

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΔΙΠΛΩΜΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το φανταστικό στοιχείο στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Νικολαΐδη, Ροδοκανάκη, Παπαδιαμάντη και η «μεταγραφή» των διηγημάτων τους στο βιβλίο κόμικς «Το Γιούσουρι», των Θανάση Πέτρου και Δημήτρη Βανέλλη.

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΗ

A.M.: 505528

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΠΑΠΠΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2025

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Το φανταστικό στοιχείο στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Νικολαΐδη, Ροδοκανάκη, Παπαδιαμάντη και η «μεταγραφή» των διηγημάτων τους στο βιβλίο κόμικς «Το Γιούσουρι», των Θανάση Πέτρου και Δημήτρη Βανέλλη.

Βασιλική Πετροπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής:
Δρ. ΠΑΠΠΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:
Δρ. ΜΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να μελετηθεί το φανταστικό στοιχείο στη νεοελληνική λογοτεχνία και ο τρόπος με τον οποίο διηγήματα πέντε Ελλήνων και ενός Κύπριου συγγραφέα, τα οποία περιέχουν το φανταστικό στοιχείο, «μεταγράφηκαν» σε κόμικς. Συγκεκριμένα, εξετάζεται η περίπτωση των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Νικολαΐδη, Ροδοκανάκη, Παπαδιαμάντη και η μεταφορά των διηγημάτων τους στο βιβλίο κόμικς «Το Γιούσουρι», των Θανάση Πέτρου και Δημήτρη Βανέλλη.

Στο θεωρητικό μέρος της εργασίας, επιχειρείται μια ιστορική αναδρομή στη φανταστική λογοτεχνία, σε σχετικές θεωρητικές μελέτες και έργα-σταθμούς, στον ευρωπαϊκό και αμερικανικό χώρο. Ακολουθώντας, μελετάται το ελληνικό φανταστικό διήγημα και η περίπτωση των προαναφερόμενων συγγραφέων, στα έργα των οποίων εμπεριέχεται το φανταστικό στοιχείο. Κατόπιν, εξετάζεται το κόμικς, η προέλευσή του και η εξέλιξή του στην Ελλάδα και το εξωτερικό, στο γενικό του πλαίσιο αλλά και σε σχέση με το φανταστικό. Στοιχείο.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, το πρακτικό, επιχειρείται η ανάλυση του τρόπου με τον οποίο τα διηγήματα των συγγραφέων «μεταγράφηκαν» σε κόμικς, τα κοινά τους στοιχεία και τα τεχνικά ζητήματα που διέπουν τα κόμικς. Το κοινό στοιχείο που προκύπτει μέσω της ύπαρξης του φανταστικού στοιχείου σε αυτά, είναι το αίσθημα της απώλειας που θα βιώσουν οι πρωταγωνιστές για διαφορετικούς για τον καθένα λόγους, στοιχείο που αποδίδεται επιτυχημένα μέσω της γλώσσας και της εικόνας του κόμικς.

Λέξεις Κλειδιά: φανταστικό, κόμικς, μεταγραφή, διηγήματα

ABSTRACT

The purpose of the present thesis is the study of the fantastic element in modern Greek literature, and how the short stories of five Greek and one Cypriot writer, which contain the fantastic element, were conveyed into comics. In particular, we study the cases of Kavafis, Karyotakis, Karkavitsas, Nikolaidis, Rodokanakis, Papadiamantis, and the conveyance of their short stories in the comics titled “Giousouri and other imaginary stories” by Thanasis Petrou and Dimitris Vanellis.

In the theoretical part of this study, we attempt at an historical retrospective in the fantastic literature, related theoretical studies and milestone works in the European and American sphere. Following, we study the Greek fantastic storytelling and the cases of the aforementioned writers, in whose works the fantastic element is included. Next, we study the comics, its origin and evolution in Greece and abroad, in its general framework, but also, in relation to the fantastic element.

In the second part of this study, the practical, we attempt at analyzing the way with which the stories of the writers were conveyed into comics, their common elements and technical matters that apply to comics. The common element which arises through the existence of the fantastic element within them, is the sensation of loss that the protagonists will experience, for different reasons each, which is successfully conveyed through the comics and the language of comic imagery.

Key Words: Fantastic, comics, adaptation, short stories

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	8
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	9
Κεφάλαιο 1 ^ο : Η φανταστική λογοτεχνία: Ιστορική αναδρομή, έργα-σταθμοί, θεωρητικές μελέτες.....	10
1.1 Σύντομη ιστορική αναδρομή της φανταστικής λογοτεχνίας στον ευρωπαϊκό χώρο.....	10
1.2 Το γοτθικό στοιχείο στην αμερικανική λογοτεχνία και η συμβολή του Edgar Allan Poe.....	14
1.3 Το φανταστικό στοιχείο στην Ευρώπη κατά τον 20 ^ο αιώνα: σημαντικοί σταθμοί.....	15
1.3.1 Το φανταστικό και η ψυχαναλυτική προσέγγιση.....	15
1.3.2 Ο κόσμος του R.R. Tolkien.....	17
1.3.3 Ο μαγικός ρεαλισμός.....	18
1.4 Μελέτες σχετικά με τη φανταστική λογοτεχνία.....	20
1.5 Η μελέτη του Tzvetan Todorov σχετικά με τη φανταστική λογοτεχνία.....	22
Κεφάλαιο 2 ^ο : Το ελληνικό φανταστικό διήγημα.....	25
2.1 Η μελέτη του Μάκη Πανώριου σχετικά με το ελληνικό φανταστικό διήγημα...	25
2.2 Άλλες μελέτες σχετικά με το ελληνικό φανταστικό διήγημα.....	28
Κεφάλαιο 3 ^ο : Η περίπτωση των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Νικολαΐδη, Ροδοκανάκη, Παπαδιαμάντη και το φανταστικό στοιχείο στα έργα τους.....	30
3.1 Ο Κωνσταντίνος Καβάφης (1863-1933) και το διήγημα «Εις το φως της ημέρας».....	30
3.2 Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας (1865-1922) και το διήγημα «Το γιούσουρι».....	32
3.3 Ο Κώστας Καρυωτάκης (1896-1928) και το διήγημα «Ονειροπόλος».....	35
3.4 Ο Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956) και το διήγημα «Ο Σκέλεθρας»...	37
3.5 Ο Πλάτων Ροδοκανάκης (1883-1919) και το διήγημα «Κλεοπάτρας θάνατος»..	39

3.6 Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (1851-1911) και το διήγημα «Υπό την βασιλικήν δρυν».....	41
Κεφάλαιο 4 ^ο : Το κόμικς στη λογοτεχνία.....	44
4.1 Συνοπτική ιστορία των κόμικς.....	44
4.2 Η γλώσσα των κόμικς.....	45
4.3 Τεχνικό σύστημα-δομή των κόμικς.....	46
4.4 Κόμικς και graphic novel.....	50
4.5 Σταθμοί στην ιστορία των κόμικς.....	52
4.6 Το φανταστικό στοιχείο στα κόμικς.....	55
4.7 Τα ελληνικά κόμικς του φανταστικού.....	57
4.8 Η περίπτωση των Θανάση Πέτρου και Δημήτρη Βανέλλη.....	59
ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	61
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ^ο : Η «μεταγραφή» των φανταστικών διηγημάτων σε κόμικς.....	62
5.1 Το διήγημα «Εις το φως της ημέρας».....	62
5.2. Το διήγημα «Το γιούσουρι»	65
5.3 Το διήγημα «Ονειροπόλος».....	69
5.4 Το διήγημα «Ο Κλεοπάτρας θάνατος».....	71
5.5 Το διήγημα «Ο Σκέλεθρας».....	75
5.6 Το διήγημα «Υπό την βασιλικήν δρυν».....	77
Επίλογος-Συμπεράσματα.....	80
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	83

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σχετικά με το φανταστικό στοιχείο στη λογοτεχνία έχουν διατυπωθεί πολυάριθμες απόψεις και θεωρητικές προσεγγίσεις από διάφορους ερευνητές, θεωρητικούς και συγγραφείς. Παράλληλα, ο τομέας των κόμικς γνωρίζει μεγάλη άνθηση τα τελευταία χρόνια, με πλήθος δημιουργών να καταπιάνονται με το είδος, το οποίο από την αρχή κέρδισε και συνεχίζει να κερδίζει μεγάλο μέρος του αναγνωστικού κοινού. Σε πάρα πολλές περιπτώσεις, η θεματολογία των κόμικς περιστρέφεται γύρω από το φανταστικό στοιχείο και τα υποείδη του, με μεγάλη επιτυχία.

Στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας, θα μελετήσουμε το φανταστικό στοιχείο στα έργα διακεκριμένων συγγραφέων του ελληνικού χώρου καθώς και την περίπτωση των Θανάση Πέτρου και Δημήτρη Βανέλλη, οι οποίοι εμπνεύστηκαν από αυτά και τα «μετέγραψαν» σε κόμικς, δημιουργώντας τη συλλογή με τίτλο: «Το γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες».

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη, σε ένα θεωρητικό και σε ένα πρακτικό. Στο θεωρητικό γίνεται μια ιστορική αναδρομή στη φανταστική λογοτεχνία, σε εργασταθμούς και θεωρητικές μελέτες στο εξωτερικό και στην Ελλάδα, μελετώνται οι συγγραφείς των διηγημάτων και τα ίδια τα διηγήματα, και ακολούθως γίνεται μια προσέγγιση στα κόμικς, την ιστορία και τα χαρακτηριστικά τους. Στο πρακτικό επιχειρείται μια μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι δημιουργοί του κόμικς, μετέφεραν τα φανταστικά διηγήματα στα κόμικς. Τέλος, παρουσιάζονται τα σχετικά συμπεράσματα της έρευνας.

Η σειρά με την οποία παρουσιάζονται και μελετώνται τα διηγήματα και τα αντίστοιχα κόμικς, ακολουθεί τη σειρά με την οποία τα τοποθέτησαν στη συλλογή οι δημιουργοί του, Πέτρου και Βανέλλης.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1⁰

Η ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ, ΕΡΓΑ-ΣΤΑΘΜΟΙ-ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ

1.1 Σύντομη ιστορική αναδρομή της φανταστικής λογοτεχνίας στον ευρωπαϊκό χώρο.

Πριν προβούμε σε οποιαδήποτε παρουσίαση ή ανάλυση της φανταστικής λογοτεχνίας, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούμε στο γοτθικό μυθιστόρημα, το οποίο σύμφωνα με την κριτική είτε είναι πρόγονος είτε σχετίζεται στενά με την φανταστική λογοτεχνία.

Ειδικότερα, ο Adolfo Bioy Casares, στον πρόλογο του έργου *Antología de la literatura fantástica* (1940), ο αναφέρει ότι πρόγονος της φανταστικής λογοτεχνίας αποτελεί το γοτθικό μυθιστόρημα, ενώ ο Tzvetan Todorov, στο έργο του *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (1970), υποστηρίζει ότι το γοτθικό μυθιστόρημα γειτνιάζει με τη φανταστική λογοτεχνία, και συγκεκριμένα με τις κατηγορίες του «θαυμαστού» και του «παράξενου», της μελέτης του.

Το γοτθικό στοιχείο στην Ευρώπη, αναπτύσσεται παράλληλα με το κίνημα του Ρομαντισμού. Θεωρείται ότι δημιουργείται ως αντίδραση στον ορθολογισμό που πρεσβεύει το κίνημα του Διαφωτισμού, και προβάλλει το μυστήριο και το υπερφυσικό έναντι της λογικής¹.

Ο M. H. Abrams ορίζει το γοτθικό μυθιστόρημα ως «τύπο μυθοπλαστικής πεζογραφίας», που κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του το 1764, στο έργο του Horace Walpole, *Το Κάστρο του Οτράντο* (*The Castle of Otranto: A Gothic Story*). Ο χώρος του γοτθικού μυθιστορήματος είναι συνήθως ένα σκοτεινό κάστρο με υπόγεια περάσματα, καταπακτές και μπουντρούμια, στο οποίο εμφανίζονται φαντάσματα και λαμβάνουν χώρα εξαφανίσεις και διάφορα άλλα υπερφυσικά και

¹Travers, σελ. 93-94

μυστηριώδη γεγονότα. Ωστόσο, υπάρχουν αρκετά μυθιστορήματα αυτού του είδους στα οποία όλα αυτά τα υπερφυσικά και μυστήρια γεγονότα στο τέλος εξηγούνται με βάση τους νόμους της φυσικής. Το γοτθικό μυθιστόρημα προκαλεί στους αναγνώστες συναισθήματα φρίκης και τρόμου, αλλά παράλληλα είναι το είδος εκείνο το οποίο εισάγει στη μυθοπλασία ζητήματα όπως το παράλογο, η διαστροφή και ο φόβος, θέματα τα οποία ωστόσο απαντώνται και σε έναν πολιτισμένο νου².

Σύμφωνα με τον Lovecraft, το έργο αυτό του Walpole, ασκεί μεγάλη επιρροή στη λογοτεχνία του υπερφυσικού³.

Αργότερα, το 1794 εμφανίζεται το έργο της Ann Radcliffe, *Τα Μυστήρια Του Ουντόλφο*, (*The Mysteries of Udolpho*), και το 1796, το έργο του Matthew Lewis, *Ο καλόγερος* (*The Monk*). Είναι η δεκαετία του 1790, αυτή κατά την οποία το γοτθικό μυθιστόρημα γνωρίζει τη μεγάλη του άνθηση⁴. Σημαντικά έργα αυτής της περιόδου αποτελούν το έργο της Marry Shelley, *Φρανκενστάιν*, (*Frankenstein*), το 1818) και το 1820 το μυθιστόρημα *Μέλμοθ ο περιπλανώμενος* (*Melmoth the wanderer*), του Charles Maturin το οποίο σύμφωνα με τους κριτικούς αποτελεί το τελευταίο γοτθικό μυθιστόρημα⁵.

Πάρα το γεγονός ότι το φανταστικό στοιχείο γεννιέται στη Μεγάλη Βρετανία, καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα εξέλιξή του θα διαδραματίσει ο γερμανικός ρομαντισμός.

Ο Ρομαντισμός ως κίνημα εμφανίζεται στο τέλος του 18^{ου} αιώνα, επηρεασμένο από τη Γαλλική Επανάσταση, και ως αντίδραση προς τις αρχές του Διαφωτισμού, και συνεπώς προβάλλεται το συναίσθημα και η φαντασία απέναντι στη λογική και την κριτική σκέψη. Έχοντας με αφετηρία την Αγγλία, επεκτείνεται και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, όπως τη Γερμανία και αργότερα τη Γαλλία, την Ιταλία και τη Ρωσία. Αρχικά, ο Ρομαντισμός εκφράζεται μέσα από τη λογοτεχνία, την ποίηση, το θέατρο, τη μουσική και τη ζωγραφική. Τα σημαντικότερα από τα θέματα που θίγει

² M. H. Abrams 2016, 80-81.

³ X. Φ. Λάβκραφτ 2008, 28.

⁴ Robert Miles 2002, 41-62.

⁵ Botting, 2005, 68

είναι η φύση, ο εαυτός, τα όνειρα, το παράξενο, το εθνικό παρελθόν αλλά και η νεωτερικότητα⁶.

Ο René Wellek αναφέρει ότι οι μεγάλοι ρομαντικοί ποιητές στην Αγγλία, Γαλλία και Γερμανία, συμφωνούν στο γεγονός ότι η φύση, η φαντασία, ο μύθος, το σύμβολο και η φύση, συμβάλλουν στη μεγάλη προσπάθεια του ανθρώπου να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, στον εαυτό του και τον υπόλοιπο κόσμο, καθώς και στο συνειδητό και το υποσυνείδητο⁷.

Οι Γερμανοί ρομαντικοί αναφέρονται συχνά στη λέξη *Sehnsucht*, που αποδίδεται στα ελληνικά με τη λέξη νοσταλγία, επιθυμία, ψυχική αναστάτωση, συναισθήματα τα οποία μπορεί να νιώσει κανείς σε ομιχλώδη και σκοτεινά δάση, στη φύση, σε μεσαιωνικά κάστρα⁸. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ημιτελές μυθιστόρημα του Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, στο οποίο το μπλε λουλούδι τραβά την προσοχή του ρομαντικού ήρωα και στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε γυναικείο πρόσωπο. Το μπλε λουλούδι γίνεται σύμβολο της αναζήτησης προκειμένου να φτάσει κανείς στη γνώση της φύσης και του εγώ. Επιπρόσθετα, αποτελεί σύνδεσμο ανάμεσα στη πραγματικότητα και το χώρο των ονείρων⁹.

Ειδικότερα, ο γερμανικός ρομαντισμός συνδέεται με την έννοια του φανταστικού λόγω των σκοτεινών θεμάτων με τα οποία καταπιάνονται οι δημιουργοί και λόγω της γενικότερης μυστηριακής του ατμόσφαιρας, η οποία προκαλεί συναισθήματα παραδοξότητας και τρόμου.

Ενδεικτικά αναφέρουμε το πασίγνωστο έργο *Φάουστ (Faust)* του Γκαίτε (1808), στο οποίο ο πρωταγωνιστής πραγματοποιεί μια συμφωνία με το διάβολο, το έργο *Η αλλόκοτη ιστορία του Πέτερ Σλέμιλ (Peter Schlemihls wundersane Geschichte)* του Adelbert de von Chamisso (1814), κατά τη διάρκεια της οποίας συμβαίνει ξαφνικά

⁶ [Ρομαντισμός - LAROUSSE](#)

⁷ Wellek 1964, 35 στο [German and English Romanticism: A Confrontation on JSTOR](#)

⁸ <https://icytales.com/sehnsucht-meaning-the-cultural-importance-of-german/#:~:text=The%20romantics%2C%20with%20their%20deep%20affinity%20for%20nature,the%20infinite%2C%20linking%20mortal%2>

⁹ [Sehnsucht Meaning: The Cultural Importance Of German Desires](#)

το αλλόκοτο γεγονός ο πρωταγωνιστής να βλέπει την ίδια του τη σκιά να μπαίνει μέσα στη τσέπη ενός άνδρα. Ομοίως ο Ludwig Tieck στο έργο *Ο ξανθός Εκμπερτ* (*Der Blonde Eckbert*) (1797), παρουσιάζει έναν πρωταγωνιστή ο οποίος δεν μπορεί να διακρίνει αν τα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω του είναι αληθινά ή αποκυήματα της φαντασίας του, Τέλος, στα ποιήματα σε πρόζα *Ύμνοι στη νύχτα* (*Hymnen an die Nacht*) (1800) του Novalis, κυριαρχούν ρομαντικά θέματα όπως η νύχτα, ο θάνατος και η αγάπη.

Ωστόσο, καθοριστική για την εξέλιξη της φανταστικής λογοτεχνίας αποτελεί η συμβολή του E.T.A Hoffman, δύο από τα σημαντικότερα έργα του οποίου είναι *Το ελιξίριο του διαβόλου* (*Die Elixiere des Teufels*) (1815) και *Νυχτερινά* (*Nachtstücke*) (1871). Στο έργο του Hoffman, υπάρχει έντονη η μυστικιστική διάσταση και η δράση διαδραματίζεται στο σημείο όπου συναντιούνται το ψέμα και η αλήθεια, το φανερό και το κρυφό το δεδομένο και η ανατροπή¹⁰. Στη Γαλλία, οι συγγραφείς θα επηρεαστούν από τα έργα του Hoffmann, για να εκφράσουν το φανταστικό μέσα στην καθημερινή ζωή με φυσικό τρόπο¹¹. Το 1830, ο Nodier δημοσιεύει το άρθρο του «*Du fantastique en littérature*» στο οποίο κάνει λόγο για τη σχέση μεταξύ φαντασίας και λογοτεχνίας¹².

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Marcel Schneider στο έργο του *Histoire de la littérature française en France* (1964) κάνει λόγο για τρεις περιόδους του γαλλικού φανταστικού. Η πρώτη είναι η περίοδος πριν το φανταστικό, στην οποία περιλαμβάνεται το θαυμαστό, το μαγικό, και το υψηλό, λόγω της επιρροής από το αγγλικό μυθιστόρημα, από τον Jacques Cazotte, και από ξένους συγγραφείς οι οποίοι γράφουν στα γαλλικά, όπως για παράδειγμα ο William Beckford και ο Jean Potocki. Η δεύτερη περίοδος είναι κατά το 19^ο αιώνα, όπου είναι φανερή η επιρροή του Hoffman, και συναντάμε δημιουργούς όπως τους Nodier, Balzac, Sue, Sand, Dumas, Erckman-Chartrian, Barbey d'Aurevilly, Nerval, Gautier, Chasles, Bertrand, Defontenay, Forneret, Mérimée. Τέλος, η τρίτη είναι η λεγόμενη μετά το φανταστικό περίοδος όπου περιλαμβάνει τους Poe, Villiers de l'Isle-Adam,

¹⁰ <https://www.fractalart.gr/ernst-theodor-amadeus-hoffmann-sandmann/>

¹¹ Pierre-Georges Castex 1951, 6.

¹² Nodier 1830, 206 στο <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c/f8.item>

Maupassant, το φανταστικό των συμβολιστών με εκπρόσωπο τον Remy de Gourmont, το φανταστικό της υπερρεαλιστικής περιόδου, και το σύγχρονο φανταστικό.

1.2 Το γοτθικό στοιχείο στην αμερικανική λογοτεχνία και η συμβολή του Edgar Allan Poe.

Η αμερικανική γοτθική λογοτεχνία των αρχών του 19^{ου}, έχει επηρεαστεί από την ευρωπαϊκή γοτθική λογοτεχνία. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι αυτής της περιόδου είναι οι Charles Brockden Brown, ο Nathaniel Hawthorne, ο Edgar Allan Poe¹³ και ο Washington Irving¹⁴. Στα έργα τους είναι έντονο το στοιχείο του άγχους στο άτομο, καθώς βρίσκεται μέσα σε μια όλο και αναπτυσσόμενη κοινωνία, η οποία όμως δεν προστατεύει του πολίτες της¹⁵. Επιπρόσθετα, ο τρόμος πηγάζει από το ίδιο το άτομο και τα όρια της ψυχής του, τον πουριτανισμό, τη φυλή, ελλείπει του σκοτεινού τοπίου των μεσαιωνικών πύργων της Ευρώπης¹⁶. Συνεπώς το γοτθικό στην αμερικανική λογοτεχνία συμβαδίζει με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της αναπτυσσόμενης χώρας, σε ορισμένα από τα βασικότερα έργα των προαναφερόμενων συγγραφέων.

Ένα από τα πιο γνωστά έργα του Charles Brockden Brown, είναι το *Weiland* (1798), στο οποίο ο ήρωας σκοτώνει τη γυναίκα και τα παιδιά του νομίζοντας ότι υπακούει στη φωνή του Θεού. Ο Nathaniel Thorne, στη συλλογή διηγημάτων του *Ο νεαρός αγαθός Μπράουν και άλλα διηγήματα (Young Goodman Brown)* (1835), μεταφέρει τον αναγνώστη στη Νέα Αγγλία, σε ένα χώρο πουριτανισμού, αιρέσεων, και παγανιστικών τελετών όπου αναμιγνύονται το όνειρο με την πραγματικότητα. Τέλος, ο Washington Irving, έχει γίνει μεταξύ άλλων γνωστός από το έργο του, *Ο μύθος του ακέφαλου καβαλάρη και άλλες ιστορίες (Sleepy Hollow and others stories)*, (1820), το οποίο έχει διασκευαστεί σε κινηματογραφική ταινία.

¹³ Smith 2004, 37

¹⁴ Alfred Bendixen 2017, 31.

¹⁵ Smith 2004, 65

¹⁶ Smith 2004, 37

Ωστόσο, ο συγγραφέας εκείνος ο οποίος συνεισέφερε περισσότερο στη διαμόρφωση της φανταστικής μυθοπλασίας είναι ο Edgar Allan Poe. Ο Poe στα έργα του επεξεργάζεται το θέμα της ανθρώπινης ψυχής και τα σκοτάδια της καθώς και το στοιχείο της ειρωνείας¹⁷. Μέσω της ειρωνείας, καυτηριάζεται η κοινωνία της εποχής με τις στρεβλότητές της, όπως ο ρατσισμός, οι δεισιδαιμονίες, η πατριαρχία κτλ., και ταυτόχρονα μπορεί κανείς να ερμηνεύσει τον ψυχισμό του ήρωα¹⁸. Άλλο ένα σημαντικό στοιχείο στα έργα του Poe είναι ο χώρος δράσης των ηρώων. Σε κάποια από τα σημαντικότερα έργα του όπως *Η πτώση του Οίκου των Άσερ*, (*The fall of the house of Usher*) (1893) και *Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου* (*The Masque of the Red Death*) (1942), υπάρχουν στοιχεία που απαντάμε και στο ευρωπαϊκό γοτθικό, όπως μεσαιωνικά κάστρα, υπόγεια περάσματα, σκοτεινές αίθουσες ενός αβαείου κτλ.

Όμως, σε άλλα έργα όπως στο *Μαύρο Γάτο*, (*The black cat*) (1843), η ιστορία λαμβάνει χώρα σε ένα αστικό τοπίο, σε ένα σπίτι, το οποίο εξωτερικά δεν προκαλεί τρόμο αλλά εσωτερικά και αυτό λόγω των γεγονότων που συμβαίνουν μέσα σε αυτό. Με αυτό τον τρόπο ο Πόε εισάγει μια νέα έννοια στο χώρο, την έννοια του ανοικείου¹⁹. Τέλος, σημαντικό στοιχείο στο έργο του αποτελεί το γεγονός ότι οι ήρωες του προσπαθούν να εκλογικεύσουν τις πράξεις τους και τα κίνητρά τους και γι' αυτό το λόγο πολλά έργα του έχουν ερμηνευτεί βάση της ψυχαναλυτικής θεωρίας²⁰. Μέσω των εξομολογήσεων τους, αναμειγνύεται η φαντασία η πραγματικότητα, και η τρέλα, τα όρια των οποίων δεν είναι ξεκάθαρα²¹.

1.3 Το φανταστικό στην Ευρώπη κατά τον 20^ο αιώνα: σημαντικοί σταθμοί.

1.3.1 Το φανταστικό και η ψυχαναλυτική προσέγγιση

Το 1919, ο πατέρας της ψυχανάλυσης Sigmund Freud δημοσιεύει το έργο του *Το Ανοίκειο* (*Das Unheimliche*). Στο έργο αυτό, παρουσιάζει τη θεωρία του αναφορικά με το ανοίκειο στη μυθοπλασία αλλά και στην καθημερινή ζωή. Με

¹⁷ Botting 2005, 78.

¹⁸ Botting 2005, 78.

¹⁹ Botting 2005, 75.

²⁰ Smith 2004, 68

²¹ Botting 2005, 78.

βάση την ψυχαναλυτική του θεωρία και μέσω παραδειγμάτων από τη λογοτεχνία, προσεγγίζει αυτά που προκαλούν την αίσθηση του ανοίκειου, και προσπαθεί να τα συνδέσει με τα ανθρώπινα απωθημένα και συμπλέγματα. Προγενέστερη της μελέτης του Freud ήταν αυτή του ψυχιάτρου Ernst Anton Jentsch, με τίτλο *Σχετικά με την Ψυχολογία του Ανοίκειου* (*Zur Psychologie des Unheimlichen*) (1906) Ο Freud βασίζεται στη μελέτη αυτή ωστόσο διαφοροποιείται από αυτή και αναπτύσσει τη δική του θεωρία²². Μελετώντας τα παραμύθια του E.T.A. Hoffmann, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πολλά από τα θέματα της φανταστικής λογοτεχνίας σχετίζονται με φόβους και συναισθήματα τα οποία ο άνθρωπος βιώνει κατά τη διάρκεια της πρώιμης παιδικής του ηλικίας²³. Στην πραγματικότητα, η αίσθηση του ανοίκειου που προκαλούν τα έργα της φανταστικής λογοτεχνίας είναι οι φόβοι και τα καταπιεσμένα συναισθήματα της πρώιμης παιδικής ηλικίας τα οποία μπορούν να αναδυθούν αν υπάρξει το σωστό ερέθισμα.²⁴

Γενικότερα η ψυχαναλυτική θεωρία έχει συμβάλλει καθοριστικά στην ερμηνεία του φανταστικού στη λογοτεχνία, καθώς οι θεωρητικοί της αναλύουν μύθους και παραμύθια, καθοριστικά στοιχεία του φανταστικού, ψυχαναλυτικά, καθώς πιστεύουν ότι συνδέονται στενά με το ασυνείδητο. Γι' αυτούς, οι μύθοι και τα παραμύθια εκφράζουν τη συλλογική ταυτότητα επειδή σχετίζονται με επιθυμίες και συναισθήματα που βιώνουν οι άνθρωποι σε συλλογικό ή ατομικό επίπεδο, και η αληθινή τους σημασία δεν βρίσκεται στο προφανές αλλά στο κρυφό τους νόημα. Το άτομο λοιπόν μέσα στους μύθους και τα παραμύθια προσπαθεί να βρει την προσωπική του ταυτότητα κυρίως σε σχέση με τη σεξουαλικότητα²⁵.

Από την άλλη πλευρά, οι θιασώτες της θεωρίας του Carl Gustav Jung, θεωρούν ότι το ασυνείδητο έχει μια συλλογική διάσταση. Έτσι, το νόημα των μύθων και των παραμυθιών βρίσκεται στο συλλογικό ασυνείδητο και στα αρχέτυπα τα οποία από τα πρώιμα στάδια της ανθρώπινης ύπαρξης είναι κοινά για όλους τους

²² <https://www.hartismag.gr/hartis-43/diereynhseis/motiva-toi-froidikoy-anoikeioi-sto-diighima-toi-poe-i-ptwsi-toi-oikoi-ton-aser>

²³ Sandner 2004, 74

²⁴ Sandner 2004, 90

²⁵ Teverson 2013, 115- 117

ανθρώπους παγκόσμια. Τα μοτίβα είναι επαναλαμβανόμενα, ερμηνεύονται σε παγκόσμιο επίπεδο, και έχουν οικουμενικά νοήματα που σχετίζονται με κοινές εμπειρίες από ολόκληρη την ανθρωπότητα. Συνεπώς, οι μύθοι και τα παραμύθια σχετίζονται με πνευματικές αναζητήσεις όλων των ανθρώπων²⁶.

1.3.2 Ο κόσμος του R. R. Tolkien

Ένας από τους σπουδαιότερους συγγραφείς στο χώρο της φανταστικής λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα αποτελεί ο R.R. Tolkien. Τα πιο γνωστά του έργα είναι τα *Χόμπιτ* (*The Hobbit*) (1937), η τριλογία *Ο Άρχοντας των Δαχτυλιδιών* (*The Lord of the Rings*), που εκδόθηκε κατά τη δεκαετία του 1950, καθώς και το *Σιλμαρίλλιον* (*The Silmarillion*), το οποίο εκδόθηκε το 1977, μετά το θάνατό του. Ειδικότερα, η τριλογία *Ο Άρχοντας των Δαχτυλιδιών* θεωρείται αποτελεί μια από τις πλέον δημοφιλής συλλογές βιβλίων φαντασίας του 20^{ου} αιώνα με βάση τις πωλήσεις και έρευνες αναγνωστών.

Στο έργο του *Το φύλλο και το δέντρο: Ιστορίες για νεράιδες... και άλλα* (*Tree and leaf: Including Mythopoeia*), που εκδόθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο το 1964 και στην Ελλάδα το 2003, συνοψίζονται οι απόψεις του σχετικά με το φανταστικό στοιχείο και τη μυθοποιία. Το παραμύθι για τον Tolkien έχει μια βασική δύναμη και είναι αυτή που μπορεί να ενεργοποιήσει άμεσα και εκουσίως τα οράματα της φαντασίας²⁷. Δια μέσου της φαντασίας, ο δημιουργός του παραμυθιού μπορεί να οδηγήσει τον αναγνώστη σε έναν άλλο κόσμο, ο οποίος είναι διαφορετικός από τον πραγματικό και με διαφορετικούς κανόνες και αποτελεί τον Δευτερεύοντα Κόσμο. Σε αυτόν τον Δευτερεύοντα Κόσμο, αυτά που διηγείται ο δημιουργός πρέπει να φαίνονται αληθινά και σε συμφωνία με τους νόμους του²⁸.

Σχετικά με τη φαντασία, ο Tolkien θεωρεί ότι δεν αναιρεί ούτε προσβάλλει τη λογική και την επιστημονική αλήθεια, αλλά αποτελεί μια δραστηριότητα και ένα δικαίωμα του ανθρώπου, ο οποίος όσο πιο καθάρο νου έχει τόσο πιο δημιουργική

²⁶ Teverson 2013, 115- 117.

²⁷ Τόλκιν 2003, 40.

²⁸ Τόλκιν 2003, 55.

θα είναι η φαντασία του, η οποία βασίζεται στην αναγνώριση της πραγματικότητας²⁹. Ο Tolkien υποστηρίζει ότι μέσω του παραμυθιού, το άτομο μπορεί να δει τον πραγματικό κόσμο από άλλη οπτική γωνία και να φτάσει ακόμα στο σημείο να αναθεωρήσει τις απόψεις του³⁰.

Τέλος για τον Tolkien, τα παραμύθια θα πρέπει να έχουν ευτυχισμένο τέλος, γιατί με αυτόν τον τρόπο αρνούμαστε την παγκόσμια τελική ήττα και μπορούμε να βιώσουμε μια χαρά που είναι διαπεραστική σαν λύπη³¹.

1.3.3 Ο μαγικός ρεαλισμός

Ο μαγικός ρεαλισμός αποτελεί λογοτεχνικό κίνημα, του οποίου βασικό χαρακτηριστικό είναι η ύπαρξη του φανταστικού, του υπερφυσικού και του μυθολογικού σε μια φαινομενικά ρεαλιστική αφήγηση. Η λογική καταρρέει μπροστά στο μαγικό στοιχείο το οποίο γίνεται πλέον αναπόσπαστο μέρος της πραγματικότητας. Στο μαγικό ρεαλισμό, ο χρόνος έχει πολλά επίπεδα και η ταχύτητά του δε μπορεί να προσδιοριστεί. Το περιβάλλον των ιστοριών είναι ένα περιβάλλον που συνήθως υπάρχει φτώχεια και κοινωνική περιθωριοποίηση και φανταστικά πλάσματα συνυπάρχουν με τους ήρωες, οι οποίοι τα θεωρούν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητάς τους. Γενικά η ατμόσφαιρα των αφηγήσεων είναι μαγική και καλύπτεται από μυστήριο³².

Ο όρος μαγικός ρεαλισμός (Magischer Realismus) εμφανίζεται για πρώτη φορά στη Γερμανία στον τομέα των εικαστικών τεχνών, από τον κριτικό τέχνης Franz Roh, ο οποίος προσπάθησε να βρει έναν όρο προκειμένου να εκφράσει μια πιο ρεαλιστική τάση ορισμένων Γερμανών ζωγράφων που απέρριπταν την ένταση και το συναισθηματισμό του εξπρεσιονισμού, που ήταν το κυρίαρχο εικαστικό κίνημα στη Γερμανία πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και επιθυμούσαν να απεικονίσουν την πραγματικότητα υπό ένα νέο πρίσμα. Συνεπώς, αρχικά ο μαγικός ρεαλισμός δεν αποτέλεσε μια μίξη πραγματικότητας και φαντασίας αλλά

²⁹ Τόλκιν 2003, 74-75.

³⁰ Τόλκιν 2003, 89.

³¹ Τόλκιν 2003, 89.

³² <https://olafaq.gr/culture/book/5-apo-toys-pio-simantikoys-syggrafeis-toy-magikoy-realismoy/>

έναν νέο τρόπο να αποκαλυφθεί το μυστήριο που κρυβόταν πίσω από τα συνηθισμένα αντικείμενα και την πραγματικότητα της καθημερινότητας³³.

Στη λογοτεχνία ο όρος καθορίζει την αισθητική θεωρία και πρακτική μιας ομάδας νέων συγγραφέων και ιδιαίτερα του Massimo Bontempelli, οι οποίοι σχετίζονται με το avant-garde περιοδικό του Novecento το 1926³⁴. Ο Bontempelli, επιζητούσε το φανταστικό στοιχείο στην πραγματικότητα, και μέσω της λογοτεχνίας τη δημιουργία ενός συλλογικού νου, μέσω μιας πραγματικότητας η οποία θα είχε μυθικές και μαγικές προεκτάσεις³⁵.

Ο μαγικός ρεαλισμός χρησιμοποιείται για τη λογοτεχνία του Jorge Louis Borges στην Αργεντινή, του Gabriel Garcia Márquez στη Κολομβία, της Isabel Allende στη Χιλή, του Günter Grass στη Γερμανία, του Italo Calvino στην Ιταλία καθώς και του John Fowles στην Αγγλία. Οι συγγραφείς αυτοί συνδυάζουν στο έργο τους σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο σχήμα, έναν λεπτομερώς επεξεργασμένο ρεαλισμό αναφορικά με την αναπαράσταση συνηθισμένων γεγονότων της πραγματικότητας, την περιγραφή φανταστικών και ονειρικών στοιχείων, μύθους και παραμύθια³⁶.

Ωστόσο, ο μαγικός ρεαλισμός ταυτίζεται κυρίως με τη λογοτεχνία της Λατινικής Αμερικής και τα έργα των Gabriel Garcia Marquez, Alejo Carpentier, Isabel Allende και Miguel Angel Asturias³⁷. Στην περιοχή αυτή ο πρώτος που χρησιμοποίησε το μαγικό ρεαλισμό ήταν ο Alejo Carpentier, Κουβανός διπλωμάτης και συγγραφέας του μυθιστορήματος, *El reino de este mundo* (1949). Στο έργο του συνυπάρχει αρμονικά ένας κόσμος σύγχρονος όπου υπάρχει ορθολογισμός και ένας κόσμος μαγικός και παραδοσιακός όπου κυριαρχεί η διαίσθηση³⁸.

³³ Splinder 1993, 75, στο

<https://academic.oup.com/fmls/article-abstract/XXIX/1/75/511586?redirectedFrom=fulltext>

³⁴ <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100407483>

³⁵ Bowers 2004, 10

³⁶ Abrams, 295

³⁷ Spindler 1993, 75

³⁸ Spindler 1993, 76

1.4 Μελέτες σχετικά με τη φανταστική λογοτεχνία

Το 1938, ο H. P. Lovecraft με το έργο του *Υπερφυσικός τρόμος στη λογοτεχνία* (*Supernatural horror in Literature*), επιχειρεί να διαμορφώσει μια πρώτη θεωρία σχετικά με τη λογοτεχνία του φανταστικού. Σύμφωνα με τον Lovecraft, στις πραγματικές ιστορίες τρόμου πρέπει να υπάρχει μια ατμόσφαιρα η οποία να εμπνέει τον τρόπο επειδή υπάρχουν δυνάμεις άγνωστες προς τον άνθρωπο και έξω από αυτόν. Στην ατμόσφαιρα αυτή οι νόμοι της φύσης εξαφανίζονται και παύουν να υπάρχουν και έτσι το άτομο μένει εντελώς απροστάτευτο απέναντι σε άγνωστες προς αυτό δυνάμεις³⁹. Η ατμόσφαιρα αποτελεί καθοριστικό στοιχείο για τον Lovecraft καθώς είναι μέσα σε αυτή όπου δημιουργείται μια «δεδομένη αίσθηση». Τα έργα στα οποία ο τρόμος που προκαλείται στο τέλος έχει μια λογική εξήγηση δεν αποτελεί «γνήσιο έργο κοσμικού φόβου». Ένα λογοτεχνικό έργο προκειμένου να ανήκει στη σφαίρα του γνήσιου «υπερφυσικού», θα πρέπει να προκαλεί στον αναγνώστη το αίσθημα ενός βαθύ φόβου μαζί με την αίσθηση ότι έρχεται σε επαφή με δυνάμεις οι οποίες ξεπερνούν τη μέχρι τώρα γνώση του σχετικά με τα πράγματα τα οποία μπορούν να εξηγηθούν με τη λογική. Ωστόσο, όπως αναφέρει, όλες οι ιστορίες τρόμου δεν είναι δυνατό να υπακούν απόλυτα σε κάποιο θεωρητικό μοντέλο⁴⁰.

Άλλοι γνωστοί συγγραφείς οι οποίοι με τη σειρά τους διατύπωσαν τις απόψεις τους σχετικά με το φανταστικό στοιχείο στη λογοτεχνία είναι οι Louis Vax, ο Roger Callois, και ο Pierre-George Castex. Οι απόψεις τους συνοψίζονται σε όσα θα παραθέσουμε στη συνέχεια.

Ο Roger Caillois, δημοσιεύει το 1965 το έργο του *Au coeur du Fantastique* (*Στην καρδιά του Φανταστικού*), στο οποίο προσπαθεί να ανακαλύψει τους νόμους που διέπουν την τέχνη του φανταστικού, και να εκθέσει τους λόγους για τους οποίους ορισμένα έργα τα θεωρεί ως έργα τα οποία ανήκουν στη σφαίρα του φανταστικού.

³⁹ Λάβκραφτ 2008, 19-20

⁴⁰ Λάβκραφτ /2008, 19-20

Ο ίδιος, στην εισαγωγή του έργου του, υποστηρίζει την άποψη ότι το φανταστικό ορίζεται με βάση τον τρόπο με τον οποίο το διαχειρίζεται κάποιος⁴¹.

Από την αρχή ξεκαθαρίζει ότι η στη μελέτη του δε θα αναφερθεί στα έργα εκείνα τα οποία εξ αρχής έχουν δημιουργηθεί προκειμένου να προκαλέσουν έκπληξη, ούτε εκείνα τα οποία συνδέονται με μύθους, θρύλους και παραμύθια αλλά ούτε και σε εκείνα τα οποία προκαλούν ένα συναίσθημα παραδοξότητας, εξαιτίας παγιωμένων ηθών και πεποιθήσεων. Για τον Caillouis το φανταστικό συνδέεται με την ανησυχία, και τη ρήξη, και το παράδοξο το οποίο εισβάλλει μέσα στην καθημερινή ζωή⁴².

Ο Louis Vax, το 1960, στο έργο του (*L'art et la littérature fantastiques*) (*Φανταστική τέχνη και λογοτεχνία*) αναφέρει ότι κατά τη φανταστική αφήγηση, καθημερινοί άνθρωποι οι οποίοι ζουν σε ένα πραγματικό κόσμο, έρχονται ξαφνικά αντιμέτωποι με πράγματα ανεξήγητα. Στο φανταστικό, η πραγματικότητα έρχεται σε σύγκρουση με το πιθανό και ο φανταστικός τρόμος εισέρχεται στο πλαίσιο της πραγματικής ζωής⁴³. Ο Vax στη μελέτη του προβαίνει στη σύγκριση του φανταστικού με άλλα είδη στα οποία καταρρίπτονται οι κανόνες της λογικής. Έτσι, αντιπαραθέτει το φανταστικό με το παραμύθι, την παράδοση, την ποίηση, την επιστημονική φαντασία την αλληγορία, το αστυνομικό μυθιστόρημα. Ωστόσο, αυτές οι κατηγορίες οι οποίες δεν μπορούν να κάνουν τον αναγνώστη να υιοθετήσει το στοιχείο του σκεπτικισμού απέναντι στο υπερφυσικό, κάτι που είναι απαραίτητο για τη φανταστική λογοτεχνία σύμφωνα με τον Vax⁴⁴.

Νωρίτερα, το 1951, ο Pierre-Georges Castex, στο έργο του *Le Conte fantastique en France*, εκφράζει την άποψη ότι το φανταστικό αποτελεί βίαιη παρείσφρηση του μυστηρίου στην αληθινή ζωή. Σχετίζεται όπως αναφέρει με νοσηρά ζητήματα της συνείδησης που μέσω του εφιάλτη και παραληρηματικών καταστάσεων εκφράζονται οι ανησυχίες και οι φόβοι της⁴⁵.

⁴¹ Caillouis 1965, 30 στο [OBS0019_19650325_030.pdf](#).

⁴² Caillouis 1965, 30 στο [OBS0019_19650325_030.pdf](#).

⁴³ Vax 1960, 6-7.

⁴⁴ Vax 1960, 72.

⁴⁵ Castex 1951, 8.

1.5 Η μελέτη του Tzvetan Todorov σχετικά με τη φανταστική λογοτεχνία

Το 1970, ο Tzvetan Todorov, δημοσιεύει το έργο του *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (*Introduction à la littérature fantastique*), «ένα έργο εγχειρίδιο και, ταυτόχρονα μια μαγευτική περιπλάνηση στο χώρο της λογοτεχνίας του φανταστικού», όπως αναφέρεται στο οπισθόφυλλο της ελληνικής έκδοσης του 1991⁴⁶.

Όπως ο ίδιος αναφέρει, πρόθεσή του είναι όχι να βρει τι συγκεκριμένο στοιχείο έχει το κάθε κείμενο χωριστά, αλλά η εύρεση ενός «κανόνα» ο οποίος θα βρίσκει εφαρμογή μέσα σε έναν μεγάλο αριθμό κειμένων, που θα μπορούν στο εξής να ονομάζονται «έργα φανταστικά»⁴⁷.

Ωστόσο, προκειμένου να καταλήξει στα συμπεράσματά του περί της έννοιας του φανταστικού θεωρεί ότι αρχικά θα πρέπει να διευκρινιστεί η έννοια του λογοτεχνικού γένους, μέσω της μεθόδου της απαγωγής και αυτό διότι δεν είναι δυνατό να είναι κανείς σε θέση να μελετήσει όλα τα έργα που απαρτίζουν ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό γένος. Συνεπώς μέσω ενός μικρού αριθμού κειμένων, ο μελετητής θα οδηγηθεί σε μια σειρά συμπερασμάτων, τα οποία θα αποτελέσουν μια γενική υπόθεση η οποία μπορεί να επαληθευθεί ή όχι σε άλλα κείμενα⁴⁸. Σημείο αναφορά του θα αποτελέσει το έργο του Northrop Frye, *Ανατομία της κριτικής* (*Anatomy of Criticism*), μέσω των αναλύσεων του οποίου για τη λογοτεχνία καταλήγει στη διαμόρφωση των δικών του συμπερασμάτων⁴⁹.

Ο Todorov καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το λογοτεχνικό έργο έχει τρεις όψεις: το λεκτικό, το οποίο έχει να κάνει με τα ίδια τα λόγια που απαρτίζουν το κείμενο και τη σχέση μεταξύ πομπού και δέκτη του κειμένου, το συντακτικό, που έχει να κάνει με τις ίδιες τις σχέσεις των επιμέρους μερών του κειμένου, και οι οποίες διακρίνονται σε λογικές, χρονικές και τοπικές, και τέλος τη σημασιολογική όψη, που αναφέρεται σε αυτό που πραγματεύεται το κάθε κείμενο. Εντούτοις, η λογοτεχνία διαθέτει

⁴⁶ Τοντορόφ 1991.

⁴⁷ Τοντορόφ 1991,7.

⁴⁸ Τοντορόφ 1991,8.

⁴⁹ Τοντορόφ 1991,14.

πεπερασμένο αριθμό θεμάτων τα οποία παρουσιάζονται κάθε φορά και συνεπώς η ποικιλία τους προκύπτει μέσω των διαφόρων συνδυασμών και αλλαγών που λαμβάνουν χώρα μεταξύ των αρχικών θεμάτων.⁵⁰

Η αρχική προσπάθεια ορισμού του φανταστικού επιχειρείται από τον Todorov με βάση το έργο του Cazotte, *Ο ερωτευμένος διάβολος*, βασικό στοιχείο του οποίου είναι το θέμα της αμφισημίας. Έτσι, ο Todorov καταλήγει ότι στο κέντρο του φανταστικού βρίσκεται η αμφισημία. Μέσα στην ιστορία, κάποια στιγμή θα λάβει χώρα ένα γεγονός, του οποίου η ερμηνεία δε θα είναι δυνατή με βάση τη γνώση του γνωστού κόσμου ο οποίος μας περιβάλλει. Το δίλημμα που θα αντιμετωπίσουν όσοι και όσες αντιληφθούν αυτό το γεγονός είναι να επιλέξουν εάν αυτό το οποίο τους παραξενεύει αποτελεί αποκύημα της φαντασίας τους και συνεπώς δεν διαταράσσονται οι νόμοι του κόσμου ή αν πράγματι αποτελεί μέρος της πραγματικότητας, η οποία όμως περιλαμβάνει νόμους οι οποίοι δεν είναι γνωστοί στους ανθρώπους. Αυτό ακριβώς το δίλημμα το οποίο αντιμετωπίζει ένας άνθρωπος-γνώστης των νόμων της φυσικής απέναντι σε ένα φαινόμενο με υπερφυσική διάσταση, αποτελεί και το φανταστικό. Συνεπώς το φανταστικό ως έννοια σχετίζεται με το πραγματικό και το φαντασιακό στοιχείο⁵¹.

Εντούτοις, όπως αναφέρει ο ίδιος, τα συμπεράσματά του δεν είναι πρωτότυπα αφού έχουν διατυπωθεί με διαφορετικό τρόπο από άλλους μελετητές όπως τον Σολοβιόφ, τον James, την Reimann και συνεπώς η προσέγγισή του καθορίζεται με βάση τις ομοιότητες ή τις διαφορές σε σχέση με αυτούς. Ένα από τα ζητήματα που σύμφωνα με τον Todorov δεν ξεκαθάρισαν οι προηγούμενοι μελετητές είναι το αν το προαναφερόμενο ζήτημα του διλήμματος απέναντι σε αυτό που δε μπορεί να εξηγηθεί με βάση τους γνωστούς νόμους της φυσικής αφορά το πρόσωπο του έργου ή τον ίδιο τον αναγνώστη, καθώς και τις «αποχρώσεις του δισταγμού του». Προκειμένου να δώσει απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα, ο Todorov καταφεύγει στη μελέτη του έργου του Jean Potocki, *Το χειρόγραφο που βρέθηκε στη Σαραγόσα*. Με αφορμή τη μελέτη του παραπάνω έργου και των στοιχείων που παρουσιάζονται σε

⁵⁰ Τοντορόφ 1991, 26-27.

⁵¹ Τοντορόφ 1991, 32-33.

αυτό, ο Todorov καταλήγει στο συμπέρασμα ότι εκτός από την ύπαρξη του παράδοξου γεγονότος το οποίο βάζει σε δίλημμα τον πρωταγωνιστή αλλά τελικά και τον ήρωα, ο τρόπος ανάγνωσης δε θα πρέπει να είναι ούτε «ποιητικός», ούτε «αλληγορικός»⁵².

Συνοψίζοντας, σύμφωνα με τον Todorov, για να οριστεί το φανταστικό θα πρέπει να πληρούνται τρεις όροι: Αρχικά, ο αναγνώστης του έργου θα πρέπει να βρίσκει μια αληθοφάνεια στο περιβάλλον μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία, αλλά να αμφιταλαντεύεται αν όσα παράδοξα λαμβάνουν χώρα μπορούν να εξηγηθούν λογικά ή αν πρόκειται για γεγονότα που ανάγονται στη σφαίρα του υπερφυσικού. Τέλος, ο αναγνώστης δε θα πρέπει να καταφεύγει σε καμία περίπτωση σε μια ποιητική ή αλληγορική ερμηνεία των παράδοξων γεγονότων. Για τον Todorov είναι σημαντικό να πληρούνται υποχρεωτικά οι δύο πρώτοι όροι προκειμένου να καθοριστεί το λογοτεχνικό γένος του φανταστικού, αλλά όχι αναγκαστικά ο τρίτος, παρόλο που στις περισσότερες των περιπτώσεων συναντάμε και τους τρεις⁵³.

Ωστόσο, το φανταστικό επικαλύπτεται από το θαυμαστό και το παράξενο, γέννη τα οποία με τη σειρά τους περιλαμβάνουν υποκατηγορίες. Έτσι, συναντάμε το αμιγές παράξενο, το φανταστικό-παράξενο, το φανταστικό-θαυμαστό, και το αμιγές θαυμαστό.

Στο φανταστικό-παράξενο τα γεγονότα της ιστορίας τα οποία φαίνονται να έχουν υπερφυσικό χαρακτήρα στο τέλος θα εξηγηθούν με βάση τη λογική. Από την άλλη, το παράξενο δεν έχει σαφή καθορισμένα όρια, καθώς χάνεται μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της λογοτεχνίας, κρατώντας από το θαυμαστό το στοιχείο της βίωσης περίεργων συναισθημάτων, κυρίως του φόβου από πλευράς των ηρώων του έργου, και δεν σχετίζεται με γεγονότα τα οποία δεν άπτονται της λογικής. Αντίθετα στο θαυμαστό τα γεγονότα είναι υπερφυσικά αλλά δεν προκαλούν καμία αντίδραση ούτε στον αναγνώστη, ούτε στα πρόσωπα του έργου.

⁵² Τοντορόφ 1991, 33-41.

⁵³ Τοντορόφ 1991, 42.

Τέλος, στο φανταστικό-θαυμαστό, τα όρια του οποίου πλησιάζουν το αμιγές θαυμαστό, τα γεγονότα του έργου εμφανίζονται ως φανταστικά και συνεπώς καταλήγουμε με την αποδοχή του υπερφυσικού στοιχείου⁵⁴.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ

2.1 Η μελέτη του Μάκη Πανώριου σχετικά με το ελληνικό φανταστικό διήγημα.

Στην Ελλάδα, σημαντική και ενδελεχής μελέτη σχετικά με το φανταστικό στη λογοτεχνία, αποτελεί η εξάτομη ανθολογία του Μάκη Πανώριου, *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα*, ο πρώτος τόμος της οποίας εκδόθηκε το 1987.

Φιλοδοξία του μελετητή ήταν να εντοπιστούν και να παρουσιαστούν κείμενα τα οποία περιέχουν στοιχεία του φανταστικού στην ελληνική λογοτεχνία, από τα βυζαντινά χρόνια έως τις μέρες μας. Ο ίδιος αναφέρει ότι το φανταστικό στη λογοτεχνία εκφράζεται μέσω της εμφάνισης στην πραγματικότητα ενός φαινομένου το οποίο καταλύει τις υπάρχουσες δομές της. Το φανταστικό συνεπώς «καθορίζεται πάντα και σταθερά από την εισβολή-σύγκρουση ορθολογικού-ανορθολογικού». Η έξαρση του φανταστικού σχετίζεται την κρίση σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο διότι τότε η πραγματικότητα παίρνει άλλη μορφή και οι υπάρχουσες δομές καταλύονται · συνεπώς υπάρχει πλέον χώρος να παρεισφρήσουν τα διάφορα τέρατα που θα αποκαλύψουν την ανθρώπινη φύση⁵⁵.

Στην εισαγωγή του πρώτου τόμου του, ο Πανώριος προβαίνει σε μια ιστορική αναδρομή του ελληνικού φανταστικού διηγήματος, την οποία θα παρουσιάσουμε περιληπτικά στις επόμενες παραγράφους.

Για τον Πανώριο, η αρχή της ελληνικής φανταστικής λογοτεχνίας τοποθετείται στην αρχαία ελληνική μυθολογία, καθώς περιλαμβάνει στοιχεία που καλύπτουν

⁵⁴ Τοντορόφ 1991, 56-60.

⁵⁵ Πανώριος, 1987, 9.

ολόκληρο το φάσμα του φανταστικού, «αρχίζοντας από τη δημιουργία του ανθρώπου, περνώντας στον υπεράνθρωπο, στα τέρατα, τη μαγεία, τους νεκροζώντανους, τα φαντάσματα και φτάνοντας ως το ταξίδι στο διάστημα και στη δημιουργία φανταστικών τόπων και συμπάντων». Φανταστικά μυθιστορήματα θεωρεί τα Ομηρικά Έπη, ενώ φανταστικά στοιχεία αναφέρει ότι συναντάμε στα έργα των τραγικών ποιητών, Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη, στην κωμωδία του Αριστοφάνη, στα έργα *Πολιτεία*, *Τίμαιος* και *Κριτίας* του Πλάτωνα, στο έργο *Μούσες* του Ηρόδοτου, στους *Μύθους* του Αισώπου.

Επιπρόσθετα, αναφέρεται στα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου και σε άλλα φανταστικά διηγήματα των Αλεξανδρινών χρόνων τα οποία δε σώζονται λόγω της καταστροφής της βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας εξαιτίας των πυρκαγιών, ωστόσο η ύπαρξή τους βεβαιώνεται από τον Φώτιο στη *Μυριοβίβλο*. Φανταστικά μυθιστορήματα αποτελούν τα έργα του Λουκιανού *Ικαρομένιππο*, *Αληθινή Ιστορία* και *Λούκιο ή Όνο*. Πλούσια σε φανταστικά στοιχεία είναι το Έπος του Διγενή, καθώς και τα μεσαιωνικά ερωτικά μυθιστορήματα *Λίβιστρος* και *Ροδάμνη*, *Καλλίμαχος* και *Χρυσορόη*, *Βέλθανδρος* και *Χρυσάντζα*, *Ιμπέριος* και *Μαργαρώνα*.

Τέλος, το έργο το οποίο θεωρεί ότι είναι το αντιπροσωπευτικότερο για το φανταστικό του χαρακτήρα είναι η *Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου*⁵⁶.

Ωστόσο, η πλούσια εθνική λογοτεχνική παραγωγή θα διακοπεί με την Άλωση της Πόλης το 1453. Κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας, συναντάμε κείμενα ιερωμένων στα οποία περιγράφουν τη δεινή θέση του σκλαβωμένου λαού. Από την άλλη, ο λόγος της εποχής δεν ήταν λογοτεχνικός αλλά ιστορικός, καθώς αυτοί που τον καλλιεργούν είναι οι αγωνιστές με κύριο σκοπό την εθνική αφύπνιση προκειμένου να προετοιμαστεί το έδαφος για την Ελληνική Επανάσταση. Υπάρχουν επίσης τα κείμενα των «διδασκάλων του Γένους», οι οποίοι είχαν ως μέλημά τους τη διάσωση της γλώσσας και της ταυτότητας των Ελλήνων. Συνεπώς η λογοτεχνία δεν αποτελεί το κύριο μέλημα, με εξαίρεση την Κρητική Λογοτεχνία πριν το 1669, όταν η Κρήτη υποδουλώνεται στους Οθωμανούς. Σε έργα όπως η

⁵⁶ Πανώριος, 1987, 10-12.

Βοσκοπούλα, η Ερωφίλη, ο Κατζούρμπος, η θυσία του Αβραάμ, εντοπίζουμε στοιχεία του φανταστικού⁵⁷.

Σχετικά με τα Επτάνησα, ο Πανώριος αναφέρει ότι καθώς δεν είχαν υποστεί τον οθωμανικό ζυγό είχαν καταφέρει να έχουν μια δική τους πολιτιστική άνθηση, όμως καθώς, μετά την υποδούλωση της Κρήτης στους Οθωμανούς πολλοί Κρητικοί έρχονται να εγκατασταθούν στα Επτάνησα, η λογοτεχνική παραγωγή στο εξής αναπτύσσεται κυρίως γύρω από τα θέματα της πατρίδας και του έρωτα, με αποτέλεσμα το φανταστικό στοιχείο να εμφανίζεται ελάχιστα, σε κάποια κυρίως έργα των Βαλαωρίτη και Σολωμού⁵⁸.

Ωστόσο, εκεί όπου το φανταστικό στοιχείο υπάρχει άφθονο είναι στο δημοτικό τραγούδι και κυρίως στις Παραλογές, όπου με τις διάφορες φανταστικές μορφές, τα υπερφυσικά στοιχεία, και το στοιχείο της μαγείας εμφανίζεται ένας κόσμος «που δεν είναι άλλος από τον πραγματικό αλλά στις ποιητικές του διαστάσεις»⁵⁹.

Ακολούθως, ο Πανώριος κάνει λόγο για την περίοδο που ακολουθεί την απελευθέρωση της χώρας. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, κάνουν την εμφάνισή τους τα διάφορα λογοτεχνικά είδη τα οποία γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, όπως το μυθιστόρημα, το διήγημα, η νουβέλα, η σάτιρα, η αυτοβιογραφία, το δοκίμιο κτλ. Όμως, σε όλα αυτά τα είδη που αναπτύσσονται στον ελλαδικό χώρο και είναι γραμμένα στην ελληνική γλώσσα, υπάρχει έντονη η δυτική επιρροή. Κατά τη διάρκεια της γλωσσικής διαμάχης το κύριο μέλημα των λογοτεχνών ήταν η επικράτηση της μιας ή της άλλης γλώσσας και όχι τόσο το περιεχόμενο των κειμένων. Αργότερα, την εποχή κατά την οποία στα ελληνικά γράμματα είναι έντονη η επιρροή του Ψυχάρη και του Παλαμά, η λογοτεχνική παραγωγή κινείται γύρω από τους άξονες της αγροτικής και της αστικής πραγματικότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, το φανταστικό, όταν απαντάται στα κείμενα, θεωρείται ως στοιχείο της λαϊκής παράδοσης μια «παραλογοτεχνία». Αυτό θα συνεχίσει να υφίσταται και κατά την περίοδο όπου στην Ελλάδα κάνει την εμφάνισή της η βιομηχανική επανάσταση. Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, η ελληνική λογοτεχνία παρά το

⁵⁷ Πανώριος, 1987, 13-14.

⁵⁸ Πανώριος, 1987, 13-14.

⁵⁹ Πανώριος, 1987, 15.

γεγονός ότι η ηθογραφία κυριαρχεί ακόμα, οι Έλληνες λογοτέχνες προσπαθούν να εκφράσουν την ελληνική πραγματικότητα. Από το 1930 και εξής παρατηρείται μια στροφή προς τον «αστισμό». Υπάρχει ακόμα επιρροή από τη Δύση, όμως διαφαίνεται μια προσπάθεια η ελληνική λογοτεχνία να εκφράσει μια δική της ταυτότητα. Σε αυτό το πλαίσιο, υπάρχουν ορισμένα δείγματα του φανταστικού στη λογοτεχνία όμως το είδος εξακολουθεί ακόμα να θεωρείται ως «παραλογοτεχνία». Τέλος, από το 1950 και μετά τα δείγματα του φανταστικού στη λογοτεχνία αρχίζουν να γίνονται όλο και περισσότερα, όχι όμως ακόμα σε μεγάλο βαθμό.

Κλείνοντας, ο Πανώριος αναφέρει ότι καθώς στην Ελλάδα δεν υπάρχει παράδοση στη φανταστική λογοτεχνία, τα κείμενα που περιλαμβάνει στην ανθολογία του δεν είναι αμιγώς φανταστικά, αλλά μια προσπάθεια συλλογής κειμένων στα οποία εντοπίζονται στοιχεία του φανταστικού⁶⁰.

2.2 Άλλες μελέτες σχετικά με το ελληνικό φανταστικό διήγημα.

Άλλη μια σημαντική μελέτη σχετικά με το φανταστικό στη λογοτεχνία αποτελεί το έργο του Γιώργου Πολ. Παπαδάκη, *Οι δρόμοι του Φανταστικού*, που εκδόθηκε το 2005. Το βιβλίο χωρίζεται σε δύο μέρη εκ των οποίων το πρώτο το οποίο είναι και το πιο εκτενές, περιλαμβάνει μια κριτική μελέτη πάνω στο φανταστικό. Στην εισαγωγή του έργου, ο Παπαδάκης προβαίνει σε μια ιστορική αναδρομή του είδους αλλά και σε μια εις βάθος θεωρητική εξέταση. Ομοίως, άλλοι συγγραφείς τοποθετούνται θεωρητικά πάνω στο θέμα του φανταστικού. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται φανταστικά διηγήματα Ελλήνων και Ελληνίδων συγγραφέων, καθώς και του ίδιου του Παπαδάκη. Επιπρόσθετα, στην εισαγωγή ο συγγραφέας αναφέρεται στο φανταστικό το οποίο υπάρχει στις κατηγορίες της ηρωικής φαντασίας, της επιστημονικής φαντασίας και της λογοτεχνίας τρόμου. Το κοινό στοιχείο που περιέχουν αυτές οι τρεις κατηγορίες είναι το «υπερφυσικό», το οποίο ορίζεται ως το στοιχείο εκείνο το οποίο βρίσκεται πέρα από κάθε τι το οποίο έχει επιστημονικά ανακαλυφθεί μέχρι σήμερα⁶¹.

⁶⁰ Πανώριος 1987, 15-17.

⁶¹ Παπαδάκης 2005, 29.

Ακόμα ένα σημαντικό έργο μέσα στο οποίο γίνεται λόγος και για το φανταστικό στην νεοελληνική λογοτεχνία είναι η μελέτη του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς*, η οποία δημοσιεύθηκε το 2018, και η οποία πραγματεύεται την πορεία της μεταπολιτευτικής πεζογραφίας από το 1974 μέχρι το 2012. Στην εν λόγω μελέτη, ο συγγραφέας καταπιάνεται με το φανταστικό στην ενότητα η οποία τιτλοφορείται: «Το παραμυθητικό, το ονειρικό και το καθημερινό: όψεις του φανταστικού», όπου μέλημά του είναι η παρουσίαση των διαφόρων μορφών που μπορεί να πάρει το φανταστικό στοιχείο, όπως για παράδειγμα το υπερφυσικό, η μαγεία, τα φαντάσματα, οι ενοράσεις, οι μύθοι, οι θρύλοι, τα τέρατα, τα αστρικά ταξίδια κτλ.⁶².

Ένας ακόμα σύγχρονος μελετητής που αν και Βρετανός ασχολήθηκε με το φανταστικό στην ελληνική λογοτεχνία, είναι ο David Connolly.

Το 2004, εκδίδεται η ανθολογία *The Dedalus Book of Greek Fantasy*, σε μετάφραση και επιμέλεια δική του. Στην εισαγωγή του έργου, ο Connolly, εκφράζει με τη σειρά του την άποψη του για το φανταστικό, η οποία συνοψίζεται στο ότι το φανταστικό ορίζεται ως ένα συμβάν το οποίο απέχει πολύ από την αληθοφάνεια ή άλλως, από την πραγματικότητα. Ο Connolly προβαίνει στην έρευνα της ελληνικής λογοτεχνίας με σκοπό να εντοπίσει στοιχεία του φανταστικού. Ομοίως και αυτός θεωρεί επίσης ότι όλα τα ζητήματα που θίγει το φανταστικό εντοπίζονται μέσα στην αρχαία ελληνική μυθολογία⁶³.

⁶² Χατζηβασιλείου 2018, 501.

⁶³ Connolly 2004, 7-10.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΚΑΒΑΦΗ, ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ ΚΑΡΚΑΒΙΤΣΑ, ΝΙΚΟΛΑΙΔΗ, ΡΟΔΟΚΑΝΑΚΗ, ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ ΚΑΙ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ

3.1 Ο Κωνσταντίνος Καβάφης (1863-1933) και το διήγημα «Εις το φως της ημέρας»

Το διήγημα «Εις το φως της ημέρας» (1896), είναι ένα από τα λίγα πεζά του Καβάφη, και ανήκει στην κατηγορία των ατελών έργων του ποιητή, τα οποία βρέθηκαν μετά το θάνατό του, χωρίς να έχουν πάρει την οριστική τους μορφή. Η πρώτη δημοσίευση του διηγήματος πραγματοποιήθηκε το 1979, με επιμέλεια της Renata Lavagnini⁶⁴.

Στο διήγημα, η αφήγηση είναι αρχικά τριτοπρόσωπη και στη συνέχεια γίνεται πρωτοπρόσωπη καθώς παίρνει το λόγο ο Αλέξανδρος για να αφηγηθεί την ιστορία του. Το διήγημα ξεκινά με μια παρέα να συζητά σχετικά με τα χρήματα και σε κάποια στιγμή, ένα άτομο από την παρέα, ο Αλέξανδρος, αποφασίζει να εξιστορήσει μια παράξενη ιστορία που του συνέβη πριν δέκα χρόνια, την οποία ούτε οι αυτόκοι μάρτυρες της διήγησης ούτε οι αναγνώστες καταφέρνουν να ερμηνεύσουν με ακρίβεια.

Το παράδοξο στην ιστορία εισάγεται με τις τρεις εμφανίσεις ενός παράξενου άνδρα στον Αλέξανδρο. Η πρώτη εμφάνιση του παράξενου αυτού άνδρα παρουσιάζεται να έχει μια λογική εξήγηση, καθώς ερμηνεύεται τελικά από τον Αλέξανδρο ως όνειρο.

Ο παράξενος άνδρας ζητά από τον Αλέξανδρο να φέρει γι' αυτόν ένα θησαυρό από ένα σημείο που βρίσκεται κρυμμένος καθώς ο ίδιος για λόγους που δεν

⁶⁴ Constantino Kavafis "Εις το Φως της Ημέρας": Un racconto inedito», επιμ. Renata Lavagnini, *Quaderni*, 8, Università di Palermo, Istituto di Filologia Greca, Παλέρμο 1979, σ. 33-59.

αποκαλύπτει δεν μπορεί να πάει μόνος του. Η αμοιβή του Αλέξανδρου θα είναι ο θησαυρός αφού ο παράξενος άνδρας θέλει μόνο ένα μικρό σιδερένιο κουτί που βρίσκεται μαζί με το θησαυρό.

Εντούτοις, η δεύτερη εμφάνισή του προκαλεί τρόμο στον αφηγητή, καθώς όπως αναφέρει το πρώτο όνειρο το ξέχασε ήδη κατά τη διάρκεια της ημέρας και συνεπώς δε γίνεται να το δει δεύτερη φορά. Η τρίτη εμφάνιση προκαλεί φρίκη στον αφηγητή, ο οποίος χρησιμοποιεί αυτή ακριβώς τη λέξη κατά τη διήγησή του, καθώς συναντά μέρα πια τον παράξενο άνδρα, σε καφενείο στο κέντρο της Αλεξάνδρειας, όπως ακριβώς του είχε πει κατά τη διάρκεια του δεύτερου ονείρου. Ο πρωταγωνιστής τράπηκε σε φυγή και ύστερα από αυτό το γεγονός αρρώστησε και άργησε να συνέλθει. Ολοκληρώνει τη διήγησή του με την επισήμανση ότι δεν τόλμησε να δράξει την ευκαιρία να γίνει πλούσιος αλλά δεν το μετανιώνει. Το διήγημα τελειώνει απότομα χωρίς περαιτέρω σχολιασμό από τους υπόλοιπους της παρέας, καθώς η έλευση του τελευταίου τρένου τους υποχρεώνει να αποχαιρετιστούν.

Η Αθανασοπούλου αναφέρει ότι σύμφωνα με την τυπολογία του Todorov, η διήγηση αυτή εμπίπτει με το «παράξενο», (uncanny), καθώς ο αναγνώστης καλείται μετά από τη στιγμή της αμφιβολίας που σύμφωνα με τον Todorov ορίζει το φανταστικό, να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι αυτό που έχει βιώσει ο ήρωας δε μπορεί να εξηγηθεί με βάση τους νόμους της φυσικής. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζει ο Καβάφης την ιστορία κάνει τον αναγνώστη να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο αν τελικά θα επιλέξει να εξηγήσει λογικά τα όσα συμβαίνουν ή θα δεχτεί τα πράγματα ως έχουν χωρίς να προσπαθήσει να τα συνδέσει με το πραγματικό⁶⁵. Αυτό συμπίπτει με το διαχωρισμό του Todorov ανάμεσα στο φανταστικό της αυταπάτης (illusory) ή στο φανταστικό της φαντασίωσης (imaginary), όπου στην μεν πρώτη περίπτωση ενώ η πραγματικότητα δεν αμφισβητείται, εμείς αναρωτιόμαστε εάν την έχουμε αντιληφθεί σωστά, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, υπάρχει το δίλημμα αν η πραγματικότητα που ζούμε είναι προϊόν της φαντασίας μας ή όχι.

⁶⁵ Αθανασοπούλου 2003, 652-665.

Η Lavagnini με τη σειρά της, υποστηρίζει το διήγημα συμπεριλαμβάνει όλα τα στοιχεία της φανταστικής λογοτεχνίας σύμφωνα με την τυπολογία του Todorov, ότι το ενδιαφέρον του Καβάφη για το φανταστικό διήγημα προκύπτει από την ενασχόλησή του με το έργο του Poe, μέσω των μεταφράσεων από τον Baudelaire και εντοπίζει συσχετίσεις με ένα άλλο πεζό του Καβάφη, το «Λάμια», και το ομότιτλο έργο του Κήτς⁶⁶.

Τέλος, η Haas, αναφέρει ότι το διήγημα εντάσσεται στην πρώιμη φάση του έργου του Καβάφη, κατά την οποία ο ποιητής ενδιαφέρεται για το μυστικισμό, μέσω ελληνιστικών και βυζαντινών πηγών⁶⁷.

3.2 Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας (1865-1922) και το διήγημα «Το «γιούσουρι».

Η πεζογραφία στην Ελλάδα μετά το 1880, χαρακτηρίζεται από μια σημαντική αλλαγή. Το ιστορικό μυθιστόρημα της παλιάς Αθηναϊκής σχολής αρχίζει να εγκαταλείπεται παράλληλα με την απομάκρυνση από το ρομαντισμό και η πεζογραφία στρέφεται προς το ηθογραφικό διήγημα, το είδος δηλαδή αυτό, το οποίο περιγράφει την ελληνική ύπαιθρο και τους κατοίκους του χωριού. Είναι η πρώτη φορά που στη νεοελληνική λογοτεχνία αναπτύσσεται καθαρή λογοτεχνική πεζογραφία. Ταυτόχρονα, το λαογραφικό κίνημα επιτρέπει στη λογοτεχνία να αντλεί τα θέματά της από τη ζωή στο χωριό και από την ανεξάντλητη πηγή των λαϊκών παραδόσεων της χώρας μας⁶⁸.

Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας αποτελεί έναν από τους κύριους εκπροσώπους του ηθογραφικού διηγήματος. Γεννήθηκε το 1866 στα Λεχαινά του Νομού Ηλίας και εργάστηκε ως στρατιωτικός γιατρός. Αυτό του έδωσε την ευκαιρία να γνωρίσει το ελληνικό χωριό της εποχής αλλά και τους Έλληνες ναυτικούς. Από το ελληνικό χωριό της εποχής του και από τον Έλληνα ναυτικό θα αντλήσει και τη θεματολογία των διηγημάτων του⁶⁹.

⁶⁶ Lavagnini 1983, 618-628.

⁶⁷ Haas 1982, 25-96.

⁶⁸ Πολίτης 1995, 200

⁶⁹ Πολίτης 1995, 206

Παράλληλα, ενώ στην αρχή του έργου του γράφει στην καθαρεύουσα, στη συνέχεια επηρεάζεται καθοριστικά από την εμφάνιση του Ψυχάρη το 1888 και από εκεί και πέρα θα αποφασίσει να γράφει μόνο στη δημοτική γλώσσα, την οποία και καλλιεργεί με ιδιαίτερο τρόπο⁷⁰.

Το υπό μελέτη διήγημα «Γιούσουρι» είναι το τελευταίο της συλλογής διηγημάτων *Τα λόγια της πλώρης*, που αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα και τα πιο γνωστά έργα του Ανδρέα Καρκαβίτσα. Η συλλογή αποτελείται από είκοσι διηγήματα, τα οποία επικεντρώνονται γύρω από τη ζωή των ναυτικών και τα ταξίδια τους στη θάλασσα.

Πηγή έμπνευσης για τη συγγραφή της εν λόγω συλλογής διηγημάτων αποτέλεσε η εμπειρία που αποκόμισε ο Καρκαβίτσας δουλεύοντας ως γιατρός στο πλοίο «Αθήνα», της Πανελλήνιας Ατμοπλοϊκής Εταιρείας. Οι σημειώσεις που κράτησε ως τα τέλη του 1894 όπου και εργάστηκε στο προαναφερόμενο πλοίο, ήταν το υλικό που στα 1899 έγινε μια συλλογή διηγημάτων με τον τίτλο *Τα λόγια της πλώρης*.⁷¹ Η συλλογή έχει λάβει εξαιρετικά σχόλια από την κριτική. Ο Παπαδημητρακόπουλος αναφέρει ότι ο Παλαμάς χαρακτήρισε τον Καρκαβίτσα ως «ποιητή θαλασσογράφο»⁷², η Σταυροπούλου αναφέρεται στη συλλογή ως «το γνωστότερο έργο του Καρκαβίτσα και την καλύτερη από τις πέντε συλλογές διηγημάτων του»⁷³.

Τέλος, ο Πολίτης αναφέρει ότι είναι ηθογραφικά διηγήματα, αλλά χαρακτηρίζονται από «μια ακριβής παρατήρηση και μια δύναμη ψυχογραφική· γενικά ένας τόνος ρεαλιστικός που φτάνει πολλές φορές ως τη σκληρότητα»⁷⁴.

Το διήγημα «Το Γιούσουρι», το τελευταίο της συλλογής έχει χαρακτηριστεί ως ένα διήγημα με συμβολικό χαρακτήρα, του οποίου στόχος είναι να αναδείξει την αξία που υπάρχει στο να αγωνίζεται κανείς και στο να μην τρέφει ελπίδες για πράγματα τα οποία δε είναι δυνατόν να πραγματοποιηθούν⁷⁵.

Ο λαογράφος Νικόλαος Γ. Πολίτης, στο έργο του *Παραδόσεις-Μελέται περί του βίου και της γλώσσας του ελληνικού λαού* αναφέρει για το γιούσουρι τα εξής:

⁷⁰ Πολίτης 1995, 206.

⁷¹ Παπαδημητρακόπουλος 2004, 13-15.

⁷² Παπαδημητρακόπουλος 2004, 78-88.

⁷³ Σταυροπούλου 1997, 201

⁷⁴ Πολίτης 1995, 207.

⁷⁵ Σταυροπούλου, 1978, 202.

«Το γιούσουρι είναι δεντρί που φυτρώνει στο βάθος της θάλασσας, με κορμό και κλαδιά χωρίς φύλλα. Είναι ζωντανό πράμα, και για να το κόψεις πρέπει να το βρεις στον ύπνο του. Για τούτο οι σφουγγαράδες, άμα τ' απαντήσουν κοντοζυγώνουν σιγά σιγά και ό,τι πρωτοκόψουν με το πριόνι. Άμα ξυπνήσει δεν κόβεται. Ένα γιούσουρι μεγάλο σαν πλατάνι βρίσκεται στον κόρφο του Βόλου, απάνου σ' έναν πάγκο δεκαεφτά οργιές του βάθους. Είναι στοιχειωμένο. Ένας σφουγγαράς ένα κλαδί έκοψε από δαύτο τον παλιό καιρό.

Άμα βγει από το νερό, το γιούσουρι είναι κιτρινοπράσινο. Έπειτα παίρνει και μαυρίζει, ώσπου στο τέλος γίνεται κατάμαυρο.

Στα Γεροσόλυμα κάνουν κομπολόγια και σταυρούς από δαύτο.

Μοσκοβολάει τόσο που ανασταίνει. Όταν έχεις λύπη και το κρατάς, σκάει. Έπειτα μαζώνει πάλι»⁷⁶.

Το «γιούσουρι» λοιπόν παρουσιάζεται ως ένα αντικείμενο ή πλάσμα, το οποίο έχει υπερφυσικές ιδιότητες και καλύπτεται από ένα μυστήριο που το ανθρώπινο μυαλό αδυνατεί να εξηγήσει.

Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο από τον ομοδιηγητικό αφηγητή. Η πρώτη κιόλας παράγραφος του διηγήματος εισάγει το μυστήριο που καλύπτει το γιούσουρι του Βόλου, το οποίο εξάπτει το ενδιαφέρον του πρωταγωνιστή Γιάννου, ο οποίος θέλει να το κόψει και να το βγάλει στη στεριά. Ο πατέρας του του εξηγεί ότι το γιούσουρι του Βόλου δεν είναι σαν τα άλλα που υπάρχουν σε άλλες θάλασσες και κόβονται. Αυτό δεν κόβεται πια: «Μα εκείνο στοίχειωσε πια». Ωστόσο, το μυαλό του ήρωα δε θα φύγει ποτέ από το γιούσουρι και αργότερα έμπειρος πια σφουγγαράς, στα είκοσι του θα καταφέρει να πείσει τον καπετάνιο του καϊκιού που δουλεύει να πάνε να το βρουν για να το κόψουν. Όταν θα καταφέρουν να το εντοπίσουν ο ήρωας θα σταθεί εκστασιασμένος μπροστά του και στην προσπάθειά του να το κόψει το γιούσουρι θα αντισταθεί σθεναρά. Στο τέλος ο ήρωας θα νομίσει ότι το αποκόλλησε από το βυθό της θάλασσας, και το δένει από το καϊκι για να το σύρει στην ξηρά. Όταν όμως φτάσουν θα διαπιστώσει ότι το σκοινί είναι κομμένο και ότι το γιούσουρι τον νίκησε καθώς επέστρεψε στο βυθό.

Στο τέλος του διηγήματος, ο ηλικιωμένος πια ήρωας, επιβεβαιώνει με δέος ότι το γιούσουρι του Βόλου με τις υπερφυσικές ιδιότητες παραμένει στο βυθό «πάντα

⁷⁶ Πολίτης 1994, 228

μεγάλο, θαυμαστό πάντα, σκληρό σαν σίδηρο, δυνατό σαν λέοντα, ψυχωμένο και αθάνατο σαν στοιχείο» (σελ.118).

3.3 Ο Κώστας Καρυωτάκης (1896-1928) και το διήγημα «Ονειροπόλος»

Οι συλλογές οι οποίες αποτελούν σταθμούς στην ποιητική πορεία του Καρυωτάκη είναι *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* (1919) και *Νηπενθή* (1921) και μεταγενέστερα το έργο *Ελεγεία και σάτιρες* (1927). Στις δυο πρώτες συλλογές φαίνεται στο έργο του Καρυωτάκη η επιρροή του κινήματος του συμβολισμού⁷⁷.

Το κίνημα του συμβολισμού ξεκινά το 1885 στη Γαλλία με τον ποιητή Baudelaire και στη συνέχεια συμπεριλαμβάνει και άλλους ποιητές όπως τον Rimbeau, το Verlaine, τον Mallarmé και τον Valéry. Η ποίηση του Baudelaire επηρεάστηκε από την ποίηση του Poe, αλλά και από το δόγμα των ανταποκρίσεων (correspondences) το οποίο έβλεπε σχέσεις ανάμεσα στον ανθρώπινο ψυχισμό και τον εξωτερικό κόσμο, και ανάμεσα στο φυσικό και τον πνευματικό κόσμο. Το κύριο χαρακτηριστικό της ποίησης των συμβολιστών βασιζόταν στους υπαινιγμούς και όχι στη σαφήνεια της σημασίας⁷⁸.

Το πρώτο μέρος της ποιητικής συλλογής *Ελεγεία*, μένει κοντά στην παραδοσιακή ποίηση, ωστόσο στο δεύτερο μέρος προετοιμάζει το έδαφος για τα θέματα που θα θίξει στις *Σάτιρες*, τα οποία είναι τα μεγάλα κοινωνικά ζητήματα της εποχής του⁷⁹.

Η σάτιρα στον Καρυωτάκη προέρχεται από τον εξωτερικό κόσμο, την κοινωνία, με άλλα λόγια το ρεαλισμό⁸⁰.

Συνοψίζοντας, οι καταβολές του Καρυωτάκη είναι ρομαντικές, εμπεριέχουν το συμβολισμό αλλά ταυτόχρονα οι ποιητικές του επιλογές κατευθύνονται από το ρεαλισμό⁸¹. Η ποίησή του είναι διαχρονική καθώς τα θέματα που θίγει είναι μεταξύ

⁷⁷ Vitti 2003, 370-372

⁷⁸ M. H. Abrams 2016, 460-461.

⁷⁹ Vitti 2003, 370-372

⁸⁰ Άγρας 1938, 217

⁸¹ Φραντζή, 1997, 134.

άλλων «το αντιφατικό, το συγκρουσιακό, το χαώδες, την πικρή βεβαιότητα για το ανεύρετο της υπαρξιακής ισορροπίας»⁸².

Το διήγημα «Ο ονειροπόλος», το οποίο δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1938, έχει τριτοπρόσωπη αφήγηση και αποτελείται από πέντε κεφάλαια, τα οποία διαθέτουν αρίθμηση. Σε κάθε ένα από τα παραπάνω κεφάλαια παρουσιάζεται η ψυχολογική κατάσταση ενός ανθρώπου ο οποίος πιστεύει με εμμονή ότι ο χρόνος υπάρχει μέσα στο χώρο, και ότι αν καταφέρει μέσω πειραμάτων να φυλακίσει τον χωροχρόνο, θα μπορέσει να απελευθερωθεί από την πίεση που προκαλεί ο συμβατικός χρόνος και τη φθορά που επιφέρει.

Διαβάζοντας κανείς το πρώτο μέρος του διηγήματος θεωρεί ότι πρόκειται απλά για την αφήγηση ενός ανθρώπου που επιστρέφει στην πόλη όπου μεγάλωσε, βρίσκει το πατρικό του και προβαίνει σε μια περιγραφή του χώρου. Ξαφνικά όμως, όλη αυτή περιγραφή ενός πραγματικού φαινομενικά χώρου, ανατρέπεται όταν ο αφηγητής χρησιμοποιεί τρεις φράσεις που θα παραξενέψουν τον αναγνώστη: «Όλα ήταν ίδια. Μόνο που είχαν μικρύνει. Είχαν απελπιστικά μικρύνει. Είχαν χάσει το ένα τρίτο του όγκου τους». Αυτές οι φράσεις εισάγουν τον αναγνώστη σε αυτό που θα επακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια του διηγήματος. Στο δεύτερο κεφάλαιο του διηγήματος, ο αφηγητής θα περιγράψει ένα χορό μεταμφιεσμένων ο οποίος πραγματοποιήθηκε στο παρελθόν αλλά στο τέλος οι καβαλιέροι και οι ντάμες θα μεταμορφωθούν σε σκελετούς και όλη αυτή η αποκριάτικη γιορτή θα μεταφερθεί στο 2027. Στο τρίτο μέρος ο αφηγητής θα περιγράψει ένα διάλογο που επαναλαμβάνεται, που τον έχει ήδη ξαναζήσει, του οποίου γνωρίζει από πριν την έκβαση, και που ίσως την πρώτη φορά να ήταν όνειρο όμως τώρα όπως αναφέρει: «Ολοφάνερο, όμως ότι τώρα ή τότε κάποιος ήθελε να παίξει μαζί μου». Το παράδοξο κλιμακώνεται στο τέταρτο κεφάλαιο όπου ο αφηγητής επιδίδεται με βάση μια σειρά πειραμάτων στην προσπάθεια να φυλακίσει το Χρόνο, για τον οποίο είχε εκφράσει τη σκέψη στο πρώτο κεφάλαιο του διηγήματος, ότι υπάρχει

⁸² Κόκορης 2010, 88-90.

ελεύθερος, «σ' ένα γυαλί του εργαστηρίου του». Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, δίνεται η εξήγηση όλων των παραπάνω παράξενων γεγονότων, όταν αποκαλύπτεται ότι δεν είναι παρά σκέψεις ενός ψυχικά άρρωστου ανθρώπου ο οποίος βρίσκεται μέσα στο άσυλο. Συνεπώς στο διήγημα αυτό βρισκόμαστε στην κατηγορία του φανταστικού-παράξενου σύμφωνα με τη θεωρία του Todorov, αφού τα γεγονότα τα οποία αρχικά φάνηκαν να έχουν κάτι το υπερφυσικό, στο τέλος εξηγήθηκαν ορθολογικά⁸³.

3.4 Ο Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956) και το διήγημα «Ο Σκέλεθρας»

Ο Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος, γεννήθηκε στη Λευκωσία. Έζησε στην Αθήνα και ταξίδεψε σε πολλές χώρες του κόσμου. Η κριτική τον συγκαταλέγει μεταξύ των σπουδαιότερων συγγραφέων του Μεσοπολέμου. Ο Νικολαΐδης στα διηγήματά του χρησιμοποιεί λιτή γλώσσα, ενώ είναι έντονη η παρουσία του στοιχείου της παραδοξότητας. Σε ορισμένα διηγήματά του όπως και στο υπό μελέτη, υπάρχει το μεταφυσικό στοιχείο⁸⁴. Ο Νικολαΐδης χαρακτηρίζεται ως πολυτάλαντος. Εκτός από συγγραφέας υπήρξε ποιητής, ζωγράφος, χαράκτης, μουσικός, και σεναριογράφος⁸⁵.

Η πρώτη του εμφάνιση στο χώρο της λογοτεχνίας γίνεται με την έκδοση το 1919, του έμμετρου θεατρικού του έργου σε τρεις πράξεις με τίτλο *Το γαλάζιο λουλούδι*, το οποίο παρουσιάστηκε στην Αλεξάνδρεια το 1923, από το θίασο των Βεάκη-Νέξερ, με σκηνικά και μουσική του ίδιου του Νικολαΐδη⁸⁶.

Την απόφαση να ανεβάσει το έργο του, την πήρε ύστερα από προτροπή του Άγγελου Σικελιανού. Επίσης, ο Καβάφης τον χαρακτήρισε ως «έξοχο ταλέντο»⁸⁷.

Ο Νικολαΐδης επηρεάστηκε από τα ρεύματα του αισθητισμού και του εξωτισμού. Στην πεζογραφία του αν και ρεαλιστική διακρίνεται η επίδραση της ποίησης καθώς

⁸³ Todorov 1991, 57

⁸⁴ @Ανδρέας Καπανδρέου : [Επιλεγμένα διηγήματα του Νίκου Νικολαΐδη του Κύπριου](#)

⁸⁵ [492-Article Text-802-813-10-20190317.pdf](#)

⁸⁶ [ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ, ΝΙΚΟΣ, ο Κύπριος - Εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ - Ηλεκτρονικό βιβλιοπωλείο - Βιβλία για όλους](#)

⁸⁷ [492-Article Text-802-813-10-20190317 \(1\).pdf](#)

υπάρχει έντονη μουσικότητα. Ο Νικολαΐδης αν και αυτοδίδακτος ανανέωσε τον πεζό λόγο. Η μεγάλη του ικανότητα ήταν η λεπτομερής ενδοσκόπηση των ηρώων του και η ανάδειξη των εσωτερικών τους σκέψεων και προβληματισμών.

Τέλος, το αφηγηματικό του ύφος χαρακτηρίζεται από σύμβολα, υπαινιγμούς, αμφισημίες, αποσιωπήσεις και οικονομία στην αφήγηση⁸⁸.

Το διήγημά του *Ο Σκέλεθρας*, το οποίο είναι το πιο γνωστό, ανήκει στη δεύτερη συλλογή διηγημάτων του και γράφτηκε το 1924. Στο διήγημα, σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, και με την ύπαρξη διαλόγων, ο Παύλος, βιώνοντας αβάσταχτη φτώχεια αποπειράται να βάλει τέρμα στη ζωή του αλλά τελευταία στιγμή σώζεται από τους γείτονές του. Στο νοσοκομείο όπου έχει μεταφερθεί, ένας γιατρός προτείνει στον Παύλο να πουλήσει το σκελετό του σε ένα Ιατρικό Ινστιτούτο, προκειμένου να χρησιμοποιηθεί μετά το θάνατό του, με αντάλλαγμα ένα μεγάλο χρηματικό ποσό. Ο Παύλος δέχεται και γυρνάει σελίδα στη ζωή του με το να γίνει σαράφης δηλαδή τοκογλύφος. Ταυτόχρονα δεν κρύβει από κανέναν τη συμφωνία που έκανε και δεν ενοχλείται καν όταν ο περίγυρός του τον αποκαλεί με το παρατσούκλι «Σκέλεθρας».

Δέκα χρόνια αργότερα, που στο μεταξύ ο Παύλος έχει εξελιχθεί σε έναν σκληρό τοκογλύφο, θα έχει μια καθοριστική γι' αυτόν συνάντηση με έναν καλλιτέχνη. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με επισκέψεις σε νεκροταφεία, άρθρα σχετικά με τάφους και παρακολουθώντας τον ανιψιό του να μελετά ανθρωπολογία τον κάνουν να μετανιώσει για τη συμφωνία του με το γιατρό. Βαθμιαία αυτό το θέμα του γίνεται έμμονη ιδέα, αρχίζει να έχει εφιάλτες, παραισθήσεις και να επιθυμεί να αποκτήσει όπως όλοι οι άνθρωποι έναν τάφο για το σώμα του μετά το θάνατό του.

Προσπαθεί να ακυρώσει τη συμφωνία με το Ινστιτούτο αλλά μαθαίνει ότι κάτι τέτοιο είναι αδύνατο. Απελπισμένος, και μη θέλοντας να κληροδοτήσει τίποτα στον ανιψιό του πουλά τα πάντα και αυτοπυρπολείται.

Το διήγημα θα λέγαμε ότι δεν αποτελεί κλασικό φανταστικό διήγημα, ωστόσο συνολικά το θέμα που πραγματεύεται και η επεξεργασία του από το Νικολαΐδη, του προσδίδουν έντονη παραδοξότητα. Ο Τέλος Άγρας αναφέρει ότι το διήγημα

⁸⁸ https://andreaskandreou.blogspot.com/2013/05/blog-post_27.html

«συνορεύει, με τρόπο πρωτότυπο, προς τη μεταφυσική σφαίρα». Εντοπίζει παράλληλα έναν μυστικισμό, ο οποίος συμπορεύεται μαζί με την καθημερινή ζωή έτσι όπως την ξέρουμε και γεφυρώνει τον πραγματισμό με τον ιδεαλισμό⁸⁹.

Για τη Φιλοθέη Καλίτση, το διήγημα μπορεί να θεωρηθεί ως μια παραλλαγή του μύθου του Φάουστ, καθώς ο Παύλος πούλησε το σκελετό του στο Ινστιτούτο, όπως ακριβώς ο Φάουστ πούλησε την ψυχή του στο διάβολο⁹⁰.

Συνοψίζοντας, το διήγημα περιέχει στοιχεία όπως το παραλήρημα, οι εφιάλτες, ο φόβος, η εμμονή που στο γενικότερο πλαίσιο σχετίζονται με την έννοια του φανταστικού.

3.5 Ο Πλάτων Ροδοκανάκης (1883-1919) και το διήγημα

«Κλεοπάτρας θάνατος»

Ο Πλάτων Ροδοκανάκης ήταν λογοτέχνης, ιστορικός ερευνητής και δημοσιογράφος και ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους του κινήματος του αισθητισμού στην Ελλάδα. Το κίνημα του αισθητισμού εμφανίζεται στην Ελλάδα κυρίως μεταξύ των ετών 1894-1912 σύμφωνα με τον Σαχίνη, ή και μέχρι την εποχή του Λαπαθιώτη σύμφωνα με τον Ξεφλούδα. Οι κύριες αρχές του κινήματος του αισθητισμού ήταν η τέχνη για την τέχνη και η ομορφιά χωρίς σκοπό. Οι Έλληνες εκπρόσωποι του αισθητισμού, επηρεάστηκαν από τα έργα των Ντ' Ανούντσιο, του Ράσκιν, του Όσκαρ Ουάιλντ, του Νίτσε, των Ρώσων μεταφυσικών και των μυθιστοριογράφων των χωρών του Βορρά. Ωστόσο, από κάποια στιγμή ο αισθητισμός ταυτίζεται με τον συμβολισμό και τους ποιητές της decadence. Σε γενικές γραμμές, οι εκπρόσωποι του αισθητισμού θεωρούνταν λυρικοί ποιητές⁹¹.

Ορισμένα από τα πιο σημαντικά έργα του Πλάτωνα Ροδοκανάκη είναι η ποιητική συλλογή με τίτλο *De Profundis*, (1908), το αυτοβιογραφικό αφήγημα *Το φλογισμένο ράσο* (1911), και η συλλογή αφηγημάτων με τίτλο *Το βυσσινί*

⁸⁹ https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/alexandrini_texni/article/view/65327/64203

⁹⁰ (PDF) Ο μύθος του Φάουστ σε συνάρτηση με το θέμα του "δεύτερου εαυτού" στο διήγημα "Ο Σκέλεθρας" (1924) του Νίκου Νικολαΐδη

⁹¹ <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/poetry/wilde/18.html>

τριαντάφυλλο (1912), που αποτελεί συλλογή αφηγημάτων, στην οποία ανήκει Στην το προς μελέτη αφήγημα «Κλεοπάτρας θάνατος»⁹².

Στο διήγημα όπου η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο, ο αναγνώστης «βλέπει» να ζωντανεύουν τα αντικείμενα μιας βιβλιοθήκης και οι ήρωες των βιβλίων οι οποίοι βγαίνουν έξω από αυτά. Πρόκειται για ήρωες και ηρωίδες βιβλίων οι οποίοι είναι πολύ ετερόκλητοι μεταξύ τους και βγαλμένοι από μυθιστορήματα διαφόρων εποχών: μάγισσες, θεές, μεσαιωνικοί πολεμιστές, βυζαντινοί αυτοκράτορες, η Μανόν Λεσκώ, ο Δον Κιχώτης, ο Σαίξπηρ, ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα, η Εκάβη, η Σαλώμη η Ωραία Ελένη, ο πάπας Χιλδεβράνδος. Στο αφήγημα παίρνει ζωή και η παντόφλα του Σοφού, η οποία σχολιάζει το ειδύλλιο μεταξύ δυο πολύ διαφορετικών ιστορικών προσώπων, του Οθέλου και της Κλεοπάτρας. Για την πράξη της αυτή ο Οθέλος την τιμωρεί δίνοντάς την να την κατασπαράξει ένα θηρίο το οποίο ζει μέσα στους τοίχους της βιβλιοθήκης του Σοφού. Μετά από αυτό το συμβάν, οι ήρωες και οι ηρωίδες, τρομοκρατημένοι τρέχουν να συμβουλευτούν τον Κόμη ντε Μπουφόν, ο οποίος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για το δράκο της Αποκάλυψης· όμως ο Χρυσόστομος βγαίνοντας μέσα από ένα άλλο βιβλίο φορώντας τα άμφιά του, φώναξε ότι αυτό είναι αποτέλεσμα της έκκλησης των ηθών. Κατόπιν, θα παρακολουθήσουμε τη συνάντηση του Οθέλου με την Κλεοπάτρα μια βραδιά, κάτω από το καλαμάρι του Σοφού, την έκβαση της οποίας δε θα μάθουμε γιατί το καλαμάρι είναι εχέμυθο και τέλος την ξαφνική επίθεση του τέρατος στη Κλεοπάτρα, την οποία και σκοτώνει, χωρίς να μπορέσει να τη βοηθήσει ο Οθέλος.

Ωστόσο, σε λίγο όλη αυτή η αλλόκοτη ιστορία θα αποκτήσει τη λογική εξήγησή της. Στο δωμάτιο θα μπει ο Σοφός, ο κάτοικος του σπιτιού, ο οποίος θα δει το βιβλίο το οποίο αναφέρεται στην Κλεοπάτρα, να έχει καταστραφεί από το τέρας το οποίο στην πραγματικότητα είναι ένας ποντικός. Ο Σοφός χτυπά ένα κουδούνι, τον ήχο του οποίου που οι ήρωες και οι ηρωίδες, κλεισμένοι πλέον μέσα στις σελίδες των βιβλίων τους ερμηνεύουν ως την καμπάνα της νεκρώσιμης ακολουθίας της Κλεοπάτρας, ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για το κέλευσμα του υπηρέτη του Σοφού. Ο υπηρέτης καρφώνει ένα κομμάτι ξύλου στον τοίχο για να εμποδίσει την

⁹² <https://www.peri-grafis.net/ergo.php?id=1379>

έξοδο του ποντικού στο γραφείο όμως και πάλι ο ήχος παρερμηνεύεται από τους ήρωες των βιβλίων, που νομίζουν ότι είναι τα καρφιά στο φέρετρο της Κλεοπάτρας.

Ο Ροδοκανάκης δημιουργεί μια παράξενη ιστορία, με δύο όψεις. Υπάρχει το φανταστικό στοιχείο στην ιστορία των ηρώων των βιβλίων που ζωντανεύουν τη νύχτα μέσα στη βιβλιοθήκη και θρηνούν το «θάνατο» της Κλεοπάτρας και η ρεαλιστική πλευρά από την πλευρά του ανθρώπου, όπου ένας ποντικός καταστρέφει ένα σπάνιο βιβλίο στη βιβλιοθήκη του.

Σε κάθε περίπτωση η ιστορία είναι ευχάριστη και ανάλαφρη παρά το άσχημο τέλος της, εμπεριέχει το φανταστικό στοιχείο και έχει έντονες περιγραφές και εικόνες.

3.6 Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (1851-1911) και το διήγημα «Υπό την βασιλικήν δρυν».

Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης αποτελεί σύμφωνα με την κριτική έναν από τους βασικότερους εκπροσώπους του ηθογραφικού διηγήματος. Στην αρχή του έργου του καταπιάνεται με τη συγγραφή ιστορικών και περιπετειωδών μυθιστορημάτων, στη συνέχεια όμως και για περίπου εικοσιπέντε χρόνια αφιερώνεται στο ηθογραφικό διήγημα. Στα περισσότερα διηγήματά του, σκιαγραφεί γεγονότα και χαρακτήρες από το νησί καταγωγής του, τη Σκιάθο, με βασικό στοιχείο της γραφής του τη νοσταλγία. Οι διηγήσεις του Παπαδιαμάντη, περιέχουν το στοιχείο της εγκυρότητας γιατί έχει καταφέρει να συλλάβει και να αποτυπώσει στο έργο του κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού χαρακτήρα. Σε αυτό συνέβαλλαν σε καθοριστικό βαθμό τα παιδικά του χρόνια στο νησί της Σκιάθου, η ιδιαίτερη σχέση του με τη ορθόδοξη θρησκεία, η μοναχική ζωή που έζησε στην Αθήνα και οι συναναστροφές του με απλούς ανθρώπους του λαού⁹³.

Στο θέμα της γλώσσας, ο Παπαδιαμάντης επέλεξε σε αντίθεση με άλλους εκπροσώπους της γενιάς του να συγγράψει στην καθαρεύουσα. Ωστόσο, η καθαρεύουσα του Παπαδιαμάντη χαρακτηρίζεται από ένα δικό του προσωπικό ύφος. Στις περιγραφές του και στις λυρικές του παρεμβάσεις χρησιμοποιεί την

⁹³ Πολιτης 1991, 203, 204

κλασική παλιά καθαρεύουσα που χρησιμοποιούσαν οι προηγούμενες γενιές Ελλήνων συγγραφέων. Στις αφηγήσεις είναι εκεί όπου διακρίνεται περισσότερο το ιδιότυπο γλωσσικό του ύφος, καθώς χρησιμοποιεί μια γλώσσα που βασίζεται στην καθαρεύουσα αλλά ενσωματώνει πλήθος στοιχείων της δημοτικής γλώσσας. Τέλος, στους διαλόγους χρησιμοποιεί την απλή γλώσσα του λαού, και την διάλεκτο της Σκιάθου⁹⁴

Το υπερφυσικό στοιχείο στον έργο του Παπαδιαμάντη έχει απασχολήσει κατά καιρούς την κριτική.

Ο Σιαφλέκης αναφέρει ότι σε μέρος του έργου του Παπαδιαμάντη υπάρχουν στοιχεία, καταστάσεις και μορφές που εκφεύγουν των φυσικών ορίων των αισθήσεων. Διακρίνει ομοιότητες με γαλλικά μυθιστορήματα του φανταστικού, στον τρόπο αφήγησης, στην περιγραφή των υπερφυσικών φαινομένων με ρεαλιστικό τρόπο καθώς και στη λεπτομερή περιγραφή των ψυχικών καταστάσεων. Επιπρόσθετα, παρατηρεί και ομοιότητες αναφορικά με τη χρήση του υλικού που προσφέρει η εθνογραφία μεταξύ των Γάλλων συγγραφέων του φανταστικού και του Παπαδιαμάντη. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ο Παπαδιαμάντης επεξεργάζεται τη μαγεία μέσω των λαϊκών παγανιστικών παραδόσεων σε συνδυασμό με τη χριστιανική παράδοση και το αποτέλεσμα προσομοιάζει με τους αφηγηματικούς τρόπους της Δύσης.⁹⁵

Σε παρόμοιο πλαίσιο, η Δημουλά αναφέρει ότι η ξένη φανταστική λογοτεχνία επηρεάζει το έργο του Παπαδιαμάντη ως προς το μέρος της ψυχολογικής διάστασης, όπου το υπερφυσικό ερμηνεύεται ως φανταστικό και προβαίνει σε μια συγκριτική ανάγνωση του έργου *Δράκουλα* του Stocker, και του μυθιστορήματος του Παπαδιαμάντη *Ρόδιν' ακρογιάλια*, προκειμένου να καταδείξει μια άποψη του Castex σχετικά με το φανταστικό, που σύμφωνα με την οποία το φανταστικό αφήνει κατά μέρος το υπερφυσικό για να στραφεί στην ψυχολογία και τις μελέτες της ψυχιατρικής επιστήμης⁹⁶.

⁹⁴Πολιτης 1991, 205.

⁹⁵Σιαφλέκης 1991, 404-407.

⁹⁶Δημουλά 2012, 147-167.

Στο υπό μελέτη διήγημα, το οποίο γράφτηκε το 1901, ο ήρωας, από την παιδική του ηλικία θαύμαζε την τεράστια βασιλική δρυ, που βρισκόταν σε έναν δρυμό στον τόπο του. Ο θαυμασμός του και το δέος που ένιωθε κάθε φορά που την αντίκρυζε τον έκαναν να επιθυμεί να σκαρφαλώσει πάνω στο δέντρο και να ξαπλώσει στη σκιά της, όμως καθώς ήταν κάθε φορά μαζί με τους γονείς του δεν μπορούσε να πραγματοποιήσει την επιθυμία του. Κάποια στιγμή θα καταφέρει να ξαπλώσει κάτω από τον ίσκιο της και να αποκοιμηθεί και στο όνειρό του θα τη δει να μεταμορφώνεται σε μια όμορφη γυναίκα. Λίγο πριν ξυπνήσει η μεταμορφωμένη σε γυναίκα δρυς θα του μιλήσει και θα του πει να φροντίσει να μην την κόψουν γιατί τότε θα κάνει άθελά της κακό. Ο μικρός αφηγητής θα ξυπνήσει τρομαγμένος και θα φύγει. Αργότερα θα διαβάσει Μυθολογία και θα μάθει για τις αμαδρυάδες και την ιστορία τους. Όταν μετά από χρόνια θα επιστρέψει στη γενέτειρά του δε θα βρει τη μεγάλοπρεπη δρυ και θα μάθει ότι κάποιος πατριώτης του ονόματι Βαργένης την έκοψε αλλά μετά από λίγο καιρό πέθανε.

Από συμβολικής πλευράς, η φράση του ήρωα του διηγήματος «Α! δεν είναι δένδρον, είναι κόρη! και τα δένδρα, όσα βλέπομεν, είναι γυναίκες!...» σε συνδυασμό με τη φράση από την παραβολή του τυφλού στο Ευαγγέλιο: «Κατ' αρχάς μεν είδε τους ανθρώπους ως δέντρα», υποδηλώνει την προστασία και το σεβασμό που πρέπει να επιδεικνύει ο άνθρωπος στη φύση. Ωστόσο, από πλευράς φανταστικού, η τελευταία φράση του διηγήματος εμπεριέχει τη σύνοψη της ιστορίας: «Το Μεγάλο Δέντρο ήταν στοιχειωμένο», και το όνειρο του ήρωα ήταν μια προφητεία που πραγματοποιήθηκε.

Τέλος, ο Peckham αναφέρει ότι το διήγημα «εμπεριέχει ευδιάκριτα μοτίβα αναγνώρισης και αποξένωσης τα οποία αναλύονται σε χωρικά πλαίσια μέσω των μεταβαλλόμενων σχέσεων του υψηλού και του χαμηλού, του κοντινού και του μακρινού, της μοναχικότητας και της κοινότητας, της πόλης και της εξοχής, του ορατού και του αόρατου».

Το δέντρο για τον Παπαδιαμάντη αποτελεί σύμβολο. Σχετίζεται με τη φαντασία και είναι «στοιχειωμένο».⁹⁷

⁹⁷ https://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_44_1/ekd_peel_44_1_Peckham.pdf

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο

ΤΟ ΚΟΜΙΚΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

4.1 Συνοπτική ιστορία των κόμικς

Σύμφωνα με το λεξικό της κοινής ελληνικής, ως κόμικς (και κόμικ) ορίζονται οι «αστείες και περιπετειώδεις ιστορίες σε σκίτσα, που συνοδεύονται από πολύ σύντομο κείμενο, καθώς και από τους διαλόγους των προσώπων»⁹⁸. Η λέξη αποτελεί αντιδάνειο, και προέρχεται ετυμολογικά από τη λέξη «κωμικός». Ο Πέτρος Μαρτινίδης, χρησιμοποίησε τον όρο «εικονογραφήγηση», γιατί ο όρος αυτός δε δεσμεύει τη θεματική των ιστοριών, οι οποίες αρχικά είχαν κωμικό περιεχόμενο, εξ ου και ο όρος «κόμικς»⁹⁹. Η καταγωγή τους φτάνει πολύ πίσω, στα πρώτα κιόλας σχεδιάσματα της πρωτόγονης ανθρώπινης έκφρασης.

Θεμελιωτής του είδους θεωρείται ο Ελβετός παιδαγωγός, ζωγράφος και καρικατουρίστας Rodolphe Töpfer, ο οποίος το 1837 εκδίδει το πρώτο του κόμικς με τίτλο *Histoire de M. Vieux Bois*¹⁰⁰, το οποίο θα αναδημοσιευθεί στα αγγλικά το 1842 στις Ηνωμένες Πολιτείες με τον τίτλο *The Adventures of Obadiah Oldbuck*. Αργότερα, το 1896, το *The Yellow Kid*, του Richard Outcault, θα αποτελέσει τον πρώτο χαρακτήρα κόμικς στις Ηνωμένες Πολιτείες¹⁰¹. Ο Richard Outcault, είναι αυτός που θα τοποθετήσει για πρώτη φορά τα μπαλονάκια των διαλόγων μέσα στις εικόνες¹⁰². Ο Rodolphe Töpfer, θεωρείται ο θεμελιωτής των comic strip, γιατί εισάγει την αφηγηματική λωρίδα. Για την Αγγλία, αφετηρία αποτελεί το 1884, όπου και κάνει την εμφάνισή του το περιοδικό- κόμικς *Ally Sloper's Half-Holiday*, το οποίο θα κυκλοφορεί σε εβδομαδιαία βάση χωρίς διακοπή μέχρι το 1923¹⁰³.

Στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, τα κόμικς θα γνωρίσουν μεγάλη άνθηση καθώς εταιρείες όπως η DC Comics και η Marvel θα δημιουργήσουν ιστορίες με

⁹⁸ https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%BA%CF%8C%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%82&dq=

⁹⁹ <https://www.slideshare.net/geopapxxl/ss-36427309>

¹⁰⁰ <https://artviews.gr/ta-komiks-kai-i-istoria-tous/>

¹⁰¹ <https://www.britannica.com/art/comic-strip/The-first-half-of-the-20th-century-the-evolution-of-the-form#ref190850>

¹⁰² <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/2002/107/130504#expanded>

¹⁰³ <https://academic.oup.com/hwj/article-abstract/16/1/4/739545?redirectedFrom=fulltext>

υπερήρωες. Τη δεκαετία του 1930, θα κάνουν την εμφάνισή τους ο Σούπερμαν, και ο πασίγνωστος Μίκυ Μάους του Γουόλτ Ντίσνεϊ καθώς και ο Ντόναλντ Ντακ¹⁰⁴.

Ωστόσο, ο συνδυασμός εικόνας και κειμένου πάνω στην ίδια επιφάνεια απαντάται όπως αναφέρει ο Μαρτινίδης σε αμφορείς της κλασικής εποχής, σε τάπητες του Μεσαίωνα ή σε μικρογραφίες μοναστηριών, και αυτό γιατί με αυτό το συνδυασμό γινόταν πιο ξεκάθαρη η εικονιστική σημασία των λέξεων¹⁰⁵.

4.2 Η γλώσσα των κόμικς

Αναφορικά με τη σχέση εικόνων και λέξεων στα κόμικς ο Μαρτινίδης αναφέρει ότι «η ειδοποιός, αν προτιμάτε, διασταύρωση που εισήγαγαν τα κόμικς και καθιέρωσαν ως ιδιότυπο κώδικά τους, δεν είναι μια απλή συμπαράθεση σύντομων κειμένων και επιδέξιων σχεδιάσεων. Είναι κάτι πολύ παραπάνω. Είναι η μετατροπή του αφηγηματικού χρόνου σε εικαστικό χώρο, όπως και, αντίστροφα, η μετατροπή τμημάτων της εικαστικής επιφάνειας σε χρονική ροή λόγου, σε χροιά ψυχικών διακυμάνσεων, σε επιτονισμό ή προσωδία»¹⁰⁶. Ο ίδιος προτείνει ένα σχέδιο δύο συνδυασμένων κινήσεων για τη «σύσταση» όπως αναφέρει των κόμικς.

Στην πρώτη κίνηση ο αφηγηματικός χρόνος ισούται με τον κατατετμημένο χώρο. Ανάλογα με το πόσο αραιές ή πυκνές είναι οι «βινιέτες», τα πολλά δηλαδή μικρά τετραγωνάκια που υπάρχουν στα κόμικς, κωδικοποιείται και η χρονική σειρά των αφηγήσεων. Η αφήγηση ανάλογα με το θέμα τοποθετείται κατάλληλα στα επί μέρους πλαίσια, ή άλλως μοιράζεται στην εικαστική επιφάνεια της κάθε σελίδας. Στη δεύτερη κίνηση, η γραφιστική επιφάνεια ισούται με την ποιότητα της ροής των ομιλιών. Συγκεκριμένα, τα «μπαλονάκια» ή «συννεφάκια», τα οποία δείχνουν ποιος ήρωας του κόμικς μιλάει, δεν αποτελούν ένα απλό μέσο με το οποίο εμφανίζεται το κείμενο πάνω στη ζωγραφική, αλλά αποτελεί και το ίδιο ένα είδος ζωγραφικής το οποίο μπορεί να εκφράσει τα συναισθήματα του ομιλητή ή την ένταση της φωνής του. Επιπρόσθετα, τα κόμικς είναι δυνατό να έχουν διαβαθμίσεις εκφραστικών κωδικοποιήσεων αντίστοιχες με αυτές των λογοτεχνικών έργων. Όπως για

¹⁰⁴ <https://artviews.gr/ta-komiks-kai-i-istoria-tous/>

¹⁰⁵ <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/2002/107/130504>

¹⁰⁶ <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/2002/107/130504>

παράδειγμα, διάφορα κείμενα μπορούν να έχουν διαφορετική λογοτεχνική αξία ανάλογα το γλωσσικό επίπεδο, την ορθογραφία τους ή ακόμα τη μετάφραση εάν πρόκειται για μεταφρασμένα έργα. Τα κόμικς μπορεί να διαφέρουν ανάλογα με τα είδη των διαλόγων τους, την πλοκή, τη σχεδίαση, τα χρώματα, τις χιουμοριστικές ανατροπές. Έτσι, προτείνει μια τρίτη και βασική κίνηση, που αφορά τους βαθμούς της λογοτεχνικότητας στην εικονογράφηση¹⁰⁷.

4.3 Τεχνικό σύστημα-δομή των κόμικς

Ο Thierry Groensteen αναφέρεται στα κόμικς ως σύστημα, το οποίο περιλαμβάνει ορισμένους κώδικες προς μελέτη¹⁰⁸. Τα κόμικς λειτουργούν στο χώρο και το σύστημά τους περιλαμβάνει τα πάνελς ή καρτέ ή βινιέτες, τα πλαίσιά τους, τη διαδοχή τους, τα μπαλόνια λόγου (speech ballons), και τη σελίδα¹⁰⁹. Ο Groensteen αναφέρει ότι το πιο σημαντικό στοιχείο είναι η διαδοχή των πάνελς. Ανάλογα με τον τρόπο που τοποθετούνται τα πάνελς, γίνεται και η ανάγνωση του κόμικς. Ο αναγνώστης είναι σε θέση να διαβάσει προς κάθε κατεύθυνση και κυρίως από τα αριστερά προς τα δεξιά, αν και όπως αναφέρει ο Groensteen, κανείς δε μπορεί να προβλέψει πως θα κινηθούν τα μάτια ενός αναγνώστη διαβάζοντας ένα κόμικ¹¹⁰.

Η λέξη καρτέ που χρησιμοποιείται εναλλακτικά με τη λέξη πάνελ, προέρχεται από την ομώνυμη γαλλική λέξη που σημαίνει τετράγωνο, παρόλο που στα κόμικς δεν έχει πάντα αυτό το σχήμα, και αποτελεί τη βασική αφηγηματική τους μονάδα. Είναι μια εικόνα-σχέδιο στην οποία περιγράφεται ένας συγκεκριμένος χώρος, έχει μια ποσότητα χρόνου, δράση καθώς και αφήγηση. Τα καρτέ τοποθετούνται μέσα σε μια σελίδα σε κάθετες σειρές, που μπορεί να είναι δύο, τρεις ή και τέσσερις. Η ταχύτητα της αφήγησης καθορίζεται σύμφωνα με τον αριθμό των καρτέ που έχει η κάθε σελίδα. Για παράδειγμα, σε μια σελίδα με εννέα ίδια καρτέ σε τρεις κάθετες σειρές η αφήγηση είναι σταθερή. Αν η επόμενη σελίδα περιέχει δύο καρτέ ο ρυθμός της αφήγησης επιβραδύνεται, ενώ μια σελίδα που αποτελείται από ένα μόνο και

¹⁰⁷ <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/2002/107/130504#expandedid>

¹⁰⁸ Groensteen 2007, 19

¹⁰⁹ Groensteen 2007, 24

¹¹⁰ Groensteen 2007, 46

ολοσέλιδο καρέ η δράση σταματάει. Αν μια σελίδα περιέχει καρέ διαφορετικών μεγεθών σε ύψος ή σε πλάτος μεγάλου μεγέθους σημαίνει ότι ο χρόνος της αφήγησης επιβραδύνεται, ενώ αν είναι μικρού μεγέθους σημαίνει ότι ο χρόνος επιταχύνεται¹¹¹. Ο Μαρτινίδης για το μέγεθος των καρέ αναφέρει ότι υπάρχει το τυπικό καρέ, το οποίο χρησιμοποιείται καθολικά, και περιλαμβάνει κινήσεις και ήχους των προσώπων, και προωθεί την εξέλιξη της πλοκής. Ακόμα, μπορεί να είναι μονοσέλιδο σε περίπτωση κορύφωσης της ιστορίας, ή για την προσάρτηση μικρότερων καρέ με σκοπό τη λεπτομερή απόδοση προσώπων ή αντικειμένων. Επίσης, ένα καρέ μπορεί να εκτείνεται σε ένα δισέλιδο, στην αρχή ή το τέλος μιας ενότητας και προκειμένου να κορυφωθεί μια σκηνή, αλλά αποτελεί μια όχι και τόσο συνηθισμένη περίπτωση. Υπάρχουν και ημισέλιδα καρέ με εστίαση σε κάτι συγκεκριμένο, και χρησιμεύουν για να εισάγουν τον αναγνώστη σε ένα σημαντικό γεγονός, ή να προαναγγείλουν μια θετική έκβαση. Σε περίπτωση που ένα καρέ καταλαμβάνει το ένα τέταρτο της σελίδα, ο σκοπός είναι να γίνουν πιο ευδιάκριτα ορισμένα χαρακτηριστικά των ηρώων. Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή μπορεί να δημιουργηθεί πρόβλημα στη διαμόρφωση της υπόλοιπης σελίδας. Επίσης, τα καρέ που καταλαμβάνουν το 1/16 της σελίδας, εστιάζουν σε λεπτομέρειες και παρέχουν πληροφορίες όχι όμως πολύ σημαντικές¹¹². Τέλος, ο Μαρτινίδης αναφέρει ότι πρέπει να γίνει ταυτόχρονα η ανάγνωση ενός μικρού καρέ το οποίο βρίσκεται μέσα σε ένα μεγάλο¹¹³.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για τη συνοχή των κόμικς αποτελεί το μοντάζ τους, ο τρόπος με τον οποίο δηλαδή επιτυγχάνεται η αφηγηματική μετάβαση από το ένα καρέ στο άλλο¹¹⁴. Σύμφωνα με τους θεωρητικούς, υπάρχουν διάφοροι τρόποι με τους οποίους συνδέονται δύο καρέ. Αυτοί οι τρόποι είναι από σκηνή σε σκηνή, από δράση σε δράση, από λεπτό προς λεπτό, από θέμα σε θέμα, από οπτική σε οπτική, η μεταφορά που απαιτεί υψηλότερο επίπεδο κατανόησης από τον αναγνώστη και η

¹¹¹ Πέτρου 2018, 10-11 στο <https://www.tovima.gr/2018/08/10/books-ideas/to-elliniko-graphic-novel-sta-komiks-o-anagnwstis-symmetexei-ston-kinimatografo-einai-theatis/>

¹¹² Μαρτινίδης 1990, 45-47.

¹¹³ Μαρτινίδης 1990, 48.

¹¹⁴ Πέτρου 2018, 10-11 στο <https://www.tovima.gr/2018/08/10/books-ideas/to-elliniko-graphic-novel-sta-komiks-o-anagnwstis-symmetexei-ston-kinimatografo-einai-theatis/>

ακολουθία χωρίς λογική σειρά, όπου αφήνει μεγάλα περιθώρια ερμηνείας στον αναγνώστη¹¹⁵.

Ένα ακόμα πολύ σημαντικό στοιχείο της αφηγηματικής τεχνικής των κόμικς, αποτελεί το λευκό διάκενο (gutter), το οποίο υπάρχει μεταξύ των καρτέ. Σε ορισμένες περιπτώσεις δεν υπάρχει, ωστόσο πάντα υπονοείται. Όταν δεν υπάρχει, ο αναγνώστης καλείται να το καλύψει με τη φαντασία του, να φανταστεί δηλαδή ποιο στοιχείο που δεν εμφανίζεται μεσολαβεί μεταξύ των δύο καρτέ. Οι δημιουργοί των κόμικς αντλούν στοιχεία όταν σκηνοθετούν ένα κόμικς, από την τέχνη του κινηματογράφου, και συνεπώς φτιάχνουν πανοραμικά, γενικά, μεσαία, κοντινά, και πολύ κοντινά πλάνα που εστιάζουν στο θέμα τους από διαφορετικές οπτικές γωνίες ανάλογα με τα συναισθήματα που θέλουν να προκαλέσουν στους αναγνώστες. Υπάρχουν πλάνα από το ύψος των ματιών, από ψηλή και χαμηλή γωνία. Στα ευρωπαϊκά και αμερικάνικα κόμικς, η ανάγνωση ακολουθεί το σχήμα Z, από πάνω δηλαδή και αριστερά και μετά δεξιά. Αναφορικά με τον τρόπο ανάγνωση του κόμικς, αυτός εξαρτάται από το ρυθμό ανάγνωσης του κάθε αναγνώστη¹¹⁶.

Άλλο δομικό στοιχείο των κόμικς είναι τα μπαλονάκια ή συννεφάκια λόγου. Είναι το στοιχείο το οποίο σε κάθε περίπτωση θα τραβήξει το βλέμμα του αναγνώστη και θα καθορίσει την ταχύτητα της ανάγνωσης. Στην εικόνα, ο αναγνώστης μπορεί απλώς να σταθεί λίγο με το βλέμμα του. Εκεί όμως που υπάρχει κείμενο, θα πρέπει να προβεί σε ανάγνωση¹¹⁷. Γενικότερα στα κόμικς όταν ο αναγνώστης γυρνάει τη σελίδα, αυτό δεν αποτελεί απλώς τη συνέχεια μιας πρότασης ή την αρχή μιας άλλης, αλλά μπορεί να αλλάξει δραστικά μια σκηνή ή να πραγματοποιηθεί μια σημαντική αποκάλυψη¹¹⁸.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε τα κόμικς βασίζονται στο τρίπτυχο εικόνα-κείμενο-αφήγηση-πλοκή. Το βασικό στοιχείο στα κόμικς είναι η εικόνα και δευτερευόντως ο λόγος. Η εικόνα δε λειτουργεί συμπληρωματικά στην ιστορία αλλά αφηγείται πολλές φορές η ίδια μια ιστορία. Στην εικόνα περιλαμβάνονται η κλίμακα του κάδρου και η οπτική γωνία. Στο γενικό κάδρο απεικονίζονται ο πρωταγωνιστής από

¹¹⁵ Abel & Madden 2008, 39-45.

¹¹⁶ Abel & Madden 2008, 39-45.

¹¹⁷ Παπαβασιλείου 2014, στο <https://www.slideshare.net/geopapxxl/ss-36427309>

¹¹⁸ Παπαβασιλείου 2014, στο <https://www.slideshare.net/geopapxxl/ss-36427309>

μακριά, και κυριαρχεί γενικά ο χώρος. Στο μεσαίο κάδρο απεικονίζονται ολόσωμοι οι πρωταγωνιστές, ωστόσο το πρόσωπο του πρωταγωνιστή καταλαμβάνει περισσότερο χώρο. Ο χώρος φαίνεται ελάχιστα και το ζητούμενο είναι της εικόνας είναι η δράση των ηρώων και οι μεταξύ τους σχέσεις. Τέλος, στο κοντινό πλάνο τονίζεται το πρόσωπο του ήρωα ή των ηρώων, και το ζητούμενο είναι να δούμε τα συναισθήματά τους και την ψυχολογική τους κατάσταση, ή να δοθεί έμφαση σε κάποιο σημαντικό για την ιστορία στοιχείο.

Όσο αφορά την οπτική γωνία, όταν η δράση που παρουσιάζεται είναι στο ύψος των ματιών του ανθρώπου, προσδίδεται θεατρικότητα στη σκηνή και είναι η πιο συνηθισμένη μορφή οπτικής γωνίας. Υπάρχει ακόμα η οπτική γωνία όταν παρατηρεί κανείς τη δράση από ψηλά, και στο γενικό κάδρο χρησιμεύει σε περιγραφές. Ωστόσο, όταν το κάδρο πλησιάζει τον ήρωα, αυτός εμφανίζεται σε μειονεκτική θέση. Αντίθετα, στην οπτική γωνία όπου κάποιος παρατηρεί τη δράση από χαμηλά, όταν το κάδρο πλησιάζει τον ήρωα, αυτός εμφανίζεται σε θέση ισχύος.

Γενικά η εικόνα έχει ιδιότητες που πλησιάζουν αυτές των εικαστικών τεχνών και συνεπώς γίνεται φορέας συμπυκνωμένης πληροφόρησης.

Το κείμενο στα κόμικς υπάρχει μέσα στο λεγόμενο συννεφάκι, ή εκτόπλασμα ή μπαλόνι διαλόγου. Το μπαλόνι διαλόγου ανάλογα με τον τρόπο που έχει σχεδιαστεί φανερώνει και διαφορετικές κατηγορίες σκέψης και ομιλίας¹¹⁹. Έτσι, υπάρχουν μπαλόνια λόγου, μπαλόνια σκέψης, μπαλόνια διαλόγου ανάμεσα σε ήρωες εντός ενός πάνελ, μπαλόνια ήχου με σκοπό να μεταφέρουν τους ήχους της ιστορίας, στοιβαγμένα μπαλόνια όπου ένα μπαλόνι τοποθετείται ανάμεσα από άλλα δύο μπαλόνια του ίδιου αφηγητή, κυματιστά μπαλόνια, με κυματιστή δηλαδή γραμμή, που δηλώνουν ότι ο αφηγητής μιλάει με δυσκολία, μπαλόνια ζικ-ζακ τα οποία δηλώνουν το θυμό και την ένταση, μπαλόνια ψιθύρου τα οποία δηλώνουν ότι ο ήρωας ψιθυρίζει και παρουσιάζονται με διακεκομμένη γραμμή, παγωμένα μπαλόνια που η γραμμή τους μοιάζει με πάγο και δηλώνουν σαρκασμό και ψυχρότητα, μπαλόνια σε σχήμα καρδιάς, μπαλόνια περισυλλογής όπου δηλώνουν ότι ο ήρωας σκέφτεται. Κάποιες φορές περιέχουν τη λέξη hm, και άλλες φορές άλλα σύμβολα

¹¹⁹ Παπαβασιλείου 2014, στο <https://www.slideshare.net/geopapxl/ss-36427309>

που δείχνουν απορία, και τέλος συνδεδεμένα μπαλόνια, όπου δύο ή περισσότερα μπαλόνια συνδέονται με ένα είδος στενού μακρόστενου πλαισίου και καταλήγουν σε αυτόν που μιλάει, και σκοπός τους είναι η εξοικονόμηση χώρου¹²⁰. Η Monnin αναφέρει ότι υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες υπάρχει ο λόγος του ήρωα χωρίς μπαλόνι¹²¹.

Οι λεζάντες, αποτελούν πλαίσια, συνήθως ορθογώνια, τα οποία συνήθως τοποθετούνται στην άκρη του καρέ, και είναι τα λόγια του αφηγητή που παρέχει διάφορες πληροφορίες οι οποίες σχετίζονται με την στην ιστορία, μεταξύ των οποίων και πληροφορίες σχετικά με τον τόπο και τον χρόνο, καθώς και πληροφορίες νοηματικής σύνδεσης¹²².

Άλλο ένα βασικό στοιχείο τους είναι η γραμματοσειρά, το μέγεθος και το στυλ των γραμμάτων, που αποτελούν ενδείξεις σχετικά με τα συναισθήματα, την ένταση της φωνής και τη διάθεση των ηρώων. Άλλα στοιχεία είναι ο σχηματοποιητικός συμβολισμός ο οποίος χρησιμοποιείται προκειμένου να αποδοθούν οι εκφράσεις, (για παράδειγμα, μπαλόνι με ερωτηματικό ή θαυμαστικό) πάνω από τον εκάστοτε ήρωα, καθώς και οι ηχοποιήσεις, όταν δηλαδή οι λέξεις αντικαθίστανται με ήχους, οι οποίοι δεν περιγράφονται αλλά εγγράφονται (για παράδειγμα μπαμ, μπουμ, κτλ.). Τα βασικά γλωσσικά σημεία που χρησιμοποιούνται στα κόμικς είναι τα κεφαλαία γράμματα, ο ευθύς λόγος και η χρήση πολλών σημείων στίξεως και επιφωνημάτων. Σε γενικές γραμμές η γλώσσα των κόμικς είναι περιεκτική και νευρώδης προκειμένου να περιγράψει τη δράση. Επίσης συχνά χρησιμοποιείται η αργκό και άλλοτε υπαινιγμοί και αλληγορίες¹²³.

Τέλος, η αφήγηση προκύπτει μέσα από τις λεζάντες και τα μπαλόνια λόγου, ωστόσο το κυριότερο στοιχείο είναι η εικόνα¹²⁴.

4.4 Κόμικς και graphic novel

¹²⁰ David 2009, 144-145.

¹²¹ Monnin 2010, 10.

¹²² Παπαβασιλείου 2014, στο <https://www.slideshare.net/geopapxxl/ss-36427309>.

¹²³ Παπαβασιλείου 2014, στο <https://www.slideshare.net/geopapxxl/ss-36427309>.

¹²⁴ Παπαβασιλείου 2014, στο <https://www.slideshare.net/geopapxxl/ss-36427309>.

Ο όρος *graphic novel* χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει ιστορίες κόμικς μεγάλης έκτασης, που παρουσίαζαν διαφορές από τις μέχρι τώρα αφηγήσεις του είδους. Με άλλα λόγια, το *gn* είναι ένα κόμικς που αναφορικά με την έκταση και τη δομή του μοιάζει με το μυθιστόρημα. Το *gn* όπως και το κόμικς έχει σχέδιο και κείμενο· συνεπώς αυτό που το διαφοροποιεί από το κλασικό κόμικς που έχει συνήθως την έκταση νουβέλας ή διηγήματος σε διαδοχικά ή αυτοτελή τεύχη είναι η έκταση και η δομή. Αρχικά, ο Will Eisner και ο Art Spiegelman κατά τη δεκαετία του '70 και του '80, προβαίνουν σε δημιουργική επεξεργασία των κόμικς και κατασκευάζουν ιστορίες μεγάλης έκτασης και πολύπλοκες αναφορικά με τους χαρακτήρες και την πλοκή της ιστορίας, οι οποίες προσομοιάζουν με το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος¹²⁵. Στις Η.Π.Α, ο όρος υιοθετείται από την ακαδημαϊκή κοινότητα κατά τη δεκαετία του '90, ενώ στην Ελλάδα παρά το γεγονός ότι ήταν γνωστός από τη δεκαετία του '80 σε εκδότες και δημιουργούς κόμικς λόγω των αγγλόφωνων εκδόσεων, αρχίζει να χρησιμοποιείται μετά το 2000. Μέχρι τότε χρησιμοποιείτο ο όρος «άλμπουμ», που προερχόταν από το γαλλοελβετικό χώρο των κόμικς¹²⁶.

Ωστόσο, σε αρκετές περιπτώσεις έχει παρατηρηθεί μια σύγχυση και μια ταύτιση στη χρήση των όρων κόμικς και *graphic novel*.

Ο Soloup/Αντώνης Νικολόπουλος, γνωστός δημιουργός ιστοριών κόμικς, έχει προβεί σε ορισμένες διαπιστώσεις αναφορικά με τα τους δύο όρους. Τα κόμικς αποτελούν έντεχνη δημιουργία, που αποκαλούνται ως «Ενατη Τέχνη», και είναι αφηγήσεις που περιέχουν λόγο και εικόνα με σκίτσα και που είναι μια αυτόνομη μορφή τέχνης. Επιπρόσθετα, προτείνει τη χρήση του όρου «εικονογραφήματα», ο οποίος έχει προταθεί από τον Πέτρο Μαρτινίδη, προκειμένου να χαρακτηρίσει τις διάφορες μορφές και τα είδη της λεγόμενης 9^{ης} τέχνης και αυτό γιατί όπως αναφέρει ο όρος κόμικς έχει αντικρουόμενες σημασιοδοτήσεις. Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης των εικονογραφημάτων, έχουν δημιουργηθεί διάφορες κατηγορίες για παράδειγμα τα *genres* (*superhero*, *horror*, *fantasy*), τα *mainstream*, τα *underground*, τα *art-comics*. Επίσης, τα εικονογραφήματα χωρίζονται σε «φόρμες», βάσει κυρίως

¹²⁵ <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/633/614>

¹²⁶ <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/633/614>

του τρόπου δημοσιοποίησής τους, όπως τα comic-strips, τα comic books, τα European albums, τα graphic novels, τα web comics. Τα gn αποτελούν μια «φόρμα» των κόμικς, υπό την ευρύτερη έννοια του όρου¹²⁷.

4.5 Σταθμοί στην ιστορία των ελληνικών κόμικς

Τα κόμικς στην Ελλάδα υπάρχουν από τις αρχές του αιώνα, ωστόσο τα όρια ανάμεσα στις γελοιογραφίες και τα κόμικς ήταν ξεκάθαρα.

Στις επόμενες παραγράφους θα αναφερθούμε σε ορισμένες χρονολογίες-σταθμούς στην ιστορία των ελληνικών κόμικς.

Αρχικά, το 1904, εκδίδεται στο δημοφιλέστερο ετήσιο έντυπο της εποχής με τίτλο «Εθνικόν Ημερολόγιον του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, το «Διπλωματία εν τη λωποδυτική», του Σταμ-Σταμ (Σταμάτη Σταματίου), το οποίο αποτέλεσε ένα comic strip με την κλασική έννοια του όρου. Αργότερα, το 1939, κάνει την εμφάνισή του το πρώτο τεύχος ενός παιδικού περιοδικού με το όνομα «Το περιοδικό μας», το οποίο αποτελεί το παλαιότερο καταγεγραμμένο ελληνικό έντυπο το οποίο περιείχε comics. Ο μοναδικός υπεύθυνος για τα κόμικς που περιείχε το περιοδικό ήταν ο Νίκος Καστανάκης, ο οποίος σε κάθε κόμικς τροποποιούσε το στυλ και το ύφος, προκειμένου να φαίνεται ότι υπήρχαν πολλοί δημιουργοί. Το περιοδικό έπαψε να εκδίδεται μετά τα 25 τεύχη του λόγω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Κατά τη δεκαετία του '50, οι Έλληνες αναγνώστες έχουν τη δυνατότητα να μπορούν να διαβάσουν και κόμικς ξένων συγγραφέων μέσω μεταφράσεων¹²⁸.

Νωρίτερα, στις ΗΠΑ, το 1941, κυκλοφορεί η σειρά *Classics Illustrated*, με δημιουργό τον Albert Lewis Kanter, ο οποίος θέλησε να παρουσιάσει σε μορφή κόμικς σπουδαία έργα της δυτικής λογοτεχνίας, όπως *Οι Άθλιοι*, *Δον Κιχώτης* κτλ.

Εκείνη την περίοδο στην Αμερική, κυριαρχούσε η αντίληψη ότι τα κόμικς ήταν ένα είδος λογοτεχνίας κατώτερου επιπέδου, το οποίο μπορούσε να διαφθείρει τους νέους, και έτσι συστάθηκε η επιτροπή Comics Magazine Association of America,

¹²⁷ <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/631/612>

¹²⁸ <https://comicsmuseum.gr/greek-comics-chronology/>

και να τεθεί σε εφαρμογή ένας Κώδικας, ο οποίος μεταξύ άλλων απαιτούσε από τους δημιουργούς των κόμικς να κατασκευάζουν ιστορίες οι οποίες να έχουν θετική επίδραση στους αναγνώστες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, από τον εκδοτικό οίκο Gilberton κυκλοφορούν κλασικά λογοτεχνικά έργα σε μορφή κόμικ, με τη σειρά να γνωρίζει τεράστια επιτυχία. Το 1951, η σειρά έρχεται στην Ελλάδα, και το πρώτο τεύχος που κυκλοφορεί είναι *Οι Άθλιοι* του Βίκτωρ Ουγκό, από τις εκδόσεις «Ατλαντίς» των αδελφών Πεχλιβανίδη. Αξίζει να αναφέρουμε ότι στο εισαγωγικό σημείωμα οι εκδότες διαβεβαιώνουν ότι τα παιδιά δε διατρέχουν κανένα κίνδυνο διαβάζοντας τα κλασικά εικονογραφημένα και ότι μάλιστα συμβάλλουν στην πνευματική τους ανάπτυξη. Στην αρχή μεταφράζονται και μεταφέρονται στην ελληνική γλώσσα αμερικάνικα κείμενα στη δημοτική με πολλά στοιχεία του προφορικού λόγου αλλά αργότερα θα μεταφερθούν και ιστορίες βασισμένες στην ελληνική μυθολογία και ιστορία. Το πρώτο τεύχος με ελληνική θεματολογία περιείχε την ιστορία *Περσέας και Ανδρομέδα*¹²⁹.

Το 1954 κυκλοφορούν για πρώτη φορά από τις εκδόσεις «Ατλαντίς», μεταφράσεις των κόμικς με ήρωες του Walt Disney, το 1968 από τις εκδόσεις «Σπανός», τα κόμικς *Αστερίξ* και *Τεν-Τεν* και το 1969, το περιοδικό *Μπλεκ*¹³⁰.

Η δεκαετία του '70 είναι πολύ σημαντική για τα κόμικς λόγω της κυκλοφορίας των νεανικών περιοδικών όπως *Μανίνα*, *Κατερίνα*, *Δυναμικό Αγόρι*, στα οποία περιέχονται κόμικς, καθώς και του πρώτου ελληνικού άλμπουμ του Κώστα Μητρόπουλου με τίτλο *ΑΠΟ ΤΗ ΓΗ ΣΤΗ ΣΕΛΗΝΗ-Ένα κόμικς αλαλούμ*, το οποίο ήταν ένα comic strip παρωδία του μυθιστορήματος του Ιουλίου Βερν, ενώ το πολιτικό και πολιτιστικό περιοδικό *ΑΝΤΙ*, με γελοιογραφίες και σκίτσα, άνοιξε το δρόμο για τα περιοδικά με κόμικς για ενήλικες τη δεκαετία του '80. Τέλος το περιοδικό *Κολούμπρα-Φαντασμαγορικά κόμικς*, αποτελεί σημείο τομής για την επαφή του ελληνικού κοινού με τα ευρωπαϊκά κόμικς.

Τη δεκαετία του '80, έχουμε την κυκλοφορία κόμικς όπως η *Βαβέλ*, το *Παρά πέντε*, το *Μαμούθ comix*, την κυκλοφορία των πρώτων άλμπουμ του Αρκά, τη

¹²⁹ <https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1909/1904>

¹³⁰ <https://comicsmuseum.gr/greek-comics-chronology/>

Βαβούρα, το πρώτο άλμπουμ της σειράς *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς*, τη *Φρουτοπία*, το άλμπουμ *Η κινέζικη ορχήστρα*, τίτλοι της Marvel, το περιοδικό *Κόμιζ*, το Solaris.

Η δεκαετία του '90, αποτελεί μια δύσκολη δεκαετία για την εγχώρια βιομηχανία κόμικς καθώς μειώνεται η παραγωγή και κυκλοφορία ελληνικών άλμπουμ, εντούτοις υπάρχουν ορισμένες σπουδαίες κυκλοφορίες κάποιων δημιουργών, όπως *Οι χαμηλές πτήσεις* του Αρκά, *Ο Μήτσος Κυκλάμιнос*, του Solour, *Το μαύρο είδωλο της Αφροδίτης* του Γιάννη Καλαϊτζή, *Οι Άθλοι του Βουγδούπου*, του Τάσου Αποστολίδη, το Φανούρης Άπλας του Σπύρου Δελβενιώτη, σε σενάριο του Δημήτρη Βανέλλη και Δημήτρη Καλαϊτζή.

Αντίθετα, η δεκαετία του 2000 είναι πολύ πλούσια σε εκδόσεις κόμικς, καθώς κυκλοφορούν 280 νέα άλμπουμ. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα *Ύψιλον*, *Χρονικά του Δρακοφοίνικα*, *9*, *Γαλέρα για τις ακυβέρνητες πολιτείες*, επανεκδίδεται το *Παρά πέντε*, το *MOV*, το οποίο αποτελεί συνέχεια του *BABEL*, το *LOGICOMIX*.

Κατά τη δεκαετία του 2010, το τομέας των εκδόσεων περνά κρίση, μαζί με τη γενικότερη της εποχής, εντούτοις υπάρχουν ποιοτικές δουλειές στον τομέα των κόμικς, όπως *Ιπτάμενοι δίσκοι*, *Οι Αρχοντες της πορφυρής κοιλάδας*, *Το Γιούσουρι*, *Hard Rock*, *Γράφοντας με εικόνες*, *Γρα-Γρου*, *Χαρακώματα*, *Αϊβαλί*, *Ερωτόκριτος*, *Καρέ καρέ*, *Μπλε κομήτης*¹³¹.

Σημαντικό γεγονός της δεκαετίας του 2010 στο τομέα των κόμικς είναι μεταξύ άλλων η διοργάνωση του 2^{ου} Πανελλήνιο Φεστιβάλ Κόμικς Αθήνας, δεκαοκτώ χρόνια μετά το πρώτο. Την ίδια δεκαετία παρατηρείται εξάπλωση των κοινωνικών δικτύων και ως αποτέλεσμα υπήρξε μείωση στην έκδοση των συμβατικών εντύπων και μια στροφή των δημιουργών στο διαδίκτυο.

Ωστόσο, αναφορικά με τις έντυπες εκδόσεις, κατά τη δεκαετία του 2010, κυριαρχούν πολύ επιτυχημένες μεταφορές. Αρχικά πραγματοποιείται η συνεργασία του Δημήτρη Βανέλλη και του Θανάση Πέτρου με την έκδοση των κόμικς *Παραρλάμα* και *Γιούσουρι*, και στη συνέχεια τα κόμικς *Παναγιά η Χελιδονού*, *Αϊβαλί*, που χωρίς να είναι κλασική μεταφορά, συμπεριελάμβανε μεγάλα μέρη τα

¹³¹ <https://comicsmuseum.gr/greek-comics-chronology/>

οποία αποτελούσαν μεταφορές από γνωστά βιβλία, καθώς και τα κόμικς *Κερένια κούκλα* και *Ερωτόκριτος*. Οι μεταφορές κλασικών λογοτεχνικών έργων σε κόμικς βοήθησε στη διεύρυνση του υποψήφιου αναγνωστικού κοινού παρά το γεγονός ότι σε ορισμένες περιπτώσεις επικρίθηκε¹³².

Το 2020, το πρώτο έτος της τρέχουσας δεκαετίας, ήταν δύσκολο για τα κόμικς, αμερικάνικα και μη, καθώς το πρώτο λοκντάουν την άνοιξη, είχε ως αποτέλεσμα να σταματήσει τελείως η κυκλοφορία νέων κόμικς για σχεδόν δύο μήνες. Ακόμα και μετά το άνοιγμα, αρκετές σειρές άργησαν να κυκλοφορήσουν νέα κόμικς, ή άλλες σταμάτησαν τελείως τη την παραγωγή για όλο το 2020. Ωστόσο, ακόμα και μέσα σε αυτό το κλίμα, υπήρξαν αξιόλογες νέες κυκλοφορίες από παλιούς αλλά και νέους δημιουργούς¹³³.

Πρόσφατα, το 2024, κυκλοφόρησαν πολλά αξιόλογα κόμικς και ελληνικά και σε μετάφραση. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα *1936*, του Θανάση Πέτρου, *Πορτρέτα*, του Νίκου Τσουκνίδα, μτφρ. Στέλα Ζουμπουλάκη, *Του νεκρού αδελφού*, Εύα Πουλοπούλου, *Jemma Press*, *Persepolis*, Μαρζάν Σατραπί, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος, *Φραντς Κάφκα: Άνθρωπος δίχως εποχή*, Ράντεκ Μάλι, μτφρ. Ρενάτα Φουσικόβα.

Γενικά ο τομέας των κόμικς σημειώνει όλο και περισσότερο άνθηση, με μεταφράσεις ξένων έργων αλλά και με δουλειές Ελλήνων και Ελληνίδων δημιουργών¹³⁴.

4.6 Το φανταστικό στοιχείο στα κόμικς

Σύμφωνα με την κριτική, το φανταστικό στοιχείο στη λογοτεχνία λειτουργεί με υπόγειο τρόπο αλλά ταυτόχρονα και με αιφνιδιαστικό. Ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο έχει δομήσει το κείμενό του ο κάθε συγγραφέας, ο αναγνώστης μπαίνει στον κόσμο του φανταστικού είτε βαθμιαία είτε απότομα. Στην πρώτη περίπτωση, η αφήγηση ξεκινά ρεαλιστικά, αλλά στη συνέχεια αυτό αλλάζει, καθώς κάνει την

¹³² <https://comicsmuseum.gr/comics-10s/>

¹³³ <https://smassingculture.gr/best-2020-comics/5>

¹³⁴ <https://bookpress.gr/stiles/protaseis/21784-ta-kalytera-komiks-kai-grafik-novels-tou-2024-20-erga-pou-ksexorizoum>

εμφάνισή του ένα στοιχείο, το οποίο ανατρέπει την μέχρι τώρα ρεαλιστική κατάσταση. Στη δεύτερη περίπτωση, ο αναγνώστης γνωρίζει εξ αρχής ότι η κατάσταση μέσα στην οποία βρίσκεται είναι αλλόκοτη, και θα κληθεί να την εξερευνήσει με οδηγό τον συγγραφέα.

Αντίστοιχα, στον κινηματογράφο, το φανταστικό πάλι εμφανίζεται βαθμιαία ή ξαφνικά, ωστόσο η φαντασία του θεατή είναι πιο περιορισμένη, καθώς η κάμερα, οι ήχοι και τα εφέ ήδη του γνωστοποιούν ότι βρίσκεται σε ένα φανταστικό κόσμο.

Σχετικά με τα κόμικς, τα οποία περιλαμβάνουν και την έντυπη αφήγηση και την εικόνα, όπως η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος αντίστοιχα, πρέπει και αυτά να διατηρήσουν σε ισορροπία τα στοιχεία του αιφνιδιασμού, της ξενάγησης, του ρεαλισμού, της φαντασίας, του υπερφυσικού και του φυσιολογικού. Όμως, το παραπάνω ενέχει ορισμένες δυσκολίες καθώς τα κόμικς λειτουργούν περισσότερο εντός του χώρου παρά εντός του χρόνου, και συνεπώς τα στοιχεία του σοκ και του αιφνιδιασμού είναι πιο δύσκολο να επιτευχθούν. Η κάθε σελίδα των κόμικς αποτελείται από μια συλλογή από βινιέτες, οι οποίες τοποθετούνται μέσα στο χώρο της σελίδας με τρόπο τέτοιο που να αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο και το σύνολο αυτό παρουσιάζεται άμεσα στο θεατή. Συνεπώς οποιοδήποτε στοιχείο του φανταστικού παρουσιαστεί σε κάποια βινιέτα, ο αναγνώστης θα χάσει αμέσως τα στοιχεία του σοκ και του αιφνιδιασμού και θα είναι προετοιμασμένοι γι' αυτά που θα δουν οι ήρωες της ιστορίας πριν από αυτούς¹³⁵.

Εντούτοις, το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση όπου το φανταστικό παρουσιάζεται στον αναγνώστη με βαθμιαίο τρόπο. Σε αυτή την περίπτωση χάνεται το στοιχείο της ξενάγησης, καθώς παρουσιάζονται ταυτόχρονα πολλά πλάνα στην ίδια σελίδα ή σε ένα ολοσέλιδο καρέ, και έτσι παρουσιάζεται λεπτομερώς ένας ολόκληρος κόσμος, στον οποίο όμως δεν υπάρχουν τα εφέ που υπάρχουν στον κινηματογράφο. Συνεπώς ο δημιουργός θα πρέπει να επινοήσει διάφορα τρικ και όλη του τη δημιουργική δεινότητα, προκειμένου να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη ώστε να μην εγκαταλείψει την ανάγνωση του κόμικς αλλά να το απολαύσει. Επειδή τα κόμικς όπως αναφέραμε παραπάνω λειτουργούν

¹³⁵ Κάουα 2005, 8-23.

στο χώρο προσφέρουν τον αναγνώστη την πολυτέλεια του χρόνου διότι σε αντίθεση με τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, ο αναγνώστης δε βιάζεται να διαβάσει την επόμενη λέξη του κειμένου όπως σε ένα λογοτεχνικό έργο, ούτε κατευθύνεται από τον κινηματογραφικό φακό όπως γίνεται στον κινηματογράφο¹³⁶.

Η αίσθηση του φανταστικού στοιχείου στα κόμικς λαμβάνει χώρα σε πολλά επίπεδα. Όταν ο αναγνώστης βρίσκεται μέσα στο χώρο του φανταστικού στο κόμικς, την ίδια στιγμή κρατά στα χέρια του ένα κόσμο από εικόνες που τον βλέπει σαν από ψηλά, και ο οποίος μοιάζει με μικροσκοπικά σύμπαντα.

Τα κόμικς έχουν σειριακές δυνατότητες, καθώς μπορούν να αποτελέσουν είτε αυτοτελείς ιστορίες δημοσιευμένες σε συνέχειες είτε σειρές διαδοχικών περιπετειών συγκεκριμένων ηρώων, που εμφανίζουν μεταξύ τους αφηγηματική συνέχεια. Έτσι, στα κόμικς του φανταστικού, μπορούν να δημιουργηθούν συνδυασμοί ιστοριών σε ενιαία σύμπαντα, όπου ήρωες που ανήκουν σε ξεχωριστές ιστορίες αποκτούν αλληλεπίδραση, και συναντιούνται αφηγηματικά. Σε αυτό το πλαίσιο, είναι συχνό και δημοφιλές στο κόσμο των κόμικς του φανταστικού, να δημιουργούνται σειριακοί μύθοι, όπως για παράδειγμα στην αμερικανική παράδοση με χαρακτηριστική περίπτωση της Marvel Comics, όπου διάφοροι υπερήρωες αποτελούσαν παραλλαγές λογοτεχνικών και μυθολογικών αρχετύπων και όπου λάμβαναν χώρα συγκρούσεις και μάχες μεταξύ ετερόκλητων χαρακτήρων.

Από τα παραπάνω γίνεται εμφανές ότι η επιτυχία ή όχι των κόμικς του φανταστικού εξαρτάται από την ικανότητα των δημιουργών να επεξεργαστούν και να συνδυάσουν κατάλληλα το ετερόκλητο υλικό τους¹³⁷.

4.7 Τα ελληνικά κόμικς του φανταστικού

Το 2005, ο Πάνος Κρητικός και η Εύη Σαμπανίκου, δημοσιεύουν τη μελέτη τους: *Ιχνηλατώντας το φανταστικό: τα ελληνικά κόμικς του φανταστικού 1978-2004*, σε επιμέλεια-πρόλογο Αβραάμ Κάουα, η οποία αποτελεί μια προσπάθεια

¹³⁶ Κάουα 2005, 8-23.

¹³⁷ Κάουα 2005,19

συστηματοποιημένης καταγραφής των κόμικς του φανταστικού από Έλληνες δημιουργούς για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο¹³⁸.

Όπως αναφέρουν οι συγγραφείς, στη χώρα μας τα κόμικς επιστημονικής φαντασίας μετρούσαν ένα πολύ περιορισμένο αριθμό ιστοριών και άλμπουμ που θα μπορούσαν να έχουν τον όρο science fiction, και αυτό γιατί υπήρχε έντονη η επιρροή από το χώρο του λεγόμενου fantasy, της λογοτεχνίας του φανταστικού με την ευρύτερη έννοια, καθώς και από το χώρο των κλασσικών ευρωπαϊκών κόμικς. Ωστόσο, υπάρχουν πολλές ιστορίες κόμικς με θέματα από τον ευρύτερο χώρο του φανταστικού, όπως για παράδειγμα στην κατηγορία των διαφόρων ειδών του υπερφυσικού τρόμου, του σουρεαλιστικού ενυπνίου και της ανοίκειας αφήγησης, ή ιστορίες στις οποίες συνδυάζονται fantasy και επιστημονική φαντασία, με βάση τις επιρροές του κάθε συγγραφέα. Στη χώρα μας οι δημιουργοί των κόμικς, δημιουργούσαν ιστορίες με αφετηρία διάφορα θέματα και τεχνοτροπίες και δεν υπήρχε ένα οργανωμένο κίνημα με δημιουργούς κόμικς του φανταστικού. Διάφοροι θεωρητικοί του χώρου διαπίστωσαν στοιχεία που απαντώνται γενικότερα στα κόμικς του φανταστικού και σε Έλληνες δημιουργούς, προσαρμοσμένα στα δικά τους δεδομένα. Έτσι εντοπίζονται οι δημιουργίες που χρησιμοποιούν το φανταστικό ως αφορμή ή μέσο με χιουμοριστική, υπαρξιακή ή άλλη πλοκή και κοσμοθεωρία, δημιουργίες καθαρά science fiction, fantasy ή horror fantasy, και τέλος σουρεαλιστικά ενύπνια, συνονθυλεύματα δηλαδή μεταφυσικών αναζητήσεων, που εικαστικά εκφράζονται ως ονειρικές καταστάσεις. Από τα κυριότερα περιοδικά επιστημονικής φαντασίας που κυκλοφόρησαν αρχικά στη χώρα μας, είναι το *Παρά Πέντε* (1984)¹³⁹.

Στη σύγχρονη εκδοτική πραγματικότητα, υπάρχουν αρκετοί εκδοτικοί οίκοι στην χώρα μας που εκδίδουν βιβλία που η θεματολογία τους στρέφεται γύρω από το φανταστικό και τα υποείδη του, όπως για παράδειγμα: «Η Άγνωστη Καντάθ», «Αίολος», «Οξύ», «Φανταστικός Κόσμος», «Anubis», «Σελίνι», με ένα

¹³⁸ Κάουα 2005, 26

¹³⁹ Κάουα 2005, 27

αναγνωστικό κοινό που όπως αναφέρουν οι εκδότες τους, αγαπούν με πάθος τη λογοτεχνία του φανταστικού¹⁴⁰

4.8 Η περίπτωση των Θανάση Πέτρου και Δημήτρη Βανέλλη.

Οι δημιουργοί του υπό μελέτη κόμικς *Το Γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, είναι ο Θανάσης Πέτρου και ο Δημήτρης Βανέλλης. Το κόμικς έχει εικονογραφηθεί από τον Θανάση Πέτρου και το σενάριο έχει γίνει από τον Δημήτρη Βανέλλη.

Ο Θανάσης Πέτρου γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1971, σπούδασε Γαλλική Φιλολογία, Κοινωνιογλωσσολογία και δημιουργία κόμικς. Από το 2005 έως το 2011, εργαζόταν στο «9» της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*, ενώ από το 2012, διδάσκει στη σχολή ΑΚΤΟ.

Ο Δημήτρης Βανέλλης γεννήθηκε στη Λέσβο και από το 1976 ζει στην Αθήνα. Εργάζεται στη βιβλιοθήκη της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών και από το 1990, γράφει σενάρια για κόμικς για πολλούς Έλληνες δημιουργούς.

Η πρώτη συνεργασία τους έγινε το 2011, όπου μετέφεραν σε μορφή graphic novel, με μεγάλη επιτυχία, το έργο του Δημοσθένη Βουτυρά *Παραρλάμα και άλλες ιστορίες*, που δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά τη δεκαετία του 1920.

Στη συνέχεια, συνεργάζονται για δεύτερη φορά το 2012, αυτή τη φορά για να μεταφέρουν σε κόμικ με τον τίτλο *Το Γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*, έξι διηγήματα, σημαντικών Ελλήνων συγγραφέων όπως των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Ροδοκανάκη, Παπαδιαμάντη, και του σπουδαίου Κύπριου συγγραφέα Νικολαΐδη. Τα κείμενα τα συνδέει η φανταστική τους διάσταση, καθώς η γραφή τους περιλαμβάνει στοιχεία της φανταστικής λογοτεχνίας. Το κόμικς, τον Απρίλιο του 2013 απέσπασε το βραβείο του καλύτερου κόμικς στο φεστιβάλ COMICDOM, και το βραβείο καλύτερου σεναριογράφου για το Δημήτρη Βανέλλη¹⁴¹.

Το κόμικς, αποτελείται από ογδόντα σελίδες και αντλεί τον τίτλο του από το δεύτερο σε σειρά διήγημα της συλλογής με τίτλο *Το γιούσουρι* του Ανδρέα

¹⁴⁰ <https://bookpress.gr/sinenteuxeis/ellines/14263-to-fantastiko-stin-ellada-kyriakos-athanasiadis>

¹⁴¹ https://www.toposbooks.gr/contents/books_details.php?id=206

Καρκαβίτσα. Στο εξώφυλλό του παρουσιάζεται ο ήρωας από το διήγημα «Ονειροπόλος» του Κώστα Καρυωτάκη, καθώς και μια εικόνα από την προσπάθεια του ήρωα να ξεριζώσει το γιούσουρι. Στο οπισθόφυλλο παρουσιάζονται τρεις εικόνες από το διήγημα ο Σκέλεθρας.

Ο Βασίλης Βανέλλης, σεναριογράφος του κόμικς, αναφέρθηκε στις δυσκολίες της προσαρμογής αναφέροντας ότι είναι πολύ σπουδαίο στοιχείο η διάκριση των σημαντικών και απαραίτητων σημείων της ιστορίας και η ανάδειξή τους. Επίσης, σε λεκτικό επίπεδο έχει πολλή σημασία να προσαρμόζονται με όσο το δυνατόν λιγότερα λόγια, αυτά που με λεπτομέρεια περιγράφει ο συγγραφέας του πρωτοτύπου, διατηρώντας ωστόσο το νόημα της πλοκής, την ουσία της καθώς και τη σκέψη του.¹⁴²

Στο επόμενο κεφάλαιο, θα επιχειρήσουμε τη δική μας ανάλυση της μεταφοράς-«μεταγραφής» του κόμικς, με βάση τα όσα αναφέραμε παραπάνω για τη λογοτεχνία και τα κόμικς του φανταστικού.

¹⁴² Βανέλλης, 2018, στο [SYNENTHEYKSH_BANELLH_SE_EFHM_SYNTAKTWN_04.08.18.pdf](#)

Το φανταστικό στοιχείο στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Νικολαΐδη, Ροδοκανάκη, Παπαδιαμάντη και η «μεταγραφή» των διηγημάτων τους στο βιβλίο κόμικς «Το Γιούσουρι», των Θανάση Πέτρου και Δημήτρη Βανέλλη.

ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο

Η «ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ» ΤΩΝ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΩΝ ΔΙΗΓΗΜΑΤΩΝ ΣΕ ΚΟΜΙΚΣ

5.1 Το διήγημα «Εις το φως της ημέρας».

Το πρώτο κόμικς του άλμπουμ είναι η μεταφορά-«μεταγραφή» του διηγήματος του Κωνσταντίνου Καβάφη, «Εις το φως της ημέρας». Η έκταση του διηγήματος στη συλλογή του Μάκη Πανώριου είναι λίγο περισσότερο από έξι σελίδες (σσ. 67-73) ενώ στο κόμικς των Πέτρου-Βανέλλη έχει έκταση δέκα σελίδες (σσ. 6-15).

Πριν από την πρώτη σελίδα του κόμικς, υπάρχει μια λευκή σελίδα που περιέχει ένα μικρό καρέ, κάτω από το οποίο αναγράφεται ο τίτλος του διηγήματος και ο συγγραφέας. Παρατηρούμε ότι το καρέ είναι το ίδιο με το πέμπτο και τελευταίο καρέ της πρώτης σελίδας, και παρουσιάζει τα δύο πρόσωπα των φίλων του αφηγητή, το ένα en face και το άλλο profil, με ζωγραφισμένη πάνω τους την απορία, η οποία προκύπτει μετά την ανακοίνωση του βασικού ήρωα της ιστορίας, ότι θα μπορούσε να ήταν εκατομμυριούχος. Τα καρέ είναι αρμονικά τοποθετημένα σε κάθε σελίδα, σε σχήμα παραλληλόγραμμου, είτε με οριζόντια είτε με κάθετη διάταξη, σε διάφορα μεγέθη και είναι πέντε συνολικά σε κάθε σελίδα με εξαίρεση τη δεύτερη που είναι ολόκληρη ένα μεγάλο καρέ, και την τελευταία όπου ο επίλογος δεν περιλαμβάνεται σε καρέ αλλά αποτελεί εικονογράφιση χωρίς πλαίσιο στο τέλος της λευκής σελίδας. Οι λεζάντες, είναι σε σχήμα παραλληλόγραμμου και είναι τοποθετημένες πάνω αριστερά ή κάτω αριστερά, ή πάνω δεξιά, ή κάτω δεξιά στα καρέ, είτε καλύπτουν ένα τμήμα πάνω ή κάτω στο κέντρο των μικρότερων καρέ.

Η διήγηση ξεκινά όπως ακριβώς και στο διήγημα, με τριτοπρόσωπη αφήγηση, αλλά άμεσα παίρνει το λόγο ο βασικός ήρωας της ιστορίας, ο ομοδιηγητικός αφηγητής.

Στο κόμικς υπάρχουν τα μπαλόνια λόγου, και τα μπαλόνια σκέψης, και στην τελευταία σελίδα μπαλόνια με γωνιώδεις άκρες, ζικ-ζακ, που δηλώνουν όπως αναφέραμε σε προηγούμενη ενότητα το φόβο του ήρωα.

Συγκεκριμένα, στην πρώτη σελίδα του κόμικς, το πρώτο καρέ που έχει και το μεγαλύτερο μέγεθος είναι τοποθετημένο οριζόντια στο πάνω μέρος της σελίδας, και τα υπόλοιπα τέσσερα που έχουν κάθετη κατεύθυνση καταλαμβάνουν την υπόλοιπη και είναι τοποθετημένα τα δύο με το μεγαλύτερο μέγεθος αριστερά και τα άλλα δύο με το μικρότερο μέγεθος αριστερά αυτής. Το πρώτο καρέ αποτελεί και το γενικό κάδρο, όπου και παρουσιάζεται ο τόπος και ο χώρος που βρίσκονται οι τρεις φίλοι και συγκεκριμένα, το καζίνο στο Ramleh. Στα υπόλοιπα καρέ σε κοντινό πλάνο, απεικονίζονται τα πρόσωπα των τριών φίλων καθώς συζητούν περί χρημάτων. Ιδιαίτερη σημασία έχουν τα δύο μικρότερα καρέ στα οποία απεικονίζονται διαδοχικά η έκφραση του Αλέξανδρου όταν εκμυστηρεύεται στους φίλους του ότι θα μπορούσε να γίνει πλούσιος αλλά δεν τόλμησε και η γεμάτη απορία έκφραση αυτών.

Στη δεύτερη σελίδα όπου ο ήρωας ξεκινά πια λεπτομερώς την αφήγησή του, παρατηρούμε δύο καρέ τοποθετημένα σε οριζόντια θέση και τρία σε κάθετη. Τα δύο πρώτα αποτελούν γενικό κάδρο και απεικονίζουν το δωμάτιο του ήρωα και την είσοδο του περιέργου άνδρα που παρουσιάζεται στο δεύτερο καρέ αριστοτεχνικά, με την εικονογράφηση μόνο των ποδιών του εντός του δωματίου κοντά στο κρεβάτι του ήρωα που φαίνεται να κοιμάται. Η αποκάλυψη της μορφής του πραγματοποιείται με μακρινό πλάνο από τη μέση και πάνω στο τρίτο καρέ, ενώ στο τέταρτο αποκαλύπτεται ξανά σε κοντινό πλάνο, ένα βασικό χαρακτηριστικό του, το δαχτυλίδι με το μεγάλο σμαράγδι στο αριστερό του χέρι.

Ωστόσο, αναφορικά με την περιγραφή του περιέργου άνδρα στο διήγημα και την εικονογράφησή του στο κόμικς εντοπίζουμε μια διαφορά, που αποτελεί προσωπική επιλογή του εικονογράφου. Στο διήγημα, ο άνδρας περιγράφεται να έχει μαύρα γένια με πολλές άσπρες τρίχες και δεν υπάρχει αναφορά να φοράει γυαλιά, ενώ στο κόμικς παρουσιάζεται χωρίς γένια και φορώντας μεγάλα στρογγυλά γυαλιά. Συνεχίζοντας, η τρίτη σελίδα αποτελεί ένα ολοσέλιδο καρέ, το οποίο σύμφωνα με τις συμβάσεις των κόμικς αποτελεί σημείο κορύφωσης της δράσης, στο οποίο

απεικονίζεται ο άνδρας πανύψηλος να απευθύνεται στον Αλέξανδρο, ένα ξύλινο σεντούκι με λίρες πετράδια και το μυστηριώδες κουτί και η τοποθεσία που βρίσκονται. Εδώ η σελίδα περιλαμβάνει ένα μπαλόνι λόγου και τέσσερα συνδεδεμένα μεταξύ τους και αποτελούν το μονόλογο του περίεργου άνδρα. Στην τέταρτη σελίδα ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι το συμβάν της διήγησης ήταν ένα όνειρο του αφηγητή, το οποίο θα επαναληφθεί την επόμενη νύχτα στη σελίδα πέντε, κάτι όμως που θα αρχίσει να δημιουργεί μια εσωτερική ανησυχία στον ήρωα. Αυτό το αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης στη σελίδα έξι, καθώς βλέπει σε κοντινό πλάνο το πρόσωπό του ήρωα ιδρωμένο και με τρομοκρατημένη έκφραση. Στην πέμπτη σελίδα, το μπαλόνι λόγου του περίεργου άνδρα, περιλαμβάνει μια φράση η οποία στο τέλος της, αποδίδεται με έντονη γραφή και μεγαλύτερη γραμματοσειρά, υποδηλώνοντας την αυξημένη ένταση της φωνής του περίεργου άνδρα. Στην έκτη σελίδα, υπάρχει μπαλόνι λόγου με απόληξη που σχηματίζεται από μικρούς κύκλους, δηλαδή μπαλόνι περισυλλογής, ενδεικτικό της ψυχικής κατάστασης του αφηγητή, ο οποίος αρχίζει να ανησυχεί για τα περίεργα όνειρά του.

Στην έβδομη και όγδοη σελίδα υπάρχει διήγηση μέσω των λεζάντων από τον ήρωα για αυτά που ακολούθησαν και μόνο ένα μπαλόνι λόγου στο τέλος της όγδοης σελίδας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο κοντινό πλάνο του προσώπου του στο τέταρτο καρέ της έβδομης σελίδας. Εκεί ο αναγνώστης βλέπει το γεμάτο φόβο βλέμμα του πρωταγωνιστή, το οποίο στο πέμπτο και τελευταίο καρέ της σελίδας δίδεται από τον εικονογράφο σε μεγέθυνση συνοδευόμενο με δύο λεζάντες εκ των οποίων η δεύτερη αποτελεί κλιμάκωση της πρώτης, καθώς αποτελείται από τη λέξη φρίκη γραμμένη με μεγαλύτερη γραμματοσειρά και θαυμαστικό.

Τελικά στην όγδοη σελίδα ο αναγνώστης θα ανακαλύψει το λόγο του φόβου του ήρωα καθώς βλέπει καθισμένο σε μια καρέκλα ενός καφενείου τον παράξενο άνδρα και έτσι αποκαλύπτεται ότι δεν είναι απλά προϊόν ονείρου του ήρωα. Στην ένατη σελίδα, κυριαρχούν η προτελευταία και η τελευταία λεζάντα εκ των οποίων η τελευταία αποτελεί μεγέθυνση της προτελευταίας. Σε αυτές, παρουσιάζεται διαδοχικά σε κοντινό κάδρο και σε πολύ κοντινό κάδρο, το γεμάτο τρόμο βλέμμα του ήρωα που ξαναβλέπει μετά από πολλή ώρα τον περίεργο άνδρα να βρίσκεται

καθισμένο στην ίδια θέση με πριν, και στο χέρι του να δεσπόζει το δαχτυλίδι με το μεγάλο σμαράγδι.

Στη δέκατη σελίδα κορυφώνεται η ένταση του ήρωα, που θέλει να φύγει το γρηγορότερο από το σημείο, γι' αυτό και τα λόγια του ήρωα είναι μέσα σε μπαλόني διαλόγου ζικ-ζακ.

Το τέλος της ιστορίας βρίσκει τους τρεις φίλους να κάθονται σε ένα τραπέζι σε μεσαίο κάδρο και εκτός καρέ, στο άσπρο φόντο, στο τέλος της σελίδας. Παρατηρούμε ότι το τέλος έχει αποδοθεί λίγο διαφορετικά από το διήγημα, στο οποίο οι τρεις φίλοι αποχαιρετίζονται καθώς αναχωρεί το τρένο τους, ενώ στο κόμικς σταματά με τη δήλωση του Αλέξανδρου ότι δεν μετανιώνει που έχασε την ευκαιρία να γίνει εκατομμυριούχος, δήλωση που υπάρχει και στο διήγημα.

5.2 Το διήγημα «Το γιούσουρι».

Το επόμενο στη σειρά κόμικς, βασίζεται στο διήγημα του Ανδρέα Καρκαβίτσα, «Το Γιούσουρι», το οποίο επιλέχθηκε από τους δημιουργούς και σαν τίτλο συνολικά για το έργο τους. Το διήγημα του Καρκαβίτσα εκτείνεται σε έξι σελίδες (σσ. 113-118), ενώ το κόμικς αποτελείται από δεκατρείς (σσ. 13-29). Το πρωτότυπο διήγημα, αν και μικρό σε έκταση, έχει περιγραφές οι οποίες περιλαμβάνουν έντονες εικόνες και λεπτομερείς περιγραφές που αποδίδονται εξαιρετικά στο κόμικς με μεγάλα καρέ και όμορφα χρώματα. Το χρώμα που έχει επιλεγεί για την απόδοση των εσωτερικών χώρων, των μορφών των πρωταγωνιστών κατά την αφήγηση και για τους μεταξύ τους διαλόγους είναι κυρίως το καφέ. Ωστόσο, το κυρίαρχο χρώμα είναι το μπλε και οι αποχρώσεις του καθώς ο βασικός χώρος όπου διαδραματίζεται η ιστορία είναι η θάλασσα.

Ομοίως και σε αυτή την περίπτωση, ο τίτλος και το όνομα του συγγραφέα εμφανίζονται σε μια λευκή σελίδα πριν από την πρώτη σελίδα του κόμικς, κάτω από ένα καρέ μικρού μεγέθους, το οποίο αποτελεί μικρογραφία ενός ίδιου καρέ που βρίσκεται στη δεύτερη σελίδα και παριστάνει τον ήρωα σε παιδική ηλικία με ζωγραφισμένη την απορία στο πρόσωπό του σχετικά με το περίφημο γιούσουρι.

Αρχικά, στο πάνω μέρος της πρώτης σελίδας εισάγεται βαθμιαία το θέμα που αμέσως θα τραβήξει την προσοχή του αναγνώστη με τρία ισομεγέθη καρέ, τα οποία περιέχουν αντίστοιχα τις φράσεις «ήμουν παιδί-όταν- πρωτάκουσα γι' αυτό ...», και στα οποία απεικονίζεται σε γαλαζωπό φόντο, κάτι που μοιάζει με κλαδιά δέντρου. Τα κλαδιά σε κάθε καρέ έχουν διαφορετική διάταξη. Στο επόμενο καρέ παρατείνεται η περιέργεια για αυτό το «κάτι» καθώς μεσολαβεί ένα καρέ με ανθρώπους στο καφενείο να συζητούν πάλι σχετικά με αυτό το περίεργο «κάτι» που εξάπτει τη φαντασία του αναγνώστη, καθώς προκαλεί όπως αναγράφεται στη λεζάντα θαυμασμό και φρίκη. Στα τελευταία δύο καρέ της σελίδας, ο αναγνώστης μαθαίνει ότι αυτό το περίεργο «κάτι» λέγεται γιούσουρι και βρίσκεται μέσα στη θάλασσα, κάτι που δεν ήταν εμφανές από την εικονογράφηση στα τρία πρώτα καρέ στην αρχή της σελίδας. Στη δεύτερη σελίδα η αγωνία και το ενδιαφέρον συνεχίζεται καθώς ο αναγνώστης πληροφορείται από το πρώτο μεγάλο οριζόντιο καρέ ότι το γιούσουρι παραδίδεται από τους ναυτικούς από γενιά σε γενιά. Ωστόσο, την προσοχή του θα τραβήξει το αμέσως επόμενο μεγάλο καρέ το οποίο απεικονίζει σε κοντινό πλάνο με γαλαζοπράσινο χρώμα μια ανθρώπινη νεκροκεφαλή στα βάθη της θάλασσας, δίπλα σε ένα ναυαγισμένο πλοίο. Με τον τρόπο αυτό γίνεται εμφανής ο θανατηφόρος και καταστροφικός χαρακτήρας που έχει το μυστηριώδες γιούσουρι. Η λεζάντα που συνοδεύει το εν λόγω καρέ δεν αναφέρει ξεκάθαρα τη λέξη θάνατος αλλά η εικόνα μιλάει από μόνη της. Είναι ένα σημείο που μεταξύ άλλων αποδεικνύεται και η υπεροχή της εικόνας στα κόμικς. Στα επόμενα τρία σε κάθετη διάταξη καρέ της δεύτερης σελίδας και μέχρι το μέσο της τρίτης, αποκλιμακώνεται η κατάσταση και παρακολουθούμε το διάλογο του ήρωα σε μικρή ηλικία με τον πατέρα του από όπου και αντλούμε περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το γιούσουρι.

Συγκεκριμένα, ο αναγνώστης πληροφορείται ότι πρόκειται για θαλασσόξυλο από το οποίο είναι φτιαγμένη και η πίπα που καπνίζει ο πατέρας του μικρού ήρωα. Τρία επόμενα καρέ κορυφώνουν εκ νέου την ένταση στην ιστορία προς το τέλος της τρίτης σελίδας. Στο ένα απεικονίζεται σε κοντινό κάδρο το πρόσωπο του συνοφρυωμένου πατέρα του μικρού ήρωα όταν του εξηγεί ότι το γιούσουρι του Βόλου δεν είναι ίδιο με όλα τα άλλα διότι έχει στοιχειώσει και προκαλεί το θάνατο

όσων προσπάθησαν να το κόψουν και παραλίγο και τον δικό του. Το άλλο σημαντικό καρέ είναι μικρού σχήματος αλλά σπουδαίου περιεχομένου καθώς εμφανίζεται προς επίρρωση των αναγραφόμενων στη λεζάντα που το συνοδεύει, και που αποτελούν τα λόγια τα πατέρα του ήρωα: «εκείνο στοίχειωσε πιά...να δεις τα κόκαλα των παλαβών που πήγαν να το κόψουν, πως κρέμονται σαν πολυέλαιοι απ' τα κλαδιά του...». Στο καρέ εμφανίζεται το γιούσουρι πάντα στο ίδιο γαλαζοπράσινο φόντο που συνοδεύει τα καρέ που το απεικονίζουν, και πάνω του κρεμασμένος ένας ανθρώπινος σκελετός. Το επόμενο καρέ σε κάθετη διάταξη, παρουσιάζει τον μικρό πρωταγωνιστή της ιστορίας σε ολόσωμο πλάνο, με τα χέρια σφιγμένα σε στάση πάλης, κρατώντας στο ένα του χέρι την πίπα του πατέρα του και με τον θυμό ζωγραφισμένο στο πρόσωπό του, να φωνάζει ότι όταν μεγαλώσει θα κόψει το γιούσουρι. Τα λόγια του αποδίδονται από το δημιουργό με μεγάλη γραμματοσειρά πάνω από κεφάλι του μικρού ήρωα, σε ακανόνιστο σχήμα, με τη συνοδεία τριών θαυμαστικών και χωρίς μπαλόνι λόγου και σαφώς υπονοείται ότι ο μικρός είναι σε ένταση και φωνάζει.

Ακολουθώντας, στα επόμενα δύο και τελευταία καρέ της σελίδας, βλέπουμε μόνο τον πατέρα του μικρού πρωταγωνιστή να συγκατανεύει στο γεγονός να κόψει ο μικρός το γιούσουρι, όταν μεγαλώσει αλλά τον προτρέπει να μάθει πρώτα την τέχνη του σφουγγαρά, και στη συνέχεια τον βλέπουμε να κοιτάει σκεπτικός την πίπα του. Γυρνώντας σελίδα, ο αναγνώστης μεταφέρεται αρκετά χρόνια αργότερα όταν πλέον ο ήρωας έχει φτάσει στην ηλικία των είκοσι και έχει γίνει σφουγγαράς. Όμως, από το δεύτερο κίόλας καρέ πληροφορείται ότι ο ενήλικος πια πρωταγωνιστής δεν έχει ξεχάσει το γιούσουρι και έχει κάνει σκοπό της ζωής που του να το ξεριζώσει και να το φέρει στο νησί του. Αυτό γίνεται μέσω του ονείρου του ήρωα, στο οποίο απεικονίζεται η στιγμή που οι χωριανοί του θα πληροφορούνται ότι το «στοιχείο» νικήθηκε από τον ίδιο. Το καρέ στο οποίο ανακοινώνεται από τον τελάλη ότι το στοιχείο νικήθηκε έχει πιο μεγάλη γραμματοσειρά σε έντονη γραφή. Σε ένα διπλανό μεγαλύτερο καρέ, ο αναγνώστης βλέπει από τη μια τον ήρωα να κοιμάται και από την άλλη το όνειρό του, δηλαδή, να στέκεται καμαρωτός, περήφανος για τον άθλο του μπροστά στους χωριανούς του με το όνομά του να ακούγεται. Με μια ακόμα μεγαλύτερη γραμματοσειρά από αυτή

του προηγούμενου καρέ, και χρώματος άσπρου, ο αναγνώστης πληροφορείται για πρώτη φορά το όνομα του ήρωα: Γιάννης Γκάμαρος. Οι δυο αυτές στιγμές απεικονίζονται από τον εικονογράφο με διαφορετικά χρώματα ώστε να τονιστεί η διαφορά μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας.

Έπεται η συζήτηση μεταξύ του Γιάννη και του καπετάνιου του καϊκιού όπου εργάζεται, κατά την οποία ο Γιάννης προσπαθεί να τον πείσει να κόψουν το γιούσουρι, οι αντιρρήσεις του καπετάνιου, και η προθυμοποίηση του Γιάννη να κατέβει στο βυθό προκειμένου να κόψει το γιούσουρι. Αυτό παρουσιάζεται στο κόμικς με ένα καρέ στο τέλος της πέμπτης σελίδας, στο οποίο ο Γιάννης φωνάζει «Εγώ». Τα λόγια του είναι σε μεγάλη γραμματοσειρά και χωρίς μπαλόνι λόγου. Στην εικονογράφηση των τεσσάρων επόμενων σελίδων κυριαρχεί το μπλε και το γαλαζοπράσινο χρώμα καθώς η δράση μεταφέρεται στο καϊκι, όπου η ήρωας μαζί με τον καπετάνιο και άλλους ναυτικούς ψάχνουν στο βυθό να εντοπίσουν το γιούσουρι, χωρίς όμως επιτυχία. Το καρέ που δεσπόζει είναι το τελευταίο, στο οποίο κυριαρχεί το μπλε χρώμα και η φράση «ΣΤΑΘΕΙΤΕ» να αναγράφεται δύο φορές με μεγάλη γραμματοσειρά, άσπρου χρώματος και τη συνοδεία τεσσάρων θαυμαστικών εκτός μπαλονιού λόγου. Το καϊκι στο καρέ εμφανίζεται μικροσκοπικό, καθώς αυτό που τονίζεται εδώ είναι η μεγάλη κραυγή. Στην επόμενη και όγδοη σελίδα χωρίς αφηγηματική λεζάντα, και μόνο μέσω της εικόνας, ο αναγνώστης πληροφορείται ότι εντοπίστηκε το γιούσουρι. Το υπόλοιπο μέρος της καταλαμβάνεται από ένα μεγάλο καρέ στο πάνω μέρος του οποίου περιλαμβάνονται δύο μικρότερα καρέ στα οποία απεικονίζεται ην προετοιμασία του ήρωα να βουτήξει στο βυθό και ακολούθως η βουτιά του. Στο μεγάλο καρέ σταματά για λίγο η δράση καθώς ο Γιάννης και μαζί ο αναγνώστης αντικρίζουν το γιούσουρι σε όλο του το μεγαλείο. Σαν μέσα από κινηματογραφικό φακό, ο αναγνώστης βλέπει το Γιάννη στο βυθό να κοιτάζει το γιούσουρι, το οποίο φαντάζει τεράστιο και ο Γιάννης δίπλα του μικροσκοπικός.

Οι σελίδες οκτώ και εννέα αποτελούν ένα ολοσέλιδο καρέ γαλαζοπράσινου χρώματος, όπου εικονογραφείται η δύσκολη προσπάθεια του Γιάννη να ξεριζώσει το γιούσουρι, πράξη που ο αναγνώστης θα νομίσει αρχικά ότι επετεύχθη.

Στις επόμενες σελίδες όπου εναλλάσσεται το χρυσαφί με το μπλε σκούρο χρώμα, για να σκιαγραφηθεί το σούρουπο και το πέσιμο της νύχτας, ο αναγνώστης βλέπει την προσπάθεια εν μέσω θαλασσοταραχής να φτάσει το καΐκι στη στεριά με το γιούσουρι να σέρνεται δεμένο μέσα στη θάλασσα πίσω από το καΐκι. Ωστόσο, παρατηρούμε ότι το Γιούσουρι σε αυτές της σελίδες απεικονίζεται σε μικρό μέγεθος και σε γενικό κάδρο με κύριο στοιχείο της εικόνας να είναι το καΐκι, γεγονός που προκαλεί περιέργεια στον αναγνώστη. Γυρνώντας σελίδα, η προσπάθεια των ναυτικών να φτάσουν στη στεριά εμφανίζεται στο πρώτο οριζόντιο καρέ, αλλά η προσοχή στρέφεται στο επόμενο επίσης οριζόντιο καρέ. Σε απεικονίζεται το πρόσωπο του Γιάννη σε κοντινό πλάνο και δίπλα ακριβώς στα δεξιά, εντός του ίδιου καρέ η σκέψη του, η οποία αποτελείται από τον τελάλη να φωνάζει το όνομά του και πρόσωπα κοριτσιών να τον κοιτούν με θαυμασμό. Ξανά το όνομά του εμφανίζεται με μεγάλη γραμματοσειρά χωρίς μπαλόνη λόγου γραμμένο ασύμμετρα και καταλαμβάνοντας μεγάλο μέρος του καρέ.

Στην δέκατη τρίτη και τελευταία σελίδα, εμφανίζεται το πρόσωπο του Γιάννη σε πολύ κοντινό καρέ με ζωγραφισμένη την απογοήτευση, καθώς φτάνοντας στη στεριά ανακαλύπτει ότι το γιούσουρι έκοψε το σχοινί και ξαναγύρισε στο βυθό, όπου και παραμένει. Και πάλι το βλέπουμε σε μεγάλο οριζόντιο καρέ με γαλαζοπράσινο φόντο. Στο τελευταίο καρέ της σελίδας, ο Γιάννης ηλικιωμένος πια διηγείται σε παιδιά το ίδιο που του έλεγαν κάποτε για το γιούσουρι, ότι δηλαδή παραδίδεται από γενιά σε γενιά. Το κόμικς κλείνει με την πισώπλατη εικόνα του ηλικιωμένου Γιάννη να περπατά σκυφτός σε λευκό φόντο εκτός καρέ, με τη λεζάντα να αναφέρει την τελευταία φράση του διηγήματος.

5.3 Το διήγημα «Ονειροπόλος».

Το τρίτο κόμικς του άλμπουμ, αποτελείται από έξι σελίδες (31-36). Το διήγημα είναι το μικρότερο σε έκταση ανάμεσα στα υπό μελέτη έχοντας έκταση μόνο δυόμισι σελίδες (σσ.119-121). Όπως και στα υπόλοιπα κόμικς της συλλογής, πριν την πρώτη του σελίδα υπάρχει μια λευκή, στην οποία αναγράφεται ο τίτλος του διηγήματος και το όνομα του συγγραφέα, κάτω από ένα μικρό καρέ το οποίο στην

προκειμένη περίπτωση αποτελεί λεπτομέρεια ενός μεγαλύτερου, το οποίο βρίσκεται στη δεύτερη σελίδα και απεικονίζει το πίσω μέρος του κεφαλιού του πρωταγωνιστή να ατενίζει τη γειτονιά και το σπίτι του όπως θα μάθουμε ότι είναι στη συνέχεια.

Η πρώτη σελίδα αποτελείται από τέσσερα καρέ, δύο τοποθετημένα σε οριζόντια διάταξη στη σελίδα, και δύο σε κάθετη. Παρατηρούμε ότι οι λεζάντες των τριών εκ των τεσσάρων καρέ περιέχουν τις τρεις πρώτες προτάσεις του διηγήματος του Καρυωτάκη, οι οποίες οπτικοποιούνται στα αντίστοιχα καρέ, με τρόπο που έχει επιλέξει ο εικονογράφος. Συγκεκριμένα, στο πρώτο καρέ ο Καρυωτάκης μιλά για κάποιο μικρόβιο και βλέπουμε την εικόνα πέντε μικροβίων όπως μας είναι γνωστή μέσω του μικροσκοπίου. Ωστόσο, στο δεύτερο καρέ, στο οποίο οπτικοποιείται η δεύτερη πρόταση του διηγήματος, ο Καρυωτάκης αναφέρεται σε έναν «αόρατο κακοποιό», και στην εικονογραφική μεταφορά ο δημιουργός επιλέγει την εικόνα μιας γυναίκας που έχει βιαστεί και δολοφονηθεί μέσα σε ένα σπίτι, προκειμένου να αποδώσει αυτόν τον αόρατο κακοποιό. Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη, με τον αφηγητή να παρατηρεί εξωτερικά τα γεγονότα. Υπάρχει η αίσθηση της ύπαρξης μιας κάμερας όπως στην τεχνική του κινηματογράφου, η οποία ακολουθεί τον πρωταγωνιστή, και ο αναγνώστης παρακολουθεί μέσα από αυτή τα όσα διαδραματίζονται. Συγκεκριμένα, στη δεύτερη σελίδα, μέσω της τεχνικής της κινηματογραφικής κάμερας, ακολουθούμε τον πρωταγωνιστή στην περιήγησή του στην πόλη που μεγάλωσε και βλέπουμε τη σκέψη του και αυτά που νιώθει. Η αίσθησή του ότι όλα έχουν αρχίσει να μικραίνουν αποδίδεται σαφώς μέσω της εικονογράφησης του ως ψηλότερος από τους ανθρώπους γύρω του. Στην επόμενη σελίδα όπου οπτικοποιείται η δεύτερη ενότητα του διηγήματος που αποτελεί την παράξενη και κάπως εφιαλτική ανάμνηση του αφηγητή, ο ίδιος δεν είναι παρών, και ο εικονογράφος μεταφέρει μέσω της εικόνας την ανάμνησή του. Ο χορός των μεταμφιεσμένων εκτείνεται στο κόμικς σε τρία μεγάλα οριζόντια καρέ τα οποία παρουσιάζουν το γενικό κάδρο. Στο πρώτο καρέ απεικονίζονται οι χορευτές να χορεύουν ανυποψίαστοι, ενώ στο δεύτερο καρέ όταν αρχίζει να χάνεται η αίσθηση του χρόνου, η σάρκα τους αρχίζει να λιώνει. Στο τρίτο καρέ έχουν ήδη μετατραπεί σε σκελετούς που συνεχίζουν όμως να χορεύουν. Το δεύτερο καρέ αποτελεί επιλογή του εικονογράφου, και κάνει τη σκηνή του χορού ακόμα πιο σκοτεινή και

εφιαλτική, προσδίδοντας περισσότερη ένταση, καθώς στο διήγημα του Καρυωτάκη αναφέρεται μόνο η μετατροπή των χορευτών σε σκελετούς. Τα χρώματα που έχουν επιλεχθεί στην εικονογράφηση αυτής της παράδοξης σκηνής είναι σκούρα, σκοτεινά και μουντά, εκτός από την επιγραφή ΑΠΟΚΡΕΩ 2027 που αποτελεί μεταφορά σε εικόνα-κείμενο του λεκτικού κειμένου που υπάρχει στο διήγημα του Καρυωτάκη. Στην τέταρτη σελίδα, η μορφή του πρωταγωνιστή επιστρέφει και ο αναγνώστης την παρακολουθεί στην πορεία και στις σκέψεις της. Αποτελεί τη μοναδική σελίδα του διηγήματος στην οποία υπάρχουν μπαλόνια λόγου, για μια σύντομη στιχομυθία μεταξύ του πρωταγωνιστή και ενός αγνώστου στο δρόμο, καθώς και ένα μπαλόνι σκέψης του αφηγητή. Σε όλες τις υπόλοιπες σελίδες υπάρχουν μόνο αφηγηματικές λεζάντες. Στην πέμπτη σελίδα, η οποία και αυτή συμπίπτει με την τέταρτη ενότητα του διηγήματος, βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να επιδίδεται σε πειράματα προκειμένου να φυλακίσει το χρόνο και διαβάζουμε τις σκέψεις του μέσω του αφηγητή. Η μισή σελίδα αποτελείται από τα πειράματα του πρωταγωνιστή και στην άλλη μισή παρουσιάζονται οι σκέψεις του για το πώς θα είναι ο κόσμος με φυλακισμένο το χρόνο, μέσω της παρουσίας ανθρώπων σε αναταραχή.

Η τελευταία σελίδα, στην οποία πλέον ο αναγνώστης πληροφορείται ότι όλα τα προηγούμενα τεκτενόμενα αποτελούσαν σκέψεις ενός «διαταραγμένου νου», υπάρχουν τέσσερα όμοια οριζόντια πανοραμικά καρέ, τα οποία παρουσιάζουν τον πρωταγωνιστή ακίνητο στην ίδια θέση μέσα στο κελί του να παρακολουθεί τις εναλλαγές μέρας και νύχτας. Το μόνο που αλλάζει στα καρέ είναι το χρώμα, προκειμένου να αποδοθούν αυτές οι εναλλαγές και συνεπώς το πέρασμα του χρόνου, αφού κατά τα λοιπά κυριαρχεί η στασιμότητα και η ακινησία.

5.4 Το διήγημα «Κλεοπάτρας θάνατος».

Το εν λόγω διήγημα καταλαμβάνει έκταση λίγο μεγαλύτερη από επτά σελίδες στη συλλογή διηγημάτων του Πλάτωνος Ροδοκανάκη με τίτλο *Βυσσινί τριαντάφυλλο*, (σσ. 64-71), από όπου όπως έχουμε αναφέρει προέρχεται το διήγημα. Το αντίστοιχο κόμικς έχει έκταση δώδεκα σελίδες (σσ.38-49). Το καρέ στη λευκή εισαγωγική

σελίδα που περιέχει το όνομα του συγγραφέα και τον τίτλο του διηγήματος, αποτελεί λεπτομέρεια ενός μεγαλύτερου καρέ της δεύτερης σελίδας. Η αφήγηση και εδώ είναι τριτοπρόσωπη, ο αφηγητής είναι παρατηρητής και δε συμμετέχει στη δράση. Από την πρώτη κιόλας σελίδα στο κόμικς εισάγεται το παράδοξο: Γύρω στα ξημερώματα τα αντικείμενα του γραφείου, οι αναπαριστώμενοι του πίνακα και οι ήρωες από τα βιβλία στη βιβλιοθήκη ενός ηλικιωμένου σοφού, ζωντανεύουν. Οι ήρωες βγαίνουν έξω από τα βιβλία, αποκτούν φωνή και δημιουργούν μια ετερόκλητη παρέα. Το κόμικς στο μεγαλύτερο μέρος του αποτελείται από μεγάλα και ολοσέλιδα καρέ, σε αρκετά από τα οποία δεν υπάρχουν λεζάντες και τα όσα συμβαίνουν ερμηνεύονται μόνο μέσω της εικόνας. Γενικά το διήγημα όντας περιγραφικό, ζωντανό και γεμάτο εικόνες, προσφέρεται για μια εξίσου ζωντανή μεταφορά σε κόμικς στην οποία κυριαρχεί η δράση και η κίνηση. Στο κόμικς εμφανίζονται ήρωες των βιβλίων που αναφέρονται στο διήγημα από το Ροδοκανάκη, αλλά και άλλοι οι οποίοι είναι επιλογή του δημιουργού Επιπρόσθετα, τα ονόματά τους δε δίνονται στο αναγνώστη στο κόμικς, ο οποίος καλείται να τους αναγνωρίσει μέσω της εικόνας τους.

Στη τρίτη σελίδα ωστόσο του κόμικς, λαμβάνει χώρα ένα βίαιο γεγονός το οποίο εξάπτει τη φαντασία του αναγνώστη. Η παντόφλα του σοφού κουτσομπολεύει το κρυφό ειδύλλιο μεταξύ του Οθέλου και της Κλεοπάτρας και ο τελευταίος εξοργισμένος ρίχνει την παντόφλα σε μια τρύπα. Η σκηνή αυτή απεικονίζεται σε ένα ολοσέλιδο καρέ μέρος του οποίου αποτελεί ένα μικρότερο καρέ, τα οποία διαβάζονται ταυτόχρονα. Το μικρό καρέ περιλαμβάνει το κουτσομπολιό της παντόφλας και το μεγαλύτερο την οργή του Οθέλου. Η οργή του Οθέλου εικονογραφείται με μεγάλη μαύρη γραμματοσειρά συνοδευόμενη με τη χρήση εξίσου μεγάλων θαυμαστικών, χωρίς μπαλόني λόγου, και στη συνέχεια με μπαλόني λόγου μεγωνιώδεις άκρες. Ομοίως οι ικεσίες της παντόφλες προς τον Οθέλο να μην τη ρίξει στη τρύπα εικονογραφούνται με μεγάλη μαύρη γραμματοσειρά έντονης γραφής και θαυμαστικά. Μέχρι να γυρίσει την επόμενη σελίδα ο αναγνώστης δε γνωρίζει τι θα συμβεί στην παντόφλα και έτσι κορυφώνεται η αγωνία του.

Όταν ο αναγνώστης γυρίσει τη σελίδα έρχεται αντιμέτωπος με την εικόνα της παντόφλας του σοφού να κατασπαράζεται από ένα τέρας του οποίου ο αναγνώστης βλέπει μόνο τα γαμπά του νύχια, μαζί με τις κραυγές της παντόφλας να εικονογραφούνται με γραμματοσειρά μεγάλου μεγέθους, έντονης γραφής και χωρίς μπαλόνι λόγου. Στα υπόλοιπα καρέ βλέπουμε τους ήρωες των βιβλίων να υποχωρούν άτακτα μέσα στο δωμάτιο, σε μια προσπάθεια να σωθούν από το τέρας το οποίο έχει ανοίξει περισσότερο την τρύπα και έχει ορμήσει μέσα στο δωμάτιο, προκαλώντας τον πανικό των ηρώων, όπως παρουσιάζεται στο τελευταίο καρέ της σελίδας χωρίς αφηγηματική λεζάντα. Στην επόμενη σελίδα εικονογραφούνται με όμορφα ζωηρά χρώματα διάφοροι ετερόκλητοι ήρωες βιβλίων οι οποίοι όπως και στο πρωτότυπο κείμενο, ζητούν τη συμβουλή του Κόμη του Μπουφόν σχετικά με το τέρας. Αυτός αποφαινεται ότι είναι ο Δράκος της Αποκάλυψης που τρέφεται μόνο με γυναικεία σάρκα. Ταυτόχρονα, εμφανίζεται ο Χρυσόστομος, για να καλέσει το πλήθος να μετανοήσει, καθώς όπως ισχυρίζεται η εμφάνιση του τέρατος αποτελεί τιμωρία του Θεού για τις αμαρτίες τους. Κάποιος ήρωας βιβλίου του απαντά: «Έλα, βρε Χρυσόστομε, κι εσύ τώρα!». Αυτή η απάντηση αποτελεί προσθήκη του συγγραφέα καθώς δεν υπάρχει στο διήγημα. Ακολούθως ο αναγνώστης παρατηρεί γυναίκες ηρωίδες βιβλίων να βρίσκονται έξω από τα ράφια τους και να μην τολμούν να κατέβουν εξαιτίας του φόβου τους για το τέρας. Επίσης, βλέπει ένα μεγάλο οριζόντιο καρέ να απεικονίζει ένα πλάνο της βιβλιοθήκης και την εικονογράφηση της κραυγής του τέρατος, ΣΚΡΙΠΠΠΠ, με γραμματοσειρά μεγάλου μεγέθους, έντονης γραφής, ανοδικής φοράς. και στο επόμενο καρέ ένα τμήμα από τα γαμπά του νύχια. Στα καρέ που ακολουθούν, με χρώμα βαθύ μπλε που συμβολίζει την έλευση της νύχτας, απεικονίζεται η Κλεοπάτρα με την αφηγηματική λεζάντα να εξηγεί ότι είναι δυστυχισμένη διότι δε μπορεί να βρεθεί με τον αγαπημένο της Οθέλο, και μετά ο Οθέλος να χτυπά το βιβλίο μέσα στο οποίο κατοικεί η Κλεοπάτρα. Το καρέ αυτό το οποίο είναι το τελευταίο στη σελίδα σε συνδυασμό με τη λεζάντα στην οποία αναγράφεται: «Ωσπου, μια νύχτα που όλοι κοιμόντουσαν βαθιά...», εντείνει την αγωνία του αναγνώστη καθώς δεν ξέρει τι θα αντικρύσει όταν θα γυρίσει τη επόμενη σελίδα.

Πράγματι, στις επόμενες δύο σελίδες ο αναγνώστης καλείται να αντιληφθεί τι θα συμβεί μέσα από τις εικόνες, και με την ελάχιστη χρήση λεζάντας. Σε καρέ που κυριαρχεί το μπλε, βλέπουμε τη συνάντηση του Οθέλου και της Κλεοπάτρας, καθώς και την ερωτική τους συνεύρεση κάτω από το μελανοδοχείο του σοφού, η οποία υπονοείται στο διήγημα. Ακολούθως, εικονογραφείται και πάλι ο ήχος της κραυγής του τέρατος και μια κραυγή βοήθειας, για να αντικρύσει ο αφηγητής σε επόμενο καρέ, την Κλεοπάτρα αιμόφυρτη, τα νύχια του τέρατος ματωμένα και τον Οθέλο να προσπαθεί να επιτεθεί στο τέρας κραδαίνοντας το καλαμάρι του Σοφού.

Η δέκατη σελίδα κλείνει με το Σοφό να μπαίνει στη βιβλιοθήκη, ωστόσο και πάλι ο αναγνώστης θα μάθει τι έπεται όταν γυρίσει στην ενδέκατη σελίδα.

Χωρίς αφηγηματικές λεζάντες ο αναγνώστης θα βρεθεί μπροστά στο θέαμα ενός ποντικού να τρώει τις σελίδες του βιβλίου του Ετιέν Ζοντέλ, *Κλεοπάτρα Αιχμάλωτος*, ενώ το βιβλίο *Οθέλος* του Σαίξπηρ να βρίσκεται μέσα στο μελάνι από το αναποδογυρισμένο μελανοδοχείο του Σοφού. Ο Σοφός χτυπάει ένα καμπανάκι, έχοντας οργισμένη όψη του στη θέα του ποντικιού το οποίο σπεύδει να κρυφτεί. Ο αναγνώστης βλέπει τα εικονογραφείται ο ήχος ντιν-νταν, και παράλληλα σε ένα καρέ με μπαλόني λόγου, να ακούγονται τα λόγια κάποιου ήρωα βιβλίου που θεωρεί ότι χτυπά η καμπάνα για την κηδεία της Κλεοπάτρας. Έτσι, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι εκτός από το μέχρι τώρα παράδοξο που δημιουργεί το γεγονός ότι τα βιβλία ζωντανεύουν τη νύχτα, έχουμε και το παράδοξο της ύπαρξης δυο κόσμων, ενός ρεαλιστικού και φανερού και ενός μη ρεαλιστικού και μυστικού.

Στη δωδέκατη και τελευταία σελίδα, ο αναγνώστης βλέπει να καταφθάνει ένας υπηρέτης, τον Σοφό με την απελπισία ζωγραφισμένη στο πρόσωπό του, να του δείχνει την τρύπα στο τοίχο, και ο υπηρέτης καρφώνει μπροστά της ένα κομμάτι ξύλο για να την κλείσει. Εικονογραφείται ο ήχος τακ, τακ, τακ, τακ του σφυριού, και παράλληλα ακούγεται πάλι μέσα από τα βιβλία η φωνή ενός ήρωα να συμπεραίνει ότι ο ήχος προέρχεται από τα καρφιά που κλείνουν την κάσα της νεκρής. Ο εικονογράφος επιλέγει να κλείσει το κόμικς με τη τοποθέτηση ενός μαύρου καρέ σαν επίλογο, που ίσως να σημαίνει ότι ο σοφός έκλεισε το κερί και αποχώρησε, ίσως ότι το ποντίκι βυθίστηκε στο σκοτάδι στην τρύπα του, και ίσως ότι οι ήρωες των βιβλίων πενθούν το «θάνατο» της Κλεοπάτρας.

5.5 Το διήγημα «Ο Σκέλεθρας».

Το διήγημα του Νίκου Νικολαΐδη εκτείνεται σε είκοσι τρεις σελίδες (σσ.513-535),¹⁴³ ενώ η μεταφορά του στο αντίστοιχο κόμικς έχει έκταση είκοσι σελίδες (σσ. 51-70). Αποτελεί το μεγαλύτερο σε έκταση ανάμεσα στα υπό μελέτη διηγήματα, και τη μεγαλύτερη «μεταγραφή» στη συλλογή. Η διήγηση είναι τριτοπρόσωπη με έντονη διαλογικότητα η οποία έχει μεταφερθεί αντίστοιχα στο κόμικς. Υπάρχουν μπαλόνια λόγου, σκέψης και θυμού, που εκφράζουν την ασταθή ψυχολογική κατάσταση και τις εμμονές του ήρωα. Η πρώτη σελίδα του διηγήματος ξεκινά με τον ήρωα να είναι ήδη πλούσιος τοκογλύφος και προς το τέλος της σελίδας φανερώνεται στον αναγνώστη η σκέψη του η οποία πάει το χρόνο δέκα χρόνια πίσω για να του αποκαλύψει πώς κατέληξε να φτάσει στην σημερινή του θέση. Αντίθετα, στο κόμικς, δεν υπάρχει αυτή η αναδρομή αλλά άμεσα ο αναγνώστης πληροφορείται ότι ο ήρωας με το όνομα Παύλος, λόγω μεγάλης φτώχειας αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει αλλά τελευταία στιγμή σώθηκε επειδή ο σπιτονοικοκύρης του μύρισε την καύτρα πηγαίνοντας να εισπράξει τα οφειλόμενα ενοίκια. Στο τέλος της πρώτης σελίδας, εκτός καρέ εικονογραφείται σε κοντινό πλάνο ο γιατρός ο οποίος κάνει στον Παύλο την παράξενη πρόταση να διαθέσει το σκελετό του μετά θάνατον σε κάποιο ευρωπαϊκό ινστιτούτο. Και ενώ εκεί τελειώνει η σελίδα εντείνοντας την περιέργεια του αναγνώστη ο οποίος περιμένει να γυρίσει σελίδα προκειμένου να μάθει την απάντηση του Παύλου, αυτό δε γίνεται αμέσως, διότι στην επόμενη σελίδα ο αναγνώστης θα δει εκ νέου το γιατρό να μιλάει και να προσφέρει στον Παύλο μια πολύ γενναία αμοιβή προκειμένου να δεχτεί την πρότασή του. Στην εικόνα αυτή η οποία βρίσκεται εκτός καρέ, απεικονίζεται ο Παύλος και ο γιατρός σε ολόσωμο πλάνο. Αυτό που τραβάει την προσοχή είναι η διαφορά στη σωματική τους διάπλαση, την οποία θέλει να τονίσει ο εικονογράφος και προφανώς γι' αυτό το λόγο επιλέγει να χρησιμοποιήσει ολόσωμο πλάνο. Ο Παύλος παρουσιάζεται ψηλός, ξερακιανός με μεγάλη μύτη και μαύρα μαλλιά, ενώ ο γιατρός κοντός, με μεγάλη κοιλιά, γυαλιά, φαλάκρα και στρογγυλή μικρή μύτη. Παρακολουθούμε την

¹⁴³ Ανάκτηση από: [admin.+3_1620\(1\).pdf](#)

υπογραφή της συμφωνίας την αγορά ενός μαγαζιού, και την μετατροπή του Παύλου σε έναν παραδόπιστο σαράφη. Το κόμικς ακολουθεί το διήγημα στην περιγραφή της αποδοχής από τον Παύλο της προσφώνησης ως «Σκέλεθρα» από τον κόσμο, ακόμα και τον αυτοσαρκασμό αναφορικά με τα κόκκαλά του σε περίπτωση που απογοητευμένοι δανειζόμενοι τον απειλούν ότι θα του σπάσουν, απαντώντας ότι είναι πουλημένα. Η απαξίωση προς το σώμα του τον φέρνει σε σημείο να ζητήσει ακόμα και από τον οδοντίατρο να του βγάλει το δόντι αντί να το σφραγίσει αλλά η σκέψη του πόνου τον κάνει να επιλέξει να βουλώσει το δόντι του με χρυσό. Η απεικόνιση της μύτης, και των δοντιών του Παύλου από τον εικονογράφο προδίδουν στην εικόνα κάτι το άγριο, ενδεικτικό της ψυχολογικής κατάστασης του πρωταγωνιστή.

Γυρνώντας σελίδα, το αφηγηματικό παρόν είναι δέκα χρόνια μετά από αυτή την παράξενη συμφωνία του Παύλου με το Ινστιτούτο. Στις επόμενες σελίδες απεικονίζεται η μεταστροφή του Παύλου και η αναθεώρηση της πράξης του. Σε αυτό συντελούν η ανάγνωση ειδοποιήσεων σχετικά με την ανακομιδή των λειψάνων νεκρών, το άκουσμα του μικρού του ανιψιού Τιριλλή, να μελετά ανθρωπολογία και η αναφορά στα ανθρώπινα οστά, καθώς και η συνάντησή του με έναν καλλιτέχνη ο οποίος αποδοκιμάζει την απόφασή του αυτή. Στο μυαλό του μπαίνει η ιδέα ότι μετά το θάνατό του την περιουσία του θα την πάρει ο ανιψιός του αλλά τα οστά του δε θα πάνε ούτε καν σε κενοτάφιο. Η συνειδητοποίηση ότι τα οστά του δεν του ανήκουν τον οδηγούν σε έμμονες σκέψεις. Στο κόμικς αυτό απεικονίζεται με κοντινά πλάνα στα οποία το πρόσωπό του φαίνεται προβληματισμένο, απορημένο, εξαγριωμένο. Στα καρέ κυριαρχούν εικόνες οστών, τάφων, νεκροταφείου, χωνευτηρίου, με χρώματα μουντά και εικόνες οι οποίες μοιάζουν να περιβάλλονται από ένα πέπλο. Αυτό το κλίμα εντείνεται ακόμα περισσότερο με μπαλόνια περισυλλογής, μπαλόνια ζικ ζακ, με έντονες γραμματοσειρές. Η κορύφωση των εφιαλτικών και εμμονικών σκέψεων του πρωταγωνιστή απεικονίζεται στη δέκατη και ενδέκατη σελίδα όπου παρουσιάζονται τα σκοτεινά του όνειρα σε ολοσέλιδα καρέ. Ο αναγνώστης βλέπει τον πρωταγωνιστή νεκρό σε φέρετρο, έχοντας πράσινο χρώμα γύρω του πράσινες σαύρες, κεριά, με τον μικρό του ανιψιό να προσπαθεί να του πάρει από το στόμα το χρυσό δόντι, και το γιατρό του Ινστιτούτου να τον αποκαλεί λέρα, και να τον

κατηγορεί για αδικία, τοκογλυφία, ψευτιά, τσιγκουνιά, κυνισμό. Ξυπνά έντρομός και ξεσπά στο μικρό ανιψιό του. Στις επόμενες σελίδες, αποδίδεται αριστοτεχνικά μέσω των εικόνων στα καρέ με τα ανάλογα μπαλόνια λόγου, η σταδιακή κατάπτωση και τρέλα του ήρωα ο οποίος αρχίζει να επιθυμεί διακαώς έναν τάφο για τα οστά του και έναν τρόπο να απαλλαγεί από τη συμφωνία που έκανε αλλά μάταια, διότι όπως τον πληροφορεί ο γιατρός και το Ινστιτούτο η συμφωνία είναι αμετάκλητη. Στα καρέ ο ήρωας παραληρεί, εκλιπαρεί, έχει μετατραπεί σε ανθρώπινο ράκος και διακατέχεται πια τελείως από τις εμμονές που τον οδηγούν στην παραφροσύνη. Εικονογραφικά αυτή η δυσποπική και μαύρη ατμόσφαιρα αποδίδεται μέσω σκούρων χρωμάτων, της μουντής ατμόσφαιρας των καρέ, του εφιαλτικού προσώπου στα κοντινά πλάνα του ήρωα, στους εφιάλτες του όπου κυριαρχούν οι σκελετοί.

Στο τέλος ο ήρωας, μη μπορώντας να απαλλαγεί από το βάρος των σκέψεων του, πουλάει την περιουσία του, αγοράζει κατράμι, διώχνει τον ανιψιό του και αυτοπυρπολείται μέσα στο μαγαζί του. Το τελευταίο καρέ απεικονίζει το Τιριλλή να κρατά στην παλάμη του το χρυσό δόντι που βρήκε μέσα στις στάχτες.

5.6 Το διήγημα «Υπό την βασιλικήν δρυν».

Το τελευταίο διήγημα της συλλογής με τίτλο «Υπό την βασιλικήν δρυν» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, έχει έκταση τρεισήμισι σελίδων, (σσ. 221-224) ενώ η μεταφορά του σε κόμικς εκτείνεται σε οκτώ σελίδες (σσ.72-78). Το καρέ της λευκής σελίδας κάτω από το οποίο υπάρχει ο τίτλος του διηγήματος και το όνομα του συγγραφέα, αποτελεί ένα ελάχιστο μικρότερο καρέ από αυτό που συναντά ο αναγνώστης στην τέταρτη σελίδα. Αποτελεί τμήμα από το παιδικό κεφάλι του ήρωα να ατενίζει τη βασιλική δρυ, και υπάρχει πάλι η αίσθηση του κινηματογραφικού πλάνου.

Σε αυτό το κόμικς, ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός, συμμετέχοντας στην ιστορία. Ο σεναριογράφος έχει προσαρμόσει την καθαρεύουσα που χρησιμοποιεί ο Παπαδιαμάντης στο διήγημα στη δημοτική, στη γλώσσα που είναι γραμμένα και τα υπόλοιπα κόμικς της συλλογής.

Ο ίδιος έχει αναφέρει ότι αυτό ήταν ένα δύσκολο εγχείρημα λόγω της διάχυτης άποψης ότι ο Παπαδιαμάντης είναι ένα «ιερό τέρας», κάτι για το οποίο συμφωνεί ωστόσο θεωρεί ότι η γλώσσα του στο πλαίσιο του κόμικς πρέπει να προσαρμοστεί σε σύγχρονα ελληνικά¹⁴⁴.

Στο κόμικς κυριαρχούν οι λεζάντες, ενώ μπαλόνια διαλόγου υπάρχουν μόνο στις περιπτώσεις περίπτωση όπου ο μικρός πρωταγωνιστής ονειρεύεται, όταν το δέντρο-γυναίκα μιλάει στο μικρό πρωταγωνιστή και κατά το σύντομο διάλογο του ενήλικου πια πρωταγωνιστή με την ηλικιωμένη γυναίκα από την οποία και μαθαίνει για την τύχη της δρυός.

Τα χρώματα που κυριαρχούν στο κόμικς είναι τα γήινα χρώματα, το καφέ, το χρυσαφί, το πράσινο και βέβαια το γαλάζιο στις περιπτώσεις όπου τα καρέ περιέχουν εικονογράφηση του ουρανού και της θάλασσας. Παρατηρούμε ότι ο εικονογράφος έχει επιλέξει να αποδώσει με κοντινό κάδρο αλλά σε ιδιαίτερα μεγάλο μέγεθος το κεφάλι του μικρού πρωταγωνιστή κάθε φορά που υπονοείται ότι κοιτάζει τη δρυ από μακριά, κάτι που βλέπουμε στην πρώτη, δεύτερη και τρίτη σελίδα. Το ίδιο υπερμεγέθη έχουν αποδοθεί και τα μάτια του μικρού πρωταγωνιστή τα οποία σε κάθε μια από τις παραπάνω σελίδες έχουν σχεδιαστεί με τρόπο τέτοιο ώστε να έχουν διαφορετική έκφραση. Έτσι, στην πρώτη σελίδα το βλέμμα του μικρού πρωταγωνιστή δηλώνει την επιθυμία, στη δεύτερη ένα συναίσθημα δέους ενώ στην τρίτη μια άκρατη χαρά. Στην τρίτη μάλιστα σελίδα, το πρόσωπο του δεν φαίνεται στην ολότητά του και βρίσκεται εκτός καρέ ανάμεσα από άλλα δύο καρέ 'ωστόσο η έκφρασή του είναι αποκαλυπτική των συναισθημάτων του. Στην τέταρτη σελίδα απεικονίζεται με όμορφα, ζωνρά χρώματα η αλληλεπίδραση του μικρού πρωταγωνιστή με τη δρυ, και στο τελευταίο καρέ ο ύπνος του κάτω από το δέντρο και το επικείμενο όνειρό του. Γυρνώντας σελίδα, ο αναγνώστης θα αντικρύσει τη σταδιακή μεταμόρφωση του δέντρου σε μια όμορφη γυναίκα. Αυτό εικονογραφικά παριστάνεται με τρία καρέ σε κάθετη διάταξη τα οποία καταλαμβάνουν τη σελίδα από πάνω μέχρι κάτω, με το τρίτο καρέ στο οποίο έχει ολοκληρωθεί η μεταμόρφωση του δέντρου σε όμορφη γυναίκα με πράσινα μαλλιά να είναι το

¹⁴⁴ Βανέλλης 2018, στο [SYNENTEYKSH_BANELLH_SE_EFHM_SYNTAKTWN_04.08.18.pdf](#)

μεγαλύτερο σε πλάτος από τα δύο προηγούμενα. Σε αυτό το καρέ, το δέντρο-γυναίκα παρατηρεί τον μικρό ήρωα από ψηλά, κάτι που τον κάνει να μοιάζει ανυπεράσπιστος και έτσι κορυφώνεται η δράση. Ο μικρός ήρωας στον ύπνο του «βλέποντας» τη μεταμόρφωση εξάγει το παράδοξο συμπέρασμα ότι το δέντρο δεν είναι δέντρο αλλά κόρη και όσα δέντρα βλέπει κανείς, είναι γυναίκες.

Στην αμέσως επόμενη σελίδα, υπάρχει ένα μεγάλο οριζόντιο καρέ που καλύπτει το ήμισυ αυτής, και στο οποίο το δέντρο-γυναίκα φαίνεται ξαπλωμένη κοντά στο μικρό ήρωα να τον κοιτά. Η μορφή της είναι γιγαντιαία και επιβλητική, σε σχέση με αυτόν που μοιάζει μικροσκοπικός. Στην εικόνα δεσπόζει το ανοιχτό πράσινο χρώμα του γρασιδιού και των μαλλιών της γυναίκας. Αυτό όμως που τραβά την προσοχή του αναγνώστη είναι τα γαλάζια μάτια της με τις έντονες βλεφαρίδες που όμως μοιάζουν απόκοσμα, τονίζοντας συνεπώς τη μη γήινη προέλευσή της. Στο μαλόνι λόγου, ο αναγνώστης διαβάζει τα παράδοξα λόγια της, με τα οποία ζητά από το μικρό ήρωα να φροντίσει να μην κόψουν το δέντρο διότι ακούσιά της θα κάνει κακό καθώς δεν είναι αθάνατη και θα πεθάνει μαζί του. Το υπόλοιπο της σελίδας αποτελείται από τέσσερα μικρότερα καρέ στα οποία επιταχύνεται η δράση. Στα δύο δεν υπάρχει λεζάντα, και ο αναγνώστης βλέπει την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα μέσω της εικόνας. Ο ήρωας ξυπνά, ιδρωμένος με τρόμο στο αναποκοκκινισμένο πρόσωπό του και με την έκπληξή του να παρουσιάζεται μέσω σημείων στίξης και συγκεκριμένα τριών μεγάλων λευκών θαυμαστικών. Στο επόμενο καρέ σε μακρινό κάδρο ο ήρωας κοιτά και αντιλαμβάνεται ότι υπάρχει μόνο το δέντρο και καμιά γυναίκα, και στα άλλα δύο καρέ απεικονίζεται να τρέχει έντρομος όπως μας περιγράφει ο ίδιος μέσω της λεζάντας, προς τους γονείς του.

Γυρνώντας στην έβδομη σελίδα, ο ενήλικος πια ήρωας, διαβάζει σχετικά με το θρύλο που θέλει τις Αμαδρυάδες να πεθαίνουν μαζί με τη δρυ, καθώς είναι ενσωματωμένες σε αυτή. Έτσι, συνδέεται αυτό που μαθαίνει με τα τότε λόγια του δέντρου. Στα επόμενα καρέ, ο ενήλικος ήρωας επιστρέφει στον τόπο καταγωγής του και ψάχνει να βρει τη δρυ, η οποία δεν υπάρχει πια στο σημείο. Μετά από ένα σύντομο διάλογο με μια ηλικιωμένη γυναίκα μαθαίνει ότι την έκοψε κάποιος ονόματι Βαργένης, ο οποίος μετά από τρεις ημέρες πέθανε, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το δέντρο ήταν στοιχειωμένο. Η συνειδητοποίηση αυτού του

γεγονότος απεικονίζεται στο το καρέ με το πρόσωπό του σε κοντινό πλάνο με μια έκφραση λύπης μαζί με φόβο.

Η τελευταία σελίδα του κόμικς, που αποτελεί προσθήκη του εικονογράφου, είναι μια πανέμορφη εικόνα με υπέροχα χρώματα όπου μοιάζει με ζωγραφικό πίνακα. Ο εικονογράφος παρουσιάζει τον ενήλικα ήρωα να κάθεται σε μια δέστρα πλοίου στο λιμάνι και να αγναντεύει τη θάλασσα, τον ουρανό και τα σύννεφα μέσα από τα οποία εμφανίζεται η γυμνή μορφή της όμορφης γυναίκας με τα πράσινα μαλλιά της να απλώνονται στον ουρανό.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τη μελέτη των παραπάνω κόμικς καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι Πέτρου και Βανέλλης έχουν δημιουργήσει ένα αριστουργηματικό κόμικς, με εξαιρετο σενάριο και υπέροχες εικόνες. Στο σύνολο τους, τα κόμικς έχουν το περιληπτικό χαρακτήρα που είναι απαιτούμενο για τη ροή της ιστορίας, χωρίς ωστόσο να έχουν χάσει στο παραμικρό, το νόημα, την πλοκή και τη σκέψη των δημιουργών των πρωτότυπων διηγημάτων, καθώς όλα τα σημαντικά στοιχεία των ιστοριών αναδεικνύονται άψογα. Επιπρόσθετα, υπάρχουν αρκετά ολοσέλιδα καρέ προκειμένου να αναδειχτεί σε αυτές τις περιπτώσεις η κορύφωση της δράσης της ιστορίας.

Στα υπό μελέτη κόμικς υπάρχουν όλα τα κλασικά χαρακτηριστικά που διέπουν γενικότερα τα κόμικς: αφηγηματικές λεξάντες, κοντινά καρέ, μακρινά καρέ, μπαλόνια λόγου, μπαλόνια ζικ-ζακ, απουσία μπαλονιών όπου απαιτείται, λήψεις από πάνω προς τα κάτω και αντίστροφα, χρήση κεφαλαίων, εντονότερη γραμματοσειρά, γραμματοσειρά με μεγαλύτερους χαρακτήρες κτλ. Η γλώσσα των διηγημάτων έχει προσαρμοστεί κατά τη «μεταγραφή» σε κόμικς στη σύγχρονη ελληνική γλώσσα, προκειμένου να κάνει πιο προσιτή την αφήγηση. Εξάλλου, δεδομένου ότι στα κόμικς η εικόνα είναι αυτή που μιλάει περισσότερο, τα λόγια καλούνται να εκφράσουν τα τελείως απαραίτητα και λειτουργούν επικουρικά στην εικόνα. Σε αυτό το πλαίσιο και κρίνοντας από το εξαιρετο κατά την άποψή μας αποτέλεσμα της μεταφοράς, είναι σε κάθε περίπτωση αποδεκτή η απλοποίηση της

γλώσσας, ακόμα και αν πρόκειται για κορυφαίους δημιουργούς, όπως τον Παπαδιαμάντη και τον Καβάφη. Αναφερόμαστε σε αυτούς, γιατί η δική τους γλώσσα απέχει βασικά από τη δημοτική.

Αναφορικά με το στοιχείο του φανταστικού, όπως έχουμε αναφέρει και παραπάνω και σύμφωνα με την μελέτη του Μάκη Πανώριου, τα υπό μελέτη διηγήματα δεν ανήκουν στην κατηγορία των κλασικών διηγημάτων του φανταστικού αλλά περιέχουν στοιχεία αυτού άλλα περισσότερο και άλλα λιγότερο. Εξάλλου, στην ανθολογία του ο Πανώριος δεν περιλαμβάνει τα διηγήματα των Νικολαΐδη και Ροδοκανάκη, τα οποία ήταν επιλογή των δημιουργών των κόμικς. Κατόπιν της μελέτης μας, θεωρούμε ότι τα διηγήματα και ακολούθως ως μεταφορά αυτών τα αντίστοιχα ομώνυμα κόμικς στα οποία είναι περισσότερο έντονο το φανταστικό στοιχείο είναι κατά πρώτον το διήγημα «Κλεοπάτρας θάνατος» και δευτερευόντως «Το γιούσουρι». Τα διηγήματα «Εις το φως της ημέρας» και το «Υπό την βασιλικήν δρυ», έχουν έντονο το στοιχείο του ονείρου, το οποίο εμπλέκεται με την πραγματικότητα, ζητήματα προσφιλή στον ευρύτερο χώρο του φανταστικού. Στα διηγήματα «Ονειροπόλος», και «Ο Σκέλεθρας», τα πιο σκοτεινά κατά τη γνώμη μας, τίγεται το θέμα της ψυχολογικής αστάθειας που και αυτό απαντάται στη φανταστική λογοτεχνία. Σε κάθε περίπτωση, στο σύνολό τους τα διηγήματα προκαλούν στον αναγνώστη τα συναισθήματα του παράδοξου και του ανοικείου.

Τέλος, το κοινό στοιχείο σε όλα τα διηγήματα-κόμικς είναι το αίσθημα της απώλειας καθώς σε όλα ο πρωταγωνιστής ή οι πρωταγωνιστές χάνουν κάτι για λόγους φιλοδοξίας, φιλαργυρίας, ματαιοδοξίας, ατολμίας ή τυχαία.

Στο «Εις το φως της ημέρας», ο ήρωας, τρομοκρατείται τόσο από τον παράξενο άνδρα που δεν τολμά να τον συναντήσει και ενδεχομένως να γίνει πλούσιος. Στο «Ονειροπόλος», ο ήρωας από φόβο για το χρόνο που περνά και ουτοπικά σκεπτόμενος ότι μπορεί να τον φυλακίσει χάνει τα λογικά του. Στο «Το γιούσουρι», ο ήρωας πεισματικά θέλει να νικήσει τη φύση κάτι που δεν κατορθώνει, και φτάνει στα γεράματα κουβαλώντας ακόμα μέσα του αυτή την ήττα. Στο «Σκέλεθρας», η απληστία ενός ανθρώπου και μια επιλογή μη αναστρέψιμη τον οδηγεί στην τρέλα. Στο «Κλεοπάτρας θάνατος», ο σοφός χάνει ένα σπάνιο βιβλίο εξαιτίας ενός

«άλλου» κόσμου, ο οποίος ζει εν αγνοία του στη βιβλιοθήκη του, και τέλος στο «Υπό την βασιλικήν δρυ», ο ήρωας χάνει το αγαπημένο του δέντρο εξαιτίας ενός ανθρώπου που δε σεβάστηκε τη φύση, η οποία ίσως και να τον εκδικήθηκε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

Βανέλλης, Δ. & Πέτρου, Θ. (2012). *Το Γιούσουρι και άλλες φανταστικές ιστορίες*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.

Καβάφης, Κ. (1979). «Εις το φως της ημέρας». Στο Μάκης Πανώριος (1987), *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα*, τ. α' (σσ. 67-73). Αθήνα: Αίολος.

Καρκαβίτσας, Α. (1899). «Το γιούσουρι». Στο Μάκης Πανώριος (1987), *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα*, τ. α' (σσ. 113-118). Αθήνα: Αίολος.

Καρυωτάκης, Κ. (1938). «Ονειροπόλος». Στο Μάκης Πανώριος (1987), *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα*, τ. α' (σσ. 119-121). Αθήνα: Αίολος.

Νικολαΐδης, Ν. (1924). «Ο Σκέλεθρας». Ανακτήθηκε στο: [admin,+3_1620 \(1\).pdf](#) [ημερομηνία ανάκτησης 2-12-2024]

Παπαδιαμάντης, Α. (1901). «Υπό την βασιλικήν δρυν». Στο Μάκης Πανώριος (1987), *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα*, τ. α' (σσ.221-224). Αθήνα: Αίολος.

Ροδοκανάκης, Π., (1912). «Κλεοπάτρας θάνατος». Στο Πλάτων Ροδοκανάκης (1912), *Το βυσσινί τριαντάφυλλο*, (σσ.64-71). Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Γεώργιου Φέξη.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Abrams, M.H. (2016) *Λεξικό λογοτεχνικών όρων: θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας*, μτφ. Γιάννα Δεληβοριά - Σοφία Χατζιωαννίδου. Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη.

Άγρας, Τ. (1938). «Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες». Στο Γ.Π. Σαββίδης (Επιμ.) (1993), *Κ.Γ. Καρυωτάκης, Ποιήματα και πεζά* (σσ. 190-219). Αθήνα: Εκδόσεις Εστία.

Αθανασοπούλου, Μ. (2003). «Κ. Π. Καβάφη, “Εις το Φως της Ημέρας” (1896;): Το υπερφυσικό ως εκδήλωση του νεωτερικού». *Νέα Εστία* 1761 σσ. 652-665.

Δημουλά, Β. (2012). «Η ψυχολογία και το φανταστικό στο γύρισμα του αιώνα: μια συγκριτική ανάλυση των έργων: Ο πύργος του Δράκουλα και “Τα ρόδιν’ ακρογιάλια”». Στο Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, 147-167. Αθήνα: Δόμος.

Κόκορης, Δ. (2010). «Ο Κ.Γ. Καρυωτάκης ως πρόδρομος της ποιητικής νεωτερικότητας», περ. *Το δέντρο*, τχ. 175/176, σσ. 88-90.

Κρητικός, Π-Σαμπανίκου, Ε. (2005). *Ιχνηλατώντας το φανταστικό: τα ελληνικά κόμικς του φανταστικού 1978-2004*. Επιμέλεια-Πρόλογος Αβραάμ Κάουα. Αθήνα: FUTURA.

Lavagnini, R. «Ένα διήγημα του Καβάφη», *Το δέντρο* 125-126 (2003): 75-87.

Χ. Φ. Λάβκραφτ, Χ.Φ. (2008), *Υπερφυσικός τρόμος στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Αίολος.

Μαρτινίδης, Π. (1990). *Κόμικς. Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογράφησης*.

Θεσσαλονίκη: Α.Σ.Ε.

Πανώριος, Μ. (1987), *Το ελληνικό φανταστικό διήγημα, τόμος α΄*. Αθήνα: Αίολος.

Παπαδάκης, Γ. (2005). *Δρόμοι του φανταστικού: θεωρητικές προσεγγίσεις, απόψεις, διηγήματα*. Αθήνα: Οξύ.

Παπαδημητρακόπουλος, Η. (2004). *Ανδρέας Καρκαβίτσας: Αναφορές στη ζωή και το έργο του*. Αθήνα: Σαβάλλας.

Πολίτης, Λ. (1995). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Πολίτης, Ν. (1994). *Παραδόσεις: Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού, τ. Α΄*. Αθήνα: Γράμματα

Σταυροπούλου, Ε. (1997). «Ανδρέας Καρκαβίτσας. Παρουσίαση – Ανθολόγηση». *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, τ. Η΄. 1880-1900*. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.

Τόλκιν, Τ. Ρ. Ρ. (2003). *Το φύλλο και το δέντρο. Ιστορίες για νεράιδες...και άλλα*, μτφρ Ε. Χατζηθανάση- Κόλλια. Αθήνα: Αίολος

Τοντορόφ, Τ. (1991). *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφ. Αριστέα Παρίση. Αθήνα: Οδυσσέας.

Travers, Μ. (2008). *Εισαγωγή στην νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από το ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Vitti, Μ. (2003). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας

Φραντζή, Α. (1997). «Η ποιητική στην ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη». Στο *Καρυωτάκης και καρυωτακισμός, επιστημονικό συνέδριο*, 31 Ιανουαρίου – 1 Φεβρουαρίου 1997 (σσ. 131-142). Αθήνα: Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας.

Χατζηβασιλείου, Β. (2018). *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία (1974-2017)*. Αθήνα: Πόλις.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Abel, J. & Madden, M. (2008). *Drawing words & writing pictures*. NY & London: First Second.

Bendixen, A. (2017) «Romanticism and the American Gothic», στο *The Cambridge Companion to American Gothic*, επιμ. Jeffrey Andrew Weinstock, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.

Botting, F. (2005). *The Gothic*. London and New York: Routledge.

Bowers, M.- A. (2004). *Magic (al) Realism*. London: Routledge.

Castex, P.-G. (1951) *Le Conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti, 3e Réimpression.

Connolly, D. (2004). *The Dedalus Book of Greek Fantasy*. Dedalus.

David, P. (2009). *Writing comics & graphic novels with Peter David*. Cincinnati Ohio: Impact books.

Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. (Transl. Bart Beaty and Nick Nguyen). USA: University Press of Mississippi.

Haas, D. (1982). «Cavafy's reading notes on Gibbon's 'Decline and fall'». *Folia Neohellenica* 4, 25-96.

Monnin, K. (2010). *Teaching graphic novels: Practical strategies for the secondary ELA classroom*. Gainesville: Maupin House Publishing.

Sandner, D. (2004). *Fantastic Literature, A Critical Reader*. Westport: Praeger Publishers

Smith, A. L. (2004), *American Gothic Fiction: An Introduction*. U.S.A.: Continuum International Publishing Group Ltd.

Schneider, M. (1964). *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard.

Spindler, William. (1993). Magic Realism: A Typology. *Forum for Modern Language Studies* 29(1), 75–85.
<https://doi.org/10.1093/fmls/XXIX.1.75>

Teverson, A. (2013). *Fairy Tale*. London: Routledge

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Βανέλλης, 2018, στο
[SYNENTEYKSH_BANELLH_SE_EFHM_SYNTAKTWN_04.08.18.pdf](#)

Caillois 1965, 30 στο [OBS0019_19650325_030.pdf](#) .

[@Ανδρέας Καπανδρέου : Επιλεγμένα διηγήματα του Νίκου Νικολαΐδη του Κύπριου 492-Article Text-802-813-10-20190317.pdf](#)
https://andreaskandreou.blogspot.com/2013/05/blog-post_27.html

Robert Miles, «The 1790s: The Effulgence of Gothic», στο *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*
file:///C:/Users/Valia/Downloads/The_Cambridge_companion_to_gothic_fictio.pdf

[ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ, ΝΙΚΟΣ, ο Κύπριος - Εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ - Ηλεκτρονικό βιβλιοπωλείο - Βιβλία για όλους](#)

Nodier 1830, 206 στο <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c/f8.item>

Παπαβασιλείου 2014, στο <https://www.slideshare.net/geopapxxl/ss-36427309>

<https://www.tovima.gr/2018/08/10/books-ideas/to-elliniko-graphic-novel-sta-komiks-o-anagnwstis-symmetexei-ston-kinimatografo-einai-theatis/>

Πέτρου, Θ. (2018, 12 Αυγούστου). Στα κόμικς ο αναγνώστης συμμετέχει, στον κινηματογράφο είναι θεατής. Το Βήμα, σσ. 10-11.

Ρομαντισμός - LAROUSSE

Σιαφλέκης, Ζάχος Ι. «Το υπερφυσικό στοιχείο στον Παπαδιαμάντη και σε ομολόγους Γάλλους συγγραφείς του δεκάτου ενάτου αιώνα». Στο Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, Σκιάθος 20-24 Σεπτεμβρίου 1991, 407-421, στο: <https://papadiamantis.net/aleksandros-papadiamantis/meletes/praktika->

Spindler, William. (1993). Magic Realism: A Typology. Forum for Modern Language Studies Forum for Modern Language Studies 29(1), 75–85. <https://doi.org/10.1093/fmls/XXIX.1.75>

Wellek 1964, 35 στο [German and English Romanticism: A Confrontation on JSTOR](https://www.jstor.org/stable/2513111)
<https://icytales.com/sehnsucht-meaning-the-cultural-importance-of-german/#:~:text=The%20romantics%2C%20with%20their%20deep%20affinity%20for%20nature,the%20infinite%2C%20linking%20mortal%2>

Sehnsucht Meaning: The Cultural Importance Of German Desires

<https://www.hartismag.gr/hartis-43/diereynhseis/motiva-toi-froidikoy-anoikeioi-sto-diighima-toi-poe-i-ptwsi-toi-oikoi-ton-aser>
<https://olafaq.gr/culture/book/5-apo-toys-pio-simantikoy-syggrafeis-toy-magikoy-realismoy/>

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100407483>

[492-Article Text-802-813-10-20190317 \(1\).pdf](#)

https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/alexandrini_texni/article/view/65327/64203

(PDF) Ο μύθος του Φάουστ σε συνάρτηση με το θέμα του "δεύτερου εαυτού" στο διήγημα "Ο Σκέλεθρας" (1924) του Νίκου Νικολαΐδη

<https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/poetry/wilde/18.html>

<https://www.peri-grafis.net/ergo.php?id=1379>

https://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_44_1/ekd_peel_44_1_Peckham.pdf

https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%BA%CF%8C%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%82&dq=

<https://www.slideshare.net/geopapxxl/ss-36427309>

<https://artviews.gr/ta-komiks-kai-i-istoria-tous/>

<https://www.britannica.com/art/comic-strip/The-first-half-of-the-20th-century-the-evolution-of-the-form#ref190850>

<https://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/2002/107/130504#expanded>

<https://academic.oup.com/hwj/article-abstract/16/1/4/739545?redirectedFrom=fulltext>
<https://artviews.gr/ta-komiks-kai-i-istoria-tous/>

<https://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/2002/107/130504>
<https://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/2002/107/130504#expanded>
<https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/633/614>
<https://comicsmuseum.gr/greek-comics-chronology/>
<https://selidodeikt.es.greek-language.gr/lemmas/1909/1904>
<https://comicsmuseum.gr/comics-10s/>
<https://smassingculture.gr/best-2020-comics/>
<https://bookpress.gr/stiles/protaseis/21784-ta-kalytera-komiks-kai-grafik-novels-tou-2024-20-erga-pou-ksexorizoun>
https://www.toposbooks.gr/contents/books_details.php?nid=206

<https://www.fractalart.gr/ernst-theodor-amadeus-hoffmann-sandmann/>

Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques* (Παρίσι: P.U.F, 1960), 72

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3356236v/f16.item>

[ανάκτηση από 5-12-2024 έως 15-2-2025]

Το φανταστικό στοιχείο στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Νικολαΐδη, Ροδοκανάκη, Παπαδιαμάντη και η «μεταγραφή» των διηγημάτων τους στο βιβλίο κόμικς «Το Γιούσουρι», των Θανάση Πέτρου και Δημήτρη Βανέλλη.