

**ΤΜΗΜΑ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
Της Ξανθούλη Παρασκευής**

**ΘΕΜΑ: «Η κειμενική και η διεικονική προσέγγιση της διαλογικότητας
του μυθιστορήματος *Η Παναγία των Παρισίων* του Β. Ουγκώ
στις διασκευές για παιδιά»**

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ταμπάκη-Ιονά Φρ.	Ομ. Καθηγήτρια	ΤΓΓΦ	ΕΚΠΑ	Επιβλέπουσα
Προβατά Δέσποινα	Καθηγήτρια	ΤΓΓΦ	ΕΚΠΑ	Μέλος συμβουλευτικής επιτροπής
Παπαδήμα Μαρία	Καθηγήτρια	ΤΓΓΦ	ΕΚΠΑ	Μέλος συμβουλευτικής επιτροπής
Κανατσούλη Μένι	Καθηγήτρια	ΤΕΠΑΕ	ΑΠΘ	Μέλος εξεταστικής επιτροπής
Πολυκανδριώτη Ουρανία	Διευθύντρια Ερευνών		ΕΙΕ	Μέλος εξεταστικής επιτροπής
Παρασχά Σωτήριος	Επ. Καθηγητή	ΤΓΓΦ	ΕΚΠΑ	Μέλος εξεταστικής επιτροπής
Πάτσιου Βασιλική	Καθηγήτρια	ΠΤΔΕ	ΕΚΠΑ	Μέλος εξεταστικής επιτροπής

ΑΘΗΝΑ 2023

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Με την ολοκλήρωση της διδακτορικής διατριβής μου αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω θερμά όσους με στήριξαν στη μακρόχρονη πορεία για την εκπόνησή της.

Το θέμα της διατριβής, στο οποίο διασταυρώνονται η παιδική λογοτεχνία και η τέχνη με τις μεταπτυχιακές σπουδές μου, μου υπέδειξε η καθηγήτρια Φρ. Ταμπάκη-Ιωνά, η οποία διέκρινε στις διασκευές του έργου του V. Hugo μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ερευνητική περιοχή. Με επιστημονική αρτιότητα, διακριτικότητα και υπομονή με στήριξε και με καθοδήγησε να προσεγγίσω με επιστημονική σκευή τα πεδία της έρευνάς μου. Για όλα αυτά σε συνδυασμό με την εμπιστοσύνη με την οποία με περιέβαλε και στήριξε την προσπάθειά μου νιώθω την ανάγκη να την ευχαριστήσω θερμά.

Ευχαριστίες θερμές εκφράζω και προς τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, τις καθηγήτριες του ΤΓΓΦ του ΕΚΠΑ, κα Προβατά Δέσποινα και κα Παπαδήμα Μαρία, οι οποίες μου πρόσφεραν τις πολύτιμες γνώσεις τους με σημειώσεις και υποδείξεις, ώστε να προβώ σε σημαντικές βελτιώσεις του πονήματός μου.

Στα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής, κα Κανατσούλη Μένη Καθηγήτρια του ΤΕΠΑΕ του ΑΠΘ, οφείλω να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου για τις πολύτιμες γνώσεις της και τη σημαντική βοήθεια και εμπύχυσή της, κα Πολυκανδριώτη Ουρανία Διευθύντρια Ερευνών ΕΙΕ, κο Παρασχά Σωτήριο Επ. Καθηγητή του ΤΓΓΦ του ΕΚΠΑ, κα Πάτσιου Βασιλική Καθηγήτρια του ΠΤΔΕ του ΕΚΠΑ, που μου εξέφρασαν τις άκρως εποικοδομητικές παρατηρήσεις τους για το σύνολο τούτου του πονήματος.

Ακόμα, θέλω να ευχαριστήσω τα στελέχη της γραμματείας του τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ και ιδιαίτερα την κα Χριστίνα Πραγιάννη για την πρόθυμη εξυπηρέτηση και την επίλυση κάθε είδους προβλημάτων της αρμοδιότητάς της.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω από καρδιάς στα δυο μου παιδιά, Νίκο Καραβίδα και Ελίνα Καραβίδα-Γιαννακοπούλου. Χωρίς τη ζεστή παρουσία τους, την ακλόνητη εμπιστοσύνη τους, την απαραμείωτη ενθάρρυνση και ψυχολογική στήριξή τους σε στιγμές απογοήτευσης και πάνω απ' όλα το χιούμορ τους, μάλλον δε θα είχα καταφέρει να ολοκληρώσω τη συγγραφή της εν λόγω διατριβής.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	11
Α΄ Κεφάλαιο	
Η μεθοδολογική προσέγγιση της διαλογικότητας του μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» στις διασκευές για παιδιά	
1. Προσδιορίζοντας τους Βασικούς όρους και Άξονες.....	16
1.2. Οριοθέτηση του κλασικού μυθιστορήματος.....	17
1.3. Οριοθέτηση της διασκευής.....	18
1.4. Παρακείμενο.....	20
1.4.1. Ο έντιμος λόγος	22
1.4. 2. Τα εισαγωγικά σημειώματα.....	24
1.5. Το αρχικό έργο και οι σύγχρονοι παράμετροι πρόσληψης του (corpus).....	26
1.5.1. Η υπόθεση του αρχικού έργου.....	40
1.5.2. Οι υπό έρευνα Έντυπες Ελληνικές και Γαλλικές Διασκευές.....	44
Β΄ Κεφάλαιο	
Η κειμενική προσέγγιση της διαλογικότητας του μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» στις διασκευές για παιδιά	
2. Η διασκευή ως παραγωγική, διακειμενική διαδικασία και ως συνομιλία με το αρχικό κείμενο.....	47
2.1. Το πρώτο αφηγηματικό μέρος των υπό έρευνα επανεγγραφών.....	50
2.1.0. Το πρώτο αφηγηματικό μέρος του κειμένου του Victor Hugo ως διακείμενο των διασκευών.....	51
2.1.1 «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Rouge & Or (1980)	59
2.1.2. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Hachette BD (1985)	63
2.1.3. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Αστήρ (1975)	68

2.1.4.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Ελαφάκι (1996)	70
2.1.5. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001)	75
2.1.6.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Clé International (2003)	78
2.1.7.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005)	81
2.1.8.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Καλοκάθη (2007)	87
2.1.9.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Tourbillon (2011)	92
2.1.10.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Glénat BD (2012)	96
2.2. Δέση: Η εξέλιξη της δράσης των προσώπων - Συγκρούσεις	
2. 2. Πρόλογος.....	101
2.2.1. Η διαλογικότητα των υπό έρευνα επανεγγραφών ως προς το συγκρουσιακό επεισόδιο : Ο χορός της Εσμεράλδας στην πλατεία Γκρέβ.	
2.2.1.0 «Ο χορός της Εσμεράλδας στην πλατεία Γκρέβ» στο πρωτότυπο κείμενο του Victor Hugo.....	103
2.2.1.1.«Η κατσικούλα με τις χρυσωμένες οπλές», εκδ. Rouge & Or (1980)	115
2.2.1.2.«Ο υπέροχος χορός της τσιγγάνας», εκδ. Hachette BD (1985)	122
2.2.1.3.« Η Εσμεράλδα», εκδ. Αστήρ (1975)	126
2.2.1.4.« Η Εσμεράλδα», εκδ. Ελαφάκι (1996)	130
2.2.1.5.« Η όμορφη τσιγγάνα», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001)	132
2.2.1.6.« Η Εσμεράλδα», εκδ. Clé International (2003)	138
2.2.1.7.« Η χορεύτρια», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005)	141
2.2.1.8.« Η Εσμεράλδα», εκδ. Καλοκάθη (2007)	147
2.2.1.9.« Esmeralda», εκδ. Tourbillon (2011)	151
2.2.1.10.« Η όμορφη τσιγγάνα», εκδ. Glénat BD (2012)	155

2.2.2. Η διαλογικότητα των υπό έρευνα επανεγγραφών ως προς το συγκρουσιακό επεισόδιο : Οι επιπλοκές κατά την παρακολούθηση της Εσμεράλδας τη νύχτα στους δρόμους.

2.2.2.1.«Οι μπελάδες του να τριγυρνάς στους δρόμους τη νύχτα», εκδ. Rouge & Or (1980)	164
2. 2.2.2.«Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Hachette BD (1985)	170
2.2.2.3. «Ο Κουασιμόδος σε δράση», εκδ. Αστήρ (1975)	176
2.2.2.4. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Ελαφάκι (1996)	182
2.2.2.5. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001)	186
2.2.2.6. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Clé International (2003)	190
2.2.2.7. «Ο Κουασιμόδος χτυπά!», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005)	193
2.2.2.8. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Καλοκάθη (2007).....	198
2.2.2.9. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Tourbillon (2011)	200
2.2.2.10. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Glénat BD (2012)	204

2.2.3. Η διαλογικότητα των υπό έρευνα επανεγγραφών ως προς το συγκρουσιακό επεισόδιο : Η δίκη του Κουασιμόδου

2.2.3.1.«Ο Quasimodo μπροστά στους δικαστές του», εκδ. Rouge & Or (1980).....	210
2. 2.3.2.«Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού», εκδ. Hachette BD (1985)	215
2.2.3.3.«Η δίκη του Κουασιμόδου», εκδ. Αστήρ (1975)	219
2.2.3.4. «Μια άδικη δίκη», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001)	226

2.2.3.5.«Οι μεελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Clé International (2003).....	230
2.2.3.6.«Μια γελοία δίκη», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005)	232
2.2.3.7. «Τα βασανιστήρια », εκδ. Καλοκάθη (2007)	236
2.2.3.8.«Ο Quasimodo μπροστά στους δικαστές του», εκδ. Tourbillon (2011)	238

2.3. Η Λύση: Η εξέλιξη των γεγονότων προς την έκβαση τους

2. 3. Πρόλογος.....	244
2.3.1.0. Η λύση στο αφηγηριακό έργο του Victor Hugo.....	246
2.3.1.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Rouge & Or (1980)	251
2.3.2.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Hachette BD (1985)	254
2.3.3.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Αστήρ (1975)	256
2.3.4.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Ελαφάκι (1996)	261
2.3.5.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001)	264
2.3.6.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Clé International (2003)	266
2.3.7.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005)	268
2.3.8.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Καλοκάθη (2007)	272
2.3.9.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Tourbillon (2011)	274
2.3.10.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Glénat BD (2012)	278

Γ' Κεφάλαιο

Η διεικονική προσέγγιση της διαλογικότητας του μυθιστορήματος «η Παναγία των Παρισίων» στις διασκευές για παιδιά

3. Η διασκευή ως παραγωγική, διεικονική διαδικασία και ως συνομιλία με το αρχικό κείμενο.....	280
3.1. Η σχέση κειμενικού λόγου και εικόνας στις υπό έρευνα επανεγγραφές.....	289
3.1.1.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Rouge & Or (1980)	289

3.1.2.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Hachette BD (1985)	301
3.1.3.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Αστήρ (1975)	309
3.1.4. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Ελαφάκι (1996)	316
3.1.5.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001)	322
3.1.6.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Clé International (2003)	333
3.1.7.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005)	338
3.1.8.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Καλοκάθη (2007)	349
3.1.9.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Tourbillon (2011)	357
3.1.10.«Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Glénat BD (2012)	366

Γενικά

Συμπεράσματα	375
---------------------------	-----

Βιβλιογραφία	391
---------------------------	-----

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1	2
Εικόνα 2	2
Εικόνα 3	2
Εικόνα 4	2
Εικόνα 5	2
Εικόνα 6	2
Εικόνα 7	2
Εικόνα 8	2
Εικόνα 9	2
Εικόνα 10	2
Εικόνα 11	2
Εικόνα 12	2
Εικόνα 13	2
Εικόνα 14	2
Εικόνα 15	2
Εικόνα 16	2
Εικόνα 17	2
Εικόνα 18	2
Εικόνα 19	2
Εικόνα 20	2

Εικόνα 21	2
Εικόνα 22	2
Εικόνα 23	2
Εικόνα 24	2
Εικόνα 25	2
Εικόνα 26	2
Εικόνα 27	2
Εικόνα 28	2
Εικόνα 29	2
Εικόνα 30	2
Εικόνα 31	2
Εικόνα 32	2
Εικόνα 33	2
Εικόνα 34	2
Εικόνα 35	2
Εικόνα 36	2
Εικόνα 37	2
Εικόνα 38	2
Εικόνα 39	2
Εικόνα 40	2
Εικόνα 41	2
Εικόνα 42	2
Εικόνα 43	2
Εικόνα 44	2
Εικόνα 45	2
Εικόνα 46	2
Εικόνα 47	2
Εικόνα 48	2
Εικόνα 49	2
Εικόνα 50	2
Εικόνα 51	2
Εικόνα 52	2
Εικόνα 53	2
Εικόνα 54	2
Εικόνα 55	2
Εικόνα 56	2
Εικόνα 57	2
Εικόνα 58	2
Εικόνα 59	2
Εικόνα 60	2
Εικόνα 61	2
Εικόνα 62	2
Εικόνα 63	2
Εικόνα 64	2
Εικόνα 65	2
Εικόνα 66	2
Εικόνα 67	2
Εικόνα 68	2

Εικόνα 69	2
Εικόνα 70	2
Εικόνα 71	2
Εικόνα 72	2
Εικόνα 73	2
Εικόνα 74	2
Εικόνα 75	2
Εικόνα 76	2
Εικόνα 77	2
Εικόνα 78	2
Εικόνα 79	2
Εικόνα 80	2
Εικόνα 81	2
Εικόνα 82	2
Εικόνα 83	2
Εικόνα 84	2
Εικόνα 85	2
Εικόνα 86	2
Εικόνα 87	2
Εικόνα 88	2
Εικόνα 89	2
Εικόνα 90	2
Εικόνα 91	2
Εικόνα 92	2
Εικόνα 93	2
Εικόνα 94	2
Εικόνα 95	2
Εικόνα 96	2
Εικόνα 97	2
Εικόνα 98	2
Εικόνα 99	2
Εικόνα 100	2
Εικόνα 101	2
Εικόνα 102	2
Εικόνα 103	2
Εικόνα 104	2
Εικόνα 105	2
Εικόνα 106	2
Εικόνα 107	2
Εικόνα 108	2
Εικόνα 109	2
Εικόνα 110	2
Εικόνα 111	2
Εικόνα 112	2
Εικόνα 113	2
Εικόνα 114	2
Εικόνα 115	2
Εικόνα 116	2

Εικόνα 117	2
Εικόνα 118	2
Εικόνα 119	2
Εικόνα 120	2
Εικόνα 121	2
Εικόνα 122	2
Εικόνα 123	2
Εικόνα 124	2
Εικόνα 125	2
Εικόνα 126	2
Εικόνα 127	2
Εικόνα 128	2
Εικόνα 129	2
Εικόνα 130	2
Εικόνα 131	2
Εικόνα 132	2
Εικόνα 133	2
Εικόνα 134	2
Εικόνα 135	2
Εικόνα 136	2
Εικόνα 137	2
Εικόνα 138	2
Εικόνα 139	2
Εικόνα 140	2
Εικόνα 141	2
Εικόνα 142	2
Εικόνα 143	2
Εικόνα 144	2
Εικόνα 145	2
Εικόνα 146	2
Εικόνα 147	2
Εικόνα 148	2
Εικόνα 149	2
Εικόνα 150	2
Εικόνα 151	2
Εικόνα 152	2
Εικόνα 153	2
Εικόνα 154	2
Εικόνα 155	2
Εικόνα 156	2
Εικόνα 157	2
Εικόνα 158	2
Εικόνα 159	2
Εικόνα 160	2
Εικόνα 161	2
Εικόνα 162	2
Εικόνα 163	2
Εικόνα 164	2

Εισαγωγή

Ένα σημαντικό τμήμα της λογοτεχνίας που απευθύνεται σε παιδικό κοινό αποτελείται από διασκευές κλασικών λογοτεχνικών έργων που μεταπλάθονται σε απλούστερη μορφή για να προσεγγίσουν και να συγκινήσουν την παιδική ηλικία καθώς παρουσιάζουν τον κόσμο των ενηλίκων καθρεφτισμένο στα μάτια ενός παιδιού. Συχνά πρόκειται για πολλαπλές επανεγγραφές ενός αφηγηματικού κλασικού έργου, το οποίο απευθύνεται σε παιδιά, όπως οι διασκευές του μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» του V. Hugo, αντικείμενο της παρούσας έρευνας, οπότε « η Παιδική Λογοτεχνία από τη στιγμή που κατοχυρώνεται ως ξεχωριστός τρόπος γραφής εισάγει με τρόπο νομιμοποιημένο τη λογοκρισία των κειμένων που πρόκειται να διαβασθούν από παιδιά.»¹

Μελετητές των τελευταίων δεκαετιών, όπως οι Arizpe & Styles, P. Nodelman, M. Νικόλαγενα, έχουν επικεντρώσει το ερευνητικό ενδιαφέρον τους στις μεταπλάσεις λογοτεχνικών έργων που απευθύνονται στα παιδιά, καθώς αυτές αποτελούν εκφάνσεις του τρόπου πρόσληψης και διαχείρισης του κλασικού πρωτοτύπου έργου σε συγκεκριμένο χωρόχρονο. Οι μεταπλάσεις φανερώνουν πολλά και για τις αντιλήψεις του καιρού τους γενικότερα αλλά και αποτελούν μαρτυρίες για το τι θεωρείται κατά προτεραιότητα μεταδόσιμο στα παιδιά σε κάθε εποχή. Μελέτες δείχνουν ότι τα υπερκείμενα μέσα από μετασηματικές διαδικασίες προσφέρουν στα παιδιά εμπειρίες μιας δημιουργικής γλώσσας που διευρύνει τους πνευματικούς τους ορίζοντες. Τα παιδιά-αναγνώστες εμβαπτίζονται σ' αυτήν την εμπειρία της δημιουργικής γραφής

¹ Κανατσούλη Μ., *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας*, 2^η έκδ. (1^η 2002), University studio Press, Θεσσαλονίκη, 2007, σ. 145.

ανακαλύπτοντας την εσωτερική δύναμη του γραπτού λόγου στο λογοτεχνικό κείμενο². Παράλληλα, αυτές οι μεταπλάσεις έχουν στόχο να διοχετεύσουν στους νεαρούς αναγνώστες διαχρονικές αξίες με τις οποίες είναι εμποτισμένα τα αφετηριακά κλασικά έργα καθώς και αξιακά πρότυπα της εποχής της δημιουργίας τους.

Στη μελέτη μας θα προσεγγίσουμε τις διασκευές ως προϊόν του πολιτισμού-υποδοχής, σε σχέση με το πρωτότυπο έργο, καθώς και το βαθμό επίδρασης των σύγχρονων δημιουργών-διασκευαστών ως προς τις μετασημασιολογικές τεχνικές που εφάρμοσαν κατά τη μετεγγραφική διαδικασία, βάσει των θεωριών της διακειμενικότητας, της πρόσληψης και της επανεγγραφής. Μελετητές της συγκριτικής γραμματολογίας παρατηρούν ότι τα δευτερογενή κείμενα αποτελούν πλέον «αναπόσπαστο και ισότιμο τμήμα της λογοτεχνίας κάθε γλωσσικής κοινότητας»³. Επομένως, οι επανεγγραφές ενός αφετηριακού κλασικού έργου, επιδρούν και συμβάλλουν στην εξέλιξη της παιδικής λογοτεχνίας, οπότε διαπιστώνεται η αναγκαιότητα εξέτασης των διασκευαστικών αντιλήψεων των σύγχρονων δημιουργών στο ελληνικό και γαλλικό διακειμενικό λογοτεχνικό γίγνεσθαι.

Σ' αυτό το πλαίσιο οι διασκευαστές είναι οι διαμεσολαβητές που ρυθμίζουν την πρόσληψη των νοημάτων του αρχικού κειμένου από την πολιτισμική πραγματικότητα τόσο των ίδιων όσο και των μικρών αναγνωστών τους, δημιουργούν στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό γίγνεσθαι της εποχής τους, ακολουθώντας τις λογοτεχνικές τάσεις και τις παιδαγωγικές αρχές του καιρού τους, αλλά πάντα παραμένουν «συνδεδεμένοι με το αρχικό κείμενο με μια κινητή γέφυρα επικοινωνίας»⁴. Γίνεται αντιληπτό ότι οι διασκευαστές κατά τη διαδικασία της μετεγγραφής, ως σημειολογική διαδικασία έχουν να αντιμετωπίσουν πολλές δυσκολίες σύμφωνα με τη Μαρία Νικόλαγεβα : «μεταφορά του έργου ενός δεδομένου λογοτεχνικού και ιστορικού-κοινωνικού-πολιτιστικού συστήματος σε άλλη γλώσσα, σε άλλους ιστορικούς-κοινωνικούς-πολιτιστικούς κώδικες, με διαφορετικές αντιλήψεις ως προς τον τρόπο πρόσληψης και ερμηνείας των μηνυμάτων»⁵. Και η δυσκολία εντοπίζεται στο γεγονός

² Αναγνωστοπούλου Δ., *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην Προσχολική και Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 2007, σ. 26.

³ Ζερβού Α., *Στη χώρα των θαυμάτων. Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών-ενηλίκων*, εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα, 1997, σ. 123.

⁴ Steiner George, *Οι Αντιγόνες*, μετφρ. Βασίλης Μαστόρης- Πάρις Μπουρλάκης, εκδόσεις Καλέντη, Αθήνα, 2001, σ. 314.

⁵ Nikolajeva M., *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, New York and London, Garland Publishing, 1996, σσ. 47-48.

ότι οι λέξεις και τα νοήματα νοούνται πάντοτε αναφορικά με τη συσχέτιση του πολιτισμού και με τις λογοτεχνικές τάσεις της κάθε εποχής, οπότε η κάθε μετεγγραφή « αποκαλύπτει σχήματα αλλαγής στην πρόσληψη ενός δεδομένου λογοτεχνικού συστήματος»⁶. Οπότε η σχέση μεταξύ του πρωτοτύπου και του δευτερογενούς κειμένου καθορίζεται από σημειολογικούς περιορισμούς⁷. Άλλωστε, παρά τους όποιους περιορισμούς, διαπιστώνεται ότι το δευτερογενές κείμενο αγγίζει συχνά τους μικρούς αναγνώστες. Εξάλλου, το δευτερογενές κείμενο «προσαρμόζεται σε μια λογοτεχνία, όπως είναι η παιδική λογοτεχνία, που επίσης προσαρμόζεται συνεχώς στις υποθετικές ανάγκες και ικανότητες του κοινού της»⁸.

Ειδικότερα θα εξετάσουμε την πρόσληψη και επανεγγραφή του έργου του Victor Hugo μέσα από αφηγήματα που απευθύνονται σε παιδιά από την προσχολική έως την εφηβική ηλικία και έχουν εκδοθεί κατά τη χρονική περίοδο από το 1975 μέχρι το 2012. Η επιλογή έρευνας στη συγκεκριμένη εποχή καθορίζεται πρωτίστως από το γεγονός ότι το πλήθος των εκδόσεων επανεγγραφής του έργου του Victor Hugo μέσα από αφηγήματα που απευθύνονται σε παιδιά παρουσιάζει εντυπωσιακή άνοδο τις τελευταίες δεκαετίες από το 1970 έως σήμερα. Και δεύτερον, γιατί το ζήτημα του εννοούμενου αναγνώστη που ανέκυψε στα μέσα της δεκαετίας του 1960, ζυμώθηκε γόνιμα τις τελευταίες δεκαετίες αναφορικά με τη σχέση κειμένου και αναγνώστη⁹.

Είναι γεγονός ότι οι διασκευές δεν είναι απλές αναπαραγωγές ενός αρχικού έργου, αλλά «μεταδιηγητικά σχήματα»¹⁰ των οποίων οι δημιουργοί-διασκευαστές προσλαμβάνουν το αρχικό έργο και το επανεγγράφουν με μια διαφορετική ερμηνευτική άποψη¹¹ κατά το συγκεκριμένο χωρόχρονο της δημιουργίας τους. Οι επανεγγραφές αυτές λειτουργούν « ως σιωπηρές και συνήθως αθέατες ιδεολογικές

⁶ Bassnett S., *Συγκριτική γραμματολογία. Κριτική εισαγωγή*, επιμ. Δ. Τζιόβας, μτφρ. Α. Αναστασιάδου – Ε. Γεωργοστάθη – Α. Λουδή, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2000, σ. 235.

⁷ Ζωγραφίδου Ζ., Ε. Κασάπη, Ο. Σοφιανού, *Ποσοτικές και ποιοτικές αναλύσεις στη μετάφραση λογοτεχνικού κειμένου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000, σσ. 158-159.

⁸ Χαντ Π., *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 1996, σ. 28.

⁹ Οικονομίδου Σ., *Το παιδί πίσω απ' τις λέξεις. Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*, Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg, 2016, σ. 15.

¹⁰ Stephens- R. Mc Callum, *Retelling Stories, Framing Culture*, New York, Garland, 1998, σ. 3.

¹¹ Κατά τον J. Hawthorn, υπάρχει «διάκριση ανάμεσα στην ερμηνεία ως μια διαδικασία προς, μια διαδικασία αποκάλυψης ή κοινοποίησης ενός προϋπάρχοντος νοήματος, και την ερμηνεία ως μια διαδικασία δημιουργίας κάποιου καινούργιου για τον ερμηνευτή πράγματος, ως προέκταση ενός προϋπάρχοντος κειμένου. Κοντολογής –ο ερμηνευτής ως διαφωτιστής/μεταφραστής, και ο ερμηνευτής ως δημιουργικός εκτελεστής ή παραγωγός». Βλ. την ανάλυση του όρου στο βιβλίο του J. Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 43.

παραδοχές (ιδεολογίες, συστήματα, αξίες και θεσμοί) μιας κοινωνίας και του πολιτισμού της»¹². Επομένως, οι διασκευές του κλασικού έργου του Victor Hugo δίνουν τη χαρά στους μικρούς αποδέκτες ν' αντλούν πληροφορίες για έναν άλλον πολιτισμό, για συνθήκες και ανθρώπους που μπορεί να μη συναντήσουν στην καθημερινή τους ζωή· έχουν τη δυνατότητα να συγκρίνουν τον πολιτισμό που περιγράφεται στο κοινωνικό και ιστορικό μυθιστόρημα μιας άλλης εποχής, όπως «Η Παναγία των Παρισίων», να συσχετίσουν τις συμβάσεις του, τις συνήθειές του, τις παραδόσεις του με το δικό τους αντίστοιχα. Άλλωστε, παραφράζοντας τα λόγια του J. Hawthorn, θα λέγαμε ότι το ίδιο το παιδί-αποδέκτης, «στη διαδικασία της συνεχούς ιστορικής αλλαγής και ανάπτυξης, μπορεί να αντλήσει διαφορετικά πράγματα από διαφορετικές αναγνώσεις (ως προς την πλοκή, οπτική γωνία και γλώσσα) του ίδιου λογοτεχνικού έργου»¹³.

Η μελέτη αυτής της διατριβής διαρθρώνεται σε τρία μέρη, τρία κεφάλαια. Το πρώτο μέρος έχει εισαγωγικό και μεθοδολογικό χαρακτήρα, εισαγωγικό ορισμό των δύο κεντρικών εννοιών: διασκευής και παιδικής λογοτεχνίας καθώς και το θεωρητικό τους πλαίσιο. Θεωρώντας ότι είναι ενδεδειγμένη μια πρώτη παρουσίαση του συνόλου των δευτερογενών αφηγήσεων, ακολουθεί η παρουσίαση των πολυάριθμων και πολύμορφων δευτερογενών αφηγήσεων του αρχικού έργου του Victor Hugo σε έντυπη μορφή κατ' απόλυτη χρονολογική σειρά από το 1831 έως και σήμερα.

Στο δεύτερο μέρος, παρουσιάζονται οι υπό έρευνα διασκευές, όπου γίνεται η ανίχνευση του κειμενικού λόγου σε διαρκή σύγκριση και αντιπαραβολή με το πρωτότυπο έργο ως προς την πλοκή, το θέμα, τη σκηνική αναπαράσταση του χώρου, τα μυθοπλαστικά πρόσωπα και το παρακείμενο, βάσει των σύγχρονων θεωρητικών προσεγγίσεων της διακειμενικότητας και της αφηγηματολογίας.

Στο τρίτο μέρος, εξετάζεται η σχέση κειμενικού λόγου και εικόνας στις υπό έρευνα διασκευές όπου η διερεύνηση της διττής φύσης, κειμενική και εικονική, παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον. Η έρευνά μας αφορά τις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα σε λέξεις, σε συγκεκριμένες εκφράσεις, στον ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης του κειμένου και εικόνες, σχέσεις ιδιαίτερα περίπλοκες που έχουν κινήσει το ενδιαφέρον πολλών μελετητών. Ο R. Barthes, αναφερόμενος στις σχέσεις λέξεων

¹² Stephens J. - R. Mc Callum, 1998, *ό. π.*, σ. 3-4.

¹³ Hawthorn J., *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 195.

και εικόνων, θεωρεί ότι «ο λεκτικός λόγος και ο εικονιστικός λόγος, ενώ αρχικά δείχνουν αποσπασματικοί, στη συνέχεια κατορθώνουν να επιτύχουν την ένωση, στο επίπεδο της ιστορίας, της διήγησης »¹⁴. Κατεβλήθη προσπάθεια να πραγματοποιηθεί η διερεύνηση της διττής φύσης, κειμενική και εικονική στις υπό έρευνα διασκευές βάσει των σύγχρονων θεωρητικών προσεγγίσεων της διεικονικότητας ως προς : α) το παιχνίδι των αποστάσεων ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα, β) την εικόνα ως σημείο και γ) την εικόνα ως αφηγηματική μονάδα.

Στο τέλος, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της έρευνας πάνω στη δημιουργική γραφή των διασκευών του κλασικού μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo, αποκλειστικά για το παιδικό αναγνωστικό κοινό της σύγχρονης Ελλάδας και Γαλλίας.

¹⁴ Barthes R., *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, μτφρ. Howard R., New York: Hill & Wang-Farrar, 1985, σ. 30.

Α΄ Κεφάλαιο

Η μεθοδολογική προσέγγιση της διαλογικότητας του μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» στις διασκευές για παιδιά

1. Προσδιορίζοντας τους βασικούς όρους και άξονες

Οι διασκευές του μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo, οι επανεγγραφές του κλασικού έργου που απευθύνονται στους μικρούς αναγνώστες θα μελετηθούν στην παρούσα έρευνα, αναφορικά με το αρχικό κείμενο. Κατά τον Sainte-Beuve τα κλασικά έργα είναι έργα οικουμενικά, διαχρονικής αξίας, κοινό αγαθό για όλη την ανθρωπότητα, εθνική και παγκόσμια κληρονομιά¹⁵. Οι διασκευές είναι δευτερογενείς αφηγήσεις που αποδίδουν το αρχικό έργο χρησιμοποιώντας ένα σύνολο μετασχηματικών τεχνικών που διέπονται από ένα «σύστημα συμβάσεων και σημείων, που οι ατομικές και συλλογικές ενορμήσεις τα επενδύουν με τα δικά τους σύμβολα»¹⁶. Επομένως, τα κλασικά έργα, χάρη στο γεγονός ότι οι αξίες που παραδειγματίζουν έγιναν ορατές στο αναδρομικό βλέμμα των σύγχρονων δημιουργών διασκευών, ξαναγράφηκαν ανασηματοδοτημένα με νέους κώδικες γλωσσικούς,

¹⁵ Saint-Beuve G., *Causeries du lundi*, tome III, Paris, impr. Garnier Frères, 1874-1876, σ. 12. Αναφέρεται και από τον Compagnon A., *Ο Δαίμων της Θεωρίας, λογοτεχνία και κοινή λογική*, μτφ. Α. Λαμπρόπουλος, επιμ. Α. Τζούμα, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2001, σ. 381.

¹⁶ Αναγνωστοπούλου Δ., 2007, *ό. π.*, σ. 13.

κοινωνικοπολιτιστικούς, ιδεολογικούς, λογοτεχνικούς, δίνοντας τη δυνατότητα «ετεροχρονισμένης επίδρασης»¹⁷ αυτής της δευτερογενούς αφήγησης του κλασικού έργου στους μικρούς αποδέκτες.

1.2 Οριοθέτηση του κλασικού μυθιστορήματος

Για να διασαφηνίσει τον όρο κλασικός, ο G. De Sainte-Beuve σε ένα άρθρο του στο *Causeries du lundi* του 1850 «Qu'est-ce qu'un classique? » προτείνει: « ένας κλασικός είναι ένας συγγραφέας που μίλησε σε όλους μ' ένα δικό του ύφος που ήταν ταυτόχρονα ύφος όλου του κόσμου, ύφος καινούργιο και χωρίς νεολογισμούς, καινούργιο και παλιό μαζί, άνετα σύγχρονο σ' όλες τις εποχές »¹⁸. Σύμφωνα με τις θέσεις του G. De Sainte-Beuve, προφανώς ο κλασικός συνομιλεί με τα παλιά και τα σύγχρονα πολιτισμικά και ιστορικό-κοινωνικά δεδομένα, συμφιλιώνει την παράδοση με την ανανέωση, το παρόν με το αιώνιο, περιγράφει τη μοναδική διαδικασία όπου ο συγγραφέας στο πρόσωπο του οποίου οι αρχικοί αναγνώστες είχαν δει έναν επαναστάτη, αποδεικνύεται στη συνέχεια συνεχιστής της παράδοσης¹⁹.

Πράγματι, οι αρχικοί αναγνώστες του έργου *Η Παναγία των Παρισίων* είχαν δει στο πρόσωπο του Victor Hugo έναν επαναστάτη, έναν συγγραφέα που έθιξε και κλόνισε τους κανόνες της ομορφιάς και της ευπρέπειας της παλιάς τάξης των πραγμάτων· γελοιοποίησε το θεσμό της δικαιοσύνης, κρίνοντας την αδικία της εποχής που περιγράφει. Σε αντίθεση με τις συνθήκες κανονικότητας, σύνεσης, μετριοπάθειας, συχνά υποκρισίας που εκπροσωπούσαν οι ακαδημαϊκοί της εποχής του, ο Victor Hugo κατήγγελλε με τη γραφή του πράξεις εκπροσώπων της Εκκλησίας, καθώς και την ψευδευλάβειά τους. Αρνήθηκε να υποτάξει τη φαντασία και την ευαισθησία του στις κοινωνικές αντιθέσεις προβάλλοντας ηθικές αξίες και σεβασμό στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια, κυρίως για τους μη έχοντες, τους μη εννοούμενους.

¹⁷ Ζερβού Α., 1997, *ό. π.*, σ. 120-122.

¹⁸ Saint-Beuve G., *Causeries du lundi*, tome III, Paris, impr. Garnier Frères, 1874-1876, σσ. 38-55. Βλ. Compagnon A., 2001, *ό. π.*, σ. 368.

¹⁹ Compagnon A., 2001, *ό. π.*, σ. 372-373.

Το κλασικό μυθιστόρημα « Η Παναγία των Παρισίων » του Victor Hugo αποκτά «μια πραγματικότητα ταυτόχρονα ιστορική και υπερ-ιστορική»²⁰ και αναμφισβήτητα «ό, τι είναι κλασικό είναι αχρονικό κι αυτή η αχρονικότητα είναι μια τροπικότητα του ιστορικού όντος»²¹. Ταυτόχρονα ιστορικό και αχρονικό, το κλασικό μυθιστόρημα εξελίσσεται σε μια καθορισμένη ιστορική φάση, διασώζει τα πολιτισμικά και ιστορικοκοινωνικά δρώμενα, διαποτισμένα με τις αξίες της εποχής του και αντέχοντας στη «δοκιμασία του χρόνου αποκομίζει αναμφισβήτητα οριστική σφραγίδα ποιότητας»²².

1.3 Οριοθέτηση της διασκευής

Ένα κείμενο ορίζεται ως διασκευή σε σχέση με ένα άλλο αφηγηματικό κείμενο από το οποίο αρδεύει στοιχεία της κειμενικότητάς του, όπως η ιστορία, η πλοκή, οι χαρακτήρες, η εγγεγραμμένη ιδεολογία, και μέσω της δημιουργικής γραφής του διασκευαστή δημιουργείται μια νέα αφηγηματική κατασκευή. Η Μ. Nikolajeva υποστηρίζει ότι «με τον όρο διασκευή στην παιδική λογοτεχνία θεωρούμε τη συνειδητή διαδικασία από μέρους των συγγραφέων να προσαρμόσουν ένα αφηγηματικό κείμενο στις αναγνωστικές ικανότητες και προτιμήσεις των αναγνωστών της μικρής ηλικίας, μέσω της χρήσης πιο σύντομων προτάσεων, ευκολότερων και μικρών λέξεων, απλής σύνταξης, άφθονου διάλογου, απλών πλοκών, περιορισμένου αριθμού χαρακτήρων και αφηρημένων εννοιών»²³.

Στη δημιουργική γραφή του κειμένου των διασκευών επιδρά ένα πλαίσιο παραγόντων, μέσα στο οποίο λειτουργεί ο διασκευαστής. Οι παράγοντες αυτοί έχουν σχέση τόσο με το αρχικό κείμενο, το οποίο, όσον αφορά τις υπό έρευνα διασκευές, είναι το κλασικό έργο «Η Παναγία των Παρισίων» του V. Hugo, όσο και με την κατηγορία των αποδεκτών καθώς και με το συγκεκριμένο του νέου έργου. Σχετικά με τη δημιουργική γραφή του κειμένου των διασκευών, η Zohar Shavit αναφέρει ότι ο

²⁰ Gadamer H. - G., 1996, *ό. π.*, σ. 309.

²¹ Στο ίδιο, σ. 311.

²² Genette G., *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987, σ. 128.

²³ Nikolajeva M., *ό. π.*, σ. 48.

διασκευαστής όπως και ο μεταφραστής «χειρίζεται το κείμενο με πολλούς τρόπους τροποποιώντας το, μεγαλώνοντάς το, μικραίνοντάς το, κάνοντας προσθήκες. Πάντως, όλες αυτές οι δυνατότητες παρέμβασης στο αρχικό κείμενο επιτρέπονται με την προϋπόθεση ότι ο διασκευαστής/μεταφραστής σέβεται τις δύο βασικές αρχές πάνω στις οποίες βασίζεται η διασκευή/μετάφραση για παιδιά: προσαρμογή του κειμένου, ώστε να γίνει κατάλληλο και χρήσιμο για το παιδί σύμφωνα με αυτό που αποδέχεται η κοινωνία ως παιδαγωγικά σωστό για το παιδί. Κι επίσης προσαρμογή της πλοκής, των χαρακτήρων και της γλώσσας σύμφωνα με τις κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις για τις αναγνωστικές ικανότητες και τις ικανότητες κατανόησης του παιδιού»²⁴.

Η διακειμενική επικοινωνία του αφηγησιακού κειμένου του κλασικού έργου του V. Hugo, και με τα δευτερογενή κείμενα των υπό έρευνα διασκευών για παιδιά είναι αναμφισβήτητη²⁵. Σχετικά με τη δεδομένη σχέση του δευτερογενούς και του αφηγησιακού έργου, ο G. Genette στο έργο *Palimpsestes*²⁶ γράφει ότι «Η διακειμενικότητα είναι μηχανισμός που προσιδιάζει στη λογοτεχνική ανάγνωση. Πράγματι, μόνο αυτή παράγει τη σήμανση, ενώ η γραμμική ανάγνωση, κοινή στα λογοτεχνικά και μη λογοτεχνικά κείμενα, δεν παράγει παρά το νόημα»²⁷. Στο έργο «*Sémiotique de la poésie*» του M. Riffaterre διαβάζουμε επίσης: «το να συλλάβουμε το κείμενο ως το μετασηματισμένο προϊόν ενός διακειμένου, σημαίνει ότι το δεχόμαστε ως την ύψιστη μορφή των γλωσσοπαιγνίων, δηλαδή ως ένα λογοτεχνικό κείμενο»²⁸.

Αφ' ετέρου, κατά τον M. Bakhtin διαλογικότητα σημαίνει τον διαρκή διάλογο κειμένων με προγενέστερα κείμενα, συνομιλίες μεταξύ κειμένων, με την ευρεία έννοια. Ο Bakhtin επισημαίνει ότι «Κάθε λέξη στη γλώσσα ανήκει σε κάποιον άλλο. Κατακτιέται μόνο όταν ο ομιλητής την ενστερνιστεί σύμφωνα με τη δική του πρόθεση, τη δική του προσφορά: όταν προσαρμόσει τη λέξη στη δική του σημαντική και εκφραστική πρόθεση»²⁹. Επομένως, «κάθε λέξη δομείται στην κατεύθυνση μιας απάντησης προσδοκώντας την ή προκαλώντας την. Ταυτόχρονα αποτελεί απάντηση

²⁴ Shavit Z., *Poetics of Children's Literature*. Athens & London, The University of Georgia Press, 1986, σ.111-113. Βλ. Κανατσούλη Μ., 2007, ό. π., σ. 139.

²⁵ Delcroix M. & Hallyn F., *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, μτφ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, εκδόσεις Gutenberg Αθήνα, 2000, σσ. 158-167.

²⁶ Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Points », Paris, 1982, σσ.8-9.

²⁷ Compagnon A., 2001, ό. π., σσ.169-170.

²⁸ Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983, σ. 61.

²⁹ Bakhtin M., *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981, σ. 293.

σε κάτι που προηγήθηκε»³⁰. Με βάση το στίγμα της διαλογικότητας, ο συγγραφέας στηρίζεται από την αρχή πάνω στη διυποκειμενικότητα, που η J. Kristeva την αποκαλεί διακειμενικότητα: «κάθε λέξη (κείμενο) είναι μια διασταύρωση λέξεων (κειμένων) όπου τουλάχιστον άλλη μια λέξη (κείμενο) μπορεί να διαβαστεί»³¹. Οπότε οι τρεις παράγοντες: υποκείμενο-συγγραφέας, υποκείμενο-αποδέκτης και τα κείμενα προσδιορίζουν το *χώρο* στον οποίο ανήκει κάποιο κείμενο ξεχωριστά. Η σχέση του κειμένου με το συγκεκριμένο του συμπληρώνει τη σχέση του συγγραφέα με τον αναγνώστη του. Ο αναγνώστης διατηρεί με το κείμενο ενός συγγραφέα το διάλογο που ο τελευταίος είχε αρχίσει με τα έργα των συγχρόνων του ή των προκατόχων του.³² Πρόκειται για μια σχέση που προσφέρει την απόλαυση της ανάγνωσης, όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο Barthes: «Απολαμβάνω το βασίλειο των τύπων, το αναποδογύρισμα των προελεύσεων, τη χαριτωμένη άνεση με την οποία το προγενέστερο κείμενο φαίνεται σαν να προέρχεται από το μεταγενέστερο [...] δεν είναι μια 'αυθεντία'· απλώς μια κυκλική ανάμνηση. Κι αυτό ακριβώς είναι το διακείμενο: η αδυναμία να ζεις έξω από το ατελεύτητο κείμενο [...] το βιβλίο δίνει το νόημα, το νόημα δίνει τη ζωή»³³.

Τα κείμενα των υπό έρευνα διασκευών διαλέγονται με το αρχικό κείμενο του V. Hugo αναφορικά με την πλοκή, τη χωροχρονική πλαισίωση, το θέμα, τους χαρακτήρες, το ύφος, την οπτική γωνία της αφήγησης, τις δομές που προσδιορίζονται και προσαρμόζονται σύμφωνα με τις απαιτήσεις του παιδιού αναγνώστη στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο 1980 – 2012.

1.4. Παρακείμενο.

Τα κάθε είδους στοιχεία που περιβάλλουν ένα βιβλίο όπως το εξώφυλλο με το σύνολο των λεκτικών και εικονιστικών πληροφοριών του, ο τίτλος, ο υπότιτλος, οι ενδείξεις σειράς και έκδοσης, οι πρόλογοι, οι επίλογοι, εισαγωγικά σημειώματα, οι

³⁰ Στο ίδιο, σ. 280.

³¹ Kristeva J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, επιμ. Leon Roudiez μτφρ. Thomas Gora & Alice Jardine, New York: Columbia University Press, 1980, σ. 66.

³² Delcroix M. & Hallyn F., 2000, *ό. π.*, σ. 146.

³³ Barthes R., *Le Plaisir du texte*, éd. Seuil, Paris, 1973, στην ελληνική έκδοση : *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφρ. Φ. Χατζιδάκη & Γ. Κρητικός, εκδ. Κέρδος, Αθήνα, 1973, σ. 60-61.

σημειώσεις, τα οπισθόφυλλα, αποτελούν το παρακείμενο με ρόλο σημαντικό στην ερμηνεία των κειμένων.³⁴ Το παρακείμενο περιλαμβάνει «ένα σύνολο σημείων που παρουσιάζουν, πλαισιώνουν, απομονώνουν, εισάγουν, διακόπτουν ή κλείνουν ένα δεδομένο κείμενο»³⁵.

Η επιλογή του όρου με πρώτο συνθετικό, *παρά* (κοντά, δίπλα), ενέχει και αντιθετικές συνυποδηλώσεις, καθώς σημαίνει ταυτόχρονα την εγγύτητα αλλά και την απόσταση, την ομοιότητα αλλά και τη διαφωνία. Η προσθήκη του *παρά* έχει διττή σημασία: του « κοντά » αλλά και του « αντίθετα ». Ορίζεται «ως κατώφλι, ως μία ζώνη μεταφοράς αλλά και διεκπεραίωσης ανάμεσα στο κείμενο και τα εκτός κειμένου,[...] ως χώρο απροσδιόριστο, [...] ανάμεσα στο περιέχον και το περιεχόμενο που κατορθώνει συγχρόνως να συντονίζει και να ελέγχει τη συνολική ανάγνωση»³⁶.

Η μελέτη των στοιχείων του παρακειμένου καθορίζεται από τη χρήση τους και η εξέταση αυτών των διαφορετικών στοιχείων αναφορικά με το είδος, τη λειτουργία, το δημιουργό επιβάλλει μία πολυγραμματιστική προσέγγιση του παρακειμενικού μηνύματος³⁷. Διασαφηνίζοντας το ρόλο του παρακειμένου με τα κάθε είδους στοιχεία και ενδείξεις που περιβάλλουν το κείμενο ενός βιβλίου επισημαίνεται ότι πρόκειται για «ένα ετερογενές σύνολο στοιχείων, συνοδευτικό»³⁸ και ο ίδιος ο συγγραφέας, ο G. Genette, στο *Magazine littéraire* «Transtextualités » αναφέρει ότι το παρακείμενο είναι «αυτό (μεταξύ άλλων) με το οποίο το κείμενο γίνεται βιβλίο», δηλαδή εγγράφεται μέσα στο «λογοτεχνικό θεσμό»³⁹.

Τα παρακειμενικά στοιχεία «καλούν» τον αναγνώστη στον κόσμο του βιβλίου και παράλληλα του προτείνουν επιθυμητούς τρόπους πρόσληψής του⁴⁰. Η Sonia Landes προβαίνει σε μια παρόμοια παρατήρηση: το βιβλίο υπάρχει ως όλο και, ως εκ τούτου, η συνολική οργάνωση του βιβλίου από την αρχική σελίδα με τον τίτλο του βιβλίου ή και πριν απ' αυτήν έχει σημασία⁴¹.

³⁴ Βλ. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Points », Paris, 1982, σσ. 8-9. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, σ. 16.

³⁵ Delcroix M. & Hallyn F., *ό. π.*, σ. 237.

³⁶ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 263-264.

³⁷ Genette G., 1987, *ό. π.*, σ. 7-10.

³⁸ Στο ίδιο, σ. 16.

³⁹ Genette G., 1983, *ό. π.*, σ. 41.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 182-218.

⁴¹ Χαντ Π., *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 1996, σ. 245.

Κατά την ερμηνευτική προσέγγιση των γαλλικών και ελληνικών διασκευών του κλασικού μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo, θεωρούμε ότι τα παρακειμενικά στοιχεία συμβάλλουν στην εισαγωγή των μικρών αναγνωστών στο χώρο του μυθιστορήματος και την κατανόησή του. Τέτοια στοιχεία προΐδεάζουν συνήθως και για την αντίληψη του δημιουργού για τον υπονοούμενο μικρό αναγνώστη του. Η παλέτα του κάθε εικονιστικού κειμένου μεταφέρει στο χώρο του περικειμένου τις αποχρώσεις της ιστορίας των δημιουργών του: συγγραφέα και εικονογράφου.

Όλα τα απαραίτητα περικειμενικά στοιχεία, σύμφωνα με G. Genette, αποτελούν τη «ζώνη του παρακειμένου» η οποία συναντά τη ζώνη του λυκόφωτος σε μία περιοχή ρευστή και αδιαμόρφωτη, όπου τα πάντα καθίστανται δυνατά, καθώς η έννοια της κειμενικότητας εμπλουτίζεται, αμφισβητείται, ανατρέπεται από παρά τω κειμένω στοιχεία⁴². Ο δε πίνακας περιεχομένων με την ιδιαίτερη λειτουργία του, οφείλει να θεωρηθεί ως κάτι πέραν του κειμένου. Ας σημειωθεί ότι ο Condillac κατατάσσει τον πρόλογο στο «διδασκτικό είδος»⁴³.

1.4.1. Ο έντιτλος λόγος

«Πριν από το κείμενο υπάρχει ο τίτλος, μετά το κείμενο παραμένει ο τίτλος».⁴⁴

Οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα σε τίτλο και κείμενο, σχέσεις ιδιαίτερα ιδιόρρυθμες, έχουν κινήσει το ενδιαφέρον πολλών μελετητών, οι οποίοι ενέκυσαν στις διάφορες πτυχές της τιτλολογίας και λίγο πολύ συμφώνησαν ως προς την αμφιλογία των σχέσεων που μπορεί να υπάρχουν μεταξύ κειμένου και παρακειμένου.

Σύμφωνα με τον Léo Hoek⁴⁵ ο τίτλος ορίζεται ως μια α-γραμματική φράση μέσα στην επιφανειακή δομή, αλλά γραμματική μέσα στη δομή βάθους, ενώ το συγκεκριμένο δε θα συντίθεται κανονικά παρά από φράσεις γραμματικές. Αυτή η διαφορά φύσεως κατευθύνει προς μια σχέση συμπληρωματικότητας, αλληλεξάρτησης, όπου «ο ένας

⁴² Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 267.

⁴³ Condillac, *Œuvres complètes*, Παρίσι, εκδόσεις Dufart, 1803, σ. 358.

⁴⁴ Michel Hausser, *Sur les titres de Gracq*, στο *Julien Gracq, Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*, Angers, Presses de l'Univ., 1982, σ. 167.

⁴⁵ Hoek L. H., *La Marque du titre*, La Hague, Mouton, 1981, σ. 5.

λόγος αναγγέλλει, ο άλλος εξηγεί, αναπτύσσει ένα προγραμματισμένο εκφώνημα, μέχρι ν' αναπαραγάγει κάποτε συμπερασματικά τον τίτλο του, ως ακροτελεύτια λέξη και κλειδί του κειμένου του. Ωστόσο, εγκατεστημένος πάνω στη σελίδα του ή εγγεγραμμένος σ' έναν κατάλογο, ο τίτλος στοχεύει στην πληρότητά του, προβάλλει την αυτοτέλειά του, υψώνεται σε αυτόνομο μικροκείμενο, γενεσιουργό του ίδιου του κώδικα του και εξαρτώμενο πολύ περισσότερο από το διακείμενο των τίτλων και της κοινωνικής ζήτησης παρά από το αφήγημα που τιτλοφορεί»⁴⁶.

Ο Charles Grivel επιχειρεί να διασαφηνίσει τον όρο «τίτλος», τοποθετώντας τον άλλοτε μέσα και άλλοτε έξω από το κείμενο, διατυπώνει τρεις πολύ διαφορετικούς ορισμούς: α. «πρώτη τυπωμένη φράση», β. «κείμενο που μιλά για ένα άλλο κείμενο», γ. «μέρος του κειμένου που καταδηλώνει το κείμενο χάρη στην απόκλιση η οποία ενυπάρχει ανάμεσα σ' αυτά τα δύο, χωρίς ωστόσο να πάψει ν' αποτελεί συστατικό στοιχείο του»⁴⁷. Ωστόσο, ο Charles Grivel επισημαίνει ότι η «λέξη του τίτλου περιλαμβάνει αφενός, τα νοήματα που συνήθως καταγράφονται από το λεξικό της εποχής, αφετέρου, μερικές συνειρμικές ακολουθίες/séries, που λειτουργούν, με διαδοχικές συνυποδηλώσεις, ως διεύρυνση των θεμελιακών του νοημάτων»⁴⁸.

Ο θεωρητικός Léo Hoek εξετάζει τον τίτλο ως ένα στοιχείο που εντάσσεται στην κοινωνία και την ιστορικότητα. Κατά την ανάλυσή του εξετάζει διαδοχικά τη σύνταξη, τη σημασιολογία, τη σιγματική και την πραγματολογία και αναβαθμίζει συχνά τις γλωσσικές πλευρές για να καταλήξει στους μηχανισμούς της επικοινωνίας ως εξής : «Το ν' αποκαλύψουμε την ιδεολογία του τίτλου σημαίνει συγχρόνως να καταγγείλουμε την απάτη του και να θέσουμε τέρμα στην αυθεντία του»⁴⁹. Ωστόσο, οι σιγματικές σχέσεις που υπάρχουν «μεταξύ των σημείων του τίτλου και των αντικειμένων στα οποία αυτά παραπέμπουν»⁵⁰, έχουν κεφαλαιώδη σημασία στην εξήγηση κειμένων⁵¹.

Όλες οι υπό έρευνα διασκευές υιοθέτησαν τον τίτλο του αρχικού κειμένου «Η Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo. Διαπιστώνουμε ότι δημιουργείται μία απόκλιση μεταξύ τίτλου και κειμένου. Στο έργο του Victor Hugo, ο καθηδρικός ναός

⁴⁶ Delcroix M. & Hallyn F., 1997, *ό. π.*, σ. 240.

⁴⁷ Grivel Ch., *Production de l'intérêt Romanesque*, La Hague, Mouton, 1973, σ. 166 και σ. 173.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 175

⁴⁹ Hoek L. H., 1981, *ό. π.*, σ. 304.

⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 143.

⁵¹ Delcroix M. & Hallyn F., 1997, *ό. π.*, σ. 242.

στο Παρίσι, σημείο αναφοράς της πόλης του φωτός, αποτελεί το χώρο όπου διαδραματίζονται κάποια επεισόδια της υπόθεσης του έργου. Επομένως, ο τίτλος «Η Παναγία των Παρισίων» συνιστά μια παρότρυνση στην ανάγνωση του κειμένου, στην επικοινωνία. Ο τίτλος αποτελεί επικοινωνιακό μέσο μέσα από τους συνειρμούς και τις αναλύσεις της σημειολογίας. Σε μια ανάγνωση του τίτλου, λοιπόν, παρατηρείται το σημαίνον, το προφανές που παραπέμπει στο αντίστοιχο υπονοούμενο μήνυμα, το σημαινόμενο. Τους όρους σημαίνον-σημαινόμενο δανειζόμαστε από τη γλωσσολογική θεωρία του Saussure. Συγκεκριμένα, ο Saussure ορίζει την έννοια της σημειολογίας ως την «επιστήμη που μελετά τη ζωή των σημείων μέσα στους κόλπους της κοινωνικής ζωής».⁵² Ο Saussure υποστηρίζει ότι το σημείο « προκύπτει από τη σύνδεση ενός σημαίνοντος και ενός σημαινόμενου (έννοια)». Σύμφωνα με τον R. Barthes το σημαίνον δηλ. το προφανές ορίζεται ως δήλωση, ενώ το υπονοούμενο, το σημαινόμενο ως υποδήλωση.⁵³

Παράλληλα, στον τίτλο του έργου *Η Παναγία των Παρισίων* του Victor Hugo παρατηρούμε την απουσία ρηματικού τύπου: σύμφωνα με τον Charles Grivel⁵⁴ η χρήση της ονοματικής φράσης με την απουσία του ρήματος επιτρέπει ν' «απολυτοποιήσουμε» τη διατύπωση που «κερδίζει σε αμφιλογία». Ο τίτλος πρέπει «να δείχνει την Παναγία των Παρισίων, έναν από τους κεντρικούς χώρους του μυθιστορήματος, και να κρύβει συγχρόνως το μυστήριο της»⁵⁵.

1.4.2. Τα εισαγωγικά σημειώματα

Εντοπίζονται διασκευές που παρουσιάζουν τη βιογραφία του δημιουργού του πρωτότυπου έργου⁵⁶: ο Victor Hugo εμφανίζεται ως συνδεδετικός κρίκος μεταξύ

⁵² Μπενβενιστ Ε., «Η Σημειολογία της γλώσσας» στο *Μπενβενιστ, Μπάρτ, Ντεριντά, Πιρς, Φουκώ, Κείμενα σημειολογίας*, προλ. – μτφρ. Παπαγιώργης Κωστής, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1981, σ. 30.

⁵³ Barthes R., *Το φωτογραφικό μήνυμα, Communications*, 1, 1961, στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μετάφραση Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1997, σ. 27. Η καταδήλωση και η συμπαραδήλωση είναι όροι που περιγράφουν τη σχέση μεταξύ του σημαίνοντος και του αναφερόμενου του, του συνόλου των σημαιομένων. Βλ. Eco, U., *A Theory of Semiotics*, (trad. anglaise complète du *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975), Bloomington, Indiana University Press, 1976.

⁵⁴ Grivel Ch., 1973, *ό. π.*, σ. 168.

⁵⁵ Hoek L. H., 1981, *ό. π.*, σ. 176.

⁵⁶ Οι διασκευές αυτές είναι: *Η Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Αστήρ το 1995, *Η Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί το 2001, *Η Παναγία των Παρισίων* από τις

συγκείμενου και μυθοπλασίας. Οι διασκευαστές δίνουν τόσες πληροφορίες όσες είναι απαραίτητες για το μικρό αναγνώστη⁵⁷: επιλέγονται βιογραφικά στοιχεία όπως η ημερομηνία γέννησης, η κοινωνική θέση της οικογένειας, οι συνθήκες οικογενειακής ζωής, οι σπουδές και το έργο του.

« Ο Βικτόρ Ουγκό είναι ένας από τους σπουδαιότερους Γάλλους συγγραφείς. Γεννήθηκε το 1802 στην Μπεζανσόν της Γαλλίας και πέθανε στο Παρίσι το 1885. Ο πατέρας του ήταν στρατηγός στο στρατό του Ναπολέοντα. Λόγω της θέσης του απουσίαζε συχνά μακριά από την οικογένειά του. Γι' αυτό η παιδική ηλικία του Βικτόρ σφραγίστηκε άλλοτε από την έλλειψη του πατέρα του και άλλοτε από τις συνεχείς μετακινήσεις της οικογένειάς του. Ξεκίνησε να σπουδάζει Νομικά, ωστόσο πολύ σύντομα στράφηκε προς τη συγγραφή. Γρήγορα έγινε γνωστός για το έργο του ως ποιητής αλλά και ως συγγραφέας λογοτεχνίας και πολιτικών κειμένων. Ανάμεσα στα πιο γνωστά έργα του είναι τα μυθιστορήματα *Η Παναγία των Παρισίων* και *Οι Άθλιοι*.»⁵⁸

Συνήθως τα βιογραφικά σημειώματα έπονται της ιστορίας, έχοντας θέση τελικού παρακειμένου. Το βιογραφικό σημείωμα στο τέλος της ιστορίας λειτουργεί « ως έξοδος του αναγνώστη προς το μη μυθοπλαστικό σύμπαν και αποκτά ιδιαίτερη ένταση γιατί δρα σχεδόν ανταγωνιστικά στο κείμενο»⁵⁹.

Τα βιογραφικά σημειώματα με την παρουσίαση του συγγραφέα του αρχικού κειμένου να προηγείται της ιστορίας, προετοιμάζουν έμμεσα τον αναγνώστη για τη διαδικασία πρόσληψης των μηνυμάτων του κειμένου που ακολουθεί :

« Ο Βικτόρ Ουγκό γεννήθηκε το 1802 στην Μπεζανσόν και πέθανε στο Παρίσι το 1885. Εμποτισμένος με τα νάματα του λογοτεχνικού κινήματος του ρομαντισμού όπου ανήκει, που τότε βρισκόταν στο μεγάλο άνθισμά του, κατόρθωσε να αναγνωριστεί αρχηγός της λογοτεχνικής αυτής «Σχολής». Επιδόθηκε σε όλα σχεδόν τα είδη του γραπτού έντεχνου λόγου: την ποίηση, το μυθιστόρημα, τα θεατρικά έργα, τα δοκίμια. Με τη μεγαλοφυΐα του και τον ανεξάντλητο οίστρο μιας γόνιμης φαντασίας, που δεν ήξερε όρια, χάρισε στην παγκόσμια Λογοτεχνία αθάνατες σελίδες.»⁶⁰

εκδόσεις Clé International το 2003, *Η Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη το 2005, *Η Παναγία των Παρισίων*, από τις εκδόσεις Tourbillon, 2011.

⁵⁷ Ντεκάστρο Μ., *Σκέψεις γύρω από τα Βιβλία Γνώσεων*, Διαδρομές, 19, 2005, σσ.192-198.

⁵⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2005, σ. 63.

⁵⁹ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 294.

⁶⁰ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα, 1995, σ. 5.

Συμπερασματικά, τα εισαγωγικά σημειώματα συμβάλλουν στο να γνωρίσουν οι μικροί αναγνώστες τον συγγραφέα δημιουργό. Να γνωρίσουν τη Γαλλία και το Παρίσι του 15^{ου} αιώνα, τη γεωγραφική θέση και τις ιδιαιτερότητές του χώρου όπου διαδραματίζεται η πλοκή του έργου, στοιχεία που αποκαλύπτουν στρατηγικές του διασκευαστή ως προς την πρόθεση και την πρότασή του στους αναγνώστες για συγκεκριμένες ερμηνευτικές θέσεις πρόσληψης των μηνυμάτων του κειμένου των διασκευών. Πρόκειται για στρατηγικές ανάγνωσης που μεταβάλλουν το κείμενο του αρχικού έργου του V. Hugo, συγχρόνως όμως και το κείμενο της διασκευής μεταβάλλει τον αναγνώστη και όπως επισημαίνει ο θεωρητικός της πρόσληψης Jauss H. R. «η διαλεκτική της παραγωγής και της πρόσληψης διαμεσολαβείται αδιάλειπτα μέσω της αλληλεπίδρασης των δύο πλευρών και της λογοτεχνικής επικοινωνίας»⁶¹. Σύμφωνα με τον W. Iser, «η αισθητική αντίδραση δημιουργείται από την αλληλεπίδραση κειμένου και αναγνώστη»⁶².

1.5. Το αρχικό έργο και οι σύγχρονοι παράμετροι πρόσληψης του.

Κατά την έρευνά μας διαπιστώθηκε ότι οι γαλλικές και οι ελληνικές εκδόσεις του κλασικού μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo απευθύνονταν σ' ένα ευρύ φάσμα ηλικίας, από την προσχολική, την εφηβική ηλικία και το ενήλικο κοινό. Εξετάζοντας το σύνολο των ελληνικών και γαλλικών εκδόσεων που κυκλοφόρησαν, διαπιστώσαμε ότι δεν είναι μόνο πολυάριθμες, αλλά διακρίνονται από εντυπωσιακή πολυμορφία και καλύπτουν μια χρονική περίοδο εκατό ογδόντα-επτά ετών.

Οι περισσότερες γαλλικές και ελληνικές εκδόσεις, ιδίως αυτές που απευθύνονται σε ενήλικες και καλύπτουν την χρονική περίοδο από 1831 έως και 1950, έχουν ελάχιστες διασκευαστικές παρεμβάσεις. Αντίθετα, οι γαλλικές και ελληνικές

⁶¹ Jauss H. R., *Η θεωρία της πρόσληψης*, εισ., μετ., επ. Πεχλιβάνης Μ., εκδ. Ι. Δ. Κολλάρου και Σία Α. Ε., Αθήνα, 1995, σ. 93.

⁶² Iser W., *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, εκδ. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974, σσ. 30-45.

δευτερογενείς αφηγήσεις του κλασικού αυτού μυθιστορήματος του Victor Hugo, κυρίως αυτές που απευθύνονται σε παιδιά, και καλύπτουν την χρονική περίοδο από 1950 έως και σήμερα, έχουν πολλές διασκευαστικές παρεμβάσεις και ο τρόπος διαχείρισής τους μέσα σ' ένα πολύμορφο περιβάλλον, είτε εκδοτικό, είτε θεατρικό, είτε κινηματογραφικό, μαζί με την εκτεταμένη διασπορά του φαινομένου της διασκευής συγκροτούν ένα ενδιαφέρον ερευνητικό αντικείμενο. Κατ' αρχάς, για λόγους μεθοδολογικής ενότητας, στο πλαίσιο της έρευνάς μας, κρίνεται σκόπιμο να παρουσιάσουμε τις εκδόσεις του κλασικού μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo σε έντυπη μορφή κατά χρονολογική σειρά. Όπως θα διαπιστώσουμε, υπάρχει στενή συνάφεια στον τρόπο απόδοσης του αρχικού έργου με το εκάστοτε κοινωνικό-ιστορικό περιβάλλον δημιουργίας των δευτερογενών αφηγήσεων. Θεωρούμε ότι είναι ενδεδειγμένη η παρουσίαση του συνόλου των δευτερογενών αφηγήσεων κατ' απόλυτη χρονολογική τάξη:

1. Το Φεβρουάριο του 1831, ο Victor Hugo στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης του μυθιστορήματος « Η Παναγία των Παρισίων » (*Notre-Dame de Paris, 1482*), που εκδίδεται από τον οίκο Charles Gosselin⁶³, αναφέρεται στη λέξη « ΑΝΑΓΚΗ » την οποία είχε διαβάσει χαραγμένη στον τοίχο στα ελληνικά σε μια σκοτεινή γωνιά σ' έναν από τους πύργους του ναού και θα του εμπνεύσει το μυθιστόρημα.

2. Στις 12 Δεκεμβρίου 1832 κυκλοφορεί από τον οίκο Eugène Renduel μια δεύτερη έκδοση του μυθιστορήματος « Η Παναγία των Παρισίων » που στον πρόλογό του ο Victor Hugo θα προσθέσει κι άλλη μια σελίδα με τίτλο « Note ajoutée à l' édition définitive (1832) »⁶⁴ και στο τέλος αυτής της σελίδας θα χαραχτεί την ημερομηνία « Παρίσι, 20 Οκτωβρίου 1832», διευκρινίζοντας ότι έχει προσθέσει τρία κεφάλαια επιπλέον.

3. Το 1836 επανεκδίδεται η « Notre-Dame de Paris » από τον οίκο Eugène Renduel σ' έναν τόμο των 631 σελίδων που περιλαμβάνει 11 φιγούρες των Boulanger, Raffet, D. Rouargue, E. Finden, Tony και Alfred Johannot και R. Staines.

⁶³ V. Hugo, *Notre Dame de Paris*, Charles Gosselin libraire, 1831 (1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e éditions).

⁶⁴ Trois chapitres manquants ont été ajoutés à partir de 1832. L'édition en ligne, V. Hugo, « Notre-Dame de Paris, 1482 » από τις εκδόσεις Librairie Ollendorff του 1904, les inclut.

4. Το 1840 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τον εκδοτικό οίκο Furne και C^{ie}, σ' έναν τόμο των 426 σελίδων, με ασπρόμαυρη εικονογράφηση των MM. Baffet, Tony Johannot, Colin και Louis Boulanger.

5. Το 1841 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τον οίκο Charpentier, Libraire-Editeur του Παρισιού, σε δύο τόμους των 348 και 404 σελίδων αντίστοιχα.

6. Το 1843 κυκλοφορεί το « Œuvres Complètes de Victor Hugo: Notre-Dame de Paris » από το εκδοτικό οίκο E. Michaud του Παρισιού σε τρεις τόμους (ο 1^{ος} των 380 σελίδων, ο 2^{ος} των 428 και ο 3^{ος} των 352 σελίδων).

7. Το 1844 επανεκδίδεται η « Notre-Dame de Paris » από τον εκδοτικό οίκο Furne και C^{ie}, σ' έναν τόμο των 372 σελίδων, με ασπρόμαυρη εικονογράφηση των MM. Baffet, Tony Johannot, Colin, Louis Boulanger.

8. Το 1844⁶⁵ κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τον εκδότη Perrotin, σ' έναν τόμο των 485 σελίδων. Η έκδοση θα είναι εικονογραφημένη με σχέδια των διακεκριμένων καλλιτεχνών MM. E. De Beaumont, L. Boulanger, Daubigny, T. Johannot, C. Roqueplan, de Lemud, Steinheil.

9. Το 1850 επανεκδίδεται η « Notre-Dame de Paris » από τον εκδοτικό οίκο Furne και C^{ie}, με ασπρόμαυρη εικονογράφηση των MM. Baffet, Tony Johannot, Colin, Louis Boulanger.

10. Το 1855 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τον οίκο Victor Lecou, J. Hetzel et C^{ie}.

11. Το 1857 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τον οίκο L. Hachette et C^{ie} – J. Hatzel et C^{ie} του Παρισιού, σ' έναν τόμο των 601 σελίδων.

12. Το 1856 κυκλοφορεί το Œuvres Complètes de Victor Hugo από τον οίκο Houssiaux Alexandre σε τέσσερις τόμους και η « Notre-Dame de Paris » θα συμπεριληφθεί στον 3ο τόμο (372 σελίδες) και στον 4^ο (426 σελίδες). Το 1857 επανεκδίδεται το Œuvres Complètes de Victor Hugo από τον οίκο Houssiaux Alexandre, σε τέσσερις τόμους και η « Notre-Dame de

⁶⁵

V. Hugo, *Notre Dame de Paris*, éditeur Perrotin, Paris, 1844. Cette édition est en ligne.

Paris » θα συμπεριληφθεί στον πρώτο τόμο (372 σελίδες) με ασπρόμαυρες γκραβούρες εκτός κειμένου. Επανεκδίδονται το 1860 και το 1864.

13. Το 1858 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από το Librairie de L. Hachette, τόμος I, 280 σελίδων.

14. Το 1860 επανεκδίδεται το « Œuvres Complètes de Victor Hugo nouvelle édition ornée de vignettes, Roman, Notre-Dame de Paris » από το εκδοτικό οίκο Alexandre Houssiaux του Παρισιού σε δύο τόμους (ο 1^{ος} των 372 και 2^{ος} των 326 σελίδων). Το 1864 επανεκδίδεται το « Œuvres Complètes de Victor Hugo από το εκδοτικό οίκο Alexandre Houssiaux σε τρεις τόμους και η Notre-Dame de Paris συμπεριλαμβάνεται στον 1^ο τόμο των 372 σελίδων. Επανεκδίδεται το 1875 σε τέσσερις τόμους και η Notre-Dame de Paris συμπεριλαμβάνεται στον 1^ο και 2^ο τόμο καλύπτοντας 372 σελίδες.

15. Το 1862 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από το Librairie de L. Hachette et C^{ie} του Παρισιού σε δύο τόμους των 342 και 400 σελίδων αντίστοιχα. Επανεκδίδεται το 1867, το 1871 και το 1881.

16. Το 1865 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από το Librairie J. Hetzel et C^{ie} του Παρισιού, σ' έναν τόμο των 272 σελίδων, με ασπρόμαυρες γκραβούρες του διακεκριμένου καλλιτέχνη Brion.

17. Το 1867 επανεκδίδεται η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις J. Hetzel et C^{ie} του Παρισιού, εικονογραφημένο με 70 σχέδια του Brion και με γκραβούρες των Yon και Perrichon.

18. Το 1870 ο εκδοτικός οίκος Librairie J. Hetzel et C^{ie} του Παρισιού επανεκδίδει τη « Notre-Dame de Paris » σ' έναν τόμο των 272 σελίδων και εικονογραφημένο από το διακεκριμένο καλλιτέχνη Brion, και με γκραβούρες των Yon και Perrichon.

19. Και το 1876 επανεκδίδεται η 12^η έκδοση σ' έναν τόμο των 272 σελίδων, εικονογραφημένο πάλι από το διακεκριμένο καλλιτέχνη Brion, με γκραβούρες των Yon και Perrichon από τον εκδοτικό οίκο Librairie J. Hetzel et C^{ie} του Παρισιού.

20. Το 1880 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τον οίκο Eugène Hugues του Παρισιού και επανεκδίδεται το 1882 σ' έναν τόμο των 352 σελίδων, με πολλές γκραβούρες των διακεκριμένων καλλιτεχνών F. Méaulle, C. Laplante, Pannemaker, Huyot και Hoffbauer.

21. Το 1880 κυκλοφορεί το « Œuvres Complètes de Victor Hugo από το εκδοτικό οίκο J. Hetzel & A. Quantin et C^{ie} σε τέσσερις τόμους και η « Notre-Dame de Paris » συμπεριλαμβάνεται στον 3^ο τόμο των 372 σελίδων και στον 4^ο των 431 σελίδων.

22. Το 1889 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τον οίκο Émile Testard et C^{ie}. Πρόκειται για μια εθνική έκδοση (édition nationale).

23. Το 1900⁶⁶ τα χαραγμένα σχέδια του Ch. Guillaume ζωντανεύουν την έκδοση της « Notre-Dame de Paris » του οίκου C. Marpon και E. Flammarion του Παρισιού.

24. Το 1904 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Librairie Paul Ollendorff⁶⁷ στο Παρίσι το βιβλίο «Notre-Dame de Paris, 1482» του Victor Hugo : στην παρούσα μελέτη ορίζουμε, καθαρά τεχνικά, ως αρχικό έργο αυτό το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο των εκδόσεων Librairie Ollendorff του 1904.

25. Το 1907 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Société d' Éditions Littéraires et Artistiques - Librairie Paul Ollendorff. Πρόκειται για μία πλήρη έκδοση σ' ένα τόμο των 378 σελίδων, της οποίας το εξώφυλλο φιλοτέχνησε ο E. Blanche.

26. Ακολουθούν οι εκδόσεις του οίκου T. Nelson & Sons, το 1912, με επανεκδόσεις το 1934, το 1935 και το 1936.

27. Το 1923 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris 1482 » από τις εκδόσεις Ernest Flammarion του Παρισιού σ' έναν τόμο των 479 σελίδων και

28. Επανεκδίδεται η « Notre-Dame de Paris, 1482 » το 1926 και το 1930 από τον εκδοτικό οίκο Ernest Flammarion του Παρισιού, σ' έναν τόμο των 479 σελίδων.

29. Το 1930 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τον εκδοτικό οίκο Arthème Fayard και C^{ie}, Collection Les Meilleurs Livres. Επανεκδίδεται το 1948 η « Notre-Dame de Paris » από τον εκδοτικό οίκο Arthème Fayard, τόμος II, 126 σελίδων με σημειώσεις του M. Pierre Castex.

⁶⁶ V. Hugo, *Notre Dame de Paris*, C. Marpon et E. Flammarion, Paris, 1900. Αυτή η έκδοση είναι διαθέσιμη στο διαδίκτυο.

⁶⁷ Και αυτή η έκδοση είναι διαθέσιμη στο διαδίκτυο.

30. Το 1935 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από το Librairie Larousse του Παρισιού, σ' έναν τόμο των 295 σελίδων. Επιμέλεια του F.-M. Salvat.
31. Το 1935 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από το οίκο Calmann Levy του Παρισιού, σ' έναν τόμο των 479 σελίδων.
32. Το 1942 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις À l' Emblème du Secrétaire του Παρισιού, σε εικονογράφηση του Timar.
33. Το 1947 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Jacques Vautrain, του Παρισιού, σε δύο τόμους των 227 και 226 σελίδων αντίστοιχα, με έγχρωμες γκραβούρες εκτός κειμένου από τον François Aymé και εισαγωγή του Jean Guiguet.
34. Το 1948 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Collection Nelson-Série Brochée του Παρισιού, σ' έναν τόμο των 323 σελίδων.
35. Το 1949 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις A. Hatier, την οποία παρουσιάζει ο Louis Roinet. Η σειρά « Les Classique Hatier » εκδίδεται σε δύο τόμους των 94 και 93 σελίδων αντίστοιχα.
36. Το ίδιο έτος 1949 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Lettres Bordas, Collection « Les Grands Maitres », σε δύο τόμους των 282 και 290 σελίδων αντίστοιχα, στην οποία προλογεί ο Léo Larguier και ζωντανεύει με τα σχέδια του ο Claude Digeon.
37. Το 1951 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Hachette, Bibliothèque Verte, σε δύο τόμους των 287 και 286 σελίδων αντίστοιχα και με ασπρόμαυρη εικονογράφηση εκτός κειμένου του de A. Pécoud.
38. Το 1952 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις E. Flammarion, σειρά « Collection Classiques », σ' έναν τόμο των 475 σελίδων.
39. Το 1953 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Dauphin του Παρισιού, σ' έναν τόμο των 507 σελίδων, με σημειώσεις του M. Pierre Costex.

40. Το 1953 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Fernand Nathan (255 σελίδες), διασκευή για παιδιά από τον Jean Portail σε ασπρόμαυρη εικονογράφηση του Marcel Laverdet με έγχρωμο εικονογραφημένο μπλε εξώφυλλο.

41. Το 1954 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από το Librairie Gründ του Παρισιού.

42. Το 1956 και το 1957 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Editions de Paris σ' έναν τόμο των 399 σελίδων, με ασπρόμαυρη εικονογράφηση και το 1957 από τις εκδόσεις Horizons de Paris σ' έναν τόμο των 399 σελίδων.

43. Το 1956 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Panthéon, Collection Pastels του Παρισιού, σ' έναν τόμο των 487 σελίδων με 10 εικονογραφήσεις εκτός κειμένου του Jean Gradassi.

44. Το 1956 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Hachette σ' έναν τόμο των 105 σελίδων με ασπρόμαυρη εικονογράφηση εκτός κειμένου. Η επιμέλεια της έκδοσης είναι του Cardinal Feltin, η ιστορική και αρχαιολογική εισαγωγή του Pierre-Marie Auzas και οι φωτογραφίες του Noël Le Boyer.

45. Το 1957 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris roman » από τις εκδόσεις Les Éditions de Paris, σ' έναν τόμο των 399 σελίδων με ασπρόμαυρες φωτογραφίες της κινηματογραφικής ταινίας της εποχής εκτός κειμένου και σε μπλε και μαύρο η φωτογραφία της Jaquette στο εξώφυλλο του βιβλίου.

46. Το 1958 κυκλοφορεί η « La légende des Siècles » από τις εκδόσεις Les Classiques Hatier, σε δύο τόμους των 126 σελίδων ο καθένας αντίστοιχα, την οποία παρουσιάζει ο Joseph – B. Piéri.

47. Το 1958 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Laffont Robert, της Collection des "Cents Chefs-d'œuvre", σ' έναν τόμο των 501 σελίδων.

48. Το 1959 κυκλοφορεί η ασπρόμαυρη εικονογραφημένη έκδοση η « Notre-Dame de Paris, 1482 » του οίκου Garnier Frères, σ' έναν τόμο των 603 σελίδων της σειράς Classiques Garnier με εισαγωγή και σημειώσεις του Marius-Francois Guyard και ακολουθούν οι επανεκδόσεις του ίδιου οίκου το

1961, 1963, το 1966 η εικονογραφημένη έκδοση είναι διορθωμένη και αυξημένη κατά μία χρονολογία, το 1967, 1971 και το 1976.

49. Το 1959, το 1961 και το 1963 κυκλοφορεί η εικονογραφημένη έκδοση « Notre-Dame de Paris » του οίκου Classiques Garnier με σημειώσεις από τον Marius- François Guyard.

50. Το 1960 κυκλοφορεί η έκδοση « Notre-Dame de Paris, 1482 » του οίκου G. P., σ' έναν τόμο των 575 σελίδων και με ασπρόμαυρη και έγχρωμη εικονογράφιση του Paul Durand.

51. Το 1962 κυκλοφορεί η έκδοση « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Edition με έγχρωμο εικονογραφημένο εξώφυλλο σ' έναν τόμο των 443 σελίδων.

52. Το 1966 κυκλοφορεί η έκδοση « Notre-Dame de Paris 1482 » του οίκου Classiques Garnier σ' έναν τόμο των 603 σελίδων, με το ασπρόμαυρο πορτρέτο του Victor Hugo το 1828 από τον καλλιτέχνη Achille Devéria.

53. Το 1966 κυκλοφορεί η έκδοση « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Editions Livre de Poche σ' έναν τόμο των 704 σελίδων και επανεκδίδεται το 1969, το 1970 (σε 704 σελίδες), το 1989 και το 1992 (σε 656 σελίδες).

54. Το 1967 κυκλοφορεί η έκδοση « Notre-Dame de Paris » του οίκου Garnier - E. Flammarion, Collection « GF », σ' έναν τόμο των 512 σελίδων. Η εισαγωγή έχει γραφτεί από τον Léon Cellier.

55. Το 1967 κυκλοφορεί η έκδοση « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Baudelaire σ' έναν τόμο των 563 σελίδων με φωτογραφίες του Giraudon και καρικατούρες του Daumier.

56. Το 1970 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Presses de Renaissance, σειρά « Collection Club Géant Classique », σ' έναν τόμο των 473 σελίδων. Επανεκδίδεται το 1972, το 1973, 1974 και το 1979.

57. Το 1973 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις La Galaxie (185 σελίδες) σε διασκευή για παιδιά με έγχρωμη και ασπρόμαυρη εικονογράφιση εντός και εκτός κειμένου από τον Beuville.

58. Το 1973 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Les Chefs-D'Œuvres des Lettres, σ' έναν τόμο των 443 σελίδων.

59. Το 1974 κυκλοφορεί το L' oeuvre complete de Victor Hugo από τις εκδόσεις Jean de Bonnot με τη « Notre-Dame de Paris » στο πρώτο μέρος του πρώτου τόμου των 371 σελίδων, με ασπρόμαυρη εικονογράφηση εντός και εκτός κειμένου της εποχής του συγγραφέα. Το L' oeuvre complète de Victor Hugo από τις εκδόσεις Jean de Bonnot περιλαμβάνει δύο τόμους των 371 και 428 σελίδων αντίστοιχα.

60. Το 1974 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Gallimard.

61. Το 1978 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » του εκδοτικού οίκου Gallimard, σ' έναν τόμο των 622 σελίδων, με επιμέλεια του Robert Hossein.

62. Το 1980 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Fernand Nathan σ' έναν τόμο των 255 σελίδων, με ασπρόμαυρη εικονογράφηση σε διασκευή για παιδιά από τον J. Portail. Επανεκδίδεται το 1983 και το 1985.

63. Το 1980 κυκλοφορεί το έργο του V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, από τις εκδόσεις Rouge & Or με ασπρόμαυρη εικονογράφηση σε διασκευή για παιδιά από τον J. Portail και επανεκδίδεται το 2002, το 2005 και το 2010.

64. Το 1981 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris 1482 » από τις εκδόσεις Folio στην οποία προλογεί ο Louis Chevalier και ζωντανεύει η εικονογράφηση του Boulanger.

65. Το 1984 επανεκδίδεται η « Notre-Dame de Paris, 1482 » του οίκου Garnier - E. Flammarion, Collection « GF », σ' έναν τόμο των 512 σελίδων. Την εισαγωγή γράφει ο Léon Cellier.

66. Το 1985 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Hachette : Edi-Monde (52 σελίδες) σε κόμικς, εικονογράφηση του Paul Gillon σε χρώματα της Marie- Paule Alluard, διασκευή του Claude Gendrot.

67. Το 1985 επανεκδίδεται (1^η έκδοση το 1981) η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις L' école des loisirs, Collection : Classiques Abrégés, διασκευή-κείμενο του Bernard Noel και εικονογράφηση με σκίτσα του Gustave Brion. Επανεκδίδεται το 1999.

68. Το 1986 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Gallimard (622 σελίδες), σειρά « Collection 1000 soleils », σε ασπρόμαυρη εικονογράφηση και με την επιμέλεια των Pierre Marchand και Jean Olivier Heron και το 1989 επανεκδίδεται από τον οίκο Gallimard, σειρά Collection Folio.

69. Το 1989 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Bordas, σ' έναν τόμο των 188 σελίδων. Το «Univers des Lettres Bordas» το εκδίδει εικονογραφημένο με φωτογραφίες ασπρόμαυρες υπό τη διεύθυνση του Fernand Angué και την επιμέλεια του Pierre Lauzerois.

70. Το 1989 επανεκδίδεται η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Gallimard, σειρά « Collection Folio », σ' έναν τόμο των 702 σελίδων.

71. Το 1992 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Cremille, σ' έναν τόμο των 355 σελίδων και εικονογραφημένο με γκραβούρες εκτός κειμένου.

72. Το 1994 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Gallimard, Collection Folio classique, σ' έναν τόμο των 702 σελίδων.

73. Το 1995 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Bibliothèque Lattès, σ' έναν τόμο των 661 σελίδων, εικονογραφημένο με ασπρόμαυρες γκραβούρες και σχέδια του Brion εντός και εκτός κειμένου.

74. Το 1995 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Hachette, raconté par Vincent Leroger, Collection Lecture Facile: Grandes œuvres.

75. Το 1996 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Hemma, Paris, collection Livre Club Jeunesse, σ' έναν τόμο των 156 σελίδων, η διασκευή για παιδιά από την Marie-Françoise Perat σε ασπρόμαυρη εικονογράφηση του Marcel Laverdet. Μερικά έγχρωμα σχέδια θα είναι εκτός κειμένου.

76. Το 1996 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Lito Paris σ' έναν τόμο των 121 σελίδων και με ασπρόμαυρη εικονογράφηση του Matthieu Blanchin.

77. Το 1997 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις EDDL, Livre de poche των 566 σελίδων.

78. Το 1998 κυκλοφορεί η διασκευή « Le bossu de Notre-Dame» από τις εκδόσεις Selection du reader's digest, για παιδιά ηλικίας επτά ετών και πάνω, με εικονογράφηση του Tony Smith.

79. Το 1999 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις L'école des Loisirs σ' έναν τόμο των 335 σελίδων της σειράς « Classiques abrégés » με σχέδια του Gustave Brion.

80. Το 2002 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Hachette Jeunesse, σειρά Collection : Bibliothèque Hachette σ' έναν τόμο των 350 σελίδων. Η διασκευή του Jean-Michel Payet απευθύνεται σε έφηβους.

81. Το 2004 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Hachette Livre, Lecture Facile : tome I : Quasimodo. Tome II, Esmeralda.

82. Το 2006 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Folio, Collection Filiothèque, Gallimard. Τη διασκευή σ' έναν τόμο των 240 σελίδων σχολιάζει ο Henri Scepi.

83. Το 2009 επανεκδίδεται (1^η έκδοση το 1974) η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Folio, Collection Classique, με κείμενο του Benedicte Andersson. Την εισαγωγή γράφει ο Adrien Goetz. Επανεκδίδεται το 2017.

84. Το 2009 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Flammarion, Collection : GF, σ' έναν τόμο των 738 σελίδων. Επανεκδίδεται το 2017, η διασκευή για εφήβους, με κείμενο της Marieke Stein και εικονογράφηση της Virginie Berthemet.

85. Το 2011 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Clé International, διασκευή της Elyette Roussel.

86. Το 2011 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Tourbillon, διασκευή του Thomas Leclère.

87. Το 2012 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » σε κόμικς από τις εκδόσεις Glénat, διασκευή του Robin Recht και εικονογράφηση του Jean Bastide.

88. Το 2013 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Pocket, σειρά Collection Classiques, σ' έναν τόμο των 704 σελίδων. Την εισαγωγή της διασκευής προλέγει η Gabrielle Chamarat-Malandain και απευθύνεται σε έφηβους.

89. Το 2013 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Larousse, σειρά Collection : Petits Classiques Larousse, διασκευή για νέους σε κείμενο της Karine Juillien.

90. Το 2014 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Livre de Poche Jeunesse, σειρά Livre de Poche Jeunesse. Η διασκευή του Xavier Coste απευθύνεται σε έφηβους.

91. Το 2014 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Livre de Poche Jeunesse, σειρά Livre de Poche Jeunesse, texte abrégé. Μια διασκευή για παιδιά από ηλικίας 12 ετών.

92. Το 2014 επανεκδίδεται (1^η έκδοση το 2011 και η 2^η το 2012) η « Notre-Dame de Paris » σε κόμικς από τις εκδόσεις Soleil, Collection : Metamorphose, μια διασκευή για εφήβους σε εικονογράφηση του Benjamin Lacombe.

93. Το 2015 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Archipoche, σειρά Collection : Bibliothèque des Classiques. Η διασκευή απευθύνεται σε έφηβους.

94. Το 2015 κυκλοφορεί η διασκευή « Notre-Dame de Paris » του Patricien Arrou-Vignod από τις εκδόσεις Collection Folio Junior Textes classiques, Gallimard Jeunesse, σ' έναν τόμο των 304 σελίδων. Η διασκευή σε εικονογράφηση του Antoine Ronson, απευθύνεται σε παιδιά ηλικίας 13 ετών και πάνω.

95. Το 2017 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » από τις εκδόσεις Bibliothèque Lito. Τη διασκευή για παιδιά ηλικίας από 8 ετών έχει εικονογραφήσει η Lise Herzog.

96. Το 2017 κυκλοφορεί η « Notre-Dame de Paris » κόμικς, από τις εκδόσεις Glenat, διασκευή του Claude Carré και εικονογράφηση – σκίτσα του Jean -Marie Michaud.

Το γνωστό μυθιστόρημα του Victor Hugo *Η Παναγία των Παρισίων* μεταφράζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά ⁶⁸ από τον Ιωάννη Καρασού[τ]σα.

1. Το 1867 πρωτοδημοσιεύεται « *Η Παναγία των Παρισίων*, Μυθιστορία Βίκτωρος Ούγου, μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Γαλλικοῦ ὑπὸ Ι. Καρασούσα Τόμος Πρῶτος και Δεύτερος Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστοῦ »⁶⁹ και ἀπὸ τότε γνώρισε πολλές επανεκδόσεις.
2. Το 1885 κυκλοφορεῖ « *Η Παναγία των Παρισίων*, μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Γαλλικοῦ ὑπὸ Ι. Καρασούσα Τόμος Πρῶτος Ἐκδίδεται ὑπὸ Ἀδελφῶν Γεωργιάδου Ἐν Σμύρνη Τύποις Ἀδελφῶν Γεωργιάδου »⁷⁰.
3. Το 1886 κυκλοφορεῖ « *Ἡ Ἐσμεράλδα*, δράμα εἰς πράξεις τέσσαρας, μεταφρασθέν ἐκ τοῦ Γαλλικοῦ ὑπὸ Κ. και Π. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1886, τυπολιθογραφεῖον Ἀντωνίου Μαζούρη»⁷¹.
4. Το 1892 κυκλοφορεῖ « *Η Παναγία των Παρισίων*, μετάφραση Ι. Καρασούτσα, Ἐν Ἀθήναις Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας »⁷².
5. Το 1923-4 ἀπὸ τις ἐκδόσεις Γεώργιος Ι. Βασιλείου, δημοσιεύεται « *Η Παναγία των Παρισίων* », την οποία εντοπίσαμε στη Βιβλιοθήκη της Βουλῆς, Μπενάκειος Βιβλιοθήκη.
6. Το 195- ἀπὸ τις ἐκδόσεις Πέτρος Δ. Καραβάκος, δημοσιεύεται « *Η Παναγία των Παρισίων* », την οποία εντοπίσαμε στη Βιβλιοθήκη της Βουλῆς, Μπενάκειος Βιβλιοθήκη.
7. Το 1969 ἀπὸ τις ἐκδόσεις «Βιβλιοθήκη για ὅλους» δημοσιεύεται « *Η Παναγία των Παρισίων* », την οποία εντοπίσαμε στη Βιβλιοθήκη της Βουλῆς, Μπενάκειος Βιβλιοθήκη.

⁶⁸ Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Εισαγωγή, Συνομογραφίες Ευρετήρια*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006, σ. 243.

⁶⁹ Φίλιππος Ηλιού - Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή, Τόμος Α', 1864 – 1879*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006, λήμμα 172, σ. 226.

⁷⁰ Φίλιππος Ηλιού - Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή, Τόμος Β', 1880 – 1890*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006, λήμμα 958, σ. 1907.

⁷¹ Στο ίδιο, λήμμα 798, σ. 2002.

⁷² Φίλιππος Ηλιού - Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή, Τόμος Γ', 1891 – 1900*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006, λήμμα 221, σ. 2605.

8. Το 196- από τις εκδόσεις Μ. Πεχλιβανίδης & Σία, δημοσιεύεται «Η Παναγία των Παρισίων», την οποία εντοπίσαμε στη Βιβλιοθήκη της Βουλής, Μπενάκειος Βιβλιοθήκη.
9. Το 1975 από τις εκδόσεις Αστήρ δημοσιεύεται «Η Παναγία των Παρισίων» διασκευή του Μανώλη Σκουλούδη και επιμέλεια κειμένου Γ. Κουζούνη, για παιδιά ηλικίας 9-12 ετών.
10. Το 1996 από τις εκδόσεις Μίνωας δημοσιεύεται «Η Παναγία των Παρισίων» μετάφραση της Ντορέτα Πέππα και επιμέλεια κειμένου Γ. Χριστόπουλος. Στην παρούσα μελέτη ορίζουμε, καθαρά τεχνικά, ως σημείο αναφοράς το μεταφρασμένο στα ελληνικά κείμενο της Ντορέτα Πέππα.
11. Το 1998 κυκλοφορεί «Η Παναγία των Παρισίων», από τις εκδόσεις Modern Times σε κόμικς των 65 σελίδων, διασκευή για παιδιά.
12. Το 2001 κυκλοφορεί «Η Παναγία των Παρισίων» από τις εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί Α.Ε.Ε., διασκευή για παιδιά των 235 σελίδων της Λύντης Γαλάτη, μετάφραση της Τατιάνας Γαλάτουλα και επιμέλεια των Χρυσούλα Τσιρούκη και Στέλλας Γιασουρίδου.
13. Το 2002 κυκλοφορεί *Η Παναγία των Παρισίων*, από τις εκδόσεις Ηλιοτρόπιο σ' έναν τόμο των 186 σελίδων. Η διασκευή σε μετάφραση της Πόλυς Μοσχοπούλου απευθύνεται σε νέους.
14. Το 2005 κυκλοφορεί «Η Παναγία των Παρισίων» από τις εκδόσεις Λιβάνη, διασκευή για παιδιά των 63 σελίδων και μετάφραση της Μαρίας Παππά.
15. Το 2005 κυκλοφορεί « Η Παναγία των Παρισίων» από τις εκδόσεις Σμίλη, την οποία βρήκαμε στη βιβλιοθήκη της Βουλής, Λένορμαν.
16. Το 2007 κυκλοφορεί «Η Παναγία των Παρισίων» από τις εκδόσεις Καλοκάθη, σε μετάφραση της Ελένης Καλοκάθη, η διασκευή για παιδιά των 56 σελίδων.
17. Το 2011 κυκλοφορεί *Η Παναγία των Παρισίων*, από τις εκδόσεις 4π Ειδικές Εκδόσεις, σειρά Παγκόσμια Λογοτεχνία: Κλασική Βιβλιοθήκη, επιμ. Μαρία Ατματζίδου, μετάφραση της Τζένης Μπαριαμή σ' έναν τόμο των 415 σελίδων.
18. Το 2017 κυκλοφορεί *Η Παναγία των Παρισίων*, από τις εκδόσεις Μαλλιάρης, σειρά Παγκόσμια Κλασική Λογοτεχνία, διασκευή των 712 σελίδων σε μετάφραση του Γ. Κοτζιούλας.

Κειμενικές διασκευές εντοπίστηκαν στο Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, στη Βιβλιοθήκη της Βουλής, Μπενάκειος Βιβλιοθήκη, στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της

Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Σορβόνης - Paris IV, στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, στο Κέντρο Παιδικού και Εφηβικού Βιβλίου, στη Βιβλιοθήκη του Πολιτιστικού Οργανισμού του Δήμου Ροδίων, καθώς και σε βιβλιοπωλεία και εκδοτικούς οίκους.

1. 5. 1. Το θέμα του αρχικού έργου

Το 1867 μεταφράζεται στα ελληνικά από τον Ιωάννη Καρασούτσα⁷³ το μυθιστόρημα του Victor Hugo «Η Παναγία των Παρισίων», που παραμένει ως σήμερα, ένα από τα δημοφιλέστερα έργα του στην χώρα μας. «Όπως όμως και ο Σκυλίτσης, ο Καρασούτσας προχωρεί κι αυτός σε σημαντικές περικοπές του έργου, στερώντας από τους Έλληνες αναγνώστες την ολοκληρωμένη αντίληψη του χειμαρρώδους λόγου του Ουγκώ»⁷⁴. Το 1904 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Librairie Ollendorff⁷⁵ στο Παρίσι το μυθιστόρημα «Notre-Dame de Paris, 1482» του Victor Hugo: έκδοση στην οποία αναφέρεται και παραπέμπει η παρούσα μελέτη, το κείμενο της οποίας θεωρούμε ως αρχικό έργο.

Το αρχικό έργο, κοινωνικό και ιστορικό μυθιστόρημα, διαμορφώθηκε κατά την διάρκεια της παρακμής της μοναρχίας του Ιουλίου και συντάχτηκε αμέσως μετά τα γεγονότα της εξέγερσης του Ιουλίου 1830⁷⁶. Διακρίνονται τα δημοκρατικά και ανθρωπιστικά ιδεώδη του Victor Hugo και το μίσος του προς την πολιτική και θρησκευτική τυραννία. Κατά την Δ. Προβατά, «ο Ουγκώ συγκέντρωνε όλες τις αρετές που ένα έθνος ευχόταν να έχει ως πρότυπο: ήταν ταυτόχρονα ένας πολυγραφότατος λογοτέχνης, ένας ένθερμος πατριώτης και ένας ενθουσιώδης πολιτικός μεταρρυθμιστής. Την προσήλωση του στους δημοκρατικούς θεσμούς την είχε

⁷³ *Η Παναγία των Παρισίων*. Μυθιστορία Βίκτορος Ούγου μεταφρασθείσα [...] υπό Ι. Καρασούτσα, εν Αθήναις, 1867. helios-eie.ekt.gr/EIE/bitstream/10442/771/1/M01.021.0.pdf

⁷⁴ helios-eie.ekt.gr/EIE/bitstream/10442/771/1/M01.021.0.pdf

⁷⁵ https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris

⁷⁶ Thoraval J., *Les Grandes Etapes de la Civilisation Française*, Bordas, Paris, 1976, σ. 280.

αποδειξεί με πολλές ευκαιρίες»⁷⁷. Ο Victor Hugo ενσωματώνει μια μελοδραματική πλοκή σ' ένα ιστορικό γίνεσθαι με το μέγεθος και με την δύναμη του προσωπικού του ύφους, ασκώντας πίεση στον κλασικό τρόπο γραφής κάτω από την επίδραση του ρομαντισμού. Το έργο εξελίσσεται στο ταραγμένο Παρίσι του 15^{ου} αιώνα, με επίκεντρο τον Καθεδρικό ναό της Παναγίας των Παρισίων με την επιβλητική παρουσία του και την Αυλή των Θαυμάτων πλημμυρισμένη από ανήσυχους κακοποιούς, χώροι στους οποίους ζωντανεύει μια μυστηριώδη και φανταστική ιστορία.

Η πλοκή του έργου που διαδραματίζεται στο Παρίσι το 1482, εκκινεί με την παρουσίαση των αφηγηματικών ηρώων, Pierre Gringoire, Quasimodo και Esmeralda, καθώς και του πλαισίου εντός του οποίου θα εξελιχθεί η δράση. Ο χρόνος «η 6^η Ιανουαρίου του 1482»⁷⁸ και ο χώρος «το Δικαστικό Μέγαρο και η πλατεία Γκρεβ»⁷⁹ συνδέονται οργανικά με τα υπόλοιπα στοιχεία της αφήγησης και διαδραματίζουν αποφασιστικό ρόλο στην εξέλιξή της, όπως το στοιχείο της πλοκής, δηλαδή το βασικό γεγονός όπου η κεντρική ηρωίδα, η Esmeralda έρχεται σε αντιπαράθεση με τον σημαντικό εκπρόσωπο της εκκλησιαστικής εξουσίας, τον αρχιεπίσκοπο Frollo και πυροδοτείται η έναρξη της δράσης. Οι ποικίλες συγκρούσεις, καθώς και η κάθε είδους περιπέτεια των χαρακτήρων της ιστορίας, συμβάλλουν στην ανάπτυξη της πλοκής. Τα αισθήματα του Frollo προς την Esmeralda κυριαρχούν από εγωισμό και πάθος, ο οποίος δεν διστάζει να καταφύγει σε απάνθρωπες και εγκληματικές πράξεις, προκειμένου να την κατακτήσει. Η Εσμεράλδα παρουσιάζεται ως μια πολύ ωραία τσιγγάνα που έχει ανάγκη προστασίας, που αντιλαμβάνεται τον άνδρα των ονείρων της με ένα συγκεκριμένο τρόπο και περιγράφει το πρότυπο του δυνατού, προστατευτικού άντρα με το εξής τριαδικό σχήμα:

«Ένας άντρας έχει περικεφαλαία στο κεφάλι, σπαθί στο χέρι και χρυσά σπιρούνια στις φτέρνες.

⁷⁷ Βλ. Προβατά Δ. στο κείμενο της ομιλίας της : «Η απήγηση του Βίκτορος Ουγκό στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα» 2002, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (ΕΙΕ) | ©National Hellenic Research Foundation, σ. 120. <https://helios-eie.ekt.gr/EIE/handle/10442/776>. Η ομιλία της Προβατά Δ. είναι βασισμένη στα πορίσματα της διδακτορικής της διατριβής με θέμα "Το έργο του Victor Hugo στην Ελλάδα, 1842-1902", Victor Hugo en Grèce (1842-1902), Παρίσι, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

⁷⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* Texte établi par Paul Meurice, Librairie Ollendorff, 1904 volume [Euvres complètes de Victor Hugo](https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris/Texte_entier), Roman, [https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame de Paris/Texte entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris/Texte_entier). Θα χρησιμοποιηθεί αυτή η έκδοση σε όλη την παρούσα μελέτη. *Αυτόθι*, σ. 2 : « le 6 janvier 1482 »

⁷⁹ *Αυτόθι*, σ. 2 : « Palais de Justice et la Grève. »

–Λαμπρά! είτε ο Γκρενγκουάρ, «Χωρίς άλογο δεν είμαστε άντρες..»

-Δεν θα μπορούσα ν' αγαπήσω παρά μόνο έναν άντρα που θα μπορεί να με προστατεύει»⁸⁰.

Στο πρότυπό της ανταποκρίνεται ο λοχαγός Phoebus, ο ιππέας των τοξοτών του βασιλιά. Το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζει η Esmeralda, είναι η Αυλή των Θαυμάτων, όπου βρίσκουν άσυλο οι πτωχοί και περιθωριακοί της κοινωνίας του Παρισιού: ο γύφτος, ο διωγμένος από την εκκλησία καλόγερος, ο παραστρατημένος φοιτητής, οι ληστές, ένας τόπος «[...] όπου ποτέ έντιμος άνθρωπος δεν είχε μπει τέτοια ώρα [...]»⁸¹ που αποδίδει τη δυστοκία της ίδιας της ζωής. Το κοινωνικό συγκείμενο διηθημένο μέσα από το πολιτιστικό φίλτρο περνά μέσα από τον αργκό λόγο των περιθωριοποιημένων ανθρώπων της ζητιανιάς και της αλητείας: « [...]μπήκες στο βασίλειο της Μαγκιάς χωρίς να 'σαι υπήκοος του βασιλείου. Παραβίασες τα προνόμια της πολιτείας μας. Πρέπει να τιμωρηθείς.[...] Θα σε κρεμάσουμε [...]»⁸². Έρχεται σε αντιπαράθεση με το φέρεσθαι και το ζην της δεσποινίδας Fleur – de – Lys de Gondelaurier της καλής κοινωνίας, της αρραβωνιαστικιάς του λοχαγού Phoebus, πιστοποιώντας αυτό που ο Barthes ονομάζει «αποτέλεσμα του πραγματικού»⁸³ και βοηθά τον αναγνώστη να κατανοήσει το σύμπαν της μυθοπλασίας. Η δράση των ηρώων, της Esmeralda, του Quasimodo και του Frollo «εξυφαίνεται μέσα από τους τρεις μεγάλους άξονες της πράξης: της επιθυμίας, της επικοινωνίας, του αγώνα όπου παραπέμπουν οι πράξεις/δράσεις των ηρώων της αφήγησης»⁸⁴, κατά τον Barthes.

Η εξέλιξη της πλοκής με τα γεγονότα να περιπλέκονται δημιουργεί στον αναγνώστη το αίσθημα της αβεβαιότητας σε αρκετά αφηγηματικά επεισόδια όσον αφορά τη ζωή της Esmeralda. Η ανάπτυξη του δολοπλόκου σχεδίου του Frollo που στέφεται με επιτυχία λόγω της άγνοιας αλλά και της ευπιστίας του Quasimodo στον Αρχιδιάκονο, προσδίδει στην πλοκή ενδιαφέρον και αναμονή για την εξέλιξη της

⁸⁰ *Αυτόθι*, σ. 82 : « -Un homme a le casque en tête, l'épée au poing et des éperons d'or aux talons. – Bon ! dit Gringoire, sans le cheval, point d'homme ? – Je ne pourrai aimer qu'un homme qui pourra me protéger. ».

⁸¹ *Αυτόθι*, σ. 66 : « [...] Où jamais honnête homme n'avait pénétré à pareille heure [...] ».

⁸² *Αυτόθι*, σ. 69 : « Tu es entré dans le royaume d'argot, sans être argotier, tu as violé les privilèges de notre ville. Tu dois être puni. [...] tu vas être pendu ».

⁸³ Barthes R., “L'effet de réel” στο *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, σσ. 167-174.

⁸⁴ Barthes R., “Analyse structurale du récit” στο συλλ. τόμο *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, σ. 35. Ο Barthes συνοψίζει τις θεωρητικές απόψεις του Αριστοτέλη, του Propp, Tomachevski, Bremond, Todorov και Greimas.

πλοκής. Η αφήγηση τελειώνει με τον κακοποιό ήρωα Frollo να αποκαλύπτεται⁸⁵ και να κορυφώνεται η έκπληξη του αναγνώστη καθώς η αντίδραση του Quasimodo⁸⁶ υπερβαίνει τις προσδοκίες του:

«Ο κωδωνοκρούστης» βλέποντας « τους φρικτούς σπασμούς να διαπερνούν το σώμα της Τσιγγάνας»⁸⁷ «οπισθοχώρησε μερικά βήματα και ξαφνικά ορμώντας πάνω στον dom Claude με λύσσα, με τα δυο χοντρά του χέρια τον έσπρωξε από την πλάτη στο βάραθρο που πάνω του ήταν γερμένος. Ο ιερέας ξεφώνισε: - Κατάρα! Κι έπεσε»⁸⁸.

Προσφέρεται μια λύση με ανατροπή που έχει σχέση με την ανακάλυψη του Quasimodo, για τον πραγματικό υπεύθυνο του απαγχονισμού της Εσμεράλδας, ο οποίος «προδίδει τον εαυτό του»⁸⁹ εκφράζοντας την ενοχή του με το «δαιμονικό γέλιο του»:

«Στην πιο τρομακτική στιγμή, ένα δαιμονικό γέλιο, ένα γέλιο που μόνο όταν έχεις πάψει πια να είσαι άνθρωπος μπορείς να βγάλεις, ξέσπασε πάνω στο πένθιμο πρόσωπο του ιερέα. Ο Quasimodo δεν άκουσε αυτό το γέλιο, αλλά το είδε»⁹⁰.

Με το γεγονός της τιμωρίας του κακού⁹¹ και δολοπλόκου μυθιστορηματικού ήρωα, του Frollo, διαπιστώνεται νίκη της ηθικής τάξης:

«Προς το βράδυ της ίδιας μέρας, όταν οι δικαστικοί αξιωματούχοι της επισκοπής ήρθαν να σηκώσουν το διαμελισμένο σώμα του

⁸⁵ Προπ Β. Γ., *Μορφολογία του Παραμυθιού. Η διαμάχη με τον Κλωντ Λέβι – Στρωσ και άλλα κείμενα*, εκδ. Ινστιτούτο του βιβλίου – Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2020 (4^η εκδ.), σ. 61. Πρόκειται για την 28^η λειτουργία των δρώντων προσώπων: ο ψεύτικος ήρωας ή ο ανταγωνιστής, ο κακοποιός, ξεσκεπάζεται. Ως λειτουργία, εννοείται η ενέργεια ενός δρώντος προσώπου, που ορίζεται από την άποψη της σημασίας της για την πορεία της δράσης. Βλ. *Αυτόθι*, σ. 25.

⁸⁶ *Αυτόθι*, σ. 61. Πρόκειται για την 37^η λειτουργία των δρώντων προσώπων: ο ήρωας αναγνωρίζεται επίσης από τη λύση του δύσκολου προβλήματος.

⁸⁷ Victor Hugo, 1904, *όπ. π.*, σ. 420 : « [...] d'horribles convulsions le long du corps de l'Égyptienne. »

⁸⁸ *Αυτόθι*, σ. 420 : « Le sonneur recula de quelques pas et, tout à coup, se ruant sur l'archidiacre avec fureur, de ses deux grosses mains il le poussa par le dos dans l'abime sur lequel dom Claude s'était penché. Le prêtre cria : -Damnation ! et tomba. »

⁸⁹ Προπ Β. Γ., 2020, *όπ. π.*, σ. 61. Πρόκειται για την 28^η λειτουργία των δρώντων προσώπων.

⁹⁰ Victor Hugo, 1904, *όπ. π.*, σ. 420 : « Au moment le plus effroyable, un rire de démon, un rire qu'on ne peut avoir que lorsqu'on n'est plus un homme, éclata sur le visage livide du prêtre. Quasimodo n'entendit pas ce rire, mais il le vit. »

⁹¹ Προπ Β. Γ., 2020, *όπ. π.*, σ. 62. Πρόκειται για την 30^η λειτουργία των δρώντων προσώπων : ο κακοποιός τιμωρείται.

αρχιδιάκονου από το λιθόστρωτο του προαυλίου, ο Quasimodo είχε
πια εξαφανιστεί από την Παναγία των Παρισίων»⁹².

1. 5. 2. Οι υπό έρευνα Έντυπες Ελληνικές και Γαλλικές Διασκευές

Το κείμενο του κλασικού μυθιστορήματος του Victor Hugo, *Η Παναγία των Παρισίων*, και των διασκευών του είναι πολυδιαβασμένο από ενήλικες και από παιδιά. Οι υπό έρευνα παρακάτω διασκευές απευθύνονται κυρίως σε παιδιά-αναγνώστες, καλύπτοντας ένα φάσμα ηλικίας, από την προσχολική έως την εφηβική, κατά την περίοδο των τελευταίων δεκαετιών, από το 1975 έως το 2012. Έτσι, μπορούν να αποτελέσουν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα δημιουργικής γραφής με την οποία ένα κλασικό μυθιστόρημα επανεγγράφεται αναπροσαρμοζόμενο κάθε φορά στην ελληνική και γαλλική πνευματική παράδοση και παιδεία κατά την αντίστοιχη χρονική περίοδο⁹³. Στις δεκαετίες αυτές συντελείται στο πεδίο της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής, «μια σιωπηρή επανάσταση, διότι στη σχέση λογοτεχνικού κειμένου και αναγνώστη η έμφαση μετατοπίστηκε από το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο στον ρόλο του αναγνώστη του. Έτσι, πρώτη φορά οι έννοιες ‘αναγνώστης’ και ‘αναγνωστικό κοινό’ ήρθαν στο προσκήνιο της κριτικής συζήτησης εκτοπίζοντας την πάγια έως τότε ιδέα του αυτόνομου κειμένου, το οποίο πρέπει να εξεταστεί σύμφωνα με τους δικούς του όρους. Το σημαντικό πλέον ζήτημα ήταν ότι ο αναγνώστης αναδημιουργεί αυτό το κείμενο».⁹⁴

1. Η απόδοση του κλασικού μυθιστορήματος η *Παναγία των Παρισίων* από τον διασκευαστή Jean Portail κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο Rouge & Or το 1980.

⁹² Victor Hugo, 1904, *όπ. π.*, σ. 423 : « Vers le soir de cette journée, quand les officiers judiciaires de l'énêque vinrent relever sur le pavé du Parvis le cadavre disloqué de l'archidiacre, Quasimodo avait disparu de Notre-Dame ».

⁹³ Για « θέσεις και ιδεολογίες που επικρατούν την πολιτισμική στιγμή κατά την οποία παράχθηκε η αναδιήγηση» κάνουν λόγο οι Stephens, John και McCallum, Robyn στο *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York & London: Garland, 1998, σ. IX. <http://dia-keimena.frl.auth.gr/images/stories/intertextes-14.pdf>

⁹⁴ Οικονομίδου Σ., *Το παιδί πίσω απ' τις λέξεις. Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*, Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg, 2016, σ. 15.

2. Στις εκδόσεις Hachette BD το 1985, η απόδοση του κλασικού μυθιστορήματος η *Παναγία των Παρισίων* είναι σε μορφή εικονογραφήματος κόμικς, από τον διασκευαστή Claude Gendrot και εικονογραφημένο από τον Paul Gillon.

3. Η διασκευή *Η Παναγία των Παρισίων* που κυκλοφόρησε, το 1975 από τις εκδόσεις Αστήρ, πραγματοποιήθηκε από τον Μ. Σκουλούδη και η εικονογράφηση από τον Γ. Κουζούνη.

4. Η απόδοση-διασκευή της Disney, η *Παναγία των Παρισίων*, από τις εκδόσεις Ελαφάκι κυκλοφόρησε το 1996 (2^η έκδ.) σε ελληνικό κείμενο επιμελημένο από τον Ι. Δρόσο και εικονογράφηση του Philippe Harchy.

5. Βίκτορ Ουγκό, *Η Παναγία των Παρισίων*, διασκευή της Λύνθη Γαλάτη, εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί Α.Ε.Ε., Αθήνα, 2001.

6. Η *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Clé International το 2003 σε διασκευή της Elyette Roussel.

7. Η επανεγγραφή, με τον ίδιο τίτλο κυκλοφόρησε επίσης, το 2005 από τις εκδόσεις Λιβάνη. Το κείμενο της αγγλικής έκδοσης μετέφρασε και επιμελήθηκε η Μαρία Παππά και εικονογράφησε ο Alberto Urdiales Valiente.

8. Η επανεγγραφή του κλασικού μυθιστορήματος η *Παναγία των Παρισίων*, κυκλοφόρησε το 2007 από τις εκδόσεις Καλοκάθη. Τη διασκευή της Aaël Dena της αγγλικής έκδοσης μετέφρασε η Ελένη Καλοκάθη και εικονογράφησε ο Van Gool.

9. Οι εικονογραφήσεις του Benjamin Carré δίνουν το έναυσμα για δημιουργία στον Thomas Leclère, ώστε να πλάσει τη δική του διασκευή του μυθιστορήματος *Η Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Tourbillon, το 2011.

10. Το 2012 δημοσιεύεται η απόδοση του κλασικού μυθιστορήματος *Η Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Glénat σε μορφή εικονογραφήματος κόμικς από τον διασκευαστή Robin Recht και εικονογραφημένο από τον Bastide.

Η ιστορία του αφετηριακού κλασικού μυθιστορήματος του Victor Hugo *Η Παναγία των Παρισίων* μετεξελίσσεται στα νεότερα χρόνια με μεταγενέστερες μετεγγραφές που δημιουργούνται κάτω από τη δική της επίδραση, σε σχέση ή σε αντίθεση μαζί της. Το πλήθος των δευτερογενών κειμένων του αρχικού κειμένου, που απευθύνονται σε μικρούς αναγνώστες, συνιστά το αντικείμενο της παρούσης συγκριτικής μελέτης. Η

έρευνα των διαφορετικών διασκευών αυτής της περιόδου, αφενός καλείται να απαντήσει σε ερωτήματα αναφορικά με τη δημιουργική γραφή της παιδικής λογοτεχνίας, τη σχέση της με τις αξίες της κοινωνίας και με το πολιτισμικό περιβάλλον της και τους προσανατολισμούς της.

Η επιλογή έρευνας της συγκεκριμένης εποχής καθορίστηκε πρωτίστως από το γεγονός ότι η παραγωγή διασκευών στην ελληνική και στη γαλλική παιδική λογοτεχνία παρουσιάζει εντυπωσιακή άνοδο συγκριτικά με το παρελθόν. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι κατά την περίοδο των τελευταίων δεκαετιών από το 1975 έως το 2012 η θεωρία της λογοτεχνίας αναθεωρεί παλαιότερες θέσεις της για την ίδια τη λογοτεχνική 'φύση' του κειμένου: « Η λογοτεχνικότητα δεν θεωρείται πλέον μία ουσία του κειμένου, κάτι που ενοικεί σ' αυτό, αλλά μία ιδιότητα η οποία επαναπροσδιορίζεται συνεχώς, όπως οι κανόνες ενός παιχνιδιού. Η Αισθητική υποχωρεί πλέον στην Ερμηνευτική και την αναζήτηση της αισθητικής ταυτότητας του λογοτεχνικού κειμένου τη διαδέχεται το πρόβλημα της ερμηνείας του»⁹⁵. Ο ρόλος, επομένως, του αναγνώστη «αναβαθμίζεται, εφόσον, για να συμμετάσχει στη διαδικασία της ανάγνωσης ή αλλιώς στη διαδικασία της 'λογοτεχνικής επικοινωνίας', πρέπει να διαθέτει, σύμφωνα με τον Culler, ανάλογη λογοτεχνική επάρκεια, γνωρίζοντας τις συμβάσεις και τους κανόνες του λογοτεχνικού λόγου»⁹⁶. Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαίο να αποσαφηνιστεί ότι στόχος της έρευνας είναι να εξετάσει τις διασκευές ως προϊόν του πολιτισμού-υποδοχής, σε σχέση με το πρωτότυπο έργο, καθώς και το βαθμό επίδρασης των σύγχρονων δημιουργών-διασκευαστών ως προς τις μετασχηματιστικές τεχνικές που εφάρμοσαν κατά τη μετεγγραφική διαδικασία. Η σχέση μεταξύ του πρωτοτύπου και του δευτερογενούς κειμένου καθορίζεται από σημειολογικούς περιορισμούς⁹⁷. Το δευτερογενές κείμενο για να προσελκύσει και να συγκινήσει τους μικρούς αναγνώστες «προσαρμόζεται στις απαιτήσεις της παιδικής λογοτεχνίας, που επίσης προσαρμόζεται συνεχώς στις υποθετικές ανάγκες, αναζητήσεις και δυνατότητες πρόσληψης του κοινού της»⁹⁸.

⁹⁵ Τζιόβας Δ., *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, εκδόσεις Γνώση, 1987, σ. 228-229 και Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 16.

⁹⁶ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 17.

⁹⁷ Ζωγραφίδου Ζ., 2000, *ό. π.*, σ. 158-159.

⁹⁸ Χαντ Π., *Κριτική*, 1996, *ό. π.*, σ. 28.

Β' Κεφάλαιο

Η κειμενική προσέγγιση της διαλογικότητας του μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» στις διασκευές για παιδιά

2. Η διασκευή ως παραγωγική, διακειμενική διαδικασία και ως συνομιλία με το αρχικό κείμενο

Τα δευτερογενή κείμενα, όσον αφορά τις υπό μελέτη διασκευές του μυθιστορήματος του V. Hugo, σύμφωνα με τη θεωρία του G. Genette, ορίζονται ως υπερκείμενα τα οποία έχουν ως βάση-υλικό προέλευσης ένα άλλο κείμενο, εν προκειμένω το μυθιστόρημα του Γάλλου συγγραφέα, στο οποίο εμβολίζονται δημιουργώντας μια διαφορετική προσέγγιση είτε με μετασχηματισμό είτε με μίμηση.⁹⁹ Οι υπό έρευνα διασκευές δεν εκλαμβάνονται ως έργα «μίμησης», με την έννοια της αντιγραφής του αφετηριακού κειμένου, αλλά ως δημιουργική ανάπλαση, ως μια νέα μυθοπλαστικά ενδιαφέρουσα αφηγηματική κατασκευή. Υπάρχει μίμηση εκεί όπου υπάρχει πράξη ή δράση¹⁰⁰. Στο *Ideology and the Image* του Bill Nichols γίνεται λόγος για «ένα χαρακτηριστικό σμίξιμο κωδίκων των οποίων η αλληλεπίδραση και

⁹⁹ Genette G., *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987, σ. 165-166.

¹⁰⁰ Ricœur P., *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μετάφραση Β. Αθανασόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990, σσ. 66-69. Ο Ricœur ανατρέχει στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ο οποίος πραγματευόμενος την τραγωδία-που γι' αυτόν είναι η κατ' εξοχήν ποίηση-λέγει ότι από το ένα μέρος την ουσία της ποιήσεως αποτελεί ο *μύθος* (έχοντας ο μύθος τη σημασία της ομιλίας, του μύθου και της πλοκής ταυτόχρονα) και, από το άλλο μέρος, σκοπός του ποιήματος είναι η *μίμησης* πράξεων του ανθρώπου.

αλληλοενίσχυση δημιουργούν το κειμενικό σύστημα ή ύφος»¹⁰¹. Το ύφος του κάθε δευτερογενούς κειμένου προκύπτει «από τα χαρακτηριστικά μοτίβα δομής ή της ατμόσφαιρας, και επειδή μεταφέρει νόημα, οι δημιουργοί-διασκευαστές προβαίνουν σε επιλογές οι οποίες δημιουργούν την ιδιαίτερη αισθητική της διασκευής, στο πλαίσιο του αφηγηματικού αποτελέσματος που επιδιώκουν»¹⁰². Το πιο σημαντικό είναι ότι το ιδιαίτερο ύφος των δημιουργών-διασκευαστών πρέπει να εκφράζει με ακρίβεια μία συγκεκριμένη ερμηνεία της ιστορίας που διασκευάζουν. Δύο είναι κυρίως οι τεχνικές που διαθέτουν οι δημιουργοί-διασκευαστές για τη σύντμηση του χρόνου της διάρκειας των «γεγονότων» του αρχικού έργου με βάση τις επιλογές τους: η παράλειψη και η επιτάχυνση: η πρώτη συνίσταται στην υπερπήδηση «γεγονότων» που δε θεωρούνται απαραίτητα· το αφηγηματικό «κενό» γίνεται φανερό από εκφράσεις του τύπου: «μετά από λίγο/κάμποσο καιρό...», «...χρόνια αργότερα...» κ.τ.ό. Η δεύτερη επιτάχυνση πραγματοποιείται με μια συντομότερη ή εκτενέστερη περίληψη ενός σχετικά μεγάλου αριθμού γεγονότων¹⁰³.

Επομένως, οι δημιουργοί-διασκευαστές με όχημα το αρχικό έργο, επιχειρούν ερμηνευτικές εισβολές στις διασκευές τους, επεμβαίνοντας με μετασχηματιστικές τεχνικές στην προσαρμογή της πλοκής, της προοπτικής-εστίασης, της αφηγηματικής φωνής, του χρόνου της αφηγηματικής πράξης σύμφωνα με τις κυρίαρχες κοινωνικές και πολιτιστικές αντιλήψεις και την επικρατούσα δεοντολογία για παιδιά : πρόκειται για συμβάσεις και δεσμεύσεις συνήθως σιωπηρές αλλά πανίσχυρες¹⁰⁴. Κατά την Z. Shavit στο *Poetics of Children's Literature*, οι δημιουργοί-διασκευαστές «έχουν την ευχέρεια να επιλέγουν, να προσθέτουν και να αφαιρούν στοιχεία, να απλοποιούν τη δομή και την έκφραση οδεύοντας σε συντμήσεις και υποχωρήσεις»¹⁰⁵.

Αναφορικά, λοιπόν, με τις υπό έρευνα διασκευές του μυθιστορήματος του V. Hugo, ο διασκευαστής κατά τη διαδικασία της σύνταξής τους, αφού μελετήσει και κατανοήσει πλήρως και σε πολλά πεδία στο πλαίσιο της συνομιλίας του με το αρχικό

¹⁰¹ Nichols B., *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, σ. 48.

¹⁰² Nodelman P., *Λέξεις για εικόνες. Η αφηγηματική τέχνη του εικονογραφημένου βιβλίου*, μετάφραση Π. Πανάου, επιμέλεια-εισαγωγή Τ. Τσιλιμένη, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2009, ό. π, σσ. 130-131.

¹⁰³ Βελουδής Γ., *Γραμματολογία, Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2008, σ. 144.

¹⁰⁴ Ζερβού Α., *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας, 1992.

¹⁰⁵ Shavit Z., *Poetics of Children's Literature*. Athens & London, The University of Georgia Press, 1986, σσ.111-112.

κείμενο, μεταφέρει τα στοιχεία που συγκροτούν την κειμενικότητά του (πλοκή, χαρακτήρες, ιστορία) σ' ένα νέο περιβάλλον, ιδεολογικό, κειμενικό και χωροχρονικό και, δημιουργώντας ένα νέο έργο που έχει απορροφήσει ιδεολογικά στοιχεία του δικού του χωρόχρονου, επιτυγχάνει μια διαλογική σχέση της ίδιας ιστορίας του άλλοτε και του τώρα. Σύμφωνα με τον Genette «κάθε έργο ξαναγεννιέται σε κάθε νέα ανάγνωση, γιατί δεν είναι μια ολότητα κλειστή και περιχαρακωμένη αλλά ένα κέντρο απεριόριστων σχέσεων. [...] Ο χρόνος των έργων δεν είναι ο οριστικός χρόνος της γραφής, αλλά ο αόριστος χρόνος της ανάγνωσης και της μνήμης. Το νόημα των έργων είναι μπροστά τους και όχι πίσω τους, είναι μέσα μας: ένα έργο δεν είναι ένα ολοκληρωμένο και οριστικό νόημα, μια αποκάλυψη [...] αλλά ένα απόθεμα μορφών που περιμένουν το νόημά τους»¹⁰⁶. Και στο σημείο αυτό δίνοντας ελαφρώς παραλλαγμένα τα λόγια του T. S. Eliot θα συμφωνήσουμε ότι έχει δίκαιο όταν ισχυρίζεται ότι «ένας δημιουργός-διασκευαστής δεν είναι παρά ένας ακόμα αναγνώστης του έργου»¹⁰⁷.

Το αρχικό κείμενο με τη δημιουργική γραφή του διασκευαστή παραβιάζεται ως προς το νέο πολιτισμικό περιβάλλον, τη γλώσσα του αποδέκτη, τη διαδοχή των γεγονότων, τις περιγραφές, την ανάπτυξη των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, την πλοκή. Διότι, όπως επισημαίνει η Μ. Παπαδήμα, «η απόδοση έχει την έννοια της σχετικότητας, της αυθαιρεσίας, της μη ακρίβειας, έχει χρηστική αξία, όχι καλλιτεχνική»¹⁰⁸. Παρόλα αυτά, ακόμα κι αν οι διασκευές προδίδουν εντελώς το ύφος του V. Hugo, οι αναδιηγήσεις κλασικών έργων γίνονται το όχημα για τη γνωριμία των παιδιών με το σπουδαίο Γάλλο συγγραφέα. Προσφέρουν τη δυνατότητα στους αποδέκτες μικρής ηλικίας να εντρυφήσουν σε κλασικά κείμενα, εμβληματικά έργα όπου επικρατεί η αρμονία, το μέτρο, οι διαχρονικές αξίες και ο ορθολογισμός, ν' αντλούν πληροφορίες για έναν άλλον πολιτισμό και να συγκρίνουν τον πολιτισμό που περιγράφεται σ' ένα κοινωνικό και ιστορικό μυθιστόρημα μιας άλλης εποχής, όπως «Η Παναγία των Παρισίων» - τις συμβάσεις, τις συνήθειες, τις παραδόσεις του - με το δικό τους. Άλλωστε, τα σχόλια του Barthes αποδίδουν χαρακτηριστικά τη συμβολή της δημιουργικής γραφής στην επανεγγραφή ενός έργου και στην απόλαυση του

¹⁰⁶ Genette G., *L'utopie littéraire, Figures I*, Seuil/ Points, Paris, 1996, σσ. 130-132.

¹⁰⁷ Eliot T. S., *Δοκίμια*, μτφ. Σ. Μπεκατώρου, Αθήνα, Ηριδανός, 1983, σ. 220. Βλ. J. Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 67.

¹⁰⁸ Βλ. «Αφιέρωμα στη λογοτεχνική μετάφραση», συνέντευξη της Παπαδήμα Μ. στις 02/03/2016 <https://www.fractalart.gr/maria-papadima/>

κειμένου: «Μίαν ιστορία, όσο πιο πολύ την αφηγείσαι με τρόπο σεμνό, απονήρευτο, σε τόνο μελιστάλαχτο, τόσο πιο εύκολο είναι να τη διαστρεβλώσεις, να τη λεκιάσεις, να τη διαβάσεις από την ανάποδη. Το αναποδογύρισμα τούτο, που είναι καθαρή δημιουργία, αυξάνει υπέροχα την απόλαυση του κειμένου»¹⁰⁹.

2.1. Το πρώτο αφηγηματικό μέρος των υπό έρευνα επανεγγραφών

«Ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὁ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι»¹¹⁰.

Στο βιβλίο του *Περὶ Ποιητικῆς*, ο Αριστοτέλης τονίζει ότι κάθε «μύθος», ιστορία, πρέπει να έχει πληρότητα, ολότητα, αρχή, μέση και τέλος: «έναν όλον, είναι αυτό που έχει αρχή, μέση και τέλος»¹¹¹. Οι σύγχρονοι θεωρητικοί, ο Γάλλος σημειολόγος C. Bremond και ο Ρώσος φορμαλιστής V. Propp θα διατυπώσουν την άποψη του Αριστοτέλη ως εξής: « Σε κάθε αφηγούμενη ιστορία ο συνδυασμός τριών λειτουργιών (όπου καθεμία από αυτές τις λειτουργίες συνιστά μια στοιχειώδη αφηγηματική ενότητα) σχηματίζει μια στοιχειώδη ακολουθία τριών σταδίων: έκθεση-εξέλιξη-έκβαση ή λύση»¹¹².

Ο Αριστοτέλης, αναφερόμενος στην αρχή κάθε μύθου, τονίζει ότι «Αρχή είναι αυτό που δεν έρχεται κατ' ανάγκην ύστερα από κάτι άλλο, ύστερα όμως από αυτό υπάρχει κατά φυσικό τρόπο, ή γεννιέται κατά φυσικό τρόπο, κάτι άλλο»¹¹³. Επομένως, η αρχή είναι το αυθαίρετο σημείο με την έννοια του ανααιτιολόγητου και του απαραίτητου για την παραγωγή νοήματος σε σχέση με το πραγματικό ή καλύτερα το σημείο εκκίνησης της σύνδεσης της *μιμήσεως* ή της αναπαράστασης με τον κόσμο και

¹⁰⁹ Barthes R., *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφρ. Φ. Χατζιδάκη & Γ. Κρητικός, εκδ. Κέρδος, Αθήνα, 1973, σ. 44.

¹¹⁰ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1450b [27] https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=6&text_id=76

¹¹¹ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1450b [26]: «ὄλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.»

¹¹² Bremond C., « La logique des possibles narratifs », *Communications* 8, *L'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris, 1981(1^e éd. 1966), σσ. 66-67.

¹¹³ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1450b [27]: «ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὁ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι» https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=6&text_id=76

παράλληλα δηλώνεται ο τρόπος με τον οποίο αυτή εγγράφεται στο χρόνο και στο χώρο. Η αφήγηση ξεκινά αποκαλύπτοντας στον αναγνώστη όλα εκείνα τα στοιχεία που θεωρούνται απαραίτητα για την κατανόηση της πλοκής, όπως την παρουσίαση των προσώπων και το χωροχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση.

Η αρχή της πλοκής είναι συνδεδεμένη με το χρόνο, γιατί η αφήγηση δίνει μορφή στην άμορφη και σιωπηρή διαδοχή των γεγονότων, συσχετίζει την αρχή με το τέλος. Ξεκινώντας από το χρόνο, η αφήγηση δημιουργεί χρονικότητα και «επιτυγχάνει τη σημασιολογική της πληρότητα όταν γίνεται συνθήκη της χρονικής ύπαρξης»¹¹⁴.

2.1.0. Το πρώτο αφηγηματικό μέρος του κειμένου του Victor Hugo ως διακείμενο του αντίστοιχου μέρους των διασκευών.

Στην αρχή του πρωτότυπου κειμένου του Victor Hugo υπάρχει ένας προλογικός λόγος / Préface¹¹⁵. Η λειτουργία του συνίσταται στο να διευθύνει την ανάγνωση, να υπερασπίζεται το κείμενο ενάντια στην ακαταληψία και τις εσφαλμένες ερμηνείες και να το «προστατεύει» όπως αναφέρει ο Πλάτων στο έργο του *Φαίδρο*¹¹⁶. Πρόκειται για ένα εισαγωγικό σημείωμα από τον ίδιο τον συγγραφέα, που ο λειτουργικός του ρόλος

¹¹⁴ P. Ricœur, 1990, *ό. π.*, σ. 85.

¹¹⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* Texte établi par Paul Meurice, Librairie Ollendorff, 1904 volume [Œuvres complètes de Victor Hugo](https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris/Texte_entier) Roman, tome II., chapitre Préface, p. iii-iv. [https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame de Paris/Texte entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris/Texte_entier). Θα χρησιμοποιηθεί αυτή η έκδοση σε όλη την παρούσα μελέτη.

¹¹⁶ Platon, *Phèdre*, dans les *Œuvres Complètes*, IV, 3, éd. et trad. Léon Robin, Les Belles Lettres, C.U.F., Paris, 1933, 275d-e : «Γιατί αυτό το κακό έχει το γράψιμο, και μοιάζει με την αλήθεια με τη ζωγραφική. Κι αυτής δα τα έργα στέκονται μπροστά σου σα να είναι ζωντανά, αν όμως τα ρωτήσεις σιωπώνε με πολλή σοβαρόφανεια. το ίδιο λοιπόν κάνουν και οι γραμμένοι λόγοι: πας να πιστέψεις πως αυτοί έχουνε νόηση και μιλάνε, αν όμως τους ρωτήσεις κάτι για κείνα που λένε, γιατί θέλεις να το καταλάβεις, δηλώνουν ένα μονάχα πράγμα, το ίδιο πάντοτε. Και όταν μια φορά γραφτεί, κυλιέται παντού κάθε λόγος, όμοια και σε κείνους που τον νιώθουν όπως και σε κείνους πάλι που καθόλου δεν τους ταιριάζει και δεν ξέρει ο ίδιος να λέγει για ποιους είναι και για ποιους δεν είναι. Και όταν τον κακομεταχειρίζονται και τον κακολογούν άδικα, πάντα έχει ανάγκη από τον πατέρα του για βοηθό. Γιατί ο ίδιος δεν μπορεί ούτε να αμυνθεί ούτε να βοηθήσει τον εαυτό του». Βλ. Maurice Delcroix-Fernand Hallyn, 1997, *ό. π.*, σ. 248. Με τον προλογικό του λόγο ο συγγραφέας προστατεύει το ορφανό έργο ενάντια στην ακαταληψία και τις εσφαλμένες ερμηνείες. Υποκαθιστά την απουσία του πατέρα που υπερασπίζεται το γραπτό ορφανό έργο όταν το κακομεταχειρίζονται και το κακολογούν. Πβ. Ph. Hamon, “Texte littéraire et métalangage”, στο *Poétique*, 1977, σ. 264.

είναι αυτός του παρακειμένου όπως ορίζεται από τον G. Genette¹¹⁷. Καταλαμβάνει μια σελίδα και είναι σύντομο στο περιεχόμενό του. Είναι γραμμένο από τον ίδιο τον συγγραφέα του κλασικού έργου σε γ' πρόσωπο σε ύφος γραφής επιτηδευμένα απλό, με τον τίτλο «Πρόλογος».

« Πάνε τώρα μερικά χρόνια που ο συγγραφέας αυτού του βιβλίου, σε μια επίσκεψη ή, για να πούμε καλύτερα, σε μια μικρή εξερεύνηση στην Παναγία των Παρισίων, βρήκε στη σκοτεινή γωνιά ενός στρογγυλού πύργου τη λέξη αυτή, χαραγμένη από κάποιο χέρι στον τοίχο:

ΑΝΑΓΚΗ

Η ελληνική αυτή λέξη, γραμμένη με κεφαλαία γράμματα, που είχε μαυρίσει από το χρόνο [...]. Αναρωτήθηκε, προσπάθησε να μαντέψει ποια μπορεί να ήταν κείνη η βασανισμένη ψυχή που είχε αποφασίσει, προτού φύγει απ' αυτό τον κόσμο, να αφήσει το στίγμα του κρίματος ή της δυστυχίας στο «μέτωπο» της παλιάς εκκλησίας. [...].

Αυτό το βιβλίο γράφτηκε με αφορμή αυτή τη λέξη. »¹¹⁸

Στο εισαγωγικό του σημείωμα ο συγγραφέας εξηγεί τους λόγους για τους οποίους έγραψε αυτό το βιβλίο, όπως ο ίδιος τονίζει στο τέλος του εισαγωγικού του σημειώματος¹¹⁹, και παραθέτει κάποια στοιχεία που θεωρεί ότι είναι απαραίτητα για την εισαγωγή του αναγνώστη στην αφήγηση και στη δέση της πλοκής. Τα παρακειμενικά στοιχεία διαφωτίζουν και καλούν τον αναγνώστη απευθείας και με φυσικό τρόπο¹²⁰ από το λόγο στη μυθοπλασία¹²¹ που θα ακολουθήσει, σύμφωνα με την παρακάτω φρασεολογία:

«Σήμερα έχουν περάσει ακριβώς τριακόσια σαράντα οκτώ χρόνια, έξι μήνες και δεκαεννέα ημέρες από τότε που οι Παριζιάνοι ξύπνησαν από το πανδαμόνιο που δημιουργούσαν οι καμπάνες καθώς σήμαιναν όλες μαζί στην τριπλή περιφέρεια της Σιτέ, του Πανεπιστημίου και της Πόλης. Κι όμως, η 6^η Ιανουαρίου του 1482 δεν είναι μια μέρα που χαρακτήρηκε στην Ιστορία, καθόσον το γεγονός που έκανε τους Παριζιάνους αστούς να πιλαλούν έτσι απ' το πρωί δεν ήταν αξιοσημείωτο. [...]»¹²².

¹¹⁷ Genette G., 1982, *ό. π.*, σ. 9.

¹¹⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, Préface, p. iii : « Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur : ΑΝΑΓΚΗ. Ces majuscules grecques, noires de vétusté [...]. Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église. C'est sur mot qu'on a fait ce livre. »

¹¹⁹ *Αυτόθι*, Préface, p. iii.

¹²⁰ G. Genette, 1987, *ό. π.*, σ. 182-218.

¹²¹ Todorov T., *Ποιητική*, μτφρ. Α. Καστρινάκη, Γνώση, Αθήνα, 1989, σ. 63.: « Η μεταμόρφωση του λόγου σε μυθοπλασία μπορεί να παραχθεί χάρη σ' ένα σύνολο πληροφοριών που περιέχει ο λόγος. ».

¹²² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 1 : « Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnantes à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville. Ce n'est cependant pas un

Όπως διαπιστώνουμε στο εισαγωγικό σημείωμα παρατίθεται η ημερομηνία συγγραφής του βιβλίου, «Φεβρουάριος 1831». Ο κόσμος της μυθοπλασίας εκκινεί με το χρονικό επίρρημα «σήμερα» που λειτουργεί ως κειμενικός δείκτης της αφετηρίας της αφήγησης κατά τον ίδιο χρόνο, «Σήμερα έχουν περάσει ακριβώς τριακόσια σαράντα οκτώ χρόνια, έξι μήνες και δεκαεννέα ημέρες». Η ιδιαίτερη ημερομηνία αποδίδεται με στόμφο για να υπογραμμίσει την απήχηση και τη σπουδαιότητα της χρονικής στιγμής, που τιμά από αμνημονεύτων χρόνων την Ημέρα των Βασιλέων και τη Γιορτή των Τρελών¹²³, «η 6^η Ιανουαρίου του 1482».

«Στις 6 του Γενάρη αυτό που είχε αναστατώσει όλο τον πληθυσμό του Παρισιού, όπως μας λέει ο Ζεάν ντε Τρουάιγ, ήταν ο διπλός εορτασμός-που είχε επικρατήσει έτσι από αμνημονεύτων χρόνων- της ημέρας των Βασιλέων και της Γιορτής των Τρελών»¹²⁴.

Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την επανάληψη της χρονολογίας με διαφορετικό τρόπο προκειμένου να υπογραμμίσει το τέλος του εισαγωγικού σημειώματος πάνω στα αφηγούμενα και ταυτόχρονα να το συνδέσει με την αρχή της ιστορίας. Προσφεύγει στην επανάληψη προκειμένου να τοποθετήσει χρονικά την ιστορία και να οδηγήσει τον αναγνώστη στον κόσμο της μυθοπλασίας, στον προνομιούχο χώρο του κέντρου της γαλλικής πρωτεύουσας:

«Τη μέρα εκείνη θα άναβαν τη φωτιά της χαράς στην Γκρεβ, θα έστηναν ένα μαγιόξυλο στο παρεκκλήσι του Μπράκ και θα έκαναν μυστήριο στο Δικαστικό Μέγαρο. Οι άντρες του κυρίου αρχιδικαστή το είχαν διαλαλήσει την προηγούμενη στασταυροδρόμια υπό τον ήχο της τρομπέτας, με τους ωραιότατους μανδύες τους σε βιολέ καμηλό και με τους λευκούς μεγαλόσταυρους στο στήθος. Το πλήθος των αστών, αντρών και γυναικών, συνέρρεε λοιπόν πρωί πρωί από παντού και κατευθυνόταν προς ένα από τα τρία σημεία που είχαν υποδειχθεί, ενώ τα σπίτια και τα μαγαζιά έμεναν κλειστά. Όλοι είχαν κάνει την επιλογή τους, άλλος για τη φωτιά της χαράς, άλλος για το μαγιόξυλο κι άλλος για το μυστήριο. Θα πρέπει να πούμε, για να παινέψουμε την παλιά σφροσύνη των αγαθιάρηδων του Παρισιού, ότι το μεγαλύτερο τμήμα εκείνου του πλήθους κατευθυνόταν προς τη φωτιά της χαράς, που ήταν απόλυτα εντός εποχής, ή προς το μυστήριο, που θα τελούνταν στη μεγάλη αίθουσα του Μεγάρου, που ήταν σκεπαστή και κλειστή, και ότι

jour dont l'histoire ait gardé souvenir que le 6 janvier 1482. Rien de notable dans l'événement qui mettait ainsi en branle, dès le matin, les cloches et les bourgeois de Paris. »

¹²³ Γιορτή των Τρελών: τη γιόρταζαν στις διάφορες επαρχίες της Γαλλίας σε διάφορες μέρες, ανάμεσα στις 26 Δεκεμβρίου και στις 14 Ιανουαρίου. Απαγορεύτηκε στα 1445 από τον Κάρολο 7ο στις αναγνωρισμένες, τις «κανονικές» εκκλησίες, αλλά δεν έπαψαν να τη γιορτάζουν σε διάφορες περιοχές ακόμα και μέχρι τον 17^ο αιώνα. Βλ. σ. 65.

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://blogs.sch.gr/stpapakopo/files/2020/04/%CE%97-%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%AC-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%AF%CF%89%CE%BD.pdf

¹²⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *όπ. π.*, σ. 1 : « Le 6 janvier, ce qui mettait en émotion tout le populaire de Paris, comme dit Jean de Troyes, c'était la double solennité, réunie depuis un temps immémorial, du jour des Rois et de la Fête des Fous. »

οι περίεργοι συμφωνούσαν να παρατήσουν το κακόμοιρο το μαγιόξυλο, που δεν είχε προλάβει ν' ανθίσει, να παγώνει ολομόναχο κάτω από το γεναριάτικο ουρανό στο νεκροταφείο του παρεκκλησιού του Μπαρκ. Το πλήθος συνέρρεε κυρίως στις λεωφόρους του Δικαστικού Μεγάρου, γιατί ήταν γνωστό ότι οι Φλαμανδοί πρεσβευτές, που είχαν έρθει την προπροηγούμενη, σκόπευαν να παρευρεθούν στην τελετή του μυστηρίου και στην εκλογή του πάπα των τρελών, η οποία θα γινόταν κι αυτή στη μεγάλη αίθουσα»¹²⁵.

Ταυτόχρονα, καθορίζει το χωρόχρονο με μια σειρά πληροφοριών της αρχικής κατάστασης, οι οποίες μπορεί να είναι «μυθώδεις ή πραγματικές»¹²⁶, όμως, με τον τρόπο γραφής του συγγραφέα γίνονται πιστευτές και οδηγούν την αφήγηση στην αναπαράσταση αυτής της επινοημένης πραγματικότητας. Το αρχικό αφηγηματικό μέρος περιλαμβάνει στοιχεία ιστορικού και κοινωνικού περιεχομένου και όψεις της παρισινής ζωής κατά τη γιορτινή εκείνη μέρα που ο συγγραφέας θεωρεί ως βασικά προαπαιτούμενα για την κατανόηση της αφήγησης και τη δέση της πλοκής.

Η αναπαράσταση των γεγονότων κατά τη διάρκεια «του διπλού εορτασμού της ημέρας των Βασιλέων και της Γιορτής των Τρελών», όπως η περιγραφή του πλήθους, των ηρώων, των ηθών και των εθίμων, του μεσαιωνικού διακόσμου, των συναισθημάτων, αποδίδεται σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του ρομαντικού ύφους του V. Hugo. Παρατηρείται έντονος ρυθμός και ηχητικά τεχνάσματα, όπως ηχητικές αισθαντικές εντυπώσεις της καμπάνας της εκκλησίας που θα λειτουργήσει ως πόλος ανάπτυξης της πλοκής, «οι Παριζιάνοι ξύπνησαν από το πανδαιμόνιο που δημιουργούσαν οι καμπάνες», πλήθος μεταφορών και παρομοιώσεων, «δεν ήταν ψηλή, μα φάνταζε σαν κυπαρίσσι- τόσο ψηλά και με τόση τόλμη τινάζοταν το λυγρό κορμί της», αισθαντικές εικόνες, «το γεγονός που έκανε τους Παριζιάνους αστούς να πηλαλούν έτσι απ' το πρωί», «το πλήθος των αστών, αντρών και γυναικών, συνέρρεε λοιπόν πρωί πρωί από παντού», χρήση υπερβολών, «Δε θα επιχειρήσουμε να δώσουμε

¹²⁵ *Αυτόθι*, σ. 1-2 : « Ce jour-là, il devait y avoir feu de joie à la Grève, plantation de mai à la chapelle de Braque et mystère au Palais de Justice. Le cri en avait été fait la veille à son de trompe dans les carrefours, par les gens de M. le prévôt, en beaux hoquetons de camelot violet, avec de grandes croix blanches sur la poitrine. La foule des bourgeois et des bourgeoises s'acheminait donc de toutes parts dès le matin, maisons et boutiques fermées, vers l'un des trois endroits désignés. Chacun avait pris parti, qui pour le feu de joie, qui pour le mai, qui pour le mystère. Il faut dire, à l'éloge de l'antique bon sens des badauds de Paris, que la plus grande partie de cette foule se dirigeait vers le feu de joie, lequel était tout à fait de saison, ou vers le mystère, qui devait être représenté dans la grande salle du Palais bien couverte et bien close, et que les curieux s'accordaient à laisser le pauvre mai mal fleuri grelotter tout seul sous le ciel de janvier dans le cimetière de la chapelle de Braque. Le peuple affluait surtout dans les avenues du Palais de Justice, parce qu'on savait que les ambassadeurs flamands, arrivés de la surveillance, se proposaient d'assister à la représentation du mystère et à l'élection du pape des fous, laquelle devait se faire également dans la grande salle. » Η *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μίνωα το 1996, μετφρ. Ντορέτα Πεππα, σ. 11-12.

¹²⁶ Ζόρζ Ζαν, *Η δύναμη των παραμυθιών*, μεφ. Μ. Τζαφεροπούλου, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1996, σ. 189.

στον αναγνώστη μια ιδέα γι' αυτήν την τετράεδρη μύτη, γι' αυτό το στόμα που έμοιαζε σαν πέταλο αλόγου, γι' αυτό το μικρό αριστερό μάτι που το έφραζε ένα ρούσο δασύ φρύδι, ενώ το δεξί μάτι ήταν ολότελα χαμένο κάτω από μια πελώρια κρεατοελιά, γι' αυτά τα ακανόνιστα, αραιωμένα εδώ κι εκεί δόντια, που έμοιαζαν με τις επάλξεις ενός κάστρου», στοιχεία που κάνουν το λόγο γλαφυρό. Το ιδιαίτερο ύφος που χαρακτηρίζει τη γραφή του Γάλλου συγγραφέα παραμερίζεται από τους δημιουργούς των παιδικών διασκευών.

Σύμφωνα με την αρχαία ρητορική, το ύφος ως επιλογή ανάμεσα σε διάφορα εκφραστικά μέσα συνδέεται με την έννοια της «καταλληλότητας», όπως αναφέρεται στην *Ρητορική* του Αριστοτέλη¹²⁷ ή ακόμα και στην πραγματεία *Περί Ύφους* του Δημητρίου: «Δεν αρκεί να κατέχουμε το υλικό του λόγου μας, αλλά οφείλουμε και να μιλάμε όπως πρέπει (ανάλογα με τις περιστάσεις), κάτι που αποτελεί συνθήκη για να δώσουμε στο λόγο ωραία εμφάνιση»¹²⁸.

Οι πραγματείες της ρητορικής διέκριναν παραδοσιακά τρία είδη ύφους: το απλό (*stilus humilis*), το μεσαίο (*stilus mediocris*) και το ανώτερο ή υψηλό (*stilus gravis*). Ο Κικέρων στον *Orator* συνέδεε τα τρία είδη ύφους με τις τρεις μεγάλες σχολές ευγλωττίας: ο ασιανισμός χαρακτηριζόταν από την αφθονία ή το στόμφο, ο αττικισμός από τη βεβαιότητα της καλλιπέπειας και το ροδιακό ύφος ήταν ενδιάμεσο. Ο Κικέρων στον *Orator* σημείωνε επίσης ότι τα τρία είδη ύφους αντιστοιχούν στους τρεις στόχους που θέτει ο ρήτορας: *probere* «να αποδείξει», *delectare* «να γοητεύσει» και *flectere* «να συγκινήσει»¹²⁹. Σύμφωνα με τον Barthes η γραφή είναι είτε δουλεμένη, είτε ουδέτερη είτε ομιλούμενη¹³⁰. Για τον G. Genette, «το ύφος του συγγραφέα είναι η παραδειγματίζουσα λειτουργία του λόγου και ως αντίθεση στη δηλωτική λειτουργία»¹³¹.

Κατά την αριστοτελική έννοια του ύφους στην *Ρητορική*, το ύφος γραφής του Victor Hugo χαρακτηρίζεται «μεγαλοπρεπές». Σύμφωνα με τον Κικέρωνα στον *Orator* το ύφος του Hugo συνδέεται με τον αττικισμό από τη βεβαιότητα της καλλιπέπειας και σε σχέση με τους στόχους που θέτει ο συγγραφέας θεωρούμε ότι επιθυμεί «να

¹²⁷ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1403b [15] <https://www.mikrosapoplous.gr>.

¹²⁸ A. Compagnon, 2001, *ό. π.*, σ. 263.

¹²⁹ Compagnon A., 2001, *ό. π.*, σ. 263-265.

¹³⁰ Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Point », 1953, Ο *Βαθμός μηδέν της γραφής*, Νέα κριτικά δοκίμια, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, Αθήνα, εκδ. Ράππας, 1983, σσ. 20-49.

¹³¹ Genette G., *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991, σ. 115.

γοητεύσει» και κατά τον Δημήτριο στην πραγματεία *Περί Ύφους*, το ύφος του έχει «γλαφυρό χαρακτήρα»¹³². Σύμφωνα με τον Barthes η γραφή είναι «δουλεμένη». Παράλληλα, συμφωνούμε με τον Proust πως «το ύφος του συγγραφέα δεν είναι ζήτημα τεχνικής, αλλά θέασης των πραγμάτων»¹³³.

Το ύφος του Victor Hugo, ως ρομαντικός συγγραφέας του 19^{ου} αιώνα, είναι γλαφυρό, αντανακλά και εκφράζει τη συλλογική σκέψη και το συλλογικό αίσθημα¹³⁴. Ο Victor Hugo χρησιμοποιεί το κατάλληλο επίθετο «οι αγαθιάρηδες του Παρισιού» προκειμένου να χαρακτηρίσει τους Παριζιάνους, τα κατάλληλα ρήματα «πιλαλούν» και «συνέρρευε» για να εικονοποιήσει την κατάσταση¹³⁵ που κυριαρχούσε στο Παρίσι εκείνη τη γιορτινή μέρα :

«Η πλατεία του Μεγάρου, που ήταν ασφυκτικά γεμάτη από κόσμο, πρόσφερε στους περιέργους που είχαν βγει στα παράθυρα τη θέα μιας λαοθάλασσας, που μέσα της πέντε έξι δρόμοι, σαν ισάριθμες εκβολές ποταμών, ξέρναγαν κάθε στιγμή καινούρια κύματα από κεφάλια. Τα κύματα του πλήθους, που αυξανόταν ασταμάτητα, προσέκρουαν στις γωνίες των σπιτιών, που ξεπρόβαλλαν εδώ κι εκεί σαν ισάριθμοι κάβιοι μέσα στην ακανόνιστη λεκάνη της πλατείας. [...]. Στις πόρτες, στα παράθυρα, στους φεγγίτες, πάνω στις στέγες, μαζεύονταν σαν μυρμήγκια χιλιάδες καλοσυνάτα μουτράκια αστών, ήρεμα και τίμια, που κοιτούσαν το Μέγαρο...»¹³⁶.

Ο Victor Hugo, περιγράφοντας τα γεγονότα που διαδραματίζονται εκείνη τη γιορτινή μέρα, στήνει, παράλληλα, το σκηνικό τους προκειμένου να παρουσιάσει τους κεντρικούς ήρωες του έργου του. Κατά την τελετή του μυστηρίου¹³⁷ στη μεγάλη αίθουσα του Δικαστικού Μεγάρου, όπου «ο Ζεάν Μαρσόν είχε στήσει τη σκαλωσιά του θεάτρου» και «ένα τεράστιο πλήθος, ντυμένο με φαρδιά πουκάμισα, κοντογούνια και φαρδιές φούστες προσπαθούσε να μπει σ' εκείνη την τεράστια αίθουσα του

¹³² Δημήτριος, *Περί Ύφους*, εισαγωγή, μτφρ. Σχόλια Π. Λεκατσάς, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, σσ. 223-224.

¹³³ Proust M., «*Le Côte de Guermantes I*», [1920] στο *A la recherche du temps perdu*, τομ. 2^{ος}, Gallimard, «Folio», Paris, 1988, «*Η μεριά του Γκερμάντ*», στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, τομ. 3^{ος}, μτφρ. Π. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1997, σ. 474.

¹³⁴ *Ο. π.*, σ. 269. Βλ. Schapiro Meyer, «*Style*» στο *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York, G. Braziller, 1994, «*La notion du style*» στο *Style, Artiste et Société*, Gallimard, «Tel», Paris, 1970.

¹³⁵ Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του ρομαντισμού αποτελούν οι εικόνες οι οποίες μετατρέπονται σε βασικά στοιχεία του έργου.

¹³⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 2-3.

¹³⁷ Ο V. Hugo δεν ξεχώριζε τα «Μυστήρια», έργα θρησκευτικά, από τα ηθικοπλαστικά έργα, δηλαδή τις διδακτικές αλληγορίες.

Μεγάρου, σπρώχνοντας, στριμώνοντας και τρικλίζοντας», ο Hugo παρουσιάζει το συγγραφέα του θεατρικού έργου, τον ήρωα Gringoire, σύμφωνα με την παρακάτω απόδοση:

«Ο Γκρενγκουάρ ανήκε σ' εκείνα τα αναπτυγμένα και σταθερά πνεύματα, τα μετρίοφρονα και νηφάλια, που ξέρουν πάντα πώς να στέκονται μέσα σ' όλα και που κυριαρχούνται από τη λογική και τη φιλελεύθερη φιλοσοφία, ενώ ταυτόχρονα τα πάνε καλά και με τους καρδινάλιους. Μια ράτσα φιλοσόφων πολύτιμη, που ποτέ δε σταμάτησε να υπάρχει, φιλοσόφων που η σύνεσή τους, ως άλλη Αριάδνη, φαίνεται πως τους έχει χαρίσει το μίτο τον οποίο ξετυλίγουν κι έτσι πορεύονται από καταβολής κόσμου, μέσα στο λαβύρινθο των ανθρώπινων πραγμάτων»¹³⁸.

Κατά τη γιορτή των Τρελών, η οποία γίνεται κι αυτή στη μεγάλη αίθουσα του Δικαστικού Μεγάρου, μέσα από «μια θύελλα χειροκροτημάτων και ζητωκραυγών» εκλέγεται ο «πάπας των τρελών» από το παρευρισκόμενο πλήθος της τελετής που αποτελείται από αστούς, φοιτητές, δικαστικούς γραφιάδες και τους Φλαμανδούς πρεσβευτές. Ο Hugo σκιαγραφεί τον «πάπα των τρελών» που δεν είναι άλλος από τον Quasimodo, στο αναφερόμενο απόσπασμα:

«Δε θα επιχειρήσουμε να δώσουμε στον αναγνώστη μια ιδέα γι' αυτή την τετράεδρη μύτη, γι' αυτό το στόμα που έμοιαζε σαν πέταλο αλόγου, γι' αυτό το μικρό αριστερό μάτι που το έφραζε ένα ρούσο δασύ φρύδι, ενώ το δεξί μάτι ήταν ολότελα χαμένο κάτω από μια πελώρια κρεατοελιά, γι' αυτά τα ακανόνιστα, αραιωμένα εδώ κι εκεί δόντια, που έμοιαζαν με τις επάλξεις ενός κάστρου, γι' αυτό το γεμάτο κάλους χέιλι, απ' όπου ξεπρόβαλλε ένα δόντι σαν χαυλιόδοντας ελέφαντα, γι' αυτό το διχαλωτό πηγούνι και, κυρίως για τη φυσιογνωμία που κυριαρχούσε σ' όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, ένας συνδυασμός μοχθηρίας, έκπληξης και θλίψης. Ας φανταστείτε, αν μπορείτε, αυτό το σύνολο»¹³⁹.

Στο γεγονός της «φωτιάς της χαράς», που προκαλούσε, κάθε χρόνο, τη συρροή των κατοίκων του Παρισιού για να απολαύσουν το θέαμα, αλλά και να ζεσταθούν «στη φωτιά του βασιλιά από τα εκατό αναμμένα δεμάτια από ξερόκλαδα» στο κέντρο της

¹³⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 21.

¹³⁹ *Αυτόθι*, σ. 37.

πλατείας Grève, κυριαρχεί ο χορός της Esmeralda, την οποία ο Hugo παρουσιάζει με γλαφυρό τρόπο:

«Δεν ήταν ψηλή, μα φάνταζε σαν κυπαρίσσι- τόσο ψηλά και με τόση τόλμη τινάζοταν το λυγρό κορμί της. Ήταν μελαχρινή, αλλά μάντευες πως την ημέρα το δέρμα της έπρεπε να είχε αυτή την όμορφη χρυσωπή λάμψη που χαρακτηρίζει τις γυναίκες της Ανδαλουσίας και της Ρώμης. Ανδαλουσιανό ήταν και το ποδαράκι της, γιατί χωρούσε άνετα μέσα στο χαριτωμένο και στενό παπουτσάκι της. Χόρευε, στριφογύριζε, στριβολιζόταν πάνω σ' ένα παλιό περσικό χαλί, που ήταν ριγμένο αφρόντιστα κάτω απ' τα πόδια της, και κάθε φορά που στα στριβιλίσματά της το ακτινοβόλο πρόσωπό της περνούσε από μπρος σου, τα μεγάλα μαύρα μάτια της σου έριχναν μια ματιά όλο φλόγα. Γύρω της όλα τα βλέμματα ήταν καρφωμένα πάνω της, όλα τα στόματα ανοιχτά. Και πραγματικά, έτσι όπως χόρευε, μέσα στο κροτάλισμα του ντεφιού της, που το σήκωνε πάνω απ' το κεφάλι της με τα δυο торνευτά καθάρια χέρια της, λεπτή, εύθραυστη και γεμάτη ζωή σαν μια σφήκα, με το χρυσωπό, τσιτωμένο κορσάκι της, το παρδαλό φουστάνι της που σήκωνε, με τους γυμνούς ώμους της, τις φίνες γάμπες της, που ξεσκέπαζε κάθε τόσο η φούστα της, με τα μαύρα μαλλιά και τα φλογερά μάτια της, ήταν ένα υπερφυσικό πλάσμα»¹⁴⁰.

Κι ενώ ο χορός της Esmeralda καταχειροκροτείται από το ενθουσιασμένο πλήθος που την παρακολουθεί, το όμορφο θέαμα της γιορτής της «φωτιάς της χαράς», αναστατώνει «η ανατριχιαστική επίπληξη» του Claude Frollo, του Αρχιδιάκου της εκκλησίας της Παναγίας των Παρισίων, προς την Esmeralda: «Αυτά είναι μαγείες». Ο Hugo δομεί γλωσσικά τον αφηγηματικό ήρωα, Claude Frollo, με το ακόλουθο ύφος:

«Ήταν ένα αντρικό πρόσωπο, αυστηρό, ήρεμο και σκοτεινό. Ο άνθρωπος αυτός, [...] δεν έδειχνε μεγαλύτερος από τριάντα πέντε χρονών, ήταν όμως, φαλακρός. Μόλις και μετά βίας μερικές τούφες αραιά και πού, κάτι γκριζαρισμένα πια μαλλιά που σκέπαζαν τους κροτάφους του. Το πλατύ και ψηλό μέτωπό του το αυλάκωναν κιόλας κάποιες ρυτίδες»¹⁴¹.

Στο πρώτο αφηγηματικό μέρος του έργου του, ο Hugo περιορίζεται κυρίως στα εξωτερικά χαρακτηριστικά της παρουσίασης των ηρώων του και λιγότερο

¹⁴⁰ *Αυτόθι*, σ. 48-49 : « Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds ; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair. Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes ; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. ». Η *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μίνωα το 1996, μετφρ. Ντορέτα Πεππα, σ. 73-74.

¹⁴¹ *Αυτόθι*, σ. 49 : « C'était une figure d'homme, austère, calme et sombre. Cet homme [...] ne paraissait pas avoir plus de trente-cinq ans ; cependant il était chauve ; à peine avait-il aux tempes quelques touffes de cheveux rares et déjà gris ; son front large et haut commençait à se creuser de rides ; ».

αποκαλύπτεται ο χαρακτήρας τους, εστιάζεται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και στο λειτουργικό τους ρόλο μέσα στην αφήγηση.

Η ανάπτυξη του κειμένου του Victor Hugo ολοκληρώνεται σε έντεκα βιβλία που το καθένα χωρίζεται σε κεφάλαια. Το πρώτο αφηγηματικό μέρος που αφορά την *έκθεση* της κατάστασης συμπεριλαμβάνει όλα τα απαιτούμενα στοιχεία που εξυπηρετούν τη δυναμική εξέλιξη των γεγονότων και συμβάλλουν στην έξαρση των συγκρούσεων: α) τον χώρο όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα, η πλατεία Γκρέβ, το παρεκκλήσι του Μπρακ, το Δικαστικό Μέγαρο και η πλατεία του Μεγάρου, καθώς και οι λεωφόροι του Δικαστικού Μεγάρου όπου συνέρρεε το πλήθος, τα σπίτια και τα κλειστά μαγαζιά, β) τον χρόνο, χειμώνας, Γενάρης μήνας, γ) τα πρόσωπα της αφήγησης, το πλήθος των «αγαθιάρηδων» αστών, αντρών και γυναικών του Παρισιού, τους Φλαμανδούς πρεσβευτές, τον Αρχιδικαστή, τους άντρες του Αρχιδικαστή και φυσικά τους κεντρικούς ήρωες της ιστορίας, τον Quasimodo, την Esmeralda, τον Claude Frollo και τον Gringoire, δ) την ατμόσφαιρα εκείνης της γιορτινής μέρας και την παράθεση των γεγονότων όπως η φωτιά της χαράς, το στήσιμο του μαγιόξυλου στο παρεκκλήσι του Μπρακ, το μυστήριο στο Δικαστικό Μέγαρο και η εκλογή του «πάπα των τρελών». Το πρώτο στάδιο της αφήγησης αποτελεί το πρώτο μέρος της πλοκής και καλύπτει τα έξι κεφάλαια του πρώτου βιβλίου.

1.1.1. Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Rouge & Or (1980).

Σ' αυτό το υπερκείμενο¹⁴² η αρχή, η οποία προσδιορίζει το πρώτο στάδιο της ιστορίας, περιλαμβάνει τα δεδομένα της χωρικής και χρονικής αφετηρίας της ιστορίας που λειτουργούν ως πλαίσιο δράσης της ίδιας της κοινωνίας αλλά και των ηρώων του μύθου, που κινούνται σ' αυτό το περιβάλλον. Τα αφηγηματικά αυτά στοιχεία για την κατανόηση της εξέλιξης της πλοκής, όπως ο χώρος, ο χρόνος, τα πρόσωπα, τα δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά, όπως ο μύθος, οι συμβάσεις, τα σύμβολα, οι γλωσσικοί-κοινωνικοπολιτιστικοί-ιδεολογικοί κώδικες, δομούν την κατασκευή του δευτερογενούς αυτού κειμένου, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

¹⁴² *Notre –Dame de Paris*, διασκευή του Jean Portail, εκδ. Rouge & Or, 1980.

«Στις 6^η Ιανουαρίου του 1482 οι καμπάνες της Σιτέ, του Πανεπιστημίου και της Πόλης καθώς σήμαιναν όλες μαζί ξύπνησαν από το πανδαιμόνιο που δημιουργούσαν τους Παριζιάνους, τους καλούσαν στο διπλό εορτασμό της ημέρας των Βασιλέων και της Γιορτής των Τρελών. Θα άναβαν τη φωτιά της χαράς στην Γκρεβ, θα έστηναν ένα μαγιόζυλο στο παρεκκλήσι του Μπράκ και θα έκαναν μυστήριο στο Δικαστικό Μέγαρο. Αστοί, άντρες και γυναίκες, συνέρρεαν λοιπόν πρωί πρωί από παντού και κατευθυνόταν προς ένα από τα τρία σημεία που είχαν καθορισθεί από την προηγούμενη, ενώ τα σπίτια και τα μαγαζιά έμεναν κλειστά. Το μεγαλύτερο τμήμα εκείνου του πλήθους κατευθυνόταν προς τη μεγάλη αίθουσα του Δικαστικού Μεγάρου που θα τελούσαν το μυστήριο. Αυτή η επιλογή έδειχνε κατά κύριο λόγο την προτίμηση του Παριζιάνου για το θέατρο. [...] Τέλος, ήταν γνωστό ότι οι Φλαμανδοί πρεσβευτές, που είχαν έρθει την προπροηγούμενη για να κλείσουν τη συμφωνία του γάμου του Δελφίνου και της Μαργαρίτας της Φλάνδρας, σκόπευαν να παρευρεθούν στην τελετή του μυστηρίου και στην εκλογή του πάπα των τρελών, η οποία θα γινόταν κι αυτή στη μεγάλη αίθουσα.»¹⁴³

Αξίζει να σημειωθεί ότι το παρόν μεταδιηγηματικό σχήμα ανασύρει και συγκρατεί σχεδόν ατόφια στοιχεία του αρχικού έργου, επιλέγοντας και ακολουθώντας τις δύο συμβάσεις, της ένταξης και της παράλειψης, που επιβάλλεται στη διαδικασία της εγγραφής της διασκευής. Συγκεκριμένα, ως προς τον χώρο, όπου εκτυλίσσεται η πλοκή, ο διασκευαστής Jean Portail με αδρές πινελιές αναφέρει όλες τις τοποθεσίες του Παρισιού του αρχικού έργου: της Σιτέ, του Πανεπιστημίου, της πλατείας Γκρεβ, του παρεκκλησίου του Μπράκ, του Δικαστικού Μεγάρου. Ιδιαίτερη φροντίδα επιδεικνύει ο διασκευαστής Jean Portail, ώστε ο αφηγημένος χρόνος της ιστορίας της επανεγγραφής να βοηθήσει τον μικρό αποδέκτη να οργανώσει κατά κάποιο τρόπο την αντίληψή του για το χρόνο και να αποκτήσει συνείδηση της ροής του. Αυτό επιτυγχάνεται με τη διαδοχή των γεγονότων με χρονική γραμμικότητα: η ιστορία εκκινεί με τους χρονικούς προσδιορισμούς «6 Ιανουαρίου 1482»¹⁴⁴, «πρωί πρωί», «από την προηγούμενη», «την προπροηγούμενη», «το μεσημέρι», «το ρολόι χτύπησε επτά η ώρα»¹⁴⁵. Παρατηρείται ότι όλη η ιστορία εξελίσσεται εξ ολοκλήρου στο παρελθόν, δίνοντας «την αίσθηση του μακρινού και του απόμακρου και την εντύπωση

¹⁴³ *Αυτόθι*, σ. 5 : « Le 6 janvier 1482, toutes les cloches de la Cité, de l'Université et de la Ville, à grande volée, éveillé les parisiens, les conviant à la double solennité, réunie depuis un temps immémorial, du jour des Rois et de la Fête des Fous. Il devait y avoir feu de joie à la Grève, plantation de mai à la chapelle de Braque et mystère au Palais de Justice. Bourgeois et bourgeoises s'acheminait donc de toutes parts dès le matin, maisons et boutiques fermées, vers l'un des trois endroits désignés, la veille à son de trompe. Le plus grand nombre se dirigeait vers la grande salle du Justice où le mystère, allait être représenté. Ce choix avait peut-être comme raison première goût du Parisien pour le théâtre. [...] Enfin, l'on savait que, arrivés de la surveillance pour conclure le mariage du Dauphin et de Marguerite de Flandre, les ambassadeurs flamands se proposaient d'assister à la représentation du mystère et à l'élection du pape des fous, laquelle devait se faire également dans la grande salle. ».

¹⁴⁴ *Αυτόθι*, σ. 5 : « 6 janvier 1482 »

¹⁴⁵ *Αυτόθι*, σ. 5. « Dès le matin » « à midi », « l'horloge sonna sept heures »

πως ο μικρός αποδέκτης ζει, ενώ διαβάζει, σε μια εποχή ολότελα διαφορετική από τη δική του»¹⁴⁶.

Η σχεδόν φυσιολογική αφηγηματική συμπύκνωση¹⁴⁷ του αρχικού κλασικού κειμένου που συντελείται κατά τη διαδικασία της επανεγγραφής, δημιουργεί διαφορετικά επίπεδα ανάγνωσης της ίδιας ιστορίας. Το γεγονός αυτό οφείλεται στις συγκεκριμένες επιλογές ένταξης ή παράλειψης επεισοδίων, περιγραφών μυθιστορηματικών προσώπων του διασκευαστή σύμφωνα με τις συμβάσεις που επιβάλλει η κατηγορία αυτή των μεταδιηγητικών έργων. Στην έναρξη της αφήγησης προσφέρεται στον μικρό αναγνώστη τα στοιχειώδη δεδομένα του κλασικού αρχικού έργου, απαραίτητα για την κατανόηση της αρχικής κατάστασης της πλοκής, του χώρου και του χρόνου. Τα διατάσσει με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκαλύπτουν την ατμόσφαιρα της εποχής που ζωντανεύει τη ζωή στο Μεσαίωνα με τα ήθη και έθιμα της, πάντα με αφηγηματικό άξονα τον καθεδρικό ναό της Παναγίας των Παρισίων: ο διπλός εορτασμός, γιορτή των Βασιλέων και των Τρελών, το ανώνυμο πλήθος που συνέρρεε πρωί πρωί απ' όλες τις γωνιές του Παρισιού, Φλαμανδοί πρεσβευτές, που είχαν έρθει την προπροηγούμενη για να κλείσουν τη συμφωνία του γάμου του Δελφίνου και της Μαργαρίτας της Φλάνδρας, η φωτιά της χαράς που θα άναβαν στην Γκρεβ, το μαγιόξυλο που θα έστηναν στο παρεκκλήσι του Μπράκ, το θεατρικό έργο που θα παιζόταν στο Δικαστικό Μέγαρο.

Παράλληλα, ο διασκευαστής λαμβάνει υπόψη του ότι το μεταδιηγητικό έργο προσλαμβάνεται βάσει της λογοτεχνικής εμπειρίας του μικρού αναγνώστη, στον οποίο απευθύνεται το διασκευασμένο κλασικό έργο, κατά συνέπεια το ιδεολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο του κλασικού αρχικού έργου, προσαρμόζεται στα ενδιαφέροντα και τις προσδοκίες του νεαρού αποδέκτη. Συγκεκριμένα, ο διασκευαστής Jean Portail σε τριτοπρόσωπη αφήγηση επανεγγράφει στη διασκευή του αντιλήψεις κατεστημένες στον κοινωνικό περίγυρο του Victor Hugo¹⁴⁸ που αντικατροπίζουν το ιδεολογικό και πολιτισμικό υπόβαθρο της εποχής του κλασικού αρχικού έργου. Όμως, τις

¹⁴⁶ Σαχίνης Α., *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1971, σ. 35.

¹⁴⁷ Βλ. Genette G., 1982, *ό. π.*, σ. 352-355.

¹⁴⁸ *Notre –Dame de Paris*, 1980, *ό. π.*, σσ. 1-2 : «Θα πρέπει να πούμε, για να παινέσουμε την παλιά σωφροσύνη των αγαθιάρηδων του Παρισιού, ότι το μεγαλύτερο τμήμα εκείνου του πλήθους κατευθυνόταν προς τη φωτιά της χαράς, που ήταν απόλυτα εντός εποχής, ή προς το μυστήριο, που θα τελούνταν στη μεγάλη αίθουσα του Μεγάλου [...] Το πλήθος συνέρρεε κυρίως στις λεωφόρους του Δικαστικού Μεγάλου, γιατί ήταν γνωστό ότι οι Φλαμανδοί πρεσβευτές, που είχαν έρθει την προπροηγούμενη, σκόπευαν να παρευρεθούν στην τελετή του μυστηρίου και στην εκλογή του πάπα των τρελών, η οποία θα γινόταν κι αυτή στη μεγάλη αίθουσα.»

προσαρμόζει στα ενδιαφέροντα του νεαρού αποδέκτη, λαμβάνοντας υπόψη την ηλικία του εννοούμενου αναγνώστη και τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα:

«Το μεγαλύτερο τμήμα εκείνου του πλήθους κατευθυνόταν προς τη μεγάλη αίθουσα του Δικαστικού Μεγάρου που θα τελούνταν το μυστήριο. Αυτή η επιλογή έδειχνε κατά κύριο λόγο την προτίμηση του Παριζιάνου για το θέατρο»¹⁴⁹.

Παράλληλα, υιοθετεί την πληροφορία του κειμένου του Victor Hugo¹⁵⁰ σχετικά με την προτίμηση του πλήθους που πήγαινε στη μεγάλη αίθουσα του Δικαστικού Μεγάρου για να δει ουσιαστικά τους Φλαμανδούς πρεσβευτές, που είχαν έρθει στο Παρίσι για να κλείσουν τη συμφωνία του γάμου του Δελφίνου και της Μαργαρίτας της Φλάνδρας, με την παρακάτω φρασεολογική παρενθήκη:

«Τέλος, ήταν γνωστό ότι οι Φλαμανδοί πρεσβευτές, που είχαν έρθει την προπροηγούμενη για να κλείσουν τη συμφωνία του γάμου του Δελφίνου και της Μαργαρίτας της Φλάνδρας, σκόπευαν να παρευρεθούν στην τελετή του μυστηρίου και στην εκλογή του πάπα των τρελών, η οποία θα γινόταν κι αυτή στη μεγάλη αίθουσα»¹⁵¹.

Ο Jean Portail επιλέγει να παρουσιάσει υπαινικτικά στον εννοούμενο αναγνώστη κάποιες όψεις και αντιλήψεις των Παριζιάνων εντός του πλαισίου του πρωτότυπου κειμένου του Victor Hugo. Επιδιώκει, αφενός μεν να το συνδέσει με το ιστορικό γίνεσθαι της εποχής, εφόσον αναφέρεται σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, αφετέρου δε να εκπέμψει στον εννοούμενο αναγνώστη σιωπηλά μηνύματα που θεωρεί απαραίτητα για την ιδεολογική-κοινωνική του συγκρότηση. Ο συγγραφέας αφηγητής ξετυλίγει την ιστορία σε γ' πρόσωπο, κρατάει αποστάσεις από τα γεγονότα, οπότε κάθε σχολιασμός του παρουσιάζεται αποστασιοποιημένος με τη χρήση του γ' προσώπου στην αφήγησή του.

Παράλληλα, με το χωρόχρονο της αφήγησης ο συγγραφέας παρουσιάζει τους βασικούς αφηγηματικούς ήρωες την Esmeralda και τον Quasimodo, οι οποίοι με την

¹⁴⁹ *Αυτόθι*, σ. 5 : « Le plus grand nombre se dirigeait vers la grande salle du Justice où le mystère, allait être représenté. Ce choix avait peut-être comme raison première goût du Parisien pour le théâtre ».

¹⁵⁰ *Αυτόθι*, σ. 1-2: «Το πλήθος συνέρρεε κυρίως στις λεωφόρους του Δικαστικού Μεγάρου, γιατί ήταν γνωστό ότι οι Φλαμανδοί πρεσβευτές, που είχαν έρθει την προπροηγούμενη, σκόπευαν να παρευρεθούν στην τελετή του μυστηρίου και στην εκλογή του πάπα των τρελών, η οποία θα γινόταν κι αυτή στη μεγάλη αίθουσα. » μετφρ. Ντορέτα Πεππα, σ. 11-12. « Le peuple affluait surtout dans les avenues du Palais de Justice, parce qu'on savait que les ambassadeurs flamands, arrivés de la surveillance, se proposaient d'assister à la représentation du mystère et à l'élection du pape des fous, laquelle devait se faire également dans la grande salle. »

¹⁵¹ *Αυτόθι*, σ. 5 : « Enfin, l'on savait que, arrivés de la surveillance pour conclure le mariage du Dauphin et de Marguerite de Flandre, les ambassadeurs flamands se proposaient d'assister à la représentation du mystère et à l'élection du pape des fous, laquelle devait se faire également dans la grande salle. »

ιδιαιτερότητά τους έλκουν το ενδιαφέρον του μικρού αναγνώστη στην αρχή της πλοκής και οι οποίοι έρχονται σε αντιπαράθεση με έναν σημαντικό αντίπαλο της εκκλησιαστικής εξουσίας, τον αρχιεπίσκοπο Claude Frollo, προσιωνίζοντας τις συγκρούσεις των κεντρικών ηρώων που η αφήγηση θα ξεδιπλώσει στη συνέχεια.

Στο σύνολο των είκοσι επτά κεφαλαίων της διασκευής, το πρώτο αφηγηματικό μέρος που αφορά την *έκθεση* της κατάστασης με συγκεκριμένο χώρο, χρόνο, κοινωνικό πλαίσιο, καθώς και με τα ιδιαίτερα ήθη και έθιμα τού λαού τού Παρισιού στο Μεσαίωνα, καλύπτει τα τέσσερα πρώτα κεφάλαια. Η χωροχρονική τοποθέτηση, η ατμόσφαιρα εκείνης της γιορτινής μέρας, η παράθεση των γεγονότων, των σκηνών και των επεισοδίων εκείνης της γιορτινής μέρας, η παρουσίαση όλων των βασικών ηρώων της ιστορίας μαρτυρούν ότι από το πρώτο στάδιο δράσης της πλοκής η οργάνωση τής ιστορίας ακολουθεί το πρότυπο τού αρχικού έργου. Παραλείπονται πολλά γεγονότα, περιγραφές, πρόσωπα, επεισόδια, αλλά ο διασκευής Jean Portail φρόντισε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ώστε να μη δημιουργηθούν χάσματα κατά την αφήγηση, καθώς επέλεξε να συμπεριλάβει στο πρώτο αφηγηματικό μέρος τα σημαντικά αφηγηματικά στοιχεία του αρχικού κειμένου που εξυπηρετούν τη βασική γραμμή εξέλιξης της πλοκής.

1.1.2. Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Hachette BD (1985).

Η αναδιήγηση του κλασικού μυθιστορήματος η «Παναγία των Παρισίων» σε μορφή εικονογραφήματος κόμικς¹⁵², επανεγγράφεται από το διασκευαστή του κειμένου Claude Gendrot και από τον Paul Gillon, ο οποίος φιλοτέχνησε τα σκίτσα.

Το πρώτο αφηγηματικό μέρος της πλοκής της ιστορίας εκκινεί με την έκθεση της αρχικής κατάστασης που ορίζεται από τη βίαιη απομάκρυνση των δύο πρωταγωνιστών, της Esmeralda και του Quasimodo, από τον ασφαλή χώρο της κατοικίας τους το 1466, δεκαέξι χρόνια πριν αρχίσει η ιστορία, ως ακολούθως:

«Reims, 1466... Η Paquette Chantefleurie ήταν μια φτωχή ύπαρξη. Γέννησε ένα κοριτσάκι κι είχε πολύ χαρά. Αυτή του έραψε και του κέντησε δύο χαριτωμένα παπουτσάκια... Μια μέρα καβαλάρηδες αρκετά ιδιαίτεροι... έφθασαν στην Reims κι η Paquette Chantefleurie πήγε να τους δει από περιέργεια όπως όλοι. – Η Agnès θα είναι μια μορφοιά, μια αρετή, μια βασίλισσα... (ενν. είπαν οι μάγισσες). Την

¹⁵² *Notre-Dame de Paris*, διασκευή του Claude Gendrot, εκδ. Hachette BD, 1985.

επομένη αυτή επωφελήθηκε κάποια στιγμή που το παιδί κοιμόταν... Όταν γύρισε, η Agnès είχε χαθεί. Στην θέση της (βρήκε) ένα μικρό τέρας. – Τι φρικιαστικό ζώο! Όχι! Δεν είναι δυνατόν! Οι μάγισσες έχουν μεταμορφώσει την κόρη μου! Οι καταραμένες! Μερικές μέρες αργότερα ένα ωραίο πρωινό Κυριακής, ένας νεαρός παπάς είκοσι ετών πήγαινε στην εκκλησία της Παναγίας των Παρισίων. Την προσοχή του τράβηξε μια ομάδα ηλικιωμένων γυναικών που ούρλιαζαν γύρω από ένα ξύλινο κρεβάτι το οποίο χρησίμευε για να εκθέτουν εκεί τα αφημένα παιδιά και τα έπαιρνε όποιος ήθελε... - Τι είναι αυτό; Αυτό δεν είναι παιδί; Είναι ένα αληθινό τέρας! – Υιοθετώ αυτό το παιδί! Ο νεαρός παπάς ονομαζόταν Claude Frollo...βάπτισε το υιοθετημένο παιδί και το ονόμασε Quasimodo»¹⁵³.

Οι δημιουργοί της διασκευής, έχοντας ως εργαλεία την εικόνα, το σχέδιο, τα καρέ, τα μπαλόνια, τις αφηγηματικές εκδοχές, του συγγραφέα-διασκευαστή και του εικονογράφου, οργανώνουν το πρώτο αφηγηματικό μέρος της πλοκής της ιστορίας του πρωτοτύπου κλασικού έργου σύμφωνα με το αφηγηματικό μοντέλο του Propp¹⁵⁴, ακουμπώντας εξίσου και στην λεκτική και στην οπτική τροπικότητα ως γνήσιο πολυτροπικό είδος:

- Αρχική κατάσταση των δύο πρωταγωνιστών ηρώων: της Esmeralda και του Quasimodo
- Βίαιη απομάκρυνση από τον ασφαλή χώρο του σπιτιού τους και των δύο πρωταγωνιστών ηρώων: της Esmeralda και του Quasimodo

Επομένως, οι εισαγωγικές βινιέτες συμβάλλουν με πληροφορίες στην παρουσίαση της αρχικής κατάστασης με μια πρόδρομη δράση της ιστορίας, κατά την οποία οι δύο πρωταγωνιστές ήρωες, η Esmeralda και ο Quasimodo, στην νηπιακή τους ηλικία αντιμετωπίζουν μια δοκιμασία-περιπλοκή που παίρνει τη μορφή της απαγωγής τους από το σπίτι τους. Αυτή η αφηγηματική τεχνική που απαντάται στα παραμύθια¹⁵⁵ και η οποία αποτελεί την πρώτη κειμενική λειτουργία από αυτές που συγκροτούν τα θεμελιώδη συστατικά μέρη της πλοκής του παραμυθιού, σύμφωνα με τον Propp¹⁵⁶,

¹⁵³ *Αυτόθι*, σ. 7-8 : « Reims, en l'an de grâce 1466...Paquette Chantefleurie était une pauvre créature. Elle accoucha d'une petite fille et elle en eut une grande joie. [...] Il arriva un jour des cavaliers fort singuliers...Ce fut dans Reims [...] Elle profita d'un moment où l'enfant dormait... [...] A son retour. Agnès avait disparu. A sa place, un petit monstre [...] Quelques jours plus tard, par un beau matin de dimanche, un jeune prêtre de vingt ans, se rendait à l'église de Notre Dame de Paris. [...] Le jeune clerc se nommait Claude Frollo...il baptisa son enfant adoptif et l'appela Quasimodo».

¹⁵⁴ Propp V., *Morphologie du conte*, Seuil, Points, Paris, 1976, Propp V., *Μορφολογία του παραμυθιού*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987, σ. 87-91. Καψωμένος Ε. Γ., *Αφηγηματολογία : Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2008, σ. 48-51.

¹⁵⁵ Την συναντάμε και στην παιδική λογοτεχνία βλ. Golden J., *The Narrative Symbol in Childhood Literature-Explorations in the Construction of Text*, Mouton de Gruyter, Berlin & New York, 1990, σ. 21-32.

¹⁵⁶ Propp V., 1987, *ό. π.*, σ. 87-91.

παρουσιάζει ενδιαφέρον για το παιδί-αναγνώστη. Η βίαιη απομάκρυνση των ηρώων από τον ασφαλή χώρο του σπιτιού τους, η φυγή τους προετοιμάζει την φυγή τού εννοούμενου αναγνώστη από το δικό του χώρο της πραγματικότητας. Ακολουθώντας τον αφηγηματικό ήρωα, καταφεύγει στον κόσμο της φαντασίας και του ονείρου.¹⁵⁷ Παράλληλα, ο μικρός αναγνώστης σχηματίζει μια πληρέστερη εικόνα για τους ήρωες και ακολουθώντας τη γραμμική σειρά των γεγονότων της πρόδρομης δράσης «Reims, 1466», με τη χρήση των χρονικών προσδιορισμών, «μια μέρα», «μερικές μέρες αργότερα», «Δεκαέξι χρόνια αργότερα», εισάγεται ομαλά στην ροή της ιστορίας. Η χρήση της συγκεκριμένης αφηγηματικής τεχνικής στην παρούσα διασκευή, τη διαφοροποιεί από το αρχικό κείμενο του Victor Hugo, ο οποίος με την αφηγηματική τεχνική της ανάληψης¹⁵⁸, τοποθετεί την αναδρομή στο παρελθόν των ηρώων στο δεύτερο στάδιο δράσης της πλοκής, τη δέση.

«Δεκαέξι χρόνια αργότερα, στο Παρίσι... 6^η Ιανουαρίου 1482, ημέρα των Βασιλέων και γιορτή των τρελών...στη μεγάλη αίθουσα του Δικαστικού Μεγάρου. Το πλήθος περίμενε τρία πράγματα: το μεσημέρι, τον Καρδινάλιο ντε Μπουρμπόν και τους Φλαμανδούς πρεσβευτές, και το «μυστήριο». Μόνο το μεσημέρι είχε φθάσει στην ώρα του. Ο λαός ανυπομονούσε...»¹⁵⁹.

Μετά από έλλειμα δράσης δεκαέξι ετών η πλοκή συνεχίζει σύμφωνα με την εκδοχή του αρχικού κειμένου στη συγκεκριμένη εποχή και ημερομηνία «6 Ιανουαρίου 1482» και σε συγκεκριμένο χώρο, «στη μεγάλη αίθουσα του Μεγάρου της Δικαιοσύνης του Παρισιού». Ο ρόλος του χρονότοπου είναι καθοριστικός, γιατί κάθε δράση, κάθε χαρακτήρας, κάθε συναίσθημα χρειάζεται και τις κατάλληλες συνθήκες για να αναπτυχθεί. Ο διασκευαστής δημιουργεί το απαραίτητο πλαίσιο, *έ κ θ ε σ η*, που θα καταστήσει σαφή και κατανοητή την επανεγγραφή της ιστορίας τού έργου τού Hugo. Η εισαγωγική βινιέτα εκθέτει την κατάσταση εκείνης της γιορτινής μέρας με ύφος λιτό, με κοφτές, σύντομες προτάσεις οι οποίες δεν ολοκληρώνονται, και ο συγγραφέας καταφεύγει στη σύντμηση περιγραφών με τη χρήση των αποσιωπητικών στο αναφερόμενο απόσπασμα:

¹⁵⁷ Fresnault - Deruelle P., *Dessins et bulles-La bande dessinée comme moyen d'expression*, Bordas, Paris, 1972, σ. 64.

¹⁵⁸ Genette G., *Figures III*, Coll. "Poétique", Seuil, 1972, σ. 82.

¹⁵⁹ *Notre -Dame de Paris*, εκδ. Hachette BD, 1985, σ. 9 : « Seize ans plus tard, à Paris... 6 janvier 1482, jour des Rois et de la Fête des Fous... Dans la grand - salle Palais du Justice. La foule attendait trois choses : midi, le Cardinal de Bourbon et les ambassadeurs flamands, et le « mystère ». Midi seul était arrivé à l'heure. Le peuple s'impatientait... ».

«Δεκαέξι χρόνια αργότερα, στο Παρίσι... 6^η Ιανουαρίου 1482, ημέρα των Βασιλέων και γιορτή των τρελών... στη μεγάλη αίθουσα του Δικαστικού Μεγάρου».

Ο αριθμός «τρία πράγματα» παραπέμπει σε αφηγηματικά στοιχεία παραμυθιού κι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την άνω και κάτω τελεία προκειμένου να καταγράψει ως εξής την αναμονή του πλήθους:

«Το πλήθος περίμενε τρία πράγματα: το μεσημέρι, τον Καρδινάλιο ντε Μπουρμπόν και τους Φλαμανδούς πρεσβευτές, και το "μυστήριο"».

Ταυτόχρονα, ο συγγραφέας σ' αυτή τη συντομευμένη γραφή απόδοσης της αρχικής κατάστασης, επιλέγει να συμπεριλάβει οτιδήποτε εξυπηρετεί την προβολή του ιδεολογικού του μηνύματος: «Το πλήθος περίμενε τρία πράγματα: το μεσημέρι, τον Καρδινάλιο de Bourbon και τους Φλαμανδούς πρεσβευτές, και το "μυστήριο"». Επιλέγει να παρουσιάσει υπαινικτικά στο παιδί-αναγνώστη τις αντιλήψεις τού λαού τού Παρισιού, δανειζόμενος διακειμενικά στοιχεία από το πρωτότυπο κείμενο τού Victor Hugo, προΐδεάζοντάς το για την ιδεολογική κατάσταση που επικρατεί¹⁶⁰. Ο συγγραφέας από την αρχή της διασκευαστικής προσέγγισης του αρχικού έργου υποδεικνύει διακριτικά μια ανάγνωση που στοχεύει να ευαισθητοποιήσει τον εννοούμενο αναγνώστη σε κοινωνικές συνήθειες και συμπεριφορές της εποχής στην οποία εκτυλίσσεται η δράση με χαρακτηριστικό τρόπο:

«Το μυστήριο! και στο διάβολο οι Φλαμανδού», «Το μυστήριο!», «Το μυστήριο!», «Μια καταιγίδα επιπλέει στην επιφάνεια αυτού του πλήθους»¹⁶¹.

Χωρίς να εξηγεί τη λέξη «μυστήριο», ο διασκευαστής την εγκυβωτίζει σε εισαγωγικά τα οποία υποδηλώνουν στον εννοούμενο αναγνώστη τη μεταφορική της χρήση, και πως οι γλωσσικές επιλογές είναι σημαίνουσες. Ο ενθουσιασμός τού λαού εκείνης της γιορτινής μέρας δεν αποδίδεται σε εγγράμματο περιβάλλον, αλλά αναπαρίσταται με εικόνες, αποκαλύπτοντας στον εννοούμενο αναγνώστη το σημαντικό και πολλαπλό αφηγηματικό ρόλο τους σ' αυτή τη διασκευαστική προσέγγιση τού έργου τού Hugo. «Εικονοποιούν» το κλίμα εκείνης της γιορτινής ατμόσφαιρας και εκκαλούν τον εννοούμενο αναγνώστη να τις εξερευνήσει και να συνθέσει τη σκηνή της ιστορίας μέσα από τις ονειροπολήσεις του. Ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής υφαίνει το νήμα της ιστορίας στα καρέ της βινιέτας,

¹⁶⁰ Genette G., 1972, *ό. π.*, σ. 263.

¹⁶¹ *Notre -Dame de Paris*, 1985, *ό. π.*, σ. 9 : « Le mystère ! Et au diable les Flamands « Le mystère ! « Le mystère ! Une tempête flottait à la surface de cette foule ».

αποτυπώνοντας τα ήθη και έθιμα του Μεσαίωνα, σύμφωνα με την παρακάτω φρασεολογία:



Εικόνα 1

«Υστερα, η πομπή του Πάπα των Τρελών ξεκίνησε στην πλατεία Γκρεβ»¹⁶².

Στα μπαλόνια των διαλόγων εντίθενται οι σκέψεις και τα συναισθήματα των αφηγηματικών ηρώων, σύμφωνα με τις φραστικές παραλλαγές:

«Τρελοί, κλέφτες, ζητιάνοι, τι με νοιάζει! Είναι πάντα ένας λαός που εγώ κυβερνώ!»



Εικόνα 2



Εικόνα 3

«Αλλά... είναι ο Κλοντ Φρόλο, ο αρχιδιάκονος! Τι διάβολο του 'ρθε να τα βάλει μ' αυτόν το βρωμερό μονόφθαλμο; Θα τον κατασπαράξει»¹⁶³.

Ένα υφολογικό στοιχείο που γίνεται άμεσα αντιληπτό με την ανάγνωση των διαλόγων στα μπαλόνια είναι η προφορικότητα του λόγου, όπως φαίνεται στα ακόλουθα παραδείγματα: «τι με νοιάζει!», «τι διάλο του 'ρθε να τα βάλει μ' αυτόν το βρωμερό μονόφθαλμο;». Έτσι, η αφήγηση καθίσταται πολυφωνική και διαλογική¹⁶⁴, σύμφωνα με την μπαχτινική ορολογία. Μέσα από τις πολλές παρεισφρέουσες φωνές σε α' και γ' πρόσωπο, ο νεαρός αναγνώστης ανακαλύπτει στην αναγνωστική βιωματική του αλληλεπίδραση με το κείμενο τού Claude Gendrot και την εικονογράφηση τού Paul Gillon τον κόσμο και αναπτύσσει κοινωνικοποιημένη σκέψη.

¹⁶² *Αυτόθι*, σ. 14.

¹⁶³ *Αυτόθι*, σ. 14.

¹⁶⁴ Bakhtine M., « Du discours romanesque ». Στο *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, σ. 83-233.

Στις πενήντα δύο συνολικά σελίδες της παραπάνω επανεγγραφής του έργου του V. Hugo, η «έκθεση» της κατάστασης αποτελεί το πρώτο μέρος της πλοκής, καλύπτει ένα μεγάλο μέρος μετά τη μετασχηματική τεχνική της δημιουργικής γραφής, καθώς περιλαμβάνει όλα τα βασικά αφηγηματικά στοιχεία του αρχικού κειμένου που ο συγγραφέας επιλέγει ως απαραίτητα για τη δέση της πλοκής: το χωροχρόνο της αφήγησης, την γενική κατάσταση που επικρατούσε εκείνη τη μέρα και την παρουσίαση των ηρώων.

2.1.3. Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Αστήρ (1975).

Η εικονογραφημένη διασκευή του έργου του Hugo «Η Παναγία των Παρισίων» από τις εκδόσεις «Αστήρ», με κείμενο του Μ. Σκουλούδη και εικονογράφιση του Γ. Κουζούνη, αποτελεί ένα καλό παράδειγμα της ανάπλασης του κλασικού έργου σε παιδικό ανάγνωσμα. Η εισαγωγή του οικοδομεί το χωροχρονικό πλαίσιο, «η 6^η του Ιανουαρίου του 1482 [...] στην πλατεία της Γκρεβ και στο δικαστικό μέγαρο του Παρισιού», όπου εκτυλίσσεται η πλοκή της ιστορίας. Γίνεται εμφανές ότι από την πρώτη σελίδα του εικονογραφημένου βιβλίου ο Μ. Σκουλούδης με τα σχόλιά του που εμβόλιμα υπεισέρχονται στην αφήγηση, όπως για παράδειγμα, «Όχι πως ήταν καμιά ιστορική χρονολογία η 6^η του Ιανουαρίου του 1482. Αλλά εκείνη την ημέρα έτυχε ακριβώς να συμπέσει μια μεγάλη θρησκευτική γιορτή, με τη γιορτή των Τρελών, πράγμα που συνέβαινε σπάνια», προσδίδει στο κείμενό του ένα ιδιαίτερο ύφος. Κατά την γνώμη του Hunt, αυτό το υφολογικό στοιχείο υποδηλώνει ότι «ο συγγραφέας/αφηγητής είναι τόσο εμφανώς παρών και κυρίαρχος και διαθέτει πολύ περισσότερες γνώσεις απ' ότι το υπονοούμενο κοινό, ώστε η μεταξύ τους αλληλεπίδραση φαίνεται πως δεν γίνεται μεταξύ ομοίων»¹⁶⁵. Επομένως, ο επιβλητικός λόγος του παντογνώστη αφηγητή δημιουργεί οικειότητα και συμβάλλει στο να βιώνει ο εννοούμενος αναγνώστης με αμεσότητα τα δρώμενα ως ακολούθως:

«Από νωρίς, όλες οι καμπάνες του Παρισιού χτυπούσαν χαρμόσυνα, για να θυμίσουν στους Παριζιάνους πως εκείνη η μέρα που ξημέρωνε δεν έμοιαζε με τις άλλες. Όχι πως ήταν καμιά

¹⁶⁵ Hunt P., *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, μτφρ. Μητσοπούλου Χ., εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009, σ. 147.

ιστορική χρονολογία η 6^η του Ιανουαρίου του 1482. Αλλά εκείνη την ημέρα έτυχε ακριβώς να συμπέσει μια μεγάλη θρησκευτική γιορτή, με τη γιορτή των Τρελών, πράγμα που συνέβαινε σπάνια. Κι έτσι οι Παριζιάνοι ξύπνησαν από τα χαράματα με τη χαρούμενη προσδοκία από τις γιορτές και τα ξεφαντώματα που επρόκειτο να γίνουν. Δε διασκεδάζε και πολύ ο λαός του Παρισιού εκείνα τα χρόνια. Γι' αυτό η μεγάλη φωτιά που ήταν να αναφτεί στην πλατεία της Γκρεβ και η θεατρική παράσταση που θα δινόταν, χάρισμα για όλο τον κόσμο, στο δικαστικό μέγαρο, ήταν σπουδαία γεγονότα, που οι Παριζιάνοι τα περίμεναν και τα συζητούσαν από μέρες»¹⁶⁶.

Ο λόγος του τριτοπρόσωπου αφηγητή είναι λιτός, υποβάλλει την ατμόσφαιρα της γιορτής με μικρές προτάσεις σε παρατακτική σύνδεση. Εμπλουτίζεται με ηχητικές αισθαντικές εντυπώσεις «οι καμπάνες του Παρισιού χτυπούσαν χαρμόσυνα» και με γόνιμη συσχέτιση του κειμένου με το πολιτισμικό περιβάλλον του παιδιού, «Δε διασκεδάζε και πολύ ο λαός του Παρισιού εκείνα τα χρόνια». Από την αρχή της αφήγησης το κείμενο γίνεται για το παιδί πηγή σκέψης και ανάκλησης πολιτισμικών βιωμάτων:

«Δε διασκεδάζε και πολύ ο λαός του Παρισιού εκείνα τα χρόνια. Γι' αυτό η μεγάλη φωτιά που ήταν να αναφτεί στην πλατεία της Γκρεβ και η θεατρική παράσταση που θα δινόταν, χάρισμα για όλο τον κόσμο, στο δικαστικό μέγαρο, ήταν σπουδαία γεγονότα, που οι Παριζιάνοι τα περίμεναν και τα συζητούσαν από μέρες»¹⁶⁷.

Σύμφωνα με τη θεωρία πρόσληψης του Iser «η μυθοπλασία εκπληρώνει πολλές λειτουργίες όπως η ενημέρωση για γεγονότα του παρελθόντος» και παράλληλα «συμβάλλει σε μια βαθιά εσωτερική αναζήτηση του εαυτού μας»¹⁶⁸. Αυτή η συνειρμική ανάκληση άλλων τρόπων διασκέδασης σχετικά με τον τρόπο ψυχαγωγίας των κατοίκων του Παρισιού στην παρούσα διασκευή είναι πολύ σημαντική, γιατί πλάθονται και αναπαρίστανται από τον αναγνώστη εικόνες ψυχαγωγίας των κατοίκων του Παρισιού που «ζωντανεύουν το νόημα του κειμένου στη φαντασία του αναγνώστη»¹⁶⁹. Με την αναπαράσταση αυτών των εικόνων που σχηματίζονται στο μυαλό του αναγνώστη, ο διασκευαστής δε συμβάλλει μόνο στην αποσαφήνιση του

¹⁶⁶ *Η Παναγία των Παρισίων*, διασκευή Μ. Σκουλούδης, εικονογράφηση Γ. Κουζούνης, εκδ. Αστήρ, Αθήνα, 1975, σ. 7.

¹⁶⁷ *Αυτόθι*, σ. 7.

¹⁶⁸ Iser W., «Προς μια λογοτεχνική ανθρωπολογία» στο *Λόγου χάριν*, τ. 2, Μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1991, σ. 23.

¹⁶⁹ Iser W., «Interaction between Text and Reader» στο Suleiman R. Susan and Crosman Inge, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, σ. 119.

κειμένου, αλλά αναπτύσσει στα παιδιά διακειμενικές διαδικασίες, που θα τα βοηθήσουν να συσχετίσουν ήθη και έθιμα της εποχής του Hugo με τα ήθη και έθιμα της δικής τους εποχής ή άλλων αναγνωσμάτων, καθώς και τον τρόπο διασκέδασης των Παριζιάνων, ν' ανοιχτούν στη συνομιλία των κειμένων και να αποκτήσουν βάσεις αφηγηματικών αναφορών. Κατά την Δ. Αναγνωστοπούλου «κάθε νέα λογοτεχνική ανάγνωση είναι λειτουργία ενός αναγνωστικού παρελθόντος του αναγνώστη και εγγράφεται σε ένα σύμπαν λογοτεχνίας»¹⁷⁰. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Iser «οι μυθοπλασίες είναι επινοήσεις, οι οποίες δίνουν στον αναγνώστη τη δυνατότητα να επεκταθεί σε μια κατάσταση πραγμάτων, η οποία μπορεί να μελετηθεί από ποικίλες γωνίες»¹⁷¹.

2.1.4. Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Ελαφάκι (1996).

Η μεταδιηγητική σύνθεση του έργου του Hugo από τις εκδόσεις «Ελαφάκι», αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ανάπλασης του πρωτοτύπου πάνω στις αφηγηματικές δομές του παραδοσιακού ρωσικού παραμυθιού¹⁷². Μεταφέρει τα

¹⁷⁰ Αναγνωστοπούλου Δ., *ό. π.*, σ. 56.

¹⁷¹ Iser W., 1991, *ό. π.*, σ. 6.

¹⁷² Ο Ρώσος φορμαλιστής Vladimir Propp επιδόθηκε στη μελέτη της δομικής ανάλυσης του παραμυθιού, η οποία αναφέρεται στην τυπολογία των αφηγηματικών δομών στο παραδοσιακό ρωσικό παραμύθι στο έργο του: Προπ, Β. Γ., *Η Μορφολογία του παραμυθιού: η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί-Στρώς και άλλα κείμενα*, σε μετάφραση της Αριστέας Παρίσι, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου -Α. Καρδαμίτσα, 3^η εκδ., 2009 & 4^η εκδ. 2020: «Ως μορφολογία, δηλαδή μια περιγραφή του παραμυθιού, ο V. Propp εννοεί τη μελέτη των συστατικών μερών του παραμυθιού και τη σχέση των μερών μεταξύ τους και προς το σύνολο» (2020: 23). Ορίζει ως συστατικά μέρη του παραμυθιού τις λειτουργίες των δρώντων προσώπων: *Ως λειτουργία, εννοείται η ενέργεια ενός δρώντος προσώπου, που ορίζεται από την άποψη της σημασίας της για την πορεία της δράσης*. Οι λειτουργίες αποτελούν τα μόνιμα, σταθερά στοιχεία του παραμυθιού και συγκροτούν τα θεμελιώδη συστατικά μέρη του παραμυθιού. Για τις λειτουργίες των δρώντων προσώπων διατυπώνει ότι *ο αριθμός τους είναι περιορισμένος* (2020: 25). *Αντίθετα από τον Veselovsky, ο V. Propp υποστήριξε ότι το μοτίβο δεν είναι ούτε μονομερές ούτε αδιαίρετο* (2020: 18). *Οι λειτουργίες των δρώντων προσώπων αντιπροσωπεύουν τα συστατικά εκείνα μέρη που μπορούν να αντικαταστήσουν τα «μοτίβα» του Veselovsky ή τα «στοιχεία» του Bédier* (2020:24). Ο V. Propp δίνει τη δυνατότητα να μελετηθεί το παραμύθι κατά τις λειτουργίες δρώντων προσώπων (2020:24). Θεωρεί τη «λειτουργία», δηλαδή το ρόλο μιας πράξης στην πορεία της δράσης ενός παραμυθιού, ως βασική συστατική μονάδα καθοριστική της δομής και της φύσης του παραμυθιού. *Ο αριθμός των λειτουργιών των δρώντων προσώπων ανέρχεται στις τριάντα μία. Όλες οι λειτουργίες τακτοποιούνται μέσα σε μια διήγηση με συνεπή και λογική ακολουθία. Η σειρά των λειτουργιών που δίνεται παρακάτω αντιπροσωπεύει τη μορφολογική βάση των παραμυθιών γενικά. Το παραμύθι συνήθως αρχίζει με κάποια αρχική κατάσταση. Παρουσιάζονται τα μέλη της οικογένειας, ο μελλοντικός ήρωας και γίνεται μνεία της κατάστασής του. Μολονότι αυτή η κατάσταση δεν είναι λειτουργία, αντιπροσωπεύει, πάντως, ένα σπουδαίο μορφολογικό στοιχείο, το οποίο ορίζεται ως αρχική κατάσταση* (2020:29-30). Ύστερα από την αρχική κατάσταση ακολουθούν οι λειτουργίες: 1. Απουσία: Ένα από τα μέλη της οικογένειας απουσιάζει από το σπίτι. 2. Στον ήρωα προβάλλεται μια απαγόρευση η οποία μπορεί να

παιδιά-αναγνώστες στην άχρονη¹⁷³ χώρα των παραμυθιών, εφόσον «ο χρόνος του μύθου βρίσκεται μετέωρος σε κάποιο απροσδιόριστο σημείο του παρελθόντος».¹⁷⁴ Αρχικά, η δομή της απόδοσης-διασκευής της Disney οργανώνεται στο εσωτερικό ενός προοιμιακού πλαισίου δύο σελίδων, όπου ο διασκευαστής παρεμβαίνει με το να εισαγάγει έναν παραμυθά που θα αφηγηθεί στο κουκλοθέατρό του την ιστορία του έργου του Hugo μπροστά σ' ένα ακροατήριο από παιδιά, ως ακολούθως:

«Το απαλό φως του ήλιου πλημμύριζε τον ουρανό κι οι καμπάνες της Παναγίας των Παρισίων σκόρπιζαν τη θεία μελωδία τους σ' ολόκληρη την πόλη. Ένας ψιλόλιγνος τσιγγάνος, στολισμένος με αμέτρητα πολύχρωμα μπιχλιμιπίδια, διασχίζει βιαστικός τη μεγάλη πλατεία μπροστά στον καθεδρικό ναό κι ανεβαίνει στο κάρο που φιλοξενεί το υπαίθριο κουκλοθέατρό του. Σε λίγο, βγαίνει στο πλατύ παράθυρο του κάρου, κρατώντας μια κούκλα με πελώρια, γαμψή μύτη. “Ελάτε, παιδιά, πλησιάστε”, φωνάζει στα πιτσιρίκια, που κρέμονται απ’ τα χείλη του! “Είμαι ο Κλοπίνος και σήμερα θα σας παίξω την απίθανη ιστορία του κωδωνοκρούστη της Παναγίας των Παρισίων... την ιστορία ενός ανθρώπου κι ενός κτήνους»¹⁷⁵.

Η εισαγωγή της διασκευής καθιστά σαφές ότι πρόκειται για μια «απίθανη ιστορία» στο χρόνο της φαντασίας, κι αυτό γιατί «η αλήθεια των παραμυθιών είναι η αλήθεια

πάρε τη μορφή παράκλησης ή συμβουλής ή εντολής ή πρότασης. 3. Η απαγόρευση παραβαίνεται. 4. Διερεύνηση με στόχο ο ανταγωνιστής να αποσπάσει σημαντικές πληροφορίες με την υποβολή ερωτήσεων από τον αντίπαλο του με έμμεσο ή άμεσο τρόπο. 5. Εκχώρηση: στον ανταγωνιστή δίνονται πληροφορίες για το θύμα του. 6. Εξαπάτηση: Ο ανταγωνιστής επιχειρεί να ξεγελάσει το θύμα του. 7. Συνενοχή: Το θύμα ενδίδει στην απάτη και έτσι παρά τη θέλησή του βοηθάει τον ανταγωνιστή. 8. Δολιοφθορά: ο ανταγωνιστής προξενεί φθορά ή ζημία σε κάποιο από τα μέλη της οικογένειας. Ο V. Propp τονίζει πως με τη δολιοφθορά, αρχίζει επίσημα η ανάπτυξη της πλοκής. 9. Μεσολάβηση: Η δολιοφθορά γνωστοποιείται και απευθύνουν στον ήρωα παράκληση ή εντολή να τη διορθώσει. 10. Έναρξη της αντενέργειας. 11. Αναχώρηση. 12. Πρώτη λειτουργία του δωρητή : ο ήρωας δοκιμάζεται, δέχεται επίθεση. 13. Η αντίδραση του ήρωα στις πράξεις του δωρητή. 14. Εφοδιασμός, Λήψη του μαγικού μέσου : στη διάθεση του ήρωα τίθεται το μαγικό μέσο. 15. Τοπική μετακίνηση μεταξύ δύο βασιλείων: ο ήρωας μεταφέρεται στον τόπο όπου βρίσκεται το αντικείμενο της αναζήτησης. 16. Ο ήρωας και ο ανταγωνιστής του συναντιούνται σε άμεση πάλη 17. Τον ήρωα τον σημαδεύουν 18. Ο ανταγωνιστής νικιέται 19. Εξάλειψη της δυστυχίας ή της έλλειψης: Συνιστά το σημείο κορύφωσης της πλοκής. 20. Επιστροφή του ήρωα. 21. Ο ήρωας υφίσταται καταδίωξη. 22. Διάσωση του ήρωα. 23. Μη αναγνωρίσιμη άφιξη του ήρωα στον τόπο του 24. Ο ψεύτικος ήρωας προβάλλει αβάσιμες απαιτήσεις 25. Στον ήρωα τίθεται ένα δύσκολο πρόβλημα. 26. Λύση του προβλήματος. 27. Αναγνώριση του αληθινού ήρωα. 28. Ξεσκέπασμα του ανταγωνιστή 29. Μεταμόρφωση: Στον ήρωα δίνεται μια νέα όψη. 30. Τιμωρία του ανταγωνιστή. 31. Γάμος: ο ήρωας παντρεύεται και ανεβαίνει στον θρόνο (2020: 30-64).

¹⁷³ Προπ, Β. Γ., 2009, *όπ. π.*, σ. 105: Ο Vladimir Propp αναφέρει ότι «οι αοριστίες αυτές, είναι εκείνες που προσδίδουν στο παραμύθι τον μαγικό χαρακτήρα του». Η πιο γνωστή αρχή του παραμυθιού είναι η φράση «Μια φορά κι έναν καιρό...». Συχνά στο παραμύθι η αφήγηση χαρακτηρίζεται άχρονη γιατί δεν προσδιορίζεται συγκεκριμένα.

¹⁷⁴ Χατζητάκη-Καψωμένου, Χ., *Το Νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2002, σ. 109.

¹⁷⁵ *Η Παναγία των Παρισίων*, κειμ. Ι. Δρόσος, εικονογράφηση Philippe Harchy, εκδ. Ελαφάκι, Αθήνα, 1996, σσ. 4-5.

της φαντασίας»¹⁷⁶. Η ιστορία της *Παναγίας των Παρισίων* του έργου τού Hugo «εξέρχεται από το χρόνο»¹⁷⁷ και ο αφηγητής Κλοπίνοζ που παίζει το ρόλο του παραμυθά ζωντανεύει, σ' ένα ακροατήριο από «πιτσιρικάκια, που κρέμονται απ' τα χείλη του» τη δική του υποκειμενική εκδοχή επεισάγοντας τη φραστική παραλλαγή:

«Ήταν μια παγωμένη, χειμωνιάτικη νύχτα, του 1487 νομίζω. Μια οικογένεια τσιγγάνων προσπαθεί να μπει κρυφά στο Παρίσι, πέφτει όμως στα χέρια των φρουρών του δικαστή Φρόλο. Μια νεαρή γυναίκα καταφέρνει να το σκάσει και τρέχει προς την Παναγία των Παρισίων. Στο στήθος της σφίγγει με λαχτάρα ένα μπογαλάκι. Ο Φρόλο την κυνηγάει σα μανιασμένος και τη φτάνει, πριν προλάβει να μπει και να ζητήσει άσυλο στο ναό. Τη σπρώχνει, τη ρίχνει κάτω και της παίρνει τη ζωή στα σκαλιά. Όχι γιατί έφταιξε σε κάτι, αλλά γιατί είναι τσιγγάνα. Κι ο Φρόλο μισεί θανάσιμα τους τσιγγάνους. Ο αδίσταχτος δολοφόνος παίρνει μ' ανυπομονησία το μπογαλάκι στα χέρια του, το ανοίγει... και γίνεται κατακίτρινος. "Ένα μωρό... ένα τέρας" ψελλίζει, κάνοντας ένα μορφασμό έκπληξης, φρίκης και αηδίας. Ετοιμάζεται να πετάξει το μωρό σ' ένα πηγάδι, τον σταματάει όμως ο ιερέας της Παναγίας των Παρισίων, "Άθλιε", του φωνάζει θυμωμένος, "για να σώσεις την ψυχή σου, πρέπει να μεγαλώσεις το παιδί της γυναίκας που σκότωσες, σαν να ήταν δικό σου"»¹⁷⁸.

Αυτή η αίσθηση του παραμυθιακού λόγου που χαρακτηρίζει την αναδιήγηση των εκδόσεων «Ελαφάκι» εκπηγάζει όχι μόνο από την εξιστόρηση των γεγονότων στο γ' πρόσωπο που αποτελεί μια σταθερά αποστασιοποίησης του αφηγητή, αλλά και από άλλα υφολογικά στοιχεία. Όπως, για παράδειγμα, η αρχική κατάσταση του πρωταγωνιστή ήρωα Quasimodo ορίζεται από τη βίαιη απομάκρυνσή του από την ασφαλή αγκαλιά της τσιγγάνας μητέρας του, σύμφωνα με τις αφηγηματικές δομές του μοντέλου του Propp¹⁷⁹. Η παρουσία του ρήματος «νομίζω» στον τριτοπρόσωπο αφηγηματικό λόγο, «ήταν μια παγωμένη, χειμωνιάτικη νύχτα, του 1487, νομίζω», προσδίδει προφορικό τόνο, εμφανές χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας του παραμυθιού. Σε μια πολύ ελεύθερη αναδημιουργία του διακειμένου, το χρονικό πλαίσιο και το σκηνικό της παραμυθιακής αφήγησης της ιστορίας τοποθετείται σε «μια παγωμένη, χειμωνιάτικη νύχτα, του 1487», χρονολογία που δεν διαφοροποιείται σημαντικά ως προς την επιλογή 1482 του Hugo. Όμως, η παρουσία της οικοδομεί το σκηνικό με ρεαλιστικά στοιχεία. «Ο συνδυασμός του πραγματικού και του φανταστικού αποτελεί

¹⁷⁶ Μπέτελχαιμ Μπρούνο, *Η γοητεία του Παραμυθιού*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, εκδ. Γλάρος, Αθήνα, 1976, σ. 170.

¹⁷⁷ Ζαν Ζ. ό. π., σ. 194.

¹⁷⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, 1996, ό. π., σ. 7-10.

¹⁷⁹ Propp V., 1987, ό. π., σ. 87-91.

απαραίτητη τεχνική του αφηγητή προκειμένου να πλησιάσει την παιδική ψυχή»¹⁸⁰, κατά το Μιχαηλίδη – Νουάρο.

Ακολουθεί ένα χρονικό αφηγηματικό κενό είκοσι ετών, «Πέρασαν είκοσι χρόνια», και τα υπό διήγηση δρώμενα αποδίδονται σε χρόνο μετέωρο στο παρελθόν, «ήταν το Πανηγύρι των Τρελών». Η κειμενική παρουσίαση του Quasimodo παρέχει πληροφορίες στον εννοούμενο αναγνώστη για τις «ιδιαιτέρες ιδιότητες του ήρωα που προσδίδουν στο παραμύθι τη γοητεία του»¹⁸¹ και αποδίδονται στο παρακάτω απόσπασμα ως εξής:

«Πέρασαν είκοσι χρόνια, το τερατάκι μεγάλωσε κι έγινε ένας άσχημος, αλλά καλόκαρδος καμπούρης. Τον έβγαλαν Κουασιμόδο. Ο Κουασιμόδος ζούσε ολομόναχος, μακριά απ' τον υπόλοιπο κόσμο, σχεδόν φυλακισμένος στο ψηλό καμπαναριό της Παναγίας των Παρισίων. Αυτός χτυπούσε, χρόνια τώρα, τις περίφημες καμπάνες του καθεδρικού ναού και ξυπνούσε, κάθε πρωί, το Παρίσι με τους χαρμόσυνους ήχους τους.

Ήταν το Πανηγύρι των Τρελών κι ο Κουασιμόδος έβλεπε από ψηλά τον κόσμο να ξεφαντώνει. Αχ, να μπορούσα να πάω κι εγώ μια φορά να διασκεδάσω και να χαρώ, όπως όλοι οι άλλοι, σκεφτόταν. Τα πέτρινα ζωτικά της στέγης του ναού, ο Ούγος, ο Βίκτορας κι η Λαβέρνα, διάβασαν τη σκέψη του αγαπημένου τους φίλου και τον πλησίασαν χοροπηδώντας. “Να πας κι εσύ στη γιορτή”, του είπαν μ' ένα στόμα. “Θα φοράς κουκούλα και δε θα σ' αναγνωρίσει ο Φρόλο”. Ο Κουασιμόδος στην αρχή δίστασε, τελικά όμως πήρε τη μεγάλη απόφαση. Ναι, θα κατέβαινε στην πλατεία, να δει τον κόσμο από κοντά»¹⁸².

Στην εναρκτήρια φράση της αφήγησης της ιστορίας γίνεται αναφορά στον ταπεινής καταγωγής, γιό μιας τσιγγάνας, Quasimodo, κύριο πρόσωπο και φορέας της δράσης στην πλοκή, σύμφωνα με το αφηγηματικό πρότυπο των λειτουργιών του Propp¹⁸³. Η εικόνα του ήρωα σκιαγραφείται με μια λιτή εξωτερικά περιγραφή, «έναν άσχημο καμπούρης». Επομένως, η δευτερογενής συμπλητής υιοθετεί το γνώριμο ύφος της γλώσσας του παραμυθιού στο οποίο δεν ενδιαφέρουν οι λεπτομέρειες μιας ρεαλιστικής περιγραφής αλλά μόνο τα δρώμενα του αφηγηματικού ήρωα, «ο Κουασιμόδος ζούσε ολομόναχος, μακριά απ' τον υπόλοιπο κόσμο, σχεδόν φυλακισμένος στο ψηλό καμπαναριό της Παναγίας των Παρισίων. Αυτός χτυπούσε, χρόνια τώρα, τις περίφημες καμπάνες του καθεδρικού ναού και ξυπνούσε, κάθε πρωί, το Παρίσι με τους

¹⁸⁰ Μιχαηλίδης – Νουάρος Ανδρέας, *Η Δομή ενός Ελληνικού Μύθου*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2002, σ. 90.

¹⁸¹ Propp V., 1987, *ό. π.*, σ. 96.

¹⁸² *Η Παναγία των Παρισίων*, 1996, *ό. π.*, σ. 12-16.

¹⁸³ Propp V., 1987, *ό. π.*, σ. 92.

χαρμόσυνους ήχους τους»¹⁸⁴. Μια τέτοια αφηγηματική σύμβαση, επομένως, επιτρέπει τον συγγραφέα/διασκευαστή να μην αναφερθεί στις κοινωνικές συνθήκες, τα ήθη και τα έθιμα που επικρατούσαν στο «Πανηγύρι των Τρελών» την εποχή του Μεσαίωνα, να μην ερμηνεύει συμπεριφορές του λαού του Παρισιού, αλλά να αρκείται στο να καταγράφει τις καταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται οι αφηγηματικοί ήρωές του. Οπότε, στο πλαίσιο αυτής της διαμόρφωσης των αφηγηματικών μέσων ο δημιουργός της διασκευής κάνει μία λιτή αναφορά στην ατμόσφαιρα της γιορτινής μέρας: «Ο Κουασιμόδος έβλεπε από ψηλά τον κόσμο να ξεφαντώνει». Παράλληλα, για να ζωντανέψει το λόγο του υποβάλλει τις σκέψεις και τα συναισθήματα του Quasimodo σε α' πρόσωπο, καθιστώντας τον κοινών στα δρώμενα: «Αχ, να μπορούσα να πάω κι εγώ μια φορά να διασκεδάσω και να χαρώ, όπως όλοι οι άλλοι, σκεφτόταν». Υφολογικό στοιχείο που πληροφορεί τον εννοούμενο αναγνώστη για το κίνητρό του¹⁸⁵, και που απαντάται στο κλασικό παραμύθι, γιατί «πάνω σ' αυτό οικοδομείται η πορεία της δράσης»¹⁸⁶, που οδηγεί τον ήρωα προς άλλη ενέργεια: «Ο Κουασιμόδος στην αρχή δίστασε, τελικά όμως πήρε τη μεγάλη απόφαση. Ναι, θα κατέβαινε στην πλατεία, να δει τον κόσμο από κοντά».

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό υφολογικό στοιχείο που παραπέμπει σε παραμύθι είναι η προσωποποίηση άψυχων αντικειμένων¹⁸⁷, όπως τα πέτρινα αγάλματα των δαιμόνων, τα γκαργκόιλς που προστάτευαν τον καθεδρικό ναό της Παναγίας των Παρισίων. Αξίζει να σχολιαστεί ξεχωριστά ότι τα ονόματά τους παραπέμπουν στο όνομα του συγγραφέα Victor Hugo του πρωτοτύπου:

«Τα πέτρινα ξωτικά της στέγης του ναού, ο Ούγος, ο Βίκτορας κι η Λαβέρνα,»

¹⁸⁴ *Η Παναγία των Παρισίων*, 1996, ό. π., σ. 12.

¹⁸⁵ Προπ, Β. Γ., 2020, ό. π., σ. 73: Ο Propp V. ορίζει ως κίνητρα « τόσο τις αιτίες όσο και τους σκοπούς των προσώπων, που τα οδηγούν προς αυτές ή άλλες ενέργειες. Τα κίνητρα, πολύ συχνά προσδίδουν στο παραμύθι μια εντελώς ξεχωριστή, ζωνρή απόχρωση, όμως όλα τα κίνητρα ανήκουν στα πιο ασταθή και ευμετάβολα στοιχεία του παραμυθιού. Εκτός απ' αυτό, αντιπροσωπεύουν ένα στοιχείο πολύ λιγότερο σαφές και καθορισμένο απ' ότι οι λειτουργίες ή οι συνδέσεις».

¹⁸⁶ *Αυτόθι*, σ. 69.

¹⁸⁷ Βλ. Γιατρομανωλάκης Γ., *Πόλεως Σώμα. Μια Πρώιμη Ελληνική Μεταφορά και Προσωποποίηση*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991, σσ. 51-52 : « Η προσωποποίηση ήταν ο τρόπος με τον οποίο ο αρχαίος Έλληνας αντίκριζε τον κόσμο, γεγονός που επηρέασε τη σκέψη του σχετικά με όλα τα ζητήματα. [...] Είναι ένας τρόπος να συλλαμβάνουμε τα πράγματα εκείνα που εμφανίζονται αιφνιδίως, με τρόπο εντυπωσιακό, ανεξέλεγκτο και ανεξάρτητο: η κυλιόμενη πέτρα, η λάμψη της ανατολής του ήλιου [...], όλα αυτά φαίνονται να έχουν ένα είδος ζωής και είναι, ως εκ τούτου, κατά κάποιον τρόπο, ανθρώπινα όντα.».

«διάβασαν τη σκέψη του αγαπημένου τους φίλου και τον πλησίασαν χοροπηδώντας.

Προσδίδονται σε αυτά ανθρώπινες ιδιότητες καθώς παρουσιάζονται να ομιλούν και να παρακινούν τον Quasimodo να δράσει:

«'Να πας κι εσύ στη γιορτή'', του είπαν μ' ένα στόμα.
''Θα φοράς κουκούλα και δε θα σ' αναγνωρίσει ο Φρόλο''»

Οι μικροί αναγνώστες αντιλαμβάνονται ότι αποτελούν τους «αγαπημένους φίλους» του Quasimodo στον κόσμο της παιδικής απόδοσης-διασκευής της Disney. Και φυσικά, όταν προκίζονται τα άψυχα πέτρινα αγάλματα των δαιμόνων με λόγο και σκέψη «ο ρεαλισμός διαλύεται και τη θέση του παίρνει η φαντασία»¹⁸⁸. Το ρητορικό υφολογικό αυτό σχήμα που τα άψυχα αντικείμενα αποκτούν ανθρώπινα χαρακτηριστικά, είναι μια σύμβαση εδραιωμένη στα παιδικά βιβλία που εξάπτει τη φαντασία των παιδιών.

1.1.5. Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001).

Η διακειμενική ανάγνωση της διασκευής «Η Παναγία των Παρισίων» της Λύντης Γαλάτη δίνει στον νεαρό αναγνώστη, από την εναρκτήρια κιόλας παράγραφο, τα «διαπιστευτήριά» της ότι πρόκειται για μία σύγχρονη εικονογραφημένη ανάπλαση του έργου του Hugo που παραπέμπει σε παραμύθι. Αυτή η αίσθηση της παραμυθιακής γλώσσας διαφαίνεται, από την αρχή της αναγνωστικής διαδικασίας, με τη χρήση των υφολογικών στοιχείων της προσωποποίησης¹⁸⁹, «ο ήλιος έκλεισε στην αγκαλιά του», και της μεταφοράς, «το τραγούδι τους αντηχούσε στα όνειρα των κατοίκων της πόλης», τα οποία σηματοδοτούν ζωντανά την έναρξη της αφήγησης:

«Εκείνο το πρωινό, ο ήλιος έκλεισε στη φωτεινή αγκαλιά του ολόκληρο το Παρίσι. Οι καμπάνες χτυπούσαν χαρμόσυνα και το τραγούδι τους αντηχούσε στα όνειρα των κατοίκων της πόλης. Ήταν 6 Ιανουαρίου του 1482. Η πόλη γιόρταζε τα Θεοφάνια και για μια ολόκληρη μέρα ζούσε στον παλμό μιας ξέφρενης διασκέδασης χάρη στο Πανηγύρι των Τρελών. Οι Παριζιάνοι είχαν ξυπνήσει από τα χαράματα και προσδοκούσαν με χαρά το μεγάλο γλέντι. Εκείνη τη μέρα θα είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις, να χορέψουν, να καθίσουν το βράδυ γύρω από τις φωτιές και να εκλέξουν το Βασιλιά των Τρελών! Το ενθουσιασμένο πλήθος είχε αρχίσει να συγκεντρώνεται έξω από το δικαστικό μέγαρο πριν καλά-καλά ξημερώσει.

¹⁸⁸ Lukens, 1995, *ό. π.*, σ. 55.

¹⁸⁹ Propp V., 1987, *ό. π.*, σ. 132-139.

Όλοι ήθελαν να προλάβουν τις καλύτερες θέσεις για την παράσταση που θα δινόταν εκεί το μεσημέρι, όταν θα έφταναν οι επίσημοι προσκεκλημένοι, ο καρδινάλιος, διάφοροι πρεσβευτές, τοπικοί άρχοντες και αξιωματούχοι[...]»¹⁹⁰.

Ο χρόνος της ιστορίας εκκινεί με τη συμβατική ανατολή του ήλιου, ακολουθώντας τους ρυθμούς της φύσης, που αξιοποιείται με την προσωποποίηση «ο ήλιος έκλεισε στη φωτεινή αγκαλιά του ολόκληρο το Παρίσι», σχήμα λόγου που δημιουργεί εντυπωσιακή ατμόσφαιρα, τρέφει τη φαντασία, μεταμορφώνοντας το καθημερινό σε μαγικό και παράξενο¹⁹¹. Κατά την M. Nikolajeva «αυτή η αντίληψη για το χρόνο που ακολουθεί τους ρυθμούς της φύσης απηχεί καλύτερα στα βιβλία που απευθύνονται σε παιδιά»¹⁹². Δημιουργεί υποβλητική, ιδιαίτερη για τον χρόνο έναρξης της ιστορίας ατμόσφαιρα καθώς η συγγραφέας την τοποθετεί χρονικά στις «6 Ιανουαρίου 1482», στο Παρίσι, με απλότητα. Σύμφωνα με τον Z. Ζαν, ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η πλοκή περισσότερο υποδηλώνεται παρά περιγράφεται¹⁹³. Η αφήγηση «εικονοποιείται» με ηχητικές αισθαντικές εντυπώσεις, «οι καμπάνες χτυπούσαν χαρμόσυνα και το τραγούδι τους αντηχούσε στα όνειρα των κατοίκων της πόλης», που γοητεύουν και έλκουν το παιδί-αναγνώστη στο ταξίδι του στο μυθοπλαστικό κόσμο της ιστορίας, μια διαφυγή που διαδραματίζει τον ίδιο ρόλο με το όνειρο¹⁹⁴. Η αφηγηματική φωνή σε γ' πρόσωπο υποδηλώνει έναν αποστασιοποιημένο αφηγητή, μάρτυρα αυτής της ιστορίας, που αποτυπώνει τον παλμό της ξέφρενης διασκέδασης των αστών της πόλης του Παρισιού τη μέρα των Θεοφανίων: «οι Παριζιάνοι είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις, να χορέψουν, να καθίσουν το βράδυ γύρω από τις φωτιές και να εκλέξουν το Βασιλιά των Τρελών!». Παρατηρείται ότι είναι η μόνη διασκευή στα ελληνικά¹⁹⁵ που αποδίδει τη γιορτή των Βασιλέων ως γιορτή των Θεοφανίων, συνδέοντας το αρχικό κλασικό κείμενο με τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Πρόκειται για την αφηγηματική τεχνική του «αναχρονισμού», κατά τον G. Genette, που με τη χρήση της τα πολιτιστικά στοιχεία του απομακρυσμένου

¹⁹⁰ Η Παναγίας των Παρισίων, εκδ. Μοντέρνοι Καιροί, Αθήνα, 2001, σ. 7-8.

¹⁹¹ Ζαν Ζ., 1996, ό. π., σ. 73-114.

¹⁹² Nikolajeva M., 1996, ό. π., σσ. 125-126.

¹⁹³ Ζόρζ Ζαν, 1996, ό. π., σ. 126.

¹⁹⁴ Fresnault-Deruelle P., 1972, ό. π., σ. 64.

¹⁹⁵ Στις γαλλικές διασκευές δεν απαιτείται γιατί γιορτάζεται ακόμα και σήμερα η γιορτή του Βασιλιά.

πρωτοτύπου, προσαρμοσμένα στην σύγχρονη πραγματικότητα¹⁹⁶, γίνονται πιο εύληπτα στο νεαρό εννοούμενο αναγνώστη. Όπως και τις ιδεολογικές θέσεις του Victor Hugo στο πρωτότυπο, η διασκευάστρια τις προσαρμόζει στις αντιληπτικές και ερμηνευτικές ικανότητες του εννοούμενου αναγνώστη, προκειμένου ο τελευταίος να κατανοήσει τις όψεις της κοινωνικής ζωής της εποχής του γαλλικού μεσαίωνα. Το ύφος και η γλώσσα στα σχετικά παρακάτω αποσπάσματα, αφήνουν να διαφανεί ότι ο υπονοούμενος αναγνώστης είναι ένα μικρό παιδί:

«Το ενθουσιασμένο πλήθος είχε αρχίσει να συγκεντρώνεται έξω από το δικαστικό μέγαρο πριν καλά-καλά ξημερώσει. Όλοι ήθελαν να προλάβουν τις καλύτερες θέσεις για την παράσταση που θα δινόταν εκεί το μεσημέρι, όταν θα έφταναν οι επίσημοι προσκεκλημένοι, ο καρδινάλιος, διάφοροι πρεσβευτές, τοπικοί άρχοντες και αξιωματούχοι[...].»¹⁹⁷

«Το πλήθος άρχισε να φωνάζει ενθουσιασμένο... ‘‘Άς εκλέξουμε τώρα το Βασιλιά των Τρελών!’’. Μέσα σε λίγη ώρα στήθηκε το θέατρο των μορφασμών. Απέναντι από τη σκηνή βρισκόταν ένα μικρό παρεκκλήσι. Έσπασαν, λοιπόν, το τζαμάκι της ροζέτας που βρισκόταν πάνω από την πόρτα κι έτσι το παραθυράκι που θα στηνόταν ο υποψήφιος ήταν έτοιμο. Εκεί τοποθετούσε το κεφάλι του κι έκανε την πιο αστεία γκριμάτσα που περνούσε εκείνη την ώρα από το μυαλό του».¹⁹⁸

Κι ενώ η Λύντη Γαλάτη αφήνει να διαγραφεί μέσω των υφολογικών χαρακτηριστικών του κειμένου της ότι ο υπονοούμενος αναγνώστης είναι ένα μικρό παιδί, επιλέγει να αναπαραστήσει τους δύο κεντρικούς ήρωες, το Quasimodo και την Esmeralda σε ξεχωριστά κεφάλαια με ένα πλήθος περιγραφικών πληροφοριών. Μια τέτοια αφηγηματική προοπτική δεν είναι συνηθισμένη στο χώρο της λογοτεχνίας του παραμυθιού. Τα σχετικά αποσπάσματα που παρεντίθενται παρακάτω αποδίδουν τον «Κουασιμόδο ως βασιλιά των τρελών» και την «Εσμεράλντα ως η όμορφη τσιγγάνα», σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

« Ήταν ένα ανθρωπόμορφο τέρας! Τα κοκκινωπά μαλλιά του έπεφταν ακατάστατα στο πρόσωπό του. Το κακοσχηματισμένο σώμα του δεν είχε αρχή και τέλος... Ανάμεσα στους δύο ώμους του είχε μια πελώρια καμπούρα. Το ένα πόδι ήταν πιο κοντό από τ' άλλο και σχεδόν ενώνονταν στο ύψος των γονάτων ενώ άνοιγαν προς τα κάτω και κατέληγαν σε δύο φαρδιές πατούσες. Τα χέρια του ήταν τεράστια αλλά έκρυβαν ρώμη και θάρρος. Ήταν αδύνατον να κοιτάξει κάποιος αυτή την αποκρουστική μορφή χωρίς να νιώσει φρίκη.»¹⁹⁹

¹⁹⁶ Οι *αναχρονισμοί* είναι φορείς ιδεολογικής κυρίως λειτουργίας, βλ. G. Genette, 1972, *ό. π.*, σ. 87.

¹⁹⁷ Η *Παναγίας των Παρισίων*, 2001, *ό. π.*, σ. 7-8.

¹⁹⁸ *Αυτόθι*, σ. 10.

¹⁹⁹ *Αυτόθι*, σ. 12.

«Με έκπληξη, όμως, διαπίστωσε ότι ο κόσμος δεν είχε μαζευτεί εκεί για να ζεσταθεί αλλά για να θαυμάσει την όμορφη κοπέλα που χόρευε σαν τις αναλαμπές της φωτιάς. Τα γυμνά χέρια της υψώνονταν πάνω από τα μακριά μαύρα μαλλιά της και τα σκοτεινά μάτια της άστραφταν καθώς χτυπούσε το ντέφι με τα χρυσά φλουριά. Το πλήθος κοίταζε συνερπασμένο αυτό το φλογερό πλάσμα, καθώς χόρευε και στροβιλιζόταν στους ρυθμούς του τραγουδιού της. Οι σκιές από τις φλόγες χόρευαν κι αυτές μαζί της μαγεύοντας το κοινό.»²⁰⁰

Είναι προφανές ότι η Λύντη Γαλάτη παραθέτει τα ιδιαίτερα εξωτερικά χαρακτηριστικά του Quasimodo σε εμφαντική αντίθεση με τις ιδιαίτερες κινήσεις και χειρονομίες της Esmeralda, την εξωτική ομορφιά της και τα στοιχεία πολιτισμού της φυλής της. Η αφηγηματική τεχνική της «αντίθεσης» επιτρέπει στη διασκευάστρια να αντιπαραβάλλει λεπτομερώς τα χαρακτηριστικά του Quasimodo, ως «ανθρωπόμορφου τέρατος», με αυτά της Esmeralda, ως ελκυστικής τσιγγάνας, προκειμένου να τους διαχωρίσει από την υπόλοιπη κοινωνία.

Συμπερασματικά, στο κύριο μέρος ανάπτυξης της πλοκής του πρώτου αφηγηματικού μέρους της ανάπλασης του έργου του Hugo, παρατηρείται παράλειψη αφηγηματικών τμημάτων του πρωτοτύπου, όπως η παρουσίαση του ποιητή Gringoire, του Καρδινάλιου και του αφέντη Jacques Corpenole και ταυτόχρονα συντόμευση²⁰¹, με περικοπές και συντμήσεις των αφηγηματικών επεισοδίων του. Αυτό σημαίνει ότι το κείμενο της Λύντης Γαλάτη έχει συρρικνωθεί στο μέγεθος ενός εικονογραφημένου βιβλίου που ανταποκρίνεται στις αναγνωστικές δυνατότητες των νεαρών αναγνωστών.

1.1.6. Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Clé International (2003).

Στο εικονογραφημένο βιβλίο γνώσεων των εκδόσεων «Clé International», οι εικόνες και το κείμενο που αναπλάθουν το έργο του Hugo «Η Παναγία των Παρισίων», οργανώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε στο πρώτο αφηγηματικό μέρος του μύθου να

²⁰⁰ *Αυτόθι*, σ. 20.

²⁰¹ *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας: Διάδοση και μελέτη*, επιμ. Μ. Γ. Μερρακλής, Γ. Παπαντωνάκης, Χρ. Ζαφειρόπουλος, Μ/ Καπλάνογλου, Γ. Κατσαδώρος, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2017, σ. 720: « Τα παραμύθια, όσα μας αφηγούνται οι σύγχρονοι λαϊκοί παραμυθάδες, έχουν περιορίσει την έκταση και το πλάτος της αφήγησης, είναι εν πολλοίς σύντομα, με συντομεύσεις σαν τις διασκευές των μυθιστορημάτων».

τίθενται «οι βάσεις της θέσης και της φύσης του κόσμου στον οποίο λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα της ιστορίας»²⁰². Η Elyette Roussel αποδίδει το χρονότοπο και την ατμόσφαιρα της διπλά γιορτινής μέρας, «των Βασιλέων» και «των Τρελών», του πρωτοτύπου εν συντομία: χαρακτηριστικό υφολογικό στοιχείο της παιδικής λογοτεχνίας. Παρατίθεται το σχετικό απόσπασμα το οποίο ταυτίζεται σε ορισμένα σημεία με την αφήγηση των εκδόσεων «Rouge & Or»:

«Στις 6^η Ιανουαρίου του 1482 οι καμπάνες της πόλης του Παρισιού σήμαιναν χαρμόσυνα, διότι εκείνη τη μέρα ήταν διπλή γιορτή: η γιορτή των Βασιλέων και η γιορτή των Τρελών. Ξύπνησαν από το πανδαμόνιο που δημιουργούσαν τους Παριζιάνους, τους καλούσαν στο διπλό εορτασμό της ημέρας των Βασιλέων και της Γιορτής των Τρελών. Το πλήθος των Παριζιάνων κατευθυνόταν προς στην πλατεία Γκρεβ όπου θα άναβαν τη φωτιά της χαράς στην Γκρεβ, ή προς το Δικαστικό Μέγαρο όπου θα τελούνταν το μυστήριο. Σημαντικά πρόσωπα της πόλης και Φλαμανδοί πρεσβευτές θα έρχονταν για να δουν το μυστήριο και στο τέλος της παράστασης, θα γινόταν η εκλογή του πάπα των τρελών.»²⁰³

Η διασκευάστρια Elyette Roussel εντάσσει τη μυθοπλαστική δράση της ιστορίας στη συγκεκριμένη εποχή που το αφηγηρικό κείμενο του Hugo υποβάλλει, «6 Ιανουαρίου 1482», και στον καθορισμένο χώρο «στην πλατεία Γκρεβ και στο Δικαστικό Μέγαρο της πόλης του Παρισιού». Όμως, προβαίνει σε συμπτώξεις, περικοπές και παράλειψη εκτεταμένων αφηγηματικών τμημάτων του πρωτοτύπου. Οι παραλήψεις αφορούν λεπτομερείς περιγραφές όσων διαδραματίστηκαν στη μεγάλη αίθουσα του Δικαστικού Μεγάρου. Γίνεται φανερό ότι εστιάζεται μόνο τα θεμελιώδη αφηγηματικά στοιχεία των επεισοδίων της πλοκής του έργου του Hugo. Πρόκειται για «πάγια αφηγηματική τεχνική των διασκευαστών»²⁰⁴, που διαφαίνεται στην παρακάτω απόδοση του αποσπάσματος της Elyette Roussel:

«Οι ηθοποιοί ανεβαίνουν στη σκηνή και το πλήθος σιωπά για να ακούσει το μυστήριο το οποίο αρχίζει. Αλλά αυτή η σιωπή δε διαρκεί για πολύ γιατί αναγγέλλεται η άφιξη του καρδινάλιου ντε Μπουρμπόν, του δημάρχου και των πρεσβευτών. Ένας από αυτούς, ο Ζακ Κοπενόλ, χαιρετά τους Παριζιάνους με το χέρι και τους λέει: “Αυτό το μυστήριο δεν είναι καθόλου

²⁰² Nikolajeva M. & Scott C., *How Picturebooks Work*, New York & London, Garland Publishing, 2001, σσ. 61.

²⁰³ Roussel E., *Η Παναγία των Παρισιών*, Clé International, Paris, 2003, σ. 5 : « Le 6 janvier 1482, les cloches de la ville de Paris sonnent joyeusement, car ce jour-là, il y a deux fêtes : la fête des Rois et la fête des Fous. La foule des Parisiens se dirige vers la place de Greve, où on va allumer un grand feu de joie, ou vers le Palais de Justice, où va être représenté un mystère. Les personnes importantes de la ville et les ambassadeurs de Flandres viendront aussi voir le mystère et, à la fin de la représentation, on choisira le pape des fous. ».

²⁰⁴ Nikolajeva M., 2006, σ. 280.

διασκεδαστικό. Μου είχατε τάξει γιορτή των τρελών, με εκλογή ενός πάπα! Αλλά να τι κάνουμε: μαζευόμαστε σε μια μεγάλη σύναξη, όπως εδώ, ύστερα ο καθένας με τη σειρά του περνά το κεφάλι του από μια τρύπα και κάνει στους άλλους μια γκριμάτσα. Εκείνον που κάνει την πιο άσχημη, τον εκλέγουμε πάπα. Θέλετε να βγάλουμε τον πάπα σας καταπώς γίνεται στον τόπο μου;»²⁰⁵.

Η διασκευάστρια Elyette Roussel μπορεί να έχει περιορίσει την έκταση και το πλάτος της σκηνής στο Δικαστικό Μέγαρο, αλλά διατηρεί αυτούσιες τις επιλεγμένες προτάσεις του κειμένου του Hugo: «Μου είχατε τάξει γιορτή των τρελών, με εκλογή ενός πάπα! Αλλά να τι κάνουμε: μαζευόμαστε σε μια μεγάλη σύναξη, όπως εδώ, ύστερα ο καθένας με τη σειρά του περνά το κεφάλι του από μια τρύπα και κάνει στους άλλους μια γκριμάτσα. Εκείνον που κάνει την πιο άσχημη, τον εκλέγουμε πάπα. Θέλετε να βγάλουμε τον πάπα σας καταπώς γίνεται στον τόπο μου;»²⁰⁶. Επιλέγει να διηγηθεί συγκεκριμένα διακειμενικά στοιχεία του πρωτοτύπου, όπως για παράδειγμα, «τις γκριμάτσες», «την παντομίμα», ανάλογα των προσδοκιών των εννοούμενων αναγνωστών για να καταστήσει το διασκευασμένο κείμενό της ελκυστικό και ενδιαφέρον στα παιδιά-αναγνώστες.

Η τριτοπρόσωπη αφήγηση υποφώσκοντας έναν παντογνώστη αφηγητή, από τις πρώτες κιόλας σελίδες, παρουσιάζει τα ιδιαίτερα στοιχεία του χαρακτήρα των κεντρικών ηρώων αντικειμενικά, όπως του Quasimodo, «το στόμα σε σχήμα πετάλου αλόγου, το αριστερό μάτι κρυμμένο κάτω από ένα ρούσο δασύ φρύδι, το δεξί μάτι ολότελα χαμένο κάτω από μια πελώρια κρεατοελιά, τα δόντια ακανόνιστα και αραιωμένα [...] μια χοντρή κεφαλα με ανορθωμένες ρούσες τρίχες, ανάμεσα στους δυο ώμους μια πελώρια καμπούρα...»²⁰⁷ και της Esmeralda, «ένα νεαρό κορίτσι που χορεύει, με τα πόδια γυμνά και με τη συνοδεία ταμπούρλου. Είναι τσιγγάνα»²⁰⁸. Επίσης, υποβάλλει τα χαρακτηριστικά του αρχιδιάκονου Frollo του φαλακρού άνδρα με το εκκλησιαστικό ένδυμα, «που είχε τρομάξει την τσιγγάνα με τα γεμάτα μίσος λόγια του»²⁰⁹. Ο Grégoire συστήνεται ως εξής: «Είμαι ο συγγραφέας, ονομάζομαι

²⁰⁵ Roussel E., *Η Παναγία των Παρισίων*, 2003, ό. π., σ. 6.

²⁰⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 32.

²⁰⁷ Roussel E., 2003, ό. π., σ. 6- 7 : « Une bouche en forme de fer à cheval, l'œil gauche caché par un sourcil roux en broussailles, l'œil droit disparaissant entièrement sous une énorme verrue, des dents désordonnées, ébréchées, [...] il a une grosse tête couverte de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme... »

²⁰⁸ *Αυτόθι*, σ. 8 : « Une jeune fille qui danse, les pieds nus, en s'accompagnant avec un tambourin. C'est une bohémienne »

²⁰⁹ *Αυτόθι*, σ. 10 : « Cet homme, c'est le personnage chauve qui avait effrayé la bohémienne avec ses paroles de haine. Il porte un costume ecclésiastique »

Pierre Grégoire και είμαι ποιητής»²¹⁰, και ο λοχαγός Phoebus de Châteaupers αναφέρεται ως «ιππέας των τοξοτών του βασιλιά»²¹¹.

Το πρώτο αφηγηματικό μέρος του μεταδιηγητικού έργου της Elyette Roussel ολοκληρώνεται σε δεκαοχτώ σελίδες, όπου τα γεγονότα του μύθου εγγράφονται σε συγκεκριμένο χρόνο, «6 Ιανουαρίου 1482»²¹², και τόπο, «η πόλη του Παρισιού»²¹³, υφολογικά στοιχεία που προσδίδουν αληθοφάνεια στην αφήγηση. Η αφηγηματική φωνή του τριτοπρόσωπου παρατηρητή και μάρτυρα των γεγονότων της ιστορίας περιγράφει και σχολιάζει τις συμπεριφορές και τις καταστάσεις στις οποίες ενέχονται οι ήρωές της και συντρέχει έτσι, ώστε ο μικρός αναγνώστης ν' αναγνωρίζει εύκολα την ταυτότητα των χαρακτήρων και να κατανοεί τη θέση τους στην ιστορία. Επομένως, η αφήγηση εγκαθιστά «ένα σημειολογικό σύστημα οπτικής και αναγνωστικής αποκάλυψης της αφηγηματικής ιστορίας»²¹⁴, της οποίας η δυναμική δημιουργεί σχέσεις και συγκρούσεις και αλλάζει συνεχώς τα δεδομένα.

1.1.7. Η Παναγία των Παρισίων, εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη (2005).

Για την ανάλυση νεωτερικών αναδιηγήσεων του κλασικού έργου του Hugo, «Η Παναγία των Παρισίων», που αποπειράται στην παρούσα έρευνα, η διασκευή των εκδόσεων «Α. Α. Λιβάνη» αποτελεί ένα εξαιρετικά επωφελές παράδειγμα. Αρχικά, παρατίθεται ένας πρόλογος δύο σελίδων, όπου ο Gringoire αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την πρώτη του γνωριμία με τον Quasimodo και γεγονότα που πληροφορούν τους νεαρούς αναγνώστες σχετικά με τη ζωή του Quasimodo στο παρελθόν, πριν την εκκίνηση της ιστορίας. Επομένως, η αναδιήγηση εισάγεται με ένα προοιμιακό μέρος, «φαινόμενο όχι σπάνιο στο παραμύθι, όπως έδειξε ο Propp»²¹⁵.

²¹⁰ *Αυτόθι*, σ. 6 : « Je suis l'auteur. Je m'appelle Pierre Grégoire et je suis poète »

²¹¹ *Αυτόθι*, σ. 11 : « C'est un capitaine des archers du roi »

²¹² *Αυτόθι*, σ. 5 : « 6 janvier 1482 »

²¹³ *Αυτόθι*, σ. 5 : « La ville de Paris »

²¹⁴ Αναγνωστοπούλου Δ., «Η αφηγηματική φωνή και η λειτουργία της στο μυθιστόρημα *Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της* της Άλκης Ζέη », στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σ. 52.

²¹⁵ Καψωμένος Ε. Γ., *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2008, σ. 218.

Από την εναρκτήρια παράγραφο της εικονογραφημένης ανάπλασης του έργου του Hugo, ο μικρός αποδέκτης «λειτουργεί ως αναγνώστης σε ένα περιβάλλον προστατευτικό και απελευθερωτικό ταυτόχρονα, αφού το κείμενο προέρχεται από μια φωνή οικεία, από κάποιον που εμπιστεύεται, με τον οποίον μπορεί να ταυτιστεί»²¹⁶ και ο οποίος παίζει το ρόλο του παλιού παραμυθά και ζωντανεύει την ιστορία σε πρώτο πρόσωπο σύμφωνα με την υποκειμενική του εκδοχή, ως ακολούθως:

«Δεν θα ξεχάσω ποτέ πώς γνώρισα τον Κουασιμόδο, τον τρομερό καμπούρη της Παναγίας των Παρισίων... Τον πρωτοείδα όταν ήμουν παιδί ακόμα, πολύ πριν γίνω διάσημος συγγραφέας. Όμως την ιστορία του δεν τη διηγήθηκα ποτέ μέχρι τώρα σε κανέναν. Ήταν ένα όμορφο, ηλιόλουστο πρωινό στο Παρίσι. Έτρεχα, θυμάμαι, για να φτάσω στην ώρα μου στο σχολείο, γιατί, δεν ξέρω πώς τα κατάφερα, αλλά πήγαινα πάντα καθυστερημένος. Αλλά εκείνη τη μέρα ήταν γραφό να καθυστερήσω γιατί, καθώς πενούσα μπροστά από την τεράστια μητρόπολη της Παναγίας των Παρισίων, της Νοτρ Νταμ, είδα μαζεμένο κόσμο»²¹⁷.

Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του ύφους και του τρόπου με τον οποίο η διασκευή των εκδόσεων «Α. Α. Λιβάνη» μετέρχεται τη διακειμενικότητα. Το προοιμιακό μέρος αποδίδεται από έναν εσωτερικό, ομοδιηγητικό αφηγητή που διηγείται τα όσα έζησε, ούτως ώστε η αφήγησή του να λαμβάνει τη μορφή προσωπικής μαρτυρίας. Αυτή η ιδιαίτερα ελκυστική διαδικασία εκκίνησης της διασκευής δανείζεται υφολογικές τεχνικές του παραμυθιού με το να ενεργοποιεί στοιχεία προφορικότητας του αφηγηματικού αυτού είδους, όπως λόγος προφορικός, φυσικός και αυθόρμητος με τη λιτότητα της έκφρασης.

Όμως, στην αφηγηματική οργάνωση της αρχικής γενικής κατάστασης της ιστορίας επισημαίνεται η παντογνωσία του αφηγητή, ο οποίος παρουσιάζει τα γεγονότα μέσα από αντικειμενική σκοπιά, δομώντας γλωσσικά το απόσπασμα με το ακόλουθο ύφος:

«Είχε μόλις ξημερώσει και όλοι ήταν ενθουσιασμένοι στο Παρίσι. Η σημερινή μέρα ήταν γιορτινή. Την έλεγαν Γιορτή των Τρελών και δεν είχε καμιά σχέση με τις συνηθισμένες γιορτές και τις επετείους. Ήταν γιορτή του λαού. Γι' αυτό και κόσμος πολύς από κάθε συνοικία της πόλης είχε βγει στους δρόμους και γιόρταζε. Εκείνη τη μέρα όλοι μπορούσαν να κάνουν ό,τι ήθελαν, χωρίς να τους κατηγορήσει κανείς. Κάθε

²¹⁶ Morais José, *L'art de lire*, éditions Odile Jacob, Paris, 1999, σ. 179-180. Στο Δ. Αναγνωστοπούλου, *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, 2^η έκδοση, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2002, σ. 98.

²¹⁷ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2005, σ. 6.

χρόνο τέτοια μέρα, υπήρχε η παράδοση να παίζεται ένα καινούργιο θεατρικό έργο στο Μέγαρο Δικαιοσύνης»²¹⁸.

Παρατηρείται ότι τα διακειμενικά στοιχεία του χώρου και του τύπου διατυπώνονται με πολύ αδρές γραμμές και ταυτόχρονα διακρίνεται μια ηθελημένη αοριστία του χρόνου. Ο αφηγητής εκκαλεί τον εννοούμενο αναγνώστη να εισχωρήσει στο μυθοπλαστικό κόσμο της ιστορίας που εκτυλίσσεται στο Παρίσι εκείνη τη γιορτινή ημέρα. Αποδίδει τη γιορτή των Τρελών με ύφος απλό, υποβάλλοντας τον ενθουσιασμό του λαού του Παρισιού εκείνη την ιδιαίτερα γιορτινή μέρα. Από τα τρία παραδοσιακά έθιμα εκείνης της γιορτινής μέρας των Βασιλέων και των Τρελών του αφετηριακού έργου του Hugo, επιλέγεται μόνο το σχετικό με «την παράδοση να παίζεται ένα καινούργιο θεατρικό έργο στο Μέγαρο Δικαιοσύνης». Η σκόπιμη αοριστία του χρόνου επιτρέπει στον εννοούμενο αναγνώστη είτε να παραμείνει έξω από τα δρώμενα παρατηρώντας τα από μια απόσταση ασφαλείας είτε καθιστώντας τον κοινωνό σ' αυτά.

Παράλληλα με το χωρόχρονο της διήγησης, στο πρώτο αφηγηματικό μέρος του μεταδιηγητικού έργου παρουσιάζονται οι βασικοί ήρωες της ιστορίας στον αναγνώστη. Τα δρώντα πρόσωπα της ιστορίας, ο αποστολέας (Gringoire), ο ήρωας (Quasimodo), ο ανταγωνιστής-κακοποιός (Frollo) και η πριγκίπισσα (Esmeralda) ενσωματώνονται στην αρχική κατάσταση²¹⁹ και παραπέμπουν στις λειτουργίες του αφηγηματικού μοντέλου του Propp²²⁰. Ο Gringoire, ως αφηγητής της ιστορίας, παίρνει το λόγο, εμπλέκοντας στον ειρμό της αφήγησής του τον εννοούμενο αναγνώστη:

«Αυτή τη χρονιά θα παιζόταν ένα έργο που είχα γράψει εγώ! Αν είχε επιτυχία, θα γινόμουν διάσημος και θα αποχαιρετούσα μια για πάντα τη φτώχεια.»²²¹

²¹⁸ *Αυτόθι*, σ. 9.

²¹⁹ Προπ, Β. Γ., 2020, *όπ. π.*, σ. 83: «Κάθε κατηγορία προσώπων έχει τη δική της μορφή εμφάνισης, σε κάθε κατηγορία χρησιμοποιούνται ιδιαίτεροι τρόποι, με τους οποίους το πρόσωπο ενσωματώνεται στην πορεία της δράσης» και σ. 84: «Η αρχική κατάσταση συχνά δίνει την εικόνα μιας εξαιρετικής, κάποτε υπερτονισμένης, ευημερίας, πολλές φορές με πολύ ζωντανές, γλαφυρές μορφές. Αυτή η ευημερία χρησιμεύει ως αντιθετικό φόντο για τη δυστυχία που θα επακολουθήσει».

²²⁰ *Ό. π.*, σ. 29-64.

²²¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, *ό. π.*, σ. 9.

Σύμφωνα με τον Mario Vitti, ο Gringoire, ως «αυτόπτης μάρτυς»²²², διηγείται την ιστορία σε α' πρόσωπο προκειμένου να πληροφορήσει τον εννοούμενο αναγνώστη ότι είναι ο συγγραφέας του θεατρικού έργου που θα παιζόταν στο Μέγαρο Δικαιοσύνης και ότι είναι φτωχός. Με την εστίαση σε α' πρόσωπο, ο διασκευαστής συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση της κοινωνικής και οικονομικής κατάστασης του Gringoire από τον εννοούμενο. Η αφήγηση αποδίδεται σε γ' πρόσωπο όταν αναφέρεται στο έθιμο εκείνης της γιορτινής μέρας, «κάθε χρόνο τέτοια μέρα, υπήρχε η παράδοση να παίζεται ένα καινούργιο θεατρικό έργο στο Μέγαρο της Δικαιοσύνης»²²³. Επομένως, παρατηρείται αλλαγή της εστίασης από το α' πρόσωπο σε γ', την οποία ο G. Genette ονομάζει «τροποποίηση εστίασης» (altération).²²⁴

Σε αντίθεση με τη λιτή σκιαγράφιση του Gringoire, ο αφηγηματικός ήρωας Quasimodo αποδίδεται με πλήθος πληροφοριών, έτσι, ώστε ο εννοούμενος αναγνώστης έκπληκτος ανακαλύπτει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ήρωα στην αναγνωστική βιωματική του αλληλεπίδραση με το κείμενο της αναδιήγησης, ως ακολούθως:

«Δεν είχα ξαναδεί τόσο άσχημο άνθρωπο. Μια τούφα κόκκινα μαλλιά πετούσαν από την κορυφή του κεφαλιού του. Το πρόσωπό του ήταν αλλόκοτο και τα μάτια του ασύμμετρα. Το ένα ήταν μισόκλειστο και κάτασπρο σαν γάλα. Το άλλο ήταν ανοιχτό και κοίταζε άγρια το πλήθος. Η μύτη του ήταν πλακουτσωτή και εξείχε προς τη μια πλευρά. Το σώμα του ήταν παραμορφωμένο. Δεν είχε λαιμό. Τα πόδια του ήταν κοντά, η ράχη του κυρτή και κατέληγε σε καμπούρα πάνω από τον ένα ώμο. Το στόμα του καμπούρη ήταν κι αυτό κακοφτιαγμένο. Τα δυο μπροστινά του δόντια ήταν στραβά και πεταχτά. Το ένα δόντι, μάλιστα, ξεπρόβαλλε από το σαγόι του σαν χαυλιόδοντας ελέφαντα, αναγκάζοντάς τον να έχει το στόμα του διαρκώς μισάνοιχτο. “Είναι ο Κουασιμόδος, ο κωδωνοκρούστης! Ο τρελός που χτυπά τις καμπάνες!”», φώναξε κάποιος.»²²⁵

Το κείμενο της αναδιήγησης βρίθει από οπτικές εικόνες που αναπαριστούν ζωντανά την εξωτερική εμφάνιση του Quasimodo και ενεργοποιούν τη φαντασία του εννοούμενου αναγνώστη στο να πλάσει νοερά τον ήρωα. Η εξωτερική «ασχήμια» του προσώπου του Quasimodo συμπληρώνεται με το αποδοκιμαστικό σχόλιο «ο τρελός που χτυπά τις καμπάνες», υφολογικά στοιχεία του διακειμένου που προϊδεάζουν ιδεολογικά τον εννοούμενο αναγνώστη για το λειτουργικό ρόλο του ήρωα στην

²²² Vitti M., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Ζορμπά Μ., εκδ. Οδυσσέας, 1987, σ. 232.

²²³ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, ό. π., σ. 9.

²²⁴ Genette G., *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969 [coll. Points, 1979], σ. 49.

²²⁵ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, ό. π., σ. 14.

ιστορία. Πρόκειται για την αφηγηματική τεχνική την οποία ο G. Genette έχει ονομάσει «ιδεολογική λειτουργία»²²⁶.

Η παρουσίαση της Esmeralda σκιαγραφείται με γλαφυρό τρόπο, καθώς χορεύει στην πλατεία Grève:

«Ήταν μια πανέμορφη νέα κοπέλα. Χτυπούσε ένα ντέφι και χόρευε με χάρη, ενώ τα κατάμαυρα μαλλιά της κυμάτιζαν στον άνεμο. Το δέρμα της ήταν λευκό σαν το γάλα και τα χείλη της κατακόκκινα σαν κεράσια. Ήταν χαριτωμένη και όμορφη και ο χορός της ήταν θεσπέσιος. Κάθε φορά που έκανε μια στροφή, τα μαύρα μάτια της άστραφταν. Η Εσμεράλδα ήταν τόσο λαμπερή που έλαμπε σαν αστέρι μέσα στην κατασκότεινη νύχτα.»²²⁷

Η περιγραφή της αφηγηματικής ηρωίδας διανθίζεται με μεταφορές, «τα μαύρα μάτια της άστραφταν», και παρομοιώσεις, «τα χείλη της κατακόκκινα σαν κεράσια», «το δέρμα της ήταν λευκό σαν το γάλα», που αισθητοποιούν την εικόνα της Esmeralda, ενώ οι κινήσεις της, «Χτυπούσε ένα ντέφι, χόρευε με χάρη», υποφώσκουν την ευδιαθεσία της. Σύμφωνα με τον Propp, αυτή η αρχική ευδιάθετη κατάσταση της Esmeralda χρησιμεύει ως αντιθετικό φόντο για τη δυστυχία που θα βιώσει η ηρωίδα στην εξέλιξη της πλοκής της ιστορίας²²⁸. Η τσιγγάνικη καταγωγή της δηλώνεται έμμεσα στη φρασεολογική παρενθήκη: «Χτυπούσε ένα ντέφι, χόρευε με χάρη» και «ο χορός της ήταν θεσπέσιος».

Η παρουσίαση των ηρώων ολοκληρώνεται με την εισαγωγή του αντιήρωα Frollo στην ιστορία. Ο ευσεβής και αυστηρός αρχιδιάκονος παρουσιάζεται ως «κακός» και βίαιος απέναντι στην Esmeralda. Απόδειξη του ρόλου του ως αντιήρωα στην ιστορία αποτελεί το παρακάτω απόσπασμα που αποκαλύπτει πτυχές της προσωπικότητάς του:

«Όμως εκείνη τη στιγμή μέσα από το πλήθος ακούστηκε μια άγρια φωνή που τους τρόμαξε όλους. Ο άγνωστος φώναξε: «Αυτά είναι άσχημα πράγματα. Μπορούν να τα κάνουν μόνο μάγισσες»²²⁹.

Κάτι που επιβεβαιώνεται και μέσα από την αντίδραση του λαού του Παρισιού, όπως αποτυπώνεται στην παρακάτω φρασεολογία:

« Όλος ο κόσμος είχε σωπάσει. Δεν ακουγόταν τίποτε»²³⁰.

²²⁶ Genette G., 1972, *ό. π.*, σ. 263.

²²⁷ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, *ό. π.*, σ. 18.

²²⁸ Προπ, Β. Γ., 2020, *όπ. π.*, σ. 84.

²²⁹ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, *ό. π.*, σ. 20.

²³⁰ *Αυτόθι*, σ. 20.

Ο «κακός» χαρακτήρας του αντιήρωα υποδηλώνεται συνοπτικά αλλά έκδηλα στη συμπεριφορά του απέναντι στον Quasimodo, όταν τον είδε να κάθεται στο θρόνο, ως βασιλιάς των Τρελών, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Και σαν να μην έφτανε αυτό, είχε γίνει ο βασιλιάς των Τρελών. Αυτό όμως ήταν πραγματική ντροπή για τον ιερέα. “Έλα εδώ! Τώρα!”’, σύρλιαξε ο Φρόλο. Ο Κουασιμόδο δεν μπορούσε να τον ακούσει, αλλά κατάλαβε από τις χειρονομίες του. Ο δύστυχος καμπούρης βιάστηκε να υπακούσει. Μόλις πλησίασε, ο Φρόλο τον χαστούκισε. Ύστερα τον άρπαξε από το χέρι και τον οδήγησε σέρνοντάς τον πίσω στην Παναγία των Παρισίων»²³¹.

Όπως φαίνεται από το παραπάνω παράδειγμα, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί η απαγόρευση²³² η οποία επιβάλλεται στον ήρωα, Quasimodo και που παραπέμπει στη δεύτερη λειτουργία του αφηγηματικού μοντέλου του Propp. Τη μορφή της απαγόρευσης αντιπροσωπεύει η εντολή του Frollo²³³: «τους διέταξε να αφήσουν κάτω τον αυτοσχέδιο θρόνο»²³⁴ και έδωσε εντολή στον Quasimodo, «Έλα εδώ! Τώρα!»²³⁵. Η απαγόρευση, που απαντάται με την όψη της εντολής, προετοιμάζει την έλευση της δυστυχίας. Η αρχική κατάσταση της ευθυμίας που απεικονίζεται στην πομπή με το βασιλιά των Τρελών, αποτελεί το αντιθετικό πλαίσιο για την επικείμενη δυστυχία. Το φάσμα αυτής της δυστυχίας, αν και αόρατο, κρέμεται πάνω από τον Quasimodo²³⁶. Εύλογο είναι να εγείρονται κάποια ερωτήματα στον εννοούμενο αναγνώστη: γιατί άραγε ο Frollo θεωρεί «πραγματική ντροπή» το να διασκεδάζει ο Quasimodo, ως «βασιλιάς των Τρελών», συμμετέχοντας σε έθιμο της εποχής; Πώς μπορεί να είναι η ζωή του αφηγηματικού ήρωα κοντά σε έναν «κακό» άνθρωπο που τον θέλει απομονωμένο στον καθεδρικό ναό του Παρισιού; Ένα ακόμη σημαντικό υφολογικό στοιχείο της αφήγησης είναι ότι ο πανταχού παρών και παντογνώστης αφηγητής στρέφεται στον μυθοπλαστικό χαρακτήρα και του απευθύνει το λόγο στο β' ενικό πρόσωπο, ενεργοποιώντας τον εννοούμενο αναγνώστη να αποτιμήσει το αφηγούμενο περιστατικό και να πάρει θέση σε όσα συμβαίνουν.

²³¹ *Αυτόθι*, σ. 21.

²³² Προπ, Β. Γ., 2020, *όπ. π.*, σ. 30.

²³³ *Αυτόθι*, σ. 200: Σύμφωνα με τον Προπ, «για να ορίσει κανείς τις λειτουργίες, που θεωρούνται ως οι συστατικές μονάδες του παραμυθιού, θα παραμερίσει, πρώτον, τα πρόσωπα, που ο ρόλος τους είναι μόνο να υποστηρίζουν τις λειτουργίες. Μια λειτουργία θα δηλώνεται απλώς με ένα ουσιαστικό που δείχνει ενέργεια, όπως απαγόρευση, φυγή, κ.τ.λ.»

²³⁴ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, *ό. π.*, σ. 21.

²³⁵ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, *ό. π.*, σ. 21.

²³⁶ Προπ, Β. Γ., 2020, *όπ. π.*, σ. 31.

Οι πρώτες εντυπώσεις του παιδιού-αναγνώστη για τον Frollo τον προϊδεάζουν ότι πρόκειται για έναν αυταρχικό άνθρωπο, που υιοθετεί μια σκληρή συμπεριφορά απέναντι στις στιγμές διασκέδασης του Quasimodo και αντιμετωπίζει με κακία την Esmeralda. Η «άγρια φωνή του» «τρώμαξε όλους» τους παρευρισκόμενους στην πλατεία Grève, ενώ η «σιωπή» τους υποφώσκει φόβο και αποκαλύπτει στον εννοούμενο αναγνώστη ότι πρόκειται για ένα πρόσωπο που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην κοινωνία, αλλά και ερωτηματικά για το λειτουργικό ρόλο του στην ιστορία. Ένας από τους κεντρικούς άξονες στον οποίο επανέρχεται διαρκώς το μετεγγραφόμενο έργο της ιστορίας του Hugo, αφορά στη διπολική αντίθεση μεταξύ του «καλού» ήρωα Quasimodo -Esmeralda και του «κακού», Frollo, αποκαλύπτοντας στον εννοούμενο αναγνώστη μερικές από τις αφηγηματικές τεχνικές με τις οποίες γράφεται μία αναδιήγηση ενός κλασικού έργου της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

1.1.8. Η Παναγία των Παρισίων, εκδόσεις Καλοκάθη (2007)²³⁷.

Η συγκεκριμένη διασκευή των εκδόσεων Καλοκάθη αποτελεί ένα δείγμα νεωτερικής προσαρμογής της ιστορίας του κλασικού έργου του Hugo στο αναγνωστικό επίπεδο παιδιών ηλικίας από οχτώ έως δέκα ετών²³⁸. Οι αφηγηματικές διαδικασίες της διακειμενικότητας και της μετεγγραφής του έργου του Hugo επισύρουν την προσοχή της υπό έρευνα εργασίας σε ζητήματα που αφορούν στις διεργασίες της συγγραφής αλλά και της πρόσληψης του κλασικού πρωτοτύπου.

Η εναρκτήρια παράγραφος της αναδιήγησης του κλασικού έργου του Hugo, υποδηλώνει την πρόθεση της διασκευάστριας Anaël Dena να επανεγγράψει την ιστορία υποτάσσοντας «το υλικό του μύθου στους δικούς της στόχους δίνοντας στον εαυτό της τη δυνατότητα να απορρίπτει και να επιλέγει, να επεκτείνει, να απλοποιεί οδηγούμενη σε συντμήσεις και υποχωρήσεις»²³⁹, ως ακολούθως:

«Ήταν 6 Ιανουαρίου του 1432. Ένα πολύχρωμο πλήθος μαζευτόταν μπροστά από το Δικαστικό Ανάκτορο. Θα παιζόταν ένα έργο μυστηρίου, αλλά οι ηθοποιοί είχαν καθυστερήσει και

²³⁷ Βίκτωρος Ουγκώ, *Η Παναγία των Παρισίων*, διασκευή της Anaël Dena, μτφρ. Ελένη Καλοκάθη και εικονογράφηση Van Gool, εκδόσεις Καλοκάθη, Αθήνα, 2007.

²³⁸ Ο ίδιος ο δημιουργός της διασκευής το αναγράφει στο πίσω εξώφυλλο του εικονοβιβλίου.

²³⁹ Shavit Z., 1986, *ό. π.*, σ. 111-112.

το πλήθος είχε αρχίσει ν' ανυπομονεί. Ας διαλέξουμε το «Βασιλιά Καρνάβαλο», φώναξαν κάποιοι από αυτούς»²⁴⁰.

Ο καθορισμός της ημερομηνίας στην εναρκτήρια φράση «Ήταν 6 Ιανουαρίου του 1432», δεν ταυτίζεται ως προς την χρονολογία του αρχικού έργου του Victor Hugo, του οποίου η δράση της ιστορίας τοποθετείται στα 1482. Ταυτίζεται, όμως, ως προς την ημέρα και την εποχή. Αναφορικά με το χωρικό στίγμα της συγκεκριμένης διασκευής στο αφηγηματικό μέρος του έργου, γίνεται απλή αναφορά στον τόπο, «Δικαστικό Ανάκτορο», στην πλατεία, «Γκρέβ», και στον καθεδρικό ναό της Παναγίας των Παρισίων. Η συγγραφέας τονίζει τη μαζική συμμετοχή του λαού, «ένα πολύχρωμο πλήθος», στο «έργο μυστηρίου» που «παιζόταν» εκείνη τη γιορτινή μέρα, την οποία δεν αποκαλεί, και αναφέρεται στο έθιμο του «Βασιλιά Καρνάβαλου», χωρίς καμία άλλη πληροφορία να δίνεται στον εννοούμενο αναγνώστη. Όλα αυτά τα διακειμενικά στοιχεία που παραθέτει η Anaël Dena, περιβάλλονται «από σύννεφα ουτοπίας»²⁴¹ και ανάγονται σε έναν παραμυθιακό κόσμο. Αξίζει να σημειωθεί ότι η λέξη «mystère» του πρωτοτύπου αποδίδεται στα ελληνικά ως «έργο μυστηρίου», ενώ στα γαλλικά σημαίνει «θεατρικό έργο που διηγείται μια ιστορία θρησκευτικού περιεχομένου»²⁴². Η λιτή και γραμμική παρουσίαση των γεγονότων σε γ' πρόσωπο, καθιστούν τη γλώσσα του κειμένου της Anaël Dena προσπελάσιμη για έναν εννοούμενο αναγνώστη των δύο πρώτων τάξεων του δημοτικού. Κι ενώ όσα συμβαίνουν, προβάλλονται μέσα από την ερμηνεία του μοναδικού αφηγητή, σε κάποια σημεία της αφήγησης ο αποστασιοποιημένος τριτοπρόσωπος αφηγητής απευθύνει έκκληση στον εννοούμενο αναγνώστη, «Ας διαλέξουμε το 'Βασιλιά Καρνάβαλο'», ενεργοποιώντας τον να εμπλακεί άμεσα στα δρώμενα της αφηγηματικής αναγνωστικής περιπέτειας.

Στο πρώτο αφηγηματικό μέρος, ο παντογνώστης τριτοπρόσωπος αφηγητής παρουσιάζει τους κεντρικούς ήρωες της ιστορίας, αποδίδοντάς τους με τα βασικά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και τις ιδιότητές τους, προκειμένου να διευκολύνει το παιδί-εννοούμενο αναγνώστη να «εικονοποιήσει» τους ήρωες της ιστορίας με τη φαντασία του. Αρχικά σκιαγραφεί το χαρακτήρα του Quasimodo με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

²⁴⁰ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2007, ό. π., σ. 5.

²⁴¹ Robert M., *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972, σ. 102.

²⁴² Η ακριβής ερμηνεία της λέξης αποδίδεται από τη διασκευή στα γαλλικά *Notre Dame de Paris*, Victor Hugo, από τις εκδόσεις Cle International, 2003, σ. 59.

«Ξαφνικά είδαν ένα απαίσιο πρόσωπο. Ήταν ο Κουασιμόδος, ένα κακόμοιρο, παραμορφωμένο πλάσμα που χτυπούσε την καμπάνα στο ναό της Παναγίας των Παρισίων»²⁴³.

Εξάλλου, τα αφηγηματικά μέσα του χώρου της λογοτεχνίας του παραμυθιού τα οποία Αναël Dena θέτει σε ενέργεια, όπως ο παντογνώστης αφηγητής, αποσκοπώντας στην απεικόνιση των χαρακτήρων της ιστορίας, της επιτρέπουν να σχολιάσει την ψυχική κατάσταση του ήρωα Gringoire, εκτός από την ιδιότητά του, ως ακολούθως:

« Ο Pierre Gringoire, ο φοιτητής που διοργάνωσε το έργο, ήταν σε απόγνωση: “Κανένας δεν ενδιαφέρθηκε για το έργο μου!” »²⁴⁴.

Τις λιτές περιγραφές των αφηγηματικών ηρώων, Quasimodo και Gringoire ακολουθεί η παρουσίαση της Esmeralda, όπου διαφαίνεται ο τρόπος που ο τριτοπρόσωπος αφηγητής καθοδηγεί τον εννοούμενο αναγνώστη στην «εικονοποίησή» της, καθώς αποδίδει εναργώς την ενθουσιώδη υποδοχή της ηρωίδας από το λαό του Παρισιού στην πλατεία Grève, στο αναφερόμενο παρακάτω απόσπασμα:

«Όλη η πλατεία βούιζε από τις ζητωκραυγές. Ξαφνικά κάποιος φώναξε: Ελάτε εδώ! Θα χορεύει η Εσμεράλδα! Αμέσως όλοι πήγαν προς το μέρος της. [...] Εκεί είδε να χορεύει η πιο όμορφη τσιγγάνα που είχε δει στη ζωή του. Θαμπωμένος από την ομορφιά της, ξέχασε την απογοήτευσή του. Το πλήθος ξετρελαμένο μαζεύτηκε γύρω από την Εσμεράλδα. Χόρευε, χτυπούσε το ντέφι της και τραγουδούσε, ενώ το πλήθος την παρακολουθούσε μαγεμένο»²⁴⁵.

Οι επιλογές των υφολογικών διακειμενικών στοιχείων της αναπαράστασης της ατμόσφαιρας του χορού της Esmeraldas, όπως η μεταφορά, «η πλατεία βούιζε από τις ζητωκραυγές», η υπερβολή²⁴⁶, «είδε να χορεύει η πιο όμορφη τσιγγάνα που είχε δει στη ζωή του», και η απεικόνιση της ομορφιάς της με τα επίθετα «θαμπωμένος», «μαγεμένο», αντανακλούν σε μικρό βαθμό την καθημερινότητα της πραγματικής ζωής²⁴⁷. Αυτά τα επιλεγμένα διακειμενικά στοιχεία²⁴⁸ είναι καθοριστικά για τα

²⁴³ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2007, *όπ. π.*, σ. 5.

²⁴⁴ *Αυτόθι*, σ. 6.

²⁴⁵ *Αυτόθι*, σ. 6-7.

²⁴⁶ Η υπερβολή αποδίδεται με τον υπερθετικό βαθμό του επιθέτου «η πιο όμορφη».

²⁴⁷ Κατά τον Propp, το μαγικό παραμύθι είναι σχετικά φτωχό σε στοιχεία που ανήκουν στην πραγματική ζωή. Βλ. Πρόπ Β. Γ., 2020, *όπ. π.*, σ. 181. Ό,τι λέγεται στο παραμύθι κινείται στο πεδίο της καθαρής φαντασίας, η οποία αντλεί από την πραγματική ζωή τα δεδομένα της για να τα παρουσιάσει με τρόπο που να μαγεύει, όπως επισημαίνει ο Huizinga. Βλ. Huizinga J., 1989, *όπ. π.*, σ. 240-250.

²⁴⁸ Σύμφωνα με τον Propp, είναι στοιχεία που δίνουν στο παραμύθι τη λαμπρότητά του, την ομορφιά και τη γοητεία του. Βλ. Πρόπ Β. Γ., 2020, *όπ. π.*, σ. 210.

νοήματα και συναισθήματα που δρομολογούνται στον μικρό εννοούμενο αναγνώστη που καλείται να συμμετάσχει στον κόσμο της ιστορίας.

Η «εικόνα» του Frollo διαμορφώνεται εκφραστικά μέσα από την προκλητική έκκληση που απευθύνει ο αντήρωας στην Esmeralda, «Φύγε από εδώ τσιγγάνα!»²⁴⁹, αλλά και από την αντίδραση του παριζιάνικου πλήθους, «Οι θεατές της είπαν να σωπάσει»²⁵⁰. Οι πληροφορίες που παρέχουν τα παραπάνω διακειμενικά στοιχεία στον εννοούμενο αναγνώστη, αποκαλύπτουν τον φόβο του λαού του Παρισιού προς τον Αρχιεπίσκοπο και τον καθοδηγούν έτσι, ώστε να κρίνει και να ερμηνεύει τη συμπεριφορά του αντήρωα Frollo απέναντι στην Esmeralda με συγκεκριμένο τρόπο, αυτόν που του υποδηλώνει ο παντογνώστης αφηγητής. Πρόκειται για πληροφορίες που υποβάλλονται σε ευκρινή αντιδιαστολή με την εκδοχή που παρατίθεται στο αφηγηματικό έργο του Hugo, σύμφωνα με την ακόλουθη απόδοση του πρωτοτύπου:

«Εκείνη ανατρίχιασε, γύρισε, αλλά τα χειροκροτήματα δυνάμωσαν και σκέπασαν την ανατριχιαστική εκείνη επίπληξη»²⁵¹.

Στην αφήγηση του πρωτοτύπου οι θεατές με τα δυνατά «χειροκροτήματά τους» αντιμετωπίζουν την προβληματική συμπεριφορά του Frollo, χωρίς να εμπλακούν μαζί του ή να «σωπάσουν» ή να υποφέρουν, αλλά και να καθησυχάσουν «την ανατριχιαστική έκπληξη» της Esmeralda. Αντιπαραθέτουν θαρραλέα συμπεριφορά με έξυπνο τρόπο που συγκλίνει στην πονηριά²⁵², για να ανταπεξέλθουν τη δύναμη του «κακού» εκπροσώπου της εκκλησιαστικής εξουσίας. Επομένως, η διασκευάστρια τείνει στην απόρριψη της ιδεολογικής θέσης που το κείμενο του Hugo υποβάλλει.

Το παρακάτω απόσπασμα από την πομπή του «Βασιλιά Καρνάβαλου» αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του ρόλου της διακειμενικότητας στην παραγωγή του κωμικού, είτε αυτό λειτουργεί ως ψυχαγωγία, είτε ως μέσο προβληματισμού:

²⁴⁹ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2007, *όπ. π.*, σ. 7.

²⁵⁰ *Αυτόθι*, σ. 7.

²⁵¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *όπ. π.*, σ. 50 : « Elle tressaillit, se détourna ; mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent la morose exclamation. »

²⁵² Κατά τον Benjamin Walter, το πιο σοφό πράγμα που έμαθε παλαιότερα το παραμύθι στον άνθρωπο, και διδάσκει σήμερα στα παιδιά, είναι να αντιμετωπίζουν τις δυνάμεις του «κακού» με πονηριά και ευθυμία. Βλ. Benjamin W., «Ο Ιστορητής» στο *Άκου μια ιστορία. Η παραδοσιακή τέχνη της προφορικής αφήγησης και η αναβίωσή της στις μέρες μας*, επιμ. & μτφρ. Ντορίτα Παπαλιού, εκδόσεις Ακρίτας, Αθήνα, 1996, σ. 59.

«Ο Κουασιμόδος ήταν ευτυχισμένος. Μια ομάδα αγοριών τον είχε κουβαλήσει μέχρι εκεί. Παρακολουθούσε χαρούμενος το χορό, μέχρι που ένας άντρας με βλοσυρό ύφος βγήκε από το σκοτάδι και τον άρπαξε, πετώντας το καπέλο του κλόουν που φορούσε. Ο Γκρινγκουάρ αναγνώρισε τον Φρόλο, τον αρχιεπίσκοπο της Παναγίας των Παρισίων! Το πλήθος εξοργίστηκε. Σίγουρα ο Κουασιμόδος θα χτυπούσε τον Αρχιεπίσκοπο. Αλλά αυτός δεν έκανε τίποτα. Αντί γι' αυτό γονάτισε και τον παρακάλεσε να τον συγχωρέσει»²⁵³.

Η ειρωνική αντίστιξη της χαρούμενης διάθεσης του Quasimodo και της ανάρμοστης συμπεριφοράς του Frollo σύμφωνα με το αξίωμά του λειτουργεί ως παρωδιοποίηση κοινωνικά προσδιορισμένων αντιλήψεων²⁵⁴ αναφορικά με την εκκλησιαστική εξουσία. Ο Αρχιεπίσκοπος απεικονίζεται ως ένας «άντρας με βλοσυρό ύφος», ενώ ο Quasimodo αναπαρίσταται ως ένα άβουλο πλάσμα που αδυνατεί ακόμη και να διεκδικήσει το δικαίωμα της ψυχαγωγίας.

Το πρώτο αφηγηματικό μέρος ολοκληρώνεται με μια αναδρομή στο παρελθόν²⁵⁵, στην οποία η διασκευάστρια Anaël Dena συνειδητά δίνει πληροφορίες για γεγονότα που συνέβησαν πριν είκοσι χρόνια και επηρέασαν τις ζωές των κεντρικών ηρώων της ιστορίας. Αποδίδονται ως ακολούθως:

«Γύρισαν αμίλητοι στην Παναγία των Παρισίων. Εκεί είκοσι χρόνια, είχε βρει ο Φρόλο τον Κουασιμόδο, εγκαταλειμμένο, επειδή ήταν άσχημο μωρό. Ο αρχιεπίσκοπος ήταν ο μόνος που ενδιαφέρθηκε να αναθρέψει ένα τόσο άσχημο πλάσμα. Τον μεγάλωσε μέσα στον καθεδρικό ναό. Ο Κουασιμόδος του είχε αφιερωθεί, ψυχικά και σωματικά. [...] Ο Φρόλο ήταν σοφός, κι όλοι φοβούνταν όλη την αυστηρή του όψη και τους ψυχρούς του τρόπους. Είχε μείνει ορφανός από μικρή ηλικία, μετά τη μυστηριώδη εξαφάνιση των γονιών του. Σύντομα έγινε ένας από τους σημαντικότερους ανθρώπους της εκκλησίας αλλά, κλεισμένος εκεί, μερικοί υποψιάζονταν ότι έκανε μαύρη μαγεία»²⁵⁶.

Στο σημείο αυτό της πλοκής παρατηρούνται αναχρονίες, δηλαδή έλλειψη αντιστοιχίας μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφήγησης. Συγκεκριμένα,

²⁵³ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2007, ό. π., σ. 8.

²⁵⁴ Stephens J., 1992, ό. π., σ. 120-157. Βλ. επίσης Παπαντωνάκης Γ. & Αναγνωστοπούλου Δ., 2010, ό. π., σ. 82. Η παιδικότητα, ως κοινωνική κατασκευή αποκτά ένα νεωτερικό περιεχόμενο μέσα από κείμενα αμφισβήτησης, που παρωδούν παγιωμένες ειδολογικές μήτρες και διαμεύδουν ενίοτε τον ορίζοντα προσδοκιών των ενηλίκων συν-αναγνωστών.

²⁵⁵ Η συγκεκριμένη αναδρομή στο παρελθόν που εξιστορεί γεγονότα της ζωής του Quasimodo και του Frollo, «δεκαέξι χρόνια πριν την εποχή που συμβαίνει αυτή η ιστορία», συμπεριλαμβάνεται στο τέταρτο βιβλίο του έργου του Hugo. Βλ. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 111-132.

²⁵⁶ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2007, ό. π., σ. 10 -11.

παρατηρείται ανάληψη²⁵⁷, η οποία σηματοδοτεί μία αναδρομή στο παρελθόν σε γεγονότα της ζωής των δύο βασικών χαρακτήρων της ιστορίας, του Quasimodo και του Frolo. Μια τέτοια αφηγηματική τεχνική, επομένως, επιτρέπει στην διασκευάστρια να δώσει επιπλέον πληροφορίες για τους χαρακτήρες της ιστορίας, οι οποίες θα βοηθήσουν τον εννοούμενο αναγνώστη να ερμηνεύσει και να κρίνει τις συμπεριφορές τους στις οποιεσδήποτε καταστάσεις εμπλακούν κατά την εξέλιξη της πλοκής, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο θα τις διαχειριστούν. Τη συγκεκριμένη αφηγηματική τεχνική η Anaël Dena τη χρησιμοποιεί στο πρώτο αφηγηματικό μέρος, γεγονός που διαφοροποιεί την παρούσα διασκευή από τις άλλες υπό έρευνα επανεγγραφές του έργου «Η Παναγία των Παρισίων», αλλά και από το αφετηριακό κείμενο του Victor Hugo, ο οποίος την τοποθετεί στο δεύτερο στάδιο δράσης, τη δέση.

1.1.9. Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Tourbillon (2011).

Για την διακειμενική ανάλυση των υπό έρευνα παιδικών αναγνωσμάτων της παρούσας μελέτης, ο τρόπος με τον οποίο η επανεγγραφή του έργου του V. Hugo των εκδόσεων Tourbillon δομείται, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα συγκεκριμένης στάσης του διασκευαστή προς το είδος της παιδικής λογοτεχνίας που υπηρετεί. Η στάση αυτή δηλώνει την επιλογή του να ταυτίζεται με την ιδεολογική θέση που το κείμενο του Hugo υποβάλλει, γι' αυτόν το λόγο παραθέτει σε πολλά σημεία της αφήγησής του ατόφια αποσπάσματα του πρωτοτύπου, αλλά, παράλληλα, το κείμενό του πρέπει να συρρικνωθεί στο μέγεθος ενός παιδικού βιβλίου, προσαρμοσμένο στο ύψος και τη γλώσσα των παιδικών αναγνωσμάτων. Όπως το αφετηριακό κείμενο του Hugo υπολήπτεται την αυτονομία του αναγνώστη, ώστε εκείνος ελεύθερα να ερμηνεύει και να κρίνει τα δρώμενα της ιστορίας κι όσα υποφώσκουν οι συμπεριφορές των χαρακτήρων, έτσι κι ο νεαρός αναγνώστης της παρούσας διασκευής καλείται να παίξει έναν ισάξιο με αυτόν του πρωτοτύπου ρόλο.

Από την εναρκτήρια παράγραφο ο Thomas Leclère εισάγει τον νεαρό αναγνώστη στο χωρόχρονο της ιστορίας που αποτελεί και το σκηνικό φόντο της, ως ακολούθως:

²⁵⁷ Βλ. Τζούμα Α., *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία-Θεωρία και Εφαρμογή της Αφηγηματικής Τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, εκδόσεις Συμμετρία, 1997, σ. 47: G. Genette, 1972, ό. π., σ. 82.

«Στις 6^η Ιανουαρίου του 1482 οι Παριζιάνοι ξύπνησαν με το θόρυβο από τις καμπάνες της πόλης καθώς σήμαιναν χαρμόσυνα τη μέρα των Βασιλέων και τη Γιορτή των Τρελών. Θα άναβαν τη φωτιά της χαράς στην πλατεία Γκρεβ και θέατρο στο Δικαστικό Μέγαρο, όπου σκόπευαν επίσης να εκλέξουν τον πάπα των τρελών. Όλα τα μαγαζιά ήταν κλειστά και ο λαός κατευθυνόταν βιαστικά σ' ένα από αυτά τα δύο μέρη»²⁵⁸.

Ο Thomas Leclère εκκινεί την αφήγησή του με το να τοποθετήσει τον νεαρό αναγνώστη στο χρόνο, «6 Ιανουαρίου 1482», και στον τόπο, «πλατεία Γκρεβ» και «Δικαστικό Μέγαρο» του Παρισιού, όπου εκτυλίσσεται η δράση της ιστορίας. Ο νεαρός αναγνώστης πληροφορείται πως εκείνη τη μέρα οι Παριζιάνοι γιορτάζουν «τη μέρα των Βασιλιάδων» και «τη Γιορτή των Τρελών». Η «πλατεία Γκρεβ» και η «Γιορτή των Τρελών» συνιστούν σημεία αναφοράς για το καρναβαλικό στοιχείο της λαϊκής ψυχαγωγίας²⁵⁹ των Παριζιάνων στο Μεσαίωνα. Ο Thomas Leclère αναπαριστά την ατμόσφαιρα χαράς εκείνης της εορταστικής μέρας με τη χρήση εκφραστικών μέσων, όπως μεταφορές, «οι καμπάνες σήμαιναν χαρμόσυνα», «η φωτιά της χαράς». Αναφέρεται στα κοινωνικά και πολιτιστικά δρώμενα που πραγματώνονται στην «πλατεία Γκρεβ» και στο «Δικαστικό Μέγαρο» εκείνη τη γιορτινή μέρα, τονίζοντας τη δυναμική συμμετοχή όλου του παριζιάνικου πλήθους²⁶⁰: «Όλα τα μαγαζιά ήταν κλειστά και ο λαός κατευθυνόταν βιαστικά σ' ένα από αυτά τα δύο μέρη». Τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα τη «μέρα των Βασιλέων» και στη «γιορτή των Τρελών» προσλαμβάνονται με ιδιαίτερο τρόπο στην αφήγηση: «θα άναβαν τη φωτιά της χαράς», θα παρακολουθούσαν «θέατρο στο Δικαστικό Μέγαρο» και θα εξέλεγαν τον πάπα των

²⁵⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Tourbillon 2011, ό. π., σ. 9 : « Le 6 janvier 1482, les Parisiens s'éveillent au bruit des cloches de la ville qui annonçaient à toute vole des Rois et la fête des Fous. Il devait y avoir feu de joie sur la place de Greve et théâtre au Palais de justice, où l'on devait aussi élire le pape des fous. Toutes les boutiques étaient fermées et le peuple se précipitait dans l'un de ces deux endroits. »

²⁵⁹ Bakhtin M., *Rabelais and his world*, Indiana University Press, 1984, σ. 220 : « Το καρναβάλι αναπτύχθηκε με τη στενή έννοια του χώρου και έγινε το κέντρο όλων των μορφών λαϊκής ψυχαγωγίας. [...] Το καρναβάλι έγινε το σύμβολο και η ενσάρκωση της αληθινής λαϊκής γιορτής, τελείως ανεξάρτητης από την εκκλησία και το κράτος, αλλά με την ανοχή τους».

²⁶⁰ Bakhtin M., 1984, ό. π., σ. 255: « Το καρναβαλικό πλήθος που βρίσκεται στην πλατεία ή στους δρόμους δεν είναι απλώς ένα πλήθος, είναι οι άνθρωποι ως σύνολο αλλά οργανωμένοι με τον τρόπο τους, τον τρόπο των ανθρώπων. Είναι έξω και αντίθετα σε όλες τις υπάρχουσες μορφές αναγκαστικής κοινωνικο-οικονομικής και πολιτικής οργάνωσης, η οποία αναστέλλεται για την ώρα της γιορτής. Αυτή η εορταστική οργάνωση του πλήθους πρέπει να είναι πρώτα απ' όλα συμπαγής και σωματική. Ακόμα και το συνωστισμένο πλήθος, η φυσική επαφή των σωμάτων, αποκτά ένα ορισμένο νόημα. Το άτομο αισθάνεται ότι αποτελεί αδιάσπαστο κομμάτι του συνόλου και μέλος του σώματος της μάζας των ανθρώπων. Στο σύνολο αυτό το ατομικό σώμα παύει να είναι ο εαυτός του σε ένα ορισμένο βαθμό». Βλ. επίσης Bakhtin M., *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Ιωαννίδου Αλεξάνδρα, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2008, σ. 215: « Η πλατεία του καρναβαλιού χαρακτηρίζεται από τη στενή επαφή, τις μεταμφιέσεις, την απάτεωνιά, τα αντίθετα ζεύγη, τα σκάνδαλα, τις ενθρονίσεις και τις εκθρονίσεις».

τρελών. Ο Thomas Leclère αποδίδει την ατμόσφαιρα και τα γεγονότα της γιορτινής μέρας με παράλειψη εκτεταμένων τμημάτων του αφετηριακού έργου του V. Hugo, χωρίς να υποβάλλει την ιδεολογική του θέση με εμβόλιμα σχόλια στους νεαρούς αναγνώστες. Έτσι, εισάγει τον εννοούμενο αναγνώστη, από την εναρκτήρια παράγραφο, σε ένα παιχνίδι παρατηρητικότητας και προσωπικής ερμηνείας όσων πραγματώνονται στη γραμμική αφήγηση των γεγονότων της ιστορίας ενός παντογνώστη αφηγητή.

Στο παρακάτω απόσπασμα ο νεαρός αναγνώστης στοιχειοθετεί την «εικόνα» του Quasimodo, όπως ο Thomas Leclère την αποδίδει σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Μια χοντρή κεφαλα με ανορθωμένες ρούσες τρίχες· ένα στόμα που έμοιαζε σαν πέταλο αλόγου· το δεξί μάτι ολότελα χαμένο κάτω από μια πελώρια ελιά· ακανόνιστα δόντια απ' όπου ξεπρόβαλλε ένα δόντι σαν χαυλιόδοντας ελέφαντα· ανάμεσα στους δύο ώμους μια πελώρια καμπούρα· γάμπες που δεν έσμιγαν παρά μόνο στα γόνατα· φαρδιές πατούσες, χέρια τέρατος»²⁶¹.

Η απόδοση της περιγραφής του Quasimodo αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του ρόλου της διακειμενικότητας στην παραγωγή του κωμικού σ' ένα κείμενο μέσω των δυνατοτήτων της γλωσσικής έκφρασης: για την περιγραφή επιλέγει μία γλώσσα τόσο εμφατικά μελοδραματική, έτσι ώστε, ενώ φαινομενικά περιγράφει τον ήρωα, στην ουσία τον διακωμωδεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η υπερβολή «ένα στόμα που έμοιαζε σαν πέταλο αλόγου», «δόντι σαν χαυλιόδοντας ελέφαντα», «χέρια τέρατος», διακειμενικά στοιχεία που υιοθετεί αυτούσια από το αφετηριακό έργο του V. Hugo και τα οποία αφενός ψυχαγωγούν τον νεαρό αναγνώστη, αφετέρου συμβάλλουν στην ιδεολογική του «εγρήγορση».

Παρόμοιο τρόπο απόδοσης υιοθετεί ο Thomas Leclère για να «εικονοποιήσει» την Esmeralda. Επιλέγει, λοιπόν, αυτούσια διακειμενικά στοιχεία από την περιγραφή της Esmeralda του αρχικού έργου του V. Hugo, και μάλιστα από αυτά, όσα θα

²⁶¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2011, ό. π., σ. 14 : « Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; une bouche en fer à cheval ; un œil droit entièrement obstrué par une énorme verrue ; des dents désordonnées, dont l'une recouvrait la lèvre comme une défense d'éléphant ; entre les deux épaules, une bosse énorme ; des jambes qui ne pouvaient se toucher que par les genoux ; de larges pieds, des mains monstrueuses. »

σκιαγραφήσουν ιδιαίτερα ελκυστικά τη φυσιογνωμία της ηρωίδας: «μεγάλα μαύρα μάτια», «ακτινοβόλο πρόσωπο», «γοητευτική ομορφιά». Η επιλογή των συγκεκριμένων υφολογικών στοιχείων για την αναπαράσταση της Esmeraldas επιτρέπει στον εννοούμενο αναγνώστη να αποδράσει από την πραγματικότητα²⁶², κάτι που παραπέμπει σε παιδικό ανάγνωσμα και επιτυγχάνεται, ως ακολούθως:

«Σ' ένα πλάτωμα, το οποίο είχε αφηθεί ελεύθερο από το πλήθος και τη φωτιά, μια νεαρή τσιγγάνα με γοητευτική ομορφιά χόρευε πάνω σ' ένα παλιό περσικό χαλί· και κάθε φορά που στροβιλιζόταν το ακτινοβόλο πρόσωπό της περνούσε από μπρος σας, τα μεγάλα μαύρα μάτια της σας έριχναν μια ματιά όλο φλόγα»²⁶³.

Παράλληλα, ο Thomas Leclère προβάλλει όπως κι ο V. Hugo στο αρχικό έργο²⁶⁴, την ιδεολογική του θέση με ένα συγκαλυμμένο τρόπο²⁶⁵, αναφορικά με το στερεότυπο που συνδέεται με τη φυλή των τσιγγάνων και τη κατασκευή των έμφυλων ταυτοτήτων: τονίζει την ομορφιά της τσιγγάνας και τον θαυμασμό του πλήθους, καθώς γοητευμένο παρακολουθεί τον χορό της. Ο Thomas Leclère επιθυμεί να υποδηλώσει συγκαλυμμένα ιδεολογήματα πάνω στο φύλο και στην κοινωνική τάξη των τσιγγάνων μέσα από την ιστορία που επανεγγράφει. Θέτει σε εγρήγορση την ικανότητα του

²⁶² Αυδίκος Ε., *Το Λαϊκό Παραμύθι: Θεωρητικές Προσεγγίσεις*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1994, σ. 36: «Η αρχή του παραμυθιού είναι η αρχή για ένα παιχνίδι, όπου το ζητούμενο είναι η απόδραση από την πραγματικότητα».

²⁶³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2011, ό. π., σ. 18.

²⁶⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 48-49 : « Αν η κοπέλα αυτή ήταν πλάσμα ανθρώπινο, νεράιδα ή άγγελος, είναι κάτι που ο Gringoire, όσο σκεπτικιστής φιλόσοφος κι όσο ειρωνικός ποιητής κι αν ήταν, δεν μπόρεσε να το καθορίσει από την πρώτη στιγμή – τόσο πολύ τον γοήτευε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία. Δεν ήταν ψηλή, μα φάνταζε σαν κυπαρίσσι- τόσο ψηλά και με τόση τόλμη τινάζονταν το λυγερό κορμί της. Ήταν μελαχρινή, αλλά μάντευες πως την ημέρα το δέρμα της έπρεπε να είχε αυτή την όμορφη χρυσοπή λάμψη που χαρακτηρίζει τις γυναίκες της Ανδαλουσίας και της Ρώμης. Ανδαλουσιανό ήταν και το ποδαράκι της, γιατί χωρούσε άνετα μέσα στο χαριτωμένο και στενό παπουτσάκι της. Χόρευε, στριφογύριζε, στριβιλιζόταν πάνω σ' ένα παλιό περσικό χαλί, που ήταν ριγμένο αφρόντιστα κάτω απ' τα πόδια της, και κάθε φορά που στα στροβιλίσματά της το ακτινοβόλο πρόσωπό της περνούσε από μπρος σου, τα μεγάλα μαύρα μάτια της σου έριχναν μια ματιά όλο φλόγα. Γύρω της όλα τα βλέμματα ήταν καρφωμένα πάνω της, όλα τα στόματα ανοιχτά. Και πραγματικά, έτσι όπως χόρευε, μέσα στο κροτάλισμα του ντεφιού της, που το σήκωνε πάνω απ' το κεφάλι της με τα δυο τορνευτά καθάρια χέρια της, λεπτή, εύθραυστη και γεμάτη ζωή σαν μια σφήκα, με το χρυσοπό, τσιτωμένο κορσάκι της, το παρδαλό φουστάνι της που σήκωνε, με τους γυμνούς ώμους της, τις φίνες γάμπες της, που ξεσκέπαζε κάθε τόσο η φούστα της, με τα μαύρα μαλλιά και τα φλογερά μάτια της, ήταν ένα υπερφυσικό πλάσμα.»

²⁶⁵ Wolff Janet, *The Social Production of Art*, Macmillan, 1981, σ. 65 : « Η ιδεολογία δεν αντανakλάται απλώς στην τέχνη : το λογοτεχνικό κείμενο δεν αποτελεί έναν παθητικό φορέα της ιδεολογίας. Μάλλον, επεξεργάζεται την ιδεολογία και τη μετατρέπει σε αισθητική μορφή, σύμφωνα με τους κανόνες και τις συμβάσεις της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής».

νεαρού αναγνώστη να αντιληφθεί όσα δεν καταγράφονται, αλλά απλά υποδηλώνονται από την περιγραφή της Esmeralda²⁶⁶.

Παράλληλα, ο Thomas Leclère επιστρατεύει το στερεότυπο που συνδέει τις μαγείες με τις τσιγγάνες, στην παρουσίαση του αντιήρωα του έργου Frollo, μέσω του σχολίου του «Αυτά είναι μαγείες»²⁶⁷, τον οποίο αποδίδει ως «έναν άνδρα φαλακρό με βλοσυρό ύφος»²⁶⁸ της εκκλησίας, όπως και το αρχικό κείμενο του V. Hugo. Το σχόλιο του αντιήρωα ταυτίζεται με τον χαρακτηρισμό του: ο άνδρας με το «βλοσυρό ύφος» και το «σκοτεινό βλέμμα»²⁶⁹. Ο Thomas Leclère, όπως και ο Hugo, αφήνει στην περιγραφή του αντιήρωα ένα κενό πληροφοριών για να θέσει τον εννοούμενο αναγνώστη σε εγρήγορση προκειμένου να το συμπληρώσει. Έτσι, με βάση το γεγονός ότι ο Thomas Leclère υφαίνει τα νήματα της δικής του κατασκευής με τα επιλεγμένα προαναφερθέντα διακειμενικά στοιχεία του αφετηριακού έργου του V. Hugo, που θέτουν σε αμφισβήτηση τον εκπρόσωπο της εκκλησιαστικής εξουσίας και συγκεκριμένα στερεότυπα, ο διασκευαστής επιδιώκει να κατασκευάσει ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης²⁷⁰ τις δικές του θέσεις μέσα από τη γλώσσα και το ύφος του κειμένου του.

2.1.10. Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Glénat BD (2012).

Η επανεγγραφή του έργου του V. Hugo, από τις εκδόσεις Glénat BD το 2012, σε μορφή κόμικς εγγράφει τα νοήματα και την ιδεολογία της ιστορίας του πρωτοτύπου κατά τέτοιον νεωτερικό τρόπο, ώστε να είναι προσπελάσιμη στο νεανικό αναγνωστικό

²⁶⁶ Σχετικά με τη λειτουργία του αναγνώστη και την από μέρους του συμπλήρωσης των κενών της αφήγησης, βλ. Iser W., *The Implied Reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins, University, 1974. Βλ. επίσης Fox Geoff, “ Reading Picture Books...How To? στο Styles M., Bearne E. & Watson V., *Voices off: Texts, Contexts and Readers*, επιμ. Cassell, 1996 όπου ο Fox G. ισχυρίζεται ότι το κατά πόσον οι συγγραφείς αφήνουν κενά για τους αναγνώστες τους και το τι είδους κενά αφήνουν θα μπορούσε να αποτελέσει το πιο σημαντικό κριτήριο για την ποιότητα ενός λογοτεχνικού έργου. Βλ. Οικονομίδου Σ., *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, εκδ. Πατάκη (3^η εκδ.), Αθήνα, 2016, σ. 144.

²⁶⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2011, ό. π., σ. 19 : « Il y a de la sorcellerie ».

²⁶⁸ *Αυτόθι*, ό. π., σ. 19 : « un homme chauve à l’air sinistre ».

²⁶⁹ *Αυτόθι*, ό. π., σ. 19 : « le regard sombre ».

²⁷⁰ Βλ. Οικονομίδου Σούλα, *Το παιδί πίσω από τις λέξεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2016, σ. 27: «[...] δεν μπορούν να υπάρχουν συγκεκριμένοι (και σωστοί) τρόποι ανάγνωσης ενός κειμένου και κατ’ επέκταση δεν είναι πάντα εφικτή αλλά ούτε και πάντα επιθυμητή η ταύτιση του πραγματικού, με σάρκα και οστά, αναγνώστη με τον εννοούμενο, ο οποίος κατασκευάζεται από τις δομές του κειμένου».

κοινό στο οποίο απευθύνεται. Κι αυτό διότι ο τρόπος γραφής της διασκευής αποκαλύπτει ότι τα παιδικά αναγνώσματα έχουν τη δυνατότητα να αντανakλούν τους θεμελιακούς προβληματισμούς ενός κλασικού έργου που προορίζεται για έναν ενήλικα και να είναι εξίσου προσιτά και επιτυχημένα για έναν νεαρό αναγνώστη. Αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα προσαρμογής του κλασικού έργου του V. Hugo στις αφηγηματικές δομές του παραμυθιού, σύμφωνα με το μοντέλο του Propp, κάτι που απαντάται και στις υπό έρευνα ελληνικές εκδόσεις Ελαφάκι και Λιβάνη.

Συγκεκριμένα, η εισαγωγή της διασκευής αναπλάθει το σκηνικό του έργου του Hugo σ' έναν ακαθόριστο χρόνο της αφήγησης²⁷¹ στο παρελθόν, με στοιχεία προφορικότητας να διανθίζουν το λόγο του διασκευαστή ο οποίος παρέχει πρόσθετες πληροφορίες για την εποχή της εξιστόρησης των γεγονότων, ως ακολούθως:

«Στην εποχή που σας μεταφέρω, η ζωή και τα ήθη ήταν γεμάτα γοητεία. Άστο να πάει, η Γαλλία μόλις έβγαινε από έναν ατέλειωτο πόλεμο με τους Άγγλους, και όλοι αφήνονταν στην αλλαγή των εποχών χωρίς ανησυχία... Εγώ, ο Pierre Gringoire, στο φθινόπωρο της ζωής μου, ήμουν ένα ωραίο παράδειγμα»²⁷².

Ο Robin Recht, ακολουθώντας τις συμβάσεις του κλασικού παραμυθιού, ανασκευάζει την ιστορία του έργου του Hugo με ρεαλιστικά στοιχεία²⁷³, όπως, «η Γαλλία μόλις έβγαινε από έναν ατέλειωτο πόλεμο με τους Άγγλους», τα οποία αποδίδονται με ποιητικό τρόπο. Πλήθος μεταφορών, «στην εποχή που σας μεταφέρω», «η ζωή και τα ήθη ήταν γεμάτα γοητεία», «η Γαλλία μόλις έβγαινε από έναν ατέλειωτο πόλεμο», «στο φθινόπωρο της ζωής μου», και υπερβολές «η Γαλλία μόλις έβγαινε από έναν ατέλειωτο πόλεμο με τους Άγγλους», καθιστούν το λόγο ποιητικό, εμπλουτισμένο με λαϊκές εκφράσεις, όπως, «Άστο να πάει», που του προσδίδουν ένα ιδιαίτερο ύφος. Τα διακειμενικά στοιχεία, «Άστο να πάει, η Γαλλία μόλις έβγαινε από έναν ατέλειωτο πόλεμο με τους Άγγλους, και όλοι αφήνονταν στην αλλαγή των εποχών χωρίς ανησυχία...»²⁷⁴, καταλήγουν σε αποσιωπητικά, εκπέμποντας ένα μήνυμα αισιοδοξίας,

²⁷¹ Zan Z., 1996, *ό. π.*, σ. 194.

²⁷² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδ. Glénat, 2012, *ό. π.*, σ. 3 : « À l'époque où je vous ramène, la vie et les mœurs étaient pleines d'un charmant laissez-allez. La France s'échappait enfin d'une guerre interminable avec l'anglais, et tous s'abandonnaient au courant des saisons sans inquiétude... ».

²⁷³ Lüthi M., *So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen*. 3. Auflage, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, σ. 121: «Το λαϊκό παραμύθι περιέχει βέβαια πολλά ρεαλιστικά στοιχεία, παρόλα αυτά δεν είναι μια ρεαλιστική διήγηση, αλλά συμβολική».

²⁷⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 142-153 : ο Hugo στο έργο του αποδίδει το διακειμενικό στοιχείο της διασκευής « όλοι αφήνονταν στην αλλαγή των εποχών χωρίς ανησυχία » με ιστορικές και κυρίως πολιτιστικές αναφορές απόλυτα τεκμηριωμένες για « την όψη της Ευρώπης που έχει αλλάξει », σ. 145 : « La face de l'Europe est changée ».

σύμφωνα άλλωστε με το κατά βάση αισιόδοξο πνεύμα που διακρίνει τη λογοτεχνία του παραμυθιού.

Οι δημιουργοί της διασκευής, ο διασκευαστής του κειμένου Robin Recht και ο εικονογράφος Jean Bastide, παρεμβαίνουν με την τεχνική της προσθήκης και παραθέτουν ένα προοιμιακό κείμενο σε α' πρόσωπο. Αυτό απευθύνεται στους νεαρούς αναγνώστες και τους πληροφορεί ότι η αφήγηση του Pierre Gringoire, λαμβάνει τη μορφή προσωπικής μαρτυρίας και θα εξιστορήσει τα γεγονότα των αναμνήσεων του ήρωα στην εγγονή του, αναφορικά με μια ερωτική ιστορία που έζησε στα νιάτα του, ως ακολούθως:

«-Ναι... ξέρω καλά πως το θέλεις... αλλά οι αγάπες της νεότητας περνούν μετά χάνονται και γίνονται αναμνήσεις των παππούδων... -Εμπρός! Έλα. Εσύ ξέρεις ... μου θυμίζεις εδώ και πολύ καιρό, ένα κορίτσι που έχω γνωρίσει, τη μικρή πριγκίπισσα, όπως εσύ, την οποία ήθελα πολύ και αυτό κράτησε... η μικρή πριγκίπισσα των ζητιάνων όπως την αποκαλούσαν»²⁷⁵.

Η αρχή καθιστά σαφές ότι πρόκειται για μια ιστορία που ο αφηγητής παππούς, Pierre Gringoire, παίζοντας το ρόλο του παραμυθά την ζωντανεύει στην εγγονή του με παιγνιώδη διάθεση²⁷⁶: το στοιχείο της προφορικότητας με τη χρήση του α' προσώπου σε ευθύ λόγο « -Ναι... ξέρω καλά πως το θέλεις... αλλά», την έκκληση, «-Εμπρός! Έλα. Εσύ ξέρεις ... μου θυμίζεις εδώ και πολύ καιρό, ένα κορίτσι που έχω γνωρίσει, τη μικρή πριγκίπισσα», και η αναφορά στην «πριγκίπισσα» αποτελούν υφολογικά στοιχεία του παραμυθιού²⁷⁷. Ο παππούς-αφηγητής εκκινεί την αφήγηση με τη στερεότυπη έκφραση των παραμυθιών «Ήταν μια φορά, πολύ παλιά», σύμφωνα με την υποκειμενική του εκδοχή ως εξής:

«Ήταν μια φορά, πολύ παλιά, σ' ένα μικρό χωριό στη Reims... όπου ζούσε μια νεαρή όμορφη κοπέλα που την έλεγαν Paquette La Chantefleurie [...] ήταν ένα κορίτσι χαμένο [...] στα είκοσι χρόνια της αγάπησε έναν κλέφτη, τον πιο φτωχό από όλους και έκανε ένα κοριτσάκι που το ονόμασε Agnès. Εκείνη τη νύχτα...όταν ξύπνησε η Paquette La Chantefleurie» δεν κρατούσε στα χέρια της παρά ένα παπουτσάκι. Η Agnès είχε εξαφανιστεί. Στη θέση της κοιμόταν ένα μικρό τέρας. [...] Από τότε η καρδιά της Paquette La Chantefleurie σταμάτησε να χτυπά για πάντα. Την επομένη, τα μαλλιά της έγιναν

²⁷⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2012, ό. π., σ. 3.

²⁷⁶ Huizinga J., *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, μτφρ. Στ. Ροζάνης και Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1989. Βλ. Ιωάννου Γ., *Παραμύθια του λαού μας*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1998, σ. 7-8. Ό,τι λέγεται στο παραμύθι κινείται στο πεδίο της καθαρής φαντασίας, η οποία αντλεί από την πραγματική ζωή τα δεδομένα της για να τα παρουσιάσει με παιγνιώδη διάθεση μέσα στο παραμύθι με τον τρόπο του σοβαρού παιχνιδιού.

²⁷⁷ Λουκάτος Δ., « Μύθοι, παραμύθια και λαϊκές ιστορίες», στο Ν. Παπαηλιού (επιμ.), *Άκου μια ιστορία. Η παραδοσιακή τέχνη της προφορικής αφήγησης και η αναβίωσή της στις μέρες μας*, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα, 1996, σ. 36.

γκρί. Την μεθεπόμενη χάθηκε. Υπέθεσαν πως πέθανε από στεναχώρια. Το μικρό τέρας [...] το έστειλα στο Παρίσι [...] ο αρχιδιάκος της Παναγίας των Παρισίων ενδιαφέρθηκε για τη δυστυχία του»²⁷⁸.

Οι δημιουργοί της διασκευής παρεμβαίνουν με προσθήκες σε ελεύθερη επανεγγραφή του αρχικού έργου του V. Hugo· εκκινούν το πρώτο αφηγηματικό μέρος της πλοκής με την αρχική κατάσταση και των δύο πρωταγωνιστών ηρώων, της Esmeralda και του Quasimodo, που ορίζεται από τη βίαιη απομάκρυνσή τους από το ασφαλές οικογενειακό τους περιβάλλον που τοποθετείται στην πόλη Reims, δομικό στοιχείο του παραμυθιού²⁷⁹. Πρόκειται για ένα διακειμενικό στοιχείο το οποίο εντοπίζεται και στη διασκευή των εκδόσεων Hachette με παρόμοια προσθήκη του διασκευαστή στο πλαίσιο εγκατάστασης του σκηνικού. Ο κειμενικός αφηγητής εξιστορώντας τα γεγονότα σε γ' πρόσωπο με μηδενική εστίαση συναντά τον εικονογραφικό «παντογνώστη» αφηγητή που ζωντανεύει την ίδια ιστορία με εικόνες πλημμυρισμένες με φιγούρες, χρώματα, σχήματα, καρέ και μπαλόνια διαλόγων.

Μετά από έλλειμα δράσης πολλών ετών, χωρίς να διευκρινίζεται το χρονικό διάστημα, «Μερικά χρόνια αργότερα», η πλοκή συνεχίζει σύμφωνα με την εκδοχή του αφετηριακού κειμένου σε συγκεκριμένο χρόνο με ένδειξη ημερομηνίας, «6^η Ιανουαρίου του 1482», και σε συγκεκριμένο χώρο στο «Παρίσι». Η αναπαράσταση του εορτασμού «της μέρας των Βασιλιάδων και της γιορτής των Τρελών» αποδίδεται λιτά χωρίς λεπτομέρειες, ως ακολούθως:

«Μερικά χρόνια αργότερα, θα έφθανα στην ωραία μας πρωτεύουσα, όπου έχει την έδρα του ο καλός μας Βασιλιάς, το «Παρίσι». Η 6^η Ιανουαρίου ήταν μια ιδιαίτερη ημερομηνία, ήταν η ημέρα των Βασιλιάδων και η γιορτή των Τρελών, των οποίων η αποθέωση ήταν η εκλογή ενός πάπα.[...] Αυτή η μέρα ήταν αυτή του θεατρικού μου έργου, της δόξης μου»²⁸⁰.

Οι δημιουργοί της διασκευής παρεμβαίνουν, σύμφωνα με τις αφηγηματικές συμβάσεις των διασκευών, και παραλείπουν όλες τις λεπτομέρειες από τα δρώμενα της ιστορίας εκείνης της γιορτινής μέρας στους δρόμους της πόλης του Παρισιού του αρχικού κειμένου του Hugo· απλά ο νεαρός αναγνώστης πληροφορείται ότι στην μεγάλη αίθουσα του δικαστηρίου θα παιζόταν το θεατρικό έργο του παππού-αφηγητή, Pierre Gringoire:

²⁷⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2012, ό. π., σ. 7-10.

²⁷⁹ Propp V., 1987, ό. π., σ. 87-91.

²⁸⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2012, ό. π., σ. 5.

«Θυμάμαι πως ήταν το μήνα Ιανουάριο του 1482. Το σκέφτεσαι; Όλο το Παρίσι ήταν στη Μεγάλη Αίθουσα για να δει το θεατρικό μου έργο»²⁸¹.

Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής αντικαθίσταται από έναν πρωτοπρόσωπο, ενδοδιηγητικό και ομοδιηγητικό αφηγητή, τον Pierre Gringoire, που εκκινεί την αφήγηση σε α' πρόσωπο. Με την έκκλησή του σε β' πρόσωπο, «Το σκέφτεσαι;», στοιχείο του προφορικού λόγου που δηλώνει αμεσότητα, ο Robin Recht επιδιώκει να επισύρει την προσοχή του νεαρού αναγνώστη στα τεκταινόμενα και να τον κάνει κοινωνό της ιστορίας. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση διακόπτεται συχνά από παρεισφρέουσες φωνές, όπως, για παράδειγμα, τις φωνές του πλήθους που παρευρίσκεται στη μεγάλη αίθουσα του δικαστηρίου για να παρακολουθήσει το θεατρικό έργο:

«Το μυστήριο! και στο διάβολο οι Φλαμανδοί!» «Το μυστήριο!» «Το μυστήριο!» «Αρχίστε αμέσως! Τη τσάντα και το σχοινί στους κωμικούς!» «Τι! Ας τελειώνουμε για να εκλέξουμε τον πάπα μας!»²⁸².

Η εικόνα με την υπογραφή του Jean Bastide επικοινωνεί το πλήθος των λεπτομερειών εκείνης της γιορτινής ατμόσφαιρας στην μεγάλη αίθουσα του δικαστηρίου, τις οποίες οι λέξεις του κειμένου δεν καταγράφουν. Η οπτική αναπαράσταση της ιστορίας με επιτυχία καλύπτει όλες τις ελλείψεις του λεκτικού κειμένου και ζωντανεύει το χώρο όπου εκτυλίσσεται η πλοκή. Η εικονογράφηση του Jean Bastide εξουσιάζει το παιδί-αναγνώστη με τις οπτικές εικόνες και του αφήνει λίγα περιθώρια για να δημιουργήσει το δικό του εικονοποιητικό σύμπαν μέσα από το λεκτικό κείμενο. Το κείμενο του Robin Recht είναι, κατά τον U. Eco, «η νωχελική μηχανή που απαιτεί από τον αναγνώστη προσπάθεια συνεργασίας, για να συμπληρώσει τους χώρους του μη ειπωμένου»²⁸³.

²⁸¹ *Αυτόθι*, σ. 7-8.

²⁸² *Αυτόθι*, σ. 8 : « Le mystère ! », « au diable les Flamands », « Le mystère ! » « Commencez tout de suite ! Le sac et la corde aux comédiens ! » « Que ! Qu'on en finisse et qu'on élise notre pape ! ».

²⁸³ Eco U., *Lector in fabula*, εκδ. Grasset, 2^η έκδοση (1^η εκδ. 1979), Paris, 1985, σ. 27.

2.2. Δέση: Εξέλιξη της δράσης των προσώπων - Συγκρούσεις

«Λέγω δε δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ’
ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ
ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς
εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν»²⁸⁴.

Αριστοτέλης

Στο βιβλίο του *Περὶ Ποιητικῆς*, ο Αριστοτέλης τονίζει ότι «σε κάθε τραγωδία υπάρχει δέση και λύση. [...] Με τη “δέση” εννοεῖ ὅσα γίνονται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ὑπόθεσης ὡς τὸ σημεῖο πὺ το προσδιορίζει ὡς ἔσχατο, αὐτὸ ἀπὸ το ὁποῖο ἀρχίζει ἡ μεταβάση πρὸς τὴν εὐτυχία ἢ τὴ δυστυχία»²⁸⁵. Ἐπομένως, «δέση» εἶναι τὸ ἀφηγηματικὸ μέρος τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν ἐκκίνηση τῆς δράσης ὡς τὴν κορύφωση. Ἡ «δέση» ξεκινά ἀπὸ τὸ βασικὸ γεγονός πὺ προκαλεῖ τὴν ἔναρξη τῆς δράσης, ἀκολουθοῦν γεγονότα πὺ περιπλέκονται και συχνά ὁδηγοῦν σε συγκρούσεις μέχρι ἡ δράση να φτάσει σταδιακά στο ἀνώτατο σημεῖο, τὸ ὁποῖο ὀνομάζεται «κορύφωση».

Ἡ Maria Nikolejeva, ὡς πρὸς τὴν τυπολογία τῆς πλοκῆς στὴν παιδικὴ λογοτεχνία προτείνει δύο κατηγορίες: τὴν προοδευτικὴ και τὴν ἐπεισοδιακὴ. Ὡς πρὸς τὸ εἶδος τῆς προοδευτικῆς πλοκῆς σημειώνει ὅτι ἡ ἱστορία ξεκινά ἀπὸ τὴν ἔκθεση τῶν γεγονότων, κλιμακώνεται σταδιακά για να ὀλοκληρωθεῖ με τὸ τέλος τῆς. Ὡς πρὸς τὸ εἶδος τῆς ἐπεισοδιακῆς πλοκῆς παραθέτει ὅτι μεμονωμένα γεγονότα ἢ σύντομα ἐπεισόδια συνδέονται μεταξύ τους με τὴ βοήθεια εἴτε τῶν κοινῶν χαρακτήρων, εἴτε τοῦ κοινού σκηνικῆ ἢ τοῦ κοινῆ θέματος²⁸⁶.

Σύμφωνα με τὸν R. Scholes, ὁ δημιουργὸς-διασκευαστῆς μορφοποιεῖ τα ἐπιλεγμένα γεγονότα στὴν ἀφήγησή του, ἐπιχειρώντας ἄλλοτε τὴν ἀφηγηματικὴ συμπύκνωση τοῦ ἀρχικῆ κλασικῆ κειμένου κι ἄλλοτε τὴν παράλειψη τμημάτων τοῦ, συμμορφούμενος με τὴς συμβάσεις πὺ ἐπιβάλλει ἡ παιδικὴ λογοτεχνία²⁸⁷. Ὁ δημιουργὸς ἐπιλέγει γεγονότα δράσης τῶν μυθοπλαστικῶν χαρακτήρων πὺ με τὴν ἀλληλουχία τους θα συγκροτήσουν τα κομβικῆς σημασίας συστατικὰ μέρη²⁸⁸ τοῦ

²⁸⁴ Αριστοτέλης, *Ποιητικῆ*, ὁ. π., 1455b [18]

²⁸⁵ Αριστοτέλης, *Ποιητικῆ*, ὁ. π., 1455b [18]

²⁸⁶ Nikolejeva M., ὁ. π., σ. 160-162.

²⁸⁷ Scholes R. E., *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana, 1979, σ. 26.

²⁸⁸ Προπ Β., 2020, ὁ. π., σ. 16-17 : «Ὁ Veselovsky καταλαβαίνει τὴν ὑπόθεση ὡς σύμπλεγμα μοτίβων. Ἐνα μοτίβο μπορεί να συμπίπτει με διαφορετικῆς ὑποθέσεις. (Βλ. A. N. Veselovsky, *Ποιητικῆ τῶν ὑποθέσεων*, στὴ *Συναγωγή ἔργων*, σειρά 1, τ. 2, τεῦχος 1, Πετρούπολη 1913, σ. 1-133: «Ἡ σειρά

αρχικού κλασικού κειμένου του V. Hugo. Κι όπως παρατηρεί ο Propp²⁸⁹ «η σημασία των μοτίβων είναι θεμελιώδης για την εξέλιξη της δράσης, γι' αυτό είναι αναγκαίο να μελετούμε το παραμύθι όχι τόσο κατά υποθέσεις, όσο, πριν απ' όλα, κατά μοτίβα. Αποτελούν σταθερές επαναλαμβανόμενες αξίες, ανεξάρτητες από τα υποκείμενα δράσης και τον τρόπο πραγμάτωσης»²⁹⁰.

Η παρούσα ενότητα επικεντρώνεται στην εξέλιξη της δράσης κατά τη δημιουργική διαδικασία γραφής του κειμένου των διασκευών ως προς τη συνομιλία μεταξύ του έργου του V. Hugo και τη διαδικασία με την οποία οι διασκευαστές οδηγούνται στους χειρισμούς και στις επιλογές όσον αφορά τις συγκρούσεις. Πρόκειται για τις κρίσιμες καμπές της πλοκής σχετικά με τις συγκρούσεις των προσώπων μέσα από το πλέγμα των αφηγηματικών τεχνικών: το χωροχρονικό πλαίσιο, την παρουσίαση των χαρακτήρων στις συγκρούσεις, τα θεματικά μοτίβα όπως ο έρωτας ή το στερεότυπο του ρατσισμού και το πως εκτυλίσσονται μέσα από τις δράσεις των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, τους γλωσσικούς κώδικες. Στοιχεία που αποτελούν τον σταθερό καμβά πάνω στον οποίο χτίστηκε το νέο έργο. Κατά την ερμηνευτική προσέγγιση της δέσης διερευνάται η μεταγλωσσική δυναμική της ιστορίας, η μορφοποιητική παρέμβαση του δημιουργού – διασκευαστή με την οποία μεταβάλλεται η πρώτη ύλη²⁹¹, το εναρκτήριο υλικό βάσει του οποίου εξελίσσεται η δράση των προσώπων στο δευτερογενές έργο.

των μοτίβων είναι η υπόθεση. Το μοτίβο εξελίσσεται σε υπόθεση». « Οι υποθέσεις μεταβάλλονται: ορισμένα μοτίβα εισβάλουν στις υποθέσεις ή, πάλι, ορισμένες υποθέσεις συνδυάζονται η μία με την άλλη». « Με τον όρο υπόθεση εννοώ ένα θέμα, μέσα στο οποίο πηγαινοέρχονται/ συνυφάνονται διάφορες καταστάσεις – μοτίβα». Για τον Veselovsky, το μοτίβο είναι κάτι το πρωτεύον, η υπόθεση είναι δευτερεύον. Η υπόθεση, για τον Veselovsky, είναι ήδη μια πράξη δημιουργίας, συνένωσης. Επομένως, απορρέει η ανάγκη να μελετούμε το παραμύθι όχι τόσο κατά υποθέσεις, όσο, πριν απ' όλα, κατά μοτίβα. Αλλά η διδασκαλία του Veselovsky για τα μοτίβα και τις υποθέσεις παρουσιάζεται μόνον ως μια γενική αρχή.» Βλ. Propp B., 2020, *ό. π.*, σ. 19 : «Σύμφωνα με τον Volkov, τα παραμύθια αρχικά κατανέμονται σε μοτίβα. Ως μοτίβα θεωρούνται τόσο οι ιδιότητες των ηρώων, όσο και ο αριθμός τους, οι ενέργειες των ηρώων, τα αντικείμενα κ.ο.κ. Σε καθένα από τα μοτίβα αυτά αντιστοιχεί ένα συμβατικό σημείο.»

²⁸⁹ Propp B., 2020, *ό. π.*, σ. 25: « Οι λειτουργίες των δρώντων προσώπων αντιπροσωπεύουν τα θεμελιώδη μέρη του παραμυθιού. Ο ορισμός των λειτουργιών πρέπει να εκπορεύεται από δύο οπτικές γωνίες. Πρώτον, ο ορισμός σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να εξαρτάται από το πρόσωπο-δράστη. Ο ορισμός, τις περισσότερες φορές, θα διατυπωθεί με ένα ουσιαστικό που εκφράζει ενέργεια (απαγόρευση, φυγή, κ.τ.λ.). Δεύτερον, η ενέργεια δεν μπορεί να ορίζεται έξω από τη θέση της στην πορεία της αφήγησης. Πρέπει να υπολογίζεται με βάση τη σημασία που έχει η δεδομένη λειτουργία στην πορεία της δράσης.»

²⁹⁰ Καψωμένος Ε. Γ., 2008, *ό. π.*, σ. 32.

²⁹¹ Καψωμένος Ε. Γ., 2008, *ό. π.*, σ. 30.

2.2.1. Η διαλογικότητα των υπό έρευνα επανεγγραφών ως προς το συγκρουσιακό επεισόδιο: «Ο χορός της Εσμεράλδας στην πλατεία Γκρέβ»

Ήμουν απόλυτα πεπεισμένος ότι ένας γενικός τύπος, που αναφέρεται μέσω μεταμορφώσεων, διατρέχει όλα τα οργανικά δημιουργήματα, επιτρέπει να τον παρατηρήσουμε πολύ καλά σε όλα του τα μέρη, από ορισμένες μεσαιές βαθμίδες.

Γκαίτε²⁹²

[*Tag-und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse*, 1790, (εκδ. Βαϊμάρης, τ. 35, σ. 16, σειρ. 12-19)]

2.2.1.0 «Ο χορός της Εσμεράλδας στην πλατεία Γκρέβ» στο πρωτότυπο κείμενο του Victor Hugo

Το αφηγηρικό κείμενο του Victor Hugo ενδύεται τον μανδύα ενός ιδεολογικά γαλουχημένου στις αξίες των συστημάτων εξουσίας και δύναμης λόγου και εύκολα εντοπίζεται μέσα στις γραμμές του ότι είναι διαποτισμένο με το ιδεολόγημα της ανυπακοής και της αμφισβήτησης της αυθεντίας της εκκλησιαστικής και δικαστικής εξουσίας και της μη a priori αποδοχής των μορφών κοινωνικής παθογένειας και των στερεοτύπων των πολιτισμικών προκαταλήψεων.

Το δεύτερο αφηγηματικό μέρος του πρωτοτύπου έργου του Victor Hugo που αποτελεί τη δέση, εκκινεί με το γεγονός που θεωρείται ως το «στοιχείο πλοκής», και προκαλεί την έναρξη της δράσης: κι αυτό δεν είναι τίποτε άλλο από το χορό της τσιγγάνας Esméralda στην πλατεία Grève.

Στο πλαίσιο της εγκατάστασης του σκηνικού του βασικού γεγονότος που πυροδοτεί την έναρξη της δράσης, ο Victor Hugo περιγράφει με εκφραστική δεινότητα την πλατεία Grève, αναλλοίωτη στο πέρασμα του χρόνου «ήταν, όπως σήμερα»,

²⁹² Βλ. Προπ Β., 2020, ό. π., σ. 23.

παρέχοντας συμπληρωματικές πληροφορίες ιστορικού και κοινωνικού περιεχομένου με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Σήμερα από την πλατεία Γκρέβ [...] είναι ο χαριτωμένος πυργίσκος που πιάνει τη βορεινή γωνιά της πλατείας και που, θαμμένος πια κάτω από το άθλιο ασβέστωμα που πασαλείβει τις έντονες προεξοχές των γλυπτών του [...] Οι άνθρωποι που, όπως εμείς, δεν περνούν ποτέ από την πλατεία Γκρέβ χωρίς να ρίξουν μια ματιά οίκτου και συμπάθειάς σ' αυτό το δύστυχο πυργίσκο που βρίσκεται συμπίεσμένος ανάμεσα σε δύο άθλια ερείπια της εποχής του Λουδοβίκου ΙΕ', μπορούν να επαναφέρουν εύκολα στη σκέψη τους το συγκρότημα οικοδομημάτων στο οποίο ανήκε και να ξαναδούν ακέραιη την παλιά γοτθική πλατεία του δέκατου πέμπτου αιώνα. Ήταν, όπως σήμερα, ένα ακανόνιστο τραπέζιο που οριζόταν απ' τη μια πλευρά από την προκουαία κι απ' τις άλλες τρεις από μια σειρά ψηλά, στενά και σκοτεινά σπίτια [...] Η Γκρέβ είχε μια δυσσοίωνα όψη [...] τις πέτρινες κρεμάλες της και όλα της τα μόνιμα και στερεωμένα στο λιθόστρωτο σύνεργα βασανιστηρίων [...] , χωρίς να υπολογίσουμε τα αμέτρητα κρεματόρια των δικαστών, του επισκόπου, των συμβουλίων της Ιεράς Συνόδου, των αβιάδων, των μοναχών, που είχαν δικαστική εξουσία, χωρίς να υπολογίσουμε τους πνιγμούς με δικαστική απόφαση στο Σηκουάνα [...] Είναι παρήγορο που σήμερα, [...] αυτή η παλιά δέσποινα της φεουδαρχικής κοινωνίας, σχεδόν αποκλεισμένη τώρα από τους νόμους μας [...] παρά μια ατιμωτική γωνιά στην Γκρέβ, παρά μια άθλια, ντροπιασμένη λαιμητόμος [...] εξαφανίζεται μόλις καταφέρει το πλήγμα της»²⁹³.

Πρόκειται για μια περιγραφή που βρίθεται από υποβλητικές εικόνες που αποδίδονται με κάθε λεπτομέρεια, «ο χαριτωμένος πυργίσκος που πιάνει τη βορεινή γωνιά της πλατείας και που, θαμμένος πια κάτω από το άθλιο ασβέστωμα που πασαλείβει τις έντονες προεξοχές των γλυπτών του». Μεταφορές, όπως, «οι άνθρωποι δεν περνούν ποτέ από την πλατεία Γκρέβ χωρίς να ρίξουν μια ματιά οίκτου και συμπάθειάς σ' αυτό το δύστυχο πυργίσκο που βρίσκεται συμπίεσμένος ανάμεσα σε δύο άθλια ερείπια», απεικονίζουν με ζωντάνια το χώρο. Η περιγραφή εμπλουτίζεται με πληροφορίες

²⁹³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 46-47: « Il ne reste aujourd'hui que [...] de la place de Grève [...] C'est la charmante tourelle qui occupe l'angle nord de la place, et qui, déjà ensevelie sous l'ignoble badigeonnage qui empâte les vives arêtes de ses sculptures, [...] Les personnes qui, comme nous, ne passent jamais sur la place de Grève sans donner un regard de pitié et de sympathie à cette pauvre tourelle étranglée entre deux mesures du temps de Louis XV, peuvent reconstruire aisément dans leur pensée l'ensemble d'édifices auquel elle appartenait, et y retrouver entière la vieille place gothique du quinzième siècle. C'était, comme aujourd'hui, un trapèze irrégulier bordé d'un côté par le quai, et des trois autres par une série de maisons hautes, étroites et sombres. [...] La Grève avait dès lors cet aspect sinistre [...] de ses gibets de pierre, de tout son attirail de supplices permanent et scellé dans le pavé, [...] sans compter les innombrables échelles des prévôts, de l'évêque, des chapitres, des abbés, des prieurs ayant justice ; sans compter les noyades juridiques en rivière de Seine ; il est consolant qu'aujourd'hui, [...] cette vieille suzeraine de la société féodale, presque mise hors de nos lois [...] qu'un coin déshonoré de la Grève, qu'une misérable guillotine, honteuse, [...] tant elle disparaît vite après avoir fait son coup ! ».

ιστορικού και κοινωνικού περιεχομένου όπως «δύο άθλια ερείπια της εποχής του Λουδοβίκου ΙΕ'», «Είναι παρήγορο που σήμερα, [...] αυτή η παλιά δέσποινα της φεουδαρχικής κοινωνίας, σχεδόν αποκλεισμένη τώρα από τους νόμους μας». Η αφήγηση εμπεριέχει κοινωνικές απόψεις, τις οποίες για να τεκμηριώσει θα προσθέσει κι άλλα παραθέματα όπως «άθλια και ντροπιασμένη λαιμητόμος», επισημαίνοντας πως η εξουσία έλκει σαν το μαγνήτη την αμφισβήτηση, συχνά και την «πολεμική», κρυφή ή φανερή όπως διαφαίνεται στα σχόλια που συνοδεύουν την περιγραφή: «τις πέτρινες κρεμάλες της και όλα της τα μόνιμα και στερεωμένα στο λιθόστρωτο σύνεργα βασανιστηρίων». Το αφηγηματικό νήμα του Victor Hugo, διανθισμένο με εκφράσεις όπως, «τα αμέτρητα κρεματόρια των δικαστών, του επισκόπου, των συμβουλίων της Ιεράς Συνόδου, των αβιάδων, των μοναχών, που είχαν δικαστική εξουσία, χωρίς να υπολογίσουμε τους πνιγμούς με δικαστική απόφαση στο Σηκουάνα», προκαλεί «ρήξεις» στα δεδομένα της εποχής του και υφαίνει την ιδέα της ανατροπής και της αμφισβήτησης: ανατροπής θεματικών και χαρακτηριστικών στερεοτύπων, ρεαλιστικών τρόπων αφήγησης, αμφισβήτησης προκαθορισμένων ρόλων και της de facto αποδοχής αξιωμάτων της κοινωνίας, αμφισβήτησης των εξουσιαστικών σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους και στους ανθρώπους της εξουσίας, αποδομώντας τον αυταρχισμό και την απολυταρχία.

Πέρα από τη γεωγραφική, κοινωνική και ιστορική περιγραφή του χώρου, ο Victor Hugo πλάθει το σκηνικό του επεισοδίου αναπαριστώντας τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ο ήρωάς του, Pierre Gringoire, βιώνει το γεγονός της έναρξης της δράσης ως ακολούθως:

«Όταν ο Πιερ Γκρενγκουάρ έφτασε στην πλατεία Γκρέβ ήταν κατατρομαγμένος. [...] οι τροχοί όλων των μύλων του επισκόπου τον είχαν πιτσιλίσει καθώς περνούσε κι ο μανδύας του έσταζε νερό. Επιπλέον του φαινόταν πως η αποτυχία του έργου του τον έκανε ακόμα πιο ευαίσθητο στο κρύο. Βιάστηκε λοιπόν να πάει κοντά στη φωτιά της χαράς, που έκαιγε ολόλαμπρη στη μέση της πλατείας. Ήταν κυκλωμένη από ένα τεράστιο πλήθος.
«Καταραμένοι Παριζιάνοι!» είπε μέσα του, γιατί σαν αληθινός δραματικός ποιητής, ο Γκρενγκουάρ συνήθιζε τους μονολόγους. «Για δες τους που με αποκλείουν από τη φωτιά! Κι όμως, έχω μεγάλη ανάγκη από μια γωνιά πλάι στη φωτιά. Τα παπούτσια μου είναι μες στο νερό κι ας όψονται όλοι αυτοί οι άνθρωποι οι αναθεματισμένοι, που έριξαν το δάκρυ τους πάνω μου! Διαβολοεπίσκοπε του Παρισιού με τους μύλους σου! Ήθελα να 'ξερα τι τους χρειάζεται ένας δέσποτας τους μύλους! Μήπως σκοπεύει να γίνει από επίσκοπος, μυλωνάς; Αν του χρειάζεται η

κατάρα μου γι' αυτό, του τη δίνω, και στον ίδιο και στη μητρόπολή του και στους μύλους του!»²⁹⁴.

Στην αφηγηματική δομή του αφηγησιακού έργου το πλαίσιο του σκηνικού αποκτά πρωταρχική σημασία γιατί αναδεικνύει το χώρο και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαδραματίζεται η δράση. Ο ρόλος του είναι καταλυτικός στην εξέλιξη της πλοκής με την αυθεντική αναπαράστασή του. Η πιστότητα του σκηνικού επιτυγχάνεται με σχήματα λόγου όπως : μεταφορές, «ήταν κυκλωμένη από ένα τεράστιο πλήθος», «έριξαν το δάκρυ τους πάνω μου», παρομοιώσεις, «η φωτιά της χαράς έκαιγε ολόλαμπρη», και υποβλητικές εικόνες, «οι τροχοί όλων των μύλων του επισκόπου τον είχαν πιτσιλίσει καθώς περνούσε κι ο μανδύας του έσταζε νερό». Οι χαρακτηρισμοί του Pierre Gringoire, «Διαβολοεπίσκοπε του Παρισιού με τους μύλους σου!», και τα σχόλιά του, όπως, «Ηθελα να 'ξερα τι τους χρειάζεται ένας δέσποτας τους μύλους! Μήπως σκοπεύει να γίνει από επίσκοπος, μυλωνάς;», και, «Αν του χρειάζεται η κατάρα μου γι' αυτό, του τη δίνω, και στον ίδιο και στη μητρόπολή του και στους μύλους του!», εξυφαίνουν την ιδέα της αμφισβήτησης του κοινωνικού αξιώματος των ανθρώπων της Εκκλησίας, επισημαίνοντας ότι έχουν στην κατοχή τους μύλους τους οποίους εκμεταλλεύονται, ενώ θα έπρεπε να υπηρετούν αποκλειστικά τον θεσμικό τους εκκλησιαστικό ρόλο με συνέπεια.

Ο τριτοπρόσωπος παντογνώστης αφηγητής ακολουθεί τον ήρωά του στη δράση σε γλώσσα που λειτουργεί με συνειρμικό τρόπο, συνυποδηλωτική λειτουργία της γλώσσας, που αποσκοπεί στη διέγερση συναισθημάτων μέσω όλης αυτής της αφθονίας των σχημάτων λόγου. Στο συγκεκριμένο χωρίο αφήγησης, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι παρατηρούνται εναλλαγές εστίασης, καθώς ο τριτοπρόσωπος αφηγητής κάνει αισθητή την παρουσία του, παρεμβαίνει σε α' πρόσωπο για να υποβάλει υποκειμενικές σκέψεις, έτσι ώστε να αποτυπώσει πιο άμεσα τους συλλογισμούς του Pierre Gringoire: «Διαβολοεπίσκοπε του Παρισιού!», «Καταραμένοι Παριζιάνοι!», «Μήπως σκοπεύει να γίνει από επίσκοπος, μυλωνάς; Αν του χρειάζεται η κατάρα μου γι' αυτό, του τη δίνω, και στον ίδιο και στη μητρόπολή

²⁹⁴ *Αυτόθι*, σ. 48 : « Lorsque Pierre Gringoire arriva sur la place de Grève, il était transi. [...] ; mais les roues de tous les moulins de l'évêque l'avaient éclaboussé au passage, et sa souquenille était trempée. Il lui semblait en outre que la chute de sa pièce le rendait plus frileux encore. Aussi se hâta-t-il de s'approcher du feu de joie qui brûlait magnifiquement au milieu de la place. Mais une foule considérable faisait cercle à l'entour. — Damnés parisiens ! se dit-il à lui-même, car Gringoire en vrai poète dramatique était sujet aux monologues, les voilà qui m'obstruent le feu ! Pourtant j'ai bon besoin d'un coin de cheminée. Mes souliers boivent, et tous ces maudits moulins qui ont pleuré sur moi ! Diable d'évêque de Paris avec ses moulins ! ».

του και στους μύλους του!». Σύμφωνα με την αφηγηματική τεχνική της πρόβλεψης²⁹⁵, όλα αυτά τα διακειμενικά στοιχεία διάσπαρτα στο συγκεκριμένο απόσπασμα που σχολιάζουν και ερμηνεύουν καταστάσεις στις οποίες εμπλέκεται ο αρχιεπίσκοπος dom Claude Frollo επιτρέπουν στον εννοούμενο αναγνώστη να σχηματίσει γνώμη για το χαρακτήρα του dom Claude Frollo και να φανταστεί ότι θα είναι ο «κακός» ήρωας στη σύγκρουση που θα ακολουθήσει.

Παράλληλα με τη σπουδαιότητα της χωροχρονικής πλαισίωσης, δομικά στοιχεία της πλοκής στο έργο του Hugo, αποτελούν τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, τα οποία μέσα από τα λόγια τους, τις σκέψεις τους και τις ενέργειες τους προβάλλουν αξίες, εκφράζουν αισθήματα φόβου και αγωνίας. Κατά το Γ. Θεοτοκά, «η τέχνη του μυθιστορήματος, φιλοδοξώντας να χωρέσει μέσα του ολόκληρο το ανθρώπινο φαινόμενο, απορροφά κομμάτια της ιστορίας του καιρού μας, αφομοιώνει τα ήθη, τους μηχανισμούς, τις αντινομίες και τις συγκρούσεις της κοινωνίας, παίρνει στα χέρια του την ψυχολογία του βάθους, τα μεταφυσικά, ηθικά, ιδεολογικά προβλήματα που ταλανίζουν τη σκέψη των σημερινών ανθρώπων. Η μυθιστορηματική αφήγηση με τον τρόπο της γίνεται αλλού μεγάλη κοινωνική τοιχογραφία, αλλού λεπτομερειακή έρευνα ψυχαναλυτή, αλλού χρονικό ή δοκίμιο. Αρπάζει ό,τι βρει μπροστά της· [...] μία από τις βασικότερες προϋποθέσεις της μυθιστορηματικής τέχνης είναι η δημιουργία προσώπων»²⁹⁶.

Στο παρακάτω απόσπασμα ο V. Hugo φωτογραφίζει την αναστάτωση που προκαλείται από την παρουσία της Esméralda-της νεαρής τσιγγάνας, ηλικίας δεκαέξι ετών²⁹⁷, η οποία ζει στην Αυλή των Θαυμάτων²⁹⁸. Οι σκέψεις του Pierre Gringoire αποκαλύπτουν την όλη κατάσταση, ως ακολούθως:

«Όμως να με γδάρει ο διάολος αν καταλαβαίνω τι θέλουν να πουν με την Esméralda τους! Και τι στο διάτανο είναι αυτή η λέξη; Γύφτικη θα' ναι!»²⁹⁹.

²⁹⁵ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 77.

²⁹⁶ Θεοτοκάς Γ., «Η τέχνη του μυθιστορήματος», *Εποχές*, 20, Δεκ. 1964, σ. 9. Βλ. Δ. Αναγνωστοπούλου, 2006, *ό. π.*, σσ.120-121.

²⁹⁷ Η ηλικία του προσώπου εντάσσεται σ' ένα καθορισμένο πορτρέτο, της οποίας η «χρησιμότητα» για την πλοκή της ιστορίας δεν είναι άχρηστη. Βλ. R. Barthes, *L'aventure sémiologique, Essais*, Seuil, Paris, 1985, σ. 177 : « L'âge du personnage s'intègre dans un certain portrait dont l'« utilité » pour le restant de l'histoire n'est pas nulle ».

²⁹⁸ Βρισκόταν στην περιοχή των Halles, στην αγορά και την νύχτα μετατρέποταν σε «τόπο διαμονής» των αλητών και των κακούργων της εποχής.

²⁹⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 41 : « Mais je veux que le diable m'écourche si je comprends ce qu'ils veulent dire avec leur Esméralda ! Qu'est-ce que c'est que ce mot - là d'abord ? C'est de l'égyptiaque ! ».

Το όνομα «Esméralda» ανακαλεί στη μνήμη του ήρωα Gringoire κάτι το ιδιαίτερο, κάτι το «ξενικό», όπως, εξάλλου, αποκαλύπτεται στο ενδοκειμενικό του σχόλιο με την μορφή αναφώνησης: «Γύφτικη θα' ναι!» το οποίο φέρει ρατσιστική χροιά, η οποία επιτείνεται με την παρουσία του θαυμαστικού. Το κοινωνικό συγκείμενο διηθημένο με το πολιτιστικό φίλτρο περνά μέσα από τη λαϊκή έκφραση «να με γδάρει ο διάολος αν καταλαβαίνω τι θέλουν να πουν με την Esméralda τους! Και τι στο διάτανο είναι αυτή η λέξη; Γύφτικη θα' ναι!» που εκφέρει ο Gringoire. Μια πολύ χαρακτηριστική λαϊκή έκφραση η οποία πιθανόν να δίνει βάση για σχολιασμό του νομαδικού τρόπου ζωής της Esméralda και παραπέμπει στη γύφτικη-τσιγγάνικη καταγωγή της, πιστοποιώντας αυτό που ο Barthes ονομάζει «effet de réel»³⁰⁰, δηλαδή αποτέλεσμα του πραγματικού. Χρήση συμβολική του ονόματος³⁰¹, αφού υποδηλώνει τον πολιτισμό και την καταγωγή της Esméralda, καθώς διάγει ζωή αντισυμβατική στο περιθώριο της Παρισινής κοινωνίας, ως χορεύτρια στους κεντρικούς δρόμους της πόλης. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Ph. Hamon, τα ονόματα των ηρώων δεν είναι ποτέ ουδέτερα, αποτελούν ένα σημαντικό στάδιο της δημιουργίας του προσώπου, της αφηγηματικής υπόστασής του, της αφηγηματικής του «μοίρας», και πολλές φορές η ονοματοδότηση αναδιπλώνεται στο επίπεδο της πλοκής και της σημασιολόγησής της³⁰².

Στο παρακάτω απόσπασμα η αφηγηματική δεινότητα του V. Hugo απεικονίζει με ζωντάνια την πανέμορφη νεαρή τσιγγάνα στους δρόμους του Παρισιού, κυρίως στην παλιά γοτθική πλατεία Grève του δέκατου πέμπτου αιώνα, μπροστά από τον καθεδρικό ναό της Παναγίας των Παρισίων. Ο χορός της που γοητεύει το κοινό της είναι το μέσο έκφρασης αλλά κυρίως το μέσο επιβίωσής της. Περιγράφει παραστατικά τις κινήσεις της και την εξωτική ομορφιά της Esméralda, μέσω των ρητορικών σχημάτων έκφρασης (tropes)³⁰³, ως ακολούθως:

³⁰⁰ Barthes, R., « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, στο *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, σ. 167-174. Αναγνωστοπούλου, Δ., 2006, *ό. π.*, σ. 244.

³⁰¹ Todorov T., *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Essais [Points], éd. Seuil, Paris, 1968, σ. 33 : « la signification est donnée dans le vocabulaire (dans les paradigmes des mots), la symbolisation se produit dans l'énoncé (dans le syntagme) ».

³⁰² Hamon, Ph., « Statut sémiologique du personnage », στο συλλ. τόμο *Poétique du récit*, Seuil, points, Paris, 1977, σ. 162, Greimas, A. J., « Les actants, les acteurs et les figures », στο συλλ. τόμο *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973, σ. 174, Αναγνωστοπούλου, Δ., 2006, *ό. π.*, σ. 241.

³⁰³ Tropes : ρητορικά σχήματα με μεταφορική σημασία. Βλ. Todorov T., *ό. π.*, σ. 33 : « la rhétorique classique leur donnait les noms (tropes) de *synecdoque*, *métaphore*, *métonymie*, *antiphrase*, *hyperbole*, *litote* ».

«Αν η κοπέλα αυτή ήταν πλάσμα ανθρώπινο, νεράιδα ή άγγελος, είναι κάτι που ο Gringoire, όσο σκεπτικιστής φιλόσοφος κι όσο ειρωνικός ποιητής κι αν ήταν, δεν μπόρεσε να το καθορίσει από την πρώτη στιγμή – τόσο πολύ τον γοήτευσε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία. Δεν ήταν ψηλή, μα φάνταζε σαν κυπαρίσσι- τόσο ψηλά και με τόση τόλμη τινάζοταν το λυγρό κορμί της. Ήταν μελαχρινή, αλλά μάντευες πως την ημέρα το δέρμα της έπρεπε να είχε αυτή την όμορφη χρυσωπή λάμψη που χαρακτηρίζει τις γυναίκες της Ανδαλουσίας και της Ρώμης. Ανδαλουσιανό ήταν και το ποδαράκι της, γιατί χωρούσε άνετα μέσα στο χαριτωμένο και στενό παπουτσάκι της. Χόρευε, στριφογύριζε, στριβολιζόταν πάνω σ' ένα παλιό περσικό χαλί, που ήταν ριγμένο αφρόντιστα κάτω απ' τα πόδια της, και κάθε φορά που στα στροβιλίσματά της το ακτινοβόλο πρόσωπό της περνούσε από μπρος σου, τα μεγάλα μαύρα μάτια της σου έριχναν μια ματιά όλο φλόγα. Γύρω της όλα τα βλέμματα ήταν καρφωμένα πάνω της, όλα τα στόματα ανοιχτά. Και πραγματικά, έτσι όπως χόρευε, μέσα στο κροτάλισμα του ντεφιού της, που το σήκωνε πάνω απ' το κεφάλι της με τα δυο торνευτά καθάρια χέρια της, λεπτή, εύθραυστη και γεμάτη ζωή σαν μια σφήκα, με το χρυσωπό, τσιτωμένο κορσάκι της, το παρδαλό φουστάνι της που σήκωνε, με τους γυμνούς ώμους της, τις φίνες γάμπες της, που ξεσκέπαζε κάθε τόσο η φούστα της, με τα μαύρα μαλλιά και τα φλογερά μάτια της, ήταν ένα υπερφυσικό πλάσμα»³⁰⁴.

«Στ' αλήθεια», σκέφτηκε ο Gringoire, «είναι μια σαλαμάνδρα, είναι μια νύμφη, είναι μια θεά, είναι μια βακχίδα του όρους Μαινάλου!». Τη στιγμή εκείνη μια από τις πλεξούδες της «σαλαμάνδρας» λύθηκε κι ένα κίτρινο χάλκινο νόμισμα, που ήταν στερεωμένο πάνω της, κύλησε χάμω.

« Ε, όχι!», είπε, «είναι μια τσιγγάνα».

Κάθε αυταπάτη είχε διαλυθεί. [...]

Ήταν πράγματι μια τσιγγάνα. Όμως, όσο κι αν ο Gringoire είχε βγει από την έκστασή του, η σαγήνη κι η μαγεία δεν έλειπαν από το σύνολο του πίνακα. Η φωτιά της χαράς τη φώτιζε με μια ζωνρή και κόκκινη φεγγοβολιά, που τρεμόπαιζε, λες ζωντανή, πάνω στον κύκλο από τα πρόσωπα του πλήθους, πάνω στο μελαμψό μέτωπο της κοπέλας [...]

³⁰⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 48-49 : « Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision. Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds ; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair. Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes ; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. ».

³⁰⁵ *Αυτόθι*, σ. 49 : « -En vérité, pensa Gringoire, c'est une salamandre, c'est une nymphe, c'est une déesse, c'est une bacchante du mont Ménaléen ! » En ce moment une des nattes de la chevelure de la « salamandre » se détacha, et une pièce de cuivre jaune qui y était attachée roula à terre. ‘- Hé non ! dit-il, c'est une bohémienne.’ Toute illusion avait disparu. Elle se remit à danser. Elle prit à terre deux épées dont elle appuya la pointe sur son front et qu'elle fit tourner dans un sens tandis qu'elle tournait dans l'autre. C'était en effet tout bonnement une bohémienne. Mais quelque désenchanté que fût Gringoire, l'ensemble de ce tableau n'était pas sans prestige et sans magie ; le feu de joie l'éclairait d'une lumière

Και η περιγραφή συνεχίζεται λίγες σελίδες πιο κάτω:

« Ήταν η τσιγγάνα, που τραγουδούσε. Ότι γινόταν με το χορό και την ομορφιά της, το ίδιο γινόταν και με την φωνή της. Ήταν ακαθόριστη και γεμάτη χάρη, κάτι αγνό, ηχηρό, αέρινο, φτερωμένο θα μπορούσαμε να πούμε. Ήταν ένα αδιάκοπο ανάβρυσμα, αναπάντεχες μελωδίες και ρυθμοί, κι ύστερα φράσεις απλές, διάσπαρτες από σφυριχτές ψιλές νότες, κι ύστερα τινάγματα από κλίμακα που θα τα ζήλευε κι αηδόνι και που μέσα τους ξανάβρισκες πάντα την αρμονία. Κι ύστερα πάλι απαλοί κυματιστοί σε οκτάβες, που ανέβαιναν και κατέβαιναν όπως το στήθος της νεαρής τραγουδίστριας. Το όμορφο πρόσωπό της ακολουθούσε με μοναδική κινητικότητα όλες τις ιδιορρυθμίες του τραγουδιού της, από το πιο παράφορο πάθος ως την πιο άδολη μεγαλοπρέπεια. Θα 'λεγες πως τη μια στιγμή ήταν τρελή και την άλλη βασίλισσα»³⁰⁶.

Το ύφος της περιγραφής παραστατικό, γλαφυρό με πλούσιο λεξιλόγιο και έντονα εκφραστικά μέσα, ζωντανό με το να «εικονοποιεί» τη νεαρή τσιγγάνα με ζωντανά, φυσικό, γιατί ο λόγος του αφηγητή ρέει χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια, άμεσο και ρεαλιστικό. Μια περιγραφή με αισθαντικές εντυπώσεις, με υποβλητικό λόγο, με εικόνες οπτικές, αλλά συνάμα και ακουστικές που δίνουν παραστατικότητα στην περιγραφή και αισθητοποιούν την εικόνα της Esméralda, προσδίδοντας πειστικότητα και εντείνοντας τα συναισθήματα του αναγνώστη. Η πειστικότητά της κατακτά τον αναγνώστη που ψηλαφεί και βιώνει όσα συμβαίνουν μέσα στο μυθιστόρημα και παράλληλα μαρτυρά την παντοδύναμη εξουσία του τρίτοπρόσωπου αφηγητή³⁰⁷. Η αφηγηματική παρουσίαση της νεαρής τσιγγάνας Esméralda έχει αφηγηματική λειτουργία σημαντική³⁰⁸ (significative) και όχι διακοσμητική (ornementale ou décorative), γιατί είναι επεξηγηματική (explicative) και συμβολική (symbolique)³⁰⁹. Παράλληλα, για να στοιχειοθετήσει την εικόνα της τσιγγάνας Esméralda, να τη διαχωρίσει από το πλήθος που την παρακολουθεί στην πλατεία Grève και να της

crue et rouge qui tremblait toute vive sur le cercle des visages de la foule, sur le front brun de la jeune fille [...].

³⁰⁶ *Αυτόθι*, σ. 51-52 : « C'était la jeune égyptienne qui chantait. Il en était de sa voix comme de sa danse, comme de sa beauté. C'était indéfinissable et charmant ; quelque chose de pur, de sonore, d'aérien, d'ailé, pour ainsi dire. C'étaient de continuel épanouissements, des mélodies, des cadences inattendues, puis des phrases simples semées de notes acérées et sifflantes, puis des sauts de gammes qui eussent dérouter un rossignol, mais où l'harmonie se retrouvait toujours, puis de molles ondulations d'octaves qui s'élevaient et s'abaissaient comme le sein de la jeune chanteuse. Son beau visage suivait avec une mobilité singulière tous les caprices de sa chanson, depuis l'inspiration la plus échevelée jusqu'à la plus chaste dignité. On eût dit tantôt une folle, tantôt une reine. ».

³⁰⁷ Eco U., *L'œuvre ouverte*, éd. Seuil [Points], Paris, 1965, σ. 70.

³⁰⁸ Βλ. Ricœur P., « La configuration dans le récit de fiction », *Temps et récit II*, Seuil, Paris, 1984.

³⁰⁹ Genette G., *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969 [coll. Points, 1979], σ. 49. Βλ. Genette G., « Frontières du récit. » In : *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, σ. 152-163. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121

προσδώσει ιδιαίτερη υπόσταση, ο αφηγητής παραθέτει «σταθερά στοιχεία» του πολιτισμού των τσιγγάνων που ταυτίζονται μαζί της, όπως, «ο αένας χορός της πάνω στο παλιό περσικό χαλί», «το κροτάλισμα του ντεφιού της», «το παρδαλό φουστάνι της», «το μελαμψό δέρμα της που χαρακτηρίζει τις γυναίκες της Ανδαλουσίας», και αποτελούν, «μετωνυμίες της προσωπικότητας, του είδους, του φύλου, του τύπου του χαρακτήρα», όπως παρατηρεί ο W. Moebius³¹⁰. Οι «μετωνυμίες της προσωπικότητας»³¹¹ αποδίδουν με σαφή τρόπο την κατασκευή της ετερότητάς της Esmeralda και αποκαλύπτουν συχνά πτυχές του χαρακτήρα της, όπως η αέναη κινητικότητα της εκφράζει την ανέμελη και χαρούμενη ψυχική της διάθεση, η ζωντάνια της φαίνεται στα «μεγάλα μαύρα μάτια της που έριχναν μια ματιά όλο φλόγα».

«Και πραγματικά, έτσι όπως χόρευε, μέσα στο κροτάλισμα του ντεφιού της, που το σήκωνε πάνω απ' το κεφάλι της με τα δυο τονρευτά καθάρια χέρια της, λεπτή, εύθραυστη και γεμάτη ζωή σαν μια σφήκα, με το χρυσωπό, τσιτωμένο κορσάζ της, το παρδαλό φουστάνι της που σήκωνε, με τους γυμνούς ώμους της, τις φίνες γάμπες της, που ξεσκέπαζε κάθε τόσο η φούστα της, με τα μαύρα μαλλιά και τα φλογερά μάτια της, ήταν ένα υπερφυσικό πλάσμα.»³¹²

Η περιγραφή φωτίζει την αφήγηση δίνοντας με ύφος γλαφυρό άμεσες και έμμεσες πληροφορίες για την ηρώιδα, οι οποίες επιβραδύνουν τη δράση³¹³ και

³¹⁰ Moebius W., "Introduction to Picture book Codes", in P. Hunt, *Children's Literature-The development of criticism*, ed. Routledge, London/New York, 1990, σ. 135. Βλ. Galay Jean-Louis, *Travaux du centre de recherches sémiologiques : Esquisses pour une théorie figurale du discours*, Université de Neuchatal, Lausanne, 1972.
https://doc.rero.ch/record/258291/files/Travaux_du_Centre_de_Recherches_S_mnologiques_15_1972_20160201.pdf

³¹¹ Σχήμα λόγου κατά το οποίο μια έννοια εκφράζεται με λέξη που δηλώνει άλλη έννοια, η οποία όμως έχει σχέση στενά με την πρώτη. Βλ. Fontanier P., *Les figures du discours*, préface de Genette G., Flammarion, coll. « Champs Classiques », Paris, 2009.

³¹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 49 : « et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. ».

³¹³ Η περιγραφή είναι στατική «pause narrative» Βλ. Τζούμα Α., *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του Genette G.*, Αθήνα, εκδ. Συμμετρία, 1997, σ. 71 – 72 : Ο Genette G., στο έργο του ο *Λόγος της αφήγησης*, ορίζει την παύση με αυστηρό τρόπο διατηρώντας πρακτικά τη χρήση της στις περιγραφές και πιο συγκεκριμένα σε αυτές που γίνονται από τον αφηγητή με σταμάτημα της υπόθεσης και διακοπή της διάρκειας της ιστορίας. Όπως ο ίδιος παρατηρεί, όμως, κάθε παύση δεν είναι μόνο περιγραφική. Έτσι, στο *Νέο Λόγο της αφήγησης*, αναθεωρεί τον ορισμό αυτό συμπεριλαμβάνοντας στη δεύτερη αυτή ταχύτητα της αφήγησης και τις παρεισφρήσεις ή επεμβάσεις του συγγραφέα με τη μορφή σχολίου ή στοχασμού, οι οποίες ανακόπτουν την πορεία της δράσης και κατά συνέπεια αποτελούν παύση στην αφήγηση. Επομένως, εκτός της περιγραφικής παύσης, υπάρχει και ένα άλλο είδος περιγραφής όπου η ιστορία όχι μόνο δεν διακόπτεται, αλλά αντίθετα, συγχωνεύει την περιγραφή η οποία έτσι αποτελεί μέρος της. Στην προκειμένη περίπτωση, στην περιγραφή της Esmeralda, δεν πρόκειται για περιγραφική παύση, αλλά για διηγητική περιγραφή, που

επιμηκύνουν την αισθητική απόλαυση του εννοούμενου αναγνώστη, δημιουργώντας τον προσδοκίες για τη συνέχεια. Με την αφηγηματική του δεινότητα στην περιγραφή ο V. Hugo οικοδομεί τη στρατηγική της ταύτισης του αναγνώστη με την ηρωίδα του για να είναι πιο εύκολη στη συνέχεια η διείσδυσή του στην κατανόηση της φυσιογνωμίας της. Κι την ίδια στιγμή που περιγράφει σαγηνευτικά την ηρωίδα του, εισάγει το διαφορούμενο αυτής της παρουσίας, εμπλέκοντας τον αναγνώστη τόσο στα γεγονότα όσο και στις κοινωνικές και ιδεολογικές αντιλήψεις της συγκεκριμένης εποχής που εκφράζονται μέσα από τη φωνή του dom Claude Frollo, αναφορικά με το στερεότυπο της «τσιγγάνας»:

«Αυτά είναι μαγείες», είπε μια απαίσια φωνή μέσα απ' το πλήθος. Ήταν η φωνή του φαλακρού ανθρώπου, που δεν άφηνε από τα μάτια του την τσιγγάνα»³¹⁴.

« Ιεροσουλία! Βεβήλωση!», ακούστηκε ξανά η φωνή του φαλακρού ανθρώπου»³¹⁵.

Κι από τις φωνές του πλήθους:

«-Δεν θα ξεκουμπιστείς από δω, ακρίδα της Αιγύπτου;», ακούστηκε μια στριγκή φωνή, που ερχόταν από την πιο σκοτεινή γωνιά της πλατείας»³¹⁶.

Η παρουσία της Esmeralda συμπληρώνεται από τη συντροφιά της κατσίκας που της εξασφαλίζει ένα επιτυχημένο λαϊκό θέαμα στην πλατεία Grève σύμφωνα με την παράδοση των θεαμάτων των πανηγυριών της εποχής. Το τέχνασμα όπου η κατσικά της Esmeralda προσδιορίζει το μήνα, τη μέρα και την ώρα του αφηγηματικού επεισοδίου εξελίσσεται ως εξής :

«Τζαλί, συνέχισε, «τι μήνα του χρόνου έχουμε;»

Η κατσικούλα σήκωσε το μπροστινό πόδι της και χτύπησε το ντέφι μια φορά. Πραγματικά ήταν ο πρώτος μήνας του χρόνου. Το πλήθος χειροκρότησε.

«Τζαλί», ξαναείπε η κοπέλα, γυρίζοντας αλλιώς το ντέφι της, «τι μέρα του μήνα έχουμε;»

αποτελεί μέρος του χωροχρονικού κόσμου της ιστορίας. Την αντίθεση αυτή ανάμεσα στη διηγητική περιγραφή, που αποτελεί μέρος του χωροχρονικού κόσμου της ιστορίας και την περιγραφική παύση, ο Genette G. την εντοπίζει ήδη στο έπος.

³¹⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 50 : « Il y a de la sorcellerie là-dessous, dit une voix sinistre dans la foule. C'était celle de l'homme chauve qui ne quittait pas la bohémienne des yeux. ».

³¹⁵ *Αυτόθι*, σ. 50 : « - Sacrilège ! Profanation ! reprit la voix de l'homme chauve. ».

³¹⁶ *Αυτόθι*, σ. 51. : « -T'en iras-tu, sauterelle d'Égypte ? cria une voix aigre qui partait du coin le plus sombre de la place. ».

Η Τζαλί σήκωσε τη χρυσομένη σπλή της και χτύπησε το ντέφι έξι φορές.

«Τζαλί», εξακολούθησε η τσιγγάνα, γυρίζοντας πάλι διαφορετικά το ντέφι της, «τι ώρα της ημέρας είναι τώρα;»

Η Τζαλί χτύπησε επτά φορές. Την ίδια στιγμή το ρολόι του Σπιτιού με τις Κολόνες σήμανε επτά.³¹⁷

Ο Hugo επιστρατεύει το στερεότυπο που συνδέει τις «ικανότητες» της κατσίκας και την Esmeralda-τσιγγάνα με τη «μαγεία», προκειμένου να δρομολογήσει το γεγονός που θα πυροδοτήσει την έναρξη της δράσης. Ο συγγραφέας περιγράφει την ατμόσφαιρα και τους προ-οιωνισμούς των γεγονότων ή των συγκρούσεων των ηρώων που θα αποτελέσουν το αντικείμενο της αφήγησης που θα ξεδιπλωθεί στη συνέχεια, κατά τέτοιο τρόπο, ώστε τα ιδεολογικά στοιχεία που υποβάλλονται στον εννοούμενο αναγνώστη επιζητούν την προσοχή του. Άλλωστε η επίδραση που ασκούν τα πρόσωπα και η ιστορία στον αναγνώστη δεν είναι εφικτή παρά μόνο μέσα από μια λογοτεχνία αναπαραστατικότητας που προσπαθεί να δώσει μέσω της γραφής την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας αλλά και τη συμβολική της διάσταση³¹⁸.

Η παιδική λογοτεχνία αντιμετωπίζοντας την παιδικότητα ως κοινωνική κατασκευή³¹⁹ αποκτά ένα νεωτερικό περιεχόμενο μέσα από κείμενα αμφισβήτησης, όπως αυτό της «Παναγίας των Παρισίων» του Victor Hugo, που «παρωδούν παγιωμένες ειδολογικές μήτρες και διαψεύδουν ενίοτε τον ορίζοντα προσδοκιών των ενήλικων συν-αναγνωστών»³²⁰. Αξίες και πρότυπα συμπεριφοράς κοινωνικά προσδιορισμένα επανεξετάζονται στα κείμενα παιδικής λογοτεχνίας, μέσα από τις πράξεις των ηρώων και τις διαλογικές σκηνές τους³²¹, όπως, για παράδειγμα, αυτή του

³¹⁷ *Αυτόθι*, σ. 50 : « — Djali, continua-t-elle, à quel mois sommes-nous de l'année ? La chèvre leva son pied de devant et frappa un coup sur le tambour. On était en effet au premier mois. La foule applaudit. — Djali, reprit la jeune fille en tournant son tambour de basque d'un autre côté, à quel jour du mois sommes-nous ? Djali leva son petit pied d'or et frappa six coups sur le tambour. — Djali, poursuivit l'égyptienne toujours avec un nouveau manège du tambour, à quelle heure du jour sommes-nous ? Djali frappa sept coups. Au même moment l'horloge de la Maison-aux-Piliers sonna sept heures. »

³¹⁸ Αναγνωστοπούλου, Δ., 2006, *ό. π.*, σ. 241.

³¹⁹ Κανατσούλη Μ., *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας*, Θεσσαλονίκη, εκδ. University Studio Press, (2^η εκδ.), 2007, σ. 20-21: «Οι δύο θεωρητικοί της Παιδικής Λογοτεχνίας, Jacqueline Rose και Karin Lesnik-Oberstein, που μέσα από το πρίσμα της δικής τους επιστήμης εξέτασαν το περιεχόμενο των όρων παιδική ηλικία και παιδική λογοτεχνία, θα υποστηρίξουν ότι το «παιδί» είναι μια κατασκευασμένη έννοια, ένα κατασκεύασμα που κάθε χρονική στιγμή ανταποκρίνεται στις ισχύουσες, αν και κατά καιρούς διαφορετικές, κοινωνικές επιταγές. Το παιδί είναι μια «κατασκευή» που κάθε φορά ορίζεται διαφορετικά».

³²⁰ Stephens, J., *Language and ideology in children's fiction*, London – New York: Longman, 1992, σ. 127.

³²¹ Βλ. Τζούμα Αν., 1997, *ό. π.*, σ. 80: « Οι διαλογικές σκηνές μας δίνουν τις σημαντικές για την πλοκή στιγμές στη ζωή των ηρώων. Η χρήση τους αυτή υπαγορεύεται επιπλέον από την ανάγκη να

dom Claude Frollo με την Esmeralda στο χωρίο που ακολουθεί του αφετηριακού κειμένου του Hugo, καθώς εξελίσσεται η πλοκή ως εξής:

«Αν ήξερες πόσο σ' αγαπώ! Τι καρδιά κι αυτή η καρδιά μου! Ω, τι λιποταξία από κάθε αρετή! Πώς παρέδωσα έτσι στην απελπισία τον εαυτό μου! Είμαι επιστήμονας και χλευάζω την επιστήμη, ευγενής και κουρελιάζω τ' όνομά μου, ιερωμένος κι έκανα το Ευαγγέλιο προσκέφαλο λαγνείας. Φτύνω κατάμουτρα το Θεό μου! Κι όλα αυτά για σένα, μάγισσα! Για να' μαι πιο άξιος για την κόλασή σου! Κι αποδιώχνεις τώρα τον κολασμένο!»³²²

Ο ιερέας την άρπαξε με λύσσα στην αγκαλιά του κι άρχισε να γελά με ένα αποτρόπαιο γέλιο. «Λουπόν, ναι! Φονιάς!» είπε. «Και θα σε κάνω δική μου. Δεν με θέλεις για σκλάβο, θα μ' έχεις γι' αφέντη. Θα σε κάνω δική μου! Έχω ένα καταφύγιο και θα σε σύρω εκεί. Θα με ακολουθήσεις, είσαι αναγκασμένη να με ακολουθήσεις, διαφορετικά θα σε παραδώσω! Πρέπει ή να πεθάνεις, ομορφούλα μου, ή να γίνεις δική μου! Να δοθείς στον παπά! Να δοθείς στον αποστάτη! Να δοθείς στο φονιά! Απόψε κιάλας, τ' ακούς; Έλα λουπόν! Ζήτω η χαρά! Έλα! Φίλησέ με, τρελή! Η τον τάφο ή το κρεβάτι μου!»³²³.

Μέσα από την παρούσα έρευνα σε παιδικά κείμενα-διασκευές που μελετώνται εμβριθώς τα ίδια θεματικά μοτίβα της πλοκής του πρωτότυπου έργου του Victor Hugo, πραγματώνεται η προσπάθεια αποτύπωσης και απόδοσης του τρόπου με τον οποίο διαλέγονται και αντιπαρατίθενται οι διασκευαστές σε σχέση με το αφετηριακό κείμενο. Επομένως, το πρωτότυπο κείμενο λειτουργεί ως όχημα για τον διάλογο που ανοίγεται πάνω στα ιδεολογήματα των διασκευών και του προ-κειμένου τους. Μέσα από τις συγκρούσεις και τις ανατροπές, το διακειμενικά παιχνίδι της συμμόρφωσης και της παράβασης των κανόνων που εκφράζεται μέσω της πλοκής των υπό έρευνα διασκευών σε διάλογο με το αφετηριακό κείμενο, αποβλέπουμε στην επαναξιολόγηση των εξουσιαστικών ή άλλων σχέσεων, των αξιών και των προτύπων συμπεριφοράς κοινωνικά προσδιορισμένων. Η ανάλυση της αναδιήγησης του κλασικού έργου η «Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo μέσω των υπό έρευνα διασκευών δεν στοχεύει απλά και μόνο με μια άλλη μορφή στην «αναπαλαίωσή» του να καταστεί προσπελάσιμο και προσιτό στους μικρούς αναγνώστες, ώστε να ανταποκριθεί στις

ακολουθήσουμε τις σχέσεις των ηρώων με τα άλλα πρόσωπα μέσα από μια προοπτική που τείνει να απελευθερωθεί από εκείνη του αφηγητή χάρη στον ευθύ λόγο που χαρακτηρίζει το διάλογο».

³²² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *όπ. π.*, σ. 398 : « Si vous saviez combien je vous aime ! quel cœur c'est que mon cœur ! Oh ! quelle désertion de toute vertu ! quel abandon désespéré de moi-même ! Docteur, je bafoue la science ; gentilhomme, je déchire mon nom ; prêtre, je fais du missel un oreiller de luxure, je crache au visage de mon Dieu ! tout cela pour toi, enchanteresse ! pour être plus digne de ton enfer ! et tu ne veux pas du damné ! ».

³²³ *Αυτόθι*, σ. 399 : « Le prêtre la prit dans ses bras avec fureur et se mit à rire d'un rire abominable. — Eh bien, oui ! assassin ! dit-il, et je t'aurai. Tu ne veux pas de moi pour esclave, tu m'auras pour maître. Je t'aurai ! J'ai un repaire où je te trainerai. Tu me suivras, il faudra bien que tu me suives, ou je te livre ! Il faut mourir, la belle, ou être à moi ! être au prêtre ! être à l'apostat ! être à l'assassin ! dès cette nuit, entends-tu cela ? Allons ! de la joie ! allons ! baise-moi, folle ! La tombe ou mon lit ! ».

ανάγκες τους, αλλά στον εντοπισμό του είδους «διαφωνίας ή αντιπαράθεσης»³²⁴ ανάμεσα στο αρχικό και στα δευτερογενή κείμενα και να ανιχνεύσουμε, αν αυτή η αντιπαράθεση καταλήγει στη αποδόμηση των ιδεολογημάτων του αφηγησιακού κειμένου.

2.2.1.1. « Η κατσικούλα με τις χρυσομένες οπλές», εκδ. Rouge & Or (1980).

Στο υπερκείμενο «Η Παναγία των Παρισίων» που εκδόθηκε το 1980 από τις εκδόσεις Rouge & Or, ο συγγραφέας διασκευάζει την ιστορία του έργου του Hugo, σύμφωνα με τις αφηγηματικές συμβάσεις που επιβάλλει αυτή η κατηγορία των μεταδιηγητικών έργων. Εν προκειμένω, στην παρούσα διασκευή πραγματοποιήθηκε «αφηγηματική συμπύκνωση»³²⁵ του αφηγησιακού κειμένου λόγω των πολυάριθμων πληροφοριών του, το οποίο συρρικνώθηκε σε εκατόν ογδόντα δύο σελίδες, συμπεριλαμβανομένων των εικόνων. Παράλληλα, ο διασκευαστής, λαμβάνοντας υπόψη του ότι το μεταδιηγητικό έργο προσλαμβάνεται βάσει της λογοτεχνικής εμπειρίας του μικρού αναγνώστη στον οποίο απευθύνεται, διατήρησε μόνο τα θεμελιώδη επεισόδια της πλοκής του πρωτότυπου και προσάρμοσε το ιδεολογικό-πολιτισμικό του πλαίσιο στα ενδιαφέροντα και τις προσδοκίες του νεαρού εννοούμενου αποδέκτη.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το παρόν μεταδιηγηματικό σχήμα συγκρατεί και ανασύρει σχεδόν ατόφια διακειμενικά στοιχεία του αφηγησιακού έργου, φυσικά επιλέγοντάς τα και ακολουθώντας τις δύο αφηγηματικές τεχνικές της παιδικής λογοτεχνίας, της «ένταξης» και της «παράλειψης»³²⁶, όπως απαιτείται στις διασκευές. Αυτές οι δύο αφηγηματικές συμβάσεις, επομένως, επιτρέπουν στον Jean Portail να προβεί σε περικοπές και να παραλείψει³²⁷ όλη τη γεωγραφική-κοινωνική-ιστορική

³²⁴ Ζερβού, Α., «Στη χώρα των θαυμάτων. Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών-ενηλίκων», Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 1997, σ. 127.

³²⁵ Genette G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, σ. 352-355.

³²⁶ Genette G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, σ. 232.

³²⁷ Βλ. Τζούμα Αν., 1997, *ό. π.*, σ. 127 και 134: « Η αφηγηματική προοπτική είναι μηχανισμός που ρυθμίζει την αφηγηματική πληροφορία. Προέρχεται από την επιλογή μιας περιοριστικής οπτικής γωνίας μέσα από την οποία δίδονται τα γεγονότα», «Ωστόσο, μια αλλαγή εστίασης, μπορεί να αναλυθεί ως στιγμιαία παράβαση του εστιακού κώδικα που διέπει το συγκεκριμένο κείμενο, χωρίς να θέτει υπό

περιγραφή του χώρου όπου εξελίσσεται το βασικό γεγονός που πυροδοτεί την έναρξη της δράσης, από φόβο μήπως δημιουργηθεί το αίσθημα της κόπωσης στο παιδί και διακόψει την ανάγνωση. Επιδεικνύει ιδιαίτερη φροντίδα για την οργάνωση του χώρου του συγκεκριμένου αφηγηματικού επεισοδίου εκεί, όπου διαδραματίζεται η πρώτη συμπλοκή των κεντρικών ηρώων της ιστορίας, και υποβάλλει ένα σκηνικό που φωτίζει τους χαρακτήρες, επηρεάζοντας τη διάθεσή τους, κατά την Rebecca J. Lukens³²⁸. Προκειμένου, λοιπόν, να αποκαλύψει τους χαρακτήρες μέσα από τις συμπεριφορές και τις καταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται, επιλέγει συγκεκριμένα αυτούσια χωρία του αρχικού κειμένου του Hugo που αναδεικνύουν την κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι ήρωες, τη διάθεσή τους, καθώς και τη συμπεριφορά τους³²⁹. Αρχικά, αποτυπώνεται η διάθεση του Gringoire, ο οποίος «κατατρομαγμένος» σπεύδει να δει τι συμβαίνει στην πλατεία Grève, γιατί εξαιτίας αυτού του γεγονότος απέτυχε το θεατρικό του έργο στο Δικαστικό Μέγαρο:

Όταν ο Πιερ Γκρενγκουάρ έφτασε στην πλατεία Γκρέβ ήταν κατατρομαγμένος. Βιάστηκε λοιπόν να πάει κοντά στη φωτιά της χαράς, που έκαιγε ολόλαμπρη στη μέση της πλατείας. Ήταν κυκλωμένη από ένα τεράστιο πλήθος³³⁰.

Έκπληκτος ο εννοούμενος αναγνώστης, όπως και ο Gringoire πληροφορείται ότι το συμβάν που αναστάτωσε «το τεράστιο πλήθος», -υπερβολή που παραπέμπει σε παιδικό ανάγνωσμα-, ήταν ο χορός της Esméralda. Ο Jean Portail εκφέρει την αφήγησή του με επιλεγμένα ατόφια χωρία του πρωτότυπου προκειμένου να αναδείξει την εξάισια εξωτική και απaráμιλλη ομορφιά της Esméralda, που δικαιολογεί την όλη αναστάτωση του πλήθους του Παρισιού. Καθρεπτίζει την περιρρέουσα ατμόσφαιρα φορτισμένη έντονα, όπως και το αφετηριακό έργο, παρά τη συμπύκνωση και την περιεκτικότητά της με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

αμφισβήτηση τον ίδιο τον εστιακό κώδικα. Υπάρχουν δύο τύποι αλλοιώσεων: 1. Παράληψη (παρέχει περισσότερες πληροφορίες από όσες επιτρέπει ο εστιακός κώδικας) και 2. Παράλειψη (παρέχει λιγότερες πληροφορίες από όσες είναι κατ' αρχήν αναγκαίες) . Βλ. επίσης Genette G., 1972, *όπ. π.*, σ. 232: Ο Genette G «αντικαθιστά τον όρο οπτική γωνία με τον όρο εστίαση».

³²⁸ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 111-132.

³²⁹ Nikolajeva M., *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, New York and London, Garland Publishing, 1996, σ. 111-132.

³³⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, *ό. π.*, σ. 21 : « Lorsque Pierre Gringoire arriva sur la place de Grève, il était transi. Aussi se hâta-t-il de s'approcher du feu de joie qui brûlait magnifiquement au milieu de la place. Mais une foule considérable faisait cercle à l'entour. »

«Αν η κοπέλα αυτή ήταν πλάσμα ανθρώπινο, νεράιδα ή άγγελος, είναι κάτι που ο Πιερ Γκρενγκουάρ, όσο σκεπτικιστής φιλόσοφος κι όσο ειρωνικός ποιητής κι αν ήταν, δεν μπόρεσε να το καθορίσει από την πρώτη στιγμή – τόσο πολύ τον γοήτευσε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία. Δεν ήταν ψηλή, μα φάνταζε σαν κυπαρίσσι- τόσο ψηλά και με τόση τόλμη τιναζόταν το λυγερό κορμί της. Ήταν μελαχρινή, αλλά μάντευες πως την ημέρα το δέρμα της έπρεπε να είχε αυτή την όμορφη χρυσωπή λάμψη που χαρακτηρίζει τις γυναίκες της Ανδαλουσίας και της Ρώμης. Ανδαλουσιανό ήταν και το ποδαράκι της, γιατί χωρούσε άνετα μέσα στο χαριτωμένο και στενό παπουτσάκι της. Χόρευε, στριφογύριζε, στριβολιζόταν πάνω σ' ένα παλιό περσικό χαλί, που ήταν ριγμένο αφρόντιστα κάτω απ' τα πόδια της, και κάθε φορά που στα στροβιλίσματά της το ακτινοβόλο πρόσωπό της περνούσε από μπρος σου, τα μεγάλα μαύρα μάτια της σου έριχναν μια ματιά όλο φλόγα. Γύρω της όλα τα βλέμματα ήταν καρφωμένα πάνω της, όλα τα στόματα ανοιχτά. Φαινόταν ένα υπερφυσικό πλάσμα... μια σαλαμάνδρα... μια νύμφη... μια θεά! [...] μια τσιγγάνα!. Κάθε αυταπάτη είχε διαλυθεί»³³¹.

Ο διασκευαστής Jean Portail εγκύπτει στον αυτούσιο γραπτό λόγο του αρχικού κειμένου του Hugo, και εκφέρει συχνά ατόφια διακειμενικά στοιχεία του, είτε πρόκειται για ίδιες προτάσεις, είτε ουσιαστικά, είτε επίθετα, είτε ρήματα, στην αναδιήγηση του αφηγηματικού προτύπου. Δεν απομακρύνεται από το αρχικό κείμενο και υιοθετεί σχεδόν την ίδια περιγραφή των δυναμικών οπτικών εικόνων αλλά συνάμα και ηχητικών του πρωτότυπου, για να αισθητοποιήσει την εικόνα της Esméralda, προσδίδοντας πειστικότητα και εντείνοντας τα συναισθήματα του εννοούμενου αναγνώστη. Όμως, οι πολλές περικοπές στη λεπτομερή περιγραφή του γεωγραφικού, κοινωνικού και ιστορικού χώρου του αρχικού κειμένου, αλλάζουν την πορεία του αισθητικού αποτελέσματος του αφηγηματικού κειμένου. Κατά τον Bal Mieke «οι συντμήσεις επιβάλλουν γρήγορους ρυθμούς στην αφήγηση»³³² του νέου έργου και δεν την καθιστούν κουραστική για τα παιδιά. Ο τρόπος προσέγγισης του προτύπου κατακτά τον μικρό αναγνώστη και τον κάνει να πιστεύει σε όσα συμβαίνουν μέσα στο

³³¹ *Αυτόθι*, σ. 21-22. « Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision. Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds ; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair. Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes ; Elle semblait une surnaturelle créature...une salamandre...une nymphe... une déesse ! [...] Une bohémienne! Toute illusion avait disparu. »

³³² Bal M., *Narratology-Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto, Toronto, 1997, σ. 105.

μυθιστόρημα και παράλληλα μαρτυρά την παντοδύναμη εξουσία του τριτοπρόσωπου αφηγητή³³³.

Ωστόσο, οι συγκεκριμένες επιλογές χωρίων του πρωτότυπου από τον Jean Portail, επιδέχονται να χτιστεί το συμβολικό σκηνικό³³⁴ που στοιχειοθετεί την εικόνα της Esmeralda-τσιγγάνας έτσι, ώστε να διαφοροποιείται από το πλήθος που την παρακολουθεί στην πλατεία Grève. Παραθέτει σχεδόν τα ίδια «σταθερά στοιχεία» του πολιτισμού των τσιγγάνων που ταυτίζονται μαζί της στο αρχικό έργο του V. Hugo, όπως για παράδειγμα, «ο αέναος χορός της πάνω στο παλιό περσικό χαλί», «το μελαμψό δέρμα της που χαρακτηρίζει τις γυναίκες της Ανδαλουσίας». Ο Jean Portail επιλέγει τον ίδιο σαφή τρόπο εκφοράς της αφήγησης με το αφετηριακό έργο του V. Hugo για την κατασκευή της ετερότητάς της Esmeralda. Παραθέτει κυρίως τα χωρία εκείνα που αποκαλύπτουν πτυχές του χαρακτήρα της, όπως τη διαρκή κινητικότητα της, την ανέμελη και χαρούμενη ψυχική διάθεση, τη ζωντάνια της με τα «μεγάλα μαύρα μάτια της που έριχναν μια ματιά όλο φλόγα». Δεν περιλαμβάνει στο κείμενό του τα αποσπάσματα που υπογραμμίζουν τα συναισθήματα της ηρωίδας.

Παράλληλα, ο διασκευαστής Jean Portail πλαισιώνει χρονικά το γεγονός που καθορίζει την έναρξη της δράσης με το αφηγηματικό τέχνασμα, όπου η κατσίκια της Esmeralda προσδιορίζει το μήνα, τη μέρα και την ώρα του αφηγηματικού επεισοδίου σύμφωνα με το αρχικό κείμενο, υιοθετώντας τον ίδιο τρόπο επικοινωνίας μεταξύ της Esmeralda και της κατσίκας. Η μόνη του παρέμβαση στο αρχικό κείμενο έγκειται στη λέξη «Αιγύπτια» με κεφαλαία το αρχικό γράμμα, προφανώς για να τονίσει ότι το Γύφτισσα προέρχεται από το «Αιγύπτια». Ο επιτονισμός αυτού του χαρακτηριστικού της ηρωίδας αποκαλύπτει στον εννοούμενο αναγνώστη το «ανεξοικείωτο» και η σαφής διαφοροποίηση της πρωταγωνίστριας από το πλήθος του Παρισιού προσεγγίζει πιο πολύ τον αναγνώστη μικρής ηλικίας στον κόσμο του ανοίκειου, του φανταστικού:

«Τζαλί, συνέχισε, «τι μήνα του χρόνου έχουμε;»

Η κατσικούλα σήκωσε το μπροστινό πόδι της και χτύπησε το ντέφι μια φορά. Πραγματικά ήταν ο πρώτος μήνας του χρόνου. Το πλήθος χειροκρότησε.

«Τζαλί», ξαναείπε η κοπέλα, γυρίζοντας αλλιώς το ντέφι της, «τι μέρα του μήνα έχουμε;»

³³³ Eco U., *L'œuvre ouverte*, éd. Seuil [Points], Paris, 1965, σ. 70.

³³⁴ Genette G., *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969 [coll. Points, 1979], σ. 49.

Η Τζαλί σήκωσε τη χρυσομένη οπλή της και χτύπησε το ντέφι έξι φορές.

«Τζαλί», εξακολούθησε η Αιγύπτια, γυρίζοντας πάλι διαφορετικά το ντέφι της, «τι ώρα της ημέρας είναι τώρα;»

Η Τζαλί χτύπησε επτά φορές. Την ίδια στιγμή το ρολόι του Σπιτιού με τις Κολόνες σήμανε επτά»³³⁵.

Ο διασκευαστής Jean Portail επιλέγει, επίσης, τα χωρία από το αφηγηματικό κείμενο του Victor Hugo όσα υποφώσκουν το έναυσμα, ώστε να δημιουργηθεί ένα περιβάλλον ανταγωνισμού³³⁶, για να εισάγει τον εννοούμενο αναγνώστη τόσο στα γεγονότα όσο και στις κοινωνικές και ιδεολογικές αντιλήψεις της συγκεκριμένης εποχής, ως ακολούθως:

«Αυτά είναι μαγείες», είπε μια απαίσια φωνή μέσα απ' το πλήθος. Ήταν η φωνή του φαλακρού ανθρώπου.»³³⁷

« Ιεροσουλία! Βεβήλωση!», ακούστηκε ξανά η φωνή του φαλακρού ανθρώπου.»³³⁸

Η αφηγηματική τεχνική της αντίθεσης επιτρέπει στον Jean Portail να στοιχειοθετήσει την εικόνα του διαφορετικού, του «Άλλου», «της τσιγγάνας». Από τη μια πλευρά, τα διακειμενικά στοιχεία που παρουσιάζουν την Esmeralda ως «εκθαμβωτική οπτασία»³³⁹, ως «νεράιδα ή άγγελος»³⁴⁰, ως «γυναίκα της Ανδαλουσίας και της Ρώμης που τη χαρακτηρίζει το δέρμα με την όμορφη χρυσοπή λάμψη»³⁴¹, ως «υπερφυσικό πλάσμα»³⁴², ως «σαλαμάνδρα, νύμφη, θεά»³⁴³ και μεταφέρουν τον εννοούμενο αναγνώστη σε μια απόλυτη ξενική πραγματικότητα του «Άλλου», της «τσιγγάνας». Κι από την άλλη πλευρά, οι απαξιοτικοί χαρακτηρισμοί του dom Claude Frollo, οι οποίοι ιδιαίτερα αποκαλυπτικοί εμφιλοχωρούν στην αφήγηση, «-Αυτά είναι

³³⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, ό. π., σ. 23 : « — Djali, continua-t-elle, à quel mois sommes-nous de l'année ? La chèvre leva son pied de devant et frappa un coup sur le tambour. On était en effet au premier mois. La foule applaudit. — Djali, reprit la jeune fille en tournant son tambour de basque d'un autre côté, à quel jour du mois sommes-nous ? Djali leva son petit pied d'or et frappa six coups sur le tambour. — Djali, poursuivit l'Égyptienne toujours avec un nouveau manège du tambour, à quelle heure du jour sommes-nous ? Djali frappa sept coups. Au même moment l'horloge de la Maison-aux-Piliers sonna sept heures ».

³³⁶ Lukens R. J., 1995, ό. π., σ. 111-132.

³³⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, ό. π., σ. 23 : « Il y a de la sorcellerie là-dessous, dit une voix sinistre dans la foule. C'était celle de l'homme chauve. ».

³³⁸ *Αυτόθι*, σ. 24 : « - Sacrilège ! Profanation ! reprit la voix de l'homme chauve. ».

³³⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, ό. π., σ. 21 : « Fasciné par cette vision ».

³⁴⁰ *Αυτόθι*, σ. 21 : « Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée ou un ange ».

³⁴¹ *Αυτόθι*, σ. 21 : « Sa peau devait avoir ce beau reflet doré des Andalouses et des Romaines ».

³⁴² *Αυτόθι*, σ. 22 : « Elle semblait une surnaturelle créature ».

³⁴³ *Αυτόθι*, σ. 22 : « ...une salamandre...une nymphe...une déesse ».

μαγείες, είπε μια απαίσια φωνή μέσα από το πλήθος [...] Ιεροσουλία! Βεβήλωση! ακούστηκε ξανά η φωνή του φαλακρού ανθρώπου»³⁴⁴, που συνδέουν την εικόνα της τσιγγάνας με τη «μαγεία», έχοντας ως βασική επιδίωξη την αποβολή, τον αποκλεισμό, την απόρριψη του ξένου του «Άλλου-της τσιγγάνας» από τον κοινωνικό ιστό. Η σύγκρουση των δύο ηρώων οικοδομείται πάνω στην επιθετική μανία του Claude Frollo εναντίον του «Άλλου-της τσιγγάνας», της Esmeralda. Η αφήγηση, επίσης, υποδηλώνει στον εννοούμενο αναγνώστη στοιχεία του πολιτισμού των τσιγγάνων, όπως για παράδειγμα ότι είναι εξαιρετικοί μουσικοί και χορευτές: «δεν ήταν ψηλή, μα φάνταζε σαν κυπαρίσσι, τόσο ψηλά και με τόση τόλμη τινάζοταν το λυγρό κορμί της. [...] Χόρευε, στριφογύριζε, στροβιλιζόταν πάνω σ' ένα παλιό περσικό χαλί, με τον ήχο από το ντέφι»³⁴⁵.

Όπως παρατηρεί η R. J. Lukens τα θεματικά μοτίβα, εφόσον πρόκειται για διασκευή που απευθύνεται σε παιδιά, είναι είτε συγκεκριμένα, είτε υπονοούμενα³⁴⁶. Με τις θεωρητικές αυτές προσεγγίσεις συμφωνεί και ο Robert E. Scholes, ο οποίος τονίζει ότι «το κυρίαρχο θέμα, στα περισσότερα έργα, ενισχύεται με επαναλήψεις και αντιθέσεις, οι οποίες προβάλλονται σε συνυποδηλωτικό ή δηλωτικό επίπεδο του κειμένου»³⁴⁷. Μέσα από τη σύγκρουση του Claude Frollo εναντίον της Esmeralda θίγεται το θεματικό μοτίβο της πολιτισμικής ετερότητας, της διαμόρφωσης της ταυτότητας του «Άλλου» και του διαφορετικού, το οποίο ως θεματικό υλικό υπήρχε ήδη έτοιμο στο αφηγηματικό έργο. Όμως, προβάλλεται εξίσου εναργέστατα και στην παρούσα διασκευή, αποτελώντας έναν από τους πρωταρχικούς άξονες προβληματισμού του μεταδιηγηματικού σχήματος. Εγγράφεται η ίδια αντίδραση από τους ανώνυμους θεατές απέναντι στις αφοριστικές εκφράσεις του dom Claude Frollo, όπως και στο πρωτότυπο. Το γεγονός ότι το ανώνυμο πλήθος του Παρισιού αντιδρά στη συμπεριφορά του Claude Frollo με «δυνατά χειροκροτήματα» προκειμένου να «σκεπάσει την επίπληξη», εγείρει ερωτηματικά και δρομολογεί έντονους συνειρμούς στον εννοούμενο αναγνώστη. Η διαφορετική κουλτούρα και συμπεριφορά των

³⁴⁴ *Αυτόθι*, σ. 23-24 : « - il y a de la sorcellerie là-dessous, dit une voix sinistre dans la foule [...] – Sacrilège ! Profanation ! reprit la voix de l'homme sauve. ».

³⁴⁵ *Αυτόθι*, σ. 21 : Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment [...] Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, au son d'un tambour ».

³⁴⁶ Lukens R. J., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York, Harper Collins College Publishers, 1995, σσ. 94-95.

³⁴⁷ Scholes R. E., *Η Δύναμη του κειμένου: Λογοτεχνική Θεωρία και Διδασκαλία των Γραμμάτων*, μτφρ. Ζ. Κ. Μπέλλα, Αθήνα, εκδόσεις παραφενάλια-τυπωθήτω, 2005, σ. 60.

ανώνυμων θεατών σε ό,τι αφορά την πολιτισμική ετερότητα της Esmeralda, αποκαλύπτεται στον εννοούμενο αναγνώστη σύμφωνα με την παρακάτω απόδοση:

Η τσιγγάνα ανατρίχιασε, γύρισε, αλλά τα
χειροκροτήματα δυνάμωσαν και σκέπασαν
την επίπληξη.³⁴⁸

Το πλήθος ήταν μαγεμένο.³⁴⁹

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Jean Portail, χρησιμοποιώντας τα υφολογικά χαρακτηριστικά και υποβάλλοντας τα ιδεολογικά μηνύματα του πρωτότυπου έργου του V. Hugo³⁵⁰, προφανώς αφήνει να διαφανεί η ωριμότητα και οι νοητικές ικανότητες του εννοούμενου αναγνώστη.

Συγκρινόμενο το συγκεκριμένο αφηγηματικό επεισόδιο των εκδόσεων Rouge & Or με το αφετηριακό κείμενο του Hugo διαπιστώνεται ότι ο διασκευαστής, Jean Portail, επιλέγει να μεταφέρει σχεδόν αυτούσιο -με κάποιες παραγράφους που αποσιωπά, από ότι φαίνεται για λόγους αφηγηματικής οικονομίας- το απόσπασμα της σύγκρουσης του Frollo και της Esmeralda. Προέβη, δια του αφηγηματικού μηχανισμού της παράλειψης³⁵¹, να περιορίσει την έκταση της αφήγησής του, χωρίς καμία «απώλεια των βασικών πληροφοριών». Έτσι, ο Jean Portail, συμβάλλει καθοριστικά στο να μην υπάρχει απόσταση ανάμεσα στο αφετηριακό κείμενο και τη διασκευή του, αναφορικά με το επεισόδιο της σύγκρουσης των δύο ηρώων το οποίο αποτελεί κομβικό σημείο της πλοκής. Είναι φανερό ότι στο δευτερογενές κείμενο ασκείται έντονα η έλξη του αρχικού κλασικού έργου, «μοιάζει σαν να μη μπορεί να αποκοπεί απ' αυτό. Είναι σαν να παραπαίει μετέωρο ανάμεσα στη "διήγηση" και στη "μίμηση"»³⁵². Κατά την τυπολογία του φορμαλιστή Genette «η διακειμενική (intertextualité) σχέση, μεταξύ δύο ή περισσότερων κειμένων μπορεί να είναι σχέση παραθεματική, λογοκλοπής ή υπαινικτική»³⁵³. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε

³⁴⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, ό. π., σ. 23 : « La bohémienne tressaillit, se détourna ; mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent l'exclamation. »

³⁴⁹ *Αυτόθι*, σ. 23 : « Le peuple était émerveillé ».

³⁵⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 50 : « Elle tressaillit, se détourna ; mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent la morose exclamation ».

³⁵¹ Genette G., *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφρ. Ε. Κατωμένος, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκης, 2007, σσ.113-115 και σ. 267. Επίσης G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, σ. 323 και σ. 330.

³⁵² Καλκάνη Ε., *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι διασκευές του Αριστοφάνη*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2004, σ. 157.

³⁵³ Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, σσ. 16-19, σ. 323 και σ. 330.

μια σχέση μάλλον υπαινικτική, καθώς απουσιάζουν τα εισαγωγικά, επομένως, δεν έχουμε παράθεση. Το γεγονός ότι τα επιλεγμένα αποσπάσματα του αφηγηματικού επεισοδίου μεταφέρονται αυτούσια, θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως λογοκλοπή.

2.2.1.2. «Ο υπέροχος χορός της τσιγγάνας», εκδ. Hachette BD (1985).

Σ' αυτό το πρώτο συγκρουσιακό επεισόδιο ανάμεσα στον Claude Frollo και στην Esmeralda, το οποίο αποτελεί και την αφορμή για την πυροδότηση της έναρξης της δράσης, τόσο ο διασκευαστής του κειμένου Claude Gendrot όσο και ο εικονογράφος Paul Gillon των εκδόσεων Hachette, έχοντας ως εργαλεία το σχέδιο, τα καρτέ, τα μπαλόνια, τις δύο αφηγηματικές εκδοχές, του διασκευαστή και του εικονογράφου, επεξεργάζονται τις υφολογικές και ιδεολογικές εγγραφές μέσα από μια σύγχρονη και έντονα κοινωνική διαχείριση του κλασικού αφετηριακού έργου του Hugo. Χρησιμοποιούν αφηγηματικές τεχνικές της διακειμενικότητας που δίνουν στον εννοούμενο αναγνώστη την αίσθηση ότι, όσα διαβάζει, πραγματώνονται σε μια εποχή ολότελα διαφορετική από τη δική του³⁵⁴.

Συγκεκριμένα, ως προς το χώρο, όπου εκτυλίσσεται το επεισόδιο, ο διασκευαστής Claude Gendrot αναφέρει την τοποθεσία «la place Grève» και ο Paul Gillon με αδρές πινελιές ζωντανεύει την πλατεία με την τεράστια φωτιά, το κυρίαρχο



Εικόνα 4

στοιχείο στο φόντο της σκηνογραφίας. Το σκηνικό φωτίζει τα ιδιαίτερα χαρίσματα της Esmeralda, επηρεάζει τη διάθεση των ανώνυμων θεατών που παρακολουθούν το χορό της τσιγγάνας και, τέλος, εμφανίζεται συμβολικό, κατά τη Rebecca J. Lukens³⁵⁵. Υπάρχει μια ισορροπία ανάμεσα στη σκηνή που απεικονίζεται και στο κείμενο που εντίθεται στο μπαλόνι του διαλόγου, «Α! υπέροχο θέαμα! Είναι πλάσμα ανθρώπινο, νεράιδα ή άγγελος;»³⁵⁶, όπως και η συμβολική της

³⁵⁴ Σαχίνης Α., *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1971, σ. 35.

³⁵⁵ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 111-132. Σύμφωνα με τη Lukens R. J., η σκηνογραφία επιτελεί πέντε λειτουργίες: το σκηνικό α) εστιάζεται στη σύγκρουση και β) στον ανταγωνισμό, γ) φωτίζει τους χαρακτήρες, δ) επηρεάζει τις συμπεριφορές των ηρώων και ε) εμφανίζεται συμβολικό ή αλληγορικό.

³⁵⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, *ό. π.*, σ. 13.

διάσταση. Η Μ. Καρπόζηλου παρατηρεί ότι «τα παιδιά εξοικειώνονται με τέτοιες συμβολικές τοποθετήσεις, έτσι ώστε κάθε περαιτέρω περιγραφή περιττεύει»³⁵⁷. Το συγκεκριμένο σκηνικό ως συμβολικό περιβάλλον³⁵⁸, αναπτύσσει τη συμβολική λειτουργία του μέσα στο κείμενο και μεταφράζεται σε εικόνες που καλλιεργούν τη φαντασία των μικρών αναγνωστών. Ο Claude Gendrot απομονώνει από το πρωτότυπο³⁵⁹ τις λέξεις που αντανakλούν το σκηνικό του Paul Gillon και ο εννοούμενος αναγνώστης εμπλέκεται στο ειρωνικό παιχνίδι των λέξεων και της εικόνας προκειμένου να ερμηνεύσει όσα βλέπει και διαβάζει. Η εικόνα ευγλωττότερη του κειμένου, «Α! Τι υπέροχο θέαμα! Μήπως είναι πλάσμα ανθρώπινο, νεράιδα ή άγγελος;»³⁶⁰, απεικονίζει τόσο το χορό της Esmeralda όσο και το θαυμασμό του ήρωα Gringoire στις εκφράσεις του προσώπου του, καθώς την παρατηρεί την ώρα που χορεύει. Με την πολυσημία της εικόνας, η οποία ανταποκρίνεται στις αντιληπτικές ικανότητες των μικρών αναγνωστών, μεγιστοποιείται η αισθητική απόλαυση και η συναισθηματική ένταση της αναγνωστικής εμπειρίας και εξασφαλίζεται η εμπλοκή των μικρών αναγνωστών στα δρώμενα του αφηγήματος. Σύμφωνα με τον W. Iser³⁶¹, πρόκειται για μια διαδικασία κατεξοχήν δημιουργική, αφού παρέχεται η δυνατότητα στους μικρούς αναγνώστες να κινητοποιήσουν τη φαντασία τους και να εκφράσουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους που προκαλούνται με ερέθισμα το συγκεκριμένο χωρίο της αναδιήγησης του έργου του Hugo.

Η λειτουργία του χρόνου στην αφήγηση του Claude Gendrot δεν παίζει σημαντικό ρόλο στη δράση των ηρώων και στην εξέλιξη των χαρακτήρων τους, αλλά «η λειτουργία του μύθου συνίσταται στην εκμαίευση του διαδοχικού-προοδευτικού χρόνου της αναζήτησης από τον παλινδρομικό-αναδρομικό χρόνο του φανταστικού ταξιδιού»³⁶². Πλαισιώνει χρονικά το γεγονός που σηματοδοτεί την έναρξη της δράσης

³⁵⁷ Καρπόζηλου Μ., « Το παιδί στην χώρα των βιβλίων », Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, Α.Ε., 1994, σ. 195.

³⁵⁸ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 125.

³⁵⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ.48 : « Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision ». Βλ. Πέππα Ντ., 1996, *ό. π.*, σ. 73: «Αν η κοπέλα αυτή ήταν πλάσμα ανθρώπινο, νεράιδα ή άγγελος, είναι κάτι που ο Γκρενγκουάρ, όσο σκεπτικιστής φιλόσοφος κι όσο ειρωνικός ποιητής κι αν ήταν, δεν μπόρεσε να το καθορίσει από την πρώτη στιγμή – τόσο πολύ τον γοήτευσε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία»

³⁶⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, *ό. π.*, σ. 13 : « Ah ! Le sublime spectacle ! est-ce un être humain, ou une fée, ou un ange ? ».

³⁶¹ Iser W., *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, εκδ. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974, σσ. 30-45.

³⁶² Ricoeur P., *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μετάφραση Β. Αθανασόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990, σσ. 139-140.

με το αφηγηματικό τέχνασμα της κατσίκας της Esmeralda προσδιορίζοντας μόνο το μήνα, ως ακολούθως:



Εικόνα 5

«-Djali, à quel mois de l'année sommes-nous ?»³⁶³.

«Τζαλί, «τι μήνα του χρόνου έχουμε;»

Τη λεκτική αφήγηση του Claude Gendrot στο μπαλόκι, ο Paul Gillon την αναπαριστά σχεδιάζοντας την κατσικούλα Djali με το μπροστινό πόδι της ελαφρά σηκωμένο, έτοιμο να χτύπησε το ντέφι μια φορά, κάτι που γίνεται αντιληπτό από τον εννοούμενο αναγνώστη με τον ήχο του ενός «Boum!» που απεικονίζεται μια φορά. Τη σκηνή διαδέχεται η επίπληξη του Claude Frollo σχεδιασμένη έντονα στα χαρακτηριστικά του προσώπου του και στις λέξεις του κειμένου που ωθούν τον εννοούμενο αναγνώστη να σταθεί σε απόσταση, να παρατηρήσει τον ήρωα και να ερμηνεύσει τα λόγια του, τα οποία αποδίδονται ως ακολούθως:



Εικόνα 6

« -Αυτά είναι μαγείες»³⁶⁴,

«Ιεροσυλία! Βεβήλωση!»³⁶⁵.

³⁶³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, ό. π., σ. 13.

³⁶⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, όπ. π., σ. 13 : « - il y a de la sorcellerie là-dessous».

³⁶⁵ *Αυτόθι*, σ. 14 : « - Sacrilège ! Profanation ! ».

Οι λεκτικές εκφράσεις του Claude Frolo υποδηλώνουν απαξιωτικούς υπαινιγμούς στο πρόσωπο της Esmeralda. Όμως, δεν ανατρέπουν τις εκδηλώσεις θαυμασμού των ανώνυμων θεατών, οι οποίοι αντιμετωπίζουν την εχθρική συμπεριφορά του Claude Frolo αδιάφορα, σκεπάζοντας την «απαίσια φωνή του»³⁶⁶ με το δυνατό ήχο των χειροκροτημάτων τους: «Glar», «Glar», «Glar», «Glar». Ο Paul Gillon εστιάζει τον «κινηματογραφικό» του φακό στους ανώνυμους θεατές που παρακολουθούν γεμάτοι ενδιαφέρον τη σκηνή απεικονίζοντας τις αντιδράσεις τους, οι οποίες είναι ίδιες με αυτές που υποβάλλονται στο πρωτότυπο κείμενο: «Εκείνη ανατρίχιασε, γύρισε, αλλά τα χειροκροτήματα δυνάμωσαν και σκέπασαν την ανατριχιαστική εκείνη επίπληξη»³⁶⁷.



Εικόνα 7

Ο Claude Gendrot δε δηλώνει με σαφήνεια τόσο το κυρίαρχο θέμα της περιφρονητικής συμπεριφοράς του Claude Frolo απέναντι στην Esmeralda, όσο και τα δευτερεύοντα θέματα³⁶⁸ της ιστορίας, ίσως, γιατί πιστεύει ότι για να ασκήσει η ιστορία τη μέγιστη συναισθηματική της επίδραση, θα πρέπει ο ίδιος να ελαττώσει τις παρεμβάσεις του στη ροή της αφήγησης³⁶⁹. Γι' αυτό το λόγο, το κυρίαρχο θέμα της ετερότητας στο συγκεκριμένο επεισόδιο της ιστορίας δηλώνεται με τρόπο λακωνικό, σύμφωνα με την ακόλουθη παραλλαγή:

«Στην πραγματικότητα, ήταν μία τσιγγάνα»³⁷⁰.

Μεταφέρει σχεδόν αυτούσια τη φράση του αφετηριακού κειμένου, «Ε, όχι! είπε, είναι μια τσιγγάνα. Κάθε αυταπάτη είχε διαλυθεί»³⁷¹. Ο διασκευαστής διαχειρίζεται με πολλή προσοχή το θεματικό μοτίβο του «Άλλου-τσιγγάνας» που θεωρείται αδόκιμο για τις ερμηνευτικές ικανότητες του παιδιού-αναγνώστη που υπονοείται. Τόσο ο συγγραφέας/διασκευαστής του κειμένου Claude Gendrot όσο και ο Paul Gillon που φιλοτέχνησε τα σκίτσα, αντιμετωπίζουν το κείμενο του Hugo ως πηγή άντλησης διακειμενικών θεματικών σχημάτων και ιδεών, έχουν, όμως, ανεξαρτητοποιηθεί από

³⁶⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 50 : « sa voix sinistre »

³⁶⁷ *Αυτόθι*, σ. 50 : « Elle tressaillit, se détourna ; mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent la morose exclamation ».

³⁶⁸ Η R. J. Lukens κάνει διάκριση μεταξύ πρωτεύοντων και δευτερευόντων θεμάτων στο *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York, Harper Collins College Publishers, 1995, σ. 97.

³⁶⁹ Σιβροπούλου Π., *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών. Θεωρητικές και Διδακτικές διαστάσεις*, Αθήνα, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2003, σ. 55.

³⁷⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, ό. π., σ. 13.

³⁷¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 49.

το αφηγηματικό τους πρότυπο, διατηρώντας το βασικό αξίωμα ότι κάθε αφηγηματικό κείμενο εμπεριέχει τις δικές του εμπειρίες ανάγνωσης. Η συγκεκριμένη σκηνή της πρώτης σύγκρουσης του Claude Frollo και της Esmeralda με όχημα την πρώτη ύλη του πρωτότυπου είναι «ανοιχτή» σε πολλές αναγνώσεις, εγείρει πολλά ερωτηματικά που ωθούν τον εννοούμενο αναγνώστη σε προβληματισμό. Οι συντελεστές του έργου επιδιώκουν το μεταδιηγητικό τους έργο να δίνει την ευχέρεια στον εννοούμενο αναγνώστη να οδηγείται στα δικά του ιδεολογικά συμπεράσματα.

2.2.1.3. « Η Εσμεράλδα», εκδ. Αστήρ (1975).

Στην παιδική διασκευή των εκδόσεων «Αστήρ», ο διασκευαστής Μ. Σκουλούδης διαλέγεται δημιουργικά με τα διακειμενικά στοιχεία που του παρέχει το αφηγηματικό κείμενο του Hugo στο πρώτο συγκρουσιακό επεισόδιο ανάμεσα στον Claude Frollo και στην Esmeralda, ώστε τα παιδιά-αναγνώστες να ανακαλύψουν τους χαρακτήρες των ηρώων με έναν προσιτό και οικείο τρόπο. Ο Μ. Σκουλούδης χρησιμοποιεί το υφολογικό στοιχείο της διαλογικής προφορικότητας που παραπέμπει στη λογοτεχνία του παραμυθιού και του επιτρέπει να κατασκευάσει τη σκηνή της σύγκρουσης με ζωντάνια, ώστε να γοητεύσει τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη. Το ιδιαίτερο αυτό υφολογικό στοιχείο γίνεται άμεσα αντιληπτό στον εσωτερικό μονόλογο του Gringoire που αποδίδεται ως ακολούθως:

«Ενώ εγώ, ο ποιητής, δεν έχω «ποῦ τήν καφαλήν κλίνει» κι ας ξέρω τη φράση αυτή στ' αρχαία! Ούτε ψωμί, ούτε κρασί, ούτε σπίτι, ούτε ζέστη! Τίποτα! Τα ρούχα μου μόλις και κρύβουν τη γύμνια μου και με βοηθούν να τουρτουρίζω αξιοπρεπώς – τι λόγος! Κι αν πεις και για τα παπούτσια μου, οι σόλες έγιναν τόσο διάφανες, που θα μπορούσες, περαματάρη μου, να τις βάλεις τζάμια στο φανάρι σου. Θαρρώ πως θα 'παιρνα την απόφαση να πέσω στο ποτάμι να πνιγώ, αν ίσως το νερό δεν ήταν τόσο κρύο»... Τότε όμως ο Γκρεγκουάρ σκέφτηκε πως ήταν κουταμάρα να κοιτάει το νερό να κυλάει, τουρτουρίζοντας. Το καλύτερο ήταν να πάει κι αυτός στην καρδιά της γιορτής, στην πλατεία της Γρέβης, όπου θ' άναβαν την πιο μεγάλη γιορταστική πυρά.»³⁷²

Ο εσωτερικός μονόλογος σε α' πρόσωπο του ήρωα-αφηγητή που συμμετέχει στα δρώμενα και σχολιάζει τη κατάσταση που βιώνει, με άλλα λόγια η οπτική του γωνία, συνιστά μέρος αυτής της διαδικασίας αναπαράστασης της πραγματικότητας. Ο Μ. Σκουλούδης από την εναρκτήρια φράση του αποσπάσματος που παρατίθεται, θέτει σε

³⁷² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Αστήρ το 1975, σ. 35.

προβληματισμό τον εννοούμενο αναγνώστη, όταν ο ήρωας αναρωτιέται: «Ενώ εγώ, ο ποιητής, δεν έχω ‘ποῦ τὴν καφαλὴν κλίνει’ κι ας ξέρω τη φράση αὐτή στ’ αρχαία!». Μετά την εύλογη απορία που εγείρει η φράση στα αρχαία ελληνικά, το παιδί-αναγνώστης κατανοεί το υποκρυπτόμενο νόημά της το οποίο επεξηγείται απλά, «δεν έχω ούτε ψωμί, ούτε κρασί, ούτε σπίτι, ούτε ζέστη!». Τα εμφοιλοχωρούμενα σχόλια στον εσωτερικό μονόλογο του ήρωα-αφηγητή επιδιώκουν τη διέγερση των συναισθημάτων και των σκέψεων του εννοούμενου αναγνώστη και στοχεύουν στη συναισθηματική εμπλοκή του στην αναγνωστική διαδικασία.

Η σκηνή της σύγκρουσης ανάμεσα στον Claude Frolo και στην Esmeralda εκτυλίσσεται στην πλατεία «Grève». Αναφορικά με το χρόνο, ο Μ. Σκουλούδης ανατρέχει στο αφηγηματικό τέχνασμα του αφετηριακού κειμένου του Hugo, και η κατσίκα της Esmeralda προσδιορίζει την ημερομηνία και την ώρα, σύμφωνα με τον παρακάτω χαρακτηριστικό τρόπο:

«-Τζαλί! φώναξε η κοπέλα. Πόσες του μηνός έχουμε; Η γυμνασμένη γιδούλα χτύπησε με την οπλή του δεξιού της ποδιού το ντέφι έξι φορές: ήταν πραγματικά έξι Ιανουαρίου! Το πλήθος αλάλαξε και απόρησε. -Τζαλί! πρόσταξε και πάλι η κοπέλα, -Τι ώρα είναι; Πάλι η γιδούλα, χωρίς δισταγμό κανένα, χτύπησε με το ποδαράκι της το ντέφι επτά φορές. Την ίδια στιγμή, ένα μακρινό ρολόι άφησε στους αντίλαλους επτά χτύπους»³⁷³.

Η χρονοτοπική κατασκευή στο αφηγηματικό επεισόδιο συνιστά διασταύρωση του χρόνου και του χώρου, πρόκειται για ένα συγκεκριμένο πλασματικό κόσμο ή χρονότοπο, που επιτρέπει στο συγγραφέα να νοηματοδοτήσει την εποχή του. Σύμφωνα με τον Μ. Bakhtin, «ο χρονότοπος δεν παρέχει μόνο την εσωτερική δομή, χαρτογράφηση και διαμόρφωση της αφήγησης, αλλά και μια σύνδεση μεταξύ του αφηγηματικού περιεχομένου και του κοινωνικού, πολιτισμικού και ιστορικού πλαισίου της αφηγηματικής και αναγνωστικής δράσης»³⁷⁴.

Η αναπαράσταση του χορού της Esmeralda αποκαλύπτεται με τη φωνή του τριτοπρόσωπου αφηγητή του οποίου η οπτική γωνία καθορίζει και την πρόσληψη των γεγονότων του επεισοδίου από τον εννοούμενο αναγνώστη. Με τη συγκεκριμένη

³⁷³ *Αυτόθι*, σ. 37.

³⁷⁴ Bakhtin M. M., «Forms of Time and the Chronotope in the Novel», στο *The Dialogic Imagination*, ed. by Michael Holquist, transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981, σ. 84.

οπτική γωνία ο εννοούμενος αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να επιλέξει αντικειμενική θέαση των γεγονότων και να μη συμπλεύσει με τον αφηγητή. Η γλώσσα και το ύφος της αφήγησης παραπέμπει στη λογοτεχνική γλώσσα των παραμυθιών που ρέει, υποβάλλοντας από έντονα συναισθήματα μέχρι αισθαντικές περιγραφές των αφηγούμενων ηρώων, ως ακολούθως:

«Όταν ο Γκρεγκουάρ έριξε για πρώτη φορά τη ματιά του πάνω της, αισθάνθηκε μέσ' την ευαίσθητη ψυχή του κάτι σα δέος ανάμικτο με πολύ μεγάλο θαυμασμό. Τόσο η ομορφιά εκείνης της κοπέλας ήταν άυλη και αιθέρια, θαρρείς κι ήταν άλλου κόσμου πλάσμα. Δεν ήταν ψηλή, αλλά η κορμοστασιά της ήταν λυγερή και σβέλτη, που έδινε την εντύπωση πως ήταν μια γυμνή λεπίδα από σπαθί. Ήταν μελαχρινή, με δέρμα ροδόλευκο, με ανταύγειες χρυσές, και τα μεγάλα μαύρα μάτια της που τα ίσκιωναν τα μακριά της βλέφαρα, είχαν ένα βλέμμα ανείπωτης αθωότητας. -Δεν είναι γυναίκα! Είναι άγγελος! ψιθύρισε ο Γκρεγκουάρ. [...] -Είναι θεά! Νύμφη! Σαλαμάνδρα! Νεράιδα! Εξακολουθούσε τους στοχασμούς του ο Γκρεγκουάρ.»³⁷⁵

Στο απόσπασμα που ακολουθεί ο τριτοπρόσωπος αφηγητής εμπλέκει πιο άμεσα τον εννοούμενο αναγνώστη στους συλλογισμούς του Gringoire, εφόσον του απευθύνει την ευθεία ερώτηση, «-Τίποτα από όλα αυτά!», σαν να συζητά μαζί του, ως ακολούθως:

«Εκείνη τη στιγμή, μια κοτσίδα της χορεύτριας λύθηκε κι από τα μαλλιά της κύλησε χάμω ένα φτηνό στολίδι από κίτρινο χαλκό. -Τίποτα από όλα αυτά! Έβγαλε απογοητευμένος το συμπέρασμα ο ποιητής μας. Δυστυχώς δεν είναι παρά μια τσιγγάνα. Εκείνο το καιρό, οι τσιγγάνοι βρίσκονταν σε ακόμα μεγαλύτερη ανυποληψία από σήμερα»³⁷⁶.

Το παραπάνω απόσπασμα είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό ως προς τις ιδεολογικές αντιλήψεις της ετερότητας εκείνης της εποχής, όταν ο ήρωας αντιλαμβάνεται ότι η Esmeralda είναι τσιγγάνα. Η έκφραση, «εκείνο το καιρό, οι τσιγγάνοι βρίσκονταν σε ακόμα μεγαλύτερη ανυποληψία από σήμερα», στοιχειοθετεί την αφιλόξενη εικόνα της κοινωνίας του Μ. Σκουλούδη απέναντι στη διαφορετικότητα του άλλου-της τσιγγάνας. Την προσαρμόζει σε ιδεολογικά πρότυπα της κοινωνίας μέσα στην οποία δημιουργεί με τον προσδιοριστικό δείκτη «από σήμερα».

Ο Μ. Σκουλούδης, σκιαγραφώντας τον dom Claude Frollo, τον αποκαλεί, «ο μάγος της Παναγίας των Παρισίων, ο ιερόσυλος αρχιδιάκονος», στην εναρκτήρια φράση του αποσπάσματος που παρατίθεται παρακάτω. Τα συγκεκριμένα διακειμενικά

³⁷⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1975, ό. π., σ. 35-36.

³⁷⁶ *Αυτόθι*, σ. 36.

στοιχεία δεν αφήνουν κανένα περιθώριο παρερμηνείας της συμπεριφοράς του ήρωα και, παράλληλα, αποκαλύπτουν έναν «αφηγητή-Θεό» που καθοδηγεί το παιδί-αναγνώστη στον τρόπο πρόσληψης της προκλητικής και απαξιωτικής του στάσης απέναντι στην Esmeralda, ως ακολούθως:

«Ο μάγος της Παναγίας των Παρισίων, ο ιερόσυλος αρχιδιάκονος, μπορούσε να κοιτάζει ελεύθερα το θέμα που τόσο τον τραβούσε. Δεν τον μάγευε η ομορφιά του κοριτσιού, ούτε ο χορός της. Αυτά ήταν πράγματα ξένα για τη μαύρη του ψυχή. Τον αναστάτωνε μονάχα η σκέψη πως εκείνη η μικρή τσιγγάνα δεν μπορούσε παρά να ήταν προστατευόμενη του κυρίου, που άδικα καλούσε τόσα χρόνια με τα μάγια του: του Σατανά. Γιατί για τον Φρόλλο, η ουράνια ομορφιά της κόρης και η θεία της τέχνη, δεν μπορούσε, παρά να 'ταν πράγματα διαβολικά! Κι έτσι έβλεπε τη μικρή τσιγγάνα: σαν πλάσμα διαβολικό, που αν κατάφερνε να το έχει στην εξουσία του, θα μπορούσε να καλεί το Σατανά όποτε ήθελε, λες κι η μικρούλα, η ίδια η κόρη του Διαβόλου, που για να την ελευθερώσει ο πατέρας της, θα ήταν πρόθυμος να παραχωρήσει στο Φρόλλο ό,τι και να του ζητούσε. Γιατί ο Φρόλλο δεν ήταν πια ένας κανονικός άνθρωπος, αλλά ένας επικίνδυνος, πολύ επικίνδυνος, τρελός – όπως άλλωστε έχουμε πει»³⁷⁷.

Αυτή η αφηγηματική ερμηνεία του χαρακτήρα του αντήρωα από τον διασκευαστή, που απολήγει στο σχόλιο, «Γιατί ο Φρόλλο δεν ήταν πια ένας κανονικός άνθρωπος, αλλά ένας επικίνδυνος, πολύ επικίνδυνος, τρελός», αποσκοπεί να σηματοδοτήσει τον προσωπικό Γολγοθά της Esmeralda στο πεδίο της επιθετικότητας, της επικινδυνότητας και της αλαζονείας του dom Claude Frollo. Και με τον επιτονισμό της επικινδυνότητας αυτού του ανθρώπου, που επιτυγχάνεται με την κλιμάκωση των επιθέτων «επικίνδυνος, πολύ επικίνδυνος, τρελός», ο αφηγητής επιτηδευμένα «υπονομεύει» το χαρακτήρα του dom Claude Frollo και καλλιεργεί στον εννοούμενο αναγνώστη αισθήματα αντιπάθειας και απέχθειας.

«-Αυτό δεν μπορεί να είναι έργο του Θεού. Της έχει κάνει μάγια! -Μαγανείες! Μάγια! Φώναξε άθελά του ο Φρόλλο. Μα το πλήθος ήθελε να δει συνέχεια»³⁷⁸.

Με την έκκληση που απευθύνει στον εννοούμενο αναγνώστη, «-Αυτό δεν μπορεί να είναι έργο του Θεού», και στη συνέχεια στρέφεται στον αποδέκτη σε β' πρόσωπο ενικού, «-Της έχει κάνει μάγια!», ο Μ. Σκουλούδης τον εμπλέκει πιο άμεσα στα πιστεύω του σε ό,τι αφορά «τα μάγια» και τις «μαγανείες». Πρόκειται για ένα μηχανισμό ελέγχου της πρόσληψης του εννοούμενου αναγνώστη μικρής ηλικίας από τον παντογνώστη αφηγητή. Έτσι, ο εννοούμενος αναγνώστης δεν έχει τη δυνατότητα

³⁷⁷ *Αυτόθι*, σ. 36.

³⁷⁸ *Αυτόθι*, σ. 38.

αντικειμενικής προσέγγισης των γεγονότων και του εσωτερικού κόσμου των ηρώων, όπως, για παράδειγμα, το ειρωνικό σχόλιο, «σα δαιμονισμένοι», που παρατίθεται στο παρακάτω απόσπασμα, δεν του επιτρέπει να προσλάβει και να κρίνει μόνος του τη συμπεριφορά των θεατών απέναντι στην εικόνα του άλλου-της τσιγγάνας:

«Οι θεατές έμειναν άφωνοι για λίγες στιγμές μπροστά σ' αυτά τα καινούργια κατορθώματα της Τζαλής, κι ύστερα άρχισαν να χειροκροτούν σα δαιμονισμένοι»³⁷⁹.

Η προσπάθεια του Μ. Σκουλούδη να αναδιηγηθεί την ιστορία του αφετηριακού έργου του Hugo, με τη δημιουργική γραφή του, αποδεικνύει ότι ο διασκευαστής προσαρμόζει τη γλώσσα και το ύφος του κειμένου του, ανατρέχοντας στα σχετικά διακείμενα του πρωτότυπου, σύμφωνα με το παιδαγωγικό πλαίσιο των συμβάσεων της παιδικής λογοτεχνίας.

2.2.1.4. «Η Εσμεράλδα», εκδ. Ελαφάκι (1996).

Δεν θα μπορούσε η απόδοση-διασκευή της Disney των εκδόσεων «Ελαφάκι» να αναπλάσει την ιστορία της «Παναγίας των Παρισίων», έργου του Hugo, για ανάγνωσμα πολύ μικρών παιδιών, χωρίς να συρρικνώσει το μέγεθος των πολυάριθμων πληροφοριών του μακροσκελούς επεισοδίου αναφορικά με το χορό της Esmeralda στην πλατεία Grève, εστιάζοντας στα πολύ ουσιαστικά της σκηνής. Επιλέγει το όχημα της φαντασίας για να απευθύνει στα μικρά παιδιά το κοινωνικό στερεότυπο της τσιγγάνας-Esmeralda και ερανίζεται τον τρόπο γραφής της λογοτεχνίας του παραμυθιού.

Ο χώρος, όπου εκτυλίσσεται το επεισόδιο, προσδιορίζεται αόριστα, «σε μια μικρή πλατεία, όχι μακριά απ' την Παναγία των Παρισίων», αφήνοντας ελεύθερη τη φαντασία του παιδιού να τη μορφοποιήσει. Δεν ορίζεται, επίσης, ο χρόνος της αφήγησης. Μια τέτοια ασαφής χωροχρονική πλαισίωση της σκηνής του χορού της Esmeralda στην πλατεία Grève παραπέμπει σε παραμύθι, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

³⁷⁹ *Αυτόθι*, σ. 37.

«Σε μια μικρή πλατεία, όχι μακριά απ' την Παναγία των Παρισίων, η πανέμορφη τσιγγάνα Εσμεράλδα, χτυπώντας το ντέφι της, είχε αρχίσει το χορό. Μαζί και η τετραπέρατη κατσίκα της, η Τζαλί. Λίγο πιο πέρα στεκόταν ο Φοίβος, ο νέος αρχηγός της φρουράς του Φρόλο, που δεν εννοούσε να ξεκολλήσει τα μάτια του απ' τη λυγρόκορμη χορεύτρια. Τον κοίταζε κι εκείνη στα κλεφτά κι η καρδιά του πήγε να σπάσει»³⁸⁰.

Η γλώσσα απλή και προσιτή για ένα παιδί των δύο πρώτων τάξεων του δημοτικού φωτίζει την ηρωίδα Esmeralda με τα επίθετα, «πανέμορφη τσιγγάνα», και, «λυγρόκορμη χορεύτρια», και με τη μεταφορά, «η καρδιά του πήγε να σπάσει». Αποτυπώνει τα διακειμενικά στοιχεία που αποκαλύπτουν την ετερότητάς της με τη φράση «χτυπώντας το ντέφι της, είχε αρχίσει το χορό. Μαζί και η τετραπέρατη κατσίκα της, η Τζαλί». Η τριτοπρόσωπη αφήγηση από έναν παντογνώστη αφηγητή καθοδηγεί τον εννοούμενο αναγνώστη και του επιτρέπει να διαβάσει την ιστορία με τον τρόπο που του υποδεικνύει. Αυτός ο εμφανής τρόπος πρόσληψης των πληροφοριών της δεδομένης σκηνής επιλέγεται γιατί ανταποκρίνεται στις αναγνωστικές δυνατότητες των παιδιών μικρής ηλικίας. Γενικά, η μορφή του διασκευασμένου αφηγήματος μπορεί να θεωρείται αναγκαία σύμβαση για τον τρόπο απόδοσης του παιδικού κειμένου και ο λιτός λόγος να κερδίζει τα παιδιά, αλλά αλλοιώνει το αφηγηματικό ύφος του αφετηριακού κειμένου. Αυτό το είδος της διασκευής αποκαλείται από τον G. Genette «αφομοίωση»³⁸¹.

Παράλληλα, διαπιστώνεται ότι η απόδοση-διασκευή της Disney συμυκνώνει δύο διαφορετικά αφηγηματικά επεισόδια σε ένα και μεταπλάθει το μύθο του πρωτότυπου, ως ακολούθως:



Εικόνα 8

«Ξαφνικά και χωρίς κανένα λόγο, δυο στρατιώτες ορμούν να συλλάβουν την Εσμεράλδα. Πλησιάζει κι ο Φοίβος, βάζει το άλογό του -Αχιλλέα το έλεγαν- να καθίσει πάνω στον ένα στρατιώτη, ο άλλος τα χάνει κι έτσι η νεαρή τσιγγάνα κι η κατσίκα της χάνονται τρέχοντας στα στενά δρομάκια του Παρισιού»³⁸².

³⁸⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Ελαφάκι το 1996, σ. 20.

³⁸¹ Genette G., *Palimpsestes*, 1982, ό. π., σ. 246.

³⁸² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1996, όπ. π., σ. 23.

Έτσι, ο αφηγητής αποσιωπά σημαντικά γεγονότα που συνέβησαν στην πλατεία Grève και στο στενό δρομάκι μετά το χορό, όπως τη συμπεριφορά και τις ιδεολογικές αντιλήψεις του Claude Frollo και του Gringoire για τους τσιγγάνους, και επισύρει την προσοχή του εννοούμενου αναγνώστη στο γεγονός ότι «δυο στρατιώτες ορμούν να συλλάβουν την Εσμεράλδα», χωρίς να εξηγεί το λόγο. Όμως, ο αφηγητής πληροφορεί το παιδί-αναγνώστη ότι η ηρωίδα σώζεται με την παρέμβαση του Phœbus. Στην προσθήκη του σχολίου του αφηγητή, «χωρίς κανένα λόγο», υποφώσκει η προκατάληψη για τους τσιγγάνους. Η απόδοση-διασκευή της Disney, αφαιρώντας πλήθος πληροφοριών του πρωτότυπου και προσθέτοντας νέα στοιχεία στην επανεγγραφή του, όπως για παράδειγμα, ο Frollo είναι δικαστής, αλλοιώνει το μύθο του έργου του Hugo. Αυτήν την τεχνική ο Jack Zipes την αποκαλεί «μόλυνση»³⁸³, ενώ ο Roland Barthes, αναφερόμενος στη μεταγλωσσική δυναμική του μύθου, τονίζει ότι «δεν υπάρχει καμιά σταθερότητα στις μυθικές έννοιες: μπορούν να δημιουργηθούν, να αλλοιωθούν, να αποσυντεθούν, να εξαφανιστούν ολότελα»³⁸⁴.

Ωστόσο, πέρα από την έκδηλη αλλοίωση των νοημάτων που κατασκευάζονται μέσω αυτού του απλού παραμυθιού, έκδηλη, επίσης, είναι η απώλεια της ποιητικής χροιάς του αφετηριακού κειμένου. Διατηρείται, όμως, αμείωτο το ενδιαφέρον του εννοούμενου παιδί-αναγνώστη για την εξέλιξη της ιστορίας, γιατί η πλοκή τον συναρπάζει με τα γρήγορα περάσματα του αφηγητή από τη μια δράση στην άλλη.

2.2.1.5. « Η όμορφη τσιγγάνα», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001).

Η νεότεριότητα της διασκευής του κλασικού μυθιστορήματος η «Παναγία των Παρισίων» των εκδόσεων «Μοντέρνοι Καιροί» αποτελεί καλό παράδειγμα διακειμενικότητας και αποδεικνύει αυτό που η θεωρητικός Α. Τζούμα έχει υπογραμμίσει ότι «το κείμενο παίρνει τη θέση του συγγραφέα, ταυτίζεται με τη συνείδηση του συγγραφέα του και την πρόθεση της γραφής του»³⁸⁵. Εξάλλου, όπως

³⁸³ Zipes Z., *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature*, Routledge, New York and London, 2002, σ. 102.

³⁸⁴ Barthes R., *Μυθολογίες – Μαθημα*, μτφρ. Χατζδήμου Κ. & Ράλλη Ι., εκδ. Ράππα-Κέδρος, Αθήνα, 1979, σ. 216.

³⁸⁵ Τζούμα Α., *Ερμηνευτική: Από τη βεβαιότητα στην υποψία*, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005, σ. 116-119.

παρατηρεί ο P. Hunt, «η διάκριση εστιάζεται κατά κύριο λόγο στον τρόπο οργάνωσης και προβολής του υλικού»³⁸⁶, οπότε θα ερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο αναπλάθεται η μυθοπλασία του αφηγησιακού κειμένου του Hugo. Με όχημα την ιστορία του πρωτότυπου το μετεγγραφόμενο έργο οργανώνει, ανακατασκευάζει και επικαιροποιεί πολιτισμικά, κοινωνικά θέματα, όπως για παράδειγμα, το κοινωνικό στερεότυπο της «ετερότητας» της τσιγγάνας. Οπότε το ενδιαφέρον της έρευνας εστιάζεται στον τρόπο με τον οποίο η δημιουργός της διασκευής εγγράφει τις κειμενικές δομές, ενσωματώνοντας ένα μύθο του λογοτεχνικού παρελθόντος στο παρόν, ώστε να έχει απήχηση στον μικρό αναγνώστη. Ο U. Eco αναφέρει: «Γράφουμε για τον Αναγνώστη. [...] Δυστυχής κι απελπισμένος όποιος δεν μπορεί να απευθυνθεί σ' έναν μελλοντικό Αναγνώστη»³⁸⁷.

Στην προσπάθεια της να ανακατασκευάσει, σύμφωνα με τη δική της εκδοχή, το σκηνικό του επεισοδίου που διαδραματίζεται στην πλατεία Grève αποτυπώνοντας το χορό της Esmeralda, η Λύντη Γαλάτη προσφεύγει στα δύο είδη αφηγηματικών μηχανισμών, την παράλειψη και την προσθήκη³⁸⁸. Μια τέτοια αφηγηματική σύμβαση, όπως η παράλειψη, επιτρέπει στη διασκευάστρια να γνωστοποιήσει στον εννοούμενο αναγνώστη με μία μόνο φράση ότι, «η πλατεία της Γκρέβ είναι μία απ' τις πιο κακόφημες κι επικίνδυνες συνοικίες της πόλης». Σε λειτουργικό επίπεδο οι περικοπές των λεπτομερών περιγραφών του αφηγησιακού έργου καθορίζουν το βαθμό διαφοροποίησης ανάμεσα στο αφηγησιακό κείμενο και στη διασκευή και, παράλληλα, αποκαλύπτουν τις συγκεκριμένες επιλογές της διασκευάστριας³⁸⁹. Η Λύντη Γαλάτη επιδεικνύει ιδιαίτερη φροντίδα, ώστε η αναπαράσταση του χειμωνιάτικου σκηνικού με την έντονη παρουσία της Esmeralda στην πλατεία Grève να ελκύσει το ενδιαφέρον του εννοούμενου αναγνώστη. Το συγκεκριμένο επεισόδιο αναπαριστά με υποβλητικές εικόνες το χορό της Esmeralda, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Τα παγωμένα βήματά του τον κατεύθυναν μέσα από ένα λασπωμένο σοκάκι. Ένωθε το κρύο πιο έντονο τώρα και η πείνα τον αναστάτωνε. “Το ξέρω ότι η πλατεία της Γκρέβ είναι μία απ' τις πιο κακόφημες κι επικίνδυνες συνοικίες της πόλης, αλλά δε μου μένει και τίποτε άλλο να κάνω!” μονολογούσε καθώς προχωρούσε προς τις φωτιές [...] Ο

³⁸⁶ Χαντ Π., Κριτική, θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία, μτφρ. Ευγενία Σακελλαριάδου – Μένη Κανατσούλη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 1991, σ. 235.

³⁸⁷ Eco U., *Περί λογοτεχνίας*, μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2002, σ. 411.

³⁸⁸ Genette, G., *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, σ. 323,330 και Βλ. Genette, G., *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, σσ. 92-94.

³⁸⁹ Κεντρωτής Γ., *Θεωρία και πράξη της μετάφρασης*, Αθήνα, Δίαυλος, 1996, σ. 30-32.

Πιερ, τουρτουρίζοντας, προσπάθησε να ανοίξει δρόμο ανάμεσα στον κόσμο για να καταφέρει να φτάσει πιο κοντά στη φωτιά. Με έκπληξη, όμως, διαπίστωσε ότι ο κόσμος δεν είχε μαζευτεί εκεί για να ζεσταθεί αλλά για να θαυμάσει την όμορφη κοπέλα που χόρευε σαν τις αναλαμπές της φωτιάς. Τα γυμνά χέρια της και τα σκοτεινά μάτια της άστραφταν καθώς χτυπούσε το ντέφι με τα χρυσά φλουριά. Το πλήθος κοίταζε συνεπαρμένο αυτό το φλογερό πλάσμα, καθώς χόρευε και στροβιλιζόταν στους ρυθμούς του τραγουδιού της. Οι σκιές από τις φλόγες χόρευαν κι αυτές μαζί της μαγεύοντας το κοινό»³⁹⁰.

Διαπιστώνεται ότι ο χώρος αποκτά πρωταρχική σημασία, γιατί πλαισιώνει τη δράση των ηρώων και επηρεάζει την πορεία της πλοκής με την αυθεντικότητα και την ακρίβεια των πληροφοριών. Η κυριολεκτική λειτουργία της γλώσσας προσδίδει αληθοφάνεια στην περιγραφή των γεγονότων, όπως φαίνεται στα ακόλουθα παραδείγματα: «η πλατεία της Γκρέβ είναι μία απ' τις πιο κακόφημες κι επικίνδυνες συνοικίες της πόλης», «τα παγωμένα βήματά του τον κατεύθυναν μέσα από ένα λασπωμένο σοκάκι» και μεταφέρει έντονα τα συναισθήματα των ηρώων, «Ένωθε το κρύο πιο έντονο τώρα και η πείνα τον αναστάτωνε», «το πλήθος κοίταζε συνεπαρμένο», «μαγεύοντας το κοινό». Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής αποδίδει με ιδιαίτερο ύφος την ατμόσφαιρα της πλατείας Grève και δανείζεται διακειμενικά στοιχεία του αφηγητικού κειμένου, όπως μεταφορές, «τα παγωμένα βήματά», «η πείνα τον αναστάτωνε», «προσπάθησε να ανοίξει δρόμο», «φλογερό πλάσμα», «οι σκιές από τις φλόγες χόρευαν», και παρομοιώσεις, «σαν τις αναλαμπές της φωτιάς», που αποσκοπούν στη διέγερση των συναισθημάτων του εννοούμενου αναγνώστη για τον κάθε χαρακτήρα. Παρατηρούνται εναλλαγές εστίασης, καθώς στην τριτοπρόσωπη αφήγηση παρεμβάλλεται ο μονόλογος του Gringoire σε πρωτοπρόσωπη εξιστόρηση των σκέψεων του, υποδηλώνοντας τη συμμετοχή του στα δρώμενα: «Το ξέρω ότι η πλατεία της Γκρέβ είναι μία απ' τις πιο κακόφημες κι επικίνδυνες συνοικίες της πόλης, αλλά δε μου μένει και τίποτε άλλο να κάνω!».

Ο χρόνος της αναδιήγησης της ιστορίας καθορίζεται από τους χτύπους του παλιού ρολογιού του «μισοσκότεινου κτιρίου» τους οποίους παριστάνει με το πόδι της στο ντέφι η κατσίκα της Esmeralda, όπως και στο αφηγητικό κείμενο. Οι ικανότητες της κατσίκας υποφώσκουν μαγικές ικανότητες που συνδέονται με μάγισσες. Η σκηνή δομείται με το ακόλουθο ύφος:

«Η κοπέλα τη ρώτησε πάλι τι ώρα ήταν κι η Τζαλί χτύπησε με το πόδι της το ντέφι επτά φορές. Την ίδια στιγμή το παλιό ρολόι ενός μισοσκότεινου

³⁹⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί το 2001, σ. 19-20.

κτιρίου με πανύψηλες κολόνες σήμανε εφτά.[...] απλώνοντας το ντέφι της για να μαζέψει κέρματα»³⁹¹.

Η αναδιήγηση του έργου της ιστορίας του Hugo μένει πιστή στην εκδοχή που παρατίθεται στο αφηγηματικό κείμενο, ως ακολούθως:

«Τζαλί», εξακολούθησε η τσιγγάνα, γυρίζοντας πάλι διαφορετικά το ντέφι της, «τι ώρα της ημέρας είναι τώρα;» Η Τζαλί χτύπησε εφτά φορές. Την ίδια στιγμή το ρολόι του Σπιτιού με τις Κολόνες σήμανε εφτά. Το πλήθος είχε μείνει με το στόμα ανοιχτό.[...] άπλωσε το ντέφι της για να μαζέψει τα φιλοδομήματα του πλήθους»³⁹².

Σε απόλυτη παραλληλία με το πρωτότυπο η Λύντη Γαλάτη χρησιμοποιεί τον ίδιο συμβολικό αριθμό «επτά», την ίδια θέση του ρολογιού στο «Σπίτι με τις Κολόνες», «το παλιό ρολόι ενός μισοσκότεινου κτιρίου με πανύψηλες κολόνες», και τον ίδιο τρόπο με τον οποίο οι θεατές ανταμείβουν την όλη προσπάθεια της Esmeralda. Η διασκευάστρια «εικονοποιεί» με τον ίδιο τρόπο τη σκηνή κατά την οποία η Esmeralda «απλώνει το ντέφι της για να μαζέψει κέρματα». Επομένως, προσπαθεί να μείνει «πιστή» στα υφολογικά και νοηματικά δεδομένα του πρωτότυπου.

Βασικό στοιχείο της αφηγηματικής δομής της διασκευής αποτελούν τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, τα οποία μέσα από τη συμπεριφορά τους προβάλλουν στάσεις και αξίες, εκφράζουν τα συναισθήματά τους, ελκύουν φαντασιώσεις, φόβους και αγωνίες. Η αφήγηση της Λύντης Γαλάτη παρουσιάζει την Esméralda, περιγράφοντας την περιρρέουσα ατμόσφαιρα που την περιτυλίγει και αποκαλύπτοντας την εικόνα του «Άλλου-της τσιγγάνας» στον εννοούμενο αναγνώστη, ως ακολούθως:

«Με έκπληξη, όμως, διαπίστωσε ότι ο κόσμος δεν είχε μαζευτεί εκεί για να ζεσταθεί αλλά για να θαυμάσει την όμορφη κοπέλα που χόρευε σαν τις αναλαμπές της φωτιάς. Τα γυμνά χέρια της και τα σκοτεινά μάτια της άστραφταν καθώς χτυπούσε το ντέφι με τα χρυσά φλουριά. Το πλήθος κοίταζε συνεπαρμένο αυτό το φλογερό πλάσμα, καθώς χόρευε και στροβιλιζόταν στους ρυθμούς του τραγουδιού της. Οι σκιές από τις φλόγες χόρευαν κι αυτές μαζί της μαγεύοντας το κοινό»³⁹³.

³⁹¹ *Αυτόθι*, σ. 22 και σ. 24.

³⁹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *όπ. π.*, σ. 50 : « — Djali, poursuivit l'égyptienne toujours avec un nouveau manège du tambour, à quelle heure du jour sommes-nous ? Djali frappa sept coups. Au même moment l'horloge de la Maison-aux-Piliers sonna sept heures. Le peuple était émerveillé. [...] se mit à recueillir dans un tambour de basque les dons de la multitude».

³⁹³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2001, *ό. π.*, σ. 19-20.

Οι σύντομες προτάσεις σε απλή παρατακτική σύνδεση, προσαρμοσμένες στις περιορισμένες δυνατότητες αντιληπτικότητας του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη και εμπλουτισμένες με σχήματα λόγου, όπως μεταφορές, «φλογερό πλάσμα», «οι σκιές από τις φλόγες χόρευαν», και παρομοιώσεις «χόρευε σαν τις αναλαμπές της φωτιάς», αναδίδουν το ανοίκειο της παρουσίας της. Η συνυποδηλωτική λειτουργία της γλώσσας στην αφηγηματική περιγραφή της Esmeralda αφήνει να διαγραφεί ο θαυμασμός του πλήθους προς το πρόσωπό της, «όλοι ξέσπασαν σε θερμά χειροκροτήματα», «το πλήθος τη χειροκρότησε γελώντας»³⁹⁴, και «χρωματίζει» αρνητικά την εικόνα του dom Claude Frollo με τη μεταφορά, «μια άγρια φωνή έσκισε τον αέρα», στη σκηνή που ακολουθεί:

«Είναι μάγισσα!» μια άγρια φωνή έσκισε τον αέρα. Όλοι γύρισαν να δουν ποιος κατηγορούσε την κοπέλα. Ήταν ένας μεσήλικας φαλακρός άντρας [...] «Αυτό είναι ιεροσυλία! Αυτή η μάγισσα προσβάλλει την εκκλησία!» φώναξε ο φαλακρός άντρας»³⁹⁵.

Η δημιουργός επιστρατεύει το στερεότυπο που συνδέει τη τσιγγάνα με τη μάγισσα, όπως και στο πρωτότυπο. Τα λόγια του Claude Frollo είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικά και αποτυπώνουν την ιδεολογία του κοινωνικού ιστού, όταν εκτοξεύει απειλές του τύπου: «Αυτό είναι ιεροσυλία! Αυτή η μάγισσα προσβάλλει την εκκλησία!». Στο μεταδιηγητικό έργο οι ανώνυμοι θεατές παρουσιάζονται να αντιδρούν στις απειλές του Claude Frollo με επευφημίες προς την Esmeralda, προτρέποντάς την να συνεχίσει το χορό, ως ακολούθως:

«Για μια στιγμή ένας ανατριχιαστικός φόβος την τύλιξε, αλλά η προτροπή του κόσμου την έκανε να το ξεχάσει και να συνεχίσει»³⁹⁶.

Η αφήγηση της αναδιήγησης αποκαλύπτει την ιδεολογία του πολιτισμικού συγκειμένου του αφετηριακού κειμένου, όπου οι ανώνυμοι θεατές σκέπασαν «την ανατριχιαστική εκείνη επίπληξη» του Claude Frollo με τα δυνατά χειροκροτήματά τους, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις του πρωτότυπου:

«Εκείνη ανατρίχιασε, γύρισε, αλλά τα χειροκροτήματα δυνάμωσαν και σκέπασαν την ανατριχιαστική εκείνη επίπληξη. Την έσβησαν

³⁹⁴ *Αυτόθι*, σ. 22.

³⁹⁵ *Αυτόθι*, σ. 22.

³⁹⁶ *Αυτόθι*, σ. 22.

μάλιστα με τόσο απόλυτο τρόπο από το μυαλό της, ώστε εξακολούθησε να κάνει ερωτήσεις στην κατσικούλα της»³⁹⁷.

Στο συγκεκριμένο αφηγηματικό επεισόδιο η Λύντη Γαλάτη, προκειμένου να οικοδομήσει τη σκηνή για να στοιχειοθετήσει την εικόνα της «ετερότητας» της Esmeralda, επιλέγει από το αφετηριακό έργο να τονίσει ότι ο χώρος της δράσης της ηρωίδας είναι κακόφημος και επικίνδυνος, «η πλατεία της Γκρεβ είναι μία από τις πιο κακόφημες κι επικίνδυνες συνοικίες της πόλης»³⁹⁸. Τα επιλεγμένα διακειμενικά στοιχεία από τη διασκευάστρια, όπως, «φλογερό πλάσμα που το πλήθος κοίταζε συνεπαρμένο», «που χόρευε σαν τις αναλαμπές της φωτιάς»³⁹⁹, «μαγεύοντας το κοινό» για την κατασκευή της εικόνας της Esmeralda, υποδηλώνουν έντονο ερωτισμό και αισθησιασμό, σύμφωνα με τα αντίστοιχα κυρίαρχα ευρωπαϊκά στερεότυπα που σκιαγραφούν τις Τσιγγάνες ως «αισθησιακές, σεξουαλικές, προκλητικές και ξελογιάστρες»⁴⁰⁰. Ολοκληρώνει την «εικονοποίηση» της Esmeralda, θέτοντας τις τελευταίες ψηφίδες της, με τη λεκτική απαξιωτική συμπεριφορά του Frollo: «Είναι μάγισσα!», «Αυτό είναι ιεροσυλία!». Η Λύντη Γαλάτη τονίζει, όπως και ο Hugo στο έργο του, ότι τα προσβλητικά λόγια εκφέρονται από έναν εκπρόσωπο της εκκλησίας, αποδίδοντάς του τα χαρακτηριστικά: «φαλακρού άνδρα με την άγρια φωνή». Η δημιουργός σε σύγκριση με το αφετηριακό κείμενο δεν πρόβαλλε την εικόνα της εξωτικής τσιγγάνας, όπως «της τσιγγάνας της Ανδαλουσίας με τους ηδονικούς χορούς πάνω σε περσικό χαλί», αλλά στο κείμενό της μεταφέρει τις στερεότυπες αντιλήψεις που κυριαρχούν στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία αναφορικά με τη φυλή των Τσιγγάνων.

Η Λύντη Γαλάτη δεν επιλέγει να μεταφέρει στο κείμενό της το θεματικό μοτίβο του ερωτικού σκιρτήματος του Pierre Gringoire για την Esmeralda, όπως υπονοείται στο αφετηριακό κείμενο του συγγραφέα V. Hugo, σύμφωνα με την ακόλουθη διατύπωση:

³⁹⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 50 : « Elle tressaillit, se détourna ; mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent la morose exclamation. Ils l'effacèrent même si complètement dans son esprit qu'elle continua d'interpeller sa chèvre. »

³⁹⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2001, ό. π., σ. 19.

³⁹⁹ *Αυτόθι*, σ. 20.

⁴⁰⁰ Okely J., *Gypsy Women. Models in Conflict*. Στο βιβλίο του S. Ardener, *Perceiving Women*. New York : John Wiley & Sons, 1975, σ. 55.

«τόσο πολύ τον γοήτεψε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία»⁴⁰¹.

Η διασκευάστρια εμφανίζεται προσεκτική σε θέματα που αναδύουν ερωτισμό και γι' αυτό τα αποσιωπά στο κείμενό της. Με τις παρεμβάσεις της, σύμφωνα με τις αφηγηματικές συμβάσεις της παιδικής λογοτεχνίας, διαφαίνεται ότι καθοδηγεί τον τρόπο με τον οποίο ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης θα «διαβάσει» και θα ερμηνεύσει την ιστορία του μυθιστορήματος του Hugo.

2.2.1.6. « Η Εσμεράλδα», εκδ. Clé International (2003).

Η αφήγηση της Elyette Roussel, από τις εκδόσεις Clé International, του επεισοδίου που αναφέρεται στον ανοίκειο χορό της Esmeralda στην πλατεία Grève, χαρακτηρίζεται από ταχύτητα στη ροή των γεγονότων και η δράση των ηρώων εκτυλίσσεται με ρυθμό. Αυτό επιτυγχάνεται με τις λιτές περιγραφές και με τις άφθονες διαλογικές σκηνές σε χρόνο ενεστώτα που προσδίδουν παλμό και ζωντάνια στο κείμενο και «ταυτόχρονα δημιουργούν την εντύπωση της ισότητας ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας και στο χρόνο της αφήγησης»⁴⁰².

Ο χώρος όπου διαδραματίζεται το βασικό γεγονός της εκκίνησης της δράσης των ηρώων, παρουσιάζεται με απλή αναφορά στην τοποθεσία, «στην πλατεία Γκρέβ», χωρίς ιδιαίτερη περιγραφή και, όπως παρατηρεί ο Max Lüthi, «στη θέση του χώρου μπαίνει η ουσιαστικότητα»⁴⁰³, η δράση. Ο μικρός εννοούμενος αναγνώστης αποκτά έτσι μια στοιχειώδη, αναγκαία, όμως, πληροφορία και τον αντίστοιχο χρήσιμο χωροταξικό προσανατολισμό για τα δρώμενα στην εξέλιξη της πλοκής. Η Elyette Roussel επιλέγει τη λειτουργία του σκηνικού που φωτίζει τους χαρακτήρες⁴⁰⁴ και στοιχειοθετεί την παρουσίαση της Esmeralda⁴⁰⁵, ως ακολούθως:

⁴⁰¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 48 : « Tant il fut fasciné par cette éblouissante vision ».

⁴⁰² Καλογήρου Τ., «Το πρίσμα και το κάτοπτρο: Η συγκρότηση της αφήγησης στα παραμύθια της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου», στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σ. 144.

⁴⁰³ Lüthi Max, *So leben sie noch Leute : Betrachtungen zum Volksmarchen*, Göttingen, 1969, σ. 17, όπως το παραθέτει η Μ. Καρπόζηλου, στο « *Το παιδί στην χώρα των βιβλίων* », Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Α.Ε, 1994, σ. 195-196.

⁴⁰⁴ Genette G., *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969 [coll. Points, 1979], σ. 49.

⁴⁰⁵ Βλ. Lukens R. J., 1995, ό. π., σ. 111-132.

« -Je vais aller à la place de Grève, se dit-il. Au moins le feu de joie me réchauffera.

Lorsqu' il arrive sur la place de Grève, il s'approche du feu qui brûle au milieu de la place. Une foule considérable fait un cercle autour d'une jeune fille qui danse, les pieds nus, en s'accompagnant avec un tambourin. C'est une bohémienne»⁴⁰⁶.

- Θα πάω στην πλατεία Γκρέβ, μονολογεί. Τουλάχιστον η φωτιά της χαράς θα με ζεστάνει.

Όταν φτάνει στην πλατεία Γκρέβ, πλησιάζει στη φωτιά που καίει στη μέση της πλατείας. Ένα τεράστιο πλήθος ένα νεαρό κορίτσι που χορεύει, με τα πόδια γυμνά, συνοδευόμενο από ένα ντέφι. Είναι μια τσιγγάνα».

Το απόσπασμα που παραθέσαμε παραπάνω αρκεί για να δώσει το στίγμα της αφήγησης της Elyette Roussel. Η γλώσσα «προσανατολισμένη στη γλώσσα του παιδιού»⁴⁰⁷ γίνεται αμέσως αντιληπτή με την ανάγνωση του κειμένου της. Το γ' πρόσωπο να εναλλάσσεται με το α' πρόσωπο και οι εμβόλιμοι διάλογοι ελκύουν την προσοχή του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη. Η Elyette Roussel παρέχει τόσες πληροφορίες για τους ήρωες της ιστορίας όσες είναι απαραίτητες, ώστε το κείμενό της να είναι εύληπτο και κατανοητό στα παιδιά της συγκεκριμένης ηλικίας⁴⁰⁸. Το ύφος της περιγραφής υπερβολικά λιτό και αποστεγνωμένο από εκφραστικά μέσα, παρουσιάζει την Esmeralda σαν μια απλή τσιγγάνα όπως όλες οι άλλες, χωρίς τίποτα το εξωτικό, «με γυμνά τα πόδια και το ντέφι στο χέρι». Πρόκειται για μια προσαρμογή της ιστορίας σε ιδεολογικά πρότυπα της κοινωνίας μέσα στην οποία δημιουργεί η διασκευάστρια, αποδίδοντας τις κυρίαρχες αντιλήψεις που υφαίνουν την εικόνα του «Άλλου-της τσιγγάνας» της εποχής της. Αναφορικά με το συγκεκριμένο του νέου έργου της, η Elyette Roussel, ακολουθεί τις αφηγηματικές συμβάσεις της παιδικής λογοτεχνίας. Θεμελιώνει τις αφηγηματικές της επιλογές στις θεωρίες των Bakhtin και U. Eco, οι οποίοι υποστήριζαν ότι η λογοτεχνική διαδικασία «δεν είναι μια σταθερή και αυταπόδεικτη έννοια: οι τρόποι της λογοτεχνικής παραγωγής [...] μεταβάλλονται [...] μέσα σε μια πληθώρα διαφορετικών συμφραζομένων και για ποικίλους λόγους»⁴⁰⁹. Συνεπώς, το υπό έρευνα διασκευασμένο έργο, επιτελεί κάποιες λειτουργίες άμεσα

⁴⁰⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Clé International, 2003, σ. 8.

⁴⁰⁷ Κανατσούλη Μ., *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, University Press, 2002, σ. 24.

⁴⁰⁸ Norton D., *Μέσα από τα μάτια ενός Παιδιού. Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία*, μετάφραση Καπτσίκη Φ., Καζαντζή Σ., Αθήνα, εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 642-646.

⁴⁰⁹ Hawthorn J., *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Μ. Αθανασόπουλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1995, σ. 224-225.

συναρτώμενες με τα κοινωνικά και ιστορικά συμφραζόμενα, αναδεικνύοντας μια τάση πολιτισμικής μελέτης της λογοτεχνίας⁴¹⁰.

Η Elyette Roussel εκφέρει την αφήγησή της σε γ' πρόσωπο μηδενικής εστίασης που εκπηγάζει από έναν παντογνώστη αφηγητή, προκειμένου να «φωτίσει την παρουσία»⁴¹¹ του ήρωα, dom Claude Frollo. Συνεπώς, εφόσον ο αφηγητής γνωρίζει καλά όλους τους χαρακτήρες της ιστορίας, αποκαλύπτει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ήρωα στον εννοούμενο αναγνώστη, υποβάλλοντάς του τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να προσλάβει την «εικονοποίηση» του dom Claude Frollo, ώστε να ερμηνεύσει ανάλογα τα δρώμενα του επεισοδίου. Αυτό σημαίνει, βέβαια, ότι ο εννοούμενος αναγνώστης της συγκεκριμένης διασκευής δε διαθέτει αναγνωστική ευχέρεια. Στο απόσπασμα που ακολουθεί υποδηλώνεται το είδος του αναγνώστη που υπονοείται, ως ακολούθως:

«Ένας άνδρας κοιτά τη χορεύτρια με αυστηρό βλέμμα.
Δεν έδειχνε μεγαλύτερος από τριάντα πέντε χρονών,
είναι όμως φαλακρός και στο μέτωπό του αρχίζουν να
φαίνονται ρυτίδες. Το νεαρό κορίτσι σταματά να
χορεύει, και το πλήθος την χειροκροτεί»⁴¹².

Στη λιτή περιγραφή της παρουσίασης του dom Claude Frollo αποτυπώνονται τα διακειμενικά στοιχεία του αφηγησιακού κειμένου, όπως το «αυστηρό βλέμμα», η ηλικία «δεν έδειχνε μεγαλύτερος από τριάντα πέντε χρονών» και η εκφραστική περιγραφή του προσώπου, «στο μέτωπό του αρχίζουν να φαίνονται ρυτίδες», σύμφωνα, όμως, με το απλό ύφος του μεταγενέστερου κειμένου. Επιγραμματικά αποδίδονται και οι αντιδράσεις του πλήθους, «το πλήθος την χειροκροτεί». Η Elyette Roussel πλαισιώνει τη σκηνή χρονικά, υιοθετώντας το ίδιο αφηγηματικό τέχνασμα με την κατσικά, διακειμενικό στοιχείο του αφηγησιακού έργου, και αφαιρώντας αφηγηματικά στοιχεία που δεν ενδείκνυνται για τις αντιληπτικές δεξιότητες του παιδιού-αναγνώστη:

«Τζαλί, τι μήνα έχουμε;»
Η κατσικούλα σήκωσε το
μπροστινό πόδι της και χτυπά το
ντέφι μια φορά.
«Τζαλί, τι ώρα είναι τώρα;»

⁴¹⁰ Culler J., *Λογοτεχνική θεωρία*, μτφρ. Κ. Διαμαντάκου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 60-64.

⁴¹¹ Genette G., *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969 [coll. Points, 1979], σ. 49.

⁴¹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2003, ό. π., σ. 8 : « Un homme regarde la danseuse d'un regard sévère. Il ne paraît pas avoir plus de trente – cinq ans, mais il est chauve et son regard front commence à montrer des rides. La jeune fille s'arrête de danser, et la foule l'applaudit. »

Η Τζαλί χτυπά επτά φορές. Την ίδια στιγμή ένα ρολόι σημαίνει επτά. Το πλήθος μένει με το στόμα ανοιχτό και χειροκροτά»⁴¹³.

Οι τελευταίες πληροφορίες που παρέχονται στον εννοούμενο αναγνώστη προκειμένου να ολοκληρώσει την κατασκευή αυτής της εικόνας του «Άλλου-της τσιγγάνας», εκπορεύονται από τις λεκτικές απειλές του Claude Frollo, φορτισμένες με έντονη απαξιωτική χροιά προς την Esmeralda. Η Elyette Roussel επανεγγράφει στο κείμενό της το κοινωνικό στερεότυπο που συνδέει τη τσιγγάνα με τη μάγισσα με την παρουσία της ίδιας ένδειξης, όπως και στο πρωτότυπο, «Είναι μάγισσα!», που εκστομίζεται από το «φαλακρό άνδρα». Η σκηνή που υποδηλώνει τη σύγκρουση⁴¹⁴ ανάμεσα στον Claude Frollo και την Esmeralda οικοδομείται ως ακολούθως:

«-Είναι μια μάγισσα, είπε ο φαλακρός άνθρωπος, που δεν άφηγε από τα μάτια του την τσιγγάνα. Η τσιγγάνα γυρίζει και μαζεύει τα κέρματα που της ρίχνει το πλήθος.»⁴¹⁵.

Η δημιουργός σε σύγκριση με το αφετηριακό κείμενο δεν πρόβαλλε την εικόνα της εξωτικής τσιγγάνας από «την Ανδαλουσία που χορεύει πάνω σε περσικό χαλί», αλλά το κείμενό της εκφέρει τις στερεότυπες αντιλήψεις που συναντώνται στην κοινωνία όπου δραστηριοποιείται. Η επικαιροποίηση αυτή είναι ενδεικτική της ιδεολογικής διαχείρισης του αφετηριακού έργου του Hugo, από τη διασκευάστρια Elyette Roussel στη νεότερη απόδοσή του για παιδιά.

2.2.1.7. «Η χορεύτρια», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005).

Η αναδιήγηση της ιστορίας της «Παναγίας των Παρισίων» από τις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη αποτελεί από παράδειγμα της παιδικής μεταμυθοπλαστικής λογοτεχνίας των νεότερων παιδικών αναγνωσμάτων. Πιο συγκεκριμένα, σε επίπεδο αφηγηματικών συμβάσεων, ο εννοούμενος αναγνώστης καλείται να διαβάσει, μαζί με τον παντογνώστη αφηγητή, την ανακατασκευασμένη ιστορία του έργου του Hugo σε

⁴¹³ *Αυτόθι*, σ. 8 : « -Djali, quel mois sommes-nous ? La chèvre lève son pied de devant et frappe un coup sur le tambourin. -Djali, quelle heure est-il ? Djali frappe sept coups. Au même moment, une cloche sonne sept heures. Le peuple est émerveillé et applaudit. »

⁴¹⁴ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 111-132.

⁴¹⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2003, *ό. π.*, σ. 8 : « - C'est une sorcière, dit l'homme chauve qui ne quitte pas la bohémienne des yeux. La bohémienne se retourne et ramasse les pièces de monnaie que lui lance la foule. »

α' πρόσωπο με τη φωνή του ήρωα Gringoire. Επομένως, ένας ενδοδιηγηματικός-ομοδιηγητικός αφηγητής, ο Gringoire, δηλαδή ένας ήρωας της ιστορίας αφηγείται τα δραματοποιημένα γεγονότα στα οποία παίρνει μέρος. Σε μια τέτοια αφηγηματική σύμβαση επιτρέπονται «αποσιωπήσεις και παραλείψεις»⁴¹⁶ και τα τεκταινόμενα παρουσιάζονται από την οπτική γωνία του αφηγητή, ως ακολούθως:

«Ο δύστυχος καμπούρης βιάστηκε να υπακούσει. Μόλις πλησίασε, ο Φρόλο τον χαστούκισε. Ύστερα τον άρπαξε από το χέρι και τον οδήγησε σέρνοντάς τον πίσω στην Παναγία των Παρισίων. Σήκωσα αδιάφορα τους ώμους. Δεν με ένοιαζε καθόλου τι συνέβη»

Το έκανα μόνο και μόνο για να σε σώσω [...] δεν μπορούσα να σε αφήσω να χαθείς έτσι άδικα»⁴¹⁷.

Έκδηλη είναι η απλή γλώσσα που χρησιμοποιείται στην αφήγηση με τις μικρές προτάσεις σε παρατακτική σύνδεση και τη φωνή του αφηγητή να απευθύνεται στον εννοούμενο αναγνώστη σαν να συνομιλεί μαζί του. Η παρουσία των εκφράσεων, «σήκωσα αδιάφορα τους ώμους», «το έκανα μόνο και μόνο για να σε σώσω», «δεν μπορούσα να σε αφήσω να χαθείς», προσδίδουν στο κείμενο της διασκευής προφορικό τόνο και ένα ιδιαίτερο ύφος.

Γενικά, η αφηγηματική τεχνική της εσωτερικής εστίασης, κατά την οποία τα πάντα περιγράφονται από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία, αυτή του εσωτερικού αφηγητή, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και ήρωας της ιστορίας⁴¹⁸ του μεταδιηγηματικού σχήματος, χρησιμοποιείται σε όλο σχεδόν το μετεγγραφόμενο έργο της ιστορίας του Hugo. Αυτό το ιδιαίτερο υφολογικό στοιχείο αποκαλύπτουν τα αποσπάσματα που ακολουθούν:

«Δεν θα ξεχάσω ποτέ πώς γνώρισα τον Κουασιμόδο, τον τρομερό καμπούρη της Παναγίας των Παρισίων...»⁴¹⁹.

«Όμως εκείνη τρόμαξε και προσπάθησε να το σκάσει μαζί με την κατσίκα της, αλλά οι φρουροί έτρεξαν τόσο γρήγορα, που την έπιασαν αμέσως. "Έσμεράλδα!" φώναξα. "Αφήστε τη! Δεν είναι μάγισσα!"»⁴²⁰.

⁴¹⁶ Ζερβού Α., «Η εκθήλυνση της (επαν)αφήγησης: Γυναικεία φωνή και εσωτερική εστίαση», στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σ. 99.

⁴¹⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 21.

⁴¹⁸ Για την εσωτερική εστίαση βλ. Genette G., *Figures III. Poétique*, εκδόσεις Seuil, Paris, 1972, σσ. 206-211.

⁴¹⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2005, ό. π., σ. 6.

⁴²⁰ *Αυτόθι*, σ. 44.

Όπως παρατηρεί η Α. Ζερβού, «πρόκειται για μια τεχνική που εξοβελίζει με εύσχημο τρόπο τον παντογνώστη αφηγητή δίνοντας φωνή σ' έναν ήρωα του έργου [...] προσδίδει ζωντάνια στην αφήγηση»⁴²¹.

Διαπιστώνεται ότι το χωροχρονικό στίγμα του σημαντικού γεγονότος που αποτελεί το έναυσμα για την έναρξη της δράσης, τοποθετείται σε δεύτερο πλάνο. Οι αναφορές στον χρόνο και στον τόπο δεν απασχολούν το διασκευαστή, ο οποίος χρονικά τοποθετεί τη δράση χωρίς καμία αναφορά στον τόπο με τη έκφραση, «Εκείνη τη στιγμή»⁴²². Σε κάποιο σημείο της αφήγησης επισημαίνεται ότι ο συγκεκριμένος ημερολογιακός χρόνος εμπλέκεται με την καλλιτεχνική δράση της Esmeralda της οποίας η κατσίκα παρουσιάζεται να έχει ιδιαίτερες ικανότητες, όπως και στο αφετηριακό κείμενο, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις της υποκειμενικής εκδοχής της διασκευής:

«Τι μήνα έχουμε;» ρώτησε. Η κατσίκα χτύπησε με το μπροστινό της πόδι μια φορά το ντέφι. «Πολύ σωστά! Είμαστε στον Ιανουάριο». Ύστερα η κοπέλα ρώτησε ; « Τί ώρα είναι Τζαλί;» Η κατσίκα χτύπησε πέντε φορές το ντέφι. Και πραγματικά οι καμπάνες της Παναγίας των Παρισίων είχαν μόλις χτυπήσει πέντε η ώρα. Το πλήθος είχε μείνει με το στόμα ανοιχτό και μερικοί έριξαν νομίσματα στα πόδια της Εσμεράλδας»⁴²³.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διακειμενική σχέση της συγκεκριμένης σκηνής της διασκευής με το πρωτότυπο κείμενο του Hugo, το οποίο αποδίδεται εκφραστικά ως ακολούθως:

«Τζαλί», εξακολούθησε η τσιγγάνα, γυρίζοντας πάλι διαφορετικά το ντέφι της, «τι ώρα της ημέρας είναι τώρα;» Η Τζαλί χτύπησε εφτά φορές. Την ίδια στιγμή το ρολόι του Σπιτιού με τις Κολόνες σήμανε εφτά. Το πλήθος είχε μείνει με το στόμα ανοιχτό.[...] άπλωσε το ντέφι της για να μαζέψει τα φιλοδωρήματα του πλήθους.⁴²⁴

⁴²¹ Ζερβού Α., 2006, *ό. π.*, σ. 99.

⁴²² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2005, *ό. π.*, σ. 18.

⁴²³ *Αυτόθι*, σ. 20.

⁴²⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 50 : « — Djali, poursuivit l'égyptienne toujours avec un nouveau manège du tambour, à quelle heure du jour sommes-nous ? Djali frappa sept coups. Au même moment l'horloge de la Maison-aux-Piliers sonna sept heures. Le peuple était émerveillé. [...] se mit à recueillir dans un tambour de basque les dons de la multitude».

Η υποκειμενική εκδοχή του μετεγγραφόμενου έργου της ιστορίας του Hugo διαφοροποιείται από το πρωτότυπο σε τρία στοιχεία στη συγκεκριμένη σκηνή. Πρώτο διαφοροποιημένο στοιχείο στην αναδιήγηση είναι ο αριθμός των ωρών: στη διασκευή αναφέρεται ο αριθμός πέντε⁴²⁵, ενώ ο Victor Hugo κάνει χρήση του επτά⁴²⁶. Δεύτερο διαφοροποιημένο στοιχείο είναι η επιβεβαίωση της ώρας: στην αναδιήγηση επιβεβαιώνεται η ώρα με τον αριθμό κτύπων της καμπάνας της Παναγίας των Παρισίων, ενώ στο αφηγηματικό κείμενο από «το ρολόι του Σπιτιού με τις Κολόνες που σήμανε εφτά». Τρίτο διαφοροποιημένο στοιχείο είναι ο τρόπος με τον οποίο οι θεατές ανταμείβουν την όλη προσπάθεια της Esmeralda: στο μετεγγραφόμενο έργο της ιστορίας του Hugo ο εννοούμενος αναγνώστης διαβάζει, «μερικοί έριξαν νομίσματα στα πόδια της Εσμεράλντας», ενώ στο πρωτότυπο έργο αποδίδεται με τη φράση «άπλωσε το ντέφι της για να μαζέψει τα φιλοδωρήματα του πλήθους», υποδηλώνοντας πολιτιστικό στοιχείο άμεσα συνδεδεμένο με την εποχή του. Επομένως, η ιστορία του Hugo προσαρμόζεται στο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής της δημιουργίας του νεώτερου έργου.

Η αφηγηματική σκηνή της εμφάνισης της Esmeralda αποδίδεται με ένα ιδιαίτερο γλαφυρό ύφος. Η «εικόνα» της αποδίδεται μ' έναν τρόπο μαγευτικό και παραμυθένιο, χρησιμοποιώντας άφθονα σχήματα λόγου, όπως μεταφορές και παρομοιώσεις, συνδέοντάς την με τα πολιτισμικά πρότυπα του παραμυθιού, παρά του μυθιστορήματος του Hugo:

«Η Εσμεράλδα! Η Εσμεράλδα είναι εδώ!», φώναζαν. Ποια είναι η Εσμεράλδα; αναρωτήθηκα. Περίεργος να μάθω, ακολούθησα τους νεαρούς και τότε την είδα. Ήταν μια πανέμορφη νέα κοπέλα. Χτυπούσε ένα ντέφι και χόρευε με χάρη, ενώ τα κατάμαυρα μαλλιά της κυμάτιζαν στον άνεμο. Το δέρμα της ήταν λευκό σαν το γάλα και τα χείλη της κατακόκκινα σαν κεράσια. Ήταν χαριτωμένη και όμορφη και ο χορός της ήταν θεσπέσιος. Κάθε φορά που έκανε μια στροφή, τα μαύρα μάτια της άστραφταν. Η Εσμεράλδα ήταν τόσο λαμπερή που έλαμπε σαν αστέρι μέσα στην κατασκότεινη νύχτα»⁴²⁷.

Οι σύντομες προτάσεις με απλή παρατακτική σύνδεση, εμπλουτισμένες με άφθονα καλολογικά επίθετα, όπως «πανέμορφη», «χαριτωμένη», «θεσπέσιος», «λαμπερή», με

⁴²⁵ Ο αριθμός 5 έχει ξεχωριστή θέση στην ελληνική αρχαιότητα.

⁴²⁶ Επίσης, ο αριθμός 7 έχει ξεχωριστή θέση στην ελληνική αρχαιότητα. Η αρχαία Ελλάδα είχε 7 σοφούς. Οι ελεύθερες τέχνες στην αρχαιότητα ήταν 7 και 7 τα θαύματα του αρχαίου κόσμου.

⁴²⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2005, ό. π., σ. 18.

παρομοιώσεις, όπως «το δέρμα της ήταν λευκό σαν το γάλα», «τα χείλη της κατακόκκινα σαν κεράσια», «η Εσμεράλδα ήταν τόσο λαμπερή που έλαμπε σαν αστέρι» και με μεταφορές, όπως «τα κατάμαυρα μαλλιά της κυμάτιζαν στον άνεμο», αποκαλύπτουν την προσπάθεια να ανακατασκευαστεί το πρωτότυπο κείμενο του Hugo στα ενδιαφέροντα του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη. Δε δίνεται καμία πληροφορία για την πλατεία Grève, οπότε η φαντασία δανείζει το όχημά της στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη να την αναπλάσει νοερά. Ο ενθουσιασμός των ανώνυμων θεατών απεικονίζεται μέσα από τη φωνή του αφηγητή με επευφημίες και «δυνατά χειροκροτήματα»⁴²⁸. Η θερμή αποδοχή της Esmeralda από τους θεατές απαλύνει τις προκαταλήψεις για το κοινωνικό στερεότυπο της τσιγγάνας, εκδοχή που παρατίθεται και στο αφηγητικό έργο του Hugo.

Ωστόσο, σε ό,τι αφορά την απεικόνιση του dom Claude Frollo, ο δημιουργός της διασκευής προειδοποιεί τον εννοούμενο αναγνώστη με τη φωνή του παντογνώστη αφηγητή, «μέσα από το πλήθος ακούστηκε μια άγρια φωνή που τους τρόμαξε όλους» και δρομολογεί την κατασκευή του ήρωα, ως ακολούθως:

«Όμως εκείνη τη στιγμή μέσα από το πλήθος ακούστηκε μια άγρια φωνή που τους τρόμαξε όλους. Ο άγνωστος φώναξε: «Αυτά είναι άσχημα πράγματα. Μπορούν να τα κάνουν μόνο μάγισσες». [...] «Είσαι μάγισσα», ξανάπε η ίδια άγρια αντρική φωνή»⁴²⁹.

Η αντίδραση του dom Claude Frollo παρακολουθώντας τον εξαίσιο χορό της Esmeralda «μια άγρια φωνή τους τρόμαξε όλους», και η ερμηνεία που δίνει «Αυτά είναι άσχημα πράγματα. Μπορούν να τα κάνουν μόνο μάγισσες» φέρνουν στο προσκήνιο το ζήτημα του «Άλλου-τσιγγάνας» που αποτελεί έναν από τους ιδεολογικούς άξονες κοινωνικού προβληματισμού τόσο του μεταδιηγητικού όσο και του πρωτότυπου έργου του Hugo. Ο προβληματισμός που διοχετεύεται στο μετεγγραφόμενο έργο της ιστορίας του Hugo γύρω από το κοινωνικό στερεότυπο του «Άλλου-τσιγγάνας» θέτει σε εγρήγορση τον εννοούμενο αναγνώστη να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά του Claude Frollo. Το ότι το κείμενο της αναδιήγησης ταυτίζεται με την ιδεολογική θέση που το έργο του Hugo υποβάλλει, μαρτυρεί την πρόθεσή του να αποδώσει στον εννοούμενο αναγνώστη έναν πιο ενεργό ρόλο με κάποιο τρόπο στα δρώμενα της ιστορίας. Ωστόσο, διαφωνεί με την ιδεολογική θέση του Hugo σε ό,τι

⁴²⁸ *Αυτόθι*, σ. 18.

⁴²⁹ *Αυτόθι*, σ. 20.

αφορά την αντίδραση των θεατών στις απειλές τού dom Claude Frollo, η οποία αποδίδεται εκφραστικά στο κείμενό της ως εξής:

«Όλος ο κόσμος είχε σωπάσει. Δεν ακουγόταν τίποτα»⁴³⁰.

Εύγλωττα, διαπιστώνεται ότι κυριαρχεί η προκατάληψη με μονόπλευρες γενικεύσεις που διαδραματίζουν ενεργό ρόλο στην κοινωνία της εποχής που γράφτηκε η διασκευή. Επιλέγεται το ρήμα «σιωπώ» και το επίρρημα «τίποτα», που ισοδυναμεί με μια άρνηση, την απόλυτη σιγή της «παύσης» και εκκαλεί τον εννοούμενο αναγνώστη να καλύψει αυτή τη «σιωπή» με τον προβληματισμό του. Με αυτήν την επιλογή ο δημιουργός της αναδιήγησης δρομολογεί τα νοήματα που επιδιώκει να υποβάλλει στον εννοούμενο αναγνώστη, ώστε ο τελευταίος να πάρει θέση σε σχέση με αυτές τις κοινωνικές συμπεριφορές. Ο τρόπος με τον οποίο οι ανώνυμοι θεατές αντιμετώπισαν το θέμα της πολιτισμικής ετερότητας, αποκαλύπτει την ιδεολογία του πολιτισμικού συγκειμένου. Επομένως, η συγκεκριμένη προσέγγιση στο ζήτημα του ρόλου της εκκλησιαστικής εξουσίας σε κοινωνικά προβλήματα στην επανεγγραφή του έργου του Hugo, φέρει αξίες και παραδοχές της εποχής της δημιουργίας της.

Αντίθετα, στη συγκεκριμένη σκηνή το αφετηριακό κείμενο του Hugo φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα της αμφισβήτησης της εκκλησιαστικής εξουσίας, αλλά και της αντίδρασης του πλήθους τού Παρισιού στα κακώς κείμενα της αστικής και εκκλησιαστικής ιδεολογίας της εποχής του. Στην περίπτωση αυτή, ο Hugo αφήνει ελεύθερο τον εννοούμενο ενήλικα, στον οποίο απευθύνεται, να κρίνει τη στάση των ανώνυμων θεατών. Μια στάση η οποία διατυπώνεται στο απόσπασμα που ακολουθεί ως εξής:

«Εκείνη ανατρίχιασε, γύρισε, αλλά τα χειροκροτήματα δυνάμωσαν και σκέπασαν την ανατριχιαστική εκείνη επίπληξη. Την έσβησαν μάλιστα με τόσο απόλυτο τρόπο από το μυαλό της, ώστε εξακολούθησε να κάνει ερωτήσεις στην κατσικούλα της»⁴³¹.

Επομένως, μέσω των αφηγηματικών διαδικασιών της διακειμενικότητας αναφορικά με τη συγγραφή αλλά και την πρόσληψη του έργου του Hugo, το

⁴³⁰ *Αυτόθι*, σ. 20.

⁴³¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 50 : « Elle tressaillit, se détourna ; mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent la morose exclamation. Ils l'effacèrent même si complètement dans son esprit qu'elle continua d'interpeller sa chèvre ».

πρωτότυπο κείμενο αποδίδεται σ' ένα νέο περιβάλλον, ειδολογικό, ιδεολογικό και κειμενικό. Πρόκειται για ένα νέο διαφορετικό έργο, που γίνεται μάρτυρας ιδεολογικών στοιχείων του δικού του χωρόχρονου. Ο Μ. Bakhtin, ο Ρώσος θεωρητικός, αποκαλεί αυτή τη διαδικασία της μετάπλασης των κλασικών έργων σ' ένα νέο κάθε φορά πολιτισμικό συγκείμενο, «κοινωνικοϊδεολογικό επανατοπισμό», σύμφωνα με την ακόλουθη διατύπωσή του: «Η ιστορική ζωή των κλασικών έργων είναι η αδιάκοπη διαδικασία του κοινωνικού και ιδεολογικού τους επανατοπισμού»⁴³².

2.2.1.8. «Η Εσμεράλδα», εκδ. Καλοκάθη (2007).

Το αφηγηματικό επεισόδιο, αφορμής γενομένης ο χορός της τσιγγάνας Esmeralda, εγείρει βασικά ερωτήματα γύρω από τις αφηγηματικές διαδικασίες του διαλόγου του έργου της Aaël Dena από τις εκδόσεις Καλοκάθη με το έργο του Hugo σε ό,τι αφορά τη συγγραφή αλλά και την πρόσληψη του λογοτεχνικού έργου. Ενδεικτικά, εξετάζεται το πλαίσιο οργάνωσης της ανακατασκευής της ιστορίας του έργου του Hugo, αναφορικά με τα υφολογικά και ιδεολογικά διακειμενικά στοιχεία, όπως αυτά διαφαίνονται στο παρακάτω απόσπασμα που αποδίδεται ως ακολούθως:

«Όλη η πλατεία βούιζε από τις ζητωκραυγές. Ξαφνικά κάποιος φώναξε: Ελάτε εδώ! Θα χορέψει η Εσμεράλδα! Αμέσως όλοι πήγαν προς το μέρος της. Ο Πιέρ Γκριγκουάρ, ο φοιτητής που διοργάνωσε το έργο, ήταν σε απόγνωση: “Κανένας δεν ενδιαφέρθηκε για το έργο μου!” αλλά ήταν κι αυτός περίεργος και ακολούθησε το πλήθος μέχρι την Πλατεία Γκρέβ. Εκεί είδε να χορεύει η πιο όμορφη τσιγγάνα που είχε δει στη ζωή του. Θαμπωμένος από την ομορφιά της, ξέχασε την απογοήτευσή του. Το πλήθος ζετρελαμένο μαζεύτηκε γύρω από την Εσμεράλδα. Χόρευε, χτυπούσε το ντέφι της και τραγουδούσε, ενώ το πλήθος την παρακολουθούσε μαγεμένο»⁴³³.

Δε δίνεται καμία περιγραφή του χώρου, απλά η συγγραφέας πληροφορεί το νεαρό εννοούμενο αναγνώστη ότι το επεισόδιο διαδραματίζεται στην πλατεία Grève, καλώντας τον να αναπλάσει με τη φαντασία του την περιγραφή που λείπει. Ο χώρος λειτουργεί ως αμυδρό φόντο, ως φυσικό και αναγκαίο χωρικό στίγμα για τη μυθοπλαστική δράση των ηρώων, χωρίς καμία αναφορά στο χρόνο. Ένας τέτοιος

⁴³² Bakhtine M., « Formes du temps et du chronotope dans le roman. Observations finales », *Esthétique et théorie du roman*, tel Gallimard, Paris, 1996, σ. 305-306.

⁴³³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Καλοκάθη, 2007, σ. 6-7.

χωρόχρονος, λιγότερο ορατός, αφήνει μεγάλα περιθώρια στο παιδί-αναγνώστη είτε να παραμείνει έξω από τα δρώμενα, παρατηρώντας τα από μια απόσταση ασφαλείας, είτε να συμμετέχει, θεωρώντας ότι αυτό που συνέβη τότε και στην πλατεία Grève μπορεί μαγικά να συμβεί σήμερα και σε μια άλλη πλατεία⁴³⁴. Το ύφος λιτό αλλά παραστατικό αναπαριστά τα γεγονότα και ιδιαίτερα τη νεαρή τσιγγάνα τη στιγμή που χορεύει, με μικρές προτάσεις σε παρατακτική σύνδεση, που κάνουν το λόγο να ρέει φυσικά. Η δημιουργός της διασκευής επιλέγει χαρακτηριστικά επίθετα⁴³⁵, όπως «η όμορφη τσιγγάνα», «θαμπωμένος από την ομορφιά της», «πλήθος ξετρελαμένο [...] μαγεμένο», στην προσπάθειά της να αποδώσει την ιδιαίτερη ομορφιά της ηρωίδας. Χρησιμοποιεί ηχοποίητα ρήματα, όπως, «βούιξε», «χτυπούσε το ντέφι της και τραγουδούσε», που προσδίδουν ζωντάνια στο λόγο. Η Aaël Dena, αποκαλεί την Esmeralda με το όνομά της, «Θα χορέψει η Εσμεράλδα!», μεταφέροντας στα παιδιά μια πρώτη ευνοϊκή μνητική ενημέρωση γι' αυτήν. Στη φωνή του τριτοπρόσωπου αφηγητή υπεισέρχονται εμβόλιμα άλλες εκφράσεις, όπως, για παράδειγμα ο εννοούμενος αναγνώστης έχει άμεση πρόσβαση στις σκέψεις του ήρωα Gringoire σε α' πρόσωπο, «Κανένας δεν ενδιαφέρθηκε για το έργο μου!», ή όταν τον εμπλέκει στα δρώμενα της ιστορίας με την έκκληση που του απευθύνει σε β' πρόσωπο, «Ελάτε εδώ!», στοιχεία που προσδίδουν στο λόγο προφορικό τόνο και παραπέμπουν σε παιδικό παραμύθι.

Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής σε γλώσσα απλή, «προσανατολισμένη στη γλώσσα του παιδιού»⁴³⁶, δίνει τόσες πληροφορίες για την ηρωίδα του όσες είναι απαραίτητες, ώστε να μη καταλήγει το κείμενό του κουραστικό για το παιδί-αναγνώστη⁴³⁷. Το ύφος του κειμένου της Aaël Dena είναι λιτό, ζωηρό, εύστοχο και οικείο στα παιδιά της ηλικίας των πρώτων τάξεων του Δημοτικού⁴³⁸. Ένα τέτοιο εύληπτο κείμενο επιτρέπει στον εννοούμενο νεαρό αναγνώστη να ανακαλύψει τον κεντρικό ιδεολογικό άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η αναδιήγηση της Aaël Dena, αναφορικά με την αντίθεση του «καλού» και του «κακού» ήρωα. Η παρουσία του «κακού» Claude Frollo

⁴³⁴ Καρπόζηλου Μ., «*Το παιδί στην χώρα των βιβλίων*», Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Α.Ε., 1994, σ. 196.

⁴³⁵ Nikolajeva M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, the Scarecrow Press, Inc., 2002, σ. 183.

⁴³⁶ Κανατσούλη Μ., *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, University Press, 2002, σ. 24.

⁴³⁷ Ντεκάστρο Μ., *Σκέψεις γύρω από τα Βιβλία Γνώσεων*, Διαδρομές, 19, 2005, σελ.192-198.

⁴³⁸ Norton D., *Μέσα από τα μάτια ενός Παιδιού. Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία*, μτφρ. Καπτσίκη Φ., Καζαντζή Σ., Αθήνα, εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 642-646.

δρομολογείται στο απόσπασμα που ακολουθεί, αν και λείπουν πολλά διακειμενικά στοιχεία του αφετηριακού έργου, ως εξής:

«Χαμογελώντας είτε στην κατσίκά της «Ας κάνουμε μερικά κόλπα αγαπημένη μου Τζαλί». Αλλά μια αυστηρή φωνή ακούστηκε από το πλήθος «Φύγε από εδώ τσιγγάνα!». Οι θεατές της είπαν να σωπάσει»⁴³⁹.

Όπως φαίνεται στο απόσπασμα που παρατίθεται παραπάνω, είναι επιτακτική ανάγκη ο εννοούμενος νεαρός αναγνώστης να κατασκευάσει με τη φαντασία του την απεικόνιση του «κακού» Claude Frollo. Με αυτόν τον τρόπο η Aaël Dena «καλεί το παιδί να συμμετάσχει συνειδητά στη συν-γραφή της ιστορίας»⁴⁴⁰ της, γιατί οι αφηγηματικές συμβάσεις της παιδικής λογοτεχνίας της επιτρέπουν να «αποσιωπά»⁴⁴¹ πολλά στοιχεία του πρωτότυπου⁴⁴². «Η λογοτεχνία εκφράζει αντίθεση, γι' αυτό και εμπεριέχει κυρίαρχες αξίες»⁴⁴³, παρατηρεί ο W. Iser. Εν προκειμένω, η αντίθεση απορρέει από το γεγονός ότι η κεντρική ηρωίδα, Esmeralda, είναι τσιγγάνα και η συμπεριφορά της ανταποκρίνεται στο στερεότυπό της, φέρνοντας στο προσκήνιο τις αντιλήψεις του Αρχιεπισκόπου Claude Frollo απέναντι στη φυλή των τσιγγάνων. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί η Aaël Dena στην αφήγησή της, αφήνει να διαφανεί αυτή η απρεπής συμπεριφορά, που στερείται αξιοπρέπειας, όταν ο Frollo απευθύνει στην Esmeralda την εξής έκκληση: «Φύγε από εδώ τσιγγάνα!». Το κείμενο της Aaël Dena αποτυπώνει όψεις της πραγματικότητας με λιτό και εύστοχο τρόπο, οι οποίες αντανakλούν τις αντιλήψεις του κοινωνικού ιστού της εποχής της. Αναφερόμενος, λοιπόν, στη σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε ένα λογοτεχνικό έργο και στην εποχή της δημιουργίας του, ο J. Stephens παρατηρεί ότι «σ' αυτή την προβολή όψεων της πραγματικότητας στηρίζεται ο παιδαγωγικός και κοινωνικοποιητικός ρόλος της

⁴³⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Καλοκάθη, 2007, σ. 7.

⁴⁴⁰ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 225

⁴⁴¹ Ζερβού Α., 2006, *ό. π.*, σ. 99.

⁴⁴² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 50 -51: «Αυτά είναι μαγείες», είτε μια απαίσια φωνή μέσα απ' το πλήθος. Ήταν η φωνή του φαλακρού ανθρώπου, που δεν άφηγε από τα μάτια του την τσιγγάνα.» « Ιεροσολία! Βεβήλωση!» ακούστηκε ξανά η φωνή του φαλακρού ανθρώπου.» «- Δεν θα ξεκουμπιστείς από δω, ακρίδα της Αιγύπτου;», ακούστηκε μια στριγκή φωνή, που ερχόταν από την πιο σκοτεινή γωνιά της πλατείας»

⁴⁴³ Nodelman P. & Reimer, Mavis, *The Pleasures of Children's Literature*, Boston: USA, Allyn and Bacon-Longman Publishers, 2003, σ. 152.

παιδικής λογοτεχνίας, ο οποίος θεωρείται καθοριστικής σημασίας, καθώς τα κείμενα ασκούν έντονη ιδεολογική επίδραση στη ζωή των μικρών αναγνωστών»⁴⁴⁴.

Εντύπωση προκαλεί η στάση των ανώνυμων θεατών, «οι θεατές της είπαν να σωπάσει»⁴⁴⁵. Η αντίδρασή τους εγείρει ερωτηματικά ως προς την ερμηνεία της συμπεριφοράς τους στον εννοούμενο αναγνώστη. Γιατί, άραγε, οι θεατές προτρέπουν την Esmeralda «να σωπάσει»; Η παραίνεσή τους στην Esmeralda εκφράζει φόβο ή σεβασμό στο πρόσωπο του Αρχιεπισκόπου Claude Frollo; Γιατί θέλουν να προασπίσουν την ατομική της ακεραιότητα τη στιγμή που ο Claude Frollo την καταλύει; Ποια είναι η αιτία από την οποία εκπορεύονται τόσο θυμός, μίσος, εκδίκηση, ένστικτο επιβολής με καταπιεστικά μέσα; Παράλληλα πρόκειται για μία ιδεολογική θέση που υποβάλλει απόλυτη πειθαρχία είτε από φόβο είτε από σεβασμό στον εκπρόσωπο της εκκλησίας και τείνει στην απόρριψη της θέσης που το αφηγηριακό έργο του Hugo υποβάλλει⁴⁴⁶.

Σ' ένα τέτοιο πλαίσιο με οικονομία και φειδώ στο λόγο τίθεται το ζήτημα της ιδεολογίας και του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζεται στους νεαρούς αποδέκτες το θέμα της πολιτισμικής ετερότητας, της διαμόρφωσης της εικόνας του «Άλλου» καθώς και το θεματικό μοτίβο του έρωτα. Η δημιουργός της επανεγγραφής επιλέγει από το αφηγηριακό κείμενο του V. Hugo να υποβάλλει το πρώτο ερωτικό σκίρτημα του ήρωα, Pierre Gringoire, όταν αντίκρισε την Esmeralda, το οποίο εγγράφεται στο πρωτότυπο ως ακολούθως:

«τόσο πολύ τον γοήτεψε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία»⁴⁴⁷.

Η Aaël Dena μένει «πιστή» στην εκδοχή που παρατίθεται στο έργο του V. Hugo και αποδίδει τα συναισθήματα του Pierre Gringoire για την Esmeralda, προσαρμοσμένα

⁴⁴⁴ Stephens J., *Language and ideology on children's fiction*, London- New York, Longman, 1992, σ. 9-10.

⁴⁴⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδ. Καλοκάθη, 2007, σ. 7.

⁴⁴⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 50 : Ο Hugo υποβάλλει στο έργο του μια θέση αμφισβήτησης στο πρόσωπο και στα λόγια του Frollo, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις: «Elle tressaillit, se détourna ; mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent la morose exclamation. Ils l'effacèrent même si complètement dans son esprit qu'elle continua d'interpeller sa chèvre. », « Εκείνη ανατρίχιασε, γύρισε, αλλά τα χειροκροτήματα δυνάμωσαν και σκέπασαν την ανατριχιαστική εκείνη επίπληξη. Την έσβησαν μάλιστα με τόσο απόλυτο τρόπο από το μυαλό της, ώστε εξακολούθησε να κάνει ερωτήσεις στην κατσικούλα της.

⁴⁴⁷ *Αυτόθι*, ό. π., σ. 48 : « Tant il fut fasciné par cette éblouissante vision ».

στις υποτιθέμενες ανάγκες ή δυνατότητες πρόσληψης από μέρους των μικρών εννοούμενων αναγνωστών⁴⁴⁸, σύμφωνα με την ακόλουθη παραλλαγή:

«Εκεί είδε να χορεύει η πιο όμορφη τσιγγάνα που είχε δει στη ζωή του. Θαμπωμένος από την ομορφιά της, ξέχασε την απογοήτευσή του»⁴⁴⁹.

Ο αντίκτυπος που είχε για τον Pierre Gringoire ο επιβλητικός χορός της Esmeralda στην πλατεία Grève, αποδίδεται από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή ο οποίος γνωρίζει καλά πώς νιώθει ο ήρωας, με τη χρήση του υπερθετικού βαθμού «η πιο όμορφη τσιγγάνα που είχε δει στη ζωή του», και υποφώσκει στην έκφραση, «ξέχασε την απογοήτευσή του». Ο κεραυνοβόλος έρωτας του Pierre Gringoire υπονοείται, όπως και στο πρωτότυπο έργο. Με αυτά τα ερμηνευτικά της σχόλια η Ααέλ Dena διευκολύνει τον εννοούμενο νεαρό αναγνώστη να αναπλάσει τη σκηνή της ιστορίας, δίνοντας έναυσμα στη φαντασία του να κάνει διάφορες υποθέσεις. Πρόκειται για «έναν εκλεπτυσμένο υφολογικό μηχανισμό»⁴⁵⁰ του Hugo, προκειμένου να αποτυπώσει το πρώτο ερωτικό σκίρτημα του Pierre Gringoire, που λειτουργεί ως έναυσμα για προβληματισμό, και τον οποίο υιοθετεί στο έργο της και η Ααέλ Dena που απευθύνεται σε παιδιά.

2.2.1.9. « Esmeralda» από τις εκδόσεις Tourbillon 2011.

Το νεωτερικό παιδικό ανάγνωσμα η «Παναγία των Παρισίων» από τις εκδόσεις Tourbillon, αποτελεί ένα καλό δείγμα μεταμυθοπλασίας του έργου του Hugo, σε ό,τι αφορά την προσαρμογή του αφηγηματικού λόγου στις συμβάσεις που διέπουν την παιδική λογοτεχνία και ότι μπορεί να ανασυγκροτηθεί, σύμφωνα με τις κοινωνικές και ιδεολογικές συνθήκες της εποχής της δημιουργίας του. Επομένως, αναφερόμενος στον τρόπο μετασχηματισμού της αφηγηματικής δομής ενός αφετηριακού κειμένου, εύστοχα, λοιπόν, ο P. Hunt, επισημαίνει ότι «όταν οι συγγραφείς γράφουν ένα κείμενο που απευθύνεται σε ένα νεανικό κοινό απαιτείται ο συμβιβασμός των δομικών και

⁴⁴⁸ Hunt P., 2001, *ό. π.*, σ. 28.

⁴⁴⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Καλοκάθη, 2007, σ. 6.

⁴⁵⁰ Hunt P., *ό. π.*, σ. 153.

υφολογικών αξόνων στις κοινωνικο-πολιτιστικές και διδακτικές συνιστώσες της συγγραφής παιδικών βιβλίων»⁴⁵¹.

Ο διασκευαστής, Thomas Leclère, των εκδόσεων Tourbillon, σχηματοποιεί τα επιλεγμένα γεγονότα στην αφήγησή του, αναφορικά με το χορό της Esmeralda στην πλατεία Grève, επιχειρώντας, άλλοτε την αφηγηματική συμπύκνωση του αφηγησιακού κλασικού κειμένου, κι άλλοτε την παράλειψη μερών του, σύμφωνα με τις συμβάσεις που επιβάλλει η παιδική λογοτεχνία⁴⁵². Ο απώτερος σκοπός του είναι να διαχειριστεί την πρώτη ύλη του πρωτότυπου και τη ροή της ιστορίας κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να την φέρει στα μέτρα των νεαρών εννοούμενων αναγνωστών του και να τους εισαγάγει σε μια αναγνωστική διαδικασία που θα λειτουργεί ως διαμορφωτικός παράγοντας της ιδεολογίας τους και της ομαλής ένταξής τους στην κοινωνία.

Ερευνώντας τα στοιχεία του χώρου και του χρόνου του συγκεκριμένου επεισοδίου, παρατηρείται ότι ο Thomas Leclère, παρεμβαίνει δυναμικά στο αφηγησιακό κείμενο, παραλείποντας τη γεωγραφική, κοινωνική και ιστορική περιγραφή του χώρου του πρωτότυπου. Οι ήρωές του δρουν στην πλατεία Grève, της οποίας αναφέρεται απλά το όνομα, αφήνοντας πολλά περιθώρια στον εννοούμενο αναγνώστη να την αναπλάσει με όχημα τη φαντασία του. Σκηνοθετεί το χώρο με ένα παλιό περσικό χαλί πάνω στο οποίο λικνίζεται η τσιγγάνα και εστιάζει τη λειτουργία του σκηνικού στο «να φωτίσει τους χαρακτήρες»⁴⁵³ του μύθου, του Gringoire, του Frollo και της Esmeralda, διατηρώντας αυτούσιο το επιλεγμένο χωρίο του αφηγησιακού κειμένου, ως ακολούθως:

«Ο Γκρενγκουάρ ήταν κατατρομαγμένος όταν έφτασε εκεί. Βιάστηκε λοιπόν να πάει κοντά στη φωτιά που έκαιγε στη μέση της πλατείας. Είναι τότε που τον γοήτευσε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία. Σ' ένα πλάτωμα, το οποίο είχε αφηθεί ελεύθερο από το πλήθος και τη φωτιά, μια νεαρή τσιγγάνα με σαγηνευτική ομορφιά χόρευε πάνω σ' ένα παλιό περσικό χαλί· και κάθε φορά που στα στροβιλίσματά της το ακτινοβόλο πρόσωπό της περνούσε από μπρος σου, τα μεγάλα μαύρα μάτια της σου έριχναν μια ματιά όλο φλόγα»⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ Hunt P., *ό. π.*, σ. 157.

⁴⁵² Καψωμένος Ε. Γ., *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2008, σ. 30.

⁴⁵³ Genette G., *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969 [coll. Points, 1979], σ. 49.

⁴⁵⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδ. Tourbillon, 2011, σ. 18 : « Gringoire était transi lorsqu' il y arriva. Aussi se hâta-t-il de s'approcher du feu qui brûlait au milieu de la place. C'est alors qu'il fut fasciné par une éblouissante vision. Dans un espace laissé libre entre la foule et le feu, une jeune bohémienne à la beauté charmante dansait sur un vieux tapis perse ; et, à chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair. »

Ευνόητο είναι, με τις συγκεκριμένες επιλογές αυτούσιων στοιχείων του πρωτότυπου, το κείμενο τού Thomas Leclère να διανθίζεται με αισθαντικές εικόνες, όπως, «ήταν κατατρομαγμένος όταν έφτασε εκεί», «κάθε φορά που στα στροβιλίσματά της το ακτινοβόλο πρόσωπό της περνούσε από μπρος σου, τα μεγάλα μαύρα μάτια της σου έριχναν μια ματιά όλο φλόγα», που προσδίδουν ζωντάνια στο λόγο. Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής αναπαριστά με γλαφυρό ύφος τη σκηνή, «ασκώντας έλεγχο στον εννοούμενο αναγνώστη μέσω των υφολογικών χαρακτηριστικών που εκφέρει [...] και τα οποία αποκαλύπτουν τις συγκαλυμμένες αντιλήψεις του συγγραφέα. Το ύφος μπορεί να αντανακλά όχι μόνο “συνειδητές” επιλογές αλλά και ασυνειδητες προκαταλήψεις»⁴⁵⁵ του συγγραφέα, παρατηρεί ο P. Hunt.

Στη συνέχεια, ο Thomas Leclère αναφέρεται στις αντιδράσεις του πλήθους, τις οποίες αποδίδει επιγραμματικά, «το πλήθος την χειροκροτεί με αγάπη»⁴⁵⁶. Παρεμβαίνει, όμως, με το σχόλιό του, «με αγάπη», προκειμένου να ενεργοποιήσει δραστικά το μηχανισμό πρόσληψης του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη, προτρέποντάς τον να ακολουθήσει τον τρόπο σκέψης του παντογνώστη αφηγητή, αναφορικά με την εικόνα του «Άλλου-της τσιγγάνας». Ο χρονικός προσδιορισμός της σκηνής υιοθετεί το ίδιο αφηγηματικό τέχνασμα με την κατσικά του αφετηριακού κειμένου, από το οποίο λείπουν πολλές λεπτομέρειες, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Τζαλί, τι μήνα του χρόνου έχουμε;» την ρώτησε.
Η κατσικούλα σήκωσε την μπροστινή πατούσα της και χτύπησε το ντέφι μια φορά.
«Τζαλί, εξακολούθησε η τσιγγάνα, τι ώρα είναι τώρα;»
Η κατσικούλα χτύπησε επτά φορές. Την ίδια στιγμή το ρολόι της πλατείας σήμανε επτά.
Το πλήθος είχε μείνει με το στόμα ανοιχτό.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Hunt P., *ό. π.*, σ. 151.

⁴⁵⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδ. Tourbillon, 2011, σ. 18 : « Le peuple l’applaudit avec amour. »

⁴⁵⁷ *Αυτόθι*, σ. 19 : « -Djali, quel mois de l’année sommes-nous ? lui demanda-t-elle. La chèvre leva une patte de devant et frappa un coup sur le tambour. -Djali, poursuivit la bohémienne, quelle heure est-il ? La chèvre frappa sept coups et au même moment, l’horloge de la place sonna sept heures. Le peuple était émerveillé. »

Ο Thomas Leclère προσλαμβάνει τα διακείμενα εκείνα στοιχεία του αφηγηρικού κειμένου, που θεωρεί απαραίτητα προκειμένου να αποδώσει το περιβάλλον σύγκρουσης που λειτουργεί ως «ανταγωνιστής»⁴⁵⁸, ανάμεσα στον Claude Frollo και στην Esmeralda, σε ό,τι αφορά το στερεότυπο της τσιγγάνας. Το χωρίο του κειμένου του αποδίδεται ως εξής:

«Αυτά είναι μαγείες», είπε μια φωνή μέσα απ' το πλήθος. Ήταν η φωνή του φαλακρού ανθρώπου με το απαίσιο ύφος, του οποίου το σκοτεινό βλέμμα δεν άφηνε την τσιγγάνα.»⁴⁵⁹.

Ο Thomas Leclère επιλέγει να μεταφέρει αυτούσιο το απόσπασμα του αφηγηρικού έργου, διεκδικώντας το προνόμιο της πιστότητας με το μυθιστόρημα του Hugo και επιδιώκοντας τη γνωριμία και την εξοικείωση του νεαρού αναγνώστη με αυτό το σημαντικό κείμενο της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Έτσι, ο συγγραφέας δρομολογεί την ενσωμάτωση του εννοούμενου αναγνώστη στις κοινωνικές και ιδεολογικές αντιλήψεις της εποχής, σύμφωνα με τις οποίες η τσιγγάνα συνδέεται με τη μαγεία: «Αυτά είναι μαγείες»⁴⁶⁰. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Leclère δεν αναφέρεται στην αντίδραση των ανώνυμων θεατών, κάτι που εγείρει ερωτηματικά στον εννοούμενο αναγνώστη. Αντίθετα, αποτυπώνει τον μορφασμό της Esmeralda ως αντίδραση στη λεκτική βία του Frollo, όπως και στο αφηγηρικό κείμενο, σύμφωνα με την παρακάτω απόδοση:

«Κι ύστερα, προβάλλοντας το κάτω χέιλι της, έκανε ένα μικρό μορφασμό που τον συνήθιζε φαίνεται, άρχισε να μαζεύει τα φιλοδώρηματα των θαυμαστών της»⁴⁶¹.

Ο συγγραφέας, Thomas Leclère, με περιγραφές και εικόνες, αποδίδει την εποχή της ιστορίας, διευθετεί τους χαρακτήρες μέσα από τη συνένωση του ιστορικού και του φανταστικού χώρου και οργανώνει τη δράση, εστιάζοντας «στη σύγκρουση, στην

⁴⁵⁸ Lukens R. J., 1995, ό. π., σσ. 111-132.

⁴⁵⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2011, ό. π., σ. 19 : « Il y a de la sorcellerie là-dessous, dit une voix dans la foule. C'était celle de l'homme chauve à l'air sinistre, dont le regard sombre était fixé sur la bohémienne. »

⁴⁶⁰ *Αυτόθι*, σ. 19 : « Il y a de la sorcellerie »

⁴⁶¹ *Αυτόθι*, σ. 19 : «« Puis, allongeant sa lèvre inférieure dans une petite moue qui semblait lui être familière, elle se mit à recueillir dans son tambour les dons de ses admirateurs »

ανταγωνιστικότητα, στην κατανόηση των χαρακτήρων και στις λεπτομερείς διαθέσεις και συμπεριφορές των ηρώων της ιστορίας»⁴⁶².

2.2.1.10. « Η όμορφη τσιγγάνα» από τις εκδόσεις Glénat BD το 2012.

Στις εκδόσεις Glénat, η αναδιήγηση του επεισοδίου με το χορό της Esmeralda στην πλατεία Grève του κλασικού μυθιστορήματος η «Παναγία των Παρισίων» σε μορφή κόμικς παρουσιάζεται με ιδιαίτερο διαλογικό τρόπο. Οι δημιουργοί, ο Robin Recht, κειμενογράφος της γαλλικής διασκευής και ο Jean Bastide, εικονογράφος, χρησιμοποιούν αφηγηματικούς τρόπους οικείους στο νεαρό σύγχρονο αποδέκτη για να αποδώσουν το πρωτότυπο κείμενο, έχοντας εξ ορισμού την πρόθεση να παρέμβουν υφολογικά και ιδεολογικά. Έκδηλα είναι τα υφολογικά χαρακτηριστικά, όπως μονολεκτικές ενδείξεις τόπου και χρόνου, σύντομη αφήγηση χωρίς περιγραφές σε γ' πρόσωπο στις λεζάντες, συχνά ελλιπείς προτάσεις στο λευκό φόντο των μπαλονιών των διαλόγων με απολήξεις που εκφράζουν σκέψεις και σχόλια των ηρώων της ιστορίας. Για παράδειγμα, ο ενθουσιασμός του πλήθους που παρακολουθεί τον χορό της Esmeralda, αποκαλύπτεται στον εννοούμενο αναγνώστη μόνο με επιφωνήματα, τα οποία παρατίθενται στο παρακάτω απόσπασμα, ως ακολούθως:



Εικόνα 9

«Μπράβο! Μπράβο!»

«Μαγεία!»

«Ζήτω η Εσμεράλντα!»

⁴⁶² Lukens R. J., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York, Harper Collins College Publishers, 1995, σ. 111-132.

Στο αφηγηματικό αυτό επεισόδιο που ολοκληρώνεται σε είκοσι τέσσερα καρέ⁴⁶³, με τη δυσπρόστατη τροπικότητά του -κειμενική και εικονιστική αφήγηση- η ιστορία χωρικά τοποθετείται στην πλατεία Grève στο Παρίσι με μια απλή αναφορά και ο



Εικόνα 11

χρόνος προσδιορίζεται από τον ένα χτύπο «πομ» του ποδιού της κατσίκας στο ντέφι και από το σχόλιο του αφηγητή στη λεζάντα, «Γενάρης... ήταν, πράγματι!»⁴⁶⁴. Ένα πολύ

χαρακτηριστικό υφολογικό στοιχείο

προφορικότητας του λόγου του

αφηγητή που γίνεται αμέσως αντιληπτό είναι η χρήση των αποσιωπητικών, «...», και του θαυμαστικού, «!». Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής αφηγείται την ιστορία σε παρελθοντικό χρόνο, ενώ οι διάλογοι των ηρώων αποδίδονται



Εικόνα 10

στον ενεστώτα, υιοθετώντας τον αυθόρμητο νεανικό λόγο, γλωσσική παραλλαγή που χαρακτηρίζει τη νέα γενιά, «Κοίτα, κοίτα, η όμορφη τσιγγάνα την κοπανάει...»⁴⁶⁵. Η παρέμβαση του συγγραφέα με διαλόγους, προσαρμοσμένους στον τρόπο ομιλίας των νέων, με ιδιωματικές εκφράσεις και νεολογισμούς, με λεξιλογικά και δομικά χαρακτηριστικά που είναι μέρος της γλωσσικής επικοινωνίας της κοινότητας των νέων⁴⁶⁶, όπως, η έκφραση, «την κοπανάει...», αποκαλύπτει τη σχέση αλληλεπίδρασης του κειμένου με τους νεαρούς αναγνώστες, για την οποία ο Umberto Eco επισημαίνει χαρακτηριστικά: «όταν ένα κείμενο δεν παράγεται για έναν μεμονωμένο αποδέκτη αλλά για μια κοινότητα αναγνωστών, ο συγγραφέας ξέρει ότι το κείμενο δεν θα ερμηνευτεί σύμφωνα με τις προθέσεις του αλλά σύμφωνα με την πολύπλοκη στρατηγική αλληλεπιδράσεων που εμπλέκει και τους αναγνώστες μαζί με τη γλωσσική τους επάρκεια ως κοινωνική κληρονομιά»⁴⁶⁷.

Η νεωτερική αφήγηση, κειμενική-εικονιστική, αποδίδει τη χρονική ροή με τα αλυσιδωτά περάσματα του διασκευαστή από το ένα αφηγηματικό γεγονός στο άλλο

⁴⁶³ Groensteen Th., *Système de la bande dessinée*, Puf, Paris, 1999, σ. 43-44 : Κάθε διήγηση σε μορφή εικονογραφήματος κόμικς περιλαμβάνει μια συνεχόμενη αλληλουχία εικόνων εντός τετραγωνιδίων (καρέ). Η κάθε ξεχωριστή εικόνα σε τετράγωνο ή ορθογώνιο σχήμα αποτελεί τη βινιέτα που θεωρείται η βασική αφηγηματική μονάδα των κόμικς.

⁴⁶⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Glénat BD, 2012, σ. 20: «Janvier...c'était bien ça !».

⁴⁶⁵ *Αυτόθι*, σ. 21 : « Tiens, tiens, la jolie gitane met les voiles... ».

⁴⁶⁶ Φραγκουδάκη Αν., *Γλώσσα και Ιδεολογία: κοινωνιολογική προσέγγιση της ελληνικής γλώσσας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1987. Βλ. Ανδρουτσόπουλος Γ., *Η γλώσσα των νέων*, [B9], 2001.

⁴⁶⁷ Eco U., *Τα Όρια της Ερμηνείας*, μτφρ. Κονδύλη Μ., ΕΚΔ. Γνώση, Αθήνα, 1993, σ. 138.

και με την εναλλαγή της μέρας με τη νύχτα, η οποία αποδίδεται με την αντίστοιχη εναλλαγή του φόντου του σκηνικού που μιμείται τον κατάλληλο φωτισμό. Οι ήρωες κινούνται μέσα στο χώρο και το χρόνο δίχως καμία άλλη αναφορά και περιγραφή και, όπως παρατηρεί ο Max Lüthi, «στη θέση του χρόνου και του χώρου εγκαθίσταται η ουσιαστικότητα»⁴⁶⁸. Πάντως, εντοπίζεται μια ελκυστική αοριστία στο σκηνικό που, όπως παρατηρεί η Αλ. Ζερβού, «οι ήρωες από την άποψη της πρόσληψης είναι διαχρονικοί, αλλά και αχρονικοί-ατοπικοί, δηλαδή απελευθερωμένοι από την προέλευση και το χωροχρονικό τους στίγμα. Γι' αυτό περίπου ισότιμα και πολύ άνετα μπορούν να συνυπάρξουν εντός μας»⁴⁶⁹.

Η κειμενική αφήγηση σε γ' πρόσωπο της λεζάντας των «βουβών» καρέ αποδίδεται σε παρελθοντικό χρόνο, ενώ στα διαλογικά μέρη των μπαλονιών κυριαρχεί ο ενεστώτας, έτσι ώστε η παρούσα διασκευή «να μετατρέπεται σε μια θεατρική εμπειρία άμεση, ζωντανή και συγκινητική»⁴⁷⁰, όπως επισημαίνει η εικονογράφος Ugi Shulevitz. Παραθέτουμε στιχομυθίες, όπως αποδίδονται παρακάτω στο υπό εξέταση κόμικς:

«-Αρπάξτε τον!

-Κύριοι!! Κύριοι!! Σας παρακαλώ!!

-Δεν έχω τίποτε!!! Δεν έχω πια τίποτεεεεε, βοήθειαααααα!!!

-Είμαι ένας καλλιτέχνης!!! Είμαι φτωχωωωχός!!!

-Στα όπλα!!! Αφήστε μεεεε!»⁴⁷¹

Σε ό,τι αφορά την αφηγηματική τεχνική των διαλογικών σκηνών, ο P. Hant παρατηρεί ότι «η φωνή του συγγραφέα απουσιάζει ή φαίνεται να ασκεί περιορισμένο έλεγχο»⁴⁷² στον εννοούμενο αναγνώστη. Όταν, λοιπόν, λείπει η καθοδήγηση του αφηγητή, όπως ισχύει στην παρούσα διασκευή, οι διαλογικές σκηνές δημιουργούν σημαντικά νοηματικά κενά τα οποία πρέπει να συμπληρώσει ο εννοούμενος αναγνώστης, για να

⁴⁶⁸ Lüthi Max, *So leben sie noch Leute : Betrachtungen zum Volksmarchen*, Göttingen, 1969, σ. 17, όπως το παραθέτει η Μ. Καρπόζηλου, στο « *Το παιδί στην χώρα των βιβλίων* », Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Α.Ε, 1994, σσ. 195-196.

⁴⁶⁹ Ζερβού Αλ., *Ελληνική αρχαιότητα, μύθος και κλασικό παιδικό βιβλίο*, Τεύχος 4, Ιούλιος 2006. <http://keimena.ece.uth.gr/>

⁴⁷⁰ Shulevitz U., *Writing with Pictures*, New York, Watson-Guptill, 1985, σ. 17.

⁴⁷¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2012, σ. 35 : « Attrapez-le !!! », « Messieurs !! Messieurs ! Je vous en prie !!! », « Je n'ai rien !!! Je n'ai plus riieeen, à l'iiiiideeee !!! », « Je suis un artiste !!! », « Je suis pauuuuvre !!! », « Au guet au guet !!! Lâchez-moi !!! »

⁴⁷² Hunt P., *ό. π.*, σ. 155.

βγάλει τα συμπεράσματά του. Ο εννοούμενος αναγνώστης καλείται να εκγυμνάσει την παρατηρητικότητα του και να κινητοποιήσει τη βιωματική του εμπειρία για να νοηματοδοτήσει τις διαλογικές σκηνές. Με μια τέτοια αφηγηματική σύμβαση, όπως τις ζωντανές στιχομυθίες, «με τον αυθορμητισμό και την ελλειπτικότητα του προφορικού λόγου»⁴⁷³, οι συντελεστές της μεταμυθοπλασίας του έργου του Hugo επιδιώκουν την ανασύσταση της θεατρικότητας για να καταστήσουν τον εννοούμενο αναγνώστη κοινών μιας όψης της πραγματικότητας. Η ροή των γεγονότων με ταυτόχρονη διαδοχική απεικόνιση του σκηνικού δράσης, η ρευστότητα του χρόνου και του χώρου, οι εικόνες με έντονη κίνηση και ζωηρά χρώματα δημιουργούν το κατάλληλο σκηνικό που βοηθούν τον εννοούμενο αναγνώστη να ερμηνεύσει τις συμπεριφορές των χαρακτήρων.

Στο αφηγηματικό επεισόδιο όπου η Esmeralda χορεύει στην πλατεία Grève, η «ετερότητα» λειτουργεί ως στοιχείο ψυχαγωγίας του πλήθους των ανώνυμων θεατών.



Εικόνα 12

Η εικόνα του «Άλλου-τσιγγάνας» αποτυπώνει στοιχεία της πολιτισμικής δυναμικής των τσιγγάνων, όπως το αέρινο λίκνισμα του σώματος της Esmeralda και τα μαύρα ξέμπλεκα μακριά μαλλιά την ώρα που χορεύει. Στη λεζάντα της εικόνας εντίθενται κάποιες απόφιες λέξεις του αφετηριακού έργου του Hugo, όπως, «μία νύμφη, μία θεά»⁴⁷⁴, «όχι, μια σαλαμάνδρα...»⁴⁷⁵ και έτσι, «εξαντλείται αριστοτεχνικά η βιωματική και συνυποδηλωτική δύναμη των λέξεων»⁴⁷⁶. Όλη η περιρρέουσα εικονική και λεκτική

⁴⁷³ Θωμαδάκη Μ., *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα, Δομός, 1993, σσ. 161.

⁴⁷⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2012, σ. 18 : « Une nymphe, une déesse... ».

⁴⁷⁵ *Αυτόθι*, σ. 18 : « Non, une salamandre... ».

⁴⁷⁶ Καλογήρου, Τζ., «Ο κόσμος βαριέται να διαβάξει θλιβερές ιστορίες της Μαρούλας Κλιάφα», ανάρτυπο από τα *Τρικάλινα*, (Πρακτικά 5^{ου} Συμποσίου Τρικάλινων Σπουδών, Τρίκαλα, 5-7 Νοεμβρίου 1999), τ. 20ός, 2000, σ. 139.

ατμόσφαιρα αναδίδει πέρα από το εξωτικό στοιχείο και έναν έντονο αισθησιασμό: η «εικονοποίηση» της Esmeralda με το πινέλο του Jean Bastide να αποδίδει την αρμονία των κινήσεων του εκφραστικού χορού της, έλκει το βλέμμα του εννοούμενου αναγνώστη. Όπως παρατηρεί η Λ. Τσιριμώκου «το εξωτικό, το ανοίκειο, το ‘Άλλο’ έλκει την προσοχή και εξάπτει την περιέργεια»⁴⁷⁷ του εννοούμενου αναγνώστη. Παράλληλα, οι αναφωνήσεις των ανώνυμων θεατών, «Μια νύμφη», «Μια θεά», καθώς και η επίκληση σε β' πρόσωπο, «Δεν είστε από δω, εσείς!»⁴⁷⁸ που απευθύνει ο Robin Recht προς αυτούς, εμπλέκει τους εννοούμενους αναγνώστες πιο άμεσα στα δρώμενα της σκηνής. Όπως παρατηρεί ο D. Pageaux, μέσα από αυτές τις πολιτισμικές συναντήσεις «δρομολογούνται εικόνες όχι μόνο για τον ‘Άλλο’ αλλά και για τον εαυτό του αποδέκτη, αφού κάθε λογοτεχνία είναι μία λεπτή και επώδυνη διαδικασία συνεχούς αναζήτησης ταυτότητας, μέσα από την αυτοαναπαράσταση και την ετεροαναπαράσταση»⁴⁷⁹.

Παρατηρείται ότι ο Robin Recht απορρίπτει την πεποίθηση των ενηλίκων ότι τα παιδιά είναι αθώα και την αντίληψη ότι τα κείμενα που απευθύνονται σ' αυτά πρέπει να είναι απαλλαγμένα από εκφράσεις που υπονοούν ερωτισμό⁴⁸⁰. Αντίθετα, αποδεικνύεται τολμηρός και αντισυμβατικός, γιατί αποκαλύπτει στα παιδιά όψεις της πραγματικότητας, όπως τη βιώνουν οι ενήλικες. Η ιδεολογική πρόθεση του Robin Recht εντοπίζεται στις προσθήκες του, όπως, για παράδειγμα, τα λεξιλογικά υπονοούμενα που υποβάλλουν ερωτισμό στα σχόλια των ανώνυμων θεατών, ως ακολούθως:

«Και κάθε βράδυ το πλήθος μεγάλωνε για να ονειρευτεί να της βάλει χέρι»⁴⁸¹.

«Αυτό το βράδυ αγόρια μου, αισθάνομαι ότι θα έχω τύχη!!»⁴⁸².

⁴⁷⁷ Τσιριμώκου Λ., *Η λογοτεχνία της πόλης*, εκδόσεις Λωτός, Αθήνα, 1988, σ. 46.

⁴⁷⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2012, σ. 18 : « Une nymphe », « Une déesse », « Z' n'êtes pas d'ici, vous ! »

⁴⁷⁹ Αμπατζοπούλου Φ., *Ο άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1998, σ. 247.

⁴⁸⁰ Nodelman P., *The Other: Orientalism, Colonialism and Children's Literature*, *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 17, n° 1, 1992, σ. 29-35.

<http://www.longwood.edu/staff/miskecjm/380Hnodelman.pdf>

⁴⁸¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2012, σ. 20 : « Et tous les soirs la foule s'agrandit pour rêver d'y mettre une main ».

⁴⁸² *Αυτόθι.*, σ. 15 : « Ce soir les gars, je sens que j'ai ma chance ».

Μια προσεκτική ανάγνωση της σύγχρονης διασκευής δείχνει την επιθυμία του συγγραφέα της να παρεμβαίνει ιδεολογικά με τον περιεκτικό και σύντομο σχολιασμό προκειμένου να πληροφορήσει τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη για το ήθος των ηρώων, όπως για παράδειγμα, το σχόλιο ότι η Esmeralda «είναι χαμογελαστή και ανέγγιχτη»⁴⁸³. Έτσι, λοιπόν, ο δημιουργός της διασκευής, χωρίς να απομακρύνεται από τον ιδεολογικό προσανατολισμό του αφετηριακού έργου του Hugo, με τις προσθήκες-σχόλια, που εντάσσει στον κειμενικό του λόγο, προσπαθεί να καταστήσει τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη κοινών μιας «πραγματικότητας», αποτυπώνοντας τις δικές του αντιλήψεις ή στερεότυπες πεποιθήσεις απέναντι στην εικόνα του «Άλλου-της τσιγγάνας».

Ο Robin Recht, όπως και ο Hugo, στην προσπάθειά του να ενεργοποιήσει την κριτική σκέψη του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη, παραθέτει τις ρατσιστικές αντιλήψεις του Claude Frollo που μαστιγώνουν λεκτικά την Esmeralda, μεταφέροντας αυτούσιο το απόσπασμα του αφετηριακού κειμένου, ως ακολούθως:

«Μάγισσα από την Αίγυπτο! Ιεροσυλία!»⁴⁸⁴



Εικόνα 13

Όμως, αυτή η έκδηλη απαξιωτική συμπεριφορά του Frollo απέναντι στην Esmeralda, που την «ζωντανεύει» τόσο η λεκτική όσο και εικονιστική κατασκευή, δεν ανατρέπει την θετική της εικόνα, όπως και στο πρότυπο, εφόσον αντιμετωπίζεται αδιάφορα από τους ανώνυμους θεατές κάτω από τον ήχο των χειροκροτημάτων και των εευφημιών «Μπράβο!», «Μπράβο!», «Μπράβο!», «Ζήτω η Esmeralda»⁴⁸⁵. Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Ζ. Πρυνεντύ, «καθώς ο Άλλος είναι γεννημένος «έξω», όπως η «Μάγισσα από την Αίγυπτο!», μπορεί σε κάποιες περιπτώσεις να θεωρηθεί a priori «εχθρός» ή

⁴⁸³ *Αυτόθι*, σ. 20 : « La Esmeralda est souriante et intouchable ».

⁴⁸⁴ *Αυτόθι*, σ. 20 : « Sorcière d’Egypte ! Sacrilege ! ».

⁴⁸⁵ *Αυτόθι*, σ. 21 : « Bravo! Bravo! Bravo! Viva la Esmeralda ».

τόσο περίεργος που να πρέπει οι άλλοι να προστατευθούν από αυτόν»⁴⁸⁶, ο ρόλος, λοιπόν, του αφηγητή της διασκευής με τις παρεμβάσεις του φαίνεται να καθοδηγεί τον τρόπο με τον οποίο ο νεαρός αναγνώστης θα διαβάσει την επανεγγραφή της ιστορίας. Ο Robin Recht «χρωματίζει» τη διαφορετικότητα του Άλλου-της τσιγγάνας στο μεταδιηγητικό του έργο, όπως και ο Hugo, διαδραματίζοντας αποφασιστικό ρόλο στην ανάπτυξη διαπολιτισμικά σκεπτόμενων νέων, εφόσον ένα λογοτεχνικό κείμενο αποτελεί συναπάντημα διαφορετικών πολιτισμικών βιωμάτων. Ο Robin Recht καταδικάζει την προσβλητική συμπεριφορά του Frollo απέναντι στην Esmeralda και επιβραβεύει την αντίδραση των ανώνυμων θεατών που τόλμησαν να ενεργήσουν χωρίς να φοβηθούν τον εκπρόσωπο της εκκλησιαστικής εξουσίας, αναπαράγοντας την ιδεολογία του Hugo περί της αξίας της ατομικής ευθύνης.

Οι δημιουργοί της διασκευής, Robin Recht και Jean Bastide, παρεμβαίνουν, λοιπόν, στο αφηγηματικό κείμενο του Hugo σε πολλά σημεία όχι μόνο υφολογικά αλλά και ιδεολογικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή όπου ο Αρχιεπίσκοπος



Εικόνα 14

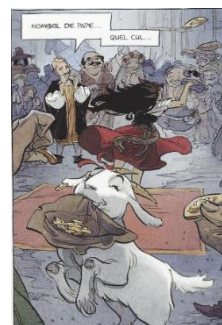
Frollo ξεστομίζει τις εκφράσεις, «Μάγισσα από την Αίγυπτο!» και η Esmeralda, αγέρωχη και απτόητη τον αντιμετωπίζει με απορία, γεγονός που την αντιδιαστέλλει με ιδιαίτερη έμφαση από την κλασική ηρωίδα. Την υπερήφανη συμπεριφορά της Esmeralda την αποκαλύπτουν, αφενός μεν τα σημεία στίξης, όπως η ιδιαίτερη χρήση του θαυμαστικού και του ερωτηματικού ταυτόχρονα, «!?!», της κειμενικής κατασκευής και αφετέρου γίνεται εντυπωσιακά ορατή η στάση του κορμιού της και το βλέμμα της και μέσα από την εικονιστική κατασκευή. Και μετά από αυτήν τη δυναμική αντιμετώπιση της συμπεριφοράς του Frollo, παρουσιάζεται να συνεχίζει απτόητη το χορό της, αγνοώντας την παρουσία του Αρχιεπισκόπου. Αντίθετα στο αφηγηματικό κείμενο αποδίδεται εκφραστικά, ως εξής:

« Αυτή ανατρίχιασε, γύρισε »⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Πрунентύ Ζ., *Ο ξένος, αυτός ο όμοιος που απαρνιόμαστε. Σύγχρονα Θέματα*, 54, Αθήνα: τυπωθήτω- Γιώργος Δάρδανος, 1995, σ. 37.

⁴⁸⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *όπ. π.*, σ. 50 : « Elle tressaillit, se détourna »

Οι ανώνυμοι θεατές την ενθαρρύνουν με τα χειροκροτήματά τους, συγκαλύπτοντας την αριόρι εχθρική, «ανατριχιαστική εκείνη έκπληξη»⁴⁸⁸ που της προκάλεσε φόβο. Μια άλλη παρέμβαση των δημιουργών της διασκευής είναι ότι ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης βλέπει την Τζαλί να μαζεύει τα φιλοδωρήματα των ανώνυμων θεατών μέσα σ' ένα υφασμάτινο καπέλο που κρατούσε καλά σφιχτά στα δόντια της, στοιχείο που σηματοδοτεί τη σημερινή εποχή και που αντιδιαστέλλεται από αυτό του αφετηριακού, στο οποίο αποδίδεται ως ακολούθως:



Εικόνα 15

«Η Εσμεράλντα απλώνει το ντέφι της για να μαζέψει τα φιλοδωρήματα του πλήθους. Τα νομίσματα, μεγάλα και μικρά ασημένια, δεκάρες, κάθε λογής κέρματα, έπεφταν βροχή»⁴⁸⁹.

Οι δημιουργοί Robin Recht και Jean Bastide της παρούσας αναδιήγησης επιλέγουν από το αφετηριακό κείμενο του V. Hugo να υιοθετήσουν το θεματικό μοτίβο του κεραυνοβόλου έρωτα του Pierre Gringoire για την Esmeralda. Στο πρωτότυπο κείμενο αποκαλύπτεται στον εννοούμενο ενήλικα αναγνώστη, ως ακολούθως:

τόσο πολύ τον γοήτευε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία⁴⁹⁰

Στην παρούσα επανεγγραφή το ερωτικό σκίρτημα του Pierre Gringoire, ο κειμενογράφος το αποκαλύπτει στον εννοούμενο νεαρό αναγνώστη με τα λόγια που αναφωνεί ο ήρωας, όταν παρακολουθεί την Esmeralda να χορεύει το θεϊκό χορό, «... είναι μια σαλαμάνδρα, ασφαλώς !!»⁴⁹¹, και, «Θεέ μου! Αλλά πράγματι υπάρχει;»⁴⁹², σχόλια που συνοδεύονται με σημεία στίξης, όπως τα αποσιωπητικά «...», τα δύο θαυμαστικά «!!» και το ερωτηματικό «?», προσδίδοντας προφορικό τόνο. Παράλληλα, ο εικονογράφος ζωγραφίζει την έκπληξη και το θαυμασμό στο πρόσωπο του ήρωα.

Η αποτύπωση των περιπετειών των ηρώων του συγκεκριμένου αφηγηματικού επεισοδίου με ρεαλιστικό ύφος, τόσο στη λεκτική όσο και στην εικονιστική κατασκευή του, λειτουργεί ως διαμορφωτικός παράγων της ιδεολογίας του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη και αφήνει να διαφανεί η ωριμότητά του. Ο γρήγορος ρυθμός της

⁴⁸⁸ *Αυτόθι*, σ. 50 : « mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent la morose exclamation. »

⁴⁸⁹ *Αυτόθι*, σ. 50 : « se mit à recueillir dans un tambour de basque les dons de la multitude »

⁴⁹⁰ *Αυτόθι*, σ. 48 : « Tant il fut fasciné par cette éblouissante vision »

⁴⁹¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2012, σ. 18 : « ...c'est une salamandre, bien sûr !! »

⁴⁹² *Αυτόθι*, σ. 18. « Bon sang de bois, mais ça existe donc ? »

αφήγησης που επιτυγχάνεται με τις συντμήσεις στο κείμενο, τις ανολοκλήρωτες φράσεις και τη συνεχόμενη αλληλουχία εικόνων, καθιστά την αναγνωστική περιπέτεια που βιώνει ο εννοούμενος αναγνώστης, ενδιαφέρουσα.

2.2.2. Διαλογικότητα των υπό έρευνα επανεγγραφών ως προς το συγκρουσιακό επεισόδιο : «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους»

«Η “πραγμάτωση” ενός κειμένου, και ειδικά ενός κειμένου για παιδιά, έχει στενή σχέση με ζητήματα άσκησης ελέγχου και με τεχνικές με τις οποίες ο συγγραφέας ασκεί εξουσία στον αναγνώστη ή τη μοιράζεται μαζί του. Σημαντικό μέρος της σύγχυσης που υπάρχει γύρω από το κύρος και την ποιότητα των παιδικών βιβλίων και της παιδικής λογοτεχνίας πηγάζει από την άποψη ότι πρέπει το παιδικό βιβλίο να είναι αυτό που ο Roland Barthes ονομάζει αναγνώσιμο και όχι εγγράψιμο κείμενο»⁴⁹³.

2.2.2.1. « Οι μπελάδες του να τριγυρνάς στους δρόμους τη νύχτα / Les inconvenients d'errer le soir », εκδ. Rouge & Or (1980).

Ο διασκευαστής Jean Portail προσλαμβάνει τον τίτλο του αντίστοιχου κεφαλαίου του αφηγηματικού έργου του V. Hugo⁴⁹⁴ σχεδόν αυτούσιο, διαφοροποιείται ως προς το ρήμα, χρησιμοποιώντας το «τριγυρνά στους δρόμους» αντί του «ακολουθώ μια όμορφη γυναίκα». Οικοδομώντας, έτσι, τον τίτλο του κεφαλαίου της επανεγγραφής του, ο Jean Portail επιδιώκει να παραμείνει το ανακατασκευασμένο κείμενό του σε παραλληλία με το πρωτότυπο. Εξάλλου, ο τίτλος που αποτελεί μια μικροαφήγηση μηδενικής εστίασης, ως λεκτική κατασκευή, δεν είναι ανεξάρτητος από το συγκεκριμένο, καθώς προσδιορίζει την ταυτότητα του συγκεκριμένου κεφαλαίου και αναδεικνύει το περιεχόμενό του. Ο Jean Portail, λοιπόν, επιλέγει αυτόν τον τίτλο για να θέσει σε εγρήγορση τους μηχανισμούς της σκέψης του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη, ο οποίος πρέπει να αποκρυπτογραφήσει το λεκτικό μήνυμα για να κατανοήσει το υποφώσκον νόημά του⁴⁹⁵. Παράλληλα, προοικονομεί τη διαδοχή μιας

⁴⁹³ Hunt P., *ό. π.*, σ. 116.

⁴⁹⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 56 : « Les inconvenients de suivre une jolie femme le soir dans les rues (Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους) »

⁴⁹⁵ Hoek L., 1981, *ό. π.*, σ. 17.

άλλης σκηνής και, μάλιστα, συγκρουσιακής⁴⁹⁶, κάτι που αφήνει να διαφανεί με το να επιλέγει τη λέξη «οι μελάδες» οι οποίοι εκτυλίσσονται τη «νύχτα», εξάπτοντας την περιέργεια του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη. Ωστόσο, επειδή η σύνταξη του τίτλου είναι επιγραμματική, ανακαλείται εύκολα στη μνήμη του παιδιού.⁴⁹⁷

Το αφηγηματικό επεισόδιο εκκινεί με τον ποιητή Pierre Gringoire να παρακολουθεί από κοντινή απόσταση την Esmeralda η οποία κινείται στα σκοτεινά δρομάκια του Παρισιού, μετά το τέλος του χορού της στην πλατεία Grève. Παράλληλα, οι σκέψεις που διακατέχουν τον ήρωα, Pierre Gringoire, αποκαλύπτουν τις αντιλήψεις του για τους τσιγγάνους στον εννοούμενο αναγνώστη, κάτι που συνιστά μέρος της διαδικασίας της αναπαράστασης της εικόνας του «Άλλου-της τσιγγάνας». Αφετηρία της προβληματικής που υποδηλώνεται από το κείμενο, αποτελεί η άποψη ότι οι τσιγγάνες είναι καλές, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«'Στο κάτω κάτω', έκανε κάποιους
αόριστους συλλογισμούς ο Γκρενγκουάρ, 'θα
πρέπει κάπου να μένει. Οι τσιγγάνες έχουν
καλή καρδιά...'⁴⁹⁸.

Είναι προφανές ότι η αποτύπωση, «οι τσιγγάνες έχουν καλή καρδιά», αναδίδει βεβαιότητα και δημιουργεί ένα κλίμα που εμπνέει εμπιστοσύνη και καλοσύνη σε ό,τι αφορά την εικόνα του «Άλλου-της τσιγγάνας» στον εννοούμενο αναγνώστη. Το μεταδιηγητικό έργο αντανακλά την ίδια ιδεολογική θέση που υποδηλώνει το κείμενο του Hugo, θέση υπέρ του σεβασμού της ανθρώπινης ύπαρξης, υπέρ της ετερότητας του «Άλλου-της τσιγγάνας», και μένει «πιστό» στα υφολογικά και νοηματικά δεδομένα του πρωτότυπου. Παρατίθεται το αντίστοιχο απόσπασμα του αφετηριακού έργου ως ακολούθως:

«Στο κάτω κάτω », έκανε κάποιους αόριστους
συλλογισμούς ο Γκρενγκουάρ, «θα πρέπει
κάπου να μένει. Οι τσιγγάνες έχουν καλή
καρδιά...»⁴⁹⁹.

Ο Jean Portail δανείζεται αυτούσια επιλεγμένα διακειμενικά υφολογικά στοιχεία του αφετηριακού έργου του Hugo για να αναπλάσει το σκηνικό και για να περιγράψει

⁴⁹⁶ Genette G., 1987, *ό. π.*, σ. 73.

⁴⁹⁷ Πασχαλίδης Γ., 1996, *ό. π.*, σ. 73-91.

⁴⁹⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, *ό. π.*, σ. 31 : « Après tout, pensait-il, il faut bien qu'elle loge quelque part, les bohémiennes ont bon cœur... »

⁴⁹⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 56 : « Après tout, pensait-il, il faut bien qu'elle loge quelque part, les bohémiennes ont bon cœur... »

όσα συνέβησαν στο σκοτεινό δρόμο κοντά στην πλατεία Grève, εκείνη τη νύχτα, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Ο δρόμος ήταν θεοσκότεινος. Όμως ένα στουπί βουτηγμένο σε λάδι, που έκαιγε μέσα σε ένα σιδερένιο φανάρι στα πόδια μιας Παναγίτσας στη γωνία του δρόμου, βοήθησε τον Γκρενγκουάρ να δει την τσιγγάνα να παλεύει μέσα στα χέρια δυο αντρών, που προσπαθούσαν να πνίξουν τις κραυγές της. Η καημένη η κατσικούλα, κατατρομαγμένη, έδειχνε τα κέρατά της και βέλαζε»⁵⁰⁰.

Η επιμελημένη γλώσσα του τριτοπρόσωπου αφηγητή αφήνει να διαφανεί ότι ο εννοούμενος αναγνώστης στον οποίο απευθύνεται ο Jean Portail, έχει ιδιαίτερες αναγνωστικές ικανότητες. Υπάρχουν στοιχεία του πολιτισμού που σηματοδοτούν την εποχή της συγγραφής του κειμένου του Hugo, τα οποία αναπαρίστανται λεπτομερώς στον νεαρό εννοούμενο αποδέκτη, όπως «ένα στουπί βουτηγμένο σε λάδι, που έκαιγε μέσα σε ένα σιδερένιο φανάρι στα πόδια μιας Παναγίτσας στη γωνία του δρόμου», εμπλουτίζοντας τις εμπειρίες του με νέες λεκτικές εκφράσεις και γνώσεις. Με το να ερανίζεται αυτούσια υφολογικά στοιχεία από το κλασικό αφετηριακό έργο, το κείμενο του Jean Portail αποκτά το ιδιαίτερο ύφος του ρομαντισμού, το οποίο βρίθεται από έντονα συναισθήματα, όπως της θλίψης, «η καημένη η κατσικούλα», του φόβου «η κατσικούλα, κατατρομαγμένη, έδειχνε τα κέρατά της και βέλαζε», και της απόγνωσης, καθώς η Esmeralda «παλεύει μέσα στα χέρια δυο αντρών, που προσπαθούσαν να πνίξουν τις κραυγές της». Ο τόνος της αφηγηματικής φωνής γίνεται τρυφερός όταν χρησιμοποιεί υποκοριστικό κατ' επανάληψη: «η καημένη η κατσικούλα», «η κατσικούλα, κατατρομαγμένη». Πράγματι, η ένταξη οποιουδήποτε διακειμενικού στοιχείου του αρχικού κειμένου στην επανεγγραφή του μύθου είναι μια διαδικασία σημαίνουσα και λειτουργική που αποκαλύπτει την προσπάθεια του δημιουργού να εισαγάγει τους νεαρούς αναγνώστες στην εποχή του πρωτότυπου. Παρατίθεται το παρακάτω απόσπασμα του έργου του Hugo, το οποίο αποδεικνύει ότι ο Jean Portail είναι σαφώς σε απόλυτη παραλληλία με το πρωτότυπο, επιλέγοντας αυτούσια χωρία του ως ακολούθως:

«Ο δρόμος ήταν θεοσκότεινος. Όμως ένα στουπί βουτηγμένο σε λάδι, που έκαιγε μέσα σε ένα σιδερένιο φανάρι στα πόδια μιας Παναγίτσας στη γωνία του δρόμου, βοήθησε τον Γκρενγκουάρ να δει την τσιγγάνα

⁵⁰⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, ό. π., σ. 32 : « La rue était pleine de ténèbres. Pourtant une étoupe imbibée d'huile, qui brûlait dans une cage de fer aux pieds de la Sainte-Vierge du coin de la rue, permit à Gringoire de distinguer la bohémienne se débattant dans les bras de deux hommes qui s'efforçaient d'étouffer ses cris. La pauvre petite chèvre, tout effarée, baissait les cornes et bêlait. »

να παλεύει μέσα στα χέρια δυο αντρών, που προσπαθούσαν να πνίξουν τις κραυγές της. Η καημένη η κατσικούλα, κατατρομαγμένη, έδειχνε τα κέρατά της και βέλαζε»⁵⁰¹.

Με αντίστοιχο τρόπο, η διασκευή του Jean Portail προσπαθεί να μείνει «πιστή» στα υφολογικά, γλωσσικά και νοηματικά δεδομένα του πρωτότυπου, προκειμένου να μεταγράψει τις συγκρούσεις, αφενός ανάμεσα στους Claude Frollo-Quasimodo και Esmeralda-Pierre Gringoire, και αφετέρου ανάμεσα στους Phoebus-Esmeralda και Quasimodo. Έτσι, η διακειμενική σχέση της με το πρωτότυπο υποστηρίζεται από τη διατήρηση της αφηγηματικής φωνής, γλωσσικών και ιδεολογικών στοιχείων με ελάχιστες παρεμβάσεις του διασκευαστή, ο οποίος, όπως διαφαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα, επιθυμεί απλά να σχολιάσει κι όχι να μεταβάλλει το περιεχόμενό του, ως ακολούθως:

«-Βοήθεια, Άντρες της περιπόλου! Φώναξε ο Γκρενγκουάρ και προχώρησε θαρρετά.

Ο ένας από τους άντρες που κρατούσαν την κοπέλα γύρισε προς το μέρος του. Ήταν το τρομερό μούτρο του Κουασιμόδο. Ο Γκρενγκουάρ δεν το 'βαλε στα πόδια, αλλά και δεν προχώρησε ούτε βήμα παραπέρα. Ο Κουασιμόδο ήρθε καταπάνω του, τον πέταξε με την αναστροφή του χεριού μπρούμυτα στο λιθόστρωτο και χώθηκε γρήγορα στο σκοτάδι, παίρνοντας μαζί την κοπέλα στο ένα χέρι του, διπλωμένη σαν μεταξωτή σάρπα. Ο σύντροφός του τον ακολούθησε κι η δύστυχη κατσικούλα έτρεχε πίσω τους με το παραπονεμένο βέλασμά της.

-Με σκοτώνουν! Με σκοτώνουν! Ξεφώνιζε η δύστυχη τσιγγάνα.

-Αλτ, άθλιοι, αφήστε αμέσως αυτή την γυναίκα! Είτε ξαφνικά με βροντερή φωνή ένας καβαλάρης που ξεπρόβαλε άξαφνα από το παρακείμενο σταυροδρόμι.

Ήταν ένας λοχαγός των τοξοτών της βασιλικής φρουράς, οπλισμένος από τα νύχια ως την κορφή, με το σπαθί στο χέρι... Τράβηξε τη μικρή τσιγγάνα από τα χέρια του σαστισμένου Κουασιμόδο, την έβαλε μπρούμυτα στη σέλα του και τη στιγμή που ο τρομερός καμπούρης, καθώς είχε συνέλθει από την έκπληξη, ορμούσε πάνω του για να πάρει πίσω τη λεία του, παρουσιάστηκαν κάπου δεκαπέντε δεκάξι τοξότες, που ακολουθούσαν από κοντά το λοχαγό τους, με τις φαρδιές δίκωπες σπάθες τους στα χέρια.

Περικύκλωσαν τον Κουασιμόδο, τον έπιασαν και τον έδεσαν. Μούγκριζε, άφριζε, δάγκωνε, κι αν ήταν μέρα, δεν υπήρχε αμφιβολία πως μονάχα το πρόσωπό του, που θα το έκανε ακόμα πιο απαίσιο ο θυμός, θα έτρεμε σε φυγή όλο τον ουλαμό. Όμως η νύχτα τον αφοπλίζει από το πιο επίφοβο όπλο του: την ασχήμια του. Ο σύντροφός του είχε εξαφανιστεί μέσα στη συμπλοκή»⁵⁰².

⁵⁰¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 58 : « La rue était pleine de ténèbres. Pourtant une étoupe imbibée d'huile, qui brûlait dans une cage de fer aux pieds de la Sainte-Vierge du coin de la rue, permit à Gringoire de distinguer la bohémienne se débattant dans les bras de deux hommes qui s'efforçaient d'étouffer ses cris. La pauvre petite chèvre, tout effarée, baissait les cornes et bêlait ».

⁵⁰² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, ό. π., σ. 32-34 : « - À nous, Messieurs du guet ! cria Gringoire, et il s'avança bravement. L'un des hommes qui tenaient la jeune fille se tourna vers lui. C'était la formidable figure de Quasimodo. Gringoire ne prit pas la fuite, mais il ne fit point un pas de plus. Quasimodo vint à lui, le jeta à quatre pas sur le pavé d'un revers de la main, et s'enfonça rapidement dans l'ombre, emportant la jeune fille ployée sur un de ses bras comme une écharpe de soie. Son compagnon le suivait, et la pauvre chèvre courait après tous, avec son bêlement plaintif. -Au meurtre ! au meurtre ! criait la malheureuse bohémienne. - Halte-là, misérables, et lâchez-moi cette ribaude ! dit tout à coup d'une voix de tonnerre un cavalier qui déboucha brusquement du carrefour voisin. C'était un capitaine des archers de l'ordonnance du roi armé de pied en cap, et l'espadaon à la main... Il arracha la bohémienne des bras de Quasimodo stupéfait, la mit en travers sur sa selle, et, au moment où le redoutable bossu, revenu de sa surprise, se précipitait sur lui pour reprendre sa proie, quinze ou seize archers, qui suivaient de près leur capitaine, parurent l'estramaçon au poing. Quasimodo fut enveloppé, saisi, garrotté. Il rugissait, il écumait, il mordait,

Οι παρεμβάσεις του Jean Portail είναι εμφανώς αντιληπτές στο κείμενο που παρατίθεται παραπάνω, όπως, για παράδειγμα, εισάγοντας το δικό του σχόλιο στη φράση, «Ήταν ένας λοχαγός των τοξοτών της βασιλικής φρουράς, οπλισμένος από τα νύχια ως την κορφή, με το σπαθί στο χέρι...», με τη χρήση αποσιωπητικών «...» στο τέλος της. Σε κάποιο άλλο σημείο της αφήγησης ο Jean Portail παραλείπει μία ολόκληρη πρόταση από το αντίστοιχο αφηγησιακό απόσπασμα, «Ήταν ένας ουλαμός της βασιλικής φρουράς, που περιπολούσε με διαταγή του άρχοντα Ρομπέρ ντ' Εστουτεβίλ, φρούραρχου του Δικαστηρίου του Παρισιού»⁵⁰³, γιατί θεωρεί ότι οι συγκεκριμένες λεπτομέρειες που αναφέρονται σε ονόματα φρουράρχων της εποχής του Hugo, είναι περιττές και κουραστικές, χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για έναν νεαρό αναγνώστη της σημερινής εποχής.

Με το να παραθέσει αυτούσιο το απόσπασμα του επεισοδίου του πρωτότυπου, ο διασκευαστής «χτίζει» την αφήγησή του με την εκφραστική δεινότητα του V. Hugo που καθιστά το ύφος της απόδοσης του κειμένου της διασκευής παραστατικό και ζωντανό. Η πιστότητα στο πρωτότυπο έργο προσδίδει στην αναπαράσταση της σκηνής, η οποία βρίθκει από εικόνες οπτικές, «Τράβηξε τη μικρή τσιγγάνα από τα χέρια του σαστισμένου Κουασιμόδου, την έβαλε μπρούμυτα στη σέλα του», αλλά συνάμα και ηχητικές, «προσπαθούσαν να πνίξουν τις κραυγές της», «Μούγκριζε, άφριζε, δάγκωνε», ζωντανία και εντείνει τα συναισθήματα του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη. Η πειστικότητά της κατακτά τον νεαρό αποδέκτη και τον κάνει να πιστεύει ότι, όσα συμβαίνουν μέσα στο μυθιστόρημα, είναι αληθινά. Στην προκειμένη περίπτωση, μαρτυρεί την παντοδύναμη εξουσία του τριτοπρόσωπου αφηγητή⁵⁰⁴.

Αλλά και το πρώτο ερωτικό σκίρτημα ανάμεσα στο Phoebus και την Esmeralda, ο Jean Portail το αποδίδει, παραμένοντας «πιστός» στο διακειμένό του, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

Η τσιγγάνα ανακάθισε με χάρη στη σέλα του αξιωματικού, ακούμπησε τα δυο χέρια της στους ώμους του νέου και τον κοίταξε σταθερά μερικές στιγμές, σαν γοητευμένη από τη θωριά του κι από τη βοήθεια που της

et, s'il eût fait grand jour, nul doute que son visage seul, rendu plus hideux encore par la colère, n'eût mis en fuite toute l'escouade. Mais la nuit il était désarmé de son arme la plus redoutable, de sa laideur. Son compagnon avait disparu dans la lutte. »

⁵⁰³ *Αυτόθι*, σ. 59 : « C'était une escouade de l'ordonnance du roi qui faisait le contre-guet, par ordre de messire Robert d'Estouteville, garde de la prévôté de Paris. »

⁵⁰⁴ Eco U., *L'œuvre ouverte*, éd. Seuil [Points], Paris, 1965, σ. 70.

είχε προσφέρει. Ύστερα, κόβοντας πρώτη τη σιωπή, του είπε κάνοντας ακόμα πιο γλυκιά τη γλυκιά φωνή της:

- Πώς σας λένε, κύριε αστυνόμω;
- Είμαι ο λοχαγός Φεμπύς ντε Σατοπέρ. Στις προσταγές σας, ομορφούλα μου! αποκρίθηκε ο αξιωματικός και κορδώθηκε.
- Ευχαριστώ! είπε εκείνη.
Και ενώ ο λοχαγός Φεμπύς ντε Σατοπέρ έστριβε τα αλάμπουργκινιόν μουστάκια του, εκείνη γλίστρησε μαλακά από το άλογο, σαν σαΐτα που πέφτει στη γη και το 'βαλε στα πόδια.⁵⁰⁵

Ο Jean Portail στην αφήγηση του κειμένου του διατηρεί την ποιότητα του γραπτού λόγου του αφηγησιακού έργου⁵⁰⁶, με τους εμβόλιμους διαλόγους, την τριτοπρόσωπη αφήγηση με το γλαφυρό ύφος, όπως για παράδειγμα, «γοητευμένη από τη θωριά του», «έκανε ακόμα πιο γλυκιά τη γλυκιά φωνή της» και «εκείνος κορδώθηκε» και την ποιητική γλώσσα της μεταφοράς, «σαν σαΐτα που πέφτει στη γη», «κόβοντας πρώτη τη σιωπή», επιλέγοντας αυτούσιες φράσεις του πρωτότυπου. Ο διασκευαστής ταυτίζεται πλήρως με την ιδεολογική θέση που το κείμενο τού Hugo υποβάλλει, σε ό,τι αφορά την «ιπποτική» συμπεριφορά του λοχαγού στη νεαρή τσιγγάνα, «στις προσταγές σας, ομορφούλα μου!» αλλά και ως προς τον τρόπο που αντιδρά η Esmeralda, «εκείνη γλίστρησε μαλακά από το άλογο, σαν σαΐτα που πέφτει στη γη και το 'βαλε στα πόδια». Ο Jean Portail, με την επιλογή του αυτή, υποδηλώνει ότι ο εννοούμενος αναγνώστης είναι ώριμος να συλλάβει τις ψυχολογικές διαστάσεις των δρώντων από την πρώτη συνάντηση του Phoebus και της Esmeralda.

Η εγγύτητα, βέβαια, της αφήγησης του επεισοδίου του νεότερου έργου με το αφηγησιακό κείμενο, δε σημαίνει πως η παρέμβαση του διασκευαστή Jean Portail ήταν, απλά και μόνο, ενός μεσολαβητή που επανεγγράφει πιστά ένα κείμενο. Η διασκευή του

⁵⁰⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1980, ό. π., σ. 34 : « La bohémienne se dressa gracieusement sur la selle de l'officier, elle appuya ses deux mains sur les deux épaules du jeune homme et le regarda fixement quelques secondes, comme ravie de sa bonne mine et du bon secours qu'il venait de lui porter. Puis, rompant le silence la première, elle lui dit, en faisant plus douce encore sa douce voix : -Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ? -Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! répondit l'officier en se redressant. -Merci, dit-elle. Et, pendant que le capitaine Phœbus retroussait sa moustache à la bourguignonne, elle se laissa glisser à bas du cheval, comme une flèche qui tombe à terre, et s'enfuit.

⁵⁰⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 59 : « La bohémienne se dressa gracieusement sur la selle de l'officier, elle appuya ses deux mains sur les deux épaules du jeune homme, et le regarda fixement quelques secondes, comme ravie de sa bonne mine et du bon secours qu'il venait de lui porter. Puis, rompant le silence la première, elle lui dit, en faisant plus douce encore sa douce voix : -Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ? -Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! répondit l'officier en se redressant. -Merci, dit-elle. Et, pendant que le capitaine Phœbus retroussait sa moustache à la bourguignonne, elle se laissa glisser à bas du cheval, comme une flèche qui tombe à terre, et s'enfuit. »

Jean Portail υπέστη τις διαδικασίες που υπάγονται στις αφηγηματικές συμβάσεις της παιδικής λογοτεχνίας, της παράλειψης και της προσθήκης: ο υπερκείμενος μηχανισμός της παράλειψης είναι η επιλογή.⁵⁰⁷ Εξάλλου, σύμφωνα με τους Stephens και McCallum η διασκευή κλασικών έργων συνίσταται εξ ορισμού σε μια διαδικασία επιλογής από ένα πλήθος δεδομένων⁵⁰⁸. Επομένως, κάθε διασκευή, ανεξάρτητα από το βαθμό στον οποίο παραμένει «πιστή» στο αφηγηματικό κείμενο, αποτελεί ένα καινούργιο δημιούργημα, κι όπως παρατηρεί ο G. Genette «η μείωση ή η αύξηση ενός κειμένου σημαίνει παραγωγή ενός άλλου κειμένου με αφηγηρία το πρώτο»⁵⁰⁹.

2.2.2.2. «Οι μπελάδες του να τριγυρνάς στους δρόμους τη νύχτα / Les inconvenients d’errer le soir», εκδ. Hachette BD (1985).

Η μεταμυθοπλαστική απόδοση του έργου τού Hugo από τις εκδόσεις Hachette, σε μορφή εικονογραφήματος κόμικς, αποτελεί ένα εξαιρετικά χρήσιμο παράδειγμα σύγχρονων παιδικών βιβλίων για την ανάλυση της διακειμενικότητας και της διεικονικότητας της παρούσας έρευνας. Η διακειμενική νεότερη σχέση του με το πρωτότυπο εκδηλώνεται εμφανώς δυναμικά μέσα από τις υφολογικές ανατροπές, λόγω της δυσπόστατης τροπικότητας της αφήγησης, (κειμενικής και εικονιστικής), από την πρωτότυπη οργάνωση της διασκευής (αρχή, μέση, τέλος, σύνδεση με τη λογοτεχνία του παραμυθιού), από τις αφηγηματικές τεχνικές σύμφωνα με τις συμβάσεις των πολυτροπικών κειμένων των κόμικς. Πρόκειται για μια διαφορετική ανάγνωση από αυτή του λογοτεχνικού κειμένου του Hugo, γιατί ο λόγος της διασκευής σε μορφή κόμικς «δεν έχει τη ροή του λογοτεχνικού λόγου, αλλά έχει την αποσπασματικότητα, το κοφτό ύφος, τη συντομία του προφορικού λόγου και της άμεσης επικοινωνίας»⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ Genette G., *Palimpsestes*, ό. π., σ. 321-417.

⁵⁰⁸ Stephens & McCallum, ό. π., σ. 255.

⁵⁰⁹ Genette G., ό. π., σ. 322.

⁵¹⁰ Κανατσούλη Μ., 2007, ό. π., σ. 116.

Ερευνώντας τον χώρο και τον χρόνο, όπου εκτυλίσσεται η αφήγηση του επεισοδίου, ο εικονογράφος Paul Gillon με αδρές πινελιές ζωντανεύει ένα στενό σκοτεινό δρόμο ως το κυρίαρχο στοιχείο στο φόντο του σκηνικού. Ο χώρος λειτουργεί



Εικόνα 16

αυτοτελώς, δανείζεται το σκηνικό από το χωρίο του Γάλλου συγγραφέα «Ο δρόμος ήταν θεοσκοτεινός»⁵¹¹, αλλά λειτουργεί σύμφωνα με τις συμβάσεις των πολυτροπικών κειμένων των κόμικς που έχουν εισχωρήσει στο μεταγενέστερο κείμενο. Τόσο ο χώρος όσο και ο χρόνος δεν αποδίδονται με λεπτομέρειες, απλά αποτελούν το φόντο της εικόνας, περιορίζοντας το στήσιμο του σκηνικού σ' έναν ρόλο καθαρά διακοσμητικό⁵¹². Αυτή η έλλειψη λεπτομερών περιγραφών παίζει καθοριστικό ρόλο στην κατασκευή της ιστορίας από τον εννοούμενο αναγνώστη, ο οποίος με όχημα τη φαντασία θα προσπαθήσει να αναπλάσει το σκηνικό των δρώμενων.

Η αφήγηση υιοθετεί μεικτές αφηγηματικές επιλογές, καθώς στην ίδια εικόνα συνυπάρχουν ο ετεροδιηγητικός εικονιστικός αφηγητής με τον ομοδιηγητικό λεκτικό αφηγητή. Η εικονογράφηση στο καρέ φιλοξενεί τον αμέτοχο αντικειμενικό αφηγητή που πληροφορεί τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη ότι ο Pierre Gringoire παρακολουθεί την Esmeralda μετά το τέλος του χορού της στην πλατεία Grève. Η εστίαση στην εικόνα είναι τριτοπρόσωπη. Ωστόσο, στο μπαλόني της εικόνας που απολήγει σε πολύ μικρούς κύκλους, συνυπάρχουν οι σκέψεις του ήρωα της ιστορίας, Pierre Gringoire, που εκφέρουν μια άποψη του κόσμου που συμπίπτει με την προσωπική άποψη του ήρωα και μ' αυτή του αφετηριακού κειμένου, ως ακολούθως:

«Στο κάτω κάτω, θα πρέπει κάπου να μένει...Οι τσιγγάνες έχουν καλή καρδιά...»⁵¹³.

Ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης και θεατής της εικόνας μπορεί συγχρόνως να διαβάξει και να βλέπει μέσα από δύο διαφορετικές εστιάσεις: εκείνη του εξωδιηγητικού παρατηρητή που κοιτάζει τα δρώμενα από απόσταση και αυτή του ήρωα, ομοδιηγητικού αφηγητή, που συμμετέχει στα δρώμενα. Πρόκειται για παρεμβάσεις που δίνουν τη δυνατότητα φιλοξενίας δύο αντικρουόμενων

⁵¹¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 58 : « La rue était pleine de ténèbres. »

⁵¹² Lukens R. J., 1995, ό. π., σ. 111-132.

⁵¹³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, ό. π., σ. 15 : « Après tout, il faut bien qu'elle loge quelque part... les bohémiennes ont bon cœur... »

αφηγηματικών επιλογών στην ίδια εικόνα⁵¹⁴. Οι σκέψεις του ήρωα, Pierre Gringoire, για τις τσιγγάνες δρομολογούν νοήματα σε ό,τι αφορά το θεματικό μοτίβο του Άλλου-της τσιγγάνας, που επιδιώκει να κατασκευάσει ο Claude Gendrot, ο οποίος ταυτίζεται με την ιδεολογική θέση που το κείμενο του Hugo υποβάλλει: «Οι τσιγγάνες έχουν καλή καρδιά». Ο Claude Gendrot διαφοροποιείται, όμως, ως προς την παρέμβασή του, με το σχολιασμό, «θα πρέπει κάπου να μένει...», και τη χρήση των αποσιωπητικών, «...», στην προσπάθειά του να υποβάλλει συγκεκριμένα συναισθήματα ή προσδοκίες στους νεαρούς εννοούμενους αναγνώστες και να δρομολογήσει συγκεκριμένη ιδεολογική θέση αναφορικά με την εικόνα του Άλλου-της τσιγγάνας.

Στη συνέχεια, οι δημιουργοί της διασκευής προβάλλουν τη σύγκρουση ανάμεσα στους Claude Frollo-Quasimodo και την Esmeralda τη στιγμή που προσπαθούν οι πρώτοι να απαγάγουν τη τελευταία. Ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης παρακολουθεί τις ενέργειες του Pierre Gringoire, ο οποίος, αφενός, σπεύδει να βοηθήσει την Esmeralda καθώς ακούει τις κραυγές της και, αφετέρου, καλεί σε βοήθεια τους άντρες της περιπόλου:



Εικόνα 18

«Με σκοτώνουν! Με σκοτώνουν!»⁵¹⁵.

«Βοήθεια, άντρες της περιπόλου»⁵¹⁶.



Εικόνα 17

Η σκηνή ολοκληρώνεται σε τέσσερα καρέ εκ των οποίων στα δύο πρώτα ο Claude Gendrot εγγράφει στα μπαλόνια τους εκείνα τα διακειμενικά στοιχεία του αφηγηματικού κειμένου που θεωρεί απαραίτητα για την κατανόηση της πλοκής, όπως, «Με σκοτώνουν!», «Άντρες της περιπόλου!». Ένα ιδιαίτερο σημαντικό υφολογικό στοιχείο που γίνεται εμφανώς αντιληπτό, είναι η ελλειμματικότητα του λόγου. Ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης καλείται να συμπληρώσει τα στοιχεία που λείπουν,

⁵¹⁴ Γιαννικοπούλου Α., «Πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο *Το Εγώ του κειμένου και το Εγώ της εικόνας συναντούν το Εγώ του αναγνώστη*», στο *Το εικονογραφικό βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά: Συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης*, Πρακτική ημερίδας, επιμ. Καλογήρου Τζ. & Πέτροβιτς, προλ. Ανδρουτσοπούλου Λ., εκδ. Παπαδόπουλος Κ. Α.Ε., Αθήνα, 2006, σ. 25.

⁵¹⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, ό. π., σ. 15 : « Au meurtre ! Au meurtre ! ».

⁵¹⁶ *Αυτόθι*, σ. 16 : « A nous, messieurs du guet ! ».

παρατηρώντας τις εικόνες, προκειμένου να κατανοήσει τα δρώμενα επί σκηνής. Ωστόσο, τα δύο επόμενα καρέ που ολοκληρώνουν την αφήγηση της σκηνής είναι βουβά. Επομένως, ο εννοούμενος αναγνώστης διαβάζει και κατανοεί όσα η εικονογράφηση αφηγείται και συνάγει το νόημα των δρώμενων που βλέπει μόνο με τη βοήθεια των εικόνων. Οι εικόνες του Paul Gillon απαιτούν από τον εννοούμενο αποδέκτη να αποκωδικοποιήσει το εικαστικό τους αφήγημα, προβάλλοντας τα αποσιωπημένα διακειμενικά στοιχεία του αφηγησιακού κειμένου, τα οποία αποδίδονται στο πρωτότυπο ως ακολούθως:



Εικόνα 19

«Ο ένας από τους άντρες που κρατούσαν την κοπέλα γύρισε προς το μέρος του. Ήταν το τρομερό μούτρο του Κουασιμόδο. Ο Γκρενγκουάρ δεν το 'βαλε στα πόδια, αλλά και δεν προχώρησε ούτε βήμα παραπέρα. Ο Κουασιμόδο ήρθε καταπάνω του, τον πέταξε με την ανάστροφη του χεριού μπρούμυτα στο λιθόστρωτο και χώθηκε γρήγορα στο σκοτάδι, παίρνοντας μαζί την κοπέλα στο ένα χέρι του, διπλωμένη σαν μεταξωτή σάρπα. Ο σύντροφός του τον ακολούθησε κι η δύστυχη κατσικούλα έτρεχε πίσω τους με το παραπονεμένο βέλασμά της.»⁵¹⁷

Οι νεαροί εννοούμενοι αναγνώστες καλούνται να αποκρυπτογραφήσουν τα δρώμενα



Εικόνα 20

επί σκηνής, ενεργοποιώντας την κριτική τους ικανότητα και επιχειρώντας μια πολυεπίπεδη ανάγνωση για την κατανόησή τους, προκειμένου να έχουν μια ολοκληρωμένη εικόνα της ροής της ιστορίας. Η δυσπρόστατη τροπικότητα, του ελλειπτικού γραπτού λόγου και της δυναμικής εικονιστικής αφήγησης, εντείνει τα συναισθήματα του νεαρού εννοούμενου αποδέκτη και ιδιαίτερα αυτό της αδημονίας για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής.

Μαρτυρεί την παντοδύναμη εξουσία της εικόνας έναντι των επιλεγμένων διαλόγων του αφηγησιακού κειμένου. Έτσι, στην απεικόνιση της σκηνής τη στιγμή που καταφθάνουν οι άνδρες της φρουράς για να βοηθήσουν τον Pierre Gringoire και την Esmeralda, εγκλωβισμένη στα χέρια του Quasimodo, η οπτική γωνία της εικόνας λειτουργεί με εξουσιαστικό τρόπο επί της βροντερής φωνής του καβαλάρη που υποβάλλεται στο μπαλόκι του καρέ, στοιχείο από τη διακείμενη παρακαταθήκη του έργου του V. Hugo, που αποδίδεται ως ακολούθως:

⁵¹⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 58.



Εικόνα 21

«Αλτ, άθλιοι, αφήστε αυτήν τη γυναίκα!»⁵¹⁸.

Ο κειμενογράφος αποδίδει τις φωνές των τοξοτών της βασιλικής φρουράς με την παρεμβατική αφηγηματική τεχνική της προσθήκης «Κρατήστε καλά τον καμπούρη! Ο άλλος το έσκασε!»⁵¹⁹. Αυτές οι δύο μικρές ελλειπτικές φράσεις «υποδηλώνουν ένα ενδιαφέρον παιχνίδι που παίζεται εδώ με τον εννοούμενο υποκείμενο της ανάγνωσης: τη μια, ως εννοούμενος αναγνώστης, καλείται να διαβάσει τις λέξεις που του εξηγούν τι διαδραματίζεται και την άλλη να κοιτάξει την εικόνα και, ως θεατής, να



Εικόνα 22

χρησιμοποιήσει τις πληροφορίες της για την καλύτερη κατανόηση των λέξεων»⁵²⁰. Το συγκεκριμένο επεισόδιο βρίθει από συγκρουσιακές σκηνές και το περιρρέον σκηνικό λειτουργεί υποβοηθητικά στην «ψευδαίσθηση της πραγματικότητας»⁵²¹. Η λειτουργία του χρόνου στην κειμενική αφήγηση δε παίζει σημαντικό ρόλο, καθώς «η λειτουργία του μύθου συνίσταται στην εκμαίευση του διαδοχικού-προοδευτικού χρόνου της αναζήτησης από τον παλινδρομικό-αναδρομικό χρόνο του φανταστικού ταξιδιού»⁵²².

Το ερωτικό ζήτημα ανάμεσα στον Phoebus και την Esmeralda φέρει στο προσκήνιο ο διηγητικός φακός του Paul Gillon, απεικονίζοντας εμφανώς τις ερωτικές ματιές που ανταλλάσσουν οι ήρωες της ιστορίας. Αλλά κι ο γραπτός λόγος του Claude Gendrot δανείζεται αυτούσιες εκφράσεις του διαλόγου που εκφέρουν υπόρρητα το ερωτικό ειδύλλιο των ηρώων από το αφετηριακό κείμενο, ως ακολούθως:

⁵¹⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, ό. π., σ. 16 : « Halte-là, misérable ! et lâchez moi cette ribaude ! ».

⁵¹⁹ *Αυτόθι*, σ. 16 : « Tenez bien le bossu ! L'autre s'est enfui ! ».

⁵²⁰ Οικονομίδου Σ., 2016, ό. π., σ. 287.

⁵²¹ Αναγνωστοπούλου, Δ., 2006, ό. π., σ. 241.

⁵²² Ricœur P., *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μετάφραση Β. Αθανασόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990, σ. 139-140.



Εικόνα 23

«-Πώς σας λένε, κύριε αστυνόμε;»

«-Είμαι ο λοχαγός Φεμπύς ντε Σατοπέρ. Στις προσταγές σας, ομορφούλα μου!»⁵²³.

Τη στιγμή της αποχώρησης της Esmeralda, το ενδιαφέρον του Phœbus de Châteaupers προς την τελευταία εκφέρεται αποκαλυπτικά με την προσθήκη/παρέμβαση του διασκευαστή, «Ε! Μην φεύγετε τόσο γρήγορα!»⁵²⁴, η οποία αντικαθιστά την λεπτομερειακή περιγραφή της σκηνής του αφετηριακού κειμένου, «Και ενώ ο λοχαγός Φεμπύς έστριβε τα αλά μπουργκινιόν μουστάκια του, εκείνη γλίστρησε μαλακά από το άλογο, σαν σαΐτα που πέφτει στη γη, και το 'βαλε στα πόδια. Ούτε η αστραπή δε θα έσβηνε τόσο γρήγορα»⁵²⁵. Ο προστακτικός τόνος σε β' πρόσωπο της φράσης, «Ε! Μην φεύγετε τόσο γρήγορα!», λειτουργεί ως έκκληση και παρακινεί τον εννοούμενο αναγνώστη να στραφεί και να κοιτάξει με προσοχή το υποβαλλόμενο ειδύλλιο των δύο ηρώων, εμπλέκοντάς τον με άμεσο τρόπο στα δρώμενα.



Εικόνα 24

Ο Claude Gendrot υποδηλώνει με ελλειπτικό λόγο τόσο το πρωταρχικό ζήτημα του «Άλλου-τσιγγάνας», αναφορικά με τη βίαιη συμπεριφορά του Αρχιδιάκονου Claude Frollo και του Quasimodo απέναντι στην Esmeralda, όσο και το δευτερεύον θέμα⁵²⁶, του ερωτικού ειδυλλίου ανάμεσα στο Phœbus και την Esmeralda, θεωρώντας ότι για να έχει η ιστορία απήχηση στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη, θα πρέπει η ίδια να ελαττώσει τις παρεμβάσεις της σ' αυτήν⁵²⁷. Προβάλλει τα θεματικά μοτίβα της ιστορίας, χωρίς ερμηνευτική ανάπτυξη, μέσα από μια οπτικό-λεκτική αφήγηση, η οποία καλλιεργεί την παρατηρητικότητα του νεαρού αναγνώστη και τον εκκαλεί να τα

⁵²³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1985, ό. π., σ. 17 : «-Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ?» και «-Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle !»

⁵²⁴ *Αυτόθι*, σ. 17 : « - Hé ! Ne partez pas si vite ! ».

⁵²⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 59 : « Et, pendant que le capitaine Phœbus retroussait sa moustache à la bourguignonne, elle se laissa glisser à bas du cheval, comme une flèche qui tombe à terre, et s'enfuit ».

⁵²⁶ Η R. J. Lukens κάνει διάκριση μεταξύ πρωτευόντων και δευτερευόντων θεμάτων στο *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York, Harper Collins College Publishers, 1995, σ. 97.

⁵²⁷ Σιβροπούλου Ρ., *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών. Θεωρητικές και Διδακτικές διαστάσεις*, Αθήνα, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2003, σ. 55.

ανακαλύψει και να τα προσεγγίσει κριτικά με τη δημιουργική συμμετοχή του στην ιστορία.

2.2.2.3. «Ο Κουασιμόδος σε δράση», εκδ. Αστήρ (1975).

Η επιλογή του τίτλου του κεφαλαίου της διασκευής, σε ευκρινή αντιδιαστολή με αυτόν του αντίστοιχου κεφαλαίου του αφετηριακού έργου⁵²⁸, αντανακλά πρόδηλα μηνύματα στον εννοούμενο αναγνώστη ότι η σκηνή του συγκεκριμένου αφηγηματικού επεισοδίου θα είναι συγκρουσιακή⁵²⁹. Λόγω της απουσίας του ρήματος και του σημείου στίξης της τελείας, ο τίτλος εγείρει ερωτηματικά τα οποία προβληματίζουν, έμμεσα, τον αναγνώστη στην πρώτη του επαφή με το καινούργιο κεφάλαιο.

Η εκκίνηση του αφηγηματικού επεισοδίου πραγματοποιείται με τον ποιητή, Pierre Gringoire, ο οποίος ακολουθεί την Esmeralda μετά το τέλος του χορού της στην πλατεία Grève. Η επανεγγραφή του Μ. Σκουλούδη στηρίζεται σε μια ισορροπία μεταξύ του μυθιστορηματικού έργου του Hugo και του παραμυθιού και ο συγγραφέας προκειμένου να συναρπάσει το παιδί-αναγνώστη ενσωματώνει στο μονόλογο του ήρωα Pierre Gringoire του αφετηριακού έργου⁵³⁰ υφολογικά και ιδεολογικά στοιχεία, ώστε να ανταποκρίνονται στις υποτιθέμενες προσδοκίες του εννοούμενου αναγνώστη, ως ακολούθως:

«-Που ξέρεις; Ψιθύρισε. Μπορεί να με οδηγήσει, χωρίς να το θέλει, σε κανένα καλό δείπνο. Οι τσιγγάνες φέρνουν γούρι...»⁵³¹.

Τα υφολογικά χαρακτηριστικά που χρησιμοποιεί ο Μ. Σκουλούδης στο παραπάνω απόσπασμα παραπέμπουν στη λογοτεχνία του παραμυθιού. Στην περίπτωση που ο Μ. Σκουλούδης αφηγείται τις σκέψεις του Pierre Gringoire, «αναπτύσσεται ένας

⁵²⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 56 : « Les incon vénients de suivre une jolie femme le soir dans les rues (Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους) »

⁵²⁹ Genette G., 1987, ό. π., σ. 73.

⁵³⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 56 : « Après tout, pensait-il, il faut bien qu'elle loge quelque part, les bohémiennes ont bon cœur... » · (« Στο κάτω κάτω », έκανε κάποιους άοριστους συλλογισμούς ο Γκρενγκουάρ, « θα πρέπει κάπου να μένει. Οι τσιγγάνες έχουν καλή καρδιά... »).

⁵³¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1975, ό. π., σ. 43.

εκλεπτυσμένος υφολογικός μηχανισμός, έτσι που να διακρίνεται η παρεμβατική δύναμη του αφηγητή. Η παρουσίαση της σκέψης περιγράφεται σε προσδιοριστικό ευθύ λόγο, «-Που ξέρεις; Ψιθύρισε», έτσι ώστε ο υπολειμματικός αφηγητής να επιζητά την άμεση αντίδραση, να “λέει” παρά να “δείχνει”⁵³². Σύμφωνα με τον P. Hunt, «ο υπολειμματικός ή μεταφερμένος αφηγητής, αποτελεί μια επιβίωση, έναν απόηχο σε κείμενο γραπτό του παλιού προφορικού παραμυθά και ασκεί απόλυτο έλεγχο στην αφήγηση»⁵³³. Το επεξηγηματικό σχόλιο το οποίο προσθέτει ο συγγραφέας, «οι τσιγγάνες φέρνουν γούρι...», τα αποσιωπητικά «...», στοιχείο δανειζόμενο από το αφετηριακό κείμενο, «και στα αποσιωπητικά που έβαζε μέσα στη σκέψη του»⁵³⁴, ο πλατειασμός «Μπορεί να με οδηγήσει, χωρίς να το θέλει, σε κανένα καλό δείπνο» και η έκκληση σε β’ πρόσωπο, «-Πού ξέρεις;», αποτελούν υφολογικά στοιχεία προφορικού λόγου. Αυτά τα υφολογικά στοιχεία του παραμυθιού που «απαλύνουν» τις δυσχέρειες που αντιμετωπίζει ο Pierre Gringoire, αλλά και ταυτόχρονα αποπνέουν την ελπίδα ότι ο ήρωας της ιστορίας θα βρει μια διέξοδο στη δύσκολη κατάσταση στην οποία βρίσκεται, επισύρουν την προσοχή των παιδιών. Οι αλλαγές που υπέστη κατά τη διασκευή του το έργο του Hugo δεν αφορούν μόνο τα υφολογικά του στοιχεία, αλλά και την ίδια την ιδεολογία του. Για παράδειγμα η έκφραση, «οι τσιγγάνες φέρνουν γούρι...», εγγράφει κοινωνικές αντιλήψεις για τις τσιγγάνες που απηχούν ιδεολογικά την εποχή του συγγραφέα.

Στη σύγκρουση η οποία πραγματοποιείται σ’ ένα «δρομάκι»⁵³⁵ κοντά στην πλατεία Grève ανάμεσα στους Claude Frollo-Quasimodo και Pierre Gringoire-Esmeralda, αναφορικά με τη χωροχρονική πλαισίωση της σκηνής, εντοπίζεται μια αοριστία τόσο στο χώρο «βιάδιζε σε κάτι στενά, ερημικά δρομάκια»⁵³⁶ όσο και στο χρόνο «ακολουθούσε στο σκοτάδι εκείνα τα δυο χαριτωμένα πλασματάκια»⁵³⁷, που παραπέμπει σε παραμύθι. Το σκηνικό οικοδομείται πάνω στο διακείμενο του αρχικού έργου του V. Hugo, «Ο Γκρενγκουάρ είχε μπει σ’ αυτόν τον αξεμπέρδευτο δαίδαλο από δρομάκια, σταυροδρόμια κι αδιέξοδα που απλώνεται γύρω από τον παλιό τύμβο

⁵³² Hunt P., *ό. π.*, σ. 152-153.

⁵³³ Στο *ίδιο*, σ. 152.

⁵³⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 56 : « Et il y avait dans les points suspensifs dont il faisait suivre cette réticence dans son esprit ».

⁵³⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1975, *ό. π.*, σ. 44.

⁵³⁶ *Αυτόθι*, σ. 43.

⁵³⁷ *Αυτόθι*, σ. 43.

των Σαιντ-Ινوسόν και που μοιάζει μ' ένα κουβάρι νήμα μπερδεμένο από γάτα»⁵³⁸, το οποίο μεταπλάθει ο διασκευαστής ως εξής, «Μέσα σ' αυτή τη σκληρή, μισοβάρβαρη, ανελέητη μεγαλούπολη»⁵³⁹, υιοθετώντας το ύφος και τη γλώσσα των παραμυθιών: «τα παραμύθια έχουν σκοπό να τέρψουν τον ακροατή και χαρακτηρίζονται από το έντεχνο της διήγησης»⁵⁴⁰. Η σύγκρουση ανάμεσα στον Pierre Gringoire και στον Quasimodo που αποτυπώνεται σ' ένα αδιέξοδο σταυροδρόμι κοντά στον παλιό τύμβο των Σαιντ-Ινوسόν στο κείμενο τού V. Hugo, αποδίδεται ως εξής στο πρωτότυπο:

«Ο ένας από τους άντρες που κρατούσαν την κοπέλα γύρισε προς το μέρος του. Είδε τότε το τρομερό μούτρο του Κουασιμόδου. Ο Γκρεγκουάρ δεν το 'βαλε στα πόδια, αλλά και δεν προχώρησε ούτε βήμα παραπέρα. Ο Κουασιμόδος ήρθε καταπάνω του, τον πέταξε με την αναστροφή του χεριού μπρούμυτα στο λιθόστρωτο και χόθηκε γρήγορα στο σκοτάδι, παίρνοντας μαζί την κοπέλα στο ένα χέρι του, διπλωμένη σαν μεταξωτή σάρπα.»⁵⁴¹

Το αφηγηριακό έργο του V. Hugo μεταπλάθεται με αφηγηματικές τεχνικές τις οποίες χρησιμοποιεί ο Μ. Σκουλούδης, έτσι ώστε η συγκεκριμένη διασκευή να αποτελεί πρόσφορο παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο τεχνικές δοκιμασμένες σε άλλα είδη λογοτεχνίας, όπως τα παραμύθια, μπορούν να εφαρμοστούν σε παιδικά αναγνώσματα αυτού του είδους. Για παράδειγμα παρατίθεται η απόδοση της συγκεκριμένης σκηνής από το Μ. Σκουλούδη, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Τάχυνε το βήμα για να βεβαιωθεί, μα την ίδια στιγμή είδε μια από τις σκιές να ορμάει και να ρίχνεται στην Εσμεράλδα. Ο Γκρεγκουάρ, όταν συνήρθε από τη σαστιμάρα που έπαθε από την απρόοπτη επίθεση, ρίχτηκε με τις γροθιές σφιγμένες, στον άθλιο εκείνο, που προσπαθούσε να σηκώσει την Εσμεράλδα. Για μια στιγμή εκείνος άφησε το θύμα του κι ετοιμάστηκε ν' αντιμετωπίσει τον Γκρεγκουάρ. Και τότε με φρίκη και με έκπληξη ο ποιητής αναγνώρισε τον τερατόμορφο πάπα των τρελών, τον Κουασιμόδο! Δύο γερές γροθιές, του απαίσιου κωδωνοκρούστη, έστειλαν τον Γκρεγκουάρ αναίσθητο να κυλήσει στα παγωμένα νερά του αυλακιού. Ύστερα, σήκωσε την κοπέλα, με όλα τα ουρλιαχτά

⁵³⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 57 : « Gringoire s'était engagé dans ce dédale inextricable de ruelles, de carrefours et de culs-de-sac, qui environne l'ancien sépulcre des Saints-Innocents, et qui ressemble à un écheveau de fil brouillé par un chat. »

⁵³⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1975, ό. π., σ. 43.

⁵⁴⁰ Μέγα Γ., *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*, Αθήνα, 1967, σ. 170. Βλ. Κανατσούλη Μ., 2007, ό. π., σ. 82.

⁵⁴¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 58 : « L'un des hommes qui tenaient la jeune fille se tourna vers lui. C'était la formidable figure de Quasimodo. Gringoire ne prit pas la fuite, mais il ne fit point un pas de plus. Quasimodo vint à lui, le jeta à quatre pas sur le pavé d'un revers de la main, et s'enfonça rapidement dans l'ombre, emportant la jeune fille ployée sur un de ses bras comme une écharpe de soie. »

της, τη φορτώθηκε στον ώμο κι άρχισε να τρέχει όσο πιο γρήγορα μπορούσε, ακολουθώντας την άλλη σκιά»⁵⁴².

Αν βασικός στόχος μιας μεταμυθοπλαστικής θεώρησης της λογοτεχνίας είναι να φέρει στο προσκήνιο τις συμβάσεις του εκάστοτε λογοτεχνικού είδους για να δείξει το αυθαίρετο και το πρόσκαιρο της ύπαρξής τους, τότε η μεταμυθοπλαστική στρατηγική που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη εικονογραφημένη διασκευή αποκαλύπτει, ακριβώς, ότι πρόκειται για αφηγηματικές συμβάσεις. Και τελικά, ένα λογοτεχνικό κείμενο είναι μια «κατασκευή» και επομένως μπορεί να ανα-κατασκευασθεί⁵⁴³. Στο παραπάνω απόσπασμα γίνεται αμέσως αντιληπτό ότι πρόκειται καθαρά για «ανακατασκευή» του πρωτότυπου. Εν προκειμένω, η αναπαράσταση της σκηνης διανθίζεται με λαϊκές εκφράσεις, όπως, «συνήρθε από τη σαστιμάρα», με μεταφορές «ρίχτηκε με τις γροθιές σφιγμένες», αισθαντικές εικόνες, «μια από τις σκιές να ορμάει και να ρίχνεται στην Εσμεράλδα», ηχοποίητες φράσεις, «δύο γερές γροθιές, του απαίσιου κωδωνοκρούστη, έστειλαν τον Γκρεγκουάρ αναισθητο να κυλήσει στα παγωμένα νερά του αυλακιού», και η αντίθεση εκφέρεται με το σύνδεσμο «μα». Όλα αυτά τα υφολογικά δεδομένα του κειμένου του Μ. Σκουλούδη, συναφή με το χώρο της λογοτεχνίας του παραμυθιού, προσδίδουν στη φωνή του τριτοπρόσωπου αφηγητή ζωντάνια.

Η παρέμβαση του διασκευαστή με την προσθήκη, όπως, «τρελού σχεδίου» και «τη μεταχείριση της Εσμεράλντας ως δόλωμα του Σατανά», στο παρακάτω χωρίο του κειμένου του είναι συνειδητή και λειτουργική και παραπέμπει στη «μαγεία» και στους «μάγους», εξάπτοντας τη φαντασία των παιδιών και αλλοιώνοντας τα διακειμενικά στοιχεία του πρωτότυπου, ως ακολούθως:

«Εκείνο το βράδυ της τρέλας και της ασυδοσίας, ο μάγος είχε αποφασίσει να πραγματοποιήσει το απαίσιο και τρελό σχέδιό του: να βάλει τον Κουασιμόδο να κλέψει την Εσμεράλδα, για να τη μεταχειριστεί-όπως πίστευε με το τρελό μυαλό του -σαν δόλωμα για να καλέσει το Σατανά...»⁵⁴⁴.

Οι λέξεις «μάγος» και «Σατανάς», όπως και η φράση «για να τη μεταχειριστεί - όπως πίστευε με το τρελό μυαλό του - σαν δόλωμα για να καλέσει το Σατανά...», δρομολογούν έντονους συνειρμούς στον εννοούμενο αναγνώστη, αναφορικά με τη μαγεία, υποδηλώνουν συμπεριφορές μάγων που διεγείρουν δαιμονική αίσθηση, έτσι

⁵⁴² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1975, ό. π., σ. 44.

⁵⁴³ Οικονομίδου Σ., *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, εκδ.(3^η) Πατάκη, Αθήνα, 2016, σ. 103.

⁵⁴⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1975, ό. π., σ. 45.

ώστε να είναι ιδιαίτερα ελκυστικό το κείμενο κατά την αναγνωστική διαδικασία. Η αφήγηση υποβάλλει λαϊκές πεποιθήσεις σε ό,τι αφορά τη μαγεία που αποκαλύπτουν τη σχέση του νεωτερικού έργου του Μ. Σκουλούδη με το ιδεολογικό συγκείμενο. Παράλληλα, ο διασκευαστής, παρεμβαίνοντας στην ελλειπτική πρόταση του αρχικού κειμένου, «Με σκοτώνουν! Με σκοτώνουν!», που ξεφώνιζε η δύστυχη τσιγγάνα⁵⁴⁵ τη στιγμή της συμπλοκής, επιφέρει αλλαγές, όπως, «Βοήθεια! Βοήθεια, χριστιανοί!»⁵⁴⁶, ενισχύοντας τη διπολική αντίθεση μεταξύ του «μαγικού» και του «χριστιανικού». Πρόκειται για ένα ιδεολόγημα που είναι σε ευκρινή αντιδιαστολή με το αφετηριακό έργο του V. Hugo και εκφράζει τα ιδεολογικά πρότυπα της κοινωνίας μέσα στην οποία η διασκευή «ανακατασκευάζεται».

Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής που εμφανίζεται αποστασιοποιημένος παρατηρητής και μάρτυρας όλης αυτής της δράσης και της συμπεριφοράς των ηρώων της «ανακατασκευασμένης» ιστορίας, παρεμβαίνει και δηλώνει την παρουσία του όταν αναρωτιέται σε πρώτο πρόσωπο: «-Πού στην οργή με πάει αυτή η μικρή τσιγγάνα;»⁵⁴⁷. Η κειμενική αφήγηση αποδίδεται «πολυφωνικά»⁵⁴⁸ και διανθίζεται από διαλογικά μέρη με τη χρήση παυλών, μέσα από τα οποία παρεισφρέουν οι φωνές της Esmeralda, «Βοήθεια! Βοήθεια, χριστιανοί!»⁵⁴⁹, του καβαλάρη που ξεπρόβαλε άξαφνα από το παρακείμενο σταυροδρόμι, «-Τί είναι; Τί συμβαίνει;», του λοχαγού που προστάζει στον Quasimodo, «Άφησε αμέσως το κορίτσι!»⁵⁵⁰, και του τοξότη «-Πιάσαμε την καλιακούδα, και μας έφυγε η πεταλούδα!».

Το θεματικό μοτίβο του ερωτικού ειδυλλίου ανάμεσα στο Phoebus και την Esmeralda, ο δημιουργός της διασκευής το αποδίδει έμμεσα, όπως και ο συγγραφέας του αφετηριακού έργου, με σύντομες φράσεις «η Esmeralda τον κοίταζε σαν μαγεμένη»⁵⁵¹ και παραθέτει το διάλογο ανάμεσα στους δύο ήρωες, προσαρμοσμένο στις αναγνωστικές ικανότητες του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη, ως ακολούθως:

⁵⁴⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 58 : « — Au meurtre ! au meurtre ! criait la malheureuse bohémienne. »

⁵⁴⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1975, ό. π., σ. 44.

⁵⁴⁷ *Αυτόθι*, σ. 44.

⁵⁴⁸ Bakhtine M., *Du discours Romanesque, Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, σ. 83-233

⁵⁴⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1975, ό. π., σ. 44.

⁵⁵⁰ *Αυτόθι*, σ. 45.

⁵⁵¹ *Αυτόθι*, σ. 46.

«-Λέγομαι Φοίβος ντε Σατωπέρ, και είμαι δούλος σας, ωραία μου δεσποσύνη, έκανε ο λοχαγός χαμογελώντας με τη χαριτωμένη αφέλεια της κοπέλας.

-Σας ευχαριστώ! είπε η Εσμεράλδα.

Κι ενώ ο αξιωματικός ετοιμαζόταν να δώσει το πρόσταγμα να ξεκινήσουν, η Εσμεράλδα, γρήγορη σαν αστραπή, γλίστρησε από το άλογο στο έδαφος, κι εξαφανίστηκε»⁵⁵².

Ο διασκευαστής παρεμβαίνει δυναμικά στο πρωτότυπο, αφαιρώντας την ποιητική χροιά του ύφους και της γλώσσας του κειμένου του V. Hugo που αποτυπώνεται στις ρεαλιστικές λεπτομερείς αποδόσεις της συμπεριφοράς των δύο ερωτευμένων ηρώων, όπως, «γοητευμένη από τη θωριά του», «έκανε ακόμα πιο γλυκιά τη γλυκιά φωνή της», «εκείνος κορδώθηκε», οι οποίες εμπλουτίζονται με παρομοιώσεις, όπως, «σαν σάϊτα που πέφτει στη γη», και μεταφορές, «ούτε η αστραπή δεν θα έσβηνε τόσο γρήγορα»⁵⁵³. Ο Μ. Σκουλούδης θεωρεί ότι τα παιδιά έχουν «λιγότερες γλωσσικές γνώσεις»⁵⁵⁴ για να κατανοήσουν τις λέξεις, «τη θωριά του», «κορδώθηκε», και ότι απαιτείται μια απλούστευση της γλώσσας της διασκευής, εφόσον «τα παιδιά κατά κάποιον τρόπο ανήκουν σε μια “προφορική” παράδοση, πράγμα που σημαίνει ότι ακολουθούν διαφορετικούς τρόπους σκέψεις»⁵⁵⁵. Γι’ αυτό το λόγο διατηρεί την παρομοίωση, «γρήγορη σαν αστραπή», τη μεταφορά, «γλίστρησε από το άλογο στο έδαφος» και προσθέτει την έκφραση, «έκανε ο λοχαγός χαμογελώντας με τη χαριτωμένη αφέλεια της κοπέλας», υφολογικά στοιχεία του κειμένου που αποτελούν ένα καλό παράδειγμα της λειτουργίας της διακειμενικότητας σε ένα εικονογραφημένο παιδικό ανάγνωσμα.

⁵⁵² *Αυτόθι*, σ. 46.

⁵⁵³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 59 : « La bohémienne se dressa gracieusement sur la selle de l’officier, elle appuya ses deux mains sur les deux épaules du jeune homme, et le regarda fixement quelques secondes, comme ravie de sa bonne mine et du bon secours qu’il venait de lui porter. Puis, rompant le silence la première, elle lui dit, en faisant plus douce encore sa douce voix : — Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ? — Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! répondit l’officier en se redressant. — Merci, dit-elle. Et, pendant que le capitaine Phœbus retroussait sa moustache à la bourguignonne, elle se laissa glisser à bas du cheval, comme une flèche qui tombe à terre, et s’enfuit. »

⁵⁵⁴ Hunt P., *ό. π.*, σ. 85.

⁵⁵⁵ *Στο ίδιο*, *ό. π.*, σ. 85.

2.2.2.4. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Ελαφάκι (1996).

Η πρόσληψη του συγκεκριμένου επεισοδίου από τις εκδόσεις Ελαφάκι, αφήνει να διαφανεί έκδηλα ότι η κειμενική απόδοση-διασκευή της Disney και η εικονογράφηση

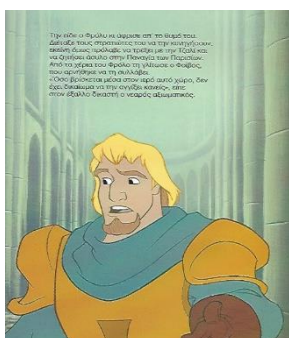


Εικόνα 25

του Philippe Harchy επανεγγράφουν την ιστορία του Hugo για παιδιά των πρώτων τάξεων του Δημοτικού με μια σύγχρονη και ανατρεπτική διαχείριση του κλασικού αφηγηματικού έργου. Κατασκευάζουν ένα νέο κείμενο, συναφές με το χώρο της λογοτεχνίας του παραμυθιού, το οποίο το παιδί «διαβάζει», όπως θα έβλεπε μια κινηματογραφική ταινία. Στο κείμενο της απόδοσης-διασκευής πολύ δύσκολα αναγνωρίζεται η διαδικασία μετασχηματισμού από το αφηγηματικό έργο, γεγονός που

υποδηλώνει μια σύγχρονη, ανατρεπτική και πρωτότυπη παρέμβαση από μέρους των δημιουργών της και την επιδίωξη της απομάκρυνσης, ανεξαρτητοποίησης του νέου έργου από το αφηγηματικό τους πρότυπο. Έτσι ώστε η αναγνωστική διαδικασία να μετατραπεί σε θέαση μιας ταινίας.

Παρατίθεται το παρακάτω απόσπασμα της δημιουργικής ανασύνθεσης με την παρέμβαση-προσθήκη του δημιουργού που προσάρμοσε το αφηγηματικό κείμενο σύμφωνα με τις προσδοκίες και την αισθητική ευχαρίστηση του παιδικού αναγνωστικού κοινού και σε ανατροπή από το αφηγηματικό έργο, ως ακολούθως:



Εικόνα 26

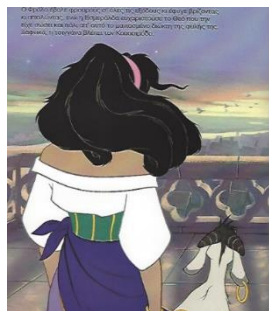
«Την είδε ο Φρόλο κι άφρισε απ' το θυμό του. Διέταξε τους στρατιώτες του να την κυνηγήσουν, εκείνη όμως πρόλαβε να τρέξει με την Τζαλί και να ζητήσει άσυλο στην Παναγία των Παρισίων. Από τα χέρια του Φρόλου τη γλίτωσε ο Φοίβος, που αρνήθηκε να τη συλλάβει. "Όσο βρίσκεται μέσα στον ιερό χώρο, δεν έχει δικαίωμα να την αγγίξει κανείς", είπε στον έξαλλο δικαστή ο νεαρός αξιωματικός. Ο Φρόλο έβαλε φρουρούς σ' όλες τις εξόδους κι έφυγε βρίζοντας κι απειλώντας, ενώ η Εσμεράλδα ευχαριστούσε το Θεό που την είχε σώσει και πάλι απ' αυτό το μανιασμένο δώκτη της φυλής της»⁵⁵⁶.

556

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδόσεις Ελαφάκι, 1996, ό. π., σ. 41-42.

Ο εικονογράφος Philippe Harchy με λιτές γραμμές και αφαιρετικό τρόπο απεικονίζει το εσωτερικό του ναού της «Παναγίας των Παρισίων», το οποίο είναι και το κυρίαρχο στοιχείο με το οποίο οικοδομεί το σκηνικό. Ο κειμενογράφος με λιτό ύφος απλουστεύει τη γλώσσα, με σύντομες προτάσεις σε παρατακτική σύνταξη και έναν λόγο μέσα σε εισαγωγικά, «όσο βρίσκεται μέσα στον ιερό χώρο, δεν έχει δικαίωμα να την αγγίζει κανείς», που συνοδεύεται από την προσδιοριστική πρόταση, «είπε στον έξαλλο δικαστή ο νεαρός αξιωματικός». Υφολογικά στοιχεία που δίνουν ιδιαίτερο ρυθμό στο λόγο, ώστε να ρέει αβίαστα και να γίνεται πιο εύκολα κατανοητός από τον πολύ νεαρό εννοούμενο αναγνώστη.

Ο ιδεολογικός άξονας του παραπάνω αποσπάσματος αναφέρεται, εμμέσως, στη διπολική αντίθεση μεταξύ του «καλού» και του «κακού» ήρωα, αντίθεση που είχε απασχολήσει τον V. Hugo, που είχε μελετήσει τον μανιχαϊσμό⁵⁵⁷. Στο συγκεκριμένο



Εικόνα 27

χωρίο η αντίθεση προκύπτει και απορρέει από τη στάση του «καλού» Phoebus, του νεαρού αξιωματικού, που έσωσε την Esmeralda από τα χέρια του «κακού» δικαστή Frollo, «Από τα χέρια του Φρόλου τη γλίτωσε ο Φοίβος, που αρνήθηκε να τη συλλάβει». Είναι ένα ιδεολόγημα που απαντάται στα περισσότερα παραμύθια⁵⁵⁸, ωστόσο, «υπάρχει σαφής πόλωση ανάμεσα στο καλό και στο κακό· οι δύο αυτές δυνάμεις δε συνυπάρχουν ποτέ στο ίδιο πρόσωπο ή στην ίδια πράξη»⁵⁵⁹. Εν προκειμένω, ο «κακός» ήρωας Frollo παρουσιάζεται πάντα ως «μανιασμένος διώκτης της φυλής των τσιγγάνων», ενώ οι «καλοί» ήρωες απεικονίζονται ως εξής: ο Phoebus ως «νεαρός αξιωματικός που αρνήθηκε να συλλάβει την Esmeralda», ο Quasimodo ως «άσχημος, αλλά καλόκαρδος καμπούρης» και η Esmeralda ως «όμορφη τσιγγάνα». Η παρουσίαση των ηρώων δεν είναι αμφιθυμική, ο χαρακτήρας όλων των προσώπων είναι είτε «καλός» είτε «κακός», χαρακτηριστικό της αφηγηματικής τεχνικής που

⁵⁵⁷ Αναφορές στο μανιχαϊσμό ή τον δυϊσμό στο έργο του Victor Hugo βρίσκονται στα ακόλουθα βιβλία: Ch. Renouvier, Victor Hugo le philosophe (Paris : Armand Colin, 1912), pp. 47-122 ; Auguste Viatte, Victor Hugo et les illuminés de son temps (Montréal : Les Editions de l'Arbre, 1942), pp. 175-201 ; Patricia Ward, The Medievalism of Victor Hugo (University Park : Penn. State Univ. Press, 1975), pp. 84-99 ; Paul Zumthor, Victor Hugo poète de Satan (Paris : Laffont, 1946). Βλ. <https://core.ac.uk/download/pdf/206523905.pdf>

⁵⁵⁸ Βλ. Προπ Β. Γ., *Μορφολογία του παραμυθιού*, μτφρ. Παρίση Α. 4^η εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2020.

⁵⁵⁹ Αναγνωστοπούλου Δ., 2006, *ό. π.*, σ. 114.

προσδιορίζει τις συμβάσεις του ύφους των παραμυθιών⁵⁶⁰. Αυτή η απλή παρουσίαση των ηρώων με ένα ή το πολύ δύο χαρακτηριστικά βοηθάει το μικρό παιδί να κατανοήσει τις πράξεις των ηρώων και τις αξίες που προβάλλονται στη διασκευή και που αντικαθρεπτίζουν τις πράξεις και τις αξίες των ανθρώπων της πραγματικής ζωής. Μ' αυτό τον τρόπο κατακτά γνώσεις που θα το βοηθήσουν⁵⁶¹ να ενταχθεί ομαλά στους κόλπους της κοινωνίας.

Η αναπαράσταση του «Άλλου-της τσιγγάνας» «χτίζεται» μέσα από στοιχεία που παίρνει ο κειμενογράφος από την πραγματικότητα της εποχής του. Άλλωστε, «τα μυθοπλαστικά πρόσωπα αναπαριστούν και πραγματικά πρόσωπα», αναφέρει εύστοχα ο T. Todorov⁵⁶². Η Esmeralda παρουσιάζεται να ευχαριστεί το Θεό που τη γλίτωσε από το δικαστή Frollo, «το μανιασμένο διώκτη της φυλής της»⁵⁶³. Η αναπαράσταση και των δύο μυθιστορηματικών προσώπων δίνεται μέσα από τις πράξεις τους, οι οποίες προβάλλουν προβλήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, το κοινωνικό θέμα και στερεότυπο του ρατσισμού, καθώς και το θρησκευτικό συναίσθημα. Ωστόσο, η σωτηρία της Esmeralda υποδηλώνει ότι όσο υπάρχει το «κακό», υπάρχει ισόρροπα και το «καλό». Αντιπροσωπεύει αξίες που εμπνυχώνουν το παιδί, του δίνουν έναν αξιακό κώδικα για να προσανατολισθεί στις πολύμορφες δοκιμασίες της πραγματικότητας⁵⁶⁴. «Η μανιαχίστικη λογική, αυτό είναι το καλό και αυτό είναι το κακό, είναι ένας σίγουρος δρόμος για να αρχίσουν, τα μικρά παιδιά, με τον κατάλληλο τρόπο για την ηλικία τους, να κοινωνικοποιούνται στο είδος των αξιών της κοινωνίας στην οποία πρόκειται να ζήσουν»⁵⁶⁵. Άλλωστε, τα επεξηγηματικά σχόλια, αναφορικά με τις «ευχαριστίες της Esmeralda προς το Θεό που την γλίτωσε», αφήνουν να διαφανεί ότι ο διασκευαστής δεν μπορεί να απεμπλοκεί από τον καθοδηγητικό του ρόλο.

⁵⁶⁰ Μπέτελχαιμ Μπρόννο, *Η γοητεία του Παραμυθιού*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, εκδ. Γλάρος, Αθήνα, 1976, σ. 19.

⁵⁶¹ *Αυτόθι*, σ. 19-20: « Αυτή η πόλωση στην παρουσίαση των χαρακτήρων επιτρέπει στο παιδί να κατανοήσει εύκολα τη μεταξύ τους διαφορά, πράγμα που θα δυσκολευόταν να κάνει αν τα πρόσωπα ήταν πιο κοντά στη ζωή, με όλες τις πολυπλοκότητες που χαρακτηρίζουν τους πραγματικούς ανθρώπους. Τα διφορούμενα πρέπει να περιμένουν μέχρις ότου το παιδί αποκτήσει σχετικά στέρεη προσωπικότητα στη βάση θετικών ταυτίσεων. Τότε έχει τις βάσεις να καταλάβει ότι υπάρχουν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στους ανθρώπους και επομένως πρέπει να επιλέξει μόνο του ποιος θέλει να είναι. Η βασική απόφαση, πάνω στην οποία θα οικοδομηθεί ολόκληρη η μεταγενέστερη ανάπτυξη της προσωπικότητας, διευκολύνεται από τις πολώσεις των παραμυθιών.»

⁵⁶² Αναγνωστοπούλου Δ., 2006, *ό. π.*, σ. 180.

⁵⁶³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1996, *ό. π.*, σ. 42.

⁵⁶⁴ Βλ. Μαλαφάντης Δ. Κ., *Το παραμύθι στην εκπαίδευση. Ψυχοπαιδαγωγική διάσταση και αξιοποίηση*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011 & Μπενέκος Δ., *Πολιτισμική παράδοση και Εκπαίδευση, Μορφωτική προσέγγιση - Εκπαιδευτικές εφαρμογές*, εκδ. Τυπωθήτω - Γ. Δαρδανός, Αθήνα, 2006.

⁵⁶⁵ Κανατσούλη Μ., 2007, *ό. π.*, σ. 48.

Εμφατικά, επίσης, προβάλλεται η ιδεολογική στάση του εκπροσώπου του κρατικού θεσμού, Frollo, που «διώκει» την Esmeralda, λόγω του διαφορετικού πολιτισμού «της φυλής» της. Η θεσμική θέση που κατέχει ο ήρωας, του επιτρέπει να ασκήσει βία σε βάρος της ανυπεράσπιστης τσιγγάνας. Στα μάτια του μικρού αναγνώστη ο «Άλλος-τσιγγάνα» προβάλλεται άμεσα και έντονα, όταν ο συγγραφέας αποκαλεί το Frollo «μανιασμένο διώκτη της φυλής» των τσιγγάνων. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο δημιουργός της διασκευής φέρει στο προσκήνιο το ζήτημα του «Άλλου-τσιγγάνας», ιδεολογικό στοιχείο δανειζόμενο από το πρωτότυπο έργο, ενώ παραλείπει οποιαδήποτε αναφορά στο ερωτικό ειδύλλιο ανάμεσα στο Phoebus και την Esmeralda. Κατά την Α. Ζερβού, το ερωτικό μοτίβο «είναι ένα από τα στοιχεία που θηρεύουν με μανία οι λογοκρισίες όλου του κόσμου, ειδικά εκείνες που έχουν σκοπό να 'προστατέψουν' τα παιδιά»⁵⁶⁶.

Ο διασκευαστής επιφέρει πολλές αλλαγές στο αφετηριακό κείμενο που αφορούν όχι μόνο τα ιδεολογικά αλλά και τα υφολογικά δεδομένα του, έτσι ώστε οι παρεμβάσεις του να «αλλοιώνουν» την πρόσληψη του μύθου του πρωτότυπου, κάτι που ο Jack Zipes αποδίδει «με τον όρο 'μόλυνση'»⁵⁶⁷. Ωστόσο, η απόδοση-διασκευή της Disney είναι μια δημιουργική διαδικασία αναπαραγωγής του κλασικού λογοτεχνικού έργου του Hugo που επιτρέπει στον εννοούμενο νεαρό αναγνώστη να ζήσει αναγνωστικές περιπέτειες και βιωμένες καταστάσεις λόγου, έτσι ώστε το μεταδιηγητικό έργο να αποβεί «καταλύτης γνώσεων, αισθήσεων και πολύμορφων ερεθισμάτων»⁵⁶⁸.

⁵⁶⁶ Ζερβού Α., *Λογοκρισίες και Αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1992, σ. 14.

⁵⁶⁷ Zipes J., *Sticks and stones: The Troublesome success of children's Literature from slovenly Peter to Harry Potter*, New York and London: Routledge, 2002, σ. 102.

⁵⁶⁸ Αναγνωστοπούλου Δ., 2002, *ό. π.*, σ. 48.

2.2.2.5. «Οι μπελάδες του να τριγυρνάς στους δρόμους τη νύχτα / Les inconvénients d'errer le soir», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001).

Η διασκευάστρια, Λύνη Γαλάτη, ενσωματώνει το συγκεκριμένο αφηγηματικό επεισόδιο στο τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου της με τίτλο «ένας παράξενος γάμος». Η Λύνη Γαλάτη θέτει σε ενέργεια τις αφηγηματικές συμβάσεις που διέπουν την παιδική λογοτεχνία και παρεμβαίνει στο αφηγηματικό έργο, αποσκοπώντας στην καταληπτότητα του κειμένου της από τους νεαρούς εννοούμενους αναγνώστες. Έτσι, συντομεύει ή παραλείπει λεπτομερείς περιγραφές, προσθέτει ή αντικαθιστά διακειμενικά στοιχεία και επιφέρει «απλοποιήσεις και εκσυγχρονισμούς»⁵⁶⁹ στο διακείμενό της, ώστε αυτό να γίνει κατανοητό από ένα παιδί⁵⁷⁰. Πρόκειται για αφηγηματικές διαδικασίες που υιοθετούν οι διασκευαστές κατά τη δημιουργία νέων λογοτεχνικών μορφών από αφηγηματικές οπτικές, με τη χρήση της συγκεκριμένης μετασηματικής τεχνικής.

Το αφηγηματικό επεισόδιο εκκινεί, όπως σχεδόν και στις περισσότερες διασκευές, με τον ποιητή Pierre Gringoire να ακολουθεί την τσιγγάνα, Esmeralda, μετά το τέλος του χορού της στην πλατεία Grève. Στη νέα λογοτεχνική δημιουργία και συγκεκριμένα στον εσωτερικό μονόλογο του ήρωα Pierre Gringoire αναφορικά με τις τσιγγάνες, διαπιστώνεται ότι η συγγραφέας υποβάλλει έναν παρεμφερή σχολιασμό για το νομαδικό αυτό λαό, συμπλέοντας με το διακείμενο στοιχείο του αφηγηματικού κειμένου⁵⁷¹, αλλά προσθέτοντας και υφολογικά στοιχεία του παραμυθιού, ως ακολούθως:

«Οι τσιγγάνοι είναι καλόκαρδοι άνθρωποι. Μπορεί στον καταυλισμό τους να βρεθεί κάποιος που να θέλει να μοιραστεί το δείπνο του μαζί μου»⁵⁷².

Ο αφηγητής διατυπώνει τις αντιλήψεις του Pierre Gringoire γι' αυτόν το νομαδικό λαό, μέσα από τις σκέψεις του ήρωα, έτσι ώστε ο εννοούμενος αναγνώστης να

⁵⁶⁹ Nikolajeva M., 2006, *ό. π.*, σ. 280.

⁵⁷⁰ Βλ. Ζερβού Α., 1992.

⁵⁷¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 56 : « Après tout, pensait-il, il faut bien qu'elle loge quelque part, les bohémiennes ont bon cœur... » · (« Στο κάτω κάτω », έκανε κάποιους άοριστους συλλογισμούς ο Γκρενγκουάρ, « θα πρέπει κάπου να μένει. Οι τσιγγάνες έχουν καλή καρδιά... »).

⁵⁷² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδ. Μοντέρνοι Καιροί, 2001, *ό. π.*, σ. 33.

προσλαμβάνει τις λαϊκές πεποιθήσεις της εποχής τόσο του αφετηριακού κειμένου όσο και του συγκείμενου του νέου έργου με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Επομένως, ο νεαρός αποδέκτης θα διαβάσει, θα κατανοήσει και θα ερμηνεύσει τις σκέψεις και τα συναισθήματα του Pierre Gringoire δείχνοντας εμπιστοσύνη στην υποκειμενική του εκδοχή. Η Λύντη Γαλάτη παρεμβαίνει με προσθήκες, δανειζόμενη ιδεολογικά στοιχεία της παραμυθιακής λαϊκής παράδοσης, όπως, «Μπορεί στον καταυλισμό τους να βρεθεί κάποιος που να θέλει να μοιραστεί το δείπνο του μαζί μου», με στόχο να γνωρίσουν τα παιδιά-αναγνώστες το κλασικό λογοτεχνικό έργο του Hugo με το ύφος και τη γλώσσα των παραμυθιών, «μια γλώσσα ενοποιητική, οικουμενική, παγκόσμια που αφήνει άφθονο χώρο για το διαφορετικό, το ιδιαίτερο, για να αναπτυχθούν οι τοπικές, πολιτισμικές ιδιαιτερότητες.»⁵⁷³

Ακολουθεί η συγκρουσιακή σκηνή, η οποία πραγματοποιείται στις «γειτονιές τις βυθισμένες στο σκοτάδι»⁵⁷⁴ λίγο πιο μακριά από την πλατεία Grève ανάμεσα στους Claude Frollo-Quasimodo και Esmeralda-Pierre Gringoire, σύμφωνα με την ακόλουθη παραλλαγή:

«Εκείνες οι γειτονιές ήταν βυθισμένες στο σκοτάδι μα τα βιαστικά βήματα της κοπέλας αντηχούσαν στο λιθόστρωτο, ενώ η κατσικούλα της την ακολουθούσε. Καθώς έστριψε σ' ένα στενό, ο Πιερ την έχασε για λίγο απ' τα μάτια του. Ξαφνικά, ακούστηκε μια διαπεραστική κραυγή. Έτρεξε στη γωνία και κάτω από το χλωμό φως ενός φαναριού την είδε να παλεύει με δυο άντρες οι οποίοι προσπαθούσαν να πνίξουν τις κραυγές της. Ο Πιερ όρμησε να τη βοηθήσει, αλλά ξαφνικά βρέθηκε αντιμέτωπος με την τρομακτική μορφή του Κουασιμόδου! Με τη δυνατή γροθιά του, ο κωδωνοκρούστης έστειλε το νεαρό συγγραφέα στο απέναντι πεζοδρόμιο όπου σωριάστηκε λιπόθυμος. Ο Κουασιμόδος εξαφανίστηκε στο βάθος του δρόμου αρπάζοντας στα δυνατά του χέρια την τσιγγάνα. Πίσω του ακολουθούσαν ο αρχιδιάκονος Φρολό και η Τζαλί, η κατσικούλα της κοπέλας. "Δολοφόνοι! Με σκοτώνουν!" ξεφώνιζε το δύστυχο κορίτσι»⁵⁷⁵.

Εντοπίζεται μια αοριστία τόσο στο πλαίσιο του χώρου, «Εκείνες οι γειτονιές ήταν βυθισμένες στο σκοτάδι», και «Έτρεξε στη γωνία και κάτω από το χλωμό φως ενός

⁵⁷³ Κανατσούλη Μ., 2007, *ό. π.*, σ. 81.

⁵⁷⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2001, *ό. π.*, σ. 33.

⁵⁷⁵ *Αυτόθι*, σ. 33-34.

φαναριού», όσο και του χρόνου, «Ξαφνικά, ακούστηκε μια διαπεραστική κραυγή»⁵⁷⁶, που αποδεικνύει ότι το διασκευασμένο αφήγημα δανείζεται στοιχεία του παραμυθιού. Το παραστατικό ύφος της αφήγησης που παρατίθεται στο παραπάνω απόσπασμα, ζωντανεύει τη συγκεκριμένη σύγκρουση με μεταφορές, όπως, «οι γειτονιές ήταν βυθισμένες στο σκοτάδι», «ακούστηκε μια διαπεραστική κραυγή», «ο Πιερ όρμησε να τη βοηθήσει», με ηχοποιήτες εικόνες, «τα βιαστικά βήματα της κοπέλας αντηχούσαν στο λιθόστρωτο», «ξεφώνιζε το δύστυχο κορίτσι», και με ζωντανές εικόνες, «με τη δυνατή γροθιά του, ο κωδωνοκρούστης έστειλε το νεαρό συγγραφέα στο απέναντι πεζοδρόμιο όπου σωριάστηκε λιπόθυμος». Οι ηχητικές εκκλήσεις της Esmeralda για βοήθεια υποβάλλουν συναισθήματα φόβου, «Δολοφόνοι! Με σκοτώνουν!». Όλα αυτά τα υφολογικά στοιχεία επιβεβαιώνουν πως πρόκειται για ένα σκηνικό που δηλώνει σύγκρουση και λειτουργεί, ως ανταγωνιστής, βάση της θεωρίας της R. J. Lukens⁵⁷⁷.

Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής, μάρτυρας όλης αυτής της δράσης και της συμπεριφοράς των ηρώων της ιστορίας, επιτρέπει να εμφιλοχωρούν διαλογικά μέρη στην αφήγηση, ώστε αυτή να διανθίζεται με τις παρεισφρεύουσες φωνές, όπως του καβαλάρη που ξεπρόβαλε άξαφνα μέσα από τις σκιές της νύχτας στο ακόλουθο απόσπασμα:

«-Αλτ, απατεώνες! Αφήστε αμέσως αυτή τη γυναίκα!, φώναξε τραβώντας το σπαθί απ' το θηκάρι του και άρπαξε τη μικρήτσιγγάνα από τα χέρια του σαστισμένου Κουασιμόδου. Έβαλε την κοπέλα πάνω στη σέλα για να την προστατέψει»⁵⁷⁸.

Επίσης, όπως τις φωνές της Esmeralda, «Δολοφόνοι! Με σκοτώνουν!»⁵⁷⁹ και του Phoebus, «-Λοχαγός Φοίβος ντε Σατοπέρ. Στις προσταγές σας, ωραία μου δεσποινίς!», που υποβάλλουν με τη λειτουργία τους στο νεαρό εννοούμενο αναγνώστη την αίσθηση ότι μετεωρίζεται μεταξύ της πραγματικής ζωής και της μυθοπλασίας.

Σε ό,τι αφορά το θεματικό μοτίβο του ερωτικού ειδυλλίου ανάμεσα στο Phoebus και την Esmeralda, αυτό αποδίδεται με υπαινικτικό τρόπο, καθώς το δευτερογενές

⁵⁷⁶ *Αυτόθι*, σ. 33-34.

⁵⁷⁷ Lukens R. J., 1995, ό. π., σ. 111-132.

⁵⁷⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2001, ό. π., σ. 34.

⁵⁷⁹ *Αυτόθι*, σ. 34.

κείμενο της Λύντης Γαλάτη συμπλέει με το αφηγηρικό κείμενο του Hugo⁵⁸⁰, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Η κοπέλα κοίταξε τον όμορφο αξιωματικό. Τα μάτια της έλαμπαν από το θαυμασμό και τον ρώτησε γλυκά και ντροπαλά: « Πώς σας λένε, κύριε;» «Λοχαγός Φοίβος ντε Σατοπέρ. Στις προσταγές σας, ωραία μου δεσποινίς!» απάντησε ο νεαρός άντρας. «Σας ευχαριστώ», του είπε η κοπέλα κι αμέσως γλίστρησε ήρεμα από το άλογο και σαν βέλος που εκτοξεύεται το 'βαλε στα πόδια. Ο λοχαγός έμεινε εκεί να την κοιτάζει ώσπου χάθηκε στο βάθος του δρόμου»⁵⁸¹.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι αφηγηματικές και υφολογικές επιλογές του κειμένου της Λύντης Γαλάτη συμπλέουν με το πρωτότυπο. Ωστόσο, η Λύντη Γαλάτη παρεμβαίνει με το να «αφομοιώσει»⁵⁸² διακειμενικά στοιχεία του αφηγηρικού κειμένου, όπως τις εκφράσεις, «γοητευμένη από τη θωριά του», «εκείνος κορδώθηκε», καθώς και τις μεταφορές, «γλίστρησε από το άλογο», «το 'βαλε στα πόδια», «σαν σαΐτα που πέφτει στη γη» και «ούτε η αστραπή δεν θα έσβηνε τόσο γρήγορα», και να τα αποδώσει με το γνώριμο ύφος ενός παραμυθιού. Έτσι, αναπαριστά τη σκηνή με μεταφορές, όπως, «τα μάτια της έλαμπαν από θαυμασμό», «τον ρώτησε γλυκά», «σαν βέλος που εκτοξεύεται», οι οποίες να είναι εύκολα καταληπτές από ένα παιδί. Το γεγονός ότι φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα του ερωτικού ειδυλλίου ανάμεσα στο Phoebus και την Esmeralda, αποκαλύπτει ότι απευθύνεται σ' έναν εννοούμενο αναγνώστη των τελευταίων τάξεων του Δημοτικού με αναγνωστικές ικανότητες.

⁵⁸⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 59: « La bohémienne se dressa gracieusement sur la selle de l'officier, elle appuya ses deux mains sur les deux épaules du jeune homme, et le regarda fixement quelques secondes, comme ravie de sa bonne mine et du bon secours qu'il venait de lui porter. Puis, rompant le silence la première, elle lui dit, en faisant plus douce encore sa douce voix : -Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ? -Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! répondit l'officier en se redressant. -Merci, dit-elle. Et, pendant que le capitaine Phœbus retroussait sa moustache à la bourguignonne, elle se laissa glisser à bas du cheval, comme une flèche qui tombe à terre, et s'enfuit ».

⁵⁸¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2001, ό. π., σ. 46.

⁵⁸² Genette G., *Palimpsests*, ό. π., σ. 246.

2.2.2.6. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Clé International (2003).

Η διασκευάστρια, Elyette Roussel, επιλέγει να ενσωματώσει τη σκηνή του επεισοδίου και όσα γεγονότα συνέβησαν κοντά στην πλατεία Grève, στο πρώτο κεφάλαιο. Η συγγραφέας παρεμβαίνει με εύλογες περικοπές και συντομεύσεις στο αφηγηματικό έργο, κατά συνέπεια η μεταμυθοπλασία της έχει «αφομοιώσει»⁵⁸³ διακειμενικά στοιχεία από το προκείμενο έργο του Hugo τα οποία μεταγράφει με τέτοιο τρόπο, ώστε να σηματοδοτούν και τη σύγχρονη πραγματικότητα. Έτσι, ο διηγηματικός μανδύας της περιέχει πληροφοριακά στοιχεία, όπως, «η πλατεία Grève είναι η σημερινή πλατεία του Hotel-de-Ville de Paris»⁵⁸⁴, επίσης, «Prénôd σημαίνει δικαστής»⁵⁸⁵ και «το Écu είναι παλιό νόμισμα»⁵⁸⁶, ώστε, κάλλιστα, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως παιδικό βιβλίο γνώσεων⁵⁸⁷.

Το αφηγηματικό επεισόδιο εκκινεί με τον ποιητή, Pierre Gringoire, να ακολουθεί την τσιγγάνα, Esmeralda, μετά το τέλος του χορού της στην πλατεία Grève. Η αφήγηση της Elyette Roussel παραλείπει να αναφέρει τις σκέψεις του ήρωα Pierre Gringoire, αναφορικά με τις τσιγγάνες του αφηγηματικού κειμένου⁵⁸⁸, αφήνοντας να διαφανεί ότι την ενδιαφέρει μόνο οι δραματικές εξελίξεις στον έρημο δρόμο⁵⁸⁹ κοντά στην πλατεία Grève, οι οποίες διατυπώνονται ως ακολούθως:

«Ο Γκρενγκουάρ ακολουθεί την τσιγγάνα και την όμορφη κατσικούλα της. Στην στροφή ενός δρόμου την ακούει να βγάζει μια διαπεραστική κραυγή. Αρχίζει να τρέχει και την βλέπει να παλεύει μέσα στα χέρια δυο αντρών, που προσπαθούν να πνίξουν τις κραυγές της. Ο ένας από τους άντρες που κρατά τη νεαρά κοπέλα γύρισε προς το μέρος του: είναι ο Κουασιμόδος που τον πετά χάρη πριν χωθεί γρήγορα στο σκοτάδι, παίρνοντας μαζί του την κοπέλα. Ο

⁵⁸³ Genette G., *Palimpsests*, ό. π., σ. 246.

⁵⁸⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2003, ό. π., σ. 5.

⁵⁸⁵ *Αυτόθι*, σ. 21.

⁵⁸⁶ *Αυτόθι*, σ. 32.

⁵⁸⁷ Καρπόζηλου Μ., *Το παιδί στην χώρα των βιβλίων*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1994, σ. 111: «Τα βιβλία γνώσεων, ως προς την τεχνική τους μπορούν να διαιρεθούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Πρώτον, στα καθαρά βιβλία γνώσεων αυτά δηλαδή που μοιάζουν περισσότερο με τα σχολικά εγχειρίδια ή με επιστημονικά βιβλία σε απλουστευμένη μορφή και δεύτερον, στα βιβλία που εμπεριέχουν τις γνώσεις μέσα σε μια φανταστική ιστορία, δηλαδή, αυτά που παραδίδουν τις πληροφορίες για πρόσωπα και πράγματα μέσα σε ένα διηγηματικό πλαίσιο.»

⁵⁸⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 56 : «Après tout, pensait-il, il faut bien qu'elle loge quelque part, les bohémiennes ont bon cœur...»

⁵⁸⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2003, ό. π., σ. 11 : «les rues deviennent désertes».

σύντροφός του, ένας άνδρας ντυμένος στα μαύρα, τον ακολουθεί, και η δύστυχη κατσικούλα τρέχει πίσω τους.

Ήταν ένας λοχαγός των τοξοτών του βασιλιά. Τράβηξε τη μικρή τσιγγάνα από τα χέρια του Κουασιμόδο. Κάπου δεκαπέντε δεκαέξι τοξότες που ακολουθούσαν από κοντά το λοχαγό τους, πίνουν τον Κουασιμόδο και τον δένουν. Ο άνδρας με τα μαύρα εξαφανίστηκε μέσα στη συμπλοκή»⁵⁹⁰.

Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής εκθέτει τα γεγονότα που διαδραματίζονται σε κάποια «στροφή ενός δρόμου» και σε ένα αχρονικό παρελθόν, κάτι που αφήνει να διαφανεί ότι όσα συμβαίνουν στην αφήγηση ανάγονται σ' έναν παραμυθιακό κόσμο. Διευκολύνει με τη γραμμικότητα της αφήγησης και τον καταληπτό λόγο τον εννοούμενο αναγνώστη να κατασκευάσει συγκεκριμένα νοήματα συναφή με αυτά που του υποδεικνύει ο τριτοπρόσωπος αφηγητής. Η Elyette Roussel ποικίλλει το λόγο της με λιγιστές μεταφορές, διακειμενικά στοιχεία δανειζόμενα από το πρωτότυπο, όπως, «προσπαθούν να πνίξουν τις κραυγές της», «πριν χωθεί γρήγορα στο σκοτάδι», για να του προσδώσει ζωντάνια. Παρατηρείται ότι λείπουν οι αναφορές σε πολιτιστικά στοιχεία που διανθίζουν το αφετηριακό κείμενο και εμπλουτίζουν με γνώσεις τον εννοούμενο αναγνώστη, όπως, για παράδειγμα, πληροφορίες για το φωτισμό των δρόμων την εποχή του Hugo, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις του πρωτότυπου:

«Όμως ένα στουπί βουτηγμένο σε λάδι, που έκαιγε μέσα σε ένα σιδερένιο φανάρι στα πόδια μιας Παναγίτσας στη γωνία του δρόμου, βοήθησε τον Γκρενγκουάρ να δει την τσιγγάνα να παλεύει μέσα στα χέρια δυο αντρών, που προσπαθούσαν να πνίξουν τις κραυγές της»⁵⁹¹.

Την τριτοπρόσωπη αφήγηση σε παρελθοντικό χρόνο διακόπτουν εμβόλιμοι διάλογοι στο παρόν ως ακολούθως:

«-Με σκοτώνουν! Ξεφωνίζει η δύστυχη τσιγγάνα.

⁵⁹⁰ *Αυτόθι*, σ. 11 : « Gringoire suit la bohémienne et sa jolie chèvre. Au tournant d'une rue, il l'entend pousser un cri perçant. Il se met à courir et il la voit se débattre dans les bras de deux hommes qui essayent d'étouffer ses cris. L'un des hommes qui tient la jeune fille se tourne vers lui : c'est Quasimodo, qui le fait tomber par terre avant de disparaître rapidement dans l'ombre, emportant la jeune fille. Son compagnon, un homme tout habillé de noir, le suit, et la pauvre chèvre court derrière eux. - Au meurtre ! crie la malheureuse bohémienne. - Arrêtez, misérables, et lâchez-moi cette ribaude ! dit tout à coup un cavalier qui vient d'arriver. C'est le capitaine des archers du roi. Il arracha la bohémienne des bras de Quasimodo. Quinze ou seize archers, qui suivaient leur capitaine, saisissent Quasimodo et l'attachent. L'homme en noir est disparu pendant la lutte. »

⁵⁹¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 58-59 : « Pourtant une étoupe imbibée d'huile, qui brûlait dans une cage de fer aux pieds de la Sainte-Vierge du coin de la rue permit à Gringoire de distinguer la bohémienne débattant dans les bras de deux hommes qui s'efforçaient d'étouffer ses cris. »

-Σταματήστε, άθλιοι, αφήστε αμέσως αυτή την γυναίκα!
Είπε ξαφνικά ένας καβαλάρης που μόλις ξεπρόβαλε»⁵⁹².

Το παιχνίδι της εναλλαγής του παροντικού χρόνου στους διαλόγους και του παρελθοντικού της αφήγησης, κατά την αναγνωστική διαδικασία επενεργοποιεί στοιχεία της προφορικότητας, όπως η φωνή, οι διαδράσεις μεταξύ των χαρακτήρων της ιστορίας⁵⁹³. Αυτή η «διαλογική» προφορικότητα⁵⁹⁴ με τις εκκλήσεις στο β' πρόσωπο του πληθυντικού, «Σταματήστε, άθλιοι», «αφήστε αμέσως αυτή την γυναίκα» και στο α' πρόσωπο, «-Με σκοτώνουν!», καθιστούν τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη κοινωνό στα δρώμενα.

Σε ό,τι αφορά το θεματικό μοτίβο του ερωτικού ειδυλλίου ανάμεσα στον Phoebus και την Esmeralda, η Elyette Roussel παρεμβαίνει στο αφηγησιακό κείμενο με πολλές παραλείψεις και με λιτό ύφος το αποδίδει μέσα από μια δραματοποιημένη σκηνοθεσία ως ακολούθως:

Η τσιγγάνα κοιτάζει τον νεαρό άνδρα που μόλις την έσωσε,
μετά του μιλάει με μια πολύ γλυκιά φωνή:

- Πώς σας λένε;
- Είμαι ο λοχαγός Φεμπύς ντε Σατοπέρ, ομορφούλα μου!
- Ευχαριστώ! είπε εκείνη.
- Και το 'βαλε στα πόδια.⁵⁹⁵

Το παραπάνω απόσπασμα είναι εξαιρετικά ελλειπτικό, ο λόγος του πολύ απλός και υπαινικτικός, όπως, για παράδειγμα, «του μιλάει με μια πολύ γλυκιά φωνή», έτσι ώστε πίσω από τις λέξεις να δημιουργούνται νοηματικά «κενά», τα οποία εγείρουν ερωτηματικά, όπως, γιατί «μιλάει με γλυκιά φωνή» ή ποιος ο λόγος «να το 'βάλει στα πόδια», και ο εννοούμενος αναγνώστης καλείται να γεμίσει με δικές του αναπαραστάσεις, εμπλεκόμενος στα τεκταινόμενα. Στα δρώμενα υπάρχει ανατροπή, εφόσον η Esmeralda δεν ανεβαίνει στο άλογο του λοχαγού Phoebus. Έτσι το παιδί ακροπατώντας πάνω στη στιχομυθία των δύο ηρώων θα καταλάβει ότι «οι λέξεις φέρουν δύο όψεις, μία καταδηλωτική, που κατανοούν όλοι όσοι μιλούν την ίδια

⁵⁹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2003, ό. π., σ. 11 : « -Au meurtre ! crie la malheureuse bohémienne. — Arrêtez, misérables, et lâchez-moi cette ribaude ! dit tout à coup un cavalier qui vient d'arriver. »

⁵⁹³ Αναγνωστοπούλου Δ., 2002, ό. π., σ. 95.

⁵⁹⁴ Οικονομίδου Σ., 2016, ό. π., σ. 174.

⁵⁹⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2003, ό. π., σ. 12 : « La bohémienne regarde le jeune homme qui vient de la sauver, puis elle lui dit, d'une voix très douce : — Comment vous appelez-vous ? Je suis le capitaine Phœbus de Châteaupers, ma belle ! — Merci, dit-elle. Et, elle part en courant. »

γλώσσα, αλλά και μια παραδηλωτική, που είναι σε άμεση σχέση με την αναγνωστική εμπειρία του υποκειμένου»⁵⁹⁶.

Η παρέμβαση της διασκευάστριας σ' αυτό το αφηγηματικό επεισόδιο με τις πολλές περικοπές στο αρχικό κείμενο του V. Hugo, δε σημαίνει πως το δευτερογενές κείμενο έπαψε να θυμίζει και να παραπέμπει στο κλασικό έργο από το οποίο προήλθε. Η Elyette Roussel, με την τεχνική μιας σύμπλευσης του μύθου του κλασικού αρχικού κειμένου και μιας παραμυθιακής διήγησης προσκαλεί το παιδικό αναγνωστικό κοινό να ζήσει την περιπέτεια πέρα των ορίων της πραγματικότητας, αντλώντας ό,τι είναι απαραίτητο από την ύλη του αρχικού έργου.

2.2.2.7. «Ο Κουασιμόδος χτυπά!», εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη (2005).

Τα πληροφοριακά στοιχεία του τίτλου, του υπό ανάλυση επεισοδίου που η διασκευή των εκδόσεων Α. Α. Λιβάνη παραθέτει, όπως η αναφορά στο όνομα του κεντρικού ήρωα Quasimodo και το ρήμα, «χτυπά», με το σημείο στίξης του θαυμαστικού, επισύρουν την προσοχή του νεαρού αναγνώστη. Τον προετοιμάζουν, σύμφωνα με τον «ορίζοντα αναμονής» προσδοκίας του⁵⁹⁷, ότι η σκηνή που ακολουθεί θα είναι συγκρουσιακή⁵⁹⁸. Κατά συνέπεια, ο δημιουργός παρεμβαίνει, λοιπόν, στο αφηγηματικό κείμενο, παραλλάσσοντας τη μορφή του τίτλου και αποκαλύπτοντας στους νεαρούς αναγνώστες το σημειολογικό σύστημα της οπτικής του νέου έργου.

Ο κειμενικός λόγος επικεντρώνεται σε όσα διαδραματίζονται στον έρημο δρόμο κοντά στην πλατεία Grève. Παραλείπονται οι σκέψεις του ήρωα Pierre Gringoire αναφορικά με τις τσιγγάνες, κι έτσι ούτε στοιχειοθετεί την εικόνα του «Άλλου», ούτε αποκαλύπτει τις αντιλήψεις της κοινωνίας πάνω στη διαφορετικότητα. Πιθανόν η αφαίρεση αυτού του διακειμενικού στοιχείου του πρωτότυπου να οφείλεται στην προσπάθειά του να επικεντρωθεί στη δράση των ηρώων, σύμφωνα με τις συμβάσεις

⁵⁹⁶ Αναγνωστοπούλου Δ., 2002, *ό. π.*, σ. 79.

⁵⁹⁷ Βλ. Jauss Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, εισαγ.-μτφρ.-επίμ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1995, σ. 57-60. Βλ. Holub, R., *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας Από το Φορμαλισμό στο Μεταδομισμό*, επιμ. R. Selden, ΙΝΣ, Θεσσαλονίκη, 2013, σ. 450-451.

⁵⁹⁸ Genette G., 1987, *ό. π.*, σ. 73.

που επιβάλλει η παιδική λογοτεχνία⁵⁹⁹. Η σύγκρουση ανάμεσα στους Claude Frolo-Quasimodo και Pierre Gringoire-Esmeralda εκτυλίσσεται σ' ένα στενό δρόμο κοντά στην πλατεία Grève. Το άτοπο και άχρονο χωροχρονικό πλαίσιο του αφηγηματικού επεισοδίου αποδίδεται με συμβολικές συνυποδηλώσεις, «είχε σκοτεινιάσει πια», και «παντού βασίλευε το σκοτάδι»⁶⁰⁰. Υποβάλλεται το σκηνικό ενός επικίνδυνου δρόμου τη νύχτα, «πόσο επικίνδυνοι ήταν οι δρόμοι του Παρισιού τη νύχτα»⁶⁰¹, δημιουργώντας αντίστοιχη συναισθηματική φόρτιση στον εννοούμενο αναγνώστη.

Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής, ο ήρωας Pierre Gringoire, αναδιηγείται την ιστορία του αφετηριακού κειμένου, όπως αυτός βιώνει τη σύγκρουση ανάμεσα στην Esmeralda και τον Quasimodo, σμιλεύοντας τη δική του «αλήθεια» την οποία αποδίδει σύμφωνα με την ακόλουθη παραλλαγή:

«Υστερα άκουσα μια κραυγή: Βοήθεια! Η φωνή έμοιαζε με της Εσμεράλδας. Έτρεξα προς τα εκεί απ' όπου ερχόταν η φωνή. Και τότε είδα μες στο σκοτάδι την Εσμεράλδα να προσπαθεί να ξεφύγει από τα δυνατά χέρια του Κουασιμόδου. Βοήθεια! Βοήθεια! φώναζε. Έτρεξα πολύ γρήγορα και κατάφερα να τους φτάσω. Έπιασα το χέρι του καμπούρη με όλη μου τη δύναμη, αλλά μου ξέφυγε εύκολα. Υστερα τον άρπαξα από το πόδι και το κράτησα σφιχτά. Ο Κουασιμόδος γύρισε και με κοίταξε κι έπειτα με χτύπησε με τη γροθιά του κατευθείαν στο πρόσωπο, ρίχνοντάς με στο έδαφος. -Βοήθεια! Βοήθεια!, άρχισα να φωνάζω τότε κι εγώ όσο πιο δυνατά μπορούσα. Χωρίς να μου δώσει σημασία, φόρτωσε στη ράχη του την Εσμεράλδα, λες και ήταν πούπουλο, κι απομακρύνθηκε με τον Κλοντ Φρόλο πίσω του να ακολουθεί»⁶⁰².

Όπως επισημαίνεται στο απόσπασμα που παρατίθεται παραπάνω, ο κειμενικός λόγος αποδίδεται από έναν ομοδιηγητικό αφηγητή ο οποίος εκθέτει τα γεγονότα από μια εσωτερική οπτική γωνία εστίασης. Κατά συνέπεια, η αφήγηση λαμβάνει τη μορφή προσωπικής μαρτυρίας, επιτρέποντας στον αναγνώστη να ταυτίζεται με το βασικό ήρωα, Pierre Gringoire, να συμμερίζεται το άγχος του για τον κίνδυνο που εγκυμονεί

⁵⁹⁹ Βλ. R. E. Scholes, *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana, 1979, σ. 26.

⁶⁰⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα, 2005, σ. 22.

⁶⁰¹ *Αυτόθι*, σ. 22.

⁶⁰² *Αυτόθι*, σ. 22.

για τη ζωή της Esmeralda και να στοχάζεται πάνω στην κατάσταση του⁶⁰³. Αυτή η ενεργοποίηση του αναγνώστη διαφαίνεται πιο άμεσα όταν ο αφηγητής απευθύνεται στον τελευταίο με την έκκληση: «-Βοήθεια! Βοήθεια!, άρχισα να φωνάζω τότε κι εγώ όσο πιο δυνατά μπορούσα». Η γλώσσα που χρησιμοποιείται, είναι απλή, όπως και το ύφος είναι λιτό, για παράδειγμα, υπάρχει μία μόνο παρομοίωση, «λες και ήταν πούπουλο». Παράλληλα, η φράση, «λες και ήταν πούπουλο», αποτελεί σημείο προφορικότητας, προσδίδοντας οικειότητα στην αφήγηση, η οποία είναι γραμμική. Κι ενώ η πρόθεση του ήρωά μας, Pierre Gringoire, είναι να προβάλλει τη δική του οπτική στον νεαρό αναγνώστη, η τριτοπρόσωπη αφήγηση των εικόνων υπενθυμίζει ότι είναι απλά θεατής⁶⁰⁴. Κείμενο και εικόνες φαίνεται να δημιουργούν μια διπλή οπτική που αντικαθρεπτίζει τη δι-τροπική φύση της εικονογραφημένης διασκευής των εκδόσεων Α. Α. Λιβάνη.

Στη συνέχεια, την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του ήρωα διακόπτει η βροντερή φωνή ενός καβαλάρη που ξεπρόβαλε άξαφνα από το παρακείμενο σταυροδρόμι και ο οποίος προστάζει στο Quasimodo, «Σταμάτα και άφησε το κορίτσι να φύγει!»⁶⁰⁵, «Άφησέ τη να φύγει τώρα, αλλιώς θα σε χτυπήσω με το ξίφος μου!» και δίνει εντολή στους άντρες της βασιλικής φρουράς, «Πηγαίνετέ τον στο δικαστή». Έτσι στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση παρεισφρέουν φωνές που ζωντανεύουν τη σκηνή και συμβάλλουν στο να βιώνει ο νεαρός αναγνώστης τα όσα διαβάζει και παρατηρεί ο ίδιος να συμβαίνουν μέσα στο μυθιστόρημα.

Τα βαθύτερα κίνητρα, οι προθέσεις κι οι επιθυμίες των ηρώων αποκαλύπτονται εν μέρει, έτσι ώστε να καλείται ο νεαρός αναγνώστης να μαντεύει και να στήνει το δικό του πάζλ αναφορικά με την αποκρυπτογράφηση του χαρακτήρα τους⁶⁰⁶, όπως διαφαίνεται στο ακόλουθο απόσπασμα:

«Η κοπέλα έτρεξε προς το μέρος του σωτήρα της, του Φοίβου, και του είπε με τη γλυκιά φωνή της: -Κύριε, θα ήταν μεγάλη μου τιμή αν μου αποκαλύπτατε το όνομά σας. -Με λένε Φοίβο και είμαι ο αρχηγός της βασιλικής φρουράς. -Σας ευχαριστώ που με σώσατε από αυτό το τέρας! Ο ιππότης της χαμογέλασε. Τα γαλάζια του μάτια του έλαμψαν καθώς έλεγε στην κοπέλα:- Είμαι σίγουρος ότι σας απήγαγε γιατί θαμπώθηκε από

⁶⁰³ Nodelman P., 1991, *ό. π.*, σ. 20-21.

⁶⁰⁴ Γιαννικοπούλου Α. 2006, *ό. π.*, σ. 28-29.

⁶⁰⁵ *Αυτόθι*, σ. 23.

⁶⁰⁶ Κανατσούλη Μ., 2007, *ό. π.*, σ. 47.

την ομορφιά σας. Η Εσμεράλδα μόλις άκουσε αυτά τα λόγια κοκκίνησε. Ο Φοίβος ήταν όμορφος και η Εσμεράλδα έδειχνε μαγεμένη από την παρουσία του...-Εσένα πώς σε λένε; τη ρώτησε ο Φοίβος. -Εσμεράλδα. -Ανέβα στο άλογό μου, Εσμεράλδα, και θα σε πάω στο σπίτι σου», της είπε κι έσκυψε απλώνοντας το χέρι προς το μέρος της για να τη βοηθήσει να ανέβει. Εκείνη δεν απάντησε, μόνο έσκυψε σιωπηλά το κεφάλι και εξαφανίστηκε μες στο σκοτάδι με την κατσικούλα της»⁶⁰⁷.

Οι παρεμβάσεις που επιφέρει ο δημιουργός στο αφηγησιακό κείμενο⁶⁰⁸ είναι εμφανείς. Πληροφορεί το νεαρό αναγνώστη ότι η Esmeralda «δεν» ανεβαίνει στο άλογο του λοχαγού Phoebus, κάτι που εντάσσεται στην αφηγηματική τεχνική της ανατροπής. Αντικαθιστά την πρόταση, «τράβηξε τη μικρή τσιγγάνα από τα χέρια του σαστισμένου Κουασιμόδου, την έβαλε μπρούμυτα στη σέλα του»⁶⁰⁹, του πρωτότυπου που με την προτροπή του Phoebus, «ανέβα στο άλογό μου, Εσμεράλδα, και θα σε πάω στο σπίτι σου». Παράλληλα, παραθέτει από το αφηγησιακό έργο αρκετά διακειμενικά στοιχεία, όπως, «του είπε κάνοντας ακόμα πιο γλυκιά τη γλυκιά φωνή της: -Ευχαριστώ»⁶¹⁰, προσαρμοσμένα στην παραμυθιακή γλώσσα της διασκευής, όπως, «Κύριε, θα ήταν μεγάλη μου τιμή αν μου αποκαλύπτατε το όνομά σας»⁶¹¹, και, «Σας ευχαριστώ που με σώσατε από αυτό το τέρας»⁶¹². Το ενδιαφέρον και ο θαυμασμός του Phœbus de Châteaupers για την Esmeralda υποβάλλονται με την προσθήκη, «Είμαι σίγουρος ότι σας απήγαγε γιατί θαμπώθηκε από την ομορφιά σας»⁶¹³, η οποία αντικαθιστά την έκφραση του πρωτοτύπου, «Στις προσταγές σας, ομορφούλα μου!». Η συγκίνηση που διαπερνά την ηρωίδα, αντικρίζοντας την ομορφιά του ιππότη υποφώσκει στις φράσεις, «μόλις άκουσε αυτά τα λόγια κοκκίνησε», «έδειχνε μαγεμένη», ενώ το αντίστοιχο συναίσθημα του Phoebus υποδηλώνεται με τη φράση, «θαμπώθηκε από την ομορφιά

⁶⁰⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2005, ό. π., σ. 26.

⁶⁰⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 59 : « La bohémienne se dressa gracieusement sur la selle de l'officier, elle appuya ses deux mains sur les deux épaules du jeune homme, et le regarda fixement quelques secondes, comme ravie de sa bonne mine et du bon secours qu'il venait de lui porter. Puis, rompant le silence la première, elle lui dit, en faisant plus douce encore sa douce voix : -Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ? -Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! répondit l'officier en se redressant. -Merci, dit-elle. Et, pendant que le capitaine Phœbus retroussait sa moustache à la bourguignonne, elle se laissa glisser à bas du cheval, comme une flèche qui tombe à terre, et s'enfuit. Un éclair se fût évanoui moins vite ».

⁶⁰⁹ *Αυτόθι*, σ. 58 : « Quasimodo stupéfait, la mit en travers sur sa selle » [...]

⁶¹⁰ *Αυτόθι*, σ. 59 : « elle lui dit, en faisant plus douce encore sa douce voix » « του είπε κάνοντας πιο γλυκιά τη γλυκιά φωνή της ».

⁶¹¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 2005, ό. π., σ. 24.

⁶¹² *Αυτόθι*, σ. 26.

⁶¹³ *Αυτόθι*, σ. 17 : « - Hé ! Ne partez pas si vite ! ».

της». Το αληθινό και το αληθοφανές προχωρούν ταυτόχρονα, καθρεπτίζοντας τον χαρακτήρα των ηρώων και δημιουργώντας «κενά» με τους συμβολισμούς των πράξεων τους στον εννοούμενο αναγνώστη. Για παράδειγμα, τί υπαινίσσεται ένας λοχαγός όταν λέει, «Στις προσταγές σας, ομορφούλα μου!». Πώς αντιλαμβάνεται τη συμπεριφορά της Esmeralda, όταν «εκείνη δεν απάντησε, μόνο έσκυψε σιωπηλά το κεφάλι και εξαφανίστηκε μες στο σκοτάδι». «Η διάδραση, λοιπόν, κειμένου και αναγνώστη θα επιτευχθεί ουσιαστικά μόνο με εκείνον τον εννοούμενο αναγνώστη οποίος μπορεί να συμπληρώσει τα κενά, τα οποία λειτουργούν, τελικά, όπως εύστοχα τα έχει περιγράψει ο ίδιος ο Iser, ως άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται όλη η σχέση αναγνώστη-κειμένου»⁶¹⁴.

Η διασκευή των εκδόσεων Α. Α. Λιβάνη επιλέγει να αποδώσει στο δευτερογενές έργο το θεματικό μοτίβο του κεραυνοβόλου έρωτα ανάμεσα στο Phoebus και την Esmeralda του πρωτότυπου, γιατί, πιθανόν, θεωρεί ότι είναι ένα θέμα που απορρέει από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον και απασχολεί έναν νεαρό αναγνώστη. Εξάλλου, με την προβολή του αναδεικνύει συμπεριφορές και ιδεολογικές θέσεις που σηματοδοτούν τη σύγχρονη πραγματικότητα. Παράλληλα, στοχεύει η επανεγγραφή της ιστορίας, όπως, εξάλλου, συμβαίνει και στο αρχικό κείμενο του μυθιστορήματος του Hugo, να αποβεί ένας χώρος που κινείται διαρκώς δημιουργώντας μορφές και σχέσεις και όπου επιτυγχάνεται η γεινίαση του ορατού με το όραμα, του ονείρου με την πραγματικότητα, της απόδρασης από τον κόσμο της πραγματικότητας με τη φαντασίωση⁶¹⁵: «η Εσμεράλδα έδειχνε μαγεμένη από την παρουσία του...».

⁶¹⁴ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 91.

⁶¹⁵ Αναγνωστοπούλου Δ., 2002, *ό. π.*, σ. 121.

2.2.2.8. «Οι μεπλάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Καλοκάθη (2007).

Η εικονογραφημένη διασκευή των εκδόσεων Καλοκάθη εντάσσει τη συγκεκριμένη σύγκρουση στο δεύτερο κεφάλαιο, που φέρει τον τίτλο «Η αυλή των Θαυμάτων». Προβαίνει σε πολλές συντμήσεις και παραλείψεις, οπότε η πορεία του αισθητικού αποτελέσματος του αρχικού μυθιστορήματος του Hugo, το οποίο παραμένει ως πρώτη ύλη του νέου έργου, διαφοροποιείται, καθώς μεταφέρεται η ιστορία της «Παναγίας των Παρισίων» στον κόσμο της δράσης. Αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα πρακτικής μίας μεταμυθοπλαστικής λογοτεχνίας για παιδιά, αποκαλύπτοντας με άμεσο τρόπο ότι είναι μια νέα «κατασκευή»⁶¹⁶.

Οι πολλές αλλαγές που επιφέρει ο δημιουργός στο δευτερογενές κείμενο είναι εμφανείς και αποδίδονται με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Μόλις τελείωσε το χορό η Esmeralda έφυγε από την πλατεία Γκρέβ. Μην έχοντας πουθενά να κοιμηθεί, ο Γκριγκουάρ την ακολούθησε. Ότι τσιγγάνοι είναι ευγενικοί άνθρωποι και είμαι σίγουρος ότι θα μου βρουν μέρος να κοιμηθώ. Ξαφνικά δυο άντρες πετάχτηκαν από ένα στενό. Ο πρώτος ντυμένος στα μαύρα, παρέμεινε στο σκοτάδι, ενώ προσπαθούσε να αρπάξει την Εσμεράλδα. Βοήθεια!», φώναξε ο Γκριγκουάρ, καθώς μέσα στον πανικό του αναγνώρισε τον Κουασιμόδο, ο οποίος έτρεξε κατά πάνω του και του έδωσε μια μπουνιά που τον έριξε κάτω αναίσθητο. Μετά γύρισε και έπιασε την Εσμεράλδα. Ευτυχώς κάποιοι στρατιώτες άκουσαν τις φωνές του Γκριγκουάρ για βοήθεια. Παρόλο που ο άντρας με τα μαύρα κατάφερε να ξεφύγει, ο αρχηγός της φρουράς, ένας όμορφος ιπότης, έσκυψε και άρπαξε την όμορφη τσιγγάνα από τα χέρια του Κουασιμόδου. Σλλάβετε το ζητιάνο», διέταξε. Κοίταξε με λατρεία την Εσμεράλδα γοητευμένος από την ομορφιά της. αυτή κοκκινίζοντας τον ρώτησε το όνομά του, την ώρα που έτρεχε να φύγει. Φοίβος του Σατοπέρ», της απάντησε»⁶¹⁷.

Η αφήγηση της σύγκρουσης ανάμεσα στους Pierre Gringoire-Esmeralda και Claude Frollo-Quasimodo αναδιοργανώνεται μυθοπλαστικά όπως στα παραμύθια και δημιουργεί επικοινωνιακούς δεσμούς με το νεαρό εννοούμενο αναγνώστη μέσα από τις δραματικές εξελίξεις της δράσης των ηρώων. Η σύγκρουση συντελείται σ' ένα «στενό» λίγο πιο κάτω από την πλατεία Grève και «στο σκοτάδι» της νύχτας. Το άτοπο

⁶¹⁶ Βλ. Waugh P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, 1996, σ. 4.

⁶¹⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, εκδ. Καλοκάθη, Αθήνα, 2007, σ. 13.

και το άχρονο του χωροχρονικού πλαισίου της ιστορίας παραπέμπει ανάγλυφα σε διηγήσεις παραμυθιών. Αν ο χρόνος ως διάσταση του σκηνικού αποτελεί την απάντηση στην ερώτηση, «πότε;» η παρουσία του επιρρήματος, «ξαφνικά», συνηγορεί υπέρ μιας υποκειμενικής χρονικότητας που μετριέται με το μέγεθος της στιγμής, τη μαγεία του ονείρου και την ένταση των συναισθημάτων⁶¹⁸. Από μια γραμμική αφήγηση η οποία εκπορεύεται από έναν τριτοπρόσωπο παντογνώστη αφηγητή το παιδί παρακολουθεί τα δρώμενα. Η απλή γλώσσα και το απέριττο και λιτό ύφος καθιστούν το κείμενο εύληπτο και βοηθούν το μικρό αναγνώστη να κατανοήσει τη φράση, «οι τσιγγάνοι είναι ευγενικοί άνθρωποι και είμαι σίγουρος ότι θα μου βρουν μέρος να κοιμηθώ». Ο καταληπτός λόγος του επιτρέπει να εκφράζει και να ανταλλάσσει ιδέες, να μιμείται συμπεριφορές, «οι τσιγγάνοι είναι ευγενικοί άνθρωποι και είμαι σίγουρος ότι θα μου βρουν μέρος να κοιμηθώ», «ο αρχηγός της φρουράς, ένας όμορφος ιππότης, έσκυψε και άρπαξε την όμορφη τσιγγάνα από τα χέρια του Κουασιμόδου» ή να τις απορρίπτει, «ο Κουασιμόδος, ο οποίος έτρεξε κατά πάνω του, του έδωσε μια μπουνιά που τον έριξε κάτω αναίσθητο», να θέτει ερωτήματα που σχετίζονται κυρίως με τη κατανόηση συμπεριφορών: Για παράδειγμα, γιατί «ο πρώτος ντυμένος στα μαύρα, παρέμεινε στο σκοτάδι»; Γιατί κρυβόταν; Κι έτσι το παιδί από μικρή ηλικία καταλαβαίνει ότι η ιστορία που διαβάζει, «χτίζεται» με λέξεις που βοηθούν τον αναγνώστη «να δημιουργήσει τις δικές του εικόνες στο σταυροδρόμι της δικής του πραγματικότητας και της πραγματικότητας του κειμένου»⁶¹⁹. Η εικόνα που συνοδεύει το κείμενο διευκολύνει την ανάγνωσή του και καλεί τον εννοούμενο αναγνώστη να τη διαβάσει και να διαπιστώσει αν αποκαλύπτει όσα συμβαίνουν στο κείμενο και να την ερμηνεύσει.

Η διάδραση κειμένου και παιδί-αναγνώστη μετατρέπει την ανάγνωση του εννοούμενου αναγνώστη σε βίωμα. Ο αληθινός αποδέκτης αυτής της αναπαράστασης της σύγκρουσης, το παιδί-αναγνώστης, βιώνει τη βία, την απαξιοτική αντιμετώπιση του «Άλλου-τσιγγάνας» και «χτίζει» το εσωτερικό του «εγώ» και τη δική του εμπειρία μέσα από την ανασυγκρότηση του βιώματος του τριτοπρόσωπου αφηγητή που γίνεται ο εγγυητής της αλήθειας των γεγονότων της ιστορίας. Η Esmeralda μπορεί να αντιμετωπίζει την απόρριψη και την εμπαθή συμπεριφορά του ήρωα, Claude Frolo, αλλά γίνεται αποδέκτης καλοσύνης για τον ήρωα Pierre Gringoire, «οι τσιγγάνοι είναι

⁶¹⁸ Γιαννακοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 225.

⁶¹⁹ Αναγνωστοπούλου Δ., 2002, *ό. π.*, σ. 44.

ευγενικοί άνθρωποι και είμαι σίγουρος ότι θα μου βρουν μέρος να κοιμηθώ»⁶²⁰ και λατρείας για το Phoebus «κοίταξε με λατρεία την Εσμεράλδα γοητευμένος από την ομορφιά της, ο οποίος αμέσως διατάσσει: «-Συλλάβετε το ζητιάνο»⁶²¹. Στη διασκευή των εκδόσεων Καλοκάθη ο δημιουργός υποβάλλει το ερωτικό σκίρτημα της Esmeralda, όπως αρμόζει σε έναν εννοούμενο αναγνώστη των πρώτων τάξεων του Δημοτικού: «Αυτή κοκκινίζοντας τον ρώτησε το όνομά του, την ώρα που έτρεχε να φύγει»⁶²².

Η περιληπτική και γραμμική αφήγηση του συγκρουσιακού επεισοδίου της διασκευής και η καταληπτότητα της γλώσσας συμβάλλουν στο να κατανοήσει εύκολα το παιδί-αναγνώστης το κοινωνικό πρόβλημα της σωματικής βίας κι αυτό της εμπαιχθείς συμπεριφοράς απέναντι στον «Άλλο-τσιγγάνα», όπως και τον υπονοούμενο ερωτισμό της σκηνής. Όμως, αδυνατεί να του προσφέρει τις εκφραστικές αποχρώσεις και συγκινήσεις του κλασικού έργου του Hugo, οι οποίες δεν αξιοποιούνται από το δημιουργό των εκδόσεων Καλοκάθη.

2.2.2.9. «Οι μπελάδες του να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Tourbillon (2011).

Ο διασκευαστής, Thomas Leclère επιλέγει να ενσωματώσει το συγκεκριμένο αφηγηματικό επεισόδιο στο τρίτο κεφάλαιο της διασκευής του με τον τίτλο «Η αυλή των θαυμάτων»⁶²³. Παρεμβαίνει στη ροή του κειμένου, καθώς υιοθετεί ιδιαίτερο τρόπο γραφής, και προβαίνει στη χρήση κεφαλαίων γραμμάτων στην αρχή του νέου κεφαλαίου ως εξής:

«GRINGOIRE, À TOUT HASARD, S'EST MIS À
Suivre la bohémienne. Il marchait tout pensif derrière
la jeune fille... »⁶²⁴,

⁶²⁰ *Αυτόθι*, σ. 13.

⁶²¹ *Αυτόθι*, σ. 14.

⁶²² *Αυτόθι*, σ. 14.

⁶²³ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Tourbillon, 2011, *ό.π.*, σ. 23 : «LA COUR DES MIRACLES ».

⁶²⁴ *Αυτόθι*, *ό.π.*, σ. 23.

Οι εκτός των κανόνων τυπογραφικές διαφοροποιήσεις ελκύουν την προσοχή του νεαρού αναγνώστη, καθιστούν το κείμενο του T. Leclère κατεξοχήν «επικοινωνιακό» με την επιλογή κεφαλαίων και πεζών γραμμάτων ως μέσο έμφασης στις κινήσεις του Gringoire, καθώς εκείνος επιδεικνύει το έντονο ενδιαφέρον του για την Esmeralda. Με την κλιμακούμενη αύξηση γραμμάτων, την ασταθή γραμματοσειρά μπορεί να υπονοείται ότι κάθε κεφάλαιο είναι και μια ανατροπή του κειμενικού σύμπαντος, ή να αναδεικνύονται καταστάσεις, όπως ένταση της δράσης ή απειλή ή ειρωνική διάθεση ή απλά αλλαγή έκφρασης συναισθημάτων. Τα μικρά αυτά λεκτικά δημιουργήματα, ακόμη και οι τυπογραφικές επιλογές αποδίδουν ρυθμό στο λόγο, μαγεύουν τους νεαρούς αναγνώστες, καθώς δε μπορεί να διαφύγει η παρατήρηση ότι ενεργοποιούν τη λειτουργία της τέχνης του λόγου και της εικονοπλασίας και διεγείρουν τη φαντασία τους. Ο διασκευαστής, Thomas Leclère, γνωρίζει καλά την εικονιστική λειτουργία του κειμένου και ότι ο γραφιστικός μεταλόγος μεταβάλλεται σε ένα μέρος του μηνύματος, πράγμα που υποφώσκει στην επιλογή αυτών ακριβώς των διαφορετικών γραφικών τύπων στην ίδια πρόταση. Σύμφωνα με τον Robert Escarpit, «το κείμενο είναι σαν μια εικόνα που ο μικρός αναγνώστης αποκρυπτογραφεί στο φως του εικονιστικού συγκειμένου»⁶²⁵.

Ο διασκευαστής, Thomas Leclère, προκειμένου να αναπαραστήσει τη σύγκρουση του Αρχιδιάκονου dom Claude Frollo και του Quasimodo με τον Pierre Gringoire επιλέγει αυτούσια στοιχεία από τη διακειμενική παρακαταθήκη του έργου του Hugo και εκθέτει τα γεγονότα ως εξής:

«Ο δρόμος ήταν θεοσκότεινος. Όμως κατάφερε να δει τη νεαρή κοπέλα να παλεύει μέσα στα χέρια δυο αντρών, που προσπαθούσαν να πνίξουν τις κραυγές της.

-Βοήθεια, φρουρά! Φώναξε ο Γκρενγκουάρ και προχώρησε θαρρετά.

Ο ένας από τους άντρες που κρατούσαν τη χορεύτρια γύρισε προς το μέρος του και ο Γκρενγκουάρ το τρομερό μούτρο του Κουασιμόδου. Ο Γκρενγκουάρ δεν το 'βαλε στα πόδια, αλλά και δεν προχώρησε ούτε βήμα παραπέρα.

Ο Κουασιμόδο ήρθε καταπάνω του, τον πέταξε μπρούμυτα στο λιθόστρωτο και χώθηκε στο σκοτάδι, η κοπέλα στο ένα χέρι του, διπλωμένη σαν μεταξωτή σάρπα.

⁶²⁵ Escarpit, 1971, *ό.π.*, σ. 76.

-Με σκοτώνουν! Με σκοτώνουν! Ξεφώνιζε η δύστυχη τσιγγάνα»⁶²⁶.

Στο πλαίσιο της ανάπλασης του σκηνικού, επανεγγράφονται τα διακείμενα στοιχεία του κλασικού κειμένου του Hugo⁶²⁷, «ο δρόμος ήταν θεοσκότεινος»⁶²⁸, ο χώρος αποδίδεται με τη λέξη «δρόμος» και ο χρόνος υπονοείται με το επίθετο «θεοσκότεινος». Η αυτούσια επιλογή των διακειμενικών στοιχείων του αρχικού έργου του Hugo, όπως η επιλογή του αορίστου χρόνου που εκφράζει συντομία καθώς και αμεσότητα, γιατί συνοδεύεται από απαρέμφατο ενεργητικού αορίστου, «κατάφερε να δει», αυξάνουν το δραματικό χαρακτήρα της τριτοπρόσωπης αφήγησης. Η ροή της αφήγησης εμπλουτίζεται και προωθείται, όταν μπαίνουν εμβόλιμοι οι διάλογοι σε παροντικό χρόνο. Η αγκίστρωση της αφήγησης σε λέξεις και φράσεις που εικονοποιούν τη δράση, όπως η «νεαρή κοπέλα να παλεύει μέσα στα χέρια δυο αντρών», και, «τον πέταξε μπρούμυτα στο λιθόστρωτο», σε οπτικές ηχητικές εικόνες, «προσπαθούσαν να πνίξουν τις κραυγές της», και σε ποιητικό λόγο που βρίθει από μεταφορές, «χώθηκε στο σκοτάδι», και παρομοιώσεις, «διπλωμένη σαν μεταξωτή σάρπα», δίνουν τη δυνατότητα στο νεαρό αναγνώστη να βιώνει τη δράση μέσα από τις εκφραστικές αποχρώσεις του γραπτού λόγου της διασκευής, δανειζόμενα διακειμενικά στοιχεία από το αυθεντικό κλασικό έργο του Hugo.

Ο διασκευαστής, Thomas Leclère, παραλείπει να αναφέρει τις σκέψεις του Pierre Gringoire, ένα βασικό διακειμενικό στοιχείο του αρχικού κειμένου του Hugo: «Οι τσιγγάνες έχουν καλή καρδιά...»⁶²⁹. Κατά τον J. Hawthorn, «όταν η αναπαράσταση είναι μερική, προϋποθέτει μίαν επιλογή, και έτσι αποτελεί εν μέρει ένα σχόλιο πάνω στην πραγματικότητα που επιλεκτικά μιμείται»⁶³⁰. Ο Hugo με την επιλογή του

⁶²⁶ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2011, ό.π., σ. 24 : « La rue était pleine de ténèbres. Pourtant il réussit à distinguer la jeune fille se débattant dans les bras de deux hommes qui s'efforçaient d'étouffer ses cris. — À nous, la garde ! s'écria-t-il en avançant bravement. - L'un des hommes qui tenaient la danseuse se tourna vers lui et Gringoire reconnut le visage formidable de Quasimodo. Gringoire ne prit pas la fuite, mais il ne fit point un pas de plus. Quasimodo vint à lui, le jeta à quatre pattes sur le pavé avant de s'enfoncer dans l'ombre, la jeune fille ployée comme une écharpe sur un de ses bras. — Au meurtre ! au meurtre ! cria la malheureuse. »

⁶²⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό.π., σ. 57 : « Les rues cependant devenaient à tout moment plus noires et plus désertes. » «Οι δρόμοι κάθε στιγμή που περνούσε γίνονταν όλο και πιο σκοτεινοί και πιο έρημοι.»

⁶²⁸ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2011, ό. π., σ. 23.

⁶²⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό.π., σ. 57 : « Après tout, pensait-il, il faut bien qu'elle loge quelque part, les bohémiennes ont bon cœur... ».

⁶³⁰ Hawthorn J., 2012, ό. π., σ. 171.

συγκεκριμένου σχολίου δεν αποδίδει απλά την εικόνα του «Άλλου-τσιγγάνας», αλλά ένα πλέγμα ιδεών και αντιλήψεων γι' αυτό το νομαδικό λαό. Συμπυκνώνει αισθήματα και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες ενός λαού. Αυτές τις ψηφίδες όψεων και αντιλήψεων του ιδιαίτερου νομαδικού τρόπου ζωής της, που ενυπάρχουν στο αρχικό έργο του Hugo, ο Thomas Leclère τις παραλείπει, υποδηλώνοντας τις αντιληπτικές και ερμηνευτικές δυνατότητες του εννοούμενου αναγνώστη.

Σε ό,τι αφορά την αναπαράσταση του ερωτικού ειδυλλίου ανάμεσα στο Phoebus και την Esmeralda, πάλι ο διασκευαστής, Thomas Leclère, επιλέγει αυτούσια διακειμενικά στοιχεία του αρχικού έργου του Hugo⁶³¹, ακολουθώντας τη διαδικασία της μετασηματικής τεχνικής της σύντμησης και της πιστής απόδοσης στο νέο κείμενο της δημιουργικής του ανασύνθεσης, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Η τσιγγάνα ανακάθισε με χάρη. Ακούμπησε τα δυο χέρια της στους ώμους και τον κοίταζε σταθερά.

- Πώς σας λένε; τον ρώτησε.
- Φεμπύς ντε Σατοπέρ, στις προσταγές σας! της αποκρίθηκε γεμάτος περηφάνια.
- Ευχαριστώ! είπε εκείνη.
Και ενώ εκείνος έστριβε το μουστάκι του αλά μπουργκινιόν, εκείνη γλίστρησε μαλακά από το άλογο και το 'βαλε στα πόδια»⁶³².

Ο Thomas Leclère αναπλάθει το ερωτικό ειδύλλιο των ηρώων του, επανεγγράφοντας τις δυνατές οπτικές εικόνες του έργου του Hugo όπως «η τσιγγάνα ανακάθισε με χάρη», «ακούμπησε τα δυο χέρια της στους ώμους και τον κοίταζε σταθερά», τον ιπποτισμό στο λόγο του Phoebus, «-Φεμπύς ντε Σατοπέρ, στις προσταγές σας!», και την αμηχανία η οποία αποτυπώνεται στην κίνησή του, καθώς «έστριβε το μουστάκι του αλά μπουργκινιόν». Και μέσα από αυτήν την αναπαράσταση, ο νεαρός αναγνώστης πληροφορείται το πώς εκφράζεται το κάθε φύλο στη δεδομένη χρονική

⁶³¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό.π.*, σ. 59 : « La bohémienne se dressa gracieusement sur la selle de l'officier, elle appuya ses deux mains sur les deux épaules du jeune homme, et le regarda fixement quelques secondes, comme ravie de sa bonne mine et du bon secours qu'il venait de lui porter. Puis, rompant le silence la première, elle lui dit, en faisant plus douce encore sa douce voix : — Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ? -Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! répondit l'officier en se redressant. -Merci, dit-elle. Et, pendant que le capitaine Phœbus retroussait sa moustache à la bourguignonne, elle se laissa glisser à bas du cheval, comme une flèche qui tombe à terre, et s'enfuit. »

⁶³² Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Tourbillon, 2011, *ό. π.*, σ. 25 : « La bohémienne se dressa gracieusement. Elle appuya ses deux mains sur les deux épaules et le regarda fixement. -Comment vous appelez-vous ? lui demanda-t-elle. -Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! lui répondit fièrement le capitaine. -Merci, dit-elle. Et, pendant qu'il retroussait sa moustache à la bourguignonne, elle se laissa glisser à bas du cheval et s'enfuit.»

στιγμή, καθώς και τις έμφυλες αντιδράσεις στο συγκεκριμένο πρόβλημα, «εκείνη γλίστρησε μαλακά από το άλογο», και, «το 'βαλε στα πόδια», χωρία που εγείρουν ερωτηματικά με πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες. Τα εν λόγω διακειμενικά στοιχεία του έργου του Hugo προτάσσονται από το διασκευαστή Thomas Leclère στην επιδίωξή του να καταστήσει τον νεαρό αναγνώστη πολύ πιο ενεργά συμμετοχο στην κατασκευή των νοημάτων του αφηγήματος που διαβάζει. Το θεματικό ερωτικό μοτίβο βρίσκει την έκφρασή του και στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας με την επανεγγραφή του έργου του Hugo από τον Thomas Leclère. Οι επιλογές των συγκεκριμένων διακειμενικών στοιχείων του έργου του Hugo αποδεικνύουν πως ο Thomas Leclère θεωρεί την παιδική λογοτεχνία ένα χώρο ιδεολογικής παρέμβασης, ένα χώρο μέσα στον οποίο προωθούνται και ζυμώνονται ιδεολογήματα, όπως η έμφυλη ταυτότητα και διαφορά. Τα προκείμενα διακειμενικά στοιχεία λειτουργούν στο πλαίσιο της κοινωνικοποίησης των νεαρών αναγνωστών ως προς το φύλο τους.

2.2.2.10. «Οι μπελάδες τού να ακολουθείς μια όμορφη γυναίκα τη νύχτα στους δρόμους», εκδ. Glénat BD (2012).

Ο Jean Bastide με αδρές πινελιές αναπλάθει το «θεοσκότεινο δρόμο»⁶³³ του έργου του Hugo που αποτελεί το κυρίαρχο διακειμενικό στοιχείο στο πλαίσιο του σκηνικού, όπου εκτυλίσσεται το επεισόδιο. Το αφηγηματικό επεισόδιο εκκινεί με τον ποιητή, Pierre Gringoire, να ακολουθεί την Esmeralda, μετά το τέλος του χορού της στην πλατεία Grève. Ο νεαρός αναγνώστης πληροφορείται ότι η Esmeralda απορεί με αυτήν την ενέργεια του ήρωα ως ακολούθως:

« Τί θέλεις από μένα;»⁶³⁴.



Εικόνα 28

⁶³³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 59 : « La rue était pleine de ténèbres. ».

⁶³⁴ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Glénat, 2012, ό. π., σ. 24 : « Qu'est-ce que tu m'veux, toi ? ».

Η ερώτηση που εγείρει η ηρωίδα, όπως και η έκκληση σε β' πρόσωπο που απευθύνει στον εννοούμενο αναγνώστη, τον παρακινούν να στραφεί και να κοιτάξει τον Pierre Gringoire, εμπλέκοντάς τον στα δρώμενα. Με την προσθήκη αυτής της απορίας της Esmeralda στη βινιέτα της εικόνας του Jean Bastide, ο Robin Recht εσωκλείει όλη τη λεπτομερειακή περιγραφή του επεισοδίου του έργου του Hugo, που αποδίδει την περιπλάνηση του Pierre Gringoire, καθώς παρακολουθεί την Esmeralda στα στενά δρομάκια του Παρισιού, δομώντας γλωσσικά τη σκηνή με το ακόλουθο ύφος:

«Ο Γκρενγκουάρ, ακολουθώντας την τσιγγάνα, είχε μπει σ' αυτόν τον αζεμπέρδευτο δαίδαλο από δρομάκια, σταυροδρόμια κι αδιέξοδα που απλώνεται γύρω από τον παλιό τύμβο των Σαιντ-Ιννοσόν και που μοιάζει μ' ένα κουβάρι νήμα μπερδεμένο από γάτα [...] που διαρκώς πήγαιναν μια μπρος, μια πίσω.[...] Ο δρόμος ήταν θεοσκοτεινός»⁶³⁵.

Μέσα από την πρόσφορη διακειμενική σχέση που αναπτύσσει η επανεγγραφή του έργου του Hugo, ο νεαρός αναγνώστης μπορεί να παρατηρήσει, ανάλογα με τη θέση που κάθε φορά κατέχει σε σχέση με το κείμενο, το ζήτημα του «Άλλου-τσιγγάνας», σε ό,τι αφορά το νομαδικό λαό των τσιγγάνων. Το νεανικό ανάγνωσμα των Jean Bastide και Robin Recht καλεί τον αναγνώστη να κρυφακούσει το μονόλογο του Pierre Gringoire που εντίθεται στο μπαλόκι του διαλόγου, μεταφέροντας αυτούσιο το σχόλιο του διακειμένου του σε ελλειπτική εκφορά του λόγου ως εξής :

« Στο κάτω κάτω, θα πρέπει κάπου να μένει... Οι τσιγγάνες έχουν καλή καρδιά...»⁶³⁶.

Ο νεαρός αναγνώστης καλείται να κατασκευάσει την εικόνα της Esmeralda,



Εικόνα 29

ενεργοποιώντας συναισθηματικές και νοητικές λειτουργίες, κατά την αναγνωστική διαδικασία η οποία κινείται ανάμεσα στις εικόνες και στις λέξεις του κειμένου που είναι φορείς σημασιών και εννοιών.

⁶³⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό.π.*, σ. 58-59 : « Gringoire s'était engagé, à la suite de l'égyptienne, dans ce dédale inextricable de ruelles, de carrefours et de culs-de-sac, qui environne l'ancien sépulcre des Saints-Innocents, et qui ressemble à un écheveau de fil brouillé par un chat. [...] qui revenaient sans cesse sur eux-mêmes, [...] La rue était pleine de ténèbres. »

⁶³⁶ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2012, *ό.π.*, σ. 24 : « Après tout, il faut bien qu'elle loge quelque part... les bohémiennes ont bon cœur... »

Τόσο ο διασκευαστής του κειμένου Robin Recht όσο και ο εικονογράφος Jean Bastide, που φιλοτέχνησε τα σκίτσα αναπαριστούν τη σύγκρουση του Αρχιδιάκονου dom Claude Frollo και του Quasimodo με τον Pierre Gringoire έχοντας ως εργαλεία το σχέδιο, τα καρέ και τα μπαλόνια των διαλόγων. Σε είκοσι έξι καρέ, εκ των οποίων τα περισσότερα είναι βουβά, και σε δυσπόστατη τροπικότητα -κειμενική και



Εικόνα 30

εικονιστική αφήγηση- οι δημιουργοί της διασκευής εξιστορούν αυτή τη σύγκρουση των ηρώων. Αποδίδουν το φόβο και την αγωνία της πάλης των ηρώων με επιφωνήματα των οποίων την ένταση καθορίζει ο αριθμός των θαυμαστικών, όπως «HAAA!!!», «BLAM».

Πρόκειται για διακειμενικά στοιχεία εφαλτήρια ενεργοποίησης της συμμετοχής του νεαρού αναγνώστη στα τεκταινόμενα.

Μέσα απ' αυτήν την πολυτροπική αναγνωστική διαδικασία, ο νεαρός



Εικόνα 31

αναγνώστη βιώνει δραστικά την περιπέτεια της σύγκρουσης ανάμεσα στον Αρχιδιάκονο dom Claude Frollo και Quasimodo που προσπαθούν να απαγάγουν την Esmeralda και στον Pierre Gringoire ο οποίος κινητοποιείται για να την σώσει. Για τον νεαρό αναγνώστη, η εικόνα διαμεσολαβεί ανάμεσα στην αντίληψη του πραγματικού και τις ηχητικές λέξεις-κραυγές τόσο της Esmeralda «Haaa!!!», «Με σκοτώνουν!», «Με σκοτώνουν!!!» των οποίων η ένταση ενισχύεται με την αυξητική προσθήκη θαυμαστικών, όσο και της έκκλησης βοήθειας του Pierre Gringoire : «Άντρες της περιπόλου!». Ο νεαρός αναγνώστης συναρμολογεί νοερά τις εικόνες και τις λέξεις που εντίθενται στα μπαλόνια των διαλόγων της επανεγγραφής της ιστορίας του Hugo, με στόχο να διεισδύσει στα τεκταινόμενα και να τα κατανοήσει. Η φαντασία στο κόμικς των Robin Recht και Jean Bastide δανείζει το όχημά της στα βουβά καρέ με τις ζωντανές εικόνες και στον ελλειπτικό λόγο, έτσι ώστε να εγείρεται η αντίληψη και η κριτική σκέψη του νεαρού αναγνώστη γύρω από σύγχρονα θέματα, όπως η βίαιη απαγωγή της Esmeralda από έναν αρχιεπίσκοπο και τα οδυνηρά της συνακόλουθα.

Η πειστικότητα της εικονιστικής αφήγησης και ο ελλειπτικός λόγος στα μπαλονία των διαλόγων της αναδιήγησης της ιστορίας του Hugo λειτουργούν ως



Εικόνα 33

κινητήρια δύναμη που εκκαλούν τον νεαρό αναγνώστη να διεισδύσει σ' ένα σύστημα σημείων, συμβάσεων και συμβόλων⁶³⁷ για να αποκωδικοποιήσει τα μηνύματα που εγγράφονται σ' αυτήν. Όλα είναι σημαίνοντα : το μπαλονάκι που το περίγραμμά του προβάλλεται με οξείες γωνίες,

άλλοτε εκφράζει το φόβο όπως

στην περίπτωση που εσωκλείει τη φωνή της Esmeralda «Με σκοτώνουν!» «Με σκοτώνουν!!!» ή του Pierre Gringoire «Άντρες της περιπόλου!», άλλοτε έκρηξη θυμού με το φώνημα του Quasimodo «GGNNHHRRR GGGHHRR !!» και άλλοτε προσταγή όπως στην περίπτωση της βροντερής φωνής του καβαλάρη που ξεπρόβαλε άξαφνα



Εικόνα 32

από το παρακείμενο σταυροδρόμι, «Αλτ, άθλιοι, αφήστε αυτήν τη γυναίκα!»⁶³⁸. Οι φωνές των τοξοτών της βασιλικής φρουράς αποδίδονται σε μπαλονάκι με οξείες γωνίες που καταλήγει σε πολλές ακίδες, «Είμαστε οι τοξότες του βασιλιά!»⁶³⁹, και κάθε ακίδα συμβολίζει και τον εκπεφρασμένο λόγο κάθε τοξότη. Επιφωνήματα, ανολοκλήρωτοι διάλογοι και αυτούσιες μονοσύλλαβες λέξεις του έργου του Hugo έχουν εμφιλοχωρήσει στα μπαλονάκια των διαλόγων της επανεγγραφής του επεισοδίου, τα οποία συνοδεύονται από εντυπωσιακές εικόνες δράσης και ωθούν τους μικρούς αποδέκτες στο να λειτουργούν επινοητικά και παραγωγικά ως αναγνώστες.

Σαν μέσα από κινηματογραφική κάμερα που παρακολουθεί τους ήρωες από καρέ σε καρέ, το σκηνικό φωτίζει τους χαρακτήρες και επηρεάζει τη διάθεσή τους. Η λειτουργία του χρόνου στην αφήγηση της διασκευής δεν παίζει σημαντικό ρόλο στην



Εικόνα 34

⁶³⁷ Βλ. Eco U., *Κήνσορες και Θεράποντες*, μτφ. Έφη Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1987.

⁶³⁸ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2012, *ό.π.*, σ. 27 : « Halte-là misérables !!! Lâchez-moi cette ribaude ! »

⁶³⁹ *Αυτόθι*, σ. 28 : « Nous sommes les archers du roi ! ».

δράση των ηρώων και στην εξέλιξη των χαρακτήρων τους: άλλωστε « η λειτουργία του μύθου συνίσταται στην εκμείωση του διαδοχικού-προοδευτικού χρόνου της αναζήτησης από τον παλινδρομικό-αναδρομικό χρόνο του φανταστικού ταξιδιού»⁶⁴⁰.

Το πρώτο ερωτικό σκίρτημα ανάμεσα στον Phoebus και την Esmeralda, μέσω της δυσπόστατης τροπικότητας -κειμενικής και εικονιστικής αφήγησης- αποδίδεται με έμφαση τόσο στις ματιές τρυφερότητας που ανταλλάσσουν οι δύο ερωτευμένοι ήρωες, στο ψέλλισμα «Co...» της Esmeralda, εγκιβωτισμένο σ' ένα συμβατικό μπαλονάκι διαλόγου, χωρίς πριονωτά δόντια ή οξείες γωνίες -προσθήκη του διασκευαστή- που αποτελούν έναν νεωτερικό τρόπο γραφής. Ενεργοποιείται το φανταστικό στοιχείο το οποίο στοχεύει τον αναγνώστη⁶⁴¹, ένας συμβολικός τρόπος για να ομολογηθούν πράγματα που δεν μπορούν να λεχθούν ρητά, όπως το ερωτικό συναίσθημα. Ωστόσο, ο διάλογός τους, παραμένει πιστός στο διακείμενό του :



Εικόνα 36

«— Πώς σας λένε, κύριε αστυνόμη;» και «— Είμαι ο λοχαγός Φεμπύς ντε Σατοπέρ. Στις προσταγές σας, ομορφούλα μου!»⁶⁴².



Εικόνα 35

Ο Jean Bastide και ο Robin Recht θίγουν με απλό, αλλά διόλου απλοϊκό τρόπο το ερωτικό ενδιαφέρον του Phœbus de Châteaupers προς την Esmeralda. Στο επίπεδο των νοημάτων και της ιδεολογίας που εγγράφονται σ' αυτήν, ο Robin Recht υποβάλλει με την προσθήκη του, «Δεν έχετε πια για τίποτε να φοβηθείτε»⁶⁴³, το ζήτημα της έμφυλης ταυτότητας. Ευδιάκριτο είναι το μήνυμα στους νεαρούς



Εικόνα 37

⁶⁴⁰ Ricœur P., *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μετάφραση Β. Αθανασόπουλος, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σ. 139-140.

⁶⁴¹ Jean Georges, *Η Δύναμη των Παραμυθιών*, μτφρ. Μ. Τζαφεροπούλου, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1996, σ. 84: «Το φανταστικό στοχεύει τον αναγνώστη, τον ακροατή, τον εκπλήσσει, τον αναγκάζει να ζητήσει την αιτία ενός φαινομένου που τίποτα δεν φαίνεται να μπορεί να το δικαιολογήσει».

⁶⁴² Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2012, ό.π., σ. 17 : « — Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ? » & « — Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! »

⁶⁴³ *Αυτόθι*, σ. 29 : « Vous n'avez plus rien à craindre ».

αναγνώστες σχετικά με τη συνάφεια του ανδρικού φύλου και της ρώμης.

Ο παιγνιώδης τρόπος, μέσω της δυσπρόστατης τροπικότητας -κειμενικής και εικονιστικής αφήγησης-, με τον οποίο επανεγγράφεται το έργο του Hugo από τους Robin Recht και Jean Bastide, αντανakλά την πρόθεσή τους να ελκύσουν τους νεαρούς αναγνώστες, αλλά και μια γενικότερη μεταμοντέρνα άποψη για το ρόλο της παιδικής λογοτεχνίας. Κατά την αναγνωστική διαδικασία ο νεαρός αναγνώστης ψυχαγωγείται, ενώ παράλληλα παρασύρεται σε ένα νοηματικό παιχνίδι, το οποίο οξύνει την κριτική του ικανότητα και την αντίληψή του, καθώς καλείται να προβληματιστεί γύρω από ζητήματα έμφυλης ταυτότητας όπως εγγράφηκαν κατά την απαγωγή της Esmeralda, και να δώσει τις δικές του ερμηνείες στα τεκταινόμενα του κάθε καρέ ξεχωριστά. Δίνει τη δυνατότητα στους νεαρούς αναγνώστες να οικοδομήσουν τη δική τους εικόνα για τον «Άλλο-τσιγάνα» και για τον έρωτα, στο σταυροδρόμι της δικής τους πραγματικότητας και της πραγματικότητας εκείνης που εγγράφεται στην αναδιήγηση της ιστορίας «Η Παναγία των Παρισίων» του Hugo.

2.2.3. Διαλογικότητα των υπό έρευνα επανεγγραφών ως προς το συγκρουσιακό επεισόδιο: «Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού»

«Τα κείμενα είναι σκηνικά μηχανήματα που μέρος της δουλειάς τους ζητούν να το κάνει κάποιος άλλος.»

Umberto Eco, *Ο Ρόλος του Αναγνώστη*⁶⁴⁴

2.2.3.1. «Ο Quasimodo μπροστά στους δικαστές του»⁶⁴⁵, εκδ. Rouge & Or (1980).

Ο τίτλος του κεφαλαίου, «Ο Quasimodo μπροστά στους δικαστές του», που εγγράφεται στην αναδιήγηση του Jean Portail, προοικονομεί ότι ο ήρωας της ιστορίας μεταβαίνει σ' άλλη σκηνή και μάλιστα μια σκηνή που θα διαδραματιστεί «ενώπιον δικαστών». Προσδιορίζοντας την ταυτότητα του κεφαλαίου και αναδεικνύοντας έτσι το περιεχόμενό του⁶⁴⁶, εστιάζει την προσοχή του νεαρού αναγνώστη στον κεντρικό ήρωα, τον Quasimodo, και σ' ένα συγκεκριμένο διακειμενικό στοιχείο, «ενώπιον των δικαστών», σημείο κεντρικό από το οποίο αφετηριάζουν ερωτηματικά των οποίων την απάντηση ο αναγνώστης θα περιμένει στα τεκταινόμενα της αίθουσας του δικαστηρίου. Ο εν λόγω τίτλος διαφοροποιείται από τον αντίστοιχο του κεφαλαίου του έργου του Hugo⁶⁴⁷, «Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού», ο οποίος εισάγει τον αναγνώστη, έγκαιρα στο παιχνίδι παρατηρητικότητας και κριτικής σκέψης, δίνοντάς του την ευκαιρία να εξασκήσει από τον τίτλο του κεφαλαίου το δικαίωμα της κατασκευής των δικών του νοημάτων στο παιχνίδι του «είναι» και του «φαίνεσθαι» της δικαστικής εξουσίας, το οποίο επιτυγχάνει με τη λέξη, «Μια αμερόληπτη ματιά».

⁶⁴⁴ Eco U., *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, σ. 214.

⁶⁴⁵ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Rouge & Or, 1980, ό.π., σ. 59 : « Quasimodo devant ses juges».

⁶⁴⁶ Hoek L., 1981, ό. π., σ. 17.

⁶⁴⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 155: «Coup d'œil impartial sur l'ancienne magistrature».

Στο πλαίσιο της εγκατάστασης του σκηνικού ο Jean Portail παρεμβαίνει στο διακείμενό του και αφαιρεί με την τεχνική της παράλειψης όλα εκείνα «τα περιττά βάρη που αργοπορούν τη ροή της αφήγησης»⁶⁴⁸, παραλείπει λεπτομερειακές πληροφορίες του έργου του Hugo, αλλά προσδιορίζει το χρόνο, τον τόπο και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες η δράση εξελίσσεται στο δικαστήριο του Παρισιού, ως εξής:

Την επομένη της ξακουστής γιορτής [...] ένα πλήθος περιέργων ήταν στοιβαγμένο από τις οκτώ το πρωί στην μικρή, χαμηλή και θολωτή αίθουσα του Γκραν Σατελέ όπου ο κύριος Φλοριάν Μπαρμπεντιέν απένεμε δικαιοσύνη.⁶⁴⁹

Το σκηνικό του συγκεκριμένου αφηγηματικού επεισοδίου επιτελεί δύο από τις πέντε λειτουργίες που προβάλλει η Rebecca J. Lukens: φωτίζει τους χαρακτήρες και επηρεάζει τη διάθεση των ηρώων⁶⁵⁰. Προκειμένου, λοιπόν, να φωτίσει τους χαρακτήρες, ο Jean Portail επιλέγει αυτούσια τα χωρία εκείνα του διακείμενού του που αναδεικνύουν την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ήρωάς μας, ο Quasimodo, καθώς και τη διάθεσή του και συμπεριφορά του⁶⁵¹, ως εξής :

«Ήταν ο Quasimodo, τον έφεραν με γερή συνοδεία, αιμόφυρτο, κυκλωμένο από παντού, σφιχτοδεμένο. Ήταν σκυθρωπός, σιωπηλός και ήρεμος. Το μοναδικό του μάτι μόλις και έρχανε κάπου κάπου ένα ύπουλο κι οργισμένο βλέμμα στα δεσμά του»⁶⁵².

Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής είναι ένας αντικειμενικός μάρτυρας που αποκαλύπτει στους νεαρούς εννοούμενους αναγνώστες την περιπέτεια του Quasimodo «ενώπιον των δικαστών». Η αφήγηση βρίθει από κυριολεκτικά επίθετα, όπως, «αιμόφυρτο», «κυκλωμένο από παντού», «σφιχτοδεμένο», «ύπουλο και οργισμένο βλέμμα», τα οποία αναπαριστούν ζωντανά τη δεινή θέση του Quasimodo. Επίθετα που εκκαλούν τα συναισθήματα των αναγνωστών απέναντι στην αδικία που θα βιώσει ο ήρωας της ιστορίας και εγείρουν τον προβληματισμό τους για όσα πρόκειται να εκδικαστούν «εν

⁶⁴⁸ Michel Tournier, «Πρέπει να γράφουμε για παιδιά; », *Courrier της Ουνέσκο* (Ιούνιος 1983), σ. 33 & Καρπόζηλου, 1994, σημ. 8, ό. π., σ. 187.

⁶⁴⁹ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Rouge & Or, 1980, ό. π., σ. 59 : « Le lendemain de la fameuse fête [...] une foule de curieux s'entassait dès huit heures du matin dans la petite salle basse et voultée du Grand Chatelet, où se disposait à rendre la justice maître Florian Barbedienne ».

⁶⁵⁰ Lukens R. J., 1995, ό. π., σ. 111-132.

⁶⁵¹ Nikolajeva M., *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, Garland Publishing, New York and London, 1996, σ. 111-132.

⁶⁵² Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1980, ό. π., σ. 60 : « C'était Quasimodo, sanglé, cerclé, ficelé, garrotté et sous bonne garde. Il était sombre, silencieux et tranquille. À peine son œil unique jetait-il de temps à autre sur les liens qui le chargeaient un regard sournois et colère. »

ονόματι του βασιλέως, του νόμου και της δικαιοσύνης»⁶⁵³ από τον κύριο Florian, εκείνο το πρωινό στο δικαστήριο του Σατελέ :

«Στο μεταξύ ο κύριος Φλοριάν ξεφύλλισε προσεκτικά το φάκελο της μήνυσης κατά του Κουασιμόδου που του έφερε ο γραμματικός και σαν έριξε τη ματιά του, φάνηκε να συγκεντρώνεται για μια στιγμή.»

Μέσα από την περιγραφή του δικαστή Florian, ο διασκευαστής Jean Portail ανατρέπει το στερεότυπο της εικόνας του σοβαρού δικαστή, δε διστάζει να αποκαλύψει στους νεαρούς αναγνώστες την άλλη όψη της πραγματικότητας της δικαιοσύνης και να καταλύσει τον «καθωσπρεπισμό» του θεσμού της δικαιοσύνης, παρωδώντας το χαρακτήρα του δικαστή Florian, όπως και ο Hugo στο έργο του, ως εξής:

Χάρη σ' αυτήν την προφύλαξη, που πάντα φρόντιζε να παίρνει όταν ήταν να αρχίσει το ερωτηματολόγιο, ήξερε από πριν το όνομα, το επάγγελμα την ιδιότητα, το αδίκημα του κατηγορουμένου και κάνοντας προσχεδιασμένες ανταπαντήσεις σε απαντήσεις που είχε προβλέψει πως θα δίνονταν, κατάφερνε να τα βγάζει πέρα με όλες τις περιπλοκές της ανάκρισης, χωρίς να αφήνει να πολυφαίνεται η κουφαμάρα του»⁶⁵⁴.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Jean Portail καλεί τον εννοούμενο αναγνώστη να προβληματιστεί γύρω από το ρόλο ενός κουφού δικαστή, όπως ήταν ο Florian, χαρακτηρίζεται από την προβολή απλώς της ύπαρξης του προβλήματος, σύμφωνα με την ακόλουθη διατύπωση: «χωρίς να αφήνει να πολυφαίνεται η κουφαμάρα του». Δε παραθέτει τα καυστικά σχόλια του έργου του Hugo που αποδίδονται σύμφωνα με την παρακάτω φρασεολογία:

⁶⁵³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 157 : «de par le roi, la loi et justice ».

⁶⁵⁴ *Αυτόθι*, σ. 159 και Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1980, ό. π., σ. 60 : «Cependant maître Florian l'auditeur feuilleta avec attention le dossier de la plainte dressée contre Quasimodo, que lui présenta le greffier, et, ce coup d'œil jeté, parut se recueillir un instant. Grâce à cette précaution qu'il avait toujours soin de prendre au moment de procéder à un interrogatoire, il savait d'avance les noms, qualités, délits du prévenu, faisait des répliques prévues à des réponses prévues, et parvenait à se tirer de toutes les sinuosités de l'interrogatoire, sans trop laisser deviner sa surdité. »

«Όμως ο δικαστής ήταν κουφός, ελάττωμα ασήμαντο για ένα δικαστή. Ο κύριος Φλοριάν πάντως, επειδή είχε αυτό το ελάττωμα, δε σήμαινε πως έπαυε να κρίνει αμερόληπτα και με όλο το απαιτούμενο κύρος. Το βέβαιο είναι πως αρκεί ένας δικαστής να δείχνει ότι ακούει, και ο σεβαστός δικαστικός εκπλήρωνε με τον καλύτερο τρόπο αυτήν την προϋπόθεση, τη μόνη ουσιώδη για την απονομή της δικαιοσύνης»⁶⁵⁵.

Ο τρόπος πραγμάτωσης της σύλληψης της ιστορίας του Hugo από τον Jean Portail βασίζεται σε μια απουσία, σε ένα κενό πληροφοριών⁶⁵⁶ που δίνει τη δυνατότητα στον νεαρό αναγνώστη να συμπληρώσει το κενό, να αντιληφθεί όσα υποδηλώνονται με το διακειμενικό στοιχείο, «χωρίς να αφήνει να πολυφαίνεται η κουφαμάρα του». Καλλιεργεί την ικανότητα του νεαρού αναγνώστη να ανακαλύψει τη διαφορά ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι» κατά τη διαδικασία της απονομής δικαιοσύνης με την παράθεση του διακειμενικού στοιχείου «προσχεδιασμένες ανταπαντήσεις σε απαντήσεις που είχε προβλέψει πως θα δίνονταν». Η αναδιήγηση του έργου του Hugo λειτουργεί έτσι, ώστε ο νεαρός αναγνώστης να φαίνεται ελεύθερος στην κατασκευή του νοήματος με βάση τις όποιες πληροφορίες του παρέχει ο Jean Portail. Αντίθετα, η αφήγηση του Hugo βρίθεται από ειρωνικά σχόλια, όπως, «ελάττωμα ασήμαντο για ένα δικαστή», «επειδή είχε αυτό το ελάττωμα, δε σήμαινε πως έπαυε να κρίνει αμερόληπτα και με όλο το απαιτούμενο κύρος». Ο Hugo προβάλλει τις αντιεξουσιαστικές αντιλήψεις του για το πώς απονέμεται η δικαιοσύνη, παρωδώντας τους εκπροσώπους της δικαστικής εξουσίας με σχόλια, όπως, «το βέβαιο είναι πως αρκεί ένας δικαστής να δείχνει ότι ακούει», και, «ο σεβαστός δικαστικός εκπλήρωνε με τον καλύτερο τρόπο αυτήν την προϋπόθεση, τη μόνη ουσιώδη για την απονομή της δικαιοσύνης».

Ωστόσο, σε κάποιο άλλο σημείο της αναδιήγησης του επεισοδίου, ο Jean Portail επιλέγει να υποβάλλει αυτούσιο το παρακάτω σχόλιο του Hugo, το οποίο αποδομεί με γλαφυρό ύφος το παραδοσιακό πρότυπο ενός σεβαστού εκπροσώπου της δικαστικής εξουσίας, ως εξής:

«Δεν υπάρχει τίποτα που να μπορεί να κάνει έναν κουφό να σταματήσει να μιλάει σ' έναν άλλο κουφό κι ένας Θεός ξέρει πού και πότε θα κατέβαινε στη γη ο κύριος Φλοριάν, έτσι που

⁶⁵⁵ *Αυτόθι*, σ. 158 : « Or l'auditeur était sourd. Léger défaut pour un auditeur. Maître Florian n'en jugeait pas moins sans appel et très congrûment. Il est certain qu'il suffit qu'un juge ait l'air d'écouter ; et le vénérable auditeur remplissait d'autant mieux cette condition, la seule essentielle en bonne justice».

⁶⁵⁶ Iser W., 1974, *ό. π.*, σ. 88 : Αυτό το οποίο ο W. Iser αποκάλεσε το « σημαντικό κενό ».

είχε ανοίξει πανιά και τον είχε πιάσει η υψηλή ευγλωττία του, αν δεν άνοιγε ξαφνικά η πορτούλα στο βάθος και δεν έμπαινε αυτοπροσώπως ο κύριος Πρεβό»⁶⁵⁷.

Η εκφραστική δεινότητα της αφήγησης του Hugo αποτυπώνεται στις μεταφορές που εμπλουτίζουν το κείμενό του, όπως, «ένας Θεός ξέρει πού και πότε θα κατέβαινε στη γη ο κύριος Φλοριάν», «είχε ανοίξει πανιά και τον είχε πιάσει η υψηλή ευγλωττία του». Πρόκειται για διακειμενικά στοιχεία τα οποία δανείζεται ο Jean Portail από το πρωτότυπο για να ωθήσει τον εννοούμενο αναγνώστη, ώστε να απορρίψει τον κοινωνικό αυταρχισμό της δικαιοσύνης μέσα από την ελευθερία της σκέψης του. Η παρωδία που συντελείται κατά τη διαδικασία της απονομής της δικαιοσύνης ολοκληρώνεται με την ανακοίνωση της επιβολής της ποινής, η οποία αποδίδεται, όπως και στο έργο του Hugo, ως ακολούθως:

«Α! Κοροϊδεύεις το δικαστήριο, άθλιε! Κύριοι ραβδούχοι, θα μου φέρετε τούτον εδώ το γελοίο στον κύφωνα της πλατείας Γκρεβ, θα τον ξυλοφορτώσετε και θα τον γυρίζετε επί μία ώρα»⁶⁵⁸.

Στην επανεγγραφή του έργου του Hugo από τον Jean Portail θίγεται το θεματικό μοτίβο της πολιτισμικής ετερότητας, της διαμόρφωσης της εικόνας του «Άλλου» και του διαφορετικού το οποίο ως θεματικό υλικό υπήρχε ήδη έτοιμο στο διακειμενό του. Κατά τη διαδικασία της δικαστικής ανάκρισης στο δικαστήριο του Σατελέ, το ζήτημα της ετερότητας προβάλλεται εναργέστατα. Το σκηνικό που οικοδομείται είναι συμβολικό⁶⁵⁹, καθώς η εικόνα του «Άλλου», του διαφορετικού, του Quasimodo, αναπαρίσταται με τα επίθετα «καμπούρης», «γκαβός», «ασχημόφατσα»⁶⁶⁰ και συνδέεται άμεσα με τις αποφάσεις της δικαιοσύνης: «θα τον ξυλοφορτώσετε». Ενώ ο κύριος Florian ήταν ένας δικαστής ανήθικος και ανίκανος για να υπηρετήσει αυτό το

⁶⁵⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 161 και Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1980, ό. π., σ. 62 : « Il n'y a pas de raison pour qu'un sourd qui parle à un sourd s'arrête. Dieu sait où et quand aurait pris terre maître Florian, ainsi lancé à toutes rames dans la haute éloquence, si la porte basse du fond ne s'était ouverte tout à coup et n'avait donné passage à Monsieur le prévôt en personne. »

⁶⁵⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 162 και Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1980, ό. π., σ. 63 : « — Ah ! tu nargues la prévôté, misérable ! Messieurs les sergents à verge, vous me mènerez ce drôle au pilori de la Grève, vous le battrez et vous le tournerez une heure. »

⁶⁵⁹ G. Genette, *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969 [coll. Points, 1979], σ. 49.

⁶⁶⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 159 : « notre borgne, notre bossu, notre grimace ».

θεσμό, αφού έκρυβε επιμελώς την αναπηρία του, προκειμένου «η τιμή της εξουσίας να παραμείνει άθικτη»⁶⁶¹, όπως σκιαγραφείται από τον V. Hugo. Ο Jean Portail δε διαφοροποιείται από το έργο του V. Hugo, αναφορικά με την κατασκευή της ετερότητας του Quasimodo. Επιλέγει τα χωρία εκείνα του διακειμένου του όσα αποκαλύπτουν έντονα τις πτυχές της διαφοροποίησης του Quasimodo, όπως, για παράδειγμα, κατά την παρωδία της διαδικασίας της ανάκρισης αναφέρεται, «μόνο ο Κουασιμόδος διατήρησε τη σοβαρότητα του, για τον απλό λόγο ότι δεν καταλάβαινε τίποτε απ' όσα γίνονταν γύρω του»⁶⁶², εγγράφοντας αυτούσιο το απόσπασμα του έργου του Hugo.

2.2.3.2. «Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού», εκδ. Hachette BD (1985).

Στην αναδιήγηση του έργου του V. Hugo από τις εκδόσεις Hachette τόσο ο διασκευαστής του κειμένου Claude Gendrot όσο και ο εικονογράφος Paul Gillon αποσιωπούν όλα όσα συνέβησαν κατά την παρωδία της διαδικασίας της ανάκρισης του Quasimodo ενώπιον των δικαστών στο Δικαστικό μέγαρο. Μεταφέρουν τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη στην πλατεία Grève όπου έχει στηθεί ένας κύφοντας πάνω στον οποίο βρίσκεται ο Quasimodo αλυσοδεμένος, προκειμένου να εκτίσει την ποινή που του επιβλήθηκε από το δικαστή Florian. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται από τους δημιουργούς της διασκευής η εμπαθής συμπεριφορά των «άλλων» απέναντι στον Quasimodo που έχει διαφορετικά φυσικά χαρακτηριστικά του ανθρώπινου σώματος και ο οποίος ανάγεται έτσι σε μια απειλητική οντότητα κατά της κοινωνίας. Ιδιαίτερα, ο κύφοντας προβάλλεται με τη σημαντικότητα που έχει σε μια αστική ιδεολογία η προάσπιση της ασφάλειας των κατοίκων. Πρόκειται για ένα κοινωνικό πρόβλημα στο οποίο οι δημιουργοί της διασκευής επισύρουν την προσοχή του εννοούμενου αναγνώστη, έτσι ώστε να εγείρουν την κριτική παρατήρηση του τελευταίου γύρω από θέματα κοινωνικού προβληματισμού.

⁶⁶¹ *Αυτόθι*, σ. 160 : «l'honneur de la magistrature ne recevait aucune atteinte ».

⁶⁶² *Αυτόθι*, σ. 161 και Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1980, ό. π., σ. 61 : « Quasimodo seul conserva son sérieux, par la bonne raison qu'il ne comprenait rien à ce qui se passait autour de lui. »

Η χρονική πλαίσισωση της σκηνής αποδίδεται με την ελλειπτική εκφορά του λόγου, « Εντωμεταξύ ...», στη λεζάντα στο επάνω μέρος του καρέ και τη χρήση «των αποσιωπητικών».



Εικόνα 38

Η παρουσία «των αποσιωπητικών» υπογραμμίζει το αφηγηματικό τέχνασμα των «κενών», τα οποία, σύμφωνα με τον Iser, εμπλέκουν τον αναγνώστη ερμηνευτικά στην υπόθεση της ιστορίας. Κατά τον Iser, «ό,τι δε διατυπώνεται αποτελεί την κινητήριο δύναμη της επικοινωνίας μεταξύ κειμένου και αναγνώστη»⁶⁶³. Τα κενά αποτελούν αφηγηματικά τεχνάσματα που συμβάλλουν, ώστε το κείμενο να παρουσιάζεται στον νεαρό αναγνώστη σαν μια σκηνοθεσία που τον καθοδηγεί σε κάποια αποκάλυψη. Στο

χώρο όπου εκτυλίσσεται το επεισόδιο, ο εικονογράφος Paul Gillon με λεπτομερείς πινελιές ζωντανεύει έναν κύφωνα, τον Quasimodo αλυσοδεμένο και γονατιστό παρουσία ενός ραβδούχου με το ραβδί στο χέρι, έτσι ώστε να αποτυπώνονται όλα τα κυρίαρχα διακειμενικά στοιχεία του σκηνικού του πρωτότυπου. Στο χρονικό επίρρημα, «Εντωμεταξύ ...», εντοπίζεται το άχρονο του σκηνικού που παραπέμπει σε παραμύθι, ενώ στο διακείμενό του ο χρόνος ορίζεται επακριβώς: «Από τις εννιά το πρωί στις τέσσερις γωνίες του κύφωνα...»⁶⁶⁴.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Paul Gillon εστιάζει τον «κινηματογραφικό» του φακό, τόσο στους ανώνυμους θεατές που παρακολουθούν γεμάτοι ενδιαφέρον τα δρώμενα επί σκηνής, όσο και στον Quasimodo. Στην εικονογράφησή του, ο Paul Gillon απεικονίζει τις αντιδράσεις των θεατών, όπως εντίθενται στο έργο του Hugo: «Χιλιάδες βρисиές έπεφταν βροχή και μαζί και γιουχαΐσματα, κατάρες, γέλια και πότε πότε ακόμα και πέτρες»⁶⁶⁵. Αλλά και η απεικόνιση του Quasimodo αποδίδει την εκφραστική δεινότητα του Hugo, αποτυπωμένη ως εξής: «Η ανθεκτικότητα και στερεότητα των δεσμών, όπως έλεγαν τότε στη δικαστική φρασεολογία -κι αυτό σήμαινε πως τα λουριά κι οι αλυσίδες έμπαιναν μέσα στο κρέας του Κουασιμόδο-,

⁶⁶³ Βλ. Iser W., «Η προκλητική δομή των κειμένων. Η απροσδιοριστία ως όρος της επίδρασης του λογοτεχνικού λόγου» στο : *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, επιμ. Newton K. M., μτφρ. Κατσικερός Α. & Σπαθαράκης Κ., προλ. Καλοκαιρινός Α., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013 σ. 346-348.

⁶⁶⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 185 : « dès neuf heures du matin aux quatre coins du pilori ».

⁶⁶⁵ *Αυτόθι*, σ. 189 : « Mille autres injures pleuvaient, et les huées, et les imprécations, et les rires, et les pierres çà et là ».

καθιστούσε αδύνατη κάθε αντίσταση»⁶⁶⁶. Ωστόσο, ο Claude Gendrot υποβάλλει τα σαρκαστικά σχόλια του ανώνυμου πλήθους στις λεζάντες με ελεύθερο τρόπο, ως ακολούθως:



Εικόνα 39

«Το να είσαι καταδικασμένος στον κύφωνα γιατί απήγαγες έναν άγγελο ομορφιάς, είναι πολύ λίγο για σένα, καμπούρη!»⁶⁶⁷.

«Άχρηστο το να ουρλιάζεις, σύντροφε, δεν ακούει οι καμπάνες της Παναγίας τον κούφωσαν!»⁶⁶⁸.



Εικόνα 40

«Τι ωραία τραγική γκριμάτσα! και ποιος θα σε έκανε Πάπα των τρελών, εάν ήταν σήμερα χθες!»⁶⁶⁹.

«Είναι αλήθεια πως αυτός είναι ο διάβολος που χτυπά τους αγγέλους!»⁶⁷⁰.

Ο Claude Gendrot και ο Paul Gillon, οι δημιουργοί της επανεγγραφής του έργου του V. Hugo για νεαρούς αναγνώστες, έχουν ένα πολύ κατάλληλο αρχικό υλικό στη διάθεσή τους και η διακειμενικότητα γίνεται εφελθό για την υποβολή συγκεκριμένων νοημάτων, ιδεών και αντιλήψεων που αφορούν στο ζήτημα της ρατσιστικής συμπεριφοράς απέναντι στα φυσικά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός ανθρώπου, όπως του Quasimodo και τα οδονηρά της συνακόλουθα. Ο νεαρός αναγνώστης ανελκύει πληροφορίες για τις κοινωνικές στερεοτυπικές αντιλήψεις των ανθρώπων απέναντι στην ιδιαιτερότητα του Quasimodo, όπως αυτές αποδίδονται στα σχόλιά τους στα μπαλόνια των καρτέ, των οποίων το νόημα δε διαφοροποιείται από το έργο του V. Hugo, όπου αποτυπώνονται με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

⁶⁶⁶ *Αυτόθι*, σ. 186 : « Toute résistance lui était rendue impossible par ce qu'on appelait alors, en style de chancellerie criminelle, la véhémence et la fermeté des attaches, ce qui veut dire que les lanières et les chaînettes lui entraient probablement dans la chair ».

⁶⁶⁷ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1985, ό. π., σ. 23 : « Condamné au pilori pour avoir enlevé un ange de beauté, c'est trop peu pour toi, bossu ! »

⁶⁶⁸ *Αυτόθι*, σ. 23 : « Inutile de vous époumoner, compère, il n'entend rien ; les cloches de Notre-Dame l'ont rendu sourd ! »

⁶⁶⁹ *Αυτόθι*, σ. 23 : « La belle grimace tragique ! et qui te ferait Pape des fous si c'était aujourd'hui hier ! ».

⁶⁷⁰ *Αυτόθι*, σ. 23 : « C'est vrai que c'est pourtant ce diable qui sonne l'angélus ! »

«Oh ! masque de l'Antéchrist ! disait l'une.
-Chevaucheur de manche à balai ! criait l'autre.
-C'est bon, reprenait une vieille. Voilà la grimace du pilori. À quand celle du gibet ?
-Quand seras-tu coiffé de ta grosse cloche à cent pieds sous terre, maudit sonneur ?
-C'est pourtant ce diable qui sonne l'angélus !
- Oh ! le sourd ! le borgne ! le bossu ! le monstre !
-Figure à faire avorter une grossesse mieux que toutes médecines et pharmasques !»⁶⁷¹.

«Αχ, μουτσούνα του Αντίχριστου!» έλεγε η μια.

«Μάγε, που καβαλάς το σκουπόξυλο!» φώναζε η άλλη

«Σπουδαία, πρόσθετε μια γριά. «Να η γκριμάτσα του κύφωνα. Πότε θα δούμε στη φάτσα του και την γκριμάτσα της κρεμάλας; Πότε θα σε κουκουλώσουν με τη μεγάλη καμπάνα σου τριακόσια πόδια κάτω από τη γη, καταραμένη κωδωνοκρούστη; Ακούς να σημαίνει ο διάβολος τον εσπερινό! Α, τον κουφό! Τον γκαβό! Τον καμπούρη! Το τέρας! Μούτρο που κάνει μια γκαστρωμένη να αποβάλλει στη στιγμή, καλύτερο από όλα τα γιατροσόφια και τα μαντζούνια!»

Με την επιστράτευση της διακειμενικότητας, η αφήγηση του Claude Gendrot και η εικονογράφηση του Paul Gillon δημιουργούν ένα νεωτερικό παιδικό λογοτεχνικό ανάγνωσμα όπου συνυπάρχει το αρχικό έργο δίπλα στο δευτερογενές: κατά συνέπεια, τα όποια ιδεολογικά νοήματα κατασκευάζονται, όπως για παράδειγμα το ζήτημα της ρατσιστικής συμπεριφοράς απέναντι στο πρόσωπο του Quasimodo που έχει φυσικά χαρακτηριστικά διαφορετικά από τους «άλλους» του κοινωνικού ιστού, προκύπτουν ακριβώς από τη συνομιλία πρωτότυπου και δευτερογενούς έργου.

Στην αναδιήγηση των Claude Gendrot και Paul Gillon του έργου του V. Hugo, το συγκεκριμένο επεισόδιο ολοκληρώνεται σε τέσσερα καρέ, τα οποία αναπαριστούν



Εικόνα 41

τα τεκταινόμενα στον κύφωνα της πλατείας Grève, χωρίς καμιά αναφορά στη διαδικασία της ανάκρισης στο δικαστήριο και της σύγκρουσης του Quasimodo με το δικαστή Florian. Η έλλειψη πληροφοριών όσον αφορά στη διαδικασία της δίκης δηλώνει στρατηγική που επισύρει την προσοχή του νεαρού αναγνώστη στην εξιστόρηση συγκεκριμένων γεγονότων και σε ένα συμβολικά εγκαταστημένο σκηνικό όπως είναι ο κύφοντας.

⁶⁷¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 189.

Κατά την Μ. Καρπόζηλου, «τα παιδιά εξοικειώνονται με τέτοιες συμβολικές τοποθετήσεις έτσι, ώστε κάθε περαιτέρω περιγραφή περιττεύει»⁶⁷². Αφήγηση και σκηνικό ως σύμβολο⁶⁷³, εγείρουν και κινητοποιούν τη φαντασία του νεαρού αναγνώστη και τον αναγκάζουν να αναζητήσει τα αίτια της ποινής, που με τίποτα δε φαίνεται να μπορούν να δικαιολογήσουν τις αντιδράσεις του πλήθους κατά τη διαδικασία της έκτισης της ποινής. Γεγονός που κάνει την αναδιήγηση των Claude Gendrot και Paul Gillon του έργου του V. Hugo ιδιαίτερα ελκυστική για τους νεαρούς αναγνώστες, αλλά, παράλληλα, και εποικοδομητική για την απόκτηση κριτικής αναγνωστικής ικανότητας.

2.2.3.3. «Η δίκη του Κουασιμόδου», εκδ. Αστήρ (1975).

Ο τίτλος του κάθε κεφαλαίου αποτελεί κομβικό διακειμενικό στοιχείο, καθώς ο ρόλος του αποδεικνύεται καθοριστικός στην προσέγγιση του περιεχομένου του. Κατά τον G. Genette, η λειτουργία του είναι η ερμηνευτική⁶⁷⁴, αφού είναι ένας κειμενικός δείκτης που αποκαλύπτει την πρόθεση του δημιουργού. Στην αναδιήγηση του έργου του V. Hugo από τις εκδόσεις Αστήρ, ο Μ. Σκουλούδης, επιλέγει τον τίτλο, «Η δίκη του Κουασιμόδου», ο οποίος διαφοροποιείται από τον αντίστοιχο του κεφαλαίου του διακειμένου του⁶⁷⁵. Ένας τίτλος που επιδέχεται πολλές ερμηνείες από πλευράς αναγνωστών στην προσπάθειά τους να τον αποκωδικοποιήσουν. Πρόκειται για μια δημιουργική διακειμενική διαδικασία που καθορίζει τη φυσιογνωμία του αναπλασθέντος δευτερογενούς έργου στο εγχείρημα του Μ. Σκουλούδη να συνομιλήσει με το έργο του Hugo. Παρεμβαίνει στο πρωτότυπο έργο με έναν τίτλο που προοικονομεί με ομαλό τρόπο ότι περνάμε σ' άλλη σκηνή δράσης και μάλιστα μια σκηνή που θα διαδραματιστεί στην αίθουσα κάποιου δικαστηρίου με τον Quasimodo να είναι στο ειδώλιο του κατηγορουμένου.

Στην ανάπλαση του συγκεκριμένου επεισοδίου ο Μ. Σκουλούδης παραλείπει ιστορικά γεγονότα και πραγματολογικά στοιχεία του έργου του Hugo και στην αφήγησή του δε διαφωτίζονται περαιτέρω ούτε ο χρόνος, «Εκείνη λοιπόν τη μέρα [...]

⁶⁷² Καρπόζηλου Μ., «Το παιδί στην χώρα των βιβλίων», Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Α.Ε., 1994, σ. 195.

⁶⁷³ Lukens R. J., *ό. π.*, σ. 125.

⁶⁷⁴ Genette G., 1997, *ό. π.*, σ. 407.

⁶⁷⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 155 :« Coup d'œil impartial sur l'ancienne magistrature. (Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού) »

Από τις οκτώ που άνοιξε τις πόρτες του το δικαστήριο ως το μεσημέρι», ούτε και ο χώρος, «η αίθουσα του δικαστηρίου». Η συγκεκριμένη πλαισίωση του σκηνικού αποκαλύπτει ότι ο Μ. Σκουλούδης ζητά από το δικό του νεαρό εννοούμενο αναγνώστη να ανταποκριθεί στην πρόκληση της ανάγνωσης και, δοκιμάζοντας τις δυνάμεις του, εκείνος να συνθέσει με βάση τα διακειμενικά στοιχεία της αναδιήγησης του έργου του Hugo το δικό του νεαρό σκηνικό. Φαίνεται να θεωρεί ο διασκευαστής ότι η δημιουργική φαντασία προσφέρει περισσότερες δυνατότητες αντίληψης του πραγματικού παρά η κατασκευή των λέξεων. Αντίθετα παρέχει κάποιες πληροφορίες για τις συνθήκες κάτω από τις οποίες εξελίσσονται τα γεγονότα στη δίκη του Quasimodo ως ακολούθως:

«Όταν κατά το μεσημέρι άνοιξαν οι πόρτες κι οι φύλακες έφεραν μέσα τον Κουασιμόδο αλυσοδεμένο σαν κακούργο»
«Όσο για το ακροατήριο -σπουδαστές που το 'χαν σκάσει από το μάθημα, αργόσχολοι άντρες, και γυναίκες που δεν τις κρατούσε το σπίτι- διασκεδάζε καλύτερα κι από το θέατρο...που δεν το 'ξεραν. Γιατί τη σύντομη διαδικασία της δίκης, την έκανε πιο διασκεδαστική η κουφαμάρα του δικαστή. Ο δικαστής, κυρ Φλοριάν, δεν ήταν απλώς κουφός· ήταν θεόκουφος»⁶⁷⁶.

Ο τρόπος με τον οποίο ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης καλείται από το κείμενο του Μ. Σκουλούδη να αντιληφθεί όσα διαδραματίζονται στην αίθουσα του δικαστηρίου είναι ψυχαγωγικός, εφόσον απεικονίζει μια σκηνή βγαλμένη από κωμωδία: το ακροατήριο, «διασκεδάζε καλύτερα κι από το θέατρο...που δεν το 'ξεραν». Η διαδικασία της δίκης αντανακλά θεατρική παράσταση, ενώ τα διακειμενικά στοιχεία, όπως, τα αποσιωπητικά και τα ειρωνικά σχόλια, απευθυνόμενα με σαρκασμό τόσο στο ακροατήριο, «δεν το 'ξεραν», όσο και στο δικαστή Florian, «τη σύντομη διαδικασία της δίκης, την έκανε πιο διασκεδαστική η κουφαμάρα του δικαστή [...] δεν ήταν απλώς κουφός· ήταν θεόκουφος», εγείρουν στο σύνολό τους ερωτηματικά: Γιατί άραγε επιτρέπεται σε έναν δικαστή κουφό να εκδικάζει; Γιατί οι φύλακες συμπεριφέρονται στον Quasimodo σαν να είναι κακούργος; Παράλληλα, το κείμενο

⁶⁷⁶ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1975, ό. π., σ. 68.

ωθεί τον εννοούμενο αναγνώστη να προβληματιστεί για το ήθος τόσο των ανθρώπων που παρακολουθούν τη δίκη, όσο και του δικαστή που εκδικάζει την υπόθεση. Η αναδιήγηση κινείται στον ίδιο ιδεολογικό άξονα με το διακείμενό της. Η λεπτή ειρωνεία στα σχόλια του Μ. Σκουλούδη, «απολαυστικό θέαμα της αστικής και ποινικής δικαιοσύνης», «ο δικαστής Florian απένεμε δικαιοσύνη κάπως μπερδεμένα, όπως τύχαινε», καταδικάζει τις συνθήκες κάτω από τις οποίες απονέμεται η δικαιοσύνη, σύμφωνα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Στο μεταξύ η συνεδρίαση είχε αρχίσει χωρίς εκείνον. Οι πάρεδροι, ως συνήθως, τον αντικαθιστούσαν στο αστικό, στο ποινικό και στο ειδικό δικαστήριο, και από τις οκτώ το πρωί μερικές δεκάδες αστοί και αστές, στοιβαγμένοι και στριμωγμένοι σε μια σκοτεινή γωνιά της αίθουσας του Αμπάς του Σατελέ, ανάμεσα σε ένα γερό δρύινο χώρισμα και στον τοίχο, έδιναν ήρεμα το παρόν στο ποικίλο και απολαυστικό θέαμα της αστικής και ποινικής δικαιοσύνης που ο κύριος Φλοριάν Μπερμπεντέν, μέλος του δικαστηρίου του Σατελέ, αναπληρωτής του κ. αρχιδικαστή, απένεμε κάπως μπερδεμένα, όπως τύχαινε»⁶⁷⁷.

Αλλά, και τα διακειμενικά στοιχεία του Μ. Σκουλούδη, όπως τα σχόλια για τον δικαστή Florian που καυτηριάζουν τα κακώς κείμενα της δικαστικής εξουσίας δε διαφοροποιούνται ιδεολογικά από το διακείμενό τους και αποδίδονται ως ακολούθως:

« Ωστόσο, ο κυρ Φλοριάν είχε έναν πολύ καλό γραμματικό, που του είχε από πριν έτοιμη τη δικογραφία. Έριχνε μια ματιά ο κυρ Φλοριάν και μάθαινε αμέσως ό,τι αφορούσε τον κατηγορούμενο και γιατί τον κατηγορούσαν. Το μόνο που δεν μάθαινε, ήταν τι έλεγε ο κατηγορούμενος για να υπερασπίσει τον εαυτό του-γιατί, φυσικά, δεν μπορούσε ν' ακούσει την απολογία του! Αλλά, όπως οι περισσότεροι δικαστές, εκείνη την εποχή, το ίδιο έκαναν -και χωρίς να είναι κουφοί- ο κυρ Φλοριάν δεν είχε παρά να πάρει ένα ύφος...εμβριθές όσο μιλούσε ο κατηγορούμενος, και να του αναγγείλει την ποινή όταν σταματούσε να μιλάει -για να μείνουν όλοι ευχαριστημένοι- κι ο κατηγορούμενος κοντά στους άλλους»⁶⁷⁸.

Η λεπτή ειρωνεία που εστιάζεται στην έκφραση «οι περισσότεροι δικαστές, εκείνη την εποχή, το ίδιο έκαναν», στο επίθετο «εμβριθές» που χαρακτηρίζει το ύφος του δικαστή και στην αναγγελία της ποινής που στόχο έχει «να μείνουν όλοι ευχαριστημένοι» αποδομεί ιδεολογήματα που έχουν σχέση με τον τρόπο απονομής της

⁶⁷⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 157.

⁶⁷⁸ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1975, ό. π., σ. 69.

δικαιοσύνης στα δικαστήρια, όπως παρατηρείται και στο έργο του Hugo του οποίου η εγγραφή αποδίδεται ως εξής:

« Όμως ο δικαστής ήταν κουφός, ελάττωμα ασήμαντο για ένα δικαστή. Ο κύριος Φλοριάν πάντως, επειδή είχε αυτό το ελάττωμα, δε σήμαινε πως έπαυε να κρίνει αμερόληπτα και με όλο το απαιτούμενο κύρος. Το βέβαιο είναι πως αρκεί ένας δικαστής να δείχνει ότι ακούει, και ο σεβαστός δικαστικός εκπλήρωνε με τον καλύτερο τρόπο αυτήν την προϋπόθεση, τη μόνη ουσιώδη για την απονομή της δικαιοσύνης»⁶⁷⁹.

Αμέσως μετά τη πλαισίωση της σκηνής ο διασκευαστής παραθέτει τη στιχομυθία ανάμεσα στο Quasimodo και στο δικαστή: «άρχισε να υποβάλλει τις ερωτήσεις του [...] ». Δεν αναφέρεται το όνομα του δικαστή στη διασκευή, σε αντίθεση με το διακείμενό του, όπου εγγράφεται το όνομα του δικαστή, Φλοριάν Μπαρμπεντιέν. Ο Μ. Σκουλούδης αναπαριστά τα τεκταινόμενα στη δίκη χωρίς να ενδιαφέρεται για ονόματα και λεπτομέρειες, γιατί τις θεωρεί επουσιώδεις για τους νεαρούς αναγνώστες. Γι' αυτό και εστιάζει το ενδιαφέρον του στην αναπαράσταση του Quasimodo, η οποία αποδίδεται εκφραστικά ως ακολούθως:

«Ο Κουασιμόδος, ήσυχος... και αλυσοδεμένος⁶⁸⁰, στεκόταν όρθιος μπροστά του. Το μοναδικό του μάτι, είχε μια έκφραση εντελώς χαζή [...] Κοίταζε με κρυφό πόθο την πόρτα, που τη φρουρούσαν τοξότες, οπλισμένοι ως τα δόντια. Ήταν σαν λύκος πιασμένος στο δόκανο.

-Χμ! έκανε ο δικαστής και κάρφωσε το βλέμμα του στο μοναδικό μάτι του Κουασιμόδο.

-Πώς λέγεσαι, κατηγορούμενε;⁶⁸¹

Η περιγραφή του Quasimodo από τον Μ. Σκουλούδη βρίθει από μεταφορές, όπως «το μάτι είχε έκφραση χαζή», «κάρφωσε το βλέμμα», «πιασμένος στο δόκανο», «κοίταζε με κρυφό πόθο» και παρομοιώσεις, όπως, «σαν λύκος», λόγω της παρουσίας των στρατιωτών που ήταν «οπλισμένοι ως τα δόντια»· ο ήρωας εικονοποιείται ολοζώντανα. Πρόκειται για επιλεγμένα υφολογικά στοιχεία λόγου της αναδιήγησης, τα οποία

⁶⁷⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 158: « Or l'auditeur était sourd. Léger défaut pour un auditeur. Maître Florian n'en jugeait pas moins sans appel et très congrûment. Il est certain qu'il suffit qu'un juge ait l'air d'écouter ; et le vénérable auditeur remplissait d'autant mieux cette condition, la seule essentielle en bonne justice. ».

⁶⁸⁰ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1975, ό. π., σ. 69: Διατηρεί κάποια στοιχεία από το αρχικό κείμενο. Βλ. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 159: « C'était Quasimodo, sanglé, cerclé, ficelé, garrotté et sous bonne garde. Il était sombre, silencieux et tranquille. À peine son œil unique jetait-il de temps à autre sur les liens qui le chargeaient un regard surnois et colère. »

⁶⁸¹ *Αυτόθι*, σ. 69.

εκκαλούν συναισθήματα συμπόνιας του νεαρού αναγνώστη για τα αδικαιολόγητα μέτρα φρούρησης προς τον Quasimodo, τα οποία υποβάλλονται στο κείμενο του Hugo σύμφωνα με την ακόλουθη απόδοση: «από την άλλη, αν εξαιρέσουμε τη δυσμορφία του, ο Κουασιμόδος δεν έδειχνε τίποτα που να δικαιολογεί αυτήν τη στενή φρούρηση με λόγους και αρκεβούζια»⁶⁸². Παράλληλα, δίνει τη δυνατότητα στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη να κατασκευάσει τα ιδεολογικά νοήματά του μέσα από τη διαδικασία της απονομής της δικαιοσύνης, όπως εγγράφεται στο ακόλουθο απόσπασμα:

«Ο δικαστής είχε προβλέψει τα πάντα, ένα μονάχα δεν μπορούσε να έχει φανταστεί. Πως ο Κουασιμόδος ήταν κουφός, κουφός σαν τον ίδιο! Γι' αυτό, όταν μίλησε ο δικαστής, ο κωδωνοκρούστης, κούνησε λίγο τα χείλη του, αλλά κανένας ήχος δε βγήκε. Πώς ν' απαντήσει σε μια ερώτηση που δεν την άκουσε; Ο δικαστής όμως, βέβαιος πως ο κατηγορούμενος είχε πει το όνομά του, όπως έκαναν όλοι οι άλλοι, εξακολούθησε ατάραχος! – Καλά! Πότε γεννήθηκες; Ο Κουασιμόδος, κούνησε και πάλι τα χείλη του, χωρίς να προφέρει λέξη. Κι ο δικαστής έδειξε πως ήταν ικανοποιημένος απ' αυτήν τη μουγκαμάρα. – Πολύ καλά. Και τι επάγγελμα κάνεις; Και πάλι σιωπή. Το ακροατήριο, που είχε αρχίσει ωστόσο να μπαίνει στο νόημα, διασκέδαζε με την καρδιά του.»⁶⁸³

Ο Μ. Σκουλούδης παραθέτει όλες τις υποβαλλόμενες ερωτήσεις του δικαστή και τις απαντήσεις του Quasimodo, χωρίς να διαφοροποιείται ιδιαίτερα από το διακείμενό του: απλοποιούνται κάποια διακείμενα στοιχεία του έργου του Hugo, όπως, για παράδειγμα, εγγράφεται «εξακολούθησε ατάραχος!» στη θέση του «εξακολούθησε με τη μηχανική και ηλίθια αταραξία του»⁶⁸⁴ και παρεμβάλλεται το «και πάλι σιωπή» στη θέση του «Η ίδια πάντα σιωπή»⁶⁸⁵. Στην ανάπλαση του έργου του Hugo, αντικαθιστά τα διακείμενα στοιχεία, όπως, «ο Κουασιμόδος δεν αποκρίθηκε»⁶⁸⁶, με το «Ο Κουασιμόδος, κούνησε και πάλι τα χείλη του, χωρίς να προφέρει λέξη» και το «Στο ακροατήριο, όμως, είχαν αρχίσει να σιγοψιθυρίζουν και να αλληλοκοιτάζονται»⁶⁸⁷ με την εκφορά, «Το ακροατήριο, που είχε αρχίσει ωστόσο να μπαίνει στο νόημα, διασκέδαζε με την καρδιά του». Πρόκειται για διαφοροποιήσεις που αναδεικνύουν τον

⁶⁸² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 159: « Il n'y avait rien du reste dans Quasimodo, à part sa difformité, qui pût justifier cet appareil de haliebardes et d'arquebuses. »

⁶⁸³ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1975, ό. π., σ. 69-70.

⁶⁸⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 160: « poursuivit avec son aplomb mécanique et stupide. »

⁶⁸⁵ *Αυτόθι*, σ. 160 : « Toujours même silence. »

⁶⁸⁶ *Αυτόθι*, σ. 160 : « Quasimodo ne répondit pas ».

⁶⁸⁷ *Αυτόθι*, σ. 160 : « L'auditoire cependant commençait à chuchoter et à s'entre-regarder. »

ιδιαίτερο τρόπο επανεγγραφής του έργου του Hugo από τον Μ. Σκουλούδη. Όμως, ο διασκευαστής διατηρεί αυτούσιο το διακείμενο στοιχείο: «Γραμματέα, έγραψες όσα είτε μέχρι στιγμής ο κατηγορούμενος;»⁶⁸⁸, όταν ο δικαστής απευθύνεται στο γραμματέα του δικαστηρίου. Επομένως, ο Μ. Σκουλούδης υιοθετεί τις έκδηλες ιδεολογικές προθέσεις του κειμένου του Hugo: καταδικάζει τα κακώς κείμενα της δικαστικής εξουσίας και επιδιώκει να μεταγγίσει στους νεαρούς εννοούμενους αναγνώστες μια «αληθινή» όψη της απονομής της δικαιοσύνης, διευκολύνοντάς τους να κατασκευάσουν τα νοήματά τους.

Ο Μ. Σκουλούδης πιστός στο διακείμενό του αναπλάθει τα τεκταινόμενα στην αίθουσα του δικαστηρίου, παραθέτοντας τη σύντομη στιχομυθία ανάμεσα στον Quasimodo και το «σοβαρό» αρχιδικαστή, ως εξής:

«-Τι έκανες και βρίσκεσαι εδώ, κατηγορούμενε; ρώτησε αυστηρά. Ο Κουασιμόδος είδε τα χείλη του να κουνιούνται, και νόμισε πως τον ρωτούσε πώς λέγεται. -Κουασιμόδος! Είπε. Το ακροατήριο, παρ' όλη την παρουσία του αρχιδικαστή, δεν μπόρεσε να κρατήσει τα γέλια. [...] -Είμαι κωδωνοκρούστης, κύριε, [...] Εγώ χτυπάω τις καμπάνες στην Παναγία των Παρισίων. -Χτυπάς τις καμπάνες; είτε ο αρχιδικαστής που ξύπνησε με τις κακές του. Θα σε κάνω να χτυπούν καμπάνες στ' αυτιά σου από το ξύλο»⁶⁸⁹.

Στη συγκεκριμένη σκηνή ο Hugo υποβάλλει στο κείμενό του τον κοινωνικό του λόγο, ο οποίος υποδηλώνει την ιδεολογία του και αποδίδεται ως ακολούθως:

«'Κωδωνοκρούστης της Παναγίας', αποκρίθηκε ο Κουασιμόδος, [...] - 'Κωδωνοκρούστης!' επανέλαβε ο αρχιδικαστής, που είχε ξυπνήσει αρκετά κακοδιάθετος το πρωί [...] 'Κωδωνοκρούστης! Θα βάλω να σου βαράνε τη ράχη σαν καμπάνα με το ραβδί σ' όλα τα σταυροδρόμια του Παρισιού. Μ' ακούς, βρομιάρη;»⁶⁹⁰.

Παρατηρείται ότι ο τρόπος που απευθύνεται στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη ο Μ. Σκουλούδης δε διαφοροποιείται ιδεολογικά ιδιαίτερα από το κείμενο του Hugo: ο διασκευαστής προβάλλει την άδικη συμπεριφορά του αρχιδικαστή, μεταγγίζοντας τις ιδέες του Hugo στα μέτρα των αναγνωστών στους οποίους απευθύνεται. Έτσι, υποβάλλεται το παράλογο της εκδίκησης και της δήθεν απονομής της δικαιοσύνης,

⁶⁸⁸ *Αυτόθι*, σ. 160 : «-Greffier, avez-vous écrit ce que l'accusé a dit jusqu'ici ?».

⁶⁸⁹ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1975, ό. π., σ. 71.

⁶⁹⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 163 : «-Sonneur de cloches à Notre-Dame, répondit Quasimodo [...] -Sonneur de cloches ! reprit le prévôt, qui s'était éveillé le matin d'assez mauvaise humeur [...] Sonneur de cloches ! Je te ferai faire sur le dos un carillon de houssines par les carrefours de Paris. Entends-tu, maraud ?».

εγείροντας κάποια βασικά ερωτήματα: Γιατί ένας αρχιδικαστής που είναι αρτιμελής, δεν αντιλαμβάνεται ότι ο Quasimodo είναι κουφός; Γιατί συμπεριφέρεται, όπως και ο δικαστής Florian που είναι κουφός; Και, τελικά, ποια είναι η θέση ενός ανίσχυρου ανθρώπου, όπως ο Quasimodo, μπροστά σε μία τέτοια απογοητευτική πραγματικότητα; Έχει, άραγε, επιλογές ο Quasimodo; Ο κεντρικός ιδεολογικός άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται τόσο η επανεγγραφή του Μ. Σκουλούδη, όσο και του διακειμένου του, αφορά στη διπολική αντίθεση μεταξύ της κατάχρησης της δικαστικής εξουσίας και της αδυναμίας των αθώων πολιτών να υπερασπιστούν το δίκιο τους.

Ο Μ. Σκουλούδης επιθυμεί μέσα από την αναπαράσταση της παρωδίας της απονομής της δικαιοσύνης και κυρίως με την ανακοίνωση της επιβολής της ποινής να ανακύψουν εύλογα ερωτήματα στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη, όπως, για παράδειγμα, αν ο ήρωας Quasimodo θα αποδεχτεί τον κώδικα υποταγής της δικαιοσύνης ή πώς θα ωριμάσει ο ήρωας μέσα από αυτή την κοινωνική αδικία που βιώνει:

«Θα τον δέσετε στον τροχό, και θα τον δέρνετε με το βούρδουλα αδιάκοπα επί μια ώρα: είτε στους φύλακες που είχαν χρέος να επιβάλλουν τις ποινές στους κατάδικους. Τα έγγραψες, Γραμματέα; Σήμερα κιόλας, στην πλατεία της Γρέβης!»⁶⁹¹.

Ο Μ. Σκουλούδης αποτυπώνει τα διακείμενα στοιχεία, όπως ο ορισμός του χώρου της επιβολής της ποινής, «στην πλατεία της Γρέβης!», καθώς και τη μέθοδο των βασανιστηρίων, «το δέσιμο στον τροχό επί μια ώρα», και παρέχει πληροφορίες που δε διαφοροποιούνται πολύ από το κείμενο του Hugo⁶⁹². Όμως, ο Μ. Σκουλούδης αποδίδει το διακείμενο στοιχείο, «κύριοι ραβδούχοι [...] θα τον ξυλοφορτώσετε», παραθέτοντας, «θα τον δέρνετε με το βούρδουλα», εικόνα που φέρει έκδηλα τη σφραγίδα της εποχής στην οποία επανατοποθετείται το έργο του Hugo.

Η τρίτοπρόσωπη αφήγηση εκκαλεί τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη να εισχωρήσει στην πορεία της συγκεκριμένης περιπέτειας του Quasimodo, μια πορεία μέσα από δοκιμασίες που δίνουν τη δυνατότητα στον ήρωα να οδηγηθεί από την άγνοια

⁶⁹¹ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1975, ό. π., σ. 71.

⁶⁹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 162 : « — Ah ! tu nargues, misérable ! Messieurs les sergents, vous me mènerez ce drôle au pilori de la Grève, vous le battrez et vous le tournerez pendant une heure. »

στη γνώση του κοινωνικού γίνεσθαι. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση διανθίζεται από διαλογικά μέρη με τη χρήση εισαγωγικών, μέσα από τα οποία παρεισφρεύουν οι φωνές του δικαστή, του αρχιδικαστή και του επικεφαλής των τοξοτών, εκείνου ο οποίος λυπήθηκε τον δύστυχο Κουασιμόδο και ψιθύρισε στο δικαστή:

«Δε φταίει σε τίποτα ο δόλιος, κύριε! Είναι κουφός, θεόκουφος! - Α! Α! Μα τότε το πράμα αλλάζει! Πρέπει να του επιβάλλω βαρύτερη ποινή! Φύλακες, θα μείνει στον τροχό όλη τη μέρα!»⁶⁹³.

Ενώ στο έργο του Hugo, το δύστυχο Κουασιμόδο συμπονά ο δικαστικός γραμματέας, η φωνή του οποίου αποδίδεται ως εξής :

« Αυτός ο άνθρωπος είναι κουφός, [...] -Α! Α! Μα τότε διαφέρει. Αυτό δεν το 'ξερα. Μια ώρα παραπάνω στον κύφωνα λοιπόν, αφού είναι έτσι »⁶⁹⁴.

Όλα αυτά τα επιλεγμένα διακειμενικά στοιχεία αποτελούν συγγραφικές επιδιώξεις του Μ. Σκουλούδη που εστιάζουν στην κατάχρηση της δικαστικής εξουσίας και εκκαλούν τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη να αναζητήσει τα αίτια της παράλογης διαδικασίας της απονομής δικαιοσύνης. Στην επαφή του με την πραγματικότητα του κειμένου, ο νεαρός αναγνώστης εμπλέκει την προσωπική του εμπειρία και προσπαθεί να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα που εγείρονται. Ο Μ. Σκουλούδης με την επανεγγραφή του έργου του Hugo φέρνει στο προσκήνιο σημεία πρόσληψης και ερμηνείας της δικαστικής εξουσίας που εμπεριέχονται και προβάλλονται στο κλασικό διακείμενό του.

2.2.3.4. «Μια άδικη δίκη», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001).

Η Λύντη Γαλάτη εντάσσει την αναπαράσταση της δίκης του Quasimodo στο έκτο κεφάλαιο της αναδιήγησης του αφετηριακού κλασικού έργου του Hugo. Παρεμβαίνει με έναν τίτλο που προοικονομεί ότι η σύγκρουση του ήρωα με τη δικαιοσύνη θα είναι άνιση, κάτι που υποδηλώνεται με το επίθετο «άδικη». Ο τίτλος αφήνει να διαφανεί η σχέση ανάμεσα στο πρωτότυπο και στο δευτερογενές έργο, αλλά καταλήγει διαφοροποιημένος: οι διαφορές έγκεινται στο λεξιλόγιο και στο ύφος. Η

⁶⁹³ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 1975, ό. π., σ. 71-72.

⁶⁹⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 163 : «-Cet homme est sourd.[...] -Ah ! ah ! c'est différent. Je ne savais pas cela. Une heure de pilori de plus, en ce cas. »

επιλογή του τίτλου της, ο οποίος όχι μόνο αναφέρεται άμεσα στο γεγονός του επεισοδίου αλλά και τοποθετείται για την έκβαση των τεκταινομένων με ύφος απλό, έρχεται σε αντίθεση με τον επιμελημένο και τόσο πολύσημο τίτλο του έργου του Hugo: «Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού»⁶⁹⁵. Ένας τίτλος που, ως προς το αποτέλεσμα της έκβασης της δίκης, δεν εγείρει ερωτηματικά στο νεαρό αναγνώστη, ωστόσο ο τελευταίος θα αναρωτηθεί: Γιατί, άραγε, να είναι άδικη; Γεγονός που καλλιεργεί ανάλογες προσδοκίες στον αναγνώστη και επηρεάζει την αποτίμησή του στην εν γένει διαδικασία της ανάγνωσης.

Αλλά και η γραμμικότητα της αφήγησης του κειμένου της Λύντης Γαλάτη αποδίδεται με ύφος απλουστευμένο. Τόσο ο χρόνος, «την επόμενη μέρα, μετά το Πανηγύρι των Τρελών», όσο και ο χώρος, «στο δικαστήριο», δεν προσδιορίζονται και η ανάπλαση του σκηνικού αποδεικνύει τη σύμπλευση του διασκευασμένου μύθου με το παραμύθι. Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής περιγράφει τις συνθήκες κάτω από τις οποίες εκτυλίσσεται η διαδικασία της δίκης ως ακολούθως:

«Ο Κουασιμόδος παρουσιάστηκε στο δικαστήριο με τα χέρια δεμένα πίσω στην πλάτη του» και « Η αίθουσα ήταν μικρή και χαμηλή. Στο βάθος βρισκόταν η έδρα του αρχιδικαστή. Δίπλα βρισκόταν ο γραμματικός που κρατούσε τα πρακτικά της δίκης. Αντίκρυ βρισκόταν ο λαός, ενώ μπροστά στην πόρτα έστεκαν οι δικαστικοί κλητήρες. Ο δικαστής με το στριφνό του ύφος καθόταν ανάμεσα σε δυο στοίβες δικόγραφα. Πίσω από την επιβλητική του όψη, έκρυβε ένα σημαντικό ελάττωμα· ήταν κουφός»⁶⁹⁶.

Η λιτή αποτύπωση του χώρου στον οποίο διεξάγεται η δίκη, συμβάλλει στο να εστιάσει ο νεαρός αναγνώστης την προσοχή του στο εμβόλιμο σχόλιο που η Λύντη Γαλάτη ενσωματώνει κατά την περιγραφή του δικαστή: «με το στριφνό του ύφος», καθώς και «πίσω από την επιβλητική του όψη, έκρυβε ένα σημαντικό ελάττωμα· ήταν κουφός», προκειμένου να επισημάνει το αληθοφανές σε αντιδιαστολή προς το αληθινό, της άλλης όψης της πραγματικότητας της δικαστικής εξουσίας.

Και φυσικά, η σύγκρουση του ήρωα με τη δικαιοσύνη μέσα από ένα παιχνίδι ανάμεσα στο αληθοφανές και το αληθινό αποδεικνύει ότι η επανεγγραφή του «παλιού» υλικού δεν είναι απλά αισθητική [...] είναι κυρίως ιδεολογική»⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ *Αυτόθι*, σ. 155: «Coup d'œil impartial sur l'ancienne magistrature.(Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού) »

⁶⁹⁶ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2001, ό. π., σ. 71.

⁶⁹⁷ Stephens J. & McCallum R., 1998, ό. π., σ. 92.

Συναισθήματα οργής και θυμού εγείρονται στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη, καθώς η Λύντη Γαλάτη υφαίνει τη λογοτεχνική διαδικασία της δίκης, παρωδώντας τα τεκταινόμενα ως εξής:

«Ο κουφός κωδωνοκρούστης, που νόμισε ότι ο δικαστής τον ρώτησε πως τον λένε, απάντησε: – Κουασιμόδο. Ο κόσμος που βρισκόταν μέσα στην αίθουσα ξέσπασε σε δυνατά γέλια. – Πώς τολμάς να με κοροϊδεύεις; τον ρώτησε ο θυμωμένος δικαστής.- ‘Κωδωνοκρούστης στην Παναγία των Παρισίων’ απάντησε ο Κουασιμόδος [...] – Ε, αυτό πάει πολύ! Θα σε μάθω εγώ να με κοροϊδεύεις, άθλιε! Η ασέβεια σου απέναντι στη δικαιοσύνη είναι πρωτοφανής!’ φώναξε με στόμφο ο αρχιδικαστής και συνέχισε...»⁶⁹⁸.

Η εξιστόρηση των γεγονότων με τους εμβόλιμους διαλόγους του όλου επεισοδίου αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του ρόλου της διακειμενικότητας στην παραγωγή του κωμικού στοιχείου, το οποίο λειτουργεί και ως ψυχαγωγία και ως μέσο προβληματισμού ή αμφισβήτησης. Τα τεκταινόμενα στην αίθουσα του δικαστηρίου, απεικονίζουν την κατάχρηση της δικαστικής εξουσίας, όπως αυτή αποδίδεται στο αδικαιολόγητο θυμό του δικαστή, «θυμωμένος δικαστής», και στην παράλογη άμεση λεκτική επίθεση στον Quasimodo, «– Ε, αυτό πάει πολύ! Θα σε μάθω εγώ να με κοροϊδεύεις, άθλιε!». Το κωμικό πηγάζει από την ειρωνική αντίστιξη του «θυμωμένου δικαστή» και του «κουφού κωδωνοκρούστη» που οδηγεί στη γελοιοποίηση του συστήματος της δικαιοσύνης, «Η ασέβεια σου απέναντι στη δικαιοσύνη είναι πρωτοφανής!’ φώναξε με στόμφο ο αρχιδικαστής και συνέχισε...», και καθρεπτίζεται στην αντίδραση των ανώνυμων θεατών, «Ο κόσμος που βρισκόταν μέσα στην αίθουσα ξέσπασε σε δυνατά γέλια». Ο νεαρός αναγνώστης ταυτίζεται με τον ήρωα, Quasimodo, συμπάσχει με την περιπέτειά του, προβληματίζεται πάνω στο σύστημα αξιών του «Άλλου», της σκληρής πραγματικότητας, που ξεδιπλώνεται μπροστά του και τον ξαφνιάζει, ιδιαίτερα, όταν πληροφορείται την απόφαση του δικαστηρίου, η οποία αποδίδεται ως εξής :

«Κύριο ραβδούχοι, θα οδηγήσετε τούτον εδώ το γελοίο στον κύφωνα της πλατείας. Θα παραμείνει

⁶⁹⁸ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2001, ό. π., σ. 72.

για μια ώρα στον τροχό των βασανιστηρίων, όπου
και θα μαστιγωθεί για παραδειγματισμό!»⁶⁹⁹

Σχετικά με την έκτιση της ποινής η Λύντη Γαλάτη ενημερώνει τους νεαρούς αναγνώστες ότι πρόκειται για «ραβδισμό» και «δέσιμο στον τροχό για μία ώρα», πληροφορίες που αρδεύει από το έργο του Hugo⁷⁰⁰.

Η τριτοπρόσωπη αφήγηση μέσα από την αναπαράσταση της δίκης προσδίδει στον ήρωα, Quasimodo, τα χαρακτηριστικά του αφελούς και του αδύναμου να αντιληφθεί τον κίνδυνο. Οικοδομεί ανάγλυφα την ιδεολογική συγκρότηση του δικαστή μέσα από τις πράξεις του και την εκφορά του λόγου του. Δίνει τη δυνατότητα στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη να κρίνει τα τεκταινόμενα κατά την εκδίκαση μιας δίκης από την οπτική γωνία που του προσφέρει η αναντιστοιχία της συγχρονίας του. Να αντιπαραβάλει, για παράδειγμα, το συγκεκριμένο επεισόδιο του μύθου με την πραγματικότητα που αυτός ως αναγνώστης βιώνει και να αναρωτηθεί: Υπάρχει κουφός δικαστής σήμερα που να εκδικάζει; Και αν υπάρχει, πώς μπορεί να συμπεριφέρεται; Η διαδικασία, δηλαδή, στην οποία καλείται να εισέλθει ο εννοούμενος αναγνώστης είναι να διερευνήσει τα τεκταινόμενα σε μια δίκη από μία οπτική γωνία που άπτεται της «δικής του» πραγματικότητας. Επιπλέον, ο νεαρός αναγνώστης πρέπει να αναρωτηθεί αν ο σύγχρονος δικαστής συνυπάρχει αρμονικά με το δικαστή του μύθου στην αναδιήγηση της Λύντης Γαλάτη, κάτι που προβάλλεται στο έργο του Hugo. Κατά την Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «μέσω του συμβολαίου της ανάγνωσης διενεργείται η πράξη της επικοινωνίας ανάμεσα στη συγγραφέα και το μικρό αναγνώστη, ο οποίος μεταφέρει στη ζωή του τις σκέψεις και τις διαπιστώσεις τις δανεισμένες από τη θέαση του κόσμου του μυθοπλαστικού προσώπου»⁷⁰¹.

⁶⁹⁹ *Αυτόθι*, σ. 72.

⁷⁰⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 162 : « — Ah ! tu nargues, misérable ! Messieurs les sergents, vous me mènerez ce drôle au pilori de la Grève, vous le battrez et vous le tournerez pendant une heure. »

⁷⁰¹ Αναγνωστοπούλου Δ., 2010, ό. π., σ. 311.

2.2.3.5. Η δίκη του Κουασιμόδου, εκδ. Clé International (2003).

Η Elyette Roussel, επιλέγει να εντάξει το αφηγηματικό επεισόδιο όσων διαδραματίζονται στην αίθουσα του «Palais de justice» του δικαστηρίου του Παρισιού στο δεύτερο κεφάλαιο, το οποίο δε φέρει τίτλο, όπως, εξάλλου, και τ' άλλα κεφάλαια της διασκευής. Η εκκίνηση του επεισοδίου αποδίδεται ως εξής:

«Εκείνο το πρωινό στις 7 Ιανουαρίου 1482, ο Quasimodo είναι σε μια από τις αίθουσες του Δικαστηρίου, γιατί θα δικαστεί για το ότι προσπάθησε να απαγάγει μια γυναίκα, την τσιγγάνα Esmeralda. Μερικές δεκάδες αστοί και αστές ήλθαν για να παρευρεθούν στο θέαμα της δικαιοσύνης»⁷⁰².

Η εγκατάσταση του σκηνικού είναι λιτή στην οποία προσδιορίζεται ο χρόνος, «Εκείνο το πρωινό στις 7 Ιανουαρίου 1482», και ο χώρος, όπου εκτυλίσσεται η πλοκή, «ο Quasimodo είναι σε μια από τις αίθουσες του Δικαστηρίου». Επιγραμματική είναι η αναφορά τόσο στα αίτια της δίκης, «γιατί θα δικαστεί για το ότι προσπάθησε να απαγάγει μια γυναίκα, την τσιγγάνα Esmeralda», όσο και στους θεατές του δικαστηρίου, «μερικές δεκάδες αστοί και αστές ήλθαν για να παρευρεθούν στο θέαμα της δικαιοσύνης». Έκφραση λεπτής ειρωνείας εστιάζεται στο διακείμενο στοιχείο, «θέαμα της δικαιοσύνης», ένα δάνειο από το έργο του Hugo⁷⁰³ που προοικονομεί ότι η δικαστική περιπέτεια του Quasimodo δε θα είναι βαρετή.

Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής και ο εμβόλιμος διάλογος του αρχιδικαστή με τον Quasimodo παρέχουν τις εξής πληροφορίες στον νεαρό αναγνώστη:

«Εκείνη τη στιγμή μπαίνει στην αίθουσα αυτοπροσώπως ο κύριος αρχιδικαστής και ρωτά τον κατηγορούμενο: -Τι έκανες για να σε φέρουν εδώ; Ο Κουασιμόδος, νομίζοντας ότι ο αρχιδικαστής τον ρώτησε το όνομά του: -Κουασιμόδος. Το πλήθος γέλασε και ο αρχιδικαστής ξεφώνισε, κατακόκκινος από οργή: -Ωστε με κοροϊδεύεις κι εμένα; -Κωδωνοκρούστης της Παναγίας, αποκρίθηκε

⁷⁰² Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2003, ό. π., σ. 21: « En ce matin du 7 janvier, Quasimodo est dans une des salles du Palais de justice, car il va être jugé pour avoir essayé d'enlever une femme, la bohémienne Esmeralda. Des dizaines de bourgeois et de bourgeoises sont venus assister au spectacle de la justice ».

⁷⁰³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 157: « από τις οκτώ το πρωί μερικές δεκάδες αστοί και αστές, σοιβαγμένοι και στριμωγμένοι σε μια σκοτεινή γωνιά της αίθουσας του Αμπάς του Σατελέ, ανάμεσα σε ένα γερό δρύινο χάρισμα και στον τοίχο, έδιναν ήρεμα το παρόν στο ποικίλο και απολαυστικό θέαμα της αστικής και ποινικής δικαιοσύνης που ο κύριος Φλοριάν Μπερμπεντέν, μέλος του δικαστηρίου του Σατελέ, αναπληρωτής του κ. αρχιδικαστή, απένεμε κάπως μπερδεμένα, όπως τύχαινε».

ο Κουασιμόδος, νομίζοντας ότι του ζητούσαν να αναφέρει το επάγγελμά του»⁷⁰⁴.

Παρατηρείται ότι δεν αναφέρεται ούτε η παρουσία του κουφού δικαστή Florian, ούτε η παρωδία του διαλόγου ανάμεσα σε εκείνον και τον Quasimodo. Προφανώς, διαγράφεται η διαμαχητή πρόθεση της Elyette Roussel «να παραμείνει η τιμή της δικαστικής εξουσίας άθικτη»⁷⁰⁵, όπως εγγράφει ειρωνικά ο V. Hugo στο έργο του, αλλά και να ανατρέψει κάποια από τα ιδεολογικά στοιχεία, όπως, για παράδειγμα, ότι το να είναι ένας δικαστής κουφός είναι ένα «ελάττωμα ασήμαντο και ότι το βέβαιο είναι πως αρκεί ένας δικαστής να δείχνει ότι ακούει»⁷⁰⁶ που υποβάλλει το πρωτότυπο κείμενο. Η Elyette Roussel απαλώνει την κριτική απέναντι στους εκπροσώπους της δικαιοσύνης, έτσι ώστε να αφήνει να διαφανεί ότι απευθύνεται σε έναν εννοούμενο αναγνώστη ο οποίος είναι ανώριμος στο να ερμηνεύσει κάποια δρώμενα στην αίθουσα του δικαστηρίου, οπότε και τα παραλείπει. Αρκείται στο να δημιουργεί ένα απλό σύστημα διακειμενικών σχέσεων με το πρωτότυπο κείμενο του Hugo, του οποίου το αποτέλεσμα είναι επιφανειακά κωμικό, αλλά κάτω από το αστείο κρύβεται κάτι σοβαρό που εκκαλείται ο αναγνώστης να το ανακαλύψει στα μέτρα των αντιληπτικών του δυνατοτήτων: όπως, για παράδειγμα, «Γιατί ο αρχιδικαστής ξεφώνισε, κατακόκκινος από οργή;», «Γιατί δεν ενημερώθηκε ότι ο Quasimodo είναι κουφός;».

Η επανεγγραφή της Elyette Roussel συμπλέει με το διακείμενό της αναφορικά με την αποδόμηση του θεσμού της δικαιοσύνης, αλλά στο βαθμό της καταληπτότητας των εννοούμενων αναγνωστών. Στο κείμενό της τονίζεται η αυταρχική εξουσία, όπως την ασκούν οι εκπρόσωποι της Δικαιοσύνης, αναφορικά με την αποτύπωση της σκληρής απόφασης του αρχιδικαστή σε βάρος του Quasimodo, η οποία αποδίδεται ως εξής :

«-Κωδωνοκρούστη! Σε καταδικάζω να σε βαράνε στη ράχη με το ραβδί 100 φορές στην πλατεία Γκρεβ· και θα σε γυρίζουν επί δύο ώρες στον κύφωνα. Ο αρχιδικαστής ξαναγυρίζει και καρφώνει το

⁷⁰⁴ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2003, ό. π., σ. 21.

⁷⁰⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 161: «l'honneur de la magistrature ne recevait aucune atteinte ».

⁷⁰⁶ *Αυτόθι*, σ. 158: « Όμως ο δικαστής ήταν κουφός, ελάττωμα ασήμαντο για ένα δικαστή. Ο κύριος Φλοριάν πάντως, επειδή είχε αυτό το ελάττωμα, δε σήμαινε πως έπανε να κρίνει αμερόληπτα και με όλο το απαιτούμενο κύρος. Το βέβαιο είναι πως αρκεί ένας δικαστής να δείχνει ότι ακούει, και ο σεβαστός δικαστικός εκπλήρωνε με τον καλύτερο τρόπο αυτήν την προϋπόθεση, τη μόνη ουσιώδη για την απονομή της δικαιοσύνης.

βλέμμα του στον Κουασιμόδο. -Κύριοι ραβδούχοι, μια ώρα παραπάνω στον κύφωνα»⁷⁰⁷.

Η Elyette Roussel αναφέρεται στην απονομή της δικαιοσύνης απέναντι στη διαφορετικότητα του Κουασιμόδου με τρόπο συγκαλυμμένο, χωρίς να προβάλλει τις αντιεξουσιαστικές αντιλήψεις, όπως αυτές εγγράφονται στο έργο του Hugo, ο οποίος υποβάλλει πολλές λεπτομερείς πληροφορίες αναφορικά με την ιδεολογική θέση των εκπροσώπων της δικαστικής εξουσίας απέναντι στη διαφορετικότητα και την απόρριψή της. Προφανώς, η Elyette Roussel «συμμορφώνεται» με τους κανόνες της Παιδικής Λογοτεχνίας, αμβλύνει σημαντικά την κριτική απέναντι στο θεσμό της δικαιοσύνης και τους εκπροσώπους της. Πέρα από την αλλαγή της ιδεολογικής στόχευσης, η όλη διαχείριση του αφηγηματικού έργου από τη Elyette Roussel έχει κύριο στόχο να καταστήσει την επανεγγραφή της όσο το δυνατόν περισσότερο εύληπτη στον νεαρό αναγνώστη με αποτέλεσμα η μορφή που παίρνει η παιδική διασκευή να εξαλείφει το ποιητικό ύφος της αφήγησης και την πολυσημία του έργου του Hugo.

2.2.3.6. «Μια γελοία δίκη», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005).

Έκδηλος είναι ο παρεμβατισμός στη διασκευή των εκδόσεων Α. Α. Λιβάνη, μέσω της αφαίρεσης και της αντικατάστασης διακειμενικών στοιχείων του πρωτότυπου έργου, στην εκφορά του τίτλου του επεισοδίου ως εξής: «Μια γελοία δίκη». Η επιλογή του τίτλου του κεφαλαίου, σε μια αρκετά ελεύθερη απόδοση, καθώς συνιστά προφανή αποξένωση με το πρότυπο του Hugo⁷⁰⁸, αποτελεί πρόκληση και πρόσκληση για το παιχνίδι της αναγνωστικής διαδικασίας και όχι πρόβλημα. Η προσθήκη του διακειμενικού στοιχείου «γελοία» είναι ιδιαίτερα προκλητική και εγείρει ερωτηματικά στον νεαρό αναγνώστη, ώστε μέσα από την ελευθερία της σκέψης του τον εκκαλεί σε ένα παιχνίδι-πρόκληση για την κατασκευή νοημάτων.

⁷⁰⁷ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2003, ό. π., σ. 21-22.

⁷⁰⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 155: « Coup d'œil impartial sur l'ancienne magistrature. (Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού)»

Οι διακειμενικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο δημιουργός, όπως η τεχνική της παράλειψης, της οποίας χαρακτηριστικά αποτελούν η περιορισμένη έκταση της αφήγησης που επιτυγχάνεται με επεμβάσεις, όπως μεγάλες περικοπές αποσπασμάτων του έργου του Hugo, φέρουν στο προσκήνιο τις συμβάσεις του παιδικού λογοτεχνικού βιβλίου για να δείξουν το αυθαίρετο και το πρόσκαιρο της ύπαρξής τους⁷⁰⁹, εφόσον συνιστούν προϊόντα της αφηγηματικής καλλιτεχνίας. Παράλληλα, αποκαλύπτουν ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο όπως το έργο του Hugo είναι μία φανταστική κατασκευή και επομένως μπορεί να αναδιηγηθεί. Στη συγκεκριμένη σκηνή της διασκευής, που εκτυλίσσεται στο «Μέγαρο της δικαιοσύνης», παραλείπονται όλες οι πραγματολογικές και ιστορικές λεπτομέρειες του πρωτότυπου, εφόσον αποτελούν διακειμενικά στοιχεία τα οποία δεν εντάσσονται σε ένα παιδικό ανάγνωσμα: Για παράδειγμα, τη διαδικασία διορισμού των δικαστών «από τον βασιλιά Λουδοβίκου ΙΑ΄», τα ονόματα των δικαστών «ο ευγενής Ρομπέρ ντ' Εστουτεβίλ [...] είχε πάρει από το βασιλιά το αξίωμα του αρχιδικαστή», «Ζακ ντε Βιλιέ, Ζαν Ντοβέ κ.ά.», τη λειτουργία των δικαστηρίων «κάτω από τις διαταγές του [...] δύο ανακριτές του Σατελέ, τους δεκάξι επόπτες των δεκαέξι συνοικιών...»⁷¹⁰, καθώς και τα ειρωνικά σχόλια του Hugo για τους δικαστές «Έχουμε όλοι μας παρατηρήσει πως οι δικαστές γενικά δεν είναι και πολύ στα κέφια τους τις μέρες που έχουν να δικάσουν, κι έτσι βρίσκουν πάντα κάποιον να ξεθυμάνουν, εν ονόματι του βασιλέως, του νόμου και της δικαιοσύνης»⁷¹¹.

Η αόριστη αναφορά στο χρόνο «Μια μέρα» και στον χώρο «στο Μέγαρο της δικαιοσύνης» αναπλάθουν το σκηνικό της επανεγγραφής του έργου του Hugo και ανάγονται σ' έναν παραμυθιακό κόσμο. Ανακατασκευάζεται το πρόσφορο υλικό του διακειμένου και μέσα από τη συνομιλία της μεταμυθοπλαστικής διήγησης με τα προϋπάρχοντα δεδομένα, αναπαρίσταται η δίκη του Quasimodo, ως εξής:

«Σε λίγο οι φρουροί οδήγησαν τον Κουασιμόδο με κλοτσιές μέσα από ένα μακρύ διάδρομο σε μια παράξενη αίθουσα, την αίθουσα του δικαστηρίου. Ήταν γεμάτη με βιβλία και κόσμος πολύς είχε μαζευτεί για να παρακολουθήσει τη δίκη. Μπροστά καθόταν ένας γέρος. Ήταν ο δικαστής. Ο δικαστής έμοιαζε απόλυτα φυσιολογικός, αλλά στην πραγματικότητα ήταν κουφός. Κανείς όμως δεν το ήξερε. Για τον ίδιο δεν έκανε διαφορά είτε άκουγε είτε

⁷⁰⁹ Βλ. Genette G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁷¹⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 156: « Sur les sergents de la douzaine, le concierge et guette du Châtelet, les deux auditeurs du Châtelet, *auditores Castelleti*, les seize commissaires des seize quartiers »

⁷¹¹ *Αυτόθι*, σ.157 : «Or, nous avons remarqué que les juges s'arrangent en général de manière à ce que leur jour d'audience soit aussi leur jour d'humeur, afin d'avoir toujours quelqu'un sur qui s'en décharger commodément, de par le roi, la loi et justice. »

όχι. καθόλου δεν τον πείραζε που ήταν κουφός, αρκεί να μην το μάθαινε κανείς. Καμωνόταν, λοιπόν, ότι ακούει φυσιολογικά μόνο και μόνο για να διατηρήσει τη θέση του»⁷¹².

Στην περιγραφή του δικαστή ο δημιουργός της αναδιήγησης με τη στρατηγική της υποβολιμαίας διακειμενικότητας επισύρει την προσοχή του νεαρού αναγνώστη στην παραγωγή ενός συγκεκριμένου νοήματος, του αυθαίρετου της δικαστικής εξουσίας. Κυρίως, προβάλλει τη διάσταση ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι» η οποία αποδίδεται με τα διακειμενικά στοιχεία «καθόλου δεν τον πείραζε που ήταν κουφός» και «αρκεί να μην το μάθαινε κανείς. Καμωνόταν, λοιπόν, ότι ακούει φυσιολογικά». Στο πλαίσιο της εκδίκησης της δίκης, θεωρεί ότι τα συγκεκριμένα διακείμενα στοιχεία της αναπαράστασής της, εισάγουν σπέρματα προβληματισμού στους νεαρούς εννοούμενους αναγνώστες μέσα από την υποβολή του συγκεκριμένου νοήματος, αλλά, ταυτόχρονα, απαιτούν και τη συμμετοχή τους για την ερμηνεία του. Η διακειμενικότητα γίνεται εφελτήριο για ιδεολογική ανατροπή σε ό,τι αφορά το θεσμό της δικαιοσύνης και την κατάχρηση της δικαστικής εξουσίας από τους εκπροσώπους της. Φυσικά, το όποιο νόημα παράγεται, προκύπτει μέσα από την αλληλεπίδραση του έργου του Hugo και του δευτερογενούς έργου. Ωστόσο, αποκαλύπτεται στους νεαρούς αναγνώστες έκδηλα η «αλήθεια», η πραγματική όψη των δρώμενων, ως εξής:

«Η δίκη αυτή, επομένως, θα γινόταν ανάμεσα σε δυο κουφούς: το δικαστή και τον Κουασιμόδο»⁷¹³

Εισάγει τον νεαρό αναγνώστη χωρίς επινεύσεις και περιστροφές στο παιχνίδι ανάγνωσης και κριτικής ικανότητας, διευκολύνοντάς τον να κατασκευάσει το δικό του νόημα. Δεν αναφέρεται το όνομα του δικαστή και παραλείπεται η λεπτομερής περιγραφή του, την οποία σκιαγραφεί ο Hugo στο έργο του. Η διασκευή των εκδόσεων Α. Α. Λιβάνη μεταφέρει σε ελεύθερη απόδοση το διάλογο ανάμεσα στο δικαστή που «άρχισε να υποβάλλει τις ερωτήσεις του» και στο Quasimodo να ανταπαντά με πολλές συντμήσεις κατά την διαδικασία της δίκης, ως εξής :

⁷¹² Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2005, ό. π., σ. 37-38.

⁷¹³ *Αυτόθι*, σ. 38.

«Ονομάζεσαι;» ρώτησε ο δικαστής τον κατηγορούμενο βουτώντας την πένα του στο μελάνι»⁷¹⁴.

Εικονοποιείται η σκηνή με τη χρήση της μεταφοράς «βουτώντας την πένα του στο μελάνι» και ο κειμενικός λόγος αποδίδεται παραστατικά, διακειμενικό στοιχείο που δεν αναφέρεται στο έργο του Hugo, γιατί σύμφωνα με το διακείμενό του, εκείνος που γράφει τα πρακτικά της δίκης είναι ο γραμματέας κι όχι ο δικαστής: «Γραμματέα, έγγραψες όσα είπε μέχρι στιγμής ο κατηγορούμενος;»⁷¹⁵. Ο κοφτός ρυθμικός λόγος του Hugo στις υποβληθείσες ερωτήσεις του δικαστή και στις απαντήσεις του Quasimodo αποτυπώνεται στο κείμενο της διασκευής, ως ακολούθως:

«Ο Κουασιμόδος, που δεν είχε ακούσει τίποτα, απλώς τον κοίταξε και δεν απάντησε. Ο δικαστής σταμάτησε να γράφει. Νόμισε ότι ο Κουασιμόδος είχε απαντήσει κι έτσι συνέχισε τις ερωτήσεις. «Ηλικία;» Ο Κουασιμόδος και πάλι δεν απάντησε, αλλά ο δικαστής συνέχισε να ρωτάει. « Τι δουλειά κάνεις;» Ο Κουασιμόδος εξακολουθούσε να μένει σιωπηλός. Ορισμένοι από το ακροατήριο παραξενεύτηκαν κι άρχισαν να ψιθυρίζουν.[...] Και γυρνώντας στο γραμματέα του δικαστηρίου φώναξε: «Έγγραψες όλα όσα είπε;» Όταν ο γραμματέας και το ακροατήριο άκουσαν την ανόητη ερώτηση του δικαστή, άρχισαν όλοι να κοιτούνται παραξευμένοι και να γελούν. [...]»⁷¹⁶.

Στη μεταμυθοπλαστική διήγηση αποτυπώνεται η παρωδία της απονομής της δικαιοσύνης μέσα από το διάλογο του δικαστή και του Quasimodo, ενός κουφού προς έναν άλλο κουφό, έχοντας το πρόσφορο υλικό του έργου του Hugo στη διάθεσή της. Με απλό ύφος και λεξιλόγιο προσαρμοσμένο για παιδιά, ο κειμενικός λόγος της διασκευής συνομιλεί με το διακείμενό του και παράγει συγκεκριμένο νόημα στο σχόλιο που παραθέτει: «Αυτό που συνέβη στο δικαστήριο εκείνη τη στιγμή ήταν πραγματικά γελοίο»⁷¹⁷. Διακωμωδεί τον αυταρχισμό της δικαστικής εξουσίας και δε διστάζει να τον αποκαλεί «γελοίο». Μέσω της υποβολής του συγκεκριμένου νοήματος κάτω από το μανδύα του κωμικού, εγείρει τον προβληματισμό στους νεαρούς αναγνώστες. Υποβάλλει το τέλος αυτής της παρωδίας με την ανακοίνωση της επιβολής της ποινής, ως εξής :

⁷¹⁴ *Αυτόθι*, σ. 38.

⁷¹⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 160: «-Greffier, avez-vous écrit ce que l'accusé a dit jusqu'ici ?».

⁷¹⁶ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2005, ό. π., σ. 37-38.

⁷¹⁷ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2005, ό. π., σ. 40.

«Κουασιμόδε, για το αδίκημά σου καταδικάζεσαι σε ραβδισμό. Επιπλέον θα δεθείς στον τροχό σε κοινή θέα για τρεις ώρες, για να σε δει ο λαός του Παρισιού»⁷¹⁸.

Πρόκειται για μια εξαιρετικά σκληρή ποινή, η οποία επιβάλλεται, όμως, τόσο φυσικά και αβίαστα. Ο χώρος όπου θα εκτελεστεί η ποινή δεν προσδιορίζεται. Εστιάζεται η προσοχή του αναγνώστη στη μέθοδο έκτισης της ποινής που την αποτελούν ο «ραβδισμός» και το «δέσιμο στον τροχό για δυο ώρες». Οι πληροφορίες του κειμενικού λόγου της αναδιήγησης, που αναλογούν στη φύση και στη λειτουργία του θεσμού της δικαιοσύνης, συσχετίζονται με το αρχικό κείμενο⁷¹⁹ και εγείρουν ερωτηματικά στους νεαρούς αναγνώστες.

Οι παρεμβάσεις του κειμενογράφου της διασκευής αλλοιώνουν αναπόφευκτα το ηχητικό βάρος των λέξεων του αφηγησιακού έργου που αποκαλύπτεται μέσα από μία διάχυση του παιγνιώδους χαρακτήρα των λέξεων και των νοημάτων. Όμως, ο προβληματισμός που διοχετεύεται γύρω από το ρόλο του θεσμού της δικαιοσύνης είναι ο ίδιος με αυτόν που διαπιστώνεται στο έργο του Hugo. Η επανεγγραφή του αφηγησιακού κειμένου φέρνει στο προσκήνιο τα νοήματα και τα συναισθήματα αλλά και τις αξίες που επενδύονται στο έργο του Hugo.

2.2.3.7.«Τα βασανιστήρια», εκδ. Καλοκάθη (2007).

Η Aaël Dena με τον τίτλο που επιλέγει, «Τα βασανιστήρια», δημιουργεί, λόγω και του συγκεκριμένου σημαινόμενου, ορισμένη ένταση στον νεαρό αναγνώστη, που αναμένει ότι το αφηγηματικό επεισόδιο που ακολουθεί θα περιγράφει καταστάσεις, τουλάχιστον, κρίσιμες για κάποιον ήρωα της ιστορίας. Το γεγονός ότι εκκρεμεί και το όνομα του ήρωα και η απορία για ποιο συγκεκριμένο ζήτημα γίνεται λόγος, εντείνει το ενδιαφέρον του νεαρού αναγνώστη και του δημιουργούν αδημονία. Πρόκειται για

⁷¹⁸ *Αυτόθι*, σ. 40.

⁷¹⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 162: «-Ah ! tu nargues, misérable ! Messieurs les sergents, vous me mènerez ce drôle au pilori de la Grève, vous le battrez et vous le tournerez pendant une heure».

έναν ονοματικό εσωτερικό τίτλο που κατά τον Hoek αναγγέλλει το θέμα του συγκεκριμένου⁷²⁰.

Για την απόδοση της δράσης της σκηνής της ιστορίας, κατά την οποία ο Quasimodo βιώνει τη σύγκρουσή του με τη Δικαιοσύνη, η Aaël Dena αφαιρεί όλες εκείνες τις πληροφορίες τις οποίες με λεπτομέρεια εγγράφει ο Hugo στη μυθοπλασία του «Η Παναγία των Παρισίων», γιατί θεωρεί ότι δε διευκολύνουν την ροή της αφήγησης⁷²¹ ενός παιδικού αναγνώσματος. Η σκηνή μέσα από αναπροσαρμογές, αντικαταστάσεις και αφαιρέσεις διακειμενικών στοιχείων του έργου του Hugo συνοψίζεται σε μια τριτοπρόσωπη αφήγηση των δώδεκα γραμμών. Κατά την εγκατάσταση του σκηνικού του επεισοδίου, εντοπίζεται ότι τόσο ο τόπος, όπου διαδραματίζεται η ιστορία, «το Δικαστικό Ανάκτορο», όσο και ο χρόνος, «μια μέρα μετά τη γιορτή της Αναρχίας», αποκτούν συμβολικό χαρακτήρα, στοιχείο που απαντάται συχνά στα παραμύθια και στις παιδικές ιστορίες, καθώς εκεί το περιβάλλον και η ατμόσφαιρα λειτουργούν συμβολικά⁷²². Το σκηνικό του αφηγηματικού επεισοδίου επενδύεται, με τη συμβολική παρουσία των ουσιαστικών, «Ανάκτορο» και «Αναρχία», τα οποία εκκαλούν τον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη να τα ενεργοποιήσει και να τα θέσει σε λειτουργία. Η Aaël Dena έχει συνειδητά αφαιρέσει κάθε κριτική και όλες τις υπαινικτικές αναφορές στην κατάχρηση της δικαστικής εξουσίας από το διακείμενό της, φέρνοντας το κείμενό της στα μέτρα καταληπτότητας των εννοούμενων παιδιών-αναγνωστών. Στο κείμενό της η Aaël Dena δεν αποδίδει τη στιχομυθία ανάμεσα στο δικαστή και στον Quasimodo αναφορικά με την αναπαράσταση της δίκης, όπως εγγράφεται στο πρωτότυπο, όπου μάλιστα προβάλλεται η διακωμώδηση της λειτουργίας της Δικαιοσύνης. Κι αυτό γιατί η υποβαλλόμενη ειρωνία στη συγκεκριμένη σκηνή στο έργο του Hugo είναι απαιτητικό είδος χιούμορ και απαιτεί αναγνωστική εμπειρία. Αντίθετα, με απλό ύφος η αφήγηση της Aaël Dena παρέχει τις εξής πληροφορίες στα παιδιά-αναγνώστες:

«Η δίκη ήταν μια παρωδία. Ο Κουασιμόδος ήταν σχεδόν κουφός από τις καμπάνες που χτυπούσαν και δεν μπορούσε να καταλάβει τις ερωτήσεις του δικαστή. Κατά τύχη, ο δικαστής δεν άκουγε καλά. Όταν έβλεπε το πλήθος να γελά, νόμιζε ότι ο Κουασιμόδος τον κορόιδευε. Χωρίς

⁷²⁰ Hoek, *ό. π.*, σ. 276.

⁷²¹ Michel Tournier, «Πρέπει να γράφουμε για παιδιά;», *Courrier της Ουνέσκο* (Ιούνιος 1983), σ. 33 & Καρπόζηλου Μ., 1994, σημ. 8, *ό. π.*, σ. 187.

⁷²² Καρπόζηλου Μ., 1994, σημ. 8, *ό. π.*, σ. 201-202.

να δείξει καθόλου συμπόνια καταδίκασε τον Κουασιμόδο σε βασανιστήρια για δύο ώρες»⁷²³.

Η Aaël Dena παρομοιάζει τη διαδικασία της δίκης με παρωδία, χωρίς να εξιστορήσει λεπτομέρειες της εκδίκασής της. Η δημιουργός της διασκευής με απλό και εξόφθαλμο τρόπο καθιστά το παιδί αναγνώστη κοινωνό τόσο της «αδικίας του δικαστή» σε βάρος του Quasimodo, με την παράθεση του διακειμενικού στοιχείου, «Χωρίς να δείξει καθόλου συμπόνια καταδίκασε τον Κουασιμόδο σε βασανιστήρια για δύο ώρες», όσο και της «αδιαφορίας της κοινωνίας» μπροστά σ' αυτή την αδικία που αποδίδεται με την εξής πληροφορία: «το πλήθος να γελά». Ωστόσο, η Aaël Dena με τα διακειμενικά της στοιχεία, τόσο τον εμπρόθετο προσδιορισμό «κατά τύχη», όσο και την πληροφορία «ο δικαστής δεν άκουγε καλά», προβάλλει την ιδεολογική της θέση με πιο συγκαλυμμένο τρόπο. Ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής αποδίδει τα γεγονότα με απλό λεξιλόγιο, αφήνοντας να διαγραφεί η πολύ νεαρή ηλικία του εννοούμενου αναγνώστη. Προσθέτει ιδεολογικούς υπαινιγμούς τους οποίους το παιδί-αναγνώστης μπορεί να συλλάβει, ώστε να κατανοήσει την αδικία που υφίσταται ο Quasimodo, χωρίς αμφισβήτηση. Η Aaël Dena προσφέρει την εγγύηση της αφηγηματικής αληθοφάνειας και φυσικότητας, γεγονός που ισχυροποιείται και από την απόσταση που παίρνει από τη διαδικασία της δίκης με την τρίτοπρόσωπη αφήγηση.

2.2.3.8.«Ο Quasimodo μπροστά στους δικαστές του», εκδ. Tourbillon (2011).

Ο Thomas Leclère εντάσσει τη δράση της σκηνής του Quasimodo «ενώπιον των δικαστών» στο έβδομο κεφάλαιο με τίτλο «Ο Quasimodo μπροστά στους δικαστές του»⁷²⁴ σε ελεύθερη απόδοση, μεταφέροντας τον εσωτερικό τίτλο του αντίστοιχου κεφαλαίου του έργου του Hugo⁷²⁵. Ο εσωτερικός τίτλος κάθε κεφαλαίου έχει, κατά τον G. Genette, προεξαγγελτική σημασία και προσδιορίζει τη σημειομορφολογική

⁷²³ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2007, ό. π., σ. 21.

⁷²⁴ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2011, ό. π., σ. 45 : « Quasimodo devant à ses juges ».

⁷²⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 155 : « Coup d'œil impartial sur l'ancienne magistrature. (Μια αμερόληπτη ματιά στους αξιωματούχους του παλιού καιρού) »

σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον τίτλο και στο συγκεκριμένο⁷²⁶. Με τη θέση του G. Genette ταυτίζεται και ο Hoek, ο οποίος αναφερόμενος στη σχέση ανάμεσα στον τίτλο και στο συγκεκριμένο παρατηρεί ότι πρόκειται για μια μορφή εσωτερικής διακειμενικότητας και τονίζει ότι «ο τίτλος παραθέτει και το συγκεκριμένο παρατίθεται»⁷²⁷. Και οι δύο τίτλοι είναι ονοματικοί και επιτελούν τη «λειτουργία της δόμησης», προκειμένου να «δομήσουν το συγκεκριμένο»⁷²⁸, διαφοροποιούνται, όμως, ως προς το ύφος. Συγκεκριμένα, στον τίτλο του έργου του Hugo παρατηρείται ποιητική λειτουργία της γλώσσας με επιτηδευμένο ύφος, ενώ η λειτουργία της γλώσσας στον τίτλο της διασκευής είναι αναφορική, με απλό ύφος. Υφολογικά στοιχεία που παραπέμπουν σε παιδικά αναγνώσματα.

Η αρχή του κειμένου του αφηγηματικού επεισοδίου υιοθετεί ποικιλίες γραφών και κωδίκων που εγγράφονται ως εξής:

« LE LENDEMAIN DE LA FÊTE DES FOUS, DÈS

huit heures du matin, une foule de curieux s' entassaient dans la
salle du Suivre la salle du tribunal du Châtelet, où l' on jugeait
Quasimodo»⁷²⁹.

Οι τύποι των γραφικών χαρακτήρων μετέρχονται τυπογραφικών διαφοροποιήσεων και απομακρύνονται από την κλασική τυπική γραμματοσειρά. Η ανιούσα αύξηση του μεγέθους των γραμμάτων και η ασταθής γραμματοσειρά καθιστούν την αναπροσαρμογή του έργου του Hugo όχημα διάδρασης με τον αναγνώστη και δημιουργούν παιγνιώδη διάθεση κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης. Αυτός ο παιγνιώδης χαρακτήρας γραφής του κειμένου της διασκευής για νεαρούς αναγνώστες, παραπέμπει στα λόγια του P. Hunt ο οποίος παρατηρεί ότι η διαδικασία «αποδόμησης» ενός κειμένου από παιδιά είναι ένα είδος παιχνιδιού⁷³⁰.

Ο Thomas Leclère χρησιμοποιεί την αφηγηματική τεχνική της παράλειψης, που μπορεί να εφαρμοστεί σε παιδικά αναγνώσματα αυτού του είδους, και παραλείπει όλες

⁷²⁶ Βλ. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Points », Paris, 1982, σ. 8-9 και G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, σ. 7-10, 16 και σ. 294.

⁷²⁷ Hoek L. H., 1981, *ό. π.*, σ. 186.

⁷²⁸ Στο ίδιο, σ. 276.

⁷²⁹ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2011, *ό. π.*, σ. 45 : « Την επομένη της γιορτής των τρελών, ένα πλήθος περιεργων ήταν στοιβαγμένο από τις οκτώ το πρωί στην αίθουσα του δικαστηρίου Σατελέ όπου δικάζαν τον Κουασιμόδος».

⁷³⁰ Hunt P., 2001, *ό. π.*, σ. 137-138.

τις πραγματολογικές και ιστορικές πληροφορίες του έργου του Hugo. Όμως, για την εγκατάσταση του σκηνικού προσδιορίζεται ο χρόνος, «Την επομένη της γιορτής των τρελών, από τις οκτώ το πρωί», ο τόπος «στην αίθουσα του δικαστηρίου Σατελέ», αλλά, και οι συνθήκες κάτω από τις οποίες εξελίσσονται τα γεγονότα ως εξής: «ένα πλήθος περιέργων ήταν στοιβαγμένο» και «ο κύριος Φλοριάν Μπαρμπεντιέν, μέλος του δικαστηρίου που απένεμε τη δικαιοσύνη λόγω απουσίας του αρχιδικαστή, ξεφύλλισε προσεκτικά το φάκελο της μήνυσης που τον είχαν φέρει»⁷³¹. Κατά τη διαδικασία της εκδίκασης της δίκης με την υποβολή των ερωτήσεων από τον δικαστή Florian⁷³², ο Thomas Leclère, με όσο το δυνατόν ελάχιστες παρεμβάσεις, επιγράφει αυτούσιο το απόσπασμα του διαλόγου ανάμεσα στο δικαστή και στο Quasimodo ως ακολούθως:

«-Το όνομά σου;

Ο Κουασιμόδος, ο οποίος, όπως γνωρίζουμε, ήταν κουφός και που με τίποτα δεν μπορούσε να καταλάβει την ερώτηση που του είχαν απευθύνει, εξακολούθησε να κοιτάζει⁷³³ το δικαστή χωρίς να δίνει απάντηση. Ο δικαστής, ο οποίος ήταν κουφός κι ο ίδιος, πίστεψε πως είχε πάρει απάντηση κι εξακολούθησε⁷³⁴:

-Πολύ καλά.. πόσων χρονών είσαι;

Ο Κουασιμόδος δεν αποκρίθηκε ούτε και σ' αυτήν την ερώτηση, και ο δικαστής συνέχισε:

-Πες μου τώρα, τι επαγγέλλεσαι;

Η ίδια πάντα σιωπή. Στο ακροατήριο, όμως, είχαν αρχίσει να σιγοψιθυρίζουν και να αλληλοκοιτάζονται.

-Αρκετά, εξακολούθησε ατάραχος ο δικαστής, όταν υπέθεσε πως ο κατηγορούμενος είχε ολοκληρώσει και την Τρίτη του απάντηση.

-Κατηγορείσαι, primo για διατάραξη κοινής ησυχίας· secondo για επίθεση και βίαιη απαγωγή γυναικός· tertio για αντίσταση κατά των τοξοτών της φρουράς του βασιλιά. Εξηγήσου σε όλα αυτά τα σημεία...⁷³⁵ Γραμματέα, έγραψε όσα είτε μέχρι στιγμής ο κατηγορούμενος;

Σ' αυτήν την άτυχη ερώτηση, ένα γέλιο ξέσπασε, τόσο βίαιο, τόσο μεταδοτικό ώστε κι οι δύο κουφοί το πήραν είδηση. Ο Κουασιμόδος γύρισε με περιφρόνηση, ενώ ο κύριος Φλοριάν υποθέτοντας πως το γέλιο των θεατών είχε προκληθεί από κάποια αναιδή απάντηση του κατηγορημένου, του είπε με αγανάκτηση:

⁷³¹ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2011, ό. π., σ. 45 : « Maître Florian, l'auditeur chargé de rendre la justice en l'absence du prévôt, feuilleta avec attention le dossier qu'on lui avait remis ».

⁷³² *Αυτόθι*, σ. 46 : « άρχισε να υποβάλλει τις ερωτήσεις του » « il commença l'interrogatoire. -Votre nom ? ».

⁷³³ Παραλείπεται το επίρρημα «fixement».

⁷³⁴ Παραλείπεται το καυστικό σχόλιο του αρχικού κειμένου: «με τη μηχανική και ηλίθια αταραξία του» «avec son aplomb mécanique et stupide».

⁷³⁵ Προσθήκη του σημείου στίξης των «αποσιωπητικών» που δηλώνει ειρωνικό σχολιασμό «...» σ' όλα αυτά τα ανύπαρκτα σημεία για τα οποία κατηγορείται.

-Η συμπεριφορά σου αυτή θα άξιζε κρεμάλα! Ξέρεις σε ποιόν μιλάς;

Αυτήν τη φορά το παράφορο γέλιο μεταδόθηκε σ' όλους. Μόνο ο Κουασιμόδος διατήρησε τη σοβαρότητά του, για τον απλό λόγο ότι δεν καταλάβαινε τίποτα απ' όσα γίνονταν γύρω του. Ο δικαστής, όλο και πιο εκνευρισμένος, νόμισε πως έπρεπε να εξακολουθήσει στον ίδιο τόνο, όταν ξαφνικά η πορτούλα στο βάθος άνοιξε και μπήκε αυτοπροσώπως ο κύριος αρχιδικαστής»⁷³⁶.

Ο Thomas Leclère διατηρεί τον υποβλητικό λόγο της μυθοπλασίας του έργου του Hugo που εκκαλεί τον νεαρό αναγνώστη να είναι ενεργά συμμετέτοχος στην κατασκευή των νοημάτων του αφηγήματος που διαβάζει. Με τη αφηγηματική τεχνική του δραματοποιημένου διαλόγου τόσο ο Thomas Leclère όσο και ο Hugo απεικονίζουν τη λειτουργία της δικαιοσύνης και τα κακώς κείμενα της δικαστικής εξουσίας. Και οι δύο οι συγγραφείς αφήνουν στον αναγνώστη τη δικαιοδοσία να αντιληφθεί το αληθινό και το ψέμα στην άσκηση του λειτουργήματος της δικαιοσύνης και να προβεί στην τελική αποδόμηση της δικαστικής εξουσίας. Συνεπώς, μέσα από αστείες καταστάσεις που προκαλούν γέλιο στον αναγνώστη, αποδεικνύεται η ηθοπλαστική διάσταση του κωμικού διαλόγου ανάμεσα στο δικαστή και στον Quasimodo. Στο κείμενο του Hugo ασκείται αυστηρή κριτική στον τρόπο συμπεριφοράς των δικαστών της εποχής του με την υποβολή της εύστοχης παρατήρησής του:

«Έχουμε όλοι μας παρατηρήσει πως οι δικαστές γενικά δεν είναι και πολύ στα κέφια τους τις μέρες που έχουν να δικάσουν, κι έτσι

⁷³⁶ Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2011, ό. π., σ. 46-47. Victor Hugo και *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 160-161: «-Votre nom ? Quasimodo, qui, comme on le sait, était sourd et que rien n'avertissait de la question à lui adressée, continua de regarder le juge et ne répondit pas. Le juge, qui était sourd lui aussi, crut qu'il avait répondu, comme faisaient en général tous les accusés, et poursuivit : -C'est bien. Votre âge ? Quasimodo ne répondit pas davantage à cette question. Le juge la crut satisfaite, et continua. -Maintenant, votre métier? Toujours même silence. L'auditoire cependant commençait à chuchoter et à s'entre-regarder. -Cela suffit, reprit l'imperturbable auditeur quand il supposa que l'accusé avait consommé sa troisième réponse. Vous êtes accusé, *primo*, de trouble nocturne ; *secundo*, de voie de fait déshonorante sur la personne d'une femme, *tertio*, de rébellion envers les archers de l'ordonnance du roi. Expliquez-vous sur tous ces points... -Greffier, avez-vous écrit ce que l'accusé a dit jusqu'ici ? À cette question malencontreuse, un éclat de rire s'éleva, si violent, si contagieux que les deux sourds durent bien de s'en apercevoir. Quasimodo se retourna avec dédain, tandis que maître Florian, supposant que le rire des spectateurs avait été provoqué par une irrévérence de l'accusé, l'interpella avec indignation. -Votre attitude mériterait la corde ! Savez-vous à qui vous parlez ? Cette fois-ci, le fou rire n'épargna personne. Quasimodo seul conserva son sérieux, par la bonne raison qu'il ne comprenait rien à ce qui se passait autour de lui. Le juge, de plus en plus irrité, crut devoir continuer sur le même ton, quand, tout a coup, la porte du fond s'ouvrit, donnant passage à M. le prévôt».

βρίσκουν πάντα κάποιον να ξεθυμάνουν, εν ονόματι του βασιλέως, του νόμου και της δικαιοσύνης»⁷³⁷.

Αντίθετα, ο Thomas Leclère παραθέτει εμβόλιμο σχόλιο και με τρόπο συγκαλυμμένο υποβάλλει την παρατήρησή του ως εξής:

«ο ιπότης Ρομπέρ ντ' Εστουτεβίλ, ο οποίος σηκώθηκε με άσχημη διάθεση και ήταν αργοπορημένος»⁷³⁸.

Ο Thomas Leclère αποφεύγει να αποδώσει την περιγραφή του Quasimodo⁷³⁹ την ώρα που τον έφερναν οι τοξότες της φρουράς του βασιλέα στο δικαστήριο, καθώς και του κυρίου Florian⁷⁴⁰ που απένεμε δικαιοσύνη, «εν ονόματι του βασιλέως, του νόμου και της δικαιοσύνης»⁷⁴¹, στο δικαστικό μέγαρο του Σατελέ. Ο διασκευαστής αναπροσαρμόζει το καυστικό σχόλια του κειμένου του Hugo, αναφορικά με το δικαστή, με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Ομως ο δικαστής ήταν κουφός, ελάττωμα ασήμαντο για ένα δικαστή. Ο κύριος Φλοριάν πάντως, επειδή είχε αυτό το ελάττωμα, δε σήμαινε πως έπαθε να κρίνει αμερόληπτα και με όλο το απαιτούμενο κύρος. Το βέβαιο είναι πως αρκεί ένας δικαστής να δείχνει ότι ακούει, και ο σεβαστός δικαστικός εκπλήρωνε με τον καλύτερο τρόπο αυτήν την προϋπόθεση, τη μόνη ουσιώδη για την απονομή της δικαιοσύνης»⁷⁴².

Ο Thomas Leclère αφήνει το παιδί-αναγνώστη να κατασκευάσει τα δικά του νοήματα και να προβληματιστεί σε ό,τι αφορά τον αυταρχισμό της δικαστικής

⁷³⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 157 : « Or, nous avons remarqué que les juges s'arrangent en général de manière à ce que leur jour d'audience soit aussi leur jour d'humeur, afin d'avoir toujours quelqu'un sur qui s'en décharger commodément, de par le roi, la loi et justice. »

⁷³⁸ *Αυτόθι*, σ. 47 : « Le chevalier Robert d'Estourville, qui s'était levé de mauvaise humeur et était en retard ».

⁷³⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 159 : « C'était Quasimodo, sanglé, cerclé, ficelé, garrotté et sous bonne garde. Il était sombre, silencieux et tranquille. À peine son œil unique jetait-il de temps à autre sur les liens qui le chargeaient un regard sournois et colère. »

⁷⁴⁰ *Αυτόθι*, σ.159 : « Or l'auditeur était sourd. Léger défaut pour un auditeur. Maître Florian n'en jugeait pas moins sans appel et très congrûment. Il est certain qu'il suffit qu'un juge ait l'air d'écouter ; et le vénérable auditeur remplissait d'autant mieux cette condition, la seule essentielle en bonne justice. ».

⁷⁴¹ *Αυτόθι*, σ. 157: «de par le roi, la loi et justice ».

⁷⁴² *Αυτόθι*, σ.159 : « Or l'auditeur était sourd. Léger défaut pour un auditeur. Maître Florian n'en jugeait pas moins sans appel et très congrûment. Il est certain qu'il suffit qu'un juge ait l'air d'écouter ; et le vénérable auditeur remplissait d'autant mieux cette condition, la seule essentielle en bonne justice».

εξουσίας και ιδιαίτερα την απόφαση της επιβληθείσας ποινής, η οποία αποδίδεται ως εξής:

«Α! Με Κοροϊδεύεις, άθλιε! Κύριοι ραβδούχοι, θα μου φέρετε τούτον εδώ το γελοίο στον κύφωνα της πλατείας Γκρεβ, θα τον ξυλοφορτώσετε και θα τον γυρίζετε επί μία ώρα»⁷⁴³.

Ο Thomas Leclère παραθέτει αυτούσια αποσπάσματα του διακειμένου του, χωρίς να αλλάξει ούτε λέξεις, ούτε επίθετα, ούτε ρήματα, κι ενώ απευθύνεται σε νεαρούς αναγνώστες, λειτουργεί έτσι, ώστε ο αναγνώστης να είναι αδέσμευτος από κάθε μορφή καθοδήγησης, ελεύθερος να κατασκευάσει νοήματα με βάση τις όποιες πληροφορίες του παρέχει το κείμενο. Το ύφος της συγκρουσιακής σκηνης στο δικαστήριο είναι παραστατικό και ζωντανό μέσα από τις εναλλαγές του παιχνιδιού του παροντικού χρόνου σε χρήση στο διάλογο των δρώντων χαρακτήρων και του παρελθοντικού που χρησιμοποιεί ο τριτοπρόσωπος αφηγητής. Ο Thomas Leclère στοχεύει στο να εμπλακεί νοερά ο νεαρός αναγνώστης στην περιπέτεια του Quasimodo και μέσα από αυτήν την ενεργό συμμετοχή του να οδηγηθεί τόσο στη γνώση του εαυτού του, όσο και της κοινωνίας του. Παράλληλα, προβάλλεται το θεματικό μοτίβο της πολιτισμικής ετερότητας, της διαμόρφωσης της εικόνας του «Άλλου» και του διαφορετικού που ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του Quasimodo, θεματικό υλικό που προϋπήρχε έτοιμο στο κλασικό έργο του Hugo. Το θέμα της ετερότητας προβάλλεται εναργέστατα και αποτελεί έναν από τους θεμελιώδεις άξονες προβληματισμού του μεταδιηγηματικού σχήματος του Thomas Leclère.

⁷⁴³ *Αυτόθι*, σ. 163 και Victor Hugo, *Παναγία των Παρισίων*, 2011, ό. π., σ. 63: «-Ah ! tu nargues, misérable ! Messieurs les sergents, vous me mènerez ce drôle au pilori de la Grève, vous le battrez et vous le tournerez pendant une heure. »

2.3. Η Λύση: Η εξέλιξη των γεγονότων προς την έκβασή τους

«Ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν
καὶ μέσον καὶ τελευτήν.»⁷⁴⁴

Πρόλογος

Στο έργο του «Περί Ποιητικής», ο ποιητής, φορέας της ποιητικής μίμησης, πλάθει την πλοκή ως σύνολο που έχει αρχή, μέση και τέλος⁷⁴⁵. Η «τελευτή» ή το τέλος, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη έρχεται φυσιολογικά μετά από κάτι που προηγείται και το οποίο δεν ακολουθείται από τίποτα⁷⁴⁶. Ο Σταγειρίτης ποιητής δομεί την πλοκή διμερώς: τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις. Η «δέση» τελειώνει, όταν αρχίζει η «λύση». Ευδιάκριτο μεταξύ τους όριο ορίζεται η μεταβολή προς την ευτυχία ή προς στη δυστυχία :

«Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ
[25] μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἢ δέσις,
τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ’
ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ
μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ
τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους»⁷⁴⁷

Και η μεταβολή προς την ευτυχία ή τη δυστυχία διενεργείται μέσω της περιπέτειας και της αναγνώρισης. Δύο στοιχεία του μύθου συνυφασμένα το ένα με το άλλο.

«τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων
συμβήσεται [...]Τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ
ἀναγνώρισις εἴρηται»⁷⁴⁸

⁷⁴⁴ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1450b 27.

⁷⁴⁵ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1450b 27 : «Ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.»

⁷⁴⁶ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1450b 30 : «τελευτή δὲ τὸναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ’ ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν»

⁷⁴⁷ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1455b 18.

⁷⁴⁸ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1452b 11.

Κατά τον ορισμό που δίνει ο Σταγειρίτης στην «Ποιητική» του, περιπέτεια είναι η ανατροπή της αρχικής κατάστασης του ήρωα, που παρουσιάζεται ως το αποτέλεσμα της βιωμένης του εμπειρίας, ώστε με την ωριμότητα και την αποκτηθείσα επίγνωση να ανακαλύψει σημαντικά στοιχεία που αγνοούσε τόσο για τον εαυτό του όσο και τους γύρω του. Επομένως, «η αναγνώριση ή καλύτερα η ανακάλυψη κάποιων άγνωστων καταστάσεων ή κάποιων σημαντικών στοιχείων που περιόριζαν το οπτικό πεδίο του ήρωα και τον εμπόδιζαν να συνειδητοποιήσει κάποια πράγματα επέρχεται μέσω της βιωμένης εμπειρίας»⁷⁴⁹. Ο R. Caserio, προσεγγίζοντας την αριστοτελική «περιπέτεια και αναγνώριση», σημειώνει: «Ο ήρωας στην αρχή της αφήγησης είναι λιγότερο ώριμος, και τα προβλήματα του τον εμποδίζουν να δει καθαρά κάποιες καταστάσεις. Μέσα από τη βιωμένη εμπειρία του αποκτάει τη γνώση και την ωριμότητα να δει την αλήθεια και σε αυτό το σημείο είναι που έχουμε τη σύνδεση της ανατροπής με την αναγνώριση»⁷⁵⁰.

Με άλλα λόγια, η αριστοτελική «περιπέτεια και αναγνωρισμός» είναι το κομβικό σημείο της ανατροπής όλων των προηγούμενων στόχων του ήρωα κι αυτό επιτυγχάνεται με την κατάκτηση της αλήθειας την οποία ο ήρωας αγνοούσε. Ο ήρωας πλησιάζει τη *μήτιν* που ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του Οδυσσέα: τη *μήτιν* ως επαγωγή βασισμένη σε σημαίνουσες λεπτομέρειες που διαγράφονται στο περιθώριο της αντίληψης. Το σημείο της αναγνώρισης στη μυθοπλασία παραπέμπει στην ίδια διαδικασία επίγνωσης με το ίχνος, την ένδειξη, το αποτύπωμα, την υπογραφή και όλα τα άλλα σημεία που επιτρέπουν να ταυτίσουμε ένα άτομο ή να ανασυνθέσουμε ένα γεγονός. Σύμφωνα με τον Ιταλό C. Ginzburg, σε μια συλλογή άρθρων του *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, μοντέλο αυτού του τύπου της γνώσης, είναι η τέχνη του κυνηγού, ο οποίος αποκρυπτογραφεί την αφήγηση του ζώου που πέρασε από τα ίχνη που αυτό άφησε πίσω του. Αυτή η βαθμιαία αναγνώριση οδηγεί σε μια πιστοποίηση που βασίζεται σε ενδείξεις ασήμαντες και περιθωριακές.⁷⁵¹

Σύμφωνα με τον P. Ricoeur⁷⁵² η *μίμησις* παράγει σημαίνουσες ολότητες ξεκινώντας από διάσπαρτα γεγονότα που οδηγούν στη λύση. Ο Αριστοτέλης στο διάσημο εγχειρίδιό του «Περί Ποιητικής» υπογραμμίζει την πρωτεύουσα σημασία της

⁷⁴⁹ CASERIO R., *Plot, Story and the Novel*, σ. 69.

⁷⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 69.

⁷⁵¹ Ginzburg C., *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, Paris, 1989, σ. 149. Βλ. 1 κεφάλαιο. Πρβλ. A. Compagnon, 2001, *ό. π.*, σ. 202-203.

⁷⁵² P. Ricoeur, 1990, *ό. π.*, σ. 71.

αναγνώρισης: « πρᾶξιν [...] μετ' ἀναγνωρισμοῦ», στην κατάληξη της οποίας ο ήρωας μαθαίνει, σαν τον Οιδίποδα, την πραγματική του ταυτότητα. Κατά τον T. Cave, «κατάλληλα κατασκευασμένος, ο μύθος μιμείται μια κατανοητή τάξη πραγμάτων και η αναγνώριση φαίνεται ότι είναι προορισμένη να γίνει το κριτήριο της κατανοησιμότητας αυτής»⁷⁵³. Επομένως, η αναγνώριση είναι η μεταβολή από μία κατάσταση άγνοιας στην κατάσταση της γνώσης.

2.3.0. Η λύση στο αφετηριακό έργο του Victor Hugo.

Στο αφετηριακό έργο του Hugo το δομικό στοιχείο της αναγνώρισης είναι «το δαιμονικό γέλιο» στο πρόσωπο του Frollo που αποκαλύπτει στον Quasimodo τον πραγματικό ένοχο του απαγχονισμού της Esmeralda. Το στοιχείο της αναγνώρισης αποδίδεται στο παρακάτω χαρακτηριστικό απόσπασμα με τις ακόλουθες διατυπώσεις:

«Στην πιο τρομακτική στιγμή, ένα δαιμονικό γέλιο, ένα γέλιο που μόνο όταν έχεις πάψει πια να είσαι άνθρωπος μπορείς να βγάλεις, ξέσπασε πάνω στο πένθιμο πρόσωπο του ιερέα. Ο Quasimodo δεν άκουσε αυτό το γέλιο, αλλά το είδε»⁷⁵⁴.

«Η γλώσσα και το επίπεδο της υπαινικτικότητας» του κειμένου του Hugo «προδιαγράφουν καθαρά το επίπεδο της ανάγνωσης»⁷⁵⁵. Χωρίς έναν κάποιο βαθμό γνώσεων ή εμπειριών από αναπαραστάσεις του κόσμου, η φράση του κειμένου του «ένα γέλιο που μόνο όταν έχεις πάψει πια να είσαι άνθρωπος μπορείς να βγάλεις» δε γίνεται κατανοητή. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα το στοιχείο που είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον συνιστά η ιδεολογική θέση που εγγράφεται αναφορικά με το «δαιμονικό γέλιο» του Frollo, ο οποίος κατέχει υψηλή θέση στην ιεραρχία της Εκκλησίας: αντανακλά την αλλοίωση που επιφέρει η εξουσία με τον πιο ακραίο και ευθύ τρόπο στην ψυχή και στις πράξεις των ανθρώπων. Τα νοήματα και πιο συγκεκριμένα οι

⁷⁵³ Cave T., *Recognitions: A Study in Poetics*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1988, σ. 243. Βλ. A. Compagnon, 2001, ό. π., σ. 201.

⁷⁵⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 419 : « Au moment où c'était le plus effroyable, un rire de démon, un rire qu'on ne peut avoir que lorsqu'on n'est plus homme, éclata sur le visage livide du prêtre. Quasimodo n'entendit pas ce rire, mais il le vit.»

⁷⁵⁵ Hunt P., 1996, ό. π., σ. 70.

ιδεολογικές διαστάσεις των νοημάτων, οι οποίες διαγράφονται στο παραπάνω απόσπασμα, αποκαλύπτουν πόσο φρικτό μπορεί να είναι το «αληθινό» πρόσωπο της εξουσίας, όταν υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια. Χάρη στην ιδιοφυή γραφή του κορυφαίου Γάλλου λογοτέχνη, μια ερωτική απογοήτευση ενός ισχυρού άνδρα της Εκκλησίας θέτει τους εννοούμενους ενήλικες αναγνώστες ενώπιον της ακρότητας της εξουσίας.

Η αντίδραση του Quasimodo υπερβαίνει τις προσδοκίες του αναγνώστη, ο οποίος έκπληκτος την ανακαλύπτει στη αναγνωστική βιωματική του αλληλεπίδραση με το πρότυπο έργο του Hugo ως ακολούθως:

«Ο κωδωνοκρούστης οπισθοχώρησε μερικά βήματα και ξαφνικά ορμώντας πάνω στον domClaude με λύσσα, με τα δυο χοντρά του χέρια τον έσπρωξε από την πλάτη στο βάραθρο που πάνω του ήταν γερμένος. Ο ιερέας ξεφώνισε: - Κατάρα! Κι έπεσε»⁷⁵⁶.

Μετά την ανακάλυψη του πραγματικού ενόχου το πρόβλημα λύνεται, όταν ο ήρωας Quasimodo πρέπει να φέρει σε πέρας την αποστολή του με το να τιμωρηθεί ο ψεύτικος ήρωας⁷⁵⁷. Επομένως, η σύγκρουση των δύο αντρών είναι αναπόφευκτη. Σε συμβολικό επίπεδο ο αδύναμος Quasimodo, σύμβολο των στερημένων και περιφρονημένων φτωχών, συγκρούεται με τον dom Claude Frollo που συμβολίζει την παντοδυναμία της εκκλησίας. Σε εννοιολογικό επίπεδο εκφράζεται η ιδεολογική θέση του Hugo, σύμφωνα με την οποία μια συνεχής πάλη υφίσταται μεταξύ του «καλού» και του «κακού» στον κόσμο. Μια τέτοια προσέγγιση που προσαρμόζεται στο θάρρος του αδύναμου Quasimodo μπροστά στην πανίσχυρη εκκλησιαστική εξουσία είναι, όντως, πρωτοποριακή υπό το πρίσμα της εποχής που γράφτηκε το κείμενο του Hugo. Οπωσδήποτε, κατά τη συγγραφή του πρότυπου έργου η «Παναγία των Παρισίων» στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, οι εκπρόσωποί της εκκλησίας κατείχαν κυρίαρχη θέση στα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της κοινωνίας.

Η αναπαράσταση του θανάτου της Esmeralda που εγγράφεται στο παρακάτω απόσπασμα, είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική, γιατί το κειμενικό υπόβαθρο του Hugo τόσο σε επίπεδο γλώσσας, με αισθαντικές εικόνες, «το κορμί της, κρεμασμένο ακόμα

⁷⁵⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 419 : « Le sonneur recula de quelques pas derrière l'archidiacre, et tout à coup, se ruant sur lui avec fureur, de ses deux grosses mains il le poussa par le dos dans l'abîme sur lequel dom Claude était penché. Le prêtre cria : -Damnation ! et tomba».

⁷⁵⁷ Βλ. Prop, ό. π., σ. 68-72.

στην αγχόνη, τινάζοντας κάτω από το άσπρο της φόρεμα στους τελευταίους σπασμούς της επιθανάτιας αγωνίας», «Χαμήλωσε ύστερα τα μάτια προς τον αρχιδιάκονο, που ήταν ξαπλωμένος κάτω από τον πύργο και που δεν είχε πια ανθρώπινο σχήμα» και «Τότε είπε μ' ένα λυγμό, που ανασήκωσε το βουλιαγμένο στήθος του», όσο και σε επίπεδο νοημάτων «Αχ! Να όλα όσα αγάπησα!», ενεργοποιούν τον ενήλικο αναγνώστη, ενσταλάζοντας σε αυτόν τη νοηματική θεμελίωση των συγγραφικών προθέσεων:

Ο Quasimodo σήκωσε τότε το βλέμμα προς την τσιγγάνα, που το κορμί της, κρεμασμένο ακόμα στην αγχόνη, τινάζοντας κάτω από το άσπρο της φόρεμα στους τελευταίους σπασμούς της επιθανάτιας αγωνίας. Χαμήλωσε ύστερα τα μάτια προς τον αρχιδιάκονο, που ήταν ξαπλωμένος κάτω από τον πύργο και που δεν είχε πια ανθρώπινο σχήμα. Τότε είπε μ' ένα λυγμό, που ανασήκωσε το βουλιαγμένο στήθος του: «Αχ! Να όλα όσα αγάπησα!»⁷⁵⁸

Απομένει, λοιπόν, στον ενήλικο αναγνώστη, που θα διαβάσει την ελλειπτική φράση «Αχ! Να όλα όσα αγάπησα!» να ολοκληρώσει τα υποφώσκοντα ιδεολογικά κενά της συγκεκριμένης πρότασης του Hugo και να της αποδώσει το δικό του νόημα⁷⁵⁹. Άλλοτε ο ενήλικος αναγνώστης ταυτίζεται με την ιδεολογική θέση που το κείμενο του Hugo υποβάλλει κι άλλοτε διαφωνώντας μ' αυτήν τείνει στην απόρριψή της.

Η αφήγηση τελειώνει εγγράφοντας το τέλος των ηρώων. Ο θάνατος του δολοπλόκου ήρωα, του dom Claude Frollo, απεικονίζεται στο πρωτότυπο κείμενο του Hugo ως ακολούθως:

«Προς το βράδυ της ίδιας μέρας, όταν οι δικαστικοί αξιωματούχοι της επισκοπής ήρθαν να σηκώσουν το διαμελισμένο σώμα του αρχιδιάκονου από το λιθόστρωτο του προαυλίου, ο Quasimodo είχε πια εξαφανιστεί από την Παναγία των Παρισίων»⁷⁶⁰.

Είναι προφανές ότι η τραγική απεικόνιση «του διαμελισμένου σώματος του αρχιδιάκονου» επενεργεί στα συναισθήματα του ενήλικου αναγνώστη ανακουφίζοντάς τον σε έναν βαθμό. Αυτό το κειμενικό στοιχείο καθίσταται, εξόχως, ενδιαφέρον από την σκοπιά του εννοούμενου ενήλικου αναγνώστη, γιατί του αποκαθαίρει⁷⁶¹ τα έντονα

⁷⁵⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 422 : «Quasimodo alors releva son œil sur l'égyptienne dont il voyait le corps, suspendu au gibet, frémir au loin sous sa robe blanche des derniers tressaillements de l'agonie, puis il le rabaissa sur l'archidiacre étendu au bas de la tour et n'ayant plus forme humaine, et il dit avec un sanglot qui souleva sa profonde poitrine : -Oh ! tout ce que j'ai aimé !».

⁷⁵⁹ Iser, 1972, ό. π., σ. 285.

⁷⁶⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 181: « Vers le soir de cette journée, quand les officiers judiciaires de l'évêque vinrent relever sur le pavé du Parvis le cadavre disloqué de l'archidiacre, Quasimodo avait disparu de Notre-Dame ».

⁷⁶¹ «Καθαίρει τα πάθη» όπως προβάλλει ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του, *Πολιτικά*, 1341b 32-1342a 18.

πάθη. Έτσι, ενισχύεται η ψυχική διάθεση του αναγνώστη και διαπαιδαγωγείται ο άνθρωπος προς την αρετή. Επέρχεται η «κάθαρση» επικεντρωμένη στο συναισθηματικό απόθεμα του αναγνώστη, κατά την ακροτελεύτια λέξη από τον περίφημο ορισμό που προσφέρει ο Σταγειρίτης στην «Ποιητική» του για την τραγωδία⁷⁶².

Ο Hugo παραθέτει την επαγγελματική πορεία του Pierre Gringoire, ο οποίος κατά τη διάρκεια όλης της εξιστόρησης είχε χαραχθεί στη συνείδηση του ενήλικου αναγνώστη ως «ο αποτυχημένος ποιητής», καθώς και την πορεία ζωής του λοχαγού Phœbus de Châteaupers με χαρακτηριστικό τρόπο:

«Όσο για τον Pierre Gringoire, κατάφερε να σώσει την κασικούλα κι είχε κάποιες επιτυχίες στην τραγωδία. Φαίνεται πως αφού δοκίμασε την αστρολογία, τη φιλοσοφία, την αρχιτεκτονική, την ερμητική, όλες τις παλαβομάρες τέλος πάντων, ξαναγύρισε στην τραγωδία, που είναι η πιο μεγάλη παλαβομάρα απ' όλες. Αυτό εννοούσε όταν έλεγε πως κατάφερε να έχει τραγικό τέλος»⁷⁶³.

«Ο Phœbus de Châteaupers είχε κι αυτός τραγικό τέλος. Παντρεύτηκε»⁷⁶⁴.

Και οι δυο ήρωες είχαν, όπως εγγράφεται στο κείμενο του Hugo, «τραγικό τέλος»: όσον αφορά στον Pierre Gringoire, ο συγγραφέας θεώρησε σκόπιμο να δώσει επεξηγήσεις «Όσο για τον Pierre Gringoire, [...] ξαναγύρισε στην τραγωδία [...]. Αυτό εννοούσε όταν έλεγε πως κατάφερε να έχει τραγικό τέλος», ενώ για τον Phœbus de Châteaupers κάνει «έκκληση» προς τον αναγνώστη να συμπληρώσει ο ίδιος το νοηματικό κενό⁷⁶⁵ που δημιουργείται με το ρήμα «παντρεύτηκε». Η έκφραση «τραγικό τέλος» υποβάλλει έναν ιδεολογικό υπαινιγμό που ένας ενήλικας αναγνώστης είναι σε θέση να συλλάβει μόνο.

Έκδηλη στην αναπαράσταση αυτή του τέλους του κεντρικού ήρωα, του Quasimodo που διαγράφεται στο παρακάτω καταληκτικό απόσπασμα του κειμένου του Hugo είναι η εξιδανίκευσή της, που δημιουργεί ένα αισθαντικό, ελεγειακό, μάλλον, κλίμα γύρω από τον ανεκπλήρωτο έρωτά του για την Esmeralda:

⁷⁶² Μαρκαντωνάτος Γεράσιμος, *Το αίνιγμα της αριστοτελικής «κάθαρσης»*, άρθρο <https://www.tovima.gr/2013/03/31/opinions/to-ainigma-tis-aristotelikis-katharsis/>

⁷⁶³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 423 : «Quant à Pierre Gringoire, il parvint à sauver la chèvre, et il obtint des succès en tragédie. Il paraît qu'après avoir goûté de l'astrologie, de la philosophie, de l'architecture, de l'hermétique, de toutes les folies, il revint à la tragédie, qui est la plus folle de toutes. C'est ce qu'il appelait avoir fait une fin tragique. »

⁷⁶⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 423 : «Phœbus de Châteaupers aussi fit une fin tragique, il se maria.»

⁷⁶⁵ Iser, 1978, *ό. π.*, σ. 182-203.

«Όσο για τη μυστηριώδη εξαφάνιση του Quasimodo, ορίστε τι καταφέραμε να ανακαλύψουμε. Δυο χρόνια περίπου ή δεκαοκτώ μήνες μετά τα γεγονότα που βάζουν τέλος σ' αυτήν την ιστορία, όταν ήρθαν να βρουν στο υπόγειο του Montfaucon το πτώμα του Olivier le Daim, που είχε απαγχονιστεί δυο μέρες πριν και που ο Charles VIII του είχε απονεμίσει τη χάρη να θαφτεί τελικά στο Saint-Laurent και να έχει καλύτερη συντροφιά εκεί πέρα, βρήκαν ανάμεσα σ' όλα εκείνα τα φρικτά σκέλεθρα δυο σκελετούς, που ο ένας κρατούσε παράξενα αγκαλιασμένο τον άλλο. Ο ένας απ' αυτούς του δυο σκελετούς, που ήταν σκελετός γυναίκας, είχε ακόμα πάνω του μερικά κουρέλια από κάποιο φόρεμα, από ένα ύφασμα που ήταν άλλοτε άσπρο, και γύρω από το λαιμό είχε περασμένο ένα περιδέραιο από χάντρες αντρεζαράχ, μαζί με ένα μικρό μεταξωτό σακουλάκι στολισμένο με γυάλινες χαντρούλες, που ήταν ανοιγμένο κι άδειο. Τα αντικείμενα αυτά ήταν τόσο ασήμαντα, που ασφαλώς ο δήμιος δεν είχε καταδεχτεί να τα πάρει. Ο άλλος σκελετός, που κρατούσε σφικτά αγκαλιασμένο τον πρώτο, ήταν σκελετός άνδρα. Πρόσεξαν πως είχε στραβή ραχοκοκαλιά, το κεφάλι χωμένο στις ωμοπλάτες και το ένα πόδι πιο κοντό από το άλλο. Δεν είχε ωστόσο κανένα σπόνδυλο σπασμένο στο σβέρκο κι ήταν φανερό πως δεν ήταν σκελετός κρεμασμένου. Ο άνθρωπος λοιπόν στον οποίο ανήκε κάποτε ο σκελετός, είχε έρθει μόνος του κι είχε πεθάνει εκεί μέσα. Όταν προσπάθησαν να τον αποσπάσουν από το σκελετό που αγκάλιαζε, διαλύθηκε σε σκόνη»⁷⁶⁶.

Είναι προφανές ότι μια τέτοιου τύπου αισθαντική, ελεγειακή προσέγγιση του καταδικασμένου έρωτα στον επίλογο στοχεύει να προκαλέσει συγκίνηση και θλίψη για το μοιραίο και ανεκπλήρωτο έρωτα του Quasimodo για την Esmeralda, «Ο άλλος σκελετός, που κρατούσε σφικτά αγκαλιασμένο τον πρώτο, ήταν σκελετός άνδρα.[...] ήταν φανερό πως δεν ήταν σκελετός κρεμασμένου. Ο άνθρωπος, λοιπόν, στον οποίο ανήκε κάποτε ο σκελετός, είχε έρθει μόνος του κι είχε πεθάνει εκεί μέσα.» και να υποβάλει τον αναγνώστη σε μια ονειρικού κατάστασης, «όταν προσπάθησαν να τον αποσπάσουν από το σκελετό που αγκάλιαζε, διαλύθηκε σε σκόνη». Η γλώσσα του κειμένου συνηγορεί και αυτή από την πλευρά της, όπως διαφαίνεται στην περιγραφή δυναμικών μακάβριων οπτικών εικόνων θανάτου, «βρήκαν ανάμεσα σ' όλα εκείνα τα φρικτά σκέλεθρα δυο σκελετούς που ο ένας κρατούσε παράξενα αγκαλιασμένο τον άλλο», και, «όταν προσπάθησαν να τον αποσπάσουν από το σκελετό που αγκάλιαζε, διαλύθηκε σε σκόνη». Στην επίρρωση της παραπάνω καταθλιπτικής ατμόσφαιρας

⁷⁶⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 424 : «Quant à la mystérieuse disparition de Quasimodo, voici tout ce que nous avons pu découvrir. Deux ans environ ou dix-huit mois après les événements qui terminent cette histoire, quand on vint rechercher dans la cave de Montfaucon le cadavre d'Olivier le Daim, qui avait été pendu deux jours auparavant, et à qui Charles VIII accordait la grâce d'être enterré à Saint-Laurent en meilleure compagnie, on trouva parmi toutes ces carcasses hideuses deux squelettes dont l'un tenait l'autre singulièrement embrassé. L'un de ces deux squelettes, qui était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux de robe d'une étoffe qui avait été blanche, et on voyait autour de son cou un collier de grains d'adrézarach avec un petit sachet de soie, orné de verroterie verte, qui était ouvert et vide. Ces objets avaient si peu de valeur que le bourreau sans doute n'en avait pas voulu. L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrassé, était un squelette d'homme. On remarqua qu'il avait la colonne vertébrale déviée, la tête dans les omoplates, et une jambe plus courte que l'autre. Il n'avait d'ailleurs aucune rupture de vertèbre à la nuque, et il était évident qu'il n'avait pas été pendu. L'homme auquel il avait appartenu était donc venu là, et il y était mort. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière. »

συνηγορεί και το σκηνικό που οικοδομείται «στο υπόγειο του Montfaucon»: πρόκειται για μια κρύπτη, ένα φρικτό μέρος όπου πετούσαν άταφα τα σώματα των απαγχονισμένων. Όλα αυτά τα στοιχεία εκφράζουν βασικά χαρακτηριστικά του κινήματος του γαλλικού ρομαντισμού του οποίου ο Hugo αποτελεί σαφώς τον κορυφαίο εκπρόσωπο.

2.3.1. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Rouge & Or (1980).

Ο διασκευαστής Jean Portail επιλέγει αυτούσια αποσπάσματα του αφετηριακού έργου του Hugo, προκειμένου να αποδώσει τα δύο αναπόσπαστα στοιχεία του μύθου, το στοιχείο της «αναγνώρισης» και της «ανατροπής». Υιοθετεί το ύφος και τη λογοτεχνική γλώσσα του Hugo, η οποία μεταφέρει έντονα συναισθήματα, όπως για παράδειγμα η έκφραση, «ορμώντας πάνω στον dom Claude με λύσσα», και οι αισθαντικές περιγραφές των γεγονότων, «ένα δαιμονικό γέλιο [...] ξέσπασε πάνω στο πένθιμο πρόσωπο του ιερέα», «ο Quasimodo δεν άκουσε αυτό το γέλιο, αλλά το είδε», «τους φρικτούς σπασμούς να διαπερνούν το σώμα της Τσιγγάνας». Αποδίδει την ανακάλυψη του Quasimodo, για τον πραγματικό ένοχο του απαγχονισμού της Esmeralda και την τιμωρία του αντιήρωα του έργου, dom Claude, με την παρακάτω φρασεολογία:

«Στην πιο τρομακτική στιγμή, ένα δαιμονικό γέλιο, ένα γέλιο που μόνο όταν έχεις πάψει πια να είσαι άνθρωπος μπορείς να βγάλεις, ξέσπασε πάνω στο πένθιμο πρόσωπο του ιερέα. Ο Quasimodo δεν άκουσε αυτό το γέλιο, αλλά το είδε»⁷⁶⁷.

«Ο κωδωνοκρούστης οπισθοχώρησε μερικά βήματα και ξαφνικά ορμώντας πάνω στον dom Claude με λύσσα, με τα δυο χοντρά του χέρια τον έσπρωξε από την πλάτη στο βάραθρο που πάνω του ήταν γερμένος. Ο ιερέας ξεφώνισε: -Κατάρα! Κι έπεσε.»⁷⁶⁸ βλέποντας « τους

⁷⁶⁷ *Notre -Dame de Paris*, 1980, ό. π., σ. 176 : « Au moment le plus effroyable, un rire de démon, un rire qu'on ne peut avoir que lorsqu'on n'est plus un homme, éclata sur le visage livide du prêtre. Quasimodo n'entendit pas ce rire, mais il le vit. ».

⁷⁶⁸ *Αυτόθι*, σ. 176 : « Le sonneur recula de quelques pas et, tout à coup, se ruant sur l'archidiacre avec fureur, de ses deux grosses mains il le poussa par le dos dans l'abime sur lequel dom Claude s'était penché. Le prêtre cria : -Damnation ! et tomba. ».

φρικτούς σπασμούς να διαπερνούν το σώμα της Τσιγγάνας»⁷⁶⁹.

Επομένως, είναι πέραν πάσης αμφιβολίας ότι η εγγραφόμενη στη διασκευή ιδεολογική θέση του Jean Portail ταυτίζεται με τη θέση του Hugo στο αφηγηριακό έργο. Σε επίπεδο εννοούμενου αναγνώστη, η επιλογή του Jean Portail να μείνει πιστός στα διακειμενικά στοιχεία της «αναγνώρισης» και της «ανατροπής» του μύθου του έργου του Hugo, προαπαιτεί έναν αναγνώστη ώριμο να συλλάβει τα νοήματα της συγκεκριμένης ιδεολογικής θέσης, σε ό,τι αφορά την αλαζονεία και την αναληψία του ισχυρού εκπροσώπου της Εκκλησίας, dom Claude Frollo, απέναντι στην ανίσχυρη Esmeralda που τόλμησε να αντισταθεί στον παράφορο έρωτά του.

Στο τελευταίο κεφάλαιο (XXVII) της διασκευής του Jean Portail δίνεται ο ονοματικός τίτλος « Une Fin/ Το Τέλος». Πρόκειται για έναν τίτλο που «βρίσκεται σε αρμονία με το συγκεκριμένο, το αναγγέλλει εύγλωττα κι έτσι ο νεαρός αναγνώστης δε χρειάζεται να το ερμηνεύσει, για να βρει τη σχέση του με το συγκεκριμένο»⁷⁷⁰. Αντίθετα, ο τίτλος του τελευταίου κεφαλαίου του αφηγηριακού έργου του Hugo «Ο γάμος του Quasimodo» βρίσκεται σε ασυμφωνία με το συγκεκριμένο και προϋποθέτει αναγνωστική ικανότητα από τον εννοούμενο αναγνώστη, επιστρατευτέα για την ερμηνεία και την εν τέλει κατανόησή του. Εξάλλου, το κείμενο του έργου του Hugo απευθύνεται σε ενήλικο αναγνώστη. Ο Jean Portail επιλέγει να παραθέσει αυτούσιο το διακειμενικό στοιχείο του θανάτου του «κακού» και δολοπλόκου ήρωα, του dom Claude Frollo, όπως και στο πρωτότυπο έργο:



Εικόνα 42

«Προς το βράδυ της ίδιας μέρας, όταν οι δικαστικοί αξιωματούχοι τηςεπισκοπής ήρθαν να σηκώσουν το διαμελισμένο σώμα του αρχιδιάκονου από το λιθόστρωτο του προαλίου, ο Quasimodo είχε πια εξαφανιστεί από την Παναγία των Παρισίων»⁷⁷¹.

Ο Jean Portail συμπλέει με το τέλος, όπως αυτό εγγράφεται στο έργο του Hugo για τον «κακό» ήρωα, dom Claude Frollo, ο οποίος «ξεσκεπάζεται και τιμωρείται»⁷⁷², ενώ για τον «καλό» ήρωα, τον Quasimodo,

⁷⁶⁹ *Αυτόθι*, σ. 176 : « [...] d'horribles convulsions le long du corps de l'Egyptienne. ».

⁷⁷⁰ Βλ. Hoek, *ό. π.*, σ. 170-182.

⁷⁷¹ *Notre -Dame de Paris*, 1980, *ό. π.*, σ. 181: « Vers le soir de cette journée, quand les officiers judiciaires de l'évêque vinrent relever sur le pavé du Parvis le cadavre disloqué de l'archidiacre, Quasimodo avait disparu de Notre-Dame ».

⁷⁷² Βλ. Prop, *ό. π.*, σ. 68-72.

τελειώνει την αφήγηση της δικής του εκδοχής με την έκφραση: «ο Quasimodo είχε πια εξαφανιστεί από την Παναγία των Παρισίων». Ο Jean Portail τυλίγει την εξαφάνιση του Quasimodo με ένα πέπλο μυστηρίου τέτοιο, που εγείρει αναπάντητα ερωτήματα. Στο μυστήριο ενυπάρχει το «στοιχείο της αβεβαιότητας και του απροσδιόριστου, που, σύμφωνα με τη θεωρία του W. Iser, αποτελούν τις προϋποθέσεις της αποτελεσματικότητας του λογοτεχνικού κειμένου»⁷⁷³. Η αφήγηση του Jean Portail με τον τρόπο αυτόν αφήνει το τέλος ανοιχτό, σύμφωνα με τη θεωρία της R. J. Lukens⁷⁷⁴: ο Κουασιμόδος εξαφανίζεται και ο νεαρός αναγνώστης καλείται να φανταστεί την τελική μορφή της δράσης του ήρωα. Το ανοιχτό τέλος «λειτουργεί ως έκκληση προς τον μικρό αναγνώστη να περαιώσει αυτό που ξεκίνησε ο δημιουργός του»⁷⁷⁵, όπως παρατηρεί η Δ. Αναγνωστοπούλου. Οι χειρισμοί από τον διασκευαστή Jean Portail του τέλους της ιστορίας σηματοδοτούν συγκεκριμένες ιδεολογικές του επιλογές. Στη συνέχεια ο διασκευαστής αναφέρεται στην κατάληξη των ηρώων Pierre Gringoire και Phoebus de Chateaupers, ως ακολούθως:

«Όσο για τον Pierre Gringoire, κατάφερε να σώσει την κατσίκουλα και είχε επιτυχίες στην τραγωδία. Φαίνεται πως αφού δοκίμασε την φιλοσοφία, την αρχιτεκτονική, την ερμητική, όλες τις παλαβομάρες, ξαναγύρισε στην τραγωδία, που είναι η πιο μεγάλη παλαβομάρα από όλες. Αυτό εννοούσε όταν έλεγε πως κατάφερε να έχει τραγικό τέλος»⁷⁷⁶.

Όσο για τον Phoebus de Chateaupers, ο διασκευαστής παρεμβαίνει με το να σχολιάσει το τέλος του διαφοροποιούμενος από το αρχικό κείμενο το οποίο αναφέρει απλά ότι ο ήρωας παντρεύτηκε :

«παντρεύτηκε σε μεγάλη πομπή την ωραία του ξαδέλφη Fleur-de-Lys de Gondelaurier. Λένε ότι ήταν ευτυχισμένοι. Μερικοί παρόλα αυτά ισχυρίζονται ότι η

⁷⁷³ Iser W., *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Liège, Belgique, 1977, σ. 53-57.

⁷⁷⁴ H R. J. Lukens αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ κλειστού και ανοιχτού τέλους. Βλ. στο R. J. Lukens, 1995, *ό. π.*, σ. 81-82.

⁷⁷⁵ Αναγνωστοπούλου Δ., *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, 2^η έκδοση, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2002, σ. 195.

⁷⁷⁶ *Notre -Dame de Paris*, 1980, *ό. π.*, σ. 181-182: « Quant à Pierre Gringoire, il parvint à sauver la chèvre et il obtint des succès en tragédie. Il paraît qu'après avoir goûté de la philosophie, de l'architecture, de l'hermétisme, de toutes les folies, il revint à la tragédie, qui est la plus folle de toutes. C'est ce qu'il appelait avoir fait une fin tragique.».

διάθεση του λοχαγού ήταν αλλαγμένη. Τον έβλεπαν συχνά σοβαρό και σκεφτικό»⁷⁷⁷.

Όσο για τους ήρωες Gringoire και Phoebus de Chateaupers, καθιερώνει το αίσιο τέλος, σύμφωνα με το σύστημα συμβάσεων των παιδικών λογοτεχνημάτων, «κυρίως, γιατί δι' αυτού επιτυγχάνεται στο παιδί-αναγνώστη η παγίωση κάποιων επιθυμητών συνθηκών ή καταστάσεων της ανθρώπινης ζωής [...] που το ενισχύουν ψυχικά δια της ηθικής αποκατάστασης των ηρώων της ιστορίας»⁷⁷⁸, όπως η επιτυχής επιστροφή του ήρωα Gringoire στην τραγωδία βιώνοντας επιτυχίες και στον ευτυχισμένο γάμο του ήρωα Phoebus de Chateaupers με την ωραία του ξαδέλφη Fleur-de-Lys de Gondelaurier. Ο Jean Portail αποφεύγει το ειρωνικό σχόλιο του Hugo για τον Phoebus de Chateaupers «είχε τραγικό τέλος», διατηρώντας ένα επίπεδο προσληψιμότητας των σημαινομένων που το κάνει προσιτό σε έναν νεαρό αναγνώστη.

Ο διασκευαστής Jean Portail επιλέγει να συμπεριλάβει μόνον εκείνες τις σκηνές και τα αφηγηματικά επεισόδια όσα εξυπηρετούν τη βασική γραμμή εξέλιξης της πλοκής και ακολουθεί το ανοικτό τέλος για τον πρωταγωνιστή ήρωα, τον Quasimodo, σε αντίθεση με το τέλος του αρχικού, κλασικού έργου του Hugo.

2.3.2. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. HachetteBD (1985).

Ο Claude Gendrot επιλέγει στην τελευταία σελίδα του κόμικς των εκδόσεων «Hachette BD» να αποδώσει τα διακειμενικά στοιχεία της «αναγνώρισης» και της «ανατροπής», καθώς και τη σκηνή της πτώσης του dom Claude Frollo από το καμπαναριό του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων με βουβές εικόνες χωρίς μπαλονάκια διαλόγων. Ο αναγνώστης καλείται να «διαβάσει» το τέλος του dom Claude Frollo, του αρχιεπισκόπου του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων, σε μια ακολουθία εικόνων, των οποίων πρέπει να αποκωδικοποιήσει τον εικονιστικό κώδικα. Το παιδί-αναγνώστης επικεντρώνεται στις οπτικές πληροφορίες που του

⁷⁷⁷ *Αυτόθι*, σ. 181-182: « Quant à Phoebus de Chateaupers, il épousa en grande pompe sa belle cousine Fleur-de-Lys de Gondelaurier. On dit qu'ils furent heureux. D'aucuns cependant prétendirent que l'humeur du fringant officier s'était modifiée. On le voyait souvent grave et pensif ».

⁷⁷⁸ Κανατσούλη Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδόσεις Τυπωθέτω-Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα, 2004, σ. 37.

παρέχουν οι εικόνες, προκειμένου να τις συνθέσει σε μια αφήγηση λεξικοποιώντας



Εικόνα 43

όσα αποκαλύπτει αλλά κι όσα υποσημαίνει η συγκεκριμένη αλληλουχία των πέντε εικόνων. Σύμφωνα με τη Σ. Οικονομίδου, αυτό σημαίνει «ότι ο ρόλος του εννοούμενου αναγνώστη είναι και σύνθετος και ενεργητικός: διότι δεν αρκεί να “διαβάσει” τις οπτικές πληροφορίες των εικόνων, αλλά πρέπει να τις μετατρέψει σε ιστορία, σε μια αφήγηση που πρέπει να έχει συνοχή και λογική. Γι’ αυτήν τη μετατροπή ιδιαίτερα, ο Nodelman τονίζει ότι ο εννοούμενος

αναγνώστης είναι ένας αναγνώστης που έχει προηγούμενη γνώση του πώς λειτουργεί μια ιστορία, ώστε να μπορέσει να αναπαραγάγει τη δική του χωρίς τη βοήθεια λέξεων και με μόνο βοήθημα τις εικόνες»⁷⁷⁹.

Η συγκεκριμένη αλληλουχία των πέντε εικόνων χωρίς μπαλονάκια διαλόγων και λεζάντες παρουσιάζει ένα μέρος μιας συνεχιζόμενης δράσης, ήτοι της πτώσης του dom Claude Frolo από το καμπαναριό του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων, μια στιγμή έντασης «ανοιχτή» σε πολλαπλές αναγνώσεις και, κατ’ επέκταση, ερμηνείες. Και όπως εύστοχα παρατηρεί η Rowe «δίνει αφενός στον αναγνώστη αυξημένη ελευθερία, αφετέρου επιτρέπει διαφορετικές αναπλάσεις/αφηγήσεις του εννοούμενου κειμένου»⁷⁸⁰. Παράλληλα, δημιουργεί έναν ενεργητικό εννοούμενο αναγνώστη, ο οποίος καλλιεργεί την παρατηρητικότητα του για να μην του διαφύγει καμιά λεπτομέρεια των εικόνων, οξύνει την κριτική του ικανότητα με τη λειτουργία του «ανοίγματος» της αλληλουχίας των πέντε εικόνων σε πολλαπλές ερμηνείες, προϋποθέσεις που συμβάλλουν στην αναγνωστική ωρίμανση των νεαρών αναγνωστών.

Το τέλος που τοποθετεί ο διασκευαστής Claude Gendrot στο μεταδιηγηματικό του σχήμα είναι ταυτόσημο της καταληκτικής παραγράφου του πρότυπου κειμένου:

«Αργότερα βρήκαν στο υπόγειο του Μονφοκόν δύο σκελετούς παράξενα αγκαλιασμένους. Ο ένας φορούσε στο λαιμό ένα μικρό μεταξωτό σακουλάκι στολισμένο με ψεύτικες χάντρες. Ο άλλος ήταν αυτός ενός άνδρα δύσμορφου και καμπούρη, δεν είχε κανένα

⁷⁷⁹ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 310-311. Βλ. Nodelman, 1988, *ό. π.*, σ. 211-212.

⁷⁸⁰ Στο *ίδιο*, σ. 312. Βλ. Rowe, A. «Voices Off: Reading Wordless Picture books», στο Styles M., Bearne, E., and Watson, V., (επιμ.) *Voices Off: Texts, Contexts and Readers*, London: Cassell, σ. 232.

σπόνδυλο σπασμένο στο σβέρκο κι ήταν φανερό πως δεν ήταν (σκελετός) κρεμασμένου. Ο άνθρωπος είχε έρθει λοιπόν εκεί κι είχε πεθάνει. Όταν προσπάθησαν να τον αποσπάσουν από το σκελετό που αγκάλιαζε, διαλύθηκε σε σκόνη»⁷⁸¹.

Εγγράφεται το παραπάνω κείμενο μέσα σε πλαίσιο-λεζάντα στο κάτω μέρος της τελευταίας σελίδας, όπου περιγράφεται το τέλος των κεντρικών ηρώων, της Esmeralda και του Quasimodo. Πρόκειται για κάθε άλλο παρά αίσια κατάληξη, σημείο που συναντάμε σπάνια στην παιδική λογοτεχνία. Ο χειρισμός του Claude Gendrot, αυτός του να επιλέξει το δυστυχές τέλος αποδεικνύει ότι ο παραλλάκτης «αφήνει τον αναγνώστη-παιδί πιο έκθετο συναισθηματικά, αλλά ταυτόχρονα φαίνεται να αξιολογεί ως πολύ υψηλό το επίπεδο της ωριμότητάς του»⁷⁸².

Το κόμικς των εκδόσεων «Hachette», μέσα από τη δομή της πλουραλιστικής αφήγησής του με τις διαφορετικές εστιάσεις, ξεδιπλώνει μια πολύπλοκη πραγματικότητα που συνίσταται σε ενσυνείδητες επιλογές από τον διασκευαστή Claude Gendrot και από τον εικονογράφο Paul Gillon βάσει των δυνητικών προσλαμβανουσών που καθορίζει το πλαίσιο της πλοκής. Επισφραγίζοντας την πλοκή μ' αυτό το τέλος ικανοποιεί την ανάγκη του μικρού αναγνώστη «να εμπιστευτεί όχι το κείμενο αλλά τον ήρωα και την περιπέτεια του»⁷⁸³.

2.3.3. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Αστήρ (1975).

Διαβάζοντας τον επίλογο των εκδόσεων «Αστήρ», εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι οι αφηγηματικές επιλογές εκ μέρους του Μ. Σκουλούδη να αποδώσει τα διακειμενικά στοιχεία της «αναγνώρισης» και της «ανατροπής», καθώς και τη σκηνή της πώσης του dom Claude Frollo από το καμπαναριό του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων έχουν σοβαρό αντίκτυπο στον τρόπο που ο εννοούμενος

⁷⁸¹ Η Παναγία των Παρισίων, 1985, ό. π., σ. 52: « Plus tard, on trouva dans la cave du gibet de Montfaucon deux squelettes étrangement enlacés. L'un portait au cou un petit sachet de soie, orné d'une fausse émeraude. L'autre était celui d'un homme difformé et bossu ; il n'avait aucune rupture de vertèbre a la nuque : il était évident qu'il n'avait pas été pendu. L'homme était donc venu là, et il était mort. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière».

⁷⁸² Κανατσούλη Μ., 2004, ό. π., σ. 37.

⁷⁸³ Sartre J-P., *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard/Idées, Paris, 1984, σ. 170-171, 252.

αναγνώστης θα προσλάβει τα δεδομένα της ιστορίας του αφηγηριακού έργου του Hugo. Εξετάζεται, επομένως, η διαμόρφωση των αφηγηματικών τεχνικών του Μ. Σκουλούδη στο βαθμό εκείνον, που επιδιώκουν να εμπλέξουν τον αναγνώστη στα τεκταινόμενα της αναδιήγησης, καθώς επίσης και η ειδολογική τυπολογία με την οποία σκιαγραφείται ο αναγνώστης, όπως απεικονίζεται μέσα από τις επιλογές του διασκευαστή.

Παρατίθεται το παρακάτω χαρακτηριστικό απόσπασμα της σκηνής στην οποία ο ήρωας Quasimodo μαθαίνει την άγνωστή του «αλήθεια» και στο οποίο ο διασκευαστής αποδίδει τα διακειμενικά στοιχεία της «αναγνώρισης» με γλαφυρό τρόπο:

«Πώς μπόρεσες να φανταστείς ότι εσύ θα μπορούσες να τη σώσεις από μένα, αν μου 'κανε κέφι να την παραδώσω στη δικαιοσύνη; Θέλησες ν' αναλάβεις πρωτοβουλίες, ε; Έλα λοιπόν να δεις πού την έστειλα εγώ την κοπέλα που τόλμησες να προστατέψεις εσύ χωρίς τη θέλησή μου! Και τραβώντας άγρια τον Κουασιμόδο, τον έβγαλε έξω, στην ψηλή ταράτσα. Εκείνη τη στιγμή ο δήμιος προσπαθούσε ν' ανεβάσει στη σκάλα της κρεμάλας την αναίσθητη Εσμεράλδα, που η μητέρα της την κρατούσε από τη μέση. – Να η Εσμεράλδα σου! Φώναξε ο τρελός μάγος θριαμβευτικά. Μείνε να τη δεις να χορεύει στην άκρη του σκοινιού! Δε θα αργήσει κι αυτό! Έγνοια σου! Ο δήμιος ετοιμάζει κιόλας τη θηλειά! Κι ο Φρόλο έβαλε τα γέλια... Κάτι γέλια σατανικά, απαίσια»⁷⁸⁴.

Είναι προφανές ότι στη συγκεκριμένη προσέγγιση του διακειμενικού στοιχείου της «αναγνώρισης» η εγγραφόμενη ιδεολογική θέση από τον διασκευαστή παραμένει σταθερά ταυτόσημη με τη θέση του έργου του Hugo: η ακρότητα, η προκλητική αλαζονεία και το απύθμενο θράσος της εκκλησιαστικής εξουσίας, «Πώς μπόρεσες να φανταστείς ότι εσύ θα μπορούσες να τη σώσεις από μένα, αν μου 'κανε κέφι να την παραδώσω στη δικαιοσύνη;», «Έλα λοιπόν να δεις πού την έστειλα εγώ την κοπέλα που τόλμησες να προστατέψεις εσύ χωρίς τη θέλησή μου!». Παρατηρείται, όμως, εντυπωσιακή μετατόπιση των αφηγηματικών μέσων τα οποία ο Μ. Σκουλούδης θέτει σε ενέργεια, αποσκοπώντας στην απόδοση της καθεαυτήν ιδεολογικής θέσης του αφηγηριακού κείμενου του Hugo, προσαρμοσμένης στην αναγνωστική εμπειρία του

⁷⁸⁴ *Η Παναγία των Παρισίων*, 1975, ό. π., σ. 198.

εννοούμενου αναγνώστη. Συγκεκριμένα, η διηγητική επαύξηση που παρατηρείται στο κείμενό του, παίρνει τη μορφή επεξηγηματικού σχολιασμού και, όπως τονίζει η Α. Ζερβού, «'δικαιολογεί' πρόσωπα και γεγονότα, αποδίδει προθέσεις και κίνητρα»⁷⁸⁵, καθώς πραγματοποιείται η ανατροπή στον ψυχισμό του ήρωα⁷⁸⁶ Quasimodo, ο οποίος πίστευε ότι ο dom Claude Frolo, παρόλο που ήταν εχθρικός απέναντι στην Esmeralda, δε θα έφθανε στο σημείο να της κάνει τόσο μεγάλο κακό, να επιζητά τον απαγχονισμό της: «τόλμησες να προστατέψεις εσύ χωρίς τη θέλησή μου! Πώς μπόρεσες να φανταστείς ότι εσύ θα μπορούσες να την σώσεις από μένα; Θέλησες ν' αναλάβεις πρωτοβουλίες, ε; Έλα λοιπόν να δεις. Και τραβώντας άγρια τον Κουασιμόδο, τον έβγαλε έξω. - Να η Εσμεράλδα σου! Φώναξε ο τρελός μάγος θριαμβευτικά. Μείνε να την δεις να χορεύει στην άκρη του σκοινοιού. Κι ο Φρόλο έβαλε τα γέλια... Κάτι γέλια σατανικά, απαίσια». Η προσθήκη του Μ. Σκουλούδη οδηγεί σε ορισμένη πρόσληψη του κλασικού έργου του Hugo, με όλες αυτές τις συμπληρωματικές επεξηγήσεις και την ευθεία και εύστοχη αποσαφήνιση των προθέσεων του dom Claude Frolo στο επίπεδο των πράξεών του, που κλίνουν σε εμφαντικό αντίκτυπο στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη. Επομένως, μία τέτοιου είδους συγκεκριμένη προσέγγιση από τον διασκευαστή αποκλείει άλλες εν δυνάμει προσλήψεις στις οποίες το αφετηριακό έργο του Hugo είναι «ανοιχτό», καθώς δε διατίθεται σε πολλές διαφορετικές αναγνώσεις. Σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο εκφέρεται η αφήγηση του συγκεκριμένου διασκευασμένου αποσπάσματος, γίνεται φανερό ότι ο Μ. Σκουλούδης επιλέγει το β' ενικό πρόσωπο σε προστακτική «Έλα λοιπόν να δεις», «Μείνε να την δεις», για να προσελκύσει έτσι το ενδιαφέρον του εννοούμενου αναγνώστη, καθιστώντας τον κοινωνό στα υπό διήγηση δρώμενα. Πρόκειται, όπως επισημαίνει η Σ. Οικονομίδου αναφερόμενη και στη συγκλίνουσα άποψη της Schwenke-Wyile, για «'δημόσια φωνή'», εφόσον απευθύνεται στο αναγνωστικό κοινό και όχι σε έναν μυθοπλαστικό, κατασκευασμένο χαρακτήρα, αλλά και για «'ενεργητική φωνή'» η οποία ενεργοποιεί τον αναγνώστη, υποδεικνύοντάς του συχνά πώς να αποτιμήσει το αφηγούμενο περιστατικό ή ζητώντας την κρίση του γύρω από αυτά που συμβαίνουν»⁷⁸⁷. Το κείμενο διανθίζεται και με λαϊκές εκφράσεις που κανονικά δεν απαντούν σε εγγράμματο περιβάλλον, όπως «-Να η Εσμεράλδα σου!» «Δεν θα αργήσει κι αυτό! Έγνοια σου!» που του προσδίδουν τον προφορικό του τόνο και προσθέτουν ζωντάνια στο λόγο. Μια

⁷⁸⁵ Ζερβού Α., 1997, *ό. π.*, σ. 123.

⁷⁸⁶ Caserio R. *Plot, Story and the Novel*, New Jersey, Princeton University Press, 1979, σ. 69.

⁷⁸⁷ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 170. Βλ. Schwenke-Wyile, 2003, *ό. π.*, σ. 152-153.

πολύ χαρακτηριστική, όμως, ένδειξη προφορικότητας που ιδιοποιεί το κειμενικό ύφος συγχρονίζεται γύρω από το απορηματικό επιφώνημα «ε;». Οι αφηγηματικές αυτές επιλογές από πλευράς του διασκευαστή προωθούν σε αποκλίσεις του διασκευασμένου κειμένου από το αφηγηριακό έργο του Hugo και διαφοροποιούν κατά συνέπεια τον τρόπο που ο νεαρός αναγνώστης θα διαβάσει και θα κατανοήσει την ιστορία. Αφήνεται ολοφάνερα να διαφανεί ότι η δευτερογενής αυτή διασκευή προορίζεται για παιδικό αναγνωστικό κοινό.

Η βιωμένη εμπειρία της αποκάλυψης του υπαίτιου για τον απαγχονισμό της Esmeralda μεταμορφώνει τον ήρωα Quasimodo, τον ωριμάζει και τον οδηγεί στην αλήθεια και τη γνώση. Είναι ακριβώς σε τούτο το σημείο που έχουμε την ανατροπή, την οποία ο Μ. Σκουλούδης αποδίδει εκφραστικά :

«Όταν όμως άκουσε το μάγο να γελά, σε μια στιγμή παραφροσύνης και απόγνωσης, τον άρπαξε και τον τίναξε έξω από την ταράτσα. Ο μάγος κύλησε από σκεπή σε σκεπή. Το σώμα του τελικά έπεσε στο πλακόστρωτο, όπου έγινε κομμάτια»⁷⁸⁸.

Η αφήγηση βρίσκεται στο κομβικό σημείο της ανατροπής όλων των προηγούμενων πιστεύω του ήρωα Quasimodo για τον dom Claude Frollo, όμως ταυτόχρονα προβάλλονται τα σχέδια του dom Claude Frollo και οι επιδιώξεις του, που συνάμα ανατρέπονται μέσα από αυτή την αναγνώριση. Επομένως, η ανατροπή και η αναγνώριση συγκροτούν τα δύο εν χρήσει στοιχεία μιας καλοδοουλεμένης πλοκής που οδηγούν στην ωρίμανση των ηρώων και στην πολυπόθητη αποκατάσταση της ηθικής τάξης των πραγμάτων⁷⁸⁹, συμφώνως προς το «καλό».

Ο επίλογος με την παρέμβαση-προσθήκη από πλευράς του διασκευαστή «οδηγεί σε μία τρομακτική αλλοίωση»⁷⁹⁰ του τέλους της ιστορίας και είναι ένα σημείο που δίνει την ευκαιρία να διαπιστωθεί η διαφορετική θέση του διασκευαστή, αλλά και αφήνει να διαφανεί ότι τη θέση του εννοούμενου αναγνώστη καταλαμβάνει το παιδί, υποκείμενος φορέας της ανάγνωσης. Το τέλος της ιστορίας του αφηγηριακού κειμένου του Hugo αποδίδεται από τον διασκευαστή με την ακόλουθη παραλλαγή:

«-Τα δύο πλάσματα που αγάπησα! Ψιθύρισε. Ό,τι στην ζωή μου αγάπησα!
Και δίνοντας μια, έπεσε κι αυτός στο κενό.
Η Εσμεράλδα όμως δεν ανέβηκε στην αγχώνη.

⁷⁸⁸ Η Παναγία των Παρισίων, 1975, ό. π., σ. 199.

⁷⁸⁹ Caserio R., 1979, ό. π., σ. 69.

⁷⁹⁰ Ζερβού Α., 1997, ό. π., σ. 123.

Ξαφνικά, το πλήθος που είχε μαζευτεί στο μεταξύ, άρχισε να φωνάζει:

– Χάρη! Ο βασιλιάς έδωσε χάρη! Σταματήστε!

Πραγματικά! Σε λίγο καλπάζοντας έφτασε ο Φοίβος ντε Σατωπέρ, με τη βασιλική χάρη στο χέρι. Κατέβασε ο ίδιος την Εσμεράλδα από το κρίωμα, ενώ η μητέρα της του φιλούσε τα ρούχα και τα χέρια.

– Αύριο κιόλας θα γίνεις γυναίκα μου! Είπε στην Εσμεράλδα. [...]

Όσο για τη μητέρα της Εσμεράλδας, είχε ξανανιώσει. Η χαρά την έκανε αγνώριστη. Ο μόνος που δεν παραβρέθηκε στο γάμο ήταν ο Κουασιμόδος. Ήταν ετοιμοθάνατος [...] Αυτά ήταν τα τελευταία λόγια του δύστιχου καμπούρη, που έπεσε από τη «Νοτρ Νταμ» και γκρεμίστηκε γιατί νόμισε πως χάθηκε η Εσμεράλδα. [...] Η Εσμεράλδα έζησε ευτυχισμένη με τον άντρα της και την αγαπημένη της μητέρα, που έφτασε σε βαθιά γεράματα.. όμως ποτέ δεν ξέχασε τον Κουασιμόδο και τις ημέρες που έζησε στην Παναγία των Παρισίων»⁷⁹¹.

Ο Μ. Σκουλούδης προσάρμοσε τον επίλογο με βάση τον εννοούμενο αναγνώστη-παιδί και σε ευκρινή αντιδιαστολή με το αρχικό κλασικό έργο του Hugo, εξασφάλισε αίσιο τέλος για τους ήρωές του, Esmeralda και Phoebus de Chateaupers, επισφραγίζοντας την αγάπη τους με έναν γάμο που τους έκανε ευτυχισμένους μέχρι τα βαθιά γεράματα. Διότι, όπως υποστηρίζει ο Hunt, «η παιδική λογοτεχνία είναι μία λογοτεχνία η οποία προσαρμόζεται διαρκώς με τις υποτιθέμενες ανάγκες και ικανότητες των αποδεκτών της»⁷⁹². Πράγματι, ο Μ. Σκουλούδης που συνειδητά απευθύνεται εν πρώτοις σε παιδιά, αναδιηγήθηκε το τέλος της ιστορίας «με γνώμονα αυτό που η κοινωνία του αποδέχεται ως παιδαγωγικά “σωστό” και “κατασκευάζει” το “παιδί” στο οποίο απευθύνεται, με βάση όσα η κοινωνία των ενηλίκων, στην οποία μετέχει, φαντάζεται ή επιθυμεί γι’ αυτό»⁷⁹³. Επομένως, ένας ευτυχισμένος γάμος, είναι μία από τις πιο συχνές κατακλείδες του παραμυθιού⁷⁹⁴ και ένα από τα πιο αποδεκτά κοινωνικά πρότυπα των ενηλίκων με αποδέκτη τα παιδιά. Με αυτήν την επιλογή, ενός ευτυχούς τέλους (happyend), επιλογή που αντλεί από τον κόσμο των παραμυθιών ο Μ. Σκουλούδης ικανοποιεί κατ’ ουσίαν τις επιθυμίες-ευχές της κοινωνίας των ενηλίκων για το παιδί-αναγνώστη. Συνεπώς, ευχής έργου δεν είναι άλλο παρά ο ευτυχισμένος γάμος που θα κρατήσει μέχρι τα βαθιά γεράματα. Πράγματι, ο διασκευαστής προβάλλει πρότυπα και κοινωνικά αποδεκτές συμπεριφορές της εποχής του. Σύμφωνα με την Nikolajeva, το «ευτυχές τέλος» μιας ιστορίας θεωρείται ως ένας από τους θεμελιακούς περιορισμούς της παιδικής λογοτεχνίας⁷⁹⁵.

⁷⁹¹ Η Παναγία των Παρισίων, 1975, ό. π., σ. 200.

⁷⁹² Hunt, 1991, ό. π., σ. 2.

⁷⁹³ Shavit, 1986, ό. π. σ. 112-113.

⁷⁹⁴ Cooper J. C., Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών. Αλληγορίες της εσωτερικής ζωής-Πορεία προς την ωριμότητα, μτφρ. Θ. Μαλαμόπουλος, εκδ. Θυμάρι, Αθήνα, 1998, σ. 91.

⁷⁹⁵ Nikolajeva Maria, ό. π., σ. 168.

2.3.4. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Ελαφάκι (1996).

Στις εκδόσεις «Ελαφάκι», η απόδοση-διασκευή της Disney εκκινεί την καθοδική πορεία της αφηγηματικής δράσης από το κομβικό σημείο της ανατροπής της κατάστασης των ηρώων που επέρχεται, όταν ο Quasimodo βρίσκει την Esmeralda ακίνητη με κλειστά τα μάτια στο καμπαναριό του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων. Η ιστορία του έργου του Hugo παραποιείται και οι δραματικές εξελίξεις της «αναγνώρισης» του ενόχου για τον υποτιθέμενο θάνατο της Esmeralda αποδίδονται με την παρακάτω φρασεολογική παρενθήκη :

«Ο Φρόλο μπαίνει σα λυσσασμένος στον ναό κι ανεβαίνοντας τρία τρία τα σκαλιά φτάνει ως το καμπαναριό. Βρήκε τον Κουασιμόδο να κλαίει γονατιστός μπροστά στην Εσμεράλδα, που έμενε ακίνητη, με τα μάτια κλειστά, σαν να ήταν νεκρή. Ετοιμάζεται να του μπήξει το ξίφος στην πλάτη, ο Κουασιμόδος όμως τον παίρνει είδηση και τον σπρώχνει με δύναμη. -Εσύ τη σκότωσες, λέει στον αδίσταχτο δικαστή. Εκείνη τη στιγμή, η Εσμεράλδα ανοίγει τα μάτια της, ήταν ζωντανή. Ο Φρόλο ορμάει και πάλι με το ξίφος στο χέρι, ο Κουασιμόδος όμως τον αποκρούει με θάρρος. -Πίσω, δολοφόνε! Του φωνάζει. Τόσα χρόνια μου έλεγες πως οι άνθρωποι είναι σκληροί. Τώρα ξέρω ποιος είναι σκληρός. Εσύ και κανένας άλλος. Ο Φρόλο κυνηγάει σα λυσσασμένος τον Κουασιμόδο με το σπαθί στο χέρι, εκείνος κάνει μερικά βήματα προς τα πίσω, για να 'αποφύγει το χτύπημα, και τότε... τότε, χάνουν κι οι δυο την ισορροπία τους, παραπατάνε και βρίσκονται στο κενό. Τον Κουασιμόδο τον κράτησε σφιχτά απ' το χέρι η Εσμεράλδα και δεν τον άφησε να πέσει να τσακιστεί, ενώ ο Φρόλο δε γλίτωσε. Το πέτρινο ξωτικό από το οποίο είχε κρατηθεί ξεκόλλησε από τον τοίχο κι ο δικαστής βρήκε φριχτό θάνατο πάνω στο λιθόστρωτο, μπροστά στην Παναγία των Παρισίων»⁷⁹⁶.

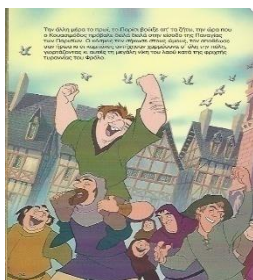
Το υφολογικό στοιχείο της προφορικότητας του λόγου γίνεται άμεσα αντιληπτό, και η ανάγνωση του κειμένου της απόδοσης-διασκευής της Disney αποκαλύπτει ότι απευθύνεται σε πολύ μικρά παιδιά. Εύκολα διακρίνει κανείς ότι ο εννοούμενος

⁷⁹⁶ Η Παναγία των Παρισίων, 1996, ό. π., σ. 84.

αναγνώστης δε διακρίνεται μήτε για τη γλωσσική επάρκεια, μήτε την αναγνωστική ευχέρεια. Η αφήγηση είναι γραμμική και εκφέρεται σε γλώσσα απλή: μικρές προτάσεις με καταληπτό λεξιλόγιο και παρατακτική σύνδεση αποδίδουν τα γεγονότα, «ο Φρόλο ορμάει και πάλι με το ξίφος στο χέρι, ο Κουασιμόδος όμως τον αποκρούει με θάρρος». Διανθίζεται με παρομοιώσεις, «ο Φρόλο κυνηγάει σα λυσσασμένος τον Κουασιμόδο», αισθαντικές περιγραφές σκηνών, όπως, «ετοιμάζεται να του μπήξει το ξίφος στην πλάτη», και «δεν τον άφησε να πέσει να τσακιστεί», που προσθέτουν ζωντάνια στο λόγο. Ενδείξεις προφορικού λόγου διαφαίνονται έντονα στα ακόλουθα παραδείγματα: «και τότε... τότε», «-Πίσω, δολοφόνε! Του φωνάζει. Τόσα χρόνια μου έλεγες πως οι άνθρωποι είναι σκληροί. Τώρα ξέρω ποιος είναι σκληρός. Εσύ και κανένας άλλος». Είναι προφανές ότι η απόδοση-διασκευή της Disney εξηγεί και αναλύει τα πάντα προς χάριν ενός ανώριμου πολύ νεαρής ηλικίας αναγνώστη. Εξάλλου, τα νοήματα και πιο συγκεκριμένα οι ιδεολογικές διαστάσεις των σημειομένων διακειμενικών στοιχείων της «αναγνώρισης» και της «ανατροπής», καθώς και της σκηνής της πτώσης του dom Claude Frollo από το καμπαναριό του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων, ακολούθως του πρότυπου έργου του Hugo σημειώνουν δυσνόητα, για έναν νεαρό κι ανώριμο αναγνώστη, στοιχεία. Επομένως, ο λιτός λόγος σαφώς απλούστερος διευκολύνει τον ανώριμο αναγνώστη στο να κατανοήσει ότι, όταν οι ισχυροί άνθρωποι εκδηλώνουν αισθήματα έντονου ρατσισμού και καταχρώνται την οποιαδήποτε εξουσία κατέχουν, όπως ο δικαστής Claude Frollo, τότε τα δικαιώματα των συνανθρώπων τους καταστρατηγούνται, γίνονται αδικίες σε βάρος τους και σε πολλές περιπτώσεις κινδυνεύει η ζωή τους, κατά το παράδειγμα της Esmeralda.

Την πλοκή του έργου επισφραγίζει ένα «κλειστό τέλος»⁷⁹⁷, το οποίο πληροφορεί τον νεαρό αναγνώστη ότι ο ήρωας Quasimodo θριαμβευτικά νικά τον «κακό» και ισχυρό δικαστή Frollo. Όπως στον κόσμο των παραμυθιών, όπου παρουσιάζεται η αρχέτυπη πάλη του «καλού» με το «κακό» σα μία διαδικασία, στο τέλος της οποίας το «καλό» πάντα θριαμβεύει, ενώ το «κακό» τιμωρείται, έτσι κι η απόδοση-διασκευή της Disney συνθέτει τον επίλογο της ιστορίας με την παρακάτω απόδοση:

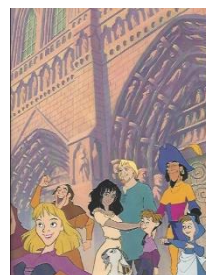
⁷⁹⁷ Lukens H R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 81-82.



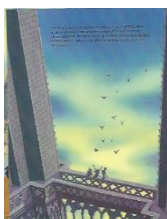
Εικόνα 44

«Ο κόσμος τον σηκώνει στους ώμους, τον αποθέωσε σαν ήρωα κι οι καμπάνες αντήχησαν χαρμόсуна σ' όλη την πόλη, γιορτάζοντας κι αυτές τη μεγάλη νίκη του λαού κατά της φριχτής τυραννίας του Φρόλο»⁷⁹⁸.

Μετά την αγωνία και την κορύφωση των δραματικών εξελίξεων της «αναγνώρισης» του ενόχου Claude Frollo, η διασκευαστική προσθήκη αποσκοπεί στο να χαρίσει τη λύτρωση ενός αίσιου τέλους στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη. Απεικονίζει την Esmeralda ευτυχισμένη στην αγκαλιά του Phoebus de Chateaupers, χωρίς να αναφέρει τίποτε περαιτέρω γι' αυτούς. Πρόκειται για ένα τέλος που θυμίζει το «ζήσανε αυτοί καλά...» των λαϊκών παραμυθιών. Αυτή η αίσθηση του παραμυθιακού λόγου που χαρακτηρίζει την απόδοση-διασκευή της Disney, εκπηγάει όχι μόνο από το γεγονός ότι η αφήγηση διανθίζεται από ηχητικές εικόνες και μεταφορές, «οι καμπάνες αντήχησαν χαρμόсуна σ' όλη την πόλη, γιορτάζοντας κι αυτές», από υπερβολές «ο κόσμος τον σηκώνει στους ώμους, τον αποθέωσε σαν ήρωα» «τη μεγάλη νίκη του λαού κατά της φριχτής τυραννίας», αλλά και από την καταληκτική φράση που θυμίζει λαϊκό παραμύθι κι αποδίδεται ως εξής:



Εικόνα 45



Εικόνα 46

«Η ιστορία μου έφτασε στο τέλος της, παιδιά. Και, βέβαια, δε θέλει πολλή σοφία, για να καταλάβει κανείς ποιος ήταν ο αληθινός άνθρωπος και ποιος το τέρας»⁷⁹⁹.

Η απόδοση-διασκευή της Disney λειτουργεί με παιδαγωγικό κίνητρο, προσθέτοντας έναν επίλογο που διδάσκει στο παιδί ότι οι άνθρωποι που τρέφουν ρατσιστικά αισθήματα σε βάρος συνανθρώπων τους, τιμωρούνται. Παράλληλα, βοηθά τον νεαρό αναγνώστη να συνειδητοποιήσει ότι πρέπει να παίρνει πρωτοβουλίες στη

⁷⁹⁸ Η Παναγία των Παρισίων, 1996, ό. π., σ. 94.

⁷⁹⁹ Αυτόθι, σ. 96.

ζωή του, όπως ο Quasimodo, για να αντιμετωπίσει αυτούς τους αγκυλωμένους σε στερεότυπα, «κακούς» ανθρώπους. Ένα αίσιο τέλος πλημμυρίζει τον πολύ νεαρής ηλικίας αναγνώστη με συναισθήματα βεβαιότητας, θάρρους, αισιοδοξίας και ελπίδας. Διότι αυτοί «οι αφηγηματικοί χειρισμοί μπορεί να αποδειχτούν καθοριστικοί για την ιδεολογική χειραγώγησή»⁸⁰⁰ στην τρυφερή ηλικία, ιδιαίτερα, όταν προβάλλουν ότι οι «κακοί» άνθρωποι όχι μόνον είναι όντως υπαρκτοί μέσα στην κοινωνία, αλλά και ότι οι «καλοί» ήρωες πάντα τούς νικούν. Γεγονός που συμβάλλει στην αγωγή ενός ελεύθερου και ηθικού πολίτη, καθώς διδάσκει τη ζύμωση μέσα στους κρουνοί της πραγματικής ζωής, πολίτη απαλλαγμένου από προκαταλήψεις και στερεότυπα.

2.3.5. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001).

Στις εκδόσεις «Μοντέρνοι Καιροί» η Λ. Γαλάτη προσεγγίζει την «ανατροπή» από τη στιγμή που ο ήρωας Quasimodo «αναγνωρίζει» τον ένοχο του απαγχονισμού της Esmeralda τον οποίο προς στιγμήν αγνοούσε, «γιατί δε διέθετε την ωριμότητα που του έχει προσφέρει η βιωμένη εμπειρία»⁸⁰¹, σε απόλυτη παραλληλία με το αφετηριακό κείμενο του Hugo. Σύμφωνα με την αριστοτελική περιπέτεια, «η χρήση αυτών των τεχνικών τεκμηριώνει την πίστη του δημιουργού στην ανθρώπινη δράση και εμπειρία»⁸⁰², όπως παρατηρεί ο R. Caserio. Το κείμενο της Λ. Γαλάτη αποδίδει το κομβικό σημείο κατά το οποίο ο ήρωας Quasimodo διαβαίνει το κατώφλι από την άγνοια προς τη γνώση και την ωρίμανση, δομώντας γλωσσικά τη σκηνή με το ακόλουθο ύφος:

«Ο Κουασιμόδος δεν μπορούσε να πιστέψει ότι το άψυχο κορμί που κρεμόταν από την αγχόνη ήταν η όμορφη και γελαστή Εσμεράλντα! Ξαφνικά, το τρομακτικό γέλιο του Φρόλο τον επανέφερε στην πραγματικότητα. Ο Κουασιμόδος δεν άκουσε τον αρχιδιάκονο να γελάει, αλλά είδε το πρόσωπό του που φωτίστηκε από τη χαρά της εκδίκησης. Μια κραυγή, πόνου και οργής βγήκε από τα χείλη του κωδωνοκρούστη. Όρμησε με

⁸⁰⁰ Κανατσούλη Μ., 2006, *ό. π.*, σ. 151.

⁸⁰¹ Caserio R. 1979, *ό. π.*, σ. 73.

⁸⁰² Caserio R. 1979, *ό. π.*, σ. 58.

λύσσα πάνω στον αρχιδιάκονο και με τα δυνατά του χέρια τον έσπρωξε στο κενό!»⁸⁰³.

Στην αφήγηση της Λ. Γαλάτη το επίρρημα «Ξαφνικά» «σπάζει τη σταθερότητα του μέχρι τότε συνεκτικού, λογικού κόσμου»⁸⁰⁴ του ήρωα, Quasimodo, και σε συνδυασμό με την ηχητική αισθαντική εντύπωση, «του τρομακτικού γέλιου του Φρόλο», σε αναλογία με το «δαιμονικό γέλιο» του Hugo, «εκκαλεί το συναίσθημα αστάθειας μπροστά σε μια διχοτομία ανάμεσα στον πραγματικό και το φανταστικό κόσμο»⁸⁰⁵. Η χρήση παρεμφερών κειμενικών τεχνικών επιτρέπουν να συνδεθεί το «πραγματικό» με το «φανταστικό», καθώς ο ήρωας Quasimodo οδηγείται από την άγνοια προς τη γνώση και την ωρίμανση.

Η επιλογή της Λ. Γαλάτη να μείνει πιστή στην εκδοχή που παρατίθεται ως τέλος του έργου του Hugo, αφήνει να εννοηθεί πως επιθυμεί να αποτανθεί σε έναν αναγνώστη νεαρό, όμως ώριμο να αποδεχθεί την τραγική κατάληξη των ηρώων, της Esmeralda και του Quasimodo. Έτσι, ενισχύει η δευτερογενής συμπληρωτής «τη βεβαιότητα του μικρού παιδιού ότι κάποια πράγματα στη ζωή είναι έτσι και όχι αλλιώς»⁸⁰⁶. Όμως, η αφηγηματική τεχνική που η Λ. Γαλάτη επιστρατεύει για την τελευταία φράση του κειμένου της, επιφέρει την ψυχολογική χαλάρωση του νεαρού αναγνώστη⁸⁰⁷, καθόπως αφηγηματικά καταλήγει η εξιστόρηση, επίδραση εμφανέστατη στην παρακάτω κειμενική σύνθεση :

«Ωστόσο, ένα χρόνο αργότερα, οι νεκροθάφτες του Μονφοκόν αντίκρισαν ένα πολύ περίεργο θέαμα. Μέσα στον τεράστιο λάκκο, ανάμεσα στα πτώματα, βρίσκονταν δύο σκελετοί αγκαλιασμένοι. Ο ένας σκελετός ήταν σκελετός γυναίκας και γύρω από το λαιμό του κρεμόταν ένα πράσινο μεταξωτό πουγκί, ανοιγμένο και άδειο. Ο άλλος σκελετός, που κρατούσε σφιχτά στην αγκαλιά του τη γυναίκα, ήταν σκελετός ενός άνδρα. Η σπονδυλική στήλη του ήταν στραβή, το ένα πόδι του ήταν πιο κοντό από το άλλο και είχε μια μεγάλη καμπούρα στην πλάτη. Ο λαιμός του δεν ήταν σπασμένος, πράγμα που σήμαινε ότι δεν τον είχαν κρεμάσει. Προφανώς, ο

⁸⁰³ Η *Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Μοντέρνοι Καιροί, Αθήνα, 2001, σ. 228.

⁸⁰⁴ Ταμπάκη-Ιωνά Φ., « Réécriture et Architextualité du récit fantastique : pratique d'écriture en classe FLE à partir du conte « La Peur » de Guy de Maupassant » στο *Γραφή και δημιουργία*, Πρακτικά Ημερίδας, επιμ. Φ. Ταμπάκη-Ιωνά & Ι. Παπασπυρίδου, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2011, σ. 171.

⁸⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 171.

⁸⁰⁶ Κανατσούλη Μ., 2004, *ό. π.*, σ. 36.

⁸⁰⁷ ΝΙΚΟΛΑΪΕΒΑ Μ., *The aesthetic approach to children's literature*, Scarecrow Press, Lanham, 2005, σ. 167-168.

Κουασιμόδος είχε έρθει στο Μονφοκόν και είχε παραμείνει εκεί περιμένοντας το θάνατο να έρθει να τον πάρει. Όταν προσπάθησαν να τους χωρίσουν, οι δύο σκελετοί μεταμορφώθηκαν σε σκόνη που χάθηκε σ' ένα ατελείωτο ταξίδι μέχρι τα αστέρια»⁸⁰⁸.

Ο χειρισμός από την πλευρά της Λ. Γαλάτη κατά τη διαρρύθμιση της καταληκτικής φράσης, όπου «οι δύο σκελετοί μεταμορφώθηκαν σε σκόνη που χάθηκε σ' ένα ατελείωτο ταξίδι μέχρι τα αστέρια», ακολουθεί «τη νόρμα του τερματισμού της ιστορίας, σύμφωνα με την ισχύουσα αφηγηματική σύμβαση της παιδικής λογοτεχνίας»⁸⁰⁹, κατά την Margaret Higonnet. Η ποιητική εικόνα, «σκόνη που χάθηκε σ' ένα ατελείωτο ταξίδι μέχρι τα αστέρια», προεκτείνει την ιστορία στη σφαίρα του παραμυθιού, καθώς η μεταφορική λειτουργία της εν λόγω εικονοποιίας φέρει τη δύναμη να μετατρέψει την εικόνα του θανάτου σε ένα μαγικό «ταξίδι μέχρι τα αστέρια», σε ένα ταξίδι που υποβάλλει στη σκέψη του παιδιού πως υπάρχει κάτι που, σε ρητό επίπεδο, του διαφεύγει και που του δίνει τη δυνατότητα «με όλες του τις αισθήσεις σε λειτουργία να γευτεί μέσα από το κείμενο αυτό που είναι ταυτόχρονα κρυφό και απροκάλυπτο»⁸¹⁰. Με άλλα λόγια η σκοτεινή όψη του θανάτου φωτίζεται από μια νέα μορφή, εικόνα, παράσταση, που απηχεί προσωπικές εμπειρίες από αναγνώσεις ή ακούσματα των παιδιών, επιβεβαιώνοντας πως αυτό το «ταξίδι μέχρι τα αστέρια» είναι μια παραμυθένια εικόνα που «έχει την αξία της δυποκειμενικότητας»⁸¹¹.

2.3.6. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Clé International (2003).

Στο κείμενό της η Elyette Roussel πληροφορεί τον νεαρό αναγνώστη ότι ο ήρωας Quasimodo βαδίζει προοδευτικά προς την ωρίμανση, προς την αλήθεια που αγνοούσε με την ακόλουθη παραλλαγή:

«Όταν ο Κουασιμόδος βλέπει ότι η τσιγγάνα δεν είναι μέσα στο κελί της, και ότι ενώ αυτός την προστάτευε, κάποιος την είχε

⁸⁰⁸ Η Παναγία των Παρισίων, 2001, ό. π., σ. 234.

⁸⁰⁹ Higonnet M., "Narrative Fractures and Fragments", in *Children's Literature* 15, 1987, σ. 47. Βλ. Μ. Κανατσούλη, ό. π., σ. 37.

⁸¹⁰ Αναγνωστοπούλου Δ., *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, 2^η έκδοση, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2002, σ. 28.

⁸¹¹ Στο ίδιο, σ. 95.

απαγάγει, άρχισε να την ψάχνει παντού ουρλιάζοντας. Σκέφτηκε τον αρχιδιάκονο και τον τρόπο με τον οποίο ενεργούσε με τητσιγγάνα και τον έψαχνε μέσα στον καθεδρικό ναό. Τον βρήκε ψηλά σ' ένα πυργίσκο, στηριζόμενος σε ένα περβάζι, να κοιτάει αυτό που συνέβαινε στην πλατεία Γκρέβ. Βλέπει την Εσμεράλδα να κρέμεται από την αγχώνη. Και την ίδια στιγμή, βλέπει τον παπά να γελά μ' έναν τρόπο φριχτό»⁸¹²..

Η Elyette Roussel αποκαλύπτει την αλήθεια μ' έναν τρόπο που μοιάζει αιωρούμενος ανάμεσα στην «πραγματικότητα», ως βιωμένη εμπειρία, και στην «πραγματικότητα», ως διαπίστωση της αλήθειας, με τη διαμεσολάβηση της αόριστης χρονικής αναφοράς «Και την ίδια στιγμή» και την ηχητική αισθαντική εντύπωση «να γελά μ' έναν τρόπο φριχτό». Αυτές οι ενδείξεις του κειμένου της, κινητοποιούν τον νεαρό αναγνώστη να παρέμβει, προκειμένου να κατανοήσει τα υπό διήγηση τεκταινόμενα. Ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης, ενώ είναι απών από τον υπό αναπαράσταση «πραγματικό» κόσμο του κειμένου, είναι παρών, στην ίδια την κειμενική «πραγματικότητα» της αφήγησης δια της ανάγνωσης⁸¹³.

Η Elyette Roussel ανατρέπει τα συναισθήματα του νεαρού εννοούμενου αναγνώστη που «προαισθάνεται το τέλος του 'κακού' ήρωα πρωταγωνιστή»⁸¹⁴ και ο οποίος ικανοποιείται με την τιμωρία του «κακού» ήρωα. Στο παρακάτω απόσπασμα, ο αναγνώστης παρακολουθεί την καταγραφή της δραματικής κατάληξης του Claude Frollo σε γλώσσα απλή, με παρατακτική σύνδεση:

« Ο κωδωνοκρούστης ορμά πάνω του και με τα δυο χοντρά του χέρια τον έσπρωξε στο κενό και τον κοιτάζει να πέφτει»⁸¹⁵.

Η Elyette Roussel κλείνει την ιστορία που αφητηριάζει στο πρότυπο έργο του Hugo με τη φράση του Quasimodo: «Ω! Όλα όσα αγάπησα»⁸¹⁶. Μία φράση δανεισμένη από το κείμενο του έργου του Hugo που την αναφώνησε ο Quasimodo, καθώς κοίταζε τα δύο πτώματα, της Esmeralda και του ιερέα dom Claude Frollo να κείτονται άψυχα στο χώμα:

⁸¹² Roussel E., *Η Παναγία των Παρισίων*, Clé International, Paris, 2003, σ. 56.

⁸¹³ Αναγνωστοπούλου Δ., 2006, *ό. π.*, σ. 324.

⁸¹⁴ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 81.

⁸¹⁵ Roussel E., 2003, *ό. π.*, σ. 56: « Le sonneur se jette sur lui, et de ses deux grosses mains, il le pousse dans le vide et le regarde tomber ».

⁸¹⁶ *Αυτόθι*, σ. 57: « -Oh ! Tout ce que j'ai aimé ».

«Ο Κουασιμόδος κοίταξε το κορμί της τσιγγάνας
κρεμασμένο στην αγχώνη, μετά αυτό του αρχιδιάκονου
ξαπλωμένο κάτω από τον πύργο και είπε με ένα λυγμό: “Ω!
Όλα όσα αγάπησα.”»⁸¹⁷

Πρόκειται για ένα «ανοιχτό τέλος»⁸¹⁸ «μετέωρο και ανοιχτό σε κάθε
ερμηνεία»⁸¹⁹, εφόσον τείνει σε πολλές διαφορετικές αναγνώσεις. Εγείρει ερωτηματικά
και προβληματισμούς για την έκβαση της ιστορίας. Καθιστά τον νεαρό εννοούμενο
αναγνώστη «μέτοχο της ερμηνευτικής πολλαπλότητας»⁸²⁰ και τον εκκαλεί να γεμίσει
τα «κενά» του τέλους του αφηγηματικού ήρωα, Quasimodo. Είναι προφανές ότι η
επιλογή της φράσης «Ω! Όλα όσα αγάπησα»⁸²¹ από την Elyette Roussel για να κλείσει
την ιστορία που αφηγείται, επιτρέπει να διαφανεί ένας εννοούμενος αναγνώστης
ώριμος να κατανοήσει ότι «δεν υπάρχει μία έννοια, αλλά πολλαπλά ρεύματα εννοιών
σε μία λέξη, σε μία φράση. Εξάλλου σ’ αυτή τη διαφορούμενη πλευση των εννοιών
κρύβεται το ποιητικό, λογοτεχνικό μήνυμα»⁸²².

2.3.7. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005).

Στις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη, το επεισόδιο της πλοκής κατά το οποίο δίνεται «η
λύση» και αποκαλύπτεται η δολοπλοκία του dom Claude Frollo στο θάνατο της
Esmeralda, αποδίδεται στο δέκατο και τελευταίο κεφάλαιο της διασκευής, φέροντας τον
τίτλο «Αγάπη ως την αιωνιότητα». Πρόκειται για έναν τίτλο «συνυποδηλωτικό τον οποίο
ο αναγνώστης θα πρέπει να τον ερμηνεύσει προκειμένου να γίνει κατανοητός, γιατί
βρίσκεται σε ασυμφωνία με το συγκείμενο και δεν το αναγγέλλει σωστά»⁸²³. Η απόδοση
της διασκευής των εκδόσεων Α. Α. Λιβάνη επιλέγει τον τίτλο, «Αγάπη ως την
αιωνιότητα», που εκφέρεται συνυποδηλωτικά. Η αναφορά στο χρόνο, «ως την

⁸¹⁷ *Αυτόθι*, σ. 57 : «Quasimodo regarde le corps de la bohémienne suspendu au gibet, puis celui de l’archidiacre étendu au bas de la tour, et il dit avec un sanglot : “-Oh ! Tout ce que j’ai aimé.” ».

⁸¹⁸ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 81-82.

⁸¹⁹ Barthes R., *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966, σ. 54.

⁸²⁰ Αναγνωστοπούλου Δ., 2002, *ό. π.*, σ. 79.

⁸²¹ Roussel E., 2003, *ό. π.*, σ. 57: « -Oh ! Tout ce que j’ai aimé ».

⁸²² Jakobson R., *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφ. Α. Μπερλής, Εστία, Αθήνα, 1998, σ. 86, 137 στο Δ. Αναγνωστοπούλου, 2002, *ό. π.*, σ. 81.

⁸²³ Βλ. Hoek, *ό. π.*, σ. 170-182.

αιωνιότητα», η οποία εκφέρεται ακριβώς πάνω στο κλείσιμο του μύθου της διασκευής και στον τελευταίο εσωτερικό τίτλο της, αφήνει στον νεαρό εννοούμενο αναγνώστη μια αίσθηση του χρόνου συναφή με το χώρο της λογοτεχνίας του παραμυθιού. Κατά τον Bettelheim, «τα παραμύθια θέτουν το πρόβλημα της επιθυμίας για αιώνια ζωή [...] χωρίς να καλλιεργούν στο παιδί την ψευδαίσθηση ότι η ζωή είναι αιώνια, απλά του υποδεικνύουν ότι είναι ο μόνος τρόπος για να ανακουφιστεί από τον πόνο που προκαλούν τα στενά όρια της ζωής του σ' αυτή τη γη, δημιουργώντας έναν πραγματικά ικανοποιητικό δεσμό με κάποιον άλλον "φανταστικό" κι αυτό προσφέρει στο παιδί-αναγνώστη συναισθηματική ασφάλεια στη ζωή του»⁸²⁴.

Αυτή η αίσθηση του λόγου που παραπέμπει στο παραμύθι, χαρακτηρίζει την παρούσα διασκευή, καθώς διαφαίνεται από την εν χρήση γλώσσα μέσω της απροσδιοριστίας τόσο του χρόνου, «όταν έφτασε ήταν πολύ αργά», όσο και του χώρου, «Η Εσμεράλδα βρισκόταν πεσμένη στο πάτωμα». Πρόκειται για αφηγηματικές επιλογές που δίνουν ιδιαίτερο στίγμα στο παρακάτω απόσπασμα:

«'Έύπνα, Εσμεράλδα! Ξύπνα!'», φώναζα απελπισμένος. 'Υστερα έστρεψα το βλέμμα μου στον Κλοντ Φρόλο, που στεκόταν παράμερα και χαμογελούσε αλλόκοτα. 'Εσύ! Εσύ τη σκότωσες!', ούρλιαξα»⁸²⁵.

Όπως φαίνεται στο απόσπασμα που παρατέθηκε παραπάνω, πρόκειται για έναν ομοδιηγητικό αφηγητή, τον Gringoire, ο οποίος συμμετέχει στα δρώμενα και σχολιάζει τα γεγονότα μέσα από μία εσωτερική οπτική γωνία εστίασης. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, «Υστερα έστρεψα το βλέμμα μου στον Κλοντ Φρόλο, που στεκόταν παράμερα και χαμογελούσε αλλόκοτα», παίρνει τη μορφή προσωπικής μαρτυρίας που έχει σοβαρό αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο ο εννοούμενος αναγνώστης θα παρακολουθήσει την εξέλιξη της δράσης. Ο εννοούμενος αναγνώστης ταυτίζεται με το πρόσωπο που διενεργεί την αφήγηση, βιώνοντας με αμεσότητα τα δρώμενα. Η εναρκτήρια φράση του αποσπάσματος, «'Έύπνα, Εσμεράλδα! Ξύπνα!'» φώναζα απελπισμένος», «'Εσύ! Εσύ τη σκότωσες!'», ούρλιαξα», στοιχείο της θεατρικής τέχνης, δίνει τη δυνατότητα στον εννοούμενο αναγνώστη να σκιαγραφήσει την προσωπικότητα, αλλά και την

⁸²⁴ Bettelheim B., *Η γοητεία του παραμυθιού*, μτφρ. Αστερίου Ελ., εκδ. Γλάρος, Αθήνα, 1^η εκδ. 1976, 2^η 1995, σ. 21: «Τα παραμύθια διδάσκουν πως όταν κάποιος το πετύχει, τότε έχει φτάσει στο υψηλότερο σημείο συναισθηματικής ασφάλειας στη ζωή και έχει δημιουργήσει τη διαρκέστερη σχέση που είναι δυνατή για τον άνθρωπο. Αυτό και μόνο αυτό, μπορεί να διαλύσει το φόβο του θανάτου. Αν κανείς βρει την αληθινή αγάπη όταν ενηλικιωθεί, λείπει επίσης το παραμύθι, δεν χρειάζεται να επιθυμεί την αιώνια ζωή».

⁸²⁵ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2005, σ. 60.

ψυχοσύνθεση του ήρωα Gringoire μέσα από τον τρόπο που απευθύνεται, αλλά και αντιπαρατίθεται στον dom Claude Frollo. Παράλληλα, ο διάλογος αφήνει τον εννοούμενο αναγνώστη να βιώσει τα δρώμενα συναισθηματικά και ηθικά, με όλες τις προσφερόμενες από την αφηγηματική δραστηριότητα προοπτικές πρόσληψης. Συντελεί στη δημιουργία μιας δραματικής κατάστασης και σύγκρουσης που δείχνει τα έντονα συναισθήματα της οργής του ήρωα Gringoire με ηχητικές αισθαντικές εντυπώσεις, «φώναζα απελπισμένος», «ούρλιαξα», που καθιστούν το σιωπηλό, φανταστικό αναγνώστη ενεργό μέτοχο και κοινωνό των δραματικών εξελίξεων της ιστορίας.

Η ανατροπή συντελείται μαζί με την αναγνώριση του ένοχου ιερέα, dom Claude Frollo, ως υπαίτιου του απαγχονισμού της Esmeralda. Ο νεαρός αναγνώστης πληροφορείται για την πορεία του ήρωα Quasimodo προς την ωριμότητα, όταν τού αποκαλύπτεται η αλήθεια που αγνοούσε έως τότε, σύμφωνα με την παρακάτω απόδοση:

«Όταν όμως την είδε στην αγκαλιά μου να ξεψυχά και τον Κλοντ Φρόλο να στέκει αμίλητος και να κοιτά με κακία, κατάλαβε τι είχε συμβεί. Γεμάτος οργή αλλά και θλίψη, όρμησε σαν αστραπή πάνω στον άνθρωπο που έκανε κακό στην Εσμεράλδα και τον έσπρωξε πάνω στα κάγκελα του εξώστη του καμπαναριού. Εκείνος δεν πρόλαβε να αντιδράσει. Γλίστρησε κι έπεσε στο καλντερίμι του δρόμου»⁸²⁶.

Ο εννοούμενος αναγνώστης έχει άμεση πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο του Quasimodo μέσα από την περιγραφή, τα σχόλια του αφηγητή, «γεμάτος οργή αλλά και θλίψη», και την ερμηνεία της κατάστασης και συμπεριφοράς του ήρωα στην τριτοπρόσωπη εξιστόρηση που εκφέρει τα κειμενικά γεγονότα. Η επιβλητική αφηγηματική φωνή ενός αφηγητή, ο οποίος γνωρίζει καλά τα συναισθήματα του Quasimodo και ζωντανεύει την περιγραφή του με την παρομοίωση, «όρμησε σαν αστραπή πάνω στον άνθρωπο που έκανε κακό στην Εσμεράλδα», λειτουργεί προς όφελος του να ελεγχθεί⁸²⁷ ο τρόπος με τον οποίο ο εννοούμενος αναγνώστης διαβάζει και κατανοεί τα δρώμενα.

Το παρακάτω απόσπασμα πληροφορεί τον νεαρό αναγνώστη για την ανατροπή που συντελείται στον ψυχισμό του ήρωα⁸²⁸, όταν ο Quasimodo συνειδητοποιεί την

⁸²⁶ *Αυτόθι*, σ. 60.

⁸²⁷ Nikolajeva M., 2003, *ό. π.*, σ. 13: «Ο παντογνώστης αφηγητής χρησιμοποιείται για να χειραγωγήσει τον αναγνώστη».

⁸²⁸ Caserio R. 1979, *ό. π.*, σ. 69.

ταυτότητά του και τις προοπτικές που διανοίγονται για το μέλλον του, χωρίς πλέον στο πλευρό του την Esmeralda:

«Δε μπορούσε να δεχτεί αυτό που της συνέβη. Έτσι αποφάσισε να ακολουθήσει στο χαμό την αγαπημένη του Εσμεράλδα»⁸²⁹.

Στη διασκευή των εκδόσεων Α. Α. Λιβάνη ο νεαρός αναγνώστης βιώνει αναπόδραστα ένα «κλειστό τέλος»⁸³⁰, εφόσον η μοίρα των ηρώων του είναι πλέον γνωστή και δεν υπάρχει κανένα ανοιχτό ζήτημα. Η λύση της δραματικής ιστορίας επισφραγίζεται την κατάληξη που συναντάμε συχνά στην παιδική αφηγηματολογία: το να είναι οι ήρωες για πάντα μαζί, στη ζωή ή στο θάνατο. Με τη στερεότυπη έκφραση των παραμυθιών «όλα αυτά συνέβησαν πριν από αρκετά χρόνια», ο αφηγητής, που παίζει το ρόλο του παλιού παραμυθά, κλείνει την ιστορία σε α' πρόσωπο, σύμφωνα με την υποκειμενική του εκδοχή, μετερχόμενος τις παρακάτω διατυπώσεις:

«Παρόλο που όλα αυτά συνέβησαν πριν από αρκετά χρόνια, η θλιβερή ιστορία στο καμπαναριό της Παναγίας των Παρισίων εξακολουθούσε να μένει χαραγμένη στο μυαλό μου. Είναι η ιστορία αγάπης του άσχημου αλλά καλόκαρδου Κουασιμόδου και της όμορφης Εσμεράλδας, μια ιστορία που για πρώτη φορά αφηγούμαι.»⁸³¹.

Σ' αυτήν την περίπτωση, με το κλείσιμο του μύθου, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής νιώθει την ανάγκη να επανα-αυτοπαρουσιαστεί, σαν να θέλει να συνδεθεί με το μαγικό χρόνο του παραμυθιού και την ιστορία που διηγήθηκε⁸³². Με αυτήν την καταληκτική παράγραφο του κειμένου του μεταγραφόμενου έργου της ιστορίας τού Hugo, όπως στα παραμύθια, επιτυγχάνεται αυτό το οποίο επιζητά ο νεαρός αναγνώστης: να παραμείνουν οι αγαπημένοι ήρωές του, Quasimodo και Esmeralda, για πάντα μαζί. Ο τρόπος με τον οποίο τελειώνει η αναδιήγηση της ιστορίας του κλασικού έργου του Hugo «ταιριάζει περισσότερο στους μικρότερους αναγνώστες διότι δεν προκαλεί αβεβαιότητες»⁸³³.

⁸²⁹ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, ό. π., σ. 61.

⁸³⁰ Η R. J. Lukens αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ κλειστού και ανοιχτού τέλους. Βλ. στο R. J. Lukens, 1995, ό. π., σ. 82.

⁸³¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2005, ό. π., σ. 61.

⁸³² Ζαν Ζ., ό. π., σ. 198-199.

⁸³³ Lukens R., 2003, ό. π., σ. 119.

2.3.8. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Καλοκάθη (2007).

Ο V. Jouve επισημαίνει ότι «δεν υπάρχει μυθιστόρημα χωρίς πρόσωπα και η πλοκή υπάρχει για αυτά και μέσα από αυτά»⁸³⁴. Ο Quasimodo, το κεντρικό μυθιστορηματικό πρόσωπο τόσο του αρχικού έργου του Hugo όσο και της μεταδιηγητικής σύνθεσης των εκδόσεων «Καλοκάθη», φέρει τον κύριο σημασιολογικό ρόλο, γιατί αποτελεί μια «κομβική σύμβαση του μυθιστορήματος»⁸³⁵: ενσαρκώνει το πρόσωπο, το οποίο μέσω της βιωμένης εμπειρίας που του προσφέρει την ωριμότητα και τη γνώση να ανακαλύψει σημαντικά στοιχεία που αγνοούσε, τόσο για τον εαυτό του όσο και για τους γύρω του, από το οποίο εκκινεί και κλιμακώνεται η αφήγηση. Είναι το πρόσωπο μέσα από την ανάπτυξη και εξέλιξη του αφενός, καθορίζεται η δράση και αφετέρου, διευρύνεται η επικοινωνία μεταξύ κειμένου και αναγνώστη. Ο αναγνώστης, ενώ είναι απών από τα γεγονότα που αναπαρίστανται, είναι παρών μέσα στο κείμενο δια της ανάγνωσης, παίζοντας το ρόλο του μάρτυρα όσων διαδραματίζονται. Επομένως, ο Quasimodo, το κεντρικό πρόσωπο του μύθου αναδεικνύεται ως το «προνομιακό στήριγμα της φαντασιακής δράσης τόσο μέσα στη διαδικασία της δημιουργίας που επιτελεί ο συγγραφέας όσο και μέσα στην αλληλεπίδραση της ανάγνωσης και αναγνώστη»⁸³⁶.

Η διασκευάστρια Anaël Dena επιλέγει έναν τριτοπρόσωπο αφηγητή για να αποδώσει τη σκηνή της αναγνώρισης από τον ήρωα Quasimodo του ένοχου ιερέα, dom Claude Frollo, ως προς την υπαιτιότητα για τον απαγχονισμό της Esmeralda με αποδέκτη τον νεαρό αναγνώστη. Η επιλογή της συγκεκριμένης οπτικής γωνίας ενισχύει την εξωτερική, «αντικειμενική» εστίαση και θέτει τον εννοούμενο αναγνώστη στην κατάλληλη θέση, ώστε να πληροφορείται τα γεγονότα, παρατηρώντας τα από απόσταση. Αποκλείεται, συνεπώς, η όποια δυνατότητα να ταυτιστεί⁸³⁷ με τους ήρωες. Αντιλαμβάνεται, λοιπόν, ο εννοούμενος αναγνώστης τα γεγονότα με ένα συγκεκριμένο τρόπο, αυτόν του παντογνώστη αφηγητή που ερμηνεύει τη συμπεριφορά του dom Claude Frollo, σχολιάζει τις ενέργειες του Quasimodo και αποδίδει τη σκηνή του θανάτου της Esmeralda εκτείνοντας ως εξής το νήμα της αφήγησης:

⁸³⁴ Jouve V., *L'effet – personnage dans le roman*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1992, σ. 58.

⁸³⁵ Αναγνωστοπούλου Δ., 2006, *ό. π.*, σ. 324.

⁸³⁶ Στο ίδιο, *ό. π.*, σ. 324-325.

⁸³⁷ Nodelman P., 1988, *ό. π.*, σ. 50.

«Ο Κουασιμόδος έψαχνε στον ναό να τη βρει. Τότε συνάντησε το Φρόλο, ο οποίος κοιτούσε κάτω στην πλατεία Γκρεβ. Ο Κουασιμόδος ακολούθησε το βλέμμα του και με φρίκη είδε την όμορφη τσιγγάνα κρεμασμένη. Μην μπορώντας να κάνει κάτι, την είδε ν' αναπνέει για τελευταία φορά. Με ένα σατανικό γέλιο, ο Αρχιεπίσκοπος απολάμβανε το θέαμα»⁸³⁸.

Σε αναλογία με το σχόλιο του Hugo το «δαιμονικό γέλιο», η Anaël Dena παρεμβαίνει με το δικό της σχόλιο «Με ένα σατανικό γέλιο, ο Αρχιεπίσκοπος απολάμβανε το θέαμα» για να αποκαλυφθεί η αλήθεια, την οποία αγνούσε ο Quasimodo. Συνειδητοποιώντας την αλήθεια, ο Quasimodo και πρωτίστως αποκτώντας την επίγνωση ότι σ' όλη του τη ζωή είχε καταντήσει έρμαιο ενός αδίστακτου δολοφόνου, θα βρει τη δύναμη που θα του δώσει την ώθηση να κινηθεί ρηξικέλευθα για πρώτη φορά στη ζωή του και να τιμωρήσει τον υπαίτιο για τον άδικο θάνατο της Esmeralda, επισυνάπτοντας νέες τροπές σ' αυτή τη δράση:

«Οδηγούμενος από την ανάγκη του να πάρει εκδίκηση, ο Κουασιμόδος έτρεξε προς το Φρόλο και τον έσπρωξε με όλη του τη δύναμη στο κενό. Ο Αρχιεπίσκοπος δεν πρόλαβε να κρατηθεί. Έπεσε μπροστά στο ναό»⁸³⁹.

Η Anaël Dena παρεμβαίνει στο κείμενο του Hugo, παραλείπει όλες τις μακροσκελείς περιγραφές, απλουστεύει τη γλώσσα, ώστε αυτή να ανταποκρίνεται στις «κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις για τις αναγνωστικές ικανότητες και τις ικανότητες κατανόησης του παιδιού»⁸⁴⁰. Ζωντανεύει ακόμη το λόγο με ηχητικές αισθαντικές εκφράσεις, «Ο Κουασιμόδος άφησε μια κραυγή πληγωμένου ζώου».

Η αναδιήγηση του κλασικού έργου της «Παναγίας των Παρισίων», υιοθετώντας το ασαφές στον τόπο και την αχρονικότητα μέχρι το τέλος της πλοκής, επισφραγίζει την ιστορία μ' ένα στερεότυπο «κλειστό τέλος»⁸⁴¹: ο θάνατος ενώνει τους δύο πρωταγωνιστές-ήρωες για πάντα μαζί, χωρίς τη δυνατότητα άλλης προοπτικής, ακολουθώντας τη λύση του αρχικού κειμένου, ενώ εμβόλιμα υπεισέρχεται το σχόλιο της Anaël Dena: «Το άψυχο σώμα του κρατούσε το χέρι της Εσμεράλδας. Ο θάνατος τους είχε ενώσει ξανά», στοιχείο που ερανίζεται από το κλασικό παραμύθι:

⁸³⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2007, ό. π., σ. 54.

⁸³⁹ *Αυτόθι*, σ. 55.

⁸⁴⁰ Shavit, 1986, ό. π., σ. 112-113.

⁸⁴¹ HR. J. Lukens αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ κλειστού και ανοιχτούτέλους. Βλ. στο R. J. Lukens, 1995, ό. π., σ. 81-82.

«Η Εσμεράλδα είχε πεθάνει και αυτός δεν έβρισκε λόγο να εξακολουθήσει να ζει. Ρίχνοντάς της μια τελευταία ματιά, εξαφανίστηκε στους διαδρόμους της Παναγίας των Παρισίων. Λίγες μέρες αργότερα, βρήκαν τον Κουασιμόδο σε ένα χαντάκι. Το άψυχο σώμα του κρατούσε το χέρι της Εσμεράλδας. Ο θάνατος τους είχε ενώσει ξανά»⁸⁴².

Η καταληκτική παράγραφος του κειμένου της διασκευάστριας Anaël Dena δανείζεται στοιχεία του κλασικού παραμυθιού, όπως τον άτοπο τόπο, «Λίγες μέρες αργότερα, βρήκαν τον Κουασιμόδο σε ένα χαντάκι», και τον άχρονο χρόνο, «ο θάνατος τους είχε ενώσει για πάντα». Αυτά τα υφολογικά στοιχεία της λογοτεχνίας του παραμυθιού, όπως κι η επιλογή της τριτοπρόσωπης αφηγηματικής φωνής στη διασκευή της, αφήνουν να διαφανεί ότι το τραγικό τέλος των ηρώων παρουσιάζεται στα μάτια των μικρών αναγνωστών να συντελείται σε έναν τόπο «αληθινό και ψεύτικο, πραγματικό και φανταστικό, όπως το όνειρο, σαν μια ουτοπία, σ' έναν μη τόπο», όπως παρατηρεί η Marthe Robert⁸⁴³.

2.3.9. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Tourbillon (2011).

Στις εκδόσεις «Tourbillon», ο Thomas Leclère τελειώνει την ιστορία, μένοντας πιστός στο αφηγηρικό έργο του Hugo· αποδίδει την ανατροπή που συντελείται στην πλοκή του μύθου, συσχετίζοντάς την με την ανακάλυψη του Quasimodo, ο οποίος βρίσκει τελικά τον πραγματικό ένοχο του απαγχονισμού της Esmeralda:

«ένα γέλιο τρομακτικό ξέσπασε πάνω στο πένθιμο πρόσωπο του ιερέα. Ο Quasimodo δεν άκουσε αυτό το γέλιο, αλλά το είδε»⁸⁴⁴.

Η ανατροπή παρουσιάζεται μαζί με το στοιχείο της αναγνώρισης, που δεν είναι τίποτε άλλο από την ανακάλυψη ενός κρίσιμου στοιχείου, «ένα γέλιο τρομακτικό ξέσπασε πάνω στο πένθιμο πρόσωπο του ιερέα», που ο ήρωας μέχρι εκείνη τη στιγμή αγνοούσε. Ο Thomas Leclère παραλείποντας το καυστικό σχόλιο του Hugo στο

⁸⁴² *Η Παναγία των Παρισίων*, 2007, ό. π., σ. 56.

⁸⁴³ Robert M., “Royaumes de nulle part” στο *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972, σ. 82. Βλ. Δ. Αναγνωστοπούλου, 2002, ό. π., σ. 93-100.

⁸⁴⁴ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2011, ό. π., σ. 173: « Un rire effroyable éclata sur le visage livide du prêtre. Quasimodo n’entendit pas ce rire, mais il le vit. ».

συγκεκριμένο απόσπασμα, «ένα γέλιο που μόνο όταν έχεις πάψει πια να είσαι άνθρωπος μπορείς να βγάλεις»⁸⁴⁵, αφήνει να διαφανεί ότι ο εννοούμενος αναγνώστης δεν είναι αρκετά ώριμος να το κατανοήσει. Ο διασκευαστής επιλέγει να αλλοιώσει το αφηγησιακό έργο του Hugo, αντιλαμβανόμενος ότι ο εννοούμενος αναγνώστης δε διαθέτει ένα υπόβαθρο γνώσεων και εμπειριών που θα του επέτρεπαν τη μη παρερμηνευτική ανάγνωση του σχολίου που υποβάλλει ο Hugo στο έργο του. Έτσι, «ο έλεγχος (ή ο επιχειρούμενος έλεγχος), που ασκεί στον αναγνώστη ο διασκευαστής μέσω του κειμένου, ασκείται αποτελεσματικά με αλλαγές (που σημαίνει υποβάθμιση) στο περιεχόμενο»⁸⁴⁶ του πρότυπου έργου του Hugo. Η Joan Aiken⁸⁴⁷ αποδοκιμάζει τους συγγραφείς που εσκεμμένα δε χρησιμοποιούν λέξεις τις οποίες νομίζουν ότι το παιδί αγνοεί, ενώ θεωρεί ότι «έχει ιδιαίτερη σημασία η γλώσσα, η οποία μπορεί να διευρύνει το πνεύμα του αναγνώστη και το λεξιλόγιό του. Αυτές καθαυτές οι λέξεις δίνουν μεγάλη ευχαρίστηση στα παιδιά – και ακόμα και τα παιδιά τα πιο στερημένα μπορούν μια χαρά να εξοπλιστούν μ' αυτές»⁸⁴⁸. Διότι όπως επισημαίνει ο E. B. White, αναφερόμενος και στη συγκλίνουσα άποψη της Joan Aiken, «όποιος γράφει κατεβαίνοντας στο επίπεδο των παιδιών, αποδυναμώνει το λογοτεχνικό γράμμα και κάνει τον αναγνώστη να πλήττει. Τα παιδιά προσφέρονται για παιχνίδι. Αγαπούν τις λέξεις που τους δυσκολεύουν, εφόσον βέβαια τα συμφραζόμενα αποσπούν την προσοχή τους»⁸⁴⁹.

Η αφήγηση λειτουργεί σαν ένα διδακτικό μυθιστόρημα (Bildungsroman)⁸⁵⁰, αναφέρεται στη «μαθητεία» που έχει υποστεί ο ήρωας Quasimodo, ο οποίος μέσα από τις πολλές δοκιμασίες στην περιπλάνησή του σε διάφορους τύπους εμπειρίας έχει «ωριμάσει» και έχει συνειδητοποιήσει τις δυνατότητές του και τη θέση του μέσα στην

⁸⁴⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 419 : « Au moment où c'était le plus effroyable, un rire de démon, un rire qu'on ne peut avoir que lorsqu'on n'est plus homme, éclata sur le visage livide du prêtre. Quasimodo n'entendit pas ce rire, mais il le vit.»

⁸⁴⁶ Hunt P., 1996, ό. π., σ. 151.

⁸⁴⁷ Aiken J., «Purely for love» στο *Children's Literature, views and reviews*, επιμ. Virginia Haviland, Bodley Head, London, 1974, σ. 148.

⁸⁴⁸ Hunt P., 1996, ό. π., σ. 145.

⁸⁴⁹ Hunt P., 1996, ό. π., σ. 145.

⁸⁵⁰ Παρθένης Α., *Τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ, 1795-1796*, έκδ. Ίδρυμα Κ. & Ε. Ουράνη. Αθήνα, 1995, σ. 9-10 : «Το μυθιστόρημα μαθητείας πρωτοεμφανίζεται στη Γερμανία. Το πρώτο μεγάλο παράδειγμα αυτού του είδους αποτελεί το έργο του Γκαίτε, *Τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ, 1795-1796*. Ο Γκαίτε μέσα από το διδακτισμό που συνεπάγεται ένα διαπλαστικό μυθιστόρημα, κατορθώνει να δώσει διέξοδο στην προσωπική του κοσμοθεωρία, πράγμα που πετυχαίνει κυρίως με τη χρήση του έντεχνου αφηγηματικού λόγου. Ο Γκαίτε ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη λέξη Bildung με τη σημασία της διάπλασης. Ο όρος προέρχεται από τη λέξη Bild, που σημαίνει εικόνα με τη σημασία που αποκτά η λέξη στα εκκλησιαστικά κείμενα, σε σχέση με το πλάσιμο του ανθρώπου κατ' εικόνα και ομοίωση του Θεού».

κοινωνία. Ο ήρωας Quasimodo, μέσα από τις εμπειρίες που αποκόμισε από τις συγκρούσεις του με τις αλλοτριωμένες κοινωνικές δομές όπου καταστρατηγούνται τα ανθρώπινα δικαιώματα και, τέλος, μέσα από την τελευταία του βιωμένη εμπειρία, τον απαγχονισμό της αγαπημένης του Esmeralda από τον άνθρωπο που τον μεγάλωσε και που ο ίδιος τον θεωρούσε πρότυπο, τοποθετείται απέναντι στην αδικία της κοινωνίας, καθώς αφορμάται στην τελική του αντίδραση:

«Ο κωδωνοκρούστης οπισθοχώρησε μερικά βήματα και
ξαφνικά ορμώντας πάνω στον domClaude με λύσσα, τον
έσπρωξε στο βάραθρο. Ο ιερέας ξεφώνισε:

- Κατάρα! Κι έπεσε»⁸⁵¹.

Μπροστά στον όγκο των πληροφοριών του έργου του Hugo, ο Thomas Leclère προσφεύγει σε περικοπές όλων των λεπτομερειακών περιγραφών του αφετηριακού κειμένου, εστιάζοντας στα κατεξοχήν ουσιαστικά διακειμενικά στοιχεία του επεισοδίου. Η πλοκή της διασκευής του υφαίνεται πάνω στην πλοκή του αρχικού κειμένου του Hugo, την οποία επισφραγίζει ένα «κλειστό τέλος»⁸⁵². Έτσι, ακολουθώντας τη λύση του κλασικού κειμένου, ο νεαρός αναγνώστης παρακολουθεί την έκβαση της σύνολης κλιμακούμενης δράσης, καθώς και την τύχη όλων των δρώντων προσώπων που εμπεριέχει το «αναπόφευκτο»⁸⁵³. Ο Thomas Leclère συνδέει τα γεγονότα με τέτοιο τρόπο μεταξύ τους, ώστε το τέλος της ιστορίας να έρχεται σα μία φυσική κατάληξη όλων όσα προηγήθηκαν, ως κάτι το αναπόφευκτο ή το μοιραίο⁸⁵⁴. Άλλωστε, σύμφωνα με την άποψη της J. Lukens, αν το τέλος της ιστορίας εμπεριέχει το στοιχείο της σύμπτωσης, αυτό αποδυναμώνει την πλοκή του κειμένου και προκαλεί ειδικά στο μικρό αποδέκτη σύγχυση και δυσπιστία⁸⁵⁵.

Παραθέτουμε τον επίλογο της ιστορίας από τον Thomas Leclère με ολοφάνερη την παρέμβαση του διασκευαστή, ο οποίος περικόπτει πλήθος λεπτομερειών, οδηγώντας την επαναφήγηση στην τραγική κατάληξη των ηρώων:

«Δύο χρόνια μετά τα γεγονότα που βάζουν τέλος σ' αυτή την ιστορία, βρήκαν σ'
ένα υπόγειο δύο σκελετούς. Ο ένας απ' αυτούς, που ήταν σκελετός γυναίκας, είχε

⁸⁵¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2011, ό. π., σ. 173: « Il recula de quelques pas et, tout à coup, se ruant sur lui avec fureur, il le poussa dans l'abîme. Le prêtre cria : -Damnation ! et tomba. ».

⁸⁵² Lukens H R. J., 1995, ό. π., σ. 81-82.

⁸⁵³ Στο ίδιο, σ. 82.

⁸⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 117.

⁸⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 120

ακόμα πάνω του μερικά κουρέλια από κάποιο φόρεμα που ήταν άλλοτε άσπρο. Ο άλλος σκελετός, που κρατούσε σφικτά αγκαλιασμένο τον πρώτο, ήταν σκελετός άνδρα. Πρόσεξαν πως είχε στραβή ραχοκοκαλιά, το κεφάλι χωμένο στις ωμοπλάτες και το ένα πόδι πιο κοντό από το άλλο. Όταν προσπάθησαν να τον αποσπάσουν από το σκελετό που αγκάλιαζε, διαλύθηκε σε σκόνη»⁸⁵⁶.

Κατά την Α. Ζερβού, η αφαίρεση κειμενικών στοιχείων του αφηγησιακού έργου στις διασκευές «ταυτίζεται με ένα είδος απλοποίησης. Ο διασκευαστής αφαιρεί ο,τιδήποτε θεωρείται άτοπο για παιδιά από πλευράς ιδεολογικών συμφραζομένων, οπότε ταυτίζεται με την παιδαγωγική λογοκρισία»⁸⁵⁷.

Στη μεταδίηγησή του ο Thomas Leclère επιλέγει να συμπεριλάβει περιληπτικά και χωρίς εμβόλιμα σχόλια το αίσιο τέλος για τους ήρωες Gringoire και Phoebus de Chateaupers, όπως και στο αρχικό κλασικό κείμενο του Hugo:

«Όσο για τον Πιερ Γκρενγκουάρ, κατάφερε να σώσει την κατσικούλα και είχε επιτυχίες στην τραγωδία. Ο Φεμπύς ντε Σατοπέρ, αυτός, παντρεύτηκε»

Στην δική του εκδοχή επαναλαμβάνεται η αίσθηση των γλωσσικών περιορισμών, καθώς παραλείπονται στοιχεία του αφηγησιακού έργου, όπως το καυστικό και ειρωνικό σχόλιο τού Hugo «Ο Φεμπύς ντε Σατοπέρ είχε κι αυτός τραγικό τέλος. Παντρεύτηκε», του οποίου το σημασιολογικό φορτίο απαιτεί ιδίως ανεπτυγμένες διανοητικές διαδικασίες. Έτσι, μια γλώσσα υπό περιορισμούς αναπόφευκτα οδηγεί στην αφήγηση των γεγονότων με βασικότερες απλοϊκές ιδέες.⁸⁵⁸ Η «απλότητα», όμως, συχνά εξομοιώνεται «με την τάση να δίνεται συνοπτικά η σκέψη»⁸⁵⁹, εφόσον «έχουν αναγνωρισθεί οι σχέσεις γλώσσας και σκέψης»⁸⁶⁰.

⁸⁵⁶ Η Παναγία των Παρισίων, 2011, ό. π., σ. 176: « Deux ans après les événements qui terminent cette histoire, on trouva dans une cave deux squelettes. L'un des deux, qui était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux d'une robe qui avait été blanche. L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrasse, était celui d'un homme. On remarqua qu'il avait la colonne vertébrale déviée, la tête dans les omoplates et une jambe plus courte que l'autre. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière. ».

⁸⁵⁷ Ζερβού Α., 1997, ό. π., σ. 123.

⁸⁵⁸ Hunt P., 1996, ό. π., σ. 147.

⁸⁵⁹ Στο ίδιο, ό. π., σ. 141.

⁸⁶⁰ Στο ίδιο, ό. π., σ. 142.

2.3.10. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Glénat BD (2012).

Ο χειρισμός με τον οποίο προσαρμόζεται, ακριβώς, αυτό το τμήμα του έργου, όπως ο επίλογος, δίνει την ευκαιρία στους ερευνητές να διακρίνουν τις διαφορετικές θέσεις των διασκευαστών. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του επιλόγου της επαναφήγησης της πρότυπης ιστορίας του Hugo από τις εκδόσεις «Glénat BD». Ο Robin Recht, ως αφηγητής, που παίζει το ρόλο του παλιού παραμυθά και επαναδιηγείται την ιστορία του έργου του Hugo στην εγγονή του, την κλείνει σε α' πρόσωπο παραθέτοντας την υποκειμενική του εκδοχή επεισάγοντας τη φραστική παραλλαγή:

«-Α! Όχι!! Εσύ δεν τα διηγήθηκες όλα παππού; Και ο φοβερός καμπούρης; Τιμωρήθηκε γι' αυτό που έκανε;
-Ο Quasimodo; Ναι...τιμωρήθηκε.
-Και ο Αρχιδούκας; Τι απαίσιος άνθρωπος αυτός εδώ! Κατά κάποιον τρόπο, πολύ πιο φοβερό, ναι..., τιμωρήθηκε κι αυτός επίσης. Η Esmeralda; Δεν ήταν η πιο όμορφη; Ας επιστρέψουμε τώρα. Είναι αργά. Θα σου διηγηθώ τη συνέχεια της ιστορίας αύριο. Αυτή είναι δυστυχώς πιο φοβερή... πιο θλιβερή, επίσης...»⁸⁶¹.

Στην καταληκτική παράγραφο του δευτερογενούς κειμένου κυριαρχεί ο διάλογος, «όπου η φωνή του συγγραφέα απουσιάζει ή φαίνεται να ασκεί περιορισμένο έλεγχο»⁸⁶². Τα πολλά σημεία προφορικότητας που διανθίζουν το κείμενο του Robin Recht, όπως «-Α! Όχι!! Εσύ δεν τα διηγήθηκες όλα παππού;» και «-Ο Quasimodo; Ναι...τιμωρήθηκε. Και ο φοβερός καμπούρης;» προσδίδουν οικειότητα στην αφήγηση. Ο Robin Recht επιλέγει την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, μια και του δίνει τη δυνατότητα να παρουσιάσει τα γεγονότα «αποσιωπώντας κάποια πράγματα ή παραλείποντας άλλα»⁸⁶³ κι έτσι προχωρεί στη συμπύκνωση του αφετηριακού έργου του Hugo. Ο ελεύθερος διάλογος «αναγκάζει, περισσότερο από άλλα είδη αφήγησης,

⁸⁶¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, 2012, ό. π., σ. 47-48: « Ahnon! Tu n'as pas tout raconté, grand-père ! et l'affreux bossu ? Il a été puni pour ce qu'il a fait ? Quasimodo ? Oui...il a été puni. Et l'Archidiacre ? Quel horrible homme celui-là ! d'une certaine façon, bien plus terrible, oui...il a lui aussi été puni. La Esmeralda ? Ce n'était pas Esmeralda, la plus belle ? ...Revenons maintenant Garance. Il est tard. Je te raconterai la suite demain. Elle est malheureusement plus terrible... plus triste, aussi... ».

⁸⁶² Hunt P., 1996, ό. π., σ. 155.

⁸⁶³ Ζερβού Α., 1997, ό. π., σ. 99.

τον νεαρό αναγνώστη να βγάλει τα συμπεράσματά του»⁸⁶⁴. Πρόκειται για αφηγηματικούς τρόπους που επιλέγει ο Robin Recht, προκειμένου να ολοκληρώσει την αφήγηση της ιστορίας, εστιάζοντας σε επεισόδια, που ο διασκευαστής θεωρεί κατεξοχήν ουσιαστικά για την πλοκή της δικής του εκδοχής.

Πρόκειται για ένα «ανοιχτό τέλος»⁸⁶⁵, «μετέωρο και ανοιχτό σε κάθε ερμηνεία»⁸⁶⁶



Εικόνα 47

τέτοιο, που εκκαλεί τον νεαρό αναγνώστη να φανταστεί το τέλος των ηρώων της ιστορίας. Μ' άλλα λόγια, ο δημιουργός της γαλλικής διασκευής Robin Recht εμπλέκει τον αναγνώστη μικρής ηλικίας στη συνέχεια της ιστορίας, ενεργοποιώντας τον να φανταστεί την τιμωρία τόσο του Quasimodo όσο και του dom Claude, καθώς επίσης το τέλος της Esmeralda. Έτσι, ο Robin Recht καθιστά τον εννοούμενο αναγνώστη συμμετοχο σε ένα

παιχνίδι υποθέσεων πάνω στην κατάληξη της υπό αφήγηση ιστορίας.

Όμως, το τέλος στο συγκεκριμένο κόμικς επέρχεται με την επαναφορά, την επιστροφή του παππού αφηγητή της ιστορίας και της εγγονής στο σπίτι: «Ας επιστρέψουμε τώρα. Είναι αργά. Θα σου διηγηθώ τη συνέχεια της ιστορίας αύριο». Επιστρέφουν στην αρχική τους κατάσταση, αφού πρώτα μέσα από τη διήγηση της ιστορίας η εγγονή έζησε νοερά τις εμπειρίες των ηρώων της αλλά και τις περιπέτειές τους. Με αυτόν τον τρόπο, έχουμε απορτίωση του κύκλου της αφήγησης. Οι περιπέτειες της ιστορίας που έζησε νοερά η εγγονή «φαντάζουν ως μια παρένθεση στην ήσυχη τωρινή ζωή της»⁸⁶⁷, φανταστικό βίωμα που προσδίδει στην αφήγηση «μια ενυπάρχουσα κυκλικότητα»⁸⁶⁸.

⁸⁶⁴ Hunt P., 1996, *ό. π.*, σ. 157.

⁸⁶⁵ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 81-82.

⁸⁶⁶ Barthes R., *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966, σ. 54.

⁸⁶⁷ Fresnault-Deruelle P., *Dessins et bulles-La bande dessinée comme moyen d'expression*, Bordas, Paris, 1972, σ. 63.

⁸⁶⁸ Barker M., *Comic: Ideology, power & the critics*, Manchester University Press, Manchester/New York, 1989, σ. 71.

Γ΄ Κεφάλαιο

Η διεικονική προσέγγιση της διαλογικότητας του μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» στις διασκευές για παιδιά

3. Η διασκευή ως παραγωγική, διεικονική διαδικασία και ως συνομιλία με το αρχικό κείμενο

Το μυθιστόρημα στις διασκευές του προσαρμόζεται στη διττή φύση, την κειμενική και την εικονική, «δημιουργώντας στρώματα νοημάτων στο κείμενο και στην εικονογράφηση τα οποία επιδέχονται διαφορετικές ερμηνείες σύμφωνα με σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις»⁸⁶⁹. Στη δεύτερη περίπτωση αναφερόμαστε στη διεικονικότητα.

Στην ειρωνική, κατά τον Nodelman, γλώσσα των εικονογραφημένων διασκευών, «οι λέξεις μιλάνε για ό,τι οι εικόνες δε δείχνουν, ενώ οι εικόνες δείχνουν αυτό που οι λέξεις δε λένε. Η ειρωνεία προκύπτει διότι οι εικόνες καταστρατηγούν την εμπιστοσύνη μας στο νόημα των λέξεων, ενώ οι λέξεις καταστρατηγούν την εμπιστοσύνη μας στα στοιχεία της εικόνας»⁸⁷⁰.

⁸⁶⁹ Arizpe E. & Styles M., 2003, *ό. π.*, σ. 24.

⁸⁷⁰ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 326-330.

Ο Nodelman ασχολείται με τη μελέτη του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου με βάση τη σημειολογική ανάλυση και αναζητά κώδικες ανάγνωσης της εικόνας. Υποστηρίζει ότι οι διασκευαστές πρέπει να γνωρίζουν τις συμβάσεις που διέπουν την εικονογράφηση προκειμένου να αποκωδικοποιήσουν το μήνυμα της εικόνας. Αναφέρει συγκεκριμένα: «Όπως η κατανόηση του κειμένου εξαρτάται από τη γνώση των γραμματικών φαινομένων με τον ίδιο τρόπο και η εικόνα εξαρτάται από τη γνώση των συμβάσεων από τις οποίες προσδιορίζεται [...] Η γνώση των συμβάσεων αφορά τον τρόπο τοποθέτησης των αντικειμένων και των προσώπων στη σύνθεση ώστε να παρέχουν πληροφορίες στον αναγνώστη. Σημασία δεν έχει το τί απεικονίζει αλλά το πώς»⁸⁷¹.

Οι συμβάσεις, σύμφωνα με τον Nodelman, μπορούν να προσφέρουν πληροφόρηση και αφορούν εξωτερικά χαρακτηριστικά που αντιλαμβανόμαστε με την πρώτη θέαση αλλά και με υποδηλούμενα χαρακτηριστικά που συνδέονται με τη γνώση των πολιτισμικών κωδίκων. Στα εξωτερικά χαρακτηριστικά συμπεριλαμβάνονται η εμφάνιση του βιβλίου που επηρεάζει τη στάση μας απέναντι στην αφήγηση, πριν ακόμη αρχίσουμε την ανάγνωση. Η διάθεση και η ατμόσφαιρα που δημιουργείται με τις ποικίλες χρήσεις χρωμάτων, γραμμών και σχημάτων, της τεχνικής και της τεχνοτροπίας που ο εικονογράφος/καλλιτέχνης επιλέγει, επηρεάζουν τη στάση μας απέναντι στα γεγονότα που περιγράφει το βιβλίο. Στα υποδηλούμενα ανήκουν η σημασία των εικονικών αντικειμένων ως προς τη συμβατική τους λειτουργία στο εξωκειμενικό περιβάλλον, η αναπαραστατική τους δυναμική ως προς την ιδιαίτερη θέση που καταλαμβάνουν στη σύνθεση⁸⁷².

Κατά τον Nodelman, οι εικονογραφημένες διασκευές κλασικών μυθιστορημάτων διαθέτουν μοναδικούς ρυθμούς, μοναδικούς τρόπους διαμόρφωσης και δομής, ένα μοναδικό σύστημα αφηγηματικών τεχνικών⁸⁷³. Εισάγει τον όρο του υπονοούμενου θεατή, κατ' αναλογία προς τον υπονοούμενο αναγνώστη των αναγνωστικών θεωριών πρόσληψης, ο οποίος δομείται στη βάση της σταδιακής γνώσης των συμβάσεων. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «η γνώση του γεγονότος ότι οι εικόνες προβάλλουν έναν υπονοούμενο θεατή με συγκεκριμένες δεξιότητες, θα πρέπει

⁸⁷¹ Στο ίδιο, σ. 164-195.

⁸⁷² Στο ίδιο, σ. 78-129.

⁸⁷³ Hunt P., 1996, ό. π., σ. 252.

να επηρεάσει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε όχι μόνο τη σχέση εικόνας-λόγου, αλλά και την επακόλουθη σχέση εικονογραφημένου βιβλίου και αναγνώστη»⁸⁷⁴.

Μια διαφορετική ανάγνωση του εικονογραφημένου βιβλίου που θα στηρίζεται στα δομικά στοιχεία της ιστορίας από την πλευρά της αφηγηματικής τους δυναμικής, προτείνεται από την Luckens. Εισηγείται συγκεκριμένα τη μελέτη των χαρακτήρων της πλοκής, του θέματος, του σκηνικού, της οπτικής γωνίας των προσώπων και της ατμόσφαιρας ή διάθεσης της αφήγησης μέσω των εικόνων⁸⁷⁵.

Κατά τον Hunt αναγκαία θεωρείται η ανάπτυξη ενός πεδίου κριτικής διαχείρισης του εικονογραφημένου βιβλίου, το οποίο, ως είδος, δανείζεται στοιχεία από όλα τα άλλα είδη. Αυτό προβάλλει το περιεχόμενο της κάθε ιστορίας μέσα από το συνδυασμό των δύο αφηγήσεων: της λεκτικής και της εικονιστικής. Η πιθανή σύγκρουση της υποκειμενικότητας των λέξεων και της αντικειμενικότητας των εικόνων ή η διάσταση της προοπτικής των λέξεων από την προοπτική της εικόνας δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά μία συγκεκριμένη αφηγηματική σύμβαση την οποία επιλέγουν οι δημιουργοί ενός εικονογραφημένου βιβλίου, για να κατασκευάσουν ένα συγκεκριμένο νόημα. Τονίζει, μάλιστα, ότι αντιλαμβανόμαστε τις εικόνες ολιστικά, ενώ τις λέξεις γραμμικά⁸⁷⁶.

Στη μελέτη τους *How Picturebooks Work* οι Nikolajeva και Scott προσφέρουν ένα ταξινομικό σχήμα για την αλληλεπίδραση κειμένου και εικόνας.⁸⁷⁷ Οι Nikolajeva και Scott «χρησιμοποιούν τέσσερις όρους για να περιγράψουν τις ποικίλες εκδοχές διαντίδρασης εικόνας και λόγου: σ υ μ μ ε τ ρ ί α, όταν εικόνα και λόγος μεταφέρουν την ίδια ακριβώς πληροφορία, ε ν ί σ χ υ σ η, όταν το ένα από τα δύο, η εικόνα ή ο λόγος, υπερισχύει έναντι του άλλου, α ν τ ι σ τ ά θ μ ι σ η, όταν εικόνα και λόγος ισορροπούν προσφέροντας διαφορετικές πληροφορίες και α ν τ ι π α ρ ά θ ε σ η, η ακραία μορφή της αντιστάθμισης, όπου εικόνα και λόγος μοιάζουν να λένε εντελώς διαφορετικά πράγματα».⁸⁷⁸

⁸⁷⁴ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 31.

⁸⁷⁵ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 209-220.

⁸⁷⁶ Hunt, 1996, *ό. π.*, σ. 235-252.

⁸⁷⁷ Nikolajeva & Scott, 2001, *ό. π.*, σ. 11-26.

⁸⁷⁸ Nikolajeva & Scott, 2001, *ό. π.*, σ. 227-231.

Μια παρόμοια ταξινόμηση στην εξέταση της αλληλένδετης αφήγησης κειμένου και εικόνας εισηγείται η Agosto, ορίζοντας δύο βασικές κατηγορίες, της ενίσχυσης – αύξησης και της αντιπαράθεσης – αντίθεσης⁸⁷⁹.

Κατά τον Γ. Παπαντωνάκη, «η διττή αφήγηση, λεκτική και οπτική, ιδιαίτερα όταν αυτή επιλέγει διαφορετικές εστιάσεις, φωτίζει πρισματικά τα ίδια γεγονότα, ξεδιπλώνει μια πολύπλοκη πραγματικότητα και περνάει από τη μια Αλήθεια στις πολλές προσωπικές αλήθειες».⁸⁸⁰ Παράλληλα, αντιπροσωπεύει ένα μοναδικό είδος σημειωτικού αντικειμένου. Το νόημα παράγεται ταυτόχρονα από τις λέξεις του κειμένου και τις εικόνες. Κείμενο και εικόνα παρέχουν στους αναγνώστες-θεατές αυτό που ο Barthes όρισε «ως λειτουργία αναμετάδοσης, κατά την οποία κάθε σήμα συμπληρώνει το άλλο. Το κείμενο και η εικόνα συμβάλλουν σε μια ενότητα του μηνύματος στο κείμενο της ιστορίας.»⁸⁸¹

Στην αναλυτική διερεύνηση του υλικού της παρούσας ερευνητικής εργασίας αξιοποιούνται στοιχεία από όλες τις θεωρητικές προσεγγίσεις των μελετητών του εικονογραφημένου βιβλίου, οι οποίες εκτέθηκαν παραπάνω. Τα στοιχεία αυτά συνδυάζονται ανάλογα με τις ανάγκες του υλικού, το οποίο δεν είναι ετερόκλητο ως προς τη θεματολογία και την ιδεολογική του κατεύθυνση.

Σχετικά με το παιχνίδι των αποστάσεων ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα, οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες, σχέσεις ιδιαίτερα περίπλοκες έχουν κινήσει το ενδιαφέρον πολλών μελετητών. Ο R. Barthes⁸⁸² εντοπίζει ότι ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες υπάρχει μία «μορφή “αναμεταβίβασης” στην κατασκευή του μηνύματος και θεωρεί ότι ο λεκτικός και ο εικονιστικός λόγος βρίσκονται μεταξύ τους σε θέση συνταγματική και, ενώ αρχικά δείχνουν αποσπασματικοί, στη συνέχεια κατορθώνουν να επιτύχουν την ένωση, στο επίπεδο της ιστορίας, της διήγησης»⁸⁸³.

⁸⁷⁹ Lewis D., 2001, *ό. π.*, σ. 40-41.

⁸⁸⁰ Παπαντωνάκης Γ., 2006, *ό. π.*, σ. 78.

⁸⁸¹ Barthes R., *Image Music Text*, επιμ. Heath S., New York, Hill and Wang, 1977, Fontana Press, London, 1977. Βλ. Σιβροπούλου Ρ., 2003, *ό. π.*, σ. 197. https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Barthes-image_music_text.pdf

⁸⁸² Barthes R., *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, μτφρ. Howard R., New York: Hill & Wang-Farrar, 1985, σ. 30.

⁸⁸³ Βλ. Γιαννακοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 33.

Ο εικονιστικός και ο λεκτικός λόγος είναι δύο διαφορετικά εκφραστικά μέσα, δύο διαφορετικοί τρόποι θέασης, πιθανόν να απαιτούν δύο διαφορετικούς τρόπους σκέψης σύμφωνα με τον Perry Nodelman⁸⁸⁴, που μπορεί να επιδέχονται διαφορετικές ερμηνείες. Το κενό μεταξύ λεκτικής και εικονιστικής αφήγησης καλείται να συμπληρώσει ο αναγνώστης. Οι σχέσεις δηλαδή που αναπτύσσονται ανάμεσα στον κειμενικό και τον εικονιστικό λόγο αποτελούν ένα παιχνίδι αποστάσεων που «ορίζονται από μια μπαχτίνεια δυναμική» κατά τη διατύπωση της Α. Γιαννικοπούλου⁸⁸⁵. Οι μελετητές της παιδικής λογοτεχνίας, J. Doonan, Nikolajeva και Scott, Agosto και P. Nodelman, τις προσδιορίζουν με διαφορετικά ταξινομικά σχήματα.

Ωστόσο, κατά τον P. Nodelman, «η σχέση λέξεων και εικόνων σ' ένα εικονογραφημένο βιβλίο χαρακτηρίζεται από μια ειρωνεία, η οποία πηγάζει κυρίως από την αντίθεση μεταξύ της υποκειμενικότητας των λέξεων και της αντικειμενικότητας των εικόνων»⁸⁸⁶. Επιπλέον, η ειρωνική σύμπραξη των δύο αφηγηματικών κωδίκων μπορεί να είναι αποτέλεσμα ηθελημένης στρατηγικής από πλευράς του δημιουργού της διασκευής του κλασικού μυθιστορήματος. Συγκεκριμένα, το κείμενο σε μια διασκευή της παρούσας ερευνητικής εργασίας δηλώνει ότι «γνωρίζει» την ύπαρξη της συγκεκριμένης εικόνας, υποβάλλοντας την ιδέα ότι αυτή προηγήθηκε του κειμένου. Με αυτό τον τρόπο, αποκαλύπτει, σύμφωνα με τη βασική αρχή της μεταμυθοπλασίας, την αφηγηματική τεχνική που ακολουθείται, δηλαδή το γεγονός ότι η εικόνα χρησιμοποιείται ως εφιαλτήριο για να ενισχυθεί η αξιοπιστία των λέξεων. Η ειρωνεία, επομένως, ηθελημένη στρατηγική της δημιουργού του βιβλίου, είναι ένα παιχνίδι που παίζουν λέξεις και εικόνες. Μια άλλη περίπτωση όπου η ειρωνική ένταση «μεταξύ της υποκειμενικότητας των λέξεων και της αντικειμενικότητας των εικόνων»⁸⁸⁷ προβάλλεται ηθελημένα και γίνεται αφηγηματική στρατηγική, μπορούμε να παρατηρήσουμε στη διασκευή μας με την πρωτοπρόσωπη λεκτική αφήγηση ενός ομοδιηγητικού ήρωα/αφηγητή, αλλά με την τριτοπρόσωπη εικονιστική αφήγηση ενός εξωτερικού παρατηρητή⁸⁸⁸.

⁸⁸⁴ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 353.

⁸⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 33.

⁸⁸⁶ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 335.

⁸⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 335.

⁸⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 327-352.

Σύμφωνα με τη Δ. Αναγνωστοπούλου, άλλοτε η εικόνα μπορεί να αποκαλύπτει το κείμενο, να το προεκτείνει, να το ερμηνεύει και να διευκολύνει έτσι την ανάγνωσή του. Άλλοτε, όμως, η εικόνα μπορεί να παραπέμπει σε διαφορετικό νόημα από το κείμενο ή να καλεί τον αναγνώστη να κατανοήσει αυτό που υπονοείται ή υπολανθάνει στο κείμενο⁸⁸⁹.

Ο τρόπος που συγκλίνουν ή αποκλίνουν οι εικόνες ως προς το κείμενο ή το παιχνίδι της απόστασης ανάμεσα στο λεκτικό «τρόπο του λέγειν» και στον εικονιστικό «είναι» σχετίζεται με την ιδεολογία η οποία εγγράφεται στο κείμενο και γίνεται αντικείμενο διαχείρισης από τον δημιουργό/συγγραφέα.

Σε μια εικονογραφημένη διασκευή το πρώτο στοιχείο που έλκει την προσοχή μας, παρατηρώντας μία εικονογράφηση, είναι τα πρόσωπα και η δράση τους και στη συνέχεια προσπαθούμε να τα κατανοήσουμε μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους που αποδίδονται με τις λέξεις. «Τα στοιχεία της εικόνας είναι τα “εργαλεία” για την ανάγνωσή της εικαστικής γλώσσας: το σημείο, η γραμμή, το σχήμα, η διεύθυνση, ο τόνος, το χρώμα. Η ανάλυση των στοιχείων αυτών είναι η βάση για την παραπέρα ανάλυση της σύνθεσης ενός εικαστικού έργου. Ως ανάλυση στοιχείων νοείται η προσέγγιση του χαρακτήρα της εικαστικής γλώσσας, η επισήμανση του συμβολικού της μηνύματος και η σύνδεσή τους με τα φαινόμενα και τους νόμους της ζωής»⁸⁹⁰.

Ο Breton A. επισημαίνει ότι «η ανάγκη να ορίσουμε τις οπτικές εικόνες έχει εξωτερικευθεί σε κάθε εποχή και κατέληξε στο σχηματισμό μιας πραγματικής γλώσσας που δεν μου φαίνεται περισσότερο τεχνητή από την άλλη»⁸⁹¹. Η ίδια η εικόνα αποτελεί το σημαίνον, το προφανές, ενώ το υπονοούμενο μήνυμα αποτελεί το σημαινόμενο, σύμφωνα με τους όρους που χρησιμοποίησε ο Ferdinand de Saussure στη θεωρία του. Συγκεκριμένα, ο Saussure ορίζει την έννοια της σημειολογίας ως την «επιστήμη που μελετά τη ζωή των σημείων μέσα στους κόλπους της κοινωνικής ζωής. Η γλώσσα είναι ένα σύστημα σημείων που εκφράζει ιδέες και έτσι μπορεί να συγκριθεί με τη γραφή, με το αλφάβητο των κωφαλάλων, με τις συμβολικές μορφές κ.λπ.»⁸⁹².

⁸⁸⁹ Αναγνωστοπούλου Δ., 2007, *ό. π.*, σ. 44.

⁸⁹⁰ Καζάκου- Τσιάρα Ο., *Εισαγωγή στην εικαστική γλώσσα*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2006, σ. 17.

⁸⁹¹ Κλέε Πάουλ, *Η εικαστική σκέψη. Τα μαθήματα στη σχολή του Μπαουχάουζ*, Κριτική-παρουσίαση-μτφρ.-καλλιτεχνική επιμ. Μοσχονά Άννα, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1989, σ. 12.

⁸⁹² Βλ. Saussure Ferdinand de, *Écrits de linguistique générale (Bibliothèque de Philosophie)*, établis et édités par Simone Bouquet et Rudolf Engler, éditions Gallimard, Paris, 2002. Βλ. Μπενβενίστ

Η εικόνα ως σημείο μπορεί να εκληφθεί ως σημαίνον σε επίπεδο έκφρασης και ως σημαινόμοιο σε επίπεδο περιεχομένου που είναι το εννοιολογικό υπόστρωμα. Ο Saussure υποστηρίζει ότι το σημείο «προκύπτει από τη σύνδεση ενός σημαίνοντος (στην περίπτωσή μας η εικόνα) και ενός σημαινομένου (έννοια). Σε μια ανάγνωση της εικαστικής γλώσσας, λοιπόν, βρίσκουμε αυτές τις μορφές-σημαίνοντα που θα μας παραπέμψουν στις αντίστοιχες έννοιες-σημαινόμενα»⁸⁹³.

Στη διάκριση δύο κωδίκων καταλήγει ο W. Moebius: τους εικονογραφικούς κώδικες και τους γραφιστικούς κώδικες. Ορίζει ως γραφιστικούς τους λεκτικούς κώδικες και ως εικονογραφικούς τους εικονιστικούς κώδικες οι οποίοι υπάρχουν ως προηγούμενη γνώση του αναγνώστη⁸⁹⁴.

Ο στόχος της παρούσας έρευνας είναι η προσέγγιση του υπονοούμενου μηνύματος που προκύπτει από την εικονογράφηση και ο τρόπος προσέγγισης και ανάλυσης των εικόνων στις διασκευές κλασικών μυθιστορημάτων των σύγχρονων δημιουργών, στηριζόμενοι σε θεωρίες σημειολογίας της Γλωσσολογίας του Saussure και της λογοτεχνικής γραφής του R. Barthes. Σύμφωνα με τον R. Barthes το σημαίνον δηλ. το προφανές της εικόνας ορίζεται ως «δήλωση, ενώ το υπονοούμενο, το σημαινόμοιο ως υποδήλωση»⁸⁹⁵.

Η αφηγηματολογία αποτελεί επίσης χρήσιμο μεθοδολογικό εργαλείο για την προσέγγιση και την ανάγνωση της εικόνας, καθώς συνιστά αφηγηματική μονάδα.

Οι εικονογραφημένες διασκευές κλασικών μυθιστορημάτων συμβάλλουν στο να διαφανεί η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στο «διαβάζω» τις λέξεις και τις εικόνες. Σύμφωνα με την Sonia Landes οι εικονογραφήσεις «έχουν δύο όψεις της αφήγησης, την οπτική και τη λεκτική, η καθεμιά μπορεί να προβάλλεται ξεχωριστά, για να ισχυροποιεί, να εναρμονίζει, να προκαταλαμβάνει ή να επεκτείνει την άλλη. Έχουν πολλές σημειολογικές/σημασιολογικές δυνατότητες»⁸⁹⁶. Οι εικόνες έχουν τη δική τους συνοχή και το δικό τους βάθος αναφορών όσον αφορά στον τρόπο με τον οποίο

Ε., «Η Σημειολογία της γλώσσας» στο *Μπενβενιστ, Μπάρτ, Ντερνιτά, Πιρς, Φουκό, Κείμενα σημειολογίας*, προλ. – μτφρ. Παπαγιώργης Κωστής, εκδ. Νεφέλη, 1981, σ. 30.

⁸⁹³ Στο ίδιο, σ. 27-32.

⁸⁹⁴ Moebius W., «Introduction to Picture book Codes», στο *Word & Image*, vol. 2, no 2 (April-June 1986), σ. 141-151.

⁸⁹⁵ Barthes R., *L'aventure sémiologique*, éd. Seuil/Essais-Points, Paris, 1985, σ. 27.

⁸⁹⁶ Βλ. Landes S., «Picture books as literature», in *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 10 no 2, summer 1985, Johns Hopkins University Press, σ. 52 και βλ. Χαντ Π., *Κριτική, θεωρία και παιδική λογοτεχνία*, μτφ. Ευγ. Σακελλαριάδου-Μ. Κανατσούλη, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 1996, σ. 237.

μπορούμε να ξαναδούμε τα οικεία αντικείμενα ή στον τρόπο με τον οποίο χρώματα και τόνοι χρωμάτων (μέσα στο βιβλίο ή με εξωτερικούς συνειρμούς) μπορούν να αντικαταστήσουν, να επεκτείνουν ή να ενορχηστρώσουν τα λεκτικά σημασιολογικά σύνολα⁸⁹⁷.

Σχετικά με το θέμα της αφήγησης, ο G. Genette, στο βιβλίο του *Nouveau Discours du récit* αναφέρει ότι: «δεν υπάρχουν αφηγηματικά περιεχόμενα, υπάρχουν αλληλουχίες πράξεων ή συμβάντων επιδεικτικών οποιουδήποτε τρόπου αφηγηματικής αναπαράστασης»⁸⁹⁸.

Στην *Αφηγηματική Λειτουργία* ο P. Ricœur αναφέρει ότι «η τέχνη της αφήγησης συνδέεται με την τυφλή περιπλοκότητα του παρόντος έτσι όπως αυτό βιώνεται από τους ίδιους τους συγγραφείς, και πως αυτή η τέχνη υπάγεται στην ερμηνεία που οι ίδιοι οι συντελεστές δίνουν για τις πράξεις τους»⁸⁹⁹. Σε αντίθεση με τον P. Ricœur, ο Mink παρατηρεί ότι η «αφηγηματική λειτουργία παίρνει το χαρακτήρα μιας στοχαστικής κρίσης με την καντιανή σημασία του όρου, δηλαδή το να διηγείσαι και το να παρακολουθείς μίαν ιστορία σημαίνει να στοχάζεσαι πάνω σε γεγονότα με το σκοπό να τα περικλείσεις σε ολότητες που διαδέχονται η μία την άλλη. Η ιδέα της στοχαστικής κρίσης πάνω στα γεγονότα συμπεριλαμβάνει την έννοια της ‘‘σκοπιάς’’»⁹⁰⁰.

Στην περίπτωση των υπό έρευνα εικονογραφημένων διασκευών του κλασικού μυθιστορήματος η «Παναγία Των Παρισίων» του V. Hugo, η ιστορία είναι το κείμενο και η αφήγηση είναι η εικόνα. Οι δύο διαφορετικές τροπικότητες διεπιδρούν μεταξύ τους μέσα σ’ ένα περιβάλλον γόνιμης διττότητας, η οποία προσδίδει σε κάθε εικονογραφημένο βιβλίο έναν εγγενή δυναμισμό, που επιτρέπει στην εικόνα άλλοτε να είναι συναφής με το κείμενο κι άλλοτε να αποκλίνει από αυτό. Η εγγενής αυτή ιδιότητα του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου αποδίδεται από τον Lewis⁹⁰¹, ως double orientation/διπλή κατεύθυνση, ένας όρος που ταυτόχρονα αποτελεί αναφορά στην καταγωγή του είδους, ως περιεχόμενο από τον συγκερασμό δύο τροπικοτήτων,

⁸⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 241.

⁸⁹⁸ Genette G., *Nouveau Discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, σ. 45-48.

⁸⁹⁹ Ricœur P., *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μτφ. Β. Αθανασόπουλος, εκδ. Καρδαμίτσα, 1990, σ. 29.

⁹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 29.

⁹⁰¹ Βλ. Lewis D., 2001, *ό. π.*, σ. 68-75.

αλλά και υπογραμμίζει την ιδιαίτερη δυνατότητά του να απευθύνεται συγχρόνως προς δύο κατευθύνσεις⁹⁰².

Η Jane Doonan καταλήγει: «είτε η εικόνα είναι συναφής με το κείμενο είτε αποκλίνει από αυτό, ο αναγνώστης θεατής είναι σε θέση να εξάγει περισσότερα νοήματα, εφόσον επιτρέπει στις εικόνες να μιλούν από μόνες τους και χάνουμε πολλά από κάθε έργο τέχνης αν δεν είμαστε ανοιχτοί σε ό,τι έχει να μας προσφέρει».⁹⁰³ Πράγματι, σύμφωνα με την παρατήρηση του P. Nodelman, «τα εικονογραφημένα βιβλία έχουν μοναδικούς ρυθμούς, μοναδικές συμβάσεις μορφής και δομής, ένα μοναδικό σώμα αφηγηματικών τεχνικών»⁹⁰⁴.

Η μελέτη της εικόνας ως αφηγηματική μονάδα στοχεύει στην ανάλυση των τρόπων με τους οποίους οι εικόνες στις εικονογραφημένες διασκευές κλασικών μυθιστορημάτων των σύγχρονων δημιουργών αλληλοεπιδρούν με τις λέξεις.

⁹⁰² Γιαννακοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 32.

⁹⁰³ Χαντ Π., 1996, *ό. π.*, σ. 252.

⁹⁰⁴ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 17.

3.1 Η σχέση κειμενικού λόγου και εικόνας στις διερευνώμενες επανεγγραφές

«Τα περισσότερα εικονογραφημένα βιβλία διηγούνται ιστορίες. Είναι λογοτεχνικά, μυθοπλαστικά. Λογικά, λοιπόν, αν θέλουμε να τα κατανοήσουμε καλύτερα, χρειάζεται απλά να μάθουμε περισσότερα για τη μυθοπλασία. Όμως, από την οπτική γωνία της θεωρίας της λογοτεχνίας, η πιο πολύπλοκη πτυχή των εικονογραφημένων βιβλίων είναι το γεγονός αυτής καθεαυτήν της ύπαρξής τους, το γεγονός ότι υπάρχει λογοτεχνικό είδος το οποίο στηρίζεται τόσο έντονα σε εικονογραφικά στοιχεία. Οι περισσότερες αφηγηματολογικές θεωρίες όχι μόνον αγνοούν τους τρόπους με τους οποίους συχνά η εικονογράφηση μετέχει στην αφήγηση των ιστοριών, αλλά συχνά επικεντρώνονται στις μεθόδους με τις οποίες οι ιστορίες εμπλέκουν τους αναγνώστες, αποφεύγοντας να παρέχουν τους τύπους των πληροφοριών που παρέχουν οι εικόνες. Κάποιος που αναλύει ένα κείμενο με γνώμονα την εξοικείωση του αναγνώστη με τους λογοτεχνικούς κώδικες επικοινωνίας ή τις διακειμενικές προεκτάσεις του ή που αναζητά τη βάση της αλληλεπίδρασης ενός αναγνώστη με ένα κείμενο στο «κενό», ακριβώς ότι ο W. Iser απομονώνει ως τη βάση της αλληλεπίδρασης αναγνώστη και κειμένου, θα ανακαλύψει ότι το έργο του περιπλέκεται από την ύπαρξη εικόνων που αποσαφηνίζουν στοιχεία τα οποία το κείμενο απλά υπονοεί. Η μακράιωνη παράδοση της σπουδαίας μη εικονογραφημένης λογοτεχνίας αποδεικνύει αναμφίβολα ότι οι ιστορίες μπορούν να ειπωθούν ικανοποιητικά και με την αποκλειστική χρήση των λέξεων. Γιατί τότε να προσθέτουμε εικόνες; Ή γιατί ακόμα να δημιουργούμε αλληλουχίες εικόνων που λένε ιστορίες από μόνες τους, χωρίς τη συνοδεία λέξεων; Γιατί να υπάρχουν τέτοια εικονογραφημένα βιβλία;»

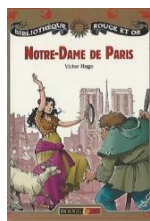
Perry Nodelman, *Λέξεις για Εικόνες*⁹⁰⁵.

3.1.1. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Rouge & Or (1980).

Η τάξη και η οργάνωση της κατασκευής της μεταδιηγητικής σύνθεσης του μύθου του Hugo από τον Jean Portail των γαλλικών εκδόσεων «Rouge & Or» εκκινεί από το παρακείμενο του κειμένου. Αυτό παρουσιάζει στοιχεία που προϋδεάζουν τον αναγνώστη-παιδί και παίζουν σημαντικό ρόλο στο να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του. Ο εικονογράφος, του οποίου το όνομα δεν αναγράφεται στη διασκευή του Jean

⁹⁰⁵ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 23-24.

Portail, μεταφέρει εικαστικά στο χώρο του παρακειμένου την κειμενική απόδοση του



Εικόνα 48

Jean Portail αναφορικά με την αναπαράσταση της Esmeralda, όπως τη γοητεία της, «γοήτεψε αυτή η εκθαμβωτική οπτασία»⁹⁰⁶, την Ανδαλουσιανή ομορφιά της, «η κοπέλα αυτή ήταν πλάσμα ανθρώπινο, νεράιδα ή άγγελος»⁹⁰⁷, «το δέρμα της έπρεπε να είχε αυτή την όμορφη χρυσωπή λάμψη που χαρακτηρίζει τις γυναίκες της Ανδαλουσίας και της

Ρώμης»⁹⁰⁸, το δυναμισμό, «με τόση τόλμη τινάζοταν το λυγρό κορμί της»⁹⁰⁹, την ελευθερία, την κίνηση και τη δράση μέσα από την απεικόνιση του χορού της, «χόρευε, στριφογύριζε, στριβολιζόταν»⁹¹⁰, με το ντέφι στο χέρι, «γύρω της όλα τα βλέμματα ήταν καρφωμένα πάνω της»⁹¹¹. Ο εικονογράφος μεταφέρει όλα εκείνα τα στοιχεία από την περιγραφή της Esmeralda που υποβάλλει ο διασκευαστής στον αφηγηματικό κειμενικό του λόγο, προκειμένου να καλέσει το μικρό αναγνώστη να την ακολουθήσει και να απολαύσει τις αναγνωστικές περιπέτειές της.



Εικόνα 49

Εξάλλου, ο χορός είναι η τέχνη που εκφράζει την κίνηση, τη ζωή, ενώ το φόρεμα της ηρωίδας σε χρώμα χρυσαφί «συμβολίζει τον ήλιο, τη δημιουργία, τη χαρά»⁹¹², στοιχεία που καθρεπτίζουν την Esmeralda και έρχονται σε αντίθεση με τον άλλο εικονιζόμενο ήρωα, τον Quasimodo· εκείνος απεικονίζεται με «την πελώρια καμπούρα στην πλάτη του που φέρει το αντίστοιχο εξόγκωμα μπροστά»⁹¹³. Επομένως, παρουσιάζονται τα εντονότερα ή κοινωνικώς καταφανέστερα χαρακτηριστικά των ηρώων της ιστορίας που μέσω της αντίθεσής τους κεντρίζουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη-παιδιού και τον εκκαλούν να στραφεί στο οπισθόφυλλο του βιβλίου για να αποκομίσει την απαραίτητη επεξήγηση:

«Είμαστε στο Μεσαίωνα, στο Παρίσι. Η νεαρή τσιγγάνα, η Esmeralda, κατηγορείται για φόνο και μαγεία και πρέπει να κρεμαστεί! Στη σκιά, ένας ερωτευμένος... Είναι ο Quasimodo, ο κωδωνοκρούστης τής

⁹⁰⁶ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Rouge & Or, 1980, σ. 21-22 : « tant il fut fasciné par cette éblouissante vision »

⁹⁰⁷ *Αυτόθι*, σ. 21-22 : « cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange »

⁹⁰⁸ *Αυτόθι*, σ. 21-22 : « sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. »

⁹⁰⁹ *Αυτόθι*, σ. 21-22 : « tant sa fine taille s'élançait hardiment »

⁹¹⁰ *Αυτόθι*, σ. 21-22 : « Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait »

⁹¹¹ *Αυτόθι*, σ. 21-22 : « Autour d'elle tous les regards étaient fixes »

⁹¹² Κοζάκου-Τσιάρρα Ο., 2006, *ό. π.*, σ. 56-61

⁹¹³ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Rouge & Or, 1980, σ. 17 : « une bosse énorme pesait sur son dos et le courbait en avant »

Παναγίας των Παρισίων. Τέρας κουφό, μονόφθαλμος και καμπούρης
θα κάνει τα πάντα για να σώσει την όμορφη Esmeralda».

Το κείμενο του οπισθόφυλλου βοηθά τον νεαρό αναγνώστη να καταλάβει με μια ματιά το βασικό θέμα της πλοκής. Εξάπτει την περιέργειά του να διαβάσει την ιστορία του Quasimodo, του ερωτευμένου τέρατος, με την πανέμορφη Esmeralda.

Πριν το παιδί-αναγνώστης δραπετεύσει από την πραγματικότητα στον κόσμο των ηρώων της ιστορίας του κλασικού έργου του Hugo, προκαταλαμβάνεται από τις ταπετσαρίες του εσώφυλλου στο απόλυτο λευκό, μια κάθε άλλο παρά τυχαία επιλογή. Το άσπρο θεωρείται συχνά σαν ένα «μη χρώμα»⁹¹⁴ με ένα σύμβολο ενός κόσμου, «όπου έχουν εξαφανιστεί όλα τα χρώματα σαν υλικές ιδιότητες και ουσίες. Είναι ο κόσμος αυτός τόσο ψηλά πάνω από μας, που δεν μπορούμε να ακούσουμε κανέναν ήχο από εκεί. Φθάνει από κει μια μεγάλη σιωπή, η οποία, μεταμορφωμένη υλικά, μας παρουσιάζει σαν ένα ανυπέρβατο, ακατάλυτο, εκτεινόμενο στο άπειρο ψυχρό τείχος. Επενεργεί γι' αυτόν το λόγο το άσπρο χρώμα στον ψυχισμό μας σαν μια μεγάλη σιωπή, που είναι για μας απόλυτη. Ηχεί εσωτερικά σαν ένας μη ήχος, γεγονός που αντιστοιχεί αρκετά σε μερικές παύσεις [...]. Είναι μια σιωπή, που δεν είναι νεκρή, αλλά όλο δυνατότητες. [...] Είναι ένα τίποτε που προϋπάρχει της αρχής, της γέννησης. Έτσι ηχούσε ίσως η γη στις λευκές εποχές της περιόδου των πάγων»⁹¹⁵. Και σαν ένα τίποτε δίχως δυνατότητες, το άσπρο χρώμα είναι «σαν μια ολοκληρωτικά περαίνουσα παύση, την οποία διαδέχεται μια συνέχεια όμοια με το ξεκίνημα ενός άλλου κόσμου»⁹¹⁶. Παράλληλα, η απουσία σχεδίων εντείνει το απόλυτο εν λόγω «τίποτε» και βυθίζει το παιδί στην απόλυτη ηρεμία κάνοντάς το, όμως, την ίδια στιγμή να ελπίζει πως το «ξεκίνημα ενός άλλου κόσμου» που θα βιώσει, διαβάζοντας μια καινούρια ιστορία, θα έχει ενδιαφέρον. Ταιριάζει απόλυτα το άσπρο χρώμα στις ταπετσαρίες των εσώφυλλων με την εντελή ηρεμία των αναγνωστών-παιδιών πριν και μετά από την αναδιήγηση του μύθου μέσω της πένας του διασκευαστή.

Το περικείμενο εμπλουτίζεται με έναν πίνακα περιεχομένων, ο οποίος πληροφορεί ότι το κλασικό έργο του Hugo συρρικνώνεται σε είκοσι επτά κεφάλαια. Η Δ. Αναγνωστοπούλου αναφέρει ότι «τα παρακειμενικά αυτά στοιχεία προσφέρουν ένα

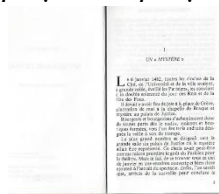
⁹¹⁴ Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 108: «χάρη ιδιαίτερα στους μπρεσιονιστές που δεν διακρίνουν καν ένα άσπρο στη φύση».

⁹¹⁵ Στο ίδιο, σ. 110.

⁹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 110.

σημειολογικό σύστημα οπτικής και αναγνωστικής αποκάλυψης της αφηγηματικής ιστορίας»⁹¹⁷.

Σε κάθε καινούριο κεφάλαιο, το οποίο εγγράφεται στη δεξιά σελίδα του βιβλίου, προηγείται μια αριστερή σελίδα ολόλευκη. Πρόκειται για μια έντεχνη παύση που προοικονομεί αλλαγή σκηνικού, διακόπτει τη ροή της ιστορίας, δημιουργώντας ορισμένου βαθμού ένταση, ενισχύει το ενδιαφέρον του μικρού αναγνώστη και



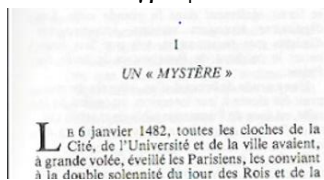
Εικόνα 50

ενεργοποιεί τη συμμετοχή του στην ιστορία. Κάθε κεφάλαιο αριθμείται με το λατινικό αριθμητικό σύστημα και ακριβώς από κάτω εγγράφεται ο τίτλος του, ο οποίος με την ελλειπτική μορφοσυντακτική δομή του θέτει σε εγρήγορση τους μηχανισμούς της σκέψης του μικρού αναγνώστη, προκειμένου ο

τελευταίος να ξεδιαλύνει το λεκτικό μήνυμα. Έτσι ο Jean Portail με έμμεσο τρόπο κινητοποιεί το ενδιαφέρον του νεανικού κοινού⁹¹⁸, θέση του Leo Hoek με την οποία συμφωνεί και ο G. Genette στη μονογραφία του *Seuils*⁹¹⁹.

Η αρχή του κειμένου όλων των κεφαλαίων υιοθετεί ποικιλίες γραφών και κωδίκων, επιλογή που αποβλέπει στην ενίσχυση ιδίως του επικοινωνιακού στοιχείου.

Οι τυπογραφικοί τύποι υπόκεινται διαφοροποιήσεις που αποδίδουν ρυθμό στο λόγο



Εικόνα 51

και ελκύουν το ενδιαφέρον του νεανικού κοινού.

Αυτές οι τυπογραφικές προτιμήσεις, όπως η κλιμακούμενη αύξηση γραμμάτων, η ασταθής

γραμματοσειρά, η χρήση πλάγιας γραφής σ' όλους τους τίτλους, προσδίδουν περιπετειώδη διάθεση στη γραφή του

κειμένου και διεγείρουν τη φαντασία του μικρού αποδέκτη.

Σύμφωνα με τον Nodelman, το μεγαλύτερο μέρος των αφηγηματικών πληροφοριών που παρέχουν οι εικόνες προέρχεται από τα συγκεκριμένα αντικείμενα που απεικονίζουν και τα οποία γίνονται σημαντικά μέσω των συνειρμών που προκαλούν, καθώς συνδέονται με τις γενικές γνώσεις και εμπειρίες μας από τη ζωή, τη λογοτεχνία και την εικαστική τέχνη. Ενώ οι εικόνες έχουν στη διάθεσή τους πολλά

⁹¹⁷ Αναγνωστοπούλου Δ., «Η αφηγηματική φωνή και η λειτουργία της στο μυθιστόρημα Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της της Άλκης Ζέη», στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σελ. 52.

⁹¹⁸ Hoek L., 1981, *ό. π.*, σ. 17.

⁹¹⁹ Genette G., 1987, *ό. π.*, σ. 73.

μέσα προκειμένου να φωτίσουν και να δώσουν βάρος στα απεικονιζόμενα αντικείμενά τους, οι πληροφορίες που σχετίζονται με το συγκεκριμένο αποβαίνουν σημαντικότερες⁹²⁰.

Οι εικόνες είναι τοποθετημένες ανάλογα με την αναπαράστασή τους στο αντίστοιχο κεφάλαιο, κι αυτό γιατί η βασική δυνατότητα, αυτή του να δώσει βάρος ο μικρός αναγνώστης στο αντικείμενο της εικόνας εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από περικείμενα ευρισκόμενα έξω από τις εικόνες και εκτός της προηγούμενης επαφής του με παρόμοια αντικείμενα στον περιβάλλοντα προσωπικό κόσμο του. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι γαλλικές διασκευές δίνουν το ίδιο βάρος στο συγκεκριμένο όπως και στην εικόνα. Σύμφωνα με τον Nodelman, το κατεξοχήν σημαίνουν συγκεκριμένο για τις εικόνες ενός εικονογραφημένου βιβλίου αποτελεί το καθεαυτό κείμενο. Ο βαθμός στον οποίο οι λέξεις επηρεάζουν την κατανόηση των εικόνων είναι το κλειδί⁹²¹ κατανόησης και πρόσληψης. Για παράδειγμα, στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «Quasimodo» εικονογραφείται ο ήρωας, ο Quasimodo, του οποίου η σχεδιαγράφηση σε ασπρόμαυρη μορφή ταιριάζει απόλυτα με την περιγραφή του διασκευαστή στον κειμενικό λόγο:



Εικόνα 52

«Δεν θα επιχειρήσουμε να δώσουμε στον αναγνώστη μια ιδέα γι' αυτή την τετράεδρη μύτη, γι' αυτό το στόμα που έμοιαζε σαν πέταλο αλόγου, γι' αυτό το μικρό αριστερό μάτι που το έφραζε ένα ρούσο δασύ φρύδι, ενώ το δεξί μάτι ήταν ολότελα χαμένο κάτω από μια πελώρια κρεατοελιά, γι' αυτά τα ακανόνιστα, αραιωμένα εδώ κι εκεί δόντια, που έμοιαζαν με τις επάλξεις ενός κάστρου, γι' αυτό το γεμάτο κάλλους χέιλι, απ' όπου ξεπρόβαλλε ένα δόντι σαν χαυλιόδοντα ελέφαντα, γι' αυτό το διχαλωτό πηγούνι και κυρίως, για τη φυσιογνωμία που κυριαρχούσε σ' όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, ένας συνδυασμός μοχθηρίας, έκπληξης και θλίψης. Ας φανταστείτε, αν μπορείτε, αυτό το σύνολο»⁹²².

⁹²⁰ Βλ. Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 196-209.

⁹²¹ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 164-167.

⁹²² *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Rouge & Or, 1980, σ. 17 : « Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu, et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse. Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble».

Αξίζει να επισημανθεί ότι στην καμπούρα του και ακριβώς δίπλα στο αυτί του σκιαγραφείται ο καθεδρικός ναός της Παναγίας των Παρισίων με τα καμπαναριά της των οποίων η παρουσία μαρτυρά την ιδιότητα του ήρωα Quasimodo: «Είναι ο Κουασιμόδος, ο κωδωνοκρούστης! Είναι ο Κουασιμόδος, ο καμπούρης της Παναγίας των Παρισίων! Ο Κουασιμόδος ο μονόφθαλμος! Ο Κουασιμόδος ο στραβοκάνης!»⁹²³, που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ο τίτλος της εικόνας.

Η λευκότητα των σελίδων πάνω στις οποίες είναι χαραγμένο τόσο το κείμενο όσο και η εικόνα, παραπέμπει στη λιτότητα και την αφαίρεση, μέσα προς επίτευξη του



Εικόνα 53

καλλιτεχνικού αποτελέσματος που επιδιώκεται. Εικόνα και λέξεις παρουσιάζουν πληροφορίες για τα διάφορα χαρακτηριστικά στοιχεία του ήρωα και καθοδηγούν το μικρό αναγνώστη στις επιμέρους πτυχές της γνώσης που θέλουν κειμενογράφος και εικονογράφος να μοιραστούν με το κοινό. Κατά τον Nodelman, «η κατανόηση της γλώσσας ξεκινά με την παρατήρηση λεπτομερειών και κινείται μέσα στο όλον, ενώ η κατανόηση των εικόνων αρχίζει από το όλον και σπάει σε λεπτομέρειες»⁹²⁴. Ο εικονογράφος

μεταδίδει πληροφορίες για τους τρόπους με τους οποίους προβάλλουν τα πράγματα μέσα από μια εικόνα⁹²⁵, εφόσον άλλωστε χρησιμοποίησε τέτοιες οπτικές λεπτομέρειες που σκιαγραφούν την προσωπικότητα του Quasimodo: μέσα σε τρεις κύκλους με γραμμές, άλλες λεπτές κι άλλες χοντρές, σχεδιάζει το πρόσωπο του Quasimodo για να «εκφράσει το συμπεκνωμένο συναίσθημα και τον ψυχικό κόσμο του»⁹²⁶. Επιλέγοντας να αναπαραγάγει την εικόνα τού Quasimodo σε ασπρόμαυρη μορφή, ο εικονογράφος εκκαλεί το μικρό αναγνώστη να ζωντανέψει την εικόνα με χρώματα της δικής του φαντασίας. Η έλλειψη πλαισίου αναγκάζει το μικρό αποδέκτη να δει τα γεγονότα από μέσα, σαν να εμπλέκεται σ' αυτά. Σύμφωνα με τον W. Moebius, «η απεικόνιση χωρίς πλαίσιο αποτελεί ολοκληρωμένη εμπειρία, μια άποψη από 'μέσα'»⁹²⁷. Ο μικρός αναγνώστης χαλαρώνει και αφήνει τη φαντασία του να καλπάζει, συνθέτοντας και

⁹²³ *Αυτόθι*, σ. 17 : « — C'est Quasimodo, le sonneur de cloches ! c'est Quasimodo, le bossu de Notre-Dame ! Quasimodo le borgne ! Quasimodo le bancal! ».

⁹²⁴ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 300.

⁹²⁵ Στο *ίδιο*, σ. 301.

⁹²⁶ Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, *ό. π.*, σ. 45: « Ο κύκλος μοιάζει να μην μπορεί να πατήσει γερά σ' ένα έδαφος, είναι ασταθής και γεμάτος αντίρροπες δυνάμεις. Συμβολίζει την τρυφερότητα, τη ζεστασιά, την προστασία. Είναι ένα σχήμα οικείο και φιλικό».

⁹²⁷ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 94.

αποσυνθέτοντας τις δικές του εικόνες, προκειμένου να διεισδύσει στην εικόνα που «διαβάζει».

Η σχέση μεταξύ εικόνων και λευκής επιφάνειας συχνά καθορίζει και το πού μπορούν να τοποθετηθούν οι λέξεις ενός κειμένου. Επομένως, η φυσική σχέση



Εικόνα 54

κειμένου και εικόνας είναι λιγότερο σημαντική από αυτή μεταξύ λευκού χώρου και εικόνας. Ο σχεδιαστής επιδιώκει να επηρεάσει τη στάση του μικρού αποδέκτη, επιλέγοντας πού θα τοποθετήσει τις λέξεις και την εικόνα μέσα στο λευκό διαθέσιμο χώρο. Παρόλο που οι λέξεις του κειμένου επικοινωνούν διαφορετικά από τις εικόνες και απαιτούν διαφορετικά είδη αντίδρασης, ο κειμενικός λόγος έχει τουλάχιστον μία σημαντική ομοιότητα με την εικόνα: είναι ορατό αντικείμενο.

Όταν γυρίζουμε μια σελίδα βλέπουμε και τις λέξεις και την εικόνα. Συνεπώς, απαντώνται εξίσου και κυριολεκτικές σχέσεις εκτός από τις συμβολικές. Οι λέξεις ενός κειμένου δεν είναι μόνο σύμβολα προφορικών ήχων αλλά και μέρος της οπτικής μορφής της σελίδας, ανεξάρτητα από τα συγκεκριμένα νοήματά τους⁹²⁸. Ο τρόπος με τον οποίο ο σχεδιαστής τοποθέτησε τις λέξεις και την εικόνα στη σελίδα του βιβλίου προάγει την οπτική ισορροπία. Ενώ η πρώτη εικόνα εμφανίζεται κάτω από το κείμενο και ωθεί το μικρό αποδέκτη σε διλημματική κατάσταση -πρέπει να διαβάσει ή να παρατηρήσει πρώτα⁹²⁹- η δεύτερη εικόνα ξαφνικά εμφανίζεται πάνω από το κείμενο, μ' αποτέλεσμα ο ρυθμός της αντίδρασης⁹³⁰ του μικρού αναγνώστη στα γεγονότα για τα οποία πληροφορείται να αλλάζει, ούτως ώστε αποκαλύπτεται στιγμή έντονης δράσης -για παράδειγμα, η προσπάθεια αρπαγής της Esmeralda- άρα, και συνεπαγόμενης έντονης συγκίνησης του μικρού αναγνώστη. Και πάλι ο τρόπος με τον οποίο ο σχεδιαστής τοποθέτησε τις λέξεις και την εικόνα στη σελίδα του βιβλίου δημιουργεί οπτική ισορροπία.

Περισσότερο ασυνήθιστη διάταξη είναι επίσης δυνατή, όταν η εικόνα παρεμβάλλεται στις λέξεις του κειμένου, οπότε αυτή «η διατάραξη του συμβατικού σχεδιασμού οδηγεί σε ισχυρό αφηγηματικό αποτέλεσμα»⁹³¹, όπως το αφηγηματικό

⁹²⁸ Στο ίδιο, σ. 96-97.

⁹²⁹ Στο ίδιο, σ. 98: Κι αυτό γιατί «συνήθως παρατηρούμε μια σελίδα από πάνω προς τα κάτω και, λόγω της εγγενούς ελκυστικής φύσης της, εξετάζουμε πρώτα την εικόνα και μετά διαβάζουμε το κείμενο».

⁹³⁰ Στο ίδιο, σ. 98.

⁹³¹ Στο ίδιο, σ. 99.

επεισόδιο της αποκάλυψης του μυστικού της Esmeralda τη στιγμή όταν η κατσίκα τακτοποιεί σε μια συγκεκριμένη σειρά τα γράμματα της αλφαβήτου που ήταν στη δερμάτινη κεντητή σακούλα που κρεμόταν στο λαιμό της και σχηματίζει τη λέξη «Φεμπύς»⁹³². Κάθε «αντικείμενο» στο λόγο και στην εικόνα ενέχει συμβολισμό, όπως τα γράμματα της αλφαβήτου που σχηματίζουν τη λέξη “Φεμπύς”, η κατσίκα και δίπλα της το ντέφι, ο χορός, η καμπάνα. Ο P. Nodelman υποστηρίζει ότι «ο συμβολισμός είναι η νοηματική διαδικασία μέσω της οποίας τα φυσικά αντικείμενα καταλήγουν να αντιπροσωπεύουν αφηρημένες ιδέες εκτός από το φυσικό τους εαυτό. [...] Όλα τα σύμβολα είναι εγγενώς ερμητικά αποκρυφιστικά»⁹³³. Στο ίδιο οπτικό αντικείμενο είναι δυνατόν να έχουμε διαφορετικές ερμηνείες άμεσα συνδεδεμένες με τη γνώση και την εμπειρία των μικρών αναγνωστών.



Εικόνα 55

Το σκηνικό του βιβλίου αποτελούν οι εικόνες. Αυτές επιστρατεύονται για να φωτίζουν τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες, καθώς και τη δράση τους, προβάλλουν και ρυθμίζουν με τον πιο λεπτομερή τρόπο τη συμπεριφορά των ηρώων της ιστορίας, επηρεάζουν τη διάθεσή τους. Επομένως, το σκηνικό το ίδιο εμφανίζεται συμβολικό, ώσπου να σμίξει με την εποχή της διαδραματιζόμενης ιστορίας. Και, τέλος, η συμμετρία στις δύο πλευρές του δισέλιδου -από τη μια ο άσπρος χώρος πάνω στον οποίο είναι καταγεγραμμένες οι λέξεις του κειμένου (τα μικρά αυτά λεκτικά δημιουργήματα) και από την άλλη οι φιγούρες που ο εικονογράφος έχει δημιουργήσει με τις εναλλαγές του εύρους και τις ποικιλίες των γραμμών- βασίζεται στην οπτική αίσθηση και στην ενόραση, και όχι στη θεωρία κάνοντας χρήση «του νόμου της ταυτόχρονης αντίθεσης»⁹³⁴.

⁹³² Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Rouge & Or, 1980, σ. 17 : « un certain sac de cuir plein de lettres mobiles que Djali avait au cou, on vit la chèvre extraire avec sa patte de l'alphabet éparé ce nom fatal : Phoebus ».

⁹³³ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 172-173.

⁹³⁴ Welton J., 1993, *ό. π.*, σ. 21-22.

Αναφορικά με το σκηνικό, ο εικονογράφος κινεί τη μύτη του μολυβιού του από σημείο σε σημείο⁹³⁵ και με τις χαρασσομένες γραμμές⁹³⁶ τις εύκαμπτες και τις ευμετάβλητες που ποικίλλουν από χοντρές σε λεπτές δημιουργεί τις μορφές του Quasimodo, της Esmeralda και των ηρώων της ιστορίας, με άλλα λόγια ανταποκρίνεται σε ό,τι θα μπορούσε να υποδειχθεί ως «ο παραδοσιακός τρόπος γραφικής απεικόνισης»⁹³⁷. Η ολική κίνηση, επίσης, μέσα σ' αυτές τις απεικονιζόμενες μορφές-φιγούρες είναι μονάχα γραμμική⁹³⁸. Σύμφωνα με τον Kandinsky W. «ο κόσμος των γραμμών περικλείει όλες τις εκφραστικές αντηχήσεις, από τον ψυχρό λυρισμό στο φλεγόμενο δράμα. Κάθε φαινόμενο, λοιπόν, του εξωτερικού ή του εσωτερικού κόσμου μπορεί να βρει τη γραμμική του έκφραση, κάτι σαν μεταφορά»⁹³⁹. Οι γραμμές που επικρατούν και χαρακτηρίζουν τις εικονογραφήσεις της διασκευής της γαλλικής έκδοσης είναι άλλοτε απαλές κι άλλοτε αξιοπρόσεκτου εύρους στον τύπο τους, καμπύλες που εκφράζουν την τρυφερότητα, τη γλυκύτητα και το ανθρώπινο μέτρο, αγκαλιάζουν και «χορεύουν», έχουν ρυθμό και ένταση και το κυριότερο είναι οι γραμμές της αυθόρμητης κίνησης και του συναισθήματος⁹⁴⁰. Ο εικονογράφος σχεδιάζει την Esmeralda με λεπτές αισθαντικότερες και κομψές γραμμές, που υπονοούν την εύθραυστη κατάσταση της ηρωίδας, ως μίας γυναίκας-τσιγγάνας ευάλωτης εξαιτίας των κοινωνικών ρατσιστικών στερεότυπων όλων των εποχών. Οι λεπτεπίλεπτες αυτές γραμμές έρχονται σε αντίθεση με τις χοντρές γραμμές του Quasimodo που εκφράζουν δυναμισμό και στιβαρότητα. Ο εικονογράφος χρησιμοποιεί τις γραμμές για να αποδώσει μεγαλύτερη εστίαση στους ήρωες και στην προώθηση του αισθήματος ταύτισης μ' αυτούς. Εξάλλου, σ' αυτό συνηγορεί και το γεγονός ότι κάθε ήρωας του μύθου παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο σε κάθε σκίτσο του εικονογράφου, τον ίδιο πρωταγωνιστικό μάλιστα ρόλο που περιδύεται και στο κείμενο του Jean Portail, ώστε «να δίνει έμφαση στον ήρωα έναντι του σκηνικού»⁹⁴¹.

⁹³⁵ Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, *ό. π.*, σ. 25: «Όταν ένα σημείο κινείται πάνω σε ένα επίπεδο έχουμε τη γραμμική».

⁹³⁶ Stewing J. W., *Looking at Picture Books*, Wisconsin: Highsmith Press, 1995, σ. 36: «Η γραμμή είναι ένα σημείο που συνεχίζεται από ένα μέρος σε άλλο, που γίνεται με πένα, μολύβι ή άλλο αντικείμενο και που εφαρμόζεται σε μια επιφάνεια».

⁹³⁷ Kiefer B., «Visual Criticism and Children's Literature», στο *Evaluating Children's Books: A Critical Look*, επιμ. Hearne B. & Sutton R., εκδ. The Graduate School of Library and Information Science, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1993, σ. 79.

⁹³⁸ Charman L., *Διδακτική της Τέχνης. Προσεγγίσεις στην Καλλιτεχνική Αγωγή*, μτφ. Λαπουρτάς Α., Χαραμπίδης Γ., Κυπραίου Ε., Βαρδάλου Α., εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1993, σ. 35.

⁹³⁹ Kandinsky W., 1980, *ό. π.*, σ. 55.

⁹⁴⁰ Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, *ό. π.*, σ. 33.

⁹⁴¹ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 87.



Εικόνα 56

«Τη στιγμή που οι βοηθοί του δήμου ετοιμάζονταν να εκτελέσουν τη φλεγματική διαταγή του Σαρμολύ, καβάλησε το καγκελωτό της ζωοφόρου, γαντζώθηκε στο σκονί με τα πόδια, τα γόνατα και τα χέρια κι ύστερα τον είδαν να κυλά πάνω στην πρόσοψη της εκκλησίας σαν μια σταγόνα βροχής που γλιστρά σ' ένα τζάμι, να πέφτει με φόρα καταπάνω στους δυο δήμιους με την ταχύτητα γάτου που πέφτει από μια στέγη, να τους ξαπλώνει κάτω με δυο τρομερές γροθιές, να αρπάζει τηντσιγγάνα με το ένα χέρι, όπως ένα παιδί την κούκλα του, και με ένα μόνο πήδημα να ορμά μέσα στην εκκλησία, σηκώνοντας την κοπέλα πάνω από το κεφάλι του και φωνάζοντας με μια εκπληκτική κραυγή: -Ασυλο!»⁹⁴².

Οπωσδήποτε, οι λέξεις του κειμένου που σκιαγραφούν τον ήρωα τόσο με τα λόγια του όσο και με τις πράξεις του, εκφράζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την εικόνα, μ' αποτέλεσμα τα δύο μέσα, λέξεις και εικόνα, φαίνονται να καθρεφτίζουν το ένα το άλλο. «Οι εικόνες μάς δείχνουν τα σκηνικά, ενώ οι λέξεις μάς λένε πώς πρέπει να τα δούμε» σημειώνει χαρακτηριστικά ο P. Nodelman⁹⁴³.

Ο εικονογράφος και στις δέκα οκτώ εικόνες της διασκευής της γαλλικής έκδοσης, χρησιμοποιώντας αέρινες μαύρες γραμμές που πλέκονται και διασταυρώνονται με πλήθος λεπτών γραμμών για την απόδοση των φιγούρων και των σχημάτων του σκηνικού του, καταφέρνει να αποσπά την προσοχή των μικρών αποδεκτών αντί να αναπαριστά ρεαλιστικά τα πρόσωπα των ηρώων και τα αντικείμενα. Όλο αυτό το σκηνικό εισάγει το αλλόκοτο στοιχείο που κεντρίζει το ενδιαφέρον, ώστε σε συνδυασμό με την κυριαρχία «της καμπύλης γραμμής που συμβολίζει το ατελείωτο»⁹⁴⁴ παρακινούνται οι μικροί αναγνώστες στην ονειροπόληση, όχημα για να καλλιεργηθεί η φαντασία τους.

Παράλληλα, εντοπίζεται ότι η έκφραση των χαρακτήρων (που απεικονίζουν οι φιγούρες) αναπαρίσταται, σύμφωνα με τον Moebius W., «από την ευρύτητα ή τη στενότητα των γραμμών, από την απαλότητα, από τον αριθμό της αφθονίας τους ή από τη λιτότητα τους και από το αν 'κινούνται' παράλληλα η μία στην άλλη ή σε καθαρές γωνίες. Λεπτές, λιτές γραμμές μπορούν να εκφράσουν κινητικότητα, ευκινησία και ταχύτητα, ενώ χοντρές, θαμπές ή φουσκωμένες γραμμές εκφράζουν παράλυση ή

⁹⁴² Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Rouge & Or, 1980, σ. 127.

⁹⁴³ Nodelman P., 2009, ό. π., σ. 298.

⁹⁴⁴ Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, ό. π., σ. 45.

αμήχανη στάση. Οδοντωτές γραμμές και όσες “κινούνται” σε καθαρές γωνίες, συνοδεύουν συνήθως στενόχωρα συναισθήματα ή παρουσιάζουν μια ζωή εν κινδύνω, ενώ οι ομαλές, απαλές γραμμές εκφράζουν έναν κόσμο καταλαγιασμένο και ήρεμο»⁹⁴⁵. Κι εφόσον, σύμφωνα με τον Paul Klee, «κάθε μορφοποιητική διαδικασία είναι κίνηση»⁹⁴⁶, (οπότε οι γραμμές των εικόνων της διασκευής της γαλλικής έκδοσης που σκιαγραφούν τους ήρωες και πολλές από αυτές εικονοποιούν τις πράξεις τους, «εκφράζουν κίνηση, έχουν ένταση, δυναμισμό και ζωντάνια»⁹⁴⁷) και η κίνηση κατά συνέπεια προβάλλει κατά τέτοιο τρόπο τις φιγούρες και τα αντικείμενα που θέλγουν τους μικρούς αποδέκτες και κεντρίζουν το ενδιαφέρον τους. Για παράδειγμα στην εβδομηκοστή τρίτη σελίδα, εκεί όπου απεικονίζεται ο χορός της Esmeralda στην πλατεία Greve. Η σκηνή δομείται γλωσσικά ως ακολούθως:



Εικόνα 57

« Α! Όμορφη νονά μου Φλερ – ντε- Λυς, κοιτάξτε την ωραία χορεύτρια που χορεύει στο λιθόστρωτο και παίζει ντέφι ανάμεσα στους παρακατιανούς αστούς!»⁹⁴⁸.

Στο προκείμενο σημείο οι φιγούρες φαίνονται να κινούνται, επειδή τα μέρη του σώματος «έχουν διαφορετικές γωνίες»⁹⁴⁹ και «διαγώνιες γραμμές»⁹⁵⁰. Αλλά κι επειδή το ένα πόδι της Esmeralda είναι λυγισμένο, το χέρι ψηλά ακουμπημένο στο ντέφι, πολλά χέρια των αστών είναι σηκωμένα, στοιχεία που αποτελούν «μισοτελειωμένες

⁹⁴⁵ Moebius W., 1990, *ό. π.*, σ. 142.

⁹⁴⁶ Klee P., *Η Εικαστική Σκέψη. Τα μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ*, μτφ. ΜοσχονάΑ. εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1971, σ. 195.

⁹⁴⁷ Κοζάκου – ΤσιάραΟ., 1991, *ό. π.*, σ. 61.

⁹⁴⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Rouge & Or, 1980, σ. 17 : « -Oh ! Voyez, belle marraine Fleur-de-Lys, la jolie danseuse qui danse là, sur le pave, et qui tambourine au milieu des bourgeois manants ! ».

⁹⁴⁹ Moebius W., 1990, *ό. π.*, σ. 142.

⁹⁵⁰ Shulevitz U., *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children's Books*, New York: Watson Guptill Publications, 1985, σ. 179: « Οι διαγώνιες γραμμές ‘κινούνται’ υποστηρίζει ο U. Shulevitz ».

πράξεις» και δηλώνουν «κίνηση» όπως επισημαίνει ο P. Nodelman⁹⁵¹. Η συγκεκριμένη εικόνα αντανακλά κοινωνική πρακτική με κοινωνικό περιεχόμενο «η αντιμετώπιση του χορού του Άλλου-τσιγγάνας από τους αστούς» που καθοδηγεί τους μικρούς αποδέκτες σε προβληματισμό των πολύμορφων όψεων της κοινωνικής ζωής και κεντρίζει το ενδιαφέρον τους.

Εντοπίζεται ότι σχεδόν σ' όλο το υπό έρευνα έργο, κείμενο και εικόνα παρέχουν παρόμοιες πληροφορίες για τα αφηγηματικά στοιχεία και η σχέση κειμένου και εικόνας είναι συμμετρική, γιατί η εικόνα αποδίδει τις πληροφορίες που υποβάλλει το κείμενο⁹⁵².



Εικόνα 58

«Κοιτούσε την Γκρεβ, κοιτούσε την κρεμάλα, κοιτούσε την τσιγγάνα. Ο κουφός ήταν ακουμπισμένος με τους αγκώνες στο πεζούλι, στο μέρος όπου βρισκόταν μόλις πριν λίγο ο αρχιδιάκονος κι εκεί, χωρίς να ξεκολλά το βλέμμα του από το μοναδικό αντικείμενο που υπήρχε εκείνη τη στιγμή γι' αυτόν στον κόσμο, έμεινε βουβός κι ασάλευτος, σαν κεραυνοβλημένος, κι ένα ατέλειωτο ρυάκι από δάκρια κυλούσε σιωπηλά από το μάτι του, που δεν είχε ως τότε χύσει ούτε ένα δάκρυ»⁹⁵³.

Κι ενώ ο μικρός αναγνώστης μπορεί να καταλάβει το νόημα του κειμένου χωρίς την παρουσία της εικόνας, η εικόνα με την υποβλητικότητά της, όσον αφορά στην αίσθηση της κίνησης που επιτυγχάνεται με τις γραμμές, την ένταση των γραμμών ανάλογα με το πάχος, την ποικιλότητά της σε σχήματα και μεγέθη, υποδηλώνει «σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος μεταξύ των αντικειμένων που απεικονίζει»⁹⁵⁴. Εν πάση περιπτώσει, οι εικόνες της διασκευής της γαλλικής έκδοσης αποδίδουν κεντρικές πληροφορίες που είναι παρούσες στο κείμενο, ούτως ώστε ο εννοούμενος αναγνώστης, εγκύπτοντας στο κείμενο και στην εικόνα να σκηνοθετήσει αναμφίβολα τις δικές του προσωπικές εικόνες σε σχέση με όσα «διαβάζει» στο κείμενο και στην εικόνα.

Στην ειρωνική, κατά P. Nodelman, γλώσσα του εικονογραφημένου βιβλίου της γαλλικής έκδοσης, η παρουσία της ειρωνείας γίνεται αισθητή όταν ο μικρός αναγνώστης αντιλαμβάνεται μέσω της εικόνας περισσότερα και διαφορετικά από όσα

⁹⁵¹ Nodelman P., 1996, *ό. π.*, σ. 237.

⁹⁵² Nikolajeva & Scott, 2001, *ό. π.*, σ. 227-231.

⁹⁵³ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Rouge & Or, 1980, σ. 177.

⁹⁵⁴ Nodelman P., 1988, *ό. π.*, σ. 171.

εκφέρουν οι λέξεις⁹⁵⁵, σύμφωνα με τις ακόλουθες εικονιστικές αποτυπώσεις και τις λεκτικές διατυπώσεις:



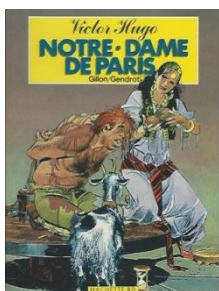
Εικόνα 59

«Όταν έφυγε (ο Φρόλο), ο Κουασιμόδος μάζεψε τη σφυρίχτρα που είχε σώσει την τσιγγάνα. [...] Ύστερα την άφησε μόνη. Η κοπέλα, αναστατωμένη από κείνη τη βίαιη σκηνή, έπεσε εξαντλημένη στο κρεβάτι της και ξέσπασε σε λυγμούς. Ο ορίζοντάς της γινόταν πάλι ζοφερός»⁹⁵⁶.

Στο προκείμενο σημείο προκαλείται το αλλόκοτο σκηνικό που δημιουργούν οι αέρινες μαύρες γραμμές που πλέκονται και διασταυρώνονται με πολλές λεπτές γραμμές για να αποδώσουν τις φιγούρες και τα σχήματα των εικόνων: την Esmeralda, όπως την περιγράφουν οι λέξεις του κειμένου, και τον Quasimodo στο πόστο του, δίπλα στο καμπαναριό που φαίνεται μέσα από το παράθυρο να την φυλάει, χωρίς να αποδίδεται με λέξεις η περιγραφή του ήρωα. Κι αυτή η σκηνή ενδέχεται να προξενήσει τόση συγκίνηση ή λύπη, ώστε να χαρακτηί η ιστορία στη μνήμη των μικρών αποδεκτών.

3.1.2. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Hachette BD (1985).

Η διασκευή της γαλλικής έκδοσης του οίκου «Hachette BD» το 1985,



Εικόνα 60

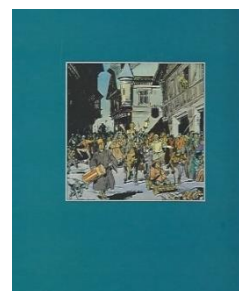
επιβεβαιώνει αυτό που διατύπωσε ο W. Kandinsky, «κάθε έργο τέχνης -λογοτεχνικό, μουσικό, εικαστικό- είναι παιδί της εποχής του»⁹⁵⁷. Δημιουργεί, έτσι, κάθε εποχή μια δική της ανάπλαση/αφήγηση της κλασικής ιστορίας τού V. Hugo. Οι συντελεστές της γαλλικής έκδοσης γνωρίζοντας καλά ότι η εξωτερική εμφάνιση μιας εικονογραφημένης διασκευής

⁹⁵⁵ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 326-330: «εικόνες και λέξεις παρέχουν διαφορετικές πληροφορίες: οι λέξεις μιλάνε για ό, τι οι εικόνες δε δείχνουν, ενώ οι εικόνες δείχνουν αυτό που οι λέξεις δε λένε. Η ειρωνεία προκύπτει γιατί οι εικόνες καταστρατηγούν την εμπιστοσύνη μας στο νόημα των λέξεων, ενώ οι λέξεις καταστρατηγούν την εμπιστοσύνη μας στα στοιχεία της εικόνας».

⁹⁵⁶ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Rouge & Or, 1980, σ. 138.

⁹⁵⁷ Kandinsky W., 1980, *ό. π.*, σ. 55.

αποτελεί την πρώτη επαφή του μικρού αναγνώστη με τη μεταγραφή της ιστορίας του κλασικού έργου και κυρίως ότι το εξώφυλλο τον «βοηθάει να περάσει από τον πραγματικό στο μυθοπλαστικό κόσμο»⁹⁵⁸, προσπάθησαν να δημιουργήσουν τις κατάλληλες προσδοκίες μέσα από την εικόνα του εξώφυλλου που επέλεξαν. Πριν ακόμη ο μικρός αναγνώστης διεισδύσει στον παραμυθένιο λεκτικό κόσμο τού Claude Gendrot και τον εικαστικό του Paul Gillon, προκαταβάλλεται από το περιεχόμενο. Το γυαλιστερό



Εικόνα 61

σκληρό εξώφυλλο και οπισθόφυλλο με τις λέξεις του τίτλου που υιοθετούν ποικιλίες γραφών και χρωμάτων, με τις εικόνες που απεικονίζουν αφηγηματικά επεισόδια της ιστορίας και επικεντρώνονται περισσότερο στη δράση και στη συγκίνηση, με κυρίαρχες τις φιγούρες των δύο «καλών» ηρώων, της Esmeralda και του Quasimodo να μαρτυρούν την κεντρική σημασία του ρόλου τους στην ιστορία, γίνεται υπό το πρίσμα του χειρισμού αυτού ιδιαίτερα «επικοινωνιακό». Σ' αυτή την εικονογράφιση της εξωτερικής εμφάνισης του εικονοβιβλίου εμφωλεύει το κίνητρο της επιθυμίας να διεισδύσει το παιδί-αναγνώστης στον κόσμο «τον φανταστικό ή σωστότερα πέρα από τις αισθήσεις»⁹⁵⁹ της αναγνωστικής περιπέτειας.

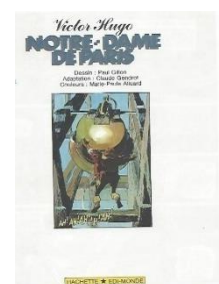
Το σαλόνι του εσώφυλλου (ταπετσαρία) απεικονίζει σκηνές μάχης που



Εικόνα 63

μαρτυρούν ότι πρόκειται για μια ιστορία δράσης. Το περιεχόμενο εμπλουτίζεται με μια άσπρη σελίδα στην οποία καταγράφεται ένα σύνολο λεκτικών πληροφοριών, ο τίτλος, οι ενδείξεις σειράς και έκδοσης, τα ονόματα των συντελεστών του έργου, που αποτελούν το παρακείμενο κατά τον G. Genette⁹⁶⁰.

Οι δημιουργοί, Claude Gendrot και Paul Gillon, μεταφέρουν στο χώρο του περικειμένου την αύρα και τις αποχρώσεις της παλέτας των κόμικς της παρούσας μεταγραφής του μύθου του Hugo. Το παιδί-αναγνώστης όταν «διαβάζει» τις εικόνες του δίφυλλου εσώφυλλου που αποδίδουν την κίνηση και την ένταση της σκηνής μιας σκληρής μάχης, επιθυμεί «να συνάψει μαζί τους σχέση παιχνιδιού»⁹⁶¹. Στην



Εικόνα 62

⁹⁵⁸ Genette G., 1987, *ό. π.*, σ. 375.

⁹⁵⁹ Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 57.

⁹⁶⁰ Genette G., 1982, *ό. π.*, σ. 9.

⁹⁶¹ Αναγνωστοπούλου Δ., 2007, *ό. π.*, σ. 41.

εσωτερική σελίδα τίτλου όπου αναγράφονται όλοι οι συντελεστές της διασκευής, οι εικόνες αποκαλύπτουν τον Quasimodo να χτυπά την τεράστια καμπάνα του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων, ενώ ο ήχος της κραυγής, «ΑΗ ! ΑΗ! ΑΗ! ΑΗ!», του αφηγηματικού ήρωα αποτυπώνεται παρατεταμένα στο κάτω μέρος της σελίδας χωρίς τη χρήση του μπαλονιού της βινιέτας σε κυματιστή γραμμή τα γράμματα. Όλα αυτά τα στοιχεία του παρακείμενου μαγεύουν τους μικρούς αναγνώστες και λειτουργούν ως εφελτήριο της φαντασία τους.

Η είσοδος του μικρού αναγνώστη στον κόσμο των κόμικς με τις διαφορετικές καλλιτεχνικές τεχνοτροπίες να διασταυρώνονται δεδομένου ότι τα κόμικς συνιστούν μια «ευρεία περιοχή πολιτισμικών και καλλιτεχνικών πρακτικών»⁹⁶², όπου πολλές καλλιτεχνικές εκφράσεις μπλέκονται μεταξύ τους, όπως η ζωγραφική, η λογοτεχνία, ο κινηματογράφος για να αναδιηγηθούν την ιστορία του έργου τού V. Hugo, να σκιαγραφήσουν τους χαρακτήρες των ηρώων της και να προβληματίσουν με τα θεματικά μοτίβα που προβάλλουν, επισυμβαίνει μαγευτικά, αφού πρόκειται για μια «πολυσύνθετη αφήγηση»⁹⁶³.

Η μίξη των λέξεων και των εικόνων στα κόμικς επηρεάζει τον τρόπο που «διαβάζει» το παιδί-αναγνώστης την κάθε σελίδα, καθώς κι όλο το βιβλίο ως σύνολο. Στην παρούσα διασκευή εντοπίζονται όσα παρατηρεί ο H. Morgan: «η εικόνα διαβάζεται πρώτη, το κείμενο μειώνεται, ο χώρος που καταλαμβάνει η εικόνα είναι μεγαλύτερος από αυτόν του κειμένου, το κείμενο υποτάσσεται στο σχέδιο με κάποιο τέχνασμα, όπως αυτό της εγγραφής του μέσα στο σχέδιο, το σχέδιο αναλαμβάνει το μεγαλύτερο κομμάτι της αφήγησης ή της μετάδοσης του μηνύματος»⁹⁶⁴. Παρατηρείται ότι το κείμενο της λεκτικής αφήγησης στις τετράγωνες βινιέτες που παρακολουθεί τη γραμμική εξέλιξη μιας ιστορίας με έντονη δράση είναι σύντομο και η πλαισίωση της σκηνής άτοπη και άχρονη : «Από το πρωί ο Quasimodo δεν έχασε τίποτε από όσα συνέβαιναν κάτω στο δρόμο...», «Ξαφνικά...»⁹⁶⁵, στοιχεία που κάνουν τη λεκτική

⁹⁶² Σκαρπέλος Γ., *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2000, σ. 46.

⁹⁶³ Morgan H., *Principes des littératures dessinées*, éditions de L'An 2, 2003, σ. 106.

⁹⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 106.

⁹⁶⁵ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Hachette BD, 1985, σ. 37 : « Depuis le matin, Quasimodo n'avait rien perdu de ce qui se passait au-dessous de lui... » « Soudain... ».

αφήγηση προσιτή στο παιδί και την συνδέουν με το παραμύθι. Η εικονογράφηση από σημειολογικής άποψης καταλαμβάνει εκτενέστερο χώρο, προηγείται και επιβάλλεται



Εικόνα 64

στο κείμενο διεγείροντας τη φαντασία του παιδιού-αναγνώστη, ελκύοντας το ενδιαφέρον του, ώστε να την παρατηρήσει προσεχτικά, να δώσει τις δικές του ερμηνείες, έως ότου καταφύγει για περισσότερες πληροφορίες στο κείμενο. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Ivins William, «οι λέξεις δεν μπορούν να μεταδώσουν περιγραφικές πληροφορίες τόσο εύκολα όσο μπορούν οι εικόνες»⁹⁶⁶. Η εικόνα, δηλαδή, αποκαλύπτει λεπτομέρειες που οι λέξεις επουδενί μπορούν να μεταφέρουν το μικρό αναγνώστη στην ατμόσφαιρα της ιστορίας με τόση πληρότητα. Ο Golden για το θέμα αυτό υπογραμμίζει πως «αυτό το είδος εξαρτημένης από την εικόνα σχέσης απαιτεί περισσότερα από τον αναγνώστη, ο οποίος πρέπει να ανατρέχει σε δύο συστήματα συμβόλων τα οποία παρέχουν διαφορετικές αλλά συσχετιζόμενες πληροφορίες»⁹⁶⁷.

Εξετάζοντας διεισδυτικά τη σχέση που συνδέει τη λεκτική με την εικονιστική αφήγηση, παρατηρείται ότι στην υπό έρευνα διασκευή το κείμενο περιορίζεται σε απλές και λίγες λέξεις, οι λέξεις μετατρέπονται σε εικόνες κι έτσι «περιορίζονται οι παρερμηνεύτηκες εκδοχές των λέξεων»⁹⁶⁸, στο βαθμό βέβαια που οι εικόνες «λειτουργούν ως κινητήρια δύναμη του λόγου»⁹⁶⁹, δίνοντας ώθηση στη φαντασία του μικρού αναγνώστη.



Εικόνα 65

«Το παρεκκλήσι που βρίσκεται απέναντι από το μαρμάρινο τραπέζι διάλεξαν για το θέατρο των γκριματσών...»

«Ho! He! Βλέπεις λοιπόν αυτή τη φιγούρα!»

«Κουλιά του πάπα! Τι είναι αυτή εδώ η γκριμάτσα;»⁹⁷⁰.

⁹⁶⁶ Ivins W., *Prints and Visual Communication*, New York: Da Capo Press, 1969, σ.15.

⁹⁶⁷ Σιβροπούλου Ρ. 2003, *ό. π.*, σ. 198.

⁹⁶⁸ Μαρτινίδης Π., *Κόμικς – Τέχνη και τεχνική της εικονογράφησης*, ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη, 1991, σ. 125.

⁹⁶⁹ Αναγνωστοπούλου Δ., 2002, *ό. π.*, σ. 43.

⁹⁷⁰ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Hachette BD, 1985, σ. 5.

Κι αυτό συμβαίνει, γιατί κατά τον David Lewis «οι εικόνες δίνουν υπερβολικά πολλές πληροφορίες για κάθε σκηνή»⁹⁷¹. Κατά συνέπεια, ο μικρός αναγνώστης πρέπει να παρατηρήσει προσεχτικά για να εντοπίσει ότι, όσα «βλέπει» στις εικόνες, είναι άμεσα συνδεδεμένα με τις πράξεις των ηρώων. Η διεικονικότητα εντάσσει, σύμφωνα με τον G. Genette, «επιμέρους στοιχεία ή φωτίζει δια της αισθητικής εικόνας αυτό που το κείμενο “παραλείπει”, αυτό που “γίνεται χωρίς να λέγεται” ή αυτό που “λάμπει δια της απουσίας του”»⁹⁷².

Σε μια «ανάγνωση» τόσο της εικόνας, όσο και του λόγου βρίσκουμε «τις μορφές (σημαίνοντα) που θα μας παραπέμψουν στις αντίστοιχες έννοιες (σημαινόμενα)»⁹⁷³, όρους που δανειζόμαστε από τη γλωσσολογική θεωρία του Saussure.



Εικόνα 66

«Κατάρρα!»⁹⁷⁴

Εντοπίζεται ότι η «ανάγνωση» της εικόνας (μορφή + περιεχόμενο) βρίσκεται σε ειρωνική σχέση προς αυτή του κειμένου (μορφή + περιεχόμενο), γιατί, σύμφωνα με τον Nodelman, εικόνες και λέξεις παρέχουν διαφορετικές πληροφορίες: «οι λέξεις μιλάνε για ό,τι οι εικόνες δε δείχνουν, ενώ οι εικόνες δείχνουν αυτό που οι λέξεις δε λένε. Η ειρωνεία προκύπτει, γιατί οι εικόνες καταστρατηγούν την εμπιστοσύνη μας στο νόημα των λέξεων, ενώ οι λέξεις καταστρατηγούν την εμπιστοσύνη μας στα στοιχεία της εικόνας»⁹⁷⁵.

⁹⁷¹ Βλ. Lewis D. *Reading Contemporary Picturebooks Picturing the Text*, London and New York: Routledge, 2001, σ. 40-41.

⁹⁷² Genette G., 1982, *ό. π.*, σ. 89.

⁹⁷³ Μπενβενίστ Ε., 1981, *ό. π.*, σ. 30.

⁹⁷⁴ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Hachette BD, 1985, σ. 19.

⁹⁷⁵ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 326-330.

Τα γράμματα στις εικόνες δημιουργούν μικτά οπτικο-λεκτικά μηνύματα, σκέψεις και ονειροπολήσεις σκηνοθετούνται μέσα από τα σχήματα, τις έντονες



Εικόνα 67

γραμμές, τα χρώματα. Αυτά τα οπτικο-λεκτικά μηνύματα εγκυβωτισμένα στην εικόνα υποδηλώνουν άλλοτε ήχο, άλλοτε ρυθμό, κάτι που αγγίζει τα παιδιά. Τόσο η αλλαγή στο μέγεθος των γραμμάτων, «DONG! DONG! DONG!», όσο και στο χρώμα τους αποτελούν στοιχεία που οξύνουν την παρατηρητικότητα του εννοούμενου αναγνώστη και τον διευκολύνουν να δομήσει τη σημασία τους. Τα χρώματα του ήχου της καμπάνας σε κόκκινο και κίτρινο και ταυτόχρονα η απεικόνιση της προσπάθειας του Quasimodo να χτυπήσει την καμπάνα του καθεδρικού ναού αποκαλύπτουν πως οι δημιουργοί της διασκευής βοηθούν τον εννοούμενο αναγνώστη να διεισδύσει σε ένα σύστημα συμβόλων, να το κατανοήσει κι από κει θα εξάγει τα νοήματά του.

Τόσο η εικόνα όσο και ο κειμενικός λόγος μπορούν να «παρασταθούν» σιωπηλά



Εικόνα 68

από τον αναγνώστη/θεατή, όπως είπε και ο E. Hirsch: «ένα μόνο συγγραφικό νόημα να αντικαθίσταται από ένα πλήθος δημιουργικών αναγνώσεων»⁹⁷⁶. Για παράδειγμα, στη δέκατη ένατη σελίδα, η ιδιωτική ανάγνωση της μίας και μόνο λέξης «Κατάρα!» της παρούσας διασκευής περιλαμβάνει ένα μεγάλο «φορτίο» δυνατών ερμηνειών και έχουν κοινά

σημεία: και ως αναγνώστης και ως παρατηρητής το παιδί ερμηνεύει, ανταποκρίνεται ατομικά και διαλέγει τη δική του ταχύτητα και ακολουθία.⁹⁷⁷

Στο διερευνώμενο κόμικς παρατηρείται ότι «οι λέξεις επικεντρώνονται στις εικόνες και μας μιλούν γι' αυτές τονίζοντας όσα αξίζουν προσοχής»⁹⁷⁸. Για παράδειγμα, στην τριάντα επτά σελίδα για να κατανοήσει ο εννοούμενος αναγνώστης όσα απεικονίζει η εικόνα, επιβάλλεται η συνδρομή του εγγράμματος περιβάλλοντος, καθώς ερμηνεύει την οπτική πληροφορία με λεκτικούς όρους, εστιάζοντας την προσοχή του σ' αυτά που αξίζει να πληροφορηθεί: «Άσυλο»⁹⁷⁹. Η εικόνα παρέχει περισσότερες οπτικές πληροφορίες από όσες αποδίδει το κείμενο που τη συνοδεύει. Αλλά, αν ο εννοούμενος αναγνώστης «διαβάσει» την εικόνα και πιστέψει πως του

⁹⁷⁶ Hirsch E., *The Aims of Interpretation*, London: University of Chicago Press, 1987, σ. 97.

⁹⁷⁷ Hawthorn Jeremy., 2012, *ό. π.*, 191.

⁹⁷⁸ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 313.

⁹⁷⁹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Hachette BD, 1985, σ. 37: «Asile! »

αποκαλύπτει αυτό που του εκφέρει ο συγγραφέας-διασκευαστής με λέξεις, τότε διαπιστώνεται κάτι σημαντικό για τις σχέσεις εικόνων και λέξεων: το ότι ο εννοούμενος παιδί-αναγνώστης εμπιστεύεται τα τεκμήρια που έχει μπροστά του με το να δέχεται πολύ εύκολα τις ελάχιστα λεκτικές περιγραφές, αποδεικνύει πόσο οι λέξεις κυριαρχούν κατά την ανάγνωση των οπτικών πληροφοριών⁹⁸⁰. Στην πραγματικότητα του συγγραφέα-διασκευαστή και του εννοούμενου αναγνώστη έρχεται να προστεθεί αυτή του εικονογράφου, ώστε η πραγμάτωση της αναδιήγησης του κλασικού έργου του Hugo να απαιτήσει ενεργητική δόμηση του νοήματος, με τη συνεύρεση κειμένου-εικόνας και αναγνώστη. Να κατορθωθεί η εμπότιση ή η ανεύρεση του μηνύματος τόσο στα κειμενικά σημεία όσο και στα εικονιστικά σημεία από τον αναγνώστη. Σύμφωνα με τον Jeremy Hawthorn, συστατικά της αναγνωστικής σχέσης είναι ο αναγνώστης, το κείμενο-εικόνα και η αλληλεξάρτησή τους. Ο υποτιθέμενος αναγνώστης θεωρείται «υπονοούμενος» ή «εγγεγραμμένος» σε ένα συγκεκριμένο κείμενο και λειτουργεί ως βασική ένδειξη του πώς σημαίνει το κείμενο ή του πώς πρέπει να διαβαστεί αυτό⁹⁸¹.



Εικόνα 69

Το νόημα, άμεσο ή έμμεσο, που προκύπτει από την αναδιήγηση του κλασικού έργου μέσω της διεικονικότητας, για να γίνει δεκτό ως πτυχή της πρόσληψης, θα εξαρτηθεί από τη σχέση που διατηρεί με το πρωτότυπο έργο και με την άλλη εποχή, και είναι σχέση «μίμησης» ή «παρωδίας»:



Εικόνα 70

«Το παρεκκλήσι που βρίσκεται απέναντι από το μαρμάρινο τραπέζι διάλεξαν για το θέατρο των γκριματσών...»

«Ho! He! Βλέπεις λοιπόν αυτήν τη φιγούρα!»

«Κουλιά του πάπα! Τι είναι αυτή εδώ η γκριμάτσα;»⁹⁸².

⁹⁸⁰ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 317.

⁹⁸¹ Hawthorn J., 2012, *ό. π.*, σ. 192-208.

⁹⁸² *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Hachette BD, 1985, σ. 5.

Πρόκειται για ένα παιχνίδι συνάντησης και αποχωρισμού, με σεβασμό και εξοικείωση απέναντι στο αρχικό κείμενο, με «δέος» και ιεροσυλία⁹⁸³. Στην αναδιήγηση του κλασικού έργου του Hugo σε μορφή κόμικς, όλα τα στοιχεία τα οποία προβάλλονται, είναι στοιχεία που ερανίζεται από το αφηγηματικό έργο και η σχέση της με το πρωτότυπο έργο είναι σχέση «παρωδίας». Γιατί, σύμφωνα με κάποιους θεωρητικούς, η έννοια της παρωδίας αποτελεί «μηχανισμό λογοτεχνικής (ανά)δημιουργίας που συνεχίζει και ταυτόχρονα ανατρέπει, θεαματικά ή διακριτικά την πλούσια και πολιτισμική παράδοση»⁹⁸⁴, είναι η ίδια η ουσία της λογοτεχνικής δημιουργίας, μια διαδικασία διακείμενη που συμβάλλει στην ανανέωση και στην εξέλιξη του λογοτεχνικού κειμένου του Hugo, είναι το «αέναο παιχνίδι μεταξύ του παλιού και του καινούριου»⁹⁸⁵. Η Margaret Rose εξετάζει «την παρωδία ως κώδικα, προσδιορίζοντας τη λειτουργία της μέσα από τη φύση του ίδιου της του μέσου [...] αποτελεί όχι μόνο σύμπτωμα του μοντερνισμού, αλλά και κριτικό του εργαλείο, έναν τρόπο για να αντιμετωπίσει ο συγγραφέας-διασκευαστής, Claude Gendrot, το βάρος της παράδοσης, εν προκειμένω το κλασικό έργο του Hugo»⁹⁸⁶.

Έτσι, συγγραφέας-διασκευαστής και εικονογράφος δημιουργούν το ανασχηματισθέν κλασικό έργο βασιζόμενοι σε δύο αντίρροπες συνιστώσες «ανάμεσα στην ερμηνεία ως μια διαδικασία αποκάλυψης ή κοινοποίησης ενός προϋπάρχοντος νοήματος και την ερμηνεία ως μια διαδικασία δημιουργίας κάποιου καινούργιου και προσωπικού για τον ερμηνευτή πράγματος, ως προέκταση ενός προϋπάρχοντος κειμένου»⁹⁸⁷:



Εικόνα 71

«Θέλεις εμένα; Μπορώ ακόμη να σε σώσω!»

Φύγε δαίμονα! Αφησε με!»

«Πέθανε λοιπόν! Κανένα δε θα έχεις, και κυρίως αυτόν!»

«Φεμπύς, Φεμπύς μου! Όχι, μη φεύγεις!»⁹⁸⁸.

⁹⁸³ Βλ. Ζερβού Α., « Le comique e(s)t le parodique dans la littérature d'enfance », στο *L'humour dans la littérature de jeunesse*, dir. J. Perrot, In Press, 2000, σσ. 29-44.

⁹⁸⁴ Οικονομίδου Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000, σ. 41.

⁹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 41.

⁹⁸⁶ Rose M., *Parody/Meta-fiction*, Groom Helm, London, 1979, σ. 87.

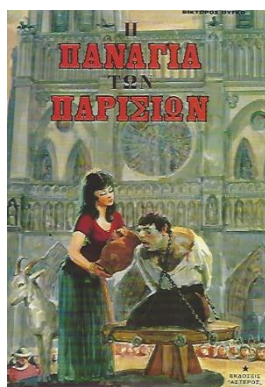
⁹⁸⁷ Hawthorn J., 2012, *ό. π.*, σ. 43.

⁹⁸⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Hachette BD, 1985, σ. 36.

Και μέσα από την παρωδία επανεξετάζει η διασκευή αξίες του κλασικού έργου κι έτσι η παρωδία λειτουργεί κριτικά αλλά και δημιουργικά, γιατί εκφράζει σύγχρονους προβληματισμούς. Ο εννοούμενος αναγνώστης αποκωδικοποιεί και ξεκλειδώνει το μήνυμα μέσω της υπονομευτικής πολυτροπικής αφήγησης, μέσα από σύγχρονες αφηγηματικές τεχνικές, όπως η μετεγγραφή της ιστορίας ενός κλασικού έργου, η διακειμενικότητα, η διεικονικότητα, οι θεωρίες της αναγνωστικής πρόσληψης, καλείται να κατανοήσει τον κειμενικό και εικονογραφικό αφηγητή συνδυαστικά και η ανάγνωση γίνεται άκρως απολαυστική.

3.1.3. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Αστήρ (1975).

Έκδηλος ο παρεμβατισμός του διασκευαστή Μ. Σκουλούδη και του εικονογράφου Γιώργο Κουζούνη για την ολοκλήρωση της διασκευής της ελληνικής έκδοσης που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις «Αστήρ» το 1995.



Εικόνα 72

Οι δημιουργοί της, γνωρίζοντας καλά ότι η εξωτερική εμφάνιση μιας εικονογραφημένης διασκευής «προκαλεί όχι μόνο συναισθήματα και στάσεις, αλλά αντανακλά εσωτερικά συναισθήματα και στάσεις»⁹⁸⁹, σχεδίασαν το εξώφυλλο του εικονογραφημένου βιβλίου με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργηθούν οι κατάλληλες προϋποθέσεις προσέγγισης των παιδιών για συμμετοχή στην αναγνωστική περιπέτεια. Οι δύο

ζωγραφιστές εικόνες -στο εξώφυλλο και στο οπισθόφυλλο- αποδίδονται με έντονα χρώματα, πιθανότατα, γιατί ο δημιουργός θεωρεί ότι το χρώμα ως το πιο αποτελεσματικό μέσο επικοινωνίας, ελκύει τους μικρούς αναγνώστες. Απεικόνισε διάσημους ηθοποιούς γνωστής κινηματογραφικής ταινίας, οπότε προσπάθησε μέσω των εικόνων του εξώφυλλου και του οπισθόφυλλου του βιβλίου να δημιουργήσει τις κατάλληλες προσδοκίες, «προδίδοντας τη φανταστική έκπληξη προς

⁹⁸⁹ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 91 : « Το πως φαίνονται τα πράγματα μεταδίδει σε μεγάλο βαθμό αυτό που σημαίνουν. Οπότε, μέσα από την ίδια την ύπαρξή τους, τα εικονογραφημένα βιβλία εκφράζουν την υπόθεσή μας για τις μεταφορικές σχέσεις εμφάνισης και σημασίας».

την οποία κινείται η πλοκή του βιβλίου»⁹⁹⁰. Οι εικόνες στο χώρο του παρακειμένου μεταφέρουν την αύρα της ιστορίας που έβγαине μέσα από την ταινία «The Hunch back of Notre Dame» του 1956 με τους Anthony Quinn που υποδύεται τον Quasimodo και την Gina Lollobrigida στο ρόλο της γοητευτικής Esmeralda, βασισμένη στο μυθιστόρημα που έγραψε ο Victor Hugo το 1831. Στην εικόνα του εξώφυλλου συνυπάρχουν οι βασικοί ήρωες της ιστορίας: η Gina Lollobrigida που φέρει την Ανδαλουσιανή ομορφιά της τσιγγάνας Esmeralda που δίνει να πει νερό ο Anthony Quinn που παριστάνει τον Quasimodo με το ένα μάτι κλειστό και το προσποιητό

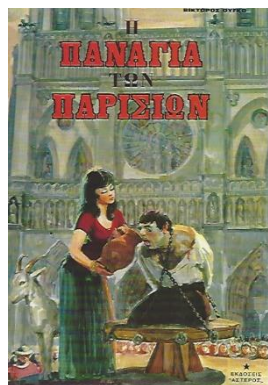
παραμορφωμένο στόμα, η Djali, η κατσίκια της Esmeralda που την συνοδεύει με φόντο την πρόσοψη του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων. Η παρουσία των συγκεκριμένων ηρώων συνηγορεί υπέρ της σημαντικότητας του ρόλου τους στην ιστορία. Οι εικόνες τόσο του εξώφυλλου όσο και του οπισθόφυλλου απεικονίζουν αφηγηματικά επεισόδια της ιστορίας, προετοιμάζοντας την πορεία του μικρού αναγνώστη προς



Εικόνα 73

τη μύησή του με τα κλασικά μυθιστορήματα, προαναγγέλλοντας ότι το βιβλίο επικεντρώνεται περισσότερο στη δράση και δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα.

Στο σαλόνι του εσώφυλλου με τις άσπρες λιτές σελίδες καταγράφεται ένα σύνολο λεκτικών πληροφοριών: τίτλος, υπότιτλος, ενδείξεις σειράς και έκδοσης, εισαγωγικά σημειώματα και σημειώσεις⁹⁹¹. Το περικείμενο εμπλουτίζεται, στην αρχή,



Εικόνα 74

με εισαγωγικά σημειώματα, έναν πρόλογο του έργου και μια αναφορά στη ζωή και το έργο του V. Hugo και, στο τέλος, μ' ένα πληροφοριακό σημείωμα με τον κατάλογο βιβλίων της ίδιας σειράς έκδοσης. Ο ιδιαίτερος τρόπος γραφής του τίτλου της διασκευής με τις εναλλαγές του μεγέθους και του χρώματος των κεφαλαίων γραμμάτων να δημιουργούν ένα «οπτικό δράμα»⁹⁹², κατά τον J. Taylor, αποβλέπει στην ενίσχυση ιδίως του επικοινωνιακού στοιχείου. Στα γράμματα του τίτλου

⁹⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 92.

⁹⁹¹ Genette G., 1982, ό. π., σ. 9.

⁹⁹² Βλ. Taylor J., *A man of letters*, Signal, 56, 79-94.

κυριαρχούν δύο αποχρώσεις: κόκκινου που εκφράζει «την ένταση, τη συγκίνηση, αλλά και την πράξη, την επανάσταση και το θυμό» και μαύρου που συμβολίζει «κάθε τί το τραγικό»⁹⁹³, αλλά και το χρώμα που δηλώνει «κάτι που έχει εκλείψει»⁹⁹⁴. Γι' αυτό κι ο Μ. Σκουλούδης τα γράμματα «Η» και «ΤΩΝ» του τίτλου τα αποδίδει με μαύρο χρώμα και σε μικρό μέγεθος, γιατί είναι σαν «να εκλείπουν», «στερούνται ήχου και γι' αυτό πάνω τους ηχεί εντονότερα το κόκκινο χρώμα»⁹⁹⁵ των γραμμάτων «ΠΑΝΑΓΙΑ» και «ΠΑΡΙΣΙΩΝ» σε πολύ μεγαλύτερο μέγεθος, τα οποία τα επισκιάζουν.

Ανοίγοντας το υπό έρευνα εικονογραφημένο βιβλίο ο εννοούμενος αναγνώστης παρατηρεί ότι οι όλες οι σχεδιαζόμενες εικόνες του καταλαμβάνουν τη δεξιά σελίδα, υποδηλώνοντας το αέναο παιχνίδι τους με το κείμενο. Σύμφωνα με τον W. Kandinsky, οι εικόνες βρίσκονται στα δεξιά, ενώ το κείμενο στα αριστερά, γιατί ο εννοούμενος αναγνώστης πρώτα βλέπει την εικόνα και μετά διαβάζει το κείμενο, πρώτα παίρνει τη γεύση της εικόνας που ηχεί μέσα του ψυχικές δονήσεις⁹⁹⁶, άρα και την ατμόσφαιρα, έτσι ώστε όταν διαβάζει τις λέξεις του κειμένου να έχει από τις εικόνες μια αίσθηση για το πώς θα τις κατανοήσει⁹⁹⁷.



Εικόνα 75

Η εικόνα του εικονογραφημένου βιβλίου «γίνεται ένας ενδιάμεσος ανάμεσα στην αντίληψη του πραγματικού και τη λέξη που προσπαθεί να το αποτυπώσει»⁹⁹⁸ και οι δημιουργοί της επαναφηγούμενης ιστορίας του Hugo καθοδηγούν τον εννοούμενο αναγνώστη σε αναγνωστικές εμπειρίες, ώστε να προσοικειωθεί το περιβάλλον του, φυσικό και πολιτιστικό. Για παράδειγμα, στη δέκατη έβδομη σελίδα όπου απεικονίζεται ο Quasimodo να χτυπά την καμπάνα του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων και κάτω από την εικόνα δίνεται ο τίτλος της : «Κουασιμόδος, ο θρυλικός κωδωνοκρούστης της Παναγίας των Παρισίων» και σε παρένθεση αναφέρει τη σελίδα του κειμένου από όπου έχει



Εικόνα 76

⁹⁹³ Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, *ό. π.*, σ. 56.

⁹⁹⁴ Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 111.

⁹⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 111.

⁹⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 144.

⁹⁹⁷ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 353-367.

⁹⁹⁸ Αναγνωστοπούλου Δ., 2007, *ό. π.*, σ. 42.

δανειστεί αυτή τη φράση. Πράγματι, η εικόνα βοηθάει τον εννοούμενο αναγνώστη να κατανοήσει τη λέξη «κωδωνοκρούστης», όπως και το επίθετο «θρυλικός», καθώς «βλέπει» τον Quasimodo σκαρφαλωμένο πάνω στην τεράστια καμπάνα. Η αναγνωστική διαδικασία εικόνας και κειμένου εμπλουτίζει το λεξιλόγιο του εννοούμενου αναγνώστη, (π.χ. η λέξη «κωδωνοκρούστης»), διευρύνει αυτό που ήδη γνωρίζει, τού θέτει ερωτηματικά μέχρι να δομήσει τη δική του ερμηνεία της λέξης «θρυλικός», αναπτύσσει τις γνώσεις του και οξύνει την παρατηρητικότητα του. Παράλληλα, ο τίτλος είναι μέρος και του κειμένου και της εικόνας, ενώ αποτελεί συστατικό στοιχείο και των δύο, οπότε κείμενο, εικόνα, τίτλος εικονοποιούνται, οι συγκεκριμένες λέξεις του κειμένου δομούν τον έντιτλο λόγο της εικόνας. Εντοπίζεται ότι οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στον ενεπίγραφο λόγο που υπάρχει κάτω από κάθε εικόνα του βιβλίου, την εικόνα και το κείμενο -αφού παραπέμπει σ' αυτό-, είναι σχέσεις ιδιαίτερα ιδιόρρυθμες που έχουν κινήσει το ενδιαφέρον πολλών μελετητών, οι οποίοι ενέσκησαν με προσοχή στα διάφορα πρόσωπα της τιτλολογίας και λίγο πολύ συμφώνησαν ως προς την αμφιλογία των σχέσεων που δημιουργούνται.

Ο δημιουργός χρησιμοποίησε επιδέξια την τέμπερα και οι πινελιές του, διαφόρων τονικοτήτων, γεμίζουν τη σελίδα με μια ενέργεια που αιχμαλωτίζει το ενδιαφέρον των μικρών αποδεκτών. Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το άσπρο, το μαύρο και το γκρι σε ανοιχτούς και σκούρους τόνους. Σύμφωνα με τον W. Kandinsky «η ισορροπία των δύο χρωμάτων (άσπρου και μαύρου), που προκύπτει από μηχανική ανάμιξη, σχηματίζει το γκρίζο. Δεν μπορεί φυσικά να δώσει ένα χρώμα που προέκυψε με τέτοιο τρόπο κανένα εξωτερικό ήχο και καμία κίνηση. Το γκρίζο στερείται ήχου και κίνησης. [...] Είναι γι' αυτόν το λόγο το γκρίζο η ακινησία που είναι απαρηγόρητη. Όσο πιο σκούρο γίνεται το γκρίζο αυτό, τόσο περισσότερο υπερέχει το απαρηγόρητο. Με το ξάνοιγμα παίρνει έναν κάποιο αέρα, δίνεται μία δυνατότητα αναπνοής, δίνεται ένα στοιχείο κρυφής ελπίδας»⁹⁹⁹. Είναι φανερό πως οι μεγάλες τονικές αντιθέσεις των χρωμάτων (άσπρου και μαύρου) της εικόνας εγείρουν δονήσεις στην ψυχή των μικρών αναγνωστών, επενεργούν στα συναισθήματά τους για τον Quasimodo που οι λέξεις του κειμένου δεν μπορούν να αποδώσουν στο αναφερόμενο απόσπασμα:

⁹⁹⁹ Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 111.



Εικόνα 77

«Ο τερατόμορφος όμως Κουασιμόδος, ο θρυλικός κωδωνοκρούστης της Παναγίας των Παρισίων, δε φαινόταν να δίνει καμιά σημασία σ' αυτά που άκουγε να λέγονται γύρω του. Στεκόταν ακίνητος στην άκρη της αίθουσας, σα να μη τον ενδιέφερε τίποτα, σα να ήταν ξένος προς όλα όσα συνέβαιναν... Το τερατώδες παρουσιαστικό του, τον έκανε να αισθάνεται πάντα πως ήταν ξένος ανάμεσα στους άλλους ανθρώπους. Μέσα στο σκοτεινό, πρωτόγονο μυαλό του ίσως να μην καταλάβαινε καλά καλά πώς βρέθηκε σ' εκείνη την αίθουσα. Άφηνε τόσο σπάνια το άσυλο, που ήταν γι' αυτόν η μεγάλη παρισινή Μητρόπολη!»¹⁰⁰⁰

Ο Kandinsky W. παρατηρεί: «Σ' αυτό το αδύνατο, να αντικατασταθεί το ουσιώδες του χρώματος από την λέξη, έγκειται η δυνατότητα της μνημειώδους τέχνης. Δηλαδή είναι δυνατόν να εκφραστεί ο ίδιος εσωτερικός ήχος, την ίδια στιγμή από διαφορετικές τέχνες, ενώ θα προβάλλει η κάθε τέχνη εκτός απ' αυτόν το γενικό ήχο και το ιδιάζον σ' αυτήν ουσιώδες «συν» και θα προσθέτει μ' αυτό τον τρόπο στο γενικό εσωτερικό ήχο έναν πλούτο και μια δύναμη, που δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί από μια τέχνη αποκλειστικά. Η επανάληψη του ίδιου ήχου από διαφορετικές τέχνες, λογοτεχνία και ζωγραφική, πυκνώνει την πνευματική ατμόσφαιρα, η οποία είναι αναγκαία για την ωρίμανση των αισθημάτων»¹⁰⁰¹.

Παράλληλα, διαπιστώνεται ότι τα έργα του ζωγράφου Γ. Κουζούνη αναθέτουν στον εννοούμενο αναγνώστη έναν πιο ενεργό ρόλο, γιατί θα πρέπει να ανακαλύψει ποια σχέση αναπτύσσεται ανάμεσα στο καλλιτεχνικό έργο και το κείμενο, κάτι που κινεί το ενδιαφέρον του και ενεργοποιεί την κριτική του ικανότητα. Παρατηρώντας τις εικόνες, ο μικρός αναγνώστης «μπορεί να αντιληφθεί πολύ περισσότερα από όσα φαίνονται να αποκαλύπτουν οι λέξεις, οπότε τίθεται σε μία ειρωνική απόσταση από τις τελευταίες»¹⁰⁰². Γεγονός, που ο εννοούμενος αναγνώστης έκπληκτος ανακαλύπτει στην αναγνωστική βιωματική του αλληλεπίδραση, καθώς «διαβάζει» την εικόνα και το κείμενο, ως ακολούθως:

¹⁰⁰⁰ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Αστήρ, 1975, σ. 24.

¹⁰⁰¹ Kandinsky W., 1981, ό. π., σ. 116-119.

¹⁰⁰² Nodelman P., 2009, ό. π., σ. 335.



Εικόνα 78

«Δεν ήταν ψηλή, αλλά η κορμοστασιά της ήταν τόσο λυγρή και σβέλτη, που έδινε την εντύπωση πως ήταν μια γυμνή λεπίδα από σπαθί. Ήταν μελαχρινή, με δέρμα ροδόλευκο, με ανταύγκες χρυσές, και τα μεγάλα μαύρα μάτια της που τα ίσκιωναν τα μακριά της βλέφαρα, είχαν ένα βλέμμα ανείπωτης αθωότητας»¹⁰⁰³.

Τα υποφώσκοντα ιδεολογικά κενά που ανοίγονται μεταξύ λεκτικής και εικονιστικής αφήγησης καλείται να συμπληρώσει ο εννοούμενος αναγνώστης και για τη συμπλήρωσή τους θα πρέπει ο τελευταίος να ενεργοποιήσει τους μηχανισμούς της σκέψης, της παρατηρητικότητας και της κριτικής του ικανότητας. Αλλά και η έλλειψη πλαισίου εμπλέκει τον εννοούμενο αναγνώστη στο «να 'δεις' τα γεγονότα από μέσα», όπως επισημαίνει ο W. Moebius¹⁰⁰⁴.

Ο ζωγράφος, Γ. Κουζούνης, και στα δώδεκα έργα της διασκευής της ελληνικής έκδοσης, χρησιμοποιώντας τέμπερα¹⁰⁰⁵ ή ακουαρέλα¹⁰⁰⁶ αποδίδει τις φιγούρες και τα σχήματα του σκηνικού του μέσα από ένα σύνολο ανοιχτών και σκούρων τόνων του



Εικόνα 79

άσπρου του μαύρου και του γκριζου κι έτσι ανοίγεται ένας διάλογος τονικών αντιθέσεων που επιβάλλει τη δική του λογική. Φιγούρες και σχήματα αποδίδονται με το πινελάκι. Τοποθετεί την υπερμεγέθους φιγούρα του αφηγηματικού ήρωα, που καταλαμβάνει πολύ βιβλιακό χώρο, σε πρώτο πλάνο και σε δεύτερο πλάνο τις μικρότερες φιγούρες, κάτι που θυμίζει τον κόσμο των κόμικς. Αλλά και προσδίδει βάθος, όπως παρατηρούν οι Hobbs J. & Salome R.: «Το βάθος μπορεί να δημιουργηθεί

¹⁰⁰³ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Αστήρ, 1975, σ. 35-36.

¹⁰⁰⁴ Moebius W., 1990, *ό. π.*, σ. 142.

¹⁰⁰⁵ Τσιλάγα Ε., *Το χρώμα στη Ζωγραφική και οι Τεχνικές του. Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα*, εκδόσεις Πελεκάνος, Αθήνα, 1989, σ. 130: « Η τέμπερα είναι ένα χρώμα που αραιώνεται με νερό και αποτελείται από χρωστικές ουσίες κοπανισμένες πιο χοντρά από αυτές που συνθέτουν την ακουαρέλα. Από παλιά οι τέμπερες περιείχαν αραβική γόμμα. Σήμερα περιέχουν συχνά ένα πλαστικό υλικό ανακατεμένο με άσπρο χρώμα, που της χαρίζουν την απαιτούμενη διαφάνεια. »

¹⁰⁰⁶ Clarke M., *Ανακαλύπτω την τέχνη: Ακουαρέλα*, για την ελληνική γλώσσα Δεληθανάσης – Ερευνητές ΕΠΕ, εκδόσεις Βιβλιοσυνεργατική ΣΥΝ. Π. Ε., Αθήνα, 1993, σ. 6: « Με την ευρύτερη έννοια, ακουαρέλα ή υδρόχρωμα είναι κάθε χρώμα που έχει ως βάση το νερό, είναι δηλαδή υδατοδιαλυτό, σε αντίθεση με αυτά που έχουν ως βάση το λάδι. Τα βασικά συστατικά των υδροχρωμάτων είναι το χρώμα σε σκόνη (χρωστική), το συνδετικό υλικό (συνήθως αραβικό κόμμα) και το νερό. Όταν αναμιχθούν αυτά τα τρία συστατικά δημιουργούν διάφανο υδρόχρωμα.»

αλλάζοντας το μέγεθος ενός αντικειμένου, ώστε να φαίνεται πιο κοντά ή πιο μακριά»¹⁰⁰⁷. Η ακουαρέλα του Γ. Κουζούνη, αλλού αποδίδεται με τον πιο σκούρο τόνο του γκρι για να δηλώσει τη δράση, τη χαρά και αλλού είναι άτονη σε γκρι ανοιχτό με άσπρες πινελιές για να δημιουργήσει ένα δυναμικό αποτέλεσμα γεμάτο ένταση μέσω των αντιθέσεων. Και ταυτόχρονα παράγει ισορροπία σε μια σύνθεση, γιατί αποτρέπει να επικρατήσει η ομοιομορφία που τείνει στην ανιαρότητα. Ο Γ. Κουζούνης χρησιμοποιεί συχνά τις μερικές επικαλύψεις για να τονίσει τις σχέσεις μεταξύ των απεικονιζομένων αντικειμένων¹⁰⁰⁸.

Οι δημιουργοί της διασκευής, προσπαθώντας να οικοδομήσουν το σκηνικό της ιστορίας τους με εικόνες που να αποδίδουν όσα λένε οι λέξεις και όσα βιώνει ο τρίτοπρόσωπος κειμενικός αφηγητής, έπρεπε να μελετήσουν τη χώρα και την εποχή και να τοποθετήσουν τη διασκευή/μύθο της μέσα στο ιστορικό πλαίσιο της Γαλλίας του 15ου αιώνα. Έτσι, οι συντελεστές της διασκευής δομούν γλωσσικά και εικονικά τη σκηνή με το ακόλουθο ύφος:



Εικόνα 80

«-Τι είναι, Τρουϊγφού; Ρώτησε με την καθαρή φωνή της. Ετοιμάζεστε να κρεμάσετε αυτόν τον άνθρωπο; -Ναι, κυρά μου! Έκανε με σεβασμό ο βασιλιάς. Καμιά γυναίκα δεν τον ήθελε για άντρα της.- Τον παίρνω εγώ! Είπε η Εσμεράλδα. Ο Γκρεγκουάρ νόμιζε ότι ονειρευόταν. Τόσα πολλά του είχαν τύχει του δύστυχου από το πρωί!¹⁰⁰⁹».

Οι εικόνες αποδιδόμενες με εξπρεσιονιστικό τρόπο δομούν το σκηνικό της ιστορίας που κινείται ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό και λειτουργεί ως εφαλτήριο στη μύηση του μικρού αναγνώστη στον κόσμο της τέχνης. Ο χρωματισμός των έργων βασίζεται στην οπτική αίσθηση και στην ενόραση, και όχι στη θεωρία. Πρόκειται για το «νόμο της ταυτόχρονης αντίθεσης» στη ζωγραφική¹⁰¹⁰. Με τα χρώματα της παλέτας του, λευκό του μόλυβδου, μαύρο και γκρι σ' όλους τους τόνους, ο δημιουργός αδιαφορεί για τη λεπτομέρεια και αποδίδει τη συγκίνηση και την

¹⁰⁰⁷ Hobbs J. & Salome R., *The Visual Experience*, Worcester, Massachusetts: Davis Publications, 1995, σ. 80.

¹⁰⁰⁸ Nodelman P., 1996, *ό. π.*, σ. 235.

¹⁰⁰⁹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Αστήρ, 1975, σ. 59.

¹⁰¹⁰ Welton J., *Eyewitness art book: Impressionism*, London: Dorling Kindersley, 1993, σ. 21-22.

ατμόσφαιρα της ιστορίας, σύμφωνα με την υποκειμενική του εκδοχή, μετερχόμενος τις παρακάτω εικονικές και λεκτικές αποτυπώσεις:



Εικόνα 81

«Υστερα, σήκωσε την κοπέλα, με όλα τα ουρλιαχτά της, την φορτώθηκε στον ώμο κι άρχισε να τρέχει όσο πιο γρήγορα μπορούσε, ακολουθώντας την άλλη σκιά»¹⁰¹¹.

Ο Γ. Κουζούνης στην προσπάθειά του να αποδώσει το έργο του Hugo και την ιστορία του με εξπρεσιονιστικό τρόπο «δεν αναπαράγει, αναδημιουργεί το χώρο. Το βασικό του καθήκον συνίσταται στο να αναζητήσει τις βαθύτερες κινήσεις και το θεμελιώδες νόημα»¹⁰¹² τού αφηγηματικού επεισοδίου, για να μπορέσει να το αναδημιουργήσει. Δεν ασχολείται με ακριβείς αναπαραστάσεις του χώρου, αλλά «ζωγραφίζει για να δείξει την υποκειμενική συναισθηματική αντίδραση του»¹⁰¹³ στις καταστάσεις που βιώνει ο αφηγηματικός ήρωας. Οι εικόνες του υποβάλλουν ζυμώσεις εσωτερικεύσεων και συγκινήσεων στον μικρό αποδέκτη. Κι έτσι, ο εννοούμενος αναγνώστης, υποκείμενος φορέας της ανάγνωσης, βιώνει συναισθηματικά την κειμενική πραγματικότητα με όλες τις προσφερόμενες από την εικονική αφηγηματική δραστικότητα προοπτικές πρόσληψης.

3.1.4. *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Ελαφάκι (1996).

Η εικονογραφημένη διασκευή για μικρά παιδιά που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις «Ελαφάκι» το 1996, είναι ενταγμένη στο σύγχρονο επικοινωνιακό κλίμα της πολυτροπικότητας, κι αυτό καθώς για την επαναφήγηση της ιστορίας «*Η Παναγία των Παρισίων*» του V. Hugo ο κειμενικός λόγος της απόδοσης-διασκευής της Disney καταφεύγει στη συνδρομή του εικονιστικού λόγου του Philippe Harchy. Στο

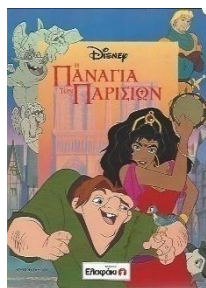
¹⁰¹¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Αστήρ, 1975, σ. 44.

¹⁰¹² Ντε Μικέλι Μ., *Οι Πρωτοπορίες της Τέχνης του Εικοστού Αιώνα*, μετφρ. Παπαματθεάκη Λ., εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1983, σ. 92.

¹⁰¹³ Stewing J. W., 1995, *ό. π.*, σ. 196.

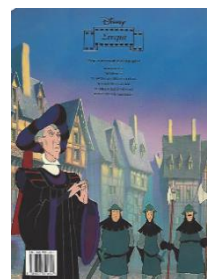
μεταδιηγητικό έργο η υποβαλλόμενη ιδεολογία δομείται τόσο από τις λέξεις όσο και από την εικόνα, ενώ ο μικρός αποδέκτης είναι ταυτόχρονα και αναγνώστης και «παρατηρητής», σύμφωνα με την Doonan, γιατί «πρέπει να κατανοήσει την εικόνα, να την συνδέσει με τις λέξεις και να ανακαλύψει τα βαθύτερα νοήματά της»¹⁰¹⁴.

Οι τρεις πρωταγωνιστές, Esmeralda, Quasimodo και Phoebus, εμφανίζονται στη σελίδα τίτλου του εξώφυλλου, ενώ στο οπισθόφυλλο οι στρατιώτες της βασιλικής



Εικόνα 82

φρουράς περιμένουν διαταγές από τον δικαστή Frollo, αναδεικνύοντας έτσι ένα οπτικό διακείμενο που λειτουργεί ως προειδοποίηση ότι ο μικρός αναγνώστης θα προσεγγίσει μια άλλη υποκειμενική εκδοχή της ιστορίας του Hugo. Το ασταθές μέγεθος των γραμμάτων στον τίτλο της διασκευής «Η Παναγία των Παρισίων» σε συνδυασμό με την κόκκινη χρωματική απόχρωσή τους, ίδια μ' αυτήν που νοτίζει το φόρεμα της Esmeralda, «μαρτυρά μια έντονη νότα σχεδόν ενσυνειδήτης τεράστιας δύναμης. Το ζεστό κόκκινο χρώμα εγείρει συναισθήματα δύναμης, ενεργητικότητας, αποφασιστικότητας, φλογερού πάθους. Θυμίζει μουσικά τον ήχο από φανφάρες»¹⁰¹⁵ που δένει αρμονικά με τον ήχο που βγαίνει από το ντέφι της Esmeralda. Ενώ το ένδυμα και το καπέλο του δικαστή Frollo σε μαύρο χρώμα με τις κόκκινες ρίγες συμβολίζει το σκοτάδι, το φόβο, το θάνατο, κάθε τι το τραγικό¹⁰¹⁶. Οι εικόνες με τα χρώματα νοτισμένα με συγκεκριμένα συναισθήματα δημιουργούν ένα παραμυθιακό σύμπαν και διαμορφώνουν τη στάση του αναγνώστη-θεατή απέναντι στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες, πριν, ακόμα, ξεκινήσει η αναγνωστική περιπέτεια που προορίζεται για το παιδικό κοινό.



Εικόνα 83

Το σαλόνι του εσώφυλλου (ταπετσαρία) αποτελεί ένα οπτικό παρακείμενο, με τις δύο αντικριστές μονόχρωμες σελίδες σε κίτρινο χρώμα, η μία σταθερή πάνω στο σκληρό εξώφυλλο και οπισθόφυλλο κι η άλλη ελεύθερη. Το κίτρινο χρώμα των ταπετσαριών και στο άνοιγμα και στο κλείσιμο της εικονογραφημένης διασκευής «κεντρίζει» τον αποδέκτη μικρής ηλικίας, «τον διεγείρει και δείχνει το χαρακτήρα της χρωματικής του δύναμης, η οποία επενεργεί τελικά στο θυμικό προκλητικά και

¹⁰¹⁴ Doonan J., *Looking at Pictures in Picture Books*, Essex: Thimble Press, 1993, σ. 11.

¹⁰¹⁵ Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 112.

¹⁰¹⁶ Κοζάκου-Τσιάρρα Ο., 2006, *ό. π.*, σ. 55-56.

φορτικά. Η ιδιότητα αυτή του κίτρινου ηχεί παρόμοια, όπως ο διαπεραστικός ήχος της σάλπιγγας ή ένας υψηλός ήχος φανφάρας, [...] από την οποία λείπει εντελώς το χάρισμα της εμβάθυνσης»¹⁰¹⁷. Ο κίτρινος χρωματισμός της ταπετσαρίας λειτουργεί ως σάλπιγγα που ο ήχος της προειδοποιεί το παιδί ότι πρέπει να ετοιμάζεται, γιατί το έργο-παράσταση αρχίζει.

Ξεφυλλίζοντας το εικονοβιβλίο εντοπίζεται έντονη κινηματογραφικότητα, η οποία υποστηρίζεται ιδιαίτερα στο οπτικό κείμενο, που δίνει την αίσθηση σκηνικού στημένου για τις ανάγκες μιας κινηματογραφικής ταινίας. Οι κινούμενοι ήρωες, τρισδιάστατοι σε πρώτο πλάνο με ένα στημένο σκηνικό πίσω τους, δημιουργούν την εντύπωση ότι ο εικονογράφος βρίσκεται σε ρόλο σκηνογράφου. Ο Quasimodo αιωρείται στο απέραντο γαλάζιο του ουρανού πάνω από το Σηκουάνα και την πόλη του φωτός σαν ακροβάτης, στην προσπάθειά του να βοηθήσει την Esmeralda να δραπετεύσει, ενώ με το ένα χέρι του κρατά σφιχτά στους ώμους του την Esmeralda και την κατσίκά της, με το άλλο του χέρι σφίγγει με την παλάμη του ένα γκαργκόιλ-υδρορροή, το άγαλμα των δαιμόνων και τον ακίνητο φρουρό του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων. Παρόλο που το λεκτικό κείμενο φαίνεται να μην υποστηρίζει πλήρως την ιδέα της «κινηματογραφικής ταινίας» που στήνει το οπτικό και εμμένει στην ύπαρξη ενός αφηγητή που διηγείται τα γεγονότα και μεταφέρει το διάλογο των κεντρικών ηρώων, το παρακείμενο, αντίθετα, δεν αφήνει καμιά αμφιβολία ότι αυτό που ζωντανεύει μπροστά στα μάτια του μικρού αποδέκτη είναι ένα κινηματογραφικό έργο.



Εικόνα 84

«Θα ήθελα πολύ να μείνεις εδώ μαζί μου», της είπε συγκινημένος ο Κουασιμόδος, «αλλά ξέρω τι είναι για σένα η ελευθερία και θα σε βοηθήσω να δραπετεύσεις». Πήρε την Εσμεράλδα με την Τζαλί στους ώμους του, πήδησε, σαν ακροβάτης, από τοίχο σε τοίχο κι από υδρορροή σε υδρορροή και σε λίγο βρισκόταν κι οι τρεις, σώοι κι αβλαβείς, έξω από τον ναό. «Πάρε αυτό το περιδέριον», του είπε η τσιγγάνα, αποχαιρετώντας τον. «Θα σε βοηθήσει να με βρεις, αν ποτέ με χρειαστείς»¹⁰¹⁸.

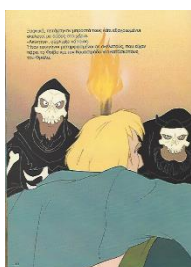
Ο μικρός αναγνώστης-θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με έναν λογοτεχνικό ήρωα, τον Quasimodo, που πηδά από υδρορροή σε υδρορροή κουβαλώντας στους ώμους του την

¹⁰¹⁷ Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 104-105.

¹⁰¹⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Ελαφάκι, 1996, σ. 44.

Esmeralda και την κασίκια της σε ρόλο ηθοποιού, γεγονός που καθιστά εμφανές ότι η εικονογραφημένη διασκευή δομήθηκε στη λογική του ανεβάσματος μιας κινηματογραφικής ταινίας, όπου ο μεν συγγραφέας-διασκευαστής έπαιξε το ρόλο του μεταφραστή-διασκευαστή, ο δε εικονογράφος λειτούργησε ως σκηνογράφος-σκηνοθέτης, «μπολιάζοντας» με μια σύγχρονη οπτική ένα κλασικό κείμενο που γράφτηκε στο παρελθόν¹⁰¹⁹.

Παρατηρείται ότι στην απόδοση-διασκευή της Disney των εκδόσεων «Ελαφάκι» οι λέξεις του κειμένου είναι τοποθετημένες μέσα στην εικόνα που καταλαμβάνει ολόκληρη τη σελίδα, «διασπώντας την ενότητά της και δημιουργώντας μια μαύρη ασυνέχεια στην πολύχρωμη μαγεία της»¹⁰²⁰. Οι λέξεις του κειμένου λειτουργούν και ως εικαστικό αποτέλεσμα και ως αφηγηματική συνιστώσα. Την ίδια στιγμή που η εικόνα δείχνει ότι αποτελεί την απόδειξη της αλήθειας μιας εκδοχής, αντιπαρατίθεται η μορφή του γραπτού κειμένου που υπενθυμίζει στο μικρό αναγνώστη-θεατή ότι δεν είναι τίποτε άλλο από μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας¹⁰²¹:



Εικόνα 85

«Ξαφνικά, πετάχτηκαν μπροστά τους κάτι εξαγριωμένοι σκελετοί με δάδες στα χέρια. «Ακίνητοι», ούρλιαξε κάποιος. Ήταν τσιγγάνοι μεταμφιεσμένοι σε σκελετούς, που είχαν πάρει το Φοίβο και τον Κουασιμόδο για κατάσκοπους του Φρόλο»¹⁰²².

Έτσι, στην ένταση που δημιουργεί η δραματικότητα των εικόνων, που αναπαριστά σκελετούς με δάδες στα χέρια, αντιπαρατίθενται οι λέξεις του κειμένου που υπενθυμίζουν στον αποδέκτη μικρής ηλικίας το πλαστόν της κατασκευής. Τα εικονογραφικά στοιχεία, όπως οι σκελετοί και οι δάδες, ενσωματώνονται στη γραφή των λέξεων, οι δύο κώδικες, λεκτικός και εικονογραφικός, «συνεργάζονται στη μετάδοση του μηνύματος και καταλήγουν σε μια επανάληψη της πληροφορίας σε δύο κώδικες»¹⁰²³. Στις λέξεις του κειμένου θίγονται θέματα κοινωνικά. Για παράδειγμα, οι

¹⁰¹⁹ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 70.

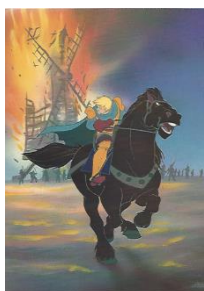
¹⁰²⁰ Στο ίδιο, σ. 306.

¹⁰²¹ Nodelman P., 1988, *ό. π.*, σ. 57.

¹⁰²² *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Ελαφάκι, 1996, σ. 58.

¹⁰²³ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 312.

ρατσιστικές αντιλήψεις του Frollo απέναντι στους τσιγγάνους, όπως στο αρχικό έργο του V. Hugo, σύμφωνα με την ακόλουθη παραλλαγή:

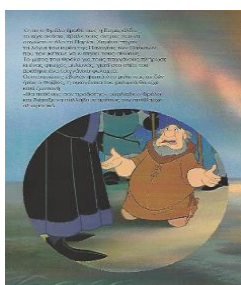


Εικόνα 86

« Το μίσος του Φρόλο για τους τσιγγάνους πλήρωσε κι ένας φτωχός μυλωνάς, γιατί στο σπίτι του βρέθηκε ένα τσιγγάνικο φυλαχτό. Οι στρατιώτες έβαλαν φωτιά στο μύλο του και, αν δεν ήταν ο Φοίβος, η οικογένεια του μυλωνά θα είχε καεί ζωντανή. « Θα πεθάνεις σαν προδότης», ούρλιαξε ο Φρόλο και διέταξε να συλλάβουν αμέσως τον απείθαρχο αξιωματικό»¹⁰²⁴.

Αυτό το αφηγηματικό απόσπασμα αποτελεί διασκευαστική προσθήκη, καθώς δεν υπάρχει στο αρχικό κείμενο του Hugo. Είναι κι αυτό στοιχείο του τρόπου διαχείρισης του θέματος του ρατσισμού της απόδοσης-διασκευής της Disney των εκδόσεων «Ελαφάκι» σε μια πολύ ελεύθερη αναδημιουργία του αρχικού έργου.

Από την άλλη, η εικόνα εντός κύκλου μοιάζει να ξεπηδά μέσα από τον κινηματογραφικό φακό και εκκαλεί τον αναγνώστη-θεατή να επισύρει την προσοχή του στον γονατιστό ιερέα με τα χέρια σε στάση που εκλιπαρεί τον δικαστή Frollo να μην ξεσπάσει το μίσος του για τους τσιγγάνους πάνω σε αθώους ανθρώπους και στις οικογένειές τους. Το φόντο της εικόνας απεικονίζει τους στρατιώτες της βασιλικής φρουράς, έτοιμους να εκτελέσουν τις διαταγές του, όπως υποφώσκει το νόημα της παρακάτω φρασολογικής παρενθήκης:



Εικόνα 87

«Χαμένα πήγαν τα λόγια του ιερέα της Παναγίας των Παρισίων, που τον ικέτευε να λυπηθεί τους αθώους»¹⁰²⁵.

Το οπτικό κείμενο ως αφηγηματικός φορέας διηγείται με το δικό του τρόπο όσα οι λέξεις του κειμένου αφηγούνται κι έτσι αναπτύσσεται μια οπτική τροπικότητα, η οποία ενώνει λέξεις, εικόνες, χρώματα και σχήματα.

¹⁰²⁴ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Ελαφάκι, 1996, σ. 49.

¹⁰²⁵ Αυτόθι, σ. 48.

Στην εικονογραφημένη απόδοση-διασκευή της Disney των εκδόσεων «Ελαφάκι» για παιδιά εξοβελίζεται κάθε ερωτική νύξη¹⁰²⁶. Ο Phoebus παρουσιάζεται ως φίλος της Esmeralda σ' όλη τη διασκευή, σύμφωνα με την παρακάτω απόδοση:



Εικόνα 88

«Λύστε τους αμέσως», φώναξε η Εσμεράλδα. « Είναι φίλοι μου. Μου έσωσαν τη ζωή.»¹⁰²⁷

Ο Phoebus προσπαθεί να σώσει την Esmeralda από τον δικαστή Frollo που την καταδιώκει με χίλους στρατιώτες, στοιχείο της υπερβολής που ερανίζεται από το κλασικό παραμύθι, ως ακολούθως:

«-Πρέπει να φύγετε αμέσως από δω, είπε στους τσιγγάνους ο Φοίβος. –Μόλις ξημερώσει, θα σας επιτεθεί ο Φρόλο με χίλιους άντρες.»¹⁰²⁸

Παράλληλα, ο δικαστής Frollo δεν παρουσιάζεται να είναι ερωτευμένος με την Esmeralda, αλλά μισεί τους τσιγγάνους και κάνοντας κατάχρηση της δικαστικής του εξουσίας παίρνει άδικες αποφάσεις σε βάρος τους :

« Ο Φρόλο διάβασε ο ίδιος την απόφασή του. “Την καταδικάζω να καεί ζωντανή σα μάγισσα στην πυρά”. Ο Φοίβος βρισκόταν κλειδωμένος σ’ ένα σιδερένιο κλουβί και παρακολουθούσε το μαρτύριο της φίλης του, χωρίς να μπορεί να κάνει κάτι να τη βοηθήσει»¹⁰²⁹.

Όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούν επιλογή της επένθεσης για τη διατυπωτική παραλλαγή της αφήγησης της απόδοσης-διασκευής της Disney των εκδόσεων «Ελαφάκι», καθώς δεν υπάρχουν στο αρχικό κείμενο του Hugo. Υποδηλώνουν εξοβελισμό των φιλοσοφικών και ιδεολογικών θέσεων του πρωτότυπου έργου. Η διερευνώμενη διασκευή συμμορφώνεται στις γλωσσικές και αναγνωστικές δυνατότητες των μικρών αποδεκτών, καθώς και στις νόρμες που διέπουν τα παραμύθια για μικρά παιδιά.

¹⁰²⁶ Nodelman P., 1988, *ό. π.*, σ. 195.

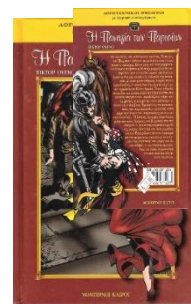
¹⁰²⁷ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Ελαφάκι, 1996, σ. 60.

¹⁰²⁸ *Αυτόθι*, σ. 63.

¹⁰²⁹ *Αυτόθι*, σ. 66.

3.1.5. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Μοντέρνοι Καιροί (2001).

Στο εικονοβιβλίο «Η Παναγία των Παρισίων», διασκευή των εκδόσεων «Μοντέρνοι Καιροί», το εξώφυλλο λειτουργεί ως έκκληση προς τον αναγνώστη νεαρής ηλικίας να ανακαλύψει το χάρτινο κόσμο των λέξεων και των εικόνων της δημιουργού. Ο νεαρός εννοούμενος αναγνώστης τον οποίο προδιαγράφει το περιεχόμενό του, ενεργοποιείται αναπόδραστα στο να κατανοήσει τη σχέση που αναπτύσσουν οι οπτικές και λεκτικές πληροφορίες του εξώφυλλου και οπισθόφυλλου. Οι εικόνες του γυαλιστερού σκληρού εξώφυλλου με τους «καλούς» ήρωες, τόσο στη σελίδα τίτλου όσο και στο οπισθόφυλλο, αποτελούν ανατύπωση κάποιων εσωτερικών εικόνων και απεικονίζουν τους μυθοπλαστικούς ήρωες σε κομβικές για την ιστορία δοκιμασίες. Προοικονομούν στοιχεία της πλοκής που έμμεσα καθοδηγούν τον αναγνώστη νεαρής ηλικίας για το τι κρύβεται μέσα στις σελίδες της διασκευής που κρατά στα χέρια του¹⁰³⁰. Η περίληψη της ιστορίας στο οπισθόφυλλο και η παρουσίασή της εντός πλαισίου προαναγγέλλει το θέμα της ιστορίας του εικονοβιβλίου και κατευθύνει μ' αυτόν τον τρόπο τις προσδοκίες του.



Εικόνα 89

Στο σαλόνι του εσώφυλλου με τις άσπρες λιτές σελίδες καταγράφεται ένα σύνολο λεκτικών πληροφοριών, ο τίτλος, ο υπότιτλος, οι ενδείξεις σειράς και έκδοσης, εισαγωγικά σημειώματα και οι σημειώσεις¹⁰³¹ που «εξασφαλίζουν λίγων λεπτών χαλάρωση πριν από την “περιδίνηση” του αναγνώστη στο χώρο του κειμένου»¹⁰³². Το περιεχόμενο εμπλουτίζεται, στην αρχή, με ένα εισαγωγικό σημείωμα, μια αναφορά στη ζωή και το έργο του V. Hugo και, στο τέλος, μ' ένα πληροφοριακό σημείωμα με τον κατάλογο βιβλίων της ίδιας σειράς έκδοσης. Η παρουσία του βιογραφικού σημειώματος αποκαλύπτει την ταυτότητα του δημιουργού του έργου της «Παναγίας των Παρισίων» και διευκολύνει τον μικρό αναγνώστη να περάσει από το πρόσωπο του «εννοούμενου συγγραφέα» στο «συγγραφέα» και από το μυθοπλαστικό σύμπαν στην πραγματικότητα. Επομένως, το βιογραφικό σημείωμα συντελεί στη μετάβαση του

¹⁰³⁰ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 281.

¹⁰³¹ Genette G., 1982, *ό. π.*, σ. 9: «Στοιχεία που αποτελούν το περιεχόμενο».

¹⁰³² Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 287.

αναγνώστη από το μυθικό κόσμο του κειμένου στον αληθινό κόσμο του «παρά» ή «εκτός» κειμένου, δηλαδή από ένα εσωκειμενικό περιβάλλον σε έναν εξωκειμενικό κόσμο¹⁰³³.

Ξεφυλλίζοντας τη διασκευή των εκδόσεων «Μοντέρνοι Καιροί» στην ελληνική έκδοση, στο κάθε δισέλιδο, η έγχρωμη εικόνα καταλαμβάνοντας όλη τη σελίδα, προηγείται και επιβάλλεται στο κείμενο, ελκύνοντας πρώτη το ενδιαφέρον του μικρού αναγνώστη να τη «διαβάσει», να δώσει τη δική του ερμηνεία και στη συνέχεια να ανατρέξει για περισσότερες πληροφορίες στο κείμενο. Η κάθε εικόνα την οποία έπλασε στο μυαλό του ο δημιουργός είναι εντελώς διαφορετική από την εικόνα που θα δημιουργούσε το κείμενο στο μυαλό του μικρού αναγνώστη. Εικόνα και κείμενο είναι δύο διαφορετικά εκφραστικά μέσα, «δύο διαφορετικοί τρόποι θέασης, πιθανόν να απαιτούν δύο διαφορετικούς τρόπους σκέψης» σύμφωνα με τον Perry Nodelman, «ανοικτά και τα δύο σε διαφορετικές ερμηνείες»¹⁰³⁴. Η αντιθετική σχέση που αναπτύσσουν οι λέξεις και η εικόνα χαρακτηρίζεται ειρωνική από τον Perry Nodelman¹⁰³⁵, στην παρακάτω κειμενική και εικονική σύνθεση:



Εικόνα 90

«Μου έχει εξομολογηθεί, όμως, ότι σ' αυτή την πόλη φοβάται πολύ δύο ανθρώπους που δεν περνά ούτε στιγμή χωρίς να της δείξουν το μίσος τους... Η μία είναι η ερημίτισσα, που την καταριέται όποτε χορεύει, κι ο άλλος είναι κάποιος ιερέας που την παρακολουθεί και της λέει τρομακτικά πράγματα. Αυτή η τελευταία λεπτομέρεια τάραξε πολύ τον αρχιδιάκονο. Πείτε μου, όμως, κύριε... Τι σας αφορούν αυτά; Εγώ...εγώ ενδιαφέρομαι για σένα, Πιερ, μουρμούρισε ο αρχιδιάκονος και το πρόσωπό του σκοτεινίασε... Αυτή είναι γύφτισσα του διαβόλου και πρέπει να προσέχεις! του είπε και σπρώχνοντας το σαστισμένο Γκρενγκουάρ από τους ώμους, χώθηκε με μεγάλα βήματα κάτω από τις σκοτεινές ασίδες της εκκλησίας»¹⁰³⁶.

Ο μικρός αναγνώστης για να καλύψει την απόσταση που διαμορφώνεται ανάμεσα στη σχετική αντικειμενικότητα των εικόνων και τη σχετική υποκειμενικότητα των λέξεων, «αυτή η τελευταία λεπτομέρεια τάραξε πολύ τον αρχιδιάκονο», πρέπει να ενεργοποιήσει τους μηχανισμούς της σκέψης, της παρατηρητικότητας και της κριτικής του ικανότητας, για παράδειγμα να εστιάσει την προσοχή του στο βλέμμα του Gringoire, στη θέση του χεριού που αγγίζει το πηγούνι

¹⁰³³ Στο ίδιο, σ. 294.

¹⁰³⁴ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 353.

¹⁰³⁵ Στο ίδιο, σ. 353.

¹⁰³⁶ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Μοντέρνοι καιροί, 2001, σ. 94.

του και στη στάση των δυο σωμάτων. Επομένως, οι δημιουργοί της διασκευής κινητοποιούν την πνευματική και την κριτική ικανότητα του μικρού αναγνώστη, βάζοντάς τον να σταθεί κριτικά απέναντι στο κείμενο και την εικόνα που «διαβάζει». Με τις πληροφορίες που τα αμφότερα αφηγηματικά μέσα του παρέχουν, δημιούργησε ένα ανοικτό και προκλητικό για τη σκέψη και τη φαντασία μεταδιηγημένο έργο, αξιοποιώντας την αμφισημία εικόνων και λέξεων.

Σχεδόν σ' όλο το εικονοβιβλίο, ο γραπτός λόγος καλύπτει την αριστερή σελίδα, η εικόνα όλη τη δεξιά σελίδα, δηλώνοντας το αέναο αλληλεπιδραστικό παιχνίδι τους.



Εικόνα 91

Σε κάποια σημεία του εικονοβιβλίου οι εικόνες καλύπτουν όλη την αριστερή σελίδα, ενώ ο κειμενικός λόγος βρίσκεται στα δεξιά. Αυτό συναντάται πάντα στην αλλαγή του κεφαλαίου. Οπότε έχουμε και τις μεγάλες παύσεις που

προκύπτουν από την παρουσία δύο συνεχόμενων

εικονοσελίδων που προοικονομούν την αλλαγή χώρου, ότι δηλαδή περνάμε σ' ένα άλλο σκηνικό. Γεγονός που δημιουργεί ένταση, ενισχύει το ενδιαφέρον του αναγνώστη και ενεργοποιεί την εμπλοκή του στην ιστορία¹⁰³⁷.

Ο William Moebius υπογραμμίζει ότι η εικόνα όταν έχει πλαίσιο μάς αναγκάζει να ρίξουμε μια κλεφτή ματιά «μέσα» σ' έναν περιορισμένο κόσμο¹⁰³⁸. Όλες οι εικόνες της διασκευής είναι μέσα σε πλαίσια, γεγονός που μας αναγκάζει να εξετάσουμε όσα διαδραματίζονται και όσα αναπαριστούν οι εικόνες μέσα από αυστηρά καθορισμένα όρια, αφού τα πλαίσια που τίθενται γύρω από αυτές, τις περιχαράκωνουν. Στην απόδοση της σκηνής με τον Quasimodo πάνω στον τροχό των βασανιστηρίων, οι δημιουργοί της διασκευής ανασυστήνουν την τιμωρία του με τη διττή χωροχρονική του διάσταση, λεκτικά και οπτικά, ως ακολούθως:

¹⁰³⁷ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 353-367.

¹⁰³⁸ Moebius, 1990, *ό. π.*, σ. 141.



Εικόνα 92

«Τον ανάγκασαν να γονατίσει πάνω στην ξύλινη ρόδα, τού έδεσαν τα χέρια και του έσκισαν το πουκάμισο. Εκείνος δεν αντιστεκόταν, παρά φαινόταν να έχει βυθιστεί στη σιωπηλή άγνοιά του. Ο τροχός των βασανιστηρίων άρχισε να γυρίζει επιδεικνύοντας το τριχυτό σώμα του κατάδικου· αυτό έκανε το πλήθος να ξεσπάσει σε δυνατά γέλια. Ξαφνικά, όλοι σώπασαν· ο δήμιος άρχισε ν' ανεβαίνει τα σκαλοπάτια. Στα χέρια του κρατούσε ένα φοβερό μαστίγιο, χωρισμένο σε μακριές κι όλο κόμπους λουρίδες που κατέληγαν σε μεταλλικές αιχμές»¹⁰³⁹.

Εντοπίζεται πως, παρότι και οι δύο τροπικότητες αναλαμβάνουν από κοινού να εισαγάγουν τις χωροχρονικές σχέσεις της ιστορίας, με τις ιδιαιτερότητες της καθεμιάς -τη λεκτική καταλληλότερη στην περιγραφή και την οπτική προσφορότερη στην παρουσίαση του χώρου-¹⁰⁴⁰, η παρουσία λευκού πλαισίου γύρω από την εικόνα στην οποία ο Quasimodo είναι πάνω στον τροχό των βασανιστηρίων, φαίνεται να τον περιορίζει, να τον συγκρατεί εντός. Πράγματι, παρακολουθώντας ως μικροί αναγνώστες τη σειρά όλων των εικόνων μέσα σε πλαίσια της διασκευής της Λύντης Γαλάτη, διαπιστώνεται ότι η ιστορία εξελίσσεται με γοργό ρυθμό και οδηγεί σε «μια εκπληκτική αποκάλυψη των σχέσεων μεταξύ οπτικού και συναισθηματικού περιορισμού, μεταξύ πλαισίου και νοήματος»¹⁰⁴¹.

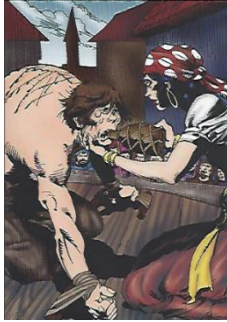
Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κειμενική και εικονική απόδοση της σκηνής με την Esmeralda να προσφέρει νερό στον Quasimodo πάνω στον τροχό των βασανιστηρίων. Επί της σκηνής εντοπίζεται σύζευξη μιας διπλής οπτικής στην ίδια την εικόνα: ζουμάρισμα σε σχέση με την Esmeralda και τον Quasimodo, μακρινό πλάνο για «το πλήθος που παρακολουθούσε την «παράσταση» και διασκεδάζε με τέτοιου είδους θεάματα»¹⁰⁴² (πολιτιστικό-κοινωνικό στοιχείο της εποχής), ως ακολούθως:

¹⁰³⁹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Μοντέρνοι καιροί, σ. 74.

¹⁰⁴⁰ Nodelman P., 1988, *ό. π.*, σ. 200. Βλ. Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 248.

¹⁰⁴¹ *Στο ίδιο*, σ. 95.

¹⁰⁴² *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Μοντέρνοι καιροί, σ. 72.



«Η Εσμεράλδα προσφέρει νερό
στον Κουασιμόδο»

Εικόνα 93

«Η Εσμεράλντα, όμως, τον βοήθησε να ανασηκώσει το κεφάλι του και, τραβώντας ένα φλασκί από τη ζώνη της, το έφερε κοντά στα στεγνωμένα χείλια του δυστυχισμένου. Ένα μεγάλο δάκρυ κύλησε αργά στο παραμορφωμένο πρόσωπό του· ήταν ίσως το πρώτο δάκρυ που έχυne ποτέ ο δύστυχος. Η όμορφη τσιγγάνα τον παρότρυνε και ο Κουασιμόδος άρχισε να πίνει με μεγάλες γουλιές· η δίψα του ήταν μεγάλη. Η ευγένεια της όμορφης κοπέλας, που είχε συντρέξει τόσο ευλαβικά σε μια τέτοια δυστυχία, και η ευγνωμοσύνη του Κουασιμόδου κατάφεραν να ζεστάνουν ακόμα και τις καρδιές του εξαγριωμένου πλήθους»¹⁰⁴³.

Με αυτήν τη σύζευξη της διπλής οπτικής στην ίδια την εικόνα, οι δημιουργοί της διασκευής, σύμφωνα με την Doonan, επιδιώκουν τη μεταβολή του μικρού αναγνώστη από θεατή της εικόνας, που απλά την παρατηρεί, σε θεατή της σκηνής, που συμμετέχει ψυχολογικά σε όσα διαδραματίζονται πάνω στη σκηνή¹⁰⁴⁴. Η επίδραση της συγκεκριμένης οπτικής γωνίας, καθώς και τα έντονα χρώματα, αλλά και η στάση των εικονιζόμενων χαρακτήρων, ωθούν το μικρό αναγνώστη να εμπλακεί στο γεγονός του αφηγηματικού επεισοδίου, να έρθει στη δεινή θέση του ήρωα και να ταυτιστεί με έναν από τους δύο χαρακτήρες. Παράλληλα, αυτή την εκδοχή διαντίδρασης που αναπτύσσεται μεταξύ εικόνας και λόγου στη διττή απόδοση της χωροχρονικής διάστασης του αφηγηματικού επεισοδίου, οι Nikolajeva & Scott την αποκαλούν «συμμετρία», μια και η εικόνα και οι λέξεις του κειμένου μεταφέρουν την ίδια ακριβώς πληροφορία¹⁰⁴⁵.

Παρατηρείται ότι ο τίτλος που εγγράφεται κάτω από την εικόνα, είναι μέρος τόσο του κειμένου όσο και της εικόνας, αποτελώντας συστατικό στοιχείο και των δύο. Στο συγκεκριμένο σημείο της ιστορίας που τελειώνει το κεφάλαιο και πρέπει να κλείσουν όλα -κείμενο, εικόνα, τίτλος- εικονοποιούνται οι τελευταίες λέξεις του κειμένου, αυτές που δομούν τον έντιμο λόγο, δίνοντας και τα τρία στοιχεία τη δυνατότητα στο μικρό αναγνώστη να καλπάζει η φαντασία του σ' αυτό που θα συμβεί στη συνέχεια της ιστορίας:

¹⁰⁴³ *Αυτόθι*, σ. 80.

¹⁰⁴⁴ Doonan J., *Drawn to illustration: Greenaway artists in 1997*. Signal, 84, 172-189.

¹⁰⁴⁵ Nikolajeva & Scotte, 2001, *ό. π.*, σ. 11-26.



Εικόνα 94

«Τελικά, κατάφεραν να χωθούν σ' ένα σκοτεινό σοκάκι και κανείς πλέον δε θα τολμούσε να τους ακολουθήσει. «Απίστευτο! Ένας καμπούρης κωδωνοκρούστης, μια όμορφη τσιγγάνα κι ένας αυταρχικός αρχιδιάκονος! Οι τέλειοι ήρωες για να γράψω το τέλειο έργο! Προτού, όμως, γεμίσω τη σελίδα μου με λέξεις, πρέπει να γεμίσω το στομάχι μου με φαγητό!» σκέφτηκε ο Πιερ Γκρενγκουάρ διακωμωδώντας την κατάσταση του»¹⁰⁴⁶.

«Οι τέλειοι ήρωες για να γράψω το τέλειο έργο!»

Σύμφωνα με τον Λέο Ηοεκ, ο τίτλος ορίζεται ως μια γραμματική φράση μέσα στην επιφανειακή δομή, αλλά γραμματική μέσα στη δομή βάθους, ενώ το συγκεκριμένο δε θα συντίθεται κανονικά παρά από φράσεις γραμματικές. Αυτή η διαφορά φύσεως κατευθύνει προς μια σχέση συμπληρωματικότητας, αλληλεξάρτησης, όπου «ο ένας αναγγέλλει, ο άλλος εξηγεί, αναπτύσσει ένα προγραμματισμένο εκφώνημα, μέχρι ν' αναπαραγάγει κάποτε συμπερασματικά τον τίτλο του, ως ακροτελεύτια λέξη και κλειδί του κειμένου του»¹⁰⁴⁷. Ωστόσο, εγγεγραμμένος στο κάτω μέρος της εικονογραφημένης σελίδας του, ο τίτλος «στοχεύει στην πληρότητά του, προβάλλει την αυτοτέλειά του, υψώνεται σε αυτόν τον μικροκείμενο, γενεσιουργό του ίδιου του τού κώδικα και εξαρτώμενο πολύ περισσότερο από το διακείμενο των τίτλων και της κοινωνικής ζήτησης παρά από το αφήγημα που τιτλοφορεί»¹⁰⁴⁸. Επιπρόσθετα, εντοπίζεται ότι το συγκεκριμένο χωρίο αποτελεί προσθήκη, καθώς δεν υπάρχει στο αρχικό κείμενο. Είναι κι αυτό στοιχείο του τρόπου διαχείρισης της δημιουργού της διασκευής, της Λύντη Γαλάτη. Για την ακρίβεια στο αφετηριακό κείμενο υπάρχει η φράση: «Τους άφησαν να χωθούν κι οι δύο σ' ένα στενό και σκοτεινό σοκάκι, όπου κανείς δε διακινδύνευσε πια να τους ακολουθήσει. Και μόνο η σκέψη του Κουασιμόδου να τρίξει τα δόντια του, ήταν αρκετή για να φράξει το έμπα του σοκακιού. "Για δεξ περίεργα πράγματα". είπε ο Γκρενγκουάρ. "Όμως εγώ πού διάλογο θα βρω να φάω;"»¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁶ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Μοντέρνοι καιροί, σ. 30.

¹⁰⁴⁷ Hoek L., 1973, ό. π., σ. 5.

¹⁰⁴⁸ Maurice Delcroix-Fernand Hallyn, 1997, ό. π., σ. 240.

¹⁰⁴⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 56 : « On les laissa s'enfoncer tous deux dans une rue étroite et ténébreuse, où nul n'osa se risquer après eux ; tant la seule chimère de Quasimodo grinçant des dents en barrait bien l'entrée. -Voilà qui est merveilleux, dit Gringoire; mais où diable trouverai-je à souper? ».

Από την άλλη, ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ο ίδιος ήρωας π.χ. ο Quasimodo ή η Esmeralda παρουσιάζεται με διαφορετικές οπτικές γωνίες. Σ' αυτήν την περίπτωση η γωνία λήψης δεν αποτελεί μόνο στοιχείο χαρακτηρισμού, αλλά διαδραματίζει λειτουργικό ρόλο στην αφηγηματική διαδικασία, γιατί η αλλαγή της οπτικής γωνίας καθίσταται ουσιαστική για την εξέλιξη της δράσης. Οποιαδήποτε αλλαγή της οπτικής γωνίας του ίδιου ήρωα παραπέμπει σε συνακόλουθη μετακίνηση στην πλοκή και στη διάθεση του λογοτεχνικού χαρακτήρα¹⁰⁵⁰, σύμφωνα με τις παρακάτω εικόνες και τα αναφερόμενα αποσπάσματα:



Εικόνα 95

«Υποκλιθείτε στο μεγαλειότατο!»

«Ήταν αδύνατον να κοιτάξει κάποιος αυτή την αποκρουστική μορφή χωρίς να νιώσει φρίκη. Ωστόσο, το πλήθος δε φάνηκε να χάνει το κέφι του. Εμπρός! Εμπρός! Ελάτε να στέψουμε το βασιλιά μας! Ζητωκραύγαζε ο κόσμος. [...] Ο παράξενος καμπούρης κοίταζε γύρω του σαστισμένος χωρίς να αρθρώνει λέξη»¹⁰⁵¹.

«‘Τι συμβαίνει, φίλε μου; Γιατί δε μιλάς; Κουφός είσαι;’ Ο Κουασιμόδος, που ήταν πραγματικά κουφός, φάνηκε ενοχλημένος από το σύμβουλο της Φλάνδρας. Ξαφνικά, στράφηκε προς το μέρος του, γρυλίζοντας και τρομοκρατώντας όσους βρίσκονταν γύρω του»¹⁰⁵².



Εικόνα 96

«Ο Κουασιμόδος ενοχλείται από τη συμπεριφορά του ξένου»

Επομένως, όταν ο ήρωας, ο Quasimodo βιώνει κάτι πρωτόγνωρο, αλλά ευχάριστο «κοιτάζει γύρω του σαστισμένος», παρουσιάζεται σε πρώτο πλάνο από μπροστά, να κοιτά το μικρό εννοούμενο αναγνώστη. Στη συνέχεια ο σύμβουλος της Φλάνδρας τον ενοχλεί με τη συμπεριφορά του, κι έτσι, αλλάζει η διάθεσή του, «στράφηκε προς το μέρος του, γρυλίζοντας και τρομοκρατώντας», γεγονός που σηματοδοτεί αλλαγή της οπτικής γωνίας θεώρησης του επεισοδίου κι απεικονίζεται από τα πλάγια, σε θέση προφίλ. Τέλος, όταν ο Quasimodo βρίσκεται σε άσχημη ψυχολογική κατάσταση, όπως

¹⁰⁵⁰ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 126.

¹⁰⁵¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Μοντέρνοι καιροί, σ. 12.

¹⁰⁵² *Αυτόθι*, σ. 14.



Εικόνα 97

«κι ενώ ο τρομερός καμπούρης ετοιμαζόταν να του επιτεθεί, μια ομάδα αντρών πετάχτηκε από τα γύρω στενά και τον περικύκλωσε»¹⁰⁵³

ή στη διαδικασία της δίκης, ο ήρωας απεικονίζεται από πίσω, με γυρισμένη την πλάτη στον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή. Η ίδια οπτική γωνία λήψης εντοπίζεται και στην



Εικόνα 99

ηρωίδα μας, την Esmeralda, όταν ο δικαστής αποφαινεται, «-Εσύ, δολοφόνισες το λοχαγό Φοίβο ντε Σατοπέρ». Οι λέξεις του κειμένου αποδίδουν την κατάσταση απελπισίας της μέσα από την αναφώνησή της, «-Όχι! Είμαι αθώα!» και όταν εκλιπαρεί το δικαστή για να μάθει, «-Σας παρακαλώ! Πείτε μου πού είναι ο Φοίβος! Πείτε μου, τουλάχιστον, αν είναι ζωντανός!». Σ' αυτή

τη δυσμενή κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Esmeralda, ο εικονογράφος την απεικονίζει με την πλάτη γυρισμένη στο μικρής ηλικίας εννοούμενο αναγνώστη. Σύμφωνα με τους J. H. Schwarcz & C. Schwarcz, «μια αλλαγή λήψης του χαρακτήρα σηματοδοτεί μια παράλληλη μεταστροφή της θέσης του και της διάθεσής του»¹⁰⁵⁴. Το κάθε αφηγηματικό μέσο παρέχει πληροφορίες και η σχέση που δημιουργείται μεταξύ εικόνας και κειμενικού λόγου είναι «συμμετρική»¹⁰⁵⁵.



Εικόνα 98

Κάθε «αντικείμενο» στο λόγο και στην εικόνα δεν είναι άμοιρο συμβολισμών,



Εικόνα 100

σύμφωνα με τις θεωρητικές προσεγγίσεις της R. J. Lukens¹⁰⁵⁶, όπως, ο τεράστιος σταυρός που φοράει ο Frollo, είναι απλά δύο κομμάτια ξύλου για όσους από τους μικρούς αναγνώστες δεν είναι εξοικειωμένοι με το συμβολισμό του. Για τους άλλους η απεικόνιση του τεράστιου σταυρού, κρεμασμένου από τη μέση στα πλάγια του ράσου, έχει συμβολική αξία, συνδεδεμένη με

¹⁰⁵³ *Αυτόθι*, σ. 35.

¹⁰⁵⁴ Schwarcz, J. H. & Schwarcz, c., *The Picture Book Comes of Age. Looking at Childhood Through the Art of Illustration*, Chicago, London: American Library Association, 1991, σ. 163.

¹⁰⁵⁵ Σιβροπούλου P. 2003, *ό. π.*, σ. 197.

¹⁰⁵⁶ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 111-131.

συγκεκριμένη παράδοση που παραπέμπει σε συγκεκριμένο συγκείμενο και παρέχει πληροφορίες για το χαρακτήρα εκείνου που κρατάει το σταυρό. Επομένως, κάθε οπτικό αντικείμενο είναι δυνατόν να επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες άμεσα συνδεδεμένες με τη γνώση και την εμπειρία των εννοούμενων αναγνωστών.

Η διασκευή των εκδόσεων «Μοντέρνοι Καιροί» προτείνει μια αναγνωστική προσέγγιση του έργου του V. Hugo που εμπεριέχει αισθητική εμπειρία, μάθηση, διερεύνηση, ευχαρίστηση αλλά και ιστορική γνώση. Από τη μια, άγγιξαν τα παιδιά-αναγνώστες και τα παραπλάνησαν στο δικό τους χάρτινο κόσμο οι λέξεις του κειμένου και οι εικόνες, τυλιγμένες με μυστήριο και δράση, και από την άλλη, έμαθαν κάποιες από τις ηθικές και κοινωνικές αντιλήψεις των απλών ανθρώπων αλλά κι αυτών που κατείχαν κρατικά αξιώματα εκείνης της εποχής που αφορούν στον έρωτα, στο θάνατο:



Εικόνα 101

«Η Εσμεράλντα καταδιώκεται απ' όλους»

«Σ' αγαπώ! Ήρθε η ώρα να διαλέξεις... τη θηλιά ή εμένα; Ο θάνατος στην κρεμάλα είναι πολύ καλύτερος από τον αργό θάνατο που θα πρέπει να υποστώ μαζί σου! Δεν καταλαβαίνεις ότι σ' αγαπώ; Ο πόνος μου είναι αβάσταχτος. Δεν μπορείς να με συγχωρέσεις [...] Μπορώ να σε σώσω αν με συγχωρέσεις και προσπαθήσεις να μ' αγαπήσεις, είτε ο αρχιδιάκονος σκύβοντας το κεφάλι του και ξεσπώντας σε λυγμούς. Να αγαπήσω ένα δολοφόνο; Ποτέ! Ναι, είμαι δολοφόνος! Κι εσύ ή θα πεθάνεις ή θα το σκάσεις μ' ένα δολοφόνο!, φώναξε ο Φρολό. Κτήνος! Ανήκω στον Φοίβο! Το Φοίβο αγαπώ! Ο Φοίβος μου είναι νέος και όμορφος, ενώ εσύ είσαι ένας άσχημος γέρος!»¹⁰⁵⁷.

Η ανάγνωση τόσο της λεκτικής όσο και της εικονιστικής αφήγησης αποκαλύπτει στους μικρούς αποδέκτες συγκεκριμένες οπτικές πραγμάτων και εκφράζει αντιλήψεις υπαρξιακού περιεχομένου, όπως για τη ζωή και το θάνατο: «Ήρθε η ώρα να διαλέξεις... τη θηλιά ή εμένα; Ο θάνατος στην κρεμάλα είναι πολύ καλύτερος από τον αργό θάνατο που θα πρέπει να υποστώ μαζί σου!». Αυτό το απόσπασμα αποτελεί διηγητική επαύξηση εν σχέσει προς το αφηγησιακό κείμενο. Η δημιουργός προβάλλει το γυναικείο και το αντρικό πρότυπο, εκφράζοντας τη δυσαρέσκειά της για την εκκλησιαστική εξουσία και τον αυταρχισμό της όσον αφορά στη διαδικασία χειραγώγησης του ερωτισμού, «-Ναι, είμαι δολοφόνος! Κι εσύ ή θα πεθάνεις ή θα το

¹⁰⁵⁷ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Μοντέρνοι καιροί, σ. 210.

σκάσεις μ' ένα δολοφόνο!», στοιχεία δανειζόμενα από το πρωτότυπο κείμενο, αλλά εντιθέμενα σε μια ελεύθερη αναδημιουργία του πρωτότυπου έργου:

«Ο ιερέας την άρπαξε με λύσσα στην αγκαλιά του κι άρχισε να γελά με ένα αποτρόπαιο γέλιο. Λοιπόν, ναι! Φονιάς! [...] Και θα σε κάνω δική μου. [...] Θα με ακολουθήσεις, είσαι αναγκασμένη να με ακολουθήσεις, διαφορετικά θα σε παραδώσω! Πρέπει ή να πεθάνεις, ομορφούλα μου, ή να γίνεις δική μου! Να δοθείς στο παπά! Να δοθείς στον αποστάτη! Να δοθείς στο φονιά!»¹⁰⁵⁸.

Υποδηλώνει, επίσης, και τη σεξουαλικότητα της γυναίκας-Esmeralda, ως δικαίωμα κι όχι ως αντικείμενο πόθου τού άντρα-Frollo: «-Κτήνος! Ανήκω στον Φοίβο! Το Φοίβο αγαπώ! Ο Φοίβος μου είναι νέος και όμορφος, ενώ εσύ είσαι ένας άσχημος γέρος!», κι αυτό στοιχείο του πρότυπου έργου:

«Σου λέω πως ανήκω στο Φεμπύς μου, πως το Φεμπύς αγαπώ, πως ο Φεμπύς είναι ωραίος! Εσύ, παπά, είσαι γέρος! Είσαι άσχημος! Φύγε!»¹⁰⁵⁹.

Η αφήγηση της διασκευής των εκδόσεων «Μοντέρνοι Καιροί» σε ελεύθερη απόδοση γελιοποιεί το Frollo με τη φράση προσθήκη:

«Μπορώ να σε σώσω αν με συγχωρέσεις και προσπαθήσεις να μ' αγαπήσεις», είπε ο αρχιδιάκονος σκύβοντας το κεφάλι του και ξεσπώντας σε λυγμούς».

Πρόκειται για στοιχείο δανειζόμενο από το αφετηριακό έργο σε αναλογία με τη φράση του V. Hugo στο πρωτότυπο: «Εκείνος έβγαλε μια άγρια κραυγή, σαν το δυστυχισμένο που τον αγγίζουν με πυρωμένο σίδερο»¹⁰⁶⁰.

Οι ηθικές και κοινωνικές αντιλήψεις καθρεπτίζονται στις λέξεις του κειμένου, στον τίτλο που συνοδεύει την εικόνα, π.χ. «Η Εσμεράλντα καταδιώκεται απ' όλους», και κυρίως στην ιδιαίτερη σημειολογία των χρωμάτων και των γραμμών στην απεικόνιση των χαρακτήρων. Όταν το βλέμμα του εννοούμενου αναγνώστη κυλήσει πάνω στη έγχρωμη εικόνα, «παράγεται μια καθαρά φυσική επενέργεια»¹⁰⁶¹. Το

¹⁰⁵⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 400 : « Le prêtre la prit dans ses bras avec fureur et se mit à rire d'un rire abominable. -Eh bien, oui ! assassin ! dit-il, et je t'aurai [...] Tu me suivras, il faudra bien que tu me suives, ou je te livre ! Il faut mourir, la belle, ou être à moi ! être au prêtre ! être à l'apostat ! être à l'assassin ! dès cette nuit, entends-tu cela ? Allons ! de la joie ! allons ! baise-moi, folle ! La tombe ou mon lit ! ».

¹⁰⁵⁹ *Αυτόθι*, σ. 400 : «-Je te dis que je suis à mon Phœbus, que c'est Phœbus que j'aime, que c'est Phœbus qui est beau ! Toi, prêtre, tu es vieux ! tu es laid ! Va-t'en ! ».

¹⁰⁶⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, ό. π., σ. 400 : « Il poussa un cri violent, comme le misérable auquel on applique un fer rouge »

¹⁰⁶¹ Kandinsky W., 1981, ό. π., σ. 73.

κόκκινο χρώμα της τσιγγάνικης φούστας τής Esmeralda είναι νοτισμένο με το συναίσθημα του πάθους, αλλά και φορτωμένο με το συμβολισμό της απαγόρευσης στις ερωτικές επιθυμίες του Frollo, της βίας, της θυσίας και της επανάστασης¹⁰⁶². Οι



Εικόνα 102

διαγώνιες δημιουργίες των φιγούρων των χαρακτήρων δημιουργούν μια έντονη δυναμική, μια ένταση¹⁰⁶³ στο σκηνικό. Ο φόβος και η ένταση που βιώνει η Esmeralda υποδηλώνονται στο περίγραμμα της φιγούρας της. Το σκούρο μουντό χρώμα του ράσου τού Frollo παραπέμπει στον αντιήρωα της ιστορίας που είναι έτοιμος με τα χέρια σε θέση να ασκήσει ψυχολογική και σωματική βία στην Esmeralda. Η Doonan επισημαίνει ότι στο εικονιστικό κείμενο κάθε γραμμή, κάθε χρώμα, «κάθε σημάδι έχει τη σημασία του»¹⁰⁶⁴. Ακόμα και τα σκούρα μουντά χρώματα του σκηνικού με την Esmeralda, κρεμασμένη στη σκάλα να προσπαθεί να κρατηθεί από το τοιχίο δίπλα στη σκάλα, υποδηλώνουν την άσχημη ψυχολογική της κατάσταση.

Δε μπορεί βέβαια ν' αρνηθεί κανείς ότι η εικονογραφημένη διασκευή των εκδόσεων «Μοντέρνοι Καιροί» βρίσκεται σε εμφανή διακειμενική σχέση με το αρχικό έργο, γεγονός που συνέβαλε, ώστε τα παιδιά-αναγνώστες να γνωρίσουν το V. Hugo και την εποχή του, παρόλο που πρόκειται για μια ελεύθερη αναδημιουργική γραφή του πρωτότυπου. Σύμφωνα με τον Παπανούτσο, κάθε έργο «απαιτεί να το τοποθετήσεις μέσα σε ορισμένες σχέσεις προς τα άλλα πνευματικά προϊόντα που υπάρχουν γύρω μας»¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶² Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, *ό. π.*, σ. 56.

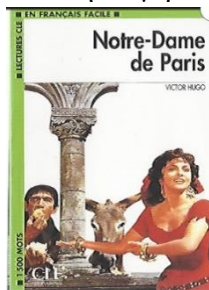
¹⁰⁶³ Bang M., *Picture This. How Pictures Work*, εκδόσεις Sea Star Books, San Francisco, 2000, σ. 46.

¹⁰⁶⁴ Doonan J., *Looking at Pictures in Picture Books*, εκδ. Thimble Press, Essex, 1993, σ. 12.

¹⁰⁶⁵ Παπανούτσος Ε. Π., *Αισθητική*, εκδόσεις Νόηση, Αθήνα, 2003, σ. 409.

3.1.6. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Clé International (2003)

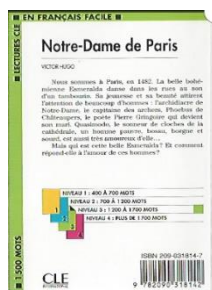
Το χάρτινο κάλυμμα της διασκευής της γαλλικής έκδοσης που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις «Clé International» ξεχωρίζει ως η μόνη πηγή χρώματος, γιατί όλες οι εσωτερικές εικόνες είναι άχρωμες, αλλά και ως πηγή περαιτέρω συνδέσεων με τον κινηματογράφο. Οι δημιουργοί, Elyette Roussel και Maria Teresa Ramos, πιστεύοντας ότι «οι νεαροί αναγνώστες κρίνουν τα βιβλία από τα εξώφυλλα τους, χρησιμοποιώντας τις οπτικές πληροφορίες που βρίσκουν εκεί, ως βάση για τη στάση τους απέναντι στο υπόλοιπο βιβλίο»¹⁰⁶⁶, προσπάθησαν να δημιουργήσουν την κατάλληλη ατμόσφαιρα στηριζόμενοι στο παιχνίδι της διάδρασης και της επικοινωνίας προκειμένου να κινητοποιήσουν το ενδιαφέρον των μικρών αναγνωστών. Κι αυτό το πετυχαίνουν μέσα από τη διέγερση της έκπληξης με την απεικόνιση των διάσημων ηθοποιών της γνωστής



Εικόνα 103

κινηματογραφικής ταινίας «The Hunch back of Notre Dame» του 1956 στο εξώφυλλο της διασκευής. Στο μπροστινό μέρος του χάρτινου καλύμματος φιγουράρουν ο Anthony Quinn που υποδύεται τον Quasimodo με το ένα μάτι κλειστό και το προσποιητό παραμορφωμένο στόμα, η Gina Lollobrigida στο ρόλο της γοητευτικής Esméralda και ανάμεσά τους η Djali, η κατσίκια της Esméralda που την συνοδεύει και μία από τις κολόνες των καμπαναριών του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων. Όλη η σύνθεση του εξώφυλλου με τους ηθοποιούς του κινηματογράφου σε πολύ κοντινό μετωπικό πλάνο να κοιτάζουν με διαπεραστικό βλέμμα το παιδί-αναγνώστη, παραπέμπει σε αφίσα κινηματογραφικής ταινίας.

Η περίληψη της ιστορίας στο οπισθόφυλλο μας πληροφορεί ότι:



Εικόνα 104

«Βρισκόμαστε στο Παρίσι, το 1482, η όμορφη τσιγγάνα Esméralda χορεύει στους δρόμους, η νεότητά της και η ομορφιά της ελκύουν την προσοχή του αρχidiaκονου της Παναγίας των Παρισίων, του λοχαγού Phoebus, του ποιητή Gringoire που γίνεται σύζυγός της. Ο Quasimodo, ο κωδωνοκρούστης του ναού, ένας άνδρας φτωχός, καμπούρης και κουφός, είναι επίσης πολύ ερωτευμένος μαζί της... Αλλά ποια είναι αυτή η ωραία

1066

Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 91.

Esméralda; Και πώς απαντά στον έρωτα αυτών των ανδρών;».

Η σύνοψη της διασκευής στο οπισθόφυλλο συντείνει στη διαμόρφωση προσδοκιών¹⁰⁶⁷ σχετικά με το πώς αναμένεται να ενεργοποιήσει το παιδί-αναγνώστης τη συναισθηματική εμπλοκή του στη μορφή της όμορφης Esméralda και στις αναγκαίες συναντήσεις που αυτή θα βιώσει με όλους αυτούς τους ερωτευμένους άνδρες και πώς θα διαχειρισθεί την όλη κατάσταση. Το εξώφυλλο συνοψίζει τόσο ως εικόνα όσο κι ως περίληψη τη φύση της ιστορίας και δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα που θα συμβάλλει «στον καθορισμό της διάθεσης που δημιουργεί το υπόλοιπο κείμενο της διασκευής»¹⁰⁶⁸.

Στο σαλόνι του εσώφυλλου με τις άσπρες λιτές σελίδες καταγράφεται ένα σύνολο λεκτικών πληροφοριών, όπως ο τίτλος, ο υπότιτλος, οι ενδείξεις σειράς και έκδοσης. Μετά από μια «σιωπηλή» άσπρη σελίδα, το παρακείμενο¹⁰⁶⁹ εμπλουτίζεται, με ένα εισαγωγικό σημείωμα το οποίο αναφέρεται στη ζωή και το έργο του V. Hugo. Στο τέλος της ιστορίας, η Elyette Roussel παραθέτει ένα πληροφοριακό σημείωμα στο οποίο εγγράφονται η ερμηνεία ορισμένων λέξεων και ερωτήσεις κατανόησης πάνω σε κάθε κεφάλαιο. Σημασία έχει «η συνολική οργάνωση του βιβλίου από την αρχική σελίδα μέχρι την τελευταία», όπως παρατηρεί η SoniaLandes¹⁰⁷⁰, και το περιεχόμενο της παρούσας διασκευής προετοιμάζει την πορεία του μικρού αναγνώστη προς την κατάκτηση της γνώσης, γεγονός που πιστοποιεί τη χρήση του ως «Βιβλίου Γνώσεων».

Η αρχή του κειμένου όλων των κεφαλαίων υιοθετεί τυπογραφικές διαφοροποιήσεις, με αποτέλεσμα το κείμενο της διασκευής να είναι «επικοινωνιακό». Τα γράμματα, αυτά τα μικρά λεκτικά δημιουργήματα, αποτελούν εικονικές αποτυπώσεις και ιδιαίτερα το πρώτο γράμμα αποκτά πιο έντονο οπτικό χαρακτήρα μέσω της κυρτής του φοράς. Το στοιχείο αυτό ενεργοποιεί τη μαγεία της εικονοπλασίας στις λέξεις του κειμένου. Όλη η σύνθεση της γραφής του κειμένου στην αρχή κάθε κεφαλαίου, όπως η κλιμακούμενη αύξηση μεγέθους των γραμμάτων, η ασταθής γραμματοσειρά, η χρήση πλάγιας γραφής του πρώτου γράμματος της πρώτης

¹⁰⁶⁷ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 91: «Οι εικονογράφοι συχνά προσπαθούν να δημιουργήσουν τις κατάλληλες προσδοκίες μέσα από εικόνες στα εξώφυλλα ή τα χάρτινα καλύμματα του εξώφυλλου, οι οποίες δεν εμφανίζονται πουθενά αλλού στο βιβλίο και συνοψίζουν την ουσιαστική φύση της ιστορίας».

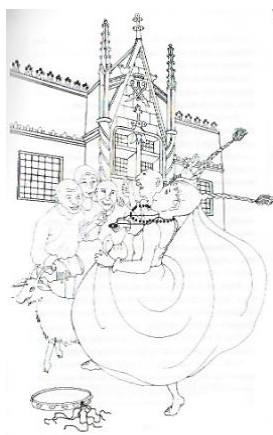
¹⁰⁶⁸ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 92.

¹⁰⁶⁹ Genette G., 1982, *ό. π.*, σ. 9.

¹⁰⁷⁰ Χαντ Π., 1996, *ό. π.*, σ. 245.

λέξης, συντείνει στη δημιουργία μια περιπετειώδους διάθεσης και αποτελεί κειμενικό δείκτη με νοηματικό περιεχόμενο που αποκαλύπτει ότι κάθε κεφάλαιο είναι και μια ανατροπή του κειμενικού σύμπαντος.

Η εικονογράφος και στις οκτώ εικόνες της διασκευής της γαλλικής έκδοσης, αποδίδει τις φιγούρες και τα σχήματα του σκηνικού με αέρινες μαύρες γραμμές που πλέκονται και διασταυρώνονται με πολλές λεπτές γραμμές. Ο καλλιτέχνης με το να μην αναπαριστά ρεαλιστικά τα πρόσωπα των ηρώων και τα αντικείμενα δημιουργεί



Εικόνα 105

ένα σκηνικό αλλόκοτο, το οποίο σε συνδυασμό με την κυριαρχία «της καμπύλης γραμμής που συμβολίζει το ατελείωτο»¹⁰⁷¹ κεντρίζει το ενδιαφέρον των παιδιών-αναγνωστών, παρακινεί στην ονειροπόληση, εξάπτοντας τη φαντασία. Για παράδειγμα, στην ένατη σελίδα όπου απεικονίζεται ο χορός της Esmeralda στην πλατεία Grève, οι φιγούρες φαίνονται να κινούνται επειδή τα μέρη του σώματος «έχουν διαφορετικές γωνίες»¹⁰⁷². Η κίνηση της Esmeralda υπονοείται με το ένα πόδι να στηρίζεται στις μύτες των δαχτύλων και το άλλο πόδι να μην πατά στο έδαφος, με τον κυματισμό στις κοτσίδες των μαλλιών της, με τα κολιέ στο λαιμό της να αιωρούνται, πολλά χέρια των θεατών είναι ψηλά,

στοιχεία που αποτελούν «μισοτελειωμένες πράξεις» και δηλώνουν «κίνηση» σύμφωνα με τον P. Nodelman¹⁰⁷³.

Η συγκεκριμένη εικόνα αντανακλά κοινωνική πρακτική με κοινωνικό περιεχόμενο «η αντιμετώπιση του χορού του Άλλου-τσιγγάνας από τους αστούς» που καθοδηγεί τους εννοούμενους αναγνώστες σε προβληματισμό μέσα από τις αντιδράσεις του πλήθους, αλλά και της παρεισφρέουσας αρνητικής χροιάς της φωνής του Frollo, «-Φύγε, τσιγγάνα!», που εγγράφεται στο κείμενο. Κεντρίζουν, πράγματι, το ενδιαφέρον των νεαρών αναγνωστών αυτές οι όψεις της κοινωνικής ζωής που αποδίδονται εικονικά (Εικ. 105) και εκφραστικά ως εξής:

«Η νεαρή κοπέλα σταματά να χορεύει. [...] Το πλήθος μαγεμένο την χειροκροτεί. Η τσιγγάνα μαζεύει τα κέρματα

¹⁰⁷¹ Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, *ό. π.*, σ. 45.

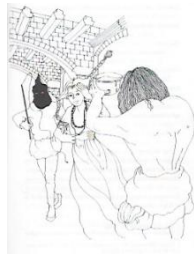
¹⁰⁷² Moebius W., 1990, *ό. π.*, σ. 142.

¹⁰⁷³ Nodelman P., 1996, *ό. π.*, σ. 237.

που της ρίχνει το πλήθος. –Φύγε, τσιγγάνα! Φωνάζει μια φωνή που έρχεται από την πιο σκοτεινή γωνιά της πλατείας»¹⁰⁷⁴.

Κι επειδή η εικονογράφος έχει επιλέξει «να τοποθετήσει την εικόνα στη μία πλευρά του δισέλιδου υπάρχει μεγαλύτερη εστίαση στους χαρακτήρες που απεικονίζονται και στην προώθηση του αισθήματος ταύτισης με αυτούς»¹⁰⁷⁵. Έτσι, η παρουσία της εικόνας ενισχύει την εμπλοκή του νεαρού αποδέκτη στα γεγονότα¹⁰⁷⁶, συμβάλλει στην ανάπτυξη του φαντασιακού που συνδέει κίνηση και λόγο, καθώς ταυτίζεται με την ηρωίδα κι, ενώ χαλαρώνει με τις ανάλαφρες κινήσεις του χορού της, από την άλλη συμπάσχει μαζί της, όταν αντιμετωπίζει την απόρριψη κάποιων ανθρώπων λόγω της καταγωγής της.

Η σχέση μεταξύ εικόνας και λευκής επιφάνειας συχνά καθορίζει και το πού μπορούν να τοποθετηθούν οι λέξεις ενός κειμένου. Οι δημιουργοί επιδιώκουν να επηρεάσουν τη στάση του εννοούμενου αναγνώστη επιλέγοντας να τοποθετήσουν τις λέξεις στην αριστερή σελίδα και την άχρωμη εικόνα μέσα σ' ένα λευκό χώρο.



Εικόνα 106

«-Να πιά! Επαναλαμβάνει ο Κουασιμόδο. Εκείνη τη στιγμή, μια νεαρή κοπέλα βγαίνει από το πλήθος. Το μάτι του Κουασιμόδο λάμπει: είναι η τσιγγάνα που προσπάθησε να την απαγάγει την προηγούμενη νύχτα, και ξέρει πως τιμωρείται γι' αυτό. Εκείνη ανεβαίνει τη σκάλα γρήγορα, τον πλησιάζει χωρίς να πει μια λέξη και του δίνει να πιεί»¹⁰⁷⁷.

Παρόλο που οι λέξεις του κειμένου επικοινωνούν διαφορετικά από τις εικόνες και απαιτούν διαφορετικά είδη αντίδρασης, ο κειμενικός λόγος έχει μια σημαντική ομοιότητα με την εικόνα: είναι ορατό αντικείμενο. Κι οι λέξεις, τα οπτικά σημάδια της γλώσσας, γίνονται μέρος της απεικονιζόμενης σκηνής¹⁰⁷⁸. Ο τρόπος με τον οποίο οι δημιουργοί τοποθέτησαν τις λέξεις και την εικόνα στο δισέλιδο του βιβλίου δημιουργεί

¹⁰⁷⁴ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Clé International, 2003, σ. 8.

¹⁰⁷⁵ Moebius W., 1990, ό. π., σ. 87.

¹⁰⁷⁶ Nodelman P., 2009, ό. π., σ. 94.

¹⁰⁷⁷ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Clé International, 2003, σ. 24.

¹⁰⁷⁸ Nodelman P., 2009, ό. π., σ. 99

οπτική ισορροπία. Κι αυτή η οπτική ισορροπία δημιουργεί μια «αίσθηση συγυρισμένης τάξης και αυξάνει τη διακοσμητική ατμόσφαιρα όλου του βιβλίου»¹⁰⁷⁹.

Η κάθε εικόνα την οποία έπλασε στο μυαλό της η δημιουργός είναι εντελώς διαφορετική από την εικόνα που δημιουργεί το κείμενο στο μυαλό του μικρού αναγνώστη. Εικόνα (Εικ. 105) και κείμενο είναι δύο διαφορετικά εκφραστικά μέσα, «δύο διαφορετικοί τρόποι θέασης, με δύο διαφορετικούς τρόπους σκέψης»¹⁰⁸⁰.

«Το πλήθος σχηματίζει κύκλο γύρω από μια νεαρή κοπέλα η οποία χορεύει, με τα πόδια γυμνά, συνοδευόμενη από ένα ταμπούρλο. Είναι μια τσιγγάνα»¹⁰⁸¹.

Ο λόγος του κειμένου κοφτός, σύντομος και λιτός παραπέμπει στο γνωστό ύφος της παιδικής αφηγηματολογίας. Αντίθετα, η έκφραση των χαρακτήρων (που απεικονίζουν οι φιγούρες) αναπαρίσταται, σύμφωνα με τον W. Moebius, από τη στενότητα των γραμμών, από την απαλότητα, από τον αριθμό της αφθονίας τους και από το ότι «κινούνται» παράλληλα η μία στην άλλη. Αυτές οι λεπτές, λιτές γραμμές εκφράζουν κινητικότητα, ευκινησία και ταχύτητα¹⁰⁸². Όπως παρατηρεί ο Roland Penrose, «η τέχνη έχει τη μοναδική ιδιότητα να μπορεί να σταματά την πορεία του χρόνου δίνοντας ταυτόχρονα την ψευδαίσθηση της κίνησης»¹⁰⁸³. Η έντονη σε μέγεθος καμπύλη που απεικονίζει το φόρεμα της Esmeralda με τις λεπτές παράλληλες καμπύλες στο εσωτερικό του φορέματος, εκφράζουν «κίνηση και ελευθερία, ανεμελιά και δυναμισμό»¹⁰⁸⁴, στοιχεία που δεν αποδίδονται με λέξεις του κειμένου της διασκευής, αλλά αναφέρονται και αποδίδονται με γλαφυρότητα στο πρωτότυπο έργο. Σύμφωνα με την Δ. Προβατά, «ο αναπαριστούμενος κόσμος βρίσκεται στα μισά του δρόμου μεταξύ της πραγματικότητας και των αναπαραστάσεων αυτών των σχεδιαστών, του συγγραφέα και του συντάκτη»¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 93.

¹⁰⁸⁰ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 353.

¹⁰⁸¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Clé International, 2003, σ. 8.

¹⁰⁸² Moebius W., 1990, *ό. π.*, σ. 142.

¹⁰⁸³ Nodelman P., 1989, *ό. π.*, σ. 159.

¹⁰⁸⁴ Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, *ό. π.*, σ. 33: «Είναι η γραμμή που συναντάμε συνέχεια στο φυσικό κόσμο. Είναι η γραμμή της ζωής με τις άπειρες δυνάμεις και ποικιλίες».

¹⁰⁸⁵ Προβατά Δ., Βήχου Μ., «Η πολιτισμική διάσταση σε εικονογραφημένα σχολικά βιβλία για παιδιά. Η περίπτωση της παιδικής συλλογής του Θεόδωρη Κυπρίου, σ. 22 <https://journals.openedition.org/dhfiles/5704> Despina Provata et Marina Vihou, « La dimension culturelle dans les manuels illustrés pour enfants », *Documents pour l'histoire du français langue*

Η διασκευή της γαλλικής έκδοσης στηρίζεται κυρίως στο παιχνίδι της διάδρασης και της επικοινωνίας που επιτυγχάνεται με το δέσιμο της κίνησης των γραμμών των εικόνων και των λέξεων του κειμένου, σε μια διαδικασία που δε δεσμεύει τα παιδιά-αναγνώστες μόνο σε γνωστικές λειτουργίες, αλλά κινητοποιεί τη φαντασία τους.

3.1.7. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Α. Α. Λιβάνη (2005).

Τα τελευταία χρόνια οι σύγχρονοι δημιουργοί πραγματεύονται λογοτεχνικές μεταπλάσεις γνωστών μύθων της κλασικής γαλλικής λογοτεχνίας για νεαρούς αποδεκτές είτε εντυπωσιακά συγκλίνουν με το πρωτότυπο, είτε εκσυγχρονίζουν τους τρόπους αφήγησής του, είτε ανατρέπουν την ιδεολογική θέση του συγγραφέα του αρχικού έργου. Γεγονός που ενισχύει την άποψη ότι «το κλασικό μυθιστόρημα εξακολουθεί ακόμη να αναπροσαρμόζεται και να επιβιώνει, ότι έχει μια δυναμική, μια εσωτερική δυνατότητα να ασκεί ακόμη γοητεία στο σύγχρονο κοινό και ταυτόχρονα εσωκλείει μια ανανεωτική δύναμη, ώστε να οικειοποιείται νοήματα της σύγχρονης εποχής. [...] Η έννοια της νομιμότητας στη διασκευή ενός κλασικού κειμένου *adusum delphini* υποκαθιστά τη γνωστή έννοια της πιστότητας», επισημαίνει η Α. Ζερβού¹⁰⁸⁶. Εξάλλου, η Α. Ζερβού παρατηρεί ότι πάρα πολλοί άνθρωποι σήμερα γνωρίζουν τους κλασικούς συγγραφείς και τα έργα τους μέσα από τις διασκευές των παιδικών τους χρόνων.

Σ' αυτό το πλαίσιο ο γνωστός μύθος του κλασικού μυθιστορήματος τού V. Hugo «Η Παναγία των Παρισίων» μεταγράφεται από τις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη, δημιουργώντας ταυτόχρονα μια μυθοπλαστικά ενδιαφέρουσα αφηγηματική εικονική και κειμενική κατασκευή.

étrangère ou seconde [En ligne], 60-61 | 2018, mis en ligne le 03 juillet 2019, consulté le 02 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/dhfles/5704> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dhfles.5704>

¹⁰⁸⁶ Ζερβού Α., *Η Εκθήλυνση της (Επαν)αφήγησης: Γυναικεία φωνή και εσωτερική εστίαση*, στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σ. 106-107.

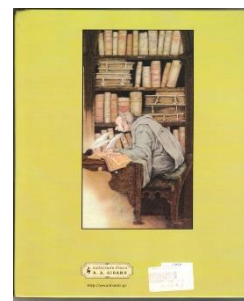
Η τάξη και η οργάνωση της κατασκευής της μεταγραφής του μύθου εκκινεί από το παρακείμενο το οποίο δίνει στοιχεία που προϊδεάζουν τον αναγνώστη-παιδί και τα οποία παίζουν σημαντικό ρόλο στο να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του. Ο Alberto



Εικόνα 107

Urdiales Valiente μεταφέρει στο χώρο του παρακειμένου το δυναμισμό, την ελευθερία, την κίνηση και τη δράση μέσα από την αναπαράσταση του «θεσπέσιου»¹⁰⁸⁷ χορού της όμορφης τσιγγάνας. Η Esmeralda με τα πλουμιστά χρυσαφένια ρούχα, παρόμοια μ' αυτά μιας χορεύτριας της Ανατολής (στοιχείο ονειρικό), με το ντέφι στο χέρι και το χαμόγελο στα κατακόκκινα χείλη εκκαλεί το νεαρό αναγνώστη να την ακολουθήσει και να απολαύσει αυτό που διαπνέει το εικαστικό έργο τού Alberto Urdiales Valiente. Εξάλλου, ο χορός είναι η τέχνη που εκφράζει την κίνηση, τη ζωή και το χρυσαφί είναι «το χρώμα του ήλιου που συμβολίζει τη δημιουργία, τη χαρά»¹⁰⁸⁸, ακτινοβολεί, κεντρίζει τον αναγνώστη-παιδί¹⁰⁸⁹ και τον προσκαλεί να πάρει μέρος στην αναγνωστική περιπέτεια της ιστορίας της Esmeralda.

Ο εικονιστικός λόγος στη σελίδα του εξώφυλλου με το να απεικονίζει το χορό της Esmeralda στην πλατεία Grève, κομβικό «στοιχείο πλοκής-δέσης» και στη σελίδα του οπισθόφυλλου το Δικαστή «βουτώντας την πένα του στο μελάνι να γράφει»¹⁰⁹⁰, στην «αίθουσα του δικαστηρίου που ήταν γεμάτη με βιβλία»¹⁰⁹¹, κομβική απόφαση για την πορεία του Quasimodo, προσημαίνει τη σχέση του με τον κειμενικό λόγο της μεταγραφής του έργου του V. Hugo. Παρόμοιος είναι και ο λειτουργικός ρόλος της κόκκινης χρωματικής απόχρωσης των γραμμάτων με το ασταθές μέγεθος στον τίτλο της διασκευής που προοικονομεί ότι πρόκειται για μια ιστορία πάθους, θυσίας, επανάστασης, με συγκρούσεις βίας που γεννούν την ένταση και τη συγκίνηση¹⁰⁹².



Εικόνα 108

¹⁰⁸⁷ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 18.

¹⁰⁸⁸ Όλγα Κοζάκου-Τσιάρα, 2006, ό. π., σ. 56-61.

¹⁰⁸⁹ Kandinsky W., 1981, ό. π., σ. 104.

¹⁰⁹⁰ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 38.

¹⁰⁹¹ Αυτόθι, σ. 37 & 39.

¹⁰⁹² Όλγα Κοζάκου-Τσιάρα, 2006, ό. π., σ. 56.

Οι ταπετσαρίες του εσώφυλλου στο απόλυτο ανοικτό πράσινο επενεργούν ευεργετικά στα συναισθήματα του εννοούμενου αναγνώστη, αφού το πράσινο χρώμα εκφράζει μια διαρκή απουσία κίνησης και παράλληλα συμβολίζει την ελπίδα¹⁰⁹³. Η



Εικόνα 109

απουσία σχεδίων εντείνει αυτήν την απόλυτη ακινησία και βυθίζει το παιδί στην απόλυτη ηρεμία, αλλά και το κάνει να ελπίζει πως αυτό που θα βιώσει πρόκειται να είναι ονειρικό. Σύμφωνα με το W. Kandinsky, «είναι το χρώμα του καλοκαιριού, όπου έχει ξεπεράσει η φύση τη θυελλώδη και ορμητική περίοδο της χρονιάς, την άνοιξη και έχει βυθιστεί σε μια όλο αυτοϊκανοποίηση ηρεμία»¹⁰⁹⁴. Ταιριάζει απόλυτα το πράσινο χρώμα στις ταπετσαρίες των εσώφυλλων με τη γεμάτη αυτοϊκανοποίηση ηρεμία των αναγνωστών-παιδιών πριν και μετά από την αναδιήγηση του μύθου μέσω της πέννας του Pierre Gringoire, του αφηγητή και ταυτόχρονα κεντρικού αφηγηματικού ήρωα.

Το περιεχόμενο εμπλουτίζεται με έναν πίνακα περιεχομένων, έναν «πρόλογο» στον οποίο εντίθενται τα κίνητρα αυτής της συγγραφικής εργασίας, ξεκινώντας από τη γνωριμία του Pierre Gringoire με τον Quasimodo και καταλήγοντας στους λόγους που του υπαγόρευσαν την εξιστόρηση αυτής της ιστορίας και, τέλος, μ' ένα πληροφοριακό βιογραφικό σημείωμα που ιχνηλατεί τη ζωή του V. Hugo. Η Δ. Αναγνωστοπούλου αναφέρει ότι «τα παρακειμενικά αυτά στοιχεία προσφέρουν ένα σημειολογικό σύστημα οπτικής και αναγνωστικής αποκάλυψης της αφηγηματικής ιστορίας»¹⁰⁹⁵. Πράγματι, διαπιστώνεται ότι το βιογραφικό σημείωμα «δομείται με γνώμονα τη θεματική της ιστορίας»¹⁰⁹⁶, εφόσον αποτελείται πέρα από το λεκτικό κείμενο που αναφέρεται στο έργο «Η Παναγία των Παρισίων» του V. Hugo και από δύο εικόνες που απεικονίζουν την Esmeralda και τον Quasimodo.

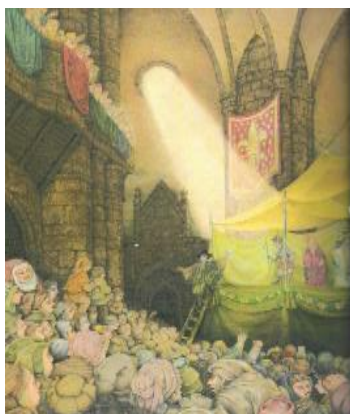
¹⁰⁹³ Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 107: « Το κίτρινο γίνεται εύκολα οξύ και δεν μπορεί να εμβαθύνει πολύ, το μπλε γίνεται δύσκολο οξύ και δεν μπορεί να αναδυθεί πολύ. Την ιδανική ισορροπία στην ανάμειξη αυτών των δύο σε όλα διαμετρικά διαφερόντων χρωμάτων αποτελεί το πράσινο, Οι οριζόντιες κινήσεις αλληλοεξουδετερώνονται και προκύπτει ηρεμία.»

¹⁰⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 108.

¹⁰⁹⁵ Αναγνωστοπούλου Δ., «Η αφηγηματική φωνή και η λειτουργία της στο μυθιστόρημα Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της της Άλκης Ζέη», στο Γ.Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σελ. 52.

¹⁰⁹⁶ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 295.

Ο νεαρός αναγνώστης παρεισφρύνει παρακειμενικά στο ονειρικό-φανταστικό ταξίδι της μυθοπλασίας με το έγχρωμο εικαστικό έργο του Alberto Urdiales Valiente που αναπαριστά ολοζώντανα τα τεκταινόμενα στην πλατεία του Μεγάρου της Δικαιοσύνης. Πλήθος Παριζιάνων αστών, αντρών και γυναικών, ασφυκτικά συσσωρευμένοι εκεί, περικυκλώνουν τη θεατρική σκηνή-εξέδρα, για να παρακολουθήσουν το θεατρικό έργο του Pierre Gringoire. Μια δέσμη φωτός, καθώς διαχέεται στη θεατρική σκηνή-εξέδρα, εκπέμπει δυναμισμό, κίνηση, ένταση και ενισχύει τα δρώμενα επί σκηνής:



Εικόνα 110

«Αυτήν τη χρονιά θα παιζόταν ένα έργο που είχα γράψει εγώ! Αν είχε επιτυχία, θα γινόμουν διάσημος και θα αποχαιρετούσα μια για πάντα τη φτώχεια. Η πλατεία και οι γύρω δρόμοι είχαν πλημμυρίσει από κόσμο. Μερικοί μάλιστα είχαν σκαρφάσει στους στύλους και στις στέγες για να παρακολουθήσουν πιο άνετα. Όσο περνούσε η ώρα, μαζεύονταν όλο και περισσότεροι άνθρωποι. Όταν μεσημέριασε, τη στιγμή που η καμπάνα χτύπησε δώδεκα, η αυλαία άνοιξε. Τότε το πλήθος άρχισε να χειροκροτεί κατενθουσιασμένο. Πίστευα ότι το έργο μου θα είχε μεγάλη επιτυχία και ήμουν πολύ χαρούμενος. Ξαφνικά όμως κάποιος έμπορας από μια άλλη πόλη ανέβηκε στη σκηνή και διέκοψε την παράσταση, που δεν είχε καλά αρχίσει. ‘Λαέ του Παρισιού’, φώναξε στο πλήθος, ‘στα μέρη μου τη μέρα της Γιορτής των Τρελών δε χάνουμε το χρόνο μας παρακολουθώντας ανόητα θεατρικά έργα!’»¹⁰⁹⁷.

Η κατανόηση των λέξεων του κειμένου διευκολύνεται από την οπτικοποίησή τους¹⁰⁹⁸. Αυτή τη δέσμη φωτός που διαχέεται στη θεατρική σκηνή-εξέδρα, ο W. Kandinsky την αποκαλεί ενεργητική καλώντας το μικρό αναγνώστη στον κόσμο της δράσης¹⁰⁹⁹. Σ’ αυτό συνηγορεί και το γεγονός ότι η εικόνα καλύπτει όλη την αριστερή σελίδα χωρίς πλαίσιο, προσηλώνοντας την προσοχή του μικρού αποδέκτη στη δράση, ώστε εκείνος να δονηθεί από τη συγκίνηση της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, όπως, για παράδειγμα, το άγχος του ποιητή, «αν θα πετύχει το έργο του για να αποχαιρετήσει τη φτώχεια μια για πάντα». Όπως, επίσης, όταν φυλλορροούν οι προσδοκίες του Pierre Gringoire και ενώ όλα προμήνυαν ότι «το έργο θα είχε μεγάλη επιτυχία με το πλήθος να χειροκροτεί ενθουσιασμένο και τον ποιητή να είναι χαρούμενος» απροσδόκητα επισκήπτουν εξελίξεις, «στα μέρη μου τη μέρα της Γιορτής των Τρελών δε χάνουμε

¹⁰⁹⁷ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 9.

¹⁰⁹⁸ Προβατά Δ., Βήχου Μ., «Η πολιτισμική διάσταση σε εικονογραφημένα σχολικά βιβλία για παιδιά. Η περίπτωση της παιδικής συλλογής του Θεοδωρή Κυπρίου, σ. 22 <https://journals.openedition.org/dhfiles/5704>

¹⁰⁹⁹ Κοζάκου-Τσιάρα Ο, 2006, ό. π., σ. 25-36.

το χρόνο μας παρακολουθώντας ανόητα θεατρικά έργα» που απομαραίνουν τον ενθουσιασμό του ποιητή και διαψεύδουν τις ελπίδες του.

Ο αφηγητής, γίνεται παρατηρητής και μάρτυρας όλων αυτών των δραματικών εξελίξεων και της συμπεριφοράς των μυθοπλαστικών προσώπων: του λαού του Παρισιού-θεατών, των ζητιάνων της Αυλής των Θαυμάτων, του Claude Frollo-ιερέα, του Quasimodo-κωδωνοκρούστη της Παναγίας των Παρισίων, της Esmeralda-χορεύτριας, του Phoebus-ιπότη και αρχηγό της βασιλικής φρουράς, του κωφού δικαστή. Η αφηγηματική φωνή του Pierre Gringoire σε α' πρόσωπο δένεται με τις εμφιλοχωρούμενες φωνές όλων αυτών των προσώπων του μύθου προκειμένου να ελκύσουν την προσοχή του μικρού αποδέκτη και να τον εμβάλλουν σε αγωνία:



Εικόνα 111

« “ - Μάγισσα; Μα πώς μπορεί να είναι μάγισσα η Εσμεράλδα;” Ρώτησα οργισμένος. “- Και βέβαια δεν είναι”, απάντησε ο βασιλιάς, “αλλά αφού ο δικαστής έβγαλε την απόφαση, κανείς δεν μπορεί να την αλλάξει. Και είναι πολύ σοβαρή η κατηγορία. Η τιμωρία γι’ αυτό θα είναι βαριά.” “- Δεν υπάρχει τρόπος να τη σώσουμε;” “Μην ανησυχείς! Κάτι θα σκεφτούμε”, με καθησύχασε ο βασιλιάς και με χτύπησε φιλικά στον ώμο για να με παρηγορήσει. Τίποτα όμως δεν μπορούσε να με ανακουφίσει. Η μέρα της τιμωρίας της Εσμεράλδας έφτασε. Τελικά η τεράστια πόρτα του Μεγάλου της Δικαιοσύνης άνοιξε αργά και εμφανίστηκε η Εσμεράλδα. Τα ρούχα της ήταν σκισμένα και βρώμικα. Ήταν αδυνατισμένη και χλομή. Δύο φρουροί την έσερναν.»¹¹⁰⁰

Οι λέξεις του κειμένου της διασκευής μεταγράφουν διακειμενικά στοιχεία της ιστορίας του αρχικού έργου, όπως, για παράδειγμα, η αναπαράσταση του χώρου του «Μεγάλου της Δικαιοσύνης με την τεράστια πόρτα του να ανοίγει και να προβάλλουν οι δύο φρουροί που σέρνουν την Esmeralda με σκισμένα και βρώμικα ρούχα» σε πολύ ελεύθερη αναδημιουργία του πρωτότυπου έργου. Οι φιγούρες των φρουρών και της Esmeralda με οπτική γωνία λήψης από κοντινή απόσταση και τα χρώματα του Alberto Urdiales Valiente αποτελούν την εικαστική αφήγηση (εικ. 111) που με την τεχνική του γκροπλάν και την εστίαση στις λεπτομέρειες καθίσταται η αφηγηματική διαδικασία δραματικότερη. Ο Alberto Urdiales Valiente προσπάθησε να αποδώσει με το πινέλο

¹¹⁰⁰ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 48.

του το κείμενο και να αναδυθεί η περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του έργου του Hugo. Στην παλέτα του κυριαρχούν τα παλ χρώματα: το γκρι του μόλυβδου που «στερείται ήχου και κίνησης»¹¹⁰¹, για να ντύσει τους φρουρούς που εκτελούν εντολές χωρίς άποψη και λόγο, και το ωχροκίτρινο που εκφραίνει «κακομοιριά, έλλειψη ζωής και δυστυχία»¹¹⁰², για να ντύσει την Esmeralda. Η περιπέτεια, η πραγματικότητα, το παραμύθι, το τραγικό είναι τα βασικά στοιχεία της παρούσας μεταμυθοπλασίας του έργου του Hugo και όλα αυτά διαπλέκονται έτσι, ώστε η κοινωνική αδικία της πραγματικότητας και το μαγικό στοιχείο του παραμυθιού να ενοποιούνται: «Μάγισσα; Μα πώς μπορεί να είναι μάγισσα η Εσμεράλδα; ρώτησα οργισμένος. ``Και βέβαια δεν είναι´´, απάντησε ο βασιλιάς, αλλά αφού ο δικαστής έβγαλε την απόφαση, κανείς δεν μπορεί να την αλλάξει». Οι δημιουργοί της διασκευής ανακατασκευάζουν την ιστορία του πρωτότυπου έργου με στόχο να διεισδύσουν μέσω του παραμυθιού στη σκληρή πραγματικότητα και να καυτηριάσουν το αξιακό σύστημα της δικαιοσύνης. Είναι μέσα από αυτές τις κειμενικές και εικονιστικές αναπαραστάσεις της ανάγνωσης που το παιδί παίρνει πληροφορίες που συμβάλλουν στη θεμελίωση της προσωπικότητά του.

Έτσι, η φωνή του αφηγητή, Pierre Gringoire, ούτε σοβαρή, ούτε αυταρχική, ούτε παιδαγωγική, ούτε ειρωνική και δυσνόητη, αλλά ούτε και παιδαριώδης και απλοϊκή¹¹⁰³, σε α΄ πρόσωπο κερδίζει σε αξιοπιστία το μικρό αναγνώστη, όπως και τον ενήλικα. Σύμφωνα με το R. McGillis η αφηγηματική φωνή του Pierre Gringoire, ως μάρτυρας των γεγονότων, «επιδιώκει να βάλει τους μικρούς αναγνώστες μέσα στο μύθο ``αγκαλιάζοντάς´´ τους κι έτσι να κερδίσει την εμπιστοσύνη τους»¹¹⁰⁴:

«Ήμουν κι εγώ εκεί. Έκανα αστεία
για να διασκεδάσει το πλήθος»¹¹⁰⁵.

Οι εικόνες σμίγουν με τις λέξεις του κειμένου, προσεγγίζουν την αφαίρεση και τη λιτότητα, ενώ η συντακτική άρθρωση του λόγου αποδίδεται με λέξεις απλές, εύηχες χωρίς να καταβάλλει την παιδική ανάγνωση. Ενώ το κείμενο περιορίζεται σε απλές λέξεις που δείχνουν στο παιδί το χώρο και το χρόνο, οι γραμμές και τα χαρούμενα χρώματα του πινέλου του Alberto Urdiales Valiente συνθέτουν το σοβαρό και αστείο

¹¹⁰¹ Kandinsky W., 1981, ό. π., σ. 111.

¹¹⁰² Κοζάκου-Τσιάρρα Ό, 2006, ό. π., σ. 56.

¹¹⁰³ Κανατσούλη Μ., *Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία: Περιορισμοί και δυνατότητες*, στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σ. 157.

¹¹⁰⁴ Gillis R. Mc, *The embrace: Narrative voice and Children's books*, *Canadian Children's Literature* 63, 1991, σ. 38. Βλ. Κανατσούλη Μ., 2006, ό. π., σ. 162-163.

¹¹⁰⁵ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 41.

πρόσωπο του ήρωα-αφηγητή που μοιάζει με πρόσωπο του τσίρκου. Δεν παραλλάζει διόλου από τους κλόουν που παίζουν και χοροπηδούν κάνοντας χίλιες δυο φιγούρες που αποσκοπούν στο να καθηλώνουν τους μικρούς αποδέκτες:



Εικόνα 112

«Τρεις μέρες αργότερα [...] όλοι έτρεχαν για να δουν το δύστυχο τον Κουασιμόδο [...] Όλοι μιλούσαν για τη δίκη και για τους λόγους που ο καμπούρης είχε απαγάγει την Εσμεράλδα. Πολλοί είχαν έρθει από νωρίς για να πιάσουν καλή θέση και να δουν από κοντά την τιμωρία του. Ήμουν κι εγώ εκεί. Έκανα αστεία για να διασκεδάσει το πλήθος. Αυτή ήταν η δουλειά μου τώρα. Είχα γίνει ο Πιερ ο ταχυδακτυλουργός. Όταν το ρολόι χτύπησε δώδεκα, η πόρτα του Μεγάρου της Δικαιοσύνης άνοιξε»¹¹⁰⁶.

Κι ενώ το πλήθος των Παριζιάνων αστών, περίμενε να ανοίξει η πόρτα του «Μεγάρου της Δικαιοσύνης» για τη δίκη του Quasimodo, οι δημιουργοί της διασκευής παρενθέτουν την αναπαράσταση ενός κλόουν¹¹⁰⁷ που οι πλουμιστές γραμμές και τα πολλά χρώματα αντανακλούν την ψυχολογική διάθεση του πλήθους που «έτρεχε και έπιανε καλή θέση στο δικαστήριο για να διασκεδάσει με την τιμωρία του Quasimodo». Πρόκειται για εμβόλιμη προσθήκη που δεν αποδίδει καθόλου την ψυχολογική διάθεση των χαρακτήρων, τόσο του Pierre Gringoire που από συγγραφέας έγινε ταχυδακτυλουργός, όσο και του Quasimodo που τιμωρείται. «Αποτελεί ένα μετασχόλιο του εικονογράφου»¹¹⁰⁸ Alberto Urdiales Valiente για την όλη διαδικασία της απονομής δικαιοσύνης που παραπέμπει σε παράσταση τσίρκου με κλόουν. Διασκευαστής και εικονογράφος περνούν τα μηνύματά τους με αυτό το παρένθετο διακειμενικό στοιχείο που δεν υπάρχει στο αρχικό κείμενο, παραλληλίζοντας έμμεσα τις γκάφες των κλόουν με αυτές των δικαστών, γιατί γνωρίζουν καλά ότι η κλοουνερί γοητεύει τα παιδιά.

Ο αφηγητής, Pierre Gringoire, εκθέτει τα γεγονότα, τη δράση και τη συμπεριφορά των προσώπων του μύθου σαν «να βάζει αλάτι στην αφήγηση»¹¹⁰⁹. Το

¹¹⁰⁶ *Αυτόθι*, σ. 41

¹¹⁰⁷ Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση ότι δεν φαίνεται ολόκληρος ο ήρωας, αλλά προβάλλεται μόνο το κεφάλι του, γεγονός που υποδηλώνει το περιορισμένο οπτικό πεδίο του ήρωα. Βλ. Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 277.

¹¹⁰⁸ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 125.

¹¹⁰⁹ Βοσταντζόγλου Θεολ., *Αντιλεξικόν ή Ονομαστικόν της Νεοελληνικής*, εκδ. Δομή, 1962, Αθήνα, σ. 403 (λήμμα 901): «διηγούμαι μύθους».

πρόσωπό του δεν αποκρυπτογραφείται μόνο μέσα από όσα δηλώνει ο ίδιος για τον εαυτό του:

«Πώς σε λένε;», με ρώτησε.
«Με λένε Πιέρ Γκρινγκουάρ και είμαι
ποιητής και συγγραφέας», απάντησα¹¹¹⁰.

Αντίθετα, ξεδιπλώνει την προσωπικότητά του μέσα από τις σχέσεις του με τα άλλα πρόσωπα του μύθου, της Esmeralda και του Quasimodo:

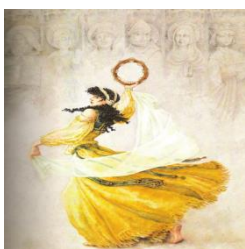


Εικόνα 113

«Δεν θα ξεχάσω ποτέ πώς γνώρισα τον Κουασιμόδο, τον τρομερό καμπούρη της Παναγίας των Παρισίων. Τον πρωτοείδα όταν ήμουν παιδί ακόμα, πολύ πριν γίνω διάσημος συγγραφέας»¹¹¹¹.

Ο Alberto Urdiales Valiente τον απεικονίζει με οπτική γωνία λήψης που φέρνει τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα κοντά στον εννοούμενο αναγνώστη, για να τονίσει ότι το πλάνο του, «δεν αποτελεί μόνο στοιχείο χαρακτηρισμού, αλλά και ότι διαδραματίζει ένα γενικότερο και πολυσύνθετο ρόλο στην αφηγηματική διαδικασία»¹¹¹². Με αυτή την εικονιστική τεχνική, ο μικρός αποδέκτης-θεατής ωθείται με την έκθεσή του στις εικόνες να ταυτίσει την οπτική του με αυτή του μυθοπλαστικού χαρακτήρα¹¹¹³.

Οι λέξεις που συνοδεύουν τη σκηνή της πρώτης γνωριμίας του αφηγητή, Pierre Gringoire, με την Esmeralda που αποτυπώνει η εικόνα, έχουν ποιητική χροιά. Ο εικονογράφος, για να «στηρίξει» το νόημα του κειμένου, επιλέγει να αναπαραστήσει την Esmeralda με συγκεκριμένη οπτική γωνία, αλλά και με συγκεκριμένη εστίαση προκειμένου να μεταδώσει στο νεαρό αποδέκτη την απaráμιλλη ομορφιά της:



Εικόνα 114

«Ήταν μια πανέμορφη νέα κοπέλα. Χτυπούσε ένα ντέφι και χόρευε με χάρη, ενώ τα κατάμαυρα μαλλιά της κυμάτιζαν στον άνεμο. Το δέρμα της ήταν λευκό σαν το γάλα και τα χείλη της κατακόκκινα σαν κεράσια. Ήταν χαριτωμένη και όμορφη και ο χορός της ήταν θεσπέσιος. Κάθε φορά που έκανε μια στροφή, τα μαύρα μάτια της άστραφταν. Η Εσμεράλδα ήταν τόσο λαμπερή που έλαμπε σαν αστέρι μέσα στην κατασκότεινη νύχτα»¹¹¹⁴.

¹¹¹⁰ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ.Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 27.

¹¹¹¹ Αυτόθι, σ. 6.

¹¹¹² Γιαννικοπούλου Α., 2008, ό. π., σ. 125.

¹¹¹³ Η Γιαννικοπούλου παρατηρεί ότι παρόμοιες «παρεμβολές» προσωπικής οπτικής που ενθαρρύνουν τον αναγνώστη να ταυτίζει τη ματιά του με εκείνη του ήρωα λειτουργούν ως εικονογραφικό κάλεσμα ενεργητικής ταύτισης. Βλ. Οικονομίδου Σ., 2016, ό. π., σ. 274.

¹¹¹⁴ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 18.

Παρατηρείται, στην προκειμένη περίπτωση, μια ασυνήθιστη σχέση μεταξύ της εστίασης των λέξεων και εκείνης της εικόνας¹¹¹⁵. Κάθε «αντικείμενο» στο λόγο και στην εικόνα συμβολίζει και κάτι, όπως ο κυματισμός των μαλλιών στον άνεμο την ελευθερία, η λάμψη σαν αστραπή των ματιών της το δυναμισμό, η λαμπερή παρουσία της σαν αστέρι μέσα στην κατασκότεινη νύχτα την αυτόφωτη προσωπικότητά της και ο θεσπέσιος χορός την αρμονία και την ισορροπία της κίνησης. Όταν το σκηνικό είναι συμβολικό, ο χρόνος χάνει την αντικειμενική του υπόσταση και αποκτά μεταφορική σημαντικότητα με την εποχή να λειτουργεί πλέον ως αντανάκλαση της ψυχολογικής κατάστασης των ηρώων: ο συμβολικός χρόνος φαίνεται να εναρμονίζεται με τον πραγματικό¹¹¹⁶.

Ο αφηγητής-ήρωας σκιαγραφεί με λέξεις τα πρόσωπα που αγαπά, άλλοτε σε ανέμελες χαρούμενες στιγμές, κι άλλοτε σε κακότυχες στιγμές τις οποίες θέλει να απαθανατίσει έτσι, όπως τις βιώνει. Ο εννοούμενος αναγνώστης δεν μπορεί να συνάγει το υποφώσκον νόημα αυτών των σκηνών, εάν δεν στραφεί στην εικόνα. Ο Alberto Urdiales Valiente αναπαριστά αυτές τις στιγμές, τις κομβικές¹¹¹⁷ για τους αφηγηματικούς ήρωες και αποκαλύπτει στον εννοούμενο αναγνώστη με χρώματα και γραμμές αυτά που κρύβουν ή δυσκολεύονται να εκφράσουν οι λέξεις του κειμένου, μ' αποτέλεσμα τα δύο μέσα, λέξεις και εικόνα, να καθρεφτίζουν το ένα το άλλο στα μάτια των μικρών αποδεκτών :



Εικόνα 115

«Ο καμπούρης τρόμαξε, αλλά συνέχισε να κρατά σφιχτά την Εσμεράλδα»¹¹¹⁸

¹¹¹⁵ Nodelman P., 1988, *ό. π.*, σ. 232. Κατά το Nodelman, «οι λέξεις είναι εκείνες που δημιουργούν συνήθως μια υποκειμενική εστίαση, ενώ οι εικόνες δίπλα τους μια αντικειμενική, παντογνώστρια εστίαση».

¹¹¹⁶ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 220.

¹¹¹⁷ Πρόκειται στην ουσία για την πιο κρίσιμη στιγμή στην εξέλιξη της πλοκής, εφόσον είναι η στιγμή που ο ήρωας αποκτά αυτοσυνείδηση. Ταυτόχρονα, πρόκειται και για την πιο κρίσιμη στιγμή στη συγκρότηση της συγκεκριμένης ιδεολογικής θέσης την οποία επιδιώκει ο συγγραφέας της διασκευής. Βλ. Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 274.

¹¹¹⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 24.

Η εστίαση στη συγκεκριμένη εικόνα είναι εξωτερική ή, αλλιώς, τριτοπρόσωπη: ο εννοούμενος θεατής, δηλαδή, κοιτάζει, ως εξωτερικός παρατηρητής¹¹¹⁹, από κάποια απόσταση τον αφηγηματικό ήρωα τη στιγμή που συνειδητοποιεί ότι η Esmeralda έχει πεθάνει και κρατώντας σφιχτά το χέρι της προσπαθεί εναγωνίως να την επαναφέρει στη ζωή. Ωστόσο, η οπτική γωνία από την οποία ο εννοούμενος θεατής κοιτάζει τη σκηνή που βιώνει ο ήρωας είναι καθοριστική. Διότι κοιτάζει από μια τέτοια θέση, ώστε να μπορεί να βλέπει ό,τι και ο ίδιος ο Quasimodo. Με αυτόν τον τρόπο ο εννοούμενος θεατής ωθείται να συνειδητοποιήσει την όλη νοητική αλλά και ψυχολογική διαδικασία μέσω της οποίας ο ήρωας απόκτη επιγνώση της κρίσιμης στιγμής της αγαπημένης του Esmeralda.¹¹²⁰

Επειδή οι εικόνες προσελκύουν περισσότερο το ενδιαφέρον του μικρού αναγνώστη, συνήθως, πρώτα «γεύεται» τα φωτεινά χρώματα του Alberto Urdiales Valiente, την πυκνότητα και το στιλ¹¹²¹, άρα και την ατμόσφαιρα, έτσι ώστε όταν διαβάσει τις λέξεις του κειμένου, έχει από την εικόνα μια αίσθηση για το πώς θα τις κατανοήσει¹¹²², γι' αυτό το λόγο οι δημιουργοί της διασκευής τοποθέτησαν τις εικόνες στα δεξιά, ενώ τις λέξεις στα αριστερά κάθε φορά που περιγράφουν μια κατάσταση των μυθοπλαστικών ηρώων. Με αυτήν την εικονιστική τεχνική αποδίδουν μεγαλύτερη εστίαση στους αφηγηματικούς χαρακτήρες και προωθούν το αίσθημα ταύτισης του εννοούμενου αναγνώστη μ' αυτούς, ενώ ο κειμενικός λόγος ξεδιπλώνεται στις αντίστοιχες απέναντι σελίδες, γεγονός που επιφέρει ένταση, ενισχύει το ενδιαφέρον του μικρού αναγνώστη και ενεργοποιεί τη συμμετοχή του στην ιστορία :



Εικόνα 116

«Από τότε που παντρεύτηκα την Εσμεράλδα ζούσα στην Αυλή των Θαυμάτων. Τα πήγαινα καλά με όλους και ζούσα ευτυχισμένος εκεί. Μάλιστα, ο βασιλιάς των ζητιάνων με συμπάθησε πάρα πολύ. Με πρόσεχαν σαν να ήμουν αληθινός γιός του»¹¹²³.

¹¹¹⁹ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 274.

¹¹²⁰ Στο ίδιο, *ό. π.*, σ. 274-275.

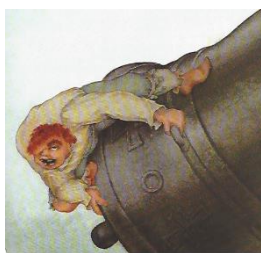
¹¹²¹ Η λέξη *στιλ* προέρχεται από την λατινική λέξη *stilus*, που ήταν ένα μυτερό εργαλείο με το οποίο οι αρχαίοι έγραφαν πάνω σε πήλινες πινακίδες. Στην τέχνη αναφέρεται σε μια οικογενειακή ομοιότητα των έργων, η οποία οφείλεται στα κοινά τους γνωρίσματα. Laura H. Charman, *Διδακτική της τέχνης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1993, σ. 41.

¹¹²² Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 354.

¹¹²³ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 37.

Μια εξίσου ενδιαφέρουσα εικόνα από την ίδια τη διασκευή του έργου του Hugo είναι εκείνη η οποία αποτυπώνει τη σκηνή της λεκτικής αφήγησης όπου ο Pierre Gringoire ευτυχισμένος και ξέγνοιαστος απολαμβάνει τον τρόπο ζωής στην Αυλή των Θαυμάτων (εικ. 116). Ο Alberto Urdiales Valiente αποδίδει την απόλυτη ηρεμία του ήρωα καλύπτοντας με πράσινο χρώμα το φόντο της εικόνας. Πρόκειται για το πιο κατευναστικό χρώμα που υπάρχει, γιατί «δεν κινείται σε καμιά κατεύθυνση και δεν έχει καμιά παρήχηση χαράς, θλίψης, πάθους. Η διαρκής αυτή απουσία κίνησης είναι μια ιδιότητα, που επενεργεί ευεργετικά σε καταβεβλημένους ανθρώπους και ψυχές»¹¹²⁴, σαν την καταπονημένη ύπαρξη του Pierre Gringoire. Στη συνέχεια, ο εικονογράφος επιμελείται, ώστε το πράσινο από τη θέση ισορροπίας να ανέλθει προς το κίτρινο, με το οποίο χρωματίζει το κάλυμμα του κρεβατιού. Πρόκειται για ένα χρώμα ζωντανό και χαρούμενο που χαρίζει εσωτερική επενέργεια¹¹²⁵. Συγκεκριμένα, οι επιλογές αυτών των αποχρώσεων εκ μέρους του Alberto Urdiales Valiente, αποσκοπούν στο να συμπληρώσουν τη λεκτική αφήγηση της σκηνής και στο να κατανοήσει επακριβώς ο εννοούμενος αναγνώστης την ψυχολογική κατάσταση του Pierre Gringoire.

Για την κατανόηση, επομένως, της λεκτικής και της εικονικής αφήγησης μιας σκηνής επιβάλλεται η σύνθεση των πληροφοριών που οι λέξεις και οι εικόνες παρέχουν. Με άλλα λόγια ο εννοούμενος αναγνώστης ευθυδρομείται στο να διαβάσει και ταυτόχρονα να παρατηρεί:



Εικόνα 117

«Σε λίγο η καμπάνα άρχισε να χτυπά. Ο ήχος ήταν τόσο εκκωφαντικός, που η κοπέλα αναγκάστηκε να κλείσει τ' αφτιά της. Ο Κουασιμόδος αντίθετα το διασκεδάζε. Έδειχνε ευτυχισμένος και γελούσε συνέχεια.»¹¹²⁶

Και ως αναγνώστης και ως παρατηρητής το παιδί ερμηνεύει, ανταποκρίνεται ατομικά και διαλέγει τη δική του ταχύτητα και ακολουθία¹¹²⁷. Διότι παρατηρώντας αντιλαμβάνεται ότι αυτό που χαροποιεί τον Quasimodo με το να χτυπά τη καμπάνα είναι αυτό που εκνευρίζει την Esmeralda και την αναγκάζει να κλείσει τα αυτιά της.

¹¹²⁴ Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 107.

¹¹²⁵ Στο ίδιο, σ. 108.

¹¹²⁶ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 2005, σ. 53.

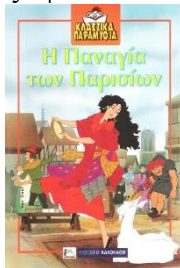
¹¹²⁷ Hawthorn Jeremy., 2012, *ό. π.*, 189-192.

Έτσι, ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής μπορεί να λειτουργήσει σε δύο κλίμακες χάρη στον επιτυχημένο τρόπο σύλληψης της εικονογραφημένης διασκευής, ως συνόλου εικόνας και κειμένου¹¹²⁸.

3.1.8. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Καλοκάθη (2007).

Η ιστορία του αφηγηματικού μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» του V. Hugo μετεξελίσσεται, όπως είναι γνωστό, στα νεότερα χρόνια με μεταγενέστερες επαναδιηγήσεις σε μια σύγχρονη προοδευτική προσέγγιση των κλασικών έργων της παγκόσμιας κληρονομιάς. Μια προσέγγιση, άλλωστε, που συμπλέει με τη σύγχρονη παιδοκεντρική αντίληψη για την παιδική λογοτεχνία, επιχειρώντας να φέρει το παιδί σε επαφή με έργα της παγκόσμιας κληρονομιάς, σεβόμενη την ανάγκη του για ψυχαγωγία. Οι δημιουργοί Aaël Dena και Van Gool της αναδιήγησης της ιστορίας, που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις «Καλοκάθη» το 2007, υπενθυμίζουν στον αναγνώστη ότι το εικονοβιβλίο που κρατά στα χέρια του ανήκει στα «Κλασικά Παραμύθια» και οδηγούν τον συνειρμό του στην παιδική λογοτεχνία. Η πληροφορία αναγράφεται στο επάνω μέρος της σελίδας τίτλου: «Κλασικά Παραμύθια» και αποδεικνύει την αυτοσυνείδηση των δημιουργών της διασκευής γι' αυτό που επιχειρούν.

Ο Van Gool μεταφέρει στο χώρο του περικειμένου πάνω σε γυαλιστερό σκληρό εξώφυλλο το δυναμισμό, την ελευθερία και τη ζωντάνια της Esmeralda σε κομβική



Εικόνα 118

πτυχή της ιστορίας, « Το πλήθος ξετρελαμένο μαζεύτηκε γύρω από την Εσμεράλδα. Χόρευε, χτυπούσε το ντέφι της και τραγουδούσε, ενώ το πλήθος την παρακολουθούσε μαγεμένο»¹¹²⁹. Οι κινήσεις υπερβαίνουν το πλαίσιο στη σελίδα τίτλου, συνηγορώντας στην εισαγωγή του εννοούμενου αναγνώστη στην ατμόσφαιρα που διαπνέει το έργο του V. Hugo. Πρόκειται για ένα τέχνασμα που

¹¹²⁸ Escarpit D., 1995, *ό. π.*, σ. 173.

¹¹²⁹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Καλοκάθη, 2007, σ. 7.

ενισχύει τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση καθώς και την αληθοφάνεια της αναπαράστασης¹¹³⁰. Στο οπισθόφυλλο, εικονίζεται ο Quasimodo ντυμένος «Βασιλιάς Καρνάβαλος» και στεφανωμένος μ' ένα καπέλο κλόουν. Επίσης, καταχωρίζονται οι τίτλοι της ίδιας σειράς κλασικών παραμυθιών σε πλαίσιο. Πληροφορία που σχολιάζεται ως παρότρυνση της δημιουργού της διασκευής προς τον αναγνώστη να διαβάσει την ιστορία και των άλλων κλασικών έργων της παγκόσμιας κληρονομιάς.



Εικόνα 119

Όπως εύκολα παρατηρεί κανείς, οι εικονογραφήσεις φέρουν διακριτικά μεν αλλά χαρακτηριστικά στοιχεία «παιδικότητας» σε έντονους χρωματισμούς. Πρόκειται για ένα παιδικό εικονοβιβλίο στο οποίο οι εικόνες εναλλάσσονται η μια την άλλη και επομένως λειτουργούν συνεκδοχικά. Σε κάθε σελίδα, κείμενο και εικόνα αφηγούνται από κοινού μια συγκεκριμένη πτυχή της ιστορίας. Έτσι, ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής «χτίζει» βαθμιαία το νόημα, παρακολουθώντας τον ρυθμό που του υποβάλλουν λέξεις και εικόνες, συνθέτοντας σε κάθε σελίδα το νόημα αυτό από τον συνδυασμό των δύο αφηγήσεων, της λεκτικής και της εικονιστικής¹¹³¹. Το περιεχόμενο εμπλουτίζεται με έναν πίνακα περιεχομένων που χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο μέρος φέρει τον τίτλο, «Ο Κουασιμόδος», ενώ το δεύτερο μέρος φέρει τον τίτλο, «Η όμορφη τσιγγάνα» και το καθένα από τα δύο μέρη αποτελείται από τρία έντιλα κεφάλαια.

Ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο μέρος της διασκευής μεσολαβούν δύο εικονογραφημένες πλήρως σελίδες: αυτό δημιουργεί μια ένταση που ενισχύει το ενδιαφέρον και τη συμμετοχή του νεαρού αναγνώστη στην ιστορία. Θέλει να προχωρήσει και να διαβάσει τη συνέχεια της υπόθεσης, αλλά θέλει και να μείνει εκεί που είναι και να κοιτάζει τις εικόνες. Η παύση που μεσολαβεί μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου μέρους λόγω της παρουσίας των εικόνων αποτελεί μέρος της δομής της ιστορίας. Όποτε, όμως, συμβαίνει αυτό, ο εννοούμενος αναγνώστης βρίσκεται μπροστά σε μια εντυπωσιακή δράση της οποίας το αποτέλεσμα δεν είναι καθόλου ξεκάθαρο. Θέλει να γυρίσει σελίδα, αλλά μπορεί να το κάνει μόνο, αφού έχει παρατηρήσει προσεκτικά την εικόνα. Το αποτέλεσμα είναι η κορύφωση της



Εικόνα 120

¹¹³⁰ Καλογήρου Τζ., 2006, ό. π., σ. 89.

¹¹³¹ Οικονομίδου Σ., 2016, ό. π., σ. 251-252.

αγωνίας, γιατί οι πληροφορίες που αποσπά από την ανάγνωση των εικόνων είναι ανεπαρκείς, τον κάνουν να θέλει να γυρίσει σελίδα.

Η τοποθέτηση των λέξεων και των εικόνων επηρεάζει τον τρόπο που διαβάζει το παιδί-αναγνώστης την κάθε σελίδα ενός εικονοβιβλίου. Στην παρούσα διασκευή παρατηρείται ότι οι δημιουργοί της διασκευής επιδιώκουν να «διαταράσσουν την



Διασκευαστή, άρχισε να περιλαμβάνει στις ιστορίες εκπαιδευτικά στοιχεία και θεατρικά. Σήμερα συνήθως ταυρίζω ότι είναι θεατρικό. Άρα, οι ιστορίες περιγράφουν «ένα της φαντασίας μου» είναι ανεπαρκείς. Όμως φαίνεται να έχουν και παρατηρήσει ότι και πιο γρήγορα. Η παλαιά του χρονοσύνταξη είναι, καθώς είναι άμεση, άμεση και απευθείας είναι. Παλαιά χρονολογία περιγράφει και το σενάριο και τον περιβάλλοντα.

Εικόνα 122

οπτική ισορροπία»¹¹³² στο κάθε δισέλιδό της. Η Evelyn Goldsmith στο άρθρο της «*Learning from Illustrations*» αναφέρει ότι «η θέση της εικόνας, στα αριστερά ή στα δεξιά, πάνω ή κάτω από το κείμενο, επηρεάζει το χρόνο που αφιερώνει ο μικρός αναγνώστης στην ανάγνωση του ίδιου κειμένου»¹¹³³. Γεγονός με το οποίο συμφωνεί και



Εικόνα 121

ο Nodelman, ο οποίος επισημαίνει ότι ενέχει αφηγηματική σημασία η ανάλογη θέση των λέξεων και των εικόνων μέσα σ' ένα κείμενο. Πράγματι, σχεδόν σ' όλη τη διασκευή, σ' ένα δισέλιδο, στην αριστερά πλευρά η εικόνα ξεπηδά πάνω από το κείμενο και στη δεξιά κάτω από το κείμενο, στο επόμενο δισέλιδο ξαφνικά στην αριστερά πλευρά η εικόνα εμφανίζεται κάτω από το κείμενο και στη δεξιά πάνω, μ' αποτέλεσμα ο ρυθμός της αντίδρασης του νεαρού αναγνώστη στα ερεθίσματα που δέχεται τόσο από το λεκτικό όσο και από τον εικονιστικό λόγο να αλλάζει. Μάλιστα, όταν τα λόγια είναι πάνω από την εικόνα θέτει τον μικρό αναγνώστη «σε μια διλημματική κατάσταση: να διαβάσει ή να παρατηρήσει πρώτα; Αυτή η αμφιταλάντευση ενισχύει την ένταση στις σκηνές δράσης της ιστορίας. Όλες αυτές οι διατάξεις σχεδιασμού των δημιουργών επιφέρουν ισχυρά αφηγηματικά αποτελέσματα»¹¹³⁴.

1132 Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 97.

1133 Goldsmith E., στο άρθρο της «*Learning from Illustrations*» στον περιοδικό τύπο *Word & Image* * 2.2, Απρίλιος-Ιούνιος 1986, σ. 116.

1134 Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 98-99.

Παρατηρώντας προσεκτικά τις λέξεις του κειμένου και τις εικόνες στα εναλλασσόμενα δισέλιδα του εικονοβιβλίου των εκδόσεων «Καλοκάθη»,



Κόσμος καλύτερα στην Ελλάδα; Για να δεις την πατρίδα του Κωνσταντίνου. Μόνο τα παιδιά μπορούν να καταλάβουν. Όλα τα βράματα ήταν σημαντικά προς τον κόσμο. Στο κείμενο λέγεται πως πήραμε αυτό, υπάρχει μια άλλη γλώσσα όπου εκεί θα έδιναν τον χαρακτήρα σου. Θα το γράφουμε, έτσι ώστε να τον βλέπουν όλοι. Οι κινήσεις του σώματος γίνονται όλα σου πιο συνετές καθώς έρχεται η ώρα που θα εμφανίζονται ο Κωνσταντίνος.

Εικόνα 123

διαπιστώνεται ότι οι εικόνες δεν εικονογραφούν απλώς την ιστορία της «Παναγίας των Παρισίων» αλλά αποτελούν από μόνες τους μια διαφορετική ιστορία παράλληλα μ' αυτή του κειμένου. Και ταυτόχρονα στο ίδιο δισέλιδο¹¹³⁵ οι λέξεις ενώνονται τόσο πολύ με την εικόνα, που γίνονται μέρος της απεικονιζόμενης σκηνής. Παράλληλα, εντοπίζεται ότι, σχεδόν σε κάθε δισέλιδο της διασκευής, ενώ και οι δύο εικόνες είναι

σε πλαίσιο, στη μία από τις δύο εικόνες ο εκάστοτε ήρωας-πρωταγωνιστής της σκηνής είναι έξω από το πλαίσιο και μ' αυτό τον τρόπο εκκαλεί το μικρό αναγνώστη να εισχωρήσει στον κόσμο, που ο εικονογράφος αναπαριστά μέσω αυστηρά καθορισμένων ορίων, λόγω του πλαισίου, υπονοώντας απόσταση και αντικειμενικότητα.

Το χαρακτηριστικό, επομένως, του εικονογραφημένου δισέλιδου είναι ότι η εστίαση του κειμένου, ο τρίτοπρόσωπος, δηλαδή, λόγος του αφηγητή και η εστίαση του εικονογράφου που αναλαμβάνει να αποδώσει με γραμμές και χρώματα όσα οι λέξεις καταγράφουν, επιδιώκουν από τον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή να διαβάξει και ταυτόχρονα να παρατηρεί τα δρώμενα αποστασιοποιημένα και άρα αντικειμενικά. Έτσι, ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής απολαμβάνει μια εικονιστική αφήγηση η οποία είναι τρίτοπρόσωπη και η λειτουργία της οπτικής γωνίας στο παράδειγμα που ακολουθεί τον προτρέπει προς μια συγκεκριμένη ερμηνεία της εικόνας που κοιτάζει με τη ματιά ενός έμπειρου παρατηρητή που παρακολουθεί τα όσα συμβαίνουν επί σκηνής από ψηλά:



Εικόνα 124

Η γριά κυρία γέλασε πικρά και άρχισε να καθαριέται την Εσμεράλδα. «Σατανική τσιγγάνα! Επιστάως θα τιμωρηθείς! Εσύ και η φάρα σου που κλέφτηκε το μωρό μου...» Τότε της έδειξε ένα μικροσκοπικό παπουτσάκι που ανήκε στο κοριτσάκι που της έκλεψαν είκοσι χρόνια πριν. Η Εσμεράλδα ήταν απογοητευμένη, μα βλέποντας το παπουτσάκι ζωντάνεψε. «Κοίτα! Είπε και έδειξε στη γριά κυρία το άλλο παπουτσάκι που πάντα φόραγε στο λαιμό της.»

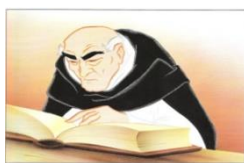
«Η γριά κυρία γέλασε πικρά και άρχισε να καθαριέται την Εσμεράλδα. ‘ Σατανική τσιγγάνα! Επιτέλους θα τιμωρηθείς! Εσύ και η φάρα σου που κλέψατε το μωρό μου...’ Τότε της έδειξε ένα μικροσκοπικό παπουτσάκι που ανήκε στο κοριτσάκι που της έκλεψαν είκοσι χρόνια πριν. Η Εσμεράλδα ήταν απογοητευμένη, μα βλέποντας το παπουτσάκι ζωντάνεψε. ‘ Κοίτα! Είπε και έδειξε στη γριά κυρία το άλλο παπουτσάκι που πάντα φόραγε στο λαιμό της.»

1135

Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Καλοκάθη, 2007, σ. 22.

Η μονολεκτική φράση «Κοίτα!», η οποία παραινεί τον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή να στρέψει την προσοχή του και να κοιτάζει την Esmeralda, είναι αποκαλυπτική. Το λεκτικό σχόλιο «Κοίτα!» «υποδηλώνει το γνωστό μετα-μυθοπλαστικό παιχνίδι που στήνεται σε μεταμοντέρνα εικονοβιβλία όπως αυτό, μεταξύ λέξεων και εικόνων: το κείμενο δείχνει να έχει συνείδηση της εικόνας που βρίσκεται δίπλα του και συχνά, όπως εδώ με το «Κοίτα!», παραπέμπει σ' εκείνη. Ο αναγνώστης-θεατής καλείται να παίξει το παιχνίδι που στήνει για χάρη του η δημιουργός του εικονοβιβλίου, να γίνει, δηλαδή, συμμετοχος στην ιστορία, αλλά και να γίνει «ορατός», υποτίθεται από τους ήρωές της»¹¹³⁶.

Ο τρόπος που ο Van Gool «σκηνοθετεί» τις εικόνες, αποκαλύπτει ότι ο σχεδιασμός τους συνεργάζεται με το κείμενο και στοχεύει να ωθήσει τον αναγνώστη-θεατή προς μια συγκεκριμένη προσέγγιση ερμηνείας όσων διαβάζει και όσων παρατηρεί, όπως για παράδειγμα, αναφορικά με τον χαρακτήρα του Claude Frollo και του Quasimodo, σύμφωνα με τις παρακάτω αποδόσεις:



Ο Φρόλο ήταν σοφός, οι όλοι φοβούνταν όλη την αυστηρή του όψη και τους ψυχρούς του τρόπους. Έχει κλεισμένο εκεί μέσα όλη του τη ζωή, σιωπηλός, επιβλητικός και αυστηρός. Σύνταξη είναι ένας από τους σημαντικότερους ανθρώπους της εκκλησίας, αλλά, εξαιτίας εκεί, μερικοί υποψιάζονταν ότι είναι μαύρη μαγεία. Μερικοί μερικοί έλεγαν ότι ήταν μαγικός και ότι ο Κουασιμόδος ήταν ένα διαβολικό πλάσμα που δούλευε γι' αυτόν.

Εικόνα 125

« Ο Φρόλο ήταν σοφός, κι όλοι φοβούνταν όλη την αυστηρή του όψη και τους ψυχρούς του τρόπους.[...] έγινε ένας από τους σημαντικότερους ανθρώπους της εκκλησίας αλλά, κλεισμένος εκεί, μερικοί υποψιάζονταν ότι έκανε μαύρη μαγεία. Μερικοί έλεγαν ότι ήταν μάγος και ότι ο Κουασιμόδος ήταν ένα διαβολικό πλάσμα που δούλευε γι' αυτόν»¹¹³⁷

« Ο Κουασιμόδος εγκαταλειμμένο και άσχημο μωρό. Ο αρχιεπίσκοπος (σοφός, με αυστηρή όψη και ψυχρούς τρόπους) ήταν ο μόνος που ενδιαφέρθηκε να αναθρέψει ένα τόσο άσχημο πλάσμα. Ο Κουασιμόδος του είχε αφιερωθεί, ψυχικά και σωματικά»¹¹³⁸



Εικόνα 126

Ο αναγνώστης-θεατής υποβάλλεται σε μια δοκιμασία αποκωδικοποίησης τόσο του λεκτικού μηνύματος, όσο και του εικονιστικού, η οποία τον παρακινεί να προσεγγίσει με διερευνητική και κριτική ματιά αυτά τα δύο εκφραστικά μέσα. Αντιπαραβάλλει τα ιδεολογικά μηνύματα, οπτικά και λεκτικά, κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης, έτσι ώστε να κατανοήσει τον υπαινιγμό και την απογοήτευση για το λειτουργό της εκκλησίας, αλλά και το ενδιαφέρον του Claude Frollo «για το εγκαταλειμμένο άσχημο

¹¹³⁶ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 287.

¹¹³⁷ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Καλοκάθη, 2007, σ. 11.

¹¹³⁸ *Αυτόθι*, σ. 10.

μωρό», που υποφώσκουν στο κείμενο και να τους αποδώσει το δικό του νόημα. Κι ενώ ο κειμενικός λόγος με λέξεις λιτές πληροφορεί για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του χαρακτήρα των δύο αφηγηματικών ηρώων, ο εικονικός λόγος σκιαγραφεί το μεν Quasimodo να ταΐζει ήρεμα τα περιστέρια δίπλα στην καμπάνα του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων και τον αρχιεπίσκοπο σκυμμένο πάνω από ένα τεράστιο βιβλίο. Εικόνα και λόγος αλληλοϊσορροπούν, προσφέροντας διαφορετικές πληροφορίες¹¹³⁹. Στην προκειμένη περίπτωση ο εννοούμενος αναγνώστης θα ενεργοποιηθεί για να «καλύψει» την «ειρωνική» απόσταση που δημιουργείται ανάμεσα στο λεκτικό και στο εικονιστικό μήνυμα¹¹⁴⁰, προκειμένου να συγκροτήσει τα δικά του νοήματα ή τις ιδεολογικές θέσεις του.

Το ιδιαίτερο γνώρισμα των εικονοβιβλίων είναι η διττή τους τροπικότητα. «Η διττή αφήγηση, λεκτική και οπτική, όταν αυτή φωτίζει από διαφορετικές εστιάσεις τα ίδια γεγονότα, αποκαλύπτει μια πολύπλοκη πραγματικότητα»¹¹⁴¹, όπως για παράδειγμα διαπιστώνεται στη σκηνή που ακολουθεί:



Εικόνα 127

«Το ίδιο βράδυ, ο Φοίβος περίμενε έξω από ένα πανδοχείο, όταν ένας άντρας με μια μαύρη κάπα και μαύρη κουκούλα τον πλησίασε. -Φαίνεσαι σαν να περιμένεις κάποιον. Ο Ιπότης απάντησε όλο καμάρι: -Ναι, την πανέμορφη Εσμεράλδα! Με οργή ο μαυροντυμένος άντρας απάντησε: -Δεν το πιστεύω... Ο Φοίβος τον ενημέρωσε, ότι η Εσμεράλδα δέχτηκε την πρότασή του να βγουν. - Παρόλο, πρόσθεσε , που δεν έχω χρήματα!»¹¹⁴².

Κείμενο και εικόνα παρέχουν στους αναγνώστες-θεατές αυτό που ο Barthes όρισε «ως λειτουργία αναμετάδοσης, κατά την οποία κάθε σήμα συμπληρώνει το άλλο. Το κείμενο και η εικόνα συμβάλλουν σε μια ενότητα του μηνύματος στο κείμενο της ιστορίας»¹¹⁴³. Επομένως, το νόημα που συγκροτείται από την εικόνα εξαρτάται και από το κείμενο που βρίσκεται δίπλα της και αντιστρόφως¹¹⁴⁴.

¹¹³⁹ Nikolajeva & Scotte, 2001, *ό. π.*, σ. 11-26. Στην προκειμένη περίπτωση εντοπίζεται το σχήμα «αντιστάθμιση» των Nikolajeva & Scotte.

¹¹⁴⁰ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 335.

¹¹⁴¹ Παπαντωνάκης Γ., 2006, *ό. π.*, σ. 78.

¹¹⁴² *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ.Καλοκάθη, 2007, σ. 32.

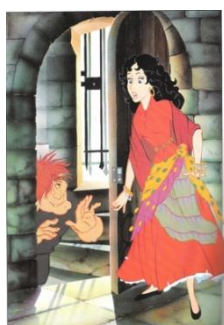
¹¹⁴³ Σιβροπούλου P., 2003, *ό. π.*, σ.197.

¹¹⁴⁴ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 271.

Στο δισέλιδο της αρχής του πέμπτου κεφαλαίου, παρατηρείται ότι η αριστερή σελίδα καλύπτεται όλη από την εικόνα του Van Gool, η οποία απεικονίζει την Esmeralda πανύψηλη σε σχέση με το μικροσκοπικό Quasimodo, ενώ στην δεξιά σελίδα η μορφή του γραπτού κειμένου του τίτλου προσιδιάζει στην εικαστική απεικόνιση των δύο ηρώων της ιστορίας :

« Εσμεράλδα και Κουασιμόδος »

Το πρώτο γράμμα του ονόματος της Esmeralda τίθεται με έντονη γραφή σε διπλάσιο μέγεθος γραμματοσειράς από το αντίστοιχο του Quasimodo, γεγονός που υποβάλλει τη σημασία του συγκεκριμένου στοιχείου στον αναγνώστη-θεατή. Έτσι, ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής υποχρεώνεται να σταθεί απέναντι από τη συγκεκριμένη σκηνή και ως εξωτερικός παρατηρητής, να την κοιτάζει από τη συγκεκριμένη οπτική γωνία που τον ωθεί ο εικονογράφος και να «διαβάσει» τη συγκεκριμένη διάταξη που εξασφαλίζει την υπεροχή στην Esmeralda απέναντι στον ανεπαρκή και μικροσκοπικό Quasimodo. Στην αναγνωστική διαδρομή του, όμως, ο μικρός αποδέκτης θα ανακαλύψει την αδυναμία της Esmeralda να αντιμετωπίσει την απειλή του Claude Frollo και την υπεροχή του Quasimodo, ο οποίος με το δυναμισμό του θα φέρει την ανατροπή των προσδοκιών του με το αναφερόμενο απόσπασμα:



Εικόνα 128



Εικόνα 5

Εσμεράλδα και Κουασιμόδος

Όταν η Εσμεράλδα συνήθε βρισκόταν σε ένα κρύο, σκοτεινό δωμάτιο. Σπάνια έμπαινε να αγγίξει πρόσωπο που Κουασιμόδος και χωρίς να το θέλει η Εσμεράλδα όριζε τις αλλαγές στο πρόσωπο. Ο Κουασιμόδος παρότρυνε και γέλασε να φέρει, αλλά η Εσμεράλδα διαμαρτυρήθηκε τον πρόβλεψε. Συνέχισαν να έρχονται σε επαφή αλλά ήταν σιωπηλά. Με μια γλυκιά αγάπη φωνή, της έβλεπε ότι την έκανε κλειδιά που έβλεπε με τόσο αγάπη όπως και βρισκόταν. Μετά της είπε: «Έλαρε κατά τη σιωπή σου. Μόνο να κοιτάς τον ήχο της. Αν κατά χρονικές βοηθάει, σιγήσει και θα έρθει κοντά σου».

Με μια γλυκιά σιγανή φωνή, της εξήγησε ότι την έσωσε επειδή του φέρθηκε με τόση ευγένεια όταν τον βασάνιζαν. Μετά της είπε: ‘ Πάρε αυτή τη σφυρίχτρα. Μπορώ να ακούσω τον ήχο της. Αν ποτέ χρειαστείς βοήθεια, σφύριξε και θα έρθω κοντά σου.’ Ο Φρόλο σύντομα ανακάλυψε ότι η Εσμεράλδα κρυβόταν μέσα στην εκκλησία του. [...] Μην μπορώντας να δεχθεί την άρνησή της, προσπάθησε να τη στραγγαλίσει. Η Εσμεράλδα κατάφερε να πιάσει τη σφυρίχτρα που της είχε δώσει ο Κουασιμόδος και σφύριξε με όλη της τη δύναμη. Ο Κουασιμόδος έφτασε στη στιγμή. ‘Κανείς δεν θα πειράξει την Εσμεράλδα!’ φώναξε με τρομακτική φωνή, ενώ άρπαξε το Φρόλο και τον πέταξε έξω από το δωμάτιο»¹¹⁴⁵.

Επομένως, η οπτική γωνία της εικόνας λειτουργεί με «εξουσιαστικό τρόπο επί του εννοούμενου θεατή, εφόσον επιχειρεί να του υποβάλει συγκεκριμένα νοήματα και ιδέες»¹¹⁴⁶, τα οποία έρχονται σε αντίθεση με αυτά που εισηγείται ο γραπτός λόγος του

¹¹⁴⁵ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Καλοκάθη, 2007, σ. 41-43.

¹¹⁴⁶ Οικονομίδου Σ., 2016, ό. π., σ. 270.

κειμένου. Παράλληλα, τα εντελώς διαφορετικά νοήματα που κατασκευάζονται από την εικόνα του Van Gool και από το κείμενο της Aaël Dena για τους ήρωες, Quasimodo και Esmeralda, στη συγκεκριμένη σκηνή εγείρουν ερωτηματικά στον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή: τί, πραγματικά, η εικόνα θέλει να δείξει; Η λειτουργία της είναι δυνητική, εφόσον αυτή δημιουργεί τις προϋποθέσεις της θέασης, αλλά το τελικό αποτέλεσμα εξαρτάται από τον αναγνώστη-θεατή και τις προσδοκίες του. Κατά το J. Lacan, ο οποίος συνδέει το βλέμμα -επομένως την οπτική σκέψη- με ένα είδος απόλαυσης («jouissance»)¹¹⁴⁷, ο εικονογράφος πιθανότατα ενισχύει την υπεροχή-ομορφιά της Esmeralda στον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή.

Το πινέλο του Van Gool σχεδιάζει πολιτιστικά στοιχεία της κοινωνίας του 15ου αιώνα με αποτέλεσμα ο οπτικός του λόγος που συνοδεύει τον κειμενικό να γίνεται μέρος του πολιτισμού του:



Εικόνα 129

«ο δικαστής καταγράφει τα εγκλήματα της Εσμεράλδας με πένα/φτερό την οποία βουτά στο μελανοδοχείο πάνω στο γραφείο του»¹¹⁴⁸,

«τα πυρακτωμένα σίδερα των βασανιστηρίων»¹¹⁴⁹

Ο τρόπος της « ανακοίνωσης των κατηγοριών» και της τιμωρίας με την «κρεμάλα»¹¹⁵⁰.

«Προχωρώντας την εικονική αναπαράσταση μιας σχηματοποιημένης «πραγματικότητας» και υποβάλλοντας το περιεχόμενο ενός κειμένου στην ακριβή περιγραφή μιας εικόνας, η σύλληψή της κινητοποιεί την ευαίσθητη διαίσθηση του εννοούμενου αναγνώστη, αλλά και τη νοητική και ηθική του διαίσθηση, για τα σιωπηρά μηνύματα που μεταφέρονται»¹¹⁵¹. Επομένως, η λεκτική και η οπτική ανάγνωση συγκεκριμένων πολιτιστικών στοιχείων στην ροή της αναδιήγησης της ιστορίας μεταφέρουν νοερά τον αναγνώστη-θεατή στον πολιτισμό της Γαλλίας του 15ου αιώνα.

¹¹⁴⁷ Lacan J., *Το σεμινάριο, βιβλίο XI. Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*, μτφ. Α. Σκαρπαλέζου, εκδ. Κέδρος-Ράππα, Αθήνα, 1984, σ. 107-108.

¹¹⁴⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Καλοκάθη, 2007, σ. 35.

¹¹⁴⁹ *Αυτόθι*, σ. 36.

¹¹⁵⁰ *Αυτόθι*, σ. 53.

¹¹⁵¹ Προβατά Δ., Βήχου Μ., «Η πολιτισμική διάσταση σε εικονογραφημένα σχολικά βιβλία για παιδιά. Η περίπτωση της παιδικής συλλογής του Θεοδωρή Κυπρίου, σ. 18.<https://journals.openedition.org/dhfiles/5704>

3.1.9. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Tourbillon (2011).

Ο ιδιαίτερος εικονιστικός τρόπος επανεγγραφής του μύθου «Η Παναγία των Παρισίων» του V. Hugo συνιστά, κατά τον W. Kandinsky, «ένα αυθεντικό έργο τέχνης που βγαίνει από τον καλλιτέχνη μ' ένα μυστηριώδη, αινιγματικό, μυστικιστικό τρόπο. Αποδεσμευμένο απ' αυτόν αποκτά μια δική του ζωή, γίνεται μια προσωπικότητα, ένα αυτόνομο, με πνευματική ανάσα υποκείμενο, που έχει κι αυτό μια υλικά πραγματική ζωή, που είναι ένα όν. Δεν είναι, επομένως, μια αδιάφορα και τυχαία προκύψασα παρουσία, η οποία κατοικεί, επίσης αδιάφορα στην πνευματική ζωή, αλλά είναι κάτοχος, όπως κάθε όν, περαιτέρω δημιουργικών, ενεργών δυνάμεων. Ζει, επενεργεί και συνεργεί στη δημιουργία της αναφερθείσας πνευματικής ατμόσφαιρας»¹¹⁵². Οι εικονογραφήσεις του Benjamin Carré επενεργούν στο κείμενο του Thomas Leclère που βρίσκεται δίπλα τους, και συνεργούν με τα καθαρά τους σχήματα και τα έντονα χρώματά τους, για να πλάσουν τη δική τους μεταγραφή του μύθου του πρωτότυπου έργου.

Στο γυαλιστερό εξώφυλλο του εικονογραφημένου βιβλίου ο Benjamin Carré ζωγραφίζει τους δύο βασικούς «καλούς ήρωες» της ιστορίας, τον Quasimodo να δεσπόζει στη σελίδα τίτλου και την Esmeralda να την ακολουθεί η κατσίκά της, η Djali, στο οπισθόφυλλο. Ο Benjamin Carré μεταφέρει στο χώρο του περικειμένου την



Εικόνα 130

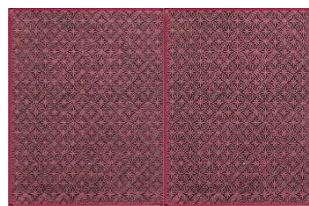
αύρα των βιτρό των παραθύρων της μεγαλοπρεπούς γοθτικής εκκλησίας Notre-Dame de Paris της εποχής του, από όπου ξεπηδά ο Quasimodo, χωρίς πλαίσιο, χωρίς αυστηρά καθορισμένα όρια, εκκαλώντας τον αναγνώστη-θεατή να περαιώσει αυτό που ξεκίνησε ο δημιουργός του. Ο Thomas Leclère στα διπλωμένα μέρη (τα αυτιά,

αρχής και τέλους) του πρόσθετου εξώφυλλου (κάλυμμα) παραθέτει,

στην αρχή, μια σύντομη περίληψη της ιστορίας του έργου του Hugo και, στο τέλος, το βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα του κλασικού μυθιστορήματος, πληροφορίες που συνηγορούν στην εισαγωγή του μικρού αναγνώστη σ' ένα λογοτεχνικό δημιούργημα που αναδιηγείται ένα κλασικό μυθιστόρημα.

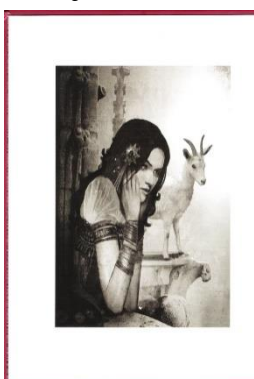
¹¹⁵² Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 145.

Οι ταπετσαρίες του εσώφυλλου σε χρώμα μπορντό με σχέδια που παραπέμπουν σ' αυτά των βιτρό της γοτθικής εκκλησίας της Παναγίας των Παρισίων, διευκολύνουν τη μετάβαση του νεαρού αναγνώστη στην εξερεύνηση του λογοτεχνικού δημιουργήματος «ως ζωντανού χώρου γραφής και ως αποτύπωσης ενός ολοκληρωμένου κόσμου, όπου η κοινωνική, ψυχολογική και ιστορική γνώση έχει τη δική της θέση»¹¹⁵³. Στο επόμενο ολόλευκο δίφυλλο που ακολουθεί ο



Εικόνα 133

Benjamin Carré δημιούργησε στην αριστερή του σελίδα ένα πίνακα ασπρόμαυρο που



Εικόνα 131

αναπαριστά την Esmeralda και στη δεξιά του σελίδα υπάρχει γραμμένος ο τίτλος του έργου με μεγάλα γράμματα. Από κάτω, με μικρότερα γράμματα αναγράφονται οι συντελεστές του λογοτεχνικού δημιουργήματος της αναδιήγησης του έργου του Hugo. Ο Thomas Leclère, παίζοντας με τη διαφορά στο μέγεθος των γραμμάτων και την έμφαση που αυτή σηματοδοτεί, συμβάλλει στο να επισύρει την προσοχή του αναγνώστη στον

τρόπο οργάνωσης, εμφάνισης και συγκρότησης του εικονογραφημένου βιβλίου. Στο αντίστοιχο ολόλευκο δίφυλλο στο κλείσιμο της μυθοπλαστικής ιστορίας του Thomas Leclère, ο Benjamin Carré σκιαγράφησε σε ασπρόμαυρες αποχρώσεις τον Quasimodo. Οι δυο κεντρικοί ήρωες φιγουράρουν σε όμοια στάση, τοποθετημένοι σε χαρακτηριστικές πόζες, ο ένας αντικριστά στον άλλο, «εν μέσω σημαντικών γεγονότων»¹¹⁵⁴.



Εικόνα 132

Ποζάρουν με τα χαρακτηριστικά τους σύμβολα: η Esmeralda δίπλα στην κατσίκα της και ο Quasimodo δίπλα σε ένα γκαργκόιλ, το άγαλμα των δαιμόνων και τον ακίνητο φρουρό του καθεδρικού ναό της Παναγίας των Παρισίων που την προστάτευε από τις δυνάμεις του κακού.

Στο δίφυλλο που συνήθως αφιερώνεται σε κάθε νέο κεφάλαιο, παρατηρείται ότι



Εικόνα 134

η αριστερή σελίδα είναι ολόλευκη, λειτουργεί ως μια παύση που προοικονομεί ότι ακολουθεί άλλη σκηνή. Γεγονός που δημιουργεί μια ένταση, ενισχύει το ενδιαφέρον του νεαρού αναγνώστη και ενεργοποιεί τη

¹¹⁵³ Αναγνωστοπούλου Δ., 2007, *ό. π.*, σ. 194.

¹¹⁵⁴ Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 288.

συμμετοχή του στην ιστορία. Στη δεξιά σελίδα του δισέλιδου αναγράφεται με κεφαλαία γράμματα ο αριθμός του κεφαλαίου και, από κάτω, ο τίτλος του, τον οποίο συνοδεύει η απεικόνιση ενός αντικειμένου, άρρηκτα συσχετιζόμενη με το περιεχόμενό του. Για παράδειγμα, στη σελίδα τριανταπέντε της διασκευής και στην αρχή του κεφαλαίου ο δημιουργός Thomas Leclère παραθέτει «ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5», ακολουθεί ο τίτλος «ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΑΠΟΓΟΗΤΕΥΣΗ» και η εικόνα ενός σπαθιού. Ο τίτλος είναι ένα μετακείμενο σε σχέση με το συγκεκριμένο¹¹⁵⁵. Ως προς τη σημασιολογική σχέση μεταξύ τίτλου και συγκεκριμένου στην παρούσα περίπτωση, ο τίτλος σχολιάζει το συγκεκριμένο και καθοδηγεί την ανάγνωση¹¹⁵⁶.

Κατά τον Nodelman, «το μεγαλύτερο μέρος των αφηγηματικών πληροφοριών που παρέχουν οι εικόνες, προέρχεται από τα συγκεκριμένα αντικείμενα που απεικονίζουν και τα οποία γίνονται σημαντικά μέσω των συνειρμών που προκαλούν. Συνδέονται με τις γενικές γνώσεις και εμπειρίες μας από τη ζωή, τη λογοτεχνία και την εικαστική τέχνη»¹¹⁵⁷. Ο αναγνώστης με εμπειρίες αναγνώσεων παραμυθιών και εξοικειωμένος ιδιαίτερα με το ευρωπαϊκό παραμύθι δε θα προσπεράσει ασχολίαστα τη μικροσκοπική εικόνα του σπαθιού, του πύργου ή της κατσικούλας της Esmeralda που εμφιλοχωρεί ακριβώς κάτω από τον τίτλο κάθε κεφαλαίου. Ένα άλλο ζήτημα που τίθεται αφορά το μέγεθος των εικόνων για το οποίο ο Nodelman επισημαίνει: «Στα εικονογραφημένα βιβλία, το πιο σημαντικό συγκεκριμένο για τις εικόνες είναι το κείμενο. Ο βαθμός στον οποίο οι λέξεις του κειμένου επηρεάζουν την κατανόηση των εικόνων είναι το κλειδί»¹¹⁵⁸. Επομένως, αξίζουν επίσης ιδιαίτερης προσοχής οι εικόνες του Benjamin Carré, καθώς αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα του τρόπου με τον οποίο στη γαλλική διασκευή δίνεται περισσότερο βάρος στο συγκεκριμένο παρά στη μικροσκοπική εικόνα. Κι ενώ τα νοήματα του κειμένου που εκφέρονται μέσω των λέξεων, είναι άμεσα κατανοητά από το μικρό αναγνώστη, τα νοήματα μέσω των εικόνων υπονοούνται. Και οι δύο αυτοί αφηγηματικοί τρόποι έχουν ενεργό συμμετοχή στα δρώμενα της ιστορίας, στηριζόμενα σε διαφορετικούς σημασιολογικούς κώδικες

¹¹⁵⁵ Πασχαλίδης Γ., «Περί τίτλων: οι τίτλοι μέσα και ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα και την ερμηνεία τους» στο *περ. Λόγου Χάριν*, τεύχος 4, Εστία, Αθήνα, 1996, σ. 73-91: «Με την έναρξη της ανάγνωσης, ο τίτλος παύει να είναι μια γενική πρόληψη του κειμένου και μετατρέπεται σε αέναη μετα-αφηγηματική παρουσία που καθοδηγεί μέσα στον ερμηνευτικό δαίδαλο του κειμένου, βοηθώντας στην επίλυση ασαφειών ή διλημμάτων, στην αντιμετώπιση των τρόπων της πλοκής αλλά και των τροπισμών του συγγραφικού ύφους ή συμβολισμού», σ. 88.

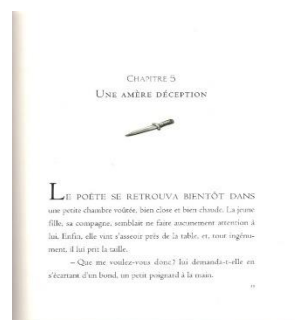
¹¹⁵⁶ Hoek L., 1981, *ό. π.*, σ. 171-172.

¹¹⁵⁷ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 164.

¹¹⁵⁸ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 164-167.

και συνεπώς, το νόημα τους έχει τη δική του βαρύτητα¹¹⁵⁹. Παράλληλα, αυτή η εικονογραφική επιλογή του Benjamin Carré δρομολογεί συνειρμούς στον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή προκειμένου να λύσει το γρίφο που υποφώσκει στην εικόνα. Επομένως, σε κάθε κεφάλαιο, ο τίτλος, ως μικροαφήγηση, σμίγει αρμονικά με την αντίστοιχη μικροσκοπική εικόνα και οι δύο αυτοί αφηγηματικοί τρόποι «συνεργάζονται» με τον πιο ευρηματικό τρόπο, ώστε να θέσουν σε εγρήγορση τη σκέψη του μικρού αναγνώστη-θεατή. Εισάγουν τον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή σε ένα τέτοιο παιχνίδι παρατηρητικότητας και κριτικής σκέψης, ώστε να συνάγει το δικό του νόημα.

Οι σύγχρονοι θεωρητικοί ερευνητές όπως ο P. Nodelman, ο W. Moebius, T. Todorov και ο P. Hunt συμφωνούν ότι τόσο η εικόνα, όσο και ο γραπτός λόγος είναι



Εικόνα 135

άμεσα συνδεδεμένα με όλες τις πράξεις επικοινωνίας και την επακόλουθη αλληλεξάρτησή τους με τις στρατηγικές που χρησιμοποιούνται για να παράγουν νόημα σ' αυτό που αποκαλούν διακειμενικότητα¹¹⁶⁰. Ο Thomas Leclère, γνωρίζοντας καλά ότι οι λέξεις του κειμένου αποτελούν ένα ορατό αντικείμενο και ότι επικοινωνούν μ' ένα διαφορετικό τρόπο με τον αναγνώστη-θεατή, «παίζει» με τις εκτός των κανόνων τυπογραφικές διαφοροποιήσεις «LE POÈTE SERETROUVERA BIENTÔT DANS Une petite chambre voûtée, bien close et bien chaud. La jeune...»¹¹⁶¹ στην αρχή κάθε νέου κεφαλαίου. Γίνεται άμεσα αντιληπτό ότι οι λέξεις του κειμένου δεν είναι μόνο σύμβολα προφορικών ήχων αλλά και μέρος της οπτικής μορφής της σελίδας, ανεξάρτητα από τα συγκεκριμένα νοήματά τους¹¹⁶². Το κείμενο του Leclère είναι σαν μια εικόνα που ο μικρός αναγνώστης αποκρυπτογραφεί στο φως του εικονιστικού συγκεκριμένου¹¹⁶³, προωθεί την αισθητική καλλιέργειά του και δημιουργεί αισθητικές αξίες.

Ο Benjamin Carré επιλέγει να αποδώσει εικονιστικά τις βασικές σκηνές της ιστορίας και κυρίως τους ήρωές της με εννέα έγχρωμες εικονογραφήσεις, τις οποίες

¹¹⁵⁹ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 167-168.

¹¹⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 167-168.

¹¹⁶¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Tourbillon, 2011, σ. 35: «Ο ποιητής θα ξαναβρεθεί σε λίγο στο μικρό θολωτό δωμάτιο, καλά κλεισμένο και ζεστό. Ηνεαρά...»

¹¹⁶² Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 97.

¹¹⁶³ Escarpit R., 1971, σ. 76.

τοποθετεί στη δεξιά πλευρά του δισέλιδου, καλύπτοντας όλη τη σελίδα, ώστε να υπάρχει μεγαλύτερη ευχέρεια απεικόνισης του σκηνικού και, κατά συνέπεια, μεγαλύτερη εστίαση στους εικονιζόμενους ήρωες και στην προώθηση του αισθήματος ταύτισης του εννοούμενου αναγνώστη-θεατή μ' αυτούς. Σε κάθε εικαστικό του έργο «δίνεται έμφαση στον ήρωα σε σχέση με το σκηνικό»¹¹⁶⁴, όπως στο παράδειγμα που ακολουθεί, όπου ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής κατασκευάζει το νόημα της εικόνας που κοιτάζει και με την ιδιαίτερα καλλιτεχνική αναπαράσταση του εξωτερικού παρουσιαστικού του Quasimodo και με τη βοήθεια του κειμένου του Thomas Leclère που τη συνοδεύει, προσφέροντας στο μικρό αποδέκτη «την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας»¹¹⁶⁵:



Εικόνα 136

« Η γκριμάτσα ήταν το ίδιο το πρόσωπό του. Η μάλλον όλη του η ύπαρξη ήταν μια γκριμάτσα. Μια χοντρή κεφαλα με ανορθωμένες κόκκινες τρίχες, το στόμα που έμοιαζε σαν πέταλο αλόγου, το δεξί μάτι ολότελα χαμένο κάτω από μια πελώρια κρεατοελιά, τα δόντια ακανόνιστα απ' όπου ξεπρόβαλλε ένα δόντι που κάλυπτε το χείλι σαν χαυλιόδοντας ελέφαντα, ανάμεσα στους δύο ώμους μια πελώρια καμπούρα, γάμπες που δεν μπορούσαν να σμίξουν παρά μόνο στα γόνατα, φαρδιές πατούσες, χέρια τέρατος»¹¹⁶⁶.

Ο Benjamin Carré με το πινέλο του και τα χρώματα της παλέτας του μεταρσιώνει σε οπτική μορφή τη λεκτική αφήγηση του Leclère, μ' αποτέλεσμα τα δύο εκφραστικά μέσα, λέξεις και εικόνα, φαίνονται να καθρεφτίζουν το ένα το άλλο. «Οι εικόνες μάς δείχνουν τα σκηνικά, ενώ οι λέξεις μάς λένε πώς πρέπει να τα δούμε» παρατηρεί χαρακτηριστικά ο P. Nodelman¹¹⁶⁷. Στην προκειμένη περίπτωση, λοιπόν, τόσο η

¹¹⁶⁴ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 87.

¹¹⁶⁵ Αναγνωστοπούλου Δ., *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σ. 241.

¹¹⁶⁶ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Tourbillon, 2011, σ. 13-14 : « ...la grimace était son visage. Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; une bouche en fer à cheval ; un œil droit entièrement obstrué par une énorme verrue ; des dents désordonnées, dont l'une recouvrait la lèvre comme une défense d'éléphant ; entre les deux épaules, une bosse énorme ; des jambes qui ne pouvaient se toucher que par les genoux ; de larges pieds, des mains monstrueuses ». Στη λεκτική αφήγηση του Thomas Leclère επιλεγμένα αποσπάσματα του αρχικού έργου. Βλ. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 38 : « Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; » «cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, [...] de cette lèvre [...] comme la défense d'un éléphant», «entre les deux épaules une bosse énorme [...] ; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée ; de larges pieds, des mains monstrueuses.».

¹¹⁶⁷ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 298.

εικόνα, όσο και οι λέξεις γίνονται φορείς συγκεκριμένων αντιλήψεων και μεταφέρουν στον αναγνώστη κοινή ιδεολογική θέση, ότι η «διαφορετικότητα των ανθρώπων» στον κοινωνικό ιστό, ως στοιχείο του πολιτισμού του είναι κάτι το «αφύσικο», το οποίο δεν αποδέχονται.

Και οι εννέα έγχρωμες εικονογραφήσεις του Benjamin Carré είναι μέσα σε πλαίσιο, γεγονός που αναγκάζει τον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή να κοιτάζει τα δρώμενα που αναπαριστούν οι εικόνες μέσω αυστηρά καθορισμένων ορίων και απόστασης. Ο Benjamin Carré υιοθετεί μια αντικειμενική και χωρίς συναισθηματισμούς στάση απέναντι στα γεγονότα που σκιαγραφεί¹¹⁶⁸. Ο Perry Nodelman, αναφερόμενος στο πλαίσιο που υπάρχει γύρω από μια εικόνα, τονίζει ότι την κάνει να φαίνεται πιο «συγυρισμένη και λιγότερο ενεργητική»¹¹⁶⁹. Συνεπώς, ο Benjamin Carré χρησιμοποιεί την τεχνική καθραρίσματος για τις εικόνες. Η εικόνα με πλαίσιο στο παράδειγμα που ακολουθεί δημιουργεί την αίσθηση ενός περιορισμένου χώρου δράσης των ηρώων στο υποφωτισμένο σκηνικό και υποχρεώνει τον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή να σταθεί απέναντι από τη σκηνή ως εξωτερικός παρατηρητής:



Εικόνα 137

«Η βάρκα έπλεε αργά προς τη δεξιά όχθη. Η κοπέλα παρατηρούσε με κρυφό τρόμο τον άγνωστο. Είχε σκεπάσει με προσοχή το φως στο αλλόκοτο λυχνάρι του. Ξεχώριζε μες στο σκοτάδι κι ήταν σαν φάντασμα στο μπροστινό μέρος της βάρκας. Η κουκούλα του, που παρέμενε κατεβασμένη. Ήταν κάτι σαν μάσκα κι έτσι όπως τραβούσε κουπί κι άνοιγε τα χέρια του, απ' όπου κρέμονταν τα μαύρα φαρδομάνικά του, νόμιζες πως έβλεπες δυο μεγάλα φτερά νυχτερίδας. Εξάλλου δεν είχε προφέρει ακόμα ούτε λέξη, δεν είχε βγάλει άχνα. Μέσα στη βάρκα δεν ακούγονταν άλλος θόρυβος εκτός από το ανεβοκατέβασμα των κουπιών»¹¹⁷⁰.

¹¹⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 92-93.

¹¹⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 93.

¹¹⁷⁰ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Tourbillon, 2011, σ. 162 : « Le bateau voguait lentement vers la rive droite. Esméralda observait l'inconnu avec une terreur secrète. Il avait rebouché soigneusement la lumière de sa lanterne. On l'entrevoit dans l'obscurité, à l'avant du bateau, comme un spectre. Sa capuche, toujours baissée, lui faisait une sorte de masque, et, à chaque fois qu'il entrouvrait en ramant ses bras où pendaient de larges manches noires, on eût dit deux grandes ailes de chauve-souris. Du reste, il n'avait pas encore prononcé une parole. Il ne se faisait dans le bateau d'autre bruit que le va-et-vient de la rame.

Τα εικονογραφημένα βιβλία που επικεντρώνονται περισσότερο στη δράση και τη συγκίνηση σπάνια έχουν πλαίσια γύρω από τις εικόνες τους, επισημαίνει ο P. Nodelman¹¹⁷¹. Ο Benjamin Carré άλλοτε χρησιμοποιεί πλαίσια γύρω από τις εικόνες και άλλοτε όχι. Προφανώς, ανάλογα με τη διάθεση που επιθυμεί να δημιουργήσει.



Εικόνα 138

Όταν δεν μπαίνει πλαίσιο, άρα και περιορισμός, ο μικρός αναγνώστης χαλαρώνει, επικεντρώνεται στη δράση. Η ασπρόμαυρη εικόνα συνηγορεί στον καλπασμό του ονείρου και της φαντασίας, μ' αποτέλεσμα ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής να βιώνει μια ολοκληρωμένη εμπειρία γεμάτη συγκινήσεις.

Το βασικό χρώμα του φόντου όλων των έγχρωμων εικονογραφήσεων του Benjamin Carré είναι το σκούρο γκρι που υποβάλλει ακινησία και ηρεμία¹¹⁷². Οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στον ενεπίγραφο λόγο που υπάρχει κάτω από κάθε εικόνα του εικονογραφημένου βιβλίου, στην εικόνα και στο κείμενο, είναι σχέσεις ιδιαίτερα ιδιότροπες, επισύροντας το ενδιαφέρον πολλών μελετητών, οι οποίοι έχουν εγκύψει με προσοχή στις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα σε τίτλο-κείμενο-εικόνα. Ο θεωρητικός Charles Grivel, προσπαθώντας να διασαφηνίσει τον όρο «τίτλος», τοποθετώντας τον άλλοτε μέσα και άλλοτε έξω από το κείμενο, διατυπώνει τρεις πολύ διαφορετικούς ορισμούς: α) «πρώτη τυπωμένη φράση», β) «κείμενο που μιλά για ένα άλλο κείμενο» και γ) «μέρος του κειμένου που καταδηλώνει το κείμενο χάρη στην απόκλιση η οποία ενυπάρχει ανάμεσα σ' αυτά τα δύο, χωρίς ωστόσο να πάψει ν' αποτελεί συστατικό στοιχείο του»¹¹⁷³. Πράγματι, ο έντιμος λόγος ή αλλιώς λεζάντα κάτω από κάθε εικόνα είναι μέρος και του κειμένου και της εικόνας και αποτελεί συστατικό στοιχείο και των δύο. Για παράδειγμα αναφέρουμε τη λεζάντα που υπάρχει κάτω από την εικόνα που απεικονίζει τον Quasimodo «Η γκριμάτσα ήταν το ίδιο το πρόσωπό του»¹¹⁷⁴, η οποία φαίνεται να σχολιάζει την αντίστοιχη εικονογράφηση.

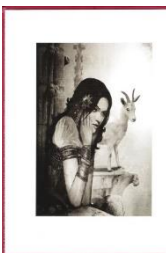
¹¹⁷¹ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 94.

¹¹⁷² Kandinsky W., 1981, *ό. π.*, σ. 111 και 112 : « Το είχε ήδη προαισθανθεί ο Ντελακρουά, ο οποίος ήθελε να επιτύχει την ηρεμία με την ανάμιξη πράσινου και κόκκινου. ».

¹¹⁷³ Grivel Ch., *Production de l'intérêt Romanesque*, La Haye, Paris, Mouton, 1973, σ. 166 & 173.

¹¹⁷⁴ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Tourbillon, 2011, σ. 13-14 : « ...la grimace était son visage. ». Πρόκειται για απόσπασμα από τη διασκευή, όσο και του έργου του Hugo: βλ. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 38 : « Ou plutôt toute sa personne était une grimace. »

Ωστόσο, οι δύο εικονογραφήσεις του Benjamin Carré με τους κεντρικούς ήρωες της ιστορίας που κοσμούν τις ταπετσαρίες του βιβλίου, όπως κι όλες οι μικροσκοπικές



Εικόνα 140

εικόνες κάτω από τον τίτλο του κάθε κεφαλαίου είναι ασπρόμαυρες. Ο Benjamin Carré με τα ασπρόμαυρα έργα του, πιθανόν να ήθελε να αποδώσει το όνειρο ενώ την πραγματικότητα με χρώματα: κι αυτό το κάνει για να δείξει ότι τα έργα του είναι ένα πολύχρωμο μείγμα



Εικόνα 139

ονείρου και πραγματικότητας. Διαβάζοντας ο νεαρός αναγνώστης τη διασκευή του Thomas Leclère, είναι δύσκολο να μην προσέξει ότι οι εικόνες είναι εστιασμένες στις χρωματικές διαφορές. Και οι δύο αυτές ακολουθίες εικόνων, με τις λέξεις να καθοδηγούν τον τρόπο που τις αντιλαμβάνεται ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής, δημιουργούν μια δυνατή ψευδαίσθηση σχετικά με την αφήγηση. «Οι λέξεις μπορούν να μετατρέψουν τις εικόνες σε πλούσιες αφηγηματικές πηγές, επειδή επικοινωνούν μ' ένα τόσο διαφορετικό τρόπο από τις εικόνες, ικανές να αλλάζουν τα νοήματα των εικόνων», αναφέρει χαρακτηριστικά ο P. Nodelman¹¹⁷⁵.

Κάθε «αντικείμενο» στο λόγο και στην εικόνα συμβολίζει και κάτι, όπως το μαχαίρι, η τσιγγάνα, η κατσίκια και δίπλα της το ντέφι, ο χορός, η καμπάνα. Ο Nodelman υποστηρίζει ότι «ο συμβολισμός είναι η νοηματική διαδικασία μέσω της οποίας τα φυσικά αντικείμενα καταλήγουν να αντιπροσωπεύουν αφηρημένες ιδέες εκτός από το φυσικό τους εαυτό. [...] Όλα τα σύμβολα είναι εγγενώς ερμητικά»¹¹⁷⁶. Στο ίδιο οπτικό αντικείμενο είναι δυνατόν να αποδοθούν διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις άμεσα συνδεδεμένες με τη γνώση του κόσμου και τις αναγνωστικές τους εμπειρίες που ήδη κατέχουν οι νεαροί αναγνώστες-θεατές, με τη συνειρμική ανάκληση προηγούμενων αναγνώσεων και με τα συναισθήματά τους.



Εικόνα 141

Οι εικόνες του Benjamin Carré αναπαριστούν με ζωντανά χρώματα τους αφηγηματικούς ήρωες της ιστορίας εν δράσει και, κυρίως, τονίζουν στοιχεία του πολιτισμού της εποχής (Γαλλία του 15ου αιώνα), όπως για παράδειγμα, η πανοπλία και το σπαθί του λοχαγού, η ιδιαίτερη τεχνική σπιτιού της εποχής (maisons à colombages). Λειτουργούν, με άλλα λόγια, ως «ενσταντανέ»

¹¹⁷⁵ Nodelman P., 2009, *ό. π.*, σ. 293.

¹¹⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 172-173.

μιας δράσης¹¹⁷⁷. Το γεγονός ότι υπάρχουν μόνο εννέα έγχρωμες εικόνες του Benjamin Carré σε όλο το εικονογραφημένο βιβλίο αποδεικνύει ότι οι εικόνες στη διασκευή των εκδόσεων «Tourbillon» δεν αποτελούν το κυρίαρχο αφηγηματικό μέσο. Κατά τη Σ. Οικονομίδου, «οι εικόνες σ' ένα εικονογραφημένο βιβλίο δεν αναλαμβάνουν τον αφηγηματικό ρόλο που παίζουν σε ένα εικονοβιβλίο. Δε δεσμεύονται από το κείμενο στον ίδιο βαθμό που δεσμεύονται εκείνες των εικονοβιβλίων. Αποτυπώνουν κάθε φορά ό,τι ο εικονογράφος κρίνει σημαντικό για τη συνολική εντύπωση της ιστορίας και, επομένως, δε συνδέονται μεταξύ τους, ώστε η ανάγνωση της μιας να καθορίζεται από την ανάγνωση των προηγούμενων»¹¹⁷⁸. Επομένως, ο αναγνώστης της συγκεκριμένης αναδιήγησης του έργου του Hugo κατασκευάζει νοήματα, κυρίως, μέσα από τις πληροφορίες του κειμένου του Leclère, όπως στο παράδειγμα των παρακάτω αποσπασμάτων, όπου απεικονίζονται όψεις της καθημερινής ζωής των πλουσίων κοριτσιών και αποκαλύπτονται οι αντιλήψεις ενός στρατιωτικού της εποχής του¹¹⁷⁹, ως ακολούθως:



Εικόνα 142

Στο μπαλκόνι ενός πλούσιου γοθικού σπιτιού στο προαύλιο του καθεδρικού ναού, μερικές όμορφες κοπέλες γελούσαν και φλυαρούσαν. Καθεμιά κρατούσε στο χέρι από ένα κομμάτι ενός ταπέτου του τοίχου που το κεντούσαν όλες μαζί.¹¹⁸⁰

Οι όμορφες κοπέλες του κύκλου του έκρυβαν επιμελώς την εσωτερική αναταραχή τους, αλλά η μικρή αφελής ύπαρξη άνοιγε το βάθος της καρδιάς της. Για έναν άνδρα με ανώτερο ψυχισμό θα είχε δει αυτό το σημάδι της αθωότητας. Θα είχε γονατίσει μπροστά στη χορεύτρια των δρόμων για να της ζητήσει συγγνώμη που την έφερε σ' έναν

¹¹⁷⁷ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 252.

¹¹⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 252.

¹¹⁷⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1904, *ό. π.*, σ. 197 : « Sur le balcon de pierre pratiqué au-dessus du porche d'une riche maison gothique qui faisait l'angle de la place et de la rue du Parvis, quelques belles jeunes filles riaient et devisaient avec toute sorte de grâce et de folie. [...] Chacune d'elles tenait sur ses genoux un pan d'une grande tapisserie à l'aiguille, à laquelle elles travaillaient en commun ».

¹¹⁸⁰ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Tourbillon, 2011, σ. 59 : « Sur le balcon d'une riche maison gothique donnant sur le parvis de la cathédrale, quelques belles jeunes filles riaient et devisaient. Chacune d'elles tenait à la main un morceau d'une tapisserie, à laquelle elles travaillaient en commun ». Πρόκειται για μια πιο ελεύθερη αναδημιουργία του αρχικού έργου, αφού λίγα επιλεγμένα απόφρα αποσπάσματα ο διασκευαστής έχει διατηρήσει.

τέτοιο χώρο. Αλλά ο Φεμπύς είχε την αρετή του στρατιωτικού και η έκσταση της τσιγγάνας τον διασκέδαζε.¹¹⁸¹

3.1.10. «Η Παναγία των Παρισίων», εκδ. Glénat BD (2012).

Η διασκευή της γαλλικής έκδοσης του κλασικού μυθιστορήματος του V. Hugo, η οποία κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις «Glénat BD» το 2012, επιβεβαιώνει ότι τα κλασικά λογοτεχνικά έργα ασκούν ακόμη γοητεία στα σύγχρονα παιδιά και ταυτόχρονα εσωκλείουν μια ανανεωτική δύναμη και ζωντάνια, ώστε να οικειοποιούνται νοήματα της σύγχρονης εποχής: οι σύγχρονες εκδοχές απόδοσης της κλασικής ιστορίας του V. Hugo, όπως το παρόν υπό έρευνα κόμικς, μεταφέρουν την πνοή του παρελθόντος και ταυτόχρονα ανταποκρίνονται στις ανάγκες και στις προσδοκίες των σύγχρονων παιδιών¹¹⁸². Πρόκειται για «ένα υπαρκτό πλέγμα σχέσεων που αναπτύσσουν τα κείμενα μεταξύ τους όταν απέχουν χωροχρονικά», με το οποίο η Α. Ζερβού ορίζει τη διακειμενικότητα, η οποία ερμηνεύεται «ως η σύγχρονη και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα»¹¹⁸³.



Εικόνα 143

Το γυαλιστερό σκληρό εξώφυλλο της γαλλικής διασκευής απεικονίζει την Esmeralda να προβάλλει μέσα από τις φλόγες της φωτιάς που είχε ανάψει λόγω της γιορτής μπροστά στον καθεδρικό ναό της Παναγίας των Παρισίων. Η εικόνα αφηγείται μια κομβική πτυχή της ιστορίας και ο αναγνώστης-θεατής παρακολουθεί τον ρυθμό που του υποβάλλουν ο δυναμισμός, η ένταση και το πάθος¹¹⁸⁴ της σκηνής,

¹¹⁸¹ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Tourbillon, 2011, σ. 72 : « Les belles dames de son monde prenaient soin de dissimuler leur trouble, alors que la naïve créature ouvrait le fond de son cœur. Un homme d'âme haute aurait vu le signe de l'innocence. Il se fut agenouillé devant la danseuse des rues pour lui demander pardon de l'avoir amenée dans un tel lieu. Mais Phoebus n'avait de vertu que militaire, et l'extase de la bohémienne l'amusait». Πρόκειται για προσθήκη του διασκευαστή γιατί δεν υπάρχει στο αρχικό έργο.

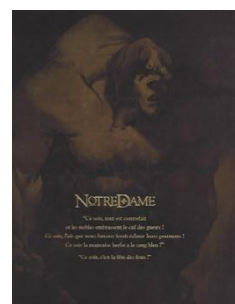
¹¹⁸² Κανατσούλη Μ., 2004, ό. π., σ. 222.

¹¹⁸³ Ζερβού Α., 1997, ό. π., σ. 165-174.

¹¹⁸⁴ Κοζάκου – Τσιάρα Ο., 1991, ό. π., σ. 56 : «Το κόκκινο το πρωτοείδε ο άνθρωπος στη φωτιά και στο αίμα. Η φωτιά του έδινε τη ζεστασιά και τη θαλπωρή που γεννούσε την ένταση και τη συγκίνηση. Ήταν η δύναμη που έφερνε την έξαψη την παραπλήσια με αυτή της σεξουαλικής πράξης.»

στοιχεία που του δημιουργούν τις κατάλληλες προσδοκίες και του δίνουν το έναυσμα για την εμπλοκή του στο ταξίδι της αναγνωστικής εμπειρίας. Ο Jean Bastide «παίζει» με το μέγεθος των γραμμάτων στον τίτλο του εικονογραφημένου κόμικς, αποδίδοντάς τα με λευκό χρώμα, το οποίο συμβολίζει πιθανότατα την «αθωότητα»¹¹⁸⁵ της Esmeralda στα δρώμενα της ιστορίας και έρχεται σε αντίθεση με το χρυσαφί χρώμα της φωτιάς και το κόκκινο του φορέματός της. Η σύντομη εισαγωγή του Robin Recht στο οπισθόφυλλο, η οποία εναρμονίζεται με την εικόνα του Jean Bastide που σκιαγραφεί τον Quasimodo να αναφαίνεται μέσα από ένα σκοτεινό βαθύ σκούρο καφετί χρώρο, δημιουργούν μια ζοφερή ατμόσφαιρα μυστηρίου, ως ακολούθως:

«Αυτό το βράδυ όλα είναι κίβδηλα
[...] Αυτό το βράδυ το άσχημο
χορτάρι έχει μπλε αίμα! Αυτό το
βράδυ, είναι η γιορτή των
τρελών!»¹¹⁸⁶



Εικόνα 144

Ο Jean Bastide επιλέγει το βαθύ σκούρο καφετί χρώμα, για να αποδώσει το σαλόνι του εσώφυλλου (ταπετσαρία). Η επιλογή του ίδιου χρωματισμού με αυτό του οπισθόφυλλου «διευκολύνει την ομαλή μετάβαση του αποδέκτη από το εξωκειμενικό στο εσωκειμενικό σύμπαν»¹¹⁸⁷. Το περικείμενο εμπλουτίζεται με μια λευκή σελίδα στο πάνω μέρος της οποίας αποτυπώνονται γραπτές πληροφορίες και στοιχεία που αφορούν τον τίτλο, τις ενδείξεις σειράς και έκδοσης, τα ονόματα των συντελεστών του έργου¹¹⁸⁸. Από κάτω, ο Jean Bastide «μπολιάζει τον παρακειμενικό χώρο με στοιχεία κειμενικής εξέλιξης»¹¹⁸⁹, όταν αποκαλύπτει τους βασικούς ήρωες της ιστορίας εν δράσει: τον Quasimodo να στέκεται ψηλά, ανάμεσα στα δύο κωδωνοστάσια του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων και να κρατά το σχοινί της καμπάνας. Στο ένα κωδωνοστάσιο στέκεται όρθιος ο Phoebus και



Εικόνα 145

¹¹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 56: « Το άσπρο χρώμα εκφράζει την ειλικρίνεια και την αθωότητα που είναι οι πιο καθαρές εκδηλώσεις της ανθρώπινης ψυχής.»

¹¹⁸⁶ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Glénat BD, 2012, στο οπισθόφυλλο : « C'esoir, toutestcontrefait [...] Ce soir la mauvaise herbe a le sang bleu! Ce soir, c'est la fête des fous !»

¹¹⁸⁷ Γιαννικοπούλου Α., 2008, ό. π., σ. 286.

¹¹⁸⁸ Genette G., 1982, ό. π., σ. 9.

¹¹⁸⁹ Γιαννικοπούλου Α., 2008, ό. π., σ. 289.

στο άλλο ο Claude Frollo, απέναντι ο ένας από τον άλλο να κοιτούν από ψηλά την Esmeralda με την Djali, που βρίσκονται στην είσοδο του ναού. Όλα αυτά τα «παραεικονικά» στοιχεία του παρακείμενου αφηγούνται «με συμβολικό τρόπο»¹¹⁹⁰ μια πτυχή της ιστορίας, της οποίας ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής καλείται να αποκωδικοποιήσει το νόημα.

Σε κάθε δίφυλλο συνωστιζονται πολλές βινιέτες που η μία διαδέχεται την άλλη. Στις λεζάντες, ορθογωνίου σχήματος, τοποθετημένες άλλοτε στο πάνω κι άλλοτε στο

κάτω μέρος της βινιέτας σε γήινο χρώμα, ώστε να διαφοροποιούνται από τα λευκά μπαλόνια των διαλόγων, εγγράφονται τα ερμηνευτικά σχόλια του Robin Recht, «ήταν ένα πλήθος γοητευμένο... μαγεμένο»¹¹⁹¹, οι σκέψεις του ήρωα, «Μετά τη



Εικόνα 146

...συμφορά μου, το πεπρωμένο, θα μου έδειχνε τι ήταν ταλέντο...»¹¹⁹², οι διάφορες πληροφορίες, όπως ενδείξεις τόπου «Γρήγορα, γρήγορα!! Στην πλατεία Grève»¹¹⁹³ και χρόνου «και κάθε βράδυ το πλήθος...»¹¹⁹⁴, αφηγηματικά στοιχεία που βοηθούν τον εννοούμενο αναγνώστη να παρακολουθήσει το νήμα της ιστορίας. Επομένως, η λεζάντα επιτελεί τη λειτουργία διαχείρισης (fonction de régie) του αφηγηματικού χρόνου¹¹⁹⁵, όπως για παράδειγμα «Μερικά χρόνια αργότερα» ή «Το μήνα Ιανουάριο του έτους 1482»¹¹⁹⁶. Οι διάλογοι των ηρώων εσωκλείονται σε μπαλόνια που είναι ορθογωνίου σχήματος με απολήξεις άλλοτε σε ευθείες γραμμές, όπου βασιλεύει ο ήρεμος τόνος της φωνής τους κι άλλοτε σε κυματιστές γραμμές, που δηλώνουν τον επιτονισμό της φωνής τους. Τα επιφωνήματα είναι διάχυτα πάνω στις βινιέτες «AH ! AH! AH! AH! » σε διαφορετικό μέγεθος γραφής των γραμμάτων και χρώμα για να δηλώνουν τον ήχο της κραυγής. Όλα τα παραπάνω στοιχεία, οπτικά και ηχητικά, κυρίως οι διάλογοι των ηρώων στα μπαλόνια, παραπέμπουν σε θεατρική

¹¹⁹⁰ Genette G., 1982, *ό. π.*, σ. 9.

¹¹⁹¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Glénat BD, 2012, σ. 17 : « ce qu'était un public fasciné... subjugué... »

¹¹⁹² *Αυτόθι*, σ. 17 : « Après mon... "désastre", le destin, allait me montrer ce qu'était le talent... »

¹¹⁹³ *Αυτόθι*, σ. 15 : « Vite, vite !! A la place Greve ! »

¹¹⁹⁴ *Αυτόθι*, σ. 20 : « Et tous les soirs, le foule... »

¹¹⁹⁵ Groensteen Th., *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1999, σ. 151.

¹¹⁹⁶ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Glénat BD, 2012, σ. 5 : « Quelques années plus tard » ή « Un mois de janvier de l'an 1482 ».

παράσταση, επιτελούν τη λειτουργία της δραματοποίησης (fonction de dramatisation)¹¹⁹⁷, και ο νεαρός αναγνώστης βιώνει την ιστορία, όπως ο θεατής που παρακολουθεί μία θεατρική παράσταση. Όλα αυτά τα στοιχεία αποκαλύπτουν πως οι δημιουργοί της διασκευής γνωρίζουν καλά την εικονιστική λειτουργία («la fonction iconique») του κειμένου και ότι το γραφιστικό μεταλόγο («sur langage graphique») γίνεται ένα μέρος του μηνύματος, γι' αυτό επιλέγει αυτά τα διαφορετικά χρώματα στην απόδοση του ήχου.



Εικόνα 147

Ο Jean Bastide χρησιμοποιεί τη τεχνική της παραμόρφωσης των προσώπων των απεικονιζόμενων ηρώων ως μέσο μετάπλασης της πραγματικότητας. Η υπερβολή και η αδιάκοπη επανάληψή της καθιστά την παραμόρφωση κανόνα και την μετατρέπει σε ύφος, δηλώνοντας μ' αυτό τον τρόπο ότι η τέχνη είναι η απόπειρα διαλόγου ανάμεσα στον εικονογράφο και τον αναγνώστη-θεατή. Ο Jean Bastide αντλεί μορφικούς τύπους από την παγκόσμια πολιτιστική παρακαταθήκη και ανασυντάσσει ή ανασηματοδοτεί διάφορα καλλιτεχνικά στοιχεία προκειμένου να αποδώσει το εικονιστικό σύμπαν της διασκευής. Ουσιαστικός σκοπός του είναι να γίνει το κλασικό έργο του V. Hugo, μια ιστορία που συγκινεί το νεαρό αναγνώστη του 21^{ου} αιώνα, χωρίς να αλλάξει τα θεματικά μοτίβα, αλλά να στήσει την εικονογράφησή του με διακειμενικές και διεικονικές αναφορές που να τις απολαμβάνουν τα παιδιά. Η εικονογράφηση υπερισχύει του κειμένου, κι αυτή την εκδοχή διαντίδρασης που αναπτύσσεται μεταξύ εικόνας και λόγου οι Nikolajeva & Scott την αποκαλούν «ενίσχυση» (enhancement)¹¹⁹⁸.



Εικόνα 148

Σύμφωνα με τον Nodelman «καθώς λέξεις και εικόνες μεταδίδουν διαφορετικές σχέσεις με διαφορετικούς τρόπους, οι εικόνες αναπόφευκτα μεταφέρουν μια διαφορετική ιστορία από τη λεκτική»¹¹⁹⁹. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που

1197 Groensteen Th., *ό.π.*, σ. 151.

1198 Nikolajeva & Scotte, 2001, *ό.π.*, σ. 11-26.

1199 Nodelman P., 2009, *ό.π.*, σ. 326-330.

ακολουθεί, στο οποίο διαπιστώνεται αυτή η συγκεκριμένη μορφή ειρωνικής σχέσης μεταξύ λέξεων και εικόνων που προϋποθέτει έναν έμπειρο εννοούμενο αναγνώστη-θεατή:



Εικόνα 149

«Αυτοί τραγουδούν και χορεύουν, αλλά δεν είναι παρά η ασχήμια σου που ανεβαίνει στη σκηνή. Κουασιμόδο...»¹²⁰⁰

Συνεπώς, ο νεαρός αναγνώστης πραγματώνει το νόημα, κρίνει και αξιολογεί τα κειμενικά και τα εικονιστικά δεδομένα, φαντάζεται και ερμηνεύει, τίθεται μπροστά σε διλημματικές καταστάσεις, προβλέπει την εξέλιξη της δράσης, κινητοποιεί τη φαντασία και το συναίσθημα, τη διάνοια και την κριτική ικανότητα του, με ποικίλους τρόπους. Η αναγνωστική διαδικασία είναι μια πράξη εξατομικευμένη, πολυσχιδής, ρευστή και εξελίξιμη¹²⁰¹.

Παρατηρείται ότι ο εικονογράφος Jean Bastide έκανε πολύ περισσότερα από το να μεταγράψει το κλασικό πρωτότυπο έργο σε εικόνες, οι οποίες «εμπλουτίζουν -ενίοτε με μεγάλη τολμηρότητα- τη λεκτική αφήγηση, μεταρσιώνουν τις ιδέες σε πρωτότυπες οπτικές μορφές, αναμετρώνται με το πρωτότυπο υλικό του μύθου ή με κοινωνικά και πολιτισμικά θέματα»¹²⁰². Η διασκευή σε μορφή κόμικς βρίσκεται σε εμφανή και πολυεπίπεδη διακειμενική σχέση με το αρχικό κείμενο, αφού το νόημα που προκύπτει για να προσληφθεί, εξαρτάται από τη σχέση που διατηρεί με το αρχικό έργο, με το διαφορετικό είδος και με τη διαφορετική εποχή. Στην απόδοση της σκηνής όπου ο αρχιεπίσκοπος Claude Frollo αντικρύζει τον Quasimodo να απολαμβάνει τις επευφημίες του πλήθους ως πάπας των τρελών, οι δημιουργοί ανασυστήνουν την εκθρόνιση του πάπα Quasimodo με διαφορετικό τρόπο και με



Εικόνα 150

¹²⁰⁰ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Glénat BD, 2012, σ. 21 : « Ils chantent et dansent, mais ce n'est que ta laideur qu'ils mettent en scène. Quasimodo... »

¹²⁰¹ Καλογήρου Τζ., «Ένα ταξίδι στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά μέσα από δέκα 'μύθους': από τη δημιουργία στην πρόσληψη», στο *Το εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά. Συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης*, Πρακτικά Ημερίδας, επιμ. Καλογήρου Τζίνα, εκδόσεις Παπαδόπουλος Κ. Α.Ε., Αθήνα, 2006, σ. 87.

¹²⁰² Στο ίδιο, σ. 88.

πολύσημη παρωδία. Ο Claude Frollo μιλά τρυφερά στον Quasimodo: «-Τί κάνεις παιδί μου; Δεν βλέπεις ;... Δε βλέπεις ότι σε κοροϊδεύουν; Για τη διαφορετικότητά σου... Αλλά ποτέ δε θα σ' αγαπήσουν, ποτέ... Αυτοί τραγουδούν και χορεύουν με την ασχήμια σου»¹²⁰³. Αυτό αποτελεί προσθήκη αλλά και ανατροπή στη σχέση του με το αρχικό κείμενο, όπου ο Claude Frollo με βίαιο τρόπο τον εκθρόνισε : «Ο ιερωμένος ορθός, οργισμένος, απειλητικός, ηγεμονικός· ο Quasimodo γονατισμένος, ταπεινός, ικετευτικός». Είναι κι αυτό ένα ακόμη στοιχείο της ελεύθερης αναδημιουργίας και του τρόπου διαχείρισης του αφηγησιακού έργου.

Ωστόσο, είναι μεταξύ κειμενικής και εικονιστικής αφήγησης που «παίζεται» το παιχνίδι των κανόνων και των παραβιάσεων, όσον αφορά θέματα κοινωνικά, όπως για παράδειγμα το ερωτικό στοιχείο, το οποίο αποτυπώνεται στις ερωτικές σχέσεις των



Εικόνα 151

ανθρώπων που ζουν στην αυλή των θαυμάτων. Εντοπίζεται ότι οι Jean Bastide και Robin Recht «καταρρίπτουν ορισμένες από τις πλέον στερεότυπες και συμβατικές -αλλά και διαδεδομένες στο ευρύ κοινό- αντιλήψεις που αφορούν την εμφάνιση, την εικονογράφηση και τους τρόπους ανάγνωσης του παιδικού βιβλίου»¹²⁰⁴: στην εικόνα ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής βλέπει μια γυναίκα με προκλητικό ντεκολτέ και ντύσιμο που αποπνέει διάχυτο ερωτικό αισθησιασμό, να είναι στην αγκαλιά ενός άντρα, ενώ παρακολουθεί τον ίδιο ερωτισμό να υποβάλλουν οι λέξεις του κειμένου: «Και ο χοντρός που δε με ακούει και

χαϊδεύει μία τσιγγάνα, είναι ο Guillaume Rousseau, ο αυτοκράτορας της Γαλιλαίας»¹²⁰⁵. Πρόκειται για διασκευαστική προσθήκη, η οποία δεν υπάρχει στο αφηγησιακό κείμενο. Για την ακρίβεια στο έργο του Hugo υπάρχει η φράση: «Από παντού ακούγονταν τρανταχτά γέλια και άσεμνα τραγούδια». Επομένως η παρέκκλιση από το αφηγησιακό κείμενο αποκαλύπτει ιδεολογική επιδίωξη των δημιουργών του. Το ενδιαφέρον στοιχείο που παρατηρείται εδώ είναι ο τρόπος διαχείρισης του «απαγορευμένου» ερωτικού θέματος των παιδικών βιβλίων. Παράλληλα, διαπιστώνεται ότι το ερωτικό στοιχείο σ' όλη την υπόλοιπη κειμενική και εικονιστική

¹²⁰³ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Glénat BD, 2012, σ. 21 : « Que fais-tu mon enfant ? Ne vois-tu pas ? ...Ne vois-tu pas qu'ils se moquent de toi ? De ta différence... Mais jamais, ils ne t'aimeront, jamais... Ils chantent et dansent mais ce n'est que ta laideur. »

¹²⁰⁴ Καλογήρου Τζ., 2006, ό. π., σ. 88.

¹²⁰⁵ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Glénat BD, 2012, σ. 37 : « Et le gros qui ne m'écoute pas et caresse une ribaude, c'est Guillaume Rousseau, empereur de Galilée ».

αφήγηση της σύγχρονης διασκευής έχει απαλειφθεί. Οι δημιουργοί του κόμικς προβάλλουν το ερωτικό στοιχείο ακροθιγώς, πλατωνικά, σεβόμενοι τους κανόνες που αφορούν τα παραδοσιακά απαγορευμένα θέματα των παιδικών βιβλίων. Για παράδειγμα, ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής πληροφορείται για τον πλατωνικό έρωτα της Esmeralda για τον λοχαγό Phoebus με υπεκφυγές και υπονοούμενα από τον Robin Recht, ως ακολούθως:



Εικόνα 152

« Και ο ωραίος λοχαγός, τον ξαναείδες μετά από αυτό; Ο λοχαγός Phoebus; Ω! ναι, τον ξαναείδα. Είχε την πολύ ομορφιά που του επιτρέπει να είναι ανόητος. Θα μπορούσα ακόμη να πω πως σ' αυτό είχε χώρο. ...Θα προτιμούσα πολύ να είχα σωθεί από έναν ωραίο λοχαγό...»¹²⁰⁶.

Ο αναγνώστης-θεατής οικοδομεί το νόημα, διαβάζοντας όσα του αποκαλύπτουν οι λέξεις, ενώ με το βλέμμα του παρακολουθεί την Esmeralda ανάμεσα στους φίλους της να συνομιλεί ανέμελα μαζί τους. Στη συνέχεια, περιεργάζεται τα επιμέρους στοιχεία που αναδεικνύει η εικόνα και επιστρέφει στο κείμενο του οποίου οι πληροφορίες είναι εντελώς αντίθετες από αυτές που έχει συλλέξει στην εικόνα. Αυτή την εκδοχή διαντίδρασης που αναπτύσσεται μεταξύ εικόνας και λόγου οι Nikolajeva & Scott την αποκαλούν «αντιπαράθεση» (contradiction), πρόκειται για μια συχνή μορφή της αντιστάθμισης, όπου εικόνα και λόγος αφηγούνται εντελώς διαφορετικά πράγματα¹²⁰⁷.

Μια άλλη παρόμοια περίπτωση, όπου οι συντελεστές του κόμικς χρησιμοποιούν την ειρωνεία στη σχέση των δύο αφηγηματικών κωδίκων, ως στρατηγική, παρατηρείται, όταν ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής διαβάζει τα καυστικά σχόλια του τριτοπρόσωπου αφηγητή στις λεζάντες για τον αρχιδιάκο Claude Frollo, ενώ η εικόνα δεν ανταποκρίνεται στις «αποκαλύψεις» του κειμένου:



Εικόνα 153

« Και ο αρχιδιάκος; Τι φρικτός, καλός άνθρωπος, αυτός εδώ! Κατά κάποιο τρόπο, πολύ πιο φρικτός, ναι...Κι αυτός επίσης τιμωρήθηκε.

¹²⁰⁶ *Αυτόθι*, σ. 45 : « Et le beau capitaine, tu l'as revu après cela ? Le capitaine Phoebus ? Oh, oui, je l'ai revu. Il avait bien la beauté qui permet d'être sot. Je pourrais même dire que là-dessus, il avait de la marge. ...j'aimerais bien être sauvée par un beau capitaine... »

¹²⁰⁷ Nikolajeva & Scotte, 2001, *ό. π.*, σ. 11-26.

Και η πριγκίπισσα; Εσύ πολύ την αγάπησες, παππού;»¹²⁰⁸

Ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής κρίνει τον αρχιδιάκκο Claude Frollo με βάση όσες πληροφορίες του δίνει το κείμενο, γιατί η εικόνα «δείχνει» τον αρχιδιάκκο Claude Frollo σκυμμένο πάνω από τα βιβλία του να μελετά υπό το φως των κεριών, χωρίς περιθώρια σχολιασμού. Η εικόνα τον προτρέπει απλά να παρατηρήσει λεπτομέρειες των εκφράσεων του προσώπου του Claude Frollo, με άλλα λόγια του παρέχει πληροφορίες, οι οποίες δεν ανταποκρίνονται στην «πραγματικότητα» του κειμένου. Ο κειμενικός αφηγητής εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για την εκκλησιαστική εξουσία και την ικανοποίησή του ότι «κι αυτός επίσης τιμωρήθηκε» και μάλιστα με τον πιο «φρικτό τρόπο» του ανεκπλήρωτου έρωτα, ενώ ο εικονογράφος φαίνεται να είναι αποστασιοποιημένος ως προς τα δρώμενα του κειμένου. Μέσω αυτής της παράδοξης απόστασης, αυτού του ειρωνικού κενού που δημιουργείται ανάμεσα στα δύο αφηγηματικά μέσα επιδιώκεται μια πολυσύνθετη και ενεργητική διαδικασία εκ μέρους του εννοούμενου αναγνώστη-θεατή: συντελείται ένα παιχνίδι του ερευνητικού ματιού του και της νοητικής εγρήγορσής του, προκειμένου να κατανοήσει τα νοήματα που δημιουργεί η εναντιωματική σχέση των δύο αφηγηματικών μέσων¹²⁰⁹.

Ανάμεσα στον εικονιστικό και στον κειμενικό λόγο υπάρχουν χάσματα απροσδιοριστίας, τα οποία ο αναγνώστης-θεατής καλείται καθώς διαβάζει, να διαμορφώσει σταδιακά ένα συνεκτικό νόημα¹²¹⁰, όπως στο παράδειγμα που ακολουθεί:



Εικόνα 154

«Τι κάνεις παιδί μου; Δεν βλέπεις;...»¹²¹¹

¹²⁰⁸ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Glénat BD, 2012, σ. 45 : « Et l'Archidiacre ? Quel horrible, bonhomme celui-là ! D'une certaine façon, bien plus terrible, oui... il a lui aussi été puni. Et la princesse ? Tu l'as beaucoup aimé Grand-Père ? ».

¹²⁰⁹ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 263. «Παλινδρομώντας μεταξύ εικόνας και κειμένου με οξεία παρατηρητικότητα και κριτική σκέψη, ένας τέτοιος εννοούμενος αναγνώστης/θεατής παρατηρεί αλλά και ερμηνεύει την εναντιωματική σχέση τους κατανοώντας τα νοήματα που αυτή δημιουργεί. Η συνωμοτική σιωπή κειμένου και εικόνας γύρω από το μεταξύ τους κενό κάνει τον ρόλο ενός τέτοιου αναγνώστη/θεατή δύσκολο και απαιτητικό».

¹²¹⁰ Καλογήρου Τζ., 2006, *ό. π.*, σ. 89.

¹²¹¹ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Glénat BD, 2012, σ. 23 : « Que fais-tu, mon enfant ? Ne vois-tu pas ? »

Στη συγκεκριμένη βινιέτα οι συντελεστές της διασκευής δημιουργούν ένα πολύ μεγάλο αφηγηματικό κενό ανάμεσα στις λέξεις και την εικόνα, το οποίο ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής προτρέπεται να συμπληρώσει. Συνεπώς, ο αναγνώστης-θεατής, σύμφωνα με τη θεωρία του W. Iser, οικειοποιείται τον εικονιστικό και τον κειμενικό λόγο, θα το ξαναπλάσει και θα κατασκευάσει το δικό του νόημα, ώστε να νιώσει δημιουργός και όχι καταναλωτής της αναγνωστικής διαδικασίας¹²¹².

Τέλος, οι συντελεστές του κόμικς, Jean Bastide και Robin Recht, ανακατασκευάζουν το έργο του Hugo με τέτοιο τρόπο, ώστε η αναγνωστική διαδικασία να είναι ένα παιχνίδι παρατηρητικότητας και ερμηνείας της ειρωνικής εναντίωσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες που οδηγεί «σε επάλληλες και πολυεπίπεδες αναγνώσεις»¹²¹³ :



Εικόνα 155

«Ο πατέρας σου είναι εδώ τώρα, μην ανησυχείς...»

«Έλα...να επιστρέψουμε στην Παναγία των Παρισίων»¹²¹⁴

Οι υπαινιγμοί και η ελλειπτικότητα του κειμενικού λόγου του Robin Recht, τα στοιχεία της εικαστικής γλώσσας -χρώμα, γραμμή, περίγραμμα, τόνος- του Jean Bastide, η ειρωνική ένταση μεταξύ της υποκειμενικότητας των λέξεων και της αντικειμενικότητας των εικόνων «θέτουν σε συναγερμό όλες τις προσληπτικές ικανότητες του αναγνώστη-θεατή»¹²¹⁵, όπως θα έλεγε η Τζίνα Καλογήρου. Δίνεται η δυνατότητα στον αναγνώστη-θεατή «να ανακαλύψει καινούργιες φόρμες και ρηξικέλευθους τρόπους απεικόνισης του ορατού, αλλά να εξερευνήσει τον κόσμο ανευρίσκοντας νέες αξίες και απροσδόκητες σημασίες μέσα στο διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο της πραγματικότητας»¹²¹⁶.

¹²¹² Iser W., *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1993, σ. 3-30.

¹²¹³ Καλογήρου Τζ., 2006, *ό. π.*, σ. 89.

¹²¹⁴ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Glénat BD, 2012, σ. 23 : « Ton père est là maintenant, ne t'inquiète pas... », « Viens...retrons à Notre Dame... »

¹²¹⁵ Καλογήρου Τζ., 2006, *ό. π.*, σ. 90.

¹²¹⁶ Καλογήρου Τζ., 2003, *ό. π.*, σ. 228.

4. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η «Παναγία των Παρισίων», το κορυφαίο έργο της γαλλικής λογοτεχνίας και ένα από τα πιο γνωστά κλασικά μυθιστορήματα του V. Hugo, σημείωσε τις τελευταίες δεκαετίες μια εντυπωσιακή σε όγκο και εμπορικότητα παρουσία στη νεοελληνική και γαλλική παιδική λογοτεχνία. Στην παρούσα μελέτη διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο το κλασικό μυθιστόρημα του V. Hugo διασκευάστηκε και προτάθηκε σε παιδιά.

Στη συγκριτική μελέτη των υπό έρευνα διασκευών του κλασικού έργου η «Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo παρατηρείται ότι κάθε μεταδιήγηση του αφηγησιακού λογοτεχνικού κείμενου φέρει τη σφραγίδα του εκάστοτε δημιουργού, απεικονίζει τις διασκευαστικές τεχνικές -επιλογές, προσθήκες, αφαιρέσεις- που κάθε διασκευαστής επέλεξε, προκειμένου να πραγματοποιήσει την ιδεολογική διαχείριση του αφηγησιακού κειμένου και να το προσαρμόσει στα χαρακτηριστικά της παιδικής λογοτεχνίας. Όλες οι μεταδιηγητικές αποδόσεις έχουν στόχο να έρθουν τα παιδιά σε επαφή με τα διαχρονικά μηνύματα του κλασικού έργου της γαλλικής πολιτιστικής παράδοσης, προσαρμοζόμενα στην αντιληπτικότητα των σύγχρονων αναγνωστών νεαρής ηλικίας.

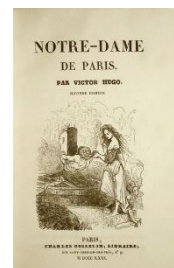
Στον παρακειμενικό χώρο του εξώφυλλου, παρατηρείται ότι οι τίτλοι όλων των διασκευών που, σύμφωνα με τον G. Genette, εξυπηρετούν τον τριμερή σκοπό: α) της

διάκρισης και της αντιδιαστολής από το σύνολο των έργων, β) του θεματικού ή ειδολογικού προσδιορισμού και γ) της προσέλκυσης της προσοχής του αναγνωστικού κοινού¹²¹⁷, διατήρησαν τον ονοματικό τίτλο του έργου του V. Hugo: «Η Παναγία των Παρισίων». Εντοπίζεται ότι ο τίτλος όλων των αναδιηγήσεων εντάσσεται οργανικά στην εικονογράφηση, στοιχείο που γεφυρώνει το αφηγηματικό κενό το οποίο δημιουργείται μεταξύ των λέξεων του τίτλου και της εικόνας και «μετέχει συγχρόνως και των δύο»¹²¹⁸.

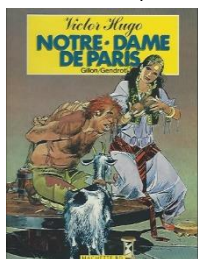
Παρατηρώντας το εξώφυλλο της 2^{ης} έκδοσης του πρωτότυπου έργου του V. Hugo και των υπό έρευνα ελληνικών και γαλλικών διασκευών, οι διαφορές είναι αισθητές και εντοπίζονται σε γραφιστικές λεπτομέρειες, στις εικονογραφήσεις και στον τρόπο τοποθέτησης των λέξεων στη χάρτινη σελίδα. Το όνομα του δημιουργού, του Victor Hugo, στο πρωτότυπο έργο τοποθετείται κάτω από τον τίτλο, όπως και στις γαλλικές εκδόσεις «Clé International» και «Rouge & Or», καθώς και στην ελληνική έκδοση «Μοντέρνοι Καιροί», ενώ στις υπόλοιπες εκδόσεις εγγράφεται πάνω από τον τίτλο του εξώφυλλου. Προφανώς, οι περισσότεροι διασκευαστές επιθυμούν να δοθεί έμφαση στο όνομα του δημιουργού, Victor Hugo, ο οποίος είναι ο πιο σημαντικός και προβεβλημένος εκπρόσωπος του γαλλικού ρομαντισμού.

Οι εικόνες στο χώρο του παρακειμένου μεταφέρουν την αύρα της ιστορίας που αναδύεται από το μυθιστόρημα που έγραψε ο Victor Hugo το 1831.

Στην εικόνα του εξώφυλλου του αφετηριακού έργου συνυπάρχουν οι βασικοί ήρωες του έργου σε κομβική για την ιστορία σκηνή: η Esmeralda, που πάνω της έχει την Ανδαλουσιανή ομορφιά της τσιγγάνας, προσφέρει νερό στον αλυσοδομένο Quasimodo πάνω στον κύφωνα της πλατείας Grève, συνοδευόμενη από την κατσικά

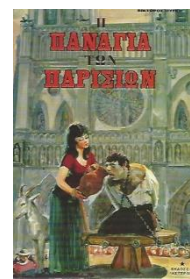


Εικόνα 157



Εικόνα 158

της, τη Djali, με φόντο την πρόσοψη ενός παλιού κτιρίου. Από όλες τις υπό έρευνα εκδόσεις, η γαλλική έκδοση «Hachette BD» και η ελληνική έκδοση «Αστήρ» επιλέγουν ως εικόνα εξώφυλλου την αναπαράσταση της ίδιας σκηνής σε πρώτο πλάνο. Στο βάθος, όμως, διακρίνεται ο επιβλητικός ναός της

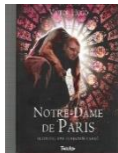


Εικόνα 156

¹²¹⁷ Genette G., 1997, *ό. π.*, σ. 76-79.

¹²¹⁸ Γιαννικοπούλου Α., *Στη χώρα των χρωμάτων: Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, εκδόσεις Κ. Παπαδόπουλος, Αθήνα, 2008, σ. 273.

Παναγίας των Παρισίων, να ρίχνει τη σκιά του σε όσα διαδραματίζονται στον κυφώνα της πλατείας Grève: οπότε διαφοροποιούνται ως προς το φόντο. Η παρουσία των συγκεκριμένων ηρώων συνηγορεί υπέρ της σημασίας του ρόλου τους στην ιστορία. Σ' όλα τα εξώφυλλα των υπό έρευνα διασκευών είναι έντονη η παρουσία των καλών

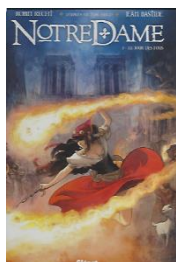


Εικόνα 159

ηρώων της ιστορίας, του Quasimodo και της Esmeralda. Σύμφωνα με την Α. Γιαννικοπούλου, οι «κακοί» ήρωες συνήθως απουσιάζουν από την εικόνα του εξώφυλλου, «καραδοκώντας απειλητικά κρυμμένοι μέσα στη διήγηση»¹²¹⁹. Οι εκδόσεις «Tourbillon» αναπαριστούν στο

εξώφυλλο τον Quasimodo και στο οπισθόφυλλο την Esmeralda, σε αντίθεση με τις εκδόσεις «Glénat BD» και «Α. Α. Λιβάνη» των οποίων οι δημιουργοί προβάλλουν τον εκστασιακό χορό της Esmeralda στο εξώφυλλό τους.

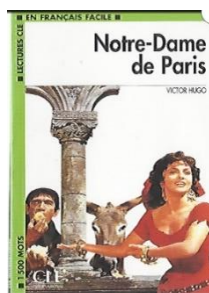
Οι συντελεστές των υπό έρευνα διασκευών διαφοροποιούνται ως προς τον τρόπο



Εικόνα 162

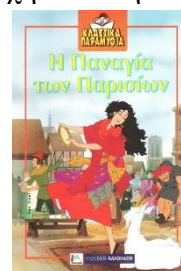
εγγραφής του τίτλου και, «παίζοντας» με τις τυπογραφικές διαφοροποιήσεις και την έμφαση που αυτές σηματοδοτούν, δημιουργούν ένα οπτικό δράμα (visual drama)¹²²⁰, κατά τον Taylor. Οι τροποποιήσεις με έμφαση στο μέγεθος της γραμματοσειράς, αλλά και η επιτηδευμένη εικονογραφική παρέμβαση πάνω στο σχεδιασμό των γραμμάτων του τίτλου, -όπως στη γαλλική έκδοση «Glénat BD»-, λειτουργούν ως εντυπωσιακό στοιχείο διεικονικότητας¹²²¹.

Στο κάτω μέρος των εξώφυλλων όλων των υπό έρευνα διασκευών εγγράφεται το λογότυπο των εκδοτικών οίκων, όπως και στο πρωτότυπο έργο, και μάλιστα με έντονη γραμματοσειρά, προκειμένου να ελκύσει την προσοχή του ενήλικα για την αγορά της συγκεκριμένης διασκευής. Στην ελληνική έκδοση



Εικόνα 160

«Καλοκάθη», η τιτλοφόρηση συμπεριλαμβάνει στο επάνω μέρος του εξώφυλλου, ένα πορτοκαλί πλαίσιο που πληροφορεί για τη κατηγορία της σειράς, στην οποία ανήκει η διασκευή: «Κλασικά Παραμύθια». Στη γαλλική έκδοση «Clé



Εικόνα 161

International» στο επάνω μέρος του πράσινου πλαισίου υπάρχει η προσθήκη των λέξεων «Σε εύκολα γαλλικά» και στο πλάι του ίδιου

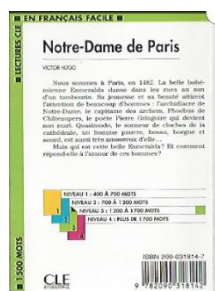
1219 Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 275.

1220 Βλ. Taylor J., *A man of letters*, Signal, 56, 1988, σ. 79-94.

1221 Γιαννικοπούλου Α., 2008, *ό. π.*, σ. 314.

πλαίσιου αναγράφεται «1500 λέξεις». Με αυτόν τον τρόπο διασαφηνίζεται το επίπεδο γνώσεων του αναγνώστη, παρέχοντας μια ωφέλιμη ενημέρωση για το ενήλικο αγοραστικό κοινό. Σε αρκετές από τις υπό έρευνα διασκευές, αναγράφεται το όνομα του εικονογράφου στο εξώφυλλο, βέβαια, στις εσωτερικές σελίδες του περικειμένου, ο αναγνώστης ενημερώνεται για τους δημιουργούς της εκάστοτε διασκευής, καθώς και για την ημερομηνία έκδοσης και τη χώρα προέλευσης.

Παρατηρώντας, επίσης, τα οπισθόφυλλα όλων των υπό έρευνα διασκευών γίνεται αισθητός ο διαφορετικός προσανατολισμός κάθε εκδοτικού οίκου με τη συναίνεση των δημιουργών των μεταδιηγητικών έργων. Στις περισσότερες γαλλικές εκδόσεις, «Glénat BD», «Clé International», «Tourbillon», «Rouge & Or», και στην ελληνική έκδοση «Μοντέρνοι Καιροί», το οπισθόφυλλο λειτουργεί ως μια σελίδα στην οποία υπάρχει ένα πληροφοριακό κείμενο με λίγα λόγια για την ιστορία του έργου. Αυτό το αφηγηματικό υφάδι του οπισθόφυλλου δεν είναι η σύνοψη της πλοκής του λογοτεχνικού έργου, δεν είναι περίληψη κειμένου ως ολότητας, είναι πληροφορίες, οι οποίες αφορμόμενες από ένα κομβικό συμβάν του κειμένου παρουσιάζουν τους βασικούς ήρωες και λειτουργούν ως έκκληση προς το παιδί-αναγνώστη να περαιώσει αυτό που ξεκίνησε ο δημιουργός του νέου έργου¹²²²:



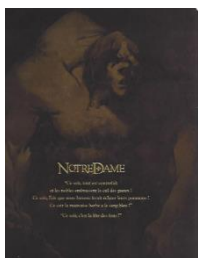
Εικόνα 163

«Βρισκόμαστε στο Παρίσι, το 1482, η όμορφη τσιγγάνα Esméralda χορεύει στους δρόμους, η νεότητά της και η ομορφιά της ελκύουν την προσοχή του αρχιδιάκονου της Παναγίας των Παρισίων, του λοχαγού Phoebus, του ποιητή Gringoire που γίνεται σύζυγός της. Ο Quasimodo, ο κωδωνοκρούστης του ναού, ένας άνδρας φτωχός, καμπούρης και κουφός, είναι επίσης πολύ ερωτευμένος μαζί της... Αλλά ποια είναι αυτή η ωραία Esméralda; Και πώς απαντά στον έρωτα αυτών των ανδρών;».

Οι δημιουργοί των εκδόσεων «Glénat BD» εισάγουν επιτηδευμένα το νεαρό αναγνώστη σε ένα τέτοιο παιχνίδι παρατηρητικότητας και κριτικής σκέψης, ώστε από το εξώφυλλο του κόμικς να τού δίνεται η ώθηση να κατασκευάσει τα δικά του νοήματα με βάση τις όποιες πληροφορίες τού παρέχουν οι λέξεις και η εικόνα του οπισθόφυλλου. Με τη γοητεία της λογοτεχνίας, οι συντελεστές του κόμικς εκκαλούν

1222 Αναγνωστοπούλου Δ., 2007, ό. π., σ. 195.

τα συναισθήματα του παιδιού-αναγνώστη στην εκκίνηση της αναγνωστικής περιπέτειάς του, ως ακολούθως:



Εικόνα 164

«Αυτό το βράδυ όλα είναι κίβδηλα [...] Αυτό το βράδυ το άσχημο χορτάρι έχει μπλε αίμα! Αυτό το βράδυ, είναι η γιορτή των τρελών!»¹²²³

Αντίθετα, στις ελληνικές εκδόσεις, «Α. Α. Λιβάνη», «Αστήρ» και στη γαλλική έκδοση «Hachette BD», το οπισθόφυλλο απεικονίζει κομβική σκηνή της ιστορίας και στο κάτω μέρος των οπισθόφυλλων προβάλλεται ξανά ο λογότυπος του εκδοτικού οίκου. Παρατηρείται ότι στις εκδόσεις «Καλοκάθη» και «Ελαφάκι» αναγράφεται στο οπισθόφυλλο, όπως και στο εξώφυλλο, η σειρά στην οποία υπάγεται η διασκευή «Κλασικά Παραμύθια» και «Disney Σίνεμα». Στην ελληνική έκδοση «Κλασικά Παραμύθια» ακριβώς μετά τη σήμανση του λογότυπου της σειράς, εγγράφονται πληροφορίες με τη στοχοθεσία της δημιουργίας της συγκεκριμένης σειράς. Τονίζεται ότι η αναδιηγούμενη ιστορία είναι προσαρμοσμένη στο επίπεδο ανάγνωσης της παιδικής ηλικίας, επισημαίνοντας τους λόγους που καθιστούν τη σειρά μια μοναδική εμπειρία ανάγνωσης. Αυτές οι πληροφορίες απευθύνονται περισσότερο στον ενήλικα αγοραστή, παρά στο παιδί-αναγνώστη. Τελικά, όλες αυτές οι συνοδευτικές πληροφορίες, τόσο στο εξώφυλλο, όσο και στο οπισθόφυλλο των διερευνώμενων διασκευών, αντικατοπτρίζουν την επικρατούσα αντίληψη και την ξεχωριστή στοχοθεσία των εκδοτικών οίκων για την παιδική λογοτεχνία. Δεδομένου ότι το παρακείμενο, σύμφωνα με την έκφραση του G. Genette, αποτελεί το «κατώφλι» των μεταδιηγημένων έργων της «Παναγίας των Παρισίων» του V. Hugo, επισύρεται η προσοχή του αναγνώστη όχι μόνον στην εικόνα, αλλά και στην επιτηδευμένη οργάνωση του γραπτού λόγου που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το αναγνωστικό αποτέλεσμα¹²²⁴. Γι' αυτό στόχος όλων των δημιουργών των υπό έρευνα διασκευών είναι να πυροδοτήσουν το ενδιαφέρον του παιδιού-αναγνώστη/θεατή μέσω όλων αυτών των συνοδευτικών στοιχείων του νέου έργου.

¹²²³ Η Παναγία των Παρισίων, εκδ. Glénat BD, 2012, στο οπισθόφυλλο : « Ce soir, tout est contrefait [...] Ce soir la mauvaise herbe a le sang bleu ! Ce soir, c'est la fête des fous ! »

¹²²⁴ Οικονομίδου Σ., 2016 (3^η εκδ.), ό. π., σ. 158.

Η κειμενοκεντρική προσέγγιση των υπό έρευνα διασκευών του έργου η «Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo έφερε στο φως ότι οι διερευνώμενες διασκευές των εκδόσεων «Rouge & Or», «Αστήρ», «Μοντέρνοι Καιροί», «Clé International», «Καλοκάθη» και «Tourbillon», έχουν αυστηρά δομημένη πλοκή παραδοσιακής μορφής, με αρχή, μέση και τέλος, ακολουθώντας τις συμβάσεις γραφής της παιδικής λογοτεχνίας (συμπύκνωση¹²²⁵, συντομία) και το είδος της πλοκής είναι αυτό του συνδυασμού προοδευτικής και επεισοδιακής πλοκής. Με εξαίρεση τις διασκευές των εκδόσεων «Hachette BD», «Glénat BD», «Α. Α. Λιβάνη» και «Ελαφάκι», που ακολουθούν τις συμβάσεις γραφής, συναφείς με το χώρο της λογοτεχνίας του παραμυθιού, «σε απλουστευμένες και απλοποιημένες μορφές, όπως αφηγηματική πλαισίωση, γραμμική εξιστόρηση γεγονότων και επεισοδίων, τριτοπρόσωπη αφήγηση»¹²²⁶. Σ' αυτές τις διασκευές, ο αφηγητής, που παίρνει μέρος ως κεντρικό πρόσωπο στη μυθοπλασία, διηγείται την ιστορία σύμφωνα με τη δική του οπτική γωνία, όπως για παράδειγμα, του παππού στην εγγονή του, (εκδ. «Glénat BD»), του παρουσιαστή σε κουκλοθέατρο (εκδ. «Ελαφάκι»), του ήρωα Gringoire (εκδ. «Α. Α. Λιβάνη») και τριτοπρόσωπη εισαγωγική αφηγηματική πλαισίωση (εκδ. «Hachette BD»).

Η παρούσα μελέτη πάνω στη διακειμενικότητα, δηλαδή πάνω στο πλέγμα των σχέσεων που αναπτύσσουν οι υπό έρευνα διασκευές είτε μεταξύ τους είτε με το αφετηριακό έργο, καταδεικνύει ότι δεν πρόκειται για μια απλή σχέση του σύγχρονου κειμένου με το αφετηριακό μυθιστορηματικό έργο του V. Hugo, αλλά για σχέσεις κειμένων που αλληλοπλέκονται, «που ενώνουν κάθε κείμενο με τους διάφορους τύπους λόγου στους οποίους αυτό ανάγεται και δημιουργούν ένα σώμα κειμένων που μοιάζει με υφαντό»¹²²⁷ στο οποίο ο Genette δίνει τον όρο «αρχικειμενύφανση»¹²²⁸.

¹²²⁵ Μελετώντας όλες τις υπό έρευνα διασκευές για παιδιά διαπιστώνεται ότι στο μυθιστόρημα της ρομαντικής λογοτεχνίας του αφετηριακού έργου του Hugo απαλείφονται οι περισσότερες από τις φιλοσοφικές και ιδεολογικές του διαστάσεις. Εξάλλου, πρόκειται για ένα έργο 424 σελίδων και 11 κεφαλαίων, το οποίο παράλληλα με την τρυφερή ιστορία της Esmeralda και του Quasimodo παρέχει πλήθος πληροφοριών για τη ζωή των απλών ανθρώπων αλλά και των πλουσίων της εποχής του μεσαίωνα, για τον αυταρχισμό των ανθρώπων της εκκλησιαστικής και δικαστικής εξουσίας, για τους αξιωματούχους του βασιλιά αλλά και λεπτομερείς περιγραφές του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων, καθώς και άλλων μνημείων του Μεσαίωνα. Ένα τόσο πολυσέλιδο έργο έπρεπε να συρρικνωθεί στο μέγεθος ενός εικονοβιβλίου ή εικονογραφημένου βιβλίου «κατάλληλου» για παιδιά.

¹²²⁶ Καρακίτσιος Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, εκδ. Ζυγός, Θεσσαλονίκη, 2010, σ. 170.

¹²²⁷ Genette G., *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*, μτφρ. Πατεράκη-Γαρέφη Μηνά, εκδ. Εστία, Αθήνα, 2001, σ. 111.

¹²²⁸ Στο ίδιο, σ. 114

Η πλοκή και των δέκα υπό έρευνα διασκευών «στηρίζεται στη σύνθεση ενός ενιαίου συνόλου μέσα από μια χρονική αλληλουχία γεγονότων και επεισοδίων με λογική σχέση αιτίας-αποτελέσματος, στραμμένη προς το παιδί-αναγνώστη»¹²²⁹, έχοντας ως σχεδιασμό και στόχευση στην αναδιήγηση που σχηματοποιεί την ιστορία του πρωτότυπου έργου του V. Hugo και της δίνει σταθερή προσήλωση στο νόημα¹²³⁰. Σε όλες τις διερευνώμενες διασκευές υπάρχει ένας κοινός εσωτερικός σκελετός, αυτός του πρωτότυπου έργου του Hugo, πάνω στον οποίο στηρίζεται και ξεδιπλώνεται η πλοκή της κάθε διασκευής. Ένας σκελετός που δίνει κίνηση στην πλοκή, την ωθεί από το ένα στάδιο στο άλλο, ώσπου να την οδηγήσει στη λύση¹²³¹. Οι συγγραφείς, έχοντας στα χέρια τους τον πυρήνα του μυθιστορήματος «η Παναγία των Παρισίων» του V. Hugo και την ενδιαφέρουσα και συναρπαστική πλοκή του, επανεγγράφουν την ιστορία είτε με τη μορφή μιας σύντομης περίληψης, όπως αποδόθηκε από τις εκδόσεις «Καλοκάθη» και «Ελαφάκι», συναφή με το λαϊκό παραμύθι, είτε παραπέμπει σε βιβλίο γνώσεων, όπως υποβάλλεται από τις εκδόσεις «Clé International». Στις εκδόσεις, «Rouge & Or», «Αστήρ», «Μοντέρνοι Καιροί», «Α. Α. Λιβάνη» και «Tourbillon», η απόδοση της ιστορίας είναι πιο λεπτομερής και χωρίζεται σε ενότητες ή κεφάλαια. Κάθε κεφάλαιο είναι και μια σύγκρουση, μια περιπέτεια που βιώνουν οι αφηγηματικοί ήρωες, βάσει της πλοκής του πρωτότυπου έργου του V. Hugo και των επιλογών του κάθε δημιουργού-διασκευαστή, ως προς την οργάνωση και τοποθέτηση των γεγονότων-συγκρούσεων-περιπετειών, τόσο σε μια λογική, όσο και σε μια χρονολογική σειρά. Η τριτοπρόσωπη λεκτική αφήγηση ενός εξωτερικού παρατηρητή στις διασκευές «Tourbillon», «Rouge & Or», «Μοντέρνοι Καιροί», «Clé International», «Καλοκάθη», «Αστήρ» και «Ελαφάκι», γίνεται και πολυφωνική και διαλογική με τους εμβόλιμους διαλόγους που σύμφωνα με τον Bakhtin έχουν τις ρίζες τους στην ελληνική αρχαιότητα, με τους σωκρατικούς διαλόγους¹²³². Με εξαίρεση την πρωτοπρόσωπη λεκτική αφήγηση του ομοδιηγητικού ήρωα/αφηγητή Gringoire στις εκδόσεις «Α. Α. Λιβάνη» και του αφηγητή/παππού στις εκδόσεις «Glénat BD».

Η μελέτη των υπό έρευνα διασκευών πάνω στη διακειμενικότητά τους αποκαλύπτει ότι πρόκειται για μια νέα δημιουργική «συγγραφική αφηγηματική

¹²²⁹ Παπαντωνάκης Γ. & Κωτόπουλος Τ., *Ελληνικής λογοτεχνίας: τα ετεροθαλή*, εκδοτικός όμιλος Ίων, Αθήνα, 2011, σ. 149.

¹²³⁰ Brooks M., *Planning Theory for Practitioners*, Routledge, 2002, σ. 11.

¹²³¹ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 81-82.

¹²³² Bakhtin, 1978, *ό. π.*, σ. 86.

τεχνική που εμφανίζεται ποικιλότροπα»¹²³³ και παρουσιάζει στοιχεία νεωτερικότητας, όπως μεταμυθοπλασία, παρωδία, πολυτροπικότητα, γλωσσικά παιχνίδια, ανοιχτό τέλος, που διαφοροποιούν τη μορφή του αφηγησιακού έργου, αλλά διατηρούν τα δανεισμένα βασικά δομικά στοιχεία της αφήγησης του έργου του Hugo. Οι σκέψεις και οι πράξεις των ηρώων της κάθε διασκευής σηματοδοτούν μίαν άλλη νοοτροπία και αντιμετώπιση των πραγμάτων και οδηγούν την πλοκή σε ένα αισθητά διαφοροποιημένο τέλος¹²³⁴.

Το κλείσιμο της ιστορίας όλων των υπό έρευνα διασκευών είναι «δομικό και ψυχολογικό»¹²³⁵, κατά την Nikolajeva Maria. Το παιδί-αναγνώστης μετά τις τελευταίες συγκρούσεις στις οποίες πραγματοποιήθηκε και η κλιμάκωση της πλοκής, είναι έτοιμο για την αποκάλυψη της αλήθειας, την ανατροπή της δεδομένης νοσηρής κατάστασης και την πλήρη αποκατάσταση της κοινωνικής ευταξίας από τον ήρωα Quasimodo. Το δομικό κλείσιμο προσφέρει σε ένα πρώτο επίπεδο τη βεβαιότητα ότι ο «κακός» μυθοπλαστικός ήρωας, Claude Frollo, έχει τιμωρηθεί και σε δεύτερο επίπεδο την ψυχολογική ανακούφιση στο παιδί-αναγνώστη ότι ο ήρώας του, ο Quasimodo, με τον οποίο ενδεχομένως έχει ταυτιστεί, κατόρθωσε να εξοβελίσει αποτελεσματικά συμπεριφορές και ενέργειες κοινωνικής παθογένειας, αποδομώντας και τη δικαστική και την εκκλησιαστική εξουσία. Ένα τέτοιο κλείσιμο απεικονίζει το μυθοπλαστικό ήρωα, Quasimodo, πλήρως και δεν αιωρούνται ερωτηματικά στο παιδί-αναγνώστη για το χαρακτήρα του ήρωα¹²³⁶. Η κατάληξη αυτής της καθοδικής πορείας είναι τραγική με τον θάνατο του Quasimodo και της Esmeralda, όπως και στο κλασικό έργο του Victor Hugo στις εκδόσεις «Rouge & Or», «Hachette BD», «Μοντέρνοι Καιροί», «Α. Α. Λιβάνη», «Καλοκάθη» και «Tourbillon». Αντίθετα, στις διασκευές που απευθύνονται σε πολύ νεαρής ηλικίας παιδιά-αναγνώστες, όπως στις εκδόσεις «Αστήρ» και «Ελαφάκι», η καθοδική πορεία της δράσης καταλήγει σε ένα ευτυχές τέλος. Κατά την Nikolajeva Maria, ένα ευτυχισμένο τέλος σηματοδοτεί νέο άνοιγμα της ιστορίας¹²³⁷. Οι δημιουργοί των διασκευών των εκδόσεων «Clé International» και «Glénat BD», κρίνουν σκόπιμα το τέλος της ιστορίας να είναι «ανοιχτό»¹²³⁸, «μετέωρο

¹²³³ Καρακίτσιος Α., 2010, *ό. π.*, σ. 231.

¹²³⁴ Καρπόζηλου Μ., 1994, *ό. π.*, σ. 62.

¹²³⁵ Nikolajeva M., *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, Scarecrow Press, 2005, σ. 102.

¹²³⁶ Στο ίδιο, σ. 104.

¹²³⁷ Στο ίδιο, σ. 103.

¹²³⁸ Lukens R. J., 1995, *ό. π.*, σ. 81-82.

και ανοιχτό σε κάθε ερμηνεία»¹²³⁹, προφανώς επιδιώκουν την ενεργητική συμμετοχή και την κριτική ικανότητα ενός αναγνώστη για να συμπληρώσει το αφηγηματικό, αλλά και νοηματικό κενό που δημιουργεί το ανοιχτό τέλος.

Στις γαλλικές διασκευές «Rouge & Or», «Hachette BD» και «Tourbillon» διαφαίνεται έκδηλα ότι οι συγγραφείς επέλεξαν να εντάξουν στη δική τους εκδοχή ατόφια αρκετά αποσπάσματα του αφετηριακού έργου του V. Hugo, προκειμένου να διατηρήσουν τα στοιχεία του ρεαλισμού και της ηθογραφίας του πρωτότυπου κειμένου. Διαγράφεται καθαρά η άποψή τους ότι ακόμα κι όταν γράφουν για παιδιά-αναγνώστες αυτό δεν πρέπει να γίνεται σε βάρος της λογοτεχνικής γλώσσας. Γι' αυτό διατήρησαν στο γραπτό τους λόγο ατόφια επιλεγμένα διακειμενικά στοιχεία του πρωτότυπου έργου, όπως την υποβλητικότητα κάποιων ιδιαίτερων μονολόγων, την ένταση κομβικών διαλογικών μερών, αποσπάσματα με ιδεολογική φόρτιση ή με αποχρώσεις του ήθους των ηρώων. Οι συγκεκριμένες επιλογές αυτών των διασκευαστών αφήνουν, επιπλέον, να εννοηθεί παιδιά-αναγνώστες αρκετά ώριμα με αναγνωστικές ικανότητες. Ακόμη και σ' αυτήν την περίπτωση, που οι διασκευαστές διατήρησαν επιλεγμένα ατόφια στοιχεία του πρωτότυπου έργου, οι διασκευές τους δεν παύουν να αποτελούν μια νέα δημιουργική διαδικασία που φέρει τη σφραγίδα ιδιαίτερης φυσιογνωμίας. Αντίθετα, οι υπόλοιπες υπό έρευνα σύγχρονες εκδοχές διαχείρισης του κλασικού πρωτότυπου έργου, έχοντας ως πρώτη ύλη το μύθο του μυθιστορήματος του V. Hugo, προέβησαν σε μια ελεύθερη αναδημιουργία του αρχικού έργου που εντοπίζεται στη γλωσσική και υφολογική επεξεργασία, στο πλαίσιο του χωροχρόνου, στην παρουσίαση των αφηγηματικών ηρώων, στο επίπεδο των νοημάτων και της ιδεολογίας που υποβάλλονται σ' αυτά τα νεωτερικά παιδικά αναγνώσματα. Πρόκειται για διακειμενικά στοιχεία τα οποία μπορεί να τροποποιήθηκαν με διασκευαστικές προσθήκες και αφαιρέσεις, να έχουν αποσυντεθεί και αναδομηθεί κάτω από νέες κοινωνικές και ιδεολογικές συνθήκες¹²⁴⁰, αλλά δεν παύουν να παραπέμπουν στο αφετηριακό κλασικό έργο. Και, παράλληλα, αποτελούν

¹²³⁹ Barthes R., *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966, σ. 54.

¹²⁴⁰ Παπαδήμα Μ., *Τα πολλαπλά κάτρωπα της μετάφρασης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2012: Όπως συμβαίνει και στην παράθεση πολλαπλών μεταφράσεων του ίδιου κειμένου οι οποίες προσφέρονται για αντιπαραβολική σύγκριση υπό διάφορα πρίσματα: φιλοσοφικό, ιστορικό, κοινωνικό, υφολογικό κ.λπ. Μέσω της αναμετάφρασης φωτίζεται η μεταφραστική διαδικασία, στη διαχρονία και στη συγχρονία, αποτυπώνονται οι νόρμες και τα μεταφραστικά ήθη της κάθε εποχής, αναδεικνύονται με τρόπο έκτυπο οι εγγενείς διαφορές του πρωτοτύπου και του μεταφράσματος, ο ρόλος του μεταφραστή αλλά και ο εκδοτικός παράγοντας.

αυτόνομα και αυθύπαρκτα δημιουργήματα που έχουν τη δική τους αξία και βρίσκονται σε εμφανή και πολυεπίπεδη διακειμενική σχέση με το αφηγηρικό κλασικό μυθιστόρημα του V. Hugo.

Σ' όλες τις υπό έρευνα διασκευές, οι δημιουργοί ανέδειξαν τους δύο πρωταγωνιστές, τον Quasimodo και την Esmeralda, που ακολουθούν δύο αφηγηματικές γραμμές, έχουν αντίθετες συμπεριφορές και διαφορετικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Κατά την εκκίνηση της ιστορίας, κάθε διασκευαστής έχει εισαγάγει όλους τους κεντρικούς ήρωες της ιστορίας¹²⁴¹, όπως τον Claude Frollo, τον Gringoire και τον Phoebus. Έτσι, το παιδί-αναγνώστης τους αναγνωρίζει εύκολα και ταυτίζεται με τον ένα ή με τον άλλο ήρωα¹²⁴². Για να αποδώσουν τους ήρωες της ιστορίας, όλοι οι δημιουργοί των διερευνώμενων διασκευών δανείστηκαν στοιχεία των αφηγηματικών ηρώων από το αφηγηρικό έργο, στα οποία ενσωμάτωσαν χαρακτηριστικά των ανθρώπων της εποχής τους, γεγονός που αφήνει να διαφανεί ότι «ο συγγραφέας περισσότερο ανακαλύπτει ένα χαρακτήρα παρά τον δημιουργεί»¹²⁴³. Οι συντελεστές των εκδόσεων «Rouge & Or», «Μοντέρνοι Καιροί», «Α. Α. Λιβάνη», «Tourbillon» και «Αστήρ» περιγράφουν λεπτομερώς τους ήρωες, Quasimodo και Esmeralda, σχολιάζουν τη συμπεριφορά και τις απόψεις τους, ώστε να μπορεί ο εννοούμενος αναγνώστης να τους κρίνει σε όλη τους την πολυπλοκότητα¹²⁴⁴. Αντίθετα, όλα αυτά τα στοιχεία υπονοούνται στις εκδόσεις, «Clé International», «Glénat BD» και «Hachette BD», καθώς φαίνεται οι διασκευαστές επιδιώκουν να επισύρεται η προσοχή των νεαρών αναγνωστών στη δράση των ηρώων, αποδίδοντας συνοπτικά τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Γεγονός που αφήνει να εννοηθεί ότι οι συγκεκριμένες διασκευές απευθύνονται σε αναγνώστες που αποζητούν μόνο την ικανοποίηση της περιπέτειας. Ωστόσο, στην ελληνική διασκευή «Καλοκάθη», ο διασκευαστής γράφει απλά και αποδίδει πολύ συνοπτικά δράση, χαρακτηρισμούς και σκέψεις των αφηγηματικών ηρώων, υπονοώντας πιο ανώριμους αναγνώστες. Καταλήγοντας, παρατηρείται ότι τόσο τα γλωσσικά όσο και τα υφολογικά

¹²⁴¹ Λεονάρδος Γ., *Η δομή του μυθιστορήματος*, εκδ. «Νέα Σύνορα»-Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2000, σ. 89-90.

¹²⁴² Στο ίδιο, σ. 90.

¹²⁴³ Στο ίδιο, σ. 91.

¹²⁴⁴ Giasson J., *Les textes littéraires à l'école*, éd. Gaëtan Morin, Québec, 2000, σ. 121-122.

χαρακτηριστικά των υπό έρευνα διασκευών αφήνουν να διαγραφούν παιδιά-αναγνώστες διαφορετικής ωριμότητας και αναγνωστικών δεξιοτήτων¹²⁴⁵.

Σύμφωνα με το Forster, οι χαρακτήρες μιας ιστορίας διακρίνονται σε «επίπεδους» και «σφαιρικούς».¹²⁴⁶ Οι διασκευαστές των υπό έρευνα διασκευών του έργου του Hugo «Η Παναγία των Παρισίων», παρουσιάζουν τους ήρωες, Claude Frollo, Phoebus και Gringoire, αμετάβλητους στην εξέλιξη της πλοκής και στην αλλαγή των γεγονότων κι έτσι δημιουργούν τη δική τους ατμόσφαιρα στην πορεία της ιστορίας¹²⁴⁷. Πρόκειται για τους επίπεδους χαρακτήρες της ιστορίας που είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι από το παιδί-αναγνώστη. Η Esmeralda παρουσιάζεται από τους συγγραφείς όλων των υπό έρευνα διασκευών ως ο «Άλλος-τσιγγάνα» που συνδέεται με το εξωτικό στοιχείο και που φέρει τα χαρακτηριστικά της κοινωνικής τάξης από την οποία προέρχεται. Προβάλλεται έντονα η ιδιοσυγκρασία του χαρακτήρα της που συμβάλλει με όλη τη δυναμικότητά της στην εξέλιξη της πλοκής και της δράσης. Όσον αφορά στο σφαιρικό χαρακτήρα του Quasimodo, αυτός ανακατασκευάστηκε από όλους τους συγγραφείς των υπό έρευνα διασκευών, σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο Forster, ως ένας χαρακτήρας απρόβλεπτος που διαμορφώνεται και μεταβάλλεται συνεχώς ανάλογα με τα γεγονότα, τις συγκρούσεις και τις περιπέτειες που βιώνει στην πορεία της ιστορίας. Είναι παρόν σ' όλα τα σημαντικά γεγονότα και σε όλες τις σημαντικές σκηνές του έργου¹²⁴⁸. Είναι ο μεταβαλλόμενος ήρωας που το παιδί-αναγνώστη χαίρεται να ανακαλύπτει πλευρές του χαρακτήρα του από την αρχή μέχρι το τέλος της ιστορίας με τα μεγάλα αποθέματα εσωτερικής και ψυχικής δύναμης που διαθέτει. Στις εκδόσεις «Glénat BD» και «Hachette BD» με τη μορφή κόμικς επιδιώκεται η σκιαγράφηση των ηρώων, μέσα από το διάλογο, ο χαρακτήρας των ηρώων αποκαλύπτεται έμμεσα στο λόγο και τις χειρονομίες της εικονιστικής αφήγησης και αποφεύγονται κειμενικές περιγραφές¹²⁴⁹.

Η επιλογή των ονομάτων¹²⁵⁰ των ηρώων της ιστορίας «Η Παναγία των Παρισίων», αποτελεί πόνημα του V. Hugo, δημιουργού του πρωτότυπου κειμένου.

¹²⁴⁵ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 178.

¹²⁴⁶ Forster E. M., *Aspects of the Novel*, ed. Penguin Books, London, 2005, σ. 73-74.

¹²⁴⁷ Στο ίδιο, σ.74.

¹²⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 74-81.

¹²⁴⁹ Βλ. Sarraute N., « Ce que je cherche à faire » στο *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy-la-Salle, vol. 2. I. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972.

¹²⁵⁰ Το όνομα των χαρακτήρων είναι πολιτισμικό προϊόν, άμεσα συνδεδεμένο με το πολιτιστικό υπόβαθρο της εκάστοτε εποχής σύμφωνα με την Nykiel- Herbert (B. Nykiel-Herbert, «Applied Onomastics: Translation of Personal Names in South African Books for Children», στο Nicolaisen

Επέλεξε σκόπιμα τα συγκεκριμένα ονόματα για τους ήρωες του έργου του, για να παραπέμπει το όνομά τους στην ποιότητα του χαρακτήρα τους¹²⁵¹ και να υποδηλώνει την καταγωγή και την κοινωνική τους θέση, καθώς και τις πεποιθήσεις και την ιδεολογία τους¹²⁵², την εποχή της συγγραφής του κλασικού έργου, περί τα τέλη του 19ου αιώνα. Όλοι οι διασκευαστές και των γαλλικών και των ελληνικών εκδόσεων των υπό έρευνα διασκευών διατηρούν τα ονόματα των ηρώων του αφηγησιακού έργου. Συνεπώς, όλες οι υπό έρευνα διασκευές ακολουθούν τους γλωσσικούς περιορισμούς και κανόνες, τις πολιτιστικές επιταγές, τις προσδοκίες και προτιμήσεις των παιδιών-αναγνωστών, αλλά κυρίως τις επιταγές των εκδοτικών οίκων¹²⁵³, όπου υποφώσκουν εμπορικές και οικονομικές σκοπιμότητες. Παρατηρείται ότι στη διασκευή της έκδοσης «Ελαφάκι», διαφοροποιείται η ιδιότητα του «κακού» ήρωα, Claude Frolo, τον οποίο ο διασκευαστής τον μετατρέπει από αρχιδιάκονο του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων σε δικαστή της πόλης του Παρισιού και «αδίσταχτο δολοφόνο των τσιγγάνων»¹²⁵⁴, ενώ ο Phoebus είναι «ο νέος αρχηγός της φρουράς του δικαστή Φρόλο»¹²⁵⁵ και ο «καλύτερος φίλος»¹²⁵⁶ του Quasimodo και της Esmeralda. Αυτή η ιδιαιτερότητα του εικονοβιβλίου της έκδοσης «Ελαφάκι» πιθανότητα πηγάζει από το γεγονός ότι ο διασκευαστής δε θέλει να διαφανεί ότι οι λειτουργοί της εκκλησίας είναι αδίσταχτοι δολοφόνοι και ρατσιστές, γιατί απευθύνεται σε παιδιά-αναγνώστες ηλικίας

W.F.H. *Proceedings of the XIXth International Congress of Onomastic Sciences*, Aberdeen 4-11/08/1996, vol. 3, Department of English, University of Aberdeen, 1998, σ. 366) και απαραίτητο στοιχείο στην «αναγνωριστικότητα» και τη «μνημονευσιμότητα» του κειμένου (M. Tymoczko, “The Names of the Hound”. In M. Tymoczko, *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester: St. Jerome Publishing, 1999, σ. 226). Παρέχει πληροφορίες και προσδίδει ιδιαίτερα σωματικά και ψυχικά χαρίσματα στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες, σύμφωνα με τον Ph. Hamon (Ph. Hamon, ‘Pour un statut sémiologique du personnage’, in R. Barthes, W. C. Booth & Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, σ. 143). Αξίζει να σημειωθεί ότι «όλα τα στοιχεία, μέσα στη διήγηση, παίζουν ένα ρόλο λειτουργικό. Όλα, μέχρι και η παραμικρή λεπτομέρεια έχει μια σημασία» (R. Barthes, *L’aventure sémiologique*, Essais, Seuil, Paris, 1985, σ. 176), πόσο μάλλον το όνομα των χαρακτήρων. Αποτελεί «ενδεικτικό στοιχείο που αφορά τα πρόσωπα, δίνοντας πληροφορίες για την ταυτότητά τους [...] για να καταλάβουμε ‘σε τι χρησιμεύει’ αυτή η ενδεικτική σημειογραφία, πρέπει να περάσουμε σ’ ένα ανώτερο επίπεδο (πράξεων των προσώπων ή έκθεσης), γιατί μόνο εκεί αποκαλύπτεται η ένδειξη [...] παίρνει το νόημά της σε επίπεδο γενικής τυπολογίας των δρώντων προσώπων» (R. Barthes, *L’aventure sémiologique*, Essais, Seuil, Paris, 1985, σ. 179).

¹²⁵¹ Ph. Hamon, ‘Pour un statut sémiologique du personnage’, in R. Barthes, W. C. Booth & Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, σ. 148.

¹²⁵² D. Lamping, “Der Name” in der Erzählung, *Zur Poetik des Personennamens. Wuppertaler Schriftenreihe Literatur*, Bd. 21, Bonn: Bouvier Verlag. 1983, σ. 46-47.

¹²⁵³ H. Kalverkämper, “Namen im Sprach Austausch: Namenübersetzung”. In Eichler E. et al (Hrsg.), *Namenforschung. Ein Internationales Handbuch zur Onomastik*. 1. Teilband. Berlin, New York, Walter De Gruyter Verlag, 1995, σ. 1022.

¹²⁵⁴ *Η Παναγία των Παρισίων*, εκδ. Ελαφάκι, 1997, σ. 8.

¹²⁵⁵ *Αυτόθι*, σ. 20.

¹²⁵⁶ *Αυτόθι*, σ. 60.

επτά ετών τα οποία είναι ανώριμα. Πρόκειται για μια επιλογή του διασκευαστή που καθορίζεται από τις κυρίαρχες αντιλήψεις της εποχής του περί παιδικότητας στην λογοτεχνία για παιδιά.

Στις διασκευές των γαλλικών εκδόσεων των υπό έρευνα διασκευών κυριαρχεί η αυτούσια αντιγραφή όλων των ονομάτων του αρχικού κειμένου, την οποία η Pieciul αποκαλεί «μηδενική μετάφραση»¹²⁵⁷, εφόσον πρόκειται για διασκευές που είναι γραμμένες με το ίδιο αλφάβητο: Esméralda> Esméralda, Quasimodo> Quasimodo, dom Claude Frollo> dom Claude Frollo κ.τ.λ. Από την έρευνά μας προκύπτει ότι όλες οι ελληνικές εκδόσεις των υπό έρευνα διασκευών εφαρμόζουν την τεχνική της «μεταγραφής» (transcription)¹²⁵⁸: πρώτον, παρατηρείται «απόδοση των ονομάτων με διαφορετικό σύστημα γραφής, χρησιμοποιώντας αντί για το λατινικό αλφάβητο το ελληνικό»¹²⁵⁹, για παράδειγμα, Esméralda>Εσμεράλδα¹²⁶⁰, Quasimodo>Κουασιμόδο¹²⁶¹, Claude Frollo>Κλοντ Φρόλο¹²⁶², Gringoire>Γκρινγκουάρ¹²⁶³, Phœbus de Châteaupers> Φεμπύς ντε Σατοπέρ¹²⁶⁴, δεύτερον, «φωνητική μεταγραφή, γραφή λέξεως με τα σύμβολα του διεθνούς φωνητικού αλφαβήτου»¹²⁶⁵ για παράδειγμα, Gringoire>Γκρενγκουάρ¹²⁶⁶, και τρίτον «απόδοση των ονομάτων σε άλλη γλωσσική μορφή (= μετάφραση)»¹²⁶⁷ όπως για παράδειγμα το όνομα Phœbus de Châteaupers αποδίδεται στα ελληνικά Φοίβος του Σατοπέρ¹²⁶⁸. Σε όλες τις υπό έρευνα ελληνικές διασκευές παρατηρείται μια

¹²⁵⁷ E. Pieciul, *ό.π.*, σ. 59-60.

¹²⁵⁸ Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., 1998, σ. 1087.

¹²⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 1087.

¹²⁶⁰ Στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί το 2001, στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη το 2005, στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Καλοκάθη το 2007 και στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μίνωα το 1996.

¹²⁶¹ Στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί το 2001, στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη το 2005, στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Καλοκάθη το 2007 και στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μίνωα το 1996.

¹²⁶² Στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί το 2001, στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη το 2005, στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Καλοκάθη το 2007 και στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μίνωα το 1996.

¹²⁶³ Στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Καλοκάθη το 2007.

¹²⁶⁴ Στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μίνωα το 1996.

¹²⁶⁵ Γ. Μπαμπινιώτης, 1998, *ό.π.*, σ. 1087.

¹²⁶⁶ *Η Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη το 2005, στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί το 2001 και στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μίνωα το 1996.

¹²⁶⁷ Γ. Μπαμπινιώτης, 1998, *ό.π.*, σ. 1087.

¹²⁶⁸ Στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί το 2001, στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη το 2005 και στην *Παναγία των Παρισίων* από τις εκδόσεις Καλοκάθη το 2007

προσαρμογή του ονόματος Phæbus de Châteaupers στα ελληνικά δεδομένα Φοίβος του Σατοπέρ. Πιθανόν αυτό συμβαίνει, γιατί οι διασκευές απευθύνονται σε παιδιά-αναγνώστες και με το συγκεκριμένο τρόπο απόδοσης του ονόματος του ήρωα οι διασκευαστές τον φέρνουν πιο κοντά στα παιδιά-αναγνώστες και δεν υποβιβάζουν το ρόλο του, ως ιπότης μέσα στην ιστορία, με τη χρήση του ονόματος σε «απλό σημείο αναφοράς»¹²⁶⁹. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα ονόματα είναι εξαιρετικά πολύτιμη πηγή «κοινωνικών, πολιτισμικών και εθνικών πληροφοριών»¹²⁷⁰, γι' αυτό και δεν επιβάλλεται η μετάφρασή τους στα ελληνικά¹²⁷¹. Κι όπως παρατηρεί η S. Cummins, «η προσέγγιση των ονομάτων μέσω της μεταγραφής προσδίδει ξενικό χαρακτήρα στο κείμενο μεταφέροντας το 'τοπικό χρώμα' (couleur locale) του πρωτότυπου και διατηρώντας τουλάχιστον κατ' εικόνα τις ονοματοθετικές επιλογές του συγγραφέα»¹²⁷².

Αξίζει να διασαφηνιστεί ότι όλες υπό έρευνα διασκευές, είναι βιβλία με εικόνες. Η εικονογράφηση απευθύνεται σε παιδιά-αναγνώστες-θεατές που βλέπουν τον κόσμο με την παιδική ματιά. Έτσι, όλοι οι εικονογράφοι των υπό έρευνα διασκευών δεν αναπαριστούν τους ήρωες και τις σκηνές της ιστορίας με ρεαλιστικές εικόνες φωτογραφικής ακρίβειας, αλλά προβάλλουν μια εικονογράφηση του «καινοφανούς-φανταστικού χώρου»¹²⁷³. Οπότε, οι εικονογράφοι αποτυπώνουν εικονικά την ιστορία της «Παναγία των Παρισίων», στοχεύοντας στη συγκινησιακή διάσταση της εικόνας, η οποία δίνει τη δυνατότητα στο παιδί-αναγνώστη-θεατή να την αποκωδικοποιήσει με τις δικές του αισθήσεις βάσει των βιωματικών του εμπειριών. Έτσι, ο εννοούμενος αναγνώστης-θεατής καλείται να εκφραστεί μέσα από τις εικόνες του καινοφανούς-φανταστικού κόσμου της ιστορίας, τις οποίες, αφού τις προσεγγίσει διερευνητικά, στρέφει το βλέμμα του από την εικόνα στο κείμενο, το οποίο διαβάζει και στη συνέχεια ωθείται στο να συνδυάσει τα νοήματά τους. Οι εικόνες όλων των υπό έρευνα διασκευών με την έντονη συναισθηματική απόδοση των χρωμάτων και των σχημάτων

¹²⁶⁹ E. Pieciul, *ό.π.*, σ. 34.

¹²⁷⁰ J. Stephens, *Language and ideology in Children's fiction*, Longman, London, New York, 1992, σ. 110.

¹²⁷¹ E. Pieciul, *ό.π.*, σ. 37.

¹²⁷² S. Cummins, "Names and Naming in Translation". In *Proceedings of the XVI International Federation of Translators*, Vancouver 7-10/08/2002, Vancouver: International Federation of Translators, 2002, σ. 92-93. Βλ. Η Απόδοση των Προσωπωνυμιών στο Χώρο της Λογοτεχνικής Μετάφρασης Πολυξένη Γεωργίου Ιόνιο Πανεπιστήμιο <http://www.enl.auth.gr/translation/PDF/Georgiou.pdf>

¹²⁷³ Ασωνίτης Π., *Η Εικονογράφηση στο Βιβλίο Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2001, σ. 177-178.

τους, εκκαλούν το παιδί-αναγνώστη-θεατή να ενεργοποιήσει την παρατηρητικότητά του, να αφηγηθεί το περιεχόμενο της αναπαράστασης, να περιγράψει τις σκηνές, να διαλογισθεί μαζί τους, να συμπληρώσει το νοηματικό κενό που αφήνει η αφήγηση κειμένου και εικόνας και κυρίως να γεφυρώσει το κενό μεταξύ «φανταστικού» και πραγματικού κόσμου. Αναθέτουν στον εννοούμενο αναγνώστη-θεατή «τον ενεργητικό ρόλο του αφηγητή και ταυτόχρονα ερμηνευτή της εικονογραφημένης ιστορίας»¹²⁷⁴. Τού καλλιεργούν την επιθυμία να δραματοποιήσει το περιεχόμενό τους. Βοηθούν το παιδί να αντιληφθεί ότι η εικαστική γλώσσα είναι αναπαράσταση της σκέψης και των συναισθημάτων, άμεσα συνδεδεμένα με την ύπαρξη του ανθρώπου και την ίδια τη ζωή. «Με αυτές τις επιλογές τους οι σύγχρονοι συγγραφείς και εικονογράφοι δίνουν μια αισιόδοξη προοπτική στη λογοτεχνία για παιδιά. Διότι, ενθαρρύνοντας τα τελευταία να συμμετέχουν στη συγκρότηση των νοημάτων των κειμένων που διαβάζουν, τα απομακρύνουν από τις παραδοσιακού τύπου αναγνώσεις, με τις οποίες εισέπρατταν απλώς παθητικά τα προκατασκευασμένα νοήματα που οι ενήλικοι δημιουργοί είχαν διαμορφώσει γι' αυτά, και τα ωθούν προς μια κριτική στάση απέναντι στα βιβλία που διαβάζουν»¹²⁷⁵. Το γεγονός ότι όλες υπό έρευνα διασκευές, είναι βιβλία με εικόνες, αποδεικνύει ότι είναι βιβλία «ανοιχτά» σε πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες που «προκαλούν την ικανότητα του αναγνώστη-θεατή να επινοήσει, να σκεφτεί, να δημιουργήσει, να αρθρώσει λόγο [...] και τον βοηθούν να μεγαλώσει και να ωριμάσει. Είναι κείμενα που τον βοηθούν να πλεύσει στο συμβολικό και την αλληγορία, στην πραγματικότητα και το όνειρο, στο πραγματικό και το φανταστικό, στους πραγματικούς ανθρώπους και τον κόσμο τους και στους επινοημένους ήρωες και τις πράξεις τους»¹²⁷⁶. Παράλληλα, οι πολλαπλές εικονογραφημένες αναδιηγήσεις της ιστορίας του μυθιστορήματος «Η Παναγία των Παρισίων» του V. Hugo, δίνει τη δυνατότητα στα παιδιά-αναγνώστες-θεατές να διαβάσουν δύο ή και περισσότερες διασκευές με το ίδιο θέμα και «να τις εξερευνήσουν συγκριτικά τόσο ως προς την εξωτερική τους εμφάνιση, όσο και ως προς την προσέγγιση του κάθε συγγραφέα, το είδος των πληροφοριών, την οπτική γωνία, τις πληροφορίες, τη γλώσσα και πολλά άλλα στοιχεία»¹²⁷⁷.

¹²⁷⁴ Οικονομίδου Σ., 2016, *ό. π.*, σ. 314.

¹²⁷⁵ Στο ίδιο, *ό. π.*, σ. 314.

¹²⁷⁶ Αναγνωστοπούλου Δ., 2005, *ό. π.*, σ. 51.

¹²⁷⁷ Καρπόζηλου Μ., 1994, *ό. π.*, σ. 60-61.

Θα κλείσουμε την παρούσα μελέτη με τη διαπίστωση ότι στις διασκευές του κλασικού έργου η «Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo οι δημιουργοί διαχειρίζονται με σχετική ελευθερία το πρωτότυπο κείμενο που επανεγγράφουν. Ανάλογα με τους περιορισμούς που τούς θέτει το πολιτισμικό του συγκείμενο, ακολουθούν τις νόρμες που διέπουν τις επανεγγραφές τέτοιου είδους, είτε συντομεύοντας, είτε αφαιρώντας ή προσθέτοντας στο νέο κείμενο και οικειοποιούν και μετακενώνουν στα παιδιά τη γαλλική πολιτιστική παράδοση σ' ένα διαφοροποιημένο νέο κείμενο. Κατά τη Susan Bassnett, «η μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε ένα πρωτότυπο κείμενο και ένα μετακείμενο είναι ότι το πρώτο είναι "καθορισμένο" χρονικά και τοπικά, το δεύτερο μεταβλητό»¹²⁷⁸. Η «Παναγία των Παρισίων» του Victor Hugo είναι μία, αλλά πολλές οι μεταδιηγητικές αναγνώσεις.

¹²⁷⁸ Bassnett S., *Translation Studies*, London: Routledge, 1991, σ. 101.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

- Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, adaptation Jean Portail, éditions Rouge & Or, Paris, 1980.
- Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, adaptation Claude Gendrot, dessin Paul Gillon, éditions Hachette BD, Paris, 1985.
- Βίκτωρος Ουγκώ, *Η Παναγία των Παρισίων*, διασκευή Μαν. Σκουλούδης, εικονογράφηση Γιώργος Κουζούνης, εκδόσεις Αστήρ, Αθήνα, 1975.
- Η απόδοση-διασκευή της Disney, *Η Παναγία των Παρισίων*, ελληνικό κείμενο Ι. Δρόσου, εικονογράφηση Philippe Harchy, εκδόσεις Ελαφάκι, Αθήνα, 1996.
- Βίκτορ Ουγκό, *Η Παναγία των Παρισίων*, διασκευή Λύντη Γαλάτη, επιμ. Χρ. Τσιρούκη & Στέλ. Γιασουρίδου, εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί Α.Ε.Ε., Αθήνα, 2001.
- Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, adaptation Elyette Roussel, éditions Clé International, 2003.
- Βίκτορ Ουγκό, *Η Παναγία των Παρισίων*, ελληνικό κείμενο Μαρία Παππά (εκδ. Grimm Press) και εικονογράφηση Alberto Urdiales Valiente, εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα, 2005.

- Βίκτωρος Ουγκώ, *Η Παναγία των Παρισίων*, διασκευή της Anaël Dena (εκδ. Creations for Children International, Belgique), μτφρ. Ελένη Καλοκάθη και εικονογράφηση Van Gool, εκδόσεις Καλοκάθη, Αθήνα, 2007.
- Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, adaptation Thomas Leclère, dessin Benjamin Carré, éditions Tourbillon, Paris, 2011.
- Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, adaptation Robin Recht, dessin Jean Bastide, éditions Glénat, Paris, 2012.
- Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Texte établi par Paul Meurice, Librairie Ollendorff, 1904 volume [Œuvres complètes de Victor Hugo](https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris/Texte_entier), Roman, [https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame de Paris/Texte entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Notre-Dame_de_Paris/Texte_entier).

2. ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

α. Ελληνόγλωσσες μελέτες και άρθρα

- Bakhtin M., *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Ιωαννίδου Αλεξάνδρα, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2008.
- Barthes R., *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφρ. Φ. Χατζιδάκη & Γ. Κρητικός, εκδ. Κέρδος, Αθήνα, 1973.
- Barthes R., *Μυθολογίες – Μαθημα*, μτφρ. Χατζδήμου Κ. & Ράλλη Ι., εκδ. Ράππα-Κέδρος, Αθήνα, 1979.
- Barthes R., *Ο βαθμός μηδέν της γραφής*, Νέα κριτικά δοκίμια, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, Αθήνα, εκδ. Ράππας, 1983.
- Barthes R., *Το φωτογραφικό μήνυμα*, *Communications*, 1, 1961, στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μετάφραση Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1997.
- Bassnett S., *Συγκριτική γραμματολογία. Κριτική εισαγωγή*, επιμ. Δ. Τζιόβας, μτφρ. Α. Αναστασιάδου – Ε. Γεωργοστάθη – Α. Λουδή, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2000.
- Compagnon A., *Ο Δαίμων της Θεωρίας, λογοτεχνία και κοινή λογική*, μτφ. Α. Λαμπρόπουλος, επιμέλεια Α. Τζούμα, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2001.

- Culler J., *Λογοτεχνική θεωρία*, μετφρ. Κ. Διαμαντάκου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000.
- Delcroix M. & Hallyn F., *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, μτφ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, εκδόσεις Gutenberg Αθήνα, 2000.
- Eagleton Th., *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, εκδόσεις Οδυσσέας, 1989.
- Eco U., *Κήνσορες και Θεράποντες*, μτφρ. Καλλιφατίδη Έφη, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1987.
- Eco U., *Περί λογοτεχνίας*, μετφρ. Ε. Καλλιφατίδη, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2002.
- Eco U., *Τα Όρια της Ερμηνείας*, μετφρ. Κονδύλη Μ., ΕΚΔ. Γνώση, Αθήνα, 1993.
- Eco U., *Το κοιμητήριο της Πράγας*, επιμ. Μανταίου Α., μτφρ. Καλλιφατίδου Ε., εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, 2012.
- Eliot T. S., *Δοκίμια*, μτφ. Σ. Μπεκατώρου, Αθήνα, Ηριδανός, 1983.
- Genette G., *Τα όρια της διήγησης*, μετάφραση Ε. Θεοδωροπούλου, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1987.
- Genette G., *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο*, μτφρ. Πατεράκη-Γαρέφη Μηνά, εκδ. Εστία, Αθήνα, 2001.
- Genette G., *Σχήματα ΙΙΙ. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφρ. Ε. Καψωμένος, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκης, 2007.
- Hawthorn J., *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μετφρ. Μ. Αθανασόπουλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1995.
- Hawthorn J., *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2012.
- Hirsch E., *The Aims of Interpretation*, London: University of Chicago Press, 1987.
- Holub, R., *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας Από το Φορμαλισμό στο Μεταδομισμό*, επιμ. R. Selden, ΙΝΣ, Θεσσαλονίκη, 2013.
- Iser, W., «Προς μια λογοτεχνική ανθρωπολογία» στο *Λόγου χάριν*, τ. 2, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης. Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1991, σσ. 3-24.

- Iser W., «Η προκλητική δομή των κειμένων. Η απροσδιοριστία ως όρος της επίδρασης του λογοτεχνικού λόγου» στο : *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, επιμ. Newton K. M., μτφρ. Κατσικερός Α. & Σπαθαράκης Κ., προλ. Καλοκαιρινός Α., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013 σ. 340-368.
- James H., *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μτφρ. Παπαδόπουλος Κ., εκδ. Αγρα, Αθήνα, 1991.
- Jakobson R., *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφ. Α. Μπερλής, Εστία, Αθήνα, 1998.
- Jauss H. R., «Ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές», στο *Η θεωρία της πρόσληψης, Τρία μελετήματα*, εισ., μετ., επ. Πεχλιβάνης Μ., εκδ. Ι. Δ. Κολλάρου και Σία Α. Ε., Αθήνα, 1995, σσ. 25-91.
- Newton K.M., *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*. μετφρ. Κατσικερός Α. & Σπαθαράκης Κ., προλ. Καλοκαιρινός Α., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013.
- Ricoeur P., *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μετάφραση Β. Αθανασόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990.
- Proust M., «Η μεριά του Γκερμάντ», στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, τομ. 3^{ος} , μτφρ. Π. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1997.
- Scholes R. E., *Η Δύναμη του κειμένου: Λογοτεχνική Θεωρία και Διδασκαλία των Γραμμάτων*, μτφρ. Ζ. Κ. Μπέλλα, Αθήνα, εκδόσεις παραφερνάλια - τυπωθήτω, 2005.
- Steiner George, *Οι Αντιγόνες*, μετφρ. Βασίλης Μαστόρης- Πάρις Μπουρλάκης, εκδόσεις Καλέντη, Αθήνα 2001.
- Steiner George, *Οι Αντιγόνες*, μετάφραση Βασίλης Μαστόρης- Πάρις Μπουρλάκης, εκδόσεις Καλέντη, Αθήνα 2001.
- Todorov T., *Ροέτιμ*, στα ελληνικά με τον τίτλο *Ποιητική*, μετάφραση Αγγέλα Καστρινάκη, Αθήνα, εκδόσεις Γνώση, 1989.
- Vitti M., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Ζορμπά Μ., εκδ. Οδυσσέας, 1987.
- Αμπατζοπούλου Φ., *Ο άλλος εν διωγμό. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1998.

- Βελουδής Γ., *Γραμματολογία, Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2008.
- Γιατρομανωλάκης Γ., *Πόλεως Σώμα. Μια Πρώιμη Ελληνική Μεταφορά και Προσωποποίηση*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991.
- Δημήτριος, *Περί Υφους*, εισαγωγή, μτφρ. σχόλια Π. Λεκατσάς, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1939 (1^η εκδ.).
- Ζωγραφίδου Ζ., Ε. Κασάπη, Ο. Σοφιανού, *Ποσοτικές και ποιοτικές αναλύσεις στη μετάφραση λογοτεχνικού κειμένου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000.
- Θεοτοκάς Γ., «Η τέχνη του μυθιστορήματος», *Εποχές*, 20, Δεκ. 1964, σ. 9.
- Θωμαδάκη Μ., *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα, Δομός, 1993.
- Καψωμένος Ε. Γ., *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2008.
- Κεντρωτής Γ., *Θεωρία και πράξη της μετάφρασης*, Αθήνα, Διάυλος, 1996.
- Λεονάρδος Γ., *Η δομή του μυθιστορήματος*, εκδ. «Νέα Σύνορα»-Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2000.
- Λουκάτος Δ., *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, ΜΙΕΤ : Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1968.
- Μέγα Γ., *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*, Αθήνα, 1967.
- Μιχαηλίδης – Νουάρος Ανδρέας, *Η Δομή ενός Ελληνικού Μύθου*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2002.
- Μπαχτίν Μ., *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Αθήνα, Πλέθρον, 1980.
- Μπενβενιστ Ε., «Η Σημειολογία της γλώσσας» στο *Μπενβενιστ, Μπάρτ, Ντεριντά, Πιρς, Φουκώ, Κείμενα σημειολογίας*, προλ. – μτφρ. Παπαγιώργης Κωστής, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1981, σσ. 30-53.
- Παρασκευόπουλος Ι., *Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας*, τομ. 1^{ος}, εκδ. Γρηγόρης, Αθήνα, 1993.
- Παρθένης Α., *Τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ, 1795-1796*, έκδ. Ίδρυμα Κ. & ε. Ουράνη. Αθήνα, 1995.
- Πασχαλίδης Γ., «Περί Τίτλου», στο *Λόγου χάριν*, τ.χ.4, 1996, σσ. 73-91.
- Πενάκ Ν., *Σαν ένα μυθιστόρημα*, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτης, 2000.
- Πολίτης Δ., «Ο ρόλος του αναγνώστη και η ‘Συναλλακτική’ θεωρία της L. M. Rosenblatt», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 11, 1996, σσ. 21-33.

- Πολίτης Δ., «Η Κριτική Θεωρία της Λογοτεχνίας για Παιδιά: Οριοθετήσεις και Προοπτικές», *Η Λέσχη των Εκπαιδευτικών*, τ. 11, 1995, σσ. 30-33.
- Προβατά Δ., στο κείμενο της ομιλίας της : «Η απήχηση του Βίκτορος Ουγκό στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα» 2002, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (ΕΙΕ) | ©National Hellenic Research Foundation, σ. 120. <https://helios-eie.ekt.gr/EIE/handle/10442/776>. Η ομιλία της Προβατά Δ. είναι βασισμένη στα πορίσματα της διδακτορικής της διατριβής με θέμα "Το έργο του Victor Hugo στην Ελλάδα, 1842-1902", *Victor Hugo en Grèce (1842-1902)*, Παρίσι, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).
- Πρυνεντύ Ζ., *Ο ξένος, αυτός ο όμοιος που απαρνιόμαστε. Σύγχρονα Θέματα*, 54, Αθήνα: τυπωθήτω- Γιώργος Δάρδανος, 1995.
- Σαμαρά Ζ., *Προοπτικές του κειμένου*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Κώδικας, 1987.
- Σαχίνης Α., *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1971.
- Τodorov Τ., *Ποιητική*, μτφρ. Α. Καστρινάκη, Γνώση, Αθήνα, 1989.
- Τζιόβα Δ., *Μετά την αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, εκδόσεις Γνώση, 1987.
- Τζούμα Α., *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία-Θεωρία και Εφαρμογή της Αφηγηματικής Τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, εκδόσεις Συμμετρία, 1997.
- Τζούμα Α., *Ερμηνευτική: Από τη βεβαιότητα στην υποψία*, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005.
- Τσατσούλης Δ., *Η Περιπέτεια της Αφήγησης*, Αθήνα, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, 1997.
- Τσιριμώκου Λ., *Η λογοτεχνία της πόλης*, εκδόσεις Λωτός, Αθήνα, 1988.
- Φραγκουδάκη Αν., *Γλώσσα και Ιδεολογία: κοινωνιολογική προσέγγιση της ελληνικής γλώσσας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1987.

β. Ξενόγλωσσες μελέτες και άρθρα

- Bakhtin M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin and London: University of Texas Press, 1981, pp. 269-434.

- Bakhtin M., *Rabelais and his world*, Indiana University Press, 1984.
- Bakhtine M., « Formes du temps et du chronotope dans le roman. Observations finales », *Esthétique et théorie du roman*, tel Gallimard, Paris, 1996. σσ. 301-308.
- Bakhtin M., « Du discours romanesque ». Στο *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, σσ. 83-233.
- Bal M., *Narratology-Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto, Toronto, 1997.
- Bardin L., *L'analyse de contenu*, collection « Le psychologue », Presses Universitaires de France-PUF, éd. 10^e, Paris, 2003.
- Barthes R., “Analyse structurale du récit” στο συλλ. τόμο *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, σσ. 32-46.
- Barthes R., « L’effet de réel », *Communications*, 11, 1968, στο *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, σσ. 167-174.
- Barthes R., *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966.
- Barthes R., *Image Music Text*, επιμ. Heath S., New York, Hill and Wang, Fontana Press, London, 1977.
- Barthes R., *L’aventure sémiologique*, éd. Seuil/Essais-Points, Paris, 1985.
- Barthes R., *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, « Point », 1953.
- Barthes R., *Le Plaisir du texte*, éd. Seuil, Paris, 1973
- Barthes R., *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, μτφρ. Howard R., New York: Hill & Wang-Farrar, 1985.
- Bremond C., « La logique des possibles narratifs », *Communications* 8, *L’analyse structurale du récit*, Seuil, Paris, 1981(1^e ed. 1966), pp. 60-76.
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115
- Caserio R. *Plot, Story and the Novel*, New Jersey, Princeton University Press, 1979.
- Cave T., *Recognitions: A Study in Poetics*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1988,
- Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, éditions du Seuil, Paris, 1998. Press, 1990.
- Condillac, *Œuvres complètes*, Παρίσι, εκδόσεις Dufart, 1803.
- Dujardin E., *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l’œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1983.

- Eco U., *L'œuvre ouverte*, éd. Seuil [Points], Paris, 1965.
- Eco U., *Lector in fabula*, εκδ. Grasset, 2^η έκδοση (1^η εκδ. 1979), Paris, 1985.
- Eco U., *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- Eco, U., *A Theory of Semiotics*, (trad. anglaise complète du *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975), Bloomington, Indiana University Press, 1976.
- Fontanier P., *Les figures du discours*, préface de Genette G., Flammarion, coll. « Champs Classiques », Paris, 2009.
- Forster E. M., *Aspects of the Novel*, ed. Penguin Books, London, 2005.
- Galay Jean-Louis, *Travaux du centre de recherches sémiologiques : Esquisses pour une théorie figurale du discours*, Université de Neuchatal, Lausanne, 1972. https://doc.rero.ch/record/258291/files/Travaux_du_Centre_de_Recherches_Semiologiques_15_1972_20160201.pdf
- Genette G., *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969 [coll. Points, 1979].
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Points », Paris, 1982.
- Genette G., *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991.
- Genette G., *Figures III*, Coll. “Poétique”, Seuil, Paris, 1972.
- Genette G., *L'utopie littéraire, Figures I*, Seuil/ Points, Paris, 1996.
- Genette G., *Nouveau Discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- Genette G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette G., *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987.
- Genette G., « Frontières du récit. » στο *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, pp. 152-163. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121
- Ginzburg C., *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, Paris, 1989.
- Grivel Ch., *Production de l'intérêt Romanesque*, La Haye, Paris, Mouton, 1973.
- Hamon Ph., «Pour un statut sémiologique du personnage», in R. Barthes, W. C. Booth & Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, σσ. 115-180.

- Hausser Michel, *Sur les titres de Gracq, στο Julien Gracq, Actes du colloque international d'Angers, 21,22,23 mai 1981*, Angers, Presses de l'Univ., 1982, σ. 160-172.
- Hobbs J. & Salome R., *The Visual Experience*, Worcester, Massachusetts: Davis Publications, 1995.
- Hoek L. H., *La Marque du titre*, La Hague, Mouton, 1981.
- Iser W., *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, εκδ. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- Iser W., *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Liège, Belgique, 1977.
- Iser W., *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1993, σσ. 3-30.
- Iser, W., «Interaction between Text and Reader» στο Suleiman R. Susan and Crosman Inge, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, New Jersey: Princeton University Press, 1980, σσ. 106-119.
- Jouve V., *L'effet-personnage dans le roman*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2001.
- Kalverkämper H., “Namen im Sprachtausch: Namenübersetzung”. In Eichler E. et al (Hrsg.), *Namenforschung. Ein Internationales Handbuch zur Onomastik*. 1. Teilband. Berlin, New York, Walter De Gruyter Verlag, 1995, σ.1022-1035.
- Kristeva J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, επιμ. Leon Roudiez επιμ. Thomas Gora & Alice Jardine, New York: Columbia University Press, 1980.
- Kristeva Julia, *Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, (1985)1978.
- Landes, S., «Picture Books As Literature. », in *Children's Literature Association Quarterly*, 10 (2), 1985, pp. 51-54.
- Lagarde A. & Michard L., *Textes et Littérature XIXe siècle*, Bordas, Paris, 1969.
- Morais José, *L'art de lire*, éditions Odile Jacob, Paris, 1999.

- Platon, « Cratyle », dans les *œuvres complètes*, tome V, éd. Et trad. Louis Meridier, Les Belles Lettres, C.U.F, Paris, 1931.
- Platon, *Phèdre*, dans les *Œuvres Complètes*, tome IV, 3, éd. et trad. Léon Robin, Les Belles Lettres, C.U.F., Paris, 1933.
- Proust M., « Le Côté de Guermantes I », [1920] στο *À la recherche du temps perdu*, τομ. 2^{ος}, Gallimard, « Folio », Paris, 1988,
- Pullman Ph., *Invisible pictures*, Signal, 60, Σεπτέμβριος 1989.
- Ricœur P., « La configuration dans le récit de fiction », *Temps et récit II*, Seuil, Paris, 1984.
- Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983.
- Robert M., *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972,
- Rose M., *Parody/Meta-fiction*, Groom Helm, London, 1979.
- Sartre J-P., *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard/Idées, Paris, 1984.
- Saussure Ferdinand de, *Écrits de linguistique générale (Bibliothèque de Philosophie)*, établis et édités par Simone Bouquet et Rudolf Engler, éditions Gallimard, Paris, 2002.
- Schapiro Meyer, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York, G. Braziller, 1994,
- Schapiro Meyer, *Style, Artiste et Société*, Gallimard, « Tel », Paris, 1970.
- Scholes R. E., *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana, 1979.
- Siganos A., *Solitudes, écritures et représentations*, εκδ. ELLUG Université Stendhal, Grenoble, France, 1995.
- Thoraval J., *Les Grandes Etapes de la Civilisation Française*, Bordas, Paris, 1976.
- Todorov T., *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Essais [Points], éd. Seuil, Paris, 1968.
- Worton M. & J. Still, *Intertextuality: Theory and Practices*, Manchester.
- Wolff Janet, *The Social Production of Art*, Macmillan, 1981.
- Waugh P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, 1996.

3. ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

α. Ελληνόγλωσσες μελέτες και άρθρα

- Αυδίκος Ε., *Το Λαϊκό Παραμύθι: Θεωρητικές Προσεγγίσεις*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1994.
- Bettelheim B., *Η γοητεία του παραμυθιού*, μτφρ. Αστερίου Ελ., εκδ. Γλάρος, Αθήνα, 1^η εκδ.1976, 2^η 1995.
- Cooper J. C., *Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών. Αλληγορίες της εσωτερικής ζωής-Πορεία προς την ωριμότητα*, μτφρ. Θ. Μαλαμόπουλος, εκδ. Θυμάρι, Αθήνα, 1998.
- Escarpit D., *Η Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία στην Ευρώπη*, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη, 1995.
- Escarpit R., *Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Ποταμιάνος Δ. Π., εκδ. Δαίδαλος Ζαχαρόπουλος Ι., σειρά «Τι ξέρω», Αθήνα, 1972.
- Hunt P., *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, μτφρ. Μητσοπούλου Χ., εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009.
- Μερακλής Μ. Γ., «*Τα Παραμύθια μας*», Αθήνα, εκδόσεις Εντός, 2001.
- Michel Tournier, «Πρέπει να γράφουμε για παιδιά; », *Courrier της Ουνέσκο* (Ιούνιος 1983).
- Nodelman P., *Λέξεις για εικόνες. Η αφηγηματική τέχνη του εικονογραφημένου βιβλίου*, μετάφραση Π. Πανάου, επιμέλεια-εισαγωγή Τ. Τσίλιμνη, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2009.
- Norton D., *Μέσα από τα μάτια ενός Παιδιού. Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία*, μετάφραση Καπτσίκη Φ., Καζαντζή Σ., Αθήνα, εκδόσεις Επίκεντρο, 2007.
- Propp V., *Μορφολογία του παραμυθιού. Η διαμάχη με τον Κλοντ-Λεβί-Στρωσ και άλλα κείμενα*, μτφρ. Α. Παρίση, εκδόσεις Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1987.
- Huizinga J., *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, μτφρ. Στ. Ροζάνης και Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1989.

- Αναγνωστοπούλου Δ., «*Η αφηγηματική φωνή και η λειτουργία της στο μυθιστόρημα Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της της Άλκης Ζέη*», στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σσ. 49-58.
- Αναγνωστοπούλου Δ., *Λογοτεχνική Πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, 2^η έκδοση, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2002.
- Ασωνίτης Π., *Η Εικονογράφηση στο Βιβλίο Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2001.
- Γιαννικοπούλου Α., «*Εστιάζοντας στις διαφορετικές εστιάσεις των εικονογραφημένων παιδικών βιβλίων*» στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σσ. 59-81.
- Γιαννικοπούλου Α., «*Πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο Το Εγώ του κειμένου και το Εγώ της εικόνας συναντούν το Εγώ του αναγνώστη*», στο *Το εικονογραφικό βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά: Συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης*, Πρακτική ημερίδας, επιμ. Καλογήρου Τζ. & Πέτροβιτς, προλ. Ανδρουτσοπούλου Λ., εκδ. Παπαδόπουλος Κ. Α.Ε., Αθήνα, 2006, σσ. 17-39.
- Γιαννικοπούλου Α., *Στη χώρα των χρωμάτων: Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, εκδόσεις Κ. Παπαδόπουλος, Αθήνα, 2008.
- Ζαν Ζόρζ, *Η δύναμη των παραμυθιών*, μεφ. Μ. Τζαφεροπούλου, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1996.
- Ζερβού Α., *Η Εκθήλυνση της (Επαν)αφήγησης: Γυναικεία φωνή και εσωτερική εστίαση*, στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σσ. 97-130.
- Ζερβού Α., *Λογοκρισία και Αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας, 1992.
- Ζερβού Α., *Στη χώρα των θαυμάτων. Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών-ενηλίκων*, εκδόσεις Πατάκης Αθήνα, 1997.

- Ζερβού Αλ., *Ελληνική αρχαιότητα, μύθος και κλασικό παιδικό βιβλίο*, Τεύχος 4, Ιούλιος 2006. <http://keimena.ece.uth.gr/>
- Ιωάννου Γ., *Παραμύθια του λαού μας*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1998.
- Καλκάνη Ε., *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι διασκευές του Αριστοφάνη*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος, 2004.
- Καλογήρου Τ., «*Το πρίσμα και το κάτοπτρο: Η συγκρότηση της αφήγησης στα παραμύθια της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου*», στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σσ. 131-146.
- Καλογήρου Τζ., «*Ζαράστρο: Μεταμορφώσεις του Πάνσοφου Φορέα της Δύναμης σε εικονογραφημένες διασκευές της όπερας του W. A. Mozart: Ο Μαγικός Αυλός*», στο: Γ. Παπαντωνάκης & Δ. Αναγνωστοπούλου (επιμ.). *Εξουσία και δύναμη στην παιδική και νεανική λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 2010, σσ. 174-191.
- Καλογήρου Τζ., *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Β' τόμος, εκδόσεις της Σχολής Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα, 2003.
- Καλογήρου, Τζ., «*Ο κόσμος βαριέται να διαβάσει θλιβερές ιστορίες της Μαρούλας Κλιάφα*», ανάπτυπο από τα *Τρικαλινά*, (Πρακτικά 5^{ου} Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών, Τρίκαλα, 5-7 Νοεμβρίου 1999), τ. 20ός, 2000.
- Κανατσούλη Μ., *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, University Press, 2002.
- Κανατσούλη Μ., *Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία: Περιορισμοί και δυνατότητες*, στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σσ. 147-167.
- Κανατσούλη Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, τυπωθήτω Γ. Δάρδανος, 2000.
- Κανατσούλη Μ., *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδόσεις Τυπωθήτω- Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα, 2004.
- Καρακίτσος Α., *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, εκδ. Ζυγός, Θεσσαλονίκη, 2010.

- Καρπόζηλου Μ., «*Το παιδί στην χώρα των βιβλίων*», Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Α.Ε., 1994.
- Κατσίκη - Γκίβαλου Ά., «*Παιδική Λογοτεχνία, Θεωρία και Πράξη*», πρώτος τόμος, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη, 1993.
- Κατσίκη - Γκίβαλου Ά., *Φιλαναγνωσία και Σχολείο*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκης, 2008.
- Λουκάτος Δ., «*Μύθοι, παραμύθια και λαϊκές ιστορίες*», στο Ν. Παπαηλιού (επιμ.), *Άκου μια ιστορία. Η παραδοσιακή τέχνη της προφορικής αφήγησης και η αναβίωσή της στις μέρες μας*, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα, 1996, σσ. 30-49.
- Μαλαφάντης Δ. Κ., *Το παραμύθι στην εκπαίδευση. Ψυχοπαιδαγωγική διάσταση και αξιοποίηση*, προλ. Μερακλής Γ. Μ., εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011.
- Μπενέκος Σ. Δ., *Πολιτισμική παράδοση και Εκπαίδευση, Μορφωτική προσέγγιση - Εκπαιδευτικές εφαρμογές*, εκδ. Τυπωθήτω - Γ. Δαρδανός, Αθήνα, 2006.
- Μπέτελχαιμ Μπρούνο, *Η γοητεία του Παραμυθιού*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, εκδ. Γλάρος, Αθήνα, 1976.
- Ντεκάστρο Μ., *Σκέψεις γύρω από τα Βιβλία Γνώσεων*, Διαδρομές, 19, 2005.
- Οικονομίδου Σ., *Χίλιες και μία Ανατροπές. Η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000.
- Οικονομίδου Σ., *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, εκδ.(3^η) Πατάκη, Αθήνα, 2016.
- Παπαντωνάκης Γ. & Κωτόπουλος Τ., *Ελληνικής λογοτεχνίας: τα ετεροθαλή*, εκδοτικός όμιλος Ίων, Αθήνα, 2011.
- Παπαντωνάκης Γ., *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006.
- Πολίτης, Δ., «*Από την εξουσία του συγγραφέα και την πρόθεση της γραφής (του) στις διαθέσεις της ανάγνωσης: Ζητήματα πρόσληψης και ερμηνείας της λογοτεχνίας για παιδιά.*» στο: Γ. Παπαντωνάκης & Δ. Αναγνωστοπούλου (επιμ.). *Εξουσία και δύναμη στην παιδική και νεανική λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 2010, σσ. 92-106.
- Provata Despina et Vihou Marina , «*La dimension culturelle dans les manuels illustrés pour enfants* », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* [En ligne], 60-61 | 2018, mis en ligne le 03 juillet 2019, consulté

le 02 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/dhfles/5704> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dhfles.5704>.

- Προπ, Β. Γ., *Η Μορφολογία του παραμυθιού: η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί-Στρως και άλλα κείμενα*, μετφρ. Αριστέα Παρίση, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου -Α. Καρδαμιτσα, 3^η εκδ., 2009 & 4^η εκδ. 2020.
- Σιβροπούλου Ρ., *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών. Θεωρητικές και Διδακτικές διαστάσεις*, Αθήνα, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2003.
- Σκαρπέλος Γ., *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2000.
- *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας*, επιμ. Μ. Γ. Μερακλής, Γ. Παπαντωνάκης, Χρ. Ζαφειρόπουλος, Μ/ Καπλάνογλου, Γ. Κατσαδώρος, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2017.
- Χαντ Π., *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, μτφρ. Σακελλαριάδου Ευγ. & Κανατσούλη Μ., Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, (1991,1996), 2001.
- Χριστοδουλίδου Λ., «Λειτουργία των αφηγηματικών δομών στη Νινέτ της Ζωρζ Σαρή» στο Γ.Παπαντωνάκης (επιμέλεια), *Πρόσωπα και Προσωπεία του Αφηγητή στην Ελληνική Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2006, σσ. 305-328.
- Χατζητάκη-Καψωμένου, Χ., *Το Νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2002.

β. Ξενόγλωσσες μελέτες

- Arizpe E. & Styles M., *Children Reading Pictures. Interpreting Visual Texts*, London and New York, Routledge Falmer, 2003.
- Bader B., *American Picture Books. From Noah Ark to the Beast Within*, New York, Macmillan, 1976.

- Bang M., *Picture This. How Pictures Work*, εκδόσεις SeaStar Books, San Francisco, 2000.
- Barker M., *Comic: Ideology, power & the critics*, Manchester University Press, Manchester/New York, 1989
- Brooks M., *Planning Theory for Practitioners*, Routledge, 2002.
- Brooks P., *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- Bassnett S., *Translation Studies*, London: Routledge, 1991.
- Cummins S., “Names and Naming in Translation”. In *Proceedings of the XVI International Federation of Translators*, Vancouver 7-10/08/2002, Vancouver: International Federation of Translators, 2002, pp. 92-95.
- Doonan J., *Drawn to illustration: Greenaway artists in 1997. Signal*, 84.
- Doonan J., *Looking at Pictures in Picture Books*, εκδ. Thimble Press, Essex, 1993.
- Escarpit D., *L'Image et l'Enfant*, Paris, dans *Image et Communication*, 1971.
- Escarpit R., *L'Écrit et la Communication*, Que Sais-je ? Presses Universitaires de France 1973, Paris, 5^e edition 1993.
- Fresnault-Deruelle P., *Dessins et bulles-La bande dessinée comme moyen d'expression*, Bordas, Paris, 1972.
- Giasson J., *Les textes littéraires à l'école*, éd. Gaëtan Morin, Québec, 2000.
- Gillis R. Mc, *The embrace: Narrative voice and Children's books*, *Canadian Children's Literature* 63, 1991.
- Glazer J. I., *Literature for Young Children*, εκδ. Charles E. Merrill, 2^η εκδ. 1986 (1^η 1981).
- Golden J., *The Narrative Symbol in Childhood Literature-Explorations in the Construction of Text*, Mouton de Gruyter, Berlin & New York, 1990.
- Goldsmith E., στο άρθρο της «*Learning from Illustrations*» στον περιοδικό τύπο *Word & Image* * 2.2, Απρίλιος-Ιούνιος 1986, p. 116.
- Greimas, A. J., « Les actants, les acteurs et les figures », στο συλλ. τόμο *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973, pp. 171-186.
- Groensteen Th., *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1999.

- Hunt P., *Children's Literature-The development of criticism*, ed. Routledge, London/New York, 1990.
- Higonnet M., "Narrative Fractures and Fragments", in *Children's Literature* 15, 1987, pp. 37-54.
- Hunt P., *Children's Literature, The development of criticism*, London and New York, Routledge, 1990.
- Hunt P., *Criticism, Theory and Children's Literature*, Basil Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1991.
- Kiefer B., Z., *The potential of picturebooks: From visual literacy to aesthetic understanding*, Merrill, 1995.
- Landes S., "Picture books as literature", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 10 no 2, summer 1985, Johns Hopkins University Press, σ. 51-54.
- Lamping D., "Der Name" in der Erzählung, *Zur Poetik des Personennamens. Wuppertaler Schriftenreihe Literatur*, Bd. 21, Bonn: Bouvier Verlag. 1983, pp. 41-48.
- Lewis D., *Reading contemporary picture books picturing the text*, London and New York, Routledge, 2001.
- Lukens R. J., *A Critical Handbook of Children's Literature*, Boston, Allyn and Bacon Publishers, 2003.
- Lukens R. J., *A Critical Handbook of Children's Literature*, New York, Harper Collins College Publishers, 1995.
- Lüthi Max, *So leben sie noch Leute. Betrachtungen zum Volksmärchen*. 3. Auflage, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.
- Moebius W., "Introduction to Picture book Codes", in P. Hunt, *Children's Literature-The development of criticism*, ed. Routledge, London/New York, 1990, pp. 131-147.
- Moebius W., «Introduction to Picturebook Codes», στο *Word & Image*, vol. 2, no 2 (April-June 1986), pp. 141-151.
- Morgan H., *Principes des littératures dessinées*, éditions de L'An 2, 2003.
- NCTE (2010). *NCTE Orbis Pictus Award for Outstanding Nonfiction for Children*. 11 Μαΐου 2010 <<http://www.ncte.org/awards/orbispictus>>.

- Nichols B., *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Nikolajeva M., *The aesthetic approach to children's literature*, Scarecrow Press, Lanham, 2005.
- Nikolajeva M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, the Scarecrow Press, Inc., 2002.
- Nikolajeva M. & Scott C., *How Picturebooks Work*, New York & London, Garland Publishing, 2001.
- Nikolajeva M., *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, New York and London, Garland Publishing, 1996.
- Nodelman P. & Reimer, Mavis, *The Pleasures of Children's Literature*, Boston: USA, Allyn and Bacon-Longman Publishers, (1996), 2003.
- Nodelman P., The Other: Orientalism, Colonialism and Children's Literature, *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 17, n° 1, 1992, 29-35. <http://www.longwood.edu/staff/miskecjm/380Hnodelman.pdf>
- Nodelman P., *Words about Pictures*, The University of Georgia Press, 1988.
- Norton D., *Through the Eyes of a Child an Introduction to Children's Literature*, New Jersey, Merrill Prentice Hall, 2003.
- Norton D., *Through the Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*, εκδ. Pearson, 8^η εκδ. 2010.
- Nykiel-Herbert B., «Applied Onomastics: Translation of Personal Names in South African Books for Children», στο Nicolaisen W.F.H. *Proceedings of the XIXth International Congress of Onomastic Sciences*, Aberdeen 4-11/08/1996, vol. 3, Department of English, University of Aberdeen, 1998, pp 366-372.
- Propp Vl., *Morphologie du conte*, Seuil, Points, Paris, 1976.
- Russel D., *Literature for Children. A short Introduction* 1997, εκδ. Pearson, 9^η εκδ. 2018.
- Schwarcz, J. H. & Schwarcz, c., *The Picture Book Comes of Age. Looking at Childhood Through the Art of Illustration*, Chicago, London: American Library Association, 1991.
- Shavit Z., *Beyond the Restrictive Frameworks of the Past: Semiotics of Children's Literature. A New Perspective for the Study of the Field*, Stuttgart, Metzler, 1994

- Shavit Z., *Poetics of Children's Literature*. Athens & London, The University of Georgia Press, 1986.
- Shulevitz U., *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children's Books*, New York: Watson Guptill Publications, 1985.
- Stephens J. - Mc Callum R., *Retelling Stories, Framing Culture*, New York, Garland, 1998.
- Stephens J., *Language and ideology on children's fiction*, London- New York, Longman, 1992.
- Stephens, John και McCallum, Robyn στο *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York & London: Garland, 1998, σ. IX. <http://diakheimena.frl.auth.gr/images/stories/intertextes-14.pdf>
- Stewing J. W., *Looking at Picture Books*, Wisconsin: Highsmith Press, 1995.
- Styles M., Bearne, E., and Watson, V., *Voices Off: Texts, Contexts and Readers*, London: Cassell, 1996.
- Ταμπάκη- Ιωνά Φ., «Réécriture et Architextualité du récit fantastique : pratique d'écriture en classe FLE à partir du conte « La Peur » de Guy de Maupassant» στο *Γραφή και δημιουργία*, Πρακτικά Ημερίδας, επμ. Φ. Ταμπάκη-Ιωνά & Ι. Παπασπυρίδου, εκδ. Αγόκερωσ, Αθήνα, 2011, σ. 171.
- Taylor J., *A man of letters*, Signal, 56.
- Tymoczko M., «The Names of the Hound», In Tymoczko M., *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester: St. Jerome Publishing, 1999, pp. 221-247.
- Welton J., *Eyewitness art book: Impressionism*, London: Dorling Kindersley, 1993.
- Zipes J., *Sticks and stones: The Troublesome success of children's Literature from slovenly Peter to Harry Potter*, New York and London: Routledge, 2002.
- Ζερβού Α., « Le comique e(s)t le parodique dans la littérature d'enfance », στο *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Institut International Charles Perrault, éd. In Press, 2000, pp. 29-44.

4. ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

α. Ελληνόγλωσσες μελέτες

- Apollinaire G., *Οι κυβιστές Ζωγράφοι, αισθητικοί στοχασμοί*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 1983.
- Charman L., *Διδακτική της Τέχνης. Προσεγγίσεις στην Καλλιτεχνική Αγωγή*, μτφ. Λαπουρτάς Α., Χαραμπίδης Γ., Κυπραίου Ε., Βαρδάλου Α., εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1993.
- Clarke M., *Ανακαλύπτω την τέχνη: Ακουαρέλα*, για την ελληνική γλώσσα Δεληθανάσης – Ερευνητές ΕΠΕ, εκδόσεις Βιβλιοσυνεργατική ΣΥΝ. Π. Ε., Αθήνα, 1993.
- Kandinsky W., *Για το πνευματικό στη τέχνη*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη: Βιβλιοθήκη τέχνης, 1981.
- Papa L., «*Βιβλιοθήκη Τέχνης. Μεγάλοι Ζωγράφοι: ΜΠΟ*», Αθήνα, εκδόσεις *Η Καθημερινή*, 2006.
- Welton J., *Η Γλώσσα της Ζωγραφικής*, μτφρ. Κοσκινιώτου Β., επιμ. Ρηγοπούλου Σ., εκδ. Δεληθανάσης-Ερευνητές, Αθήνα, 1994.
- Welton J., σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Των Τεχνών, Σικάγο, *Εμπρεσιονισμός, Ανακαλύπτω την Τέχνη*, απόδοση στα ελληνικά Έφη Μάνου, έκδοση Βιβλιοσυνεργατική ΣΥΝ.Π.Ε, Αθήνα, 1993.
- Βελουδιού Μ., *Πορεία στο χώρο της Ζωγραφικής*, Αθήνα, εκδόσεις Περγαμηνή, 1985.
- Δεληβορριάς Α., «*Η ανθρώπινη μορφή στην Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*», εφημερίδα *Καθημερινή*, 11 Ιουνίου 1995.
- Καζάκου- Τσιάρα Ο., *Εισαγωγή στην εικαστική γλώσσα*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2006.
- Κλέε Π., *Η εικαστική σκέψη. Τα μαθήματα στη σχολή του Μπαουχάουζ*, Κριτική παρουσίαση-μετάφραση-καλλιτεχνική επιμέλεια Άννα Μοσχονά, Αθήνα, εκδόσεις Μέλισσα, 1989.
- Klee P., *Η Εικαστική Σκέψη. Τα μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ*, μτφ. Μοσχονά Α. εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1971.

- Κόκκινος Δ. Ε., *Η σχέση του Γιώργου Σεφέρη με το έργο του Edward Lear και τα παιδικά λimericks*, Παιδαγωγικά Ρεύματα στο Αιγαίο, τεύχ. 3, Ιούλιος 2008, www.rhodes.aegean.gr/ptde/revmata/new-issue.html-9k-
- Μαρτινίδης Π., *Κόμικς - Τέχνη και τεχνική της εικονογράφησης*, ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη, 1991.
- Μερακλής Μ. Γ., «*Η ποιητική διάθεση του λαϊκού πολιτισμού*», εφημερίδα *Καθημερινή*, 11 Ιουνίου 1995.
- Μιχελής Π., *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, Αθήνα, 2^η έκδοση 1951.
- Ντε Μικέλι Μ., *Οι Πρωτοπορίες της Τέχνης του Εικοστού Αιώνα*, μετφρ. Παπαματθεάκη Λ., εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1983.
- Παπανούτσος Ε. Π., *Αισθητική*, Αθήνα, εκδόσεις Νόηση, 2003.
- Ρήντ Χ., *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, Αθήνα, εκδόσεις υποδομή, 1978.
- Σουλιώτης Μ., *Αλφαβητάριο για την ποίηση*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Γ. Δεδούση, 1995.
- Τσιλάγα Ε., *Το χρώμα στη Ζωγραφική και οι Τεχνικές του. Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα*, εκδόσεις Πελεκάνος, Αθήνα, 1989.
- Χρήστου Χ., «*Η λαϊκή ζωγραφική*», εφημερίδα *Καθημερινή*, 11 Ιουνίου 1995.

β. Ξενόγλωσσες μελέτες

- Apollinaire G., *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations*, μετ. Lionel Abel, Νέα Υόρκη, 1984.
- Hirsch E., *The Aims of Interpretation*, Λονδίνο, University of Chicago Press, 1978.
- Isabelle Ardouin, *L'éducation artistique à l'école*, Paris, ESF éditeur, 1997.
- Ivins W., *Prints and Visual Communication*, ανατύπωση, New York, Da Capo Press, 1969.

5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΟΔΗΓΟΙ

- Ηλιού Φίλιππος - Πολέμη Πόπη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή, Τόμος Α', 1864 – 1879*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006.
- Φίλιππος Ηλιού - Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή, Τόμος Α', 1864 – 1879*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006.
- Φίλιππος Ηλιού - Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή, Τόμος Β', 1880 – 1890*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006.
- Φίλιππος Ηλιού - Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή, Τόμος Γ', 1891 – 1900*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006.
- Πολέμη Πόπη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Εισαγωγή, Συντομογραφίες Ευρετήρια*, Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2006.

6. ΛΕΞΙΚΑ

- Βοσταντζόγλου Θεολ., *Αντιλεξικόν ή Ονομαστικόν της Νεοελληνικής*, εκδ. Δομή, Αθήνα, 1962.
- LIDDELL & SCOTT, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, τομ. 1^{ος}, εκδ. Α. Κωνσταντινίδου, εν Αθήναις, 1901.
- LIDDELL & SCOTT, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, τομ. 2^{ος}, εκδ. Α. Κωνσταντινίδου, εν Αθήναις, 1902.
- LIDDELL & SCOTT, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, τομ. 3^{ος}, εκδ. Α. Κωνσταντινίδου, εν Αθήναις, 1904.
- LIDDELL & SCOTT, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, τομ. 4^{ος}, εκδ. Α. Κωνσταντινίδου, εν Αθήναις, 1906.
- Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, έκδ. 1^η, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 1998.