

# Η συμβολή της υφολογίας των σωμάτων κειμένων στην προσέγγιση του θεατρικού λόγου: η περίπτωση των σκηνικών οδηγιών

Σταματία Κουτσοιλέλου

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

skout@phil.uoa.gr

## Abstract

*This paper attempts to show that stage directions can reveal the playwright's point of view about the performance of his/her plays. Using the methodology and the tools of corpus linguistic analysis in a corpus of Kambanellis' and Anagnostaki's plays, we argue that stage directions are mainly idiolectal in each playwright. Specifically, Kambanellis focuses on male characters' interactive communication, their movements, their visual contact and on the space distinction indoors/outdoors. Anagnostaki, prefers pauses with many functions and refers to the heroines' names, their face, hands and voice as indicators of hidden emotions, psychological state and their general character.*

*Keywords: stylistics, corpora, theatrical discourse, stage directions, writer's stance*

## 1 Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια η υφολογία των σωμάτων κειμένων (corpus stylistics), δηλ. η ανάλυση των λογοτεχνικών έργων, τα οποία έχουν οργανωθεί σε σώματα κειμένων, με τη χρήση υπολογιστικών εργαλείων που έχει καθιερώσει ο ευρύτερος κλάδος της γλωσσολογίας των σωμάτων κειμένων (corpus linguistics), συνδυάζοντας την ποσοτική με την ποιοτική ανάλυση των δεδομένων ξεφεύγει από μονομερείς υφολογικές προσεγγίσεις και συνεξετάζοντας γλωσσική μορφή και σημασία ενδιαφέρεται για τους γλωσσικούς τρόπους που υιοθετούν οι διάφοροι συγγραφείς παρουσιάζοντας τις απόψεις τους και πλάθοντας τους χαρακτήρες των έργων του. Η μεθοδολογία των σωμάτων κειμένων επιτρέπει να εντοπιστούν και στα θεατρικά έργα γλωσσικοί τύποι ή σχήματα τα οποία είναι δύσκολο ή και αδύνατο να εντοπιστούν με απλή ανάγνωση και να συνδεθούν με την προθετικότητα και τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου είδους.

Οι ερευνητές που ασχολούνται με την υφολογία των σωμάτων κειμένων στο θεατρικό κείμενο συνεχώς πληθαίνουν (Culpeper 2002, 2009, Busse 2006, Murphy 2007, Deemen 2009), όπου το ερώτημα της σχέσης γλωσσικών επιλογών και χαρακτήρων ενός έργου έδωσε ιδιαίτερη ώθηση στη χρήση υπολογιστικών εργαλείων και μεθόδων. Συγκεκριμένα, οι έρευνες απέδειξαν ότι τα γλωσσικά στοιχεία που χρησιμοποιούν στον λόγο τους οι δραματικοί ήρωες είναι αποκαλυπτικά του χαρακτήρα τους.

Τα γλωσσικά αυτά στοιχεία επιλέγονται με βάση τη στατιστική τους σημαντικότητα (keyness) (Scott 1999) και είναι στατιστικά σημαντικές λέξεις-κλειδιά/ (keywords) ή λεξικά συμπλέγματα/λεξικοί δεσμοί (wordclusters/ lexical bundles) τα οποία αποτελούν χρήσιμο αναλυτικό εργαλείο για την ερμηνεία του κειμένου (Bondi 2010: 2). Οι λέξεις-κλειδιά είναι οι στατιστικά σημαντικές λέξεις στο μελετώμενο σώμα κειμένων οι οποίες μαζί με τις συνάψεις τους δείχνουν τον επικοινωνιακό στόχο του κειμένου, τα κεντρικά θέματα και τους τρόπους οργάνωσής του, δηλαδή το τι πραγματεύεται κάθε κείμενο αλλά και το πώς.

Η πρόσφατη έρευνά μας στον χώρο του νεοελληνικού θεατρικού λόγου με τη χρήση των εργαλείων των σωμάτων κειμένων έδειξε ότι οι στατιστικά σημαντικές λέξεις (λέξεις περιεχομένου και γραμματικές) καθώς και τα συμπλέγματα αναδεικνύουν τους χαρακτήρες και τις ταυτότητες (γενικότερες και ειδικότερες) των ηρώων/ηρωίδων των θεατρικών έργων, κάνουν σαφείς τις διαφορές στον λόγο τους και επισημαίνουν τις διαφορές στον λόγο των θεατρικών συγγραφέων (βλ. σχετικά Koutsoulelou 2017, όπου και ειδικότερη βιβλιογραφία).

Στο ίδιο πλαίσιο, στο άρθρο αυτό θα ερευνηθεί η γλωσσική μορφή των σκηνικών οδηγιών σε έργα του Καμπανέλλη και της Αναγνωστάκη, πεδίο ιδιαίτερα ενδιαφέρον αλλά ερευνητικά παραμελημένο.

### *1.1 Σκηνικές οδηγίες*

Οι σκηνικές οδηγίες αποτελούν ένα ενδιαφέρον είδος αφηγηματικού κειμένου το οποίο διακρίνεται τυπογραφικά από το υπόλοιπο διαλογικό θεατρικό κείμενο γιατί περικλείεται σε παρενθέσεις και προηγείται ή και παρεισφύρει των διαλογικών τμημάτων. Αποκλίνουν από το διαλογικό κείμενο ως προς την ιδιαίτερη μορφή και την πολυλειτουργικότητά τους (Feng και Shen, 2001, McIntyre 2006). Είναι το μόνο μέρος του έργου που εκφράζει τη φωνή του θεατρικού συγγραφέα και την υποκειμενική του άποψη/στάση (McIntyre 2006: 77), η οποία είναι χρήσιμη όχι μόνο για σκηνοθεσία του έργου αλλά και για την ενεργοποίηση της φαντασίας του αναγνώστη του (Nelson 1999: 8). Οι σκηνικές οδηγίες παρέχουν σημαντικές πληροφορίες σχετικά με τους ηθοποιούς (τα φυσικά τους χαρακτηριστικά, τις εισόδους /εξόδους από τη σκηνή, χωροχρονικές συντεταγμένες, χαρακτηριστικά της ομιλίας τους, επιτονισμό και χειρονομίες) και το πλαίσιο της σκηνής (σκηνικά, φωτισμός, μουσική). Περιλαμβάνουν ,επίσης, αρχικές πληροφορίες σχετικά με το όνομα του δημιουργού, τον τίτλο, το έργο, τον πρόλογο, την εισαγωγή, τον κατάλογο των συντελεστών και τη διανομή τους στην πρώτη εκτέλεση του έργου καθώς και τη διαίρεσή του σε δράσεις, σκηνές, μέρη (Pfister, 1988: 15, Teodorescu-Brinzeu 1981 στο Gabashane 1996: 99, Πεφάνης 2009: 142).

Για δεκαετίες οι σκηνικές κατευθύνσεις θεωρούνται ως τεχνικό κείμενο ως δευτερεύον, παρα-κείμενο, κείμενο-"αξεσουάρ" (Munkelt, 1987: 253), σε αντίθεση με το κύριο, πρωταρχικό διαλογικό κείμενο (Ingarden 1965: 377, Πούχνερ 1991: 366, Γαλάνη 2016: 13),όχι απαραίτητο για την κατανόηση ενός θεατρικού κειμένου. Αλλά και σχετικές μελέτες της μορφής και των λειτουργιών των σκηνικών οδηγιών (Ingarden 1973: 208, Issacharoff, 1989) εστίασαν στη λειτουργική ομοιότητά τους σε διαφορετικούς θεατρικούς συγγραφείς και, στην πραγματικότητα, επαναλαμβάνουν τις θεωρίες για τον επικουρικό ρόλο των σκηνικών κατευθύνσεων.

Μόνο μετά τις έρευνες στις εκτεταμένες σκηνικές οδηγίες στο έργο του Beckett (Pfister 1988: 48) και στην έμφαση που δόθηκε στον αναγνώστη ενός θεατρικού έργου άρχισε να αναγνωρίζεται ο σημαντικός ρόλος τους και να θεωρούνται αναπόσπαστο κομμάτι του θεατρικού έργου (Puchner 2002: 85). Παρόλα αυτά το θέμα παραμένει ανοιχτό σε έρευνα κυρίως από γλωσσολογική σκοπιά (Aston και Savona 1991, McIntyre 2006: 77). Το ίδιο ισχύει και για τις σκηνικές οδηγίες στο ελληνικό θεατρικό κείμενο, όπου οι ελάχιστες ενδιαφέρουσες όμως μελέτες αναπτύσσονται στο πεδίο της λογοτεχνικής κριτικής (Πεφάνης 2000, 2009, Γαλάνη 2016) και δεν χρησιμοποιούν τις μεθόδους των σωμάτων κειμένων.

Με ποσοτική και ποιοτική ανάλυση των δεδομένων μας στοχεύουμε να απαντήσουμε στα ακόλουθα ερωτήματα: κάθε συγγραφέας χρησιμοποιεί διαφορετική

«ιδιόλεκτο» και στις σκηνικές οδηγίες ή ακολουθούνται γενικότερα πρότυπα από όλους τους συγγραφείς. Και κατά πόσον οι στατιστικά σημαντικές λέξεις μπορούν να αποκαλύψουν τη στάση του κάθε συγγραφέα σχετικά με τις σκηνικές οδηγίες του έργου του.

## 1.2 Υλικό. Μέθοδος

Το υλικό μας αποτελείται από δύο σώματα σκηνικών οδηγιών από το σύνολο του έργου των Ι. Καμπανέλλη και Λ. Αναγνωστάκη αντίστοιχα, οι οποίοι συνέγραψαν θεατρικά την ίδια περίπου χρονική περίοδο. Για να βρούμε τις στατιστικά σημαντικές λέξεις (keywords) για τα δύο σώματα, συγκρίναμε καθένα με το υπόλοιπο έργο του αντίστοιχου συγγραφέα που λειτούργησε ως σώμα αναφοράς (reference corpus) με τη βοήθεια του προγράμματος Antconc 3.4.

## 2 Ανάλυση

Θα αρχίσουμε με το σώμα των σκηνικών οδηγιών του Καμπανέλλη το οποίο συγκρινόμενο με το σώμα των υπόλοιπων διαλογικών τμημάτων των έργων του και αντίστροφα, έδωσε τις ακόλουθες λέξεις- κλειδιά/στατιστικά σημαντικές λέξεις για τις σκηνικές οδηγίες και για τα διαλογικά τμήματα:

Σκηνικές οδηγίες (53936 words)				Διαλογικό κείμενο (327.374 words)			
i/n	freq.	keyness	keywords	i/n	freq.	keyness	keywords
1	744	1419.553	Ο	1	4520	1215.87	μου
2	396	1108.28	προς	2	4113	887.802	θα
3	1191	691.593	του	3	2450	616.207	σου
4	801	647.755	στο	4	2847	573.027	τι
5	194	639.915	κοιτάζει	5	3651	554.213	δεν
6	162	574.431	Στον	6	2113	550.593	σα
7	401	559.641	Η	7	11442	547.560	να
8	186	541.600	βάθος	8	1756	410.931	μας
9	112	440.072	Μπαίνει	9	1653	410.306	εγώ
10	347	437.632	στον	10	1950	370.528	δε
11	424.797	φεύγει		11	3623	354.521	είναι
12	96	377.205	Παύση	12	1601	251.118	ότι
13	145	372.754	παίρνει	13	775	214.170	Τι
14	92	350.735	σηκώνεται	14	754	207.935	είμαι
15	141	329.218	τραπέζι	15	983	187.390	γιατί
16	115	328.031	κάθεται	16	682	186.582	έχω
17	585	319.695	της	17	779	182.837	αν
18	465	309.531	απ'	18	747	179.331	εσύ
19	101	308.313	μπαίνει	19	1340	162.648	αυτό
20	92	308.151	στέκει	20	561	158.767	είσαι
21	153	293.397	έρχεται	21	928	154.102	όχι

**Πίνακας 1.** Συχνότερες λέξεις-κλειδιά στις σκηνικές οδηγίες και στα διαλογικά μέρη του έργου του Καμπανέλλη

Για να γίνουν κατανοητές οι συχνότερες αυτές επιλογές στις σκηνικές οδηγίες ανατρέξαμε στο κείμενο και επισημάναμε τις συνάψεις τους. Έτσι, ο Καμπανέλλης εστιάζει στην παρουσία των δραματικών προσώπων (*Ο Μπάμπης/Η Ελένη*) στις συγγενικές σχέσεις τους (*Ο ..και η γυναίκα του/ο πατέρα του*), στις εισόδους /εξόδους τους από τη σκηνή, στις κινήσεις τους (*μπαίνει μέσα/έρχεται/στέκεται*) περιγράφοντας και τη συναισθηματική τους κατάσταση (*σηκώνεται νευριασμένος*) Επίσης σχολιάζεται η οπτική επαφή των προσώπων και η ματιά τους (*κοιτάζει*) συνοδευόμενη συνήθως έντονες ψυχικές καταστάσεις (*βλέπει τον Καραά στη σκάλα και σταματά/κοιτάζει γύρω με πανικό/αγχωμένη και μουρμουρίζει*).

Η συχνή παρατακτική σύνδεση των πράξεων (*σηκώνεται και παίρνει το τηλέφωνο/ πάει και κάθεται*) επιβεβαιώνει την αφηγηματικότητα των σκηνικών οδηγιών.

Ο Καμπανέλλης, όπως επισημαίνουν μελετητές του (Πεφάνης 2000: 35κ.εξ.) δίνει έμφαση στον χώρο τόσο της σκηνής (*κέντρο, προς τα μέσα*), όπου κινούνται τα θεατρικά πρόσωπα, όσο και τον φαντασιακό χώρο μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται η υπόθεση του έργου. Ο φαντασιακός χώρος είναι συνήθως ανοιχτός και αντιτίθεται στον κλειστό χώρο του *σπιτιού* ή του *δωματίου* που περικλείει την ιδιωτική ζωή των προσώπων, τις σκέψεις, τα συναισθήματα, τα όνειρά τους. Σημαντική είναι, επίσης, η αναφορά του συγγραφέα στον μικρό χώρο (*τσέπη, τσάντα*) όπου κρύβονται στοιχεία σημαντικά για την πλοκή του έργου.

Η παρουσία των παύσεων είναι και στις σκηνοθετικές οδηγίες του Καμπανέλλη στατιστικά σημαντική. Συνήθως χρησιμοποιεί μικρές παύσεις με διάφορες λειτουργίες (Pratt 2010: 56), που δηλώνουν συνήθως αντίδραση σε ό,τι έχει ειπωθεί προηγουμένως, αναμονή μετά από την ολοκλήρωση μιας πράξης ή εκφράζουν δισταγμό και συναισθηματικό φορτίο.

Γενικά, ο Καμπανέλλης στις σκηνικές του οδηγίες εστιάζει στις κινήσεις των ηρώων/ηρωίδων του στον χώρο της σκηνής (μέσα-έξω) και στον μικροχώρο, αλλά και τις παύσεις.

Το σώμα των σκηνικών οδηγιών της Αναγνωστάκη συγκρινόμενο (με τη βοήθεια του προγράμματος Antconc 3.4) με το υπόλοιπο διαλογικό κείμενο των έργων της μας δίνει τον ακόλουθο πίνακα των στατιστικά σημαντικών λέξεων:

Σκηνικές οδηγίες (24221 words)				Διαλογικό κείμενο (104253 words)			
i/n	freq.	keyness	keywords	i/n	freq.	keyness	keywords
1	207	738.087	παύση	1	1647	564.578	μου
2	195	695.300	το	2	1386	487.343	θα
3	401	638.036	Η	3	923	339.884	σου
4	386	614.524	Ο	4	602	187.804	Τι
5	103	356.350	και	5	2896	186.207	να
6	82	292.382	της	6	530	184.184	Θα
7	76	270.989	στο	7	606	182.965	Δεν
8	72	256.726	Παύση	8	584	181.418	τι
10	318	248.749	Της	9	607	177.454	δε
11	69	246.029	Του	10	575	155.753	πως
12	74	223.445	κοιτάζει	11	962	152.402	είναι
13	62	221.070	να	12	416	142.689	εγώ
14	59	210.373	με	13	973	134.763	δεν
15	61	207.634	σηκώνεται	14	391	133.607	Δε
16	57	203.241	την	15	352	129.620	μας
17	51	172.333	Μπαίνει	16	535	120.397	αυτό

18	44	156.888 τα	17	414	110.949 Και
19	56	140.719 προς	18	311	104.605 ANNA
20	36	128.363 ένα	19	308	103.520 σας
21	32	114.100 Ξαφνικά			
22	49	113.129 κάθετα			
24	35	109.973 πλησιάζει			

**Πίνακας 2.** Συχνότερες λέξεις-κλειδιά στις σκηνικές οδηγίες και στα διαλογικά μέρη του έργου της Αναγνωστάκη

Οι στατικά σημαντικές λέξεις στις σκηνικές οδηγίες μαζί με τις συνάψεις τους μας δείχνουν ότι η Αναγνωστάκη δίνει την μεγαλύτερη έμφαση στις παύσεις οι οποίες φέρουν ποικίλες λειτουργίες. Συχνή λειτουργία είναι η εισαγωγή νέου θέματος μετά από παύση, η αναζήτηση αντίδρασης του ακροατή όταν οι παύσεις ακολουθούν προστακτική ή ερώτηση (*Μίλα! Τώρα! Μίλα /παύση/*), η έμφαση στην προηγούμενη γλωσσική (*για να είμαι ειλικρινής Σπύρο, ναι, αυτή είναι η πρώτη φορά που το εκμυστηρεύομαι/ παύση/*) ή και παραγλωσσική πληροφορία (κίνηση: *ο Τσάρλυ επιστρέφει στη θέση του/ παύση, αλλαγή του τόνου της φωνής: απρόσμενα γελά/ μικρή παύση/ μικρή παύση. Έπειτα μιλά άγρια, αλλαγή φωτισμού: ξαφνικά σκοτάδι /παύση για δευτερόλεπτα/ κ.λπ.*).

Τα ονόματα των ηρώων/ ηρωίδων είναι πολύ συχνά στις σκηνικές οδηγίες της Αναγνωστάκη και μάλιστα τα ονόματα των ηρωίδων υπερτερούν εκείνων των ανδρικών χαρακτήρων. Επίσης η κίνηση στη σκηνή (*μπαίνει, πλησιάζει*) και η κατεύθυνση του βλέμματος (*κοιτάζει*) είναι συχνές επιλογές. Η παρατακτική σύνδεση των ρημάτων (συνήθως κίνησης) ακολουθεί τον γενικότερο κανόνα του είδους (*πηγαίνει και κάθετα*). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της Αναγνωστάκη είναι η έμφαση στο πρόσωπο, στα χέρια και στη φωνή των προσώπων του έργου για να δηλωθούν η ψυχολογική τους κατάσταση και ο χαρακτήρας τους γενικότερα. (i.e. *Κρύβει το πρόσωπό της στα χέρια της/το πρόσωπό της έχει /Πλησιάζει το πρόσωπο της στο δικό του/ φωνή της άχρωμη, αγνώριστη*).

Η περιγραφή του χώρου της σκηνής (*στη μέση, στο πλάι της σκηνής, παράθυρο, πόρτα*), του φωτισμού και της επίπλωσης (*τραπέζι, κρεβάτι*) είναι από τα αναμενόμενα συχνότερα στοιχεία των σκηνικών οδηγιών και στο corpus της Αναγνωστάκη. Ο μικροχώρος της *σέπης* χρησιμοποιείται και από την συγγραφέα για να φυλάσσονται καθημερινά (*κλειδιά*) ή και πιο απροσδόκητα αντικείμενα (*φλάουτο*).

Ιδιαίτερη συχνή επιλογή της Αναγνωστάκη είναι η έμφαση που δίνει στην έννοια του μη αναμενόμενου (*Ξαφνικά*) που χαρακτηρίζει κινήσεις, συναισθήματα και κρυμμένες πλευρές του χαρακτήρα των προσώπων (*Ξαφνικά κάνει μια κίνηση–σκεπάζει το πρόσωπο του*).

Γενικά, στις σκηνικές οδηγίες της Αναγνωστάκη παρατηρούμε συχνότερα την κίνηση των προσώπων, την έκφραση των συναισθημάτων τους και την αναφορά στον χώρο της σκηνής αλλά και τον μικρο-χώρο.

## 2.1 Σύγκριση μεταξύ Καμπανέλλη και Αναγνωστάκη

Η αυτόματη σύγκριση των δύο σωμάτων σκηνικών οδηγιών μέσω του προγράμματος Antconc 3.4. μας δίνει τις ακόλουθες λέξεις-κλειδιά ώστε να κάνουμε τη σύγκριση μεταξύ του Καμπανέλλη και της Αναγνωστάκη ως προς τις επιλογές τους στις σκηνικές οδηγίες των έργων τους (με έντονα στοιχεία τονίζονται οι διαφορές).

Καμπανέλλης				Αναγνωστάκη			
1	465	125.715	απ'	1	195	412.063	Το
2	1946	95.199	και	2	207	211.089	<b>Παύση</b>
3	186	88.863	<b>βάθος</b>	3	72	183.065	<b>παύση</b>
4	694	79.858	που	4	71	180.523	Παύλος
5	526	76.763	κι	5	401	171.748	<b>Η</b>
6	153	64.881	<b>έρχεται</b>	6	103	154.562	και
7	396	64.428	<b>προς</b>	7	82	141.203	<b>της</b>
8	92	60.565	<b>στέκει</b>	8	76	137.994	στο
9	102	58.431	<b>αυτός</b>	9	53	134.756	<b>Δήμητρα</b>
10	1191	56.561	του	10	51	129.671	<b>Κατερίνα</b>
11	816	56.331	<b>ο</b>	11	49	124.586	<b>Άγης</b>
12	340	53.830	τους	12	48	122.043	<b>Κάτια</b>
13	162	49.826	<b>Στον</b>	13	62	116.948	<b>Να</b>
14	144	43.364	λέει	14	45	114.416	<b>Τσάρλι</b>
15	801	42.531	στο	15	57	113.456	<b>Την</b>
16	147	39.646	Στο	16	69	106.483	Του
17	60	39.499	<b>ύστερα</b>	17	59	96.367	<b>με</b>
18	140	36.252	<b>Οι</b>	18	58	94.169	<b>Μιχάλης</b>
19	144	35.813	<b>φεύγει</b>	19	37	94.075	<b>Μυρτώ</b>
20	620	35.514	τα	20	41	89.384	<b>μαγνητόφωνο</b>

Πίνακας 3. Σύγκριση των σωμάτων των σκηνικών οδηγιών του Καμπανέλλη και της Αναγνωστάκη

Από τον παραπάνω πίνακα φαίνεται ότι η στάση των δύο συγγραφέων σχετικά με τις σκηνικές οδηγίες και οι συνακόλουθες γλωσσικές επιλογές διαφέρουν. Ειδικότερα, ο Καμπανέλλης ως σκηνοθέτης των έργων του δίνει έμφαση στην κίνηση επί σκηνής των (ανδρικών κυρίως) χαρακτήρων και στον λόγο τους, στον χώρο και στον χρόνο. Η κάμερα της Αναγνωστάκη στρέφεται στην περιγραφή των κινήσεων και των συναισθημάτων των (γυναικείων κυρίως) χαρακτήρων.

Η παρατακτική σύνδεση των ενεργειών, η περιγραφή της σκηνής και οι παύσεις είναι στοιχεία κοινά και στους δύο συγγραφείς καθώς είναι απαραίτητα στο κείμενο των σκηνικών οδηγιών (Schotta 1970).

### 3 Συμπέρασμα

Η ποσοτική και ποιοτική ανάλυση των σκηνικών οδηγιών στα έργα του Καμπανέλλη και της Αναγνωστάκη με τη μεθοδολογία των σωμάτων κειμένων έδειξε ότι οι στατιστικά σημαντικές λεξικές επιλογές με τις συνάψεις τους αποκαλύπτουν τη στάση των συγγραφέων σχετικά με την αναπαράσταση των έργων τους. Οι επιλογές αυτές συνθέτουν την «σκηνοθετική ιδιόλεκτο» κάθε θεατρικού συγγραφέα η οποία παρά τις ομοιότητες αποτελεί την διαφορετική «ματιά» του για τη σκηνοθεσία του έργου του. Ειδικότερα, ο Καμπανέλλης επικεντρώνεται στη διαδραστική επικοινωνία των ανδρικών χαρακτήρων, στους δεσμούς συγγένειάς τους, στις κινήσεις τους στη σκηνή, στον τόνο της φωνής τους και στην οπτική τους επαφή ως ένδειξη συναισθημάτων. Η έμφαση που δίνει στον χώρο και τη διάκριση μέσα-έξω έχει κυρίως συμβολική λειτουργία. Οι παύσεις που χρησιμοποιεί είναι, κυρίως, σύντομες με τις λειτουργίες της αντίδρασης, του δισταγμού και της έκφρασης συναισθήματος.

Η Αναγνώστριά της προτιμά τις παύσεις με πολλές και επικαλυπτόμενες λειτουργίες (εισαγωγή νέου θέματος, έμφαση, αντίδραση του συνομιλητή, χρόνος για την αντίδραση και την ερμηνεία του αναγνώστη/θεατή). Εστιάζει, επίσης, στα ονόματα των ηρωίδων, στο πρόσωπο, στα χέρια και στη φωνή τους ως δείκτες των σχέσεών τους, των συναισθημάτων, της ψυχολογικής τους κατάστασης και του γενικού χαρακτήρα τους. Η έμφαση που δίνει στο απροσδόκητο γεγονός βοηθά τον αναγνώστη/σκηνοθέτη να κατανοήσει τα κρυμμένα συναισθήματα των χαρακτήρων.

Οι ομοιότητες στις επιλογές των δύο μελετώμενων συγγραφέων είναι αυτές που αναμένονται σε κάθε κείμενο σκηνικών οδηγιών (οι κινήσεις των χαρακτήρων στη σκηνή που συνδέονται παρατακτικά, ο σχεδιασμός της σκηνής και οι παύσεις). Η επιλογή του εσωτερικού μικρο-χώρου και στους δύο συγγραφείς χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση σχετικά με τη γενικότερη παρουσία σε πολλούς συγγραφείς.

Οι σκηνικές οδηγίες αξίζει να θεωρούνται ισότιμες και συμπληρωματικές του διαλογικού κειμένου ενός έργου, διότι, όπως δείξαμε, επιτελούν σημαντικές λειτουργίες συμβάλλουν στην ερμηνεία της στάσης των θεατρικών συγγραφέων για την αναπαράστασή του, βοηθούν τον αναγνώστη/σκηνοθέτη να κατανοήσει καλύτερα τον χαρακτήρα των θεατρικών προσώπων, τα συναισθήματά τους, τον ρόλο τους στο θεατρικό έργο αλλά και τη σημασία των παραγωγιστικών στοιχείων στην εξέλιξη της πλοκής.

Οι σκηνικές οδηγίες είναι ένα κείμενο ενδιαφέρον για τους κριτικούς της λογοτεχνίας και του θεάτρου ειδικότερα, καθώς μπορούν να μελετήσουν και να συγκρίνουν τις διαφορετικές επιλογές θεατρικών συγγραφέων συγχρονικά ή διαχρονικά. Έτσι θα μπορούσαν όχι μόνο να σχηματίζουν μια σαφή άποψη για τη στάση των θεατρικών συγγραφέων στην παραγωγή και στην αναπαράσταση του κειμένου τους, αλλά θα μπορούσαν να φτάσουν σε μια γενική περιγραφή του συγκεκριμένου κειμενικού είδους χρησιμοποιώντας τα εργαλεία και τη μεθοδολογία των σωμάτων κειμένων στο πλαίσιο της υφολογικής ανάλυσης.

## Βιβλιογραφία

- Aston, Elaine, και George Savona. 1993. *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge.
- Bondi, Marina. 2010. "Perspectives on Keywords and Keyness". Στο Marina Bondi και Mike Scott (επιμ.), *Keyness in Texts*, 1-18. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Busse, Beatrix. 2006. *Vocative Constructions in the Language of Shakespeare*. Amsterdam: J. Benjamins
- Γαλάνη, Μαρία-Χαρίκλεια. 2016. "Οι Σκηνικές Ενδείξεις από το Αρχαίο Δράμα έως Σήμερα." Αδημ. διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Culpeper, Jonathan. 2002. "Computers, Language and Characterization: An Analysis of Six Characters in Romeo and Juliet". Στο Ulla Melander-Marttala, C. Ostman και Merja Kytö (επιμ.), *Conversation in Life and Literature: Papers from the ASLA Symposium. Association Suedoise de Linguistique Appliquée (ASLA)*, 15, , 11-30. Universitet stryckeriet: Uppsala.
- Culpeper, Jonathan. 2009. "Words, Parts-of-Speech and Semantic Categories in the Character-Talk of Shakespeare's Romeo and Juliet". *International Journal of Corpus Linguistics* 14(1):29-59.

- Demmen, Jane. 2009. “*Charmed and Chattering Tongues: Investigating the Functions and Effects of the Word Clusters in the Dialogue of Shakespeare’s Female Characters*”. MA diss., Lancaster University.
- Feng, Zongxig. και Dan Shen. 2001. “The Play off the Stage. The Writer-Reader Relationship in Drama.” *Language and Literature* 10(1):79-93.
- Gabashane, Anthony Daniel. 1996. “*The Performance Orientation of Dramatic Texts with Specific Reference to Dialogue and Didascalies in Athol Fugard’s “Playland” and “My Children! My Africa!”*”. MA diss., University of South Africa.
- Ingarden, Roman. 1965. *Das Literarische Kunstwerk*. Tübingen:Max Niemeyer.
- Issacharoff, Michael. 1989. *Discourse as Performance*. Stanford: Stanford University Press.
- Koutsoulelou, Stamatia.2017. “Corpus Stylistic Research in Modern Theatrical Texts.” *Δελτίο επιστημονικής ορολογίας και Νεολογισμών (Όψεις της σωματοκεντρικής Γλωσσολογίας: αρχές, εφαρμογές, προκλήσεις)* 14:35-56.
- McIntyre, Dan. 2006. *Point of View in Plays: A Cognitive Stylistic Approach to Viewpoint in Drama and Other Text-Types*. Amsterdam: John Benjamins.
- Munkelt, Marga. 1987. “Stage Directions as Part of the Text.” *Shakespeare Studies* 19: 253-272.
- Murphy, Sean. 2007. “Now I am Alone: A Corpus Stylistic Approach to Shakespearian Soliloquies.” Στο Costas Gabrielatos, Richard Slessos και Johann Unger (επιμ.), *Papers from the Lancaster University Postgraduate Conference in Linguistics & Language Teaching*, 66-86. Department of Linguistics and English Language Lancaster University.
- Nelson, Erin, 1999. *Stage Directions Uncovered: the Author's Voice in Modern English Drama*. Honors Theses. Paper 319.
- Πεφάνης, Γιώργος. 2000. *Διαδρομές σε μια μεγάλη χώρα: Ιάκωβος Καμπανέλλης*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πεφάνης, Γιώργος. 2009. “Οι σκηνικές οδηγίες και οι πρόλογοι στη δραματολογία του Γρηγορίου Ξενόπουλου.” Στο Γιώργος Πεφάνης (επιμ.), *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, 141-188.Αθήνα: Παπαζήσης.
- Pfister, Manfred. 1988. *Theory and Analysis of Drama*. (Translated by J. Halliday, original *Das Drama. Theorie und Analyse* 1977). Cambridge: CUP.
- Πούχγερ, Βάλτερ. 1991. *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. Αθήνα: εκδόσεις Μπούρα.
- Pratt, John. 2012. “*Mind the Gap: an Examination of the Pause in Modern Theatre; and, Shadows: a Play (major creative work); and, Bank Accounts: a Collage of Monologues (minor creative work)*”.<https://ro.ecu.edu.au/theses/459>.
- Puchner, Martin. 2002 *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Schotta, Sarita. 1970. “A Linguistic Analysis of the Marginal Stage Directions of Shakespeare's First Folio.” *Research on Language & Social Interaction*, 2(1):152-169. DOI: 10.1080/08351817009370220.
- Teodorescu-Brinzeu, Pia 1981/1982 “The Stage Directions in the Reception of the Dramatic Text”. From *Degre27/28*: m-m5.