



Η έννοια της διασκευής σε έργα με αποδέκτη το παιδί. Σύγκριση και σχολιασμός του ιδεολογικού υπόβαθρου γραπτής πηγής και διασκευής. Χάιντι: από το βιβλίο στη μικρή οθόνη

Αγγελική Βελισσαρίου

Νηπιαγωγός, Υποψήφια Διδάκτωρ στο Π.Τ.Δ.Ε. του Α.Π.Θ.

a_velissariou@yahoo.com

Περίληψη

Η παρούσα εργασία αναφέρεται στο ζήτημα της διασκευής μιας λογοτεχνικής πηγής σε τηλεοπτική σειρά. Η ανάλυση εστιάζει στις ιδεολογικές διαφοροποιήσεις που διαπιστώνονται κατά την προσαρμογή του λογοτεχνικού κειμένου της *Χάιντι*, γραμμένο στην προτεσταντική Ελβετία του 1880, σε τηλεοπτική σειρά επεισοδίων anime από το γιαπωνέζικο στούντιο παραγωγής 'Zuiyo Eizo' το 1980. Για την ανάλυση του βιβλίου και του anime θα εφαρμόσουμε τις αρχές της Νέας Κριτικής που προσεγγίζει κάθε έργο με βάση τα δομικά του στοιχεία. Αναλύοντας το θέμα, τη δομή, την οπτική γωνία αφήγησης, το σκηνικό, την πλοκή και τους χαρακτήρες αποκαλύπτεται το ιδεολογικό υπόβαθρο, τόσο του βιβλίου, όσο και της διασκευής. Οι κινηματογραφικές μεταφορές χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με το βαθμό αναφοράς στο έργο-πηγή. Η διασκευή της *Χάιντι* ως κινηματογραφική μεταφορά ανήκει στην κατηγορία του 'σχολίου' (commentary). Οι διασκευές αυτής της κατηγορίας δεν μεταφέρουν αυτούσιο το έργο-πηγή, αλλά μεταλλάσσουν ποικίλα στοιχεία του, χωρίς ωστόσο να καθιστούν την πηγή μη αναγνωρίσιμη. Συγκεκριμένα στη *Χάιντι* μένει σταθερή η δομή της ιστορίας και το σκηνικό, ενώ αλλάζει η οπτική γωνία, το θέμα μετατοπίζεται, εμπλουτίζεται η πλοκή και οι χαρακτήρες. Βασική ιδεολογική διαφορά που προκύπτει είναι ότι η προσέγγιση του anime είναι εκσυγχρονισμένη, απαλλαγμένη από το έντονο ηθικολογικό και θρησκευτικό χαρακτήρα της πηγής και βάζει στο επίκεντρο της αφήγησης την παιδική οπτική. Το αποτέλεσμα είναι ότι η διασκευή δίνει νέα πνοή σε ένα έργο που αποδεικνύεται κλασικό, αν ως κλασικό μπορεί να χαρακτηριστεί ένα έργο με το οποίο πάντα θα βρίσκουμε σημεία επαφής και διαλόγου.

Λέξεις κλειδιά: διασκευή, άνιμε, *Χάιντι*, ιδεολογία, Νέα Κριτική.

Abstract

This paper elaborates on adapting children's literature into a television series. It's a case study of the adaptation of the book *Heidi*, written by Johanna Spyri in 1880, into the Japanese anime television series *Heidi, Girl of the Alps*, aired in 1980. The study focuses on ideological differences between the literary source material and the television adaptation. The research approach is based on the principles of the literary



theory of New Criticism, which emphasizes the structural elements of the story (theme, structure, narrator's point of view, scenery, plot, and the qualitative elements of the characters). Through this approach, the ideological fundament of any story can be unveiled. The adaptation of *Heidi* into an anime is commentary, meaning that several elements have been changed, but the central theme still lies at the core of the series. Specifically, the theme, the structure, and the scenery are, to a certain degree, comparable to the book, whereas the plot has been enriched, and the characters have been given more depth. Most significantly, though, the narrator's point of view has been altered, changing the ideological fundament of the story. It's exempted from the strict, religious underlying theme which runs through the literary source, and the child's point of view is celebrated, presenting the whole spectrum of emotions through various experiences in a child's life. The adaptation of *Heidi* into an anime reinvents an all-time classic piece of children's literature, breathing new air into it and introducing it to a new generation of children worldwide.

Keywords: adaptation, anime, *Heidi*, ideology, New Criticism.

Εισαγωγή

Στην ιστοσελίδα της γνωστής εκπομπής «Η Μηχανή του Χρόνου»¹ αναφέρεται, ωσάν αποκάλυψη, ότι η Johana Srygi εμπνεύστηκε τη *Χάιντι* από το βιβλίο του Άνταμ Βον Κάμπ *Αδελαΐδα, το κορίτσι από τις Άλπεις*, το οποίο είχε γραφεί πενήντα χρόνια νωρίτερα και πιθανολογείται ότι η Srygi το είχε διαβάσει. Φυσικά δεν υπάρχει τρόπος να επιβεβαιώσουμε αυτήν την πληροφορία και ο λόγος που παρατίθεται δεν είναι η εγκυρότητά της, αλλά το γεγονός ότι, χωρίς ίσως τη θέληση του συντάκτη του κειμένου, διατυπώνεται μία διαπίστωση που άπτεται της Θεωρίας της Λογοτεχνίας. Όσο δηλαδή διαβάζουμε, τόσο ανακαλύπτουμε δεσμούς ανάμεσα στα κείμενα «[...] αντηχήσεις, παραλληλίες, σημεία σύγκλισης και σύγκρισης. Πέφτουμε έτσι πάνω στο αόρατο δίκτυο της διακειμενικότητας, της συγχρονικής και διαχρονικής, δηλαδή, σχέσης συνύπαρξης και επικοινωνίας που συνδέει τα κείμενα τόσο κατά τη δημιουργία τους, όσο και κατά την ανάγνωσή τους» (Ζερβού στο Οικονομίδου, 2011, σ. 7). Αναφερόμαστε βεβαίως στο φαινόμενο της διακειμενικότητας, «[...] των διαφόρων δηλαδή κειμενικών στοιχείων τα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε σε περισσότερα από ένα λογοτεχνικά έργα» (Παρίσης & Παρίσης, χ.χ., σ. 44). Άραγε υπάρχει η έννοια της αυθεντικότητας στη λογοτεχνία, και στην τέχνη γενικότερα ή πρόκειται για μία αλυσίδα έργων/δημιουργιών που ακουμπούν, διασταυρώνονται, αντιτίθενται και εμπνέονται το ένα από το άλλο²; Εντέλει, τι είναι αυτό που δίνει αξία σε ένα έργο/δημιουργία, αν

¹ «Χάιντι, το κορίτσι των Άλπεων» ήταν ιαπωνική παραγωγή και στηρίχτηκε στην Αδελαΐδα, μια ηρωίδα ενός γερμανικού βιβλίου. Το παιδικό έκανε τεράστια επιτυχία και στην Ελβετία ονόμασαν μια ορεινή περιοχή με το όνομα της ηρωίδας. Βλέπε εκπομπή «Η Μηχανή του Χρόνου» (mixanitouxronou.com.cy)

² Υπάρχει πλούσιο και σημαντικό θεωρητικό υπόβαθρο πίσω από αυτή την υπόθεση/τοποθέτηση, όπως παρατίθεται στο ακόλουθο απόσπασμα: Οι συγκλίνουσες απόψεις γνωστών θεωρητικών αμφισβήτησαν την ιδέα της αυθεντικότητας: ο Edward Said υποστήριξε ότι «ο συγγραφέας σκέφτεται λιγότερο το να γράφει αυθεντικά και περισσότερο το να ξανα-γράφει» (Said, 1983, σ. 135, στο Sanders, 2006), ο Jacques Derrida ότι «η επιθυμία του να γράφεις είναι η επιθυμία να αρχίσεις κάτι καινούργιο με όλα



αφαιρέσουμε από την εξίσωση την αυθεντικότητα; Και οι διασκευές που εμφανίζονται πάντα δευτερογενώς, πώς εκλαμβάνονται και πώς αξιολογούνται;

Σχετικά με την έννοια της διασκευής

Οι διασκευές είναι παντού, “storytelling is the art of repeating stories” γράφει ο Walter Benjamin (στο Hutcheon & O’Flynn, 2013, σ. 26). Μετά την αρχική αφήγηση-πηγή (προφορική, γραπτή, απεικονιστική), μπορεί να γίνει επαναφήγηση μιας ιστορίας με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Μέσω της λογοτεχνίας (telling), μέσω των οπτικοακουστικών πηγών όπως θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση (showing) και μέσω πιο διαδραστικών εμπειριών, όπως videogames και θεματικών πάρκων (interacting). Στην ουσία διασκευή σημαίνει προσαρμογή/αλλαγή και είναι ταυτόχρονα μία διαδικασία και ένα αποτέλεσμα, ένα παραγόμενο προϊόν, μία οντότητα που έχει «μετατοπιστεί» (transposition) είτε σε άλλο μέσο (π.χ. από βιβλίο σε κινηματογράφο) είτε σε άλλο είδος (π.χ. από ενήλικη σε παιδική λογοτεχνία). Είναι μία διαδικασία δημιουργίας και επανάληψης ταυτόχρονα, με την έννοια της διακειμενικότητας είτε ως φόρο τιμής στην πηγή είτε ως αμφισβήτηση είτε ως εξαφάνιση της πηγής. Η δημιουργία της διασκευής είναι μία διαδικασία που απαιτεί την επανερμηνεία και επαναδημιουργία του έργου-πηγή, στο εκάστοτε ‘παρόν’ (Hutcheon & O’Flynn, 2013, σσ. 7-9).

Ο διασκευαστής πρέπει να ερμηνεύσει και να αναδημιουργήσει ένα έργο προσαρμοσμένο ειδολογικά και, συνήθως, ιδεολογικά στο δικό του καλλιτεχνικό πεδίο και πολιτισμικό χώρο-χρόνο. Αυτή η διαδικασία, κατά τους Stephens και McCallum (στο Οικονομίδου, 2011, σ. 12), στηρίζεται σε «μεταδιηγηματικά σύνολα» (metanarratives), δηλαδή «σιωπηλές και αθέατες ιδεολογικές παραδοχές που λειτουργούν καθολικά σε μία κοινωνία για να ρυθμίσουν τη γνώση και την εμπειρία [...] το σώμα αυτών των ιδεών ονομάζεται “μετα-ήθος” (metaethos) [...] το οποίο εντέλει διαχέεται μέσα στις προσωπικές του θέσεις και την αισθητική του (του διασκευαστή)». Αντίστοιχα η Ζερβού (2011, σ. 18) χρησιμοποιεί τον όρο της Julia Kristeva «απορροφητικότητα» (absorption), για να περιγράψει τη σφραγίδα που αφήνει στις διασκευές για παιδιά η κοινωνική και πολιτισμική επικαιρότητα, αλλά και οι εκάστοτε παιδαγωγικές αντιλήψεις. Ο βαθμός επίδρασης του «μετά-ήθους» σε μια διασκευή χαρακτηρίζει τη σχέση έργου-πηγής και διασκευής είτε σε «συνθήκη πιστότητας», όπου ο διασκευαστής προσπαθεί να μείνει όσο πιο κοντά μπορεί στο αρχικό έργο είτε σε «συνθήκη νομιμότητας», όπου η διασκευή προδίδει το πολιτισμικό πλαίσιο του διασκευαστή (Ζερβού, 2011, σ. 20).

Υπάρχει η τάση οι διασκευές να θεωρούνται κατώτερες εξ ορισμού από την πηγή λόγω μίας άτυπης ιεράρχησης των ειδών αφήγησης, όπου ο ακαδημαϊσμός θέλησε ανώτερη τη λογοτεχνική γραφή, θεωρώντας τις άλλες μορφές αφήγησης λαϊκές.

εκείνα που δέχεται» (Derrida, 1985, σ. 157, στο Sanders, 2006) ενώ ο Roland Barthes διέτυπωσε το ίδιο επιχείρημα με πιο απόλυτο τρόπο λέγοντας ότι «κάθε κείμενο είναι ένα διακείμενο» (Barthes, 1981, σ. 39, στο Sanders, 2006), υπονοώντας ότι τα έργα που προέρχονται από προηγούμενες ή από άλλες κουλτούρες ήταν και είναι πάντα παρόντα σε κάθε λογοτεχνία. Η αμφισβήτηση της αυθεντικότητας ως πρωταρχικής αξίας ενός λογοτεχνικού έργου και ταυτοχρόνως η αποδοχή της διακειμενικότητας ως ενός πλέγματος σχέσεων που είναι αδύνατον για τον δημιουργό να αποφύγει, έδωσε κύρος σε δευτερογενή έργα, όπως οι διασκευές ή οι παρωδίες, τις οποίες παλαιότερα ακολουθούσε το στίγμα των άνευ λογοτεχνικής αξίας μιμητικών έργων. (Οικονομίδου, 2011, σ. 9)



Οι διασκευές πάντα θα στοιχειώνονται από την πηγή, καθώς ο αναγνώστης ή θεατής πάντα θα συγκρίνει στο μυαλό του τα δύο. Παράλληλα, οι διασκευές λογοτεχνικών έργων σε λογοτεχνία για παιδιά ή κινηματογράφο θεωρούνται a priori ποιοτικά κατώτερες δημιουργίες, λόγω της ευκολίας που προσφέρουν στην πρόσληψή τους. Όμως, η φύση της διασκευής είναι διττή, διότι από τη μία, δεν είναι πρωτότυπη ιστορία και γι' αυτό υπόκειται σε συγκρίσεις, από την άλλη όμως είναι αυτόνομη δημιουργία που πρέπει να αναμετράται ως προς τη δημιουργική της αξία και όχι με κριτήριο την εγγύτητα ή την απόσταση από την πηγή (Hutcheon & O'Flynn, 2013, σσ. 3-6). Είναι τόσα τα κριτήρια μίας καλής διασκευής, όσα και τα κριτήρια για κάθε πρωτογενή δημιουργία είτε πρόκειται για λογοτεχνία είτε πρόκειται για θέατρο, κινηματογράφο ή τηλεόραση. Όταν προβαίνουμε σε συγκριτική ανάλυση πρωτότυπου έργου και διασκευής, όπως στο παρόν άρθρο, οφείλουμε να προσεγγίσουμε και τις δύο δημιουργίες αρχικά ως ανεξάρτητες μεταξύ τους και στη συνέχεια να εντοπίσουμε τις διαφορές και ομοιότητες που παρουσιάζουν.

Έργο-πηγή: Spyri, J., (1880-1881). *Χάιντι. Η μικρούλα των Βουνών.*

Η Johanna Spyri (1827-1901) γεννιέται και μεγαλώνει στην ελβετική επαρχία. Όταν παντρεύεται, μετακομίζει στη Ζυρίχη, όπου αποκτά έναν γιο, όμως σε μικρό χρονικό διάστημα χάνει και τον σύζυγο και το παιδί της. Από τότε αφιερώνεται στη συγγραφή και τα επόμενα χρόνια εκδίδει πολλά βιβλία για παιδιά και ενήλικους, μεταξύ των οποίων και τη *Χάιντι*, που ολοκληρώνει σε τέσσερις εβδομάδες, ενθουμούμενη τα παιδικά της βιώματα στη φύση³. Το έργο εκδίδεται σε δύο τόμους το 1880 και 1881, από τον F.A. Perthes στο Gotha, υπό τους τίτλους *Heidi: her years of wandering and learning (German: Heidis Lehr- und Wanderjahre)* και *Heidi: How she used what she learned*[2] (German: *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*). Όπως γράφει στην εισαγωγή η ίδια η συγγραφέας είναι «[...] ένα βιβλίο για τα παιδιά, και για όσους αγαπούν τα παιδιά [...]»⁴.

Η πρώτη έκδοση της *Χάιντι* το 1880 και 1881 ήταν στα γερμανικά και δεν είχε καθόλου εικονογράφηση. Το βιβλίο είχε τεράστια επιτυχία και η Johanna Spyri θεωρείται η πιο σπουδαία Ελβετή συγγραφέας για παιδιά (Σακελλαρίου, 1996, σ. 449). Το βιβλίο επανεκδίδεται το 1887 με εικονογράφηση του Friedrich Wilhelm Pfeiffer, ο οποίος σχηματοποιεί τους χαρακτήρες και οι μετέπειτα εικονογραφήσεις ακολουθούν το ίδιο μοτίβο⁵. Όμως, η εικονογράφηση είναι περισσότερο καλλιτεχνική απεικόνιση και εικονογραφία, με καλλωπιστικούς σκοπούς (Σακελλαρίου, 1996, σ. 546), χωρίς να

³ Τα στοιχεία συγκεντρώθηκαν από λήμμα σχετικά με τη συγγραφέα, στο Johanna Spyri | Swiss writer | Britannica.

⁴ Τα στοιχεία συγκεντρώθηκαν από λήμμα σχετικά με το βιβλίο της Johana Spyri, *Χάιντι* στο <https://en.wikipedia.org/wiki/Heidi> (το λήμμα στηρίζεται σε 26 Βιβλιογραφικές Αναφορές και κρίθηκε αξιόπιστο να χρησιμοποιηθεί ως πηγή πληροφοριών).

⁵ Reed, S. (2013). *Picturing Heidi* (British Library. European studies blog), στο <http://blogs.bl.uk/european/2013/10/picturing-heidi.html>



λειτουργεί ως μέρος της αφήγησης. Η πρώτη μετάφραση του έργου γίνεται στην Αγγλία το 1882, ενώ στην Ιαπωνία, η πρώτη μετάφραση γίνεται το 1907.

Η *Χάιντι* στην Ελλάδα αριθμεί πολλές εκδόσεις από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αι. έως σήμερα. Ως έργο-πηγή για το συγκεκριμένο άρθρο χρησιμοποιείται η επανέκδοση από την εφημερίδα *Καθημερινή*, της έκδοσης που είχε κυκλοφορήσει το 1982 από την Αγκυρα σε μετάφραση της Μαρίνας Λώμη, επιμέλεια του Βασίλη Μαχανάκη, εικονογράφηση του Μάκη Γιακουμάτου και εικονογράφηση εξωφύλλου του Σταύρου Παλάντσα. Η συγκεκριμένη επανέκδοση περιλαμβάνει έναν πρόλογο από τον Χρήστο Α. Χωμενίδη, με τίτλο «Χάιντι, μία ηρώδα από το μέλλον», όπου αναλύεται σχηματικά το πολιτισμικό πλαίσιο γύρω από την παιδική ηλικία στην εποχή της Σpyγι και το λογοτεχνικό πλαίσιο των αφηγήσεων για παιδιά, ενώ υπάρχει και μια σύντομη περίληψη του βιβλίου. Το βιβλίο ανήκει στη σειρά επανεκδόσεων κλασικών βιβλίων παιδικής λογοτεχνίας που ονομάστηκε «Τα βιβλία που αγαπήσαμε», όπως αναγράφεται στο εξώφυλλο. Δεν βρέθηκαν στοιχεία αναφορικά με την έκδοση στην οποία βασίστηκε η μεταφράστρια του βιβλίου, αλλά υπάρχουν πολλές ομοιότητες της ελληνικής μετάφρασης με την αγγλική της Eileen Hale (1956), εκδ. Penguin. Η μετάφραση αυτή αποτελεί την πιο δημοφιλή στην Αγγλία (Σακελλαρίου, 1996, σ. 228) και δεν θα ήταν αβάσιμο να υποθέσουμε ότι σε αυτή βασίστηκε η μεταφράστρια. Ο λόγος που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη έκδοση του 1982 είναι η χρονολογική εγγύτητα με την προβολή της γιαπωνέζικης σειράς κινουμένων σχεδίων από την ελληνική τηλεόραση.

Ειδολογική κατάταξη

Η *Χάιντι*, όπως και η συγκεκριμένη επανέκδοση της *Καθημερινής*, είναι ένα εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά. Οι εικόνες λειτουργούν διακοσμητικά (σε 150 σελίδες κείμενου, παρεμβάλλονται 10 εικονογραφημένα ολοσέλιδα) και αυτό το κατατάσσει στην κατηγορία των «illustrated books». Το κείμενο είναι γραμμένο με πολύ ευχάριστο τρόπο, έχει εύγλωττες, ζωντανές περιγραφές του τοπίου και των χώρων, όπου εξελίσσεται η πλοκή. Ο διάλογος δίνει ζωντάνια στην αφήγηση και φωνή στα πρόσωπα της ιστορίας. Είναι, επίσης, αρκετά επεξηγηματικό, για να διευκολύνεται ο μικρός αναγνώστης. Έχει χιούμορ, συγκίνηση και φυσικά αίσιο τέλος. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά το κατατάσσουν αμιγώς στην Παιδική Λογοτεχνία που απευθύνεται σε νεαρές ηλικίες.

Χαρακτηρίζεται ως Ηθογραφικό Μυθιστόρημα, αγαπημένο είδος την εποχή της Σpyγι στην Ευρώπη αλλά και στην Ελλάδα, με εκπροσώπους τους Δροσίνη, Κονδυλάκη, Χατζόπουλο, Κόντογλου (Σακελλαρίου, 1996, σ. 228). Ο κεντρικός άξονας της θεματολογίας στο Ηθογραφικό Μυθιστόρημα είναι η σπουδαιότητα και η αγνότητα της φύσης που ανυψώνει τον άνθρωπο, σε αντιδιαστολή με την ψυχική αλλοτρίωση του ανθρώπου στην πόλη. Αφηγηματολογικά αναδεικνύονται οι όψεις της ζωής στην ύπαιθρο, γι' αυτό οι περιγραφές του τόπου και του χώρου καταλαμβάνουν μεγάλη έκταση στο κείμενο στερώντας την εις βάθος ανάλυση του ψυχισμού των χαρακτήρων (Κανατσούλη, 2007, σ. 178). Συγκεκριμένα, στη *Χάιντι* η ύπαιθρος προσφέρει υγεία και ευτυχία, ενώ η πόλη προκαλεί καχεξία και αποξενώνει τους ανθρώπους. Επιπλέον, η ύπαιθρος προσφέρει πνευματική ανύψωση με τη Βιβλική



έννοια, ως ορεινός τόπος που βρίσκεται πιο κοντά στο Θεό. Έτσι, οι Άλπεις μετατρέπονται σε ένα «ιερό βουνό», έναν τόπο προσευχής που λειτουργεί επικουρικά στην πορεία της Χάιντι προς την πνευματική ωριμότητα (Hale, 2006). Για τον λόγο αυτό και για τον έντονο εν γένει θρησκευτικό του χαρακτήρα, το βιβλίο χαρακτηρίζεται πιο ειδικά ως Χριστιανικό Μυθιστόρημα Ωρίμανσης (Christian Bildungsroman) (Hale, 2006). Το Μυθιστόρημα Ωρίμανσης, γενικά, ακολουθεί τον κεντρικό χαρακτήρα, καθώς ωριμάζει ηλικιακά, πνευματικά και οδηγείται προς την εσωτερική ολοκλήρωση. Παίρνει διάφορες μορφές στη λογοτεχνία, στην περίπτωση της *Χάιντι* δίνεται έμφαση περισσότερο στην πνευματική ωρίμανση και όχι τόσο στην ηλικιακή, καθώς ο «αφηγημένος χρόνος», ο χρόνος δηλαδή που καλύπτει το μυθιστόρημα αφηγηματολογικά (Κανατσούλη, 2007, σ. 188), εκτείνεται σε τέσσερα με πέντε χρόνια.

Ιδεολογία και Λογοτεχνία

«[...] Οι αναγνώστες ούτε ουδέτεροι είναι ούτε παθητικοί [...] η ανάγνωση είναι μία δυναμική πράξη στην οποία ο αναγνώστης εμπλέκεται ενεργητικά και έχει μεγάλη σχέση με τις διαδικασίες της σκέψης.» (Σπινκ, 1990, σσ. 24-25). Κάθε αναγνώστης συνειδητά ή ασυνειδητά προσλαμβάνει τα προφανή νοήματα του κειμένου, αλλά και αυτά που υπονοούνται. Με αυτόν τον διττό τρόπο ενυπάρχει και η ιδεολογία στη λογοτεχνία. Η πρόσληψη των νοημάτων σε κάθε περίπτωση εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως τον βαθμό επάρκειας του αναγνώστη, τις προσδοκίες του αναγνώστη, την πνευματική του δομή, τις εμπειρίες και τους συνειρμούς, στους οποίους υποβάλλει τον εαυτό του κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης (Σπινκ, 1990). Εκτός όμως από την πρόσληψη του αναγνώστη δεν πρέπει να παραβλέψουμε τη σημασία της γλώσσας καθαυτής στη λογοτεχνία. Κατά τον Μπαχτίν (1980, σ. 156) «ο λογοτεχνικός λόγος είναι κοινωνικός και ο κοινωνικός διάλογος ηχεί μέσα στον μυθιστορηματικό λόγο». Στην κοινωνία και τη λογοτεχνία ενυπάρχει η σύγκρουση της «μοναδικής γλώσσας» με τον «πολυγλωσσισμό». «Η μοναδική κοινή γλώσσα, ως ένα σύστημα γλωσσολογικών προδιαγραφών, γεννιέται και συγκροτείται από τη δύναμη του λεκτικού και ιδεολογικού γίνεσθαι ορισμένων συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων» (Μπαχτίν, 1980, σσ. 122-8). Έτσι η «μοναδική γλώσσα» δεν είναι δεδομένη αλλά τίθεται ως αρχή και αντιπαράκειται στον πολυγλωσσισμό, «στους ξένους λόγους μέσα σε μία γλώσσα, στις διαφορετικές κοινωνικές γλώσσες στους κόλπους μιας ίδιας εθνικής γλώσσας (Μπαχτίν, 1980, σσ. 122-8). Ένα μυθιστόρημα πολυγλωσσικό/πολυφωνικό, που παρουσιάζει διαφορετικές οπτικές, στάσεις και απόψεις, τείνει να είναι πιο ανοιχτό σε ποικίλες ιδεολογικές αναγνώσεις, αφήνει τον αναγνώστη πιο ελεύθερο. Ένα μονογλωσσικό/μονοφωνικό μυθιστόρημα τείνει να προσφέρει πιο στενή οπτική και περισσότερο αδιαμφισβήτητες απόψεις και στάσεις, δεσμεύοντας τον αναγνώστη στην «αλήθεια» του.

Κατά συνέπεια, και σύμφωνα με τον Peter Hollindale (1992) η ιδεολογία που εννοείται ή υπονοείται, υπό τη μορφή των συνειρμών και των διανοητικών διεργασιών που ενεργοποιεί η ανάγνωση, είναι σημαντικός παράγοντας που διαμορφώνει τη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στον αναγνώστη και στο βιβλίο. Ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται αυτή η σχέση εξαρτάται από το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο πραγματώνεται τόσο η δημιουργία του εκάστοτε έργου, όσο και η ανάγνωσή του, γιατί



αυτό καθορίζει τόσο τον δημιουργό, όσο και τον αναγνώστη. Υπάρχουν τρεις μορφές ιδεολογίας που διαφαίνονται στα αναγνώσματα.

Αρχικά είναι η εσκεμμένη ιδεολογία που είναι ξεκάθαρη και κατευθυνόμενη απευθείας στον αναγνώστη. Στη σύγχρονη λογοτεχνία χρησιμοποιείται συχνά για να αναστρέψει τα στερεότυπα π.χ. με αντιρατσιστικά, φεμινιστικά, φυλετικά ή ταξικά μηνύματα. Το πρόβλημα είναι ο -συχνά- ιδανικός και απόλυτος τρόπος απεικόνισης των χαρακτήρων και της κοινωνίας, που ενδεχομένως αποδυναμώνει αφηγηματολογικά τον αντίκτυπο του μηνύματος προς τον αναγνώστη. Ο λόγος είναι ότι δημιουργούνται μη πειστικοί χαρακτήρες και καταστάσεις που δεν μπορούν να συνδεθούν με τις εμπειρίες του αναγνώστη. Η δεύτερη μορφή ιδεολογίας είναι η παθητική/λανθάνουσα ιδεολογία. Κάθε γραφή φέρει το ιδεολογικό στίγμα του συγγραφέα, ακόμα και αν γίνεται χωρίς συνειδητή πρόθεση. Αφορά περιπτώσεις που αναπαράγονται νόρμες και κοινωνικά καθορισμένες σχέσεις που είναι ευρέως αποδεκτές, όπως η θέση της γυναίκας σε σχέση με τον άνδρα. Μάλιστα συχνά η πρόθεση του συγγραφέα είναι να ανατρέψει τις νόρμες, όμως τελικά τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί οδηγούν στο αντίθετο αποτέλεσμα. Η τρίτη μορφή ιδεολογίας είναι μία θέση, μία παραδοχή στην ουσία, ότι ο/η συγγραφέας δεν γράφει ως μονάδα, αλλά ως μέρος ενός ευρύτερου συνόλου που συμπεριλαμβάνει και τον αναγνώστη. Άρα η όποια ιδεολογία που άθελά του/της εμπεριέχεται στο κείμενο περνάει εντελώς απαρατήρητη, ως κάτι φυσιολογικό (Κανατσούλη, 2000, σσ. 21-25). Έχοντας τα παραπάνω κατά νου, όταν διαβάζουμε ένα έργο διαπιστώνουμε ότι η ιδεολογία που περικλείει αναδύεται ανάμεσα από τις γραμμές και με πολλούς τρόπους.

Προκειμένου να κατανοήσουμε το ιδεολογικό υπόβαθρο του βιβλίου, πρέπει να αναλύσουμε συνοπτικά το περιεχόμενο και τις αφηγηματικές τεχνικές του μυθιστορήματος σύμφωνα με τη Νέα Κριτική. Πρόκειται για ένα φορμαλιστικό θεωρητικό εργαλείο ανάλυσης, που βασίζεται στα δομικά στοιχεία του κειμένου. Η εφαρμογή της Νέας Κριτικής στην ανάλυση της Παιδικής Λογοτεχνίας υποστηρίχθηκε ιδιαίτερα από τη Rebecca Lukens (Κανατσούλη, 2007, σ. 45). Είναι μία μέθοδος αναλυτική, όχι αξιολογική, η οποία αντιλαμβάνεται το κείμενο ως ένα κλειστό σύστημα με τη δική του εσωτερική γραμματική, όπου κάθε στοιχείο αποκτά νόημα μέσα από τη συνολική του δομή (Κανατσούλη, 2007, σσ. 44-45). Όμως «το νόημα δεν είναι κάτι που όλοι [...] μοιράζονται διαισθητικά [...] το είδος του νοήματος που αρθρώνουμε εξαρτάται από το είδος γραφής και ομιλίας στην οποία συμμετέχουμε [...]» (Eagleton, 1994, σ. 167). Έτσι παρόλο που η Νέα Κριτική εστιάζει στην «εσωτερική γραμματική», δεν πρέπει να παραβλέπεται η σημασία των κοινωνικών και ιστορικών δεδομένων, στη σκιά των οποίων γράφτηκε το εκάστοτε έργο (Κανατσούλη, 2007, σ. 46). Μόνο αν προσεγγίζουμε κάθε έργο ολιστικά, μπορούμε να αποκτήσουμε πλήρη εικόνα και να κατανοήσουμε τις ιδεολογικές του προεκτάσεις.

Ανάλυση της πηγής

Σύμφωνα λοιπόν με τις αρχές της Νέας Κριτικής, ακολουθεί η ανάλυση της οπτικής γωνίας (οι τρόποι που επιλέγει ο/η συγγραφέας να αφηγηθεί τα γεγονότα), της δομής (ο τρόπος που συνδέονται τα μοτίβα του έργου), του θέματος (το γενικό νόημα του κειμένου), του σκηνικού (ο χρόνος και ο τόπος της ιστορίας), της πλοκής (η ακολουθία



των γεγονότων της ιστορίας) και των χαρακτήρων (Κανατσούλη, 2007, σσ. 46-51). Συγκεκριμένα:

Οπτική γωνία: Ο αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός και παντογνώστης με μηδενική εστίαση, δηλαδή δεν ανήκει στα πρόσωπα του βιβλίου και γνωρίζει περισσότερα από τα πρόσωπα. Η αφήγηση γίνεται σε γ' ενικό πρόσωπο που την κάνει πιο αντικειμενική και πιο πειστική. Κατά τον Μπαρτ (1983, σ. 37), το μυθιστόρημα γίνεται το μέσο για παιδαγωγή και ο ρόλος της τριτοπρόσωπης αφήγησης σε παρελθοντικό χρόνο είναι ένα τέχνασμα χειραγώγησης του αναγνώστη, προκειμένου να τον πείσει για την αλήθεια που υπονοεί η χρήση του αορίστου στα γραφόμενα, ως κάτι δεδομένο και περιορισμένο. «Πίσω από τον αόριστο κρύβεται ένας δημιουργός, ένας αφηγητής ή Θεός» (Μπαρτ, 1983, σ. 34).

Εκτός φυσικά από τη διήγηση, οι αφηγηματικοί τρόποι που αξιοποιούνται στο έργο είναι ο διάλογος και οι εκτενείς περιγραφές. Ο διάλογος ζωντανεύει τη διήγηση και λειτουργεί ως μέσο για να φτάσει στον αναγνώστη ο παιδικός λόγος, διακριτά διαφοροποιημένος από τον λόγο των ενηλίκων. Οι εκτενείς περιγραφές του φυσικού και αστικού τοπίου, αλλά και των εσωτερικών χώρων, συνάδουν με την ειδολογική ταυτότητα του βιβλίου και λειτουργούν συμπληρωματικά στην πλοκή. Η δε διήγηση συχνά λειτουργεί επεξηγηματικά, ρίχνοντας φως στα συναισθήματα και τις συμπεριφορές των προσώπων της ιστορίας.

Ο χρόνος αφήγησης είναι ομαλός-γραμμικός, όπως ταιριάζει στη Λογοτεχνία για παιδιά. Υπάρχει μόνο μία ανάδρομη αφήγηση στο 1^ο κεφάλαιο, η οποία λειτουργεί εισαγωγικά και συμπληρώνει την *in media res* έναρξη του βιβλίου. Ο αφηγημένος χρόνος είναι τέσσερα χρόνια περίπου και ο χρόνος του αφηγητή είναι σύγχρονος με την ιστορία.

Δομή: Είναι ξεκάθαρη και κυκλική στο μοτίβο της *Οδύσσειας*, δηλαδή σπίτι, αποχώρηση, περιπέτεια, επιστροφή (Γουλή, 2016, σ. 60). Στο πρώτο μέρος η Χάιντι ζει στο βουνό (βασικό σκηνικό οι Ελβετικές Άλπεις) όπου ξεδιπλώνεται ο πρόσχαρος και ανέμελος χαρακτήρας της. Στο δεύτερο μέρος φεύγει απότομα για τη Φρανκφούρτη (το σκηνικό «αντίποδας») όπου υποφέροντας, ωριμάζει πνευματικά μέσω της πίστης και της μόρφωσης. Το τρίτο μέρος είναι η επιστροφή στο βουνό, όπου η Χάιντι όντας πιο ώριμη, λειτουργεί καταλυτικά στην αποκατάσταση μιας νέας ζωής και ψυχικής ισορροπίας για όλα τα πρόσωπα της ιστορίας.

Θέμα: Αφορά τις περιπέτειες και την ωρίμανση ενός ορφανού κοριτσιού, η οποία μετά από μια αντισυμβατική πρώτη παιδική ηλικία στη φύση, βιώνει μια σειρά από δυσκολίες, μέσα από τις οποίες ωριμάζει και συμμορφώνεται στον προδιαγεγραμμένο κοινωνικό και ταξικό της ρόλο, ενστερνιζόμενη τις αξίες της μόρφωσης και της πίστης. Παράλληλα μέσα από τη Χάιντι βελτιώνονται και οι άνθρωποι γύρω της, ενώ στο φόντο των γεγονότων υπερτονίζεται η σπουδαιότητα της ζωής στη φύση, σε αντίθεση με τη νοσηρότητα της ζωής στις πόλεις.

Σκηνικό: Ο τόπος και ο χρόνος όπου εξελίσσεται η ιστορία είναι οι Ελβετικές Άλπεις, το Ντόρφλυ (μικρό χωριουδάκι) και η Φρανκφούρτη στα τέλη 19^ο αιώνα. Από τη μία προβάλλεται η επαρχία όπου ζουν οι κατώτερες κοινωνικές τάξεις των αγροτών και κτηνοτρόφων, από την άλλη αντιπαράκειται το αστικό περιβάλλον της μεγαλούπολης με την οικονομικά ισχυρή και ανερχόμενη αστική τάξη.



Πλοκή: Πρόκειται για την ακολουθία των γεγονότων που θα στήσουν την ιστορία. Η πλοκή στη *Χάιντι* είναι επιτυχημένη, γιατί κρατάει το ενδιαφέρον του αναγνώστη, καθώς παρακολουθεί τις περιπέτειες αυτού του μικρού κοριτσιού που ξεχειλίζει από συναισθήματα. Υπάρχει, επίσης, το στοιχείο της αγωνίας για την έκβαση της τύχης των χαρακτήρων, ενώ παρακολουθούμε την κεντρική ηρωίδα να αναμετράται με τη φύση (να δαμάζει το βουνό και τα φυσικά φαινόμενα), με την κοινωνία (το αστικό περιβάλλον της Φρανκφούρτης που παρουσιάζεται αφιλόξενο και καταπιεστικό), με την γκουβερνάντα Ρότενμαγιερ (που λειτουργεί ανταγωνιστικά ενσαρκώνοντας τον αστικό καθωσπρεπισμό) και με τα ίδια της τα συναισθήματα (νοσταλγία, φόβος, λύπη, προσμονή, τύψεις, επιθυμίες) (Γουλής, 2016, σ. 69). Φυσικά το τέλος έρχεται λυτρωτικό και αίσιο για όλα τα βασικά πρόσωπα.

Χαρακτήρες: Αν και οι χαρακτήρες είναι αρκετοί, θα αναφερθούν λεπτομερώς μόνο κάποιοι από τους βασικούς χαρακτήρες και όχι οι δευτερεύοντες. Συγκεκριμένα:

Χάιντι: Σφαιρικός χαρακτήρας (παρουσιάζεται από αφηγητή, λόγια τρίτων, σκέψεις μονολόγου, ενέργειες και διάλογο) και δυναμικός (αποκτά πνευματική ωριμότητα, μορφώνεται). Εντάσσεται στο πρότυπο του «φτωχού ορφανού παιδιού: δυστυχημένη παιδική ηλικία [...] το οποίο χάρη στην ηθική που το πλαισιώνει, την εντιμότητα, την καρτερικότητα και την εργατικότητα ανταμείβεται στο τέλος αποκτώντας κοινωνική και οικονομική καταξίωση» (Γαβριηλίδου, 2008, σ. 101). Η *Χάιντι* ξεκινάει ως παιδί αγρίμι που με την παρέμβαση της πίστης και της εκπαίδευσης τιθασεύεται. Όμως, δεν είναι παραβατικό παιδί, είναι θετικό πρότυπο (Γαβριηλίδου, 2008, σ. 101), καθώς έχει άρτιο ήθος, σκορπάει χαρά και αισιοδοξία. Μέσω της πίστης στην οποία γαλουχείται, γίνεται το «θεϊκό σκεύος» μέσω του οποίου όλοι θεραπεύονται, ψηλά στα βουνά, κοντά στο Θεό (Hale, 2006).

Παπούς (Θεός απ' το Αλμ): Σφαιρικός χαρακτήρας (παρουσιάζεται από αφηγητή, λόγια τρίτων, σκέψεις μονολόγου και από τον διάλογο) και δυναμικός. Παρουσιάζεται αρχικά ως αντικοινωνικός και μοναχικός άνθρωπος που τρέφει ιδιαίτερη αδυναμία μόνο στην εγγονή του, αλλά στο τέλος συμφιλιώνεται με τον Θεό και τους ανθρώπους, όπως στην παραβολή της «Επιστροφής του Ασώτου».

Πέτερ: Χαρακτήρας επίπεδος, σχεδόν καρικατούρα. Είναι λαίμαργος, κακός μαθητής, άξεστος, ζηλιάρης. Είναι όμως απαραίτητος, γιατί αναδεικνύει τον χαρακτήρα της *Χάιντι*. Επίσης, είναι δυναμικός γιατί βελτιώνεται σε όλα με τη βοήθεια των άλλων. Είναι το πρότυπο του «κακού παιδιού: μη με μιμηθείς [...] αν είσαι κακό παιδί τιμωρείσαι ανελέητα, εκτός αν έχεις την τύχη να μετανιώσεις και να μεταβάλλεις τη συμπεριφορά σου» (Γαβριηλίδου, 2008, σ. 104).

Κλάρα: Σφαιρικός χαρακτήρας (παρουσιάζεται από αφηγητή, λόγια τρίτων, σκέψεις μονολόγου και τον διάλογο) και δυναμικός γιατί όταν καταφέρνει να περπατήσει, αποκτά αυτοπεποίθηση και χαρά για ζωή. Η Κλάρα είναι το πρότυπο του «φιλεύσπλαχνου παιδιού πλουσίου αστού που έχει το μεγαλείο της ψυχής να βοηθήσει ηθικά και κοινωνικά τους “αναξιοπαθούντες” άλλους χαρακτήρες του έργου» (Γαβριηλίδου, 2008, σ. 100).

Γιαγιά Σίσμαν, Χερ Σίσμαν: Επίπεδοι, στατικοί χαρακτήρες οι οποίοι αποτελούν τα πρότυπα που γαλουχούν στα άλλα πρόσωπα της ιστορίας την πίστη, τη σημασία της μόρφωσης και τα σώζουν μέσω της φιλανθρωπίας τους.



Το Ιδεολογικό υπόβαθρο του βιβλίου

Οι αντιλήψεις γύρω από την παιδική ηλικία στα τέλη του 19ου αι. στην Ευρώπη είναι ότι το παιδί χρήζει προστασίας, μόρφωσης και ηθικής διαπαιδαγώγησης μέσα από την εκπαίδευση και τις οικογενειακές αρχές. «Η ιδέα της παιδικής ηλικίας ήταν συνδεδεμένη με την ιδέα της εξάρτησης [...] Έβγαινε κανείς από την παιδική ηλικία μόνο, όταν έβγαινε από την κατάσταση της εξάρτησης [...]» (Αριές, 1990, σ. 59). Επίσης η λογοτεχνία για παιδιά περιορίζεται στον διδακτισμό και την προώθηση κοινωνικά αποδεκτών προτύπων παιδικής συμπεριφοράς. Κατά τον Franco Campi (στο Γαβρηλίδου, 2008, σ. 18) η λογοτεχνία πάντα προέβαλε πρότυπα και ιδίως η παιδική λογοτεχνία «γεννιέται γι' αυτό το σκοπό, να διαπλάσει χαρακτήρες δίνοντας εικόνες, αξίες, πρότυπα επεξεργασμένα [...]». Μέσα από τις αφηγήσεις που εξιστορούν την παιδική ηλικία, γράφει η Allison James (2003, σ. 188), φανερώνονται οι κοινωνικά καθορισμένες θεωρήσεις γύρω από την παιδική ηλικία σε συγκεκριμένες χωρο-χρονικές συνθήκες. Στην ουσία ο «χρόνος της παιδικής ηλικίας» είναι μία κοινωνική κατασκευή, που διαμορφώνεται από την οπτική των ενηλίκων σχετικά με τον τρόπο που γίνεται αντιληπτή η παιδική ηλικία, είτε ως μια περίοδος ξεχωριστή και σημαντική είτε απλώς ως προπαρασκευαστική για την ενηλικίωση.

Ο χαρακτήρας της Χάιντι είναι η ενσάρκωση της «αχρονικής παιδικής κουλτούρας» (James, 2003) που είναι παγωμένη στον χρόνο και μέσα από την ενήλικη ματιά της νοσταλγικότητάς της αποδίδονται χαρακτηριστικά αθωότητας και ονειροπόλησης, γι' αυτό χρήζει προστασίας και ευεργεσίας από ενήλικο κηδεμόνα. Το μέλλον της Χάιντι και του Πέτερ διασφαλίζεται μέσω της φιλανθρωπίας και της κηδεμονίας των πλούσιων Σίσμαν από την Φρανκφούρτη. Εσκεμμένα προβάλλεται η ιδεολογία της εποχής σχετικά με τις ανάγκες της παιδικής ηλικίας, ότι δηλαδή τα παιδιά μόνο με την εξασφάλιση κάποιου προστάτη μπορούν να ευημερήσουν και μάλιστα χωρίς να ερωτηθούν. Στο βιβλίο η Χάιντι και ο Πέτερ, που μέχρι τότε δεν δίσταζαν να μιλήσουν, παρουσιάζονται να δίνουν τη συγκατάθεσή τους μέσα από τη σιγή τους, αφηγηματική και κυριολεκτική. Σύμφωνα με την Alison James (2003, σσ. 193-195) η παιδική ηλικία εγκλωβίζεται ανάμεσα στην προστασία και την αθωότητα και οδηγείται σε κοινωνική περιθωριοποίηση, αποκλεισμό από το κοινωνικό γίνεσθαι, εξάρτηση. Η ιδέα αυτή διαποτίζει ιδεολογικά όλο το έργο και προβάλλεται τόσο συνειδητά όσο και ασυνείδητα από τη συγγραφέα, όπως αναλύεται στη συνέχεια.

Χαρακτηριστικό της ιστορίας είναι η έντονη παρουσία της φιλανθρωπίας και ευεργεσίας ως λύση των προβλημάτων. Πώς όμως προκύπτει αυτό; Η Spyrgi γράφει σε μία εποχή και σε μία χώρα με δυνατή την πίστη του Προτεσταντισμού και μέσω του βιβλίου προάγει τα χριστιανικά ιδεώδη τόσο του Προτεσταντισμού, όσο και του Πιετισμού. Η ίδια ήταν μέλος της Μεταρρυθμιστικής Εκκλησίας που ασπαζόταν τον Καλβινισμό, ένα κίνημα του Λουθηρανισμού, όπου ζητούμενο του ανθρώπου είναι η αναγέννηση του εαυτού μέσα από την πίστη, την προσωπική αφοσίωση στον Θεό και την ευλάβεια (piety), εξ ου και ο όρος «Πιετισμός» (Eliade & Couliano, 2016, σ. 265). Η μετάνοια, η προσευχή, η γνώση της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης (την Παλαιά Διαθήκη δωρίζει η γιαγιά Σίσμαν στη Χάιντι), η μαθητεία μέσω των παραβολών («Επιστροφή του Ασώτου» για τον παππού, θρησκευτικοί ύμνοι τους οποίους διαβάζει



στην τυφλή γιαγιά του Πέτερ η Χάιντι), η συμφιλιώση με τον Θεό και τους ανθρώπους (η μεταστροφή του παππού), η φιλανθρωπία και η συγχώρεση (το παράδειγμα των Σίσμαν) είναι η ουσία του Πιετισμού.

Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Srygi εμμέσως κηρύττει ή θέλει να προσηλυτίσει; Ανιχνεύεται εδώ εσκεμμένη προβολή κάποιας ιδεολογίας ή είναι κάτι άλλο; Ας μην είμαστε τόσο αυστηροί. Η Srygi φαίνεται ότι υπακούει σε μια περισσότερο παθητική/λανθάνουσα ιδεολογία, που αναβλύζει από τις αρχές με τις οποίες μεγάλωσε, στο πλευρό ενός πατέρα που ήταν πάστορας του Πιετισμού. Για εκείνη είναι προφανώς ο μόνος δρόμος που γνωρίζει προς την πνευματική ολοκλήρωση. Παράλληλα, οι αρχές που μεταφέρει η Srygi μέσα από τη γραφή της είναι αρχές/έννοιες πανανθρώπινες, όπως Θεός, αγάπη, συγχώρεση, μετάνοια, φιλανθρωπία (Hale, 2006). Κάθε αναγνώστης θα μπορούσε να ταυτιστεί, άσχετα με τη θρησκευτική του πίστη, καθώς στην ουσία οι αρχές αυτές διαποτίζουν το κίνημα του ανθρωπισμού/ουμανισμού που καλλιεργείται εκείνο τον καιρό στην οικονομικά εύρωστη αστική τάξη. Λόγω των αρχών του ουμανισμού αρχίζει και αναγνωρίζεται η αξία της μόρφωσης, της οικογένειας και η σπουδαιότητα της ενασχόλησης των γονέων με την ανατροφή των παιδιών.

Επίσης, σημαντικό στοιχείο του βιβλίου ως προς τη συμμόρφωσή του στη νόρμα της εποχής είναι οι αντιλήψεις που προβάλλονται γύρω από την παιδική εργασία ως κάτι απόλυτα φυσιολογικό. Τυπική παιδική εργασία στην ύπαιθρο ήταν η βοσκή των ζώων, η φύλαξη και η φροντίδα των μικρότερων αδελφών, ποικίλες αγροτικές εργασίες και τα οικιακά που προετοιμάζουν τα κορίτσια για τα μελλοντικά καθήκοντά τους (Παπαθανασίου, 1997). Στο πρώτο μέρος του βιβλίου που διαδραματίζεται στις Άλπεις, η Χάιντι ακολουθεί τον Πέτερ στη βοσκή ξένων κοπαδιών που αποτελεί το εισόδημα της οικογένειας του Πέτερ, εφόσον είναι ορφανός από πατέρα. Στην πόλη, τα παιδιά κατώτερων στρωμάτων εργάζονταν στο δρόμο ως επαίτες, λούστροι, μικροπωλητές. Όπως το παιδί που συναντάει η Χάιντι στη Φρανκφούρτη, ο οποίος ήταν πλανόδιος μουσικός και βοηθάει τη Χάιντι με χρηματικό αντάλλαγμα (Srygi, 2016, σ. 67). Η Κλάρα, στην Φρανκφούρτη, είναι η «άλλη» παιδική ηλικία της εποχής, η προνομιούχα, των παιδιών που απείχαν από την εργασία, αλλά παράλληλα απείχαν και από την ελευθερία. Μεγαλώνει με παιδαγωγό, γκουβερνάντα, μέσα στη μονοτονία, την καταπίεση, μοναχική και ασθενική. Της φέρνουν «φίλη» κατόπιν παραγγελίας, σαν έναν διασκεδαστή. Αυτά τα στοιχεία στο βιβλίο αναφέρονται ως κάτι απόλυτα φυσιολογικό, επομένως η ιδεολογική πρόθεση πίσω από αυτή την πτυχή του βιβλίου δεν μπορεί παρά να είναι μία θέση/παραδοχή κοινώς αποδεκτή τόσο για τη συγγραφέα όσο και για τους αναγνώστες.

Τέλος, ο τρόπος με τον οποίο η συγγραφέας αναπτύσσει τους χαρακτήρες και αποδίδει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους φανερώνει την πρόθεσή της να μεταφέρει εσκεμμένα την ιδεολογία της αστικής ηθικής για τις αξίες της ζωής. Τα πρόσωπα της ιστορίας, αν και πολλά σε αριθμό, υστερούν σε πλουραλισμό απόψεων, στάσεων και αφηγηματικών φωνών. Οι περισσότεροι χαρακτήρες είναι στατικού/τυποποιημένοι, καθώς στο βιβλίο υπάρχει έντονο το στοιχείο του διδακτισμού, μέσα από την αυστηρή απεικόνιση προτύπων (Γαβριηλίδου, 2008, σ. 69). Θα μπορούσε να υπάρχει «πολυφωνία» απόψεων και στάσεων στο μυθιστόρημα (Bakhtin στο Κανατσούλη,



2000, σ. 34), όπως φαίνεται από κάποια στοιχεία στο πρώτο μέρος του βιβλίου που είναι αντισυμβατικά, σε σχέση με την εποχή που γράφτηκε, όπως τα δύο είδη λόγου (παιδικός και ενήλικος), ο ανατρεπτικός λόγος του παππού (δεν πιστεύει στην αναγκαιότητα του σχολείου και της θρησκείας) και η αδιάφορη στάση των παιδιών για το σχολείο σε αντιδιαστολή με την ανάγκη για την ελευθερία που απολαμβάνουν στη φύση. Όμως, στο δεύτερο μέρος, στη Φρανκφούρτη, εμφανίζονται η γιαγιά Σίσιμαν και ο Χερ Σίσιμαν, οι οποίοι αφηγηματολογικά λειτουργούν ως χαρακτήρες πρότυπα που γαλουχούν την πίστη, τη σημασία της μόρφωσης και σώζουν μέσω της φιλανθρωπίας τους. Σ' αυτό το σημείο ξεκινά για τη Χάιντι, και για το ίδιο το αφήγημα, η συμμόρφωση και μεταστροφή προς την αστική ηθική, προς την πίστη και τη Νέα Παιδαγωγική. Έτσι, οι δυναμικοί χαρακτήρες καταλήγουν να συμμορφώνονται κατά τα πρότυπα των στατικών και το βιβλίο καταλήγει να είναι ένα «μονογλωσσικό» μυθιστόρημα, που επιβάλλει μία ενιαία «λογοτεχνική» γλώσσα, αυτή της αστικής τάξης, που όμως βλέπει με συμπάθεια τις οικονομικά κατώτερες τάξεις (Bakhtin στο Κανατσούλη, 2000, σ. 34).

Συμπερασματικά, η ιδεολογία που αποκαλύπτεται από τα αφηγηματικά στοιχεία του βιβλίου είναι εσκεμμένη και συνειδητή, εμπεριέχει όμως και στοιχεία παθητικής ιδεολογίας, ενώ παράλληλα βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με τις αντιλήψεις της αστικής κοινωνίας της εποχής που γράφτηκε το βιβλίο. Λόγω της ιδεολογικής φύσης του έργου τα αφηγηματικά μέσα λειτουργούν αυταρχικά και καθοδηγούν απροκάλυπτα τον αναγνώστη στο συμπέρασμα ότι ο έλεγχος του ενηλίκου προς τα παιδιά είναι απαραίτητος μεν, ορμώμενος από την αγάπη δε. Παρόλα αυτά η αφήγηση δεν χάνει τη ρεαλιστικότητά της, οι χαρακτήρες είναι πειστικοί και συνεπείς. Η μόνη ένσταση είναι η εν μία νυκτί μεταστροφή του παππού, από «άσωτος» σε καθόλα συμβατικός κηδεμόνας. Η οπτική είναι κοντά στο παιδικό βλέμμα, ιδίως στο πρώτο μισό του βιβλίου, όπου τα παιδιά (Χάιντι και Πέτερ) παρουσιάζονται αυτόνομα και ελεύθερα. Πάνε για βοσκή μόνα τους, αυτοεξυπηρετούνται, κάνουν σκανταλιές, αδιαφορούν για το σχολείο. Όσο «συμμορφώνονται» κατά το ξεδίπλωμα της ιστορίας, μεγαλώνει ο έλεγχος των ενηλίκων πάνω τους και η οπτική της αφήγησης εστιάζει περισσότερο στους ενήλικες. Στο τέλος αποφασίζουν οι ενήλικες για τα παιδιά ως προς το πώς και πού θα ζήσουν, ενώ εκείνα αποδέχονται σιωπηλά τον έλεγχο που τους ασκείται.

Υπάρχουν, όμως, και κάποιες αντιφάσεις στο έργο της Srygi που μας αποτρέπουν από το να κατατάξουμε το βιβλίο σε ιδεολογικό μανιφέστο. Η γραφή της φανερώνει μια βαθιά αγάπη για το παιδί, τη φύση και την ευημερία των ανθρώπων εν γένει. Αφηγηματολογικά έχει ροή, ζωντανές περιγραφές, πλούσιους και αποκαλυπτικούς διαλόγους και ενδιαφέρουσα πλοκή με αυξομειώσεις στον ρυθμό αφήγησης που κρατούν το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Επίσης, δεν απουσιάζει το χιούμορ. Η Srygi ιδεολογικά αναπαράγει τη νόρμα της εποχής της, αλλά δίνει την αίσθηση ότι αντιλαμβάνεται τη διαφορετικότητα των ανθρώπων και προσπαθεί να βρει μία ισορροπία ανάμεσα σε αυτό που γνωρίζει και σε αυτό το άλλο που διαισθάνεται. Έτσι και το βιβλίο ισορροπεί ανάμεσα σε αυτές τις δύο παραδοχές, ότι πέρα από αυτό που αναγνωρίζει η συγγραφέας ως *φυσιολογικό*, υπάρχει και ένας αντίλογος ως προς την αναγκαιότητα της πίστης και της μόρφωσης, δύο θέματα που αναδεικνύονται



κλειδιά για την εξέλιξη της ιστορίας. Εντέλει όμως, η Spygi επιστρέφει στην ασφάλεια των δομών που της είναι οικείες, την Εκκλησία και το Σχολείο, και επιλέγει να αναδείξει τον καθοριστικό τους ρόλο στις ζωές των ανθρώπων.

Η διασκευή της Χάιντι σε anime. Από την Ιαπωνία με αγάπη

Στο στούντιο Zuiyo Eizo με έδρα το Τόκυο (αργότερα έγινε Nippon Animation και στη συνέχεια το γνωστό Studio Ghibli) στις αρχές του 1970 ο Isao Takahata (σκηνοθέτης), ο Hayao Miyazaki (σχεδιαστής χώρων-τοπίων) και πλήθος ταλαντούχων παραγωγών, σχεδιαστών και άλλων συντελεστών, δημιουργούν τη σειρά *Χάιντι. Η μικρούλα των Βουνών*⁶. Η σειρά ολοκληρώθηκε σε 52 εβδομαδιαία επεισόδια και έκανε πρεμιέρα στην Ιαπωνία στις 6/1/1974. Η διασκευή της *Χάιντι* σε anime είχε τεράστια απήχηση και μεταγλωττίστηκε σε δεκάδες χώρες τα επόμενα χρόνια. Στην Ελλάδα προβλήθηκε το 1981 και το 1982 επανακυκλοφορεί το βιβλίο από τις εκδόσεις Άγκυρα, προφανώς λόγω της επιτυχίας που είχε η σειρά στο ελληνικό παιδικό κοινό.



Hayao Miyazaki και Isao Takahata

Ο παραγωγός Shigehito Takahashi φαίνεται να είχε την ιδέα προσαρμογής της *Χάιντι* σε τηλεοπτική σειρά, ενώ σεναριογράφος ήταν ο Isao Matsumoto⁷. Το ιδεολογικό περιεχόμενο της σειράς είναι αρκετά αλλαγμένο σε σχέση με το βιβλίο και δεν ξέρουμε αν αυτό οφείλεται εξ ολοκλήρου στους δημιουργούς του anime ή εν μέρει και στη μετάφραση στην οποία βασίστηκαν. Όπως και να 'χει βέβαια, κάθε διασκευή πρέπει να μελετάται ως μία αυτόνομη δημιουργία και ως τέτοια θα προσεγγιστεί. Σύμφωνα με τις Hutcheon & O'Flynn (2013, σ. 10), κατά τη διαδικασία της διασκευής, η λογοτεχνική πηγή προσεγγίζεται με τον διαχωρισμό της φόρμας και του περιεχομένου. Από αυτή τη διαδικασία παραμένει το περιεχόμενο ή το πνεύμα του έργου, ενώ αλλάζει η φόρμα. Η φόρμα στην οποία γίνεται η διασκευή της *Χάιντι* λέγεται anime και από λογοτεχνικό κείμενο μετατρέπεται σε κινούμενη εικόνα. Ενώ, λοιπόν, ο αναγνώστης μέσω της πρόσληψης του λογοτεχνικού κειμένου καλείται να αναδομήσει το κείμενο στη φαντασία του, ο θεατής παρακολουθεί έτοιμες εικόνες χώρου, τόπου, χαρακτήρων και ήχων (Γουλής, 2016, σ. 46). Το ποιοτικό αποτέλεσμα και ιδεολογικό υπόβαθρο εξαρτάται από τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων που αποτελούν τη «γλώσσα» κάθε φόρμας.

Γνωριμία με τα anime

Anime (/ˈænəˌmeɪ/) (Japanese: アニメ, [aɲime]) είναι μια χαρακτηριστική φόρμα κινουμένων σχεδίων που γεννήθηκε στην Ιαπωνία και έγινε πολύ δημοφιλής σε

⁶ Περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με το επιτελείο παραγωγής της σειράς υπάρχουν στην ιστοσελίδα <http://www.buta-connection.net/index.php/autres-oeuvres/oeuvres-pre-ghibli/heidi?start=5>

⁷ Οι πληροφορίες συγκεντρώθηκαν από το επίσημο γαλλικό site για το Studio Ghibli (αρχικά Studio Zuiyo Eizo και στη συνέχεια Studio Nippon) στη σελίδα Heidi: Creation of the series, στο <http://www.buta-connection.net/index.php/autres-oeuvres/oeuvres-pre-ghibli/heidi?start=4>



ολόκληρο τον κόσμο. Δεν εμφανίστηκε ξαφνικά, ανήκει σε μια μακρά κουλτούρα εικονιστικών αφηγήσεων που σχετίζονται με το πολιτιστικό υπόβαθρο της Ιαπωνίας. Παραδοσιακά υπήρχε το «καμισιμπάι», ένα θέατρο δρόμου από πλανόδιους πωλητές ζαχαρωτών, με χάρτινες φιγούρες και ευφάνταστες αφηγήσεις παραμυθιών, μύθων σαμουράι, ιστορίες δρόμου κ.ά. Οι αφηγήσεις αυτές ήταν δομημένες σε επεισόδια, όπου κάθε επεισόδιο άφηνε το κοινό με αγωνία μέχρι την επόμενη φορά που θα ερχόταν ο πλανόδιος αφηγητής για να συνεχίσει την ιστορία. Με την άνοδο του βιοτικού επιπέδου, μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, και την κυκλοφορία παιδικών περιοδικών, χάνει την απήχησή του αυτό το είδος ψυχαγωγίας. Κάποιοι ταλαντούχοι πλανόδιοι αφηγητές άρχισαν να σχεδιάζουν τις φιγούρες τους για τα παιδικά περιοδικά, φτιάχνοντας παράλληλα και τις ιστορίες, έτσι γεννήθηκαν τα «manga». Αρχικά εκδίδονταν αποσπασματικά στα περιοδικά, γρήγορα όμως έγιναν αγαπητά και άρχισαν να εκδίδονται ως αυτόνομα τεύχη. Τα anime λοιπόν ήταν η φυσική εξέλιξη των manga που πέρασαν στην οθόνη (Carey, 2006, σσ. 86-88).

Η τεχνική των anime συνδυάζει σχέδιο στο χέρι και τη χρήση νέων τεχνολογιών. Συνδυάζει τη γραφιστική τέχνη με την κινηματογραφία και το animation. Η παραγωγή του εστιάζει περισσότερο στη ρεαλιστική απεικόνιση των χώρων, στην ποικιλία στη χρήση των κάδρων, γεγονός που το βλέπουμε στη *Χάιντι* με χρήση όλων σχεδόν των κινηματογραφικών κάδρων (πανοραμικά, γενικά, ολόσωμα, κοντινά, πλονζέ, zoomin, zoomout, travelling κ.ά.). Λόγω της συγγένειας του anime με τον κινηματογράφο, μπορούμε να μιλήσουμε με όρους κινηματογραφικής μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου (Γουλή, 2016, σ. 48) για την περίπτωση της διασκευής της *Χάιντι*.

Για τον σκηνοθέτη Isao Takahata, η διαδικασία της δημιουργίας στο animation είναι ένας συνδυασμός της μιμητικής του ρεαλιστικού κόσμου (ως προς την κίνηση, τους διαλόγους, τις λεπτομέρειες των πράξεων που επιτελούν οι χαρακτήρες, των χώρων που κινούνται) και της αφαίρεσης, με την έννοια της μεταφοράς των συναισθημάτων μέσω του αισθάνεσθαι και όχι με λεκτικές επεξηγήσεις⁸. Οι δημιουργίες του Takahata επηρεάζονται από το έργο και τις αρχές του Μπρεχτ, κατά τις οποίες η παρακολούθηση ενός θεάματος δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά συμβάλλει στη γαλούχηση του ενεργητικού, κριτικού θεατή, καθώς και στην ψυχαγωγία του (Stam, 2000, σσ. 191-7). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει σε συνέντευξή του ο Takahata: «ο θεατής δεν πρέπει να υπνωτίζεται από την εμφάνιση», ενώ αλλού λέει: «<animation is> to recall the reality within the drawing, rather than recall the drawings themselves as real»⁹. Γενικά οι επιρροές στην κινηματογραφία του Takahata προέρχονται από τον ιταλικό νεορεαλισμό, το γαλλικό νέο κύμα (μάλιστα οι αρχικές σπουδές του είναι στη Γαλλική Φιλολογία) και τον Yasujiro Ozou (1903-1963) έναν από τους πιο σημαντικούς Ιάπωνες σκηνοθέτες παγκοσμίως, ο οποίος ξεκίνησε να σκηνοθετεί την εποχή του βωβού κινηματογράφου.

Όπως όλοι οι δημιουργοί όμως, ο Takahata ήταν ένας άνθρωπος που έδρασε επηρεασμένος από το κοινωνικοπολιτισμικό γίνεσθαι της χώρας του, με τις

⁸ Καταγραφή από το αφιέρωμα [video essay] του Stevem (2018): *Isao Takahata doesn't get enough respect (a retrospective)*, στο www.youtube.com/watch?v=UkLW1QWmQgo

⁹ Καταγραφή από το αφιέρωμα [video essay] στο You Tube channel: Any-Mation (2017): *Isao Takahata/Animating Reality*, στο https://www.youtube.com/watch?v=5Ef78Lwd_Ok



ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά του. Ο ίδιος λέει: «Η ανέμελη φύση της Χάιντι, απομακρύνεται από την ιδανική μου εικόνα για το πώς ένα παιδί θα πρέπει να είναι [...] είναι κάτι που εγώ δεν θα μπορούσα να είμαι»¹⁰. Ας αναλύσουμε λοιπόν το συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργεί ο Takahata και ας συστηθούμε, έστω με τη ματιά του δυτικού, με τη Χώρα του Ανατέλλοντος Ηλίου.

Μία σύντομη ματιά στη διαμόρφωση της παιδικής ηλικίας στην Ιαπωνία

Η Ιαπωνία υπήρξε για πολλά χρόνια απομονωμένη, διαμορφώνοντας μια δική της ιδιαίτερη κουλτούρα, επηρεασμένη από τον Βουδισμό και τον Σιντοϊσμό, που αποτελούν τις δύο σημαντικότερες θρησκείες της Ιαπωνίας. Ιδίως ο Σιντοϊσμός είναι πολύ διαδεδομένος και πρόκειται για μία πολυθεϊστική θρησκεία (Eliade & Couliano, 2006, σ. 225). Από τον 19^ο αιώνα, όμως, η Ιαπωνία εδραιώνει εμπορικές και διπλωματικές σχέσεις με τη Δύση, ανοίγοντας παράλληλα έναν πολιτισμικό και καλλιτεχνικό διάλογο με αυτήν, ο οποίος διαρκεί μέχρι σήμερα¹¹. Τούδε και στο εξής η γιαπωνέζικη κουλτούρα συγχρονίζεται με το παγκόσμιο γίνεσθαι, αλλά εξακολουθεί να τιμά και να συνδέεται με την πολιτιστική της κληρονομιά.

Συγκεκριμένα, κατά την περίοδο της βασιλείας του αυτοκράτορα Μεϊτζί (1867-1912) έγινε προσπάθεια να εκσυγχρονιστεί η Ιαπωνία, για να συμβαδίσει με τον δυτικό πολιτισμό, χωρίς όμως να «χάσει την ψυχή της». Επικεντρώθηκε στην πολεμική βιομηχανία, αλλά έγινε και μια τεράστια προσπάθεια εξάλειψης του αναλφαβητισμού, που είχε εξαιρετικά αποτελέσματα. Κατά την περίοδο αυτή αποφασίζεται ότι το κράτος οφείλει να προετοιμάσει τα παιδιά να υπηρετήσουν την πατρίδα με κάθε τρόπο. Εισάγεται ένα δυτικού τύπου σχολείο υψηλών απαιτήσεων με εθνοκεντρικό πνεύμα. Από το 1890 και μετά, διαμορφώνεται μια πιο μοντέρνα αντίληψη για την παιδική ηλικία στην Ιαπωνία, έτσι αρχίζει να αναγνωρίζεται η παιδική ηλικία ως ιδιαίτερη περίοδος στη ζωή του ατόμου (διαφαίνεται εδώ η πολιτισμική επιρροή της Δύσης), αλλά το σχολικό σύστημα εξακολουθεί να είναι υψηλών απαιτήσεων. Το αποτέλεσμα είναι ένα πολύ μορφωμένο έθνος, που συνέβαλε στην οικονομική ανάπτυξη της χώρας¹².

Μετά τους βομβαρδισμούς και το τεράστιο πλήγμα που υπέστη η Ιαπωνία στο τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου, μια νέα εκπαιδευτική μεταρρύθμιση αποποιείται τον μιλιταρισμό που διέκρινε την εκπαίδευση, για χάρη της διαμόρφωσης μιας πιο πασιφιστικής εκπαίδευσης. Παράλληλα, προάγει τη διά βίου μάθηση, τις νέες τεχνολογίες, τη διαφοροποιημένη μάθηση, λιγότερες εξετάσεις, εξαλείφει την αντι-

¹⁰ Καταγραφή από το αφιέρωμα [video essay] του Stevem (2018): *Isao Takahata doesn't get enough respect (a retrospective)*, στο www.youtube.com/watch?v=UkLW1QWmQgo

¹¹ Romano C. & Goswami S. (χ.χ.). *Meiji Development: Modernization of Education. Educational Reform*. Ανακτήθηκε από Rutgers, The State University of New Jersey (Rutgers Meet Japan: Early Encounters)(<https://sites.rutgers.edu/rutgers-meets-japan/our-exhibition/meiji-development-modernization-of-education/>)

¹² Μέσα από αυτές τις πηγές μπορούμε να ανασυνθέσουμε την εικόνα της Εκπαιδευτικής Μεταρρύθμισης στην Ιαπωνία στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αι. Βλέπε <https://sites.rutgers.edu/rutgers-meets-japan/our-exhibition/meiji-development-modernization-of-education/> και https://en.wikipedia.org/wiki/Education_in_Japan (το λήμμα στηρίζεται σε 86 Βιβλιογραφικές Αναφορές και κρίθηκε αξιόπιστο να χρησιμοποιηθεί ως πηγή πληροφοριών).



Αμερικανική προπαγάνδα, όμως παραμένει η τεράστια πίεση από γονείς, σχολείο και κράτος για την ακαδημαϊκή επιτυχία των παιδιών¹³. Κατά τη δεκαετία του '70 συνέβη και στην Ιαπωνία μια πολιτιστική επανάσταση αντίστοιχη με αυτή του δυτικού κόσμου¹⁴ με νεωτερισμούς στην τέχνη και στην έκφραση. Την ίδια περίοδο άρχισαν να διαδίδονται ευρέως τα περιοδικά manga για μεγαλύτερες ηλικίες και τα anime για μικρούς και μεγάλους.

Η οικογένεια ήταν πάντα ισχυρός δεσμός στην Ιαπωνία, τον οποίο η μητέρα όφειλε να διατηρεί ακέραιο, όντας υπεύθυνη για την ανατροφή και εκπαίδευση του παιδιού, ενώ ο πατέρας όφειλε να τη στηρίζει οικονομικά. Σήμερα, αυτός ο ρόλος αλλάζει καθώς οι γυναίκες τείνουν να είναι πιο ανεξάρτητες και να εργάζονται περισσότερο. Εκτός από την οικογένεια, το σχολείο και η κοινότητα είναι σημαντικοί φορείς κοινωνικοποίησης για το παιδί. Από τα παιδιά απαιτείται επίπονη σχολική μελέτη προκειμένου να επιτύχουν υψηλές ακαδημαϊκές επιδόσεις, καλλιεργώντας παράλληλα την αυτοπειθαρχία, την αυτονομία, την αυτοεξυπηρέτηση. Το παιδί επίσης γαλουχείται ως μέλος του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου και μαθαίνει ότι η ομαδικότητα είναι πιο σημαντική από την ατομικότητα¹⁵.

Αυτά τα δεδομένα ισχύουν στη σύγχρονη Ιαπωνία, όμως παρόμοιες απαιτήσεις και έντονα πειθαρχημένη ανατροφή ίσχυαν για τα παιδιά κατά την εποχή που ζει και εμπνέεται ο Takahata. Στο βιβλίο *Noriko. Η μικρή γιαπωνέζα* (1970), από τη σειρά της Ελληνικής Μορφωτικής Εστίας «Τα παιδιά του κόσμου», παρουσιάζεται η καθημερινότητα ενός κοριτσιού στην -περισσότερο- παραδοσιακή Ιαπωνία του 1970. Η Noriko, μέσα από το φωτογραφικό κολάζ και το κείμενο του Ντομινίκ Ντραμπούα, φαίνεται να έχει προκαθορισμένο το πρόγραμμά της από την αρχή μέχρι το τέλος της μέρας. Σίγουρα το συγκεκριμένο ανάγνωσμα επιχειρεί την προσομοίωση/προσέγγιση μιας τυπικής μέρας στη ζωή των παιδιών στην Ιαπωνία του 1970, αλλά δεν παύει να δίνει το στίγμα ενός πειθαρχημένου προγράμματος που επιτρέπει λίγες στιγμές παιχνιδιού ανάμεσα σε άλλες εκπαιδευτικές και ηθικοπλαστικές δραστηριότητες. Γίνεται αντιληπτό ότι η παιδική ηλικία στην Ιαπωνία -τουλάχιστον τη δεκαετία του 1970- δεν ομοιάζει με τη δυτική οπτική σχετικά με την παιδική ηλικία ως περίοδος ανεμελιάς και παιχνιδιού. Μεγαλωμένος σε αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο, ο Takahata «διαβάζει» στον λογοτεχνικό χαρακτήρα της Χάιντι αυτό που λείπει από τα παιδιά της εποχής του στην Ιαπωνία, την ανεμελιά.

¹³ Από το άρθρο της Benett, L. (χ.χ.). *Expectations for Japanese Children*. Ανακτήθηκε από <http://www.socialstudies.org/sites/default/files/publications/yl/1003/100306.html> (Linda Bennett is an assistant professor of social studies education at the University of Missouri-Columbia. She recently designed Citizenship Education, an Internet site with elementary school curricula on Japan and civics education, based on materials and ideas collected during her 1995 Keizai Koho Center Fellowship.)

Συνδυαστικά χρησιμοποιούμε πληροφορίες από το αντίστοιχο λήμμα σχετικά με το εκπαιδευτικό σύστημα της Ιαπωνίας από https://en.wikipedia.org/wiki/Education_in_Japan

¹⁴ Hiroshima MOCA (City Museum of Contemporary Art). *The 70's in Japan*. Press release 2013.2 από https://www.hiroshima-moca.jp/en/docs/press/e_70s_1.pdf

¹⁵ Από το άρθρο της Benett, L. (χ.χ.). *Expectations for Japanese Children*. Ανακτήθηκε από <http://www.socialstudies.org/sites/default/files/publications/yl/1003/100306.html>



Από το βιβλίο στη μικρή οθόνη

Η τηλεοπτική *Χάιντι* είναι μία «διασημειακή διασκευή», δηλαδή μία «εξωλογοτεχνική μεταμόρφωση» του αρχικού κειμένου (Ζερβού, 2011, σ. 31). Λόγω της εγγύτητας των τεχνικών του anime με τον κινηματογράφο μπορούμε να αναλύσουμε την τηλεοπτική σειρά με κινηματογραφικούς όρους. Όμως, επειδή στην προσέγγιση του παρόντος άρθρου εστιάζουμε στο ιδεολογικό φορτίο τόσο του βιβλίου, όσο και της τηλεοπτικής σειράς, δεν θα αναλύσουμε σε βάθος την κινηματογραφική γλώσσα του anime, η οποία συνίσταται κατά τον Metz σε πέντε κανάλια: κινούμενη εικόνα, ήχος, θόρυβοι, μουσική, γραφή (στο Stam, 2006, σ. 151). Αντ' αυτού θα αξιοποιήσουμε τα εργαλεία της συγκριτικής αφηγηματολογίας από το μοντέλο του Genette, όπως αυτά εφαρμόζονται στη Θεωρία του Κινηματογράφου, δηλαδή: αφηγητής, οπτική γωνία, εστίαση και ακουστική εστίαση -σχέση αφηγητή/ήρωα και ήχου/οπτικών συμφραζομένων (στο Γουλής 2016, σ. 47-6· Stam, 2006).

Κάθε κινηματογραφική μεταφορά αποτελεί μια ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου και μέσω αυτής της ερμηνείας δημιουργείται ένα νέο έργο τέχνης (Γουλής, 2016, σ. 48). Κατά τον Geoffrey Wagner (1975) υπάρχουν τρεις κατηγορίες κινηματογραφικών μεταφορών λογοτεχνικών έργων: είναι η «μετάθεση» (ελάχιστη παρέμβαση), το «σχόλιο» (μετάλλαξη στοιχείων της πηγής) και η «αναλογία» (δύσκολα αναγνωρίζεται η πηγή) (στο Γουλής, 2016, σ. 47). Η τηλεοπτική μεταφορά της *Χάιντι* εμπίπτει στη κατηγορία του «σχολίου» γιατί έχουμε μεταλλάξεις στοιχείων της πηγής, όπως αλλαγή στο τέλος, προσθήκη και ανάπτυξη χαρακτήρων, αλλαγή της εστίασης και της οπτικής γωνίας, αλλά και διαφοροποίηση του ιδεολογικού φορτίου. Ας δούμε τώρα με περισσότερες λεπτομέρειες τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στη λογοτεχνική πηγή και τη διασκευή σε anime.

Αφηγηματολογικές ομοιότητες ανάμεσα στο anime και το βιβλίο

Δομή: Είναι η ίδια ακριβώς κυκλική δομή (εισαγωγή-πρόβλημα/αναχώρηση από το σπίτι-περιπέτεια-επιστροφή), αλλά δομημένη σε ενότητες επεισοδίων. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι το 1ο και 2ο επεισόδιο είναι ακριβώς ίδιο με το 1ο και 2ο κεφάλαιο του βιβλίου.

Χαρακτήρες: Συμμετέχουν όλοι, με την ευχάριστη προσθήκη του Ζόζεφ (ο σκύλος Αγίου Βερνάρδου του παππού) και πληθώρας άλλων ζώων με τα οποία η *Χάιντι* συνδέεται, καθώς επίσης και την προσθήκη κάποιων δευτερευόντων χαρακτήρων, όπως χωρικοί και παιδιά του χωριού.

Σκηνικό: Όταν κυκλοφόρησε η σειρά, έκανε μεγάλη εντύπωση η εργασία του Miyazaki στην πιστή αναπαράσταση τοπίων, κτηρίων και αντικειμένων, τόσο στις Άλπεις όσο και στην Φρανκφούρτη. Κύριο μέλημα των Takahata και Miyazaki ήταν η ρεαλιστική απεικόνιση της Ευρώπης την εποχή στην οποία αναφέρεται το βιβλίο. Ήθελαν να αποφύγουν την αναπαραγωγή γενικευμένων κλισέ της ευρωπαϊκής κουλτούρας και να μεταδώσουν στη σειρά το πνεύμα της εποχής με τρόπο κατανοητό για τη γιαπωνέζικη κουλτούρα. Για το λόγο αυτό, το επιτελείο της παραγωγής επισκέφθηκε τις τοποθεσίες που αναφέρονται στο βιβλίο, τράβηξε χιλιάδες φωτογραφίες, μελέτησε τα ήθη, τα έθιμα, τα παραδοσιακά επαγγέλματα, τα κτήρια, τα



φαγητά και όλα αυτά τα στοιχεία συνέβαλαν στη δημιουργία των χώρων και σκηνικών όπου εκτυλίσσεται η ιστορία. Ήταν η πρώτη φορά που κάτι τέτοιο έγινε για την παραγωγή ενός κινουμένου σχεδίου και φανερώνει τη συγγένεια των anime με τον κινηματογράφο, καθώς αυτή η διαδικασία του εντοπισμού τοποθεσιών συνηθίζεται στην 7^η τέχνη¹⁶.

Αφηγηματολογικές διαφορές ανάμεσα στο anime και το βιβλίο

Οπτική γωνία: Η αφήγηση γίνεται με επίκεντρο τη Χάιντι που απεικονίζεται πολύ περισσότερο από τους υπόλοιπους χαρακτήρες, οι οποίοι σχεδόν πάντα βρίσκονται μαζί της. Αναδεικνύονται τόσο η προσωπικότητά της όσο και οι τρόποι με τους οποίους δομεί τις σχέσεις της με τους σημαντικούς άλλους στη ζωή της. Ως αφηγηματικό σχήμα, θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε «η Χάιντι και οι άλλοι». Η αφήγηση «voice off screen» (Γουλής, 2016, σ. 60) στη συγκεκριμένη σειρά δεν είναι αυτόαναφορική αφήγηση της πρωταγωνίστριας, αλλά ετεροδιηγητική και αντικαθιστά τον παντογνώστη αφηγητή του βιβλίου. Ακούγεται στην ελληνική μεταγλώττιση και στο γαπωνέζικο πρωτότυπο στην αρχή, ενδιάμεσα και στο τέλος κάθε επεισοδίου. Λειτουργεί επικουρικά, ανακεφαλαιώνοντας την πλοκή, ενώ παράλληλα διαφωτίζει με λακωνικότητα τον εσωτερικό κόσμο των προσώπων της ιστορίας, ώστε να διευκολύνεται η πρόσληψη από τα μικρότερα παιδιά.

Πλοκή: Η πλοκή του βιβλίου αφήνει δημιουργικά κενά, τα οποία οι δημιουργοί εκμεταλλεύονται για να εμπλουτίσουν τα επεισόδια (fabula) με περισσότερες περιπέτειες, συναναστροφές με ζώα, την καθημερινότητα με τον παππού και άλλους ενηλίκους, αλλά και συγκρούσεις με τις παρέες του χωριού (αγώνας με έλκηθρα). Στα συγκεκριμένα επεισόδια διαγράφεται το αφηγηματικό μοντέλο των παιδικών «παρεϊστικων» ταινιών, που συνήθως συμπεριλαμβάνουν κάποια μορφή σύγκρουσης μεταξύ παιδιών, χωρίς ενήλικη παρέμβαση (Γουλής, 2016, σ. 102). Αυτά τα επεισόδια λειτουργούν στην πλοκή ως αφορμή προκειμένου να διαπιστώσει ο Πέτερ το ταλέντο του στην τέχνη του μαραγκού, ενώ στο βιβλίο ο Πέτερ σώζεται ελέω της φιλανθρωπίας. Στην ουσία η πλοκή της ιστορίας και οι διέξοδοι που προσφέρονται στα πρόσωπα της ιστορίας διαμορφώνουν ένα ιδεολογικό υπόβαθρο, που αναδεικνύει τη σημασία της παιδικής ηλικίας ως δημιουργικό, ξεχωριστό παρόν, τη σημασία των παιδιών ως άτομα με την ιδιαίτερη προσωπικότητά τους που πρέπει να γίνεται σεβαστή από το κοινωνικό σύνολο, αλλά και τον πλούσιο συναισθηματικό τους κόσμο που πρέπει να τον κατανοήσουν βιωματικά μέσα από ποικίλες καταστάσεις.

Το επιστέγασμα της ιδεολογικής διαφοροποίησης της πηγής από τη διασκευή είναι το καταληκτικό επεισόδιο. Στο τέλος του βιβλίου η φιλάσθενη Κλάρα, που ζούσε καθηλωμένη σε αναπηρικό καροτσάκι λόγω αδιευκρίνιστης αδυναμίας, καταφέρνει να περπατήσει στο βουνό, όλοι αγαλλιάζουν και αναγνωρίζουν τη θεραπευτική δύναμη της φύσης. Ως ανταπόδοση, ανακοινώνονται οι ευεργεσίες και οι υποσχέσεις που εξασφαλίζουν τα παιδιά, ενώ το κείμενο κλείνει με το ευχολόγιο της τυφλής γιαγιάς του Πέτερ προς τη Χάιντι: «[...] -Διάβασέ μου έναν από τους ύμνους, παιδί μου! Θέλω

¹⁶ Οι πληροφορίες συγκεντρώθηκαν από το επίσημο γαλλικό site για το Studio Ghibli (αρχικά Studio Zuiyo Eizo και στη συνέχεια Studio Nippon) στη σελίδα Heidi: Creation of the series, που ανακτήθηκε από <http://www.butta-connection.net/index.php/autres-oeuvres/oeuvres-pre-ghibli/heidi?start=4>



να ευχαριστήσω τον Ουράνιο Πατέρα μας για τη μεγάλη του ευσπλαχνία.» (Spyri, 2016, σ. 189). Το anime, ολοκληρώνεται στα δύο τελευταία επεισόδια (51 και 52) όπου η Κλάρα καταφέρνει να περπατήσει στο βουνό, αλλά στη συνέχεια επιστρέφει στη Φρανκφούρτη με την υπόσχεση να ξαναέρθει το επόμενο καλοκαίρι. Η οικογένεια της Κλάρας και ο παππούς ανταλλάσσουν ευχαριστίες και ευχές, στη συνέχεια η αφήγηση εστιάζει στα συναισθήματα των τριών παιδιών. Έχοντας γίνει πια φίλοι μεταξύ τους, τα συναισθήματά τους μεταβάλλονται μεταξύ χαράς, για αυτά που έζησαν, και λύπης για το τέλος του καλοκαιριού και την αναχώρηση της Κλάρας. Θυμίζει ταινίες με παρέες παιδιών σε καλοκαιρινές περιπέτειες, οι οποίες τελειώνουν με την επιστροφή του καθενός στο σπίτι του και στο σχολείο.

Στο τελευταίο επεισόδιο το καλοκαίρι μετατρέπεται σε φθινόπωρο και γρήγορα σε χειμώνα. Η καθημερινότητα της Χάιντι και του Πέτερ μοιράζεται μεταξύ σχολείου και παιχνιδιού στο χωριό πλέον, όπου διαμένουν τον χειμώνα μαζί με τον παππού, προκειμένου να πηγαίνουν σχολείο. Ανυπομονούν για το καλοκαίρι που θα ξαναέβουν στην καλύβα στο βουνό και θα ξαναδούν την Κλάρα, με την οποία εν τω μεταξύ αλληλογραφούν. Σε μία βόλτα στο βουνό, σαν σε όνειρο, εμφανίζεται μπροστά τους η Κλάρα, αλλά το όνειρο τελειώνει και ξαναβρίσκονται στο χειμωνιάτικο τοπίο των Άλπεων. Το πλάνο είναι γενικό, στο κέντρο βρίσκονται τα παιδιά, τα οποία περιτριγυρισμένα από το τοπίο, ατενίζουν με αισιοδοξία το μέλλον τους. Ένα μέλλον που τους ανήκει ως παιδιά και μελλοντικοί ενήλικες χωρίς τη διαμεσολάβηση φιλεύσπλαχνων ευεργετών ή θεϊκών παρεμβάσεων. Τέλος, ανεβαίνουν στο έλκηθρο και χάνονται στην χιονισμένη πλαγιά με κατεύθυνση προς το χωριό.

Διαφορές στην ανάπτυξη των χαρακτήρων

Χάιντι: Είναι σφαιρικός και δυναμικός χαρακτήρας. Παρουσιάζεται δυναμική, ανεξάρτητη, μια μαχήτρια με ευαισθησίες, όπως οι περισσότερες ηρωίδες των anime. Στο πρόσωπό της αντανακλάται η παιδική ηλικία, ίσως βέβαια στην ιδανική της μορφή, που συνδυάζει το παιχνίδι με την αυτονομία, την ελευθερία με το ατομικό αίσθημα ευθύνης, τον ενθουσιασμό για ζωή και γνώση. Η εικονική αφήγηση κινείται διαρκώς μέσα από την παιδική οπτική και αποκαλύπτει τον κόσμο μέσα από τα μάτια της. Οι πράξεις της δεν είναι υπερ-ηρωικές, αλλά στα ανθρώπινα μέτρα με ενσυναίσθηση και γνώμονα το δίκαιο. Βιώνει την παιδική της ηλικία ως ξεχωριστή περίοδο της ζωής, με την ιδιαίτερή της σημασία και στην πορεία της σειράς μεγαλώνει και ωριμάζει μέσα από τις εμπειρίες της. Αποτελεί ένα θετικό πρότυπο, με το οποίο εύκολα μπορεί να ταυτιστεί ένα παιδί, γεγονός που αποτελεί και το ζητούμενο στα έργα που απευθύνονται σε παιδιά.



Πέτερ: Είναι επίσης σφαιρικός και δυναμικός χαρακτήρας. Παρουσιάζεται χωρίς το στίγμα του κακού παιδιού που σώζεται μέσω της μετάνοιας και της φιλανθρωπίας, όπως συμβαίνει στο βιβλίο. Είναι και αυτός θετικό, ρεαλιστικό πρότυπο παιδιού με ανθρώπινες αδυναμίες. Του αποδίδονται ταλέντα στην επιβίωση στο βουνό, στην ξυλουργική, αλλά είναι λίγο ζηλιάρης, λίγο τεμπέλης, λαίμαργος και αδιάφορος για το σχολείο. Όμως, η δυναμικότητα του χαρακτήρα του έγκειται ακριβώς στο



γεγονός ότι μέσω της συναναστροφής του με τη Χάιντι και τον παππού βελτιώνει όλα τα αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα του. Επίσης, βρίσκει την κλίση του στην τέχνη του μαραγκού με δάσκαλο τον παππού, ένα στοιχείο που δεν υπάρχει στο βιβλίο, και έτσι παρουσιάζεται μία εναλλακτική πορεία στη ζωή του Πέτερ, αυτή του τεχνίτη, όχι του ευεργετημένου ορφανού. Η σχέση των δύο φίλων είναι πολύ ρεαλιστική και παρουσιάζεται σε αναλογία μίας παιδικής φιλίας στον πραγματικό κόσμο. Ο Πέτερ στο anime είναι ένας ολοκληρωμένος, σημαντικός χαρακτήρας, διαγράφει τη δική του παράλληλη πορεία ενηλικίωσης, ενώ εκφράζει, όπως και η Χάιντι, την ανεμελιά της παιδικής ηλικίας.

Παππούς: Επίσης σφαιρικός και δυναμικός χαρακτήρας. Ο παππούς αγαπάει αμέσως τη Χάιντι, σύμφωνα με το αφηγηματικό μοντέλο του ντουέτου, όπου το παιδί γίνεται πρωταγωνιστής και ο ενήλικας μαθαίνει από αυτό (Γουλή, 2016, σ. 112). Εκεί οφείλεται η βελτίωσή του προς το καλύτερο, επειδή αναλαμβάνει την ευθύνη της φροντίδας της. Γίνεται πιο εξωστρεφής και αφουγκράζεται τις ανάγκες της Χάιντι για κοινωνικοποίηση και μόρφωση. Η παρουσία του είναι αυτή του σιωπηλού ενήλικα βοηθού στην πορεία που χαράσσει η Χάιντι και ο Πέτερ, καθώς μεγαλώνουν. Συμβάλλει στην κατάκτηση της αυτονομίας τους και καλλιεργεί το αίσθημα της ευθύνης και στα δύο παιδιά, για τον εαυτό τους και τις επιλογές τους. Ποτέ δεν τους επιβάλλεται, αντιμετωπίζει τα παιδιά γι' αυτό που είναι και επικοινωνεί με ειλικρίνεια μαζί τους. Η στάση του αντανακλά τη σύγχρονη παιδαγωγική προσέγγιση που αναγνωρίζει τις ανάγκες και τα δικαιώματα των παιδιών.



Το Ιδεολογικό υπόβαθρο του anime

Οι παραπάνω αλλαγές στην πλοκή και στους χαρακτήρες εμπλουτίζουν την ιστορία, διεισδύουν σε βάθος στον ψυχισμό των παιδιών και κλείνουν το μάτι στις ευρωπαϊκές επιρροές του Takahata από τον ιταλικό νεορεαλισμό και το γαλλικό νέο κύμα. Το αποτέλεσμα είναι ότι τα παιδιά πρωταγωνιστούν σε όλα τα επίπεδα της αφήγησης και ιδίως η Χάιντι παρουσιάζεται πολυεπίπεδα μέσα από τη σχέση της με τη φύση, τα ζώα, τους φίλους της και τους ενήλικους. Την παρακολουθούμε να ωριμάζει μέσα από τη διαρκή διαπραγμάτευση με ένα τεράστιο εύρος συναισθημάτων, όπως χαρά, φόβο, θυμό, λύπη, ανία, προσμονή, δυστυχία, νοσταλγία. Αντίστοιχα και οι υπόλοιποι βασικοί χαρακτήρες του anime παρουσιάζουν ψυχικό βάθος, είναι εκσυγχρονισμένοι, είναι πιο «ανθρώπινοι» και απαλλαγμένοι από την αυστηρή αστική ηθική της Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα.

Η θρησκευτική ηθικολογία αφαιρείται εντελώς και δεν υπάρχει καμία αναφορά σχετικά με την πίστη. Αυτό δεν είναι παράλογο με δεδομένο τις αγεφύρωτες διαφορές ανάμεσα στον Προτεσταντισμό και τον Σιντοϊσμό, όπου ο Προτεσταντισμός σαφώς δεν θα μπορούσε να γίνει κατανοητός ή αποδεκτός από το γιαπωνέζικο παιδικό κοινό. Παράλληλα, όμως, οι δημιουργοί δεν θέλησαν να αλλάξουν το κλίμα του βιβλίου (Ελβετία του 19^{ου} αι.), έτσι δεν συμπεριέλαβαν γιαπωνέζικα θρησκευτικά στοιχεία. Κινητήριος μοχλός της δράσης δεν είναι η πίστη στον Θεό (Χριστιανό ή Σιντοϊστή), αλλά η πίστη στους ανθρώπους και η αγάπη από άνθρωπο προς άνθρωπο, χωρίς να



μεσολαβεί η θεϊκή αγάπη ή οι τύψεις από την προδοσία της. Τα πρόσωπα της ιστορίας αλληλο-στηρίζονται και αλληλο-βελτιώνονται μέσα από την ανθρωπινή συναναστροφή. Η παιδική ηλικία δεν παρουσιάζεται ως άχρονη, νοσταλγική περίοδος, αλλά ως ένα ζωντανό παρόν γεμάτο εμπειρίες και πρωτόγνωρα συναισθήματα. Παράλληλα, όμως, δεν παραγκωνίζεται η σχέση ενήλικα-παιδιού ούτε ο ρόλος των σημαντικών άλλων προσώπων στη ζωή ενός παιδιού.

Από τα παραπάνω στοιχεία συμπεραίνουμε ότι το anime πλέκει ένα ιδεολογικό υπόβαθρο αρκετά διαφοροποιημένο από αυτό που αναδύεται στο πρωτότυπο μυθιστόρημα της Srygi. Οι δημιουργοί της διασκευής κρατούν ως φόντο το πολιτισμικό υπόβαθρο της Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα, αλλά του αποδίδουν ένα διαφορετικό νόημα από αυτό που αρχικά είχε. Το μετα-ήθος των δημιουργών διαχέεται μέσα από τις οπτικές και αφηγηματικές επιλογές τους. Καταφέρνουν να συνθέσουν ένα αμάλγαμα από τρεις διαφορετικές κουλτούρες. Ένα εικονικό σύμπαν από την ευρωπαϊκή Βιομηχανική Επανάσταση γίνεται ο καμβάς, όπου εκτίθενται μοντέρνες αντιλήψεις γύρω από την παιδική ηλικία και στοιχεία της γιαπωνέζικης κουλτούρας. Αυτό αντικατοπτρίζεται και στη μουσική επένδυση της σειράς, που επίσης αναμειγνύει γιαπωνέζικα με κεντροευρωπαϊκά στοιχεία, όπως το χαρακτηριστικό λαρυγγικό τραγούδι των Άλπεων (yodeling). Όλα αυτά (η εικόνα, τα πλάνα, η πλοκή, οι χαρακτήρες) συνθέτουν ένα (υπερ)κείμενο¹⁷ σε «συνθήκη νομιμότητας» με την *Χάιντι* της Srygi, η διασκευή δηλαδή ακουμπάει, αλλά δεν περιορίζεται από την πηγή. Εντέλει οι δημιουργοί της σειράς ήταν πολύ ξεκάθαροι για το μήνυμα που ήθελαν να περάσουν στο παιδικό κοινό. Οι απόψεις τους, όπως παρατέθηκαν προηγουμένως, σχετικά με την παιδική ηλικία και τι σημαίνει να είσαι παιδί σχηματίζουν το ιδεολογικό υπόβαθρο της σειράς πολύ ξεκάθαρα. Πρόκειται για εσκεμμένη ιδεολογία που επιστρατεύεται, για να αναδείξει τη σπουδαιότητα και ξεχωριστή σημασία της παιδικής ηλικίας.

Επίλογος

Στην περίπτωση της *Χάιντι*, η μεταφορά του βιβλίου σε τηλεοπτική σειρά κινουμένων σχεδίων οδήγησε σε ιδεολογική αναβάθμιση του αρχικού κειμένου. Η λιτή ρεαλιστική αισθητική και η παιδική οπτική ανέδειξαν το anime σε δημιουργία-σταθμό στα κινούμενα σχέδια, τοποθετώντας το ανάμεσα στα κλασικά της εποχής μέχρι και σήμερα. Από το anime, και όχι από το βιβλίο, δημιουργήθηκε μια σειρά άλλων «διασκευών» (interacting), όπως θεματικό πάρκο, μουσείο, παιχνίδια, κόμικς και ιστοσελίδες που καταδεικνύουν και την εμπορική επιτυχία της σειράς, παρόλο που στην Ιαπωνία δεν έγινε αμέσως αγαπητή.

Η Γιαπωνέζα *Χάιντι* άθελά της -θεωρώ- εξαφάνισε την πηγή, παρόλο που οι αρχικές προθέσεις των δημιουργών ήταν ένας φόρος τιμής στο βιβλίο. Η υψηλή ποιότητα με την οποία προσέγγισαν τη δημιουργία του κινουμένου σχεδίου και η απήχηση που είχε, κατάφεραν να μετατρέψουν το κινούμενο σχέδιο από διασκευή σε έργο-πηγή. Έγινε, δηλαδή, «αφετηριακή διασκευή», μια ανατρεπτική διασκευή που

¹⁷ Υπερκείμενο (hypertexte) = δευτερογενές παράγωγο κείμενο που προέρχεται από ένα αφετηριακό υπο-κείμενο (όρος του Genette) (Ζερβού, 2011, σ. 32). «Το υπερκείμενο που προκύπτει με τη μορφή της διασκευής προδίδει με αρκετά αποκαλυπτικό τρόπο το στίγμα της δικής του εποχής, δηλαδή το πολιτισμικό πλαίσιο του διασκευαστή» (Ζερβού, 2011, σ. 20).



λειτουργεί ως αφητηρία για πλήθος άλλων διασκευών και αναδιασκευών (Ζερβού, 2011, σ. 26). Η γιαπωνέζικη εκδοχή της *Χάιντι* εκσυγχρόνισε την ιστορία, έδωσε νέα πνοή και βάθος στους χαρακτήρες και φυσικά έφτασε σε περισσότερους αποδέκτες λόγω της φόρμας και του μέσου, στο οποίο κυκλοφόρησε, δηλαδή την τηλεόραση.

Επίσης στόχευσε καλύτερα στο κοινό που έπρεπε να απευθυνθεί. Το βιβλίο την εποχή που γράφτηκε προοριζόταν για νεαρά κορίτσια, ως επί το πλείστον, λόγω του φύλου της πρωταγωνίστριας. Σήμερα, λίγα νεαρά κορίτσια θα έβρισκαν ενδιαφέρον το βιβλίο και πολύ λιγότερα αγόρια, λόγω του αυστηρού ηθικοπλαστικού και χριστιανικού του περιεχομένου. Όμως, το anime απέβαλε τα στοιχεία αυτά και ανέδειξε την παιδικότητα του βιβλίου, την εμπλούτισε και διαμόρφωσε την πλοκή γύρω από τη ζωή παιδιών από 5 έως 9 ετών. Αυτό ήταν και το ηλικιακό εύρος του τηλεοπτικού κοινού στο οποίο απευθυνόταν η σειρά και ήταν ένα καινούργιο κοινό που γνώριζε μια νέα ηρωίδα από το παρελθόν.

Επομένως, η διασκευή ευεργέτησε το βιβλίο-πηγή ξανακάνοντάς το γνωστό, ένα βιβλίο ίσως ξεχασμένο από τον χρόνο, αταίριαστο με τη σύγχρονη ζωή. Η *Χάιντι* των παιδικών μας χρόνων, μέσω του anime, έγινε η δική μας «αχρονική» παιδική ηλικία που η θύμησή της μας ξυπνάει τον ρομαντισμό και τη νοσταλγία για τα ιδεατά παιδικά μας χρόνια.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αριές, Φ. (1990). *Αιώνες Παιδικής Ηλικίας* (Γ. Αναστασοπούλου, Μτφρ.). Αθήνα: Γλάρος.
- Γαβριηλίδου, Σ. (2008). *Το δύσκολο επάγγελμα του κλασικού ήρωα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Γουλής, Δ. (2016). *Εικόνες της Παιδικής Ηλικίας στη μεγάλη οθόνη*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Ζερβού, Α. (2011). Η διασκευή ad usum Delphini: Στοιχεία Ιστορίας και Θεωρίας. Στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου, (Επιμ.). *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ...Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Κανατσούλη, Μ. (2000). *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδ. Τυπωθήτω Δαρδανός.
- Κανατσούλη, Μ. (2007). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Οικονομίδου, Σ. (2011). Εισαγωγή - Θεωρητικά προλεγόμενα. Στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου, (Επιμ.). *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ...Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Παπαθανασίου, Μ. (1998). Η οικονομική λειτουργία των παιδιών στα φτωχότερα στρώματα της Αυστρίας (1880-1940). Μια μικροϊστορία της παιδικής ηλικίας στη σχέση της με τους ιστορικούς χρόνους. Στο *Οι Χρόνοι της Ιστορίας. Για μια*



ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας: Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, 17-19 Απριλίου 1997 (σ. 75-87). Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.
Παρίσης, Ι. & Παρίσης, Ν. (χ.χ.). *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*. Αθήνα: Πατάκης.
Σακελλαρίου, Χ. (1996). *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας. Ελληνική και Παγκόσμια. Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Με στοιχεία Θεωρίας*. Αθήνα: Δανιάς.

Μεταφρασμένη

- Carey, P. (2006). *Έκανα λάθος για την Ιαπωνία. Το ταξίδι ενός πατέρα με το γιο του* (Α. Λόη Μτφρ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Eliade M. & Couliano I. P. (2016). *Το λεξικό των Θρησκειών* (Ε. Γαζή Μτφρ.). Αθήνα: Εκδ. Το Βήμα.
- Eagleton. T. (1996). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (Μ. Μαυρωνάς Μτφρ., Δ. Τζιόβας, Εισ.). Αθήνα: Οδυσσέας.
- James, A. (2003). Αφηγήσεις για το παιδί: χρονικές διαδικασίες στην παιδική ηλικία. Στο Δ. Μακρυνιώτη, (Επιμ.), *Κόσμοι της Παιδικής Ηλικίας. Τοπικά Δ'.* Αθήνα: ΕΜΕΑ/Νήσος.
- Μπαρτ, Ρ. (1983). *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής. Νέα Κριτικά Δοκίμια* (Κ. Παπαϊωάννου, Μτφρ.). Αθήνα: Εκδ. Ράππα.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (Γ. Σπανός, Μτφρ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Νταρμπούα, Ν. (1970). *Νορικό. Η μικρή γιαπωνέζα (Τα παιδιά του κόσμου)*. Αθήνα: Ελληνική Μορφωτική Εστία.
- Σπινκ, Τζ. (1990). *Τα παιδιά ως αναγνώστες* (Κ. Ντελόπουλος, Μτφρ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Spygi, J. (2016). *Χάιντι. Η μικρούλα των βουνών* (Μ. Λώμη, Μτφρ.). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Stam, R. (2000). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου* (Κ. Κακλαμανάκη, Μτφρ., Ε. Στεφάνη, Επιμ.). Αθήνα: Πατάκη.

Ξενόγλωσση

- Hollindale, P. (1992). Ideology and children's literature. Στο P. Hunt, (Επιμ.), *Literature for Children. Contemporary criticism*. London and New York: Routledge.
- Hutcheon, L. & O' Flynn, S. (2013). *A theory of Adaptation*. London and New York: Routledge.

Διαδικτυακές πηγές

- Any-Mation. (2017, 2 Δεκεμβρίου). *Isao Takahata/Animating Reality*. [video essay]. Licensed to Studio Ghibli Inc. (on behalf of Tokuma Japan Communications) YouTube by Muserk Rights Management. Ανακτήθηκε 10 Μαΐου 2018, από https://www.youtube.com/watch?v=5Ef78Lwd_Ok
- Benett, L. (χ.χ.). *Expectations for Japanese Children*. Ανακτήθηκε 30 Απριλίου 2021, από <http://www.socialstudies.org/sites/default/files/publications/yl/1003/100306.html>



- Romano C. & Goswami S. (χ.χ.). *Meiji Development: Modernization of Education. Educational Reform*. Ανακτήθηκε 30 Απριλίου 2021, από <https://sites.rutgers.edu/rutgers-meets-japan/our-exhibition/meiji-development-modernization-of-education/>
- Education in Japan*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 16 Μαΐου 2018, από το Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Education_in_Japan
- Hale, F. (2006, July). The gospel of reconciliation and healing in the Alps: Johanna Spyri's Heidi reconsidered. *Koers - Bulletin for Christian Scholarship*, 71(2-4), 519-534. Ανακτήθηκε 20 Απριλίου 2018, από <https://www.researchgate.net/deref/http%3A%2F%2Fdx.doi.org%2F10.4102%2Fkoers.v71i2-4>.
- Heidi*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 24 Ιανουαρίου 2021, από το Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Heidi>
- Heidi: Création de la série*. Ανακτήθηκε 25 Φεβρουαρίου 2021, από <http://www.butac-connection.net/index.php/autres-oeuvres/oeuvres-pre-ghibli/heidi?start=4>
- Heidi: Fiche technique*. Ανακτήθηκε 25 Φεβρουαρίου 2021, από <http://www.butac-connection.net/index.php/autres-oeuvres/oeuvres-pre-ghibli/heidi?start=5>
- Hiroshima MOCA (City Museum of Contemporary Art). *The 70's in Japan*. Press release 2013.2. Ανακτήθηκε 4 Μαΐου 2018, από https://www.hiroshima-moca.jp/en/docs/press/e_70s_1.pdf
- Johanna Spyri*. Ανακτήθηκε 24 Ιανουαρίου 2021, από [Johanna Spyri | Swiss writer | Britannica](https://www.britannica.com/topic/johanna-spyri)
- Reed, S. (2013). *Picturing Heidi* (British Library. European studies blog). Ανακτήθηκε 24 Απριλίου 2018, από <http://blogs.bl.uk/european/2013/10/picturing-heidi.html>
- Stevem. (2018, 21 Φεβρουαρίου). *Isao Takahata doesn't get enough respect (a retrospective)*. [video essay]. Αγγλικά: YouTube channel. Ανακτήθηκε 15 Μαΐου 2018, από <https://www.youtube.com/watch?v=UkLW1QWmQgo>