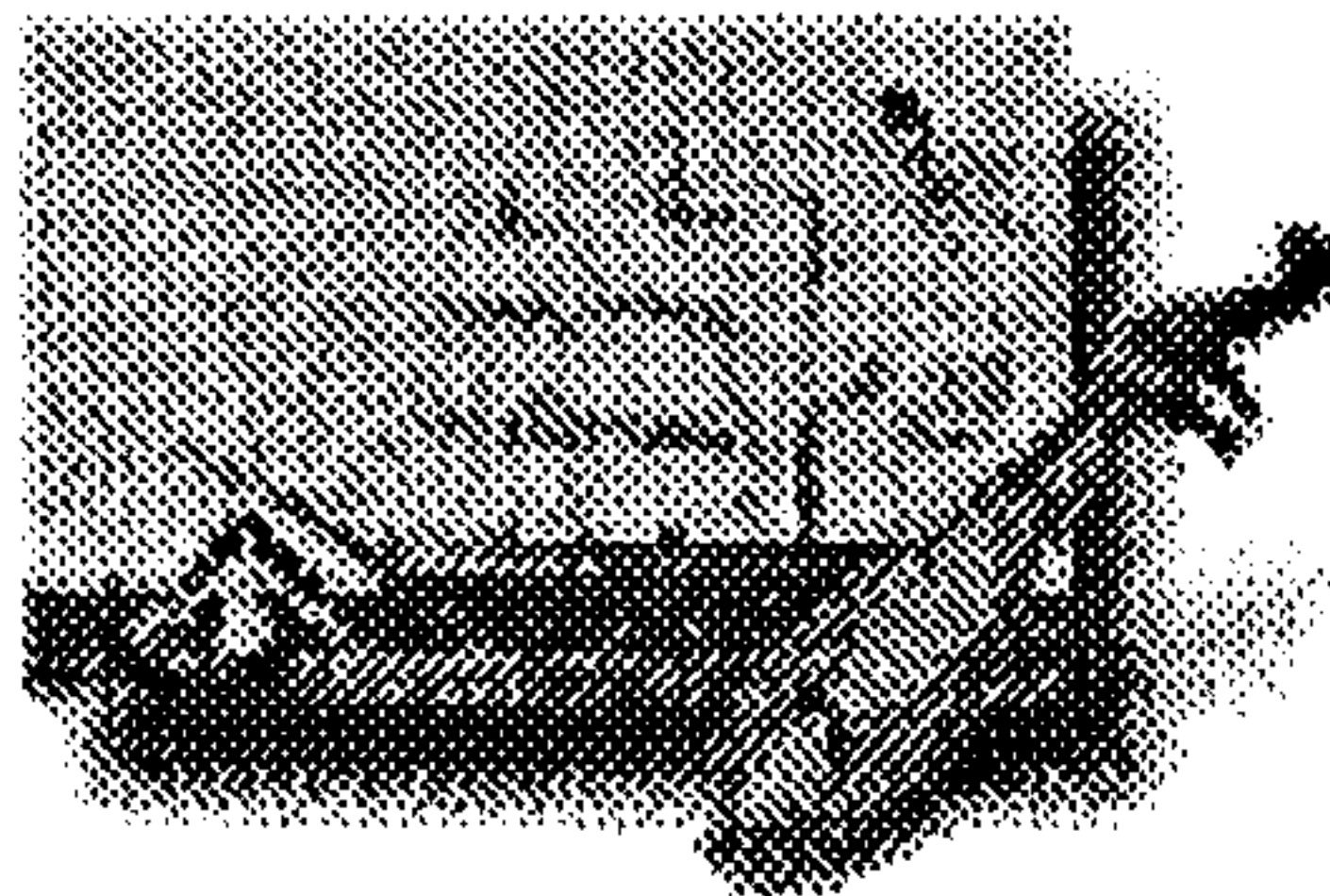


1ο Διεθνές Συνέδριο Συνέδρια
**ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ
ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**



29 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2006,
Συνεδριακό Κέντρο Θεσσαλίας, Βόλος

Υπο την αιγίδα του

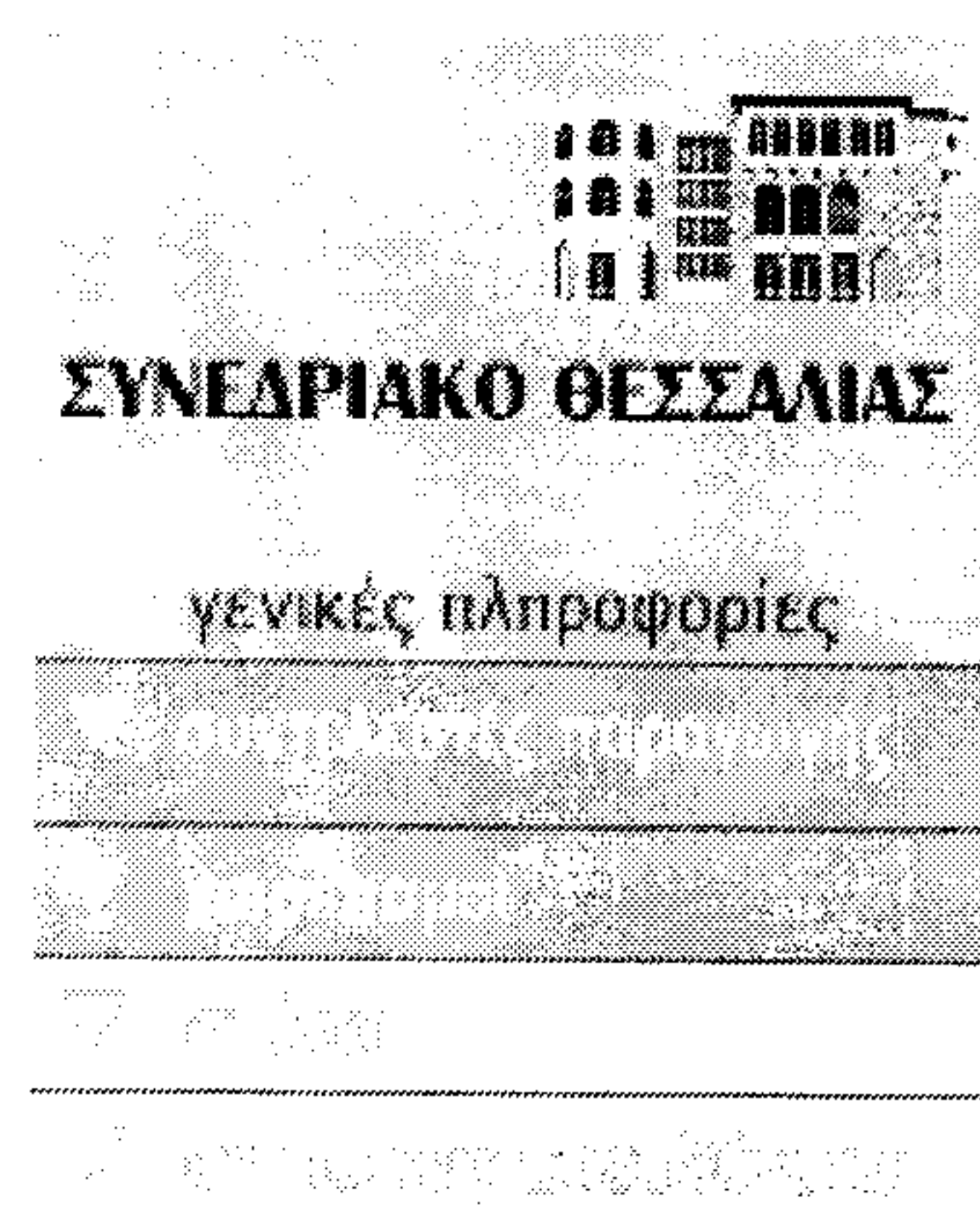
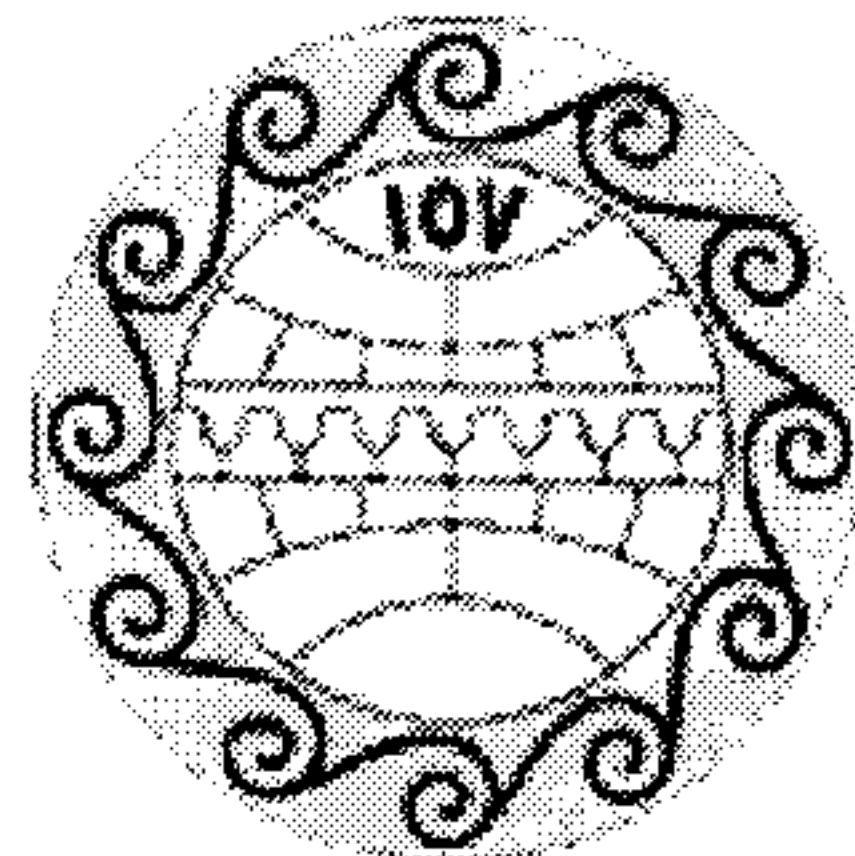
Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων
&
I.O.V. N.G.O. of UNESCO - Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης

Οργάνωση & Γενικός Συντονισμός

Επιστημονική Επιτροπή Συνεδριακού Θεσσαλίας ΕΙΠΕ
Ερευνητικό Ίδρυμα Πολιτισμού και Εκπαίδευσης

Συνδιοργάνωση

Κέντρο Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών
Περιφερειακή Διεύθυνση Εκπαίδευσης Θεσσαλίας
Διεύθυνση Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Ν. Μαγνησίας
Διεύθυνση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Ν. Μαγνησίας





Το παραμύθι ως μέσο προσέγγισης του λαϊκού μας πολιτισμού

Επιλέξτε τον τίτλο της εισήγησης που σας ενδιαφέρει για να την διαβάσετε αναλυτικά.

1. Θέματα και μοτίβα ποντιακών παραμυθιών ως στοιχεία και αξίες πολιτισμού: Σημειολογική προσέγγιση **Ακριτόπουλος Αλέξανδρος**
2. "Η παράδοση, ένα είδος της προφορικής λογοτεχνίας, ως αφετηρία για τη δημιουργία εκπαιδευτικών προγραμμάτων" **Δέσποινα Δαμιανού**
3. Επαναγραφές και επαναναγνώσεις των ελληνικών λαϊκών παραμυθιών **Κανατσούλη Μένη
Πολίτης Δημήτρης**
4. Ανάπτυξη / Οικοδόμηση γνώσης και εφαρμογής στην σχολική τάξη. **Χρ. Λαλιώτου - Μορφωνιού**
5. Νανουρίσματα, Ταχταρίσματα, Τραγούδια - Παιχνίδι και Σύγχρονο μουσικό παραμύθι στην τάξη **Π. Μωραΐτου
Γ. Δόριζα**
6. Ένα παραμύθι για κάθε στιγμή **Ζ. Παπαζήση - Παπαθεοδώρου**
7. Μια παραδοσιακή μέθοδος καλλιέργειας της πολλαπλής νοημοσύνης :Η μαθητεία του παραδοσιακού έλληνα προφορικού αφηγητή (παραμυθά) **Στέλιος Πελασγός**
8. Το παραμύθι ως μέσο προσέγγισης του λαϊκού μας πολιτισμού **Σαμουηλίδου Ε.
Παρίση Α.
Αγκαβανάκη Η.
Αβραμίδου Γ.**
9. "Κόκκινη κλωστή δεμένη..." Αρχή και τέλος στα νεοελληνικά λαϊκά παραμύθια: Ένα

το παραμύθι ως μέσο προσέγγισης του λαϊκού μας πολιτισμού

ΕΠΑΝΑΓΡΑΦΕΣ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΛΑΙΚΩΝ ΠΑΡΑΜΥΘΙΩΝ

Κανατσούλη Μένη
Πολίτης Δημήτρης

Εξετάζονται οι σύγχρονες επαναγραφές-διασκευές των ελληνικών λαϊκών παραμυθιών που απευθύνονται σε παιδιά. Μαζί με τις αλλαγές που επιφέρουν οι διάφοροι διασκευαστές στον κειμενικό και εικονογραφικό λόγο, αυτό που κυρίως ενδιαφέρει τους δύο εισηγητές είναι πώς τροποποιείται το περιεχόμενο των παραμυθιών ούτως ώστε να αποκτήσουν μια ερμηνεία καταλληλότερη για το σύγχρονο αναγνώστη παιδί: Από την προσαρμογή των γυναικείων χαρακτήρων των παραμυθιών σε πιο σύγχρονες εκδοχές τους έως τη συναίρεση μιας πιο τοπικής/ελληνικής άποψης του λαϊκού παραμυθιού σε μια πιο οικουμενική.

Μολονότι δε θεωρείται καθόλου ξεπερασμένη η άποψη ότι το παραμύθι υπάρχει με έναν τρόπο υπερβατικό και, τελικά, ανεπηρέαστο από την αστάθεια και το ευμετάβλητο της ιστορικής πραγματικότητας, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το ιστορικά διακριβωμένο γεγονός ότι αλλάζει συνεχώς και αναπροσαρμόζεται. Κατά την εξέλιξή του ανά τους αιώνες και παρά τη σταθερότητα της δομής αλλά και ορισμένων μορφολογικών γνωρισμάτων του, το παραμύθι αποδεικνύεται ευμετάβλητο και ρευστό, καθώς εκπληρώνει μια βασική του λειτουργία που εντοπίζει ο Γεώργιος Μέγας: «Ενώ δεν υπόκειται καθόλου στους όρους της πραγματικής ζωής, προσαρμόζεται όμως, ως επί το πλείστον, τόσο τέλεια προς το περιβάλλον, τα ήθη και έθιμα, τους μύθους και τις δοξασίες του λαού, ώστε γίνεται κομμάτι από τη ζωή του, παίρνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του λαού» (Μέγας 180). Η διαχρονικότητα του παραμυθιού, ταυτόχρονα όμως και η ευελιξία του να ανταποκρίνεται στις διαφορετικές ανάγκες των ανθρώπων κάθε εποχής, αποτυπώνεται εύστοχα και στην παρατήρηση του Μ.Γ. Μερακλή για το μύθο: «Στη χρονική [του] διαδρομή, είχε μια πολλαπλή ζωή, κάτι σαν αλληπάλληλους κύκλους μετεμψυχώσεων» (Μερακλής 194).

Στην εποχή μας, δύο βασικές συνθήκες που όριζαν την επί αιώνες επιβίωση του παραμυθιού φαίνεται να έχουν αλλάξει: το παραμύθι έχει πια οριστικά χαθεί ως είδος της προφορικής λογοτεχνίας, τουλάχιστον έτσι όπως το αναγνωρίζαμε στο πλαίσιο των προφορικών πολιτισμών, αφού αναπαράγεται και επιβιώνει ως γραπτό κείμενο· επιπλέον, σε αντίθεση με το παρελθόν, το κοινό που διαβάζει παραμύθια για την απόλαυση της ανάγνωσης αποτελείται στο μεγαλύτερο μέρος του από παιδιά.

Το παραμύθι, με την προσαρμοστικότητα που το χαρακτήριζε ανά τους αιώνες, επιβίωσε, καθώς ανταποκρίθηκε στο γεγονός ότι έπαψε να είναι προφορικό. Τα ζητήματα που αναφύονται από τη μετάβαση της προφορικής αφήγησης στη γραπτή της εκφορά, σχετίζονται αναπόφευκτα με τη διάκριση της φωνοκεντρικής από τη γραφοκεντρική θεώρηση της γλώσσας. Ενώ ο «φωνοκεντρισμός» πριμοδοτεί την προφορικότητα ως πρωταρχική έκφραση κάθε φυσικής γλώσσας, σε βάρος μάλιστα της γραπτής της αποτύπωσης, ο «γραφοκεντρισμός» αναδεικνύει τη γραφή έναντι της προφορικότητας, προβάλλοντάς τη με κάποια οίηση ως ένδειξη εγγραμματοσύνης και ως

απόδειξη κοινωνικής εξέλιξης. Ωστόσο, η διάσταση που αναφαιίνεται αποδεικνύεται τεχνητή και μάλλον μονολιθική, αν ανατρέξει κανείς σε ανθρωπολογικά δεδομένα που μπορούν να συναιρεθούν στο ερώτημα: από τις χιλιάδες γλώσσες και διαλέκτους που έχουν ακουστεί και έχουν μιληθεί στη γη, πόσες στηρίχτηκαν σε ένα σύστημα γραφής;¹

Το σίγουρο πάντως είναι ότι, ενώ η προφορικότητα διασώζει την αυτονομία της λεκτικής δράσης, η γραφή έρχεται να την ελέγξει ως ατομικά πραγματωμένη συλλογική πρακτική και να την πλαισιώσει κοινωνικά, καθλώνοντας το λόγο στη στατικότητα του κειμένου και παγιώνοντάς τον (δια)κειμενικά. Ακόμη και οι θεωρίες που έχουν διατυπωθεί για τη λειτουργία και τη φύση της προφορικότητας και της εγγραμματοσύνης έρχονται να καταδείξουν αυτήν ακριβώς τη διάσταση. Ιδιαίτερα το «κοινωνικο-πολιτισμικό» ή «ιδεολογικό» μοντέλο θεώρησης της (αποτελεσματικής) χρήσης της γλώσσας, διαφοροποιούμενο από το «αυτόνομο», δεν εμμένει στις γνωστές διχοτομίες, αφού υποστηρίζει τη λογική του συνεχούς λόγου και αναδεικνύει τη γλώσσα ως μια κοινωνικά πλαισιωμένη δραστηριότητα που σχετίζεται τόσο με την παραγωγή όσο και με την επεξεργασία μηνυμάτων (Αϊδίνης & Κωστούλη 1-31).

Η εγγραμματοσύνη επαναπροσδιορίζεται ως μια διαδικασία που σχετίζεται με τη χρήση της γλώσσας για την παραγωγή και επεξεργασία ποικίλων τύπων κειμένων, σε σχέση με τις συνιστώσες του εκάστοτε επικοινωνιακού και πολιτισμικού περιβάλλοντος επικοινωνίας («πολυγραμματισμοί», «πολλαπλή εγγραμματοσύνη»)², ενώ η γλωσσική επικοινωνία θεωρείται ότι πραγματώνεται μόνο με αυθεντικά γλωσσικά δεδομένα, τα οποία αποκτούν νόημα μέσα από την ένταξή τους σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο (Αϊδίνης & Κωστούλη 18). Σηματοδοτείται έτσι η υποχώρηση των διαφόρων εκδοχών της στατικής θεώρησης του γλωσσικού συστήματος απέναντι στην κυριαρχία του κοινωνικο-πολιτισμικού ή ιδεολογικού ελέγχου της γλωσσικής εκφοράς και της ετερογένειας του λόγου, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις ατομικές πραγματώσεις του λόγου και στην αξιοποίησή τους ανάλογα με τις περιστάσεις επικοινωνίας. Τελικά, η διαφορά ανάμεσα στους προφορικούς και στους γραπτούς πολιτισμούς δε συνιστά αντίθεση αλλά διαφοροποίηση τύπων πολιτισμού.

Η επαναγραφή των προφορικών παραμυθιών, ή ακριβέστερα η καταγραφή τους σύμφωνα με τους κώδικες και τις συμβάσεις της επίσημης γραπτής γλώσσας αλλά και η εγγραφή τους στη συλλογική (έντυπη) συνείδηση, είναι γεγονός ότι έρχεται σήμερα να συναντήσει ένα αναγνωστικό κοινό που το αποτελούν παιδιά. Για το λόγο αυτό παρατηρείται ένας εξορθολογισμός, όχι μόνο γλωσσικός αλλά και μυθοπλαστικός αρκετές φορές, στα μνημεία του λόγου που εγκαταλείπουν την προφορικότητά τους και εγκαταβιώνουν στο χαρτί, ενώ δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που λαϊκά παραμύθια αποφεύγουν, και τελικά “γλιτώνουν” τη μεταγραφή, επειδή περιέχουν βίαια επεισόδια (ανθρωποθυσίες, ανθρωποφαγίες, κ.λπ.).

Παρά την “αλλοίωση”, ωστόσο, του προφορικού τους λόγου, υπάρχουν λαϊκά παραμύθια που διατηρούν την προφορικότητά τους σε ένα άλλο, δευτερογενές επίπεδο. Αναφερόμαστε στο σύγχρονο φαινόμενο της αναβίωσης της αφήγησης (που σχετίζεται κυρίως με το ενήλικο κοινό στην Ευρώπη και στην Αμερική) αλλά και στον ολοένα σηματοδοτούμενο ρόλο των αφηγητών, των «νέο-αφηγητών». Οι τελευταίοι υιοθετούν αφηγηματικούς

τρόπους των παλιών παραμυθιών και υποστηρίζουν την αγέραστη τέχνη της αφήγησης με διάφορες τεχνικές που παραπέμπουν σε νεότερους τρόπους αντιμετώπισης του λόγου, ενώ στηρίζονται στη γραπτή παράδοση και αποθησαυρίζουν συνήθως καταγραμμένα λαϊκά παραμύθια, προκειμένου να εμπλουτίσουν τα αφηγηματικά τους αποθέματα.³

Ο αποτελεσματικότερος τρόπος απόδειξης της ανθεκτικότητας των λαϊκών παραμυθιών μέσα στο χρόνο είναι ότι αυτές οι παλιές ιστορίες δεν έχουν σταματήσει να επαναγράφονται. Κάθε επαναγραφή, λειτουργώντας ως «μετα-αφήγηση», προϋποθέτει την ύπαρξη του «προ-κειμένου», το οποίο εξ ορισμού «εν-διαθέτει» τις ιδεολογικές συντεταγμένες της εποχής δημιουργίας και (αρχικής) λειτουργίας του. Η «μετα-αφήγηση» όμως μεταφέρει την ίδια στιγμή μορφώματα ή προθέσεις «μετα-ήθους», αφού ουσιαστικά υποστασιοποιείται σε ένα άλλο, διαφορετικά προσδιορισμένο (χωροχρονικά και ιδεολογικά), πλαίσιο αναφοράς⁴. Οπότε, στην πράξη, η επαναγραφή του κειμένου είναι ουσιαστικά ιδεολογική εγγραφή, που ανταποκρίνεται στην ανάγκη της χρηστικότητας και στην αρχή της επικαιρικότητας, ενώ μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως ένδειξη, αν όχι απόδειξη, συνοχής μεταξύ του νέου κειμένου και της πραγματικότητας που το περιβάλλει. Με άλλα λόγια, κάθε διαδικασία επαναγραφής ή επανανάγνωσης εμπλέκει την έννοια του «χρονοτόπου», επειδή συναρτάται με προϋπάρχοντα κείμενα, προφορικά ή γραπτά, σε μια βάση διαλογική⁵.

Το προφορικό κείμενο λειτουργεί ως διακείμενο και μολονότι η ρευστότητα του προφορικού λόγου καθιστά αδύνατο να προσδιορίσουμε την αρχική του μορφή, δηλαδή το αυθεντικό κείμενο που είναι «μήτρα παραγωγής» όλων των επόμενων επαναγραφών, για τη διαχείριση των ελληνικών λαϊκών παραμυθιών τα οποία θα μελετήσουμε στη συνέχεια ως «μετα-αφηγήσεις» για παιδιά-αναγνώστες, θα εκλάβουμε ως διακείμενα κάποιες από τις πρώτες καταγραφές τους, έτσι όπως διασώζονται στο δίτομο έργο του Κώστα Καφαντάρη⁶.

Για παράδειγμα, το λαϊκό παραμύθι «Η κακιά πεθερά» (Καφαντάρης, τομ.2, 66-69) καταγράφεται στα *Παραμύθια του χθες για παιδιά του σήμερα*⁷ (2004) με τον τίτλο «Οι παραωρίτες». Ο τίτλος αυτός, παρά το ότι τοποθετείται και από τον Καφαντάρη σε παρένθεση, θεωρούμε ότι προτιμήθηκε στην έκδοση που επιχείρησε η Ανθοπούλου-Καρυώτη για δύο λόγους: αν και η λέξη είναι άγνωστη στο ευρύ κοινό – πόσο μάλλον στο παιδικό – (κατά τον Καφαντάρη «παραωρίτης» είναι ο νυκτόβιος, ο ξενύχτης), φαίνεται ότι ως δείγμα ιδιωματικής διατύπωσης απηχεί εμφανέστερα κάποια στοιχεία προφορικότητας. Από την άλλη, η αποφυγή του τίτλου «Η κακιά πεθερά» υποδηλώνει ιδεολογική σκοπιμότητα: για τους πολιτικώς ορθά σκεπτόμενους συνιστά εύσχημη γλωσσική επιλογή που συμβάλλει στο να μοιάζουν λιγότερο σχηματοποιημένες οι στερεοτυπικές αρνητικές εικόνες του γυναικείου φύλου, οι οποίες έχουν συζητηθεί ευρέως σε σχέση με το ιδεολογικό περιεχόμενο των λαϊκών παραμυθιών.

Οι πιο εμφανείς αλλαγές σε κείμενα που διασκευάζονται για παιδιά είναι η αποκοπή σκηνών, επεισοδίων ή χαρακτήρων. Στην εκδοχή για παιδιά του συγκεκριμένου παραμυθιού, όπου περιγράφεται η βασανιστική στάση της άπονης πεθεράς προς τη νύφη της, είναι χαρακτηριστικό ότι δεν αναφέρεται το πρόσωπο του συζύγου της νύφης. Έτσι, απαλείφεται και το κάπως πικάντικο επεισόδιο σχετικά με τη νύφη που, καταδικασμένη σχεδόν σε αστία

από την πεθερά της, αναγκάζεται να τρέφεται με ρεβίθια. Ο άντρας της την αποστρέφεται, επειδή βρωμάει το στόμα της, αλλά ξαναγουρίζει στην κοινή κλίνη τους, καθώς αυτή αρχίζει να τρέφεται με καυκαλήθρες κι έτσι τον “ξανακερδίζει”. Μια υποδόρια ανησυχία της διασκευάστριας του παραμυθιού για τα σεξουαλικά υπονοούμενα της ιστορίας οδηγούν μάλλον σε αυτή τη φανερή και αρκετά άκομψη λογοκριτική παρέμβαση. Αντίστοιχα, όμως, η εκδοχή για παιδιά χαρακτηρίζεται από μια περιορισμένης σκληρότητας τιμωρία της κακιάς πεθεράς, κάτι που υπερτονίζεται στην αρχική εκδοχή.

*Η μαρμαρωμένη αρχοντοπούλα*⁸(1997) αποτελεί (εκτενή) διασκευή του (επίσης) εκτενούς λαϊκού παραμυθιού «Τα χρυσά κλαδιά και ο Αλίμονος» (Καφαντάρης, τομ. 2, 120-133). Με ανούσιες διαφορές μεταξύ τους σε λεπτομέρειες, αυτό που διαφοροποιεί το ένα παραμύθι από το άλλο είναι ότι υπάρχουν περισσότερα στοιχεία που δίνουν αφορμή για τη σύνθεση μιας πιο περίπλοκης, αλλά και παιδαγωγικά οργανωμένης πλοκής, στην εκδοχή για παιδιά. Από την άλλη, το αρχικό παραμύθι, έχει μια πιο σύγχρονη, σε σχέση με τη διασκευή, θεώρηση του γυναικείου φύλου, όσο και αν αυτό ηχεί περίεργα. Ο πρώτος, για παράδειγμα, από τους αντιπάλους του ήρωα του παραμυθιού, του ανώνυμου για τη διασκευή αλλά του Γιαννάκη για το λαϊκό παραμύθι, ο Γίγαντας ο Δράκος, παρουσιάζεται στη διασκευή μέσα από μια σειρά μικρών επεισοδίων, που δείχνουν πόσο φοβερός ήταν για τους κατοίκους της περιοχής και, αντίστοιχα, πόσο θαρραλέος ήταν ο Γιαννάκης. Ο Γίγαντας ο Δράκος –για να εξυπηρετήσει ίσως καλύτερα την παιδαγωγική χρήση του παραμυθιού και παρά την κακία που τον διακρίνει, όπως επιμελώς διαφαίνεται από την πλοκή – αποδεικνύεται πως δεν είναι πράγματι τόσο κακός. Όταν, νικημένος από το Γιαννάκη, βρίσκεται στα τελευταία του του δίνει όλες τις σωστές συμβουλές, για να αποκαταστήσει τις συμφορές που ο ίδιος είχε προκαλέσει. Το κύριο γνώρισμα των λαϊκών παραμυθιών, δηλαδή η ακρότητα στην απόδοση των χαρακτήρων, εδώ μετριάζεται: οι αναλαμπές καλοσύνης του Γίγαντα και είναι πιο χρήσιμες παιδαγωγικά, αφού λειτουργούν παραδειγματικά για το μικρό αναγνώστη, και αντιπαρατίθενται στην απόλυτη κακία της αντιπάλου του Γίγαντα, της Μάγισσας, δίνοντας έτσι αφορμή για ενδιαφέροντα «γυρίσματα» της πλοκής.

Πρέπει να σταθούμε στο σημείο αυτό, για την ιδεολογική βαρύτητα που αποκτά ο τρόπος απεικόνισης του γυναικείου φύλου: από τη μια, η Μάγισσα, ως αντίπαλος του Γιαννάκη αλλά και του Γίγαντα, όταν γίνεται πια καλός, είναι δυναμική, ισχυρή αλλά κακιά, πολύ συνηθισμένες συμβάσεις στα αρνητικά γυναικεία στερεότυπα των παραμυθιών. Από την άλλη, παρά τη συμπάθεια με την οποία τη μεταχειρίζεται το παραμύθι, η αγαπημένη του Γιαννάκη, η μαρμαρωμένη αρχοντοπούλα διασώζει την άλλη κατηγορία στερεοτυπικών χαρακτηριστικών για το γυναικείο φύλο, δηλαδή κοιμάται συνεχώς, παραμένει αμέτοχη και είναι απαθής στη δράση. Η μόνη αξία της ίσως βρίσκεται στο πώς μεταπλάθεται στο μυαλό του άνδρα-ήρωα η εξιδανικευμένη εικόνα της ως συμβόλου, ως κινητήριας δύναμης για τη δική του δράση και αυτονομία.

Σε αντίθεση με το διασκευασμένο παραμύθι, το λαϊκό διαθέτει μια πιο πρωτοπόρα, τουλάχιστον για τα δεδομένα της φεμινιστικής κριτικής, “φρέσκια” ματιά για το γυναικείο φύλο: η μορφή της μάγισσας απουσιάζει παντελώς, ενώ η αγαπημένη του ήρωα δε μένει μαρμαρωμένη και απαθής, αλλά αντιδρά στην πρόθεσή του να την κατακτήσει. Ενδίδει μόνο όταν αυτός αποδειχθεί άξιος της, δείχνοντας ότι διαθέτει δυναμισμό και αυτόνομη

προσωπικότητα. Όταν πια θα γίνουν ζευγάρι και ο Γιαννάκης, όπως αφηγείται το παραμύθι, «ήταν λωλός για την αγάπη της» και δεν μπορούσε «να κάνει λεπτό χωρίς να τη βλέπει», είναι αυτή που τον ωθεί να μην αφεθεί στην οικιακή καθημερινότητα και νωχέλεια και να μη χάσει το δρόμο της περιπέτειας που χαρίζει την εμπειρία: «Κείνη του 'λεγε να βγει, να πάει να κυνηγήσει, να μη σεκλετίζεται κλεισμένος μέσα, να δει κι άλλους ανθρώπους».

Μολονότι μια τέτοια γυναικεία συμπεριφορά θα μπορούσε να αναγνωσθεί και να ερμηνευθεί με διπλό τρόπο, αξίζει, νομίζουμε, να επισημανθεί η σημασία που δίνει η γυναικεία αυτή μορφή στη ζωτική για τον άνθρωπο ανάγκη της ελευθερίας και της αυτονομίας μέσα στη σχέση του ζευγαριού, αυτονομία που πρώτα απ' όλα η ίδια φαίνεται να χρειάζεται.

Η κύρια διαφορά του παραμυθιού *Οι τρεις συμβουλές*⁹(1993), που αποτελεί διασκευή του λαϊκού παραμυθιού «Οι τρεις παραγγελιές» (Καφαντάρης, τομ.1, 189-191), βρίσκεται στην περισσότερο μυθοπλαστική απόδοση της πλοκής. Οι διάλογοι των χαρακτήρων γίνονται πιο προσωπικοί και οι αφηγήσεις τους δίνουν μια μεγαλύτερη δραματικότητα στα γεγονότα. Όσο για το παραμύθι *Οι δώδεκα μήνες*¹⁰(1996), γίνεται αμέσως φανερό ότι ο Μενέλαος Στεφανίδης χρησιμοποιεί μια ενδιάμεση παραλλαγή/διασκευή κατάλληλη για παιδιά, αυτή του Γεωργίου Μέγα. Η παλαιότερη και αυθεντικότερη εκδοχή, «Οι μήνες» (Καφαντάρης, τομ. 2, 214-215), δεν εμπεριέχει το επεισόδιο που με κάπως εξόφθαλμο τρόπο έχει εισαγάγει ο Μέγας για να δείξει ότι απευθύνεται και στο παιδικό κοινό: η φτωχή, καλή γυναίκα, που αυτή πρώτη επισκέπτεται τους μήνες, βρίσκεται στη δούλεψη της κακής. Η καλή γυναίκα, μας αφηγείται συγκινητικά ο Στεφανίδης ακολουθώντας το Μέγα, «σαν τέλειωνε το ζύμωμα του ψωμιού, γύριζε στο σπίτι της με τα χέρια πασαλειμμένα με ζυμάρια κι απ' αυτά έφτιαχνε το φαί των παιδιών της». Έτσι και η παιδική παρουσία υπεισέρχεται στην ιστορία, κάτι ανύπαρκτο σχεδόν στο λαϊκό παραμύθι, προσδίδοντας μεγαλύτερη ένταση στα γεγονότα.

Την πιο ρηξικέλευθη ίσως παρουσίαση του γυναικείου φύλου, προκαλώντας γενικότερα ιδεολογικές ανατροπές, εντοπίζουμε στο παιδικό παραμύθι: *Η νεράιδα και το πέπλο*¹¹ (1995). Η ιστορία είναι ήδη γνωστή και θα λέγαμε χιλιοεπιτωμένη: η νεράιδα ακολουθεί το θνητό που την ερωτεύεται και της αρπάζει το κεφαλομάντηλο, τον παντρεύεται και κάνει παιδιά μαζί του. Κάποτε ανακαλύπτει το κρυμμένο της πέπλο, το παίρνει και φεύγει. Από το σημείο αυτό και μετά υπάρχουν διαφορετικές τροπές της ιστορίας, ανάλογα με την εκδοχή της «μετα-αφήγησης», η οποία προφανώς εναρμονίζεται με το διαφορετικό «μετα-ήθος» της κάθε εποχής. Από το Νικόλαο Πολίτη, που μας δίνει τις πρώτες καταγραφές αυτού του παραμυθιού, μαθαίνουμε ότι η Νεράιδα σε κάποιες παραλλαγές βρίσκει το πέπλο της και μετά εξαφανίζεται συναντώντας τις άλλες νεράιδες (Πολίτης 462-64), ενώ σε άλλες εξαφανίζεται μεν, αλλά επιστρέφει κρυφά τα πρωινά, για να κάνει το νοικοκυριό και να φροντίσει τα παιδιά της. Τότε βρίσκει την ευκαιρία ο άντρας της και την παραμονεύει, της παίρνει το πέπλο, το καίει και έκτοτε η Νεράιδα μένει με την οικογένειά της (Πολίτης 460-462).

Αυτή τη δεύτερη εκδοχή ακολουθεί και μια από τις πρώτες μεταγραφές για παιδιά της λαϊκής αυτής αφήγησης, αυτή της Φανής Παπαλουκά (Παπαλουκά 107-112). Στο παραμύθι *Η νεράιδα και το πέπλο*, του Μενέλαου Στεφανίδη,

προτιμάται η εκδοχή της οριστικής φυγής της νεράιδας. Δε θα αρκούσε όμως μόνο αυτό, για να κρίνουμε την ιστορία ιδεολογικά ανατρεπτική, τουλάχιστον σε σχέση με τις προσδοκίες μας από το παραμύθι για παιδιά. Η νεράιδα, πάνω από τον έρωτα της για τον Αλέξη, το θνητό άντρα της, και πέρα από την αγάπη της για τα τρία της παιδιά, βάζει την ελευθερία της. Ο αφηγητής σχολιάζει χαρακτηριστικά: «Όσο κι αν αγαπούσε τα παιδιά της, τα χείλη της δεν ξαναγέλασαν και η λαχτάρα της να βρεθεί με τις άλλες νεράιδες όχι μόνο δεν έσβησε, αλλά με το πέρασμα του χρόνου μεγάλωσε ακόμη πιο πολύ, τόσο πολύ, που της έγινε βάρος ασήκωτο και της πλάκωνε την καρδιά».

Αυτό όμως που κάνει την αφήγηση μοναδική, ασυνήθιστη ως αφήγηση για παιδιά, βρίσκεται ακόμη πιο πέρα από την ελεύθερη ζωή που ποθεί αυτή η γυναικεία μορφή. Η νεράιδα, στην αρχή ακόμη του έρωτα της με τον Αλέξη, προβλέπει πως θα είναι αυτός ο ίδιος που τελικά θα την αφήσει ή και θα την ωθήσει στη φυγή της. Πίσω από μια τέτοια πρόβλεψη υπάρχει μια ποιότητα συναισθημάτων που σχεδόν ποτέ δεν υπεισέρχεται σε παιδικά βιβλία: ότι δηλαδή η αγάπη, όταν είναι πραγματικά μεγάλη, θέλει το αγαπημένο πρόσωπο να είναι ελεύθερο, ασκλάβωτο ακόμη και από τα δεσμά της αγάπης: «Αλλά ήρθε καιρός που λυπήθηκε [ο Αλέξης] πιο πολύ τη μάνα από τα παιδιά. Θυμήθηκε τα λόγια που του 'χε πει κάποτε: "Θα 'ρθει μια μέρα που θα μου δώσεις μόνος σου το πέπλο και θα μ' αφήσεις να φύγω. Μα αυτό θα γίνει όταν θα μ' αγαπήσεις τόσο πολύ, όσο δεν αγάπησε ποτέ άλλος άνθρωπος"». Η συνήθης σύμβαση των ιστοριών για παιδιά, κατά την οποία η μητρική αγάπη τοποθετείται πάνω από κάθε άλλη σχέση, δε διαιωνίζεται εδώ. Στη ζυγαριά ανάμεσα στην ελευθερία της γυναίκας και στα μητρικά της συναισθήματα βαραίνει περισσότερο το πρώτο.

Οι σύγχρονες καταγραφές των ελληνικών λαϊκών παραμυθιών συνοδεύονται πάντοτε από εικονογράφηση, που σε πολλές περιπτώσεις επιδιώκει να στηρίξει ερμηνευτικά ή να συνοδεύσει απλά το γραπτό κείμενο, κάνοντάς το πιο πλούσιο και περισσότερο ελκυστικό για το σύγχρονο αναγνώστη. Από τη στιγμή, ωστόσο, που παράλληλα με το κείμενο "σημαίνει" και η εικόνα προκύπτουν τα γνωστά ζητήματα, τα οποία αφορούν τη σχέση τους, δηλαδή τη λειτουργία της διπλής γλώσσας (γλώσσα κειμένου-γλώσσα εικόνας): Η εικόνα είναι αναπαράσταση του αντικειμενικού κόσμου ή απεικόνιση του φανταστικού; Η εικόνα απεικονίζει ή παραμορφώνει τα τυπικά σχήματα, επαναπροσδιορίζει απλώς την υπόστασή τους ή αλλοιώνει μεγέθη και οξύνει αντιθέσεις;

Η διπλή αφήγηση, η λεκτική και η εικονιστική, που υπάρχει στα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία, οδηγεί συνήθως σε δύο διαφορετικές αφηγήσεις, σε δύο διαφορετικές ιστορίες: αυτά που λέγονται δια της εικόνας είτε δε λέγονται με τη βοήθεια των λέξεων είτε λέγονται με τρόπο διαφορετικό. Οι Nikolajeva και Scott διατυπώνουν την ίδια άποψη: «Εάν εικόνες και λέξεις συμπληρώνουν οι μεν τα κενά των δε, δεν μένει τίποτε να κάνει η φαντασία του αναγνώστη και ο αναγνώστης παραμένει κατά κάποιον τρόπο παθητικός. Το ίδιο συμβαίνει όταν υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία ανάμεσα στα κενά που αφήνουν οι λέξεις και στα κενά που αφήνουν οι εικόνες [...] Στο βαθμό που εικόνες και λέξεις δίνουν διαφορετικές πληροφορίες ή πληροφορίες που, με μία έννοια, αλληλοσυγκρούονται, έχουμε μια ποικιλία αναγνώσεων και ερμηνειών» (Nikolajeva & Scott 17). Εφόσον μάλιστα, όπως αναφέρει ο Stephens, οι εικόνες απεικονίζουν αντικείμενα και ταυτόχρονα εμβάλλουν και

έναν τρόπο ή ένα ύφος απεικόνισής τους (Stephens 198), τότε η απεικόνιση οποιουδήποτε αντικειμένου αποτελεί πάντα, την ίδια στιγμή, και μια ερμηνεία του (Stephens 162).

Η προβληματική που δείχνει να μορφοποιείται μέσα από τέτοιες θέσεις και τα συνακόλουθα ερωτήματα έχει στη διάθεσή της και θεωρητικά ερείσματα. Εδώ η θεωρία της «Αισθητικής Ανταπόκρισης» του Wolfgang Iser, δίνει τη δική της απάντηση, καθώς θεωρεί το κείμενο «εμπειρία που πρέπει να βιωθεί» (Iser 1974, 10). Αν και επισημαίνει ότι ο σκοπός της ανάγνωσης είναι να αισθανθεί ο αναγνώστης ότι είναι ενεργό και δημιουργικό υποκείμενο, αναγνωρίζει τη δυνητικότητα του κάθε κειμένου, θεωρώντας το πολύ πλουσιότερο από κάθε ατομική πραγμάτωση του. Η αναζήτηση νοήματος του έργου από τον αναγνώστη προϋποθέτει την επιλογή μίας από τις πολλές ερμηνευτικές δυνατότητες που αυτό του παρέχει. Μια τέτοια επιλογή, ωστόσο, απορρίπτει τις υπόλοιπες και αποκαλύπτει τον υποκειμενικό χαρακτήρα της προσέγγισης. (Iser 1974, 280-284). Ο Iser υποστηρίζει ότι η υποκειμενική ερμηνεία μπορεί να ελεγχθεί διυποκειμενικά και διακρίνει το "αναφερόμενο" (δηλαδή γραμμένο, ρητό, σαφές) («explicit») από το (υπονοούμενο) («implicit») κείμενο, αναγνωρίζοντας τα στοιχεία εκείνα που ευθύνονται για την αναγνωστική δραστηριοποίηση (Iser 1978, 24-25, 49, 55, 151, 169).

Κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, ο αναγνώστης πρέπει να τροποποιήσει τις (αρχικές) προσδοκίες του και να μετασχηματίσει τις μνήμες του, υιοθετώντας ανάλογη κάθε φορά «οπτική γωνία» («wandering view-point») προκειμένου να «ενημερώσει» την αναγνωστική διαδικασία (Iser 1978, 108-118). Αυτό σημαίνει ότι η αναγνωστική εξέλιξη είναι συνεχής αλλά και σταδιακή, επειδή ο αναγνώστης κινείται συνέχεια μεταξύ των (πρόσκαιρων, παροντικών) προσδοκιών του και της ματαίωσης τους. Προσπαθεί να οικοδομήσει με συνέπεια («consistency - building») το νόημα, οργανώνοντας τις πληροφορίες που του προσφέρονται και μετατρέποντας τα «χάσματα» σε διανοητικές (φανταστικές) εικόνες. Με άλλα λόγια, ο αναγνώστης προσλαμβάνει ό,τι είναι παρόν, συμπληρώνει ό,τι απουσιάζει και ανασύρει ό,τι υπονοείται από τα σημεία.

Βασιζόμενος στα δεδομένα ή εμφανή στοιχεία και με τη συμβολή αυτών των γνώσεων και των πληροφοριών, θα μπορέσει να εφεύρει πολλαπλούς συνδυασμούς και να επιχειρήσει νέους συσχετισμούς. Δεν είναι όμως μόνο αυτά τα κενά που παίζουν βασικό ρόλο στην ολοκληρωμένη αναγνωστική επικοινωνία και κατευθύνουν τον αναγνώστη να δομήσει το νόημα. Κάποιες φορές ένα κείμενο ενσωματώνει συμβάσεις που είναι οργανωμένες με τέτοιο τρόπο, ώστε η εγκυρότητα τους να αμφισβητείται, ενώ κάποιες άλλες "ανοικειώνει" την εμπειρία του αναγνώστη προσφέροντας του ασυνήθιστες και μη οικείες εμπειρίες.

Ο αναγνώστης τότε, για να δομήσει το νόημα του κειμένου, χρειάζεται να αναδιοργανώσει τις συμβάσεις που αμφισβητούνται ή να κινηθεί σε διακειμενικό (ή υπερ-κειμενικό) επίπεδο οικειοποιούμενος μια πραγματικότητα που δεν ήταν ποτέ δική του. Σε κάθε περίπτωση γίνεται φανερό ότι ενθαρρύνεται η κριτική, αναθεωρητική στάση του, ενώ ενισχύεται η δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ της αναγνωστικής συμμετοχής του και των στοιχείων που έχει στη διάθεσή του.

Η χρήση λοιπόν της εικονογραφησης στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο όχι μόνον επιτρέπει, αλλά αντίθετα προτρέπει την αλλαγή, εν μέρει ή εξ ολοκλήρου, του κειμενικού περιεχομένου και την ανάδειξη νέων ερμηνειών του. Οι εικονογραφήσεις της Φωτεινής Στεφανίδη για τα λαϊκά παραμύθια που έχουν μεταγραφεί από το Μενέλαο Στεφανίδη ακολουθούν, όπως γίνεται φανερό και με μια πρώτη «ανάγνωση» των εικόνων, μια κοινή εικονογραφική τεχνοτροπία: πιο ονειρικές, με ένα περίγραμμα μορφών πιο ρευστό, με κάποιες θαμπές και ελαφρά δυσδιάκριτες λεπτομέρειες που όμως είναι πολύ ενδεικτικές του ελληνικού τοπίου και τόπου (οι ελιές στις πλαγιές, το κοκκινωπό κιλίμι, ο τούρκικος καφές και τα κουλουράκια στο παραμύθι *Η νεράιδα και το πέπλο*, το χαρακτηριστικό εσωτερικό ελληνικού σπιτιού στο παραμύθι *Οι δώδεκα μήνες*, ή η ελληνική χωριάτικη αρχιτεκτονική, ο ξερός κιτρινωπός κάμπος και η θαλάσσια πανίδα στο παραμύθι *Η μαρμαρωμένη αρχοντοπούλα*). Με την εικονογράφηση αυτή, αν και δεν εντοπίζεται δημιουργική απόκλιση από το κείμενο αλλά μια συμφωνία με αυτό, το σύνολο των παραμυθιών αποκτά μια πρόσθετη ερμηνεία ή τουλάχιστον δίνεται και εικονογραφική έμφαση σε αυτό που δηλώνεται ούτως ή άλλως λεκτικά σε κάθε έκδοση παραμυθιών, ότι δηλαδή πρόκειται για «τα παραμύθια του τόπου μας». Η ελληνικότητα των παραμυθιών αυτών, θα λέγαμε καλύτερα η ελληνική παραλλαγή παραμυθιών που συναντούμε και σε άλλους λαούς, γίνεται εδώ καθαρή. Η ταυτότητα υπογραμμίζεται, αν και υπαινικτικά, ενώ αναδεικνύεται διακριτικά και συνοδεύει σταθερά το κείμενο, προσδίδοντάς του έναν ξεχωριστό χαρακτήρα.

Αντίθετα, η εικονογράφηση του Μιχάλη Κασσάπη για τα *Ελληνικά παραδοσιακά παραμύθια*¹² μάλλον προτιμά να «αφελληνίσει» το κειμενικό περιεχόμενο εισάγοντας μια πολύ πιο μοντέρνα εικονογράφηση. Έτσι, πολύ γνωστά και χαρακτηριστικά ελληνικά παραμύθια, τουλάχιστον στις εκδοχές αυτές, όπως «Η Πούλια και ο Αυγερινός» ή «Κάποτε ριζώνουν και τα λόγια», με την αφαιρετική σχεδόν κυβιστική εικονογράφηση, γίνονται πολύ πιο οικουμενικά, πολύ πιο εύπεπτα από ένα κοινό σύγχρονο και εξοικειωμένο με νεότερες καλλιτεχνικές τάσεις.

Οι δύο αυτές εικονογραφικές απόψεις νομίζουμε ότι μάλλον απεικονίζουν και ένα βασικό εικονογραφικό, μάλλον ιδεολογικό, δίλημμα που αποκτά οντότητα από τη στιγμή που το εισπράττει ως τέτοιο ο αναγνώστης: πόσο κοντά στον παραδοσιακό του χαρακτήρα θα παραμείνει το λαϊκό παραμύθι ή πόσο θα τολμήσει να απομακρυνθεί από αυτόν ακριβώς, για να επιβιώσει; Τέτοιες επιλογές κειμενικές ή εικονογραφικές των σύγχρονων διασκευαστών/δημιουργών των ελληνικών λαϊκών παραμυθιών αποτελούν ή μπορούν να αποτελέσουν μια σειρά ιδεών για το πώς το λαϊκό παραμύθι με τις επανανγνώσεις του αποκτά σύγχρονο περιεχόμενο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αϊδίνης, Αθανάσιος και Τριανταφυλλιά Κωστούλη «Μοντέλα εγγραμματοσύνης: Θεωρητικές προσεγγίσεις και διδακτική πράξη». Virtual School, The sciences of Education Online, τόμ. 2ος, τεύχη 2-3 (2001): 1-31.
- Ανθοπούλου-Καρυώτη, Βάνα Παραμύθια του χθες για παιδιά του σήμερα. Αθήνα: Κέδρος, 2004.
- Barton, D., Hamilton, M., and Ivanic, R. (eds.) Situated Literacies: Reading and Writing in Context. London: Routledge, 2000.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

——— *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Καραϊσκού, Χρυσάνθη, *Ελληνικά παραδοσιακά παραμύθια*. Εικονογρ. Μιχάλης Κασσάπης, Αθήνα: Διάπλαση, 2006.

Καφαντάρης, Κώστας, *Ελληνικά λαϊκά παραμύθια*, τόμοι 2. Αθήνα: Ποταμός 2005.

Κουλουμπή-Παπατερμποπούλου, Κούλα. «Η Τέχνη της Αφήγησης ως δυνατότητα πρώτης γνωριμίας του παιδιού με τη λογοτεχνία». Στο: Κατσίκη-Γκίβαλου, Άννα (επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία: Θεωρία και Πράξη*. Α΄ τόμος. Αθήνα: Καστανιώτης, 1993: 160-69.

Κουλουμπή-Παπατερμποπούλου, Κούλα (επιμ.), *Η Τέχνη της Αφήγησης*. (Πρακτικά 6ου Σεμιναρίου του Κ.Ε.Π.Β., 9-10 Μαΐου 1995). Αθήνα: Πατάκης, 1997.

Μέγας, Γεώργιος, *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*. Αθήνα, 1967.

Μερακλής, Μ. Γ., «Η πολλαπλή ζωή του μύθου», στο *Έντεχνος λαϊκός λόγος*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1993.

Nikolajeva, Maria, and Carole Scott, *How Picturebooks Work*. New York and London: Garland, 2001.

Ong, Walter J., *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη: Η Εκτεχνολόγηση του Λόγου*. Μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.

Παπαλουκά, Φανή, *Ιστορίες σαν παραμύθια*. Εικονογρ. Γιώργος Βακαλό Αθήνα: Ασπύρ, 1960.

Πολίτης, Νικόλαος, *Παραδόσεις*, τόμος 2ος. Αθήνα: Ιστορική Έρευνα, χχ.

Προύσαλης, Δημήτρης (επιμ.), *Κουβεντιάζοντας για ...τα Παραμύθια...* (Πρακτικά *Διημερίδας*, 31/3-1/4/2001). Αθήνα: Εκδόσεις Μολύβιος Νιάου, 2002.

Στεφανίδης, Μενέλαος, *Οι τρεις συμβουλές*. Εικονογρ. Φωτεινή Στεφανίδη. Αθήνα: Σίγμα, 1993.

——— *Η νεράιδα και το πέπλο*. Εικονογρ. Φωτεινή Στεφανίδη. Αθήνα: Σίγμα, 1995.

——— *Οι δώδεκα μήνες*. Εικονογρ. Φωτεινή Στεφανίδη. Αθήνα: Σίγμα, 1996.

——— *Η μαρμαρωμένη αρχοντοπούλα*. Εικονογρ. Φωτεινή Στεφανίδη. Αθήνα: Σίγμα, 1997.

Stephens, John, *Language and Ideology in Children's Fiction*. London & New York: Longman, 1994.

Stephens John και Robyn Mc Callum, *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York & London: Garland, 1998.

ΪΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Περισσότερα για την προβληματική των διακρίσεων βλ. την «Εισαγωγή στην Ελληνική Έκδοση» του Κώστα Χατζηκυριάκου στο Ong, Walter J. *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη: Η Εκτεχνολόγηση του Λόγου*, Μετφ. Κώστας Χατζηκυριάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σσ. xix-xxi, ενώ για τη σημασία των προφορικών πολιτισμών βλ. Στο ίδιο, σσ. 17-37.
2. Οι όροι στο Barton, D., Hamilton, M., and Ivanic, R. (eds.). *Situated Literacies: Reading and Writing in Context*, London: Routledge, 2000.
3. Βλ. ενδεικτικά: Κουλουμπή-Παπαπετροπούλου, Κούλα (επιμ.). *Η Τέχνη της Αφήγησης*, (Πρακτικά 6ου Σεμιναρίου του Κ.Ε.Π.Β., 9-10 Μαΐου 1995). Αθήνα: Πατάκης, 1997. Επίσης Προύσαλης, Δημήτρης (επιμ.). Κουβεντιάζοντας για ... τα Παραμύθια... (Πρακτικά Διημερίδας, 31/3-1/4/2001). Αθήνα: Εκδόσεις Μολύβιος Νιάου, 2002. Κουλουμπή-Παπαπετροπούλου, Κούλα. «Η Τέχνη της Αφήγησης ως δυνατότητα πρώτης γνωριμίας του παιδιού με τη λογοτεχνία» Στο: Κατσίκη-Γκιβαλου, Άννα (επιμ.). *Παιδική Λογοτεχνία: Θεωρία και Πράξη. Α΄ τόμος*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1993, σσ. 160-69.
4. Ακολουθούμε την ορολογία των: John Stephens και Robyn Mc Callum, στο *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York & London: Garland, 1998, σσ. 5-7.
5. Ο όρος με τη σημασία που έδωσε ο Bakhtine σ' αυτόν.
6. Κιφάντης, Κώστας, *Ελληνικά λαϊκά παραμύθια*, τόμοι 2. Αθήνα: Ποταμός 2005. Το έργο αυτό βασίζεται εν πολλοίς στην καταγραφή παραμυθιών που επιχείρησε ο Γιώργος Ιωάννου στο: *Παραμύθια του λαού μας*, Αθήνα: Εστία, 1987.
7. Ανθοπούλου-Καρυώτη, Βάνα, *Παραμύθια του χθες για παιδιά του σήμερα*. Αθήνα: Κέδρος, 2004.
8. Στεφανίδης, Μενέλαος, *Η μαρμαρωμένη αρχοντοπούλα*, Εικονογρ. Φωτεινή Στεφανίδη. Αθήνα: Σίγμα, 1997.
9. Στεφανίδης, Μενέλαος, *Οι τρεις συμβουλές*, Εικονογρ. Φωτεινή Στεφανίδη. Αθήνα: Σίγμα, 1993.
10. Στεφανίδης, Μενέλαος, *Οι δώδεκα μήνες*, Εικονογρ. Φωτεινή Στεφανίδη. Αθήνα: Σίγμα, 1996.
11. Στεφανίδης, Μενέλαος, *Η νεράιδα και το πέπλο*, Εικονογρ. Φωτεινή Στεφανίδη. Αθήνα: Σίγμα, 1995.
12. Πρόκειται για το δίτομο έργο της Καραϊσκού, Χρυσάνθης, *Ελληνικά παραδοσιακά παραμύθια*. Εικονογρ. Μιχάλης Κασσάτης. Αθήνα: Διάπλαση, 2006.