

«Κατάλληλον δι' ανηλίκους»: τί είδους αναγνώστες εννοούνται στις διασκευές για «παιδιά»;¹

Αναστασία Οικονομίδου
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΔΠΘ
Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης στην Προσχολική Ηλικία

Εάν «διασκευάζω» σημαίνει «αλλάζω κάτι ώστε να είναι κατάλληλο για ορισμένη άλλη χρήση ή να ικανοποιεί ορισμένες ανάγκες»², αντιλαμβάνεται κανείς ότι διασκευάζω για παιδιά σημαίνει «[μεταπλάθω] σε απλούστερη μορφή τη λογοτεχνία για ενήλικες, ώστε να προσεγγισθεί και να συγκινηθεί ένα διαφορετικό, μικρότερης ηλικίας, κοινό» (Καλκάνη, 2004, σ.11, η έμφαση δική μου), το οποίο δεν διαθέτει ούτε την αναγνωστική ευχέρεια ούτε την εμπειρία λογοτεχνικών αναγνωσμάτων που έχει ένα ενήλικο κοινό. Πρόκειται, δηλαδή, για μία διαδικασία, η οποία «στρέφει» το κείμενο προς έναν άλλο αποδέκτη ή, για να το θέσουμε αλλιώς, υπονοεί έναν άλλου τύπου αναγνώστη.

Πώς, όμως, εντοπίζουμε τον εννοούμενο αναγνώστη ενός λογοτεχνικού έργου; Όπως μας έχουν δείξει οι θεωρίες της αναγνωστικής ανταπόκρισης³, ο μόνος ασφαλής τρόπος είναι να στραφούμε στο ίδιο το κείμενο και να εξετάσουμε τις προϋποθέσεις ή αλλιώς τους περιορισμούς που το ίδιο θέτει για την κατανόησή του. Στην περίπτωση ενός λογοτεχνικού κειμένου, πιο συγκεκριμένα, οι περιορισμοί αυτοί μπορεί να αφορούν την πλοκή και τους χαρακτήρες του, τη γλώσσα, βέβαια, και το ύφος του κειμένου, τα αφηγηματικά/ νοηματικά/ ιδεολογικά του κενά και, τέλος, τα νοήματά του. Σύμφωνα με τον Wolfgang Iser, ο εννοούμενος αναγνώστης ορίζεται ως η περσόνα που διαγράφεται από αυτούς ακριβώς τους περιορισμούς του κειμένου, ως ένας «ρόλος που προσφέρεται από το ίδιο το κείμενο» και, τέλος, ως «θέση» από την οποία ο αναγνώστης μπορεί να «πραγματώσει» το κείμενο (Iser, 1978, pp. 36-38, στο Οικονομίδου, 2016).

Το ζήτημα του εννοούμενου αναγνώστη γίνεται ιδιαίτερα πολύπλοκο στην περίπτωση των διασκευών για παιδιά, επειδή προσκρούει σε δύο εγγενή προβλήματα. Το πρώτο είναι ότι, όπως συμφωνούν όλοι οι μελετητές και θεωρητικοί της παιδικής λογοτεχνίας, στην τελευταία ο εννοούμενος αναγνώστης είναι πάντοτε διττός, εφόσον εκτός του παιδιού-αναγνώστη συμπεριλαμβάνει και έναν ενήλικα: τον αγοραστή του βιβλίου ο οποίος θα το επιλέξει από άλλα, τον γονέα ή εκπαιδευτικό συν-αναγνώστη του βιβλίου και εντέλει τον ενήλικο κριτικό του. Κατά συνέπεια, τόσο οι αισθητικές όσο και οι ιδεολογικές επιλογές ενός διασκευαστή, ακριβώς όπως και ενός συγγραφέα παιδικής λογοτεχνίας, δεσμεύονται από τις υποτιθέμενες προσδοκίες και ανάγκες όχι μόνο των παιδιών, αλλά και των ενηλίκων που μεσολαβούν μέχρι το έργο του να φτάσει σ' αυτά. Το δεύτερο πρόβλημα στο οποίο προσκρούει το ζήτημα του εννοούμενου αναγνώστη των διασκευών για παιδιά είναι το πάγιο και εγγενές πρόβλημα κάθε έργου παιδικής λογοτεχνίας, το γεγονός δηλαδή ότι ο συγγραφέας/διασκευαστής δεν γνωρίζει στην πραγματικότητα το παιδί, στο οποίο απευθύνεται, αλλά το «κατασκευάζει» με βάση όλα όσα η κοινωνία των ενηλίκων, στην οποία μετέχει, φαντάζεται ή επιθυμεί γι' αυτό. Λειτουργεί, δηλαδή, κατά κανόνα με γνώμονα αυτό που η κοινωνία του αποδέχεται ως ισχύον για την παιδικότητα και ως παιδαγωγικά «σωστό» (Shavit, 1986, pp. 112-113). Στην πράξη, αυτό σημαίνει ότι εξασκεί μίας μορφής παιδαγωγική λογοκρισία στα αφετηριακά κείμενα που επεξεργάζεται. Μία συνηθισμένη, για παράδειγμα, τακτική λογοκρισίας από πλευράς των ενηλίκων διασκευαστών είναι η

¹Το άρθρο βασίζεται στο κεφάλαιο με τίτλο «Με άλλα λόγια...Ο εννοούμενος αναγνώστης των διασκευών για παιδιά» στο Οικονομίδου, Σ. (2016). *Το παιδί πίσω απ' τις λέξεις. Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*. Αθήνα: Gutenberg.

²Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1998).

³ Ενδεικτικά αναφέρουμε τους θεωρητικούς: Wayne Booth, Aidan Chambers, Gérard Genette, Norman Holland, Wolfgang Iser, Gerald Prince.

παράλειψη επεισοδίων του αφηγησιακού κειμένου, στα οποία διαγράφονται ιδέες που δεν συμβαδίζουν ή έρχονται σε αντίθεση με τις ισχύουσες τη στιγμή της διασκευής.

Όμως, οι αλλαγές που ο διασκευαστής, ο οποίος απευθύνεται σε παιδιά, επιφέρει στα αφηγησιακά κείμενα δεν αφορούν μόνο τα ιδεολογικά τους συμφραζόμενα, αλλά και την ίδια τη μορφή τους. Και σε αυτήν την περίπτωση, ο εννοούμενος αναγνώστης του διασκευασμένου έργου δεν ανταποκρίνεται στο «παιδί» που ο διασκευαστής γνωρίζει, αλλά στο «παιδί» που η κοινωνία φαντασιώνεται, αλλά και «κατασκευάζει». Έτσι, συντομεύει ή παραλείπει εντελώς μακροσκελείς περιγραφές, επειδή κουράζουν, υποτίθεται, το «παιδί», απλουστεύει τη γλώσσα, ώστε να ανταποκρίνεται στις υποτιθέμενες αναγνωστικές δεξιότητες του «παιδιού» ή επιφέρει αλλαγές ή και προσθήκες στην ίδια την πλοκή και τους χαρακτήρες του έργου, ώστε αυτό να γίνεται πιο εύκολα καταληπτό από το «παιδί».

Εάν, επομένως, μελετήσουμε μία συγκεκριμένη διασκευή για παιδιά, προσέχοντας κατ' αρχήν εάν το αφηγησιακό κείμενο έχει περάσει ή όχι στο είδος του *εικονογραφημένου* κειμένου και, στη συνέχεια, προσέχοντας τις αλλαγές που υπέστη ως κείμενο, μπορούμε να διακρίνουμε κατά πόσον απευθύνεται σε έναν αναγνώστη – παιδί, ή, ταυτοχρόνως, και σε παιδί και σε ενήλικα – αναγνώστη. Μπορούμε, επίσης, να διακρίνουμε το είδος του αναγνώστη, στην προκειμένη περίπτωση του *παιδιού*, στο οποίο απευθύνεται. Γιατί, για παράδειγμα, ο διασκευαστής χρειάζεται να παραλείψει κάποια αναφορά του αφηγησιακού κειμένου στην ερωτική ζωή ενός ήρωα ή γιατί χρειάζεται να «απαλύνει» τη βιαιότητα κάποιων σκηνών; Η, γιατί χρειάζεται να προσθέτει επεξηγηματικά σχόλια στην αρχή του δευτερογενούς κειμένου σχετικά με ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει και γιατί πλατειάζει εξηγώντας κάθε «σκοτεινό» σημείο της υπόθεσης; Γιατί, τέλος, παραλείπει τις «δύσκολες» λέξεις και τα σύνθετα συντακτικά φαινόμενα που εμφανίζονται στο αφηγησιακό έργο; (Οικονομίδου, 2011, σσ. 10-14)

Θα πρέπει, βέβαια, να αναφέρουμε ότι προσέχοντας τις αλλαγές που υπέστη κατά τη διασκευή του ένα αφηγησιακό έργο, μπορούμε να διακρίνουμε όχι μόνο τον εννοούμενο αναγνώστη του, αλλά και τον εννοούμενο διασκευαστή του, τη διάνοια, δηλαδή, του ανθρώπου, ο οποίος αποφάσισε να διασκευάσει με τον συγκεκριμένο τρόπο το συγκεκριμένο έργο.

Για να δείξουμε τη λειτουργία του εννοούμενου αναγνώστη κατά την διαδικασία της διασκευής επιλέξαμε να αναλύσουμε μία διασκευή του λογοτεχνικού παραμυθιού *Ο Ευτυχισμένος Πρίγκιπας* (*The Happy Prince*, 1888) του Oscar Wilde. Διαβάζοντας το αφηγησιακό έργο αντιλαμβάνεται κανείς ότι το στοιχείο που του δίνει τον μοναδικό του χαρακτήρα είναι η αλληγορική του υπόσταση και οι φιλοσοφικές και πολιτικές διαστάσεις του. Τα χαρακτηριστικά του αυτά διακρίνονται, βέβαια, και σε άλλα πολύ γνωστά και δημοφιλή παραμύθια του Wilde, όπως το *Ο Εγωιστής Γίγαντας* ή το *Ο Νεαρός Βασιλιάς* και αντικατοπτρίζουν τις απόψεις του Wilde τόσο για τα ίδια τα παραμύθια ως κοινωνικοποιητικό και παιδαγωγικό υλικό, όσο και για την κοινωνία μέσα στην οποία ο ίδιος ζει και συγγράφει.

Επιγραμματικά, θα λέγαμε ότι ο Wilde κατέχει μία εξαιρετικά σημαντική θέση στην ιστορική διαδρομή του λογοτεχνικού παραμυθιού. Μαζί με σύγχρονους του συγγραφείς, όπως, για παράδειγμα ο Σκωτσέζος George MacDonald (ενδεικτικά: *The Light Princess*, 1872) ή ο Αμερικανός Frank Baum (ενδεικτικά: *The Wonderful Wizard of Oz*, 1900), όχι μόνο έστρεψαν το παραμύθι σε εντελώς άλλη κατεύθυνση από εκείνη που είχαν διαμορφώσει ο Perrault, οι Grimm αλλά και ο Andersen, αλλά αντιστάθηκαν συνολικότερα στον συντηρητισμό που επικρατούσε στη λογοτεχνία για παιδιά στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Στο καθοριστικό για τη μελέτη των παραμυθιών έργο του *Fairy Tales and the Art of Subversion* (1983) ο Jack Zipes αναφέρεται σ' αυτήν τη νεότερη για την εποχή της τάση συγγραφής παραμυθιών και υποστηρίζει ότι ξεκινώντας από μία νέα αντίληψη για μία αντι-αυταρχική και απελευθερωτική διαπαιδαγώγηση των παιδιών, οι νεότεριστές αυτοί συγγραφείς χρησιμοποίησαν το παραμύθι ως ένα ριζοσπαστικό κάτοπτρο που θα αντανakλούσε τα κακώς κείμενα της σύγχρονης κοινωνίας, και, επιπλέον, ως ένα είδος σχόλιου για το πώς θα μπορούσε η κοινωνία αυτή να αλλάξει προς το καλύτερο. Τα παραμύθια τους έγιναν έτσι ένα όχημα για την απεικόνιση εναλλακτικών κόσμων και εναλλακτικών τρόπων ζωής (Zipes, 1991 [1983], p. 101).

Δεν χωρά αμφιβολία ότι το *Ο Ευτυχισμένος Πρίγκιπας* είναι το δημοφιλέστερο, τουλάχιστον στην Ελλάδα, από τα παραμύθια⁴ που έγραψε ο Oscar Wilde, εάν κρίνουμε από τις είκοσι μία τρέχουσες ελληνικές εκδόσεις που εντοπίσαμε, στις οποίες το παραμύθι, είτε παρουσιάζεται αυτόνομα, είτε συμπεριλαμβάνεται σε συλλογές παραμυθιών του ίδιου του Wilde και σε δύο περιπτώσεις σε συλλογές με παραμύθια άλλων επώνυμων λογοτεχνών.

Από τη στιγμή της εμφάνισής τους οι συλλογές των παραμυθιών του Wilde, *The Happy Prince and other Tales* (1888) και *The House of Pomegranates* (1891), προκάλεσαν διαμάχες γύρω από το ζήτημα του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνονταν. Αμέσως μετά την έκδοση της πρώτης συλλογής, η οποία, σύμφωνα με τη γνώμη των περισσότερων μελετητών του έργου του, είναι η πιο «παιδική» από τις δύο, ένας κριτικός της εποχής σημείωνε: «Ο κ. Γουάιλντ, με τις καλύτερες, χωρίς αμφιβολία, προθέσεις, επέλεξε να παρουσιάσει τους μύθους του υπό την μορφή παραμυθιών σε ένα κοινό το οποίο, αν και περιλαμβάνει όλους εκείνους που εκτιμούν το λεπτό χιούμορ και την εκλεπτυσμένη λογοτεχνική γραφή, σίγουρα δεν αποτελείται από παιδιά» (Ross, 1888, στο Beckson, 1970, p. 61). Ενδιαφέρον, βέβαια, έχει η άποψη του ίδιου του Wilde σε σχέση με το αναγνωστικό κοινό των παραμυθιών του: Γράφοντας στην Florence Stoker το 1888 χαρακτηρίζει τα παραμύθια της συλλογής του *Ευτυχισμένου Πρίγκιπα* ως «απλά», ενώ σε μία άλλη επιστολή (1889) στην Amelie Rives Chanler, παραδέχεται ότι τα παραμύθια του, γενικώς, γράφτηκαν «όχι για παιδιά, αλλά για ανθρώπους που μοιάζουν με παιδιά [childlike people] ηλικίας δεκαοχτώ με ογδόντα χρονών» (Holland & Hart Davis, 2000, p. 388).

Το ζήτημα, όμως, των παιδιών αναγνωστών του Wilde όσο και των παιδιών – ηρώων των παραμυθιών του απασχόλησε και τη σύγχρονη κριτική και έλαβε μάλιστα πολλές και διαφορετικές προεκτάσεις (Price, 1996, Goodenough, 1999, Small, 2003, Sumpter, 2008). Πέρα, όμως, από τον σύγχρονο κριτικό διάλογο, γεγονός παραμένει ότι στην συντριπτική πλειοψηφία των ελληνικών και αγγλικών εκδόσεων, το παραμύθι *Ο Ευτυχισμένος Πρίγκιπας* συγκαταλέγεται σε συλλογές που απευθύνονται σε παιδιά. Είναι ενδιαφέρον, παρ' όλα αυτά, να προσέξουμε τους τίτλους πολλών από τις ελληνικές εκδόσεις, όπου διαβάζουμε άλλοτε «*Παραμύθια του Όσκαρ Ουάιλντ*», άλλοτε «*Ιστορίες για παιδιά του Όσκαρ Ουάιλντ*» και άλλοτε απλώς «*Ιστορίες του Όσκαρ Ουάιλντ*» (η έμφαση δική μας). Το γεγονός αφήνει να διαφανεί μία ασάφεια γύρω από τον αποδέκτη των συγκεκριμένων έργων του Wilde, η οποία γίνεται πιο ξεκάθαρη, αν διαβάσει κανείς τις επεξηγηματικές πληροφορίες που υπάρχουν στα οπισθόφυλλα των ελληνικών εκδόσεων και οι οποίες περιγράφουν τα έργα του ή το συγκεκριμένο παραμύθι. Σταχυολογούμε ορισμένες χαρακτηριστικές περιγραφές, όπως «κλασική βιβλιοθήκη για παιδιά», «κλασική εικονογραφημένη λογοτεχνία», «κλασικά παραμύθια», «νεανική κλασική βιβλιοθήκη» αλλά και σχόλια όπως «ένα παραμύθι για μικρούς και μεγάλους», «ένα έξοχο ανάγνωσμα για κάθε ηλικία» ή «ένα παραμύθι για παιδιά και για όσους έχουν διατηρήσει τα χαρίσματα της απορίας και της χαράς». Παρ' όλη, όμως, αυτήν τη φαινομενική ασάφεια, υπάρχει μία παράμετρος η οποία ξεκαθαρίζει, πιστεύουμε, το τοπίο: με την εξαίρεση δύο μόνο εκδόσεων, οι υπόλοιπες δεκαεννέα είναι εικονογραφημένες, γεγονός που αποτελεί μία αδιάμφευστη ένδειξη ότι επιδιώκουν να προσελκύσουν ένα κοινό παιδικό.

Το στοιχείο, όμως, που κάνει το συγκεκριμένο έργο του Wilde ιδιαίτερα ενδιαφέρον παράδειγμα για την ανάλυσή μας είναι ότι στη συντριπτική πλειοψηφία των ελληνικών εκδόσεων το έργο παρουσιάζεται διασκευασμένο και όχι απλώς μεταφρασμένο. Είναι η φιλοσοφική/πολιτική του διάσταση και η λεπτή ειρωνεία με τις βιβλικές της αποχρώσεις που το κάνουν, όπως διαφαίνεται, «δύσκολο» για παιδιά και άρα καθιστούν αναγκαία τη διασκευή του, ώστε να γίνει κατανοητό από αυτά και να τα συγκινήσει.

Για τις ανάγκες της ανάλυσής μας χρησιμοποιήσαμε δύο πηγές. Κατ' αρχάς την κατά λέξη μετάφραση του πρωτότυπου έργου του Wilde από την Άννα Παπασταύρου, η οποία παραμένει όσο γίνεται πιο πιστή στο πρωτότυπο (*Όσκαρ Ουάιλντ: Ιστορίες για Παιδιά*, Παπαδόπουλος, 1996), και δεύτερον, μία εικονογραφημένη διασκευή του έργου από τον

⁴ Χρησιμοποιούμε τον όρο «παραμύθια» μεταφράζοντας την λέξη “tales” που ο ίδιος ο συγγραφέας χρησιμοποίησε στην πρώτη τους έκδοση.

Graeme Kent που συμπεριλαμβάνεται στη (μεταφρασμένη στα ελληνικά) ανθολογία παραμυθιών με τίτλο *Τα Ζώα σε Απίθανες Περιπέτειες* (1989). Τόσο το μεταφρασμένο έργο όσο και η διασκευή του περιλαμβάνονται σε βιβλία με εικόνες, τα παρακειμενικά στοιχεία των οποίων υπονοούν ξεκάθαρα ένα παιδικό αναγνωστικό κοινό. Ωστόσο, όπως θα δείξουμε εξετάζοντάς τα σε αντιπαραβολή, τα δύο έργα υποδηλώνουν έναν διαφορετικό τύπο εννοούμενου παιδιού-αναγνώστη.

Μία εισαγωγική παρατήρηση που πρέπει να κάνουμε πριν αρχίσουμε τη σύγκριση των δύο κειμένων στο επίπεδο του εννοούμενου αναγνώστη τους είναι ότι η προαναφερθείσα δήλωση του ίδιου του Wilde για το κοινό το οποίο είχε κατά νου, όταν έγραφε τα παραμύθια του, δεν δεσμεύει την ανάλυσή μας. Πρώτον, διότι οι προθέσεις ενός συγγραφέα μπορεί εντέλει να μην πραγματώνονται στο έργο του. Δεύτερον, διότι οι προθέσεις ενός συγγραφέα σε σχέση με τα νοήματα που εγγράφει στο έργο του δεν μπορούν να καθορίσουν την υποκειμενική προσέγγιση του αναγνώστη, και, τρίτον, διότι τα παιδιά, όπως και οι ενήλικες «που μοιάζουν με παιδιά» που είχε υπόψη του ο Wilde, όταν έγραφε το παραμύθι το 1888, διαφέρουν πολύ από τους σημερινούς αναγνώστες.

Όπως συμβαίνει στην πλειονότητα των εκδόσεων των παραμυθιών του Wilde, και το κατά λέξη μεταφρασμένο κείμενο που θα χρησιμοποιήσουμε, για λόγους πρακτικούς, ως αφετηριακό έργο περιλαμβάνεται σε μία συλλογή με τον εύλωτο τίτλο *Όσκαρ Ουάιλντ: ιστορίες για παιδιά*⁵. Εκκινούμε, επομένως, από ένα έργο το οποίο, αν κρίνουμε από τον τίτλο της συλλογής, στην οποία περιλαμβάνεται και από το γεγονός ότι είναι εικονογραφημένο, συνειδητά απευθύνεται σε παιδιά. Πρέπει να διευκρινίσουμε εδώ ότι το αφετηριακό έργο είναι ένα μακροσκελές παραμύθι δώδεκα σελίδων, γεγονός που προσδιορίζει ακόμη περισσότερο τους εννοούμενους αναγνώστες του, αποκλείοντας ένα μέσο παιδί πρωτο-σχολικής ηλικίας που δεν διαθέτει την απαιτούμενη αναγνωστική ευχέρεια και ικανότητα συγκέντρωσης της προσοχής του.

Μία δεύτερη εισαγωγική διευκρίνιση που απαιτείται επειδή, όπως προ-αναφέραμε, τόσο το μεταφρασμένο έργο, όσο και το διασκευασμένο είναι εικονογραφημένα⁶, είναι ότι η εικονογράφηση έργων που, όπως αυτό που εξετάζουμε, δεν γράφηκαν, για να εικονογραφηθούν, μπορεί να αποτελεί από μόνη της μία διασκευαστική διαδικασία⁷. Ωστόσο, για τις ανάγκες της παρούσας προσέγγισης θα περιοριστούμε στα κείμενα μόνο και όχι στις εικόνες που τα συνοδεύουν.

Περνώντας στο δευτερογενές, δηλαδή διασκευασμένο, κείμενο που θα εξετάσουμε, παρατηρούμε ότι η κύρια διασκευαστική τεχνική που χρησιμοποιήθηκε είναι η παράλειψη, η οποία μπορεί να ταυτίζεται με ένα είδος απλοποίησης, αλλά και με ένα είδος παιδαγωγικής λογοκρισίας (Ζερβού, 1997, σ. 123). Εξετάζοντας, λοιπόν, τα τμήματα του αφετηριακού έργου, τα οποία ο διασκευαστής παρέλειψε, θα δείξουμε τι κατά την αντίληψή του είναι «πλεονάζον» ή ίσως «ακατάλληλο» στο αφετηριακό κείμενο για τα παιδιά που αυτός είχε υπόψη του, όταν διασκεύασε το έργο. Με αυτόν τον τρόπο θα διαφανεί τόσο ο τύπος του εννοούμενου – αναγνώστη παιδιού της διασκευής του, όσο και ο τύπος του εννοούμενου αναγνώστη του αφετηριακού έργου.

Όπως προ-αναφέραμε, ένας από τους στόχους των παραμυθιών του Wilde είναι η κριτική των κακώς κειμένων της κοινωνίας της εποχής του και ο ειρωνικός, συχνά καυστικός, σχολιασμός τόσο της άρχουσας τάξης και των εκπροσώπων της, όσο και του συντηρητικού, στενόμεγαλου και αυταρχικού εκπαιδευτικού συστήματος της εποχής του.

Γι' αυτό και το συγκεκριμένο παραμύθι του, όπως και άλλα, βρίθκει τέτοιων ειρωνικών υπονοούμενων. Για παράδειγμα, όταν παιδιά του Κατηχητικού βρίσκουν πως το άγαλμα του Ευτυχισμένου Πρίγκιπα είναι ολόιδιο με τους αγγέλους που βλέπουν στα όνειρά

⁵ Η συλλογή περιλαμβάνει τα πέντε παραμύθια που περιελάμβανε και η αυθεντική αγγλική έκδοση του 1888 κι ένα ακόμη, το «*Ο Νεαρός Βασιλιάς*» από τη συλλογή *Το Σπίτι με τις Ροδιές* (1891).

⁶ Εννοούμε βιβλία με εικόνες (illustrated books) και όχι εικονοβιβλία (picturebooks).

⁷ Δες τα άρθρα: Γιαννικοπούλου, Α. (2011). «Δες κι αυτό! Η εικονογράφηση ως διασκευή» και Οικονομίδου, Σ. (2011). «Η δύναμη των εικόνων: εικονογραφικές διασκευές του “Εγώιστή Γίγαντα” του Oscar Wilde» στο Δαμιανού, Δ., Οικονομίδου, Σ. (Επιμ.). (2011). *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν Ποτέ...Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

τους, ο Δάσκαλος των Μαθηματικών «συνοφρυώθηκε και πήρε όψη πολύ αυστηρή, γιατί δεν ενέκρινε τα όνειρα των παιδιών» (σ. 42). Ένας ακόμη προσφιλής στόχος στον Wilde, όπως μοναδικά αναδεικνύεται στο γνωστό παραμύθι του «Το αηδόνι και το τριαντάφυλλο», είναι η χυδαιότητα και η πεζότητα της μεγαλοαστικής τάξης, και ιδιαίτερα των γυναικών της: σ' αυτήν την κατεύθυνση φαίνεται να στρέφεται και η παρακάτω σκηνή από τον *Ευτυχισμένο Πρίγκιπα*:

«[το χελιδόνι] πέρασε από το παλάτι κι άκουσε τη φασαρία του χορού. Ένα όμορφο κορίτσι βγήκε στο μπαλκόνι με τον αγαπημένο της. “Τι όμορφα που είναι τ’ αστέρια”, της είπε εκείνος, “και πόσο υπέροχη κι η δύναμη της αγάπης!” – “Εύχομαι το φόρεμά μου να είναι έτοιμο στην ώρα του για το χορό του Παλατιού”, του είπε εκείνη. “Πρόσταξα να μου κεντήσουν πασιφλόρες πάνω του. Αλλά οι ράφτρες είναι τόσο τεμπέλες!”» (σ. 45).

Όταν ειδικά έχει προηγηθεί η σκηνή με την εξαντλημένη και πεινασμένη ράφτρα που δεν έχει τι να δώσει στο άρρωστο παιδί της, για να το κάνει καλά και γι' αυτό ο ευτυχισμένος πρίγκιπας της στέλνει με το χελιδόνι το ρουμπίνι από το σπαθί του, ο παραπάνω διάλογος μεταξύ του τρυφερού και ρομαντικού άνδρα και της πεζής και ανάλγητης κοπέλας γίνεται ιδιαίτερα ειρωνικός και αποκτά μία οξεία κριτική διάσταση.

Τα παραπάνω ειρωνικά στιγμιότυπα, που αφήνουν να διαφανούν ορισμένοι από τους στόχους της κριτικής του Wilde, παραλείπονται στο διασκευασμένο κείμενο, γεγονός που αυτομάτως εγείρει το ζήτημα του αναγνώστη που αυτό υπονοεί. Το γεγονός ότι ο διασκευαστής επιλέγει να τα παραλείψει, παρ' όλο που δεν τίθεται ζήτημα καταληπτότητας από πλευράς της γλώσσας, υπονοεί ότι απευθύνεται σε παιδιά, τα οποία ή δεν μπορούν να συλλάβουν το λανθάνον νόημα τέτοιου είδους έμμεσων κοινωνικών σχολίων ή/και δεν μπορούν να αντιληφθούν τη σκοπιμότητά τους στο παραμύθι. Υπονοούνται, δηλαδή, παιδιά τόσο ανώριμα που δεν καταλαβαίνουν αν είναι καλό ή κακό που ο καθηγητής των μαθηματικών κατσουφιάζει, όταν οι μαθητές του ονειρεύονται αγγέλους, ή που δε διακρίνουν την πεζότητα της κοπέλας που σκέφτεται το φόρεμά της, ενώ ο αγαπημένος της της μιλά για την αγάπη. Αντίθετα, στο μεταφρασμένο κείμενο, στο οποίο τα παραπάνω αποσπάσματα μεταφράζονται κατά λέξη, υπονοείται ότι τέτοια υπονοούμενα είναι και ενδιαφέροντα, αλλά και κατάλληλα για εκείνα τα παιδιά που μπορούν με άνεση να διαβάσουν το κείμενο. Οι αναγνώστες, επομένως, που το μεταφρασμένο έργο, αλλά κατ' επέκταση και το *αφετηριακό* έργο του Wilde υπονοεί, είναι παιδιά που διαθέτουν τις απαιτούμενες γλωσσικές και αντιληπτικές ικανότητες, ώστε να κατανοούν όσα διαβάζουν, αλλά και την απαραίτητη ευαισθησία, ώστε να αντιληφθούν τόσο την πικρή ειρωνεία του Wilde, όσο και τον λόγο για τον οποίο περιλαμβάνει τα συγκεκριμένα στιγμιότυπα στην κεντρική πλοκή του παραμυθιού του.

Πρέπει να παρατηρήσουμε εδώ ότι η ειρωνεία, η οποία αποτελεί το βασικό εργαλείο της κοινωνικής/πολιτικής λειτουργίας ενός παραμυθιά, όπως ο Wilde, μπορεί, πράγματι, να είναι προβληματική στην περίπτωση της παιδικής λογοτεχνίας, όταν αυτή απευθύνεται σε πολύ νεαρούς αναγνώστες, πρωτο-σχολικής, αλλά και μεσο-σχολικής ίσως ηλικίας. Το χιούμορ, γενικά, μπορεί συχνά «να αποτελεί πρόκληση να προχωρήσει η σκέψη και πέρα από την επιφάνεια των πραγμάτων» (Γαβριηλίδου, 2014, σ. 3), αλλά ειδικά η ειρωνεία και η σάτιρα είναι πολύ ιδιαίτερα είδη χιούμορ, αφού απαιτούν «όχι μόνον προχωρημένη γνώση του περιβάλλοντος κόσμου και της γλώσσας, αλλά και «μία εμβάθυνση στις κωδικοποιήσεις» (Hunt, 2001, p. 136).

Για τους παραπάνω λόγους, ειρωνικά και σατιρικά σχόλια, όπως αυτά που συχνά χρησιμοποιεί ο Wilde, μπορεί πράγματι να αποτελέσουν «πρόβλημα», όταν χρησιμοποιούνται σε κείμενα που απευθύνονται σε μικρά παιδιά. Μπορούμε να υποθέσουμε, λοιπόν, ότι ο λόγος που οδήγησε τον διασκευαστή να παραλείψει τα παραπάνω αποσπάσματα δεν είναι το πολιτικό περιεχόμενο των κοινωνικών σχολίων που περιλαμβάνουν – τι «ακατάλληλο», άλλωστε, υπάρχει στο υπονοούμενο για την αγάπη ή σ' εκείνο για τα αγγελικά όνειρα των παιδιών; - αλλά το γεγονός ότι τα σχόλια αυτά δεν εκφέρονται με άμεσο και αναλυτικό τρόπο, αλλά με έναν τρόπο υπόγειο και ειρωνικό, ο οποίος θεωρήθηκε

«ακατάλληλος» για τις αντιληπτικές ικανότητες των πολύ νεαρών αναγνωστών που υπονοούνται.

Ανεξάρτητα, πάντως, από τις προθέσεις του διασκευαστή, οι οποίες έτσι κι αλλιώς δεν μπορούν να επιβεβαιωθούν, γεγονός παραμένει ότι σε τέτοιου είδους παραλείψεις και απλοποιήσεις από πλευράς του, διακρίνουμε την υποφώσκουσα παιδαγωγική αντίληψη ότι οι νεαροί αναγνώστες πρέπει να διευκολύνονται στην κατανόηση «δύσκολων» κειμένων και επομένως τα [διασκευασμένα] κείμενα πρέπει να «απλοποιούνται», ώστε να προσαρμόζονται στις αντιληπτικές ικανότητες εκείνων. Το ζήτημα, όμως, που μοιραία προκύπτει είναι, εάν και κατά πόσο αυτού του τύπου οι «διευκολύνσεις» υπέρ των αναγνωστών αντιβαίνουν στο ίδιο το νόημα του αρχικού έργου. Αλλά ας δούμε, πριν καταλήξουμε σε συμπεράσματα, μερικά ακόμη είδη αποσπασμάτων του αφετηριακού έργου τα οποία παραλείπονται.

Αν τα παραπάνω αποσπάσματα του αφετηριακού έργου (τα οποία παραλείφθηκαν στη διασκευή) στοχεύουν στην ιδεολογική φόρτιση του παραμυθιού, υπάρχουν άλλα αποσπάσματα, τα οποία πέραν της ιδεολογικής τους λειτουργίας, παίζουν κι έναν καίριο, δομικό θα λέγαμε, ρόλο στο παραμύθι, εφόσον είναι απαραίτητα για την κατασκευή των θεμελιωδών νοημάτων του. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το απόσπασμα, στο οποίο ο Ευτυχισμένος Πρίγκιπας εξηγεί, γιατί κλαίει. Παραθέτουμε από τη μετάφραση του αφετηριακού έργου:

«Όταν ήμουν ζωντανός κι είχα ανθρώπινη καρδιά, δεν ήξερα τι θα πει δάκρυ, γιατί ζούσα στο Παλάτι της Ξεγνοιασιάς, όπου δεν επιτρέπεται να μπει η θλίψη. Τη μέρα έπαιζα με τους φίλους μου στον κήπο και το απόγευμα πρωτοστατούσα στο χορό στη Μεγάλη Αίθουσα. Ολόγυρα στον κήπο υπήρχε ένας πανύψηλος τοίχος, αλλά ποτέ δεν είχα νοιαστεί να μάθω τι υπήρχε από πίσω του, όλα για μένα ήταν όμορφα. Οι αυλικοί μου με φώναζαν Ευτυχισμένο Πρίγκιπα κι ήμουν στ' αλήθεια ευτυχισμένος, αν ευτυχία θα πει ευχαρίστηση. Έτσι έζησα, έτσι πέθανα. Και τώρα που είμαι πεθαμένος, μ' έχουν στήσει τόσο ψηλά, για να μπορώ να βλέπω όλη την ασχήμια κι όλη την αθλιότητα της πόλης μου, και παρόλο που η καρδιά μου είναι καμωμένη από μολύβι, δεν μπορώ παρά να κλαίω πικρά» (σελ.44).

Στο διασκευασμένο κείμενο το μόνο που μένει από το παραπάνω απόσπασμα είναι τα παρακάτω λόγια: «[Κλαίω] γιατί βλέπω από εδώ πάνω όλη την ασχήμια και τη δυστυχία της πόλης», μία εξήγηση που όχι μόνο δεν μεταφέρει το νόημα του αφετηριακού έργου, αλλά εμποδίζει την κατανόησή του. Ο εννοούμενος αναγνώστης του διασκευασμένου παραμυθιού δεν γνωρίζει για την ξεγνοιασιά και την ευτυχία που χαρακτήριζε τη ζωή του Πρίγκιπα, όταν ήταν ζωντανός, δεν γνωρίζει ότι όσο ζούσε ο Πρίγκιπας δεν νοιαζόταν για το τι υπήρχε πίσω από τον τοίχο που περιέβαλε το παλάτι του, δεν γνωρίζει ότι ο Πρίγκιπας «δεν ήξερε τι θα πει δάκρυ». Επομένως, δεν μπορεί να κατανοήσει τη σημαντικότητα των δακρύων που χύνει τώρα που μπορεί πια, από το ψηλό βάθρο του, να βλέπει τη σκληρή ζωή των απλών ανθρώπων της πόλης. Κατά συνέπεια, ο εννοούμενος αναγνώστης του διασκευασμένου έργου δεν μπορεί να συλλάβει το νόημα της αυτογνωσίας, στην οποία φτάνει ο Ευτυχισμένος Πρίγκιπας⁸ και της μεταστροφής του από την απόλυτη ξεγνοιασιά στην έγνοια για τον άλλο, από την αδιαφορία στην αγάπη για τον άλλο. Δεν μπορεί, εντέλει, να συλλάβει το μέγεθος της ειρωνείας του πράγματος, ενός «ευτυχισμένου» δηλαδή πρίγκιπα, ο οποίος κλαίει. Η μη κατανόηση, όμως, των παραπάνω νοημάτων καταλύει και την ιδεολογική θέση που διαμορφώνεται πίσω από τις γραμμές του κειμένου για το νόημα της ευτυχίας και για τη σημαντικότητα της κοινωνικής ευθύνης.

Η εξομολογητική αφήγηση του πρίγκιπα εκφέρεται με τόσο απλό και κατανοητό τρόπο, τόσο από πλευράς γλώσσας, όσο και από πλευράς νοημάτων, ώστε δεν παρουσιάζει καμία δυσκολία για ένα παιδί που ξέρει καλά να διαβάσει, εκτός ίσως από την κατανόηση του φιλοσοφικού υπονοούμενου «αν ευτυχία θα πει ευχαρίστηση». Επιπλέον, η συγκίνηση που ο

⁸ Όπως παρατηρεί ο Richard Ellmann, όχι μόνον ο ίδιος ο Πρίγκιπας αλλά «οι περισσότεροι χαρακτήρες των παραμυθιών της συλλογής «Ο Ευτυχισμένος Πρίγκιπας» φτάνουν στην αυτογνωσία και στην αναγνώριση της ασχήμιας και της δυστυχίας. Ο Wilde δοξάζει την δύναμη της αγάπης ως μία δύναμη μεγαλύτερη από εκείνη του κακού ή του καλού» (1987, σ. 18).

Wilde επιδιώκει να προκαλέσει στον αναγνώστη του με την εξομολόγηση του Πρίγκιπα, πραγματώνεται μέσα από τόσο απλές και ανεπιτήδευτες φράσεις - «παρόλο που η καρδιά μου είναι καμωμένη από μολύβι, δεν μπορώ παρά να κλαίω πικρά» - που μπορούν χωρίς καμιά δυσκολία να αγγίξουν ένα παιδί αναγνώστη. Επομένως, δεν είναι το δυσνόητο ούτε της γλώσσας ούτε των νοημάτων του παραπάνω αποσπάσματος που μπορεί να εξηγήει την παράλειψή του. Η μόνη λογική, η οποία μπορεί να την υπαγορεύει, είναι η συντόμευση του αρχικού κειμένου σε ένα κείμενο που περιλαμβάνει μόνο, όσα ο διασκευαστής θεωρεί απολύτως απαραίτητα για τη ροή της πλοκής του παραμυθιού. Μία τέτοια λογική υπονοεί μικρά παιδιά – αναγνώστες τα οποία δυσκολεύονται ή βαριούνται να διαβάσουν μακροσκελή κείμενα και προτιμούν κείμενα που ρέουν γρήγορα ακολουθώντας την εξέλιξη δραματικών γεγονότων. Αντίθετα, ο αναγνώστης που υπονοείται στο μεταφρασμένο και στο αφηγηρικό κείμενο δεν είναι το μικρό παιδί της διασκευής, που είναι ανώριμο και σαν άτομο και σαν αναγνώστης, αλλά ένα παιδί που είναι σε θέση όχι απλώς να διαβάσει με ευκολία ένα παραμύθι αυτού του μεγέθους, αλλά που είναι κυρίως σε θέση να διαβάσει *πέρα από* την πλοκή, ένα παιδί δηλαδή αρκετά ώριμο, ώστε να μπορεί να σκέφτεται και να αντιλαμβάνεται τα νοήματα του παραμυθιού που διαβάζει.

Μία τελευταία γκάμα παραλειπόμενων στη διασκευή αποσπασμάτων που θα θέλαμε να εξετάσουμε είναι εκείνα που αφορούν τον άλλο κεντρικό χαρακτήρα του παραμυθιού, το χελιδόνι. Το πρώτο απόσπασμα αφορά τον λόγο για τον οποίο το χελιδόνι καθυστέρησε να φύγει για τις θερμές χώρες μαζί με τα άλλα χελιδόνια. Στο μεταφρασμένο κείμενο διαβάζουμε σχετικά:

«Μια νύχτα πέταξε πάνω απ' την πόλη ένα μικρό Χελιδόνι. Οι φίλοι του είχαν φύγει πέρα μακριά στην Αίγυπτο, αλλά αυτό είχε μείνει πίσω, γιατί ήταν ερωτευμένο με την πιο όμορφη Καλαμιά. Την είχε συναντήσει νωρίς την άνοιξη, καθώς πετούσε στο ποτάμι κυνηγώντας μια μεγάλη κίτρινη πεταλούδα, και τόσο είχε γοητευθεί από τη λυγερή της κορμοστασιά, που είχε σταθεί να κουβεντιάσει μαζί της. «Θέλεις να σ' αγαπώ;» είπε το Χελιδόνι που ήθελε να μπαίνει στο θέμα αμέσως, και η Καλαμιά τού έκανε μια βαθιά υπόκλιση» (σ. 42).

Στο διασκευασμένο κείμενο η αναφορά στο χελιδόνι είναι σύντομη και παραλείπει όλα τα σχετικά με τον έρωτα του πουλιού:

«Μια νύχτα πέταξε πάνω απ' την πόλη ένα μικρό χελιδόνι. Οι φίλοι του είχαν πετάξει νότια, για τις θερμές χώρες, έξι βδομάδες πριν, αλλά αυτό άργησε και βιαζόταν να φύγει μακριά, πριν δυναμώσει το κρύο» (σ. 66).

Η αντίληψη που υποβασιάζει μία τέτοια χονδροειδή παρέμβαση εκ μέρους του μεταφραστή φαίνεται να είναι ότι «ο σουρεαλιστικός έρωτας ενός Χελιδονιού με μια Καλαμιά αποτελεί μία μάλλον παράτολμη πρόταση, ένα κακό «πάντρεμα» ετερογενών υπάρξεων, ίσως και μία κοινωνική παράβαση» (Γαβριηλίδου, 2011, σ. 48). Ωστόσο, μία τέτοια εξήγηση είναι μάλλον επισφαλής, εφόσον η συγκεκριμένη παράλειψη είναι μία μόνο από τις πολλές που εντοπίζουμε. Ειδικά σε σχέση με το χελιδόνι, υπάρχουν στο αφηγηρικό κείμενο επανειλημμένες αναφορές που επίσης παραλείπονται στο δευτερογενές. Πρόκειται για τις μακροσκελείς περιγραφές που το ίδιο το χελιδόνι απευθύνει στον Πρίγκιπα σχετικά με το τι κάνουν οι φίλοι του στη μακρινή Αίγυπτο την ώρα που αυτό καθυστερεί την αναχώρησή του. Για παράδειγμα,

«Οι φίλοι μου τριγυρνούν ήδη στον Νείλο και κουβεντιάζουν με τα θεόρατα άνθη του λωτού. Δε θ' αργήσουν να πάνε στον τάφο του Μεγάλου Βασιλιά, για να αποκοιμηθούν...» (σελ.44).

Η, παρακάτω, «Με περιμένουν στην Αίγυπτο. Αύριο οι φίλοι μου θα πετούν στον Δεύτερο Καταρράκτη. Ο υποπόταμος παραμονεύει εκεί ανάμεσα στα βλαστάρια του πάπυρου και πάνω σ' έναν τεράστιο γρανιτένιο θρόνο κάθεται ο Θεός Μέμνονας» (σ. 46).

Οι περιγραφές αυτού του τύπου προσδίδουν κατ' αρχήν στο κείμενο τη σφραγίδα του λογοτεχνικού ύφους και μάλιστα του χαρακτηριστικού παραμυθιακού ύφους του Wilde. Χωρίς αυτές, το παραμύθι αλλοιώνεται ριζικά ως κείμενο, αφού απογυμνώνεται από το ιδιαίτερο στυλ του. Όμως, πέρα από την αισθητική του κειμένου, και σε επίπεδο νοηματικό αλλά και ιδεολογικό, η παράλειψη τέτοιων περιγραφών είναι καθοριστική. Σε επίπεδο νοηματικό, το πόσο ωραία περνούν οι φίλοι του τα χελιδόνια, το τι απολαύσεις, δηλαδή, το ίδιο στερείται παρατείνοντας την παραμονή του για χάρη του Πρίγκιπα αναδεικνύει το μέγεθος της θυσίας του. Επιπλέον, σε επίπεδο ιδεολογικό, η θυσία της δικής του χαράς και απόλαυσης - «σύντομα το παγωμένο χιόνι θα σκεπάσει τα πάντα εδώ. [Ενώ] στην Αίγυπτο ο ήλιος είναι ζεστός πάνω από τις φοινικιές...» (σελ. 49) - για χάρη του πρίγκιπα και, εντέλει, για χάρη των δυστυχισμένων της πόλης, αναδεικνύει την ηθική αξία του αλτρουισμού και της αγάπης για τον άλλο. Αυτή η συγκεκριμένη ιδεολογική θέση αρθρώνεται χωρίς περιστροφές, όταν αργότερα το χελιδόνι αποφασίζει να μείνει για πάντα κοντά στον Πρίγκιπα, μια κι εκείνος έχει χάσει πλέον τα μάτια του: «Όλη την επόμενη μέρα [το χελιδόνι] καθόταν στον ώμο του και του διηγόταν ιστορίες, για όσα είχε δει στις εξωτικές χώρες» (σελ. 50). Είναι εξαιρετικά λεπτοδουλεμένες και γοητευτικές οι περιγραφές των εξωτικών υπερφυσικών πλασμάτων και των υπέροχων τόπων που ο Wilde βάζει στο στόμα του χελιδονιού. Διότι, με αυτόν τον τρόπο η απάντηση του Πρίγκιπα αποκτά το βαρύ ιδεολογικό φορτίο που ο Wilde θέλει να περάσει στους αναγνώστες του:

«Αγαπημένο μου μικρό χελιδόνι, μου λες για ένα σωρό θαυμαστά πράγματα, κι όμως το πιο θαυμαστό απ' όλα είναι τα βάσανα των ανθρώπων. Δεν υπάρχει μεγαλύτερο Μυστήριο από την Δυστυχία. Πέταξε πάνω απ' την πόλη μου, μικρό χελιδόνι, και πες μου τι βλέπεις» (σελ. 50).

Παραλείποντας όλες τις αναφορές του χελιδονιού στα θαυμαστά πράγματα που έχει δει αλλά, επίσης, και σε όσα θλιβερά βλέπει τώρα πετώντας πάνω απ' την πόλη - «πέταξε πάνω από τα σκοτεινά σοκάκια κι είδε τα κατάγλωμα πρόσωπα πεινασμένων παιδιών να κοιτάζουν με μάτια χαμένα τους σκοτεινούς δρόμους...» (σελ. 52), και διατηρώντας μόνο την απάντηση του Πρίγκιπα, και μάλιστα χωρίς τη φράση «Δεν υπάρχει μεγαλύτερο Μυστήριο από την Δυστυχία», ο διασκευαστής αποδυναμώνει την ιδεολογική θέση που κατασκευάζει το αφηγηματικό παραμύθι και δεν δίνει στον εννοούμενο αναγνώστη του τις ευκαιρίες για σκέψη και προβληματισμό που ανοίγονται σ' εκείνο.

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρούμε ότι, πρώτον, λόγω των παραλείψεων, το δευτερογενές έργο είναι πολύ πιο σύντομο από το αφηγηματικό, γεγονός που υποδηλώνει ότι ο διασκευαστής θεωρεί το αφηγηματικό έργο υπερβολικά μεγάλο για τους αναγνώστες του. Μπορούμε, επομένως, με ασφάλεια να συνάγουμε ότι οι εννοούμενοι αναγνώστες του δικού του, διασκευασμένου κειμένου είναι μικρά παιδιά, σχολικής ηλικίας, που δεν έχουν επαρκή αναγνωστική άνεση ή που δεν μπορούν να συγκεντρωθούν σε τόσο μακροσκελή κείμενα.

Δεύτερον, εξετάζοντας τα αποσπάσματα που αφαιρούνται από τον διασκευαστή, αντιλαμβανόμαστε τι θεωρεί περιττό για τα παιδιά που υπονοεί. Όπως είδαμε, τα αφαιρούμενα τμήματα είναι σκηνές ή σχόλια που αφήνουν να εννοηθεί η από πλευράς του Wilde ειρωνική προσέγγιση και κριτική καταστάσεων και συμπεριφορών της κοινωνίας του, λεπτομερείς περιγραφές προσώπων, αντικειμένων, τόπων, αλλά και ολόκληρα επεισόδια, όπως ο έρωτας του χελιδονιού για την καλαμιά ή σκηνές, όπως εκείνες της δυστυχίας στους δρόμους της πόλης. Αυτού του είδους οι παραλείψεις υποδηλώνουν μία συνολική επιδίωξη απλοποίησης του αφηγηματικού κειμένου: η άποψη που υποδηλώνεται είναι ότι για τα παιδιά στα οποία απευθύνεται, το νόημα του παραμυθιού κατασκευάζεται επαρκώς μέσα από τα επεισόδια της πλοκής και ότι όλα τα παραπάνω δεν προσθέτουν κάτι ουσιαστικό στο παραμύθι. Υποδηλώνουν, ταυτοχρόνως, την άποψη ότι για τα παιδιά, στα οποία απευθύνεται, τα ειρωνικά σχόλια και τα ιδεολογικά υπονοούμενα ορισμένων σκηνών είναι ακατάληπτα και άρα περιττά. Ο εννοούμενος αναγνώστης της διασκευής απεικονίζεται, επομένως, ως ένα μικρό παιδί που μπορεί να παρακολουθεί τη γραμμική εξέλιξη των επεισοδίων της πλοκής, αλλά δεν έχει τα απαραίτητα προσόντα, ώστε να κατανοήσει κατ' αρχήν την ίδια την

ειρωνεία του Wilde και περαιτέρω τα κοινωνικά/ιδεολογικά υπονοούμενα του παραμυθιού που υποδηλώνονται μέσα από την ειρωνεία. Στο μεταφρασμένο έργο, αντίθετα, ο αναγνώστης που υπονοείται είναι ένα ώριμο παιδί που διαθέτει όλα εκείνα τα προσόντα που απαιτούνται για να προσλάβει τα ιδεολογικά υπονοούμενα του κειμένου που διαβάσει και να κατανοήσει τη σημασία και τη χρησιμότητά τους.

Καταλήγοντας, θα υποστηρίξουμε ότι με το να επιλέγει τι είναι «απαραίτητο» ή/και «κατάλληλο» για τους αναγνώστες του και τι όχι από το αφετηριακό κείμενο του Wilde, ο διασκευαστής δρα ως παιδαγωγός μάλλον παρά ως συγγραφέας. Ακριβέστερα, οι επιλογές του και οι παιδαγωγικές του αντιλήψεις υποδηλώνουν μία συγκεκριμένη άποψη, μία συγκεκριμένη προσέγγιση της διασκευής για παιδιά και ταυτόχρονα συγκροτούν την persona του εννοούμενου διασκευαστή. Περιγράφοντας, λοιπόν, τις επιλογές του Kent με έναν κάπως σχηματικό τρόπο, θα υποστηρίξουμε ότι έχει επιλέξει μία *παιδαγωγική* θεώρηση της διαδικασίας της διασκευής. Ακριβέστερα, θα λέγαμε ότι στο βωμό της παιδαγωγικής «ορθότητας» θυσίασε όχι μόνο την αισθητική του κειμένου που παρήγαγε, αλλά και τον εν δυνάμει ιδεολογικό του αντίκτυπο.

Ένα ακόμη συμπέρασμα, στο οποίο καταλήγουμε, είναι ότι ο διασκευαστής προλαμβάνει τις τυχόν απορίες που το αφετηριακό κείμενο θα μπορούσε να προκαλέσει στους μικρούς αναγνώστες του, αφαιρώντας τα επίμαχα σημεία. Θέτοντας το πρόβλημα με όρους της θεωρίας της πρόσληψης, θα λέγαμε ότι οι υπαινιγμοί του Wilde δημιουργούν νοηματικά κενά, τα οποία προκαλούν τον αναγνώστη να τα συμπληρώσει. Στην περίπτωση της συγκεκριμένης διασκευής, όμως, ο διασκευαστής δεν διευκολύνει το παιδί αναγνώστη με τη γνώριμη διασκευαστική τακτική της συμπλήρωσης των κενών, αλλά με την παράλειψη εκείνων των τμημάτων του αφετηριακού έργου που δημιουργούν τα νοηματικά κενά. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, όχι μόνο κατασκευάζει έναν ανώριμο *εννοούμενο* αναγνώστη, αλλά στερεί από τα *πραγματικά* παιδιά αναγνώστες τη δυνατότητα να «παλέψουν» με τις δυσκολίες του κειμένου. Εάν, όπως σωστά επισημαίνει η Margaret Meek, τα ίδια τα κείμενα διδάσκουν στους αναγνώστες τους πώς να τα διαβάζουν (Meek, 1988) και εάν, εντέλει, οι αναγνώστες μαθαίνουν τους μηχανισμούς της ανάγνωσης μέσα από τις *δυσκολίες* που συναντούν στα ίδια τα κείμενα (ό.π.), τότε η απλοποίηση σε τέτοιο βαθμό, όπως στην περίπτωση που εξετάσαμε, λειτουργεί σε τελική ανάλυση σε βάρος των νεαρών αναγνωστών, οι οποίοι ξεκινούν μία «καριέρα» αναγνώστη: διότι, η διευκόλυνσή τους αντιβαίνει στην απόκτηση πολύτιμης αναγνωστικής εμπειρίας.

Ένα συμπέρασμα που συνδέεται με το προηγούμενο είναι ότι δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι σε τι βαθμό ένα μικρό παιδί, που θα διαβάσει το αυθεντικό έργο του Wilde, θα καταλάβει τα εγγραφόμενα σ' αυτό νοήματα. Σίγουρα, όμως, όπως και πάλι επισημαίνει η Meek, θα «πάρει» από εκείνο αυτό, για το οποίο είναι έτοιμο (ό.π.). Μία «απλοποίηση» του αφετηριακού κειμένου, όπως αυτή που εξετάσαμε, παρεμποδίζει εντέλει τη δημιουργική διαλεκτική σχέση που θα μπορούσε να αναπτυχθεί μεταξύ του πλούσιου σε νοήματα και ιδεολογικά συμφοραζόμενα αυθεντικού έργου και του νεαρού αναγνώστη του.

Βιβλιογραφία

- Γαβριηλίδου, Σ. (2014). «Μεταφράζοντας το χιούμορ σε λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά: Οι περιπέτειες του χιούμορ στις *Περιπέτειες του Πινόκιο*» στο <http://ejournals.lib.auth.gr/humour>
- Γιαννικοπούλου, Α. (2011). «Δες κι αυτό! Η εικονογράφηση ως διασκευή». Στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου, (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν Ποτέ...Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά* (σσ. 151-164). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Ζερβού, Α. (1997). *Στη Χώρα των Θαυμάτων: Το Παιδικό Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών – Ενηλίκων*. Αθήνα: Πατάκης
- Καλκάνη, Ε. (2004). *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη* (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή). Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού. Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος.
- Οικονομίδου, Σ. (2011). Η δύναμη των εικόνων: εικονογραφικές διασκευές του «Εγωιστή Γίγαντα» του Oscar Wilde. Στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου, (Επιμ.), *Αφηγήσεις*

- που δεν τελειώνουν Ποτέ...Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά, (σσ. 165-184). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Οικονομίδου, Σ. (2011). Εισαγωγή – θεωρητικά προλεγόμενα. Στο Δ. Δαμιανού & Σ. Οικονομίδου, (Επιμ.), *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν Ποτέ...Κειμενικές και Εικονογραφικές Διασκευές για Παιδιά*, (σσ. 7-16). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Οικονομίδου, Σ. (2011) [2000]. *Χίλιες και μία Ανατροπές: η Νεότερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*. Αθήνα: Πατάκης.
- Οικονομίδου, Σ. (2016). *Το παιδί πίσω απ' τις λέξεις. Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*. Αθήνα: Gutenberg.
- Ουάιλντ, Ο., Lynch, P.J., (Εικον.) (1996). *Ιστορίες για Παιδιά* (Α. Παπασταύρου, Μτφρ.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Ουάιλντ, Ο. (1989). *Ο Ευτυχισμένος Πρίγκιπας*. Στο G. Kent & E. Kincaid, (Εικον.), *Τα Ζώα σε Απίθανες Ιστορίες* (Απόδοση: Α. Σιδέρη). Αθήνα: Ι. Σιδέρη.
- Χαντ, Π. (2001) [1991]. *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία* (Ε. Σακελλαριάδου & Μ. Κανατσούλη, Μτφρ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Beckson, K. (Eds.). (1970). *Oscar Wilde: the Critical Heritage*. New York: Barnes & Noble.
- Booth, W.C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Chambers, A., (1990) [1977]. *The Reader in the Book*. Στο P. Hunt., (Eds.), *Children's Literature. The Development of Criticism*. London and New York: Routledge.
- Ellmann, R. (1987). *Oscar Wilde*. New York: Alfred A. Knopf.
- Genette, G. (1982) [1977]. *Palimpsestes: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Goodenough, E. (1999). Oscar Wilde, Victorian Fairy Tales and the Meanings of Atonement, *The Lion and the Unicorn*, 23(3), 336-354.
- Holland, M. and Hart-Davis, R. (Eds.) (2000). *The Complete Letters of Oscar Wilde*. New York: Henry Holt & Company.
- Hunt, P. (Eds.) (1992). *Literature for Children: Contemporary Criticism*. London and New York: Routledge.
- Meek, M. (1988). *How Texts Teach what Readers Learn*. Woodchester, Stroud: The Thimble Press.
- Price, J. (1996). *A Map with Utopia: Oscar Wilde's Theory of Social Transformation*. New York: Peter Lang.
- Shavit, Z. (1986). *The Poetics of Children's Literature*. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Small, I. (2003). *Oscar Wilde: the Complete Short Fiction*. London: Penguin.
- Sumpter, C. (2008). *The Victorian Press and the Fairy Tale*. Palgrave: Macmillan.
- Zipes, J. (1991) [1983]. *Fairy Tales and the Art of Subversion: the Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. London, New York: Routledge.

Περίληψη

Η διασκευή για παιδιά είναι μία διαδικασία η οποία «στρέφει» ένα κείμενο που γράφτηκε για ώριμους αναγνώστες προς έναν άλλο τύπο αναγνώστη, έναν αναγνώστη-παιδί. Αυτή η στροφή σημαίνει ότι άλλος αναγνώστης υπονοούνταν στο αφηγηματικό κείμενο και άλλος υπονοείται στο διασκευασμένο. Λόγω της εμπλοκής των ενηλίκων τόσο στην παραγωγή όσο και στην «κατανάλωση» των παιδικών βιβλίων, το ζήτημα του σε ποιον τα παιδικά βιβλία εντέλει απευθύνονται αποκτά μία ιδιαίτερη βαρύτητα για τη μελέτη της παιδικής λογοτεχνίας γενικά, και των διασκευών πιο συγκεκριμένα. Όπως δείχνουμε στο παρόν άρθρο, διαβάζοντας μια διασκευή μπορούμε να κατανοήσουμε σε ποιον αυτή απευθύνεται, εάν εξετάσουμε προσεκτικά το ίδιο το κείμενο, δηλαδή τις δυσκολίες που το ίδιο παρουσιάζει για την κατανόησή του. Παράλληλα, διαβάζοντας μια διασκευή σε σχέση με το αφηγηματικό έργο μπορούμε να κατανοήσουμε το πόσο το έργο άλλαξε, επειδή απευθύνεται σε παιδιά: τι εξηγηματικά σχόλια προστέθηκαν σ' αυτό, και τι, κυρίως, παραλείφθηκε από αυτό. Οι αλλαγές αυτές αφήνουν να διαγραφεί το είδος του παιδιού - αναγνώστη στο οποίο η διασκευή απευθύνεται. Για να δείξουμε αναλυτικά, πώς διαφαίνεται ο εννοούμενος αναγνώστης-παιδί

μιας διασκευής, εξετάζουμε τις αλλαγές που υπέστη το αφετηριακό έργο του Oscar Wilde «Ο Ευτυχισμένος Πρίγκιπας» σε μία διασκευή του για παιδιά.