

# **Κινηματογραφική μεταφορά του *Μυστικού Κήπου*: συγκριτική μελέτη του βιβλίου και της διασκευής του 1987**

**Χατζιωαννίδου Εύη**

Νηπιαγωγός, μεταπτυχιακή φοιτήτρια στο ΠΜΣ «Επιστήμες της Αγωγής» με κατεύθυνση «Πολιτισμικές Σπουδές και Περιβάλλοντα Αγωγής για το Παιδί»,  
Α.Π.Θ.

## **Περίληψη**

Στο παρόν άρθρο πραγματοποιείται μια συγκριτική μελέτη του *Μυστικού Κήπου* της Frances Hodgson Burnett, που εκδόθηκε το 1911 και της κινηματογραφικής του διασκευής η οποία προβλήθηκε στο αμερικανικό τηλεοπτικό δίκτυο CBS, το 1987. Ερευνώνται και παρουσιάζονται οι ιδεολογικές μετατοπίσεις ανάμεσα στα δυο έργα αναφορικά με τον τρόπο απεικόνισης της παιδικής ηλικίας, του γυναικείου φύλου, των φυλετικών και ταξικών αναπαραστάσεων. Η συγκριτική μελέτη των δυο εκδοχών του *Μυστικού Κήπου* μπορεί να εντοπίσει διαφορές που καθορίζονται από τις επικοινωνιακές συμβάσεις του κάθε μέσου (λογοτεχνία, κινηματογράφος), αλλά κυρίως εντοπίζει τις ιδεολογικές μετατοπίσεις που αντανακλούν το μετά-ήθος της εποχής και της κοινωνίας που έγινε η διασκευή. Η ταινία αναπτύσσει μια ιδιαίτερη σχέση με το αφετηριακό κείμενο καθώς από τη μια μένει πιστή σ' αυτό σε μεγάλο βαθμό, ενώ από την άλλη προβαίνει σε ιδεολογικές αλλαγές προσαρμόζοντάς το στις συνθήκες της νέας εποχής.

## **Εισαγωγικά**

Το βιβλίο της Burnett *Ο Μυστικός κήπος* αγαπήθηκε και έγινε ένα από τα κλασικά έργα της παιδικής λογοτεχνίας, σε μεγάλο βαθμό και λόγω των δεκάδων διασκευών του: από θεατρικές παραστάσεις, μιούζικαλ, όπερες έως ταινίες, κινούμενα σχέδια και επανεκδόσεις ως εικονογραφημένο βιβλίο. Το αφετηριακό κείμενο δημοσιεύτηκε αρχικά το 1910 στο περιοδικό *The American Magazine* και εκδόθηκε στην πλήρη του μορφή το 1911.

Στα πρώτα 12 κεφάλαια του βιβλίου ο παντογνώστης αφηγητής μας συστήνει την ηρωίδα του: η δύστροπη Μαίρη ζει με τους γονείς της ή, καλύτερα, με το υπηρετικό προσωπικό, στη βρετανική αποικία της Ινδίας. Μια επιδημία χολέρας σκοτώνει την οικογένειά της και, μετά από ένα διάστημα παραμονής σε μια οικογένεια ιεραποστόλων, μετακομίζει στην Αγγλία όπου αναλαμβάνει την κηδεμονία της ο θείος της. Εκεί, ενώ αρχικά δυσανασχετεί με τη νέα της ζωή, σταδιακά βρίσκει ενδιαφέρον τόσο στην ανάπτυξη φιλικών σχέσεων όσο και στα παιχνίδια στους κήπους του αρχοντικού, κυρίως όμως αυτό που την κεντρίζει είναι η αναζήτηση ενός μυστικού, κλειδωμένου κήπου. Με τη βοήθεια ενός κοκκινολαίμη βρίσκει και ξεκλειδώνει την πόρτα του μυστικού κήπου και με το Ντίκον, ένα δωδεκάχρονο αγόρι, αποφασίζουν να τον περιποιηθούν. Στο κεφάλαιο 13, η Μαίρη που πλέον έχει αλλάξει χαρακτήρα, ανακαλύπτει τον ξάδελφο της τον Κόλιν, του οποίου αγνοούσε την ύπαρξη. Για τον κακομαθημένο, αυταρχικό Κόλιν, η Μαίρη

γίνεται φίλη, αδελφή και μητέρα και, καθώς τον εμπλέκει στην περιποίηση του μυστικού κήπου, του δίνει ώθηση για ζωή. Η φίλια της Μαίρης και του Ντίκον και ο κήπος με τις «θαυματουργικές ιδιότητες» βοηθά τον Κόλιν να απαλλαγεί από τις αρνητικές σκέψεις και να περπατήσει. Στο τέλος, ο πατέρας του Κόλιν επιστρέφει βρίσκοντας το γιο του υγιή, δυνατό και χαρούμενο και μαζί ξεκινούν ένα καινούργιο κεφάλαιο στη ζωή τους.

Η ομώνυμη ταινία είναι μια παραγωγή της Rosemont Productions Limited (συγκεκριμένα των παραγωγών Steve Lanning και Alan Grint) και προβλήθηκε για πρώτη φορά από το αμερικανικό τηλεοπτικό δίκτυο CBS στις 30 Νοεμβρίου του 1987 (The Secret Garden, Film). Είναι το 154<sup>ο</sup> επεισόδιο της 37<sup>ης</sup> σεζόν του Hallmark Hall of Fame, του μακροβιότερου τηλεοπτικού προγράμματος στην αμερικανική τηλεόραση. Η ταινία ξεκινά με τη Μαίρη, πλέον ενήλικη και εργαζόμενη ως νοσοκόμα να επιστρέφει οδηγώντας το αυτοκίνητο της στο αρχοντικό του Μισελθουέιτ. Φτάνοντας, περιπλανιέται στους κήπους του αρχοντικού και ψάχνει την πόρτα του μυστικού κήπου αλλά είναι κλειδωμένη, γι' αυτό και κάθεται κάτω από ένα δέντρο αναπολώντας την παιδική της ηλικία. Με μια αναδρομή στο παρελθόν της, η πλοκή, σε γενικές γραμμές, ακολουθεί το βιβλίο. Υπάρχουν όμως ορισμένες παραλείψεις και προσθήκες και ειδικότερα: απουσιάζει το κεφάλαιο 2 με την παραμονή της Μαίρης στην οικογένεια των ιεραποστόλων, καθώς και το κεφάλαιο 6 με την εξερεύνηση του αρχοντικού μια βροχερή μέρα. Η παράλειψη αυτών των κεφαλαίων εξυπηρετεί την κινηματογραφική απόδοση του έργου και δεν λειτουργεί σε βάρος της αφήγησης, καθώς τα κεφάλαια που παραλείπονται δεν επηρεάζουν τη κατανόηση της πλοκής από τον θεατή. Αυτό που έχει όμως σημασία είναι η αλλαγή στη σχέση των δύο παιδιών που στην ταινία δεν είναι ξαδέλφια. Η ταινία κλείνει επιστρέφοντας το θεατή στο παρόν: ο Μπεν, ο ηλικιωμένος κηπουρός ανταμώνει τη Μαίρη και της ξεκλειδώνει την πόρτα του Μυστικού Κήπου, του οποίου τη φροντίδα είχε αναλάβει εκείνος. Εκεί αναφέρεται στον πρόσφατο θάνατο του Ντίκον, κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, και εκεί τους βρίσκει ο Κόλιν, ο οποίος επέστρεψε τραυματίας από τον πόλεμο, και κάνει πρόταση γάμου στη Μαίρη την οποία αυτή αποδέχεται.

### **Θεωρητικό πλαίσιο**

Οι μετακινήσεις του έργου μέσα στο χώρο, το χρόνο αλλά και το είδος της καλλιτεχνικής ζωής συνεπάγονται μεταποιήσεις στο ιδεολογικό του υπόβαθρο (Γαβριηλίδου, 2008), οι οποίες αποκαλύπτουν πτυχές της έννοιας και της λειτουργίας της διασκευής. Με τον όρο διασκευή, εννοούμε την «τροποποίηση, αλλαγή, μεταβολή ενός έργου για να γίνει κατάλληλο για παιδιά» (Αναγνωστόπουλος, 2006: 152). Οι ευρέως διαδεδομένες ιδέες ότι η διασκευή δεν έχει την αξία και το κύρος του αφετηριακού έργου, όντας έργο κατώτερο (Hutcheon, 2013, Oittinen, 2000 στο Geerts & Van den Bossche, 2013) ή ότι η διασκευή βρίσκεται μόνο ένα σκαλί μακριά από τη λογοκλοπή και τον μιμητισμό, είναι αντιλήψεις που πηγάζουν από τον ρομαντισμό και την ιδέα για την ανωτερότητα τόσο του πρωτογενούς κειμένου όσο και για την ιεραρχία των τεχνών (Buchbinder, 2011). Από την άλλη πλευρά βρίσκονται αυτοί που υπερασπίζονται τις διασκευές, αναγνωρίζοντας τη μορφωτική τους λειτουργία ως μέσο εκλαΐκευσης της γνώσης και εκδημοκρατισμού της εκπαίδευσης (Soriano, 1975 στο Βρέττα, 1994), καθώς επίσης και ως μέσο

ευκολότερης πρόσβασης στο αφηγηριακό κείμενο και ως αφύπνιση του ενδιαφέροντος του αναγνώστη για το αφηγηριακό έργο (Κανατσούλη, 2002α).

Παρόλα αυτά, σήμερα έχει σημειωθεί μετατόπιση στις παραπάνω αντιλήψεις περί «ανωτερότητας» του πρωτογενούς έργου και τα δευτερογενή δεν αποτελούν απλώς μίμηση, αντιγραφή ή επανάληψη ενός αφηγηριακού κειμένου, αλλά έχουν τη δική τους οντότητα. Συγκεκριμένα, αναγνωρίζοντας τη διακειμενικότητα που εντοπίζεται σε πολιτισμικά προϊόντα αλλά και τις ιδέες του μεταμοντερνισμού, η ανωτερότητα του «αυθεντικού» αμφισβητείται και οι διασκευές αποκτούν κύρος και μελετούνται αυτόνομα (Οικονομίδου, 2011α). Η διασκευή αποτελεί μια αυτόνομη δουλειά, ένα προϊόν το οποίο, συγκριτικά με το πρωτότυπο, μπορεί να παρουσιάζει αλλαγές στο περιεχόμενο, στην ιδεολογία, στο μέσο που χρησιμοποιείται για να προβληθεί και αυτό γιατί αποτελεί προσαρμογή στις ανάγκες ενός νέου κοινού και στις κοινωνικοπολιτισμικές επιταγές της εποχής ή του μέσου (Geerts & Van den Bossche, 2013). Η πιστότητα στο αφηγηριακό έργο δεν αποτελεί πλέον κριτήριο αξιολόγησης μια διασκευής, ενώ «οι πιο δημιουργικές περιπτώσεις διασκευής και μεταγραφής/οικειοποίησης είναι κατά κανόνα εκείνες που, αντί να μένουν πιστές στο αφηγηριακό έργο, συνειδητά το αμφισβητούν ή το υποσκάπτουν» (Οικονομίδου, 2011α: 9). Στη σύγχρονη θεώρησή της, «η διασκευή είναι προϊόν και διαδικασία» (Hutcheon, 2013: 15), αποτελεί μια δημιουργική, ερμηνευτική διαδικασία αναπαράστασης ενός κειμένου και συνεπάγεται διακειμενική εμπλοκή με την πηγή.

Τον όρο «μετά-αφήγηση» χρησιμοποιούν οι Stephens και McCallum (1998), ορίζοντάς τον ως κάθε επόμενη αφήγηση μιας αφηγηριακής ιστορίας, η οποία δίνει ένα «αφηγηματικό σχήμα» που εξηγεί τη γνώση και τις ιδέες του αρχικού κειμένου κάνοντάς το γνώριμο και φιλικό στους αναγνώστες του σήμερα. Κάθε μετά-αφήγηση αντανακλά το κυρίαρχο σύστημα ιδεών της εποχής το οποίο είτε οικειοποιείται είτε αποστασιοποιείται από τις ιδέες του αρχικού κειμένου (Stephens & McCallum, 1998). Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι διασκευές αποτελούν τον τρόπο που οι ιστορίες «ξαναλέγονται» μέσα σε ένα διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο και τον τρόπο που τοποθετούνται στο ιδεολογικό πλέγμα της εποχής τους, ενώ η τελική τους μορφή είναι συνάρτηση της προσωπικής πρόσληψης του διασκευαστή, της περιρρέουσας ατμόσφαιρας και οικονομικών παραγόντων.

Ο διασκευαστής είναι το πρόσωπο που θα διαμεσολαβήσει ανάμεσα στο αφηγηριακό κείμενο και τη διασκευή, μεταφέροντας στη δουλειά του το μετά-ήθος της εποχής του. Ο διασκευαστής όχι μόνο πρέπει να λάβει υπόψη του τα χαρακτηριστικά του αρχικού κειμένου αλλά πρέπει να το προσαρμόσει ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες της εποχής του (Κανατσούλη, 2000). Ειδικότερα, όσον αφορά την παιδική λογοτεχνία, ο διασκευαστής/μεταφραστής αλληλεπιδρά με το κείμενο και προβαίνει στις τροποποιητικές παρεμβάσεις που θεωρεί απαραίτητες, αφού όχι μόνο λειτουργεί ως εκπρόσωπος της εκάστοτε κοινωνίας και εκφραστής της ιδεολογίας της αλλά διακρίνεται και από την προσωπική του υπόσταση ως άτομο (Γαβριηλίδου, 2011). Η λογοτεχνία για παιδιά εμπεριέχει την λειτουργία του ενήλικου, ο οποίος είτε ως συναναγνώστης είτε ως διαμεσολαβητής επηρεάζει την αναγνωστική πράξη του παιδιού με ένα λόγο που δεν είναι ουδέτερος. Συνεπώς, σε μια διασκευή προκύπτουν ζητήματα ιδεολογίας που επηρεάζουν το περιεχόμενό της και τις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται.

Οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις διασκευές είναι η παράλειψη, η προσθήκη και η αλλαγή είδους (Οικονομίδου, 2011α). Όταν αναφερόμαστε σε μια διασκευή για παιδιά, η τεχνική της παράλειψης είναι συχνή, καθώς με αυτή ο διασκευαστής αφαιρεί ό,τι θεωρεί ακατάλληλο για το κοινό του ή ό,τι δεν ταιριάζει στις αντιληπτικές του ικανότητες. Η παράλειψη, όταν δεν αποτελεί απλώς μείωση των λεπτομερειών, φτάνει στα όρια της παιδαγωγικής λογοκρισίας (Ζερβού, 2011). Η προσθήκη αφορά είτε μορφές επεξηγηματικών σχολίων είτε επεμβάσεις σε αφηγηματολογικά χαρακτηριστικά του έργου προσθέτοντας μοτίβα, χαρακτήρες, επεισόδια, θέματα, ενώ η αλλαγή είδους αφορά την προσαρμογή του έργου στις συμβάσεις και στους κανόνες του νέου ειδολογικού πλαισίου, καθώς κάθε επικοινωνιακό μέσο έχει τα δικά του «εργαλεία» (Hutcheon, 2013).

### **Μεθοδολογικά**

Στην αντιπαραβολή των δύο εκδοχών του *Μυστικού Κήπου* θα επικεντρωθώ στους τρόπους αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας αξιοποιώντας κοινωνιολογικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών έργων με έμφαση στην ανάδειξη του ιδεολογικού περιεχομένου τους.

### **Αναπαραστάσεις της παιδικής ηλικίας**

Τα κείμενα της λογοτεχνίας προσφέρουν στον αναγνώστη αναπαραστάσεις του κόσμου γύρω του, καθώς και της κυρίαρχης ιδεολογίας. Ειδικότερα, σχετικά με τη λογοτεχνία που απευθύνεται σε παιδιά, υπάρχει η συζήτηση για το βαθμό που το περιεχόμενό της σχετίζεται με τις πραγματικές ανάγκες του παιδιού-αναγνώστη ή αν λειτουργεί ως ιδεολογικό όχημα για τις ιδέες που ο ενήλικος συγγραφέας επιθυμεί να μεταφέρει στο παιδί (Χάντ, 1996, Κανατσούλη, 2002α). Κατά τον Zornado (2001), κάθε κείμενο αναπαράγει μια ιστορία για τη φύση των ανθρώπινων σχέσεων και για τις μεθόδους ανατροφής, ενώ η πλειονότητά τους καλεί το παιδί-αναγνώστη να ταυτιστεί και να υιοθετήσει τις εκάστοτε ιδέες για την παιδική ηλικία.

Από τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, υπό την επίδραση της βιομηχανικής επανάστασης, τα παιδιά γίνονται φορείς συλλογικών προσδοκιών και επιθυμιών, αφού αποτελούν τον κινητήριο μοχλό ανάπτυξης και περαιτέρω προόδου. Χαρακτηριστικά, δίνεται βάρος στην εκπαίδευση και τη φροντίδα των παιδιών, ενώ κάτω από το πρίσμα του ρομαντισμού αντιμετωπίζονται ως ιδεατές προσωπικότητες (Αριές, 1990). Το παιδί αντιμετωπίζεται ως μια μορφή προπατορικής αθωότητας, αγνό, απαλλαγμένο από κάθε αμαρτία ή κακία, ευάλωτο και συνεπώς όχι μόνο γίνεται αντικείμενο τρυφερότητας αλλά χρειάζεται και την ανάλογη ενήλικη καθοδήγηση για να ολοκληρωθεί (Μακρυνιώτη, 1989, Αριές, 1990, Zornado, 2001). Ωστόσο, στη Βικτωριανή εποχή, συνυπήρχαν ταυτόχρονα οι αντιλήψεις του πουριτανισμού του 17<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και του ρομαντισμού και ως αποτέλεσμα παρατηρείται η αυξανόμενη ανοχή στις παιδικές συμπεριφορές, η σταδιακή αναγνώριση των συναισθηματικών αναγκών των παιδιών, η αμφισβήτηση του αυταρχικού πνεύματος και της απόλυτης πειθαρχίας και υποταγής (Watson, 1994 στο Οικονομίδου, 2011β). Παρόλα αυτά, στα λογοτεχνικά έργα της εποχής δεν αποδίδονται οι τρυφερές σχέσεις που ανέπτυσαν οι ενήλικοι με τα παιδιά και τα ενήλικα πρόσωπα αποδίδονται ψυχρά, αυστηρά και απόμακρα, ενώ τα παιδιά συχνά παρουσιάζονται ταλαιπωρημένα

και παραμελημένα, εξαιρώντας την κοινωνική ευθύνη των ενηλίκων για την ανατροφή των παιδιών (Οικονομίδου, 2011β).

Για το ιδεολογικό σκηνικό του *Μυστικού Κήπου*, σχολιάζουμε βέβαια την επέκταση της Βρετανικής αυτοκρατορίας, την εδραίωση του ιμπεριαλιστικού της χαρακτήρα και τη συγκρότηση της άποψης ότι η αγγλική κουλτούρα έχει την τελειότερη μορφή (Zornado, 2001). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η λογοτεχνική παραγωγή του 19<sup>ου</sup> αιώνα παρείχε πρότυπα, αναδείκνυε ιμπεριαλιστικά στερεότυπα και αναπαρήγαγε ιεραρχικές σχέσεις και ταξικές προκαταλήψεις (Raichuga, 2016). Ωστόσο, στην εδουαρδιανή εποχή<sup>1</sup> όλο κι περισσότερο συζητείται η ηθική κατάπτωση της βρετανικής κοινωνίας λόγω του αυξανόμενου πλούτου. Το αληθινό πνεύμα της αγγλικής κοινωνίας βρίσκεται στην προβιομηχανική περίοδό της και στην αναπαράσταση μιας παιδικής ηλικίας αγνής και αθώας που συνδεόταν με το ειδυλλιακό παρελθόν που χάθηκε (Zornado, 2001).

Η έκδοση του *Μυστικού Κήπου*, το 1911, από την Burnett έρχεται να επιβεβαιώσει τις κυρίαρχες αντιλήψεις για την παιδική ηλικία: οι παιδικές μορφές αναπαρίστανται είτε ως μορφές προπατορικής αθωότητας είτε ως παραδείγματα διαστρεβλωμένης προσωπικότητας λόγω των ενηλίκων που αλληλεπιδρούν μαζί τους. Στην πρώτη περίπτωση εντάσσεται ο Ντίκον, ένα πλάσμα αθώο, αγνό, κοντά στη φύση και τα πλάσματά της, χωρίς κακία ή ελαττώματα. Στον αντίποδα βρίσκονται η Μαίρη και ο Κόλιν, δυο παιδιά τραυματισμένα από την παραμέληση των γονέων τους, κακομαθημένα και αυταρχικά, απομονωμένα και δυστυχημένα.

Η μεταφορά του βιβλίου σε ταινία διατήρησε ακριβώς την ίδια με το κείμενο εικόνα της παιδικής ηλικίας. Συγκεκριμένα, η μυθοπλασία της ταινίας θέλει τον Ντίκον να πεθαίνει στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, μόλις ενηλικιώνεται, κάνοντας με αυτό τον τρόπο εντονότερη την αντίθεση μεταξύ της ηθικής κατάπτωσης του ενήλικου κόσμου και της αγνότητας της παιδικής ηλικίας: ένας άνθρωπος σαν το Ντίκον δεν έχει θέση σε έναν τέτοιο κόσμο. Από την άλλη πλευρά, ο απαράδεκτος χαρακτήρας της Μαίρης και του Κόλιν δικαιολογείται από την απουσία κατά την παιδική τους ηλικία τρυφερών, προστατευτικών ενηλίκων προτύπων. Αυτό δικαιολογεί και την παρουσία έντονου συναισθηματισμού στα δύο παιδιά για τους γονείς τους.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκιαγράφηση του παιδικού χαρακτήρα απέναντι στη συνεχή και πανταχού παρούσα ύπαρξη της «μαγείας», που κυριαρχεί στο βιβλίο της Frances Hodgson Burnett, η οποία την εποχή εκείνη είχε επηρεαστεί από το κίνημα της Χριστιανικής επιστήμης και από το φιλοσοφικό ρεύμα της Νέας Σκέψης (De Rijke, 1994). Η «μαγεία» είναι η δύναμη που επαναφέρει τον κήπο στη ζωή και η θετική σκέψη που βοηθά τον Κόλιν να περπατήσει. Είναι, επίσης, η δύναμη της μητρικής αγάπης και φροντίδας που συμπαραστέκεται στα παιδιά. Ο Κόλιν θέλει να γίνει επιστήμονας που ασχολείται με την μαγεία, ωστόσο αυτή βρίσκεται τόσο μέσα σε κάθε άνθρωπο αλλά και στη φύση, που περιγράφεται ως επίγειος παράδεισος. Στην κινηματογραφική διασκευή του 1987, ωστόσο, το θέμα της μαγείας ατονεί. Λόγου χάριν, στην ταινία δεν εκθειάζεται η μαγεία από τα παιδιά, ενώ και η αλλαγή του Κόλιν εδράζεται κυρίως στη θετική επιρροή της Μαίρης. Η απαλοιφή αυτή δικαιολογείται από την εποχή και την αλλαγή στις αντιλήψεις του κοινού στο οποίο η

ταινία απευθύνεται: οι παραγωγοί της φαίνεται να πιστεύουν ότι το παιδί του 20<sup>ου</sup> αιώνα δύσκολα πιστεύει σε θαύματα, η πίστη στο υπερφυσικό στοιχείο έχει ατονήσει και υπάρχει η τάση εκλογίκευσης (De Rijke, 1994, Κανατσούλη, 2002β). Αντίθετα, εισάγεται το θέμα της ερωτικής αγάπης έτσι ώστε να προσεγγιστεί, πέρα από το παιδικό κοινό, και το ενήλικο και ιδιαιτέρως το γυναικείο.

### **Αναπαραστάσεις της γυναικείας ταυτότητας**

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ιδεολογικές μετατοπίσεις που υπάρχουν στην κινηματογραφική διασκευή σχετικά με την απόδοση του γονεϊκού προτύπου και της γυναικείας ταυτότητας και είναι αυτές που απηχούν το «μετά-ήθος» της τότε εποχής και κοινωνίας. Η Μαίρη και ο Κόλιν είναι παραδείγματα διαστρεβλωμένης προσωπικότητας λόγω της παραμέλησής τους από τους ενήλικους, μια διάσταση που και στην ταινία δεν παραγνωρίζεται. Ωστόσο και τα δυο παιδιά, και κυρίως η Μαίρη, φαίνεται να νοσταλγούν τη σχέση με τους γονείς τους, παρόλο που ουσιαστικά ήταν ανύπαρκτη. Σκιηνές φορτισμένες έντονα συναισθηματικά, όπου η Μαίρη κρυφοκοιτάζει τους γονείς της, τους ονειρεύεται ή κλαίει με τη θύμηση της μητέρας της, είναι προσθήκες της ταινίας και εξυπηρετούν την σύγχρονη αντίληψη ότι το παιδί δεν μπορεί παρά να αγαπάει τους γονείς του.

Αξίζει να επισημάνουμε τον τρόπο παρουσίασης του γυναικείου φύλου. Η ταινία γυρίστηκε στην Αμερική, στο τέλος της δεκαετίας του 1980, όπου οι δράσεις του φεμινιστικού κινήματος των δεκαετιών του 1960 και 1970 έχουν ήδη επηρεάσει την αμερικανική κοινωνία. Οι γυναίκες πλέον δεν είναι μόνο νοικοκυρές αλλά είναι δυναμικές, ανεξάρτητες προσωπικότητες και διεκδικούν επαγγελματική σταδιοδρομία ανάλογη των ανδρών, ενώ στην προσπάθεια των συντελεστών της ταινίας να προσεγγιστεί το σύνολο του γυναικείου κοινού, η γυναίκα παρουσιάζεται δυναμική αλλά δεν ανατρέπεται και ο παραδοσιακός της ρόλος (Gillipsie, 1996).

Συγκεκριμένα, διαφαίνεται η θετική απεικόνιση της εργαζόμενης γυναίκας, κυρίως με την απεικόνιση της κυρίας Μέντλοκ η οποία, σε αντίθεση με το βιβλίο και παρά την αυστηρότητά της, νοιάζεται για τη Μαίρη και λαμβάνει υπόψη της τον συναισθηματικό κόσμο του παιδιού, όχι από υποχρέωση αλλά από πραγματικό ενδιαφέρον. Επιπλέον, το μητρικό πρότυπο στην ταινία ενισχύεται με τη δράση των Σούζαν Σάουερμπι και Λίλια Κρέιβεν, της μητέρας του Κόλιν, που ο ρόλος τους, αν και μικρός, είναι καταλυτικός: η πρώτη με το γράμμα της επισπεύδει την επιστροφή του κυρίου Κρέιβεν και η δεύτερη δίνει πνευματική δύναμη στο γιο της.

Σχετικά με τη θέση της γυναίκας στο βιβλίο της Burnett, αποκαλυπτικός είναι ο χώρος που διαδραματίζονται τα γεγονότα. Η Μαίρη από τον εγκλεισμό και τη σκοτεινιά του πύργου οδηγείται σε έναν άλλο χώρο, να μεν φωτεινό και ζωντανό, αλλά κλειστό και περιορισμένο που μπορεί να παρομοιαστεί με τη μεταφορά του κοριτσιού από την οικογενειακή εστία στον γάμο (Price, 2001). Συμπληρωματικά, ο κήπος συνδέεται με τη μητρότητα και την αναγέννηση καθώς, παρόλο που ήταν φαινομενικά νεκρός, κρύβει ζωή και λύτρωση (Adams, 1986 στο Κανατσούλη, 2000: 72). Ωστόσο, ο κήπος μπορεί να συσχετιστεί και με τους κινδύνους που κρύβει ο εγκλεισμός του κοριτσιού στο γάμο και τη μητρότητα: η μητέρα του Κόλιν πέθανε σε αυτό τον κήπο ενώ υποτίθεται ότι θα την προστάτευε (Price, 2001). Στην ταινία η

Μαίρη παρουσιάζεται να ξεπερνά τα όρια του περιβάλλοντος που ταίριαζαν στη γυναίκα της εποχής, κατακτώντας το δικαίωμα της μόρφωσης, της εργασίας και της διαχείρισης της ζωής της. Επιπροσθέτως, η ταινία, με την προσθήκη ενός έντονου ρομαντισμού, καταλήγει σε μια ιστορία αγάπης μεταξύ της Μαίρης και του Κόλιν που ήδη ξεκινά από τα παιδικά τους χρόνια. Η Μαίρη δεν αφήνεται στη σχέση, μέχρι να τελειώσει τις σπουδές της και να ξεκινήσει να εργάζεται, ωστόσο βλέπουμε ότι η ευτυχία της επισφραγίζεται μόνο με την αποδοχή της πρότασης γάμου του Κόλιν.

Το σημείο που έχει μελετηθεί ιδιαίτερα στη φεμινιστική βιβλιογραφία της παιδικής λογοτεχνίας και υπάρχει ιδεολογική μετατόπιση και στα δυο έργα είναι ο ρόλος της Μαίρης. Η αφήγηση του βιβλίου ξεκινά με πρωταγωνίστρια τη Μαίρη, ενώ κλείνει με την εντύπωση ότι πρωταγωνιστεί πλέον ο Κόλιν, μιας και ουσιαστικά η Μαίρη απουσιάζει από το τέλος. Η Μαίρη, παρόλο που είναι ουσιαστικά το πρόσωπο που έφερε ξανά στη ζωή τον κήπο αλλά και τον Κόλιν, μένει στο περιθώριο και ο πρωταγωνιστικός ρόλος περνά στο ανδρικό φύλο (De Rijke, 1994, Petković, 2006). Στην ταινία διαφαίνεται η πρόθεση να τονιστεί ο ρόλος της Μαίρης και να μη μείνει στο προσκήνιο. Χαρακτηριστικά, η ενθάρρυνση, οι συμβουλές και η αλληλεπίδραση με τη Μαίρη είναι αυτά που αλλάζουν την προσωπικότητα του Κόλιν και όχι τόσο η «μαγεία» του κήπου. Επιπλέον, σε αντίθεση με το βιβλίο, η σκηνή της επανένωσης του Κόλιν και του πατέρα του περιλαμβάνει και τη Μαίρη, παραμένοντας έτσι η πρωταγωνίστρια σε όλη την έκταση της ταινίας. Στον αντίποδα βρίσκεται ο Κόλιν, ο οποίος είναι εξίσου κακομαθημένος, αυταρχικός και τυραννικός με τη Μαίρη, ενώ ταυτόχρονα καταλαμβάνεται από αρνητικές, εμμονικές σκέψεις περί αρρώστιας και θανάτου. Παρουσιάζεται να έχει «κοριτσιίστικη συμπεριφορά» και να εκθηλώνεται αφού παθαίνει υστερικές κρίσεις, ψυχική κατάσταση που αποδιδόταν την εποχή εκείνη αποκλειστικά και μόνο στο γυναικείο φύλο (Petković, 2006). Η αλλαγή του και η υιοθέτηση του πατριαρχικού, δεσποτικού, κατάλληλου για το φύλο του ρόλου, τον μετατρέπουν σε πρωταγωνιστή του δεύτερου μέρους του βιβλίου, ενώ στην ταινία μοιράζεται τον πρωταγωνιστικό ρόλο με τη Μαίρη.

### **Φυλετικές και ταξικές αναπαραστάσεις**

Ο ιστορικός χρόνος που περιγράφεται στο *Μυστικό Κήπο* τοποθετείται στο τέλος του 19<sup>ου</sup> - αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα, ημερομηνία που συμπίπτει και με το χρόνο συγγραφής και έκδοσής του. Ο χρόνος της ταινίας τοποθετείται περίπου μια δεκαετία αργότερα. Και στις δύο εκδοχές, ο ιμπεριαλισμός του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και η αποτύπωση ταξικών και φυλετικών στερεοτύπων είναι διάχυτα και εντοπίζονται τόσο στη φωνή του αφηγητή όσο και στα λόγια και τις πράξεις των χαρακτήρων. Μέσα στο έργο μπορούμε να διακρίνουμε δυο αυτοκρατορίες: από τη μια είναι η Βρετανική Αυτοκρατορία που επεκτείνεται σχεδόν στο μισό κόσμο και από την άλλη η οικογενειακή αυτοκρατορία, αυτή που παρατηρείται ανάμεσα στον αφέντη και τους υπηρέτες, στους πλούσιους και τους φτωχούς, στους άνδρες και τις γυναίκες (Petković, 2006).

Η ιδεολογική κυριαρχία του ανώτερου και οι εξουσιαστικές σχέσεις παρουσιάζονται ευθύς εξαρχής, καθώς η Ινδία συνδέεται με την ηθική κατάπτωση, την ασχήμια, την αρρώστια και τη δυστυχία (Petković, 2006, Raichura, 2016). Παρουσιάζεται δαιμονοποιημένη και αντανακλά το μοτίβο του «εξωτικού», του μη

δυτικού που εγκυμονεί κινδύνους εξαιτίας του κλίματος, της κουλτούρας και των ιθαγενών της (Tóth, 2003). Πράγματι, ο παντογνώστης αφηγητής την ορίζει ως το αίτιο της ασχήμιας της Μαίρης, του θανάτου των γονιών της, της ανεπαρκούς σωματικής και ψυχικής ανάπτυξης της Μαίρης αλλά και της μητέρας της, η οποία λόγω της κοσμικής ζωής που υπαγόρευε η αποικιοκρατία έχει αφήσει τη φροντίδα του παιδιού της σε Ινδούς. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η Μαίρη μαθαίνει να είναι ένας τυραννικός εξουσιαστής που προβαίνει σε βίαιες και προσβλητικές συμπεριφορές προς το υπηρετικό προσωπικό, φτάνοντας στο έπακρο τη ρατσιστική ιδεολογία με τη φράση «αυτοί [οι Ινδοί] δεν είναι άνθρωποι, είναι υπηρέτες» (Burnett, 2007: 31).

Η επιστροφή της Μαίρης στην Αγγλία και η επαφή της με τους ανθρώπους της συνεπάγεται την ηθική ανάταση, τη σωματική και πνευματική ανέλιξή της, την υγεία και την ευτυχία. Ταυτόχρονα όμως, αντιστρέφει τις ιεραρχικές σχέσεις και τους ρόλους εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου, τοποθετώντας τη Μαίρη στο πλαίσιο της αυτοκρατορίας της οικογένειας. Εκεί πρέπει να προσαρμοστεί και να υιοθετήσει χαρακτηριστικά που ταιριάζουν στη θέση και το φύλο της: πρέπει να αποκτήσει υπομονή, πειθαρχία, αυτοέλεγχο και σεβασμό (Petković, 2006).

Επιπλέον, ο ταξικός διαχωρισμός κυριαρχεί στις σχέσεις τόσο μεταξύ ενηλίκων όσο και μεταξύ παιδιών. Το προσωπικό του αρχοντικού υποτάσσεται στη θέληση του κυρίου Κρέιβεν και φροντίζει τυφλά να εκπληρώνονται τα παραγγέλματά του, ενώ και ο Κόλιν παρουσιάζει την ίδια αυταρχική, δεσποτική συμπεριφορά, μέχρι το τέλος του βιβλίου, με την συγγραφέα να τον αποκαλεί αρκετές φορές «μικρό μαχαραγιά». Ακόμη, τα ταξικά στερεότυπα ενισχύονται από τα ίδια τα λόγια των κατώτερων ιεραρχικά, με αποκορύφωμα τη Σούζαν Σάουερμπι να αυτοαποκαλείται «υπάκουος υπηρέτης» του κυρίου Κρέιβεν. Ο ταξικός διαχωρισμός υποβόσκει και στην παρουσίαση των γνωρισμάτων των χαρακτήρων: λόγου χάριν, ο Ντίκον, που ανήκει σε κατώτερη κοινωνικά τάξη, ντύνεται με λιτή ενδυμασία και διατηρεί την τοπική προφορά. Στην ταινία αντίστοιχες περιγραφές παραλείπονται ή απαλούνται, προσαρμόζοντας έτσι την υπόθεση στις -πολιτικά ορθές- αντιλήψεις των τελευταίων δεκαετιών του 20ου αιώνα.

### **Συμπεράσματα**

Από τη συγκριτική μελέτη των δυο έργων γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχουν ιδεολογικές μετατοπίσεις στον τρόπο απεικόνισης της παιδικής ηλικίας, της γυναικείας φιγούρας, των ταξικών και φυλετικών στερεοτύπων. Η απόσταση που χωρίζει τα δυο έργα, απόσταση που φτάνει σχεδόν τον ένα αιώνα, υπαγορεύει αυτή τη μεταστροφή των αντιλήψεων και είναι αυτή που κάνει το έργο προσιτό στο σημερινό κοινό. Ειδικότερα, παρατηρούμε ένα σύνολο ετερόκλητων γνωρισμάτων που συνθέτουν την εικόνα της παιδικής ηλικίας: αφενός διαφαίνεται η ανάγκη του παιδιού για αγάπη, φροντίδα, συντροφικότητα με συνομηλίκους και ενηλίκους και αφετέρου ενισχύεται η τάση ανεξαρτησίας του, η πίστη στην εσωτερική δύναμη και θέλησή του καθώς και η απόσταση του σύγχρονου παιδιού από το υπερφυσικό στοιχείο. Σχετικά με τη γυναικεία ταυτότητα, υπάρχει μια διπλή απεικόνιση, αφού παρουσιάζεται την ίδια στιγμή δυναμική, ανεξάρτητη, διεκδικητική αλλά και με τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του φύλου της. Τέλος, τα ταξικά και φυλετικά στερεότυπα στη διασκευή του βιβλίου παρουσιάζονται σε τέτοιο βαθμό ώστε να



δίνεται η ατμόσφαιρα της εποχής, χωρίς ωστόσο να φτάνει την ένταση των περιγραφών του βιβλίου.

## **Βιβλιογραφία**

### **Πρωτογενείς πηγές**

Hodgson-Burnett, Frances (2007). *The Secret Garden*, London, Walker Books Ltd.

Hodgson-Burnett, Frances. (1990). *Ο μυστικός κήπος* (μτφ. Έκμε, Ε.), Αθήνα, Καλέντης.

### **Δευτερογενείς πηγές**

Αναγνωστόπουλος, Βασίλης (2006). *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας* (14<sup>η</sup> έκδ. συμπληρωμένη), Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων.

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

Βρέττα, Αλεξάνδρα (1994). 'Διασκευές έργων για παιδιά. Η περίπτωση του Michel Tournier', στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και πράξη* (τ. Β'), Αθήνα, Καστανιώτης, σσ. 225-237.

Buchbinder, David (2011). 'From "Wizard" to "Wicked": Adaptation Theory and Young Adult Fiction', στο Mallan, K. & Bradford, C. (επιμ.), *Contemporary children's literature and film. Engaging with Theory*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 127-146

Γαβριηλίδου, Σοφία (2011). 'Μεταφράσεις-διασκευές στην ελληνική παιδική λογοτεχνία', στο Οικονομίδου, Σ. & Δαμιανού, Δ. (επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, σσ. 35-54.

Γαβριηλίδου, Σοφία (2008). *Το δύσκολο επάγγελμα του κλασικού ήρωα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

De Rijke, Victoria (1994). 'Metaphors of the Garden in Children's Literature', στο Broadbent, N., Hogan, A., Inkson, G. & Miller, M. (επιμ.), *Researching children's Literature a coming of age?*, Southampton, LSU Publications, pp. 44-48.

Geerts, Sylvie & Van den Bossche, Sara (2013). *How Canonical works live on in children's literature*, στο Geerts, S. & Van den Bossche, S. (επιμ.), *Never-ending stories*, Ghent, Academia Press. Ανακτήθηκε 21 Μαΐου, 2016 από [http://www.academia.edu/11316134/Never-ending\\_Stories\\_How\\_Canonical\\_Works\\_Live\\_on\\_in\\_Childrens\\_Literature](http://www.academia.edu/11316134/Never-ending_Stories_How_Canonical_Works_Live_on_in_Childrens_Literature)

Gillipsie, Juliane (1996). 'American Film Adaptations of The Secret Garden: Reflections of Sociological and Historical Change', *The Lion and the Unicorn* 20, 1: 132-156. Ανακτήθηκε 21 Μαΐου, 2016 από <http://www.longwood.edu/staff/miskecjm/357SecretGarden1.html>

Hutcheon, Linda (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 Οικονομίδου, Σ. & Δαμιανού, Δ. (επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, σσ. 17-34.

Κανατσούλη, Μένη (2002α). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας* (2<sup>η</sup> έκδ.), Θεσσαλονίκη, UniversityStudio Press.

Κανατσούλη, Μένη (2002β). *Αμφίσημα της παιδικής λογοτεχνίας (ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα)*, Θεσσαλονίκη, Σύγχρονοι Ορίζοντες.

Κανατσούλη, Μένη (2000). *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Τυπωθήτω - Γ. Δαρδανός.

Μακρυνιώτη, Δήμητρα (1989). *Η παιδική ηλικία στα αναγνωστικά βιβλία 1834 – 1919*, Αθήνα, Δωδώνη.

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

Οικονομίδου, Σούλα (2011β). 'Ο κύριος Ντίκενς και τα... παιδιά του: Παιδιά-ήρωες και παιδιά-αναγνώστες', *Keimena*, 12. Ανακτήθηκε 10 Μαΐου, 2016 από [http://keimena.ece.uth.gr/main/t12/12\\_oikonomidou.pdf](http://keimena.ece.uth.gr/main/t12/12_oikonomidou.pdf)

Petković, Danijela. (2006). 'India is quite different from Yorkshire: Empire(s), Orientalism, and Gender in Burnett's *Secret Garden*'. *Facta Universitatis, Linguistics and Literature* 4, 1: 85-96. Ανακτήθηκε 23 Μαΐου, 2016 από <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2006/lal2006-09.pdf>

Price, Danielle. (2001). 'Cultivating Mary: The Victorian *Secret Garden*', *Children's Literature Association Quarterly* 26, 1: 4 -14. Ανακτήθηκε 30 Μαΐου, 2016 από [http://www.academia.edu/5643043/Cultivating\\_Mary\\_The\\_Victorian\\_Secret\\_Garden](http://www.academia.edu/5643043/Cultivating_Mary_The_Victorian_Secret_Garden)

Raichura, Komal (2016). 'Ideology and the Children's Literature: A critical analysis of Frances Burnett's *The Secret Garden*'. *IJRAR – International Journal of Research and Analytical Reviews* 3, 1: 55-59. Ανακτήθηκε 15 Μαΐου, 2016 από [http://ijrar.com/upload\\_issue/ijrar\\_issue\\_256.pdf](http://ijrar.com/upload_issue/ijrar_issue_256.pdf)

*The Secret Garden* (1987 Film). Wikiwand, Ανακτήθηκε 30 Μαΐου, 2016 από [http://www.wikiwand.com/en/The\\_Secret\\_Garden\\_\(1987\\_film\)](http://www.wikiwand.com/en/The_Secret_Garden_(1987_film))

Stephens, John & McCallum, Robyn (1998). *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in children's literature*, New York & London, Garland Publishing.

Tóth György (2003). 'The Children of the Empire. Anti-imperialism in Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden*', *The AnaChronist*, 9: 117-147. Ανακτήθηκε 31 Μαΐου, 2016 από <http://seas3.elte.hu/anachronist/2003Tóth.pdf>

Χαντ, Πίτερ (1996). Κριτική, θεωρία και παιδική λογοτεχνία (μτφ. Σακελλαριάδου, Ε & Κανατσούλη, Μ.). Αθήνα: Πατάκη.

Zornado, Joseph (2011). *Inventing the Child: Culture, Ideology and the Story of Childhood*, New York & London, Garland.

---

<sup>1</sup> Η Εδουαρδιανή Περίοδος τοποθετείται μεταξύ 1901, χρονιά ανόδου στο θρόνο του βασιλιά Εδουάρδου Ζ', και εκτείνεται μέχρι το 1914, αρχή του 1<sup>ου</sup> Παγκοσμίου Πολέμου. Είναι η εποχή συγγραφής του *Μυστικού Κήπου*.