



# ΚΕΙΜΕΝΑ

για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική  
και τη διδακτική της Παιδικής και  
Εφηβικής Λογοτεχνίας



## ΚΕΙΜΕΝΑ/TEXTS

Children's literature E-journal

*TEXTS for the research, theory,  
criticism, and teaching of Children's  
and Adolescent Literature*

**ΤΕΥΧΟΣ 38ο**

ISSUE 38th

**ΙΟΥΛΙΟΣ 2023**

JULY 2023

**ISSN: 1790-1782**



**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**ΚΕΙΜΕΝΑ** για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, ISSN: 1790-1782

**ΚΕΙΜΕΝΑ**, ηλεκτρονικό περιοδικό Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας – Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Εργαστήριο Λόγου και Πολιτισμού, Αργοναυτών και Φιλελλήνων, 38221, Βόλος.

**ISSN : 1790-1782**

**Ιδρύτρια και Διευθύντρια:**

Καθηγήτρια Τασούλα Τσιλιμένη  
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας  
Π.Τ.Π.Ε, Εργαστήριο Λόγου και Πολιτισμού  
Αργοναυτών και Φιλελλήνων,  
38221, Βόλος.  
Τηλ.: 24210 74671

**Επιμέλεια έκδοσης:**

Τασούλα Τσιλιμένη, Καθηγήτρια, e-mail: [tsilimeni@uth.gr](mailto:tsilimeni@uth.gr)  
Ελένη Κονταξή, ΕΔΙΠ, e-mail: [kondax@uth.gr](mailto:kondax@uth.gr)  
Χρήστος Χαρακόπουλος, Υπ. Δρ. e-mail: [chrischarakop@uth.gr](mailto:chrischarakop@uth.gr)

**Υπεύθυνος επικοινωνίας:**

Χρήστος Χαρακόπουλος, Υπ. Δρ. e-mail: [keimena@uth.gr](mailto:keimena@uth.gr)

**Υπεύθυνος τεχνικής υποστήριξης:**

Γιάννης Κυριαζής  
Ηλεκτρονικός Μηχανικός Τ.Ε, Τεχνικός Εργαστηρίου Η/Υ  
e-mail: [iokyriaz@uth.gr](mailto:iokyriaz@uth.gr)

**Εξώφυλλο-Μακέτες:**

Χρήστος Χαρακόπουλος

©All rights reserved



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΚΑΛΩΣΟΡΙΣΜΑ</b> .....	σσ. i
--------------------------	----------

### ΑΡΘΡΑ

<i>Μαριάννα Μίσσιου &amp; Γιάννης Κουκουλάς</i> Πόσο γκράφικ νόβελ είναι ένα γκράφικ νόβελ;.....	1
---	---

<i>Άρτεμις Παπαηλία</i> Τα οπτικά Πολυ-αφηγήματα χωρίς λόγια (Wimmelbooks).....	20
--	----

<i>Γραμμένη-Ελένη Πουρνή</i> In Search of the Hill's Monsters: Children in Front of the Face of Evil.....	44
--	----

<i>Ρόζη-Τριανταφυλλιά Αγγελάκη</i> Μουσική και διαπολιτισμική αγωγή μέσα από τα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία.....	60
---	----

<i>Αγγελική Βελισσαρίου</i> Η έννοια της διασκευής σε έργα με αποδέκτη το παιδί. Σύγκριση και σχολιασμός του ιδεολογικού υπόβαθρου γραπτής πηγής και διασκευής. <i>Χάιντι</i> : από το βιβλίο στη μικρή οθόνη.....	76
---	----

<i>Βικτώρια Λαγκόγλου</i> Ποίηση για Παιδιά και Χιούμορ: «Ο Παπαγάλος» του Ζαχαρία Παπαντωνίου.....	100
--	-----

### ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

<i>Γεωργία Καραντώνα</i> Από την προσωπική μαρτυρία στο παιδικό βιβλίο γνώσεων: <i>Οι δικοί μου άνθρωποι</i> της Μαρίζας Ντεκάστρο.....	1-4
--	-----

Αγαπητές και Αγαπητοί,

Άλλο ένα τεύχος του περιοδικού μας με άρθρα ποικίλης θεματικής που εκφράζουν τα ερευνητικά ενδιαφέροντα των ερευνητών είναι στη διάθεσή σας.

Όπως γνωρίζετε τα KEIMENA έχουν υιοθετήσει τη μέθοδο της «τυφλής» κρίσης των άρθρων, για να διασφαλίζεται η αντικειμενική κρίση τους από ειδικούς στα θέματα των άρθρων που υποβάλλονται. Η κρίση ενός άρθρου είναι μια απαιτητική και κοπιαστική διαδικασία, την οποία αναλαμβάνουν μέλη ΔΕΠ της ημεδαπής και αλλοδαπής άνευ απόδοσης αμοιβής στους κριτές. Οι ευχαριστίες προς τους κριτές εκ μέρους μας είναι βαθιές, καθώς σε εκείνους στηρίζεται η δημοσίευση ή όχι άρθρων που πληρούν τις προϋποθέσεις επιστημονικότητας, εγκυρότητας και βιβλιογραφικής πληρότητας, ώστε το περιοδικό μας να διαθέτει την απαιτούμενη ποιότητα που απαιτεί το πεδίο της παιδικής λογοτεχνίας, να προχωρεί η έρευνα καθαυτή και να διαφαίνεται η εξέλιξη και οι τάσεις της. Θυμίζουμε επίσης ότι το περιοδικό δέχεται άρθρα και στην αγγλική γλώσσα.

Στο παρόν 38<sup>ο</sup> τεύχος φιλοξενούνται έξι άρθρα που υπογράφουν καθηγητές πανεπιστημιακών ιδρυμάτων, μεταδιδακτορικοί φοιτητές, εκπαιδευτικοί και υποψήφιοι διδάκτορες. Συγκεκριμένα και εν συντομία πρόκειται για τα εξής κείμενα με τη σειρά δημοσίευσης:

«Πόσο γκράφικ νόβελ είναι ένα γκράφικ νόβελ;» Το άρθρο που υπογράφεται από την Επίκουρη Καθηγήτρια το ΤΕΠΑΕΣ του Πανεπιστημίου Αιγαίου, Μαριάννα Μίσσιου και από τον Δρ. Γιάννη Κουκουλά, Διδάσκοντα στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ, επιχειρεί να προσδιορίσει τις διαφορές μεταξύ των graphic novel και των comics. Στο άρθρο προτείνεται η υιοθέτηση του μοντέλου της «πολυπλοκότητας» του Achim Heschel, το οποίο και εφαρμόζεται σε συγκεκριμένο βιβλίο χαρακτηρισμένο ως gn.

Τα πολυαφηγήματα, βιβλία δηλαδή που εμπεριέχουν πολυπρόσωπες, οπτικές ιστορίες είναι ένα είδος που όλο και πιο συχνά αρχίζει να ενδιαφέρει συγγραφείς και εκδότες. Η Άρτεμις Παπαηλία, Διδάσκουσα ΕΔΒΜ, μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, μας παρουσιάζει το είδος αυτό και τα ιδιαίτερα





χαρακτηριστικά του στο άρθρο της «Ένας αναδυόμενος τύπος εικονογραφημένου βιβλίου: Τα πολυ-αφηγήματα χωρίς λόγια» υποστηρίζοντας ότι οι ιστορίες αλληλοσυναντώνται και αλληλοπαραπέμπουν η μια στην άλλη, ώστε συνήθως είναι δύσκολος ο αυστηρός διαχωρισμός τους.

Η Φιλολόγος, με MSc στη Λογοτεχνία και το παιδικό βιβλίο του Π.Τ.Δ.Ε. του ΕΚΠΑ, Γραμμένη-Ελένη Πουρνή, ασχολείται με ένα μυθιστόρημα της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, το οποίο κυκλοφόρησε το 2002 και διαπραγματεύεται θέματα ρατσισμού και νεοναζισμού. Η αρθρογράφος στο άρθρο της "In search of the Hill's monsters: Children in front of the face of evil" επανεξετάζει το θέμα και το τοποθετεί σε νέα βάση αποδεικνύοντας τη διαχρονικότητα των βιβλίων και τους τρόπους με τους οποίους μπορούν να συμβάλουν στη διαμόρφωση κριτικής σκέψης των αναγνωστών.

Με τίτλο «Μουσική και διαπολιτισμική αγωγή μέσα από τα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία» συμμετέχει στο τεύχος η Ρόζη Αγγελάκη, διδάσκουσα με ΠΔ 407 και μεταδιδακτορική ερευνήτρια του ΤΕΠΑΕ του Α.Π.Θ. Σε τρία έργα διερευνά τον τρόπο που οι συγγραφείς επιχειρούν να εισάγουν το παιδί στην κοινωνικοποίηση μέσω της μουσικής, αλλά και στον σεβασμό προς του άλλους, καθώς η μουσική είναι μεν διεθνής γλώσσα, αλλά εμπεριέχει εθνοτικές και άλλες διαφορές.

Ζητήματα διασκευής θίγει η Αγγελική Βελισσαρίου, υποψήφια διδάκτωρ στο Π.Τ.Δ.Ε. του Α.Π.Θ. που υπογράφει το άρθρο «Η έννοια της διασκευής σε έργα με αποδέκτη το παιδί. Σύγκριση και σχολιασμός του ιδεολογικού υπόβαθρου γραπτής πηγής και διασκευής. Χάιντι: από το βιβλίο στη μικρή οθόνη». Συγκεκριμένα ασχολείται με τη μεταφορά του λογοτεχνικού έργου Χάιντι, στη μεταφορά του σε τηλεοπτική σειρά επεισοδίων, για να διαπιστώσει ότι οι διασκευές αυτής της μορφής, μολονότι δεν μεταφέρουν αυτούσιο το έργο-πηγή, κι ενώ μεταλλάσσουν πολλά στοιχεία του, ωστόσο καθιστούν την πηγή αναγνωρίσιμη.

Το τελευταίο άρθρο της Βικτώριας Δαγκόγλου, πτυχιούχου Τμήματος Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Πανεπιστημίου Πατρών, έχει τίτλο "Ποίηση για Παιδιά και Χιούμορ: «Ο Παπαγάλος» του Ζαχαρία Παπαντωνίου". Η Δαγκόγλου σκιαγραφεί το χιούμορ στα ποιητικά



**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**ΚΕΙΜΕΝΑ** για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, ISSN: 1790-1782

κείμενα που ποιητή που απευθύνονται στα παιδιά, σκιαγραφεί τα στοιχεία του υφολογικού στυλ του ποιητή και διερευνά κατά πόσο το εκλεπτυσμένο χιούμορ του λογοτέχνη στα ποιήματα της συλλογής του Τα Χελιδόνια (1920) μπορεί να προσελκύσει το ενδιαφέρον των μη ενήλικων αναγνωστών για την ποίηση.

Καλή ανάγνωση  
Καλό καλοκαίρι

Τασούλα Τσιλιμένη  
Διευθύντρια του περιοδικού  
Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Θεσσαλίας



**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**ΚΕΙΜΕΝΑ για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, σσ. 1-19, 04/07/2023, ISSN: 1790-1782**

## **Πόσο γκράφικ νόβελ είναι ένα γκράφικ νόβελ;**

**Μαριάννα Μίσσιου**

Επίκουρη Καθηγήτρια

ΤΕΠΙΑΕΣ Πανεπιστημίου Αιγαίου

missiou@aegean.gr

**Δρ. Γιάννης Κουκουλάς**

Διδάσκων στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ

gkukoulas@asfa.gr

### **Περίληψη**

Λαμβάνοντας υπόψη τους σημαντικότερους προβληματισμούς που έχουν ήδη αναπτυχθεί στην ελληνική και ξένη βιβλιογραφία σχετικά με τα γκράφικ νόβελς, και την αμηχανία που εξακολουθεί να υπάρχει γύρω από τον όρο, στο παρόν άρθρο γίνεται άλλη μια προσπάθεια αποσαφήνισης του πεδίου, τοποθετώντας τα και εξετάζοντάς τα μέσα από τη σχέση τους με τα κόμικς. Στη βάση αυτή, γίνεται προσπάθεια να εντοπισθεί η ειδοποιός διαφορά της κατηγορίας γκράφικ νόβελ από τις άλλες κατηγορίες που ανήκουν στην Ένατη Τέχνη. Καταγράφονται ορισμένα από τα κύρια και επαναλαμβανόμενα κριτήρια προσδιορισμού των γκράφικ νόβελς στην υπάρχουσα βιβλιογραφία και γίνεται προσπάθεια μιας κριτικής θεώρησής τους, η οποία ωστόσο αποδεικνύει τη μη στέρεη υπόστασή τους. Γι' αυτό και προτείνεται η υιοθέτηση του μοντέλου της «πολυπλοκότητας» όπως έχει αναπτυχθεί από τον Achim Heschel (2016). Τα χαρακτηριστικά της πολυπλοκότητας εφαρμόζονται στο *Logicomix* των Δοξιάδη et. al. (2008) και αποδεικνύεται ότι μπορεί να αναχθεί σε ένα μετρήσιμο κριτήριο του όρου γκράφικ νόβελ, ώστε, τουλάχιστον με τεχνικό τρόπο, να προσδιοριστούν η χρήση του αλλά και τα όριά του.

*Λέξεις-κλειδιά:* κόμικς, γκράφικ νόβελς, κριτήρια, πολυπλοκότητα

### **Abstract**

Considering the most important issues that have already been raised in the Greek and foreign literature reviews concerning graphic novels and the confusion that still exists surrounding the term, another attempt is made in this article to clarify the field, positioning the graphic novels and examining them through their relationship with comics. On this basis, a renewed attempt is made to identify the significant differences of the graphic novel category from the other categories belonging to the Ninth Art. Some of



the main and recurring criteria for defining graphic novels in the existing literature are examined and an attempt is made to analyze them critically. Due to the tenuous status of the field, the proposed analysis adopts the "complexity" model as developed by Achim Heschel (2016). The complexity characteristics are applied to *Logicomix* by Doxiadis et. al. (2008) and it will be shown that it can be reliably used as a measurable criterion of the term graphic novel so that, at least in a technical way, its use and limits can be determined.

*Keywords:* comics, graphic novels, criteria, complexity

### **Εισαγωγικά προλεγόμενα**

Ξεκινάμε θέτοντας δυο ζητήματα σχετικά με τον όρο με τον οποίο ασχολείται η παρούσα εργασία. Πρώτον, στον ελληνικό ερευνητικό, ακαδημαϊκό και εκδοτικό χώρο φαίνεται να έχει επικρατήσει ο όρος γκράφικ νόβελ, έναντι των διαφόρων αποπειρών απόδοσής του, όπως γραφιστικές αφηγήσεις, γραφιστικά μυθιστορήματα, μυθιστορήματα σε κόμικς ή, ακόμα, εικονογραφηγήματα, εικονιστορήματα και εικονιστορίες. Υιοθετούμε και εμείς αυτόν τον όρο, κατά τεκμήριο πιο δόκιμο από τους υπόλοιπους. Το δεύτερο ζήτημα αφορά τον τρόπο γραφής του όρου, για τον οποίο εξακολουθεί να παρατηρείται μια ασυνέπεια: *graphic novel(s)* με λατινικούς χαρακτήρες ή γκράφικ νόβελ(ς) με ελληνικούς; Υιοθετούμε λοιπόν τη φωνητική μεταγραφή του ξένου όρου *graphic novel(s)* ως γκράφικ νόβελ(ς), σύμφωνα και με την ήδη από πολλών ετών καθιερωμένη μεταγραφή του όρου *comics* σε κόμικς.

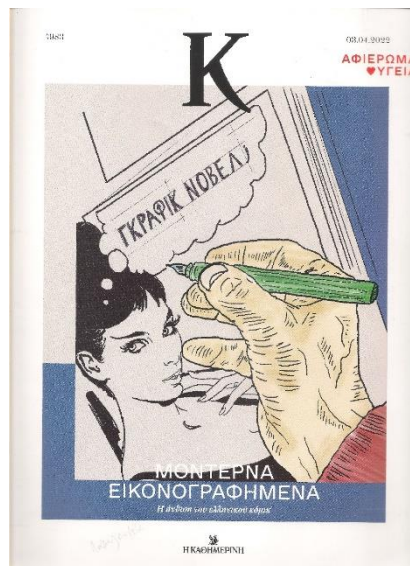
Σχετικά με την πρώτη εμφάνιση του όρου γκράφικ νόβελ, τη δεκαετία του 1960, ένα από τα πλέον χρησιμοποιημένα εδάφια στη σχετική βιβλιογραφία είναι η αναφορά στον Richard Kyle, ο οποίος, το 1964, εισήγαγε τον όρο. Μιλώντας για το περιοδικό *Tops*, το χαρακτήρισε με τον ακόλουθο τρόπο: «[...] ήταν μια ειλικρινής προσπάθεια να βγουν τα κόμικς από τον νεανικό χώρο. Και [ήταν] [...] ένα [περιοδικό κόμικς] πολλά υποσχόμενο, ούτε αστέιο, ούτε καρτουνίστικο, ούτε κακογραμμένο, ούτε για παιδιά». Διαφαίνεται λοιπόν η φιλοδοξία του Kyle να περιγράψει ένα κόμικς για ενήλικους που θα «απελευθέρωνε» το μέσο από τις προκαταλήψεις περί «ευτελούς» και «παιδαριώδους»<sup>1</sup>, που κουβαλούσε, και που θα απενοχοποιούσε τη διαδικασία της ανάγνωσής τους για τους «σοβαρούς» και «ώριμους» ενήλικους αναγνώστες. Η αλήθεια είναι ότι ο Kyle επικεντρωνόταν, μέσω της ιστορικής εξέλιξης του μέσου, κυρίως σε τρία χαρακτηριστικά υπό διαρκή αναδιαμόρφωση: πρώτον, στο εικαστικό σκέλος των κόμικς το οποίο βελτιωνόταν συνεχώς προς το ρεαλιστικότερο και απομακρυνόταν από το σχηματικό και απλό (καρτουνίστικο) στίλ, δεύτερον, στην ηλικία του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνονταν δημιουργοί και εκδότες, μια ηλικία που γινόταν όλο και μεγαλύτερη και, τρίτον, στη σταδιακή εγκατάλειψη του κωμικού (ή κατεξοχόν κωμικού) περιεχομένου, εξαιτίας του οποίου οι πιο γνωστοί ως τότε όροι ήταν οι κόμικ στριπς

<sup>1</sup> Η «ευτέλεια» αναφέρεται στον χαρακτηρισμό των κόμικς ως λογοτεχνίας «φυγής» ή ως ερωτικής λογοτεχνίας (Morgan, 2003, σ. 179). Το «παιδαριώδες» αναφέρεται στην προκατάληψη για τα κόμικς ως τέχνης που απευθύνεται σε ανήλικο κοινό (Groensteen, 2006, σ. 32).



(comic strips)<sup>2</sup> και κόμικς, όπως μεταφράζονται στα ελληνικά τα κόμικς σε τεύχη (comic books)<sup>3</sup>, όροι που ως προς το πρώτο συνθετικό τους ήταν πλέον ανεπαρκείς για την περιγραφή πιο πολυεπίπεδων ιστοριών κοινωνικής και πολιτικής θεματολογίας, περιπετειών, βιογραφιών, αυτοβιογραφιών κ.ά.

Έκτοτε, οι διάφορες πραγματώσεις των γκράφικ νόβελς είναι πολλές και ποικίλες. Δυσκολεύεται έτσι κάθε προσπάθεια κατηγοριοποίησής τους, ενώ, συνεχώς προστίθενται νέα κριτήρια, που με τη σειρά τους ακυρώνονται. Γι' αυτό, ακόμα και σήμερα, παρατηρείται αδυναμία στον προσδιορισμό τους και ο όρος εξακολουθεί να είναι συγκεχυμένος<sup>4</sup>. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύγχυσης αυτής αποτελεί το εξώφυλλο του ένθετου *Κ* της Καθημερινής της 3<sup>ης</sup> Απριλίου 2022, στο οποίο συμπυκνώνεται η αμηχανία που παρατηρείται γύρω από βιβλία που συνδυάζουν λέξεις και εικόνες για να διηγηθούν μια ιστορία. Ο τίτλος του ένθετου είναι *Μοντέρνα Εικονογραφημένα* και συμπληρώνεται από τον υπότιτλο *Η άνθιση του ελληνικού κόμικς*. Η εικόνα δείχνει ένα χέρι που ζωγραφίζει ένα γυναικείο πρόσωπο στο εξώφυλλο ενός περιοδικού με τον τίτλο *ΓΚΡΑΦΙΚ ΝΟΒΕΛ*. Βλέποντάς το, θα μπορούσε κανείς να



συμπεράνει ότι τα κόμικς ανήκουν στην κατηγορία των εικονογραφημένων βιβλίων, και

<sup>2</sup> Σύντομα κόμικς που αναπτύσσονται συνήθως σε μια λωρίδα, αποτελούνται από τρεις ή τέσσερις βινιέτες, αντλούν την προέλευσή τους από τις εφημερίδες, ενώ σήμερα έχουν επεκταθεί και στο διαδίκτυο.

<sup>3</sup> Στην αγγλοσαξωνική γλώσσα, τα *comic books* είναι τεύχη, συνήθως σε συνέχειες, σχεδόν πάντα 24 ή 32 σελίδων με συγκεκριμένη περιοδικότητα. Ο Rhoades (2008, σ. 2), με μια εσκεμμένη απλοποίηση, τα περιγράφει ως εξής, επισημαίνοντας εντούτοις τις πάρα πολλές εξαιρέσεις που υπάρχουν: «συνήθως ένα περιοδικό που αποτελείται από 32 σελίδες συν το εξώφυλλο και περιέχει διαδοχικά καρτέ από τετράχρωμη τέχνη και γραμμένους διαλόγους που αφηγούνται μια ιστορία για ψυχαγωγικούς σκοπούς».

<sup>4</sup> Για αφιερώματα στα γκράφικ νόβελς και τη σχετική προβληματική βλ. ενδεικτικά α) το τεύχος 26 του ηλεκτρονικού περιοδικού *Keimena* (Δεκέμβριος 2017), και β) την ημερίδα *Ta Graphic Novels: Απαιτητικές Αφηγήσεις από μια Ωριμη Φόρμα των Κόμικς* (2019).



η λέξη «μοντέρνα» έρχεται να δηλώσει τη ρήξη με ένα παρελθόν, ενδεχομένως με το υποτιμητικό παρελθόν των κόμικς. Επιπλέον, οι γραμμένες με κεφαλαία γράμματα και στην ελληνική αλφάβητο λέξεις γκράφικ νόβελ υποδηλώνουν τη σιωπηρή αποδοχή και υιοθέτηση ενός όρου, που αν και δεν είναι πλήρως ξεκάθαρο το περιεχόμενό του, η χρήση του ξεπερνά άκοπα την ανάγκη άρσης της ιστορικής αδικίας που βαρύνει τα κόμικς εδώ και δεκαετίες.

Όταν μιλάμε γενικά για τα κόμικς, λίγο – πολύ, αναγνωρίζουμε τι είναι. Τα αναγνωρίζουμε με βάση κάποια στοιχειώδη μορφικά χαρακτηριστικά, εκ των οποίων, το κυριότερο είναι οι συμπαρατιθέμενες διαδοχικές και, όπως λέει ο Groensteen, αλληλέγγυες εικόνες (1999, σ. 21). Άλλωστε, ένας από τους πρώτους ορισμούς των κόμικς ο οποίος προτάθηκε από τον Will Eisner, εμβληματικό δημιουργό και θεωρητικό των κόμικς, περιοριζόταν απλώς στην εξής διατύπωση: «sequential art», δηλαδή «τέχνη της διαδοχής», χωρίς ωστόσο να εξειδικεύει ποιας ακριβώς διαδοχής, της χωρικής ή της χρονικής, μια και αυτές οι δυο είναι αξεδιάλυτα συμπλεγμένες και αλληλοεξαρτώμενες στα κόμικς. Η απόδοση του συγκεκριμένου περιεχομένου στον όρο κόμικς από τον McCloud αποτελεί μια καλή βάση συνεννόησης. Τα όριζε ως «συμπαρατιθέμενες αναπαραστατικές και άλλες εικόνες σε εσκεμμένη διαδοχή με στόχο να μεταφέρουν πληροφορίες και/ή να προκαλέσουν μια αισθητική αντίδραση στον θεατή» (1994, σ. 9)<sup>5</sup>. Παραμένει ωστόσο προβληματική για πολλούς λόγους: το διαζευκτικό «ή» τοποθετείται εσφαλμένα και καταχρηστικά καθώς κάθε εικόνα προκαλεί αναπόφευκτα αισθητική αντίδραση στον θεατή της. Από τον ορισμό απουσιάζει η αναγκαία αναγνωστική επιφάνεια πάνω στην οποία αναπτύσσεται μια ιστορία (χαρτί, τοίχος, οθόνη κ.λπ.) με αποτέλεσμα να μη γίνεται διάκριση μεταξύ των κόμικς και των κινούμενων σχεδίων (animation) ή ακόμα και μεταξύ των κόμικς και διαδοχικά τοποθετημένων γλυπτών τα οποία αναπαριστάμενα σε επιφάνεια αποτελούν εικόνες. Απουσιάζει επίσης η έννοια της αφήγησης (λεκτικής ή μη), της προϋπόθεσης δηλαδή για τη θεώρηση διαδοχικών εικόνων ως σκόπιμα τοποθετημένων μερών ενός συνόλου. Πάνω απ' όλα, ο ορισμός αυτός αποτελεί μια ανιστορική και φορμαλιστική διατύπωση που δεν λαμβάνει υπόψη του το πολιτισμικό πλαίσιο, τα συγκείμενα και τις συνθήκες εντός των οποίων αξιώνει την εφαρμογή και νομιμοποίησή του. Η έννοια των διαδοχικών εικόνων στα κόμικς επαναλαμβάνεται και από τον Πέτρο Μαρτινίδη, ο οποίος δίνει τον ορισμό: «Η τέχνη της αφήγησης ιστοριών με διαδοχή σχεδιασμένων εικόνων στην τυπογραφική επιφάνεια» (1991, σ. 14), μη αναφέροντας εκ των πραγμάτων την επιφάνεια μιας οθόνης, καθώς ο ορισμός του προτάθηκε πριν από τη δημοσίευση κόμικς σε ηλεκτρονικά μέσα. Δίνοντας περισσότερο βάρος στις εικόνες, οι Randy Duncan και Matthew Smith λένε ότι «η λέξη κόμικς είναι ένας χρήσιμος γενικός όρος για την περιγραφή του φαινομένου της εσκεμμένης συμπαραθέσης εικόνων σε διαδοχή» (2009, σ. 3). Τέλος, σημειώνεται ο ταυτολογικός ορισμός του Σκαρπέλου: «Κόμικς είναι ό,τι παράγεται, πωλείται και αγοράζεται για να καταναλωθεί ως κόμικς» (2000, σ. 48).

<sup>5</sup> Η μετάφραση είναι δική μας.





Ακόμα όμως κι αν δεν υπάρχει ένας κοινός αποδεκτός ορισμός για τα κόμικς (πολύ περισσότερο για τα γκράφικ νόβελς), δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι αποτελούν ένα αυτοδύναμο εκφραστικό μέσο. Είναι ένας «καλλιτεχνικός, πολυτροπικός λόγος με τους κώδικες και τους κανόνες του» (Hescher, 2016, σ. 43), που μεταδίδει ένα μήνυμα. Ένα μέσο με «έναν ιδιαίτερο τρόπο ανάγνωσης που παρέχουν οι αφηγηματικές ιδιαιτερότητες, οι συμβάσεις και οι κώδικες της γλώσσας των κόμικς» (Solour, 2012, σ. 349). Αλλά η ειδοποιός διαφορά του μέσου των κόμικς από τα άλλα αφηγηματικά μέσα είναι η ιδιαιτερότητα των αφηγηματικών εργαλείων, και όχι οι σχεδιαστικοί κώδικες, οι οποίοι εξαρτώνται από παραμέτρους που έχουν να κάνουν με την αισθητική και τις δυνατότητες του καλλιτέχνη, την εποχή, τις τάσεις κλπ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μπαλόني που φιλοξενεί τους διαλόγους των χαρακτήρων, το οποίο συστηματοποιήθηκε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>6</sup>, ενώ, ο Rodolphe Töpffer, ο οποίος θεωρείται πατέρας των κόμικς<sup>7</sup>, δεν το χρησιμοποιούσε, προτιμώντας να τοποθετεί τους διαλόγους και τα κείμενα κάτω από τις εικόνες, τεχνική που εφαρμοζόταν επίσης και στα ιστορικά γαλλικά κόμικς *Epinal* κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, για να μην υποβαθμίζεται το εικαστικό μέρος. Το σχήμα των μπαλονιών μπορεί να πάρει ποικίλες μορφές (τετράγωνο, ορθογώνιο, παράγωνο, ελλειπτικό, στρογγυλό κ.α.) ή ακόμα και να απουσιάζει παντελώς, αρκεί να βρίσκεται κοντά στο κεφάλι του χαρακτήρα που μιλάει. Η επιλογή των μπαλονιών εξαρτάται από τον καλλιτέχνη ή ακόμα και από τις σχολές, πολύ περισσότερο από τις προσταγές ενός κώδικα των κόμικς. Συμπερασματικά, η βάση των κόμικς παραμένει πάντα η ίδια: τα διαβάζουμε κατανοώντας τη σχέση μεταξύ των μερών και του όλου, δηλαδή αντιλαμβάνομαστε θραύσματα και ταυτόχρονα τη γραμμική ακολουθία του έργου<sup>8</sup>.

Επιπλέον, η κατάτμηση της ιστορίας (το ντεκουπάζ προς αναλογία του κινηματογραφικού μοντάζ και με δεδομένο ότι τα κόμικς αξιοποίησαν αυτή τη δυνατότητα πολύ πριν από το σινεμά) και η διαχείριση του χώρου (η διάταξη της σελίδας) αποτελούν δύο άρρηκτες πράξεις, που αλληλοκαθορίζονται συνεχώς, όπως έχει δείξει ο Groensteen (1999) μιλώντας για το «σύστημα» των κόμικς. Τα χαρακτηριστικά αυτά παραμένουν αμετάβλητα κατά την κατασκευή μιας ιστορίας σε κόμικς. Αυτό ισχύει τόσο για τα αμερικανικά *comic books*, τα γαλλοβελγικά *bande dessinées*, τα ιαπωνικά *manga*,

<sup>6</sup> Για την εξέλιξη και χρήση του μπαλονιού στα κόμικς, βλ. περισσότερα στο αντίστοιχο κεφάλαιο στο βιβλίο του David Carrier, *The Aesthetics of Comics* (2000, σ. 27).

<sup>7</sup> Ωστόσο, για την πλειονότητα των Αμερικανών ιστορικών του είδους, πατέρας των κόμικς θεωρείται ο Richard Outcault, δημιουργός του *Yellow Kid* κατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Και η αλήθεια είναι ότι το *Yellow Kid* συμπυκνώνει πολλά από τα σύγχρονα χαρακτηριστικά των κόμικς, όπως η μαζική κυκλοφορία και αναπαραγωγή μέσω των εφημερίδων, ο σταθερός χαρακτήρας, η περιοδικότητα της κυκλοφορίας, η κατοχύρωση πνευματικών δικαιωμάτων κ.ά.

<sup>8</sup> Βλ. McCloud και το φαινόμενο της «ολοκλήρωσης», το οποίο περιγράφει ως το φαινόμενο του «να παρατηρεί κανείς τα μέρη αλλά να αντιλαμβάνεται το σύνολο» και το επεξηγεί ως τη διανοητική συμπλήρωση του ατελούς με βάση προηγούμενες εμπειρίες (2014, σ. 63).



τα ιταλικά *fumetti* κλπ<sup>9</sup>. Τα κόμικς λοιπόν, με την ευρεία τους έννοια, είναι ένα μέσο επειδή λειτουργούν ως όχημα αισθητικών αξιών που μεταφέρει πληροφορίες μέσα σε ένα συγκεκριμένο σύνολο με σημειωτικούς και γλωσσικούς κώδικες (Hescher, 2016, σ. 41). Το σύνολο αυτών των κωδίκων βρίσκεται, ωστόσο, υπό διαρκή διαμόρφωση και δεν πρόκειται για ένα κλειστό σύστημα και ποτέ δεν υπήρξε τετελεσμένο και παγιωμένο. Αυτό αποδεικνύεται από μια περιοδολογικού τύπου εξέταση της χρονικής εξέλιξης των κωδίκων<sup>10</sup>. Επιπλέον των μπαλονιών, που αναφέρθηκαν παραπάνω, οι ονοματοποιίες (λεκτικές αποδόσεις των ήχων), η αφαιρετικότητα στην αφήγηση, η κινησιολογία των χαρακτήρων, οι χρονικές χασμωδίες, και άλλα αυτονόητα σήμερα συστατικά των κόμικς, δεν αποτελούν παρά μια σειρά από ευφυείς συμβάσεις που προτάθηκαν, δοκιμάστηκαν, έγιναν αποδεκτές και εντέλει καθιερώθηκαν όπως κατέδειξε με πληθώρα ευφών παραδειγμάτων ο Mort Walker (1980). Στο πλαίσιο αυτό, τα γκράφικ νόβελς δεν είναι άλλο ένα διαφορετικό μέσο, γιατί το μέσο είναι πολιτισμικά διακριτό και ορίζεται μέσα από μια σημειωτική δομή (ή περισσότερες) για να επικοινωνήσει έντεχνα διάφορους τύπους πληροφοριών. Τα γκράφικ νόβελς δεν χρησιμοποιούν κανένα νέο σημειωτικό σύστημα και συνάμα ορίζονται από τους υλικούς και πολιτιστικούς περιορισμούς που συνδέονται με το μέσο, που, τονίζουμε, είναι τα κόμικς.

#### **Για τις εσωτερικές κατηγορίες του μέσου των κόμικς**

Οδηγούμαστε λοιπόν στην ανάγκη να διακρίνουμε τις εσωτερικές κατηγορίες που παρουσιάζονται στους κόλπους του μέσου, οι οποίες επηρεάζονται από τον τρόπο που διανέμονται τα κόμικς, αλλά και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που έχουν οικειοποιηθεί στην πορεία τους. Προκειμένου λοιπόν να κατηγοριοποιήσει τα έργα, ο Achim Hescher χρησιμοποίησε τη θεωρία των πρωτοτύπων (prototype theory) (2016, σ. 43), μια θεωρία εννοιακής κατηγοριοποίησης, η οποία είναι ευρύτατα αποδεκτή στη γνωσιακή γλωσσολογία. Σύμφωνα με το σχήμα του Hescher, και σε αντιδιαστολή με τη λεκτική αφήγηση (verbal narration), ο όρος σχεδιαστική αφήγηση<sup>11</sup> (graphic narration) χρησιμοποιείται ως πρωτεύουσα κατηγορία που χωρίζεται σε φόρμες. Τέτοιες φόρμες, κατά Hescher, είναι τα κόμικ στριπς (comic strips), τα βιβλία κόμικς (books comics)<sup>12</sup>, οι γελοιογραφίες κ.ά.

Ο Hescher διακρίνει τη γενικότερη κατηγορία των βιβλίων κόμικς σε γκράφικ νόβελς και στα παραδοσιακά περιοδικά κόμικς, τα ονομαζόμενα στην αγγλοσαξονική γλώσσα *comic books*. Η κάθε μια από αυτές τις φόρμες περιλαμβάνει διαφορετικά είδη. Για παράδειγμα, τα γκράφικ νόβελς είναι υποείδος της σχεδιαστικής αφήγησης και τα

<sup>9</sup> Οι όροι αυτοί παραπέμπουν στους τρόπους με τους οποίους τα κόμικς ονομάζονται σε κάθε χώρα (Μίσσιου, 2010, σ. 27 και 355-356).

<sup>10</sup> Βλ. τη σχετική προβληματική στο Μίσσιου, 2010, σ. 28-30.

<sup>11</sup> Χρησιμοποιούμε την απόδοση «σχεδιαστική αφήγηση» κατ'αναλογία με τον όρο *littératures dessinées* του Morgan (2003), που έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως «σχεδιαστικές λογοτεχνίες» (Μίσσιου, 2020, σ. 20).

<sup>12</sup> Προφανώς ο Hescher αναφέρεται στη γενική κατηγορία των βιβλίων που αναπτύσσουν την αφήγηση τους με τα εργαλεία της Ένατης Τέχνης και όχι μόνο στα περιοδικά τεύχη κόμικς.





απομνημονεύματα (graphic memoirs), τα βιογραφικά και αυτοβιογραφικά ή τα δημοσιογραφικά ρεπορτάζ είναι υποείδη της κατηγορίας γκράφικ νόβελς (Hescher, 2016, σ. 43). Ως παραδείγματα τέτοιων έργων αναφέρονται το *Maus* του Art Spiegelman, το *Palestine* του Joe Sacco, και το *Fun Home* της Alison Bechdel.

Στο σημείο αυτό είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι τα προαναφερόμενα έργα βαφτίστηκαν γκράφικ νόβελς πολύ μετά την πρώτη τους κυκλοφορία. Κόμικς λέγανε και το *Maus* του Art Spiegelman και το *Palestine* του Joe Sacco, ενώ το *Fun Home* της Alison Bechdel ονομάζεται *tragicomix* από την ίδια του τη δημιουργό, χρησιμοποιεί δηλαδή τη λέξη κόμικς ως δεύτερο συστατικό του όρου που προτείνει εκείνη. Αντιθέτως, ο Craig Thompson όριζε το βιβλίο του, *Blankets* ως «εικονογραφημένο μυθιστόρημα» (illustrated novel), θυμίζοντας τα *Κλασικά Εικονογραφημένα* (Classics Illustrated) μιας άλλης εποχής, αν και στις μεταγενέστερες εκδόσεις του βιβλίου, ο όρος στο εξώφυλλο έχει αλλάξει σε γκράφικ νόβελ. Οι υπεύθυνοι έκδοσης του περιοδικού *Raw*, Art Spiegelman και Françoise Mouly, είχαν επιλέξει τον προσδιορισμό «Graphic Magazine», το περιεχόμενο του περιοδικού *Escape* χαρακτηριζόταν ως «story-strips», το περιοδικό *Prime Cuts* είχε επιλέξει τον χαρακτηρισμό «Words & Pictures», το *Drawn & Quarterly* την επεξήγηση «Picture Story Book», ο Dan Clowes για το *Ice Haven* τον προσδιορισμό «comic-strip novel», ο Ted Rall για το *To Afghanistan and Back* την περιγραφή «graphic travelogue», ο Αλεξάνταρ Ζόγκραφ για το *Χαιρετίσματα από τη Σερβία* «A Cartoonist's Diary», ο Chester Brown για το *I Never Liked You* τη φράση «A Comic-Strip Narrative», ο Spain Rodriguez για το *Che* το «graphic biography». Όλοι οι παραπάνω χαρακτηρισμοί δεν αφορούν τίποτα άλλο από τα κόμικς.

Επιστρέφοντας στις κατηγορίες του Hescher, κρίνουμε ότι αυτές είναι πολύ χρήσιμες, επειδή σε κάθε αφήγηση χρησιμοποιούνται διαφορετικά αφηγηματικά εργαλεία, ανάλογα με το είδος και τη μορφή που θα επιλεγεί για να αναπτυχθεί η ιστορία. Δηλαδή, ένα κόμικς στριπ μιας λωρίδας, ένα ένθετο κόμικς δύο ή τεσσάρων σελίδων, ένα άλμπουμ σαράντα οκτώ σελίδων, ένα εβδομαδιαίο μάνγκα εκατό σελίδων ή ένα γκράφικ νόβελ εξακοσίων σελίδων, το καθένα από αυτά θα ακολουθήσει διαφορετικούς ρυθμούς, τα στάδια της πλοκής θα στηθούν διαφορετικά, το σασπένς και οι κορυφώσεις θα είναι διαφορετικές κ.ο.κ. Ακόμη και το μέγεθος της σελίδας επηρεάζει τον τρόπο ανάπτυξης της αφήγησης. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο ένας τρόπος είναι καλύτερος από τον άλλον. Συνεπώς, δεν έχει νόημα να μιλάει κανείς για την ανωτερότητα των γκράφικ νόβελς έναντι όλων των άλλων σχεδιαστικών αφηγήσεων, πολύ περισσότερο, όταν με την πάροδο του χρόνου, ο όρος αυτός χαρακτηρίζει πολλά και διαφορετικά έργα, όπως θα καταδειχθεί παρακάτω.

Ως εκ τούτου, τα γκράφικ νόβελς είναι απλώς μια φόρμα, μια υποκατηγορία του μέσου των κόμικς ή καλύτερα, πολλές φόρμες που χρησιμοποιούν τον ίδιο χαρακτηρισμό, άλλοτε καλοπροαίρετα και άλλοτε εκμεταλλεζόμενες τόσο τη σύγχυση που προαναφέρθηκε όσο και εκφράζοντας ένα βεβιασμένο άγχος να απαγκιστρωθούν από το παρελθόν του μέσου – δυστυχώς επικυρώνοντας ακουσίως την πολεμική ρητορική που είχε ασκηθεί επί μακρόν παλαιότερα εναντίον των κόμικς από



συντηρητικές αφετηρίες. Η σύγχυση ως προς τη χρήση του όρου καθώς και η πρόσφατη υπερπληθωριστική τάση της εφαρμογής του αποδεικνύεται από την περίπτωση ενός βιβλίου με δυο ονόματα. Αναφερόμαστε στο σπουδαίο βιβλίο του Roger Sabin με τίτλο *Comics, Comix & Graphic Novels – A History of Comic Art* που κυκλοφόρησε πρώτη φορά στα αγγλικά το 1996. Ήταν μια εποχή που ο όρος δεν είχε καθιερωθεί, ούτε καν χρησιμοποιηθεί στα ελληνικά. Όταν οι εκδόσεις Terzo Books κυκλοφόρησαν το βιβλίο στα ελληνικά έναν χρόνο αργότερα, προχώρησαν σε δυο μεταφραστικές λαθροχειρίες οι οποίες, εκτός των άλλων, λειτούργησαν και αυτοϊπονομευτικά για το προϊόν τους: αποδίδοντας τον τίτλο ως *Κόμικς ή Κόμιξ; Η Ιστορία μιας «σχεδόν» τέχνης* από τη μια πρόσθεσαν ένα «σχεδόν» για να αποφύγουν (;) τις απαρχαιωμένου τύπου κριτικές των εχθρικά προσκείμενων προς τα κόμικς και των κομικσοφοβικών και από την άλλη αποσιώπησαν τα γκράφικ νόβελς ως κάτι που δεν θα ήταν κατανοητό στο ελληνικό κοινό τότε. Πιθανολογούμε ότι εάν το βιβλίο εκδιδόταν σήμερα, θα μεταφραζόταν ως *Τα Γκράφικ νόβελς και άλλα*.

Παρ' όλα αυτά, η ευρύτατη χρήση του όρου γκράφικ νόβελ για ετερόκλιτα έργα που όλα μετέρχονται τις ίδιες ακριβώς μεθόδους και τεχνικές με αμέτρητα άλλα έργα που δεν αυτοχαρακτηρίζονται έτσι, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη και δεν μπορεί να παραλειφθεί. Το ερώτημα λοιπόν που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια είναι ποια χαρακτηριστικά περιέχει η κατηγορία των βιβλίων που (αυτο) περιγράφονται ως γκράφικ νόβελς και, κατά τα φαινόμενα, αποτελούν τις αιτίες που οι δημιουργοί τους ή/και οι εκδότες τους θεωρούν ως διακριτά και ξεχωριστά, οδηγούμενοι στην επιλογή να χρησιμοποιήσουν τον συγκεκριμένο όρο.

### **(Μη) κριτήρια προσδιορισμού των γκράφικ νόβελς**

Στις διάφορες απόπειρες ορισμών και περιγραφής των γκράφικ νόβελς εντοπίζονται διάφορα ανακριβή και θολά κριτήρια σύμφωνα με τα οποία ένα έργο μπορεί ή όχι να μπει κάτω από την κατηγορία αυτή. Σύμφωνα με τον Heschel, τα κυριότερα είναι το κριτήριο της έκτασης και της συνέχειας (αυτοτέλεια vs. κυκλοφορία σε συνέχειες), της «σοβαρότητας»<sup>13</sup> του θέματος και της υπόθεσης του έργου, του καρτουνίστικου ύφους, και, τέλος, της πολυσύνθετης αφήγησης (Heschel, 2016, σ. 32-38).

Σχετικά με το πρώτο κριτήριο, αυτό της έκτασης, σταχυολογούμε από την ξένη και ελληνική βιβλιογραφία περιγραφές όπως: «[...] κάθε μεγάλο σε έκταση βιβλίο<sup>14</sup> με κόμικς αφηγήσεις ή μια επιτομή από τέτοιες αφηγήσεις» (Hatfield, 2005, σ. 4), ή «πολυσέλιδες ιστορίες, με προσεγμένο σχέδιο [...]» (Solour, 2012, σ. 322) ή ακόμα «[...] πολυσέλιδη αφήγηση μυθοπλασίας, υψηλής καλλιτεχνικής αισθητικής [...]» (Κρητικός & Σαμπανίκου, 2017). Πώς όμως γίνεται αντιληπτή η έννοια της έκτασης και με τι

<sup>13</sup> Η «σοβαρότητα» αποτελεί όρο με τον οποίο οι γράφοντες διαφωνούν, όπως θα αναλυθεί και παρακάτω, ως προς την χρήση του για αξιολογικές, ποιοτικές ή ακόμα και τεχνικού τύπου κατατάξεις και κατηγοριοποιήσεις. Μεταφέρεται εδώ απλώς λόγω της ευρύτητας της χρήσης του και της αναφοράς σε αυτόν από τον ίδιο τον Heschel, ο οποίος και αυτός διατυπώνει τις επιφυλάξεις του.

<sup>14</sup> Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μας.



συγκρίνεται; Σε γενικές γραμμές, αναφέρεται στα παραδοσιακά κόμικς, όμως, όπως αντιλαμβάνονται τον όρο αυτό οι διάφοροι μεγάλοι ή μικρότεροι εκδοτικοί οίκοι ανά τον κόσμο (Hescher, 2016, σ. 32). Έτσι, τα αμερικάνικα κόμικς (*comic books*) είναι περιοδικά τεύχη 32 συνολικά σελίδων, τα γαλλοβελικά κόμικς (*bandes dessinées*) μετρούν κατά κανόνα 48 ή 64 σελίδες και τα ιταλικά κόμικς (*fumetti*) 80 έως 120. Ας δούμε για παράδειγμα τον αριθμό των σελίδων σε ελληνικά έργα που (αυτό)-αποκαλούνται γκράφικ νόβελ. Διαπιστώνουμε ότι κυμαίνονται από 64 σελίδες (π.χ. *Η μεγάλη βδομάδα του Πρεζάκη* των Βανέλλη και Πέτρου) και φτάνουν έως και τις 450 (π.χ. το *Αϊβαλί* του Solour). Αλλά, ένα κόμικς *Τεντέν* του Hergé μετρά 62 σελίδες (με κάποιες εξαιρέσεις όπως η εκτενέστερη ιστορία *Ο Τεντέν στη Χώρα των Σοβιέτ*), με μπαλόνια και λεζάντες πολύ πλούσιες σε λεκτικό κείμενο, χωρίς όμως κανείς να το ονομάζει γκράφικ νόβελ. Επιπλέον, τα κόμικς είναι ένα πολυτροπικό είδος το οποίο αποτελείται από εικόνες και λέξεις. Πώς λοιπόν θα μετρηθούν οι σελίδες; Ανάλογα με το πόσες εικόνες ή με το πόσες λέξεις περιλαμβάνονται σε κάθε σελίδα; Συνεπώς, ο αριθμός των σελίδων δεν μπορεί να αποτελέσει ασφαλές κριτήριο. Εάν στις προσπάθειες ορισμών των γκράφικ νόβελ αναφέρεται η έκταση είναι επειδή η συμπερίληψη περισσότερων σελίδων σε έναν τόμο δίνει αρκετό χώρο και, το σημαντικότερο, αρκετό χρόνο, ώστε να κινηθεί με άνεση μεγάλος αριθμός προσώπων, τα οποία ψυχογραφούνται αναλυτικά και λαμβάνουν μέρος σε πολλά επεισόδια ή πολλών γεγονότων που επιτρέπουν το άπλωμα της ιστορίας στο χώρο και τον χρόνο. Τεχνική δηλαδή που ακολουθείται και στην τέχνη του μυθιστορήματος.

Σε ό,τι αφορά την αυτοτέλεια, αυτή αναφέρεται σε δυο διαφορετικές εκδοτικές πρακτικές. Η πρώτη ακολουθήθηκε από τη βιομηχανία κόμικς, ιδιαίτερα την αμερικανική, από το 1980. Αφορά τη συγκεντρωτική έκδοση ολιγοσέλιδων τευχών ή κόμικς στριπς, που όλα μαζί συνθέτουν μια ενιαία ιστορία, και τα οποία, πριν βιβλιοδετηθούν, πρώτα κυκλοφόρησαν σε εβδομαδιαίες ή μηνιαίες συνέχειες, σε εφημερίδες ή περιοδικά. Ακόμα και το *Maus* του Spiegelman ξεκίνησε ως ολιγοσέλιδο ένθετο τον Δεκέμβριο του 1980 στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Raw*. Ένα νέο επεισόδιο/κεφάλαιο κυκλοφορούσε σε κάθε τεύχος του περιοδικού, μέχρι το τέλος του, το 1991 (Petersen, 2011, σ. 221). Η δεύτερη πρακτική περιγράφει τα γκράφικ νόβελ ως αυτόνομες πολυσέλιδες αυτοτελείς εκδόσεις. Για παράδειγμα το *Blankets* του Graig Thompson (2003), είναι μια ρομαντική εφηβική ιστορία ενηλικίωσης, κοντά στις 600 σελίδες. Εκδόθηκε απευθείας σε έναν τόμο. Ωστόσο, το κριτήριο της αυτοτέλειας έχει τις παγίδες του. Το *Συμβόλαιο με το Θεό* του Eisner, που αποτελεί σημείο αναφοράς ως το έργο που χρησιμοποίησε για πρώτη φορά στο εξώφυλλό του τον όρο γκράφικ νόβελ, δεν είναι μια ενιαία εκτενής αφήγηση αλλά μια σπονδυλωτή ιστορία που συντίθεται από τέσσερις αυτοτελείς σύντομες ιστορίες<sup>15</sup>. Ουσιαστικά, δηλαδή, μιλώντας με

<sup>15</sup> Άλλη μια ένδειξη της σύγχυσης που επικρατεί σχετικά με τον όρο, είναι το εξώφυλλο της ελληνικής έκδοσης του έργου, στο οποίο διαβάζουμε: «Η διάσημη graphic novel του Will Eisner». Προφανώς το θηλυκό άρθρο «η» αναφέρεται στη μετάφραση της αγγλικής λέξης novel, δηλαδή νουβέλα, που στα ελληνικά είναι ουσιαστικό θηλυκού γένους.



λογοτεχνικούς όρους, το πρώτο βιβλίο που χαρακτηρίστηκε ως γκράφικ νόβελ ήταν τέσσερα διηγήματα. Επιπλέον, σήμερα, η βιβλιοδεσία τευχών σε έναν τόμο δεν μπορεί να αποτελεί κριτήριο για τον ορισμό του γκράφικ νόβελ, καθώς πολλά από τα σημερινά έργα εκδίδονται απευθείας σε μορφή βιβλίου. Τόσο λοιπόν οι αυτόνομες πολυσέλιδες εκδόσεις όσο και οι συρραφές μηνιαίων τευχών, ή σύντομων διηγημάτων σε ενιαίους τόμους περιγράφονται από τους εκδότες και τους δημιουργούς ως γκράφικ νόβελς. Αλλά στην ουσία οι διάφορες αυτές εκδοχές αποτελούν πρακτική που σχετίζεται περισσότερο με τον χώρο του μάρκετινγκ και λιγότερο με την ίδια τη φύση του μέσου. Είναι μάλλον επικίνδυνη για την Ένατη Τέχνη η χρήση αλλά και η κατάχρηση του όρου γκράφικ νόβελ, γιατί διαιωνίζει την προκατάληψη των κόμικς ως έργων χαμηλής αισθητικής και καλλιτεχνικής αξίας (Κουκουλάς, 2019).

Εκτός από τα προαναφερόμενα χαρακτηριστικά, ο όρος γκράφικ νόβελ χρησιμοποιείται αδιακρίτως για περισσότερα από ένα είδη πεζογραφίας, όπως μυθιστορήματα, διηγήματα, μετασχηματισμούς σε κόμικς (διασκευές, προσαρμογές κ.ά.) γνωστών λογοτεχνικών, θεατρικών έργων και κλασικών παραμυθιών, βιογραφίες, μαρτυρίες, δημοσιογραφικές αποστολές, απομνημονεύματα κ.ά. Όλα τους όμως βασίζονται στις σχεδιασμένες εικόνες. Ακολουθούν μερικά ενδεικτικά παραδείγματα από την ελληνική σκηνή. Το *1453 των Μανούσου & Παγώνη* (2008) αναφέρεται ως ιστορικό μυθιστόρημα και διαφημίστηκε από τον εκδότη του ως το πρώτο ελληνικό γκράφικ νόβελ. Οι *Δραπέτες της Σκακιάρας των Τριβιζά & Βαρβάκη* (2009) είναι μια παραμυθιακή ιστορία, που, και αυτή, αυτό-αποκαλείται γκράφικ νόβελ. Με τον ίδιο όρο αποκαλούνται και οι μετασχηματισμοί διαφόρων διηγημάτων ή μυθιστορημάτων σε κόμικς, όπως είναι για παράδειγμα το *Παραρλάμα και άλλες ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά* των Πέτρου και Βανέλλη (2011) και *Ο Μεγάλος Περίπατος του Πέτρου των Δαρλάση και Μαστώρου* (2020). Το γκράφικ νόβελ *Αϊβαλί* του Solour (2014) είναι ιστορικό μυθιστόρημα, με αυτό-βιογραφικά στοιχεία, και μετασχηματισμό σε κόμικς κειμένων των Κόντογλου, Βενέζη, Μολυβιάτη-Βενέζη και Γιορουλμάζ, με την καθοριστική επέμβαση του δημιουργού που δεν τα εικονογραφεί απλώς αλλά τα μεταπλάθει σε κάτι εντελώς νέο. Μυθοπλασία που αναμειγνύει στοιχεία του φανταστικού με πραγματικά γεγονότα, όπως το *Γρα-Γρου των Ζαφειριάδη, Παλαβό & Πέτρου* (2017), αυτόνομες διηγήσεις που δομούνται ως μια σπονδυλωτή ιστορία κοινωνικού περιεχομένου, όπως *Ο Συλλέκτης* του Solour (2018), βιογραφίες, όπως *Γιαννούλης Χαλεπάς-Ο μύθος της Νεοελληνικής Γλυπτικής* των Πέτρου & Βανέλλη (2019), όλα τους απαντούν ως γκράφικ νόβελς. Αν ισχύουν όμως τα παραπάνω, τι ήταν άραγε η *Τσιγγάνικη Ορχήστρα* του Γιάννη Καλαϊτζή από το 1984, όπου στις 74 σελίδες μιας αυτοτελούς έκδοσης περιγράφει το πρώτο ραντεβού ενός ζευγαριού με σκηνικό ένα εικοσιτετράωρο στη σύγχρονη Αθήνα; Και γιατί να μην είναι γκράφικ νόβελ η πολύτομη σειρά *Ο Τρίτος Δρόμος* του Γιάννη Ιωάννου που κυκλοφόρησε σε ολόκληρη τη δεκαετία του 1980, και περιλαμβάνει δισέλιδα και τρισέλιδα αυτοτελή κόμικς, όλα τους με πρωταγωνιστή τον τότε πρωθυπουργό Ανδρέα Παπανδρέου;





Ας περάσουμε τώρα στο κριτήριο της «σοβαρότητας» το οποίο κρίνουμε αδόκιμο, καθώς, πέραν του απόλυτου σχετικισμού του, «σοβαρά» μπορούν να είναι ακόμα και τα πιο χιουμοριστικά κόμικς, αυτά που απευθύνονται σε πολύ μικρά παιδιά, τα πορνογραφικά κόμικς κ.ά., με βάση τη θεματολογία και την άμεση ή έμμεση απεύθυνση σε ενήλικους/ες αναγνώστες και αναγνώστριες. Αυτό το δύσβατο και ανεφάρμοστο, για όσους το χρησιμοποιούν, κριτήριο συνδέεται με την εμφάνιση της αυτοβιογραφίας και του απομνημονευμάτων (graphic memoir) στις αρχές της δεκαετίας του 2000 και αναφέρεται, σύμφωνα με τον Hescher, στην αποφυγή του φανταστικού και του χιουμοριστικού, παράδοση την οποία υπηρετούν σε μεγάλο βαθμό τα παραδοσιακά περιοδικά κόμικς (2016, σ. 33). Εάν σκεφτούμε τα έργα τα οποία αναφέρονται στη βιβλιογραφία ως παραδείγματα «σοβαρών» γκράφικ νόβελς, θα δούμε ότι η θεματολογία τους αναφέρεται συχνά σε ιστορικά και (αυτό) βιογραφικά γεγονότα. Έτσι, το *Συμβόλαιο με τον Θεό* αφορά ημι-αυτοβιογραφικές ιστορίες, με σκηνικό το Μπρονξ της Νέας Υόρκης, την εποχή της οικονομικής κρίσης, στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Το *Maus* αναφέρεται στο Ολοκαύτωμα, όπως αυτό το βίωσε και το μετέφερε στον Spiegelman ο πατέρας του. Το ίδιο συμβαίνει και στο *Περσέπολις* της Μαργιάν Σατραπί, μια ιστορία ενηλικίωσης με φόντο τον ιρανικό πολιτισμό και την ιστορία. Και τα τρία αναφέρονται ως παραδείγματα γκράφικ νόβελς που εξερευνούν πτυχές από τις πραγματικές ζωές των συγγραφέων<sup>16</sup>.

Όμως υπάρχουν γκράφικ νόβελς που δεν πληρούν τις προϋποθέσεις της αυτοβιογράφησης ή δεν είναι «σοβαρά» με την έννοια που συχνά τίθεται, εσφαλμένα, η «σοβαρότητα». Για παράδειγμα, το *Watchmen* των Alan Moore και Dave Gibbons δεν είναι αυτοβιογραφικό αλλά εξερευνά «σοβαρά» θέματα. Διηγείται την προσωπική ανάπτυξη και τους αγώνες των πρωταγωνιστών, πρώην υπερηρώων του 1940 και του 1960 οι οποίοι έχουν πια αποσυρθεί. Το *Watchmen* δίνει μια διαφορετική οπτική για τους υπερήρωες, τους οποίους αποδομεί (μια αποδόμηση που εκτείνεται μέχρι την οντολογία του υπερανθρώπου, το δίπολο «κακό – κακό» και την έννοια της εκπροσώπησης), αλλά και για τη σύγχρονη ιστορία των ΗΠΑ, την πολιτική, το κυνήγι των εξοπλισμών, την προσωπική στράτευση σε ασαφείς σκοπούς, την έννοια του αυτόκλητου σωτήρα, την έννοια του λαϊκού ελέγχου κ.ά. Ομοίως, το *One Hundred Demons* της Lynda Barry είναι συνδυασμός μεταμυθοπλασίας και αυτό-βιογραφίας, και είναι αφηγημένο με αυτοσαρκαστικό χιούμορ, διαρρηγνύοντας το κριτήριο της σοβαρότητας.

Το επόμενο κριτήριο αφορά το είδος της εικονογράφησης, που σχετίζεται, κυρίως, με το καρτουνίστικο στυλ των σχεδίων. Και το κριτήριο αυτό εγείρει επίσης έντονες συζητήσεις (και τη διαφωνία των συγγραφέων του παρόντος), γιατί υπάρχουν γκράφικ νόβελς που εικονογραφούνται με υπερβολικά καρτουνίστικο τρόπο, όπως για παράδειγμα το προαναφερόμενο *One Hundred Demons* της Barry. Όμως, ο ρεαλισμός και η αφαίρεση, η φαινομενική απλοποίηση ή η υπερφόρτωση με πληροφορίες δεν

<sup>16</sup> Είναι ενδιαφέρον να τονισθεί ότι το *Maus* έγινε best seller και βραβεύτηκε με Pulitzer ως κόμικς, το *Persepolis* πήρε βραβεία και μεταφράστηκε σε δεκάδες γλώσσες ως bande dessinée. Παρ' όλα αυτά, σήμερα ονομάζονται, μεταβαπτισμένα από κάποιους, γκράφικ νόβελς.



μπορούν να αποτελούν αξιολογικά χαρακτηριστικά. Τα κόμικς συντίθενται κατά βάση από εικόνες και δεν υπάρχει, ευτυχώς, κάποιο καθολικώς αποδεκτό κριτήριο μέτρησης της ζωγραφικής τους ποιότητας, όπως δεν υπάρχει στις εικαστικές τέχνες. Τα κόμικς του Reiser για παράδειγμα χαρακτηρίζονται συχνά από μονοκοντυλιές, της Mary Fleener από εγκεφαλική αφαιρετικότητα στα όρια της χρήσης στοιχειωδών επίπεδων γεωμετρικών σχημάτων, του Τάσου Ζαφειριάδη από ανεπιτήδευτα εσκεμμένη λακωνικότητα και μινιμαλισμό, του Gary Panter από μια σκοτεινή *art brut*, του Jean Ache από εσκεμμένη μίμηση ζωγραφικών τεχνικών συγκεκριμένων καλλιτεχνών όπως ο Mondrian, ο Picasso κ.ά. Ούτε η προκατάληψη που αφορά τη χρήση του «μεγαλίστικου» και «επίσημου» άσπρου και μαύρου χρώματος στα γκράφικ νόβελς και της «παιδικής» πολυχρωμίας στα κόμικς μπορεί να αποτελέσει τη διαχωριστική γραμμή τους. Ας μην ξεχνάμε, για να είμαστε ειλικρινείς, ότι η χρήση του ασπρόμαυρου σχεδίου αποτελεί συχνά οικονομική φύση περιορισμό και όχι καλλιτεχνική επιλογή.

Και φτάνουμε στο κριτήριο της πολυσύνθετης αφήγησης. Ο Hescher απέδειξε ότι ούτε εδώ υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των ερευνητών (Hescher, 2016, σ. 38), και προτείνει την τυπολογία της πολυπλοκότητας (complexity) (39) ως βασικής παραμέτρου για τη διάκριση και κατάταξη ενός γκράφικ νόβελ. Το σημαντικό στην τυπολογία του Hescher είναι ότι συνδυάζονται και συνυπολογίζονται τόσο το οπτικό όσο και το λεκτικό στοιχείο. Στο μοντέλο αυτό συμπεριλαμβάνονται τα παρακάτω επτά χαρακτηριστικά:

1. «πολυεπίπεδη πλοκή και αφήγηση» (multilayered plot and narration) (57)
2. «πολύ-αναφορική χρήση του χρώματος» (multireferential use of color) (63)
3. «σύνθετη σχέση κειμένου/εικόνας» (complex text/image relation) (64)
4. «νοηματική επαύξηση στη σχεδίαση των βινιετών και στη διάταξη της σελίδας» (meaning enhancing panel design/layout) (66)
5. «δομική επιτελεστικότητα» (structural performativity) (73)
6. «πολλαπλές αναφορές σε κείμενα/μέσα» (multiplicity of references to texts/media) (77)
7. «αυτό-αναφορική αφήγηση και μεταμυθοπλαστικές τεχνικές» (self-referential narration and metafictional devices) (81)

### **Εφαρμογή του κριτηρίου της «πολυπλοκότητας»**

Στη συνέχεια, επιχειρείται προσπάθεια εφαρμογής του μοντέλου αυτού στο *Logicomix* των Δοξιάδη, Παπαδημητρίου et al. (2008), ενός βιβλίου που διαφημίστηκε και έγινε δημοφιλές και ευπώλητο ως γκράφικ νόβελ αλλά στον ίδιο του τον τίτλο περιέχει το συνθετικό «κόμιξ» και μάλιστα με τελικό γράμμα το «ξ» και όχι το «κς», κάτι που διαφοροποιούσε κατά το παρελθόν στην αγγλική γλώσσα τα *underground* κόμικς (comix)<sup>17</sup> από τα *mainstream* κόμικς (comics).

Χαρακτηριστικό #1, «Πολυεπίπεδη πλοκή και αφήγηση».

<sup>17</sup> Η ορθογραφία της λέξης comix διακρίνει τις αυτοεκδόσεις των «εικονοκλαστικών» ασπρόμαυρων κόμικς τα οποία συχνά συνδέονται με την αντικουλτούρα της δεκαετίας του '60, από τα κυρίαρχα, συμβατικά, τετράχρωμα «μαζικής παραγωγής ξαδέρφια τους» (Witek, 2004).



Η κατηγορία αυτή αναφέρεται στην πολυπλοκότητα του χαρακτήρα, της ψυχολογίας του, των απόψεών του καθώς και στις πολυεπίπεδες φωνές (Hescher, 2016, σ. 57). Η ιστορία του *Logicomix* είναι πολυεπίπεδη, με διαφορετικά και διακριτά στρώματα. Διαφορετικές αφηγηματικές και εικονογραφικές τεχνικές αναμιγνύονται οπτικά και χρησιμοποιούνται, για να αφηγηθούν την ιστορία της ομάδας των δημιουργών του, οι οποίοι αφηγούνται μια ιστορία για τον φιλόσοφο και μαθηματικό Μπέρτραντ Ράσελ. Με τη σειρά του, ο Ράσελ αφηγείται την ιστορία της ζωής του. Ο αφηγηματικός χρόνος είναι εκτενής και η πλοκή κινείται από έναν σημαντικό αριθμό κεντρικών και περιφερειακών χαρακτήρων. Το ψυχολογικό κτίσιμο των χαρακτήρων είναι πολύ σύνθετο συγκριτικά με τους μανιχαϊστικού τύπου χαρακτήρες που συναντώνται σε αρκετά παραδοσιακά κόμικς, αφού, τουλάχιστον τα κεντρικά πρόσωπα είναι μπλεγμένα, λίγο πολύ σε μια υπαρξιακή αναζήτηση.

Χαρακτηριστικό #2, «Πολύ-αναφορική χρήση του χρώματος».

Τα διαφορετικά χρώματα και σχήματα πλαισίων αντιστοιχούν σε διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα και συμβάλλουν στη χρονική διάρθρωση. Για παράδειγμα, τα χρώματα κλίμακας του γκρι χρησιμοποιούνται στο *Logicomix* για την αναφορά στο παρελθόν του Ράσελ σε αντίθεση με τα φωτεινά χρώματα του παρόντος της συγγραφικής ομάδας (15-20). Επίσης, τα χρώματα, η φωτεινότητα και ο κορεσμός τους χρησιμοποιούνται για να κάνουν τα διάφορα μέρη της ιστορίας πιο διακριτά. Για παράδειγμα, όταν ο Ράσελ αναλαμβάνει χρέη αφηγητή της δικής του ιστορίας, κυριαρχούν τα σκούρα χρώματα, όπως το λαδί-πράσινο και το καφέ (31-34).

Χαρακτηριστικό #3, «Σύνθετη σχέση κειμένου/εικόνας» και Χαρακτηριστικό #4, «Νοηματική επαύξηση στη σχεδίαση των βινιετών και στη διάταξη της σελίδας».

Η πολύπλοκη σχέση μεταξύ των εικόνων και του κειμένου που εντοπίζεται στο *Logicomix* γίνεται με τη χρήση των τεχνικών του οπτικού μοντάζ και του συνδυασμού κειμένου-εικόνας, καθώς και του τρόπου με τον οποίο τα καρέ ή/και τα κάδρα σχεδιάζονται σε κάθε σελίδα. Παράλληλα, παρατηρείται και μια σύνθετη κατάτμηση της σελίδας και διάταξη των βινιετών. Στο παράδειγμα που ακολουθεί, η σύνθεση της





σελίδας γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να συνυπάρξουν δυο αφηγηματικά επίπεδα (35). Το πάνω δεξί καρέ δείχνει τον Ράσελ που αφηγείται ένα γεγονός της παιδικής του ηλικίας. Το γεγονός αυτό αρχίζει να ξεδιπλώνεται σε ένα δεύτερο καρέ, που τοποθετείται πάνω στο πρώτο. Στο δεύτερο αυτό αφηγηματικό επίπεδο παρακολουθούμε τον νεαρό Ράσελ που μόλις φτάνει στον πύργο της γιαγιάς και του παππού του. Από τη μια, η αφήγηση του ηλικιωμένου Ράσελ φιλοξενείται στις λεζάντες. Από την άλλη, στα μπαλόνια, είναι σαν να παρακολουθούμε σε ζωντανή μετάδοση τους διαλόγους μεταξύ του παιδιού και της γιαγιάς του. Διαβάζουμε όλες τις απαγορεύσεις τους κανόνες και τους περιορισμούς που του επιβάλλει. Επιπλέον, εντοπίζουμε στο φόντο μια κάτοψη του σπιτιού το οποίο φαντάζει και αυτό σαν μια μεγάλη φυλακή. Όλα αυτά τα πλαίσια, το ένα πάνω στο άλλο, αποδίδουν την ασφυκτική ατμόσφαιρα από την οποία θα προσπαθήσει να ξεφύγει το μικρό αγόρι μέσα από τη Λογική. Στο παράδειγμα αυτό η σελίδα γίνεται ένας ανοιχτός χώρος στον οποίο τα κάδρα μπορούν δυνητικά να συνδεθούν από όλες τις γωνίες, με αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη αφηγηματική πολυπλοκότητα.

Χαρακτηριστικό #5, Δομική επιτελεσματικότητα (structural performativity).

Εδώ, ο Heschel αναφέρεται στην απεύθυνση του κειμένου και των εικόνων στον αναγνώστη, ενώ αναγνωρίζει ότι αυτή η κατηγορία εννοιολογικά επικαλύπτεται από την κατηγορία 7, αυτή της αυτό-αναφορικής αφήγησης και των μεταμυθοπλαστικών τεχνικών. Στο *Logicomix* αρκετές είναι οι φορές στις οποίες το κείμενο και η εικόνα απευθύνονται άμεσα στον αναγνώστη και του δημιουργούν την επίγνωση ότι διαβάζει ή ότι παρατηρεί εικόνες μέσα σε ένα βιβλίο. Στην πρώτη σελίδα, βλέπουμε για παράδειγμα τον συγγραφέα, τον Απόστολο Δοξιάδη, σε ρόλο του ίδιου του δημιουργού. Κρατά ένα βιβλίο για την αναζήτηση των θεμελίων των μαθηματικών, που αποτελεί και το θέμα του γκράφικ νόβελ. Στη συνέχεια χασμουριέται, κοιτάζει στα μάτια τον αναγνώστη, του ζητά συγγνώμη, τον καλωσορίζει, και του αυτό-συστήνεται. Επίσης, αλλού, συναντάμε συχνά διάφορα προσχέδια του υπό κατασκευή γκράφικ νόβελ, ενώ ο αναγνώστης βλέπει το χέρι που τα ζωγραφίζει και φαίνεται έτσι σαν να φτιάχνονται εκείνη τη στιγμή, μπροστά τα μάτια του (Εικόνα 3) (σ. 229).





Χαρακτηριστικό #6, «Πολλαπλότητα αναφορών σε κείμενα/μέσα».

Στο *Logicomix* εντοπίζονται πολλά διακειμενικά και διεικονικά στοιχεία που σε πολλές περιπτώσεις αλληλοσχετίζονται φωτίζοντας πτυχές της ιστορίας και των χαρακτήρων, ενώ σε άλλες προχωρούν την πλοκή. Έτσι, όταν ο νεαρός Μπέρτραντ Ράσελ υποφέρει από εφιάλτες μετά τον θάνατο του παππού του το 1879, λίγο πριν την εμφάνιση του εξπρεσιονισμού στην τέχνη, παρουσιάζεται ανάμεσα σε βασανισμένους κολασμένους από την εικονογράφηση του Gustave Dore πάνω στην *Κόλαση της Θείας Κωμωδίας* (1861) του Δάντη (50), ενώ η στάση του προσώπου και του σώματός του μιμείται την εξπρεσιονιστική φιγούρα της *Κραυγής* (1893) του Edward Munch. Επίσης, το ίδιο έργο αλλά όχι ακόμα καλά σχηματισμένο φαίνεται στο *Oh!* της ονοματοποιίας. Λίγες σελίδες αργότερα, ο Μπέρτραντ έχει ενηλικιωθεί και έχει πάρει σημαντικές αποφάσεις ζωής. Ο τρόμος της Κόλασης, καθώς και η εξπρεσιονιστική εξωτερικήυση ενός ταραγμένου εσωτερικού κόσμου, αντικαθίστανται από μια ρομαντική διάθεση (54). Παρατίθενται στίχοι του Shelley (83-85) και παράλληλα ένα ολοσέλιδο βγαίνει από τον ρομαντισμό του Caspar David Friedrich που δείχνει τον *Οδοιπόρο επάνω από τη θάλασσα της ομίχλης*, (1818) (85). Η *Κραυγή* του Munch επιστρέφει όταν ο Ράσελ περνάει μια κρίση απαισιοδοξίας. Αλλά αυτή τη φορά βλέπουμε ολοκληρωμένο το έργο του Munch γιατί η συναισθηματική κατάσταση του πρωταγωνιστή ταυτίζεται πια ξεκάθαρα με αυτό. Σε άλλα σημεία της αφήγησης ο Ράσελ θα θαυμάσει τις *Δαναΐδες* και το συμβολικά ατελέσφορο της πράξης τους στο έργο του προραφαηλίτη John William Waterhouse (187) (1903), θα παρομοιάσει τον εαυτό του με τον Δρα. Τζέκιλ και τον Κο Χάιντ του Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον παρατηρώντας την αφίσα της ομώνυμης ταινίας, (231) (1886), θα διδάξει σε πανεπιστήμιο, στον περίβολο του οποίου βρίσκεται ένας *Σκεπτόμενος* του Ροντέν (31) (1904), θα συνειδητοποιήσει τη γέννηση ενός νέου κόσμου βλέποντας τον



*Ουρητήρα (Κρήνη)* του Marcel Duchamp (266) (1917) και το *Μαύρο Τετράγωνο* του Κάζιμιρ Μάλεβιτς (266) (1915) και παρακολουθώντας ντανταϊστικές παραστάσεις (267).

Χαρακτηριστικό #7, «αυτό-αναφορική αφήγηση και μεταμυθοπλαστικές τεχνικές».

Στο *Logicomix* το οπτικό και λεκτικό κείμενο επιστούν επανειλημμένως την προσοχή στην εγγενή μυθοπλασία του. Από τις πρώτες κιόλας σελίδες, ο αναγνώστης βρίσκεται μπροστά σε έναν «υπερβολικά ενοχλητικό αφηγητή που σχολιάζει τη δική του αφήγηση» (McCallum, 1999, σ. 139). Προβλέπει μάλιστα την αντίδραση του αναγνωστικού κοινού δηλώνοντας ότι το βιβλίο δεν είναι τυπικό κόμικς και ότι οι φίλοι τους είτε τους θεώρησαν ανόητους που το έγραψαν είτε τους θεωρούσαν σοβαρούς ανθρώπους που προσπαθούσαν να γράψουν ένα «βιβλίο για αρχάριους». Αλλά και σε όλη την έκταση του κόμικ παρατηρούμε μια έντονη χρήση της αυτοαναφορικότητας. Για παράδειγμα, η συζήτηση της δημιουργικής ομάδας σχετικά με το πώς να προχωρήσει η ιστορία αποτελεί ένα παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι συγγραφείς κάνουν τη μυθιστορηματική βιογραφία να έχει συνείδηση της διαδικασίας της ίδιας της παραγωγής της.

### Συμπεράσματα

Με βάση όλα τα παραπάνω, το *Logicomix* φαίνεται να ταιριάζει με όλες της κατηγορίες της πολυπλοκότητας κατά Hescher και ως εκ τούτου αποτελεί μια από τις χαρακτηριστικές εκδηλώσεις του γκράφικ νόβελ, όχι μόνο λόγω της έκτασής του (310 σελίδες), της ποιότητας της εικονογράφησης και βιβλιοδεσίας του, αλλά, κυρίως γιατί το άθροισμα των επιμέρους χαρακτηριστικών του παρουσιάζει μεγάλο βαθμό πολυπλοκότητας. Η πολυπλοκότητα ανάγεται λοιπόν σε ένα μετρήσιμο κριτήριο του όρου γκράφικ νόβελ και αν θεωρηθεί αναπόφευκτη η χρήση του όρου, ίσως να μπορεί να εφαρμοστεί, και, τελικά, να αποτελεί την ειδοποιό διαφορά του από άλλες κατηγορίες των κόμικς.

Κλείνοντας, εάν πρέπει να μιλήσουμε για τη συμβολή των γκράφικ νόβελς στην Ένατη Τέχνη, είναι γεγονός ότι σηματοδοτούν ομολογουμένως μια κάποια διεύρυνση του πεδίου της. Είναι κόμικς που συχνά ξεπερνούν κάποιους από τους παραδοσιακούς περιορισμούς του μέσου. Τα χαρακτηρίζει μια μεγάλη ευρύτητα στο περιεχόμενο, γιατί υπάρχει μια κοινωνική, ιστορική, και ιδεολογική διάσταση, η οποία δεν υπήρχε απαραίτητα στα παραδοσιακά κόμικς, μια θεματολογική ελευθερία στη δημιουργία, όπου όλα είναι πιθανά: μυθοπλασία, μη μυθοπλασία, ρεαλισμός, χιουμοριστικό ύφος, ελευθερία στον αριθμό, τη διαμόρφωση και την κατάτμηση των σελίδων και συνεπώς μια ελευθερία στην έκταση της αφήγησης και στην επιλογή του ρυθμού της, ελευθερία στη χρήση του χρώματος και στις άλλες σχεδιαστικές συμβάσεις και, τέλος, ίσως το σημαντικότερο, άνοιγμα του πεδίου των κόμικς σε νέους αναγνώστες και αναγνώστριες. Καταληκτικά θα πρέπει, ωστόσο, να επισημάνουμε ότι ο όρος σε πολύ μεγάλο βαθμό χρησιμοποιείται και εφαρμόζεται για εμπορικούς λόγους και λόγους μάρκετινγκ, καθώς και για το ζεπέραςμα παλαιών αγκυλώσεων, για τις οποίες δεν ήταν υπεύθυνα τα κόμικς



και οι δημιουργοί τους, αλλά η περιρρέουσα εναντίον τους ατμόσφαιρα. Είναι αυτονόητο ότι η επινόηση του όρου γκράφικ νόβελ δεν κόμισε κάτι καινούργιο ως προς την παραγωγή των έργων. Οι δημιουργοί τους θα τα φιλοτεχνούσαν ούτως ή άλλως ως αναγκαιότητα των καιρών. Η όποια αλλαγή παραδείγματος έχει επιτευχθεί τις τελευταίες δεκαετίες ως προς τη διεύρυνση της θεματολογίας και των σχεδιαστικών στυλ οφείλεται στην ανάγκη των δημιουργών να αφηγηθούν πολυσύνθετες ιστορίες και στη δεκτικότητα και ανάγκη του κοινού να «καταναλώσει» τέτοιες ιστορίες και όχι στον χαρακτηρισμό τους ως κάτι διαφορετικό. Ως όρος, το γκράφικ νόβελ, δεν πρέπει και δεν δύναται να περιγράφει κάτι που θα προσλαμβάνεται με αξιολογικά κριτήρια, αλλά μόνο με τεχνικά. Και πάντα με γνώση και επίγνωση των εξαιρέσεων, καθώς και με σεβασμό στην ιστορία του είδους και τα λαμπρά του παραδείγματα και όχι με απαξίωση των έργων του παρελθόντος. Μια σειρά του δημιουργού κόμικς Τάσου Μαραγκού κατά το παρελθόν έφερε τον ευφυή τίτλο *Όλα Είναι Κόμικς!* Όπως κι αν τα χαρακτηρίσει κανείς, τα κόμικς είναι κόμικς. Δεν μπορούμε να σταθούμε εμπόδιο στη χρήση νεολογισμών περιγραφικού τύπου, αλλά με επίγνωση των ορίων τους και των λόγων της χρήσης τους – συχνά καλοπροαίρετα αλλά και πάλι, όχι πάντα.

#### Πηγές

- Βανέλλης, Δ., & Πέτρου, Θ. (2011). *Παραρλάμα και άλλες ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά*. Αθήνα: Τόπος.
- Βανέλλης, Δ., & Πέτρου, Θ. (2015). *Η μεγάλη εβδομάδα του Πρεζάκη*. Αθήνα: Τόπος.
- Βανέλλης, Δ., & Πέτρου, Θ. (2019). *Γιαννούλης Χαλεπάς-Ο μύθος της Νεοελληνικής Γλυπτικής*. Αθήνα: Πατάκης.
- Barry, L. (2002). *One hundred demons*. Berkley: Sasquatch Books.
- Bechdel, A. (2007). *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Mariner Books.
- Brown, C. (2007). *I Never Liked You*. Montreal: Drawn and Quarterly.
- Clowes, D. (2005). *Ice Haven*. New York: Pantheon Books.
- Δαρλάση, Α., & Μαστώρος, Δ. (2020). *Ο Μεγάλος Περίπατος του Πέτρου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Δοξιάδης, Α., Παπαδημητρίου, Χ., Παπαδάτος, Α., & Donna, A. D. (2008). *Logicomix*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Eisner, W. (2009). *Συμβόλαιο με το Θεό*. (Β. Χατζησάββα, Μτφρ.) Αθήνα: Απόπειρα.
- Hergé. (2016). *Οι περιπέτειες του Τεντέν ρεπόρτερ του «Μικρού Εικοστού» στην Χώρα των Σοβιέτ*. (Α. Φιλιππάτος, Μτφρ.) Αθήνα: Μαμούθ.
- Ζαφειριάδης, Τ., Παλαβός, Γ., & Πέτρου, Θ. (2017). *Γρα-Γρου*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ζογκράφ, Α. (2007). *Χαιρετίσματα από τη Σερβία*. (Μ. Σπυροπούλου, Μτφρ.) Αθήνα: ΚΨΜ.
- Ιωάννου, Γ. (1982). *Τρίτος Δρόμος*. τ. 1. Αθήνα: Πολύτυπο.
- Καλαϊτζής, Γ. (1984). *Τσιγγάνικη Ορχήστρα*. Αθήνα: Πολύτυπο.
- Moore, A., & Gibbons, D. (2018). *Watchmen*. (Β. Αθανασιάδης, Μτφρ.) Αθήνα: Anubis.



- Rall, T. (2002). *To Afghanistan and Back: A Graphic Travelogue*. New York: NBM Publishing.
- Rodriguez, S. (2008). *Che: A Graphic Biography*. (Μ. Σπυροπούλου, Μτφρ.) Αθήνα: ΚΨΜ.
- Σατραπί, Μ. (2008). *Περσέπολις*. Μια αληθινή ιστορία. (Γ. Τσάκωνα, Μ. Γκουρτσογιάννη, Μτφρ.) Αθήνα: Ηλίβατον.
- Sacco, J. (2006). *Palestine*. (Γ. Τσιαμπόκαλου, Μτφρ.) Αθήνα: ΚΨΜ.
- Solour. (2014). *Αϊβαλί*. Αθήνα: Κέδρος.
- Solour. (2018). *Ο Συλλέκτης: Έξι διηγήματα για έναν κακό λύκο*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Spiegelman, A. (2003). *The Complete Maus*. London: Penguin.
- Thompson, C. (2007). *Blankets*. (Μ. Σπυροπούλου, Μτφρ.) Αθήνα: ΚΨΜ.

### Βιβλιογραφία

#### Ελληνόγλωσση

- Solour (2012). *Τα ελληνικά comics*. Αθήνα: Τόπος.
- Κουκουλάς, Γ. (2019). Graphic novels: ένας αμφιλεγόμενος όρος με αμφισβητήσιμη χρησιμότητα. *Εφημερίδα των Συντακτών* (στήλη Καρέ Καρέ) σ. 1-3. Ανακτήθηκε από: [https://www.efsyn.gr/nisides/kare-kare/184779\\_graphic-novels-enas-amfilegomenos-oros-me-amfisbitisimi-hrisimotita](https://www.efsyn.gr/nisides/kare-kare/184779_graphic-novels-enas-amfilegomenos-oros-me-amfisbitisimi-hrisimotita)
- Κουκουλάς, Γ. (2019). Ένα φάντασμα πλανιέται πάνω από τα κόμικς. Το φάντασμα των graphic novels. *Ημερίδα «Τα Graphic Novels: Απαιτητικές Αφηγήσεις από μια Ωριμη Φόρμα των Κόμικς»*. Μουσείο Μπενάκη. Ανακτήθηκε από: <https://www.blod.gr/lectures/ena-fantasma-planietai-pano-apo-ta-komiks-to-fantasma-ton-graphic-novels/>
- Κρητικός, Π. & Σαμπανίκου, Ε. (2017). Γκράφικ Νόβελ: Ένα Νέο Αφηγηματικό Είδος; Ζητήματα ορισμών, δημιουργίας και παραγωγής με αφορμή την ελληνική σκηνή. *KEIMENA*, 26 (Δεκέμβριος). <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2017.633>
- Μαρτινίδης, Π. (1991). *Κόμικς. Τέχνη και τεχνικές της εικονογραφήγησης*. Θεσσαλονίκη: ΑΣΕ Α.Ε.
- Μίσιου, Μ. (2010). *Τα κόμικς από το περίπτερο στη σχολική τάξη*. Αθήνα: ΚΨΜ.
- Μίσιου, Μ. (2020). *Βουβά κόμικς και εικονοβιβλία. Αφηγηματικές τεχνικές στα βιβλία χωρίς λέξεις*. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο.
- Σκαρπέλος Γ. (2004). *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*. Αθήνα: Κριτική.

#### Μεταφρασμένη

- McCloud, S. (2014). *Κατανοώντας τα κόμικς* (Ν. Καμπουρόπουλος, Μτφρ.). Αθήνα: Webcomics.
- Sabin, R. (1997). *Κόμικς ή Κόμιξ: Η ιστορία μιας «σχεδόν» τέχνης* (μτφρ. Γ. Μπαρουξής). Αθήνα: Terzo Books.



### **Ξενόγλωσση**

- Carrier, D. (2000). *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Duncan, R. & Smith, M. (2009). *The Power of Comics: History, Form and Culture*. New York: Continuum.
- Groensteen, T. (2006). *Un objet culturel non identifié*. (χ.τ.): Editions de L'an 2.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics-An Emerging Literature*. Jackson: University of Mississippi.
- Hescher, A. (2016). *Reading graphic novel: Genre and Narration*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Kyle, R. (1964). The Future of 'Comics'. Richard Kyle's Wonderworld 2 [first series]. *CAPA-Alpha newsletter*, November, 3-4. Ανακτήθηκε από: <https://www.thecomicrobooks.com/misc/Richard%20Kyle%20The%20Future%20of%20Comics.pdf>
- McCallum, R. (1999). Very advanced texts: Metafiction and Experimental Work. In P. Hunt (Ed.) *Understanding Children's Literature* (138-150). New York: Routledge.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics*. New York: HarperPerennial.
- Morgan, H. (2003). *Principes des littératures dessinées*. (χ.τ.): Editions de L'an 2.
- Petersen, R. (2010). *Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives*. Praeger. Ανακτήθηκε από: <http://publisher.abc-clio.com/9780313363313>
- Rhoades, S. (2008). *A Complete History of American Comic Books*. New York: Peter Lang.
- Walk, D. (2007). *Reading Comics and what they mean*. Cambridge: Dacapopress.
- Walker, M. (1980, 2000). *The Lexicon of Comicana*. Bloomington: iUniverse.
- Witek, J. (2004). Imagetext, or Why Art Spiegelman Doesn't Draw Comics. *ImagText 1.1*. Ανακτήθηκε από: <https://imagetextjournal.com/imagetext-or-why-art-spiegelman-doesnt-draw-comics/>





**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

*KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, σσ. 20-43, 04/07/2023, ISSN: 1790-1782*

## **Τα οπτικά Πολυ-αφηγήματα χωρίς λόγια (Wimmelbooks)**

**Άρτεμις Παπαλία**

Διδάσκουσα ΕΔΒΜ

Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια

Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

papailiaa@hotmail.com

### **Περίληψη**

Ανάμεσα στους τύπους των βιβλίων χωρίς λόγια που έχουν ξεχωριστό ενδιαφέρον, είναι εκείνα που είναι “πολυ-αφηγήματα”, που περιλαμβάνουν, δηλαδή, πολλές πολυπρόσωπες, οπτικές ιστορίες. Το δομικό “πρόταγμα” αυτών των βιβλίων εισάγει αναπόφευκτα και αναδεικνύει μια διαφορετική πρακτική της ανάγνωσης από εκείνη που έχουμε συνηθίσει σε ένα συμβατικό εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Οι αφηγήσεις αλληλοπλέκονται και αλληλοπαραπέμπουν η μια στην άλλη, με τρόπο που ενίοτε ο αυστηρός διαχωρισμός τους είναι αδύνατος. Το πρώτο βήμα, λοιπόν, της μελέτης μας στοχεύει στην αποσαφήνιση και εξέταση των χαρακτηριστικών στοιχείων των πολυ-αφηγήσεων, έπειτα στη διάκριση των διαφόρων τύπων και τρίτον στην ανάδειξη των αναγνωστικών προκλήσεων που θέτουν στον εννοούμενο αναγνώστη τους (Iser, 1974).

*Λέξεις-Κλειδιά:* πολύ-αφηγήματα, βιβλίο χωρίς λόγια, εννοούμενος αναγνώστης

### **Abstract**

Among the various types of wordless books, one particularly intriguing category is known as “wimmelbooks”. These books feature numerous intricate visual stories involving multiple characters. The structural concept behind these books introduces a distinct reading experience compared to traditional children's picture books. The narratives intertwine and refer to one another in a manner that often defies strict separation. Consequently, our initial objective in this study is to elucidate and analyze the distinctive features of multi-narratives. Subsequently, we aim to differentiate between various types of multi-narratives and, finally, emphasize the reading challenges they present to their intended readers (Iser, 1974).

*Keywords:* Wimmelbooks, Wordless books, Implied Reader

### **Εισαγωγή**

Τα βιβλία που ονομάζονται “Wimmelbuch/bücher” ή και κάποτε “Wimmelbilder”, που αποδίδονται στα αγγλικά ως “Wimmelbooks” (Rémi, 2011), είναι πολύ δημοφιλή στις γερμανόφωνες χώρες. Είναι ένας τύπος βιβλίου με εικόνες, και κάποτε με λόγια, που



παραθέτει μια σειρά από λεπτομερειακά, συνήθως, σκηνικά τα οποία βρίθουν χαρακτήρων και αντικειμένων<sup>1</sup>. Αυτό τους το χαρακτηριστικό διευκρινίζεται ήδη από τον όρο “wimmeln”, ο οποίος σημαίνει “ξεχειλίζω”, φανερώνει, δηλαδή, κάτι που είναι γεμάτο. Το δεύτερο συνθετικό της λέξης, στην πρώτη περίπτωση “buch”/ “bücher” σημαίνει βιβλίο/βιβλία, ενώ στη δεύτερη η λέξη “bilder” εικόνα. Επομένως, αναφερόμαστε σε βιβλία που ξεχειλίζουν ή καλύτερα σε βιβλία γεμάτα εικόνες.

Στην Ελλάδα, έχουν κυκλοφορήσει μόνο τέσσερα πολυ-αφηγήματα, συγκεκριμένα, της Susanne Berner (2003/2019α, 2004/2019β, 2005/2021α, 2005/2021β) για τις τέσσερις εποχές, χωρίς όμως να προσδιορίζεται πούθενά ο τύπος βιβλίου. Η κατάσταση αυτή επιβεβαιώνει πιθανόν την αδυναμία απόδοσης ενός δόκιμου όρου στα ελληνικά και της υφιστάμενης απουσίας θεωρητικών μελετών γι' αυτό στην Ελλάδα<sup>2</sup>. Ωστόσο, το “wimmelbook” δεν έχει μελετηθεί εκτενώς ούτε σε παγκόσμιο επίπεδο. Μια βασική και, ταυτόχρονα, σημαντική μελέτη είναι εκείνη της Rémi (2011), που επιδιώκει, μέσα από τη διεξαγωγή μιας μικρής εμπειρικής και θεωρητικής έρευνας, να απομονώσει τα χαρακτηριστικά του, να μιλήσει για τις αισθητικές του ποιότητες και για τον ρόλο που αναλαμβάνει ο αναγνώστης τους.

### **Απόπειρα ορισμού και γενικά χαρακτηριστικά**

Από τη στιγμή που τα βιβλία χωρίς λόγια με πολυ-αφηγήσεις δεν έχουν αποτελέσει πεδίο ερευνητικών ή θεωρητικών μελετών, σε παγκόσμιο επίπεδο, παρά μόνο έχουν μελετηθεί κάποια αποσπασματικά, λόγω χάρη τα “wimmelbooks” (Rémi, 2011) ή τα ταξιδιωτικά βιβλία του Anno, στην Ελλάδα, (Βιδάλη, 2020), κρίνεται επιτακτική η ανάγκη απόδοσης ενός ορισμού και η κατηγοριοποίηση αυτών. Αν και η Rémi (2011), συνεπής προς τους στόχους της έρευνάς της, θεσπίζει κριτήρια για την κατηγοριοποίησή τους, σε συνεργασία με ένα μικρό δείγμα 115 γερμανόφωνων γονιών, σχολιάζει κάποια από αυτά και εξηγεί με ενάργεια τα σημαντικά οφέλη τους για την ανάπτυξη της οπτικής εγγραμματοσύνης, ωστόσο προβαίνει σε κάποιες άκαμπτες οριοθετήσεις, με τρόπο που να συμπεριλαμβάνονται συγκεκριμένα βιβλία, ενώ άλλα, που είναι δυνατόν να συμπεριληφθούν κάτω από την ειδολογική ομπρέλα τους, να αγνοούνται. Βέβαια, η έρευνά της αποτελεί βασικό θεμέλιο της δικής μας για την περαιτέρω προσέγγιση των πολυ-αφηγημάτων.

Πρώτα απ' όλα, προτείνουμε τον όρο πολυ-αφηγήματα, διότι πιστεύουμε ότι παραπέμπει με σαφήνεια στην ποικιλία αφηγήσεων που συνυπάρχουν στα βιβλία αυτά. Επιπλέον, είναι ένας ευρύς όρος που εύκολα καλύπτει όλα εκείνα τα βιβλία χωρίς λόγια, τα οποία εμπλέκουν τον αναγνώστη σε ένα πολυ-διηγητικό και πολυπρόσωπο

<sup>1</sup> Ξεκινώντας από τον ορισμό της Rémi (2011), εκείνη χαρακτηρίζει τα wimmelbooks «ως ένα τύπο βιβλίου χωρίς λόγια που αποτυπώνει μια σειρά πανοραμμάτων στο οποίο συγκεντρώνονται άπειροι χαρακτήρες και λεπτομέρειες» (p.115). Από την άλλη, ο Cuperman (όπως παρατίθεται στη Dolan, 2020) τονίζει ότι ένα wimmelbook πρέπει απαραίτητα να έχει κείμενο. Οι απόψεις διίστανται. Έτσι, δημιουργήσαμε ένα δικό μας ορισμό που να ‘αγκαλιάζει’ όλους τους τύπους των πολυ-αφηγημάτων.

<sup>2</sup> Ωστόσο, έχουν διεξαχθεί σημαντικές έρευνες για το βιβλίο χωρίς λόγια στην ελληνική γλώσσα, όπως βλ. Γιαννικοπούλου (2016<sup>α</sup>, 2016<sup>β</sup>, 2021), Μίσσιου (2020), Τσιλιμένη (2021). Βλ. επίσης και τη σχετική έρευνα στο ξενόγλωσσο άρθρο της Rodosthenous-Balafa, Chatzianastasi & Stylianou-Georgiou (2021) για τη σύνδεση του wimmelbook με τον πολιτισμικό γραμματισμό.



περιβάλλον. Εξετάζοντας το δείγμα των βιβλίων μας καταλήγουμε στα βασικά χαρακτηριστικά τους:

Κατ' αρχάς, τα πολυ-αφηγήματα, είναι ολιγοσέλιδα και έχουν μεγάλο μέγεθος, τόσο σε ύψος όσο και σε πλάτος, που με το άνοιγμα της σελίδας διπλασιάζεται, προσφέροντας έτσι ένα πανοραμικό τοπίο των δράσεων των χαρακτήρων. Για παράδειγμα, οι διαστάσεις του βιβλίου *Unser Schiff* (Von Stemm, 2011) είναι 27x44, με το άνοιγμα να διπλασιάζει την έκταση του δισέλιδου στα 86 εκατοστά. Οι εικόνες τους, άρα, εκτυπώνονται σε φύλλα A3 κυρίως, είτε καθέτως είτε οριζοντίως, επιτρέποντας την απόδοση λεπτομερειακών σκηνικών που είναι και το μείζον χαρακτηριστικό γνώρισμα των πολυ-αφηγημάτων. Το εξώφυλλό τους είναι σκληρό και οι σελίδες τους, επίσης τυπώνονται συνήθως σε σκληρό χαρτόνι. Κάποια από αυτά, χάρη στην ιδιότυπη υλικότητά τους, καλούν τον αναγνώστη να γυρίσει ή να ξεδιπλώσει ταυτόχρονα τις σελίδες.



**Εικόνα 1: *Unser Schiff***

Αν στραφούμε στην ποσότητα του λεκτικού κειμένου των πολυ-αφηγημάτων, θα παρατηρήσουμε ότι εκδίδονται τόσο με κείμενο, όσο και χωρίς. Ας μην ξεχνάμε, όμως, ότι τα πρώτα πολυ-αφηγήματα, όπως θα εξετάσουμε στη συνέχεια, είναι χωρίς λόγια. Σύνηθες είναι, όταν εκδίδονται με λόγια, (βλ. για παράδειγμα το *Das grosse Piraten-Wimmelbuch* (Mitgutsch, 2004)), να είναι ενταγμένα σε περιγραφικές λεζάντες στο πάνω ή στο κάτω μέρος της σελίδας, λειτουργώντας ως σχόλια του απεικονιζόμενου τοπίου ή παρέχοντας πληροφορίες σε σχέση με όσα δείχνονται. Το πολυ-αφήγημα τότε, στις παραπάνω περιπτώσεις αλλάζει μορφή, θυμίζει ένα μείγμα εικονογραφημένου βιβλίου και βιβλίου γνώσεων. Σε κατοπινές εκδόσεις βιβλίων, που αυτό-χαρακτηρίζονται ως “wimmelbooks”, δεν είναι σπάνιο να καταστρατηγούνται τα οικουμενικά χαρακτηριστικά ενός πολυ-αφηγήματος, ως πρόσχημα απόδοσης κάποιας μορφής ευταξίας. Στην περίπτωση των πολυ-αφηγημάτων χωρίς λόγια, υπάρχει η περίπτωση να εντοπίζεται λεκτικό κείμενο, τόσο στο περικείμενο, όσο και στο ενδο-εικονικό κείμενο<sup>3</sup>, όπως ακριβώς δηλαδή και στους άλλους τύπους των βιβλίων χωρίς λόγια. Είναι πολύ σημαντικό εδώ να τονιστεί ο ρόλος του περικειμένου, διότι, διά του περικειμένου ο αναγνώστης κατευθύνεται και στηρίζεται στην ανάγνωση της “πολύπτυχης” ιστορίας. Στο *Nuestra casa. Una historia en dibujos* των Doro Göbel και

<sup>3</sup> Το «ενδο-εικονικό κείμενο» (“intra-iconic text”) είναι ένας όρος που εισάγεται από την Nikolajeva (2002). Τον χρησιμοποιεί για να αναφερθεί σε «αποσπασματικές λέξεις που εμφανίζονται μέσα στις εικόνες» (σ. 100).





Peter Knorr (2015/2018) απεικονίζεται ο πολυπολιτισμικός μικρόκοσμος μιας γειτονιάς. Τα επτά δισέλιδα μεγάλου μεγέθους παρουσιάζουν τα δρώμενα στο εσωτερικό, με την τεχνική των “ανοιχτών χώρων”<sup>4</sup>, και στον εξωτερικό χώρο των σπιτιών, ώστε το βλέμμα του αναγνώστη να εξερευνά απ’ άκρη σ’ άκρη τη γειτονιά. Στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, οι δημιουργοί όχι μόνο συστήνουν ονομαστικά και εικονογραφικά τις πρωταγωνιστικές οικογένειες, αλλά και δίνουν στον αναγνώστη κάποια στοιχεία, τα όποια και καλείται να αναζητήσει, με τρόπο που να διευκολύνεται η ομαλή εισαγωγή του στο “χαώδες” περιβάλλον τους.



**Εικόνα 2: Nuestra casa. Una historia en dibujos**

Να σημειωθεί πως πολλά πολύ -αφηγήματα παροτρύνουν τον αναγνώστη να αναζητήσει συγκεκριμένα στοιχεία, όχι μόνο στο οπισθόφυλλο αλλά και εσωτερικά στις εικόνες, με τρόπο που η εξέταση της πολύ-εικόνας τελικά να εστιάζεται. Έτσι, όμως, είναι σαν το πολυ-αφήγημα να εξυπηρετεί συγκεκριμένους σκοπούς, σαν να καλεί τον αναγνώστη του σε ένα παιχνίδι-άσκησης “ψάξε-βρες” και πιστεύουμε χάνεται η ευχαρίστηση της ατομικής αναζήτησης, προϋπόθεση απαραίτητη για την ανάγνωση ενός πολυ-αφηγήματος. Εντούτοις, τα πολυ-αφηγήματα έχουν διακριτά χαρακτηριστικά γνωρίσματα που τα διαφοροποιούν από τα βιβλία του τύπου “ψάξε-βρες” (“search and find books/puzzle books”), όπως η δημοφιλής σειρά “Where’s Wally?” (Handford, 2007 [1987]). Αν και τα δύο είδη ενθαρρύνουν την οπτική εξερεύνηση και τις δεξιότητες παρατήρησης των αναγνωστών τους, στα βιβλία αναζήτησης, ο πρωταρχικός στόχος είναι να εντοπιστεί ένας συγκεκριμένος χαρακτήρας, ένα αντικείμενο ή μια ομάδα αντικειμένων που είναι κρυμμένα μέσα σε ένα “πληθωρικό” εικονογραφημένο σκηνικό. Και αυτού του είδους βιβλία συχνά περιλαμβάνουν μεγάλες, λεπτομερείς σκηνές με πολλά στοιχεία, που απαιτούν από τον αναγνώστη προσεκτική παρατήρηση και εστίαση στη λεπτομέρεια. Η πρόκληση όμως, έγκειται στην εύρεση των καθορισμένων στόχων ανάμεσα στους πολλούς περισπασμούς που υπάρχουν στην εικόνα. Ο αναγνώστης αναζητά τον κεντρικό χαρακτήρα, όπως τον Wally ή άλλα αντικείμενα, τα οποία αποτελούν το επίκεντρο της αναζήτησης. Οι αναγνώστες καλούνται να συμμετέχουν ενεργά στο παιχνίδι του εντοπισμού και της παρακολούθησης σε όλες τις σελίδες. Από την άλλη πλευρά, τα πολυ-αφηγήματα προσφέρουν κι εκείνα πολυσύχναστες σκηνές με πλήθος

<sup>4</sup> Μια εικονογραφική τεχνική κατά την οποία η πρόσοψη ενός κλειστού χώρου αφαιρείται προκειμένου να αποκαλυφθούν τα δρώμενα που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό αυτού. Παραδείγματος χάριν, τα διαμερίσματα ενός σπιτιού παρουσιάζονται εικονογραφικά ως ‘ανοιχτά’.



χαρακτήρων, αλλά καλούν τους αναγνώστες τους να παρατηρήσουν και να ασχοληθούν με ολόκληρη τη σκηνή αντί να εστιάσουν στην αναζήτηση ενός συγκεκριμένου στόχου.

Τα πολυ-αφηγήματα, απεικονίζουν πολυσύχναστα, συνήθως, καθημερινά περιβάλλοντα, όπως πόλεις, αγορές ή πάρκα. Αυτές οι σκηνές είναι γεμάτες με πολυάριθμους χαρακτήρες, αντικείμενα και δραστηριότητες, που προσδίδουν στις εικόνες μία αίσθηση κίνησης και ενέργειας. Επίσης, δεν προβάλλεται μία κεντρική ιστορία, αλλά πολλαπλές ιστορίες που συμβαίνουν ταυτόχρονα. Διαφορετικοί χαρακτήρες εμπλέκονται σε ένα πλήθος δραστηριοτήτων, δημιουργώντας μια πληθώρα αφηγήσεων και άρα αναγνωστικών μονοπατιών, όπου όλοι οι ήρωες και οι ιστορίες τους παρουσιάζονται ισοδύναμες. Οι πολυπρόσωπες αυτές συνθέσεις, πλούσιες σε λεπτομέρειες, εισάγουν αφηγηματικές γραμμές με ήρωες ή/και αντικείμενα, που ο αναγνώστης εντοπίζει σε κάθε δισέλιδο. Το παραπάνω τέχνασμα συμβάλλει στην αφηγηματική συνέχεια μεταξύ των εικόνων. Θα υποστηρίξουμε ότι, συν τοις άλλοις, οι χαρακτήρες ή τα αντικείμενα λειτουργούν κι ως “άγκυρες”, παρέχοντας σημεία αναφοράς στους αναγνώστες, καθώς προβαίνουν στην ενεργή ανασύνθεση του αναγνωστικού “παζλ”, ώστε να κατανοήσουν πώς οι ιστορίες διαπλέκονται και εξελίσσονται. Μάλιστα, το πολυ-διηγητικό σύμπαν των πολύ-αφηγημάτων ενθαρρύνει την επανάγνωση του βιβλίου. Με κάθε επόμενη ανάγνωση, οι αναγνώστες μπορούν να ανακαλύψουν νέες ιστορίες ή καινούριες λεπτομέρειες που μπορεί να τους είχαν διαφύγει προηγουμένως, με τρόπο που να ενθαρρύνεται η συνεχής εξερεύνηση, εξασφαλίζοντας ότι το βιβλίο παραμένει ελκυστικό και συναρπαστικό ακόμη και μετά από πολλαπλές αναγνώσεις.

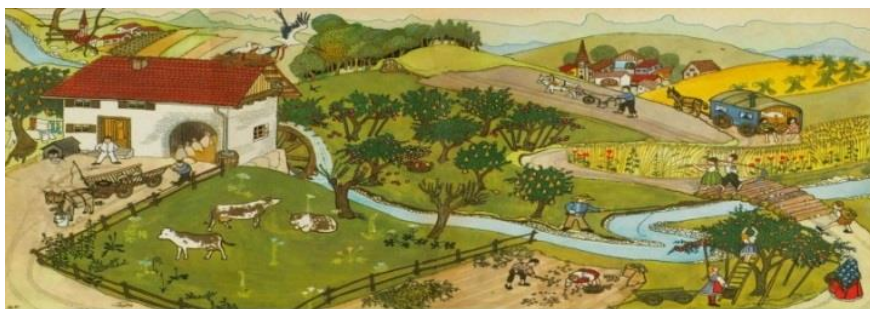
Τέλος, είναι σημαντικό να αναφερθούμε στα είδη της τεχνοτροπίας που προτιμάται στα πολυ-αφηγήματα. Ο χωροταξικός σχεδιασμός τους δημιουργεί μια αίσθηση στο μάτι του αναγνώστη που διαφέρει ριζικά απ’ ό,τι μπορεί να του προσφέρει η ανθρώπινη όρασή του. Πρώτα απ’ όλα, συνήθως, επιλέγεται η οπτική του πουλιού, ώστε ο αναγνώστης, παρόμοια με έναν παντογνώστη αφηγητή, να γνωρίζει την κάθε γωνιά του σκηνικού, ακολουθώντας την παραμικρή κίνηση των χαρακτήρων. Οφείλουμε, βέβαια, να προσθέσουμε εδώ ότι εξαιτίας της έλλειψης εστιακού βάθους, τα πάντα παρουσιάζονται επίπεδα. Πολύ εύστοχο είναι το σχόλιο της Palluch (1998, όπως αναφέρεται στη Rémi, 2018, σ. 159), η οποία σημειώνει ότι στα πολυ-αφηγήματα, συγκεκριμένα αναφέρεται σε εκείνα του Mitgutsch, συνδυάζονται στοιχεία τόσο απόστασης, όσο και εγγύτητας. Το αποτέλεσμα αυτό επιτυγχάνεται με τον ιδιάζοντα τρόπο οργάνωσης του κάδρου τους: από τη μια, όπως προείπαμε, έχουμε την οπτική του πουλιού και από την άλλη οι χαρακτήρες τοποθετούνται λίγο πάνω ή ακριβώς στο ύψος των ματιών του αναγνώστη (Rémi, 2018, σ. 159). Να σημειωθεί ότι στον υπό-τύπο των πολυ-αφηγημάτων που ξεχωρίσαμε, δηλαδή στα “πανοραμικά ή ταξιδιωτικά βιβλία”, όπως και θα εξετάσουμε στη συνέχεια, η προοπτική δεν αλλάζει αλλά παραμένει ακριβώς ίδια σε όλες τις σελίδες του βιβλίου.

### **Οι πρώτες επιρροές και η ιστορική πορεία του είδους**

Το πολυ-αφήγημα χωρίς λόγια, είναι ένας τύπος παιδικού βιβλίου. Το 1968, ο Ali Mitgutsch με το βιβλίο του *Rundherum in meiner-*για το οποίο έλαβε ένα χρόνο μετά



το Deutschen Jugendbuchpreis-είναι γνωστός ως πατέρας των πολυ-αφηγημάτων (Palluch, 1998 όπως αναφέρεται στη Rémi, 2011, σ. 117; Schröder & Weber, 2005). Όπως θα ήταν αναμενόμενο, και όχι άδικα, την πατρότητα του πολυ-αφηγήματος, διεκδικούν και άλλοι, ανάμεσά τους η Susanne Müller-Firgau με το *Benjamins Bilderbuch* (1957 [1955]). Μολονότι το βιβλίο της εκδόθηκε προγενέστερα εκείνου του Mitgutsch, υπερίσχυσε ο τελευταίος, καθώς το στυλ του υιοθετήθηκε γρηγορότερα και από περισσότερους εικονογράφους, γεγονός που εξηγεί τη γόνιμη επιρροή του στην εξέλιξη του συγκεκριμένου τύπου βιβλίου. Το *Benjamins Bilderbuch* (1957 [1955]), φυσικά και αποτελεί πολυ-αφήγημα, πρόκειται όμως περισσότερο για ένα “βιβλίο-πανόραμα” που παρουσιάζει τμηματικά διάφορα περιβάλλοντα με εμφανώς λιγότερους χαρακτήρες στο εσωτερικό του, με κάποιους από αυτούς να επαναλαμβάνονται και να επιδίδονται σε διάφορες καθημερινές δραστηριότητες της εποχής που αποτυπώνεται. Υπό αυτή την οπτική, φαίνεται πράγματι οξύμωρο, το πολυ-αφήγημα να οφείλει τη “γέννησή” του στον Mitgutsch κι όχι στη Müller-Firgau, που παρόμοια έχει επηρεάσει με τις εικονιστικές, αφηγηματικές της επιλογές και άλλους δημιουργούς πολυ-αφηγημάτων.



**Εικόνα 3: *Benjamins Bilderbuch***

Μένει φυσικά να ερμηνεύσουμε το πώς αυτή η κατάσταση μπορεί να ξεδιαλυθεί. Πρέπει, λοιπόν, να αναζητήσουμε τις βασικές και πρωταρχικές επιρροές των δύο δημιουργών. Θα υποστηρίξουμε, συμφωνώντας και με άλλους ερευνητές (Rémi, 2011), ότι οι σκηνές του Ali Mitgutsch, κυρίως, φέρνουν στο νου πίνακες του Hieronymus Bosch. Τα πυκνοκατοικημένα τοπία του ζωγράφου αποδίδουν αριστοτεχνικά πώς μια και μόνο εικόνα μπορεί να σταθεί ως αυτοτελή αφήγηση, δίχως να χρειάζεται τις λέξεις και χωρίς να έχει ανάγκη το στήριγμα μιας εικόνας πριν και μίας μετά, για να πει μια ιστορία. Πολλά, βέβαια, έργα του Hieronymus Bosch παρουσιάζονταν σε τρίπτυχα προσφέροντας στα ‘πολύσυχναστα’ τοπία του μια ακολουθία σε διαδοχή, τα οποία και κατακλύζονται από θρησκευτικές φιγούρες, ανθρώπους, ζώα και φανταστικά πλάσματα έντονα αλληγορικά, σουρεαλιστικά και συμβολικά. Μάλιστα, όταν το τρίπτυχο κλείσει, στο πίσω μέρος του, αποτυπώνονται δύο άλλες υπό-εικόνες που συνθέτουν μια καινούρια εικόνα άμεσα συνυφασμένη με όσα θα ακολουθήσουν (βλ. για παράδειγμα τον πίνακα με τίτλο: *Ο Κήπος των Επίγειων Απολαύσεων*).

Στα έργα του Bosh, που χαρακτηρίζονται από πλήρη έλλειψη προοπτικής, απαιτείται ένα ανήσυχο μάτι σε συνεχή εγρήγορση που θα μπορέσει να απομυζήσει το



πλήθος των στοιχείων που φιλοξενούνται στις εικόνες του. Μια εξέταση, έστω και λεπτομερειακή, δεν είναι ικανή να εξαντλήσει τις λεπτομέρειες ενός πίνακά του.

Η καλλιτεχνική “πρόζα” του Bosch υιοθετήθηκε και από άλλους καλλιτέχνες, όπως ο Pieter Brueghel ο Πρεσβύτερος και ο Pieter Huys, που μιμήθηκε εμφανώς τις εικόνες τις Κολάσεως του Bosch στους πίνακές του. Στο έργο του Pieter Brueghel του Πρεσβύτερου, *The Battle between Carnival and Lent* (1559), η αφηγηματική σύνθεση του τοπίου θυμίζει έντονα τις “πολύασχολες εικόνες” (“busy pictures”) των πολυαφηγημάτων χωρίς λόγια. Ο καμβάς τους συγκεντρώνει ένα πλήθος ανθρώπων, τόσων πολλών και με διαφορετικές δραστηριότητες, προσφέροντας έτσι ένα χαοτικό περιβάλλον. Από τη μελέτη της καθόλα αρμονικής σύνθεσής του, προκύπτει ότι το έργο του έχει σίγουρα επηρεαστεί από τον Hieronymus Bosch, κάτι όμως που ασφαλώς δεν αναιρεί την καλλιτεχνική του συμβολή στη δημιουργία των πολυαφηγημάτων. Σε αντίθεση με τον Bosch, ο Brueghel αποτυπώνει πέρα από θρησκευτικά θέματα και καθημερινές σκηνές της ανθρώπινης κοινωνίας που αποδίδονται με αρκετό ρεαλισμό. Σύμφωνα με τα όσα εκτέθηκαν έως τώρα, ελπίζουμε να έχουν γίνει φανερές οι επιρροές που άσκησαν οι ξεχωριστές στιλιστικές επιλογές των ανωτέρω ζωγράφων στο πολυαφήγημα για παιδιά. Ανακεφαλαιώνοντας, επισημαίνουμε το πολυπληθές σκηνικό, τις “πολύασχολες” εικόνες, την έλλειψη προοπτικής, το κοινό θέμα και τη διαδοχή των εικόνων στην περίπτωση του Bosch.

Έχοντας ως σκοπό να διαφανούν κάποια ακόμη κύρια χαρακτηριστικά του πολυαφηγήματος για παιδιά, θα επικεντρωθούμε και στην τεχνοτροπία του Ali Mitgutsch, ώστε να αναλύσουμε διάφορα στοιχεία των εικόνων του. Αρχικά, η προοπτική στο έργο του είναι ιδιόζουσα: ο Mitgutsch από τη μια επιλέγει μια οπτική του πουλιού απ’ όπου οι αναγνώστες του μπορούν να δουν τις διάφορες τοποθεσίες, στις οποίες τοποθετεί τους χαρακτήρες του από ψηλά, και από την άλλη μια οπτική όμοια με εκείνη των θεατών ενός θεάτρου (Smidt, 2011, σ. 493). Οι αναγνώστες, έτσι, είναι σαν να βρίσκονται ταυτόχρονα πάνω από τη σκηνή και λίγο πιο κάτω από αυτή, με αποτέλεσμα οι δράσεις των χαρακτήρων να ευθυγραμμίζονται με το βλέμμα των αναγνωστών. Κατά συνέπεια, παρά την απόσταση που χωρίζει τα αντικείμενα και τους χαρακτήρες, αυτά δίνουν την ψευδαίσθηση ότι έχουν όλα το ίδιο μέγεθος μεταξύ τους και παρουσιάζονται αρκετά επίπεδα.

Τα βιβλία του Ali Mitgutsch είναι γεμάτα με παιδιά. Όταν ερωτήθηκε για τον λόγο αυτής της επιλογής του απάντησε: «πιθανόν γι’ αυτό ζωγράφιζα τόσα πολλά κοινωνικά παιδιά, επειδή ήμουν πάντοτε μόνος ως παιδί. Ήταν η λαχτάρα μου να είμαι μέλος μιας κοινότητας. Μπορείτε να βρείτε αυτή τη λαχτάρα στις εικόνες μου. Μικρά κοινωνικά νησιά που διασκορπίζονται στις εικόνες, όπως ένα δίκτυο, στο οποίο κανείς δεν μπορεί να χαθεί. Τα παιδιά στις φωτογραφίες είναι ενωμένα. Μερικές φορές διαπληκτίζονται, αλλά υπάρχει ακόμα μια κοινότητα» (όπως αναφέρεται στο Scholz, 2015).

Αυτή λοιπόν η “λαχτάρα” του, όπως την ένιωσε ο Mitgutsch, εξαντλείται στο έργο του. Τα παιδιά παίζουν, κυνηγιούνται, πέφτουν και χτυπούν, επιδίδονται κάποιες φορές σε άσεμνες πράξεις, παραδείγματος χάριν η εικόνα του παιδιού που με γυρισμένη πλάτη ουρεί σε ένα δέντρο και άλλοτε καταδιώκονται από τους ενηλικούς καθότι κάποια από αυτά είναι αρκετά άτακτα. Η χιουμοριστική λειτουργία της εικόνας





ενισχύεται και από τη μεσολάβηση της αποτύπωσης των μορφών. Οι χαρακτήρες του Mitgutsch είναι μικρές καρικατούρες, τύποι πραγματικών ανθρώπων. Έτσι, οι αστείες συνέπειες των δράσεων τους εντείνονται στο έπακρο με τη στάση τους και αντιδράσεις των προσώπων τους. Να τονιστεί, ωστόσο, ότι στο πρώτο του βιβλίο κυρίως, μοιάζουν τόσο πολύ μεταξύ τους -όλοι έχουν στρογγυλό κεφάλι, δύο μαύρες τελείες για μάτια, μια μικρή καμπύλη για μύτη και κόκκινα μάγουλα- ώστε δύσκολα απομνημονεύονται από έναν ενήλικο, πόσο μάλλον από ένα παιδί. Σε αυτό συνηγορεί και το πλήθος των χαρακτήρων που συνωστιάζονται στις εικόνες του. Παραδείγματος χάριν στο δισέλιδο της πσίνας μετρήσαμε 131 χαρακτήρες! Λόγω του πλήθους των χαρακτήρων στις εικόνες του, θα υποστηρίζαμε ότι η ανάγνωση του βιβλίου του Mitgutsch είναι ένα απαιτητικό έργο. Υπονοείται, δηλαδή, ένας αναγνώστης που, μέσα στ' άλλα, είναι ικανός να συγκρατήσει πολλές πληροφορίες μαζί. Μια ικανότητα που δε διαθέτει ένας μικρός αναγνώστης-παιδί.



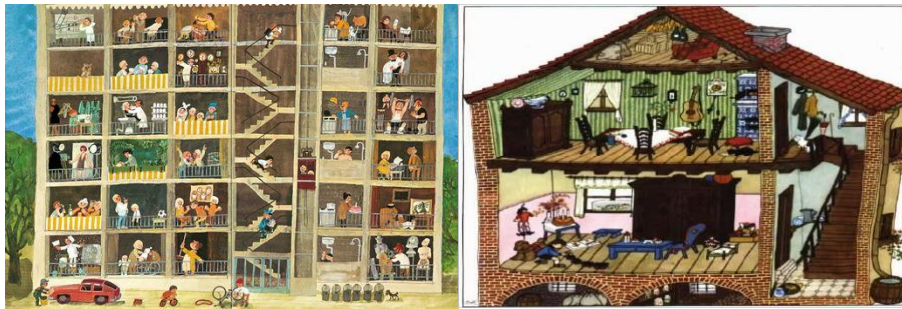
**Εικόνα 4: *Rundherum in meiner Stadt***

Οι περισσότεροι από τους χαρακτήρες του βρίσκονται σε κίνηση κι αυτό τους το χαρακτηριστικό, αν υπήρχε ήχος, θα ακουγόταν πράγματι σαν ένα βουητό, όπως ακριβώς συμβαίνει, αν σταθούμε σε ένα θαλάσσιο πάρκο ένα Κυριακάτικο πρωί. Στις εικόνες του συμβαίνουν τόσα πολλά πράγματα ταυτόχρονα, συγχωνεύεται ένα πλήθος λεπτομερειών, ώστε οι αναγνώστες του «*μπορούν να βρουν τις δικές τους ιστορίες, μόνοι τους ή με τους γονείς ή τους παππούδες τους*» (όπως αναφέρεται στο Scholz, 2015). Είναι πράγματι ιδιαίτερα απαιτητικός ο ρόλος του εννοούμενου αναγνώστη που καλείται να εντοπίσει διάφορες ιστορίες που φαίνεται να μην τελειώνουν ποτέ. Μια αναγνωστική διαδικασία διόλου απλή, καθότι κάθε φορά που ο εννοούμενος αναγνώστης του επιστρέφει στο βιβλίο, ανακαλύπτει και κάτι καινούριο που δεν είχε εντοπίσει την προηγούμενη. Ίσως γι' αυτό, στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, προτείνεται η συνανάγνωση των βιβλίων του, μια δραστηριότητα, δηλαδή, ανάγνωσης που εμπλέκει και τον ενήλικα.

Οι δράσεις όμως των χαρακτήρων του Mitgutsch δεν περιορίζονται μόνο σε ένα μέρος. Κάθε σελίδα αποτυπώνει ένα διαφορετικό σκηνικό από ένα εργοτάξιο, ένα πάρκο, ένα λιμάνι, ένα Λούνα Παρκ, μια πίστα χιονιού κ.ά. Βέβαια, τα σκηνικά του βοηθούν, πιστεύουμε, τον αναγνώστη να προσανατολιστεί μέσα σε αυτά, διότι παρουσιάζονται οικεία και καθημερινά. Οι χρωματικές επιλογές του σκηνικού του, επίσης, περιλαμβάνουν αντιθετικά χρώματα που επιτρέπουν το διαχωρισμό των φιγούρων και των αντικειμένων μέσα στο περιβάλλον τους. Ο Mitgutsch, παρόμοια με



τη Müller-Firgau, σε μορφολογικό επίπεδο, προσφέρει στο κοινό του τα διαμερίσματα μιας οικείας/πολυκατοικίας ανοιχτά, αφαιρείται, δηλαδή από εκείνα η πρόσοψη και ο αναγνώστης μπορεί να παρατηρεί τις δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα μέσα σε αυτά. Μέσα από αυστηρά οργανωμένους χώρους, αυτών των διαμερισμάτων, οι δράσεις των χαρακτήρων ταξινομούνται, καθώς παρατίθενται ως τετραγωνισμένα πλαίσια και η χαώδης ατμόσφαιρα του βιβλίου προς στιγμή τακτοποιείται.



**Εικόνα 5: Rundherum in meiner Stadt**    **Εικόνα 6: Benjamins Bilderbuch**

Ο Mitgutsch έχει επικριθεί πολλάκις για κάποιες από τις επιλογές του, πρώτα απ' όλα για τις έμφυλες αναπαραστάσεις του. Με μια γρήγορη ματιά στο έργο του αντιλαμβανόμαστε ότι η σύνθεσή του μεροληπτεί υπέρ του ανδρικού φύλου. Πρόκειται για μικρο-κοινωνίες ανδροκρατούμενες στις οποίες συνωστίζονται πάρα πολλοί αρσενικοί χαρακτήρες, ενώ οι γυναικείοι παραγκωνίζονται και δεν εμφανίζονται σχεδόν καθόλου στους χώρους εργασίας. Ο ίδιος δικαιολογεί αυτή του την επιλογή και αναφέρει το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο σχεδιάστηκαν τα βιβλία του (τη δεκαετία του 1960): τα αγόρια τότε θεωρούνταν πιο ενεργητικά κι άρα πιο ορατά από τα κορίτσια (όπως αναφέρεται στο Scholz, 2015).

### **Το κλασικό παράδειγμα της Susanne Berner**

Ο τύπος του πολυ-αφηγήματος γνώρισε ένδοξες μέρες με την έκδοση των βιβλίων της Susanne Berner για τις εποχές. Το 2003, η Berner εξέδωσε το πρώτο της πολυ-αφήγημα που εξελίσσεται κατά την περίοδο του χειμώνα (το οποίο και έχει λάβει το βραβείο Χανς Κρίστιαν Άντερσεν το 2016) και μέχρι το 2005 ακολούθησαν άλλα τρία για τις υπόλοιπες εποχές. Τα συγκεκριμένα, είναι τα μόνα βιβλία που κυκλοφορούν στον ελλαδικό χώρο. Επίσης, στη συλλογή της πρόσθεσε ένα ακόμη που διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια μιας νύχτας (2008), το οποίο όμως δεν έχει συμπεριληφθεί στην ελληνική έκδοση.

Η πόλη που παρουσιάζεται και στα πέντε βιβλία ονομάζεται "Wimmilngen". Ο χώρος παραμένει ίδιος, η παρέλευση όμως των εποχών, σε κάθε βιβλίο, έχει σαν συνέπεια την αλλαγή του χρόνου και ως εκ τούτου μεταβολές στη ζωή και στο περιβάλλον των χαρακτήρων. Οι τελευταίοι μεγαλώνουν, κάποιοι από αυτούς δεν αλλάζουν συνήθειες, ενώ στοιχεία του περιβάλλοντος, όπως ένα νηπιαγωγείο, ανοικοδομούνται και ανοίγουν τις πόρτες τους στα επόμενα βιβλία. Οι κάτοικοι της πόλης ανάλογα με την εποχή επιδίδονται και σε διάφορες δραστηριότητες, παραδείγματος χάριν το φθινόπωρο γιορτάζουν το Halloween και το χειμώνα τα



Χριστούγεννα. Επίσης, η κάθε ιστορία εξελίσσεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο, σε αυτό περίπου της μιας ώρας. Η ιστορία του Χειμώνα (2003/2019α) λαμβάνει χώρα νωρίς το πρωί, της Άνοιξης (2004/2019β) λίγο μετά, του Καλοκαιριού (2005/2021α) το μεσημέρι, του Φθινοπώρου (2005/2021β) το απόγευμα και της καλοκαιρινής νύχτας αργά το βράδυ. Στο εσωτερικό των δωματίων, όπου η πρόσοψη του κτιρίου για μια ακόμη φορά αφαιρείται, παρατίθενται μονάδες μέτρησης του χρόνου, όπως ρολόγια και ημερολόγια. Ο αναγνώστης έτσι, καταλαβαίνει καλύτερα τη διαδοχή του χρόνου και δίνει στα γεγονότα της αφήγησης χρονική διάσταση. Επίσης, η Berner, στο κάτω μέρος κάθε εικόνας, μετέρχεται τη νοητή γραμμή ενός πεζοδρομίου, με τρόπο που η μετάβαση από τη μία εικόνα στην άλλη να παρουσιάζει γραμμικότητα. Η προσθήκη, ακόμη στοιχείων στον ουρανό, όπως ένα σμήνος πουλιών, ένας πελεκάνος, ένα αερόστατο, ένα αεροπλάνο κι ένα ελικόπτερο, αντίστοιχα στην κάθε ιστορία, δίνουν μια αίσθηση κίνησης προς τα εμπρός του χρόνου. Παρόμοια, στο κάτω μέρος της εικόνας κάποιοι χαρακτήρες κινούνται προς τα δεξιά κι ενώ ενδέχεται να εμφανίζονται ή να εξαφανίζονται, οι περισσότεροι από αυτούς εντοπίζονται στο τέλος του βιβλίου που ολοκληρώνεται με μια γιορτή, όπως η πομπή των φαναριών ή με εικόνες παιχνιδιού στο πάρκο, στο οποίο τυχαίνει για παράδειγμα να γιορτάζονται κάποια γενέθλια.

Η δομή των βιβλίων της Berner είναι πάντα η ίδια. Ξεκινά με την αποτύπωση των εσωτερικών των σπιτιών, των προαστίων μιας πόλης, ενός σταθμού τρένου, μιας πόλης, μιας πλατείας, ενός εμπορικού κέντρου και του πάρκου.



**Εικόνα 7: Το βιβλίο της Άνοιξης**

Μεταβαίνοντας τώρα στην ανάλυση των χαρακτήρων, εκείνοι είναι κυρίως άνθρωποι και διαφέρουν μεταξύ τους χάρη στη διακριτή τους εξωτερική εμφάνιση, σε αντίθεση με τις εικόνες του Mitgutsch. Στο οπισθόφυλλο, πολλές φορές κάποιοι από αυτούς ονομάζονται και προσδιορίζονται ορισμένα γνωρίσματά τους. Ακολουθώντας το σύνηθες παράδειγμα των ηρώων στα βιβλία χωρίς λόγια, οι χαρακτήρες της Berner δεν είναι ολοκληρωμένοι χαρακτήρες και εξωτερικεύονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τους, τα οποία είναι απλά στο σύνολο, πιθανολογώντας και καταληπτά για ένα μικρό αναγνωστικό παιδικό κοινό. Για παράδειγμα, η Δήμητρα όλη την ώρα διαβάζει, η Εύα δεν αποχωρίζεται τον Σπίνο, το σκύλο της, και κύριος Γιάννης πάει κάθε μέρα για τρέξιμο<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Χρησιμοποιούμε τα ονόματα, όπως αναφέρονται στην ελληνική έκδοση.





Μάλιστα, αξίζει να αναφέρουμε ότι στο βιβλίο της νύχτας (Berner, 2008) ο αριθμός των χαρακτήρων παρουσιάζεται εμφανώς μειωμένος. Όπως θα ήτανε φρόνιμο, πολλοί χαρακτήρες και διάφορα αντικείμενα που εμφανίζονται συνδέονται με τη νύχτα. Έτσι, ο αναγνώστης βλέπει νυκτόβια πλάσματα, όπως ποντίκια, νυχτερίδες, ερπετά και ένα ρακούν. Οι περισσότεροι από αυτούς κοιμούνται και άρα η πόλη αποτυπώνεται άδεια. Το τελευταίο βιβλίο της προσφέρει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να περιηγηθεί σε αυτήν με μεγαλύτερη άνεση και να ακολουθήσει την πορεία λιγότερων χαρακτήρων. Οπωσδήποτε, όμως, ο αναγνώστης της Berner έχει να ακολουθήσει ένα πιο απαιτητικό ρόλο. Το βιβλίο της, όπως και τα προηγούμενα της σειράς, βρίθει μεταμοντέρνων τεχνικών και διεικονικών νύξεων. Αρχικά, το ίδιο το βιβλίο εμφανίζεται μέσα στο βιβλίο, με την τεχνική του “mise-en-abyme”, και εντοπίζεται μέσα στη βιτρίνα ενός βιβλιοπωλείου. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, οι ραφές της μυθοπλασίας χαλαρώνουν και ο εννοούμενος αναγνώστης μυείται στο χώρο της δημιουργίας της εικονοπλασίας. Ακόμη, τα παιδικά βιβλία έχουν την τιμητική τους στο νυχτερινό πολυ-αφήγημα, ειδικότερα στη βιβλιοθήκη, που τα παιδιά έχουν κατασκευάσει. Τα ράφια της είναι ασφυκτικά γεμάτα από εξώφυλλα γνωστών βιβλίων και στον πάνω όροφο της βιβλιοθήκης φιλοξενείται μια έκθεση εικονογράφησης βιβλίου, περιλαμβάνοντας γνωστές εικόνες από βιβλία για παιδιά<sup>6</sup>, κάτω από τα οποία δηλώνονται τα αρχικά του δημιουργού (διεικονικές αναφορές). Οι σκηνές και οι χαρακτήρες που απεικονίζουν είναι αρκετά αναγνωρίσιμες, κυρίως αφορούν έργα του Sendak, που διεξάγονται το βράδυ. Ακόμη, στον πρώτο όροφο του πολιτιστικού κέντρου το σκηνικό για την παράσταση Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός του Σαίξπηρ είναι έτοιμο, γεγονός που γνωρίζουμε χάρη στα διάφορα πόστερ που προ-οικονομούν την πρεμιέρα του θεατρικού έργου.



**Εικόνα 8: *Nacht-Wimmelbuch***

Αναφορικά τώρα με τις διαφορετικές εκδόσεις των βιβλίων της Berner, θα θέλαμε να επισημάνουμε κάποια βασικά στοιχεία. Πρώτα απ’ όλα, στην ελληνική έκδοση σημειώνουμε ότι δεν έχει μεταφραστεί μόνο ο τίτλος και οι πληροφορίες που δίνονται στο οπισθόφυλλο, αλλά και οι λεζάντες δίπλα σε αφίσες, τα ονόματα καταστημάτων, οι πινακίδες και στο σύνολο, κάθε στοιχείο που φέρει λεκτικές πληροφορίες. Η επιλογή της μετάφρασης αυτών των στοιχείων δεν είναι αμελητέα,

<sup>6</sup> Παραδείγματος χάριν, βλέπουμε εικονιστικά στιγμιότυπα από τα βιβλία *The Gruffalo* (Donaldson, 1999), *Where the Wild Things Are* (Sendak, 1963), *In the Night Kitchen* (Sendak, 1970), κ.ά.





καθώς το ενδοεικονικό κείμενο ενημερώνει το αναγνωστικό του κοινό για τα όσα λαμβάνουν χώρα στην πόλη ή και για εκείνα που επρόκειτο να συνεχιστούν είτε στο συγκεκριμένο βιβλίο είτε στα επόμενα της σειράς. Δεύτερον, τα βιβλία της Berner, αν και κλασικά, προτιμάται η έκδοσή τους σε μέγεθος Α3. Εντούτοις κυκλοφορούν και σε “rocket size”. Το μέγεθος τσέπης φυσικά και εξυπηρετεί την εύκολη μεταφορά του βιβλίου, ωστόσο οι λεπτομέρειές του γίνονται αρκετά δυσδιάκριτες και κουράζουν το μάτι. Άλλοτε, τα βιβλία της εκτυπώνονται σε μορφή βεντάλιας (“accordion”/ “concertina book”), προσδίδοντας στα γεγονότα μια συνέχεια: η επιλογή αυτή, όμως, απεικονίζει έναν εννοούμενο αναγνώστη που μπορεί να χωρίζει νοητά τα τμήματα της εικόνας, ώστε να μπορεί να τα εξετάζει.

### Το σύγχρονο παράδειγμα των πολυ-αφηγημάτων

Από τότε που πρωτοεκδόθηκαν τα πρώτα πολυ-αφηγήματα των Mitgutsch και Müller-Firgau, προέκυψαν σημαντικά και ενδιαφέροντα βιβλία που θα μπορούσαν να ενταχθούν στην ευρεία κατηγορία των πολυ-αφηγημάτων. Οι αλλαγές που έφεραν οι νέες τεχνολογίες στο χώρο των εκδόσεων, στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και οι μοντέρνες ιδέες γύρω από την πρόσληψη της Λογοτεχνίας εκ μέρους του παιδιού-αναγνώστη, “γέννησαν” βιβλία που διαμορφώνουν έναν ευρύ ειδολογικό χώρο και φέρουν διαρκώς νέα μορφολογικά γνωρίσματα.

Θεματολογία: Αναφορικά με τη θεματολογία τους, τα βιβλία αυτά, είτε με λόγια είτε χωρίς, πραγματεύονται πολλά και διάφορα θέματα: παρουσιάζουν εικόνες της καθημερινότητας των παιδιών (*Weihnachts Wimmelbook* (Suess, 2007)), της φύσης μέσω της αλλαγής των εποχών (*Rok na targu* (Richter-Magnuszewska, 2018)), του ιστορικού κόσμου (*Meine Kölner Stadtgeschichte: Bachems Wimmelbilder* (Ganther, 2007)), του μυθοπλαστικού (*Mein großes Piraten-Wimmelbuch* (Wandrey, 2019)), του βιβλικού (*Das Bibel-Wimmelbuch* (Rausch, 2005)) κ.ά. Μια τέτοια θεματολογία, όπως θα ήταν φυσικό, οδηγεί απευθείας στη δημιουργία χαρακτήρων αντίστοιχων του περιεχομένου τους. Στα βιβλία δεν συνωστίζονται μόνο παιδιά αλλά και γνωστοί χαρακτήρες από τον κόσμο της τέχνης και της ιστορίας, φανταστικά πλάσματα, παραμυθιακά όντα, εξωγήινοι, πειρατές και ούτω καθεξής.

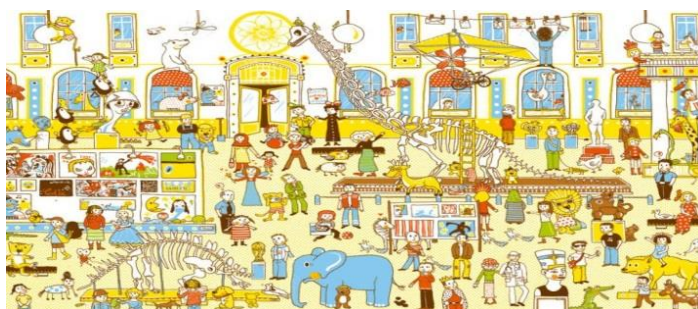


**Εικόνα 9: Mein großes Piraten-Wimmelbuch**

Σειρές βιβλίων: Μια αρκετά δημοφιλής τάση στο χώρο των εκδόσεων των πολυ-αφηγημάτων είναι η έκδοση σειρών με κοινό θέμα ή χαρακτήρες. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, τη σειρά πολυ-αφηγημάτων της Judith Drews στην οποία αφιερώνει το



κάθε βιβλίο της στην παρουσίαση μιας πόλης. Για τους αναγνώστες, λοιπόν, η επαφή με το οπτικό κείμενο συνεπάγεται και ένα οδοιπορικό στο Παρίσι (2015a), στο Βερολίνο (2010), στη Βαρκελώνη (2017), στο Αμβούργο (2018), στη Στοκχόλμη (2013) και στο Λονδίνο (2015b) αντίστοιχα. Τα παραπάνω πολυ-αφηγήματα, όπως και αρκετά άλλα που κυκλοφορούν, δεν αποτελούν μόνο γεωγραφικές περιηγήσεις στα στενά και στα πιο διάσημα μνημεία μιας πόλης. Κατ' ουσία, συνιστούν την αποτύπωση όλων εκείνων των στοιχείων που ο δημιουργός του βιβλίου θεωρεί ότι χαρακτηρίζουν τον πολιτισμό της κάθε χώρας. Είναι πράγματι εντυπωσιακό το πώς συμπυκνώνεται στην εικόνα ένα τέτοιο πλήθος στοιχείων. Ωστόσο, τέτοιου είδους πολυ-αφηγήματα προϋποθέτουν έναν εννοούμενο αναγνώστη με αυξημένα προσόντα: διότι, πέρα από αντιληπτική ικανότητα, αυτός διαθέτει ειδικές γνώσεις, ώστε να αναγνωρίζει το κάθε ένα από τα απεικονιζόμενα στοιχεία, αλλά και να τα συνθέτει σε ένα νοηματικό σύνολο. Θα υποστηρίξουμε, μάλιστα, ότι ο εννοούμενος αναγνώστης πολυ-αφηγημάτων, όπως αυτά που θα σχολιάσουμε παρακάτω, είναι τόσο προικισμένος, ώστε δύσκολα μπορεί να ταυτισθεί μαζί του ένας πραγματικός αναγνώστης-παιδί. Αμφιβάλουμε, δηλαδή, κατά πόσο ένα παιδί είναι δυνατόν να γνωρίζει όλες τις τοποθεσίες, τα μνημεία ή τους χαρακτήρες, πραγματικούς και μυθοπλαστικούς, που σχετίζονται με την εκάστοτε χώρα. Διότι, τα βιβλία αυτά πέρα από την αισθητική εμπειρία ουσιαστικά προσφέρουν, μέσα από το παιχνίδι παρατηρητικότητας, εξειδικευμένες γνώσεις για τον κάθε τόπο. Ωστόσο, γεγονός παραμένει ότι, παρ' όλο που τα μάτια του βομβαρδίζονται από πληροφορίες, ο αναγνώστης γεύεται τη χαρά της ανακάλυψης και, μέσα στα άλλα, αναπτύσσει την ικανότητα να παρατηρεί προσεκτικά τον κόσμο που εξερευνά. Υπό αυτήν την οπτική, το πολυ-αφηγήμα θα αποτελέσει ένα "εργαλείο", μέσω του οποίου το παιδί θα μάθει, θα εξερευνήσει, θα διδαχθεί και θα ανακαλύψει.



**Εικόνα 10: Berlin Wimmelbuch**

Αρκετοί δημιουργοί πολυ-αφηγημάτων, ακολουθούν το παράδειγμα της Berner και εκδίδουν τα βιβλία τους σε σειρές. Μια πολύ δημοφιλής σειρά είναι εκείνη των Daniel Mizieliński και Aleksandra Mizielińska (2010, 2011, 2012) που αφορά όλες τις εκφάνσεις της ζωής στη μυθοπλαστική πόλη Mamoko<sup>7</sup>. Οι ταπετσαρίες των βιβλίων

<sup>7</sup> Η λέξη Mamoko, προέρχεται από τις πολωνικές λέξεις mam που ετυμολογείται ως «έχω» και oko που σημαίνει «μάτι». Μάλιστα αν και ξένες εκδόσεις διατηρούν την ονομασία Mamoko στον τίτλο, επισημαίνουν και περαιτέρω την πράξη του κοιτάγματος με φράσεις στο εξώφυλλο, όπως εκείνη στο πρώτο βιβλίο, μέσα σε ένα πλαίσιο που προτρέπει τον αναγνώστη να «χρησιμοποιήσει τα μάτια του».



τους εξοικειώνουν το αναγνωστικό τους κοινό με τους κεντρικούς χαρακτήρες, δίπλα στην εικόνα των οποίων αναφέρεται το όνομά τους, και ανάμεσα σε άλλα ένα βασικό χαρακτηριστικό τους και ένα ερώτημα· παραδείγματος χάριν: «ο Boris Greenshell έχει μια τρύπα στην τσάντα του! Μπορείς να μαντέψεις τι έπεσε από αυτή;»<sup>8</sup>. Επειδή οι χαρακτήρες είναι πολυάριθμοι, μια προτεινόμενη τακτική είναι ο αναγνώστης να ακολουθήσει έναν ή δύο χαρακτήρες στην αρχή, ώστε να καταφέρει να οικειοποιηθεί την πόλη, τις δράσεις τους μέσα σε αυτή και τη σχέση τους με άλλους.

Το βιβλίο παρέχει στους αναγνώστες του μια συνεχόμενη διαδρομή με τρόπο που εικόνες να μπορούν να διαβαστούν σε διαδοχή. Το παραπάνω, εξυπηρετείται αρχικά από την ψευδαίσθηση της κίνησης των χαρακτήρων ή των διαφόρων πετούμενων στον ουρανό από το ένα δισέλιδο στο άλλο, από την επιλογή των δημιουργών να εισάγουν δρόμους ή τούνελ που συνεχίζονται στα επόμενα δισέλιδα ή ένα τρένο που στο κάτω μέρος κάθε σελίδας κινείται ολόενα και πιο μπροστά στις επόμενες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα βιβλία αυτά παρουσιάζει η ιδιάζουσα παραμορφωμένη προοπτική τους. Ορισμένες εικόνες παρουσιάζονται σαν να γέρνουν με τρόπο που να προκαλείται ένα συναίσθημα ζάλης που εντείνεται και από την πληθώρα των απεικονιζόμενων στοιχείων.

Συν τοις άλλοις, τα πολυ-αφηγήματα των Mizieliński και Mizielińska αποδίδουν με μαεστρία ένα πλήθος ιστοριών που άλλοτε συνδέονται μεταξύ τους κι άλλοτε όχι. Το τέλος, παρόμοια με τα βιβλία της Berner, επιφυλάσσει μια γιορτινή ατμόσφαιρα και τα περισσότερα μυστήρια λύνονται.



**Εικόνα 11: *Miasteczko Mamoko***

Μια άξια μνημόνευσης σειρά πολυ-αφηγημάτων είναι και αυτή των Albertine και Zullo, με τα βιβλία τους *À La Mer* (2008), *En Ville* (2009), *À la Montagne* (2011) και *À la Campagne* (2015). Σε αυτά, ο αναγνώστης περιηγείται στην εκάστοτε τοποθεσία συναντώντας κάθε φορά τους ίδιους χαρακτήρες. Πρωταγωνιστές είναι πάντα η μητέρα με το γιο της. Στο πρώτο βιβλίο της σειράς, ο αναγνώστης ακολουθεί τη μητέρα σε κάθε δισέλιδο κατά την αναζήτηση του Έρικ, του γιου της. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τις δράσεις κάθε χαρακτήρα, ενόσω προσπαθεί να μαντέψει ποιο είναι το παιδί που αναζητείται μέσα στο πλήθος, καθώς δε γνωρίζει πώς μοιάζει ο Έρικ. Ενδιαφέρον είναι, ότι δεν περιέχονται καθόλου λόγια στο οπισθόφυλλο, σε αντίθεση με άλλα πολυ-αφηγήματα. Ο εννοούμενος αναγνώστης αφήνεται, επομένως, ελεύθερος να συνθέσει από μόνος του την ιστορία του. Ωστόσο, κάποια λόγια μπορεί να

<sup>8</sup> Στο πρωτότυπο έργο η ιστορία ξεκινά, μόλις ο αναγνώστης ανοίγει το βιβλίο. Σε δεύτερη έκδοση του βιβλίου, συγκεκριμένα από τον εκδοτικό οίκο Templar Publishing, οι ταπετσαρίες αξιοποιούνται και εμπλουτίζονται με πληροφορίες.



**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**KEIMENA** για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, σσ. 20-43, 04/07/2023, ISSN: 1790-1782

εμφανίζονται στα πανοράματα, όπως για παράδειγμα στο *À la Montagne* (2011), όπου ο Έρικ σε κάθε δισέλιδο βομβαρδίζει τη μητέρα του και από μια ερώτηση, χωρίς όμως να λαμβάνει απάντηση.



**Εικόνα 12: *À La Mer***

Στην ίδια λογική κινείται και η σειρά πολυ-αφηγημάτων του Roser Capdevila, στα οποία, μέσα από μια σειρά πανοραμάτων, οι αναγνώστες διασχίζουν στο *La Ciutat* (2016a) τοπία της αστικής ζωής της Ισπανίας και στο *El Camp* (2016b) και παρατηρούν τις δραστηριότητες κατοίκων της υπαίθρου. Το κάθε βιβλίο τελειώνει με την αποτύπωση ενός μεμονωμένου σκηνικού οικογενειακής θαλπωρής στο εσωτερικό ενός αστικού ή εξοχικού σπιτιού αντίστοιχα.



**Εικόνα 13: *El Camp***

Υλικοί Πειραματισμοί: Ο εκσυγχρονισμός της υλικότητας των πολυ-αφηγημάτων αναπόφευκτα έχει επηρεάσει τον τρόπο ανάγνωσης μιας ιστορίας. Όπως είδαμε, τα περισσότερα πολυ-αφηγήματα διαβάζονται επί το πλείστον οριζόντια, με κάποια από αυτά να δημιουργούν νοητές εικονιστικές διαδρομές με τρόπο που να συνδέουν τις σελίδες. Άλλοτε, βέβαια, διαβάζονται και κάθετα, παραδείγματος χάριν το βιβλίο *Von Oben nach Unten Wimmelbuch* (Lehmann, 2011), στο οποίο η περιπέτεια ξεκινά από πάνω προς τα κάτω, όπως ακριβώς δηλαδή δηλώνεται στον τίτλο. Το συναίσθημα της “πτώσης” εντείνεται και στα έξι συνολικά κάθετα δισέλιδα του βιβλίου, όπου το ξεδίπλωμα της ιστορίας ξεκινά από την πάνω αριστερή πλευρά της εικόνας και τελειώνει στη δεξιά.





**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**KEIMENA** για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, σσ. 20-43, 04/07/2023, ISSN: 1790-1782



**Εικόνα 14: Von Oben nach Unten Wimmelbuch**

### **Πανοραμικά/Ταξιδιωτικά πολυ-αφηγήματα**

Η Müller-Firgau (1957 [1955]), με το βιβλίο της *Benjamin's Bilderbuch*, έβαλε ένα λιθαράκι στη δημιουργία εκείνων των βιβλίων που θα τα ονομάσουμε 'πανοραμικά ή ταξιδιωτικά πολυ-αφηγήματα'. Επιλέξαμε να συμπεριλάβουμε αυτού του είδους τα βιβλία κάτω από την "ομπρέλα" των πολυ-αφηγημάτων, διότι μοιράζονται, όπως θα δείξουμε, με τα παρακάτω επιλεγμένα παραδείγματά μας, αρκετά κοινά χαρακτηριστικά τους. Θα συμφωνήσουμε, μάλιστα, με τη Rémi (2018:161), ότι η σύγχρονη εκδοτική παραγωγή πολυ-αφηγημάτων, με αναγνωρίσιμα γεωγραφικά σκηνικά του πραγματικού κόσμου, έχουν συμβάλλει με τρόπο που τα όρια μεταξύ των πολυ-αφηγημάτων και των πανοραμικών βιβλίων να είναι αρκετά ρευστά.

Το 1977, ο Mitsumasa Anno εκδίδει το πρώτο βιβλίο μιας σειράς ταξιδιωτικών βιβλίων χωρίς λόγια, το *Ce jour là*. Στο πρώτο, αλλά και στα υπόλοιπα που ακολουθούν, ο πρωταγωνιστής είναι ένας ταξιδιώτης που έρχεται από τη θάλασσα, αγοράζει ένα άλογο και διασχίζει κάθε φορά μια διαφορετική γεωγραφική περιοχή, πραγματοποιώντας ένα οδοιπορικό τόσο μέσα στον χώρο, όσο και στον χρόνο. Να τονιστεί, βέβαια, ότι το πρώτο βιβλίο, αποτελεί μια εισαγωγή στον ευρωπαϊκό κόσμο και δεν αναφέρεται συγκεκριμένα σε μια χώρα.

Ο αναγνώστης, στα επόμενα βιβλία της σειράς, υποβοηθείται στη γνώση της τοποθεσίας από τον τίτλο, που προσδιορίζει με ευκρίνεια τον τόπο διεξαγωγής του ταξιδιού. Έτσι, έχουμε αναφορικούς τίτλους όπως *Anno's USA* (1982/1983), *Anno's Italy* (1979/1984), *Anno's Spain* (2003/2004), *Anno's China* (2003/2016) κτλ. Ωστόσο, οι πρωτότυπες εκδόσεις περιελάμβαναν μόνο τον αριθμό του ταξιδιού, π.χ. *Tabi no ehon II* (Anno, 1978), με τρόπο που ο αναγνώστης να πρέπει να ψάξει από μόνος του για διακριτά στοιχεία, δηλωτικά της τοποθεσίας του ταξιδιού του, παραδείγματος χάριν μνημεία, διάσημες προσωπικότητες, καθεδρικούς ναούς, σημαίες και πολλά άλλα. Αν και από τον τίτλο, το θέμα του βιβλίου φαίνεται να είναι ένα, το ταξίδι του Anno, εντούτοις, από την στιγμή που ο αναγνώστης γυρίσει τις πρώτες σελίδες, ο οδοιπόρος γίνεται δυσδιάκριτος και οι εικόνες γεμίζουν με λεπτομερειακά τοπία και χαρακτήρες. Η άφιξη του χαρακτήρα σε ένα μέρος δεν είναι παρά η αρχή της δράσης, μια πρόφαση, ώστε να διαποτιστεί η ιστορία με αμέτρητα στοιχεία που από μόνα τους συνθέτουν μικρό-αναπαραστάσεις αφηγήσεων και κάποτε συνεχίζονται στις επόμενες σελίδες. Φαίνεται, λοιπόν, ότι από μια αρχική, φαινομενικά απλοϊκή υπόθεση, ο δημιουργός





στη συνέχεια επιχειρεί να εκπλήξει τον αναγνώστη του ευχάριστα και να τον οδηγήσει, χωρίς να πει ούτε μια λέξη, σε ένα σύμπαν όπου σμίγουν, με ομαλό τρόπο, όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν τον πολιτισμό στον οποίο κάθε φορά αναφέρεται.

Τα ταξιδιωτικά-πανοραμικά βιβλία του Anno αποτυπώνουν ένα περίπλοκο περιβάλλον που εμπλουτίζει τις εικόνες του με πολλαπλές σημασίες. Δεν είναι μόνο οι γεωγραφικές λεπτομέρειες του κάθε τόπου που αποτυπώνονται αλλά και η κουλτούρα του. Επομένως, φιγούρες από πίνακες ζωτανεύουν, πρόσωπα από το χώρο των τεχνών, της μουσικής και του θεάτρου εντοπίζονται στις εικόνες. Επίσης, μέσα σε εκείνες καμουφλάρεται και μια πλειάδα λογοτεχνικών χαρακτήρων από λαϊκά και κλασικά παραμύθια, στενά συνδεδεμένα με το χώρο που πραγματεύεται η αφήγηση, όπως εκείνα του *Anno's Britain* (Anno, 1985) (π.χ. Μαίρη Πόπινς, Πήτερ Παν, Πήτερ Ράμπιτ, Γούνι το αρκουδάκι κ.ά.). Υπονοείται, δηλαδή, ένας αναγνώστης που είναι ήδη εξοικειωμένος με τις παραπάνω μορφές. Στην περίπτωση που ο πραγματικός αναγνώστης δεν τις γνωρίζει, τότε η ταύτιση με τον εννοούμενο αναγνώστη δεν πραγματοποιείται.



**Εικόνα 15: Anno's Britain**

Τα ταξιδιωτικά βιβλία του Anno, αν μη τι άλλο συνιστούν οπτικές σπαζοκεφαλίες και προσφέρονται για μια πολυ-επίπεδη ανάγνωση. Διότι, ο αναγνώστης “σαρώνει” με το βλέμμα του ένα-ένα τα στοιχεία των σελίδων, καταλήγει σε ερμηνείες τους και κατορθώνει έτσι να συνδέσει διαδοχικά τα κομμάτια του πάζλ που συνθέτουν τον γεωγραφικό και πολιτισμικό πλούτο μιας χώρας. Επομένως, οι απαιτήσεις των οπτικών κειμένων του Anno υπονοούν έναν αναγνώστη με ειδικές γνώσεις για τον εκάστοτε πολιτισμό που παρουσιάζεται, με υψηλή μόρφωση, αντιληπτική ικανότητα και επιμονή. Θα λέγαμε, ότι, στην προκειμένη περίπτωση, ο εννοούμενος είναι ο ιδανικός αναγνώστης διότι είναι πιθανό λίγοι μόνον από τους πραγματικούς αναγνώστες να ταυτισθούν μαζί του και να κατορθώσουν να ερμηνεύσουν και να συνδέσουν όλα τα απεικονιζόμενα στοιχεία μεταξύ τους. Τα βιβλία του Anno είναι όπως οι πίνακες τέχνης του Bosch, οι μελετητές του οποίου ακόμη και έπειτα από τόσα χρόνια ανακαλύπτουν καινούριους συμβολισμούς και στοιχεία που είχαν διαφύγει της αντίληψής τους.

Το παράδειγμα του Mitsumasa Anno έχουν ακολουθήσει κι άλλοι δημιουργοί όπως ο Thé Tjong-Khing. Ο τελευταίος έχει εκδώσει μια σειρά βιβλίων, στα οποία κεντρική θεματική αποτελεί η αρπαγή ενός κέικ με πρωταγωνιστές ανθρωπόμορφα ζώα. Στο οπισθόφυλλο αυτών, ωστόσο, αναφέρεται ότι αφορούν βιβλία που ανήκουν



στην κατηγορία “κοίτα-βρες” (“look-and-find-books”). Αυτή η ονομασία, προφανώς, παραπέμπει στην παιχνιδιάρικη φύση των βιβλίων και, παράλληλα, στις κύριες δραστηριότητες που καλείται να εμπλακεί ο αναγνώστης του βιβλίου: στο κοίταγμα και στην αναζήτηση. Παρ’ όλα αυτά, εμείς διατηρούμε την κατηγοριοποίησή τους ως πανοραμικά/ταξιδιωτικά πολυ-αφηγήματα, από τη στιγμή που τα “καθήκοντα” αναζήτησης του αναγνώστη δεν λειτουργούν ως αυτοσκοπός, παρά περισσότερο ως μια ευκαιρία για επαναληπτικές αναγνώσεις της ιστορίας, δηλαδή, μιας δραστηριότητας που, όπως δείξαμε, αποτελεί κύριο γνώρισμα των πανοραμικών/ταξιδιωτικών πολυ-αφηγημάτων.

Αν και οι δύο πρώτοι τίτλοι των βιβλίων του θέτουν ένα ερώτημα, *Where is the Cake?* (2004/2007) και *Where is the Cake now?* (2005/2009), όταν ο αναγνώστης αντιμετωπίσει το πρώτο δισέλιδο, τα πράγματα φαίνεται να μην αφορούν μόνο ένα γεγονός. Στο πρώτο βιβλίο, για παράδειγμα, κεντρική έμφαση στην πρώτη εικόνα δίνεται στην αρπαγή ενός κέικ, αν όμως το βλέμμα περιπλανηθεί σε αυτήν εντοπίζονται κι άλλοι χαρακτήρες, όπως η πάπια που βγάζει βόλτα στη λιμνούλα τα παπάκια της, μια ουρά ενός ζώου που κρύβεται μέσα στο φύλλωμα των δέντρων, μια μπάλα που εκτινάσσεται στον αέρα και άλλα πολλά.



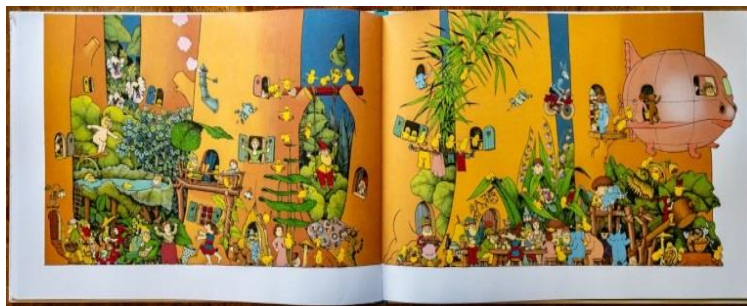
**Εικόνα 16: *Where is the Cake?***

Στη συνέχεια της αφήγησης λαμβάνει χώρα ένα πανδαιμόνιο διαφορετικών δράσεων, ιστορίες που στέκονται αυτοτελείς ή που επηρεάζονται δικαιολογημένα η μία μέσα στην άλλη μιας και εκτυλίσσονται πάντα στον ίδιο χωροχρόνο. Ο δημιουργός δίνει, έτσι, το έναυσμα στον αναγνώστη να παρακολουθήσει μια συναρπαστική ακολουθία διαφορετικών δράσεων είτε ταυτοχρόνως είτε διαδοχικά. Παραδείγματος χάριν, κάθε φορά που ανοίγει το βιβλίο μπορεί να “διαβάσει” τη διαδρομή ενός άλλου χαρακτήρα.

Μια κοινή τακτική των πολυ-αφηγημάτων, όπως αναφέρθηκε, είναι η επιλογή της έναρξης της ιστορίας από ένα συγκεκριμένο γεγονός που θα οδηγήσει στο άνοιγμα ενός νέου κόσμου, παραδείγματος χάριν, το όνειρο της *Adele S'en Mele* (Ponti, 1987/2010). Στη συνέχεια, το σκηνικό τους ανοίγεται διάπλατα, συνωστισμένο από χαρακτήρες που επιδίδονται σε διάφορες δραστηριότητες. Πράγματι, η αναδίπλωση του οπτικού κειμένου κατευθύνει τους χαρακτήρες στην περιδιάβαση ολότελα ετερόκλητων σκηνικών. Ως αποτέλεσμα, ο αναγνώστης με το γύρισμα της σελίδας, ακολουθώντας τον κεντρικό χαρακτήρα και παρακολουθώντας κάθε φορά και τη δράση άλλων, έρχεται αντιμέτωπος με ένα αλλιότιμο μυθοπλαστικό σύμπαν. Έτσι εξηγείται και ο χαρακτηρισμός αυτών των βιβλίων ως πολυ-αφηγήματα. Είναι



ταξιδιωτικά, γιατί πραγματεύονται ένα ταξίδι στα βάθη και στα πλάτη μυθοπλαστικών κόσμων που διαφοροποιούν τα σκηνικά τους εφεξής σε κάθε τους δισέλιδο, προετοιμάζοντας το δρόμο για μια περιπέτεια που δύσκολα συναντάς σε συμβατικά εικονογραφημένα βιβλία.



**Εικόνα 17: Adele S'en Mele**

Με την ίδια λογική και στοχοθεσία εκτυλίσσεται το *Spacer Z Psem* (Nordqvist, 2018), η ιστορία του οποίου ξεκινά με την αποχώρηση ενός αγοριού με το σκύλο του από το σπίτι της γιαγιάς του. Η επιβίβασή του σε ένα τρένο οδηγεί το βλέμμα του αναγνώστη σε ένα άκρως διαφορετικό κόσμο από εκείνον που αποτυπώθηκε στο πρώτο δισέλιδο. Τα δισέλιδα, από εδώ και ύστερα, είναι συνωστισμένα από χαρακτήρες και το ένα ετερόκλητο σκηνικό διαδέχεται το άλλο με συνέπεια. Με κάθε γύρισμα της σελίδας, ένα καινούριο σύμπαν υποδέχεται τον ήρωά μας, στο οποίο εγκιβωτίζονται αρκετές ιστορίες. Ο κεντρικός ήρωας περνά από πόλεις, βοσκοτόπια, ζωολογικούς κήπους, κήπους με πέτρινα, θεόρατα σιντριβάνια, κατακόμβες, γνωρίζει συμπαθητικούς χαρακτήρες, οι οποίοι αρκετές φορές επαναλαμβάνονται, καταδιώκεται από περίεργα όντα, μέχρις ότου να φτάσουμε στην τελευταία σελίδα όπου ο δρόμος ξανά είναι άδειος και ο ήρωας επιστρέφει στο σπίτι του.



**Εικόνα 18: Spacer Z Psem**

Ένα μείζον χαρακτηριστικό των ταξιδιωτικών/πανοραμικών πολυ-αφηγημάτων που δεν συναντάμε στα κλασικά πολυ-αφηγήματα είναι η ευθυγραμμισμένη προοπτική τους. Ενώ τα κλασικά πολυ-αφήγηματα, κατά το πλείστον, κάνουν χρήση ενός συνδυασμού προοπτικής από ψηλά και από το ύψος του βλέμματος του αναγνώστη, τα ταξιδιωτικά/πανοραμικά βιβλία τοποθετούν τα πάντα ευθυγραμμισμένα στο τελευταίο, δηλαδή στο βλέμμα του αναγνώστη του κοινού.





Παραδείγματος χάριν, στο *Camping: Urlaub mit Wind und Wirbel. Eine Wimmel-Geschichte* (2014), η Eilika Mühlenberg παρουσιάζει μια τυπική μέρα σε μια κατασκήνωση, όπου η κάθε μεγάλη σκηνή φιλοξενεί μικρές παράλληλες ιστορίες, με κεντρική θεματική την προσπάθεια ενός παιδιού να πιάσει έναν φουσκωτό κροκόδειλο. Αν και πολλά ταξιδιωτικά/πανοραμικά πολυ-αφηγήματα εκδίδονται σε σχήμα “landscape”, το συγκεκριμένο είναι σε σχήμα “portrait”. Το σχήμα, δηλαδή, του βιβλίου συνηγορεί στο ξεδίπλωμα ενός σκηνικού που, όταν ανοιχτεί, φτάνει σχεδόν το ένα μέτρο. Εύλογη παρουσιάζεται αυτή η εκδοτική επιλογή, διότι θα ήταν αδύνατο διαφορετικά να χωρέσουν τόσες λεπτομέρειες.



**Εικόνα 19:** *Camping: Urlaub mit Wind und Wirbel. Eine Wimmel-Geschichte*

Παραμένοντας στην εξέταση της φόρμας των ταξιδιωτικών πολυ-αφηγημάτων, θα θέλαμε να σταθούμε και σε ένα βιβλίο που με το πρωτότυπο δέσιμο του, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα πολυ-αφηγήματα, επιτρέπει ακριβώς την τμηματική αρχικά και τελικά τη συνεχή αποτύπωση του πανοραμικού σκηνικού του. Το βιβλίο αυτό είναι το *Balea* (Fernández & Gonzáles, 2015), ένα βιβλίο ακορντεόν, που βγάζοντάς το από την εξωτερική του θήκη του, ο αναγνώστης πρέπει να ξεδιπλώσει πολλές φορές τα φύλλα του, μέχρις ότου να αποκαλυφθεί ένας συνολικός μικρόκοσμος στο εσωτερικό μιας μηχανικής φάλαινας. Οι δημιουργοί του βιβλίου αφαιρούν την πρόσοψη της φάλαινας, χωρίζουν με ιδιαίτερη φροντίδα τους χώρους, μέσα στο σώμα της, που κατοικούνται από λιλιπούτεια πλάσματα με κίτρινες στολές, με τρόπο που ο αναγνώστης να μπορεί να εξετάσει τον κάθε μικρό και μεγάλο χώρο. Όταν το βιβλίο έχει ξεδιπλωθεί πλήρως, οριζόντια, καλύπτοντας την έκταση του ενός μέτρου και σαράντα εκατοστά, ο αναγνώστης μπορεί να μεταφερθεί στην πίσω πλευρά του και να εξετάσει αυτή τη φορά την εξωτερική δομή του “μηχανοκίνητου” κητοειδούς. Το βιβλίο περιλαμβάνει, επίσης, στο πάνω μέρος του εμπροσθόφυλλου και του οπισθόφυλλού του, δύο τρύπες για να μπορεί να κρεμαστεί στον τοίχο σαν πίνακας. Επομένως, πρόκειται για ένα πολύ ιδιαίτερο βιβλίο-αντικείμενο που προσφέρει πολλαπλές διατάξεις του υλικού του και, άρα, πολλαπλές επιλογές ανάγνωσης σε συνδυασμό με τις πολλαπλές ιστορίες του που προσφέρονται στο εσωτερικό του.



**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**KEIMENA** για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, σσ. 20-43, 04/07/2023, ISSN: 1790-1782



**Εικόνα 20: Balea**

Περνώντας τώρα στην εικονογραφική τεχνοτροπία που επιλέγεται στα πανοραμικά/ταξιδιωτικά πολυ-αφηγήματα, εντοπίζεται μια μεγάλη γκάμα σχεδίων και χρωματικών επιλογών. Ένα εξέχον και πρωτότυπο παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο *Konrad wimmel ist va!* (Holleben, 2015). Οι λεπτομέρειες στις φωτο-ρεαλιστικές εικόνες του είναι τόσες πολλές που ο αναγνώστης θα χρειαστεί σίγουρα μεγεθυντικό φακό, ώστε να τις εντοπίσει μία προς μία. Είναι το μοναδικό βιβλίο στο δείγμα μας, το οποίο με ρεαλισμό αναπαράγει 2.500 φωτογραφίες 250 πραγματικών παιδιών που μπορούν να πετάξουν στον ουρανό, να εφεύρουν εκπληκτικές κατασκευές, να παραστήσουν τα ζώα, να φτιάξουν ανθρώπινες πυραμίδες, να κυνηγήσουν έναν κλέφτη και γενικότερα να επιδοθούν σε εκπληκτικές δράσεις. Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης των κεντρικών χαρακτήρων, του Konrad και των φίλων του, ο αναγνώστης ανακαλύπτει χιλιάδες μικρές λεπτομέρειες και είναι ελεύθερος να μετακινηθεί στη σελίδα, όπως εκείνος επιθυμεί. Άρα, υπονοείται ένας ενεργητικός αναγνώστης με οξεία παρατηρητικότητα, αλλά και με επιμονή και προσήλωση, που είναι ικανός να αξιοποιήσει τις λεπτομέρειες φτιάχνοντας μικρές ιστορίες



**Εικόνα 21: Konrad wimmel ist va!**

### **Ο εννοούμενος αναγνώστης των πολυ-αφηγημάτων**

Κλείνοντας το κεφάλαιο των πολυ-αφηγημάτων προκειμένου να τα αξιολογήσουμε συνολικά θα θέλαμε να συγκεντρώσουμε συνοπτικά τα «προσόντα» του εννοούμενου αναγνώστη τους. Είναι σκόπιμο να διευκρινίσουμε ότι το κάθε βιβλίο είναι ξεχωριστό και θέτει διαφορετικές προκλήσεις στο αναγνωστικό του κοινό. Ωστόσο, επειδή τα πολυ-αφηγήματα διέπονται από αρκετά οικουμενικά χαρακτηριστικά είναι δυνατόν, στηριζόμενοι αποκλειστικά σε αυτά, να εντοπίσουμε εκείνα που συνθέτουν το προφίλ του εννοούμενου αναγνώστη τους:





- Κατανόηση των σημαινομένων της εικόνας, καθώς δεν υπάρχει διαθέσιμο λεκτικό κείμενο.
- Ειδική γνώση οπτικών συμβάσεων και γενική, του πώς δηλαδή λειτουργεί μια ιστορία.
- Ικανότητα σύνδεσης των μεμονωμένων πληροφοριών της εικόνας σε ένα ενιαίο σύνολο.
- Δυνατότητα ερμηνείας του τι συμβαίνει στην αφηγηματική ακολουθία.
- Συμπλήρωση νοηματικών κενών.
- Ικανότητα στη συγκέντρωση, οξεία προσοχή και παρατηρητικότητα.
- Δεξιότητες αναζήτησης.
- Οπτικές αντιληπτικές δεξιότητες.
- Συγκράτηση πληροφορίας και ανάκτησή της, ώστε να πραγματοποιηθεί η μεταγενέστερη σύνδεσή της με άλλες.
- Ικανότητα χρήσης προηγούμενης γνώσης και εμπειρίας με τρόπο που να καθορίζονται οι σχέσεις των οπτικών κειμένων μεταξύ τους.
- Ικανότητα εντοπισμού των αναγνωστικών μονοπατιών.
- Δυνατότητα αφήγησης μιας ιστορίας από την οπτική διαφορετικών χαρακτήρων.

Στο φως των παραπάνω διαπιστώσεων, θα καταλήγαμε ότι τα πολυ-αφηγήματα αφήνουν να διαφανούν αναγνώστες με διαφορετικές αναγνωστικές δεξιότητες, αλλά, πάντως με αυξημένα γνωστικά «προσόντα», που όμως τους δίνεται πλήρης ελευθερία κατασκευής και ανακατασκευής ιστοριών. Μάλιστα, η ύπαρξη πολλαπλών αναγνωστικών μονοπατιών τούς επιτρέπουν να δουν τον κόσμο μέσα από διαφορετικές ματιές και τους δίνουν την επιλογή να ακολουθήσουν, όποιο χαρακτήρα επιθυμούν. Το παραπάνω τέχνασμα ενισχύει όχι μόνο την “ανοιχτότητα” των πολυ-αφηγημάτων, αλλά και τις πιθανόν άπειρες αναγνωστικές διαδρομές που προσφέρουν στο αναγνωστικό τους κοινό.

### Επίλογος

Καταλήγοντας, θα θέλαμε να σταθούμε σε ένα κρίσιμο χαρακτηριστικό γνώρισμα των πολυ-αφηγημάτων, στην έκθεση των αναγνωστών στο χώρο. Τους εκθέτουν, δηλαδή, καλύτερα, σε αυτό που ο George Perec (1974/2000) αποκαλεί «κλάσματα χώρου». Ο Perec με τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής του περιδιαβαίνει τον χώρο σε σχέση με τον εαυτό του, σε σχέση με τους άλλους και σε σχέση με τον κόσμο. Το πρόβλημα σημειώνει «δεν είναι να επινοήσουμε τον χώρο, πόσο μάλλον να τον επαν-επινοήσουμε..., αλλά να τον ανακρίνουμε ή ακόμα πιο απλά να τον διαβάσουμε» (Perec, 1974/2000). Τα πολυ-αφηγήματα, θα υποστηρίξαμε, αποτελούν κι αυτά μια σπουδή στο χώρο, έτσι οι αναγνώστες ως «χωρο-χρήστες»/ “χωρο-αναγνώστες”, εκκινώντας από μεμονωμένα στοιχεία, και στη συνέχεια, μέσω συσχετίσεων και συνδέσεων, κατασκευάζουν και ανακατασκευάζουν στην ολότητά του τον χώρο όπου διαδραματίζεται η/οι ιστορία/ιστορίες. Αυτή η αναγνωστική δραστηριότητα, κατά τη γνώμη μας, είναι που θα τους επιτρέψει να “χτίσουν” ενεργητικά τη σχέση τους με τον δικό τους πραγματικό κόσμο με σύμμαχό τους το βιβλίο.



### Βιβλιογραφία

#### Α. Πολυ-αφηγήματα

- Anno, M. (1983). *Anno's USA*. Philomel Books. (Original work published 1982).
- Anno, M. (1984). *Anno's Italy*. Philomel Books. (Original work published 1979).
- Anno, M. (1985). *Anno's Britain*. Philomel Books. (Original work published 1981).
- Anno, M. (2004). *Anno's Spain*. Philomel Books. (Original work published 2003).
- Anno, M. (2013). *Ce jour-là. L' école de loisirs*. (Original work published 1977).
- Anno, M. (2016). *Anno's China*. Beautiful Feet Books. (Original work published 2003).
- Berner, R. S. (2008). *Nacht-Wimmelbuch*. Gerstenberg Verlag.
- Berner, R. S. (2019α). *Το Βιβλίο του Χειμώνα*. Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε 2003).
- Berner, R. S. (2019β). *Το Βιβλίο της Άνοιξης*. Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε 2004).
- Berner, R. S. (2021α). *Το Βιβλίο του Καλοκαιριού*. Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε 2005).
- Berner, R. S. (2021β). *Το Βιβλίο του Φθινοπώρου*. Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε 2005).
- Capdevila, R. (2016a). *La ciutat*. Angle Editorial
- Capdevila, R. (2016b). *El Camp*. Angle Editorial
- Drews, J. (2010). *Berlin Wimmelbuch: Ausbruch aus dem Zoo*. Adrian & Wimmelbuchverlag.
- Drews, J. (2013). *Stockholm Wimmelboken*. Lilla Piratforlaget.
- Drews, J. (2015a). *Paris Wimmelbuch*. Adrian & Wimmelbuchverlag.
- Drews, J. (2015b). *London Wimmelbuch*. Adrian & Wimmelbuchverlag.
- Drews, J. (2017). *Barcelona Wimmelbuch*. Adrian & Wimmelbuchverlag.
- Drews, J. (2018). *Hamburg Wimmelbuch. Hamburg meine Perle: Kinderbücher ab 3 Jahre*. Adrian & Wimmelbuchverlag.
- Fernández, F., & González, G., (2015). *Balea*. Kalandraka.
- Ganther, A. (2007). *Meine Kölner Stadtgeschichte: Bachems Wimmelbilder*. Bachem J. P. Verlag.
- Göbel, D., & Knorr, P. (2018). *Nuestra Casa: Una historia en bibujos*. Lóquez Ediciones. (Original work published 2015).
- Handford, M. (2007). *Where's Wally?* Walker. (Original work published 1987).
- Holleben, J. (2015). *Konrad wimmel ist va!* Gabriel Verlag.
- Lehmann, B. (2011). *Von Oben nach Unten Wimmelbuch*. Wimmelbuchverlag.
- Mitgutsch, A. (1968). *Rundherum in meiner Stadt*. Otto Maier.
- Mitgutsch, A. (2004). *Das grosse Piraten-Wimmelbuch*. Ravensburger Buchverl.
- Mizieliński, D., & Mizielińska, A. (2010). *Miasteczko Mamoko*. Dwie Siostry.
- Mizieliński, D., & Mizielińska, A. (2011). *Dawno temu w Mamoko*. Dwie Siostry.
- Mizieliński, D. & Mizielińska, A. (2012). *Mamoko 3000*. Dwie Siostry.
- Mizieliński, D., & Mizielińska, A. (2013). *Mamoko*. Templar Publishing. (Original work published 2010).
- Mühlenberg, E. (2012). *Camping: Urlaub mit Wind und Wirbel. Eine Wimmel-Geschichte*. Atlantis Verlag.



- Müller-Firgau, S. (1957). *Benjamins Bilderbuch*. Herder. (Original work published 1955).
- Nordqvist, S. (2018). *Spacer Z Psem*. Bokförlaget Opal AB.
- Ponti, C. (2010). *Adele s'en Mele*. Gallimard. (Original work published 1987).
- Rausch, S. (2005). *Das Bibel-Wimmelbuch*. Sankt Ansgar.
- Richter-Magnuszewska, J. (2018). *Rok na targu*. Nasza Księgarnia.
- Schröder, G., & Weber, J. (2005). Auswahlbibliographie. In M. Linsmann & B. Scharioth (Eds), *Ali Mitgutsch. Ein Chronist der Welt im Kleinen* (pp. 30–39). Bilderbuchmuseum Burg Wissem, Internationale Jugendbibliothek.
- Suess, A. (2007). *Weihnachts Wimmelbuch*. Schwager & Steinlein.
- Tjong-Khing, T. (2007). *Where is the Cake?* Abrams Books for Young Readers. (Original work published 2004).
- Tjong-Khing, T. (2009). *Where is the Cake Now?* Abrams Books for Young Readers. (Original work published 2005).
- Von Stemm, A. (2011). *Unser Schiff*. Verlag, Random Haus.
- Wandrey, G. (2019). *Mein großes Piraten-Wimmelbuch*. Esslinger Verlag.
- Zullo, G., & Albertine, (2008). *À La Mer*. La Joie de Lire.
- Zullo, G., & Albertine, (2009). *En Ville*. La Joie de Lire.
- Zullo, G., & Albertine, (2011). *À la Montagne*. La Joie de Lire.
- Zullo, G., & Albertine, (2015). *À la campagne*. La Joie de Lire.

## **B. Μελέτες**

- Βιδάλη, Ο. Α. (2020). *Το σκηνικό στα ταξιδιωτικά εικονοβιβλία του Mitsumasa Anno*. [Διπλωματική Εργασία: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού]. <https://hellenicus.lib.aegean.gr/handle/11610/19711>
- Γιαννικοπούλου, Α. (2016α, Ιανουάριος). Το κόκκινο βιβλίο. Τι μπορεί να μας πει ένα βιβλίο χωρίς λόγια; Στο Φ. Πολίτης, Ι. Φουρίδης & Σ. Χανδόλιας (Επιμ.), *Ζητήματα Θεωρίας και Πράξης στην Εκπαίδευση: Σύγχρονες Τάσεις και Κατευθύνσεις* [Πρακτικά Συνεδρίου] (σσ. 126-135). Πρακτικά 1ου Πανελληνίου Συνεδρίου, Γύθειο.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2016β). Το εικονογραφημένο βιβλίο χωρίς λόγια. Στο Ε. Deltsoy & Μ. Papadopoulou (Επιμ.), *Changing worlds and signs of the times: Selected proceedings from the 10th International Conference of Hellenic Semiotics Society*. [Πρακτικά Συνεδρίου] (σσ. 808-817). The Hellenic Semiotics Society, Volos.
- Dolan, E. (2020, May 22). *Stories in Detail: Wimmelbooks and Narrative*. <https://www.ibby.org.uk/storiesindetail/>
- Iser, W. (1974). *The implied reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. John Hopkins University Press.
- Μίσσιου, Μ. (2020). *Βουβά Κόμικς και Εικονοβιβλία: Τεχνικές Αφήγησης στα Βιβλία Χωρίς Λέξεις*. Καλειδοσκόπιο.
- Nikolajeva, M. (2002b). The Verbal and the Visual. The Picturebook as a Medium. In R. D. Sell (Ed.), *Children's Literature as Communication: The ChilPA Project* (pp. 85-108). Studies in Narrativity 2. John Benjamins Publishing Company.
- Perec, G. (2000). *Χορείες Χώρων* (Α. Κυριακίδης, Μτφρ.). Εκδόσεις Ύψιλον. (Το



- πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε 1974).
- Rodosthenous-Balafa, M., Chatzianastasi, M. & Stylianos-Georgiou, A. (2021). Creative Ways to Approach the Theme of Cultural Diversity in Wordless Picturebooks Through Visual Reading and Thinking. In F. Maine & M. Vrikki (Ed.), *Dialogue for Intercultural Understanding*. Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-71778-0\\_6](https://doi.org/10.1007/978-3-030-71778-0_6)
- Rémi, C. (2011). Reading as Playing: The Cognitive Challenge of the Wimmelbook. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *Emergent Literacy: Children's Books from 0 to 3* (pp. 115-137). Benjamins (Studies in Written Language and Literacy).
- Rémi, C. (2018). Wimmelbooks. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 158-168). Routledge.
- Scholz, M. (2015). *Meine Bücher sollen nicht quaken und grunzen*. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article145205650/Meine-Buecher-sollen-nicht-quaken-und-grunzen.html>
- Schröder, G., & Weber, J. (2005). Auswahlbibliographie. In M. Linsmann & B. Scharioth (Eds), *Ali Mitgutsch. Ein Chronist der Welt im Kleinen* (pp. 30–39). Bilderbuchmuseum Burg Wissem, Internationale Jugendbibliothek.
- Smidt, M. (2011). Mitgutsch, Ali. In A. Kautt (Ed.), *Rossipotti Literature Lexicon für Kinder* (pp. 486-499). <https://www.rossipotti.de/inhalt/literaturlexikon.html>
- Τσιλιμένη, Τ. (2021). Τα μαγικά μολύβια της φαντασίας στα wordless books (και picture books). Στο Δ. Πολίτης & Γ. Σ. Παπαδάτος (Επιμ.), *Κ' Η Φαντασία στο Λογισμό: Τιμητικός τόμος για την Καθηγήτρια Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου* (σσ. 499-512). Καλειδοσκόπιο.



**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, σσ. 44-59, 04/07/2023, ISSN: 1790-1782**

## **In Search of the Hill's Monsters: Children in Front of the Face of Evil**

**Γραμμένη-Ελένη Πουρνή**

Φιλολόγος, MSc Λογοτεχνία και παιδικό βιβλίο, Π.Τ.Δ.Ε. ΕΚΠΑ

[mpournh@yahoo.gr](mailto:mpournh@yahoo.gr)

### **Abstract**

It is well known that history repeats itself. Greece faced multiple economic, political and social problems in the past decade. Prominent Greek children's and adolescents' writer Loty Petrovits-Androutsopoulou foresaw the danger of the neo-Nazi's movement revival almost twenty years ago. In her teen novel, *The Monsters of the Hill* (2002), the writer describes the adventurous story of two teenage girls trying to help a little immigrant boy from Africa. At the same time, she refers to the parallel story of two German-Greek teenagers living in Germany whom German neo-Nazis have attacked. According to research, racist and extreme right or left movements and groups are present in times of social and economic crisis and in everyday life during prosperity and growth. They need to belong somewhere; Parents' negligence towards children and the simple and straight way of thinking that these movements follow attract young people and consist some of their main characteristics. The danger of them reappearing is always present, so everybody must stay alert and open their eyes. The two young heroines prove with their stance that protecting vulnerable and sensitive social groups is everyone's obligation, from children to adults and extends to state authorities.

*Keywords:* Loty Petrovits-Androutsopoulou, Neo-Nazis, immigrants, racism.

### **Περίληψη**

Είναι γνωστό ότι η ιστορία επαναλαμβάνεται. Η Ελλάδα αντιμετώπισε πολλαπλά οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα την τελευταία δεκαετία. Η σημαντική Ελληνίδα συγγραφέας παιδικών και εφήβων Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου προέβλεψε τον κίνδυνο αναβίωσης του νεοναζιστικού κινήματος πριν από σχεδόν είκοσι χρόνια. Στο νεανικό της μυθιστόρημα *Τα τέρατα του λόφου* (2002) η συγγραφέας περιγράφει την περιπετειώδη ιστορία δύο εφήβων κοριτσιών στην προσπάθειά τους να βοηθήσουν ένα μικρό αγόρι μετανάστη από την Αφρική. Παράλληλα, αναφέρεται στην παράλληλη ιστορία δύο Ελληνογερμανών εφήβων που ζουν στη Γερμανία και έχουν δεχθεί επίθεση από Γερμανούς νεοναζί. Σύμφωνα με έρευνες, ρατσιστικά και ακροδεξιά ή αριστερά κινήματα και ομάδες είναι παρόντα όχι μόνο σε περιόδους κοινωνικής και οικονομικής κρίσης, αλλά και στην καθημερινή ζωή σε περιόδους ευημερίας και





ανάπτυξης. Η ανάγκη να ανήκει κανείς κάπου, η παραμέληση των γονιών προς τα παιδιά, ο απλός και ευθύς τρόπος σκέψης που ακολουθούν αυτές οι κινήσεις ελκύουν τους νέους και χαρακτηρίζουν αυτά τα κινήματα. Ο κίνδυνος επανεμφάνισης είναι πάντα παρών, επομένως όλοι πρέπει να παραμείνουν σε εγρήγορση και να έχουν τα μάτια τους ανοιχτά. Οι δύο νεαρές ηρωίδες αποδεικνύουν με τη στάση τους ότι η προστασία των ευάλωτων και ευαίσθητων κοινωνικών ομάδων είναι υποχρέωση όλων, ξεκινώντας από τα παιδιά έως τους ενήλικες και τις κρατικές αρχές.

*Λέξεις κλειδιά:* Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Νεοναζί, ρατσισμός, ρατσισμός.

### Introduction

Neo-Nazism is a subject that was rather unusual to find in Greek children's literature until recently. In the last decade, the stormy economic, political and social developments have drastically changed the picture in crucial aspects of everyday life.

Travelling back in time, Nazism appeared as a formal ideology of the German state when Adolph Hitler became chancellor of Germany in 1933. Six years later, in 1939, World War II broke out, and many countries around Europe suffered under the Nazi occupation. In Greece, the first political party affiliated with the fascist ideology was founded in the decade of the 1920s by Ioannis Metaxas, a former army officer (Tsoukalas, 1981: 43). In August 1936, Metaxas took advantage of the turbulent political situation in Greece and established a dictatorship after a coup d'état. Metaxas' regime bore some national-socialistic characteristics, such as the Nazi salute and the youth organisations (Petraki, 2006, pp.11-18; Gkanoulis, 2016, p. 28). Metaxas himself was a Fascism sympathiser (Petraki, 2006, pp. 11-18), but when Italy declared war against Greece in October 1940, he was forced to join the Axis. After the final defeat of the Greek army against the German Nazis in April 1941, many parts of Greece suffered hell on Earth under the boot of the German yoke from 1941 to 1944. Whole cities and villages were ravished due to the robust Greek Resistance movement leading people to torture and execution and wiping out the Greek Jew community. The list of the martyrdoms in Greek territory has no end: Kalavryta, Distomo, Chortiatis, Kaisariani, Doxato Dramas, Kerdyllia Serron, Viannos and Ierapetra in Crete, Ligiades in Ioannina to name but a few.

Nazism and fascism first emerged in Greece mainly as nationalism during the *Interwar era* (1918-1940) (Gkanoulis, 2016 pp. 12&15). The first nationalist union appeared in June 1916 amid *World War I* (1914-1918) in the field of the Greek army (Gkanoulis, 2016, p. 12; Kordatos, 1955-1960, v. 13, p. 462). Usually, this kind of organisation is aimed at preserving national identity, religious faith and protecting the nation against any external threat (Gkanoulis, 2016, pp. 15-16, 18, 21; Gazi, 2011). Some had a deep anti-Semitic character (Tsironis, 1999, pp. 25, 102; Gkanoulis, 2016, pp. 21-23). Even if they tried hard to be established, they never had a severe effect among Greeks in comparison to Italy and Germany, where they indeed found popular support (Boresja,



1984; Payne, 1995, p. 320; Gkanoulis, 2016, p. 20; Elefantis, 1979, p. 201). They ended up with the coup d'état by Ioannis Metaxas on the 4th of August 1936, as referred to above.

During the *Nazi occupation* (1941-1944) of Greece, multiple movements were established by Greek Nazi sympathisers having the support of the Nazi occupation force (Mazower, 2006). The notorious *Security Forces* (*Τάγματα Ασφαλείας*) were established by the collaborationist Prime Minister Ioannis Rallis (Markezinis, 1994, pp. 287-290; Fleisser, 1988, p. 363; Hondros, 1984). Another Nazi sympathiser organisation, {E.S.P.O. (Zaousis, 1987, p. 137; Chatzivasilieou, 2001, p. 110), took similar action. These groups assisted the Nazis in preserving order. After the end of the Nazi occupation and the subsequent *Greek Civil War* (1946-1949), far-right groups continue to act in Greek territory, namely Macedonia, Thrace, Thessaly, *Organisation X* in Athens under the guise of the anti-communist struggle (Sikos, 2000; Sarafi, 2002; Zafeiropoulos, 1956, p. 154; Fleisser, 1984) committing a series of crimes like torturing and beating up civilians of opposing political views, terrorising them, looting their homes and even raping defenceless women at times (Marantzidis, 2002; Zafeiropoulos, 1956, p. 156; Katsoudas, 2016). They were not connected to the army, but they constituted some militia against the leftist members of the Resistance and many ex-partners of the Nazis (Karkanis, 1981, pp. 30-34; Dordanas, 2011, p. 36). This historic period is known widely as *White Terrorism* (Alivizatos, 1984, pp. 454-456).

In the '50s, we can trace many short-lived or long-lived far-right nationalistic organisations. They are loosely or entirely closely connected to the army, the state secret services and sometimes to the US factor in the context of the *Cold War* (1945-1991) (Tsoukalas, 1981, pp. 136-137; Kleitsikas-Sperantsoni, 2003, p. 61; Murtagh, 2005, p. 78; Ganser, 2005, pp. 215-216). The coup d'etat of 1967 temporarily strengthens the far-right political tendency in Greece. When the dictatorship collapsed in 1974, short-lived groups occasionally emerged (Gkanoulis, 2016, p. 105). The far-right organisation of *Golden Dawn* was established in 1980 (Gkanoulis, 2016, p. 110), claiming it would never be involved in politics (*Golden Dawn-the journal*, 1980). Its members were initially far-right supporters, unemployed, hooligans, skinheads, and people of the underworld (Chasapopoulos, 2013, pp. 22, 29). They published a self-titled journal where unsigned articles with social-nationalistic, racist and anti-Semitic subjects appeared (*Golden Dawn-the Journal*, 1980). From 1990 to 1998, members of the organisation were accused of participating in more than 50 assaults in Athens, Salonika, Patra, Komotini and Chania (*Eleftherotypia*, 1998). The most severe action was a prominent Golden Dawn member's near-fatal beating of a young history student in Athens in 1998 (Psarras, 2009).

### **The emergence of neo-Nazism in Greece**

A long time later, in October 2010, a member of the extreme right-winged party of *Golden Dawn*, which until then was getting a meagre percentage in the national elections without electing any representatives in the Greek parliament, is elected counsellor in the city of



Athens (Papadopoulos, 2010). Many incidents occurred between the members of the Gold Dawn and immigrants throughout the country. During the national elections in May 2012, the Neo-Nazi party of Golden Dawn came third, receiving a high percentage of around 7% (Results of Greek Elections May/June 2012). It was shocking news, overwhelming the whole country, especially when this was repeated in the run-off in June. Between the two elections, the spokesman of the party slapped the face of a renowned Greek female journalist on Greek TV (To Vima, 2012). Feeling empowered by their entrance into the Greek parliament, Golden Dawn started to show its real face. Many foreigners living in Greece were persecuted and humiliated by party members and supporters. Three Egyptians who were then working as fishermen in Keratsini, near Athens, were attacked by a group of Golden Dawn supporters in June 2012, ending up in hospital (JailGoldenDawn, 2014). Meanwhile, groups of party members and supporters playing a role respective to that of the Nazi raid guilds visited open-air markets and hospitals to check the identity and the residence permit of the immigrant salespeople and elderly helpers. In January 2013, they assassinated the Pakistani immigrant Sakhzat Lukman in the middle of the night as he was cycling to work (JailGoldenDawn, 2013).

The peak of Golden Dawn's illegal action was the assassination of the hip hop musician Pavlos Fyssas in Keratsini, aka *Killah P.*. Fyssas had openly expressed his opposition to the party's activities in Athens' poorest suburbs where they tried to recruit new members by helping poor and unemployed Greeks mostly financially. Fyssas' opposition led to his assassination by a party supporter in September 2013. This tragic fact led to the arrest of leading members until gradually the party disassembled (JailGoldenDawn, 2015-16). A few days before Pavlos Fyssas' assassination, Golden Dawn's members attacked a group of Greek Communist Party members, beating them up and sending nine people to hospital with injuries (JailGoldenDawn, 2014). The final exoneration for the victims of the Golden Dawn and Greek society, in general, came with the party's conviction in October 2020 for Pavlos Fyssas' assassination (Papadopoulos, 2020).

Many discussions have been made about why a considerable part of Greek society stood by the side of a neo-Nazi party. At first, analysts expressed the opinion that this was a reaction to the multiple economic and social crises the Greek society had been undergoing, resulting in the significant loss of income, a drop of living standards, unemployment and consequently, impoverishment. Globalisation seems to have played a crucial role (Held-McGrew, 2002, pp.173-180). The matter is far more complex, initiating in the history of extreme right-winged movements and parties, the mismanagement of the immigration issue (Kapsalis, 2018, pp. 112-115, 345), and the corruption in political life and the public sector. Nonetheless, we cannot exclude the profound belief of a small part of the population in the superiority of the Greek tribe due to its long ancient history.

### **Realism in Children's Literature- Greek Children's historical novel**



Realism in children's literature is a subject that has often concerned children's books' authors and scholars. They all agree that we must not hide the truth of social events from children. Still, they should be presented in a proper and adjusted way according to the children's age (Petrovits, 1990, pp. 25-29, 50-55; Kanatsouli, 2004, p. 18; Papadatos, 2016, p. 24). In Greek social children's novels, there are three categories of social issues referring to interpersonal relationships-personal matters, social problems and universal problems (Papadatos, 2016, pp. 23-39; 2009, pp. 56-65). Loty Petrovits (1983, pp. 50-51) herself believes realism should be imprinted in a way that will not make children feel despair or afraid but foster hope for the future instead.

Although many Greek children's and adolescents books refer to the Greek Resistance against the Nazi occupation, there are not any books referring to the neo-Nazi movements until today. Greek Resistance during World War II took legendary dimensions, the strongest and the bravest. Many children's book authors wrote novels and short stories concerning their memories from that era or unfolding original stories. We can mention some talented authors, namely Alki Zei, Georges Sari, Kalliopi Sfaellou, Loty Petrovits-Androutsopoulou, Pantelis Kaliotsos, Irini Marra, Iro Papamoschou. These stories are mainly about the heroic stance of children-heroes towards the enemy of their country, their participation in the *Resistance* movement and their personal, painful course from childhood innocence and carelessness to maturity (Anagnostopoulos, 2001, pp. 181-205).

### ***The Monsters of the Hill (2002) by Loty Petrovits-Androutsopoulou***

The Greek author Loty Petrovits-Androutsopoulou foresaw the future danger of the neo-Nazi movement revival in Greece when she published her realistic-social novel (Aytzis, 2004; Ilia, 2008) for older children and teenagers, *The Monsters of the Hill (Τα τέρατα του λόφου)* in 2002. Two twelve-year-old girls and close friends, Olga and Irini, found a little boy from Africa, Samuel, being attacked by some young racist boys: “*You, filthy negro!*”, “*Hideous bastard*”, “*You are going to die, stupid, you and everyone like you!*” (Petrovits, 2002, p. 14). They help him to attend to his wounds by bringing him to Olga's house, whose mother is a doctor. Olga's family knows Samuel's family. They are peaceful people, immigrants from Africa living in the area: “*This man works all day, said one Olga's father to her grandmother. He stays all day at the university, and at sunrise, he downloads and uploads products in the open-air market to make a living, he studies all night. In the end, he will get sick*” (Petrovits, 2002, p. 26). They are working hard and Samuel's father is trying to get his degree as a doctor. The company of the racist young boys returns and seeks revenge. It is then that a series of tragic events happen.

The novel is written in first-person and third-person narrative in the form of electronic messages Irini is sending to her grandmother, that lives in the USA and from the perspective of the ubiquitous narrator. The use of a journal, letter or, nowadays, an electronic message has been a popular narrative form in children's literature since the beginning of this literary genre.



The families of the two girls, Olga and Irini, represent the average Greek urban family. Their parents are well-educated, and well of who they care about their children and have a close relationship with them. They live in a historic neighbourhood in the centre of Athens, where immigrants reside. The coexistence between the dwellers and the new inhabitants of the area has recently been difficult because of the degradation of the historic centre of Athens.

### **Characteristics of the novel-Transtextuality**

In Loty Petrovits' work, we often find the element of *intertext transtextuality* (Platanitis, 1997, pp. 171-172; Compagnon, 1979, p. 337). Many heroes found in previous novels appear in the next, too. In her previous novel, *I am Mistaken, Mr. Neuger!* (1989), the author describes the story of Alexis Neuger, Olga's father. Alexis' father, Frantz, was an Austrian soldier forced to fight on the German Nazis side. He played a crucial role in rescuing many women and children in the Holocaust of Kalavryta in the Peloponnese in December 1943. Frantz passed on his ideology against war and racism to his son, Alexis and Alexis fulfilled his father's wish for that tragic event in World War II. Olga's parents are trying very hard to help Samuel and his parents to escape the lethal threat they are facing. Her father explains to her why the little boy has been attacked by the company of the young men on the basketball field and that it's not the boy's fault. So, he is also passing his healthy and peace-making ideology to his daughter.

Irini's family also has the same social and financial profile. Her grandparents immigrated to the US for a better future. Irini is aware of what they had to cope with in their new country and how important it is to be hospitable and tolerant with those coming in a foreign country searching for a better life.

Olga and Irini also appear in the author's previous novels, *Who Is Going to Write about Our Dog?* (1999) and *The Mystery of the Summer Santa Claus* (2000). Samuel's family is described as a typical immigrant family from Africa. They have come to Greece from their poor country, Nigeria, to build a better future for themselves and their children. They are peaceful and work very hard. Samuel's father, Mr Dickon, is studying to become a dentist while working as a salesman in the open-air market. His mother takes care of her family and works very hard, too. Apellis is a little older, a distant cousin of Olga and a good friend of both girls. He appears in the previous novels *Canary and Mint* (1996), *Who Is Going to Write about Our Dog?* and *The Mystery of Summer Santa Claus*. Hans is the Greek-German brother of Philippos, who is getting married. In the novel *I am Mistaken, Mr Neuger* appears as a little boy!

Another immigrant heroine is Ms Lyn from the Philippines, who works as a cleaning lady. She has two daughters, Nelia and Theresa and was working as a nurse in her homeland. Nelia speaks Greek fluently and is part of the immigrant children's company in the novel *The Mystery of Summer Santa Claus*.

Mr Lefteris is a Greek pensioner who lived and worked in Australia. He came back to Greece; he lives in the same neighbourhood and makes toys for the little





immigrant children in the basement of his house. Mr Lefteris is one of the main heroes in the author's novel *The Mystery of the Summer Santa Claus*.

The group of young neo-Nazi boys consists of three persons, Fritz, Miltos and Anestis.

Other heroes that reappear in *The Monsters of the Hill* are Philippos and his future wife, Christina. We find them in the previous novels of the author *House of Five* (1987), *I am Mistaken, Mr Neuger!*, *A Song for Three* (1992) and *Yousouri in the Pocket* (1994).

According to Elena Staniou (2014, pp. 381-382) in *The Monsters of the Hill* we find the most reappearances of fictional heroes from previous novels of the writer, mainly from the novels *Who Is Going to Write About Our Dog?* and *The Mystery of the Summer Santa Claus*. Some of these heroes will not appear again in another novel of Loty Petrovits, but they all are overwhelmed by the tragic events.

Three more significant transtextual references in the novel are the article about Neo-Nazi's attacks against Greek immigrants in Germany that appear in the former popular Greek newspaper *Kyriakatiki Eleftherotypia* and an extract from work *About Alexander's Destiny or Virtue* by the ancient Greek writer Plutarch. Finally, little Nelia appears to read an older book by the writer addressed to younger children under the title *Fairy Tales from Africa* (Staniou, 2014, pp. 380-381).

### **The district of Exarcheia in Athens**

Olga's and Irini's families live in the district of Exarcheia, near the centre of Athens. Exarcheia used to be a safe, lively place, highly popular with Greeks a few decades ago (Kairofylas, 2000, pp. 146, 149, 151, 152-153). It was the place of residence of several famous and wealthy Greek families. Artists, writers and students alike used to hang out in the area (Krasas, 2001, p. 3). The decline started immediately after the fall of the Colonels' Junta in 1974. There are various reasons why the centre of Athens provided housing for a high percentage of immigrants. Big cities of South Europe are developed in a compact urban web, with higher buildings, narrower roads and suburbs closer to their centre, in contrast to the big cities of Northern Europe. The land uses (residence, trade, artisanship, industry) are mixed and social groups inhabit the same areas and not distinct areas as in the European North (Leontidou, 1997). Many families belonging to the middle and upper social classes moved to the northeast and southeast suburbs of the city between 1971 and 1991. As a result, many apartments and many basements which housed cottage industries were left unoccupied; the elderly residents of the apartments who remained in the centre gradually died, leading to a drop in the rent prices and making them more approachable to the impoverished groups of immigrants. The centre of the city always constitutes a transport hub for the rest of the city, the country and abroad and a place where immigrants can find cheap accommodation and open spaces like parks and squares where they could meet with their compatriots (Papatzani, 2015, p 44; Maloutas et al., 2013). Athens's centre has been densely populated since the first decades of the 20<sup>th</sup> century (Papatzani, 2015, p. 57). In the late '60s, the development quotient rose to 30%,



preventing new building construction. Many blocks of flats were built in place of older detached houses as their residents were persuaded to give them up because they were provided with new apartments built in place of their old houses (Maloutas, 2013, p. 46). So the centre of Athens housed many immigrants from different countries and cultures, thus causing anxiety and frustration to the dwellers of the district, making them feel insecure about being surrounded by foreigners as the crime rates rose and certain anarchist groups conflicted with the police.

### **The criminal features of the Neo-Nazi group in the novel**

Five main events in the novel signal the criminal character of the neo-Nazi group that harasses and chases foreigners and those who help them. The former event concerns the beating of eight-year-old Samuel from Nigeria because he is black. The group members think the boy is inferior because of his skin colour and country of origin, a stereotypical belief of Nazism that collapses under modern scientific findings. They insult the boy by calling him a *filthy black, bastard, orangutan*. Moreover, archaeological research has concluded that the first humans on Earth were located in Africa. The latter event is the fire they started in Mr Lefteris' basement, where he made toys for immigrant children. In the neo-Nazi ideology, it is unacceptable for someone to help the undesirable foreign intruders in any way. No one should help them or show hospitable intentions. Mr Lefteris and a little immigrant girl are hospitalised with severe burns. Mr Lefteris dies. Another day, the group attacks Mr Dickon, Samuel's father, in a local coffee shop. They call him names, and they end up exchanging fists. The next time they meet him, his son and Olga beat Mr Dickon to death and kidnap Olga because she defended them. Their belief in their so-called moral principles is unshakable. That is why they try to blow up the church where Philippos and Christina are about to marry, but thankfully police arrest them just in time.

The gang of three friends has all the features of a criminal organisation. They insult, beat, kidnap and even murder people who don't agree with their ideas or feel that they violate their firm beliefs. Everything is unquestionable and unassailable in their microcosm. In the novel by Loty Petrovits, they are described as skinheads, without their own will, uneducated and eager to impress their like-minded people in Germany. An older friend of the girls, Apellis, says they are antisocial and bullies, people not worthy of being taken seriously. These characteristics compound the classic profile of a neo-Nazi supporter.

As Olga is kidnapped and guarded by the three neo-Nazis, Hans, a young Greek-German, also mentioned in the author's previous work, who has come for his brother Philippos' wedding, appears in their hideout as the German neo-Nazi representative they have been waiting for. They escape together. Olga speaks German too because her father is half Austrian, and they can communicate without being perceived. Hans, Philippos' half-brother from Germany, narrates a shocking story about their sister, Gerta. Gerta is a student at a German university sensitised to the subject of neo-Nazism in her native country. She works on her thesis about the famous Polish humanist Janusz Korzack who



didn't abandon the orphan Jewish children he was attending in his institution and followed them to the concentration camp where they were sent. She had also protested against a refugee camp arson, a bomb attack against Russian immigrants and the assassination of an African immigrant by neo-Nazi supporters. Her Greek name irritated them, too. One night they attacked her, pushed her away and curved the swastika on her forehead. This is a real fact that happened in the mid 90's to a young Greek immigrant in Germany. Such news dominated the Greek media for many days. Hans explains to the girls that only a few Germans embrace this ideology, and most of the country's population desires a peaceful coexistence with people and believes in equality and justice.

Irini also writes her grandmother an e-mail about the neo-Nazi movement in Germany by quoting relevant passages from a story published in a popular Greek newspaper.

### **The notion of evil**

According to philosophy, there are two forms of evil: the natural and the moral (Giannaras, 2008, p. 17). Humans in Western philosophy are responsible for their wrong choices and the harm that might come of them. Humans are part of nature and are subject to the instincts of self-preservation and pleasure (Giannaras, 2008, p. 31). The representatives of *Enlightenment* think that the notions of good and evil are social inventions without any cause or purpose. The people's perception of good and evil is subjective (Giannaras, 2008, pp. 32, 35-36). Social evil takes place within human society. Karl Marx defines social evil as a result of external factors of the environment and social inequality. Sigmund Freud claims it results from inner human impulses (Matsoukas, 2009, pp. 25-26).

In the modern era, prominent philosophers of the Enlightenment like Leibniz and Immanuel Kant have claimed their theories about the existence of evil. Leibniz introduces the notion of *poetic justice* (*θεοδικία*) using categories of legal speech (Neiman, 2015). He wants to prove that God allows the existence of evil on purpose. He thinks that God is forced to allow the existence of evil because He is restricted by the eternal ideas which contain the substance of every object in platonic terms. Every divine action is intentionally good in the possible best world. Leibniz distinguishes three kinds of evil: metaphysics, natural and moral (Neiman, 2015).

Immanuel Kant examines the notion of evil in the secular field. According to his theory, anyone who does not act morally only because something should always be done in such a way as to follow the rules of morality is likely to incline towards radical evil (Kant, 1996, p. 6. 32; Andrianopoulou, 2015). This tendency escalates based on human weakness to act morally to an extent against the moral law where love predominates. The only way for humans to be considered moral is always to act considering the common good (Andrianopoulou, 2015).

The modern philosopher Hannah Arendt, starting with the coverage of Adolph Eichman's trial in Jerusalem as a journalist, develops her theory about the commonplace



of evil. Arendt sees evil as an act that can be done mainly by ordinary people rather than ingenious leaders (Intzevidou, 2013, p. 28). During the trial, she saw Eichmann as an ordinary person who was neither intelligent nor fluent. He kept saying that he was carrying out orders and had little to do with the responsibilities attributed to him about the Holocaust (Arendt, 2009, pp. 33, 46). Arendt believes that evil spreads like fungi. Thought is predetermined, and there is no space to analyse the facts (Arendt, 2009, p. 330). Only when humanity learns its lesson, there is hope evil will be prevented.

The group of neo-Nazi supporters in the novel causes harm and pain to innocent people. Their actions can be characterised as *hate crimes*. A hate crime is a violent action against a person because of their colour, religion, origin, sexual orientation, gender etc. (OSCE, 2010: 13). In forensics, a hate crime doesn't always happen due to the perpetrator's hate for the victim but quite often is attributed to deep-rooted prejudice, e.g. Jews are wealthy (Lima, 2013, p. 13-14). The perpetrators don't usually know the victim (Papathanasiou, 2015, p. 15), commit their crimes in open spaces (Chakraborti et al., 2014, p. 31) and are usually men (Chakraborti et al., 2014, p. 56; Iganski & Smith 2011; Smithson et al., 2011; Williams & Tregidga, 2013, p. 46). In Greece, hate crimes are mostly committed by groups of people who think they are protecting their country (Racist Violent Record Network Annual Report, 2018, p.15).

In the novel by Loty Petrovits, the members of the neo-Nazi group correspond to the characteristics described above. They are young boys, marginalised, facing social and financial problems. The stereotype that immigrants and refugees are to be blamed for the high unemployment rates is one of their primary arguments in favour of their hostile behaviour. Another cliché concerning their perseverance to drive off foreigners from their country is the perception that they need to maintain the purity of their nation without extraneous elements, which might worsen it. According to Theodor Adorno (1950, p. 228), people a *possibly authoritarian personality* (conservative, attached to long-established middle class, values, submissive to the authority of the group, aggressive to everything they consider opposes their values, cynic, cruel etc.) are more likely to be attracted in far-right or dogmatic ideologies. Although they are expected to rebel against these oppressive mechanisms, they cannot do so and fight what they consider to be different (Adorno, 1950, p. 233). The writer's stance through her fictional hero Mr Neuger is that crimes like these should only brought to justice.

### Conclusions

In *The Monsters of the Hill*, the heroes, Mr and Ms Dickon, their son, Samuel, Ms Lyn and her daughters, Nelia and Theresa, are pictured as the typical immigrants who come to a foreign country pursuing a better life and are working hard to adjust to a different society and achieve their goal. Some of them speak Greek fluently, as Mr Dickon and Nelia do. They have been unfairly prosecuted and targeted by the neo-Nazis. Others are seriously injured or lose their life. All of them, along with Olga, Irini, and the girls' friends and families, face a dangerous, paranoid social tense (Lukens, 1995, p. 68; Karpozilou,



1994, p.178), which are trying to deal with every legal means. This kind of conflict about immigration is relatively common in children's novels (Karpozilou, 1994, p. 178). The depiction of the novel heroes follows, to some point, the stereotypes that are common in children novel's referring to immigrants, the native inhabitants who take their side and the racist groups that oppose their presence (Christomati, 2018, p. 62). Immigrants are shown as kind, good-hearted, scared, and willing to adjust to the new country without causing any trouble; the native inhabitants appear to be supportive, progressive, and open-minded, whereas the racist groups that oppose their presence as ruthless, aggressive, ready to commit crimes, mentally blind-folded. The story's ending is not exactly happy but hopeful, following the modern trends in children's literature (Kohl, 1995, p. 68).

The danger of neo-Nazism is present in every time and place. There are always vulnerable people looking for consolation and thus joining such groups to pursue purpose and perspective. In a time of peace and prosperity, two young girls resist and stand up for a younger boy being prosecuted for his colour and origin. Many adults in their place may have looked the other way. The education they have received from their families seems very important, especially when their parents are exemplified by their behaviour. Everyone must be free to live, believe and be accepted as they are without compromise that insults their dignity and human rights. Violence and crime are condemned as punishment because someone is different from us and has another view of reality and the world. Evil constitutes a part of our world, but we always have the choice to resist and change things for the better, even help those who are causing it. Vigilance and tolerance are necessary conditions to create a better world.

## **Bibliography**

### **Book Cited**

Petrovits-Andoutsopoulou, L. (2002). *The monsters of the hill*. Athens: Patakis

### **Secondary Sources**

Adorno, T. W. (1950). *The authoritarian personality*. New York: Harper & Brothers.

Alivizatos, N. (1983). *The political institutions in crisis (1922-1974): Aspects of the Greek experience*. Athens: Themelio.

Anagnostopoulos, V. D. (2001). History and children's literature. In *Ideology and children's literature (research and theoretical approaches)*, v. 1 (pp. 181-205). Athens: Kastaniotis.

Andrianopoulou, A. (2015). *The radical evil. The natural origins in Kant's anthropology*. Thesis. Patra: University of Patra.

Anonymous. (1980). Call-invitation. *Golden Dawn-the Journal*, 1, p. 18-19.





- Arendt, H. (2009). *Eichmann in Jerusalem: Report about the commonplace of evil* (trans. Tomanas V.). Salonika: Nisides.
- Aytzis, M. (2004). Elements of transtextuality and social realism respectively in the novels by Loty Petrovits-Androutsopoulou *Canary and mint* and *The monsters of the hill*. In Tsilimeni T. (edit.) *The modern children's-adolescents' novel* (pp. 559-565). Athens: Synchronoi Orizontes.
- Beyer, B. K. (1995). *Critical thinking*. Bloomington, IN: Phi Delta Kappa Educational Foundation.
- Borejsza, W. J. (1984). Greece and the Balcanic policy of Italy (1936-1940). In Fleisser H.-Svoronos N. (edit.), *Greece 1936-1944. Dictatorship, Nazi Occupation, Resistance. Proceedings of a Global Conference* (pp. 16-32). Athens: MIATE.
- Chakraborti, N. (2014). Framing the boundaries of hate crime. In Hall, N., Corb, A., Giannasi, P. & Grieve, J. G. D. (edit.). *Routledge International Handbook on Hate Crime* (pp. 13-23). London: Routledge.
- Chasapopoulos, N. (2013). *Golden Dawn-the story, the people and the truth*. Athens: Livani.
- Chatzivasileiou, E. (2004). *PEAN (1941-1945): Panhellenic Union of Fighting Youth*. Athens: Syllogos pros Diadosin Ofelimon Vivlion.
- Christomati, E. (2018). *Forms of refugee and immigrant in Loty Petrovits-Androutsopoulou's Novels*. Thesis. Salonika: Aristotle University.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dordanas, S. (2011). *German uniform in naphthalene. Relics of collaborationism in Macedonia (1945-1947)*. Athens: Estia.
- Eleftherotypia. (1 February 1998). Change your minds or else we will stomp on you. In the column 'O Ios tis Eleftherotypias'.
- Eleftherotypia. (17 May 1998). The grooms of the Thermaikos Gulf. The venomous 3E of the nation. In the column of *Eleftherotypia* 'O Ios tis Eleftherotypias'.
- Elephantos, A. (1979). *The promise of an impossible revolution, CPG and urbanisation during Interwar*. Athens: Themelio.
- Ennis, R. (1985). *Goals for a critical thinking/reasoning curriculum. Illinois critical thinking project*. Champaign, IL: University of Illinois.
- Facione, P. A. (2011). Critical thinking: What it is and why it counts. Thinking, (2008), 1-24. *Measured Reasons and the California Academic Press*.
- Fleisser, H. (1984). Contact between the Nazi occupation forces and the main organisations of the Greek Resistance movement. Maneuver or co-operation? In Iatrides G. (edit.), *Greece during the decade of 1940-1950. A nation in crisis* (p. 92). Athens: Themelio.
- Fleisser, H. (1988). *Crown and swastika. Greece under the Nazi occupation and the Resistance movement 1941-1944, V. 2*. Athens: Papazisi.



- Ganser, D. (2005). *NATO's secret armies. Operation Gladio and terrorism in western Europe*. London: Frank Cass.
- Gazi, E. (2011). *Homeland, religion, family. The story of a slogan*. Athens: Polis.
- Giannaras, C. (2008). *The enigma of evil. Greece during the decade of 1940-1950. A nation in crisis* Athens: Ikaros.
- Gkanoulis, D. A. (2016). *Far-right organisations and illegal state in post-war Greece, 1949-1967*. Unpublished Dissertation. Salonika: Aristotle University.
- Held, D., McGrew, A. (2002). *Globalization/anti-globalization*. Cambridge: Polity.
- Hondros, J. L. (1984). Great Britain and the Greek 'Security Forces' 1943-1944. In Fleisser H.-Svoronos N. (edit.), *Greece between 1936-1944. Dictatorship, Nazi occupation. Resistance. Proceedings of global conference* (p. 262-263). Athens: MIATE.
- Huitt, W. (1998). *Critical thinking: An overview*. Valdosta, GA: Valdosta State University.
- Iganski, P., Smith, D., Dixon, L., Kielinger, V., Mason, G., McDevitt, J., Perry, B., Stelman, A., Bargen, J., Lagou, S., Pfeffer, R. (2011). *Rehabilitation of hate crime offenders. Research Report*. Scotland: Equality and Human Rights Commission.
- Iliia, E. (2008). The modern society in the recent work of Loty Petrovits-Androustoupoulou. In Anagnostopoulos V. D. (edit.) *Penelope's weft – timeless reading about the work and personality of Loty Petrovits-Androustoupoulou* (pp. 97-102). Volos: Ergastiri Logou kai Politismou Panepistimiou Thessalias.
- Inteidou, D. (2013). *Radical Evil and Auschwitz : The approaches by Hannah Arendt and Hans Jonas*. Unpublished Dissertation. Salonika: Aristotle University.
- Jail Golden Dawn (2013-2016). *On the behalf of the Antifascist Movement*. Retrieved on 05-04-2022 from <https://jailgoldendawn.com/>
- Kairofylas, Y. (2002). *Beautiful Neapolis and misconceived Exarcheia*. Athens: Philippotis.
- Kanatsouli, M. (2004). *Ideological dimensions of children's literature*. Athens: Typothito.
- Kant, I. (1996). *Religion within the boundaries of mere reason* (trans. Wood A. W., di Giovanni G.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Karkanis, N. (1981). *The collaborationists of the Nazi occupation*. Athens: Synchroni Epochi.
- Karpozilou, M. (1994). *A child in the land of books. Contribution to the study of children's books*. Athens: Kastaniotis.
- Kapsalis, A. (2018). *Immigrant works in Greece. Working relations and working policy in the Memorandum era*. Athens: Topos.
- Kleitsikas, N.-Sperantzoni, A. (2003). *Phenomena of terrorism. Greek neo-Fascism through the intelligence services' archives*. Athens: Proskenio.
- Kohl, H. (1995). *Should we burn Babar? Essays on Children's literature and the power of stories*. New York: The New Press.



- Koliadis, E. A.(2002). *Cognitive psychology: Cognitive neuroscience and educational act, data procession model*. Athens: Self-published.
- Kordatos, G. (1955-1960). *Extented history of Greece (1900-1924), V. 13th*. Athens: Eikostos Protos.
- Krasas, A. (2001). *Interpreting Exarcheia – Neapoli*. Athens: NTUA, Departmental Program of Studies. Architecture- Design of Space.
- Leontidou, L. (1997). Five narratives of the Mediterranean city. In King, R., Proudfoot, L., Smith, B. (edit.). *The Mediterranean: Environment and society* (pp. 181-193). London: Arnold.
- Lukens, R. J. (1995). *Critical handbook of children's literature*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Maloutas, T. (2013). Degradation of the centre of Athens and choosing place of residence by the high and middle Class. In Maloutas, T., Kandyliis, G., Petrou, M., Souliotis, G. (edit.) *Studies-Research EKKE*. Athens: National Centre of Social Research, Charokopeio University.
- Marantzides, N. (2002). Minority dimensions of the Civil War: The case of the Turcophone captains of Macedonia. In Nikolakopoulos I-Rigos A.-Psallidas G. (edit.). *Civil War. From Varkiza to Grammos (February 1945 –August 1949)* (pp. 218-219). Athens: Themelio.
- Markezines, S. (1994). *Modern political history of Greece (1936-1975), V.1*. Athens: Papyrus.
- Matsagouras, I. G. (2001). *Teaching strategies. Critical thinking while teaching*. Athens: Gutenberg.
- Matsoukas, N. (2009). *The problem of evil*. Salonika: Pournara.
- Mazower,N. (2006). Co-operation: the European context in: Michaelides I.-Nikolakopoulos I. –Fleisser H. (edit.), *Enemy at the gates. Aspects of the collaborationists in Greece under Nazi occupation* (p. 26). Athens: Ellinika Grammata.
- Murtagh, P. (2005). *The rape of Greece* (trans. Packard-Tsatsouli N.). Athens: Papazisi.
- Neiman, S. (2015). *Evil in modern thought: An Alternative history of philosophy (Revised)*. Princeton: Princeton University Press.
- OSCE. (2010). *Hate crimes in the OSCE region – Incidence and responses: Annual report for 2009*. Retrieved on 07-04-2022 from <http://www.osce.org/odihr/73636?download=true>
- Papadatos, Y. (2016). *Children's book in education and society*. Athens: Papadopoulos.
- Papadopoulos, Y. (8 October 2020, Kathimerini). *The Golden Dawn trial: The victims' exoneration*. Retrieved on 06-04-2022 from <https://www.kathimerini.gr/society/561108247/diki-chrysis-aygis-i-dikaiosi-irthe-epa-chronia-met>.
- Papadopoulos, Y. (13 November 2010). We elected a municipal council! A pogrom is coming! *Ta Nea*. Retrieved on 22/04/2022 from



- <https://www.tanea.gr/2010/11/13/greece/bgala-e-sy-boylo-erxetai-pogkro/>  
Papanikolaou, P. E. Hate crimes and economic crisis: How far up close and how far apart? *Honorary volume for Nestoras Kourakis*. Retrieved on 09-04-2022 from <http://crime-in-crisis.com>
- Papathanasiou, A. (2019). *Criminal approach of racist crimes*. Salonika: Aristotle University. Dissertation.
- Papatzani, E. (2015). *Negotiations of lines and terms of cohabitation*. Dissertation. Athens: National and Metsovian Technical School.
- Petraki, M. (2006). *The fable of Metaxas, Dictatorship and propaganda in Greece*. Athens: Oceanida.
- Petrovits-Androutsopoulou, L. (1990). *Children's literature in our Times*. Athens: Kastaniotis.
- Petrovits-Androutsopoulou, L. (1983). *Talking about children's books*. Athens. Kastaniotis.
- Payne, S. G. (1995). *A history of fascism 1914-1945*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Platanitis, D. (1997). *The modern novel*. Athens: Kastaniotis.
- Psarras, L. (2009 September 16). *The cover up of a gang*. In the column of the *Eleftherotypia*, 'Ο Ιος tis Eleftherotypias'. *Results of Greek elections May/June 2012*. Retrieved in 02-05-2022 from [https://eklogesprev.singularlogic.eu/v2012a/public/index.html#%22cls%22:%22main%22,%22params%22:{{}}](https://eklogesprev.singularlogic.eu/v2012a/public/index.html#%22cls%22:%22main%22,%22params%22:{})
- Rusbult, C. (2006). *Critical thinking skills in education and life*. Retrieved in 07-04-2022 from <http://www.asa3.org/ASA/education/think/critic>
- Sarafi, L. (2002). 'The White Terrorism'. Crush lever of the Resistance. District of Trikala in 1945. In Nikolakopoulos I.-Rigos A. –Psallidas G. (edit.), *Civil War. From Varkiza to Grammos (February 1945 –August 1949)* (pp. 166-173). Athens: Themelio.
- Sikos D. M. (Takis). (2000). An 'Evenitis' speaks. In Kliafa M. (edit.), *Silent voices. Testimonies of Thessalian People about the 20th century* (pp. 117-180). Athens: Kastaniotis.
- Staniou, E. (2014). *Transtextuality and characters in the novels by Loty Petrovits-Androutsopoulou (1976-2008)*. Unpublished Dissertation. Volos: University of Thessaly.
- To Vima. (7 June 2012). *The member of parliament with the Golden Dawn Party Ilias Kasidiaris slaps Liana Kanelli on a TV show in Antenna TV*. Retrieved on 20/04/2022 from <https://www.tovima.gr/2012/06/07/politics/o-boyleytis-iliaskasidiaris-tis-xrysis-aygis-xastoykise-ti-liana-kanelli-se-ekpompi-toy-antenna-video/>



**KEIMENA/TEXTS**

Children's literature E-journal

**KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας, τεύχος 38<sup>ο</sup>, σσ. 44-59, 04/07/2023, ISSN: 1790-1782**

- Tsironis, T. (1999). *Political ideology in Salonika during Interwar. The organisation National Union 'Greece' and the collaborating unions*. Thesis. Salonika: Aristotle University.
- Tsoukalas, C. (1981). *The Greek Tragedy. From the End of the Nazi Occupation to the Colonels' Dictatorship*. Athens: Livani.
- Williams, M. L., Tregidga, J. (2014). Hate crime victimization in Wales: Psychological and physical impacts across seven hate crime victim types. *The British Journal of Criminology*, 54, 5, pp. 946–967. Retrieved at 09-04-2022 from <http://www.jstor.org/stable/43819230>
- Zafeiropoulos, D. (1956). *The anti-gangs struggle (1945-1949)*. Athens: Private Edition.
- Zaouses, A. (1987). *The two banks 1939-1945, V. 2*. Athens: Papazisi.





## **Μουσική και διαπολιτισμική αγωγή μέσα από τα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία**

**Ρόζη- Τριανταφυλλιά Αγγελάκη**

Τουρκολόγος, Μεταδιδάκτωρ ΤΕΠΑΕ ΑΠΘ

Διδάσκουσα ΤΕΠΑΕ ΑΠΘ & Πανεπιστημίου Λευκωσίας,

Καθηγήτρια- Σύμβουλος ΕΑΠ

aggelaki.rosy@gmail.com

### **Περίληψη**

Η εθνοτική, κοινωνική, πολιτισμική και γλωσσική πολυμορφία που διακρίνει τις σημερινές κοινωνίες καθιστά απαραίτητη τη διαμόρφωση παιδιών που σκέπτονται χωρίς προκαταλήψεις, αποδέχονται την ύπαρξη ποικιλίας απόψεων και ενεργούν σεβόμενα τη διαφορετικότητα. Η μουσική θεωρείται συμπαντική γλώσσα, που επιτρέπει ανθρώπους με διαφορετικό υπόβαθρο να επικοινωνήσουν. Δεδομένου πως εμπεριέχει διαφορετικά στοιχεία έθνους, ιστορίας, θρησκείας και φύλου που ανασυγκροτούνται κάθε φορά που αναπαράγονται με την εκτέλεσή της, θεωρείται ιδανική μέθοδος ώστε να καταστεί εφικτή η αλληλεπίδραση και αποδοχή ατόμων διαφορετικών μεταξύ τους, που κατανοούν τον κόσμο και τη δική τους πολιτιστική κληρονομιά. Τι συμβαίνει, όμως, στην περίπτωση που η μουσική αποτελεί θεματική παιδικών βιβλίων; Είναι δυνατόν οι ανήλικοι αναγνώστες να κατανοήσουν άλλους πολιτισμούς, μέσα από την έμφαση που δίδεται στις οικουμενικές ομοιότητες των διαφορετικών ειδών και οργάνων μουσικής; Προβάλλεται, άραγε, η συνεργασία της ορχήστρας ως απαραίτητη για τη σύνθεση και εκτέλεση ενός μουσικού έργου; Αντιπαραβάλλεται με τις κοινωνίες που στηρίζονται στη συνεργασία όλων μας για την επίτευξη της αρμονίας; Στο παρόν άρθρο θα μας απασχολήσει η προσπάθεια τριών συγγραφέων, που χρησιμοποίησαν τη μουσική ως αφορμή για να προετοιμάσουν τα παιδιά να προσαρμοστούν ομαλά στην κοινωνία και να τους εμψυχήσουν τον σεβασμό απέναντι στη διαφορετικότητα. Θα εξεταστεί το περιεχόμενο των έργων, η σχέση κειμένου και εικόνας και η ιδεολογία των συντελεστών των βιβλίων. Θα ερευνηθεί αν, τελικά, η μουσική προβάλλεται ως ανθρώπινο δημιούργημα και μέσο έκφρασης συναισθημάτων και ιδεών, δια του οποίου γνωρίζουμε τον Εαυτό μας και τους Άλλους.

*Λέξεις-κλειδιά:* Παιδική Λογοτεχνία, διαπολιτισμικό βιβλίο, εικονογράφηση, μουσική παιδεία.

### **Abstract**

Ethnic, social, cultural and linguistic diversity distinguishes today's societies. Consequently, it is essential to help children learn how to value diversity, interact successfully with others, understand and appreciate different perspectives and respect different worldviews while making clear that multiple influences shape their perspectives and behaviours. Music is considered a universal language that allows people from different backgrounds, experiences, values and attitudes to communicate successfully with each other. Since it contains different elements of nation, history, religion and gender that are reconstructed each time, music is reproduced, it is also considered to be an ideal method to enable people of all ages to understand the dynamic nature of culture better and increase understanding of Others, while being aware that cultural differences and similarities exist between cultures, without assigning values to the differences.



But what happens when music is represented in Children's Literature? Can children's books promote multicultural competencies while presenting musical behaviours as universal across human populations and, simultaneously, highly diverse in their structures, roles and cultural interpretations? Considering that it is essential for orchestral musicians not only to have strong social and interpersonal skills but also to maintain good social relationships with colleagues to achieve excellence on stage, in this article, we will focus on two picturebooks and an illustrated book for children, where metaphors of the 'orchestra as society' are implied both in visual and the verbal text. The suggestion that picturebooks promoting music as an outward sign of human communication and orchestral interaction, such as synchronous arousal and imitative behaviours, as a mode of civic collaboration to enable children to appreciate cross-cultural differences is put forth for future consideration.

*Keywords:* Children's Literature, multicultural book, visual code, music education.

### Εισαγωγή

Η μουσική ανέκαθεν συνδεόταν με την παιδεία, τον πολιτισμό και την υγιή ανάπτυξη της ανθρώπινης προσωπικότητας (Neubecker & Jeannette 1986). Σήμερα θεωρείται ως εναλλακτικός τρόπος επικοινωνίας με άλλους ανθρώπους και λαούς και σπουδαίο μέσο έκφρασης και διάδοσης της λαϊκής και πολιτισμικής κληρονομιάς ενός έθνους ή μιας φυλής, δια του οποίου αναδεικνύεται ο πολιτισμικός πλουραλισμός και επιτυγχάνεται η γνωριμία και αποδοχή του Εαυτού μας και των Άλλων, ανεξαρτήτως προέλευσης, φύλου, ηλικίας, θρησκευματος, επαγγέλματος, τρόπου ζωής, κ.τ.λ. (Joseph & Southcott, 2009. Lundquist, 1991. O'flynn, 2005. Schippers, 1996). Από τη στιγμή που εμπεδώθηκε η σύνδεση της μουσικής (συμπεριλαμβανομένων και όλων των διαστάσεων που την αφορούν, όπως π.χ., η Ιστορία, η ταυτότητα, το φύλο, τα έθιμα) με την υγιή έκφραση σκέψεων και συναισθημάτων, τον εξευγενισμό του ανθρώπινου πνεύματος, τον συντονισμό των σωματικών λειτουργιών και αντιδράσεων, αλλά και τη συγκρότηση της κοινωνικής ταυτότητας, την κοινωνικοποίηση του ατόμου και την ομαλή προσαρμογή του στο κοινωνικό σύνολο (Eerola & Vuoskoski, 2013. Fung, 1995. Sloboda & Juslin, 2001. Stokes, 1994, σ. 24), ήταν επόμενο να αποτελέσει θεματικό άξονα σε βιβλία για μικρά παιδιά: αφού, ανάμεσα στους βασικούς στόχους της Παιδικής Λογοτεχνίας, είναι η γνωριμία των μικρών αναγνωστών με την πραγματικότητα, η ευαισθητοποίηση και η κοινωνική τους αφύπνιση, ο εκπολιτισμός και η εισαγωγή τους στις ηθικές αξίες της κοινωνίας όπου πρόκειται να ενταχθούν, αλλά και η διαμόρφωση μιας ιδεολογίας που να ευνοεί τον διαπολιτισμικό διάλογο και την αποδοχή του διαφορετικού, αναγνωρίζοντάς τον ως κομμάτι Εαυτού (Αγγελάκη, 2022α. Τσιλιμένη, 2019).

Εν προκειμένω, θα μας απασχολήσουν τρία πολυτροπικά παιδικά βιβλία, στα οποία συνδυάζονται λεκτικοί, οπτικοί και σχεδιαστικοί κώδικες, κοινωνικά και πολιτισμικά προσδιορισμένοι (Arzipe, 2021, σ. 260, Serafini, 2012a). Αποτέλεσαν το δείγμα, καθώς σε αυτά γίνεται προσπάθεια, ώστε η μουσική: (i) να παρουσιαστεί ως φορέας παιδείας (Rentfrow & Gosling, 2003), (ii) να συσχετιστεί έμμεσα με την εθνική, την πολιτισμική και την ατομική ταυτότητα και συνείδηση (Σακελλαρίδης, 2008, σ. 27) και (iii) να υπονοηθεί πιθανή σύνδεση της προτίμησης συγκεκριμένου είδους μουσικής ή μουσικού οργάνου με τον χαρακτήρα και την προσωπικότητά μας (Delsing, et al, 2008). Επιλέχθηκαν τα εξής έργα: το εικονοβιβλίο του Dan Brown, με τίτλο *Η μουσική συμφωνία των ζώων* (εικ. S. Batori, 2020), *Η ορχήστρα των φίλων μου* του Eliseo Garcia (εικ. Kasandra, 2021), που επίσης εντάσσεται στην παραπάνω κατηγορία, μιας και οι εικόνες διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο στην αφήγηση και δίνουν έμφαση στην αλληλεπίδραση λεκτικής και οπτικής τροπικότητας (Golden 1990, σ. 105. Nodelman, 2009, σ. 16), και το βιβλίο με εικόνες της Αγγελικής Δαρλάση, με τίτλο *Το*



παλιόπαιδο, (εικ. Ί. Σαμαρτζή, 2014), στο οποίο η εικονογράφηση αποτελεί προέκταση του κειμένου και συμπληρώνει την ερμηνεία της ιστορίας (Nodelman, ό.π., σ. 78).

Στο παρόν άρθρο θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο οι συγγραφείς προσπάθησαν να ενσταλάξουν στις παιδικές συνειδήσεις τη μουσική ως τρόπο εκδήλωσης του πολιτισμικού πλουραλισμού (Volk, 1998) και θα διερευνηθεί αν αυτή η πεποίθηση αποτελεί στοιχείο της ιδιοσυγκρασίας τους (Hollindale 1988). Θα ερευνηθεί, επίσης, ο ρόλος των περικειμενικών στοιχείων, αν δηλαδή συνδέονται με την εκάστοτε ιστορία διευκολύνοντας τους αναγνώστες να νοηματοδοτήσουν το περιεχόμενο κάθε βιβλίου, καθώς και το αν οι συγγραφείς φαίνεται να έλαβαν υπόψη τους το γνωστικό φορτίο και την εμπειρία του κοινού στο οποίο απευθύνονται (Youngs & Serafini, 2013). Εφόσον, όμως, το τελικό αποτέλεσμα στα επιλεγμένα βιβλία εμπλέκει εξίσου και τις προθέσεις των εικονογράφων, που είναι σημαντικό να οδηγούν τους αναγνώστες-θεατές στην ανίχνευση των ιδεολογικών θέσεων της εικονογράφησης και στην πληρέστερη κατανόηση της πλοκής της ιστορίας και, επιπλέον, επισύρει το ζήτημα της αναγνωστικής ανταπόκρισης του κοινού (Iser, 2000, σ. 36. Sipe, 1998), θα εξεταστεί και το κατά πόσον η εικονογράφηση συλλειτουργεί με το κείμενο και αν παρωθεί τα παιδιά να αποκωδικοποιήσουν όσα στοιχεία βλέπουν. Προκειμένου να μελετηθεί η αισθητική αξία της εικονογράφησης, το αν αποτελεί ενιαίο οπτικό και νοηματικό σύνολο και αν συμπληρώνει ή ανατρέπει τη γλωσσική εκδοχή του κειμένου, κρίσιμα εργαλεία αποδείχθηκαν τόσο η ταξινομία των Nikolajeva και Scott (2001, σ. 11-26), όσο και η θεωρία για τη «γραμματική» του οπτικού κειμένου των Kress και van Leeuwen (1996), που τονίζει την πολυσημία των εικόνων και την περίπλοκη διαμόρφωση των νοημάτων που ενυπάρχουν σε αυτές, καθώς επίσης εφοδιάζει τον ερευνητή με μια κριτική μεταγλώσσα για την αποκωδικοποίησή τους.

### **Η μουσική συμφωνία των ζώων**

Πρόκειται για το βιβλίο του Dan Brown, το οποίο ο συγγραφέας απευθύνει σε παιδιά προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας. Το έγραψε με αφορμή το γεγονός πως η μουσική αποτελούσε πάντα «το μυστικό του καταφύγιο», όπως μας πληροφορεί στο παράρτημα του έργου του: ο φημισμένος συγγραφέας, προτού αρχίσει να γράφει ιστορίες, εξομολογείται ότι έγραφε μουσική. Ως γιος μουσικών και δασκάλων, είχε παρακολουθήσει «ΠΟΛΛΕΣ συναυλίες» μουσικής, η οποία κατά τη γνώμη του είναι κι αυτή ένας είδος αφήγησης. Αποφάσισε, λοιπόν, να συγγράψει ένα βιβλίο για παιδιά αυτή τη φορά, «του οποίου τα ορχηστρικά μέρη, σε συνδυασμό με τους στίχους και την εικονογράφηση, λειτουργούν με σκοπό να πουν, επίσης, μια ιστορία». Έτσι επιβεβαιώνει την άποψη του εθνομουσικολόγου John Blacking, σύμφωνα με τον οποίο η γλώσσα και η μουσική αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα επικοινωνίας για τον άνθρωπο (Μπλάκινγκ 1981, σ. 16). Ο Brown συνέγραψε το έργο του λαμβάνοντας υπόψη πως το κοινό, καθώς βρίσκεται στα πρώτα στάδια της νοητικής του ανάπτυξης, χρειάζεται να διαβάσει ένα βιβλίο ευχάριστο και οργανωμένο με λογική και ευκρίνεια. Πρόκειται, ουσιαστικά, για εικονοβιβλίο, χωρίς αριθμημένες σελίδες. Οι εικόνες επιτείνουν το ευχάριστο ύφος του έργου και δίνουν έμφαση σε όσα διαβάζει ο ανήλικος αναγνώστης. Δεν προκαλούν χρωματικό κορεσμό (Kress & van Leeuwen, 2003, σσ. 163-165), ενώ υποβοηθούν την κατανόηση του κειμενικού περιεχομένου και λειτουργούν συμπληρωματικά ως προς αυτό, καθιστώντας τα παιδιά οπτικά εγγράμματα.

Ο τίτλος του έργου αποτελεί παρακειμενικό στοιχείο με τη δική του αξία στη λογοτεχνική θεωρία, που επιτείνει τις σημασίες των μηνυμάτων που ενυπάρχουν στο κείμενο και προσφέρει συχνά στους αναγνώστες τη δυνατότητα να διαμορφώσουν άποψη για το βιβλίο πριν ακόμη το αναγνώσουν (Genette, 1997. Youngs & Serafini, 2013). Θα υποστηρίξαμε, λοιπόν, ότι ο τίτλος του βιβλίου δεν είναι τυχαία επιλεγμένος: ο όρος «συμφωνία» χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα κοσμικής φύσης, διεξοδικά επεξεργασμένο έργο,



γραμμένο για μεγάλες ορχήστρες. Από την εποχή, μάλιστα, του Μπετόβεν λογίζεται ως η κορυφαία έκφραση της υψηλότερης μορφής μουσικής σύνθεσης, χάρη στα ποιοτικά (δομικά στοιχεία, ενορχήστρωση, κ.ά.) και ποσοτικά (διάρκεια εκτέλεσης, μέρη που τη συγκροτούν) χαρακτηριστικά της. Η δημιουργία, δε, μιας συμφωνίας μπορεί να αποτελέσει μέγιστη συνθετική πρόκληση: είναι ευρέως παραδεκτή η αφοσίωση που οφείλουν να επιδείξουν οι συνθέτες, προκειμένου να επινοήσουν μουσικά αρχιτεκτονήματα και να εκφράσουν βαθιές συναισθηματικές και ψυχικές καταστάσεις ή να συνοδεύσουν κρίσιμες στιγμές της ανθρώπινης Ιστορίας (Grout et al, 2014, σ. 514, 840. Volkov, 1984, σ.141). Από τους συνθέτες απαιτείται να συγκεντρωθούν, να συγχωνεύσουν πλήθος στυλιστικών στοιχείων και να αναδείξουν τις δυνατότητες διαφορετικών μουσικών οργάνων και ανθρώπων, προκειμένου να συνθέσουν μεγαλεπήβολα ορχηστρικά έργα. Ίσως, λοιπόν, ο συγγραφέας μας ωθεί να αισθανθούμε όλοι ως καλλιτεχνικές οντότητες, αφού, όντας διαφορετικοί, καλούμαστε να αναπτύξουμε τον διάλογο και να συνδυάσουμε συνειδητά ετερογενείς απόψεις, με στόχο την αρμονική μας συμβίωση (Bribitzer-Stull, 2015, σ. 34).

Ανοίγοντας το βιβλίο ο αναγνώστης, βλέπει στο αρχικό σαλόνι πλήθος μουσικών οργάνων: μαράκες, τύμπανα, τούμπα, φαγκότο, τρομπόνι, κοντραμπάσο, βιολί, κλαρινέτο, άρπα, πιάνο, τσέλο, όσα δηλαδή συνθέτουν μια ορχήστρα. Στην επόμενη σελίδα απεικονίζεται ένας μαέστρος-ποντικός να κρατά την μπαγκέτα του, μεταφέροντας στα παιδιά «ένα μυστικό μήνυμα»: Πως αυτό το βιβλίο δεν είναι φυσιολογικό, «καθώς δε διαβάζεται μόνο, αλλά ακούγεται κιόλας». Μάλιστα, τα παρακινεί να «λύσουν το μυστήριο αυτού του τετραγώνου», εννοώντας το QR code που εμπεριέχεται στο βιβλίο. *Η Συμφωνία των ζώων* επενδύεται με μουσική που έχει συνθέσει ο ίδιος ο συγγραφέας, την οποία οι αναγνώστες μπορούν να την ακούσουν, αρκεί να σκανάρουν το μυστηριώδες τετράγωνο. Έτσι, έρχονται σε επαφή με τη νέα τεχνολογία και απολαμβάνουν μια ολοκληρωμένη αναγνωστική και ακουστική εμπειρία, όταν η «μελωδία του θα γεμίσει τον αέρα». Εκτός από διαφορετικά μουσικά όργανα, το παιδί βλέπει και πολλά ζώα και στην καταληκτική ταπετσαρία μια μεγάλη έκπληξη το περιμένει: μια αναδιπλούμενη εικόνα, όπου τα ζώα της ζούγκλας κάνουν μια μαγική συμφωνία, κρατώντας το καθένα το όργανό του. Ο ανθρωπομορφισμός των ζώων αποτελεί τεχνική δια της οποίας ο Brown επέλεξε να ενσταλάξει με αλληγορικό τρόπο ηθικά διδάγματα και συμβολικά νοήματα στο κοινό του (Αγγελάκη, 2018α. Γιαννικοπούλου, 2002).

Το χρώμα του χαρτιού είναι ομοίομορφα εμποτισμένο με τις αποχρώσεις της ιστορίας, συνεισφέροντας έτσι στην ενότητα της οπτικής αισθητικής του βιβλίου ως συνόλου (Sipe & McGuire, 2006, σ. 295). Από την άλλη, τα διάφορα χρώματα που χρησιμοποιούνται στις έγχρωμες ταπετσαρίες μέσα στο βιβλίο, είναι δυνατόν να επηρεάσουν τον τρόπο που ο εννοούμενος αναγνώστης προσλαμβάνει τις εικόνες. Θα υποστηρίξαμε πως ο αναγνώστης-θεατής προΐδεάζεται με την εναλλαγή των χρωμάτων αναφορικά με τη διαφορετικότητα, την οποία ωθείται να εκλάβει ως στοιχείο εμπλουτισμού μιας κοινωνίας. Επίσης, αξίζει να προστεθεί πως η εικονογράφηση περιλαμβάνει πολλές εικόνες μαζί στα δισέλιδα του βιβλίου, τεχνική που επιτρέπει στους αναγνώστες να κατανοήσουν τις αιτιώδεις σχέσεις των ζώων μεταξύ τους (Nikolajeva & Scott, 2001, σ.146).

Δεδομένου, επίσης, πως η ποίηση είναι το πρώτο, κατά πολλούς, λογοτεχνικό είδος, με το οποίο έρχονται σε επαφή τα παιδιά, που ουσιαστικά τα εμψυχώνει μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τα προετοιμάζει για την επίλυση των προβλημάτων της ενήλικης ζωής με αισθητική, απόλαυση, χιούμορ και αισιοδοξία (Καρακίτσιος, 2002, σσ. 29-40), πιθανώς γι' αυτό στο εν λόγω βιβλίο συνδυάζεται η πληροφορία με την πολύχρωμη εικονογράφηση και τα οφέλη της παιδικής ποίησης. Μέσα από στίχους με ομοιοκαταληξία ζευγαρωτής μορφής, ο Brown παρέχει στο κοινό του πληροφορίες για τη μουσική, τη φύση, τα ζώα, καθώς επίσης ηθικά διδάγματα αναφορικά με έναν διαπολιτισμικό τρόπο επικοινωνίας και





δράσης μιμούμενος την παιδική ματιά, μέσα από τον συνδυασμό τονισμένων και άτονων συλλαβών από λέξεις που έχουν έντονη μελωδικότητα:

«Είμαι ο μαέστρος ποντικός  
στο ταξίδι αυτό δικός σου οδηγός!  
Έναν - έναν τους φίλους μου θα συναντήσεις  
Μαζί τους θα γλεντήσεις  
Και θα τους αγαπήσεις  
Ο καθένας τους θέλει κάτι να σου πει  
Κάτι να σου μάθει, κάτι να μοιραστεί».

Η ομοιοκαταληξία είναι πλούσια, αφού η ομοιοχή επεκτείνεται από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν του στίχου ως το αμέσως προηγούμενο φωνήεν. Ο δε αναγνώστης λαμβάνει εξ αρχής γνώση ότι η ανάγνωση θα κυλήσει ευχάριστα:

«Έχουμε σχέδιο οι φίλοι μου κι εγώ.  
Μάντεψε το-δε θα στο πω δω.  
Διάβασε τα λόγια, ψάξε στις εικόνες,  
Θα σου αρέσει η έκπληξη κι όλες οι εικόνες».

Στο πρώτο δισέλιδο του βιβλίου ο αναγνώστης βλέπει χαρούμενα πουλιά, διαφορετικών ειδών και μεγεθών, να χαιρετούν με ανοιχτό το ράμφος τους σα να μιλούν. Το κείμενο που συνοδεύει την εικονογράφηση παραινεί τον αναγνώστη να μάθει να αφογκράζεται και να διακρίνει τα διαφορετικά τιτίβισματα, κελαηδίσματα ή στριγκλίσματα των πουλιών, να τα εκτιμήσει και να χαρεί την κάθε φωνή ξεχωριστά. Προφανώς, στο σημείο αυτό καλλιεργείται στο κοινό η σημασία της αλληλεπίδρασης, της αμοιβαίας αναγνώρισης και συνεργασίας ανάμεσα σε άτομα διάφορων εθνικών ομάδων (Αγγελάκη, 2021). Η δε εικονογράφος μεριμνά, ώστε σε κάθε σελίδα του βιβλίου, να είναι εύκολα εντοπίσιμες από τον αναγνώστη διάφορες ξύλινες πινακίδες, αντίστοιχες με τις σημερινές που συναντά κανείς στην εξοχή. Σε αυτές αναγράφονται με κεφαλαία γράμματα τα ηθικά μηνύματα που επιθυμεί να εμφυσησει ο συγγραφέας στο κοινό του, γεγονός που ενισχύει τη διδακτική λειτουργικότητα των εικόνων και υπογραμμίζει το γνωσιακό τους περιεχόμενο (Αγγελάκη, 2022β, σ. 118). Εν προκειμένω, ο μαέστρος-ποντικός αναπαρίσταται να κρατά μια ξύλινη ταμπέλα, όπου αναγράφεται με κεφαλαία γράμματα πως: «ΟΣΟ ΜΠΕΡΔΕΜΕΝΗ ΚΑΙ ΑΝ ΦΑΙΝΕΤΑΙ Η ΖΩΗ, ΠΑΝΤΟΤΕ ΥΠΑΡΧΕΙ ΟΜΟΡΦΙΑ ΝΑ ΑΝΑΚΑΛΥΨΕΙΣ».

Παρακάτω στο βιβλίο το τοπίο αλλάζει και ο αναγνώστης μεταφέρεται κάτω από τη θάλασσα, θωρώντας ένα μεγάλο σαλάχι που:

«όλα τα ψάρια το θαυμάζουν  
και καθώς περνάει ποτέ τους δεν τρομάζουν.  
Όλο χάρη γλιστράει στο νερό,  
Σα να πετάει μοιάζει, πάντα σιωπηλό».

Εδώ ο μαέστρος, φορώντας μάσκα, αναπνευστήρα και βατραχοπέδιλα, κρατά πινακίδα που φέρει ως μήνυμα το: «ΔΕΝ ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ ΝΑ ΚΑΝΕΙΣ ΘΟΡΥΒΟ ΓΙΑ ΝΑ ΣΕ ΠΡΟΣΞΕΟΥΝ. ΜΕΡΙΚΕΣ ΦΟΡΕΣ Η ΣΙΩΠΗ ΕΙΝΑΙ ΠΟΛΥΤΙΜΟΤΕΡΗ». Τοιουτοτρόπως, ενσταλάζει στα παιδιά την αξία της διακριτικότητας, ίσως ενθουμούμενος και ισχυρισμούς συνθετών πως η





σιωπή είναι το ίδιο σημαντική με τη μουσική και έχει την ερμηνεία της· εξ ου και σε πολλά ορχηστρικά κομμάτια διακρίνονται παύσεις.

Εν συνεχεία, παρουσιάζεται η διαφορετική μουσική που παράγουν οι βάτραχοι όλων των ηλικιών, χρωμάτων και μεγεθών, που αναπαρίστανται χαρούμενοι και καθήμενοι ο ένας πλάι στον άλλον να «περνάνε υπέροχα!». Μέσα από τα στιχάκια:

«Μεγάλοι και μικροί,  
αδύνατοι, χοντροί,  
πράσινοι, καφετί, ακόμα και οι θαλασσί,  
Κοάζουνε την ευτυχία τους που βρίσκονται μαζί,  
Με μια πελώρια, αρμονική φωνή!»

προωθείται, θα λέγαμε, η άρση οποιασδήποτε μορφής διάκρισης και προκαταλήψεων, ενώ διακρίνεται η προσπάθεια του συγγραφέα να εξοικειώσει τα παιδιά με το γεγονός πως οι κοινωνίες είναι πλουραλιστικές. Δίπλα στους βατράχους, αξίζει να σημειωθεί ότι στέκει ο μαέστρος, του οποίου η πινακίδα φέρει την επιγραφή: «ΟΣΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΙ ΚΙ ΑΝ ΕΙΜΑΣΤΕ, ΜΠΟΡΟΥΜΕ ΝΑ ΠΕΤΥΧΟΥΜΕ ΤΗΝ ΑΡΜΟΝΙΑ ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ».

Βέβαια, ο συγγραφέας δεν παρουσιάζει τις κοινωνίες μόνο ως πολυπολιτισμικές, αλλά και ως πεδία συγκρούσεων και ενδεχόμενων απειλών. Αυτό συμβαίνει στο δισέλιδο όπου ο συγγραφέας, αξιοποιώντας το παράδειγμα-μύθο για τη συμπεριφορά της στρουθοκαμήλου, που όταν φοβάται κρύβει το κεφάλι της στο χώμα, παρακινεί τον αναγνώστη του να αφιερώνει χρόνο στον εαυτό του, όποτε πνίγεται. Στο επόμενο δισέλιδο, τον συμβουλεύει να κρατηθεί μακριά από ό,τι τον ενοχλεί αλλά να μην απομονώνεται, καθώς ελλοχεύει ο κίνδυνος να μην απολαύσει την ζωή του. Και τη συγκεκριμένη συμβουλή ο συγγραφέας τη χαρίζει με την εικονογραφική τεχνική της πινακίδας, με αφορμή το μηχανισμό άμυνας του αρμαντίλο που, όταν νιώθει ότι απειλείται, κουλουριάζεται και παίρνει τη μορφή μπάλας. Στην εικόνα αυτή, αν κοιτάξει κανείς προσεκτικά, θα διακρίνει κι έναν βάτραχο που κρατά κλαρινέτο και στη διπλανή έναν ιπποπόταμο με βιολοντσέλο.

Οι εικόνες διαδέχονται εύγλωττα η μια την άλλη και «η έκπληξη κι οι κρυψώνες» για τις οποίες γίνεται λόγος στην αρχή του βιβλίου και τις οποίες καλείται να ανακαλύψει ο αναγνώστης, συνεχίζονται και στο επόμενο σαλόνι. Εκεί αναπαρίσταται λεκτικά και αφηγηματικά «ο χορός των αγριόχοιρων», όπως είναι ο τίτλος του μικρού αυτού κεφαλαίου. Σε αυτό, μια στρουθοκάμηλος απεικονίζεται να κρατά στο φτερό της ένα πνευστό όργανο. Το γεγονός πως η στρουθοκάμηλος εμφανίζεται στο επεισόδιο χωρίς να γίνεται λόγος για το είδος της, αλλά τη βλέπουμε απλά και μόνο, επειδή παρουσιάστηκε από τον αφηγητή στο προηγούμενο κεφάλαιο, συνιστά ένα είδος διαδοχής που παραπέμπει στη διαδοχή των εποχών και τους νόμους της Φύσης. Δεδομένου πως όλοι, άνθρωποι, ζώα, φυτά, είμαστε μέρος της Φύσης (Derrida & Wills, 2002) και μέσα από τη συνειδητοποίηση πως εξαρτόμαστε από αυτήν, μπορούμε να ζούμε μονοιασμένοι, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως η αναφορά στη Φύση, τη σοφία που τη διέπει και την αρμονία της, συνιστούν διαπολιτισμικά στοιχεία στο βιβλίο αυτό.

Επιπρόσθετα, σημαντικό να αναφερθεί είναι και το εξής: Ο αφηγητής αφιερώνει ένα κεφάλαιο στους αγριόχοιρους, όπου ουσιαστικά καταδεικνύεται ότι μόνον άγριοι δεν είναι, και ότι:

«έχουν μια όψη φιλική,  
που κανείς μας δεν είχε υποψιαστεί».



Στο δισέλιδο που έπεται, φαίνεται να επιβεβαιώνεται το ηθικό δίδαγμα του προηγούμενου κεφαλαίου, αφενός μεν από την πινακίδα που φέρει το μήνυμα «ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΚΑΙ ΟΧΙ ΤΟ ΠΕΡΙΤΥΛΙΓΜΑ», αφετέρου δε από το γεγονός πως ένας εκ των αγριόχοιρων, που προηγουμένως τη φήμη τους υπερασπίζεται ο αφηγητής, δείχνει τρομαγμένος από τη φόρα με την οποία τρέχουν τα – συνήθως, αγαπητά σε όλους– πόνυ. Αυτά συστήνονται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο στο κοινό ως ANYΠΟΜΟΝΑ και περιγράφονται να τρομάζουν τον συμπαθητικό κάπρο με το τρομπόνι του, καθώς καλπάζουν ανεξέλεγκτα. Ο παντογνώστης αφηγητής προσθέτει, ακόμη, ότι τα πόνυ «μεταξύ τους διαγωνίζονται» και κάποιες φορές «ως και τον άνεμο ανταγωνίζονται». Το γεγονός πως σχολιάζεται το ότι «δε ζουν στο σήμερα», αλλά κυνηγούν «το αύριο», εν αντιθέσει με τους αγριόχοιρους που στο προηγούμενο κεφάλαιο αναπαρίστανται να χορεύουν γαλήνιοι, απολαμβάνοντας το παρόν, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως συνιστά μια έμμεση συμβουλή εκ μέρους του αφηγητή στα παιδιά, αναφορικά με το ότι οφείλουν να χαίρονται την κάθε τους στιγμή. Επιπλέον, διαφαίνεται η πρόθεση του Brown να άρει στερεοτυπικά γενικευτικά σχήματα, επί παραδείγματι, σχετικά με τη συνάφεια της προσιτής εμφάνισης με την καλοσύνη (Γιαννικοπούλου, 2011).

Ο συγγραφέας, στο πλαίσιο μιας ζωομορφικής-ανθρωπομορφικής προσέγγισης, επιχειρεί να ανατρέψει προκαταλήψεις που αφορούν την πρόσληψη ενός υποκειμένου, βάσει των εξωτερικών του χαρακτηριστικών, και στο κεφάλαιο όπου η ΦΑΛΑΙΝΑ παρουσιάζεται στον αναγνώστη ως το «μεγαλύτερο πλάσμα του κόσμου» μεν, αλλά επισημαίνεται ότι δεν είναι «φοβερό, άγριο, ούτε και τρομερό ή κακό». Κατακερματίζει, τοιουτοτρόπως, και τον σπισισμό, μια άτοπη νοητική και κοινωνική πρακτική, που επεκτείνεται και στο λογοτεχνικό πεδίο και αφορά την τάση του ανθρώπου να αποδίδει στερεοτυπικές ιδιότητες στα υπόλοιπα έμβια όντα (Αγγελάκη, 2021, σ. 5. Sanders, 1990, σσ. 662-668). Το παιδί μαθαίνει, ακόμη, πως το «θαυμαστό» κητώδες θηλαστικό «επικοινωνεί με τις φίλες της για να μοιραστεί τα νέα της» με ένα «τραγούδι μακρινό», κάτι που η οπτική τροπικότητα στηρίζει, καθώς στο εν λόγω δισέλιδο το τραγούδι της ταξιδεύει στο νερό μέσα σε φούσκες, που περικλείουν νέτες μουσικής και γράμματα της αλφαβήτου.

Τέλος, η προαναφερθείσα προσπάθεια του συγγραφέα να ενσταλάξει στις συνειδήσεις των αναγνωστών του τη σημασία της αρμονίας της Φύσης και της σημασίας της στη ζωή μας, όπως και το να προωθήσει τη σύνδεση της Φύσης με τη μουσική, χάρη στο μοτίβο της επανεμφάνισης των ζώων στα δισέλιδα που έπονται, εντοπίζεται και στο κεφάλαιο όπου το παιδί μαθαίνει για ΤΟ ΤΣΙΤΑΧ, το οποίο στο παρακάτω κεφάλαιο, με τίτλο Η ΕΠΙΜΟΝΗ ΤΟΥ ΕΛΕΦΑΝΤΑ, φέρεται να κρατά μια κιθάρα. Αντίστοιχα, στο επεισόδιο όπου γίνεται λόγος για τον κύκνο, την αξία της συντροφιάς και τη σημασία του μένεις και λίγο μόνος, στην άκρη της μιας σελίδας του σαλονιού εντοπίζεται μια νυχτερίδα να κρατά κύμβαλα. Αν γυρίσουμε στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο, θα δούμε πως γίνεται λόγος για αυτές και, ιδίως, για το πόσο «έξυπνες» είναι. Στην άκρη της μιας σελίδας στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, αξίζει να υπογραμμιστεί πως εντοπίζεται και η εικόνα μιας αράχνης να κρέμεται από μια άρπα. Η δουλειά της αράχνης, ήτοι η ύφανση του ιστού της, εξάιρεται από τον αφηγητή στο προηγούμενο δισέλιδο. Στο κεφάλαιο αυτό, εντοπίζεται και το εικονογραφικό τρικ της Μπατόρι: το κρυμμένο μήνυμα του συγγραφέα δε βρίσκεται χαραγμένο σε μια ξύλινη πινακίδα όπως τα υπόλοιπα, αλλά «στα πιο απρόσμενα μέρη», όπως είναι ο ιστός της αράχνης. Υποθέτουμε πως η αναφορά σε αυτόν και η απεικόνισή του δεν έγιναν τυχαία στο βιβλίο, αλλά με σκοπό να μάθει περισσότερα ο αναγνώστης για τον δυνατότερο από ατσάλι ιστό, του οποίου η νανοδομή ξεχωρίζει για τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα της, που ομοιάζουν με τις μελωδίες ενός τραγουδιού (Vollrath, 2000).



### Η ορχήστρα των Φίλων μου

Πρόκειται για ένα φτιαγμένο από σκληρό χαρτόνι βιβλίο (board book), που έχει την ιδιότητα να αναπαράγει τους ήχους των μουσικών οργάνων που παρουσιάζονται σε αυτό, δημιουργώντας ιδιαίτερες συνθήκες ανάγνωσης, με το να ενθαρρύνει τους αναγνώστες να αλληλεπιδράσουν μαζί του. Ήδη από το εξώφυλλο του βιβλίου με τα έντονα χρώματα, που θα υποστηρίξαμε πως λειτουργεί ως αναπόσπαστο μέρος της αφήγησης (Yampbell, 2005, σ. 349), ο αναγνώστης προϋδεάζεται για το περιεχόμενό του, χάρη στον επιτυχημένο συνδυασμό της λεκτικής τροπικότητας με την εικόνα και τα στοιχεία σχεδιασμού (Kress, 2003. Pantaleo, 2003). Και εδώ ο τίτλος συμβάλλει κατά μεγάλο μέρος στην πρόσληψη και την ερμηνευτική αποκωδικοποίηση της ιστορίας του (Γαβριηλίδου, 2013). Οι σελίδες δε διαθέτουν αρίθμηση, όμως σε πολλές από αυτές υπάρχουν εικονίδια με την ένδειξη του ακουστικού δίπλα στα μουσικά όργανα που κάθε φορά παρουσιάζονται, τα οποία εμφανίζονται όλα μαζί παραταγμένα με τις ακριβείς τους ονομασίες στο προτελευταίο σαλόνι του έργου. Στο τελευταίο δισέλιδο, τα εικονίδια αυτά μπορούν να αναπαράγουν τον ήχο μιας ορχήστρας αλλά και του κάθε οργάνου που έχει προηγουμένως παρουσιαστεί, αρκεί ο αναγνώστης να πατήσει πάνω σε αυτά και το βιβλίο να έχει μπαταρία. Στο τελευταίο σαλόνι εντοπίζεται κι ένας κατάλογος με μουσικά κομμάτια πιάνου, βιολιού, φλάουτου, κ.λπ., διάσημων συνθετών, λ.χ. του Μπετόβεν, του Αμαντέους, του Βιβάλντι, του Στράους κ.ά. Δεν πρόκειται, όμως, απλώς για ένα μουσικό βιβλίο, αλλά για ακόμη ένα έργο για παιδιά μικρής ηλικίας που επιχειρεί να προβάλλει τη μουσική ως μέσο επικοινωνίας σε πολυπολιτισμικά περιβάλλοντα και να συμβάλει, τόσο στην κατανόηση και αποδοχή του διαφορετικού, όσο και στην αναγνώριση του Εαυτού, μέσα από την αποδοχή της πολιτισμικής ετερότητας (Campbell, 1996. Miralis, 2006. Small, 1983).

Η υπόθεση εκτυλίσσεται ως εξής: Οι γονείς της Μάρθας, σύμφωνα με τον παντογνώστη αφηγητή, «έχουν ένα μαγαζί με μουσικά όργανα. Οι φίλοι της, που θέλουν να φτιάξουν μια ορχήστρα, αποφασίζουν να την επισκεφτούν και να τα δοκιμάσουν». Στο πρώτο δισέλιδο του βιβλίου η ποικιλομορφία δεσπόζει: οι μεν φίλοι της πρωταγωνίστριας είναι διαφόρων φυλών, μεγεθών και έχουν τελείως διαφορετικά χαρακτηριστικά ο ένας από τον άλλον, ενώ στο δωμάτιο επίσης υπάρχει ποικιλία εγχόρδων, κρουστών και πνευστών, για τα οποία ο μικρός αναγνώστης πληροφορείται με απλό και επεξηγηματικό τρόπο. Επί παραδείγματι, διαβάζει πως το βιολοντσέλο «ανήκει στην ίδια οικογένεια με το βιολί, αλλά είναι διπλάσιο σε μέγεθος, κι έτσι παίζεται όρθιο ακουμπισμένο στο πάτωμα».

Στην εικόνα αυτή γίνεται προφανές πως η Μάρθα είναι κοριτσάκι με αναπηρία, αφού κάθεται σε αμαξίδιο. Η σωματική αναπηρία απασχολεί εδώ και χρόνια την Λογοτεχνία για παιδιά και αναπαρίσταται με ακρίβεια, με απώτερο σκοπό να αποδιώξει την προκατάληψη, τον φόβο και τη λύπη των παιδιών γύρω από το θέμα αυτό (Dyches & Prater, 2000, σ.9). Αναμφίβολα ο συγγραφέας δεν είχε σκοπό να εγγράψει «την αναπηρία ως προσωπική τραγωδία και παθολογική κατάσταση που οφείλει να αντιμετωπιστεί με τη βοήθεια κατάλληλα εκπαιδευμένου (ιατρικού) προσωπικού» (Γιαννικοπούλου, 2018, σ. 1). Υποθέτουμε πως ο García, στην προσπάθειά του να συνδέσει την μουσική με την ετερότητα συμπεριέλαβε και την αναπηρία, επιχειρώντας μάλλον να δείξει πως ένα άτομο ανάπηρο σωματικά, δεν είναι απαραίτητο να ζει στην αφάνεια· αντιθέτως, καταδεικνύει πως ο ανάπηρος σωματικά μπορεί να ζει μια κανονική ζωή και να αντιμετωπίζει την καθημερινότητά του όπως όλοι οι άλλοι, αφού, με βάση την πλοκή, στο σπίτι της Μάρθας είναι που συναντιούνται όλοι οι φίλοι και οι δικοί της γονείς είναι που προμηθεύουν στην παρέα της τα μουσικά όργανα. Ωστόσο, μπορεί να θεωρηθεί υπερβολικά επιτηδευμένο το ότι το ανάπηρο κοριτσάκι προβάλλεται ως ξεχωριστό και ευρέως αποδεκτό (Γιαννικοπούλου, 2009, σ. 5).



Ειδικότερα, το γεγονός πως η πρωταγωνίστρια του έργου κάθεται σε αναπηρικό καροτσάκι, καθιστά την προβολή της διαφορετικότητας «κραυγαλέα» (Γιαννικοπούλου, ό.π., σ. 3), κάτι που υπενθυμίζει απόψεις θεωρητικών της Παιδικής Λογοτεχνίας αναφορικά με το ότι τα εικονογραφημένα διαπολιτισμικά παιδικά βιβλία, δίνοντας μεγάλη έμφαση στα προφανή, καταλήγουν σε αστοχίες, υιοθετώντας κλισέ (Γιαννικοπούλου, 2005. Κανατσούλη, 2000, σ. 23). Την εν λόγω θέση μας την υπενθυμίζει και το ότι, παρακάτω, στο σημείο όπου η εισαγωγή των παιδιών στη μουσική εκπαίδευση ολοκληρώνεται με την παρουσίαση της δουλειάς του μαέστρου που, κρατώντας «την μπαγκέτα στο χέρι και δίνοντας οδηγίες στους μουσικούς», «συντονίζει όλα αυτά τα μουσικά όργανα ώστε να εκτελέσουν ένα μουσικό έργο», αναφέρεται πως «στη συγκεκριμένη ορχήστρα μαέστρος είναι η μικροκαμωμένη Υβόννη». Ο χαρακτηρισμός «μικροκαμωμένη» από τον συγγραφέα, υποθέτουμε πως δεν ενέχει έννοια υποτιμητική, αλλά επιλέχθηκε προκειμένου να ενσταλαχτεί στις συνειδήσεις των παιδιών πως ένας μικροκαμωμένος άνθρωπος μπορεί να καταφέρει κάτι μεγαλειώδες (Kurtts et al., 2008, σσ. 23-31): όμως, αυτό, μπορεί να εκληφθεί και ως στοιχείο χαρακτηρισμού αρκετά επιτηδευμένο. Βέβαια, αξίζει να υπογραμμιστεί το εξής: όπως και το προηγούμενο βιβλίο, έτσι κι αυτό είναι μεταφρασμένο. Η μετάφραση, εκτός από διαπολιτισμική πράξη, αποτελεί και χώρο ιδεολογικών χειρισμών που αναδεικνύει τον ρόλο του μεταφραστή, που δρα ως διαμεσολαβητής μεταξύ του κειμένου-πηγή και του κειμένου-στόχου· εκείνος τελικά επιλέγει πώς θα μεταφέρει την πληροφορία στους αποδέκτες του μεταφραστικού έργου του, διαχειριζόμενος και ερμηνευτικά ζητήματα «σε κρίσιμα ή αμήχανα κειμενικά σημεία» (Γαβρηλίδου, 2009, σ. 5).

Ο García, λαμβάνοντας υπόψιν του τις υπάρχουσες γνώσεις των παιδιών στα οποία απευθύνεται, επιχειρεί κάτι πρωτότυπο: να παρουσιάσει στα παιδιά τα μουσικά όργανα της ορχήστρας, αντιστοιχώντας καθένα από αυτά στους διαφορετικής προέλευσης φίλους της Μάρθας, ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία τους. Επί παραδείγματι, στην Κάλια, «τη φλαουτίστρια της παρέας», διαβάζουμε ότι «ταιριάζει πολύ το φλάουτο, γιατί ο ήχος του είναι χαρούμενος και ευγενικός σαν κι εκείνη!» ή ότι η «Άννα, με τα μακριά και κομψά της δάχτυλα, δε θα μπορούσε παρά να παίζει πιάνο». Τον φίλο της Μάρθας, Κίμωνα, ο αφηγητής τον χαρακτηρίζει «πειραχτήρι»: ωστόσο, από το σχόλιό του «στο κλαρινέτο, όμως, είναι άπιαστος», υπονοείται, μάλλον, πως η μουσική του παιδεία αντισταθμίζει την όποια τάση του να κάνει σκανδαλιές, σαν παιδί που είναι.

Η υπόθεση πως ο συγγραφέας αποπειράται να παρουσιάσει τη μουσική εκπαίδευση των παιδιών ως εφόδιο με το οποίο εξευγενίζονται, ισχυροποιείται και στο δισέλιδο, όπου παρουσιάζεται ακόμη ένας φίλος της Μάρθας, ο Πέτρος, να παίζει τρομπέτα. Υποστηρίζεται ότι «τις περισσότερες φορές απλώς κάνει φασαρία», «τώρα όμως που θα μπει στην ορχήστρα, είναι αποφασισμένος να παίζει σωστά τις νότες!». Τοιουτοτρόπως, ο αναγνώστης καλείται να εξάγει ηθικά συμπεράσματα εναρμονισμένα με τις αξίες της σημερινής πολυπολιτισμικής κοινωνίας (Herman & Vervaeck 2019, σ. 1), λαμβάνοντας το έμμεσο ιδεολογικό μήνυμα πως η πειθαρχημένη ενασχόληση με τη μουσική, μπορεί να μετατρέψει τον θόρυβο σε λεπτή και εύγηη μελωδία, που αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της καλλιτεχνικής ποιότητας και συνδέεται άρρηκτα με την αρμονία (ApeI, 1950, σ. 436). Παράλληλα, επιχειρείται να του οικοδομηθεί η εντύπωση πως, όπως ακριβώς οι μουσικοί της ορχήστρας πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τους διάφορες μουσικές παραμέτρους, στοιχεία και ρυθμούς με ευδιάκριτα όρια, προκειμένου να παράξουν μελωδίες με αρμονική ακολουθία, έτσι και τα μέλη μιας κοινωνίας οφείλουν να αναπτύσσουν ανοιχτό διάλογο, να είναι δεκτικοί στο διαφορετικό και να ανταλλάσσουν πολιτισμικά στοιχεία με τους υπόλοιπους, με στόχο την αρμονική τους συμβίωση (Fuchs, 2011).

Αναφορικά με τα ανωτέρω ιδεολογικά μηνύματα, παρατηρούμε πως αυτά δεν εκδηλώνονται υπό τη μορφή διδακτισμού (Nodelman, 2008, σ. 36), καθώς επίσης ότι





υποστηρίζονται από την εικονογράφηση: βάσει αυτής, στο συγκεκριμένο επεισόδιο, οι φίλοι της Μάρθας απεικονίζονται να χορεύουν χαρούμενοι, αλλά να κλείνουν και τα αυτιά τους για να γλυτώσουν από την ηχορύπανση του Πέτρου. Όσοι δεν το κάνουν, είναι επειδή έχουν τα χέρια τους απασχολημένα παίζοντας μουσικά όργανα υπονοώντας πως η απασχόληση κάποιου με τη μουσική, δεν του αφήνει περιθώρια για αντιπερισπασμούς. Γενικά, στο έργο η εικονογράφηση δεν απομακρύνεται από το λεκτικό κείμενο, όμως η σχέση λεκτικής και οπτικής τροπικότητας φαίνεται να αποκτά παιχνιδιάρικη ή και ειρωνική διάθεση (Nodelman, 2009, σσ. 325-6. Sipe 1998) στο δισέλιδο όπου, από τη μια, η αφήγηση υποστηρίζει πως «η Μάρθα παρατηρεί χαρούμενη τους φίλους της όση ώρα δοκιμάζουν τα όργανα», ενώ η εικονογράφηση δείχνει τους φίλους της να παρατηρούν εκείνη όσο παίζει «το αγαπημένο της» μουσικό όργανο: την άρπα. Με τον τρόπο αυτό οξύνεται η παρατηρητικότητα του μικρού αναγνώστη, που καλείται να ανασυρθεί από την παθητικότητά του.

### **Το παλιόπαιδο**

Ανωτέρω έγινε λόγος για τη συμβολή της μουσικής στη διαμόρφωση της συμπεριφοράς, της σκέψης και του ψυχισμού ενός ανθρώπου (Chau & Riforgiate, 2010. Merriam, 1964). Υπάρχει, λοιπόν, και άλλο ένα έργο για παιδιά, στο οπισθόφυλλο του οποίου διαβάζουμε «πως η μουσική... σώζει». Γενικά, τα όσα γράφονται στο οπισθόφυλλο «δελεάζουν τον αναγνώστη να αγοράσει το βιβλίο» (Yampbell, ό.π., σ. 348) της Δαρλάση, που ανήκει στην κατηγορία των βιβλίων με εικόνες. Διαβάζοντάς το ο αναγνώστης πληροφορείται ότι το περιεχόμενο του έργου αναφέρεται «στη δύναμη της τέχνης και πολιτισμού ενάντια στη φτώχεια και τον κοινωνικό αποκλεισμό». Ο δε τίτλος του οπωσδήποτε λειτουργεί ως κομβικό σημείο εισόδου στο κείμενο (Genette & Maclean, 1991), δεν προιδαίνει, όμως, τον αναγνώστη αναφορικά με τη μουσική, αλλά με τον πρωταγωνιστή της ιστορίας, τον Φέλιξ: ένα παιδί στερημένο από ξεκούραση, παιχνίδι, μόρφωση, φίλους, ζεστό φαγητό, καθώς και από οικογένεια, αφού ο μεν πατέρας του «έλειπε συνέχεια ψάχνοντας δουλειά και όταν έβρισκε δουλειά, έλειπε επειδή δούλευε πολύ», ενώ η μητέρα του «ήταν πολύ άρρωστη» και τόσο ανήμπορη, που «έμοιαζε με κέρινη κούκλα» (Δαρλάση, 2014, σ. 9). «Όλοι τον ήξεραν ως το παλιόπαιδο, επειδή μια φορά που πεινούσε πολύ είχε κλέψει ένα καρβέλι από τον φούρνο» (ό.π., σ. 17). Ο μόνος που δεν τον θεώρησε ως τέτοιο ήταν, βάσει του τριτοπρόσωπου αφηγητή, ο μουσικός, εκπαιδευτικός και οικονομολόγος από τη Βενεζουέλα, José Antonio Abreu, ο ιδρυτής του El Sistema, του κοινωνικού εκπαιδευτικού προγράμματος που, χάρη στη μεταμορφωτική δύναμη της μουσικής, κατάφερε, ξεκινώντας από το Καρακάς, να εντάξει στην κοινωνία πολλά παιδιά και νέους με προβλήματα που «έφτιαναν συμμορίες, για να διασκεδάζουν τη θλίψη και να αντιμετωπίζουν την φτώχεια τους» (ό.π., σ. 19). Αυτά τα παιδιά τα έκανε «πρωταγωνιστές σε μια ορχήστρα» και, έτσι, απέκτησαν «αυτοεκτίμηση, μια υγιή και ωραία περηφάνεια, που τα έβγαλε από τη φτώχεια» (ό.π., σ. 59).

Σε μια συμμορία εντάχθηκε, βάσει του κειμένου, και ο πρωταγωνιστής. Αναγκασμένος να ακολουθήσει τις εντολές του αρχηγού του, έκλεψε με την απειλή ενός περίστροφου τον άντρα που έμελλε να του αλλάξει τη ζωή. Στη δεύτερη, τυχαία συνάντησή τους, ο Abreu ανέδειξε το μεγαλείο της ψυχής του- κάτι στο οποίο αφήνεται να εννοηθεί ότι συντέλεσε και η δική του ενασχόληση με τη μουσική- και κατάφερε να αποσπάσει από τον Φέλιξ το περίστροφο αλλάζοντάς το με το βιολί του, που αποδείχθηκε «ισχυρό όπλο στην παιδική και νεανική εγκληματικότητα» μαζί με τη μουσική, όπως αναφέρεται στο οπισθόφυλλο. Το παλιόπαιδο, καθώς «άκουγε αμίλητο τη μουσική» που έπαιζε ο άγνωστος άντρας που τον πλησίασε χωρίς προκατάληψη, αλλά με θέρμη και αποδοχή, διαβάζουμε πως «άφησε την ομορφιά να τον αγκαλιάσει σαν παρηγοριά ή σαν υπόσχεση», μέχρι που τα μάτια του γέμισαν





«δάκρυα μεγάλα και ολοστρόγγυλα σαν μαργαριτάρια, διάφανα σαν κρυσταλλάκια, σιωπηρά σαν αστέρια» (ό.π., σ. 40).

Η εικονογράφος με τις σχηματικές της απεικονίσεις φαίνεται πως προσπάθησε να καθορίσει το ρυθμό και τον τρόπο ανταπόκρισης των αναγνωστών στην αφήγηση και να τους επιτρέψει να κινηθούν σε πολλά επίπεδα, εσωτερικών και εξωτερικών νοημάτων, παρουσιάζοντας μέσα από διάφορα τρικ τις σκέψεις και τα συναισθήματα των προσώπων με αμεσότητα και παραστατικότητα: Λ.χ., αρχικά ο Φέλιξ αποδίδεται με μαλλιά που δεν είναι παρά ένα γκρι σύννεφο, το οποίο βρίσκεται συνεχώς πάνω από το κεφάλι του προκειμένου να καταδειχθεί η συννεφιασμένη, μελαγχολική του διάθεση. Όμως, αφότου, πια εισάγεται στον θαυμαστό κόσμο της μουσικής ένιωσε «για πρώτη φορά πως τα αστέρια του είχαν μιλήσει. Πως ο ουρανός το είχε αγκαλιάσει» (Δαρλάση, ό.π., σ. 44). Όταν δηλαδή ο Abreu προσφέρθηκε να του κάνει μαθήματα βιολιού, το ότι ο πρωταγωνιστής γέμισε ελπίδα και αισιοδοξία, το αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης από το γεγονός πως η κόμη-σύννεφο γίνεται πια ένα με τον ουρανό, που είναι γεμάτος αστέρια-νότες και η λάμψη τους είναι ίδια με του αστεριού που, καθώς άκουγε τους ήχους του βιολιού, του «φάνηκε πως χόρευε ή πως χαμογελούσε ή ακόμη καλύτερα πως τραγουδούσε μόνο για εκείνον. Και πως μπορούσε να το αγγίξει, να χορέψει και να τραγουδήσει μαζί του» (ό.π.).

Δεν είναι λίγες οι φορές που οι εικόνες εκτείνονται σε ολόκληρο το δισέλιδο και μέσα εκεί τοποθετείται το κείμενο, προκειμένου να εντυπωσιαστεί ο αναγνώστης και να κατευθύνει στο εκάστοτε διηγούμενο περιστατικό την προσοχή του. Αξιοπρόσεκτο είναι και πως το βιβλίο φιλοξενεί σε ορισμένες σελίδες ταυτόχρονα διαφορετικά εικονογραφικά στυλ: Από τη μια, σκίτσα που μοιάζουν να έχουν γίνει με μολύβι και, από την άλλη, φωτογραφίες που λειτουργούν ως οπτικά ντοκουμέντα. Η εικονογράφηση σε πολλά σημεία λειτουργεί συμβολικά και συμπληρώνει το νόημα των γραφόμενων, ενώ ακολουθεί το ύφος της αφήγησης: είναι μελαγχολική και σε αυτή κυριαρχεί το γκριζό χρώμα, όπως «γκρίζα ήταν η θλίψη του δανεικού παλτού του πρωταγωνιστή» (ό.π., σ.13). Η επιλογή της γκρι εικονογράφησης υποθέτουμε πως ισοδυναμεί με την πρόθεση της Σαμαρτζή να εντείνει το ρεαλισμό των καταστάσεων που βιώνει ο πρωταγωνιστής, να προσδώσει την αίσθηση της κίνησης στο έργο, αλλά και να ωθήσει τον αναγνώστη-θεατή να αντιπαραβάλλει το φως που χάρισε στη ζωή του Φέλιξ η μουσική, με το σκοτάδι που κάποτε βίωσε (Craig & Baucum, 2002, σσ. 319-320, Russell, 1997, σ. 117). Επίσης, η εικονογράφος καθιστά φανερά τα συναισθήματα των προσώπων από τις εκφράσεις τους, ενώ υποθέτουμε πως επέλεξε τη γκριζα εικονογράφηση στην προσπάθειά της να κατευθύνει τον αναγνώστη να συγκεντρωθεί σε αυτά που διαβάζει και να προσέξει περισσότερο τις γραμμές από τις μορφές. Οι γραμμές των εικόνων παρατηρούμε πως είναι περισσότερο απαλές, κινούμενες από πάνω προς τα κάτω (Nikolajeva & Scott, 2001, σ. 155), κατά βάση στα σημεία του έργου, όπου η γαλήνη κυριεύει τον Φέλιξ, με βάση τα λεγόμενα του αφηγητή.

Επίσης, τα χρώματα έχουν διαπροσωπική λειτουργία και συχνά αποδεικνύονται σημαντική πηγή νοήματος σε μια εικονογράφηση. Η Σαμαρτζή, φαίνεται πως αναγνωρίζει ότι οι διάφοροι χρωματισμοί δύνανται να επισύρουν την προσοχή του αναγνώστη-θεατή, προκαλώντας του συναισθήματα (Kress & van Leeuwen, 2003, σσ. 229-30), εξ ου και, προκειμένου να καταστήσει σαφές πως η μουσική είναι πηγή χαράς και μπορεί να χρωματίσει την άχρωμη καθημερινότητα, χρησιμοποιεί σε ορισμένες εικόνες το έντονο κόκκινο χρώμα, που είναι συνδεδεμένο -μεταξύ άλλων- με τη δύναμη, το πάθος, την επανάσταση και την εξωστρέφεια (Αγγελάκη, 2023, σ. 88. Serafini, 2012b, σ. 8). Συγκεκριμένα, το χρησιμοποιεί στις σελίδες όπου, βάσει του κειμένου, ο αναγνώστης καλείται να συμπεράνει ότι η μουσική, όπως προαναφέρθηκε, μεταμορφώνει τον κόσμο του Φέλιξ και τον ίδιο. Επί παραδείγματι, στην εικόνα, όπου ο Abreu παίζει το βιολί του, το όργανο «που οδηγεί σε έναν δρόμο



αυξανόμενου πνευματικού πλούτου» τα παιδιά (Δαρλάση, ό.π., σ. 59), αποδίδεται με φλογερό κόκκινο χρώμα· το ίδιο συμβαίνει και με τις νότες πάνω από το κεφάλι του, που καθοδηγούν κατά έναν τρόπο την αφήγηση και τραβούν το βλέμμα του αναγνώστη, ο οποίος ωθείται να συμπεράνει πως, όπως οι κόκκινες νότες οδηγούνται στον ουρανό, έτσι και η ψυχή άγεται ψηλά με τη βοήθεια της μουσικής.

Το ενδιαφέρον του αναγνώστη τραβά, επίσης, το κόκκινο περίγραμμα των χεριών του Φέλιξ, που σε ένα σκίτσο, «επειδή κρύωνε πολύ», φέρεται να κλέβει «ένα ζευγάρι κάλτσες που στέγνωναν στα σκοινιά κάποιας μπουγάδας» (ό.π., σ. 17) . Ομοίως, σε ένα άλλο σκίτσο τονίζεται το γεγονός πως κρατούσε το πιστόλι του αρχηγού της συμμορίας, όπου είχε ενταχθεί για λίγο, ενώ σε άλλο, λίγο παρακάτω, το ότι ετοιμάζεται να πάρει το χαρτί με τη διεύθυνση που του δίνει το χέρι του Abreu, που επίσης χρωματίζεται έτσι. Εικονογραφικό τρικ, τέλος, θα θεωρούσαμε το ότι, ενώ αρχικά ο Φέλιξ αναπαρίσταται φορώντας χρώματα γκρι, αφού πια μαθαίνει να παίζει βιολί και επιβεβαιώνει τον Abreu που σκέπτεται ότι «ένα παιδί που έχει ένα βιολί, δε μπορεί με τίποτα στον κόσμο να είναι παλιόπαιδο» (ό.π., σ. 43), παύει να είναι μέλος της συμμορίας, «γίνεται πλέον μέλος μιας ορχήστρας» (ό.π., σ. 49), «κάποιος» και «ευτυχισμένος» (ό.π., σ. 50) και τα ρούχα του αποδίδονται με χρώμα κόκκινο. Το ίδιο συμβαίνει και με την αμφίεση των γειτόνων του, που «ξαναθυμήθηκαν το όνομά του», «πήγαιναν συγκινημένοι να τον ακούσουν στις συναυλίες» και «αισθάνονταν λίγο ευτυχισμένοι και τυχεροί που τον είχαν στη γειτονιά τους»: «τον αισθάνονταν σαν ευλογία μεταδοτική» (ό.π., σ. 52). Το όχημα με το οποίο μεταδίδεται αυτή η ευτυχία θα υποστηρίξαμε ότι υπονοείται πως είναι η μουσική, η οποία μεταμορφώνει και το τοπίο: από γκρι η φαβέλα, όπου ζούσε ο πρωταγωνιστής, γίνεται κόκκινη.

#### **Ανακεφαλαιωτικά**

Στο παρόν άρθρο επιλέχθηκαν βιβλία για μικρά παιδιά που διαθέτουν εικονογράφηση: τα μεν μεταφρασμένα στα ελληνικά, *Η μουσική συμφωνία των ζώων* και *Η ορχήστρα των φίλων μου*, που ανήκουν στην κατηγορία των εικονοβιβλίων, καθώς το νόημα της ιστορίας τους κατασκευάζεται από τη συνεργασία των εικόνων και του λεκτικού κειμένου, και το ελληνόγλωσσο βιβλίο της Δαρλάση, που ανήκει στην κατηγορία των βιβλίων με εικόνες, αφού στην προκειμένη περίπτωση η εικονογράφηση συνιστά προέκταση του κειμένου και συμπληρώνει την ερμηνεία της ιστορίας. Όλα τα βιβλία συστήνουν στα παιδιά τον θαυμαστό κόσμο της μουσικής και προεκτείνουν τα νοήματά της, καλώντας τον αναγνώστη να αποκωδικοποιήσει σε αρκετά σημεία των έργων τη σύμπραξη εικόνας- κειμένου, προκειμένου να αντιληφθεί τα έμμεσα και άμεσα ιδεολογικά μηνύματα των δυο τροπικοτήτων και να παράγει το τελικό νόημα (Compagnon, 2003, σσ. 231-234).

Οι συγγραφείς και οι εικονογράφοι φαίνεται πως έλαβαν υπόψη τους το επίπεδο των ικανοτήτων και το γνωσιακό υπόβαθρο των παιδιών, στα οποία απευθύνονται. Στα βιβλία, η σχέση κειμένου-εικόνας αποτελεί άσκηση οπτικής και αναγνωστικής εγγραμματοσύνης για τα παιδιά, αλλά και αφηγηματική στρατηγική (Οικονομίδου, 2016, σσ. 61, 74). Επίσης, επιδιώκεται η ταύτιση των πραγματικών αναγνωστών με τον ρόλο των εννοούμενων (Iser, 2000, σσ. 201-209) προκειμένου να «πραγματώσουν» το κείμενο (Τζιόβας, 1987, σσ. 241-243), το οποίο συνεργεί με τις εικόνες, τις συνδηλώσεις και τη μεταγλώσσα τους (Serafini & Blasingame, 2012, σ.145).

«Εκμεταλλεούμενοι» το γεγονός πως η μουσική εμπεριέχει διαφορετικά στοιχεία έθνους, Ιστορίας, θρησκείας και φύλου, τα οποία και ανασυγκροτούνται όποτε αναπαράγονται με την εκτέλεσή της, οι συντελεστές των βιβλίων του δείγματος επιχείρησαν να καλλιεργήσουν τον διαπολιτισμικό σεβασμό στους νεαρούς αναγνώστες τους και να θέσουν τα θεμέλια για την ομαλή εισαγωγή τους στην εθνοτικά, κοινωνικά, πολιτισμικά, θρησκευτικά και γλωσσικά



πολυμορφική σημερινή κοινωνία (Mehr, et al., 2019). Το νόημα των έργων περιστρέφεται γύρω από την προβολή της διαφορετικότητας ως ουσιώδες γνώρισμα της ενότητας, την ικανότητα κατανόησης της οπτικής των άλλων και την ταύτιση μαζί τους, τη φιλία και την αλληλεγγύη με άτομα από το ευρύ κοινωνικό σύνολο, ανεξαρτήτως φύλου, σωματικής διάπλασης, εθνικής ή φυλετικής ομάδας, κ.τ.λ., αλλά και την αμοιβαία ανταλλαγή διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τους μουσικούς: προκειμένου αυτοί να «οικοδομήσουν» τον ειρμό των μουσικών ιδεών τους, εκτίθενται σε πολυπολιτισμικά μουσικά ερεθίσματα, μελετούν διαφορετικές μουσικές παραμέτρους και προωθούν τις μουσικές ανταλλαγές, συνδυάζοντας ηχοχρώματα, τεχνοτροπίες και αισθητικές προσεγγίσεις (Hindemith, 1990. Toch, 2011, σ. 61). Στα εν λόγω βιβλία, η αρμονία που κυριαρχεί στον κόσμο της μουσικής χρησιμοποιείται, για να συμβολίσει την αρμονία που είναι απαραίτητη στον κόσμο, η οποία προβάλλεται ως σύζευξη διαφορετικών στοιχείων και αποτέλεσμα αντίρροπων δυνάμεων και ενέχει την ιδέα της ισότητας (Μοστράτου, 1994, σ. 82. Χρηστίδης, 2009, σ.193) .

## **Βιβλιογραφία**

### **Ελληνόγλωσσα**

- Αγγελάκη Ρ. Τ.(2018α). Η Τυτώ και ο Μέγας Αλέξανδρος. *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 28. Ανακτήθηκε 22 Οκτωβρίου 2019, από <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2018.734>
- Αγγελάκη, Ρ.Τ. (2018β). *Το Βυζάντιο στη Λογοτεχνία για παιδιά από το 1955 μέχρι σήμερα. Συγκριτική και ιδεολογική προσέγγιση*. Θεσσαλονίκη: Γιαχούδης.
- Αγγελάκη Ρ. (2021). Το δίπολο ιστορία – Ιστορία του 1821 και η διττή τροπικότητα στο παιδικό βιβλίο γνώσεων . *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 34, Ανακτήθηκε 5 Νοεμβρίου 2022, από <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2021.723>
- Αγγελάκη, Ρ. (2021). «Η συνδρομή του παιδικού graphic novel, της πολιτισμικής εικονολογίας και της Ιστορίας στην ανάπτυξη του διαπολιτισμικού σεβασμού στους νεαρούς αναγνώστες». *Έρκυνα, Επιθεώρηση Εκπαιδευτικών– Επιστημονικών Θεμάτων*, 22, 96-103. Ανακτήθηκε 1 Οκτωβρίου 2022, από: [https://erkyna.gr/e\\_docs/periodiko/teyxos/22%CE%BF%20%CE%A4%CE%B5%CF%8D%CF%87%CE%BF%CF%82%20%CE%9F%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8C.pdf](https://erkyna.gr/e_docs/periodiko/teyxos/22%CE%BF%20%CE%A4%CE%B5%CF%8D%CF%87%CE%BF%CF%82%20%CE%9F%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8C.pdf)
- Αγγελάκη Ρ.-Τ. (2022α). Λογοτεχνικές εικόνες Μικρασιατών στην προσφυγική πεζογραφία για παιδιά και νέους. Συμβολισμοί και ανατροπές. *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 37, Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από: <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/1269>
- Αγγελάκη Ρ.-Τ. (2022β). *Το Βυζάντιο στα σύγχρονα παιδικά βιβλία γνώσεων. Συγκριτική και ιδεολογική προσέγγιση. Ψηφιακό εκπαιδευτικό σενάριο* . Αδημοσίευτη μεταδιδακτορική εργασία. ΤΕΠΑΕ ΑΠΘ: Θεσσαλονίκη.
- Αγγελάκη, Ρ. (2023). *Το βιβλίο γνώσεων για παιδιά: Ιστορικές αναζητήσεις, σύγχρονες προκλήσεις*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Γιαννικοπούλου, Α. (2002). Ποιος φοβάται το μεγάλο λύκο; Τα παιδιά απέναντι στο λογοτεχνικό του στερεότυπο. *Διαδρομές*, 5, 9-16.
- Γιαννικοπούλου, Α. Α. (2005). Πίσω από τις γραμμές και τα χρώματα: Έμμεσα ιδεολογικά μηνύματα στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Στο Γ. Καψάλης & Ε. Μοσχοβάκη (Επιμ.) *Γλώσσα και Λογοτεχνία στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση* (σσ. 93-112). Χίος: Αιγέας.



- Γιαννικοπούλου Α. (2009). Άμεσα και Έμμεσα Ιδεολογικά Μηνύματα στο Διαπολιτισμικό Εικονογραφημένο Παιδικό Βιβλίο. *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 9. <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2009.501>
- Γιαννικοπούλου, Α. (2011). Κι έζησαν Αυτού/ές Καλά κι Εμείς Καλύτερα: Θέσεις και αντιθέσεις για τη γυναίκα των εικονογραφημένων παραμυθιών. Στο Χ. Βιτσιλάκη, Μ. Γκασούκα, Ι. Παπαδόπουλος (Επιμ.), *Φύλο και πολιτισμό* (σσ. 189-216). Ζεφύρι: Διάδραση.
- Γιαννικοπούλου Α. (2018). Η αναπηρία στο εικονογραφημένο βιβλίο. *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 27. Ανακτήθηκε 7 Απριλίου 2023 από: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2018.640>
- Γαβριηλίδου, Σ. (2009). Ο διαπολιτισμικός χαρακτήρας της μεταφρασμένης παιδικής λογοτεχνίας. Πρακτικά Ημερίδας, στις 10.5.2009 με θέμα: «Παιδί και δικαιώματα: Η πρόταση της παιδικής λογοτεχνίας». Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2023 από: [https://users.auth.gr/users/0/4/013440/public\\_html/Gavriilidis-Diapolitismikos\\_Xaraktiras\\_Paidikis\\_Logotexnias.pdf](https://users.auth.gr/users/0/4/013440/public_html/Gavriilidis-Diapolitismikos_Xaraktiras_Paidikis_Logotexnias.pdf)
- Γαβριηλίδου, Σ. (2013). *Φλωαρία και Λακωνικότητα στους τίτλους των βιβλίων για παιδιά*. Θεσσαλονίκη: Ζυγός.
- Κανατσούλη, Μ. (2000). *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Τυπωθήτω, Γ. Δαρδανός.
- Καρακίτσιος, Α. (2002). *Σύγχρονη Παιδική Ποίηση*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες.
- Μοστράτου Σ. (1994). *Οι Άλλοι Ήρωες. Οι Πρώτοι Έλληνες Φιλόσοφοι*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μπλάκινγκ, Τ. (1981). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. (Μ. Γρηγορίου, Μτφρ). Αθήνα: Νεφέλη.
- Οικονομίδου, Σ. (2016). *Το παιδί πίσω απ' τις λέξεις, Ο εννοούμενος αναγνώστης των παιδικών βιβλίων*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σακελλαρίδης, Γ. (2008). *Διαπολιτισμική μουσική εκπαίδευση*. Αθήνα: Ατραπός.
- Τζιόβας, Δ. (1987). *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση.
- Τσιλιμένη Τ. (2019). Καλλιεργώντας την κριτική σκέψη σε αναγνώστες πρωτοσχολικής και προσχολικής ηλικίας με εικονογραφημένα παιδικά βιβλία. *KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 30. Ανακτήθηκε 31 Δεκεμβρίου 2022 από: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2019.664>
- Χρηστίδης Θ. (2009). *Ο Ηράκλειτος, ο Κόσμος και ο Θεός. Γνωσιολογία, Κοσμολογία και το Πρόβλημα της Ζωής και του Θανάτου*. Αθήνα: Εξάντας.

### **Μεταφρασμένη**

- Compagnon, A. (2003). *Ο Δαίμων της Θεωρίας. Λογοτεχνία και κοινή λογική* (Α. Λαμπρόπουλος, Μτφρ., Α. Τζούμα, Επιμ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Craig, G. J. & Baucun, D. (2002). *Η Ανάπτυξη του Ανθρώπου*, Τόμ. Α'. (Α. Ιωαννίδου, Μτφρ.). Αθήνα: Παπαζήση.
- Hindemith, P. (1990). *Σύστημα μουσικής σύνθεσης: θεωρητικό μέρος* (Κ. Νάσος, Μτφρ.). Αθήνα: Νάσος.
- Iser, W. (2000). Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη. Στο Μ. Λεοντσίνη (Επιμ.), *Όψεις της ανάγνωσης* (Κ. Αθανασίου & Φ. Σιατίτσας, Μτφρ.), (σσ. 195-211). Αθήνα: Νήσος.
- Neubecker, A. & Jeannette, N. (1986). *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα* (Σιμωντά- Φιδετζή, Μ. Μτφρ.) Αθήνα: Οδυσσέας.





- Nodelman, P. (2009). *Λέξεις για εικόνες. Η αφηγηματική τέχνη του παιδικού εικονογραφημένου βιβλίου*. (Π. Πανάου, Μτφρ.) Αθήνα: Πατάκης.
- Small, C. (1983). *Μουσική, κοινωνία και εκπαίδευση* (Μ. Γρηγορίου, Μτφρ.). Αθήνα: Νεφέλη.

### Ξενόγλωσση

- Apel, W. (1950). "Melody", *Harvard Dictionary of Music*, 6<sup>th</sup> Ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Arzipe, E. (2021). The State of the Art in Picturebook Research from 2010 to 2020. *Language Arts*, 98 (5), 260-272.
- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the leitmotif: from Wagner to Hollywood film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbell, P. S. (1996). Music, education and community in multicultural societies. In M. McCarthy (Ed.), *Crosscurrents: Setting an agenda for music education in community culture* (σ. 4-29). College Park, MD: University of Maryland.
- Chau, C. & Riforgiate, T. (2010). *The Influence of Music on the Development of Children*. Published Thesis, Psychology and Child Development Department. College of Liberal Arts California Polytechnic State University. Retrieved from: <https://digitalcommons.calpoly.edu/psycdsp/7>
- Craig, G. J., & Baucum, D. (1999). *Human development*, 8th ed. N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- Delsing M., Bogt T. F. M, Engels R.& Meeus, W. (2008) Adolescents' Music Preferences and Personality Characteristics. *European Journal of Personality*, 22,109 – 130.
- Derrida, J., & Wills, D. (2002). The Animal That Therefore I Am (More to Follow). *Critical Inquiry*, 28(2), 369–418.
- Dyches, T.& Prater, M. A. (2000). *Developmental disability in children's literature: Issues and annotated bibliography*. Reston, VA: Division on Mental Retardation and Developmental Disabilities of the Council for Exceptional Children.
- Eerola, T., & Vuoskoski, J. K. (2013). A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. *Music Perception*, 30(3), 307–340. <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.3.307>
- Fuchs, E. (2011) Current Trends in History and Social Studies Textbook Research. *Journal of International Cooperation in Education*, 14, 2- 17 – 34. doi:10.15027/34395
- Fung, C. V. (1995). Rationales for teaching world musics. *Music Educators Journal*, 82, 36-40.
- Genette, G. (1988). Structure and Functions of the Title in Literature. Translated by Bernard Crampé. *Critical Inquiry*, 14(4), 692-720.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, G., & Maclean, M. (1991). Introduction to the Paratext. *New Literary History*, 22(2), 261–272. <https://doi.org/10.2307/469037>
- Golden, J. (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature. Exploration in the Constriction of Text*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Grout, D.J, Burkholder, J.P. & Palisca C.V (2014). *A History of Western Music*. 9<sup>th</sup> Ed. New York: W. W. Norton & Company.
- Herman, L. & Vervaeck, B. (2019). *Handbook of Narrative Analysis*, 2<sup>nd</sup> ed. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Hollindale, P. (1988). Ideology and the children's book. *Signal*, 55, 3-22.
- Jones, C. A. (Ed.), (2002). *World musics and music education: Facing the issues*. Reston, VA: The National Association for Music Education.





- Joseph, D. & Southcott, J. (2009) 'Opening the doors to multiculturalism': Australian pre-service music teacher education students' understandings of cultural diversity. *Music Education Research*, 11:4, 457-472, doi: 10.1080/14613800903390758
- Irvine, L. (2012). Sociology and anthrozoology: Symbolic interactionist contributions. *Anthrozoos: A Multidisciplinary Journal of The Interactions of People & Animals*, 25(1), 123-137.
- Kress, G. (2003). *Literacy in the new media age*. London: New York: Routledge.
- Kress, G. & Leeuwen, T. (2003). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kurtts, Stephanie A. & Gavigan, Karen W. . (2008). Understanding (Dis)abilities Through Children's Literature. *Education Libraries*, 31(1), 23-31.
- Lundquist, B. (1991). Doctoral education of multiethnic- multicultural music teacher educators. *Design for Arts in Education*, 92, 21-38.
- McKimm-Vorderwinkler, J. (2010). Can Music Play a Role in Intercultural Dialogue? *Essay for Philosophical Issues in Intercultural Studies*, 1-19. Retrieved from: [https://www.culturaldiplomacy.org/acd/content/articles/2011loam/participant-papers/Can\\_music\\_play\\_a\\_role\\_in\\_intercultural\\_dialogue.pdf](https://www.culturaldiplomacy.org/acd/content/articles/2011loam/participant-papers/Can_music_play_a_role_in_intercultural_dialogue.pdf)
- Merriam, P.A. (1964). *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Miralis, Y. (2006). Clarifying the Terms 'Multicultural,' 'Multiethnic,' and 'World Music Education' through a Review of Literature. *Applications of Research in Music Education*, 22(1), 44-56.
- Mehr, S.A. et al.(2019). Universality and diversity in human song. *Science*, 366 (6468), 1-17. doi: 10.1126/science.aax0868
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland.
- Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- O'flynn, J. (2005). Re-appraising ideas of musicality in intercultural contexts of music education. *International Journal of Music Education*, 23, 191-203.
- Pantaleo, S. (2003). "Godzilla lives in New York": Grade 1 students and the peritextual features of picture books. *Journal of Children's Literature*, 29(2), 66-77.
- Rentfrow, P. J., & Gosling, S. D. (2003) The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84, 1236-1256.
- Russell, D. (1997). *Literature for Children. A short Introduction*. New York: Longman.
- Sanders, C. R. (1991). The animal "other:" Self-definition, social identity, and companion animals. In M. E. Goldberg, G. Gorn & R. W. Pollay (Eds.), *Advances in Consumer Research* (pp. 662-668). Provo, UT: Association for Consumer Research.
- Schippers, H. (1996). Teaching world music in the Netherlands: Towards a model for cultural diversity in music education. *International Journal of Music Education*, 27, 16-23.
- Serafini, F. (2012 a). Reading Multimodal Texts in the 21st Century. *Research in the schools*, 19(1), 26-32.
- Serafini, F. (2012b). "Design elements of picturebooks. Interpreting Visual Images and Design Elements of Contemporary Picturebooks". *The Connecticut Reading Association Journal*, 1 (1), 3-8.
- Serafini, F. & Blasingame, J. (2012). The changing face of the novel. *Reading Teacher*, 66(2), 145-148.



- Sipe, L.R. (1988). How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. *Children's Literature in Education* 29, 97–108. <https://doi.org/10.1023/A:1022459009182>
- Sipe, L. R., & McGuire, E. C. (2006). Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation. *Children's Literature in Education*, 37(4), 291-304.
- Sloboda, J. A., & Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 71–104). Oxford : Oxford University Press.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence, USA: BERG Ethnic Identities Series.
- Toch, E. (2011). *The shaping forces in music: an inquiry into the nature of harmony, melody, counterpoint, form*. New York :Dover Publications.
- Volk, T. M. (1998). *Music education and multiculturalism: Foundations and principals*. New York: Oxford University Press.
- Volkov, S. Ed. (1984). *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (A. W. Bouis, Trans.). New York: Limelight Edition.
- Vollrath, F. (2000). Strength and structure of spiders' silks. *Reviews in Molecular Biotechnology* 74, Issue 2, 1 67-83. [https://doi.org/10.1016/S1389-0352\(00\)00006-4](https://doi.org/10.1016/S1389-0352(00)00006-4)
- Yampbell, C. (2005). Judging a Book by Its Cover: Publishing Trends in Young Adult Literature. *The Lion and the Unicorn*, 29 (3), 348-372.
- Youngs, S., & Serafini, F. (2013). Discussing Picturebooks Across Perceptual, Structural and Ideological Perspectives. *Journal of Language and Literacy Education*, 9(1), 185-200.



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

**Αγγελική Βελισσαρίου**

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

[a\\_velissariou@yahoo.com](mailto:a_velissariou@yahoo.com)

### **Περίληψη**

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

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

### **Abstract**

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



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

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

### Εισαγωγή

Στην ιστοσελίδα της γνωστής εκπομπής «Η Μηχανή του Χρόνου»<sup>1</sup> αναφέρεται, ωσάν αποκάλυψη, ότι η Johana Srygi εμπνεύστηκε τη *Χάιντι* από το βιβλίο του Άνταμ Βον Κάμπ *Αδελαΐδα, το κορίτσι από τις Άλπεις*, το οποίο είχε γραφεί πενήντα χρόνια νωρίτερα και πιθανολογείται ότι η Srygi το είχε διαβάσει. Φυσικά δεν υπάρχει τρόπος να επιβεβαιώσουμε αυτήν την πληροφορία και ο λόγος που παρατίθεται δεν είναι η εγκυρότητά της, αλλά το γεγονός ότι, χωρίς ίσως τη θέληση του συντάκτη του κειμένου, διατυπώνεται μία διαπίστωση που άπτεται της Θεωρίας της Λογοτεχνίας. Όσο δηλαδή διαβάζουμε, τόσο ανακαλύπτουμε δεσμούς ανάμεσα στα κείμενα «[...] αντηχήσεις, παραλληλίες, σημεία σύγκλισης και σύγκρισης. Πέφτουμε έτσι πάνω στο αόρατο δίκτυο της διακειμενικότητας, της συγχρονικής και διαχρονικής, δηλαδή, σχέσης συνύπαρξης και επικοινωνίας που συνδέει τα κείμενα τόσο κατά τη δημιουργία τους, όσο και κατά την ανάγνωσή τους» (Ζερβού στο Οικονομίδου, 2011, σ. 7). Αναφερόμαστε βεβαίως στο φαινόμενο της διακειμενικότητας, «[...] των διαφόρων δηλαδή κειμενικών στοιχείων τα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε σε περισσότερα από ένα λογοτεχνικά έργα» (Παρίσης & Παρίσης, χ.χ., σ. 44). Άραγε υπάρχει η έννοια της αυθεντικότητας στη λογοτεχνία, και στην τέχνη γενικότερα ή πρόκειται για μία αλυσίδα έργων/δημιουργιών που ακουμπούν, διασταυρώνονται, αντιτίθενται και εμπνέονται το ένα από το άλλο<sup>2</sup>; Εντέλει, τι είναι αυτό που δίνει αξία σε ένα έργο/δημιουργία, αν

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

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



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

### **Σχετικά με την έννοια της διασκευής**

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

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

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

---

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





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

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

Η Johanna Spyri (1827-1901) γεννιέται και μεγαλώνει στην ελβετική επαρχία. Όταν παντρεύεται, μετακομίζει στη Ζυρίχη, όπου αποκτά έναν γιο, όμως σε μικρό χρονικό διάστημα χάνει και τον σύζυγο και το παιδί της. Από τότε αφιερώνεται στη συγγραφή και τα επόμενα χρόνια εκδίδει πολλά βιβλία για παιδιά και ενήλικους, μεταξύ των οποίων και τη *Χάιντι*, που ολοκληρώνει σε τέσσερις εβδομάδες, ενθουμούμενη τα παιδικά της βιώματα στη φύση<sup>3</sup>. Το έργο εκδίδεται σε δύο τόμους το 1880 και 1881, από τον F.A. Perthes στο Gotha, υπό τους τίτλους *Heidi: her years of wandering and learning (German: Heidis Lehr- und Wanderjahre)* και *Heidi: How she used what she learned*[2] (German: *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*). Όπως γράφει στην εισαγωγή η ίδια η συγγραφέας είναι «[...] ένα βιβλίο για τα παιδιά, και για όσους αγαπούν τα παιδιά [...]»<sup>4</sup>.

Η πρώτη έκδοση της *Χάιντι* το 1880 και 1881 ήταν στα γερμανικά και δεν είχε καθόλου εικονογράφηση. Το βιβλίο είχε τεράστια επιτυχία και η Johanna Spyri θεωρείται η πιο σπουδαία Ελβετή συγγραφέας για παιδιά (Σακελλαρίου, 1996, σ. 449). Το βιβλίο επανεκδίδεται το 1887 με εικονογράφηση του Friedrich Wilhelm Pfeiffer, ο οποίος σχηματοποιεί τους χαρακτήρες και οι μετέπειτα εικονογραφήσεις ακολουθούν το ίδιο μοτίβο<sup>5</sup>. Όμως, η εικονογράφηση είναι περισσότερο καλλιτεχνική απεικόνιση και εικονογραφία, με καλλωπιστικούς σκοπούς (Σακελλαρίου, 1996, σ. 546), χωρίς να

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

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

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



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

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

### Ειδολογική κατάταξη

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

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



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

### **Ιδεολογία και Λογοτεχνία**

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

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



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

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

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

### **Ανάλυση της πηγής**

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





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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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



### **Το Ιδεολογικό υπόβαθρο του βιβλίου**

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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





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

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

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



Hayao Miyazaki και Isao Takahata

Ο παραγωγός Shigehito Takahashi φαίνεται να είχε την ιδέα προσαρμογής της *Χάιντι* σε τηλεοπτική σειρά, ενώ σεναριογράφος ήταν ο Isao Matsumoto<sup>7</sup>. Το ιδεολογικό περιεχόμενο της σειράς είναι αρκετά αλλαγμένο σε σχέση με το βιβλίο και δεν ξέρουμε αν αυτό οφείλεται εξ ολοκλήρου στους δημιουργούς του anime ή εν μέρει και στη μετάφραση στην οποία βασίστηκαν. Όπως και να 'χει βέβαια, κάθε διασκευή πρέπει να μελετάται ως μία αυτόνομη δημιουργία και ως τέτοια θα προσεγγιστεί. Σύμφωνα με τις Hutcheon & O'Flynn (2013, σ. 10), κατά τη διαδικασία της διασκευής, η λογοτεχνική πηγή προσεγγίζεται με τον διαχωρισμό της φόρμας και του περιεχομένου. Από αυτή τη διαδικασία παραμένει το περιεχόμενο ή το πνεύμα του έργου, ενώ αλλάζει η φόρμα. Η φόρμα στην οποία γίνεται η διασκευή της *Χάιντι* λέγεται anime και από λογοτεχνικό κείμενο μετατρέπεται σε κινούμενη εικόνα. Ενώ, λοιπόν, ο αναγνώστης μέσω της πρόσληψης του λογοτεχνικού κειμένου καλείται να αναδομήσει το κείμενο στη φαντασία του, ο θεατής παρακολουθεί έτοιμες εικόνες χώρου, τόπου, χαρακτήρων και ήχων (Γουλής, 2016, σ. 46). Το ποιοτικό αποτέλεσμα και ιδεολογικό υπόβαθρο εξαρτάται από τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων που αποτελούν τη «γλώσσα» κάθε φόρμας.

### **Γνωριμία με τα anime**

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

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

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





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

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

Για τον σκηνοθέτη Isao Takahata, η διαδικασία της δημιουργίας στο animation είναι ένας συνδυασμός της μιμητικής του ρεαλιστικού κόσμου (ως προς την κίνηση, τους διαλόγους, τις λεπτομέρειες των πράξεων που επιτελούν οι χαρακτήρες, των χώρων που κινούνται) και της αφαίρεσης, με την έννοια της μεταφοράς των συναισθημάτων μέσω του αισθάνεσθαι και όχι με λεκτικές επεξηγήσεις<sup>8</sup>. Οι δημιουργίες του Takahata επηρεάζονται από το έργο και τις αρχές του Μπρεχτ, κατά τις οποίες η παρακολούθηση ενός θεάματος δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά συμβάλλει στη γαλούχηση του ενεργητικού, κριτικού θεατή, καθώς και στην ψυχαγωγία του (Stam, 2000, σσ. 191-7). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει σε συνέντευξή του ο Takahata: «ο θεατής δεν πρέπει να υπνωτίζεται από την εμφάνιση», ενώ αλλού λέει: «<animation is> to recall the reality within the drawing, rather than recall the drawings themselves as real»<sup>9</sup>. Γενικά οι επιρροές στην κινηματογραφία του Takahata προέρχονται από τον ιταλικό νεορεαλισμό, το γαλλικό νέο κύμα (μάλιστα οι αρχικές σπουδές του είναι στη Γαλλική Φιλολογία) και τον Yasujiro Ozou (1903-1963) έναν από τους πιο σημαντικούς Ιάπωνες σκηνοθέτες παγκοσμίως, ο οποίος ξεκίνησε να σκηνοθετεί την εποχή του βωβού κινηματογράφου.

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

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

<sup>9</sup> Καταγραφή από το αφιέρωμα [video essay] στο You Tube channel: Any-Mation (2017): *Isao Takahata/Animating Reality*, στο [https://www.youtube.com/watch?v=5Ef78Lwd\\_Ok](https://www.youtube.com/watch?v=5Ef78Lwd_Ok)



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

### **Μία σύντομη ματιά στη διαμόρφωση της παιδικής ηλικίας στην Ιαπωνία**

Η Ιαπωνία υπήρξε για πολλά χρόνια απομονωμένη, διαμορφώνοντας μια δική της ιδιαίτερη κουλτούρα, επηρεασμένη από τον Βουδισμό και τον Σιντοϊσμό, που αποτελούν τις δύο σημαντικότερες θρησκείες της Ιαπωνίας. Ιδίως ο Σιντοϊσμός είναι πολύ διαδεδομένος και πρόκειται για μία πολυθεϊστική θρησκεία (Eliade & Couliano, 2006, σ. 225). Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, όμως, η Ιαπωνία εδραιώνει εμπορικές και διπλωματικές σχέσεις με τη Δύση, ανοίγοντας παράλληλα έναν πολιτισμικό και καλλιτεχνικό διάλογο με αυτήν, ο οποίος διαρκεί μέχρι σήμερα<sup>11</sup>. Τούδε και στο εξής η γιαπωνέζικη κουλτούρα συγχρονίζεται με το παγκόσμιο γίνεσθαι, αλλά εξακολουθεί να τιμά και να συνδέεται με την πολιτιστική της κληρονομιά.

Συγκεκριμένα, κατά την περίοδο της βασιλείας του αυτοκράτορα Μεϊτζί (1867-1912) έγινε προσπάθεια να εκσυγχρονιστεί η Ιαπωνία, για να συμβαδίσει με τον δυτικό πολιτισμό, χωρίς όμως να «χάσει την ψυχή της». Επικεντρώθηκε στην πολεμική βιομηχανία, αλλά έγινε και μια τεράστια προσπάθεια εξάλειψης του αναλφαβητισμού, που είχε εξαιρετικά αποτελέσματα. Κατά την περίοδο αυτή αποφασίζεται ότι το κράτος οφείλει να προετοιμάσει τα παιδιά να υπηρετήσουν την πατρίδα με κάθε τρόπο. Εισάγεται ένα δυτικού τύπου σχολείο υψηλών απαιτήσεων με εθνοκεντρικό πνεύμα. Από το 1890 και μετά, διαμορφώνεται μια πιο μοντέρνα αντίληψη για την παιδική ηλικία στην Ιαπωνία, έτσι αρχίζει να αναγνωρίζεται η παιδική ηλικία ως ιδιαίτερη περίοδος στη ζωή του ατόμου (διαφαίνεται εδώ η πολιτισμική επιρροή της Δύσης), αλλά το σχολικό σύστημα εξακολουθεί να είναι υψηλών απαιτήσεων. Το αποτέλεσμα είναι ένα πολύ μορφωμένο έθνος, που συνέβαλε στην οικονομική ανάπτυξη της χώρας<sup>12</sup>.

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

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

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

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



Αμερικανική προπαγάνδα, όμως παραμένει η τεράστια πίεση από γονείς, σχολείο και κράτος για την ακαδημαϊκή επιτυχία των παιδιών<sup>13</sup>. Κατά τη δεκαετία του '70 συνέβη και στην Ιαπωνία μια πολιτιστική επανάσταση αντίστοιχη με αυτή του δυτικού κόσμου<sup>14</sup> με νεωτερισμούς στην τέχνη και στην έκφραση. Την ίδια περίοδο άρχισαν να διαδίδονται ευρέως τα περιοδικά manga για μεγαλύτερες ηλικίες και τα anime για μικρούς και μεγάλους.

Η οικογένεια ήταν πάντα ισχυρός δεσμός στην Ιαπωνία, τον οποίο η μητέρα όφειλε να διατηρεί ακέραιο, όντας υπεύθυνη για την ανατροφή και εκπαίδευση του παιδιού, ενώ ο πατέρας όφειλε να τη στηρίζει οικονομικά. Σήμερα, αυτός ο ρόλος αλλάζει καθώς οι γυναίκες τείνουν να είναι πιο ανεξάρτητες και να εργάζονται περισσότερο. Εκτός από την οικογένεια, το σχολείο και η κοινότητα είναι σημαντικοί φορείς κοινωνικοποίησης για το παιδί. Από τα παιδιά απαιτείται επίπονη σχολική μελέτη προκειμένου να επιτύχουν υψηλές ακαδημαϊκές επιδόσεις, καλλιεργώντας παράλληλα την αυτοπειθαρχία, την αυτονομία, την αυτοεξυπηρέτηση. Το παιδί επίσης γαλουχείται ως μέλος του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου και μαθαίνει ότι η ομαδικότητα είναι πιο σημαντική από την ατομικότητα<sup>15</sup>.

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

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

Συνδυαστικά χρησιμοποιούμε πληροφορίες από το αντίστοιχο λήμμα σχετικά με το εκπαιδευτικό σύστημα της Ιαπωνίας από [https://en.wikipedia.org/wiki/Education\\_in\\_Japan](https://en.wikipedia.org/wiki/Education_in_Japan)

<sup>14</sup> Hiroshima MOCA (City Museum of Contemporary Art). *The 70's in Japan*. Press release 2013.2 από [https://www.hiroshima-moca.jp/en/docs/press/e\\_70s\\_1.pdf](https://www.hiroshima-moca.jp/en/docs/press/e_70s_1.pdf)

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



### **Από το βιβλίο στη μικρή οθόνη**

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

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

### **Αφηγηματολογικές ομοιότητες ανάμεσα στο anime και το βιβλίο**

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

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

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





φαγητά και όλα αυτά τα στοιχεία συνέβαλαν στη δημιουργία των χώρων και σκηνικών όπου εκτυλίσσεται η ιστορία. Ήταν η πρώτη φορά που κάτι τέτοιο έγινε για την παραγωγή ενός κινουμένου σχεδίου και φανερώνει τη συγγένεια των anime με τον κινηματογράφο, καθώς αυτή η διαδικασία του εντοπισμού τοποθεσιών συνηθίζεται στην 7<sup>η</sup> τέχνη<sup>16</sup>.

### **Αφηγηματολογικές διαφορές ανάμεσα στο anime και το βιβλίο**

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

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

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

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





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

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

### Διαφορές στην ανάπτυξη των χαρακτήρων

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



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



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

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



### **Το Ιδεολογικό υπόβαθρο του anime**

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

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



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

Από τα παραπάνω στοιχεία συμπεραίνουμε ότι το anime πλέκει ένα ιδεολογικό υπόβαθρο αρκετά διαφοροποιημένο από αυτό που αναδύεται στο πρωτότυπο μυθιστόρημα της Srygi. Οι δημιουργοί της διασκευής κρατούν ως φόντο το πολιτισμικό υπόβαθρο της Ευρώπης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά του αποδίδουν ένα διαφορετικό νόημα από αυτό που αρχικά είχε. Το μετα-ήθος των δημιουργών διαχέεται μέσα από τις οπτικές και αφηγηματικές επιλογές τους. Καταφέρνουν να συνθέσουν ένα αμάλγαμα από τρεις διαφορετικές κουλτούρες. Ένα εικονικό σύμπαν από την ευρωπαϊκή Βιομηχανική Επανάσταση γίνεται ο καμβάς, όπου εκτίθενται μοντέρνες αντιλήψεις γύρω από την παιδική ηλικία και στοιχεία της γιαπωνέζικης κουλτούρας. Αυτό αντικατοπτρίζεται και στη μουσική επένδυση της σειράς, που επίσης αναμειγνύει γιαπωνέζικα με κεντροευρωπαϊκά στοιχεία, όπως το χαρακτηριστικό λαρυγγικό τραγούδι των Άλπεων (yodeling). Όλα αυτά (η εικόνα, τα πλάνα, η πλοκή, οι χαρακτήρες) συνθέτουν ένα (υπερ)κείμενο<sup>17</sup> σε «συνθήκη νομιμότητας» με την *Χάιντι* της Srygi, η διασκευή δηλαδή ακουμπάει, αλλά δεν περιορίζεται από την πηγή. Εντέλει οι δημιουργοί της σειράς ήταν πολύ ξεκάθαροι για το μήνυμα που ήθελαν να περάσουν στο παιδικό κοινό. Οι απόψεις τους, όπως παρατέθηκαν προηγουμένως, σχετικά με την παιδική ηλικία και τι σημαίνει να είσαι παιδί σχηματίζουν το ιδεολογικό υπόβαθρο της σειράς πολύ ξεκάθαρα. Πρόκειται για εσκεμμένη ιδεολογία που επιστρατεύεται, για να αναδείξει τη σπουδαιότητα και ξεχωριστή σημασία της παιδικής ηλικίας.

### Επίλογος

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

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

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



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

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

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

## Βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση

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





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

### **Μεταφρασμένη**

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

### **Ξενόγλωσση**

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

### **Διαδικτυακές πηγές**

- Any-Mation. (2017, 2 Δεκεμβρίου). *Isao Takahata/Animating Reality*. [video essay]. Licensed to Studio Ghibli Inc. (on behalf of Tokuma Japan Communications) YouTube by Muserk Rights Management. Ανακτήθηκε 10 Μαΐου 2018, από [https://www.youtube.com/watch?v=5Ef78Lwd\\_Ok](https://www.youtube.com/watch?v=5Ef78Lwd_Ok)
- Benett, L. (χ.χ.). *Expectations for Japanese Children*. Ανακτήθηκε 30 Απριλίου 2021, από <http://www.socialstudies.org/sites/default/files/publications/yl/1003/100306.html>





- Romano C. & Goswami S. (χ.χ.). *Meiji Development: Modernization of Education. Educational Reform*. Ανακτήθηκε 30 Απριλίου 2021, από <https://sites.rutgers.edu/rutgers-meets-japan/our-exhibition/meiji-development-modernization-of-education/>
- Education in Japan*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 16 Μαΐου 2018, από το Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Education\\_in\\_Japan](https://en.wikipedia.org/wiki/Education_in_Japan)
- Hale, F. (2006, July). The gospel of reconciliation and healing in the Alps: Johanna Spyri's Heidi reconsidered. *Koers - Bulletin for Christian Scholarship*, 71(2-4), 519-534. Ανακτήθηκε 20 Απριλίου 2018, από <https://www.researchgate.net/deref/http%3A%2F%2Fdx.doi.org%2F10.4102%2Fkoers.v71i2-4>.
- Heidi*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 24 Ιανουαρίου 2021, από το Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Heidi>
- Heidi: Création de la série*. Ανακτήθηκε 25 Φεβρουαρίου 2021, από <http://www.butac-connection.net/index.php/autres-oeuvres/oeuvres-pre-ghibli/heidi?start=4>
- Heidi: Fiche technique*. Ανακτήθηκε 25 Φεβρουαρίου 2021, από <http://www.butac-connection.net/index.php/autres-oeuvres/oeuvres-pre-ghibli/heidi?start=5>
- Hiroshima MOCA (City Museum of Contemporary Art). *The 70's in Japan*. Press release 2013.2. Ανακτήθηκε 4 Μαΐου 2018, από [https://www.hiroshima-moca.jp/en/docs/press/e\\_70s\\_1.pdf](https://www.hiroshima-moca.jp/en/docs/press/e_70s_1.pdf)
- Johanna Spyri*. Ανακτήθηκε 24 Ιανουαρίου 2021, από [Johanna Spyri | Swiss writer | Britannica](https://www.britannica.com/topic/johanna-spyri)
- Reed, S. (2013). *Picturing Heidi* (British Library. European studies blog). Ανακτήθηκε 24 Απριλίου 2018, από <http://blogs.bl.uk/european/2013/10/picturing-heidi.html>
- Stevem. (2018, 21 Φεβρουαρίου). *Isao Takahata doesn't get enough respect (a retrospective)*. [video essay]. Αγγλικά: YouTube channel. Ανακτήθηκε 15 Μαΐου 2018, από <https://www.youtube.com/watch?v=UkLW1QWmQgo>



## Ποίηση για Παιδιά και Χιούμορ: «Ο Παπαγάλος» του Ζαχαρία Παπαντωνίου

**Βικτώρια Λαγκόγλου**

Πτυχιούχος Τμήματος Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής  
στην Προσχολική Ηλικία του Πανεπιστημίου Πατρών

[victdag@gmail.com](mailto:victdag@gmail.com)

### Περίληψη

Στο παρόν άρθρο εξετάζεται η σχέση του χιούμορ, του σημαντικότερου κατά τους μελετητές στοιχείου ύφους της Ποίησης για Παιδιά του Ζαχαρία Παπαντωνίου, με τα ποιητικά του κείμενα που απευθύνονται στα παιδιά. Ύστερα από μια συνοπτική σκιαγράφηση των στοιχείων του υφολογικού στυλ του ποιητή, το ενδιαφέρον της μελέτης εστιάζεται αποκλειστικά στο χιούμορ. Πιο συγκεκριμένα, διερευνάται το κατά πόσο το εκλεπτυσμένο χιούμορ του λογοτέχνη στα ποιήματα της συλλογής του *Τα Χελιδόνια* (1920) μπορεί να προσελκύσει το ενδιαφέρον των μη ενήλικων αναγνωστών για την ποίηση. Τέλος, επιχειρείται η συστηματικότερη μελέτη του ποιήματος «Ο Παπαγάλος», αναφορικά με τους ποιητικούς τρόπους και τις χιουμοριστικές τεχνικές που αξιοποιούνται από τον Παπαντωνίου.

*Λέξεις- κλειδιά:* «στυλίστας», ύφος, ποίηση για παιδιά, χιούμορ, ιλαρότητα

### Abstract

This article examines the relationship between the essential style element of Zacharias Papantoniou's Poetry for Children, humor, and the poetic texts addressed to children. After a brief outline of the elements of the poet's stylistic voice, the study focuses on humor. More specifically, it is investigated whether the subtle humor of the writer in the poems of the collection *Helidonia* (1920) can attract the interest of non-adult readers. Finally, an in-depth study of the poem "The Parrot" is attempted regarding the poetic modes and the humorous techniques used by Papantoniou.

*Keywords:* stylist, style, kids' poetry, humor, mirth

### Εισαγωγή

Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου στο λογοτεχνικό του έργο, γενικά, αλλά και στην ποιητική του παραγωγή για παιδιά ειδικότερα, δηλαδή στη συλλογή του *Τα Χελιδόνια* (1920),



απομακρύνεται από την υιοθέτηση των παραδοσιακών κανόνων και τη χρηστική (ηθικο-διδασκτική) αξιοποίηση των λογοτεχνικών κειμένων. Η διαφορετική από τη μέχρι τότε προσέγγιση των παιδιών και των αναγκών τους τον οδήγησε στη δημιουργία ενός προσωπικού υφολογικού στυλ μέσα στο οποίο εξέχουσα θέση κατείχε το χιούμορ. Ίσως η επιλογή του αυτή να ήταν αποτέλεσμα τόσο των παιδαγωγικών παραδοχών του και της προσωπικότητάς του, γενικά, όσο και μιας συνειδητής, διαφορετικής αποδοχής για τη λειτουργία του ποιητικού λόγου. Μια πιθανή σύζευξη απόψεων, δηλαδή, με τον Τ. S. Eliot που υποστηρίζει ότι η ποίηση αποτελεί: «μια ανώτερη διασκέδαση» (Σακελλαρίου, 2009, σ. 58). Επομένως, ο λογοτέχνης, προκειμένου να διευκολύνει τη λειτουργία του έμμετρου λόγου, προτάσσει μέσα στη σχεδόν άκαμπτη ποιητική παράδοση το χιούμορ και προσφέρει στους αναγνώστες του το γέλιο και την ιλαρότητα.

Το ποίημα «Ο Παπαγάλος», παρά το γεγονός ότι γράφτηκε στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, θεωρείται ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά χιουμοριστικά κείμενα της συλλογής, ενώ περιλαμβάνεται στο *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Α' & Β' Δημοτικού: Το δελφίνι* (Τσιλιμένη και άλ., 2019). Το βασικό ερώτημα που ανακύπτει και θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε μέσα από τη θεωρητική προσέγγιση του θέματος αφορά τα απαραίτητα και μη αμφισβητήσιμα χαρακτηριστικά που πιθανόν να μπορούν να υποβοηθήσουν στην προσέγγιση του έμμετρου λόγου, δημιουργώντας τις ιδανικές συνθήκες, ώστε ο μικρός μαθητής-αναγνώστης να απολαύσει το ποιητικό κείμενο. Πιο συγκεκριμένα, θα εξεταστεί, μήπως το χιούμορ, «εκείνη η εύθυμη και χαριτωμένα πονηρή διάθεση» (Ραφαηλίδης, 1985, σ. 16), μπορεί να διευκολύνει τις προθέσεις του ποιητή και ίσως να ανατρέψει την παγιωμένη πεποίθηση για τις επιδιώξεις αυτού του λογοτεχνικού είδους. Βασικός σκοπός, λοιπόν, της μελέτης μας είναι να εξετάσουμε πώς το άκακο χιούμορ, όπως αριστοτεχνικά χειρίζεται ο Παπαντωνίου μέσα από τους στίχους του «Παπαγάλου», θα μπορούσε να επηρεάσει την πρόσληψη του έμμετρου λόγου από τα παιδιά.

### **Στοιχεία Ύφους του Ζαχαρία Παπαντωνίου**

Ο όρος "ύφος" αποτελεί ένα εξαιρετικά σύνθετο φαινόμενο που δεν περιορίζεται μόνο στις λογοτεχνικές μελέτες, αφού υποδηλώνει την παιδεία του προσώπου αναφοράς. Στο ύφος συμπεριλαμβάνονται ο τρόπος σκέψης του προσώπου, ο τρόπος ομιλίας, τα μέσα εξωλεκτικής επικοινωνίας (χειρονομίες) που χρησιμοποιεί, ο τρόπος γραφής αλλά και συμπεριφοράς του. Ωστόσο, συνήθως χρησιμοποιούμε τον όρο, προκειμένου να ερμηνεύσουμε τον τρόπο χρήσης της γλώσσας στον έμμετρο ή πεζό λόγο από έναν καλλιτέχνη και τα στοιχεία που συμπεριλαμβάνει. Σύμφωνα με το Meyer Abrams (2017, σ. 491) το ύφος που χαρακτηρίζει είτε έναν λογοτέχνη είτε ένα συγκεκριμένο είδος λόγου μπορεί να εξεταστεί «με όρους όπως ρητορική κατάσταση και στόχευση, χαρακτηριστικό λεκτικό ή φρασεολογία, τύπος προτασιακής δομής και σύνταξης, πυκνότητα και είδη μεταφορικής γλώσσας». Πιο συγκεκριμένα, το ύφος αποτελεί μια δημιουργική διαδικασία αποκάλυψης του ιδιαίτερου τρόπου γλωσσικής έκφρασης ενός λογοτέχνη που χρησιμοποιεί τις λέξεις ως δομικά υλικά υφολογικών επιλογών. Χαρακτηριστικά



παραδείγματα αποτελούν ο ρυθμός, το μέτρο, η επανάληψη, η μεταφορά, η παρήχηση, η ηθελημένη αμφισημία, κ.λπ.

Στα πλαίσια μιας σύντομης αναφοράς των διαφοροποιήσεων του ύφους οι «τυπικές θεωρίες» (Abrams, 2017, σ. 491) κάνουν λόγο για σαφή διαχωρισμό: σε υψηλό ή «μεγαλοπρεπές» ύφος, σε μέσο ή «μέτριο» και τέλος σε χαμηλό ή «απλό». Ωστόσο, η άποψη που επικρατούσε κατά τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα αφορούσε τη σαφή σύνδεση του ύφους του λογοτεχνικού κειμένου με κάποιες απαραίτητες παραμέτρους,<sup>1</sup> ώστε να χαρακτηρίζεται το κείμενο από «ευπρέπεια». Ο κριτικός Northrop Frye (Abrams, 2017, σ. 491) από την άλλη πλευρά, εισηγήθηκε τη διαφοροποίηση ανάμεσα στο «δημώδες ύφος» (demotic style) με σαφείς επιρροές από τον καθημερινό λόγο και το «ιερατικό ύφος» (hieratic style) στο οποίο είναι ξεκάθαρη η κυριαρχία της λογοτεχνικής γλώσσας.

Οι διευκρινίσεις του Σπύρου Μελά για το τι συνιστά ύφος είναι άκρως διαφωτιστικές. Σημειώνει πως το ύφος είναι «η τριτοβάθμια<sup>2</sup>-η ανώτερη-επίτευξη του λόγου», θέλοντας να τονίσει πως η λειτουργία του δεν εξαντλείται μόνο στην πλήρη απόδοση του νοήματος αυτού που ο πομπός επιθυμεί να επικοινωνήσει, αλλά και στην ταυτόχρονη επιλογή και χρήση εκείνων των λέξεων που θα επιφέρουν ένα άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα. Συνεχίζει ο ακαδημαϊκός, επισημαίνοντας πως «στο μάστορα του ύφους και τα τρία στάδια έρχονται ταυτόχρονα» (Μπενέκος, 2000, σ. 116). Παρόλα αυτά, ο ίδιος ο Παπαντωνίου, θέλοντας να οριοθετήσει τη δυσπρόσιτη έννοια του ύφους, υποστήριξε πως «είναι η νηστεία του περιττού» (Κανατσούλη, 2018, σ. 75), δηλαδή, η έλλειψη οποιασδήποτε διάθεσης αισθηματολογίας ή χρήσης περιττών στοιχείων (Μπενέκος, 2000, σ. 115). Η Μένη Κανατσούλη (2018, σ. 5), επικεντρώνοντας την προσοχή της στην Ποίησή του για Παιδιά, συμπεραίνει πως ο ποιητής έχει εξοβελίσει το ρητορισμό και την ηθικολογία, θεωρώντας τα ως περιττά, και αφήνοντας έτσι στο γέλιο και στην αισιοδοξία το χώρο να ψυχαγωγήσουν. Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τον Αντώνη Μπενέκο (1972, σ. 72), ο Παπαντωνίου θεωρείται «δάσκαλος» του ύφους που χρησιμοποίησε, προκειμένου να διδάξει τους μαθητές αλλά και τους εκπαιδευτικούς. Αποτέλεσε, δηλαδή, το ύφος του το μέσο εκείνο που τον εξυπηρέτησε στη μεταφορά των αξιών προς τους μαθητές και στην κληροδότηση των παιδαγωγικών παραδοχών του προς τους δασκάλους. Μολαταύτα, το ύφος που υιοθέτησε και επιτρέπει στους μελετητές να τον χαρακτηρίζουν «στυλίστα» ήταν αποτέλεσμα «μακράς άσκησης και επιμέλειας, που άγγιζε τα όρια του ψυχρού υπολογισμού» (Μπενέκος, 2000, σσ. 114-115). Ωστόσο, αποδεχόμενος ο Αιμίλιος Χουρμούζιος το χαρακτηρισμό «δάσκαλος του ύφους» για τον ποιητή, σημειώνει τα δύο στοιχεία που συνετέλεσαν σε αυτό: αφενός η κυριαρχία του Παπαντωνίου πάνω στη γλώσσα και αφετέρου «η αισθητική του καλλιέργεια που πλησιάζει τα αρχαία πρότυπα» (Μπενέκος, 2000, σ. 117). Τα στοιχεία αυτά, υποστηρίζει ο

<sup>1</sup> Το επονομαζόμενο ως «δόγμα της ευπρέπειας» (Abrams, 2017, σ. 491) συνδέει το επίπεδο ύφους του λογοτεχνικού κειμένου με την κοινωνική τάξη από την οποία προερχόταν ο δημιουργός, το ανάλογο επικοινωνιακό πλαίσιο στο οποίο γινόταν η εκφορά του καθώς και το κύρος του λογοτεχνικού είδους στο οποίο κατατασσόταν.

<sup>2</sup> Σύμφωνα με το Μελά έχουν προηγηθεί η γραφή και η ακριβής διατύπωση αυτού που ο λογοτέχνης θέλει να εκφράσει.



Χουρμούζιος, τον ανέδειξαν από νωρίς ως υπόδειγμα «styliste» με μόνη περίπτωση σύγκρισης εκείνη του Κύπριου συγγραφέα Νίκου Νικολαΐδη (Χουρμούζιος, 1940, σσ. 442-443).

Στα χαρακτηριστικά του προσωπικού του ύφους συμπεριλαμβάνονται η ιλαρότητα, η λιτότητα, η ζωγραφική, η σαφήνεια και το χιούμορ (Μπενέκος, 2000, σ. 119). Για το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό του ποιητή, η Κανατσούλη (1993, σ. 67) επισημαίνει την αξία που αυτό έχει ως, ίσως το πιο σημαντικό, στοιχείο του προσωπικού του ύφους και σημειώνει: «Σκωπτικός όταν χρειάζεται, ξέρει να παίζει έξυπνα με τις λέξεις ή να διακωμωδεί το σοβαρό, αναδεικνύοντας το χιούμορ, ανακατεμένο πάντα με τη συγκίνηση».

### **Συλλογή *Τα χελιδόνια: Ποιήματα για Παιδιά* (1920)**

Η δεύτερη απόπειρα του Ζαχαρία Παπαντωνίου στο χώρο της ποίησης μετά τα *Πολεμικά Τραγούδια* (1898) γίνεται το 1920 με την έκδοση της συλλογής *Τα χελιδόνια*, με υπότιτλο: *Ποιήματα για Παιδιά*. Η συλλογή επανεκτυπώθηκε με τον τίτλο *Παιδικά Τραγούδια* το 1931 (Παπαβασιλείου, 2000, σ. 165). Πρόκειται για μια συλλογή σαράντα έξι (46) ποιημάτων που, σύμφωνα με τον Μπενέκο (2000, σ. 40-41), είναι «μορφολογικά και γλωσσικά άποψη», μια άποψη που βρίσκει σύμφωνο και τον Κώστα Χωρεάνθη (1992, σ. 74). Τα ποιήματα αυτά, σύμφωνα με τους μελετητές, είναι αγαπητά από τους μικρούς αναγνώστες τους και από τους ενήλικους, γεγονός που οφείλεται στη συνύπαρξη της ανθρωπιάς και της δεξιοτεχνίας του δημιουργού τους. Γενικότερα, οι κριτικές που απέσπασε, ως επί το πλείστον, ήταν ενθουσιώδεις τόσο από ανθρώπους των τεχνών όσο και από εκπαιδευτικούς. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα επιστολής εκπαιδευτικού προς την εφημερίδα *Νέα Εστία* μετά την αναγγελία του θανάτου του ποιητή. Ο συντάκτης-δάσκαλος, αφού πρώτα εξέφρασε την οδύνη των μαθητών του, έγραψε χαρακτηριστικά «για τον παιδαγωγό Παπαντωνίου που ήξερε να συνεννοείται τόσο θαυμάσια με την παιδική ψυχή» (Κοντολέων, 1990, σ. 255).

Ο Μπενέκος (2000, σ. 41), ωστόσο, θεωρεί πως ο Παπαντωνίου στράφηκε στην Ποίηση για Παιδιά τόσο από ατομική ανάγκη, για να λυτρωθεί από τις προσωπικές και κατ' επέκταση από τις οικογενειακές του ζοφερές καταστάσεις, όσο και από τη νοσταλγία που ένιωθε για τις παιδικές ανέμελες εμπειρίες του στα βουνά της Ευρυτανίας. Την άποψη αυτή του μελετητή φαίνεται πως την επιβεβαιώνει ο ίδιος ο ποιητής στις σημειώσεις της συλλογής. Απευθυνόμενος στον αδελφό του, στου οποίου τη μνήμη είναι αφιερωμένα τα ποιήματα, με εξομολογητικό τόνο αποκαλύπτει πως απευθύνθηκε στα παιδιά «στην ηλικία που δεν την άγγιζεν ακόμα το κακό» αλλά και πως ο πόνος είναι η κινητήριος δύναμη για να ζει ο άνθρωπος ηθικά, να στραφεί στο θεό και στην τέχνη.

Στη συλλογή αυτή μας αποκαλύπτεται ένα άλλο πρόσωπο του καλλιτέχνη, ενώ θα μπορούσαμε να πούμε πως ολοκληρώνεται το πρόσωπο που άρχισε να διαφαίνεται στα *Ψηλά Βουνά*. Ο συγγραφέας επιλέγει να γαλουχήσει τους μαθητές, αποφεύγοντας τον άκαμπτο ρητορισμό και την ηθικολογία, δίνοντάς τους κείμενα που διδάσκουν έμμεσα και προσφέροντάς τους χαρά και γέλιο (Μπενέκος, 2000, σ. 119). Ωστόσο, οι μελετητές αποφαίνονται πως *Τα Χελιδόνια* συνδέονται άρρηκτα με τα *Ψηλά Βουνά* και πως η σχέση





τους δεν εξαντλείται στη χρήση τριών αγαπημένων ποιημάτων<sup>3</sup> μέσα στο Αναγνωστικό, αλλά οφείλεται στη δημιουργία κοινού κλίματος. Προκαλείται, δηλαδή, η ίδια συναισθηματική ευφορία που επέφερε τη θετική αποδοχή του Αναγνωστικού. Σύμφωνα με αυτή την άποψη φαίνεται να είναι και ο Μπενέκος (2000, σ. 142), σημειώνοντας πως στην πραγματικότητα η έκδοση της ποιητικής συλλογής πιστοποιούσε την επιτυχία των στόχων του Αναγνωστικού. Παράλληλα το συμπλήρωνε, προσφέροντας στον αναγνώστη ό,τι ο πεζός λόγος δεν είχε τη δυνατότητα να αποδώσει. Οι σίχοι των ποιημάτων αυτή τη φορά κατακλύζονται από την αισιοδοξία του παιδαγωγού, του αυθεντικού ανθρώπου που επιτρέπει να αποκαλυφθεί ο ψυχικός του πλούτος και η ευαισθησία του, αφήνοντας πίσω τον απαισιόδοξο στοχαστή που στα πρώτα του ποιήματα θρηνεί πάνω από τους τάφους των αδικοχαμένων.<sup>4</sup>

Εντούτοις, κάποιοι κριτικοί της Ποίησης για Παιδιά του Παπαντωνίου, με τα στοιχεία που προαναφέραμε, την έκριναν ως επίπλαστη, προσποιητή. Η άποψη αυτή βρίσκει αντίθετο τον Μπενέκο (2000, σ. 222) που θεωρεί πως το ύφος του ποιητή, καθώς και η θεματολογία που χρησιμοποιεί, είναι αποτέλεσμα του συναισθηματικού του κόσμου αλλά και της δυνατότητας προσαρμογής που παρουσιάζει ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Ο ποιητής δεν διστάζει μέσα από την απλότητα του σίχου, το ρυθμό και την αρμονία να αφήσει την παιδιάστικη απορία του για το θαύμα του κόσμου να μας αγγίξει (Χωρεάνθης, 1992, σ. 74). Γίνεται και ο ίδιος παιδί, βλέπει τον κόσμο, απορεί, πρόσκαιρα μελαγχολεί, ενθουσιάζεται με την παιδιάστικη αθωότητά του. Αυτή η μετουσίωση είναι προνόμιο για έναν καλλιτέχνη και είναι σχεδόν αδύνατη για κάποιον να την προσποιηθεί (Μπενέκος, 2000, σ. 222). Ένα τέτοιο παράδειγμα παιδικής αφέλειας είναι η «Προσευχή του Μικρού Κοριτσιού».<sup>5</sup>

Θέ μου, πούχεις όλα τ' άστρα,  
Θέ μου πούχεις τ' αγγελούδια,  
κάμε τη φτωχή μου γλάστρα  
να γεμίση από λουλούδια.  
(σ. 24)

Καινοτομία της συλλογής *Τα Χελιδόνια* αποτελεί το γεγονός ότι στην έκδοσή της περιλαμβάνονται και οι μελοποιημένες παρτιτούρες δεκαέξι (16) ποιημάτων της.<sup>6</sup>

<sup>3</sup>Τα τρία ποιήματα που συγκαταλέγονται στη συλλογή *Χελιδόνια: Ποιήματα για Παιδιά* που χρησιμοποιήθηκαν προηγουμένως στο αναγνωστικό *Ψηλά Βουνά* ήταν ο «Γεροβοσκός», «Η κατάρα του πεύκου» και «Οι Σπουργίτες», τα οποία ο Τ. Αθανασιάδης χαρακτηρίζει ως «πετράδια στο περιδέραιο της παιδικής ψυχής...» (Σταφυλάς, χ.χ., σ. 99).

<sup>4</sup> Αναφερόμαστε κυρίως στην πρώτη του συλλογή *Πολεμικά Τραγούδια* (1898).

<sup>5</sup> Στο εξής κάθε αναφορά στα ποιήματα της Συλλογής του Παπαντωνίου θα δηλώνεται μόνο με τον αριθμό της σελίδας μέσα σε παρένθεση.

<sup>6</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποια από τα μελοποιημένα ποιήματα: «Η πεταλούδα», «Ο τζίτζικας», «Τσιριτρό», «Το τραγούδι του ήλιου» (συρτός), «Ο πεύκος» (χορός κλέφτικος), «Τα ευζωνάκια» (συρτός), «Το ευλογημένο καράβι» (Παπαντωνίου, 1920, σσ. 51-98)



Συνεργάτης του Ζαχαρία Παπαντωνίου σε αυτό το εγχείρημα,<sup>7</sup> του οποίου είχε την αρχική ιδέα, ήταν ο στενός φίλος του, συνθέτης και μουσικοκριτικός, Γεώργιος Λαμπελέτ.

### Τα Χιουμοριστικά Ποιήματα της Συλλογής

Ο Παπαντωνίου φαίνεται πως ανήκε σε εκείνους τους ιδιαίτερα ευφυείς λογοτέχνες που αξιοποιούν τις λεπτές αποχρώσεις της γλώσσας, προκειμένου να αποτυπώσουν αυτά που η ευγένειά τους δεν επιτρέπει. Για το ιδιαίτερο αυτό χαρακτηριστικό του λογοτέχνη ο Χάρης Σακελλαρίου (2009, σ. 110) σημειώνει: «και παντού διάχυτο ένα χιούμορ άκακο, αθώο, μια σάτιρα χωρίς διάθεση να «δαγκώσει, να κάνει τον άλλο να πονέσει». Ο Μπενέκος (2000, σ. 123), αντίστοιχα, σχολιάζοντας το χιούμορ του λογοτέχνη, επισημαίνει πως αυτό αναδύεται από τα κείμενά του, έμμετρα ή μη, «άλλοτε ως σκώμμα και σαρκασμός, άλλοτε ως αυτοκριτική και έλεγχος και άλλοτε ως καθαρό γέλιο και αθώο πείραγμα».

Το παιδί ήδη από την ηλικία των δύο ετών, σύμφωνα με την Κανατσούλη (1993, σ. 27), μέσα από μια προοδευτική διαδικασία αναγνωρίζει το γλωσσικό χιούμορ των κειμένων και το απολαμβάνει. Εντυπωσιάζεται από το συνδυασμό των λέξεων, τον οποίο αντιλαμβάνεται ως ένα γλωσσικό παιχνίδι που παράγει ήχους. Η ομοιοκαταληξία, ο ρυθμός, η μουσικότητα του στίχου και η μεταφορική απόδοση είναι στοιχεία που προκαλούν το γέλιο του. Με την πάροδο του χρόνου και τη συνακόλουθη βιολογική και νοητική ανάπτυξη του παιδιού το γέλιο του θα γίνει αποτέλεσμα του νοήματος του κειμένου και όχι μόνο της ευχαρίστησης που μέχρι τότε του προκαλούσαν οι ήχοι που οι λέξεις παρήγαγαν (Κανατσούλη, 1993, σ. 27). Παραδείγματα λεπτού χιούμορ και παραστατικότητας που ενισχύουν οι ηχοποιίες αποτελούν τα ποιήματα «Συναυλία» (σ. 10) και τα «Γέλια των βαθρακών» (σσ. 6-7) στα οποία ο ποιητής μάς μεταφέρει τις συνήθειες και την εύθυμη ζωή των μικρών αμφίβιων ζώων. Προφανώς, τα χαριτωμένα αυτά στιχουργήματα συμβάλλουν δυναμικά στη δημιουργία ευχάριστου κλίματος μέσα στη σχολική τάξη.

Στο χαριτωμένο «Τσιριτρό», ένα από τα πιο γνωστά χιουμοριστικά ποιήματά του, ο Παπαντωνίου μέσα από απλές εικόνες τρέφει την παιδική φαντασία, παρουσιάζοντας ολοζώντανο μπροστά μας το γλεντοκόπι οκτώ σπουργιτιών:

*Σε μια ρόγα από σταφύλι  
έπεσαν οχτώ σπουργίτες  
και τρωγόπιναν οι φίλοι...  
τσιρι-τίρι τσιριτό  
τσιριτρί  
τσιριτρό*

*Εχτυπούσανε τις μύτες  
και κουνούσαν τις ουρές  
κι είχαν γέλια και χαρές  
τσιρι-τίρι τσιριτό  
τσιριτρί  
τσιριτρό*

(σ. 35)

<sup>7</sup> Όπως σημειώνει ο Χ. Σακελλαρίου (2009, σ. 106), αρκετά από τα ποιήματα μελοποιήθηκαν τα μετέπειτα χρόνια από τους: Χαρίκλεια Καλομοίρη, Τάκη Κωτσόπουλο, κ.ά.



Η επιλογή αυτού του στιχουργήματος να μπει στις πρώτες σελίδες της συλλογής, όπως υποστηρίζει ο Μπενέκος (2000, σ. 199), δεν έγινε τυχαία. Το ποίημα αυτό σύμφωνα με το μελετητή προϋποθέτει τον αναγνώστη για τις παιδαγωγικές αλλαγές που πρόκειται να ακολουθήσουν. Ωστόσο, εκτός από τη σημασία του γέλιου για την εξασφάλιση και διατήρηση της καλής ψυχικής και σωματικής υγείας, μια παραδοχή κοινά αποδεκτή, δεν θα ήταν άσκοπο να τονίσουμε την επίδρασή του στην κοινωνικοποίηση του παιδιού.

Όπως επισημαίνει η Κανατσούλη (1993, σσ. 28-29), το λεκτικό χιούμορ, ένα «παιχνίδι» που απαιτεί τουλάχιστον έναν ακόμη συμπαίκτη, βοηθά το παιδί να βελτιώσει την επικοινωνία του με το άμεσο οικογενειακό του περιβάλλον, ενισχύοντας τη σχέση αυτή και περιορίζοντας την πιθανότητα συγκρούσεων. Παράλληλα, δίνεται η δυνατότητα στο παιδί, μέσω αυτού του λεκτικού μέσου, να αναγνωρίσει τη διαφορετικότητα των άλλων, να καθυποτάξει τα στερεότυπα του γι' αυτούς, να απαλλαγεί από αρνητικά συναισθήματα, ενώ παράλληλα να αποδυναμώσει τις φοβίες του για τον άγνωστο και εχθρικό έξω κόσμο. Ταυτόχρονα, η παραδοχή των διαφορετικών γνωρισμάτων ή συμπεριφορών των άλλων, οικείων και μη, του επιτρέπει να αναγνωρίσει και τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, συμβάλλοντας έτσι καθοριστικά στη συνειδητοποίηση της προσωπικής του ταυτότητας.

Είναι κοινά αποδεκτή η διαπίστωση πως η προσπάθεια κάποιου να ορίσει τι είναι χιουμοριστικός λογοτεχνικός λόγος σίγουρα δεν αποτελεί μια εύκολη προσπάθεια, αν κρίνουμε από το σύνολο των διαφορετικών θεωρήσεων. Πιθανόν, η δυσκολία ορισμού του όρου να οφείλεται όπως επισημαίνει η Κιτσάκη (2020, σ. 17) στο γεγονός ότι το χιούμορ συγκαταλέγεται σύμφωνα με τους φιλοσόφους στις «ανοικτές έννοιες» για τις οποίες τα μη συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τους καθιστούν τον ορισμό τους αδύνατο. Η δυσκολία, λοιπόν, αυτή αναγκάζει συχνά τους μελετητές να αποδέχονται τη διατύπωση του R. Preber (Κιτσάκη, 2020, σ. 17) που υποστηρίζει πως το χιούμορ παύει να υφίσταται, όταν προσπαθήσεις να το ορίσεις. Ίσως, αυτό που δυσχεραίνει την κατάσταση περισσότερο να είναι το κοινό αποτέλεσμα, το γέλιο (Κανατσούλη, 1993, σ. 12). Επομένως, όταν καλούμαστε να αποφασίσουμε για την αφορμή του γέλιου μας, δηλαδή αν ήταν κάτι χιουμοριστικό, κωμικό, σατιρικό ή ειρωνικό, δυσκολευόμαστε να απαντήσουμε. Ωστόσο, η λατινογενής λέξη χιούμορ (humor), ορίζεται στην ελληνική γλώσσα ως «ο πνευματώδης αστεϊσμός, η εύθυμη διάθεση που εκδηλώνεται με άκακη ειρωνεία και προκαλεί στους άλλους διασκέδαση ή ευχάριστη διάθεση» (Τεγόπουλος-Φυτράκης, 1993).

Εντούτοις, συχνά ο χιουμοριστικός λόγος αποκαλύπτεται μέσα από μία σύντομη φράση που εκθέτει ένα περιστατικό με ζωντάνια, φυσικότητα και κίνηση (Μπενέκος, 2000, σ. 196). Ένα τέτοιο παράδειγμα συνιστά το ποίημα «Ο μικρός ο ποντικούλης» που περιγράφει την κατάληξη ενός από τους πέντε ποντικούς που μπήκαν σε ένα ντουλάπι και έτρωγαν από τα φαγητά του νοικοκύρη. Όμως, ο μικρότερος από αυτούς δεν υπολόγισε σωστά τον κίνδυνο και πιάστηκε στη φάκα. Παραθέτουμε απόσπασμα του ποιήματος:



*Κι ο μικρός ο Ποντικούλης  
που όλο τριγυρνά  
μες στη φάκα μπαινοβγαίνει  
και τηνε κουνά·*

*φράπ! εκείνη τον γραπώνει και τον  
έχει εκεί.  
Για τους πέντε ο Ποντικούλης  
μπήκε φυλακή.*

(σ. 22)

Στον «Κόκορα» ο ποιητής επιλέγει μέσα από μια ολοζώντανη περιγραφή να προχωρήσει αυτή τη φορά σε μια σχεδόν άμεση προσπάθεια διδακτισμού. Το ελάττωμα που αποκαλύπτεται μέσα από τους στίχους είναι η αλαζονεία που επιδεικνύει ο "στρατηγός" του κοτετσιού, όταν τον βάζει να λέει: «Μωρέ τ' είμαι 'γώ;». Ωστόσο, την έπαρσή του ακολουθεί η ταπείνωση, αφού αντιλαμβάνεται ότι απειλείται από το γεράκι, και τρέχει φοβισμένος να κρυφτεί.

*Αχ! Την ώρα αυτή  
το βαρύ περπάτημά του  
έχει μπερδευτή<sup>8</sup>,  
κι αστραπή μες στο κοτέτσι  
τρέχει να κρυφτή.  
(σ. 29)*

Με ένα σοβαρό κοινωνικό πρόβλημα, αυτό της απειλής της ειρήνης, αποφασίζει να ασχοληθεί στους «Δυο φίλους». Παίρνοντας αφορμή από την φιλονικία του σκύλου και της γάτας, διακωμωδεί την πολεμική κατάσταση και επιδιώκει να αναδείξει την επιβολή ειρήνης ως τη μόνη θετική λύση και για τις δύο πλευρές. Το λεπτό ευφυές χιούμορ του ποιητή γίνεται εμφανές με τους στίχους που παραθέτουμε:

*Ο σκύλος λέει της γάτας:  
Τα νύχια σου ετοιμάζεις,  
φυσάς και καμπουριάζεις.  
Μα τι έχεις και θυμώνεις;  
Ως πότε οι τσακωμοί;  
Κι εκείνη: «Μη ζυγώνεις,  
σε σκίζω στη στιγμή!  
(σ. 16)*

### **«Ο Παπαγάλος»**

Ο Sigmund Freud υποστηρίζει ότι το χιούμορ αποτελεί την έκφραση μιας χαριτωμένα ανάλαφρης κατάστασης, υπό την έννοια της παιγνιώδους διάθεσης, της σχεδόν ασυνείδητης σκέψης (Ραφαηλίδης, 1985, σ. 17). Ωστόσο, ακόμη και σε αυτή την περίπτωση ο χιουμοριστικός λόγος φαίνεται να χρησιμοποιεί για την εκδήλωσή του κάποια συγκεκριμένα μέσα και τεχνικές.

---

<sup>8</sup> Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στα αποσπάσματα των ποιημάτων που παρατίθενται έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου κειμένου.



Στον «Παπαγάλο» ο Παπαντωνίου επιλέγει να χρησιμοποιήσει το χιούμορ αντί της ηθικολογίας, για να επισημάνει τα ελαττώματα της έπαρσης και της αλαζονείας. Ο λογοτέχνης φανερά απέχει από τους πρόδρομους ποιητές, όπως ο Ηλίας Τανταλίδης και ο Γεώργιος Βιζυηνός, οι οποίοι επιστρατεύουν την άμεση ηθικολογία για τον φρονηματισμό των παιδιών. Ο Παπαντωνίου από την άλλη πλευρά, ως αποτέλεσμα τόσο των παιδαγωγικών παραδοχών του όσο και γενικότερα της προσωπικότητάς του, επιλέγει τον έμμεσο διδακτισμό μέσω του χιουμοριστικού λόγου. Συνεπώς σε αυτές τις θέσεις του σπάνια βλέπουμε τα ποιήματά του να καταλήγουν σε επιμύθιο, καθώς «το ηθικό κλίμα το δημιουργεί με το κέφι και την ομορφιά» (Μπενέκος, 2000, σ. 201). Παράλληλα, ο Παπαντωνίου φαίνεται ότι συνειδητά ενισχύει το χιουμοριστικό του λόγο μέσω των περιγραφών του αντίστοιχα με την τακτική του να «ζωντανεύει τη φύση με τις εικόνες του» (Μπενέκος, 2000, σ. 204).

Το χιουμοριστικό περιστατικό, μια μικρή ολοκληρωμένη ιστορία, εκτυλίσσεται με τους ακόλουθους στίχους:

*Σαν έμαθε τη λέξη καλησπέρα  
ο παπαγάλος, είπε ξαφνικά:  
«Είμαι σοφός, γνωρίζω ελληνικά.  
Τι κάθομαι δω πέρα;»*

*Την πράσινη ζακέτα του φορεί  
και στο συνέδριο των πουλιών  
πηγαίνει,  
για να τους πη μια γνώμη  
φωτισμένη.*

*Παίρνει μια στάση λίγο σοβαρή,  
ξεροβήχει, κοιτάζει λίγο πέρα  
και τους λέει: «καλησπέρα».*

*Ο λόγος του θαυμάστηκε πολύ.  
Τι διαβασμένος, λένε, ο  
παπαγάλος!  
Θάναι σοφός αυτός πολύ μεγάλος,  
αφού μπορεί και ανθρώπινα μιλεί.  
Απ' τις Ινδίες φερμένος, ποιος το  
ξέρει  
πόσα βιβλία μαζί του νάχη φέρει  
με τι σοφούς εμίλησε, και πόσα  
να ξέρη στον γραμματικών τη  
γλώσσα!  
«Κύρ παπαγάλε, θάχουμε την τύχη  
ν' ακούσωμε τι λες και πάρα πέρα;»*

*Ο παπαγάλος βήχει, ξεροβήχει.....  
μα τι να πη; Ξανάπε:  
«καλησπέρα».*

(σ. 44)

Όπως γίνεται αντιληπτό, το συγκεκριμένο στιχούργημα κατατάσσεται στο είδος του καταστασιακού χιουμοριστικού λόγου. Στην πραγματικότητα πρόκειται για την έκπληξη που ακολουθεί ύστερα από την ανατροπή μιας παγιωμένης κατάστασης εξαιτίας της ένωσης δύο μη συμβατών στοιχείων. Η νέα κατάσταση μπορεί να προκαλέσει το αβίαστο γέλιο ή τη θυμηδία του αναγνώστη. Σε αυτή την περίπτωση το χιούμορ φαίνεται να έχει λειτουργικό ρόλο (Μπενέκος, 2000, σ. 192), αφού ανταποκρίνεται στην ανάγκη του παιδιού να γνωρίσει τον τεράστιο και, ίσως, αφιλόξενο κάποιες φορές κόσμο. Στην πραγματικότητα του δίνεται η δυνατότητα να απαλύνει τους φόβους του μέσω του γέλιου.





Η κωμική τέχνη, αν την θεωρήσουμε σαν μια ομπρέλα που μπορεί να περιλαμβάνει το χιούμορ, αρέσκεται στην υπερβολή. Τα πράγματα παίρνουν γιγαντιαίες διαστάσεις, οι ανθρώπινοι χαρακτήρες είναι ή υπερβολικά καλοί ή τερατωδώς κακοί. Στην πραγματικότητα, βέβαια, όπως επισημαίνουν οι Κ. Μαστροθανάσης και Π. Καπλάνη (2006, σ. 5), η υπερβολή είναι ένα σχήμα λόγου που δεν το εκλαμβάνουμε ως τέτοιο, καθώς έχει περάσει στη συνείδηση μας σχεδόν ως συνώνυμο του χιούμορ.

*Θάναι σοφός αυτός πολύ μεγάλος,  
αφού μπορεί και ανθρώπινα μιλεί.  
(σ. 44)*

Αυτή η μεγέθυνση των χαρακτηριστικών και των πραγμάτων, όταν ξεπερνά ακόμη και τα υπερβολικά όρια, παίρνει το χαρακτήρα του «γκροτέσκο». Πρόκειται για όρο της κωμικής τέχνης που δηλώνει ακριβώς την υπερβολή, η οποία αγγίζει τα όρια του τερατώδους.

Μια ακόμη τεχνική του χιουμοριστικού κειμένου που αναγνωρίζουμε στους στίχους του ποιήματος είναι αυτή της προσωποποίησης, μιας καθαρά μεταφορικής μεθόδου που επιλέγεται συχνά, προκειμένου να ενισχύσει το χιουμοριστικό λόγο. Πρόκειται για την τεχνική εκείνη κατά την οποία δίνονται χαρακτηριστικά ή ιδιότητες σε πράγματα ή σώματα που εκ των πραγμάτων δεν τις διαθέτουν. Παραδείγματα τέτοιου είδους αποτελούν ζώα ή ουράνια σώματα που αποκτούν ανθρώπινη συμπεριφορά, νεκροί που συμπεριφέρονται σαν να είναι ζωντανοί ή ακόμη και αντικείμενα με έμψυχη υπόσταση. Ο Παπαντωνίου επιλέγει να αξιοποιήσει την τεχνική αυτή, δίνοντας στον κεντρικό ήρωα του ανθρώπινη μιλιά και συμπεριφορά. Φαίνεται ότι με τη χρήση αυτής της τεχνικής ο λογοτέχνης μπορεί να πλέξει μια ολόκληρη ιστορία, στηλιτεύοντας έμμεσα τη συμπεριφορά του πουλιού.

Ως είρωνας μπορεί να χαρακτηριστεί το άτομο εκείνο που προσποιείται ότι δεν γνωρίζει κάτι, υιοθετώντας έναν κοροϊδευτικό τόνο, ο οποίος πηγάζει από την υποτίμηση του συνομιλητή του. Ωστόσο, η λεπτή ειρωνεία που κρύβεται στα λόγια του χιουμορίστα απέχει από τις προθέσεις του προσώπου που παρουσιάσαμε. Για να γίνουν αυτές οι διαφορές πιο κατανοητές, η Κανατσούλη (1993, σ. 37) μας επισημαίνει ότι ο χιουμορίστας που χρησιμοποιεί την ειρωνεία περιγράφει με λεπτομέρειες μια κατάσταση, ενώ τη δικαιολογεί προσποιούμενος ότι έτσι πρέπει να συμβαίνει. Ο είρωνας θα έπραττε το ακριβώς αντίθετο, διαστρεβλώνοντας την κατάσταση ισχυριζόμενος ότι τάχα αυτό συμβαίνει.

*Κύρ παπαγάλε, θάχουμε την τύχη  
ν'ακούσωμε τι λες και πάρα πέρα;  
(σ. 44)*

Μολονότι ο Παπαντωνίου χρησιμοποιεί ως μανδύα κάλυψης του σοβαρού το χιούμορ, δεν το κάνει με τρόπο που να προκαλεί στον αναγνώστη του αρνητικά συναισθήματα. Αντιθέτως, μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολιτισμένο και αδιαμφισβήτητα



έξυπνο, αφού μέσω αυτού αποκαλύπτεται η αρμόζουσα συμπεριφορά έναντι της διακωμωδούμενης (Μπενέκος, 1972, σ. 142). Η λεπτή ειρωνεία του ποιητή είναι ένας έμμεσος τρόπος να δηλώσει την τελική αυτογελοιοποίηση αυτού που κομπάζει για ικανότητες, τις οποίες στην πραγματικότητα δεν κατέχει. Μολαταύτα, από πολλούς συστήνεται η αποφυγή της ειρωνείας στα κείμενα που προορίζονται για παιδιά, καθώς θεωρείται πως προκαλεί σύγχυση σε αυτά και, τελικά, δυσχεραίνει την κατανόηση.

Την ανατροπή ως τεχνική του χιουμοριστικού λόγου συναντούμε στους τελευταίους στίχους του ποιήματος. Στην πραγματικότητα ανατροπή προκαλείται από τη μη αναμενόμενη απάντηση από τον πομπό, ή όταν ένα συγκαλυμμένο νόημα μπορεί να προκαλέσει την έκπληξη του δέκτη. Αυτός είναι ο λόγος που απρόβλεπτες, αντί για προκατασκευασμένες, καταστάσεις προκαλούν την ευθυμία. Ο ποιητής γράφει:

*Ο παπαγάλος βήχει, ξεροβήχει.....  
μα τι να πη; Ξανάπε: «καλησπέρα».  
(σ. 44)*

Ο Μπενέκος (2000, σ. 200) μάς επισημαίνει τη σατιρική χιουμοριστική διάθεση του ποιητή στο ποίημα αυτό, το οποίο εννοιολογικά συνδέεται, σύμφωνα με το μελετητή, με το ποίημα του Κ. Π. Καβάφη με τίτλο: *Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης* (1928) το οποίο συγκαταλέγεται στο σώμα των ψευδοϊστορικών ποιημάτων. Γράφει ο Αλεξανδρινός ποιητής:

*Άρσε γενικώς στην Αλεξάνδρεια,  
τες δέκα μέρες που διέμεινε  
αυτού,  
ο ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης  
Αριστομένης, υιός του Μενελάου.  
Ως το όνομά του, κι η περιβολή,  
κοσμίως ελληνική.  
Δέχονταν ευχαρίστως τες τιμές,  
αλλά  
δεν τες επιζητούσεν · ήταν  
μετριόφρων.  
Αγόραζε βιβλία ελληνικά,  
ιδίως ιστορικά και φιλοσοφικά.  
Προπάντων δε άνθρωπος  
λιγομίλητος.  
Θα 'ταν βαθύς στες σκέψεις,  
διεδίδετο,  
κι οι τέτοιοι το 'χουν φυσικό να  
μην μιλούν πολλά.*

*Μήτε βαθύς στες σκέψεις  
ήταν, μήτε τίποτε.  
Ένας τυχαίος, αστείος άνθρωπος.  
Πήρε όνομα ελληνικό, ντύθηκε σαν  
τους Έλληνας,  
έμαθ' επάνω, κάτω σαν τους  
Έλληνας να φέρεται·  
κι έτρεμεν η ψυχή του μη τυχόν  
χαλάσει την καλούτσικην εντύπωσι  
μιλώντας με βαρβαρισμούς δεινούς  
τα ελληνικά,  
κι οι Αλεξανδρινοί τον πάrouν στο  
ψιλό,  
ως είναι το συνήθειο τους, οι  
απαίσιοι.  
Γι' αυτό και περιορίζονταν σε λίγες  
λέξεις,  
προσέχοντας με δέος τες κλίσεις  
και την προφορά·  
κι έπληττεν ουκ ολίγον έχοντας  
κουβέντες στοιβαγμένες μέσα του.  
(Καβάφης, 1919-1933)*



Με την πρώτη κιόλας ανάγνωση ο μελετητής μπορεί να διακρίνει την ομοιότητα στη συμπεριφορά των δύο κεντρικών ηρώων, του ηγεμόνα αφενός και του πουλιού αφετέρου. Ένας υπερφίαλος εγωισμός και μια αδικαιολόγητη πεποίθηση γνωστικής υπεροχής έναντι των άλλων είναι το κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα της συμπεριφοράς που περιγράφεται από τους ποιητές. Ωστόσο, ο Καβάφης σύμφωνα με τον Μπενέκο (1972, σ. 142), αφήνει να γίνει κατανοητή η «καυτερή του διάθεση» στη δεύτερη στροφή του ποιήματος χαρακτηρίζοντας τον φανταστικό ήρωα του Αριστομένη «αστείο» και «τυχαίο άνθρωπο». Επιπρόσθετα, το στοιχείο της ειρωνείας γίνεται αντιληπτό στον αναγνώστη μέσα από τον στίχο που αναφέρεται στους Αλεξανδρινούς, τους οποίους χαρακτηρίζει «απαίσιους», κάνοντας έτσι ξεκάθαρη την αντίθεση του ποιητή με τη συμπεριφορά του κεντρικού ήρωα. Ο Παπαντωνίου, από την άλλη πλευρά, δεν φαίνεται να συμεριζείται μια τέτοια διαχείριση και δεν αναλώνεται στην αποκάλυψη της αμάθειας του παπαγάλου αντίστοιχα με το «ξεμασκάρεμα του ελληνομαθή Ηγεμόνα» (Μπενέκος, 1972, σ. 142), αφού ο στόχος του είναι "να διδάξει" μέσω της ψυχαγωγίας, ενώ ο ήρωάς του δεν ανήκει στο ανθρώπινο είδος.

Εντούτοις, θα ήταν παράλειψή μας να μην αναφέρουμε πως το ζήτημα της αλαζονείας απασχόλησε τον Παπαντωνίου και σε άλλα κείμενά του, έμμετρα και πεζά. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι το ποίημα «Ο κόκορας» που, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, συγκαταλέγεται στην κατηγορία των χιουμοριστικών ποιημάτων της συλλογής *Χελιδόνια*.

*Ένας κόκορας ολάσπρος  
με ψηλό λειρί,  
καμαρώνει και φουσκώνει  
και λιλιά φορεί,  
και θαρρεί πως το κοτέτσι  
μόλις τον χωρεί.  
(σ. 29)*

Το δεύτερο παράδειγμα, αυτή τη φορά πεζού κειμένου του λογοτέχνη, το οποίο έχει παρόμοιο θέμα με τον «Παπαγάλο», δόθηκε στο αναγνωστικό κοινό μετά το θάνατό του. Την περίοδο 1942-1943 εκδόθηκε το «κύκνειο άσμα» του Ζ. Παπαντωνίου, το παιδικό λογοτέχνημα με τίτλο *Το παγώνι*. Στο βιβλίο αυτό, το οποίο περιείχε είκοσι τρεις έγχρωμες ξυλογραφίες του Γ. Κεφαλληνού, ο Παπαντωνίου αποδίδει με διασκεδαστικό τρόπο την ιστορία ενός αλαζονικού παγωνιού που, υποτιμώντας όλα τα υπόλοιπα ζώα και θεωρώντας πως η ομορφιά του το έκανε να υπερτερεί, έμεινε στο τέλος μόνο.

Η υφολογική απόσταση που χωρίζει τον Παπαντωνίου ακόμη και με ποιητές που έγραψαν ειδικά για παιδιά γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στο ποίημα «Παπαγάλος» του Γ. Βιζυηνού (2003, σ. 422). Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι ένα ποίημα με κοινό τίτλο και πρόθεση να σχολιάσει την ίδια συμπεριφορά είναι δοσμένο στον αναγνώστη με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο:



*Σαν φιλόσοφος γερός,  
παπαγάλος σοβαρός  
στο κλουβί του θρονιασμένος,  
με τη μύτη την γρυπή,  
τη μορφή τη σκυθρωπή,  
κάθεται συλλογισμένος.*

*Το μυαλό του μια τρανή  
νέα ιδέα τυραννεί.  
Αν δεν την ειπή, δεν κάνει.  
Δι' αυτό βραχνά, βραχνά  
ό,τι ακούσει τσαμπουνά  
δίχως να καταλαμβάνη.*

Μετά την ανάγνωση των δύο ποιημάτων δίνεται η δυνατότητα στο μελετητή να αναγνωρίσει τη δύναμη που διαθέτει το χιούμορ να λειαίνει και να "στρογγυλεύει" τις «σκληρές γωνίες» (Ραφαηλίδης, 1985, σ. 16). Είναι η πρόθεση του λογοτέχνη, στην πραγματικότητα απόρροια του ψυχισμού του, να μην στηλιτεύει, αλλά να φωτίζει έμμεσα τα σημεία που απαιτούν διόρθωση ή υπέρβαση.

### **Συμπεράσματα**

Καταληκτικά, λοιπόν, θα μπορούσαμε να σημειώσουμε ότι ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου κατάφερε να κοσμήσει με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του το ποιητικό του έργο, κερδίζοντας δικαιωματικά τον τίτλο του "στυλίστα". Υπήρξε ένας "επαναστάτης" αφού πραγματοποίησε την ανατροπή του τρόπου προσέγγισης της θεματολογίας και της γλώσσας των ποιημάτων που προορίζονταν για παιδιά, ιδιαίτερα αυτών που προβάλλουν το στοιχείο του χιούμορ. Το προσωπικό του ύφος χαρακτηρίζεται ακριβώς από την κυριαρχία του χιούμορ ως στοιχείου που μπορεί να εξυπηρετήσει τη διδασκαλία, τον προβληματισμό, τη διόρθωση ελαττωμάτων, μια εναλλακτική πρόταση για την υιοθέτηση συμπεριφορών. Δεν στόχευε στον ηθικό φρονηματισμό, με τον τρόπο που το είχαν επιδιώξει παλαιότεροι ομότεχνοί του, αφού ο έμμεσος διδακτισμός του ήταν αποτέλεσμα μιας ανάγκης του για την επικράτηση του καλού και του δίκαιου. Ο «Παπαγάλος» μπορεί να χαρακτηριστεί ως η επιτομή των χιουμοριστικών ποιημάτων της συλλογής *Τα Χελιδόνια*, αφού συγκεντρώνει το πλήθος των υφολογικών χαρακτηριστικών του ποιητή με κυριότερο αυτό της πρόκλησης της ιλαρότητας του αναγνώστη μέσω του χιούμορ. Ως εξαιρετικός χρήστης της γλώσσας και γνώστης της παιδικής ψυχολογίας μίλησε στην παιδική ψυχή, επιστρατεύοντας το χιουμοριστικό λόγο, για να την ξεκλειδώσει. Απώτερος στόχος του ήταν να εκθέσει δύσκολες συμπεριφορές, όπως του πουλιού, χωρίς να προκαλέσει αναστάτωση στον αναγνώστη του. Ακόμη και σήμερα οι στίχοι του Ζαχαρία Παπαντωνίου εξακολουθούν να έχουν την ίδια αμείωτη δύναμη "να διδάσκουν" χωρίς να διδάσκουν και να προκαλούν ευχαρίστηση. Δικαιωματικά, λοιπόν, το ποιητικό του έργο για παιδιά θεωρείται ως τις μέρες μας πρότυπο.

### **Βιβλιογραφικές Αναφορές**

#### **Πρωτογενείς Πηγές**



- Βιζυηνός, Γ. Μ. (2003). *Τα Ποιήματα*. Τόμ. Β'. Επιμ. Έ. Κουτριάνου. Αθήνα: Νεοελληνική Βιβλιοθήκη-Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Παπαντωνίου, Ζ. (1920). *Τα Χελιδόνια: Ποιήματα για Παιδιά*. Αθήνα: Βιβλιοθήκη Εκπαιδευτικού Ομίλου.
- Καβάφης, Κ. Π. (1963). *Τα Ποιήματα*, Τ. Β' 1919-1933. Επιμ. Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Ίκαρος.

### Δευτερογενείς Πηγές

- Abrams, M. (<sup>10</sup>2017). *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Δεληβοριά & Χατζηιωαννίδου (μτφ). Αθήνα: Πατάκη.
- Κανατσούλη, Μ. (1993). *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου: Το αστείο στην παιδική λογοτεχνία*. Αθήνα: Έκφραση.
- Κανατσούλη, Μ. (2018). *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας σχολικής και προσχολικής ηλικίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κιτσάκη, Μ. (2020). *Μεταξύ σοβαρού και αστείου. Σύγχρονα κοινωνικά θέματα, χιούμορ, σε έργα ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας (2012-2019): Αφήγηση και εικονογράφηση*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα.
- Κοντολέων, Μ. (1990). Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου και οι Σύγχρονοί του. *Διαδρομές*, 20, σσ. 251-257.
- Μαστροθανάσης, Κ. & Καπλάνη, Π. (2006). *Το χιούμορ στα παιδικά εικονογραφημένα βιβλία*. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.
- Μπενέκος, Α. (1972). *Ζαχαρίας Παπαντωνίου Ένας σταθμός στα παιδικά γράμματα*. Αθήνα: Δίπτυχο.
- Μπενέκος, Α. (2000). *Τομές στην εξέλιξη της παιδικής μας λογοτεχνίας Η περίπτωση του Ζαχαρία Παπαντωνίου*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Παπαβασιλείου, Ι. (2000). *Τάσεις της παιδικής λογοτεχνίας κατά την περίοδο 1900-1920: Οι κυριότεροι εκπρόσωποι στο χώρο της ποίησης*. Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Ραφαηλίδης, Β. (1985). Η γέννηση του χιούμορ από το πνεύμα του αστείου. *Διαβάζω*, τεύχ. 124, σσ. 16-19.
- Σακελλαρίου, Χ. (2009). *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας: Ελληνική και Παγκόσμια Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας Με Στοιχεία Θεωρίας*. Αθήνα: Νόηση.
- Σταφυλάς, Μ. (χ.χ.). *Ζαχαρίας Παπαντωνίου - Τα θεία δώρα των εμπνεύσεών του*. Αθήνα: Έκδοση Τοπικής Ένωσης Δήμων και Κοινοτήτων Ευρυτανίας.
- Τεγόπουλος-Φυτράκης, (1993). Στο Μ. Μανδάλια (Διευθ. Συντ.) *Ελληνικό Λεξικό Ορθογραφικό, Ερμηνευτικό, Ετυμολογικό, Συνωνύμων, Αντιθέτων, Κύριων Ονομάτων*. Αθήνα: Αρμονία Α.Ε.
- Τσιλιμένη, Τ., Γραϊκος, Ν., Καίσαρης, Λ., Καπλάνογλου, Μ. (2019). *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων: Το δελφίνι, Α' και Β' Δημοτικού*. Αθήνα: Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος».
- Χουρμούζιος, Αιμ. (1940). Το ύφος του Παπαντωνίου. *Νέα Εστία*, 319, σσ. 439-446.
- Χωρεάνθη, Κ (1992). Τα επιστρεφόμενα θεία δώρα ενός ταπεινού. *Διαβάζω*, 285, σσ. 71-77.





## **Από την προσωπική μαρτυρία στο παιδικό βιβλίο γνώσεων: Οι δικοί μου άνθρωποι της Μαρίζας Ντεκάστρο**

Γεωργία Καραντώνα  
Υποψ. Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Θεσσαλίας  
[gkarantona@gmail.com](mailto:gkarantona@gmail.com)

*Όλοι ήξεραν αλλά κανείς δεν μιλούσε.*

Τα τελευταία χρόνια η παιδική και εφηβική λογοτεχνία για το Ολοκαύτωμα στη χώρα μας έχει εμπλουτιστεί σημαντικά με έργα τόσο Ελλήνων δημιουργών όσο και μεταφρασμένα. Το 2017 κυκλοφορεί το εικονοβιβλίο *Τα Κίτρινα Καπέλα* της Κέλλυ Ματαθία-Κόβο, ενώ ακολουθούν η *Ζάζα* της Αργυρώς Πιπίνη, σε εικονογράφηση Πέτρου Μπουλούμπαση και το *Από μακριά* της Αγγελικής Δαρλάση σε εικονογράφηση Βασίλη Κουτσογιάννη που πραγματεύεται το ξεχασμένο Ολοκαύτωμα των Ρομά. Τον κατάλογο των εικονοβιβλίων συμπληρώνει η έκδοση *Οι δικοί μου άνθρωποι* (2022) της παιδαγωγού, συγγραφέα, μεταφράστριας, και βιβλιοκριτικού Μαρίζας Ντεκάστρο σε εικονογράφηση Χαράς Μαραντίδου που κυκλοφορεί από τις Εκδόσεις Καλειδοσκόπιο. Συνιστά την πρώτη ελληνική έκδοση που κατατάσσεται στα εικονογραφημένα αφηγηματικά βιβλία γνώσεων<sup>1</sup> και πραγματεύεται το ιστορικό γεγονός του Ολοκαυτώματος των Ελλήνων Εβραίων.

Τα σύγχρονα βιβλία γνώσεων έχουν κατακτήσει σημαντική θέση στις προτιμήσεις των αναγνωστών χάρη στα χαρακτηριστικά<sup>2</sup> τους που αφορούν είτε στο στυλ της έκδοσης είτε στον τρόπο συνδυασμού του κειμενικού με τον εικονογραφικό κώδικα, ώστε να εξαχθεί νόημα είτε στην ιστορική ακρίβεια. Πριν από την ανάγνωση του βιβλίου, όπως συμβαίνει με κάθε εικονοβιβλίο, οι μικροί αναγνώστες έλκονται από το εξώφυλλο, το ύφος της έκδοσης, την ποιότητα του χαρτιού, τον τίτλο.

Ξεκινώντας από τον τίτλο *Οι δικοί μου άνθρωποι*, το βιβλίο δεν παραπέμπει άμεσα σε ένα βιβλίο γνώσεων. Η εικόνα του εξωφύλλου αποκαλύπτει πως πρόκειται για την ιστορία μιας τετραμελούς οικογένειας που, πιθανότατα, φέρει μια ηχηρή σιωπή, καλά φυλαγμένη στο μπαούλο του σπιτιού. Το ενιαίο φόντο εξωφύλλου και οπισθοφύλλου δείχνει πως η ιστορία διαδραματίζεται σε ένα ορεινό χωριό της Ελλάδας με τα αντίστοιχα

<sup>1</sup> Παπαδάτος, Σ. Γ., & Παπαδόπουλος, Γ. (Επιμ.). (2017). *Το Παιδικό Βιβλίο Γνώσεων*. Αθήνα: Παπαδόπουλος.

<sup>2</sup> Gill, S. R. (2009). What teachers need to know about the “new” nonfiction. *The reading teacher*, 63(4), 260-267.



σπίτια με κεραμιδοσκεπές και το εκκλησάκι να το τεκμηριώνουν. Πράγματι, πρόκειται για την ιστορία διάσωσης της κυνηγημένης εβραϊκής οικογένειας Καμχή, η οποία σώθηκε χάρη στη βοήθεια του ΕΑΜ που τους φυγάδευσε στο ορεινό χωριό της Κορινθίας, Μάτσани, το σημερινό Κρουονέρι και τους κατοίκους του χωριού 'που δεν ήταν προδότες'. Με τον τίτλο η συγγραφέας αποτίει φόρο τιμής στους ανθρώπους που συνέβαλαν στη σωτηρία τους και δεν τους κατέδωσαν στις κατοχικές αρχές.

Στην αφήγηση της Ντεκάστρο, συγγραφέας και αφηγητής φαινομενικά ταυτίζονται, στην πραγματικότητα, όμως, ο αναγνώστης διαβάζει την ιστορία της ξαδέρφης της συγγραφέα, της Κούλας, η οποία της είχε διηγηθεί την ιστορία της διάσωσής της κατά την περίοδο της Κατοχής. Μια αφήγηση-μαρτυρία που τεκμηριώνει ότι το βιβλίο διαθέτει ακόμα ένα χαρακτηριστικό των βιβλίων γνώσεων, αυτό της έμφασης στην ιστορική ακρίβεια. Η συγγραφέας μάλιστα στο πρώτο σαλόνι του βιβλίου, ένα διπλό εισαγωγικό-ενημερωτικό σαλόνι, τονίζει 'ότι τίποτα δεν είναι πλασμένο από τη φαντασία' της, ενώ καταθέτει και τον τρόπο που αυτή η ιστορία διασώθηκε: μέσω της διήγησης-μαρτυρίας. Δίπλα στο σημείωμα, η απεικόνιση της αυθεντικής φωτογραφίας της οικογένειας της ιστορίας το επιβεβαιώνει.

Είναι εντυπωσιακά ενδιαφέρον ότι, αφηγηματικά, η ιστορία αρχίζει και κλείνει στα γνωστά 'αυτάκια' του βιβλίου 'Μέναμε στην Αθήνα...', 'Εκεί φτιάξαμε τη ζωή μας...' και όχι στο πρώτο σαλόνι ή στη σελίδα των τίτλων. Τα λευκά αφηγηματικά πλαίσια με το έντονο μαύρο περίγραμμα που διατηρούνται από την αρχή έως το τέλος του βιβλίου προσδίδουν έναν αντικειμενικό και ακριβή χαρακτήρα στην ιστορία, ενώ η έντονη γραμματοσειρά τονίζει εμφατικά συγκεκριμένα σημεία-σταθμούς της αφήγησης: τον τόπο διαμονής της οικογένειας, όταν ξέσπασε ο πόλεμος, το αγαπημένο παιχνίδι των παιδιών, την εισβολή των Γερμανών στην Αθήνα, τον φόβο για τον κατακτητή, την αλλαγή ταυτοτήτων για προφύλαξη, τη μεταφορά στο χωριό Μάτσани, τις μεμονωμένες αντισιμυτικές αντιδράσεις των συγχωριανών, την καθημερινή ζωή και τα παιχνίδια στο χωριό, τη λήξη του πολέμου και την άφιξη στο Ισραήλ.

Η ιστορική ακρίβεια πιστοποιείται και από τη συμπερίληψη-αντιγραφή φωτογραφιών-ντοκουμέντων, εμβληματικών εικόνων που στο συλλογικό ασυνείδητο έχουν ταυτιστεί με την Κατοχή, το Ολοκαύτωμα, την Αντίσταση, όπως οι Εβραίοι δίπλα στα βαγόνια τρένων έτοιμοι για επιβίβαση με προορισμό τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, εργασίας και εξόντωσης ή τα μέλη της υποδειγματικής ομάδας-διμοιρίας της Πας Μεραρχίας του ΕΛΑΣ στην Πάρνηθα. Γνωστή είναι, εξάλλου, η δράση και της αντιστασιακής οργάνωσης ΕΑΜ<sup>3</sup> για τη διάσωση των Ελλήνων Εβραίων με το οργανωμένο σχέδιο μετεγκατάστασή τους σε χριστιανικά σπίτια στα ορεινά. Η ασπρόμαυρη εικονογράφηση της Χαράς Μαραντίδου με τις λιγιστές κόκκινες, κίτρινες και πράσινες πινελιές αναπαριστά μοναδικά- όχι μόνο την ατμόσφαιρα της εποχής, αλλά εντείνει σταδιακά τη δραματικότητα της αφήγησης χωρίς υπερβολές.

<sup>3</sup> Χανδρινός, Ι. (2016). "Οι Δικαίοι του Αντιφασισμού". Το ΕΑΜ και οι προσπάθειες διάσωσης των Ελλήνων Εβραίων, 1943-1944. Στο: Α. Μαχαιρά, Λ. Παπαστεφανάκη (επιμ.), *Εβραϊκές κοινότητες ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, 15ος-20ος αιώνες*. Ιωάννινα: Ισνάφι. σσ. 282-294.



Αυτόνομα έργα τέχνης τα σαλόνια της Χαράς Μαραντίδου, που συν-διηγούνται την ιστορία άλλοτε συμπληρώνοντας πιστά το κείμενο άλλοτε χαράσσοντας μια άλλη οπτική, προσθέτοντας στοιχεία στον αφηγηματικό ιστό. Επί παραδείγματι, όταν το κείμενο λέει 'έβλεπα τη φωτιά από το παράθυρο', στην κόρη του ματιού του κοριτσιού απεικονίζεται ο Ναζί στρατιώτης, καταγγέλοντας τον ένοχο δράστη του εμπρησμού.

Η διακειμενικότητα στην εικονογράφηση ως στοιχείο που παραπέμπει αυτόματα σε ένα άλλο έργο είναι ιδιαίτερα αισθητή. Οι ζωγραφιές μοιάζουν με χαρακτηριστικά της Βάσως Κατράκη, η μικρή εβραιοπούλα με το κόκκινο φουστανάκι θυμίζει τη *Λίστα του Σίντλερ*, ενώ η γερμανική λέξη *Verboten*, δηλαδή απαγορεύεται, το εικονοβιβλίο *Έρικα*.

Η τρομακτική εικόνα του δωσίλογου με τη μαύρη κουκούλα στο κεφάλι για να καλύπτονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου και τον δείκτη της παλάμης του χεριού του να υποδεικνύει την οικία της οικογένειας του εξωφύλλου, στηλιτεύει τη στάση όσων κατήγγειλλαν τους Εβραίους συμπολίτες τους, εγείροντας ερωτήματα για τη δράση τους, τις συνέπειές της, το μερίδιο ευθύνης τους στην εκτόπιση, τον διωγμό, την εξόντωση.

Ο αναγνώστης πέρα από την ενημέρωση για τις προσπάθειες διάσωσης και βοήθειας των Ελλήνων Εβραίων από οικογένειες χριστιανών, αποκτά ιστορικές πληροφορίες για τη σφαγή του Διστόμου το 1944, τον εμφύλιο πόλεμο, τη δράση, συμβολή του ΕΑΜ στην εθνική αντίσταση, αλλά και το πλοίο *Empire Petrol* που από τον Πειραιά σάλπαρε για την Παλαιστίνη το 1945. Οι μικροί αναγνώστες έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν τα στάδια της εκτόπισης, τα σύμβολα του Ολοκαυτώματος, όπως το εβραϊκό άστρο ή τις πύλες του Άουσβιτς, να δουν την αίθουσα ονομάτων (*Hall of Names*) του *Yad Vashem*, του Διεθνούς Κέντρου Μνήμης του Ολοκαυτώματος στο Ισραήλ και να ενημερωθούν για τους Δικαίους των Εθνών, μη Εβραίους πολίτες που κατά τη διάρκεια του Ολοκαυτώματος ρίσκαραν τη ζωή τους, για να σώσουν τους Εβραίους συμπολίτες τους.

Τα βιογραφικά σημειώματα, το φωτογραφικό υλικό, τα πρόσθετα ιστορικά στοιχεία και οι σημειώσεις, η βιβλιογραφία για τις πηγές που παρέχονται στο τέλος του βιβλίου αποδεικνύουν την εις βάθος και εκτενή μελέτη της ιστορικής περιόδου και των ιστορικών αρχείων από τη συγγραφέα, κατατάσσοντας το βιβλίο ξεκάθαρα σε ένα βιβλίο γνώσεων. Συνοδευτικές λεζάντες στις φωτο με αναφορές στον τόπο, τη γιορτή (*Χανουκά*) και την ημερομηνία επικυρώνουν την ιστορική ακρίβεια. Ίσως το μόνο που λείπει από το βιβλίο είναι οι προτάσεις ανάγνωσης και άλλων βιβλίων για το Ολοκαύτωμα στα ελληνικά ή τα αγγλικά.

Σε αυτό το βιβλίο γνώσεων, η ιστορική γνώση δεν υπολείπεται συναισθήματος, δραματικότητας, ενσυναίσθησης. Αντίθετα, παραθέματα (*sidebars*) από μαρτυρίες ανθρώπων που συνέβαλαν στη διάσωση εντείνουν τη δραματικότητα της αφήγησης, επεξηγούν και επιτονίζουν τη σημασία του ανθρώπινου παράγοντα και της αλληλοβοήθειας σε *σκοτεινούς καιρούς*,<sup>4</sup> συμβάλλοντας στην καλύτερη πρόσληψη της ιστορίας από τους αναγνώστες. Η αλλαγή γραμματοσειράς επιλέγεται από την

---

<sup>4</sup> Η φράση είναι από το ποίημα *Σε σκοτεινούς καιρούς*, του Μπέρτολτ Μπρεχτ.



εικονογράφο για να διαχωρίσει το αυστηρό πλαίσιο αφήγησης από τις μαρτυρίες-καταθέσεις.

Δεν απουσιάζει μια νοσταλγική διάθεση<sup>5</sup> για το παρελθόν, αφού η επιζήσασα Κούλα, έχοντας φτιάξει τη ζωή της στο νεοσύστατο Ισραήλ, επιστρέφει σε ηλικία 80 ετών στο Μάτσани με τα παιδιά και τα εγγόνια της, για να δει το σπίτι που διέμεναν με πλαστές ταυτότητες, 'τον καμένο αχυρώνα', να 'μιλήσει ελληνικά, τη γλώσσα της παιδικής της ηλικίας', να δει τους 'καλούς ανθρώπους που τους βοήθησαν', 'που κινδύνευσαν για να τους κρύψουν', που 'είναι το δώρο που τους έκανε ο πόλεμος'.

Επεξηγηματικό, αφηγηματικό, άψογα οργανωμένο, ελκυστικό στον μικρό αναγνώστη, το βιβλίο υπερπηδά τους σκοπέλους της αναπαράστασης 'δύσκολων' σκηνών εστιάζοντας σε μια ιστορία διάσωσης με θετικό, ανθρώπινο πρόσημο. Το αξιόλογο βιβλίο *Οι δικοί μου άνθρωποι* της Μαρίζας Ντεκάστρο μπορεί να αποτελέσει ένα *sine qua non*, αυτόνομο εγχειρίδιο για τη διδασκαλία του Ολοκαυτώματος στις τάξεις του δημοτικού ή μια συμπληρωματική ιστορική πηγή για τις μεγαλύτερες τάξεις. Σε κάθε περίπτωση, συνιστά βιβλίο-σταθμό για τη μετουσίωση μιας προσωπικής μαρτυρίας σε βιβλίο γνώσης για το Ολοκαύτωμα.

---

<sup>5</sup> Tsilimeni, T., Karantona, G., & Charakopoulos, Ch. (2022). Nostalgic remembrance in holocaust graphic narratives. *People on the Move and Nostalgia in Historical Picturebooks*. International Conference, Agios Nikolaos, Crete, Greece, 24-25 Sept.

**KEIMENA**, ηλεκτρονικό περιοδικό Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας – Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Εργαστήριο Λόγου και Πολιτισμού, Αργοναυτών και Φιλελλήνων, 38221, Βόλος.

**ISSN : 1790-1782**