

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe:
Πρόταση για Δραματοποίηση της Απόδοσης του Ποιήματος
του Edgar Allan Poe *Το Κοράκι* από τον Ά. Μπιτσώρη
και Σκηνοθεσία Θεατρικής Παράστασης

Θεοδώρα Γεωργιάδου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Έλενα Τιμπλαλέξη

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Ξορκίζοντας το Κοράκι:

Πρόταση για Δραματοποίηση της Απόδοσης του Ποιήματος
του Edgar Allan Poe *Το Κοράκι* από τον Ά. Μπιτσώρη
και Σκηνοθεσία Θεατρικής Παράστασης

Θεοδώρα Γεωργιάδου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Έλενα Τιμπλαλέξη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2016

Περίληψη

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επιδιώκεται η διερεύνηση της σύστασης της σκηνικής απόδοσης ενός ποιήματος, καθώς και των παραμέτρων αυτής, με σκοπό την αποσαφήνιση της διασκευής και της επί σκηνής πράξης. Συγκεκριμένα, επιχειρείται η επιστημονική προσέγγιση της διαδικασίας της δραματοποίησης, καθώς και η σύνθεση μιας νέας σκηνοθετικής πρότασης του ποιήματος *Το Κοράκι* του Poe σε απόδοση Μπιτσώρη, που φέρει τον τίτλο *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*. Αρχικά, επιχειρείται η θεωρητική τεκμηρίωση της σχέσης δυο «παραδοσιακών» μορφών τέχνης, που είναι το θέατρο και η ποίηση. Καθώς η σημερινή εποχή χαρακτηρίζεται από τη συνεχή μεταμόρφωση της μυθοπλασίας από μια καλλιτεχνική ή μεσική μορφή σε κάποια άλλη, κρίθηκε αναγκαίο να αποσαφηνιστούν οι έννοιες της διαμεσικότητας, της διασκευής και της δραματοποίησης. Στη συνέχεια, ερευνάται η ζωή, το έργο και η εποχή του Poe. Παράλληλα, επιδιώκεται μια ψυχολογική προσέγγιση της προσωπικότητας του ποιητή. Αναλύεται με όρους γενικούς *Το Κοράκι* του Poe, και συζητείται σε συνάρτηση με δύο προσεγγίσεις, την αφηγηματική τυπολογία του Genette και την προσέγγιση του ίδιου του Poe, όπως ο ίδιος την καθορίζει στο δοκίμιό του *Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης*. Επιπλέον, αναφορά γίνεται στην τύχη του ποιήματος *Το Κοράκι* στο θεατρικό χώρο και αναλύεται, αναστοχαστικά, τόσο η δραματοποίηση όσο και η σκηνοθετική προσέγγιση της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*. Συγκεκριμένα, εξετάζεται η διαδρομή από την ιδέα στη σκηνική πράξη, η διαδικασία της δραματοποίησης, ο κοινωνικός χαρακτήρας και οι περιορισμοί της παράστασης της Δημοτικής Θεατρικής Ομάδας Κορδελιού-Ευόσμου. Επιπρόσθετα, αναλύονται το διαδικαστικό μέρος της δραματοποίησης, η σκηνοθετική προσέγγιση, καθώς και οι επιμέρους αισθητικές επιλογές, που αφορούν στα σκηνικά, τα κοστούμια, τον φωτισμό, τη μουσική, την κίνηση-χορογραφία, τις υποκριτικές μεθόδους και το ύφος της παράστασης. Επιπλέον, συζητείται με όρους της αφηγηματικής τυπολογίας του Genette και των τριών αναλυτικών κατηγοριών της αφηγηματικής φωνής, του τρόπου και του χρόνου το δραματουργικό πλαίσιο της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*.

Summary

The current postgraduate dissertation focuses upon the theatrical staging Poe's poem *The Raven* by the theatre group of the Municipality Kordeliou-Evosmou (Thessaloniki), based upon Bitsoris' translation and the parameters shaping it, with the aim of clarifying the processes of adaptation and consequent theatre practice. Specifically, a scientific approach towards the theatrical adaptation and the innovative direction of Poe's poem *The Raven*, as translated in Greek by Bitsoris under the title *Dispelling Edgar Allan Poe's the Raven* is attempted. First of all, the historical and theoretical relationship between Theatre and Poetry is discussed. Since fiction constantly changes platform of expression from one art form or medium to another, the concepts of intermediality/transmediality, adaptation in general and adaptation for the stage in particular are clarified. Furthermore, the postgraduate dissertation refers to a certain detail to the life, work, times and psychological profile and background of Poe. *The Raven*, probably Poe's most famous poem, is analysed and discussed in relation to two approaches, Genette's typology of narrative and Poe's own poetical approach as outlined in his essay *The Philosophy of Composition*. In addition, the fate of Poe's poem on the theatre stage is traced. Then, the process of adaptation and theatre direction of the performance *Dispelling Edgar Allan Poe's the Raven* is analysed retrospectively. The steps taken from the initial concept to the actual staging of the adaptation as well as the social, community character of the performance by the theatre group of the Municipality Kordeliou-Evosmou (Thessaloniki) are thoroughly examined, along with the specific aesthetic choices made in terms of scenography, costumes, lighting design, music, choreography, acting methods and the overall style of the performance. The dramaturgical framework of the performance is discussed in relation to Genette's typology of narrative and the three analytical categories of narrative voice, mode and time.

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους αυτούς τους ανθρώπους που στήριξαν την προσπάθειά μου.

Ευχαριστώ την καθηγήτρια Δρ. Αύρα Σιδηροπούλου για την ενθαρρυντική καθοδήγησή της στην επιλογή του θέματος της παρούσας διατριβής.

Ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτρια Δρ. Έλενα Τιμπλαλέξη για την ενθάρρυνση, την έμπνευση και την εμπιστοσύνη που μοιράστηκε μαζί μου. Με την καθοδήγησή της, ήταν χαρά και τύχη να ξεκινήσω και να ολοκληρώσω τη μελέτη αυτή.

Ευχαριστώ την οικογένειά μου και ιδιαίτερα το σύζυγό μου Κώστα Λαχουσίδη για την κατανόηση και αμέριστη συμπαράσταση. Ευχαριστώ τα παιδιά μου Σάββα και Τάνια για την τεχνική βοήθεια και το ενδιαφέρον τους.

Ευχαριστώ τον Άρη Μπιτσώρη για την εμπιστοσύνη και την εμπύχωσή.

Ευχαριστώ τις φίλες μου Γιώτα Αθανασίου και Νατάσα Μελικίδου για τη βοήθεια και συμπαράσταση.

Ευχαριστώ τον Χρήστο Μαρτίνη για την πολύτιμη βοήθειά του ως προς την κατανόηση της αφηγηματικής τυπολογίας του Genette.

Ευχαριστώ τη Φούλη Κουτρολύκου για την άμεση ανταπόκριση και βοήθεια ως προς την έρευνα και συγκέντρωση του βιβλιογραφικού υλικού για την εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Ευχαριστώ τη χορογράφο Ραχήλ Θεοφάνους για τη δημιουργική συνεργασία.

Ευχαριστώ όλους τους συντελεστές και τους ηθοποιούς της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* για το όμορφο ταξίδι που μοιράστηκαν μαζί μου.

Στον πατέρα μου...

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1-2
1 Ποίηση και Θέατρο.....	3-13
1.1 Ο Δραματικός Λόγος ως Ποιητικός.....	6-9
1.2 Η Ποίηση στο Θέατρο.....	9-13
2 Διαμεσικότητα, Διασκευή και Δραματοποίηση: προς μια Εννοιολογική Αποσαφήνιση.....	14-26
2.1 Διαμεσικότητα.....	15-15
2.2 Διασκευή.....	15-21
2.3 Δραματοποίηση	21-26
3 Η Ζωή, το Έργο και η Εποχή του Edgar Allan Poe.....	27-34
3.1 Η Ζωή και το Έργο του Poe	27-31
3.1.1 Προς μια Ψυχολογική Προσέγγιση της Προσωπικότητας του Poe.....	31-32
3.2 Στοιχεία της Ποιητικής του Poe.....	32-33
3.3 Ο Poe και τα Λογοτεχνικά Ρεύματα της εποχής.....	33-34
4 Ανάλυση του Ποιήματος του Poe <i>Το Κοράκι</i>: Προσεγγίσεις.....	35-48
4.1 Ανάλυση του Ποιήματος <i>το Κοράκι</i>	35-37
4.2 <i>Το Κοράκι</i> : Δύο Προσεγγίσεις	38-38
4.2.1 Η Αφηγηματική Τυπολογία του Genette.....	38-43
4.2.2 Η Προσέγγιση του Poe στη Φιλοσοφία της Σύνθεσης.....	43-48
5 <i>Το Κοράκι</i> στη Θεατρική Σκηνή και η Παράσταση <i>Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe</i>	49-66
5.1 Η Παρουσία του Ποιήματος <i>το Κοράκι</i> στη Θεατρική Σκηνή: Ενδεικτικές Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις.....	49-51
5.2 Η Παράσταση <i>Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe</i> : από την Ιδέα στη Σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου Κορδελιού-Ευόσμου.....	51-54
5.2.1 Γενικό Τοπίο και Ιστορικό της Θεατρικής Ομάδας του Δήμου Κορδελιού-Ευόσμου.....	54-55
5.3. Ανάλυση του Εννοιολογικού και Αισθητικού Πλαισίου της Παράστασης.....	56-56
5.3.1 Εισαγωγή στο Εννοιολογικό Πλαίσιο της Παράστασης.....	56-57
5.3.2 Δραματουργική Προσέγγιση (Δραματοποίηση).....	58-60
5.3.3 Σκηνοθετική Προσέγγιση.....	60-63
5.3.4 Κίνηση-Χορογραφία.....	63-64
5.3.5 Ερμηνεία Ηθοποιών – Υποκριτική.....	64-64
5.3.6 Μουσική.....	64-65
5.3.7 Σκηνογραφία – Κοστούμια – Φωτισμός.....	65-66
5.4 Πρόσληψη της Παράστασης από το Κοινό.....	66-66
Επίλογος.....	67-68
Παραρτήματα	
A Υλικό από την παράσταση <i>Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe</i>	69-74
B Αναλυτικές Κατηγορίες κατά Genette στο Ποίημα του Poe, την Απόδοση και τη Δραματοποίηση.....	75-75
Γ <i>Ξορκίζοντας Το Κοράκι του Edgar Allan Poe</i> σε απόδοση Άρη Μπιτσώρη	76-81

Βιβλιογραφία	82-93
Αγγλόφωνη Βιβλιογραφία.....	82-84
Ελληνική Βιβλιογραφία.....	85-90
Λοιπές Διαδικτυακές Πηγές.....	91-93

Εισαγωγή

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή διερευνά τις διαδικασίες δραματοποίησης ενός μη θεατρικού κειμένου, συγκεκριμένα ενός ποιήματος, και της ακόλουθης συγκρότησης μιας θεατρικής παράστασης, καθώς και τις παραμέτρους που τις οριοθετούν. Ειδικότερα, στόχος της είναι η επιστημονική προσέγγιση της διαδικασίας της δραματοποίησης του ποιήματος του Poe *Το Κοράκι* σε απόδοση Μπιτσώρη με τίτλο *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* και η συγκρότηση μιας νέας σκηνοθετικής πρότασης. Ανιχνεύεται, έτσι, παράλληλα με τον σχεδιασμό της σκηνοθετικής προσέγγισης, η μετουσίωση του μυθοπλαστικού πυρήνα του ποιήματος από μια μορφή τέχνης (ποίηση) σε μία άλλη (θέατρο).

Τα ερευνητικά ερωτήματα γύρω από τα οποία οργανώθηκε το σώμα της μεταπτυχιακής διατριβής άπτονται i) του τρόπου μεταφοράς του μυθοπλαστικού πυρήνα του ποιήματος του Poe στο θέατρο και της σκηνικής του απόδοσης, στην περίπτωση μιας Δημοτικής Θεατρικής Ομάδας, καθώς και ii) του εντοπισμού των παραμέτρων που πρέπει να ληφθούν υπόψη στη δραματοποίηση ενός ποιήματος και του ρόλου που αυτές διαδραματίζουν στη δραματοποίηση του συγκεκριμένου ποιήματος.

Η χρονική στιγμή στην οποία εκπονείται η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή χαρακτηρίζεται από την καθημερινή μεταμόρφωση της μυθοπλασίας από μια καλλιτεχνική ή μεσική μορφή σε κάποια άλλη. Μελετάται, ως εκ τούτου, αφενός μεν, η σχέση ποίησης και θεάτρου, αφετέρου δε αποσαφηνίζονται οι έννοιες της διαμεσικότητας, της διασκευής, και της δραματοποίησης.

Στη συνέχεια, εξετάζεται η ζωή και το έργο του Poe, τα λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής του, καθώς και το ίδιο το ποίημα του *Το Κοράκι (The Raven)*. Αρχικά το ποίημα αναλύεται μέσω μιας γενικής διαδικασίας εξέτασης της ιστορίας, της φόρμας και του περιεχομένου του. Μετέπειτα, επιχειρείται μια «εσωτερική» ανάλυση του αφηγηματικού περιεχομένου σε συνάρτηση με την αφηγηματική τυπολογία, εμπνευσμένη ως επί το πλείστον από τον Γάλλο θεωρητικό Genette¹, ο οποίος προτείνει μια ολοκληρωμένη θεωρητική και μεθοδολογική πρόταση για την πράξη της αφήγησης

¹ Καλλίνης 2005: 14-15.

και τους τρόπους εκφοράς του αφηγηματικού λόγου². Παράλληλα, συζητείται και η προσέγγιση του ίδιου του Poe, όπως αυτή οριοθετείται στο έργο του *Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης*³.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, γίνεται αναφορά στη μέχρι τώρα παρουσία/αναπαράσταση του ποιήματος *Το Κοράκι* στο θέατρο και αναλύεται τόσο η δραματοποίηση όσο και η σκηνοθετική προσέγγιση της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*. Συγκεκριμένα, εξετάζονται η διαδρομή της δραματοποίησης και της σκηνοθεσίας της εν λόγω παράστασης, από την ιδέα μέχρι την υλοποίησή της στη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου Κορδελιού-Ευόσμου, στη Θεσσαλονίκη, ο κοινωνικός χαρακτήρας της παράστασης (η συλλογικότητα, το δημιουργικό πνεύμα), αλλά και οι περιορισμοί (οικονομικοί, κοινωνικοί) της δημοτικής θεατρικής ομάδας. Στη συνέχεια, αναλύονται η διαδικασία της δραματοποίησης και η σκηνοθετική προσέγγιση, καθώς και αιτιολογούνται οι επιμέρους αισθητικές επιλογές αναφορικά με τα σκηνικά, τα κοστούμια, τους φωτισμούς, τη μουσική, την κίνηση και τις υποκριτικές μεθόδους και το ύφος. Συζητείται το δραματουργικό πλαίσιο της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*, μέσω της αφηγηματικής θεωρίας του Genette και τις τρεις αναλυτικές κατηγορίες της αφηγηματικής φωνής, του τρόπου και του χρόνου⁴.

Στον Επίλογο, γίνεται αναφορά στα συμπεράσματα που εκρέουν τόσο από την ίδια τη δραματοποίηση και σκηνοθεσία της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* (για λόγους συντομίας, ο τίτλος θα αναφέρεται εφεξής: *Ξορκίζοντας το Κοράκι*), όσο και την αναστοχαστική ανάλυσή της στο πλαίσιο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

² Μπούσια 2010: 6.

³ Poe 2009: 35-47.

⁴ Genette 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*.

Κεφάλαιο 1

Ποίηση και Θέατρο

Η ανθρωπότητα εκφράζεται ποιητικά διαχρονικά και σε όλες τις γεωγραφικές συντεταγμένες. Ήδη, στους αρχαίους πολιτισμούς, η ποίηση αναδεικνύεται σε σημαίνουσα όψη της συλλογικής ζωής⁵. Το *Έπος του Γκίλγκαμες* από τη Μεσοποταμία (ο πυρήνας του γράφτηκε λίγο πριν το 2000 π.Χ.)⁶ και τα επικά ποιήματα *Ραμαγιάνα* και *Μαχαμπαράτα* (η ποίηση στα ιερά βιβλία του ινδουισμού συναντάται περίπου από το 1500 π.Χ.) από την Ινδία αποτελούν κορυφαία παραδείγματα των καταγεγραμμένων απαρχών του ποιητικού λόγου στο χώρο της παγκόσμιας Λογοτεχνίας⁷.

Σήμερα, στη δυτική λογοτεχνία, η συνύπαρξη των ειδών της ποιητικής τέχνης (έπος, λυρική ποίηση και δράμα) θεωρείται αυτονόητη. Στην αρχαία Ελλάδα όμως, η ιστορική τους πορεία είναι διαδοχική και όχι παράλληλη⁸. Τον 8^ο π.Χ. αιώνα, η διάδοση της γραφής διασώζει τα πρώτα λογοτεχνικά κείμενα, δηλαδή τα αρχαία ελληνικά έπη. Οι μεγάλοι ποιητές της περιόδου αυτής, ο Όμηρος και ο Ησίοδος, καλλιεργούν το ηρωικό και το διδακτικό έπος αντίστοιχα. Στην Αρχαϊκή εποχή (700-508 π.Χ.), η λυρική ποίηση αποτελεί την κυρίαρχη ποιητική μορφή. Η θεματική των τραγουδιών εστιάζει στη σύγχρονη τότε ζωή, τις χαρές και τις λύπες, το μεγαλείο και την αθλιότητα. Το επικό και λυρικό ποιητικό είδος υποχωρούν σταδιακά, δίνοντας την πρωτοκαθεδρία στην πεζογραφία και τη δραματική ποίηση. Η τελευταία υιοθετεί, εκμεταλλεύεται και αναμορφώνει πλήθος στοιχείων τόσο από την επική, όσο και από τη λυρική ποίηση (κατά κύριο λόγο τη χορική)⁹. Στην εποχή των Αλεξανδρινών ή Ελληνιστικών χρόνων (423-31 π.Χ.), η ποίηση, σχεδόν στο σύνολό της, απευθύνεται σε ένα περιορισμένο λόγιο

⁵ Μαυράκης 2007: 19.

⁶ Μαυράκης 2007: 34

⁷ Μαυράκης 2007: 35-36

⁸ Snell-Ιακώβ 1981: 81. Όταν μάλιστα επέρχεται η παρακμή του έπους, λέγεται ότι αναδύεται η λυρική ποίηση, και όταν αυτή πλησιάζει στη δύση της, ότι ανατέλλει το δράμα.

⁹ Κακρίδης 2005: 104.

κοινό. Εξαίρεση αποτελεί η δραματική ποίηση, η οποία ακμάζει με την άνθιση της Νέας Κωμωδίας στις αρχές της Ελληνιστικής περιόδου. Η άκαρπη περίοδος της ελληνικής ποίησης συμπίπτει αντίστοιχα με την παρακμή της δραματικής και την μεγάλη ακμή της Ρωμαϊκής ποίησης κατά τον 1^ο π.Χ. και 1^ο μ.Χ. αιώνα. Αν και την περίοδο αυτή η επική παραγωγή υπήρξε εντυπωσιακή σε ποσότητα, η ποιότητά της θεωρείται μάλλον ανεπαρκής¹⁰. Το λυρικό είδος γνωρίζει μια κάποια άνθιση με τους ύμνους των ελληνορωμαϊκών χρόνων (31 π.Χ – 330 μ.Χ) και τα ψευδεπίγραφα Ανακρέοντεια. Στην ίδια περίοδο, εμφανίζονται οι Αισώπειοι μυθίαμβοι, έμμετρες αφηγήσεις σε απλή γλώσσα των μύθων του Αισώπου¹¹.

Τα είδη της ποιητικής τέχνης συνυπάρχουν και μετά το 330 μ.Χ., ώσπου βαθμηδόν αφομοιώνονται από τα νέα ρεύματα των καιρών¹². Η παρακμή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας επιτρέπει την παραγωγή ποιητικών έργων στις εθνικές γλώσσες. Κατά τον Μεσαίωνα, γράφονται επικά ποιήματα (π.χ. *Beowulf*¹³, *Sir Gawain and the Green Knight*¹⁴), ενώ η *Θεία Κωμωδία* του Dante θεωρείται μια από τις κορυφαίες περιπτώσεις λογοτεχνικής έκφρασης του Μεσαίωνα¹⁵. Παράλληλα, ανθίζει η παράδοση των τροβαδούρων και η μπαλάντα, ενώ το λυρικό στοιχείο εμπλουτίζεται με πολυκύμαντα αφηγηματικά και δραματικά στοιχεία¹⁶. Το δράμα, από την άλλη μεριά, γνωρίζει αξιοσημείωτη άνθιση κατά την Αναγέννηση¹⁷ (Χρυσός Αιώνας Ισπανίας, Βρετανία), το Μπαρόκ και τον Κλασικισμό¹⁸ (Λόπε ντε Βέγκα, Μολιέρος, Ρακίνας). Το κίνημα «Θύελλα και Ορμή» (*Sturm und Drang*) με πρωτεργάτες τους Γερμανούς Goethe και Schiller, πηγάζει από την εποχή του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού¹⁹, όπου κυρίαρχο στοιχείο αποτελεί ο ορθός λόγος και η παρατήρηση. Με την τυπογραφία και τη συνεπακόλουθη πνευματική εξέλιξη των αναγνωστών, επέρχεται ο διαχωρισμός της ποίησης από τη

¹⁰ Κακρίδης 2005: 244-246.

¹¹ Κακρίδης 2005: 244-246. (Πρόκειται για μια συλλογή από εξήντα λιανοτράγουδα, όπου ο ποιητής Ανακρέων εγκωμιάζει τις χαρές της ζωής.)

¹² Κακρίδης 2005: 295.

¹³ <http://www.bl.uk/collection-items/beowulf>

¹⁴ <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/weston-sir-gawain-and-the-green-knight>

¹⁵ Μαυράκης 2007: 64.

¹⁶ <http://www.archive.gr/news.php?readmore=169>

¹⁷ <http://eposhmeioseis.blogspot.gr/2015/08/21.html> (Κεφ.3^ο)

¹⁸ <http://eposhmeioseis.blogspot.gr/2015/08/21.html> (Κεφ.4^ο)

¹⁹ <http://vouliakis.gr>

[/ %CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%83%CE%B9%CE%B5%CF%8D%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/155-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%86%CF%89%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82](http://www.vouliakis.gr/%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%83%CE%B9%CE%B5%CF%8D%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/155-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%86%CF%89%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82)

μουσική, το τραγούδι από τον χορό. Ο ρομαντισμός αντιτάσσεται στο ορθολογιστικό πνεύμα, τον επιστημονικό λόγο και τον εμπειρισμό του Διαφωτισμού²⁰. Η ποίηση, από τον ρομαντισμό και στο εξής, συμπνέει με τα ρεύματα των καιρών: διαμορφώνεται έτσι σε ποίηση συμβολική, σουρρεαλιστική ή υπερρεαλιστική, ντανταϊστική, μοντέρνα και μετα-συμβολιστική²¹.

Σταθμό στη σχέση ποίησης και θεάτρου αποτελεί η *Ποιητική* του Αριστοτέλη, η πρώτη ολοκληρωμένη θεωρητική προσέγγιση που διασώζεται και η οποία εκθέτει τις αρχές που καθοδηγούν την πράξη της ποιητικής σύνθεσης²². Το έπος, η τραγωδία, η κωμωδία και η ποίηση των διθυράμβων θεωρούνται όλες τους μιμήσεις²³. Για τον φιλόσοφο, η σύνθεση της υπόθεσης, καθώς και τα ποσοτικά και ποιοτικά μέρη, αποτελούν τα θεμέλια ενός καλού ποιητικού έργου. Η ανάλυση του Αριστοτέλη περί δραματικής ποίησης και ειδικότερα τραγωδίας αποτελεί διαχρονικά οδηγό για τους μελετητές ποίησης και θεάτρου, καθώς σε αυτή όχι μόνο καταγράφονται τα κατά ποσόν και κατά ποιόν στοιχεία της τραγωδίας, αλλά παρέχεται και ο αξεπέραστος ορισμός της²⁴.

Γραμματολογικά, ο όρος «δράμα» διαφοροποιείται από τον όρο «θέατρο» ως προς τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Ως λογοτεχνικό κείμενο, το δράμα έχει πρωτεύον και κυριαρχικό υλικό την «γλώσσα» ενώ το θέατρο, ως δρώμενο, την «παράσταση»²⁵. Ο όρος «θέατρο» είναι πολυδιάστατος και πιο ευρύς, καθώς περιλαμβάνει μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, στις οποίες το γλωσσικό κείμενο δύναται είτε να απουσιάζει εντελώς (παντομιμική τέχνη), είτε να κατέχει συλλειτουργικό ρόλο (όπερα)²⁶. Ο διαχωρισμός της έννοιας του θεάτρου ως παραστασιακού γεγονότος από την έννοια του δραματικού κειμένου ως λογοτεχνικού είδους καθίσταται σαφής, ιδωμένος σε συνάρτηση με τη χρονικότητα. Ενώ η λογοτεχνία, και, κατά προέκταση, το δράμα, ανήκει στις τέχνες που βασίζονται σε «μια διαδοχή στον χρόνο», το θέατρο πραγματώνεται «ταυτόχρονα στον χώρο και στον χρόνο»²⁷.

²⁰ Μαυράκης 2007: 80.

²¹ Βαγενάς 1994: 3-11.

²² Αριστοτέλης, 1982: 25.

²³ Αριστοτέλης, 1982: 199. Η λέξη «μίμηση» για τον Αριστοτέλη παραπέμπει στην αναπαράσταση, η οποία με τα οικεία μέσα της κάθε τέχνης οδηγεί στην αυθυπαξία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

²⁴ Λιγνάδης, 1990: 111.

²⁵ Βελουδής, 2008: 151.

²⁶ Βελουδής, 2008: 151.

²⁷ Βελουδής, 2008: 151- 152.

1. 1 Ο Δραματικός Λόγος ως Ποιητικός

Ο δραματικός λόγος, ως αναπόσπαστο μέρος του λογοτεχνικού σώματος, αποτελεί πρωτίστως λογοτεχνικό κείμενο, που, αφ' ενός αποκλίνει από τις λεκτικές εκδηλώσεις του καθημερινού λόγου, αφ' ετέρου καταρτίζει έναν «μυθοπλαστικό λόγο» έναν λόγο δηλαδή που δεν σχετίζεται με μια «πραγματική» πραγματικότητα αλλά με μια φανταστική²⁸.

Η δυνατότητα ανάγνωσης κάθε δραματικού κειμένου ως λογοτεχνικού έργου, δίχως τη σκηνική του απόδοση ως προϋπόθεση, δε φαίνεται να αποκλείεται²⁹. Ο κλάδος της γραμματολογίας διεκδικεί το δραματικό κείμενο, δομώντας την επιχειρηματολογία του γύρω από τα «*αναγνωστικά δράματα*», τα οποία έχουν ως αποστολή τους, σύμφωνα με τη δήλωση των ίδιων των συγγραφέων τους, την ανάγνωσή τους ως λογοτεχνικά έργα³⁰. Τα κείμενα αυτά, αντλώντας την καταγωγή τους και από τον Σενέκα, πλημμύρισαν την Ευρώπη κατά την εποχή του Ρομαντισμού.

Ως προς τον ειδολογικό καθορισμό του δράματος, έχει επισημανθεί ήδη από την αρχαιότητα η συνάφειά του με την *αφήγηση* αλλά ταυτόχρονα και η αντίθεση που παρουσιάζει το δράμα σε σχέση με το προγενέστερο έπος. Στο δράμα, ο ποιητής δίνει την σκυτάλη του λόγου στους ήρωές του και «χάνεται» πίσω από τα ομιλούντα πρόσωπα, γεγονός που αποτελεί το κατεξοχήν διακριτό χαρακτηριστικό της δραματικής ποίησης εν γένει, όπως συνάγεται άλλωστε και από τον αριστοτελικό ορισμό. Η δραματική ποίηση, που συνιστά σύμφωνα με τον Αριστοτέλη «*μίμησιν πράξεως*» και πιο ειδικά «*δρώντων και ου δι' απαγγελίας*»³¹, έχει χαρακτηριστεί από τον Goethe ως *προσωπικά δρώσα - persönlich handelnde*, στο πόνημά του *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, το 1819. Η Hamburger, κινούμενη στην ίδια θεωρητική βάση, ισχυρίζεται ότι από το δράμα

²⁸ Πεφάνης, 1999: 152.

²⁹ Βελουδής, 2008: 152-153. Στον τομέα των αντικειμένων του κλάδου της γραμματολογίας συμπεριλαμβάνονται και «ραδιοφωνικά έργα», «θεατροειδή κείμενα» τα οποία άκμασαν στην Γερμανία πριν και μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο καθώς και στην Ελλάδα, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τα «Οίκος ευγηρίας» του Μ. Κορρέ, «Τα παράσιτα. Έξι ραδιοδράματα» του Γ. Μανιώτη. Βέβαια, αξίζει να αναφερθούν και τα ραδιοφωνικά έργα του Μπέκετ: «All that Fall - Όλοι εκείνοι που πέφτουν», «Embers - Στάχτες ή Τέφρα», «Words and music - Λόγια και μουσική» και άλλα. (Πηγή για τα ραδιοφωνικά έργα του Μπέκετ: <http://galariaa.blogspot.gr/2007/12/blog-post.html>).

³⁰ Βελουδής, 2008: 152-153.

³¹ Βελουδής, 2008: 160.

απουσιάζει η αφηγηματική λειτουργία καθώς η δομή του διαρθρώνεται έχοντας ως βάση της τον διάλογο³². Ο διάλογος, και πιο συγκεκριμένα, η καθ' ολοκληρίαν «*χρήση του λόγου στη μορφή του διαλόγου*» αναδύεται σε κυρίαρχο χαρακτηριστικό του δραματικού λόγου, που τον διακρίνει τόσο από το έπος όσο και από άλλα λογοτεχνικά είδη³³.

Ο κλάδος της σύγχρονης αφηγηματολογίας συνέβαλε δραστικά στην κατάδειξη της συγγένειας του δράματος με το έπος, η οποία έχει ήδη επισημανθεί από τον Πλάτωνα στο 3^ο κεφάλαιο της *Πολιτείας* του: στο αρχαίο έπος, η αφήγηση «συμβιώνει» με το δράμα, με τους διαλόγους δηλαδή μεταξύ των ηρώων· η ίδια ακολουθία αφήγησης-διαλογικών μερών απαντάται και στο νεότερο μυθιστόρημα, σύμφωνα με τα πορίσματα της σύγχρονης αφηγηματολογίας. Το δράμα, όπως και το έπος, εκθέτει γεγονότα και πράξεις· αυτό είναι το κομβικό σημείο της αναλογίας που παρουσιάζουν τα δύο είδη και το οποίο παραπέμπει σε αυτό που ορίζει στο 23^ο κεφάλαιο της *Ποιητικής* του ο Αριστοτέλης ως «*μύθος*». Σύμφωνα με τον Βελουδή, η αλληλογραφία των Γερμανών κλασικών Goethe και Schiller, καταδεικνύει τη μεγαλύτερη και ζωτικότερη διαφορά ανάμεσα στο έπος και στο δράμα. Ενώ στο έπος ο ποιητής εξιστορεί τα γεγονότα ως τεκταινόμενα του παρελθόντος, στο δράμα, ο ποιητής τα αναπαριστάνει στο εδώ και στο τώρα³⁴.

Ο Pfister αξιοποίησε τη συζήτηση της σύγχρονης επικοινωνιολογίας και αφηγηματολογίας στη διερεύνηση της σχέσης δράματος-αφήγησης³⁵. Από το δράμα λείπει ο «*πλασματικός αφηγητής και ο πλασματικός δέκτης/αφηγητής*» του αφηγηματικού κειμένου, ενώ παράλληλα και στα δύο είδη υπάρχει ο «*εμπειρικός πομπός/συγγραφέας*» και «*εμπειρικός δέκτης/αναγνώστης/θεατής*», όπως επίσης και τα «*πλασματικά, διαλογικά επικοινωνούντα πρόσωπα*». Σε αντίστοιχη γραμμή κινείται και το πρότυπο που παρέδωσε ο Segre³⁶. Στο δράμα δεν υπάρχει ένα «*εγώ*» που αφηγείται

³² Βελουδής, 2008: 160.

³³ Βελουδής, 2008: 159-160. Παρ' όλα αυτά, διαλογικά στοιχεία απαντώνται και σε άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως στην περίπτωση αρχαίων και νεότερων αφηγηματικών μορφών αλλά και κάποιων μορφών της λυρικής ποίησης, και δε φαίνονται να επαρκούν για την ένταξή τους στο δραματικό είδος. Τα παραδείγματα των «*διαλόγων*» που επέζησαν και καλλιεργήθηκαν από την Αναγέννηση μέχρι και τον Διαφωτισμό δεν είχαν αποστολή τη σκηνική αναπαράσταση και, πλην κάποιων μεμονωμένων εξαιρέσεων, δεν αναπαραστάθηκαν θεατρικά.

³⁴ Βελουδής, 2008: 160- 161.

³⁵ Βελουδής, 2008: 161.

³⁶ Βελουδής, 2008: 161- 162.

τα γεγονότα, ενώ παράλληλα η αναπαράσταση των γεγονότων ή αλλιώς η μίμηση των πράξεων γίνεται άμεσα, σε αντιδιαστολή με ό,τι συμβαίνει στο μυθιστόρημα ή στην αφήγηση γενικότερα³⁷.

Ο δραματικός λόγος, έχοντας από την φύση διττή υπόσταση, συνιστά αφ' ενός τμήμα του λογοτεχνικού είδους και αφ' ετέρου μια σταθερά του θεάτρου, καθώς ο γλωσσικός του κώδικας αποκαλύπτει την εγγενή «θεατρικότητά» του. Το σπουδαιότερο στοιχείο του γλωσσικού κώδικα του δράματος μέσω του οποίου φανερώνεται η ροπή του δραματικού λόγου προς την θεατρική του πραγμάτωση είναι οι «σκηνοθετικές οδηγίες». Οι οδηγίες λοιπόν του συγγραφέα, μαζί με τα υπόλοιπα γειτνιάζοντα γλωσσικά φαινόμενα του δραματικού κειμένου, όπως ο τίτλος, ο πίνακας των προσώπων και η αρίθμηση των πράξεων και των σκηνών συναποτελούν «δείκτες» αυτής της έμφυτης «θεατρικότητας» που χαρακτηρίζει το δραματικό λόγο³⁸.

Η ιδιοτυπία του δραματικού λόγου εκφράζεται ευσύνοπτα και πυκνά από τον Elam στην πρόταση «*An I addressing a you here and now*» («Ένα εγώ απευθύνεται σε ένα εσύ εδώ και τώρα»). η πρόταση εσωκλείει όλα τα βασικά χαρακτηριστικά του διαλόγου, τα οποία είναι τα πρόσωπα και τα χωροχρονικά δεδομένα³⁹. Στον δραματικό διάλογο λοιπόν, η λειτουργία της γλώσσας που διαδραματίζει κορυφαίο ρόλο είναι η *δείξη*⁴⁰. Σύμφωνα με τον Πεφάνη, στον δεικτικό χαρακτήρα του δραματικού διαλόγου βασίζεται και η κοινώς αποδεκτή θέση πως το θεατρικό δρώμενο «*θεμελιώνεται ως εσωτερική τομή στο συνεχές του χώρου και του χρόνου, ως ένα απαράβατο «εδώ – τώρα»*. Κάθε διάλογος στο δραματικό κείμενο είναι δομημένος κατ' αρχήν από ένα «εγώ», που αποτείνεται σε ένα «εσύ» στο «εδώ και τώρα»⁴¹.

Η παράμετρος της *ποιητικότητας*, του «ποιητικού» χαρακτήρα ενός κειμένου δε φαίνεται να ταυτίζεται με το κατά πόσο αυτό εμπίπτει στην κατηγορία του *ποιήματος*⁴².

³⁷ Βελουδής, 2008: 161- 2. Βέβαια, υπάρχουν θεατρικές περιπτώσεις, τις οποίες ο συγγραφέας δεν φαίνεται να λαμβάνει υπόψη (μονόλογοι, θέατρο αφήγησης ή γενικότερα νεότερες τάσεις της θεατρικής πρακτικής).

³⁸ Βελουδής, 2008: 168.

³⁹ Βελουδής, 2008: 169.

⁴⁰ Πεφάνης, 1999: 180-181. Η δείξη επιτελεί μια γλωσσική λειτουργία κατά την οποία η αποφαντική πράξη βρίσκεται σε αναλογία αφ' ενός με το υποκείμενο της αποφαντικής πράξης και αφ' ετέρου με τον χρόνο και τον τόπο. Η λειτουργία αυτή επιτελείται με τη χρήση δεικτικών και προσωπικών αντωνυμιών καθώς και με τη χρήση χωρικών και χρονικών συνδηλώσεων.

⁴¹ Πεφάνης, 1999: 180-181.

⁴² Pavis, 2006: 387.

Επομένως, ένα δραματικό κείμενο μπορεί να διαθέτει *ποιητικότητα*. Από την άλλη, ένα δραματικό κείμενο δεν καθίσταται *ποιητικό* λόγω της μορφής του σε στίχο. Η δραματική ένταση, όχι μόνο δεν υπονομεύεται, αλλά συχνά εξυπηρετείται από τους κώδικες της ποιητικής γλώσσας⁴³. Σύμφωνα με τον Pavis, αυτό που καθιστά ένα δραματικό κείμενο «ποιητικό» και το διαφοροποιεί από την πρόζα, αλλά και από το φιλοσοφικό ή πραγματολογικό ή μυθιστορηματικό κείμενο, έγκειται στην «εμμονή για τη μορφή, τη συμπύκνωση και τη συστηματοποίηση των λογοτεχνικών μεθόδων, η απόκλιση από την καθημερινή γλώσσα και επικοινωνία, η συνείδηση του αναγνώστη ή του ακροατή, ότι βρίσκεται μπροστά σε ένα αίνιγμα, που του απευθύνεται»⁴⁴.

1.2 Η Ποίηση στο Θέατρο

Ο διάλογος του θεάτρου με τη λογοτεχνία, υπό τη μορφή *φιλοξενίας* της δεύτερης στη θεατρική σκηνή, έκανε την εμφάνιση του στην Ελλάδα διστακτικά πριν από περίπου τρεις δεκαετίες σε «περιφερειακά» κυρίως, θέατρα, ενώ σήμερα έχει κατακλύσει τις μεγάλες σκηνές, ακόμη και των κρατικών θεάτρων⁴⁵. Σύμφωνα με τον Αγγελικόπουλο, Έλληνες, σύγχρονοι και μη, καθώς και ξένοι λογοτέχνες, όπως ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης, ο Ροΐδης, ο Ντοστογιέφσκι, ο Τζόις, και ο Μπουκόφσκι πλημμυρίζουν με τα έργα τους τη θεατρική σκηνή, καθιστώντας εμφανή την εκδήλωση του φαινομένου *Δραματοποίηση λογοτεχνικών κειμένων* ή *Λογοτεχνία επί σκηνής*⁴⁶. Η κατάταξη ειδών του γραπτού λόγου πέραν του ποιητικού στον κατάλογο των μεταγραφών της λογοτεχνίας στο θέατρο, όπως τα δημοτικά τραγούδια, τα παραμύθια και τα απομνημονεύματα, αποτελεί ακόμη μία σαφή παραπομπή στη διάσταση που έχει λάβει η σχέση αυτών των καλλιτεχνικών πρακτικών⁴⁷.

Η παρουσία της ποίησης στη θεατρική πραγματικότητα του 20^{ου} αιώνα, είναι υπολογίσιμη και αξιόλογη· η θέση που διεκδικεί στη σύγχρονη δραματουργία και σκηνοθεσία παραπέμπει σε μία προσπάθεια από μέρους της να επανακατακτήσει την κυριαρχία της⁴⁸. Η ποίηση, σύμφωνα με τον Pavis, καθώς δε διαθέτει έναν ορισμένο

⁴³ Pavis, 2006: 387.

⁴⁴ Pavis, 2006: 386-387.

⁴⁵ <http://digital.lib.auth.gr/record/77602/files/arc-2007-36011.pdf>

⁴⁶ <http://digital.lib.auth.gr/record/77602/files/arc-2007-36011.pdf>

⁴⁷ <http://digital.lib.auth.gr/record/77602/files/arc-2007-36011.pdf>

⁴⁸ Pavis, 2006: 386.

οδηγό για το πώς να εκφέρεται, γίνεται αντικείμενο ανάγνωσης ή ακρόασης ανεξάρτητα ή/και πέρα από τη *θεατρική κατάσταση*⁴⁹.

Αναφορικά με την ποίηση στο θέατρο, το νευραλγικό σημείο εντοπίζεται όχι στο αν ένα ποίημα δύναται ή όχι να παρασταθεί, αλλά στο αν τελικά το έργο που ανεβαίνει στη σκηνή ενέχει κάποια *ποιητικότητα* και σε ποιο βαθμό, καθώς και στις προεκτάσεις αυτής της ποιητικότητας κατά τη σκηνική του ενσάρκωση⁵⁰.

Οι εκφραστικές πρακτικές που εφαρμόζουν η ποίηση και το θέατρο, καθώς είναι εγγενώς διαφορετικές, συμβάλουν στην προβληματική που χαρακτηρίζει την σχέση των δύο αυτών καλλιτεχνικών μορφών. Ενώ η ποίηση, ούσα «σαν μια λευκή σελίδα μέσα μας, μια άδεια οθόνη, μια ηχώ, που δεν έχουν ανάγκη να εξωτερικευθούν»⁵¹, αποτελεί μία αυτόνομη τέχνη που εμπεριέχει τις εικόνες της, το θεατρικό κείμενο προσδοκά τη σκηνική του παράσταση ή έστω την ερμηνεία του σε κάποια μεσική πλατφόρμα (π.χ. ραδιόφωνο ή κινούμενη εικόνα). Κατ' επέκταση, το θεατρικό κείμενο εξαρτάται από την υποκριτική και σκηνοθετική του ευόδωση, σε αντιδιαστολή με την ποίηση, η οποία είναι ανεξάρτητη και αναμένει ίσως αποκλειστικά την ανάγνωσή της, χειραφετημένη από τα δεσμά εξωτερικών παρεμβάσεων για την καλλιτεχνική της ολοκλήρωση⁵².

Ανεξάρτητα από τις δυσκολίες που παρουσιάζει η μεταφορά της ποίησης στη θεατρική σκηνή, το θέατρο εμμένει στην επιλογή του να αναπαριστά ποίηση. Ανάμεσα λοιπόν στους λόγους για τους οποίους η ποίηση εισήχθη θριαμβευτικά στον χώρο του θεάτρου είναι το γεγονός ότι η τελευταία προσλαμβάνεται από τον θεατή με έναν τρόπο που ωφελεί τόσο το θέατρο όσο και την ίδια. Μέσω των δυνατοτήτων που της προσφέρει το θέατρο, επανασυνδέεται με την *προφορικότητα* και συναντά εκ νέου τη *σωματικότητα* της, με τη δημόσια εκφορά της ή τη θεατρική της μετουσίωση⁵³. Καθώς «ο εσωτερικός μονόλογος, οι ανακατεμένες φωνές και η πολυφωνία» της ποίησης βρίσκουν διέξοδο από τα στενά όρια της γραμμένης σελίδας στα φώτα της σκηνής, η σκηνοθεσία δράττει την ευκαιρία και εκτείνεται, δίνοντας θεατρική υπόσταση και σε έργα ποιητικά ή φιλοσοφικά⁵⁴. Η *Ασκητική* (1923), το φιλοσοφικό έργο ζωής του Νίκου Καζαντζάκη,

⁴⁹ Pavis, 2006: 386-387.

⁵⁰ Pavis, 2006: 387.

⁵¹ Pavis, 2006: 387.

⁵² Pavis, 2006: 387-388.

⁵³ Pavis, 2006: 388.

⁵⁴ Pavis, 2006: 388.

που παρουσιάστηκε στη θεατρική σκηνή το 2015, σε σκηνοθεσία Π. Αγγελόπουλου⁵⁵, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής.

Η κίνηση του δράματος λοιπόν προς τον ποιητικό λόγο συμπληρώνεται από μια συμμετρική κίνηση της ποίησης προς το θέατρο και τη σκηνή. Οι κύριες στρατηγικές ευόδωσης της κίνησης της ποίησης προς το θέατρο είναι η δραματοποίηση, δηλαδή η μετατροπή ενός ποιήματος σε έργο θεατρικό και το ανέβασμά του, το θεατρικό αναλόγιο, η απαγγελία ποίησης ενταγμένη στη θεατρική συνθήκη (π.χ. poetry slam-ομιλούσα ποιητική λέξη⁵⁶) και η performance-επιτέλεση (π.χ. visual - οπτική ποίηση ή fluxus poetry – ρέουσα ποίηση)⁵⁷.

Στην ελληνική σκηνή, ενδεικτική περίπτωση δραματοποιημένης ποίησης αποτελεί η παράσταση η *Σονάτα του Σελινόφωτος* του ομώνυμου ποιήματος του Ρίτσου, που έχει φιλοξενηθεί στη θεατρική σκηνή υπό τη μορφή μονολόγου σε ποικίλες σκηνοθετικές προσεγγίσεις, όπως του Παπανδρέου στην *Πειραματική Σκηνή*⁵⁸, του Κατράκη στο *Βρυσάκι*⁵⁹ ή του Ζαμπουλάκη στο *Ερευνητικό Θέατρο Θράκης*⁶⁰. Επίσης, η πολυσυζητημένη και βραβευμένη παράσταση *Ελένη* του Ρίτσου σε σκηνοθεσία και ερμηνεία Παπαβασιλείου αποτελεί, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, «ένα στοίχημα που δίνεται πάνω στη δυνατότητα της γλώσσας να παραγάγει, πέρα από μηνύματα, ενεργήματα συγκίνησης»⁶¹. Μια ακόμη περίπτωση δραματοποιημένης ποίησης είναι η παράσταση *Φωνές και Οράματα* από την Πειραματική Σκηνή⁶². Στον ίδιο κατάλογο εντάσσεται και η παράσταση *Μαρία Νεφέλη*, στην οποία ο λόγος του Ελύτη καθώς και άλλων ξένων ποιητών επενδύεται με τα μέσα που διαθέτει το θέατρο, με τη συμβολή της μουσικής⁶³.

⁵⁵ Δουκάκη, 2015: <https://artic.gr/i-askitiki-sto-theatro-aristoteleion/24218/>

⁵⁶ Πούλου, 2010: <http://www.kathimerini.gr/385881/article/politismos/arxeio-politismoy/slam-poihsh-epi-skhnhs-me-stoixeia-performans>

⁵⁷ Στεφανίδης, 2016: <http://www.anoixtoparathyro.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CF%83%CF%84%CE%AC%CE%B8%CE%B7-%CF%87%CF%81%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BF%CF%80%CF%84/>

⁵⁸ <http://www.piramatikiskini.gr/index.php/plays/details/i-sonata-tou-selinofotos/>

⁵⁹ <http://www.culturenow.gr/24054/h-sonata-toy-selhnofwtos-se-skhnothesia-nikoy-katrakh-sto-vrysaki>

⁶⁰ <http://erevnitikotheatrothrakisnew.blogspot.gr/2014/05/2-30315-162014.html>

⁶¹ Κυριακός, 2014: 830.

⁶² <http://www.piramatikiskini.gr/index.php/plays/details/fones-ki-oramata/>

⁶³ www.piramatikiskini.gr/index.php/plays/details/maria-nefeli

Το θεατρικό αναλόγιο ισορροπεί ανάμεσα στο θέατρο και τη λογοτεχνία, καθώς λέγεται ότι βρίσκεται «στο μεταίχμιο της έντεχνης λεκτικής και της παραστατικής επικοινωνίας»⁶⁴. Η περίπτωση του θεατρικού αναλογίου με τίτλο *Οκτώ άνθρωποι βαδίζουν...*, η οποία αποτέλεσε το θέμα του πολιτιστικού εργαστηρίου του Ε' εξαμήνου του ακαδημαϊκού έτους 2008-2009 του τμήματος Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, συνιστά χαρακτηριστικό παράδειγμα όχι μόνο της θεατρικής μετουσίωσης της ποίησης αλλά και των δυνατοτήτων που προκύπτουν μέσω αυτής της καλλιτεχνικής συνάντησης. Ιχνηλατώντας τα σημεία επαφής τριών ποιητών - Λειβαδίτη, Ρίτσου και Βρεττάκου- μέσα από τις ποιητικές μορφές και την κοινή θεματολογία, επιτεύχθηκε η επαφή και ο «διάλογος» των όσων συμμετείχαν με τα ποιητικά κείμενα⁶⁵.

Ένα ιδιάζον ποιητικό κίνημα, το οποίο προβάλλει μια πρωτοπόρα πτυχή της προφορικής ποίησης και της επικοινωνίας είναι το λεγόμενο «poetry slam». Το κίνημα αυτό, το οποίο πρωτοεμφανίζεται τη δεκαετία του 1990 στην Αμερική και γνωρίζει μεγάλη επιτυχία σε όλον τον κόσμο, αξιοποιεί τα συστατικά της performance και φέρνει σε επαφή «συγγραφείς, παραμυθάδες, ηθοποιούς και ποιητές»⁶⁶. Η στόχευσή των καλλιτεχνών είναι συχνά και πολιτική⁶⁷. Η slam poetry ή spoken word poetry (ομιλούσα ποιητική λέξη) έχει τις ρίζες της στη μαύρη ποίηση, καθώς και την προφορική παράδοση των τροβαδούρων και των παραμυθάδων⁶⁸. Παραδείγματα performance που βασίζονται σε αυτόν τον εκφραστικό τρόπο αποτελούν η «παράσταση ποιητικής απαγγελίας» ή «ποιητές επί σκηνής» στις παραστάσεις αυτές εντοπίζονται όλα τα χαρακτηριστικά της δράσης των poetry slammers, καθώς οι συμμετέχοντες διαβάζουν και ερμηνεύουν, με ιδιαίτερα θεατρικό τρόπο, ποιητικά κείμενα, δικά τους ποιήματα, αν έχουν ποιητική δραστηριότητα, ή άλλων ποιητών⁶⁹. Μια επίσης χαρακτηριστική περίπτωση είναι η Loring, η οποία αποτελεί τη ζωντανή ιστορία της poetry slam, καθώς,

⁶⁴ Γραμματάς - Μουδατσάκης, 2008: 69.

⁶⁵ Μαυρολέων, 2014: 548.

⁶⁶ https://www.poets.org/poetsorg/poets?field_school_movement_tid=460

⁶⁷ Πούλου, 2010: www.kathimerini.gr/385881/article/politismos/arxeio-politismoy/slam-poihsh-epi-skhnhs-me-stoixeia-performans

⁶⁸ <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=262152>

⁶⁹ <http://www.elculture.gr/blog/piites-epi-skinis/>

με την ιδιαίτερη φωνή της, διασταυρώνει την ποίηση με το τραγούδι και την απαγγελία, αναζητώντας την αμεσότητα της ποιητικής μελωδίας⁷⁰.

Δύο περιπτώσεις στις οποίες η ποίηση ξεκάθαρα συνδιαλέγεται με τις πρακτικές της performance art είναι η οπτική ποίηση (visual poetry) και η ρέουσα ποίηση (fluxus poetry⁷¹). Στην πρώτη μορφή ποιητικής και συνάμα παραστατικής καλλιτεχνικής έκφρασης, χρησιμοποιούνται από τους καλλιτέχνες γράμματα ή λέξεις για τη δημιουργία εικόνων, ή αλλιώς κολάζ κειμένων, για τη μετάδοση ενός μηνύματος στον θεατή. Στη fluxus poetry, η προγενέστερη οπτική ποίηση, καθώς ενσωματώνεται στα ηλεκτρονικά μέσα και το δυνητικό κόσμο, γίνεται ορατή στο *τώρα* της δημιουργίας της, δηλαδή ο θεατής γίνεται μάρτυρας της δημιουργίας του ποιήματος σε πραγματικό χρόνο. Σε αυτήν την διαδικασία συχνά χρησιμοποιείται η βίντεο - προβολή ή η μορφή slideshow⁷².

⁷⁰ <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=262152>. Η Θεματική της ποίησής της Loring πηγάζει από προσωπικές εμπειρίες, εμπεριέχοντας συχνά και κοινωνικό σχολιασμό. Σύμφωνα με την ίδια, η τέχνη αξιολογείται διαφορετικά στην Ευρώπη, καθώς η βιομηχανία της διασκέδασης στις ΗΠΑ πολλές φορές επισκιάζει την αρχική πρόθεση των παραστατικών τεχνών. Κατά την άποψή της, το διεθνές κοινό είναι πιο ανοιχτό και εκδηλωτικό σε διαφορετικές μορφές τέχνης».

⁷¹ <http://www.fluxusheidelberg.org/fpinfo.html>

⁷² <http://www.fluxusheidelberg.org/fpinfo.html>

Κεφάλαιο 2

Διαμεσικότητα, Διασκευή και Δραματοποίηση: προς μια Εννοιολογική Αποσαφήνιση

Η διασκευή, και ειδικότερα η δραματοποίηση, αποτελούν συχνές και οικείες πρακτικές. Μυθοπλαστικοί πυρήνες μετουσιώνονται, μεταμορφώνονται καθώς ταξιδεύουν από μια μορφή τέχνης σε κάποια άλλη ή, έστω, δέχονται νέο φως υπό νέες οπτικές γωνίες. Από τον χώρο της αφήγησης στον κόσμο της ζωγραφικής, από το θέατρο στη μουσική και από τους πίνακες ζωγραφικής στον κινηματογράφο⁷³, το διαμεσικό ταξίδι του μυθοπλαστικού περιεχομένου φαντάζει ακατάπαυστο.

Στην ευρύτερη πρακτική της διασκευής εντάσσεται και η δραματοποίηση, η ειδικότερη διαδικασία προσαρμογής ενός καλλιτεχνικού ή μεσικού δημιουργήματος, συνήθως αφηγηματικής φύσεως, σε κείμενο δραματικό ή/και σε θεατρική παράσταση⁷⁴.

Τόσο η διασκευή όσο και η δραματοποίηση έλκουν τη δυναμική τους από μία κοινή πηγή, εκείνη της διαμεσικότητας (intermediality/transmediality)⁷⁵.

⁷³ Cox, 2000: 1. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για τον 20^ο αιώνα, αποτελούν οι διασκευές μυθιστορημάτων για τηλεοπτικές σειρές και ταινίες.

⁷⁴ Για να κατανοηθεί καλύτερα η έννοια της διασκευής, η οποία εμπεριέχει τη δραματοποίηση αλλά δεν εξαντλείται σε αυτήν, είναι δυνατό να διασκευαστεί ένα θεατρικό έργο ενός συγγραφέα από κάποιον άλλο συγγραφέα (ή και από τον ίδιο), αλλά αυτό συνεπάγεται κάποιες σημαίνουσες εννοιολογικές διαφορές τουλάχιστον στην προσέγγιση, αν όχι στην καλλιτεχνική μορφή. Από την άλλη μεριά, η δραματοποίηση εξαντλείται στη μετουσίωση ενός αφηγηματικού κειμένου ή κάποιας άλλης πηγής σε θεατρικό έργο. Βλ. και 2.2. και 2.3. Ως δραματοποίηση θα μπορούσε να οριστεί η διασκευή ενός κειμένου/πηγής σε θεατρικό έργο ή κατευθείαν σε υλικό παράστασης. Δραματοποίηση και διασκευή αλληλεπιδρούν και συνομιλούν, υπόκεινται σε μια ανοιχτότητα.

⁷⁵ Ο όρος “διαμεσικότητα” πότε προκύπτει κατά τη μετάφραση του όρου “intermediality”, και πότε κατά τη μετάφραση του όρου “transmediality”. Στην πρώτη περίπτωση, ο όρος

2.1 Διαμεσικότητα

Ως «διαμεσικότητα» ορίζεται η κίνηση του σημασιολογικού περιεχομένου ενός έργου τέχνης ή μεσικού δημιουργήματος από μια καλλιτεχνική ή μεσική πλατφόρμα σε κάποια άλλη, η διαδικασία συστηματικής διοχέτευσης στοιχειωδών όψεων του περιεχομένου μιας μυθοπλασίας⁷⁶. Κάθε φορά που η ιστορία ξαναλέγεται σε κάποιο άλλο μέσο ή τέχνη, κάτι αλλάζει, προστίθεται ή αφαιρείται από τον μυθοπλαστικό πυρήνα της. Παρότι αυτή η ροή περιεχομένου δια μέσου πολλαπλών καλλιτεχνικών και μεσικών οδών φαντάζει σήμερα σχεδόν αναπόφευκτη, στάθηκε αυτονόητη για πολλούς αιώνες. Μια ιστορία μπορούσε να «ιδωθεί» ζωγραφισμένη σε έναν πίνακα, να τυπωθεί στις σελίδες ενός βιβλίου ή να παιχτεί στη θεατρική σκηνή⁷⁷.

Σε αυτό το πλαίσιο, η δραματοποίηση της απόδοσης του ποιήματος *Το Κοράκι* του Ροε από τον Μπιτσώρη, σηματοδοτεί ένα διπλό ταξίδι, από το πρωτότυπο ποίημα στην απόδοσή του και από την απόδοσή του στη θεατρική σκηνή, με το δεύτερο να εμπίπτει στη διαμεσική αφήγηση.

2.2 Διασκευή

Ως διασκευή θα μπορούσε να θεωρηθεί ο μηχανισμός εκείνος κατά τον οποίο ένα πρώτο καλλιτεχνικό ή μεσικό δημιούργημα προσαρμόζεται εκ των υστέρων σε κάποια άλλη καλλιτεχνική ή μεσική πλατφόρμα⁷⁸. Το αποτέλεσμα του μηχανισμού αυτού είναι η δημιουργία ενός άλλου, υστερόχρονου έργου, το οποίο αποτελεί ανεξάρτητο καλλιτεχνικό δημιούργημα, με νέο-δικό του δημιουργό και νέα-δική του οντότητα στον χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας⁷⁹. Αλλά, ως διασκευή θα μπορούσε να θεωρηθεί ακόμη και η δημιουργική επαναπροσέγγιση ενός έργου τέχνης υπό ένα διάφορο του

συζητείται σε συνάρτηση με την πολυτροπικότητα (multimodality) σε πλαίσιο φιλοσοφικό, βλ. Elleström, Lars (2010) 'The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations' in Lars Elleström (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Houndmills: Palgrave Macmillan, p. 4. Στη δεύτερη περίπτωση, ο όρος αναφέρεται στη δυναμική που προκύπτει από τις σχέσεις μεταξύ των τεχνών και των μέσων και συναντάται περισσότερο σε συμφραζόμενα πολιτιστικών σπουδών (cultural studies), βλ. http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

⁷⁶ http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

⁷⁷ <http://christineweitbrecht.com/transmediadefined/>

⁷⁸ Για παράδειγμα, από το θέατρο στον κινηματογράφο ή από τη λογοτεχνία στη ζωγραφική.

⁷⁹ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008: 50. Αν και ο ορισμός αυτός εφορμά από το χώρο της λογοτεχνικής διασκευής, αποτελεί πρόθεση η διεύρυνσή του προκειμένου να συμπεριληφθούν και άλλες μορφές τέχνης, π.χ. το θέατρο και ο κινηματογράφος.

αρχικού πρίσμα που αποτυπώνεται σε ένα νέο καλλιτεχνικό δημιούργημα μέσα στο ίδιο καλλιτεχνικό πεδίο⁸⁰. Η Hutcheon (2004) αναφέρεται στο αξίωμα του Έλιοτ ότι όλη η τέχνη προέρχεται από άλλη τέχνη, κάτι που πολλοί καλλιτέχνες εκλαμβάνουν ως αυταπόδεικτη αλήθεια. Η συγγραφέας υπονοεί ότι η διασκευή έρχεται μαζί με την απομίμηση, τον υπαινιγμό, την παρωδία, τη μίμηση, τη σάτιρα και την παράθεση ως δημοφιλείς δημιουργικούς τρόπους άντλησης τέχνης από την τέχνη⁸¹. Επίσης, αναφέρεται και στο ιστορικό προηγούμενο του δανεισμού και της κλοπής ή πιο σωστά του «μοιράσματος» ιστοριών. Μόλις μετά την ρομαντική εποχή, άρχισε να εκτιμάται η πρωτότυπη πηγή των κειμένων. Μέσα από την ιστορία και ακόμα και με τα σημερινά πνευματικά δικαιώματα, ιστορίες που έχουν απήχηση τείνουν να βρίσκουν νέους τρόπους έκφρασης⁸². Η Sanders(2006) υποστηρίζει πως η διασκευή και η εκμετάλλευση κειμένων αποτελούν χρήσιμα μέσα για να βρεθούν νέες οπτικές γωνίες και νέες πορείες σε κάτι που ήδη υπάρχει, σε νέες προοπτικές σ' αυτό που είναι οικείο. Αυτές οι νέες οπτικές γωνίες, προοπτικές και πορείες, ταυτοποιούν όλες τις μυθιστορηματικές πιθανότητες⁸³.

Ο συσχετισμός της διασκευής με λογοτεχνικά και αφηγηματικά συμφραζόμενα φαίνεται να κυριαρχεί, καθώς η κυριολεξία της διαδικασίας της ανάγνωσης χρησιμεύει μεταφορικά στην περιγραφή της ερμηνευτικής διαδικασίας της διασκευής. Αναφερόμενος ο Cox στο ψυχολογικό υπόβαθρο που πλαισιώνει τη διασκευή, τονίζει ότι:

αν και τα μυθιστορήματα συχνά αντιστέκονται σε νέες αναγνώσεις, η μεγάλη πλειοψηφία των μυθιστορημάτων έχουν σχεδιαστεί να διαβάζονται μια φορά μόνο, όπως και οι αφηγηματικές ταινίες φαίνονται πιο ενδιαφέρουσες στην πρώτη τους προβολή. Μια εκ νέου ανάγνωση περικλείει τον κίνδυνο της απογοήτευσης...Η διασκευή σε ένα άλλο μέσο θα μπορούσε να αποτελεί ένα εργαλείο παράτασης της

⁸⁰ Η πιο εύληπτη περίπτωση είναι μάλλον αυτή της διασκευής μουσικών κομματιών. Η απλοποίηση (η εστίαση στα ελάχιστα αναγκαία δραματικά πρόσωπα) ενός θεατρικού έργου ακόμη και από το δημιουργό του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί διασκευή.

⁸¹ Balodis, 2012: 22

⁸² Balodis, 2012: 22

⁸³ Balodis, 2012: 23

απόλαυσης που προσέφερε η πρώτη ανάγνωση, καθώς επαναλαμβάνει την παραγωγή μιας ανάμνησης. Η διαδικασία της διασκευής θα έπρεπε, στην ουσία, να θεωρείται ως μια μαζική “οικονομική” και “ψυχική” επένδυση, που βασίζεται στην επιθυμία να επαναλάβει συγκεκριμένες πράξεις, μέσα από την φόρμα της εκ νέου παρουσίασης...⁸⁴.

Επομένως, ίσως η επιθυμία του αναγνώστη-κοινού να συναντήσει εκ νέου τον μυθοπλαστικό πυρήνα ενός μυθιστορήματος ή αφηγηματικού ποιήματος σε κάποια άλλη μορφή τέχνης και να αναπαράγει την ανάμνησή του να εξηγεί την ευρεία αποδοχή της οποίας χαίρει η διασκευή⁸⁵. Φυσικά, υπάρχει πάντα ο κίνδυνος η διασκευή του πρωτότυπου σε ένα άλλο μέσο να απογοητεύσει τις προσδοκίες του θεατή/αναγνώστη. Από τη μεριά των δημιουργών και των παραγωγών, η διασκευή είναι μια σχετικά ασφαλής θεματικά και μάλλον επικερδής διαδικασία καθώς διασφαλίζει το ενδιαφέρον μιας υπάρχουσας μερίδας κοινού που έχει προσλάβει το εκάστοτε έργο σε κάποια άλλη μορφή τέχνης στο παρελθόν. Όπως εύλογα το θέτει ο Reynold: «Με το να διαλέγεις ένα έργο βασισμένο σε ένα υπάρχον βιβλίο, ο κίνδυνος για την ανάθεση ενός νέου σεναρίου του έργου για την σκηνή θα μπορούσε να εξαφανιστεί ή τουλάχιστον να ρυθμιστεί. Για το κείμενο που διασκευάζεται από ένα μυθιστόρημα, ειδικά όταν αυτό αποτελεί μια δημοφιλή επινόηση στον χώρο της λογοτεχνίας, ίσως να υπάρχει ήδη ένα πιθανό κοινό».⁸⁶

Παρ' όλα αυτά, η γοητεία της διασκευής δεν εξαντλείται σε αίτια οικονομικής φύσεως. Αντίθετα, η διασκευή φαίνεται να εμπλουτίζει τις μορφές τέχνης, όπως το θέατρο και τον κινηματογράφο, με νέα κείμενα, κανόνες και πρότυπα. Τόσο ο κινηματογράφος όσο και το μυθιστόρημα μπορούν να θεωρηθούν μια καλλιτεχνική δεξαμενή για όλα τα είδη της λογοτεχνίας και του εικονογραφικού συμβολισμού, για όλους τους τύπους συλλογικής αναπαράστασης, για όλες τις ιδεολογίες και αισθητικές⁸⁷.

⁸⁴ Cox, 2000: 2.

⁸⁵ Cox, 2000: 2.

⁸⁶ Balodis, 2012: 19.

⁸⁷ Balodis, 2012: 20.

Επιπλέον, η διασκευή φαίνεται να επιτελεί μια ακόμη θελκτική για το κοινό λειτουργία αλληγορικής σημασίας σε σχέση με το κοινωνικό-πολιτικό περιβάλλον της κάθε εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκαν τα εκάστοτε έργα. Οι διασκευές μάλλον θέτουν ερωτήματα σχετικά με την κυρίαρχη κοινωνικό-πολιτική συζήτηση κάθε εποχής, προσφέροντας κριτικές διεξόδους για τις τρέχουσες κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες, μέσω της σύγκρισης με το παρελθόν. Η διασκευή, πέρα του ότι εκτείνει τυχόν αφηγηματικές δυνατότητες λογοτεχνικών ή άλλων έργων στη θεατρική σκηνή, επιτρέπει την προβολή φρέσκων νοημάτων⁸⁸.

Οι γενικές αλληλεξαρτήσεις που έρχονται στο προσκήνιο μέσω της διασκευής, διαγράφονται ως πολύπλοκες και ενίοτε επεξηγούν έστω και μερικώς τις διακρίσεις μεταξύ *υψηλής* και *υποδεέστερης* κουλτούρας, ακόμη και μεταξύ τέχνης και αγοράς⁸⁹. Παρότι τα έργα των επαγγελματιών-διασκευαστών μυθιστορημάτων για τη σκηνή γνωρίζουν συχνά επιτυχία, δεν φαίνεται να χαίρουν ιδιαίτερης κριτικής αναγνώρισης σε σχέση με τα πρωτότυπα δραματικά κείμενα. Σύμφωνα με τον Igham, πρόκειται μάλλον για κάποια μορφής προκατάληψη, αφού οι διασκευές δεν υστερούν κατ' ανάγκη απέναντι στα πρωτότυπα θεατρικά έργα⁹⁰. Μάλιστα, στο Ηνωμένο Βασίλειο, όπου η ανάθεση διασκευών είναι συνήθης πρακτική και προτιμάται για ευνόητους λόγους πρόσληψης από μέρους του κοινού, οι μεμονωμένοι συγγραφείς και οι συγγραφικές ομάδες αποκτούν δεξιότητες στη συγγραφή θεατρικών έργων-διασκευών μυθιστορημάτων που μπορούν να αξιοποιήσουν στη συγγραφή πρωτότυπων θεατρικών έργων στη συνέχεια⁹¹.

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει και στον χώρο του κινηματογράφου, ο οποίος επέδρασε σημαντικά στην ιστορία της διαμεσικής καλλιτεχνικής διασκευής⁹². Μέχρι το 1908, ο κινηματογράφος είχε ήδη αναδειχθεί σε μια θελκτική μορφή τέχνης που μπορούσε εκ νέου να αφηγηθεί ιστορίες, ενώ εταιρείες και παραγωγοί αναζητούσαν παλιότερες επιτυχημένες ιστορίες από άλλες τέχνες που θα ζωντάνευαν στην κινηματογραφική οθόνη. Η ενασχόληση με χαρακτήρες και θέματα από τη λογοτεχνία φαίνεται εξάλλου να προσδίδει κύρος και σπουδαιότητα στις κινηματογραφικές ταινίες⁹³.

⁸⁸ Balodis, 2012: 20.

⁸⁹ Cox, 2000: 5.

⁹⁰ Balodis, 2012: 21.

⁹¹ Balodis, 2012: 21.

⁹² Cox, 2000: 1-2.

⁹³ Balodis, 2012: 14.

Κατά τα τελευταία εκατό χρόνια, πολλοί θεατρικοί συγγραφείς, στράφηκαν στις ήδη υπάρχουσες λογοτεχνικές πηγές για να δημιουργήσουν νέα σημαντικά θεατρικά έργα⁹⁴. Κάποια παραδείγματα διασκευής που αποτελούν παράλληλα και εμβληματικές περιπτώσεις δραματοποίησης είναι τα εξής⁹⁵: ο Brecht (1927) διασκευάζει για τη θεατρική σκηνή το ημιτελές μυθιστόρημα του Hasek *The Good Soldier Schweyk* (Ο Καλός Στρατιώτης Σβέικ, 1923)⁹⁶. ο Edgar (1980) το μυθιστόρημα του Dickens *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1838-1839)⁹⁷. ο Brook (1985) το ινδικό επικό ποίημα *Mahabharata* (*Μαχαμπαράτα*, 1500 π. Χ)⁹⁸. Ένα, σχετικά, πρόσφατο παράδειγμα της σύγχρονης σκηνής αποτελεί το έργο του Ντοστογιέφσκι *Δαίμονες*, το οποίο διασκευάστηκε και σκηνοθετήθηκε από τον P. Stein, το 2010⁹⁹. Ένα, επίσης, σχετικά πρόσφατο και αξιοσημείωτο παράδειγμα του διαμεσικού δυναμικού της διασκευής εμπνέει ο φανταστικός ήρωας βιβλίων κόμικς (1962) *Spiderman*, ο Άνθρωπος-Αράχνη. Οι ιστορίες του έχουν μεταφερθεί επανειλημμένα στην τηλεόραση, τον κινηματογράφο, σε ψηφιακά παιχνίδια¹⁰⁰, ακόμη και στο θέατρο, με την παράσταση- musical του 2011¹⁰¹.

Αν και ο χώρος της λογοτεχνίας αποτελεί το πλέον διαδεδομένο πεδίο διερεύνησης της έννοιας και της λειτουργίας της διασκευής, είναι φανερό ότι η συζήτηση περί *κειμένου-πηγής* και *κειμένου-στόχου* θα μπορούσε δυνητικά να συμπεριλάβει καλλιτεχνικά έργα ή μεσικά δημιουργήματα που ανήκουν σε οποιαδήποτε μορφή τέχνης. Ως «κείμενο» λοιπόν, θα πρέπει να νοηθεί οποιοδήποτε έργο και όχι αυστηρά ανήκον στον χώρο της αφήγησης. Η διασκευή δεν αποτελεί μονάχα μια γλωσσική (λεκτική) μεταφορά του

⁹⁴ Balodis, 2012: 14.

⁹⁵ Balodis, 2012: 14-15.

⁹⁶ <http://www.dipethepatras.gr/el/news/?nid=3171>

⁹⁷ <http://theshakespeareblog.com/2011/09/the-nicholas-nickleby-phenomenon-a-royal-shakespeare-company-triumph-remembered/>

⁹⁸ <http://www.nytimes.com/1985/08/25/arts/peter-brook-transforms-an-indian-epic-for-the-stage.html?pagewanted=all>

⁹⁹ Ματζίρη, 2010:

<https://reviewtheatre.wordpress.com/2010/09/03/%C2%AB%CE%BF%CE%B9-%CE%B4%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%AD%CF%86%CF%83%CE%BA/>

¹⁰⁰ <http://www.mentality10.com/art/item/%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%BA%CF%8C%CE%BC%CE%B9%CE%BE-spiderman>

¹⁰¹ <http://variety.com/2014/legit/features/spider-man-musical-still-a-tangled-messy-web-to-the-end-1201030986/>

κειμένου, αλλά μια πλήρη μεθοδολογία *υπερκειμενοποίησης*, ξεκινώντας από μια πρώτη ερμηνεία (ανάγνωση) του πρωταρχικού κειμένου-πηγής για να καταλήξει στην ολοκλήρωση μιας εκ νέου εγγραφής του μεταφερόμενου γλωσσικού κειμένου σ' ένα καινούργιο κείμενο, προσαρμοσμένο σε υποκειμενικούς αλλά και αντικειμενικούς προσδιορισμούς¹⁰².

Το νέο-δευτερογενές κείμενο που αναπτύσσεται, βασίζεται συνήθως στα αντιπροσωπευτικά γνωρίσματα της δομής και της μορφής του αρχικού. Ωστόσο, η απόσταση μεταξύ πρωτοτύπου και διασκευασμένου έργου είναι μάλλον συνήθης¹⁰³. Η προσωπικότητα του διασκευαστή και οι επιλογές του, τα κοινωνικά και ιδεολογικά ρεύματα της εποχής, στην οποία συντελείται η διασκευή, η διαμόρφωση της γλώσσας, οι τρόποι έκφρασης και επικοινωνίας που εφαρμόζονται στο νέο κείμενο, καθορίζουν την τελική απόσταση μεταξύ της πρωτότυπης και της νέας δημιουργίας. Εξίσου καθοριστικής σημασίας, η οποία θα πρέπει να συνυπολογίζεται (σε μεταφορές κλασικών έργων), αποτελεί το γεγονός πως το σύνολο του «*πνευματικού, ηθικού, κοινωνικού και αισθητικού κόσμου των θεατών της εποχής, για τους οποίους γράφτηκε το διασκευασμένο κείμενο (η αθηναϊκή δημοκρατία για τον Αριστοφάνη, η Ελισαβετιανή Αγγλία για τον Σαίξπηρ, ο χρυσός αιώνας της Ισπανίας για τον Θερβάντες)*», πλέον δεν υπάρχει, έχοντας πάρει την εξέχουσα, μα χωρίς επιστροφή, θέση του στην Ιστορία¹⁰⁴.

Οι ιστορίες που έχουν απήχηση τείνουν να βρίσκουν νέους τρόπους έκφρασης. Η διασκευή συνδράμει στο να βρεθούν νέες οπτικές γωνίες και νέες πορείες προς το καινούργιο, σε νέες προοπτικές της μυθοπλαστικής καλλιτεχνικής δημιουργίας¹⁰⁵.

Σύμφωνα με τον Pavis, η διασκευή, σε αντίθεση με τη μετάφραση ή την επικαιροποίηση, χαρακτηρίζεται για/από τη δυνατότητα (της) μεγάλης της ελευθερίας, καθώς δε διστάζει να διαφοροποιήσει τη σημασία του πρωτότυπου έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι μπρεχτικές διασκευές (Bearbeitungen) έργων των Σαίξπηρ,

¹⁰² Καλκάνη, 2004: 45-57.

¹⁰³ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008: 50-51. Στην περίπτωση μεταφοράς του κειμένου σε διαφορετική γλώσσα, μέσω της διαδικασίας της μετάφρασης που συντελείται, προκύπτει μια, σχεδόν φυσιολογική, έλλειψη ακρίβειας και πιστότητας, η οποία όμως δε συνεπάγεται κατ' ανάγκη «διασκευή».

¹⁰⁴ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008: 50-51.

¹⁰⁵ Balodis, 2012: 22.

Μολιέρου και Σοφοκλή. Για τον Pavis, «διασκευάζω» σημαίνει «πως ξαναγράφω ολόκληρο το κείμενο θεωρώντας το ως απλό υλικό»¹⁰⁶.

Σύμφωνα με τον Pavis στο άρθρο του “On Faithfulness”, η «πιστότητα στη φιλανθρωπική φιλολογία», η οποία δημιουργεί τη δυαδικότητα της τυραννίας και του περιορισμού, ενισχύει το σύμπλεγμα ενοχής που στη συνέχεια στοιχειώνει το κείμενο της παράστασης ή επιτέλεσης. Ορισμένοι σκηνοθέτες παραμένουν δεσμευμένοι στην ασφάλεια του ονόματος του δημιουργού, μη τολμώντας να διερευνήσουν πλήρως τις σκηνικές δυνατότητες, με αποτέλεσμα το κείμενο να αδυνατεί να εναρμονιστεί και να αποδώσει καρπούς. Πρόκειται, πράγματι, για αδύναμους εραστές, μόνιμα δεμένους, απλώς ερωτευμένους, οι οποίοι δεν μπορούν ποτέ να καταφέρουν να εμπλακούν πλήρως σε μια παθιασμένη ερωτική σχέση, καθώς είναι τρομοκρατημένοι από τη βαθύτερη ανάγκη που μια τέτοια σχέση συνεπάγεται. Η παρατεταμένη καθυστέρηση της ερμηνείας, που προέρχεται από το φόβο της ουσιαστικής επαφής με την αρχική πηγή (είτε πρόκειται για ένα κείμενο, ένα θέμα ή τη σπίθα μιας ιστορίας), καταλήγει να χαλά μια σχέση όπου ενώ η επιθυμία υπάρχει, το άγχος των επιδόσεων και ο φόβος της δέσμευσης τελικά κυριαρχούν¹⁰⁷.

2.3 Δραματοποίηση

Ως διασκευή ορίστηκε η μεταφορά του μυθοπλαστικού πυρήνα από μια μορφή τέχνης σε μία άλλη και η αποτύπωσή της σε ένα νέο καλλιτεχνικό δημιούργημα διάφορο του πρωτοτύπου, ή η δημιουργική επαναπροσέγγιση ενός έργου τέχνης υπό ένα διάφορο του αρχικού πρίσμα στο ίδιο καλλιτεχνικό πεδίο. Ως δραματοποίηση ορίζεται η διασκευή οποιουδήποτε έργου τέχνης ή μεσικού δημιουργήματος (π.χ. ζωγραφικός πίνακας, μουσική, κόμικς, ψηφιακό παιχνίδι, φωτογραφία, κινηματογραφική ταινία) για το θέατρο, είτε αυτή περνά πρώτα από την οδό της συγγραφής ενός δραματικού έργου, είτε αποτυπώνεται απευθείας σε κείμενο ή εικόνα παράστασης (performance text/image).

Από τις απαρχές του δυτικού δράματος, η άντληση υλικού από την κοιτίδα του μύθου διαφαίνεται ως μια συνηθισμένη και δημοφιλής πρακτική δημιουργίας θεατρικών έργων. Έλληνες δραματουργοί, όπως ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, έγραψαν

¹⁰⁶ Pavis, 2006: 88.

¹⁰⁷ Σιδηροπούλου, 2015: <http://www.critical-stages.org/12/mise-en-scene-as-adaptation/>

έργα εμπνεόμενοι από υπάρχοντες μύθους και ιστορικά γεγονότα, τα οποία ήδη συγκροτούσαν την κύρια θεματική πολλών έργων της κλασσικής επικής ποίησης¹⁰⁸. Κατά τον Μεσαίωνα, οι *Κύκλοι των Μυστηρίων του York και του Coventry* βασίστηκαν στην *Βίβλο*. Παρότι ο Shakespeare επηρεάστηκε πολύ από τα *Chronicles (Τα Χρονικά)* του Holinshed και τους *Βίους Παράλληλους* του Πλουτάρχου¹⁰⁹, τα έργα του τείνουν να θεωρούνται συχνά πρωτότυπα, καθώς η Αναγέννηση δεν ήταν εχθρική απέναντι στη διασκευή, ακόμη και την αντιγραφή¹¹⁰.

Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα, το θέατρο ενδιαφέρεται για την επαναξιοποίηση αφηγημάτων άλλων ειδών, κυρίως λογοτεχνικών, τα οποία παρουσιάζει στη σκηνή. Στην περίοδο του ρομαντισμού, το μυθιστόρημα γίνεται πιο δημοφιλές και αποτελεί κυρίαρχο και πολιτιστικά προβαλλόμενο είδος γραφής. Οι δραματουργοί της εποχής ξεκινούν να εκμεταλλεύονται τις αφηγηματικές συγγένειες μεταξύ του δικού τους είδους γραφής και των μυθιστορημάτων. Ουσιαστικά, όλο το φάσμα της μυθοπλασίας φαίνεται να αφομοιώθηκε από τη θεατρική γραφή, όχι μόνο το μυθιστόρημα¹¹¹. Όσο μάλιστα ο αριθμός των θεάτρων και των θεατών μεγάλωνε, τόσο αυξάνονταν οι απαιτήσεις για θεατρική ψυχαγωγία· οι δραματουργοί, προκειμένου να ανταποκριθούν ουσιαστικά σε αυτές, διασκεύασαν για τη σκηνή, δηλαδή δραματοποίησαν, σχεδόν όλα τα σύγχρονα μυθιστορήματα¹¹².

Η σύνθετη διαδικασία της δραματοποίησης και η ερμηνεία της παράστασης ενός δραματοποιημένου έργου προϋποθέτει ειδική έρευνα. Η ίδια η διαδικασία της δραματοποίησης είναι συνυφασμένη με τον προβληματισμό περί «αναίρεσης» της πρόθεσης και των νοημάτων του αρχικού συγγραφέα αλλά και με την πιθανή ποιοτική υπέρβασή της έναντι του πρωτότυπου έργου. Η διασκευή για το θέατρο, η δραματοποίηση, δίνει ένα ιδιαίτερο είδος θεατρικού έργου. Ο διασκευαστής είναι εκείνος που θεωρείται θεατρικός δημιουργός, καθώς ο αρχικός δημιουργός μπορεί να

¹⁰⁸ Balodis, 2012: 14.

¹⁰⁹ Balodis, 2012: 14. Οι διασκευές ήταν κάτι το συνηθισμένο για τον Σαίξπηρ, παρ' όλα αυτά μόνο δύο από τα 36 έργα του – «*The Tempest*» (*Η Τρικυμία*) και το «*Love's Labour's Lost*» (*Αγάπης Αγώνας Άγονος*) - αποδόθηκαν ολόκληρα ή εν μέρει σε άλλες πηγές.

¹¹⁰ Balodis, 2012: 14.

¹¹¹ Cox, 2000: 1.

¹¹² Cox, 2000: 1-2.

έχει παραδώσει ένα έργο σε οποιαδήποτε καλλιτεχνική πλατφόρμα, κυρίως λογοτεχνική (μυθιστόρημα, ποίημα, παραμύθι ή διήγημα), αλλά όχι μόνο¹¹³.

Η αξία της διασκευής ενός λογοτεχνικού κειμένου για το θέατρο, δηλαδή της δραματοποίησής του, είναι, τουλάχιστον σε επίπεδο δραματικό, αν όχι παραστασιακό, συνυφασμένη με την ενδεχόμενη επιτυχία της στην ανάδειξη του πρωτότυπου λογοτεχνικού έργου. Ωστόσο, πάντα ελοχεύει ο κίνδυνος η θεατρική διασκευή/δραματοποίηση ακόμη και ενός αριστοτεχνικού λογοτεχνικού κειμένου να μην βρίσκει τις εύγλωττες αναλογίες του κειμένου-πηγής¹¹⁴.

Η ανάπτυξη της *θεατρικότητας* είναι πρωταρχικό μέλημα της διαδικασίας της δραματοποίησης¹¹⁵. Αν ένα λογοτεχνικό κείμενο χαρακτηρίζεται από τη *λογοτεχνικότητά* του, τότε το δραματικό κείμενο, αντίστοιχα, χαρακτηρίζεται από τη *θεατρικότητά* του, δηλαδή, από την εγγεγραμμένη προοπτική να ζωντανέψει επί σκηνής. Το λογοτεχνικό έργο, μέσω της αφήγησης - άλλοτε με *αναληπτικό* κι άλλοτε με *προληπτικό* τρόπο, πότε *ομοδιηγητικά* και πότε *ετεροδιηγητικά*¹¹⁶ - επικοινωνεί με τον αναγνώστη του σε ελεύθερο χωροχρόνο, όποτε εκείνος επιθυμεί, αλλά με τρόπο μονόδρομο, καθώς η ανατροφοδότηση της επικοινωνιακής σχέσης με τους ήρωες του έργου είναι πρακτικά αδύνατη¹¹⁷. Αντίθετα, το δραματικό κείμενο επικοινωνεί μέσω της παράστασης με τον θεατή ατομικά και συλλογικά, ψυχικά, διανοητικά αλλά και βιωματικά, ανάλογα με τη σκηνική του παρουσίαση, όπως αυτή ενορχηστρώνεται από τον σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς και τους συντελεστές, αλλά με μονόδρομο προσανατολισμό σε χρόνο και χώρο. Ο θεατής, σε σχέση με τη δυνατότητα συμμετοχής του στο βρόχο ανατροφοδότησης του παραστατικού γεγονότος, επικοινωνεί αμφίδρομα και διαδραστικά, καθώς η από μέρους του συνειδησιακή καταγραφή και αφομοίωση επιδρά και επαναπροσδιορίζει το θεατρικό μήνυμα¹¹⁸. Με τον τρόπο αυτό, η παράσταση αναδεικνύεται σε ανεπανάληπτο γεγονός, το οποίο συντελείται μια φορά και μόνο, και ως εκ τούτου εισάγει μια διαφορετική δομική σύνθεση του θεατρικού

¹¹³ Μαυρολέων, 2010: 106-109.

¹¹⁴ Μαυρολέων, 2010: 106-109.

¹¹⁵ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008: 45.

¹¹⁶ Ανάλυση των αφηγηματικών όρων γίνεται στο Κεφάλαιο 4.2.1 «Η Αφηγηματική Τυπολογία του Genette» (σελίδες: 36-41).

¹¹⁷ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008 : 43.

¹¹⁸ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008 : 43-44.

κειμένου, ώστε αυτό να ελκύει όσο γίνεται περισσότερο το ενδιαφέρον, εξασφαλίζοντας την προσοχή του θεατρικού κοινού¹¹⁹.

Τα στοιχεία που θα μπορούσαν να προσδιορίσουν τη θεατρικότητα ενός κειμένου και τα οποία, στην ουσία, αποτελούν τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του δραματικού κειμένου είναι ο διάλογος, ο εσωτερικός μονόλογος, η πλοκή, η δράση, οι ετερόκλητες αιτίες και εκβάσεις - συνέπεια των δραματικών συγκρούσεων και καταστάσεων - και, κυρίως, οι χαρακτήρες¹²⁰. Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία, σε συνδυασμό με τα μορφολογικά (διαχωρισμός πράξεων και σκηνών, οδηγίες, καθορισμός του χρόνου και του χώρου, τα πρόσωπα) και υφολογικά γνωρίσματα (ελλειπτικός ή υπαινικτικός λόγος) του δραματικού κειμένου, το κατατάσσουν στο λογοτεχνικό σώμα ως ένα ιδιαίτερο είδος. Με την αξιοποίηση όλων των προαναφερθέντων στοιχείων, ένα δραματικό κείμενο ζωντανεύει, δηλαδή, αποκτά σκηνική προοπτική· ο διδιάστατος λόγος της αφήγησης του λογοτεχνικού κειμένου μετουσιώνεται σε τρισδιάστατο θεατρικό λόγο, αυτόν της παράστασης¹²¹.

Καθώς ο διάλογος, η δράση, η πλοκή και τα πρόσωπα (χαρακτήρες) θεωρούνται κοινά αποδεκτά ιδιώματα του δραματικού κειμένου, συμπεραίνεται, σχεδόν ευαπόδεικτα, πως σκοπός της δραματοποίησης είναι να προβάλει με συνέπεια όλα τα στοιχεία αυτά. Για την ανάπτυξη του «μεταφερμένου» κειμένου στη σκηνή, εκτός από τις σκηνικές οδηγίες (υποδείξεις για την καλύτερη δυνατή σκηνική απόδοση του έργου), ενδέχεται να επινοηθούν και να προστεθούν επιπλέον στοιχεία, που απουσιάζουν από το πρωτότυπο, προκειμένου να ενισχυθεί η θεατρική του απόδοση. Ο διαχωρισμός σε πράξεις, σκηνές ή εικόνες, η δημιουργία κάποιου νέου προσώπου ή αφηγητή με παρεμβατικό ή ενοποιητικό ρόλο για τη δράση, καθώς και η πρόκληση συγκρουσιακών σχέσεων συνιστούν κάποια από τα στοιχεία που προσφέρουν νέα οντότητα στο έργο, και το οδηγούν στη σκηνική του απόδοση¹²².

Ωστόσο, σημαντικό ρόλο κατέχει η *δραματική πύκνωση* που αξιώνει η σκηνή, η οποία επιφέρει αλλαγή στον τρόπο που λειτουργεί ο χρόνος και η ιδιαίτερη σημασία των

¹¹⁹ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008 : 43-44.

¹²⁰ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008: 44.

¹²¹ Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008: 44.

¹²² Γραμματάς – Μουδατσάκης, 2008 : 45-46.

γεγονότων. Ως εκ τούτου, επέρχεται επίδραση στην προσωπικότητα και την *ψυχολογική αλήθεια* των προσώπων¹²³.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πρακτικής της δραματοποίησης αποτελούν, συχνά, ο πειραματισμός, η πρωτοπορία, η ερευνητική διάθεση και η αξιοποίηση διαφόρων τεχνικών υποκριτικής. Η υποκριτική ερμηνεία και τα ιδιαίτερα συστήματα επικοινωνίας, σύμφωνα με τα οποία ο ηθοποιός εκφράζεται, μιλάει και κινείται, εξακολουθούν να έχουν πρωταρχική σημασία για τη σκηνική πράξη και στην περίπτωση της δραματοποίησης. Επιπλέον, η σκηνογραφία (εικαστικό περιβάλλον, τρισδιάστατα σκηνικά, δισδιάστατη ζωγραφική αναπαράσταση του χώρου), τα κοστούμια, τα φροντιστηριακά εξαρτήματα των ηθοποιών, η μουσική, τα φώτα και τα διάφορα οπτικοακουστικά μέσα αποτελούν σημαντικά, και συχνά αναπόσπαστα και εντυπωσιακά μέρη της παράστασης, των οποίων η συνέργεια μπορεί να συνδράμει σε μια νέα προσέγγιση μιας αρχικής πηγής ή κειμένου που προσαρμόζεται στο οικοσύστημα της θεατρικής σκηνής¹²⁴.

Παράλληλα, η εξιχνίαση της ιδιοσυγκρασιακής *Ποιητικής* του κάθε συγγραφέα, η αντιμετώπιση των ειδικών γνωρισμάτων των λογοτεχνικών κατηγοριών, τα υφολογικά όρια, το είδος της αφηγηματικής φωνής, ελκύουν το ενδιαφέρον των διασκευαστών/δραματουργών και των σκηνοθετών. Ιδιαίτερα κατά τη διαδικασία της δραματουργικής μετάβασης και προ της σκηνικής παρουσίασης του κειμένου, το ενδιαφέρον των δημιουργών εστιάζεται σε στοιχεία όπως η δομή της αφήγησης, ο ρυθμός της γλώσσας, ο χειρισμός των παύσεων, η σκηνική παρουσία και τα δραματικά συστατικά. Στη συνέχεια, η έμφαση δίνεται στον ηθοποιό και στις ερμηνευτικές απαιτήσεις της συγκεκριμένης παράστασης (μονολογική ή πολυπρόσωπη). Η ποικιλία των υφολογικών αναζητήσεων των δραματοποιημένων παραστάσεων επιβεβαιώνει ένα ευρύ ταξίδι στον κόσμο του *μεταδραματικού* θεάτρου, από την εικαστική δραματοποίηση των «εικαστικών παρεμβάσεων» και την performance του μεταμοντερνισμού στην προβολή της ηθικής διάστασης του συγγραφέα¹²⁵.

¹²³ http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2013/12/DHMOSIEYSEIS_PERILHPSEIS.pdf: 16.

¹²⁴ Γραμματάς, 2014: 60.

¹²⁵ http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2013/12/DHMOSIEYSEIS_PERILHPSEIS.pdf: 17. «Λογοτεχνία - Δραματουργία - Σκηνική πράξη: Μέθοδοι (Litterature-dramaturgie-acte scenique: methodes et exemples)».

Καταληκτικά, η σύνθετη πράξη της δραματοποίησης λογοτεχνικών κειμένων και άλλων πηγών εμπλουτίζει το θέατρο τόσο «σε επίπεδο δραματολογίας όσο και σκηνικής φόρμας», δηλαδή, αφενός μεν, οδηγεί σε μια πιο ανοιχτή επαφή και εξοικείωση των σημαντικών έργων με το ευρύ κοινό, ενεργοποιώντας ένα νέο κύκλο δημιουργικών προβληματισμών, αφετέρου δε συνεισφέρει στην επαύξηση και εξελικτικότητα της θεατρικής τέχνης¹²⁶. Εμβληματικό παράδειγμα εμπλουτισμού της σκηνικής φόρμας αποτελεί το *Θέατρο της Επινόησης (Devised Theatre)*, που αναδεικνύει την ανεξάντλητη δυνατότητα δραματοποίησης μεσικών και καλλιτεχνικών δημιουργημάτων, μεταξύ άλλων, από τους χώρους της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της μουσικής, της φωτογραφίας, των κόμικς, του Τύπου, των ψηφιακών παιχνιδιών, της τηλεόρασης και του κινηματογράφου¹²⁷.

Η εξέχουσα θέση της ποίησης στο σύγχρονο χώρο της δραματουργίας και της σκηνοθεσίας αποτελεί γεγονός, μολονότι το ποιητικό έργο εμφανίζει μια, σχεδόν αναντίρρητη, αναγνωστική «αυτάρκεια». Παρ' όλα αυτά, η ποίηση, με τη δραματοποίησή της, ανακτά τη *σωματικότητα* και την *προφορικότητά* της¹²⁸.

¹²⁶ http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2013/12/DHMOSIEYSEIS_PERILHPSEIS.pdf: 16. «Λογοτεχνία - Δραματουργία - Σκηνική πράξη: Μέθοδοι (Litterature-dramaturgie-acte scenique: methodes et exemples)»

¹²⁷ Στέφα, 2012: 11. Το *Θέατρο της Επινόησης* αναδύθηκε μέσα από τους σκηνικούς πειραματισμούς της δεκαετίας του 1960. Στοιχεία του αποτελούν ο σωματικός και λεκτικός αυτοσχεδιασμός, το παιχνίδι, η έρευνα και ο συνδυασμός των τεχνών για την επί σκηνής δημιουργία.

¹²⁸ Μαυρολέων, 2014: 548.

Κεφάλαιο 3

Η Ζωή, το Έργο και η Εποχή του Edgar Allan Poe

Η πλούσια και αντιφατική βιβλιογραφία για τη ζωή και το έργο του Poe κινείται, σχεδόν στο σύνολό της, μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας¹²⁹. Αν και ο καλλιτέχνης λέγεται ότι πρέπει να κρίνεται πρωτίστως από το έργο του, η αδιαφορία για τον βίο του δημιουργού μπορεί να εμποδίσει την ίδια την κατανόηση του έργου του¹³⁰. Με την άποψη αυτή φαίνονται να συντάσσονται η βιοπολιτισμική διαλεκτική¹³¹ και οι προσεγγίσεις του Jameson, που εστιάζουν στην ανάλυση των συντελεστών (θρησκεία, επιστήμη, εφαρμοσμένη τεχνολογία, πολιτική, κοινωνικά γεγονότα, φυσικό περιβάλλον, οικονομικές συνθήκες, συγκυρίες και η ιδιοσυγκρασία του δημιουργού), οι οποίοι, κατά την αλληλεπίδρασή τους, σχηματίζουν το «πολιτιστικό περιβάλλον της κάθε εποχής»¹³². Υπό αυτό το πρίσμα, πραγματοποιείται στο παρόν κεφάλαιο μια ανασκόπηση της ζωής και του έργου του Poe, προκειμένου να καταστεί σαφής η θέση του ποιήματος *Το Κοράκι*, τόσο στην ποιητική του παραγωγή, όσο και στην Ιστορία και Θεωρία της Λογοτεχνίας.

3.1 Η ζωή και το Έργο του Poe

Ο Poe γεννήθηκε στις 19 Ιανουαρίου του 1809 στη Βοστώνη της Μασαχουσέτης από γονείς ηθοποιούς. Η μητέρα του Elizabeth ήταν μια ικανή, πνευματώδης και προικισμένη ηθοποιός, σε αντίθεση με τον επίσης ηθοποιό πατέρα του, του οποίου το ταλέντο χαρακτηρίστηκε μάλλον αδιάφορο. Το 1810, ο πατέρας του Poe πεθαίνει. Η

¹²⁹ Poe, 2009: 11.

¹³⁰ Πόε, 2002: 8.

¹³¹ Μαυράκης, 2007: 15.

¹³² Μαυράκης, 2007: 614-621.

μητέρα του, η οποία έχει προσβληθεί από φυματίωση, είναι έγκυος στο τρίτο της παιδί και φροντίζει τον ίδιο τον Poe, ενώ την κηδεμονία του άλλου αδελφού του William αναλαμβάνουν οι γονείς του νεκρού πλέον συζύγου της. Τον Δεκέμβρη του 1811, η μητέρα του Poe πεθαίνει πάμπτωχη¹³³. Τον Poe αναλαμβάνει να φροντίσει ο Allan, άτεκνος Σκωτσέζος έμπορος καπνού, μαζί με τη σύζυγό του¹³⁴.

Το 1815, ο Allan οδηγεί την οικογένειά του στο Λονδίνο, προκειμένου να ιδρύσει ένα υποκατάστημα της εμπορικής του εταιρείας. Στο Richmond της Μ. Βρετανίας, ο Allan παρέχει στο αγόρι την καλύτερη δυνατή εκπαίδευση. Κατά την διάρκεια της παραμονής τους στην Αγγλία (1815-20), ακόμη και όταν τα οικονομικά του οδεύουν προς τη χρεωκοπία, εγγράφει τον Poe στο πιο ακριβό και εκπαιδευτικά επιφανές σχολείο της χώρας¹³⁵. Εκείνα τα χρόνια φαίνεται να είναι και τα πιο ξέγνοιαστα. Λίγα χρόνια αργότερα, η άρνηση του Allan να τον υιοθετήσει και τυπικά, οδηγεί τον Poe σε μια αμφιλεγόμενη ψυχολογική κατάσταση. Το 1826, σε ηλικία δεκαεπτά ετών, ο Poe εγγράφεται στο Πανεπιστήμιο της Βιρτζίνια, αφήνοντας πίσω στο Richmond την παιδική του αγάπη, την οποία μάλιστα είχε αρραβωνιαστεί¹³⁶. Δυστυχώς όμως, δημιουργεί μεγάλα χρέη, για τα οποία τον επιπλήττει ο Allan και έτσι, αναγκάζεται να εγκαταλείψει τις σπουδές του¹³⁷. Ο Poe επιστρέφει στο Richmond, όπου μαθαίνει ότι η πρώτη του αγαπημένη του έχει αναγκαστεί να παντρευτεί έναν άλλο άντρα. Ο Allan και ο Poe προσωρινά συμφιλιώνονται, αλλά διαπληκτίζονται έντονα τρεις μήνες αργότερα¹³⁸.

Ο Poe πηγαίνει στη Βοστώνη. Εκεί, βρίσκει εκδότη για το πρώτο του έργο *Tamerlane and Other Poems - Ταμερλάνος και άλλα Ποιήματα* (1827)). Πριν την έκδοση του βιβλίου του όμως, ο Poe αναγκάζεται να καταταγεί στον στρατό. Κατά τη διάρκεια της διαμονής του στο *Fort Moultrie* της νήσου Sullivan γράφει το έργο *The Gold Bug (Ο Χρυσός Σκαρβαίος)*. Έχοντας την ευκαιρία να καλλιεργήσει το λογοτεχνικό πάθος του, λίγο μετά την αποστράτευσή του, δημοσιεύει τον δεύτερο τόμο ποιημάτων, ο οποίος περιλαμβάνει τα ποιήματα *To Science (Στη Σιωπή)*, *Romance (Ειδύλλιο)* και *Fairy Land*

¹³³ Galloway, 1976: 26.

¹³⁴ Hayes, 2002: xv.

¹³⁵ Hayes, 2002: xv.

¹³⁶ Galloway, 1976: 27.

¹³⁷ Galloway, 1976: 28.

¹³⁸ Galloway, 1976: 28.

(Γη των Νεραϊδών)¹³⁹.

Το 1829, συμφιλιώνεται με τον Allan. Εισάγεται στο *West Point* τον Ιούνιο του 1830, απ' όπου όμως απολύεται τον Ιανουάριο του 1831¹⁴⁰. Αφιερώνει τον τρίτο τόμο της ποίησής του στους νεκρούς δοκίμους των Ηνωμένων Πολιτειών¹⁴¹. Η φαινομενικά πιο ουδέτερη περίοδος της ζωής του ποιητή συνδέεται με σημαντικά βήματα στη λογοτεχνική του εξέλιξη, όπως είναι ο πρόλογος του *Letter to B (Γράμμα στη Β)*, όπου διατυπώνει την πρώτη του δήλωση για την *Ποιητική Αρχή*¹⁴².

Μεταξύ του 1831 και 1835, όταν ο Poe επιστρέφει στο Richmond για να επιμεληθεί την εφημερίδα *Messenger*, βιώνει τα πιο σκοτεινά χρόνια της ζωής του. Στη Βαλτιμόρη, ζει μέσα στη φτώχεια και είναι συχνά οικότροφος της θείας του Clemm, προκειμένου να τη βοηθήσει στη φροντίδα του αδερφού του William, ο οποίος πεθαίνει τελικά από φυματίωση. Εκεί, γνωρίζει την ξαδέρφη του Virginia, την οποία ερωτεύεται. Αρχίζει να γράφει πεζογραφήματα¹⁴³.

Το 1832, ο Poe παρουσιάζει πέντε μυθιστορήματα (*The Bargain Lost, A Decided Loss, The Duke de L'Omelette, Metzengerstein*, και *A Tale of Jerusalem*) σε ένα διαγωνισμό της *Philadelphia Saturday Courier*¹⁴⁴, ενώ το 1833 το έργο του *MS. Found in a Bottle (Χειρόγραφο σ' ένα Μπουκάλι)* διακρίνεται στο μικρό διαγωνισμό ιστοριών της εφημερίδας *Baltimore Saturday Visitor*¹⁴⁵.

Παρά το γεγονός ότι είναι ένας από τους αγαπημένους συγγραφείς διηγημάτων, ο Poe αδυνατεί να βρει εκδότη για τη συλλογή μυθιστορημάτων του. Το 1835, εξαιτίας της οικονομικής του ανέχειας, δέχεται πρόθυμα τη διεύθυνση αρχισυνταξίας της εφημερίδας *Southern Literary Messenger*¹⁴⁶.

Τον Μάιο του 1836, ο Poe και η νεαρή του ξαδέρφη παντρεύονται¹⁴⁷. Πολλά έχουν

139 Galloway, 1976: 29.

140 Galloway, 1976: 84.

141 Hayes, 2002: xvi.

142 Galloway, 1976: 30.

143 Galloway, 1976: 28-30.

144 Hayes, 2002: xvi.

145 Galloway, 1976: 28-30.

146 Galloway, 1976: 30.

147 Hayes, 2002: xvii- xviii.

ειπωθεί από βιογράφους και φροϋδικούς κριτικούς για τον αντισυμβατικό αυτό γάμο. Μάλιστα, η *Eleonora*, που γράφει ο Poe την εποχή εκείνη, θεωρείται το πιο ερωτικό κείμενο της Αμερικής του 19^{ου} αιώνα, όπου περιγράφεται η αγάπη, το σθένος της επιθυμίας και η ένταση του πάθους ενός άνδρα για τη νεαρή ξαδέρφη του¹⁴⁸.

Το 1838, ο Poe, προκειμένου να πετύχει την οικονομική του ανεξαρτησία, φεύγει από την εφημερίδα *Messenger*, και πηγαίνει πρώτα στη Νέα Υόρκη και μετά στη Φιλαδέλφεια, όπου για ένα χρόνο εργάζεται ως συντάκτης στο περιοδικό *Burton's Gentleman's Magazine* και αργότερα στο περιοδικό *Graham's*¹⁴⁹. Η οικονομική ανεξαρτησία θα του επέτρεπε να αφοσιωθεί στη συγγραφή λογοτεχνίας, η οποία, φαντάζει στον Poe το πιο ευγενές επάγγελμα από όλα, καθώς και το μόνο που του ταιριάζει. Ωστόσο, παρά την αύξηση της κυκλοφορίας των εφημερίδων ή περιοδικών, για τα οποία εργάζεται και καταξιώνεται ως ευρηματικός συντάκτης, η ανταμοιβή του παραμένει πενιχρή¹⁵⁰. Ενώ τα έργα του *The Bells* (*Καμπάνες*) και *Annabel Lee* (*Άναμπελ Λη*) ενθουσιάζουν το αναγνωστικό κοινό, ο Poe εισπράττει ως αντίτιμο ένα δείπνο ή ένα ζευγάρι παπούτσια¹⁵¹. Το μόνο βέβαιο είναι, πως η ζωή του στη Φιλαδέλφεια, πέρα από τις απογοητεύσεις, είναι η πιο γόνιμη, καθώς εκδίδει τη δίτομη συλλογή έργων του *Tales of the Grotesque and Arabesque* (*Ιστορίες του Γκροτέσκου και του Αραβουργήματος*), καθώς και το διήγημα *The Gold-Bug* (*Ο Χρυσός Σκαραβαίος*), με τα οποία γίνεται γνωστός στο ευρύ κοινό¹⁵². Το 1844, το ζευγάρι μετακομίζει στη Νέα Υόρκη και τον Ιανουάριο του 1845, δημοσιεύεται το ποίημά του *The Raven* (*Το Κοράκι*) στην εφημερίδα *New York Evening Mirror*. ο Poe είναι πλέον διάσημος¹⁵³. Την ίδια χρονιά, εντάσσεται στη λογοτεχνική κοινότητα της Νέας Υόρκης, ξεκινώντας τα ποιητικά του πειράματα. Για να ενισχύσει το πενιχρό του εισόδημα δίνει διαλέξεις, ως επί το πλείστον βασισμένες στο δοκίμιό του *The Philosophy of Composition* (*Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης*), το οποίο δημοσιεύεται το 1846 στο *Graham's Magazine*¹⁵⁴. Ο Poe φιλοδοξεί να διακριθεί στον χώρο της κριτικής, καθώς θεωρεί πως το δοκίμιο αυτό εκπροσωπεί, με τον καλύτερο τρόπο, την αναλυτική του σκέψη¹⁵⁵.

148 Galloway, 1976: 32-34.

149 Hayes, 2002: xvii.

150 Galloway, 1976: 32-35.

151 Πόε, 2002: 10.

152 Galloway, 1976: 34

153 Galloway, 1976: 35

154 Galloway, 1976: 32-35.

155 Poe, 2009: 10.

Πράγματι, τη χρονιά αυτή ένας σημαντικός κύκλος Γάλλων λογοτεχνών αναγνωρίζει το έργο του¹⁵⁶. Παρ' όλη την επιτυχία και αναγνώριση, ο Poe εξακολουθεί να ζει στα όρια της φτώχειας. Παράλληλα, η αγαπημένη του Virginia έχει προσβληθεί από φυματίωση. Η αντίθεση μεταξύ δημόσιας αναγνώρισης και ιδιωτικών προβλημάτων πλήττει την ήδη εύθραυστη ψυχολογία του Poe. Το 1847 η Virginia πεθαίνει και ο ποιητής παθαίνει νευρικό κλονισμό με παροδικές εμπύρετες κρίσεις, ενώ κυριεύεται από την έλξη του για αλκοόλ¹⁵⁷. Μετά από βοήθεια, ιδιαίτερα της μαμάς *Clemm*, όπως αποκαλούσε τη θεία του, ο Poe συνεχίζει να δίνει διαλέξεις, να γράφει ποίηση και κριτικές, γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία¹⁵⁸. Τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους, παρουσιάζει το ποιητικό του έργο *Ulalume (Ουλαλούμ)*, ενώ την επόμενη χρονιά προκαλεί ιδιαίτερη αίσθηση η διάλεξή του *The Universe (Το Σύμπαν)*, η οποία αποτελεί και τη βάση της κοσμοθεωρίας του για το έργο του *Eureka (Εύρηκα)*¹⁵⁹. Παράλληλα, κυριεύεται από μια πλατωνική ερωτομανία για διάφορες λόγιες και εγγράμματες γυναίκες¹⁶⁰. Το 1849, η ήδη κλονισμένη υγεία του επιδεινώνεται. Σ' ένα ταξίδι του στη Βαλτιμόρη, ένας στοιχειοθέτης της *Baltimore Sun* βρίσκει τον Poe (ίσως μεθυσμένο), ξαπλωμένο και ανίσθητο με ρούχα που δεν του ανήκουν. Τον πηγαίνει στο νοσοκομείο, όπου την επομένη μέρα ο Poe ξεψυχά¹⁶¹.

3.1.1 Προς μια Ψυχολογική Προσέγγιση της Προσωπικότητας του Poe

Η απώλεια και ο θάνατος των γυναικών που αγάπησε καθορίζουν τη ζωή και το έργο του Poe. Η Βοναπάρτη παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα ψυχαναλυτική μελέτη στο βιβλίο της *Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation*¹⁶². Αυτή η καινοτόμα μελέτη διεισδύει στην ψυχολογική πολυπλοκότητα του έργου του Poe. Ο ποιητής λέγεται ότι «στάθηκε καταδικασμένος ν' αγαπάει παθητικά γυναίκες με σημάδια της αρρώστιας ή του θανάτου της αγαπημένης του μητέρας, της φυματίωσης που την σαράκωνε στην εξάντληση, στο βήχα και στις αιμοπτύσεις»¹⁶³. Πρώτα ο θάνατος της μητέρας του, ύστερα η τρέλα και ο θάνατος της κυρίας Jane, που του έκανε παρέα όταν ήταν μικρός, η ερωτική απώλεια της αγαπημένης του Sarah και στη συνέχεια ο θάνατος της αγαπημένης του θετής μητέρας Allan. Επιπρόσθετα, την περίοδο που ο Poe συνέθεσε το έργο *Eleonora*, η Virginia είναι ήδη άρρωστη με επίμονες

¹⁵⁶ Galloway, 1976: 35.

¹⁵⁷ Πόε, 2002: 11.

¹⁵⁸ Galloway, 1976: 39.

¹⁵⁹ Hayes, 2002: xix.

¹⁶⁰ Πόε, 2002: 11.

¹⁶¹ Galloway, 1976: 39.

¹⁶² Galloway, 1976: 24.

¹⁶³ Ζήρας (επιμ.) 1999: 118.

αιμοπτύσεις, τα πρώτα αλάνθαστα σημάδια της φυματίωσης που την οδηγούν, τελικά, στο θάνατο πέντε χρόνια αργότερα¹⁶⁴.

Στη μελέτη της Βοναπάρτη, με αφορμή το ποίημα *Annabel Lee* (Άνναμπελ Λη), το οποίο εμπεριέχει θροΐσματα παιδικών αναμνήσεων, νεκροφιλίας και αιμομιξίας, αναφέρεται το ενδεχόμενο ο Ροε να είναι σαδονεκρόφιλος. Η στάση του Ροε απέναντι στη ζωή δε διαφέρει από εκείνη των ηρώων του. Η προσήλωση στην ετοιμοθάνατη και νεκρή μητέρα των παιδικών του χρόνων, καθώς και η αδυναμία του να την αποφύγει, τον κουράζει και τον κυριεύει. Για την Virginia, με την οποία είχε και την πιο μακροχρόνια σχέση, ο μεγάλος του έρωτας δε γεννιέται παρά μονάχα όταν αυτή αρρωσταίνει, όπως κάποτε η μητέρα του Elisabeth¹⁶⁵. Η Βοναπάρτη υποστηρίζει πως η τέχνη του Ροε είναι μια άμυνα ενάντια στην τρέλα και το κοινό θα πρέπει να είναι υποψιασμένο και να αναγνωρίζει την ανάγκη του για αυτή¹⁶⁶.

3.2 Στοιχεία της Ποιητικής του Ροε

Ορόσημα στην κριτική και αισθητική σκέψη του Ροε αποτελούν η *Φιλοσοφία της Σύνθεσης* (1846)¹⁶⁷ και η *Ποιητική Αρχή*¹⁶⁸, η οποία δημοσιεύθηκε μετά το θάνατό του το 1850 και διαβάστηκε ως διάλεξη τον Δεκέμβριο του 1848. Στον ορισμό του για την *Ποιητική Αρχή*, ο Ροε διακρίνει τρία πεδία στον κόσμο του μυαλού: την *αγνή νοημοσύνη* (*Pure Intellect*) την *καλαισθησία* (*Taste*) και την *ηθική αίσθηση* (*Moral Sense*). Η καλαισθησία αναγνωρίζεται από τον ποιητή ως η πιο ζωτική από τα τρία πεδία, καθώς συγκροτεί την οδό επικοινωνίας μεταξύ νοημοσύνης και ηθικής¹⁶⁹. Στη *Φιλοσοφία της Σύνθεσης* αναφέρεται στο ποίημά του *The Raven* (*Το Κοράκι*) και περιγράφει τη διαδικασία από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι τη γραφή του. Ο ποιητής, μέσα από τη ρομαντική του αισθητική, προσπαθεί να αποδείξει πως η ποιητική δημιουργία δεν είναι αποτέλεσμα έμπνευσης και παρορμητικού συναισθηματισμού, αλλά ψύχραιμης, σκόπιμης και προσχεδιασμένης αριστοτεχνικής εργασίας¹⁷⁰.

Ο συμβολισμός που χαρακτηρίζει τα έργα του Ροε οφείλεται στην επιθυμία του να

¹⁶⁴ Galloway, 1976: 33.

¹⁶⁵ Ζήρας (επιμ.) 1999: 129-132.

¹⁶⁶ Galloway, 1976: 25.

¹⁶⁷ Ροε, 2009: 11

¹⁶⁸ Μαρβέλος, 2005: 263

¹⁶⁹ Galloway, 1976: 16.

¹⁷⁰ Ροε, 2009: 10.

αποφύγει το τετριμμένο, περνώντας από τα συμβατικά σύνορα της συνείδησης στη μεγάλη αναστάτωση της ψυχής. Δυο είναι οι επίμονοι και καθοριστικοί παράγοντες που στοιχειώνουν την τέχνη του: η ευρηματική αναζήτηση της ομορφιάς και αυτό που ο ίδιος όρισε ως *τρόμο της ψυχής*. Σε πολλά έργα του Poe, το ταξίδι του μυαλού έξω από τον πραγματικό κόσμο καταλήγει σε ένα τυφλό όραμα, που είναι η αποκάλυψη και η καταστροφή. Οι χαρακτήρες των ηρώων στο έργο του Poe χάνουν τη λογική τους και συχνά τη ζωή τους¹⁷¹.

Αναφορικά με την ποιητική του Poe, ο Lang αναφέρει πως «στη φαντασία του Poe υπήρχε ένα είδος προκαθορισμένης αρμονίας ανάμεσα στις μουσικές λέξεις και στις μελαγχολικές σκέψεις»¹⁷².

3.3 Ο Poe και τα λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής

Το έργο του Poe έθεσε στον χώρο της αμερικανικής λογοτεχνικής κριτικής νέα επίπεδα αντίληψης, κανόνων και μεθοδολογίας. Ο ποιητής, ακολουθεί συχνά έναν επίπονο δρόμο, δίνοντας μάχες ενάντια στις ισχυρές «κλίκες» του χώρου της λογοτεχνίας, από τις οποίες αμφισβητήθηκε σκληρά¹⁷³. Μέσα από γράμματα, δοκίμια και λογοτεχνικές αναλύσεις, επέδειξε ένα πραγματικό και ποικίλο ενδιαφέρον για τον κόσμο γύρω του, όχι μόνο για τη λογοτεχνία αλλά και το θέατρο, την αρχιτεκτονική, τη μουσική, τη ζωγραφική, το εμπόριο, την εκπαίδευση, την πολιτική και ιδιαίτερα την επιστήμη. Το σονέτο του *To Science (Στην Επιστήμη)*, χαρακτηρίζεται ως μια ρομαντική κραυγή αγωνίας ενάντια στο θρίαμβο της υλιστικής εποχής που είχε αρχίσει να προβάλλει¹⁷⁴.

Ο Poe θεωρείται ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του αμερικάνικου ρομαντισμού του 19^{ου} αιώνα. Επηρεασμένος από το γερμανικό και το γαλλικό ρομαντισμό της εποχής του, αντλεί τη θεματολογία του από ακραίες συναισθηματικές καταστάσεις, υπερβατικές και αλλόκοτες παρουσίες, εσωτερική φθορά και παρακμή, σκοτεινά οράματα, τρόμο, θάνατο και έρωτα¹⁷⁵. Στο ρομαντικό κίνημα εκθειάζεται η προσήλωση στο εγώ, η ονειροπόληση, η υπερβολή, η ειρωνεία, ο σαρκασμός, ο μυστικισμός μια μελαγχολία, πολλές φορές χωρίς αντικείμενο, που μαρτυρά μια νοσταλγία για το χαμένο

¹⁷¹ Galloway, 1976: 42.

¹⁷² Πόε, 2002: 7.

¹⁷³ Galloway, 1976: 36-37.

¹⁷⁴ Galloway, 1976: 14.

¹⁷⁵ Μαυράκης, 2007: 100-101.

και ανεπίστρεπτο παρελθόν. Στη Γερμανία μάλιστα, η ποίηση φτάνει να αποκτά σκοτεινές προεκτάσεις. Οι δυνάμεις του κακού θεωρείται ότι παραμονεύουν πίσω από την εικόνα των πραγμάτων και του ίδιου του ανθρώπου, που, τελικά, σκιαγραφείται ανυπεράσπιστος μπροστά στο πεπρωμένο και τις ζοφερές δυνάμεις¹⁷⁶. Οι θεματικές που επιλέγει η ρομαντική ποίηση, και το πεδίο δράσης της αφήγησης είναι, κατά κανόνα, το μυαλό και η ψυχή του ήρωα. Συνεπώς, οι μεταβολές που συμβαίνουν συνίστανται κυρίως σε ψυχικές διεργασίες¹⁷⁷. Η ρομαντική ποίηση τείνει όχι μόνο να εκμηδενίσει την αντίθεση μεταξύ αφηγηματικότητας και λυρισμού, αλλά να εισηγείται τη μείξη των λογοτεχνικών ειδών, καθώς διαχέει τη θεατρικότητα στην ποίηση ¹⁷⁸.

Τα θεωρητικά δοκίμια, το ποιητικό και πεζογραφικό έργο του Poe επηρεάζουν βαθύτατα τη γαλλική ποίηση και γενικότερα τη λογοτεχνία της Ευρώπης¹⁷⁹, ιδιαίτερα τους συμβολιστές. Ο Baudelaire, μεταφράζει τα κείμενα του Poe στα γαλλικά και επηρεάζεται βαθιά από τον Αμερικανό ποιητή¹⁸⁰. Ο Strindberg υποκύπτει στην ιδέα ότι το πνεύμα του Poe έχει καταλάβει το σώμα του, γιατί γεννήθηκε την ημέρα που πέθανε ο ποιητής¹⁸¹. Ο αντίκτυπος του έργου του Poe στην εξέλιξη της ποίησης είναι εντυπωσιακός, διότι, έχοντας επηρεάσει, σε μεγάλο βαθμό, τον Baudelaire¹⁸² και τον Mallarmé, τα έργα των οποίων οδήγησαν σε διάδοχες τάσεις και κινήματα, ανοίγει στην ουσία τον δρόμο της πρωτοπορίας και του μεταμοντερνισμού¹⁸³. Αντίστοιχη υπήρξε η επίδραση του Poe και στους εκπροσώπους του αισθητισμού στην Ελλάδα. Το στοιχείο του ονείρου αλλά και της μελαγχολίας επηρεάζει τους Έλληνες λογοτέχνες όπως τον Επισκόπουλο, Ροδοκανάκη, Νιρβάνα, ίσως και τον πρώιμο Καζαντζάκη, τον Καρυωτάκη και τον Σκαρίμπα. Ο Σκαρίμπας αποδεικνύει ισχυρά τη σχέση του με τον Poe, καθώς εκδίδει την ποιητική του συλλογή *Ουλαλούμ*, το 1836¹⁸⁴.

¹⁷⁶ Μαυράκης, 2007: 81-83.

¹⁷⁷ Μπούρα, 2011: 261-262.

¹⁷⁸ Μπούρα, 2011: 262-268.

¹⁷⁹ Poe, 2009: 11.

¹⁸⁰ Μαυράκης, 2007: 113.

¹⁸¹ Gottesman, 1979: 1207.

¹⁸² Μαυράκης, 2007: 101.

¹⁸³ Μαυράκης, 2007: 619.

¹⁸⁴ Ντούνια, 2007: 241-243.

Κεφάλαιο 4

Ανάλυση του Ποιήματος του Ροε *Το Κοράκι*: Προσεγγίσεις

Στο τρέχον κεφάλαιο, αρχικά αναλύεται με όρους γενικούς (ανάλυση μέσω μιας γενικής διαδικασίας εξέτασης της ιστορίας, της φόρμας και του περιεχομένου) *Το Κοράκι* του Ροε, και στη συνέχεια συζητείται σε συνάρτηση με δύο προσεγγίσεις, την αφηγηματική τυπολογία του Genette¹⁸⁵ και την προσέγγιση του ίδιου του Ροε, όπως αυτή οριοθετείται στο έργο του *Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης*¹⁸⁶.

4.1 Ανάλυση του Ποιήματος *Το Κοράκι*

Ο Ροε γίνεται ευρύτερα γνωστός, όταν, το 1845, δημοσιεύει το *The Raven (Το Κοράκι)*, στην αμερικανική εφημερίδα *New York Mirror*. Το ποίημα ξεχωρίζει χάρη στη λυρική του φύση και τη συμβολιστική του ομοιοκαταληξία του, η αριστοτεχνική και στυλιζαρισμένη γλώσσα, η ευρυθμία του, και κυρίως η μεταφυσική του προβληματική δικαιολογούν απόλυτα την ευρύτατη αποδοχή του ποιήματος αυτού από κοινό και κριτικούς¹⁸⁷.

Η ιστορία του ποιήματος έχει ως χρονική αφετηρία μια βραδιά ενός δριμύ Δεκέμβρη, όταν ένα κοράκι εισβάλλει απρόσμενα στο δωμάτιο του αφηγητή-ήρωα, ο οποίος μάταια προσπαθεί, μέσα από τα βιβλία του, να ξεφύγει από τον πρόωρο χαμό της

¹⁸⁵ Καλλίνης, 2005: 14-15.

¹⁸⁶ Ροε, 2009: 35-47.

¹⁸⁷ Πόε, 2002: 107-109.

όμορφης και αγαπημένης του Λενώρας. Το κοράκι, με υπεροψία άρχοντα, θρονιάζεται σε ένα πέτρινο άγαλμα της Παλλάδας, πάνω από την πόρτα του δωματίου. Ο αφηγητής ξεχνιέται για λίγο με την παρουσία του πτηνού και του απευθύνεται με σκοπό να μάθει το όνομά του. Το πουλί του απαντά με ανθρώπινη φωνή «*Ποτέ Πια*» και ο αφηγητής ξαφνιάζεται. Στη συνέχεια, προσπαθεί να εκλογικεύσει την κατάσταση και σκέφτεται πως τα λόγια αυτά τα έμαθε στον κόρακα κάποιο αφεντικό του. Μόνο πολύ αργότερα, θα εστιάσει στο εφιαλτικό εύρος της απάντησης αυτής, σα να προορίζεται για τον ίδιο. Το κοράκι φαίνεται καταδικασμένο να απαντάει επαναλαμβάνοντας, σε οποιαδήποτε εναγώνια ερώτηση του ήρωα, την ίδια μονότονη απάντηση, «*Ποτέ Πια*». Το πουλί, σύντομα γίνεται «*προφήτης*» και «*όρνιο συμφοράς*», οδηγώντας το συνομιλητή του στην απελπισία, καθώς ο αφηγητής στέκει απέναντι στην αναπόδραστη πραγματικότητα του θανάτου της αγαπημένης του Λενώρας. Δεν υπάρχει κανένα «*βάλαμο παρηγοριάς, τη λύπη να του πάρει*», «*Ποτέ πια*» δε θα τη συναντήσει, «*Ποτέ πια*» δε θα την αγκαλιάσει. Ο ήρωας, μάταια προσπαθεί να διώξει το άχαρο πουλί από την κάμαρά του. Το κοράκι έχει θρονιαστεί μόνιμα στο «*μπούστο της πέτρινης Παλλάδας*». Από τότε, το φως της λάμπας φωτίζει τον «*μαύρο μουσαφίρη*», διαγράφοντας τον ίσκιο του στο πάτωμα, αιχμαλωτίζοντας την ψυχή του αφηγητή, η οποία πλέον είναι «*ανήμπορη να αντιδράσει*», «*ανήμπορη να αποδράσει*»¹⁸⁸.

Το *Κοράκι* ανήκει στο λογοτεχνικό κίνημα του ρομαντισμού και καθορίζεται από μια εξομολογητική διάθεση αφήγησης, καθώς σε αυτό κατατίθενται προσωπικές αναμνήσεις και εμπειρίες, οι οποίες σχετίζονται με την αίσθηση απόλυτης θλίψης και απώλειας που βιώνει ο αφηγητής από το θάνατο της αγαπημένης του. Η απώλεια και ο θάνατος των γυναικών που αγάπησε ο Ροε, καθρεφτίζονται μέσα από την ποιητική του γραφή¹⁸⁹. Η διάθεση του ποιήματος είναι επική, δυσοίωνα και μυστηριώδης, ο τόνος του μελαγχολικός. Αποτέλεσμα της διάθεσης και του τόνου είναι η ανάδυση της μοναξιάς, της απόγνωσης, της απελπισίας και ίσως του ψυχαναγκασμού, με τη μορφή αυτοεκπληρούμενης προφητείας, που ο ποιητής επιδιώκει να αναδείξει. Η επαναλαμβανόμενη χρήση της φράσης «*nothing more*» (*τίποτε άλλο*) στις επωδούς των επτά πρώτων στροφών, και στη συνέχεια η αδιάλειπτη επανάληψη της λέξης «*Nevermore*» (*Ποτέ πια*) στις επόμενες έντεκα, ως ηχώ του ονόματος της νεκρής αγαπημένης του «*Lenore*», μεταδίδουν άμεσα τον μελαγχολικό τόνο του ποιήματος.

¹⁸⁸ Χαλβατζόγλου-Μπιτσώρης, 2015: 43

¹⁸⁹ Βοναπάρτη, Μ. 1999: 129-132.

Γιατί όμως ο Ροε επιλέγει ένα πτηνό, και μάλιστα ένα κοράκι, ως μακάβριο επισκέπτη που εκφέρει εφιαλτικά την εμβληματική λέξη «*Nevermore*»; Ο τίτλος του ποιήματος υποδηλώνει τη σημασία του πτηνού στην πλοκή της αφήγησης. Το κοράκι θεωρείται ένα από τα δέκα πιο έξυπνα πουλιά· αποκαλείται «*φτερωτό πρωτεύον*», χάρη στη μεγάλη ευφυΐα του στην επίλυση προβλημάτων¹⁹⁰. Για τον Ροε, όπως μας ενημερώνει ο ίδιος στη *Φιλοσοφία της Σύνθεσης*¹⁹¹, ένα κοράκι, όχι μόνο έχει το χάρισμα της μίμησης του λόγου, μα, συγχρόνως, ταιριάζει με τον μελαγχολικό τόνο που έχει ο ίδιος επιλέξει. Ο εξανθρωπισμός του πτηνού δηλώνει την αδήριτη ανάγκη επικοινωνίας και εξομολόγησης της ιστορίας του αφηγητή. Αλλά, όταν το μαύρο *Κοράκι* κάθεται στην προτομή της Παλλάδας στο δωμάτιο του αφηγητή, έχουμε μια εικόνα προσβολής της λογιότητας και της διαυγούς διάνοιας από το έρεβος και τη θλίψη.

Η αφήγηση του ποιήματος είναι σε πρώτο πρόσωπο, ενώ ο αφηγητής με τις ερωτήσεις του αποπειράται να αναπτύξει διάλογο με το κοράκι. Η χρήση των ονομάτων της Παλλάδας και του Πλούτωνα αποτελούν αναφορές στην Αρχαία Ελληνική μυθολογία.

Το ποίημα παρουσιάζει μια πραγματικότητα, στην οποία παρεισφρέει η φαντασία και η υποκειμενική διάσταση. Το πέρασμα του χρόνου στο ποίημα δεν παρουσιάζει κενά. Ωστόσο, στο τέλος, υπονοείται πως το μαρτύριο του αφηγητή θα μπορούσε να μην τελειώνει ποτέ. Ο χρόνος τελικά αποκτά μια έντονη υποκειμενικότητα, αφήνοντας την αίσθηση ενός ανοικτού τέλους. Το κοράκι γίνεται Κοράκι(αποκτά ακραίο, υποκειμενικό, μεταφυσικό μέγεθος· ήρθε για να μείνει και ο αφηγητής αδυνατεί να αντισταθεί στα μοιραία συμφραζόμενα της παρουσίας του. Ο ρυθμός του ποιήματος, που ενισχύει τη διάχυση της υποκειμενικής διάστασης του αφηγητή, διακρίνεται από μια ατέρμονη επιβράδυνση προς το τέλος του ποιήματος. Η αίσθηση που μας δίνεται είναι έντονα εικονική και παρόμοια με εκείνη σε μία σκηνή θεάτρου χωρίς ένα ξεκάθαρο φινάλε, με τα φώτα να σβήνουν πάνω σε ένα σχεδόν παγωμένο ταμπλό που θα μπορούσε να υπάρχει για πάντα.

¹⁹⁰ <http://www.protothema.gr/environment/article/368665/auta-einai-ta-10-pio-exupna-poulia-tou-kosmou/>

¹⁹¹ Ροε, 2009: 40.

4.2 Το Κοράκι: Δύο Προσεγγίσεις

Στο σημείο αυτό, θα γίνει μια απόπειρα περαιτέρω ανάλυσης του ποιήματος του Ροε *Το Κοράκι*, με σκοπό την καλύτερη αναστοχαστική διαδικασία και κατανόηση των παραμέτρων που λήφθηκαν υπ' όψη στη δραματοποίηση της απόδοσης του Μπιτσώρη.

4.2.1 Η Αφηγηματική Τυπολογία του Genette

Η συμβολή του Γάλλου θεωρητικού Genette στην αφηγηματολογία¹⁹² υπήρξε καθοριστική, καθώς, με την τυπολογία του, προσφέρει μια συστηματική θεωρία για την ανάλυση της αφηγηματικής πράξης και τις δυνατότητες εκφοράς του αφηγηματικού λόγου¹⁹³.

Κατά τον Genette, σύμφωνα με το πρώτο εννοιολογικό πλαίσιο χρήσης του όρου *αφήγηση*, ο όρος παραπέμπει στον προφορικό ή/και τον γραπτό λόγο, δηλαδή στο *αφηγηματικό κείμενο*, το οποίο επιχειρεί να εξιστορήσει ένα συμβάν ή μια ακολουθία συμβάντων (*αφήγηση*). Το δεύτερο εννοιολογικό πλαίσιο χρήσης του όρου *αφήγηση* αποκαλύπτει τη σειρά των γεγονότων, τα οποία αποτελούν και το θέμα του αφηγηματικού λόγου (*ιστορία ή διήγηση*), ενώ το τρίτο σηματοδοτεί την ίδια την πράξη της αφήγησης (*αφηγηματική πράξη*)¹⁹⁴.

Ο Genette ορίζει ως αντικείμενο της ανάλυσής του το πρώτο εννοιολογικό πλαίσιο, δηλαδή τον αφηγηματικό λόγο, το αφηγηματικό κείμενο¹⁹⁵. Βέβαια, το αφηγηματικό κείμενο, χωρίς το θέμα, δηλαδή την ιστορία του, και την αφηγηματική πράξη ευόδωσής του, παύει να υφίσταται¹⁹⁶. Όμως, τόσο η ιστορία όσο και η αφηγηματική πράξη υφίστανται μόνο μέσω του αφηγηματικού κειμένου. Συνεπώς, η ανάλυση του αφηγηματικού λόγου στηρίζεται στη διερεύνηση των σχέσεων και της αλληλεπίδρασης αφήγησης, ιστορίας και αφηγηματικής πράξης¹⁹⁷.

¹⁹² Τζιόβας, 2003: 54-68. Η αφηγηματολογία επιδιώκει την ανάλυση των πολυσύνθετων πλευρών της αφήγησης, δηλαδή της αλληλεπίδρασης των διαφόρων συστατικών στοιχείων-επιπέδων της.

¹⁹³ Τζιόβας, 2003: 66.

¹⁹⁴ Τζούμα, 1997: 41-42.

¹⁹⁵ Τζούμα, 1997: 42.

¹⁹⁶ Τζιόβας, 2003: 54.

¹⁹⁷ Τζούμα, 1997: 42-43.

Η αφήγηση αποτελεί γλωσσική παραγωγή και ως εκ τούτου μπορεί να θεωρηθεί ως ανάπτυξη μιας ρηματικής μορφής. Ο Genette, με πρόθεση την ανάλυση της αφήγησης, διατυπώνει τρεις αναλυτικές κατηγορίες, εκείνες της *φωνής (voice)*, του *τρόπου (mode)* και του *χρόνου (time)*¹⁹⁸. Η φωνή αναφέρεται στον αφηγητή και το ακροατήριό του, μελετά, δηλαδή, όσα σχετίζονται με το υποκείμενο της εκφώνησης· ο τρόπος (ή *τροπικότητα* ή *έγκλιση*), αφορά τους πιθανούς τρόπους της αφηγηματικής αναπαράστασης· τέλος, ο χρόνος μελετά τις χρονικές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγησή της¹⁹⁹.

Ο Ροε επιλέγει να μεταδώσει την ιστορία του ποιήματος *Το Κοράκι* (στον αναγνώστη), χρησιμοποιώντας τον αφηγητή, ο οποίος είναι ένα φανταστικό πρόσωπο, που έχει διαμορφωθεί για τις ανάγκες της συγκεκριμένης αφήγησης. Μέσω του αφηγητή, με τον οποίο ενδεχομένως θα μπορούσε να ταυτίζεται, ο Ροε σκηνοθετεί και οργανώνει το αφηγηματικό του υλικό, ενώ παράλληλα στοχεύει στην ενίσχυση της αληθοφάνειας.

Η Αφηγηματική Φωνή

Ο Genette, με την κατηγορία της φωνής, μελετά τον φορέα της αφήγησης και το στίγμα που έχει δημιουργήσει στον αφηγηματικό λόγο²⁰⁰. Η αφηγηματική περίσταση-πράξη είναι η σύμπραξη της αφηγηματικής φωνής (ποιος μιλάει), του χρόνου της αφήγησης (πότε λαμβάνει χώρα η αφήγηση σε σχέση με την ιστορία) και της *αφηγηματικής προοπτικής* (μέσω ποιου παρατηρούμε)²⁰¹.

Το *αφηγηματικό επίπεδο*²⁰² στο ποίημα, είναι κυρίως *διηγητικό* (περιλαμβάνει τα συμβάντα της κύριας αφήγησης), ενώ υπάρχουν και κάποιες εκφάνσεις *εξωδιηγητικού επιπέδου*. Το δεύτερο σχετίζεται με τις αφηγήσεις που ασχολούνται με τις συνθήκες της διήγησής τους, όπως για παράδειγμα είναι οι εισαγωγικές αφηγήσεις. Η αφήγηση, σχετικά με την πρότερη της επισκέψεως του πτηνού στο δωμάτιο του αφηγητή ατμόσφαιρα, θα μπορούσε να θεωρηθεί σχεδόν *εξωδιηγητική*.

¹⁹⁸ Τζούμα, 1997: 43.

¹⁹⁹ Τζούμα, 1997: 43.

²⁰⁰ Τζούμα, 1997: 140.

²⁰¹ <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>

²⁰² Τζιόβας, 2003: 64.

Ο αφηγητής εμφανίζεται να είναι εξωδιηγητικός, γιατί αφηγείται τα γεγονότα που συγκροτούν το κείμενο, και μάλιστα σε χρόνο Αόριστο, «βγαίνει» δηλαδή από την ιστορία και την αφηγείται. Με κριτήριο τη συμμετοχή του στην ιστορία, φαίνεται να είναι *ομοδιηγητικός*, και μάλιστα *αυτοδιηγητικός*, να αφηγείται δηλαδή ιστορία στην οποία πρωταγωνιστεί²⁰³. Επομένως, ο αφηγητής μάλλον ανήκει στον τύπο του εξωδιηγητικού-ομοδιηγητικού αφηγητή, δηλαδή του αφηγητή α' βαθμού, που αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τη δική του ιστορία.

Ο Τρόπος/Η Τροπικότητα/Η Έγκλιση

Η αναλυτική κατηγορία του τρόπου (ή της τροπικότητας ή της έγκλισης) αναφέρεται στους δυο βασικούς μηχανισμούς, οι οποίοι διαμορφώνουν τον τρόπο της αφηγηματικής πληροφορίας και τη μέθοδο παρουσίασής της, την *απόσταση* και την *προοπτική*²⁰⁴.

Ο μηχανισμός της απόστασης δηλώνει το επίπεδο απόστασης που λαμβάνεται από τον αφηγητή απέναντι στα γεγονότα. Δηλώνει όμως και την απόσταση μεταξύ λόγου του αφηγητή και λόγου του ήρωα²⁰⁵.

Στο *Κοράκι* εντοπίζονται τόσο ο *αφηγηματοποιημένος λόγος* (οι λέξεις και οι πράξεις του χαρακτήρα ενσωματώνονται στην αφήγηση και αντιμετωπίζονται όπως κάθε άλλο γεγονός) όσο και ο *αναφερόμενος λόγος* (οι λέξεις και οι πράξεις του χαρακτήρα παρουσιάζονται από τον αφηγητή, όπως ειπώθηκαν από τον χαρακτήρα). Σε επίπεδο *λειτουργιών*²⁰⁶ του αφηγητή, στο ποίημα διακρίνεται η *λειτουργία της μαρτυρίας* (ο αφηγητής επιβεβαιώνει την αλήθεια της ιστορίας του, την ακρίβεια της αφήγησης, τη βεβαιότητά του σχετικά με τα γεγονότα, εκφράζει τα συναισθήματά του για την ιστορία και τη συναισθηματική του σχέση-εμπλοκή με αυτή), αλλά και η *ιδεολογική λειτουργία* (ο αφηγητής διακόπτει την ιστορία του για να εισάγει κάποια σχόλια γενικής σοφίας που αφορούν στην αφήγησή του).

Ο αφηγητής μπορεί να διηγείται την ιστορία σύμφωνα με τη δική του προοπτική (πώς βλέπει ο ίδιος τα πράγματα) ή σύμφωνα με την προοπτική ενός προσώπου της

²⁰³ Τζιόβας, 2003: 64-66.

²⁰⁴ Τζιόβας, 2003: 60.

²⁰⁵ <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>

²⁰⁶ <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>

αφήγησης. Ωστόσο, ο όρος οπτική γωνία - προοπτική θεωρήθηκε προβληματικός και ο Genette πρότεινε τον όρο *εστίαση* (ποιος εστιάζει και σε τι)²⁰⁷. Ο μηχανισμός της εστίασης αναφέρεται στην αφηγηματική προοπτική που διατρέχει το κείμενο, δηλαδή μέσα από τα μάτια ποιου βλέπουμε την ιστορία.

Ο ομοδιηγητικός τύπος αφηγητή που επιλέγει ο Poe δημιουργεί την αίσθηση της *εσωτερικής εστίασης*, εν ολίγοις ο αφηγητής, εμφανίζεται να γνωρίζει όσα και ο ήρωας, οι δυο τους να ταυτίζονται. Η αίσθηση αυτή εντείνεται, διότι ο αφηγητής καταλήγει να εκλιπαρεί το κοράκι για κάποιες εξηγήσεις, υπονοώντας ότι το δεύτερο ενδέχεται να γνωρίζει περισσότερα από τον ίδιο. Προβάλλοντας πάνω στο πτηνό όμως επαρκέστερη γνώση πληροφοριών, ο ποιητής καταφέρνει, μέσα σ' ένα κόσμο εσωτερικής εστίασης που έχει εδραιώσει, να δημιουργήσει επιπρόσθετα *εστίαση εξωτερική*, δηλαδή εμφανίζει τον αφηγητή τελικά να γνωρίζει λιγότερα από το κοράκι, μια κίνηση που ενισχύει τη μεταφυσική διάσταση του ποιήματος.

Ο Χρόνος

Η αναλυτική κατηγορία του χρόνου αναφέρεται στον συσχετισμό του χρόνου της ιστορίας, του χρόνου δηλαδή στον οποίο έλαβαν χώρα τα γεγονότα, και του χρόνου της αφηγηματικής πράξης. Στο *Κοράκι*, οι δύο αυτές *χρονικότητες* αρχικά διαφοροποιούνται, με τον χρόνο της αφηγηματικής πράξης να έπεται του χρόνου της ιστορίας, οπότε πρόκειται για μία περίπτωση *μεταγενέστερης αφήγησης* σε χρόνο Αόριστο. Εντούτοις, καθώς στο τέλος αντί για τον Αόριστο χρησιμοποιείται ο Ενεστώτας, δηλώνεται συμπίεση του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφηγηματικής πράξης, δηλαδή η αφήγηση γίνεται *συγχρονική, ταυτόχρονη*:

*«And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted- nevermore!»*²⁰⁸.

²⁰⁷ Τζούμα, 1997: 127-137.

²⁰⁸ <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/48860>

Η *τάξη-ακολουθία*, που αφορά στη χρονική ακολουθία της αφήγησης μεταξύ της διάταξης των γεγονότων στην ιστορία και της σειράς που παρουσιάζονται, δημιουργεί διάφορες αφηγηματικές *αναχρονίες*²⁰⁹. Στο ποίημα, πρωτοστατεί η *ανάληψη*, δηλαδή, η εκ των υστέρων αναφορά σε ένα γεγονός που προηγήθηκε. Ωστόσο δεν απουσιάζει και η *πρόληψη*, η οποία μέσω της επωδού «*Nevermore*» προκαλεί και προβλέπει την απόγνωση και το αδιέξοδο του ήρωα.

Η *διάρκεια-ταχύτητα* είναι μια ακόμη κατηγορία αφηγηματικής οργάνωσης του χρόνου. Μελετά τον συσχετισμό μεταξύ της διάρκειας των γεγονότων στην ιστορία και της διάρκειάς τους στην πλοκή²¹⁰. Η *αφηγηματική ταχύτητα* που κυριαρχεί στο ποίημα του Ροε εμπίπτει στην κατηγορία της σκηνής²¹¹, όπου ο αφηγηματικός χρόνος ταυτίζεται με το χρόνο της ιστορίας. Παράλληλα, παρατηρούνται δείγματα *περίληψης*²¹², όπου κάποιο τμήμα της ιστορίας συνοψίζεται στην αφήγηση, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση αναφοράς στη Λενώρα. Ο αφηγητής δεν παραθέτει τις συνθήκες που προκάλεσαν τον θάνατό της, απλά τον αναφέρει. Στο τέλος του ποιήματος διακρίνεται και η κατηγορία της *έλλειψης*²¹³, όπου η αφήγηση διακόπτεται απότομα, παραλείποντας να δώσει μια ολοκληρωμένη λύση. Ο αφηγητής συνοψίζει την αδυναμία του να αντισταθεί στον επισκέπτη του, το κοράκι που έχει πλέον γίνει το Κοράκι.

Η *συχνότητα* των γεγονότων, η τρίτη κατηγορία χρονικής οργάνωσης της αφηγηματικής πράξης, μελετά τη σχέση μεταξύ του αριθμού των περιπτώσεων που ένα γεγονός συμβαίνει στην ιστορία και του αριθμού των περιπτώσεων που αναφέρεται στην αφήγηση²¹⁴. Στο *Κοράκι*, το γεγονός της επίσκεψης του πτηνού συνέβη μία φορά, οπότε η αφήγηση εμπίπτει στον τύπο της *μοναδικής αφήγησης* (αφήγηση μια φορά ενός γεγονότος που έλαβε χώρα μια φορά)²¹⁵. Βέβαια, εξαιτίας της αφηγηματικής επαύξησης που φέρει η επωδός και του ανοικτού τέλους του ποιήματος, δημιουργείται η ψευδαίσθηση της *επαναληπτικής αφήγησης* (αφήγηση ν φορές για κάτι που έλαβε χώρα

²⁰⁹ Τζούμα, 1997: 45.

²¹⁰ Τζιόβας, 2003: 59.

²¹¹ Τζούμα, 1997: 70.

²¹² Τζιόβας, 2003: 59.

²¹³ Τζούμα, 1997: 70.

²¹⁴ Τζούμα, 1997: 87.

²¹⁵ Τζούμα, 1997: 88-90.

μια φορά) ή ακόμη και της πολύ-μοναδικής (αφήγηση ν φορές ενός γεγονότος που γίνεται ν φορές)²¹⁶.

4.2.2 Η Προσέγγιση του Ροε στη Φιλοσοφία της Σύνθεσης²¹⁷

Το 1846, ο Ροε δημοσιεύει το δοκίμιο *The Philosophy of Composition* (*Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης*), στο οποίο και περιγράφει την όλη διαδικασία σύλληψης και γραφής της ποίησης και ειδικότερα του ποιήματός του *Το Κοράκι*. Ο ποιητής επιδιώκει να αποδείξει πως η ποιητική τέχνη, αντίθετα με ό,τι πιστεύεται, δεν είναι απόρροια αυθόρμητης έμπνευσης, αλλά μιας «ψυχρής», μεθοδευμένης και «προμελετημένης καλλιτεχνικής εργασίας», που σκοπό έχει να δημιουργήσει στον αναγνώστη τις επιθυμητές ψυχικές επιρροές²¹⁸.

Στόχος του Ροε, μέσα από τη *Φιλοσοφία της Σύνθεσης*, είναι να δείξει πως *Το Κοράκι*, όπως και άλλα ποιήματά του, δε χτίστηκε πάνω στο τυχαίο ή τη διαίσθηση, αλλά κινήθηκε προς την τελειοποίησή του με την ακρίβεια και την αυστηρή λογική ενός μαθηματικού προβλήματος²¹⁹.

Πρωταρχικά, ο Ροε προβληματίζεται για το μέγεθος (έκταση) του ποιήματος, γιατί αν συνεπεία της διάρκειας η ανάγνωση πρέπει να διακοπεί για να συνεχιστεί κάποια άλλη φορά, η αίσθηση της ολότητας χάνεται αυτοστιγμεί. Λαμβάνοντας υπόψη τους παραπάνω συλλογισμούς, αποφασίζει πως περίπου εκατό στίχοι θα ήταν το ιδανικό μήκος του ποιήματος. Πραγματικά, *Το Κοράκι* αποτελείται από εκατόν οκτώ στίχους²²⁰.

Το επόμενο βήμα του είναι η επιλογή μιας εντύπωσης, μιας επενέργειας. Επιλέγει το *Κάλλος* ως την κατεξοχήν περιοχή του ποιήματος - καθώς πιστεύει πως η ενατένισή του αποτελεί την «*πιο ισχυρή, την πιο υψηλή, την πιο αγνή τέρψη της ψυχής*» (όχι της διάνοιας ή της καρδιάς). Θεωρεί πως η *Αλήθεια* ή η ικανοποίηση της διάνοιας, το *Πάθος* ή η διέγερση της καρδιάς αποτελούν αντικείμενα, που ενώ λειτουργούν, εν μέρει, στην

²¹⁶ Τζούμα, 1997: 88-89.

²¹⁷ Ροε, 2009: 35-47.

²¹⁸ Ροε, 2009: 10.

²¹⁹ Ροε, 2009: 35.

²²⁰ Ροε, 2009: 35-37.

ποίηση, μπορούν να υλοποιηθούν καλύτερα στον πεζό λόγο. Το *Κάλλος* είναι η ατμόσφαιρα και η ουσία του ποιήματος²²¹.

Το ακόλουθο μέλημα του ποιητή είναι η εύρεση του κατάλληλου τόνου, που θα οδηγήσει στην ύψιστη αποκάλυψη του *Κάλλους*. Και επιλέγει τη θλίψη, καθώς η μελαγχολία αποτελεί για τους ποιητές τον πιο ενδεδειγμένο απ' όλους τους τόνους²²².

Στη συνέχεια, έχοντας καθορίσει τη «*διάρκεια*», την «*περιοχή*» και τον «*τόνο*» του ποιήματος, ο Poe αναζητά έναν άξονα, ένα καλλιτεχνικό ερέθισμα, γύρω από τον οποίο να περιστρέφεται όλη η δομή. Εξετάζει, με τη θεατρική έννοια, όλα τα καλλιτεχνικά εφέ και δεν αργεί να διαπιστώσει πως κανένα καλλιτεχνικό ερέθισμα δεν χρησιμοποιείται πιο καθολικά από την επωδó. Η επωδó προκαλεί αίσθηση επαύξησης μέσα από την επιρροή της μονοτονίας τόσο στο επίπεδο του ήχου όσο και της ιδέας. Ωστόσο, ο ποιητής κρίνει πως η πρωτόλεια φύση της επαναλαμβανόμενης χρήσης της επιδέχεται βελτιώσεων. Αποφασίζει να διαφοροποιήσει τη μονοτονία του ήχου. Διανθίζει τελικά την επανάληψη της επωδó, διατηρώντας, ωστόσο, την επαυξητική της λειτουργία αμετάβλητη²²³.

Ακολουθεί η αναζήτηση της «*φύσης*» της επωδó. Για τον Poe, είναι ξεκάθαρο πως η ίδια η επωδó θα πρέπει να είναι σύντομη, γιατί οι αλληπάλληλες διακυμάνσεις της εφαρμογής της θα δημιουργούσαν αξεπέραστη δυσκολία σε κάθε μακρόσυρτη φράση. Τελικά, αποφασίζει πως η καλύτερη επωδó είναι μια και μοναδική λέξη²²⁴.

Ο ποιητής, ωστόσο, πρέπει να βρει τον χαρακτήρα αυτής της λέξης. Η απόφασή του για τη διαίρεση του ποιήματός σε στροφές, ήταν, σαφώς, συνακόλουθη, με την επωδó να κλείνει κάθε στροφή. Επιπλέον, η λέξη που ψάχνει να βρει οφείλει να περικλείει τη μελαγχολία που έχει προαποφασίσει για τον τόνο του ποιήματος. Και η λέξη «*Nevermore*» (*Ποτέ πια*) που παρουσιάζεται στη σκέψη του, είναι η πρώτη²²⁵.

Το επόμενο βήμα είναι να βρεθεί ένα πρόσχημα για την επαναλαμβανόμενη χρήση της λέξης «*Nevermore*». Αντιλαμβάνεται, αμέσως, πως πρέπει να επινοήσει μια πειστική

221 Poe, 2009: 37-38.

222 Poe, 2009: 38.

223 Poe, 2009: 38-39.

224 Poe, 2009: 39.

225 Poe, 2009: 39.

αιτία, η οποία να δικαιολογεί την επανάληψή της. Δεν αργεί να κατανοήσει πως η εκφορά αυτής της λέξης, συνεχώς και μονότονα, δεν θα μπορούσε να προέρχεται από ανθρώπινο ον. Στο σημείο αυτό, του παρουσιάζεται η ιδέα ενός μη λογικού όντος, που θα έχει ωστόσο τη δυνατότητα να μιλάει. Αρχικά, σκέφτεται έναν παπαγάλο. Σύντομα όμως, καταλήγει να επιλέξει ένα κοράκι, όχι μόνο γιατί έχει το χάρισμα της μίμησης του λόγου, μα και γιατί κρίνει πως ταιριάζει με τον τόνο που έχει διαλέξει, προφανώς εξ' αιτίας του μαύρου χρώματος των φτερών του²²⁶.

Κι ενώ η σύλληψη του «*δυσοίωνου πτηνού*» προχωράει, ο ποιητής, μέσα από σχετικά ερωτήματα που θέτει, απαντά, τελικά, ο ίδιος πως: «*Ο θάνατος μιας όμορφης γυναίκας είναι αδιαμφισβήτητα το πιο ποιητικό θέμα παγκοσμίως, ενώ ισάξια αναμφίβολο είναι το γεγονός πως τα χείλη ενός χαροκαμένου εραστή ενδείκνυνται καλύτερα για ένα τέτοιο θέμα*»²²⁷.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να βρει τρόπο και να συνδυάσει τις δύο ιδέες, δηλαδή, του εραστή που θρηνεί το χαμό της αγαπημένης του και του μαύρου πτηνού που επαναλαμβάνει ακατάπαυστα τη λέξη «*Nevermore*», κρατώντας στον νου του το σχέδιό του να παραλλάσσει σε κάθε στροφή την εφαρμογή της επαναλαμβανόμενης λέξης. Κατά συνέπεια, επιλέγει το προφανές, δηλαδή, το κοράκι να απαντά στις ερωτήσεις που θα υποβάλει ο εραστής, χρησιμοποιώντας μονάχα τη λέξη αυτή. Κι εδώ, ο ποιητής διακρίνει την ευκαιρία για την επίδραση της παραλλαγής στην εφαρμογή, στην οποία στόχευε εξ αρχής. Βλέπει, λοιπόν, τη δυνατότητα να διαμορφώσει την πρώτη ερώτηση του εραστή, στην οποία για πρώτη φορά το κοράκι απαντά «*Nevermore*», αποφασίζοντας να φαίνεται (η ερώτηση) απόλυτα κοινότοπη· η δεύτερη ερώτηση θα είναι λιγότερο κοινότοπη, η τρίτη ακόμη λιγότερο, και ούτω καθεξής. Με τον τρόπο αυτό ο εραστής χάνει την πρωταρχική του αναμελιά. Ο μελαγχολικός τόνος της λέξης «*Nevermore*», η συνεχόμενη επανάληψή της, και το κακό προμήνυμα της φήμης του πουλιού που την ξεστομίζει, οδηγούν τον ήρωα στην παγίδα της δεισιδαιμονίας. Αρχίζει σε ξέφρενους ρυθμούς να υποβάλει στο κοράκι ερωτήσεις, των οποίων η απάντηση συνταυτίζεται με το πάθος της καρδιάς του· υποβάλει τις ερωτήσεις με τον φόβο του προληπτικού αλλά και με απελπισία, η οποία ελκύεται από τον αυτοβασανισμό. Ουσιαστικά, υποβάλλει τις ερωτήσεις, όχι γιατί πιστεύει στις δυσοίωνες προφητείες

²²⁶ Poe, 2009: 39-40.

²²⁷ Poe, 2009: 40.

που πρεσβεύει το πουλί, αλλά γιατί, με τον φρενήρη αυτόν τρόπο απολαμβάνει, μέσα από τη διαμόρφωση των ερωτήσεών του, να συλλέγει από το αναμενόμενο πια «*Nevermore*» την ελκυστικότερη, και πλέον αφόρητη θλίψη. Ο Poe διακρίνει, αμέσως, την ευκαιρία που του επιβαλλόταν για την πορεία της σύνθεσής του. Καθορίζει λοιπόν το αποκορύφωμα, δηλαδή, την τελευταία ερώτηση της οποίας η απάντηση «*Nevermore*» θα όφειλε να περικλείει τον μέγιστο βαθμό οδύνης και απελπισίας που θα μπορούσε ποτέ ο νους του ανθρώπου να φανταστεί. Σύμφωνα πάντα με τον Poe, εδώ βρίσκεται η αρχή του ποιήματος, δηλαδή στο τέλος του, γιατί ακριβώς σ' αυτό το σημείο της προεργασίας του πρωτόβαλε την πένα στο χαρτί, συνθέτοντας την παρακάτω στροφή²²⁸:

*«“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!—
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted—
On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore—
Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”»²²⁹*

Το αποκορύφωμα, πλέον, καθορίζεται, και ο ποιητής έχει μεγαλύτερη ευχέρεια να χειριστεί τις παραλλαγές και τις διαβαθμίσεις σε σχέση με τη σοβαρότητα και τη σπουδαιότητα, καθώς και τις ερωτήσεις του εραστή που έχουν προηγηθεί. Πρέπει να προσδιορίσει οριστικά τον ρυθμό, το μέτρο, το μήκος και γενικά όλη τη διάταξη των στροφών, οι οποίες έχουν προηγηθεί, προκειμένου καμιά από αυτές να μην ξεπερνά σε ρυθμική επίδραση την παραπάνω στροφή.

Στόχος του Poe για την στιχουργία είναι η πρωτοτυπία. Σε αντίθεση με τους περισσότερους, ο ποιητής πιστεύει πως η πρωτοτυπία δεν εξαρτάται από την παρόρμηση ή τη διαίσθηση. Απλά, αποτελεί προϊόν περίπλοκων αναζητήσεων²³⁰.

Στη συνέχεια, προβληματίζεται για τον τρόπο που θα φέρει στη «σκηνή δράσης» τον εραστή με το κοράκι. Αποφασίζει, λοιπόν, να τοποθετήσει τον εραστή σε ένα πλούσια επιπλωμένο δωμάτιο μα και ιερό, γιατί εκεί σύχναζε η αγαπημένη του. Αναπόφευκτα,

²²⁸ Poe, 2009: 40-42.

²²⁹ <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/48860>

²³⁰ Poe, 2009: 42.

φέρνει στη σκηνή το κοράκι, βάζοντάς το να μπει από το παράθυρο. Ο κτύπος της πόρτας, το απότομο άνοιγμά της, το απόλυτο σκοτάδι που αντικρίζει ο εραστής και η συνακόλουθη φαντασίωση για την αγαπημένη του, παρατείνουν την περιέργεια του αναγνώστη, ενώ του προκαλούν κι απρόβλεπτη επίδραση. Η επιλογή της θυελλώδους νύχτας δικαιολογεί την ανάγκη του πουλιού να αναζητήσει καταφύγιο και παράλληλα, επιφέρει αντίθεση με τη γαλήνη που επικρατεί στο δωμάτιο. Το κοράκι, πάλι για χάρη αντίθεσης, με το μαύρο του πτέρωμα, κουρνιάζει στο κατάλευκο άγαλμα της Παλλάδας. Η επιλογή της λέξης Παλλάδας, οφείλεται τόσο γιατί δένει με τη λογιότητα του εραστή, όσο και γιατί η λέξη Pallas είναι ιδιαίτερα εύηχη²³¹.

Περίπου στη μέση του ποιήματος, ο Poe, χρησιμοποιεί για ακόμη μια φορά την επίδραση της αντίθεσης, που σκοπό έχει την ενδυνάμωση της τελικής εντύπωσης. Για παράδειγμα, την είσοδο του μαύρου πτηνού συνοδεύει μια σχεδόν εύθυμη έως και γελοία ατμόσφαιρα, πάντα στα όρια που δεν διαταράζουν τον κύριο τόνο του ποιήματος²³².

Έχοντας εξασφαλίσει την επιρροή της λύσης, ο ποιητής αφήνει στην άκρη τον φανταστικό και στρέφεται στον βαθύτερο, σοβαρότερο και πιο έντονο τόνο. Ο εραστής πλέον δεν αστειεύεται και παύει να συνδέει την αντίδραση του πουλιού, ακόμη και με το φανταστικό. Εκφράζεται τώρα για το κοράκι με αποτροπιασμό, και απευθύνεται σ' αυτό με απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς. Στόχος του ποιητή είναι να προκαλέσει στον αναγνώστη την ίδια μεταστροφή της σκέψης ή της φαντασίας που βιώνει ο εραστής και να προετοιμάσει την ψυχική διάθεση του δέκτη (αναγνώστη) για τη λύση, η οποία βρίσκεται πλέον πολύ κοντά. Και δεν είναι άλλη από την απάντηση του πτηνού «*Nevermore*» στην τελευταία ερώτηση του εραστή (αν θα ξαναδεί την αγαπημένη του Λενώρα σ' έναν άλλο κόσμο). Στο σημείο αυτό, το ποίημα έχει πλέον ολοκληρωθεί²³³.

Αντί επιλόγου, ο Poe στη *Φιλοσοφία της Σύνθεσης* σημειώνει, πως ο χειρισμός τέτοιων θεμάτων - η ανθρώπινη δίψα για αυτοβασανισμό, η δεισιδαιμονία, η απολαυστική οδύνη του εραστή, λόγω της αναμενόμενης πια απάντησης «*Nevermore*» από τον δημιουργό - σημαδεύεται πάντα από μια αγριότητα και μια γύμνια που απωθεί το

²³¹ Poe, 2009: 43-44.

²³² Poe, 2009: 44.

²³³ Poe, 2009: 45-46.

καλλιτεχνικό βλέμμα, παρά την όποια δεξιοτεχνία και παραστατικότητα της παράθεσης των επεισοδίων²³⁴.

Ο ποιητής θεωρεί, πως το υπόγειο ρεύμα του νοήματος φανερώνεται στους παρακάτω στίχους, εμποτίζοντας όλη την αφήγηση που προηγήθηκε:

*«Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”
Quoth the Raven “Nevermore.”²³⁵»*

Τέλος, ο Ροε αναφέρει πως οι παραπάνω λέξεις «βγάλε το ράμφος που έμπηξες, βαθιά, μες στην καρδιά μου» περικλείουν την πρώτη μεταφορική έκφραση του ποιήματος. Οι λέξεις αυτές, μαζί με την απάντηση «Ποτέ πια», τον προτρέπουν στην αναζήτηση κάποιου επιμύθιου. Στα μάτια του αναγνώστη, το κοράκι αρχίζει να φαίνεται τώρα εμβληματικό, εντούτοις, μόνο στον τελευταίο στίχο της τελευταίας στροφής αποτυπώνεται ευδιάκριτα η πρόθεση του ποιητή να καταστήσει το μαύρο πουλί σύμβολο της «πένθιμης και ατελεύτητης ανάμνησης»²³⁶:

*«And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted—nevermore!²³⁷»²³⁸.*

²³⁴ Poe, 2009: 46-47.

²³⁵ <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/48860>

²³⁶ Poe, 2009: 47.

²³⁷ <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/48860>

²³⁸ Για την ελληνική απόδοση από τον Μπιτσώρη, βλ. στο Παράρτημα Γ.

Κεφάλαιο 5

Το Κοράκι στη Θεατρική Σκηνή και η Παράσταση Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe

Το Κοράκι του Poe αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη ζωγραφική, τη χαρακτηριστική, τη μουσική, τον κινηματογράφο, αλλά και το θέατρο. Τα έργα του Poe ενέπνευσαν το σύγχρονο και, ιδιαίτερα, το πειραματικό θέατρο. Ωστόσο, η τύχη του ποιήματος *Το Κοράκι* στη θεατρική σκηνή φαίνεται περιορισμένη, τουλάχιστον σε σύγκριση με άλλες μορφές τέχνης, όπως στη μουσική ή τα εικαστικά. Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της έρευνας της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, διαπιστώθηκε πως η σχέση του ποιήματος με τη σκηνή χαρακτηρίζεται από τέτοια ελευθερία, που εν τέλει το ποίημα φαίνεται να αποτελεί περισσότερο υλικό βάσης για θεατρικές παραστάσεις, παρά να εμπίπτει ξεκάθαρα στο παράδειγμα της δραματοποιημένης λογοτεχνίας.

5.1 Η παρουσία του Ποιήματος *Το Κοράκι* στη Θεατρική Σκηνή: Ενδεικτικές Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις Έργων του Poe

Ο Satta, καλλιτεχνικός Διευθυντής του *Iron Crow Theatre* της Βαλτιμόρης, συγκέντρωσε και δημιούργησε μια σύνθεση έργων διαφόρων συγγραφέων εμπνευσμένων από τον Poe με τίτλο *The Homo Poe Show* (2014). Η παράσταση βασίζεται στη διαφυλική

θεωρία²³⁹, χωρίς να απουσιάζει από αυτή η ρομαντική και ερωτική εμμονή του ποιητή²⁴⁰. Το έργο *Super-Hot Raven* (2014) είναι μια κωμωδία²⁴¹ που προσπαθεί να συνομιλήσει με *Το Κοράκι*²⁴². Μια ποιήτρια, που γυρνά στο διαμέρισμά της, βρίσκει μια υδραυλική η οποία φοράει μια μπλούζα των *Ravens* της Βαλτιμόρης και προσπαθεί να διορθώσει τη βλάβη του καλοριφέρ. Η ποιήτρια γράφει στίχους για την πρώην αγαπημένη της Lenore, ενώ η υδραυλικός την πληροφορεί ότι της αρέσουν τα ποιήματα με αυτήν την ομοιοκαταληξία²⁴³.

Αν και *Το Κοράκι* του Πόε είναι από τα πλέον δημοφιλή του ποιήματα, δε φαίνεται να αποτελεί μόνο του ανάλογα δημοφιλές υλικό δραματοποίησης. Αντίθετα, σε συνδυασμό με άλλα έργα του Πόε, ποιήματα ή πεζογραφήματα, συναντάται περισσότερο. Μια διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση αποτελεί το ξεκαρδιστικό, τραγικό, και άγριο, όπως έχει χαρακτηριστεί, έργο *Edgar Allan Poe and the Flip Side of Comedy* (2011), που παρουσιάστηκε από τον δημοφιλή κωμικό ηθοποιό Silcox. Πρόκειται για μια πικάντικη εκδοχή, με σεξουαλικά υπονοούμενα και μεγάλη δόση βικτωριανού χιούμορ σε μια *one man show* παράσταση, εμπνευσμένη από την ποίηση, το δράμα και την ειρωνεία του Poe, του οποίου τα πιο διάσημα ποιήματα και διηγήματα, όπως τα *The Raven* (*Το Κοράκι*), *Tell-Tale Heart* (*Μαρτυριάρα Καρδιά*), *The Bells* (*Οι Καμπάνες*), και *Annabel Lee* (*Άνναμπελ Λη*) τροφοδοτούν το εγχείρημα²⁴⁴.

Μα και στην Ελλάδα, *Ο Πόε* (2009) του Σολδάτου, που σκηνοθετήθηκε από τον Α. Εσκενάζυ, αποτελεί ένα ψυχογράφημα του μεγάλου ποιητή. Ο τελευταίος οδηγείται, μέσα από μια φανταστική διαδρομή και υπό τη συνεχή επίβλεψη της μητέρας του, σε μοιραίες συναντήσεις με τις γυναίκες-ηρωίδες των έργων του, όπως την Ελεωνόρα, τη Μορέλα, τη Λυγεία και τη Ροβένα²⁴⁵.

239 <http://mdtheatreguide.com/2014/03/theatre-review-the-homo-poe-show-at-iron-crow-theatre-company/>

240 <http://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/artsmash/bal-iron-crow-theatre-company-successful-conjures-poes-spirit-20140402-story.html>

241 <http://megangogerty.com/plays/super-hot-raven.html>

242 <http://mdtheatreguide.com/2014/03/theatre-review-the-homo-poe-show-at-iron-crow-theatre-company/>

243 <http://wypr.org/post/homo-poe-show-theatre-project>

244 <http://www.montgomerytheater.org/shows/edgar-allan-poe-and-flip-side-comedy>

245

https://camerastyloonline.wordpress.com/2009/02/13/poe_gianni_soldatou_theatro_m_esogeiou_13_2_2009/

Επίσης, η παράσταση *Tell-Tale Hearts: The (Un)told Stories of Edgar Allan Poe* (2010), σε διασκευή και σκηνοθεσία από την Αύρα Σιδηροπούλου, που ανέβασε η ομάδα *Bald Theatre* του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, αποτελεί δραματοποίηση τριών διηγημάτων του Poe, των *The Fall of the House of Usher* (Η Πτώση του Οίκου των Άσερ), *The Cask of Amontillado* (Το Βαρέλι του Αμοντιλλάδο), *The Oval Portrait* (Το Οβάλ Πορτρέτο) και *The Tell-Tale Heart* (Μαρτυριάρα Καρδιά)²⁴⁶.

5.2 Η Παράσταση *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*: από την Ιδέα στη Σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου Κορδελιού-Ευόσμου

Το *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* αποτελεί μια ελεύθερη απόδοση του ποιήματος του Poe *Το Κοράκι* από τον Άρη Μπιτσώρη. Εκδόθηκε τον Απρίλιο του 2015 σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων. Η απόδοση του ποιήματος περιλαμβάνει δεκαοκτώ στροφές με δεκαπεντασύλλαβο και ομοιοκατάληκτο στίχο. Η συγκεκριμένη απόδοση προτάθηκε από τον δημιουργό του στη Θεατρική Ομάδα του Δήμου Κορδελιού-Ευόσμου, προκειμένου η δεύτερη να αναλάβει τη δραματοποίηση και τη σκηνική απόδοσή του, σχεδόν αμέσως μετά την έκδοση. Στη θετική ανταπόκριση της ομάδας καθοριστικοί στάθηκαν οι παρακάτω παράγοντες:

- α) η πρόκληση της μετουσίωσης του ποιήματος σε θεατρική παράσταση,
- β) η εικονιστική δύναμη του ποιήματος,
- γ) η συγκινησιακή ατμόσφαιρα και η πανανθρώπινη θεματική του έργου,
- δ) η σχέση της ομάδας με τον Μπιτσώρη, και οι άρτιες συνεργασίες που είχαν προηγηθεί,
- ε) το γεγονός πως ο ίδιος ήταν μέλος της κοινότητας, αλλά και της ομάδας.

Η συνεργασία καθορίστηκε, σε μεγάλο βαθμό, από την πρόθεση του Μπιτσώρη να διευρύνει τους ορίζοντες της πρόσληψης του ποιήματος μέσα από μια «οικεία φόρμα»²⁴⁷, ούτως ώστε το ποίημα του Poe να μπορεί να επικοινωνήσει και με το ευρύτερο κοινό.

²⁴⁶ <http://www.hau.gr/?i=culture.en.past.event.1563>. «Tale-Tale Hearts: The (Un) Told Stories of Edgar Allan Poe».

²⁴⁷ Χαλβατζόγλου-Μπιτσώρης, 2015: 6.

Αφού η πρόταση κρίθηκε αφενός μεν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και τολμηρή, αφετέρου δε σύμφωνη με το πνεύμα του θεάτρου της κοινότητας, συγκροτήθηκαν οι σκέψεις και το κεντρικό σκηνοθετικό όραμα, δηλαδή η σύλληψη μιας δραματοποιημένης μουσικής χορο-θεατρικής παράστασης. Στη συνέχεια, πραγματοποιήθηκε η πρόσκληση προς συμμετοχή της χορογράφου, της σκηνογράφου-ενδυματολόγου και του μουσικού. Ύστερα από ένα δημιουργικό διάλογο, αποφασίστηκε, τον Μάιο του 2015, ομόφωνα και με ιδιαίτερο ενθουσιασμό, η υλοποίηση της προτεινόμενης παραγωγής και δρομολογήθηκαν τα επόμενα βήματα. Η παρουσία όλων των συντελεστών κατά τη διάρκεια των προβών που θα ακολουθούσαν κρίθηκε απαραίτητη.

Σε ακόλουθη φάση, αφού προσκλήθηκαν όλοι οι ηθοποιοί της ομάδας, συζητήθηκε η νέα παραγωγή και αναλύθηκε το ποίημα, ενώ δόθηκαν αντίγραφα του ποιήματος προς μελέτη και προγραμματίστηκαν οι πρόβες.

Στις πρόβες που ακολούθησαν, το κείμενο ερμηνεύτηκε απ' όλους τους ηθοποιούς πολλές φορές και με διαφορετικούς τρόπους. Η ομάδα πειραματίστηκε με αυτοσχεδιασμούς σε καθορισμένες θεματικές συνθήκες, όπως της λαχτάρας, της απογοήτευσης, του πόνου και της απώλειας. Ύστερα από μια σειρά προβών, προβολών (slide show εικονογραφήσεων εμπνευσμένων από το ποίημα), συζητήσεων και ανταλλαγών απόψεων μεταξύ των συντελεστών, δόθηκαν οι σκηνικές - σκηνοθετικές οδηγίες του έργου.

Ο ενθουσιασμός της ομάδας ενισχύθηκε από τη μελοποίηση της πρώτης στροφής του ποιήματος και ξεκίνησαν οι πρώτοι κινησιολογικοί αυτοσχεδιασμοί, ενώ όλοι οι ηθοποιοί συνέχιζαν να δοκιμάζονται στην εκφώνηση - ερμηνεία του ποιήματος. Αξίζει να σημειωθεί η θετική επίδραση που επέφερε στην ατμόσφαιρα των προβών η πρώτη μελοποιημένη αφήγηση.

Μετά από αρκετές πρόβες, επιλέχθηκαν οι αφηγητές, δηλαδή ο ποιητής, ο χορός και το Κοράκι. Κριτήριο για αυτήν την απόφαση στάθηκε η καθαρότητα της φωνής, η χροιά, η άρθρωση και η έκφραση. Όλοι οι υπόλοιποι ηθοποιοί αποτέλεσαν τον κορμό του χορο-θεατρικού σχήματος. Παράλληλα, κατά το τέλος του Σεπτεμβρίου, ολοκληρώθηκε το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής παραγωγής και σχεδιάστηκαν τα κοστούμια των ηθοποιών.

Πενήντα μέρες χώριζαν τις δοκιμές από την πρώτη παράσταση του έργου. Οι μέρες αυτές ήταν γεμάτες φόρτιση, ένταση, μα και δημιουργικές ιδέες. Οι πρόβες, πλέον, γίνονταν στη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου, στο φυσικό τους χώρο, σε πιο εντατικούς ρυθμούς. Οι ηθοποιοί, κατά τη διάρκεια των δοκιμών, φορούσαν τα κοστούμια τους, για να εξοικειωθούν και να ξεπεράσουν τις όποιες δυσκολίες πιθανόν αντιμετώπιζαν σε σχέση με τις κινήσεις τους. Μέσα από διαδικασίες πειραματισμού και ανίχνευσης, η υιοθέτηση της οριστικής λύσης επί σκηνής πλησίαζε²⁴⁸. Κάθε πρόβα που ακολουθούσε προσέθετε κάτι νέο, σε σχέση με την ένταση, τον ρυθμό, την έκφραση, την παύση στον εκφωνούμενο λόγο, την ερμηνεία των αφηγητών, τη μουσική, την κινησιολογική απόδοση των χορογραφιών και τις ενδυματολογικές ανάγκες.

Η σκηνή που προοριζόταν να παιχθεί το έργο, ανήκει στον πολυχώρο του Πολιτιστικού Κέντρου του Δήμου Κορδελιού-Ευόσμου, στη Θεσσαλονίκη, όπου λαμβάνουν χώρα διάφορες εκδηλώσεις. Κατά συνέπεια, το στήσιμο του σκηνικού προγραμματίστηκε για την τελευταία εβδομάδα, πριν την πρεμιέρα. Για την ίδια χρονική στιγμή προγραμματίστηκε και ο φωτιστικός σχεδιασμός.

Για την τελευταία εβδομάδα, ο προγραμματισμός των προβών ήταν καθημερινός, σε ιδιαίτερα εντατικούς ρυθμούς. Ύστερα από πολύωρες δοκιμές, στήθηκε το σκηνικό και επιτεύχθηκε ο επιδιωκόμενος φωτισμός. Η ομάδα εστίασε στην ολοκληρωμένη αμφίσηση των ηθοποιών, το μακιγιάζ προσώπου και σώματος, την κόμμωση και τα κοστούμια.

Η γενική πρόβα πραγματοποιήθηκε ακριβώς μια μέρα πριν την πρεμιέρα και η πολύμοχθη και ευρηματική προσπάθεια όλων των συντελεστών δικαιώθηκε. Η πρεμιέρα έλαβε χώρα στις 23 Νοεμβρίου 2015.

Οι συντελεστές και οι ηθοποιοί της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*:

Σύλληψη, Σκηνοθεσία, Επιμέλεια Παραγωγής: Ρίτσα (Θεοδώρα) Γεωργιάδου

Κίνηση, Χορογραφία, Σκηνοθεσία: Ραχήλ Θεοφάνους

Διδασκαλία εκφοράς λόγου, Βοηθός Σκηνοθέτη: Λία Παπαθανασίου

Σκηνογραφία, Κοστούμια: Χριστίνα Μανώλα

²⁴⁸

Pavis, 2006: 399.

Σύνθεση και Παραγωγή Μουσικής: Νίκος Πανδής

Χορός: Ερατώ-Κατερίνα Ακρίβου, Κωνσταντίνα Γαλάνη, Γιώτα Ζαραλή, Δόμνα Κατσουπάκη, Μανώλης Λιόλιος, Ντίνος Μπαϊραμπάς, Ανέστης Παπαδόπουλος, Ευρώπη Παπαδοπούλου, Σοφία Πιλπιλίδου, Βασίλης Σαρίκος, Ελένη Σδούκου, Μάγδα Χάιτα και Δέσποινα Χατζηαποστόλου.

Πόε: Μάριος Βουτυράκης

Κοράκι: Αντώνης Τσοτουλίδης

Λενώρα: Ραχήλ Θεοφάνους

Δραματοποιημένη αφήγηση χορού: Δόμνα Κατσουπάκη, Σοφία Πιλπιλίδου

Μελοποιημένη απόδοση: Κωνσταντίνα Γαλάνη, Νίκος Πανδής

5.2.1 Γενικό Τοπίο και Ιστορικό της Θεατρικής Ομάδας του Δήμου Κορδελιού-Ευόσμου

Η παράσταση της Θεατρικής Ομάδας του πρώην Δήμου Ευόσμου (σημερινού Δήμου Κορδελιού – Ευόσμου) με τίτλο *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* εμπίπτει στο παράδειγμα του *Θεάτρου Κοινότητας (Community Theatre)*, που ξεκινά στη Βρετανία της δεκαετίας του 1970 ως μια μορφή κοινωνικής δράσης, σύμφωνα με την οποία μια κοινότητα ανθρώπων παρουσιάζει στη θεατρική σκηνή, τις περισσότερες φορές σε ερασιτεχνικό επίπεδο, έργα, που συνήθως σχετίζονται με το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον της τοπικής κοινότητας. Το *Θέατρο Κοινότητας* πραγματοποιεί τις παραστάσεις του κυρίως σε χώρους που χαρακτηρίζονται για τη δημοσία λειτουργία τους²⁴⁹.

Η Θεατρική Ομάδα του πρώην Δήμου Ευόσμου (σημερινού Δήμου Κορδελιού – Ευόσμου) ιδρύθηκε το 1993. Σε αυτόν λοιπόν τον αναπτυσσόμενο Δήμο της συμπρωτεύουσας, όπου η παραδοσιακή συνοικία δίνει τη θέση της σε μια σύγχρονη μεγαλούπολη, μια ομάδα νέων ανθρώπων, μπολιασμένη από την αγάπη της για το θέατρο, υπό την καθοδήγηση της σκηνοθέτη Γ. Εμμανουήλ, παρουσιάζει για πρώτη φορά, στο κοινό του Ευόσμου, τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, παράσταση που αποτέλεσε το βάπτισμα του πυρός για τη Δημοτική Θεατρική Ομάδα. Η θεσμοθέτηση του Θεάτρου αποτέλεσε σταθμό για την τοπική κοινωνία του Ευόσμου, και μια ευκαιρία για την αναθεώρηση της καλλιτεχνικής στρατηγικής, πέρα από ελληνοκεντρικές εμμονές.

²⁴⁹ Τσαούση, 2008: 41.

Έκτοτε, το Θέατρο του Πολιτιστικού Κέντρου Ευόσμου απέκτησε δυναμική οντότητα και έμπυχη παρουσία, με την πραγματοποίηση σε ετήσια και μόνιμη πλέον βάση θεατρικών παραστάσεων της Δημοτικής Ερασιτεχνικής Θεατρικής Ομάδας. Η Θεατρική Ομάδα χαρακτηρίζεται ως ένα ζωντανό και διαρκώς εξελισσόμενο κύτταρο πολιτισμού, προσεγγίζοντας έργα της παγκόσμιας δραματουργίας, ανεβάζει πλέον δύο παραστάσεις τον χρόνο, με ελεύθερη είσοδο. Οι παραστάσεις αυτές γνωρίζουν, μέσα από τη συλλογική κινητοποίηση του Δήμου και των μελών της ομάδας, σημαντική αποδοχή. Τα νέα καταφθάνουν γρήγορα και το Θέατρο του Πολιτιστικού Κέντρου γεμίζει ασφυκτικά από θεατές κάθε ηλικίας. Στο θέατρο του Πολιτιστικού Κέντρου Ευόσμου έχει παρουσιαστεί μια πλειάδα έργων, όπως: *Τρωάδες* (1993), *Σάββατο, Κυριακή, Δευτέρα* (1994), *Η Αρκούδα* (1996), *Ένα Δένδρο που το Λέγανε Νικόλα* (1998), *Δεν Είμαι Εγώ* (2006), *Τα Κοκκινομπλέ Πατίνια* (2008), *Τα Δένδρα Πεθαίνουν όρθια* (2011), *Ποια Ελένη;* (2009), *Ελένη* (2012), *Η Στάση* (2013), *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* (2015).

Το ζητούμενο για ένα θέατρο ανοιχτό στην κοινωνία που καλύπτει τις ανάγκες ψυχαγωγίας του κοινού, για ένα θέατρο ικανό να ευαισθητοποιήσει, να προβληματίσει και να διδάξει, βρίσκει δυναμική απήχηση, συσπειρώνοντας στην ομάδα ανθρώπους ήδη μυημένους στον κόσμο της τέχνης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η Θεατρική Ομάδα «μεγαλώνει», διατηρώντας τον ερασιτεχνικό της χαρακτήρα, και επιχειρεί νέα κατεύθυνση αναζήτησης στον χώρο της καινοτομίας και της πρωτοπορίας. Τα μέλη της ομάδας, εξοικειωμένα με τη γραφή, την τέχνη της μουσικής, του χορού και της υποκριτικής, συμπράττουν και παρουσιάζουν επί σκηνής έργα καινοτόμα. Πρόκειται για σύνθετες παραστάσεις με δραματοποιήσεις ποιημάτων, με επιρροές από το σωματικό θέατρο, τη θεατρική παντομίμα και τα μιούζικαλ, σε μια δημιουργική συνεύρεση εμπλουτισμένη με σύγχρονα κείμενα, έμμετρο και πεζό λόγο, μουσική και χορό.

5.3 Ανάλυση του Εννοιολογικού και Αισθητικού Πλαισίου της Παράστασης: Δραματοποίηση και Σκηνοθεσία

Το θέμα του πένθους και της απώλειας, με το οποίο καταπιάνεται *Το Κοράκι*, απασχόλησε και απασχολεί διαχρονικά. Το ψυχολογικό υπόβαθρο και το αποτύπωμα αυτής της κατάστασης ποικίλει από άνθρωπο σε άνθρωπο, ενώ κοινό βίωμα των περισσοτέρων είναι ο πόνος, η μελαγχολία, η μοναξιά και η «άδεια αγκαλιά». Στον μυθοπλαστικό πυρήνα του έργου, ο οποίος κατά τη δραματοποίηση μετουσιώνεται διαμεσικά, βρίσκονται ο έρωτας, ο θάνατος, και οι ακραίες ψυχολογικές καταστάσεις που βιώνει ο ήρωας.

5.3.1 Εισαγωγή στο Εννοιολογικό Πλαίσιο της Παράστασης

Σύμφωνα με τον Μπιτσώρη, στην απόδοσή του ποιήματος *Ξορκίζοντας Το Κοράκι του Edgar Allan Poe*, έμεινε πιστός στο πνεύμα του Poe, επιχειρώντας μια αναλυτική προσέγγιση του ποιήματος σε φόρμα που να είναι οικεία στο ευρύτερο κοινό. Μοιραία, η χρησιμοποίηση του ομοιοκατάληκτου δεκαπεντασύλλαβου στίχου και η διαφορετική δομή της ελληνικής γλώσσας έναντι της αγγλικής διεύρυνε τον αριθμό των στίχων της απόδοσής του σε σχέση με το πρωτότυπο κείμενο.

Στην επί σκηνής μεταφορά της κατά Μπιτσώρη απόδοσης του ποιήματος, βασική σκηνοθετική επιδίωξη ήταν να εικονοποιηθούν και να αποκτήσουν σκηνική υπόσταση και λειτουργία οι σκοτεινές σκέψεις και τα αρνητικά συναισθήματα που βιώνει ο πρωταγωνιστής. Στην ουσία, αυτές οι σκέψεις και τα συναισθήματα ειδώθηκαν μεταφορικά ως «δαίμονες» που στοιχειώνουν το σώμα και την ψυχή του νεαρού διανοούμενου. Αναζητώντας την ιδανική μεταφορά για την προαναφερθείσα διαδικασία ενσωμάτωσης, ακολουθήθηκε πιστά το σχετικό ιδεολογικό πλαίσιο του ποιήματος που σηματοδοτείται από το δίπολο Χριστιανισμού (π.χ. αναφορά σε Αγγέλους, άλλη ζωή και τον Εωσφόρο) και Αρχαίας Ελλάδας (π.χ. αναφορά στον Πλούτωνα και την Παλλάδα). Ουσιαστικά, η ανθρωπόμορφοι δαίμονες, που ενδεχομένως να παραπέμπουν και σε χορό Ερινύων, ενθαρρύνουν τον πλουραλισμό των αφηγηματικών φωνών στη σκηνική πράξη και οι επιρροές από την «ιδιοπροσωπία του

αρχαίου ελληνικού θεάτρου» θα έπρεπε να είναι εμφανείς²⁵⁰. Οι δαίμονες (ο χορός) υιοθετούν στοιχεία από την αρχαία όρχηση, που αποτελεί «τη ρυθμική, τυποποιημένη κίνηση μιας πολυμελούς ομάδας ανθρώπων», οι οποίοι φορώντας ομοιότυπα κοστούμια και (για τη συγκεκριμένη δραματοποίηση) φέροντας ομοιότυπο μακιγιάζ, λειτουργούν ως ενιαίο και αδιάσπαστο σύνολο, επιδιώκοντας μια αλληλεπίδραση με τον κεντρικό ήρωα»²⁵¹. Επιπλέον, η παρουσία των μαυροντυμένων δαιμόνων κρίθηκε ότι συμπλέει με τη μουσική σύνθεση και την χορογραφική κατεύθυνση της όλης παράστασης²⁵².

«Ο χορός, η μουσική και η ποίηση είναι τρία αδέρφια που γεννήθηκαν μαζί στον κόσμο», σύμφωνα με τον Βάγκνερ²⁵³. Αυτή, λοιπόν η συνύπαρξη επιδιώχθηκε στη σκηνική ολοκλήρωση του *Ξορκίζοντας το Κοράκι*.

Η επιλογή της δραματοποίησης, ενώ από τη μια αποτέλεσε σπουδαία πρόκληση όσον αφορά τη σκηνοθετική προσέγγιση, από την άλλη όφειλε να βρει απαντήσεις και λύσεις σε ποικίλους προβληματισμούς. Ποιες οδοί θα κατάφερναν να ζωντανέψουν, επιτυχώς, το ποίημα στη θεατρική σκηνή; Πόση απόσταση χωρίζει τη γραμμένη λέξη από τον ζωντανό λόγο, ο οποίος παρουσιάζεται σε επίσης ζωντανούς θεατές και σε πραγματικό χρόνο²⁵⁴; Τι πιθανότητα κινδύνου υπήρχε να απολεσθεί, μέσα στον συμπιεσμένο χρόνο της θεατρικής παράστασης, η ουσία του ποιήματος; Οι πιθανοί αυτοί κίνδυνοι ήταν παρόντες, ωστόσο η πρόκληση ήταν μεγαλύτερη και το αίτημα της αμεσότητας προς το κοινό, κυρίαρχο στη σκηνοθετική προβληματική. Επιπλέον, η σκέψη πως η δραματοποίηση ενός ποιήματος θα επέστρεφε κάτι από την ποιητική διάσταση του δράματος στο θέατρο στάθηκε καταλυτική.

250 antonispetrides.wordpress.com/2013/09/30/chorus-in-tragedy/

251 antonispetrides.wordpress.com/2015/05/04/the-chorus-in-tragedy-and-comedy-1/

252 Δηλαδή, δεν προτιμήθηκε κάποιος άλλος ενδυματολογικός κώδικας που θα ταίριαζε με κάποια άλλη μουσική σύνθεση ή χορογραφική κατεύθυνση.

253 Pavis, 2006: 351.

254 <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=412871>

5.3.2 Δραματουργική Προσέγγιση (Δραματοποίηση)

Η δραματοποίηση μπορεί να βασιστεί πάνω σε ένα δραματικό κείμενο ή να γίνει απευθείας, για παράδειγμα αυτοσχεδιαστικά, στη θεατρική σκηνή ως συλλογική θεατρική δημιουργία. Στην περίπτωση που εξετάζει η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή συγκροτήθηκε ένα δραματικό κείμενο. Για τον λόγο αυτό, επιλέγεται να αναλυθεί το κείμενο της δραματοποίησης της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* με όρους της αφηγηματικής τυπολογίας του Genette, ακολουθώντας ως γνώμονα τις τρεις αναλυτικές κατηγορίες της αφηγηματικής φωνής, του τρόπου και του χρόνου.

Κύρια γνωρίσματα του δραματικού κειμένου λέγεται ότι αποτελούν ο διάλογος, η δράση, η πλοκή και οι χαρακτήρες²⁵⁵. Η δραματοποίηση του *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* επεδίωξε πρωτίστως να εντοπίσει και να μετουσιώσει σε δραματικό και θεατρικό κώδικα τα χαρακτηριστικά αυτά. Το πρώτο βήμα στην πράξη της δραματοποίησης ήταν η σύνταξη-συγγραφή σκηνικών οδηγιών (αρχικό κείμενο και υποδείξεις)²⁵⁶ του ποιήματος, προκειμένου να υλοποιηθεί η θεατρική του απόδοση. Οι σκηνικές αυτές οδηγίες (προ - σκηνοθεσία) αποτελούν κατά κάποιο τρόπο τις οδηγίες της μελλοντικής σκηνοθεσίας²⁵⁷. Ωστόσο, στο μετα-κείμενο αυτό, προτεραιότητα είχε να προσδιοριστεί η εξωτερική δομή του και κρίθηκε πως το έργο θα έπρεπε να διαχωριστεί σε τρεις πράξεις. Η εσωτερική δομή του ακολουθεί τη στερεότυπη, ενδεχομένως, πρακτική της έκθεσης, της δέσης και της λύσης²⁵⁸, η οποία, ωστόσο, συνδέεται ταιριαστά με τη δομή της αφήγησης του ποιήματος.

Ο μοναδικός αφηγητής του αρχικού ποιήματος *Το Κοράκι*, ο οποίος κληροδοτείται και στην απόδοση του Μπιτσώρη που δραματοποιήθηκε, αποκτά τριπλή υπόσταση σε μία προσπάθεια εύρεσης σκηνικών αναλογιών. Ο ήρωας του ποιήματος αφομοιώνεται από τον αφηγητή, ο οποίος στη σκηνική του ενσάρκωση λαμβάνει την περσόνα του Poe. Αντί όμως ενός και μοναδικού αφηγητή, η περσόνα «σπάει» σε τρεις επί μέρους σκηνικές οντότητες. Υιοθετείται το τρίπτυχο «εγώ», που ενσαρκώνεται από τον ποιητή, «υποσυνείδητο», που ενσαρκώνεται από το χορό και «αποτύπωμα βιώματος» που ενσαρκώνεται από το Κοράκι. Ο αφηγητής του ποιήματος-πηγής από εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός και μάλιστα αυτοδιηγητικός μετατρέπεται σε ενδοδιηγητικό-

²⁵⁵ Γραμματάς - Μουδατσάκης, 2008 : 45-46.

²⁵⁶ Pavis, 2006: 350.

²⁵⁷ Pavis, 2006: 350.

²⁵⁸ Τσαούση- Κακουδάκη, 2008: 5.

ομοδιηγητικό και ενίοτε σε αλλοδιηγητικό, δηλαδή παίρνει τη θέση του παρατηρητή και του αυτόπτη μάρτυρα της ιστορίας. Η διατήρηση του Αορίστου ως χρόνου αφήγησης με την παράλληλη δράση σε πραγματικό χρόνο, Ενεστώτα, δημιουργεί ένα μεταδιηγητικό αφηγηματικό επίπεδο.

Αναφορικά με την κατηγορία του τρόπου κατά Genette, και συγκεκριμένα εστιάζοντας στην απόσταση, καθώς ο ήρωας αφομοιώνεται από τον αφηγητή, ο λόγος μετατρέπεται από αφηγηματοποιημένο και αναφερόμενο σε μετατιθέμενο λόγο. Ο αφηγητής υιοθετεί την προοπτική του ήρωα, ταυτίζεται με αυτόν και ενσωματώνει τον λόγο του. Από την άλλη, η εσωτερική και σταθερή προοπτική του ποιήματος, αφού σε αυτό όλη η αφηγηματική πληροφορία εκρέει από έναν και μόνο ήρωα, στη θεατρική της έκφραση παίζει με την ψευδαίσθηση της μεταβλητής προοπτικής, λόγω της διάσπασης του αφηγητή σε τριπλό επίπεδο.

Τέλος, σε σχέση με την αναλυτική κατηγορία του χρόνου, η αφήγηση σε επίπεδο λόγου παραμένει μεταγενέστερη, αλλά, καθώς παράλληλα αποκτά σκηνική υπόσταση, γίνεται και συγχρονική. Πρόκειται για ένα σχήμα οξύμωρο που προκαλεί αποστασιοποίηση στο θεατή και οδηγεί σε μία αίσθηση αχρονίας, η οποία επιδιώκεται για να εδραιωθεί ο θεατρικός, δραματικός χρόνος αντί του αφηγηματικού. Η αχρονία ενισχύεται περισσότερο με την περίπτωση εγκιβωτισμού της άφιξης και της αποχώρησης του χορού από μία άλλη αφήγηση, στην οποία κυριαρχεί αρχικά η οντότητα του ποιητή και τελικά η οντότητα του ποιητή και του Κορακιού. Επίσης, η εμβόλιμη σκηνή Λενώρας-Χορού-Κορακιού συμβάλλει στην αίσθηση αχρονίας. Σε επίπεδο διάρκειας, η *σκηνή* που έχει επιλέξει ως τύπο ο Poe για *Το Κοράκι* βρίσκει την κυριολεκτική της ευόδωση. Τέλος, αναφορικά με τη συχνότητα, η μοναδική αφήγηση του ποιήματος του Poe που τείνει προς την επανάληψη φαντάζει στη δραματοποίηση και εν τέλει στην παράσταση διπλά επαναληπτική. Ο θεατής γνωρίζει ότι, αφενός μεν, καθώς το Κοράκι παραμένει στο πλευρό του ποιητή, εκείνος είναι δυνητικά ικανός ανά πάσα στιγμή στο ίδιο άχρονο σύμπαν να αφηγηθεί εκ νέου την ιστορία, αφετέρου δε, θα την αφηγηθεί ξανά και ξανά αφού μια θεατρική παράσταση παίζεται συχνά περισσότερες από μια φορές.

Στην πρώτη πράξη, ο ποιητής - αφηγητής και ο χορός - αφηγητής συνυπάρχουν και εγκαθιδρύουν το δράμα. Στη δεύτερη πράξη, η είσοδος του Κορακιού δημιουργεί ένταση στην πλοκή της ιστορίας, ενώ η είσοδος της Λενώρας επιδιώκει τη σταδιακή

συναισθηματική κορύφωση. Στην τρίτη πράξη, η μερική λύση επιτυγχάνεται μέσω της παρουσίας της Λενώρας, η οποία καταφέρνει, προς το τέλος, με την δική της αποχώρηση να απομακρύνει τους δαίμονες, οι οποίοι την ακολουθούν.

5.3.3 Σκηνοθετική Προσέγγιση

Σκηνοθετικός στόχος στάθηκε η δημιουργία μιας παράστασης βασισμένης στο ποίημα *Το Κοράκι*, όπως αυτό αποδίδεται από τον Μπιτσώρη, που να εμπλέκει δημιουργικά τα μέλη της κοινότητας και να απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό.

Πρόθεση ήταν η παράσταση να πραγματεύεται σκοτεινές πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού, αναδεικνύοντας τον λόγο και την αίσθηση του ποιήματος, αλλά με όρους άμεσα αντιληπτούς και πανανθρώπινους, που απεικονίζουν εξίσου τον τρόπο συνύπαρξης με το πένθος και την απώλεια.

Σύμφωνα με την ανάλυση του Ροε στη *Φιλοσοφία της Σύνθεσης*, το ποίημα έχει διάθεση δυσοίωνη και τόνο μελαγχολικό. Ο ήρωας οδηγείται σε ακραίες ψυχικές καταστάσεις, από τις οποίες φαίνεται να αδυνατεί να αποδράσει. Παρ' όλα αυτά, σκηνοθετική πρόθεση ήταν να δοθεί μια εξωστρεφής προοπτική (μουσικές και χορευτικές αναφορές στη rock μουσική και τα musicals των '70s, σε βαθμό που η παράσταση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί rock-όπερα), διότι η παράσταση είναι τρόπον τινά «στρατευμένη», δηλαδή απευθύνεται σε μια κοινωνία, της οποίας η συλλογική και ψυχική ευρωστία έπρεπε να ληφθούν υπόψη.

Ο ήρωας του έργου ταυτίζεται με τον Ροε, ο οποίος έχει δεχθεί το πλήγμα της απώλειας και βιώνει τα διάφορα στάδια του πένθους. Παλεύει με τους δαίμονές του και αρνείται να αποδεχθεί το γεγονός της απώλειας. Με το διάβα του χρόνου, το τραύμα της απώλειας συρρικνώνεται. Βέβαια, πάντα υπάρχει το σημάδι, ωστόσο ο ήρωας μπορεί, έστω και παροδικά, να ξορκίζει τους δαίμονές του. Το ανθρωπόμορφο Κοράκι στο δραματοποιημένο έργο είναι επιβλητικό και παραπέμπει στο σημάδι που αφήνει η πληγή της απώλειας. Στην αρχή της πρώτης πράξης, μέσα σε μια εφιαλτική-φαντασιακή κατάσταση του ήρωα φαίνεται η υποσυνείδητη λειτουργία των δαιμόνων, η οποία ενεργοποιείται-δρα με τη δυναμική μελοποίηση της πρώτης στροφής του ποιήματος²⁵⁹, υπογραμμίζοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο του χορού.

²⁵⁹ Χαλβατζόγλου-Μπιτσώρης, 2015: 9.

Ο νεαρός διανοούμενος, που αδυνατεί να αποδεχθεί τον χαμό της αγαπημένης του Λενώρας, βιώνει εφιαλτικά τη μοναξιά του. Ωστόσο, καταφέρνει να παλέψει δυναμικά με τους δαίμονες που τον στοιχειώνουν. Η αδικοχαμένη Λενώρα, λαμβάνει ονειρική οντότητα στη σκηνή. Εμφανίζεται στη δέκατη τέταρτη μελοποιημένη στροφή²⁶⁰ με κόκκινο φόρεμα, προκαλώντας τον θυμό για τον αιφνίδιο θάνατό της, μα και τον πόθο του Poe. Παράλληλα, σηματοδοτείται το μόνιμο εμπόδιο μεταξύ των δύο κόσμων, καθώς οι εραστές αδυνατούν να αγγίξουν ο ένας τον άλλο. Η Λενώρα χάνεται μαζί με τους δαίμονες, όταν ο ποιητής εκλιπαρεί το Κοράκι να εξαφανιστεί και αναζητά τη μοναξιά του (όγδοος στίχος της δέκατης έβδομης στροφής)²⁶¹.

Ο σκηνικός στόχος επιτυγχάνεται με το τρίπτυχο Ποιητή, Χορού και Κορακιού. Το έργο ξεκινά με τον Χορό και τον Ποιητή και κλείνει με το Κοράκι και τον Ποιητή, προκειμένου να δείξει πως, αν και το αποτύπωμα του βιώματος πάντα θα σκιάζει τον ψυχισμό του Ποιητή, είναι δυνατή η απομάκρυνση του έντονου πόνου και η συμφιλίωση με την απώλεια, μέσα από τη συμβολική σίγαση του χορού (δαίμονες: ψυχικός πόνος). Η συμφιλίωση με το βίωμα επιτυγχάνεται χάρη στην άμβλυση που επιφέρει η συνεχής παρουσία του.

Πηγές έμπνευσης για τη δραματοποίηση στάθηκαν:

- Το ποίημα *The Raven (Το Κοράκι)* του Poe και η κριτική του ανάλυση.
- Η ελεύθερη πιστότητα της απόδοσης του ποιήματος *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* από τον Μπιτσώρη στα ελληνικά και η οικεία του φόρμα για το ευρύτερο κοινό.
- Τα εικοσιπέντε χαρακτηριστικά του Dore ²⁶² και οι εικόνες του, που είναι εμπνευσμένα από την ιστορία του ποιήματος.

Οι επιρροές που δέχεται η παράσταση ανιχνεύονται:

- Στη rock μουσική και στην εικόνα της dark wave σκηνής.
- Στον ρομαντισμό και
- Στα musical της δεκαετίας του 1970.

²⁶⁰ Χαλβατζόγλου-Μπιτσώρης, 2015: 35.

²⁶¹ Χαλβατζόγλου-Μπιτσώρης, 2015: 41.

²⁶² Poe, 2009: 50-59.

Από τη μια, η rock και τα musicals των '70s, που δίνουν μορφή και σχήμα στον θυμό, τον δυναμισμό και τον ερωτισμό του Ποιητή-Roe, και από την άλλη το dark wave και ο ρομαντισμός που παραπέμπουν στον πόθο, τον πόνο και τη θλίψη, δημιουργούν δυο πόλους συνομιλίας.

Η σκηνοθετική σύλληψη για την επί σκηνής μεταφορά του ποιήματος, έχει δεχθεί σε υπολογίσιμο βαθμό την επίδραση του σκηνοθέτη και θεατράνθρωπου Craig, προσαρμοσμένη, φυσικά, στα δεδομένα (διάθεση συγκεκριμένου σκηνικού χώρου), τη φιλοσοφία (κοινωνικός χαρακτήρας) και τους περιορισμούς (οικονομικούς και αισθητικούς), ενός κοινοτικού θεάτρου, θέατρο (Θεατρική Ερασιτεχνική Ομάδα Δήμου Κορδελιού-Ευόσμου). Έτσι, η πρωτοποριακή σκηνοθετική προσέγγιση του Craig μικραίνει και απευθύνεται σ' ένα ευρύτερο κοινό. Δεν επιλέχθηκε ο τρόπος του Θεάτρου της Επινόησης, καθώς οι ηθοποιοί είναι ερασιτέχνες με ανεπαρκή εκπαίδευση και εξοικείωση με τις μεθόδους που αυτό ακολουθεί. Ένας επιπλέον λόγος που δεν επιλέχθηκαν οι προαναφερθείσες μέθοδοι ήταν η ανάγκη για έναν κεντρικό έλεγχο του πολυπληθούς θιάσου με την τόσο ετερόκλητη σύνθεση.

Σύμφωνα με τον Craig, η θεατρική πραγματικότητα αποτελεί ένα «*σύνολο, ζωντανό και ακουστικό*»²⁶³. Δεν αρκείται στον περιορισμό της ερμηνευτικής απόδοσης του έργου από τον ηθοποιό²⁶⁴. Βασική προϋπόθεση για την ανάδειξη ενός έργου είναι η αρμονία των διαφόρων σκηνικών μέσων έκφρασης, καθώς και η μελετημένη αποτελεσματικότητά τους. Ο Craig προτείνει τις δυνατότητες έκφρασης που διαθέτει το χρώμα και η ύλη, οδηγώντας τον σκηνικό χώρο σε μια συμβολική διάσταση²⁶⁵, κάτι που υιοθετήθηκε και επιδιώχθηκε να εφαρμοστεί στη σκηνική μεταφορά του ποιήματος. Στην παράσταση, η κίνηση αποτελεί την ψυχή της ερμηνείας, οι λέξεις (το ποίημα) τον κορμό του έργου, οι γραμμές και τα χρώματα την σκηνική υπόσταση, ενώ η μουσική και ο ρυθμός την ουσία του χορού²⁶⁶. Η εκφραστική απόδοση του δράματος ενισχύεται από το χρώμα (σκηνικό φόντο, κοστούμια, φωτισμοί) που κυριαρχεί στη σκηνή και με συμβολιστικό τρόπο επιδιώκει να δράσει άμεσα στην ευαισθησία του αποδέκτη²⁶⁷.

²⁶³ Bablet, 2008: 83.

²⁶⁴ Bablet, 2008: 83.

²⁶⁵ Bablet, 2008: 83.

²⁶⁶ Bablet, 2008: 86.

²⁶⁷ Bablet, 2008: 82.

Για το ύφος της χορογραφίας προτιμήθηκε ο σύγχρονος χορός με εμφανείς επιρροές από τη στιλιζαρισμένη κινησιολογία των χορογράφων Humphrey και Graham²⁶⁸.

Η υποκριτική ερμηνεία του Ποιητή προσεγγίζεται με ύφος σχετικά ρεαλιστικό.

Για τη μουσική επιλέχθηκε η rock και σε επίπεδο εικόνας υιοθετήθηκαν αναφορές στο dark wave/gothic rock. Αναφορικά με τη σκηνογραφία της παράστασης, υιοθετήθηκε μια αντιρρεαλιστική επιδίωξη, που προσπαθούσε να αποφύγει την λεπτομέρεια.

5.3.4 Κίνηση-Χορογραφία

Ο χορός, ως σωματικό εργαλείο έκφρασης, συμμετέχει στην αφήγηση και δείχνει την οδό για τη βιωματική της απόδοση. Προκειμένου να τονισθούν και να εξερευνηθούν οι σωματικές πτυχές της ερμηνείας του χορού, υιοθετήθηκαν και εφαρμόστηκαν, για τις ανάγκες της παράστασης, αντιπροσωπευτικά στοιχεία του σύγχρονου χορού, μα και κάποια στοιχεία του Σωματικού Θεάτρου (Physical Theatre)²⁶⁹. Οι χορευτές, σε συνθήκη *tableau vivant* (ζωντανό σωματικό γλυπτό)²⁷⁰, δίνουν την εντύπωση ενός έργου ζωγραφικής που «ζωντανεύει» ή «παγώνει» και συνθέτουν, αποτυπώνουν σωματικά εννοιολογικές εικόνες του δράματος.

Οι κινήσεις *drop* (πτώση) και *recovery* (επαναφορά), της Humphrey, καθώς και οι *contraction* (σύσπαση) και *release* (χαλάρωση) της Graham, που υιοθετήθηκαν αντίστοιχα για τη χορογραφία της παράστασης, εκπροσωπούν αφαιρετικές κινήσεις ενός χορευτικού συστήματος, το οποίο αντλεί δράση από τις «συναισθηματικές παραμέτρους της ζωής»²⁷¹, όπως είναι η απόγνωση και το αίσθημα απώλειας που επιφέρει ο θάνατος ή η λαχτάρα και ο καταδικασμένος έρωτας.

Ένα ιδεολογικό στοιχείο, που ενδεχομένως εξηγεί την προτίμηση για τον μοντέρνο χορό σε συμφραζόμενα θεάτρου κοινότητας και συγκεκριμένα στην παράσταση *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*, είναι πως ο μοντέρνος χορός δεν περιφρόνησε ποτέ τον ερασιτέχνη χορευτή. Ο Laban, πρώτα στη Γερμανία και μετά στη Βρετανία, η Wigman

²⁶⁸ Bremser, 1999: 5.

²⁶⁹

<http://dlibrary.acu.edu.au/staffhome/siryan/academy/theatres/..%5Ctheatres%5Cphysical%20theatre.htm>

²⁷⁰

<https://artmuseumteaching.com/2012/12/06/tableaux-vivant-history-and-practice/>

²⁷¹

Bremser, 1999: 5.

στη Δρέσδη, το New Dance Group στη Νέα Υόρκη παρέθεταν μαθήματα, μετά το σχολείο ή τη δουλειά, διακηρύσσοντας πως η «*Τέχνη αποτελεί αναφαίρετο δικαίωμα όλων*»²⁷².

5.3.5 Ερμηνεία Ηθοποιών-Υποκριτική

Για την ερμηνεία του Ποιητή (Poe) προτάθηκε ένας σχετικά ρεαλιστικός τρόπος, που αποφεύγει τόσο την πομπώδη απόδοση όσο και την καθημερινή, «φυσική» εκφορά, που αφανίζουν «*κάθε ποίηση*»²⁷³. Υιοθετήθηκε η έκφραση της απλής, δυνατής, βαθιάς και ανθρώπινης συγκίνησης²⁷⁴, και για την μεγαλύτερη αμεσότητα του λόγου, ο ήρωας στάθηκε «*κατάντικρυ στο κοινό*»²⁷⁵. Από τον χορό υιοθετήθηκε η επανάληψη και η πολυφωνία που λειτουργεί επαυξητικά και δημιουργεί δίκτυα σημαινομένων. Η κατά έναν τρόπο εξπρεσιονιστική προσέγγιση της ερμηνείας (αντιρρεαλιστικές-συμβολικές μορφές, όνειρα, υποσυνείδητο) επικεντρώθηκε στις εσωτερικές πτυχές των πρωταγωνιστών του χορού με σκοπό την ανάδειξη-εικονοποίηση της απόκοσμης και σκοτεινής, φαντασιακής και ονειρικής υπόστασης των δαιμόνων²⁷⁶. Παράλληλα, η παρουσία του ενιαίου συνόλου του χορού καταδεικνύει την έλλειψη της ατομικότητας που η εξπρεσιονιστική προσέγγιση αντιπροσωπεύει²⁷⁷. Για το Κοράκι, προτιμήθηκε η ίδια προσέγγιση, με έμφαση στο μέγεθος. Η υποκριτική ερμηνεία-δράση του χορού, του Κορακιού, και της Λενώρας παρουσιάζει έντονο, δυναμικό και λίγο βίαιο ύφος, εκφράζοντας την αντίδραση σε τυραννικά συναισθήματα²⁷⁸.

5.3.6 Μουσική

Η rock μουσική που επιλέχθηκε για την παράσταση *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*, γράφτηκε ειδικά για το συγκεκριμένο έργο, με σκοπό να συμβάλει και να δημιουργήσει ατμόσφαιρα στην επί σκηνής δραματική κατάσταση²⁷⁹. Διάφορα ηχητικά εφέ (αέρας, καμπάνες, απόκοσμοι ήχοι, φτεροκόπημα κ.α.) χρησιμοποιήθηκαν για να εντείνουν τις φαντασιακές-ονειρικές στιγμές και τον συμβολισμό τους στη σκηνική μεταφορά του ποιήματος.

²⁷² Bremser, 1999: 1.

²⁷³ Bablet, 2008: 92.

²⁷⁴ Bablet, 2008: 93.

²⁷⁵ Κοττ, 1970: 344.

²⁷⁶ <http://www.thedramateacher.com/german-expressionism-theatre-conventions/>

²⁷⁷ <http://www.thedramateacher.com/german-expressionism-theatre-conventions/>

²⁷⁸ <http://www.thedramateacher.com/german-expressionism-theatre-conventions/>

²⁷⁹ Pavis, 2006: 330.

Η μουσική ακούγεται play-back, καθώς η διάσταση του σκηνικού χώρου δεν επιτρέπει τη ζωντανή απόδοσή της.

5.3.7 Σκηνογραφία – Κοστούμια – Φωτισμός

Η θεατρική σκηνή χαρακτηρίζεται από μια αφαιρετική πρόθεση στη σκηνογραφία και το ζωγραφισμένο σκηνικό φόντο είναι εμπνευσμένο από το έργο του Miro (*Oil on canvas, July 12, 1965, No: 1198*)²⁸⁰. Εκφράζει δυο κόσμους που αλληλοσυγκρούονται, του φωτός και του σκότους, ενώ στη συμβολική τους διάσταση, τα δύο χρωματικά πεδία εκπροσωπούν τη ζωή και τον θάνατο, την ελπίδα από τη μια για μεταθανάτια ζωή με τη Λενώρα και το τρομακτικό νόημα του «Ποτέ πια» - «*Nevermore*» από την άλλη. Τα σκηνικά αντικείμενα είναι ελάχιστα, μια πολυθρόνα (της αγαπημένης του Λενώρας), από την οποία ο Ροε ελάχιστα απομακρύνεται, ένα βιβλίο, το οποίο παραπέμπει στη λογιότητα του ήρωα, και ένα μπουκάλι, που σηματοδοτεί τη σχέση του Ποιητή με το ποτό.

Τα μαύρα κοστούμια του χορού είναι σχεδόν πανομοιότυπα, υπηρετώντας το σώμα, το οποίο προσαρμόζεται στην έκφραση, την κίνηση, «*τη μετατόπιση και τη στάση των ηρώων*»²⁸¹, ενώ το χρώμα τονίζει τη σκοτεινή και μεταφυσική καταγωγή των δαιμόνων.

Το κοστούμι του Ροε φέρει κάποια ενδυματολογικά στοιχεία της εποχής του 19ου αιώνα, χωρίς απόλυτη πιστότητα. Επιλέχθηκε το λευκό χρώμα (για το επάνω μέρος του κοστούμιού), προκειμένου να τονιστεί η διαφορά μεταξύ του ανθρώπινου και του μεταφυσικού (άσπρο-μαύρο).

Το Κοράκι παρουσιάζεται εν μέρει γυμνό, με σκοπό να ενισχυθεί η επιβλητική χορευτική και συμβολική του κίνηση σε σχέση με τους λοιπούς ήρωες.

Το κόκκινο κοστούμι της Λενώρας δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένη εποχή και η απόχρωσή του επιδιώκει να σημάνει έναν δυναμισμό, καθώς επίσης τη διαχρονικότητα του έρωτα και του πάθους.

²⁸⁰ <http://catalogue.successiomiro.com/catalogues/paintings-iv/painting-ii-july121965-17.html>

²⁸¹ Pavis, 2006: 276.

Με τον φωτισμό επιδιώχθηκε να αποδοθεί, με εξπρεσιονιστική πρόθεση, ένα περιβάλλον φωτοσκιάσεων που δημιουργεί νέα μεγέθη, προσδίδοντας μια ατμόσφαιρα ονειρική, εφιαλτική και απόκοσμη²⁸².

Ο γενικός φωτισμός της παράστασης είναι αναγκαίος, αυτό όμως που χρειάστηκε ώστε να ζωντανέψει ο λιτός σκηνικός χώρος, ήταν ο δυναμισμός του φωτισμού²⁸³. Χρησιμοποιήθηκε ποικιλία εντάσεων και φίλτρων, προκειμένου να αναδειχθεί παράλληλα το σκηνικό ταμπλό στο βάθος. Επιπλέον, χρησιμοποιήθηκε εξωτερικός παράπλευρος και γωνιακός φωτισμός, καθώς και «κανόνι παρακολούθησης». Χρησιμοποιήθηκαν επίσης φώτα προβολής και αντικριστά φώτα δαπέδου.

5.3 Πρόσληψη της Παράστασης από το Κοινό

Θερμή υποδοχή επεφύλαξε το κοινό και κατά τις έξι παρουσιάσεις της παράστασης Ξορκίζοντας το Κοράκι. Οι όροι πρόσληψης μιας παράστασης Δημοτικής Ομάδας χαρακτηρίζονται βέβαια από έντονη υποκειμενικότητα και συναισθηματισμό, για διαφόρους λόγους, όπως είναι οι σχέσεις και οι συγγένειες με τους ηθοποιούς/συντελεστές και ένα σχετικά άνετο, ανεπίσημο κλίμα. Περισσότεροι από 1000 θεατές κατέκλυσαν το θέατρο του Πολιτιστικού Κέντρου Ευόσμου για να παρακολουθήσουν τη μουσική χοροθεατρική παράσταση. Το κοινό δέχθηκε τη νέα θεατρική εμπειρία με ιδιαίτερη συγκίνηση και ευαισθησία. Μάλιστα, αρκετοί θεατές παρακολούθησαν το έργο πάνω από δυο φορές, προκειμένου να ξαναζήσουν τη συγκινητική ατμόσφαιρα της παράστασης, όπου η ποίηση, η μουσική και ο χορός κατάφεραν να δημιουργήσουν.

²⁸² <http://www.thedramateacher.com/german-expressionism-theatre-conventions/>

²⁸³ Bablet, 2008: 72.

Επίλογος

Το *Κοράκι* του Poe ενέπνευσε εκατοντάδες δημιουργούς σε όλο το φάσμα της σύγχρονης τέχνης. Το θέατρο δε θα μπορούσε να είχε μείνει ανεπηρέαστο. Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή αποτελεί απόπειρα μιας επιστημονικής ματιάς απέναντι σε ένα ταξίδι που ξεκίνησε από την ιδέα της δραματοποίησης του ποιήματος του Poe σε απόδοση Μπιτσώρη με τίτλο *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe* και έφτασε μέχρι τη σκηνική του πραγμάτωση. Καλούμαι, στο σημείο αυτό, να αναφερθώ αναστοχαστικά στα συμπεράσματά μου, τα οποία αναδεικνύονται τόσο από την ίδια τη δραματοποίηση και τη σκηνοθετική προσέγγιση όσο και την επιστημονική ανάλυση που έλαβε χώρα στο πλαίσιο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Αρχικά, το ταξίδι ξεκίνησε με επιλογές διαισθητικού και βιωματικού χαρακτήρα. Η συγκινησιακή ατμόσφαιρα και η θεματική του ποιήματος ενίσχυσαν την επιθυμία μου για τη δραματοποίησή του. Καταλυτική στάθηκε η αμέριστη αποδοχή της πρότασης από τους ηθοποιούς και τους συντελεστές της Δημοτικής Θεατρικής Ομάδας Κορδελιού-Ευόσμου. Σκηνοθετική μου πρόθεση ήταν η παράσταση να πραγματευθεί, με όρους άμεσα αντιληπτούς, τις σκοτεινές και πολλές φορές ακραίες πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού, που συχνά επιφέρει το πένθος και η απώλεια, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα την αισθητική διάσταση του ποιήματος. Αποδέκτης της επί σκηνής απόδοσης του ποιήματος ήταν η τοπική κοινωνία, της οποίας η συλλογική ψυχική ευρωστία έπρεπε να ληφθεί υπόψη. Αυτή ακριβώς η μέριμνα ήταν που με οδήγησε σε μια πιο εξωστρεφή, δυναμική σκηνοθετική προοπτική.

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή μελέτησα τη ζωή, την εποχή και το έργο του Poe, καθώς και τη σχέση της ποίησης με το θέατρο. Μου δόθηκε η ευκαιρία, μέσω της έρευνας, να συμπληρώσω τις γνώσεις μου σε επιστημονικό επίπεδο σχετικά με τις έννοιες της διαμεσικότητας, της διασκευής και της δραματοποίησης, καθώς και με τις παραμέτρους που ορίζουν τη σκηνοθεσία μιας δραματοποιημένης παράστασης, οι οποίες έπρεπε να ληφθούν υπόψη για το συγκεκριμένο εγχείρημα. Επιπλέον, είχα την ευκαιρία να μελετήσω την αφηγηματική τυπολογία του Genette.

Η παρούσα διατριβή με βοήθησε να πλησιάσω και να κατανοήσω περισσότερο, τόσο το ποίημα του Poe όσο και τις πιθανόν πολλαπλές και διαφορετικές δυνατότητες στην επί

σκηνής μεταφορά του. Σήμερα, οι δυνατότητες για τις επόμενες σκηνοθετικές μου απόπειρες εμπλουτίζονται, καθώς αισθάνομαι, πως, μέσω της παρούσας διατριβής, ο ορίζοντας της γνώσης μου και της εμπειρίας μου έχει διευρυνθεί.

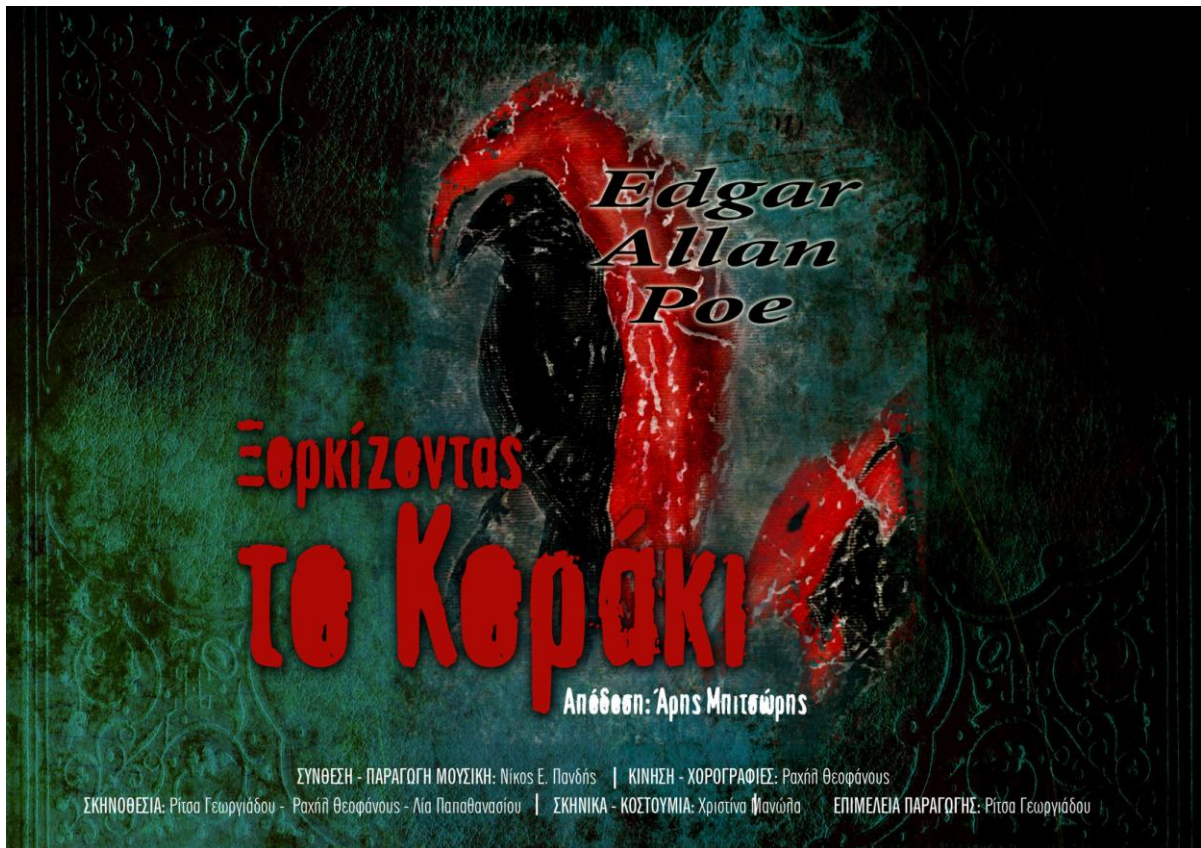
Παράρτημα Α

Υλικό από την

Παράσταση



1. Η Θεατρική Ομάδα του Δήμου Κορδελιού-Ευόσμου (πρόβα).



2. Η βασική μακέτα (επικοινωνιακό υλικό) της παράστασης *Ξορκίζοντας το Κοράκι*.



3. Το τρίπτυχο των αφηγητών: Ποιητής - Χορός - Κοράκι.



4. Ο Χορός των δαιμόνων του Ποιητή.



5. Το Κοράκι.



photo **Fotis Paleologos**

6. Η Θεατρική Ομάδα Δήμου Κορδελιού- Ευόσμου στη λήξη της πρεμιέρας.

Παράρτημα Β

Αναλυτικές Κατηγορίες κατά Genette στο Ποίημα του Ροε, την Απόδοση και τη Δραματοποίηση

	Ποίημα <i>Το Κοράκι</i> του Ροε	<i>Ξορκίζοντας το Κοράκι</i> <u>Μπισώρη</u>	Η δραματοποίηση <i>Ξορκίζοντας το Κοράκι</i>
<u>ΚΑΤΑ GENETTE ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ</u>			
<u>ΦΩΝΗ</u>			
<i>Αφηγηματικό επίπεδο</i>	<u>Δηγητικό - εξωδηγητικό</u>	<u>Δηγητικό - εξωδηγητικό</u>	<u>Δηγητικό-μεταδηγητικό</u>
<i>Συμμετοχή</i>	<u>Ομοδηγητικός-αυτοδηγητικός</u>	<u>Ομοδηγητικός-αυτοδηγητικός</u>	<u>Ομοδηγητικός-αυτοδηγητικός και αλλοδηγητικός</u>
<i>Τύπος Αφηγητή</i>	<u>Εξωδηγητικός-ομοδηγητικός</u>	<u>Εξωδηγητικός-ομοδηγητικός</u>	<u>Ενδοδηγητικός-ομοδηγητικός</u>
<u>ΤΡΟΠΟΣ ή ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ ή ΕΓΚΛΙΣΗ</u>			
<i>Αφηγηματικός Τρόπος</i>	<u>Αφηγηματοποιημένος λόγος - αναφερόμενος λόγος</u>	<u>Αφηγηματοποιημένος λόγος - αναφερόμενος λόγος</u>	<u>Μετατιθέμενος λόγος</u>
<i>Προοπτική ή Εστίαση</i>	<u>Εσωτερική (πρωτοπρόσωπη αφήγηση), σταθερή</u>	<u>Εσωτερική (πρωτοπρόσωπη αφήγηση), σταθερή</u>	<u>Εσωτερική (πρωτοπρόσωπη αφήγηση), σταθερή, που "παίζει" με την αμφισημία της μεταβλητής.</u>
<u>ΧΡΟΝΟΣ</u>			
<i>Χρόνος Ιστορίας//Αφηγηματικής Πράξης</i>	<u>Μεταγενέστερη Αφήγηση</u>	<u>Μεταγενέστερη Αφήγηση</u>	<u>Μεταγενέστερη (λόγος) συγχρονιστή (θεατρική σκηνή)</u>
<i>Ακολουθία ή Τάξη ή Σειρά</i>	<u>Ανάληψη, Πρόληψη με την επωδό "Nevermore" περίληψη (Λενώρα) έλλειψη (finale)</u>	<u>Ανάληψη, Πρόληψη με την επωδό "Nevermore".</u>	<u>Ανάληψη σε επίπεδο λόγου αλλά <u>Αγρονία, Εγκλωβισμός, Παρέμβλητη</u> αφήγηση.</u>
<i>Διάρκεια ή Ταχύτητα</i>	<u>Σκηνή</u>	<u>Σκηνή</u>	<u>Σκηνή (κωμολοξία)</u>
<i>Συχνότητα</i>	<u>Μοναδική αφήγηση, δυναμικά επαναληπτική ή <u>πολυ-μοναδική.</u></u>	<u>Μοναδική αφήγηση που τείνει προς την επαναληπτική.</u>	<u>Μοναδική αφήγηση που γίνεται επαναληπτική.</u>

Παράρτημα Γ

Ξορκίζοντας Το Κοράκι

του Edgar Allan Poe

σε απόδοση Άρη Μπιτσώρη

Ξορκίζοντας Το Κοράκι

Μία φορά, αργά πολύ, κοντά στο μεσονύχτι που 'χε, το μελαγχολικό, ρίξει, η βραδιά, το δίχτυ ένα βιβλίο σπάνιο στα χέρια μου κρατούσα γνώσεις παλιές, αλλόκοτες, άγνωστες μελετούσα. Κι ως ήμουνα κατάκοπος και μισοκοιμισμένος ριγμένος σ' έναν καναπέ σε σκέψεις βυθισμένος ξάφνου μου εφάνη, υπόκωφο, πως άκουσα ένα κρότο χτύπο απαλό, διακριτικό στην πόρτα μου το ρόπτρο. Και σκέφτηκα όπως σκέφτεται τέτοιων θορύβων δέκτης μουρμούρισα από μέσα μου: "θα είναι επισκέπτης". *Αυτό μόνο μουρμούρισα, αυτό και τίποτε άλλο.*

Δριμύς Δεκέμβρης, θλιβερός, δε με απατά η μνήμη και στη φωτιά τα κάρβουνα ελάχιστα είχαν μείνει κι η φλόγα που τρεμόπαιζε σκιές μετακινούσε κι η αιθάλη στα πατώματα φαντάσματα ξυπνούσε. Να έρθει το ξημέρωμα διακαώς ποθούσα και μάταια στα βιβλία μου να βρω αναζητούσα κάτι που θα μου έδωχνε τη λύπη αυτήν την ώρα τη θλίψη για την πρόωρα χαμένη τη Λενώρα. Σπάνια κόρη, έμπορτη της ομορφιάς τα δώρα που ακόμα και οι Άγγελοι τη φώναζαν Λενώρα. *Μα εδώ στη γη δε θ' ακουστεί αυτό το όνομα άλλο.*

Ήτανε κι οι μεταξωτές και πορφυρές κουρτίνες που ο θόρυβός τους μου 'φερε μες στο μυαλό μου δίνες. Του φοβικού μου σύνδρομου το άτι είχε καλπάσει παρόμοιος τρόμος ποτέ πριν δεν μ' είχε ξαναπιάσει. Κι έτσι το χτύπο της καρδιάς θέλησα να καλμάρω από αυτόν τον πανικό τ' απάνω μου να πάρω· σηκώθηκα απ' τον καναπέ, σκούπισα τον ιδρώτα κι έτσι όπως ήμουν όρθιος κοιτάζοντας την πόρτα ψιθύρισα πολλές φορές: «θα 'ναι ένας επισκέπτης, κάποιος της νύχτας ναυαγός, της θαλπωρής ικέτης». *Αυτό θα είναι προφανώς, αυτό και τίποτε άλλο.*

Τώρα θαρρείς πως δύναμη ανέκτησε η ψυχή μου
και πλέον δίχως δισταγμό εβγήκε η φωνή μου.

Είπα: «Κυρία ή Κύριε, συγγνώμη σας ζητάω
που έξω από την πόρτα μου τόση ώρα σας κρατάω
κι αλήθεια απ' ύπνο ελαφρύ ήμouνα ναρκωμένος
κι ήρθε στ' αυτιά μου ο χτύπος σας πολύ εξασθενημένος
και σίγουρος δεν ήμouνα αν άκουσα το χτύπο
ή θόρυβος αόριστος ερχόταν απ' τον κήπο».
Κι αφού είπα αυτά ενώ κλειστή ήταν ακόμα η θύρα
να την ανοίξω διάπλατα απόφαση το πήρα.
Άνοιξα, κι ήταν γύρω μου, σκότος και τίποτε άλλο.

Μες στο σκοτάδι το βαθύ, ώρα πολύ στεκόμouν
μονάχος μου, με δισταγμό αλλόκοτα σκεφτόμouν
τα μάτια μου ορθάνοιχτα, όσο άντεχα, κρατούσα
μα η φαντασία κάλπαζε και ονειροβατούσα
και είδα τέτοια όνειρα που μ' είχαν συγκλονίσει
όνειρα που κανείς θνητός ως τώρα έχει τολμήσει.

Ωστόσο όλα σιωπηλά έμεναν τόσην ώρα
μόνο μια λέξη, σιγανά, ακούστηκε: «Λενώρα»
όμως αυτό το όνομα η αντήχηση είχε φέρει
γιατί εγώ, μόνο εγώ «Λενώρα» είχα προφέρει.
Αυτό μονάχα ήτανε, αυτό τίποτε άλλο.

Γυρνώντας μες στην κάμαρα με την καρδιά θλιμμένη
και την ψυχή ασήκωτη, βαριά σκοτεινιασμένη
και τότε ξαναάκουσα στ' αυτιά μου έναν κρότο
όμως, λίγο πιο έντονος ήτανε απ' τον πρώτο.
Και είπα: «απ' το παράθυρο είναι η πηγή του κρότου
σίγουρα ο ήχος έρχεται απ' το καφασωτό του.
Δεν πρέπει ανεξερεύνητο αυτό να το αφήσω
ετούτο το μυστήριο καλούμαι να το λύσω.
Σπεύδω, λοιπόν, ούτε λεπτό δεν θα καθυστερήσω
σε αγωνία την καρδιά άλλο μην την αφήσω».
Θα 'ναι ο αγέρας που φυσά, αυτό και τίποτε άλλο.

Άνοιξα το παράθυρο, φυσούσε αεράκι
και τότε μες στην κάμαρα μπήκε ένα κοράκι
πλατάγισε αγέρωχα τα μαύρα τα φτερά του
μ' εκείνη των παλιών καιρών μεγαλοπρέπειά του.
Χωρίς καμιά υπόκλιση και δίχως να διστάσει
μ' υπεροψία άρχοντα πήγε για να κουρνιαώσει.
Και πήγε και θρονιάστηκε με περισσή σβελλάδα
πάνω στο μπούστο της θεάς, στην πέτρινη Παλλάδα.
Τ' ομοιώμά της δέσποζε ψηλά εντοιχισμένο
στης πόρτας το υπέρθυρο κομψά ενσωματωμένο.
Εκεί πήγε και κούρνιασε, αυτό και τίποτε άλλο.

Αυτό το μαύρο το πτηνό που 'χει εβένου χρώμα
ύφος βαρύ και αυστηρό και άκαμπτο το σώμα
ξεγέλασε τη θλίψη μου και στα πικρά μου χείλη
ένα αμυδρό χαμόγελο ήρθε να ανατείλει.
«Κι αν είναι το λοφίο σου» του είπα «ξυρισμένο
δεν είσαι ένα δειλό πουλί, είσαι αντρειωμένο.
Κοράκι αρχαίο, τρομακτικό π' άνοιξες τα φτερά σου
κι ήρθες από άχαρες ακτές όπου έχεις τη φωλιά σου
στις όχθες όπου κατοικεί η αρχοντική γενιά σου,
πες μου, στου Πλούτωνα τη γη ποιο είναι τ' όνομά σου;».
Και το κοράκι: "ποτέ πια"; αυτό είπε, τίποτε άλλο.

Θαύμασα τ' άχαρο πουλί, που άκουσα τη λαλιά του
ξαφνιάστηκα απ' την άρθρωση μα και απ' την προφορά του
παρόλο που ακαθόριστα μου είχε απαντήσει
τελείως άσχετα σ' αυτά που πριν είχα ρωτήσει.
Θα συμφωνείτε προφανώς ότι σ' αυτή τη ζήση
κανείς δεν αξιώθηκε, θνητός, να συναντήσει
τέτοιο πουλί η ζωντανό -να το φιλοξενήσει-
κι αυτό πάνω απ' την πόρτα του το θρόνο του να στήσει.
Εκεί στο μπούστο του γλυπτού, σε ένα έργο τέχνης
και προπαντός ανθρώπινη λαλιά να βγάλει αίφνης.
Και τ' όνομά του: «ποτέ πια» κι όχι κανένα άλλο.

Κι ο κόρακας καθότανε εκεί που είχε επιλέξει
στο μπούστο επάνω, ατάραχος· δεν είπε άλλη λέξη.
Μονάχα όσα στην αρχή είχε εκστομίσει λόγια
που ξεχειλίσανε, θαρρείς, απ' της ψυχής τα υπόγεια.
Δεν ξανακούστηκε έκτοτε η καθαρή λαλιά του
κι ούτε καμία κίνηση έκαναν τα φτερά του.
Ωσπου σιγά μουρμούρισα: «Έχω καλωσορίσει
φίλους πολλούς στην κάμαρα, μα μ' έχουνε αφήσει
κι αυτό θα φύγει το πρωί, γι' αλλού φτερά θ' ανοίξει
σαν τις ελπίδες μου κι αυτό θα με εγκαταλείψει».
Μα είπε εκείνο: «ποτέ πια», αυτό και τίποτε άλλο.

Ξαφνιάστηκα που έσπασε στα δύο τη σιωπή του
μ' εξέπληξε η καίρια, εύστοχη απάντησή του.
«Ξέρει μόνο τα λόγια αυτά και τα 'κανε επωδό του
Σίγουρα», είπα, «τα 'λεγε κάποιιο αφεντικό του
που ο πόνος είχε αλύπητα, ως φαίνεται, κτυπήσει
και στη φωνή ανεπούλωτα σημάδια είχε αφήσει.
Τα λόγια απ' τα τραγούδια του θα τα 'χε απαλείψει
κι η φράση αυτή συμπύκνωσε τη μαύρη του τη θλίψη.
Οι ελπίδες του όλες κλείστηκαν μέσα σ' αυτόν το θρήνο
που τον επαναλάμβανε και το κοράκι εκείνο».
Αυτή τη φράση: «ποτέ πια» μ' ένα καημό μεγάλο.

Παρ' όλα αυτά κοιτάζοντας το εβένινό του χρώμα
η θλίψη μου αναμέρισε και γέλιο ήρθε στο στόμα.
Την πολυθρόνα τράβηξα, βύθισα το κορμί μου
πόρτα, κοράκι, άγαλμα και μπούστο απέναντί μου.
Ενώ σ' αυτή τη σύνθεση το βλέμμα είχα εστιάσει
στο νου μου στριφογύριζε συνέχεια αυτή η φράση.
Και ενεργοποιήθηκε η φαντασία κι η σκέψη
την επωδό του κορακιού θέλοντας να ερμηνεύσει.
Τι εννοεί τ' αρχαίο πουλί, με τους κρωγμούς που πιάνει
και τη μακάβρια φράση του την επαναλαμβάνει;
Συνέχεια αυτό το: «ποτέ πια», ξανά και άλλο κι άλλο...

Καθόμουνα ακίνητος σε συλλογή, σε σκέψη
και στο κοράκι απέναντι δεν είπα ούτε μια λέξη.
Όμως αυτά τα μάτια του, φλόγα σωστή και λαύρα
μου βάλαν στην καρδιά φωτιά· τα σωθικά μου μαύρα.
Κι όπως συλλογιζόμουνα δίπλα στο προσκεφάλι
στο απαλό βελούδο του έγειρα το κεφάλι.
Εκεί που η λάμπα έριχνε το πλάνο της το βλέμμα
που το βελούδο έκανε πιο πορφυρό απ' το αίμα.
Στο μέρος που η αγάπη μου εκεί αναπαυόταν
που δυστυχώς, όμως, ξανά Εκείνη δε θα 'ρχόταν.
Δεν θα καθίσει ποτέ πια, πλέον δεν αμφιβάλλω.

Ο αέρας τότε, ένιωσα, ότι είχε πυκνώσει
κι ότι τον είχε θυμιατό, αόρατο, μυρώσει
που ένα αιθέριο Σεραφείμ στο χέρι το κρατούσε
και έτριζε το πάτωμα καθώς το περπατούσε.
«Δύστυχε», φώναξα, «ο Θεός τους Άγγελούς του στέλνει
να σε ποτίσουν το ποτό της λήθης παραγγέλνει.
Ο πόνος σου μες στην ψυχή, ν' απαλυνθεί ήρθ' η ώρα
κι οι αναμνήσεις να σβηστούν που 'χεις απ' τη Λενώρα.
Πιες το, λοιπόν, της λησμονιάς, ετούτο, το ρεμέντι
αφού η Λενώρα έχει χαθεί, πλέον λησμόνησέ τη».
Κι είπε ο κόραξ: «ποτέ πια», αυτό και τίποτε άλλο.

«Προφήτη», είπα, «του κακού, της συμφοράς γεννήτρα
προφήτη, είτε είσαι πτηνό, είτε Δαιμόνου φύτρα
πες μου σε στέλνει ο Σατανάς -που όμοιο σ' έχει πλάσει-
ή σπέρμα άγριας θύελλας που εδώ σ' έχει ξεβράσει;
κι αν μόνος μες στο σπίτι αυτό το στοιχειωμένο που είσαι
μπήκες εσύ απρόσκλητος, καθόλου δεν πτοείσαι.
Μα θέλω, σε παρακαλώ, πες μου την πάσα αλήθεια
θα βρω στα όρη της Γαλαάδ γαλήνη μες στα στήθια;
Φυτρώνει εκεί το βότανο, το νηπενθές χορτάρι,
το βάλσαμο παρηγοριάς, τη λύπη να μου πάρει»;
Κι έκρωξε πάλι: «ποτέ πια», αυτό και τίποτε άλλο.

Προφήτη, όρνιο συμφοράς, του ολέθρου, εσύ, μεσίτη
πουλί αν είσαι ή Διάβολος, ωστόσο, όμως Προφήτη
στο όνομα του Ουρανού που ο θόλος του μας σκέπει
στ' όνομα του κοινού Θεού που από ψηλά επιβλέπει
μες μου αν ετούτη την ψυχή την τόσο πληγωμένη
μες στην Εδέμ τη μακρινή μια Κόρη την προσμένει;
Πες μου εάν θ' αγκαλιαστεί μ' εκείνη την Παρθένα
την Πάναγνη που αδύνατον να βγάλει άλλη γέννα
που αγιασμένη κατοικεί μες στην Ουράνια χώρα
την κόρη που οι Άγγελοι φωνάζουνε Λενώρα;
Και είπε πάλι: «ποτέ πια», αυτό και τίποτε άλλο.

Σηκώθηκα αγέρωχος και με φωνή στεντόρεια
είπα: «αυτή η απάντηση ξεπέρασε τα όρια
είναι σημάδι χωρισμού· πουλί αν είσαι ή Δαίμων
γύρνα στη σκοτεινή ακτή των πνιγηρών ανέμων
κι ούτε ένα μαύρο σου φτερό να μην αφήσεις πίσω
ψεύτρας ψυχής ενθύμιο δε θέλω να κρατήσω.
Φύγε από την προτομή, άδειασε τη γωνιά μου
και βγες από την πόρτα μου, θέλω τη μοναξιά μου.
Όμως, προτού ξεκουμπιστείς από την κάμαρά μου
βγάλε το ράμφος που έμπηξες, βαθιά, μες στην καρδιά μου».
«Δεν φεύγω πλέον ποτέ πια», αυτό είπε τίποτε άλλο.

Και το κοράκι ασάλευτο στο μπούστο της Παλλάδας
- κάτω απ' το θάλπος της στιλπνής εβένινης βελάδας-
έκτοτε μένει μόνιμα στη θέση αυτή την ίδια
με τα φτερά ασήκωτα λες κι έχουνε βαρίδια.
Με βλέμμα, όμως, δαίμονα που σ' όνειρο έχει γύρει
κι η λάμπα ρίχνοντας το φως στο μαύρο μουσαφίρη
στο πάτωμα τον ίσκιο του τον έχει σχηματίσει
κι αυτή η κυματιστή σκιά με έχει αιχμαλωτίσει
και η ψυχή μου ανήμπορη πλέον να αντιδράσει
αδύνατο απ' τον κύκλο της να βγει, να αποδράσει.
Δε θ' ανακάμψει ποτέ πια, όχι, πλέον δε σφάλλω.

Άρης Μπιτσώρης

Βιβλιογραφία

Αγγλόφωνη Βιβλιογραφία

Balodis, J. 2012. *Turning fact and fiction into Theatre*. Queensland: Queensland University of Technology.

Cash, J. 2014 «German Expressionism Theatre Conventions», *The Drama Teacher* 21 Αυγούστου (URL: <http://www.thedramateacher.com/german-expressionism-theatre-conventions/>), ημερομηνία πρόσβασης 26 Απριλίου 2016.

Charing, S. 2014. « (The homo Poe show) ...Innovative artistry and visual uniqueness», *MD Theatre* 5 Φεβρουαρίου (URL: <http://mdtheatre.com/2014/03/theatre-review-the-homo-poe-show-at-iron-crow-theatre-company/>), ημερομηνία πρόσβασης 28 Οκτωβρίου 2015.

Cox, P. 2000. *Reading Adaptations: Novels and Verse Narratives on the Stage, 1790-1840*. Manchester: Manchester University press.

Croyden, M. 1985. «Peter Brook Transforms an Indian Epic for the Stage», *The New York Times* 25 Αυγούστου (URL: <http://www.nytimes.com/1985/08/25/arts/peter-brook-transforms-an-indian-epic-for-the-stage.html?pagewanted=all>), ημερομηνία πρόσβασης 8 Μαΐου 2016.

Galloway, D. 1976. *Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*. Middlesex: Penguin Books.

Genette, G. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane Lewin, Ithaca: Cornell University Press.

Gottesman, R. 1979. *The Norton Anthology of American Literature*, τόμ. 1. New York: W. W. Norton & Company books.

Guillemette, L. – Lévesque, C. 2006, «Narratology», *Signo Theoretical Semeiotics on the Web*. Québec: Université du Québec à Trois-Rivières. (URL: <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>), ημερομηνία πρόσβασης 30 Ιανουαρίου 2016.

Hayes, K. 2002. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge: Cambridge University Press.

Heidelberg, F. 2003. «Information about Fluxus Poetry by Fluxus Heidelberg», *Heidelberg Fluxus Center* 3 Οκτωβρίου (URL: <http://www.fluxusheidelberg.org/fpinfo.html>), ημερομηνία πρόσβασης 10 Απριλίου 2016.

Jenkins, H. 2011. «Transmedia 202 – Further Reflections», *Confessions of an Aca-Fan- The Official Weblog of Henry Jenkins* 1 Αυγούστου (URL: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html), ημερομηνία πρόσβασης 27 Απριλίου 2016.

Morris, S. 2011. «The Nicholas Nickleby phenomenon: a Royal Shakespeare Company triumph remembered» *The Shakespeare Blog* 6 Σεπτεμβρίου (URL: <http://theshakespeareblog.com/2011/09/the-nicholas-nickleby-phenomenon-a-royal-shakespeare-company-triumph-remembered/>), ημερομηνία πρόσβασης 6 Μαΐου 2016.

Rousuck, J. 2014. «It's Poe's sensibility, not his sexual orientation that informs the current show at Theatre project. In particular, Poe's outsider perspective on lost becomes a recurring theme», *WYPR Radio* 31 Μαρτίου (URL: <http://wypr.org/post/homo-poe-show-theatre-project>), ημερομηνία πρόσβασης 28 Οκτωβρίου 2015.

Setoodeh, R. 2014. «Spider-Man' Musical Still a Tangled Messy Web to the End», *Variety Editions US* 6 Ιανουαρίου, (URL: <http://variety.com/2014/legit/features/spider-man->

[musical-still-a-tangled-messy-web-to-the-end-1201030986/](http://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/artsmash/bal-iron-crow-theatre-company-successful-conjures-poes-spirit-20140402-story.html)), ημερομηνία πρόσβασης 6 Μαΐου 2016.

Smith, T. 2014. «Daring and Ever so Cheeky four New Plays and Choreography. If you Haven't Caught it Yet, Give it a Try», *Baltimore Sun* 2 Απριλίου (URL: <http://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/artsmash/bal-iron-crow-theatre-company-successful-conjures-poes-spirit-20140402-story.html>), ημερομηνία πρόσβασης 28 Οκτωβρίου 2015.

Weston, J. 1898. «Sir Gawain and the Green Knight: a Middle-English Arturian Romance», *University of Rochester: The Camelot Project*, (URL: <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/weston-sir-gawain-and-the-green-knight>) ημερομηνία πρόσβασης 22 Απριλίου 2016.

Weitbrecht, C. 2011. «Transmedia Defined», *Thoughts on the T* 16 Σεπτεμβρίου (URL: <http://christineweitbrecht.com/transmediadefined/>, ημερομηνία πρόσβασης 22 Απριλίου 2016.

Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

Αγγελικόπουλος, Β. 2002. «Η Λογοτεχνία Κατακτά Φέτος το Θέατρο», *Η Καθημερινή* 17 Φεβρουαρίου (URL: <http://digital.lib.auth.gr/record/77602/files/arc-2007-36011.pdf?version=1>), ημερομηνία πρόσβασης 6 Μαΐου 2016.

Αριστοτέλης, 1982. Δρομάζος, Σ. (επιμ.) *Αριστοτέλους Ποιητική*. Αθήνα: Κέδρος.

Bablet, D. 2008. *Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας*, Κωνσταντινίδης, Δ. (μτφ), τόμ. 1: 1887-1914. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Βαγενάς, Ν. 1994. «Παράδοση και Μοντερνισμός», (URL: <http://eclass.sch.gr/modules/document/file.php/EL1032124/%CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%AC%CE%B4%CE%BF%CF%83%CE%B7%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20%CE%9C%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82.pdf>), ημερομηνία πρόσβασης 6 Μαΐου 2016.

Βελουδής, Γ. 2008. *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Βοναπάρτη, Μ. 1999. «Η Λανθάνουσα Νεκροφιλία στο έργο του Έντγκαρ Πόε». Ζήρας, Α. (επιμ.) 1999. *Ποίηση και Φαντασία – Έντγκαρ Άλλαν Πόε*, Δρακουλίδη, Α. (μτφ). Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Βουλιάκης, Π. 2016. «Διαφωτισμός» (URL: <http://vouliakis.gr/%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%83%CE%B9%CE%B5%CF%8D%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/155-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%86%CF%89%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>), ημερομηνία πρόσβασης 23 Απριλίου 2016.

Bremser, M. (επιμ.) 1999. «Πενήντα Σύγχρονοι Χορογράφοι: Εισαγωγή της Deborah Jowitt», Κατσίκη, Μ. (μτφ.). Αθήνα: Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης 2008, (URL: <http://www.savrami.gr/penintasyghronoihorografoi.pdf>), ημερομηνία πρόσβασης 21 Απριλίου 2016.

Γραμματάς, Θ. 2014. «Η Σκιά του Κειμένου στο Φως της Παράστασης: Κειμενική Γραφή-Σκηνική Μεταγραφή-Μνημονική Καταγραφή του Θεάτρου», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: «Από τη Χώρα των Κειμένων στο Βασίλειο της Σκηνης»* 26-30 Ιανουαρίου 2011, Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. (URL: http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHO_RA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDETRIOUfinal.pdf), ημερομηνία πρόσβασης 24 Απριλίου 2016.

Γραμματάς, Θ. – Μουδατσάκης, Τ. 2008. «Θέατρο και Πολιτισμός στο Σχολείο: Για την Επιμόρφωση Εκπαιδευτικών Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης». Ρέθυμνο: Ε. ΔΙΑ. Μ. ΜΕ.

Δελβερούδη, Ε. Α. 2011. «Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο: Συνέχειες και Ρήξεις», *Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο (30 Σεπτεμβρίου-3 Οκτωβρίου 2010) Αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου: Ένας Απολογισμός, Σκηνή Περιοδικό τμήματος θεάτρου ΑΠΘ*, (URL: <http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/270/257>) ημερομηνία πρόσβασης 8 Απριλίου 2016.

Δουκάκη, Μ. 2015. «Η Ασκητική στο θέατρο Αριστοτέλειον», *Artic* 25 Μαΐου (URL: <https://artic.gr/i-askitiki-sto-theatro-aristoteleion/24218/>), ημερομηνία πρόσβασης 8 Ιουνίου 2016.

Κακρίδης, Φ. 2005. *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη).

Καλαμάρας, Β. 2011. «Τζίνα Λόρινγκ. Ποίημα», *Ελευθεροτυπία* 24 Μαρτίου (URL: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=262152>), ημερομηνία πρόσβασης 6 Μαΐου 2016.

Καλκάνη, Ε. 2004. «Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο: οι Διασκευές του Αριστοφάνη», *Διδακτορική Διατριβή*, Ρόδος: Τ.Ε.Α.Π.Η. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. (URL: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15642#page/1/mode/2up>), ημερομηνία πρόσβασης 18 Μαρτίου 2016.

Καλλίνης, Γ. 2005. *Εγχειρίδιο Αφηγηματολογίας: Εισαγωγή στην Τεχνική της Αφήγησης*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Κλεφτόγιαννη, Ι. 2014. «Η Λογοτεχνία Σώζει το Θέατρο;» *Ελευθεροτυπία*, 1 Φεβρουαρίου (URL: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=412871>), ημερομηνία πρόσβασης 16 Απριλίου 2016.

Κοττ, Γ. 1970. *Σαίξπηρ, ο Σύγχρονός μας*. Αθήνα: Ηριδανός.

Κυριακός, Κ. 2014. «Ο Βασίλης Παπαβασιλείου Ερμηνεύει την Ελένη του Γιάννη Ρίτσου: Θέατρο Λόγου και Σκηνική Παρενδυσία», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: «Από τη Χώρα των Κειμένων στο Βασίλειο της Σκηνης»*, 26-30 Ιανουαρίου 2011, Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHO_RA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf), ημερομηνία πρόσβασης 6 Μαΐου 2016.

Λαγουδάκη, Ε. 2005. «Λογοτεχνία: Από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση», *Archive.gr*, ανακτήθηκε από (URL: <http://www.archive.gr/news.php?readmore=169>) στις 8 Μαΐου 2016.

Λιγνάδης, Τ. 1990. *Θεατρολογικά Ι*. Αθήνα: Μπούρας.

Μαραγκοζάκη, Σ. 2012. «Σονάτα του Σεληνόφωτος Γιάννη Ρίτσου», *Γνώμη 23* Οκτωβρίου, (URL: <http://erevnitikotheatrothrakisnew.blogspot.gr/2014/05/2-30315-162014.html>), ημερομηνία πρόσβασης 23 Απριλίου 2016.

Μαρβέλος, Ν. 2005. «Η Ποιητική Αρχή και οι Καντιανές Καταβολές της», *Ποίηση* Τεύχος 25 – Άνοιξη-Καλοκαίρι 2005, (URL: https://www.academia.edu/1518372/%CE%97_%CE%A0%CE%BF%CE%B9%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%91%CF%81%CF%87%CE%AE_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BF%CE%B9_%CE%BA%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%AD%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CE%B2

[%CE%BF%CE%BB%CE%AD%CF%82 %CF%84%CE%B7%CF%82 The Poetic Principle by Poe and its kantian origins](#)), ημερομηνία πρόσβασης 10 Ιουνίου 2016.

Μαυράκης, Ν. 2007. *Η Οδύσσεια της Ποίησης: Από το Έπος στο Μεταμοντερνισμό*. Αθήνα: Σοκόλη.

Μαυρολέων, Α. 2014. «Η Διδασκαλία των Ποιητικών Κειμένων, Λειβαδίτη Ρίτσου Βρεττάκου, μέσα από την Σκηνική Δραματοποίηση», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: «Από τη Χώρα των Κειμένων στο Βασίλειο της Σκηνης»*, 26-30 Ιανουαρίου 2011, Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, (URL: http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHO_RA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf), ημερομηνία πρόσβασης 17 Μαρτίου 2016.

Μαυρολέων, Α. 2010. *Η Έρευνα στο Θέατρο: Ζητήματα Μεθοδολογίας*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.

Ματζίρη, Σ. 2010. «Οι Δαιμονισμένοι του Ντοστογιέφσκι, σε διασκευή- σκηνοθεσία Πέτερ Στάιν», *Ελευθεροτυπία* 3 Σεπτεμβρίου (URL: <https://reviewtheatre.wordpress.com/2010/09/03/%C2%AB%CE%BF%CE%B9-%CE%B4%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%AD%CF%86%CF%83%CE%BA/>), ημερομηνία πρόσβασης 6 Ιουνίου 2016.

Μποσκοϊτης, Α. 2009, «Παρασκευή και 13 η Πρεμιέρα του Πόε του Γιάννη Σολδάτου στο Θέατρο της Μεσογείου», *Camera stylo on Line* 13 Φεβρουαρίου (URL: https://camerastyloonline.wordpress.com/2009/02/13/poe_gianni_soldatou_theatro_mesogeiou_13_2_2009/), ημερομηνία πρόσβασης 8 Μαΐου 2016.

Μπούρα, Ι. 2011. *Οι Αφηγηματικοί Δρόμοι της Ρομαντικής Ποίησης: Μορφές του Ποιητικού Εγώ*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. (URL: <http://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28246>), ημερομηνία πρόσβασης 18 Μαρτίου 2016.

Μπούσια, Ε. 2010. *Τα Αφηγηματικά Κείμενα: Δομή και Τεχνικές της Ανεπτυγμένης Αφήγησης - Μια διδακτική πρόταση: Εφαρμογή της αφηγηματικής υπερδομής στο « Μικρό Πρίγκιπα » του Antoine de Saint – Exupéry*, Διατριβή Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης, Πάτρα, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών. (URL: [http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/4629/3/Nimertis_Mpousia\(ptde\).pdf](http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/4629/3/Nimertis_Mpousia(ptde).pdf)), ημερομηνία πρόσβασης 6 Ιουνίου 2016.

Ντούνια, Χ. 2007. *Απηχήσεις του Ε. Α. Πόε στο Έργο του Γιάννη Σκαρίμπα*, Τομ. «Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα, 11-13 Νοεμβρίου 2005». Χαλκίδα: Διάμετρος.

Pavis, P. 2006. *Το Λεξικό του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Πετρίδης, Α. 2013. «Ο Χορός στην Αρχαία Τραγωδία. Παραδείγματα από τους Πέρσες και τις Τραχίνιες (βίντεο)», 30 Σεπτεμβρίου (URL: antonispetrides.wordpress.com/2013/09/30/chorus-in-tragedy/), ημερομηνία πρόσβασης 16 Απριλίου 2016.

Πετρίδης, Α. 2015 «Ο Χορός στην Τραγωδία και την Κωμωδία» 4 Μαΐου (URL: antonispetrides.wordpress.com/2015/05/04/the-chorus-in-tragedy-and-comedy-1/), ημερομηνία πρόσβασης 16 Απριλίου 2016.

Πεφάνης, Π. 1999. *Το Θέατρο και τα Σύμβολα. Οι Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πόε, Ε. 2002. *Τα Ποιήματα*, Σημηριώτης, Ν. (μτφ). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, Ι. Α.Ε.

Ροε, Ε. 2009. *Το Κοράκι και Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης*, Πολίτη, Τ. (μτφ). Αθήνα: Άγρα.

Πούλου, Α. 2010. «Slam, Ποίηση επί Σκηνής με Στοιχεία Περφόρμανς», *Η Καθημερινή* 21 Φεβρουαρίου (URL: <http://www.kathimerini.gr/385881/article/politismos/arxeio-politismoy/slam-poihsh-epi-skhnhs-me-stoixeia-performans>), ημερομηνία πρόσβασης 13 Απριλίου 2016.

Σιδηροπούλου, Α. 2015. «*Mise-en-Scène as Adaptation*», *Critical Stages/Scènes Critiques* Δεκέμβριος (URL: <http://www.critical-stages.org/12/mise-en-scene-as-adaptation/>), ημερομηνία πρόσβασης 13 Ιουνίου 2016.

Snell, B. 1981. *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος*, Ιακώβ, Δ. (μτφ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης).

Στέφα, Ε. 2012. «Το Θέατρο της Επινόησης ως Μέσο Δημιουργίας Παράστασης με Παιδιά και Νέους», Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ – Σχολή Καλών Τεχνών – Τμήμα Θεάτρου, (URL: <http://ikee.lib.auth.gr/record/129619>), ημερομηνία πρόσβασης 24 Απριλίου 2016.

Στεφανίδης, Μ. 2016. «Για τον Στάθη Χρυσικόπουλο και την Οπτική Ποίηση» *Ανοιχτό Παράθυρο* 7 Μαρτίου (URL: <http://www.anoixtoparathyro.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CF%83%CF%84%CE%AC%CE%B8%CE%B7-%CF%87%CF%81%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BF%CF%80%CF%84/>), ημερομηνία πρόσβασης 8 Ιουνίου 2016.

Τζιόβας, Δ. 2003. *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Τζούμα, Α. 1997. *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία: Θεωρία και Εφαρμογή της Αφηγηματικής Τυπολογίας του G. Genette*. Αθήνα: Συμμετρία.

Τσαούση, Α. 2008. «Θέατρο – Θεατρική Παιδεία», *Ινστιτούτο Διαρκούς εκπαίδευσης ενηλίκων*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (URL: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3451/1013.pdf>), ημερομηνία πρόσβασης 16 Απριλίου 2016.

Χαλβατζόγλου, Γ. και Μπιτσώρης, Α. 2015. *Ξορκίζοντας το Κοράκι του Edgar Allan Poe*. Θεσσαλονίκη: Πατάρι.

Λοιπές Διαδικτυακές Πηγές

«Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας – Τόμος Α΄: α) Κεφάλαιο 3^ο . Αναγεννήσεις και Ουμανισμός (14^{ος} – μέσα 16^{ου} αιώνα) και β) Κεφάλαιο 4^ο. Μπαρόκ και Κλασικισμός (μέσα 16^{ου}- αρχές 18^{ου} αιώνα), Λογοτεχνικό Μπαρόκ – Κλασικισμός» 2015, *ΕΑΠ – Ευρωπαϊκός Πολιτισμός: Σημειώσεις Ενοτήτων* 6 Αυγούστου (URL: <http://eposhmeioseis.blogspot.gr/2015/08/21.html>), ημερομηνία πρόσβασης 11 Μαΐου 2016.

«Αυτά Είναι τα 10 πιο Έξυπνα Πουλιά του Κόσμου! Πτηνά με... Ανθρώπινη Συμπεριφορά» 2014, *Πρώτο Θέμα Περιβάλλον* 8 Απριλίου (URL: <http://www.protothema.gr/environment/article/368665/auta-einai-ta-10-pio-exupna-poulia-tou-kosmou/>), ημερομηνία πρόσβασης 16 Φεβρουαρίου 2016.

«Collection Items: Beowulf», *British library* (URL: <http://www.bl.uk/collection-items/beowulf>), ημερομηνία πρόσβασης 22 Απριλίου 2016.

«Edgar Allan Poe and the Flip Side of Comedy: Grover Silcox» 2014, *Montgomery Theatre* (URL: <http://www.montgomerytheater.org/shows/edgar-allan-poe-and-flip-side-comedy>), ημερομηνία πρόσβασης 8 Μαΐου 2016.

«German City Turns Glum to Welcome Gothic Rock fans» 2013, *Times Live* 18 Μαΐου (URL: <http://www.timeslive.co.za/entertainment/2013/05/18/german-city-turns-glum-to-welcome-gothic-rock-fans>), ημερομηνία πρόσβασης 25 Απριλίου 2016.

«Η Ιστορία των Κόμιξ: Spiderman» 2015, *Mentality10* 23 Οκτωβρίου (URL: <http://www.mentality10.com/art/item/%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%BA%CF%8C%CE%BC%CE%B9%CE%BE-spiderman>), ημερομηνία πρόσβασης 25 Απριλίου 2016.

«Η Σονάτα του Σεληνόφωτος, σε Σκηνοθεσία Νίκου Κατράκη στο Βρυσάκι» 2013, *culturenow.gr* 31 Οκτωβρίου (URL: <http://www.culturenow.gr/24054/h-sonata-toy-selhnofwtos-se-skhnothesia-nikoy-katrakh-sto-vrysaki>), ημερομηνία πρόσβασης 23 Απριλίου 2016.

«Joan Miro Online ImageBank» (URL: <http://catalogue.successiomiromiro.com/catalogues/paintings-iv/painting-ii-july121965-17.html>), ημερομηνία πρόσβασης 7 Μαΐου 2016.

«Λογοτεχνία - Δραματουργία - Σκηνική πράξη: Μέθοδοι (Litterature-dramaturgie-acte scenique: methodes et exemples)» 2011, *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών-Πανεπιστήμιο Πατρών, στα Πρακτικά της Ημερίδας: «Γραφή και Δημιουργία»* 17 Δεκεμβρίου (URL: http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2013/12/DHMOSIEYSEIS_PERILHPSEIS.pdf), ημερομηνία πρόσβασης 27 Μαρτίου 2016.

«Physical Theatre» *dlibrary.acu.edu.au* (URL: <http://dlibrary.acu.edu.au/staffhome/siryan/academy/theatres/..%5Ctheatres%5Cphysical%20theatre.htm>), ημερομηνία πρόσβασης 10 Απριλίου 2016.

«Poem: The Raven by Edgar Allan Poe», *Poetry Foundation* (URL: <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/48860>), ημερομηνία πρόσβασης 8 Μαΐου 2016.

«Poets Slam/Spoken Word» 2004, *Academy of American Poets* 29 Μαΐου (URL: https://www.poets.org/poetsorg/poets?field_school_movement_tid=460), ημερομηνία πρόσβασης 6 Μαΐου 2016.

«Ποιητές επί Σκηνής: Θέατρο Act» 2015, *Elculture.gr* 10 Νοεμβρίου (URL: <http://www.elculture.gr/blog/piites-epi-skinis/>), ημερομηνία πρόσβασης 10 Απριλίου 2016.

«Σαιζόν 2009-2010: Η Σονάτα του Σεληνόφωτος» 2009, *Θέατρο Αμαλία: Πειραματική Σκηνή της Τέχνης* (URL: <http://www.piramatikiskini.gr/index.php/plays/details/i-sonata-tou-selinofotos/>), ημερομηνία πρόσβασης 23 Απριλίου 2016.

«Σαιζόν 1991-1992: Μαρία Νεφέλη, Από το Πρόγραμμα της Παράστασης», *Θέατρο Αμαλία: Πειραματική Σκηνή της Τέχνης* (URL: www.piramatikiskini.gr/index.php/plays/details/maria-nefeli), ημερομηνία πρόσβασης 23 Απριλίου 2016.

«Σαιζόν: 1993-1994: Γιάννης Ρίτσος, *Φωνές κι Οράματα (Όταν έρχεται ο Ξένος-Το Παράθυρο- Η Σονάτα του Σεληνόφωτος)*, Από το Πρόγραμμα της Παράστασης», *Θέατρο Αμαλία: Πειραματική Σκηνή της Τέχνης* (URL: <http://www.piramatikiskini.gr/index.php/plays/details/fones-ki-oramata/>), ημερομηνία πρόσβασης 23 Απριλίου 2016.

«Tableaux Vivant: History and Practice» (URL: <https://artmuseumteaching.com/2012/12/06/tableaux-vivant-history-and-practice/>), ημερομηνία πρόσβασης 25 Απριλίου 2016.

«Χρονολόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ (1898-1956)» 2015, *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας* 30 Οκτωβρίου (URL: <http://www.dipethepatras.gr/el/news/?nid=3171>), ημερομηνία πρόσβασης 6 Μαΐου 2016.

«Megan Gogerty: Comedian, Playwriting, Delightful Person, Super Hot Raven» (URL: <http://megangogerty.com/plays/super-hot-raven.html>), ημερομηνία πρόσβασης 13 Ιουνίου 2016.

«Tell-Tale Hearts: The (Un) told Stories of Edgar Allan Poe» 2010, *Hellenic American Union* 25 Οκτωβρίου (URL: http://www.hau.gr/?i=culture.en.past_event.1563), ημερομηνία πρόσβασης 13 Ιουνίου 2016.