



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**  
**ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ**  
**ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ**  
**«ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ»**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**που εκπονήθηκε για τη χορήγηση Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στην  
κατεύθυνση «Παιδικό Βιβλίο»**

**Ειρήνη Τριανταφύλλου**

(Α.Μ. 4232018014)

*ΘΕΜΑ: Ποίηση και Κόμικς:  
Η περίπτωση της Έμιλυ Ντίκινσον*

**ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

Μίσιου Μαριάννα	Ε.ΔΙ.Π	Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ. Πανεπιστημίου Αιγαίου	Επιβλέπουσα
Αναγνωστοπούλου Διαμάντη	Καθηγήτρια	Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ. Πανεπιστημίου Αιγαίου	Μέλος συμβουλευτικής επιτροπής
Κοντάκος Αναστάσιος	Καθηγητής	Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ. Πανεπιστημίου Αιγαίου	Μέλος συμβουλευτικής επιτροπής

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**  
**ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ**  
**ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ**  
**«ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ»**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

*που εκπονήθηκε για τη χορήγηση Μεταπτυχιακού Διπλώματος*  
*Ειδίκευσης στην κατεύθυνση «Παιδικό Βιβλίο»*

**Ειρήνη Τριανταφύλλου**

(Α.Μ. 4232018014)

*ΘΕΜΑ: Ποίηση και Κόμικς: Η περίπτωση της Έμιλυ Ντίκινσον*

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:**

**ΜΙΣΙΟΥ ΜΑΡΙΑΝΝΑ**

Ε.ΔΙ.Π. Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ.– ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

**ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

**ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ ΔΙΑΜΑΝΤΗ-ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ.-**  
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**

**ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΚΟΝΤΑΚΟΣ- ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ.-**  
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**

**ΡΟΔΟΣ, 2020**

*«Η έγκριση της μεταπτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως».*

## Ευχαριστίες

Για τη διεξαγωγή και την υποστήριξη της παρούσας διπλωματικής εργασίας συνέβαλαν πολλοί παράγοντες. Καθοριστική ήταν η επίδραση της επιβλέπουσας καθηγήτριάς μου κ. Μαριάννας Μίσιου, μέλος του ειδικού διδακτικού προσωπικού (Ε.ΔΙ.Π) στο Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Την ευχαριστώ θερμά για το συμβουλευτικό της ρόλο, τη ζεστή ανθρώπινη προσέγγιση, τη διαρκή της ενθάρρυνση και την ειλικρινή και γόνιμη κριτική της. Θα ήθελα, επιπλέον, να ευχαριστήσω τα δύο μέλη της επιτροπής, την κ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, επίκουρο καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Αιγαίου, καθώς και τον κ. Αναστάσιο Κοντάκο, καθηγητή του Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ. του Πανεπιστημίου Αιγαίου για την πρόθυμη συμμετοχή τους στην τριμελή επιτροπή αξιολόγησής μου και τη συμβολή τους στην ολοκλήρωση των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Επιπρόσθετα, η συμβολή θεωρητικών και δημιουργών *poetry comics*, Neil Cohn, Julian Peters και Alexander Rothman, μέσω της ευγενούς παραχώρησης υλικού τους ήταν μεγάλη κατά την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Παράλληλα, οφείλω την ευγνωμοσύνη μου στις οικογένειες Ανδρέου, Μπαρδάνη και Μπίλλη και τον ευρύτερο οικογενειακό, φιλικό και επαγγελματικό μου κύκλο, όπου και αποδίδω την αμέριστη συμπαράσταση παντός τύπου, την οποία έλαβα κατά τη διεξαγωγή αυτού του Π.Μ.Σ.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω «εκ του μακρόθεν» τους εκλιπόντες γονείς μου, Μαρία και Δημήτριο, για την καθοδήγηση και τα εφόδια που φέρω μαζί μου κατά τη διάρκεια της κοινής και μη πορείας μας. Σε εκείνους και την αδερφή μου, Σοφία, οφείλω ηθικά κάθε τίτλο σπουδών και κάθε βήμα της επαγγελματικής μου ανέλιξης.

# Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	3
ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	6
ABSTRACT .....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ-ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ	
ΠΛΑΙΣΙΟ.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1-ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΩΝ <i>POETRY COMICS</i> .....	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2- ΟΡΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΠΟΙΚΙΛΩΝΥΜΙΑ.....	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3- Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΑΣΑΦΕΙΑ ΤΩΝ <i>POETRY COMICS</i> .....	38
3.1. Χαϊκού και κόμικς.....	39
3.2. Η τέχνη της ακολουθίας, η συμπαράθεση και ο κατακερματισμός .....	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4- <i>POEMA PICTURA LOQUENS, PICTURA POEMA SILENS</i> .....	50
4.1. Σχήματα σχέσεων εικόνων και κειμένων στα <i>poetry comics</i> .....	50
4.2. Το θέμα της κυριαρχίας της εικόνας.....	54
4.3. Ποίηση, ζωγραφική και κόμικς.....	58
4.3.1. Λέξεις και εικόνες.....	58
4.3.2. Λέξεις στις εικόνες .....	62
4.3.3. Λέξεις ως εικόνες.....	67
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5- ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΣΕ ΜΟΡΦΗ <i>POETRY COMICS</i> .....	70
5.1. Θεωρητικές προσεγγίσεις .....	70
5.2. Οι εικόνες στα <i>poetry comics</i> : η σημασία της εικόνας, μορφή και λειτουργία.....	77
5.2.1. Η περίπτωση του <i>La Belle Dame Sans Merci</i> .....	78
5.2.2. Η περίπτωση του <i>Thirteen Ways of Looking at a Blackbird</i> .....	86
5.2.3. Η περίπτωση των <i>Songs of Innocence and of Experience</i> .....	90
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ-ΑΝΑΛΥΣΗ.....	93

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6- Ο ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΑ <i>POETRY COMICS</i> : Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΕΜΙΛΥ ΝΤΙΚΙΝΣΟΝ.....	94
6.1. Οι μεταβάσεις του McCloud, το διά-κενο και η ολοκλήρωση.....	94
6.2. Χρονικά όρια και μεταβάσεις κατά τη συμπαράθεση εικόνων.....	96
6.3. Το διά-κενο και η αντίληψη της εικόνας.....	97
6.4. Ο χωροχρόνος σε δείγματα <i>poetry comics</i> .....	100
6.4.1. Ο χωροχρόνος και τα σχήματα βινιετών.....	117
6.4.2. Ο χωροχρόνος στις ολοσέλιδες βινιέτες.....	124
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7- ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΣΤΗ ΒΙΝΙΕΤΑ.....	136
7.1. Τα χαρακτηριστικά του κειμένου στη λεζάντα και στο μπαλόκι.....	136
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	150
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	153

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Δεδομένου ότι οι αναγνώστες των κόμικς έχουν γίνει πιο έμπειροι και δεκτικοί απέναντι σε νεωτερισμούς και αναγνώσεις ανεκτικές σε νέες τεχνοτροπίες, η μορφή αυτής της τέχνης δέχεται συνεχώς καινοτομίες. Αντιστρόφως ανάλογα, η περαιτέρω αναγνωστική επίγνωση και οικειοποίηση του κοινού με νέες μορφές έργων, όπως τα *poetry comics*, έχουν δημιουργήσει την τάση για διαρκή πειραματισμό από τους δημιουργούς. Κρίνοντας από την ανάλυση κάθε περίπτωσης μελέτης στην παρούσα εργασία θεωρείται ότι η μίξη ποίησης και κόμικς δεν αφορά μόνο σε μία σχέση εμφιλοχώρησης της μίας τέχνης στην άλλη αλλά σε μία αέναη δημιουργική διαδικασία με τεράστιες αισθητικές και αφηγηματικές δυνατότητες.

Καθώς η οποιαδήποτε θέση φέρει και μία αντίθεση, αυτό που αποτελεί πρόκληση είναι η επανά-αξιολόγηση των κόμικς μέσα από εναλλακτικές οπτικές του είδους -εν προκειμένω των *poetry comics*- τόσο σε σχέση με τις αφηγηματικές τεχνικές και τις στυλιστικές καινοτομίες όσο και με την κριτική αυτών από θεωρητικούς του χώρου. Το υβριδικό αυτό είδος τέχνης εκφράζει μία τεράστια γκάμα δημιουργημάτων, που συχνά πειραματίζονται με τη συνύπαρξη ποιητικών τεχνικών, τεχνικών αφήγησης των κόμικς και τη φιλοσοφία των πανοραμικών αφηγήσεων. Τα *poetry comics* δε φαίνεται να ακολουθούν πάντα την οδό της *τέχνης της ακολουθίας (sequential art)*, παρουσιάζουν καινοτομίες ως προς τη μορφή, το ρυθμό, το ύφος, τις αφηγηματικές τεχνικές και τις δυνατότητες αναγνωστικής πρόσληψης. Εξετάζοντας έξι μελέτες περίπτωσης μετουσιώσεων ποιημάτων της Emily Dickinson, αποδεικνύεται ότι τα *poetry comics* αποτελούν αντικείμενο ιδιαίτερου αισθητικού και λογοτεχνικού ενδιαφέροντος και αποδεικτικά στοιχεία της ανάγκης για μία εναλλακτική θεώρηση των δυνατοτήτων τόσο της ποίησης όσο και των κόμικς.

Λέξεις- κλειδιά:

Κόμικς, ποίηση, ποίηση και κόμικς, *poetry comics*, καινοτομίες κόμικς, τέχνη της ακολουθίας, μεταφορές ποιημάτων σε μορφή κόμικς, κόμικς και λογοτεχνία, Έμιλυ Ντίκινσον

## ABSTRACT

In the light of the fact that comics readers have become more experienced and amenable to innovations and readings permissive to new narrative techniques in comics, this particular form of art has been constantly receiving innovations. Vice versa, a further awareness in reading process as well the readers' familiarity with new kinds of comics works, such as *poetry comics*, have inclined creators to constantly experiment with form. Judging by every case- study analysis in the present dissertation, it becomes obvious that the act of mixing poetry and comics does not merely concern a relation of blending two art forms, but an endless creative process with vast aesthetic and narrative possibilities.

Since every view calls for its opposite, what becomes a challenge is a comics re-assessment through alternative perspectives of *poetry comics*, concerning narrative techniques, innovative stylistics as well as the critical analysis of the theorists in this particular field. This hybrid form of art expresses a large range of works of creation, which experiment with the co-existence of poetic and narrative techniques along with the philosophy of the panoramic. *Poetry comics* do not always appear to follow *sequential art* but display innovations concerning form, rhythm, style, narrative techniques and readers' receptive possibilities. Through examining six Emily Dickinson's *poetry comics* as case studies, it is proved that this form constitutes an object of aesthetic and literary interest, along with evidential elements of the need to alternatively validate the possibilities of both poetry and comics.

Key words:

Comics, poetry and comics, poetry comics, comics innovations, sequential art, poems adaptations in comics, poetry comics adaptations, comics and literature, Emily Dickinson



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Θεωρείται κοινά αποδεκτό ότι οι αφηγηματικές δυνατότητες των κόμικς<sup>1</sup> και της ποίησης είναι αμέτρητες όσες και οι προσπάθειες ορισμού τους. Σύμφωνα με τον Scott McCloud προκύπτει ότι «[ό]σο και να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τον κόσμο των κόμικς γύρω μας, ένα μέρος αυτού θα βρίσκεται πάντα στη σκιά-ένα μυστήριο [...] Για όλες τις πόρτες που ανοίγει ο ορισμός, υπάρχει μια πόρτα που κλείνει».<sup>2</sup> Η εξάσκηση που προκύπτει από τη συστηματική ανάγνωση των κόμικς, οδηγεί σε ένα εκπαιδευμένο αναγνωστικό κοινό ως προς την αντίληψη της ποικιλομορφίας τους, γιατί στο σύμπαν που ονομάζεται *κόμικς* η εμφάνιση καινοτομιών φαίνεται να αποτελεί ζητούμενο τόσο των δημιουργών όσο και του αναγνωστικού κοινού. Παράδειγμα τέτοιου είδους καινοτομίας αποτελεί η πρόσφατη εμφάνιση του είδους *poetry comics* στο χώρο.

Εξαιτίας της δυσκολίας να βρεθεί μία μεταγλώσσα, προκειμένου όχι απλά να μεταφραστεί στην ελληνική ο όρος *poetry comics*<sup>3</sup> αλλά και να αποδοθεί σε όλο του το εύρος, στην παρούσα εργασία έχει επιλεγεί να διατηρηθεί ο όρος στην αγγλική γλώσσα. Συγχρόνως, η απόπειρα ορισμού και αφηγηματικής λειτουργίας των *poetry comics*, που σε ένα πρώτο επιφανειακό επίπεδο αφορούν στο δημιουργικό συγκερασμό ποίησης και κόμικς, αποτελεί αναλόγως αντικείμενο εκτενούς θεωρητικής μελέτης και μεγάλου αισθητικού και καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος.

Οι θεωρήσεις για τη χρονική τοποθέτηση της απαρχής των *poetry comics*, όπως θα αποδειχθεί κατά τη ροή της μελέτης, είναι πολλές και αμφιλεγόμενες, ενώ, ταυτοχρόνως, οι θεωρητικές προσεγγίσεις αυτού του είδους φαίνεται να άλλοτε να αντικρούονται και άλλοτε να λειτουργούν αλληλό-συμπληρωματικά. Παρατηρούνται, επίσης, ορισμένες ομοιότητες και βασικές διαφορές σε σχέση με τη φιλοσοφία, το

---

<sup>1</sup> Επισημαίνεται εδώ ότι ο νεολογισμός κατά Π.Μαρτινίδη «εικονογραφηγήματα» θα μπορούσε να αποτελεί το συνώνυμο του όρου «κόμικς» στην ελληνική γλώσσα. Ο ίδιος αναφέρει: «Θα ήθελα να προτείνω για τα 'κόμικς'... τη λέξη 'εικονογραφηγήμα'. Όχι μόνο γιατί η 'γη' προσφέρεται να στηρίζει καλύτερα τον δικό μου νεολογισμό, αλλά γιατί αποδίδεται, έτσι, η κατ' εξοχήν ποιότητα του είδους: η αφήγηση ιστοριών με την συμπαράθεση σχεδιασμένων εικόνων» (Μαρτινίδης Π., *Κόμικς – Τέχνη και τεχνική της εικονογράφησης*, ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη, 1990, σ.16.

<sup>2</sup> McCloud Sc., *Understanding comics: the invisible art*, Harper Perennial, New York, 1994, σ.σ.20, 23

<sup>3</sup> Αξίζει να διευκρινιστεί ότι ο όρος απαντάται και στον ενικό και τον πληθυντικό (το-τα *poetry comics*). Η διάκριση του όρου στη νεοελληνική *το κόμικ -το κόμικς-τα κόμικς*, ωστόσο, που ανέκαθεν εξέγερσε προβληματικές, δεν αποτελεί αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας.

ύφος, το ρυθμό και, γενικότερα, την τεχνοτροπία που υιοθετείται από τον εκάστοτε δημιουργό. Στην παρούσα εργασία, μέσα από την παρουσίαση έξι περιπτώσεων μελέτης, θα διερευνηθεί τόσο η δυναμική της διάδρασης των δύο εν λόγω τεχνών όσο και η ευρεία δυνατότητα για δημιουργικές αισθητικές παρεμβάσεις κατά την απόδοση του νοήματος στα *poetry comics*.

Πιο συγκεκριμένα, σκοπό της παρούσας μελέτης αποτελεί η διερεύνηση της σχέσης ποίησης και κόμικς μέσα από την ανασκόπηση θεωρητικών θέσεων και την παράθεση έργων *poetry comics* γνωστών δημιουργών. Ταυτόχρονα, σκοπός της εργασίας είναι να αναδειχθούν οι τυχόν καλλιτεχνικές ομοιότητες και διαφορές που προκύπτουν, στις περιπτώσεις που το ποιητικό κείμενο εγκιβωτίζεται στα κόμικς αλλά και, ειδικότερα, κατά τις μεταφορές ποιημάτων της Έμιλυ Ντίκινσον σε μορφή *poetry comics*.

Επιμέρους στόχοι της μελέτης είναι να προσεγγιστεί η απαρχή των *poetry comics* μέσα από τη χρονική ανασκόπηση του είδους. Η προσέγγιση της χρονικής τοποθέτησης των *poetry comics* στον καλλιτεχνικό χώρο επιτυγχάνεται παραθέτοντας τις απόψεις δημιουργών και θεωρητικών και την επιχειρηματολογία τους. Παρόλα αυτά, εκείνο που διαφαίνεται, όπως προαναφέρθηκε, είναι μία ρευστότητα τόσο ως προς τις απαρχές των *poetry comics* όσο και ως προς την απόδοση ορισμού τους. Ακριβώς εξαιτίας αυτής της ρευστότητας και της καλλιτεχνικής ελευθερίας, που χαρακτηρίζει το είδος, προκύπτει η ανάγκη να διερευνηθούν νέες θεωρητικές προσεγγίσεις του συγκερασμού ποίησης και κόμικς πέρα από την καθιερωμένη κριτική και ανάλυση του καθενός από αυτά τα είδη τέχνης.

Αναφορικά με την περίπλοκη αφηγηματική λειτουργία των *poetry comics*, κρίνεται αναγκαίο να μελετηθούν ως μέθοδοι προσέγγισης η *τέχνη της ακολουθίας* (*sequencial art*), η *συμπαράθεση* (*juxtaposition*) και ο *κατακερματισμός* (*segmentivity*). Ενώ οι δύο πρώτες προσεγγίσεις είναι διαδεδομένες στον ευρύτερο χώρο των κόμικς, η τεχνική του *κατακερματισμού*, που εφαρμόζεται στην ποίηση, δείχνει να αποτελεί κοινό σημείο αναφοράς των μελετητών και δημιουργών κατά την προσπάθειά τους να προσεγγίσουν νοηματικά και ερμηνευτικά το ανερχόμενο αυτό είδος. Επιπρόσθετα, η περιπλοκότητα της σχέσης εικόνας και κειμένου και η δυναμική της αφηγηματικής τους διάδρασης οδηγεί αναπόφευκτα στο να εξερευνηθούν οι λεπτοφυείς διαφορές ανάμεσα στην εικονογράφηση και τη μεταφορά ποιημάτων σε μορφή *poetry comics*.

Κατά συνέπεια, η παρούσα μελέτη στοχεύει στο να επιχειρηματολογήσει ότι τα *poetry comics* δεν αποτελούν αποκλειστικά μία απλή εικονογράφηση κλασσικής και μοντέρνας ποίησης. Αντιθέτως, τα ίδια χαρακτηρίζονται από τη δημιουργική πρόσμιξη των δύο διαδεδομένων τεχνών, παρέχοντας στο δημιουργό μία μεγάλη καλλιτεχνική ελευθερία και στον αναγνώστη απεριόριστες αισθητικές και ερμηνευτικές δυνατότητες κατά την αναγνωστική διαδικασία.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, η παρούσα εργασία στοχεύει στο να αντληθούν συμπεράσματα σε σχέση με τις τεχνικές αφήγησης, την αποτύπωση του χωροχρόνου και του εγκιβωτισμένου κειμένου στις αφηγηματικές μονάδες των *poetry comics*.

Αναφορικά με τη δομή της εργασίας, στο πρώτο μέρος, που αποτελεί το θεωρητικό της πλαίσιο, συμπεριλαμβάνονται πέντε κεφάλαια, κάποια από τα οποία χωρίζονται σε υπο-ενότητες.

Αρχικά, γίνεται η απόπειρα προσέγγισης των απαρχών των *poetry comics*, όπως αποτυπώνεται μέσα από τις θέσεις δημιουργών και μελετητών του είδους. Εν συνεχεία, επιχειρηματολογείται ότι τα *poetry comics* όχι απλά διέπονται από μεγάλη ρευστότητα ως προς την απόδοση ενός κοινά αποδεκτού ορισμού, αλλά χαρακτηρίζονται και από ποικιλωνυμία, με τους εκάστοτε ερευνητές και δημιουργούς να διαφοροποιούνται ως προς την ονομασία του όρου (για παράδειγμα, *graphic poetry*, *comics poetry*, *poetry comics*, *comics as poetry*).

Η συνέχεια της ανάλυσης αφορά στη δημιουργική ασάφεια του όρου *poetry comics*, που προκύπτει μέσα από το συσχετισμό ποίησης και κόμικς. Αναδεικνύονται οι ομοιότητες και διαφορές τους τόσο ως δύο είδη τέχνης όσο και η δυναμική της δημιουργική τους πρόσμιξης, από την οποία προκύπτουν οι διαφοροποιημένες τεχνολογίες του είδους. Επιπλέον, παρουσιάζεται η θέση περί ρυθμικής ομοιότητας χαϊκού και κόμικς και ο ρόλος που διαδραματίζουν στην προσέγγιση και κατανόηση της αφηγηματικής λειτουργίας των *poetry comics* τα εξής: «η τέχνη της ακολουθίας» (*sequencial art*), «η συμπαράθεση» (*juxtaposition*) και «ο κατακερματισμός» (*segmentality*).

Στη συνέχεια της ροής της παρούσας εργασίας προσεγγίζονται τα διαφορετικά σχήματα σχέσεων ανάμεσα στην εικόνα και το κείμενο. Πιο συγκεκριμένα, αναλύεται το θέμα της κυριαρχίας της εικόνας, η σχέση ποίησης, ζωγραφικής και κόμικς αλλά

και ο συσχετισμός των λέξεων, όταν αυτές εισβάλλουν στις εικόνες, και των λέξεων, όταν λειτουργούν ως εικόνες.

Οι μεταφορές κλασικών ποιημάτων σε μορφή *poetry comics* αποτελούν ένα επόμενο αντικείμενο μελέτης. Εδώ τίθεται υπό διαπραγμάτευση το θέμα της μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων σε μορφή κόμικς και αναλύεται η θεωρία της Linda Hutcheon, η οποία αποτελεί μία θεωρητική βάση για την προσέγγιση των μεταφορών γενικότερα.

Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, επισημαίνονται οι διαφορές μεταξύ *poetry comics* και εικονογράφησης. Χρησιμοποιούνται, επομένως, τα εξής παραδείγματα: η μεταφορά του ποιήματος *La Belle Dame Sans Merci* από τρεις διαφορετικούς δημιουργούς, η περίπτωση της εικονογράφησης του ποιήματος *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* και η τεχνοτροπία που επέλεξε ο Blake στα *Songs of Innocence and of Experience*, με βάση την οποία, για ορισμένους μελετητές, το έργο του καταγράφεται είτε ως εικονογράφηση των ποιημάτων του είτε ως *poetry comics*.

Στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, το οποίο περιλαμβάνει δύο κεφάλαια και υπό-κεφάλαια, καταγράφεται η ανάλυση έξι περιπτώσεων μελέτης ποιημάτων της Αμερικανίδας ποιήτριας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, Έμιλυ Ντίκινσον, σε μορφή *poetry comics*.

Αρχικά, αναλύονται οι έννοιες του χώρου και του χρόνου σε πέντε δείγματα *poetry comics*, όπου εγκιβωτίζονται ποιήματα της Ντίκινσον, με σημεία αναφοράς τις μεταβάσεις του McCloud, το διά-κενο (*gutter*) και τη λειτουργία της ολοκλήρωσης (*closure*). Ακολούθως, παρουσιάζονται η λειτουργία του διά-κενου σε σχέση με την αντίληψη της εικονιστικής «πραγματικότητας» στα κόμικς. Επιπρόσθετα, αποτυπώνεται ο τρόπος που σχετίζονται τα σχήματα των βινιετών και η έκτασή τους στη σελίδα σε σχέση με την αποτύπωση του χώρου και του χρόνου σε τρεις μελέτες περίπτωσης *poetry comics*, δύο ολοσέλιδες βινιέτες και ένα επιπλέον τρίτο δείγμα.

Κατά τη συνέχεια της εργασίας περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο εισχωρεί το κείμενο στη βινιέτα. Γίνεται παρουσίαση και ανάλυση τριών δειγμάτων *poetry comics* με βάση τις τεχνικές με τις οποίες οι στίχοι των ποιημάτων εμφολοχωρούν στις λεζάντες αλλά και στα μπαλόνια ομιλίας και συλλογισμού.

Η εργασία ολοκληρώνεται με τα γενικά συμπεράσματα της έρευνας και τη βιβλιογραφία.

**ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ**  
**ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1- ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΩΝ *POETRY COMICS*

Παρόλο που ο όρος *poetry comics* έκανε την επίσημη εμφάνισή του με τη δημιουργία του βιβλίου *Poetry Comics: An Animated Anthology*<sup>4</sup>, του Αμερικανού συγγραφέα και καλλιτέχνη Dave Morice γύρω στο 1980, μία άλλη αντιπροσωπευτική μορφή του είδους παρουσιάστηκε κατά τη δεκαετία του 1940, με την εικονογράφηση του επικού ποιήματος *The Song of Hiawatha*<sup>5</sup> (1855) του Henry Wadsworth Longfellow.<sup>6</sup> Πρόκειται, κατά πολλούς, για το πρώτο *comic graphic novel*<sup>7</sup>, που αποτελεί άλλον ένα πειραματισμό εγκιβωτισμού ποίησης σε μορφή κόμικς.

---

<sup>4</sup> Morice D., *Poetry Comics: An Animated Anthology*, Teachers and Writers Collaborative, New York, 1982, 2002.

<sup>5</sup>Βλ. εδώ το τεύχος ηλεκτρονικά. Ημερομηνία πρόσβασης 30.04.2020 από

<https://archive.org/details/ClassicsIllustrated057TheSongOfHiawatha/page/n3/mode/2up>.

<sup>6</sup> Σχετικά με το ρομαντικό ποιητή Henry Wadsworth Longfellow και το εν λόγω επικό ποίημα βλ. για γενικές πληροφορίες στον ακόλουθο σύνδεσμο . Ημερομηνία πρόσβασης 01.03.2020 από <https://study.com/academy/lesson/the-song-of-hiawatha-by-henry-wadsworth-longfellow-summary-analysis.html>

<sup>7</sup> Στο comixology το τεύχος αυτό περιγράφεται ως εξής: *Beautifully illustrated, this classic, comic graphic novel captures the imagination of readers of all ages and inspires a love of literature and reading.* Ο όρος *graphic novel* (σχεδιαστικό μυθιστόρημα) πιθανό να υιοθετήθηκε εδώ λόγω του μεγέθους του κόμικς (52 σελίδες). Ημερομηνία πρόσβασης 01.03.2020 από <https://www.comixology.com/Classics-Illustrated-57-The-Song-of-Hiawatha/digital-comic/68582>.



# The SONG of HIAWATHA

By HENRY WADSWORTH LONGFELLOW

*The* SONG OF HIAWATHA IS FOUNDED ON A TRADITION AMONG THE NORTH AMERICAN INDIANS, OF A PERSONAGE OF MIRACULOUS BIRTH WHO WAS SENT AMONG THEM TO CLEAR THEIR RIVERS, FORESTS AND FISHING GROUNDS, AND TO TEACH THEM THE ARTS OF PEACE.

INTO THIS OLD TRADITION, I HAVE WOVEN OTHER CURIOUS INDIAN LEGENDS.

THE SCENE OF THE POEM IS AMONG THE QUIBWAYS ON THE SOUTHERN SHORES OF LAKE SUPERIOR...

*Henry Wadsworth Longfellow*

LISTEN TO THESE WILD TRADITIONS... TO THIS SONG OF HIAWATHA!

**H**IAWATHA'S FATHER WAS MUDJEKEEWIS, THE WEST WIND, AND HIS MOTHER WAS WENONAH, THE CHILD OF NOKOMIS, DAUGHTER OF THE MOON.

*Illustrated by*  
**Alex A. Blum**

LISTEN TO THIS SIMPLE STORY... TO THIS SONG OF HIAWATHA!





THE SONG OF HIAWATHA



OF ALL BEASTS HE LEARNED THE LANGUAGE, LEARNED THEIR NAMES AND ALL THEIR SECRETS... TALKED WITH THEM WHEN'E'R HE MET THEM, CALLED THEM "HIAWATHA'S BROTHERS."



Go, my son, into the forest, where the red deer herd together... Kill for us a deer with antlers!

THEN IAGOO, THE GREAT BOASTER, HE THE MARVELOUS STORY TELLER, HE THE TRAVELLER AND THE TALKER, MADE A BOW FOR HIAWATHA...



ORTH INTO THE FOREST STRAIGHTWAY ALONE WALKED HIAWATHA...

Do not shoot me, Hiawatha!

Do not shoot us, Hiawatha!

BUT HE HEEDED NOT, NOR HEARD THEM, FOR HIS THOUGHTS WERE WITH THE RED DEER, ON THEIR TRACKS HIS EYES WERE FASTENED...



HIDDEN IN THE ALDER-BUSHES THERE HE WAITED TILL THE DEER CAME...



THEN, UPON ONE KNEE UPRISING, HIAWATHA AIMED AN ARROW; SCARCE A TWIG MOVED WITH HIS MOTION... BUT THE WARY ROEBUCK STARTED...

Εικόνα 1: Classics Illustrated, Issue no. 57: The Song of Hiawatha, 1949, σ.σ.1-2.

Ωστόσο, είναι γεγονός ότι ορισμένοι λάτρεις, δημιουργοί και μελετητές των *poetry comics*, αναγνωρίζουν την έκδοση του περιοδικού *C Comics*<sup>8</sup> με εκδότη και εικονογράφο τον Joe Brainard ως την πρώτη κυκλοφορία αυτής της μορφής το 1965. Πρόκειται για μία συλλογική δουλειά του καλλιτέχνη και δημιουργού κόμικς με Νεοϋορκέζους ποιητές του κύκλου του. Από το συλλογικό αυτό έργο κυκλοφόρησαν μόνο δύο τεύχη (1964 και 1965 αντίστοιχα), έως και σήμερα συλλεκτικά και μεγάλης χρηματικής αξίας. Πρόκειται για μία συλλογή εικονογραφήσεων του Brainard (πλην μίας) και ποιημάτων, όπου συχνά εμφανίζεται ο χαρακτήρας *Nancy* (*Sunday comics*) του ιδίου.<sup>9</sup> Αυτά τα δημιουργήματα, τα οποία ξεπερνούν σε αισθητική καινοτομία το έργο του Morice, αποτελούν ένα νεοϋργήμα στο χώρο και ένα πιο αντιπροσωπευτικό υπόδειγμα *poetry comics* σε σχέση με κάποιες προγενέστερες και μεταγενέστερες απλές εικονογραφήσεις ποιημάτων εν είδει κόμικς. Τα *C Comics* θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως η πιο συμπυκνωμένη συνεισφορά του Brainard στην τέχνη των κόμικς, παρόλο που τα δημιουργήματά του δεν απαντώνται συχνά στο χώρο της διαδεδομένης πλέον έρευνας και μελέτης του χώρου. Αυτό που γίνεται, όμως, πραγματικά ορατό μέσα από την ανάγνωση αυτών των δύο συλλογών του είναι «ο τρόπος που τα κόμικς είναι ακέραια και αναπόσπαστα κομμάτια της αισθητικής του εικοστού αιώνα».<sup>10</sup> Αναμφισβήτητα, παρατηρώντας τη δημιουργικότητα ως προς τη σύλληψη και την καινοτομία εγκιβωτισμού των ποιητικών ενοτήτων στα σχεδιαστικά σχήματα -και αντιστρόφως ανάλογα- προς χάριν της καλλιτεχνικής ολότητας, το συλλογικό αυτό έργο δύναται να αντιπροσωπεύει επάξια την επικρατούσα «αισθητική ιδεολογία»<sup>11</sup> ως *poetry comics* στο χώρο.

---

<sup>8</sup> Brainard, J., *Introducing Comics #1*, Boke Press. New York, 1964.

Πρόκειται για το μοναδικό αντίγραφο της συλλογής προς εκτύπωση στο διαδίκτυο ως σήμερα. Ημερομηνία ανάκτησης 23.03.2020 από <https://krahngrace.wixsite.com/comics/c-comics-issue-1-archive>.

<sup>9</sup> Γίνεται παράθεση ομώνυμου με το καρτούν *Nancy* δείγματος *poetry comics*, με ποίηση του Bill Berkson και εικονογράφιση του J.Brainard παρακάτω.

<sup>10</sup> Worden D. (15 Ιανουαρίου 2015), *Joe Brainard's Grid, or, the Matter of Comics* (article), issue no 38. Ημερομηνία πρόσβασης 01.04.2020 από <https://nonsite.org/article/joe-brainards-grid-or-the-matter-of-comics>

<sup>11</sup> Ο.π.

# XPEIAZETA

BY TEP BERRIGAFF  
AND  
JOE BRINARD  
S  
K

Decadence, Pepsi-Cola, coffee-sauce,  
heartbreak! "that's what we've been  
living on. I tell you, it's ruining  
our perspective!"

"IT APPEARS TO BE A MATTER OF LIFE OR DEATH!"



← A WHITE SQUARE FOR TEP NOT TO  
WRITE IN.

These days no one (with someone else)  
ever goes to bed simply (person's)  
because they admire that  
handwriting! I might as  
well write Chinese for all  
the good this will do me!

\*\* (WHEET!  
WHEET!)

Well, I don't even like like Robinson Jeffers,  
and the idea of California, it's like  
DEATH!, but honestly, Joe, not even  
Alfred Knopf himself could convince me  
to buy that blue and white thriller  
pin-stripe coat!  
Party or No Party!

(har-  
umph  
!!)

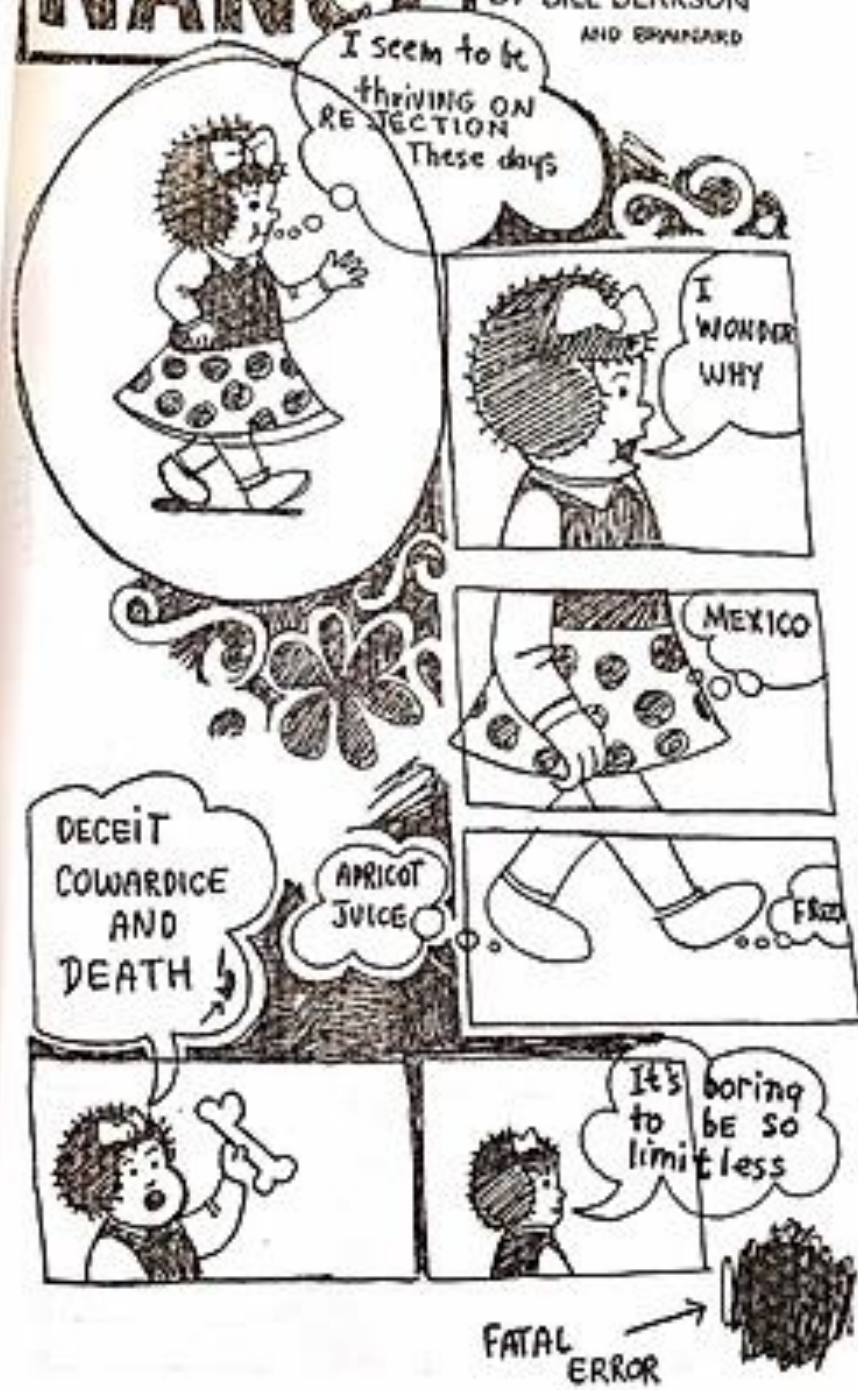




Εικόνα 2: Berrigan T., Brainard J., XPEIAZETA, *Introducing Comics*, Issue no.1, 1964.

# NANCY

BY BILL BERKSON  
AND EDWINAARD





Εικόνα 3: Bill Berkson & J. Brainard, *Nancy, Introducing Comics*, Issue no.1, 1964.

Επιπρόσθετα, παρά το γεγονός ότι ο Dave Morice είθισται να θεωρείται ο πρώτος που καθιέρωσε τον όρο *poetry comics*- πιθανόν εξαιτίας του ομώνυμου τίτλου των δύο σχετικών ανθολογιών του- η απαρχή αυτού του είδους κόμικς, όπως προαναφέρθηκε, εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο συνεχούς αμφισβήτησης, έρευνας και μελέτης. Ο ίδιος ο Morice τοποθετεί χρονικά τα έργα *poetry comics* στη ζωγραφική των σπηλαίων κατά τη νεολιθική εποχή, αναφέροντας στην εισαγωγή του βιβλίου του ότι «σε αυτούς τους πρώτους συνδυασμούς λέξεων και εικόνων, οι παλαιοντολόγοι της γλώσσας πιθανό να διάβαζαν τα πρώτα *poetry comics*».<sup>12</sup> Η τεχνοτροπία του συγκεκριμένου δημιουργού αφορά κυρίως στο διαχωρισμό κλασσικών ποιημάτων σε βινιέτες, προκειμένου να δημιουργήσει μετουσιώσεις ποιημάτων σε μορφή κόμικς, τα οποία ο ίδιος ονομάζει *poem comics*.<sup>13</sup> Στην εισαγωγή του βιβλίου του ο δημιουργός αναφέρει πως το παρόν έργο του βασίζεται στην ιδέα ότι ο συνδυασμός ποιήματος-κόμικς είναι αρκετά αβίαστος και, άρα, φυσικός. Για τον εν λόγω δημιουργό, ανέκαθεν λέξεις και εικόνες είχαν αυτού του είδους τη στενή σχέση. Οι τέχνες της ποίησης και των κόμικς εμπλουτίζουν η μία την άλλη.<sup>14</sup> Μάλιστα, ως αφιέρωση στην έκδοσή του *Poetry Comics: An animated anthology* ο Morice χρησιμοποιεί το ποίημα *The Pinball Manifesto*, μέσα από την ανάγνωση του οποίου φαίνεται να εισάγει τον αναγνώστη έμμεσα στη φιλοσοφία του ως μίκτη της σχεδιαστικής τέχνης και της ποίησης. Με άλλα λόγια, επιλέγει να μετουσιώσει το συγκεκριμένο ποίημα σε μορφή *poetry comics* και να το χρησιμοποιήσει εισαγωγικά στη συλλογή του, προκειμένου να μυήσει τον αναγνώστη στη δυνητική δομή, το πνεύμα, αλλά και την καλλιτεχνική ελευθερία<sup>15</sup> του είδους. Παρομοίως συνεχίζει στην εισαγωγή λέγοντας ότι η ιδέα πως «υπέροχα ποιήματα θα δημιουργούσαν υπέροχα κόμικς» τον ενθάρρυναν να κάνει μία ανατροπή στα «θεμέλια της ποίησης» δημιουργώντας τα *Poetry Comics* του.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Βλ. στην εισαγωγή (preface) στο Morice (1982, 2002), ό.π.

<sup>13</sup> Williams C., Humberstone T. (eds.), *Over the Line: An introduction to Poetry Comics*, Sidekick Books, UK, 2015, σ.6.

<sup>14</sup> Morice (2002), ό.π.

<sup>15</sup> Βλ. παρακάτω στην εικόνα 4 το περιεχόμενο των στίχων από όπου θα μπορούσαν να προκύπτουν αυτά τα συμπεράσματα.

<sup>16</sup> Η εικόνα και τα λεγόμενα της εισαγωγής αφορούν στην πιο εμπλουτισμένη-και ίσως πρωτόλεια- έκδοσή του έντυπου *Poetry Comics* του Morice, που εντοπίζεται σε ηλεκτρονική μορφή. Βλ. <https://archive.org/details/poetrycomicscart0000mori/page/n199/mode/2up>. Ημερομηνία ανάκτησης 13.03.2020.

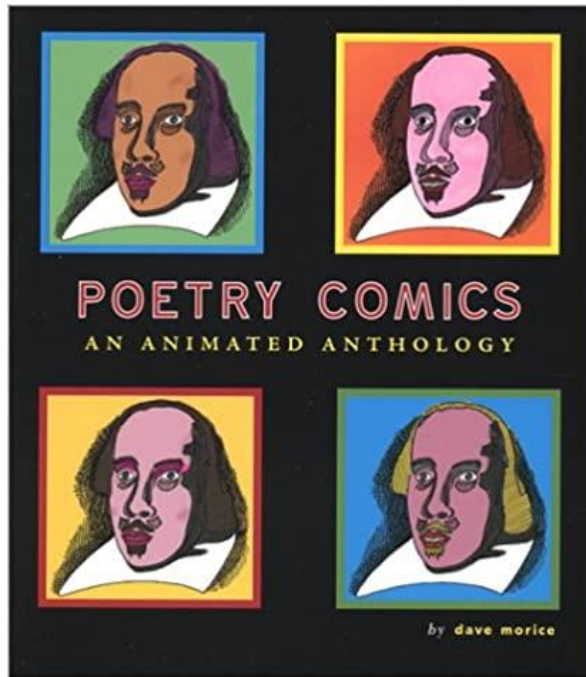




**Εικόνα 4:** Το εν λόγω δείγμα *poetry comics* στην αφιέρωση στο: Morice, D. *Poetry Comics: A cartooniverse of poems*, Simon and Schuster, New York, 1982.

Κατά συνέπεια, η ανάγκη για μίξη τεχνών φαίνεται να αρχίζει να γίνεται ολοένα και πιο διαδεδομένη, με τόσο τις διαφορές και ομοιότητες ανάμεσα σε αυτά τα διαφορετικά μέσα όσο και τα αποτελέσματα της πρόσμιξής τους να αποτελούν προϊόντα πειραματισμού και να φέρουν τεράστια καλλιτεχνική αξία και ενδιαφέρον.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Δείγματα *poetry comics* από το βιβλίο αυτό θα αποτελέσουν αντικείμενο περαιτέρω ανάλυσης σε επόμενα κεφάλαια της παρούσας εργασίας.



**Εικόνα 5:** (Η πιο πρόσφατη εκδοχή του βιβλίου). Morice, D. *Poetry Comics: An animated anthology*, Teachers and Writers Collaborative, New York, 2002.

Σχετικά με την απόπειρα μελετητών και ερευνητών να τοποθετηθούν χρονικά ως προς την απαρχή του είδους, εντοπίζεται και η άποψη ότι η εισαγωγή της τεχνοτροπία των *poetry comics* ανήκει στον Blake, ρομαντικό Άγγλο ποιητή και-εκτός των άλλων-εικονογράφο. Η άποψη αυτή αφορά στην πρώιμη συλλογή χειρόγραφων και εικονογραφημένων ποιημάτων του, *Songs of Innocence and of Experience*, που τοποθετείται χρονικά γύρω στο 1794. Αυτό για το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί αυτό το έργο του Blake σχετικό με την τέχνη των *poetry comics* είναι ότι οι καινοτομίες του, οι οποίες προϋπήρχαν των κόμικς και άρα πιθανό να αποτελούν μία πρωτόλεια μορφή του είδους (*proto-comics*)<sup>18</sup>, οι οποίες αναδεικνύουν για μία άλλη φορά την προβληματική περί συνδυασμού εικόνας και κειμένου. Εκείνο, ωστόσο, το οποίο είναι άξιο αναφοράς είναι ότι για ορισμένους η εικονογράφηση στα εν λόγω ποιήματα δε χρησιμοποιείται απλά, για να γεμίσει τη σελίδα εκεί όπου λείπει το κείμενο. Ο δημιουργός φαίνεται να αναδομεί τα όρια ανάμεσα στις λέξεις και τις

<sup>18</sup> Για την προσέγγιση του όρου *proto-comics*, βλ. ενδεικτικά στο σύνδεσμο. Ημερομηνία πρόσβασης 22.05.2020 από <http://justcomix.com/tag/proto-comics/>.

εικόνες και να δημιουργεί μία εντελώς νέα εμπειρία μέσα από τα ποιήματά του.<sup>19</sup> Αναμιγνύοντας κείμενο και εικόνα και χωρίς να περιχαράζει το κείμενο «με τρόπο που να το διαχωρίζει από το εικονιστικό μέρος [...] ο Blake ξεκαθάρισε ότι τα ποιήματα και οι εικονογραφήσεις τους είναι εξίσου σημαντικά. Η εικόνα δεν απεικονίζει το ποίημα και το ποίημα δεν παρέχει μία γραπτή έκφραση της εικόνας. Είναι δύο χωριστά μέρη που μαζί δημιουργούν ολόκληρη την εμπειρία του οράματος του καλλιτέχνη».<sup>20</sup> Σχετικά ο Witlark<sup>21</sup> υπογραμμίζει ότι ο Blake παρουσιάζει ένα έργο, που αφήνει την ελευθερία στον αναγνώστη να κάνει τις συνδέσεις και ενίοτε να τις υπερβεί. Σε αντίθεση, επίσης, με ορισμένους που θεωρούν ότι η απαρχή των *poetry comics* εντοπίζεται στον Blake, ο Robertson<sup>22</sup>, υποστηρίζει ότι οι εικόνες του λειτουργούν περισσότερο ως εικονογράφηση των ποιημάτων του, παρά ως κομμάτι των ίδιων των ποιημάτων.

---

<sup>19</sup> Victoria, *William Blake's Illuminated Songs: Something between a Thing and a Thought*. Ημερομηνία ανάκτησης 10.03.2020 από <https://medium.com/art-stories/william-blake-s-illuminated-songs-something-between-a-thing-and-a-thought-9e33673b57c8>

<sup>20</sup> Victoria, ό.π.

<sup>21</sup> Whitlark J., *Illuminated Fantasy: From Blake's Visions to Recent Graphic Fiction*. Associated University Presses, London and Toronto, 1988.

<sup>22</sup> Robertson, D., *Justification of Poetry Comics: A Multimodal Theory of an Improbable Genre*. The Comics Grid, *Journal of Comics Scholarship*, 5(1). Ημερομηνία πρόσβασης 15.03.2020 από <https://www.comicsgrid.com/articles/10.5334/cg.bg/>.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – ΟΡΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΠΟΙΚΙΛΩΝΥΜΙΑ

*...it is by their syllables that words juxtapose in beauty.*

*Charles Olson*

Ο Surdiacourt, μελετητής της σχεδιαστικής αφήγησης, χρησιμοποιεί τον όρο *graphic poetry* στην προσπάθειά του να αποδώσει ένα δόκιμο ορισμό αυτού του είδους ποίησης<sup>23</sup>. Ισχυρίζεται ότι, εφόσον πρόκειται για μια μορφή τέχνης που επιστρατεύει τόσο σχεδιαστικά (*graphic*) εργαλεία των κόμικς -όπως, για παράδειγμα βινιέτες και μπαλόνια- όσο και προϋποθέτει τη διάδραση λέξεων και εικόνων και όχι απλά την εικονογράφηση των ποιημάτων, η επιλογή του όρου *graphic poetry*<sup>24</sup> (*σχεδιαστική ποίηση*) προσιδιάζει περισσότερο στα χαρακτηριστικά των κόμικς. Τονίζοντας, βέβαια, και ο ίδιος το πρόβλημα ρευστότητας του όρου, αναφέρει ως υπόθεση ότι «η σχεδιαστική ποίηση σε σχέση με το σχεδιαστικό μυθιστόρημα, είναι ό,τι η ποίηση σε σχέση με το πεζό κείμενο».<sup>25</sup> Έχοντας υπόψιν ότι ο συσχετισμός ποίησης και πεζού είναι πολύ ξεκάθαρη, αναγνωρίζει ως πλεονεκτήματα αυτού το γεγονός ότι, με δόκιμο τον όρο *graphic poetry*, το νέο είδος ποίησης εντάσσεται αυτόματα στο ήδη οικείο ως προς τον ορισμό σύστημα του σχεδιαστικού μυθιστορήματος (*graphic novel*) και της σχεδιαστικής λογοτεχνίας.

Η επιχειρηματολογία του βασίζεται στους παραλληλισμούς ανάμεσα στην ποιητική γλώσσα και τη γλώσσα των κόμικς. Συμφωνώντας με τη μελέτη του McHale<sup>26</sup> και το συσχετισμό ποιητικών κειμένων με σχεδιαστικές αφηγήσεις, ο Surdiacourt εξηγεί ότι η λειτουργία του *κατακερματισμού* (*segmentivity*)<sup>27</sup> ως προς την οργάνωση και κατανόηση τόσο ενός ποιήματος και όσο και της οπτικοποιημένης

---

<sup>23</sup> Surdiacourt, S. (21 June 2012), *Graphic Poetry: An (im)possible form?*, Image [&] Narrative, issue no 5. Ημερομηνία πρόσβασης 08.04.2020 από <https://comicsforum.org/2012/06/21/image-narrative-5-graphic-poetry-an-impossible-form-by-steven-surdiacourt/>.

<sup>24</sup> Για δείγματα *graphic poetry* βλ. στον παρακάτω σύνδεσμο. Ημερομηνία ανάκτησης 17.03.2020 από <https://www.naokofujimoto.com/gallery-of-graphic-poems.html>.

<sup>25</sup> Surdiacourt, ό.π.

<sup>26</sup> McHale B. (2010), *Narrativity and Segmentivity, or, Poetry in the Gutter* στο *Intermediality and Storytelling* στο Grishakova M., Marie-Laure Ryan M., L., (eds.). Walter de Gruyter, Berlin, σ.σ.27-48.

<sup>27</sup> Β.λ. McHale (2010), ό.π., σ.28.

τέχνης της ακολουθίας (*visual sequential art*) είναι κοινή. Συμπληρώνει ότι, κατά τη Rachel Blau DuPlessis, ο όρος *κατακερματισμός* περικλείει «την ικανότητα να αντλείται νόημα επιλέγοντας, αξιοποιώντας και συνδυάζοντας τμήματα (*segments*)».<sup>28</sup> Εξετάζοντας, λοιπόν, τμηματικά δείγματα από τα δύο είδη, παρατηρείται ότι το πιο κοινό χαρακτηριστικό παράδειγμα αφηγηματικής τεχνικής στην ποίηση αποτελεί η ακολουθία (*enjambement*), που ενθαρρύνει τη μεταφορά του νοήματος μιας πρότασης από την παύση του προηγούμενου στίχου στον επόμενο. Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται και στα κόμικς, όταν η ροή αφήγησης κάνει μία παύση στην τελευταία δεξιά σελίδα (*countermeasure*), προκειμένου να ενισχυθεί το αναγνωστικό ενδιαφέρον σε σχέση με την πλοκή.

Κατά τον Surdiacourt, αυτή η ομοιότητα δομής καθιστά τα κόμικς μία ενδιαφέρουσα επιλογή μεταφοράς ποιημάτων (ποίηση διασκευασμένη σε μορφή *poetry comics*), παρά τις τεράστιες αποκλίσεις που κόμικς και ποίηση φέρουν ως προς την παραδοχή τους ως *ποιοτικά* δημιουργήματα.<sup>29</sup> Αντίθετα, εάν ένα απλό σχέδιο πρέπει να αποδώσει έμφαση στην εικονογράφιση ενός μόνο στίχου, μιας στροφής ή ποιητικής εικόνας, τα κόμικς δύνανται να οργανώσουν εκ νέου το ποιητικό κείμενο μέσα από την αποδόμηση και τη ρυθμική επανασχηματοποίησή του. Η αρχή του *κατακερματισμού* (*segmentivity*), σαφώς, εφαρμόζεται εξίσου σε εικόνες και στη σχεδιαστική αφήγηση, καθώς οι λεκτικές ενότητες στα κόμικς εντοπίζονται μέσα σε σχεδιαστικά πλαίσια. Κατά συνέπεια, απομονώνοντας νοηματικά τμήματα (*segments*) κειμένου που δε συνάδουν απαραίτητα με το εικονιστικό αφηγηματικό πλαίσιο, επιτυγχάνεται η ποιητική δημιουργία με όλη την ελευθερία και δημιουργική πρόσληψη του είδους<sup>30</sup>. Κάποιο σχεδιαστικό ποίημα (*graphic poem*), για παράδειγμα, μπορεί να δημιουργηθεί με μία μονοσέλιδη εικόνα, πλαισιωμένης ή μη σε βινιέτα, όπου το κείμενο φαίνεται να διαχέεται στις λεζάντες ή τα μπαλόνια, αποδίδοντας στο

<sup>28</sup> Ο ορισμός της Rachel Blau DuPlessis, στον οποίο αναφέρεται ο Surdiacourt αλλά και διαπραγματεύεται ο McHale στη μελέτη του είναι ο εξής: *the ability to make meaning by selecting, deploying, and combining segments*. Καθώς δεν έχει καθιερωθεί μία μεταγλώσσα για τον όρο *segmentivity*, η απόδοση στα ελληνικά η οποία επιλέγεται στην παρούσα εργασία είναι ο *κατακερματισμός*.

<sup>29</sup> Ο McCloud αναφέρει σχετικά με το θέμα παραγωγής ποιοτικής τέχνης ότι «[σ]την πραγματικότητα, οι αντιλήψεις του γενικού κοινού για τη ‘σπουδαία’ τέχνη και τη ‘σπουδαία’ συγγραφή δεν έχει αλλάξει πολύ τα τελευταία χρόνια. Όποιος καλλιτέχνης επιθυμεί να κάνει σπουδαία δουλειά σε ένα μέσο χρησιμοποιώντας λέξεις και εικόνες, θα πρέπει να αντιμετωπίσει αυτήν τη συμπεριφορά. Σε άλλες και στον εαυτό του...Γιατί βαθιά μέσα τους πολλοί δημιουργοί κόμικς ακόμα μετρούν τη συγγραφή και την τέχνη με διαφορετικά κριτήρια και πράττουν βάσει της πίστης ότι η ‘σπουδαία’ τέχνη και η ‘σπουδαία’ συγγραφή θα συνδυαστεί αρμονικά μόνο και μόνο λόγω ποιότητας». McCloud, ό.π., σ.150

<sup>30</sup> Surdiacourt (2012), ό.π.

δημιουργό την κατά βούληση τοποθέτηση του στίχου σε αφηγηματικά πλαίσια της επιλογής του (άλλοτε ως διαλογικά στοιχεία, με τη χρήση μπαλονιού ομιλίας, ως συλλογισμός με το μπαλόκι σκέψης και άλλοτε ως έτερες αφηγηματικές ενότητες με τη χρήση λεζάντας).

Στην προσπάθεια να τοποθετηθεί με όσο το δυνατόν περισσότερη ακρίβεια υπέρ του ορισμού *graphic poetry*, ο Surdiacourt υποστηρίζει ότι ο κατακερματισμός δεν αποτελεί αποκλειστικότητα της ποίησης ή των κόμικς, αλλά και του κινηματογράφου, μέσω της επιλογής και γραμμικής ακολουθίας των πλάνων. Εκείνο, όμως, το στοιχείο που αποτελεί κοινό τόπο των δύο ειδών έκφρασης είναι ο πολυποίκιλος συνδυασμός των τμημάτων (*segments*), τα οποία συνυπάρχουν χωροταξικά και επιτρέπουν πολύ πιο διαφορετικές συνδέσεις μεταξύ τους σε σχέση με τη λογική της τέχνης της ακολουθίας. Τα διαφορετικά τμήματα ενός ποιήματος προσλαμβάνονται όχι απλά λέξη προς λέξη, αλλά ως ένα νοηματικό πλαίσιο αλληλεπίδρασης μορφής και περιεχομένου. Μάλιστα, ο Surdiacourt, χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Barthes περί ομοιοκαταληξίας<sup>31</sup>, για να τονίσει την ερμηνευτική ρευστότητα κάθε ποιητικού δημιουργήματος, συμπεριλαμβανομένου του είδους *graphic poetry*. Κατά συνέπεια, η διαδικασία ανάγνωσης ενός κόμικς ή οποιουδήποτε ποιήματος απαιτεί τη δημιουργική συμμετοχή του αναγνώστη, εννοώντας την περιπλάνησή του πανοραμικά στο ποιητικό είδος, πέρα από τη λογική της στερεοτυπικής γραμμικής ανάγνωσης εικόνας και κειμένου. Καταληκτικά σκεπτόμενοι, ο Surdiacourt υιοθετεί τα λεγόμενα του McHale<sup>32</sup> και, άρα, αποδίδει στα κόμικς μία σχέση μεγαλύτερης προσομοίωσης με την ποίηση, και δη την ποιοτική ποίηση, από όσο κάποιος θα φανταζόταν. Αυτό που απομένει είναι να αποκαταστήσει κανείς το θέμα δομικής πρόσληψης της ποιητικής γλώσσας, χωρίς να επικεντρώνεται στις αδυναμίες και αστάθειες κατά τη διαδικασία. Από τη μία πλευρά η ποίηση φέρει αφηγηματική ποιότητα, αλλά και από την άλλη, «τα μη αφηγηματικά κείμενα δεν είναι απαραίτητα ποιήματα».<sup>33</sup> Εν τέλει, το τι θα μπορούσε να οριστεί ως *graphic poetry* εναπόκειται στη φαντασία και την εκάστοτε σχεδιαστική δημιουργική διαδικασία.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> *Just as rhyme (notably) structures the poem according to the expectation and desire for recurrence, so the hermeneutic terms structure the enigma according to the expectation and desire for its solution.*

<sup>32</sup> McHale B., (2010), ό.π., σ.σ.27-48.

<sup>33</sup> Surdiacourt., (2012), ό.π.

<sup>34</sup> Ο.π.

Προκειμένου να αποδώσει επίσης έναν ορισμό η Bianca Stone, γνωστή δημιουργός του είδους, υιοθετεί τον αντιπροσωπευτικό για τη δουλειά της όρο *poetry comics*, και σε συνέντευξή της την περιγράφει ως «η τέχνη της ακολουθίας (*sequential art*), που χρησιμοποιεί την ποίηση ως κείμενο»<sup>35</sup>. Υπάρχουν πολλές διαφοροποιήσεις και ποικιλία, λόγω του αφηρημένου στοιχείου και του τρόπου που οι βινιέτες, τα αυλάκια ή η γραμματοσειρά μπορούν κάθε φορά να συμβάλλουν στην μορφή του δημιουργήματος. Η εικόνα χρησιμοποιείται εδώ ως επιπρόσθετο δομικό στοιχείο στο ποιητικό περιεχόμενο. Προσφέρει περισσότερο χώρο στον αναγνώστη για ερμηνεία και διεργασίες δημιουργικής σκέψης. Τα πάντα μπορούν να τροποποιηθούν και να ερμηνευθούν ποικιλοτρόπως κατά τη θέαση μιας εικόνας. Η εικονογράφηση, επίσης, απλά περιγράφει με εικόνες τα γινόμενα στο ποίημα, ενώ στα *poetry comics*, αυτό που λαμβάνει χώρα στο ποίημα δεν είναι απαραίτητα αυτό που συμβαίνει στο μυαλό του δημιουργού ή στο ίδιο το ποίημα, κατά την ανάγνωση. Μάλιστα, η ίδια αναφέρει ότι επιλέγει κυρίως να εισάγει δικές της λεκτικές ποιητικές ενότητες στα δημιουργήματά της, παρά να επιλέγει το δρόμο της ποιητικής εικονογράφησης άλλων πονημάτων. Αναφερόμενη, εξάλλου, στη συλλογή του Dave Morice *Poetry Comics*<sup>36</sup>, τονίζει ότι η ποιητική αυτή δουλειά απέχει ως φιλοσοφία και τεχνοτροπία από τη δική της, καθώς η ίδια επιλέγει να «διακινδυνεύσει» προσφέροντας στον αναγνώστη μία προσωπική της εικονιστική παρουσίαση και ερμηνεία του κειμένου, ενώ στην πραγματικότητα οι ερμηνείες είναι πραγματικά αναρίθμητες.

---

<sup>35</sup> Stone B. (24<sup>th</sup> August 2012), interview by Alex Dueben, Ημερομηνία πρόσβασης 05.04.2020 από [www.tcj.com/a-bianca-stone-interview](http://www.tcj.com/a-bianca-stone-interview).

<sup>36</sup> Morice (2002) ό.π. *Poetry Comics: An Animated Anthology*, Teachers and Writers Collaborative, New York, 2002.



Εικόνα 6: Δείγμα poetry comics. *Detective Stone*, Bianca Stone<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Stone, B. *Detective Stone*. Ημερομηνία πρόσβασης 23.04.2020 από <http://www.astrangeobject.com/cwf/detective-stone-bianca-stone/>



Ορμώμενος από τις παραπάνω απόψεις του Surdiacourt και της δημιουργού Bianca Stone ως προς την απόδοση ορισμού του είδους *poetry comics*, ο δημιουργός Derik Badman<sup>38</sup> αναφέρει ότι ο όρος *comics poetry* είναι τόσο αμφιλεγόμενος όσο ο ορισμός των ίδιων των κόμικς και της λογοτεχνίας. Βρίσκει τον όρο *graphic poetry* άστοχο, καθώς αντικρούει το συλλογισμό του Surdiacourt ότι «η σχεδιαστική ποίηση σε σχέση με το σχεδιαστικό μυθιστόρημα (*graphic novel*), είναι ό,τι η ποίηση σε σχέση με το πεζό κείμενο»<sup>39</sup> και θεωρεί τον όρο, κατά κάποιο τρόπο, παρωχημένο. Στα λεγόμενά του προκύπτει για άλλη μια φορά η προβληματική της τέχνης της εικονογράφησης κλασικών ποιημάτων, την οποία, όμως, τάση δικαιολογεί εν μέρει, λόγω της ανάγκης των υποστηρικτών του είδους να κρατηθεί αυτούσια η αποδεκτή από τους αναγνώστες ταυτότητά της. Το άστοχο για το Badman εδώ είναι ότι ο Surdiacourt επικεντρώνεται κυρίως στον *κατακερματισμό* (*segmentivity*) του κειμένου και όχι στην αισθητική αξία των αφηγηματικών κενών σε μια εικονιστική αφήγηση. Για να στηρίξει το επιχείρημά του αναφέρεται σε παράδειγμα δημιουργού, που επιστρατεύει αυτήν την τεχνική (του *κατακερματισμού*), προκειμένου να αποσπάσει, να διαχωρίσει αλλά και να ενώσει σε μία μεγαλύτερη εικονιστική, λεκτική και νοηματική σύνθεση ένα ποίημα του συγκεκριμένου είδους.

Ταυτόχρονα, θεωρώντας τον ορισμό της Stone υπεραπλουστευμένο και ρηχό, περιγράφει την εν δυνάμει δημιουργία *poetry comics* κατά την ίδια ως μία απλή διαδικασία προσθήκης όπου η γραμματική των κόμικς, οι εικόνες, η εικονογράφηση και τα ίδια τα κόμικς γενικότερα εισβάλλουν στην ποίηση, το οποίο, εν προκειμένω, είναι το κείμενο. Συνεχίζοντας, ο Badman τίθεται υπέρ του όρου *comics poetry*, προκειμένου να θέσει σε πρώτη γραμμή τον όρο κόμικς. Ως προς τον ορισμό, τονίζει ότι το ομώνυμο είδος ποίησης δεν είναι «ποίηση ως κείμενο με εικόνες κόμικς», αλλά «ολόκληρο το κόμικς είναι ποίηση. Οι εικόνες, η δομή, ο ρυθμός, η σελίδες, ολόκληρο (το κόμικς) χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει ποίηση, για να δημιουργήσει κόμικς σε ποιητικό ύφος»,<sup>40</sup> παρά το γεγονός της ασάφειας που οι ίδιοι οι όροι *ποίηση* και *ποιητικός* φέρουν ως έννοιες. Καταλήγοντας, επισημαίνει ότι ακόμη και ο ορισμός που ο ίδιος προσδίδει δεν είναι απαραίτητα βοηθητικός ως προς το να οριστεί ο τρόπος που διαφέρει αυτό το είδος κόμικς από τα λοιπά κόμικς.

<sup>38</sup> Βλ. Badman, D., *Comics Poetry, Poetry Comics, Graphic Poems*. Ημερομηνία πρόσβασης 22.04.2020 από <https://www.hoodedutilitarian.com/2012/08/comics-poetry-poetry-comics-graphic-poems/>

<sup>39</sup> Badman, ό.π.

<sup>40</sup> Ο.π.

Υπέρμαχοι του ίδιου ορισμού με τον Badman φαίνονται και οι Bennett και Batiz<sup>41</sup>, οι οποίοι μεταξύ άλλων, αναφέρουν ότι ο όρος *comics poetry* είναι αμφιλεγόμενος και υπό αμφισβήτηση, όπως ακριβώς είναι δύσκολο να προσδιοριστούν και οι όροι *ποίηση* και *κόμικς*. Υποστηρίζουν ότι ο όρος *comics poetry* περισσότερο συνδέει τη μορφή αυτή τέχνης «με τις πανοραμικές καταβολές των κόμικς»<sup>42</sup>, όπως στην περίπτωση του *Yellow Kid*, παρά με τα πιο σύγχρονα δημιουργήματα της τέχνης της ακολουθίας, όπως είναι τα *σχεδιαστικά μυθιστορήματα* (*graphic novels*). Κατά τη γνώμη τους, ο συγκεκριμένος όρος περιγράφει με μεγαλύτερη ακρίβεια τα έργα «που πειραματίζονται πάνω στον κατακερματισμό (*segmentivity*) και στο λεκτικό και οπτικό λεξιλόγιο των κόμικς, όχι πάντα για αφηγηματικούς σκοπούς».<sup>43</sup> Για τους ίδιους «τα κόμικς και η οπτική ποίηση επιστρατεύουν ισότιμα συμβιωτικές στρατηγικές και στοιχεία επιμερισμού» και «ο συνδυασμός κόμικς και ποιητικών τεχνικών δεν είναι τόσο περιεκτικός ή σημαντικός σε άλλες μορφές όσο είναι στα *comics poetry*».<sup>44</sup> Ανάμεσα σε αμέτρητες απόπειρες απόδοσης ορισμού βρίσκεται η περιγραφή τους ως «μία υβριδική μορφή τέχνης που αναδεικνύει τη συμπυκνωμένη, αναμνηστική γλώσσα του ποιήματος πλαισιώνοντάς την στην εικονογραφημένη ακολουθία των κόμικς».<sup>45</sup> Πέρα από τις νεωτεριστικές αποκλίσεις τους από τις παραδοσιακές μορφές, αυτά τα κόμικς φαίνεται να προάγουν και να «εμπλουτίζουν τη δημιουργική πρακτική»<sup>46</sup> και την έρευνα του απέραντου «σύμπαντος που λέγεται κόμικς».<sup>47</sup> Άλλωστε ο McCloud, αναφέρει ότι, προκειμένου να γίνουν τα κόμικς ένα «ώριμο μέσο», οφείλουν να ταυτίζονται εκφραστικά με τις ενδότερες ανάγκες, την οπτική και τις ιδέες του σχεδιαστή.<sup>48</sup>

Αξιοσημείωτες είναι και οι απόψεις του δημιουργού και εκδότη του γνωστού στον εν λόγω χώρο περιοδικού *Ink Brick*<sup>49</sup>, Alexander Rothman, ο οποίος σε μία κοινή συνέντευξη καλλιτεχνών<sup>50</sup> του είδους αναφέρει ότι η απολογία είναι περιττή, όταν

---

<sup>41</sup> Bennett, T., Batiz, G. (2014), *Comics Poetry: Praxis and Pedagogy*. ImageText 7.3. Dept of English, University of Florida. Ημερομηνία πρόσβασης 27.03.2020 από [http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v7\\_3/bennett\\_and\\_batiz/](http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v7_3/bennett_and_batiz/)

<sup>42</sup> Ο.π.

<sup>43</sup> Ο.π.

<sup>44</sup> Ο.π.

<sup>45</sup> Ο.π.

<sup>46</sup> Ο.π.

<sup>47</sup> McCloud, ό.π., σ.51

<sup>48</sup> Ο.π., σ.57

<sup>49</sup> Σχετικά με το περιοδικό *poetry comics «Ink Brick»* βλ. <https://inkbrick.com/>.

<sup>50</sup> *The New York Comics and Picture Symposium* (2013), *The New York Comics Symposium: On Comics Poetry with Alexander Rothman, Paul Tunis, Gary Sullivan & Bianca Stone*. Ημερομηνία

κάποιος καλείται να καταχωρίσει το είδος *poetry comics* στα κόμικς ή όχι. Στην ίδια συνέντευξη η Bianca Stone αποδίδοντας μία ευρύτητα στον ορισμό, αναφέρεται στα εν λόγω έργα ως παρόμοια με οπτική τέχνη (*visual art*)-που όμως δε είναι πάντα όμοια των κόμικς- διατηρώντας τον ορισμό *poetry comics* ως πιο ευέλικτο και δόκιμο. Κατά κοινή ομολογία όλων των συνεντευξιαζόντων, βέβαια, αυτό το είδος ποίησης χαρακτηρίζεται από ρευστότητα τόσο ως προς τον ορισμό του όσο και ως προς την απελευθερωτική διάδραση μεταξύ αναγνώστη και δημιουργού.

Πιο συγκεκριμένα, ο Rothman<sup>51</sup> σε σχετικό δοκίμιό του ονομάζει την υβριδική αυτή μορφή κόμικς *comics poetry*, καθώς ο ευκολότερος τρόπος να την προσεγγίσει κανείς είναι μέσω των δύο μερών της, της ποίησης και των κόμικς. Αναγνωρίζει την ευρεία δυναμική της γλώσσας ως εκφραστικού μέσου και την εξίσου τεράστια ελαστικότητα ως προς την απόδοση ενός ορισμού τόσο της ποίησης όσο και της τέχνης των κόμικς. Στην προσπάθειά του να προσεγγίσει τις πιο λεπτές γραμμές των κόμικς, αναφέρει ότι αντιμετωπίζει τη μορφή αυτή (των κόμικς) σαν κάτι που χρησιμοποιεί εικόνες με τον τρόπο που άλλα είδη γραφής χρησιμοποιούν τις λέξεις. Η βασική της ένωση είναι η *συμπαράθεση (juxtaposition)*. Τονίζει πως αν τοποθετηθούν δύο ή περισσότερες εικόνες η μία δίπλα στην άλλη, «κάποια σημειωτική παρόρμηση στο μυαλό μας αναγκαστικά θα κάνει τη σύνδεση».<sup>52</sup> Ωστόσο, αυτή η λογική δεν είναι απαραίτητως η διαδικασία *ολοκλήρωσης (closure)* κατά McCloud, αλλά θα μπορούσε να αποτελεί έναν πιο απλουστευμένο συσχετισμό. Η αντιπαράβολή θα μπορούσε να υφίσταται γραμμικά ή ακολουθητικά, καθώς, σύμφωνα με τον Rothman, η ικανότητα του αναγνώστη να επινοεί και να επιστρατεύει πολλούς αναγνωστικούς τρόπους είναι υποτιμημένη.<sup>53</sup>

---

πρόσβασης 01.04.2020 από <https://therumpus.net/2013/08/the-new-york-comics-symposium-on-comics-poetry-with-alexander-rothman-paul-tunis-gary-sullivan-bianca-stone/>.

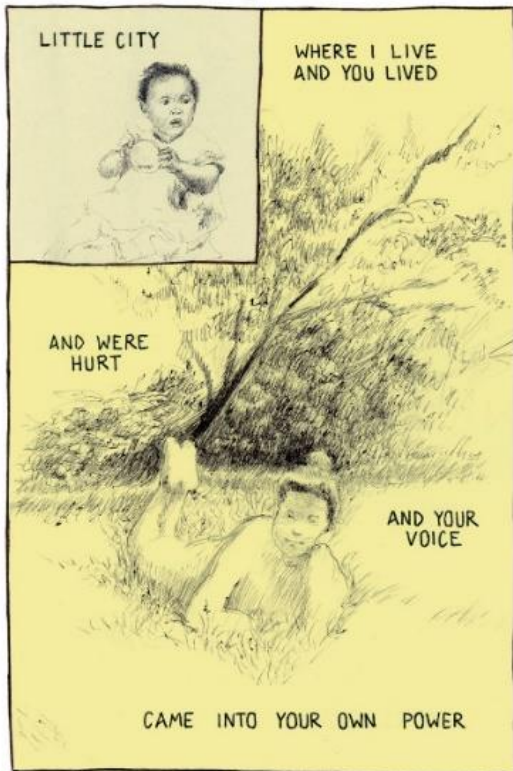
<sup>51</sup>Βλ. Rothman, A (2016), *What is Comics Poetry? An Essay By Alexander Rothman*. Ημερομηνία ανάκτησης 12.04.2020 από <https://solrad.co/what-is-comics-poetry-an-essay-by-alexander-rothman>.

<sup>52</sup> Ο.π.

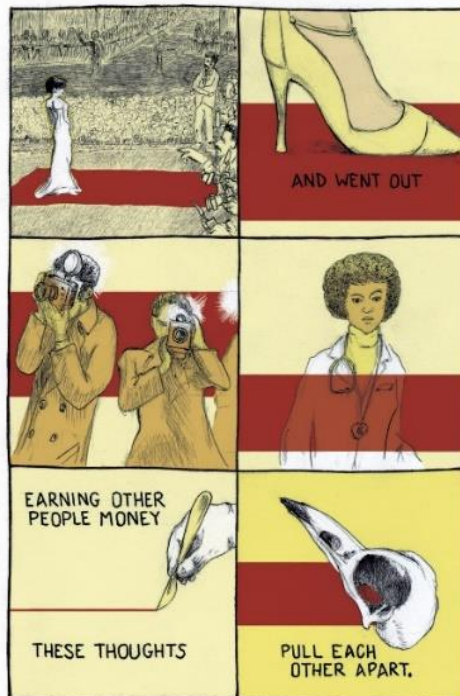
<sup>53</sup> Για τη σχέση εικόνας και κειμένου στα *poetry comics*, βλ. κεφάλαιο 4 της παρούσας εργασίας.



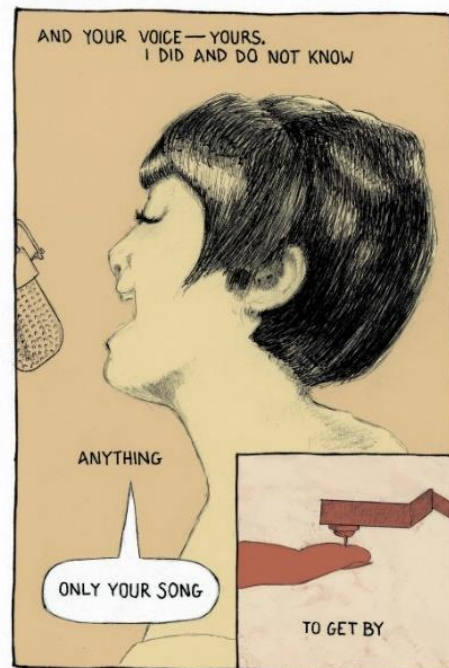
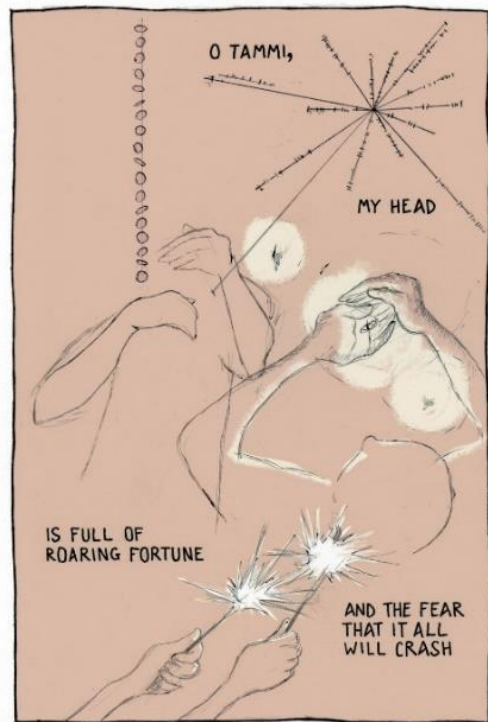
74



75



76



**Εικόνα 7:** Δείγμα *poetry comics*. Rothman, A. *The Real Thing*, no. 8. Ink Brick. November 2017<sup>54</sup>

Επιπρόσθετα, το συλλογικό έργο *Comics as Poetry*<sup>55</sup> αποτελεί ένα άλλο παράδειγμα μίξης ποίησης και κόμικς, εισάγοντας μία ακόμη εκδοχή ορισμού. Ο ίδιος ο τίτλος του, *Κόμικς ως Ποίηση*, παραπέμπει σε μία διαφορετική προσέγγιση του ορισμού και επιβεβαιώνει την εναλλακτικότητα ως προς την αντίληψη αυτού του είδους ποίησης ή κόμικς. Στον πρόλογο του βιβλίου ο ποιητής William Corbett, εκτός των άλλων, αναφέρει ότι πρόκειται για μία ανθολογία δημιουργών κόμικς που επιλέγουν να περιηγηθούν πέρα από τα συμβατικά (*mainstream*) κόμικς, ώστε να διαδράσουν με ό,τι θεωρείται ως η *περιφέρεια της ποίησης*.<sup>56</sup> Περιγράφει το γλωσσικό, αφηγηματικό και καλλιτεχνικό αυτό πειραματισμό τους με το λεξιλόγιο των κόμικς ως μία απόπειρα να εξάγουν νέα συναρπαστικά δεδομένα για την ίδια την τέχνη και τον αναγνώστη. Κατά τον προλογίσαντα, οι δημιουργοί «τεστάρουν τα όρια

<sup>54</sup> Βλ. σχετικά με έργα του Alexander Rothman στο σύνδεσμο: <https://versequential.com/The-Real-Thing-INK-BRICK-no-8>. Ημερομηνία πρόσβασης 12.04.2020.

<sup>55</sup> Einspruch, F. (2012), *Comics as Poetry*, Modern Press. Ημερομηνία ανάκτησης 14.04.2020 από <http://www.comicsaspotry.com/>.

<sup>56</sup> *Comics as Poetry*, ό.π.

της τέχνης της ακολουθίας, αναζητώντας το προσωπικό τους όραμα».<sup>57</sup> Είναι, επομένως, εμφανές ότι σε άλλη μία περίπτωση το κοινό σημείο αναφοράς- αλλά και ταυτόχρονα διαφοροποίησης και προβληματισμού- στα *poetry comics* αποτελούν η *τέχνη της ακολουθίας*<sup>58</sup> και η αναζήτηση πρωτοκαθεδρίας, ανά περίπτωση, που έχει είτε η ποίηση είτε τα κόμικς. Αποτελεί, ωστόσο, ευτυχές γεγονός η ύπαρξη της καλλιτεχνικής ελευθερίας, που το είδος προσφέρει εν γένει, πράγμα που καταφέρνει να φέρνει τους ενδιαφερόμενους καλλιτέχνες και αναγνώστες σε ένα κοινό σημείο αναφοράς: στο ότι η τέχνη και οτιδήποτε αφηρημένο διέπεται από μία δημιουργικότητα αυθαιρεσία πέρα από ορισμούς και θεωρητικούς όρους.



**Εικόνα 8:** Anderson K., Derik A. Badman D., Craghead W., Delporte J, East O., Einspruch F., Overby J., Tunis P., *Comics as Poetry*, New Modern Press, 2012.

<sup>57</sup> Ο.π.

<sup>58</sup> Φαίνεται ότι ο όρος *sequential art* των Eisner και Mc Cloud έχει γίνει συνειρμικός των κόμικς.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 - ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΚΟΜΙΚΣ: Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΑΣΑΦΕΙΑ ΤΩΝ *POETRY COMICS*

Πέρα από τις τεχνοτροπίες της εικονογράφησης ποιημάτων, τις διασκευές ποιημάτων σε κόμικς ή τα καινοτόμα δημιουργήματα της οπτικής ποίησης (*visual poetry*), τα *poetry comics* φαίνεται να αντιμετωπίζονται ποικιλοτρόπως τόσο από θεωρητικούς και δημιουργούς όσο και από το αναγνωστικό κοινό. Στην προσπάθεια να αποσαφηνιστεί η σχέση ποίησης και κόμικς σε αυτό το είδος οι τοποθετήσεις και διαφοροποιήσεις φαίνεται να είναι τόσες πολλές και πολυποίικιλες όσο και τα εν δυνάμει δημιουργήματα. Η τάση για αφηγηματική διαφοροποίηση φαίνεται ακόμα και από τον Eisner<sup>59</sup>, ο οποίος περιγράφει την τεχνική της βινιέτας χωρίς πλαίσια και του *metapanel* -με την ύπαρξη ή μη υπό-βινιετών (*sub-panels*)- ως μία αυτόνομη αφηγηματική μονάδα, της οποίας ο χρόνος, ο ρυθμός και η διαφοροποιημένη διάρκεια ανάγνωση συναντάται συχνά και στα *poetry comics*<sup>60</sup>. Επιπλέον, ο McCloud αναφερόμενος στα Ιαπωνικά κόμικς εκθέτει τις διαφοροποιήσεις τόσο ως προς τις τεχνικές αφήγησης όσο και ως προς τη φιλοσοφία τους λέγοντας ότι «[σ]υχνά τονίζουν το να είσαι εκεί αντί του να πας εκεί»,<sup>61</sup> γιατί, όπως τα *poetry comics*, προσφέρουν μία θεώρηση πολύ διαφορετική από αυτή της αυστηρής προσήλωσης στην τέχνη της ακολουθίας και τη γραμμική ανάγνωση των πάνελ<sup>62</sup>. Άλλωστε, κατά τη Μίσιου<sup>63</sup> «[τ]α κόμικς διευρύνουν συνεχώς τις καλλιτεχνικές τους τάσεις με νέους και απρόβλεπτους τρόπους. Συνεχώς η ανάπτυξη της μεταγλώσσας για τη μελέτη τους αποδεικνύεται δύσκολο εγχείρημα». Η ίδια αναφέρει για τη σχέση λογοτεχνίας και κόμικς ότι «[τ]α κόμικς αναπαράγουν πολλά από τα χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας, χωρίς να είναι ποτέ λογοτεχνία».<sup>64</sup>

Ο Ivan Brunetti<sup>65</sup> σε αρθρογραφία του θίγει για άλλη μια φορά τη θεματική του εγκιβωτισμού της ποίησης στα κόμικς. Σύμφωνα με τον ίδιο, «τα κόμικς, κατά κάποια έννοια, είναι επίσης ένα είδος ποίησης, ένα μαγευτικό τραγούδι, που μας καλεί να

<sup>59</sup> Eisner, W., *Comics and Sequential Art*. Poorhouse Press, Tamarac, Florida, 2003.

<sup>60</sup> Βλ. στο Eisner (2003), ό.π., κεφάλαιο 4.

<sup>61</sup> McCloud, ό.π., σ.81.

<sup>62</sup> Ό.π., σ.81.

<sup>63</sup> Μίσιου, Μ., *Τα κόμικς από το περίπτερο στη σχολική τάξη...ξεφυλλίζοντας τον Γκοσινί*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2010, σ.72.

<sup>64</sup> Το θέμα της λογοτεχνικότητας στα *poetry comics* δεν αποτελεί στοιχείο εκτενούς μελέτης της παρούσας εργασίας.

<sup>65</sup> Brunetti I. (30<sup>th</sup> January 2020), *Comics as Poetry*. Ημερομηνία ανάκτησης 28.03.2020 από <https://www.theparisreview.org/blog/2020/01/30/comics-as-poetry/>.

εισέλθουμε στον κόσμο τους». Η φαινομενική λακωνικότητά τους αποκαλύπτει ένα πολυεπίπεδο αφηγηματικό είδος. Σε ένα ποίημα οι στίχοι μπορεί να σχηματίζουν μία στροφή, λειτουργία που κυριολεκτικά σηματοδοτεί την έννοια του χώρου. Το ίδιο συμβαίνει στα κόμικς, όπου οι βινιέτες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως στροφές. Συνεπώς, για τον Brunetti, η ρυθμική ροή της ποίησης προσομοιάζει με τη ρυθμική αφηγηματική ροή των κόμικς πάνω στη σελίδα και αυτό είναι αισθητικά αναπόφευκτο.<sup>66</sup>

### 3.1. Χαϊκού και κόμικς

Ο δημιουργός καρτούν Seth, ο οποίος χρησιμοποιεί το χαρακτήρα του *Peanuts* για να δημιουργήσει ένα υποείδος *poetry comics*, το *χαϊκού κόμικς (haiku comics)*, σε συνέντευξή του αναφέρει ότι η σύνδεση ποίησης και κόμικς είναι εμφανής στον οποιοδήποτε δημιουργό.<sup>67</sup> Διαβάζοντας τα στριπάκια του Charles Schulz's *Peanuts* ο Seth έκανε αμέσως τη σύνδεση ενός χαϊκού με το σχήμα των τεσσάρων βινιέτων και των διαλόγων του κόμικς, εξαιτίας του κοινού τους ρυθμού, με μόνη διαφορά ότι στον τελευταίο στίχο ενός χαϊκού υπάρχει μια αναφορά ή εικόνα της φύσης.<sup>68</sup> Ο εγγενής ρυθμός του διαλόγου προσανατολίζει το δημιουργό για το πώς να κατασκευάσει τις βινιέτες και το ίδιο συμβαίνει και κατά τη δημιουργία *poetry comics*. Αυτό που υποστηρίζει ο Seth είναι ότι η γλώσσα της ποίησης εξαρτάται πολύ από τον τρόπο που στήνονται οι εικόνες και από τη διαδικασία συμπαράθεσής τους. Ο ποιητής δημιουργεί τη μία νοητική εικόνα σε διαδοχή της άλλης κατά τη σταδιακή δημιουργία του ποιήματος και αυτού του είδους η μεταπήδηση (*enjambment*) αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο που προσιδιάζει σε κόμικς. Κατά αυτόν τον τρόπο, «πολλά ποιήματα είναι σχεδόν σαν λεκτικά κόμικς».<sup>69</sup>

Παρόλο που η σύνδεση των κόμικς με τον κινηματογράφο και τον πεζό λόγο είναι η πιο συχνή, ο Seth συνδέει πιο στενά μαζί τους την ποίηση εξαιτίας της έμφασης στο ρυθμό και της ελεγχόμενης λεκτικής συμπίκνωσης.<sup>70</sup> Οι λέξεις και εικόνες που

---

<sup>66</sup> Brunetti, ό.π.

<sup>67</sup> Seth (2006), *Carousel*, issue no.19. Ημερομηνία πρόσβασης 28.03.2020 από <https://web.archive.org/web/20070510141957/http://carouselmagazine.ca/assets/C19-seth-excerpt.pdf>.

<sup>68</sup> Seth, ό.π., σ.17

<sup>69</sup> Ο.π.

<sup>70</sup> Με τον όρο «συμπύκνωση» εδώ ίσως ο Seth εννοεί αυτό στο οποίο καταλήγει και η δημοσίευση στο Hutch Owen ότι «η 'ποίηση' και το 'ποιητικό' αφορούν σε μία απλή μετάληψη ανάμεσα στον ποιητή



συνθέτουν τη γλώσσα των κόμικς συχνά περιγράφονται ως μια μίξη πεζού λόγου και εικονογράφησης. Για τον Seth αυτό αποτελεί μία άστοχη μεταφορά ενώ πιο βάσιμη είναι η θέση ότι πρόκειται για συνδυασμό ποίησης και σχεδιαστικής τέχνης. «Ποίηση για το ρυθμό και τη συμπύκνωση, σχεδιαστική τέχνη, επειδή η δημιουργία καρτούν αφορά περισσότερο στην κίνηση σχημάτων στο χώρο- ενώ ο σχεδιασμός αφορά στο σχέδιο. [...] Όσο πιο λεπτομερές είναι το σχέδιο, τόσο προσπαθεί να αιχμαλωτίσει την πραγματικότητα επιβραδύνοντας την αφήγηση και καταδικάζοντας τη γλώσσα των καρτούν [...]».<sup>71</sup>

Σε σχέση με τα παραπάνω, ο Mc Cloud αναφέρει ότι προκειμένου να δοθεί έμφαση στις έννοιες των αντικειμένων σε σχέση με τη φυσική τους εμφάνιση, ο δημιουργός οφείλει να προβεί σε πολλές σχεδιαστικές παραλείψεις. Όταν, για παράδειγμα, σχεδιάζεται το πρόσωπο και η φιγούρα, σχεδόν όλοι οι σχεδιαστές κόμικς χρησιμοποιούν τουλάχιστον σε μικρό βαθμό την καρικατούρα (*cartoon*). «Η εικονική αφαιρετικότητα είναι μόνο μια μορφή αφαιρετικότητας διαθέσιμη στους σχεδιαστές κόμικς. Συνήθως η λέξη ‘αφαιρετικότητα’ αναφέρεται στη μη εικονιστική ποικιλία, όπου δεν έχει γίνει καμία προσπάθεια να προσκολληθεί σε ομοιότητα ή νόημα. Ο τύπος της τέχνης που συχνά προκαλεί το ερώτημα ‘τι είναι αυτό;’».<sup>72</sup> Παρομοίως με τον Seth, ο δημιουργός Franklin Einspruch εντοπίζει μια διαχρονική σύνδεση ανάμεσα στα *comics poetry*- όπως τα ονομάζει- και τα χαϊκού, εξαιτίας της απλότητας, της αραίωσης του χώρου και της αφαιρετικότητας ως εγγενή χαρακτηριστικά της Ιαπωνικής παράδοσης και ποίησης. Ο ίδιος εισάγει την και την εναλλακτική ονομασία *comics poems* και προσθέτει ότι η απόδοση νοήματος δεν αποτελεί χρέος του δημιουργού, καθώς δε θα μπορούσε να προσφέρει «μια καλλιτεχνική εμπειρία ενός πράγματος που μπορεί κάποιος άλλος να νιώσει».<sup>73</sup>

---

και τον αναγνώστη [...] όπου η δημιουργία εικόνας και νοήματος είναι μία εργασία που ανατίθεται κυρίως στον αναγνώστη, μέσω ενός επιδέξιου χειρισμού των συνθετικών στοιχείων από τον καλλιτέχνη/συγγραφέα [...] με απλά λόγια: παραλείποντας πολλά σκόπιμα». Για περισσότερα βλ., Hutch Owen, (21<sup>st</sup> February 2008), *Comics as Poetry, Part 1*. Ημερομηνία ανάκτησης 20.04.2020 από <https://hutchowen.wordpress.com/2008/02/21/comics-as-poetry-part-1/>.

<sup>71</sup> Seth, ό.π., σ.22.

<sup>72</sup> McCloud, ό.π., σ.σ.41-42, 50.

<sup>73</sup> Einspruch F. (21<sup>st</sup> December 2018) στο *Cloud on a Mountain: Franklin Einspruch's Comics Poems From Mount Greylock*, article by Cook Gr. Ημερομηνία πρόσβασης 02.04.2020 από <https://gregcookland.com/wonderland/2018/12/21/einspruch/>.



A QUICK DOODLE TO DEMONSTRATE RHYTHM IN A PEANUTS STRIP.



AS A HAIKU BY JOKUN

Εικόνα 9: Seth, Carousel, issue no.19, 2006, p.19<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Ο εικονιστικός-σχεδιαστικός τρόπος που ο Seth παραλληλίζει το ρυθμό χαϊκού και με τις τέσσερις

Σε ένα παρόμοιο επίπεδο, ο Paolo Javier σε δοκίμιό του<sup>75</sup> παρουσιάζει την προαναφερθείσα θέση του Seth<sup>76</sup> και υπογραμμίζει ότι τα κόμικς μπορεί να λειτουργούν με τον τρόπο που περιγράφει (ο Seth), όπως επίσης και «ο Nichol μπορεί να είναι ο μόνος ποιητής του περασμένου αιώνα που εξερεύνησε τις συνδέσεις ανάμεσα στην τέχνη [...] και τα κόμικς με απόλυτη αφοσίωση και επιμονή». Στην ερώτηση «why comics?» η απάντηση του Javier εντοπίζεται στις απόψεις του Nichol, σύμφωνα με τις οποίες, η ζωγραφική εικόνων σε ένα *poetry comics* δεν αποσπά την προσοχή ούτε παρεμποδίζει τη γραφή της ποίησης, αλλά συχνά λειτουργεί ολόκληρο το δημιούργημα ως ποίηση<sup>77</sup>. Κατά το Javier, είναι πολύ σημαντικό να εντοπίσει κανείς το ενδιαφέρον του Nichol για τα κόμικς «ως μια προέκταση των πειραμάτων<sup>78</sup> του με την απτή ποίηση» όπου οι γλωσσικές συμβάσεις στις βινιέτες και σε όλη την έκταση της σελίδας προλογίζουν τα κόμικς σε μία οπτική αρχικά βάση και εν συνεχεία σε μια σημασιολογική (semantic base)<sup>79</sup>.

---

βινιέτες του “Peanuts” και η ταυτόχρονη δημιουργία (haiku) poetry ως τελικό υβριδικό δημιούργημα.

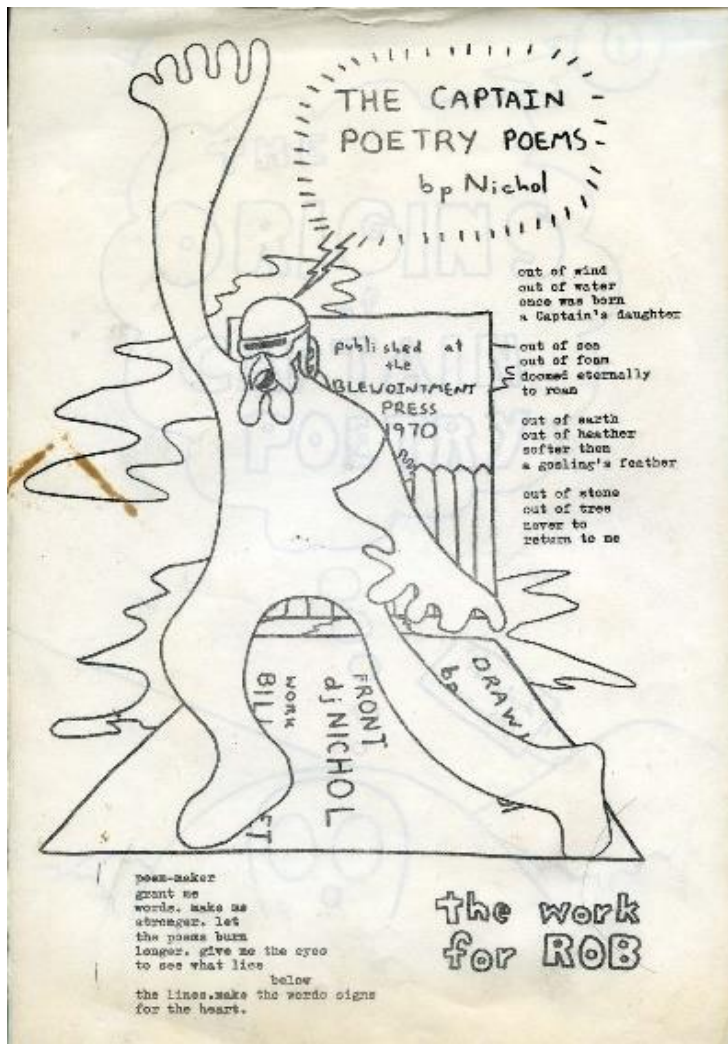
<sup>75</sup> Βλ. Javier P. (2014), *Some notes on pb Nickol (Captain) Poetry and Comics*, στο *Reading the Difficulties: Dialogues with Contemporary American Innovative Poetry*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, σ.180. Ημερομηνία πρόσβασης 09.04.2020 από [https://books.google.gr/books?id=Y78hAwAAQBAJ&pg=PA179&lpg=PA179&dq=carousel+poetry+comics&source=bl&ots=2Pj\\_NAjoPt&sig=ACfU3U3ArUIPOJ2-haffSmLjLrHHV8Whzw&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwj648Dzv4jpAhUGohQKHdjuCh8Q6AEwDXoECAoQAQ#v=onepage&q=carousel%20poetry%20comics&f=false](https://books.google.gr/books?id=Y78hAwAAQBAJ&pg=PA179&lpg=PA179&dq=carousel+poetry+comics&source=bl&ots=2Pj_NAjoPt&sig=ACfU3U3ArUIPOJ2-haffSmLjLrHHV8Whzw&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwj648Dzv4jpAhUGohQKHdjuCh8Q6AEwDXoECAoQAQ#v=onepage&q=carousel%20poetry%20comics&f=false).

<sup>76</sup> Seth, ό.π.

<sup>77</sup> Javier, ό.π., σ.183

<sup>78</sup> Το *The Captain Poetry Poems* του Nichol αποτελεί δείγμα αυτών των πειραματισμών.

<sup>79</sup> Βλ. σχετικά με τα *The Captain Poetry Poems*, που δημοσιεύτηκαν το Μάρτιο του 1971 με 500 αντίτυπα. Ημερομηνία ανάκτησης 09.04.2020 από <http://www.bpnichol.ca/sites/default/files/archives/document/CaptainPoetry.pdf>.



**Εικόνα 10:** Εξώφυλλο του *The Captain Poetry Poems* σε πολυγραφική έκδοση (*mimeograph*).

### 3.2. Η τέχνη της ακολουθίας, η συμπαράθεση και ο κατακερματισμός

Μελετώντας τις θέσεις των Bennett και Batiz για τη σχέση του ποιητικού λόγου με τα κόμικς, προκύπτει η θέση ότι, ενώ τα αφηγηματικά κόμικς ταξινομούν εικόνες και λέξεις, προκειμένου να παραχθεί το νόημα, τα *poetry comics* παρουσιάζουν πιο εναλλακτικούς σχετισμούς των τμημάτων του ποιήματος και της εικονιστικής αποτύπωσης. Αυτό που επίσημα διαχωρίζει τα παραπάνω δύο είδη τέχνης με την οπτική ποίηση (*visual poetry*) είναι ο συνειδητός και περιεκτικός συνδυασμός τεχνικών που εφαρμόζονται από κοινού κατά την παραγωγή αυτών των τεχνών. Σε

αυτές τις τεχνικές συμπεριλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, ο κατακερματισμός (*segmentivity*), ο συγχρονισμός (*simultaneity*), η κατανομή του χώρου, η μεταφορά και η αλληγορία, καθώς και η επανάληψη. Ακολούθως, κοινά στοιχεία αποτελούν τόσο η ομοιοκαταληξία, το μέτρο, και η μετάβαση (*enjambment*), όσο και το αντίμετρο (*counter-measure*) και η τυπογραφία παράλληλα με τις αφηγηματικές μονάδες των κόμικς.<sup>80</sup> Προκειμένου να ενταχθεί ένα δημιούργημα στην κατηγορία *poetry comics*, πρέπει να «επιδεικνύει πολλαπλούς τρόπους δημιουργίας, από τις μη αφηγηματικές πιθανότητες ως τη χρήση νεοσύστατης ποίησης»- που θα αποτελεί το θεμελιώδες κείμενο- ταυτόχρονα με τη διάθεση για πειραματισμό.<sup>81</sup>

Αναφορικά με τη μεταφορά ποίησης και άλλων γνωστών έργων σε κόμικς ο Soloup<sup>82</sup> αναφέρει ότι σε κάθε μορφή τέχνης εντοπίζονται έργα επιτυχημένα και αποτυχημένα είτε πρόκειται για γραφιστικά μυθιστορήματα (GN)<sup>83</sup> ή αλμπουμς, για μεταφορές κλασικών λογοτεχνικών έργων είτε για έργα που βασίζονται σε πρωτότυπα σενάρια. Αυτό που είναι άξιο σημασίας είναι αν η απόδοση του κειμένου σε μορφή κόμικς εγείρει καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Ειδικότερα, ο Soloup υποστηρίζει ότι «[έ]να GN ή ένα κόμικς, έτσι κι αλλιώς, δεν είναι πια ποίηση. Είναι κάτι άλλο, μια άλλη μορφή τέχνης, αν και αναφέρεται ή αποδίδει ένα διάσημο ποίημα. Για να λειτουργήσει η μεταφορά ενός κλασικού έργου σε εικονογραφήγημα [...], θα πρέπει η απόδοσή του σε μια άλλη μορφή τέχνης να είναι άρτια αισθητικά και αφηγηματικά: να σέβεται τόσο τη μορφή και το περιεχόμενο του αρχικού κειμένου όσο και να υπηρετεί τη 'γλώσσα' του Μέσου που την μεταφέρει. Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου σε κόμικς δεν καθαγιάζει ούτε εξασφαλίζει το αποτέλεσμα»<sup>84</sup>.

Ο Carrier<sup>85</sup> εκφράζει την άποψη ότι εξαιτίας της συνήθειάς μας να ερμηνεύουμε τα κόμικς βλέποντας τις σκηνές διαδοχικά, είναι απαραίτητο να καταβάλουμε την προσπάθεια να εφιστούμε συνειδητά την προσοχή μας μόνο σε μία βινιέτα κάθε φορά και να τη διαχειριζόμαστε με βάση την πεποίθηση ότι πρόκειται για μία ακέραιη

---

<sup>80</sup> Bennett, T., Batiz G. (2014), *Comics Poetry: Praxis and Pedagogy*, ImageText 7.3,n. pag. Dept. of English, University of Florida. Ημερομηνία ανάκτησης 27.04.2020 από [http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v7\\_3/bennett\\_and\\_batiz/](http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v7_3/bennett_and_batiz/).

<sup>81</sup> Bennett, T., Batiz G. (2014), ό.π.

<sup>82</sup> Soloup, *Graphic Novels: Μια όψιμη μορφή των κόμικς-Λογοτεχνία ή αυθύπαρκτη τέχνη; Χρήση και κατάχρηση του όρου*. Ημερομηνία πρόσβασης 30.04.2020 από <http://keimena.ece.uth.gr/main/t26/1-soloup.pdf>, σ.1.

<sup>83</sup> Βραχυγραφία του *graphic novel* (σχεδιαστικό μυθιστόρημα).

<sup>84</sup> Soloup, ό.π., σ.11.

<sup>85</sup> Carrier, D., *The aesthetics of comics*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000.

εικόνα. Προκειμένου να γίνουν κατανοητές τέτοιου είδους αφηγήσεις, αξίζει να μπούμε στη διαδικασία ορισμένων μικρών πειραματισμών. Αυτό που παρατηρείται είναι ότι, αν απομονωθούν κάποια τμήματα, η κατανόηση δυσχεραίνεται, καθώς το νόημα τους γίνεται διαφορούμενο. Επιπλέον, αν, λόγω χάρη, οι λεκτικές ενότητες αφαιρεθούν από τα μπαλόνια ενός κόμικς ή αν στις καρικατούρες δεν εμφανίζεται μία οικειοποιημένη γλώσσα στον αναγνώστη, δημιουργείται μία σύγχυση και παρατηρείται μία τάση για καθυστέρηση στην ανάγνωση. Παρόλο που «[ε]ίμαστε συνηθισμένοι να διαβάζουμε τα κόμικς ως βιβλία [...] [έ]να κόμικς αποτελείται από πολλές εικόνες και λέξεις [...] [σ]υνθέτουμε αυτήν την πολλαπλότητα στοιχείων, για να βιώσουμε την ενότητα του καλλιτεχνικού δημιουργήματος»<sup>86</sup>. Το γεγονός αυτό δυσχεραίνει την κατανόηση, καθώς γίνεται συγκερασμός διαφορετικών τεχνών. Για τον Carrier, οι συγγενικές τέχνες της ποίησης και της ζωγραφικής (εν προκειμένω του σχεδίου) μοιράζονται ένα κοινό στόχο και τον πετυχαίνουν η καθεμία με τον τρόπο της. Αυτό που παρουσιάζει και αναδεικνύει η ποίηση μόνο μέσω της αφήγησης, καταφέρνει να το εκθέσει ο καλλιτέχνης με μία εικόνα ή ζωγραφική<sup>87</sup>.

Ακόμη, η Chute σε άρθρο της<sup>88</sup>, προσπαθώντας πιο συγκεκριμένα και στοχευμένα να ορίσει τη σχέση ανάμεσα στην ποίηση και στα κόμικς, γράφει ότι τα κόμικς τοποθετούνται στη σελίδα με τον τρόπο που θα έπρεπε συχνά να τοποθετείται η ποίηση. Τονίζει τη διαχρονική πολυπαραγοντικότητα που διέπει τη διάδραση λέξεων και εικόνων στο χώρο και ασπάζεται την άποψη της Alison Bechdel<sup>89</sup> ότι τα κόμικς είναι σαν την ποίηση και, επομένως, «πρέπει να φαίνονται ως αυτό που είναι». Επαναφέρει το θέμα του ρυθμού, λέγοντας ότι «τα κόμικς δεν είναι τίποτα, αν δεν εδραιωθεί ο ρυθμός από τα λεκτικά και οπτικά τους στοιχεία: ο ρυθμοί προκύπτουν ανάμεσα στις διαδοχικές βινιέτες, ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες, μεταξύ του κενού χώρου και την πληρότητα στιγμιαίων χρονικών πλαισίων [...] Τα κόμικς, όπως και η ποίηση είναι συχνά μια τέχνη απόσταξης και συμπύκνωσης».<sup>90</sup>

Επιπρόσθετα, κατά τη Bennet, *poetry comics* είναι εκείνα τα οποία «πειραματίζονται με την οπτικολεκτική τοπολογία των κόμικς και των ποιητικών

---

<sup>86</sup> Ο.π.

<sup>87</sup> Carrier., ό.π., σ.σ. 57, 70

<sup>88</sup> Chute, H. (1st July 2013), *Secret Labor: Sketching the connection between poetry and comics*. Poetry Foundation. Ημερομηνία πρόσβασης 22.04.2020 από <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70022/secret-labor>.

<sup>89</sup> Δημιουργός του *Fun Home: A Family Tragicomic*.

<sup>90</sup> Chute., ό.π.

δημιουργημάτων, όχι μόνο για να εξυπηρετήσουν τους σκοπούς της διαδοχικής αφήγησης»<sup>91</sup>. Σημειώνει ότι ο περιορισμός του χώρου και τα εγγενή οπτικά και κειμενικά στοιχεία στην ποίηση και τα κόμικς είναι εμφανή λόγω της οικειοποιημένης δεξιότητας που εμφανίζει ο αναγνώστης κατά την ανάγνωση πεζών κειμένων. Αυτή η δεξιότητα, παρ' όλα αυτά, φαίνεται να ενθαρρύνει τη γραμμική ανάγνωση, αντί να συμβάλει στο να αναγνωρίζει ο αναγνώστης τις απέραντες δυνατότητες που οι αφηγηματικές μονάδες αυτών των κόμικς απελευθερώνουν<sup>92</sup>. Σύμφωνα με την ίδια, το εργαλείο της αφηγηματικής ανάλυσης δεν επαρκεί, προκειμένου να αποκρυπτογραφηθούν και να ερμηνευθούν τα *poetry comics*. Αντί της επικρατούσας αφηγηματικής και αφηγηματολογικής προσέγγισης της ανάλυσής τους, η Bennett προτείνει και η ίδια την προσέγγιση του κατακερματισμού (*segmentivity*) της Rachel Blau DuPlessis. Η Bennett τονίζει ότι μέσω της αποσπασματικότητας, τα τμηματοποιημένα στοιχεία αυτών των κόμικς μπορούν να εξεταστούν ανεξάρτητα από την *ολοκλήρωση*<sup>93</sup> (*closure*)<sup>94</sup>. Σε σχέση με τον όρο *ολοκλήρωση* (μέσω της οποίας, κατά McCloud, επιτυγχάνεται η κατανόηση) αναφέρει ότι κόμικς, όπως αυτά που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, αντιστέκονται στην ερμηνεία και «αντιπροσωπεύουν ταυτόχρονες στιγμές παρά μία γραμμική ακολουθία».<sup>95</sup>

Σαφώς, αυτή η προσέγγιση μπορεί να εφαρμοστεί και στα αφηγηματικά κόμικς και ποιήματα, αφού ο *κατακερματισμός* δεν αντιτίθεται στη διαδοχή και την αφηγηματικότητα. Αντιθέτως, αναδεικνύει το γεγονός ότι τα τμήματα (*segments*) είναι εκείνα που μορφοποιούν τη διαδοχική αφήγηση και «επικοινωνούν σε πολλές κατευθύνσεις, τόσο στα αφηγηματικά όσο και για τα μη αφηγηματικά μέσα».<sup>96</sup> Δίνοντας έμφαση στα τμήματα, τα κενά, το αφηρημένο και τις ποιητικές τεχνικές

---

<sup>91</sup> Bennett, T., *Comics Poetry – 'Beyond Sequential Art'*. Image & Narrative, vol. 15 no.2, University of New South Wales, Sydney, 2012, (διδακτορική διατριβή), σ. 109

<sup>92</sup> Bennet., ό.π., σ. 108

<sup>93</sup> Ο.π., σ. 111

<sup>94</sup> Ο McCloud αναφέρει ότι «Όλοι αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο ως σύνολο μέσω των εμπειριών των αισθήσεών μας. Αλλά οι αισθήσεις μας μπορούν μονάχα να μας αποκαλύψουν ένα κόσμο που είναι κατακερματισμένος και ατελής [...] Η αντίληψή μας ως προς την 'πραγματικότητα' είναι μία πράξη πίστης βασισμένης σε απλά θραύσματα [...] Η ιδέα ότι τα στοιχεία που παραλείπονται από ένα έργο τέχνης είναι τόσο ένα κομμάτι του έργου όσο και εκείνα που περιλαμβάνονται. Η τέχνη των κόμικς είναι μία τόσο αφαιρετική όσο και προσθετική τέχνη. Και το να βρίσκει κανείς την ισορροπία ανάμεσα στο πάρα πολύ και στο πολύ λίγο είναι κρίσιμο για τους δημιουργούς κόμικς όλου του κόσμου». Βλ. στο McCloud (1993), ό.π., σ.σ. 61-83

<sup>95</sup> Bennet., ό.π., σ. 112.

<sup>96</sup> Ο.π., σ.σ. 106, 110.

αποδεικνύεται ότι το νόημα μπορεί να υπάρξει και εκτός των αφηγηματικών πλαισίων.<sup>97</sup>

Σε ένα άλλο πιο λεπτομερές επίπεδο, ο μελετητής και δημιουργός Neil Cohn<sup>98</sup> επισημαίνει ότι ακόμη και αν διαβάξει κανείς εμπειρικά τις εικόνες σε γραμμικότητα, αυτό δε σημαίνει ότι τις κατανοεί.<sup>99</sup> Η κατανόηση διαδοχικών εικόνων οφείλει να θεωρείται ως «η ένωση εννοιολογικών πληροφοριών, που ομαδοποιούνται μέσω ασυνείδητων ιεραρχικών δομών του μυαλού».<sup>100</sup> Γνωσιακές προσεγγίσεις, όπως αυτές του Cohn, έχουν καταφέρει να πάνε πολλά βήματα παρακάτω τη διαδικασία κατανόησης των κόμικς, παρά το γεγονός ότι η πολεμική της γραμμικής αφήγησης εξακολουθεί να είναι περιοριστική, τόσο ως προς την ανάπτυξη νέων θεωριών όσο και ως προς τα περιθώρια μορφολογικής και αφηγηματικής εναλλακτικότητας κατά τη δημιουργική διαδικασία.

Η μορφή *poetry comics* διαφέρει από τη σχηματική ποίηση,<sup>101</sup> την εικονογραφημένη ποίηση και την οπτική ποίηση (*visual poetry*). Σε σχέση με αυτήν την τελευταία (*visual poetry*), αυτό που την κάνει διακριτή είναι «η συνειδητή και συνεχής χρήση των εγγενών τεχνικών, συμπεριλαμβανομένων των βινιετών, των λεζάντων και των μπαλονιών ομιλίας. Αληθεύει ότι *comics poetry* και *visual poetry* μοιράζονται τμηματοποιημένα συστατικά, ωστόσο οι τεχνικές κόμικς δε συνάδουν τόσο ούτε είναι ζωτικής σημασίας όσο στα *comics poetry*»<sup>102</sup>. Ο McCloud, επεκτείνοντας τα λεγόμενα του Eisner, που ορίζει τα κόμικς ως *διαδοχική τέχνη*, επισημαίνει ότι «[κ]ανένα υλικό δεν εξαιρείται από τον ορισμό [...] Κανένα εργαλείο δεν απαγορεύεται [...] Καμία προϋπόθεση για διογκωμένη ανατομία ή για ρεαλιστική τέχνη οποιουδήποτε είδους. Καμία σχολή καλών τεχνών δεν εξορίζεται από τον ορισμό [μας]. Καμία φιλοσοφία, κανένα κίνημα, καμία άποψη δεν είναι εκτός

---

<sup>97</sup> Ο.π., σ. 113.

<sup>98</sup> Cohn, N. (16 March 2008), *Closure's assumptions*, The Visual Linguist. Ημερομηνία πρόσβασης 09.04.2020 από <http://www.thevisuallinguist.com/2008/03/closures-assumptions.html>

<sup>99</sup> Cohn., ό.π., σ.1.

<sup>100</sup> Cohn, N. (2010), *The limits of time and transitions: challenges to theories of sequential image comprehension*. Studies in Comics, Vol. 1, Issue 1. Σ.σ.127–136. Ημερομηνία πρόσβασης 16.04.2020 από [https://pdfs.semanticscholar.org/ecaa/22649d8442c215b064bef89bd52edfe666da.pdf?\\_ga=2.65261294.1543800609.1588544780-1655529848.1588544780](https://pdfs.semanticscholar.org/ecaa/22649d8442c215b064bef89bd52edfe666da.pdf?_ga=2.65261294.1543800609.1588544780-1655529848.1588544780).

<sup>101</sup> Ο όρος αυτός αφορά στα *σχηματικά* ή *σχηματογραφικά* ποιήματα ή στα *καλλιγραφήματα*. Πρόκειται για «τα ποιήματα που είναι γραμμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε οι στίχοι να σχηματίζουν μια γραφική παράσταση, μια συγκεκριμένη εικόνα». Ημερομηνία πρόσβασης 02.04.2020 από [http://cantfus.blogspot.com/2015/05/blog-post\\_12.html](http://cantfus.blogspot.com/2015/05/blog-post_12.html).

<sup>102</sup> Bennett., ό.π., σ.24.



ορίων!».<sup>103</sup> Ωστόσο, ο McCloud σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο συμπεριλαμβάνει τη γραμμικότητα των εικόνων που συμπαρατίθενται (*juxtaposed pictures*) και όχι τα κόμικς που αποτελούνται από μία βινιέτα ή δεν ακολουθούν τη λογική της συμπαράθεσης (*juxtaposition*). Σύμφωνα με τη θεωρία του McCloud οι συμπαρατιθέμενες εικόνες παραπέμπουν σε χρονικότητα, αλλά όχι στα τμήματα εικόνων και κειμένων, που, όταν λειτουργούν διαδραστικά, μπορεί να αναπαραστήσουν ταυτόχρονα στοιχεία του έργου στο πλαίσιο μιας στιγμής ή της σκηνοθετικής διάταξης μιας σκηνής.

Καταλήγοντας για άλλη μια φορά στον κατακερματισμό, η Bennett, επισημαίνει ότι το μόνο σχετικό ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί είναι αν μια τέτοια προσέγγιση ως προς την ανάλυση των κόμικς θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι υπονομεύει την αφήγηση. Η ίδια θεωρεί ότι αυτή η άποψη δεν έχει βάρος, δεδομένου ότι η συγκεκριμένη προσέγγιση στοχεύει στο να συμπεριλαμβάνονται όλες οι μορφές κόμικς, δεδομένων και των *poetry comics*, που αναπτύσσουν την αφήγηση τους με εναλλακτικές χωροταξικές κατανομές.<sup>104</sup> Αναφερόμενη στους Varnum and Gibbons<sup>105</sup> η Bennet υιοθετεί την άποψη ότι τα κείμενα και οι εικόνες κωδικοποιούνται οπτικά και ότι οι ιδιότητες των εικόνων υιοθετούνται από τις λέξεις και αντιστρόφως ανάλογα.<sup>106</sup> «Με βάση τη σημειολογική θεωρία, εικόνες και λέξεις είναι ισότιμες οντότητες και τα κόμικς είναι ένα σημαντικό σύστημα, όπου λέξεις και εικόνες προσλαμβάνονται σχεδόν με τον ίδιο τρόπο»<sup>107</sup>.

Επιπρόσθετα, ο Cohn θεωρεί ότι ο όρος *ολοκλήρωση* του McCloud είναι ασαφής εκφράζοντας την απορία για το εξής: αν η ολοκλήρωση λαμβάνει χώρα στα κενά ανάμεσα στις βινιέτες, πώς μπορεί να είναι λειτουργική στην περίπτωση που ο αναγνώστης αποτύχει να κάνει αυτή τη σύνδεση προτού φτάσει στην επόμενη βινιέτα»; Η ολοκλήρωση, λοιπόν, όπως ο ίδιος διευκρινίζει, συμβαίνει στις βινιέτες και όχι μόνο ανάμεσα σε αυτές.<sup>108</sup> Το νόημα δεν παρέχεται από το δι-εικονικό κενό

---

<sup>103</sup> McCloud (1993), ό.π., σ.σ.22-23.

<sup>104</sup> Bennett., ό.π., σ.23.

<sup>105</sup> Βλ. Varnum, R., Gibbons C.T. (2001), *The Language of Comics: Word and Image*, Jackson, University Press of Mississippi, Jackson, σ.xi.

<sup>106</sup> Bennett., ό.π., σ. 25.

<sup>107</sup> Bennett., ό.π., σ. 25.

<sup>108</sup> Cohn, N. (2010), *The limits of time and transitions: challenges to theories of sequential image comprehension*. Studies in Comics, Vol. 1, Issue 1, σ.135. Ημερομηνία πρόσβασης 05.04.2020 από [https://www.academia.edu/1578675/The\\_limits\\_of\\_time\\_and\\_transitions\\_challenges\\_to\\_theories\\_of\\_sequential\\_image\\_comprehension](https://www.academia.edu/1578675/The_limits_of_time_and_transitions_challenges_to_theories_of_sequential_image_comprehension).

(αυλάκι) που παρεμβάλλεται μεταξύ των βινιετών, αλλά από τις πληροφορίες που εμπεριέχονται στις βινιέτες και το περιεχόμενο της ένωσης μεταξύ τους.<sup>109</sup> Μόνο μέσω της ορατής πληροφορίας, που μπορεί να είναι μία ολοκληρωμένη σκηνή, μία ιδέα ή μια πράξη, μπορεί ο αναγνώστης να αποδώσει νόημα και όχι μέσω αυτού που δεν εισπράττει οπτικά (εννοώντας το δι-εικονικό κενό).

Ο Cohn<sup>110</sup> παραλληλίζει την ομοιοκαταληξία της ποίησης με το παράδειγμα δύο βινιετών ενός κόμικς, οι οποίες δεν είναι πανομοιότυπες, αλλά κάποιες μικρές διαφορές (θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν και ως διαφορετικά πλάνα μιας σκηνής) και συνιστούν αυτό που περιγράφει ως εικονιστική ομοιοκαταληξία. «Σε μία μικρότερη κλίμακα η ομοιοκαταληξία είναι διαθέσιμη στα περιεχόμενα μιας μόνο βινιέτας [...] και η διαλογική σχέση ανάμεσα στη σύνθεση και το περιεχόμενο της εικόνας δημιουργεί μία οπτική ρίμα [...] Κατά την αφήγηση η ρίμα αυτή δημιουργεί ενδιαφέρουσες συμπαραθέσεις στο περιεχόμενο [...] και μπορεί να προκαλέσει μία ομαλή μετάβαση από τη μία σκηνή στην άλλη».<sup>111</sup>

Συμπερασματικά, ίσως η σχέση κόμικς και ποίησης θα μπορούσε να συμπυκνωθεί απλοϊκά σε αυτό που περιγράφει ο Thomas J.T., ότι δηλαδή, με όλες τις πιθανές διαδικασίες και εκδοχές που περιγράφηκαν παραπάνω, από τα πρωτότυπα ποιήματα φτάνει κανείς σε «ενδιάμεσα ή πειραματικά ή, θέτοντάς το απλοϊκά, 'avant-garde' κείμενα», που κινούνται ανάμεσα στη σχεδιαστική τέχνη και την ποίηση<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Cohn., ό.π., 136.

<sup>110</sup> Όπως θα αναλυθεί και σε επόμενο μέρος της παρούσας εργασίας

<sup>111</sup> Βλ. Cohn, N., *Comic theory 101: Seeing rhyme*, June 8th 2006. Ημερομηνία πρόσβασης 21.04.2020 από [http://www.visuallanguagelab.com/ct101/seeing\\_rhymes.html](http://www.visuallanguagelab.com/ct101/seeing_rhymes.html).

<sup>112</sup> Thomas, J., *The Panel as Page and the Page as Panel: Uncle Shelby and the Case of the Twin ABZ Books*, σ.480. Ημερομηνία πρόσβασης 15.03.2020 από [https://www.academia.edu/32451812/The\\_Panel\\_as\\_Page\\_and\\_the\\_Page\\_as\\_Panel\\_Uncle\\_Shelby\\_and\\_the\\_Case\\_of\\_the\\_Twin\\_ABZ\\_Books](https://www.academia.edu/32451812/The_Panel_as_Page_and_the_Page_as_Panel_Uncle_Shelby_and_the_Case_of_the_Twin_ABZ_Books)

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – *POEMA PICTURA LOQUENS, PICTURA POEMA SILENS*

### 4.1. Σχήματα σχέσεων εικόνας και κειμένων στα *poetry comics*.

Όπως προαναφέρθηκε αποσπασματικά, η σχέση εικόνας και λέξεων στα *poetry comics* αποτελεί στοιχείο μεγάλου ερευνητικού ενδιαφέρον της θεωρίας των κόμικς γενικότερα, λόγω του εύρους των εικονιστικών και αφηγηματικών δυναμικών που προκύπτουν από τις εναλλακτικές τεχνοτροπίες του είδους. Γενικότερα, ο ερευνητής Neil Cohn αναφέρει ότι δε φαίνεται να υπάρχει μία σχέση κυριαρχική ή επικουρική ανάμεσα σε εικόνες και λέξεις, αλλά μία πολυτροπικότητα κατά τη διάδρασή τους.<sup>113</sup> Η τυπολογία των σχέσεων κειμένου και εικόνας αφορά σαφώς και στα *poetry comics*. Αναλόγως με την τεχνοτροπία του έργου, κάθε *poetry comics* ταυτίζεται ή απομακρύνεται από τις παρακάτω σχέσεις που διέπουν τα εικονιστικά και κειμενικά μέρη ενός δημιουργήματος. Στην παρούσα εργασία παρουσιάζονται ενδεικτικά κάποια σχήματα των εν λόγω σχέσεων από τέσσερις διαφορετικούς θεωρητικούς.

Αρχικά, ο Winfried<sup>114</sup> αναφέρεται στο παράδειγμα πέντε συνθηκών διάδρασης. Πρόκειται λοιπόν για τις εξής:

- Σχέση συμπληρωματικότητας (*complementarity*), όπου εικόνες και λέξεις λειτουργούν σε μία σχέση «συμπληρωματική, όταν και οι δύο είναι ισότιμα απαραίτητες στην κατανόηση του μηνύματος»<sup>115</sup>
- Σχέση κυριαρχίας (*dominance*) είτε των λέξεων είτε των εικόνων
- Σχέση πλεονασμού (*redundancy*), όταν το μήνυμα των λέξεων φαίνεται να είναι πλεοναστικό, με το κείμενο να επαναλαμβάνει όσα λέγονται και διαβάζονται με εικόνες
- Σχέση ασυμφωνίας (*discrepancy*) και αντίθεσης (*contradiction*), όταν «λέξη και εικόνα [...] είναι παρακείμενες λόγω αμέλειας του εκδότη,

<sup>113</sup> Βλ. Cohn, N. (2013), *Beyond speech balloons and thought bubbles: The integration of text and image. Semiotica*. Vol.2013, issue no. 197, σ.61. Ημερομηνία πρόσβασης 03.04.2020 από [http://www.visuallanguagelab.com/P/NC\\_speechballoons.pdf](http://www.visuallanguagelab.com/P/NC_speechballoons.pdf)

<sup>114</sup> Βλ. στο Μίσιου, ό.π., σ.σ.39-40.

<sup>115</sup> Ό.π., σ.39.

λάθος του αναγνώστη, ο οποίος δε βλέπει ότι δεν ταιριάζουν μεταξύ τους» ή για λόγους ποιητικής αδειάς. Αυτό θα αποτελούσε ένα τέχνασμα του δημιουργού, προκειμένου να δημιουργήσει μία αντιθετική τάση προς διερεύνηση για το αναγνωστικό κοινό.<sup>116</sup>

Ειδικότερα, θα μπορούσε κανείς να πει ότι στα *poetry comics* συναντώνται όλες οι παραπάνω σχέσεις και αρκετά συχνά η τελευταία, καθώς χαρακτηρίζεται από μία μεγαλύτερη τάση για ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση και αφηρημένη προσέγγιση.

Ο Saraceni,<sup>117</sup> από την άλλη, θεωρώντας ως βασικό χαρακτηριστικό των κόμικς το ότι κείμενο και εικόνες επιστρατεύονται ταυτοχρόνως από τον δημιουργό σε σχήμα μίξης οπτικολεκτικών στοιχείων, αναγνωρίζει από την πλευρά του δύο σχέσεις της εν λόγω διάδρασης. Βασιζόμενος στην αρχή της σημειολογίας και στους όρους *σημείο*, *σημαινόμενο* και *σύμβολο*<sup>118</sup>, αναλύει τη σχέση της *μίξης* (*blending*) και αυτή της *συνεργασίας* (*collaboration*). Κατά τη μίξη «οι εικόνες φαίνεται να είναι εικονιστικές και οι λέξεις τείνουν να είναι συμβολικές».<sup>119</sup> Οι εικόνες συχνότατα στα κόμικς είναι επιτηδευμένες και αυτή η διαδικασία «τοποθετεί τα εικονιστικά στοιχεία σχετικά εγγύτερα στο τελικό σύμβολο και επομένως κοντά στα γλωσσολογικά στοιχεία».<sup>120</sup> Επαναλαμβανόμενα εικονιστικά μοτίβα και σύμβολα οικεία των κόμικς απεικονίζουν εκείνο που δύναται να ειπωθεί λεκτικά. Ο αναγνώστης όχι μόνο κοιτάζει μία εικόνα, αλλά τη διαβάζει επίσης.

Αντιστρόφως ανάλογα, τα μηνύματα των λέξεων αναδεικνύονται τόσο από τη λεκτική όσο και από την οπτική τους βάση και αξία. Οι διαφορετικές τεχνικές κατά την οργάνωση των αφηγηματικών μονάδων των κόμικς (για παράδειγμα, ποικιλία στα είδη μπαλονιών και συμβόλων εντός τους, του γραφικού χαρακτήρα ή της γραμματοσειράς) προσδίδουν μία μορφή στις λέξεις. Κατά συνέπεια, «στη συμβολική-εικονιστική κλίμακα»<sup>121</sup> η ποικιλότητα και η μορφή της διάταξης της γραφής στα κόμικς καθορίζεται από τη μίξη εικονιστικών και συμβολικών

---

<sup>116</sup> Winfried, N. (06.08.2001), *Word and image: Intermedial Aspects*. Medienpädagogik. Ημερομηνία πρόσβασης 20.04.2020 από [https://pdfs.semanticscholar.org/1fb6/226e084886a24d8cbef10c444df5163ee811.pdf?\\_ga=2.236368449.1530021248.1588788196-1655529848.1588544780](https://pdfs.semanticscholar.org/1fb6/226e084886a24d8cbef10c444df5163ee811.pdf?_ga=2.236368449.1530021248.1588788196-1655529848.1588544780).

<sup>117</sup> Saraceni M., *The language of comics*, Routledge, London/Oxford/new York, 2003, σ.13.

<sup>118</sup> Βλ. Saraceni, ό.π., σ.15-17.

<sup>119</sup> Ό.π., σ.15.

<sup>120</sup> Ό.π., σ.25.

<sup>121</sup> Ό.π., σ.22.

χαρακτηριστικών. Σε αυτές τις περιπτώσεις χρησιμοποιούνται σύμβολα, όπως ζικ-ζακ γραμμές, που συμβολίζουν το θυμό, ή αστεράκια, που είναι συμβολικά του πόνου. Όπως συχνά συναντάται στην οπτική ποίηση και στα *poetry comics*, οι εικόνες μπορεί να είναι πιο συμβολικές από τα συνήθη μοτίβα κόμικς, καθώς πρόκειται για τέχνη της οποίας οι δημιουργοί εκμεταλλεύονται τις οπτικές δυνατότητες της γραφής περισσότερο από άλλους. Συμπερασματικά, για τον Saraceni, η μίξη λέξεων και εικόνων αφορά στις περιπτώσεις πρόσμιξης του λεκτικού και οπτικού πεδίου σε ένα σημείο. Αν η διαδικασία αυτή αποδειχτεί επιτυχής, προκύπτει αυτό που χαρακτηρίζεται ως *το λεξιλόγιο των κόμικς*.<sup>122</sup>

Αντίθετα με τη σχέση μίξης, η σχέση συνεργασίας δε χαρακτηρίζεται από σημειωτική σύμπνοια, αλλά από το συντονισμό λέξεων και εικόνων προς χάριν του νοήματος.<sup>123</sup> Στην περίπτωση, λόγου χάρη, ορισμένων παιδικών βιβλίων, οι εικόνες λειτουργούν επεξηγηματικά ως προς τις λέξεις, ενώ η εικονογράφηση φαντάζει στα μάτια του ενήλικα αναγνώστη περισσότερο ως περιττή. Στα κόμικς, ωστόσο, λέξεις και εικόνες δεν αποτελούν αντικατοπτρισμό η μία της άλλης, αλλά λειτουργούν διαδραστικά και υπέρ της οικονομίας της αφήγησης. Πιο συγκεκριμένα, οι λεκτικές ενότητες συχνά δεν αφηγούνται όλη την ιστορία, αλλά μέσα από εικονιστικά υπονοούμενα και εικονιστικά κενά, ακόμα και η μη σύμπλευση του νοήματος λέξης και εικόνας λειτουργεί ως μία διαδικασία μεγάλης αφηγηματικής και αισθητικής αξίας.<sup>124</sup>

Σε ένα άλλο επίπεδο αναφοράς, ο Neil Cohn<sup>125</sup> εντοπίζει τέσσερις τρόπους σύνδεσης εικόνας και κειμένου:

- Την εγγενή (*inherent*), όπου κείμενο και εικόνα αποτελούν μέρος της δομής του ενός και του άλλου, όπως για παράδειγμα κατά τη δημιουργία σχεδίων που αντικαθιστούν τις λέξεις και αντιστρόφως ανάλογα. Σε μία ακραία μορφή αυτή η σχέση εντοπίζεται σε περιπτώσεις οπτικής ποίησης (*visual poetry*). Εκεί οι λέξεις δημιουργούν σχηματισμούς αναφορικά με την εικόνα και ο τρόπος με τον οποίο διατάσσεται το κείμενο στο χώρο υπαινίσσεται το οπτικό κομμάτι. Σε άλλες περιπτώσεις, η οπτική δομή υπερισχύει του

---

<sup>122</sup>Ο.π., σ. 26-27.

<sup>123</sup>Ο.π., σ.27.

<sup>124</sup>Ο.π., σ.30-33.

<sup>125</sup> Cohn, N.(2013)., ό.π., σ.σ.35-48

κειμένου, όταν ένα εικονιστικό στοιχείο τοποθετείται αντί μιας λέξης σε ένα κομμάτι γραπτού λόγου.

- Τη σχέση ανάδυσης (*emergent*), όπου λέξεις και εικόνες συνδέονται άμεσα η μία με την άλλη, όπως συμβαίνει με τη χρήση μπαλονιών σκέψης και διαλόγου. Πιο συγκεκριμένα, η σχέση αυτή αφορά στη σύνδεση της ρίζας (*root* ή μυτερής απόληξης του μπαλονιού) με το πλαίσιο και λεκτικό περιεχόμενο αυτού (*carrier*) και την ουρά (*tail*) του μπαλονιού να υποδεικνύει κατευθείαν την κειμενική πηγή ή το σύμβολο (εν απουσία λέξεων).
- Σχέση σύνδεσης (*adjoined*), στην περίπτωση της οποίας εικόνα και λέξη ενσωματώνονται, αλλά δε χαρακτηρίζονται από μία άμεση σύνδεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι οι εικόνες που σχετίζονται με το κείμενο μέσω της λεζάντας ή μόνο λόγω εγγύτητας. Ένα παράδειγμα είναι οι λεζάντες ως αφηγηματικές μονάδες, οι οποίες, παρόλο που δεν έχουν ουρά, αναγνωρίζονται από τον αναγνώστη και η σύνδεση επιτυγχάνεται λόγω γειτνίασης. Ο τρόπος αυτός διάδρασης συναντάται επίσης συχνά στα *poetry comics*, όπου ένας στίχος του ποιήματος λειτουργεί αφηγηματικά ή αυθαίρετα διαλογικά εν τη ελλείψει μπαλονιού.
- Σχέση ανεξαρτησίας (*independent*), η οποία διέπεται από τον πλήρη διαχωρισμό εικόνας και κειμένου.<sup>126</sup>

Από την άλλη, ο Hatfield<sup>127</sup> μεταφέρει άλλο ένα συνδυασμό διάδρασης εικόνας και λέξεων. Πρόκειται για

- την εικονογράφηση (*images on words*), στις περιπτώσεις όπου «οι εικόνες αναφέρονται στις λέξεις» είτε σχολιαστικά, διακοσμητικά είτε εικονογραφικά (*decorative or illustrative*). Εδώ το κείμενο διατηρεί μια σχέση επικράτησης με την εικόνα, καθώς παραμένει σταθερό και αναλλοίωτο, ενώ η εικόνα το εμπλουτίζει ποικιλοτρόπως με δυναμικά διαφορετικές κάθε φορά εικονογραφήσεις.

---

<sup>126</sup> Ο.π., σ.σ.48-61.

<sup>127</sup> Βλ. στο Μίσσιου, ό.π., σ.41.

- το κείμενο ως εικόνα (text as image). Σε αυτή την περίπτωση δεν υφίσταται διαχωρισμός λέξεων και εικόνας, αντίθετα με τις αρχές της έκφρασης και της εικονογράφησης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν, εν προκειμένω, η οπτική ποίηση (*visual poetry*), της οποίας η αφηγηματική φιλοσοφία συνάδει με αυτή των *poetry comics*.
- την εικόνα ως κείμενο (image as text), κατά τη συνθήκη που έργα της οπτικής τέχνης μεταλλάσσονται μέσα από την ενσωμάτωση χαρακτήρων ή γραπτών λέξεων, για να δημιουργήσουν ένα καλλιτέχνημα εκ νέου.
- τη μίξη όλων των παραπάνω σχέσεων μαζί.

Κατά συνέπεια, οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ εικόνας και κειμένου σε ένα πολυτροπικό και υβριδικό είδος, όπως είναι και τα *poetry comics* και τα κόμικς γενικότερα, εναλλάσσονται φέροντας μεγάλο διεπιστημονικό και αισθητικό ενδιαφέρον.

## 4.2. Το θέμα της κυριαρχίας της εικόνας

Η Μίσσιου<sup>128</sup> μέσα από μελετητές αναφέρεται αρχικά στο ζήτημα της κυριαρχίας της εικόνας στα κόμικς, που αντιπαραβάλλεται με τον υποδεέστερο ρόλο του κειμένου. Με μία αναφορά σε πρώτο επίπεδο στον Groensteen, ο οποίος δεν αναγνωρίζει την πολυσημία τους λόγω της ύπαρξης κόμικς ακόμα και εν απουσία κειμένου, θίγει το θέμα της υποταγής του κειμένου στη γραφή. Συνεχίζοντας, εξετάζει μέσα από όσα υποστηρίζει ο Morgan, ότι το θέμα της αφηγηματικής ηγεμόνευσης της εικόνας δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί, καθώς πρόκειται για μία έννοια που εμπίπτει στο ένστικτο του αναγνώστη. Μάλιστα, η συγκεκριμένη έννοια της εικονιστικής κυριαρχίας είναι τόσο ρευστή όσο και τα πολλά κριτήριά της.

Συνεπώς, εγείρονται προβληματικές ως προς τα ακόλουθα: σχετικά με το εάν η ανάγνωση μιας εικόνας προηγείται της ανάγνωσης του κειμένου, αναφορικά με την περίπτωση που η έκταση της εικόνας είναι μεγαλύτερη του κειμένου, το θέμα της τεχνοτροπίας κάθε καλλιτέχνη που μπορεί να προτάσσει το σχέδιο- μέσα από την εισχώρησή του κειμένου στην εικόνα- και την πιθανή συνθήκη κατά την οποία το

---

<sup>128</sup>Μίσσιου, ό.π., σ.34-35.

σχέδιο κυριαρχεί αφηγηματικά με το κείμενο να επικουρεί. Η Μίσιου στο σημείο αυτό καταλήγει ότι ο Morgan ταυτίζεται με το Groensteen στο θέμα της κυριαρχίας της εικόνας, καθώς και οι δύο τίθενται ομόφωνα υπέρ της άποψης της συνεπικουρίας του κειμένου κατά την αφήγηση. Ο Morgan, εμμέσως πλην σαφώς, αναγνωρίζει την κυριαρχία αυτή, καθώς η ύπαρξη ενός κόμικς προϋποθέτει τη μόνιμη διάθεση της εικόνας στον αναγνώστη, προκειμένου να κατανοήσει τα κόμικς.

Σε μία άλλη βάση, στα νεότερα κόμικς, παράδειγμα των οποίων αποτελεί και το είδος *poetry comics*, όπου ο λογοτεχνικός λόγος εμφιλοχωρεί στην εικόνα, επικρατεί η τάση της κυριαρχίας του λόγου έναντι της εικόνας. Φαίνεται, επομένως, ότι «η έμπνευση για το σενάριο είναι περισσότερο λογοτεχνική»<sup>129</sup> με τάση για επέκταση του κειμένου, μείωση του αριθμού των μπαλονιών και (κατά Morgan) «πολυσύνθετες λογοτεχνικές αφηγήσεις».<sup>130</sup> Σε συνέχεια, ωστόσο, των λεγόμενων του Groensteen, η Μίσιου αναφέρει ότι και ο ίδιος αναγνωρίζει την τεράστια δυναμική του σεναρίου που γεμίζει τα κενά της εικονιστικής αφήγησης. Αυτό, ωστόσο, που είναι αναμφισβήτητο για εκείνη είναι ότι η απουσία λέξεων καλύπτεται αφηγηματικά από την παρουσία εικόνων, ενώ εν απουσία εικόνων το κόμικς απλά δεν υφίσταται.

Σε σχέση με το περιεχόμενο των κόμικς ο Aaron Meskin<sup>131</sup> υποστηρίζει την ισότιμη σχέση λέξεων και εικόνων, καθώς σε πολλές περιπτώσεις φαίνεται να προσλαμβάνονται ταυτόχρονα, άρα δε μπορούν να αποτελούν αντικείμενο διαχωρισμού και ξεχωριστής μελέτης. Οι εικόνες στα κόμικς δεν έχουν τυπικά μόνο τη λειτουργία της εικονογράφησης, όπως είθισται στα παραδοσιακά εικονογραφημένα κείμενα της λογοτεχνίας. Λέξεις και εικόνες δεν πρέπει να λαμβάνονται υπόψιν ως διαφορετικές αφηγηματικές γραμμές, ακόμα και αν φαινομενικά διαχωρίζονται, αλλά να συνδυάζονται, με σκοπό να δημιουργήσουν ένα περίπλοκο αφηγηματικό σύνολο. Για τον Meskin «[δ]εν είναι όλα τα κόμικς αφηγηματικά, ούτε όλα τα κόμικς έχουν κείμενο». Η υβριδικότητα είναι σχετική και υφίσταται για αυτόν, μόνο εφόσον προέρχεται από δύο ή περισσότερες διαφορετικές μορφές τέχνης.

---

<sup>129</sup> Μίσιου, ο.π., σ.35.

<sup>130</sup> Ο.π.

<sup>131</sup> Meskin, A. (3<sup>rd</sup> July 2009), *Comics as Literature?*, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 49, Issue 3, σ.235. Ημερομηνία πρόσβασης 04.04.2020 από <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayp025>.



Ο Derik Robertson<sup>132</sup>, δανειζόμενος τα λεγόμενα του Kress για τα πολυτροπικά κείμενα, κάνει αναφορά στην έννοια της *συνοχής* (*coherence*), σύμφωνα με την οποία όλα τα μέρη του κειμένου συνεργάζονται ώστε να παρέχουν την αίσθηση ενός ολοκληρωμένου έργου. Βέβαια, η αίσθηση αυτή δεν υφίσταται κοιτάζοντας μόνο το κείμενο, αλλά εξαρτάται από τη *συνεκτικότητα* (*cohesion*) σε σχέση με το κοινωνικό πλαίσιο που υπονοείται κατά τη δημιουργία του. Τα κόμικς οφείλουν να γίνονται κατανοητά μέσα από τις εικόνες, τα κείμενα και το πλαίσιο και, συνεπώς, να επιτυγχάνεται μία συνοχή, όπως αυτή της μουσικής μπάντας, που αποτελείται από διαφορετικά μουσικά όργανα. Βασιζόμενο σε ένα καλό και δημιουργικό συντονισμό, το κάθε αφηγηματικό μέρος των κόμικς, λειτουργώντας βοηθητικά το ένα προς το άλλο, συμβάλλει με το δικό του ρόλο στην παραγωγή συνοχής των κόμικς. Υπάρχει πάντα η πιθανότητα το ένα μέρος να προτίθεται του άλλου, ή να μονοπωλεί περισσότερο με την παρουσία του το χώρο της αφήγησης. Ο ρόλος του ικανού αναγνώστη όμως εδώ είναι να αναγνωρίζει ότι η πρωτοκαθεδρία της εκάστοτε, λόγου χάρη, εικόνας, λέξης, βινιέτας ή μιας απλής γραμμής είναι δυνητικά προσωρινή. Η συνοχή του πολυτροπικού κειμένου εξαρτάται άμεσα από τη σχέση της κάθε αφηγηματικής τεχνικής με τις υπόλοιπες. Συνεπώς, λαμβάνοντας υπόψιν όσα προειπώθηκαν στο κεφάλαιο 2 για την έννοια της αποσπασματικότητας στην ποίηση και τα κόμικς, αποδεικνύεται για άλλη μια φορά ότι τα *poetry comics* αποτελούν παράδειγμα πολυτροπικών κειμένων, τα οποία, ανάλογα με τις τεχνοτροπίες και τη συμμετοχική τους σχέση με τον αναγνώστη επιδέχονται διαφορετικές αισθητικές και αφηγηματικές ερμηνείες.

Έχοντας τα παραπάνω υπόψιν, ο Cohn<sup>133</sup> υποστηρίζει ότι τα *poetry comics* δημιουργούνται ακόμα και ελλείψει κειμένου. Στηρίζει τη θέση του στην αρχή της τέχνης της ακολουθίας και δη στο διαδοχικό στήσιμο παρόμοιων εικόνων σε συγκεκριμένο αριθμό βινιέτων, που δημιουργεί μία ήπια οπτική μετάβαση από το ένα εικονιστικό περιεχόμενο στο άλλο, ακόμα και όταν το κείμενο απουσιάζει. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται μία οπτική ομοιοκαταληξία ανάμεσα σε διαφορετικό οπτικό υλικό. Αντίθετα, σε κείμενα όπως η ποίηση η τυχαία και όχι σωστά μελετημένη

---

<sup>132</sup> Robertson, D., *Justification of Poetry Comics: A Multimodal Theory of an Improbable Genre*. The Comics Grid, Journal of Comics Scholarship. Ημερομηνία πρόσβασης 15.03.2020 από <https://www.comicsgrid.com/articles/10.5334/cg.bg/>.

<sup>133</sup> Βλ. στο Cohn N. (2006).

τοποθέτηση ομόηχων λέξεων στο στίχο δεν αναδεικνύει τη λειτουργία της ομοιοκαταληξίας, ακριβώς επειδή δε γίνεται αντιληπτή.

Ο Robertson<sup>134</sup>, εντούτοις, δείχνει επιφυλακτικός ως προς τις παραπάνω θέσεις του Cohn, καθώς δε θεωρεί ότι μπορούν να εφαρμοστούν σε όλα τα είδη ποίησης και δη στην επική. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι αυτού του είδους τα ποιήματα, παρόλο που ενέχουν τα στοιχεία της ομοιοκαταληξίας και του μέτρου, είναι άκρως αφηγηματικά, με αποτέλεσμα να αμφισβητείται η πιθανότητα δημιουργίας επικής οπτικής ποίησης στη βάση της οπτικής ομοιοκαταληξίας, χωρίς αυτό να αποβαίνει εις βάρος των ποιητικών μορφολογικών στοιχείων. Μία ακόμα μεγαλύτερη προβληματική προκύπτει στην περίπτωση που θα εφαρμοζόταν αυτή η θεωρία στην ελεύθερη ποίηση, χωρίς μέτρο και ομοιοκαταληξία. Αυτό, σύμφωνα με τον Robertson, θα προσιδίαζε περισσότερο σε ένα αφηγηματικό κολάζ. Σε μία τέτοια περίπτωση το κείμενο θα αναλάμβανε να διαφυλάξει την ποιότητα της ποιητικής αφήγησης με ποικίλους γλωσσικούς τρόπους και να διευρύνει τις μορφολογικές δυνατότητες των *poetry comics*. Τα γράμματα, η στίξη, οι φράσεις και ο γραπτός λόγος γενικότερα δύνανται να απογειώσουν τα *poetry comics*, πέρα από τις χωρικούς περιορισμούς των βινιετών και των εικονιστικών πλαισίων. Με βάση αυτό το επιχείρημα, η χρήση του κειμένου σε μακροσκελή ή πιο πολύπλοκα ως προς την αφήγηση κόμικς κρίνεται σημαντική, παρόλο που το κείμενο δεν αποτελεί βασικό στοιχείο του ορισμού των *poetry comics* γενικότερα.

Για τον Robertson, το πλαίσιο των εικονογραφημένων ποιημάτων, η εικονογράφηση αναλαμβάνει απλά τον υποστηρικτικό ρόλο του ποιήματος και ο καλλιτέχνης αποτυγχάνει να γεφυρώσει το κενό ανάμεσα στο κείμενο και στην εικόνα. Αντιθέτως, στα *poetry comics* η στενή διάδραση εικόνας και κειμένου επιτυγχάνει μία αφηγηματική συνοχή του ποιήματος. Με το κείμενο να είναι ανά περιστάσεις δυσνόητο, η εικόνα αναλαμβάνει το βάρος της αφήγησης, ενώ η εικόνα χωρίς την παρουσία λέξεων ενδέχεται να μην προσφέρει κάποιο νόημα στον αναγνώστη. Από την άλλη, μία τεχνοτροπία που συναντάται συχνά στα *poetry comics* είναι η απομόνωση φράσεων και λέξεων, προκειμένου ο αναγνώστης να δώσει έμφαση σε αυτές, ενώ οι εικόνες λειτουργούν επικουρικά. Συμπερασματικά, λοιπόν, στα *poetry comics* το βάρος της αφήγησης μοιράζεται και εναλλάσσεται ανάμεσα στο

---

<sup>134</sup> Robertson, ό.π.

κείμενο και στην εικόνα, δημιουργώντας μια εικαστικά ενδιαφέρουσα πολυτροπική συνοχή.<sup>135</sup>

Ο Solour προσπαθώντας να προσεγγίσει το τρόπο που αντανακλώνται οι ιδέες στα κόμικς από τη χρήση συμβόλων και σημείων, αναφέρεται στη διάδραση αναγνώστη και δημιουργού τόσο ως προς την πρόσληψη των κειμένων τους όσο και της εικόνας. Για να μπορέσει να γίνει κατανοητή η ροή του γραπτού λόγου και της αφήγησης της εικόνας, προϋποτίθεται ένας ίδιος επικοινωνιακός κώδικας και η από κοινού γνωσιακή βάση για τα γενόμενα στο έργο, καθώς δεν υπάρχει τίποτα αυτοφύες στο έργο ενός κομίστα που φέρει πληροφοριακή ουδετερότητα από μέρους του. Στην πραγματικότητα, η αναπαράσταση της εικόνας και το νοηματικό βάρος του λόγου στο κείμενο - πέρα από τις αρχικές εντυπώσεις κατά τη διαδικασία πρόσληψης του αναγνώστη- λειτουργούν υπό το πρίσμα ενός εμποτισμένου αισθητικά και ιδεολογικά «ευρύτερου πλαισίου κουλτούρας και των κωδίκων της».<sup>136</sup> Επιπρόσθετα, η συνύπαρξη εικόνων και λέξεων διατηρεί μία σχέση αλληλοσυμπληρωματικότητας και αποτελεί «μία νέα επικοινωνιακή σύνθεση, κατά την οποία προκύπτει ένα πλαίσιο από δευτερογενή νοήματα, κώδικες και αντιλήψεις, που πιθανότατα δε διακρίνονται σε μία πρώτη ανάγνωση».<sup>137</sup>

### 4.3. Ποίηση, ζωγραφική και κόμικς

#### 4.3.1 Λέξεις και εικόνες

Σε μία πιο λεπτομερή βάση, η διερεύνηση της σχέσης εικόνας και κειμένου στα *poetry comics* θα μπορούσε να βασιστεί στη σύνδεση που παρουσιάζουν μεταξύ τους η ποίηση, η ζωγραφική και κατ' επέκταση η σχεδιαστική τέχνη των κόμικς και το υποείδος *poetry comics*. Η παρακάτω ανάλυση, επομένως, θα βασιστεί κυρίως στους συσχετισμούς που εντοπίζονται σε άρθρο του Sharpe<sup>138</sup>, όπου, παρεμβάλλοντας τη

---

<sup>135</sup> Ό.π.

<sup>136</sup> Solour, *Τα ελληνικά κόμικς*, Τόπος, Αθήνα, 2012, σ.34-35.

<sup>137</sup> Solour, ό.π., σ.35.

<sup>138</sup> Sharpe, W., Ch. (29<sup>th</sup> November 2016), *Word AND Image, Word IN Image, or Word AS Image? Visual/Verbal Options for the Writer, Artist, and Audience*, Fabula / Les colloques, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémioticit . Ημερομηνία πρόσβασης 08.05.2020 από <https://www.fabula.org/colloques/document3998.php>.

ρήση «Ut pictura poesis»<sup>139</sup> διαπραγματεύεται το ζητούμενο του ρόλου και της ισοτιμίας ή μη μεταξύ της αναπαράστασης των δύο τεχνών. Αναφέρει ότι η ποίηση εκφράζει συναισθήματα και απόψεις που οι εικόνες μπορούν μόνο να εκφράσουν από τον εξωτερικό κόσμο. Αντίθετα, οι εικόνες μεταφέρουν ένα οπτικό γίνεσθαι, το οποίο τα ποιήματα μπορούν να αποτυπώσουν μόνο νοητικά. Ως αποτέλεσμα, η σχέση εικόνας και ποίησης φαίνεται να λειτουργεί συχνά ανισότιμα, καθώς η μία μορφή τέχνης υπερισχύει της άλλης.

Παρόλο που ο Οράτιος ήταν ποιητής, δείχνει να παραδέχεται την πρωτοκαθεδρία της ζωγραφικής σε ό,τι αφορά στην πρόσληψη των δύο τεχνών από το κοινό τους. Η ποίηση προσομοιάζει στη ζωγραφική, αλλά η σχέση τους λειτουργεί σε βάση κυριαρχική της μίας επί της άλλης. Στο άρθρο του Sharpe αναφέρεται ότι η θέση του Οράτιου είναι παραπλανητική, καθώς η τέχνη της ζωγραφικής αναδεικνύει τη δυναμική της στο χώρο και η τέχνη της λογοτεχνίας στο χρόνο. Πρόκειται για διαφορετικούς τομείς και τρόπους επαφής ενώπιον ενός κοινού, των οποίων η σύγκριση αποδεικνύεται άτοπη. Με την εμφάνιση του Μοντερνισμού, ωστόσο, άλλοι κριτικοί προσδίδουν στη λογοτεχνία μία σημαντική αφηγηματική χωρικήτητα στην εικόνα μέσα στη σελίδα, ενώ το σχέδιο εξετάζεται και κατανοείται ενδελεχώς και περιοδικά κατά την ανάγνωση. Παρατηρώντας τη διαδικασία μίμησης λέξεων και εικόνων μεταξύ τους, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα την ουσία της σύγκρισης των δύο τεχνών και τους λόγους για τους οποίους εξακολουθούν ανά τους αιώνες να ανοίγουν νέους ορίζοντες τόσο σε καλλιτέχνες και ποιητές όσο και στο κοινό τους.

Αρχικά, η ποίηση και η εικόνα μπορούν να υποβληθούν σε διαδικασία σύγκρισης, όταν συνομιλούν με μια κοινή θεματική. Κατά τη σύγκριση παρόμοιου περιεχομένου οι κριτικοί εξετάζουν τόσο τις νοηματικές ομοιότητες όσο και τις νοηματικές διαφορές, αναλύοντας επίσης τους τρόπους που οι μορφολογικές επιλογές τόσο του καλλιτέχνη όσο και του συγγραφέα επιδρούν στη συνολική αναπαράσταση του έργου. Οι θεωρητικοί της τέχνης έχουν ασχοληθεί με τη διασταύρωση εικόνας και κειμένων, ακόμα και στις περιπτώσεις που ποιήματα γίνονται η αφορμή έμπνευσης για τη δημιουργία πινάκων ζωγραφικής και οπτικής τέχνης γενικότερα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μίξης των δύο τεχνών αποτελεί ο Blake<sup>140</sup>, του οποίου τα ποιήματα και η ζωγραφική εισχωρούν οπτικά και αφηγηματικά το ένα στο άλλο.

<sup>139</sup> «Όπως η ζωγραφική έτσι και η ποίηση» από την *Ποιητική Τέχνη* του Οράτιου.

<sup>140</sup> Βλ. στο κεφάλαιο 2 και το υπό-κεφάλαιο 5.2.3. της παρούσας εργασίας.

Οι εικόνες του Blake εν μέρει εικονογραφούν αλλά και λειτουργούν σχολιαστικά ως προς το κείμενο, «δημιουργώντας μία οπτική/γραφική κατασκευή που χρειάζεται να ‘αναγνωστεί’ ως μία ενοποιημένη ενσωματωμένη οντότητα».<sup>141</sup> Ωστόσο, στη συλλογή αυτή του Blake δεν είναι απίθανο να αποσπαστεί το ποίημα από το οπτικό του συγκείμενο, ενώ συχνά συναντάται η ανάλυση των ποιημάτων του χωρίς να λαμβάνεται υπόψιν η εικόνα που τα συνοδεύει. Πιθανώς το παραπάνω να αποδίδεται στο γεγονός ότι, αυτό που συνηθίζεται είναι να εκτιμάται το ποιητικό ή εικαστικό έργο κάθε καλλιτέχνη αναλόγως με την επικρατούσα φήμη του στο κοινό είτε ως ποιητή είτε ως εικαστικού, και στην περίπτωση του Blake φαίνεται να επικρατεί η ποιητική ιδιότητά του στο κοινό.

Ο τρόπος, ωστόσο, να διασφαλιστεί το ποίημα από τη διαδικασία διαχωρισμού του από τις εικόνες είναι να συνυπάρχει με την οπτική τέχνη στο δικό του πεδίο δράσης και αφήγησης, απεικονίζοντας ταυτόχρονα μία ιδέα και μία εικόνα, όπως, λόγου χάρη, είναι τα καλλιγραφήματα.<sup>142</sup> Ο ποιητής σε τέτοιες περιπτώσεις επιστρατεύει σημεία στίξης, λέξεις και γραμμές, προκειμένου να δημιουργήσει εικόνες μέσα στο ποίημα. Αυτό που ενέχει τη μεγαλύτερη σημασία δεν είναι το ποίημα ως κείμενο, αλλά το πώς τοποθετείται κάθε γραμμή και χαρακτήρας τόσο στον κυριολεκτικό όσο και, κατ’ επέκταση, στον αφηγηματικό χώρο του έργου. Σε αυτό το σημείο, συνεπώς, αποδεικνύεται ότι η ποίηση μπορεί να αναδεικνύει τη δυναμική της στο χώρο και όχι, όπως προαναφέρθηκε, αποκλειστικά στο χρόνο. Οι σύγχρονες μορφές ποιητικής τέχνης αφορούν στη σύμπραξη εικόνας και κειμένου, που δημιουργούν οπτικά εφέ στη λογοτεχνία και ενσωματώνουν τους οπτικούς γλωσσικούς κώδικες στα ποιήματα με δύο τρόπους: είτε τοποθετούν τις λέξεις μέσα στις εικόνες, είτε λειτουργούν με βάση τις λέξεις ως εικόνες.

Αντίθετα, ο Peters<sup>143</sup> δε θεωρεί το πιο σημαντικό στοιχείο των *poetry comics* τον αποτελεσματικό συγκερασμό εικόνας και κειμένου, αλλά τη γενικότερη διάταξη του κειμένου και τις βασικές γραμμές του σχεδίου. Όταν το ποίημα καλεί τον αναγνώστη

---

<sup>141</sup> Sharpe, ό.π.

<sup>142</sup> Για περισσότερα για τα καλλιγραφήματα και τη σχηματική ποίηση βλ. ενδεικτικά στους παρακάτω συνδέσμους. Ημερομηνία ανάκτησης 22.08.2020 από [http://estamou.blogspot.com/2009/07/blog-post\\_21.html](http://estamou.blogspot.com/2009/07/blog-post_21.html) και [file:///C:/Users/trian/Downloads/22-0043-02\\_Lexiko-Logotechnikon-Oron\\_Gymnasiou-Lykeiou.pdf](file:///C:/Users/trian/Downloads/22-0043-02_Lexiko-Logotechnikon-Oron_Gymnasiou-Lykeiou.pdf).

<sup>143</sup> Peters, J. (22nd October 2014), *The Art of Poetry, with Julian Peters*, interview by Priyanka Sen, Bareknuckle Poet. Ημερομηνία πρόσβασης 01.05.2020 από <http://bareknucklepoet.com/the-art-of-poetry-with-julian-peters/>.

να δει πανοραμικά το έργο, προκύπτει μία δυνατότητα βαθύτερης αναγνωστικής εμπειρίας. Εφαλτήριο για το έργο του αποτελεί ένα ποιητικό κείμενο που τον εμπνέει, εγείρει τις αισθήσεις και τις νοητικές εικόνες, οι οποίες στη συνέχεια παίρνουν τη μορφή της σχεδιαστικής τέχνης και ενσωματώνονται δημιουργικά στους στίχους. Εν ολίγοις, για τον Peters, η ανάγνωση της ποίησης προηγείται της έμπνευσης της εικόνας κατά τη δημιουργία των έργων του.

Σύμφωνα με τη δημιουργό *poetry comics* Bianca Stone, προκειμένου να υπάρξει ένα ποίημα που να συγκαταλέγεται σε αυτή τη μορφή, πρέπει να «επινοηθεί» από τον αναγνώστη και να του αποδοθεί ένα πλούσιο αλλά και αυστηρά αναγνωστικό ατομικό φορτίο.<sup>144</sup> Το ποίημα μπορεί να διαβαστεί ως μια απλή ανάγνωση των λέξεων, χωρίς να δίνεται έμφαση στις εικόνες, γεγονός όμως που δε θα προσέδιδε μία ολοκληρωμένη αίσθηση του δημιουργήματος, καθώς «οι λέξεις γίνονται ένα λειτουργικό στοιχείο της τέχνης και αντιστρόφως ανάλογα»<sup>145</sup>. Κατά την ίδια, η μορφή αυτή τέχνης προϋποθέτει από τον αναγνώστη να επιθεωρήσει την πολυπλοκότητα της εικόνας ταυτόχρονα με την πρόσληψη του νοήματος των λέξεων. Από τη μία απαιτείται επιτάχυνση και από την άλλη καθυστέρηση. Εν ολίγοις, κείμενο και εικόνα πρέπει τόσο να διαβάζονται όσο και να αφομοιώνονται κατά το ρυθμό και τρόπο του εκάστοτε αναγνώστη.<sup>146</sup>

Ο Haverholm<sup>147</sup>, παρόλο που τοποθετεί τα *poetry comics* στο όριο της κατηγορίας *mainstream comics*, ισχυρίζεται ότι, κατά την οργάνωση εικόνων και λέξεων, αυτά διατηρούν τη φιλοσοφία της τέχνης της ακολουθίας, που χαρακτηρίζει όλα τα κόμικς. Αυτό που τα διαφοροποιεί είναι η διφορούμενη διάδραση εικόνας και κειμένου, με σκοπό την αφηγηματική κυριαρχία είτε του εικονιστικού μέρους είτε του λεκτικού. Συγκαταλέγοντάς τα σε ένα διαφοροποιημένο είδος της τέχνης των κόμικς (συγκεκριμένα στην κατηγορία *uncomics*<sup>148</sup>), περιγράφει τα *poetry comics* ως ένα μίγμα εικόνων, λέξεων, ρυθμού και οργάνωσης της σελίδας που στοχεύει στη

---

<sup>144</sup> Stone (2012), ό.π.

<sup>145</sup> Ο.π.

<sup>146</sup> Βλ. στο Williams Chr., Humberstone T., eds, *Over the Line: An Introduction to Poetry Comics*, Sidecick Books, 2015, σ.7.

<sup>147</sup> Allan Haverholm, *Uncomics—reconsidering the comics form through the prism of its experimental periphery*, Division of Art History and Visual Studies Department of Arts and Cultural Sciences Lund University (διπλωματική εργασία), 2018. Ημερομηνία πρόσβασης 25.03.2020 από [https://www.academia.edu/37480838/Uncomics\\_reconsidering\\_the\\_comics\\_form\\_through\\_the\\_prism\\_of\\_its\\_experimental\\_periphery\\_A\\_Masters\\_Thesis\\_for\\_the\\_Degree\\_of\\_Master\\_of\\_Art\\_120\\_credits\\_in\\_Visual\\_Culture](https://www.academia.edu/37480838/Uncomics_reconsidering_the_comics_form_through_the_prism_of_its_experimental_periphery_A_Masters_Thesis_for_the_Degree_of_Master_of_Art_120_credits_in_Visual_Culture), σ.σ. 43-45.

<sup>148</sup> Για τα *uncomics* βλ. περισσότερα στο σύνδεσμο της υποσημείωσης 143 (ό.π.).

δημιουργία ποιημάτων. Μεταφέροντας τα λεγόμενα της Bennett, που συνδέει την ποίηση με τα κόμικς κατά τη λογική του κατακερματισμού (*segmentivity*)<sup>149</sup>, αναφέρει ότι τα κόμικς, όπως και η ποίηση, λειτουργούν αφηγηματικά με τα κενά, που δημιουργούνται γύρω από και ανάμεσα στις βινιέτες, όπως και μέσα στο χώρο των βινιτών, εστιάζοντας στην κατανομή τμημάτων (*segments*) εικόνας και κειμένου. Για τον Haverholm, παρομοίως με την ποίηση, τα *poetry comics* (και τα κόμικς γενικότερα) δημιουργούνται από τα κενά, τα εικονιστικά και τα ποιητικά μέρη τους.

Επιπλέον, σε άρθρο της η Masticolo<sup>150</sup> στέκεται στην άποψη ότι δεν υπάρχει καμία σωστή ή λάθος φόρμουλα κατά τη δημιουργία *poetry comics*. Όπως η ποίηση, έτσι και τα κόμικς χρησιμοποιούν τις εικόνες με σκοπό να θεμελιώσουν μία βαθύτερη σχέση ανάμεσα στο έργο και τον αναγνώστη. Η ίδια δίνει έμφαση στη διαφορετικότητα της εικονιστικής και λεκτικής αφήγησης αυτού του είδους, γεγονός στο οποίο και αποδίδει τις αμέτρητες αφηγηματικές δυνατότητές του.

#### 4.3.2. Λέξεις στις εικόνες

Σκοπός της εισχώρησης λέξεων στις εικόνες είναι ο αναγνώστης να εισαχθεί σε μία διαδικασία νοητικής λειτουργίας και να συμπληρώσει εννοιολογικά αυτό που βλέπει εκεί. Στην περίπτωση που οι εικόνες βοηθούν στη συντήρηση του νοήματος, που κινδυνεύει να μη γίνει κατανοητό, οι λέξεις λειτουργούν υποβοηθητικά, υπενθυμίζοντας ότι οι εικόνες απλά απεικονίζουν την πραγματικότητα χωρίς να είναι πραγματικές. Οι λέξεις παρομοιάζονται με τη λίστα συντελεστών (ζενερίκ) στις ταινίες, καθώς χρησιμοποιούνται, για να κοινοποιήσουν την προσπάθεια που απαιτήθηκε, προκειμένου να δημιουργηθεί ένα κλίμα ψευδαίσθησης της. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Magritte, που στοχεύει στο να επικεντρώσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη για την εικόνα στη διαφορά ανάμεσα στην ίδια την πραγματικότητα και την αναπαράστασή της.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Bennett, ό.π., σ.108.

<sup>150</sup> Masticolo, P. (1<sup>st</sup> April 2020), *Poetry is Everywhere! Poetry Comics*. Ημερομηνία πρόσβασης 15.04.2020 από <http://cblidf.org/2020/04/poetry-comics/>.

<sup>151</sup> Πρόκειται για το κείμενο « αυτή δεν είναι μία πίτα», κάτω από τον πίνακα που απεικονίζει μία πίτα, (Magritte R., *The Treachery of Images*, 1928-1929), βλ. στο <http://ideophone.org/magritte-on-words-and-images/>, ημερομηνία πρόσβασης 15.03.2020 και στο McCloud, S., ό.π., σ.σ. 24-59.

Αυτό που αποτελεί συχνά κοινό τόπο είναι ότι η εικόνα συγκεκριμενοποιεί κάτι ήδη γνωστό στον αναγνώστη, άποψη, ωστόσο, που εγείρει επιπλέον ερωτήματα σε σχέση με τα δεδομένα του Magritte. Πιο συγκεκριμένα, προκύπτει, σε πρώτο επίπεδο, η απορία για το εάν οι λέξεις αποτελούν μέρος της εικόνας ή είναι γραπτό και οπτικό κείμενο, που απλά καταχωρείται ως χωριστή αφηγηματική ενότητα και υπάγεται στην εικόνα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο αναφοράς, τίθεται το ερώτημα αν η εικόνα υποτάσσεται στην ιεραρχία του μέσου του κειμένου και εάν ο τρόπος που τιτλοφορείται ή σχολιάζεται η εικόνα σε λεζάντες επηρεάζει δυσανάλογα τον τρόπο ανταπόκρισης του κοινού. Κατά τον Sharpe, οι εικόνες ναι μεν εγγυώνται την οπτικοποίηση μέρους του εικονιστικού αντικειμένου, αλλά οι λέξεις ξετυλίγουν μία περαιτέρω και βαθύτερη άποψη των πραγμάτων, η οποία μπορεί να διαφοροποιήσει την κατανόηση του κοινού. Σε αυτό το σημείο του άρθρου επισημαίνεται ενδεικτικά η δύναμη των λέξεων, κατά την περίπτωση που ο δημιουργός χρησιμοποιεί την ένδειξη *άτιτλο*, αντί να του αποδώσει ένα τίτλο. Η κίνηση αυτή καταδεικνύει την απόπειρα του δημιουργού να θωρακίσει την εικόνα από συνδηλώσεις και τυχόν ατομικούς και πολιτισμικούς συνειρμούς, που μπορεί ο τίτλος να εγείρει.

Ένας επιπλέον λόγος που δικαιολογεί τη χρήση λέξεων σε μία εικόνα είναι, για να αφηγηθεί τον ήχο, όπως ακριβώς συμβαίνει και στα κόμικς. Επιπλέον, η χρήση κειμένου στη ζωγραφική δεν εξυπηρετεί στο να διαταράξει την αφηγηματική ισορροπία της εικόνας, αλλά για να εδραιώσει τη ρεαλιστικότητα της ίδιας της εικόνας, όπως είθισται στον κόσμο της διαφήμισης και κατά τη λογική της σημειωτικής των επιγραφών. Σχετικά με τα παραπάνω, στην περίπτωση των *poetry comics*, ο Rothman<sup>152</sup> αναφέρει ότι δεν αποτελούν απλά κόμικς με νόημα, αισθητική και νοηματική ανωτερότητα, αλλά έργα που αναδεικνύουν τη δυναμική της εκφραστικότητας της οπτικής γλώσσας μέσα από την αλληλοσυμπληρωματική σχέση εικόνας και λέξεων, όπως, μεταξύ άλλων, και στα εικονογραφημένα βιβλία. Αυτό που απαιτείται από τον αναγνώστη είναι να εκπαιδευτεί στην οπτική ότι κείμενο και λέξεις δεν τοποθετούνται απλά το ένα δίπλα στο άλλο, αλλά συνεργάζονται με σκοπό να μεταλλάξουν τον εαυτό τους και, εκ του αποτελέσματος, το σύνολο.

---

<sup>152</sup> Βλ. Rothman, ό.π., σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.



Από την άλλη πλευρά, η Christy Marx<sup>153</sup> αναφέρεται στην εναλλακτικότητα του στυλ των κόμικς δίνοντας το παράδειγμα βινιετών χωρίς κείμενο.<sup>154</sup> Χαρακτηριστικά γράφει ότι το κόμικς χάνει συνήθως την αφηγηματική ισορροπία του, όταν ο δημιουργός επιλέξει να παραλείψει τις λέξεις και ότι υπάρχουν στιγμές που οι λέξεις είναι ζωτικής σημασίας. Επιστά, έτσι, την προσοχή στην άσκοπη καινοτομία και τον πειραματισμό, που μπορεί να καταδικάσουν το δημιούργημα σε αποτυχία.

Σχετικά με τα παραπάνω και αναφορικά με την περίπτωση των *poetry comics*, ο Rothman<sup>155</sup> τονίζει ότι ο βασικός μηχανισμός της συμπάραθεσης (*juxtaposition*) των κόμικς -αλλά και της ποίησης- φαίνεται να λειτουργεί ανάμεσα στις εικόνες, τις εικόνες και το κείμενο ακόμα και ανάμεσα στα μέρη των εικόνων μεταξύ τους. Ακόμα και κατά την παράλειψη των μπαλονιών ή κειμενικών ενοτήτων, τα κόμικς διατηρούν και επεκτείνουν την αφηγηματική τους αξία, ακριβώς όπως και μία πρόταση φέρει κάποιο νοηματικό βάρος, ακόμα και με μία ελαστικότητα στη γραμματική της δομή. Το αναγνωστικό κοινό φαίνεται ενστικτωδώς οικειοποιημένο με τους μηχανισμούς αφήγησης των κόμικς. Αυτή η αβίαστη αναγνωστική οικειότητα με την οπτική γλώσσα των κόμικς αλλά και με την ποιητική λειτουργία έχει απήχηση στον αναγνώστη, με αποτέλεσμα τα υβριδικά δημιουργήματα *comics poetry* να γίνονται εύκολα αντιληπτά.<sup>156</sup>

Επιπρόσθετα, ο Williams<sup>157</sup> τοποθετείται αναλόγως ως προς το εν λόγω είδος λέγοντας ότι στην κατηγορία τους συμπεριλαμβάνονται οι μεταφορές ποιημάτων σε κόμικς, κάποια κόμικς χωρίς κείμενο και άλλα πειραματικά κόμικς τέτοιου τύπου. Ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη που βρίσκουν έκφραση μέσα από τα κόμικς είναι παραδόξως και η ποίηση. Ο Williams αναφέρει ότι η πλειονότητα των *poetry comics* λειτουργούν με τη φιλοσοφία των λυρικών ποιημάτων, καθώς πρόκειται εξίσου για ποιήματα μικρής έκτασης «που βασίζονται στην προσωπική εμπειρία, την υποκειμενικότητα, την εξερεύνηση των συναισθημάτων, της φαντασίας και της μελωδίας».<sup>158</sup>

---

<sup>153</sup> Marx, Chr. *Writing for Animation, Comics and Games*, Elsevier, OXFORD, UK, 2007.

<sup>154</sup> Marx, ό.π., σ.100.

<sup>155</sup> Rothman, ό.π.

<sup>156</sup> Εξετάζεται δείγμα των απόψεων για τα *poetry comics* ορισμένων δημιουργών του είδους. Μία πιο σφαιρική έρευνα θα ήταν αδύνατη στα πλαίσια της οικονομίας του χώρου της παρούσας εργασίας.

<sup>157</sup> Williams, J. *Reading the visual lyric in poetry comics*, Buenos Aires, 2012. Ημερομηνία πρόσβασης 24.03.2020 από [https://www.academia.edu/4826374/Reading\\_the\\_visual\\_lyric\\_in\\_poetry\\_comics](https://www.academia.edu/4826374/Reading_the_visual_lyric_in_poetry_comics).

<sup>158</sup> Williams, ό.π.

Οι πιο απλές μορφές *poetry comics* για τον ίδιο είναι οι διασκευές και εικονογραφήσεις ποιημάτων που δεν αποτελούν νέα έμπνευση, αλλά προϋπήρχαν στο χώρο της λογοτεχνίας, όπου εικόνα και ποιητικό κείμενο λειτουργούν παράλληλα. Μάλιστα, ο Williams, τοποθετεί τις πιθανές απαρχές του πειραματισμού με τη λυρική ποίηση και τα κόμικς να συνδυάζονται σε μορφή *poetry comics* στο τεύχος 57 των *Classics Illustrated* (Κλασσικά Εικονογραφημένα) με τίτλο *Songs of Haiwatha* στο τέλος της δεκαετίας του 1940.<sup>159</sup> Αυτή η έκδοση αποτελεί για τον ίδιο δείγμα την πιο απλή μορφή εισχώρησης της ποίησης στις βινιέτες με τη μορφή, εν προκειμένω, της εικονογράφησης ή της μετουσίωσης.

Κατά Williams, στα *poetry comics* συγκαταλέγονται, ωστόσο, και οι λιγότερο απλές περιπτώσεις, όπου η εικόνα εμπλουτίζει το ποίημα με το στοιχείο της παρωδίας, της σάτιρας ή της πολιτισμικής αξιολόγησης. Επιπρόσθετα, άλλη κατηγορία αποτελούν και εκείνα όπου τα ποιήματα δεν είναι δανεισμένα, αλλά εμπνευσμένα από τον ίδιο το δημιουργό *poetry comics*, όπου ενσωματώνονται κείμενο και εικόνα ή εικόνα χωρίς κείμενο. Ακόμα και η περίπτωση κατά την οποία συμμετέχει στην εν λόγω ενσωμάτωση ένα κείμενο που δε δημιουργήθηκε με τη φιλοσοφία του να αποτελεί ποίημα, αλλά να λειτουργεί με το ρυθμό του ποιήματος, συγκαταλέγεται στην κατηγορία *poetry comics*, συνήθως με τη λογική του μιμητισμού. Στη μελέτη του για την οπτικοποίηση της λυρικής ποίησης στα *poetry comics*, ο Williams αναφέρει ότι τα βασικά αφηγηματικά και μορφολογικά στοιχεία αυτού του είδους ποιημάτων μπορούν να σταθούν σημειολογικά μέσα από τη λογική της οπτικοποίησης, η οποία αποτελεί και χαρακτηριστικό της αφήγησης των κόμικς με το συνδυασμό εικόνας και κειμένου. Η δυναμική του παραπάνω συνδυασμού βέβαια δεν αφορά μόνο στην απλουστευμένη εκδοχή της εικονογράφησης, αλλά στη διαλογική σχέση εικόνων και λέξεων που παραπέμπουν σε πολύ πιο πολύπλοκους και διαφοροποιημένους λειτουργικούς και νοηματικούς συσχετισμούς.

Αναφορικά με την εικονογράφηση λυρικών ποιημάτων ο Williams χρησιμοποιεί το παράδειγμα έργων όπου ο δημιουργός επιστρατεύει ολόκληρο το ποιητικό κείμενο συνοδεύοντάς το με εικονογράφηση στο φόντο ή στα πλάγια του. Πρόκειται για περιπτώσεις κατά τις οποίες η εικόνα δεν προσδίδει ή δεν προσθέτει πολλά στην αλλαγή του νοηματικού πλαισίου του κειμένου. Ο στόχος εδώ είναι απλά ο

---

<sup>159</sup> Βλ. στο κεφάλαιο 1 της παρούσας εργασίας.

δημιουργός να παρέχει μία εικονιστική αναπαραγωγή του ποιήματος και όχι κάτι επιπρόσθετο.<sup>160</sup>

Σε συνέχεια όλων των προηγούμενων (και από τη στιγμή που ο Williams τα συμπεριλαμβάνει στη μελέτη του ως υπό-είδος *poetry comics*), αξίζει να σημειωθεί η φιλοσοφία της τεχνοτροπίας των *abstract comics* (αφηρημένα κόμικς) μέσα από το άρθρο του Paul Fisher Davies.<sup>161</sup> Αναφερόμενος στην ανάγνωση εικόνας κατά τη σχεδιαστική αφήγηση (*graphic narrative*), όπου η απουσία λεκτικού κειμένου δημιουργεί ερμηνευτικά ερωτηματικά, ο αναγνώστης καλείται να καταλήξει σε τρεις τρόπους μεταχείρισης των κόμικς:

- να διαβάξει τις εικόνες ως μέρος μιας μεγαλύτερης αναγνωστικής διαδικασίας.

Εδώ η απόδοση νοήματος εξαρτάται είτε από το κείμενο (που αποτελείται προφανώς από γραμμές και σύμβολα) είτε από το συγκείμενο. Με άλλα λόγια, τα κόμικς λειτουργούν με βάση «ενός συστήματος οπτικής διαφοροποίησης», (*visual 'différance'*).<sup>162</sup> Αυτή η επιλογή αντιτίθεται στην άποψη ότι το αφηρημένο στερείται νοήματος και παραπέμπει στην ανεύρεση νοήματος περισσότερο στα χαρακτηριστικά του ίδιου του κειμένου και της εικόνας. Είναι ταυτόχρονα αντίθετη με την τακτική του μιμητισμού κατά την αναπαράσταση, άρα και της απλής εικονογράφησης. Στην πραγματικότητα υπονοεί μία αφηγηματική βάση πέρα από τα χωρικά και χρονικά πλαίσια της αναπαράστασης του κόσμου μέσα από τη σχεδιαστική αφήγηση.

- να διαβάξει τις εικόνες που προσομοιάζουν μεταξύ τους ως πανομοιότυπες.

Πρόκειται για την επιλογή του αναγνώστη να γενικεύει ενδεικτικά μέρη του κειμένου και της εικόνας, εννοώντας να αναγνωρίζει τα στοιχεία αυτά που

---

<sup>160</sup> Παραδείγματα αυτής της τεχνοτροπίας θα υποδειχθούν στο 2<sup>ο</sup> μέρος της παρούσας εργασίας.

<sup>161</sup> Βλ. Davies, F.P. (2013), 'Animating' the narrative in abstract comics, Studies in Comics, Volume 4, no. 2, University of Sussex. Ημερομηνία πρόσβασης 25.03.2020 από [https://www.academia.edu/5890646/Animating\\_the\\_narrative\\_in\\_abstract\\_comics](https://www.academia.edu/5890646/Animating_the_narrative_in_abstract_comics), σ.274.

<sup>162</sup> Davies, ό.π.

παραμένουν κοινός αφηγηματικός τόπος στα κόμικς και αφορούν στη γενικότερη κατανόηση αυτής της τέχνης.<sup>163</sup>

- να αντιμετωπίζει τα κόμικς ως «έμπνηχα» αναγνώσματα, δίνοντας έμφαση στην ακολουθία των εικόνων και το κίνητρο της σχεδιαστικής αφήγησης του δημιουργού.

### 4.3.3. Λέξεις ως εικόνες

Ο Sharpe<sup>164</sup> υπογραμμίζει ότι οι λέξεις γίνονται ενίοτε και εικόνες κατέχοντας την πρωτοκαθεδρία κατά την οπτική αφήγηση. Με δεδομένη τη βάση ότι οι λέξεις γίνονται ουδέτερες στο πλαίσιο της αναπαράστασης των εικόνων, προκύπτουν οι εξής προοπτικές: από τη μία υπάρχει το αίτημα αποδοχής της υλικής υπόστασης της λέξης (για παράδειγμα, αναφορικά με το μέγεθος, το σχήμα, την τοποθέτηση ή το χρωματισμό) και από την άλλη το αίτημα παραδοχής της εννοιολογικής ισχύος του κειμένου, που μπορεί να υπερβαίνει την οπτική δυναμική του. Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του Baltessari και του έργου του *What is Painting* (1966-1968), το οποίο αποτελείται από ένα άδειο καμβά με κείμενο που δε γράφτηκε από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο Sharpe διαπιστώνει ότι ο δημιουργός « [σ]κέφτεται τα έργα του, παρά τα οικοδομεί και κάνει ό,τι καλύτερο μπορεί, για να κρύψει τα ίχνη της συμμετοχής του στη διαδικασία, ώστε, ενώ οι λέξεις καταλήγουν στον καμβά δημιουργώντας ένα απτό αντικείμενο, ο ίδιος ο Baltessari να είναι ‘απών’ από εκείνο το έργο».<sup>165</sup> Μάλιστα στο κείμενο του καμβά τίθεται το ερώτημα στο κοινό για το τι είναι ζωγραφική και τι αίσθηση δημιουργεί η συμμετοχή όλων των μερών μιας καλής εικόνας, όταν μάλιστα αυτά δεν τοποθετούνται απλά το ένα δίπλα στο άλλο. Ο Baltessari αποτυπώνει σε αυτό το έργο του ξεκάθαρα την άποψη ότι η τέχνη είναι φτιαγμένη για οπτικούς σκοπούς «και μπορεί να υπονοηθεί μόνο με τις λέξεις».<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Ο McCloud αναφέρεται σχετικά στο «πεδίο του αντικειμένου της τέχνης, το επίπεδο της εικόνας, όπου σχήματα, γραμμές και χρώματα μπορούν να είναι ο εαυτός τους και να μην υποκρίνονται κάτι άλλο». McCloud, ό.π. σ.51.

<sup>164</sup> Sharpe, ό.π.

<sup>165</sup> Sharpe, ό.π.

<sup>166</sup> Το κείμενο του *What is painting*:

*WHAT IS PAINTING DO YOU SENSE HOW ALL THE PARTS OF A GOOD PICTURE ARE INVOLVED WITH EACH OTHER, NOT JUST PLACED SIDE BY SIDE? ART IS A CREATION FOR THE EYE AND CAN ONLY BE HINTED AT WITH WORDS.* Για το έργο του Baltessari βλ. στο <https://www.moma.org/collection/works/79910>, ημερομηνία πρόσβασης 04.04.2020.

Όταν η λέξη οπτικοποιείται, μπορεί είτε να γίνει αυτόνομη εικονιστική αναπαράσταση ή αντίθετα να μειώσει τη σημασία της υλικής υπόστασης των λέξεων σε σχέση με το νόημα που οι ίδιες εκφράζουν. Μάλιστα, προτιμάται μια «αναπαράσταση του οπτικού κόσμου με γράμματα και λέξεις εντός της από μία οπτική αναπαράσταση του τρόπου που τα χαρακτηριστικά του κειμένου αποτελούν τα ίδια μία οπτική οντότητα».<sup>167</sup> Το κείμενο φαίνεται να γίνεται πιο διασκεδαστικό, όταν το θέμα της υλικής φύσης του γίνεται δευτερεύον. Το γεγονός που κάνει πιο ανταποδοτική τη σχέση δημιουργού και κοινού είναι το απροσδόκητο της μοντέρνας τέχνης. Ενδέχεται, για παράδειγμα, να λείπει η εικόνα αλλά να κυριαρχεί το κείμενο ή να παρατηρείται μία διακριτική παρουσία των λέξεων, αλλά να παρέχεται έμφαση στο εικονιστικό υλικό. Αυτές οι τεχνοτροπίες, βεβαίως, μπορεί να προσλαμβάνονται από τον παρατηρητή ως αστοχία του δημιουργού να αποδώσει ως οπτικά ολοκληρωμένο το έργο του, όπως και στην περίπτωση του κειμένου και της εικόνας στη λογοτεχνία, που μπορεί να θεωρηθούν ως δυστοκία του καλλιτέχνη να παραδώσει ένα έργο με συνοχή και συνεκτικότητα.

Ο Sharpe, καταλήγοντας αναφέρει ότι τελικά η οπτικοποίηση λέξεων και η λεκτικοποίηση εικόνων δεν αποτελούν δείγμα παράδοξου, αλλά αναπαραστάσεις ενός χαρακτηριστικού γνωρίσματος της ποίησης και της οπτικής τέχνης. Πρόκειται, επομένως, για την τάση τους να αναμιγνύονται, να επιστρατεύουν η μία στοιχεία της άλλης για επικοινωνιακούς σκοπούς, έχοντας ως στόχο τη δημιουργία μιας νοηματικής ολότητας. Οι λέξεις ανέκαθεν ήταν εικόνες για τον Sharpe, γιατί ειδάλλως η ανάγνωσή τους δε θα ήταν εφικτή. Έτσι, το κείμενο φέρει οπτικές ιδιότητες, ενώ οι εικόνες νοηματοδοτούνται από τον εξωτερικό κόσμο και εννοιολογούνται από τη γλώσσα. Συμπερασματικά, λοιπόν, φαίνεται ότι η ρήση του Οράτιου (*ut pictura poesis*) ευσταθεί, καθώς και οι δύο τέχνες αναπαραστούν και είναι ταυτόχρονα παρούσες και απύσες, όταν με την παρουσία τους επιστούν την προσοχή μας και με την απουσία τους τη συντηρούν. Σημειολογικά σκεπτόμενοι, εντοπίζουμε το σημαίνον και διαπραγματευόμαστε το σημαινόμενο μέσα από την (μερική ή ολική) απουσία είτε του κειμένου είτε της εικόνας. Το ότι ο Οράτιος στήριζε την άποψη ότι χρειάζεται τόσο κάποια εγγύτητα όσο και μία απόσταση από την ποίηση και την εικόνα, ώστε να νοηματοδοτηθούν, αποτελεί άλλη μία τεκμηρίωση ότι λέξεις και εικόνες παραπέμπουν η μία στην άλλη, με τον αναγνώστη

---

<sup>167</sup> Ο.π.

να καλείται να αποφανθεί ποια από τις δύο διεκδικεί την αφηγηματική πρωτοκαθεδρία.

Προσπαθώντας να τοποθετηθεί ως προς τη διαφορά εικονογράφησης και *comics poetry*<sup>168</sup>, ο Rothman δεν τίθεται κατά των εικονογραφημένων ποιημάτων, αλλά θεωρεί ότι η ποίηση και τα κόμικς είναι στοιχεία που λειτουργούν μόνο, όταν το ένα μεταλλάσσει το άλλο. Αντιμετωπίζει το ποίημα ως μία ολοκληρωμένη και ζωντανή μονάδα. Μία καλή εικονογράφηση χρειάζεται σαφέστατα να μπορεί να ανοίγει περαιτέρω αισθητικούς ορίζοντες σε σχέση με μία βαρετή αναπαραγωγή του λογοτεχνικού κειμένου. Επιβάλλεται να αναζητά μία σχέση ισορροπίας ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες, να αφομοιώνει δημιουργικά και να αφομοιώνεται. Η εικονιστική αναπαραγωγή του ποιήματος θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα κακέκτυπο *comics poetry*. Με την παραδοχή ότι η οποιαδήποτε προσπάθεια ορισμού του είδους θα ήταν ελλιπής, καταλήγει στο ότι αυτά τα κόμικς αποτελούν μία και μεν απλή, αλλά ταυτόχρονα απαιτητική προσέγγιση της τέχνης μέσω της οπτικής γλώσσας. Απαραίτητη προϋπόθεση μιας πιθανής κατανόησης τέτοιων υβριδικών μορφών τέχνης είναι η υποκειμενική ματιά στα πράγματα και η ευρύτητα αντίληψης και αποδοχής κάποιας διαφοροποιημένης αισθητικής.

---

<sup>168</sup> Ο Rothman χρησιμοποιεί τον όρο *comics poetry* αντί του *poetry comics*, για λόγους που εξηγούνται σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 – ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΣΕ ΜΟΡΦΗ *POETRY COMICS*

### 5.1. Θεωρητικές προσεγγίσεις

Η Hutcheon<sup>169</sup> εισάγει ως κριτήρια αξιολόγησης των μεταφορών κλασικών έργων τόσο τις αφηγηματικές τεχνικές όσο και τα μέσα στα οποία αυτές οι τεχνικές αυτές υιοθετούνται. Όταν ο αναγνώστης είναι ήδη οικειοποιημένος με το αρχικό κείμενο, νιώθει ότι η παρουσία του επισκιάζει τη μετασχηματισμένη μορφή, χωρίς αυτό να συνεπάγεται ότι αυτή η νέα μορφή δε χαρακτηρίζεται, αξιολογείται και ερμηνεύεται ως αυτόνομη.<sup>170</sup> Η ίδια υποστηρίζει ότι η μετουσίωση είναι η παρουσίαση του αρχικού κειμένου μέσα από αναμορφωτικές διαδικασίες. Παρομοίως με τις παρωδίες, «οι μετασχηματισμοί έχουν μία αποκάλυπτη και καθοριστική σχέση με τα αρχικά κείμενα»,<sup>171</sup> εννοώντας τις πηγές. Αντίθετα με τις παρωδίες ωστόσο, το μετασχηματισμένο έργο εκφράζει ελεύθερα τη σχέση με την πηγή. Η ουσιαστική υποτίμηση των μετουσιώσεων οφείλεται στην άποψη της υπεροχής της αρχικής έμπνευσης και γοήτρου του αυθεντικού κειμένου σε αντιπαράβολή με τη δανεισμένη νέα εκδοχή.<sup>172</sup>

Λαμβάνοντας υπόψιν πολλούς θεωρητικούς που απαξιώνουν τις μετουσιώσεις, η Hutcheon αντιτίθεται στην άποψη του Robert Stam,<sup>173</sup> που υποστηρίζει ότι η λογοτεχνία αξιωματικά κατέχει μια θέση ανωτερότητας σε σχέση με κάθε μετασχηματισμό της, λόγω της παλαιότητας και διαχρονικότητάς της ως μορφή τέχνης. Ο Stam, κατά τα λεγόμενα της Hutcheon, τηρεί μια στάση καχυποψίας ως προς την μεταφορά κειμένων σε εικόνα (*iconophobia*) και πρόσκειται φιλικά προς το λόγο (*logophilia*). Ταυτόχρονα, η στάση του Stam, κατά Hutcheon, στηρίζεται και στη θέση ότι συχνά οι μετουσιώσεις εισάγουν τους αναγνώστες των κλασικών κειμένων σε μια διαδικασία σύγκρισης του ήδη αξιωμένου λογοτεχνικού έργου με τις μεταγενέστερες μορφές, διαψεύδοντας τις προσδοκίες τους σε σχέση με το νέο τελικό αποτέλεσμα. Στον αντίποδα, η Hutcheon, η οποία δεν ενστερνίζεται την κατώτεροτητα των μετασχηματισμών, εκφράζει ανοιχτά την εξής απορία: Αν όντως

---

<sup>169</sup> Hutcheon, L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London, 2009, σ.4.

<sup>170</sup> Hutcheon, ό.π., σ.6

<sup>171</sup> Ό.π.

<sup>172</sup> Ό.π., σ.σ.3-4.

<sup>173</sup> Ό.π., σ.4

οι μεταφορές αποτελούν δευτερεύοντα προϊόντα τέχνης, πώς θα μπορούσε να αποδοθεί το γεγονός ότι είναι πανταχού παρόντα στο σύγχρονο πολιτισμό με μία συνεχή τάση αριθμητικής αύξησης σε εμφανίσεις και αμέριστη αποδοχής από το κοινό;<sup>174</sup> Προσπαθώντας να εξερευνήσει την εμπειρία αυτή της μετουσίωσης από την οπτική του αναγνώστη καταλήγει στο ότι «[μ]έρος αυτής της απόλαυσης [...] έρχεται απλά από την ποικιλότητα της επανάληψης, από την άνεση της τελετουργίας που συνδυάζεται με μία γεύση έκπληξης».<sup>175</sup> Για την ίδια οι μετουσιώσεις εδραιώνουν «αυτό που οι δημιουργοί ελπίζουν ότι θα είναι μία εμπειρία χωρίς σύνορα»<sup>176</sup> και «οδηγεί στη μελέτη των ‘τεχνικών της διακειμενικότητας’»<sup>177</sup> με σκοπό να γίνει αντιληπτό ότι οι μετουσιώσεις δε βρίσκονται σε σχέσης ιεραρχίας με το αρχικό κείμενο, αλλά σε σχέση διαλόγου.<sup>178</sup>

Σύμφωνα με τον Kinney, η Hutcheon μεταχειρίζεται τους μετασχηματισμούς διττά, είτε ως προϊόντα είτε ως διαδικασία.<sup>179</sup> Ως προϊόν, ο μετασχηματισμός είναι αδύνατο να μη διαφοροποιείται από το αρχικό κείμενο, αλλά ταυτόχρονα επιβάλλεται να διατηρεί σταθερές τις βασικές ιδέες του αυθεντικού κειμένου. Η Hutcheon τοποθετεί την πράξη της μετουσίωσης ως μια διαδικασία «δανεισμού και διάσωσης»<sup>180</sup> του αρχικού κειμένου, ενώ ταυτόχρονα το νέο μετασχηματισμένο έργο επιδίδεται στην προσπάθεια να επανά-νοηματοδοτήσει το παλιό και να του προσδώσει μία αξία εκ νέου. Δεδομένης της διακειμενικότητας των μετασχηματισμών αλλά και της οικειοποίησης του κοινού με την ιστορία του αυθεντικού κειμένου, οι εκάστοτε απερχόμενες μετουσιώσεις αποτελούν μέρος της κατανόησης των πιο πρόσφατων και επερχόμενων. Στην κριτική του ο Kinney αναφέρει ότι η τεχνική της μετουσίωσης κειμένων είναι δύσκολο να εφαρμοστεί σε όλα τα είδη τέχνης. Κατά τη διαδικασία ανάλυσης των διασκευασμένων κειμένων

---

<sup>174</sup> Ο.π.

<sup>175</sup> Ο.π.

<sup>176</sup> Whittington, W. (2008), *Review of the book A Theory of Adaptation, Comparative Literature Studies* 45(3), 404-406. [doi:10.1353/cls.0.0043](https://doi.org/10.1353/cls.0.0043). Ημερομηνία πρόσβασης 01.05.2020 από <https://muse.jhu.edu/article/245563>, σ.405.

<sup>177</sup> Whittington, ό.π.

<sup>178</sup> Ο.π.

<sup>179</sup> Kinney, M., E., *Linda Hutcheon's A Theory of Adaptation, by Linda Hutcheon*, Mount Allison University, Sackville, New York, Routledge (διδακτορική διατριβή), 2006 στο *Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project*, (Fall 2013) . Ημερομηνία πρόσβασης 02.03.2020 από <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/sofammj/article/view/2655>, σ.8.

<sup>180</sup> Kinney, ό.π.



πρέπει να λαμβάνονται υπόψιν η ποικιλία, η οποία μάλιστα ορίζει τη μοναδικότητα κάθε είδους.<sup>181</sup>

Αναφορικά με τη μεταφορά λογοτεχνικών κειμένων σε μορφή κόμικς, η Μίσιου σε άρθρο της αναφέρει ότι «η λογοτεχνία εστιάζει όλο και πιο πολύ το ενδιαφέρον της στα κόμικς, που πλέον προσαρτώνται σε μία από τις εκφάνσεις της. Είναι άλλωστε σήμερα κοινά αποδεκτό ότι η εικόνα μπορεί να προσφέρει πολλά σε μία διήγηση, ενώ η παρουσία της δε στερεί κατ' ανάγκη τον αναγνώστη από τις δικές του νοητικές αναπαραστάσεις».<sup>182</sup> Αναφορικά με τις διασκευές λογοτεχνικών κειμένων σε μορφή κόμικς, τονίζει το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το θέμα ομοιότητας μεταξύ αυθεντικού και μετασχηματισμένου κειμένου μέσα από την αφηγηματικότητα των εικόνων. Κάποια πρώτα ερωτήματα, επομένως, που εγείρονται είναι εάν οι εικόνες μπορούν ή και οφείλουν να εκφράζουν πιστότητα στο αρχικό κείμενο και για το τι συνεπάγεται η προσκόλληση ή η διαφοροποίηση από αυτό αναφορικά με την αξία του μετουσιωμένου κειμένου.<sup>183</sup> Σε ένα δεύτερο επίπεδο, προκύπτει και η προβληματική της επιλογής αφηγηματικών κριτηρίων μιας μετουσίωσης σε κόμικς, στην περίπτωση που αυτό δε δύναται να υιοθετήσει εξ ολοκλήρου τα στοιχεία του ύφους, της λεκτικής αναπαράστασης, της σκηνοθεσίας ή της έκτασης του αρχικού. Προκύπτει, λοιπόν, η υπόθεση ότι τα παραπάνω έγκεινται στον «περιορισμό ή όχι της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας σε συνάρτηση με το σεβασμό και την πιστότητα στο πρωτογενές έργο».<sup>184</sup>

Η Μίσιου συνεχίζει αναφέροντας ότι η ανάγνωση των κόμικς δεν αποτελεί την ίδια αναγνωστική εμπειρία με την ανάγνωση ενός λεκτικού λογοτεχνικού κειμένου. Στα κόμικς υιοθετούνται διαφοροποιημένοι γλωσσικοί κώδικες, ενώ ταυτόχρονα οι εικόνες φέρουν μεγάλο αφηγηματικό βάρος και ισχύ, χαρακτηριστικά που δεν προβλέπονται στο αρχικό λογοτεχνικό κείμενο. Αφηγηματικές δυσκολίες σχετικά με τη νοητική αποτύπωση εικόνων, αφηρημένων εννοιών, ή «λεπτών συναισθηματικών αποχρώσεων» στα αυθεντικά γραπτά κείμενα συνήθως καλύπτονται από την εικονιστική αφήγηση στα κόμικς. Εικονιστικά σύμβολα, ιδεογράμματα, χρώμα, διαφορετικά είδη πλάνων και άλλες αφηγηματικές τεχνικές μπαίνουν σε λειτουργία

---

<sup>181</sup> Hutcheon στο Kinney, ό.π., σ.9.

<sup>182</sup> Μίσιου, Μ. (Ανοιξη 2011), *Σκέψεις για το μετασχηματισμό λογοτεχνικών έργων σε κόμικς*, Διαδρομές, Τευχ.101. Ημερομηνία πρόσβασης 17.04.2020 από [http://issuu.com/psychogiosbooks/docs/diadromes\\_101\\_print](http://issuu.com/psychogiosbooks/docs/diadromes_101_print), σ.1.

<sup>183</sup> Μίσιου, ό.π., σ.4.

<sup>184</sup> Ό.π.

προκειμένου να ειπωθεί με εικόνες αυτό που λέγεται ή υπονοείται στο κείμενο με λέξεις.<sup>185</sup>

Σε σχέση με την προσαρμογή του περιεχομένου και τη διαφοροποίηση έκτασης και σελίδων, στο ίδιο άρθρο δίνεται έμφαση στους περιορισμούς που προκύπτουν κατά τη μεταφορά του λογοτεχνικού κειμένου στην τυπική μορφή των κόμικς. Αυτό αυτόματα απαιτεί και μία ανακατεύθυνση στο τρόπο ανάγνωσής τους, που μπορεί να είναι είτε γραμμική είτε εν είδει πίνακα (πανοραμική), όπως, για παράδειγμα, ισχύει και στα *poetry comics*. Εκτός, βεβαίως, από το περιεχόμενο, σημαντική συνιστώσα αποτελεί και η προσαρμογή του ρυθμού της αφήγησης στη διαθεσιμότητα των σελίδων, που αποτελεί πρόκληση τόσο για το δημιουργό που μετουσιώνει το αυθεντικό κείμενο όσο και για τον ίδιο τον αναγνώστη.<sup>186</sup> Επιπρόσθετα, για τη σχέση εικόνας και κειμένου στα κόμικς, προκειμένου να θεωρηθεί μια μετουσίωση επιτυχής, οφείλει να διατηρήσει την πιστότητα στο αυθεντικό κείμενο παρόλο που ο δημιουργός κόμικς ρισκάρει η σχέση αυτή να γίνει πλεοναστική. Με άλλα λόγια, στην προσπάθεια να διατηρηθεί αυτούσιο ένα λογοτεχνικό κείμενο στα πιο περιοριστικά ως προς το χώρο και αφηγηματικό πλέγμα των κόμικς, η διαδικασία της αφήγησης διαταράσσεται και το αυθεντικό κείμενο διακινδυνεύει να υποβάλλει την αρχική μορφή και ταυτότητά του σε διαδικασία υποβιβασμού.<sup>187</sup>

Στο εν λόγω άρθρο θίγεται επίσης και το θέμα των πολλαπλών ερμηνειών που μπορεί να αποδοθούν κατά τη μετουσίωση του αυθεντικού κειμένου σε μορφή κόμικς. Πρόκειται για μία προβληματική που γίνεται εντονότερη, όταν ο χώρος, ο χρόνος, οι εκφράσεις, οι χειρονομίες, η συναισθηματική κατάσταση ή τα λόγια υποκύπτουν κατ' ανάγκη στους διαφοροποιημένους σημειωτικούς όρους της νέας μορφής.<sup>188</sup> Παράλληλα, «αφηγηματικές τεχνικές της εστίασης και της οπτικής γωνίας θέτουν και αυτές τους όρους κατά τη μεταφορά ενός κειμένου σε κόμικς».<sup>189</sup> Το θέμα που εγείρεται, ωστόσο, κατά τη μετουσίωση της λογοτεχνίας στο αφηγηματικό πλαίσιο των κόμικς είναι περισσότερο αυτό της πειστικότητά τους παρά εκείνο της πιστότητας στο αρχικό κείμενο. Ο Morvan αναφέρει ότι «η διασκευή είναι μία σεναριογραφική άσκηση, κατά την οποία πρέπει να μεταφέρουμε δίχως να

---

<sup>185</sup> Μίσιου, ό.π. σ. 4-5.

<sup>186</sup> Ό.π.

<sup>187</sup> Ό.π. σ.5.

<sup>188</sup> Ό.π. σ.6.

<sup>189</sup> Ό.π.

προδώσουμε, να εφεύρουμε τεχνικές που θα αποδώσουν καλύτερα το όραμα του συγγραφέα, παράλληλα με το όραμα του διασκευαστή».<sup>190</sup> Υιοθετώντας και την άποψη του Tabackhini, συμπεραίνεται ότι μία επιτυχημένη μεταμόρφωση μπορεί να υπάρξει ακόμα και όταν προκαλείται η έννοια της πιστότητας, με την προϋπόθεση ότι το δευτερογενές έργο συνομιλεί με την πηγή και προσφέρει ερμηνευτικά σχόλια».<sup>191</sup> Η επικέντρωση αποκλειστικά στα κριτήρια πιστότητας της διασκευής στο αυθεντικό κείμενο θα αδικούσε το δευτερογενές έργο. Η αποτίμησή του βαθμού επιτυχίας μιας μετουσίωσης οφείλει να βασίζεται στο βαθμό που εκείνη διευρύνει και εξελίσσει αισθητικά και αφηγηματικά τις δυνατότητες της κάθε μορφής τέχνης. Κάποια εγγύηση επιτυχίας οποιασδήποτε μεταφοράς σε κόμικς αποτελεί η προσπάθεια αντιμετώπισής της «ως δυναμική προέκταση του αρχικού έργου, χωρίς υποδούλωση αλλά και χωρίς έπαρση».<sup>192</sup> Αντιθέτως, αν αυτή η μεταφορά αντιμετωπιστεί ως «αντικείμενο μετάβασης» ή «αντικατάστασης», μπορεί να εγγυάται την πιστότητα αλλά όχι την καλαισθησία.<sup>193</sup>

Συμπερασματικά, λαμβάνοντας υπόψιν συγκεκριμένα την περίπτωση των *poetry comics* και των περιπτώσεων μελέτης που θα αναλυθούν στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, αντλείται το συμπέρασμα ότι συναντάται συχνά η τεχνική καταμερισμού των στίχων είτε σε λεξάντες είτε σε μπαλόνια διαλόγου ή, κατά περίπτωση, σε μπαλόνια σκέψης, ακόμα και αν το αυθεντικό κείμενο δεν έχει διαλεκτική μορφή, ανάλογα, σαφώς, με την αισθητική και καλλιτεχνική διάθεση του δημιουργού. Πέραν αυτού, η εικόνα ενδέχεται να καλύπτει ή να δημιουργεί (εσκεμμένα) νοηματικά κενά ή να συμπληρώνει την αφηγηματικότητα του στίχου. Με βάση άλλες τεχνοτροπίες, που θα συναντήσουμε παρακάτω, η εικονιστική αφήγηση μπορεί να λειτουργεί συνειρμικά της σκέψης του δημιουργού *poetry comics* και να φέρει κυριολεκτική, μεταφορική ή αφηρημένη σημασία. Κατά συνέπεια, το νόημα του αυθεντικού ποιητικού κειμένου σχεδόν αναπόφευκτα μεταφέρεται τόσο σε ένα εικονιστικό περιβάλλον όσο και σε ένα νέο σύμπαν νοηματοδότησης με απεριόριστες ερμηνευτικές δυνατότητες.

---

<sup>190</sup> Morgan, D.J. όπως συναντάται στο Μίσσιου, ό.π.

<sup>191</sup> Ό.π.

<sup>192</sup> Ό.π., σ.7.

<sup>193</sup> Ό.π.

Από μία άλλη σκοπιά και αναλύοντας το θέμα της εικονιστικής αφήγησης κατά τη μεταφορά ποιημάτων σε μορφή κόμικς η Dekeyser<sup>194</sup> υποστηρίζει ότι κάθε μετουσίωση επαναφέρει την προβληματική της ιεραρχίας στις τέχνες. Τα *poetry comics* θα μπορούσαν για ορισμένους να συνιστούν τη μίξη μίας παραδοσιακά «υψηλής» τέχνης (ποίηση) και μιας άλλης «κατώτερης» μορφής (κόμικς).<sup>195</sup> Σύμφωνα με τη Dekeyser<sup>196</sup>, η Hutcheon<sup>197</sup> με τη θεωρία της περί διασκευής, αμφισβητεί το παραπάνω και ενστερνίζεται τη γνώμη ότι κάθε μέσο χαρακτηρίζεται από τη δική του επικοινωνιακή δυναμική, καθώς κάθε τρόπος παρουσίασης της ιστορίας προβλέπει και ένα άλλο συσχετισμό τόσο από εκείνον που διασκευάζει όσο και από το κοινό. Οι τρεις τρόποι που περιγράφει η Hutcheon είναι ο λεκτικός (*telling*), η επίδειξη (*showing*) και ο διαδραστικός (*interacting*). Σαφώς υπάρχουν πολλές διαφορές ανάμεσα στο να επικοινωνείται λεκτικά μια ιστορία, να παρακολουθείται ως μέρος μιας (ανα)παράστασης ή να έχει το διαδραστικό χαρακτήρα μιας κιναισθητικής δραστηριότητας. Προφανώς η ποίηση ανήκει στο λεκτικό τρόπο παρουσίασης μιας ιστορίας (*telling*), ενώ το ερώτημα που προκύπτει είναι αν οι μετουσιώσεις ποιημάτων σε μορφή κόμικς- και δη *poetry comics*- ανήκουν στην πρώτη (*telling*) ή τη δεύτερη (*showing*) ομαδοποίηση. Η Hutcheon μεταφέρει ότι αυτές οι παραπάνω περιπτώσεις μετασχηματισμού θα μπορούσαν να ανήκουν στον λεκτικό τρόπο (*telling*), καθώς η μετάβαση από το λεκτικό στην επίδειξη (*showing*) αφορά στη διαδρομή από τον εκτυπωμένο γραπτό λόγο προς τη σκηνική (μουσικοκινητική), κινηματογραφική ή τηλεοπτική παρουσίαση. Ωστόσο, ορισμένα στοιχεία της μετάβασης από τη λεκτική αποτύπωση στην επίδειξη της Hutcheon, βάσει Dekeyser, όπως η έμφαση που εντοπίζεται συνήθως στην εικονιστική παρουσίαση του κειμένου, συναντώνται στις μεταφορές ποίησης σε μορφή κόμικς.

Από την άλλη πλευρά, λαμβάνοντας υπόψιν των ορισμό του McCloud για τα κόμικς, ο οποίος αναφέρει ότι πρόκειται για «[π]αρακείμενες γραφικές και άλλες εικόνες σε εσκεμμένη διαδοχή, με σκοπό να μεταβιβάσουν πληροφορίες και/ή να

---

<sup>194</sup> Hutcheon, ό.π.

<sup>195</sup> Dekeyser, E., *How Poetry and Comics are related: A comparative study between the poems and their adaptations into comics in 'Above the Dreamless Dead (2014)'*, Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy, 2017-2018. Ημερομηνία πρόσβασης 10.03.2020 από [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/508/364/RUG01-002508364\\_2018\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/508/364/RUG01-002508364_2018_0001_AC.pdf), σ.σ.11-12

<sup>196</sup> Dekeyser, ό.π., σ.σ.11-12

<sup>197</sup> Βλ. Hutcheon, ό.π.

παράγουν μια αισθητική απόκριση στον θεατή»<sup>198</sup>, είναι φανερό ότι ο ίδιος αναγνωρίζει την πρωτοκαθεδρία της εικόνας κατά την αφηγηματική διαδικασία. Οι απόψεις του McCloud, επομένως, τείνουν να προσομοιάζουν με το συσχετισμό της παρουσίας της Hutcheon για το λόγο ότι θεωρεί ότι συγκρίνονται τα κόμικς με τον κινηματογράφο, ο οποίος για την ίδια τη Hutcheon αποτελεί παράδειγμα παρουσίας (*showing*) κατά τις μεταμορφώσεις.<sup>199</sup> Πιο συγκεκριμένα ο McCloud αναφέρει ότι «[μ]πορεί κανείς να πει ότι, πριν να προβληθεί, η ταινία είναι ένα πάρα πολύ αργό κόμικς».<sup>200</sup>

Υπό το πρίσμα μιας άλλης τοποθέτησης, η Dekeyser, προκειμένου να εκφράσει την αντίθεσή της στην παραπάνω μονομερή τοποθέτηση των κόμικς στην κατηγορία των μέσων της *επίδειξης* (*showing*) κατά Hutcheon, παραθέτει τα λεγόμενα του Wartenberg<sup>201</sup>, που τίθεται κατά της άποψης ότι η εικόνα κυριαρχεί αφηγηματικά στα κόμικς. Ο ίδιος προασπίζεται την ύπαρξη μιας συνεργατικής σχέσης εικόνας και κειμένου και χαρακτηρίζει το αναγνωστικό κοινό των κόμικς ως *αναγνώστες-θεατές* και όχι μόνο ως αναγνώστες, για παράδειγμα, ποίησης ή πεζών κειμένων.<sup>202</sup> Με αυτή την αφορμή, η Dekeyser υιοθετεί την άποψη ότι τα κόμικς ανήκουν στο *λεκτικό* (*telling*) αφηγηματικό σύμπαν, αλλά δανείζονται και μέρος της θεωρητικής προσέγγισης της Hutcheon του τρόπου της εικονιστικής παρουσίας (*showing*) των στοιχείων της αφήγησης. Αναμφίβολα τα κόμικς εκφράζονται λεκτικά αλλά και δείχνουν ταυτόχρονα, καθώς οι ιδέες μετακινούνται από το επίπεδο της εικονοπλασίας στη φαντασία του κοινού στο επίπεδο της ρεαλιστικής οπτικοποίησης, μέσω της εικόνας και της πρόσληψής της από τον αναγνώστη. Η μεταφορά, επομένως, ενός γραπτού ποιητικού κειμένου σε μορφή κάθε είδους κόμικς, άρα και *poetry comics*, αποτελεί μία στροφή από τη γραπτή αποτύπωση των λέξεων στον τρόπο συνδυασμού τόσο των λεκτικών (*telling*) και όσο και των εικονιστικών (*showing*) συμβάσεων της γλώσσας των κόμικς, και -ακόμα ειδικότερα- των *poetry comics*.

---

<sup>198</sup> Βλ. McCloud, ό.π., σ. 20. Οι όροι εδώ *παρακείμενες* και *γραφικές*, αποτελούν τη μεταφραστική εκδοχή του εν λόγω βιβλίου, ενώ χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία σε προηγούμενα κεφάλαια ως *εικόνες σε σχέση συμπαράθεσης* και *σχεδιαστικές*, αντίστοιχα.

<sup>199</sup> Dekeyser, ό.π.

<sup>200</sup> McCloud, ό.π., σ.8.

<sup>201</sup> Dekeyser, ό.π.

<sup>202</sup> Ό.π.

## 5.2. Οι εικόνες στα *poetry comics*: η σημασία της εικόνας, μορφή και λειτουργία

Το ερώτημα που προκύπτει συχνά σχετικά με τα *poetry comics* είναι εάν οι μεταφορές κλασικών συνήθως ποιημάτων σε αυτή τη μορφή αποτελούν απλά μία εικονογράφηση του ποιητικού κειμένου ή ένα είδος κόμικς. Σχετικά με το θέμα της εικονογράφησης ο Wartenberg<sup>203</sup>, ο οποίος αναφέρει ότι «το πιο εμφανές χαρακτηριστικό μιας εικονογράφησης είναι ότι είναι στοχευμένη, δηλαδή, βρίσκεται σε μια αναγκαία σχέση με κάτι άλλο και αποτελεί την εικονογράφησή του. Στις περισσότερες περιπτώσεις μία εικονογράφηση είναι η εικονογράφηση μιας προϋπάρχουσας ιστορίας». Στις μεταφορές κλασικών ποιημάτων σε *poetry comics*, η ιστορία, εννοώντας τρόπον τινά τα κόμικς, όντως προϋπάρχει και οι βινιέτες χρησιμοποιούνται για να οπτικοποιούν τους στίχους, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις εικονογραφήσεις στα εικονογραφημένα βιβλία.

Ο Wartenberg υποστηρίζει ότι «υπάρχει μία ασυμμετρία ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα στα εικονογραφημένα βιβλία [...] το κείμενο είναι οντολογικά πρωτεύον. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι το κείμενο συγκεκριμενοποιεί ένα αφηγηματικό κόσμο και οι εικόνες χρησιμεύουν στο να απεικονίζουν αυτόν τον κόσμο» του κειμένου και όχι απλά τις λέξεις του κειμένου.<sup>204</sup> Δεδομένου αυτού, λοιπόν, οι εικόνες οφείλουν να παρουσιάζουν κάποια πιστότητα προς το κείμενο που εικονογραφούν και αντιστρόφως ανάλογα. Στην περίπτωση των κόμικς- αλλά θα λέγαμε και των *poetry comics*- παρ' όλα αυτά, όπου το κείμενο δεν εικονογραφείται απλά, το θέμα της πιστότητας δεν έχει το βάρος που έχουν οι εικόνες σε κάποιο εικονογραφημένο βιβλίο.

Ωστόσο, αυτή η θέση του Wartenberg, όσο βάσιμη και να παρουσιάζεται, δε φαίνεται να ευσταθεί κατά Dekeyser. Η ίδια<sup>205</sup>, φέροντας το παράδειγμα μιας μετουσίωσης ενός μυθιστορήματος σε κόμικς αναλύει ότι η εικονογράφηση δεν αφορά στην ιστορία που προέρχεται από το κείμενο το οποίο συνοδεύει, αλλά, αντίθετα, σε ολόκληρο το σύμπαν της ιστορίας που προσδιορίζεται από το λογοτεχνικό κείμενο. Η Dekeyser διαφοροποιεί τα κόμικς από τις απλές

---

<sup>203</sup> Βλ. Wartenberg, T., E., *Wordy Pictures: Theorizing the Relationship between Image in Comics* στο *The Art of Comics – a Philosophical Approach*, 2014, σ.σ. 89-90

<sup>204</sup> Dekeyser, ό.π., σ.9.

<sup>205</sup> Ό.π. σ.10.

εικονογραφήσεις υποστηρίζοντας ότι εικόνα και κείμενο λειτουργούν σε μία βασική σχέση ισότητας και συνεργασίας στον αφηγηματικό κόσμο των κόμικς. Πηγή της αναγνωστικής *απόλαυσης*- λέξη που χρησιμοποιεί και η Hutcheon- αποτελούν τόσο το ποίημα ή το εκάστοτε λογοτεχνικό έργο γενικότερα, όσο και η εικόνα. Η αποκοπή κάποιου από τα δύο από την αφηγηματική συνάρτηση καθιστά αδύνατο τον προσδιορισμό της αφηγηματικότητας των κόμικς. Παρόλο που, όπως μεταφέρει η Dekeyser, οι εικονογραφήσεις θεωρούνται δευτερεύουσες, έχοντας υπόψιν την κυριαρχία του κειμένου στα εικονογραφημένα βιβλία, τα κόμικς λειτουργούν με εικονιστική και λεκτική αφηγηματική συμμετρία.

Σαφώς, με βάση τα παραπάνω λεγόμενα, οφείλουν να λαμβάνονται υπόψιν και τα παραδείγματα *poetry comics*, αλλά και τα κόμικς γενικότερα, που λόγω της ανάγκης αναδιοργάνωσης του αυθεντικού κειμένου μέσα στο δομικό και αφηγηματικό πλαίσιο των βινιετών, των μπαλονιών και των λεζάντων επιδέχονται αλλαγές που μπορεί να αντισταθμίζουν εν μέρει την ισοτιμία εικόνας και κειμένου. Σε αυτήν την περίπτωση το τελικό αποτέλεσμα, όπως έχει προαναφερθεί επαναλαμβανόμενα και θα αναλυθεί βάσει δειγμάτων *poetry comics* σε επόμενο μέρος στην παρούσα εργασία, έγκειται στη δημιουργικότητα, την αισθητική και αφηγηματική ευχέρεια του δημιουργού<sup>206</sup>. Η Dekeyser επιπλέον αναφέρει ότι είναι αδύνατο το ποίημα να επιδεχτεί αλλαγές κατά τη μεταφορά του σε μορφή *poetry comics*, αντίθετα με τις μεταφορές διηγημάτων σε κόμικς. Ακόμα και αν οι μετουσιώσεις παραπέμπουν σε εικονογραφημένα ποιήματα, αν οι δημιουργοί τους τα ονομάζουν *poetry comics*, αντλείται αυτόματα το δικαίωμα να κατατάσσονται σε αυτήν την κατηγορία<sup>207</sup>, άσχετα αν μία περαιτέρω ανάλυση αποδεικνύει λεπτομέρειες που θα μπορούσε να στηρίζει και το αντίθετο σενάριο. Άλλωστε, όπως έχει αποτυπωθεί στην παρούσα εργασία, τα *poetry comics* αποτελούν ένα ρευστό ως προς τον ορισμό είδος με πολλές παραμέτρους ως προς τη θεωρητική και εικαστική προσέγγιση.

### 5.2.1. Η περίπτωση του *La Belle Dame Sans Merci*

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, στις μεταφορές κλασικών, ως είθισται, ποιημάτων σε μορφή *poetry comics* το κείμενο διατηρείται μεν αυτούσιο, αλλά οι στίχοι

---

<sup>206</sup> Ο.π.

<sup>207</sup> Ο.π. σ.11.

τοποθετούνται σε μπαλόνια, ως τεχνοτροπία που οπτικοποιεί και, άρα, τροποποιεί, εκ του αποτελέσματος, την αφήγηση συγκριτικά με την περίπτωση της απλής εικονογράφησης. Δείγμα σχετικό αποτελεί η οπτική μεταφορά του ποιήματος του John Keats *La Belle Dame Sans Merci* (1819) σε μορφή *poetry comics* από το δημιουργό και θεωρητικό Neil Cohn. Ο Cohn παρέχει δύο εκδοχές του ποιήματος, επιλέγοντας να αποδώσει στη δεύτερη<sup>208</sup> ένα πιο αισιόδοξο τέλος σε αντίθεση με την πρώτη μεταφορά. Στην παρούσα εργασία επιλέχθηκε μία σύντομη επισκόπηση της πρώτης εκδοχής<sup>209</sup>, η οποία παραμένει πιστή στο αυθεντικό ποίημα και την πιο ασαφή εκδοχή του τέλους του. Αυτό που κινητοποίησε τον Cohn ήταν η άποψη ότι η ύπαρξη δύο εκδοχών καταδεικνύει την αμφισημία των λέξεων και τη δύναμη που έχουν οι εικόνες σε σχέση με το ολοκληρωμένο νόημα του έργου. Για τον Cohn αυτή η διαδικασία αποτελεί επιπλέον ένα καλό δημιουργικό πειραματισμό.<sup>210</sup>

---

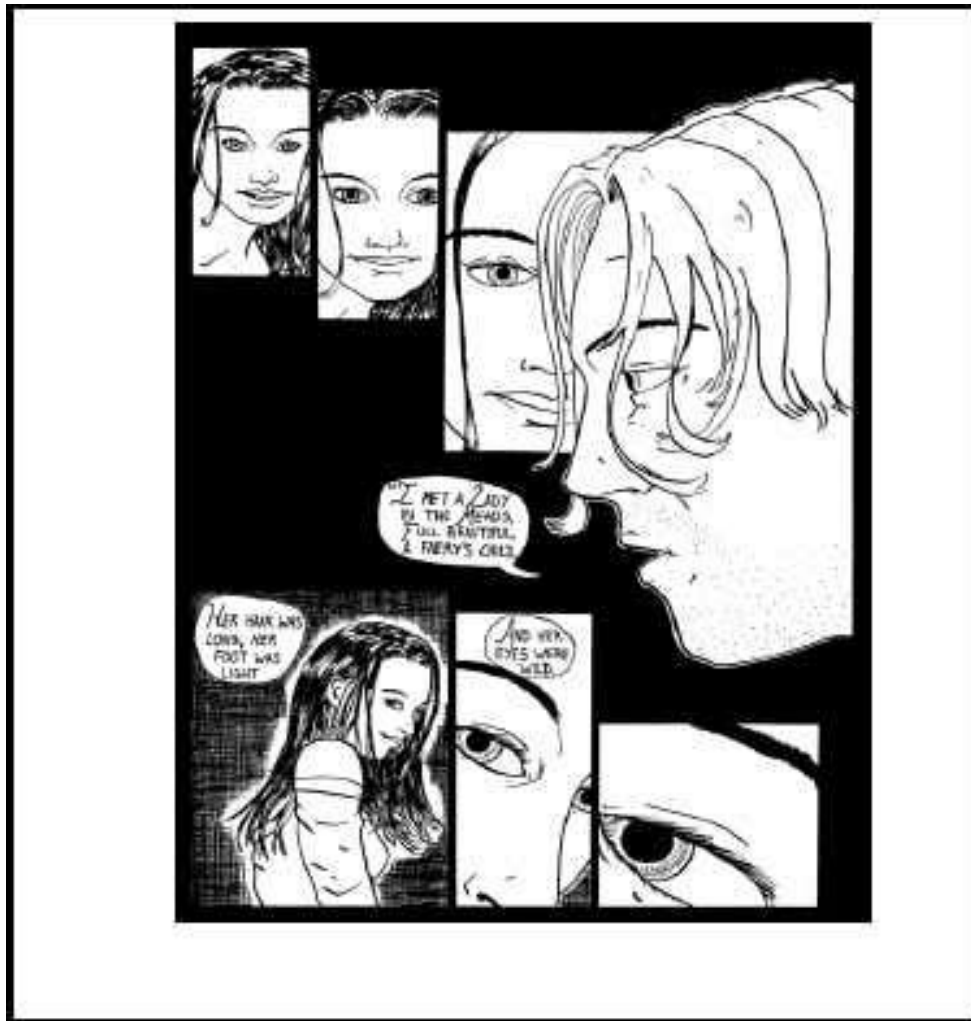
<sup>208</sup> Για τη δεύτερη εκδοχή βλ. στους παρακάτω συνδέσμους. Ημερομηνία πρόσβασης 02.05.2020 από <http://www.visuallanguagelab.com/com.html> και <http://www12.webcomicsnation.com/>.

<sup>209</sup> Για την πρώτη εκδοχή βλ. στο Cohn, N., *La Belle Dame Sans Merci* στο *The Graphic Canon, Vol. 2: From "Kubla Khan" to the Bronte Sisters to The Picture of Dorian Gray, The Graphic Canon Series, Kindle Edition*, Kick R.(ed.), Seven Stories Press, New York, 2012. Ημερομηνία ανάκτησης 02.05.2020 από

<https://books.google.gr/books?id=qjM9DwAAQBAJ&pg=PA66&lpg=PA66&dq=neil+cohn+la+belle+dame&source=bl&ots=ZYBvS8Vatv&sig=ACfU3U3NPjk2emY5Vr7rjbPdDcuYeaZJbw&hl=el&sa=X&ved=2ahUKewil5eyX6bXpAhXMasAKHQJfCSAQ6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=neil%20cohn%20la%20belle%20dame&f=false>, σ.σ.66-78.

<sup>210</sup> Βλ. σχετικά σχόλια του Cohn στην προσωπική του ιστοσελίδα. Ημερομηνία πρόσβασης 02.05.2020 από <http://www.thevisuallinguist.com/2006/05/la-belle-dame-sans-merci-part-deux.html>.





**Εικόνα 11.** Cohn, N., *La Belle Dame Sans Merci* στο *The Graphic Canon, Vol. 2: From "Kubla Khan" to the Bronte Sisters to The Picture of Dorian Gray, The Graphic Canon Series, Kindle Edition*, Kick R.(ed.), Seven Stories Press, New York, 2012

Σε δοκίμιό του ο Bates<sup>211</sup> αναφέρεται στις παραπάνω δύο ασπρόμαυρες εκδοχές μεταφοράς του ποιήματος του Cohn αλλά και σε μία τρίτη, αυτή του Peters<sup>212</sup>. Ο ίδιος επικεντρώνεται στην επιλογή των δύο δημιουργών να εστιάσουν «αποκλειστικά στην οπτική πλαισίωση κάθε λέξης των δώδεκα στροφών της 48στιχης μπαλάντας του

<sup>211</sup> Bates, Br. (spring 2016), *Graphic and digital Keats: "La Belle Dame sans Merci" in poetry comics*, *Reconstruction, Studies in Contemporary Culture*, Vol. 16, Issue 1. Ημερομηνία πρόσβασης 02.05.2020 από <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA484096645&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&link-access=abs&issn=15474348&p=AONE&sw=w>.

<sup>212</sup> Για την εκδοχή της μεταφοράς από Peters βλ. στην προσωπική του ιστοσελίδα. Ημερομηνία πρόσβασης 02.05.2020 από <https://julianpeterscomics.com/2016/03/09/graphic-and-digital-keats-la-belle-dame-sans-merci-in-poetry-comics-an-article-by-brian-bates/> και <https://julianpeterscomics.com/la-belle-dame-sans-merci-by-john-keats/>.

Keats»<sup>213</sup>. Ενώ ο Peters δημιουργεί 39 βινιέτες και 9 σελίδες για την εκδοχή του, ο Cohn χρησιμοποιεί 69 βινιέτες σε 12 συνολικά σελίδες. Η διαφορά των τριών εκδοχών έγκειται αρχικά στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται σχεδιαστικά οι απόψεις του ποιήματος και, κατά δεύτερον, στο «βηματισμό της τέχνης της ακολουθίας».<sup>214</sup> Αυτό συνεπάγεται να προκαλούν στον αναγνώστη την επιθυμία για μια βαθύτερη ματιά στο έργο και μία εκ νέου αναγνωστική διαδικασία, όπου ποίηση και εικόνα ενώνονται ανατρεπτικά. Εν αντιθέσει με την επικρατούσα άποψη πολλών μελετητών αυτού του ποιήματος του Keats, του οποίου συνήθως οι τετράστιχες στροφές διαβάζονται ως δίστιχες μονάδες, οι Peters και Cohn, κάνουν ανακατανομή μεγάλου αριθμού των παύσεων στις στροφές και τους στίχους. Και οι τρεις εκδοχές αποτελούν παράδειγμα του τρόπου που οι εικόνες μπορούν να δρουν συμπληρωματικά ως προς το ποιητικό κείμενο, ενώ ταυτόχρονα επικεντρώνουν επαναλαμβανόμενα την προσοχή στις αφηγηματικές λειτουργίες των στίχων.

---

<sup>213</sup> Bates, ό.π.

<sup>214</sup> Ό.π.

**WHAT CAN AIL THEE,  
KNIGHT-AT-ARMS,  
SO HAGGARD AND SO WOE-BEGONE?**



**THE SQUIRREL'S  
GRANARY IS FULL,**



**AND THE HARVEST'S  
DONE.**

**I SEE A LILY ON THY BROW  
WITH ANGUISH MOIST  
AND FEVER DEW,**



**AND ON THY CHEEKS  
A FADING ROSE**





**Εικόνα 12.** Η εκδοχή του Peters στο Peters, J., *La Belle Dame Sans Merci*, Le canon graphique Éditions, Télémaque, 2013.

Μια άλλη μεταφορά του παραπάνω ποιήματος του Keats, που αξίζει να συμπαρατεθεί με τις παραπάνω εκδοχές αποτελεί αυτή του Dave Morice<sup>215</sup>. Σε ένα πρώτο επιφανειακό επίπεδο, το έργο του Morice στο σύνολό του χαρακτηρίζεται από τον Robertson ως διασκευασμένα αυθεντικά -και ως είθισται κλασσικά ποιήματα- όπου, στην καλύτερη των περιπτώσεων, εντοπίζεται μία εικονογράφηση όσων λαμβάνουν χώρα στο ποίημα, με το κείμενο να επικρατεί ως αφηγηματική

<sup>215</sup> Βλ. κεφάλαιο 1 της παρούσας εργασίας.

μονάδα.<sup>216</sup> Εκείνο, επομένως, που τίθεται ως αντικείμενο αντιπαράθεσης και έρευνας στην προκειμένη περίπτωση, είναι το θέμα της ισορροπίας ανάμεσα στο κείμενο και τις λοιπές αφηγηματικές τεχνικές που αφορούν στη δημιουργία ενός πραγματικού *poetry comics*.

Με μία βαθύτερη ανασκόπηση, ωστόσο, των λεγόμενων του Williams<sup>217</sup>, η μεταφορά του ποιήματος σε μορφή *poetry comics* ενισχύει το ποίημα με την ουσία της παρωδίας, λόγω τις εικονιστικής παρουσίασης των χαρακτήρων με εύθυμη διάθεση, χαμογελαστά πρόσωπα. Επιπλέον, το περιεχόμενο-κλειδί *wild eyes* ενός στίχου του ποιήματος, δε βρίσκει εικονιστική αντιστοιχία στο έργο, όπως στις άλλες εκδοχές που έχουν περιγραφεί εδώ, αλλά συνδέεται περισσότερο με το στοιχείο της ειρωνείας. Η ανάγνωση αυτού του *poetry comics* παραπέμπει στην αντιθετική σχέση εικόνας, που αφορά σε καρικατούρα (*cartoon*) συνοδεία κειμένου, καθώς η σοβαρότητα του στίχου δε συνάδει με την εικόνα. Προφανώς, πρόκειται για μία περίπτωση μεταφοράς του ποιήματος σε *poetry comics*, όπου η εικόνα λειτουργεί αντισταθμιστικά ως προς το κείμενο. Κατά την αντιθετική σχέση εικόνας και κειμένου στη μεταφορά ποιημάτων σε *poetry comics*, ο μονόλογος του αρχικού ποιήματος μετατρέπεται σε μία νέα πολυμορφική, συχνά διαλογική ή πολυφωνική εκδοχή του αυθεντικού. Κατά το Williams, όταν το νόημα των εικόνων είναι αντίθετο ή αμφισβητεί την πρωτοκαθεδρία του κειμένου, δημιουργείται μία τριπλή διαδραστική σχέση μεταξύ εικόνας, λέξεων και αναγνώστη.

---

<sup>216</sup> Robertson, ό.π. στο κεφάλαιο 1 της παρούσας εργασίας.

<sup>217</sup> Williams, ό.π.



Εικόνα 13. Η εκδοχή του Dave Morice. Morice, D. *La Belle Dame Sans Merci*

Για τον Brooks<sup>218</sup>, τα έργα του Morice είναι ένα διασκεδαστικό αφηγηματικό μέσο, που παραπαίει ανάμεσα στην κωμική γελοιότητα και τη μεγάλη ευστοχία. Σαφώς και υιοθετεί ένα σατιρικό ύφος και «συχνά σαμποτάρει τη λιτότητα του έμμετρου λόγου», αλλά ο Brooks καταλήγει στην άποψη του Morice ότι ποίηση και καρικατούρες (*cartoons*) παράγουν ένα καλό αποτέλεσμα έως, ανά περιπτώσεις, εκείνο που ο ίδιος ο Brooks ονομάζει *meta-cartoons*, τη χρήση δηλαδή καρικατούρας-γελοιογραφίας για να προσδώσει μια ακόμα πιο κωμική διάσταση στο

<sup>218</sup> Brooks, Br. (1983), *Poetry Comics by David Morice*, Iowa Journal of Literary Studies 4. Ημερομηνία πρόσβασης 16.04.2020 από <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1072&context=ijsls>, σ.σ. 125-126.

ποίημα. Συμπερασματικά, η παιγνιώδης διάθεση που υιοθετεί ο Morice κατά την εικονιστική αφήγηση των *poetry comics* του προσδίδουν στην κλασική ποίηση στοιχεία θεωρητικού και αισθητικού ενδιαφέροντος.

### 5.2.2. Η περίπτωση του *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*

Ο Noah Berlatsky<sup>219</sup> διατυπώνει σκέψεις σε σχέση με την εικονογράφηση του κλασικού ποιήματος του Stevens *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, συγκρίνοντας τη ροή της ποιητικής αφήγησης και τις εικόνες που απορρέουν από τις μεταφορές του ποιήματος με δύο εικονογραφήσεις συγκεκριμένων στίχων. Παρόλο που πρόκειται για εικονογράφηση του Berlatsky και όχι για χαρακτηριστική μορφή *poetry comics*, η παράθεση των θέσεών του στην παρούσα εργασία κρίνεται κατατοπιστική ως προς τη διερεύνηση της σχέσης εικόνας και κειμένου και δη της εικονογράφησης στα *poetry comics*. Σε σχέση με το παραπάνω, Williams<sup>220</sup> αναφέρει ότι στα *poetry comics*, τα οποία συναντώνται και ως *οπτική ποίηση (visual poetry)*, είναι μερικές φορές πιθανό να εφαρμοστούν μεταμοντέρνες κριτικές του μέσου των κόμικς.

Αναφορικά με τους στίχους *I was of three minds / Like a tree / In which there are three blackbirds*, οι τρεις γνώμες που περιγράφει ο ποιητής αντιπαραβάλλονται με τα τρία κοτσύφια. Ωστόσο, σε ένα βαθύτερο επίπεδο η παρομοίωση δεν αφορά στα κοτσύφια, αλλά στο δέντρο (*Like a tree*). Προκύπτει επομένως η απορία αν εννοείται στο ποίημα ένας πιο συλλογικός νους, όπου τοποθετούνται οι τρεις σκέψεις και γνώμες, ή αν ο νους είναι το ίδιο το δέντρο και άρα αποτελεί μία ή περισσότερες νοητικές οντότητες με ακόμα μεγαλύτερες δυνατότητες ερμηνείας. «Το ποίημα αυτοδιπλασιάζεται-ή αυτοτριπλασιάζεται. Φαίνεται να περιγράφει ή να επεξηγεί τις δικές του διαδικασίες. Και αν μιλάει στον εαυτό του, η παρομοίωση είναι εκεί μόνο, για να πολλαπλασιάσει. Το μυαλό, το κοτσύφι και το ποίημα είναι σκιές που γλιστρούν η μια μέσα στην άλλη».<sup>221</sup>

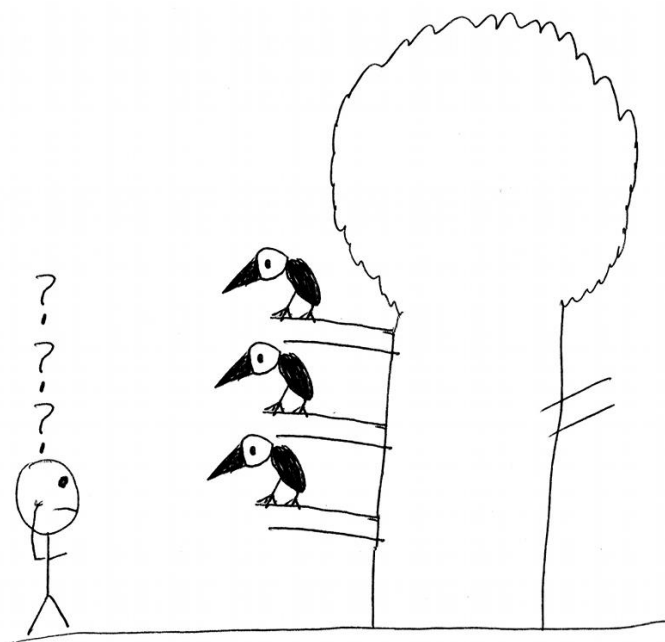
---

<sup>219</sup> Berlatsky, N. (2012), *Illustrated Wallace Stevens*, The Hooded Utilitarian. Ημερομηνία ανάκτησης 04.05.2020 από <https://www.hoodedutilitarian.com/2011/03/the-illustrated-wallace-stevens/>

<sup>220</sup> Williams, ό.π.

<sup>221</sup> Berlatsky, ό.π.

Με άλλα λόγια, οι μεταφορές κατά Berlatsky κάνουν αυθαίρετες συνδέσεις μεταξύ ανόμοιων πραγμάτων και η γλώσσα είναι μία μεταφορά που κάνει τέτοιες συνδέσεις, ωθώντας τον αναγνώστη να αντλήσει νόημα εκεί όπου δεν υπάρχει, όπως και προκύπτει στα *poetry comics*. Τα ποιήματα του Wallace Stevens αφορούν πολύ σε λέξεις, σε λέξεις ως εικόνες, σε μεταφορές, αλλά «το νόημα των ποιημάτων του είναι η σταδιακή εξαφάνιση αυτών των εικόνων. Είναι αυθαίρετες (εικόνες), «εμφανίζονται στη γλώσσα και εξαφανίζονται μέσα στη γλώσσα».<sup>222</sup> Συνεπώς, η εικονογράφηση ποιημάτων του Wallace Stevens, που λειτουργεί όπως και τα ποιήματά του, θεωρείται από τον Berlatsky δύσκολο, αλλά ταυτόχρονα και απλό εγχείρημα.



**Εικόνα 14.** Η εικονογράφηση του Berlatsky για τους στίχους του Wallace Stevens *I was of three minds / Like a tree / In which there are three blackbirds* του προαναφερόμενου ποιήματος, στροφή II.

Για τον Williams, ο Berlatsky με την εικονογράφησή του παρουσιάζει μία πρόκληση όμοια με αυτή που καλείται να αντιμετωπίσει ο αναγνώστης κατά τη διάδρασή του με

---

<sup>222</sup> Ο.π.



το ποίημα του W. Stevens. Οι εικονιστικές μεταφορές ποιημάτων είναι για τον Williams αυτό που περιγράφει ο McHale σε σχέση με τα μεταμοντέρνα κείμενα. Τα κείμενα αυτά κατά McHale και, κατ' επέκταση, Williams, «προτείνουν όχι ενωτικά αλλά πολλαπλά οντολογικά μοντέλα» αφήγησης.<sup>223</sup> Οποιοσδήποτε παραλήψεις, αλλαγές ή γενικότερα τεχνοτροπίες όχι απλά τα ενώνουν με την πραγματικότητα, αλλά προκαλούν εσωτερικές αλλαγές στη νοηματική ροή της εικόνας και του κειμένου. Μέσα από την επαφή με την κυριολεκτική και μεταφορική απόδοση ποιήματος και εικόνας, δημιουργούνται νέοι αφηγηματικοί μικρόκοσμοι, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα διάδρασης των δύο. Κατά Williams, αυτές οι θεωρητικές προσεγγίσεις απαντώνται και στα μινιμαλιστικά κόμικς (*minimalist comics*), τα αφηρημένα (*abstract comics*), τα *poetry comics* με ή χωρίς κείμενο και σε αυτά (τα *poetry comics*) όπου ο δημιουργός παρουσιάζει το δικό του ποίημα και όχι τη μεταφορά κάποιου άλλου κλασσικού.<sup>224</sup>

Σε ένα πιο αντικειμενικό ως προς το δημιουργό επίπεδο, ο ίδιος ο Berlatsky<sup>225</sup> επισημαίνει ότι η εικόνα του δημιουργεί μία επιμελή αντιστροφή του ποιήματος που εικονογραφεί. Σύμφωνα με τη λεκτική απεικόνιση του ποιήματος, η εικόνα του μυαλού προηγείται αυτής των κοτсуφιών. Στην εικονογράφηση, ωστόσο, του Berlatsky συμβαίνει το αντίστροφο, με την εικόνα των κοτсуφιών να προηγείται, προκειμένου να απεικονιστούν οι τρεις σε αριθμό γνώμες. Πιο συγκεκριμένα, η έννοια της αμφιθυμίας εντοπίζεται στα τρία πουλιά, τα οποία δημιουργούν τρεις γνώμες, με την εικόνα των τριών ερωτηματικών να εξασφαλίζει αυτή τη λογική.

Συνεχίζοντας ο Berlatsky, παρουσιάζει και μία άλλη εικονογράφηση στίχων του ίδιου ποιήματος, την οποία χαρακτηρίζει ως παρωδία αυτών και όχι ως πιστή εικονιστική αντανάκλαση του ποιητικού αποσπάσματος. Με θεματική βάση τους στίχους *I do not know which to prefer / The beauty of inflections / Or the beauty of innuendoes / The blackbird whistling / Or just after* η ασημαντότητα του κοτсуφιού παρουσιάζεται από τον ποιητή ως μεγαλειώδης και ο ήχος του εξαρτάται από τη σιωπή και η σιωπή από το τραγούδι του πουλιού. Παρόλο που το ποίημα εξυμνεί τη

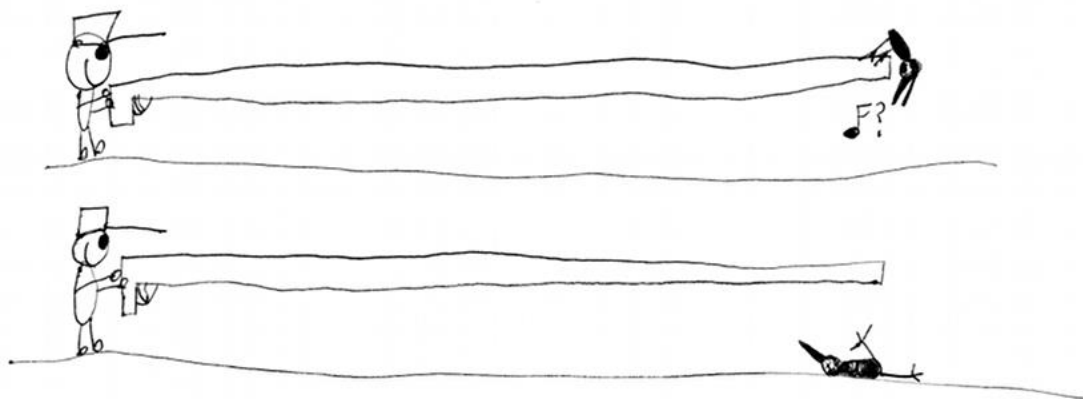
---

<sup>223</sup>Williams, ό.π.

<sup>224</sup> Για την τελευταία αυτή κατηγοριοποίηση του Williams, βλ. δείγματα στο κεφάλαιο 2 της παρούσας εργασίας.

<sup>225</sup> Berlatsky, ό.π.

ζωή μέσα από τους στίχους του, η εικονογράφηση του Berlatsky αποδομεί, εν μέρει, την αφήγηση των λέξεων και εδραιώνει το εφήμερο της ύπαρξης.<sup>226</sup>



**Εικόνα 15.** Η εικονογράφηση του Berlatsky για τους στίχους του Wallace Stevens *I do not know which to prefer / The beauty of inflections / Or the beauty of innuendoes / The blackbird whistling / Or just after* του προαναφερόμενου ποιήματος, στροφή V.

Τέλος, ο Berlatsky παραδίδει και μία άλλη εικονογράφηση αντιπροσωπευτικότετη των στίχων, όπου επιλέγει να απεικονίσει τη στροφή με αλφάβητο καλλιτεχνημένο με αποσπασματικές εικόνες κοτσυφιού, όπου οι λέξεις γίνονται εικόνα και αντιστρόφως ανάλογα.

I KNOW NOBLE ACCENTS  
AND LUST, INESCAPABLE RHYTHMS;  
BUT I KNOW, TOO,  
THAT THE BLACKBIRD IS INVOLVED  
IN WHAT I KNOW.

<sup>226</sup> Berlatsky, ό.π.

**Εικόνα 16.** Η εικονογράφηση του Berlatsky για τους στίχους του Wallace Stevens *I know noble accents / And lucid, inescapable rhythms; / But I know, too, / That the blackbird is involved / In what I know* του προαναφερόμενου ποιήματος, στροφή VIII

Για τον Berlatsky, στο ποίημα αυτό το κοτσύφι είναι το σημαίνον και το σημαϊνόμενο και το ποίημα μπορεί να αναγνωστεί με δεδομένη την υπόθεση ότι οι λέξεις δεν αποτελούν ένα αυτόνομο σύστημα, αλλά αποτελούν εξαρτώμενες από τον εξωτερικό κόσμο αφηγηματικές μονάδες. Λέξεις και εικόνες λειτουργούν αλληλοσυμπληρωματικά. Αν οι λέξεις κυριαρχούν των εικόνων, τότε ίσως οι εικόνες κατακλύσουν τις λέξεις. Φαίνεται, άρα, ότι οι δημιουργοί μιλάνε με υποκειμενικές εικόνες και βλέπουν με υποκειμενικές λέξεις.

### 5.2.3. Η περίπτωση των *Songs of Innocence and of Experience*

Αναφορικά με τη διαλογική σχέση λέξεων και εικόνων στα poetry comics, ο Williams καταγράφει το παράδειγμα των *Songs of Innocence and of Experience* του Blake.<sup>227</sup> Αναφέρει ότι ο ποιητής υπήρξε και δημιουργός των εικόνων, γεγονός εξαιτίας του οποίου κάποιοι θεωρητικοί κατατάσσουν το καινοτόμο έργο του, στην κατηγορία των κόμικς (*proto-comics*). Ο Williams καταλήγει στο ότι, με μία πιο ενδελεχή ματιά, το έργο του Blake δεν αφορά απλά στην εικονογράφηση ενός γραπτού κειμένου, αλλά σε μια πιο σύνθετη διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται ότι σε κάποιες περιπτώσεις η εικόνα λειτουργεί παράλληλα, ενισχυτικά ή αντιθετικά του ποιήματος, επιτρέποντας στον αναγνώστη να κάνει τις απαραίτητες συνδέσεις. Σε ό,τι αφορά στο ποίημα *The Tyger*<sup>228</sup>, για παράδειγμα, η εικόνα ενός φωτεινού ουρανού αντιτίθεται στο στίχο *In the forests of the night*. Η περιγραφή του τίγρη ως άγριου θηρίου στους στίχους δε συνάδει με την πολύ πιο ήρεμη και συμπαθή εικόνα του τίγρη. Μάλιστα, ο Williams στοχεύει στο να αποδείξει ότι ο Blake συνήθιζε να υιοθετεί στα έργα του τις έννοιες της διττότητας, της αντίθεσης και της ολότητας των πραγμάτων.

<sup>227</sup> Βλ. σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

<sup>228</sup> Ο.π.



Εικόνα 17: Blake, W., *The Tyger*<sup>229</sup>, *Songs of Innocence and of Experience*, Copy B, 1789, 1794.

Υπέρ της καταχώρισης των ποιημάτων αυτών σε έργα καινοτόμα ως προς τη σχέση εικόνας και κειμένου τίθεται και η ιστορικός τέχνης και ερευνήτρια Victoria<sup>230</sup>,

<sup>229</sup>.Βλ. Blake Archive. *Copy Information*. Ημερομηνία πρόσβασης 08.04.2020 από <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.b?descId=songsie.b.illbk.35>.

η οποία αναφέρει ότι ο Blake δε συνέλαβε ούτε παρουσίασε τη ζωγραφική του με σκοπό να συνοδεύσει το ποίημα. Οι εικόνες αποτελούν μεταφράζουν ενεργά το ποίημα «και μπορούν να γίνουν κατανοητές δομώντας μία αφήγηση χωριστά από την αφήγηση του κειμένου».<sup>231</sup> Βασισμένη στις απόψεις του Camille μεταφέρει ότι ακόμα και οι εικόνες μέσα στα χειρόγραφα κείμενα, όπως αυτά του Blake καταλαμβάνουν αφηγηματικό χώρο, ανεξάρτητα από το λεκτικό περιεχόμενο του έργου που συνοδεύουν και δε μπορούν να γίνουν κατανοητές αποκλειστικά και μόνο όταν συνδυάζονται με αυτό. Ενώ κείμενο και εικόνα έχουν κοινό αφηγηματικό αντικείμενο, υπάρχουν τεχνικές που επιστρατεύει ο δημιουργός προκειμένου να απεικονίσει ιδέες που μπορούν να εκφραστούν μόνο οπτικά. Το παραπάνω κατ' επέκταση δικαιολογεί και τη θέση ότι η ζωγραφική του Blake περισσότερο μεταφράζει το ποίημα παρά το εικονογραφεί.

Ο Robertson, ωστόσο, δεν καταχωρεί το εν λόγω έργο του ποιητή στην κατηγορία *poetry comics* βασιζόμενος στην άποψη ότι «[α]ντίθετα με το Blake, που συχνά θα συμπεριελάμβανε μόνο μία εικονογράφιση για ένα ολοκληρωμένο ποίημα, οι σύγχρονοι εικονογράφοι ξεκινούν να χωρίζουν τα ποιήματα σε κομμάτια, προκειμένου να έχουν περισσότερο τη μορφή κόμικς. Ωστόσο, ο απλός διαχωρισμός του ποιήματος σε διαφορετικές βινιέτες δε μπορεί να το ορίσει ως πραγματικό *poetry comics*».<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Victoria, ό.π. σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

<sup>231</sup> Ό.π.

<sup>232</sup> Robertson, ό.π.

## **ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ**

### **ΑΝΑΛΥΣΗ**



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 - Ο ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΑ *POETRY COMICS*: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΕΜΙΛΥ ΝΤΙΚΙΝΣΟΝ

### 6.1. Οι μεταβάσεις του McCloud, το διά-κενο και η ολοκλήρωση.

Ο McCloud εισάγει πέντε τύπους μεταβάσεων από βινιέτα σε βινιέτα<sup>233</sup>, διαδικασία η οποία αποτυπώνει τη σχέση αλληλεξάρτησης του χρόνου και του χώρου στα κόμικς.

1. Στιγμή-προς-στιγμή: μετάβαση από τη μια στιγμή στην άλλη, η οποία παραπέμπει σε μικρή παρέλευση του χρόνου και δεν απαιτεί μεγάλη ολοκλήρωση.<sup>234</sup>
2. Κίνηση-προς-κίνηση: ένα και μοναδικό υποκείμενο σε διακριτή μετάβαση από τη μία κίνηση ή δράση στην άλλη.
3. Υποκείμενο-προς-υποκείμενο: τα υποκείμενα ή αντικείμενα διαδέχονται το ένα το άλλο με τη σκηνή ή ιδέα να παραμένουν σταθερές. Σε αυτήν περίπτωση μετάβασης η ανάγκη εμπλοκής και ολοκλήρωσης από τη μεριά του αναγνώστη είναι μεγάλη, προκειμένου να νοηματοδοτηθεί το περιεχόμενο των κόμικς.
4. Σκηνή-προς-σκηνή: μετάβαση από τη μια σκηνή στην επόμενη, με την ύπαρξη μεγάλης απόστασης μεταξύ χρόνου και χώρου και προαπαιτούμενο τον αφαιρετικό συλλογισμό, προκειμένου να αντληθεί το νόημα.
5. Οπτική γωνία-προς-οπτική γωνία: «μετάβαση από τη μια όψη μιας συγκεκριμένης σκηνής, τοποθεσίας, ιδέας ή διάθεσης σε μια άλλη (διαφορετικές δηλαδή οπτικές ενός συγκεκριμένου θέματος)<sup>235</sup>» με σημαντική παράκαμψη του χρόνου.
6. Ασυνεχής τύπος: η μετάβαση από βινιέτα σε βινιέτα, χωρίς να παρουσιάζεται καμία λογική σχέση ανάμεσά τους.

Για τον McCloud, οι βινιέτες λειτουργούν ως ένα στοιχείο διαχωρισμού του χρόνου ή του χώρου. Τα σχήματα των βινιετάων, τα οποία βρίσκουν αρκετή ποικιλία στο πλαίσιο της σχεδιαστικής τέχνης, έχουν μεν επίδραση στην αναγνωστική

<sup>233</sup> Βλ. McCloud, *ό.π.*, σ.σ.70-73.

<sup>234</sup> Υπενθυμίζεται εδώ ότι με τον όρο *ολοκλήρωση* ο McCloud αναφέρεται γενικά «[σ]το φαινόμενο του να παρατηρεί κανείς τα μέρη αλλά να αντιλαμβάνεται το σύνολο». Βλ. McCloud, *ό.π.*, σ. 63- 69.

<sup>235</sup> Μίσιου, Μ., *Βουβά Κόμικς και Εικονοβιβλία: Τεχνικές Αφήγησης στα Βιβλία χωρίς Λέξεις*, Καλειδοσκόπιο, Αθήνα, 2020, σ.74.

εμπειρία, αλλά «δεν επηρεάζουν τα συγκεκριμένα ‘νοήματα’» εντός τους σε σχέση με τη μετάδοση και αποτύπωση της χρονικής τοποθέτησης και διάρκειας.<sup>236</sup> Άλλωστε, κατά τον ίδιο, η εξάσκηση που προκύπτει από τη συστηματική ανάγνωση των κόμικς, οδηγεί σε ένα εκπαιδευμένο αναγνωστικό κοινό ως προς την αντίληψη των χρονικών διαστημάτων και της ολότητάς του, γιατί στο σύμπαν που ονομάζεται κόμικς ο χώρος και ο χρόνος αποτελούν μία ενιαία αίσθηση. Αυτό αποδεικνύεται από την άποψη του ίδιου ότι τα λίγα εκατοστά που μεσολαβούν από βινιέτα σε βινιέτα δύνανται να μεταφέρουν τον αναγνώστη σε μία ακολουθία χρόνου που μπορεί να χαρακτηρίζεται από μία αμεσότητα («από δευτερόλεπτο σε δευτερόλεπτο»<sup>237</sup>) αλλά και από μία τεράστια χρονική μετάβαση σε απερχόμενα ή επερχόμενα γεγονότα. Συνεπώς, κατά την ανάγνωση των κόμικς, η ματιά του αναγνώστη, παρόλη την αίσθηση αοριστίας που τον κάνει να πιστεύει ότι κινείται αποκλειστικά στο χώρο, κινείται ταυτόχρονα και μέσα στο χρόνο, χωρίς να γίνεται γνωστός ο ακριβής βαθμός αυτού τους είδους της περιήγησης.<sup>238</sup>

Το διάκενο φιλοξενεί το στοιχείο του μυστηριώδους και μαγευτικού, τα οποία με τη σειρά τους αποτελούν τον πυρήνα των κόμικς. Το παράδοξο έγκειται στο γεγονός ότι μέσα από την αφανή του φύση μετατρέπει δύο ανόμοιες εικόνες σε μία συνοχική ιδέα.<sup>239</sup> Με τον όρο *ολοκλήρωση* ο McCloud αναφέρεται στη διαδικασία που επιτρέπει στον αναγνώστη να κάνει τις απαραίτητες συνδέσεις ανάμεσα στις *στιγμές* των κόμικς και να συνθέσει «διανοητικά μια συνεχόμενη, ενιαία πραγματικότητα»<sup>240</sup>. Για τον ίδιο, «σε μία πραγματική έννοια, τα κόμικς είναι ολοκλήρωση».<sup>241</sup> Επιπλέον, σχετικά με την παραπάνω «συνενοχή» και συμμετοχική διαδικασία του αναγνωστικού κοινού, «η εκούσια, εθελοντική ολοκλήρωση [του αναγνώστη] είναι το πρωταρχικό μέσο των κόμικς για την προσομοίωση του χρόνου και της κίνησης. Η ολοκλήρωση στα κόμικς ενθαρρύνει μια οικειότητα που ξεπερνιέται μονάχα από το γραπτό λόγο, ένα σιωπηλό, μυστικό συμβόλαιο ανάμεσα σε δημιουργό και κοινό».<sup>242</sup> Μάλιστα, ο τρόπος κατά τον οποίο ο δημιουργός παραμένει πιστός σε αυτή την άτυπη συμφωνία είναι θέμα δικής του τεχντροπίας και εικαστικής δεξιοτήτας.

---

<sup>236</sup> McCloud, ό.π. σ.99.

<sup>237</sup> Ό.π.

<sup>238</sup> Ό.π., σ.100.

<sup>239</sup> McCloud, ό.π., σ.66.

<sup>240</sup> Ό.π., σ.67

<sup>241</sup> Ό.π.

<sup>242</sup> Ό.π., σ.69.



## 6.2. Χρονικά όρια και μεταβάσεις κατά τη συμπαράθεση εικόνων

Από μία άλλη οπτική και αναφορικά με την παραπάνω τοποθέτηση του McCloud, που αναγνωρίζει την *ολοκλήρωση* (closure) ως την «ουσία των κόμικς»<sup>243</sup>, ο Cohn σε άρθρο του αναλύει μία άλλη μεταγενέστερη διαφοροποιημένη θέση του McCloud σε σχέση με αυτή τη λειτουργία. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι αρχικά ο McCloud αναζητώντας ένα γνωσιακό μηχανισμό, προκειμένου να αποδώσει και να στηρίξει τη θεωρία του περί χρονικών μεταβάσεων, διαισθάνθηκε την ανεπάρκεια της θέσης του. Για το λόγο αυτό, ο Cohn αναφέρει ότι ο McCloud βελτιστοποίησε αργότερα την προσέγγισή του, υιοθετώντας τον όρο του *χάρτη χρονικότητας* (*temporal map*).<sup>244</sup> Κατά την παράθεση των απόψεων του McCloud από τον Cohn, όταν ο αναγνώστης «κινείται από μία στιγμή της βινιέτας σε μία άλλη, ο χώρος ισούται με το χρόνο».<sup>245</sup> Ως συνέπεια, προκύπτουν διαφοροποιήσεις ως προς την κατανόηση του χρόνου στην οπτική μορφή της τέχνης των κόμικς. Όσο πιο μεγάλες είναι οι βινιέτες ή το κενό που παρεμβάλλεται μεταξύ τους, τόσο μεγαλύτερη είναι η παρέλευση του χρόνου. Για τον Cohn, η προσέγγιση του «*χάρτη χρονικότητας* αποτελεί μία πιο ακραία εκδοχή των μεταβάσεων»<sup>246</sup>, καθώς αντί οι βινιέτες να παράγουν απλά συναφείς νοηματικές συνδέσεις διαφόρων ειδών, αναδεικνύουν πλέον ταυτόχρονα και το θέμα της της χρονικής τοποθέτησης. Για παράδειγμα, αν λάβει κανείς υπόψιν τις δύο από τις έξι διακρίσεις του McCloud ως προς την εναλλαγή των βινιέτων, *οπτική γωνία-προς-οπτική γωνία* και *υποκείμενο-προς- υποκείμενο*<sup>247</sup>, δεν προσφέρουν κάποια χρονική διαφοροποίηση, αλλά αναφέρονται στις χωροταξικές αλλαγές εν μέσω της εικονιστικής αφήγησης στα κόμικς. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψιν το *χάρτη χρονικότητας* όλες οι μεταβάσεις του McCloud υποδεικνύουν χρονικές αλλαγές άσχετα με τις λοιπές διαφοροποιήσεις ως προς το περιεχόμενο.

---

<sup>243</sup> Βλ. Cohn, N. ( 2010), *The limits of time and transitions: challenges to theories of sequential image comprehension*, Studies in Comics, Vol. 1, No., 1, Tufts University, doi: 10.1386/stic.1.1.127/1., σ.130. Ημερομηνία πρόσβασης 16. 03. 2020 από [https://www.academia.edu/1578675/The\\_limits\\_of\\_time\\_and\\_transitions\\_challenges\\_to\\_theories\\_of\\_sequential\\_image\\_comprehension](https://www.academia.edu/1578675/The_limits_of_time_and_transitions_challenges_to_theories_of_sequential_image_comprehension).

<sup>244</sup> Ο Cohn αντλεί τις διαφοροποιημένες θέσεις του McCloud από τις εξής πηγές: McCloud, S., *Round and Round with Scott McCloud: Interview by R.C. Harvey*, The Comics Journal, τευχ.179,1995, σ.σ. 52–81. και στο McCloud, S. , *Reinventing Comics*, New York, NY: Paradox Press, 2000. Βλ. Cohn, ό.π., σ.130.

<sup>245</sup> Cohn, ό.π.

<sup>246</sup> Ό.π.

<sup>247</sup> Βλ. Μίσσιου, *Βουβά Κόμικς και Εικονοβιβλία*, σ.74.

### 6.3. Το διάκενο και η αντίληψη της εικόνας

Επιπρόσθετα, λαμβάνοντας υπόψιν τα όσα ενστερνίζεται ο Gregory<sup>248</sup>, το διάκενο χαρακτηρίζεται ως ένα από τα στοιχεία που αναγνωρίζονται περισσότερο από ορισμένα άλλα στα κόμικς. Ο Groensteen<sup>249</sup> τονίζοντας ότι η εικόνα στα κόμικς, της οποίας το νόημα παραμένει διαθέσιμο για πολλές ερμηνείες, όταν δεν αγκυρώνεται με το κείμενο, βρίσκει τη νοηματική της πραγματικότητα στην τέχνη της ακολουθίας. Το διάκενο (*gutter*), λόγω της ασημαντότητάς του, ελλείπει συμπάρθεσης εικόνων, αποκτά νόημα και λειτουργικότητα μόνο στην περίπτωση που ενώνει και διαχωρίζει τις βινιέτες μεταξύ τους. Ο Gregory, ακολούθως, στη μελέτη του συσχετίζει τη λειτουργία του κενού αυτού χώρου με τον τρόπο που ο Lacan αντιλαμβάνεται τη λειτουργία του Πραγματικού στο πλαίσιο των πεδίων του Συμβολικού και του Φαντασιακού.<sup>250</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο Gregory χρησιμοποιεί το παράδειγμα του κενού χώρου σε ένα βάζο, που, παρόλο που δεν αποτελεί μέρος της δομής του ίδιου του αντικειμένου, είναι στοιχείο ζωτικής σημασίας της σύλληψης της έννοιας και λειτουργίας του. Το Πραγματικό του Lacan, με άλλα λόγια, συνιστά αφ' εαυτού μία ελλειπτική έννοια, που από τη μεριά του «καθορίζει και καθιστά πιθανή την ύπαρξη της νοηματοδότησης του Συμβολικού».<sup>251</sup> Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί, κατά Gregory, το διάκενο στα κόμικς. Ειδικότερα, η σελίδα ενός κόμικς θα μπορούσε να συσχετιστεί με το πεδίο του Φαντασιακού. Από τη μία το Φαντασιακό, μέσω της εικονιστικής του διάστασης, παραπέμπει στην εικονιστική αφήγηση των κόμικς και από την άλλη το Συμβολικό πεδίο- μέσω της λεκτικής διάστασης- στο λεκτικό κομμάτι των κόμικς, αντίστοιχα. Τέλος, το Πραγματικό δύναται να βρει τον αντίστοιχο συσχετισμό του με τη συνεπικουρία των κενών που αφήνονται μεταξύ των βινιετών και των σελίδων στα κόμικς. Κατά αυτόν τον τρόπο, υπονοούνται τα γενόμενα ανάμεσα στα πλαίσιά τους μέσα από τη λειτουργία της παύσης ή της παράλειψης.<sup>252</sup>

---

<sup>248</sup> Gregory, Ch., *'In the Gutter': Comix theory*, Studies in Comics vol.3, no. 1, Tufts University, 2012. doi: 10.1386/stic.3.1.107\_1. Ημερομηνία πρόσβασης 03.03.2020 από [https://www.academia.edu/7648480/In\\_the\\_Gutter\\_Comix\\_Theory](https://www.academia.edu/7648480/In_the_Gutter_Comix_Theory). Σ.σ.111-112.

<sup>249</sup> Groensteen, T., στο Gregory, ό.π.

<sup>250</sup> Βλ. σχετικά με τη θεωρία του Lacan στον παρακάτω σύνδεσμο. Ημερομηνία πρόσβασης 01.06.2020 από

<https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PPP453/M.Klein%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20J.%20Lacan.pdf>. Σ.σ.234-235.

<sup>251</sup> Gregory, ό.π.

<sup>252</sup> Ό.π.

Παρ' όλα τα παραπάνω, ο Gregory αναφέρει ότι, ενώ ο Ault αρχικά στη μελέτη του παρουσιάζει αυτές τις απόψεις ως ευσταθείς και δόκιμες, δεν αποσαφηνίζει τον τρόπο με τον οποίο το Συμβολικό συμβαδίζει με τις αφηγήσεις κόμικς που δεν είναι μόνο εικονιστικές, αλλά χαρακτηρίζονται και από κειμενική παρουσία. Υπογραμμίζει, βέβαια, ότι ο Ault, τοποθετείται συμπληρωματικά ως προς την παραπάνω θέση και παράλειψη στη συνέχεια της μελέτης του, αναφέροντας πως η αναλογία Συμβολικού και κόμικς είναι σχετική. Επιχειρηματολογεί υπέρ αυτής της σχετικότητας με την τοποθέτηση ότι «οι ετερογενείς διαστάσεις της σελίδας (εικονιστικές και λεκτικές) υπάρχουν στο φυσικό κόσμο από το ίδιο μέσο (το μελάνι στο χαρτί) και, επομένως, χαρακτηρίζονται από ομοιογένεια ως προς την υλική τους φύση. Οι λέξεις, που συμβαδίζουν εμφανώς περισσότερο με το γλωσσολογικό πεδίο του συμβολικού, δεν είναι απλά ορατές στα κόμικς, αλλά, επίσης, ανταγωνίζονται οπτικά τις εικόνες και, άρα, ανήκουν και εκείνες στο εικονιστικό πεδίο»<sup>253</sup>. Οι εικόνες, από την άλλη, διαμορφώνουν δίκτυα διασύνδεσης ανάμεσα στις βινιέτες, τη σελίδα και τη βινιέτα, αλλά και τις σελίδες μεταξύ τους. Ως εκ του αποτελέσματος, οι εικόνες συμμετέχουν σε μία συμβολική σχέση και σειρά, όπου ενίοτε εκλείπουν οι μεταφορές και μετωνυμίες. Τέλος, για τον Lacan οι παύσεις που υφίστανται μεταξύ των βινιετών δεν ανήκουν στη σφαίρα του Πραγματικού, το οποίο για εκείνον φέρει αντίσταση στο Συμβολικό, καθώς «τα σχήματα και τα μεγέθη των κενών ανάμεσα στα πάνελ περιορίζουν τα είδη των εικόνων που μπορεί να εμφανιστούν σε άλλα παρακείμενα πάνελ.

Κατά συνέπεια, τα κενά ανάμεσα στις βινιέτες εξυπηρετούν φαντασιακές (οπτικές) και συμβολικές (μεταφορικές και μετωνυμικές) λειτουργίες».<sup>254</sup> Για τον Gregory, παρόλο που το διάκενο αντιπροσωπεύει μόνο μια αναπαράσταση του Πραγματικού, λειτουργεί υπενθυμιστικά του Πραγματικού. Ειδικότερα, το διάκενο, δεν αποτελεί το χώρο όπου δεν αναπαρίσταται τίποτα, αλλά το χώρο όπου παραλείπεται κάποια αναπαράσταση ή αφήγηση. Ακόμη και εξαιτίας της χωρικότητας που παραδόξως κατέχει, το διάκενο, για τον Gregory, αναγνωρίζεται ως χώρος. Το λευκού χρώματος εκτόπισμά του σηματοδοτεί εκείνο που δε σηματοδοτείται. Ταυτόχρονα, η έλλειψη εικονιστικής αφήγησης στο πλαίσιό του συνιστά ένα κενό, το οποίο οφείλει να συμπληρωθεί από τη φαντασία του αναγνώστη, αποτελώντας μία χρονική και χωρική

---

<sup>253</sup> Gregory, ό.π. σ.112.

<sup>254</sup> Ό.π., σ.σ. 112-113.

μετάβαση.<sup>255</sup> Ο Gregory, επιπρόσθετα, θεωρώντας δεδομένη τη σχέση των κόμικς με το χωροχρόνο, υπογραμμίζει τη διαφορά της αποτύπωσης του χρόνου στις εικονιστικές αφηγήσεις με εκείνη των λεκτικών αφηγήσεων. Αναφέρεται, επομένως, στην παράδοξη φύση των κόμικς, που υφίσταται «απλά λόγω του μοναδικού χωροχρονικού τους συσχετισμού».<sup>256</sup>

Ο Gregory<sup>257</sup> φαίνεται να στοχεύει το ενδιαφέρον του στην άποψη του Cohn σχετικά με το θέμα της ολοκλήρωσης ως ασυνείδητης λειτουργίας. Επιχειρηματολογώντας σε σχέση με τη θέση του McCloud, που υποστηρίζει ότι η ολοκλήρωση υφίσταται στο χώρο, ο Gregory αναφέρει ότι ο McCloud συμπληρώνει νοηματικά και ερμηνευτικά τον κενό χώρο με «ένα νέο Φαντασιακό, και επομένως, καταργεί την έννοια του κενού».<sup>258</sup> Ο Cohn, από την άλλη, για τον ίδιο, εισάγει την οπτική ότι η ολοκλήρωση υφίσταται τόσο στο φυσικό χώρο του διάκενου όσο και μετά το χώρο αυτό, επιτρέποντας στο χώρο να λειτουργεί ως ένα γνωσιακό κενό κατά την απόδοση νοήματος. Δυνητικά οι προσεγγίσεις McCloud και Cohn σε συνδυασμό θα μπορούσαν να στηρίξουν, σύμφωνα με το Gregory, μία δόκιμη και επιτυχημένη απόδοση του νοήματος. Ο Gregory αναφέρει, επίσης, ότι εκείνο που υπολείπεται νοηματικά μπορεί να καλυφθεί από τη διαδικασία της *συρραφής* του Συμβολικού και του Φαντασιακού του Lacan. Συνεπώς, αναφορικά με την αναγνωστική εμπειρία, τα κόμικς χαρακτηρίζονται από μία αίσθηση του μη ολοκληρωμένου, η οποία θα μπορούσε να εκλείψει μέσα από την υλοποίηση της διαδικασίας ολοκλήρωσης στα διάκενα. Ωστόσο, ακόμα και μετά από κάθε είδους παρόμοιας απόπειρας, πιθανό να υφίσταται μια αποσταθεροποίηση κατά τη χωροταξική κατανομή των αφηγηματικών στοιχείων στις σελίδες των κόμικς, που οφείλεται στην «αέναη απειλή του Πραγματικού».<sup>259</sup>

---

<sup>255</sup> Ό.π.

<sup>256</sup> Ό.π., σ.113.

<sup>257</sup> Ό.π., σ.114.

<sup>258</sup> Ό.π.

<sup>259</sup> Ό.π.

#### 6.4. Ο χωροχρόνος σε δείγματα *poetry comics*.

Σχετικά με τα παραπάνω και ακόμη πιο στοχευμένα, θα αναλυθεί ο τρόπος που αποδίδονται οι έννοιες του χώρου και του χρόνου σε έξι περιπτώσεις μελέτης. Πρόκειται τη μετουσίωση του ποιήματος 314 (*Hope is the thing with feathers*) από τη δημιουργό Bianca Stone καθώς και για τρία δείγματα του Dave Morice, που αφορούν στα ποιήματα 303 (*The soul selects its own society*) και 441 (*This is my letter to the world*) και 288 (*I am Nobody! Who are you?*). Στην προσπάθεια να προσέγγισης των παρακάτω δειγμάτων το μοντέλο του κατακερματισμού (*segmentivity*)<sup>260</sup> δύναται να χρησιμοποιηθεί, προκειμένου να επιτευχθεί η εμπειρική ταυτοποίηση των τμημάτων - όπως ενδεικτικά αποτελούν τα σύμβολα, οι λέξεις, οι εικόνες, οι στροφές και οι παύσεις- τα οποία είναι λειτουργικά στο πλαίσιο τόσο της ποίησης όσο και των κόμικς. Όταν εκείνα αντιμετωπιστούν και μελετηθούν χωριστά, «οι σημειολογικές και σημασιολογικές λειτουργίες μπορεί να αποδομηθούν, ώστε να εκθέσουν τη βασική σύνθεση»<sup>261</sup> των *poetry comics*. Με βάση, λοιπόν, τα προλεγόμενα, είναι σημαντικό να γίνει κατανοητό ότι, παρόλο που παρακάτω γίνεται κατάτμηση των δειγμάτων για λόγους νοηματικής και θεωρητικής ανάλυσης, τα *poetry comics* αποτελούν αντικείμενο όχι μόνο αποσπασματικής και γραμμικής ανάγνωσης αλλά κυρίως πανοραμικής.

#### ❖ Ποίημα 303 (*The soul selects its own society*)

*The Soul selects her own Society -*

*Then - shuts the Door -*

*To her divine Majority -*

*Present no more -*

*Unmoved - she notes the Chariots - pausing-*

*At her low Gate -*

*Unmoved - an Emperor be kneeling*

<sup>260</sup> Βλ. στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας

<sup>261</sup> Bennett (2012), ό.π., σ.157.

*Upon her Mat –*

*I've known her - from an ample nation -*

*Choose One -*

*Then - close the Valves of her attention -*

*Like Stone –*

**Μετάφραση**<sup>262</sup>

*Η Ψυχή διαλέγει τη δική της Συντροφιά—*

*Μετά—κλείνει την Πόρτα—*

*Κανένας άλλος μην προβάλλει—στη θεϊκή*

*Πλειοψηφία της μπροστά—*

*Ατάραχη—βλέπει τις Άμαξες—να σταματούν—*

*Μπρος στην Αυλόθυρα τη χαμηλή—*

*Ατάραχη—να ένας Αυτοκράτορας*

*Γονατισμένος στο Ψαθί της—*

*Την έχω δει—μέσ' από απέραντο έθνος—*

*Έναν να κρατά—*

*Μετά—της προσοχής της κλείνει τις Βαλβίδες—*

*Σαν Πέτρα—*

---

<sup>262</sup> Σε λογοτεχνική μετάφραση του Ερρίκου Σοφρά. Ημερομηνία πρόσβασης 22.08.2020 από <https://apotis4stis5.com/more-music/vivlio/31295-4-poihmata-tis-emily-dickinson>.



**Dickinson, E. 303 (*The soul selects her own society*) στο Morice D., *Poetry Comics: An Animated Anthology*, Teachers and Writers Collaborative, New York, 1982, 2002, σ. 81.**

Σύμφωνα με τη Μίσιου<sup>263</sup>, το σκηνικό (*setting*), που υποδεικνύει το χώρο και το χρόνο της πλοκής, αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία αφήγησης τόσο στα εικονοβιβλία όσο και στα κόμικς. Έχοντας ως χαρακτηριστικό σημείο αναφοράς τη συμπαράθεση εικόνων ως μέσου μετάδοσης της χρονικότητας<sup>264</sup>, η ίδια αναφέρει ότι αυτή η δυνατότητα αποτελεί σημαντικό κριτήριο της επιτυχούς ανταπόκρισης του αναγνώστη. Υποστηρίζει επιπλέον πως «η απεικόνιση του χρόνου και των χρονικών αλλαγών μπορεί μόνο να υπονοηθεί με την ψευδαίσθηση μιας χρονικής διάρκειας που γίνεται αντιληπτή εμπειρικά» και ότι η αίσθηση του χρόνου «δε μπορεί να αποδοθεί από ένα σύστημα οπτικών σημείων, αλλά μόνο συμπεραίνεται».<sup>265</sup>

Στην προσπάθεια, λοιπόν, να οριστεί και να αναλυθεί η διάδραση χώρου και χρόνου, το ποίημα 314 προσεγγίζεται με βάση τις διακρίσεις του McCloud σε σχέση με τις χρονικές μεταβάσεις και άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις αναφορικά με την αποτύπωση του σκηνικού. Ειδικότερα, εδώ εντοπίζεται η μετάβαση *υποκείμενο-προς-υποκείμενο*, καθώς παρατηρείται η σταθερότητα σε μια ιδέα ή σκηνή με ταυτόχρονη την ύπαρξη ποικιλίας ως προς τους χαρακτήρες. Πρόκειται δηλαδή για την περίπτωση που, ενώ η διαδικασία της ολοκλήρωσης γίνεται πιο έντονη, ο αναγνώστης καλείται να συμμετέχει σε μια ευρεία ερμηνευτική διαδικασία, γεγονός που ταυτόχρονα προϋποθέτει και μεγαλύτερη δεξιοτεχνία και δημιουργικότητα από το δημιουργό.<sup>266</sup>

Το γενικότερο σκηνικό αυτού του *poetry comics* ξετυλίγεται σε ένα περιβάλλον κοινωνικής δράσης, όπως αυτό ενός χώρου εστίασης ή μιας κοινωνικής κατάστασης. Ενώ ο ορισμός του χώρου δεν αποτελεί μεγάλο μυστήριο για τον αναγνώστη, η χρήση διαφορετικών πλάνων οπτικής μέσα σε αυτόν, καθιστά πιο σύνθετη την εικονιστική αποτύπωση. Άλλοτε στις βινιέτες ορισμένες μικρές ενδείξεις στο φόντο επισημαίνουν διαφορές στον περιβάλλοντα χώρο και η προκείμενη σχεδιαστική

---

<sup>263</sup> Μίσιου, ό.π., σ.69.

<sup>264</sup> Ό.π.

<sup>265</sup> Ό.π.

<sup>266</sup> McCloud, ό.π. σ.86.



τακτική υποδεικνύει μία κοινωνική συγκέντρωση, ενώ σε άλλες περιπτώσεις οι χαρακτήρες εντοπίζονται απομονωμένοι σε πιο ουδέτερα εικονιστικά περιβάλλοντα, αφήνοντας τον αναγνώστη έκθετο σε ορισμένες υποθέσεις σχετικά με την τοποθέτησή τους στο σκηνικό (*setting*). Επιπρόσθετα, στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης η αίσθηση του χώρου και του χρόνου χαρακτηρίζεται από αοριστία και ρευστότητα, καθώς ο Morice επιλέγει να επέμβει σχεδιαστικά στα χωρικά και χρονικά πλαίσια της αφήγησης παρεμβάλλοντας προεκτάσεις των χεριών των χαρακτήρων, που διαχέονται ανάμεσα στα δι-εικονικά κενά και εισβάλλουν στα όρια των βινιετών.

Εν συνεχεία, παρατηρείται ότι δεν είναι εμφανές αν η ροή της αφήγησης αναπτύσσεται σε ταυτόχρονο χρόνο, σταδιακά μέσα την ίδια χρονική περίοδο ή μεταγενέστερα, καθώς ούτε το ίδιο το ποιητικό κείμενο παραπέμπει σε κάποια συγκεκριμένη χωροταξική ή χρονική αναφορά. Η μετουσίωση αυτού του ποιήματος σε μορφή *poetry comics*, το οποίο γράφτηκε το 19<sup>ο</sup> αιώνα και γενικότερα αφορά ερμηνευτικά στις διαχρονικές έννοιες του κοινωνικού συσχετισμού, της επιλεκτικότητας και του κοινωνικού αποκλεισμού, μεταφέρει, ωστόσο, κάποιες ενδείξεις χρονικής τοποθέτησης λόγω της ενδυμασίας των χαρακτήρων. Πιο συγκεκριμένα, το εν λόγω δείγμα θα μπορούσε να παραπέμπει στο διάστημα ανάμεσα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τη μετάβαση από τη Βικτωριανή εποχή ως περίπου τις πρώτες τέσσερις δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Δε θα μπορούσε, ωστόσο, να καταστεί εντελώς ξεκάθαρο εδώ γιατί ο Morice επιλέγει ένα συνδυασμό διαφοροποιημένων σκίτσων ανδρών και γυναικών που τοποθετούνται ενδυματολογικά κατά τη μετάβαση δύο εποχών και όχι μίας. Παρ' όλα αυτά και ακόμη ειδικότερα, αυτό που φαίνεται σαφές είναι ότι στις δύο τελευταίες βινιέτες οι γυναικείες και αντρικές φιγούρες παραπέμπουν στην εποχή της Dickinson, επιλογή η οποία δεν είναι τυχαία. Προφανώς ο δημιουργός επέλεξε αυτή την εικονιστική αποτύπωση για τους κομβικούς ως προς το περιεχόμενο δύο τελευταίους στίχους του ποιήματος (*Then - close the Valves of her attention -Like Stone -*), με σκοπό να δημιουργήσει μία πιο αντιπροσωπευτική ως προς την ποιήτρια νοηματική αλλά και κυριολεκτική εικόνα βασιζόμενος στη χρονική τοποθέτηση της εποχής της.

Για λόγους μεγαλύτερης αποσαφήνισης και ανάλυσης, η φράση *divine majority*, αποτελεί ενδιαφέρον νοηματικό στοιχείο, καθώς είναι πιθανό να μην αναφέρεται στη θεϊκότητα της ψυχής, αλλά να υπονοεί το κύρος μιας ανώτερης κοινωνικής τάξης,

έννοια που αποτελεί σημαντικό και συχνό σημείο αναφοράς στην ποίηση της Dickinson και αποτυπώνει την εποχή που έζησε και έδρασε η ποιήτρια.<sup>267</sup> Το κύρος αυτό δικαιολογείται και σχεδιαστικά, εν προκειμένω, λόγω του ενδυματολογικού κώδικα των χαρακτήρων, που βρίσκει διακειμενική αναφορά στην υψηλή κοινωνική τάξη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και, άρα, χαρακτηρίζει ξανά χρονικά το *poetry comics*. Η χρήση της λέξης *πλειονότητα* (*majority*), επιπλέον, θα μπορούσε να επεξηγηθεί είτε κυριολεκτικά, είτε με την έννοια της ηλικιακής ή κοινωνικής ανωτερότητας είτε με την εννοιολογική ερμηνεία όλων των παραπάνω<sup>268</sup>, στοιχείο που συμβάλει στη χρονική ερμηνεία αυτού του *poetry comics*. Η τελευταία δε φιγούρα με το λευκό φόρεμα, της οποίας το είδωλο αντικατοπτρίζεται στον καθρέφτη, λειτουργεί συνειρμικά ως προς τη ρεαλιστική μορφή της Dickinson, καθώς υπήρξε γνωστή ως *Η κυρία με τα λευκά*, βάσει ενός αστικού μύθου που την ήθελε ντυμένη πάντα με ένα λευκό φόρεμα τόσο κατά την περίοδο εγκλεισμού της όσο και όταν οδηγήθηκε στην τελευταία κατοικία της. Επιπρόσθετα, το μαύρο φόντο με τις τρεμάμενες λευκές γραμμές ενδέχεται να παραπέμπει σε μία πρόθεση αναδρομής στο παρελθόν, αποτυπώνοντας το απροσδιόριστο στοιχείο του χρόνου και του άχρονου, ερμηνεία, όμως, που υπόκειται στη διάθεση κάθε αναγνώστη.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η ερμηνεία των στίχων, τα στοιχεία διακειμενικότητας αλλά και οι σχεδιαστικές επιλογές του Morice, που βρίσκονται σε σχέση συνάρτησης μεταξύ τους, παραπέμπουν σε βασίμα συμπεράσματα σχετικά με τη χωροχρονική τοποθέτηση του έργου.

Ένα διαφορετικό παράδειγμα *poetry comics*, αξιοσημείωτο ως προς τη μελέτη της λειτουργίας του χώρου και του χρόνου αποτελεί η μεταφορά του ποιήματος 288 (*I am nobody! Who are you?*) της Dickinson από τη δημιουργό Bianca Stone<sup>269</sup>. Πρόκειται για τις ελάχιστες μετουσιώσεις της δημιουργού, καθώς η ίδια αρέσκεται στο να εγκιβωτίζει δικά της ποιητικά κείμενα στη σχεδιαστική της τέχνη.

### ❖ Ποίημα 288 (*I am nobody! Who are you?*)

---

<sup>267</sup> Βλ. ό.π. στο <https://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/selects.html>.

<sup>268</sup> Ο.π.

<sup>269</sup> Βλ. στο <http://www.thethepoetry.com/2010/02/emily-dickinson-260/>. Ημερομηνία πρόσβασης 23.03. 2020.

*I'm Nobody! Who are you?  
Are you – Nobody – too?  
Then there's a pair of us!  
Don't tell! they'd advertise – you know!*

*How dreary – to be – Somebody!  
How public – like a Frog –  
To tell one's name – the livelong June –  
To an admiring Bog!*

**Μετάφραση**<sup>270</sup>

*Είμαι ο κανένας! Εσύ είσαι ποιός;*

*Είσαι – κι εσύ – Κανένας;*

*Τότε μαζί ζευγάρι κάνουμε!*

*Και μη μιλάς! μήπως μας εξορίσουν – ξέρεις!*

*Τι βαρετό – να 'σαι – ο Κάποιος!*

*Πόσο δημόσιο – ένα βατράχι ας πούμε κάπως –*

*Που τ' όνομά του – έναν Ιούνη ατελείωτο – κοάζει –*

*Σ' έναν Λασπότοπο που το θαυμάζει!*

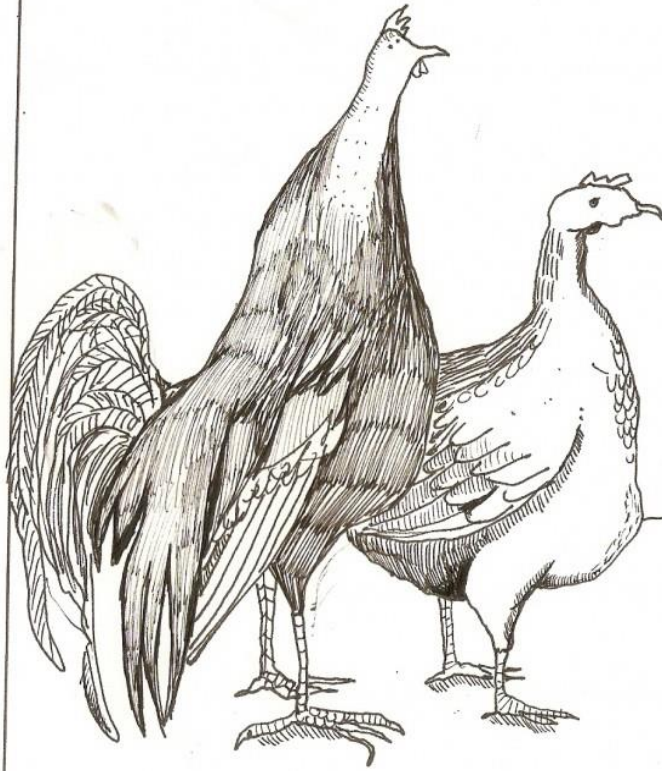
---

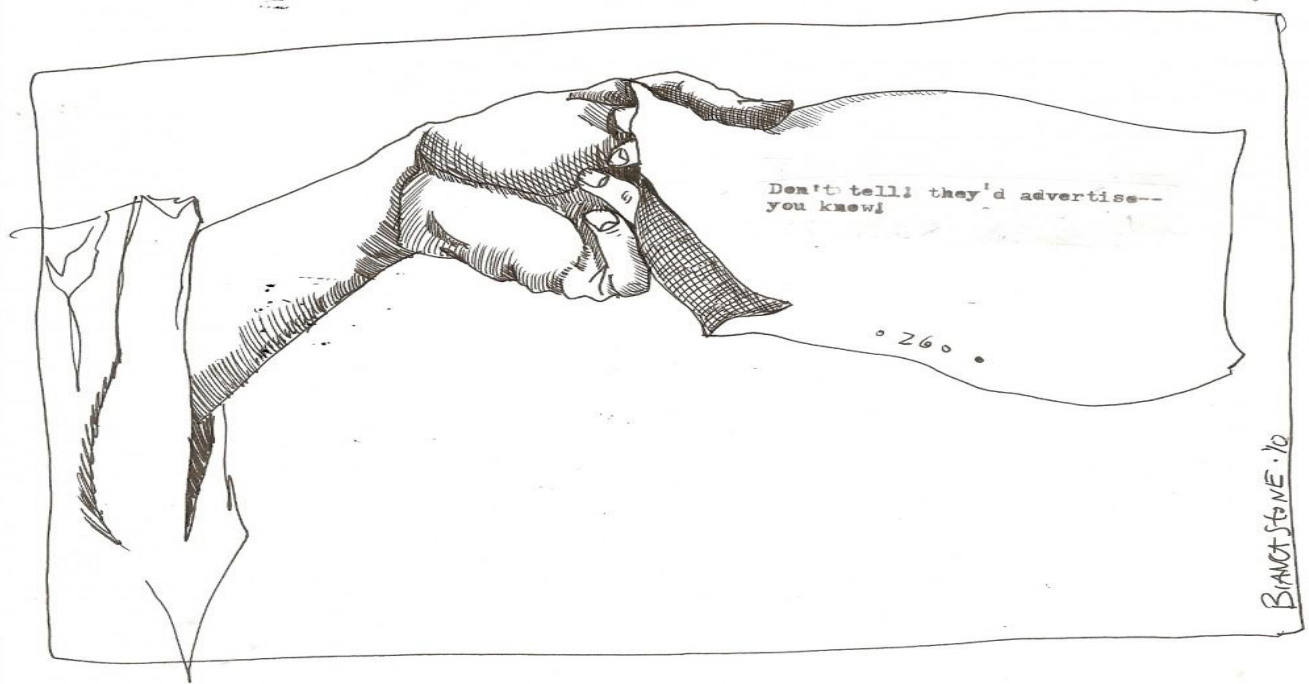
<sup>270</sup> Σε λογοτεχνική μετάφραση της Έλλης Συναδινού. Ημερομηνία πρόσβασης 22.08.2020 από <https://www.monocleread.gr/2017/05/19/emily-dickinson-eimai-%CE%BF-kanenas-esy-eisai-poiος/>.





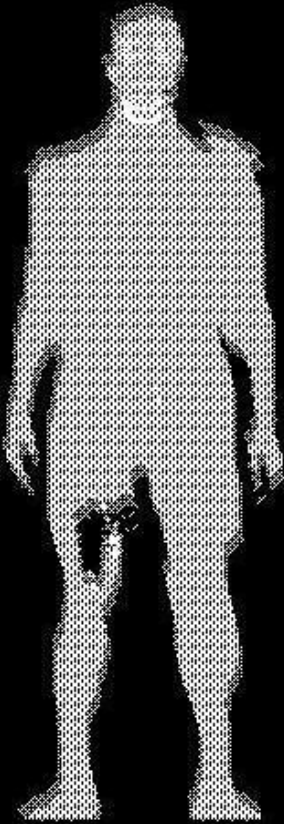
Then there's a pair of us?





how dreary

to be



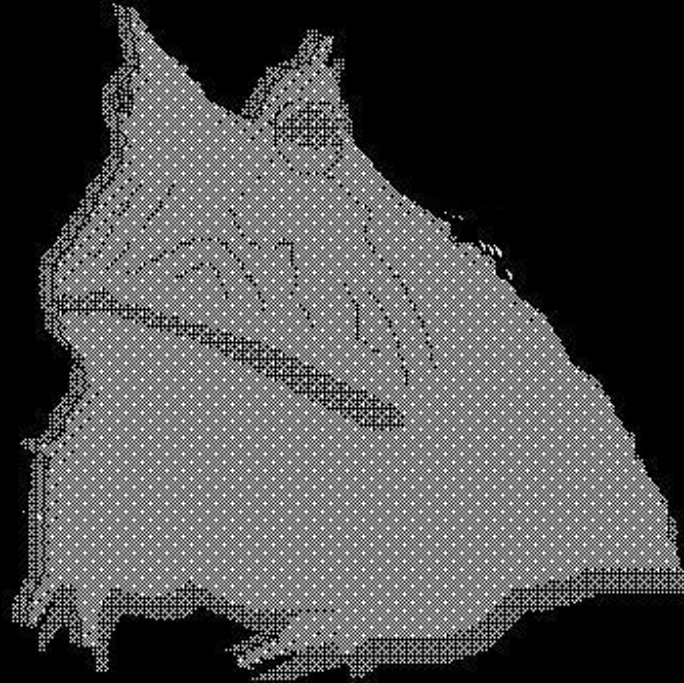
somebody





how public

like a frog





Dickinson, E. 288 (*I am nobody! Who are you?*) από τη Bianca Stone<sup>271</sup>

<sup>271</sup> Βλ. στο σύνδεσμο <http://www.thethepoetry.com/2010/02/emily-dickinson-260/>. Ημερομηνία πρόσβασης 21.05.2020.

Χρονικά σκεπτόμενοι, η Stone επιλέγει την τέχνη της ακολουθίας με τα διάκενα να διαχωρίζουν τις βινιέτες και να μεταφέρουν τον αναγνώστη τόσο σε χρονικές μεταβάσεις όσο και σε διαφορετικά χωρικά περιβάλλοντα. Άλλωστε, όπως και η Μίσιου προσθέτει, κατά Groensteen, «ο μηχανισμός της έλλειψης είναι γνωστό ότι χρησιμοποιείται στα κόμικς για να περιγράψει το χωροχρονικό άλμα στην αφήγηση που συμβαίνει ανάμεσα σε δύο βινιέτες, στο διάκενο που τις χωρίζει».<sup>272</sup> Έτσι, η αφήγηση εξελίσσεται σταδιακά ξεκινώντας από την έξυπνη και επινοητική εικόνα ενός πτηνού που προκύπτει από τη σκίαση δύο χεριών, που νοηματικά ερμηνεύει τον κανένα που δυνητικά γίνεται κάποιος (*I am nobody! Who are you?*) υπό την αντανάκλαση του φωτός. Ο χώρος αλλάζει σταδιακά στις επόμενες δύο βινιέτες και ενσωματώνει την πιο ρεαλιστική εικόνα αυτού του πτηνού, αλλά και εν συνεχεία του ζεύγους αυτών, αποτυπώνοντας την προσπάθεια της δημιουργού να ακολουθήσει εικονιστικά το νόημα των στίχων (*Are you nobody too? Then there's the two of us*). Ενώ η αίσθηση του χώρου χαρακτηρίζεται ως τότε με την παρουσία πτηνών, η εικόνα του χεριού που κρατάει ένα σημείωμα με αναγραφόμενους τους στίχους αποκόπτει στιγμιαία τον αναγνώστη από την πρότερη αίσθηση της έως τότε χωροχρονικής τοποθέτησης και τον εξαναγκάζει να συμπληρώσει τα νοηματικά κενά. Προχωρώντας η αφήγηση γίνεται απαιτητικότερη ως προς την προσέγγιση του χρόνου και του χώρου, καθώς οι βινιέτες που ακολουθούν αποτυπώνουν ανθρώπινες μορφές με την τεχνοτροπία της ψηφιακής εικόνας, δημιουργώντας ένα τεράστιο κενό ως προς το χρόνο και το χώρο.

Ερμηνευτικά η επιλογή αυτή θα μπορούσε να αποδοθεί στην προσπάθεια της δημιουργού να αποτυπώσει κάποιου είδους αποξένωση των ανθρώπων της σύγχρονης εποχής, μεταφέροντας χωρικά και χρονικά το αναγνωστικό κοινό σε ένα πιο σύγχρονο και οικείο ψηφιακό περιβάλλον, που λειτουργεί διακειμενικά της ζώσας πραγματικότητας και συνειρμικά της θεματικής της απώλειας της προσωπικής ταυτότητας, που απασχολούσε και την ποιήτρια. Επιλέγει, επομένως, καθόλου τυχαία να συμπεριλάβει εκεί τους στίχους *How dreary to be someone* και να συνεχίσει αφηγητικά ως το τέλος του *poetry comics* με άλλες τρεις εικονιστικές αποτυπώσεις των στίχων της Dickinson σε ψηφιακή μορφή, πάντα σε συνάρτηση με τις νοητικές εικόνες και μεταφορές του βατράχου και του βάλτου που αντλήθηκαν από το αρχικό ποίημα. Άλλωστε, ο Fremion τονίζει αναφορικά με τη λειτουργία και την ερμηνεία

---

<sup>272</sup> Μίσιου (2020), σ.70.

της μεταφορικής αφήγησης (*figurative narration*), η οποία χαρακτηρίζει την ποίηση της Dickinson, ότι πρόκειται για τον αφηγηματικό τρόπο που προκύπτει μέσα από διαδοχικές εικόνες, παρέχοντας την ανάδυση χρόνου μέσα από το χώρο.<sup>273</sup>

Λαμβάνοντας, επίσης, υπόψιν, τις χρονικές μεταβάσεις του McCloud - που συμβάλλουν στο να αντιληφθεί ο αναγνώστης το σκηνικό (χώρο και χρόνο) και να προσεγγίσουμε υποθετικά το χρονικό μεσοδιάστημα ανάμεσα σε δύο βινιέτες – εντοπίζουμε τρία είδη αυτών. Ενδεικτικά, το είδος της μετάβασης που χαρακτηρίζει τη σχέση ανάμεσα στις δύο πρώτες βινιέτες θα μπορούσε να είναι η *οπτική γωνία-προς- οπτική γωνία*, όπου η ματιά του αναγνώστη περιπλανάται σε διαφορετικές απόψεις της ίδιας ιδέας. Παρομοίως θα ίσχυε και για τη σχέση μεταξύ της δεύτερης και τρίτης βινιέτας, όπου οι εικόνες των πτηνών αντιπροσωπεύουν τις οπτικές γωνίες μιας ίδιας έννοιας με απροσδιόριστη την έννοια του χρόνου, αλλά κοινή την έννοια του χώρου.<sup>274</sup> Επιπλέον, ένα διαφορετικό παράδειγμα μετάβασης αποτελεί αυτή μεταξύ της τέταρτης βινιέτας, που απεικονίζει το χέρι με το σημείωμα, και της επόμενης με την ψηφιακή αποτύπωση των δύο ανθρώπινων φιγούρων. Η μετάβαση αυτή θα μπορούσε να τοποθετηθεί στην κατηγορία του *ασυνεχούς τύπου*, που συναντάται συχνά στα *poetry comics*.

Επιβάλλεται, βέβαια, στο σημείο αυτό να σημειωθεί ο ρόλος του διάκενου αναφορικά με την εξέταση του χώρου και χρόνου στα κόμικς γενικότερα και την ερμηνευτική προσέγγιση του σκηνικού. Δεδομένου ότι οι εικονιστικές αφηγήσεις των κόμικς χαρακτηρίζονται από τα στοιχεία της διαδοχικότητας, της συνοχής και της συνεκτικότητας, η Μίσιου αναφέρεται στο συσχετισμό των δύο τελευταίων με την ελλειπτικότητα, η οποία λειτουργεί επικουρικά ως προς την επιτυχή «κατανόηση και διαχείριση των χρονικών και χωρικών μεταβάσεων».<sup>275</sup> Η παρουσία του δι-εικονικού κενού (αυλάκι ή διάκενο), το λεπτό δηλαδή διάστημα που διαχωρίζει οπτικά και νοηματικά τις βινιέτες και αποτελεί τη νοητική αποτύπωση του χρόνου που παρεμβάλλεται μεταξύ τους, στο εν λόγω δείγμα *poetry comics* γίνεται αντιληπτό και

---

<sup>273</sup> Groensteen, T., *The Ellusive Specificity* στο *Studies in European Comics and Graphic Novels: The French Comics Theory Reader*, Miller, A., Beaty, B. (eds), Leuven University Press, Leuven-Belgium, 2014, σ.70.

<sup>274</sup> Ο ορισμός του χώρου εδώ μπορεί να γίνει αντικείμενο υπόθεσης, καθώς τα τρία σε σύνολο πτηνά είναι τοποθετημένα όπως παρατηρείται στη δεύτερη και τρίτη βινιέτα σε κάποιου είδους παρόμοια επιφάνεια δαπέδου, που επέλεξε να ορίσει η δημιουργός με τη σχεδιαστική της τέχνη.

<sup>275</sup> Μίσιου, ό.π. σ.70.

κατανοητό ως φυσικό χωρικό ή εννοιολογικό κενό όλων όσων λαμβάνουν χώρα μέσα σε αυτές.<sup>276</sup>

Η ίδια, σε ένα συναφές επίπεδο, αναφέρει ότι «[τ]α χρονικά κενά μπορούν να διαρκέσουν από ένα κλάσμα του δευτερολέπτου έως και αιώνες, και έγκειται στη διακριτική ευχέρεια του αναγνώστη να βασιστεί σε οπτικά στοιχεία ώστε να τα συνθέσει, να αναζητήσει ενδείξεις χρόνου και τελικά να υφάνει την ιστορία».<sup>277</sup> Ωστόσο, μεταφέροντας τις απόψεις του Miller, υπογραμμίζει ότι η μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη αλλά και από τη μία βινιέτα στην επόμενη δε σηματοδοτεί πάντα την ύπαρξη χρονικής απόστασης. Αντίθετα, το κενό ίσως να επιδέχεται την ερμηνεία του χρόνου που μεσολαβεί (με τη σημασία του «εν τω μεταξύ») «και να αρθρώνει χωρικά μακρινές αλλά χρονικά παράλληλες ενέργειες».<sup>278</sup> Με άλλα λόγια, αναφορικά με τη χρονική και χωρική απόσταση, συναντάται ποικιλία στον αφηγηματικό ρυθμό, λόγω του στοιχείου του απροσδιόριστου που χαρακτηρίζει τη λειτουργία του διάκενου ανάμεσα στις βινιέτες της συγκεκριμένης μελέτης περίπτωσης.

Κατά συνέπεια, δίνεται έμφαση στη «συγχρονία των ενεργειών και των δράσεων που μπορεί να συμβαίνουν την ίδια στιγμή, ενώ επιπλέον υπογραμμίζεται η σχετικότητα της έννοιας του χρόνου»<sup>279</sup>, καθώς πολλά πεδία δράσης μπορεί να υφίστανται σε αυτό το *poetry comics* μέσα στη ροή της ζωής ανεξαρτήτως χρόνου και χώρου. Η έννοια του χρόνου υπονοείται, καθώς υφίσταται παράλληλη δράση σε μη δεδομένο πάντα χώρο. Συμπερασματικά, λοιπόν, στη συγκεκριμένη περίπτωση μελέτης ισχύουν οι έννοιες της συγχρονίας και της σχετικότητας του χρόνου, μέσα από την ασάφεια που αποτυπώνεται κατά την αλλαγή σκηνικού ανάμεσα στις παρακείμενες βινιέτες.

---

<sup>276</sup> Ο.π.

<sup>277</sup> Ο.π. σ.73.

<sup>278</sup> Ο.π.

<sup>279</sup> Ο.π., σ.82.

### 6.4.1. Ο χωροχρόνος και τα σχήματα βινιετών

Ανεξάρτητα από τα σχήματα των βινιετών, τα μονοσέλιδα κόμικς, όπως αυτό του δείγματος 303, που εξετάστηκε στο προηγούμενο υπο-κεφάλαιο, κατά τις πρώτες εμφανίσεις τους, στόχευαν στη χιουμοριστική προσέγγιση του περιεχομένου. Αργότερα, ωστόσο, η μορφή αυτή εξελίχθηκε ραγδαία συμπεριλαμβάνοντας, εκτός των άλλων, και τα πειραματικά κόμικς, τύπος των οποίων θεωρούνται και αυτά που εξετάζονται στην παρούσα εργασία. Μετά τη βινιέτα η σελίδα θεωρείται η πιο σημαντική μονάδα των κόμικς και μετά την κατανομή των βινιετών στην επιφάνειά της, «η σελίδα μετατρέπεται στη βασική δομή οργάνωσης, ενώ το κάθε πάνελ αποτελεί μία υποδεέστερη δομή».<sup>280</sup> Το μεγαλύτερο πλεονέκτημα που προκύπτει, όταν ο δημιουργός εργάζεται με μία τέτοιου είδους λογική, είναι ότι ο αναγνώστης δύναται να βλέπει ολόκληρο το έργο αμέσως και ταυτόχρονα ο δημιουργός να ελέγχει το ρυθμό της εικονιστικής αφήγησης και της σχεδιαστικής τέχνης με τρόπους<sup>281</sup> που δεν είναι εφικτό στις μεγαλύτερες μορφές κόμικς.

Αναφορικά με την άποψη του Eisner<sup>282</sup> η διαδικασία περιχαράκωσης του κειμένου στα πλαίσια των βινιετών αναδεικνύει τη χρονική διάρκεια των γεγονότων και τοποθετεί χωροχρονικά τον αναγνώστη στις περιμέτρους της πραγματικότητας εντός τους. Το μέγεθος και η ευρύτητα της έννοιας της παρέλευσης του χρόνου, δεν αποτελούν στοιχείο έκφρασης της ίδιας της βινιέτας, αλλά τον καταλυτικό ρόλο διαδραματίζουν οι εικόνες και οι συμβολισμοί τους που εντοπίζονται στα πλαίσια των βινιετών. Ο αριθμός, επίσης, καθώς και το μέγεθός τους συμβάλλουν δραματικά στην αφήγηση της έννοιας της χρονικότητας. Η χρήση, λόγου χάρη, πολλών βινιετών στη σειρά εξυπηρετεί την πρόθεση του δημιουργού να συμπτύξει το χρόνο. Με αυτήν την τεχνοτροπία η δράση προκύπτει ως προϊόν κατάτμησης, αντίθετα με τη δράση που λαμβάνει χώρα σε μεγαλύτερες, όπως αυτές του ορθογώνιου σχήματος. Η τοποθέτηση, επίσης, των βινιετών σε σχέση μεγαλύτερης εγγύτητας, δημιουργεί ταυτόχρονα μία αίσθηση πιο σύντομης παρέλευσης του χρόνου και επιταχύνει το

---

<sup>280</sup> Abel, J. & Madden, M., *Drawing Words & Writing Pictures: A definite course from concept to comic in 15 lessons*, First Second, New York & London, 2008, σ.67.

<sup>281</sup> Όπως, λόγου χάρη, βινιέτες κατανεμημένες με σκοπό να λειτουργήσουν νοηματικά ή διακοσμητικά. Βλ. ό.π.

<sup>282</sup> Eisner, ό.π. σ.28

ρυθμό της αφήγησης. Άλλωστε, στα κόμικς οι λειτουργίες του ρυθμού και της χρονικότητας είναι αλληλένδετες.<sup>283</sup>

Σκεπτόμενοι τις θέσεις του McCloud, η βινιέτα λειτουργεί ως διαχωριστικός δείκτης του χώρου ή του χρόνου, καταλήγοντας στην ιδιαιτερότητα της σχέσης ανάμεσα στο χρόνο κατά την απεικόνισή και το χρόνο ως ατομική αίσθηση και αντίληψη από τον αναγνώστη. Παρόλο που τα σχήματα των βινιετών διαφοροποιούνται αρκετά και αποτελούν στοιχεία νοηματοδότησης του περιεχομένου των κόμικς, δε φαίνεται να επηρεάζουν την αποτύπωση του χρόνου, αλλά μόνο την αναγνωστική εμπειρία. Οι διαστάσεις του χώρου και η διάρκεια του χρόνου βρίσκουν σημεία προσδιορισμού περισσότερο σε όλα όσα περιέχει η βινιέτα παρά στην ίδια τη βινιέτα.<sup>284</sup>

Από την άλλη, η Μίσιου αναφέρει ότι το κάδρο<sup>285</sup> της εικόνας, όπως προκύπτει στα κόμικς, επικεντρώνει το ενδιαφέρον στη δράση και αποτελεί ενδεικτικό στοιχείο του χωροχρόνου.<sup>286</sup> Οι Bordwell και Thompson<sup>287</sup>, η ίδια αναφέρουν ότι οι μεταβολές που εντοπίζονται στο καδράρισμα αποτελούν αποτύπωση της χρονικής διαδοχής και προσφέρουν ρυθμικότητα στην αφηγηματική διαδικασία. Ανάλογα με τις εικαστικές επιλογές του καλλιτέχνη, δε φαίνεται να συναντάται ένα συγκεκριμένο σχήμα καδραρίσματος<sup>288</sup> στο *poetry comics 303*, που εξετάζεται ακριβώς παρακάτω. Παρατηρείται, έτσι, μία εναλλαγή τετράγωνου και ορθογώνιου πλαισίου, η οποία αποτυπώνει την καλλιτεχνική έκφραση του δημιουργού και «επιτρέπει στη σελίδα να αποκτήσει δυναμικότητα και να δώσει την ψευδαίσθηση της κίνησης και της ροής του χρόνου».<sup>289</sup>

Κατά συνέπεια, οι βινιέτες ορθογώνιου σχήματος, εν προκειμένω, εκφράζουν τη γραμμικότητα της ανάγνωσης και σημειοδοτούν μία παρατεταμένη χωρική και

---

<sup>283</sup> Ο.π., σ.30.

<sup>284</sup> McCloud, ό.π., σ.99.

<sup>285</sup> Η Μίσιου ορίζει τον όρο *κάδρο* ως «τη γραμμή του πλαισίου της βινιέτας που, όταν υπάρχει, δείχνει τα όρια του χώρου που αναπαρίσταται. Συνήθως το κάδρο σχηματίζει ένα ορθογώνιο σχήμα, αλλά αυτό μπορεί να αλλάζει και να μεταδίδει πληροφορίες με το πάχος και το είδος της γραμμής του πλαισίου [...] Οι διαστάσεις ποικίλουν ανάλογα με τη λειτουργία του πλάνου στη σελίδα, την οπτική γωνία, τη σημασία της δράσης και ανάλογα με το τι πρέπει να χωρέσει μέσα σ' αυτό». Βλ. περισσότερα στο Μίσιου, Μ., *Τα κόμικς από το περίπτερο στη σχολική τάξη...ξεφυλλίζοντας τον Γκοσινί: Θεωρητικές, ερμηνευτικές και διδακτικές διαστάσεις*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2010, σ.σ.355-356.

<sup>286</sup> Μίσιου, Μ., *Βουβά Κόμικς και Εικονοβιβλία*, σ.85.

<sup>287</sup> Βλ. στο Μίσιου, ό.π.

<sup>288</sup> Ο.π., σ. 142.

<sup>289</sup> Ο.π.

χρονική αλληλεπίδραση των χαρακτήρων.<sup>290</sup> Από την άλλη, λαμβάνοντας υπόψιν το θεωρητικό πλαίσιο των κόμικς, οι τετράγωνες βινιέτες, που παρεμβάλλονται στα κόμικς, εκφράζουν μία στιγμιαία πράξη ή κίνηση, νέα δεδομένα ως προς την τροπή της πλοκής ή την έμφαση σε κάποια λεπτομερή πληροφορία.<sup>291</sup>

❖ **Ποίημα 303** (*The soul selects her own society*)

*The Soul selects her own Society -*

*Then - shuts the Door -*

*To her divine Majority -*

*Present no more -*

*Unmoved - she notes the Chariots - pausing-*

*At her low Gate -*

*Unmoved - an Emperor be kneeling*

*Upon her Mat –*

*I've known her - from an ample nation -*

*Choose One -*

*Then - close the Valves of her attention -*

*Like Stone –*

---

<sup>290</sup> Μίσσιου, ο.π., σ.σ.142-143.

<sup>291</sup> Ο.π., σ.145.



## Μετάφραση<sup>292</sup>

*Η Ψυχή διαλέγει τη δική της Συντροφιά—*

*Μετά—κλείνει την Πόρτα—*

*Κανένας άλλος μην προβάλλει—στη θεϊκή*

*Πλειοψηφία της μπροστά—*

*Ατάραχη—βλέπει τις Άμαξες—να σταματούν—*

*Μπρος στην Αυλόθυρα τη χαμηλή—*

*Ατάραχη—να ένας Αυτοκράτορας*

*Γονατισμένος στο Ψαθί της—*

*Την έχω δει—μέσ' από απέραντο έθνος—*

*Έναν να κρατά—*

*Μετά—της προσοχής της κλείνει τις Βαλβίδες—*

*Σαν Πέτρα—*

---

<sup>292</sup> Σε λογοτεχνική μετάφραση του Ερρίκου Σοφρά. Ημερομηνία πρόσβασης 22.08.2020 από <https://apotis4stis5.com/more-music/vivlio/31295-4-poihmata-tis-emily-dickinson>.



Dickinson, E. 303 (*The soul selects her own society*) στο Morice D., Poetry Comics: An Animated Anthology, Teachers and Writers Collaborative, New York, 1982, 2002, σ. 81.

Στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης ο δημιουργός φαίνεται να συμπεριλαμβάνει εντός των τετράγωνων βινιετών τις δύο από τις τρεις μονές γυναικείες φιγούρες του *poetry comics* του (καθώς στις υπόλοιπες βινιέτες εντοπίζονται περισσότεροι από ένας χαρακτήρας), ίσως για να επικεντρωθεί στη χωρική κυριαρχία της εικόνας της ψυχής (the soul) και τη μεταφορά της, η οποία, μάλιστα, αποτελεί και το νοηματικό πυρήνα του ποιήματος εν γένει.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η τρίτη φιγούρα άνευ συνοδείας άλλων χαρακτήρων, παρουσιάζεται σε μία μεγάλη ορθογώνια βινιέτα, που δεσπόζει στη σελίδα, καθώς ο Morice συμπεριλαμβάνει καίριους στίχους του ποιήματος εντός της (*Unmoved - she notes the Chariots – pausing - At her low Gate*) και επικεντρώνεται έτσι στην εικονιστική μεταφορά της ψυχής. Ειδικότερα, αναφορικά με το μέγεθος των βινιετών, μια μεγάλη βινιέτα χρησιμοποιείται, συν τοις άλλοις, «με σκοπό την ανακάλυψη ή το συλλογισμό, μια αφηγηματική παύση, την αλλαγή χώρου ή την εισαγωγή μιας νέας σκηνής»<sup>293</sup> και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, φαίνεται να εισάγεται η καινούργια σκηνή με την πρώτη εικονιστική αποτύπωση της ψυχής, που κυριαρχεί τόσο νοηματικά και χωροταξικά, όσο και φέρει στοιχεία χρονικότητας.

Ειδικότερα, και αναφορικά με το χρόνο, η ψυχή παρουσιάζεται ως μία γυναικεία φιγούρα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία *per se* παρέχει χρονικές πληροφορίες στο *poetry comics*. Επιπρόσθετα, ως προς την έννοια του χώρου, η γυναικεία φιγούρα, ως προσωποποίηση της ψυχής, φαίνεται να βρίσκεται απομονωμένη στην αίσθηση της ανωτερότητάς της, με το ένα κάτω άκρο να ξεπερνά τα χωρικά όρια της βινιέτας και των δι-εικονικών κενών, και να απλώνεται σε δύο παρακείμενα πάνελ. Σε σχέση με τη χωρική περιεκτικότητα<sup>294</sup> της βινιέτας, ο γυναικείος χαρακτήρας κατέχει την πρωτοκαθεδρία των χαρακτήρων, οι οποίοι δε συνοδεύονται από άλλους στο εικονιστικό περιεχόμενο αυτού του *poetry comics*, με την ίδια αναλογική βαρύτητα που φέρει τόσο ο συγκεκριμένος στίχος όσο και η μεταφορική εικόνα της ψυχής στο αρχικό ποίημα.

Αν ληφθεί ταυτόχρονα υπόψιν η συμβολική σημασία του χώρου από άποψη ποιητικού περιεχόμενου- και πάντα σε συνδυασμό με τις αφηγηματικές τεχνικές των κόμικς- μία ερμηνεία που θα μπορούσε να αποδοθεί στους στίχους αυτής της βινιέτας

---

<sup>293</sup> Ο.π.

<sup>294</sup> Για την έννοια της χωρητικότητας στις βινιέτες βλ. Μίσσιου, ό.π.

(*Unmoved - she notes the Chariots – pausing - At her low Gate*) είναι η θεματική αναλογία μεταξύ Θεού και σύμπαντος.<sup>295</sup> Πιο συγκεκριμένα, η ψυχή, με την οπτικοποίησή της ως γυναικεία φιγούρα στο εν λόγω *poetry comics*, βιώνει τον εαυτό της ως θεοποιημένη οντότητα και της αποδίδει χαρακτηριστικά μιας ανώτερης ύπαρξης και πνευματικότητας. Έτσι υπαινίσσεται η έννοια της χωρικότητας, καθώς «ορίζει ένα σύμπαν δικής της επιλογής δημιουργώντας ένα καθορισμένο χώρο με τις επιμελώς επιλεγμένες λέξεις της -‘Door’, ‘Gate’ – που αποκλείουν τον εξωτερικό κόσμο. Ενώ ο Θεός έχει δημιουργήσει τον ‘Παράδεισο’ ως προσωπικό Του χώρο, το καταφύγιο της ποιήτριας δεν είναι μεγαλειώδες, αλλά απλό – ‘low Gate-, ‘her mat’». <sup>296</sup> Συμπερασματικά, με τις μεταφορές της η Dickinson καταφέρνει να αναβαθμίσει στα μάτια του αναγνώστη την εικόνα της κοινής θνητότητάς της μέσα από την προσεκτική χρήση του λεξιλογίου και τα λεκτικά παίγνια που χρησιμοποιεί<sup>297</sup>, γεγονός που αποτυπώνεται και μέσα από τα αφηγηματικά στοιχεία της τέχνης των κόμικς.

Σχετικά με την εναλλαγή σχήματος και μεγέθους του καθραρίσματος, όπως προαναφέρθηκε, στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης κάθε μικρή βινιέτα που εμφανίζεται ανάμεσα στις μεγάλες, «αποκτά αξία σε σχέση με το περιεχόμενο, επιταχύνει το ρυθμό ανάγνωσης, εστιάζει σε αυτό που βλέπει ο χαρακτήρας και προσδίδει συμβολική αξία σε ένα στοιχείο που απομονώνεται». <sup>298</sup> Αναφορικά, λοιπόν, με τα παραπάνω, οι τρεις μικρές βινιέτες που ακολουθούν τη μεγαλύτερη, με τη γυναικεία φιγούρα ως προσωποποίηση της ψυχής, όπως εξετάστηκε προηγουμένως, λειτουργούν ως χρονικοί επιταχυντές της αφηγηματικής διαδικασίας και συμβάλλουν στην οικονομία της αφήγησης.

Είναι ακόμη άξιο αναφοράς, ταυτόχρονα με την αποτύπωση του χρόνου, ότι η αφήγηση ξετυλίγεται χωρικά και χρονικά στη σελίδα με την τετράγωνη βινιέτα που έπεται και εγκιβωτίζει τους στίχους *Unmoved - an Emperor be kneeling / Upon her Mat* -. Εδώ η μεταφορά του αυτοκράτορα εικονοποιείται με τη στάση υποταγής της αντρικής φιγούρας πάνω σε ένα χαλί (*Upon her Mat*). Συνεπώς, η εικονιστική αφήγηση «δίνει έμφαση στην ψυχρή ασυμβίβαστη στάση της Ψυχής απέναντι σε

---

<sup>295</sup> Βλ. στο *Essay about Analysis of Emily Dickinson’s No. 657 and No. 303*. Ημερομηνία πρόσβασης 29.04.2020 από <https://www.sparknotes.com/poetry/dickinson/section4/>.

<sup>296</sup> Ό.π.

<sup>297</sup> Ό.π.

<sup>298</sup> Μίσιου, ό.π., σ.145.

οποιοδήποτε προσπαθεί να εισαχθεί στην Κοινωνία της, από τη στιγμή που κλείνει η μεταφορική της πόρτα» και, από αφηγηματική άποψη, δίνει μία άλλη διάσταση στο νόημα του σκηνικού (χώρου και χρόνου) των βινιετών που προαναφέρθηκαν.<sup>299</sup> Μάλιστα, όπως διαπιστώνεται, ξεκάθαρος σκοπός της πρόσληψης των κόμικς είναι να λαμβάνεται υπόψιν ολόκληρο το έργο, αλλά και τα συμφραζόμενα, από όπου συχνά προκύπτει το νόημα, και όχι να αντλούνται αφηγηματικά συμπεράσματα κάθε είδους μόνο από τις μεταβολές του ή τους συνδυασμούς καδραρίσματος, οι οποίες, επί της ουσίας έγκεινται στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής επιλογής κάθε δημιουργού.<sup>300</sup>

#### 6.4.2. Ο χωροχρόνος στις ολοσέλιδες βινιέτες

Η χωρητικότητα της βινιέτας ποικίλει ανάμεσα στις πολύ μικρές του είδους έως την ολοσέλιδη. Όταν το πλαίσιο εξαιρείται της εικονιστικής παρουσίασης είθισται να υποκρύπτονται αιτίες αισθητικού χαρακτήρα, όπως η διάθεση του δημιουργού να διακόψει τη μονοτονία της αφήγησης ή «να υποδηλωθεί η έξοδος από τον χρόνο της φυσιολογικής αφήγησης».<sup>301</sup> Παρόλο που ο McCloud αναφέρει ότι τα μονά πάνελ συνδέονται συχνά με την τέχνη των κόμικς, αλλά δεν ακολουθούν τις αρχές της τέχνης της ακολουθίας, καθώς δεν υφίσταται διαδοχή με ένα μόνο πράγμα, ο ίδιος συμπληρώνει ότι «τέτοια μονά πάνελ μπορεί να κατηγοριοποιηθούν ως ‘τέχνη κόμικς’, από την άποψη ότι μέρος του οπτικού τους λεξιλογίου προέρχεται από τα κόμικς»<sup>302</sup> και μπορούν να χαρακτηριστούν ως κόμικς με αφορμή «την παρακείμενη τοποθέτηση λέξεων και εικόνων».<sup>303</sup> Με βάση, λοιπόν, τα προλεγόμενα αλλά και την παρακάτω θέση του Saraceni, ο οποίος διαχωρίζει τα κόμικς από τις μονές βινιέτες της καρικατούρας (*cartoon*), όπως θα εξεταστεί παρακάτω, θα αναλυθούν τα δύο δείγματα σε συνάρτηση τόσο των μορφολογικών τους στοιχείων όσο και των αφηγηματικών τεχνικών αποτύπωσης του χρόνου και του χώρου. Ειδικότερα, οι δύο μελέτες περίπτωσης *poetry comics 441 (This is my letter to the world)* και *288 (I'm nobody!)* φέρουν ιδιαίτερο σχεδιαστικό και αφηγηματικό ενδιαφέρον, καθώς τα πλαίσια της βινιέτας είναι νοητά και τα κόμικς αποτελούν μια ολόκληρη σελίδα (*one*

<sup>299</sup> Βλ. περισσότερα στο <https://www.sparknotes.com/poetry/dickinson/section4/>. Ημερομηνία πρόσβασης 13.05.2020.

<sup>300</sup> Μίσιου, ό.π., σ.142.

<sup>301</sup> Μίσιου, ό.π., σ.145.

<sup>302</sup> McCloud, ό.π. σ.21.

<sup>303</sup> Ό.π.

panel page), γεγονός που διαφοροποιεί την αίσθηση χωρικότητας και χρονικότητάς τους.

❖ Ποίημα 441 (*This is my letter to the world*)

*This is my letter to the World  
That never wrote to Me—  
The simple News that Nature told—*

*With tender Majesty*

*Her Message is committed*

*To Hands I cannot see—*

*For love of Her—Sweet—countrymen—*

*Judge tenderly—of Me*

Μετάφραση<sup>304</sup>

*Αυτή είναι η επιστολή μου στον Κόσμο*

*που δεν Μου απαντήθηκε ποτέ —*

*Τα απλά νέα που μετέφερε η Φύση—*

*Με ευγενή Μεγαλοπρέπεια*

*Το Μήνυμά της εμπιστευτικό*

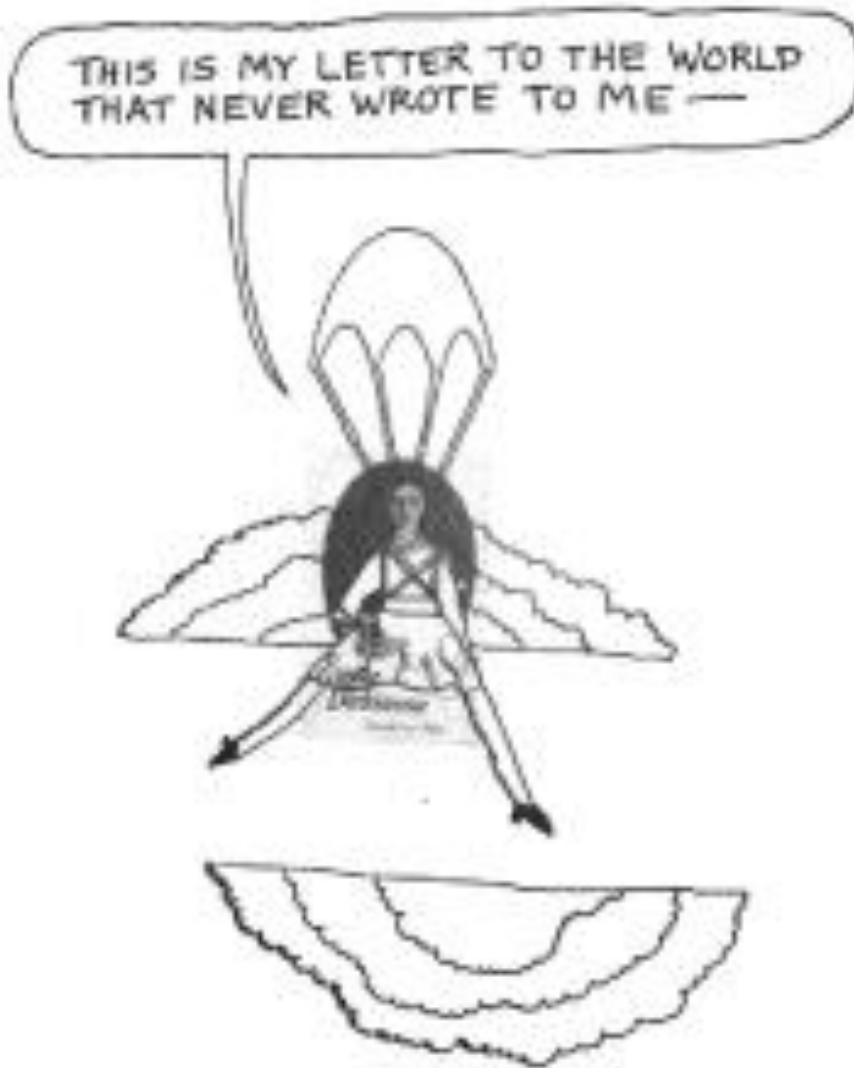
*Σε Χέρια που δε μπορώ να δω—*

*Από αγάπη για Εκείνη—Γλυκείς—χωρικοί*

*Κρίνουν με επιείκεια—Εμένα*

---

<sup>304</sup> Σε λογοτεχνική μετάφραση της Ειρήνης Τριανταφύλλου



Dickinson, E. 441 (*This is my letter to the world*) στο Morice D., *Poetry Comics: An Animated Anthology*, Teachers and Writers Collaborative, New York, 1982, 2002, σ.79.

Ξεκινώντας από την εξέταση του δείγματος *poetry comics* 441 του Morice σε σχέση με την αντίληψη του χώρου και του χρόνου κατά την αφηγηματική διαδικασία, είναι σημαντικό να αναφερθεί η θέση του Saraceni, ο οποίος υποστηρίζει ότι τα κόμικς αποτελούνται από μία σειρά βινιετών που συνδέονται νοηματικά με διεικονικά κενά (αυλάκια). Αυτό είναι που διαφοροποιεί τα κόμικς από τις καρικατούρες (*cartoons*), οι οποίες φέρουν μόνο μία βινιέτα.<sup>305</sup> Παρόλο που η διαφορά αυτή μπορεί να μη φαντάζει μεγάλη, καθώς και τα δύο είδη για το Saraceni κάνουν χρήση εικόνας και κειμένου<sup>306</sup>, ο ίδιος στην προσπάθειά του να διαφοροποιήσει καρικατούρες και κόμικς, παρομοιάζει τις μονές βινιέτες με απομονωμένες προτάσεις και τα κόμικς ως συνεκτικό κειμενικό σύνολο. Τα σχήματα ακολουθίας των προτάσεων λειτουργούν συνεκτικά για το κείμενο, από την άποψη ότι οι προτάσεις που προηγούνται δημιουργούν μία ομαλή νοηματική βάση για εκείνες που έπονται και για το σύνολο του κειμένου γενικότερα. Προτάσεις που είναι απομονωμένες και δε λειτουργούν συνδετικά με άλλες όντως μπορεί να συναντώνται, λόγω χάρη σε επιγραφές, αλλά σίγουρα αποτελούν εξαιρέσεις. Ο αναγνώστης καλείται σε τέτοιου είδους περιπτώσεις να ανατρέξει σε ήδη κεκτημένη γνώση και υπερκειμενικά στοιχεία, προκειμένου να κάνει τις απαραίτητες συνδέσεις και να νοηματοδοτήσει επιτυχώς την απομονωμένη πρόταση.<sup>307</sup>

Λαμβάνοντας τα παραπάνω υπόψιν, επομένως, αντλείται το πιθανό συμπέρασμα ότι ο Morice επέλεξε να συμπεριλάβει τόσο καρικατούρες όσο και αυτοτελή *poetry comics* στη συλλογή του, υιοθετώντας ανά περιστάσεις την ευφυή τεχνοτροπία της παρουσίασης της καρικατούρας ως εισαγωγή στα ποιητικά αφιερώματα κάποιων ποιητών στο βιβλίο του. Το πιθανότερο, όπως θα αναφερθεί και παρακάτω στην ανάλυση, είναι ότι, κατόπιν κάθε πρώτης εισαγωγικής παρουσίασης μεμονωμένων στίχων που εμπεριέχονται στην καρικατούρα, εκείνα τα *poetry comics* που έπονται μέσα στην ίδια ποιητική ενότητα, αποτελούν ένα πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα του είδους. Αυτά φαίνεται, εν ολίγοις, να δημιουργούνται με μικρότερες και ίσως περισσότερες βινιέτες ή *comic strips*, και να εμπεριέχουν ολόκληρα ποιήματα, που

---

<sup>305</sup> Saraceni, ό.π. σ.56.

<sup>306</sup> Ό.π. σ.35.

<sup>307</sup> Ό.π. σ.σ.35-36.



είναι περισσότερο αντιπροσωπευτικά της λειτουργίας της τέχνης της ακολουθίας και του μοτίβου αποτύπωσης του χρόνου και του χώρου στα *poetry comics*.

Εντούτοις, αν και η διαφοροποίηση καρικατούρας και *poetry comics* είναι κατανοητή στην παρούσα εργασία, το εν λόγω δείγμα συγκαταλέγεται κατ' επιλογή στην κατηγορία *poetry comics* και χρησιμοποιείται προς ανάλυση για δύο λόγους: Πρώτον, για το λόγο ότι αποτελεί ένα ενιαίο σύνολο σύμφυσης της σχεδιαστικής τέχνης με την ποίηση της Emily Dickinson και, δεύτερον, γιατί τέτοιου είδους τεχνοτροπίες αποτελούν πολύ ενδιαφέροντα παραδείγματα δημιουργικότητας και αφηγηματικότητας των *poetry comics* γενικότερα. Άλλωστε, ο ίδιος ο Morice, υιοθετώντας τον τίτλο *Poetry Comics: A Cartooniverse of Poems* στην πρώτη εκδοχή του βιβλίου του, αλλά και ορίζοντας τα *poetry comics* του ως συνδυασμό ποιημάτων και καρικατούρας (*cartoon*)<sup>308</sup>, εισάγει επίσημα τον αναγνώστη στη χρήση της μονής βινιέτας και τη λειτουργία που περιγράφει παραπάνω ο Saraceni. Το γεγονός, ακόμη, ότι ο Morice χρησιμοποίησε μόνο τους δύο πρώτους στίχους και δεν ανέπτυξε κάποιου είδους διάλογο ή άλλες βινιέτες που να περικλείουν άλλο κειμενικό και εικονιστικό περιεχόμενο, ίσως καταδεικνύει την ανάγκη του να περιοριστεί και να επικεντρωθεί στην εικόνα της Ντίκινσον ως κοινών και αποστολέα των διαχρονικών εννοιών και συμβολισμών που εγκιβωτίζονται στους δύο αυτούς κεντρικότερους στίχους της. Με άλλα λόγια, η επιλογή τοποθέτησης του περιεχομένου εκτός κάδρου αποτελεί αποτύπωση της έννοιας της ευρύτητας του χώρου και του χρόνου, η οποία συνδέεται και νοηματικά με τους στίχους του ποιήματος και τις νοητικές εικόνες που εκείνοι προβάλλουν.

Κρίνοντας το συγκεκριμένο *poetry comics* σε σχέση με τη θεματική του ποιήματος, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο Morice οπτικοποιεί την έννοια της επιστολής της ποιήτριας στον κόσμο, προσδίδοντας μία ανάλαφρη αίσθηση του κωμικού και της παρωδίας. Η ρεαλιστική μορφή της ποιήτριας ταυτόχρονα με κάποιου είδους χρονικής διακειμενικότητας που προκύπτει από την εντυπωμένη εικόνα της, γνωστοποιείται και παρουσιάζεται στον αναγνώστη εντυπωμένη μέσω του γραμματόσημου. Αυτό με τη σειρά του εισέρχεται και συμμετέχει ως ενδο-εικονικό κείμενο (*intra-iconic text*), το οποίο δεν περιορίζεται χωρικά «μόνο στις

---

<sup>308</sup> Βλ.κεφ.1 της παρούσας εργασίας.

τυπικές περιχαρακώσεις της λεζάντας και του μπαλονιού»<sup>309</sup> αλλά απελευθερώνεται στο πλαίσιο της εικονιστικής αφήγησης με μία τεχνοτροπία που προσιδιάζει σε κολάζ. Ο Morice φαίνεται, με άλλα λόγια, να τοποθέτησε το γραμματόσημο στη μέση της μοναδικής χωρίς πλαίσιο βινιέτας και να φιλοτέχνησε το σύνολο του *poetry comics* επάνω του, σχεδιάζοντας την προέκταση του σώματος της ποιήτριας, τα αερόστατο και τα σύννεφα. Πιο συγκεκριμένα, η ποιήτρια εδώ παρουσιάζεται ως πολίτης όλου του κόσμου, με την απελευθερωτική αίσθηση της ευρύτητας του χρόνου και του χώρου στην εικονιστική αυτή αφήγηση να αποτυπώνεται τόσο μέσα από την τεχνοτροπία της μονής βινιέτας που καλύπτει όλη τη σελίδα (*one panel page*) όσο και από την έλλειψη πλαισίου σε αυτή. Μάλιστα, με άλλα λόγια, κατά τον Eisner<sup>310</sup>, που περιγράφει όμοιες ενδεικτικές περιπτώσεις τεχνοτροπίας, η παράλειψη πλαισίου της βινιέτας αποτυπώνει τον άνευ ορίων χρόνο και καταλύει τους περιορισμούς κάθε χωρικότητας.

Με τον τρόπο αυτό φαίνεται να αποδίδεται μια άλλη διάσταση στο χώρο, καθώς ο δημιουργός επεμβαίνει στα χωρικά πλαίσια του γραμματόσημου, απελευθερώνοντας τη μορφή της ποιήτριας στις έννοιες του άχωρου και του άχρονου. Η εικόνα της Dickinson που πετάει σε ένα αερόστατο, το τριών επιπέδων σύννεφο στο φόντο και το ανάποδο όμοιο σύννεφο κοντά στη βάση των σχεδιασμένων κάτω άκρων της θα μπορούσε, επομένως, να αποτελεί στοιχείο σχεδιαστικής αποτύπωσης και συμβολικής σημασίας του αέναου και διαχρονικού ταξιδιού των στίχων της.

Από ένα διαφορετικό και βαθύτερο επίπεδο ανάλυσης και σε συνάφεια με τη σχεδιαστική επιλογή της ολοσέλιδης βινιέτας, όπως ακολούθως θα αποδειχθεί, το νοηματικό πλαίσιο του ποιήματος παραπέμπει σε έναν ομιλητή-τρια που, καθώς βρισκόταν εν αναμονή απόκρισης της επιστολής του-της από τον παραλήπτη, αναφέρεται τόσο στη μοναχική δραστηριότητα της τέχνης της γραφής, όσο και στη μοναξιά και έλλειψη κοινωνικής διάδρασης, γενικότερα. Η πλειονότητα της επικοινωνίας καθ' όλη τη ζωή της ποιήτριας με τον κόσμο γινόταν μέσω επιστολών, άρα η αποστολή ενός οικουμενικού γράμματος «φαίνεται να αποτελεί μία φυσική μεταφορά που χρησιμοποίησε η Ντίκινσον, προκειμένου να συμβολίσει την

---

<sup>309</sup> Μίσσιου, (2010), ό.π., σ.51.

<sup>310</sup> Eisner, ό.π. σ.σ.47, 50.

αποξένωσή της».<sup>311</sup> Η ίδια φαίνεται να παράγει το ποιητικό της έργο τόσο απομακρυσμένα από τους αναγνώστες της, που εκείνοι «φαντάζουν μικροί στον ορίζοντα του δικού της κόσμου» (στίχος 7, *Sweet-countrymen*).<sup>312</sup> Αυτή ακριβώς τη θέαση του κόσμου από ψηλά και την απόσταση από τα εγκόσμια πιθανό να ήθελε να αποτυπώσει και ο Morice στο *poetry comics* του, όταν επέλεξε να τοποθετήσει στη βινιέτα αυτή την ποιήτρια ως ιπτάμενη φιγούρα σε ένα αερόστατο μέσα σε κενό και απροσδιόριστο χώρο.

Στους δύο αποκομμένους πρώτους στίχους του ποιήματος που επέλεξε να συμπεριλάβει ο Morice, η επιστολή (*the letter*) είναι ένα γραπτό μήνυμα, το οποίο ενδεχομένως συμβολίζει και αφορά όχι μόνο στο συγκεκριμένο ποίημα αλλά και σε όλα τα ποιητικά πονήματα της Ντίκινσον συνολικά. Η αναπάντητη αυτή επιστολή (...*that never wrote to Me-*) για ορισμένους «απευθύνεται στον κόσμο, που θα μπορούσε να είναι ο πλανήτης Γη ή ολόκληρο το σύμπαν, το αναγνωστικό κοινό ή ολόκληρη η ανθρώπινη φυλή».<sup>313</sup> Η θέση, επομένως, αυτή δικαιολογεί και την οπτικοποίηση της ίδιας της μορφής της ποιήτριας ως αυτο-αποσταλαμμένη επιστολή στον κόσμο, με αποτυπωμένη τη διαχρονική μορφή της στο γραμματόσημο (ως μέσου αποστολής) και του αερόστατου ως μεταφορικού της μέσου στο χωροχρόνο. Μάλιστα, η Dickinson περιγράφεται από τη Συναδινού ως «[έ]νας εσωτερικός ποταμός που μέσα του ρέει ο Κόσμος. Αναζητά το δικό της στίγμα αδυνατώντας να δώσει εξήγηση, πλησιάζει το άνοιγμα προς το επέκεινα διαρκώς σχοινοβατώντας πάνω από την άβυσσο».<sup>314</sup> Η επιστολή, ωστόσο, παραμένει αναπάντητη (...*that never wrote to Me-*), γεγονός που ίσως να συμβολίζει τη μοναξιά και την έλλειψη επιτυχούς επικοινωνίας της ποιήτριας με τον έξω κόσμο.<sup>315</sup> Η εικόνα της Dickinson, η οποία ταξιδεύει στο χώρο και το χρόνο με τους στίχους-μηνύματά της και το γραμματόσημο με τη μορφή της να αποστέλλονται στον κόσμο μέσα σε μία ολοσέλιδη βινιέτα, απελευθερωμένη από πλαίσια συγκεκριμένης χωρικότητας και χρονικότητας, εκφράζει, εν ολίγοις, το άχρονο και διαχρονικό κατά την αφηγηματική διαδικασία του εν λόγω *poetry comics*.

---

<sup>311</sup> Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με την ανάλυση του συγκεκριμένου ποιήματος βλ. στο <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/my-letter-world>. Ημερομηνία ανάκτησης 06.05.2020.

<sup>312</sup> Ο.π.

<sup>313</sup> Ο.π.

<sup>314</sup> Βλ. στον πρόλογο της έκδοσης, Dickinson, E. *Το ανεξάντλητα Σημείον: 91 ποιήματα*, ανθολόγηση Συναδινού Ε. (μεταφρ.), 1η έκδ., Ιδεόγραμμα, Αθήνα, 2006.

<sup>315</sup> Ο.π.

Μία δεύτερη περίπτωση μελέτης που μοιράζεται την τεχνοτροπία της ολοσέλιδης βινιέτας αποτελεί η μεταφορά του ποιήματος 288 (*I'm Nobody!*) της Emily Dickinson σε μορφή *poetry comics* επίσης από το Morice. Εδώ ο δημιουργός παρέχει με τη σχεδιαστική του τέχνη μία απόδοση του πίνακα του Πικάσο *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*. Όπως έχει προαναφερθεί, τα όρια της βινιέτας, το σχήμα της αλλά και η απουσία αυτών αποτελούν χρονικά αφηγηματικά στοιχεία των κόμικς, που προσδίδουν διαφορετικές διαστάσεις στην απόδοση του νοήματος.

### ❖ Ποίημα 288 (*I'm Nobody*)

*I'm Nobody! Who are you?  
Are you – Nobody – too?  
Then there's a pair of us!  
Don't tell! they'd advertise – you know!*

*How dreary – to be – Somebody!  
How public – like a Frog –  
To tell one's name – the livelong June –  
To an admiring Bog!*

### Μετάφραση<sup>316</sup>

*Είμαι ο κανένας! Εσύ είσαι ποιός;  
Είσαι – κι εσύ – Κανένας;  
Τότε μαζί ζευγάρι κάνουμε!  
Και μη μιλάς! μήπως μας εξορίσουν – ξέρεις!*

*Τι βαρετό – να 'σαι – ο Κάποιος!*

---

<sup>316</sup> Σε λογοτεχνική μετάφραση της Έλλης Συναδινού. Ημερομηνία πρόσβασης 22.08.2020 από <https://www.monocleread.gr/2017/05/19/emily-dickinson-eimai-%CE%BF-kanenas-esy-eisai-poiος/>.

Πόσο δημόσιο – ένα βατράχι ας πούμε κάπως –

Που τ' όνομά του – έναν Ιούνη ατελείωτο – κοάζει –

Σ' έναν Λασπότοπο που το θαυμάζει!



Dickinson, E. 288 (*I am nobody!*) στο Morice D., *Poetry Comics: An Animated Anthology*, Teachers and Writers Collaborative, New York, 1982, 2002, σ.80.

Ο δημιουργός αναλαμβάνει να χωρέσει σε μία ολοσέλιδη βινιέτα την αντιγραφή του πίνακα αυτού και να προσδώσει φωνή στις γυναικείες φιγούρες με τη χρήση μπαλονιών διαλόγου, μετατρέποντάς την σε *poetry comics*. Οι Abel και Madden<sup>317</sup> υποστηρίζουν ότι η πρόσθεση κειμένου στη σχεδιαστική τέχνη που καλύπτει την έκταση μιας σελίδας έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μία καρικατούρα ή ένα αυτοτελές κόμικς με ολοσέλιδη βινιέτα. Σε αυτήν την περίπτωση, η αίσθηση της διέλευσης του χρόνου σε συνδυασμό με τη σχέση που διέπει την εικόνα με το κείμενο λειτουργούν συνεργατικά, προκειμένου να δημιουργήσουν μία χιουμοριστική διάθεση στον αναγνώστη. Ένας τρόπος να ελέγξει κανείς την έκταση της διασύνδεσης ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα σε αυτά τα δείγματα είναι να αναρωτηθεί αν αντλείται νόημα όταν η εικόνα παραλείπεται. Στις περισσότερες περιπτώσεις μονοσέλιδων βινιετών στα κόμικς η συμπαράθεση εικόνας και κειμένου παρέχει ένα χιουμοριστικό ύφος, που είτε εντείνεται από την εικόνα και συμπληρώνεται από το κείμενο είτε προβάλλεται από το κείμενο που συμπληρώνει μία εικόνα με ουδετερότητα ως προς το χιούμορ.<sup>318</sup> Στην περίπτωση της μελέτης περίπτωσης που μελετάται στο σημείο αυτό, θα μπορούσε κανείς ξεκάθαρα να συμπεράνει ότι η σχεδιαστική επιλογή μόνο σε συνδυασμό με το ποίημα του δημιουργού είναι εκείνη που αποδίδει μία δόση χιούμορ στο περιεχόμενο, καθώς οι στίχοι από μόνοι τους δεν παραπέμπουν σε κάτι παρόμοιο. Παραλείποντας, λοιπόν, τους στίχους το έργο αυτό, εν προκειμένω, δε θα αποτελούσε τίποτα διαφορετικό από ένα ασπρόμαυρο αντίγραφο πίνακα σε χαρτί και μελάνι.

Πιθανολογώντας για τις αιτίες επιλογής του πίνακα ζωγραφικής από τον Morice και αναφερόμενοι στα στυλιστικά στοιχεία της σχεδιαστικής τέχνης αυτού του δείγματος, αξίζει να αναφέρει κανείς τη θέση του McCloud, ο οποίος υποστηρίζει ότι, όταν οι χαρακτήρες σχεδιάζονται πιο ρεαλιστικά, ο δημιουργός στοχεύει στο να υπενθυμίσει κάτι οικείο στον αναγνώστη (λειτουργία της διακειμενικότητας), να προσδώσει έμφαση στη διαφορετικότητά τους αλλά και ένα πιο αντικειμενικό ύφος στην εικονιστική αφήγηση.<sup>319</sup> Οι καρικατούρες (*cartoons*) γίνονται αντιληπτές από τον McCloud ως κάτι τόσο δυσχερές ως προς τον ορισμό όσο και τα κόμικς και ως «μία μορφή ενίσχυσης μέσω απλοποίησης».<sup>320</sup> Με άλλα λόγια μέσα από την

---

<sup>317</sup> Abel, J. & Madden, M. (2008), ό.π. σ.17.

<sup>318</sup> Ό.π.

<sup>319</sup> McCloud (1993), ό.π., σ.44.

<sup>320</sup> Ό.π., σ.30.

αφαίρεση δεν παραλείπονται λεπτομέρειες αλλά δίνεται έμφαση σε αυτές, με ένα τρόπο που η ρεαλιστική τέχνη δε δύναται να το κάνει.<sup>321</sup> Το ερώτημα που τίθεται εδώ, επομένως, είναι για ποιο λόγο ο δημιουργός επέλεξε να αποδώσει με σχεδιαστική πιστότητα αυτό το έργο τέχνης και τι ρόλο αναλαμβάνουν οι σχεδιαστικές του επιλογές ως προς την αποτύπωση του χώρου και του χρόνου στο προκείμενο *poetry comics*.

Ειδικότερα, πέρα από την προσέγγιση της τέχνης της καρικατούρας και της χιουμοριστικής διάθεσης, ίσως ο Morice να επέλεξε το συγκεκριμένο έργο τέχνης, γιατί λειτούργησε συνειρμικά των νοητικών εικόνων που άντλησε από το ποίημα και των συμβολισμών του περιεχομένου του πίνακα ζωγραφικής. Αυτό πιθανό να αποτέλεσε και την αιτία να αποδώσει την αίσθηση του άχρονου και διαχρονικού μέσα από την παράλειψη πλαισίου στο πάνελ. Σε συνάρτηση, ωστόσο με αυτό είναι αξιοσημείωτο ότι ο δημιουργός απελευθέρωσε την αίσθηση του χώρου, με τον ίδιο τρόπο που με μία εντυπωσιακή τεχνοτροπία<sup>322</sup> ως προς το θεατή στον πίνακα του Πικάσο αξιοποιείται η ιδέα του τετραδιάστατου χώρου<sup>323</sup> «δε δίνεται η έννοια του όγκου και του χώρου από τις μορφές ή το ίδιο το δωμάτιο, αλλά από τον σκιοφωτισμό των μορφών».<sup>324</sup>

Είναι σημαντικό να σημειωθεί, επίσης, ότι, προκειμένου να γίνει κάποιου είδους τοποθέτηση ως προς τη μεταχείριση και απόδοση της χρονικότητας και χωρικότητας εδώ, χρειάζεται επίσης να προσεγγιστεί ερμηνευτικά το ποίημα και οι συμβολισμοί του έργου ζωγραφικής. Ειδικότερα, στο συγκεκριμένο *poetry comics*, οι φιγούρες φαίνεται να συμμετέχουν νοηματικά στο διαχρονικό ειρμό της σκέψης της ποιήτριας, που διερωτάται για τη γυναικεία της εικόνα και ταυτότητα μέσα σε ένα πλήθος ανδρών (*like a Frog –To tell one's name – the livelong June –To an admiring*

---

<sup>321</sup> Ο.π.

<sup>322</sup> «[H] μελέτη του χώρου από τον Πικάσο δεν ήταν αμιγώς καλλιτεχνική με τη στενή έννοια του όρου, όπως μαρτυρά το ενδιαφέρον του για τις επιστημονικές εξελίξεις. Η νέα αισθητική του Πικάσο στις *Δεσποινίδες* ήταν η μετατροπή των μορφών σε γεωμετρία». Βλ. σχετικά στο σύνδεσμο <https://www.lecturesbureau.gr/1/albert-einstein-pablo-picasso-1922/>. Ημερομηνία πρόσβασης 29.05.2020.

<sup>323</sup> Βλ. σχετικά στους συνδέσμους <https://thalesandfriends.org/el/2014/09/11/oi-desoinides-tis-avinion-kai-i-theoria-tis-shetikotitas/> και <https://thalesandfriends.org/el/2014/09/11/oi-desoinides-tis-avinion-kai-i-theoria-tis-shetikotitas/>. Ημερομηνία πρόσβασης 30.05.2020.

<sup>324</sup> Βλ. στο σύνδεσμο <http://www.artcoremagazine.gr/eikastika/beaux-arts/oi-despoinides-tis-abinion-kai-i-tromokratia-tou-aidiou>. Ημερομηνία πρόσβασης 30.05.2020.

*Bog!*)<sup>325</sup>, όπως παρομοίως θίγει και η θεματική<sup>326</sup> του πίνακα, που απεικονίζει πέντε εκδιδόμενες γυναίκες με ανδρόγυνη μορφή να συμβολίζουν το συσχετισμό με το αντρικό φύλο.

Ο Cohn αναφέρει επίσης ότι «το μόνο που χρειάζεται είναι μερικά διάκενα, για να ξεκαθαρίσουμε τη διαδοχή. Ένα πάνελ, λειτουργώντας σαν πολλά πάνελ».<sup>327</sup> Επομένως, σε σχέση με το παραπάνω, μία βινιέτα μπορεί να έχει χρονική διάρκεια, πέρα από τη στιγμιαία παρέλευση του χρόνου.<sup>328</sup> Παρομοίως, σε αυτές τις περιπτώσεις αυτό φαίνεται να ισχύει και αναφορικά με την παρουσία και λειτουργία του χρόνου σε μία μονή βινιέτα. Ο Cohn, που ονοματίζει αυτού του είδους τις βινιέτες ως *πολυμορφικές* ή *στροβοσκοπικές*, αναλύει ότι υποδεικνύουν μία μόνο επαναλαμβανόμενη οντότητα σε πολλές θέσεις ταυτόχρονα, ενώ εκείνη παραμένει περιχαρακωμένη στο κλειστό πλαίσιο της βινιέτας. Τέλος, στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης, από τη στιγμή που το περιεχόμενο της μονής βινιέτας δεν παραπέμπει σε καθαρές ενδείξεις της χρονικής του διάρκειας, παράγεται η αίσθηση αυτού που ο McCloud ονομάζει *αίσθηση διαχρονικότητας*.<sup>329</sup> Ως εκ του αποτελέσματος, εδώ «η στασιμότητα και η διαχρονικότητα είναι έννοιες που συνυπάρχουν αρμονικά [...] ως δύο όψεις της έννοιας του χρόνου».<sup>330</sup>

---

<sup>325</sup> Βλ. στο σύνδεσμο <https://owlcation.com/humanities/Analysis-of-Im-Nobody-Who-Are-You-by-Emily-Dickinson>. Ημερομηνία πρόσβασης 01.06.2010.

<sup>326</sup> Για περισσότερα αναφορικά με την ανάλυση του πίνακα βλ. στους παρακάτω συνδέσμους.

<https://www.youtube.com/watch?v=VMiHRnChAuw> ,

<https://chtouris.files.wordpress.com/2010/06/cebfceb9-ceb4ceb5cf83cf80cebfceb9cebdcceb9ceb4ceb5cf82-100-cf87cf81cf8ccebdcceb9ceb1-cebcceb5cf84ceac.pdf> και

[https://www.academia.edu/35850695/New\\_Encounters\\_with\\_Les\\_Demoiselles\\_dAvignon\\_Gender\\_Race\\_and\\_the\\_Origins\\_of\\_Cubism](https://www.academia.edu/35850695/New_Encounters_with_Les_Demoiselles_dAvignon_Gender_Race_and_the_Origins_of_Cubism). Ημερομηνία πρόσβασης 01.06.2020.

<sup>327</sup> Cohn, (2010), ό.π., σ.131.

<sup>328</sup> Ό.π.

<sup>329</sup> McCloud, ό.π. σ.102.

<sup>330</sup> Μίσιου, ό.π., σ.83.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 – ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΣΤΗ ΒΙΝΙΕΤΑ

### 7.1. Τα χαρακτηριστικά του κειμένου στη λεζάντα και στο μπαλόني

Ανεξάρτητα από ορισμένες εξαιρέσεις, οι λεκτικές ενότητες στα *poetry comics* εγκιβωτίζονται στις βινιέτες εντός των λεζάντων, των μπαλονιών και, σε μία τρίτη περίπτωση, εντός των ίδιων των βινιετών, με τα κείμενα να απελευθερώνονται στην επιφάνεια των σχεδίων.<sup>331</sup> Ξεκινώντας από τη λεζάντα, πρέπει να αναφερθεί ότι ο χώρος της είναι προπαρασκευαστικός του σχεδιασμού της βινιέτας και η τοποθέτησή της στα κόμικς άπτεται της αισθητικής και καλλιτεχνικής διάθεσης του δημιουργού. Είθισται, έτσι, να τοποθετείται στην πάνω ή κάτω πλευρά της βινιέτας και να σχεδιάζεται με ή χωρίς πλαίσιο, συνήθως ορθογωνίου σχήματος, εσωκλείοντας τα αφηγηματικά μέρη των κόμικς. Στην κατηγοριοποίηση των λειτουργιών της λεζάντας- και συγκεκριμένα στα *poetry comics*- εντάσσονται συνήθως οι στίχοι του ποιήματος είτε σε όλες τις βινιέτες, όπως θα παρατεθεί παρακάτω είτε σε επιλεγμένους στίχους, ανάλογα με την εικαστική έκφραση του δημιουργού. Στην περίπτωση του συγκεκριμένου έργου που εξετάζεται παρακάτω το ποιητικό κείμενο εισχωρεί αυτούσιο εντός τους, ενώ η παρουσία τους στις βινιέτες άλλοτε εμπλουτίζεται με εκείνη των μπαλονιών και άλλοτε μονοπωλεί το αφηγηματικό ενδιαφέρον εν απουσία μπαλονιών.

Ο δεύτερος τρόπος που το κείμενο εμφοιλοχωρείται στα *poetry comics* είναι το μπαλόني, στοιχείο που αποτελεί, κατά κοινή ομολογία, και συνειρμό των κόμικς. Το μπαλόني με τη διττή του λειτουργία λειτουργεί τόσο διαχωριστικά όσο και ενωτικά στη σχέση εικόνας και κειμένου στα *poetry comics*.<sup>332</sup> Η μορφή του ποικίλει, με την πιο επικρατούσα να είναι εκείνη με την απόληξη και το οβάλ ή μακρόστενο σχήμα, χωρίς σαφώς να αποκλείονται και άλλες σχεδιαστικές αποκλίσεις. Τόσο το σχήμα όσο και το πάχος και η θέση του μέσα στη βινιέτα αποτελούν στοιχεία αφηγηματικής σημασίας στα κόμικς γενικότερα.<sup>333</sup> Ακόμα και εν απουσία του χαρακτήρα που εκφράζεται λεκτικά ή νοητικά, το μπαλόني ομιλίας (*speech balloon*) ή σκέψης

<sup>331</sup> Μίσιου (2010), ό.π., σ.43.

<sup>332</sup> Ό.π.

<sup>333</sup> Βλ. Μίσιου (2010), σ.46.

(*thought balloon*) αντίστοιχα αναλαμβάνει να εκφράσει την ύπαρξή του προσώπου. Στο πλαίσιο του είναι πιθανό να συμπεριλαμβάνονται όχι μόνο λεκτικές ενότητες αλλά και εικονίδια και διαφόρων ειδών εικονιστικές αναπαραστάσεις, όπως για παράδειγμα μία νότα που παραπέμπει στον ήχο της μουσικής. Κατά τη Μίσιου, συνήθως τα μπαλόνια αποτυπώνουν ό,τι τα εισαγωγικά στο λογοτεχνικό κείμενο και «η εγγραφόμενη μέσα στα μπαλόνια ομιλία τους ανήκει στον προφορικό λόγο»<sup>334</sup> Παρόλο που η ίδια εύλογα αναφέρει ότι σε γενικότερη βάση στα κόμικς «το κείμενο είναι γενικά περισσότερο ομιλούμενο παρά λογοτεχνικό»<sup>335</sup>, δε φαίνεται να ισχύει ακριβώς το ίδιο στην περίπτωση των *poetry comics*, που αποτελεί το αντικείμενο μελέτης στην παρούσα εργασία. Όπως έχει προαναφερθεί σε πρότερα στάδια αυτής της έρευνας, οι στίχοι των ποιημάτων, που αποτελούν την αποτύπωση του εσωτερικού μονόλογου του-της ποιητή-τριας εμφιλοχωρούν στις βινιέτες και άλλοτε διανέμονται στα πλαίσια μπαλονιών σκέψης, διατηρώντας τη νοητική λειτουργία, σε μπαλόνια ομιλίας, παίρνοντας διαλογική μορφή -χωρίς αυτό να υφίσταται στο πρωτότυπο κείμενο- και άλλοτε φιλοξενούνται σε λεζάντες με ή χωρίς πλαίσιο, πάντα σε συνάρτηση με τις καλλιτεχνικές προθέσεις του δημιουργού, όπως θα αποδειχθεί παρακάτω στη συνέχεια της ανάλυσης.

Αναφορικά με την έκταση των κειμενικών εννοιών στα κόμικς, προτιμάται να αποφεύγονται οι ογκώδεις προσχωρήσεις και να περιορίζεται η αφήγηση σε πυκνότερες μορφές λόγου και συμπυκνωμένες εικονιστικές αφηγήσεις.<sup>336</sup> Σχετικά, ωστόσο, με το είδος *poetry comics*, όπως έχει παρατηρηθεί, το ποίημα εισβάλλει στα καρέ και διασπάται είτε στην αναλογία στίχος και βινιέτα, είτε στροφή και βινιέτα, χωρίς αυτό να αποτελεί εικαστικό κανόνα, αλλά να έγκειται στο πλαίσιο επιλογής τεχνοτροπίας του κάθε καλλιτέχνη. Επιπρόσθετα, στα κόμικς οι δημιουργοί που επιλέγουν να αντικαταστήσουν τη χρήση μπαλονιών με την τοποθέτησή του κειμένου εντός, εκτός των πλαισίων ή στο κάτω μέρος της βινιέτας, εξαναγκάζονται στη χρήση πλαγίου λόγου, στοιχείο που για ορισμένους θεωρητικούς του είδους κατατάσσει αυτά τα έργα στην τέχνη της εικονογράφησης και όχι στο χώρο των κόμικς.<sup>337</sup> Εντούτοις, στα *poetry comics*, εν προκειμένω, κατά την προσπάθεια να αποτυπωθεί το κειμενικό περιεχόμενο του ποιήματος στα καρέ, οι δημιουργοί, στη συντριπτική

---

<sup>334</sup> Ο.π.

<sup>335</sup> Ο.π.

<sup>336</sup> Βλ. Μίσιου, ό.π., σ.47.

<sup>337</sup> Ο.π.

τους πλειονότητα, εγκιβωτίζουν το ποίημα στην αρχική του μορφή και χρησιμοποιούν πλάγιο λόγο μόνο όταν αυτός εμφανίζεται στους στίχους εν γένει.

Μία σχετική μελέτη περίπτωσης αφορά στη μεταφορά - ή όπως ο ίδιος ο δημιουργός Julian Peters ονομάζει *απόδοση* (*translation*) και *οπτικοποιημένη ερμηνεία* (*visual interpretation*)<sup>338</sup>- του ποιήματος 314 (*Hope is the thing with feathers*) σε μορφή *poetry comics*. Με σημείο αναφοράς τους Marshall και Kovacs<sup>339</sup>, αν οποιοδήποτε ανάγνωσμα αποτελεί ερμηνευτική προσέγγιση ενός προγενέστερου άλλου (και, επομένως, αυτόματα μία μετά-ερμηνεία) η κατανόηση του αυθεντικού κειμένου εμπλουτίζεται και από την επανατοποθέτηση του αναγνώστη απέναντι στο νέο διανθισμένο έργο. Εκείνο που αποτελεί παράγοντα ζωτικής σημασίας είναι «η απόφαση να χρησιμοποιηθεί το παρελθόν προκειμένου να γίνει κατανοητό το παρόν. Ορισμένες φορές αυτού του είδους οι επανά-αναγνώσεις ίσως υποδεικνύουν κάτι που ακόμα δεν έχει απομονωθεί και υποθάλπεται στο [αυθεντικό] κείμενο».<sup>340</sup>

### ❖ Ποίημα 314 (*Hope is the thing with feathers*)

*“Hope” is the thing with feathers -*

*That perches in the soul -*

*And sings the tune without the words -*

*And never stops - at all -*

*And sweetest - in the Gale - is heard -*

*And sore must be the storm -*

*That could abash the little Bird*

---

<sup>338</sup> Βλ. στο σύνδεσμο που περιλαμβάνει την εισαγωγή του βιβλίου του δημιουργού *Poems to See by: A comic Artist Interprets Great Poetry*. Ημερομηνία πρόσβασης 20.03.2020 από <https://www.plough.com/en/topics/culture/poetry/hope-is-the-thing-with-feathers-julian-peters-intro>.

<sup>339</sup> Βλ. στην εισαγωγή του Kovacs, G. & Marshall, C. W. (eds.), *Classics and Comics*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2011, σ. ix.

<sup>340</sup> Ο.π.

*That kept so many warm -*

*I've heard it in the chilliest land -*

*And on the strangest Sea -*

*Yet - never - in Extremity,*

*It asked a crumb - of me*

### Μετάφραση<sup>341</sup>

*Ελπίδα είναι το με φτερά πράγμα μικρό*

*Που κάθεται στην ψυχή ελαφρά*

*Και τραγουδάει δίχως λόγια σκοπό*

*Και ποτέ μα ποτέ δε σταματά*

*Και γλυκιά ω πόσο γλυκιά -στην αντάρα- ακούγεται –*

*Και με τι πόνο και θλίψη η καταιγίδα χτυπά*

*Που στο σκοτάδι της βαθιά το πουλί το μικρό παρασύρεται*

*Τόσους που τόσους κρατούσε ζεστά*

*Την άκουσα στην γη την παγωμένη*

*Και στη θάλασσα τη σκοτεινή*

*Μα ποτέ, ακόμη και τη στιγμή την πιο πικραμένη*

*Δεν ζήτησε κομμάτι από μια, τόση δα ανταλλαγή*

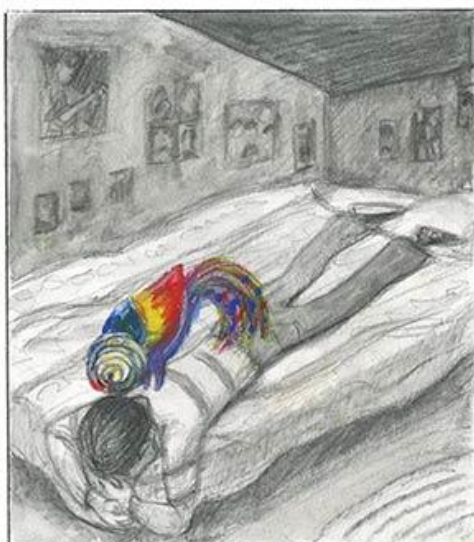
---

<sup>341</sup> Σε λογοτεχνική μετάφραση του Στρατή Φάβρου. Ημερομηνία ανάκτησης 22.08.2020 από <https://stratesfabbros.wordpress.com/2013/11/20/320/>.

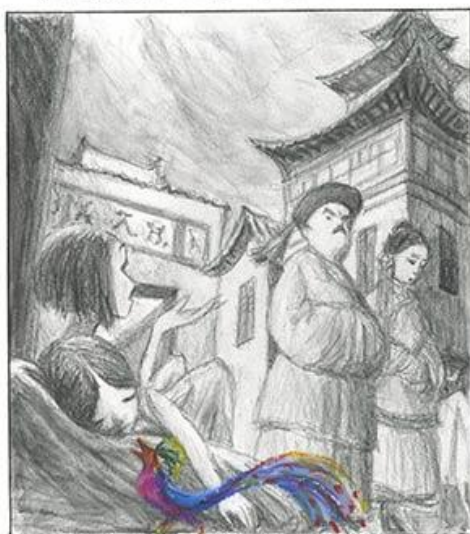
"HOPE" IS THE THING  
WITH FEATHERS—



THAT PERCHES IN  
THE SOUL—



AND SINGS THE TUNE  
WITHOUT THE WORDS—



AND NEVER STOPS—  
AT ALL—



AND SWEETEST - IN THE  
GALE - IS HEARD -



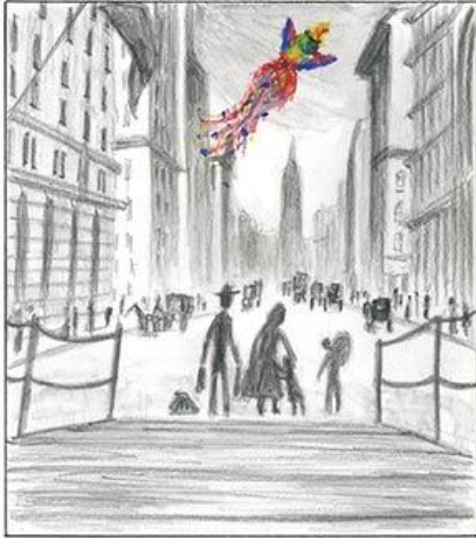
AND SORE MUST BE  
THE STORM -



THAT COULD ABASH THE LITTLE BIRD  
THAT KEPT SO MANY WARM -



I'VE HEARD IT IN THE  
CHILLEST LAND—



AND ON THE STRANGEST  
SEA—



YET —NEVER— IN EXTREMITY,  
IT ASKED A CRUMB —OF ME.



**Dickinson, E. 314 (*Hope is the thing with feathers*) στο Peters, J., *Poems to See By: A Comic Artist Interprets Great Poetry*, Plough Publishing House, Montreal, 2019, σ.2.**

Εδώ ο δημιουργός τοποθετεί τους στίχους του ποιήματος έξω από τα όρια της βινιέτας, καθώς, αντίθετα με τα μπαλόνια, η λεζάντα αντιπροσωπεύει πάντα μία χωριστή οντότητα, που τοποθετείται συνήθως στο πάνω μέρος της βινιέτας ή

εναλλακτικά στο κάτω ή στη δεξιά πλευρά της. Υπό κανονικές συνθήκες το κείμενο είναι αντιπροσωπευτικό της φωνής του αφηγητή, που, εν προκειμένω, είναι η ποιήτρια με τους στίχους της. Η βασική λειτουργία της λεζάντας γενικότερα στα κόμικς έγκειται στο να προσθέτει πληροφορίες στα διαλογικά μέρη που συμπεριλαμβάνονται στο υπόλοιπο μέρος της βινιέτας.<sup>342</sup> Ωστόσο, σύμφωνα με το Saraceni, ορισμένες λεζάντες κατέχουν ένα πιο σημαντικό ρόλο στην αφηγηματική διαδικασία, καθώς περιέχουν τα περισσότερα αν όχι όλα τα γλωσσικά μέρη του κειμένου<sup>343</sup>, όπως ακριβώς συμβαίνει στη συγκεκριμένη περίπτωση μελέτης.

Από την άλλη, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει με μία πρώτη οπτική επαφή ότι ο συνδυασμός πάνελ και στίχων στο δείγμα του Peters αφορά στην εικονογράφηση του ποιήματος, εκτίμηση, ωστόσο, που θα θεωρούνταν τουλάχιστον επιφανειακή, αν ληφθεί υπόψιν μία πιο βαθιά ανάλυση της ερμηνευτικής σχέσης που χαρακτηρίζει τη σχεδιαστική τέχνη του ίδιου, αναφορικά με την ερμηνεία των στίχων της Dickinson, όπως θα αποδειχθεί παρακάτω.

Ειδικότερα, με βάση την θεωρία των κόμικς, είθισται να θεωρείται ότι σε ορισμένες περιπτώσεις, που αφορούν κυρίως στην τεχνοτροπία που προσομοιάζει σε εικονογράφηση ποιημάτων<sup>344</sup> συνοδεύει στίχων, η παρουσία των λέξεων χαρακτηρίζεται ως πλεοναστική, καθώς εκθέτει εκείνα που ήδη προβάλλονται εικονιστικά στα *poetry comics*. Παρ' όλα αυτά, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Mason<sup>345</sup> αυτού του είδους η σχέση πλεονασμού μεταξύ εικονιστικής και λεκτικής αφήγησης εκφράζει τη διάθεση του δημιουργού να λειτουργήσει ενισχυτικά ως προς το νόημα που αντηχείται από την εικόνα, παρέχοντας το στοιχείο της έμφασης και δραματοποίησης στις λεζάντες.

Στην περίπτωση του Peters, εντούτοις, πιθανό η αλήθεια της προσέγγισης του δημιουργού και της απόδοσης αυτού του ποιήματος να βρίσκεται κάπου στη μέση σε σχέση με τα παραπάνω. Ειδικότερα, ο Peters<sup>346</sup> αποδίδει με τη σχεδιαστική του τέχνη τις νοητικές εικόνες που λαμβάνει από το αρχικό ποίημα με πολύ ενδιαφέρον ερμηνευτικό τρόπο. Η τεχνοτροπία του αφορά, όπως ο ίδιος αναφέρει, στον τρόπο

---

<sup>342</sup> Βλ. Saraceni (2003), σ. 10.

<sup>343</sup> Ο.π.

<sup>344</sup> Όπως έχει εξεταστεί σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας

<sup>345</sup> Βλ. στο Μίσιου (2010), ό.π., σ.45.

<sup>346</sup> Βλ. στον παρακάτω σύνδεσμο, ό.π., <https://www.plough.com/en/topics/culture/poetry/hope-is-the-thing-with-feathers-julian-peters-intro>. Ημερομηνία πρόσβασης 20.03.2020.



που αξιοποιείται η εκφραστική δυνατότητα της λειτουργίας της συμπαράθεσης (*juxtaposition*) τόσο των στίχων στην ποίηση όσο και των βινιετών στα κόμικς. Άλλωστε, αυτή η συμπαράθεση ανάμεσα στον έμμετρο λόγο και τις βινιέτες δε συναντάται σπάνια στα κόμικς και, ειδικά όταν η σχεδιαστική τέχνη του δημιουργού περιλαμβάνει μονοσέλιδες βινιέτες, προσομοιάζει ορισμένες φορές με εικονοβιβλία.<sup>347</sup>

Στην ποίηση συγκεκριμένα υφίσταται η συμπαράθεση δύο ή περισσότερων νοητικών εικόνων ή εννοιών που δίνουν το έναυσμα για ποιητική δημιουργία. Ακόμα και μία απλή λέξη δύναται να δημιουργήσει τόσες νοητικές εικόνες όσες και οι αναγνώστες της, άρα και οι αποδόσεις των ποιημάτων στη μορφή *poetry comics* μπορούν να λειτουργούν απελευθερωτικά ως προς την ερμηνευτική προσέγγιση τόσο κατά την παραγωγή τους από το δημιουργό όσο και κατά την αναγνωστική διαδικασία.

Κατά συνέπεια, ο Peters δεν εικονογραφεί τα ποιήματα της Dickinson με την έννοια της πιστής απεικόνισης των στίχων, αλλά λειτουργεί πολύ πιο δημιουργικά, παρέχοντας τις δικές του εικόνες σε σχέση με τους στίχους. Άλλωστε, η επικρατέστερη νοητική εικόνα της ελπίδας ("*Hope*") έχει εισαχθεί σε εισαγωγικά από την ίδια την ποιήτρια, που της έχει προσδώσει με αυτό το σημείο στίξης τη μεταφορικότητα του νοήματος της λέξης και τον ευρύ συμβολισμό της, που διευρύνει την ερμηνευτική προσέγγιση του ποιήματος.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον δημιουργεί επίσης η διαφοροποιημένη περίπτωση μεταφοράς του ίδιου ποιήματος σε μορφή *poetry comics* από τον Valentine, όπου οι στίχοι φιλοξενούνται σε λεζάντες ορθογωνίου σχήματος εντός του πλαισίου της βινιέτας. Το έργο καλύπτει με τις τρεις βινιέτες του μία ολόκληρη σελίδα<sup>348</sup> και οι στίχοι διανέμονται στην επιφάνεια της σχεδιαστικής τέχνης του δημιουργού, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι αυτής και εκφράζοντας μία εικαστική αμεσότητα και αίσθηση ενοποίησης ανάμεσα στη βινιέτα, τη λειτουργία των λεζάντων και του μοναδικού μπαλονιού ομιλίας. Με άλλα λόγια, την επιβλητικότητα της παρουσίας

---

<sup>347</sup> Thomas, J., T., *The Panel as Page and the Page as Panel: Uncle Shelby and the Case of the Twin ABZ Books*. Ημερομηνία ανάκτησης 22.04.2020 από [https://www.academia.edu/32451812/The\\_Panel\\_as\\_Page\\_and\\_the\\_Page\\_as\\_Panel\\_Uncle\\_Shelby\\_and\\_the\\_Case\\_of\\_the\\_Twin\\_ABZ\\_Books](https://www.academia.edu/32451812/The_Panel_as_Page_and_the_Page_as_Panel_Uncle_Shelby_and_the_Case_of_the_Twin_ABZ_Books), σ.σ.482, 484.

<sup>348</sup> Για τα μονοσέλιδα κόμικς έγινε αναφορά σε προηγούμενη υπό-ενότητα της παρούσας εργασίας.

των λεζάντων στη σχεδιαστική αφήγηση μαρτυρά η τοποθέτησή τους πάνω στα σχέδια.

❖ **Ποίημα 288** (*I am nobody! Who are you?*)

*I'm Nobody! Who are you?  
Are you – Nobody – too?  
Then there's a pair of us!  
Don't tell! they'd advertise – you know!*

*How dreary – to be – Somebody!  
How public – like a Frog –  
To tell one's name – the livelong June –  
To an admiring Bog!*

**Μετάφραση**<sup>349</sup>

*Είμαι ο κανένας! Εσύ είσαι ποιος;  
Είσαι – κι εσύ – Κανένας;  
Τότε μαζί ζευγάρι κάνουμε!  
Και μη μιλάς! μήπως μας εξορίσουν – ξέρεις!*

*Τι βαρετό – να'σαι – ο Κάποιος!  
Πόσο δημόσιο – ένα βατράχι ας πούμε κάπως –  
Που τ' όνομά του – έναν Ιούνη ατελείωτο – κοάζει –  
Σ' έναν Λασπότοπο που το θαυμάζει!*

---

<sup>349</sup> Σε λογοτεχνική μετάφραση της Έλλης Συναδινού. Ημερομηνία πρόσβασης 22.08.2020 από <https://www.monocleread.gr/2017/05/19/emily-dickinson-eimai-%CE%BF-kanenas-esy-eisai-poiος/>.



Dickinson, E. 314 (*Hope is the thing with feathers*) στο Valentine, R., M., *Poetry Comix*, iss. no. 7, *Comixology*, 2017.<sup>350</sup>

Ειδικότερα, παρατηρείται μία μικρή διαφοροποίηση στο μέγεθος κάποιων λεξάντων μεταξύ τους, ανάλογα με τον αριθμό των λέξεων που εμπεριέχονται σε αυτές. Επιπλέον ο δημιουργός επιλέγει να συμπεριλάβει τις τρεις στροφές του ποιήματος σε τρεις βινιέτες, με το διαχωρισμό στίχο ανά λεξάντα, συμπεριλαμβάνοντας, ωστόσο δύο λεξάντες επιπλέον στην πρώτη και τρίτη βινιέτα (- *at all*, -*of me*, αντίστοιχα), καθώς πρόκειται λέξεις των οποίων η εισαγωγή γίνεται με παύλες<sup>351</sup>, καθώς η ποιήτρια συνήθιζε να τις συμπεριλαμβάνει στα ποιήματά της για να εκφράσει, συν τοις άλλοις, παύσεις στο ρυθμό της ποιητικής αφήγησης.

Επιπρόσθετα, στο μοναδικό μπαλόني ομιλίας που εντοπίζεται στο δείγμα δεν εντοπίζεται στίχος του ποιήματος αλλά ένα εικονίδιο μουσικής νότας. Σε σχέση με τη γλώσσα των κόμικς και τα εικονίδια ο McCloud αναφέρει πως εικονίδιο αποτελεί «οποιαδήποτε εικόνα χρησιμοποιείται, για να απεικονίσει ένα άτομο, μέρος, πράγμα ή ιδέα».<sup>352</sup> Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η πρόσμιξη αυτού του εικονιδίου στο μπαλόني ομιλίας, καθώς πρόκειται για νοηματική πρόσμιξη του συγγραφέα, που θα μπορούσε να συμβολίζει τους στίχους *And sings the tune without the words -And never stops - at all -*. Καθώς τα πολυτροπικά κείμενα αποτελούν συνδυασμό πολλών σημειωτικών τρόπων, «στα κόμικς τα γραπτά μηνύματα δε νοηματοδοτούνται μόνο από το περιεχόμενο των λέξεων»<sup>353</sup>, αλλά και από τις οπτικές εκφράσεις αυτών των μηνυμάτων, που «παίρνουν ποικίλες όψεις, ανάλογα με την πληροφορία που πρέπει να μεταδοθεί και ανάλογα με τις καλλιτεχνικές διαθέσεις του δημιουργού».<sup>354</sup> Στην περίπτωση που στην εικόνα εισβάλλουν μουσικά σύμβολα, η μουσική διαφοροποιείται οπτικά από το γραπτό κείμενο.

<sup>350</sup> Βλ. σχετικά στο <https://www.comixology.eu/>. Ημερομηνία πρόσβασης 13.05.2020.

<sup>351</sup> Σχετικά με τη χρήση της παύλας από τη Dickinson: *Η γραφή της διακρίνεται για το πρώτο και κύριο μορφικό της γνώρισμα: τη χρήση των σημείων στίξης και ιδιαίτερα την υπερβολική και φαινομενικά αυθαίρετη χρήση της παύλας. Η παύλα καταδεικνύει τον τόνο και το συναίσθημα και ρυθμίζει τη μετάβαση ανάμεσα στους στίχους αφήνοντας στον αναγνώστη το περιθώριο της σκέψης*. Βλ. σχετικά στο σύνδεσμο <https://opseisblog.wordpress.com/2016/04/21/emily-dickinson/>. Ημερομηνία πρόσβασης 27.05.2020.

<sup>352</sup> McCloud (1993), ό.π., σ.27.

<sup>353</sup> Μίσιου (2010), ό.π. σ.49.

<sup>354</sup> Ό.π.

Μέσα από την εκτεταμένη χρήση της μεταφοράς γενικότερα στους στίχους της Dickinson, η ελπίδα αποτυπώνεται ως ένα πουλί που αναπαύεται στην ανθρώπινη ψυχή (*“Hope” is the thing with feathers -That perches in the soul -*) και στο ποίημα η μελωδία του πουλιού συνδέεται αναπόσπαστα με την ακατανίκητη αυτή εσωτερική δύναμη. Το τραγούδι αποτελεί τη μελωδική έκφραση της ελπίδας, η οποία μπορεί να ηχεί ακόμα και στις πιο απαιτητικές περιστάσεις της ζωής.<sup>355</sup> Πρόκειται για ένα τραγούδι χωρίς στίχους (*out the words-*), το οποίο είναι εγγενές χαρακτηριστικό της ανθρώπινης φύσης και, ακριβώς για αυτό το λόγο, ο δημιουργός *poetry comics* επέλεξε να το αποτυπώσει ως μία μουσική νότα πλαισιωμένη σε μπαλόκι διαλόγου, του οποίου η απόληξη τοποθετείται στο μαύρο φόντο, που συμβολίζει το σύμπαν, το όλον ή το χωροχρονικό άπειρο. Το πλαίσιο του οβάλ μπαλονιού είναι μαύρου χρώματος, το οποίο ενσωματώνεται στο μαύρο φόντο και λειτουργεί ενδεικτικά του νοήματος των στίχων, που θέλει την ελπίδα και, κατ’ επέκταση, τη μελωδία του πουλιού να αποτελεί μία έννοια πέρα από την ανθρώπινη γλώσσα *per se*, αλλά και ένα κομμάτι μιας συμπαντικής ολότητας. Ο Valentine, επομένως, δεν επέλεξε τυχαία να αποδώσει τον ήχο με τη μουσική νότα και την έντασή του ήχου αυτού με τις κυματιστές γραμμές πίσω από το μπαλόκι να αντηχείται στο άπειρο. Συμπερασματικά, η ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου συμβαδίζει με τις σχεδιαστικές και στιλιστικές επιλογές του δημιουργού, με σκοπό να προσεγγιστεί από τον αναγνώστη η αισθητική του γραπτού μηνύματος ως αφηγηματικής μονάδας του συγκεκριμένου *poetry comics* επί του συνόλου του.

Παρόλο που, κατόπιν παρατήρησης, στα *poetry comics* είθισται να χρησιμοποιείται η λεζάντα και το μπαλόκι διαλόγου ως τρόποι εισχώρησης των λεκτικών ενοτήτων, το μπαλόκι σκέψης φαίνεται να συναντάται με πολύ μικρότερη συχνότητα. Εντοπίζεται ένα μόνο παράδειγμα στην περίπτωση μελέτης που αφορά στο 303 (*The soul selects its own society*), η οποία ήδη έχει ήδη εξεταστεί στην παρούσα εργασία ως προς τη χωροχρονική αποτύπωση του περιεχομένου από το δημιουργό.

---

<sup>355</sup> Για περισσότερα σχετικά με την ανάλυση του ποιήματος, βλ. στον παρακάτω σύνδεσμο: <https://www.litcharts.com/poetry/emily-dickinson/hope-is-the-thing-with-feathers>. Ημερομηνία πρόσβασης 20.06.2020.



Dickinson, E. 303 (*The soul selects her own society*) στο Morice D., *Poetry Comics: An Animated Anthology*, Teachers and Writers Collaborative, New York, 1982, 2002, σ. 81.

Στην προκειμένη περίπτωση, άλλοτε η μορφή του κειμένου είναι διαλογική, με τη χρήση μπαλονιών ομιλίας με μυτερή απόληξη, ή μονολογική μέσω του ενός μπαλονιού συλλογισμού (*thought balloon*) που εντοπίζεται στο έργο και αποτυπώνει τον εσωτερικό μονόλογο του γυναικείου χαρακτήρα στο συγκεκριμένο έργο. Σε σχέση με τον εσωτερικό μονόλογο αυτού του χαρακτήρα ο Saraceni<sup>356</sup> αναφέρει ότι ο μονόλογος και ο συλλογισμός είναι το ένα και το αυτό και παρέχουν τη δυνατότητα στον αναγνώστη να εισβάλλει στη νοητική διαδικασία του χαρακτήρα, φωτίζοντας πληροφορίες και εξυπηρετώντας την οικονομία του έργου.

Αυτό που παρατηρείται σε αυτή τη μελέτη περίπτωσης της μεταφοράς του ποιήματος 303 είναι ότι το μπαλόني συλλογισμού σε σχέση με την ερμηνευτική προσέγγιση του στίχου *I've known her - from an ample nation* -, θα μπορούσε να παραπέμπει και στο συλλογισμό του γυναικείου χαρακτήρα που αφορά και σε μία σύνδεση με το παρελθόν, λόγω της χρήση του παρακειμένου (*I've known her*) και άρα να αποτελεί μία νοητική αναδρομή στην περίοδο κοινωνικοποίησης της ποιήτριας (...*ample nation*), πριν την απόφαση για κοινωνικό αποκλεισμό. Την παραπάνω εικασία θα μπορούσε, μάλιστα, να στηρίξει και η σχεδιαστική επιλογή του δημιουργού η οποία αφορά στην εισαγωγή μιας μικρής έκτασης λευκού φόντου, που πλαισιώνει το χαρακτήρα και τις φούσκες (*bubbles*) του μπαλονιού συλλογισμού μέσα στο ευρύτερο μαύρο φόντο.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Παρόλο που το καθιερωμένο θεωρητικό πλαίσιο των κόμικς αποτελεί ένα σημείο αναφοράς σχετικά με τις απόπειρες να διασαφηνιστούν και να κατηγοριοποιηθούν τα είδη προσέγγισης και τεχνοτροπίας των δημιουργών *poetry comics*, το συγκεκριμένο είδος αποτελεί αντικείμενο εκτενούς μελέτης και καλλιτεχνικής διαφοροποίησης. Κυρίως κατά την τελευταία δεκαετία το εν λόγω είδος έχει υποδείξει πολλούς περισσότερους τρόπους συσχετισμού της ποίησης με την τέχνη των κόμικς και έχει εισαγάγει την εναλλακτική προσέγγιση του *κατακερματισμού* (*segmentivity*), που αφορά και εφαρμόζεται τόσο κατά τον τρόπο θεώρησης των ποιητικών κειμένων όσο

---

<sup>356</sup> Όπως αναφέρεται στο Μίσσιου (2010), σ.σ. 47-48.

και της ένατης τέχνης. Ο κατακερματισμός (*segmentivity*) στα *poetry comics* λειτουργεί πέρα από πολιτισμικές διαφοροποιήσεις στη γραφή και τη σχεδιαστική τέχνη και έχει πολυτροπική βάση, ανεξάρτητα από ομοιοκαταληξία, ρυθμό, στυλιστικές και δομικές ιδιαιτερότητες αλλά και πέρα από τα όρια των τεχνικών ανάλυσης της τέχνης της ακολουθίας.<sup>357</sup>

Στον αντίποδα της άποψης περί μίξης της λογοτεχνίας και των κόμικς και υπό ένα διαφορετικό πρίσμα προβληματισμού, ο Soloup αναφέρει ότι «[δ]ημιουργοί και εκδότες πειραματίζονται με τις όψιμες δυνατότητες του Μέσου των κόμικς, πολλές φορές δανειζόμενοι την ‘αίγλη’ κλασικών λογοτεχνικών κειμένων, χωρίς ωστόσο να αποφεύγουν τους κινδύνους που ελλοχεύουν».<sup>358</sup> Τα κόμικς, για τον ίδιο, όπως και το είδος του σχεδιαστικού μυθιστορήματος (*graphic novel*)- στο οποίο επικεντρώνει τη μελέτη του αυτή- «αποτελούν μια αυτοδύναμη φόρμα».<sup>359</sup> Ο μόνος τρόπος για να δώσουμε στα είδη κόμικς την πραγματική τους διάσταση «και να αναγνωρίσουμε το ‘νέο’ που κομίζουν στον πολιτισμό της ανάγνωσης» είναι να «πάρουμε τις αναγκαίες αποστάσεις [...] και να απομακρυνθούμε από τη ‘μόδα’ της εποχής και την ταύτισή τους με άλλες τέχνες».<sup>360</sup>

Αναφορικά με ενδεικτικές τεχνοτροπίες του είδους, οι δημιουργοί *poetry comics* συχνά επιλέγουν να εισάγουν ένα ποιητικό μονόλογο σε μπαλόνια διαλόγου και να αποδώσουν διαλογική μορφή στο κείμενο, εκεί που δεν υφίσταται. Σε άλλες περιπτώσεις αποδίδουν χιουμοριστικό ύφος, παράγουν προσωπικές εικονιστικές αλληγορίες και μεταμοντέρνες εικονιστικές αφηγήσεις βασιζόμενοι σε κλασσικά ποιήματα. Παρατηρούνται, επίσης, έργα όπου οι δημιουργοί εισάγουν τη δική τους ποιητική έμπνευση ως κειμενική ενότητα των *poetry comics* τους συνδυάζοντάς την με προσωπική εικονογράφηση.

Σχετικά με την ανάλυση των έξι περιπτώσεων μελέτης *poetry comics* με ποίηση της Έμιλυ Ντίκινσον, που μελετώνται στην παρούσα εργασία και μέσα από το θεωρητικό της πλαίσιο, προκύπτουν πολλοί και διαφορετικοί παράμετροι κινητικότητας μεταξύ της ποίησης, των κόμικς και των μεταφορών ποιημάτων της σε

---

<sup>357</sup> Bennett (2012), σ.157.

<sup>358</sup> Soloup, *Graphic Novels: Μια όψιμη μορφή των κόμικς-Λογοτεχνία ή αυθύπαρκτη τέχνη; Χρήση και κατάχρηση του όρου*. Ημερομηνία πρόσβασης 30.04.2020 από <http://keimena.ece.uth.gr/main/t26/1-soloup.pdf>

<sup>359</sup> Ό.π. σ.1.

<sup>360</sup> Ό.π.



μορφή *poetry comics*. Οι διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται είναι ως προς την εικονιστική απόδοση των στίχων, την αποτύπωση του χώρου και του χρόνου καθώς και τη μεταφορά κάθε λεκτικής ενότητας στα αφηγηματικά πλαίσια της βινιέτας. Συνεπώς, εντοπίζονται στυλιστικές επιλογές καλλιτεχνών που αφηγούνται εικονιστικά τους στίχους μέσα από τη χρήση λεζάντας ή μέσα από τη χρήση μπαλονιών. Σε άλλες περιπτώσεις, επιλέγονται ολοσέλιδες βινιέτες που υπερβαίνουν την τεχνική συμπαράθεση των εικόνων στα κόμικς και, κατά συνέπεια, σπάνε τα χωροχρονικά όρια του *poetry comics* και του αποδίδουν την αίσθηση του άχωρου και του άχρονου.

Ακριβώς όλα τα προαναφερθέντα συνεπάγονται την ανάδειξη των *poetry comics* ως μέσο ελευθερίας και δημιουργικότητας, καθώς η ποίηση φαίνεται να δύναται επάξια να καρπώνεται το οπτικολεκτικό λεξιλόγιο των κόμικς και τα κόμικς, με τη σειρά τους, να χρησιμοποιούν ποιητικές τεχνικές λειτουργώντας τόσο ως αυθύπαρκτα όσο και ως ένα συναφές ποιητικό και καλλιτεχνικό όλον.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ξενόγλωσση, μεταφρασμένη βιβλιογραφία και συλλογικοί τόμοι

Abel, J. & Madden, M., *Drawing Words & Writing Pictures: A definite course from concept to comic in 15 lessons*, First Second, New York & London, 2008.

Bennett, T., *Comics Poetry – ‘Beyond Sequential Art’*. Image & Narrative, vol. 15 no.2, University of New South Wales, Sydney, 2012, (διδακτορική διατριβή).

Carrier, D., *The aesthetics of comics*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000.

Dekeyser, E., *How Poetry and Comics are related: A comparative study between the poems and their adaptations into comics in ‘Above the Dreamless Dead (2014)’*, Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy, 2017-2018, (διπλωματική εργασία). Ημερομηνία πρόσβασης 10.03.2020 από [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/508/364/RUG01-002508364\\_2018\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/508/364/RUG01-002508364_2018_0001_AC.pdf), σ.σ.11-12.

Einspruch, F., *Comics as Poetry*, Modern Press, 2012. Ημερομηνία ανάκτησης 14.04.2020 από <http://www.comicsaspoetry.com/>

Eisner, W., *Comics & Sequential Art*, Poorhouse Press, Tamarac, Florida, 2003.

Groensteen, T., *The Ellusive Specificity στο Studies in European Comics and Graphic Novels: The French Comics Theory Reader*, Miller, A., Beaty, B. (eds), Leuven University Press, Leuven-Belgium, 2014.

Hatfield, Ch., *Alternative Comics: An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005.

Haverholm, A., *Uncomics– reconsidering the comics form through the prism of its experimental periphery*, Division of Art History and Visual Studies Department of Arts and Cultural Sciences Lund University (διπλωματική εργασία), 2018. Ημερομηνία πρόσβασης 25.03.2020 από [https://www.academia.edu/37480838/Uncomics\\_reconsidering\\_the\\_comics\\_form\\_through\\_the\\_prism\\_of\\_its\\_experimental\\_periphery\\_A\\_Masters\\_Thesis\\_for\\_the\\_Degree\\_of\\_Master\\_of\\_Art\\_120\\_credits\\_in\\_Visual\\_Culture](https://www.academia.edu/37480838/Uncomics_reconsidering_the_comics_form_through_the_prism_of_its_experimental_periphery_A_Masters_Thesis_for_the_Degree_of_Master_of_Art_120_credits_in_Visual_Culture), σ.σ. 43-45.

Hutcheon, L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London, 2009

Kovacs, G. & Marshall, C. W. (eds.), *Classics and Comics*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2011.

Marx, Chr., *Writing for Animation, Comics and Games*, Elsevier, OXFORD, UK, 2007.

McCloud, Sc., *Understanding comics: the invisible art*, HarperPerennial, New York, 1994.

McHale, B., *Narrativity and Segmentivity, or, Poetry in the Gutter στο Intermediality and Storytelling* στο Grishakova M., Marie-Laure Ryan M., L., (eds.). Walter de Gruyter, Berlin, 2010.

Morice, D., *Poetry Comics: An Animated Anthology*, Teachers and Writers Collaborative, New York, 1982, 2002.

Kinney, M., E., *Linda Hutcheon's A Theory of Adaptation*, by Linda Hutcheon, Mount Allison University, Sackville, New York, Routledge (διδακτορική διατριβή), 2006 στο *Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project*, (Fall 2013). Ημερομηνία πρόσβασης 02.03.2020 από <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/sofamnj/article/view/2655>, σ.8.

Saraceni, M., *The language of comics*, Routledge, London/Oxford/new York, 2003.

Wartenberg, T., E., *Wordy Pictures: Theorizing the Relationship between Image and Text in Comics* στο *The Art of Comics – a Philosophical Approach*, 2014.

Whitlark, J., *Illuminated Fantasy: From Blake's Visions to Recent Graphic Fiction*. Associated University Presses, London and Toronto, 1988.

Williams, C., Humberstone T. (eds.), *Over the Line: An introduction to Poetry Comics*, Sidekick Books, UK, 2015.

Varnum, R., Gibbons C.T, *The Language of Comics: Word and Image*, Jackson, University Press of Mississippi, Jackson, 2001.

### **Ελληνική βιβλιογραφία και συλλογικοί τόμοι**

Μαρτινίδης, Π., *Κόμικς – Τέχνη και τεχνική της εικονογράφησης*, ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη, 1990.

Μίσιου, Μ., *Τα κόμικς από το περίπτερο στη σχολική τάξη...ξεφυλλίζοντας τον Γκοσινί*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2010.

Μίσιου, Μ., *Βουβά Κόμικς και Εικονοβιβλία: Τεχνικές Αφήγησης στα Βιβλία χωρίς Λέξεις*, Καλειδοσκόπιο, Αθήνα, 2020.

Συναδινού, Ε., *Dickinson, E., Το ανεξάντλητα Σημαίνον: 91 ποιήματα*, 1η έκδ., Ιδεόγραμμα, Αθήνα, 2006.

Solour., *Τα ελληνικά κόμικς*, Τόπος, Αθήνα, 2012.

### **Άρθρα και συνεντεύξεις στο διαδίκτυο**

Badman, D., *Comics Poetry, Poetry Comics, Graphic Poems*. Ημερομηνία πρόσβασης 22.04.2020 από <https://www.hoodedutilitarian.com/2012/08/comics-poetry-poetry-comics-graphic-poems/>

Bates, Br. (2016), *Graphic and digital Keats: "La Belle Dame sans Merci" in poetry comics*, Reconstruction, *Studies in Contemporary Culture* Vol. 16, Issue 1. Ημερομηνία πρόσβασης 02.05.2020 από <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA484096645&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=15474348&p=AONE&sw=w>.

Bennett, T., Batiz, G. (2014), *Comics Poetry: Praxis and Pedagogy*, ImageTexT 7.3, Dept of English, University of Florida. Ημερομηνία πρόσβασης 27.03.2020 από [http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v7\\_3/bennett\\_and\\_batiz/](http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v7_3/bennett_and_batiz/)

- Berlatsky, N. (2012), *Illustrated Wallace Stevens, The Hooded Utilitarian*, Ημερομηνία ανάκτησης 04.05.2020 από <https://www.hoodedutilitarian.com/2011/03/the-illustrated-wallace-stevens/>
- Brunetti I. (30<sup>th</sup> January 2020), *Comics as Poetry*, Ημερομηνία ανάκτησης 28.03.2020 από <https://www.theparisreview.org/blog/2020/01/30/comics-as-poetry/>.
- Brooks, Br. (1983), *Poetry Comics by David Morice*, Iowa Journal of Literary Studies 4. Ημερομηνία πρόσβασης 16.04.2020 από <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1072&context=ijsl>, σ.σ. 125-126.
- Chute, H. (1st July 2013), *Secret Labor: Sketching the connection between poetry and comics*. Poetry Foundation. Ημερομηνία πρόσβασης 22.04.2020 από <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70022/secret-labor>.
- Cohn, N. (June 8th 2006), *Comic theory 101: Seeing rhyme*. Ημερομηνία πρόσβασης 21.04.2020 από [http://www.visuallanguagelab.com/ct101/seeing\\_rhymes.html](http://www.visuallanguagelab.com/ct101/seeing_rhymes.html).
- Cohn, N. (16<sup>th</sup> March 2008), *Closure's assumptions*, The Visual Linguist. Ημερομηνία πρόσβασης 09.04.2020 από <http://www.thevisuallinguist.com/2008/03/closures-assumptions.html>
- Cohn, N. (2010), *The limits of time and transitions: challenges to theories of sequential image comprehension*. Studies in Comics, Vol. 1, Issue 1. Σ.σ.127–136. Ημερομηνία πρόσβασης 16.04.2020 από [https://pdfs.semanticscholar.org/ecaa/22649d8442c215b064bef89bd52edfe666da.pdf?\\_ga=2.65261294.1543800609.1588544780-1655529848.1588544780](https://pdfs.semanticscholar.org/ecaa/22649d8442c215b064bef89bd52edfe666da.pdf?_ga=2.65261294.1543800609.1588544780-1655529848.1588544780).
- Cohn, N. (2013), *Beyond speech balloons and thought bubbles: The integration of text and image*. Semiotica. Vol.2013, issue no. 197, σ.61. Ημερομηνία πρόσβασης 03.04.2020 από [http://www.visuallanguagelab.com/P/NC\\_speechballoons.pdf](http://www.visuallanguagelab.com/P/NC_speechballoons.pdf).
- Davies, F.P. (2013), *Animating' the narrative in abstract comics*, Studies in Comics, Volume 4, no. 2, University of Sussex. Ημερομηνία πρόσβασης 25.03.2020 από [https://www.academia.edu/5890646/Animating\\_the\\_narrative\\_in\\_abstract\\_comics](https://www.academia.edu/5890646/Animating_the_narrative_in_abstract_comics).
- Einspruch, F. (21<sup>st</sup> December 2018) στο *Cloud on a Mountain: Franklin Einspruch's Comics Poems From Mount Greylock*, article by Cook Gr. Ημερομηνία πρόσβασης 02.04.2020 από <https://gregcookland.com/wonderland/2018/12/21/einspruch/>.
- Gregory, Ch. (2012), *In the Gutter: Comix theory*, Studies in Comics vol.3, no. 1, Tufts University, doi: 10.1386/stic.3.1.107\_1. Ημερομηνία πρόσβασης 03.03.2020 από [https://www.academia.edu/7648480/In\\_the\\_Gutter\\_Comix\\_Theory](https://www.academia.edu/7648480/In_the_Gutter_Comix_Theory). Σ.σ.111-112.
- Hutch Owen. (21<sup>st</sup> February 2008), *Comics as Poetry, Part 1*. Ημερομηνία πρόσβασης 20.04.2020 από <https://hutchowen.wordpress.com/2008/02/21/comics-as-poetry-part-1/>.
- Mastricolo, P. (1<sup>st</sup> April 2020), *Poetry is Everywhere! Poetry Comics*. Ημερομηνία πρόσβασης 15.04.2020 από <http://cblfd.org/2020/04/poetry-comics/>.
- Magritte, R., *The Treachery of Images*, 1928-1929. Ημερομηνία πρόσβασης 15.03.2020 από <http://ideophone.org/magritte-on-words-and-images/>

- Μίσιου, Μ. (Ανοιξη 2011), *Σκέψεις για το μετασχηματισμό λογοτεχνικών έργων σε κόμικς*, Διαδρομές, Τευχ.101. Ημερομηνία πρόσβασης 17.04.2020 από [http://issuu.com/psychogiosbooks/docs/diadromes\\_101\\_print](http://issuu.com/psychogiosbooks/docs/diadromes_101_print), σ.1.
- Meskin, A. (3<sup>rd</sup> July 2009), *Comics as Literature?*, *The British Journal of Aesthetics*, Volume 49, Issue 3, σ.235. Ημερομηνία πρόσβασης 04.04.2020 από <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayp025>.
- Peters, J. (22nd October 2014), *The Art of Poetry, with Julian Peters*, interview by Priyanka Sen, Bareknuckle Poet. Ημερομηνία πρόσβασης 01.05.2020 από <http://bareknucklepoet.com/the-art-of-poetry-with-julian-peters/>.
- Robertson, D., *Justification of Poetry Comics: A Multimodal Theory of an Improbable Genre*. *The Comics Grid, Journal of Comics Scholarship*, 5(1). Ημερομηνία πρόσβασης 15.03.2020 από <https://www.comicsgrid.com/articles/10.5334/cg.bg/>.
- Rothman, A. (2016), *What is Comics Poetry? An Essay By Alexander Rothman*. Ημερομηνία ανάκτησης 12.04.2020 από <https://solrad.co/what-is-comics-poetry-an-essay-by-alexander-rothman>.
- Sharpe, W., Ch. (29<sup>th</sup> November 2016), *Word AND Image, Word IN Image, or Word AS Image? Visual/Verbal Options for the Writer, Artist, and Audience*, *Fabula / Les colloques*, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémioticit . Ημερομηνία πρόσβασης 08.05.2020 από <https://www.fabula.org/colloques/document3998.php>.
- Soloup, *Graphic Novels: Μια  ψιμη μορφή των κόμικς-Λογοτεχνία ή αυθ παρκτη τέχνη; Χρήση και κατάχρηση του  ρου*. Ημερομηνία πρόσβασης 30.04.2020 από <http://keimena.ece.uth.gr/main/t26/1-soloup.pdf>
- Surdiacourt, S. (21 June 2012), *Graphic Poetry: An (im)possible form?*, *Image [&] Narrative*, issue no 5. Ημερομηνία πρόσβασης 08.04.2020 από <https://comicsforum.org/2012/06/21/image-narrative-5-graphic-poetry-an-impossible-form-by-stein-surdiacourt/>.
- Thomas, J., *The Panel as Page and the Page as Panel: Uncle Shelby and the Case of the Twin ABZ Books*, σ.480. Ημερομηνία πρόσβασης 15.03.2020 από [https://www.academia.edu/32451812/The\\_Panel\\_as\\_Page\\_and\\_the\\_Page\\_as\\_Panel\\_Uncle\\_Shelby\\_and\\_the\\_Case\\_of\\_the\\_Twin\\_ABZ\\_Books](https://www.academia.edu/32451812/The_Panel_as_Page_and_the_Page_as_Panel_Uncle_Shelby_and_the_Case_of_the_Twin_ABZ_Books)
- Stone, B., *Detective Stone*. Ημερομηνία πρόσβασης 23.04.2020 από <http://www.astrangeobject.com/cwf/detective-stone-bianca-stone/>
- Stone, B. (24<sup>th</sup> August 2012), interview by Alex Dueben,. Ημερομηνία πρόσβασης 05.04.2020 από [www.tcj.com/a-bianca-stone-interview](http://www.tcj.com/a-bianca-stone-interview).
- The New York Comics and Picture Symposium* (2013), *The New York Comics Symposium: On Comics Poetry with Alexander Rothman, Paul Tunis, Gary Sullivan & Bianca Stone*. Ημερομηνία πρόσβασης 01.04.2020 από <https://therumpus.net/2013/08/the-new-york-comics-symposium-on-comics-poetry-with-alexander-rothman-paul-tunis-gary-sullivan-bianca-stone/>.

Victoria, *William Blake's Illuminated Songs: Something between a Thing and a Thought*. Ημερομηνία ανάκτησης 10.03.2020 από <https://medium.com/art-stories/william-blake-s-illuminated-songs-something-between-a-thing-and-a-thought-9e33673b57c8>

Williams, J. (2012), *Reading the visual lyric in poetry comics*, Buenos Aires. Ημερομηνία πρόσβασης 24.03.2020 από [https://www.academia.edu/4826374/Reading the visual lyric in poetry comics](https://www.academia.edu/4826374/Reading_the_visual_lyric_in_poetry_comics).

Winfried, N. (06.08.2001), *Word and image: Intermedial Aspects*, Medienpädagogik. Ημερομηνία πρόσβασης 20.04.2020 από [https://pdfs.semanticscholar.org/1fb6/226e084886a24d8cbef10c444df5163ee811.pdf?\\_ga=2.236368449.1530021248.1588788196-1655529848.1588544780](https://pdfs.semanticscholar.org/1fb6/226e084886a24d8cbef10c444df5163ee811.pdf?_ga=2.236368449.1530021248.1588788196-1655529848.1588544780).

Whittington, W. (2008), *Review of the book A Theory of Adaptation, Comparative Literature Studies* 45(3), 404-406. doi:10.1353/cls.0.0043. Ημερομηνία πρόσβασης 01.05.2020 από <https://muse.jhu.edu/article/245563>.

Worden, D. (15<sup>th</sup> January 2015), *Joe Brainard's Grid, or, the Matter of Comics* (article), issue no 38. Ημερομηνία πρόσβασης 01.04.2020 από <https://nonsite.org/article/joe-brainards-grid-or-the-matter-of-comics>

## Ιστοσελίδες

<https://www.comixology.com/Classics-Illustrated-57-The-Song-of-Hiawatha/digital-comic/68582>

<https://versequential.com/The-Real-Thing-INK-BRICK-no-8>

<http://www.bpnichol.ca/sites/default/files/archives/document/CaptainPoetry.pdf>

<https://www.moma.org/collection/works/79910>

<http://www.visuallanguagelab.com/com.html>

<http://ww12.webcomicsnation.com/>

<https://study.com/academy/lesson/the-song-of-hiawatha-by-henry-wadsworth-longfellow-summary-analysis.html>

<http://www.thevisuallinguist.com/2006/05/la-belle-dame-sans-merci-part-deux.html>

<https://julianpeterscomics.com/2016/03/09/graphic-and-digital-keats-la-belle-dame-sans-merci-in-poetry-comics-an-article-by-brian-bates/>

<https://julianpeterscomics.com/la-belle-dame-sans-merci-by-john-keats/>

<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.b?descId=songsie.b.illbk.35>

<https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PPP453/M.Klein%20CE%BA%CE%B1%CE%B9%20J.%20Lacan.pdf>

<https://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/selects.html>

<http://justcomix.com/tag/proto-comics/>

<http://www.thethepoetry.com/2010/02/emily-dickinson-260/>

<https://www.sparknotes.com/poetry/dickinson/section4/>

<https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/my-letter-world>

<https://www.lecturesbureau.gr/1/albert-einstein-pablo-picaso-1922/>

<https://thalesandfriends.org/el/2014/09/11/oi-desoinides-tis-avinion-kai-i-theoria-tis-shetikotitas/> <https://thalesandfriends.org/el/2014/09/11/oi-desoinides-tis-avinion-kai-i-theoria-tis-shetikotitas/>

<http://www.artcoremagazine.gr/eikastika/beaux-arts/oi-despoinides-tis-abinion-kai-i-tromokratia-tou-aidiou>

<https://owlcation.com/humanities/Analysis-of-Im-Nobody-Who-Are-You-by-Emily-Dickinson>

<https://www.youtube.com/watch?v=VMiHRnChAuw>

<https://chtouris.files.wordpress.com/2010/06/cebfceb9-ceb4ceb5cf83cf80cebfceb9cebdceb9ceb4ceb5cf82-100-cf87cf81cf8ccebdceb9ceb1-cebcceb5cf84ceac.pdf>

[https://www.academia.edu/35850695/New\\_Encounters\\_with\\_Les\\_Demoiselles\\_dAvignon\\_Gender\\_Race\\_and\\_the\\_Origins\\_of\\_Cubism](https://www.academia.edu/35850695/New_Encounters_with_Les_Demoiselles_dAvignon_Gender_Race_and_the_Origins_of_Cubism)

<https://www.plough.com/en/topics/culture/poetry/hope-is-the-thing-with-feathers-julian-peters-intro>

<https://opseisblog.wordpress.com/2016/04/21/emily-dickinson/>

<https://www.litcharts.com/poetry/emily-dickinson/hope-is-the-thing-with-feathers>

<https://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/selects.html>

<https://apotis4stis5.com/more-music/vivlio/31295-4-poihmata-tis-emily-dickinson>

<https://stratesfabbros.wordpress.com/2013/11/20/320/>

<https://www.monocleread.gr/2017/05/19/emily-dickinson-eimai-%CE%BF-kanenas-esy-eisai-poiios/>

[http://estamou.blogspot.com/2009/07/blog-post\\_21.html](http://estamou.blogspot.com/2009/07/blog-post_21.html)

[file:///C:/Users/trian/Downloads/22-0043-02\\_Lexiko-Logotechnikon-Oron\\_Gymnasiou-Lykeiou.pdf](file:///C:/Users/trian/Downloads/22-0043-02_Lexiko-Logotechnikon-Oron_Gymnasiou-Lykeiou.pdf)

<https://www.naokofujimoto.com/gallery-of-graphic-poems.html>

## Ηλεκτρονικά περιοδικά και ηλεκτρονικά τεύχη κόμικς

Brainard, J., *Introducing Comics #1*, Boke Press. New York, 1964. Ημερομηνία πρόσβασης 23.03.2020 από <https://krahngace.wixsite.com/comics/c-comics-issue-1-archive>.

*Classics Illustrated, Issue no. 57: The Song of Hiawatha*, 1949, ημερομηνία πρόσβασης 30.04.2020 από <https://archive.org/details/ClassicsIllustrated057TheSongOfHiawatha/page/n3/mode/2up>.

*Ink Brick*. Ημερομηνία πρόσβασης 12.04.2020 από <https://inkbrick.com/>.

Morice, D., *A Cartooniverse of Poems*, Ημερομηνία πρόσβασης 13.03.2020 από <https://archive.org/details/poetrycomicscart0000mori/page/159/mode/2up>.

Seth, *Carousel*, issue no.19, 2006. Ημερομηνία πρόσβασης 28.03.2020 από <https://web.archive.org/web/20070510141957/http://carouselmagazine.ca/assets/C19-seth-excerpt.pdf>.

Valentine, R., M., *Poetry Comix*, iss. no. 7, Comixology, 2017. Ημερομηνία πρόσβασης 13.05.2020 από <https://www.comixology.eu/>