



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

**Διδρυματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών  
«Δημιουργική Γραφή»  
Κατεύθυνση Συγγραφής**

**Διπλωματική Εργασία  
«Διακειμενικότητα: από τον Άντον Τσέχωφ  
στη Ρεζά Ντε Βετ»**

**Όνοματεπώνυμο: Παρασκευή Κουρτούκα**

**Α.Ε.Μ.: 7449**

**Επιβλέπων καθηγητής: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος**

**Θεσσαλονίκη 2022**





**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

**Διδρυματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών**

**«Δημιουργική Γραφή»**

**Κατεύθυνση Συγγραφής**

**Διπλωματική Εργασία**

**«Διακειμενικότητα: από τον Άντον Τσέχωφ**

**στη Ρεζά Ντε Βετ»**

**Όνοματεπώνυμο: Παρασκευή Κουρτούκα**

**Α.Ε.Μ.: 7449**

**Επιβλέπων καθηγητής: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος**

**Τριμελής Επιτροπή: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος, Άννα Βακάλη, Δόξα Κωτσαλίδου**

**Θεσσαλονίκη 2022**

## **Ευχαριστίες**

Ένα τεράστιο ευχαριστώ στον επιβλέποντα καθηγητή μου Τριαντάφυλλο Η. Κωτόπουλο για την πολύτιμη βοήθεια και υποστήριξή του.



## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες .....	4
Περιεχόμενα .....	6
Περίληψη.....	9
Abstract.....	10
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ .....	11
1. Διακειμενικότητα.....	11
1.1. Μελέτη της λογοτεχνίας .....	11
1.2. Συγγραφή και πηγές .....	11
1.3. Ο συγγραφέας - αναγνώστης .....	12
1.4. Από την έννοια της επιρροής στην έννοια της διακειμενικότητας .....	13
1.5. Διακειμενικότητα.....	15
1.6. Διακείμενο.....	18
1.7. Αιτιότητα.....	19
1.8. Ο ρόλος του αναγνώστη.....	20
1.9. Ο ρόλος της μετάφρασης .....	24
1.10. Ερευνώντας τη διακειμενικότητα .....	26
1.11. Είδη της διακειμενικότητας .....	27
2. Ρεζά ντε Βετ (1952-2012).....	34
2.1. Η ζωή της .....	34
2.2. Το έργο της.....	35
2.3. Η σχέση της με τον Τσέχωφ .....	38
2.4. Οι Αγνοούμενες (1993), Ρεζά ντε Βετ .....	38
3. Άντον Παύλοβιτς Τσέχωφ (1860-1904) .....	40
3.1. Η ζωή του.....	40
3.2. Το έργο του .....	41
4. Ο Γλάρος - On the Lake .....	44
4.1. Ο Γλάρος (1895), Άντον Τσέχωφ .....	44
4.2. On the Lake (2001), Reza de Wet.....	45

<b>4.3. Ο Γλάρος – On the Lake .....</b>	<b>46</b>
<b>5. Συμπεράσματα .....</b>	<b>53</b>
<b>ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ .....</b>	<b>54</b>
<b>6. ΟΣΤΡΙΑ.....</b>	<b>54</b>
<b>Βιβλιογραφικές Αναφορές.....</b>	<b>74</b>
<b>Παράρτημα .....</b>	<b>80</b>





## Περίληψη

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζεται και αναλύεται η θεωρία σχετικά με την έννοια διακειμενικότητας στη λογοτεχνική γραφή, καθώς και τα είδη αυτής. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στη ζωή και στο έργο της Ρεζά Ντε Βετ και του Άντον Τσέχωφ, ο οποίος την επηρέασε όχι μόνο όσον αφορά στο συγγραφικό της έργο αλλά και στη ζωή της γενικότερα. Συγκεκριμένα, η μελέτη επικεντρώνεται στα θεατρικά έργα *Ο Γλάρος* του Τσέχωφ και *On the Lake* της Ντε Βετ, το οποίο αποτελεί μια συνέχεια του *Γλάρου*, και στους τρόπους με τους οποίους το δεύτερο έργο επικοινωνεί με το πρώτο. Τέλος, παρουσιάζεται το μονόπρακτο θεατρικό έργο *ΟΣΤΡΙΑ*, το οποίο έχει επιρροές από το *Οι Αγνοούμενες* της Ρεζά Ντε Βετ.

## Abstract

This paper presents and analyzes the theory of the concept of intertextuality in literary writing, as well as its types. Next, there is reference to life and work of Reza De Wet and Anton Chekhov by whom she was influenced not only regarding her writing but also her life in general. Specifically, the study focuses on Chekhov's play *The Seagull* and De Wet's *On the Lake*, which is a sequel to *The Seagull*, and the ways in which the second play communicates with the first one. Finally, the one-act play *OSTRIA* is presented, which is influenced by Reza De Wet's *Missing*.

## ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

### 1. Διακειμενικότητα

#### 1.1. Μελέτη της λογοτεχνίας

Σήμερα πολλοί και έγκριτοι μελετητές / τριες υποστηρίζουν πως αξίζει, αλλά και επιβάλλεται, να ερευνώνται οι διάφορες “συνδέσεις” ενός λογοτεχνικού έργου με άλλα κείμενα ή πολιτισμικά φαινόμενα, γεγονός που προσδίδει αξία στη μελέτη της ίδιας της λογοτεχνίας (Bassnett, 2007, σελ. 145). Σύμφωνα με τον Matthew Arnold, παντού υπάρχει σύνδεση, παντού υπάρχει επεξήγηση – κανένα μεμονωμένο γεγονός, καμία μεμονωμένη λογοτεχνία δεν μπορεί να κατανοηθεί επαρκώς, παρά μόνο σε σχέση με άλλα γεγονότα, με άλλες λογοτεχνίες. Διαφορετικά, η όποια προσέγγιση θα τείνει προς τον απομονωτισμό (Bassnett, 2007, σελ. 134). Είναι γεγονός πως κανένα κείμενο δεν μπορεί να υπάρξει ως απομονωμένο – ανεξάρτητα από το είδος στο οποίο ανήκει, τον συγγραφέα του και την ταυτότητά του (Pagliawan, 2017).

Όλα τα είδη γραφής συνδέονται. Ο τρόπος για να κατανοήσει κανείς τη λογοτεχνία είναι να αναγνωρίσει την ύπαρξη σχέσεων μεταξύ των συγγραφέων και των κειμένων που παράγουν – σχέσεις οι οποίες ξεπερνούν χρονικά, γλωσσικά και πολιτιστικά όρια (Bassnett, 2007, σελ. 134). Σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin, ανάμεσα σε λογοτεχνικά έργα και συγγραφείς υπάρχει ένας συνεχόμενος διάλογος (Pagliawan, 2017).

#### 1.2. Συγγραφή και πηγές

Οι συγγραφείς εμπνέονται από πολλών και διαφορετικών ειδών πηγές – κάποιες συνειδητές, κάποιες ασυνείδητες, κάποιες αναγνωρισμένες, κάποιες σθεναρά αρνούμενες (Bassnett, 2007, σελ. 138). Επιρροή είναι η εξωτερική ενέργεια που εισέρχεται στο μυαλό του συγγραφέα και με διαδικασίες που δεν μπορούν να προσδιοριστούν τον οδηγεί στο να γράψει με διαφορετικό τρόπο (Juvan, 2008). Τα γραπτά κείμενα με τα οποία έχει έρθει κανείς σε επαφή στη ζωή του,

συνειδητά και ασυνειδήτα, αφήνουν τα ίχνη τους στη σύνθεση ενός νέου γραπτού κειμένου (Manak, 2011, σελ. 309). Έτσι, είναι πιθανό οι συγγραφείς να χρησιμοποιούν το έργο άλλων συγγραφέων που μπορεί να έχουν διαβάσει ακόμη και δεκαετίες νωρίτερα, στη δική τους ή σε κάποια άλλη γλώσσα, σε επόμενό τους έργο (Bassnett, 2007, σελ. 143).

Η αναδημιουργία στη γραφή είναι κάτι που δεν μπορούν να αποφύγουν οι συγγραφείς. Ανεξαρτήτως χώρου και χρόνου, πάντοτε επαναλαμβάνουν ιδέες άλλων ανθρώπων (Pagliawan, 2017). Γνωρίζει κανείς τι να πει ή πώς να το πει επειδή έχει ακούσει ή διαβάσει αυτό που άλλοι έχουν πει ή γράψει (Shaw & Pecorari, 2013). Σχεδόν κάθε λέξη και φράση που χρησιμοποιεί κανείς την έχει ακούσει ή δει προηγουμένως, αν και η προσοχή συνήθως δεν επικεντρώνεται στην προέλευση των λέξεων που χρησιμοποιήθηκαν. Μερικές φορές απλώς δεν θυμάται κανείς από πού άκουσε κάτι. Άλλες φορές οι λέξεις που χρησιμοποιεί είναι τόσο κοινές που φαίνεται να προέρχονται από παντού. Καθώς όλοι βασίζονται στο κοινό απόθεμα της γλώσσας, η πρωτοτυπία και η τέχνη του συγγραφέα προέρχονται από τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιεί τις λέξεις αυτές – με καινούργιους τρόπους, κατάλληλους για μια συγκεκριμένη συνθήκη, ανάγκες και σκοπούς (Bazerman, 2004, σελ. 83).

Λογοτεχνικά έργα έχουν γραφτεί από συγγραφείς σε όλα τα μέρη, τους πολιτισμούς και τις περιόδους της ιστορίας. Παρότι προέρχονται από διαφορετικές ανθρώπινες εμπειρίες και ιδέες, πάντα διαπιστώνονται ομοιότητες ανάμεσά τους. Όποια και αν είναι η προέλευση ενός κειμένου και ανεξάρτητα από το είδος στο οποίο ανήκει, το θέμα που πραγματεύεται, το ύφος του και άλλα, είναι πάντοτε συνυφασμένο με άλλα κείμενα, ακόμη και αν οι συγκεκριμένοι συγγραφείς δεν είχαν ποτέ τη δυνατότητα να συγκρίνουν τα έργα τους (Pagliawan, 2017).

Πηγές για τις ιδέες που “δανείζεται” κανείς δεν αποτελούν μόνο τα πολυάριθμα κείμενα· η πραγματικότητα αποτελεί έναν σημαντικό πάροχο. Οι εμπειρίες που αποκαλύπτονται στη λογοτεχνία προέρχονται εξίσου από την πραγματικότητα, καθιστώντας τη λογοτεχνία, ενδεχομένως, κάποιου είδους “αντίγραφο” της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον T. S. Eliot, αυτό που οι μικροί ποιητές “δανείζονται”, οι μεγάλοι ποιητές το κάνουν δικό τους (Pagliawan, 2017).

### *1.3. Ο συγγραφέας – αναγνώστης*

Ο συγγραφέας είναι αρχικά αναγνώστης, του οποίου η ερμηνεία και η ανταπόκριση σε ένα έργο παίρνουν τη μορφή μιας άλλης λογοτεχνικής παραγωγής. Η επιρροή, συνεπώς, καταλήγει να είναι μια δημιουργική “αντίληψη”, εξαρτώμενη σε μεγάλο βαθμό από τις προσδοκίες του δεύτερου συγγραφέα, τον ερμηνευτικό του ορίζοντα, τη λογοτεχνική του ικανότητα, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον πολιτισμό και την αξιολόγηση των παραδόσεων στη λογοτεχνία. Οι παράγοντες αυτοί καθορίζουν ποια άλλα έργα – αν υπάρχουν άλλα – θα προσελκύσουν την προσοχή του συγγραφέα και γιατί, τον τρόπο με τον οποίο θα τα αντιληφθεί και θα τα χρησιμοποιήσει, ποια στοιχεία του δικού του κειμένου θα ανταποκρίνονται σε αυτά και με ποιον τρόπο. Σύμφωνα με τον John Boening, η αισθητική της αντίληψης ανανέωσε την έννοια της επιρροής σε μια «σύνθετη διαλεκτική έμφυτη στις διακειμενικές σχέσεις» ή μια «αντίληψη του “πομπού” και του “δέκτη” όπου ο δέκτης δεν είναι πλέον παθητικός» (Juvan, 2008).

Ο συγγραφέας, όντας αναγνώστης κειμένων που γράφτηκαν πριν από το δικό του, είτε δανείζεται από αυτά και συνομιλεί μαζί τους σε ένα δίκτυο υπαινιγμών, εντυπώσεων, αναφορών, παραπομπών, αποσπασμάτων και συνδέσεων είτε επηρεάζεται με κάποιον τρόπο. Για τον λόγο αυτόν, το έργο ενός συγγραφέα έχει πάντα επαναλήψεις και ίχνη από άλλα κείμενα στα οποία αναφέρεται είτε άμεσα είτε έμμεσα και είτε ρητά είτε άρητα (Zengin, 2016, σελ. 301).

Η συμβουλή του Ezra Pound προς τους ποιητές είναι να επηρεαστούν από όσους περισσότερους μεγάλους καλλιτέχνες μπορούν, έχοντας την ευπρέπεια είτε να το αναγνωρίσουν είτε να το αποκρύψουν... Η συμβουλή αυτή παραπέμπει στο επίκεντρο της γραφής: οι συγγραφείς επηρεάζονται από ό,τι διαβάζουν, αλλά η αξία του εντοπισμού των επιρροών αυτών είναι περιορισμένη (Bassnett, 2007, σελ. 143).

#### *1.4. Από την έννοια της επιρροής στην έννοια της διακειμενικότητας*

Η έννοια της επιρροής άρχισε να επιδρά στη σκέψη σχετικά με τη λογοτεχνία από τα μέσα του 18ου αιώνα (Juvan, 2008). Θεωρούνταν, κατά κύριο λόγο, επικεντρωμένη στον συγγραφέα και στην αξιολόγηση και αποτελούσε ένα σημαντικό εργαλείο για τους ιστορικούς. Στη συνέχεια εγκαταλείφθηκε υπέρ της διακειμενικότητας, εξαιτίας της υπερβολικής της έμφασης στη συγγραφή (Kehinde, 2003).

Κάθε κείμενο αναφέρεται σε προϋπάρχοντα κείμενα και συνδέεται μαζί τους, αποτελώντας μέρος της ίδιας γενεαλογίας. Η λογοτεχνία είναι αποτέλεσμα της αλληλεξάρτησης που υπάρχει μεταξύ των κειμένων και αυτή η αλληλεξάρτηση συνδέεται παραδοσιακά με την αναζήτηση των πηγών ενός κειμένου. Σήμερα το φαινόμενο της αλληλεξάρτησης και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των κειμένων ονομάζεται διακειμενικότητα (Καρακάση, Σπυριδοπούλου & Κοτελίδης, 2015). Ο όρος της διακειμενικότητας προέκυψε από την ανάγκη να αποκατασταθούν με πληρότητα, τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και περιεχομένου, οι κάθε είδους σχέσεις που συνδέουν δύο ή περισσότερα έργα (Σιαφλέκης, 1989, σελ. 15). Ουσιαστικά περιγράφει τις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στα κείμενα (Arndt, 1998, σελ. 62).

Συγγραφείς, αναγνώστες, πολιτιστικά πλαίσια, ιστορία και κοινωνία, εμφανίζονται ως “κείμενα” και “κειμενικές επιφάνειες”, καθιστώντας τις έννοιες του ανθρώπινου υποκειμένου, της επίδρασης και της σκοπιμότητας σε μεγάλο βαθμό μη σχετιζόμενες (Lesic-Thomas, 2005). Καθώς μόνο το κείμενο είναι διαθέσιμο στον αναγνώστη, η ζωή του συγγραφέα δεν μπορεί να παρέχει μια σταθερή βάση για την ερμηνεία του έργου. Ο συγγραφέας δεν είναι παρά ένα “κείμενο” ανάμεσα σε άλλα (Kehinde, 2003). Κατά κάποιον τρόπο, η θεωρία της διακειμενικότητας αποδομεί τα αξιώματα της επιρροής, για παράδειγμα, την έννοια του συγγραφέα, τη λογική της αιτίας και του αποτελέσματος, αλλά και των ορίων μεταξύ των κειμένων (Juvan, 2008).

Παρόλα αυτά, η επικεντρωμένη στον συγγραφέα κριτική δεν αντισταθμίζεται πλήρως. Αντίθετα, στόχο αποτελεί η διεύρυνσή της προκειμένου να ληφθούν υπόψη οι ποικίλες σχέσεις που μπορεί να υπάρχουν μεταξύ των συγγραφέων. Πέρα από τις παλαιότερες θεωρίες, λοιπόν, που είναι επικεντρωμένες στον συγγραφέα, οι πιο σύγχρονες δίνουν έμφαση στην εξασθένιση της “εξουσίας” του μέσα από την έννοια της διακειμενικότητας (Kehinde, 2003). Σε αντίθεση με την επιρροή, η διακειμενικότητα υπονομεύει τον ρόλο του συγγραφέα και αναδεικνύει την “ψυχή” του και την υποκειμενικότητα της γλωσσικής δόμησης (Juvan, 2008). Επομένως, η διακειμενικότητα, σαν μια επέκταση της προγενέστερης έννοιας της επιρροής, είναι γενικότερη από την επιρροή και έχει να κάνει με ένα πολύ πιο απρόσωπο πλαίσιο σύνδεσης κειμένων (Kehinde, 2003).

### 1.5. Διακειμενικότητα

Η θεωρία της διακειμενικότητας εμφανίστηκε από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 (Kehinde, 2003). Πρόκειται για μια θεωρία που προσφέρει καινούργιους τρόπους σκέψης και καινούργιες στρατηγικές για την κατανόηση και την ερμηνεία των κειμένων (Zengin, 2016, σελ. 302). Η ίδια προκάλεσε με τη σειρά της την εμφάνιση πολυκεντρικών και πλουραλιστικών μοντέλων επιρροής και άλλων δια-λογοτεχνικών δυνάμεων στη λογοτεχνική και πολιτιστική επιστημονική σκέψη. Ουσιαστικά αναμόρφωσε την κατανόηση της επιρροής στη λογοτεχνία (Juvan, 2008).

Το φαινόμενο της διακειμενικότητας είναι τόσο παλιό όσο η ίδια η λογοτεχνία (Arndt, 1998, σελ. 62). Πρακτικά υπάρχει από την αρχαιότητα (Zengin, 2016, σελ. 300). Σύμφωνα με τους Worton και Still, η διακειμενικότητα, σε μια γενικευμένη μορφή, είναι τουλάχιστον τόσο παλιά όσο η καταγεγραμμένη ανθρώπινη ιστορία (Martínez Alfaro, 1996) και θεωρίες για τη διακειμενικότητα μπορεί να βρει κανείς όπου γίνεται λόγος για κείμενα (Bloome & Hong, 2013). Παρότι ο όρος της διακειμενικότητας είναι σχετικά νέος, η μελέτη των διακειμενικών σχέσεων είναι αρχαιότατη (Πασπαλάκης, 2018, σ. 14).

Η διακειμενικότητα έχει οριστεί με πολλούς τρόπους (Shaw & Pecorari, 2013). Σύμφωνα με τον M. H. Abrams, η διακειμενικότητα αποτελεί ένα δημιουργικό μέσο το οποίο σηματοδοτεί τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους ένα λογοτεχνικό κείμενο επαναλαμβάνει άλλα κείμενα ή αναπόφευκτα συνδέεται με αυτά, είτε με ανοικτές ή κρυφές παραπομπές και υπαινιγμούς, είτε με την αφομοίωση ενός χαρακτηριστικού κάποιου προγενέστερου κειμένου σε ένα μεταγενέστερο κείμενο, ή απλώς χρησιμοποιώντας ένα κοινό απόθεμα λογοτεχνικών κωδίκων και συμβάσεων (Kehinde, 2003).

Κύριος εκπρόσωπος της θεωρίας της διακειμενικότητας είναι η Julie Kristeva. Στην πραγματικότητα, η ονοματολογία “intertextuality” (“διακειμενικότητα”) οφείλεται σε εκείνη. Αρχικά ο όρος χρησιμοποιήθηκε σε διάλογό της με τον Bakhtin (Kehinde, 2003), ενώ πρωτοεμφανίστηκε το 1966 στο “Word, Dialogue and Novel” (Martínez Alfaro, 1996). Σύμφωνα με τον Bakhtin, η συγγραφή αποτελεί ανάγνωση ενός προγενέστερου λογοτεχνικού συνόλου και το κείμενο απορρόφηση ενός άλλου κειμένου και απάντηση σε αυτό (Andrews, κα., 1991, σελ. 20).

Κατά τους Clayton και Rothstein, ένας διαφωτιστικός ορισμός που δίνει η Kristeva για τη διακειμενικότητα είναι ο εξής: «Κάθε κείμενο κατασκευάζεται σαν ένα μωσαϊκό παραπομπών· κάθε κείμενο είναι προϊόν της απορρόφησης και του μετασχηματισμού άλλων κειμένων». Δηλαδή, ισχυρίζεται ότι πρόκειται για ένα παράδειγμα όπου ένα κείμενο

απεικονίζει την ανάγνωση ενός προγενέστερου λογοτεχνικού συνόλου, απορροφώντας το και μετασχηματίζοντάς το σε ένα άλλο κείμενο (Kehinde, 2003). Η ιδέα του Roland Barthes, σχετικά με τη συχνή ανωνυμία των “πηγών” των διακειμενικών παραπομπών, υponοείται στην “απορρόφηση” των κοινωνικών κειμένων της Kristeva, καθώς το κοινωνικό πλαίσιο μπορεί να θεωρηθεί ως ένα δίκτυο ανώνυμων ιδεών, κοινοτοπιών, λαϊκής σοφίας και κλισέ που διαμορφώνουν το υπόβαθρο της ζωής του καθενός (Martínez Alfaro, 1996).

Η διακειμενικότητα αποτελεί μια εξαιρετικά χρήσιμη αλλά ασαφή θεωρητική έννοια (Lesic-Thomas, 2005). Είναι ένας τρόπος ερμηνείας κειμένων που επικεντρώνεται στην ιδέα ότι τα κείμενα “δανείζονται” λέξεις και έννοιες από άλλα κείμενα (Zengin, 2016, σελ. 301), ότι είναι “φτιαγμένα” από άλλα κείμενα (Shaw & Pecorari, 2013). Σύμφωνα με τον Barthes, η διακειμενικότητα σε κάθε κείμενο είναι προκαθορισμένη – άλλα κείμενα είναι πάντοτε παρόντα σε αυτό, σε διάφορα επίπεδα και σε περισσότερο ή λιγότερο αναγνωρίσιμες μορφές (Martínez Alfaro, 1996). Σύμφωνα με τον Leitch, όταν κάτι επανεμφανίζεται σε ένα κείμενο, έχει τη μορφή πηγής, επιρροής, υπαινιγμού, απομίμησης, αρχέτυπου ή παρωδίας (Kehinde, 2003).

Κανένα κείμενο δεν είναι πρωταρχικό και πρωτότυπο (Juvan, 2008), κανένα έργο τέχνης δεν εμφανίζεται από το πουθενά (Zengin, 2016, σελ. 303). Ο Terry Eagleton παρατηρεί ότι όλα τα λογοτεχνικά έργα είναι σε κάποιον βαθμό “ξαναγραμμένα”, παρότι αυτό μπορεί να είναι μια ασυνείδητη πρακτική των κοινωνιών που τα διαβάζουν, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι δεν υπάρχει ανάγνωση ενός έργου που να μην αποτελεί επανεγγραφή του (Kehinde, 2003).

Ο αναγνώστης παίρνει τη θέση του συγγραφέα, που προηγουμένως θεωρούνταν η πηγή και ο κάτοχος του νοήματος. Από τη στιγμή που ο συγγραφέας B είναι, επίσης, αναγνώστης του έργου A, η ερμηνεία του A και η ανταπόκριση του αναγνώστη σε αυτό είναι άρρηκτα συνυφασμένες με την παραγωγή κειμένου από τον B. Επομένως, ο συγγραφέας B είναι ταυτόχρονα και αναγνώστης: η ανάγνωση και η γραφή συνδέονται μεταξύ τους σε ένα συνεχές (Juvan, 2008). Σύμφωνα με την Kristeva, ο μόνος αναγνώστης είναι ο συγγραφέας που διαβάζει ένα άλλο κείμενο – μια μορφή που δεν γίνεται τίποτα περισσότερο από ό,τι ένα “κείμενο” που διαβάζει τον εαυτό του, καθώς τον ξαναγράφει (Kehinde, 2003).

Έτσι, καθώς το κείμενο εμπεριέχει ως δομές κείμενα που έχουν προϋπάρξει (Πασπαλάκης, 2018, σελ. 14), η έννοια του συγγραφέα υποχωρεί και ο ρόλος του συρρικνώνεται σε λειτουργία, ενώ στη θέση του αναδεικνύεται το κείμενο (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015). Βασική ιδέα είναι ότι δεν υπάρχει τίποτα πέρα από τη γλώσσα και άρα πέρα από το κείμενο (Orr, 2010).



Η πολυφωνία, η αναγνώριση ότι τα κείμενα περιέχουν διαφορετικές “φωνές” κωδικοποιημένες με διάφορους τρόπους, συχνά σχετίζεται με τη διακειμενικότητα. Παρόλα αυτά, υπάρχουν διακειμενικές συνδέσεις ανάμεσα σε κείμενα που δεν έχουν εντοπιστεί από ερευνητές της πολυφωνίας, καθώς υπάρχουν και χαρακτηριστικά της πολυφωνίας που δεν έχουν να κάνουν με σχέσεις μεταξύ δύο κειμένων (Shaw & Pecorari, 2013).

Οι Hohl Trillini και Quassdorf ορίζουν τη διακειμενικότητα ως τη διαδικασία κατά την οποία τουλάχιστον ένα προγενέστερο και ένα μεταγενέστερο κείμενο εμπλέκονται μεταξύ τους και που ένα στοιχείο του προγενέστερου κειμένου είναι ευδιάκριτο στο μεταγενέστερο. Είναι πιθανό, βέβαια, να υπάρχουν πολυάριθμα προγενέστερα κείμενα τα οποία να συμβάλλουν στη χρήση ενός συγκεκριμένου στοιχείου του μεταγενέστερου κειμένου (Shaw & Pecorari, 2013).

Ένας ελεύθερος ορισμός είναι ότι αναφέρεται σε κάθε μορφή συσχέτισης μεταξύ οποιουδήποτε αριθμού κειμένων, από την ξεκάθαρη αντίδραση ενός κειμένου ως προς ένα άλλο (όπως γίνεται στην περίπτωση της παρωδίας, για παράδειγμα) στη γενικότερη ιδέα ότι δεν υπάρχει ούτε ένα κείμενο που να μην εμπεριέχει ίχνη άλλων κειμένων σε αυτό (Lesic-Thomas, 2005). Ορίζεται και ως «η εξάρτηση ενός κειμένου από προγενέστερες λέξεις, έννοιες, υποδηλώσεις, κώδικες, συμβάσεις, ασυνείδητες πρακτικές και κείμενα» (Zengin, 2016, σελ. 304). Είναι η σχέση ενός κειμένου με τα κείμενα που το περιβάλλουν (Bazerman, 2004, σελ. 84), οι ρητές και άρρητες σχέσεις που έχει με προγενέστερα, σύγχρονα και δυνητικά μελλοντικά κείμενα (Bazerman, 2004, σελ. 86). Σύμφωνα με την Kristeva, θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τη διακειμενικότητα και ως «κειμενική διάδραση στο εσωτερικό ενός μόνον κειμένου» (Kristeva, 311), αλλά και ως διάδραση με τα έργα ενός συγγραφέα ή και μιας λογοτεχνικής ομάδας (Καρακάση, Σπυριδοπούλου & Κοτελίδης, 2015). Στην πιο απλή του μορφή, ο όρος διακειμενικότητα σημαίνει ότι τα λογοτεχνικά κείμενα βρίσκονται σε σχέση συνάφειας μεταξύ τους, εξαρτώνται το ένα από το άλλο, είναι συνυφασμένα (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015). Βέβαια, μπορεί να οριστεί και ως αντιπαράθεση δύο ή περισσότερων κειμένων (Bloome & Hong, 2013).

«Διακειμενικότητα», σύμφωνα με τον ορισμό που χρησιμοποιεί η Αλεξάνδρα Ζερβού, «είναι η συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα που διέπει τη δημιουργία τους αλλά και την ανάγνωσή τους» (Οικονομίδου, 2018, σελ. 70). Σύμφωνα με τους σύγχρονους θεωρητικούς που ασχολούνται με τη διακειμενικότητα, η λειτουργία της είναι αχρονική (Οικονομίδου, 2018, σελ. 74-75). Συμπληρώνοντας η ίδια τον ορισμό αυτό, παρατηρεί ότι «η διακειμενικότητα δεν έχει να κάνει μόνο με τα κείμενα, αλλά και με μια σειρά άλλων παραστάσεων και εμπειριών, [και ότι]

επηρεάζεται από εξωλογοτεχνικές και εξωκειμενικές συνιστώσες», όπως είναι οι κοινωνικο-πολιτισμικοί παράγοντες που καθορίζουν σε κάθε ιστορική στιγμή την παραγωγή νοημάτων (Οικονομίδου, 2018, σελ. 70). Επιπλέον, η διακειμενικότητα μπορεί να είναι ηθελημένη και προβαλλόμενη στρατηγική οργάνωσης μιας μυθοπλασίας (Οικονομίδου, 2018, σελ. 71).

Σύμφωνα με τον Peter Barry, η διακειμενικότητα στον μεταμοντερνισμό εξετάζει «έναν σημαντικό βαθμό αναφοράς μεταξύ δύο κειμένων» (Kehinde, 2003). Αναφέρεται τόσο στη σχέση μεταξύ των λογοτεχνικών κειμένων όσο και στον μεταξύ τους διάλογο (Kehinde, 2003). Σύμφωνα με τον Bakhtin, τα λογοτεχνικά έργα απαντούν σε άλλα κείμενα και συνομιλίες, αλλά, επίσης, τα επανεπεξεργάζονται σχολιάζοντάς τα, αναπτύσσοντάς τα, κρίνοντάς τα, παρωδώντας τα και ούτω καθεξής (Juvan, 2008).

Οι Martin Coyle κ.συν. υποστηρίζουν ότι κάθε κείμενο νοηματοδοτείται μέσα από άλλα κείμενα, όχι μόνο προγενέστερα αλλά και άλλα συναφή κείμενα και εκφράσεις του πολιτισμού και της γλώσσας (Kehinde, 2003). Η ανάλυση αυτών των συνδέσεων βοηθάει στο να κατανοήσει κανείς σε βάθος το νόημα ενός κειμένου (Bazerman, 2004, σελ. 83). Το νόημα ενός κειμένου δεν προέρχεται από τη δημιουργία του συγγραφέα, αλλά από τις σχέσεις του κειμένου με άλλα κείμενα – το νόημα βρίσκεται στο δίκτυο των κειμενικών σχέσεων και μπορεί να εντοπιστεί ανάμεσα σε ένα κείμενο και σε όλα τα κείμενα, στα οποία αναφέρεται και με τα οποία σχετίζεται (Zengin, 2016, σελ. 302). Όταν ένα καινούργιο κείμενο γίνεται μέρος ενός δικτύου κειμένων, το νόημα και των δύο, παλιών κειμένων και καινούργιου κειμένου, αλλάζει (Zengin, 2016, σελ. 304).

Η διακειμενικότητα ενός κειμένου προέρχεται από τις σχέσεις του με άλλα κείμενα, τα οποία ανήκουν στο παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον (Ott, 2010). Τα κείμενα συναντιούνται και διασταυρώνονται με άλλα κείμενα. Κατά κάποιον τρόπο, ζουν μέσα από αυτήν την αλληλενέργειά τους. Σύμφωνα με τον Bakhtin, «το κείμενο ζει μόνο μέσα από την επαφή του με ένα άλλο κείμενο. Μόνο στο σημείο αυτής της επαφής μεταξύ των κειμένων αστράφτει ένα φως που φωτίζει ταυτόχρονα το ύστερο και το πρωτότερο, εγγράφοντας ένα δεδομένο κείμενο σε διάλογο» (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015).

## 1.6. Διακείμενο

Το σημείο επαφής των κειμένων ονομάζεται διακείμενο (Σιαφλέκης, 1989, σελ. 18). Τα διακείμενα μπορεί να είναι εικόνες, δομικά μοτίβα, φράσεις, μεγαλύτερα αποσπάσματα, ακόμη και λέξεις με ειδικό σημασιολογικό βάρος που ενσωματώνονται στο νέο κείμενο. Μετασηματίζουν ή αναπαράγουν τα προϋπάρχοντα κείμενα με τη μορφή της άμεσης αναφοράς, της παραπομπής, του υπαινιγμού, της επανάληψης, της αναφοράς, της μίμησης, του κολάζ, της παρωδίας, της απομίμησης, των λογοτεχνικών συμβάσεων, του δομικού παραλληλισμού και όλων των ειδών τις πηγές, είτε αυτό γίνεται ως μια συνειδητή “εκμετάλλευση” είτε ως μια ασυνείδητη “ανάκλαση” (Zengin, 2016, σελ. 300). Σύμφωνα με τον Σιαφλέκη, τα διακείμενα στο καινούργιο σημασιολογικό τους περιβάλλον «αναφορτίζονται και αποτελούν στοιχεία μιας ρητορικής του νέου κειμένου, το οποίο διατηρεί την προσωπική στρατηγική και ιδεολογία του» (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015).

Η έννοια του κειμένου αλλάζει. Το κείμενο αναγνωρίζεται ως διακείμενο που προκύπτει από την αλληλεπίδραση των κειμένων και από την απορρόφηση άλλων κειμένων σε αυτό (Zengin, 2016, σελ. 300). Κατά τον Leitch, κάθε κείμενο αποτελεί ένα διακείμενο που δανείζεται, συνειδητά ή όχι, από το τεράστιο αρχείο του προϋπάρχοντος πολιτισμού (Zengin, 2016, σελ. 304). Εφόσον κάθε κείμενο αναφέρεται, ανακυκλώνει και αντλεί από τα προϋπάρχοντα κείμενα (Zengin, 2016, σελ. 300), αποτελεί εγγενώς ένα διακείμενο και κάθε δημιουργικός καλλιτέχνης επηρεάζεται αναπόφευκτα από τους προηγούμενους (Kehinde, 2003).

### *1.7. Αιτιότητα*

Η διακειμενικότητα απορρίπτει την αιτιότητα, αντικαθιστώντας την με την ιδέα ότι ένα μεταγενέστερο έργο είναι εκείνο το οποίο, λόγω των δεκτικών-δημιουργικών λειτουργιών του, αναθέτει την ιδιότητα της πηγής στο προγενέστερο έργο και με αυτόν τον τρόπο “προκαλεί” από μόνο του την επιρροή (Juvan, 2008). Βέβαια, σύμφωνα με τον Rene Wellek, παρά την ύπαρξη παραλληλισμών και ομοιοτήτων, κανείς δεν μπόρεσε ποτέ να αποδείξει πως κάποιο έργο τέχνης “προκλήθηκε” από κάποιο άλλο. Η ύπαρξη ενός μεταγενέστερου έργου τέχνης μπορεί να μην ήταν δυνατή χωρίς την ύπαρξη του προγενέστερου, αλλά δεν μπορεί να προκλήθηκε από εκείνη (Bassnett, 2007, σελ. 137). Υποτιθέμενες πρωταρχικές πηγές δεν

αποτελούν παρά διακειμενικούς μετασχηματισμούς εξαρτώμενους από την πολιτιστική “εγκυκλοπαίδεια” (Juvan, 2008).

Η ανάγνωση δύο κειμένων με παρεμφερείς χαρακτήρες μπορεί να μοιάζει συμπτωματική, αν και δεν πρόκειται για σύμπτωση αν σκεφτεί κανείς με όρους της ιστορικής συνέχειας. Η μόνη σύμπτωση είναι ότι ο ίδιος αναγνώστης διάβασε το ένα κείμενο μετά το άλλο. Η παρουσία στερεοτυπικών μορφών σε ένα λογοτεχνικό σύστημα είναι κάτι με το οποίο είναι όλοι εξοικειωμένοι, όπως συμβαίνει και με το φορμαλιστικό έργο στη δομή της πλοκής, το οποίο έδειξε πόσο περιορισμένο είναι στην πραγματικότητα το εύρος των παραλλαγών της. Πράγματι, υπάρχει σύνδεση παντού. Κάθε κείμενο, όπως μας θυμίζει ο Barthes, έχει νόημα σε σχέση με άλλα κείμενα (Bassnett, 2007, σελ. 138-139).

#### *1.8. Ο ρόλος του αναγνώστη*

Η μελέτη της λογοτεχνίας είναι συγκριτική. Διαβάζοντας κανείς ένα κείμενο, συνειδητά ή ασυνειδητά, κάνει συγκρίσεις με άλλα κείμενα που έχει διαβάσει (Bassnett, 2007, σελ. 142). Υπεύθυνος για να αντιληφθεί τις συνδέσεις που πιθανά υπάρχουν είναι ο αναγνώστης (Bassnett, 2007, σελ. 136). Ο ρόλος του αναδεικνύεται, καθώς η διακειμενικότητα σχετίζεται μεν, κατά πρώτο λόγο, με τη δημιουργία κειμένων, αλλά άμεσα και με τη διαδικασία της ανάγνωσης (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015), η οποία αποτελεί μία ενεργή διαδικασία (Zengin, 2016, σελ. 301).

Γενικά παρατηρείται μια ενίσχυση του αναγνώστη ως συμμετόχου στην παραγωγή του νοήματος (Πασπαλάκης, 2018, σελ. 16). Ο Barthes προχωράει σε μια θεωρία για τη διακειμενικότητα η οποία τοποθετεί τον αναγνώστη ως το οργανωτικό κέντρο της ερμηνείας (Kehinde, 2003). Αυτό που μπορεί, λοιπόν, να κάνει ο αναγνώστης είναι να δει τους παραλληλισμούς, τις συνδέσεις, τις ομοιότητες – αυτή είναι μία γονιμότερη προσέγγιση από εκείνη που προσπαθεί να αποδείξει κάποια βεβαιότητα, καθώς η βεβαιότητα είναι χίμαιρα (Bassnett, 2007, σελ. 138). Επιπλέον, η σημερινή γενιά είναι εκπαιδευμένη να αντιλαμβάνεται τις συνδέσεις αυτές, καθώς είναι οπτικά εγγράμματη και εξοικειωμένη όσον αφορά στην ανάγνωση σύνθετων αφηγήσεων (Bassnett, 2007, σελ. 135). Όντας λογοτεχνικά γραμματισμένοι, οι αναγνώστες διαβάζουν ερμηνευτικά και έτσι αποκαλύπτονται οι σχέσεις με άλλους συγγραφείς που είναι ενσωματωμένες στα κείμενα (Bassnett, 2007, σελ. 142). Το

νόημα ενός κειμένου δεν σταματάει σε αυτό, αλλά καθορίζεται από τον αναγνώστη μέσα από την περίπλοκη σύμπλεξη κειμένων που επικαλείται η πράξη της ανάγνωσης (Pagliawan, 2017).

Σύμφωνα με τον Riffaterre, δύο είναι οι πιθανές, αν και όχι οι αποκλειστικές, συγκριτικές αναγνώσεις: η *αναδρομική* και η *διακειμενική*. Η πρώτη αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης κάνει ανασκόπηση και σύγκριση πηγαίνοντας πίσω στον χρόνο, αναγνωρίζοντας επαναλήψεις και παραλλαγές της ίδιας δομής. Από την άλλη, η διακειμενική ανάγνωση αναφέρεται στην αντίληψη ομοιοτήτων ανάμεσα σε κείμενα ή στην υπόθεση ότι μια τέτοια σύγκριση πρέπει να γίνεται ακόμη και αν δεν υπάρχει κάποιο προφανές διακείμενο ώστε να γίνουν αντιληπτές οι όποιες ομοιότητες (Martínez Alfaro, 1996). Επιπλέον, διακρίνει τη διακειμενικότητα σε *τυχαία*, όταν ο αναγνώστης μπορεί να διαβάσει το κείμενο βάσει οποιουδήποτε κειμένου επιθυμεί, και σε *υποχρεωτική*, όταν το κείμενο απαιτεί τη γνώση κάποιου συγκεκριμένου κειμένου προκειμένου να γίνει αντιληπτό (Πασπαλάκης, 2018, σελ. 15). Ο δημιουργικός αυτός ρόλος του αναγνώστη παραπέμπει στην ιδέα της διακειμενικότητας ότι τα κείμενα υπάρχουν σε μια ατέρμονα συνυφασμένη σχέση μεταξύ τους (Bassnett, 2007, σελ. 138).

Η μεταμοντέρνα λογοτεχνία που είναι δομημένη σύμφωνα με τις αρχές της διακειμενικότητας, χωρίς αυτό να της στερεί την αναγνωστική απόλαυση που προσφέρει, απαιτεί διακειμενικές αναγνώσεις, καθώς και διακειμενικές μεθόδους ερμηνείας (Martínez Alfaro, 1996). Η αντίληψη αποτελεί καθοριστικό παράγοντα. Οι αναγνώστες πρέπει να κατέχουν όχι μόνο τη λογοτεχνική και πολιτιστική γνώση για να αναγνωρίσουν τη σύνδεση ενός κειμένου με ένα άλλο, αλλά και την κριτική ικανότητα να διαμορφώσουν τη σημασία της διακειμενικής σχέσης, τόσο του κειμένου στο οποίο εμφανίζεται όσο της παράδοσης της οποίας το κείμενο γίνεται μέρος όταν η διακειμενικότητα αναγνωρίζεται (Venuti, 2009, σελ. 157-158).

Πάντοτε υπάρχουν άλλες λέξεις σε μία λέξη, άλλα κείμενα σε ένα κείμενο. Για τον λόγο αυτόν, η έννοια της διακειμενικότητας απαιτεί να κατανοήσει κανείς τα κείμενα όχι ως αυτόνομα συστήματα αλλά ως διαφορεικά και ιστορικά, ως ίχνη της ετερότητας, καθώς διαμορφώνονται από την επανάληψη και τον μετασχηματισμό άλλων κειμενικών δομών (Martínez Alfaro, 1996). Μερικές φορές οι σχέσεις αυτές αποτελούν εγγενή στοιχεία της κατασκευής του έργου, σχεδιασμένα έτσι ώστε να εξασφαλίζεται ότι η ανάγνωση θα γίνει σε πολλά διαφορετικά επίπεδα – μέσα από άλλα κείμενα αλλά και μες στον χρόνο (Bassnett, 2007, σελ. 142). Άλλες φορές οι συγγραφείς εμπλέκουν απευθείας τους αναγνώστες τους σε αυτήν τη διαδικασία και ενδέχεται ακόμα και να φανερώσουν τις πηγές τους (Bassnett, 2007,

σελ. 139). Κάποιες φορές οι συγγραφείς θέλουν να επισημάνουν τις πηγές τους και άλλες όχι (Bazerman, 2004, σελ. 84). Η χρήση της διακειμενικότητας, βέβαια, δεν είναι πάντοτε σκόπιμη· μπορεί να είναι και ακούσια (Pagliawan, 2017). Ενώ όλοι οι συγγραφείς κατά κάποιον τρόπο “ξαναγράφουν” το έργο των προγενέστερών τους, πολλοί σύγχρονοι συγγραφείς, συνειδητά πλέον, μιμούνται, παραθέτουν, λογοκλοπούν και παρωδούν εκτεταμένα (Martínez Alfaro, 1996). Μιμούνται άλλους συγγραφείς, εκμεταλλεύονται την παρακαταθήκη των λογοτεχνικών ειδών, αναφέρονται σε άλλα έργα ή παραθέτουν αποσπάσματα από άλλα έργα (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015).

Από την άλλη, οι αναγνώστες κουβαλούν μαζί τους τις εμπειρίες, τις ιστορίες και τις προσδοκίες τους, οι οποίες αναπόφευκτα επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο διαβάζουν (Bassnett, 2007, σελ. 143). Ανάλογα με τις προηγούμενες γνώσεις και την εμπειρία τους, καλούνται να αναγνωρίσουν και να συσχετίσουν αυτό που δηλώνεται μέσω των διακειμένων (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015). Σχετικά με την ερμηνεία της διακειμενικότητας, ο ορίζοντας προσδοκιών του Iser ποικίλλει βάσει των κειμένων που φέρουν οι αναγνώστες στον νου τους κατά την ανάγνωση. Η υπάρχουσα γνώση τους, δεδομένου ενός συγκεκριμένου πολιτιστικού και ιστορικού πλαισίου, είναι καθοριστική για τη νοηματοδότηση του κειμένου (Zengin, 2016, σελ. 301).

Μερικές φορές οι αναγνώστες συνειδητά αναγνωρίζουν την προέλευση των λέξεων και του τρόπου χρήσης τους, ενώ άλλες φορές προκαλείται ασυνείδητα μία αίσθηση. Βέβαια, υπάρχουν και φορές που οι λέξεις έχουν αναμιχθεί και διασκορπιστεί σε τέτοιο βαθμό που δεν μπορούν πλέον να συσχετιστούν με έναν συγκεκριμένο χρόνο, χώρο, ομάδα ή συγγραφέα (Bazerman, 2004, σελ. 84). Η στιγμή κατά την οποία ένα έργο εκδίδεται σε συνδυασμό με ό,τι συμβαίνει στον κόσμο μπορεί να οδηγήσει τους αναγνώστες να ανταποκριθούν σε αυτό με τρόπους που οι ίδιοι οι συγγραφείς δεν θα μπορούσαν να είχαν προβλέψει (Bassnett, 2007, σελ. 142).

Κάθε κείμενο είναι εγγενώς διακειμενικό. Κατά τους Worton και Still, ένα κείμενο δεν μπορεί να λειτουργήσει ως κλειστό σύστημα, καθώς δεν μπορεί να υπάρξει ως ένα ερμηνευτικά κλειστό ή αυτάρκες σύνολο. Οι λόγοι για τους οποίους συμβαίνει αυτό είναι δύο. Αρχικά, ο ίδιος ο συγγραφέας, πριν γίνει δημιουργός κειμένων, είναι αναγνώστης κειμένων. Για τον λόγο αυτόν, ένα λογοτεχνικό έργο διαπερνάται από την προηγούμενη αναγνωστική εμπειρία του δημιουργού του, η οποία εκδηλώνεται με αναφορές, αποσπάσματα και κάθε είδους επιρροές (Οικονομίδου, 2018, σελ. 71). Ο δεύτερος λόγος είναι ότι το νόημα που παράγεται κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης αποτελεί προϊόν της αλληλεπίδρασης του υλικού που περιέχεται σε ένα κείμενο και της αναγνωστικής εμπειρίας του αναγνώστη από

άλλα κείμενα (Οικονομίδου, 2018, σελ. 71-72). Έτσι, μια έμμεση αναφορά σε κάποιο κείμενο είναι πιθανό να παραμείνει “εν υπνώσει”, εάν ο αναγνώστης δεν μπορεί να κάνει τη σύνδεση ή να την αντιληφθεί, μέχρι να βρεθεί ο αναγνώστης που θα την αξιοποιήσει. Αντίστροφα, ο αναγνώστης, έχοντας γνώση κάποιας πρακτικής ή θεωρίας άγνωστης στον συγγραφέα, μπορεί να οδηγηθεί σε μία νέα ερμηνεία του κειμένου. Και οι δύο παραπάνω άξονες της διακειμενικότητας, τα κείμενα που εισέρχονται κατά τη συγγραφή μέσω του συγγραφέα αλλά και τα κείμενα που εισέρχονται κατά την ανάγνωση μέσω του αναγνώστη, είναι συναισθηματικά και ιδεολογικά φορτισμένοι (Οικονομίδου, 2018, σελ. 72).

Επομένως, η παραγωγή των νοημάτων ενός κειμένου εξαρτάται από τις διακειμενικές σχέσεις που διαμορφώνονται κατά τη διαδικασία της συγγραφής αλλά και της ανάγνωσής του (Zengin, 2016, σελ. 304) και πραγματοποιείται όχι μόνο κατά την πράξη της συγγραφής αλλά και κατά την πράξη της ανάγνωσης (Zengin, 2016, σελ. 302). Ο ρόλος του αναγνώστη είναι ζωτικής σημασίας, καθώς ο ιστός των συνδέσεων που υφαίνει ο συγγραφέας ενισχύεται από εκείνον που υφαίνει ο αναγνώστης, καταλήγοντας σε ένα ακόμα πιο δυναμικό μοντέλο μελέτης της λογοτεχνίας από ό,τι το παλαιότερο μοντέλο εντοπισμού επιρροών (Bassnett, 2007, σελ. 145). Σύμφωνα με την Kristeva, η μεταφορά του νοήματος δεν γίνεται άμεσα από τον συγγραφέα στον αναγνώστη, αλλά φιλτράρεται μέσω των κωδίκων που μεταδίδονται από άλλα κείμενα στον συγγραφέα και στον αναγνώστη (Pagliawan, 2017). Συνεπώς, η διακειμενικότητα δεν αναφέρεται μόνο σε ό,τι δανείζεται, μετασχηματίζει, ξαναγράφει ή απορροφά από ένα ή και περισσότερα κείμενα ο συγγραφέας, αλλά και στην αναφορά που κάνει ο αναγνώστης σε ένα ή και περισσότερα κείμενα, τα οποία είχε διαβάσει και γνώριζε ήδη, διαβάζοντας το εν λόγω κείμενο (Zengin, 2016, σελ. 302). Έτσι, το νόημα ενός κειμένου διαμορφώνεται από τα αποσπάσματα, τις απορροφήσεις, τις προσθήκες και τον μετασχηματισμό ενός άλλου κειμένου (Zengin, 2016, σελ. 301). Παρόλα αυτά, ο αναγνώστης δεν μπορεί να αντιληφθεί ένα ξεκάθαρο νόημα, καθώς αυτό παράγεται μέσα από την αλληλεπίδραση των κειμένων αλλά και γιατί το νόημα δεν είναι ποτέ καθορισμένο (Zengin, 2016, σελ. 302). Επιπλέον, υπάρχουν επίπεδα νοήματος και όχι ένα στέρεο και σταθερό νόημα, κατασκευασμένο μέσω του συγγραφικού οράματος του συγγραφέα (Zengin, 2016, σελ. 301).

Η διακειμενικότητα δεν ψάχνει για κάποιο προκαθορισμένο νόημα εκτός του κειμένου, ούτε για κάποιο νόημα το οποίο περιμένει να ανακαλυφθεί μέσα ή πίσω από τη δομή ενός κειμένου (το βαθύ νόημα), αλλά αποδέχεται ότι η ερμηνεία είναι κάτι που αφορά τον αναγνώστη και ότι κείμενο και αναγνώστης αλληλεπιδρούν στην παραγωγή μιας ροής νοημάτων που τείνει στο άπειρο. Κατά τον Irwin, αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η

διακειμενικότητα παρουσιάζει το κείμενο ως μια «αναπτυσσόμενη, εξελισσόμενη διαδικασία που δεν τελειώνει ποτέ» (Zengin, 2016, σελ. 302). Τελικά, η νοηματοδότηση του κειμένου επαφίεται στον αναγνώστη (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015). Καθώς ο ρόλος του είναι καθοριστικός, η έννοια της διακειμενικότητας ως συνύπαρξη της γραφής μέσα σε ένα δίκτυο σχέσεων είναι πολύ πιο χρήσιμη από την προσπάθεια εντοπισμού επιρροών, ειδικά αν λάβει κανείς υπόψη και τον παράγοντα της μετάφρασης (Bassnett, 2007, σελ. 143).

### *1.9. Ο ρόλος της μετάφρασης*

Η μετάφραση αποτελεί μια σημαντική δύναμη που διαμορφώνει την παγκόσμια λογοτεχνία (Bassnett, 2007, σελ. 143). Είναι καθοριστική για τη ροή των θεμάτων, των εικόνων, των μορφών και των ιδεών χωρίς όρια (Bassnett, 2007, σελ. 141). Καμία συζήτηση για επιρροή ή διακειμενικότητα δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί χωρίς την αναγνώριση του ρόλου που διαδραματίζουν οι μεταφραστές και το πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιούνται οι μεταφράσεις (Bassnett, 2007, σελ. 143). Παρότι είναι σαφώς θεμελιώδους σημασίας για την κατανόηση των δυνάμεων που διαμορφώνουν τη λογοτεχνία, ο αντίκτυπος της μετάφρασης φαίνεται να παραμελήθηκε για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα (Bassnett, 2007, σελ. 141).

Οι συγγραφείς αποκτούν πρόσβαση σε κείμενα γραμμένα σε άλλες γλώσσες, είτε μεταφράζοντάς τα οι ίδιοι, είτε μέσω των μεταφραστών. Ο μεταφραστής δίνει τη δυνατότητα στον συγγραφέα να ανακαλύψει έναν καινούργιο κόσμο. Η σημασία της μετάφρασης γίνεται αντιληπτή σαν μία στιγμή αποκάλυψης – το αποκορύφωμα του ταξιδιού πέρα από τα όρια του οικείου. Είναι γεγονός ότι ορισμένοι συγγραφείς σε ορισμένες χρονικές περιόδους υπήρξαν εξαιρετικά επιτυχημένοι σε άλλους πολιτισμούς χάρη στη μετάφραση, συχνά πιο επιτυχημένοι από ό,τι στους δικούς τους πολιτισμούς (Bassnett, 2007, σελ. 141).

Κατά τη μελέτη των συνδέσεων και των σχέσεων, είναι σημαντικό να κοιτάει κανείς όχι μόνο ό,τι μπορεί να είναι ανιχνεύσιμο, αλλά και ό,τι δεν μεταφράστηκε, τους συγγραφείς εκείνους που για οποιονδήποτε λόγο απέτυχαν να μεταφραστούν ή απέτυχαν στο γενικό πλαίσιο της μετάφρασης. Εδώ η συστημική προσέγγιση της ιστορίας της λογοτεχνίας μπορεί να φανεί χρήσιμη, καθώς, αν οι λογοτεχνίες θεωρηθούν συστήματα, η μεταφορά ή όχι κειμένων πέρα από γλωσσικά και πολιτιστικά όρια μπορεί να αποκαλύψει τον τρόπο με τον



οποίο ένα σύστημα διαμορφώνεται αλλά και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί. Η προσέγγιση αυτή προσφέρει έναν πολύ πιο δυναμικό τρόπο σκέψης σχετικά με τις επιρροές από ό,τι η παλαιότερη μέθοδος της προσπάθειας του να αποδείξει κανείς εάν ένας συγγραφέας επηρεάστηκε άμεσα από κάποιον άλλο (Bassnett, 2007, σελ. 142).

Η διακειμενικότητα διαδραματίζει βασικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται μια μετάφραση αλλά και στον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η μετάφραση αυτή. Η ολοκληρωμένη ή ακριβής μετάφραση των περισσότερων ξενόγλωσσων διακειμένων είναι τόσο περιορισμένη που πρακτικά θεωρείται ανύπαρκτη. Για τον λόγο αυτόν, συνήθως αντικαθίστανται από ανάλογες αλλά τελείως διαφορετικές διακειμενικές σχέσεις στη γλώσσα μετάφρασης (Venuti, 2009, σελ. 157).

Προκειμένου να διατηρηθεί μια ισοδυναμία με το ξενόγλωσσο κείμενο, ο μεταφραστής προσπαθεί να δημιουργήσει τις αντίστοιχες διακειμενικές σχέσεις στο μεταφρασμένο κείμενο. Βέβαια, αυτό ενέχει τον κίνδυνο να αυξηθεί η διαφοροποίηση μεταξύ του ξενόγλωσσου και του μεταφρασμένου κειμένου, καθώς η σημασία μιας συγκεκριμένης σχέσης σε ένα πολιτιστικό πλαίσιο αντικαθίσταται από από μιας αντίστοιχης σημασίας σχέση στο πολιτιστικό πλαίσιο όπου γίνεται η μετάφραση (Venuti, 2009, σελ. 158). Η μετάφραση πάντα συνεπάγεται μια “μεταμόρφωση” του πρωτότυπου κειμένου, το οποίο ποτέ δεν ξαναεμφανίζεται στη γλώσσα της μετάφρασης. Ωστόσο, είναι πάντοτε παρόν, καθώς η μετάφραση, χωρίς να το λέει ρητά, το εκφράζει συνεχώς, ή αλλιώς, το μετατρέπει σε ένα λεκτικό αντικείμενο που, αν και διαφορετικό, αναπαράγει το πρωτότυπο (Keuris, 2004, σελ. 150). Μια τέτοια απόδοση, όσο και αν είναι η κατάλληλη, μπορεί να δημιουργεί μια εννοιολογική αντιστοιχία, αλλά δεν ενσωματώνει την ιδιαίτερη πολιτιστική σημασία του διακειμένου στην ξένη γλώσσα, τη σημασία που προκύπτει από την αναγνώριση της σύνδεσης μεταξύ του κειμένου και ενός άλλου κειμένου στην ξένη πολιτιστική παράδοση (Venuti, 2009, σελ. 159). Συνεπώς, απαιτείται οι αναγνώστες να αναπτύξουν μεθόδους ανάγνωσης των μεταφράσεων ως μεταφράσεις σχετικά αυτόνομες από το κάθε ξενόγλωσσο κείμενο (Venuti, 2009, σελ. 158).

Το αποτέλεσμα είναι ότι μέσα από τη δημιουργία αυτού του διακειμένου το μεταφρασμένο κείμενο αποκτά νόημα. Κατά κάποιον τρόπο, το νόημα, η αξία και η λειτουργία ενός κειμένου προέρχονται από τα κείμενα τα οποία είναι παρόντα σε αυτό, δεδομένο ότι κάθε κείμενο αποτελεί κατά βάση διακείμενο. Η μορφή αυτών των διακειμενικών σχέσεων μπορεί να είναι καθορισμένη, όπως η χρήση εισαγωγικών, οι υπαινιγμοί και η παρωδία, αλλά μπορεί να είναι και πιο περίπλοκη, υπονοούμενη και γενικευμένη, αναφερόμενη σε προγενέστερα μοτίβα χρήσης της γλώσσας. Η διακειμενικότητα

προϋποθέτει την ύπαρξη μιας γλωσσικής, λογοτεχνικής, ή πολιτιστικής παράδοσης, μιας συνέχειας προϋπαρχουσών μορφών και πρακτικών, παρότι μια συγκεκριμένη διακειμενική σχέση καθιερώνει μια συνέχεια και στην πραγματικότητα δημιουργεί παράδοση, επιβεβαιώνοντας ή αμφισβητώντας την κατά περίπτωση. Έτσι, καθώς οι ερμηνείες του μεταφρασμένου κειμένου διευρύνονται ανάλογα με τον εκάστοτε πολιτισμό, η διακειμενικότητα περιπλέκει τη μετάφραση (Venuti, 2009, σελ. 157).

Στη μετάφραση περιλαμβάνονται τριών ειδών διακειμενικές σχέσεις:

- (1) εκείνες μεταξύ του ξενόγλωσσου κειμένου και άλλων κειμένων, γραμμένων είτε στην ίδια γλώσσα είτε σε κάποια άλλη, δηλαδή, οι σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στο ξενόγλωσσο κείμενο και σε προγενέστερα κείμενα τα οποία με κάποιον τρόπο επηρέασαν τον συγγραφέα του ξενόγλωσσου κειμένου,
- (2) εκείνες μεταξύ του ξενόγλωσσου κειμένου και του μεταφρασμένου που συνήθως αντιμετωπίζονται με όρους ισοδυναμίας, δηλαδή, οι σχέσεις που διαμορφώθηκαν κατά τη διαδικασία της μετάφρασης προκειμένου να αποδοθούν οι αναφερόμενες στο ξενόγλωσσο κείμενο σχέσεις σε έναν άλλο πολιτισμό, και
- (3) εκείνες μεταξύ του μεταφρασμένου κειμένου και άλλων κειμένων, γραμμένων είτε στην ίδια γλώσσα είτε σε κάποια άλλη, δηλαδή, οι σχέσεις που αποκτά το μεταφρασμένο πλέον κείμενο με προγενέστερα κείμενα.

Τα τρία αυτά είδη διακειμενικών σχέσεων δεν είναι ευδιάκριτα, αλλά συνδέονται με τρόπο περίπλοκο, αντανακλώντας τις πολλαπλές απώλειες και ωφέλη που υφίσταται το κείμενο κατά τη διαδικασία της μετάφρασης (Venuti, 2009, σελ. 158). Βασικό ρόλο φαίνεται να παίζει στην πρώτη περίπτωση ο συγγραφέας (όντας πρωταρχικά αναγνώστης), στη δεύτερη ο μεταφραστής (επίσης όντας πρωταρχικά αναγνώστης) και στην τρίτη ο αναγνώστης. Σε κάθε περίπτωση, ο πιο κρίσιμος παράγοντας για τον εντοπισμό της παρουσίας και της λειτουργίας της διακειμενικότητας παραμένει ο αναγνώστης (Venuti, 2009, σελ. 170).

#### *1.10. Ερευνώντας τη διακειμενικότητα*

Ερευνώντας τη διακειμενικότητα, η μεθοδολογία που μπορεί να ακολουθήσει κανείς είναι η εξής:

- (1) να απαντήσει στο ερώτημα «γιατί ασχολείται με αυτό» και «ποιες ερωτήσεις ελπίζει πως θα απαντηθούν μέσα από αυτήν τη διαδικασία»,
- (2) να προσδιορίσει συγκεκριμένα ποια κείμενα θέλει να εξετάσει,
- (3) να εντοπίσει τα ίχνη άλλων κειμένων σε αυτά τα κείμενα,
- (4) να κάνει παρατηρήσεις και ερμηνείες σχετικά με τα ευρήματά του,
- (5) να ψάξει για πιο δυσδιάκριτα στοιχεία,
- (6) να κάνει μια λίστα από λέξεις ή φράσεις που φαίνεται να μην ταιριάζουν με το γενικό ύφος του κειμένου προκειμένου να διερευνηθεί περαιτέρω η προέλευσή τους και
- (7) να ψάξει για ένα μοτίβο από το οποίο θα ξεκινήσει η ανάπτυξη των συμπερασμάτων, πάντα σε σχέση με τον σκοπό της έρευνας (Bazerman, 2004, σελ. 91-92).

### *1.11. Είδη της διακειμενικότητας*

Κατά τη Ζερβού, τέσσερις είναι οι βασικές μορφές κωδικοποίησης των εκφάνσεων της διακειμενικότητας από πλευράς μεθοδολογίας:

- (1) η εγγραφή ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο, υπό μορφή αποσπασμάτων ή αναφορών,
- (2) η διασκευή ενός κειμένου, όπως οι περιπτώσεις των επών του Ομήρου, της Βίβλου ή μεγάλων κλασικών μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα
- (3) η μεταγραφή ενός κειμένου, το οποίο μπορεί να υπονομευθεί, να αντικρουστεί ή και να αντιστραφεί εντελώς και
- (4) η πλήρης μετουσίωση ενός κειμένου, το οποίο μπορεί να γίνει κινηματογραφική ταινία, πολιτική αφίσα, γελοιογραφία ή διαφήμιση (Οικονομίδου, 2018, σελ. 72-73).

Τεχνικές διακειμενικής αναπαράστασης αποτελούν:

- (1) *Η άμεση παραπομπή*. Συνήθως αναγνωρίζεται με τη χρήση εισαγωγικών, εσοχής, πλάγιων χαρακτήρων ή άλλων τυπογραφικών ρυθμίσεων πέρα από τις λέξεις του πρωταρχικού κειμένου. Παρότι οι λέξεις είναι αποκλειστικά εκείνες του συγγραφέα του πρωταρχικού κειμένου, ο συγγραφέας που κάνει την παραπομπή έχει τον έλεγχο της επιλογής των λέξεων που θα χρησιμοποιηθούν, του σημείου του κειμένου στο οποίο θα γίνει αυτό και το πλαίσιο στο οποίο θα ενταχθεί η παραπομπή.

(2) *Η έμμεση παραπομπή.* Συνήθως καθορίζεται μια πηγή και στη συνέχεια γίνεται προσπάθεια αναπαραγωγής του νοήματός της με λέξεις που αντανακλούν την κατανόηση και την ερμηνεία του δεύτερου συγγραφέα. Το νόημα του πρωταρχικού κειμένου φιλτράρεται μέσω των λέξεων και της στάσης του δεύτερου συγγραφέα και εμποτίζεται από τον στόχο του.

(3) *Η αναφορά σε ένα άτομο, έγγραφο ή δηλώσεις.* Η αναφορά σε ένα έγγραφο ή σε έναν συγγραφέα βασίζεται στην οικειότητα του αναγνώστη με την πρωταρχική πηγή. Η αναφορά συγκεκριμένων λεπτομερειών παραλείπεται και έτσι ο δεύτερος συγγραφέας έχει ακόμα μεγαλύτερο περιθώριο να υπονοήσει ότι θέλει ή να βασιστεί σε γενικότητες χωρίς να χρειάζεται να τις τεκμηριώσει, όπως κάνουν οι δημοσιογράφοι των ειδήσεων με τους θεατές και τους κριτικούς.

(4) *Ο σχολιασμός ή η αξιολόγηση μιας δήλωσης ή ενός κειμένου.* Οι δημοσιογράφοι του προηγούμενου παραδείγματος αποδέχονται ως αληθείς και οριστικές μελέτες που στην πραγματικότητα έχουν επικριθεί. Επιπλέον, βλέπουν την αρχική ιδέα να υπονομεύεται και την κρίνουν ως ακατάλληλη.

(5) *Η χρήση αναγνωρίσιμης διατύπωσης, ορολογίας που σχετίζεται με συγκεκριμένα άτομα ή ομάδες ατόμων ή με συγκεκριμένα έγγραφα.*

(6) *Η χρήση γλώσσας και μορφών αυτής που φαίνεται να αντικατοπτρίζουν συγκεκριμένους τρόπους επικοινωνίας, συζητήσεις άλλων ανθρώπων, είδη εγγράφων.* Είδη λεξιλογίου, φράσεις “αποθέματα” και μοτίβα έκφρασης μπορεί να είναι αυτού του είδους. Οι δημοσιογράφοι του παραδείγματος γράφουν με όρους δημοσιογραφίας για την αποφυγή δημόσιων διαμαχών πολιτικής. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται παραπέμπει σε εκπαιδευτικό σχεδιασμό, πολιτικά κινήματα, στατιστική αξιολόγηση και πολιτική διαμάχη (Bazerman, 2004, σελ. 88-89).

Μια διακειμενική σχέση, σύμφωνα με τον Fitzsimmons, μπορεί να είναι *συμπτωματική, προαιρετική ή υποχρεωτική*, ανάλογα με την πρόθεση του συγγραφέα και τη σημασία της αναφοράς (Pagliawan, 2017). Επίσης, η διακειμενικότητα διαχωρίζεται σε *γενική*, όπου το κείμενο συνομιλεί με όλα τα κείμενα, και σε *ειδική*, όπου η συνομιλία γίνεται με συγκεκριμένα κείμενα (Πασπαλάκης, 2018, σελ. 15).

Η *έμμεση διακειμενικότητα (indirect intertextuality)* περιλαμβάνει ένα εύρος χαρακτηριστικών εντοπισμένων σε πολυάριθμα προγενέστερα κείμενα και όχι σε μία συγκεκριμένη πηγή. Η *συμβατική διακειμενικότητα (conventional intertextuality)* περιλαμβάνει αναγνωρισμένες αναφορές και ηθελημένους υπαινιγμούς που συμβαδίζουν, όσον αφορά στην κωδικοποίηση

και στην τροποποίησή τους, με τις απαιτήσεις της πρακτικής της κοινότητας μέσα στην οποία παράγονται. Στη *μη συμβατική διακειμενικότητα* (*unconventional intertextuality*) και στην “*απατηλή*” *διακειμενικότητα* (*deceptive intertextuality*) το περιεχόμενο ή γλώσσα είναι δανεισμένα χωρίς να είναι επιτακτική η αναγνώρισή τους και, αντίστοιχα, χωρίς ή με την πρόθεση για εξαπάτηση (Shaw & Pecorari, 2013).

Στην προσπάθεια χαρτογράφησης των ειδών της διακειμενικότητας, ο όρος “διακειμενικότητα” περιλαμβάνει το μεγαλύτερο δυνατό εύρος κειμενικών αλληλεπιδράσεων, συμπεριλαμβανομένων των πηγών και των επιρροών. Η εστίαση γίνεται σε διαφορετικά κείμενα που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και όχι σε συνεργασίες, διαφορετικές “φωνές” στο ίδιο κείμενο ή καθαρά γλωσσικές εκφράσεις, όπως λογοπαίγνια, ξένες λέξεις και φράσεις, φωνήματα και ετυμολογικά παιχνίδια.

Ο διαχωρισμός γίνεται σε επτά είδη διακειμενικότητας, αν και ο αριθμός αυτός είναι ανοιχτός για μείωση ή αύξηση. Αυτά τα επτά είδη χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες. Επιπλέον, υπάρχουν τρεις μεταβλητές: (1) ο βαθμός στον οποίο ίχνη ενός προγενέστερου κειμένου εμφανίζονται στο νέο κείμενο μέσω της λεκτικής επανάληψης, (2) ο βαθμός στον οποίο υπεύθυνος για την αναγνώριση της διακειμενικότητας είναι ο αναγνώστης και (3) ο βαθμός στον οποίο η χρήση της διακειμενικότητας είναι εριστική. Οι διακρίσεις μεταξύ των ειδών και μεταξύ των κατηγοριών δεν είναι απόλυτες ούτε αποκλειστικές. Αντίθετα, οι διακρίσεις αυτές εμφανίζονται σε ένα συνεχές με επισκιάσεις και επικαλύψεις. Το συνεχές αυτό κινείται από τις στενότερες προσεγγίσεις στις όλο και πιο ελεύθερες, από συνειδητές, θετικιστικές και κατευθυνόμενες από τον συγγραφέα “μιμήσεις” σε διακειμενικότητες που τελικά υπάρχουν περισσότερο χάρη στον αναγνώστη παρά χάρη στον συγγραφέα.

### Κατηγορία 1:

Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει συγκεκριμένα βιβλία ή κείμενα, μεσολαβητής των οποίων είναι απευθείας ο συγγραφέας. Αναθεωρήσεις, μεταφράσεις, παραπομπές, υπαινιγμοί, πηγές, συμβατικά αντιληπτές, το παλαιότερο έργο ενός συγγραφέα ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία. Σε μεγάλο βαθμό, η δυναμική έγκειται στην αναγνωστική και μνημονική λειτουργία του συγγραφέα. Ένδειξη κειμενικών αλληλεπιδράσεων της *Κατηγορίας 1* αποτελεί κατά βάση η λεκτική επανάληψη. Μη λεκτικές ενδείξεις υπάρχουν στο σκηνικό, αλλά και στη διαμόρφωση του ύφους και του θέματος.

### *Είδος 1: Revision (Αναθεώρηση)*

Σε αυτό το είδος της διακειμενικότητας υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ ενός προγενέστερου και ενός μεταγενέστερου κειμένου, όπου η ταυτότητα του δεύτερου διαμορφώνεται από εκείνη του πρώτου, ακόμα και στην περίπτωση που απομακρύνεται από αυτό. Η διαδικασία καθοδηγείται από τη συγκριτική οπτική του συγγραφέα. Είναι πιθανό η αναθεώρηση αυτή να παρακινηθεί από εξωτερικές περιστάσεις – λογοκρισία ή θεατρικές, νομικές ή υλικές συνθήκες. Εναλλακτικά, μπορεί απλώς να εκφράζει την επιθυμία του συγγραφέα του πρωταρχικού έργου. Ο συγγραφέας που κάνει την αναθεώρηση και δεν ταυτίζεται με τον συγγραφέα του πρωταρχικού έργου παρουσιάζει ένα διαφορετικό σενάριο και ένα τελείως διαφορετικό σύνολο προβλημάτων και ζητημάτων. Παρόλα αυτά, σε κάθε περίπτωση, η διάδραση είναι γραμμική, συνειδητή και συγκεκριμένη και διακρίνεται από τις προτιμήσεις και τη σκοπιμότητα του συγγραφέα.

#### *Είδος 2: Translation (Μετάφραση)*

Η μετάφραση “μεταφέρει” ένα κείμενο σε μια διαφορετική γλώσσα, το αναδημιουργεί. Το δεύτερο κείμενο “διεκδικεί” ρητά την ταυτότητα του πρωτότυπου και κύριος στόχος του είναι ένα ταξίδι αιτιότητας στον εαυτό του ή σε μια εκδοχή του εαυτού του. Οι μεταφράσεις γενικά ομαδοποιούνται σύμφωνα με τη γλώσσα της “πηγής” και κρίνονται με βάση τον βαθμό της “πίστης” τους στο πρωτότυπο κείμενο και την επιτυχία του μεταφραστή στην αναπαράσταση της λογοτεχνικής ποιότητας και περιεχομένου του πρωτοτύπου. Οι συνήθειες διακρίσεις της μετάφρασης, *κατά λέξη* και *απόδοση*, τραβούν την προσοχή από την πραγματική δυσκολία που ενυπάρχει σε αυτό το είδος της διακειμενικότητας – το αγεφύρωτο πολιτιστικό και γλωσσικό χάσμα.

#### *Είδος 3: Quotation (Παραπομπή)*

Στην παραπομπή κυριολεκτικά αναπαράγεται ένα προγενέστερο κείμενο (ολόκληρο ή μέρος του) σε ένα μεταγενέστερο κείμενο. Προκειμένου μια παραπομπή να είναι αναγνωρίσιμη, μπορεί να επισημαίνεται με διάφορους τρόπους, όπως με σημεία στίξης, με εναλλαγή της γλώσσας ή με την αναγνώριση της ταυτότητας του πρωταρχικού συγγραφέα ή κειμένου.

#### *Είδος 4: Sources (Πηγές)*

Τα κείμενα πηγές παρέχουν την πλοκή, τους χαρακτήρες, τις ιδέες, τη γλώσσα ή το ύφος στα μεταγενέστερα κείμενα. Η αναγνωστική και μνημονική λειτουργία του συγγραφέα κατευθύνουν τη διάδραση που μπορεί να περιλαμβάνει περίπλοκες στρατηγικές μίμησης. Το

κείμενο που αποτελεί την πηγή διαμορφώνει το μεταγενέστερο κείμενο, το περιεχόμενο, το ύφος και τη μορφή του, με διάφορους τρόπους. Υπάρχουν τουλάχιστον τρεις υποκατηγορίες:

- *The source coincident (Η πηγή που συμπίπτει)*

Το προγενέστερο κείμενο υπάρχει σαν σύνολο σε μια δυναμική σχέση με το μεταγενέστερο, σαν ένα μέρος της ταυτότητάς του. Το μεταγενέστερο μπορεί απλώς να απαντά στο προγενέστερο ή να το συμπληρώνει. Σε όλες τις περιπτώσεις αυτού του είδους, για την κατανόηση του μεταγενέστερου κειμένου είναι απαραίτητη η γνώση του προγενέστερου. Η σχέση βασίζεται στην ισοτιμία και στην αναγνώριση, καθώς και τα δύο κείμενα θεωρείται πως έχουν κοινή ταυτότητα.

- *The source proximate (Η ‘κοντινή’ πηγή)*

Πρόκειται για το πιο γνωστό και το πιο συχνά μελετημένο είδος της διακειμενικότητας, αυτό των πηγών και των κειμένων. Ο συγγραφέας τιμά, ανασχηματίζει, ‘κλέβει’ και ‘ληλατεί’. Η δυναμική της αλληλεπίδρασης περιλαμβάνει αντιγραφή, παράφραση, συμπύκνωση, ένωση, επέκταση, παράλειψη, καινοτομία, μεταφορά και αντίφαση.

- *The source remote (Η ‘απομακρυσμένη’ πηγή)*

Στην κατηγορία αυτή περιλαμβάνονται όλες οι πηγές και οι επιρροές που δεν επισημαίνονται εμφανώς ή που δεν συμπίπτουν με την παραπάνω υποκατηγορία. Το πεδίο των δυνατοτήτων διευρύνεται και περιλαμβάνει όλα όσα γνώριζε ή είχε διαβάσει προηγουμένως ο συγγραφέας. Η δυναμική εξακολουθεί να περιλαμβάνει την ‘ανάγνωση’ και τη ‘μνήμη’ του συγγραφέα, ακόμη και αν αυτές οι διαδικασίες συμβαίνουν στο υποσυνείδητό του. Στις πηγές αυτές συχνά περιλαμβάνονται ιδιαίτερος πρωτότυπα παλαιότερα έργα.

### Κατηγορία 2:

Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει παραδόσεις. Η παρουσία ενός πρωτότυπου κειμένου ‘ακτινοβολεί’ μέσω αναρίθμητων ενδιάμεσων και έμμεσων διαδρομών – μέσω σχολίων, προσαρμογών, μεταφράσεων και τροποποιήσεων άλλων έργων. Υπάρχει σε συνδυασμό με άλλα πρωτότυπα έργα, σε μεγάλο βαθμό ως ένα σύνολο προσδοκιών, αντανakλαστικών και στρατηγιών που έχουν ‘κληρονομηθεί’. Η απομακρυσμένη πηγή δεν απέχει πολύ από τις παραδόσεις της Κατηγορίας 2. Παρόλα αυτά, υπάρχει μια πραγματική διάκριση ανάμεσα στην άμεση και στην έμμεση επιρροή των παραδόσεων, σύμφωνα με την οποία είναι πιθανό ο συγγραφέας να μην έχει διαβάσει το πρωταρχικό κείμενο.

*Είδος 5: Conventions and configurations (Συμβάσεις και διαμορφώσεις)*

Οι ποιητές συνεχώς οικειοποιούνται και προσαρμόζουν πολυάριθμες συμβάσεις της κλασικής και της μεσαιωνικής λογοτεχνίας ανά τις ηπείρους, επισήμως και ανεπίσημως. Συμβάσεις της τραγωδίας, όπως, για παράδειγμα, ο χορός, ο αγγελιοφόρος, ο διάλογος, η στιχομυθία, ο μονόλογος, έχουν προσελκύσει τη δέουσα προσοχή. Αντίστοιχα στην κωμωδία, το να κρυφακούει κανείς, η μεταμφίεση, χαρακτήρες όπως ο πνευματώδης σκλάβος, ο στρατιώτης που καυχιέται και ούτω καθεξής.

*Είδος 6: Genres (Είδη)*

Η διακειμενικότητα της *Κατηγορίας 2* επίσης περιλαμβάνει το ευρύ φάσμα συνδέσεων, ρητών και άρρητων, όσον αφορά στις γενικές επιλογές. Αυτές μπορεί να εμφανίζονται ως μεμονωμένα σημαίνοντα, τα οποία λειτουργούν ως συμβάσεις και κυμαίνονται από περισσότερο ή λιγότερο διακριτές μορφές. Συχνά μια εξεζητημένη και ομαλή προσαρμογή καθιστά δύσκολη την ταυτοποίηση της προέλευσης.

*Κατηγορία 3:*

Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει οτιδήποτε μπορεί να προσδώσει στο κείμενο ο αναγνώστης ανεξαρτήτως από την πρόθεση του συγγραφέα. Η εστίαση μετακινείται από τα κείμενα και τις παραδόσεις στην πολιτιστική “συνομιλία”.

*Είδος 7: Paralogues (Παράλογα)*

Είναι κείμενα που φωτίζουν τα διανοητικά, κοινωνικά, θεολογικά ή πολιτικά νοήματα άλλων κειμένων. Σε αντίθεση με τα κείμενα, ακόμα και με τις παραδόσεις, “συνομιλούν” οριζόντια και αναλογικά και όχι κάθετα μέσω της σκέψης ή της πρόθεσης του συγγραφέα. Σήμερα οι κριτικοί μπορούν να παραθέσουν οποιοδήποτε σύγχρονο κείμενο σε συνδυασμό με κάποιο άλλο. Κατά κάποιον τρόπο, η συζήτηση για τα παράλογα ξεκινάει από κριτικές πρακτικές του παρελθόντος φέρνοντας μια καινούργια ελευθερία. Όμως, παρόλα αυτά, καινούργιοι κίνδυνοι παραμονεύουν: συσχέτιση χωρίς όρια και ανεύθυνα, εύκολη πολιτιστική γενίκευση και ανέκδοτη μπρεσιονιστική ιστοριοποίηση. Παρότι δεν είναι ευρέως παραδεκτό, η πρακτική της παράθεσης παραλόγων δεν είναι καινούργια.

Μελλοντικά αναμφίβολα θα αποκαλυφθούν καινούργια είδη διακειμενικότητας για να προστεθούν σε αυτήν την προκαταρκτική λίστα. Κάποια ήδη ζητούν προσοχή. Η *ονομαστική*



*διακειμενικότητα (onomastic intertextuality)*, για παράδειγμα, μπορεί να περιλαμβάνει το εύρος των υπαινιγμών, των αναφορών και της σημασίας που προκαλείται απλώς από ένα όνομα. Η *διακειμενικότητα της εκτύπωσης (printing intertextuality)* μπορεί να εκφράζει την τυχαία εμπλοκή ενός κειμένου με ένα άλλο κατά τη διαδικασία της εκτύπωσης. Η *διακειμενικότητα της λήψης (reception intertextuality)* μπορεί να αντιστρέψει τους χρονολογικούς άξονες εξ ολοκλήρου, έτσι ώστε μεταγενέστερα κείμενα να μπορούν να επηρεάσουν την ανάγνωση αλλά και την εκτύπωση προγενέστερων κειμένων. Και, τέλος, η *πλαστογραφία (forgery)* μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος “άυλης” διακειμενικότητας, όπου ένα προγενέστερο κείμενο “προσποιείται” ότι είναι το πρωτότυπο (Miola, 2007).

## 2. Ρεζά ντε Βετ (1952-2012)

### 2.1. Η ζωή της

Η Ρεζά ντε Βετ ήταν μια Νοτιοαφρικανή θεατρική συγγραφέας. Η Frederica Elizabeth (στη συνέχεια Reza) γεννήθηκε στη Senekal, μια μικρή πόλη του Free State της Νότιας Αφρικής (De Wet, 2019, σελ. 94, Ντε Βετ, 2006, σελ. 7). Ήταν μοναχοπαίδι, κόρη του δικαστή H.F. de Wet και της Elizabeth Mary Marais που ερασιτεχνικά ασχολούνταν με την οπερέτα και το θέατρο. Την μεγάλωσε η γιαγιά της από την πλευρά της μητέρας της, Frederica Rousseau, και η Αφρικανίδα οικονόμος του σπιτιού, Betty Motsamai. Τελείωσε το γυμνάσιο θηλέων Oranje. Το σχολείο της είχε μια πολύ δραστήρια θεατρική ομάδα, στην οποία η Ντε Βετ διέπρεψε. Σήμερα, κάθε χρόνο, οργανώνεται στο σχολείο της ένα θεατρικό φεστιβάλ με το όνομά της (De Wet, 2019, σελ. 94).

Από πολύ μικρή διάβαζε με πάθος γοτθική, βικτωριανή και ρωσική λογοτεχνία καθώς και Αφρικανούς συγγραφείς των αρχών του 20ού αιώνα. Σπούδασε αγγλικά και θέατρο και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στην αγγλική λογοτεχνία και στην ερμηνεία ρόλων (De Wet, 2019, σελ. 94, Ντε Βετ, 2006, σελ. 7). Άρχισε να εργάζεται ως ηθοποιός και αμέσως διακρίθηκε σε τσεχωφική ερμηνεύτρια. Πολύ γρήγορα συνεργάστηκε με την κορυφαία σκηνή της χώρας της, το Market Theatre, όπου γνώρισε τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Lindsey Reardon. Σύντομα παντρεύτηκαν και απέκτησαν μία κόρη, τη Νίνα – η Νίνα του Τσέχοφ ήταν για την Ντε Βετ ο αγαπημένος της ρόλος. Μετά τον γάμο τους μετακόμισαν στο Grahamstown, όπου η Ντε Βετ δίδαξε αρχικά στο τμήμα αγγλικής φιλολογίας και στη συνέχεια στο τμήμα θεατρικών σπουδών – σκηνοθετώντας, γράφοντας κείμενα και ερμηνεύοντας ρόλους παράλληλα (De Wet, 2019, σελ. 94).

Η Ντε Βετ είχε μια αυτο-αποκαλούμενη “επικοινωνία” με πνεύματα. Οι φερόμενες συνομιλίες της με το πνεύμα του Τσέχοφ συνήθως διεξάγονταν στο δωμάτιο γραφής της (Stander, 2019, σελ. 50). Άνθρωποι που την γνώριζαν και εργάστηκαν μαζί της την περιέγραφαν ως ντροπαλή, αιθέρια, αινιγματική, μυστηριώδη, απόκοσμη (Stander, 2019, σελ. 196). Η Ντε Βετ ήταν αποτραβηγμένη από τη δημοσιότητα (Δαλαμάγκα-Καλογήρου στο De Wet, 2019, σελ. 8). Μέρος της απόσυρσής της αποδόθηκε από την ίδια, αλλά και από άλλους, στον φόβο της να στιγματιστεί ως “παράφρων”, ειδικά όσον αφορά στη λεγόμενη αποτυχία ή άρνησή της να διαχωρίσει πραγματικότητα και ψευδαίσθηση (Stander, 2019, σελ. 51).

Απεβίωσε το 2012, στα πενήντα εννιά της χρόνια – τρεις μήνες αφότου διαγνώστηκε με λευχαιμία. Ο Saartjie Botha την αποχαιρέτησε με αυτά τα λόγια: «Ο Basson (Marthinus Basson: αγαπημένος της συνεργάτης και διεθνούς φήμης σκηνοθέτης) κάποτε την ονόμασε “ντροπαλό λουλούδι”. Η Reza είχε μια γοητεία που ερχόταν από έναν άλλο κόσμο, παλιό. Ήταν εύθραυστη και είχε επάνω της κάτι μαγικό που δεν μπορούσες να το αγγίξεις. Αλλά, ήταν και άνθρωπος χαρούμενος και γελούσε πολύ. Πιο πολύ γελούσε με τον εαυτό της» (De Wet, 2019, σελ. 96, Δαλαμάγκα-Καλογήρου στο De Wet, 2019, σελ. 8).

## 2.2. Το έργο της

Η Ντε Βετ ήταν μια πολυβραβευμένη συγγραφέας (Δαλαμάγκα-Καλογήρου στο De Wet, 2019, σελ. 8). Μέσα σε δεκαπέντε χρόνια έγραψε δώδεκα έργα – πέντε στα Αγγλικά και επτά στα Αφρικάανς. Κέρδισε τα περισσότερα θεατρικά και λογοτεχνικά βραβεία από κάθε άλλο συγγραφέα στη Νότιο Αφρική: εννέα βραβεία για τα γραπτά της (πέντε βραβεία Vita, τρία βραβεία Fleur du Cap και ένα βραβείο Dalro) καθώς και κάθε διακεκριμένο λογοτεχνικό βραβείο (ένα βραβείο CNA, ένα βραβείο Rapport και δύο φορές το βραβείο Hertzog – αποτελεί τη μεγαλύτερη λογοτεχνική διάκριση στη Νότιο Αφρική). Επιπλέον, οι παραγωγές των έργων της κέρδισαν περισσότερα από σαράντα θεατρικά βραβεία (Ντε Βετ, 2006, σελ. 7, De Wet, 2019, σελ. 95). Είναι η μόνη γυναίκα δραματουργός που παρουσιάζεται στο Open Space (μια ανθολογία νέων Αφρικάνικων έργων). Έλαβε, επίσης, τη διάκριση να είναι η μοναδική δραματουργός που τα έργα της ανεβάστηκαν επί τρία συνεχή έτη στο Διεθνές Φεστιβάλ του Grahamstown. Τέλος, είναι η μοναδική συγγραφέας που δύο από τα έργα της παρουσιάστηκαν ταυτόχρονα από τη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου της Πρετόρια (Ντε Βετ, 2006, σελ. 7).

Η Ντε Βετ ήταν ιδιαίτερα ενδοσκοπική. Η ψυχοθεραπεία αποτέλεσε ένα αναπόσπαστο κομμάτι του μεγαλύτερου μέρους της ζωής της (Stander, 2019, σελ. 82). Η ψυχαναλυτική θεωρία του Γιουνγκ έπαιξε σημαντικό ρόλο τόσο στη γραφή της όσο και στην κοσμοθεωρία της γενικότερα (Stander, 2019, σελ. 81). Η ίδια αναγνώριζε ότι έγραφε καθαρά από προσωπική παρόρμηση και αγάπη για το θέατρο (Aboelazm, 2019, σελ. 500). Παρόλα αυτά, δεν μπορούσε να εξηγήσει ποιος ήταν ο σκοπός του έργου της. Προτιμούσε να βλέπει τον εαυτό της σαν ένα ακόμη άτομο που ερμηνεύει το έργο της, όπως κάνουν το κοινό και οι

κριτικοί (Stander, 2019, σελ. 60). Αυτό που απολάμβανε ήταν ότι “μπορείς να είσαι εκεί (στο θέατρο) και δεν χρειάζεται να σε δει κανείς” (Stander, 2019, σελ. 14).

Σχεδόν όλα τα έργα της λαμβάνουν χώρα στο μακρινό παρελθόν (από τα τέλη του 1700 μέχρι το 1950) – όσα δεν λαμβάνουν χώρα στο παρελθόν θεματικά αφορούν τις επιρροές του παρελθόντος στο παρόν – και το ύφος τους είναι μαγικό ρεαλιστικό (Stander, 2019, σελ. 50, Stander, 2016, σελ. 13). Το γοτθικό στοιχείο αποτελεί κεντρικό στοιχείο του έργου της (Stander, 2016, σελ. 3). Πολλά από τα χαρακτηριστικά του ύφους γραφής της αντανακλώνται σε περιγραφές της προσωπικότητάς της από άτομα που την γνώριζαν: η αναχρονιστική αποδέσμευσή της από την παρούσα πραγματικότητα, η μακάβρια αίσθηση του χιούμορ της, το γεγονός ότι ο θάνατος την γοήτευε, η μαγεία και το υπερφυσικό (Stander, 2019, σελ. 53). Η Ντε Βετ ήταν γοητευμένη με τους μύθους, τα παραμύθια, τη λαογραφία, την τελετουργία, τα όνειρα και το παραφυσικό στοιχείο (Stander, 2019, σελ. 85). Τα έργα της χαρακτηρίζονται από την απλότητα των παραμυθιών (Stander, 2019, σελ. 65). Τα θέματά της συχνά κινούνται σε έναν χώρο ονειρικό, καθαρά δικό της, όπου παράδοση, δοξασίες, πνεύματα και θρύλοι μπαίνουν στην καθημερινότητα των ηρώων με έναν τρόπο ποιητικό μαζί και ρεαλιστικό (Δαλαμάγκα-Καλογήρου στο De Wet, 2019, σελ. 8). Σύμφωνα με την ίδια, “εάν υπάρχει κάτι το μαγικό, το μυστηριώδες και μια προφανής ανησυχία για μια φανταστική πραγματικότητα σε κάποια από τα έργα μου, αυτό απλά αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο βλέπω τα πράγματα” (Stander, 2019, σελ. 51). Φιλοδοξούσε το θέατρο να αποτελεί έναν χώρο “μεταμόρφωσης” στον οποίο να μπορούν να εξερευνηθούν καινούργιες και εναλλακτικές πραγματικότητες (Aboelazm, 2019, σελ. 498).

Πίστευε ότι υπάρχει ένα μυθικό υπόβαθρο στην ανθρώπινη ψυχή. Εμπνευσμένη από αρχέτυπα, δημιούργησε “καρικατούρες” και “τύπους”, παρά ολοκληρωμένους χαρακτήρες (Stander, 2019, σελ. 65). Μέσα από το έργο της διερευνούσε τις σχέσεις των φύλων στη Νότια Αφρική της εποχής της (Stander, 2016, σελ. 2). Η “αλληλεπίδρασή” της με τους νεκρούς συμβαδίζει με την κυριολεκτική παρουσία φαντασμάτων σε πολλά έργα της (Stander, 2019, σελ. 50). Οι διάλογοι μεταξύ ζωντανών και νεκρών είναι συχνοί – οι διάλογοι αυτοί έχουν μια απελευθερωτική λειτουργία (Stander, 2016, σελ. 13). Επιπλέον, υπάρχει αφθονία χαρακτήρων που είναι “απατεώνες” (Stander, 2019, σελ. 59). Αυτό συνήθως έχει να κάνει με το επάγγελμά τους, την εθνικότητα και τη φυλή τους ή το όνομά τους (Stander, 2019, σελ. 170). Τέλος, οι χαρακτήρες συχνά αφηγούνται ιστορίες από το παρελθόν τους που τους διαμόρφωσαν (Stander, 2016, σελ. 52).

Ο Reardon επέμενε στον συμβολισμό των χαρακτήρων της Ντε Βετ ως αναπαράσταση ψυχοκοινωνικών της παρορμήσεων. Για παράδειγμα, σχολίασε την επανεμφάνιση στα έργα

της δύο αδελφών, όπου ο ένας χαρακτήρας είναι συμβατικός ενώ ο άλλος επαναστατικός – λαμβάνοντας υπόψη το υπόβαθρο της Ντε Βετ ως μοναχοπαίδι. Αυτό το ερμήνευσε ως μια δραματοποίηση της εσωτερικής της σύγκρουσης – κοινωνική συμμόρφωση σε σύγκρουση με την ατομική ακεραιότητα (Stander, 2019, σελ. 66).

Έργα της αποτελούν τα εξής: *Diepe Grond (African Gothic)* (1986), *Op Dees Aarde* (1986), *Nag General* (1988), *In A Different Light (Σε Ένα Διαφορετικό Φως)* (1989), *A Worm In The Bud (Ένα Σκουλήκι Στο Μπουμπούκι)* (1990), *Mirakel (Miracle – Το Θαύμα)* (1992), *Mis (Missing – Οι Αγνοούμενες)* (1993), *Drif (Crossing – Το Πέρασμα)* (1994), *Drie Susters Twee (Three Sisters 2 – Οι Τρεις Αδελφές 2)* (1997), *Yelena* (1998), *The Brothers (Τα Αδέλφια)* (2006), *On The Lake (Στη Λίμνη)* (2001), *Breathing In (Ανασαίνοντας Μέσα)* (2004) και τέλος, το μυθιστόρημά της *Still Matilda* δημοσιεύτηκε το 1995 (Ντε Βετ, 2006, σελ. 7-8).

Έργα της έχουν μεταφραστεί σε 11 γλώσσες και έχουν παρουσιαστεί στο Ηνωμένο Βασίλειο, στις Η.Π.Α., στην Αυστραλία, στην Τσεχία και στην Ολλανδία (Stander, 2019, σελ. 14, Ντε Βετ, 2006, σελ. 8). Στην Ελλάδα παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην Αθήνα στο Θέατρο «Atelier Πάρνηθος 29» στην Κυψέλη, από τη Σκηνή Ελικώνος, τα έργα της *Crossing – Το Πέρασμα* το 2005 και *Missing – Οι Αγνοούμενες* το 2006, σε μετάφραση της Κωνσταντίνας Ρίτσου (Ντε Βετ, 2006, σελ. 8).

Χρησιμοποιώντας δημιουργίες άλλων συγγραφέων εξέφραζε τις δικές της ανησυχίες (Stander, 2019, σελ. 62). Μέσα από την αναβίωση του παρελθόντος, η Ντε Βετ σχολιάζει τη σύγχρονη λευκή πολιτιστική ταυτότητα της Νότιας Αφρικής (Stander, 2016, σελ. 3). Το αδημοσίευτο έργο της *Heathcliff Goes Home* είναι ένας συνδυασμός του “πριν” και του “μετά” του *Wuthering Heights* (1847) και της ζωής της Έμιλυ Μπροντέ (Stander, 2019, σελ. 198). Το *Drie Susters Twee (Three Sisters 2 – Οι Τρεις Αδελφές 2)* (1997) αποτελεί μια συνέχεια στο έργο του Τσέχωφ *Οι Τρεις Αδελφές* (1901). Το *Yelena* (1998) αποτελεί μια συνέχεια στο έργο του Τσέχωφ *Θείος Βάνιας* (1897). Το *The Brothers (Τα Αδέλφια)* (2006) αποτελεί ένα βιογραφικό έργο για τον Άντον Τσέχωφ και τα αδέλφια του. Το *On The Lake (Στη Λίμνη)* (2001) αποτελεί μια συνέχεια στο έργο του Τσέχωφ *Ο Γλάρος* (1895) (Ντε Βετ, 2006, σελ. 8). Στο *On the Lake* η Ντε Βετ ενσωματώνει και στοιχεία από τον *Βυσσινόκηπο*, όπως αναφορές σε χαρακτήρες του έργου (Stander, 2016, σελ. 6).

### 2.3. Η σχέση της με τον Τσέχοφ

Η τρίτη σειρά έργων της, *A Russian Trilogy (Three Sisters Two, Yelena, On the Lake)*, αφορά έργα τα οποία ανταποκρίνονται στα μεγάλα έργα του Τσέχοφ. Από τη μία λειτουργούν εντελώς ανεξάρτητα, από την άλλη, σε συνδυασμό, μπορούν να παρουσιάσουν οπτικές που συνεχώς μεταβάλλονται (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 9-10). Βασικός παράγοντας είναι ο μετασχηματισμός, ενώ, ταυτόχρονα, υπάρχει η αίσθηση ενός διαρκούς ενοποιητικού στοιχείου (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 10).

Επέλεξε τον Τσέχοφ, διότι τα έργα του, τα οποία μιλούν τόσο έντονα για την εξαφάνιση μιας κοινωνικής τάξης, αντανάκλυσαν την κατάστασή της ως “προνομιούχα” Αφρικανή στο κατώφλι μιας εκτεταμένης κοινωνικοπολιτικής αλλαγής. Η Ντε Βετ μπορούσε να ταυτιστεί με αυτούς τους χαρακτήρες που αισθάνονται ότι η ύπαρξή τους είναι επισφαλής και ηθικά ελαττωματική. Επιπλέον, την ενθουσίαζε η σκέψη του να εξετάσει το ύφος, τη μορφή και το περιεχόμενο σε σχέση με αυτά τα κείμενα (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 10).

### 2.4. Οι Αγνοούμενες (1993), Ρεζά ντε Βετ

Το *Οι Αγνοούμενες (Mis – Missing)* παρουσιάστηκε από το Cape Performing Board (CAPAB) ανοίγοντας το επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ του Grahamstown και μεταφέρθηκε στο Niko Milan Theatre στο Κέηπ Τάουν (Ντε Βετ, 2006, σελ. 8).

Νότια Αφρική, 1936. Σε ένα φτωχικό σπίτι στα περίχωρα μιας κωμόπολης ζουν η Μέισι, η μητέρα της, Μίεμ, και ο πατέρας της, Γκάμπριελ. Ο Γκάμπριελ εδώ και επτά χρόνια, ακριβώς μετά το μεγάλο οικονομικό κραχ, έχει απομονωθεί στη σοφίτα και από τότε δεν τον έχει δει κανείς. Από μια καταπακτή και με τη βοήθεια ενός σκοινιού, οι δύο γυναίκες του στέλνουν φαγητό κι εκείνος τις ακαθαρσίες του. Η Μίεμ, μια παχιά μεσόκοπη γυναίκα, δουλεύει στο σπίτι με τη Μέισι. Ράβουνε σακιά από λινάτσα στα οποία βάζουνε κοπριά και τα πουλάνε. Αυτό που θέλει η Μίεμ είναι να γυρίσει ο άντρας της και πάλι κοντά τους, κάτι το οποίο πιστεύει πως θα γίνει όταν η Μέισι παντρευτεί. Η Μέισι είναι ένα νεαρό κορίτσι που νιώθει

πως δεν έχει επιλογές στη ζωή της, καθώς η οικογένειά της την έχει ανάγκη. Περνά τις μέρες της κάνοντας δουλειές, κλεισμένη και απομονωμένη στο σπίτι. Παρότι η μητέρα της την προειδοποιεί να μην πάει εκεί, η Μέισι λαχταρά να δει το τσίρκο. Αυτό που θέλει είναι να φύγει – να ξεφύγει. Είναι η τελευταία νύχτα του Αυγούστου. Υπάρχει κίνδυνος. Εδώ και δύο χρόνια τη νύχτα αυτή εξαφανίζεται ένα νεαρό κορίτσι – δύο στο σύνολο. Οι άνθρωποι παίρνουν τις προφυλάξεις τους. Στο σπίτι της οικογένειας Φικ φτάνει η Γκέρτι, μια μικροκαμωμένη μεσόκοπη γυναίκα, η οποία φοβάται να περάσει τη νύχτα μόνη. Η Γκέρτι διδάσκει φυσική αγωγή και είναι ανύπαντρη. Αυτό που θέλει είναι να ζήσει όσα δεν έχει ζήσει. Αστυνομικοί με σκυλιά έχουν βγει στους δρόμους κρατώντας δαυλούς. Ένας γοητευτικός αστυνόμος φτάνει στο σπίτι τους προκειμένου να τους παρέχει προστασία. Είναι τυφλός...

### 3. Άντον Παύλοβιτς Τσέχωφ (1860-1904)

#### 3.1. Η ζωή του

Ο Άντον Παύλοβιτς Τσέχωφ γεννήθηκε στις 29 Ιανουαρίου 1860 στο Τανγκαρόγκ, μια πόλη στις ακτές της Αζοφικής Θάλασσας (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 12, Huntington Theatre Company Education Department, 2014). Το 1879 αποφοίτησε από το ρωσικό Γυμνάσιο του Τανγκαρόγκ. Τον ίδιο χρόνο βρέθηκε στη Μόσχα με την οικογένειά του και γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο, στην Ιατρική Σχολή. Άρχισε να γράφει και να δημοσιεύει μικρά διηγήματα σε διάφορα χιουμοριστικά περιοδικά – στην αρχή για βιοπορισμό, για να ενισχύσει την οικογένειά του, σύντομα, όμως, ανακάλυψε ότι αυτός ήταν ο πραγματικός του προορισμός. Πέρασε τα παιδικά και φοιτητικά του χρόνια μέσα στη φτώχεια και στη βιοπάλη (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 12). Αποφοίτησε από το Πανεπιστήμιο το 1884 με τον τίτλο του νομιάτρου. Άσκησε την ιατρική για μερικά χρόνια παράλληλα με τη λογοτεχνία. Το 1884 τύπωσε την πρώτη του συλλογή διηγημάτων με την υπογραφή: Άντον Τσέχωφ. Η επίσημη εμφάνισή του στον χώρο της λογοτεχνίας ξάφνιασε και εντυπωσίασε. Γρήγορα απέκτησε φανατικούς αναγνώστες και θαυμαστές (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 13). Το 1888 τιμήθηκε με το βραβείο Πούσκιν της λογοτεχνίας (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 15). Τις πρώτες μεγάλες επιτυχίες αποτελούν οι κωμωδίες: *Ο Γάμος*, *Η Αρκούδα*, *Πρόταση Γάμου*, *Η Επέτειος* κ.ά. Το πρώτο πολύπρακτο έργο του, *Πλατόνωφ*, το έγραψε το 1881, το δεύτερο, *Ιβάνωφ* (το πρώτου του έργο που έγινε παράσταση), το 1887 και το τρίτο, *Ο Γλάρος*, το 1895 (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 16, Huntington Theatre Company Education Department, 2014).

Το 1901 παντρεύτηκε την Όλγα Κνίπερ, την Αρκάντινα του *Γλάρου* που ανέβηκε από το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, και εγκαταστάθηκε σε ένα σπίτι που είχε αγοράσει στη Γιάλτα (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 17, Huntington Theatre Company Education Department, 2014). Έγραψε τα έργα *Φραγκοστάφυλα*, *Ντάτσεγκα*, *Η κυρία με το σκυλάκι*, κ.ά. Έδωσε την τελική μορφή στα μεγάλα έργα του, *Θεός Βάνιας* (1899) και *Οι Τρεις Αδελφές* (1901), τα οποία ανέβηκαν από το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας με σκηνοθεσία Στανισλάφσκι και έμειναν ως κλασικές επιτυχίες που παίζονται ακόμα διατηρώντας την παλιά μορφή της παράστασής τους. Το 1904 εγκαινίασε την είσοδο της ρωσικής λογοτεχνίας στον 20ό αιώνα με το αριστουργηματικό προφητικό θεατρικό του έργο *Βυσσινόκηπος*, το κύκνειο άσμα του οραματιστή Τσέχωφ, όπου σημαδεύονται οι κοινωνικές εξελίξεις και ανακατατάξεις



που θα κορυφωθούν με τη μεγάλη επανάσταση του Οκτωβρίου 1917 (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 18). Μετά τη θριαμβευτική πρεμιέρα του *Βυσσινόκηπου* στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας στις 17 Ιανουαρίου 1904 επέστρεψε στη Γιάλτα (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 24). Δύο μήνες αργότερα πήγε στο Μπαντενβάιλερ της Γερμανίας με την Όλγα Κνίππερ προκειμένου να θεραπεύσει τη φυματίωση (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 24) που είχε κληρονομήσει από τα βασανισμένα νεανικά του χρόνια (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 13). Στις 2 Ιουλίου 1904 πέθανε εκεί από φυματίωση σε ηλικία 44 ετών (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 24).

### 3.2. Το έργο του

Την εποχή του ρεαλιστικού θεάτρου ο Τσέχωφ στη Ρωσία και ο Ίψεν στη Νορβηγία καθιέρωσαν με τα έργα τους, από τα τέλη του 19ου αιώνα, μια καινούργια αντίληψη για τον ρόλο και την επίδραση του θεάτρου στον κοινωνικό βίο, αλλά και για την ίδια τη μορφή του θεάτρου, τέτοια που να εκφράζει υποβλητικά τα πολυσύνθετα προβλήματα – ψυχολογικά, ηθικά, ταξικά – που αντιμετώπιζε ο άνθρωπος μέσα στις αντιφατικές και μεταβαλλόμενες συνθήκες της εποχής. Χάρη σε αυτούς, ο ψυχολογικός και κοινωνικός ρεαλισμός αποτέλεσε τη δεσπόζουσα αισθητική τάση στη θεατρική τέχνη από το τέλος του 19ου μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα και στάθηκε η αφετηρία για την αναμόρφωση της παγκόσμιας δραματουργίας (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 18-19).

Ο Τσέχωφ επηρέασε όσο λίγοι τη σύγχρονη δραματουργία με τα ελάχιστα θεατρικά του έργα και ιδιαίτερα με τα εξής: *Ο Γλάρος* (1895), *Θεός Βάνιας* (1897), *Οι Τρεις Αδελφές* (1901), *Ο Βυσσινόκηπος* (1904). Το θέατρό του ονομάστηκε θέατρο φανταστικού ρεαλισμού, θέατρο ψυχολογικών λεπτομερειών και αναδιάπλασης της πραγματικότητας (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 19). Στο γράψιμό του διατηρούσε πάντα εκείνη την ανάλαφρη αλλά και ποιητική ρεαλιστική αφήγηση που από την αρχή μαγεύει την ψυχή του αναγνώστη (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 15). Περίμενε ο αναγνώστης να βγάλει νόημα από τις ιστορίες του. Ο ίδιος έγραψε: «Όταν γράφω βασίζομαι στον αναγνώστη να συμπληρώσει τα υποκειμενικά στοιχεία που λείπουν στην ιστορία» (Carter, 1996, σελ.1559).

Στοιχεία που χαρακτηρίζουν ολόκληρο το έργο του είναι το ανάλαφρο χιούμορ, η διακριτική σάτιρα και η στοργική αγάπη του για τον άνθρωπο. Το έργο του διαποτίζεται από

καλοσύνη, συμπόνια, μακροθυμία, τρυφερότητα, χιούμορ, πίστη και αισιοδοξία για το μέλλον. Ζωγραφίζει με ευαισθησία τον ανθρώπινο πόνο, πότε λυπητερά, πότε ειρωνικά, πάντοτε όμως με αγάπη (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 13). Πάντα αγωνιζόταν ενάντια στην αθλιότητα, τη σκληρότητα και τον στείρο συντηρητισμό (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 14). Πάντα υπεύθυνος, τίμιος και θαρραλέος, σεμνός και διακριτικός – και στη ζωή και στη λογοτεχνική του έκφραση (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 15).

Στα έργα του δεν υπάρχουν συνταρακτικά γεγονότα, πρόκειται για την απλή καθημερινή ζωή. Τη θέση του ήρωα έχει μια ομάδα ανθρώπων, μια μικρή κοινωνία, που μοιράζεται τη σκηνική δράση. Τα πρόσωπα αυτά δεν είναι ούτε μοναδικά ούτε ηρωικά, αλλά άνθρωποι καθημερινοί, οικείοι και γνωστοί (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 19). Περιγράφει φαιδρά αλλά και δραματικά τον μεσοαστό και μεσοκτηματία της εποχής του που προσπαθεί μάταια να αντιδράσει στον ασφυκτικό και φαύλο κύκλο της ζωής του (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 14). Οι χαρακτήρες, σχεδόν σαν καρικατούρες, σκιτσάρονται με αδρές χαρακτηριστικές γραμμές (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 15). Παρόλα αυτά, με μια ιδιόμορφη φινέτσα και φυσική ζωντάνια, παίρνουν την οργανική και συναισθηματική οντότητα ενός αληθινού χαρακτήρα (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 16). Οι περισσότεροι έχουν και κάποιο κρυφό όνειρο που ποτέ δεν πραγματοποιείται (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 20). Οι αναφορές στα περασμένα και οι οραματισμοί του αύριο είναι είναι οι δύο τόνοι που υφαίνουν την ψυχική σύσταση των τσεχωφικών πλασμάτων (Τερζάκης, 1960 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 35). Η δράση είναι ανεπαίσθητη και ο διάλογος καθημερινός, χωρίς εξάρσεις (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 22-23). Οι χαρακτήρες κυκλοφορούν, ζούνε και μιλάνε – σπάνια, όμως, εκφράζουν με λόγια όσα διαδραματίζονται στα βάθη της ψυχής τους. Μόνο από κάποιες νύξεις, κάποιες εκλάμπεις στον λόγο και στη συμπεριφορά τους, μπορεί κανείς να τα μαντέψει (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 23).

Ο Τσέχωφ εμπνεύστηκε τα έργα του σε μια εποχή που ο ρωσικός λαός ζούσε μέσα στη φτώχεια, την εξαθλίωση και την αμάθεια. Ένιωθε μια βαθιά συμπόνια για τον άνθρωπο που σβήνει, που ζει μόνο με αναμνήσεις, με ελπίδες και όνειρα, με την αγωνία, τη θλίψη και τον πανικό στην ψυχή και τον φόβο πως «κάτι πρόκειται να γκεμιστεί, να πέσει επάνω του» (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 20-21). Λυπόταν τους συναθρώπους του, τα θύματα του συστήματος, που ήταν αδύνατοι, άρρωστοι και σιγόλιωναν χωρίς τη δύναμη να αντιδράσουν – άπραγοι και ανίκανοι να συνειδητοποιήσουν τις αιτίες. Προέβαλλε τα πάθη και τους καημούς των ανθρώπων αυτών, την αδράνεια, την αβουλία, τη μοιρολατρεία και

ζωγραφίζει απλά τον άνθρωπο της παρακμής στις κρίσιμες ώρες των συντελούμενων κοινωνικών μεταβολών (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 21). Ο ίδιος παραδεχόταν πως τη βαθιά του κατανόηση για τους ανθρώπους και τις ανθρώπινες σχέσεις την χρωστούσε στην ιατρική του εκπαίδευση (Carter, 1996, σελ.1558).

Ο γιατρός Τσέχωφ παρείχε την έμπνευση και το υλικό για τον συγγραφέα Τσέχωφ (Carter, 1996, σελ.1558). Όλα τα έργα του είναι γραμμένα σε πρόζα. Με τον φανταστικό ρεαλισμό του μεταλλάζει το μερικό σε καθολικό και το πραγματικό σε ιδεατό. Μέσα στα έργα του διαφαίνεται και διακηρύσσεται η βαθιά πίστη του για το αύριο, το όραμά του για τον κόσμο που έρχεται και η απέραντη αισιοδοξία του (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 23). Ο Τσέχωφ, με τη ζωή και το έργο του, στέκει σαν μια παγκόσμια συνείδηση. Ελέγχει τον άνθρωπο – κυρίως τον πνευματικό άνθρωπο – αν έπραξε το χρέος του, αν υπήρξε γνήσιος, καθαρός, ωφέλιμος στον συνάνθρωπό του, αν δικαίωσε το πέρασμά του από την πρόσκαιρη αυτή ζωή. Το νυστέρι του γιατρού Τσέχωφ – που το χειρίζεται με λεπτότητα και γνώση – φτάνει ως τα έγκατα της ψυχής του ανθρώπου για να τον γιατρέψει από τις αρρώστιες μιας παράλογης και βασανισμένης ζωής, προκαλώντας του τη μικρότερη οδύνη. Με μια μέθοδο επαγωγική, προσπαθεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στη γνώση μέσα από το αίσθημα και στη λύτρωση μέσα από την αυτοσυνείδηση (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 24-25). Σκορπάει θάρρος και καλοσύνη, δικαιοσύνη και αισιοδοξία – για αυτό είναι πάντα τόσο οικείος, αγαπητός, πολύτιμος και απαραίτητος (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 25). Δίνει ένα κρυφό και βαθύ νόημα στο καθημερινό και φαινομενικά ασήμαντο (Τερζάκης, 1960 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 36).

Αν η αποστολή του ποιητή είναι να φανερώνει στους συνανθρώπους του την ομορφιά και τον πλούτο της ζωής, να τους μαθαίνει να γνωρίζουνε και να αγαπάνε το καθετί που υπάρχει γύρω τους, τότε ο Τσέχωφ δίκαια κατέχει κορυφαία θέση στην ιστορία του πολιτισμού του 20ού αιώνα. Αποτελεί βασικό θεμελιωτή και πρωτοπόρο του σύγχρονου παγκόσμιου θεάτρου. Έκανε τέχνη χωρίς να προδώσει την αλήθεια και το αληθινό. Μας αποκάλυψε το όραμά του και μας έπεισε γιατί μας μύησε μέσα από τη μαγεία του θεάτρου στη μαγεία της ζωής, όπως την έβλεπε και την ένιωθε, σαν ποιητής, με όλο του το είναι, καρδιά και νου, αισθήσεις και ψυχή (Κουν, 1960 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 39-40). Μας μαθαίνει να σεβόμαστε και να δινόμαστε απεριόριστα σε ό,τι γνήσιο και αληθινό αγγίζουμε και μας μαθαίνει να μην μας κουράζει το όραμα, να μην φοβόμαστε το θαύμα, να αντέχουμε στη μαγεία. Ένα μεγάλο ευχαριστώ στη ζωή που μας τον έδωσε (Κουν, 1960 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 40).

## 4. Ο Γλάρος – On the Lake

### 4.1. Ο Γλάρος (1895), Άντον Τσέχωφ

Ο Τσέχωφ έγραψε το τρίτο πολύπρακτο έργο του, *Ο Γλάρος*, το οποίο ονομάσε ‘‘Κωμωδία σε 4 πράξεις’’, το 1895. Ανέφερε στον εκδότη του πως έγραψε αυτό το έργο με ευχαρίστηση, παρότι αισθανόταν ότι παραβίαζε σημαντικά τις θεατρικές παραδοσιακές συμβάσεις, και το περιέγραψε ως μία κωμωδία με τρεις γυναικείους ρόλους και έξι αντρικούς, τέσσερις πράξεις, ένα τοπίο (μια λίμνη), πολλή συζήτηση περί λογοτεχνίας, λίγη δράση και πέντε τόνους έρωτα (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 16).

Το έργο αυτό ανέβηκε για πρώτη φορά από το θέατρο Αλεξαντρίνσκι στην Πετρούπολη, στις 17 Οκτωβρίου 1896. Ήταν μια μεγάλη αποτυχία, καθώς ούτε ο σκηνοθέτης ούτε οι ηθοποιοί δεν κατάλαβαν το έργο και τον τρόπο με τον οποίο έπρεπε να παιχτεί – από την ανάγκη άμεσης αλλαγής έργου, το ανέβασαν πρόχειρα, με ελάχιστες πρόβες (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 16-17). Τον Δεκέμβριο του 1898 ανέβηκε από το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (ιδρυτές: Νεμιρόβιτς Ντάτσενκο και Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, έτος ίδρυσης: 1898), σαν τρίτο έργο από την έναρξη της λειτουργίας του (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 11-12), με σκηνοθέτη τον Στανισλάφσκι (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 17). Ο θρίαμβός του δικαίωσε τον Τσέχωφ (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 17). Από την ιστορική αυτή παράσταση, το Θέατρο Τέχνης έχει σαν έμβλημα πάνω στην προμετωπίδα και στην αυλαία του έναν γλάρο (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 12).

Με το έργο αυτό εγκαινιάστηκε η ολοκληρωμένη αυτούσια μορφή της τσεχωφικής δραματοουργίας (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 11). Το θέατρο εμπλουτίστηκε με απλότητα και αλήθεια (Καλλέργης, 1986 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 17). Στο βάθος κάθε έργου του Τσέχωφ κρύβεται ένας φθόγγος σπαραγμού, το αίσθημα του ‘‘ανεπιστρεπτί’’. Όλα τα μεγάλα έργα του τελειώνουν με έναν αποχωρισμό, γιατί ο αποχωρισμός κάνει συνειδητό, με συμπυκνωμένη ένταση και ενάργεια, το κύλισμα του χρόνου. Στο έργο του *Ο Γλάρος* ο αποχωρισμός κορυφώνει το δράμα, του προσδίδει την ουσιαστική του σημασία (Τερζάκης, 1960 στο Τσέχωφ, 2014, σελ. 34-35).

Ο Richard Pease, παρατηρώντας πως οι βασικοί χαρακτήρες του *Γλάρου* είναι συγγραφείς και ηθοποιοί, υποστηρίζει πως και Τριγκόριν και ο Τρέπλιεβ είναι κωμικοί χαρακτήρες και μονόπλευροι καθρέφτες της αυτοεικόνας του Τσέχωφ, τέτοιας που «η

καλλιτεχνική “μονομαχία” μεταξύ του Τριγκόριν και του Τρέπλιεβ αποτελεί την αντανάκλαση μιας σύγκρουσης του ίδιου του Τσέχωφ» (Senderovich, 1994/2009).

#### 4.2. *On the Lake (2001), Reza de Wet*

Το *On the Lake* ανέβηκε για πρώτη φορά στο Rhodes Theatre Complex στο Grahamstown (Νότια Αφρική) στις 28 Ιουνίου 2001, σαν μέρος του επίσημου προγράμματος του National Arts Festival, και παρουσιάστηκε από το National Arts Festival και το The First Physical Arts Theatre Company με σκηνοθέτη τη Ρεζά ντε Βετ (De Wet, 2005, σελ. 276).

Η Ντε Βετ είχε μαγευτεί τελείως από τον *Γλάρο* για χρόνια. Μία φορά έπαιξε τον ρόλο της Νίνα και ήταν μία πολύ δυνατή εμπειρία. Αυτό που την εντυπωσίαζε ιδιαίτερος ήταν η εικόνα της λίμνης, η οποία υποδηλώνει τόσο την επιφάνεια όσο και το βάθος. Για την ίδια, η λίμνη αντανάκλα αυτήν την πολυεπίπεδη μεταδραματική αλληλεπίδραση του έργου με τις θεατρικές φόρμες. Το έργο ξεκινά σε μία ‘σκηνή μέσα σε μία σκηνή’, όπου πρόκειται να παιχτεί ένα συμβολικό έργο. Οι περισσότεροι χαρακτήρες κοροϊδεύουν το έργο, αλλά οι συνέπειες της παράστασης είναι εκτεταμένες και η σχεδόν σαν φάντασμα μικρή σκηνή αναφέρεται μέχρι και στην τελευταία πράξη. Επιπλέον, και η Αρκάντινα και η Νίνα είναι ηθοποιοί και ο Τσέχωφ χρησιμοποιεί – κάτι το οποίο είναι ιδιαίτερα ασυνήθιστο για την εποχή – τον *Άμλετ* σαν διακείμενο (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 17-18, Senderovich, 1994/2009). Φαίνεται πως ο Τσέχωφ διαισθάνθηκε την παρουσία άλλων θεατρικών μορφών που “περιμένουν” κάτω από την επιφάνεια του νατουραλισμού (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 18).

Το *On the Lake* ξεκινά από τον νατουραλισμό και φαίνεται να είναι πιο κοντά στον μαγικό ρεαλισμό των προγενέστερων έργων της (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 17). Η δράση περιστρέφεται γύρω από το συμβολικό έργο του Κωνσταντίν που πρόκειται να ξαναανέβει. Όμως, η δράση και οι χαρακτήρες φιλτράρονται μέσα από το πρίσμα της ονειρικής κατάστασης της Νίνα και έτσι το ύφος του έργου είναι πραγματικά μαγικο-κωμικό. Θα μπορούσε να πει κανείς πως ο κόσμος του Τσέχωφ παρουσιάζεται μέσα από έναν παραμορφωτικό, ή μάλλον σωστότερα, έναν “μεταμορφωτικό” υπαίθριο καθρέφτη (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 18). Η Νίνα, η συνείδηση που προεδρεύει, είναι σε θέση να μετατρέψει το οδυνηρό παρελθόν της σε μια αισθητική φόρμα

με νόημα, πράγμα που σημαίνει ότι πρέπει να απελευθερωθεί από τους περιορισμούς του νατουραλισμού, δεδομένο ότι στον *Γλάρο* του Τσέχωφ συνδέεται με αυτό το είδος (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 19).

Η Ντε Βετ, έχοντας διαβάσει για τον Τσέχωφ, πίστευε πως ήταν, μεταξύ άλλων, άτακτος, παιδιάστικος και εξαιρετικά περίεργος και πως θα τον τρόμαζε το πόσο “επίσημα” θεωρούνται τα έργα του. Πίστευε ακόμα, τουλάχιστον το ήλπιζε, πως αν μπαίνοντας στο πνεύμα της δουλειάς του τα έργα του μπορούν να παρέχουν μια ώθηση για πειραματισμό και “παιχνίδι”, ο ίδιος θα το είχε αποδεχτεί (Συζήτηση με τη Juanita Perez, 2001 στο De Wet, 2005, σελ. 19).

#### 4.3. Ο Γλάρος – *On the Lake*

Τρία είναι τα έργα της Ντε Βετ που αποτελούν “συνέχεια” έργων του Τσέχωφ:

- το *Three Sisters Two*, συνέχεια του *Οι Τρεις Αδελφές*. Από τον τίτλο είναι εμφανές πως πρόκειται για τη συνέχεια του *Οι Τρεις Αδελφές*.
- το *Yelena*, συνέχεια του *Θείος Βάνιας*. Ένας από τους βασικούς χαρακτήρες του *Θείου Βάνια* (η Ελένα) μπαίνει στο επίκεντρο του *Yelena*.
- το *On the Lake*, συνέχεια του *Ο Γλάρος*. Εδώ ο τίτλος παραπέμπει στο σκηνικό (στη λίμνη) και σε ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει.

#### ΣΚΗΝΙΚΟ

*Ο Γλάρος* διαδραματίζεται:

- στον κήπο του υποστατικού του Σόριν όπου βρίσκεται και η σκηνή που έχει κατασκευαστεί για την παράσταση του Κώστια (Πράξη Πρώτη),
- στην ύπαιθρο σε ένα γήπεδο για κρίκετ (Πράξη Δεύτερη),
- στην τραπεζαρία του σπιτιού του Σόριν (Πράξη Τρίτη) και
- σε μια σάλα στο σπίτι του Σόριν που έχει μετατραπεί σε γραφείο του Κωνσταντίν Τρέπλιεβ (Πράξη Τέταρτη).

Στη Δεύτερη Πράξη η Νίνα αναφέρει: “Βλέπετε το σπίτι με τον κήπο στην άλλη μεριά της λίμνης;” και “Είναι το σπίτι της μακαρίτισσας της μητέρας μου. Εκεί γεννήθηκα. Όλη μου τη ζωή την πέρασα πλάι σ’ αυτή τη λίμνη”.

Το *On the Lake* διαδραματίζεται σε ένα δωμάτιο στον πρώτο όροφο μιας εξοχικής κατοικίας σε κατάσταση αποσύνθεσης δίπλα στη λίμνη. Πρόκειται για το σπίτι της μητέρας της Νίνα, το οποίο πλέον ανήκει στη Νίνα. Από το παράθυρο φαίνεται η κατοικία της Αρκάντινα (ο αδελφός της, Σόριν, έχει πεθάνει) στην άλλη μεριά της λίμνης, η οποία βρίσκεται επίσης σε κατάσταση αποσύνθεσης. Στη Σκηνή 1 η Νίνα κοιτάζοντας από το παράθυρο αναφέρει πως “όλα είναι όπως ήταν” και πως “ακόμα και η μικρή σκηνή του Κώστια είναι εκεί”. Η Ντε Βετ διατηρεί το σκηνικό “όπως ήταν” και το μεταφέρει στην άλλη μεριά της λίμνης.

## ΧΡΟΝΟΣ

Η Πρώτη Πράξη του *Γλάρος* εκτυλίσσεται ένα σούρουπο, η Δεύτερη Πράξη ένα μεσημέρι, η Τρίτη Πράξη ένα πρωινό και η Τέταρτη Πράξη ένα βράδυ, δύο χρόνια αργότερα. Καλοκαίρι.

Το *On the Lake* εκτυλίσσεται το καλοκαίρι του 1910, 7-8 μήνες μετά τον θάνατο του Τρέπλιεβ. Παρότι *Ο Γλάρος* γράφτηκε το 1895, η Ντε Βετ φαίνεται να τον τοποθετεί στο 1907-1909. Η Σκηνή 1 εκτυλίσσεται το ξημέρωμα, η Σκηνή 2 νωρίς το απόγευμα, η Σκηνή 3 το απόγευμα, η Σκηνή 4 αργά το απόγευμα, η Σκηνή 5 το σούρουπο και η Σκηνή 6 νωρίς το βράδυ. *Ο Γλάρος* ξεκινάει με το ανέβασμα του έργου του Τρέπλιεβ και το *On the Lake* τελειώνει με το ανέβασμα του ίδιου έργου, οργανωμένο από την Αρκάντινα αυτήν τη φορά, η οποία πεθαίνοντας νιώθει ένοχη για τον θάνατο του γιου της.

## ΔΟΜΗ

*Ο Γλάρος* είναι ένα δράμα σε τέσσερις πράξεις. Στην αρχή της κάθε πράξης δίνονται οδηγίες σχετικά με το σκηνικό, τον χρόνο και τη δράση.

Το *On the Lake* χαρακτηρίζεται ως ‘a tragi-comic dream play’, ένα κωμικοτραγικό ονειρικό έργο. Στην εισαγωγή υπάρχει απόσπασμα από τον πρόλογο του *A Dream Play* του Αύγουστου

Στρίντιμπεργκ και απόσπασμα από τα λόγια του Κώστια στον *Γλάρο* του Τσέχωφ. Υπάρχουν σαφείς οδηγίες σχετικά με το σκηνικό, τη μουσική, τα ηχητικά εφέ, τις παντομίμες, το ύφος και τον χρόνο. Το έργο αποτελείται από έξι σκηνές, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους μέσα από πέντε παντομίμες. Στον πρόλογο, στην αρχή της κάθε σκηνής και στις παντομίμες δίνονται οδηγίες σχετικά με το σκηνικό, τον χρόνο και τη δράση.

## ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Οι χαρακτήρες του *Γλάρου* είναι οι εξής:

- Αρκάντινα (μαντάμ Αρκάντινα, Ειρήνα Νικολάγεβνα Αρκάντινα): ηθοποιός
- Τρέπλιεβ (Κωνσταντίν Γαβρίλοβιτς Τρέπλιεβ): γιος της, νέος είκοσι πέντε χρονών
- Σόριν (Πιότρ Νικολάγεβιτς Σόριν): αδελφός της
- Νίνα (Νίνα Μιχαήλοβνα Ζερέτσαναγια): νεαρή κοπέλα, κόρη πλούσιου κτηματία
- Σαμράεβ (Ηλία Αθανάσεβιτς Σαμράεβ): απόστρατος υπολοχαγός επιστάτης του Σόριν
- Παλίνα (Παλίνα Αντρέγεβνα): γυναίκα του
- Μάσσα (Μαρία Ηλίνιτσα): κόρη του
- Τριγκόριν (Μπάρις Αλεξέγεβιτς Τριγκόριν): συγγραφέας
- Ντορν (Ευγκένη Σεργκέγεβιτς Ντορν): γιατρός
- Μεντβεντένκο (Συμεών Συμεόνοβιτς Μεντβεντένκο): δάσκαλος
- Γιάκωβ: εργάτης
- Ένας μάγειρας
- Μια υπηρέτρια

Οι χαρακτήρες του *On the Lake* είναι οι εξής:

- Νίνα: στα είκοσι πέντε, ευαίσθητη και παράξενη, ηθοποιός σε επαρχιακή εταιρία
- Μητέρα (της Νίνα): ανάμεσα στα τριάντα και στα σαράντα, με μεγάλα μάτια και νευρωτική, πνίγηκε στη λίμνη πριν πολλά χρόνια (αυτοκτόνησε)
- Πολίνα: αναμεσα στα πενήντα και στα εξήντα, μια μελαγχολική, βαρυκόκκαλη γυναίκα που δυσκολεύεται με την ακοή, στην υπερεσία της Αρκάντινα
- Μάσα: τριάντα, κακοδιάθετη και αλλοπρόσαλλη, η κόρη της Πολίνα, έχει πονόδοντο και το μάγουλό της είναι πρησμένο
- Αρκάντινα: ανάμεσα στα σαράντα πέντε και στα πενήντα, μια “θεατρinίστικη” ηθοποιός που γερνάει και που είναι ηθικά άρρωστη



## NINA

Η Νίνα στον *Γλάρο* είναι μια νεαρή κοπέλα ερωτευμένη με τον Τρέπλιεβ που νιώθει το σπίτι της σαν φυλακή. Αυτό που επιθυμεί είναι να γίνει ηθοποιός, να ευτυχήσει μέσα από τη δόξα. Ο Τριγκόριν αποτελεί το μέσο για την επίτευξη του στόχου της κι έτσι τον ερωτεύεται και κάνει ό,τι της λέει εκείνος (“αν ποτέ η ζωή μου μπορεί να σου χρειαστεί, έλα και πάρ’ τηνε”). Τα πράγματα, όμως, δεν εξελίσσονται όπως τα περίμενε. Η Νίνα είναι ο γλάρος που “ένας άνθρωπος πέρασε κατά τύχη, τον είδε, και μην έχοντας τίποτα άλλο να κάνει τον κατέστρεψε...”.

Στο *On the Lake* η Νίνα επιστρέφει στο σπίτι όπου μεγάλωσε, καθώς μόλις έχει μάθει για τον θάνατο του Τρέπλιεβ. Η νεκρή μητέρα της, την οποία η Νίνα κατηγορεί πως σκέφτηκε μονάχα τον εαυτό της όταν αυτοκτόνησε, την στοιχειώνει. Τελικά αποφασίζει πως σύντομα θα φύγει και πάλι.

## ΜΗΤΕΡΑ (ΤΗΣ ΝΙΝΑ)

Στον *Γλάρο* γίνεται αναφορά του θανάτου της μητέρας της Νίνα (“Λένε πως η μακαρίτισσα η μάνα της ...”).

Στο *On the Lake* η Μητέρα της Νίνα βρίσκεται στο σπίτι της. Είναι δυστυχισμένη και νιώθει μοναξιά. Επιθυμεί να έρθει κοντά με τη Νίνα, την οποία προστατεύει (“And come away from the window. You mustn’t...look at the water.”). Έχουν περάσει πολλά χρόνια από τότε που πνίγηκε. Αυτό που την οδήγησε στην αυτοκτονία ήταν η ύπαρξη μιας άλλης γυναίκας στη ζωή του άντρα της. Ακόμα και νεκρή, όμως, δεν μπόρεσε να τον αφήσει και έμεινε κοντά του μέχρι τον θάνατό του. Τελικά ποτέ δεν μπόρεσε να φύγει, καθώς δεν αντέχει να ξαναδεί τη λίμνη.

## ΠΟΛΙΝΑ

Η Πολίνα στον *Γλάρο* είναι ερωτευμένη με τον γιατρό Ντορν και επιθυμεί την ευτυχία της κόρης της, Μάσα, η οποία είναι ερωτευμένη με τον Τρέπλιεβ. Και οι δύο έρωτες, όμως, μένουν ανεκπλήρωτοι.

Στο *On the Lake* η Πολίνα είναι μια γυναίκα διαλυμένη με πρόβλημα στην ακοή της. Αυτό που θέλει είναι να μην πουλήσει η Νίνα την κατοικία της στον Λοπάκιν, αλλά να προσλάβει την ίδια και τη Μάσα, μιας και η Αρκάντινα πεθαίνει και σύντομα δεν θα έχουν πού να πάνε. Μετά τον θάνατο του άντρα της περίμενε πως ο Ντορν θα την παντρευόταν, εκείνος, όμως, παντρεύτηκε κάποια άλλη και αυτό την σημάδεψε.

## ΜΑΣΑ

Η Μάσα στον *Γλάρο* είναι μια δυστυχισμένη κοπέλα, η οποία δεν μπορεί να ανταποκριθεί στην αγάπη του Μεντβεντένκο για εκείνη, καθώς η ίδια αγαπάει τον Τρέπλιεβ. Προκειμένου να τον ξεχάσει, αλλά και κάτι να αλλάξει στη ζωή της, επιλέγει να παντρευτεί τον Μεντβεντένκο και στη συνέχεια περιμένει τη μετάθεσή του που θα τους απομακρύνει από τον Τρέπλιεβ, γιατί “το κυριότερο είναι να μην τον έχει κανείς μπροστά του, να μην τον βλέπει”. Στο *On the Lake* η αγάπη της Μάσα για τον Τρέπλιεβ δεν έχει σβήσει. Δεν έχει ξεπεράσει τον θάνατό του, την απώλεια της μοναδικής της ευκαιρίας να ευτυχίσει. Δηλώνει πως έχει αλλάξει, πως είναι πια ευτυχισμένη, όμως εξακολουθεί να πίνει.

## ΑΡΚΑΝΤΙΝΑ

Η Αρκάντινα στον *Γλάρο* είναι μια διάσημη ταλαντούχα ηθοποιός που αγαπάει τον Τριγκόριν. Θέλει να ζήσει και να αγαπήσει. Η παρουσία του Τρέπλιεβ την κάνει να αισθάνεται πως δεν είναι πια νέα. Ανησυχεί για την υγεία του αδελφού της, Σόριν, αλλά και για τη δυστυχία του Τρέπλιεβ, η οποία βαραίνει τη συνείδησή της.

Στο *On the Lake* η Αρκάντινα ισχυρίζεται πως ξεκουράζεται στην εξοχή, στην πραγματικότητα, όμως, πεθαίνει. Καθώς αισθάνεται ένοχη για τον θάνατο του γιου της, οργανώνει το ανέβασμα του έργου του για μία ακόμα φορά για να του δώσει την αναγνώριση που του αξίζει. Ενώ αρχικά ζητά από τη Νίνα να παρευρεθεί στην παράσταση, αλλάζει γνώμη, καθώς φοβάται μην χάσει και πάλι τον Τριγκόριν.

Στο *On the Lake* διατηρούνται οι τέσσερις από τους δεκατρείς χαρακτήρες του *Γλάρου*: η Νίνα, η Πολίνα, η Μάσα και η Αρκάντινα. Προσθήκη της Ντε Βετ αποτελεί η νεκρή Μητέρα της Νίνα, ενώ φαίνεται να ακυρώνεται η παρουσία του Μεντβεντένκο στον *Γλάρο*: Στο *On the Lake* η Μάσα δηλώνει πως είναι δυστυχής, καθώς κανείς δεν την έχει αγαπήσει, κάτι το οποίο δεν ισχύει σύμφωνα με τον *Γλάρο*. Ο Τρέπλιεβ έχει αυτοκτονήσει, ενώ, σύμφωνα με το *On the Lake*, ο Σαμράεβ και ο Σόριν έχουν πεθάνει από χολέρα. Στο *On the Lake* εμφανίζεται και ο Τριγκόριν, ο οποίος παραμένει στην κατοικία της άρρωστης πια Αρκάντινα συντροφεύοντάς την προκειμένου να κληρονομήσει την περιουσία της και να την πουλήσει στον Λοπάκιν του *Βυσσινόκηπου* του Τσέχωφ.

Όσον αφορά στο ύφος του *On the Lake*, οι οδηγίες της Ντε Βετ είναι σαφείς: “Πρέπει να υπάρχει μια ισορροπία ανάμεσα στην σκοτεινή πλευρά του έργου και στα κωμικά του στοιχεία, ακόμη και με τα στοιχεία γκροτέσκο. Η δράση του έργου πρέπει να είναι ανάλαφρη και να μην βαραίνει από το νόημα”.

Η Ντε Βετ στο *On the Lake* δίνει μια “συνέχεια” στις ζωές κάποιων από τους βασικούς χαρακτήρες του *Γλάρου* 7-8 μήνες μετά τον θάνατο του Τρέπλιεβ που αποτελεί και το τέλος του *Γλάρου*, διατηρώντας το ρωσικό σκηνικό του. Οι χαρακτήρες του *Γλάρου* έχουν όνειρα, τα οποία, όμως, φαίνεται να μην πραγματοποιούνται. Ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο η Ντε Βετ οραματίζεται τη ζωή του καθενός σε σχέση με την αρχική σύλληψη του Τσέχωφ για αυτούς, καθώς και το κατά πόσο τελικά πραγματοποιούνται ή όχι οι ελπίδες και τα όνειρά τους. Το *On the Lake* κινείται σε έναν κόσμο αναμνήσεων μέσα σε μια ονειρική κατάσταση. Αρκετές είναι οι φορές που γίνεται αναφορά σε όνειρα στον *Γλάρο* (“Πρέπει να ζωγραφίζουμε τη ζωή όχι όπως είναι, μήτε όπως θα ’πρεπε να ’ναι, αλλά όπως την ονειρευόμαστε.”, “... νανουρίστε μας να κοιμηθούμε κι αφήστε μας να ονειρευτούμε τι μέλλεται να γίνει ύστερ’ από διακόσιες χιλιάδες χρόνια.”). Η τετράπρακτη δομή του *Γλάρου* μετατρέπεται σε μια δομή έξι σκηνών και πέντε παντομίμων, οι οποίες προσδίδουν στην ονειρικότητα του *On the Lake*. Η Σκηνή 1 και η Σκηνή 6 χαρακτηρίζονται από την παρουσία της νεκρής Μητέρας της Νίνα. Το έργο ξεκινά με την επιστροφή της Νίνα στην κατοικία όπου μεγάλωσε και τελειώνει με το ανέβασμα του έργου του Τρέπλιεβ, αυτήν τη φορά με μια άλλη νέα ηθοποιό. Παρακολουθώντας την παράσταση από το παράθυρο, η Νίνα βλέπει τον αέρα να δυναμώνει και να παρασέρνει τη σκηνή προς τη λίμνη, η οποία τελικά πετάει (“it’s spreading its wings...and flying away!!”). Λίγο νωρίτερα, η Νίνα μεταφέρει στη μητέρα της τα λόγια που της είπε ο Τρέπλιεβ σε ένα όνειρο που είδε και έκανε την καρδιά της να νιώσει ελαφριά: “*You are the dreamer of the dream. And you can dream anything*”.

Αξιοσημείωτο είναι το εξής:

Σε μια από τις αγαπημένες ταινίες της Ντε Βετ, *The Others* (2001) του Alejandro Amenábar (Stander, 2019, σελ. 127), η Αν και ο Νικόλας, παιδιά της Γκρέις Στούαρτ, ζουν στο απόλυτο σκοτάδι, καθώς, σύμφωνα με τη μητέρα τους, η υγεία τους είναι πολύ ευαίσθητη (πάσχουν από μια σπάνια μορφή φωτοευαισθησίας) και η έκθεσή τους στο φως του ήλιου είναι ικανή να τα σκοτώσει. Στην πραγματικότητα, όμως, και οι τρεις τους είναι ήδη νεκροί. Στο *On the Lake*

η Μητέρα της Νίνα λέει: “Γιατί άνοιξες τα παντζούρια; Αφήνεις το φως να μπει. (Αγγίζει τα βλέφαρά της με τις άκρες των δακτύλων της.) Πονάει...τα μάτια μου.”

Ανάμεσα στον *Γλάρο* του Τσέχωφ και στο *On the Lake* της Ντε Βετ υπάρχει μια διακειμενική σχέση, η οποία:

- ανήκει στην ειδική διακειμενικότητα, καθώς το *On the Lake* συνομιλεί συγκεκριμένα με τον *Γλάρο*.
- είναι υποχρεωτική, καθώς η σχέση του *On the Lake* με τον *Γλάρο* είναι αναμφισβήτητη.
- ανήκει στην *Κατηγορία 1*, στο *Είδος 4: Sources (Πηγές)* και συγκεκριμένα στην υποκατηγορία *The source coincident (Η πηγή που συμπίπτει)*. Ο *Γλάρος* διαμορφώνει το *On the Lake*, παρέχοντάς του την ιδέα, τη βάση της πλοκής, τους χαρακτήρες, τη γλώσσα και το ύφος. Υπάρχει σαν σύνολο σε μια δυναμική σχέση με το *On the Lake*, σαν ένα μέρος της ταυτότητάς του. Για την κατανόηση του *On the Lake* είναι απαραίτητη η γνώση του *Γλάρου*.

Όσον αφορά στις τεχνικές της διακειμενικής αναπαράστασης, γίνεται χρήση της *έμμεσης παραπομπής*. Η πηγή είναι ο *Γλάρος* ενώ το *On the Lake* αποτελεί μια προσπάθεια αναπαραγωγής του νοήματος της πηγής με τρόπο που αντανakλά την κατανόηση και την ερμηνεία του *Γλάρου* από την Ντε Βετ. Το νόημα του *Γλάρου* φιλτράρεται μέσω των λέξεων και της στάσης της Ντε Βετ και εμποτίζεται από τον στόχο της.

## 5. Συμπεράσματα

Κανένα έργο τέχνης δεν εμφανίζεται από το πουθενά και κανένα έργο τέχνης δεν μπορεί να υπάρξει ως απομονωμένο. Παντού υπάρχει σύνδεση. Έτσι, ένα λογοτεχνικό κείμενο δεν μπορεί να κατανοηθεί επαρκώς, παρά μόνο σε σχέση με άλλα γεγονότα, με άλλες λογοτεχνίες. Η ύπαρξη του *On the Lake* μπορεί να μην ήταν δυνατή χωρίς την ύπαρξη του *Γλάρου*. Παρόλα αυτά, δεν μπορεί να προκληθεί από εκείνη. Καθοριστικό ρόλο παίζει η δημιουργική αντίληψη του συγγραφέα.

Η αγάπη της Ντε Βετ για το θέατρο ήταν αναμφισβήτητη. Ασχολήθηκε με τη συγγραφή, τη σκηνοθεσία και την ερμηνεία του. Παρότι αναγνώριζε ότι έγραφε καθαρά από προσωπική παρόρμηση και αγάπη για το θέατρο, ο σκοπός του συγγραφικού της έργου έμεινε άγνωστος και ανοιχτός για ερμηνεία ακόμα και για την ίδια. Η Ντε Βετ είχε μια ιδιαίτερη σχέση με τον Τσέχωφ: από μικρή ηλικία διάβαζε ρωσική λογοτεχνία, από πολύ νωρίς διακρίθηκε σε τσεχωφική ερμηνεύτρια, ταυτιζόταν με τους χαρακτήρες του – η Νίνα του *Γλάρου* ήταν ο αγαπημένος της ρόλος (Νίνα είναι το όνομα της κόρης της) – και, σύμφωνα με την ίδια, επικοινωνούσε με το πνεύμα του. Η σκέψη του να εξετάσει το ύφος, τη μορφή και το περιεχόμενο έργων του Τσέχωφ ήταν κάτι που την ενθουσίαζε. Έτσι, πέρα από τα δικά της έργα, χρησιμοποίησε και το έργο άλλων συγγραφέων, μεταμορφώνοντάς το σε κάτι δικό της. Εκφραζόταν μέσα από αυτό. Άλλωστε, το θέατρο για την ίδια αποτελούσε έναν χώρο μεταμόρφωσης στον οποίο εξερευνούνται καινούργιες και εναλλακτικές πραγματικότητες.

## ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

### 6. ΟΣΤΡΙΑ

#### χρόνος

Νωρίς το βράδυ.

#### χώρος

Ένα σαλόνι αρκετά παραμελημένο. Σκούρες και βαριές κουρτίνες καλύπτουν παράθυρα και μπαλκονόπορτες. Υπάρχει ένα μεγάλο λεπτό χαλί στο πάτωμα, ένα επιδαπέδιο φωτιστικό, ένα βάζο με φρέσκα λουλούδια, ένας πίνακας στον τοίχο. Τα έπιπλα είναι λίγα και παλαιού τύπου. Δίπλα στην είσοδο υπάρχει μια μικρή ρημαγμένη ξύλινη πόρτα μ' έναν σύρτη που οδηγεί στο υπόγειο.

#### χαρακτήρες

ANNA

ΑΡΗΣ

ΜΑΙΡΗ

Σημείωση: Ο αναγνώστης επιλέγει πόσος χρόνος μεσολαβεί από δράση σε δράση (είτε αυτή είναι λεκτική είτε σωματική).

*Η ANNA κοιτάει προσεκτικά έξω απ' την μπαλκονόπορτα. Βλέπει το πορτοφόλι του APH. Το ανοίγει, παίρνει ένα κέρμα και αφήνει το πορτοφόλι στη θέση του. Βγαίνει τρέχοντας. Μπαίνει και επιστρέφει στην μπαλκονόπορτα. Ξαφνικά βγαίνει. Ακούγεται θόρυβος και βρισιές από τον APH. Η ANNA μπαίνει με μια πετσέτα κουζίνας στα χέρια και επιστρέφει και πάλι στην μπαλκονόπορτα. Αμέσως απομακρύνεται. Η πόρτα ξεκλειδώνει και μπαίνει ο APHΣ.*

**APHΣ:** *(Κλειδώνοντας την πόρτα και βάζοντας τα κλειδιά στην τσέπη του.)* Πόσες φορές σου έχω πει να μην πλησιάζεις την μπαλκονόπορτα; Τι δεν καταλαβαίνεις;

**ANNA:** Εγώ...

**APHΣ:** Εσύ, τι;

**ANNA:** Για μια στιγμή μόνο κοίταξα. Άκουσα έναν θόρυβο και φοβήθηκα.

**APHΣ:** Σε είδα, το ξέρεις; Σε είδα. Φαίνεσαι. Κι όπως σε είδα εγώ μπορεί να σε είδε και κανένας άλλος.

*Ο APHΣ κοιτάει έξω απ' την μπαλκονόπορτα και κλείνει καλά την κουρτίνα.*

**ANNA:** Μα ποιος να με είδε; Κανείς δεν μ' έχει δει εδώ και χρόνια.

**APHΣ:** Δεν θέλω άλλα προβλήματα, το καταλαβαίνεις αυτό; Λέγε! Το καταλαβαίνεις;

**ANNA:** Ναι! Το καταλαβαίνω. Άσε με!

**APHΣ:** Διαφορετικά ξέρεις πού θα καταλήξεις πάλι. Θυμάμαι δεν σου αρέσει και πολύ στο υπόγειο. Ή μήπως σου 'χει λείψει;

**ANNA:** Όχι εκεί κάτω, σε παρακαλώ!

**APHΣ:** Τι είναι αυτό; Το φαγητό είναι έτοιμο;

**ANNA:** Ναι, μόλις έκλεισα τον φούρνο.

- ΑΡΗΣ:** Ελπίζω να μην με απογοητεύσεις απόψε. Το ξέρεις πως είσαι η ζωή μου, ε;
- ΑΝΝΑ:** Μην ανησυχείς. Αλήθεια, η μητέρα σου πού είναι; Γιατί δεν είναι μαζί σου; Και τι ήταν αυτό που ακούστηκε;
- ΑΡΗΣ:** Πολλά ρωτάς.
- ΑΝΝΑ:** Συγγνώμη.
- ΑΡΗΣ:** Δεν κατάφερα να πάω στον σταθμό. Στην αυλή ήμουν τόση ώρα. Προσπαθούσα να φτιάξω το αμάξι, αλλά αυτό δεν θα με πάει πουθενά. Της είπα να πάρει ένα ταξί. Της έδωσα τη διεύθυνση. Θα πρέπει να φτάνει όπου να 'ναι. Εδώ είναι αυτό; Και το 'ψαχνα. *(Βάζει το πορτοφόλι στην τσέπη του.)*
- ΑΝΝΑ:** Όλα καλά, δηλαδή.
- ΑΡΗΣ:** Ναι, όλα καλά.
- ΑΝΝΑ:** Πώς και έρχεται; Τόσα χρόνια ποτέ δεν έχει έρθει. Εννοώ, έχει γίνει κάτι;
- ΑΡΗΣ:** Ιδέα δεν έχω. Θα το μάθουμε σύντομα.
- ΑΝΝΑ:** Ξέρεις, ανυπομονώ να την γνωρίσω. Θα είναι σαν να σε γνωρίζω λίγο καλύτερα.
- ΑΡΗΣ:** Να θυμάσαι ό,τι σου έχω πει. Αλλιώς, ξέρεις...
- ΑΝΝΑ:** Ναι, ξέρω. Ακόμα δεν μου έχεις εμπιστοσύνη, ε;
- ΑΡΗΣ:** Βρίσκεσαι εδώ επειδή σου έχω εμπιστοσύνη. Μέχρι ενός σημείου, όμως.
- ΑΝΝΑ:** Έχεις καιρό να την δεις;



- ΑΡΗΣ:** Θα 'ναι κανέννας μήνας. Θυμάσαι τότε που έλειπα για Σαββατοκύριακο;
- ANNA:** Ναι, το θυμάμαι. Όλη τη βδομάδα μετά δεν μιλιόσουνα.
- ΑΡΗΣ:** Αρκετά!
- ANNA:** Συγγνώμη.
- ΑΡΗΣ:** Τι όμορφη που είσαι κι όλη μέρα δεν σ' έχω δει. Αν κάνεις ό,τι σου έχω πει θα σου πάρω κι άλλα ωραία ρούχα κι εκείνα τα βιβλία που μου ζητάς τόσον καιρό.
- ANNA:** Λες αλήθεια; Ευχαριστώ! Αλλά... Μου έχεις υποσχεθεί και μια βόλτα.
- ΑΡΗΣ:** Για ποια βόλτα μιλάς; Αυτό ξέχασέ το.
- ANNA:** Μα μου το υποσχέθηκες.
- ΑΡΗΣ:** Εγώ δεν υποσχέθηκα τίποτα.
- ANNA:** Μα πώς; Το θυμάμαι πολύ καλά. Μου το είπες ένα βράδυ που στο ζήτησα. Θυμάσαι; Μου είπες «Όπου θες».
- ΑΡΗΣ:** Αποκλείεται. Δεν έχω πει τίποτα τέτοιο.
- ANNA:** Κι όμως. Να στο θυμίσω;
- ΑΡΗΣ:** Τι κάνεις εκεί;
- ANNA:** Να σταματήσω;
- ΑΡΗΣ:** Έρχεται η μάνα μου σου λέω. Νομίζω ακούω αυτοκίνητο να πλησιάζει.

*Ο ΑΡΗΣ κοιτάει προσεκτικά έξω απ' την μπαλκονόπορτα.*

- ΑΡΗΣ:** Σκοτεΐνιασε. Τίποτα δεν φαίνεται.
- ANNA:** Ό,τι δεν βλέπουμε, δεν υπάρχει.
- ΑΡΗΣ:** Από στιγμή σε στιγμή θα 'ναι εδώ.
- ANNA:** Ναι, αλλά μέχρι τότε...
- ΑΡΗΣ:** Τι σ' έπιασε τώρα, μου λες;
- ANNA:** Δεν θέλεις;
- ΑΡΗΣ:** Πώς δεν θέλω... Φτάνει! Φτάνει, είπα!
- ANNA:** Εντάξει, εντάξει. Πριν που ντυνόμουν δοκίμασα και το φόρεμα της αποφοίτησής μου απ' το σχολείο. Ξέρεις, μου κάνει ακόμα. Είναι μόνο λίγο μεγάλο – έχω αδυνατίσει από τότε – αλλά δείχνει μια χαρά.
- ΑΡΗΣ:** Α, ναι; Θα 'θελα να σε δω να το φοράς ξανά.
- ANNA:** Θυμάμαι τους γονείς μου να με αφήνουν έξω απ' το κέντρο διασκέδασης με το αυτοκίνητο. Με χαιρέτησαν και μου είπαν πως η ζωή μου τώρα ξεκινά. Ήμουν τόσο χαρούμενη εκείνη τη μέρα! Κι αργότερα το ίδιο βράδυ γνώρισα εσένα. Όταν σε είδα μου φάνηκες τόσο γοητευτικός, τόσο ενδιαφέρων. Ούτε για μια στιγμή δεν δίστασα να μπω στο αυτοκίνητό σου. Αλλά μετά όταν πάτησες το κουμπί κι άκουσα τις πόρτες να κλειδώνουν...
- ΑΡΗΣ:** Να 'το. Να το ταξί. Αυτό είναι.
- ANNA:** *(Πλησιάζοντας στην μπαλκονόπορτα.)* Για να δω. Συγγνώμη! Συγγνώμη, δεν το ήθελα! Αλήθεια, δεν θα το κάνω ποτέ ξανά αυτό! Στ' ορκίζομαι, τώρα ξέρω. Συγγνώμη! Αφησέ με! Σε παρακαλώ! Όχι, στο υπόγειο, όχι!

*Ο ΑΡΗΣ σπρώχνει την ΑΝΝΑ στο υπόγειο και κλείνει τον σύρτη.*

**ΜΑΙΡΗ:** Άρη! Άρη!

**ΑΝΝΑ:** Σε παρακαλώ, άνοιξέ μου. Σε παρακαλώ. Θα κάνω ό,τι θες. Ό,τι θες εσύ. Μόνο μην μ' αφήνεις εδώ. Σε παρακαλώ.

*Χτυπάει το κουδούνι της πόρτας. Ο ΑΡΗΣ ανοίγει την πόρτα του υπογείου και βγαίνει η ΑΝΝΑ.*

**ΜΑΙΡΗ:** Είναι κανείς εδώ;

**ΑΡΗΣ:** Λέξη. Κατάλαβες;

*Η ΑΝΝΑ κουνάει το κεφάλι καταφατικά και απομακρύνεται.*

**ΑΡΗΣ:** Τώρα! Τώρα ανοίγω!

*Ο ΑΡΗΣ ξεκλειδώνει και ανοίγει την πόρτα.*

**ΜΑΙΡΗ:** Εντάξει, εντάξει! Εδώ είναι! Φύγετε τώρα!

*Η ΜΑΙΡΗ μπαίνει.*

**ΑΡΗΣ:** Ποιος είναι; Σε ποιον μιλάς;

**ΜΑΙΡΗ:** Στον ταξιτζή. Έφυγε τώρα. Εσύ λες να τον αφήνα να φύγει και να μ' αφήσει μόνη στις ερημιές και στα σκοτάδια πριν βεβαιωθώ ότι είσαι εδώ; Άντε, πιάσε τη βαλίτσα μου τώρα. Την άφησα κάτω στις σκάλες.

**ΑΡΗΣ:** Τέσσερα σκαλιά είναι όλα κι όλα.

**ΜΑΙΡΗ:** Δεν ξέρω πόσα είναι και δεν μ' ενδιαφέρει κιόλας. Αυτή η βαλίτσα – αν θες να ξέρεις – είναι ασήκωτη. Ήδη ξεμεσιάστηκα ανέβα κατέβα στο τρένο και μετά να ψάχνω και για ταξί. Είχες πει θα ερχόσουν να με πάρεις... Λοιπόν;

Αργείς; Έχω ξεπαγιάσει τόση ώρα με την πόρτα ανοιχτή. (Ο ΑΡΗΣ βγαίνει.)  
Είναι περίεργη αυτή η εποχή. Το μεσημέρι μπορεί να σκας από τη ζέστη και το βράδυ να έχει παγωνιά.

*Ο ΑΡΗΣ επιστρέφει με τη βαλίτσα.*

**ΑΡΗΣ:** Τι κουβάλησες, ρε μάνα;

**ΜΑΙΡΗ:** Ναι, αυτό θα πρέπει να το συζητήσουμε. Σαν να κάνει και ρεύμα εδώ. Μήπως έχεις ανοιχτά καμιά πόρτα μέσα; Θα πλευριτωθώ.

**ΑΡΗΣ:** Μέσα είναι όλα κλειστά.

**ΜΑΙΡΗ:** Ο χώρος πρέπει να αερίζεται κάθε μέρα. Σαν να μυρίζει κάπως εδώ μέσα. Η ατμόσφαιρα είναι αποπνικτική. Πόσον καιρό έχεις ν' ανοίξεις;

*Ο ΑΡΗΣ κλειδώνει την πόρτα και βάζει τα κλειδιά στην τσέπη του.*

**ΜΑΙΡΗ:** Θα με κλειδώσεις κι από πάνω;

**ΑΡΗΣ:** Πάντα κλειδώνω.

**ΜΑΙΡΗ:** Σ' αυτήν τη γειτονιά, ή μάλλον σ' αυτήν την ερημιά, ίσως είναι καλύτερα έτσι. Δυο φορές περάσαμε από 'δω μπροστά με το ταξί, αλλά λέω αποκλείεται να είναι αυτό το σπίτι. Αλλά μετά δεν υπήρχε άλλο κτίσμα – αν μπορεί να χαρακτηριστεί αυτό το ερείπιο ως κτίσμα – και να 'μαστε πάλι εδώ. Τι να σου πω, αγριεύτηκα νυχτιάτικα. Κι αυτά τα αγριόχορτα στην αυλή. Σαν ακατοίτητο φαίνεται. Ούτε επίτηδες να το 'κανες. Νόμισα θα βρω κανένα πτώμα. Και πάνω που λέω αυτός είναι ικανός να έχει κάνει λάθος και τη διεύθυνσή του και πήγαινα να βγάλω το τηλέφωνό μου να σε πάρω, εμφανίστηκες. Απορώ γιατί άργησες τόσο. Σαν να μην με περίμενες. Εδώ που τα λέμε, απορώ πώς υπάρχει και διεύθυνση. Το έψαξες πολύ αυτό το σπίτι;

**ΑΡΗΣ:** Μου πήρε καιρό να το βρω.

**ΜΑΙΡΗ:** Τώρα τι να σου πω; Ποτέ δεν σε κατάλαβα.

**ΑΡΗΣ:** Η βαλίτσα θα πάει επάνω.

**ΜΑΙΡΗ:** Ε, άντε ντε. Τι περιμένεις;

*Ο ΑΡΗΣ πιάνει τη βαλίτσα και ξεκινά.*

**ΑΡΗΣ:** Εσύ, στην κουζίνα. Τώρα.

*Η ANNA πηγαίνει προς την κουζίνα.*

**ΜΑΙΡΗ:** Στάσου, στάσου! Δεν θα μου το συστήσεις το κορίτσι; Και πώς της μιλάς έτσι; Είναι τρόποι αυτοί;

**ΑΡΗΣ:** Αυτή είναι η Άννα. Άννα, αυτή είναι η μητέρα μου.

**ΜΑΙΡΗ:** Χαίρομαι πολύ, νεαρή μου.

**ANNA:** Κι εγώ, κυρία.

**ΜΑΙΡΗ:** Κυρία; Μεταξύ μας κυρία; Με προσβάλλεις. Μια οικογένεια είμαστε. Μπορείς να με φωνάζεις απλά Μαίρη.

**ANNA:** Όπως θέλετε, Μαίρη.

**ΜΑΙΡΗ:** Α, θα σε μαλώσω πάλι. Στον ενικό, καλή μου, στον ενικό.

**ANNA:** Όπως θέλεις, Μαίρη.

**ΜΑΙΡΗ:** Αυτό είναι το κορίτσι μου! Και τι κούκλα, ε! Απορώ τι του βρίσκεις, ένα τόσο νέο και ωραίο κορίτσι. Παιδί μου, αυτός είναι μεγάλος για σένα. Σου 'χει πει την ηλικία του; Εσύ πόσο είσαι;

**ANNA:** Εικοσιεφτά.

**ΜΑΙΡΗ:** Α! Και δεν σου φαίνεται καθόλου. Έχουμε πολλά να πούμε κι έχουμε όλον τον χρόνο μπροστά μας γι' αυτό. Σωστά; Θα με συγχωρέσετε τώρα, αλλά θα πρέπει να πάω στην τουαλέτα. Όπως καταλαβαίνετε, στο τρένο δεν υπήρχε περίπτωση να πάω. Είπα στον εαυτό μου, καλύτερα να σκάσω παρά να μπω εκεί μέσα. Λοιπόν, πού είναι η τουαλέτα;

**ΑΡΗΣ:** Έχει κι εδώ, αλλά καλύτερα να πας στην πάνω. Πήγαινε και θα 'ρθω κι εγώ με τη βαλίτσα. Να σου δείξω και το δωμάτιό σου.

**ΜΑΙΡΗ:** Μα τι περιποιήσεις! Ποιος να το 'λεγε. Θα συγκινηθώ.

**ΑΡΗΣ:** Κι εσύ, αγάπη μου, αν έχεις την καλοσύνη, ετοίμασε το τραπέζι να φάμε. Θα πεινάει η μαμά.

*Η ΜΑΙΡΗ βγαίνει. Ο ΑΡΗΣ αρπάζει την ANNA.*

**ΑΡΗΣ:** Όπως είπαμε εμείς.

*Η ANNA κουνάει το κεφάλι καταφατικά.*

**ANNA:** Θα είμαι η καλύτερη κοπέλα του κόσμου! Το υπόσχομαι!

**ΑΡΗΣ:** Έτσι μπράβο.

*Ο ΑΡΗΣ πιάνει τη βαλίτσα και βγαίνει. Η ANNA βγάζει απ' την κουζίνα τα απαραίτητα για το τραπέζι.*

**ΜΑΙΡΗ:** *(Μπαίνοντας.)* Μα να μην έχει χαρτί στην τουαλέτα;

**ΑΡΗΣ:** *(Μπαίνοντας.)* Έχει χαρτί στην τουαλέτα, απλά έπρεπε να ανοίξεις το ντουλάπι και να το πάρεις.

**ΜΑΙΡΗ:** Έστω, έστω!

**ANNA:** Έτοιμο το τραπέζι, μπορείτε να καθήσετε.

**ΜΑΙΡΗ:** Θα μου επιτρέψετε να καθήσω στη μέση για να σας χαρώ και τους δύο. Εσύ, Αννούλα μου, θα καθήσεις από 'δω κι ο Άρης από 'κει. Πολύ ωραία. Καλά δεν είμαστε έτσι;

**ANNA:** Ελπίζω να μην λείπει τίποτα.

**ΜΑΙΡΗ:** Ε, κι αν μας λείπει και κάτι θα μας το φέρει ο Άρης. Τόσον κόπο έκανες, ας κάνει κι αυτός τίποτα. Ένα πράγμα είχε να κάνει σήμερα για τημανούλα. Εγώ το μόνο που του ζήτησα ήταν να έρθει να με πάρει απ' τον σταθμό για να μην ταλαιπωρούμαι στην ηλικία μου. Αλλά ημανούλα όλα τα συγχωρεί.

**ΑΡΗΣ:** Σου είπα ή δεν σου είπα πως χάλασε το αμάξι;

**ΜΑΙΡΗ:** Μου το είπες, καλέ μου. Μου το είπες. Σ' ένα πράγμα μοιάζουμε εμείς οι δύο. Είμαστε ατυχείς. Καλή όρεξη είπαμε; Δεν είπαμε.

**ANNA:** Ελπίζω μόνο να σας αρέσει.

**ΜΑΙΡΗ:** Είναι πράγματι πολύ καλό. Μπράβο, Άννα. Να μια άξια νέα.

**ANNA:** Υπερβάλλετε. Ο Άρης είναι αυτός που μου βρίσκει τις συνταγές.

**ΜΑΙΡΗ:** Ε, καλά. Σιγά το δύσκολο.

**ANNA:** Αυτός κάνει και τα ψώνια. Εγώ απλά εκτελώ τις οδηγίες.

**ΜΑΙΡΗ:** Κι εσύ θα μπορούσες να βρεις μια συνταγή. Όλη η μαγεία είναι στην εκτέλεση. Φαίνεται το φαγητό που φτιάχτηκε με αγάπη.

**ANNA:** Ναι, θα μπορούσα. Φυσικά και θα μπορούσα. Αλλά τον αφήνω να διαλέγει αυτός ό,τι θέλει. Βλέπετε, εγώ δεν έχω προτιμήσεις στο φαγητό. Κι έτσι τρώμε ό,τι αποφασίσει ο Άρης. Εμένα ειλικρινά δεν μου κάνει καμία διαφορά.

**ΜΑΙΡΗ:** Δεν σου κρύβω πως σ' έχω συμπαθήσει πολύ. Έχω ένα προαίσθημα πως θα τα περάσουμε υπέροχα οι τρεις μας.

**ΑΡΗΣ:** Τι εννοείς;

**ΜΑΙΡΗ:** Θα σου εξηγήσω μετά. *(Στην ANNA.)* Ωστε υπάρχουν, λοιπόν! Που λες, Άννα, παιδί μου, όταν μου είπε ο Άρης για σένα και πως ζείτε μαζί δεν τον πίστεψα. Κρατιόμουν να μην βάλω τα γέλια. Και να που είναι αλήθεια. *(Ψάχνει για την τσάντα της.)* Θα την άφησα επάνω. *(Στον ΑΡΗ.)* Πηγαίνεις ένα λεπτό επάνω στο δωμάτιο που άφησα την τσάντα μου; Έχω κάτι χάπια μέσα. Να μου τα φέρεις.

*Ο ΑΡΗΣ βγαίνει.*

**ANNA:** Κυρία Μαίρη, δηλαδή Μαίρη, πόσο σου πήρε το ταξί απ' τον σταθμό μέχρι εδώ; Έτσι, από περιέργια ρωτάω. Οι τιμές συνεχώς ανεβαίνουν και ποιος ξέρει πού θα φτάσουν.

**ΜΑΙΡΗ:** Να 'ταν γύρω στα έξι ευρώ; Εξίμησι. Ναι, εξίμησι.

**ANNA:** Και θα κάνατε γύρω στα... είκοσι λεπτά;

*Η ΜΑΙΡΗ πηγαίνει προς τις σκάλες.*

**ΜΑΙΡΗ:** Στη βαλίτσα μου... Μ' ακούς;

**ΑΡΗΣ:** Ναι, λέγε.

**ΜΑΙΡΗ:** Έχω ένα κουτί με γλυκά κάπου μες στη βαλίτσα. Φέρτο κι αυτό. *(Στην ANNA.)* Παραλίγο να το ξεχάσω.



*Η ΜΑΙΡΗ κάθεται.*

**ΜΑΙΡΗ:** Συγγνώμη, κάτι έλεγες.

**ANNA:** Τίποτα. Ξέχασέ το. Κι εδώ λες σου φάνηκε πολλή ερημιά, ε;

**ΜΑΙΡΗ:** Εσένα όχι;

**ANNA:** Μπορεί να περνάω κάθε μέρα απ' αυτόν τον δρόμο, αλλά ειλικρινά αυτήν τη στιγμή δεν μπορώ να θυμηθώ προς τα πού πέφτει το κοντινότερο σπίτι. Πρόσεξες κάτι;

**ΜΑΙΡΗ:** Τι να προσέξω μες στη νύχτα; Δεν λες πάλι καλά που σας βρήκα;

*Ο ΑΡΗΣ μπαίνει κρατώντας ένα κουτί χάπια κι ένα κουτί γλυκά.*

**ΑΡΗΣ:** Ορίστε τα χάπια, ορίστε και τα γλυκά.

**ΜΑΙΡΗ:** Αυτά ας τα αφήσουμε εδώ να πάρει όποιος θέλει.

**ANNA:** Σας ευχαριστούμε πολύ. Πραγματικά δεν ήταν ανάγκη.

*Η ΜΑΙΡΗ παίρνει ένα χάπι.*

**ΜΑΙΡΗ:** Εγώ σας ευχαριστώ για τη φιλοξενία.

**ΑΡΗΣ:** Αλήθεια, μάνα, μιας και το 'φερε η κουβέντα, πόσο λες να μείνεις;

**ΜΑΙΡΗ:** Κοίταξε, κάτι έχει συμβεί και θα χρειαστεί να μείνω για ένα διάστημα. Αν δεν σας γίνομαι βάρος, φυσικά. Αλλά έχουμε χρόνο γι' αυτά. Τώρα το σημαντικό είναι να γνωρίσω την Αννούλα μας. *(Στην ANNA.)* Ξέρεις, ο Άρης δεν μου λέει ποτέ τίποτα. Μια μέρα που μιλούσαμε στο τηλέφωνο και του 'λεγα για χίλιοστή φορά πως έτσι όπως πάει θα πεθάνει μόνος και ποιος ξέρει πότε θα

τον βρουν και πάλι καλά που ζω ακόμα και θα τον ψάξω γιατί είναι το παιδί μου και πως μόνο το καλό του θέλω εγώ και τίποτα άλλο μου είπε για σένα. Πες μου για σένα, όμως. Δεν ξέρω τίποτα για σένα.

**ANNA:** Τι να σας πω τώρα κι εγώ;

**ΜΑΙΡΗ:** Αρχικά, λέω να περάσουμε στο σαλόνι. Να συνεχίσουμε εκεί τη βραδιά μας. Βλέπω κανένας μας δεν τρώει άλλο. Και να σας πω την αλήθεια, έχω πιαστεί σ' αυτήν την καρέκλα.

**ANNA:** Όπως θέλετε. Δώστε μου μόνο μισό λεπτό να τα μαζέψω.

**ΜΑΙΡΗ:** Όχι, όχι, όχι. Αυτό αποκλείεται. Έχεις κάνει ήδη πολλά. Άρη, τα μαζεύεις εσύ; Να τα πούμε κι εμείς λίγο μόνες μας. Για να σε δω, αγόρι μου. Άντε.

*Ο ΑΡΗΣ μαζεύει το τραπέζι.*

**ΜΑΙΡΗ:** Όσο ζούσε μαζί μου, ποτέ δεν τον άφησα να κάνει κάτι. Κι ήθελε ο καημένος. Όλο μου 'λεγε, «Να κάνω κάτι, μαμά;». Όλα μόνη μου τα έκανα. Καταλαβαίνεις κούραση. Αλλά πού να τον αφήσω να μου κάνει δουλειές. Αυτός θα μου ρήμαζε όλο το σπίτι. Άσε μην μου τα κάνει χειρότερα και μετά τρέχω να συμμαζέψω τ' ασυμμάζευτα. Αλλά τώρα θα πρέπει να ξέρει. Δεν μπορεί να μην ξέρει... Όμως, πες μου για σένα τώρα, για τους γονείς σου, αδέρφια έχεις; Πού μεγάλωσες; Έχεις σπουδάσει κάτι; Έχω καταλάβει ότι δεν εργάζεσαι.

*Ο ΑΡΗΣ πηγαινοέρχεται και παρακολουθεί.*

**ANNA:** Αδέρφια, όχι, δεν έχω. Μόνο τους γονείς μου έχω εγώ. Να σπουδάσω δυστυχώς δεν τα κατάφερα. Και το ήθελα τόσο πολύ. Ξέρετε, μου αρέσουν οι τέχνες. Ό,τι έχει να κάνει με τέχνη. Διαβάζω πολύ. Μ' αρέσει πολύ να διαβάζω. Όποτε μου φέρνει βιβλία ο Άρης εγώ τα διαβάζω στη στιγμή. Και μετά θέλω κι άλλα κι άλλα.

**ΜΑΙΡΗ:** Μικρό κορίτσι και μιλάς σαν να έχει τελειώσει η ζωή σου. Μην τα παρατάς τόσο εύκολα, παιδί μου. Είσαι πολύ νέα ακόμα, μπορείς να κάνεις ό,τι θες. Και τι δεν θα 'δυνα να 'χα τα χρόνια σου. Να 'μουν και πάλι εικοσιεφτά. Εμένα η ζωή μου πάει τώρα, πέρασε. Εσύ κοίτα να την ζήσεις όσο προλαβαίνεις. Ο χρόνος κανέναν δεν λυπάται. Αυτό να το θυμάσαι. Πάντως, ειλικρινά, χαίρομαι αν σε περιποιείται ο γιος μου. Έστω και στο ελάχιστο. Για μένα τίποτα δεν έχει κάνει. Μην κοιτάς τώρα... Τώρα θα μου πεις πώς γνωριστήκατε! Έλα, έλα! Τρελαίνομαι για ιστορίες.

**ΑΡΗΣ:** *(Πλησιάζοντας.)* Γνωριστήκαμε. Τι σημασία έχει τώρα;

**ΜΑΙΡΗ:** Για να γνωρίσεις κάποιον που σου ταιριάζει πραγματικά, πρέπει να έχεις τύχη βούνο. Τύχη βουνό.

**ΑΡΗΣ:** Μόνο το πότε θα φύγεις δεν μας είπες.

**ΜΑΙΡΗ:** Φαίνεται δεν είμαι ευπρόσδεκτη εδώ. Και ήρθα με όλη μου την καλή διάθεση. Ίσως να έκανα λάθος που ήρθα τελικά. *(Στον ΑΡΗ.)* Μπορώ να φύγω και τώρα αν θες. Αν αυτό σου δίνει χαρά. Θα πάω επάνω να πάρω τα πράγματά μου και θα καλέσω κι ένα ταξί να έρθει να με πάρει. Μην σε βάζω σε κόπο. Και πες πως δεν ήρθα ποτέ.

*Η ΜΑΙΡΗ πηγαίνει προς τις σκάλες.*

**ΑΡΗΣ:** Στάσου, ρε μάνα, που θα φύγεις τέτοια ώρα. Μια κουβέντα είπα.

**ΜΑΙΡΗ:** *(Στην ANNA.)* Λοιπόν, πού είχαμε μείνει; Α ναι, στη γνωριμία σας. Ακούω!

**ANNA:** Ήταν βράδυ, αρχές καλοκαιριού. Ο αέρας μου 'παιρνε το φόρεμα. Χορεύαμε και τα μαλλιά μας έμπαιναν στο πρόσωπο. Φυσούσε τόσο πολύ. Ήταν εκείνος ο αέρας που σε κάνει να ξεχνάς τη ζέστη όλης της μέρας. Ένιωθα τόσο ελεύθερη. Ήμουν έξω με τις φίλες μου. Σ' ένα μπαρ ανοιχτό από παντού. Κάτω γκαζόν. Το θυμάμαι γιατί κάποια στιγμή βγάλαμε τα παπούτσια μας. Ήταν τόσο δροσερό. Διψούσα. Ήθελα κάτι να πιω. Πάω στο μπαρ να παραγγείλω

ένα ποτό ακόμα. Πηγαίνοντας – το θυμάμαι σαν χθες – μάζεψα τα μαλλιά μου σε κότσο. Το θυμάμαι γιατί την ώρα που τα μάζεψα είδα για πρώτη φορά τον Άρη. Είναι κάποια πράγματα ασήμαντα που όμως μετά με κάποιον τρόπο γίνονται σημαντικά και τα θυμάσαι σαν να τα βλέπεις τώρα μπροστά σου. Σαν να τα ζεις ξανά και ξανά. Ο Άρης στεκόταν στο μπαρ. Κι εκείνος με είδε. Ποτέ δεν είχα νιώσει έτσι για κανέναν. Φαινόταν σαν κάτι να έψαχνε, σαν να περίμενε κάτι. Ανήσυχος και μυστηριώδης. Ε λοιπόν, του έπιασα την κουβέντα κι αυτό ήταν.

**ΜΑΙΡΗ:** Τι ωραία ιστορία! Χαίρομαι. Χαίρομαι για σας. Είδες που είχα δίκιο όταν απόρησα για τη σχέση σας; Σιγά μην μπορούσε αυτός να βρει μια κοπέλα σαν εσένα. Είμαι σίγουρη πως αν δεν του είχες μιλήσει εσύ ούτε που θα είχατε γνωριστεί ποτέ. Και βλέπεις τώρα τι καλά που είμαστε εδώ;

**ANNA:** Ναι, είμαστε καλά...

**ΜΑΙΡΗ:** Κανείς δεν τον ξέρει όσο εγώ. Αν και σίγουρα θα έχεις καταλάβει πια πόσο δειλός είναι. Πάλι καλά που βρέθηκες εσύ στον δρόμο του. Ωραία τα λέμε, αλλά σαν να μ' έπιασε μια νύστα ξαφνικά. Δεν θα παρεξηγηθείτε αν σας αφήσω τώρα, ε;

**ANNA:** Μα τι λέτε!

**ΜΑΙΡΗ:** Καληνύχτα, τότε.

**ANNA:** Καληνύχτα! Ό,τι χρειαστείτε, είμαστε εδώ. Μην διστάσετε.

**ΜΑΙΡΗ:** Σ' ευχαριστώ, παιδί μου.

**ΑΡΗΣ:** Καληνύχτα.

**ΜΑΙΡΗ:** Να την προσέχεις.

*Η ΜΑΙΡΗ βγαίνει.*

- ANNA:** Πώς τα πήγα;
- ΑΡΗΣ:** Εντάξει. Την γλίτωσες προς το παρόν. Δεν μπορεί να μείνει άλλο εδώ. Εγώ έχω δουλειές. Θα πρέπει να λείπω. Και δεν πρόκειται να σας αφήσω τις δυο σας εδώ. Αύριο κιόλας πρέπει να φύγει. Αλλά πώς;
- ANNA:** Εμένα πάντως μην με φοβάσαι.
- ΑΡΗΣ:** Να σε φοβάμαι; Νομίζεις πως σε φοβάμαι;
- ANNA:** Όχι, όχι. Δεν είπα κάτι τέτοιο.
- ΑΡΗΣ:** Αυτό ακριβώς είπες.
- ANNA:** Αυτό που ήθελα να πω είναι πως μπορείς να μου έχεις εμπιστοσύνη.
- ΑΡΗΣ:** Το αν θα σου έχω εμπιστοσύνη ή όχι είναι κάτι που θα το κρίνω εγώ.
- ANNA:** Ναι, σίγουρα. Απλά λέω...
- ΑΡΗΣ:** Να μην λες! Δεν είναι δουλειά σου να λες. Δουλειά σου είναι να κάνεις. Να κάνεις ό,τι σου λέω εγώ.
- ANNA:** Ό,τι πεις.
- ΑΡΗΣ:** Δεν σου είπα να μην μιλάς;
- ANNA:** Συγγνώμη.
- ΑΡΗΣ:** Μπορείς να σταματήσεις επιτέλους να μιλάς και να μ' αφήσεις να σκεφτώ;  
Μπορείς;

*Η ANNA κουνάει το κεφάλι καταφατικά.*

**ΑΡΗΣ:** Θα σε βάλω στο υπόγειο. Δεν υπάρχει άλλος τρόπος. Θα σε βάλω εκεί μέχρι να φύγει. Θα της πω πως έφυγες εκτάκτως μες στη νύχτα γιατί κάτι συνέβη με την οικογένειά σου. Θα σκεφτώ τι. Κι εσύ θα είσαι εκεί και θα με περιμένεις σιωπηλά. Όπως τώρα. Σαν ένα καλό κορίτσι. Πάμε.

*Η ANNA αντιστέκεται.*

**ΑΡΗΣ:** Λυπάμαι. Δεν υπάρχει επιλογή.

**ANNA:** Κάνεις λάθος. Πάντα υπάρχει επιλογή. Μπορεί να μην σ' αρέσει, αλλά υπάρχει!

**ΑΡΗΣ:** Σταμάτα να μιλάς πια! Σταμάτα!

**ANNA:** Άφησέ με!

**ΑΡΗΣ:** Κάνεις φασαρία, δεν το καταλαβαίνεις;

**ANNA:** Άσε με! Με πονάς.

**ΑΡΗΣ:** Τι φοράς από κάτω;

**ANNA:** Άρη, άκουσέ με. Άσε με να μείνω εδώ. Φοβάμαι στο υπόγειο. Φοβάμαι πολύ. Δεν το αντέχω.

**ΑΡΗΣ:** Θα μου χορέψεις. Σήμερα θα χορέψεις για μένα.

**ANNA:** Θα κάνω ό,τι θες. Ό,τι θες. Αρκεί να μην με βάλεις στο υπόγειο. Είναι το μόνο που σου ζητάω. Δεν πρόκειται να σου ζητήσω τίποτα άλλο. Ποτέ ξανά.

**ΑΡΗΣ:** Τρέχα τώρα επάνω να βάλεις το φόρεμα της αποφοίτησης. Έτσι θέλω να σε δω. Όπως τότε. Και μην αργήσεις.

*Η ANNA βγαίνει τρέχοντας. Ο ΑΡΗΣ βγαίνει κι επιστρέφει μ' ένα ποτό στα χέρια. Χαμηλώνουν τα φώτα. Η ANNA μπαίνει.*

**ANNA:** Έβγαλα και τα παπούτσια μου. Όπως τότε.

**ΑΡΗΣ:** Καλά έκανες.

*Μουσική. Η ANNA πλησιάζει τον ΑΡΗ μαζεύοντας τα μαλλιά της σε κότσο. Χορεύει και ξεντώνεται. Η ΜΑΙΡΗ μπαίνει. Τα φώτα δυναμώνουν. Η μουσική σταματάει.*

**ΜΑΙΡΗ:** Τι γίνεται εδώ;

**ΑΡΗΣ:** Δεν έπρεπε να το δεις αυτό.

**ΜΑΙΡΗ:** Παιδί μου, τι συμβαίνει; Άννα, είσαι εντάξει;

**ANNA:** Ναι, ναι.

**ΜΑΙΡΗ:** (Στον ΑΡΗ.) Σε ρωτώ, τι είναι όλο αυτό; Αυτό το παιδί... Ποτέ δεν ξεπέρασε τον θάνατο του πατέρα του.

**ΑΡΗΣ:** Μάνα, σταμάτα.

**ΜΑΙΡΗ:** Είναι η αλήθεια. (Στην ANNA.) Ο θάνατος του πατέρα του τον διέλυσε. Πάνε χρόνια από τότε. Ο Άρης θα 'ταν γύρω στα εικοσιπέντε. Δεν μπόρεσε ν' αντέξει την απώλεια. Αδύναμο παιδί. Πολύ αδύναμο. Άρχισε να κάνει πράγματα τρελά. Κι εγώ έπρεπε να φροντίζω για τα πάντα. Τώρα ακόμη περισσότερο. Για το καλό του. Μην του συμβεί κανένα κακό. Ο ίδιος δεν ήταν σε θέση. Δεν μπορούσα να τον αφήσω εκτός ελέγχου. Καταλαβαίνεις;

**ANNA:** Ναι, φυσικά. Καταλαβαίνω.

**ΜΑΙΡΗ:** Κάπου έναν χρόνο μετά κάτι τον έπιασε και ήθελε ν' αλλάξει σπίτι. Ποτέ δεν κατάλαβα γιατί. Το σπίτι που έμενε μέχρι τότε εγώ του το είχα βρει όταν έφυγε

για να σπουδάσει. Του τα είχα φτιάξει όλα εγώ. Εκείνος δεν χρειάστηκε να κάνει τίποτα. Έπρεπε να το είχες δει. Άλλο να στο λέω κι άλλο να το βλέπεις. Ένα τέτοιο σπίτι δεν το αφήνεις. Με το που μετακόμισε, λοιπόν, άλλαξε τελείως συμπεριφορά απεναντί μου. Έτσι, ξαφνικά. Χωρίς λόγο. Απομακρύνθηκε από κοντά μου. Από αυτόν, παιδί μου, όλα να τα περιμένεις. Δύσκολο, δύσκολο παιδί. Πολύ με ταλαιπώρησε.

**ΑΡΗΣ:** Σκάσε, σου λέω, σκάσε!

**ΜΑΙΡΗ:** *(Στην ANNA.)* Κι εσύ έτσι είσαι με την οικογένειά σου; Έτσι μιλάς στους γονείς σου; Σαν αυτόν εδώ; *(Στον ΑΡΗ.)* Δεν σε μεγάλωσα έτσι εγώ.

**ΑΡΗΣ:** Θεε να σου πω πώς με μεγάλωσες; Τίποτα δεν σου αρέσει. Τίποτα δεν είναι αρκετά καλό για σένα. Ό,τι κι αν έκανα ποτέ δεν ήταν αρκετό. Ποτέ. Πάντα ήθελες κι άλλο κι άλλο. Μ' έκρινες για το οτιδήποτε. Έκρινες όλες μου τις επιλογές και τις απέρριπτες. Για σένα πάντα υπήρχε κάτι άλλο, κάτι καλύτερο που θα μπορούσα να είχα κάνει αλλά που φυσικά δεν έκανα ποτέ. Οι απαιτήσεις σου από μένα ήταν τέτοιες που ήξερες ότι θα αποτύχω. Και το ήθελες αυτό. Ήθελες να αποτύχω. Σου άρεσε γιατί αισθανόσουν εσύ η ικανή μέσα απ' τη δική μου αποτυχία. Το ευχαριστιόσουν. Κι εγώ ήμουν εκείνος που δεν τα κατάφερνε αρκετά καλά. Το να μεγαλώνω μαζί σου ήταν ανυπόφορο. Ο μπαμπάς ήταν η μόνη μου παρηγοριά. Όταν πέθανε κατάλαβα πως η παρουσία του ήταν εκείνη που μ' έκανε να σε αντέχω. Άντεχα γιατί είχα εκείνον που με αποδεχόταν ακριβώς όπως ήμουν κι ας ήταν απών. Και μέσα σ' όλα νομίζεις πως είσαι μια καλή μάνα, μια μάνα που έκανε θυσίες για το παιδί της, που του έδωσε ό,τι καλύτερο μπορούσε. Ε, λοιπόν, κάνεις λάθος. Μια ζωή επιβάλλεις την εξουσία σου πάνω μου. Κι εγώ δεν το αντέχω άλλο αυτό. Δεν το αντέχω. Εσύ είσαι αυτή που μ' έχει διαλύσει κι αυτό δεν έχει γυρισμό.

**ΜΑΙΡΗ:** Εγώ... Εγώ φοβήθηκα πολύ. Προχθές το βράδυ καθόμουν στο σαλόνι κι άκουγα τον άνεμο να λυσομανάει. Ήταν νοτιάς. Τα πατζούρια να χτυπάνε, τα έπιπλα στη βεράντα να πηγαίνουν πέρα δώθε. Και κάνουν έναν θόρυβο, σου σηκώνεται η τρίχα. Κοιτάω έξω κι ο αέρας μου 'παίρνε τα ρούχα που 'χα απλώσει απ' το πρωί. Ήταν κάτω στο χώμα. Βγαίνω κι εγώ να τα μαζέψω. Να



σώσω ό,τι προλαβαίνω. Κι όπως κατέβαινα τις σκάλες μου δίνει μια και κρατήθηκα, κρατήθηκα πολύ δυνατά απ' την κουπαστή για να μην πέσω κάτω. Και τότε σκέφτηκα πως μια μέρα κάτι θα μου συμβεί. Κάτι θα μου συμβεί που δεν θα 'χει γυρισμό. Κι εγώ θα είμαι μόνη. Μόνη και ανύμπορη μπροστά σε μια δύναμη που θα με διαλύσει. Ποτέ δεν είχα αισθανθεί τόσο αβοήθητη στη ζωή μου. Δεν έχω κανέναν άλλο στον κόσμο. Μόνο τον Άρη έχω. Κι εκείνος εμένα. Φοβόμουν πως θα πεθάνει μόνος μα στην πραγματικότητα εγώ είμαι εκείνη που θα πεθάνει μόνη και δεν το θέλω αυτό. Δεν το θέλω. Γι' αυτό ήρθα εδώ.

**ΑΡΗΣ:** Πήγαινε για ύπνο, μάνα. Πήγαινε για ύπνο.

*Η ΜΑΙΡΗ βγαίνει.*

**ΑΡΗΣ:** Ξέρω ότι μου κλέβεις χρήματα.

*Ο ΑΡΗΣ βγάζει τα κλειδιά απ' την τσέπη του και τα ακουμπάει πάνω στο τραπέζι.*

**ΑΡΗΣ:** Φύγε. Φύγε τώρα.

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Α. & Πετροπούλου, Π. (2015). Επίδραση – Πρόσληψη – Διακειμενικότητα. [Κεφάλαιο Συγγράματος]. Στο Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Α. & Πετροπούλου, Π. (2015). *Συγκριτολογία*. [ηλεκτρ. βιβλ.]. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. κεφ. 4. Εκδόσεις Κάλλιπος. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/4333/1/04.pdf>

Καρακάση, Α., Σπυριδοπούλου, Μ. & Κοτελίδης, Γ. (2015). Τι είναι λογοτεχνία και λογοτεχνικότητα; [Κεφάλαιο Συγγράματος]. Στο Καρακάση, Α., Σπυριδοπούλου, Μ. & Κοτελίδης, Γ. (2015). *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών*. [ηλεκτρ. βιβλ.]. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. κεφ. 2. Εκδόσεις Κάλλιπος. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από [https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/1977/3/ch2\\_Istoria\\_kai\\_Theoria\\_twn\\_Logotexnikwn\\_Genwn\\_kai\\_Eidwn\\_PDF.pdf](https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/1977/3/ch2_Istoria_kai_Theoria_twn_Logotexnikwn_Genwn_kai_Eidwn_PDF.pdf)

Οικονομίδου, Σ. (2018). *Χίλιες και μία ανατροπές: Η νεότερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*. Τέταρτη Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Πασπαλάκης, Α. (2018). *Ν. Γ. Πεντζίκης: η τέχνη της διακειμενικής αναφοράς. Το βέβαιο διακειμενικό υπόστρωμα στο έργο του και ένα ερμηνευτικό μοντέλο της διακειμενικής αναφοράς με εφαρμογή στο Μητέρα Θεσσαλονίκη*. (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ελλάδα). Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <http://ikee.lib.auth.gr/record/309339/files/GRI-2019-26199.pdf>

Σιαφλέκης, Ζ. (1989). Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας. *Σύγκριση*, 1, σελ. 15-20. doi: <https://doi.org/10.12681/comparison.4>. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syngkrisi/article/view/2760>

Aboelazm, I. (2019). Chekhov in Post-Apartheid South Africa: Reza De Wet's Three Sisters Two. 47, pp. 498-519. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από [https://www.aafu.journals.ekb.eg/article\\_76652\\_b06411f0f802cbc7738c0b45346099c2.pdf](https://www.aafu.journals.ekb.eg/article_76652_b06411f0f802cbc7738c0b45346099c2.pdf)

Andrews, W., Clayton, J., Doane, A., Draine, B., Stanford Friedman, S., Keller, L., ... Weiner, A. (1991). *Influence and Intertextuality in Literary History*. J. Clayton & E. Rothstein (επιμ.). Madison: The University of Wisconsin Press. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31595511/Clayton\\_and\\_Rothstein\\_Influence\\_and\\_Intertextuality.pdf?1374234137=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DFigures\\_In\\_the\\_Corpus\\_Theories\\_of\\_Influe.pdf&Expires=1621880026&Signature=ENIguaaDW1aEB~5DCv8wnAvYuMApCrDrBSh~TOPDjziU3kmT58yp9UfWsdFpmQxeUS439mZ3E0Spn88kZz3yFw8CjUwZj-QQPWgudzzaPvZVY1uC3fwvFSRB3WeMYl~kRuPUQ8YOcdCTeHfZz5v73op22HAUEbpf rBTkK1XSCE2gw7nyGLRNPhVaDvF~-4duLp4tIt4TOB2kzqIFQD4KKNgjiEkdrJYyFLuT5q8Y-glkxhror2M1GGLvlny5sZ0VT6xilevVQcY-85rajIWckXJIwTmZTcr~Nglwj4QFtm9siuXTjWby10xHK-RMqxRhRse3q64WZfSBslin8sSmPw\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31595511/Clayton_and_Rothstein_Influence_and_Intertextuality.pdf?1374234137=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DFigures_In_the_Corpus_Theories_of_Influe.pdf&Expires=1621880026&Signature=ENIguaaDW1aEB~5DCv8wnAvYuMApCrDrBSh~TOPDjziU3kmT58yp9UfWsdFpmQxeUS439mZ3E0Spn88kZz3yFw8CjUwZj-QQPWgudzzaPvZVY1uC3fwvFSRB3WeMYl~kRuPUQ8YOcdCTeHfZz5v73op22HAUEbpf rBTkK1XSCE2gw7nyGLRNPhVaDvF~-4duLp4tIt4TOB2kzqIFQD4KKNgjiEkdrJYyFLuT5q8Y-glkxhror2M1GGLvlny5sZ0VT6xilevVQcY-85rajIWckXJIwTmZTcr~Nglwj4QFtm9siuXTjWby10xHK-RMqxRhRse3q64WZfSBslin8sSmPw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

Arndt, S. (1998). *African Women's Literature, Orature and Intertextuality: Igbo Oral Narratives as Nigerian Women Writers' Models and Objects of Writing Back*. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/52390150/Arndt\\_Publication\\_PhD\\_Intertextuality\\_Literature\\_and\\_Orature.pdf?1490909382=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DAfrican\\_Women\\_s\\_Literature\\_Orature\\_and\\_I.pdf&Expires=1622028614&Signature=e-JWvI0PhPgcBr5CwEQeqQ-3N99anqiMkiWng5eNtw6EUxrrVKV7E5nACYVFinBq4NacsVIBIFJrcvycIzQ9V7v8IP3lLiqYg9sUFtR-N40WBUo1UAbHVfkHrFEs6CgC7jGeUeKszcFmQzRZLfY5voCCPw2p2uylEwbZi9EEaXvMGtQV8lulWsaPlmORxfMHnqkOivCethnIFtM7AsO6N2-6Mi7CrF99G1FSLQaCR0N45jvGKnIfMVkeerxVgPoRNm61F1yri7FDBWohE~tw0dVMhuh s1B8f0Y65A~yVLO7kXOyUDYkyjUFRb5wSRGIpVyEs~7E4bN1Ti7JAm-O0Iw\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/52390150/Arndt_Publication_PhD_Intertextuality_Literature_and_Orature.pdf?1490909382=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DAfrican_Women_s_Literature_Orature_and_I.pdf&Expires=1622028614&Signature=e-JWvI0PhPgcBr5CwEQeqQ-3N99anqiMkiWng5eNtw6EUxrrVKV7E5nACYVFinBq4NacsVIBIFJrcvycIzQ9V7v8IP3lLiqYg9sUFtR-N40WBUo1UAbHVfkHrFEs6CgC7jGeUeKszcFmQzRZLfY5voCCPw2p2uylEwbZi9EEaXvMGtQV8lulWsaPlmORxfMHnqkOivCethnIFtM7AsO6N2-6Mi7CrF99G1FSLQaCR0N45jvGKnIfMVkeerxVgPoRNm61F1yri7FDBWohE~tw0dVMhuh s1B8f0Y65A~yVLO7kXOyUDYkyjUFRb5wSRGIpVyEs~7E4bN1Ti7JAm-O0Iw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

Bassnett, S. (2007). Influence and Intertextuality: A Reappraisal. *Forum for Modern Language Studies*, 43(2), pp. 134-146. doi: 10.1093/fmls/cqm004. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <https://academic.oup.com/fmls/article/43/2/134/529348>

Bazerman, C. (2004). Intertextuality: How Texts Rely on Other Texts. Σε C. Bazerman & P. Prior (Επιμ.), *What Writing Does and How It Does It* (pp. 83-96). Erlbaum. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από [https://www.researchgate.net/publication/315112479\\_Intertextuality\\_How\\_Texts\\_Rely\\_on\\_Other\\_Texts\\_1](https://www.researchgate.net/publication/315112479_Intertextuality_How_Texts_Rely_on_Other_Texts_1)

Bloome, D. & Hong, H. (2013). Reading and Intertextuality. *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/46223717/Reading\\_and\\_Intertextuality20160604-29892-1hsn4ij.pdf?1465047810=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DReading\\_and\\_Intertextuality.pdf&Expires=1621962488&Signature=eciYMx1QBzR~qhfehZ3kDmUXKTF1WmIZljwEySXOVgYcK~kkZuCt6OmJF2JsFrHJkiBahV1G3CiGxNeSbSFfMwrPRJSOzcYzERldzT7JwyXcdoASmAvZoF3ZTRAJqzbUrkh6tF2s6pr6E8JrDQTfBs4yWhdruzwyDjQQfUKlomRZ4XbJZfRHa-dFNMLauV-FcjG9zZ8gn2d0QM1vLAAKTYIG6EsoldLnCURLMsoUPPrEdElfNUBXesHbxC4-zYl8A~lLXbVPuGALrULagjvriG1EgJZtOzejtijXZtvcY6Ic6rWCi6NODV8VU9BJDbOI5paQ~-OJDrt1DqNAMfoe4g\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/46223717/Reading_and_Intertextuality20160604-29892-1hsn4ij.pdf?1465047810=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DReading_and_Intertextuality.pdf&Expires=1621962488&Signature=eciYMx1QBzR~qhfehZ3kDmUXKTF1WmIZljwEySXOVgYcK~kkZuCt6OmJF2JsFrHJkiBahV1G3CiGxNeSbSFfMwrPRJSOzcYzERldzT7JwyXcdoASmAvZoF3ZTRAJqzbUrkh6tF2s6pr6E8JrDQTfBs4yWhdruzwyDjQQfUKlomRZ4XbJZfRHa-dFNMLauV-FcjG9zZ8gn2d0QM1vLAAKTYIG6EsoldLnCURLMsoUPPrEdElfNUBXesHbxC4-zYl8A~lLXbVPuGALrULagjvriG1EgJZtOzejtijXZtvcY6Ic6rWCi6NODV8VU9BJDbOI5paQ~-OJDrt1DqNAMfoe4g_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

Carter, R. (1996). Anton P. Chekhov, MD (1860-1904): Dual Medical and Literary Careers. *The Annals of Thoracic Surgery*, 61, pp. 1557-1563. Ανακτήθηκε 30 Οκτωβρίου 2020 από [https://www.annalsthoracicsurgery.org/article/0003-4975\(96\)00091-4/pdf](https://www.annalsthoracicsurgery.org/article/0003-4975(96)00091-4/pdf)

Huntington Theatre Company Education Department (2014). *The Seagull: Curriculum Guide*. Ανακτήθηκε 30 Οκτωβρίου 2020 από <https://issuu.com/thomdunn/docs/theseagull.csg.final>

Juvan, M. (2008). Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 10(3). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss3/1>. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1370&context=clcweb>

Kehinde, A. (2003). Intertextuality and the Contemporary African Novel. *Nordic Journal of African Studies*, 12(3), pp. 372-386. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από

<https://www.yumpu.com/en/document/view/5411342/intertextuality-and-the-contemporary-african-novel-nordic-journal-of->

Keuris, M. (2004). Found in translation: Chekhov revisited by Reza de Wet and Janet Suzman. *Journal of Literary Studies*, 20(1-2), pp. 148-164. doi: 10.1080/02564710408530349.

Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από

[https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/58772056/Found\\_in\\_translation\\_Chekhov\\_revisited\\_by\\_Reza\\_de\\_Wet\\_and\\_Janet\\_Suzman.pdf?1554188189=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DFound\\_in\\_translation\\_Chekhov\\_revisited\\_b.pdf&Expires=1636232082&Signature=BofenweVoUPPA0ivV0SGbBx-f6FonwPorxnj6TV5azOQyEO0HZ-pXC366MRhL1erlvxujiMKXvqMwo7Cd~rupATGzzbk0ReZODEIW32nPsoylhR8xsQS19vcbENfh-m3iffJW2sOaRj~jbW-45xy9i3QvGC3CYMXoX1XNKe4RztnjzwhCdLjj4JLNfC9LJCVqrP0yjDILmbICWUbDdt3MzcOdcQH28BptZ5NsYXWKLqY-H5wIGgWHhp1wEK~l1Qcfhu6QqOCpBpdzgFLpz22HMF3~wA2TojoOhLt0CnxcX35qAQxKljzFMBCT5c3C9oEgWWXp-KEkURCJ7JbEAA\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/58772056/Found_in_translation_Chekhov_revisited_by_Reza_de_Wet_and_Janet_Suzman.pdf?1554188189=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DFound_in_translation_Chekhov_revisited_b.pdf&Expires=1636232082&Signature=BofenweVoUPPA0ivV0SGbBx-f6FonwPorxnj6TV5azOQyEO0HZ-pXC366MRhL1erlvxujiMKXvqMwo7Cd~rupATGzzbk0ReZODEIW32nPsoylhR8xsQS19vcbENfh-m3iffJW2sOaRj~jbW-45xy9i3QvGC3CYMXoX1XNKe4RztnjzwhCdLjj4JLNfC9LJCVqrP0yjDILmbICWUbDdt3MzcOdcQH28BptZ5NsYXWKLqY-H5wIGgWHhp1wEK~l1Qcfhu6QqOCpBpdzgFLpz22HMF3~wA2TojoOhLt0CnxcX35qAQxKljzFMBCT5c3C9oEgWWXp-KEkURCJ7JbEAA_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

Lesic-Thomas, A. (2005). Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva's Intertextuality. *Paragraph*, 28(3), pp. 1-20. Ανακτήθηκε 20 Απριλίου 2021 από

<https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/para.2005.28.3.1?src=recsys>

Manak, J. (2011). The Social Construction of Intertextuality and Literary Understanding: The Impact of Interactive Read-Alouds on the Writing of Third Graders During Writing Workshop. *Reading Research Quarterly*, 46(4), pp. 309-311. doi: 10.1002/RRQ.001.

Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από

<https://ila.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/RRQ.001>

Martínez Alfaro, M. J. (1996). Intertextuality: Origins and Development of the Concept. *Atlantis*, 18(1/2), pp. 268-285. Ανακτήθηκε 20 Απριλίου 2021 από

<https://faculty.weber.edu/cbergeson/quixote/martinez.pdf>

Miola, R. (2007). Seven types of intertextuality. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34699279/SevenTypesIntextuality-04.pdf?1410431045=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DSeven\\_Types\\_Intextuality\\_04.pdf&Expires=1623410911&Signature=FfDrWu8AsqAsHKLbvr4bS4GitggV0eahV4jbIqiyX7vnPUt5gl8Mocm4lzua89f33oJDwDhKLEqc-h4ekXhlm7kuaq1HuaKo7CvgHflfR2ukxRWR8x11BPBjtZqAPwFU2L3bIVk~59jFIGJc46MWTdodMzcec7f5MdGJO3hOZCxL1HW~SgVITSF8T9EPn6~fcqHN7mFhg-3JAvXguzkXikHcNg4DZAaORcu9deIAJ811T~wMkk26KdTUSowP~H4TdicU8dmldotuMV55lvy36y9fniOD9O8UpG58P9xQLHkxz-ckmsYoO0iIIDJAHPEJkdO6OxdRIgeqyP4L~VkdNw\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34699279/SevenTypesIntextuality-04.pdf?1410431045=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DSeven_Types_Intextuality_04.pdf&Expires=1623410911&Signature=FfDrWu8AsqAsHKLbvr4bS4GitggV0eahV4jbIqiyX7vnPUt5gl8Mocm4lzua89f33oJDwDhKLEqc-h4ekXhlm7kuaq1HuaKo7CvgHflfR2ukxRWR8x11BPBjtZqAPwFU2L3bIVk~59jFIGJc46MWTdodMzcec7f5MdGJO3hOZCxL1HW~SgVITSF8T9EPn6~fcqHN7mFhg-3JAvXguzkXikHcNg4DZAaORcu9deIAJ811T~wMkk26KdTUSowP~H4TdicU8dmldotuMV55lvy36y9fniOD9O8UpG58P9xQLHkxz-ckmsYoO0iIIDJAHPEJkdO6OxdRIgeqyP4L~VkdNw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

Orr, M. (2010). Intertextuality. *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*. M. Ryan (επιμ.). doi: 10.1002/9781444337839.wbelctv2i002. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781444337839.wbelctv2i002>

Pagliawan, D. (2017). Inevitability of Intertextuality among Literary Creations. *Journal of International Academic Research for Multidisciplinary*, 5(3). Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <http://www.jiarm.com/APR2017.html>

Senderovich, S. (1994/2009). The Cherry Orchard: Chekhov's Last Testament. *Russian Literature*, 35, pp. 223-242. Ανακτήθηκε 30 Οκτωβρίου 2020 από [https://www.academia.edu/16405415/\\_The\\_Cherry\\_Orchard\\_Chekhovs\\_Last\\_Testament](https://www.academia.edu/16405415/_The_Cherry_Orchard_Chekhovs_Last_Testament)

Shaw, P. & Pecorari, D. (2013). Types of intertextuality in Chairman's statements. *Nordic Journal of English Studies*, 12(1). Ανακτήθηκε 11 Ιουνίου 2021 από <https://ojs.ub.gu.se/index.php/njes/article/view/1796>

Stander, D. B. (2016). *Reza de Wet's Channelling of the Long Nineteenth Century on Post-1994 South African Stages*. (Μεταπτυχιακή Εργασία, Stellenbosch University, Νότια Αφρική). Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/98824>

Stander, D. B. (2019). *Reza de Wet (1952-2012): Life and Works*. (Μεταπτυχιακή Διατριβή, Stellenbosch University, Νότια Αφρική). Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου 2020 από <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/107162>

Steyn, L. S. (2015). *Performance of Identities in Post-Apartheid South Africa: Reza De Wet's 'Diepe Grond' and 'African Gothic'*. (Μεταπτυχιακή Εργασία, University of Alberta, Καναδάς). Ανακτήθηκε 24 Οκτωβρίου 2020 από [https://era.library.ualberta.ca/items/69081808-9f8a-48fd-90dc-77964d8595ef/view/b232bd18-642d-485d-ae68-c8b3b67f4d58/Steyn\\_Lauren\\_S\\_201509\\_MA-20DRAMA.pdf](https://era.library.ualberta.ca/items/69081808-9f8a-48fd-90dc-77964d8595ef/view/b232bd18-642d-485d-ae68-c8b3b67f4d58/Steyn_Lauren_S_201509_MA-20DRAMA.pdf)

Venuti, L. (2009). Translation, Intertextuality, Interpretation. *Romance Studies*, 27(3), pp. 157-173. doi: 10.1179/174581509X455169. Ανακτήθηκε 20 Απριλίου 2021 από <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/174581509X455169>

Zengin, M. (2016). An Introduction to Intertextuality as a Literary Theory: Definitions, Axioms and the Originators. *Journal of Social Sciences*, 25(1), pp. 299-326. Ανακτήθηκε 20 Απριλίου 2021 από [https://www.journalagent.com/pausbed/pdfs/PAUSBED\\_2016\\_50\\_299\\_327.pdf](https://www.journalagent.com/pausbed/pdfs/PAUSBED_2016_50_299_327.pdf)

## Παράρτημα

Ντε Βετ, Ρ. (2006). *Οι Αγνοούμενες. Το Πέρασμα*. Μετάφραση Κ. Ρίτσου. Αθήνα: Εκδόσεις Ηριδανός.

Τσέχωφ, Ά. (2014). *Ο Γλάρος – Θείος Βάνιας – Πρόταση Γάμου – Η Αρκούδα* (2η έκδ.). Τόμος Α΄. Μετάφραση Λ. Καλλέργης. Αθήνα: Δωδώνη.

Τσέχωφ, Ά. (2014). *Οι Τρεις Αδελφές – Ο Βυσσινόκηπος – Ο Γάμος – Το Κύκναιο Άσμα* (2η έκδ.). Τόμος Β΄. Μετάφραση Λ. Καλλέργης. Αθήνα: Δωδώνη.

De Wet, R. (2005). *A Russian Trilogy: Three Sisters Two Yelena On The Lake [eBook version]*. London: Oberon Books. Ανακτήθηκε 31 Οκτωβρίου 2020 από <https://www.bloomsbury.com/uk/>

De Wet, R. (2019). *African Gothic*. Μετάφραση Μ. Δαλαμάγκα-Καλογήρου. Αθήνα: Εκδόσεις Βακχικόν.