

## ***Ο Μικρός Νικόλας πάει διακοπές: από τους Γκοσιννύ - Σενπέ στον Τιράρ***

**Ελένη Ζτρίνη**

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια στο Π.Μ.Σ. του Τ.Ε.Π.Α.Ε. στην Κατεύθυνση  
« Πολιτισμικές Σπουδές και Περιβάλλοντα Αγωγής για το Παιδί», Α.Π.Θ.

### **Περίληψη**

Το παρόν άρθρο αναφέρεται στη μεταφορά ενός βιβλίου, με πρωταγωνιστές παιδιά, σε κινηματογραφική ταινία. Το βιβλίο είναι *Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές των Γκοσιννύ και Σενπέ* σε αντιπαράθεση με την ομώνυμη κινηματογραφική ταινία του Τιράρ. Το άρθρο διερευνά πώς το προκείμενο-βιβλίο μετασχηματίζεται στη διασκευή-ταινία, δηλαδή πώς μεταβάλλονται οι συμβάσεις της λογοτεχνικής γλώσσας σε συμβάσεις κινηματογραφικής γλώσσας, πώς αλλάζει ο λογοτεχνικός κώδικας επικοινωνίας σε κινηματογραφικό. Επιπρόσθετα περιγράφεται πώς απεικονίζονται η οικογένεια, το παιδί και η παιδική ηλικία στο βιβλίο και στην ταινία και πώς αναδεικνύονται μέσω των χαρακτήρων οι κοινωνικές αντιλήψεις, οι οποίες οικοδομούν τις ιδεολογικές αναπαραστάσεις της κάθε εποχής.

### **Εισαγωγή**

*Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές* μπορεί να θεωρηθεί ένα βιβλίο-σταθμός στην παιδική λογοτεχνία. Πρόκειται για ένα «δυνατό», διαχρονικό κείμενο, όπου ένα παιδί, ο πρωταγωνιστής, σχολιάζει, κρίνει και αμφισβητεί τον κόσμο των μεγάλων. Η διαχρονική και παιδοκεντρική γραφή του Γκοσιννύ σε συνδυασμό με τη λιτή αλλά ευφυή εικονογράφηση του Σενπέ, το καθιστούν αγαπημένο ανάγνωσμα των παιδιών μέχρι σήμερα. Το βιβλίο βρίσκεται από χιούμορ, ευαισθησία και φρεσκάδα, στοιχεία αναλλοίωτα στο χρόνο. Επιπρόσθετα, η παιδοκεντρική προσέγγιση του παιδιού και η νοσταλγική απεικόνιση της παιδικής ηλικίας το χαρακτηρίζουν.

Αναφορικά με το κινηματογραφικό έργο, υπάρχουν δύο ταινίες του Τιράρ με πρωταγωνιστή τον μικρό Νικόλα, *Ο μικρός Νικόλας* και *Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές*. Προτίμησα να σχολιάσω, συγκρίνοντας, τη δεύτερη ταινία, γιατί εκτιμώ ότι παρουσιάζει μεγαλύτερο ερευνητικό ενδιαφέρον.

Το επιστημολογικό θεωρητικό πλαίσιο προσέγγισης του θέματος είναι βιβλιογραφικά δεδομένα από τις θεωρίες περί της διασκευής/προσαρμογής κειμένων των Hutcheon και O'Flynn, (2013) καθώς και το συλλογικό έργο των Δαμιανού και Οικονομίδου (2011). Μεθοδολογικά, για τη μελέτη του βιβλίου και της ταινίας θα χρησιμοποιηθούν τα αφηγηματικά στοιχεία της Νέας Κριτικής, καθώς θεωρείται ότι αποτελούν ένα σαφές επιστημονικό πλαίσιο με παιδαγωγικό προσανατολισμό για τη μελέτη του προ-κειμένου και της διασκευής του.

**«Γραμματολογικά» στοιχεία κειμένου και ταινίας**

*Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές* κυκλοφόρησε για πρώτη φορά στη Γαλλία το 1962. Αποτελεί ένα από τα οχτώ βιβλία της σειράς με ήρωα το σκανδαλιάρη μικρό Νικόλα των Γκοσιννύ (κειμενόγραφος) και Σενπέ (σκιτσογράφος). Οι πέντε πρώτοι τόμοι<sup>1</sup> δημοσιεύτηκαν αρχικά σε συνέχειες σε εφημερίδες και κατόπιν εκδόθηκαν σε βιβλία. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα τρία τελευταία βιβλία<sup>2</sup> κυκλοφόρησαν μετά το θάνατο του Γκοσιννύ, γιατί επρόκειτο για ανέκδοτο υλικό το οποίο ανακαλύφθηκε, αφού ο συγγραφέας έφυγε από τη ζωή. Στην Ελλάδα τα πέντε πρώτα βιβλία κυκλοφόρησαν το 1978 από τις εκδόσεις Τεκμήριο σε μετάφραση του Νίκου Δαμιανίδη, ενώ το 2000 επανακυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις Σύγχρονοι Ορίζοντες σε νέα μετάφραση από τον Αντρέα Καρακίτσιο. Τόσο ο Δαμιανίδης όσο και ο Καρακίτσιος απέδωσαν τον τίτλο του υπό μελέτη βιβλίου ως *Οι διακοπές του μικρού Νικόλα*. Τον Μάιο του 2015, ακολούθησε η νέα κυκλοφορία των βιβλίων από τις εκδόσεις Πατάκη με μεταφράστρια τη Ρίτα Κολαΐτη και ο τίτλος του βιβλίου άλλαξε σε *Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές*, ενδεχομένως γιατί είχε προηγηθεί το 2014 η ομότιτλη ταινία.

Επιλέχθηκε η έκδοση του Πατάκη, ως η πιο πρόσφατη και γιατί είναι χρονολογικά κοντά στην ταινία. Η έκδοση αυτή, 180 σελίδων, διαφοροποιείται από τις προγενέστερες εκδόσεις καθώς περιέχει ένα αδημοσίευτο κείμενο του Γκοσιννύ από το 1961-1962, το οποίο βρέθηκε δακτυλογραφημένο στο αρχείο του συγγραφέα. Ο Σενπέ, αγνοώντας την ύπαρξή του, το εικονογράφησε μεταγενέστερα.

Οι περιπέτειες του μικρού Νικόλα περνούν στη μεγάλη οθόνη τον 21<sup>ο</sup> αιώνα από τον σκηνοθέτη Λορέν Τιράρ, με δύο ταινίες. Η πρώτη προβάλλεται το 2009 με τίτλο *Ο μικρός Νικόλας* και σημειώνει μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Η δεύτερη ταινία είναι μια γαλλική παραγωγή του 2014. Τιτλοφορείται *Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές*, διάρκειας 106 λεπτών, και αποτελεί συνέχεια (sequel) της πρώτης ταινίας, η οποία βασίζει το σενάριο της στο σύνολο των βιβλίων της σειράς. Αντίθετα, στη δεύτερη ταινία αποφεύγεται η διαδοχή μικρών ιστοριών από τους τόμους της σειράς. Η ταινία αντλεί τη θεματική της μόνο από το βιβλίο *Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές*, καθώς επιδιώκεται μια απλή πλοκή με έναν θεματικό πυρήνα. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα ελεύθερη μεταφορά του αρχικού κειμένου σε σύγκριση με την πρώτη ταινία. Επομένως, η δεύτερη ταινία αποτελεί ερευνητικά «προκλητικότερο» υλικό μελέτης, καθώς παρουσιάζει σημαντικές αποκλίσεις από το αρχικό κείμενο.

### **Θεωρητικό Πλαίσιο Διασκευής**

Η διασκευή είναι προϊόν και διαδικασία και έξι είναι τα βασικά ερωτήματα που συγκροτούν το θεωρητικό της πλαίσιο (Hutcheon & O'Flynn, 2013: xiii-xxvi). Το αρχικό ερώτημα αναφέρεται στη μορφή της διασκευής, δηλαδή «τι διασκευάζουμε, αν υπάρχουν όρια, αν όλα είναι επιτρεπτά ή αν υπάρχει ένα είδους ιεραρχίας στις τέχνες;» (Hutcheon & O'Flynn, 2013: 34). Εδώ, ένα παιδικό βιβλίο, *Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές*, διασκευάζεται σε κινηματογραφική ταινία. Πρόκειται για πλήρη μετουσίωση του αρχικού κειμένου, καθώς κάθε μέσο διασκευής, έχοντας τα ανάλογα εκφραστικά σχήματα, χαρακτηρίζεται από μία εγγενή επικοινωνιακή

πρακτική. Άλλωστε, η κινηματογραφική διασκευή θεωρείται η πιο ανοιχτή και σύνθετη απόδοση ενός προ-κειμένου, καθώς περιλαμβάνει μια ποικιλία εκφραστικών μέσων όπως η φωτογραφία, η μουσική, ο λόγος και ο ήχος. Επομένως, μία κινηματογραφική ταινία έχει το δικό της αφηγηματικό ύφος (Hutcheon & O'Flynn, 2013: 35).

Το επόμενο ερώτημα «ποιος διασκευάζει και γιατί;» επικεντρώνεται στον διασκευαστή. Η διασκευή είναι μία διαδικασία συλλογική (Hutcheon & O'Flynn, 2013: 80-83). Στην ταινία υπάρχει μία ομάδα διασκευαστών με επικεφαλής τον Λορέν Τιράρ, σκηνοθέτη της ταινίας. Ο Τιράρ, μαζί με τους Γκρεγκουάρ Βινιερόν και Ζακό Βαν Ντορμέλ, συνυπογράφουν το διασκευασμένο σενάριο, αλλά το τελικό αποτέλεσμα της διασκευής διαμορφώνεται από όλους τους ηθοποιούς και το κινηματογραφικό συνεργείο (Θεοδώρου, Μουμουλίδου, & Οικονομίδου, 2006: 21). Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι ο διασκευαστής δεν διασκευάζει απλώς, αλλά ερμηνεύει, γεγονός που ισχύει στην περίπτωση των συντελεστών της ταινίας (Hutcheon & O'Flynn, 2013: 84).

Ένα άλλο καίριο ερώτημα, είναι τα αίτια που οδηγούν τον διασκευαστή να προβεί στη διασκευή. Διασκευές πραγματοποιούνται για διάφορους λόγους οικονομικούς, πολιτισμικούς, προσωπικούς και πολιτικούς (Hutcheon & O'Flynn, 2013: 85-94). Στην ταινία *Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές* υπερτερούν προσωπικοί και οικονομικοί λόγοι. Ειδικότερα, τα συναισθήματα και η ταύτιση του σκηνοθέτη<sup>3</sup> με τον ήρωα του βιβλίου, το μικρό Νικόλα, οι μνήμες που ανασύρει το θέμα του βιβλίου από ταινίες της παιδικής του ηλικίας όπως *Οι Διακοπές του κυρίου Ιλό*, αποτελούν σημαντικά αίτια επιλογής και διασκευής του βιβλίου. Εξίσου σημαντικοί κρίνονται οι οικονομικοί λόγοι, καθώς η πρώτη ταινία *Ο μικρός Νικόλας* είχε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, όταν προβλήθηκε. Αξίζει να τονιστεί, ότι οι διασκευές αποτελούν ευμετάβλητα κείμενα προσαρμοσμένα στις κριτικές επιλογές του εκάστοτε διασκευαστή (Hutcheon & O'Flynn, 2013: 95). Επομένως, ανάλογα με την οπτική του κινηματογραφιστή-διασκευαστή μία αρχική ιστορία ενδέχεται να μετατραπεί σε διάφορες εκδοχές όπως δράμα, μιούζικαλ, παρωδία, μεταφέροντας διαφορετικά μηνύματα. Στην προκειμένη περίπτωση η ταινία του Τιράρ επιδιώκει να διατηρήσει τον χιουμοριστικό χαρακτήρα του αρχικού κειμένου, αν και αποδίδει το κωμικό στοιχείο με διαφορετικό τρόπο από το προκείμενο.

Το ερώτημα «πώς διασκευάζουμε;» σχετίζεται με το κοινό, δηλαδή η κατανόηση για το αν είναι αντιληπτό ένα έργο ως διασκευή ή όχι σχετίζεται άμεσα με τον αποδέκτη «αναγνώστη», «θεατή», «ακροατή» και τον «ορίζοντα προσδοκιών του» (Hutcheon & O'Flynn, 2013: 121). Όμως, θα πρέπει ο αποδέκτης να είναι σε θέση να «διαβάσει» και να κατανοεί το διαφορετικό μέσο μεταφοράς του αρχικού έργου, καθώς ένα νέο μέσο διαφέρει συνήθως ως προς τον τρόπο έκφρασης και επικοινωνίας από το αφηγηματικό. Στο παρόν άρθρο εξετάζουμε μία διασκευή η οποία αποτελεί αλλαγή είδους, δηλαδή μία «διασημειακή διασκευή», μία εξωλογοτεχνική προσαρμογή κειμένου σε κινηματογραφική ταινία (Ζερβού, 2011: 31). Αναλυτικότερα, το βιβλίο *Οι διακοπές του μικρού Νικόλα* είναι ένα γραπτό κείμενο με εικονογράφηση, που απευθύνεται σε παιδικό κοινό. Η ομώνυμη ταινία περιλαμβάνει κίνηση, διάλογο, ήχο, φωτογραφία, μουσική και στοχεύει τόσο στο παιδικό όσο και

στο ενήλικο κοινό. Επομένως, πρόκειται για δύο ειδολογικά πλαίσια, τα οποία έχουν αφενός διαφορετικούς κανόνες και συμβάσεις και αφετέρου διαφοροποιούνται ως προς τους αποδέχτες τους (Οικονομίδου, 2016: 317-318).

Τα τελευταία ερωτήματα σχετίζονται με το χωροχρονικό πλαίσιο και αναφέρονται στον τόπο και στο χρόνο διασκευής ενός έργου. Το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί μέχρι να αλλάξει ο τρόπος αποδοχής ενός κειμένου ενδέχεται να είναι μικρό ή μεγάλο. Δηλαδή, μία διασκευή είναι πιθανόν να χαρακτηρίζεται από αμεσότητα ή απόσταση σε σχέση με το αφετηριακό έργο. Προφανώς, το πλαίσιο μίας προσαρμογής επηρεάζεται εκτός από τον τόπο και τον χρόνο και από άλλους παράγοντες όπως το φύλο, η φυλή, η κοινωνία και ο πολιτισμός. Το πολιτισμικό πλαίσιο θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς δρομολογεί το πώς ο διασκευαστής θα παρουσιάσει το έργο του στο κοινό (Hutcheon & O'Flynn, 2013: 142-148). Η Γαλλία αποτελεί τον τόπο δημιουργίας του αρχικού κειμένου και της διασκευής. Συγκεκριμένα, το βιβλίο γράφτηκε στο Παρίσι και η ταινία γυρίστηκε στο νησί Noirmoutier, στην παραλία Plage des Dames. Το αφετηριακό έργο εκδόθηκε το 1962, ενώ η κινηματογραφική διασκευή κυκλοφόρησε το 2014, δηλαδή υπάρχει μία μεγάλη χρονική απόσταση ανάμεσα στο προ-κείμενο και τη διασκευή του. Επομένως, το αιτούμενο για τον διασκευαστή αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο θα αποδώσει στην ταινία την ατμόσφαιρα και «την κουλτούρα που προέρχεται από μία διαφορετική χρονική περίοδο στην κουλτούρα των παιδιών της δικής του χώρας και της δικής του εποχής» (Κανατσούλη, 2004: 221). Αξίζει να επισημανθεί ότι η δυσκολία για τον Τιράρ είναι διττή, αφού δεν απευθύνεται μόνο στα σύγχρονα παιδιά αλλά και στους γονείς τους (ενήλικο κοινό), οι οποίοι στο μακρινό παρελθόν, ως παιδιά, ενδεχομένως να αποτελούσαν το αναγνωστικό κοινό του βιβλίου.

Ολοκληρώνοντας, είναι απαραίτητο να επισημανθεί, ότι μία διασκευή επηρεάζεται από σημαντικούς παράγοντες όπως είναι το ιδεολογικό φορτίο του αρχικού κειμένου, τα μεταδιηγητικά σχήματα, ο εννοούμενος αναγνώστης (Οικονομίδου, 2011: 12-13) και ο εννοούμενος θεατής (Οικονομίδου, 2016: 315-320). Ειδικότερα, το ιδεολογικό φορτίο του αρχικού κειμένου είναι σημαντικό, καθώς το έργο και οι δημιουργοί του έχουν κύρος και είναι καταξιωμένοι. Τα βιβλία της σειράς με ήρωα τον μικρό Νικόλα θεωρούνται σταθμός στην παιδική λογοτεχνία, είναι παιδοκεντρικά και ιδιαίτερα αγαπητά στο αναγνωστικό κοινό (Καρακίτσιος, 2010: 180).

Τα κυρίαρχα μεταδιηγητικά σχήματα στην ταινία σχετίζονται με τη δομή και τον ρόλο των μελών της πυρηνικής οικογένειας στην εποχή μας (Μουσούρου, 2006: 17), τη δυναμική γυναίκα-μάννα, τον υποχωρητικό παθητικό άντρα-πατέρα, το παιδί-κέντρο προσοχής και συχνά αδιάφορο θεατή των πεπραγμένων. Ιδωμένα από την σκοπιά των σύγχρονων φεμινιστικών μεταδιηγητικών σχημάτων της δυτικής κοινωνίας (Οικονομίδου, 2011: 13), προσφέρουν μία νέα θεώρηση των ρόλων σε μία πυρηνική οικογένεια. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ψήγματα της αλλαγής των ρόλων ανιχνεύονται ήδη στο πρωτότυπο, αλλά στη διασκευή εκφράζουν μία διαφοροποιημένη ιδεολογική θέση ανάλογη όχι με το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο παραγωγής του πρωτότυπου, αλλά με το νέο ιστορικό πλαίσιο δημιουργίας της ταινίας. Τέλος, είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο εννοούμενος αναγνώστης του βιβλίου είναι

το παιδί, ενώ ο εννοούμενος θεατής της ταινίας διευρύνεται καθώς η ταινία απευθύνεται τόσο στο παιδικό όσο και στο ενήλικο κοινό.

### Μεθοδολογία – Σύγκριση βιβλίου και ταινίας

Αναφορικά με τη μεθοδολογία επιλέχθηκε η προσέγγιση της Νέας Κριτικής, επειδή προσφέρει ένα σαφές επιστημονικό πλαίσιο (και) με παιδαγωγικό προσανατολισμό (Κανατσούλη, 2002: 44-45). Τα αφηγηματικά στοιχεία της Νέας Κριτικής τα οποία χρησιμοποιούνται ως μεθοδολογικά εργαλεία είναι τα ακόλουθα: η πλοκή, οι χαρακτήρες, το θέμα, η δομή, η οπτική γωνία, το σκηνικό και η διακειμενικότητα.

Στο βιβλίο, η πλοκή είναι γραμμική και κρίνεται ενδιαφέρουσα, υποδηλώνοντας μια υφέρπουσα διαμάχη του Νικόλα με τον κόσμο των ενηλίκων, διαποτισμένη με χιούμορ και ανατρεπτική διάθεση. Στην ταινία έχουμε μια στοιχειώδη σεναριακή πλοκή, χωρίς αφηγηματικό βάρος και ροή. Πρόκειται για μία αλληλουχία από σκετσάκια, μάλλον υπερβολικά στην προσπάθεια τους να είναι χιουμοριστικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι, από τις δεκαοχτώ ιστορίες του αρχικού κειμένου, η ταινία εστιάζει στις πρώτες καλοκαιρινές διακοπές του ήρωα σε ένα παραθαλάσσιο θέρετρο (8 ιστορίες), παραλείποντας εντελώς τις διακοπές του μικρού Νικόλα στην κατασκήνωση (10 ιστορίες). Αλλά και από τις οκτώ αρχικές ιστορίες του βιβλίου, στη διασκευή γίνεται αναφορά μόνο στις τρεις («Τελικά, ο μπαμπάς αποφασίζει», «Η παραλία είναι απίθανη», «Γυρίσαμε»), ενώ παραλείπονται εντελώς οι υπόλοιπες πέντε («Ο πλακατζής», «Το Αφρονήσι», «Η γυμναστική», «Το μίνι γκολφ», «Παίξαμε τους μαγαζάτορες»).

Προφανώς, η μεταφορά και των δεκαοχτώ ιστοριών στην ταινία θα ήταν ένα δύσκολο εγχείρημα σε σχέση με τη διάρκειά της. Έτσι, η σύμπτυξη, η προσθήκη, η αφαίρεση και η πιθανή μεταβολή συγκεκριμένων επεισοδίων είναι αλλαγές αναμενόμενες, όταν αναφερόμαστε σε διασημειακές διασκευές (Μωραΐτης, 1990: 14). Στη θέση των ιστοριών, που αφαιρούνται στη διασκευή, υπάρχει προσθήκη νέων ιστοριών, οι οποίες εξελίσσονται παράλληλα. Επί παραδείγματι, η ρομαντική ιστορία του Νικόλα και της Ιζαμπέλ, οι ιστορίες των γονέων τους, η σχέση του πατέρα του Νικόλα με το αφεντικό του, προστίθενται, κατά δήλωση του σκηνοθέτη<sup>4</sup>, για να υπάρξουν περισσότερα «αφηγηματικά νήματα» από την πρώτη ταινία. Άποψή μου είναι ότι το τελικό αποτέλεσμα δεν δικαιώνει την επιλογή των διασκευαστών, σε αντιδιαστολή με την πρώτη ταινία καθώς η πλοκή του σεναρίου της, όντας πιο πιστή στο πρωτότυπο, ήταν και πιο ενδιαφέρουσα.

Η πλοκή της ταινίας συνδέεται αναπόσπαστα με τους χαρακτήρες της ιστορίας. Στο βιβλίο, ο κεντρικός ήρωας είναι ο μικρός Νικόλας, καρτουνίστικος χαρακτήρας, με φωνή αυθεντική, άμεση και αληθινή. Ο Νικόλας σκιαγραφείται με ξεκάθαρα χαρακτηριστικά, γεγονός που ελκύει το παιδικό αναγνωστικό κοινό, αφού δεν προτιμά πολύπλοκους ήρωες (Καρπόζηλου, 2009: 185). Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης από έναν ενήλικο, εμφανίζεται φαινομενικά αθώος, με κριτική-ανατρεπτική διάθεση, χιούμορ αλλά και έναν υπόγειο ρομαντισμό (Κανατσούλη, 1993: 114). Τον κεντρικό ήρωα παισιώνουν δευτερεύοντες ήρωες<sup>5</sup> ως

«υποστηρικτικοί», «δορυφόροι» και «κομπάρσοι» (Γιαννικοπούλου, 2015: 96-98), οι οποίοι χωρίζονται σε δύο ομάδες με διαφορετικά γνωρίσματα: είναι τα παιδιά, οι νέοι φίλοι του Νικόλα (Μπλαϊζ, Φρουκτουέ, Μαμέρ, Ιρενέ, Φαμπρίς, Κομ, Υβ, Ιζαμπέλ, Μισλίν, Ζιζέλ) και οι ενήλικοι (οι γονείς του, οι γονείς των άλλων παιδιών, ο κύριος Φωτεινάκης ένας ένοικος του ξενοδοχείου, ο Έκτορ Ντυβάλ ο γυμναστής, ο ξενοδόχος και ο καπετάνιος). Στην πραγματικότητα εκπροσωπούν δύο διαφορετικά σύμπαντα, τα οποία αλληλεπιδρούν και συγκρούονται, έχοντας τις δικές τους νόρμες. Μέσα από την παιδική ματιά του Νικόλα, οι ενήλικοι απεικονίζονται με έναν γκροτέσκο τρόπο και συχνά φαίνεται να αιωρούνται αμήχανοι και αποδυναμωμένοι. Τα παιδιά, από την άλλη, σκιαγραφούνται δυναμικότερα και πιο ευέλικτα, αλλά με αναγνωρίσιμα τυπικά χαρακτηριστικά.

Στην ταινία, οι χαρακτήρες τόσο των παιδιών όσο και των ενηλίκων είναι σχηματικοί, απλουστευμένοι και επίπεδοι. Το παιδί, ο μικρός Νικόλας, δεν είναι το τιμώμενο πρόσωπο, καθώς κεντρικό ρόλο κατέχουν οι γονείς του. Χάνεται η παιδική ματιά στην απόδοση των ηρώων και υιοθετείται η ενήλικη. Ο διαχρονικός, σπιρτόζος και μοναδικός Νικόλας του βιβλίου μεταμορφώνεται στην ταινία σε ένα αδιάφορο, συνηθισμένο, ίσως και μελαγχολικό παιδί. Όπως και στην πλοκή, έτσι και εδώ πραγματοποιείται συμπύκνωση, παράλειψη και αλλοίωση των υπάρχοντων χαρακτήρων του αφηγησιακού έργου, όπως και επινόηση νέων, ώστε να εξυπηρετείται καλύτερα η αφηγηματική ροή της ταινίας (Ζερβού, 2012: 123). Για παράδειγμα, αποδίδεται μια κωμική και εμφανώς δυναμική χροιά στην μητέρα του ήρωα, διαφορετική από το βιβλίο. Επίσης ο χαρακτήρας της Ιζαμπέλ, ενώ στο αρχικό κείμενο αναφέρεται ελάχιστα και δεν έχει γουρλωμένα μάτια, στην ταινία το αρχικώς γουρλωμένο βλέμμα της (διακειμενική αναφορά του σκηνοθέτη στη *Λάμψη* του Κιούμπρικ) αποτελεί σημαίνον χαρακτηριστικό της και ο ρόλος της διευρύνεται, καθώς συμμετέχει ενεργά σε μία ρομαντική ιστορία με το Νικόλα.

Άλλοι χαρακτήρες του πρωτότυπου, όπως ο Έκτορ Ντυβάλ ο γυμναστής, ο κύριος Φωτεινάκης και ο καπετάνιος δεν εμφανίζονται καθόλου στη διασκευή. Στον αντίποδα, η γιαγιά του μικρού Νικόλα, ο Ιταλός παραγωγός, ο παλιός συμμαθητής του πατέρα του και η σύζυγος του είναι χαρακτήρες οι οποίοι απουσιάζουν στο αφηγησιακό κείμενο. Αλλά προσθήκες, αφαιρέσεις και αλλοιώσεις χαρακτήρων σημειώνονται και στους καινούριους φίλους του ήρωα. Από τους επτά φίλους του αφηγησιακού κειμένου παρουσιάζονται στη διασκευή οι πέντε και από τα τρία κορίτσια του βιβλίου στην ταινία εμφανίζεται μόνον η Ιζαμπέλ. Οι καινούριοι φίλοι του μικρού Νικόλα απεικονίζονται μάλλον ως «καρικατούρες», εύκολα αναγνωρίσιμοι καθώς υπερτονίζονται κάποια χαρακτηριστικά τους (στην πλειοψηφία τους απόντα από το βιβλίο), όπως η ευρηματικότητα του Μπλεζ, η λαιμαργία και παμφαγία του Φρικτιέ, η διαφορετική προφορά του Τζότζο που μιλάει ακαταλαβίστικα γιατί είναι Άγγλος, το κλάμα του Κρεπέν και η ισχυρογνωμοσύνη του Κομ, γνωρίσματα αμετάβλητα σε όλη τη διάρκεια της ταινίας (Καρπόζηλου, 2009: 189). Ενδεχομένως, δίδεται έμφαση σε λεπτομέρειες του χαρακτήρα τους, για να ενισχυθεί το κωμικό στοιχείο της ταινίας (Γουλής, Γρόσδος, & Καρακίτσιος, 2012: 34).

Το θέμα του βιβλίου, δηλαδή οι καλοκαιρινές περιπέτειες κατά τις διακοπές σε ένα παραθαλάσσιο ξενοδοχείο και σε μία κατασκήνωση, είναι ευχάριστο, προσιτό, κατανοητό και συνδέεται άμεσα με τις εμπειρίες ενός παιδιού (Καρπόζηλου, 2009: 205-206). Στην ταινία το θέμα παραμένει το ίδιο αλλά περιορίζεται χρονικά και τοπικά καθώς η διασκευή εστιάζει μόνο στις πρώτες καλοκαιρινές διακοπές του ήρωα, παραλείποντας το δεύτερο καλοκαίρι στην κατασκήνωση.

Στο βιβλίο η δομή είναι χαλαρή, καθώς οι δεκαοχτώ ιστορίες βραχείας φόρμας του βιβλίου συνδέονται μεταξύ τους με μικρές μεταβατικές παραγράφους και την καταλυτική παρουσία του κεντρικού ήρωα, του μικρού Νικόλα, ο οποίος αποτελεί τον κύριο συνδετικό κρίκο. Στην ταινία η δομή είναι άτονη, άνευρη, ελλιπής, ακόμα και απύσα σε κάποια σημεία, αφού η σύνδεση μεταξύ των επιμέρους παράλληλων ιστοριών είναι αποσπασματική και παρουσιάζει χάσματα και στιγμές αμηχανίας σε ορισμένα σημεία της κινηματογραφικής αφήγησης.

Στο βιβλίο κυριαρχεί η πρωτοπρόσωπη λεκτική αφήγηση. Ο αφηγητής-παιδί είναι αυτοδιηγητικός και καθοδηγεί τον αναγνώστη να ταυτιστεί μαζί του. Ο χρόνος αφήγησης χαρακτηρίζεται από ομαλή συνέχεια. Η εικονογραφική αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και ο εικονογραφικός αφηγητής ετεροδιηγητικός. Όσον αφορά στη λεκτική αφήγηση υπάρχει εσωτερική εστίαση, ενώ στην οπτική αφήγηση (σκίτσο) εξωτερική εστίαση. Η οπτική γωνία είναι πρόσωπο με πρόσωπο (Γιαννικοπούλου, 2015: 167-176).

Στην ταινία η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη και ο κινηματογραφικός αφηγητής είναι ομοδιηγητικός. Ο χρόνος αφήγησης είναι γραμμικός χωρίς αναδρομές. Η εστίαση είναι κυρίως εσωτερική με νοερές εικόνες (γεγονότα που ο ήρωας φαντάζεται, ονειρεύεται) και *voix off* (φωνή εκτός κάδρου) αλλά σε κάποια σημεία μεταβάλλεται σε μηδενική, κυρίως όταν έχουμε πανοραμικά πλάνα (Κακλαμανίδου, 2006: 52-55). Η οπτική γωνία είναι εναλλασσόμενη με λήψεις πανοραμικές, πρόσωπο με πρόσωπο, του «σκουληκιού», πίσω από τον ώμο κάποιου και υποκειμενικές, ανάλογα με το τι ακριβώς επιδιώκει κάθε φορά να τονίσει ο σκηνοθέτης (Οικονομίδου, 2010: 192-211).

Το σκηνικό ορίζεται ως ο χρόνος-διάρκεια και ο τόπος εξέλιξης της πλοκής μίας ιστορίας (Καρπόζηλου, 2009: 193). Στο βιβλίο υπάρχει προσδιορισμένος χρόνος, διάρκεια και τόπος. Πρόκειται για δύο καλοκαίρια στη δεκαετία του '60 στη Γαλλία. Το πρώτο καλοκαίρι διαδραματίζεται στο παραθαλάσσιο ξενοδοχείο «Ομορφο Ακρογιάλι» στο Μπαιν-λε-Μερ στη Βρετάνη, ενώ το δεύτερο καλοκαίρι σε μία κατασκήνωση. Στην ταινία υπάρχουν κοινά χαρακτηριστικά με το βιβλίο, καθώς το σκηνικό είναι ένα γαλλικό παραθαλάσσιο θέρετρο, το οποίο απεικονίζεται έγχρωμο σε καρτοποσταλικό ύφος με την ποπ αισθητική της δεκαετίας του '60. Κυριαρχούν τα φωτεινά χρώματα των κουστουμιών, των μαγιό, των αξεσουάρ, τα ρετρό αυτοκίνητα και κτίρια μέσω μιας επίπεδης και ολοζώντανης φωτογραφίας η οποία αποτελεί, κατά την άποψη μου, και το δυνατό σημείο της ταινίας.

Η διακειμενικότητα αφορά την ικανότητα του αναγνώστη/θεατή να ανάγει ένα κείμενο ή μια εικόνα σε άλλα γνωστά (Κανατσούλη, 2002: 52). Η έννοια της διακειμενικότητας στον κινηματογράφο αναφέρεται στο πώς επικοινωνεί, μέσω αναφορών, μία ταινία με άλλες ταινίες (Γουλής, Γρόσδος, & Καρακίτσιος, 2012: 30).

Αναλυτικότερα, η ταινία βρίθκει από σινεφίλ αναφορές, στοχεύοντας στα διπλά νοήματα για το παιδικό και ενήλικο κοινό, καθώς ακολουθεί τη λογική της Pixar (π.χ. *Toy Story*). Έχουμε αναφορές από την *Ψυχή* του Χίτσκοκ (σκηνή στο ντουζ), από την ταινία του Τατί *Οι διακοπές του Κυρίου Ιλό* (σκηνικό ταινίας), από τη *La dolce vita* του Φελίνι (σκηνή κινηματογραφικού πάρτι, χορός μητέρας), από τη *Σαμπρίνα* του Γουάιλντερ (σκηνή μπλουζ στην τηλεόραση) και τη *Λάμψη* του Κιούμπρικ (σκηνές με διάδρομο ξενοδοχείου και γουρλωμένο βλέμμα της Ιζαμπέλ). Επίσης, γίνονται αναφορές και σε ηθοποιούς, από τη Μπριτζίτ Μπαρντό (γερμανίδα γυμνίστρια στην ταινία) ως την Όντρεϊ Χέμπορν και το Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ (προβολή ταινίας στην τηλεόραση). Προφανώς, όλες αυτές οι αναφορές στοχεύουν και απευθύνονται στο ενήλικο κοινό της διασκευής.

Από όσα προαναφέρθηκαν είναι φανερό ότι στις ομοιότητες μεταξύ προκειμένου και διασκευής συγκαταλέγονται: ο τίτλος, το θέμα, οι κεντρικοί χαρακτήρες (Νικόλας, μητέρα, πατέρας), λίγες ιστορίες από το βιβλίο, το σκηνικό στο παραθαλάσσιο θέρετρο και η αξία της παιδικής φιλίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διαφορές μεταξύ βιβλίου και ταινίας που αναφέρονται στην πλοκή και στο περιεχόμενο, στη σχέση πιστότητας αρχικού κειμένου και μεταφοράς, στην προσθήκη-παράλειψη-σύμπτυξη επιμέρους επεισοδίων και χαρακτήρων, στις διακειμενικές αναφορές από άλλες ταινίες, στην εικαστική απόδοση του σκηνικού, στις διαφορετικές αφηγηματικές τεχνικές, στην απόδοση του κωμικού στοιχείου, στην απεικόνιση των κεντρικών ηρώων, στην ατμόσφαιρα, στην απόδοση της παιδικής ματιάς και λογικής.

Αναφορικά με το κριτήριο της πιστότητας της μεταφοράς στο αρχικό κείμενο, διαπιστώνουμε από όσα προηγήθηκαν ότι η ταινία αποτελεί μία ελεύθερη διασκευή, ένα «σχόλιο», διατηρώντας μικρό βαθμό πιστότητας στο πρωτότυπο (Κακλαμανίδου, 2006: 39). Ακόμα και στοιχεία που συγκαταλέγονται στις ομοιότητες, όπως το σκηνικό, διαφοροποιούνται στην εικαστική τους απεικόνιση από την εικονογράφηση του Σενπέ και την ατμόσφαιρα του βιβλίου. Από τη λιτή, νευρώδη, ασπρόμαυρη εικονογράφηση του αρχικού κειμένου με τα αναγνωρίσιμα σκίτσα του Σενπέ, μεταφερόμαστε μέσω της ταινίας σε ένα διαφορετικό κόσμο, πληθωρικό, γεμάτο έντονα χρώματα, μουσική και εκτυφλωτική φωτογραφία.

Σημαντικό στοιχείο διάκρισης, αποτελούν και οι αφηγηματικές τεχνικές που ακολουθεί κάθε είδος. Παρά το γεγονός ότι τόσο η λογοτεχνία όσο και ο κινηματογράφος αφηγούνται μία ιστορία, διαφοροποιούνται καθώς η λογοτεχνία εστιάζει στη γλώσσα και ο κινηματογράφος στην εικόνα (Γουλής, Γρόσδος, & Καρακίτσιος, 2012: 21). Έτσι τα εκφραστικά τους μέσα, δηλαδή οι αφηγηματικές τεχνικές παρουσιάζουν πλήθος διαφορών, καθώς ο λόγος μετουσιώνεται σε εικόνα. Η ταινία, αναλόγως με το τι επιδιώκει να απεικονίσει και να τονίσει κάθε φορά, χρησιμοποιεί πλήθος τεχνικών, όπως νοερές εικόνες, *voix off*, υποκειμενικές λήψεις, πλήθος διαφορετικών πλάνων, δηλαδή πανοραμικών, γενικών, ολόσωμων, αμερικέν από τα γόνατα ως το κεφάλι, μεσαίων, κοντινών, πολύ κοντινών και πλάνων λεπτομέρειας, με στόχο η διασκευή να αποδώσει γλαφυρά τα αφηγηματικά μέρη και τις μη αφηγηματικές μορφές του βιβλίου (Κακλαμανίδου, 2006: 53-55).



Η παιδική ματιά αποδίδεται στη διασκευή (όπως και στην πρώτη ταινία *Ο μικρός Νικόλας*) με τη χρήση της κάμερας από κάτω προς τα πάνω για την αποτύπωση του παιδικού βλέμματος (ο φακός βρίσκεται σε χαμηλότερο επίπεδο από το φυσικό ύψος του βλέμματος ενός ενήλικου μεσαίου ύψους), την αναπαραγωγή της παιδικής γλώσσας στους διαλόγους μεταξύ του Νικόλα και των φίλων του, την προβολή των παιδικών σκέψεων με μορφή κόμικς (η σκηνή αλλαγής των σωλήνων αποχέτευσης και νερού στο ντουζ) και τέλος με τη χρήση νοερών εικόνων όπως οι σκηνές γαμήλιας τελετής του Νικόλα με την Μαρία-Λουίζ και με την Ιζαμπέλ (Γουλης, Γρόσδος, & Καρακίσιος, 2012: 18).

Τα «οπτικά και γραφικά είδη χιούμορ» κατέχουν σημαίνουσα θέση στη γαλλική παιδική λογοτεχνία (O'Sullivan, 2010: 81). Το εκλεπτυσμένο και αβίαστο χιούμορ των δημιουργών του μικρού Νικόλα, Γκοσιννύ και Σενπέ, μεταλλάσσεται σε μια αναμενόμενη κωμωδία φάρσας, η οποία απέχει από την πρωτοτυπία και την σπιρτάδα του προ-κειμένου, αλλά εξασφαλίζει γέλιο και εισπρακτική επιτυχία.

### **Απεικόνιση οικογένειας και παιδικής ηλικίας-Ιδεολογικές αναπαραστάσεις**

Η οικογένεια, η αρχαιότερη και σημαντικότερη κοινωνική μονάδα, έχει διαφοροποιηθεί με την πάροδο του χρόνου ως προς τη μορφή και τη δομή της λόγω των κοινωνικών πολιτικών, οικονομικών και τεχνολογικών αλλαγών. Στο προκείμενο (βιβλίο) και στη διασκευή (ταινία) απεικονίζεται ένα συμβατικό οικογενειακό σχήμα, κυρίαρχο στις δυτικές κοινωνίες τον εικοστό αιώνα, η πυρηνική οικογένεια, η οποία αποτελείται μόνο από τους γονείς και τα παιδιά (Sayres, 2004: 134). Ειδικότερα, πρόκειται για την πυρηνική οικογένεια, όπως εξελίχθηκε στους κόλπους της δυτικής καπιταλιστικής κοινωνίας με επιρροές από τον Ρουσσώ και χαρακτηριστικά γνωρίσματα την αθωότητα του παιδιού, τη «φυσικότητα» της οικογένειας και την απεικόνιση της ως καταφύγιο-φωλιά, μακριά από την βιαιότητα της ανταγωνιστικής κοινωνίας (Zornado, 2001: 180-181). Η διευρυμένη οικογένεια παραμερίζεται και η πυρηνική οικογένεια θεμελιώνει την ύπαρξή της και προασπίζεται την ιδιωτικότητα (Αριές, 1990: 354).

Η απεικόνιση της οικογένειας συνδέεται άμεσα με την απεικόνιση του παιδιού και κατ' επέκταση της παιδικής ηλικίας. Στο βιβλίο, η πυρηνική οικογένεια απαρτίζεται από τον μικρό Νικόλα, τη μητέρα και τον πατέρα του. Ενώ όμως, στο αρχικό κείμενο απεικονίζεται μία πυρηνική πατριαρχική οικογένεια με τη μητρική δύναμη παρούσα αλλά δρώντας υπόγεια, στην ταινία ο ρόλος της μητέρας ενδυναμώνεται και γίνεται εμφανώς ορατός. Η μητέρα κατέχει κεντρικό ρόλο, καθώς είναι υπεύθυνη όχι μόνο για την ανατροφή του παιδιού αλλά και για την προάσπιση της οικογένειας-φωλιάς. Ο πατέρας εμφανίζεται πιο παθητικός, αμήχανος και αποστασιοποιημένος. Στις δύσκολες στιγμές, όταν για παράδειγμα ο ήρωας εξαφανίζεται, η μητέρα διαδραματίζει βασικό ρόλο. Επίσης, στο δημόσιο χώρο αναλαμβάνει η ίδια να συγκρουστεί με όποιον την ενοχλεί, ενώ ο πατέρας απέχει. Αλλά και στις σχέσεις της με το άλλο φύλο δεν δρα παθητικά αλλά πρωταγωνιστεί στις εξελίξεις, όπως στο επεισόδιο με τον Ιταλό παραγωγό. Στην ταινία θίγεται το ζήτημα της συζυγικής σχέσης μεταξύ των γονέων του ήρωα και υποβαθμίζεται η

σχέση μεταξύ γονέων και παιδιού, προφανώς υπό το πρίσμα μιας φεμινιστικής θεώρησης (Μουσούρου, 2006: 10).

Το παιδί, ο Νικόλας, στο βιβλίο κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο και όλα εξελίσσονται με κέντρο τον ίδιο και τους φίλους του. Ο παιδικός κόσμος μεταφέρεται με μια αυθεντικότητα και ειλικρίνεια, καθώς το παιδί απεικονίζεται γνήσιο και αληθινό. Οι Γκοσινύ και Σενπέ κατορθώνουν να αντιληφθούν από τη θέση του ενηλίκου την παιδική οπτική των πραγμάτων, γιατί κατανοούν ότι βασικό γνώρισμα της παιδικότητας είναι «η υποκειμενικότητα του παιδιού να βλέπει τον εαυτό του ως κέντρο ενός εγωκεντρικού και ταυτόχρονα μυθοποιητικού σύμπαντος» και την τοποθετούν στο επίκεντρο των βιβλίων τους (Κανατσούλη, 2004: 104-105). Πρόκειται, λοιπόν, για μια παιδική ηλικία της ανεμελιάς και της ξενοιασιάς που τα προβλήματα των ενηλίκων διακωμωδούνται και είναι ιδωμένα με την ανατρεπτική παιδική οπτική. Ταυτόχρονα, μέσα από το βλέμμα του Νικόλα ασκείται έμμεσα κριτική στην γαλλική κοινωνία της δεκαετίας του '60. Οι φίλοι του Νικόλα, οι «σημαντικοί άλλοι», πλαισιώνουν αρμονικά τον ήρωα στην υφέρπουσα αντιπαράθεση του με τον κόσμο των ενηλίκων, κυρίαρχο μοτίβο στα παιδικά βιβλία (Καρπόζηλου, 2009: 211) και ενδεχομένως καλύπτουν το κενό των σχέσεων της διευρυμένης οικογένειας, με την παιδική φιλία να ανάγεται σε σημαντική αξία.

Στην ταινία, αυτό το γεγονός μετριάζεται. Ενώ στο αρχικό κείμενο, η παιδική φιλία και οι περιπέτειες, που απορρέουν από αυτήν, είναι κινητήριος μοχλός και προβάλλονται συνεχώς, στη διασκευή δεν συμβαίνει το ίδιο. Οι εμβόλιμες περιπέτειες των ενηλίκων (οι οποίες απουσιάζουν από το αφηγηματικό έργο) φαίνεται να απασχολούν εξίσου το σεναριογράφο-σκηνοθέτη.

Το πώς απεικονίζεται το παιδί διαγράφεται όχι μόνο στο πλαίσιο της οικογένειας αλλά και στις σχέσεις που αναπτύσσει με τους άλλους. Τρεις είναι οι συνιστώσες των σχέσεων του ήρωα με το περιβάλλον του. Η πρώτη αναφέρεται στη σχέση του ήρωα με τον εαυτό του. Ο μικρός Νικόλας παρουσιάζει μια φαινομενική αθωότητα, μέσω της οποίας αξιολογεί το περιβάλλον του, επισημαίνοντας τα κακώς κείμενα. Ταυτόχρονα, είναι ονειροπόλος, καλόκαρδος και ανυπάκουος. Αδιαφορεί για τις υποδείξεις των ενηλίκων και αρνείται να συμμορφωθεί με τις εκάστοτε νόρμες. Η δεύτερη συνιστώσα αναφέρεται στη σχέση του πρωταγωνιστή με τους συνομηλικούς του, καθώς η φιλία διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο στη ζωή του. Σημαντική κρίνεται και η σχέση του Νικόλα με το άλλο φύλο, την οποία χαρακτηρίζει ο φόβος, το άγχος και ο υπόγειος ρομαντισμός. Τέλος, παρουσιάζεται η σχέση του Νικόλα με τους ενήλικες του περιβάλλοντός του. Το ενδιαφέρον των ενηλίκων, κυμαίνεται από την αδιαφορία έως την υπερβολική προστατευτικότητα. Οι ενήλικες ενδέχεται να χάνουν την ψυχραιμία τους με τις σκανδαλιές των παιδιών, να τα καταδιάζουν και να τα τιμωρούν, χωρίς όμως σωματικές ποινές.

Είναι αναγκαίο να υπογραμμιστεί, ότι το παιδί και η παιδική ηλικία είναι έννοιες που ο ορισμός τους μεταβάλλεται ανάλογα με το χωροχρονικό και κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο (Χάντ, 2001: 86-87), με άλλα λόγια δεν υπάρχει ένα παιδί και μία ενιαία παιδική ηλικία, καθώς πρόκειται για κοινωνικές κατασκευές, με μεταβαλλόμενο εννοιολογικό περιεχόμενο και συνιστώσες. Επομένως, ανάλογα με την οπτική που υιοθετούν κάθε φορά οι δημιουργοί ενός έργου, οι προαναφερθείσες

σχέσεις του παιδιού με το περιβάλλον αποκτούν διαφορετική υπόσταση, απηχώντας τις διαμορφωμένες ιδεολογικές θέσεις του δημιουργού σε σχέση με την παιδικότητα. Άρα, αυτές οι αναπαραστάσεις της παιδικής ηλικίας και του παιδιού, οι οποίες αποτυπώνονται, στο έργο είναι κοινωνικές κατασκευές που δεν απηχούν μόνο την προσωπική ιδεολογία του δημιουργού αλλά και «την κυρίαρχη περί παιδικής ηλικίας ιδεολογία της εποχής» κατά την οποία παράχθηκε το εκάστοτε έργο (Θεοδώρου, Μουμουλίδου, & Οικονομίδου, 2006: 23-24).

Δηλαδή, στο βιβλίο με όχημα το χιούμορ και την αθωότητα ενός μικρού παιδιού ασκείται έμμεσα κριτική στη γαλλική οικογένεια και κοινωνία. Στα παιδικά αστεία του βιβλίου ενδεχομένως «να καθρεπτίζονται οι δυσκολίες και η οδύνη του παρόντος: ματαιώση μπροστά στη δύναμη και την ηθική εξουσία του ενήλικου» (Κανατσούλη, 1993: 28). Η παιδική ματιά είναι πανταχού παρούσα και παρουσιάζεται αληθοφανής μέσω της παιδικής γλώσσας, σκέψης και λογικής. Η αίσθηση που αποκομίζει κάποιος, όταν διαβάσει το βιβλίο, είναι ότι παρακολουθεί όντως την οπτική ενός παιδιού για τον κόσμο. Είναι ένα παιδοκεντρικό βιβλίο που βρίθει αυθεντικότητας, ειλικρίνειας και ανεμελιάς.

Στην ταινία δίδεται έμφαση στην οπτική των ενήλικων χαρακτήρων. Το χιούμορ χρησιμοποιείται σε σωματικό και φαρσικό επίπεδο για να παράγει γέλιο και κριτικάρεται μάλλον επιφανειακά η μικροαστική γαλλική νοοτροπία. Η ταυτότητα του μικρού Νικόλα αλλοιώνεται και παραμορφώνεται. Ο ήρωας μετουσιώνεται σε ένα καθημερινό παιδί, η δράση του οποίου παρουσιάζεται μέσω της ενήλικης ματιάς των διασκευαστών. Είναι ένας ήρωας «τύπου μικρού Νικόλα», ο οποίος στερείται της παιδικότητας του πρωτότυπου. Η αίσθηση, όταν παρακολουθεί κάποιος την ταινία, είναι ότι πρόκειται για μια ανώδυνη, νοσταλγική οικογενειακή κωμωδία στην οποία συμμετέχουν και παιδιά. Η ταινία, στοχεύοντας να ικανοποιήσει τόσο το ενήλικο όσο και το παιδικό κοινό, μάλλον αποτυγχάνει και στα δύο.

Ολοκληρώνοντας, θα ήθελα να αναφερθώ συνοπτικά σε ορισμένες σκηνές, οι οποίες αποτυπώνουν πώς η σημερινή εποχή και οι σύγχρονες ιδεολογικές παραδοχές, συγκροτώντας ένα σώμα ιδεών, «το μετά-ήθος», επηρεάζουν τους διασκευαστές και επιφέρουν αλλαγές στην ταινία, οι οποίες απουσιάζουν από το αρχικό κείμενο (Οικονομίδου, 2011: 12). Ενδεικτικές είναι οι ακόλουθες: Η υποτιθέμενη ανεργία και ανέχεια του πατέρα του Νικόλα, που ο ήρωας επινοεί για να μην παντρευτεί την Ιζαμπέλ, ίσως να συνδέεται με την οικονομική κρίση που μαστίζει την Ευρώπη τα τελευταία χρόνια. Άξια προσοχής κρίνεται η μεταβολή του ρόλου της μητέρας και του πατέρα, ιδωμένη μέσα από τα φεμινιστικά μεταδιηγητικά σχήματα. Η αλλαγή των μεταφορικών μέσων μετακίνησης, από το τρένο (βιβλίο) στο αμάξι (ταινία) για τη μετάβαση στον τόπο των διακοπών και η αναμενόμενη κυκλοφοριακή συμφόρηση, απηχεί τις ταξιδιωτικές εμπειρίες παιδιών και ενηλίκων της εποχής μας.

Αντίστοιχα, το μοτίβο της ρομαντικής περιπέτειας Νικόλα και Ιζαμπέλ ακολουθεί την κυρίαρχη μόδα των παιδικών κινούμενων σχεδίων των τελευταίων ετών (παραγωγές της Disney, Pixar), να υπάρχει και ένα love-story στην πλοκή του έργου. Πλάνο από τη γυμναστική των ενηλίκων (αντί των παιδιών στο προ-κείμενο) υποδηλώνουν τη σημασία και την εισβολή της οργανωμένης άσκησης στις σημερινές δυτικές καταναλωτικές κοινωνίες. Στον αντίποδα, η σκηνή της υπέρβαρης μάνας και

των παιδιών της στη παραλία αποτελεί ένα σχόλιο στα φαινόμενα του υπερκαταναλωτισμού, της παχυσαρκίας και της υπερπροστασίας του σύγχρονου παιδιού. Τέλος, το αστείο πλάνο με την οικογένεια, η οποία είναι πασαλειμμένη με αντηλιακό, ίσως αποτελεί υπαινιγμό για την υπέρμετρη έως υπερβολική προστασία από τον ήλιο, κυρίαρχη αντίληψη των ημερών μας.

### **Συμπεράσματα**

Από όσα προαναφέρθηκαν, καθίσταται σαφές ότι η ταινία *Οι διακοπές του μικρού Νικόλα* αποτελεί μία ελεύθερη διασκευή, ένα σχόλιο, το οποίο έχει μικρή πιστότητα στο αρχικό κείμενο. Οι αφηγήσεις βραχείας φόρμας και οι χαρακτήρες του βιβλίου συμπυκνώνονται, παραλείπονται ή αντικαθιστώνται στην ταινία.

Υπάρχει μία μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το παιδί στον ενήλικο. Η παιδοκεντρική οπτική των Γκοσιννύ και Σενπέ μεταλλάσσεται στην ταινία. Ο Τιράρ στην προσπάθειά του να απευθυνθεί και στο ενήλικο κοινό, υιοθετεί μία νέα ματιά, στερώντας από τη διασκευή τη φρεσκάδα, τη δροσιά και τη γοητεία του πρωτότυπου έργου. Οι νέες, εναλλακτικές αφηγηματικές διαδρομές καθώς και τα μεταδιηγητικά σχήματα, τα οποία υιοθετεί, δεν καταφέρνουν, κατά την άποψή μου, να δώσουν νέα πνοή και παλμό στο προ-κείμενο.

Συγκεκριμένα, η αιχμή του δόρατος, η ταυτότητα του κεντρικού χαρακτήρα του βιβλίου και κατ' επέκταση η απεικόνιση της παιδικής του ηλικίας, αποδίδεται διαφορετικά στην ταινία. Ο διαχρονικός, οξυδερκής και μοναδικός μικρός Νικόλας μεταμορφώνεται σε ένα αδιάφορο παιδί, ίσως για να αποτελέσει πόλο έλξης και ταύτισης και να ευθυγραμμιστεί με τις ανάγκες ενός διευρυσμένου παιδικού καταναλωτικού κοινού, σε μία εποχή ομογενοποίησης και παγκοσμιοποίησης. Επιπρόσθετα, το ευρηματικό χιούμορ των Γκοσιννύ-Σενπέ και η ανέμελη και ξέγνοιαστη ατμόσφαιρα της παιδικής ηλικίας, σήμα κατατεθέν των βιβλίων τους, εκποιείται σε μία συνηθισμένη οικογενειακή κωμωδία φαρσικών καταστάσεων.

### **Βιβλιογραφία**

Αριές, Φιλίπ (1990). *Αιώνες παιδικής ηλικίας* (μτφ. Γ. Αναστασοπούλου), Αθήνα, Γλάρος.

Γιαννικοπούλου, Αγγελική (2015). *Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Αθήνα, Παπαδόπουλος .

Γκοσιννύ, Ρενέ (2015). *Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές* (μτφ. Ρ. Κολαΐτη), Αθήνα, Πατάκης.

Γουλής, Δημήτρης, Γρόσδος, Σταύρος & Καρακίτσιος, Αντρέας (2012). 'Λογοτεχνία και κινηματογράφος. Κείμενο-εικονικές προσεγγίσεις: η περίπτωση του *μικρού Νικόλα*'. Στο Κωτόπουλος, Τ.Η. & Σουλιώτη, Δ. (επιμ.), *Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, σσ. 17-35.

Δαμιανού, Δέσποινα & Οικονομίδου, Σούλα (επιμ.) (2011). *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*, Αθήνα, Παπαδόπουλος.

Hutcheon, Linda & O'Flynn, Siobhan (2013). *A Theory of Adaptation* (2<sup>nd</sup> ed.), London & New York, Routledge.

Ζερβού, Αλεξάνδρα (2011). 'Η διασκευή ad usum delphini: Στοιχεία Ιστορίας και Θεωρίας', στο Δαμιανού, Δ. & Οικονομίδου Σ. (επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, σσ. 17-34.

Ζερβού, Αλεξάνδρα (2012). *Στη χώρα των θαυμάτων: Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών-ενηλίκων*, Αθήνα, Πατάκης.

Θεοδώρου, Β., Μουμουλίδου, Μ. & Οικονομίδου, Α. (2006). 'Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο', στο Θεοδώρου, Β., Μουμουλίδου, Μ. & Οικονομίδου Α. (επιμ.), 'Πιάσε με, αν μπορείς...' *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, σσ. 7-26.

Κακλαμανίδου, Δέσποινα (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως.

Κανατσούλη, Μένη (1993). *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου. Το αστείο στην παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, Έκφραση.

Κανατσούλη, Μένη (2002). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Κανατσούλη, Μένη (2004). *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός.

Καρακίτσιος, Αντρέας (2010). *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσσαλονίκη, Ζυγός.

Καρπόζηλου, Μάρθα (2009). *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Μουσούρου, Λουκία (2006). *Κοινωνιολογία της σύγχρονης οικογένειας*, Αθήνα, Gutenberg.

Μωραΐτης, Μάκης (1990). 'Εισαγωγή', στο Μωραΐτης, Μ. (επιμ.), *Το Μυθιστόρημα στον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, σσ. 9-16.

Οικονομίδου, Σούλα (2010). "Κοίτα να δεις..." : Η εξουσία της εστίασης και της οπτικής γωνίας στο βλέμμα του αναγνώστη/θεατή εικόνων', στο Παπαντωνάκης, Γ. & Αναγνωστοπούλου, Δ. (επιμ.), *Εξουσία και δύναμη στην παιδική και νεανική λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, σσ. 192-211.

Οικονομίδου, Σούλα (2011). 'Εισαγωγή - Θεωρητικά Προλεγόμενα', στο Δαμιανού, Δ. & Οικονομίδου, Σ. (επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, σσ. 7-16.

Οικονομίδου, Σούλα (2016). *Το παιδί πίσω από τις λέξεις: Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*, Αθήνα, Gutenberg.

O'Sullivan, Emer (2010). *Συγκριτική Παιδική Λογοτεχνία* (μτφ. Πανάου Π. & Ξενή Ε.), Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο.

Sayres, W. (2004). 'Τι είναι τελικά η οικογένεια;', στο Νόβα-Καλτσούνη, Χ. (επιμ.), *Κείμενα Κοινωνιολογίας του Γάμου και της Οικογένειας*, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, σσ. 131-141.

Χάντ, Πίτερ (2001). *Κριτική, θεωρία και παιδική λογοτεχνία* (μτφ. Σακελλαριάδου Ε. & Κανατσούλη, Μ.), Αθήνα, Πατάκης.

Zornado, Joseph (2001). *Inventing the child: culture, ideology, and the story of childhood*, New York & London, Garland.

### Ηλεκτρονικές Πηγές

'Συνέντευξη με τον Laurent Tirard'. Ανακτήθηκε στις 30 Μαΐου 2016, από τον ιστότοπο <http://www.myfilm.gr/14146>

---

<sup>1</sup> Πρόκειται για τους ακόλουθους τίτλους, «Ο μικρός Νικόλας», «Ο μικρός Νικόλας διασκεδάζει», «Ο μικρός Νικόλας έχει μπελάδες», «Ο μικρός Νικόλας και η παρέα του», «Ο μικρός Νικόλας πάει διακοπές».

<sup>2</sup> Πρόκειται για τα βιβλία *Ο μικρός Νικόλας σε νέες περιπέτειες* (2 τόμοι), σε μετάφραση της Μελίνας Καρακώστα και *Ο μικρός Νικόλας: Το κόκκινο μπαλόνι και ανέκδοτες ιστορίες με έγχρωμα σκίτσα*, σε μετάφραση της Ρίτας Κολαίτη που στην ελληνική γλώσσα κυκλοφόρησαν από τους Σύγχρονους Ορίζοντες.

<sup>3</sup> Αναφερόμαστε σε δηλώσεις από συνέντευξη του Τιράρ, η οποία ανακτήθηκε στις 30 Μαΐου 2016 από τον ιστότοπο <http://www.myfilm.gr/14146>

---

<sup>4</sup> Αναφερόμαστε σε δηλώσεις από συνέντευξη του Τιράρ, η οποία ανακτήθηκε στις 30 Μαΐου 2016 από τον ιστότοπο <http://www.myfilm.gr/14146>

<sup>5</sup> Υπάρχει πληθώρα χαρακτήρων στο διάστημα που ο μικρός Νικόλας είναι στην κατασκήνωση, οι οποίοι δεν θα αναλυθούν, γιατί αυτό το τμήμα του βιβλίου παραλείπεται εντελώς από την ταινία.