



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Κωνσταντίνα Φραγκούλη**

**Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής  
και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο.  
Μια εξέταση υπό το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΑΘΗΝΑ 2019**



**Κωνσταντίνα Φραγκούλη**

**Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής  
και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο.  
Μια εξέταση υπό το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Ευριπίδης Γαραντούδης**

**ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

**Ευριπίδης Γαραντούδης**

**Δημήτρης Αγγελάτος**

**Εύα Στεφανή**

**ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

**Ευριπίδης Γαραντούδης**

**Δημήτρης Αγγελάτος**

**Εύα Στεφανή**

**Θανάσης Αγάθος**

**Λητώ Ιωακειμίδου**

**Χριστίνα Ντουνιά**

**Γιάννης Λεοντάρης**

**ΑΘΗΝΑ 2019**

**Copyright ©, Κωνσταντίνα Φραγκούλη, 2019**

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Η παρούσα διδακτορική διατριβή εκπονήθηκε με την υποστήριξη της υποτροφίας για διδακτορικές σπουδές του Κληροδοτήματος Αντωνίου Παπαδάκη (2011-2014).

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Καταρχάς, ευχαριστώ όλα τα μέλη του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, για την προθυμία τους να δεχτούν ερωτήσεις, να μου υποδείξουν βιβλιογραφία, να μου μεταφέρουν την πείρα τους. Έχω ωφεληθεί από τη συμβολή όλων τους, κι αυτό είναι για μένα μια αυτοτελής απόδειξη της θετικής λειτουργίας του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας σε δύστηνους για τις ανθρωπιστικές επιστήμες καιρούς. Ειδικά οφείλω να ευχαριστήσω την Ομ. Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου που μου πρόσφερε απλόχερα και γενναιόδωρα τον χρόνο της και τις πολύτιμες συμβουλές της, συζητώντας επανειλημμένα τους προβληματισμούς και τα κείμενά μου. Ξεχωριστά πρέπει να ευχαριστήσω επίσης την Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Μαρία Ρώτα, η οποία συχνά με βοήθησε με κρίσιμες παρατηρήσεις, υποδείξεις, αλλά και με φιλολογικό υλικό. Ειδική μνεία οφείλω επιπλέον στον Αναπληρωτή Καθηγητή Σκηνοθεσίας Θεάτρου και Κινηματογράφου, Γιάννη Λεοντάρη, του οποίου οι βιβλιογραφικές και μεθοδολογικές υποδείξεις με βοήθησαν σημαντικά στην αρχή της δουλειάς μου.

Για τις πολύτιμες συμβουλές και υποδείξεις τους καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας διατριβής, όπως και για τη φροντίδα που έδειξαν στα κείμενά μου στο τέλος της, ευχαριστώ θερμά τον Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας Δημήτρη Αγγελάτο και την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας και Θεωρίας Κινηματογράφου Εύα Στεφανή, μέλη της τριμελούς επιτροπής μου. Στην Εύα Στεφανή οφείλω επίσης την εμπειρία της πρακτικής άσκησης στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου (FUB) στο πλαίσιο της εκπόνησης της παρούσας διδακτορικής διατριβής, η οποία με ωφέλησε πολλαπλά –ως ειδικό πλούτο μετρώ τη συνεργασία μας για το μεταπτυχιακό της σεμινάριο με θέμα «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος». Τον Δημήτρη Αγγελάτο οφείλω να ευχαριστήσω επιπλέον θερμά για την ένταξή μου στην ομάδα επιστημονικού διαλόγου με θέμα τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις σε συνεργασία με το μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Πανεπιστημίου του Potsdam, η οποία μου δίνει τη δυνατότητα να εμπλουτίσω την οπτική μου και να συνεχίσω την έρευνά μου σε έναν κλάδο που με ενδιαφέρει ιδιαίτερα.

Τον επόπτη μου, Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας Ευριπίδη Γαραντούδη, ευχαριστώ για τη συνεργασία μας, την οποία μπορώ με ειλικρίνεια να χαρακτηρίσω όχι μόνο γόνιμη, αλλά και όμορφη. Ο τρόπος του ήταν αυτός της επιστημονικής ελευθερίας, σε συνδυασμό με έναν αυστηρό αναγνωστικό και επιστημονικό έλεγχο, αλλά και με εμπιστοσύνη στις δυνατότητές μου, πολλές φορές μεγαλύτερη από αυτή που έβρισκα εγώ η ίδια. Η σύνθετη αυτή ισορροπία που τήρησε σε όλη τη διάρκεια της συνεργασίας μας, συνέβαλε σίγουρα στη δική μου ανάπτυξη, αλλά αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, και την ουσιαστική ποιότητα ενός Δασκάλου.

Αυτονόητα τυχόν λάθη και παραλείψεις βαραίνουν αποκλειστικά εμένα.

Ειδικά ευχαριστώ τους συναδέλφους και φίλους Ευγενία Λαγού, Μάνο Κουμή και Σπύρο Ταλιέρη, οι οποίοι με βοήθησαν να επεξεργαστώ έννοιες και διατυπώσεις, και εμπλούτισαν με τις

παρατηρήσεις τους τα κείμενά μου –ενώ μου θυμίζουν, ο καθένας με τους τρόπους του, γιατί αξίζει να επιμένω να διαλέγω τη φιλολογική έρευνα, αλλά και γιατί την αγαπώ. Ξεχωριστά, ευχαριστώ την Ευγενία Λαγού για το πλήθος των βιβλίων και βιβλιογραφικών αναφορών που μου πρόσφερε απλόχερα όλα αυτά τα χρόνια, όπως επίσης και για την πολύτιμη ιστορική ματιά της. Ευχαριστώ επίσης τους, πολύ δικούς μου, Παναγιώτη, Πέτρο, Πηνελόπη, Αυγέρη, Λουκία και Φανή, που κοίταξαν με φροντίδα το κείμενό μου στα τελευταία του στάδια διορθώνοντας αβλεψίες και λάθη.

Το τέλος είναι το πιο δύσκολο. Εκεί που λιγοστεύουν οι λέξεις. Στους γονείς μου οφείλω όλα τα μέχρι εδώ εφόδια. Στον Παναγιώτη το ουσιαστικό και καθημερινό «μαζί» όλων των χρόνων αυτής της δουλειάς, και μερικών ακόμα. Εξού και η αφιέρωση.







της οικογένειάς μου,  
της παλιάς και της καινούργιας



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	5
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	13

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Ο διακαλλιτεχνικός διάλογος πεζογραφίας και κινηματογράφου: έκθεση μεθόδου.**

1. Ιστορική ανασκόπηση. ....	19
2. Κινηματογράφος και λογοτεχνία: ένας διαρκής και αμοιβαίος διάλογος. ....	31
3. Ο αφηγηματικός τρόπος της <i>δείξης</i> (showing).....	42
4. Η μελέτη του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα. ....	62
5. Η μελέτη του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στην Ελλάδα.....	96
6. Το <i>κειμενοποιημένο κινηματογραφικό</i> στη νεοελληνική μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία: μέθοδος ανάλυσης. ....	106

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: 1949-1967: αναπαράσταση του ηθικού χρέους.**

1. Ιστορικό πλαίσιο. ....	140
2. <i>Αναπαράσταση του ηθικού χρέους</i> . ....	144
3. Ο κινηματογράφος των μεταπολεμικών χρόνων (1949-1967): η νεορεαλιστική αφήγηση. ....	146
4. Η νεορεαλιστική αφήγηση στην πεζογραφία. ....	163
5. Η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1949-1967. ....	165
6. Η πεζογραφία του Αντρέα Φραγκιά. ....	169
7. Το <i>κειμενοποιημένο κινηματογραφικό</i> στο μυθιστόρημα <i>Άνθρωποι και σπίτια</i> (1955) του Αντρέα Φραγκιά. ....	176
8. Το μυθιστόρημα <i>Άνθρωποι και σπίτια</i> και η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1949-1967. ....	238
9. Στοιχεία του <i>κειμενοποιημένου κινηματογραφικού</i> στη νεοελληνική πεζογραφία της <i>αναπαράστασης του ηθικού χρέους</i> (1949-1967). ....	242

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: 1967-1981: αναθεωρημένη αναπαράσταση.**

1. Ιστορικό πλαίσιο. ....	261
2. Η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981. ....	272
3. Λογοτεχνία, κινηματογράφος και νεανική κουλτούρα. ....	280
4. <i>Αναθεωρημένη αναπαράσταση</i> . ....	284
5. Κινηματογράφος 1967-1981: η άνθιση του κινηματογράφου του δημιουργού. ....	286
6. Το Νέο Μυθιστόρημα. ....	307

7. Η πεζογραφία του Χριστόφορου Μηλιώνη. ....	314
8. Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό στα <i>Διηγήματα της δοκιμασίας</i> ([1973-1974] 1978). ....	326
9. Τα <i>Διηγήματα της δοκιμασίας</i> και η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981. ....	361
10. Στοιχεία του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού στη νεοελληνική πεζογραφία της αναθεωρημένης αναπαράστασης (1967-1981). ....	364

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: 1981-2009: μετατοπισμένη αναπαράσταση και ποιητική της θεαματοποίησης.**

1. Ιστορικό πλαίσιο. ....	391
2. Η νεοελληνική πεζογραφία 1981-2009. ....	400
3. Πεζογραφικός μεταμοντερνισμός στην Ελλάδα; ....	414
4. <i>Μετατοπισμένη αναπαράσταση και ποιητική της θεαματοποίησης.</i> ....	421
5. Κινηματογράφος 1981-2009: η ακμή του εμπορικού κινηματογράφου. ....	434
6. Η πεζογραφία της Μάρως Δούκα. ....	446
7. Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό στην <i>Ουράνια Μηχανική</i> (1999). ....	456
8. Η <i>Ουράνια Μηχανική</i> και η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1981-2009. ....	499
9. Στοιχεία του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού στη νεοελληνική πεζογραφία της μετατοπισμένης αναπαράστασης και της ποιητικής της θεαματοποίησης (1981-2009). ....	501

<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	<b>531</b>
---------------------------	------------

<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b> .....	<b>535</b>
------------------------	------------

<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>551</b>
---------------------------	------------

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ενδιαφέρον μου για τη μελέτη του διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, και ειδικότερα για την πλευρά του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, η οποία αναφέρεται στην οικειοποίηση του κινηματογραφικού από το λογοτεχνικό, εκκινεί από την υπόθεση ότι η εμφάνιση του κινηματογράφου ως νέας αφηγηματικής τέχνης, με τέτοια δυναμική και τέτοια διάδοση, στο συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον των αρχών του εικοστού αιώνα, δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη τη λογοτεχνία, και ειδικότερα την πεζογραφία.

Συγκεκριμένα, μελετώ αυτή την πλευρά του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στα κείμενα της νεοελληνικής πεζογραφίας του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, περίοδο κατά την οποία, όπως αναλύεται στο κεφάλαιο της εισαγωγής, κορυφώνεται, κατά τη γνώμη μου, η ποικιλομορφία των πεζογραφικών μορφών που αφομοιώνουν στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης. Συνδυάζω στοιχεία από τις πιο πρόσφατες μονογραφίες και μελέτες για το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα, με στοιχεία αφηγηματολογίας και σημειωτικής, καθώς και στοιχεία ιστορίας και θεωρίας του κινηματογράφου, έχοντας πάντοτε ως βασικό άξονα τις αρχές των συγκριτολογικών μελετών που διέπουν τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις (αναλογίες, συγκριτική ποιητική, αξιολογηση εννοιολογικών κατηγοριών στη σύγκριση, διακειμενικότητα), προκειμένου να προτείνω έναν κειμενοκεντρικό τρόπο τεκμηρίωσης της αίσθησης του «κινηματογραφικού» που προκαλούν συγκεκριμένα πεζογραφικά έργα στον αναγνώστη ή τον μελετητή. Στόχος μου είναι η ανάδειξη των στοιχείων που συγκροτούν το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα και η μελέτη της λειτουργίας τους στο κειμενικό περιβάλλον.

Έτσι, ονομάζω «κειμενοποιημένο κινηματογραφικό» το αποτύπωμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στα λογοτεχνικά κείμενα, το *μεταλλαγμένο*<sup>1</sup>, δηλαδή, σε γλώσσα και ενσωματωμένο στο λογοτεχνικό κείμενο κινηματογραφικό. Το μελετώ ως διακαλλιτεχνικό διακειμενο, θεωρώντας, επομένως, το λογοτεχνικό κείμενο ως ένα σύνθετο πλέγμα διακειμενικών αναφορών, και λαμβάνοντας υπ' όψιν τη διαφορά –και άρα το *διαμεσικό χάσμα* (intermedial gap· Rajewsky 2002, 70-71· βλ. αναλυτικά στην εισαγωγή)– μεταξύ λογοτεχνικού και κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα. Η μέθοδος που ακολουθώ στη θεώρηση των λογοτεχνικών κειμένων, όπως και τα κριτήρια που με οδήγησαν σε αυτήν, εκτίθενται αναλυτικά στο κεφάλαιο της εισαγωγής.

Οφείλω, όμως, εδώ να αιτιολογήσω σύντομα τη στοχοθεσία της έρευνάς μου, καθώς και τη δομή που ακολουθώ στην ανάπτυξή της. Αντικείμενο της έρευνάς μου είναι ειδικότερα το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό*, και άρα όχι γενικά ο διάλογος της νεοελληνικής λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, θέμα πάρα πολύ ευρύ και ελάχιστα μέχρι στιγμής μελετημένο στη χώρα μας. Με ενδιαφέρει, δηλαδή, η μορφή του «κινηματογραφικού» μέσα στα λογοτεχνικά κείμενα της

---

<sup>1</sup> Βλ. «διασημειωτική μετάφραση ή *μεταλλαγή*»: Jakobson [1959] 1998, 142 (μετάφραση: Άρης Μπερλής).

νεοελληνικής πεζογραφίας, και η συμβολή της σε αυτό που θα περιγράφαμε ως εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών για το συγκεκριμένο διάστημα. Επειδή στόχος μου ήταν να αναδείξω αφενός τη διαρκή παρουσία του διαλόγου με τον κινηματογράφο στα έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας για το διάστημα 1949-2009, και αφετέρου την πορεία αυτού του διαλόγου, όπως αυτή εκφράζεται στην εξέλιξη των πεζογραφικών μορφών του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, προϊόντος του χρόνου, δεν είχε νόημα η πραγμάτευση του φαινομένου στο έργο ενός ή δύο πεζογράφων για τους οποίους ήταν λίγο-πολύ γνωστό ότι αξιοποιούν στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης στο έργο τους. Από την άλλη μεριά, στην απαρίθμηση του πλήθους και της ποικιλομορφίας των παραδειγμάτων του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* ελλόχευε ο κίνδυνος μιας στείρας περιπτωσιολογίας.

Επιχείρησα, λοιπόν, να εξετάσω πώς οι πεζογραφικές τάσεις που περιγράφονται από την ιστορία της λογοτεχνίας και τη φιλολογική κριτική ως δεσπόζουσες για το διάστημα που με απασχολεί, διαλέγονται με «ομόλογες» αισθητικά τάσεις του διεθνούς κινηματογράφου. Σε αυτό το πλαίσιο φάνηκε ότι τα τρία χωροχρονικά προσδιορισμένα παραδείγματα της κινηματογραφικής ειδολογικής παράδοσης (βλ. Αγγελάτος 2013, 155) που εξετάζω, δεν παρουσιάζουν απλώς αισθητικές και ιδεολογικές συνάψεις με το αντίστοιχο νεοελληνικό πεζογραφικό παράδειγμα, αλλά υπήρξαν και ιδιαίτερος ισχυρά στην ελληνική πρόσληψη του διεθνούς κινηματογράφου για το συγκεκριμένο κάθε φορά διάστημα. Παρότι, λοιπόν, η προσέγγισή μου είναι πρωτίστως κειμενοκεντρική στο πλαίσιο της ιστορικοποίησης των διαλεγόμενων καλλιτεχνικών μεγεθών, αλλά και μιας διερεύνησης του διαλόγου της τέχνης με την εποχή της, πλαισιώνω την ανάλυσή μου με μια σειρά ιστορικά και πραγματολογικά στοιχεία<sup>2</sup>.

Η ανάλυση του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στα πεζογραφήματα, ως συνισταμένης στοιχείων θεματικών, αφηγηματικών και υφολογικών (βλ. αναλυτικά στο κεφάλαιο της εισαγωγής) απαιτεί, όπως θα φανεί και στην ανάλυση του κυρίως μέρους, μια λεπτομερή και πολυεπίπεδη εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των κειμένων. Επομένως, δεν μπορούσε εκ των πραγμάτων να γίνει με τρόπο ικανοποιητικό σε μεγάλο αριθμό έργων. Γι' αυτόν τον λόγο επέλεξα σε κάθε κεφάλαιο να αναλύσω σε βάθος το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* σε ένα επιλεγμένο πεζογράφημα, πλαισιώνοντας τη συγκεκριμένη περίπτωση διακαλλιτεχνικού διαλόγου με μια σειρά άλλων παραδειγμάτων, τα οποία σχολιάζονται στο τελευταίο μέρος κάθε κεφαλαίου. Η συγκεκριμένη δομή φωτίζει την εξέλιξη των μορφών του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, αλλά και επιτρέπει την καλύτερη κατανόηση της

---

<sup>2</sup> Στα πραγματολογικά στοιχεία εντάσσω κυρίως τις πληροφορίες που αφορούν τη στάση της ελληνικής κοινωνίας, και των πνευματικών και λογοτεχνικών κύκλων ειδικότερα, προς τον κινηματογράφο. Τα στοιχεία εδώ είναι ελλιπή, επειδή ακριβώς πρόκειται για ένα πεδίο ελάχιστα μελετημένο. Η στάση των λογοτεχνών προς τον κινηματογράφο αποτελεί κομμάτι του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, το οποίο είναι τύποις εκτός του δικού μου πεδίου έρευνας, ωστόσο το κείμενο που ακολουθεί περιλαμβάνει κάποιες πρώτες πληροφορίες και παρατηρήσεις, και φιλοδοξεί να λειτουργήσει ως έναυσμα για περαιτέρω έρευνα.

λειτουργίας του μέσα από την –έστω σύντομη και δειγματοληπτική– ανάλυση μιας ευρείας ποικιλίας παραδειγμάτων. Δεν αποτελεί στόχο μου να περιλάβω εδώ όλες τις περιπτώσεις στις οποίες ο κινηματογράφος γονιμοποιεί τη νεοελληνική πεζογραφία. Αντιθέτως, αν κάτι θέλω να αποδείξω είναι ακριβώς το αδύνατον αυτού του εγχειρήματος. Γιατί όσο εμβαθύνει κανείς στη μορφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* (στην ιστορία της, τη λογοτεχνική της παράδοση και τις λειτουργίες της), τόσο συχνότερα την ανακαλύπτει στα κείμενα.

Γνώμη μου είναι ότι ο κινηματογράφος, για λόγους που αναλύονται στην εισαγωγή, διαπλέκεται πολλαπλά με τη λογοτεχνία και ειδικά με την πεζογραφία του εικοστού αιώνα, και ότι γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο η μελέτη του διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με την έβδομη τέχνη μπορεί να φωτίσει γόνιμα τη νεοελληνική πεζογραφία, αναδεικνύοντας τάσεις, συνέχειες και ασυνέχειες, πειραματισμούς και καινοτομίες, και εντάσσοντας παράλληλα τη νεοελληνική πεζογραφία στο διεθνές (δυτικό) λογοτεχνικό και πολιτισμικό παράδειγμα.

Επέλεξα να παρουσιάσω το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* στην εξελικτική πορεία του η οποία διαπλέκεται αξεδιάλυτα με την εξέλιξη της νεοελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας. Επομένως, αυτό που περιγράψω, αναλύοντας τα κειμενικά μου παραδείγματα και διαλεγόμενη με τη φιλολογική κριτική, είναι η τάση που ανίχνευσα ως χαρακτηριστική του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* για κάθε περίοδο. Από αυτήν επέλεξα για να σχολιάσω διεξοδικά και σε βάθος, ως κεντρικό μου παράδειγμα, το πεζογράφημα που έκρινα ότι περιλαμβάνει την πιο πλήρη και ενδιαφέρουσα μορφή της συγκεκριμένης τάσης του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*. Η ποικιλομορφία των πεζογραφικών παραδειγμάτων που αναλύεται στο τέλος κάθε κεφαλαίου αποσκοπεί στην τεκμηρίωση της έκτασης του φαινομένου του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, αλλά και στην ανάδειξη της συγκεκριμένης κάθε φορά πεζογραφικής τάσης ως κυρίαρχης για το εν λόγω διάστημα. Για τους λόγους αυτούς έκρινα ότι δεν ήταν σκόπιμη η σε βάθος ανάλυση των πιο γνωστών έργων του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* της νεοελληνικής πεζογραφίας. Έτσι, ελάχιστα αναφέρω για το έργο του Βαλτινού και τις ποικίλες λειτουργίες του κινηματογραφικού μοντάζ στα κείμενά του, δεν σχολιάζω τη διαλεκτική εικονοκεντρικής και λογοκεντρικής αφήγησης στον Νόλλα, δεν εμβαθύνω στη λειτουργία του κινηματογράφου ως στοιχείου οργάνωσης ενός «μεταμοντέρνου έπους» (Σταυροπούλου 2002) στο *Πλήθος* (1985-1986) του Φραγκιά. Οριοθετώ με αυτόν τον τρόπο το πεζογραφικό υλικό που παρουσιάζω, επειδή θεωρώ ότι για κάθε μία από τις παραπάνω περιπτώσεις χρειάζεται μια εκτενής μελέτη ή και μια μονογραφία, αλλά και ότι τα συγκεκριμένα έργα αναλύονται ορθότερα μόνα τους ως ιδιάζουσες περιπτώσεις. Ωστόσο, το μεθοδολογικό σχήμα που προτείνω, αλλά και η ανάλυση της εξελικτικής πορείας του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στη νεοελληνική μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία, φιλοδοξούν να ενισχύσουν και να συμπληρώσουν τέτοιες ειδικές μελέτες.

Η διατριβή μου αναπτύσσεται σε τέσσερα εκτενή κεφάλαια, εκ των οποίων το πρώτο είναι μεθοδολογικό και τα υπόλοιπα αναλύουν τον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον

κινηματογράφο, και ειδικότερα του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* με τη νεοελληνική πεζογραφία. Ο τίτλος του μεθοδολογικού κεφαλαίου είναι «Ο διακαλλιτεχνικός διάλογος πεζογραφίας και κινηματογράφου: έκθεση μεθόδου». Το πρώτο υποκεφάλαιο περιγράφει τις συνθήκες εμφάνισης του κινηματογράφου ως καινούργιας αφηγηματικής τέχνης και τις πρώτες αντιδράσεις των λογοτεχνών απέναντι σε αυτήν την, ανταγωνιστική προς τη λογοτεχνία, και ειδικά προς το μυθιστόρημα, μορφή αφήγησης. Στο υποκεφάλαιο «Κινηματογράφος και λογοτεχνία: ένας διαρκής και αμοιβαίος διάλογος» αναδεικνύεται η συμβολή της λογοτεχνίας, και ιδιαιτέρως του μυθιστορήματος, στην ανάπτυξη των κινηματογραφικών αφηγηματικών δομών, και περιγράφονται τα στοιχεία εκείνα που οδήγησαν στην ανάπτυξη ενός διαρκούς και αμοιβαίου διαλόγου ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Στη συνέχεια, στο υποκεφάλαιο «Ο αφηγηματικός τρόπος της *δείξης* (showing)», αναλύονται ο αφηγηματικός τρόπος της *δείξης* (showing), η σημασία του στην ανάλυση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, αλλά και η δαιδαλώδης πορεία του συγκεκριμένου όρου στη θεωρία της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου. Ακολουθεί η παρουσίαση και επισκόπηση μονογραφιών και μελετών από τη διεθνή βιβλιογραφία, οι οποίες μελετούν το «κινηματογραφικό» στα πεζογραφικά έργα («Η μελέτη του ‘κινηματογραφικού’ στα λογοτεχνικά κείμενα»), ενώ σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο παρουσιάζεται η μελέτη του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στην Ελλάδα («Η μελέτη του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στην Ελλάδα»). Το μεθοδολογικό κεφάλαιο κλείνει με την παρουσίαση και ανάλυση του μεθοδολογικού σχήματος του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, το οποίο προτείνω για τη μελέτη της «κινηματογραφικής» ποιότητας των πεζογραφικών έργων.

Στα τρία κεφάλαια της εφαρμογής και κύριου μέρους της διατριβής μου, αξιοποιώντας βασικούς σταθμούς της νεοελληνικής Ιστορίας ως ορόσημα και της λογοτεχνικής εξέλιξης, κατανέμεται η πεζογραφική παραγωγή σε τρεις διαδοχικές φάσεις: 1949-1967, 1967-1981<sup>3</sup> και 1981-2009. Ο διακαλλιτεχνικός διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας της εξεταζόμενης περιόδου με τον κινηματογράφο, περιγράφεται με την αξιοποίηση της έννοιας της αναπαράστασης (με την έννοια της δημιουργίας ενός αφηγημένου κόσμου), ως «διαχρονικής και διατοπικής εννοιολογικής κατηγορίας» (Αγγελάτος 2004, 46-47). Η έννοια της αναπαράστασης προσδιορίζεται και χαρακτηρίζεται ως προς το αντικείμενο και την τροπικότητά της.

Διακρίνονται, έτσι, τρεις πεζογραφικές τάσεις, μέσα στις οποίες εγγράφεται ο διάλογος με ανάλογες τάσεις του διεθνούς κινηματογράφου: Η *αναπαράσταση του ηθικού χρέους* περιγράφεται ως δεσπόζουσα για το διάστημα 1949-1967 και στο πλαίσιο της εξετάζεται ο κοινωνικός ρεαλισμός της νεοελληνικής πεζογραφίας σε διάλογο με τον κινηματογραφικό ιταλικό Νεορεαλισμό, ενώ σχολιάζεται και η πεζογραφική εκδοχή της νεορεαλιστικής αφήγησης στην Ιταλία. Ως κεντρικό

---

<sup>3</sup> Η επιλογή του 1981, αντί του 1974 (ως αρχή της Μεταπολίτευσης), ως τομής τεκμηριώνεται με στοιχεία από σύγχρονες μονογραφίες της νεοελληνικής ιστοριογραφίας, και, πολύ περισσότερο, με στοιχεία της φιλολογικής και λογοτεχνικής κριτικής που επισημαίνουν μια αλλαγή στο νεοελληνικό πεζογραφικό παράδειγμα στις αρχές της δεκαετίας του 1980.



παράδειγμα επιλέγεται το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) το οποίο διαλέγεται πολλαπλά με τον ιταλικό Νεορεαλισμό. Η *αναθεωρημένη αναπαράσταση* προβάλλεται ως κυρίαρχη για την περίοδο 1967-1981 και πλαισιώνει τον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου με τα κινηματογραφικά Νέα Κύματα, και ειδικότερα με τη Nouvelle Vague, της οποίας η επιρροή υπήρξε καθοριστική και στην Ελλάδα. Η ανάλυση του διαλόγου πλαισιώνεται από μια σύντομη επισκόπηση για το Νέο Μυθιστόρημα και την πρόσληψή του από τους έλληνες πεζογράφους. Κεντρικό παράδειγμα του κεφαλαίου αποτελεί η συλλογή διηγημάτων του Χριστόφορου Μηλιώνη *Τα Διηγήματα της δοκιμασίας* (Α΄ δημοσίευση: 1973-1974· Α΄ έκδοση: 1978), στην οποία ο Μηλιώνης, διαλεγόμενος με την τεχνική της περιγραφής του Robbe-Grillet, καταλήγει σε έναν σύνθετο διάλογο όχι μόνο με βασικές τεχνικές της κινηματογραφικής αφήγησης, αλλά και ειδικότερα με το κινηματογραφικό παράδειγμα της Nouvelle Vague. Το τελευταίο κεφάλαιο («1981-2009: μετατοπισμένη αναπαράσταση και ποιητική της θεαματοποίησης») επικεντρώνεται στη *μετατοπισμένη αναπαράσταση* και την *ποιητική της θεαματοποίησης*, οι οποίες εξετάζονται ως κυρίαρχες μέσα από την πληθωρική ποικιλομορφία της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα και τον διάλόγο τους με τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο, ο οποίος, ενισχυμένος και από την ελληνική ιδιωτική τηλεόραση, κυριαρχεί στη νεοελληνική κοινωνία της περιόδου. Σε αυτό το σημείο αναλύεται ειδικότερα ο διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με το διεθνές πεζογραφικό παράδειγμα του μεταμοντερνισμού. Ως κεντρικό παράδειγμα επιλέγεται το μυθιστόρημα *Ουράνια Μηχανική* (1999) της Μάρως Δούκα, στο οποίο ο κινηματογράφος αφομοιώνεται με τρόπο εμφατικό –με την αξιοποίηση και της *ποιητικής της θεαματοποίησης*– ως μη πραγματική πραγματικότητα. Το μυθιστόρημα της Δούκα είναι ένα έργο στο οποίο η πραγματικότητα και η ταυτότητα των προσώπων διαρκώς διολισθαίνουν και διαφεύγουν, ενώ παράλληλα το συγκεκριμένο τέχνασμα συμβάλλει ώστε το έργο να διατηρεί μια απόσταση από το μυθοπλαστικό του υλικό και να λειτουργήσει ως έμμεσα διατυπωμένη καταγγελία για τα κακώς κείμενα της νεοελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1990.

Τα κεφάλαια της εφαρμογής ακολουθούν μια κοινή δομή, με ελάχιστες παραλλαγές που επιβλήθηκαν από τη φύση του υλικού που πραγματεύονται. Κάθε κεφάλαιο ξεκινά με την παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου. Στη συνέχεια αναλύονται η κινηματογραφική και η πεζογραφική τάση που με απασχολούν ως κυρίαρχες, σε συνδυασμό με το ιδεολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο της περιόδου, ενώ τεκμηριώνεται επίσης ο χαρακτηρισμός της αναπαράστασης ως προς το αντικείμενο και την τροπικότητά της. Ακολουθεί η παρουσίαση του έργου του πεζογράφου που με απασχολεί, με την αξιοποίηση στοιχείων από τη φιλολογική κριτική και με έμφαση στον διάλογο του έργου του με τον κινηματογράφο. Έπειτα αναλύεται σε βάθος η μορφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στα θέματα, την αφηγηματική δομή και τα υφολογικά χαρακτηριστικά του επιλεγμένου πεζογραφικού παραδείγματος. Τα τρία κεφάλαια καταλήγουν με

μια επισκόπηση της μορφής του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* σε άλλα έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας, στοιχεία και αποσπάσματα των οποίων σχολιάζονται συνοπτικά.

Κλείνω αυτόν τον πρόλογο με κάποια πρακτικά ζητήματα. Επειδή το κριτήριό μου για όλα τα παραπάνω διαμορφώθηκε σε μεγάλο βαθμό από τα ίδια τα πεζογραφικά και κινηματογραφικά έργα που μελέτησα στην πορεία υλοποίησης της διατριβής, έχω περιλάβει στο τέλος της Βιβλιογραφίας μου έναν κατάλογο των πεζογραφικών και κινηματογραφικών έργων που με απασχόλησαν. Με αστερίσκο διακρίνονται τα έργα στα οποία δεν υπάρχει αναφορά στο κείμενο της διατριβής. Είναι βέβαιο ότι ο κατάλογος, ειδικά για τα κινηματογραφικά έργα, δεν περιλαμβάνει όλες τις ταινίες που είδα, είναι, όμως, ενδεικτικός των κινηματογραφικών τάσεων που με απασχόλησαν. Επίσης, επειδή αρκετές από τις μελέτες και τις μονογραφίες που χρησιμοποιώ δεν έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά, μεταφράζω η ίδια τα παραθέματα όπου χρειάζεται. Όταν, λοιπόν, δεν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή δίπλα στο παράθεμα, η μετάφραση είναι δική μου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

### Ο διακαλλιτεχνικός διάλογος πεζογραφίας και κινηματογράφου: έκθεση μεθόδου.

#### 1. Ιστορική ανασκόπηση.

#### Όταν η λογοτεχνία συνάντησε τον κινηματογράφο...

Ο κινηματογράφος ως καινούργιο τεχνολογικό επίτευγμα και, αρκετά σύντομα, ως καινούργια αφηγηματική τέχνη γεννήθηκε στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα και αναπτύχθηκε στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού, σε μια ιστορική περίοδο, επομένως, μεγάλων οικονομικών, κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών αλλαγών. Γεννήθηκε στον καινούργιο κόσμο της βιομηχανίας και της τεχνολογίας, στον κόσμο της αστικοποίησης και της μαζικής παραγωγής, με το βιοτικό επίπεδο να διαγράφει μια σαφή ανοδική πορεία στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Γεννήθηκε, όμως, και στο κατώφλι του Μεγάλου Πόλεμου (Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος), ο οποίος κλόνισε συνολικότερα την κοσμοαντίληψη της εποχής. Στο πλαίσιο αυτών, λοιπόν, των ραγδαίων αλλαγών κάνει την εμφάνισή του ο κινηματογράφος ως καινούργια τεχνολογική δυνατότητα και πολύ σύντομα ως νέα αφηγηματική τέχνη, για να θεωρηθεί από πολλούς το παιδί, αλλά και ο εκφραστής αυτών ακριβώς των ραγδαίων αλλαγών (βλ. αναλυτικά παρακάτω). Συνδέθηκε μάλιστα ο κινηματογράφος τόσο στενά με το πνεύμα της νέας εποχής, ώστε από πολλούς θεωρήθηκε η κατεξοχήν τέχνη του εικοστού αιώνα, ενώ ανέπτυξε στενούς δεσμούς με τον μοντερνισμό στις εικαστικές τέχνες, αλλά και, όπως θα δούμε, στη λογοτεχνία (βλ. ενδεικτικά Cohen 1979, 6-10· Marcus 2013)<sup>1</sup>.

Από την άλλη μεριά, η ίδια η φύση της έβδομης τέχνης παρουσιάζει μια σειρά από ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: τέχνη αφηγηματική, η οποία συνδύασε πολύ νωρίς στην ιστορία της τις κατακτήσεις, και εν πολλοίς το υλικό, άλλων τεχνών (λογοτεχνία, θέατρο, χορός· και –σχεδόν αμέσως– μουσική, έστω και αν αυτή δεν ήταν εξαρχής ενσωματωμένη στο φιλμ της προβολής). Επιπλέον, όπως και η επίσης νεαρή τότε τέχνη της φωτογραφίας, σε απόλυτη αρμονία με το πνεύμα της καινούργιας εποχής, ο κινηματογράφος συνδύαζε την τέχνη με την τεχνολογία (Richardson [1969] 1972, 7-8· Hauser [1951] 2005, 162-163). Εξάλλου, αυτή ακριβώς η σχέση του κινηματογράφου με την τεχνολογία, σε συνδυασμό με την κοινωνικοταξική σύνθεση του

---

<sup>1</sup> Παραθέτω από το δοκίμιο του Νικόλαου Κάλλα με τίτλο «Κινηματογράφος» –για τα κείμενα του Κάλα για τον κινηματογράφο βλ. αναλυτικά παρακάτω–: «Από σήμερα μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα πιο γενικά, να κάνουμε υποθέσεις πιο ελκυστικές: Αυτό το τεμάχισμα των ταινιών και το μοντάρισμα κατά καινούργιο αντιρεαλιστικό τρόπο, που πρώτα επέτυχε ο Eisenstein τόσο καλά να μεταχειρισθεί, βρίσκει την αναλογία του με άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Μοιάζει αρκετά με την δαιμόνια προσπάθεια του Joyce στο ρομάντζο ή με ορισμένες ζωγραφικές συνθέσεις του Picasso. Η ίδια τάση αναθεωρήσεως αξιών παρουσιάζεται και σε άλλες τέχνες, στο θέατρο και στην ποίηση, στη μουσική, στη γλυπτική, στην αρχιτεκτονική και στην δράση αυτή καθ' εαυτή (την πολιτική)» (Κάλας 1982, 196· Α΄ δημοσίευση: 1931· υπογραφή: Σπιέρος).

κινηματογραφικού κοινού, το οποίο αποτελούνταν κυρίως από τα μεσαία, και δευτερευόντως από τα κατώτερα λαϊκά στρώματα των πόλεων (Αρκολάκης 2009, 95, 155, 157-8, 204), αποτέλεσαν κυριότερα χαρακτηριστικά του που αξιοποίησαν οι πολέμιοί του για να υποστηρίξουν ότι δεν ήταν, και δεν θα μπορούσε ποτέ να εξελιχθεί σε αληθινή τέχνη (πρβλ. Γαραντούδης 2013α, 107, 111, 114, 125 κ.α.· Marcus 2004, 335-336, 341-342).

Η διαμάχη για το εάν ο κινηματογράφος είναι τέχνη, βρέθηκε στο επίκεντρο των διαξιφισμών ανάμεσα στους πολέμιους του κινηματογράφου και τους υποστηρικτές του, με μια μεγάλη μερίδα των λογοτεχνικών κύκλων να υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος όχι μόνο δεν είναι τέχνη, αλλά και δεσμεύεται σε τέτοιο βαθμό από τα ίδια τα χαρακτηριστικά του (εμπορικός χαρακτήρας, σύνδεση με το ευρύ κοινό, αφήγηση με εικόνες), ώστε είναι αδύνατον να αναπτυχθεί σε τέχνη (πρβλ. Αγάθος 2016, 17-18). Η συγκεκριμένη διαμάχη διήρκεσε για αρκετές δεκαετίες στις περισσότερες χώρες του δυτικού κόσμου, και περιλαμβάνει ένα πλήθος κειμένων με μεγάλο ενδιαφέρον, τα οποία όμως δεν μπορούν να αναλυθούν εδώ<sup>2</sup>. Διαγράφεται πάντως η τάση, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, η διάθεση των λογοτεχνών για μορφικούς πειραματισμούς να συνδυάζεται με μια ευνοϊκή στάση προς τη νεαρή έβδομη τέχνη, ενώ αντιθέτως η υπεράσπιση παραδοσιακότερων κειμενικών μορφών φαίνεται να συνυπάρχει με αφοριστικές και καταδικαστικές κρίσεις σε βάρος του κινηματογράφου. Επί της ουσίας αυτή η διαμάχη συνεχίζεται, έστω σε χαμηλότερους τόνους, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1950, όταν οι νεαροί γάλλοι κινηματογραφιστές θα διεκδικήσουν ανοιχτά πλέον τον τίτλο του «auteur» (δημιουργός / συγγραφέας) για τον σκηνοθέτη. Υποστηρίζουν ότι ο σκηνοθέτης οφείλει να αναγνωρίζεται ως η καλλιτεχνική αρχή πίσω από τα κινηματογραφικά έργα, διεκδικώντας παράλληλα και την οριστική αναγνώριση του κινηματογράφου ως τέχνης. Δεν είναι, βέβαια, τυχαίο ότι οι εκπρόσωποι της Nouvelle Vague αναζητούν την καταξίωση υιοθετώντας έναν τίτλο επί της ουσίας από τη λογοτεχνία (βλ. αναλυτικότερα κεφάλαιο 3).

Σε κάθε περίπτωση, η διστακτικότητα, αμηχανία, ή ακόμα και αμυντική επιθετικότητα από την πλευρά των λογοτεχνικών κύκλων, προς τον κινηματογράφο δεν αποτελεί απόδειξη της κακής ποιότητας των κινηματογραφικών έργων της πρώτης αυτής περιόδου. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1910 έχουμε ταινίες με σαφείς αισθητικές αξιώσεις (Thompson – Bordwell 2003, κεφάλαιο 3: «National Cinemas Hollywood Classicism And World War I. 1913-1919» [Εθνικές κινηματογραφίες Κλασικισμός του Χολλυγουντ Και Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. 1913-1919], σσ. 55-80), οι οποίες

---

<sup>2</sup> Για τη στάση των λογοτεχνικών και πνευματικών κύκλων προς τον κινηματογράφο στις αρχές του εικοστού αιώνα βλ. Laura Marcus 2007 (: Laura Marcus, *The tenth muse. Writing about cinema in the modernist period*). Επιπλέον, ένα από τα πιο γνωστά, και από τα πρώτα βιβλία για τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο όπως αυτή αποτυπώνεται στα κείμενα των λογοτεχνών, καλλιτεχνών και πνευματικών ανθρώπων της εποχής είναι «Η διαμάχη περί κινηματογράφου. Κείμενα για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου 1909-1929» του Anton Kaes (Kaes 1978: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film (1909-1929)*), (επιμέλεια, εισαγωγή, ανθολόγηση: Anton Kaes), Μόναχο, Deutscher Taschenbuchverlag, 1978).

αναγνωρίζονται έστω από έναν στενό κύκλο ως έργα τέχνης. Πολύ σύντομα, άλλωστε, και ήδη από την εποχή του βουβού κινηματογράφου, έχουμε την ανάπτυξη σημαντικών και πρωτοπόρων κινηματογραφικών ρευμάτων: Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός (1918-1930), Γερμανικός Εξπρεσιονισμός (1919-1926) Σοβιετικό Μοντάζ (1924-1930), Γαλλικός Υπερρεαλισμός (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 85-142· Bordwell – Thomson [1997] 2009, 496-507).

### **Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα.**

Η πρώτη κινηματογραφική προβολή στην Ελλάδα έγινε σε «ένα από τα δύο ‘λαμπρά ισόγεια μαγαζιά’ της ιδιοκτησίας Ιφιγένειας Συγγρού, στην οδό Κολοκοτρώνη, πίσω από τη σημερινή παλαιά Βουλή» στις 28 Νοεμβρίου του 1896, έντεκα μήνες μετά την περίφημη κινηματογραφική πρώτη των αδερφών Lumière στο Grand Café του Παρισιού (Δελβερούδη χ.χ., 389). Σταδιακά οι προβολές πυκνώνουν, για να γίνουν στο βάθος μιας δεκαετίας αρκετά τακτικές (Μητροπούλου 1980, 24). Μέχρι το τέλος της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα, ο κινηματογράφος έχει πλέον αποκτήσει κυρίαρχο ρόλο στην κοινωνική και πολιτισμική ζωή της ελληνικής πρωτεύουσας (Καράογλου 2005, 84).

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο κινηματογράφος τις πρώτες δεκαετίες της ζωής του υπήρξε εν πολλοίς ψυχαγωγία για τις μάζες, απευθυνόταν στα μικροαστικά, και δευτερευόντως στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα (Αρκολάκης 2009, 95, 204 κ.α.), και το υλικό του περιοριζόταν κυρίως σε σύντομα κωμικά φιλμ, ζουρνάλ κ.ο.κ. (Δελβερούδη χ.χ., 392-395). Πάντως ήδη από το 1906 οι προβολές αρχίζουν να γίνονται πιο τακτικές στα ελληνικά αστικά κέντρα (Αρκολάκης 2009, 155)<sup>3</sup>. Μάλιστα, από τις αρχές της δεκαετίας του 1910 με τη δημιουργία κλειστών κινηματογραφικών αιθουσών (Μητροπούλου 1980, 43), όπου την προβολή συνοδεύει ζωντανή ορχήστρα, η τιμή του εισιτηρίου άρχισε να ανεβαίνει, με αποτέλεσμα να αλλάξει η κοινωνική σύνθεση του κοινού και η ποιότητα των προβαλλόμενων ταινιών (Καράογλου 2005, 85· για το διεθνές επίπεδο: Corrigan 2007, 34-35). Το 1914 παρουσιάζεται η πρώτη ελληνική ταινία μεγάλου μήκους: η *Γκόλφω* (1914) του σμυρναίου επιχειρηματία Κωνσταντίνου Μπαχατόρη. Δύο μόλις χρόνια αργότερα θα έχουμε και την πρώτη μεταφορά έργου της νεοελληνικής λογοτεχνίας στη μεγάλη οθόνη. Πρόκειται για την *Κερένια*

---

<sup>3</sup> Ο Μανόλης Αρκολάκης στη διδακτορική του διατριβή, που εκπονήθηκε στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο με τίτλο «Ελληνικός Κινηματογράφος 1896-1939. Συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι παραγωγής και διανομής», παρατηρεί εύστοχα ότι ο βασικός πυρήνας του κινηματογραφικού κοινού στην Ελλάδα, όπως και στην Ευρώπη, μέχρι περίπου τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν τα μικροαστικά στρώματα των πόλεων (Αρκολάκης 2009, 95), ενώ τα φτωχότερα λαϊκά στρώματα εντάχθηκαν στο κοινό του κινηματογράφου κυρίως από το 1930 κ.ε. (Αρκολάκης 2009, 177, 204). Παράλληλα, οι προβολές που απευθύνονταν στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα γίνονταν κυρίως σε ανοιχτούς χώρους (πλατείες, καφενεία κ.ο.κ.) έναντι χαμηλού αντιτίμου και περιοριζόνταν σε κατώτερα είδη, όπως ζουρνάλ, σύντομα κωμικά φιλμ κ.λπ., ενώ η ποιότητα και το περιεχόμενο των προβολών στις κλειστές αίθουσες ήταν σαφώς ανώτερα (Αρκολάκης 2009, 156-158).

*Κούκλα* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, η οποία είχε πρώτα μεταφερθεί στο θέατρο σε διασκευή του Παντελή Χορν (*Κερένια Κούκλα* 1916 σκην. Μιχαήλ Γλυτσός) (Σολδάτος 2010 Α, 16-19).

Από τις πρώτες μνείες στον κινηματογράφο στα αθηναϊκά περιοδικά βρίσκουμε στο περιοδικό *Νέα Εστία*<sup>4</sup>. Μάλιστα στη *Νέα Εστία* ο κινηματογράφος εντάσσεται ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 στην ύλη της στήλης «Δεκαπενθήμερο». Η τακτική σχετικά αρθρογραφία για τον κινηματογράφο εμφανίζεται πλάι σε κείμενα για το θέατρο και τις εικαστικές τέχνες, αλλά και τη λαογραφία, τη γλώσσα, την ιστορία, ταξιδιωτικές εντυπώσεις κ.ά. (βλ. Εγκυκλοπαίδεια Ελληνικού Τύπου Γ', 253). Νωρίτερα οι αναφορές στον κινηματογράφο στο περιοδικό προέρχονται κυρίως από ανταποκρίσεις από το εξωτερικό, ενώ αφορούν πρωτίστως το θέατρο και τον ανταγωνισμό του τελευταίου προς τον κινηματογράφο<sup>5</sup>.

Ενδιαφέρον, ως αρκετά πρώιμα, παρουσιάζουν σε αυτό το πλαίσιο τρία άρθρα του Παύλου Νιρβάνα στο περιοδικό (15 Μαΐου 1929· 15 Ιανουαρίου 1931· 15 Μαΐου 1931). Ο Νιρβάνας αρθρογραφεί στη *Νέα Εστία* με θέμα τον κινηματογράφο με την ιδιότητα ενός εκ των πρώτων ελλήνων λογοτεχνών που ασχολήθηκαν με το σενάριο<sup>6</sup>. Στο πρώτο σχετικό του άρθρο απολογείται τρόπον τινά για την επιλογή του να ασχοληθεί με το σενάριο, αλλά και την υπερασπίζεται, με το επιχείρημα της διεκδίκησης με το σενάριό του μιας γνήσιας «ελληνικότητας» για τον ελληνικό κινηματογράφο (Νιρβάνας 1929). Εξάλλου, δηλώνει ότι πέτυχε τους στόχους τους καθώς η *Αστέρω* (1929, σκην. Δημήτρης Γαζιάδης, σενάριο: Παύλος Νιρβάνας, διασκευή σεναρίου: Ορέστης Λάσκος)<sup>7</sup>, έλαβε «παρά πάσαν προκατάληψιν πανηγυρική, κυριολεκτικώς, υποδοχή [...] από το

---

<sup>4</sup> Οι αναφορές στα λογοτεχνικά περιοδικά στο πλαίσιο της συγκεκριμένης διδακτορικής διατριβής είναι καθαρά δειγματοληπτικές και αξιοποιούνται για την περιγραφή και τεκμηρίωση της στάσης των λογοτεχνικών κύκλων προς τον κινηματογράφο. Εν προκειμένω η *Νέα Εστία* επιλέγεται ως ένα από τα πιο έγκυρα και μακρόβια λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής, το οποίο θεωρείται ότι με τον μετριοπαθή προοδευτισμό του παρέχει μια εικόνα ενδεικτική για το κλίμα των λογοτεχνικών και πνευματικών κύκλων της περιόδου.

<sup>5</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Μα ξέχασα το σπουδαιότερο: όλο αυτό το ραβαΐσι [: η αναφορά είναι σε μια παράσταση χορού ημίγυμων γυναικών στο Παρίσι] το πήρανε στον κινηματογράφο· σε λίγο θα 'ναι έτοιμο το φιλμ, εξάπαντος θα το παίξουνε στην Αθήνα και θα διαπιστώσετε πως ο λόγος μου η αλήθεια εστίν»: ΘΡ. Κ. 1927, 309: τχ. 5 (15 Ιουνίου 1927). «Στη Δύση κατανόησαν ακόμα πως το μέτριο θέατρο δεν μπορεί πια να ανταγωνιστεί τον τεράστιο αντίπαλο του θεάτρου: τον κινηματογράφο»: Α.Θ. 1927, 374: τχ. 6 (1 Ιουλίου 1927). «Οι Γερμανικές εφημερίδες εξαίρουν ιδίως το θαυμάσιο παίξιμο του Paul Wegener (που είναι και εδώ γνωστός από τον κινηματογράφο) στον ρόλο του Φάλσταφφ. Η κωμωδία του Ludvig Foulda είναι μια λεπτή σάτυρα της μανίας που έχει πιάσει όλον τον κόσμο με τον κινηματογράφο [...]»: Τ. 1927, 954: τχ. 18-19 (15 Νοεμβρίου 1927). Για την υπόδειξη των συγκεκριμένων κειμένων, όπως και των δύο άρθρων του Νιρβάνα που αναφέρονται στο κυρίως σώμα του κειμένου μου, ευχαριστώ την Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Μαρία Ρώτα.

<sup>6</sup> Ο Παύλος Νιρβάνας έγραψε άλλο ένα σενάριο για την «Dag Film», πρόκειται για το σενάριο για την ταινία *Η Μπόρα* (1929, σκην. Δημήτρης Γαζιάδης), το οποίο μάλιστα συνέθεσε χωρίς τη συνεργασία του Ορέστη Λάσκου. Πάντως ο Νιρβάνας ως ακαδημαϊκός που ασχολήθηκε με ενεργά με τον κινηματογράφο, θέμα κατώτερης στάθμης στη συνείδηση των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων της εποχής, δέχτηκε σοβαρές επικρίσεις για αυτή του την επιλογή (Σολδάτος 2010 Α, 30).

<sup>7</sup> Η *Αστέρω* (1929) τρίτη κατά σειρά ταινία της εταιρείας «Dag Film» των Αδελφών Γαζιάδη, οι οποίοι αξιοποιώντας την εμπειρία τους από τη θητεία τους σε κινηματογραφικά στούντιο της Ευρώπης και της Αμερικής έδωσαν σημαντική ώθηση στον ελληνικό κινηματογράφο στα πρώτα αυτά βήματά του (Σολδάτος 2010 Α, 29-31).

δύσκολον αθηναϊκόν κοινόν όλων των τάξεων» (366). Αξίζει στο ίδιο κείμενο να προσέξει κανείς το σχόλιο του Νιρβάνα για τους περιορισμούς που θέτει στον κινηματογράφο η εξάρτησή του από την αγορά.

Το δεύτερο άρθρο του Νιρβάνα επιχειρηματολογεί κατά του φόβου ότι ο κινηματογράφος λειτουργεί ανταγωνιστικά προς το θέατρο με αποτέλεσμα το ποιοτικό θέατρο να κινδυνεύει να εξαφανιστεί (Νιρβάνας 1931α). Στο τρίτο και τελευταίο από αυτά τα πρώιμα κείμενα στο περιοδικό *Νέα Εστία* για τον κινηματογράφο ο Νιρβάνας προχωρεί, αναφερόμενος και στην *Στέλλα Βιολάντη* σε σενάριο Γρηγόριου Ξενόπουλου (1931, σκην. Γιάννης Λούμος), στην υπεράσπιση την ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, η οποία, παρά το πλήθος των περιορισμών της και τη σοβαρή έλλειψη κινηματογραφικής παιδείας στη χώρα, εξακολουθεί να δίνει αξιοπρεπή αποτελέσματα (Νιρβάνας 1931β, 509-510). Καταλήγει μάλιστα: «δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε ότι ο κινηματογράφος είναι, χωρίς άλλο, μια καινούργια τέχνη, που έχει όλα τα δικαιώματα να σταθή πλάι στις παλαιότερες αδερφές της» (510).

Από το 1933 στο πλαίσιο της στήλης του «Δεκαπενθημέρου» ξεκινά να αρθρογραφεί στη *Νέα Εστία* για θέματα σχετικά με τον κινηματογράφο ο Γ. Ν. Μακρής. Έκτοτε ο Γ. Ν. Μακρής διατήρησε μια μακρόβια στήλη με θέμα τον κινηματογράφο στη *Νέα Εστία*<sup>8</sup>, στην οποία συχνά πραγματεύτηκε το φλέγον ζήτημα της καλλιτεχνικής υπόστασης του κινηματογράφου, συνέταξε αρκετά σημαντικά κριτικά κείμενα για ταινίες της παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής που προβάλλονταν στη χώρα μας και σχολίασε ποικιλοτρόπως τις δυσκολίες, την ανάπτυξη και την κατάσταση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Πρέπει να σημειωθεί ότι τα κείμενα του Μακρή χαρακτηρίζονται για τη διεισδυτικότητα των παρατηρήσεών του και καταδεικνύουν τη στενή παρακολούθηση, από τον συντάκτη τους, των εξελίξεων γύρω από τη νέα τέχνη σε διεθνές επίπεδο. Παραθέτω από το πρώτο σχετικό άρθρο του Μακρή με τον εύγλωττο τίτλο «Εισαγωγικό σημείωμα» τχ. 145 (1 Ιανουαρίου 1933). Το άρθρο εντάσσεται στη στήλη «Κινηματογράφος», που υπάγεται στο

---

<sup>8</sup> Παραθέτω από τον Χ.Λ. Καράογλου: «[...] αλλά από τον τόμο Γ' [της *Νέας Εστίας*], στο πλαίσιο του 'Δεκαπενθημέρου', εμφανίζεται σποραδικά στήλη για τον κινηματογράφο. εκεί παρουσιάζονται *Τα φώτα της πόλης* του Charlie Chaplin (τχ. 114 και 147) και ο τακτικός συνεργάτης από το 1933 σε θέματα κινηματογράφου Γ.Ν. Μακρής συζητά θέματα όπως: το 'Film documentaire', ή 'μορφωτική ταινία' (τχ. 150), 'μουσική και κινηματογράφος' (τχ. 157), η έλλειψη κινηματογραφικής παιδείας από το ελληνικό κοινό (τχ. 160), η λογοκρισία στον κινηματογράφο (τχ. 162), *Ο κακός δρόμος*, μία από τις πρώτες ελληνικές ταινίες, από το ομώνυμο έργο του Ξενόπουλου (τχ. 151)» (Χ.Λ. Καράογλου 2002, 108). Από μια πρώτη έρευνα στα ψηφιοποιημένα τεύχη της *Νέας Εστίας* στο Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, προκύπτει ότι το τελευταίο άρθρο του Μακρή εμφανίζεται στο τεύχος 955 της *Νέας Εστίας* (15 Απριλίου 1967). Στα τριάντα τέσσερα χρόνια συνεργασίας του με το περιοδικό ο Γ. Ν. Μακρής δημοσίευσε 221 κείμενα για τον κινηματογράφο. Βασική διάδοχος του Μακρή στη στήλη της *Νέας Εστίας* για τον κινηματογράφο φαίνεται ότι ήταν η Αγγαΐα Μητροπούλου, η οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά στο περιοδικό στο τεύχος 458 (1 Αυγούστου 1946) και δημοσιεύει 39 κείμενα – κριτικές κυρίως – για τον κινηματογράφο μέχρι το 1980 (τχ. 1271, 15 Ιουνίου 1980). (Για την αρθρογραφία του Γ. Ν. Μακρή βλ. επίσης: Γαραντούδης 2013α, 81).

«Δεκαπενθήμερο»<sup>9</sup>. Στο πρώτο αυτό κείμενο του Μακρή στη *Νέα Εστία* κυριαρχεί ο προβληματισμός για τη φύση του κινηματογράφου, τις δυνατότητές του και τη σχέση του με το πνεύμα της εποχής, όλα δηλαδή τα ζητήματα που είδαμε ότι απασχόλησαν τους λογοτεχνικούς κύκλους της Δύσης τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Η πυκνότητα με την οποία τίθενται τα ζητήματα στο κείμενο του Μακρή αποτελεί ένδειξη ότι το άρθρο αυτό εγγράφεται σε μια ευρύτερη, πιθανότατα μακρόχρονη, δημόσια συζήτηση, για την οποία μπορούμε, κατά τη γνώμη μου, εύλογα να υποθέσουμε ότι συγχρονίζεται περίπου με αντίστοιχες διαμάχες σε χώρες της Δύσης:

«Αν η Τέχνη είναι η Έκφραση μιας εποχής, ο κινηματογράφος είναι, περισσότερο από κάθε άλλη, η αντιπροσωπευτικότερη τέχνη του καιρού μας. [...] Σε 37 χρόνια, ο κινηματογράφος πέρασε όλα τα στάδια που περιμένουν μια καινούργια τέχνη, και σήμερα, χωρίς βέβαια να έχει βρει την τελειότητα, είναι αρκετά ώριμος, ώστε να μπορεί να προετοιμάζει με απόλυτη ασφάλεια ένα θριαμβευτικό μέλλον. Η εξέλιξή του ήταν ορμητική και η πείρα του γόνιμη. [...] Στην Ελλάδα, δυστυχώς, ελάχιστα ξέρουμε από τον κινηματογράφο ως τέχνη. Το κακό γούστο του κοινού –που το κολακεύουν και οι κινηματογραφικές μας επιχειρήσεις– δίνει όλη την προτίμησή του στα γλυκανάλατα έργα του αισθηματικού ρεπερτορίου, όπου βραβεύεται η αρετή, τιμωρείται η κακία, όλα τελειώνουν ευχάριστα και ικανοποιητικά [...]. Οι Αμερικανοί πρώτοι είναι η αλήθεια –αυτοί διέθεταν πιο άφθονα τα τεχνικά μέσα, που είναι σχεδόν το παν στον κινηματογράφο–, οι Γερμανοί και οι Γάλλοι κατόπι, οι Ρώσσοι έπειτα, αυτοί δε περισσότερο από όλους, έκαναν τον κινηματογράφο μια ανεξάρτητη και αυθύπαρκτη τέχνη, που τείνει ν' απαλλαγεί από κάθε κηδεμονία. Κι εδώ είναι η μεγαλύτερη επανάσταση του κινηματογράφου: ο χωρισμός από τις άλλες τέχνες, από το θέατρο από τη φωτογραφική. [...] [Την τέχνη του κινηματογράφου] Δε μπορεί να την καταδικάσουν οι αναρίθμητες ηλίθιες ταινίες που κατασκευάζονται για τη μεγάλη κατανάλωση, όπως δεν καταδίκασαν τη λογοτεχνία τα βιβλία του Ονέ, του Ντεκομπρά, της Κορέλλι, της Γκλυν και τόσων άλλων. Ο κινηματογράφος δημιουργεί κάθε τόσο και ένα αριστούργημα. Και αυτό φτάνει. Μια νέα Τέχνη –και από τις μεγαλύτερες– έχει γεννηθεί». (Γ. [Ν.] Μακρή, 1933).

### **Οι έλληνες λογοτέχνες για τον κινηματογράφο στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα.**

Ο κινηματογράφος κερδίζει γρήγορα όλο και μεγαλύτερη διάδοση για να φτάσει στα μέσα της δεκαετίας του 1910 να έχει πλέον αποκτήσει ένα ευρύτατο και σταθερό κοινό και στην Ελλάδα, κάτι που δημιουργεί σταδιακά την απαίτηση για την ανάπτυξη «σοβαρής» εγχώριας παραγωγής, η οποία πλέον θα περιλαμβάνει και ταινίες μυθοπλασίας (Δελβερούδη χ.χ. 395-399). Παράλληλα, βέβαια, η

---

<sup>9</sup> Ας σημειωθεί, ότι το κείμενο του Μακρή ανήκει στην περίοδο κατά την οποία στη διεύθυνση του περιοδικού βρίσκονταν ο Πέτρος Χάρης και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1933-1934· βλ. Εγκυκλοπαίδεια Ελληνικού Τύπου Γ', 253). Παρότι η στάση του Ξενόπουλου προς τον κινηματογράφο «πέρασε πολλά στάδια» (Αγάθος 2016, 19-20) και δεν μπορεί να αξιολογηθεί ως μονοσήμαντα θετική, το ενδιαφέρον του Ξενόπουλου για τον κινηματογράφο ως φαινόμενο, κοινωνικό και καλλιτεχνικό, δεν αποκλείεται να συνέβαλε στην ένταξη του Γ.Ν. Μακρή στο δυναμικό του περιοδικού.



νεαρή έβδομη τέχνη αποκτά από τη δεκαετία του 1920 σε διεθνές επίπεδο τις δικές της καλλιτεχνικές πρωτοπορίες (γαλλικός ιμπρεσιονισμός 1918-1929· γερμανικός εξπρεσιονισμός 1920-1927· σοβιετικό μοντάζ 1925-1933). Έτσι, η σχέση λογοτεχνίας<sup>10</sup> και κινηματογράφου εξελίσσεται προοδευτικά σε έναν διαρκή διακαλλιτεχνικό διάλογο ανάμεσα στις δύο κυρίαρχες αφηγηματικές τέχνες του αιώνα. Σε αυτό το πλαίσιο, ενός διαρκούς αμφίδρομου διαλόγου, είναι που ανακύπτει για πρώτη φορά το ερώτημα αν και με ποιον τρόπο η νέα αυτή αφηγηματική τέχνη επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο γράφεται και διαβάζεται η λογοτεχνία στον ραγδαία μεταβαλλόμενο κόσμο του εικοστού αιώνα.

Ωστόσο, οι πνευματικοί άνθρωποι της εποχής στην πλειονότητά τους, τόσο στην Ελλάδα όσο και στη Δύση (βλ. ενδεικτικά: Marcus 2004, 337· Eidsvik 1978, 146)<sup>11</sup>, είναι συνήθως επιφυλακτικοί, ή ακόμα και απορριπτικοί προς τον κινηματογράφο<sup>12</sup>. Τον θεωρούν λαϊκό θέαμα, χωρίς καλλιτεχνικές αξιώσεις, το οποίο τρέφεται από το κατώτερο γούστο της μάζας. Ο ποιητής Μιλτιάδης Μαλακάσης γράφει εν έτει 1913 στην εφημερίδα *Ακρόπολη*:

---

<sup>10</sup> Οφείλει να διευκρινιστεί ότι η προσέγγιση της σχέσης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στηρίζεται κυρίως στην κυρίαρχη και στις δύο περιπτώσεις λειτουργία της αφηγηματικότητας. Έτσι, χωρίς συνήθως να δηλώνεται από τους μελετητές, τη μερίδα του λέοντος στις μελέτες του διακαλλιτεχνικού διαλόγου λογοτεχνίας και κινηματογράφου κατέχει η πεζογραφία έναντι της ποίησης, επειδή ακριβώς στην πεζογραφία, και πολύ περισσότερο στο μυθιστόρημα εντοπίζονται οι πιο σύνθετες αφηγηματικές δομές. Παράλληλα, φαίνεται ότι το μυθιστόρημα και ο κινηματογράφος παρουσιάζουν και σημαντικές ομοιότητες ως προς τη σύνθεση του κοινού στο οποίο απευθύνονται, αλλά και ως προς τις λειτουργίες που επιτελούν για αυτό το κοινό (ψυχαγωγική, προπαγανδιστική, ιδεολογική κ.ό.κ.).

<sup>11</sup> Ενδιαφέρον από αυτή την πλευρά, της μελέτης των απόψεων των λογοτεχνών για τον κινηματογράφο παρουσιάζει και η μονογραφία του Edward Murray (βλ. αναλυτικότερα και παρακάτω), ο οποίος αναφέρεται μεταξύ άλλων αναλυτικά στους James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, John Dos Passos, F. Scott Fitzgerald, Nathanael West, Ernest Hemingway, John Steinbeck.

<sup>12</sup> Σε αυτή την κατεύθυνση φαίνεται να συνηγορεί η σκωπτική μνεία στους μεταφραστές του κινηματογράφου στην εφημερίδα *Εστία* στο φύλλο της 6<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1925. Ο αυτονόητος, όσο και υπαινικτικός, τρόπος της αναφοράς στην κινηματογραφική αίθουσα, όπως και η ίδια η μαρτυρία της ύπαρξης μεταφραστών για τις ανάγκες των κινηματογραφικών προβολών, υποδεικνύουν την κανονική πια ένταξη του κινηματογράφου στην κοινωνική ζωή της Αθήνας, με προβολές, λόγω των ολιγάριθμων ελληνικών ταινιών, κυρίως ξένων ταινιών (πρβλ. Σολδάτος 2010 Α, 11). Η ειρωνική διάθεση του σχολίου της *Εστίας* συνάδει με τη γενικότερη εικόνα της αρνητικής προς τον κινηματογράφο στάσης των πνευματικών κύκλων, και γενικότερα των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, της Αθήνας (βλ. και σχόλιο για τις επικρίσεις προς τον Παύλο Νιρβάνα για την επιλογή του να συγγράψει κινηματογραφικό σενάριο). Αρκετά διαφορετικό φαίνεται να είναι το κλίμα στην κοσμοπολίτικη αλεξανδρινή κοινωνία. Ήδη το 1931 το περιοδικό *Παναγύπτια* «εβδομαδιαίον όργανον του αιγυπτιακού ελληνισμού» προκηρύσσει διαγωνισμό για «έργο διδασκόμενον από σκηνης», «πεζογράφημα προς ανάγνωσιν» και «ομιλούσα κινηματογραφική ταινία (φονοταινία)» (Γαραντούδης 2016, 41). Στην πενταμελή κριτική επιτροπή του διαγωνισμού συμμετέχει ο Κ. Π. Καβάφης, μαζί, μεταξύ άλλων, με τους Απόστολο Π. Λεοντή, γνωστό δημοσιογράφο, λογοτεχνικό κριτικό και λογοτέχνη, προσωπικό φίλο του Καβάφη, και τον πολύ γνωστό παιδαγωγό και φιλόσοφο Ε. Παπανούτσο (ό.π.). Η συμμετοχή προσώπων τέτοιου κύρους στην κριτική επιτροπή, το αντίστοιχο προφίλ του ίδιου του περιοδικού *Παναγύπτια* στον χρόνο της προκήρυξης του διαγωνισμού (Γαραντούδης 2016, 42), όπως και, τέλος, η συμπάρεση επί ίσοις και υπό τη γενική ομπρέλα της «καλλιτεχνικής αποδόσεως», η οποία υπάρχει ρητά στο κείμενο της προκήρυξης (Γαραντούδης 2016, 41), συνηγορεί στο συμπέρασμα ότι στην περισσότερο ανοιχτή προς την ιδεολογική και πολιτισμική κίνηση της Δύσης αλεξανδρινή ομογένεια, ο κινηματογράφος κατέκτησε πολύ νωρίτερα από ό,τι στον ελλαδικό χώρο την αποδοχή των πνευματικών κύκλων. (Για την υπόδειξη του κειμένου ευχαριστώ την Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Μαρία Ρώτα).

«Χωρίς να είμαι καθόλου θαυμαστής του σινεμά, ομολογώ, ότι και εις την Ευρώπην, στη Γαλλία ιδίως, μεταξύ χιλίων άλλων τρόπων διασκεδάσεως, έχει και αυτός τους φανατικούς του. [...] Αλλ' αν οι φανατικοί του σινεμά εδώ είναι, καθώς πληροφορούμαι μια ορισμένη τάξις, η λεγόμενη ανωτέρα, εις την Γαλλίαν όμως είναι κατά πλειονοψηφίαν όλαι αι άλλαι εκτός αυτής.

Το διασκέδασμα αυτό, εύωνον και εύκολον, εύκολον, διότι δύναται κανείς να εισέρχεται και να εξέρχεται κατά πάσαν στιγμήν, είναι μάλλον δια τον λαόν, εκεί και κατ' εξαίρεσιν δια τας ηλικίας εκείνας, όπου η τάξις δεν διαχωρίζεται δια την παιδικήν ηλικίαν [...]» (Μιλτιάδης Μαλακάσης «Ο κινηματογράφος» Α' δημοσίευση: *Ακρόπολις*, 9 Δεκεμβρίου 1913)<sup>13</sup>

Ο Κωστής Παλαμάς σε δύο κείμενά του, δημοσιευμένα το 1915 στην εφημερίδα *Νέα Ημέρα* σχολιάζει τα «Κακά» και τα «Καλά» του κινηματογράφου ανταποκρινόμενος, με αφορμή κάποιον άρθρο σε ένα παιδαγωγικό περιοδικό της εποχής, στην ανησυχία που προκαλούσε η διάδοση του κινηματογράφου (Παλαμάς [1915] 2003, 257)<sup>14</sup>. Στα αρνητικά του κινηματογράφου ο Παλαμάς καταλογίζει την αρνητική του επίδραση στην ψυχική και διανοητική υγεία των παιδιών σύμφωνα με επιστημονικά πορίσματα της περιόδου. Στο επόμενο κείμενό του, όμως ο Παλαμάς αναφέρεται στα «καλά» του κινηματογράφου, εξηγώντας ότι η αρνητική στάση του πρώτου κειμένου του αφορούσε «αποκλειστικώς εις την ευαίσθησίαν της παιδικής ηλικίας» (260). Στο δεύτερο κείμενό του, ο ποιητής περιγράφει τον κινηματογράφο ως «Μέγα Αλέξανδρο των εφευρέσεων» (260), παραθέτοντας αναλυτικά στοιχεία για τη διάδοσή του στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, ενώ φαίνεται να βλέπει θετικά τη σύνδεση του κινηματογράφου με την εικόνα: «Διότι, αντιθέτως προς τα μαθήματα τα παρέχοντα εις ημάς τα ψιλά νοήματα των πραγμάτων, όσον χρωματιστός και αν είναι ο λόγος των, ο κινηματογράφος ομιλεί δια της εικόνας, άνευ μεταφορών. Και παρουσιάζει εις ημάς αυτούσια, τρόπον τινά, τα πράγματα. Εις ένα στίχον του ο Γκαίτε αναφωνεί: 'Εικόνας μεταχειρίζου, ω ποιητά!' Αλλά μήπως και το κατ' εξοχήν απόφθεγμα της παιδαγωγικής επιστήμης δεν πρέπει, απαραιτήτως να είναι τούτο: 'Εικόνας μεταχειρίζου, ω διδάσκαλε'» (261). Αν και ο ποιητής περιορίζεται στην προσέγγιση του κινηματογράφου από παιδαγωγικής απόψεως, πιθανότατα επειδή αφορμή για τα συγκεκριμένα κείμενα αποτέλεσε το άρθρο ενός «επιστήμονος παιδολόγου» (257), ο οποίος «ψάλλει τον αναβαλλόμενον του κινηματογράφου» (257), έχει νομίζω μια σημασία να κρατήσουμε ότι ο Παλαμάς εκφράζεται θετικά για τον κινηματογράφο, γράφει επί της ουσίας σε υπεράσπισή του. Εξάλλου, μπορεί να μην πραγματεύεται το κείμενο του Παλαμά τα περί καλλιτεχνικής υπόστασης του κινηματογράφου, όμως η αναφορά στη ρήση του Γκαίτε για την ποίηση δεν μπορεί και να περάσει απαρατήρητη.

---

<sup>13</sup> Μαλακάσης 2003, 366-368:366. Η παραπομπή και τα στοιχεία της πρώτης δημοσίευσης από: Γαραντούδης 2013α, 83.

<sup>14</sup> Για τα κείμενα του Παλαμά ευχαριστώ τον επόπτη μου, καθηγ. Νεοελληνικής Φιλολογίας κ. Ευρ. Γαραντούδη, ο οποίος μου τα υπέδειξε. Τα κείμενα αυτά παρουσιάζονται και σχολιάζονται από τον Γαραντούδη στο δοκίμιό του «Η ποιητική γενιά του '30 και ο κινηματογράφος» (=Γαραντούδης 2013α).

Την πρώτη, και πρώιμη ίσως, αυτή αναγνώριση του κινηματογράφου ως τέχνης από τον Κωστή Παλαμά επιβεβαιώνει η – τρίτη και τελευταία με θέμα τον κινηματογράφο– επιφυλλίδα του στην εφημερίδα *Εμπρός* το 1923 με τίτλο «Κινηματογραφήματα» (βλ. για το πλήρες κείμενο της επιφυλλίδας και για τον σχολιασμό της: Γαραντούδης 2013α, 89-92). Αν και ο Παλαμάς παρουσιάζεται μάλλον αμφίθυμος απέναντι στον κινηματογράφο, θεωρώντας τον απειλή για τη λογοτεχνία ως τέχνη του Λόγου<sup>15</sup>, αναγνωρίζει οπωσδήποτε τη δυναμική και τις δυνατότητες του κινηματογράφου ως νέας τέχνης, η οποία συγκεράζει τις «ωραίες τέχνες» (89-90), πραγματοποιώντας «κατά τρόπον απροσδόκητον το όνειρον του μεγαλεπήβολου Βάγκνερ»<sup>16</sup>. Χωρίς να είναι θετική η στάση του ποιητή προς τον κινηματογράφο, αφού και η αναφορά στον Βάγκνερ είναι χρωματισμένη με ειρωνεία (Γαραντούδης 2013α, 92), ωστόσο το κείμενό του μαρτυρεί τη διορατική αναγνώριση της δυναμικής της νέας τέχνης, τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικό, όσο και σε επίπεδο εμπορικό και κοινωνικό (91-92).

Ιδιαίτερος αναλυτικά και τεκμηριωμένα είναι τα κείμενα του υπερρεαλιστή ποιητή Νικόλα Κάλα για τον κινηματογράφο. Ο Κάλας μάλιστα φαίνεται ότι γνωρίζει καλά τη διεθνή κινηματογραφική παραγωγή, ενώ παρακολουθεί και τα θεωρητικά κείμενα που γράφονται για τον κινηματογράφο στο εξωτερικό. Τα κείμενά του, επομένως, παρουσιάζουν μια διεισδυτικότητα στις παρατηρήσεις και μία σε βάθος κατανόηση των αρχών της νέας τέχνης σπάνια για τα κείμενα των συγγραφέων της εποχής, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και διεθνώς. Παραθέτω ένα απόσπασμα ενδεικτικό της εκτίμησης που έτρεφε ο Κάλας για τον κινηματογράφο, το οποίο παράλληλα δίνει και μια εικόνα για τη θέση της νέας τέχνης στην ελληνική κοινωνία της εποχής:

«Φαίνεται πως οι Έλληνες διανοούμενοι αρχίζουν να δίνουν σημασία σ' εκείνο που ίσως αποτελεί την πιο χαρακτηριστική καλλιτεχνική εκδήλωση της εποχής μας, τον κινηματογράφο. Δεν είναι πολύς ο καιρός που ο σοβαρός κόσμος –η ελληνική ιντελιγκέντσια– αν και παρακολουθούσε τη νέα αυτή τέχνη, τη θεωρούσε όμως σαν κάτι κατώτερο, και επήγαινε στον κινηματογράφο, επειδή το θέατρό μας ήταν σε παρακμή [...]

Με ευχαρίστηση όμως βλέπω πως κάποια πρόοδος σημειώνεται, επιτέλους, στο σημείο αυτό. [...] Εξάλλου, ένας από τους πιο γνωστούς μας φιλολογικούς κριτικούς, ο Άλκης Θρύλος, διετύπωσε τη γνώμη πως έπρεπε αντί για εθνικό θέατρο, να γίνει εθνικό στούντιο, επειδή, λέει, το θέατρο απέθανε. Σχεδόν μαζί, από μια εντελώς άλλη πλευρά του κόσμου των διανοουμένων μας, ακούστηκε μια δυνατή φωνή υπέρ του κινηματογράφου, εννοώ την κ. Γαλάτεια Καζαντζάκη, κι εντελώς

---

<sup>15</sup> «Ο κινηματογράφος δεν επολέμησε τον στίχον [...] τον στίχον ούτε τον επρόσεξε· επολέμησε κ' εγονάτισε και συνέτριψε αυτόν τον Λόγον»: Γαραντούδης 2013α, 91.

<sup>16</sup> Προφανώς αναφέρεται στη θεωρία του Richard Wagner για το Gesamtkunstwerk, το «συνολικό έργο τέχνης δηλαδή, με την έννοια [...] [της] συνάντησης και σύνθεσης πολλών τεχνών» (Αντωνοπούλου 2010, 47).

τελευταία, σ' ένα από τρία ενδιαφέροντα άρθρα του, στο *Ελεύθερον Βήμα*, ο κ. Κώστας Ουράνης ετόνισε την ανάγκη να γίνει κάτι σοβαρό για τον ελληνικό κινηματογράφο.

Για κάποιον που πραγματικά αγαπάει τη νέα αυτή μορφή της τέχνης, που βρίσκει πως είναι το τελειότερο μέσο για την έκφραση της σύγχρονης ζωής, και πολύ πιο ικανοποιητικό από το θέατρο, τέτοιες εκδηλώσεις υπέρ του κινηματογράφου, όσο κι αν είναι ακόμα σπάνιες, αποτελούν ευχάριστο σύμπτωμα και γεννούν την ελπίδα πως, ίσως επιτέλους, ήλθε ο καιρός όπου είναι δυνατό να γίνει συζήτηση γύρω [από] προτάσεις που αποβλέπουν στην ανάπτυξη, στον τόπο μας, του καλλιτεχνικού κινηματογραφικού γούστου» (Νικόλαος Κάλας [1931· Υπογράφει ως Σπιέρος] 1982, 179-180: η παραπομπή και η πληροφορία από: Γαραντούδης 2012β, 328).

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Νικόλαος Κάλας έτρεφε ιδιαίτερο, ουσιαστικό και ενεργό ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο<sup>17</sup>. Σε υπεράσπιση της καλλιτεχνικής υπόστασης του κινηματογράφου έγραφε όμως εν έτει 1938 ο επίσης υπερρεαλιστής<sup>18</sup> ποιητής Οδυσσέας Ελύτης: «Η εφεύρεση του κινηματογράφου συνέπεσε με την έναρξη μιας εποχής τόσο πλούσιας, βαθιάς, πυρετικής, ριψοκίνδυνης, αντιφατικής και πολύτροπης, που μονάχα αυτός θα μπορούσε να έχει τις κατάλληλες δυνατότητες για να την εκφράσει πλούσια, βαθιά, σύνθετα και πολύτροπα.[...] Στη σύντομη έως σήμερα σταδιοδρομία του κινηματογράφου, έχουν ήδη, αναδειχθεί ορισμένες φυσιογνωμίες που 'η καθεμιά της ήξερε κατά έναν ορισμένο τρόπο, να ερμηνεύει προσωπικά τις αντιλήψεις της για την οθόνη'. [...] Η σχέση κινηματογράφου και ποίησης και ειδικότερα της σύγχρονης ποίησης, είναι νομίζω αδιαμφισβήτητη. Ένα παράδειγμα μονομερές ίσως αλλά πολύ ζωηρό, έντονο, και πρόσφορο, είναι το έργο του Αμερικανού Ντίσνεϊ». Οδυσσέας Ελύτης 1938 (: Γαραντούδης 2013α, 120-121)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Στον συγκεντρωτικό τόμο των δημοσιευμένων δοκιμακών κειμένων του Κάλας *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής* (Κάλας 1982) τα κείμενα που εντάσσονται στη θεματική του κινηματογράφου είναι αρκετά ώστε να παρουσιάζονται σε ξεχωριστή ενότητα, η οποία περιλαμβάνει τα δοκίμια «Η τέχνη του κινηματογράφου» (179-184· Α' δημοσίευση: *Πειθαρχία* χρ. Β', εβδ. 12<sup>η</sup>, 4 Ιανουαρίου 1931) και «Κινηματογράφος Ι. Π. ΙΙΙ.» (185-203· Α' δημοσίευση: *Κύκλος* τχ.1, 2, 4, Νοέμβριος 1931, Δεκέμβριος 1931, Φεβρουάριος 1932· Υπογραφή: Σπιέρος), καθώς και τις κριτικές για τις ταινίες *Η Κυρία με τις καμέλιες* (204-206· Α' δημοσίευση: *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τχ. 2 Δεκέμβρης 1937 – Ιανουάριος 1938), *Τρικυμία ψυχών* (206-208· *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τχ. 3 Φεβρουάριος 1938) και *Κάτω από το βλέμμα του Βούδα* (208-210· *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τχ. 3 Φεβρουάριος 1938). Για τις πληροφορίες της Α' δημοσίευσης: Κάλας 1982, 311-313.

<sup>18</sup> Πρβλ. Γαραντούδης 2012β, 328: «Αντιθέτως ένας μικρότερος ή μεγαλύτερος κατά περίπτωση βαθμός αποδοχής του κινηματογράφου εκδηλώνεται από την πλευρά των ποιητών που ανήκουν στον ιδιάζοντα χώρο του ελληνικού μεσοπολεμικού υπερρεαλισμού, είτε στο κέντρο του (Εμπειρικός, Εγγονόπουλος) είτε στην περιφέρειά του. [...] Η διαβάθμιση, λοιπόν, της σχέσης αυτών των ποιητών με το σινεμά φαίνεται επίσης να συναρτάται με τον ακαδημαϊσμό τους, δηλαδή, με το αν και κατά πόσο θεωρούν την ποίησή τους αποκομμένη ή συνυφασμένη με μια ευρύτερη αντίληψη της τέχνης και της πραγματικότητας», βλ. επίσης αναλυτικότερα για τη σχέση των ελλήνων ποιητών που σχετίστηκαν με τον υπερρεαλισμό με τον κινηματογράφο: Γαραντούδης 2018.

<sup>19</sup> Πρβλ. Γαραντούδης 2011, 124-125. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου του Ελύτη: Οδυσσέας Ελύτης, «Η ποίηση του κινηματογράφου και ο Walt Disney», *Τα Νέα Γράμματα*, χρ. Δ', τχ. 6-7, Ιούνιος-Ιούλιος 1938, σσ. 560-565.

Όσο όμως εύλωπτες και έγκυρες κι αν ήταν οι πρώτες αυτές φωνές υπεράσπισης του κινηματογράφου, φαίνεται ότι για αρκετές δεκαετίες μειοψηφούσαν στους λογοτεχνικούς και πνευματικούς κύκλους της χώρας μας, όπως και της Δύσης (πρβλ. Marcus 2005, 335-336· Murray 1972, 108 κ.ε.), στους οποίους κυριαρχούσε μια στάση επιφυλακτική ή και εχθρική απέναντι στον κινηματογράφο. Η απάντηση του Γιώργου Σεφέρη σε έρευνα της εφημερίδας *Φοιτητική φωνή* με θέμα: «Ο κινηματογράφος: η φύση του κι η συμβολή του στην πνευματική ανάπτυξη του λαού και ιδιαίτερα της νεολαίας» το 1947 είναι, νομίζω, ενδεικτική στην υπερβολή της. Ο Γιώργος Σεφέρης φτάνει εν έτει 1947 να πει ότι δεν υπάρχει καλλιτεχνική πρωτοπορία στον κινηματογράφο:

«Ο κινηματογράφος προσπαθεί βέβαια να κάνει τέχνη αλλά την κάνει με τέτοιο τρόπο ώστε να προσελκύσει το μεγαλύτερο δυνατό κέρδος. Έτσι τις περισσότερες φορές είναι κακή τέχνη. Ακόμα χειρότερα: η φύση του είναι τέτοια που δε διευκολύνει την αναζήτηση της καλής τέχνης. Μολονότι υπάρχουν σπάνιες εξαιρέσεις (λ.χ. Τσάρλι Τσάπλιν, Γουόλτ Ντίσνεϋ), δεν μπορεί να πει κανείς ότι υπάρχει κινηματογραφική πρωτοπορία» (Γαραντούδης 2013α, 111)<sup>20</sup>.

Από την άλλη μεριά, και η στάση του Οδυσσέα Ελύτη προς τον κινηματογράφο φαίνεται μάλλον αμφίθυμη (βλ. Γαραντούδης 2011 καθώς και Γαραντούδης 2013α, 120-137), ενώ στερείται σαφώς της εμβάθυνσης και της ένθερμης και διαχρονικής υπεράσπισης του κινηματογράφου που φαίνεται να είχε η περίπτωση του Νικόλαου Κάλα. Ο Ελύτης απαντώντας στην ίδια έρευνα της φοιτητικής εφημερίδας το 1947 εμφανίζεται να επικρίνει «την ολέθρια επιρροή» του αμερικάνικου εμπορικού κινηματογράφου στους νέους, ενώ στο ίδιο κείμενο αναφέρει ότι «βέβαια [...] ο κινηματογράφος δεν είναι τέχνη» επειδή του λείπει «η ικανότητα [...] να υπερνικά τη φθορά» (Γαραντούδης 2013α, 123), αυτήν μάλιστα την τελευταία θέση του Ελύτη, φαίνεται να απηχεί και το ποιητικό του έργο (128-137). Πάντως, στην επιφυλλίδα του Ελύτη με τον πολύ χαρακτηριστικό τίτλο «Ο κινηματογράφος κυρίαρχη έκφραση της εποχής», δημοσιευμένη δύο χρόνια πριν την έρευνα της *Φοιτητικής Φωνής*, την οποία αναδημοσίευσε το 2013 ο Ευρ. Γαραντούδης, διαφαίνεται ένας πολύ ουσιαστικός προβληματισμός για τη φύση του κινηματογράφου ως τέχνης. Περισσότερο ακόμα, διαφαίνεται μια κάποια θεωρητική ενημέρωση του ποιητή από σχετικά κείμενα λογοτεχνών ή και θεωρητικών τέχνης της Δύσης για τον κινηματογράφο. Ειδικά μάλιστα το θέμα του «ταυτοχρονισμού» (Γαραντούδης 2013β, 7) που επισημαίνει ο Ελύτης ως στοιχείο της σύγχρονης αντίληψης του χρόνου που συνδέεται με τον κινηματογράφο, απηχεί τη θέση ότι ο κινηματογράφος πραγματώνει την μερξονική αντίληψη περί χρόνου, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι ο *ταυτοχρονισμός* (βλ. παρακάτω Arnold Hauser *The Film Age*). Άλλωστε, η επισήμανση του ταυτοχρονισμού (με παράθεση μάλιστα του όρου *simultanéité*) ως χαρακτηριστικού του

---

<sup>20</sup> Γιώργος Σεφέρης, «[Για τον κινηματογράφο]» στο *Δοκιμές, Τρίτος Τόμος, Παραλειπόμενα* (1932-1971), Αθήνα, Ίκαρος 1992, 15-11:15. Για την παραπομπή, το απόσπασμα που παραθέτω, και την συνολικότερη προσέγγιση της στάσης της Γενιάς του 1930 προς τον κινηματογράφο βλ. Γαραντούδης 2013α.

κινηματογραφικού χρόνου φαίνεται να επανέρχεται σε κριτικές και δοκιμαικά κείμενα στον ευρωπαϊκό τύπο της εποχής για τον κινηματογράφο, ενώ αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του «κινηματογραφικού» στις νεότερες και σύγχρονες μελέτες του «κινηματογραφικού» στην πεζογραφία του δυτικού πεζογραφικού μοντερνισμού (Marcus 2007, 139-140, 176-177, 239-240, 464 κ.α.)

Επιπλέον, ο Ελύτης, στη συγκεκριμένη επιφυλλίδα όχι μόνο αναφέρει τον κινηματογράφο πλάι στη λυρική ποίηση ως τέχνη ικανή να εκφράσει «την ειδικώς ιδιότυπη ευαισθησία» της εποχής (Γαραντούδης 2013β, 6), αλλά και δηλώνει απερίφραστα ότι ο κινηματογράφος «χωρίς αμφιβολία» «θα υπερνικήσει» τα εμπόδια που του δημιουργούν η εξάρτησή του από την τεχνολογία και από το κατώτερο γούστο ενός ανομοιόμορφου κοινού (6). Πολύ περισσότερο ο Ελύτης προχωρά σε μια σειρά παρατηρήσεων για τα χαρακτηριστικά της περιόδου των αρχών του εικοστού αιώνα τα οποία μόνο ο κινηματογράφος και η λυρική ποίηση είναι σε θέση να εκφράσουν. Παραθέτω αυτούσιο ένα σχετικό απόσπασμα, ακριβώς επειδή θίγει ζητήματα κεντρικά στα οποία θα επανέλθω παρακάτω εξετάζοντας τη σχέση του κινηματογράφου με το πνεύμα της εποχής των αρχών του εικοστού αιώνα, και με τον μοντερνισμό: «Ο επικός αέρας της ανθρωπότητας του 20ού αιώνα με τις μεγάλες μετακινήσεις των μαζών και τις ιστορικές αγωνίες της. Η διείσδυση στα μυστήρια όχι πια τα μεταφυσικά αλλά τα επίγεια, τα άμεσα, τα απτά. Η επαναφορά του ρεαλισμού στο προσκήνιο με σκοπόν όχι τη φωτογράφιση της εξωτερικής ζωής, αλλά την απεικόνιση με φυσικά μέσα της πιο δυναμικής φαντασίας. Η παράλληλη τέλος και σύγχρονη ανάπτυξη και αλληλοεμπλοκή όλων αυτών σε μια κατάσταση που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε ταυτοχρονισμό, εννοώντας τη *Simultanéité* της σημερινής ζωής, αυτά όλα αποτελούν χαρακτηριστικά των καιρών μας και συγκροτούν ακαθόριστα τώρα στην αρχή έναν καινούργιο μύθο που δεν είναι δυνατόν ν' αποδοθεί ούτε στην καθολικότητα της έκτασής του, ούτε στην οξύτητα της έντασής του παρά μόνο με την εικονοπλαστική τόλμη του ποιητή και την παραστατική ευφυΐα του σκηνοθέτη» (7).

Εκ πρώτης όψεως, φαίνεται ίσως παράδοξη αυτή η ταλάντευση των νεοελλήνων λογοτεχνών στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα ανάμεσα σε επαινετικές και επικριτικές απόψεις για τον κινηματογράφο, όπως άλλωστε και η χρονική συνύπαρξη ακραία θετικών και ακραία αρνητικών διατυπώσεων. Οφείλει όμως να αναλογιστεί κανείς πόσο καινούργιος είναι ακόμα στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα ο κινηματογράφος, ο οποίος μετρώντας λίγες μόνο δεκαετίες ζωής εξαπλώθηκε ραγδαία όχι μόνο στις χώρες της Δύσης, όπου είναι και η αρχική κοιτίδα της δημιουργίας του, αλλά και στην Ελλάδα. Έφερε, μάλιστα, ο κινηματογράφος μια σειρά πραγματικά πρωτοφανών στοιχείων στο καλλιτεχνικό στερέωμα, όπως είναι η σύνδεση τέχνης και τεχνολογίας, η μαζική του απήχηση στο κοινό, σε παγκόσμιο μάλιστα επίπεδο, αλλά και η συνδυαστική αξιοποίηση των δυνάμεων διαφορετικών τεχνών, τα οποία εύλογα δεν μπορούν να αφομοιωθούν αμέσως από τους λογοτέχνες. Πρέπει, τέλος, να λάβουμε υπ' όψιν μας και το εξής: οι λογοτέχνες γίνονται εύλογα επιθετικοί προς τον κινηματογράφο υπερασπιζόμενοι τη λογοτεχνία απέναντι σε έναν επεκτατισμό της

εικονοκεντρικής και της εμπορικής κουλτούρας, για τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να μην ευθύνεται, υπήρξε όμως ο πρώτος και πιο δυναμικός φορέας του. Θα έλεγα, επομένως, ότι σε αυτό το πλαίσιο η στάση του κάθε λογοτέχνη προς τον κινηματογράφο είναι περισσότερο ενδεικτική για τη δική του κοσμοαντίληψη και τη θεώρησή του περί τέχνης, παρά απηχεί μια συνθήκη αντικειμενική για τον ίδιο τον κινηματογράφο<sup>21</sup>. Απηχεί, δηλαδή, αντιλήψεις σχετικές με ζητήματα όπως η σχέση τέχνης και μάζας / μαζικής κουλτούρας, η σχέση της τέχνης με την τεχνολογία, η σχέση της εικόνας με τη σύνθετη και αφαιρετική σκέψη, ο ρόλος και η φύση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, ζητήματα ηθικής κ.ά. Ακριβώς από αυτή τη σκοπιά, εξάλλου, αξίζει κυρίως να μελετηθεί ο λόγος των νεοελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου για τον κινηματογράφο, όπως και ο διακαλλιτεχνικός διάλογος στο έργο τους, ο οποίος από μια πρώτη προσέγγιση φαίνεται ιδιαίτερα τολμηρός και γόνιμος (βλ. Φραγκούλη 2014). Το θέμα είναι ευρύτατο και συνδέεται στενά με μια σειρά καίριων ιδεολογικών και καλλιτεχνικών ζητημάτων των αρχών του αιώνα, γι' αυτό και μια συστηματική μελέτη των κειμένων των ελλήνων λογοτεχνών και κριτικών για τον κινηματογράφο μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να προσφέρει γόνιμα συμπεράσματα για την ιδεολογική κίνηση της εποχής και τις διασυνδέσεις της εγχώριας λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής σκηνής με τη Δύση.

## *2. Κινηματογράφος και λογοτεχνία: ένας διαρκής και αμοιβαίος διάλογος.*

### **Κινηματογράφος και αφήγηση.**

Ήδη από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του ο κινηματογράφος υπήρξε ιδιαίτερος δημοφιλής όχι μόνο στις χώρες της Δύσης, αλλά και στη χώρα μας (Αρκολάκης 2009, 122-23, 146-153 κ.α.), ενώ ανέπτυξε αμέσως σχεδόν αφηγηματικά χαρακτηριστικά (βλ. ενδεικτικά: Thompson - Bordwell [1997] 2009, 442-3, 490, καθώς και 11-32: 12, 17, 21). Σύντομα δημιούργησε και παγίωσε τις δικές του τεχνικές για την ανάπτυξη ενός μύθου και εξελίχθηκε από τεχνολογία αποτύπωσης της πραγματικότητας, σε τεχνολογία αφήγησης ενός μύθου, για να καταλήξει σταδιακά, μέσα στην πρώτη εικοσαετία της ζωής του, μια εξαιρετικά δημοφιλής αφηγηματική τέχνη.

---

<sup>21</sup> Παράλληλα η στάση προς τον κινηματογράφο επηρεάζεται σαφώς από τις ιδεολογικές και καλλιτεχνικές συνάψεις των λογοτεχνών. Καθόλου τυχαίο ότι οι έλληνες υπέρμαχοι του υπερρεαλισμού, υπερασπίζονται τον κινηματογράφο, μια τέχνη με την οποία οι υπερρεαλιστές συνδέθηκαν κατά προνόμιο. Αντίστοιχα, το γεγονός ότι οι αναφορές στον κινηματογράφο πυκνώνουν στα έργα των κομμουνιστών λογοτεχνών αιτιολογείται πολλαπλά: καταρχάς μπορεί να θεωρηθεί ως απήχηση της δυναμικής του κινηματογράφου ως καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, στο πλαίσιο της οποίας εντάσσεται και η καθοριστική συμβολή της σοβιετικής πρωτοπορίας στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής αφήγησης· έπειτα ο κινηματογράφος υπήρξε τέχνη απευθυνόμενη στις μάζες, η οποία μάλιστα προβλήθηκε και αξιοποιήθηκε ως τέτοια ιδίως τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια στη Σοβιετική Ρωσία, με τον ίδιο τον Λένιν να δηλώνει ότι από όλες τις τέχνες η σημαντικότερη είναι ο κινηματογράφος (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 123-125)· ύστερα υπήρχαν στη διεθνή παραγωγή κινηματογραφικοί ήρωες οι οποίοι ενσάρκωναν τα πάθη της εργατικής τάξης των πόλεων, όπως για παράδειγμα ο Σαρλώ του Τσάρλι Τσάπλιν, οι οποίοι εύλογα λειτούργησαν ως σύμβολα στην ποίηση των αριστερών λογοτεχνών της εποχής (π.χ. Βρεττάκος «Γράμμα στον Τσάρλι Τσάπλιν» βλ. Γαραντούδης 2012β, 338· πρβλ. παρατηρήσεις του Γαραντούδη στο Γαραντούδης 2013α, 93-101).

Ήδη από την πρώτη του εμφάνιση ο κινηματογράφος, πέρα από τα πρώτα «καταγραφικού» χαρακτήρα φιλμ του Edison και των αδελφών Lumière, έχει να επιδείξει και τις πρώτες απόπειρες ταινιών μυθοπλασίας (Thompson – Bordwell [1997] 2009, 490-491). Πρόκειται για σύντομα φιλμ που παρουσιάζουν κάποιο, κωμικού συνήθως χαρακτήρα, σκηνοθετημένο επεισόδιο. Μέχρι το 1904 τα αφηγηματικά φιλμ έχουν ήδη γίνει ο επικρατέστερος τύπος κινηματογράφου, ενώ η νέα αυτή μορφή ψυχαγωγίας γνωρίζει σταδιακά παγκόσμια επιτυχία (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 491· Thompson – Bordwell [1994] 2003, 12). Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα του «Ποτισμένου ποτιστή» («L' arroseur arrosé», 1895)<sup>22</sup> των αδελφών Lumière, το οποίο περιλαμβάνεται στη σειρά των σύντομων φιλμ που παρουσίασαν οι Lumière στην περιφημη πρώτη κινηματογραφική προβολή στο Grand Café στο Παρίσι τον Δεκέμβριο του 1895 (Thompson - Bordwell [1994] 2003, 19). Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτό το σύντομο φιλμ, διάρκειας μικρότερης του ενός λεπτού, είναι η παρουσία στοιχειωδών αφηγηματικών δομών. Η ιστορία είναι πολύ απλή, και εκτυλίσσεται σε διακριτά στάδια, που διευκολύνουν την παρακολούθηση του απλοϊκού μύθου από το κοινό της εποχής: Ένας κηπουρός ποτίζει ένα παρτέρι. Ένα νεαρό αγόρι εμφανίζεται πίσω του να τον παραφυλάει. Το αγόρι πατάει το λάστιχο διακόπτοντας την παροχή του νερού. Ο κηπουρός στρέφει προβληματισμένος το λάστιχο προς το πρόσωπό του αναζητώντας την αιτία της διακοπής. Εκείνη τη στιγμή ο μικρός απελευθερώνει το λάστιχο καταβρέχοντας τον κηπουρό. Ο κηπουρός εξοργίζεται κυνηγάει τον μικρό, τον πιάνει και του τις βρέχει σε ένδειξη τιμωρίας.

Αν αναλογιστούμε ότι βρισκόμαστε σε μία περίοδο κατά την οποία ούτε οι δημιουργοί της ταινίας, αλλά ούτε και το κοινό, έχουν ακόμα εξοικειωθεί με τις δυνατότητες του κινηματογράφου ως αφηγηματικού κώδικα, το συγκεκριμένο φιλμ είναι αποκαλυπτικό για τη σημασία που είχε εξ αρχής η αφηγηματικότητα για την εξέλιξη του κινηματογράφου στη σύγχρονη του μορφή. Ο «Ποτισμένος ποτιστής», στην ελάχιστη διάρκειά του, με ένα κάδρο αυστηρά σταθερό, καθώς η κάμερα δεν είχε ακόμα τη δυνατότητα της κίνησης, ούτε και φυσικά υπήρχε σε αυτό το πολύ πρώιμο στάδιο η έννοια του μοντάζ, παρουσιάζει μια ευδιάκριτη αφηγηματική δομή, η οποία μάλιστα χειρίζεται τις προσδοκίες του κοινού, αξιοποιώντας την χωροταξική διάρθρωση του κινηματογραφικού κάδρου με σαφή αφηγηματική στόχευση. Για παράδειγμα, η εμφάνιση του παιδιού στην άκρη του κάδρου, καθώς και η στάση του σώματός του δημιουργούν προσδοκίες στον θεατή, οι οποίες επιβεβαιώνονται καθώς ο μικρός πατάει το λάστιχο του κηπουρού αποκόπτοντας έτσι τη ροή του νερού. Όταν λοιπόν ο «ποτιστής» στρέφει το λάστιχο στο πρόσωπό του, ο θεατής γνωρίζει την αιτία της διακοπής του νερού και δεν ξαφνιάζεται με την κίνηση του μικρού να βγάλει το πόδι του από το λάστιχο και να καταβρέξει τον «ποτιστή» που θα κυνηγήσει με τη σειρά του τον μικρό για να τον τιμωρήσει. Το κοινό καθοδηγείται από τη διαδοχή των ενεργειών, αλλά και από την

---

<sup>22</sup> Το σύντομο αυτό φιλμ μπορεί κανείς να το δει στο διεθνές διαδικτυακό αρχείο βλ. «L' arroseur arrosé (The sprinkler sprinkled) Film 1895».



τοποθέτηση αυτών των ενεργειών στον χώρο του κάδρου, ώστε να συμμετάσχει στην κατεργαριά του μικρού, και την οργή του κηπουρού. Έτσι, δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι το κυνήγι καταλήγει στο κέντρο του κάδρου, όπου τελείται και η «τιμωρία». Έχουμε, επομένως, ήδη σε αυτή την πρώτη προβολή του 1895, ένα σαφώς κατασκευασμένο επεισόδιο, το οποίο μάλιστα παρουσιάζει έντονα χαρακτηριστικά αφηγηματικής δομής, καθώς και, έστω στοιχειώδους, σκηνοθετικής χειραγώγησης.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο κινηματογράφος εξελίσσεται ραγδαία σε παγκόσμιο επίπεδο. Η διάρκεια των ταινιών μεγαλώνει, εισάγεται και εδραιώνεται η χρήση μεσοτίτων, ενώ οι κινηματογραφιστές αναζητούν τρόπους ώστε να καταστήσουν κατανοητό τον όλο και πιο πολύπλοκο μύθο της ταινίας στους θεατές. Η αναζήτηση αυτή οδηγεί στη δημιουργία και παγίωση μιας σειράς χαρακτηριστικών της κινηματογραφικής αφήγησης, μεταξύ των οποίων και κάποια αφηγηματικά «συντάγματα» πλάνων (βλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 42-50), όπως για παράδειγμα τα αντίστοιχα πλάνα (shot / reverse shot· Bordwell – Thompson [1997] 2009, 525)<sup>23</sup>, το κατ στην κίνηση (match on action: 528)<sup>24</sup> κ.ά. Καθώς, λοιπόν, ο κινηματογράφος εξελίσσεται τεχνικά και καλλιτεχνικά αναπτύσσει τους δικούς του τρόπους έκφρασης, οι οποίοι αξιοποιούν τις δυνατότητες του καινούργιου αυτού καλλιτεχνικού κώδικα: αξιοποιούν, δηλαδή, ακολουθίες εικόνων, και μάλιστα κινούμενων εικόνων, και από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 τον συνδυασμό ήχου και εικόνας<sup>25</sup>. Στις ταινίες των πρώτων δεκαετιών του αιώνα είναι φανερή η προσπάθεια των σκηνοθετών να εφεύρουν και στη συνέχεια να παγιώσουν τέτοιους εγγενώς και ειδικά κινηματογραφικούς τρόπους αφήγησης, τρόπους, δηλαδή, παραγωγής νοήματος. Η κυριότερη, βέβαια, κατάκτηση αυτού του διαστήματος είναι η ανάπτυξη και εδραίωση του κινηματογραφικού συστήματος συνεχείας, το οποίο αξιοποιεί στοιχεία της κινηματογραφικής φωτογραφίας και της μίζανσέν προκειμένου να

---

<sup>23</sup> «Αντίστοιχα πλάνα – shot/reverse shot: Δύο ή περισσότερα πλάνα που μοντάρονται μαζί και εναλλάσσουν πρόσωπα, συνήθως σε μια συζήτηση. Στο μοντάζ συνεχείας, τα πρόσωπα στο ένα κάδρο κοιτάζουν συνήθως αριστερά, και στο άλλο κάδρο δεξιά. Στο μοντάζ με αντίστοιχα πλάνα συνηθίζονται και καδραρίσματα ‘πάνω από τον ώμο’». (μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

<sup>24</sup> «Κατ στην κίνηση (σύζευξη πάνω στη δράση, μάτσιν) – match on action: Το κόψιμο συνεχείας που ενώνει μεταξύ τους δύο διαφορετικές οπτικές της ίδιας πράξης κατά τη στιγμή της κίνησης, κάνοντας την κίνηση να φαίνεται πως συνεχίζεται χωρίς διακοπή» (μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

<sup>25</sup> Ο ήχος ενσωματώνεται στις ταινίες στα τέλη της δεκαετίας του 1920 (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 191-212), αλλάζοντας εκ νέου τη μορφή της κινηματογραφικής αφήγησης. Καταρχάς, μάλιστα οι κριτικοί, μαζί με αυτούς και πολλοί λογοτέχνες, αντέδρασαν αρνητικά στην εισαγωγή του ήχου θεωρώντας ότι υπονομεύει τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του κινηματογράφου (Marcus 2007, 404-437· Marcus 2004, 354-355· πρβλ. Νιρβάνας 1931α, 366· Κάλας 1982, 200· Γαραντούδης 2013α, 108-109: όπου ο Γιάννης Μπεράτης διατυπώνει αντίστοιχες επιφυλάξεις για την εισαγωγή του ήχου). Και πράγματι, ενώ οι βουβές ταινίες της περιόδου διαθέτουν αφηγηματική τόλμη και εκλεπτυσμένη μορφή, ακόμα και οι γνωστότερες ταινίες με ήχο εκείνων των χρόνων, έχουν σημάδια αφηγηματικής αμηχανίας στον συνδυασμό των καναλιών του ήχου (και ακόμα περισσότερο του λόγου) με την κινούμενη εικόνα. Στο *M (Ο Δράκος του Ντίσσελτορφ* 1931), λόγου χάριν, την πρώτη ταινία του Fritz Lang με ήχο, ενώ ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί αριστουργηματικά τον ήχο για να δηλώσει την παρουσία του δολοφόνου στον χώρο (βάζοντάς τον να σφυρίζει μια μελωδία από το «In the Hall of the Mountain King» του Edvard Grieg), οι σκηνές στις οποίες οι αστυνομικοί σχεδιάζουν την αναζήτηση του δολοφόνου στην πόλη φανερώνουν αμηχανία στη σύνθεση της εικόνας με τον προφορικό λόγο, φανερή κυρίως στην περιττή ταυτολογία ανάμεσα στα δύο αυτά εκφραστικά κανάλια.

δημιουργήσει με το μοντάζ στον θεατή την αίσθηση της αφηγηματικής συνέχειας (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 321-338). Το σύστημα αυτό, γνωστό και ως «μοντάζ συνεχείας», αποτελεί την κυρίαρχη κινηματογραφική αφηγηματική πρακτική μέχρι και σήμερα (ό.π.). Σε αυτό το πλαίσιο, αναδεικνύονται και μια σειρά από επιμέρους τεχνικές κινηματογραφικής αφήγησης, οι οποίες αποκτούν σταδιακά συγκεκριμένα νοηματικά φορτία που προκύπτουν από τη σταθερή χρήση των συγκεκριμένων τεχνικών σε αφηγηματικά φιλμ. Στην πρώτη αυτή φάση το κοινό, όπως και οι δημιουργοί, δεν είναι ακόμα εξοικειωμένοι με μια αφήγηση στηριγμένη κατά κύριο λόγο στην κινούμενη εικόνα. Είναι, επομένως, έκδηλη στις ταινίες της εποχής η μορφική αναζήτηση της αφηγηματικής σαφήνειας, καθώς μάλιστα ο λόγος στις πρώτες αυτές ταινίες, καθώς βουβές, δεν μπορεί παρά να καταλαμβάνει τον περιορισμένο χώρο που του παρέχουν οι μεσότιτλοι. Αυτό ευνόησε εν πολλοίς τη σύνδεση συγκεκριμένων κινηματογραφικών τεχνικών με συγκεκριμένες αφηγηματικές σημασίες. Για παράδειγμα, η χρήση της μάσκας<sup>26</sup> στις βουβές ταινίες δηλώνει συχνά το υποκείμενο του βλέμματος και τη θέση του στον χώρο, το fade out – fade in<sup>27</sup> δηλώνει αλλαγή στον χώρο ή τον χρόνο, ή μετάβαση στο επίπεδο του ονείρου ή της φαντασίας, κ.ο.κ.<sup>28</sup>

Οι ταινίες, λοιπόν, των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα προσφέρουν ένα πολύτιμο μάθημα για την κατανόηση της εξέλιξης του «αφηγηματικού ρεπερτορίου» του κινηματογράφου, αυτών, δηλαδή, των ειδικά κινηματογραφικών τρόπων κατασκευής νοήματος. Η εξοικείωση ενός μελετητή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με αυτούς τους ειδικούς τρόπους αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη στην αναζήτηση του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα. Γιατί ενώ, για παράδειγμα, η ανάληψη αποτελεί αφηγηματική δομή κοινή στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, η χρήση του fade για να δηλωθεί η ανάληψη είναι τεχνική κινηματογραφική, η οποία αν εντοπιστεί σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, δηλώνει κάποιου είδους –απευθείας ή διαμεσολαβημένο, εκτεταμένο ή περιορισμένο, αξιόλογο ή και ασήμαντο– διάλογο του λογοτεχνικού κειμένου με τον κινηματογράφο.

---

<sup>26</sup> Βλ. Bordwell – Thompson [1997] 2009, 528: «Το αδιαφανές προπέτασμα που τοποθετείται στην κάμερα ή στην τυπωτική μηχανή, φράζει ένα μέρος του κάδρου και αλλάζει το σχήμα της φωτογραφισμένης εικόνας, αφήνοντας σε ένα μέρος του κάδρου ένα καθαρό χρώμα. Στη μεγάλη οθόνη οι περισσότερες μάσκες φαίνονται μαύρες, μολονότι μπορεί να είναι άσπρες ή έγχρωμες» (μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

<sup>27</sup> Βλ. Bordwell – Thompson [1997] 2009, 532: «φέιντ (γαλλ. φοντί: fondu) – fade 1. φέιντ ιν – Fade in: Η σκοτεινή οθόνη που βαθμιαία φωτίζεται καθώς εμφανίζεται ένα πλάνο. 2. φέιντ άουτ – Fade out: Το πλάνο που σκοτεινιάζει βαθμιαία καθώς η οθόνη γίνεται μαύρη. Ενίοτε τα κλειστά φοντί φωτίζονται καταλήγοντας σε καθαρό άσπρο ή σε κάποιο (άλλο) χρώμα» (μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

<sup>28</sup> Πρβλ. Richardson [1969] 1972, 65-66: «Ο κινηματογράφος έχει στη διάθεσή του ένα τεράστιο, σχεδόν απεριόριστο λεξιλόγιο· το πρόβλημά του ήταν πώς να αναπτύξει μια κινηματογραφική γραμματική η οποία να διαθέτει τη διακριτικότητα και της πιο απλής ακόμα γλώσσας [: verbal language]. Έτσι, ένα fade out που ακολουθείται από ένα fade in απέκτησε πολύ γρήγορα τη σημασία ‘περνάει χρόνος’, ενώ το dissolve σήμαινε ‘την ίδια στιγμή σε κάποιο άλλο μέρος’. Η, για παράδειγμα, η εισαγωγή ενός πλάνου με ίριδα [: στρογγυλή μάσκα που ανοίγει σταδιακά για να αποκαλύψει μία σκηνή ή ένα πρόσωπο], και το κοντινό πλάνο χρησιμοποιούνταν σαν υπογράμμιση [...]».

## Ο διάλογος του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία

Σε αυτό το πρώιμο στάδιο του κινηματογράφου, των πρώτων δεκαετιών από την εμφάνισή του, είναι κρίσιμος ο διάλογος του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία. Η γηραιά αφηγηματική τέχνη του λόγου είναι αυτή που θα δώσει στον κινηματογράφο, μαζί με τους μύθους της, και τις κατακτήσεις της στο επίπεδο της αφηγηματικής δομής, τον τρόπο, δηλαδή, να χειριστεί ο κινηματογράφος τον χρόνο, τον χώρο, την παρουσίαση των ηρώων κ.λπ. Μάλιστα, στα πρώτα του βήματα ο κινηματογράφος αντλεί στοχευμένα από τη λογοτεχνία. Καταρχάς οι λόγοι είναι εμπορικοί: οι διασκευές γνωστών μυθιστορημάτων ήταν –και εξακολουθούν να είναι– ιδιαίτερα αγαπητές στο κοινό<sup>29</sup>, κι επομένως περισσότερο επικερδείς από άλλες παραγωγές. Συνυπάρχουν, όμως, και άλλου είδους κίνητρα: στα πρώτα του αυτά βήματα ο κινηματογράφος επιδίωξε να καταστεί κοινωνός του κύρους της λογοτεχνίας αξιοποιώντας τη θεματική συνάφεια με τα λογοτεχνικά έργα<sup>30</sup>. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο διάλογος του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία, και την πεζογραφία ειδικότερα, αποτελεί συστατικό στοιχείο της διαδικασίας ανάπτυξης του πρώτου σε αφηγηματική τέχνη και εκφράζεται με την άντληση θεμάτων και μοτίβων, αφηγηματικών δομών και τρόπων, αλλά και ολόκληρων αφηγήσεων από τη λογοτεχνία και την αξιοποίησή τους στη δημιουργία του αφηγηματικού «οπλοστασίου» της νέας τέχνης.

Το στοιχείο αυτό διατυπώνει και σχολιάζει αναλυτικά ο Sergei Eisenstein στο κείμενό του «Dickens, Griffith and the film today» (1944). Εκεί ο καινοτόμος σοβιετικός περιγράφει διεξοδικά τη σχέση που εντοπίζει ο ίδιος ανάμεσα στις ταινίες του αμερικανού σκηνοθέτη D. W. Griffith, τον οποίο ο Eisenstein θεωρεί πατέρα του κινηματογράφου<sup>31</sup>, και το μυθιστόρημα του δέκατου ένατου

---

<sup>29</sup> Χαρακτηριστικά είναι τα στοιχεία που παραθέτει ο George Bluestone στη μονογραφία του *Novels into Film* (Bluestone [1957] 1968, 2-4), σύμφωνα με τα οποία το ποσοστό των μεταφορών μυθιστορημάτων φτάνει να αγγίζει το 51,8% των ταινιών μεγάλου μήκους. Παράλληλα, οι μεταφορές των μυθιστορημάτων φαίνεται να έχουν την εύνοια των κινηματογραφικών παραγωγών, καθώς σύμφωνα με μέτρηση της εποχής (1955) οι μισές από τις πιο ακριβές κινηματογραφικές παραγωγές αποτελούν μεταφορές μυθιστορημάτων. Μια άλλη ενδιαφέρουσα διάσταση του φαινομένου των κινηματογραφικών μεταφορών, η οποία εκφράζεται και στις ελληνικές παραγωγές που βασίστηκαν σε κινηματογραφικές ταινίες, είναι όπως δηλώνει ο Dudley Andrew στη μονογραφία του *Key Concepts in Film Theory* (Βασικές αρχές της Θεωρίας του Κινηματογράφου): «Πάνω από τις μισές ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου αποτελούν διασκευές λογοτεχνικών έργων –αυτό όμως δεν σημαίνει ότι όλα αυτά τα λογοτεχνικά έργα ήταν καταξιωμένα από τη λογοτεχνική κριτική». (Andrew 1984, 96-106: 98 η υπογράμμιση δική μου). Για την ελληνική περίπτωση αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι οι πιο πολυδιασκευασμένοι συγγραφείς μας είναι ο Γιάννης Μαρής και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (βλ. Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005α, Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005β).

<sup>30</sup> Βλ. Stam 2005: «Introduction: The theory and practice of Adaptation» [Εισαγωγή: Θεωρία και πράξη των κινηματογραφικών μεταφορών] (ηλεκτρονική έκδοση). Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η ισορροπία διατηρείται κατ' ουσίαν μέχρι και τη δεκαετία του 1950, οπότε και το ζήτημα της σχέσης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο τίθεται σε νέες βάσεις. Αυτό, εξάλλου, αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στη θεωρία του Alexandre Astruc, την οποία αποδέχονται και οι υπόλοιποι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, για την *κάμερα-στιλό* (caméra-stylo) και τον σκηνοθέτη ως *δημιουργό* (auteur). (Αναλυτικότερα κεφάλαιο 3).

<sup>31</sup> Thompson – Bordwell [1994] 2003, 31-32, 51, 54: Στο χωρίο αυτό οι δύο ιστορικοί εξηγούν ότι ο μύθος του Griffith ως πατέρα του κινηματογράφου καλλιεργήθηκε πρωτίστως από τον ίδιο τον Griffith στα απομνημονεύματά του και διατηρήθηκε εξαιτίας του δυσέυρετου των κινηματογραφικών ταινιών της πρώτης δεκαετίας του κινηματογράφου.

αιώνα, με έμφαση στο έργο του Charles Dickens. Ο σοβιετικός σκηνοθέτης επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στη χρήση των κοντινών πλάνων και του παράλληλου μοντάζ. Μεταφέρει, μάλιστα, κάποια δήλωση του Griffith σύμφωνα με την οποία ο σκηνοθέτης έφτασε στη σύλληψη του παράλληλου μοντάζ μέσω των μυθιστορημάτων του Dickens (Eisenstein [1944] 1977, 200-1, 205).

Το συγκεκριμένο κείμενο («Dickens, Griffith and the film today») αποτελεί σημείο αναφοράς τόσο για τις κινηματογραφικές σπουδές, όσο και για τους μελετητές της σχέσης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο (πρβλ. Marcus 2013, 243). Σ' αυτό ο Eisenstein θέτει κάποια κρίσιμα ζητήματα για την ανάπτυξη του κινηματογράφου σε αφηγηματική τέχνη, για τη σύνδεση του σοβιετικού μοντάζ με την τέχνη του Griffith και τα πρώτα βήματα του μοντάζ, ενώ παρουσιάζει κάποιους βασικούς άξονες για την ανάλυση της σχέσης του μυθιστορήματος με τον κινηματογράφο. Συνδέει το κινηματογραφικό παράλληλο μοντάζ του Griffith με τη λογοτεχνική παράλληλη δράση στον Dickens (Eisenstein [1944] 1977, 204-205). Διατυπώνει επίσης την άποψη ότι ο κινηματογράφος συγγενεύει με το μυθιστόρημα κυρίως στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται το υλικό του και συνδέεται με το κοινό (Eisenstein [1944] 1977, 205, 206). Ο Eisenstein αναφέρεται επιπλέον στην ύπαρξη προφιλμικών «κινηματογραφικών» δομών στη λογοτεχνία, καθώς εντοπίζει στον Dickens το κειμενικό ανάλογο κοντινών πλάνων, dissolve, παράλληλου μοντάζ κ.ο.κ. (Eisenstein 1949, 198, 213, 217). Τέλος, αναδεικνύει εύστοχα την ύπαρξη αναλογιών στο επίπεδο πολιτισμικών συμφραζομένων (Eisenstein [1944] 1977, 198) ως υπόβαθρο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, αντίστροφου εδώ, του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία.

Αξιοποιώντας, λοιπόν, μεταξύ άλλων τα θέματα και τα διδάγματα της λογοτεχνίας, και ιδιαίτερα του μυθιστορήματος –γιατί, ακόμα και όταν δεν αναφέρονται ρητά σε αυτό, αυτό περιγράφουν οι διάφοροι μελετητές όταν κάνουν λόγο για την επίδραση της λογοτεχνίας στην εξέλιξη του κινηματογράφου σε αφηγηματική τέχνη– ήδη από τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα, ο κινηματογράφος, επωφελούμενος από τις διάφορες τεχνικές και καλλιτεχνικές κατακτήσεις των κινηματογραφιστών, όπως η κίνηση της κάμερας, το μεσαίο και το κοντινό πλάνο, καθώς και, φυσικά, η όλο και πιο εκτεταμένη χρήση του μοντάζ, αναπτύσσεται σε αφηγηματική τέχνη.

### **Ο κινηματογράφος ως δύναμη αλλαγής για τη λογοτεχνία;**

Ο κινηματογράφος εισβάλλει στη ζωή λογοτεχνών και αναγνωστών με μια πρωτόγνωρη ορμή, και παρουσιάζει σταδιακά πλευρές και θεάσεις του κόσμου άγνωστες μέχρι τότε –όπως, για παράδειγμα, ο κόσμος του κοντινού πλάνου ή της αργής κίνησης [slow motion] (πρβλ. Benjamin [1936] 1978, 30-32). Παράλληλα, όμως, ο κινηματογράφος ως καινούργια αφηγηματική τέχνη, αναπτύσσει και συστήνει, σε λογοτέχνες και αναγνωστικό κοινό, τους δικούς του εικονοκεντρικούς τρόπους

---

Ωστόσο, η σύγχρονη έρευνα έφερε στο φως μια σειρά ταινιών που απέδειξε ότι παρόμοιοι πειραματισμοί με το μοντάζ, τη θέση της κάμερας κ.λπ. γίνονταν παράλληλα από πολλούς κινηματογραφιστές της περιόδου.

αφήγησης. Σε αυτό το πλαίσιο, αναπτύσσεται ένας έντονος προβληματισμός από την πλευρά λογοτεχνών και θεωρητικών για την επίδραση που μπορεί να είχε ο κινηματογράφος στη λογοτεχνία, ο οποίος συμπληρώνει συνθήως μια συνολικότερη προβληματική για το μέλλον της λογοτεχνικής φόρμας. Παραθέτω εδώ κάποια από τα πιο ενδιαφέροντα σχετικά αποσπάσματα από κείμενα λογοτεχνών, τα οποία ανέδειξε και περιγράφει η διεθνής βιβλιογραφία για τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο:

«Θα δείτε ότι αυτό το μηχανηματάκι με τημανιβέλα θα σημάνει μια επανάσταση στη ζωή μας –τη ζωή των συγγραφέων, εννοώ. Αποτελεί ευθεία επίθεση στις παλιούς τρόπους της λογοτεχνίας. Θα αναγκαστούμε να προσαρμοστούμε στις σκιές της οθόνης και σ' αυτό το ψυχρό μηχανημα. Θα χρειαστεί να αναδειχθεί μια καινούργια μορφή λογοτεχνικής γραφής. Το σκέφτομαι καιρό και προαισθάνομαι την επερχόμενη αλλαγή». Leo Tolstoy 1908<sup>32</sup>.

«Για παράδειγμα, σε μια προβολή του *Δρ. Καλιγκάρι* [*Το εργαστήρι του Δρ. Καλιγκάρι*, R. Wiene 1920] τις προάλλες μια σκιά με τη μορφή γυρίνου φάνηκε στην άκρη της οθόνης. Μεγάλωσε, έγινε γιγάντια, τρεμόπαιξε για λίγο κι ύστερα χάθηκε πάλι. Για μια στιγμή φάνηκε αυτή η σκιά να σωματοποιεί την τερατώδη άρρωστη φαντασία ενός σαλεμένου μυαλού. Για μια στιγμή φάνηκε ότι η σκέψη μπορούσε να αποδοθεί καλύτερα με σχήματα παρά με λέξεις. Η τερατώδης αυτή σκιά, που τρεμόπαιξε, έμοιαζε να είναι ο φόβος, και όχι πια η δήλωση 'φοβάμαι'. [...] Είναι λοιπόν ολοφάνερο ότι ο κινηματογράφος έχει στη διάθεσή του αναρίθμητα σύμβολα συναισθημάτων που μέχρι τώρα δεν μπορούσαν να εκφραστούν». Virginia Woolf 1926<sup>33</sup>

«Διότι οι παλιές μορφές έκφρασης δεν μπορούν να διατηρηθούν απaráλλακτες πλάι στις καινούργιες. Εκείνος που βλέπει ταινίες διαβάξει τις αφηγήσεις με διαφορετικό τρόπο. Όμως κι εκείνος που γράφει αφηγήσεις είναι με τη σειρά του θεατής ταινιών. Η τεχνολογικοποίηση της λογοτεχνικής παραγωγής είναι επομένως μη αναστρέψιμη πλέον. Η χρήση των συγκεκριμένων εργαλείων οδηγεί τον μυθιστοριογράφο, ακόμα και αν δεν τα χρησιμοποιεί ο ίδιος, στην επιθυμία να κατακτήσει τις δυνατότητες αυτών των εργαλείων, να προσθέσει όσα δείχνουν (ή ακόμα και όσα έχουν τη δυνατότητα να δείξουν) στην πραγματικότητα που πραγματεύεται στο έργο του· πάνω από όλα όμως, τον οδηγεί στη μεταβολή της στάσης του ενώ γράφει, με αποτέλεσμα αυτή η στάση να αποκτά την τροπικότητα της στάσης του χειριστή των [συγκεκριμένων] εργαλείων». Bertolt Brecht 1931<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Jay Leyda, *Kino: A history of the Russian and Soviet Film*, Λονδίνο, 1960, 410-411: Παράθεμα και παραπομπή από Spiegel 1976, 162.

<sup>33</sup> Virginia Woolf, «The Cinema» (1926): Woolf 1967, σσ. 268-272: 270.

<sup>34</sup> Bertolt Brecht «Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment» (1931) στο: Brecht 1992, 448-514: σ. 464.

Τα παραπάνω αποσπάσματα αναδεικνύουν τον προβληματισμό που προκάλεσε η γέννηση του κινηματογράφου στους λογοτεχνικούς κύκλους, με προεξάρχουσα την άποψη ότι η λογοτεχνία δεν μπορεί να μείνει ανεπηρέαστη από τη *γέννηση της καινούργιας αφηγηματικής τέχνης*, του κινηματογράφου. Η πρόσληψη του κινηματογράφου αποτελεί –και οφείλει να μελετηθεί αντιστοίχως ως– μέρος μιας συνολικής αναπραγμάτευσης της λογοτεχνικής μορφής. Κι αν ο ογδοντάχρονος Τολστόι αισθάνεται την εισβολή του κινηματογράφου στην καθημερινότητα των συγγραφέων σαν επίθεση, η Virginia Woolf βλέπει σε συγκεκριμένες όψεις της κινηματογραφικής αφήγησης μια καινούργια δυνατότητα έκφρασης, η οποία ξεπερνά τη δήλωση, ακόμα και τη συνδήλωση, και στηρίζεται αυστηρά στη *δείξη* («Για μια στιγμή ... ‘φοβάμαι’»: βλ. αναλυτικότερα παρακάτω). Ο Bertolt Brecht, από την άλλη, υπογραμμίζει την τεχνολογική διάσταση της νέας τέχνης, η οποία θεωρεί ότι πρόκειται νομοτελειακά να επηρεάσει τον τρόπο θέασης και αναπαράστασης του κόσμου από τους συγγραφείς<sup>35</sup>.

Τα δύο πρώτα αποσπάσματα προέρχονται από μονογραφίες για τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο. Πρόκειται, δηλαδή, για κείμενα που απηχούν όχι τόσο τη γνώμη των λογοτεχνών της εποχής για τον κινηματογράφο, όσο την άποψη που σχημάτισαν εκ των υστέρων οι μελετητές του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνία. Το κείμενο του Brecht αναφέρεται από τον Benjamin ως αφετηρία του προβληματισμού του στο θεμελιώδες για τη μελέτη της τέχνης του εικοστού αιώνα δοκίμιό του «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του» (Benjamin [1936] 1978· μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ). Η συμπαράθεση αυτών των ετερόκλητων, είναι αλήθεια, αποσπασμάτων έχει, λοιπόν, στόχο μέσα από τον διορατικό λόγο των τριών αυτών κορυφαίων λογοτεχνών να περιγράψει το πλαίσιο στο οποίο αντιλαμβάνεται η σύγχρονη έρευνα την επίδραση της εμφάνισης του κινηματογράφου στη λογοτεχνία των αρχών του εικοστού αιώνα.

### **Κινηματογράφος και μυθιστόρημα.**

Ο διάλογος ανάμεσα στη λογοτεχνία, και ειδικότερα την πεζογραφία –και δη το μυθιστόρημα–, και στον κινηματογράφο ευνοήθηκε περαιτέρω χάρη σε μια σειρά λόγους σχετικούς με τη φύση των διαλεγόμενων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, καθώς και σε παράγοντες που αφορούν την πρόσληψή

---

<sup>35</sup> Μια ανάλογη παρατήρηση διατυπώνει ο Benjamin στο «Έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του» (Benjamin [1936] 1978). Εκεί ο Benjamin, αφού επισημάνει τη σημασία του κινηματογράφου, πλάι στη φωτογραφία, στην αλλαγή της λειτουργίας του έργου τέχνης, εξαιτίας ακριβώς της απώλειας της μοναδικότητας του τελευταίου στην εποχή της τεχνολογικής αναπαραγωγής του, παρατηρεί ότι η χρήση της κινηματογραφικής κάμερας και η αξιοποίηση των τεχνολογικών της δυνατοτήτων μάς προμήθευσε με καινούργιες, άγνωστες ως τότε, θεάσεις του κόσμου (π.χ. ζουμ, αργή κίνηση, αντίστροφη κίνηση, κίνηση δηλαδή με αντίστροφη εκτύλιξη των καταγεγραμμένων καρρέ) (Benjamin [1936] 1978, 31-32). Προεκτείνοντας αυτόν τον συλλογισμό του Benjamin στην κατεύθυνση της ανάλογης παρατήρησης του Brecht καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο κινηματογράφος, καταρχάς ως *τεχνολογία*, και όχι ακόμα ως τέχνη, εμπλούτισε το υλικό από το οποίο μπορούσε να αντλήσει η λογοτεχνία παρέχοντάς της νέες θεάσεις του κόσμου (πρβλ. παραπάνω Brecht 1931).

τους. Πρώτο και κυριότερο εχέγγυο για την ανάπτυξη του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο αποτελεί η κοινή και για τις δύο τέχνες ιδιότητα της αφηγηματικότητας, η αφηγηματική τους, δηλαδή, συγκρότηση (πρβλ. Gardiés 1993, 3· Σιαφλέκης 2001, 35-36), και πιο συγκεκριμένα η δεσπόζουσα λειτουργία της αφηγηματικότητας και στα δύο αυτά καλλιτεχνικά είδη<sup>36</sup>. Επιπλέον, τον διάλογο ανάμεσα στα δύο αυτά αφηγηματικά καλλιτεχνικά ιδιώματα ενίσχυσε περαιτέρω μια σειρά πραγματολογικών παραμέτρων, που αφορούν τις παρόμοιες λειτουργίες του μυθιστορήματος και του κινηματογράφου σε κοινωνικό επίπεδο. Ο Christian von Tschiltschke, του οποίου τη μελέτη για την *κινηματογραφότροπη γραφή* θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, αναφέρει ότι πολλοί μελετητές του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο υποστηρίζουν πως ανάμεσα στη λογοτεχνία (και ειδικότερα το μυθιστόρημα) και τον κινηματογράφο διαπιστώνουμε μια «μεταβίβαση λειτουργιών από τη μία τέχνη στην άλλη» (Tschiltschke 2000, 44). Πιο συγκεκριμένα, «όπως στον δέκατο ένατο αιώνα η απεικόνιση της πραγματικότητας πέρασε από τη ζωγραφική στη φωτογραφία, έτσι ο κινηματογράφος ανέλαβε τις παραδοσιακά μυθιστορηματικές λειτουργίες (Aufgaben) της αφήγησης ιστοριών και της κατασκευής φανταστικών (fiktiven) κόσμων» (Tschiltschke 2000, 44). Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η άποψη του κορυφαίου γάλλου θεωρητικού του κινηματογράφου Christian Metz, ο οποίος σημειώνει: «Καθόσον προτείνει σχήματα συμπεριφοράς και λιμπιντικά πρότυπα, σωματικές στάσεις, τρόπους αμφίεσης, πρότυπα αναιδίας ή γοητείας, καθόσον λειτουργεί ως βαθμίδα μύησης για μια διαρκή εφηβεία, η κλασική ταινία πήρε την ιστορική σκυτάλη του μυθιστορήματος της μεγάλης εποχής, του 19<sup>ου</sup> αιώνα (το οποίο είναι κι αυτό απόγονος του αρχαίου έπους): εκπληρώνει την ίδια κοινωνική λειτουργία, λειτουργία που το μυθιστόρημα του 20ού αιώνα, όλο και λιγότερο διηγητικό και παραστατικό, τείνει εν μέρει να εγκαταλείψει»<sup>37</sup>.

Ας σημειωθεί παρενθετικά ότι το μυθιστόρημα και ο κινηματογράφος του δημιουργού, όλο και περισσότερο στη διάρκεια του εικοστού αιώνα –με αποκορύφωμα της δεκαετία του 1960– φαίνεται να αντιμετωπίζουν την αφηγηματικότητα και τη μυθοπλασία, τη δομή της πλοκής με άλλα λόγια, σαν περιττό και «αντι-καλλιτεχνικό» βάρος, το οποίο τούς επιβάλλεται έξωθεν, ως έκφραση των διαθέσεων –και τελικά των αδυναμιών– του κοινού (Πρβλ. Tschiltschke 2000, σ. 44). Παραθέτω ενδεικτικά, εδώ, δύο σχετικές δηλώσεις μία από τη γαλλίδα εκπρόσωπο του Νέου Μυθιστορήματος

---

<sup>36</sup> Αναφέρομαι στις ταινίες μυθοπλασίας (fiction film) που είναι η πλέον δημοφιλής μορφή κινηματογράφου, αλλά και εκείνη που παρουσιάζει τις πιο φανερές ομοιότητες με το μυθιστόρημα, χωρίς βέβαια να αποκλείονται ο διάλογος και οι συγγένειες με το ντοκιμαντέρ ειδικά σε μεταγενέστερες εκδοχές του μυθιστορήματος, οι οποίες αναπτύσσουν έναν διάλογο με τη δημοσιογραφία ή και τη λογική των ταινιών τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ).

<sup>37</sup> Η παραπομπή έχει αντληθεί από το άρθρο της Kamilla Elliott για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Παραθέτω την παραπομπή της: Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, (μετάφραση: Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, και Alfred Guzzetti), Μπλούμιγκτον, Indiana University Press, 1977), σ. 110. (Πρώτη έκδοση: Union Générale d'Éditions 1977). Εδώ παραθέτω το σχετικό απόσπασμα από τη μετάφραση των Βασίλη Παπαγιάννη και Φώτη Σιατίτσα που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Πλέθρον (Metz [1977] 2007).

Nathalie Sarraute και μία από την πρωτοπόρο σκηνοθέτιδα του πειραματικού κινηματογράφου Maya Deren: Η Nathalie Sarraute φτάνει να υποστηρίξει ότι χάρη στην παρουσία του κινηματογράφου και την ανάληψη από αυτόν του «χρέους» των αφηγήσεων, θα μπορέσει επιτέλους το μυθιστόρημα να απελευθερωθεί από αυτή την τροχοπέδη και να εξελιχθεί σε «αυτόνομη τέχνη» (Tschiltschke 2000, 45)<sup>38</sup>. Από την άλλη μεριά η πρωτοπόρος του πειραματικού κινηματογράφου Maya Deren το 1960 θα πει ότι ο κινηματογράφος θα πρέπει επιτέλους να απελευθερωθεί από τις αιτιοκρατικές αφηγηματικές δομές, για τις οποίες η σκηνοθέτις θεωρεί ότι κατάγονται από τη λογοτεχνία, και να στηριχθεί στις δικές του δυνάμεις αναπτύσσοντας νέες δικές του δομές αφήγησης μακριά από την περιοριστική και απλουστευτική λογική της πλοκής, για να κατακτήσει έτσι ένα ανώτερο πλέον επίπεδο καλλιτεχνικής έκφρασης (Corrigan 2007, 39).

### **Η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος ως συγκοινωνούντα δοχεία: οι δημιουργοί και το κοινό**

Το μυθιστόρημα και ο κινηματογράφος λειτούργησαν πρωτίστως ως τρόποι ψυχαγωγίας, στηριγμένοι κυρίως στην αφήγηση και στη μυθοπλασία. Παράλληλα, αν και δεν υπάρχει, εξ όσων γνωρίζω, κάποια ειδική μελέτη για το συγκεκριμένο θέμα, φαίνεται ότι το κοινό του μυθιστορήματος και εκείνο του κινηματογράφου εν πολλοίς ταυτίζονται διαχρονικά, με αποτέλεσμα πρακτικά ο αναγνώστης της λογοτεχνίας να είναι σχεδόν σίγουρα ταυτόχρονα και θεατής κινηματογράφου. Μάλιστα, στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, και ειδικά από τη στιγμή εμφάνισης εγχώριου κινηματογράφου του δημιουργού στην Ελλάδα (κυρίως από το 1970 κ.ε.)<sup>39</sup>, φαίνεται ότι οι άνθρωποι που διαβάζουν και γράφουν λογοτεχνία αξιώσεων, βλέπουν, συζητούν και γράφουν για τον κινηματογράφο αξιώσεων<sup>40</sup>. Σε αυτή την κατεύθυνση φαίνεται να συνηγορούν το πλήθος και το είδος των κινηματογραφοφιλικών αναφορών στη νεοελληνική ποίηση της περιόδου<sup>41</sup>, καθώς και η ένταξη στην ύλη των λογοτεχνικών περιοδικών της περιόδου, όλο και πιο τακτικά, άρθρων με θέμα τον κινηματογράφο, τα οποία μάλιστα εξελίσσονται σταδιακά από απλές αναφορές σε κείμενα δοκιμαστικού χαρακτήρα<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Πρβλ. Κυριακίδης 2003, 70.

<sup>39</sup> Σολδάτος Β', σ. 32: «Για τον κινηματογράφο μας η *Αναπαράσταση* [Θ. Αγγελόπουλος, 1970] οριοθέτησε το πέρασμά του από την περίοδο της εμπορικής ακμής σ' αυτήν του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, με κύριο χαρακτηριστικό την απόλυτη κυριαρχία του σκηνοθέτη δημιουργού πάνω στο παραγόμενο προϊόν, θεωρούμενου πια ως καλλιτεχνικό».

<sup>40</sup> Αυτήν ακριβώς την αίσθηση εκφράζει ο Θανάσης Βαλτινός σε συνέντευξή του στο πλαίσιο ενός επεισοδίου της εκπομπής «Παρασκήνιο» (ετ. παραγωγής Cinetic· σκηνοθεσία: Κατερίνα Ευαγγελάκου, Ημ. Πρώτης Προβολής: 1 Ιανουαρίου 1988) με θέμα το «Το σενάριο στον ελληνικό κινηματογράφο»: (απομαγνητοφωνημένο απόσπασμα) «Επιπλέον έχει διαμορφωθεί ένα κοινό απ' τον κινηματογράφο, που είναι ήδη το, περίπου το αναγνωστικό κοινό, αυτό που παίρνει τα βιβλία και τα διαβάζει» (: Παρασκήνιο 1988).

<sup>40</sup> Marcus 2004, Marcus 2007, Marcus 2013.

<sup>41</sup> Βλ. Σιγάνη – Φραγκούλη 2013, 77-78 και Γαραντούδης 2014. Βλ. αναλυτικότερα κεφ. 3.

<sup>42</sup> Λίγο νωρίτερα εμφανίζεται, να παγιώνεται και να αυτονομείται η κινηματογραφική κριτική στην Ελλάδα. Η Αγγαΐα Μητροπούλου στο βιβλίο της *Ελληνικός Κινηματογράφος* αναφέρει ότι η κριτική του κινηματογράφου αποκτά ξεχωριστή



Επιπλέον, ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα, καταξιωμένοι λογοτέχνες –και πιο συγκεκριμένα πεζογράφοι– δραστηριοποιούνται ως σεναριογράφοι, ενώ κάποιοι ασχολούνται και με τη σκηνοθεσία. Για την Ελλάδα ο αριθμός των λογοτεχνών που δραστηριοποιούνται ως σεναριογράφοι αποτελεί εύλογα πρωτίστως συνάρτηση του πλήθους και του είδους των ταινιών της εγχώριας παραγωγής. Έτσι, για το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα η γνωστότερη και μάλλον η πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση πεζογράφου που ασχολήθηκε με το σενάριο ήταν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (βλ. για την περίπτωση του Ξενόπουλου και τη σχέση του με τον κινηματογράφο Αγάθος 2013 και Αγάθος 2016), ο οποίος διασκεύασε δικά του πεζογραφήματα για τη μεγάλη οθόνη (*Στέλλα Βιολάντη* 1931, σκην. Γιάννης Λούμος και *Ο κακός δρόμος* 1933, σκην. Ερτογρούλ Μουχσίν). Ευρύτερα γνωστή είναι και η παράλληλη δραστηριοποίηση του χρονικογράφου και ευθυμογράφου Νίκου Τσιφόρου στον χώρο του κινηματογράφου ως σεναριογράφου και σκηνοθέτη.

Στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα το τοπίο αλλάζει σημαντικά και οι περιπτώσεις λογοτεχνών που δραστηριοποιούνται παράλληλα και στον χώρο του κινηματογράφου πληθαίνουν. Αναφέρω ενδεικτικά με χρονολογική σειρά της εμφάνισης τους ως σεναριογράφων έλληνες πεζογράφους που ασχολήθηκαν με το σενάριο: Μαργαρίτα Λυμπεράκη, Αντρέας Φραγκιάς, Αντώνης Σαμαράκης, Θανάσης Βαλτινός, Βασίλης Βασιλικός, Άρης Αλεξάνδρου (*Η προδοσία* 1964), Μένης Κουμανταρέας, Πέτρος Μάρκαρης, Νίκος Κάσδαγλης (για τη μεταφορά των *Κεκαρμένων* του (1959) από τον Δημήτρη Μακρή, 1986), Βαγγέλης Ραπτόπουλος, Δημήτρης Νόλλας. (Βλ. Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005α και Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005β).

Η αντίστοιχη εικόνα στη Δύση, αν και διαφέρει ποσοτικά, με πολλούς μεγάλους πεζογράφους να ανταποκρίνονται στο κάλεσμα της κινηματογραφικής βιομηχανίας και να γράφουν σενάρια για μεγάλα κινηματογραφικά στούντιο ήδη από τη δεκαετία του 1930 (βλ. π.χ. για τους βρετανούς συγγραφείς Marcus 2004, 355-356), δεν διαφοροποιείται όμως ουσιαστικά, καθώς στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα οι συγγραφείς που ασχολούνται με την έβδομη τέχνη είναι πολύ περισσότεροι, αλλά και η συμβολή τους στην κινηματογραφική παραγωγή πολύ σημαντικότερη, με κορυφαίο παράδειγμα εδώ τους *prouveaux romanciers* αρκετοί εκ των οποίων συνδέθηκαν στενά με την έβδομη τέχνη, με σημαντικό έργο και ως σκηνοθέτες, σεναριογράφοι κ.λπ. (π.χ. Duras, Robbe-Grillet). Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί ότι αυτή η κορύφωση του πλησιάζματος της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο συντελείται αμφίδρομα, καθώς παράλληλα αρκετοί από τους σκηνοθέτες της *Nouvelle Vague* παραλληλίζουν εμφιαστικά την τέχνη τους με τη λογοτεχνία<sup>43</sup>.

---

θέση στις ελληνικές εφημερίδες από το 1945 και μετά, ενώ οι κριτικοί του αθηναϊκού Τύπου το 1950 ιδρύουν την Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών, η οποία συνέβαλε σημαντικά στην προαγωγή της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα. Ακολουθεί, το 1955, η ίδρυση κινηματογραφικής λέσχης στη Θεσσαλονίκη της οποίας την εποπτεία αναλαμβάνει ο Παύλος Ζάννας. (βλ. Μητροπούλου 2006, 135-137).

<sup>43</sup> Για κάποια ενδιαφέροντα στοιχεία για τη δραστηριοποίηση λογοτεχνών (Francis Scott Fitzgerald, John Steinbeck, Alain Robbe-Grillet) στον χώρο του κινηματογράφου βλ. Murray 1972, σσ. 191-195, 268-276, 283-290.

Στην πύκνωση και εδραίωση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου λογοτεχνίας και κινηματογράφου συντελεί, τέλος, και το πλήθος μεταφορών λογοτεχνικών αφηγήσεων στη μεγάλη οθόνη<sup>44</sup>. Το συγκεκριμένο φαινόμενο ευνόησε μεταξύ άλλων και τη σύγκριση ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά ιδιώματα, αλλά ενδεχομένως και τη μετάβαση τεχνικών από το ένα στο άλλο, ιδίως αν λάβει κανείς υπ' όψιν του και την εμπλοκή αρκετών λογοτεχνών στη διαδικασία παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών ειδικά από το 1960 και εξής.

### 3. Ο αφηγηματικός τρόπος της δείξης (*showing*).

#### Περί δείξεως (*showing*) και άλλων δαιμονίων.

Πριν περάσω στη θεώρηση της μεθοδολογίας εξέτασης του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνική αφήγηση, οφείλω να σταθώ σύντομα στο θέμα της *δείξης* στις καλλιτεχνικές αφηγήσεις, το οποίο επανέρχεται πολύ συχνά στις προσεγγίσεις του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο. Η αυθόρμητη αποτίμηση των περισσότερων θεατών του κινηματογράφου ως τέχνης της εικόνας και άρα της *δείξης* (*showing*) και της πεζογραφίας ως τέχνης του λόγου, και άρα της *διήγησης* (*telling*), πέρα από απλουστευτική, αποδεικνύεται προβληματική, όταν καθίσταται εργαλείο θεώρησης της σχέσης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο.

Ωστόσο, η απλουστευτική αντιστοίχιση του διπόλου *showing* - *telling* με την κινηματογραφική και τη λογοτεχνική αφήγηση φαίνεται ότι επαναλαμβάνεται και από αρκετούς μελετητές της σχέσης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, ιδίως από αυτούς που ασχολούνται με τις μεταφορές μυθιστορημάτων στη μεγάλη οθόνη. Μάλιστα πολλοί, σχολιάζοντας τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, επαναλαμβάνουν αξιωματικά την απλουστευτική θέση ότι η κινηματογραφική αφήγηση βασίζεται στη *δείξη* (*showing*), ενώ η λογοτεχνική στη *διήγηση* (*telling*) (Hutcheon 2006, 36, 38 κ.ε., Chatman 1980α, Chatman 1980β κ.α.). Η θέση αυτή βασίζεται κατ' ουσίαν στην εξίσωση *δείξη* = εικόνα, *διήγηση* = λόγος και αποτελεί απλουστευτική απόληξη μιας μακράς και σύνθετης πορείας της αφηγηματολογίας, της οποίας την αφετηρία μπορούμε, εν μέρει, να ανιχνεύσουμε στην πλατωνική διάκριση σε *απλή διήγηση* και *διήγηση «δια μιμήσεως»* (Halliwell [2012] 2013· Klauk-Körpe [2013] 2014).

---

<sup>44</sup> Οι μεταφορές των λογοτεχνικών αφηγήσεων στη μεγάλη οθόνη αντιπροσωπεύουν ένα μεγάλο ποσοστό του συνόλου παραγόμενων ταινιών και παράλληλα διαπιστώνεται η τάση, οι κινηματογραφικές μεταφορές να έχουν την αποδοχή κριτικών και του κοινού. Σημειώνουν τεράστια εμπορική επιτυχία και διακρίνονται συχνά στα διάφορα κινηματογραφικά Φεστιβάλ, στις βραβεύσεις των Όσκαρ κ.λπ. (βλ. σχετικά Κακλαμανίδου 2006, 8, 11). Μάλιστα από τα στοιχεία που παραθέτει η Κακλαμανίδου φαίνεται ότι για το διάστημα 1927-2004 οι ταινίες που απέσπασαν το Όσκαρ καλύτερης ταινίας σε ποσοστό 61% έχουν βασιστεί σε λογοτεχνικό έργο (Με βάση τα σχετικά στοιχεία από τον ιστότοπο της Ακαδημίας των Όσκαρ, το ποσοστό αυτό, αν και μειώνεται, διατηρείται υψηλό μέχρι σήμερα, με τις 5 από τις 14 βραβευθείσες ταινίες στο διάστημα 2005-2019 να έχουν επίσης βασιστεί σε μυθιστόρημα. Πηγή: Academy Awards Database. βλ. Βιβλιογραφία).

Στο τρίτο βιβλίο της *Πολιτείας* του Πλάτωνα γίνεται η διάκριση ανάμεσα σε τρία είδη *διηγήσεως*: 1. *άπλή διήγησις*, στην οποία έχουμε αφήγηση «με τον λόγο του ποιητή», 2. *διήγησις διὰ μιμήσεως*, η οποία αφορά τον ευθύ λόγο (και περιλαμβάνει και το θέατρο) 3. *διήγησις διὰ ἀμφοτέρων*, η οποία περιλαμβάνει και εναλλάσσει τα δύο προηγούμενα είδη, και αφορά το έπος. Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι η *διήγηση* για τον Πλάτωνα είναι μια γενική κατηγορία, η οποία φαίνεται να αφορά τις λεκτικές αφηγήσεις και προσδιορίζεται ως προς την τροπικότητα αυτών των αφηγήσεων. Με την ανάπτυξη όμως της σύγχρονης αφηγηματολογίας, ο όρος απλουστεύεται ή και αποκτά άλλες συνδηλώσεις και ορισμούς, με αποτέλεσμα να μην είναι τελικά καθόλου σαφές τι εννοεί ο κάθε μελετητής όταν κάνει λόγο για *διήγηση* ή για *μίμηση*.

Το πρόβλημα επιτείνεται όταν το ζεύγος *διήγησις / μίμησις* συνδέεται και θεωρείται ανάλογο του ζεύγους *showing / telling*, το οποίο αφορά τον τρόπο παρουσίασης των γεγονότων σε μια αφήγηση, όχι κατ' ανάγκη κειμενική (Klauk – Körper [2013] 2014). Η δημοτικότητα του δίπολου *showing / telling* στη σύγχρονη αφηγηματολογική και φιλολογική θεωρία ανάγεται συνήθως στον Percy Lubbock και την περίφημη ρήση του: «η τέχνη του μυθιστοριογράφου δεν ξεκινά παρά μόνο όταν εκείνος συλλάβει την ιστορία του ως ένα θέμα προς έκθεση [*δείξη*: as a matter to be shown], το οποίο θα εκτεθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να αφηγείται εαυτόν» (ό.π.: Lubbock [1922] 1954: 62). Ακολούθησε ένα πλήθος ορισμών των δύο πόλων από την αφηγηματολογία (Booth, Genette, Fludernik, Chatman κ.ά.· πρβλ. Genette [1972] 2007, 232-235). Σε κάθε περίπτωση είναι σαφές ότι και τα δύο αυτά ζεύγη, αν και έχουν διαφορετική ιστορία και ορισμούς αφορούν αμφοτέρωθεν τον τρόπο της αφήγησης (καταρχάς μάλιστα της λεκτικής αφήγησης), και δεν μπορούν να ταυτιστούν με συγκεκριμένους καλλιτεχνικούς κώδικες.

Η αναγωγή, λοιπόν, του αφηγηματικού τρόπου του *showing* σε κατεξοχήν ή και κατ' αποκλειστικότητα τρόπο της κινηματογραφικής αφήγησης, είναι τελικά αποτέλεσμα της σύγχυσης ανάμεσα στο υλικό των δύο τεχνών (λόγος για τη λογοτεχνία, κινούμενη εικόνα κ. ά. στον κινηματογράφο), στην τροπικότητα των αφηγήσεων στη μία τέχνη και στην άλλη, και, τέλος, στη λειτουργία των σημείων κάθε καλλιτεχνικού κώδικα. Στον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα περιλαμβάνονται σημεία εικονικά, στα οποία η σημείωση (η σήμανση του νοήματος δηλαδή) λειτουργεί στη βάση της αρχής της ομοιότητας<sup>45</sup>. Ο λογοτεχνικός καλλιτεχνικός κώδικας αντιθέτως, αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από κείμενο, ακολουθεί επομένως την τάση της γλώσσας ως κώδικα, όπου κυριαρχούν τα συμβολικά σημεία, η ερμηνεία των οποίων είναι αποτέλεσμα

---

<sup>45</sup> Βέβαια, η ύπαρξη *εικονικών σημείων* στον κινηματογράφο δεν σημαίνει ότι αποκλείεται στην κινηματογραφική αφήγηση η παραγωγή σημασίας πέραν της σχέσης της ομοιότητας: «Το οπτικό μήνυμα μπορεί να παρουσιάζει στο σύνολό του ένα πολύ υψηλό επίπεδο εικονικότητας χωρίς γι' αυτό να παύει να περικλείει λογικές σχέσεις περισσότερο ή λιγότερο συστηματοποιήσιμες [...]. Αυτές οι σχέσεις δεν είναι εικονικές, αν και εμφανίζονται μέσα στην εικόνα. Μερικές από αυτές είναι 'αυθαίρετες'. Έτσι η ομοιότητα περιέχει μέσα της συστήματα». (Metz [1970] 1975, 95).

σύμβασης<sup>46</sup>. Παρότι δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί την παρουσία μιας κάποιας σύνδεσης ανάμεσα στον καλλιτεχνικό κώδικα στον οποίο αρθρώνεται μια αφήγηση και στην τροπικότητα που υιοθετείται κατά την πραγμάτωσή της, σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να θεωρήσουμε τις δύο κατηγορίες ως ταυτόσημες<sup>47</sup>.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου επιβαρύνεται με συγχύσεις όρων και απλουστευτικές αναγωγές που δεν αφορούν μόνο τη μεταφορά όρων από τη μία τέχνη στην άλλη, αλλά ανάγονται στην ίδια την αφετηρία της μελέτης της καλλιτεχνικής αφήγησης. Οφείλει, επομένως, να είναι κανείς ιδιαίτερα προσεκτικός στη χρήση των όρων και στη μεταφορά τους από το ένα πλαίσιο στο άλλο, ακριβώς επειδή είναι πολύ πιθανό ο ορισμός τους να ποικίλλει από μελετητή σε μελετητή.

### **Λογοτεχνία και δεικτικός τρόπος αφήγησης.**

Αναζητώντας, λοιπόν, έναν σαφή και ευρέως αποδεκτό ορισμό της κειμενικής λειτουργίας της *δείξης*, καταλήγω στον Genette ο οποίος στο *Nouveau Discours du Recit* απαντά στη σχετική διαμάχη των αφηγηματολόγων γράφοντας: «το ξαναλέω, το μόνο έγκυρο ανάλογο για το ζεύγος *διήγησις-μίμησις* είναι *αφήγηση-διάλογος* (αφηγηματικός – δραματικός τρόπος), το οποίο σε καμία περίπτωση δεν μεταφράζεται σε *showing / telling* (*δείξη / αφήγηση-διήγηση*) καθώς ένα απόσπασμα λόγου δεν μπορεί ποτέ επί της ουσίας να θεωρηθεί ‘showing’ [*δείξη*]» (Genette [1983] 1988, 45-46). Έτσι, στη λογοτεχνία, όπως αναλύει ο Genette στα *Σχήματα III*: «η αφήγηση του γεγονότος, όποια και αν είναι η έγκλισή της, είναι πάντοτε αφήγηση, δηλαδή μεταγραφή του (υποτιθέμενου) μη ρηματικού σε ρηματικό: η μίμησίς της λοιπόν θα είναι πάντοτε μια ψευδαίσθηση μιμήσεως, που θα εξαρτάται, όπως κάθε ψευδαίσθηση, από μια εξαιρετικά μεταβλητή συνάρτηση ανάμεσα στον πομπό και τον δέκτη». (Genette [1972] 2007, 236· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Ως τέτοια, προσθέτει ο

---

<sup>46</sup> «Στα συμβολικά σημεία, πάλι, η ερμηνεία δεν βασίζεται στην αναγνώριση κάποιας σχέσης ομοιότητας ούτε στην αναγνώριση κάποιας σχέσης χωροχρονικής ή αιτιακής συνάφειας με κάτι εξωτερικό, αλλά στην ύπαρξη μιας σύμβασης που επιτρέπει στα μέλη μιας κοινότητας να χρησιμοποιούν ένα σημείο με μια συγκεκριμένη, κοινά γνωστή, σημασία. [...] Η γλώσσα [...] ως σύστημα σήμανσης είναι κατεξοχήν συμβολικό, αφού χρησιμοποιεί κατά κανόνα συμβολικά σημεία και ζητά να επιβάλει εν μέρει συμβολικό –δηλαδή συμβατικό– χαρακτήρα ακόμη και στα συγκριτικά λίγα σημεία εικονικού ή δεικτικού χαρακτήρα που χρησιμοποιούν οι φυσικοί ομιλητές». (Βελούδης – Κατσώχης 2006-2008).

<sup>47</sup> Διαφωτιστική εδώ είναι η αρχική διάκριση του Αριστοτέλη στην *Ποιητική*, όπου βρίσκουμε με σαφήνεια τον διαχωρισμό των τριών αυτών χαρακτηρισμών της *μιμήσεως*, η οποία όμως στον Αριστοτέλη «θεωρείται πλέον ως κατ’ εξοχήν καλλιτεχνική δημιουργική δύναμη με *καθολικής* ισχύος απόβλεψη για τον άνθρωπο και την ίδια τη ζωή του» (Αγγελάτος 2017, 177). Διακρίνει, λοιπόν, ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* τα είδη της *μιμήσεως* ως προς: «ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμῆσθαι» «ἢ τῶ ἑτέρω» «ἢ τῶ ἑτέρω καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον» (1447a, 17-18). Στις παραγράφους που ακολουθούν (1447a, 18 -1448b, 3) ο Αριστοτέλης αναλύει αυτήν ακριβώς τη διάκριση ανάμεσα στα μέσα της *μιμήσεως* (σχήματα, χρώματα, μουσική, λόγος), στα αντικείμενα της, το θέμα, δηλαδή, της *μιμήσεως* (οι πράξεις φάυλων ή σπουδαίων ανθρώπων), και, τέλος, στον τρόπο της *μιμήσεως*, όπου ο Αριστοτέλης, σύμφωνα τουλάχιστον με μία μερίδα μελετητών (Halliwell [2012] 2013· Αγγελάτος 2017, 184-185), ακολουθεί σε γενικές γραμμές τη διάκριση του Πλάτωνα σε *ἀπλή διήγησιν* και *διήγησιν διὰ μιμήσεως* όταν διαχωρίζει ανάμεσα στον αφηγηματικό τρόπο της *απαγγελίας* (ἀπαγγέλλοντα) και της *μιμήσεως* (ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας) (Αριστοτέλους *Ποιητική* 1448aIII).

Genette «[π]ρέπει να υπολογίσουμε αυτή τη μεταβλητή κατά άτομα, ομάδες, εποχές, σχέση, που δεν εξαρτάται λοιπόν αποκλειστικά από το αφηγηματικό κείμενο» (ό.π.). Η τελευταία παρατήρηση, αν και δεν αφορά την περιγραφή των κειμενικών χαρακτηριστικών της *μιμήσεως*, είναι σημαντική για την προσέγγιση του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα, γιατί και η ψευδαίσθηση του «κινηματογραφικού», λειτουργεί ακριβώς όπως και η ψευδαίσθηση της κειμενικής *μιμήσεως* στη βάση της «συνάρτησης ανάμεσα στον πομπό και τον δέκτη», με αποτέλεσμα να είναι και αυτή μεταβλητή κατά ομάδες, εποχές κ.λπ.<sup>48</sup>

Οι «καθαυτό κειμενικοί μιμητικοί παράγοντες» ανάγονται από τον Genette στις παρατηρήσεις του Πλάτωνα και οφείλουν να αναζητηθούν: «στην ποσότητα των πληροφοριών που παρέχει η αφήγηση [...] και στην απουσία ή την περιορισμένη παρουσία του πληροφοριοδότη, δηλαδή του αφηγητή» (ό.π.). Εξηγεί, λοιπόν, ότι «[τ]ο ‘δείχνω’» ως το έσχατο όριο κειμενικής *μίμησης* ή *δείξης* [*showing*], «δεν μπορεί να είναι παρά ένας *αφηγηματικός τρόπος*, και αυτός ο τρόπος συνίσταται στο να πούμε όσο περισσότερα γίνεται, και αυτό το ‘όσο περισσότερα’ να το πούμε όσο λιγότερο γίνεται. [...] Εξ ου και οι δύο κεφαλαιώδεις κανόνες του *showing* : επικράτηση της *σκηνής* (λεπτομερής σκηνή) αλλά James και η διαφάνεια του αφηγητή αλλά (ψευδο-)Flaubert (κανονιστικό παράδειγμα ο Hemingway, *The Killers* ή *Hills like White Elephants*). Κανόνες κεφαλαιώδεις *συναρτημένοι* μεταξύ τους: καμώνομαι ότι δείχνω θα πει καμώνομαι ότι σιωπώ και τελικά θα πρέπει να δείξουμε την αντίθεση μιμητικού και διηγητικού με έναν τύπο της μορφής: *πληροφορία + πληροφοριοδότης=C*, που δηλώνει ότι η ποσότητα των πληροφοριών και η παρουσία του πληροφοριοδότη είναι αντιστρόφως ανάλογες, καθώς η *μίμησης* ορίζεται από ένα μέγιστο όριο πληροφοριών και ένα ελάχιστο όριο πληροφοριοδότη, ενώ η *διήγησις* ορίζεται από το αντίστροφο» (236-237· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης).

Επομένως, από τον Genette έχουμε έναν σαφή ορισμό της κειμενικής *μίμησης* ή αλλιώς *δείξης* (*showing*). Από το παραπάνω απόσπασμα, αλλά και από το ευρύτερο χωρίο των *Σχημάτων*, προκύπτει ότι οι όροι *showing* και *μίμηση* αναφέρονται στο ίδιο φαινόμενο σύμφωνα με τον Genette, και περιγράφουν έναν τρόπο της λογοτεχνικής αφήγησης. Αν, λοιπόν, αυτός ο τρόπος είναι σύμφωνα με τον Genette το έσχατο όριο της κειμενικής *μίμησης*, η περιγραφή του οποίου μας κατευθύνει σε

---

<sup>48</sup> Πρβλ. Tschiltschke 2000, 101-102, όπου ο Tschiltschke περιγράφει την *κινηματογραφότροπη γραφή* ως κειμενικό χαρακτηριστικό που ο αναγνώστης, ανάλογα με το κειμενικό και πολιτισμικό του οπλοστάσιο, μπορεί να εντοπίσει ή να μην εντοπίσει. Στο ίδιο χωρίο ο Tschiltschke διαχωρίζει σαφώς την πρόθεση του λογοτέχνη να διαλεχθεί με τον κινηματογράφο στο έργο του, από την κειμενική πραγμάτωση αυτού του διαλόγου, η οποία επίσης μπορεί να συνάδει ή και να μην συνάδει με την πρόθεση του συγγραφέα. Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και ο ορισμός του *μεταφορικού χαρακτήρα* των *διαμεσικών αναφορών* από τον Werner Wolf στις μελέτες του για τον διάλογο λογοτεχνίας και μουσικής (Wolf 1999, Wolf 2004). Στον *μεταφορικό χαρακτήρα* των *διαμεσικών αναφορών* θα σταθώ εκτενέστερα παρουσιάζοντας το έργο της Irina Rajewsky.

κείμενα<sup>49</sup>, αλλά και σε υφολογικά χαρακτηριστικά (βλ. αναλυτικά παρακάτω) που έχουν συσχετιστεί με τον κινηματογράφο, αξίζει να αναρωτηθεί κανείς, αν ο αυτός ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* των λογοτεχνικών κειμένων χωρίς να κατάγεται –κατ’ ανάγκην– από τον κινηματογράφο<sup>50</sup> αποτελεί το κατάλληλο κειμενικό υπόβαθρο για την ανάπτυξη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, και πιο συγκεκριμένα διακαλλιτεχνικού διαλόγου ο οποίος θα υπερβαίνει τις θεματικές σχέσεις και θα αναπτύσσεται στο επίπεδο των αφηγηματικών τρόπων και της περιγραφής<sup>51</sup>.

### **Κινηματογράφος: εικόνα, εικονικά σημεία και δεικτικός τρόπος αφήγησης.**

Αν η λογοτεχνία δεν μπορεί παρά να αφηγηθεί σε κείμενο λόγους και γεγονότα, ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να απεικονίσει μια αφήγηση, έχει μάλιστα και μια κάποια δυνατότητα μιμητικής αναπαράστασης της πραγματικότητας<sup>52</sup>. Πρέπει, βέβαια, να σημειωθεί ότι η αξιοποίηση *εικονικών σημείων* στον κινηματογράφο δεν προϋποθέτει ότι η κινηματογραφική εικόνα, και πολύ περισσότερο ο κινηματογραφικός καλλιτεχνικός κώδικας στο σύνολό του, σημαίνει αποκλειστικά στη βάση της *ομοιότητας* (βλ. Metz [1970] 1975)<sup>53</sup>. Μια μερίδα μελετητών, ωστόσο, συγχέοντας σε αρκετές περιπτώσεις τον τρόπο της σήμανσης, με το υλικό μέσο της αφήγησης και την τροπικότητά της,

---

<sup>49</sup> Για τη σχέση της πεζογραφίας του Hemingway με τον κινηματογράφο βλ. π.χ. Murray 1972, 233-235· αλλά και Friedman 1955, 1178-1179, 1182 πρβλ. Genette [1972] 2007, 258-259. Βλ. επίσης την ανάλυση του Spiegel για τη γραφή του Flaubert ως πρόδρομο της *κινηματογραφικής λογοτεχνικής μορφής* (Spiegel 1973 και Spiegel 1976).

<sup>50</sup> Αν και δεν μπορώ να επεκταθώ στο συγκεκριμένο θέμα εδώ, βρίσκω πολύ ενδιαφέρουσα τη σύνδεση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, όπως τον περιγράφει ο Genette, με τη λειτουργία της αποσιώπησης και του υπαινιγμού, με τη λειτουργία της σιωπής και του κενού, δηλαδή, στην τέχνη. Βλ. σχετικά: Λεοντάρης 2013, 13: «η καλλιτεχνική έκφραση της νεωτερικότητας είναι –σε όλες τις εκφάνσεις της– γεμάτη απουσίες και κενά» καθώς και Leontaris 1997: *Ιδίως στα υποκεφάλαια που αφορούν στη γενεαλογία της σιωπής και στη σιωπή ως φαινόμενο της νεωτερικότητας.* (Leontaris 1997, 25-29· 42-50).

<sup>51</sup> Πρβλ. Καλλίνης 1995, 57: «Όλα αυτά τα στοιχεία της ‘κινηματογραφικότητας’ που επισημαίνουν οι θεωρητικοί, τα οποία φαίνεται ότι είναι υπεύθυνα για την αποσπασματικότητα των μοντερνιστικών κειμένων, οφείλονται στην ένταση της δραματοποίησης της αφήγησης και στον περιορισμό της παρέμβασης του αφηγητή, τεχνική που καθιστά συνοδοιπόρους το μοντερνιστικό μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο, την τέχνη στην οποία η αφήγηση στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη δραματοποίηση».

<sup>52</sup> Για τη φύση των κινηματογραφικών σημείων και τη λειτουργία τους βλ. Gardies 1993 σσ. 17-23. Για τη σχέση ομοιότητας (: εικονικότητας) που διέπει την κινηματογραφική εικόνα, αλλά και την υπέρβαση αυτού του τύπου της σημείωσης στον κινηματογράφο βλ. Metz [1970] 1975. Αυτή έγκειται στη μερική χρήση *εικονικών σημείων*, τα οποία επιτρέπουν τη μιμητική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Τα *εικονικά σημεία* (signe iconique: Gardies 1993, 17-19, icons: Peirce 1991, 270) χαρακτηρίζονται από τη σχέση *ομοιότητας* προς το σημαϊνόμενό τους. Τέτοια σημεία στον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα είναι όσα ανήκουν στα εκφραστικά κανάλια της κινούμενης εικόνας και των θορύβων. Στους θορύβους εντάσσονται οι αμιγώς «μιμητικοί» ήχοι, εκείνοι δηλαδή που δεν ανήκουν ούτε στον κώδικα της μουσικής, ούτε και σε αυτόν της γλώσσας, π.χ. ήχος βροντής, ήχος πόρτας που ανοίγει κ.ο.κ. Ο κινηματογραφικός καλλιτεχνικός κώδικας, εκτός από τα *εικονικά σημεία* της εικόνας και του θορύβου, περιλαμβάνει επίσης *γλωσσικά σημεία* (signe[s] linguistique[s]: Gardies 1993, 19-20), πρόκειται για τον προφορικό και τον γραπτό λόγο που ενσωματώνονται στην ταινία, καθώς και, τέλος, *μουσικά σημεία* (signe[s] music[aux], Gardies 1993, 21-23).

<sup>53</sup> Στο συγκεκριμένο άρθρο του, που δημοσιεύεται για πρώτη φορά στο περιοδικό *Communications* (τχ. 15), και μεταφράζεται στο 5<sup>ο</sup> τεύχος του ελληνικού κινηματογραφικού περιοδικού *φιλμ*, ο Christian Metz εξηγεί αναλυτικά ότι η μελέτη της εικόνας οφείλει να εκκινεί από, όχι όμως και να περιορίζεται, στην έννοια της *αναλογίας* και της *εικονικότητας*, όπως και ότι η ίδια η εικόνα περιλαμβάνει εικονικές και μη εικονικές σχέσεις, αλλά και ότι μπορεί να υπάρξει διαβάθμιση της *εικονικότητας*, της *ομοιότητας* και της *αναλογίας* (Metz [1970] 1975, 92-96).

εξισώνει την κινηματογραφική αφήγηση με τον αφηγηματικό τρόπο της *δείξης* (*showing*)<sup>54</sup> προϋποθέτοντας την προτεραιότητα της εικόνας στην κινηματογραφική αφήγηση, φτάνοντας ακόμα και να εξισώνουν την κινηματογραφική αφήγηση με την εικόνα (Elliott [2004] 2006). Πράγματι, στην κινούμενη εικόνα, ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα, έχει από αρκετούς μελετητές της σημειωτικής του κινηματογράφου αποδοθεί μια προτεραιότητα σε σχέση με τα υπόλοιπα εκφραστικά του κανάλια (γραπτός λόγος, προφορικός λόγος, θόρυβοι, μουσική· Stam – Burgoyne – Filterman-Lewis [1992], 2005, 38). Αυτό όμως είναι ένα θεωρητικό ζήτημα των κινηματογραφικών σπουδών και η ανάλυσή του δεν έχει θέση εδώ. Ο λόγος για τον οποίο στέκομαι σε αυτό είναι ότι αρκετοί μελετητές, βασιζόμενοι σε αυτή τη θεωρία περί προτεραιότητας της εικόνας, προχωρούν σε διατυπώσεις που εξισώνουν *grosso modo* τη σημειωτική *δείξη* με την αφηγηματική *δείξη*, τη *δείξη* στο επίπεδο του καλλιτεχνικού κώδικα με τη *δείξη* στο επίπεδο των αφηγηματικών στρατηγικών, το μέσο, δηλαδή, της *αναπαράστασης* με την τροπικότητά της, πρακτική που αποδεικνύεται προβληματική (πρβλ. Elliott [2004] 2006, 1-22: και ειδικότερα 2, 3).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αναγωγής είναι το, πολύ χρήσιμο κατά τα άλλα, άρθρο του Seymour Chatman «What novels can do that films can't (and vice versa)»<sup>55</sup>. Ο Chatman συγκρίνοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μυθιστορηματικής και της κινηματογραφικής αφήγησης υποστηρίζει ότι στην κινηματογραφική αφήγηση κυριαρχεί η αναπαραστατική έναντι της δηλωτικής λειτουργίας: «Ο τρόπος που κυριαρχεί σε μια ταινία είναι αυτός της παρουσίας. Η ταινία δεν θα πει 'Τα πράγματα έχουν έτσι ή αλλιώς', απλώς θα μας δείξει πώς έχουν τα πράγματα» (Chatman 1980, 128).

Παρ' όλες τις ενστάσεις που έχουν διατυπωθεί για το θεωρητικό μέρος του άρθρου του Chatman<sup>56</sup>, το συγκεκριμένο δοκίμιό του αποτελεί σημείο αναφοράς για τον κλάδο που μελετά συγκριτικά τη μεταφορά μυθιστορημάτων στη μεγάλη οθόνη (Κακλαμανίδου, 5· *adaptation studies*: Stam 2005, xii). Η αξία του δοκιμίου του Chatman έγκειται πρωτίστως στη λεπτομερή και εύστοχη ανάλυση του παραδείγματος που έχει επιλέξει, στο δεύτερο κυρίως μέρος του άρθρου του. Εκεί ο Chatman συγκρίνει το διήγημα του Maupassant «Μια εκδρομή στην εξοχή» («Une Partie de campagne») με την ομότιτλη ταινία του Jean Renoir (1936), και αναδεικνύει τις διαφορές ανάμεσα στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική αφήγηση δίνοντας έμφαση στην απόδοση των

---

<sup>54</sup> Είναι χαρακτηριστική διατύπωση της αφηγηματολόγου Mieke Bal: «Ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο που εκθέτει: ο αφηγηματικός του τρόπος είναι η *δείξη* ('*showing*'). Η δραστηριότητα της αφήγησής του έγκειται στη *δείξη*» (Bal [1985] 2009, 44).

<sup>55</sup> Seymour Chatman, «What novels can do that films can't (and vice versa)» *Critical Inquiry*, τ. 7, τχ.1: Αφιέρωμα: On Narrative (Φθινόπωρο 1980), σσ. 121-140.

<sup>56</sup> Αιχμή των ενστάσεων στο θεωρητικό μέρος του συγκεκριμένου άρθρου του Chatman αποτελεί η ανáιρεση της θέσης του ότι στον κινηματογράφο είναι αδύνατον να υπάρξει περιγραφή, κάτι που και ο ίδιος ανέτρεψε σε μεταγενέστερη μονογραφία του (βλ. Chatman 1990, 38-50).

αξιολογικών χαρακτηριστικών (π.χ. όμορφη κοπέλα) και των αφηρημένων εννοιών (π.χ. εδώ η ερωτική επιθυμία) (Chatman 1980, 130-140). Αν και μπορούν να διατυπωθούν διάφορες επιφυλάξεις σχετικές με την αφοριστική διατύπωση του Chatman για τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογραφικού κώδικα, η οποία προδίδει μία μάλλον μονόπλευρη θεώρηση του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα και ειδικά των κινούμενων εικόνων, ωστόσο η ανάλυση της ταινίας του Renoir είναι πράγματι ενδεικτική της κυρίαρχης πρακτικής της κινηματογραφικής αφήγησης. Εξάλλου, η συγκριτική μελέτη λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αφηγήσεων αναδεικνύει με σαφήνεια τη σύνδεση ανάμεσα στον καλλιτεχνικό κώδικα και τις αφηγηματικές επιλογές του κάθε έργου.

Η σύνδεση αυτή ανάμεσα στο μέσο, στο υλικό που χρησιμοποιεί μια τέχνη, και στις στρατηγικές έκφρασης και, τελικά, στην τροπικότητα ενός έργου τέχνης, διατυπώνεται ήδη στο δοκίμιο του Gottfried Ephraim Lessing *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, κείμενο αφητηριακό για τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις (βλ. Clüver 2007, 23· πρβλ. Αγγελάτος 2009α, 15, 18-19· Αθανασοπούλου 2015). Εκεί ο Lessing εξηγεί, επιχειρώντας να εξιχνιάσει μια εικαζόμενη σχέση επίδρασης ανάμεσα στο γνωστό ρωμαϊκό γλυπτό και το σχετικό χωρίο από την *Αινειάδα* του Βιργιλίου, ότι οι αλλαγές που διαπιστώνονται από το ποίημα στο άγαλμα (αλλαγή της θέσης των φιδιών στα σώματα και αφαίρεση των ενδυμάτων) οφείλονται τελικά στην επίγνωση του γλύπτη των δυνατοτήτων και των περιορισμών της γλυπτικής ως καλλιτεχνικού ιδιώματος (Lessing [1766] 1902, 53-54, βλ. και 49-62)<sup>57</sup>. Κάτι ανάλογο περιγράφει και ο θεωρητικός του κινηματογράφου Robert Stam όταν εξηγεί ότι στη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη υπάρχει πάντοτε η *αυτόματη διαφορά*, η οποία οφείλεται μεταξύ άλλων στη μετακίνηση από ένα μονοκάνναλο σε ένα πολυκάνναλο καλλιτεχνικό ιδίωμα<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> «Ὁ Βιργίλιος περιγράφει τοὺς ὄφεις δις περὶ τὸ σῶμα καὶ δις περὶ τὸν τράχηλον τοῦ Λαοκόοντος περιελισσομένους καὶ ὑπερθεν αὐτοῦ τὰς κεφαλὰς αὐτῶν ἐξαίροντας. [...] Ἡ εἰκὼν αὕτη πληροῖ ἐξόχως τὴν φαντασίαν ἡμῶν, τὰ εὐγενέστερα μέρη συνθλίβονται μέχρις ἀποπνιγμοῦ καὶ τὸ δηλητήριον ἐκτοξεύεται ἀκριβῶς κατὰ τοῦ προσώπου. Οὐχ ἦττον ἢ εἰκὼν αὕτη δὲν ἦτο πρόσφορος τοῖς τεχνίταις, οἵτινες ἤθελον νὰ δεῖξωσιν τὴν ἐπὶ τοῦ σώματος ἐνέργειαν τοῦ δηλητηρίου καὶ τοῦ ἄλγους. Διότι, ἵνα δύνανται παρατηρήσωσι ταύτην, ἔπρεπε τὰ κύρια μέρη νὰ ἦνε κατὰ τὸ δυνατόν ἐλεύθερα καὶ παντελῶς ἀπηλλαγμένα ἐξωτερικῆς πίεσεως, ἥτις ἠδύνατο νὰ ἀλλοιώσῃ καὶ νὰ ἐξασθενίσῃ τὰς κινήσεις τῶν πασχόντων νεύρων καὶ τῶν ἐργαζομένων μυῶνων. Οἱ διπλοὶ συνελγμοὶ τῶν ὄφεων ἠθελον καλύψει ὅλον τὸ σῶμα, καὶ ἢ ἐπῶδυνος ἐκεῖνη τῆς κοιλίας σύσπασις, ἢ τόσον ἐκφραστικῆ, ἢθελε μείνει ἀφανῆς. "Ὅ,τι θὰ ἦτον ἀκόμη ὁρατὸν ἐκ τοῦ σώματος ἄνω, ἢ κάτω ἢ μεταξὺ τῶν συνελγμῶν, θὰ ἐφαίνετο ὑπὸ συνθλίψεως καὶ ἐξοιδήσεως παραχθείσας ὄχι ὑπὸ τοῦ ἐσωτερικοῦ ἄλγους, ἀλλ' ὑπὸ τοῦ ἐξωτερικοῦ βάρους. Ὁ ἐπίσης δις περιελιγμένος λαίμωρος θὰ κατέστρεφεν ἐντελῶς τὸ πυραμιδοειδὲς συγκορυφῶμα τοῦ συμπλέγματος, τὸ τόσον εὐάρεστον εἰς τὸν ὀφθαλμόν· αἱ δὲ ἐκ τοῦ ὄγκου τούτου ἐξέχουσαι ὀξεῖαι κεφαλὰὶ τῶν ὄφεων ἠθελον ἀποτελεῖ τόσον ἀπότομον ἀπόκλισιν ἀπὸ τῆς συμμετρίας, ὥστε τὸ σχῆμα τοῦ ὄλου θὰ ἀπέβαινε δυσάρεστον εἰς τὸν ὕψιστον βαθμόν. Ὑπάρχουσιν ἰχνογράφοι, οἵτινες ἦσαν τόσον ἀπειρόκαλοι, ὥστε νὰ μιμηθῶσιν οὐχ ἦττον δουρικῶς τὸν ποιητὴν. [...] Δι' ἐνός βλέμματος οἱ ἀρχαῖοι ζωγράφοι κατενόησαν, ὅτι ἐνταῦθα ἡ τέχνη αὐτῶν ἀπαιτεῖ τελείαν μεταβολήν, καὶ μετέφερον τοὺς συνελγμοὺς πάντας ἀπὸ τοῦ κορμοῦ καὶ τοῦ λαίμου περὶ τοὺς μηροὺς καὶ τοὺς πόδας». (Lessing [1766] 1902, 53-54· μετάφραση: Αριστομένης Προβελέγγιος).

<sup>58</sup> «Στη μεταφορά ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο μετακινούμαστε από ένα μονοκάνναλο, αποκλειστικά γλωσσικό μέσο, όπως είναι το μυθιστόρημα, σε ένα πολυκάνναλο μέσο, όπως η κινηματογραφική ταινία, η οποία μπορεί να αξιοποιήσει όχι μόνο τον λόγο (προφορικό και γραπτό), αλλά και τη μουσική, τα ηχητικά εφέ, την κινούμενη εικόνα.



Ταυτίζεται, όμως, η σήμανση στη βάση της *ομοιότητας* στο επίπεδο του καλλιτεχνικού κώδικα, η προνομιακή χρήση, δηλαδή, *εικονικών σημείων*, με τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης*, με την υιοθέτηση, δηλαδή, συγκεκριμένων στρατηγικών αφήγησης; Μπορούν αυτές οι στρατηγικές αφήγησης να εκβάλλουν στα ίδια υφολογικά χαρακτηριστικά σε διαφορετικούς καλλιτεχνικούς κώδικες; Μάλλον, θα έλεγα ότι, όπως και στη συνεξέταση κοινών αισθητικών ή εννοιολογικών κατηγοριών ανάμεσα σε λογοτεχνικά και φιλικά κείμενα, έτσι και στην αναζήτηση της κατηγορίας του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, ως υφολογικής επιλογής, θα πρέπει κανείς να λαμβάνει υπ' όψιν πάντοτε τις ιδιαιτερότητες του (σύνθετου) κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα, και του (γλωσσικού) λογοτεχνικού κώδικα προκειμένου να καταλήξει σε ασφαλή συμπεράσματα. Εξάλλου, ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* για τη λογοτεχνία συνδέεται από τον ορισμό του, που περιλαμβάνει σαφώς την αποσιώπηση του *αφηγηματικού σχολίου*, όχι μόνο με την κατηγορία της δραματοποίησης, η οποία μπορεί πράγματι να ευνοείται στην κινηματογραφική αφήγηση, αλλά και με την κατηγορία του υπαινιγμού, της οποίας η πραγμάτωση στο σύνθετο κινηματογραφικό καλλιτεχνικό ιδίωμα, και πολύ περισσότερο στην εξαρτώμενη από τους νόμους της αγοράς κινηματογραφική αφήγηση, είναι ένα ιδιαίτερος πολύπλοκο ζήτημα. Σε κάθε περίπτωση όμως, για την προσέγγιση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, η *δείξη*, ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* των κειμένων, δηλαδή, εξαιτίας του εικονοκεντρικού τρόπου με τον οποίο συνήθως εφαρμόζεται στα κείμενα, αποτελεί έναν δείκτη πιθανού διακαλλιτεχνικού διαλόγου με το σινεμά, μια κειμενική ένδειξη ότι το κείμενο που έχουμε μπροστά μας ενδεχομένως διαλέγεται με κάποια μορφή αφήγησης, η οποία χρησιμοποιεί την εικόνα.

### ***Δεικτικός τρόπος αφήγησης και «εικονιστική» ποιότητα των κειμένων.***

Η κοινώς αποδεκτή θέση αναγνωστών και συγγραφέων<sup>59</sup>, λοιπόν, ότι «ο κινηματογράφος δείχνει, ενώ η λογοτεχνία λέει» μια αφήγηση, ασχέτως των μεθοδολογικών προβλημάτων που παρουσιάζει

---

Αυτή η μετακίνηση εξηγεί γιατί στη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο η πιστότητα, με τη στενή έννοια, δεν είναι απλώς σπάνια, αλλά είναι τελικά και ανεπιθύμητη. Πλάι στις διαφορές στο επίπεδο της σημείωσης (semiotic differences), υπάρχουν επίσης πρακτικοί και υλικοί περιορισμοί που καθιστούν την πιστότητα στις μεταφορές σχεδόν αδύνατη. [...]». Ο Stam επισημαίνει εκτός των άλλων και σοβαρές διαφορές που αφορούν στις συνθήκες παραγωγής ενός λογοτεχνικού και ενός κινηματογραφικού έργου: «Η απαίτηση για πιστότητα παραγνωρίζει τις αντικειμενικές συνθήκες μιας κινηματογραφικής παραγωγής, τις σοβαρές διαφορές που υπάρχουν στη διαδικασία της παραγωγής ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία. Ενώ οι επιλογές του μυθιστοριογράφου περιορίζονται ελάχιστα, θεωρητικά, από ζητήματα προϋπολογισμού –τα μόνα πράγματα που χρειάζεται ένας συγγραφέας είναι χρόνος, ταλέντο, χαρτί και μολύβι– οι κινηματογραφικές ταινίες είναι ένα προϊόν που διέπεται από τους κανόνες της τεχνολογίας και της αγοράς» (Stam 2005 «Introduction. The Automatic Difference »).

<sup>59</sup> Παραθέτω ενδεικτικά: Βασίλης Βασιλικός «Κάθε τέχνη έχει τη γλώσσα της. Λογοτεχνία και Κινηματογράφος», *Η λέξη*. τχ. 96 (Ιούλιος-Αύγουστος 1990), 470-472: 471: «Πρώτα-πρώτα καλοί σεναριογράφοι γίνονται μέτριοι συγγραφείς. Μάλλον: ο σεναριογράφος γίνεται ή θέλει να γίνει όποιος μισεί τον Λόγο. Όπως όλα τα '-γράφος' (λαογράφος κ.τ.λ.) δεν έχει καμία σχέση με το γράμμα. Ο σκηνοθέτης έχει το πάθος της Εικόνας. Ο συγγραφέας έχει το πάθος του Λόγου». Μαργαρίτα Καραπάνου, «Το φανταστικό και το υπαρκτικό», *ό.π.*, 509: «Ο αναγνώστης, από τη μεριά του, μπορεί να φαντασιώνει ελεύθερα, ακόμη κι επικίνδυνα, μ' ένα λογοτεχνικό κείμενο. Ενώ στον κινηματογράφο, όσο και να

φαίνεται ότι έχει μια αντικειμενική βάση, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την πλειονότητα των λογοτεχνικών και των φιλικών αφηγηματικών πραγματώσεων. Προκειμένου να αξιοποιηθεί όμως αυτή η «κοινή αίσθηση» ως εργαλείο ανάλυσης των λογοτεχνικών μορφών που διαλέγονται με τον κινηματογράφο, χρειάζεται ένας σαφής κειμενοκεντρικός ορισμός της *δείξης* ή της ενσωμάτωσης ιδιοτήτων της εικόνας στη λογοτεχνική αφήγηση. Η τεκμηρίωση, λοιπόν, του συσχετισμού της λογοτεχνικής αφήγησης με την κατηγορία της *δείξης*, και μέσω αυτής με καλλιτεχνικούς αφηγηματικούς κώδικες που αξιοποιούν την εικόνα, έχει δύο σκέλη. Από τη μία έχουμε τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης* του Genette, ο οποίος περιγράφει με τρόπο επαρκή το έσχατο όριο κειμενικής *μίμησης* (*δείξης*) (βλ. παραπάνω). Η ίδια σχέση, της λογοτεχνίας με την εικόνα –και τον κινηματογράφο– μέσω του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* τεκμηριώνεται και ιστορικογραμματολογικά, στις επανερχόμενες επισημάνσεις της φιλολογικής κριτικής για την κατηγορία του «εικονιστικού» στα κείμενα του πεζογραφικού μοντερνισμού.

Το πλέον καίριο ζήτημα που ανακύπτει σχετικά με τη χρήση του *δεικτικού τρόπου* ως παράγοντα που ευνοεί τον διάλογο με τον κινηματογράφο είναι, φυσικά, ότι ο *δεικτικός τρόπος* προϋπάρχει του κινηματογράφου. Η *δείξη* ως αίτημα της αναπαραστατικής λειτουργίας της τέχνης, αλλά κυρίως ως αφηγηματικός τρόπος, μπορεί να αναχθεί, όπως προαναφέρθηκε, στην πλατωνική διάκριση μεταξύ *απλής διηγήσεως* και *διηγήσεως δια μίμησης* (Halliwell [2012] 2013, 1. Definition). Στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και στις αρχές του εικοστού αυτή η διάκριση επανέρχεται εμφατικά και αποκτά κανονιστικό χαρακτήρα: ο Percy Lubbock στο βιβλίο του *Η τέχνη του μυθιστορήματος* (*The Craft of fiction* 1921) αντλώντας από τα κείμενα των Henry James και Ford Madox Ford προβάλλει τη *δείξη* (*showing*) ως τρόπο αφήγησης σαφώς ανώτερο του αφηγηματικού τρόπου της *διήγησης* (*telling*) (Klauk – Köppe 2014, 3. Aspects and History of the concept). Η διάκριση αποκτά, λοιπόν, κανονιστικό χαρακτήρα, γίνεται μια «οδηγία» για τους συγγραφείς, με αποτέλεσμα αρκετοί συγγραφείς και κριτικοί της περιόδου να θεωρούν τον κειμενικό αφηγηματικό τρόπο της *δείξης* (*showing*) ανώτερης καλλιτεχνικής αξίας από αυτόν της *διήγησης* (*telling*) (Booth 1983, 7-8). Ιδιαίτερη έμφαση στη συζήτηση αυτή περί μιμητικής (*showing*) έναντι διηγητικής (*telling*) αφήγησης δόθηκε στην έννοια του *αφηγηματικού σχολίου*<sup>60</sup> (Booth 1983, 3-20). Επομένως,

---

φαντασιώσει, είναι πλαισιωμένος από το υπαρκτό. Με άλλα λόγια: Στον κινηματογράφο οι φαντασιώσεις σου βασίζονται σε αυτό που βλέπεις. Στη λογοτεχνία οι φαντασιώσεις βασίζονται σε αυτό που δεν βλέπεις». Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο θεατρικός σκηνοθέτης, κριτικός και μεταφραστής Μάριος Πλωρίτης «Οδυσσεύς Υμεναίος», *ό.π.*, 464-465: 465: «Η πεζογραφία συχνά αφηγείται, περιγράφει, αναλύει τα αόρατα –στοχασμούς, ψυχικές καταστάσεις, αντιδράσεις, κλυδωνισμούς. Η οθόνη πρέπει να μετατρέψει αυτά όχι σε διάλογο (όπως στο θέατρο), αλλά προπάντων σε εικόνες – πράγμα περίπου ανέφικτο. Και το ίδιο ανέφικτη είναι η μεταποίηση του Λόγου πεζού ή έμμετρου, σε δράση –η ‘εικαστική’ κινούμενη μετασκευή του, εκτός αν προσφύγει κανείς στην αθάνατη μεθοδολογία των ‘Κλασικών Εικονογραφημένων’...».

<sup>60</sup> Για τον όρο «αφηγηματικό σχόλιο» βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 196. Αναλυτικότερα για τη λειτουργία του *αφηγηματικού σχολίου* στον Παπαδιαμάντη: 196-204· ιδιαίτερος ενδιαφέρον για τη λειτουργία του *αφηγηματικού σχολίου* ως προς τη σχέση του με την αξιοπιστία ή αναξιπιστία της αφήγησης και το δίπολο «μίμηση / διήγηση»: 202-203.

φαίνεται ότι μέσα από μια ποικιλία των αφηγηματολογικών ορισμών της μιμητικής αφήγησης (*showing*), η εξάλειψη της παρεμβατικότητας του αφηγητή αναδεικνύεται σε κομβικό χαρακτηριστικό της κειμενικής *μίμησης* από την πλειονότητα των μελετητών (Klauk – Körrpe 2014).

Αφήνοντας όμως κατά μέρος τον αφηγηματολογικό προσδιορισμό του όρου, αυτό που με ενδιαφέρει εδώ είναι οι κειμενικές πραγματώσεις της μιμητικής αφήγησης, αυτού δηλαδή που, υιοθετώντας τον ορισμό του Genette, περιγράφω με τον όρο *δεικτικό τρόπο αφήγησης*. Ο λόγος είναι ότι η προτεραιότητα που φαίνεται να δίνεται από κριτικούς και συγγραφείς στον *δεικτικό τρόπο* στο γύρισμα από τον δέκατο ένατο στον εικοστό αιώνα έχει συσχετιστεί από τους μελετητές με την εμφάνιση και καθιέρωση του κινηματογράφου ως *μέσου* και ως αφηγηματικής τέχνης. Ο κινηματογράφος παρείχε τη δυνατότητα ενός νέου είδους εικονιστικής αποτύπωσης της πραγματικότητας, ενώ αποτύπωσε και πρόβαλε νέες θεάσεις του κόσμου εγείροντας πολλαπλά ερωτήματα για την ίδια τη λειτουργία της θέασης και του βλέμματος, και, συνακόλουθα, της καλλιτεχνικής, και ιδιαιτέρως της λογοτεχνικής, *αναπαράστασης* τους (πρβλ. Marcus 2013, 245 κ.α.)<sup>61</sup>.

#### ***Δεικτικός τρόπος και ιστοριογραμματολογική τοποθέτηση. Ο μοντερνισμός και η κατηγορία του εικονιστικού (visual).***

Η κατηγορία του *εικονιστικού* (visual), ως τρόπος αντίληψης και *αναπαράστασης* του κόσμου, έχει από αρκετούς θεωρητικούς και ιστορικούς<sup>62</sup> αναχθεί σε δεσπόζον χαρακτηριστικό του

---

<sup>61</sup> Πρβλ. Ο Keith Cohen στη μονογραφία για την κινηματογραφική μορφή στο μυθιστόρημα του εικοστού αιώνα συνδέει τη λειτουργία της *δείξης* με την κατηγορία του *εικονιστικού* και το συνολικότερο πνευματικό κλίμα των αρχών του αιώνα: «Ο κινηματογράφος ανθεί στο πλαίσιο μιας καινούργιας κουλτούρας της μηχανής, αλλά και της γενικότερης μεταστροφής του πολιτιστικού κλίματος στο πλαίσιο της εναντίωσης στο πνεύμα της Ντεκαντάνς, το σινεμά πήρε εξ αντικειμένου μια θέση υπεράσπισης της επιστημονικής προσέγγισης, μια στάση ντοκιμαντερίστικη προς το αντικείμενο. Τα πάντα ήταν εικόνες [visual], και ως εκ τούτου όλα ήταν αντικείμενο *δείξης* [shown]: βλέπουμε το αντικείμενο, δεν το προσλαμβάνουμε μέσω μιας αφήγησης γι' αυτό» (79-80).

<sup>62</sup> Αναφέρω ενδεικτικά: Ο W.J.T. Mitchell περιγράφει ένα καινούργιο κοινωνικό-πολιτικό-επικοινωνιακό πρότυπο το οποίο στηρίζεται στο θέαμα και αξιοποιεί με τρόπο ριζικά διαφορετικό την τεχνολογική δυνατότητα παραγωγής οπτικών και ακουστικών ερεθισμάτων (Mitchell 1995, 207). Ο Frederic Jameson, με αφορμή το λογοτεχνικό και το φιλοσοφικό έργο του Jean-Paul Sartre, αναρωτιέται κατά πόσο η ανθρώπινη φύση μπορεί να παραμένει η ίδια μετά την εφεύρεση του κινηματογράφου (Jameson 1990, 5) (: Για τα παραθέματα και τις παραπομπές βλ. Marcus 2013). Στην ίδια κατεύθυνση της ανάπτυξης μιας κουλτούρας κυριαρχούμενης από την παντοδυναμία της εικόνας, από τις αρχές του εικοστού αιώνα και εξής, κινείται και ο E. Hobsbawm. Στον *Αιώνα των άκρων* υποστηρίζει ότι το κύριο χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής παραγωγής του εικοστού αιώνα ήταν η σύνδεση των τεχνών με τον «απλό λαό»: «Δύο εργαλεία, στενά συνυφασμένα, έκαναν τον κόσμο του απλού ανθρώπου ορατό όσο ποτέ άλλοτε και επιδεκτό, ικανό στοιχειοθέτησης: το ρεπορτάζ και η κάμερα». (Hobsbawm [1994] 2002, 248· μετάφραση: Βασίλης Καπετανγιάννης). Παράλληλα, επισημαίνει την άνθιση της φωτο-δημοσιογραφίας [φωτο-ρεπορτάζ], την οποία και ανάγει πρωτίστως στην «καθολική κυριαρχία του κινηματογράφου» (249). Ο κινηματογράφος, λοιπόν, σύμφωνα με τον Hobsbawm συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη ότι «όλος ο κόσμος έμαθε να βλέπει την πραγματικότητα μέσα απ' τους φακούς της κάμερας. Διότι ενώ αυξήθηκε η κυκλοφορία των εντύπων (με ολοένα αυξανόμενη εμφάνιση φωτογραφιών [...]), εν τούτοις έχασαν έδαφος απέναντι στον κινηματογράφο» (ό.π. για τη διάδοση του κινηματογράφου, αλλά και της φωτογραφίας και του ραδιοφώνου στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα βλ. συνολικότερα: 248-257).

μοντερνισμού, ή και ευρύτερα του πολιτισμού από τις αρχές του εικοστού αιώνα και εξής (βλ. Marcus 2013, 239-240· Hauser [1953] 2005). Σε αυτό το πλαίσιο η κατηγορία του *εικονιστικού*, αλλά και η τεχνολογικοποιημένη θέαση<sup>63</sup> αποκτά βαρύνουσα σημασία όχι μόνο στη λογοτεχνία, αλλά και συνολικότερα στην κοσμοαντίληψη του σύγχρονου ανθρώπου. Σε αυτό το πολιτισμικό και αισθητικό περιβάλλον οι λογοτέχνες του μοντερνισμού ασχολούνται συχνά με τις εικαστικές τέχνες, ενώ στρέφονται σε αυτές προκειμένου να προσδιορίσουν τη μορφή και τη φύση της λογοτεχνικής δημιουργίας και να απαντήσουν «ερωτήματα αισθητικής και ιδεολογίας, συμπεριλαμβανομένων ζητημάτων που αφορούν την αναπαράσταση και τη μίμηση, τη φύση της εικόνας, τον ορισμό του ρεαλισμού και του αντι-ρεαλισμού, τη χρονικότητα τη συνείδηση, τη φόρμα, την καλλιτεχνική και πολιτισμική εξέλιξη» (Marcus 2013, 239-240). «Υπό αυτή την έννοια ο λογοτεχνικός μοντερνισμός είναι μέρος της κουλτούρας του εικονιστικού» (240) καταλήγει η Marcus<sup>64</sup>.

Παράλληλα, ο πεζογραφικός μοντερνισμός, που μας ενδιαφέρει ειδικότερα εδώ, επανέρχεται διαρκώς σε έννοιες και κειμενικές πρακτικές σχετικές με την εικόνα, τη θέαση και το βλέμμα, διαλεγόμενος, επίσης, με την εικαστική και την κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου (Marcus 2013, 240-253). Μάλιστα, φαίνεται ότι το βλέμμα και η προοπτική του φτάνουν να αποκτήσουν τέτοια σημασία στο μοντερνιστικό μυθιστόρημα, ώστε να αναχθούν σε άξονες οργάνωσης της δομής του (βλ. ενδεικτικά: Bradbury – McFarlane [1976] 1991, 393-496)<sup>65</sup>.

Στο πλαίσιο, λοιπόν, των μορφικών της αναζητήσεων, και διαλεγόμενη με την κατηγορία του *εικονιστικού* και την τεχνολογία του βλέμματος –βασικός εκπρόσωπος της οποίας ήταν στις αρχές

---

<sup>63</sup> Βλ. Ενδεικτικά τη μονογραφία της Sara Danius (Sara Danius, *The senses of modernism: Technology, Perception and aesthetics*: Danius 2002) η οποία εξετάζει τη σχέση της τεχνολογίας, και ειδικότερα της τεχνολογικοποιημένης θέασης με την αισθητική του μοντερνισμού.

<sup>64</sup> Είναι χαρακτηριστικός ο προβληματισμός του Graham Hough στο έργο του «*Εικόνα και Εμπειρία (Image and Experience – 1960)*» για την ονομασία του λογοτεχνικού μοντερνισμού, όπως τον μεταφέρει ο Peter Faulkner στην εισαγωγή του εγχειριδίου του για τον μοντερνισμό (Faulkner [1977] 1982, 10-11). Ο Hough πρότεινε την ένταξη της εικόνας στην ίδια την ονομασία του μοντερνισμού: «Υπόδειξη του Hough ήταν να προεκταθεί ο όρος ‘Εικονισμός’ (‘Imagism’): ‘Οι εικονιστικές ιδέες αποτελούν το κέντρο της χαρακτηριστικής ποιητικής διαδικασίας της εποχής μας, και υπάρχουν πολλά επιχειρήματα που συνηγορούν για να δοθεί στη λέξη ευρύτερη συνεκδοχή’». (11· μετάφραση: Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου).

<sup>65</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακάτω σύνοψη για το ύφος του πεζογραφικού μοντερνισμού από τον Steven Connor: «Αυτή η ποιητική της μοντερνιστικής πεζογραφίας λειτουργούσε στη βάση των αρχών της σκηνογραφίας. Το γεγονός ότι το ερώτημα της οπτικής γωνίας, του ποιος βλέπει και πώς, απέκτησε τέτοιο βάρος τόσο για τους πεζογράφους του μοντερνισμού όσο και για τους μελετητές του έργου τους [...] αποτελεί ένδειξη για την ισχυρή συλλειτουργία της αναδύομενης ποιητικής του μυθιστορήματος και της οπτικοκεντρικής σύλληψης της μορφής του» (Connor 2004, 63). Στέκομαι στο παραπάνω απόσπασμα του Connor αφενός επειδή δεν προέρχεται από τον χώρο των μελετών του «κινηματογραφικού» στην πεζογραφία, και αφετέρου επειδή το έχω αντλήσει από άρθρο του Steven Connor σχετικό με τον πεζογραφικό μεταμοντερνισμό. Εκεί εξετάζει, μεταξύ άλλων, συνέχειες και ασυνέχειες της ποιητικής της μοντέρνας και της μεταμοντέρνας πεζογραφικής παραγωγής· κινείται, δηλαδή, σε ένα πλαίσιο που άπτεται των ερωτημάτων που με απασχολούν εδώ για την ποιητική της σύγχρονης πεζογραφικής παραγωγής. Αξίζει λοιπόν –αν και πρωθύστερα– να αναφερθώ και στη θέση του Connor για την ποιητική της πεζογραφίας του μεταμοντέρνου σε ότι αφορά την κατηγορία του *εικονιστικού*: «Κάποιες μεταμοντέρνες αφηγήσεις φαίνεται, αντιθέτως, να στηρίζονται πολύ περισσότερο στη φωνή παρά στο βλέμμα, ή, πιο συγκεκριμένα, να δημιουργούν μια φωνή που δύσκολα κωδικοποιείται είτε ως τρόπος είτε ως αντικείμενο θέασης» (Connor 2004, 64).

του εικοστού αιώνα ο κινηματογράφος<sup>66</sup>–, η λογοτεχνία του μοντερνισμού, και ειδικότερα η πεζογραφία του μοντερνισμού που μας ενδιαφέρει εδώ, αναπτύσσει έναν διάλογο με τον κινηματογράφο εξειδικεύοντας τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης* σε συγκεκριμένο ύφος. Έτσι, από την έμφαση στη δραματικότητα, που προήγε με τα θεωρητικά του κείμενα ο Henry James, αλλά και στη λεπτομέρεια, η οποία ανάγεται σε δομικό χαρακτηριστικό της αφήγησης από τον Flaubert στη *Madame Bovary*<sup>67</sup>, ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* κορυφώνεται στον μοντερνισμό, χάρη στην όλο και αφαιρετικότερη πλέον κειμενική του πραγμάτωση (πρβλ. Spiegel 1976, xi). Η εξέλιξη αυτή της λογοτεχνικής μορφής φαίνεται να συμβαδίζει με τον διάλόγο της με την κινηματογραφική αφήγηση. Τον συσχετισμό του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* με τον διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση, ενισχύει περαιτέρω η παροξυμμένη μορφή του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* στο Νέο Μυθιστόρημα, όπου το *αφηγηματικό σχόλιο* τείνει να εξαλειφθεί, συμπαρασύροντας και το υποκείμενο του βλέμματος. Το αποτέλεσμα είναι μια αφήγηση οπτικοκεντρική ακολουθία, μια παράθεση αντικειμένων, από την οποία ο αναγνώστης συνάγει τη σκέψη, τα συναισθήματα, και τελικά την ταυτότητα του υποκειμένου της θέασης<sup>68</sup>.

Από τον συνδυασμό του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* με τα αιτήματα του πεζογραφικού μοντερνισμού για μια αφαιρετική απόδοση της υποκειμενικής ενατένισης του κόσμου (Καλλίνης, 56-57· Bradbury – McFarlane 1991, 481), γεννιέται μια νέα ποιητική *δεσπόζουσα* η οποία σε πολλές περιπτώσεις ευνοεί τον στενό διάλογο με τη νεαρή τότε τέχνη του κινηματογράφου (βλ. π.χ. Joyce, Woolf, Dos Passos, Döblin κ.ά.)<sup>69</sup>. Άλλωστε η αφαιρετικότητα που χαρακτηρίζει την ποιητική του πεζογραφικού μοντερνισμού εδράζεται πρωτίστως στην εξάλειψη του *αφηγηματικού σχολίου*, και

---

<sup>66</sup> Βεβαίως, τεχνολογία του βλέμματος έχουμε και στη φωτογραφία. Όμως ο κινηματογράφος αξιοποιεί περισσότερο από κάθε άλλη καλλιτεχνική ή τεχνολογική μορφή της περιόδου την τεχνολογία του βλέμματος για την ανάπτυξη αφηγήσεων, και μάλιστα εκτεταμένων και σύνθετων αφηγήσεων.

<sup>67</sup> Πρβλ. Spiegel 1976, 6-8· επίσης Καλλίνης 1995, 30 παρατήρηση της Ann Granville Hatcher. Αναλυτικά για την εξέλιξη του σχήματος της θέασης στην πεζογραφία από τον Flaubert και εξής, μέχρι και την πεζογραφία του μοντερνισμού βλ. Spiegel 1976, 3-68.

<sup>68</sup> Πρβλ. Marcus 2013, 245: «[...] οι αντι-μεταφυσικές αρχές που διέπουν το Νέο Μυθιστόρημα συγκεντρώθηκαν στην προσκόλληση στον κόσμο των αντικειμένων και της υλικής παρουσίας, στην κίνηση και τη χειρονομία, αλλά και στη συνειδητοποίηση μιας καινούργιας καθαρότητας στη θέαση και την αντίληψη, η οποία δεν νοθεύεται από την ανθρωπομορφική αντίληψη, το συναίσθημα και τη συνήθεια. Η ανάλυση του κινηματογράφου φαινόταν ότι προσέφερε, στη λογοτεχνική κριτική πάνω από όλα, καινούργιους τρόπους ανάλυσης και επεξεργασίας για τον άνθρωπο και το άτομο, για το υποκειμενικό και το αντικειμενικό».

<sup>69</sup> Με χαρακτηριστικό τρόπο περιγράφει αυτό ακριβώς το φαινόμενο και ο Steven Connor στο δοκίμιό του «Postmodernism and literature» (Connor 2004, 63): «Ο μοντερνισμός χαρακτηρίζεται επίσης από την προσπάθεια εδραίωσης του κύρους του μυθιστορήματος ως σοβαρού είδους. Για να το πετύχει αυτό αναπτύσσει στιβαρές δομικές αρχές στις οποίες στηρίζεται η μυθιστορηματική ποιητική. Έτσι η μυθιστορηματική ποιητική λειτουργεί στη βάση των αρχών της *σκηνογραφίας*. Το γεγονός ότι η έννοια της προοπτικής, το ποιος, δηλαδή, βλέπει και πώς, αποκτά ένα τέτοιο ειδικό βάρος για τους συγγραφείς και τους θεωρητικούς της μοντερνιστικής πεζογραφίας, όπως ο Henry James, και ακολουθώντας τον, οι Percy Lubbock και Wayne C. Booth, αποτελεί ισχυρή ένδειξη για τη στενή σχέση ανάμεσα στην νέα αναδύμενη ποιητική του μυθιστορήματος και την οπτικοκεντρική σύλληψη της πεζογραφικής μορφής». Στη συνέχεια μάλιστα ο Connor συνδέει τη χρήση της εστίασης στα μοντερνιστικά μυθιστορήματα με ζητήματα βλέμματος, εξισώνοντας πρακτικά το ερώτημα «ποιος μιλάει;» με το «ποιος βλέπει;» (ό.π.).

στην όλο και συχνότερη παρουσία χασμάτων και απότομων μεταβάσεων. Συνδέεται, επομένως, σαφώς με τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης*, ενώ η αφηγηματική αξιοποίηση των απότομων μεταβάσεων θέτει, σύμφωνα με πολλούς μελετητές (βλ. αναλυτικά παρακάτω), ένα ζήτημα διαλόγου των εν λόγω κειμένων με το κινηματογραφικό μοντάζ. Επιπλέον, στα κείμενα του πεζογραφικού μοντερνισμού το αποτέλεσμα του βλέμματος συνδέεται άρρηκτα πλέον με το υποκείμενό του, διαρρηγνύοντας την πεποίθηση σε μία ενιαία και «οριστική» πραγματικότητα (πρβλ. Faulkner 1982, 36· Bradbury – McFarlane 1991, 393), αλλά και αναδεικνύοντας έναν καινούργιο, βλεμματοκεντρικό τρόπο ανάπτυξης των αφηγήσεων.

Οι αναζητήσεις στο θέμα της σχέσης της προσλαμβάνουσας συνείδησης με την πραγματικότητα οδηγούν το μοντερνιστικό μυθιστόρημα σε μια ακραία «οπτικοκεντρική» αφήγηση<sup>70</sup>, η οποία παρουσιάζει το αντικείμενο του βλέμματος, τοποθετημένο στον χώρο και κατακερματισμένο από τη λειτουργία της θέασης, υπονοώντας έτσι την προσλαμβάνουσα συνείδηση, αλλά και πραγματώνοντας κειμενικά τη χαρακτηριστική για την τέχνη του μοντερνισμού απομάκρυνση από τη θετικιστική κοσμοαντίληψη (βλ. Bell [1999] 2005, 12-14).

Ο κατακερματισμός του περιγραφόμενου αντικειμένου συνδέθηκε από πολλούς μελετητές με την κινηματογραφική αφήγηση (Καλλίνης 1997, 33-34, 41· Spiegel 1976, 37-38· Marcus 2007, 130-131, 138-139 κ.α.). Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι δεν μπορούμε να συσχετίσουμε όλα τα μοντερνιστικά μυθιστορήματα με την κινηματογραφική αφήγηση. Ο Proust, για παράδειγμα, κατατάσσεται σε μια άλλη μοντερνιστική παράδοση, εξαιτίας της κυριαρχίας της ίδιας της αφηγηματικής φωνής –του *αφηγηματικού σχολίου* δηλαδή– στην *Αναζήτησή* του.<sup>71</sup> Μόνο τα κείμενα στα οποία το *αφηγηματικό σχόλιο* υποχωρεί, ή και αποσιωπάται εντελώς, οδηγώντας στην αναζήτηση άλλων τρόπων για την απόδοση της σχέσης υποκειμένου-πραγματικότητας, μπορούν να συσχετιστούν με την κινηματογραφική αφήγηση μέσω του *δεικτικού τρόπου*. Έτσι, η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, με την αποσιώπηση του *αφηγηματικού σχολίου* και την πυκνή νοηματικά εικονοκεντρική έκθεση, φαίνεται να ευνοεί τον διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση στο επίπεδο της αφηγηματικής συγκρότησης. Στο ίδιο πλαίσιο, μπορεί να συσχετιστεί με τον κινηματογράφο η αναπραγμάτευση των σχέσεων της χρονικότητας αλλά και της αιτιότητας, η οποία, σύμφωνα με τη γνωστή θεωρία του Joseph Frank, συνδυάστηκε με την υποκατάσταση των δύο από τη χωρική σχέση (Frank 1945, 1978· βλ. Cohen 1979, σσ. 83-84 πρβλ. Hauser 152-156).

---

<sup>70</sup> Πρβλ. για τη σχέση του εσωτερικού μονολόγου στον *Οδυσσέα* του Joyce με τη σκηνοθεσία του βλέμματος Burkall 2001· Trotter 2007, 87-123· καθώς και για τη «συνάντηση» του μοντερνιστικού μυθιστορήματος με τον κινηματογράφο στην οπτικοκεντρική αναπαράσταση Wood [1999] 2005, 223-224.

<sup>71</sup> Genette 2007, 237-238 «Ο Proust βρίσκεται λοιπόν ταυτοχρόνως, όπως ο Balzac, όπως ο Dickens, όπως ο Dostoïevski, αλλά με ακόμη πιο σημαδιακό, και άρα πιο παράδοξο τρόπο, στο έσχατο όριο του *showing* και στο έσχατο όριο του *telling* (και μάλιστα ακόμη πιο πέρα, σ' αυτό το λόγο που συχνά είναι τόσο απελευθερωμένος από οποιαδήποτε μέριμνα για τη διήγηση κάποιας ιστορίας, που θα ταίριαζε ίσως να τον πούμε απλούστερα στην ίδια γλώσσα *talking* [ομιλείν])» (μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Πρβλ. Καλλίνης 1995, 56· Cohen 1979, 195.

Εξετάζοντας την αλλαγή που πραγματοποιείται στο επίπεδο του ύφους –επικεντρώνοντας πάντοτε στην υφολογική παράδοση που μας ενδιαφέρει– θα λέγαμε ότι στο επίκεντρο βρίσκεται η αλλαγή του παραδείγματος της περιγραφής (Bradbury – McFarlane 1991, 401), η οποία περιορίζεται στο ελάχιστο δυνατό κειμενικό εύρος –εντείνοντας την ταχύτητα του αφηγηματικού ρυθμού, ενώ παρατηρούμε παράλληλα μια αντιστρόφως ανάλογη αύξηση του σημασιολογικού φορτίου της εικόνας (πρβλ. *δεικτικός τρόπος*: Genette [1972] 2007, 237). Για αυτήν ακριβώς την ποιοτική διαφοροποίηση της λογοτεχνικής εικόνας, την οποία θα περιγράφαμε ως την ακραία συσσώρευση, και πύκνωση, σημασιών στη λογοτεχνική εικόνα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανάλυση της L. Marcus για το δοκίμιο της Virginia Woolf «Ο κινηματογράφος» («The cinema»)72. Εκεί η V. Woolf με αφορμή την ταινία του R. Wiene *Το εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι* (*Das Cabinet des Dr. Caligari* 1920) περιγράφει ενθουσιασμένη έναν καινούργιο, εικονοκεντρικό τρόπο, σύλληψης και *αναπαράστασης* των σημασιών: «Για μια στιγμή φάνηκε σαν η σκέψη να μπορούσε να αποδοθεί καλύτερα με ένα σχήμα παρά με λέξεις». Η Marcus σχολιάζει: «Εδώ φαίνεται να διατυπώνεται το αίτημα για έναν καινούργιο τρόπο κατασκευής συμβόλων, ο οποίος δεν θα εξαρτάται πλέον από τη λογοτεχνία, αλλά θα έχει τη δυνατότητα να αποδώσει συναισθήματα με όρους οπτικούς, και με τη μορφή, καθώς φαίνεται, μιας ιερογλυφικής γραφής: είναι ο τρόπος *αναπαράστασης* (‘που τρεμοπαίζει μεταξύ λόγου και εικόνας’) που είχε αναδειχθεί από τους πρώτους θεωρητικούς του κινηματογράφου, όπως ο αμερικανός ποιητής Vachel Lindsay ή ο σοβιετικός σκηνοθέτης Sergei Eisenstein, ως ο πλέον κατάλληλος τρόπος να περιγράψουμε την καινούργια κινηματογραφική ‘γλώσσα’, και ο οποίος παράλληλα παρουσίαζε τη στενότερη συγγένεια προς την ποιητική του μοντερνισμού» (Marcus 2007, 117). Το καινούργιο στοιχείο εδώ δεν είναι απλώς η δημιουργία ενός αφηγηματικού ιερογλυφικού, γιατί κάτι τέτοιο μπορούμε να ανιχνεύσουμε ήδη στην ανάδειξη τυπικών χαρακτηριστικών και τύπων στη λογοτεχνική αφήγηση του ρεαλισμού73. Το καινούργιο στοιχείο είναι η δημιουργία ενός ιερογλυφικού που ενσωματώνει σημασίες που βρίσκονται δίπλα ή πέρα από τη γλώσσα74.

---

72 Woolf [1926] 1967. Βλ. αναλυτικότερα για το θέμα του νέου τρόπου συμβολοποίησης: Woolf [1926] 1967, 270-272.

73 Πρβλ. Αγγελάτος 2017, 463-575. Παραθέτω ενδεικτικά: «Ο οπτικός, ιερογλυφοποιημένος όγκος της κινούμενης ‘Σκέψης’ αποδίδει τις κλιμακώσεις δράσεων που μέσα στην κοινωνική σκηνή αναλαμβάνουν και διεκπεραιώνουν εξίσου ‘ιερογλυφοποιημένοι’, όπως τους θεματοποιεί ο Balzac ήδη το 1830, άνθρωποι, αισθητοί –θα διευκρινίζαμε ξεκινώντας από την ενδυμασία– ως το αποτέλεσμα συναρμογής ταυτόχρονων *εικόνων* και *κινήσεων*, συνδεδεμένων άρρηκτα με *φαινόμενα*, *αιτίες* και *αρχές* [...]».

74 Σε αυτό το σημείο, αυτό που περιγράφει στο συγκεκριμένο δοκίμιο η Woolf προσιδιάζει, κατά τη γνώμη μου, στην *αμβλεία έννοια*, η οποία κατά Barthes αποτελεί κατεξοχήν χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής αφήγησης. Παραθέτω ενδεικτικά: «Όσο για την άλλη έννοια, την τρίτη, αυτή που έρχεται ‘ως εκ του περισσού’, ως παραπλήρωμα το οποίο η νόησή μου δεν καταφέρνει να απορροφήσει, που είναι, ταυτόχρονα, επίμονο και φευγαλέο, λείο και διαφεύγον, προτείνω να την ονομάσουμε *αμβλεία έννοια*» (Barthes [1970] 2007, 63). «Ανήκει στη ράτσα των λογοπαιγνίων, των καραγκιοζλικιών, της περιττής σπατάλης. Αδιάφορη στις ηθικές ή αισθητικές κατηγορίες (το χυδαίο, το επιτόλαιο, το ψεύτικό, την απομίμηση) ανήκει στο καρναβάλι. Το επίθετο *αμβλεία* ταιριάζει πολύ» (65). «[...] η *αμβλεία έννοια* δε

Ο κινηματογράφος προσφέρει επομένως στη λογοτεχνία των αρχών του εικοστού αιώνα, το παράδειγμα ενός καινούργιου είδους συμβόλου, μιας θέασης τεχνολογικοποιημένης και αποσπασματικής, και όλα αυτά ενταγμένα σε μια αφήγηση που χαρακτηρίζεται από την ταχύτητά της. Σε διάλογο με αυτό το καινούργιο αφηγηματικό παράδειγμα, στα κείμενα του πεζογραφικού μοντερνισμού το αυξημένο σημασιολογικό φορτίο της εικόνας συμπληρώνει η σταθερή, και εξόχως σημαντική, παρουσία των κειμενικών χασμάτων, η οποία οφείλεται στην εξάλειψη του σχολιασμού και των στοιχείων μετάβασης στον χώρο ή στον χρόνο<sup>75</sup>. Το αποτέλεσμα είναι ανάγλυφο στην αναγνωστική εμπειρία, μια εμπειρία στηριγμένη στον γρήγορο πια αφηγηματικό ρυθμό, η οποία εγείρει νέες απαιτήσεις απέναντι στον αναγνώστη που οφείλει πλέον όχι απλώς να κατανοήσει το νόημα του κειμένου, αλλά οφείλει να συναγάγει το νόημα από τη σύζευξη των σπαραγμάτων, συχνά δε από τη σύζευξη των «εικονοκεντρικών» σπαραγμάτων (πρβλ. Childs 2008, 81-85· Marcus 143-150<sup>76</sup>).

Για τον Genette, στον οποίο ανήκει και ο ορισμός του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* που χρησιμοποιώ εδώ, η κατεξοχήν πεζογραφική πραγμάτωσή του βρίσκεται στην πεζογραφία του Hemingway, και δη στα διηγήματά του «Hills like white Elephants» και «The Killers»<sup>77</sup>. Η έμφαση στη δραματική και την ελλειπτική έκθεση της δράσης στα συγκεκριμένα διηγήματα έχει οδηγήσει την κριτική σε συσχετισμό τους με τον κινηματογράφο (π.χ. Murray 1972, 233-235· αλλά και Friedman 1955, 1178-1179, 1182 πρβλ. Genette [1972] 2007, 258-259). Ο Hemingway είχε, βέβαια, υποστηρίξει ρητά το αίτημα της, χαρακτηριστικής για την πεζογραφία του, ελλειπτικής πυκνότητας (πρβλ. Magny [1948] 1972, 145). Η προτροπή του για αυτόν τον τρόπο γραφής στο αφήγημα *Θάνατος το απομειλίχριο* (Death in the Afternoon 1932) απέκτησε μεγάλη διάδοση και έγινε γνωστή ως «δομή παγόβουνου»<sup>78</sup>. Αφήνοντας κατά μέρος το ερώτημα αν ο Hemingway μπορεί να θεωρηθεί

---

βρίσκεται μέσα στη γλώσσα (ούτε και στη γλώσσα των συμβόλων) [...] είναι ένα σημαίνον χωρίς σημαινόμμενο» (71-73· η υπογράμμιση δική μου· μετάφραση: Γιώργος Σπανός).

<sup>75</sup> Όταν η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου* «παραβιάζεται» με την παρουσία μιας ισχυρής φωνής του αφηγητή που καθιστά τις αλματώδεις μεταβάσεις στον χώρο και τον χρόνο πιο ομαλές εξηγώντας τις, δεν γίνεται πλέον λόγος για διάλογο με τον κινηματογράφο (βλ. Καλλίνης 1995, 56).

<sup>76</sup> Στο συγκεκριμένο χωρίο η Marcus περιγράφει με έναν πολύ εύστοχο και αναλυτικό τρόπο τη λειτουργία του διαλόγου με τον κινηματογράφο στον τρόπο με τον οποίο η εικονοκεντρική αφήγηση πραγματώνεται στην πεζογραφία της Virginia Woolf.

<sup>77</sup> Απλώς να σημειώσω ότι το συγκεκριμένο διήγημα έχει μεταφερθεί στον κινηματογράφο (Robert Siodmark 1946· Don Siegel 1964) και μάλιστα μία από τις μεταφορές ήταν η πρώτη ταινία μικρού μήκους του Αντρέι Ταρκόφσκυ (σε συνεργασία με τους Marika Beiku και Aleksandr Gordon, 1956· Πηγή: International Movie Database. Ημερομηνία Πρόσβασης: 21/01/2019).

<sup>78</sup> Hemingway [1932] 2007, 242: «Εάν ένας πεζογράφος γνωρίζει αρκετά γι' αυτό που γράφει, μπορεί να παραλείψει πράγματα που αυτός ξέρει και που ο αναγνώστης, αν ο συγγραφέας είναι ειλικρινής, θα τα νιώσει τόσο έντονα όσο αν ο συγγραφέας τα έλεγε. Η μεγαλοπρέπεια της κίνησης ενός παγόβουνου οφείλεται στο ότι μόνο το ένα όγδοο βρίσκεται πάνω από το νερό. Ένας συγγραφέας που παραλείπει πράγματα επειδή δεν τα γνωρίζει απλώς δημιουργεί κενά στο γραπτό του. Ένας συγγραφέας που εκτιμά τόσο λίγο τη σοβαρότητα του γρανίματος ώστε να αγωνιά να δείξει στους ανθρώπους ότι είναι μορφωμένος, καλλιεργημένος ή καλοαναθρεμμένος είναι απλώς διάνοος. Και να θυμάστε αυτό· ένας σοβαρός συγγραφέας δεν πρέπει να συγχέεται με έναν σοβαροφανή συγγραφέα. Ένας σοβαρός συγγραφέας μπορεί να



μοντερνιστής, δεν μπορώ παρά να συνταχθώ με τη θεώρηση των έργων του στο πλαίσιο ενός συνεχούς με τα κείμενα των μοντερνιστών της δεκαετίας του 1920 (Bradbury – McFarlane 1991 [1976], 413· Trotter [1999], 2005, 89), συμπληρώνοντας ότι ένας από τους βασικούς υφολογικούς άξονες αυτής της συνέχειας είναι ακριβώς η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου*. Εξάλλου, αυτή τη «συνέχεια» μεταπολεμικών κειμένων με το πεζογραφικό παράδειγμα του μοντερνισμού, θα τη βρούμε και στην ανάλυση που ακολουθεί των νεοελληνικών πεζογραφικών κειμένων (κυρίως στα κεφάλαια 2 και 3). Στα κείμενα αυτά, στοιχεία ύφους και αφηγηματικής δομής, όπως οι μορφικοί πειραματισμοί και η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, συνδέουν τα κείμενα της νεοελληνικής μεταπολεμικής πεζογραφίας με εκδοχές του πεζογραφικού μοντερνισμού, όχι κατ' ανάγκην, ή τουλάχιστον όχι αποκλειστικά, στην ελληνική εκδοχή του<sup>79</sup>.

Την ίδια εξάλλου αλλαγή προς μια πιο πυκνή λογοτεχνική έκφραση περιγράφει, για να επιστρέψουμε στο παράδειγμα της νεοελληνικής πεζογραφίας, ο Θανάσης Βαλτινός, συζητώντας με τον Τάσο Γουδέλη για το αφιέρωμα του περιοδικού *Το Δέντρο* με θέμα: «Λογοτεχνία και Σινεμά»: «Η λογοτεχνία, ως 'αρχαία πόρνη' έχει διδαχθεί από τα μαθήματα του κινηματογράφου. Η πόρτα κλείνει άπαξ πλέον και στα κείμενα: οι περιγραφές τοπίων, προσώπων, αντικειμένων έχουν εξαφανιστεί από τη λογοτεχνία και αυτό οφείλεται κατά ένα μεγάλο ποσοστό στην επίδραση του κινηματογράφου. Η εισβολή της εικόνας στη ζωή μας, του 'ματιού που κοιτάζει', επηρέασε θετικότερα το συγγραφέα. Σήμερα πια παρακολουθούμε μια δομική εξέλιξη στη λογοτεχνία, που έχει πολλές συγγένειες με την αντίστοιχη εξέλιξη της κινούμενης εικόνας. Εάν ερευνήσουμε το φαινόμενο, θα ανακαλύψουμε ότι το 'μοντάζ' που παρακολουθούμε στις δυο τέχνες, έχει μεγάλες ομοιότητες». ([Γουδέλης] 2003, 23-24). «Το ξαναλέω: είχε πολλά να πάρει από την αμεσότητα, το απερίφραστο και τις διάφορες τεχνικές της γραφής του κινηματογράφου. Οι πορείες των δύο τεχνών είναι παράλληλες και αναπόφευκτα, κάποτε, τεμνόμενες» (27). Μάλιστα ο Θανάσης Βαλτινός καταλήγει: «Ως ένα σημείο ο ποιοτικός κινηματογράφος ενίσχυσε τον αφαιρετικό λόγο» (29)<sup>80</sup>.

#### ***Δεικτικός τρόπος αφήγησης και κειμενοποιημένο κινηματογραφικό.***

Είδαμε, λοιπόν, ότι ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* κορυφώνεται στα κείμενα του πεζογραφικού μοντερνισμού, αποκτώντας παράλληλα στις συγκεκριμένες αυτές κειμενικές του πραγματώσεις χαρακτηριστικά που στοιχειοθετούν έναν διάλογο της λογοτεχνικής με την κινηματογραφική

---

είναι αετός ή γεράκι ή ακόμη και διάνος, αλλά ο σοβαροφανής συγγραφέας είναι πάντα μια χαζή κουκουβάγια» (μετάφραση: Μιχάλης Μακρόπουλος).

<sup>79</sup> Πρβλ. Κοτζιά 2006, 345-350: υποκεφάλαιο με τίτλο: «Η σταδιακή διάχυση και η καθολική αποδοχή του καλλιτεχνικού μοντερνισμού [στη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία]».

<sup>80</sup> Την άποψη του για τους τρόπους με τους οποίους η λογοτεχνία επωφελήθηκε από το παράδειγμα του κινηματογράφου συζητά ο Θανάσης Βαλτινός και στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Boundary* όπου οι Θανάσης Βαλτινός, Γιώργος Ιωάννου και Στρατής Τσίρκας συζητούν με τον Νίκο Γερμανάκο για την κατάσταση της νεοελληνικής πεζογραφίας (Germanacos 1973, 267-313: 302-305).

αφήγηση. Παράλληλα, η λειτουργία της *δείξης* (*showing*) επισημαίνεται και ευρύτερα από τους μελετητές του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, στα οποία ανιχνεύουν διάλογο με τον κινηματογράφο. Φαίνεται, δηλαδή, ότι η λειτουργία της κειμενικής *δείξης*, με την ιστορικογραμματολογική τεκμηρίωση και καταγωγή που περιγράφηκε παραπάνω, δεν περιορίζεται στα κείμενα του πεζογραφικού μοντερνισμού, αλλά εξελίσσεται και επανέρχεται σε μεταγενέστερα πεζογραφήματα που διαλέγονται με τον κινηματογράφο. Σε κάθε περίπτωση είναι αξιοσημείωτη η σταθερότητα με την οποία το χαρακτηριστικό της κειμενικής *δείξης* επανέρχεται, με τρόπο άμεσο ή έμμεσο, στις μελέτες του «κινηματογραφικού» εν κειμένω<sup>81</sup>. Προκύπτει, έτσι, ένα σύνθετο πλέγμα σχέσεων ανάμεσα στον *δεικτικό τρόπο αφήγησης* (ως αφηγηματολογική περιγραφή της κειμενικής λειτουργίας της *δείξης*), στα υφολογικά χαρακτηριστικά του πεζογραφικού μοντερνισμού, τα οποία έχουν από τους μελετητές συνδεθεί με το «κινηματογραφικό» στα κείμενα, και συνακόλουθα με τον ίδιο τον κινηματογράφο. Αναδεικνύεται, επομένως, η φύση του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, ως φαινομένου σύνθετου, συνδεδεμένου στενά με την ιστορία της πεζογραφίας του εικοστού αιώνα, το οποίο δεν μπορούμε και δεν πρέπει να αναζητήσουμε σε μονόδρομες και περιοριστικές σχέσεις επίδρασης (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω). Αν όμως η κειμενική λειτουργία της *δείξης* είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με τις λογοτεχνικές μορφές (παλαιότερες και σύγχρονες) που διαλέγονται με τον κινηματογράφο, τότε πράγματι μπορούμε να υποθέσουμε ότι η δεσπίζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* δημιουργεί ένα κειμενικό υπόβαθρο που ευνοεί τον διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση στο επίπεδο της αφηγηματικής συγκρότησης.

Η παραπάνω υπόθεση εργασίας στηρίζεται αφενός στην επισημάνση του δεικτικού τρόπου αφήγησης από αρκετούς μελετητές του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, και αφετέρου στην ύπαρξη πολλών κοινών χαρακτηριστικών του δεικτικού τρόπου αφήγησης με το «κινηματογραφικό» στη λογοτεχνική αφήγηση, όπως αυτό περιγράφεται κάθε φορά από τους μελετητές. Στην πράξη ο συσχετισμός του δεικτικού τρόπου αφήγησης με την ενσωμάτωση κινηματογραφικών στοιχείων στη

---

<sup>81</sup> Βλ. ενδεικτικά: Στη Rajewsky (Rajewsky 2003) «Στα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου κειμένου ανήκουν [...] η επικράτηση του *showing* έναντι του *telling*» σ. 110. Μάλιστα η επικράτηση του τρόπου του *showing* στο συγκεκριμένο κείμενο [πρόκειται για το μυθιστόρημα του Antonio Tabucchi *Notturmo indiano* (1984)] συνδέεται με και μια ποικιλία κειμενικών στρατηγικών οπτικοποίησης, με την παρουσία χασμάτων και χρονικών αλμάτων στην αφήγηση, αλλά και με αναφορές στον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα, προκειμένου να στοιχειοθετηθεί η αίσθηση του «κινηματογραφικού» (σ. 110-117). Στον «αφηγηματικό τρόπο του *showing*» επανέρχεται η Rajewsky και όταν αναλύει τα μυθιστορήματα του Andrea De Carlo (176-182)· κάνει λόγο για «κυριαρχία του *showing*, της *σκηνής*, με άλλα λόγια, αλλά και της εξωτερικής εστίασης σε εκτεταμένα χωρία του κειμένου [...]» (176). Αντίστοιχα ο Christian von Tschilschke αναφέρεται στη δεικτική λειτουργία «*deiktische Wirkung*» της αφήγησης στο μυθιστόρημα *Cherokee* του Jean Echenoz, η οποία μάλιστα σύμφωνα με τον Tschilschke αποτελεί μέρος της αφήγησης «*camera-eye*», ενώ ενισχύεται από την αξιοποίηση του ενεστωτικού χρόνου αφήγησης (140-143). Ο Keith Cohen, από την άλλη, στην αφετηρία του κεφαλαίου του «Από την κινηματογραφική στη μυθιστορηματική τεχνική» [From Film Technique to Novel Technique], περιγράφει τη μεταστροφή της μυθιστορηματικής παραγωγής στα τέλη του δέκατου ένατου και στις αρχές του εικοστού αιώνα με κύριο άξονα «την έμφαση που δόθηκε από τους συγγραφείς στη *δείξη* [*showing*] του αντικείμενου, κι όχι πια στην αφήγηση [=*διήγηση*] [*telling*] για αυτό. Στην ικανότητα να δουν το αντικείμενο και να το καταστήσουν αντικείμενο θέασης» (Cohen 1979, 79).

λογοτεχνική αφήγηση γίνεται φανερός από τη συνεξέταση των χαρακτηριστικών που αποδίδουν οι μελετητές στις δύο μορφές: Ο *δεικτικός τρόπος* σύμφωνα με τον Genette ορίζεται ως πλήθος πληροφοριών που συνδυάζεται με την απουσία *αφηγηματικού σχολίου*, τα οποία οδηγούν σε έντονη «δραματικότητα» (Genette [1972] 2007, 236-237). Από την άλλη μεριά τα χαρακτηριστικά που κυριαρχούν στις θεωρητικές προσεγγίσεις του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνία είναι: η απουσία *αφηγηματικού σχολίου*, η έντονη παρουσία των αξόνων του βλέμματος στην παρουσίαση της πλοκής και του χώρου, η εικονοκεντρική κατασκευή της σημασίας, η δραματικότητα, αλλά και η παρουσία χασμάτων, τα οποία παραλληλίζονται με την κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ<sup>82</sup>. Η απουσία *αφηγηματικού σχολίου* και η δραματικότητα αποτελούν, λοιπόν, κοινά χαρακτηριστικά και των δύο τρόπων (*δεικτικού* και «κινηματογραφικού»), ενώ το δεύτερο σκέλος του ορισμού του Genette (πλήθος πληροφοριών, τις οποίες πρέπει «να τις ‘πούμε’ όσο λιγότερο γίνεται) όταν μελετηθεί στη βάση των κειμενικών παραδειγμάτων, τείνει να συνδυάζεται με τα υφολογικά χαρακτηριστικά που περιγράφονται ως «κινηματογραφικά», καθώς τα κείμενα προκειμένου να αποδώσουν ένα «πλήθος πληροφοριών» που θα λειτουργήσουν στη βάση της απουσίας του *αφηγηματικού σχολίου* τείνουν να κατασκευάζουν κειμενικές εικόνες, οι οποίες επιφορτίζονται από την αφήγηση με πλήθος σημασιών. Προκειμένου αυτές οι εικόνες να δομηθούν στη βάση της απουσίας του *αφηγηματικού σχολίου* και της δραματικότητας οφείλουν να είναι όσο πιο «πυκνές» γίνεται, να καταλαμβάνουν, δηλαδή, το ελάχιστο δυνατό κειμενικό εύρος και να παρέχουν παράλληλα τον μέγιστο δυνατό αριθμό πληροφοριών (πρβλ. Genette [1972] 2007, 237). Σε αυτό το σημείο το παράδειγμα της κινηματογραφικής αφήγησης παρέχει στη λογοτεχνική αφήγηση τις παγιωμένες αφηγηματικές ακολουθίες που θα της εξασφαλίσουν την επιθυμητή πυκνότητα. Έτσι, οι άξονες των βλεμμάτων, για παράδειγμα, αξιοποιούνται από το λογοτεχνικό κείμενο για την κατασκευή εικόνων υψηλής σημασιολογικής πυκνότητας, κάτι που από τους μελετητές περιγράφεται ως «εικονοκεντρική παρουσίαση της σημασίας»<sup>83</sup>.

### ***Δεικτικός τρόπος αφήγησης και κειμενοποιημένο κινηματογραφικό: ένα παράδειγμα από την πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού.***

Ακολουθεί ένα παράδειγμα από την *Κάθοδο των εννιά* (Α΄ δημοσίευση: περ. *Εποχές* 1963· Α΄ αυτοτελής έκδοση: 1978) του Θανάση Βαλτινού, το οποίο θα μου επιτρέψει να αναλύσω με συγκεκριμένα κειμενικά παραδείγματα όσα περιέγραφα παραπάνω:

---

<sup>82</sup>Βλ. Magny 1972, σσ. 76-101· Spiegel 1976, σσ. 162-182· Cohen 1979, σσ.180-206· Tschiltschke 2000, σσ. 99 και για συγκεκριμένα παραδείγματα 141-142, 147-148, 170, 176-177, 185-186. Ιδιαίτερα για τη σύνδεση της πεζογραφίας του μοντερνισμού με το μοντάζ: Marcus 2007, 139-143· βλ. επίσης Καλλίνης 1995, 53-54 όπου συνοψίζει τις θέσεις μιας σειράς θεωρητικών για τον συσχετισμό λογοτεχνικών μορφών με το κινηματογραφικό μοντάζ.

<sup>83</sup> Για τον συνδυασμό του υψηλού ρυθμού της αφήγησης και της έλλειψης του *αφηγηματικού σχολίου* με το στοιχείο του εικονιστικού πρβλ. Rajewsky 2003, 114-117, καθώς και 176-177 κ.α.

«-Τι θάλασσα είναι κει κάτω;

-Το Άστρος.

Ήταν έτοιμος να απαντήσει ακόμα, αλλά ο Νικήτας δεν τον ρώτησε τίποτα άλλο. Ο Γιωργουλέας όπλισε. Ο αγωγιάτης άρχισε να χλωμιάζει. Ο Νικήτας τον κοίταζε. Ο Γιωργουλέας στεκόταν με το όπλο ασάλευτος, σα να τοιμαζόταν από μέσα του. Το χέρι του αγωγιάτη σφίχτηκε νευρικά πάνω στο ζο. Η ματιά του Νικήτα πήγε σε κείνο το χέρι. Χοντρά λιοκαμένα δάχτυλα και στο παράμεσο μια φαγωμένη βέρα χαράκωνε τη σάρκα.

-Πήγαινε, του είπε». (Βαλτινός [1978] 1992, 24).

Χωρίς να λαμβάνουμε υπ' όψιν εν προκειμένω την όποια σχέση έχει ο άνθρωπος Βαλτινός με τον κινηματογράφο και εξετάζοντας το παραπάνω απόσπασμα με βάση τα όσα προηγήθηκαν περί *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, παρατηρούμε την έντονη δραματικότητα του αποσπάσματος, το οποίο χαρακτηρίζει η ισόχρονη αφήγηση και άρα κατά Genette αποτελεί λεπτομερή *σκηνή* (Genette [1972] 2007, 160-161, 176-177). Το *αφηγηματικό σχόλιο* δεν απουσιάζει εντελώς, καθώς στις διατυπώσεις «Ήταν έτοιμος να απαντήσει ακόμα» και «σα να τοιμαζόταν από μέσα του» παρακολουθούμε τη σκέψη του αφηγητή, ενός νεαρού αντάρτη που ανήκει στην ομάδα του Νικήτα και του Γιωργουλέα. Ο αφηγητής φαίνεται να γνωρίζει ή μάλλον να συμπεραίνει, με βάση τις χειρονομίες και τις εκφράσεις τους, τις σκέψεις των υπόλοιπων ηρώων (π.χ. «σα να τοιμαζόταν από μέσα του»). Ωστόσο, σε όλη την υπόλοιπη σκηνή το *αφηγηματικό σχόλιο* αποσιωπάται. Ο αφηγητής δεν εκφράζει τις σκέψεις του. Η αφήγηση, ακολουθώντας τη γνωστή πρακτική του Βαλτινού<sup>84</sup>, μας οδηγεί να συναγάγουμε τις σκέψεις των προσώπων από τη σκηνή που παραθέτει, και πιο συγκεκριμένα από την ακολουθία των εικόνων που εκθέτει.

Το πλέον ενδιαφέρον σε αυτό το απόσπασμα είναι ότι η εικόνα εντάσσεται με τέτοιο τρόπο στην αφήγηση ώστε να επιφορτίζεται με σημασίες. Με τρόπο οικείο στον αναγνώστη από την πρακτική του κινηματογραφικού μοντάζ οι αλληλοδιαδεχόμενες εικόνες σημασιοδοτούν η μία την άλλη, σημαίνοντας έτσι την *ιστορία* (histoire κατά Genette [1972] 2007, 87). Ο αναγνώστης συμπεραίνει επομένως αβίαστα ότι, για παράδειγμα, το χλώμιασμα του αγωγιάτη δεν είναι σημάδι κακής υγείας, αλλά φόβου, επειδή ο Γιωργουλέας όπλισε, ή ότι τα δάχτυλα του αγωγιάτη και η βέρα που τα κόβει είναι ο λόγος που ο Νικήτας θα αφήσει τον αγωγιάτη να φύγει. Σε αυτό το πλαίσιο η εικόνα του χεριού και της βέρας αποκτούν σημασίες οι οποίες μπορούν σχηματικά να αποδοθούν ως «άνθρωπος του μόχθου» και «οικογενειάρχης», και οι οποίες με τη σειρά τους αιτιολογούν την απόφαση του αρχηγού της ομάδας να χαρίσει στον αγωγιάτη τη ζωή. Οι σημασίες που συσσωρεύονται, λοιπόν, εδώ στην εικόνα των «λιοκαμένων δακτύλων» με τη «φαγωμένη βέρα»

---

<sup>84</sup> Πρβλ. Ραφαηλίδης [1979] 2003: 117: «Η έμφαση {στη γραφή του Βαλτινού} δίνεται στο ρήμα και το ουσιαστικό, δηλαδή στις δομικές μονάδες του λόγου που είναι δυνατό να εικονοποιηθούν εύκολα».

κατασκευάζονται από την αφήγηση που προηγείται και δημιουργούν έτσι ένα ιδιότυπο σύμβολο το οποίο, αν και περιλαμβάνει πολιτισμικά στοιχεία, δεν περιορίζεται σε αυτά, καθώς η αφήγηση το επιφορτίζει με μια σειρά συγκεκριμένων σημασιών λειτουργικών ειδικά στα συγκεκριμένα αφηγηματικά συμφραζόμενα<sup>85</sup> (πρβλ. Barthes [1970] 2007 και Barthes [1957] 1991).

Το συγκεκριμένο χωρίο εξάλλου είναι οργανωμένο με τρόπο που ανακαλεί την κινηματογραφική αφήγηση, ενώ μπορεί να αναλυθεί σε λογοτεχνικά ανάλογα κινηματογραφικών πλάνων. Αρχικά, παρακολουθούμε τη σκηνή από τα μάτια του αφηγητή –του δεκαοκτάχρονου αντάρτη, ο οποίος ως μοναδικός επιζών, αναδιηγείται την κάθοδο της ομάδας των ανταρτών από το βουνό προς τη θάλασσα. Παρακολουθεί, λοιπόν, ο ήρωας τον διάλογο του Νικήτα με τον αγωγιάτη. Στην αρχή της παραγράφου, μοιάζει να τους έχουμε και τους δύο σε ένα κάδρο, ένα μεσαίο πλάνο θα λέγαμε: «Ήταν έτοιμος να απαντήσει ακόμα, αλλά ο Νικήτας δεν τον ρώτησε τίποτα άλλο». Η αφήγηση του ήρωα ακολουθεί το βλέμμα του και στηρίζεται σε μια αλληλουχία εικόνων που ανακαλούν κινηματογραφικά πλάνα: «Ο Γιωργουλέας όπλισε», ο αφηγητής κοιτάζει τον Γιωργουλέα, ακούει τον ήχο του όπλου. Στρέφεται ξανά προς τον αγωγιάτη «Ο αγωγιάτης άρχισε να γλωμιάζει». Ξανά στροφή προς τον Γιωργουλέα: «Ο Γιωργουλέας στεκόταν με το όπλο ασάλευτος, σα να τοιμαζόταν από μέσα του». Ξανά εναλλαγή «πλάνου»: «Το χέρι του αγωγιάτη σφίχτηκε νευρικά πάνω στο ζο» —τόρα πια κοιτάζουμε ξεκάθαρα από τα μάτια του αφηγητή. Η αφήγηση προσομοιώνει το κινηματογραφικό «ζουμ», δεν βλέπουμε πια τον αγωγιάτη αλλά μονάχα το χέρι του. «Η ματιά του Νικήτα πήγε σε κείνο το χέρι»: οι άξονες των βλεμμάτων —του ήρωα και του Νικήτα— διασταυρώνονται και, κατά την προσφιλή πρακτική της κινηματογραφικής αφήγησης, το εστιάζον υποκείμενο για ελάχιστο χρόνο αλλάζει: υιοθετούμε την οπτική του Νικήτα: «Χοντρά λιοκαμένα δάχτυλα και στο παράμεσο μια φαγωμένη βέρα χαράκωνε τη σάρκα». Η αφήγηση εδώ παρακολουθεί την τεχνική του υποκειμενικού πλάνου: βλέπουμε αρχικά τον Νικήτα να κοιτάζει, ακολουθεί μια λεπτομερειακή περιγραφή του αντικειμένου του βλέμματος —ένα λογοτεχνικό «πολύ κοντινό πλάνο»—, και τέλος κοιτάζουμε ξανά το υποκείμενο του βλέμματος: «Πήγαινε, του είπε».

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η λογοτεχνική αφήγηση αξιοποιεί κινηματογραφικές αφηγηματικές τεχνικές προκειμένου να κατασκευάσει τη σημασία της. Πιο συγκεκριμένα, αξιοποιεί τη διαδοχή υποκειμενικών πλάνων, το κοντινό και το πολύ κοντινό πλάνο, καθώς και, βέβαια, τη λογική του μοντάζ στη σύνθεση όλων αυτών των «εικόνων» σε μια αφηγηματική αλληλουχία. Αν δεν παρακολουθήσουμε το βλέμμα του Νικήτα, και δεν αναλογιστούμε τις σκέψεις που μπορεί να κάνει ο ήρωας στη διάρκεια αυτής της ενατένισης του χεριού, της βέρας, των ηλιοκαμένων

---

<sup>85</sup>Πρβλ. Benjamin [1936] 1978, 21: «Οι οδηγίες που δίνει η λεζάντα στον παρατηρητή των εικόνων της εικονογραφημένης εφημερίδας, γίνονται πολύ σύντομα ακόμα πιο ακριβείς κι επιτακτικές με τον κινηματογράφο, όπου η κατανόηση κάθε μεμονωμένης εικόνας φαίνεται να υπαγορεύεται απ' την ακολουθία όλων των προηγούμενων εικόνων». (μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ).

δακτύλων, δεν μπορούμε να παρακολουθήσουμε την πλοκή, αφού, βεβαίως, ο αφηγητής δεν πρόκειται να σχολιάσει τη σκηνή που μας παρουσίασε· η εικονοκεντρική αφήγηση που προηγήθηκε έχει καταστήσει το όποιο σχόλιο περιττό.

Πρακτικά αυτό που παρατηρούμε στο παραπάνω απόσπασμα είναι πώς το λογοτεχνικό κείμενο αξιοποιεί αφηγηματικά συντάγματα<sup>86</sup>, και τεχνικές επιφορτισμένες με σημασίες από την παγιωμένη χρήση τους στην κινηματογραφική αφήγηση (π.χ. πολύ κοντινό πλάνο), προκειμένου να επιτύχει αυτό ακριβώς που περιγράφει ο Genette ως αφηγηματικό τρόπο της *δείξης* «να πούμε όσο περισσότερα γίνεται, κι αυτό το ‘όσο περισσότερα’ να το πούμε όσο λιγότερο γίνεται» (Genette [1972] 2007, 236· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Αποσιωπώντας το *αφηγηματικό σχόλιο*, το κείμενο εντάσσει στην αφήγηση εικόνες και ακολουθίες εικόνων με τέτοιο τρόπο, ώστε αυτές να αποκτούν σημασίες εύκολα αποκωδικοποιήσιμες από τον αναγνώστη του εικοστού αιώνα, ο οποίος είναι εξοικειωμένος με την κινηματογραφική αφήγηση. Είναι σαφές ότι στο παραπάνω παράδειγμα οι σημασίες αυτές κατασκευάζονται με αξιοποίηση του αφηγηματικού οπλοστασίου του κινηματογράφου: από την ακολουθία των εικόνων, που συγκροτεί το υποκειμενικό πλάνο, όπως τη γνωρίζουμε από τις φιλμικές εφαρμογές του μοντάζ, και από τη σημασία που γνωρίζουμε ότι έχει το μεσαίο, το κοντινό και το πολύ κοντινό πλάνο. Βέβαια, η κατασκευή πολύσημων αφηγηματικών συμβόλων συμβόλων, όπως εν προκειμένω η βέρα στα λιοκαμένα δάχτυλα, δεν είναι κάτι καινούργιο για τη λογοτεχνία, όμως όταν αυτή η πρακτική συνδυάζεται με τους όρους τους *δεικτικού τρόπου* αφήγησης, οδηγεί κατά τη γνώμη μου σε ένα ιδιαίτερος γόνιμο κειμενικό έδαφος για την ανάπτυξη ενός διαλόγου ποιητικής με τον κινηματογράφο. Κατ’ ουσίαν η κινηματογραφική αφήγηση δίνει στη λογοτεχνία τις οικονομικότερες κειμενικά λύσεις. Ο κινηματογράφος παρέχει, δηλαδή, στη λογοτεχνία τυποποιημένες αφηγηματικές ακολουθίες (όπως είναι για παράδειγμα το υποκειμενικό πλάνο, το dissolve, το fade in και fade out κ.ο.κ.), οικείες στον αναγνώστη εξαιτίας της διάδοσης του κινηματογράφου ως ψυχαγωγικού μέσου, και επιφορτισμένες με μια σειρά σημασιών. Μπορεί, επομένως, η λογοτεχνία να επιτύχει ευκολότερα την επιθυμητή πυκνότητα των νοημάτων που προϋποθέτει ο ορισμός του *δεικτικού τρόπου*.

#### 4. Η μελέτη του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα.

##### **Κινηματογραφική λογοτεχνία; Ονομάτων επίσκεψις.**

Ο διάλογος ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο ξεκινά από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, σχεδόν, δηλαδή, από τη στιγμή της εμφάνισης του τελευταίου. Συγγραφείς και μελετητές, ήδη από τα χρόνια του βουβού ακόμα κινηματογράφου, εξέφρασαν τις απόψεις τους για τη φύση της

---

<sup>86</sup> Π.χ. η ακολουθία η υποκειμενικού πλάνου, στην οποία τυπικά παρακολουθούμε το υποκείμενο του βλέμματος, την εικόνα του αντικειμένου του βλέμματος και ξανά το υποκείμενο του βλέμματος, στο οποίο και παρατηρούμε κατά κανόνα το αντίκτυπο που έχει η θέαση του συγκεκριμένου αντικειμένου στο πρόσωπο που θεάται.

σχέσης των δυο αυτών τεχνών, με έμφαση μάλιστα στη σχέση ανάμεσα στο μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο μυθοπλασίας (fiction film), εξαιτίας της δεσπόζουσας λειτουργίας στις δύο αυτές περιπτώσεις της αφηγηματικότητας και της μυθοπλασίας (narrativity· Porter Abott 2009, 309)<sup>87</sup>. Μεταξύ άλλων τέθηκε το ερώτημα της αλλαγής του λογοτεχνικού παραδείγματος εξαιτίας της εισβολής στα πολιτισμικά συμφραζόμενα μιας άλλης αφηγηματικής τέχνης με τόσο καινοφανή χαρακτηριστικά. Ο κινηματογράφος αποτελούσε ένα αμάλγαμα στοιχείων των προγενέστερών του τεχνών υπό τη σκέπη και τους χειρισμούς της τεχνολογίας, το οποίο, επιπλέον, απέκτησε γρήγορα πολύ μεγάλη διάδοση. Οι μελετητές κλήθηκαν να απαντήσουν όχι μόνο εάν η λογοτεχνία αναπτύσσει κάποια σχέση με τη νεόκοπη τέχνη, αλλά και –πολύ περισσότερο– ποια ήταν αυτή η σχέση, πώς μπορούσε να ιχνηλατηθεί στα λογοτεχνικά κείμενα, πώς θα έπρεπε να περιγραφεί, και ποιο θα ήταν το μεθοδολογικό παράδειγμα για τη συστηματική της ανάλυση.

Βασικό χαρακτηριστικό των μελετών του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνία αποτελεί η ύπαρξη ποικιλίας ονομάτων και ορισμών του. Πρακτικά, το «κινηματογραφικό» σε κάθε μελετητή αλλάζει όνομα, ορισμό και –κάποια– από τα βασικά του χαρακτηριστικά. Η συγκεκριμένη πρακτική, οφείλεται, εν μέρει τουλάχιστον, στην εξάρτηση του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, από τις εν λογοτεχνικό κειμένω διαλεγόμενες ποιητικές, με αποτέλεσμα τα υφολογικά του χαρακτηριστικά να μεταβάλλονται σημαντικά με την πάροδο του χρόνου και τη συνακόλουθη εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών. Δευτερευόντως, οφείλεται στην αδυναμία των μελετητών να αναγνωρίσουν τη μεροληψία που τους δημιουργεί το λογοτεχνικό παράδειγμα που μελετούν (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

Φυσικά, το «κινηματογραφικό» στη λογοτεχνία δεν μπορεί να νοηθεί ανεξαρτήτως των πραγματώσεών του, αφού μια τέτοια θεώρηση θα στερούσε από τα συγκρινόμενα μεγέθη την ιστορικοποίησή τους (βλ. παρακάτω), καταλήγοντας σε γενικευτικές θεωρήσεις του «κινηματογραφικού» ως έννοιας, αλλά και ως ποιότητας των λογοτεχνικών κειμένων, οι οποίες έχουν αποδειχθεί προβληματικές. Για παράδειγμα, πολλές μελέτες ταυτίζουν μονόδρομα και απλουστευτικά το μοντάζ ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής αφήγησης με το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα. Σε αυτό το πλαίσιο ακολουθεί η επίσης απλουστευτική ταύτιση της παρουσίας απότομων μεταβάσεων, χασμάτων, ελλείψεων και ασυνεχειών στη λογοτεχνική αφήγηση με διάλογο με το κινηματογραφικό μοντάζ. Η συγκεκριμένη θεώρηση, αν και ιδιαιτέρως διαδεδομένη ιδίως στις μελέτες για τη σχέση της πεζογραφίας του μοντερνισμού με τον κινηματογράφο, ενέχει μία παρανόηση: το μοντάζ δεν είναι απαραίτητως παράγοντας ασυνέχειας στον κινηματογράφο, ούτε και ο ορισμός της απότομης μετάβασης στη λογοτεχνία είναι αυτονόητος (πρβλ. Καλλίνης 1995, 55). Αντιθέτως, η πλέον διαδεδομένη μορφή κινηματογραφικού μοντάζ είναι το μοντάζ συνεχείας (continuity editing), στο οποίο, όπως προκύπτει

---

<sup>87</sup> Βλ. επίσης *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, (επιμ.: David Herman, Jahn Manfred, and Marie-Laure Ryan), Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2005: «Media and Narrative», «Visual Narrativity», «Pictorial Narrativity».

και από την ονομασία του, στόχος δεν είναι η προβολή της ασυνέχειας, αλλά αντιθέτως η δημιουργία μέσα από την τήρηση μιας σειράς κανόνων, της ψευδαίσθησης της συνέχειας. Επομένως, εάν ο διάλογος των λογοτεχνικών έργων με τον κινηματογράφο αποκρυσταλλώνεται μεταξύ άλλων με την αποτύπωση της ασυνέχειας στα λογοτεχνικά έργα, οφείλει κανείς να αναλογιστεί από ποιες φιλικές πραγματώσεις κατάγεται αυτή η δια του μοντάζ παραγόμενη ασυνέχεια ή συνέχεια, και να συγκρίνει τα λογοτεχνικά έργα με αυτές. Αν μιλάμε για τα έργα του μοντερνισμού, για παράδειγμα, μπορεί κανείς να συγκρίνει το κειμενικό «μοντάζ» με τη λειτουργία του μοντάζ στη σοβιετική πρωτοπορία ή / και στο κινηματογραφικό είδος της *συμφωνίας των πόλεων* (city symphony), το οποίο βρισκόταν στην ακμή του στις αρχές του εικοστού αιώνα εκφράζοντας το πνεύμα των νεοσύστατων μητροπόλεων που απασχόλησε και τη λογοτεχνία του μοντερνισμού. Στο παράδειγμα από την πεζογραφία του Βαλτινού, από την άλλη μεριά, το οποίο αναλύθηκε παραπάνω, ο διάλογος είναι με το μοντάζ συνεχείας, το οποίο αξιολογείται προκειμένου τα εικονοκεντρικά αφηγηματικά σπαράγματα να συνδεθούν, με τρόπο ελλειπτικό, σε μια νοηματικά πυκνή και συνεκτική αφηγηματική ακολουθία.

Με μια σύντομη και, κατ' ανάγκην, επιλεκτική παρουσίαση των όρων και των ορισμών που έδωσαν για το «κινηματογραφικό» στα κείμενα διάφοροι μελετητές από τα μέσα περίπου του εικοστού αιώνα μέχρι σήμερα, στόχος μου είναι εδώ να αναδείξω το ίδιο το πρόβλημα του ορισμού της κατηγορίας του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνική αφήγηση, αλλά και να προβάλω εκείνα τα χαρακτηριστικά του, τα οποία επαναλαμβάνονται από μελετητή σε μελετητή και μένουν διαχρονικά σταθερά στις προσεγγίσεις διαφορετικών λογοτεχνικών έργων. Τέτοια χαρακτηριστικά είναι η χρήση της *σκηνης*, η παρουσία ελλείψεων –που συνήθως περιγράφεται στη βάση του σχήματος των χασμάτων που είδαμε παραπάνω–, η απουσία του *αφηγηματικού σχολίου*, η ισόχρονη αφήγηση, καθώς και η χρήση του ενεστώτα ως αφηγηματικού χρόνου που δημιουργεί μία αίσθηση του «εδώ και τώρα» και η οποία έχει από πολλούς θεωρητικούς του κινηματογράφου συνδεθεί με την κινηματογραφική αφήγηση.

**Claude Edmond Magny: «καινοτομίες αφηγηματικής τεχνικής που δανείζεται το μυθιστόρημα από τον κινηματογράφο» 1948 [technical novelties [...] borrowed by the novel from the film]<sup>88</sup>**

Claude Edmond Magny, *L' age du roman americain*, Παρίσι, Éditions du Seuil, 1948 (=Claude Edmond Magny, *The age of the american novel. The film aesthetic of fiction between two wars*, (μτφρ. Eleanor Hochman), Νέα Υόρκη, Frederick Ungar Publishing, 1972)<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Επειδή σε αυτό το μέρος με ενδιαφέρει ειδικά η ορολογία, παραθέτω δίπλα στους μεταφρασμένους και τους πρωτότυπους όρους που οι μελετητές χρησιμοποιούν για να περιγράψουν το φαινόμενο του διαλόγου των λογοτεχνικών μορφών με την κινηματογραφική αφήγηση.

<sup>89</sup> Επειδή η πρόσβαση στο γαλλικό πρωτότυπο στάθηκε αδύνατη, παραπέμπω στην αγγλική μετάφραση του 1972.



Χωρίς να αρνούμαι την επίδραση που είχε –και εξακολουθεί να έχει– το ίδιο το έργο συγγραφέων όπως ο Faulkner, ο Hemingway και ο Joyce στους γάλλους συγγραφείς, θα ήθελα να επισημάνω και μια άλλη πιθανή πηγή αυτής της εξέλιξης της μυθιστορηματικής τεχνικής: τη συνειδητή ή μη μίμηση του κινηματογράφου, στον οποίο εξάλλου μπορεί να οφείλονται οι αλλαγές τόσο στο αμερικανικό όσο και στο γαλλικό μυθιστόρημα (Magny [1948] 1972, 3).

Έχει αλλάξει ο τρόπος της αντίληψής μας την τελευταία πενήνταετία. Είμαστε πλέον συνηθισμένοι να παρακολουθούμε ιστορίες να ξετυλίγονται μπροστά μας σε εικόνες, αντί να τις ακούμε στην αφήγηση κάποιου τρίτου. Αυτό δεν μπορεί παρά να ανατρέπει εντελώς την τεχνική της μυθοπλασίας. (Magny [1948] 1972, 37).

Η πρώτη, και εισηγητική κατ' ουσίαν του κλάδου της μελέτης του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο μέσα από την αναζήτηση κινηματογραφικών μορφών εν κειμένω, είναι η μονογραφία της Claude-Edmond Magny, *L' age du roman americain* (Éditions du Seuil, Παρίσι 1948)<sup>90</sup>. Σε αυτήν η Magny κάνει λόγο για τεχνικές (techniques) τις οποίες το γαλλικό μυθιστόρημα φαίνεται να υιοθετεί από το αμερικανικό, και τις οποίες η γαλλίδα κριτικός αποδίδει μεταξύ άλλων στην επίδραση του κινηματογράφου στην κοσμοαντίληψη της εποχής, αλλά και στην επικράτηση της *δείξης* ως αφηγηματικού τρόπου (Magny [1948] 1972, 37). Πιο συγκεκριμένα, η κριτικός κάνει λόγο για δύο βασικές κατηγορίες μυθιστορηματικών τεχνικών τις οποίες το αμερικανικό μυθιστόρημα εξαιτίας της ιστορίας του –και πιο συγκεκριμένα της ελλειπούς αμερικανικής εθνικής πεζογραφικής παράδοσης– δανείζεται από τον κινηματογράφο, με αποτέλεσμα να καταλήγει σε πιο «σύγχρονες» μορφές απ' ό,τι το γαλλικό. (Magny [1948] 1972, 38). Οι δύο αυτές κατηγορίες «καινοτόμων» μυθιστορηματικών τεχνικών είναι η τεχνική της «αντικειμενικής αφήγησης, σε σημείο να γίνεται μιχεβιοριστική» (Magny [1948] 1972, 39)–κατ' ουσίαν αυτό που περιγράφει η Magny είναι κείμενα με μια εκτεταμένη χρήση της *εξωτερικής εστίασης*<sup>91</sup> η οποία συνδυάζεται με

---

<sup>90</sup> Χαρακτηριστική για τη σημασία της μονογραφίας της Magny είναι η αναφορά του Genette σε αυτήν στο *Nouveau discours du récit* (Seuil 1983), όπου αναφέρεται ειδικά στο κεφάλαιο της Magny για την «αντικειμενική τεχνική στο αμερικανικό μυθιστόρημα», ενώ επισημαίνει ότι η συγκεκριμένη μονογραφία «υπήρξε από πολλές απόψεις το σημείο εκκίνησης της γαλλικής αφηγηματολογίας». (Genette [1983] 1988, 65-66· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης).

<sup>91</sup> Βλ. σχετικά Genette [1972] 2007, 258-259: «δραματικός τρόπος» και «κάμερα» κατά Friedman (: Friedman 1955, 1178-1179) και «αντικειμενική αφήγηση μιχεβιοριστικού τύπου» κατά Romberg (Bertil Romberg, *Studies in the narrative technique of the first person Novel*, 1962 = Genette [1972] 2007, 259), ή αλλιώς *εξωτερική εστίαση* κατά Genette (Genette [1972] 2007, 260-262), στην οποία ο αφηγητής «λέει λιγότερα από όσα γνωρίζει το πρόσωπο. Σε αυτό ο Genette το σημείο ανατρέχει και στο σχετικό δοκίμιο του Tzvetan Todorov «Les categories du récit litteraires» [Κατηγορίες της λογοτεχνικής αφήγησης]: Todorov 1966), από το οποίο υιοθετεί κατ' ουσίαν την περιγραφή της *εξωτερικής εστίασης*. Ο Todorov περιγράφει τον αφηγηματικό αυτόν τρόπο με τον τύπο: «Αφηγητής < Πρόσωπο (ο αφηγητής λέει λιγότερα απ' όσα ξέρει το πρόσωπο)» (Genette [1972] 2007, 260·(μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Αυτός ο τύπος αφήγησης έχει, σύμφωνα με τον Genette, ως κύριο χαρακτηριστικό τη δημιουργία μιας αίσθησης μυστηρίου (261). Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι ο Todorov στο συγκεκριμένο κείμενό του αναφέρει ότι αυτός ο τύπος αφήγησης είναι πιο σπάνιος από

την απουσία του *αφηγηματικού σχολίου*–, και η «αξιοποίηση της μεταβαλλόμενης θέσης της κάμερας» (Magny [1948] 1972, ό.π.). Με αυτή τη δεύτερη κατηγορία η Magny περιγράφει αφενός το φαινόμενο της *πολλαπλής εστίασης* (Genette [1972] 2007, 261), το οποίο όπως παρατηρεί συχνά συνδυάζεται με συγκεκριμένα τεχνάσματα της κινηματογραφικής αφήγησης όπως το *fade*, *dissolve* κ.λπ. (Magny [1948] 1972, 40), αλλά και το λογοτεχνικό ανάλογο της *βλεμματοποίησης* (*ocularisation* Jost 2006, 74) της κινηματογραφικής αφήγησης, της χωρικής, δηλαδή, τοποθέτησης του βλέμματος, σε αντίθεση με τη γνωστική. Η *βλεμματοποίηση*, ως τοποθέτηση του βλέμματος του ήρωα στον χώρο, αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό του κινηματογραφικού κώδικα, δεν ενυπάρχει όμως απαραίτητα στον λογοτεχνικό. Όταν, λοιπόν, σε ένα λογοτεχνικό κείμενο διαπιστώνουμε απόκλιση ανάμεσα στην τοποθέτηση του βλέμματος στον χώρο και στην *εστίαση*, όπως τη γνωρίζουμε στον ορισμό του Genette, αυτό αποτελεί ένδειξη πιθανού διαλόγου με τον κινηματογράφο<sup>92</sup>.

Συμπερασματικά, η Magny θεωρεί ότι το μυθιστόρημα της εποχής συνδέεται με τον κινηματογράφο μέσα από το αίτημα της *δείξης*<sup>93</sup>, ενώ παράλληλα προβάλλει τον κινηματογράφο ως κατεξοχήν τέχνη της ελλειπτικής αφήγησης. Φαίνεται, μάλιστα, ότι ανάγει αυτήν την ελλειπτικότητα στην αφήγηση σε δίδαγμα του κινηματογράφου προς το μυθιστόρημα (πρβλ. Θανάσης Βαλτινός: [Γουδέλης] 2003). Υποστηρίζει, τέλος, όπως και πολλοί μεταγενέστεροί της, ότι η αναγνωστική

---

τους άλλους και ότι η χρήση του γίνεται συστηματική μόλις στον εικοστό αιώνα. (Todorov 1966, 142), κάτι που μοιάζει να υποστηρίζει την άποψη της Magny η οποία συνδέει την εκτεταμένη, σε πλήθος κειμένων αλλά και σε κειμενική έκταση, χρήση αυτού του τύπου αφήγησης με το παράδειγμα του κινηματογράφου.

<sup>92</sup> Η έννοια της οπτικής γωνίας (*point of view*), όταν εξετάζεται παράλληλα στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, παρουσιάζει συγκεκριμένες δυσκολίες, αλλά και ξεχωριστό ενδιαφέρον. Αυτό συμβαίνει επειδή στον κινηματογράφο αναγκαστικά συνυπάρχουν ταυτόχρονα η οπτική γωνία ως έννοια του χώρου που αναλύεται σε στοιχεία, όπως το καδράρισμα, η γωνία λήψεως, η απόσταση λήψεως, το βάθος πεδίου κ.ο.κ. και η οπτική γωνία που ταυτίζεται με την έννοια της *εστίασης* του Genette και η οποία περιλαμβάνει στοιχεία ταυτότητας της αφήγησης της ταινίας (π.χ. αν η *εστίαση* είναι εσωτερική ή έχουμε παντογνώστη αφηγητή κ.λπ.). Η *χωρική* (*ocularisation*) με τη *γνωστική* (*focalisation*) οπτική γωνία μπορεί να συμπίπτουν στην κινηματογραφική αφήγηση, χωρίς, όμως, αυτό να είναι απαραίτητο (βλ. Jost [2004] 2006). Βέβαια, ενώ στον κινηματογράφο συμβαίνει συχνά χωρική και γνωστική οπτική γωνία να διαφέρουν, καθώς τα πολλαπλά κανάλια του κινηματογραφικού κώδικα ευνοούν αυτή τη διαφοροποίηση, στη λογοτεχνία η απόκλιση χωρικής και γνωστικής οπτικής γωνίας αποτελεί μη τυπική χρήση, η οποία είναι αρκετά πιθανό να υποδηλώνει διακαλλιτεχνικό διάλογο με τον κινηματογράφο.

<sup>93</sup> Magny, [1948] 1972, 48: «Ο σκοπός του [μυθιστορήματος] είναι [πλέον] να δείξει [show] κι όχι να πει [say], με αποτέλεσμα να μπορούμε να διαπιστώσουμε σχέση με τον κινηματογράφο ακόμα και όταν δεν υπάρχει η παραμικρή επίδραση από αυτόν. Το μεγαλύτερο μάθημα που πήρε το αμερικανικό μυθιστόρημα από τον κινηματογράφο –ότι, δηλαδή, όσο λιγότερα λέει κανείς τόσο καλύτερο θα είναι το αποτέλεσμα, ότι ένα έργο τέχνης είναι πολύ δραστικότερο όταν αντιπαραθέτει δύο εικόνες χωρίς κανένα άλλο σχολιασμό, και ότι το μυθιστόρημα, όπως και κάθε άλλη τέχνη, δεν θα πρέπει να φλυαρεί [λέει πολλά]– το είχαν καταλάβει πολύ καλά ο Hemingway, ο Faulkner, ο Steinbeck. Αλλά και ο Stendhal και ο Balzac και οι νατουραλιστές το προαισθάνονταν: πολύ πριν τον εικοστό αιώνα δημιούργησαν το δημοσιογραφικό μυθιστόρημα [journalistic novel]». Με το σχόλιο της αυτό η C. E. Magny εντάσσει τη λογοτεχνική μορφή που την ενδιαφέρει στα πολιτισμικά αλλά και τα ιστοριογραφματολογικά της συμφραζόμενα, καταδεικνύοντας ότι η λογοτεχνική μορφή που χαρακτηρίστηκε αργότερα ως σχετιζόμενη με τον κινηματογράφο δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση μια ριζικά διαφορετική μορφή, αλλά την απόληξη υφολογικών αιτημάτων που υπάρχουν ήδη από τον ρεαλισμό.

απαίτηση για γρήγορους αφηγηματικούς ρυθμούς χωρίς περιττά λόγια οφείλεται εν μέρει και στο παράδειγμα του κινηματογράφου (Magny [1948] 1972, 52-3). Τη σκέψη αυτή προεκτείνει λίγο παρακάτω, όταν διατείνεται ότι ο κινηματογράφος ως νέα τέχνη έρχεται να καλύψει ένα νέο αίτημα στο επίπεδο της αισθητικής (a new aesthetic need), ενώ οι άλλες τέχνες ανταποκρινόμενες στο ίδιο αισθητικό κάλεσμα και αναπτυσσόμενες με αργότερους ρυθμούς δανείζονται τη μέθοδο της πρωτοπόρας τέχνης του κινηματογράφου, ακόμα και αν δεν υπάρχει ούτε επίδραση ούτε και συνειδητή μίμησή της (Magny [1948] 1972, 98-99). Είναι χαρακτηριστικό ότι η Magny αποφεύγει να κάνει λόγο για επίδραση του κινηματογράφου στη λογοτεχνία και αναφέρεται στη συγγένεια (kinship) του μυθιστορήματος και του κινηματογράφου της εποχής (Magny [1948] 1972, 97), ή αλλιώς για σύγκλιση (convergence) των δύο τεχνών (Magny [1948] 1972, 97).

Ιδιαίτερος γόνιμος είναι ο τρόπος με τον οποίο αναλύει η Magny τον διάλογο της λογοτεχνικής αφήγησης με το κινηματογραφικό μοντάζ. Παρατηρεί ότι το μυθιστόρημα του μοντερνισμού δανείστηκε στοιχεία από τις αφηγηματικές τεχνικές του κινηματογράφου (π.χ. dissolve, fade κ.ο.κ.) προκειμένου να ενισχύσει την αίσθηση της συνέχειας του κειμένου παρ' όλη την ασυνέχεια του υλικού του. Στέκομαι σε αυτή τη θέση της Magny καθώς αποκαλύπτει τους ακριβείς χειρισμούς της γαλλίδας κριτικού σχετικά με την ορολογία, αλλά και τη γνώση της για τα ιστοριογραμματολογικά συμφραζόμενα των κειμένων και των φιλικών μορφών που μελετά. Ενώ η συντριπτική πλειονότητα των μελετών για την πεζογραφία του μοντερνισμού μέχρι και πολύ πρόσφατα έκανε λόγο για σχέση με το κινηματογραφικό μοντάζ προϋποθέτοντας μια αοριστολογική ασυνέχεια στα λογοτεχνικά και φιλικά κείμενα η οποία παραγνωρίζει την ίδια τη λειτουργία του μοντάζ στην κινηματογραφική αφήγηση και τις φιλικές του πραγματώσεις, η Magny μεταφέρει το κέντρο βάρους στη λογοτεχνία. Εξηγεί τους λόγους για τους οποίους επικρατεί η ασυνέχεια στο υλικό του μυθιστορήματος του μοντερνισμού, σε αντίθεση, για παράδειγμα, με την αδιάρρηκτη συνέχεια του μυθιστορήματος του δέκατου ένατου αιώνα, και υποστηρίζει ότι η λογοτεχνία διδάσκεται από τον κινηματογράφο την τεχνική της συναρμογής των ασυνεχών σπαραγμάτων με σκοπό την κατασκευή μιας κατά το μάλλον ή ήττον συνεχούς αφήγησης (Magny [1948] 1972, 20-22). Η ουσιαστική συμβολή εδώ είναι ότι η τεχνική του μοντάζ εξετάζεται καταρχάς στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αφήγησης όπου αποτιμάται η λειτουργία της, στη συνέχεια μελετάται η λογοτεχνία της περιόδου και τα αιτήματα που προβάλλει με βάση τη θέση της στα ιστοριογραμματολογικά και τα πολιτισμικά της συμφραζόμενα και ακολουθεί η σύζευξη ανάμεσα στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση. Με την ιστορικοποίηση, δηλαδή, των συγκρινόμενων μεγεθών η Magny κατορθώνει να αποφύγει τον σκόπελο της απλουστευτικής εξίσωσης της τεχνικής του μοντάζ με την ασυνέχεια και το κειμενικό χάσμα.

### **Arnold Hauser: «η εποχή του κινηματογράφου» 1951.**

Arnold Hauser, *Im Zeichen des Films*, Μόναχο, Beck, 1951. (= Arnold Hauser, *The Social History of Art. Volume IV. Naturalism, Impressionism, The Film Age*, (εισαγωγή: Jonathan Harris), Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge, 2005. Ψηφιακή έκδοση).<sup>94</sup>

Η σύμπνοια ανάμεσα στις τεχνικές του κινηματογράφου και τα χαρακτηριστικά της καινούργιας αντίληψης περί χρόνου είναι τόσο ολοκληρωτική, ώστε έχει κανείς την αίσθηση ότι οι χρονικές ταξινομήσεις της μοντέρνας τέχνης αναδείχθηκαν στο σύνολό τους από το πνεύμα της κινηματογραφικής μορφής, κι έτσι τείνει κανείς να πιστέψει ότι ο ίδιος ο κινηματογράφος είναι, αν όχι η πιο γόνιμη καλλιτεχνικά, σίγουρα όμως η πιο αντιπροσωπευτική από πλευράς ύφους, μορφή σύγχρονης τέχνης. (Hauser [1951] 2005, 152).

Στην «κοινωνική», όπως την ονομάζει χαρακτηριστικά, ιστορία της τέχνης του Arnold Hauser, η τέχνη πλαισιώνεται και ερμηνεύεται από τα κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής της. Παρουσιάζει, λοιπόν, ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι σε μια τέτοια ιστορία της τέχνης ο κινηματογράφος αποκτά κεντρικό ρόλο. Στο δεύτερο κεφάλαιο του τέταρτου τόμου, το οποίο αφορά στην περίοδο από το 1914 μέχρι περίπου την κήρυξη του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, και έχει τον τίτλο «Η εποχή του κινηματογράφου» («*Im Zeichen des Films*»), ο Arnold Hauser προβάλλει τον κινηματογράφο ως κατεξοχήν εκφραστή της μπερξονικής θεωρίας περί χρόνου, και άρα της καινούργιας και σύγχρονης αντίληψης περί χρόνου (Hauser [1951] 2005, 152). Ειδικότερα τον ενδιαφέρει η καλειδοσκοπική παρουσίαση του χρόνου, με κυρίαρχα χαρακτηριστικά τη χωροποίηση (*spatialization*) του χρόνου, και την ταυτοχρονία<sup>95</sup>. Τα δύο τελευταία αυτά στοιχεία, τα οποία συνδέονται στον κινηματογράφο άρρηκτα με τις τεχνικές του μοντάζ και του *dissolve*, και αποτελούν σταθερές πρακτικές του, συσχετίζονται από τον Hauser ειδικότερα με το μοντερνιστικό μυθιστόρημα (155-156). Φτάνει μάλιστα να υποστηρίξει ότι η έκφραση του χρόνου στη μοντέρνα τέχνη κατάγεται τρόπον τινά από τον κινηματογράφο (βλ. εισαγωγική παράγραφο· 152), θέση η οποία μοιάζει να ενστερνίζεται και να προωθεί ακόμα περισσότερο την άποψη διαφόρων λογοτεχνών και κριτικών των αρχών του εικοστού αιώνα που έβλεπαν στον κινηματογράφο την κατεξοχήν καλλιτεχνική έκφραση του εικοστού αιώνα (βλ. παραπάνω). Παρ' όλα αυτά για τον Hauser ο κινηματογράφος δεν αποτελεί ώριμη τέχνη. Τον παρουσιάζει ως νεαρή και επομένως και απλοϊκή τέχνη, αλλά και ως τέχνη δεσμευμένη από τους νόμους της αγοράς, και άρα από τις προτιμήσεις των απαίδευτων μαζών των μικροαστικών κατά κύριο λόγο στρωμάτων (159, 160, 164).

---

<sup>94</sup> Όπως και για τη μονογραφία της Magny που προαναφέρθηκε, η πρόσβαση στο κείμενο του Hauser ήταν μέσω της αγγλικής του μετάφρασης.

<sup>95</sup> Πρόκειται για τον *ταυτοχρονισμό* (*simultanéité*) έννοια, την οποία σχολιάζει, όπως προαναφέρθηκε, ο Οδυσσέας Ελύτης στην επιφυλλίδα «Ο κινηματογράφος κυρίαρχη έκφραση της εποχής», εφημ. *Ελευθερία* (13 Οκτωβρίου 1945): Γαραντούδης 2013β.

**Alan Spiegel 1976, συγκεκριμενοποιημένη μορφή, κινηματογραφοποιημένη αφήγηση, κινηματογραφική μορφή [concretized form / cinematized narrative / cinematic form] (Spiegel 1976, 28 / 54/ 186)**

Alan Spiegel, *Fiction and the camera eye. Visual Consciousness in Film and the modern novel*, Σαρλότεσβιλ, University Press of Virginia, 1976.

«Στην πορεία συνειδητοποίησα ότι, ενώ οι οπτικοποιήσεις του Joyce ήταν ‘κινηματογραφικές’, δεν στερούνταν λογοτεχνικών προηγούμενων και προδρόμων· αποτελούσαν, μάλιστα, σημείο κορύφωσης, όπως και μετάβασης, για μια ολόκληρη παράδοση λογοτεχνικών οπτικοποιήσεων η οποία πρωτοεμφανίστηκε στις μορφές του μυθιστορήματος του δέκατου ένατου αιώνα· ότι, δηλαδή, πολλά από τα στοιχεία που δημιουργούσαν την κινηματογραφική αίσθηση στο έργο του Joyce, υπήρχαν και στο έργο του Flaubert, ενώ ο Flaubert δεν είχε, φυσικά, επηρεαστεί από τον κινηματογράφο. Ήταν, λοιπόν, απαραίτητος ο συσχετισμός με τον κινηματογράφο προκειμένου να αναλύσουμε την τεχνική του Joyce, ή, μάλλον, κάθε μυθιστοριογράφου;». (Spiegel 1976, xi)

Ο Spiegel βλέπει τον «κινηματογραφικό» τρόπο της γραφής του Joyce, για παράδειγμα, ή του Robbe-Grillet ως συνέχεια και κορύφωση της λογοτεχνικής γραφής του Flaubert, την οποία περιγράφει με τον όρο *συγκεκριμενοποιημένη μορφή* (concretized form Spiegel 1976, 6, 16 κ.α.). Διακρίνει τη *συγκεκριμενοποιημένη μορφή* από τις ρεαλιστικές μορφές που προηγήθηκαν, επειδή σε αυτήν τη μορφή πεζογραφίας προτεραιότητα δίνεται στη γνώση που προέρχεται από τις αισθήσεις, αλλά και στην πυκνότητα των «αμιγώς εικονιστικών πληροφοριών» (Spiegel 1976, x, 14). Για τον Spiegel κεντρικό χαρακτηριστικό της πεζογραφίας του εικοστού αιώνα είναι ακριβώς το στοιχείο της οπτικοποίησης των πληροφοριών, και μάλιστα της σαφώς τοποθετημένης στον χώρο οπτικοποίησης, η οποία αναπτύσσεται με την αναπαράσταση των επί μέρους στοιχείων, και όχι του όλου που αυτά συνθέτουν. Υποστηρίζει μάλιστα ότι αυτή η οπτικοκεντρική οργάνωση των κειμένων οδηγεί σε μια νέα ικανότητα των αναγνωστών να σκέφτονται —και να κατανοούν τα κείμενα— με εικόνες (Spiegel 1976, 24-25, 28, 60, 64-65).

Πιο συγκεκριμένα ο Spiegel κάνει λόγο για *κινηματογραφική ή κινηματοποιημένη φύση της [λογοτεχνικής] αφήγησης* (cinematographic / cinematized nature of the narrative form· Spiegel 1976, 54, 87 κ.α.) και παρουσιάζει τα εξής τέσσερα στοιχεία ως βασικά χαρακτηριστικά της: α) την αναπαράσταση της τυχαίας λεπτομέρειας (the adventitious· 87 και αναλυτικά 90-108), την οποία συνδέει με τη λειτουργία της κάμερας ως καταγραφικής μηχανής (Spiegel 1976, 66-67, 98), αλλά και με τη φυσικότητα που επιδιώχθηκε από το κινηματογραφικό ρεύμα του Νεορεαλισμού (Spiegel 1976, 101, 108) β) την κατάτμηση της κίνησης (anatomization· Spiegel 1976, 88 και αναλυτικά 109-130), η οποία συσχετίζεται με την αναπαράσταση της κίνησης στον κινηματογράφο (Spiegel 1976, 110-111) γ) την έλλειψη βάθους (depthlessness· Spiegel 1976 88, και αναλυτικά Spiegel 1976, 131-161). Πρόκειται για μια ιδιαίτερη θέαση του κόσμου από την οποία λείπει η νοητική της επεξεργασία

και άρα η τρίτη διάσταση (Spiegel 1976, 133-134). Το αποτέλεσμα είναι παράδοξες εικόνες των οποίων βασικό χαρακτηριστικό είναι η “εξίσωση” του υποκειμένου και του αντικειμένου της όρασης (Spiegel 1976, 135), αλλά και η αυτονόμηση των αντικειμένων που αποκτούν όλο και μεγαλύτερη βαρύτητα στην αφήγηση του κινηματογράφου και της πεζογραφίας από τον μοντερνισμό και εξής (Spiegel 1976, 135, 151-152). Ο Spiegel εξηγεί ότι σε αυτό το σημείο τον ενδιαφέρει η ενσωμάτωση αφύσικων για την ανθρώπινη όραση εικόνων στα κείμενα. Πρόκειται για εικόνες που παραγνωρίζουν την αίσθηση του βάθους, αλλά και μένουν στην καθαρά οπτική πλευρά των αντικειμένων παραβλέποντας ή αποσιωπώντας τη νοητική επεξεργασία του αντικειμένου της θέασης<sup>96</sup>. Δημιουργούνται, έτσι, κωμικές αλλά και ανοίκειες συνάψεις, όπως ένα ανθρώπινο πρόσωπο που συνεχίζεται στην εικόνα μιας ανοιχτής εφημερίδας: έχουμε, δηλαδή, την εικονική ταύτιση του ανθρώπου που διαβάζει με το ανάγνωσμά του, η οποία «πραγματοποιείται» κειμενικά με την εικόνα ενός υβριδικού προσώπου που είναι μισό άνθρωπος και μισό εφημερίδα. Με τον ίδιο τρόπο ένα δάκτυλο αρκεί για να «προκληθεί» έκλειψη ηλίου κ.ο.κ. (Spiegel 1976, 131-132). δ) μοντάζ (montage· Spiegel 1976, 89-90 και αναλυτικά 162-182). Ο Spiegel παραλληλίζει το μοντάζ ως βασικό στοιχείο της κινηματογραφικής αφήγησης (Spiegel 1976, 163-164) με τη «μοντερνιστική αποσπασματική θέαση του όλου» (Spiegel 1976, 181). Μάλιστα ο Spiegel διακρίνει ανάμεσα στο μοντάζ συνεχείας και το μοντάζ σοβιετικού τύπου, το οποίο κατασκευάζει σημασίες αξιοποιώντας όχι τη λογική συνέχεια, αλλά τη σύγκρουση των αλληλοδιαδεχόμενων πλάνων. Υποστηρίζει, μάλιστα, ότι ενώ το λογοτεχνικό αποτύπωμα του μοντάζ συνεχείας επιβιώνει, η χρήση του μοντάζ σοβιετικού τύπου περιορίστηκε στα έργα του μοντερνισμού των αρχών του εικοστού αιώνα (Spiegel 1976, 181).

Αν και πράγματι, όπως παρατηρεί ο Christian von Tschilschke για τη μονογραφία του Spiegel, ο όρος «κινηματογραφική λογοτεχνική μορφή» (cinematographic form) είναι προβληματικός επειδή δεν διαχωρίζεται από τον Spiegel ικανοποιητικά από άλλες σχετικές μορφές, και δεν χρησιμοποιείται από τον Spiegel με ιδιαίτερη συνέπεια, θεωρώ ότι η παρουσίαση της *κινηματογραφικής λογοτεχνικής μορφής* και άλλων λογοτεχνικών μορφών της περιόδου του μοντερνισμού ως συγκοινωνούντων δοχείων αποτελεί το πιο γόνιμο στοιχείο της συγκεκριμένης μονογραφίας. Η ουσιαστικότερη συμβολή του Spiegel έγκειται, δηλαδή, στην τοποθέτηση της *κινηματογραφικής λογοτεχνικής μορφής* των κειμένων του μοντερνισμού —γιατί σε αυτήν αναφέρεται κυρίως— στα ιστοριογραμματολογικά της συμφραζόμενα αποκαλύπτοντας τους λογοτεχνικούς της προγόνους

---

<sup>96</sup> Πρβλ.: Στα δοκίμιά του για τη λογοτεχνία του Robbe-Grillet ο Barthes σχολιάζει αυτή την παράδοση για τη λογοτεχνία μορφή του αντικειμένου, παράδοση ακριβώς επειδή «[χ]ωρίς να το συνειδητοποιούμε στη λογοτεχνία η σχέση μας με τον κόσμο είναι οργανική και όχι οπτική» (Roland Barthes, «Objective Literature»: Barthes [1964] 1972, 16). Θα επανέλθω στο συγκεκριμένο σημείο επαφής της λογοτεχνικής με την κινηματογραφική αφήγηση στο τρίτο κεφάλαιο όπου σχολιάζω τον διάλογο των *Διηγημάτων της Δοκιμασίας* του Χριστόφορου Μηλιώνη με την πεζογραφία του Robbe-Grillet και με τον κινηματογράφο της Nouvelle Vague.

και επιγόνους (Spiegel 1976, 185 κ.ε.)<sup>97</sup>. Η ανάλυση του Spiegel εξηγεί επί της ουσίας πώς είναι δυνατόν τα στοιχεία της «κινηματογραφικής» γραφής να απαντούν και σε μια γραφή εικονοκεντρική, η οποία όμως αγνοεί τον κινηματογράφο (π.χ. Flaubert). Προβάλλει τη σχέση της εικονοκεντρικής γραφής με το θετικιστικό πνεύμα του τέλους του 19ου αιώνα, αλλά και, αργότερα, της «κινηματογραφικής» μοντερνιστικής γραφής με την επίδραση του κινηματογράφου όχι τόσο στην παραγωγή λογοτεχνικών έργων, όσο στην ίδια τη θέαση του κόσμου (Spiegel 1976, 112)<sup>98</sup>.

### **Keith Cohen 1979, κινηματογραφική μορφή στο μυθιστόρημα [cinematic form in the novel].**

Keith Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, Νιου Χέιβεν & Λονδίνο, Yale University Press 1979.

«Πιστεύω ότι η επιρροή του κινηματογράφου στο μυθιστόρημα είναι απτή και συγκεκριμένη. Μπορεί να μην υπάρχει παρά ελάχιστη τεκμηρίωση, και να λείπουν τα ποσοτικά στοιχεία, ωστόσο επιμένω ότι η σύγχρονη αφήγηση δεν θα είχε τη μορφή που έχει, αν δεν υπήρχε το προηγούμενο του κινηματογράφου» (Cohen 1979, 10).

---

<sup>97</sup> Αν και δεν μπορώ να συμφωνήσω με τη θεώρηση των έργων του λογοτεχνικού μεταμοντερνισμού από τον Spiegel, η οποία περιορίζεται στον επίλογο της μονογραφίας του και είναι μάλλον σχηματική, βρίσκω ιδιαίτερα εύστοχο τον τρόπο με τον οποίο περιγράφει το γενικό πλαίσιο του διαλόγου των λογοτεχνικών έργων του μεταμοντερνισμού με τον κινηματογράφο. Σχεδόν μια τριακονταετία πριν τους Tschiltschke και Rajewsky (βλ. παρακάτω), οι οποίοι μελετώντας τον διακαλλιτεχνικό διάλογο στα κείμενα του μεταμοντερνισμού καταλήγουν σε παρόμοια συμπεράσματα, ο Spiegel εξηγεί ότι στα κείμενα του μεταμοντερνισμού ο διάλογος με τον κινηματογράφο είναι εν πολλοίς διαμεσολαβημένος, περνώντας καταρχάς από τον διακειμενικό διάλογο με το πεζογραφικό παράδειγμα του μοντερνισμού και της δικής του «κινηματογραφικής λογοτεχνικής μορφής» (Spiegel 1976, 186), ενώ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωσή του έχει η μεταβολή της θέσης του κινηματογράφου στην κοινωνική και πολιτισμική ζωή από στοιχείο καινούργιο, πρωτοποριακό και με αβέβαιο μέλλον, σε αυτονόητο, αλλά και παράλληλα κυρίαρχο κομμάτι της (Spiegel 1976, 185).

<sup>98</sup> Τις βασικές αρχές της μονογραφίας του διατυπώνει ο Spiegel ήδη το 1973 στο άρθρο του «From Flaubert to Joyce: Evolution of a Cinematographic Form», *Novel*, τ. 6 / τχ. 2 (άνοιξη 1973), 229-243. Αξίζει κανείς από το συγκεκριμένο άρθρο να κρατήσει μερικές θέσεις που διατυπώνονται σε αυτό το κείμενο πιο συνοπτικά, και ίσως γι' αυτό πιο εύστοχα απ' ό,τι στη σχετική μονογραφία που ακολούθησε. Για παράδειγμα, στο συγκεκριμένο άρθρο ο Spiegel συνδέει τον δεικτικό τρόπο αφήγησης με την πεζογραφία που χαρακτηρίζουμε ως «μοντερνιστική». Δεν μιλάει για *δείξη*, ούτε αναφέρεται στην αντίθεση *showing - telling*, ο ορισμός όμως της *αντικειμενοποιημένης μορφής [reified form]* την οποία συνδέει με το μοντερνιστικό ύφος είναι ο ακόλουθος: «Η *αντικειμενοποιημένη μορφή*, είναι, λοιπόν, ένας τρόπος να μεταγράψουμε την αφήγηση όχι σαν μια ιστορία που τη λέει κανείς, αλλά σαν μια πράξη που απεικονίζεται και παρουσιάζεται» (Spiegel 1973, 229). Η *αντικειμενοποιημένη μορφή [reified form]*, η οποία όπως φαίνεται αποτελεί πρόγονο της *συγκεκριμενοποιημένης μορφής [concretized form]* στη θεωρία του Spiegel— είναι ένας τρόπος αφήγησης με τα εξής χαρακτηριστικά: ουδέτερη αφηγηματική φωνή, που δεν εμπλέκεται στα γεγονότα, ο χαρακτήρας παρουσιάζεται όχι μέσα από το σχόλιο του αφηγητή, αλλά μέσα από τις πράξεις του στις συγκεκριμένες συνθήκες· η αφήγηση της δράσης, γίνεται όχι από κάποιον παντογνώστη αφηγητή, αλλά από κάποιον ήρωα ο οποίος πιθανότατα συμμετέχει και ο ίδιος στη δράση, μέσω δραματικών σκηνών· η δράση αποτελεί πραγμάτωση των θέσεων του συγγραφέα, τις οποίες ο αναγνώστης συνάγει, χωρίς όμως τη βοήθεια του σχολιασμού από τον παντογνώστη αφηγητή· παρουσίαση δράσης που μοιάζει αυτόνομη, ανεξάρτητη τόσο από τον συγγραφέα όσο και από τον αναγνώστη· και, τέλος, δράση η οποία μεταδίδεται με βάση τους κανόνες της όρασης και διαρθρώνεται συχνά σε ιδιαίτερες εκφραστικές εικόνες. Μια προσεκτική ανάγνωση των χαρακτηριστικών της δεικτικής αυτής μορφής αφήγησης, την οποία ο Spiegel προβάλλει ως κυρίαρχη στην μοντερνιστική πεζογραφία, οδηγεί, όπως θα φανεί και από την ανάλυση άλλων σχετικών μελετών, στο συμπέρασμα ότι η μορφή αυτή αφηγηματικής *δείξης* συγγενεύει στενά με αυτό που άλλοι μελετητές περιγράφουν ως «κινηματογραφικών» τρόπων και έμπνευσης γραφή.

Ο Keith Cohen θεωρεί ότι οι τέχνες στη διάρκεια του εικοστού αιώνα, περισσότερο από οποτεδήποτε άλλοτε, διαλέγονται και σχετίζονται μεταξύ τους, ενώ ο κινηματογράφος ως γέννημα του εικοστού αιώνα αφενός, και ως τέχνη η οποία εξαρχής άντλησε συνδυαστικά από διακριτά καλλιτεχνικά ιδιώματα (θέατρο, μουσική, λογοτεχνία κ.ά.), αποτελεί την κατεξοχήν έκφραση αυτού του σύγχρονου διακαλλιτεχνικού πνεύματος (Cohen 1979, 1-2, και 210). Υποστηρίζει επίσης ότι όλες σχεδόν οι πρωτοπορίες των αρχών του εικοστού αιώνα οφείλουν κάτι στον κινηματογράφο (Cohen 1979, 6), ενώ εξετάζει την περίοδο του μοντερνισμού ως περίοδο τομής στις τέχνες γενικά, και στη λογοτεχνία ειδικότερα (Cohen 1979, 8-9), διατυπώνοντας επίσης με σαφήνεια την άποψη ότι η επίδραση του κινηματογράφου στη μοντερνιστική λογοτεχνία υπήρξε καθοριστική (βλ. μόντο Cohen 1979, 10).

Επιζητεί, λοιπόν, στο πλαίσιο μιας μελέτης αναλογιών, όπως τη χαρακτηρίζει ρητά και ο ίδιος, να αναδείξει «τους μηχανισμούς με τους οποίους η λογοτεχνική αφήγηση θα μπορούσε να διευρυνθεί αξιοποιώντας το παράδειγμα του κινηματογράφου» (Cohen 1979, 10). Γράφει συγκεκριμένα: «το εάν μπορούμε σε κάποιες περιπτώσεις να φτάσουμε να μιλήσουμε για επίδραση από τον κινηματογράφο, είναι τελικά αδιάφορο: αυτό που ενδιαφέρει είναι στο πλαίσιο μιας τεκμηριωμένης συγκριτολογικής μελέτης να αξιοποιήσουμε το ιδιαίτερο πλεονέκτημα που προσφέρει η οπτική μιας καινούργιας, και ταχύτατα εξελισσόμενης, κινηματογραφικής γλώσσας [language] ως εργαλείο για την ανάδειξη ανάλογων καινοτομιών στο μυθιστόρημα» (Cohen 1979, 108). Ο Cohen αναφέρεται στην ευρείας αποδοχής άποψη της φιλολογικής κριτικής ότι η λογοτεχνική αφήγηση από τον μοντερνισμό και εξής έχει αξιοποιήσει τις κατακτήσεις της κινηματογραφικής αφήγησης, και υποστηρίζει ότι, ακόμα και σε περιπτώσεις στις οποίες δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τεκμηριωμένη επίδραση, μπορούμε να μιλήσουμε για μορφές παρόμοιες, για αναλογίες στο επίπεδο της μορφής, δηλαδή, και να τις μελετήσουμε ως τέτοιες (Cohen 1979, 108). Ως κατεξοχήν στοιχείο της κινηματογραφικής αφήγησης τον ενδιαφέρει το μοντάζ, το οποίο συσχετίζει με την τεχνική της ασυνέχειας, των χασμάτων στο μυθιστόρημα του κλασικού, όπως τον αποκαλεί, μοντερνισμού (Cohen 1979, 4, 9-10, 81, 84, 209).

Μάλιστα ο Cohen εξηγεί ότι τον ενδιαφέρουν ειδικότερα οι περιπτώσεις σιωπηρού ή κρυπτικού διαλόγου με τον κινηματογράφο: «Πιο συχνές, αν και πολύ πιο δύσκολες στον ορισμό τους, είναι οι περιπτώσεις της μίμησης ή και του ξεκάθαρου δανείου, κατά τις οποίες η μια τέχνη πραγματοποιεί ένα ξαφνικό άλμα εισβάλλοντας στον τρόπο της άλλης ή στις οποίες η μία τέχνη επιδεικνύει μια καταφανώς ασυνεπή [προς το δικό της καλλιτεχνικό ιδίωμα] τάση να αποκτήσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της άλλης» (Cohen 1979, 83)<sup>99</sup>. Θεωρεί ότι η αξιοποίηση τεχνικών

---

<sup>99</sup>«The more common, and yet far more difficult to define, phenomenon is the formal mimicry and outright borrowing whereby one art will suddenly leap into the mode of another or demonstrate an apparently incongruous yearning for the qualities of that other art».



ασυνέχειας για τη δημιουργία μιας πιο δυναμικής συνέχειας αποτελεί βασική αρχή της τέχνης του μοντερνισμού γενικότερα, και του μοντερνιστικού μυθιστορήματος ειδικότερα. (Cohen 1979, 81, 84 κ.α.)

Περιγράφει τη σχέση του μυθιστορήματος του μοντερνισμού με τον κινηματογράφο με άξονα τις μεταβολές που εντοπίζει στην αφηγηματική δομή του πρώτου. Πιο συγκεκριμένα εξετάζει ως στοιχεία διαλόγου με την κινηματογραφική αφήγηση μια σειρά υφολογικών χαρακτηριστικών της πεζογραφίας του μοντερνισμού: την κυριαρχία την *εξωτερικής εστίασης* ιδίως σε ό,τι αφορά στην παρουσίαση των ηρώων (Cohen 1979, 117) και την παράλειψη του *αφηγηματικού σχολίου* (Cohen 1979, 114), τις αναχρονίες, και ειδικά την έννοια της προτεραιότητας του χώρου έναντι του χρόνου, αλλά και την έννοια της ταυτοχρονίας (είτε ως παράλληλης δράσης είτε ως ενεστωτικής αφήγησης· Cohen 1979, 125-6, 138, 145, 153 κ.α.), τις απότομες εναλλαγές της οπτικής γωνίας (*point of view*<sup>100</sup>· Cohen 1979, 162 κ.ε.), και τέλος την έννοια των απότομων μεταβάσεων (*discontinuity*) στον χώρο και τον χρόνο (Cohen 1979, 182-183), αλλά και από το ένα αφηγηματικό επίπεδο στο άλλο, συχνά με τη συνακόλουθη ενσωμάτωση στην αφήγηση μη λογοτεχνικών κειμένων (Cohen 1979, 187-189). Με τον κινηματογράφο συσχετίζει και τον εσωτερικό μονόλογο των ηρώων του μοντερνιστικού μυθιστορήματος εξαιτίας των έντονων απότομων μεταβάσεων που περιλαμβάνει (Cohen 1979, 192-5).

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω ο Cohen δεν δίνει την ίδια έμφαση στη λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης (showing)* για τον προσδιορισμό του «κινηματογραφικού» όπως άλλοι μελετητές. Αν και αναφέρει την παράλειψη του *αφηγηματικού σχολίου* ιδίως στο θέμα της παρουσίασης των ηρώων (βλ. παραπάνω), δεν ανάγει τον *δεικτικό τρόπο* σε κυρίαρχο χαρακτηριστικό της *κινηματογραφικής μορφής (cinematographic form)* του<sup>101</sup>, της οποίας κυριότερο

---

Αξίζει να παρατηρήσει κανείς τα σημεία επαφής αυτού του ορισμού των κινηματογραφικών τρόπων στο μυθιστόρημα με τα αντίστοιχα σημεία σύγχρονων θεωρητικών όπως η Irina Rajewsky, η οποία αναφέρεται στην ψευδαίσθηση του «κινηματογραφικού» (ή και γενικότερα του «διαμεσικού») και τον *μεταφορικό χαρακτήρα των διαμεσικών αναφορών* (βλ. παρακάτω) και ο Christian von Tschilschke, ο οποίος περιγράφει μια διαδικασία οικειοθελούς περιορισμού του λογοτέχνη σε τρόπους που προσιδιάζουν στον φιλικό και όχι στον λογοτεχνικό κώδικα (Tschilschke 2000, 109· βλ. παρακάτω).

<sup>100</sup> Στη λογοτεχνία δεν υπάρχει κατ' ανάγκην προσδιορισμός του βλέμματος στον χώρο (βλ. παραπάνω)· με αποτέλεσμα όταν κάτι τέτοιο εντοπίζεται να θεωρείται από τους μελετητές –όπως από τον Cohen– στοιχείο διαλόγου με την κινηματογραφική αφήγηση. Όμως ο Cohen δεν λαμβάνει υπ' όψιν του τη διπλή αυτή φύση της οπτικής γωνίας στον κινηματογράφο στην ανάλυσή του, με αποτέλεσμα κάποτε να χρησιμοποιεί τον όρο *point of view* για να περιγράψει την οπτική γωνία με την έννοια του «βλέμματος» στον χώρο και άλλοτε με την έννοια της *εστίασης*.

<sup>101</sup> Είναι, άλλωστε, ενδεικτικό ότι περιλαμβάνει στα παραδείγματα «κινηματογραφικής μορφής» την *Αναζήτηση του Χαμένου Χρόνου* του Μ. Προυστ (στην κατηγορία της παραμόρφωσης του χρόνου: Cohen 1979, 123-176, και ειδικότερα 127-128, 133-141), την οποία άλλοι μελετητές, όπως είδαμε, αποκλείουν (πρβλ. Καλλίνης 1995, 56). Ο Cohen αποστασιοποιείται από την πλειονότητα των μελετητών του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα σε αυτό το σημείο. Παρά ταύτα αναγνωρίζει τη θεμελιώδη διαφορά σε ό,τι αφορά την ασυνέχεια στο κείμενο του Προυστ από αυτά άλλων μοντερνιστών. Γράφει χαρακτηριστικά: «Στον Joyce η ασυνέχεια της συνείδησης προκύπτει κυρίως από τις ασυνέχειες της αφήγησης. Αλλά, ενώ στον Προυστ η ασυνέχεια αφορά κυρίως τη διήγηση, όπως συμβαίνει με τις αλληλοδιαδεχόμενες διαφάνειες σε μια μηχανή προβολής, η επεισοδιακή δομή της προσωπικότητας του ήρωα, και η

χαρακτηριστικό αποτελεί η έννοια της ασυνέχειας (discontinuity· Cohen 1979, 208) που συσχετίζεται με το κινηματογραφικό μοντάζ και εκφράζεται στη λογοτεχνική αφήγηση κατά κύριο λόγο με την κειμενική πραγμάτωση της ταυτοχρονίας και της *πολλαπλής εστίασης* (Cohen 1979, ό.π.).

Η μονογραφία του Cohen είναι μια από τις πιο συστηματικές προσεγγίσεις της εποχής της και ξεχωρίζει για την μεθοδικότητα της ανάλυσης και την ευστοχία των παραδειγμάτων της. Παρ' όλα αυτά, ως μονογραφία του 1979, παρουσιάζει μια σειρά από αδυναμίες οι οποίες οφείλονται κυρίως στο επίπεδο της έρευνας στον χώρο της θεωρίας του κινηματογράφου, καθώς και στο πεδίο των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων της εποχής. Ο τρόπος της ανάλυσης του Cohen επικεντρώνεται σαφώς σε κάποια γενικά χαρακτηριστικά (αισθητικές τάσεις γράφει ο ίδιος «aesthetic tendencies»: Cohen 1979, 207) του κινηματογράφου, καθώς τον ενδιαφέρει περισσότερο η εμφάνιση του κινηματογράφου ως σταθμός για τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του και ως εκ τούτου για την ιστορία και την εξέλιξη των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων (Cohen 1979, ό.π.). Ως αποτέλεσμα αυτής της μεθοδολογικής του επιλογής, ο Cohen δεν ασχολείται με συγκεκριμένες φιλικές πραγματώσεις και κάνει λόγο για γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης του κινηματογράφου. Ενώ προσδιορίζει ιστοριογραμματολογικά τα λογοτεχνικά έργα που εξετάζει, δεν κάνει κάτι ανάλογο για τον κινηματογράφο, με αποτέλεσμα να συγχέει τα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου ως κώδικα, με τα χαρακτηριστικά της σοβιετικής πρωτοπορίας ως συγκεκριμένης και ιστορικά προσδιορισμένης καλλιτεχνικής έκφρασης αυτού του κώδικα. Το σημείο αυτό, σε συνδυασμό με την υποτίμηση του *δεικτικού τρόπου* ως στοιχείου του «κινηματογραφικού» εν κειμένω, αποτελεί και τη βασική μου ένσταση για τη θεώρηση του Cohen.

Σε κάθε περίπτωση, η συμβολή της συγκεκριμένης μονογραφίας είναι αναμφισβήτητη και έγκειται καταρχάς στην ίδια την τόλμη της θέσης ότι το μοντερνιστικό μυθιστόρημα δεν θα είχε πάρει τη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα, αν δεν είχε αξιοποιήσει τις κατακτήσεις του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού ιδιώματος. Μεγαλύτερη σημασία αποκτά η άποψη αυτή του Cohen για τη συμβολή του κινηματογράφου στην εξέλιξη του πεζογραφικού μοντερνισμού, καθώς υποστηρίζεται και τεκμηριώνεται από τη συστηματική προσέγγιση και κειμενοκεντρική ανάλυση συγκεκριμένων λογοτεχνικών μορφών στο πλαίσιο μιας διακαλλιτεχνικής θεώρησης.

---

σποραδικότητα της μνήμης του στον Joyce γίνονται αφήγημα. Ό,τι είναι αντικείμενο λόγου στον Proust, στον Joyce παίρνει το ίδιο τον λόγο» (Cohen 1979, 195).

**Bruce Morissette, *Novel and Film. Essays in two genres*, (πρόλογος: James R. Lawler), Σικάγο και Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1985.**

Το βιβλίο αποτελεί συγκεντρωτική έκδοση μιας σειράς άρθρων δημοσιευμένων σε διεθνή φιλολογικά περιοδικά στο διάστημα 1961-1975, στα οποία ο Morissette εξετάζει συστηματικά και μεθοδικά αναλογίες ανάμεσα στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση με έμφαση στην παραγωγή του Νέου Μυθιστορήματος και ιδιαίτερα του Alain Robbe-Grillet. Το έργο του Morissette εντάσσεται επομένως σε μια ευρύτερη παράδοση δοκιμίων και μελετών που εξετάζουν τον διάλογο του Νέου Μυθιστορήματος, και κυρίως της ιδιότυπης αφηγηματικής τεχνικής του, με τον κινηματογράφο<sup>102</sup>.

Ο Morissette δεν επιχειρεί να συγκροτήσει ένα συνεκτικό ορισμό του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα, καθώς η σκοπιά του επικεντρώνεται στη συγκριτική θεώρηση λογοτεχνίας και κινηματογράφου ως ξεχωριστών μεγεθών και όχι στον εντοπισμό και την ανάλυση των «κινηματογραφικών» τρόπων ως κειμενικών πρακτικών. Ωστόσο, η θεώρησή του είναι από τις πλέον μεθοδικές, και χαρακτηρίζεται από τη βιβλιογραφική ενημέρωση και τεκμηρίωση, καθώς και από την ευστοχία των κειμενικών του παραδειγμάτων. Στον Morissette και τις παρατηρήσεις του θα επανέλθω αργότερα, όταν θα ασχοληθώ με τα κείμενα τα *Διηγήματα της Δοκιμασίας* (Α΄ έκδοση: 1978· Α΄ δημοσίευση: 1973-1974) του Χριστόφορου Μηλιώνη, τα οποία διαλέγονται με το Nouveau Roman και τη Nouvelle Vague.

### **Ο διάλογος της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στη διεθνή έρευνα.**

Μετά τη σχετική μονογραφία της C. E. Magny (*L' age du roman americain*, 1948) ο διάλογος της λογοτεχνίας, και ειδικότερα της πεζογραφίας, με τον κινηματογράφο, επανέρχεται διαρκώς ως σημείο ενδιαφέροντος της φιλολογικής έρευνας. Εύλογα το αντικείμενο, όπως και οι θεωρητικές προσεγγίσεις, εξελίσσονται συν τω χρόνω και αλλάζουν ανάλογα με το ακαδημαϊκό περιβάλλον. Έτσι, για παράδειγμα, τη δεκαετία του 1970 στις ΗΠΑ δημοσιεύτηκαν, πιθανόν και στον απόηχο της Νέας Κριτικής, αρκετές μονογραφίες που αναζητούν μια «κινηματογραφική» ποιότητα στα λογοτεχνικά κείμενα, άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο συστηματικά. Εξάλλου, το 1972 εκδόθηκε στις ΗΠΑ η μετάφραση της μονογραφίας της Magny, ενώ το 1976 δημοσιεύεται το *Fiction and the camera eye* του Spiegel και το 1979 το *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange* του Cohen<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Βλ. επίσης Tschiltschke 2000, 210-220.

<sup>103</sup> Αρκετά στοιχεία για τον διάλογο της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο βρίσκει κανείς επίσης στα άρθρα που δημοσιεύονται το ίδιο διάστημα στα αμερικανικά ακαδημαϊκά περιοδικά *Novel* και *Style*.

Αναφέρω και σχολιάζω εδώ ενδεικτικά κάποιες από τις πιο γνωστές. Η ανασκόπηση αυτή, πέρα από τη βιβλιογραφική ενημέρωση, στόχο έχει να ανιχνεύσει την εξέλιξη της έρευνας του «κινηματογραφικού» στα κείμενα:

**Robert Richardson *Literature and film*, Μπλούμινγκτον και Λονδίνο, Indiana University Press, 1972, Α΄ έκδοση 1969.**

Το μειονέκτημα της θεώρησης του Richardson είναι ότι δεν έχει ένα σαφές μεθοδολογικό πλαίσιο με βάση το οποίο να αναλύει τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο. Μιλάει για μια σχέση αλληλεπίδρασης καταρχάς (Richardson [1969] 1972, 17-34), και ύστερα για την επίδραση του κινηματογράφου στη λογοτεχνία (Richardson [1969] 1972, 79-90) χωρίς όμως να την τεκμηριώνει συστηματικά. Αν και θίγει εύστοχα αρκετά ζητήματα που αφορούν το «κινηματογραφικό» εν κειμένω (όπως π.χ. η εξέλιξη της οπτικής γωνίας στη λογοτεχνία σε διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση: Richardson [1969] 1972, 89-90) το μελέτημα του Richardson μπορεί να λειτουργήσει πολύ περισσότερο ως αφορμή για περαιτέρω μελέτη των διαφόρων ζητημάτων που θίγει, παρά ως οδηγός μελέτης του διαλόγου ανάμεσα στις δύο τέχνες. Αν μη τι άλλο, το βιβλίο του Richardson αποκτά ιστορική αξία, ως τεκμήριο ενός ευρύτερου προβληματισμού για το θέμα της σχέσης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο. Παράλληλα, παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι στον Richardson, όπως και σε αρκετούς άλλους μελετητές ιδιαίτερα των δεκαετιών του 1960 και του 1970, η σχέση της λογοτεχνίας, και συχνά πιο συγκεκριμένα της λογοτεχνικής αφήγησης, με τον κινηματογράφο φαίνεται ότι εξελίσσεται σε κοινό τόπο, με αποτέλεσμα να αποκτά στις σχετικές μελέτες με αξιωματικό χαρακτήρα.

**William Jinks *The celluloid Literature*, Μπέμπερλυ Χιλς, Glencoe Press, 1971.**

Το βιβλίο του Jinks δεν χαρακτηρίζεται για την προσεχτική χρήση της ορολογίας, και η προσέγγιση της σχέσης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο γίνεται μάλλον σε μια βάση εμπειρική και με τρόπο γενικόλογο, ο οποίος συχνά υποπίπτει σε μεθοδολογικά απαράδεκτες γενικεύσεις (π.χ. ο εξισωτικός παραλληλισμός εικόνας-λέξης, παραγράφου-σκηνής, σεκάνς-κεφαλαίου Jinks 1971, σσ. 10-14. Για τον σχολιασμό πρβλ. Tschiltschke 2000, 30). Παρά ταύτα έχει κάποια θετικά στοιχεία με πιο σημαντική συμβολή του συγκεκριμένου έργου, κατά τη γνώμη μου, την εμφατική ανάδειξη αφηγηματικών και υφολογικών συμβάσεων οι οποίες ανακύπτουν στην πορεία εξέλιξης του κινηματογράφου από τεχνική καταγραφή της πραγματικότητας σε αφηγηματική τέχνη, αλλά και η σύνδεση αυτών των συμβάσεων με συγκεκριμένα κινηματογραφικά είδη (Jinks 1971, 42-49). Αυτού του είδους οι αφηγηματικές τυποποιήσεις αξιοποιούνται στη συνέχεια από τη λογοτεχνική αφήγηση. Ωστόσο, και σε αυτό το σημείο η μελέτη του Jinks δεν έχει τη βιβλιογραφική ενημέρωση και το αναλυτικό βάθος άλλων θεωρητικών του κινηματογράφου (π.χ. Bordwell – Thompson κ.ά.).

**Edward Murray, *The Cinematic Imagination. Writers and the motion pictures*, Νέα Υόρκη, Frederick Ungar Publishing, 1972.**

Η θεώρηση του Murray επικεντρώνεται στους ίδιους τους συγγραφείς και την πραγματολογική τεκμηρίωση της σχέσης τους με τον κινηματογράφο, ενώ η ανάλυσή του στηρίζεται στον γενικό και μάλλον ασαφή όρο της «κινηματογραφικής φαντασίας» (cinematic imagination) των συγγραφέων, τον οποίο ο Murray χρησιμοποιεί χωρίς να ορίζει συγκεκριμένα (πρβλ. σχετικά Tschiltschke 2000, 30-31). Η «κινηματογραφική φαντασία» των συγγραφέων περιλαμβάνει, σύμφωνα με τον Murray, τόσο τη θεματοποίηση του κινηματογράφου, όσο και κάποια στοιχεία «κινηματογραφικών» τρόπων στη λογοτεχνική γραφή, χωρίς όμως τα τελευταία να τεκμηριώνονται επαρκώς από κειμενικά παραδείγματα. Ωστόσο, η μονογραφία του Murray προσφέρει πλούσιο πραγματολογικό υλικό για την τεκμηρίωση της σχέσης γνωστών συγγραφέων με τον κινηματογράφο (J. Joyce, V. Woolf, F. Scott Fitzgerald, N. West, T. Wolfe, E. Hemingway, G. Greene, J. Steinbeck, J.P. Sartre, A. Robbe-Grillet)<sup>104</sup>. Τέλος, η μονογραφία του Murray παρουσιάζει ενδιαφέρον ως τεκμήριο μιας εποχής, καθώς από τη μία θεωρεί σχεδόν αυταπόδεικτη τη σχέση των πεζογραφημάτων με τον κινηματογράφο, και από την άλλη αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο σαν είδος κατώτερο και επιθυμεί μια λογοτεχνία «καθαρή [...] αφοσιωμένη ξανά στη λεκτική της φύση» (Murray 1972, 297).

**Charles Eidsvik, *Cineliteracy. Film Among the other arts*, Νέα Υόρκη, Random House, 1978. (Ειδικότερα το κεφάλαιο «Cinema and Literature», σσ. 145-158).**

Όπως φαίνεται και από τον τίτλο του βιβλίου στο οποίο εντάσσεται το κείμενο για τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, το κέντρο βάρους της μελέτης του Eidsvik δεν είναι η λογοτεχνία αλλά το σινεμά. Εντούτοις η μελέτη του μπορεί να θεωρηθεί χρήσιμη ως κείμενο εισαγωγικού χαρακτήρα για τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, επειδή περιλαμβάνει χρήσιμες πληροφορίες για την υποδοχή του κινηματογράφου από τους λογοτέχνες τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του, καθώς και κάποιες εύστοχες παρατηρήσεις για τη σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη λογοτεχνία και την έβδομη τέχνη, την οποία εξετάζει κατά κανόνα υπό το πρίσμα της σχέσης μιας «υψηλής», εφόσον αναφέρεται στη λογοτεχνία του μοντερνισμού, με μια μαζικής κατανάλωσης τέχνη (popular: Eidsvik, σ. 145), αναφερόμενος κυρίως στον εμπορικό κινηματογράφο πριν το 1960. Στις αρετές της μελέτης του Eidsvik πρέπει να προσμετρηθούν η προσεχτική χρήση της ορολογίας καθώς και η μεθοδική προσέγγιση της διακαλλιτεχνικής σχέσης. Τέλος, ο Eidsvik, ενώ δεν μελετά ειδικά το θέμα της «κινηματογραφικής» γραφής, κάνει μια σειρά από εύστοχες παρατηρήσεις για το θέμα, όπως για παράδειγμα ότι η επίδραση από τον κινηματογράφο σε πολιτισμικό επίπεδο (η θεματική σχέση δηλαδή) μπορεί να αποδειχθεί πολύ πιο εύκολα από τη δομική σχέση, ή ότι κρίσιμη

---

<sup>104</sup> Παρενθετικά αναφέρω ότι το βιβλίο είναι οργανωμένο σε δύο μέρη, το πρώτο αφιερώνεται στη σχέση θεατρικών συγγραφέων με τον κινηματογράφο και το δεύτερο αφορά τη σχέση λογοτεχνών με το σινεμά.

για τη μελέτη της σχέσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου είναι η συνείδηση της κοινής τους εξέλιξης στον χρόνο, των κοινών αφηγηματικών τους χαρακτηριστικών, και ταυτόχρονα των διαφορών του κειμενικού καλλιτεχνικού κώδικα της λογοτεχνίας από τον σύνθετο καλλιτεχνικό κώδικα του κινηματογράφου.

Αρκετές μελέτες για το θέμα του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο εκδίδονται στη Γαλλία από τα τέλη της δεκαετίας 1970 μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1990 με έμφαση στη σύγκριση παρόμοιων αφηγηματολογικών δομών στην πεζογραφία και στον κινηματογράφο<sup>105</sup>. Η παράλληλη μελέτη αφηγηματολογικών δομών στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, στον απόηχο της άνθισης της αφηγηματολογίας, ειδικά στη Γαλλία με το έργο του Gerard Genette, οδηγεί στην ανάδειξη ομοιοτήτων και διαφορών ανάμεσα σε «παρόμοιες» λογοτεχνικές και φιλικές μορφές, αλλά και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του λογοτεχνικού και του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα.

Νέα ώθηση στη μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο στη γερμανόφωνη ακαδημαϊκή κοινότητα (Γερμανία, Αυστρία) έδωσε η άνθιση των διαμεσικών σπουδών. Ο διάλογος της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο εντάσσεται σε αυτά τα συμφραζόμενα, και προσεγγίζεται με εργαλεία της συγκριτικής φιλολογίας, αλλά και, εν μέρει, της σημειωτικής (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω)<sup>106</sup>.

Τέλος, άνθιση παρουσιάζει στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα η μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου του λογοτεχνικού, και κυρίως του πεζογραφικού, μοντερνισμού των αρχών του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο, ενταγμένη στο ανανεωμένο ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για τον μοντερνισμό ως σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο, στο πλαίσιο του οποίου σημαντική θέση κατείχε η νεαρή τότε τέχνη του κινηματογράφου. Στις μονογραφίες αυτές συνήθως κεντρικό ρόλο έχει ο δοκιμακός λόγος των συγγραφέων, και συνολικότερα των λογοτεχνικών κύκλων της εποχής, από τον οποίο αντλούνται έννοιες κεντρικές για τον μοντερνισμό. Οι έννοιες αυτές επενδύονται με μια ευρεία γκάμα αποχρώσεων από τη χρήση τους στα κείμενα της εποχής και αξιοποιούνται ως εργαλείο της διακαλλιτεχνικής προσέγγισης με μια παράλληλη αναζήτησή τους στα λογοτεχνικά και τα φιλικά κείμενα της εποχής<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Βλ. ενδεικτικά: Francis Vanoye, *Récit écrit – récit filmique* (Vanoye 1979)· André Gardies, *Le récit filmique* (Gardies 1993).

<sup>106</sup> Για περαιτέρω βιβλιογραφία στο θέμα του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνία, αλλά και για επιπλέον σχολιασμό των συγκεκριμένων μελετών βλ. Tschiltschke 2000, 26-43.

<sup>107</sup> Η ευρύτερη και πιο ενδιαφέρουσα σχετική μονογραφία είναι, κατά τη γνώμη μου, η *Δέκατη Μούσα* (*The Tenth Muse*· 2008 James Russell Lowell Prize) της Laura Marcus. Στην ίδια κατεύθυνση κινούνται οι μονογραφίες των David Trotter, *Cinema and Modernism* (2007), αλλά Keith Williams για το έργο του H.G. Wells (*H.G. Wells. Modernity and the movies*· 2007).

**Το «κινηματογραφικό» εν κειμένω από τη σκοπιά των διακαλλιτεχνικών και των διαμεσικών σπουδών: το παράδειγμα των σύγχρονων γερμανόφωνων προσεγγίσεων.**

Η μελέτη της *διαμεσικότητας* (Intermedialität / intermediality) έχει, ειδικά στον γερμανόφωνο χώρο, κυριαρχήσει από τη δεκαετία του 1990 στις συγκριτολογικές σπουδές (Clüver 2007, 19-22· Tschiltschke 2000, 82· Rajewsky 2002, 42-48). Η στροφή αυτή υπαγορεύτηκε μεταξύ άλλων από την ανάγκη να περιληφθούν στα αντικείμενα μελέτης νέες μορφές, οι οποίες δεν εμπίπτουν απαραίτητα στις καθιερωμένες και ευρέως αναγνωρισμένες τέχνες (π.χ. κόμικ, performance κ.ά.), αλλά και από μία στροφή των θεωρητικών προσεγγίσεων προς πλευρές που αφορούν τις συνθήκες της πρόσληψης, την επικοινωνιακή απεύθυνση και λειτουργία κ.α. –πλευρές, δηλαδή που άπτονται του *μέσου* (βιβλίο, βίντεο, κινηματογραφική προβολή κ.ά.) και όχι του έργου τέχνης ως τέτοιου (Clüver 2007, 29-30). Παρ' όλα αυτά, και ενώ ο όρος *διαμεσικότητα* επικράτησε εκείνου της *διακαλλιτεχνικότητας*, στις μελέτες που αφορούν αποκλειστικά τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο ελάχιστα θίγονται θεωρητικά ζητήματα που αφορούν το *μέσο*. Ως εκ τούτου οι συγκεκριμένες μελέτες δεν απέχουν πολύ μεθοδολογικά από τις προηγούμενες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Ενδεχομένως η έμφαση που δίνεται στη λειτουργία του κώδικα και στη σημασιοδοτική του λειτουργία να είναι αποτέλεσμα της επαφής με την παράδοση των διαμεσικών προσεγγίσεων, ωστόσο ζητήματα πρόσληψης και υλικότητας του *μέσου* είναι σπάνια στις μελέτες που εξετάζω<sup>108</sup>.

Επομένως, από το σύνολο των μελετών και μονογραφιών που με απασχόλησαν στην αναζήτηση του ορισμού και της τεκμηρίωσης του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα προτίμησα τη σύγχρονη γερμανόφωνη παράδοση των διαμεσικών μελετών, και ειδικότερα τις μονογραφίες *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre* της Irina Rajwesky (2003) και *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde* (2000) του Christian von Tschiltschke. Και οι δύο αφορούν την πεζογραφία του μεταμοντερνισμού, στην Ιταλία και τη Γαλλία αντιστοίχως, αλλά αναφέρονται και σε προηγούμενες φάσεις του διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Όπως προκύπτει και από τον αναλυτικό σχολιασμό που ακολουθεί, αυτό που ξεχώρισα στις συγκεκριμένες μονογραφίες είναι η έμφαση που δίνουν στη συστηματική κειμενοκεντρική τεκμηρίωση του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, από την οποία δεν λείπει η ιστορικοποίηση των διαλεγόμενων μεγεθών.

---

<sup>108</sup> Μοναδικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η προσέγγιση της Rajewsky στη σχετική μονογραφία της (βλ. παρακάτω) για τη σχέση της ιταλικής πεζογραφίας της δεκαετίας του 1990 με την τηλεόραση, και όχι με τον κινηματογράφο. Ξεχωρίζω από το σύνολο της προσέγγισης το παράδειγμα από το πεζογράφημα του Aldo Nove *Woobinda e altre storie senza lieto fine* για την αξιοποίηση του κειμενικού ανάλογου του ζάπινγκ στη δομή των συγκεκριμένων κειμένων του Nove (Rajewsky 2003, 345-358). Σε κάθε περίπτωση, το μέρος που αφορά τον διάλογο της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο ελάχιστα απέχει από τη μεθοδολογία και το πνεύμα των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων.

***Christian von Tschiltschke: κινηματογραφότροπη γραφή (filmische Schreibweise) 2000.***

Christian von Tschiltschke, Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde, <Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft> τ. 46, Τυβίγκη, Gunter Narr, 2000.

«Προκειμένου να διαφυλάξουμε την περιγραφική ακεραιότητα του όρου, αλλά και να αποφύγουμε τη συνηθισμένη διολίσθηση από την ειδική στην καθημερινή χρήση, και αντιστρόφως, φάνηκε σκόπιμο να προσπεράσουμε την κοινολεκτούμενη μη ειδική χρήση, και να ορίσουμε την *κινηματογραφότροπη γραφή* [filmische Schreibweise] με αμιγώς κειμενικά κριτήρια ως ‘σύνολο των αναφορών ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο’. Ο συγκεκριμένος ορισμός δεν περιορίζεται στους αφηγηματικούς τρόπους και το ύφος του κειμένου [...]· αντιθέτως αναφέρεται ρητά σε όλα τα επίπεδα του λογοτεχνικού κειμένου, περιλαμβάνει επομένως και στοιχεία περιεχομένου, στοιχεία πλοκής, μοτίβα και θέματα» (Tschiltschke 2000, 89· πρβλ. και 244).

Ο Christian von Tschiltschke ορίζει ως πεδίο της έρευνάς του το «κινηματογραφικό μυθιστόρημα» (filmischer Roman) και εφόσον δεν υπάρχει σχετική βιβλιογραφία (Tschiltschke 2000, 17) βασίζεται κυρίως σε μελέτες για την *κινηματογραφότροπη γραφή* (filmische Schreibweise)<sup>109</sup>. Προσπαθώντας να υπερβεί τις δυσκολίες που προκύπτουν από τη συχνά γενικευτική και ασαφή χρήση του όρου, ο Tschiltschke επιλέγει να ορίσει την *κινηματογραφότροπη γραφή* «με καθαρά μορφικά [κειμενικά] κριτήρια ως ‘το σύνολο των αναφορών ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο’». Ο ορισμός του δεν περιορίζεται σε αφηγηματικά (diskursive) ή υφολογικά στοιχεία. Αντιθέτως αναφέρεται σε όλα τα επίπεδα του λογοτεχνικού κειμένου περιλαμβάνοντας και τις αναφορές στο επίπεδο του περιεχομένου, την ενσωμάτωση, δηλαδή, θεμάτων και αφηγηματικών μοτίβων από τον κινηματογράφο (βλ. Tschiltschke 2000, 89). Μάλιστα, ο Tschiltschke εξηγεί ότι η *κινηματογραφότροπη γραφή* δεν είναι το απλό άθροισμα του συνόλου των αναφορών ενός κειμένου στον κινηματογράφο, αλλά η συνισταμένη των αμοιβαία προσδιοριζόμενων λειτουργιών τους εντός κειμένου (112). Επίσης διευκρινίζει ότι για *κινηματογραφότροπη γραφή* κάνει λόγο μόνο εφόσον η

---

<sup>109</sup> Ο όρος καθιερώθηκε στον γερμανόφωνο χώρο με τη μελέτη του Ekkehard Kaemmerling για το μυθιστόρημα του Döblin *Βερολίνο. Αλεξάντερπλάτς*. (Ekkehard Kaemmerling «Die filmische Schreibweise. Am Beispiel Alfred Döblin: Berlin. Alexanderplatz», *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 1 (1973), σσ. 45-61: Tschiltschke 2000, 81). Σύμφωνα με τον Tschiltschke αν και ο όρος Schreibweise (κατά λέξη: τρόπος γραφής) έχει στην πλειονότητα των μελετών την έννοια του ύφους, η καθιέρωσή του σχετίζεται με τον προβληματισμό των θεωρητικών της λογοτεχνίας γύρω από την έννοια της *γραφής* (écriture) (Tschiltschke 2000, 81, 84-88) –αυτός είναι εξάλλου και ο λόγος για τον οποίο επιλέγω να ενσωματώσω το στοιχείο του τρόπου στο επίθετο της φράσης αποδίδοντας τον όρο Schreibweise ως *γραφή*. Πλέον ο όρος *κινηματογραφότροπη γραφή* (filmische Schreibweise) χρησιμοποιείται στο μεθολογικό πλαίσιο του διαλόγου των μέσων (Intermedialität), ο οποίος βρέθηκε στο επίκεντρο των συγκριτολογικών μελετών –ιδιαίτερα στον γερμανόφωνο χώρο– από τη δεκαετία του 1990 και εξής (Tschiltschke 2000, 82).



σχέση με τον κινηματογράφο συνιστά δομικά και αισθητικά σημαντική διάσταση του λογοτεχνικού κειμένου (89)<sup>110</sup>.

Τα επιμέρους «κινηματογραφικά» στοιχεία κάθε κειμένου μπορεί να διαφέρουν όχι μόνο στη λειτουργία, αλλά και στον τρόπο (άμεση / ρητή ή έμμεση / κρυπτική αναφορά), ή την έντασή τους (Tschiltschke 2000, 93-94), και περιγράφονται ανάλογα με το «επίπεδο του λογοτεχνικού έργου στο οποίο εντοπίζονται» (Tschiltschke 2000, 95). Έτσι, ο Tschiltschke κάνει λόγο για «κινηματογραφικά» στοιχεία στο επίπεδο της μακροδομής του κειμένου (από την περιγραφή προκύπτει ότι πρόκειται για το επίπεδο θεμάτων / περιεχομένου· Tschiltschke 2000, 96), στο επίπεδο της αφήγησης, όπου τον ενδιαφέρουν στοιχεία όπως ο χειρισμός του χρόνου, η *εστίαση* και η *φωνή*, ενώ βασικό εργαλείο του αποτελεί η συγκριτική αφηγηματολογία<sup>111</sup> (intermediale Narratologie· Tschiltschke 2000, 97). «Κινηματογραφικά» στοιχεία εντοπίζει ο Tschiltschke επίσης στο επίπεδο της μικροδομής – τρίτο και τελευταίο επίπεδο του λογοτεχνικού έργου σύμφωνα με τον Tschiltschke και το μοντέλο ανάλυσης που ακολουθεί (βλ. αναλυτικά Tschiltschke 2000, 99· υποσ. 65)– το οποίο περιλαμβάνει φωνολογικά, γραμματικά, λεξιλογικά και συντακτικά στοιχεία και στο οποίο εντοπίζουμε συνήθως τη λογοτεχνική μίμηση κινηματογραφικών τεχνικών (Tschiltschke 2000, 98-99).

Βασική προϋπόθεση για τον χαρακτηρισμό μιας λογοτεχνικής μορφής ως *κινηματογραφότροπης γραφής* είναι να συνιστά ο διάλογος που αναπτύσσει το λογοτεχνικό κείμενο με τον κινηματογράφο μια ιδιαίτερη, δομικά και αισθητικά λειτουργική, διάσταση του κειμένου (Tschiltschke 2000, 89). Είναι σημαντικό ότι ο Tschiltschke αρνείται να ταυτίσει την *κινηματογραφότροπη γραφή* με συγκεκριμένα υφολογικά χαρακτηριστικά και να την προσδέσει σε συγκεκριμένα θεωρητικά σχήματα, τονίζοντας ότι ο όρος είναι γενικός, και μόνο ως τέτοιος μπορεί να αποδώσει ικανοποιητικά τη διαφορετική λειτουργία που αποκτά η συγκεκριμένη κάθε φορά πραγμάτωση του σχήματος της *κινηματογραφότροπης γραφής* στο κάθε λογοτεχνικό κείμενο

---

<sup>110</sup> Πρβλ. Αγγελάτος 2004, 47· Rajewsky 2002, 62-63. Βλ. αναλυτικά παρακάτω.

<sup>111</sup> Απομακρύνομαι συνειδητά από την κατά λέξη μετάφραση του όρου, η οποία είναι «διαμεσική αφηγηματολογία», και χρησιμοποιώ τον όρο του Γιάννη Λεοντάρη από το σχετικό άρθρο του στο περιοδικό *Συγκριση* (: Λεοντάρης 2001), αφενός αναγνωρίζοντας τη συγκριτική διάσταση του όρου του Tschiltschke, αλλά και θέλοντας να υπογραμμίσω τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε τέτοιου τύπου μελέτες σύγκρισης της αφήγησης σε διαφορετικούς επικοινωνιακούς κώδικες, με αντίστοιχες, παλαιότερες, του κλάδου της αφηγηματολογίας διαφορετικών καλλιτεχνικών κωδίκων. Βλ. και παρακάτω για τη σχέση ανάμεσα στις διακαλλιτεχνικές [interart(s) studies] σπουδές και τις σπουδές διαλόγου των μέσων [intermedial studies]. Χαρακτηριστικά παραδείγματα διακαλλιτεχνικής / συγκριτικής αφηγηματολογίας από τη βιβλιογραφία που χρησιμοποιώ είναι οι μονογραφίες: Seymour Chatman *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Chatman [1978] 1980)· Seymour Chatman *The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Chatman 1990), André Gardiès, *Le récit filmique*, (Gardies 1993), καθώς φυσικά και η διατριβή του Γ. Λεοντάρη με τίτλο «*Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique. (Le rôle du lecteur implicite evant le silence de l'oeuvre chez Angelopoulos, Godard, Valtinos, Duras, Tornès)*» [«Οι δομές της σιωπής και του κενού στη λογοτεχνική και στη φιλική αφήγηση. Ο ρόλος του υπονοούμενου αναγνώστη στο έργο των Θ. Αγγελόπουλου, J.-L. Godard, M. Duras και Στ. Τορνέ»](Leontaris 1997· βλ. παρακάτω). Μελέτες που κινούνται σε αυτό το μεθοδολογικό πλαίσιο βρίσκουμε επίσης στις αφηγηματολογικές σπουδές όταν, όπως συμβαίνει συχνά τα τελευταία χρόνια, έχουν ως αντικείμενο την αφήγηση σε διαφορετικά μέσα π.χ. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (: A. Nünning – V. Nünning 2011).

(Tschiltschke 2000, 89). Τα παραπάνω αποτελούν για τον Tschiltschke και το εχέγγυο της ιστορικοποίησης του όρου της *κινηματογραφότροπης γραφής*<sup>112</sup>. Εξηγεί, τέλος, ότι η τεκμηρίωση της *κινηματογραφότροπης γραφής*, παρά την ύπαρξη κάποιων κριτηρίων που προσδιορίζουν την ένταση των αναφορών στον κινηματογράφο, οφείλει να γίνεται για κάθε κείμενο ξεχωριστά (Tschiltschke 2000, ό.π.)<sup>113</sup>, πράγμα που αναδεικνύει και τη στενή σύνδεση ανάμεσα στην *κινηματογραφότροπη γραφή* και την ποιητική του λογοτεχνικού κειμένου, ενώ την ίδια στιγμή αποτελεί τεκμήριο του κειμενοκεντρικού προσανατολισμού της προσέγγισης του Tschiltschke.

Πέρα από τη συγκρότηση του θεωρητικού εργαλείου για την ανάλυση του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα και την ανάλυση των τριών μυθιστορημάτων της «Postavantgarde», την περίοδο, δηλαδή, της γαλλικής πεζογραφίας που τον απασχολεί (τα μυθιστορήματα που εξετάζει έχουν εκδοθεί τη δεκαετία του 1980), ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το τρίτο μέρος της μονογραφίας του Tschiltschke με τίτλο «*Φιλμική γραφή*<sup>114</sup> και αλλαγές του αισθητικού παραδείγματος» (Tschiltschke 2000, 201-241). Εκεί παρουσιάζει μια θεώρηση της ιστοριογραμματολογικής εξέλιξης των λογοτεχνικών μορφών της γαλλικής πεζογραφίας που διαλέγονται με τον κινηματογράφο. Αυτή η σύντομη ανασκόπηση ιστορικοποιεί τη σχέση του μυθιστορήματος της «Post-Avant-garde» με τον κινηματογράφο και τη συσχετίζει με ευρύτερα ερωτήματα αισθητικής τάξης. Επιπλέον, η επιλογή του Tschiltschke να αναφερθεί στην ιστορία του διαλόγου της γαλλικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, είναι κατά τη γνώμη μου καίρια, καθώς με αυτόν τον τρόπο ο Tschiltschke πλαισιώνει τη δική του ανάλυσή του, για τον διάλογο της γαλλικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο στα τέλη του εικοστού αιώνα, με μια σύντομη αναφορά στον διάλογο δύο άλλων, κυρίαρχων τάσεων της γαλλικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα, του υπαρξιστικού μυθιστορήματος των δεκαετιών του 1930 και 1940, και του Νέου Μυθιστορήματος, από τη δεκαετία του 1950 μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1970.

---

<sup>112</sup> «Δεύτερον ο όρος οφείλει να παραμείνει μια γενική κατηγορία, δηλαδή να μην προσδεθεί εξαρχής σε θεωρητικά σχήματα, καθώς μόνο έτσι μπορεί χωρίς περιορισμούς να αναδειχτεί η διαφορετική λειτουργία της *κινηματογραφότροπης γραφής* στο πλαίσιο διαφορετικών κειμένων, να αναγνωριστούν και να αναδειχτούν η ποιητική και η αισθητική λειτουργία [της συγκεκριμένης κάθε φορά κειμενικής πραγμάτωσης] και επομένως να αποδοθεί ικανοποιητικά η ιστορικότητα των διαφορετικών της πραγματώσεων» (Tschiltschke 2000, 89: «Zweitens ... gerecht zu werden»).

<sup>113</sup> Παραθέτω: «Δεν μπορούμε να αποφανθούμε εκ των προτέρων [για έναν ορισμό της *κινηματογραφότροπης γραφής*] για όλα τα κείμενα, θα πρέπει να τον προσαρμόζουμε στη συγκεκριμένη περίπτωση κάθε υπό εξέταση κειμένου» (Tschiltschke 2000, 89: «Diese Entscheidung... am Einzelfall zu orientieren haben»). Με ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζει το συγκεκριμένο ζήτημα και η Irina Rajewsky: «Πρέπει να τονίσουμε ότι, αν και μπορούν να αναπτυχθούν με τη βοήθεια της θεωρίας συγκεκριμένα κριτήρια και κατευθύνσεις για την αναγνώριση και την τεκμηρίωση των αναφορών σε άλλο μέσο, ωστόσο είναι έργο της συγκεκριμένης ανάλυσης του κάθε κειμένου να υποδείξει αν και σε ποιον βαθμό υπάρχουν κειμενικές αφηγηματικές στρατηγικές που να παραπέμπουν σε διάλογο με άλλο μέσο, οι οποίες να εμπλέκονται στην κατασκευή της σημασίας του κειμένου». (Rajewsky 2002, 79, η υπογράμμιση δική μου).

<sup>114</sup> Ο Tschiltschke χρησιμοποιεί τον όρο *φιλμική γραφή* (filmisches Schreiben) για να περιγράψει τις μελέτες τρίτων για το «κινηματογραφικό» στα κείμενα, διαχωρίζοντάς τον από το δικό του θεωρητικό σχήμα της *κινηματογραφότροπης γραφής* (filmische Schreibweise).

Για το υπαρξιστικό μυθιστόρημα παρατηρεί ότι η σχέση με τον κινηματογράφο εντοπίζεται κυρίως στην υιοθέτηση της *εξωτερικής εστίασης*, ακόμα και για την απόδοση των σκέψεων και των συναισθηματικών καταστάσεων των ηρώων (π.χ. *Ο ξένος* 1942 Albert Camus· Tschiltschke 2000, 204-205), καθώς και στη λογοτεχνική αξιοποίηση χασμάτων η οποία συσχετίζεται με το σοβιετικό μοντάζ (Tschiltschke 2000, 203). Αλλά, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Tschiltschke, η σχέση του υπαρξιστικού μυθιστορήματος με τον κινηματογράφο, η οποία κυρίως σχετίζεται με ζητήματα *εστίασης*, μόνο στην περίπτωση του Malraux μπορεί να θεωρηθεί συνειδητή (Tschiltschke 2000, 205). Κατά τα άλλα, οι αναφορές των πεζογραφημάτων στον κινηματογράφο αφορούν κυρίως στον κινηματογράφο ως κοινωνικό και ψυχαγωγικό βίωμα, ενώ η πρωτοκαθεδρία της λογοτεχνίας σε αυτή τη φάση δεν αμφισβητείται (Tschiltschke 2000, 209). Από την άλλη μεριά, η σχέση του Νέου Μυθιστορήματος με τον κινηματογράφο αναπτύσσεται στο πλαίσιο της αμφισβήτησης των παραδοσιακών αφηγηματικών σχημάτων από την πλευρά της λογοτεχνίας, αλλά και της αναπαραστατικής της λειτουργίας γενικότερα (Tschiltschke 2000, 215-216). Η σχέση της πεζογραφικής αφήγησης του Νέου Μυθιστορήματος με την κινηματογραφική εκφράστηκε, σύμφωνα με τον Tschiltschke αρχικά με την ακραία αξιοποίηση της αφηγηματικής τεχνικής του «camera eye», και στη συνέχεια περιορίστηκε σε άμεσες αναφορές σε κινηματογραφικά είδη (Tschiltschke 2000, 218). Στις δεκαετίες του 1980 και του 1990 ο Tschiltschke διαπιστώνει μια τάση της γαλλικής πεζογραφίας για επιστροφή σε πιο παραδοσιακές αφηγηματικές φόρμες με ενισχυμένο και πληθωρικό το στοιχείο της πλοκής (Tschiltschke 2000, 221). Στο πλαίσιο αυτής της τάσης ο κινηματογράφος λειτουργεί ως στοιχείο αποδομητικής αναδόμησης του αφηγούμενου μύθου, ως παράγοντας ανανεωτικών πειραματισμών (Tschiltschke 2000, 222, 226) αλλά και ως ειρωνική-παιγνιώδης έκφραση της αυτοσυνειδησίας της λογοτεχνίας (Tschiltschke 2000, 241). Τέλος, ο Tschiltschke παρατηρεί ότι όσο πλησιάζουμε προς το τέλος του εικοστού αιώνα, τόσο πληθαίνουν οι ρητές αναφορές στον κινηματογράφο –και μάλιστα σε δημοφιλή είδη– (Tschiltschke 2000, 227). Ωστόσο, στο τέλος πια του εικοστού αιώνα η «*φιλμική γραφή* [...] δεν είναι πλέον απόδειξη πρωτοποριακών φιλοδοξιών. Στο σύγχρονο γαλλικό μυθιστόρημα γίνεται πλέον μια ειρωνικά χρωματισμένη νότα του αυτονόητου, θα έλεγε μάλιστα κανείς ότι μπροστά στο από καιρό πια ξεφλημένο αίτημα για πρωτοποριακή ανανέωσή του από τη μία, και την πρόκληση των ‘νέων μέσων’ από την άλλη –με το διαδίκτυο και την υπερλογοτεχνία– η *φιλμική γραφή* δίνει στο μυθιστόρημα σήμερα ένα νοσταλγικό άρωμα» (Tschiltschke 2000, 246).

Η μονογραφία του Tschiltschke (πρόκειται για τη δημοσιευμένη διδακτορική του διατριβή· ακαδημαϊκό βραβείο Germaine de Staël, 2000) διακρίνεται για τη λεπτότητα και την ευστοχία των ερμηνευτικών και των θεωρητικών του παρατηρήσεων. Με προσοχή στη χρήση της ορολογίας, εκτενή κειμενοκεντρική ανάλυση και αναφορά στο λογοτεχνικό ιστοριογραμματολογικό πλαίσιο, η μονογραφία του Tschiltschke είναι μια πολύτιμη συμβολή στη μελέτη του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, από την οποία άντλησα αρκετά στοιχεία. Κυρίως αξιοποίησα τη βιβλιογραφική του

ανασκόπηση για την εξέλιξη του θεωρητικού σχήματος του «κινηματογραφικού» εν κειμένω<sup>115</sup>, τις παρατηρήσεις του για την εξέλιξη της λογοτεχνικής μορφής που διαλέγεται με τον κινηματογράφο, αλλά και, εν μέρει, το θεωρητικό του σχήμα για την περιγραφή του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα. Τρία σημεία με προβληματίσαν στη συμβολή του Tschiltschke: Καταρχάς, η συμπερίληψη των προφιλμικών μορφών στο σχήμα της *κινηματογραφότροπης γραφής*. Θεωρεί, δηλαδή, ο Tschiltschke ότι δομές που διαβάζουμε σήμερα ως «κινηματογραφικές» υπάρχουν στη λογοτεχνία ήδη από τον Όμηρο (Tschiltschke 2000, 100-101). Πράγματι, ως κειμενική ψευδαίσθηση (πρβλ. παραπάνω Genette), η αίσθηση του φιλμικού δεν υπάρχει παρά μόνο στη συνάντηση του κειμένου με τον αναγνώστη, και μάλιστα με τον αναγνώστη του εικοστού και του εικοστού πρώτου αιώνα, ο οποίος, έχοντας τη γνώση της κινηματογραφικής αφήγησης, μπορεί να διαβάζει ως «κινηματογραφικές» ακόμα και κειμενικές μορφές που προηγούνται του κινηματογράφου. Η παραδοχή όμως της απουσίας μιας σαφούς διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στις «προφιλμικές» και τις «κινηματογραφικές» κειμενικές μορφές μου φαίνεται υπερβολική, αν όχι προβληματική (βλ. αναλυτικά παρακάτω). Ένα δεύτερο σημείο στο οποίο απομακρύνομαι από τον Tschiltschke είναι ο τρόπος με τον οποίο χωρίζει τα επίπεδα του κειμένου: κάνει λόγο για μακροδομή, αφηγηματική δομή και μικροδομή, όπου η μακροδομή αντιστοιχεί σε στοιχεία περιεχομένου, η αφηγηματική δομή περιλαμβάνει τον χειρισμό του χώρου, του χρόνου και της *εστίασης* στα κείμενα, και η μικροδομή αφορά την αξιοποίηση κινηματογραφικών τεχνικών σε επίπεδο φράσης. Αν και οι αναλύσεις του για την τελευταία αυτή ελάχιστη μονάδα της φράσης είναι ιδιαίτερα γόνιμες (βλ. παρακάτω), η ταύτιση περιεχομένου και μακροδομής, όπως και ο διαχωρισμός αφηγηματικής δομής – μικροδομής μου φάνηκαν δύσχρηστοι και ασαφείς (Tschiltschke 2000, 96-98). Τέλος, η γενική μου αίσθηση από τη μονογραφία του Tschiltschke είναι ότι το μέρος της εφαρμογής, της ανάλυσης, δηλαδή, των λογοτεχνικών παραδειγμάτων που τον αφορούν, είναι αρκετά υποβαθμισμένο σε σχέση με το θεωρητικό, και το ιστοριογραμματολογικό κομμάτι, στοιχείο που υποβαθμίζει σε κάποιο βαθμό την πειστικότητά του.

### **Intermedial vs Interart(s) Studies: διακαλλιτεχνικές και διαμεσικές σπουδές.**

Πλησιάζοντας προς το τέλος του εικοστού αιώνα εισβάλλει δυναμικά στον χώρο των διακαλλιτεχνικών σπουδών (interart[s] studies) η έννοια του *μέσου* (medium) οδηγώντας στη δημιουργία και καθιέρωση του νέου όρου της *διαμεσικότητας* (intermediality, intermedialités, Intermedialität). Ο καινούργιος κλάδος των διαμεσικών σπουδών, αν και συνοδεύεται από ένα έντονο

---

<sup>115</sup> Πρέπει να τονίσω ότι, αν και άντλησα ένα μεγάλο κομμάτι της σχετικής βιβλιογραφίας από τη μονογραφία του Tschiltschke, και έλαβα υπ' όψιν μου τις παρατηρήσεις του, η περιγραφή και η αξιολόγηση των μονογραφιών για τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, που προηγήθηκαν, είναι προϊόν της προσωπικής μου μελέτης των εν λόγω κειμένων.

ενδιαφέρον για τα συγκρινόμενα μεγέθη ως κώδικες επικοινωνίας, ή *μέσα* (Wolf 1999, 35), πολύ συχνά, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τις μελέτες για τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, λειτουργεί ως φυσική συνέχεια των διακαλλιτεχνικών μελετών. Η Irina Rajewsky, για παράδειγμα, της οποίας το έργο με *απασχολεί* εδώ, περιγράφει την έννοια της *διαμεσικότητας* (Intermedialität) απλώς ως ευρύτερη του όρου της *διακαλλιτεχνικότητας* (interart), καθώς ανοίγει το ερευνητικό πεδίο και προς άλλες μορφές, πέραν των καθιερωμένων «υψηλών τεχνών» (Höhe Künste· Rajewsky 2002, 10). Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Werner Wolf, του οποίου η έρευνα αφορά τον διάλογο της λογοτεχνίας με τη μουσική<sup>116</sup>. Φαίνεται μάλιστα ότι στις διαμεσικές σπουδές εν πολλοίς ο ορισμός του *μέσου* φτάνει να ταυτίζεται με τον παραδοσιακό διαχωρισμό των τεχνών, κάτι που οδηγεί τη μεθοδολογία του κλάδου λίγο-πολύ σε ταύτιση με τις διακαλλιτεχνικές σπουδές (βλ. Nünning 2008, 238: λήμμα «Medien»).

Όταν κινούνται σε αυτή την κατεύθυνση οι μελέτες του κλάδου ασχολούνται λιγότερο με τις παραμέτρους της υλικής φύσης του *μέσου* και των κοινωνικών πρακτικών που σχετίζονται με αυτό, πλευρές οι οποίες προσιδιάζουν περισσότερο στις σπουδές του *μέσου* (media studies· για τον ορισμό της intermediality και τη σχέση του κλάδου με τις σπουδές των μέσων βλ. Rajewsky 2005, 44· καθώς και Clüver 2007, 20, 24). Περισσότερο πρόκειται για μελέτες που χρησιμοποιούν μια “επικαιροποιημένη” μορφή της *διακειμενικότητας*, έννοια από την οποία κατ’ ουσίαν κατάγεται τουλάχιστον η μερίδα των μελετών που μας αφορούν εδώ. Πρόκειται, δηλαδή, για μια εξειδικευμένη στις σχέσεις ανάμεσα σε διαφορετικούς κώδικες μορφή της *διακειμενικότητας* (Rajewsky 2002, 43-48, 52-54 καθώς και Wolf 1999, 1-2, 35-36). Οι μελέτες αυτές βασίζονται πρωτίστως στη θεωρία της *διακειμενικότητας* κατά Κρίστεβα (Rajewsky 2002, 52-58), υπογραμμίζουν, όμως, ειδικότερα τις διαφορές ανάμεσα στους διαλεγόμενους κώδικες (Rajewsky 2002, 59)<sup>117</sup>. Παράλληλα, διαφοροποιούνται από τις προσεγγίσεις της πλευράς των διακαλλιτεχνικών σπουδών, καθώς περιλαμβάνουν στο πεδίο της έρευνάς τους όχι μόνο τις καθιερωμένες τέχνες, αλλά και άλλες μορφές κοινωνικών λόγων, όπως για παράδειγμα οι τηλεοπτικές σειρές ή νέες μεικτές καλλιτεχνικές μορφές (Rajewsky 2005, 44, 50· Rajewsky 2002, 10· Wolf 1999, 36· Clüver 2007, 29).

---

<sup>116</sup> Βλ. Wolf 1999, Wolf 2004, Wolf 2011. Ειδικά για τον ορισμό της *διαμεσικότητας* και του *μέσου* στο έργο του Wolf βλ. Wolf 1999, 35-36· πρβλ. Wolf 2011 [«I propose the following definition ...and how they are experienced»· ηλεκτρονική έκδοση].

<sup>117</sup> Γίνεται φανερό ότι ο όρος *διαμεσικότητα* intermediality / Intermedialität είναι τρόπον τινά καταχρηστικός για τους μεθοδολογικούς επιγόνους της Κρίστεβα και του Μπαχτίν, οι οποίοι δέχονται έναν ευρύ ορισμό του «κειμένου» που περιλαμβάνει κάθε μορφή κοινωνικής έκφρασης (πρβλ. Rajewsky 2002, 52-53· Gumbrecht 2003, 178). Επιλέγεται όμως, προκειμένου να δοθεί έμφαση στο γεγονός ότι ο εν λόγω κλάδος μελετών ενδιαφέρεται συγκεκριμένα για τις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα σε «μέσα έκφρασης ή επικοινωνίας, τα οποία μέχρι στιγμής νοούνταν ως διακριτά» (Rajewsky 2002, 53 = Wolf 1998, 238· πρβλ. Rajewsky 2002, 199: ορισμοί της *διαμεσικότητας* Intermedialität και της *διακειμενικότητας* Intertextualität αντιστοίχως) Σε αυτό το πλαίσιο, άλλωστε, αρκετοί μελετητές του κλάδου, μεταξύ των οποίων και η Rajewsky, τάσσονται υπέρ της επαναφοράς του ορισμού του κειμένου στη στενή του έννοια που αφορά αποκλειστικά τα προϊόντα γλωσσικής έκφρασης (Rajewsky 2002, 60).

Σε αυτό το γενικό θεωρητικό πλαίσιο υπάγονται αρκετές μελέτες, οι οποίες, αν και εντάσσονται στον κλάδο των μελετών με αντικείμενο τον διάλογο διαφορετικών μέσων (intermedial studies), επικεντρώνονται στη μελέτη της σχέσης δύο συγκεκριμένων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων (π.χ. Werner Wolf: λογοτεχνία και μουσική, Irina Rajewsky: λογοτεχνία και κινηματογράφος) με αποτέλεσμα να διασταυρώνονται κατ' ουσίαν με τον κλάδο των διακαλλιτεχνικών μελετών<sup>118</sup>. Αυτή η κατηγορία μελετών παρέχει γόνιμες, κατά τη γνώμη μου, παρατηρήσεις για τον διάλογο μεταξύ καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, ενώ μπορεί, χάρη στην αξιοποίηση στοιχείων από τη σημειωτική (βλ. Clüver 2007, 20) να συμβάλλει και στη συστηματικότερη ανάλυση των «κινηματογραφικών» λογοτεχνικών μορφών η οποία μας αφορά ειδικά εδώ.

Από τις σχετικές μονογραφίες ξεχωρίζω για τη συστηματικότητα της προσέγγισης αλλά και για την ευστοχία των ερμηνευτικών παρατηρήσεων που περιλαμβάνει, τη μονογραφία της Rajewsky *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von der giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre* (Rajewsky 2003), την οποία παρουσιάζω εδώ σε συνδυασμό με μία γενικότερη μονογραφία της Rajewsky για τον διάλογο των μέσων (*Intermedialität*: Rajewsky 2002), καθώς και ένα σχετικό άρθρο της του 2005 στο περιοδικό *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* (Rajewsky 2005). Κυριότερη συμβολή της, κατά τη γνώμη μου, αποτελεί η προσπάθειά της για αναλυτική τεκμηρίωση του διακαλλιτεχνικού, και πιο συγκεκριμένα του «κινηματογραφικού» εν προκειμένω, χαρακτήρα των λογοτεχνικών μορφών. Η Rajewsky στο ερευνητικό της έργο αναζητά επίμονα μια τεκμηριωμένη περιγραφή των αναφορών στον κινηματογράφο στα λογοτεχνικά κείμενα, η οποία θα επιτρέπει, τελικά, την κοινή αποδοχή συγκεκριμένων λογοτεχνικών μορφών ως αποτέλεσμα διαλόγου με τον κινηματογράφο, και αυτό με μια επιχειρηματολογία στηριγμένη αποκλειστικά στην ανάλυση και περιγραφή των στοιχείων του ίδιου του λογοτεχνικού κειμένου, χωρίς, παράλληλα, να παραγνωρίζει την ιστορική διάσταση της σύγκρισης (βλ. αναλυτικά παρακάτω). Αυτή η επίμονη αναζήτησή της για τεκμηρίωση του «κινηματογραφικού» στα κείμενα την οδήγησε σε ταξινομήσεις που θεωρήθηκαν σχολαστικισμός από κάποιους ειδικούς (πρβλ. Raech 2003, 66). Σε κάθε περίπτωση, η προσέγγισή της είναι κατά τη γνώμη μου από τις πλέον τεκμηριωμένες θεωρητικά και τις πλέον εύστοχες ερμηνευτικά, ενώ κατορθώνει να αποφύγει τον σκόπελο ιμπρεσιονιστικών και αυθαίρετων περιγραφών του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα, οι οποίες είναι δυστυχώς πολύ συχνές στις μελέτες του κλάδου.

---

<sup>118</sup> Πρβλ. Rajewsky 2002, 25-26.

**Irina Rajewsky: διαμεσικές αναφορές [intermediale Bezüge / intermedial references].**

Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Τυβίγκη, A. Francke Verlag, 2002.

—*Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, Τυβίγκη, Gunter Narr Verlag, 2003.

—«Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *intermedialités*, τχ. 6 (φθινόπωρο 2005), σσ. 43-64.

«Το τρίτο είδος διαμεσικότητας είναι η διαμεσικότητα με τη στενή έννοια των διαμεσικών αναφορών, των αναφορών, για παράδειγμα, ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κάποια ταινία με την ανάκληση ή μίμηση συγκεκριμένων κινηματογραφικών τεχνικών όπως το ζουμ, το fade, το dissolve ή το μοντάζ. Άλλα παραδείγματα διαμεσικότητας με την έννοια των διαμεσικών αναφορών είναι η λεγόμενη μουσικοποίηση της λογοτεχνίας, η *transposition d' art*, οι εκφράσεις, οι αναφορές του κινηματογράφου στη ζωγραφική ή της ζωγραφικής στη φωτογραφία, κ.ο.κ. Οφείλουμε, λοιπόν, να εξετάσουμε τις διαμεσικές αναφορές ως στρατηγικές παραγωγής του νοήματος, οι οποίες συμβάλλουν στη συνολική λειτουργία της σημείωσης του συγκεκριμένου έργου [media product]: το έργο χρησιμοποιεί τα υλικά και τους τρόπους του δικού του κώδικα, είτε για να αναφερθεί σε κάποιο συγκεκριμένο έργο άλλου κώδικα (στη γερμανόφωνη βιβλιογραφία το φαινόμενο ονομάζεται *αναφορά μονάδας*), είτε για να αναφερθεί σε κάποιο υποσύστημα ενός άλλου κώδικα (όπως είναι για παράδειγμα ένα είδος κινηματογραφικών ταινιών), είτε, τέλος, για να αναφερθεί σε έναν άλλο κώδικα ως σύστημα (*αναφορά συστήματος*). Το συγκεκριμένο έργο συγκροτείται επομένως, εν μέρει ή και στο σύνολό του, στη βάση μιας σχέσης αναφοράς προς το έργο, το υποσύστημα ή το σύστημα του άλλου κώδικα στο οποίο αναφέρεται» (Rajewsky 2005, 52-53)<sup>119</sup>.

Η Irina Rajewsky, ορίζει τρία διακριτά πεδία μελέτης (βλ. Rajewsky 2002, 17, 18· Rajewsky 2005, 50-52) της διαμεσικότητας, τα οποία και εξειδικεύει στη μελέτη της στον διάλογο ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο:

1. περιπτώσεις διαμεσικής μεταφοράς (medial transposition)· πρόκειται για περιπτώσεις διαμεσικής “μετάφρασης”<sup>120</sup>. Οι σχετικές μελέτες εξετάζουν συνήθως τις μεταβολές ανάμεσα στο έργο πηγή

---

<sup>119</sup> «Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. [...] Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called Einzelreferenz, “individual reference”), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium qua system (Systemreferenz, “system reference”). The given product thus constitutes itself partly or wholly in relation to the work, system, or subsystem to which it refers». (Rajewsky 2005, 52-53).

<sup>120</sup> Η διαμεσική μετάφραση κατάγεται, αλλά και διαφέρει από τη διασημειωτική μετάφραση, όπως την ορίζει ο Jakobson (Jakobson [1959] 1998, 142). Η διαφορά έγκειται στο αντικείμενό της. Και στις δύο περιπτώσεις η μετάφραση, δηλαδή, η μεταφορά στα υλικά και τους κανόνες ενός άλλου κώδικα, λειτουργεί ως γέφυρα και μετάβαση ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά προϊόντα / κώδικες / μέσα. Όμως, ο ορισμός του Jakobson («ερμηνεία των γλωσσικών σημείων με σημεία

και το δευτερογενές καλλιτεχνικό προϊόν, ενώ συχνά προχωρούν και σε αναλύσεις για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε καλλιτεχνικού ιδιώματος. Εδώ εμπίπτουν οι μεταφορές πεζογραφημάτων στη μεγάλη οθόνη (adaptation), αλλά και η αντίστροφη πρακτική, όλο και πιο συχνή τα τελευταία χρόνια, της μεταφοράς μιας κινηματογραφικής ταινίας σε μυθιστόρημα (novelization).

2. Περιπτώσεις συνδυασμού δύο ή περισσότερων μέσων σε ένα καλλιτεχνικό προϊόν (media combination). Εδώ έχουμε κατ' ουσίαν την πραγμάτωση της *διαμεσικότητας*, με την πλέον κυριολεκτική και στενή της έννοια. Σε αυτή την κατηγορία εμπίπτουν καθιερωμένες καλλιτεχνικές μορφές, όπως η όπερα ή ο κινηματογράφος, οι οποίες είναι εξ ορισμού μεικτές, συνδυάζοντας καλλιτεχνικά ιδιώματα τα οποία μπορούν να υπάρξουν και αυτόνομα, αλλά και διάφορες σύνθετες πειραματικές μορφές, όπως η *βιντεοποίηση* (filmproetry). Η συνύπαρξη και συλλειτουργία των διακριτών, κατά τα άλλα, καλλιτεχνικών ιδιωμάτων σε ένα ενιαίο έργο συνιστά την ειδοποιό διαφορά αυτής της κατηγορίας.
3. Η περίπτωση των *διαμεσικών αναφορών* (intermediale Bezüge intermedial references) –με την οποία ασχολείται ιδιαίτερα η Rajewsky, και με την οποία συγγενεύει και η δική μου προσέγγιση. Σε αυτή την περίπτωση ένα καλλιτεχνικό έργο αναφέρεται άμεσα ή έμμεσα **α.** σε κάποιον άλλον [καλλιτεχνικό ή μη] κώδικα<sup>121</sup> γενικά, ή **β.** σε κάποια ομάδα έργων του εν λόγω κώδικα (π.χ. ένα κινηματογραφικό είδος), ή, τέλος, **γ.** σε κάποιο συγκεκριμένο έργο άλλου κώδικα. Εδώ ανήκουν οι διάφοροι τρόποι κατά τους οποίους μπορεί η λογοτεχνία να αναφέρεται στον κινηματογράφο. Η *διαμεσικότητα*, σύμφωνα με τη Rajewsky, πραγματώνεται στο επίπεδο της παραγωγής του νοήματος (Bedeutungskonstitution: Rajewsky 2002, 17· meaning constitutional strategies: Rajewsky 2005, 52)<sup>122</sup>, καθώς κομβικό χαρακτηριστικό των *διαμεσικών αναφορών* σύμφωνα με την ανάλυσή της αποτελεί η λειτουργία τους ως κειμενικής στρατηγικής παραγωγής του νοήματος (Rajewsky 2005, 52-53· Rajewsky 2002, 25).

Η Rajewsky, λοιπόν, εξετάζει τη σχέση λογοτεχνίας-κινηματογράφου εν (λογοτεχνικό) κειμένω, με τη χρήση του μεθοδολογικού σχήματος των *διαμεσικών αναφορών*, όπως περιγράφηκε παραπάνω. Θεωρεί προβληματικούς τους όρους «κινηματογραφότροπη» ή «κινηματογραφική»

---

μη γλωσσικών συστημάτων»: ό.π.· μετάφραση: Άρης Μπερλής) καλύπτει όλες αυτού του είδους τις «μεταφράσεις», μεταξύ των οποίων και τις *διαμεσικές αναφορές* της Rajewsky, και τις περιπτώσεις του διακαλλιτεχνικού διαλόγου που μελετώ εδώ. Από την άλλη μεριά η *διαμεσική μετάφραση* της Rajewsky αφορά αποκλειστικά την περίπτωση της μεταφοράς ενός έργου ολόκληρου, ως συνόλου, από τον ένα κώδικα στον άλλο.

<sup>121</sup> Επιλέγω για το «medium» τη μετάφραση κώδικας, αντί του μέσου, στον οποίο περιλαμβάνονται σαφώς καλλιτεχνικοί κώδικες πλάι σε μη καλλιτεχνικούς κώδικες, ή και σε κώδικες που δεν έχουν ακόμα αναγνωριστεί καθολικά ως καλλιτεχνικοί όπως το γκράφιτι, τα κόμικ κ.ο.κ.

<sup>122</sup> Διευκρινίζω ότι χρησιμοποιώ την απόδοση της ορολογίας από την ίδια την Irina Rajewsky στο αγγλόφωνο άρθρο της του 2005. Όπου υπάρχουν επομένως, για λόγους σαφήνειας, δίνω τον αγγλικό και τον γερμανικό όρο, σε διαφορετική περίπτωση περιορίζομαι στον γερμανικό.



γραφή των άλλων μελετητών, και προτιμά τη διατύπωση «γραφή που αναφέρεται στον κινηματογράφο» (filmbezogenes Schreiben: Rajewsky 2002, 58). Εντάσσει την προσέγγισή της στο ευρύτερο πλαίσιο των διαμεσικών σπουδών, γι' αυτό και δημιουργεί μια τυπολογία, η οποία φιλοδοξεί να αφορά γενικώς τις διαμεσικές σχέσεις, και όχι συγκεκριμένα τα παραδείγματα που εκείνη μελετά (βλ. Rajewsky 2002)<sup>123</sup>. Μελετά, λοιπόν, «μορφές και λειτουργίες αναφοράς» του λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο ως κώδικα<sup>124</sup>, σε κάποιο ειδολογικό σύστημα του κινηματογράφου<sup>125</sup> ή σε κάποια συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία<sup>126</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο «η *διαμεσικότητα* ορίζεται υπό αυτή –και μόνο υπό αυτή– την αυστηρά καθορισμένη στενή έννοια ως προέκταση της *διακειμενικότητας* ως επικοινωνιακού-σημειωτικού όρου, με τη συμβολή του οποίου αναπτύσσονται τρόποι αναφοράς ιδιαίτερα γόνιμοι για την ανάλυση λογοτεχνικών κειμένων, κινηματογραφικών ή θεατρικών έργων κ.λπ.» (Rajewsky 2002, 25). Όπως φαίνεται και από τον παραπάνω ορισμό, βασικό χαρακτηριστικό των *αναφορών* αυτών αποτελεί η συμβολή τους στην παραγωγή του νοήματος του λογοτεχνικού κειμένου, ότι, δηλαδή, σε πορεία παράλληλη προς τις *διακειμενικές αναφορές* από τις οποίες κατάγονται μεθοδολογικά, οι *διαμεσικές αναφορές* φέρουν ειδικό ερμηνευτικό βάρος (Rajewsky 2002, 62-63 κ.α.)<sup>127</sup>. Η ιδιαιτερότητα των *διαμεσικών αναφορών* έγκειται στο αγεφύρωτο πάντοτε *διαμεσικό χάσμα* (intermedial gap· Rajewsky 2002, 70-71) ανάμεσα στους διαφορετικούς διαλεγόμενους κώδικες, το οποίο περιλαμβάνεται στις *διαμεσικές αναφορές* σε αντίθεση με τις *διακειμενικές*. Το *διαμεσικό χάσμα* αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο η Rajewsky περιγράφει στη θεωρία της την απόσταση που χωρίζει τους δύο διακριτούς διαλεγόμενους (καλλιτεχνικούς ή μη) κώδικες, εν προκειμένω της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου. Η προϋπόθεση αυτής της διαφοράς υπαγορεύει για τη Rajewsky εν πολλοίς και τον τρόπο συγκρότησης και λειτουργίας των *διαμεσικών αναφορών* (Rajewsky 2002, 69-70), βασικό χαρακτηριστικό των

---

<sup>123</sup> Αυτή η πρόθεση της Rajewsky για ένα θεωρητικό σχήμα αρκετά ευρύ, αλλά και αρκετά τεκμηριωμένο, ώστε να μπορεί να περιγράψει το σύνολο των φαινομένων που υπάγονται στο παράδειγμα των *διαμεσικών αναφορών*, γίνεται περισσότερο έκδηλη στη μονογραφία της του 2002, η οποία αποτελεί κατ' ουσίαν αυτοτελή έκδοση του θεωρητικού μέρους της διατριβής της για τις *διαμεσικές αναφορές* της ιταλικής πεζογραφίας του τέλους του εικοστού αιώνα στον κινηματογράφο (η οποία εκδόθηκε ως σύνολο στο: Rajewsky 2003), αλλά και στο άρθρο της στο περιοδικό *intermédialités* στο οποίο σχολιάζει αναλυτικά ένα παράδειγμα *διαμεσικής αναφοράς* του χορού στη ζωγραφική (Rajewsky 2005, 57-59, 62-64).

<sup>124</sup> Αναφορά στον άλλο κώδικα ως σύνολο και ως ιδιότητα (Rekurs auf das mediale System als solches: Rajewsky 2002, 74).

<sup>125</sup> Αναφορά σε υποσυστήματα του άλλο κώδικα, σε τύπους λόγου ή είδη (Rekurs auf medienspezifische Subsysteme, Diskurstypen, Genres: Rajewsky 2002, 74).

<sup>126</sup> *Διαμεσική αναφορά μονάδας* (intermediale Einzelreferenz: Rajewsky 2002, 73-74).

<sup>127</sup> Πρβλ. «Μικροσκοπική, ή μακροσκοπική, η συγκριτολογική έρευνα, στο ένα ή στο άλλο πεδίο, μπορεί να οδηγηθεί και “έξω” από τη λογοτεχνία, στο χώρο άλλων καλλιτεχνικών εκφράσεων. Αυτό συμβαίνει είτε επειδή οι τελευταίες με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, αμέσως ή εμμέσως (ανάλογα ασφαλώς και με το αν υφίστανται διαπιστωμένες ιστορικές σχέσεις) θεματοποιούνται στα υπό εξέταση κείμενα ή στα περι(μετά)-κείμενά τους, “υποδεικνύοντας” ότι αναλαμβάνουν όχι περιφερειακό αλλά ρυθμιστικό ρόλο στη (δομική) οργάνωση και την (επικοινωνιακή) απόβλεψη το[υ] [...]» (Αγγελάτος 2004, 47).

οποίων είναι ο *μεταφορικός τους χαρακτήρας* (Als ob-Charakter)<sup>128</sup>. Ο *μεταφορικός χαρακτήρας* των *διαμεσικών αναφορών* στη θεωρητική προσέγγιση της Rajewsky ακολουθεί τον ορισμό του Heinz-B. Heller: «Ο συγγραφέας γράφει σαν να είχε στη διάθεσή του τα εργαλεία του κινηματογράφου, ενώ στην πραγματικότητα δεν τα διαθέτει»<sup>129</sup>. Ο κατ' ανάγκην μεταφορικός χαρακτήρας των *φιλμικών αναφορών* στο λογοτεχνικό κείμενο συνεπάγεται ότι «ο συγγραφέας ή αφηγητής μπορεί να μεταδώσει πάντοτε μόνο μια ψευδαίσθηση ενός κατασκευασμένου 'φιλμικού', ή να προσεγγίσει την πραγμάτωση στοιχείων και δομών του φιλμικού μέσου στο γλωσσικό μέσο, δεν μπορεί όμως με τα δικά του μέσα ποτέ να εφαρμόσει και να τηρήσει πραγματικά τους κανόνες του συστήματος 'κινηματογράφος'» (Rajewsky 2002, 70). Την ίδια στιγμή, το *διαμεσικό χάσμα* (intermedial gap), η διαφορά, δηλαδή, ανάμεσα στους διαλεγόμενους κώδικες, παραμένει πάντοτε αγεφύρωτο, αλλά και παρόν. Προσλαμβάνεται, επομένως, από τον αναγνώστη και πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν κατά την εξέταση των διαμεσικών κειμενικών δομών (Rajewsky 2002, 71). Η παρατήρηση αυτή της Rajewsky συνεπάγεται ότι κάθε χρήση ορολογίας σχετικής με τον «ξένο» κώδικα υπάγεται στην παραπάνω λειτουργία των *διαμεσικών αναφορών* και δεν μπορεί παρά να έχει *μεταφορικό χαρακτήρα* (πρβλ. Rajewsky 2002, 40).

Ο *μεταφορικός χαρακτήρας* των *διαμεσικών αναφορών* μπορεί να περιγράφει επαρκώς τον τρόπο με τον οποίο υπάρχει το μη κειμενικό (:εδώ το «κινηματογραφικό») στα κείμενα, εγείρει όμως εύλογα ερωτήματα για τη δυνατότητα αναγνώρισης και τεκμηρίωσής τους ως τέτοιων. Εξάλλου, όπως αναφέρει εύστοχα η Rajewsky, το πρόβλημα της απόδειξης αιτιοκρατικών σχέσεων επίδρασης ανάμεσα σε κάποια λογοτεχνική μορφή και τον κινηματογράφο περιπλέκεται ακόμα περισσότερο από το γεγονός ότι ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία βρίσκονται σε έντονη και διαρκή αλληλεπίδραση, ενώ επηρεάζονται και από το ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται (Rajewsky 2002, 37).

Παρά την εύλογη δυσκολία στην τεκμηρίωσή τους ωστόσο, ο ορισμός που δίνει η Rajewsky στις *διαμεσικές αναφορές*, τις διακρίνει από άλλες αόριστες μορφές αναλογίας ανάμεσα στο λογοτεχνικό κείμενο και τον κινηματογράφο (Filmnähe: κατά λέξη «εγγύτητα προς το φιλμικό»), στις οποίες «παρά το γεγονός ότι περιλαμβάνουν προφανείς δομικές αναλογίες με κινηματογραφικές μορφές, η αναφορά στον κινηματογράφο παραμένει πάντοτε [μόνο] δυνητική» (Rajewsky 2003, 90,

---

<sup>128</sup> Ο *μεταφορικός χαρακτήρας* (Als Ob Charakter / as if quality) συνδέεται από τον Werner Wolf, από τα κείμενα του οποίου για τα φαινόμενα διαλόγου ανάμεσα σε διαφορετικούς επικοινωνιακούς κώδικες / μέσα (intermediality) και ειδικότερα για τη μουσικοποίηση της λογοτεχνίας (Wolf 1999) αντλεί σε μεγάλο βαθμό η Rajewsky, με το φαινόμενο της *μιμητικής ψευδαίσθησης* γενικότερα (βλ. επίσης Wolf 2004). Είναι άλλωστε φανερό ότι ο *μεταφορικός χαρακτήρας* των *διαμεσικών αναφορών* αποτελεί κι αυτός, όπως και η έννοια της κειμενικής μίμησης «πάντοτε μια ψευδαίσθηση [...] που θα εξαρτάται [...] από τον δέκτη» (βλ. παραπάνω Genette [1972] 2007, 236· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης).

<sup>129</sup> Heinz-B. Heller, «Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die 'Technifizierung der literarischen Produktion' und 'filmische' Literatur», στο: Akten des VII. Internationalen Germanistenkongress Göttingen 1985, τόμος X, (επιμ.: v. A. Schöne), Τυβίγκη, σ. 277-285: 279; η παραπομπή από τη Rajewsky 2002, σ. 39.

117-118). Οι *διαμεσικές αναφορές* σύμφωνα με τη Rajewsky είναι αποδείξιμες και διϋποκειμενικές. Ο διαμεσικός χαρακτήρας, λοιπόν, των λογοτεχνικών αυτών μορφών είναι εγγενής και δεν προσδίδεται στο κείμενο εξωτερικά χάρη σε κάποια προκατάληψη του αναγνώστη (Rajewsky 2003, 120-121· βλ. αναλυτικά παρακάτω με αφορμή το παράδειγμα της *Ζήλιας* του Robbe-Grillet).

Καθοριστικής σημασίας για τη λειτουργία των *διαμεσικών αναφορών*, και επομένως κεντρικό ρόλο για την αποδειξιμότητά τους ως τέτοιων, έχει για τη Rajewsky η έννοια του *δείκτη* (Markierung). Πρόκειται «για μία ή περισσότερες *διαμεσικές αναφορές*, οι οποίες γίνονται αντιληπτές ως αναφερόμενες σε κάποιον συγκεκριμένο επικοινωνιακό κώδικα ή σε κάποιο συγκεκριμένο προϊόν αυτού του κώδικα. Μόνο σε αυτές τις περιπτώσεις μπορεί η *διαμεσική αναφορά* να αναγνωριστεί από τη σύσταση του κειμένου ως μέρος της ερμηνείας του, να τεκμηριωθεί και να προσληφθεί ως τέτοια. Ο *δείκτης* μπορεί να περιλαμβάνεται στην *αναφορά* ή να δίνεται από το περιεχόμενο, ή το παρακείμενο (σε σπάνιες περιπτώσεις και εξωκειμενικά (extratextuell)). [...] Συνήθως έχει τη μορφή της *άμεσης* (explizit) αναφοράς σε κάποιο άλλο σύστημα σήμανσης<sup>130</sup>. Οι *άμεσες* (ρητές) *αναφορές* έχουν και τη μεγαλύτερη ισχύ χειραγώγησης της πρόσληψης. Μπορεί ωστόσο ο *δείκτης* να έχει και τη μορφή της *έμμεσης* (implizit) *αναφοράς* [...]» (Rajewsky 2002, 200. πρβλ. και 146-148). Από την περιγραφή της Rajewsky προκύπτει ότι η *έμμεση αναφορά* στη θεώρησή της ταυτίζεται με τη μη λεκτική, μη ρηματοποιημένη *αναφορά*, γι' αυτό και εξηγεί ότι η παρουσία έμμεσου *δείκτη* ενοείται σε εικονιστικούς [bildsprachlich] κώδικες, στις περιπτώσεις, δηλαδή, κυρίως στις οποίες χρησιμοποιείται αντί της γλώσσας η εικόνα ή κάποιος άλλος μη γλωσσικός κώδικας (πρβλ. Rajewsky 2002, 200: ορισμός του *δείκτη* [Markierung]). Για τη λογοτεχνία «κάτι τέτοιο θα μπορούσε μεν να υπάρξει [...]» αλλά «θα αποτελούσε σπάνια εξαίρεση» και «η σχετική ανάλυση μάλλον θα προκαλούσε σύγχυση παρά θα επέλυε ζητήματα» (172)<sup>131</sup>. Κατά κανόνα λοιπόν,

---

<sup>130</sup> Για την απόδοση των όρων της σημειωτικής ακολουθώ το διαδικτυακό λεξικό όρων του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας. («Θεματική περιοχή: σημειωτική» βλ. Βιβλιογραφία).

<sup>131</sup> Η μόνη περίπτωση που δέχεται τον *έμμεσο δείκτη* ως λειτουργικό σε λογοτεχνικό κείμενο είναι η περίπτωση το αντικείμενο αναφοράς να αποτελεί κατ' αποκλειστικότητα χαρακτηριστικό του άλλου κώδικα, δίνοντας το παράδειγμα της οπισθοχωρούσας (αντίστροφης, δηλαδή) αφήγησης ως έμμεσης *αναφοράς* στον κινηματογράφο, καθώς μόνο η κινηματογραφική κάμερα έχει τη δυνατότητα να παράγει την κίνηση του χρόνου προς τα πίσω, και μόνο ο κινηματογραφικός κώδικας μπορεί να την εκμεταλλευτεί αφηγηματικά. (Rajewsky 2002, 173). Η Rajewsky δεν σχολιάζει αυτοτελώς τη δυνατότητα παρουσίας άμεσου δείκτη (όχι κατ' ανάγκην ρητού) στο *περικείμενο* (Genette [1987] 1997), όπως, για παράδειγμα, στο εξώφυλλο με την αξιοποίηση κάποιας εικόνας (π.χ. της σκηνής από μία ταινία). Αυτή είναι μια περίπτωση μη λεκτικού, αλλά σαφούς –και άρα *άμεσου*– δείκτη για τη λογοτεχνία, η οποία σίγουρα οφείλει να αξιολογηθεί από τον μελετητή. Σε κάθε περίπτωση, οφείλω να σημειώσω, ότι ως στοιχείο της ταυτότητας του βιβλίου ως προϊόντος, το εξώφυλλο πρέπει κανείς να το προσεγγίζει με επιφυλακτικότητα –ειδικά στην περίπτωση του κινηματογράφου, και ιδιαίτερα από τα τέλη του εικοστού αιώνα και εξής. Σαφέστατα, εφόσον υπάρχει *διακαλλιτεχνική αναφορά* (τίτλος, εικόνα, κείμενο μέσα στην εικόνα κ.ο.κ.) στο *περικείμενο* δεν μπορεί να αγνοηθεί. Αλλά, όπως και για τις δηλώσεις των συγγραφέων, οφείλει κανείς να λαμβάνει υπ' όψιν του ότι ο διάλογος με τον κινηματογράφο έχει συγκεκριμένο πρόσημο για τους λογοτεχνικούς κύκλους (αρνητικό μέχρι περίπου το 1980, και σταδιακά θετικό από τότε μέχρι και σήμερα). Επομένως, μια *διακαλλιτεχνική αναφορά* στο *περικείμενο*, κατά τη γνώμη μου, οφείλει οπωσδήποτε να μελετηθεί, η αξία της όμως κρίνεται από τη συχνότητα και την ποιότητα των *διακαλλιτεχνικών αναφορών* εντός κειμένου.

προκειμένου να εξασφαλιστεί ο διϋποκειμενικός χαρακτήρας των *διαμεσικών αναφορών*, η Rajewsky προϋποθέτει την παρουσία μίας τουλάχιστον ρητής και σαφούς *αναφοράς* στον άλλο κώδικα, η οποία θα επιδράσει στην πρόσληψη δημιουργώντας στον αναγνώστη της αίσθηση της συνάφειας προς έναν άλλο εξω-λογοτεχνικό κώδικα (142-144). Για παράδειγμα, όταν αναλύει το μυθιστόρημα του Enrico Brizzi *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* εντοπίζει πλήθος *κινηματογραφικών αναφορών*: στον κινηματογράφο γενικά, αλλά και σε συγκεκριμένους σκηνοθέτες, ηθοποιούς, ταινίες κ.λπ. Ειδικό βάρος, όμως, έχει για τη σκηνή του πρώτου φίλιού του ήρωα με το κορίτσι-αντικείμενο του πόθου του η *αναφορά* στο Χόλλυγουντ ως σύνολο γνωστών σε όλους μας κινηματογραφικών αφηγήσεων (Rajewsky 2003, 241), η οποία προηγείται της συγκεκριμένης σκηνής. Η *αναφορά* αυτή στο Χόλλυγουντ, και άρα στο αφηγηματικό σύστημα κινηματογράφος, και ειδικότερα ακόμα στο είδος των «χολλυγουντιανών κομεντί», στο συγκεκριμένο σημείο, όχι απλώς ενισχύει και τεκμηριώνει, αλλά τελικά παράγει, εν πολλοίς, την αίσθηση του «κινηματογραφικού», καθώς συμβάλλει στη χειραγώγηση της εμπειρίας της αναγνωστικής πρόσληψης, λειτουργώντας ως ένας ιδιαιτέρως δραστικός *δείκτης*. Δημιουργείται έτσι η αναγνωστική αίσθηση ότι η σκηνή του φίλιού πραγματώνεται στο μυθιστόρημα με τρόπο τέτοιο, ώστε να ανακαλεί τη σχετική τυπική σκηνή του πολυπόθητου φίλιού στις χολλυγουντιανές ρομαντικές κομεντί (240-252)<sup>132</sup>.

Η διαφορά, επομένως, του ορισμού της Rajewsky από αυτούς άλλων μελετητών, όπως και από τον δικό μου, είναι ότι αποκλείει από το πεδίο που ερευνά τις περιπτώσεις στις οποίες ο διάλογος με τον κινηματογράφο είναι κρυπτικός, δεν μπορεί, δηλαδή, να πιστοποιηθεί από την παρουσία κάποιας ρητής και σαφούς *αναφοράς* στο σινεμά. Το κατεξοχήν παράδειγμα που αναφέρει προκειμένου να διαχωρίσει το φαινόμενο των *κινηματογραφικών (διαμεσικών) αναφορών* από κείμενα στα οποία ο διάλογος με τον κινηματογράφο υπάρχει μόνο κρυπτικά, κι επομένως η παρουσία του εξαρτάται τελικά από τη δεινότητα και τις γνώσεις του αναγνώστη (Rajewsky 2002, 146-149), είναι *Η ζήλια* του Alain Robbe-Grillet, κείμενο το οποίο εκείνη αποκλείει από το σχήμα των *διαμεσικών αναφορών*, ενώ ο διάλογός του με την κινηματογραφική αφήγηση έχει μελετηθεί επανειλημμένα από την κριτική (βλ. ενδεικτικά Morrissette 1985). Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι η απουσία *δείκτη* (Markierung) στο συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο καθιστά τον συσχετισμό του με τον κινηματογράφο μία πιθανή, ενδεχομένως γόνιμη, αλλά όχι δεσμευτική ερμηνεία (Rajewsky 2002, 147). Ερμηνεία, όπως γράφει, «η οποία δίνεται στο κείμενο “από τα έξω”, και όχι μια ερμηνεία

---

<sup>132</sup> Από την ανάλυσή της στο συγκεκριμένο παράδειγμα προκύπτει ότι ο *δείκτης* συλλειτουργεί με τις υπόλοιπες *διαμεσικές αναφορές* για την παραγωγή του νοήματος, με τον τρόπο περίπου που περιγράφει αυτή τη λειτουργία ο Tschiltschke (βλ. παρακάτω: Tschiltschke 2000, 104). Η διαφορά του *δείκτη* από τις υπόλοιπες *διαμεσικές αναφορές* είναι ότι η εμφάνισή του στρέφει τον αναγνώστη προς τη «φιλμική» ανάγνωση του υπόλοιπου κειμένου. Γι' αυτό και η Rajewsky επιμένει στην παρουσία μιας ρητής, αναγνωρίσιμης και κοινά αποδεκτής *αναφοράς*, η οποία θα στηρίζει με τη σειρά της τον διϋποκειμενικό χαρακτήρα των *διαμεσικών αναφορών*.

που υπαγορεύεται –τουλάχιστον ρητά– από το ίδιο το κείμενο» (ό.π.). Σε αυτή την περίπτωση δεν έχουμε, επομένως για τη Rajewsky, μια *διαμεσική αναφορά* (intermediale Bezugnahme), αλλά μια κειμενική μορφή (Vertextungsverfahren), η οποία δίνει την εντύπωση του «κινηματογραφικού» (filmhaft), είναι ανάλογη της «κινηματογραφικής» αφήγησης (filmanalog), παρουσιάζει ομολογίες με την κινηματογραφική γραφή (filmhomologe Schreibweise)<sup>133</sup>.

Ο δείκτης οδηγεί στην αναγνώριση των έμμεσων *διαμεσικών αναφορών* ως τέτοιων και κατευθύνει την πρόσληψη του αναγνώστη, ώστε αυτός να «προσλαμβάνει στοιχεία ή / και δομές του κειμένου σαν [...] ‘φιλμικά’, ‘τηλεοπτικά’, ‘μουσικά’ κ.ο.κ. –ή τουλάχιστον ως ανάλογα αυτών» (Rajewsky 2002, 88). Στόχος αυτής της «ψευδαίσθησης του διαμεσικού»<sup>134</sup> είναι μια συγκεκριμένου τύπου εμπειρία ανάγνωσης, η οποία θα ανακαλεί, για παράδειγμα, την εμπειρία της κινηματογραφικής θέασης δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο την *ψευδαίσθηση του κινηματογραφικού*. Αυτή η διαδικασία προϋποθέτει την αξιοποίηση της γνώσης και της εμπειρίας του αναγνώστη σε σχέση με τον φιλμικό, εν προκειμένω, κώδικα. Ως εκ τούτου οι *διαμεσικές αναφορές* είναι μέρος της ερμηνείας ενός κειμένου· για την αναγνώριση και κατανόησή τους ενεργοποιούνται και στοιχεία όπως η επικρατούσα αντίληψη μιας συγκεκριμένης εποχής για τον κινηματογράφο, κινηματογραφικές αισθητικές θεωρίες της εποχής κ.λπ. Σε αυτό το πλαίσιο, όπως εύστοχα παρατηρεί η Rajewsky, είναι κρίσιμη η ιστορικοποίηση των συγκρινόμενων μεγεθών (Rajewsky 2002, 88-89, πρβλ. 34)<sup>135</sup>.

Η ιστορικοποίηση (Kriterium der Historizität) των *διαμεσικών αναφορών* αποτελεί βασικό ζητούμενο, αλλά και προϋπόθεση, των σχετικών μελετών για τη Rajewsky (Rajewsky 2002, 34, 37, 88-89 κ.α.). Το «κινηματογραφικό», επομένως, στη θεώρησή της δεν είναι διαχρονικά σταθερή κατηγορία. Σε αντίθεση με όσα επιχείρησαν να περιγράψουν οι πρώτοι μελετητές του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, δεν έχει διαχρονικά σταθερά χαρακτηριστικά (Rajewsky 2002, 34). Η μελέτη, λοιπόν, του «κινηματογραφικού» σε ένα λογοτεχνικό κείμενο οφείλει, τονίζει η Rajewsky, να λαμβάνει οπωσδήποτε υπ’ όψιν της τη μορφή του κινηματογράφου στον χώρο και τον χρόνο της σύνθεσης του λογοτεχνικού έργου που μελετάται, καθώς και την ιστορία των διαλεγόμενων επικοινωνιακών ή/και καλλιτεχνικών κωδίκων (Rajewsky 2002, 32-37). Επομένως, από τη μελέτη των σχέσεων ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο δεν μπορεί να λείπει ο

---

<sup>133</sup> Είναι σαφές ότι η διαφορά που περιγράφει η Rajewsky εν προκειμένω είναι αντικειμενική και αδιαμφισβήτητη. Η διαφωνία μου με τη θεώρησή της έγκειται στην αναγωγή αυτής της υπαρκτής και σαφούς διαφοράς σε μεθοδολογικό εργαλείο (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

<sup>134</sup> Στο πρωτότυπο: «fremd-/altermedial bezogene Illusionsbildung» Τον όρο της Illusionsbildung τον αντλεί η Rajewsky από τον Werner Wolf (Rajewsky 2002, 86), ο οποίος κάνει λόγο κατ’ ουσίαν για τη *μιμητική ψευδαίσθηση* ως στοιχείο της μυθοπλασίας. Βλ. Werner Wolf, «The Aesthetic Illusion in Fiction» (: Wolf 2004· και ειδικότερα εν προκειμένω: σσ. 327-328).

<sup>135</sup> Πρβλ. τα περί εξάρτησης της ψευδαίσθησης της *μιμήσεως* στα κείμενα από ομάδες εποχές κ.λπ. (Genette [1972] 2007, 236), όπως είδαμε παραπάνω.

προσδιορισμός του «κινηματογραφικού» ή του «λογοτεχνικού» στις συγκεκριμένες κάθε φορά κοινωνικές συνθήκες. Οφείλω πάντως να διευκρινίσω ότι η ιστορικοποίηση είναι για τη Rajewsky πάνω από όλα ιστορική τοποθέτηση του κώδικα στα συγκεκριμένα κοινωνικοϊστορικά συμφραζόμενα. Αναφέρεται, δηλαδή, περισσότερο στην ιστορία των διαλεγόμενων κωδίκων ως πολιτισμικών προϊόντων παρά ως καλλιτεχνικών μορφών. Στη δική μου θεώρηση, αντίθετα, η οποία προσεγγίζει σαφώς τον διάλογο ανάμεσα σε έργα τέχνης ή / και καλλιτεχνικούς κώδικες, η ιστορικοποίηση αφορά πρωτίστως την ιστορία των μορφών των δύο διαλεγόμενων τεχνών και τη σχέση τους με την Ιστορία, και δευτερευόντως τη μεταξύ τους σχέση<sup>136</sup>.

Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι σύμφωνα με τον ορισμό και τη συλλογιστική της Rajewsky ο μελετητής των *κινηματογραφικών αναφορών* στο λογοτεχνικό κείμενο οφείλει να απαντήσει όχι μόνο πώς λειτουργεί η συγκεκριμένη *αναφορά* στο επίπεδο της συγκρότησης του νοήματος (Rajewsky 2002, 62-63· meaning constitutional strategies Rajewsky 2005, 54, 61 κ.α.) του κειμένου, πώς λειτουργεί, δηλαδή, ως στοιχείο της ερμηνείας του, αλλά και με ποιον τρόπο στοιχειοθετείται από το κείμενο η *κινηματογραφική αναφορά*, με ποιον τρόπο κατασκευάζεται, δηλαδή, από το κείμενο η αναφορά στον άλλο –επικοινωνιακό ή καλλιτεχνικό– κώδικα (Rajewsky 2002, 25, 28 κ.ε.): με ποιον τρόπο, τελικά, κατασκευάζεται από το κείμενο η ψευδαίσθηση του «κινηματογραφικού». Το σημείο αυτό αποτελεί και τη βασικότερη συμβολή της, για τη δική μου τουλάχιστον ανάλυση και προσέγγιση, καθώς η συντριπτική πλειονότητα των μελετών του κλάδου, εύλογα, δείχνει μια αμηχανία στον εντοπισμό, την περιγραφή και την τεκμηρίωση του «κινηματογραφικού» στο λογοτεχνικό κείμενο (πρβλ. Rajewsky 2002, 41, 56).

### **Κριτική επισκόπηση**

Οι μελέτες και μονογραφίες που παρουσιάστηκαν προσαρμόζουν τον ορισμό και την περιγραφή του «κινηματογραφικού» εν κειμένω στο συγκεκριμένο κάθε φορά φάσμα λογοτεχνικών και κινηματογραφικών έργων που εξετάζουν. Προσαρμόζουν, δηλαδή, εύλογα τη μέθοδό τους στο αντικείμενο της μελέτης τους. Το πρόβλημα είναι ότι η συντριπτική πλειονότητα των μελετητών φτάνει να δεσμεύει τον ίδιο τον ορισμό του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, όλων, επομένως, των δυνατικών μορφών που μπορεί να προσλάβει το αποτύπωμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στα κείμενα, στα χαρακτηριστικά που αυτός αποκτά στο συγκεκριμένο δείγμα κειμένων που μελετούν. Έτσι, από τη συντριπτική πλειονότητα των παλαιότερων μελετών απουσιάζει η αντίληψη της ιστορικότητας των διαλεγόμενων μεγεθών, και ανάγονται σε καθολικά χαρακτηριστικά του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνία στοιχεία που

---

<sup>136</sup> Σε αυτό το πλαίσιο με ενδιαφέρουν τοποθετήσεις λογοτεχνών για τον κινηματογράφο, τάσεις στη συμπεριφορά του κινηματογραφικού κοινού στη χώρα μας, στοιχεία για την αρθρογραφία σχετικά με το σινεμά στα λογοτεχνικά περιοδικά κ.ο.κ.

αποτελούν απλώς χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του μοντερνισμού ως συγκεκριμένης ιστορικογραμματολογικής και υφολογικής τάσης του. Αντιθέτως, οι σύγχρονοι μελετητές διατυπώνουν ρητά τις αμφιβολίες τους για το κατά πόσο μπορεί να υπάρξει ένας σταθερός ορισμός του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνία (Rajewsky 2002, 26-27· Tschiltschke 2000, 88-89, 245) εξηγώντας ότι το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα είναι αποτέλεσμα του εν κειμένω διαλόγου των δύο τεχνών, ως εκ τούτου τα υφολογικά χαρακτηριστικά που αποκτά δεν μπορούν να προσδιοριστούν εκ προοιμίου, παρά μόνο να αναλυθούν με τη συστηματική προσέγγιση της εκάστοτε λογοτεχνικής μορφής (Rajewsky 2002, 34· Tschiltschke 2000, 108)<sup>137</sup>. Παρ' όλα αυτά, η επιμονή της Rajewsky στην ύπαρξη ρητού *δείκτη*, ειδικά στη λογοτεχνία, ως προϋπόθεση για την αναγνώριση μιας *διαμεσικής αναφοράς* στον κινηματογράφο, κατά τη γνώμη μου, οφείλεται, εν μέρει τουλάχιστον, στο γεγονός ότι το δείγμα των κειμένων που μελετά προέρχεται από την πεζογραφία των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, όπου, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, οι ευθείες, οι ρητές, δηλαδή, και συγκεκριμένες *αναφορές* στον κινηματογράφο κυριαρχούν υποκαθιστώντας εν πολλοίς τον διάλογο στο επίπεδο της αφηγηματικής συγκρότησης –ο οποίος κυριάρχησε τις προηγούμενες μεταπολεμικές δεκαετίες, και ο οποίος, κατά κανόνα, είναι κρυπτικός, στερείται, δηλαδή της παρουσίας ρητού *δείκτη*.

Σε κάθε περίπτωση, η διαπίστωση συγκεκριμένων τάσεων στα χαρακτηριστικά του «κινηματογραφικού» στα κείμενα παρουσιάζει ενδιαφέρον ως ένδειξη της εξέλιξης πρωτίστως των λογοτεχνικών μορφών, αλλά και, δευτερευόντως των κινηματογραφικών μορφών και της δυναμικής του διαλόγου ανάμεσα στις δύο τέχνες. Για παράδειγμα, η έννοια της ταχύτητας και η περιπλάνηση στο αστικό τοπίο αποτελούν προσφιλή θέματα, αλλά και άξονες της διαμόρφωσης του ύφους της πεζογραφίας του μοντερνισμού (Marcus 2004, 337-338, 343), και ταυτόχρονα σημεία διαλόγου των λογοτεχνικών κειμένων με τον κινηματογράφο. Αντίστοιχα, στον μεταμοντερνισμό, ενώ τα παραπάνω στοιχεία έχουν χάσει την αρχική τους γοητεία και δυναμική, φαίνεται να αναδεικνύεται έντονα η έννοια της αφήγησης ως κατασκευής, πλαίσιο στο οποίο ο διάλογος με τον κινηματογράφο αποκτά αυτοαναφορικό χαρακτήρα για τη λογοτεχνία (Rajewsky 2003, 87, 193 κ.α.· Tschiltschke 2000, 221-222). Φυσικά, οι παρατηρήσεις αυτές, όπως όλες οι ανάλογες ταξινομικού τύπου περιγραφές, αποτελούν προϊόν επαγωγικών γενικεύσεων και δεν μπορούν να καλύψουν το πλήρες δυναμικό φάσμα των μορφών του «κινηματογραφικού» στα κείμενα, είναι όμως ενδεικτικές μιας

---

<sup>137</sup> Ο Tschiltschke, σχολιάζοντας μάλιστα την ιδιαίτερη βαρύτητα των έμμεσων / κρυπτικών αναφορών στον κινηματογράφο για την *κινηματογραφότροπη γραφή*, αλλά και τις δυσκολίες που παρουσιάζουν στην τεκμηρίωσή τους, εξηγεί: «Το κατά πόσο οφείλουμε να θεωρήσουμε κάποια λογοτεχνική δομή ως *κινηματογραφότροπη*, είναι κάτι που δεν μπορεί ποτέ να αποδειχθεί με τρόπο αδιαμφισβήτητο, μπορεί όμως να παρουσιαστεί ως πιθανή μέσα από την αποτίμηση των στοιχείων εκείνων που θα αποκομίσουμε από τη λεπτομερή ανάλυση της συγκεκριμένης κάθε φορά λογοτεχνικής μορφής». (Tschiltschke 2000, 108).

παράλληλης, όπως θα φανεί από την ανάλυση που ακολουθεί, κίνησης των λογοτεχνικών μορφών στη χώρα μας και στη λογοτεχνία της Δύσης.

5. *Η μελέτη του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στην Ελλάδα.*

**Η μελέτη του «κινηματογραφικού» εν κειμένω στην Ελλάδα.**

**Παύλος Ζάννας «Μυθιστόρημα και Κινηματογράφος» (1976).**

Παύλος Ζάννας, «Κινηματογράφος και Μυθιστόρημα»: Παύλος Ζάννας, *Πετροκαλαμιήθρες. Δοκίμια και άλλα. 1960-1989*, Αθήνα, Διάττων, 1990.

«Ο κινηματογράφος ορίζεται, συνήθως, ως μια γλώσσα των εικόνων, σε αντίθεση με το μυθιστόρημα που είναι μια γλώσσα των λέξεων. Η διατύπωση αυτή, αν και πρόσφατη, δεν είναι πολύ ουσιαστική, ούτε πολύ ξεκάθαρη. Τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά» (Ζάννας [1976] 1990, 200).

Ο Παύλος Ζάννας είναι ο πρώτος, εξ όσων γνωρίζω τουλάχιστον, που έθεσε στον ελλαδικό χώρο με όρους συστηματικούς το ερώτημα για μια σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό είναι το δοκίμιό του «Κινηματογράφος και Μυθιστόρημα» που περιλαμβάνεται στον τόμο *Πετροκαλαμιήθρες* και αποτελεί «το κείμενο πέντε ομιλιών που δόθηκαν στην Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, στην Αθήνα, τον Ιανουάριο και Φεβρουάριο του 1976» οι οποίες μάλιστα επαναλήφθηκαν «[τ]ο Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς [...] στη σειρά εκδηλώσεων της ‘Τέχνης’ Μακεδονικής Εταιρείας, στη Θεσσαλονίκη» (Ζάννας 1990, 194). Πέρα από την ίδια την πληροφορία για την πραγματοποίηση των συγκεκριμένων διαλέξεων στα μέσα της δεκαετίας του 1970, η οποία έχει και αυτή αυτοτελώς την αξία της, το κείμενο του Ζάννα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ενημερωμένος για τις σχετικές ξενόγλωσσες μελέτες ο Παύλος Ζάννας αναπτύσσει έναν πολύ γόνιμο και ουσιώδη προβληματισμό για τη σχέση του μυθιστορήματος με τον κινηματογράφο. Αφήνοντας συνειδητά κατά μέρος την ανάλυση των μεταφορών των μυθιστορημάτων στον κινηματογράφο, ειδικά ως προς το ερώτημα της πιστότητας των τελευταίων (Ζάννας 1990, 198-199), στρέφεται σε «προβλήματα σχετικά με την τεχνική της αφήγησης» τα οποία προσεγγίζει αξιοποιώντας στοιχεία «της σημειολογικής και στρουκτουραλιστικής (δομικής) ανάλυσης» (199), για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι πια [το 1976] «έχουμε φτάσει στο σημείο όπου το κυνηγητό τελείωσε: ο κινηματογράφος πρόλαβε το μυθιστόρημα, το μυθιστόρημα δεν φοβάται πια τον ανταγωνισμό, και κινηματογράφος και μυθιστόρημα βαδίζουν παράλληλα διατηρώντας και συντηρώντας μια πολύπλοκη σχέση αλληλεπίδρασης» (282).

Ο Ζάννας λαμβάνει σαφώς υπ’ όψιν του ότι η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος αποτελούν δύο διαφορετικούς καλλιτεχνικούς αφηγηματικούς κώδικες (Ζάννας 1990, 196-199) και προκρίνει ως πλέον ενδεδειγμένη για την προσέγγιση της μεταξύ τους σχέσης τη μελέτη των αφηγηματικών



δομών και τεχνικών εκατέρωθεν. Απομακρυνόμενος από την όχι τόσο «ουσιαστική ούτε πολύ ξεκάθαρη» (200) θεώρηση του κινηματογράφου αποκλειστικά ως γλώσσας των εικόνων και της λογοτεχνίας ως γλώσσας των λέξεων, ο Ζάννας καταφέρνει να αναδείξει εν συντομία την παράλληλη πορεία των δύο τεχνών από τη στιγμή της γέννησης του κινηματογράφου και της υιοθέτησης από μεριάς του μιας σειράς αφηγηματικών κατακτήσεων από τη λογοτεχνία (211, 281), μέχρι τη στιγμή της καθιέρωσής του ως αφηγηματικής τέχνης. Από τη στιγμή της καθιέρωσής του και εξής ο κινηματογράφος εξελίσσεται στο πλάι της λογοτεχνίας, χωρίς να υποτάσσεται σε αυτήν, αλλά διατηρώντας μια προνομιακή σχέση αμοιβαίου διαλόγου μαζί της, συμβάλλοντας κάποτε και στην ανανέωση των τεχνικών της (228, 267).

Κυριότερο εργαλείο της ανάλυσης του Ζάννα αποτελεί η αφηγηματολογία με τη βοήθεια της οποίας επιχειρεί να αναδείξει τον διαφορετικό χειρισμό όμοιων ή ανάλογων θεμάτων στους δύο καλλιτεχνικούς κώδικες. Κάνοντας μια αναδρομή στη σχέση των δύο καλλιτεχνικών ιδιωμάτων διατυπώνει μια σειρά από ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις: αναφέρεται, για παράδειγμα, στη σχέση ανάμεσα στο αμερικάνικο μυθιστόρημα του Μεσοπολέμου και στον κινηματογράφο<sup>138</sup>, το οποίο μέσα από το παράδειγμα του κινηματογράφου οδηγήθηκε σε έναν «τρόπο αφήγησης [...] απόλυτα αντικειμενικ[ό]» (Ζάννας 1990, 225), ή στη σχέση του γαλλικού Νέου μυθιστορήματος με την έβδομη τέχνη ειδικότερα σε ό,τι αφορά την προβληματική περί ρεαλιστικής αναπαράστασης (Ζάννας 1990, 262-283).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η αναφορά του Ζάννα στο φαινόμενο της αφηγηματικής *δείξης* και ειδικότερα στο δίπολο *showing - telling*. Εξηγεί ότι είναι προβληματική η ταύτιση του κινηματογράφου με την εικόνα και της λογοτεχνίας με τη λέξη, ενώ διευκρινίζει ότι «αν επιστρέψουμε στην αρχική μας διάκριση ανάμεσα στο ‘δείχνω’ και το ‘λέω’ (*showing - telling*) θα διαπιστώσουμε –κι αυτό προσπαθήσαμε να δείξουμε– πως κανένας από τους δύο αυτούς τρόπους δεν αντιστοιχεί *μόνο* στον κινηματογράφο ή *μόνο* στο μυθιστόρημα. Μπορεί καταρχήν ο κινηματογράφος να δείχνει και το μυθιστόρημα να λέει. Αλλά κάτω από τη γενική κατηγορία κινηματογράφος και κάτω από τη γενική κατηγορία μυθιστόρημα υπάρχουν ταινίες και μυθιστορήματα που άλλοτε τονίζουν περισσότερο το ‘δείχνω’, άλλοτε περισσότερο το ‘λέω’, κι άλλοτε αναζητούν κάποια σύνθεση» (Ζάννας 1990, 279-280). Η πιο κρίσιμη όμως παρατήρηση του Ζάννα είναι, κατά τη γνώμη μου, η θέση του ότι «[π]ρέπει ακόμα να παραδεχτούμε πως ο κινηματογράφος μας εξοικείωσε με τη μυθιστορηματική τεχνική με τον τρόπο που εκείνος την τόνισε και τη διαμόρφωσε. [...] Μάθαμε την κινηματογραφική γλώσσα —κι αυτό σημαίνει πως γίναμε

---

<sup>138</sup> Αναφέρει μάλιστα συγκεκριμένους συγγραφείς (Fitzgerald, Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Caldwell) ενώ μεταφράζει και κάποια αποσπάσματα από τη μονογραφία της Magny (C.E. Magny: βλ. παραπάνω. Ζάννας 1990, 222-229).

καλύτεροι αναγνώστες (όταν διαβάζουμε —και αν φυσικά δεν χάσουμε αυτή τη συνήθεια)» (1990, 229).

**Γιώργος Καλλίνης, Μοντερνιστικά στοιχεία και τεχνικές στη μυθιστορηματική γραφή. (1995).**

Γιώργος Καλλίνης «Μοντερνιστικά στοιχεία και τεχνικές στη μεσοπολεμική μυθιστορηματική παραγωγή του Κοσμά Πολίτη. (Μια συγκριτική προσέγγιση)», Διδακτορική Διατριβή, Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας Α.Π.Θ., 1995.

«Όλα αυτά τα στοιχεία της ‘κινηματογραφικότητας’ που επισημαίνουν οι θεωρητικοί, τα οποία φαίνεται ότι είναι υπεύθυνα για την αποσπασματικότητα των μοντερνιστικών κειμένων, οφείλονται στην ένταση της δραματοποίησης της αφήγησης και στον περιορισμό της παρέμβασης του αφηγητή, τεχνική που καθιστά συνοδοιπόρους το μοντερνιστικό μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο, την τέχνη στην οποία η αφήγηση στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη δραματοποίηση» (Καλλίνης 1995, 57).

Ξεχωριστή στον κλάδο της μελέτης του «κινηματογραφικού» εν κειμένω στην Ελλάδα είναι η συμβολή της διδακτορικής διατριβής του Γιώργου Καλλίνη, η οποία υποστηρίχθηκε το 1995 στον Τομέα Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και φέρει τον τίτλο «Μοντερνιστικά στοιχεία και τεχνικές στη μεσοπολεμική μυθιστορηματική παραγωγή του Κοσμά Πολίτη. (Μια συγκριτική προσέγγιση)»<sup>139</sup>. Πέρα από τη βιβλιογραφική της ενημέρωση, η διατριβή του Καλλίνη παρουσιάζει ένα στοιχείο που μας ενδιαφέρει ειδικά εδώ: συνδέει –ταυτίζει σχεδόν– την ύπαρξη κινηματογραφικών στοιχείων / τεχνικών στη μυθιστορηματική αφήγηση με τα χαρακτηριστικά του πεζογραφικού μοντερνισμού. Πιο συγκεκριμένα ο Καλλίνης, στηριζόμενος σε σχετικές μελέτες για το ευρωπαϊκό μοντερνιστικό μυθιστόρημα, συνδέει την αποσπασματικότητα της περιγραφής καθώς και την κυριαρχία της λειτουργίας της θέασης σε αυτήν, με την κινηματογραφική αφήγηση, και ειδικότερα με τη λειτουργία του κοντινού πλάνου, αλλά και με τη σχέση χώρου και χρόνου στον κινηματογράφο (Καλλίνης 1995, 41-42). Γράφει: «το μοντερνιστικό μυθιστόρημα απομακρύνεται από ρεαλιστικές-νατουραλιστικές λεκτικές περιγραφές, που επιχειρούν να αναπαραγάγουν με τον λόγο την ενότητα που παρέχει η οπτική εντύπωση ενός ζωγραφικού πίνακα, και το οδηγούν πλησιέστερα στην αποσπασματική απόδοση του ορατού, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από τον κινηματογράφο» (Καλλίνης 1995, 42).

---

139 Η διατριβή του Γιώργου Καλλίνη εκδόθηκε από το «University Studio Press» στη σειρά «Νεοελληνική Φιλολογία», την επιμέλεια της οποίας είχε ο Χ. Α. Καραόγλου, το 2001 με τον τίτλο «Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη». Το κείμενο της τελικής έκδοσης δεν παρουσιάζει ουσιώδεις διαφορές από το κείμενο της διατριβής που παρουσιάζεται εδώ, και στο οποίο στηρίχθηκα επομένως για καθαρά πρακτικούς λόγους.

Μάλιστα, ο Καλλίνης συνδέει τη σχέση με τον κινηματογράφο στο επίπεδο των αφηγηματικών τεχνικών με μια συγκεκριμένη μορφή αποσπασματικότητας. Μιας αποσπασματικότητας της αφήγησης η οποία πραγματώνεται με τη χρήση της απότομης μετάβασης «από ένα σημείο της ιστορίας σε άλλο, από μια οπτική γωνία σε κάποια άλλη» και «εντός-εκτός της συνείδησης», η οποία –και αυτό είναι το σημαντικότερο– πρέπει να γίνεται «απότομα, απροειδοποίητα και χωρίς συνδετικά, επεξηγηματικά σχόλια του αφηγητή, χωρίς γραφικά σύμβολα». (Καλλίνης 1995, 55-56· η υπογράμμιση δική μου). Η συγκεκριμένη θέση του Καλλίνης, αν και δεν αναφέρεται ρητά σε αυτόν, υποδεικνύει με σαφήνεια τη σχέση ανάμεσα στο «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα, και στον *δεικτικό τρόπο αφήγησης*, όπως αυτός ορίζεται από τον Genette, ο οποίος προϋποθέτει αυτήν ακριβώς την απουσία του επεξηγηματικού σχολιασμού από τον αφηγητή. Ο Γιώργος Καλλίνης εξηγεί εξάλλου ότι, αν και το στοιχείο της ασυνέχειας υπάρχει σε αρκετά έργα του μοντερνισμού, δεν μπορεί να συσχετιστεί με τον κινηματογράφο παρά μόνο όταν συνδυάζεται με την απουσία του *αφηγηματικού σχολίου* (Καλλίνης 1995, 56)<sup>140</sup>. Στην ίδια κατεύθυνση φαίνεται να κινείται το παρακάτω απόσπασμα που παραθέτει από την *Ποιητική του Τζαίμς Τζόυς* του Ουμπέρτο Έκο: «Στην πραγματικότητα μετά τον Φλωμπέρ και μετά τον Τζαίμς, και οριστικά μετά τον Τζόυς, κάθε φορά που στη σύγχρονη αφήγηση ενεργοποιείται αυτό το απρόσωπο-δραματικό ιδεώδες, δεν μιλάει πια ο ίδιος ο δημιουργός, ούτε περιορίζεται στο να δώσει το λόγο στους ήρωές του· παραχωρεί το λόγο, καθιστά εκφραστικό τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται τα πράγματα και μιλάνε οι ήρωες. Πρόκειται, σε τελευταία ανάλυση, για την ίδια τεχνική που χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο από γενέσεώς του, όταν στο ‘Θωρηκτό Ποτέμκιν’ ο Αϊζενστάιν δεν ‘κρίνει’ τη σχέση πληρώματος-μηχανής, αλλά επιρρίπτει την κριτική του στο σπασμοδικό μοντάζ των εικόνων της μηχανής και των μηχανικών που σχετίζονται με τη μηχανή, ταυτισμένοι σχεδόν μ’ αυτήν και με τις κινήσεις της» (Καλλίνης 1995, 57· υπογράμμιση δική μου)<sup>141</sup>. Η θέση αυτή του Καλλίνης, αλλά και η αντίστοιχη του Έκο, αν και δεν αναφέρονται ρητά στον *δεικτικό τρόπο*, φαίνεται να υποδεικνύουν τη στενή σύνδεση ανάμεσα στη *δείξη* ως τρόπο της λογοτεχνικής αφήγησης και στην κινηματογραφική αφήγηση.

Σε ό,τι αφορά τον Κοσμά Πολίτη, ειδικότερα, ο Καλλίνης υποστηρίζει ότι αποτελεί μια ιδιαίζουσα περίπτωση στο πλαίσιο της πεζογραφίας της Γενιάς του 1930, καθώς συνδύασε εντός των προσωπικών του αισθητικών αναζητήσεων στοιχεία παραδοσιακά με μοντερνιστικές τεχνικές (Καλλίνης 1995, 258). Μάλιστα ο Καλλίνης θεωρεί ότι αρκετές από αυτές τις μοντερνιστικές

---

<sup>140</sup> Παραθέτω: «Υπ’ αυτή την οπτική, τέτοιου είδους μοντάζ δεν υπάρχει σε αρκετά μοντερνιστικά μυθιστορήματα. Το έργο του Proust προσφέρεται ως ένα καλό παράδειγμα ασυνέχειας της ιστορίας στην αφήγηση, χωρίς όμως την τεχνική του μοντάζ· ενώ στην *Αναζήτηση* υπάρχουν σαφώς άλματα στον χώρο ή στον χρόνο, η φωνή του αφηγητή είναι πανταχού παρούσα για να εξηγήσει ή/και να δικαιολογήσει τους λόγους για τους οποίους γίνονται» (Καλλίνης 1995, 56).

<sup>141</sup> Η παραπομπή του Καλλίνης είναι στο: Ουμπέρτο Έκο, *Η ποιητική του Τζαίμς Τζόυς*, (μετάφραση: Ειρήνη Στάθη), Αθήνα, Δελφίνι, 1993.

τεχνικές μπορούν να αναχθούν σε διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση και τις τεχνικές της. Στοιχεία, λοιπόν, του ύφους της πεζογραφίας του Πολίτη που μπορούν να διαβαστούν ως ανάλογα της κινηματογραφικής αφήγησης είναι η χρήση των απότομων μεταβάσεων (256), η κυριαρχία της *δείξης* (143-144, 148, 167) και της θέασης (136, 138, 255) στη συγκρότηση της αφήγησης, αλλά και η χρήση του ενεστώτα η οποία δημιουργεί την αίσθηση ενός «εδώ και τώρα της αφήγησης» (145, 232-233, 255-256), και εντείνει την αφηγηματική δραματικότητα (239).

Όπως φαίνεται από όσα παρέθεσα παραπάνω, βασικό εργαλείο ανάλυσης του «κινηματογραφικού» για τον Καλλίνη δεν αποτελούν οι μελέτες του κλάδου των διακαλλιτεχνικών σπουδών ή της κινηματογραφικής θεωρίας, αλλά μονογραφίες σχετικές με το μυθιστόρημα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού<sup>142</sup>. Έτσι, οι παρατηρήσεις του, παρότι εύστοχες και γόνιμες, θα τεκμηριώνονταν, κατά τη γνώμη μου, πολύ καλύτερα αν αντλούσαν κάποια επιπλέον στοιχεία από την κινηματογραφική θεωρία και ιστορία<sup>143</sup>. Επιπλέον, στην προσέγγιση του Καλλίνη, το «κινηματογραφικό» περιγράφεται μέσα από το παράδειγμα του δυτικού πεζογραφικού μοντερνισμού, και χάνει εν μέρει την ιστορικοποίησή του. Ταυτίζεται, με άλλα λόγια, το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα με τη συγκεκριμένη μορφή που αποκτά στα κείμενα του μοντερνισμού, παραγνωρίζοντας την ποικιλία μορφών που αυτό προσλαμβάνει στην πεζογραφία. Βέβαια, όπως δηλώνει και ο τίτλος της διατριβής, ο διάλογος των έργων του Πολίτη με τον κινηματογράφο είναι, στην πραγμάτωση και την ανάλυσή του, διαμεσολαβημένος από τα κείμενα του δυτικού πεζογραφικού μοντερνισμού.

### **Γιάννης Λεοντάρης, Η λειτουργία του κενού και της σιωπής στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο.**

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης μία σειρά σύντομων μελετών του Γιάννη Λεοντάρη οι οποίες επανεπεξεργάζονται εν πολλοίς το υλικό της διδακτορικής του διατριβής<sup>144</sup>, και εξετάζουν

---

<sup>142</sup> Ο Καλλίνης αναλύει επίσης την *Εκάτη* και την *Eroica* ως μυθιστορήματα που αξιοποιούν «τις μεθόδους της μουσικής σύνθεσης» (Καλλίνης 1995, 204· και αναλυτικότερα 205-216, 219-225).

<sup>143</sup> Βλ. ενδεικτικά Καλλίνης 1995, 255-256: «Άρα η αποσπασματικότητα του *Λεμονοδάσους* μένει αδικαιολόγητη και μοιάζει ανάλογη με την αποσπασματικότητα που χαρακτηρίζει την αφήγηση μιας κινηματογραφικής ταινίας, η οποία αποτελεί συρραφή διηγηματικών ακολουθιών με την τεχνική του μοντάζ. Η σύνδεση του *Λεμονοδάσους* με κινηματογραφική ταινία υπονοείται από τον ίδιο τον αφηγητή και ενισχύεται από τη χρήση της ενεστωτικής αφήγησης που παραπέμπει στην πάντοτε ενεστωτική κινηματογραφική αφήγηση. [...] Η τεχνική των απότομων, ασύνδετων και χωρίς εισήγηση από την αφηγηματική φωνή περασμάτων παραπέμπει απευθείας στην κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ μόνο στις περιπτώσεις της ενσωμάτωσης των ονειρικών φαντασιστικών εμπειριών των ηρώων στο σώμα της αφήγησης».

<sup>144</sup> Ioannis Leontaris, *Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique. (Le rôle du lecteur implicite evant le silence de l'oeuvre chez Angelopoulos, Godard, Valtinos, Duras, Tornès)*, Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Paris X – Nanterre 1997 (: Leontaris 1997)· Γιάννης Λεοντάρης, «Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία», *Σύγκριση*, τχ. 12 (2001), σσ. 160-172· Γιάννης Λεοντάρης, «Το βλέμμα και το μη ορατό / η λέξη και η σιωπή: τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική*

κυρίως τη λειτουργία του κενού και της σιωπής ως παράλληλες αφηγηματικές δομές στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση. Αν και η έρευνα του Λεοντάρη δεν αναζητά φιλικές δομές στη λογοτεχνία, ωστόσο η συστηματική και τεκμηριωμένη σύγκριση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, η οποία στηρίζεται στον σεβασμό της διαφοράς ανάμεσα στους δύο καλλιτεχνικούς κώδικες, και αντλεί πολλά στοιχεία από την αφηγηματολογία και των δύο τεχνών –στοιχείο το οποίο συνήθως λείπει από τις προσεγγίσεις του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα– οδηγεί σε γόνιμες παρατηρήσεις για τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στις δύο τέχνες, ειδικά σε ό,τι αφορά την τεχνική της αποσιώπησης και την έννοια της απουσίας (Λεοντάρης 2013, 13, 16). Ειδικότερα, στη μελέτη που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Σύγκριση* ο Λεοντάρης εκθέτει ομοιότητες και διαφορές στις δομές της αφήγησης, και την επιστημονική τους τεκμηρίωση και ανάλυση από την αφηγηματολογία, για να καταλήξει στην αναγκαιότητα της καλλιέργειας του κλάδου της συγκριτικής αφηγηματολογίας και στη χώρα μας (Λεοντάρης 2001). Στη μελέτη του 2013 από την άλλη μεριά, η οποία συνοψίζει αρκετούς από τους προβληματισμούς και τις ερμηνευτικές παρατηρήσεις της διατριβής του (Leontaris 1997), ο Λεοντάρης πραγματεύεται τις «τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή», αναλύει, δηλαδή, την έννοια και τις λειτουργίες του κενού στις δύο τέχνες.

Η προσέγγιση του Λεοντάρη δεν εμπίπτει ακριβώς στις μελέτες του «κινηματογραφικού» εν κειμένω, καθώς, όπως προανέφερα, δεν αναζητά το «κινηματογραφικό» μέσα στο λογοτεχνικό, αλλά συγκρίνει την αξιοποίηση και τις πραγματώσεις μιας συγκεκριμένης αφηγηματικής πρακτικής, –της αποσιώπησης ή του κενού εν προκειμένω– στις δύο τέχνες, αξιοποιώντας τα πορίσματα της αφηγηματολογίας (κινηματογραφικής και λογοτεχνικής). Ωστόσο, οι μελέτες του Λεοντάρη μεταφέρουν στην Ελλάδα, –και, εν μέρει, στα συμφραζόμενα της ελληνικής λογοτεχνικής και κινηματογραφικής παραγωγής<sup>145</sup>– την παράδοση του επιστημονικού κλάδου που ασχολείται με τον διάλογο λογοτεχνίας και κινηματογράφου, όπως αυτή αναπτύχθηκε στη Γαλλία, όπου, εξάλλου πραγματοποίησε και τη διατριβή του ο Λεοντάρης. Τα κείμενά του, πέρα από τις ενδιαφέρουσες ερμηνευτικές παρατηρήσεις για τα λογοτεχνικά και φιλικά κείμενα που εξετάζουν, προσφέρουν επομένως ένα χρήσιμο μεθοδολογικό οπλοστάσιο για τον μελετητή που επιθυμεί να αναλύσει φιλικές δομές στη λογοτεχνική αφήγηση. Καίριες είναι επίσης οι παρατηρήσεις του Λεοντάρη για την εμφάνιση και εξέλιξη της σιωπής στην τέχνη (Leontaris 1997, 25 κ.ε.), όπως και ειδικότερα η σύνδεση που αναδεικνύει, αντλώντας από τα έργα των M. Blanchot, M. Foucault και Ph. Ariès,

---

και *κινηματογράφος*, (επιμέλεια: Δημήτρης Αγγελάτος – Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα. Καλλιγράφος, 2013, σσ. 13-32.

<sup>145</sup> Τα παραδείγματα που αναλύει στη διατριβή του ο Λεοντάρης είναι οι ταινίες *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, *Μπαλαμός* (1982) του Σταύρου Τορνέ και *Weekend* (1967) του Jean-Luc Godard, και τα πεζογραφήματα τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* (1989) του Θανάση Βαλτινού και *La Pluie d'été* (1990) της Marguerite Duras.

ανάμεσα στη σιωπή, ή το κενό, και την τέχνη της νεωτερικότητας (Leontaris 1997, 433-445· Λεοντάρης 2013, 13).

Σε αυτό το πλαίσιο, η σύνδεση που κάνει ο Λεοντάρης ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη σιωπή ως μέρος της καλλιτεχνικής αφήγησης, επαναφέρει το ερώτημα για τη συμβολή του της παρουσίας του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα στην εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών. Αν λοιπόν «[η] κινηματογραφική τέχνη περιλαμβάνει, ενσωματώνει από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της όλα τα χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας, μεταξύ των οποίων δεσπόζει η διαλεκτική ανάμεσα στο ορατό και το μη-ορατό, στον λόγο και τη σιωπή» (Λεοντάρης 2013, 15), τότε πράγματι μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι ο κινηματογράφος διδάσκει στη λογοτεχνία, ήδη και μόνο με την εμφάνισή του, την αφηγηματική αξία της σιωπής<sup>146</sup>, ενώ παράλληλα της προσφέρει έτοιμα αφηγηματικά συντάγματα που αξιοποιούν την αποσιώπηση ή / και το κενό.

### **Μαρία Οικονόμου, Διακαλλιτεχνικότητα / διαμεσικότητα στο έργο του Νίκου Χουλιαρά.**

Μαρία Οικονόμου, «Διακαλλιτεχνικές συναντήσεις στο έργο του Νίκου Χουλιαρά», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 5 (2006), σσ. 253-270.

Μια σύγχρονη και πολύ ενδιαφέρουσα, αν και περιορισμένη σε έκταση, μελέτη της λειτουργίας του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα βρίσκουμε στο άρθρο της Μαρία Οικονόμου «Διακαλλιτεχνικές συναντήσεις στο έργο του Νίκου Χουλιαρά» στο περιοδικό *Κονδυλοφόρος* (Οικονόμου 2006). Εκεί η Οικονόμου προσεγγίζει την περίπτωση του Νίκου Χουλιαρά και του έργου του ως καλλιτέχνη με πολλαπλές ιδιότητες (λογοτέχνης, ζωγράφος, τραγουδοποιός), φέρνει στα καθ' ημάς το γερμανικό παράδειγμα της *διαμεσικότητας*<sup>147</sup> και το εφαρμόζει για να αναλύσει το έργο του Νίκου Χουλιαρά. Η μελέτη αυτή της Οικονόμου αναφέρεται κυρίως στη συνύπαρξη και τη συλλειτουργία εικαστικών έργων με τα λογοτεχνικά κείμενα του Χουλιαρά, περιλαμβάνει όμως και την ανάλυση του μυθιστορηματός του *Το εργαστήριο του ύπνου*, το οποίο «αποτελεί έμπρακτη εφαρμογή κινηματογραφικών μορφών έκφρασης» (266), και στο οποίο «η ονειρική ατμόσφαιρα» επιτυγχάνεται μεταξύ άλλων «με τη χρήση κινηματογραφικών τεχνικών» (267)<sup>148</sup>. Αν και ολιγοσέλιδη, η συγκεκριμένη μελέτη εκθέτει μια πολύ εμπειριστατωμένη γενεαλογία του όρου της *διαμεσικότητας* και των σχετικών προσεγγίσεων, ενώ αναδεικνύει από το έργο του

---

<sup>146</sup> Πρβλ. Παρασκήνιο 1988· πρβλ. Germanacos 1973, 302-305 (Αναλυτικά παραπάνω).

<sup>147</sup> Η Οικονόμου μεταφράζει την *Intermedialität*, ως *διακαλλιτεχνικότητα* «εν γνώσει ότι η μετάφραση του όρου είναι ανεπαρκής» (Οικονόμου 2006, 255). Επειδή στο μεταξύ έχει επικρατήσει ο όρος *διαμεσικότητα*, τον προτιμώ καθώς αποδίδει και την αποστασιοποίηση των μελετητών της *Intermedialität* (*Intermediality*) από το παράδειγμα των διακαλλιτεχνικών (*interart[is]*) σπουδών.

<sup>148</sup> Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει ότι ο κινηματογράφος στο συγκεκριμένο παράδειγμα εντάσσεται στη λογοτεχνία ως χώρος του φαντασιακού-ονειρικού, καθιστώντας την μυθιστορηματική πραγματικότητα όχι πια πραγματικότητα αλλά «προσομοίωση, εικόνα της, ομοιώμα της» (268). Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο κινηματογράφος στο *Εργαστήριο του ύπνου* (2002) λειτουργεί με τρόπο παρόμοιο προς αυτόν που θα δούμε να έχει σε ένα ευρύ φάσμα πεζογραφημάτων του διαστήματος 1981-2009.

Χουλιαρά μορφές συνύπαρξης και συλλειτουργίας δύο διακριτών μέσων (λογοτεχνία και ζωγραφική· «φανερή *διακαλλιτεχνικότητα*» 260), αλλά και περιπτώσεις στις οποίες επικρατεί το ένα μέσο (λογοτεχνία) υιοθετεί όμως τρόπους, την «ψευδαίσθηση των συμβάσεων που [...] διέπουν [τα άλλα μέσα]» (264· φωτογραφία 264-266, κινηματογράφος 266-268). Στις σημαντικές αρετές του κειμένου της Οικονόμου πρέπει να προσμετρηθούν η βιβλιογραφική της ενημέρωση, η τεκμηρίωση της ανάλυσής της από μελέτες και μονογραφίες του γερμανόφωνου ακαδημαϊκού χώρου των διαμεσικών σπουδών, αλλά και η ακριβολογική και τεκμηριωμένη ανάλυση των παραδειγμάτων που επιλέγονται.

### **Η μελέτη του διαλόγου της νεοελληνικής λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο: άλλες όψεις.**

Η πιο δημοφιλής και πιο μελετημένη πλευρά του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο είναι αυτή των μεταφορών λογοτεχνικών –και συνηθέστερα πεζογραφικών– έργων στη μεγάλη οθόνη. Εύλογα, λοιπόν, τη μερίδα του λέοντος στη μελέτη του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο κατέχει και στη χώρα μας η συζήτηση, ανάλυση και παρουσίαση των μεταφορών λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη<sup>149</sup>. Ωστόσο, ακόμα και για το φαινόμενο των μεταφορών,

---

<sup>149</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι η μοναδική μέχρι σήμερα αυτοτελής επιστημονική ημερίδα με θέμα τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, εξ όσων γνωρίζω τουλάχιστον, πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του Γαλλικού Τμήματος Γλώσσας και Φιλολογίας στις 18 Δεκεμβρίου 2010, και είχε τίτλο «Από τη Λογοτεχνία στον Κινηματογράφο / De la Littérature au Cinéma» (: Ταμπάκη-Ιωνά – Γαλάνη 2011), έθετε, δηλαδή, εξ αρχής ως πλαίσιο μελέτης του διαλόγου των δύο τεχνών αυτό της μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη. Η θεματολογία των ανακοινώσεων της ημερίδας αφορά κατά κανόνα μία μελέτη περίπτωσης ενός λογοτεχνικού έργου το οποίο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο. Από αυτό το θεματικό άξονα αποκλίνει η ανακοίνωση της Ειρήνης Σταματοπούλου (Σταματοπούλου 2011), η οποία εξετάζει τις δομές του χρόνου και της *εστίασης* από την αφηγηματολογική θεωρία του Genette σε διαφορετικά κινηματογραφικά ρεύματα και είδη, αναδεικνύοντας την εξέλιξη των κινηματογραφικών μορφών, αλλά και τη συμβολή της αφηγηματολογίας στη μελέτη τους. Εξαιρέση αποτελεί επίσης η παρουσίαση του ερευνητικού προγράμματος «Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή» (Γαραντούδης – Σιχάνη – Φραγκούλη 2011), η οποία παρουσιάζει τα πορίσματα από την πρώτη φάση του συγκεκριμένου ερευνητικού προγράμματος δίνοντας ένα πανόραμα των άμεσων και έμμεσων αναφορών της νεοελληνικής ποίησης στο σινεμά. Μεγαλύτερη ποικιλία παρουσιάζει η θεματολογία του πρώτου μέρους, το οποίο αφορά τον κινηματογράφο, από την επιστημονική ημερίδα της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας με θέμα «Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος» (Αγγελάτος – Γαραντούδης 2013) σε επιμέλεια Ευριπίδη Γαραντούδη (Πρώτο μέρος: Κινηματογράφος) και Δημήτρη Αγγελάτου (Δεύτερο μέρος: Ζωγραφική). Σε αυτή την περίπτωση από τις πέντε ανακοινώσεις που συγκροτούν το πρώτο μέρος, μόνο εκείνη της Αναστασίας Αντωνοπούλου αφορά το φαινόμενο των μεταφορών· συγκεκριμένα εξετάζει τη μεταφορά της νουβέλας του Thomas Mann *Θάνατος στη Βενετία* από τον Luchino Visconti. Οι υπόλοιπες αποτυπώνουν μια ποικιλία άλλων όψεων του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου: συγκριτική παρουσίαση τεχνικών αποσιώπησης στις δύο τέχνες (Γ. Λεοντάρης), αποτύπωση του λογοτέχνη και του έργου του στην εκπομπή *Παρασκήνιο* (Ε. Στεφανή), ένα ερευνητικό πρόγραμμα που ιχνηλατεί θέματα και τρόπους του κινηματογράφου στη νεοελληνική ποίηση (Α. Σιχάνη – Ν. Φραγκούλη), η στάση των λογοτεχνών της Γενιάς του 1930 προς τον κινηματογράφο, με έμφαση στις περιπτώσεις των Γ. Σεφέρη και Ο. Ελύτη, όπως αυτή προκύπτει από τα δοκιμιακά και λογοτεχνικά τους κείμενα (Ε. Γαραντούδης), και, τέλος, το παράδειγμα της ενεργού εμπλοκής του Άγγελου Τερζάκη στην κινηματογραφική αφήγηση μέσα από το παράδειγμα της ταινίας του *Νυχτερινή περιπέτεια* –σενάριο και σκηνοθεσία Α. Τερζάκη– (Θ. Αγάθος).

δεν υπάρχει παρά μονάχα μία αυτοτελής έκδοση σχετικής μονογραφίας<sup>150</sup>. Πρόκειται για τη μονογραφία της Δέσποινας Κακλαμανίδου με τίτλο *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, η οποία έχει παράλληλα τη διάρθρωση και τη μορφή του διδακτικού εγχειριδίου (βλ. Κακλαμανίδου 2006, 5). Στο βιβλίο της η Κακλαμανίδου συνοψίζει αρκετές από τις θέσεις της σύγχρονης έρευνας για το φαινόμενο της μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στο σινεμά, και παρουσιάζει τέσσερα, πολύ διαφορετικά μυθιστορήματα που μεταφέρθηκαν στη μεγάλη οθόνη αναλύοντας και σχολιάζοντας αντίστοιχα την περίπτωση κάθε φιλικής προσαρμογής (όπως αποδίδει τον όρο *adaptation*: 34).

Τις μεταφορές έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας –κυρίως δε της πεζογραφίας– στη μεγάλη οθόνη μελετά συστηματικά ο Θανάσης Αγάθος. Οι μελέτες του επικεντρώνονται κυρίως στη νεοελληνική πεζογραφία του δέκατου ένατου και του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα (Βιζυηνός, Παπαδιαμάντης, Θεοτόκης, Ξενόπουλος, Βενέζης, Καζαντζάκης), ενώ έχει ασχοληθεί σε βάθος και με την περίπτωση του Ζ του Βασίλη Βασιλικού και τη μεταφορά του από τον Κώστα Γαβρά (1969), όπως και του μυθιστορήματος *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη και της μεταφοράς του από τον Μιχάλη Κακογιάννη (1964) θέτοντας επίσης ζητήματα σχετικά με την πρόσληψη αμφοτέρων στα συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής (Αγάθος 2007α, Αγάθος 2010, Αγάθος 2012δ). Ο Αγάθος έχει επίσης μελετήσει και περιγράψει την αποτύπωση του σφαιρικού ποιητικού τοπίου στη μεγάλη οθόνη<sup>151</sup> (Αγάθος 2014β). Η συμβολή του Αγάθου, πέρα από τη σταδιακή συγκρότηση ενός πανοράματος της παρουσίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας στον κινηματογράφο, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από τη σκοπιά της ανίχνευσης

---

<sup>150</sup> Αξίζει να αναφερθεί επίσης το βιβλίο του Μάκη Μωραΐτη *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, που εκδόθηκε το 1990 (Μωραΐτης 1990). Στο συγκεκριμένο βιβλίο ο Μωραΐτης συγκεντρώνει και μεταφράζει μια σειρά άρθρων ξένων μελετητών, τα οποία προσεγγίζουν διαφορετικές πραγματώσεις και όψεις της κινηματογραφικής μεταφοράς μυθιστορημάτων. Το ενδιαφέρον εν προκειμένω, πέρα από μια σύντομη και αρκετά απλή, αλλά στέρεη εισαγωγή του Μωραΐτη, βρίσκεται κυρίως στη συναίσθηση της έλλειψης σχετικών μελετών στην Ελλάδα, την οποία αποτυπώνει ο Μωραΐτης στο κείμενο της εισαγωγής του: «Η τέταρτη και τελευταία σκέψη ήταν ότι έχουμε να κάνουμε με ένα θέμα εντελώς παρθένο για τα ελληνικά δεδομένα. Αγνωστη παραμένει στον τόπο μας η βαθύτατη σχέση του κινηματογράφου με το μυθιστόρημα και ουδέποτε συζητήθηκαν οι κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών έργων. Αυτή η ενδεικτική συλλογή κειμένων δίνει το ερέθισμα για ένα πρωτότυπο *διάβασμα* των ταινιών και *κοίταγμα* των κειμένων που τις ενέπνευσαν». (Μωραΐτης 1990, 15-16). Μπορεί, βέβαια, όπως είδαμε εξετάζοντας τη συμβολή του Παύλου Ζάννα, η σχέση μυθιστορήματος και κινηματογράφου να μην ήταν «άγνωστη» στην Ελλάδα των αρχών της δεκαετίας του 1990, όπως υποστηρίζει ο Μωραΐτης, όλα όμως δείχνουν ότι ήταν πράγματι ελάχιστα μελετημένη. Επιπλέον, αν και δεν μπορούμε να μιλήσουμε κατ' ουσίαν για πρωτότυπη συμβολή του Μωραΐτη ως συγγραφέα-μελετητή, ωστόσο η συμβολή του με την επιλογή και μετάφραση κειμένων που προσεγγίζουν αρκετά σφαιρικά το φαινόμενο της μεταφοράς πεζογραφικών έργων στη μεγάλη οθόνη, δεν μπορεί να θεωρηθεί αμελητέα.

<sup>151</sup> Ο Θ. Αγάθος έχει εξετάσει συγκριτολογικά τη μεταφορά στη μεγάλη οθόνη διηγημάτων του Α. Παπαδιαμάντη (Αγάθος 2012α), διηγημάτων και μυθιστορημάτων του Γρ. Ξενόπουλου, σε σενάριο μάλιστα του ίδιου του συγγραφέα (Αγάθος 2013, Αγάθος 2016), καθώς και των μυθιστορημάτων *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* του Κ. Θεοτόκη (Αγάθος 2012γ), *Το Νούμερο 31328* (Αγάθος 2012β) και *Γαλήνη* (Αγάθος 2015) του Η. Βενέζη, *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (Αγάθος 2007α, Αγάθος 2007β), *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (Αγάθος 2017) και *Ο τελευταίος πειρασμός* (Αγάθος 2017) του Νίκου Καζαντζάκη, και *Ζ φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος* του Βασίλη Βασιλικού (Αγάθος 2010, Αγάθος 2012δ).



της σχέσης των νεοελλήνων λογοτεχνών με τον κινηματογράφο<sup>152</sup>, αφού ο Αγάθος εκθέτει και σχολιάζει πλούσιο πληροφοριακό υλικό, αλλά και αθησαύριστα κείμενα ελλήνων λογοτεχνών για τον κινηματογράφο, τα περισσότερα εκ των οποίων αφορούν το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, ένα διάστημα, δηλαδή, κατά το οποίο κυριαρχούσε μια μάλλον απαξιωτική αντίληψη για τον κινηματογράφο στους λογοτεχνικούς κύκλους. Επιπλέον, οι μελέτες και οι μονογραφίες του Αγάθου εξετάζουν συχνά ζητήματα πρόσληψης και υποδοχής των λογοτεχνικών και των κινηματογραφικών έργων που εξετάζουν, θίγοντας, έτσι, με γόνιμο τρόπο ζητήματα για την κρατούσα ιδεολογία, ηθική και αισθητική κάθε περιόδου (Αγάθος 2007, Αγάθος 2012δ, Αγάθος 2017).

Στη μεθοδολογική τομή της δικής μου προσέγγισης και εκείνης του Θανάση Αγάθου βρίσκονται οι μελέτες του Ευριπίδη Γαραντούδη για τον διάλογο της νεοελληνικής ποίησης με τον κινηματογράφο. Σε μια σειρά μελετών, δοκιμίων και άρθρων ο Ευριπίδης Γαραντούδης ιχνηλατεί την παρουσία του κινηματογράφου στη νεοελληνική ποίηση. Όπως και ο Αγάθος, ο Γαραντούδης αναδεικνύει, παρουσιάζει και σχολιάζει κείμενα νεοελλήνων ποιητών για το σινεμά, άγνωστα εν πολλοίς, συγκροτώντας σταδιακά μια αφήγηση της χρονολογικής εξέλιξης του διαλόγου, φανερού και κρυπτικού, της νεοελληνικής ποίησης με τον κινηματογράφο<sup>153</sup>. Στο μέρος που αφορά τον φανερό διάλογο της νεοελληνικής ποίησης με τον κινηματογράφο ο Γαραντούδης σχολιάζει τη λειτουργία των συγκεκριμένων αναφορών στο σινεμά<sup>154</sup> και τη συμβολή τους στη συγκρότηση του

---

<sup>152</sup> Ιδίως των Γρ. Ξενοπούλου και Ν. Καζαντζάκη, τους οποίους αφορούν αντιστοίχως οι δύο πιο πρόσφατες μονογραφίες του Θ. Αγάθου (Αγάθος 2016, Αγάθος 2017).

<sup>153</sup> Εξάλλου ο Ευρ. Γαραντούδης ήταν ο επιστημονικός υπεύθυνος του ερευνητικού προγράμματος «Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή». «Φορέας χρηματοδότησης: Ειδικός Λογαριασμός Κονδυλίων Έρευνας Πανεπιστημίου Αθηνών. Μέλος ΔΕΠ του Πανεπιστημίου Αθηνών που συμμετείχε στην ερευνητική ομάδα: Ζ.Ι. Σιαφλέκης. Ερευνήτριες η Άννα-Μαρία Σιχάνη και η γράφουσα [αμφοτέρως ως μεταπτυχιακές φοιτήτριες]. Διάρκεια προγράμματος: Ιούνιος-Σεπτέμβριος 2009. Η έρευνα συνεχίστηκε την περίοδο Οκτώβριος-Νοέμβριος 2011 στο πλαίσιο του προγράμματος του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών 'Κείμενο και ερμηνεία. Ανάλυση και επεξεργασία χειρογράφων, εντύπων και ψηφιακών γλωσσικών πόρων' και ειδικότερα στο μέρος του προγράμματος 'Ανάπτυξη βάσης δεδομένων για τη συλλογή και επεξεργασία βιβλιακών μονάδων. C. Συγκριτική γραμματολογία'» (Πηγή: Ιστότοπος Τμήματος Φιλολογίας. Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ευριπίδης Γαραντούδης. Αναλυτική Καταγραφή Ακαδημαϊκής Δραστηριότητας. Ερευνητική Δραστηριότητα», *ΕΚΠΑ. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Φιλολογίας. Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας. Μέλη ΔΕΠ ΜΝΕΦ Βιογραφικά*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο 2008-2011. [www.phil.uoa.gr/tomeis/tomeas-neoellhn-filologias/melh-dep-mnef-biografika/euripidis\\_garantoudis.html](http://www.phil.uoa.gr/tomeis/tomeas-neoellhn-filologias/melh-dep-mnef-biografika/euripidis_garantoudis.html). Ημερομηνία πρόσβασης: 10/12/2018). Για παρουσίαση του ερευνητικού προγράμματος και των πρώτων συμπερασμάτων μας βλ. Γαραντούδης – Σιχάνη – Φραγκούλη 2011 καθώς και Σιχάνη – Φραγκούλη 2013.

<sup>154</sup> Οι αναφορές μπορεί να αφορούν το κοινωνικό-ψυχαγωγικό βίωμα του κινηματογράφου, γνωστά ονόματα σκηνοθετών ή ηθοποιών, ή ακόμα και να αποτελούν άμεση ή έμμεση αναφορά σε κάποιο κινηματογραφικό έργο (βλ. Γαραντούδης 2011, 2012, 2013α, 2014, 2018). Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη του Γαραντούδη για τη λατρευτική σχέση του ποιητή Αναστάσιου Δρίβα με την ηθοποιό Greta Garbo (Γαραντούδης [2012] 2019). Στέκομαι στη συγκεκριμένη μελέτη, επειδή αναδεικνύει μια όψη σημαντική του διαλόγου της ποίησης με το σινεμά, αυτή της αναγωγής κινηματογραφικών αστέρων, όπως εδώ η Garbo, ή αλλού η Μαίριλιν Μονρόε (Γαραντούδης 2014, 767-768· Γαραντούδης 2012β, 338-342) ή ο Τσάπλιν (Γαραντούδης 2012β, 338· Γαραντούδης 2013, 93-94), σε πολυδιάστατα πολιτισμικά, αλλά και ποιητικά σύμβολα, τα οποία στις περιπτώσεις της Μονρόε και του Τσάπλιν αποκτούν επιπροσθέτως σαφείς ιδεολογικές αποχρώσεις.

ποιητικού νοήματος. Παράλληλα, η έρευνα του Γαραντούδη επικεντρώνεται στην ανάδειξη των κυριότερων χαρακτηριστικών του διαλόγου συγκεκριμένων ποιητικών γενιών με τον κινηματογράφο (Γαραντούδης 2012β, 2013α, 2014). Ωστόσο, από το σύνολο των σχετικών με τον διάλογο της νεοελληνικής ποίησης με τον κινηματογράφο μελετών του Γαραντούδη ξεχωρίζω, ως εγγύτερη στη δική μου προσέγγιση για τον διακαλλιτεχνικό διάλογο, την εκτενή μελέτη του για τον κρυπτικό διάλογο του έργου του Τάκη Σινόπουλου με τον κινηματογράφο, και ειδικότερα του εκτενούς συνθέματός του *Νεκρόδειπνος* με την ταινία του Alain Resnais *Hiroshima, mon amour*. Εκεί ο Γαραντούδης αναδεικνύει, χρησιμοποιώντας το μεθοδολογικό σχήμα των αναλογιών των συγκριτολογικών μελετών, τις λεπτές επαφές του συνθέματος του Σινόπουλου με την ταινία του Resnais σε επίπεδο αισθητικής, θεματολογίας και, εν πολλοίς, ιδεολογίας (Γαραντούδης 2009 [2010], 17-41).

*6. Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό στη νεοελληνική μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία: μέθοδος ανάλυσης.*

#### **Διακαλλιτεχνικός διάλογος.**

Μετά από τη σύντομη αυτή ανασκόπηση στην εξέλιξη των μελετών του διαλόγου ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα και τον κινηματογράφο, και αφού εξέθεσα τις πραγματολογικές και τις ιστοριογραμματολογικές παραμέτρους του φαινομένου του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο με έμφαση στην περίοδο του μοντερνισμού, φτάνω πλέον να εκθέσω εδώ τον τρόπο με τον οποίο προτίθεται να ορίσω και να μελετήσω το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα, στον οποίο και θα αναφέρομαι στο εξής με τον όρο *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό*. Στη συνέχεια θα παρουσιάσω εν συντομία το ιστοριογραμματολογικό πλαίσιο των λογοτεχνικών έργων που θα με απασχολήσουν, τεκμηριώνοντας παράλληλα την επιλογή της συγκεκριμένης κειμενικής περιοχής για τη μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο.

Καταρχάς, αφήνω κατά μέρος το περιοριστικό σχήμα της επίδρασης, ούτως ή άλλως ξεπερασμένο από τις συγκριτολογικές σπουδές, αλλά και τελικά ένα σχήμα περιοριστικό το οποίο δεν μπορεί να καλύψει το εύρος του φαινομένου που εξετάζεται εδώ. Οι περιπτώσεις σιωπηρού διαλόγου των λογοτεχνικών κειμένων με τον κινηματογράφο, τουλάχιστον στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου που θα με απασχολήσει, είναι πολύ περισσότερες από εκείνες στις οποίες μπορεί να τεκμηριωθεί επίδραση από το σινεμά. Επιπλέον, η πρόσδεση του εντοπισμού του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στα κείμενα, στις δηλώσεις ή τα βιογραφικά στοιχεία κάποιου συγγραφέα, δεν περιορίζει απλώς το πεδίο της έρευνας, αλλά είναι πολύ πιθανό να οδηγήσει και σε λανθασμένα συμπεράσματα. Συμβαίνει, δηλαδή, συχνά, ιδίως στο διάστημα μέχρι και τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980, οι λογοτέχνες ενώ διαλέγονται έντονα, και με πολύ ουσιώδη τρόπο με τον κινηματογράφο στα έργα τους, να μην το συνειδητοποιούν, ή/και να μην θέλουν να το

ομολογήσουν<sup>155</sup>. Στην τελευταία δεκαετία του εικοστού αιώνα, αντιθέτως, ο διάλογος της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο μαζικοποιείται και αποκτά τα χαρακτηριστικά μιας πεζογραφικής «μόδας» με αποτέλεσμα ο κινηματογράφος να φιγουράρει στα εξώφυλλα και τους τίτλους των βιβλίων, όπως και, όχι σπάνια, στις δηλώσεις των συγγραφέων, χωρίς ωστόσο τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα να απηχούν έναν ουσιώδη διακαλλιτεχνικό διάλογο. Κάτι ανάλογο περιγράφει ο Tschiltschke για τη γαλλική πεζογραφία του τέλους του εικοστού αιώνα (Tschiltschke 2000, 101-102).

Εξάλλου, προς το τέλος πια του εικοστού αιώνα, ο διάλογος των λογοτεχνικών κειμένων με τον κινηματογράφο, από μια τολμηρή πρακτική μιας περιθωριοποιημένης πρωτοπορίας (Βουτυράς, Πικρός)<sup>156</sup> στις αρχές του αιώνα, έχει πια καταλήξει σε «κοινό τόπο». Στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα ο διάλογος της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο φαίνεται να εξελίσσεται σε δύο, αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους, στάδια. Από τη μία μεριά, μέχρι περίπου το 2009, έχουμε κείμενα τα οποία επιχειρούν να εκμεταλλευτούν ποικιλοτρόπως την αναφορά στον κινηματογράφο προκειμένου να προσελκύσουν το αναγνωστικό κοινό. Πληθαίνουν οι αναφορές στο σινεμά, κυρίως στους τίτλους (μυθιστορημάτων, διηγημάτων, κεφαλαίων στα βιβλία κ.λπ.), και κυρίως σε βιβλία «εμπορικά»<sup>157</sup>, ως μια μορφή αναφοράς σε έναν κοινό τόπο. Σε αυτά τα κείμενα ωστόσο συνήθως ο

---

<sup>155</sup> Μια τέτοια περίπτωση είναι για παράδειγμα αυτή της Μαργαρίτας Καραπάνου στον *Υπνοβάτη* (1982), έργο το οποίο όχι μόνο διδάσκεται στη σύζευξη του χώρου και του χρόνου από τον κινηματογράφο, αλλά και ενσωματώνει σιωπηρά μία σκηνή του κινηματογραφικού *Nosferatu* (1922) του Friedrich Murnau, ενώ θα μπορούσε κανείς νομίζω πειστικά να υποστηρίξει διάλογο ολόκληρου του μυθιστορήματος με το *Θεώρημα* (1968) του Pier Paolo Pasolini –σημειωτέον εδώ ότι δεν παραγνωρίζω την ύπαρξη αμφότερων των έργων και σε μυθιστορηματική μορφή, θεωρώ ωστόσο ότι υπάρχει και μπορεί να τεκμηριωθεί διάλογος με τις συγκεκριμένες κινηματογραφικές ταινίες. Εξάλλου, όπως τεκμηριώνεται από την έκδοση των ημερολογίων της (Καραπάνου 2008) και των επιστολών της μητέρας της, Μαργαρίτας Λυμπεράκη (Τσαλίκου 2008), η Μαργαρίτα Καραπάνου, όπως και η Μαργαρίτα Λυμπεράκη, είχε ιδιαίτερη αγάπη για την έβδομη τέχνη, ενώ είχε ασχοληθεί και ενεργά με τον κινηματογράφο (Τσαλίκου 2008, 188, 191). Η ίδια η Καραπάνου ωστόσο σε συνέντευξή της σε αφιέρωμα του περιοδικού *λέξη* με θέμα «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος» (τχ. 96, Ιούλιος-Αύγουστος 1990) αρνείται κατηγορηματικά κάθε σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο: «Αντίθετα από τη γνώμη πολλών συγγραφέων, αλλά και του κοινού που πάει στον κινηματογράφο, προσωπικά πιστεύω πως είναι φύσει αδύνατον να συνυπάρξουν η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος. Για ένα και μόνο λόγο: η λογοτεχνία είναι φανταστική, ενώ ο κινηματογράφος υπαρκτός» (Καραπάνου 1990, 509). Αντίστοιχη, και ακόμα πιο χαρακτηριστική ενδεχομένως, είναι η περίπτωση του Alain Robbe-Grillet, του οποίου *Η ζήλια* (*La jalousie*: 1957) θεωρείται κείμενο εμβληματικό της μορφής του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα (βλ. παραπάνω), ενώ ο ίδιος ο Robbe-Grillet, πέρα από βασικός εκπρόσωπος του Νέου Μυθιστορήματος, με μακρά και επιτυχημένη πορεία ως σεναριογράφος και σκηνοθέτης, σεναριογράφος της εμβληματικής ταινίας του Alain Resnais *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ* (*L'année dernière à Marienbad*: 1961). Ο Robbe-Grillet διατείνεται ότι ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία είναι γι' αυτόν δύο εντελώς διαφορετικές, εντελώς ξεχωριστές δραστηριότητες. Συγκεκριμένα σε συνέντευξή του που αναδημοσιεύεται σε αφιέρωμα του περ. *Διαβάζω* στο ίδιο θέμα («Λογοτεχνία και Κινηματογράφος») λέει χαρακτηριστικά: «Για μένα από τη μια μεριά είναι οι λέξεις και οι φράσεις, απ' την άλλη οι εικόνες και οι ήχοι. Είναι τελείως διαφορετικά πράγματα» και «Μπορείτε να δείτε ό,τι σχέσεις θέλετε στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, εγώ δεν βλέπω καμιά» (περ. *Διαβάζω* τχ. 75 («Λογοτεχνία και Κινηματογράφος»), 1983), σ. 51-54:54).

<sup>156</sup> Για κάποιες πρώτες εκτιμήσεις για το «κινηματογραφικό» στα κείμενα των νεοελλήνων λογοτεχνών των αρχών του εικοστού αιώνα βλ. Φραγκούλη 2014.

<sup>157</sup> Αναφέρω ενδεικτικά: Δημήτρης Γρυπαίος, *Το φιλμ της αλήθειας. Μια γυναίκα και δυο άνδρες συγκρούονται σε ένα τρίγωνο λεπτών ισορροπιών*, Αθήνα, Ωκεανίδα 2013· Νίκος Δαββέτας, *Ο ζωγράφος του Μπελογιάννη: Πολιτικό νουάρ μυθιστόρημα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2013· Ντίνα Εξάρχου *Έρχεται ο σινεμάς*, Αθήνα, Εντός, 2012· Δημήτρης Στεφανάκης, *Φιλμ νουάρ*, Αθήνα, Ψυχογιός 2012· Αντώνης Δεσύλλας, *Σαν παλιό σινεμά. Αυτό το έργο πρέπει να το ζαναδούμε*,

διακαλλιτεχνικός διάλογος εξαντλείται στη λειτουργία αυτή της αναφοράς που μόλις περιέγραψα, δεν υποστηρίζεται, δηλαδή, ούτε από θεματική ούτε από αφηγηματική/υφολογική συγγένεια με την έβδομη τέχνη. Τελικά, η αναφορά στον κινηματογράφο στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα φτάνει να αποτελεί έναν τρόπο προσέλευσης του αναγνωστικού κοινού. Μετά το 2009, ωστόσο, μαζί με την αλλαγή του πεζογραφικού παραδείγματος (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω) υπάρχουν κείμενα, τα οποία αν και δεν αναφέρονται ρητά στο σινεμά, η οικονομία της αφήγησής τους επιστρέφει στη δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, με αποτέλεσμα να ευνοείται και πάλι ο διάλογος με τον κινηματογράφο σε καινούργια πια πολιτισμικά συμφραζόμενα (π.χ. Χρ. Οικονόμου, *Κάτι θα γίνει θα δεις* 2010· Δημοσθένης Παπαμάρκος, *Γκιακ* 2014, *ΜεταΠοίηση* 2015· Γ. Παλαβός *Το αστείο* 2012· Β. Πέτσα, *Θυμάμαι* 2010, *Όλα τα χαμένα* 2012)<sup>158</sup>.

### **Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό ως μέρος της Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.**

Ως αντικείμενο έρευνας το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* διαφέρει σημαντικά από μια σχέση επίδρασης από τον κινηματογράφο. Δεν με ενδιαφέρει, δηλαδή, να αναζητήσω και να αναδείξω πώς συγκεκριμένοι λογοτέχνες ή κείμενα, αναπτύσσουν έναν πολυεπίπεδο διάλογο με την έβδομη τέχνη, όσο τεκμηριωμένη ή ενδιαφέρουσα κι αν μπορεί να γίνει η ανάλυση κάθε μεμονωμένης περίπτωσης. Στόχος μου εδώ είναι να αναζητήσω και να μελετήσω το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* ως λογοτεχνική μορφή, εξελισσόμενη στον χρόνο, η οποία κατάγεται από τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο δεν περιορίζεται όμως σε αυτόν. Ως λογοτεχνική μορφή κατάγεται (και) από την ιστορία των λογοτεχνικών μορφών, ενδεχομένως κατά προνόμιο από την ιστορία παρόμοιων, «κινηματογραφικών», λογοτεχνικών μορφών. Στόχος μου, λοιπόν, δεν είναι να εμβαθύνω στη μία ή στην άλλη περίπτωση διαλόγου, καταλήγοντας στο πόρισμα ότι ο τάδε ή ο δείνα συγγραφέας έχει επηρεαστεί από τον κινηματογράφο. Στόχος μου είναι μέσα από ένα εύρος παραδειγμάτων που εκτείνονται στο χρονικό άνωσμο μισού και πλέον αιώνα, να ανιχνεύσω και να μελετήσω τη συμβολή του κινηματογράφου στην εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών. Ειδικότερα, τη συμβολή του παγκόσμιου κινηματογράφου στην εξέλιξη των μορφών της νεοελληνικής πεζογραφίας, επισζητώντας να εμβαθύνω στην ποιητική, την ιστορία και την εξέλιξη της τελευταίας.

---

Κέρκυρα, ΑΛΔΕ Εκδόσεις, 2010· Βέρα Ρόδη, *Ερωτικά κινηματογραφικά διηγήματα*, Αθήνα, Οδός Πανός, 2009· Γιάννης Παπαδόπουλος, *Σχεδόν νουάρ*, Αθήνα, Αίολος, 2008. Ήδη οι τίτλοι δίνουν νομίζω μια εικόνα για αυτό που περιγράφω ως «μόδα» του κινηματογραφικού στη λογοτεχνία. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι, όπως φάνηκε και από μια πρώτη σχετική έρευνα στη βιβλιογραφική βάση της βιβλιονέτ (Πρόσβαση 23/10/2014), οι περισσότεροι σχετικοί τίτλοι εμφανίζονται την τελευταία δεκαετία.

<sup>158</sup> Τα κείμενα αυτά διακρίνονται από εκείνα της προηγούμενης ομάδας, και από μια τάση επιστροφής της θεματολογίας των πεζογραφημάτων προς το ιστορικό, το κοινωνικό και το συλλογικό, με όρους σύγχρονους, αλλά και «σοβαρούς» (σε αντίθεση με τη γενική ελαφρότητα της πεζογραφικής παραγωγής των δεκαετιών του 1980 και του 1990) που αφορούν τους σημερινούς νέους ενήλικες.

Εξάλλου, ακόμα και στις περιπτώσεις στις οποίες εντοπίζονται στοιχεία του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνική αφήγηση, η αναγωγή τους σύμφωνα με το σχήμα της επίδρασης σε μονόδρομες σχέσεις επιρροής θα ήταν λανθασμένη. Η παράλληλη ανάπτυξη των δύο τεχνών σε παρόμοια κοινωνικοπολιτισμικά περιβάλλοντα, η στενή σχέση του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία, και ιδιαιτέρως με το μυθιστόρημα, στο στάδιο της ανάδειξης και καθιέρωσης του πρώτου ως αφηγηματικής τέχνης, καθώς και η στενή σχέση του πεζογραφικού μοντερνισμού με τον κινηματογράφο, διαμορφώνουν ένα σύνθετο πλέγμα διακαλλιτεχνικών επαφών, το οποίο προϋποτίθεται, και καθορίζει, εν πολλοίς, κάθε επιμέρους μορφή διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Επομένως, στο διάστημα 1949-2009 οι λογοτεχνικές μορφές που διαλέγονται με τον κινηματογράφο είναι αδύνατον να ερμηνευτούν με βάση μονόδρομα σχήματα, αφού το πλέγμα των διακειμενικών και διακαλλιτεχνικών σχέσεων γίνεται τόσο πυκνό, ώστε μόνο η θεώρηση του φαινομένου στο πλαίσιο της *διακειμενικότητας* και κατ' επέκτασιν της *διακαλλιτεχνικότητας* μπορεί να το περιγράψει ικανοποιητικά. (πρβλ. Rajewsky 2002, 38).

### **Η κινηματογραφική ειδολογική παράδοση.**

Επομένως, θα ασχοληθώ με τη μελέτη αναλογιών ανάμεσα σε λογοτεχνικά έργα και συγκεκριμένες εν χώρω και χρόνω ομάδες κινηματογραφικών ταινιών, οι οποίες από την Ιστορία του Κινηματογράφου έχουν αντιμετωπιστεί ως αποτέλεσμα κάποιου συγκεκριμένου κινηματογραφικού ρεύματος ή, έστω, κινηματογραφικής τάσης<sup>159</sup>, αντλώντας έτσι στοιχεία πολύτιμα για την τεκμηρίωση και ανάλυση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου από τη μελέτη της κινηματογραφικής ειδολογικής παράδοσης<sup>160</sup> από τις Κινηματογραφικές Σπουδές. Πρακτικά με απασχολούν οι ομάδες αυτές ταινιών ως είδη λόγου, ως αφηγηματικά «υπο-συστήματα» της γενικής κατηγορίας «κινηματογράφος», όπως τα αποκαλεί η Rajewsky (Rajewsky 2005, 53)<sup>161</sup>, τα οποία έχουν μελετηθεί και περιγραφεί από τους ειδικούς του κινηματογράφου. Αν και η Rajewsky δεν επιμένει στη

---

<sup>159</sup> Για τον Ιταλικό Νεορεαλισμό και τη Nouvelle Vague, μπορούμε με ασφάλεια να μιλήσουμε για ρεύματα. Στο τέταρτο όμως κεφάλαιο της εφαρμογής ενδιαφέρομαι για ταινίες του Χόλλυγουντ της τελευταίας περίπου τριακονταετίας του εικοστού αιώνα, θέτοντας το ερώτημα για τη σταδιακή ανάπτυξη μιας ποιητικής της *θεαματοποίησης* στη νεοελληνική λογοτεχνία και τον κινηματογράφο της περιόδου. Σε αυτή την περίπτωση, αν και, ακολουθώντας τους ιστορικούς του κινηματογράφου, προσεγγίζω το φαινόμενο με αφετηρία την άρση του κώδικα προληπτικής λογοκρισίας στις ΗΠΑ και την εμφάνιση του Νέου Χόλλυγουντ, ως της αμερικανικής εκδοχής της σύνδεσης των νεολαιίστικων κινημάτων με τον κινηματογράφο (Marie [1997] 2003, 130· Thompson – Bordwell [1994] 2003, 511-517), ωστόσο οι ταινίες που αναφέρω δεν μπορούν να ενταχθούν όλες σε ένα ρεύμα –αφού άλλωστε εκτείνονται σε ένα πολύ μεγάλο χρονικό εύρος.

<sup>160</sup> Βλ. Αγγελάτος 2009α, 20: «[...] αφού η κάθε καλλιτεχνική έκφραση έχει τη δική της διαφοροποιητική ειδολογική παράδοση, τις δικές της διαφοροποιητικές συμβάσεις και κώδικες, τη δική της δηλαδή *ιστορικότητα* αισθητή όχι μόνο σε σύγκριση των τεχνών μεταξύ τους αλλά και στο εσωτερικό της καθεμιάς».

<sup>161</sup> Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η Rajewsky εξηγεί ότι οι *διαμεισικές αναφορές* μπορεί να αναφέρονται «α. σε κάποιον άλλον [καλλιτεχνικό ή μη] κώδικα γενικά, ή β. σε κάποια ομάδα έργων του εν λόγω κώδικα (π.χ. ένα κινηματογραφικό είδος), ή, τέλος, γ. σε κάποιο συγκεκριμένο έργο άλλου κώδικα» (Rajewsky 2005, 52-53).

συγκεκριμένη κατηγορία, υιοθέτησα από την περιγραφή της την ιδέα του κινηματογραφικού είδους ως αφηγηματικού υπο-συστήματος (ό.π.), ως συγκεκριμένης, δηλαδή, εν χώρω και χρόνω ειδολογικής πραγμάτωσης, την οποία και προσαρμόζω στη μελέτη μου στην περιγραφή του είδους ως δυναμικής και ιστορικοποιημένης κατηγορίας της οποίας την αξία στις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις αναδεικνύει ο Δημ. Αγγελάτος<sup>162</sup>. Η απόδοση από τους ιστορικούς του κινηματογράφου συγκεκριμένων αισθητικών και υφολογικών χαρακτηριστικών στις ομάδες αυτές ταινιών, όπως και ο χωροχρονικός προσδιορισμός τους, παρέχει στο εγχείρημα της διακαλλιτεχνικής σύγκρισης την απαραίτητη ιστορικοποίηση από την πλευρά του κινηματογράφου, καθώς και ένα σύνολο αξιόπιστα τεκμηριωμένων χαρακτηριστικών από το οποίο μπορώ να αντλήσω, για να ανιχνεύσω και να περιγράψω το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα που με ενδιαφέρουν. Φυσικά αυτό σημαίνει ότι παραμερίζεται, εν μέρει, η ποικιλομορφία που περιλαμβάνει κάθε ένα από αυτά τα κινηματογραφικά ρεύματα. Πράγματι, αν και χρησιμοποιώ συγκεκριμένα παραδείγματα από ταινίες, στην ανάλυσή μου βαραίνουν τα γενικά χαρακτηριστικά του ρεύματος έναντι της ποικιλίας των καλλιτεχνικών μορφών που έχουν κατά καιρούς ενταχθεί κάτω από την ομπρέλα του. Άλλωστε, προκειμένου ακριβώς να αντλήσω από ένα κινηματογραφικό παράδειγμα κατά το δυνατόν συγκεκριμένο, περιορίζομαι στα λίγα χρόνια της πρώτης ακμής τόσο για τον Νεορεαλισμό όσο και για τη Nouvelle Vague, στα χρόνια, δηλαδή, κατά τα οποία η ορμητικότητα της διατύπωσης μιας καινούργιας αισθητικής πρότασης δημιούργησε μια ευδιάκριτη και εύλογη ομαδοποίηση ταινιών και δημιουργών. Στο παράδειγμα του Χόλλυγουντ του τέλους του εικοστού αιώνα, καθώς την ομοιομορφία δεν μπορώ να την αντλήσω από κάποιο ρεύμα, θέτω, για λόγους που θα εκτεθούν αναλυτικά στο οικείο κεφάλαιο, το κριτήριο της *θεαματοποίησης*, το οποίο εξειδικεύω στις ταινίες με θέμα το έγκλημα. Με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίζεται ότι στην περιγραφή και την ανάλυσή μου το «κινηματογραφικό», αν και δεν αφορά μεμονωμένες περιπτώσεις ταινιών αλλά ανοίγεται σε κινηματογραφικές αισθητικές τάσεις, δεν καταλήγει ποτέ στη θεώρηση του «κινηματογραφικού» ως διαχρονικά αμετάβλητης κατηγορίας.

Η επιλογή των κινηματογραφικών μορφών καθορίστηκε επίσης από τη μελέτη των λογοτεχνικών μορφών και της ιστορίας τους, με μια έμφαση στα καινούργια κάθε φορά χαρακτηριστικά κάθε λογοτεχνικής περιόδου, διασφαλίζοντας έτσι την ιστορικοποίηση των λογοτεχνικών μορφών, αλλά και την προτεραιότητα του λογοτεχνικού έναντι κινηματογραφικού στη συγκεκριμένη προσέγγιση. Τέλος, η αξιοποίηση μελετών από τις κινηματογραφικές σπουδές επιτρέπει την πληρέστερη και διεισδυτικότερη περιγραφή των «κινηματογραφικών» στοιχείων στα υπό εξέταση λογοτεχνικά κείμενα, ενώ η αναφορά σε φιλολογικές και κριτικές μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου μου επιτρέπει να αναδείξω τον τρόπο με τον οποίο διαπλέκεται ο

---

<sup>162</sup> Βλ. ενδεικτικά: Αγγελάτος 2009α, 19-21· Αγγελάτος 2009β, 40-41.

διακαλλιτεχνικός διάλογος με τον κινηματογράφο με την εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών της περιόδου.

### **Ιστορικοποίηση των διαλεγόμενων μεγεθών.**

Η τεκμηρίωση της σχέσης θα στηριχθεί σε αυστηρώς κειμενοκεντρικά κριτήρια επιζητώντας την ανάδειξη, ανάλυση και συστηματοποίηση των κειμενικών μορφών που διέπουν τη λογοτεχνική πραγμάτωση του «κινηματογραφικού» κατά περίπτωση. Στο πλαίσιο αυτό συνεξετάζω την αισθητική *δεσπόζουσα* του κειμένου, θέματα και θεματικά μοτίβα, αφηγηματικές στρατηγικές και στοιχεία ύφους σε αναφορά με τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά μιας λιγότερο ή περισσότερο συνεκτικής ομάδας κινηματογραφικών ταινιών, όπως αυτά έχουν αναδειχθεί από την Ιστορία και τη Θεωρία του Κινηματογράφου. Οποιαδήποτε μαρτυρία πραγματολογικής σχέσης με τον κινηματογράφο θα λειτουργήσει επικουρικά, χωρίς να ανάγεται ποτέ αφεαυτής σε τεκμήριο «κινηματογραφικών» τρόπων στο λογοτεχνικό κείμενο. Μόνη απαραβίαστη προϋπόθεση είναι να μην καταστρατηγείται η ιστορικοπολιτισμική και ιστοριογραφματολογική ακολουθία: θεωρείται, δηλαδή, απαραίτητη η *ιστορική διάσταση* της σύγκρισης (πρβλ. Αγγελάτος 2004, 48, 49· Αγγελάτος 2009α, 16, 20-21· Rajewsky 2002, 34, 37 κ.α.), η ιστορικοποίηση των συγκρινόμενων μεγεθών.

Η ιστορική διάσταση της επιχειρούμενης σύγκρισης, η οποία διαπνέει ολόκληρη την ανάλυσή μου, κωδικοποιείται στα εξής τρία βασικά σκέλη: κοινωνική ιστορία, ιστορία των μορφών των συγκρινόμενων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων και ιστορία της μεταξύ τους σχέσης. Επομένως, για κάθε σύγκριση, για κάθε, δηλαδή, παράδειγμα του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, λαμβάνω υπόψιν μου ως ιστορικό και κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο του διαλόγου στοιχεία της σύγχρονης νεοελληνικής ιστορίας, αλλά και της παγκόσμιας ιστορίας της υπό εξέταση περιόδου. Επιπλέον, με ενδιαφέρει η ιστορία των μορφών των δύο διαλεγόμενων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων. Επιχειρώ σταθερά να αναδεικνύω την ιστοριογραφματολογική τοποθέτηση του υπό εξέταση λογοτεχνικού έργου, ακριβώς επειδή με ενδιαφέρει ο ρόλος του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* ως μέρους της ιστορίας των λογοτεχνικών μορφών. Ταυτόχρονα εξετάζω τους «κινηματογραφικούς» τρόπους πάντοτε σε συνάρτηση με συγκεκριμένες εν χρόνω τους πραγματώσεις με τη βοήθεια σχετικών μονογραφιών της Ιστορίας του Κινηματογράφου. Πρέπει, βέβαια, να σημειώσω ότι το σκέλος της νεοελληνικής λογοτεχνίας βαραίνει περισσότερο. Ακριβολογώντας δεν εξετάζω τον διάλογο της νεοελληνικής λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, αλλά πώς μορφές της νεοελληνικής λογοτεχνίας διαλέγονται με κινηματογραφικές. Η ανισομετρία αυτή θα εκφράζεται σταθερά στο ανάπτυγμα της ανάλυσής μου, ενώ είναι προφανής και στη θεώρηση της ιστορικής διάστασης των συγκρινόμενων μεγεθών είτε μιλάμε για ιστορία των καλλιτεχνικών μορφών είτε για το ιστορικό και κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο του διαλόγου.

Από την ιστορική διάσταση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου δεν μπορεί, τέλος, να λείπει η στάση των λογοτεχνικών κύκλων απέναντι στον κινηματογράφο, η οποία αλλάζει σημαντικά στη διάρκεια του εικοστού αιώνα και εξελίσσεται, για να το θέσω σχηματικά, από την απολύτως

απορριπτική στάση προς τον κινηματογράφο, στη σιωπηρή, εν πολλοίς, αποδοχή του ως συνομιλητή της λογοτεχνίας, και, τελικά, στην ανάδειξη του κινηματογράφου σε ένα λογοτεχνικό κοινό τόπο. Πρέπει, μάλιστα, εισαγωγικά να σημειωθεί, αν και θα επανέλθω σχετικά στο τελευταίο κεφάλαιο, ότι η εκθετική αύξηση του αριθμού των κειμένων που διαλέγονται με, ή αναφέρονται φανερά στον κινηματογράφο στα τέλη του εικοστού αιώνα, συνοδεύεται και από μια έκπτωση της «ποιότητας» του διαλόγου, υπό την έννοια ότι ο διάλογος περιορίζεται όλο και περισσότερο σε στοιχεία πλοκής ή αφορά τη θεματοποίηση, και χάνει, στις περισσότερες περιπτώσεις, κάθε υφολογική ή αφηγηματική προέκταση. Καθόλου τυχαία το ίδιο διάστημα, ο διάλογος αφορά πρωτίστως τον εμπορικό κινηματογράφο και όχι τον κινηματογράφο του δημιουργού.

### **Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό ως μελέτη των λογοτεχνικών μορφών.**

Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι η εξέταση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου εδώ γίνεται μονόδρομα, με την προσοχή μου εστιασμένη στις λογοτεχνικές μορφές, και στη μελέτη της *διακαλλιτεχνικότητας* ως *διακαλλιτεχνικής διακειμενικότητας*. Με μεθοδολογική αφετηρία τη διακειμενική-διακαλλιτεχνική συγκρότηση των επιλεγμένων λογοτεχνικών κειμένων θα μελετήσω ειδικότερα εκείνες τις λογοτεχνικές μορφές που υποδεικνύουν μέσω της *διαμεσικής αναφοράς* (Bezug: Rajewsky 2002, 62-63)<sup>163</sup>, θεματικής ή υφολογικής, μια ειδικότερη σχέση με κάποιο κινηματογραφικό κείμενο ή μια ομάδα κινηματογραφικών κειμένων (ο λόγος εδώ είναι για είδη, υποείδη κ.λπ. πρβλ. Rajewsky 2002, 60-61, 65-69· Tschiltschke 2000, 92). Θα μελετήσω, δηλαδή, το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* ως λογοτεχνικό αποτύπωμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, προκειμένου να αναδείξω τη συμβολή αυτών των «κινηματογραφικών» μορφών στην ποιητική των υπό εξέταση κειμένων, αλλά και θέτοντας το ερώτημα για τη συμβολή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, και μέσω αυτού του κινηματογράφου, στην εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών.

Αντικείμενο της μελέτης μου είναι, επομένως, η ανάδειξη και τεκμηρίωση στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης τα οποία «μεταφράζονται» σε γλώσσα, ενσωματώνονται στο λογοτεχνικό κείμενο και ενεργοποιούνται στο πλαίσιο της σημασιοδοτικής του λειτουργίας (ως σημασιοδοτικές στρατηγικές του κειμένου *meaning constitutional strategies*, σύμφωνα με την Irina Rajewsky βλ. παραπάνω). Αυτά τα στοιχεία μπορεί να είναι άμεσα ή έμμεσα: να περιλαμβάνουν, δηλαδή, άμεση αναφορά στον κινηματογράφο ή και όχι. Επιπλέον, μπορεί να διατρέχουν την ποιητική ενός λογοτεχνικού έργου αναλαμβάνοντας, όπως γράφει ο κ. Αγγελάτος στο σχετικό άρθρο του για τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία «όχι περιφερειακό αλλά

---

<sup>163</sup> Εδώ μεταφέρω αυτούσιο τον όρο της Rajewsky. Ο προσανατολισμός της δικής μου προσέγγισης, ωστόσο, όπως φαίνεται και από τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζω, πλαισιώνω και τεκμηριώνω τα παραδείγματά μου, είναι σαφώς διακαλλιτεχνικός, γι' αυτό και όπου δεν μεταφέρω δική της ορολογία η αναφορά είναι σε διακαλλιτεχνικό διάλογο, διακαλλιτεχνικές σχέσεις κ.ο.κ.



ρυθμιστικό ρόλο στη (δομική) οργάνωση και την (επικοινωνιακή) απόβλεψη το[υ]» (Αγγελάτος 2004, 47).

Στα τρία πεζογραφήματα που επιλέγω να αναλύσω παραδειγματικά ο διάλογος με τον κινηματογράφο αποκτά τέτοιο «ρυθμιστικό ρόλο» και εκφράζεται σε όλα τα επίπεδα των συγκεκριμένων λογοτεχνικών κειμένων. Υπάρχουν όμως και αρκετές περιπτώσεις λογοτεχνικών έργων στα οποία ο διακαλλιτεχνικός διάλογος της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο αφορά σε επί μέρους στοιχεία (θεματικά, αφηγηματικά ή υφολογικά) της λογοτεχνικής αφήγησης. Η διάκριση είναι διαφορά βαθμού, αφορά τη σημασία που αποκτά το «κινηματογραφικό» στο λογοτεχνικό κείμενο, αλλά και τη δυνατότητα τεκμηρίωσής του. Η διαφορά, δηλαδή, είναι σε κάποιον βαθμό εγγενής στο κείμενο, εξαρτάται, όμως, και από τον τρόπο με τον οποίο το συγκεκριμένο κείμενο έχει εν προκειμένω μελετηθεί. Χρειάζεται, δηλαδή, μια σε βάθος ανάλυση του συνολικού έργου προκειμένου να μπορεί κανείς να τεκμηριώσει τον «ρυθμιστικό ρόλο» του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο στο περιεχόμενο, την αφηγηματική δομή και το ύφος του. Σε κάθε περίπτωση τα στοιχεία του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* που επισημαίνονται στα πεζογραφήματα που πλαισιώνουν το κεντρικό παράδειγμα κάθε κεφαλαίου, στόχο έχουν να λειτουργήσουν και ως έναυσμα για περαιτέρω έρευνα.

Παρακολουθώντας στενά την ανάλυση του Christian von Tschilschke για την *κινηματογραφότροπη γραφή* (filmische Schreibweise), θα μελετήσω το «κινηματογραφικό» στα κείμενα στο πλαίσιο του μεθοδολογικού σχήματος του διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Ειδικότερα θα αξιοποιήσω στοιχεία από την *κινηματογραφότροπη γραφή*, όπως την ορίζει και τη μελετά ο Tschilschke, με κάποιες διαφοροποιήσεις στα επίπεδα της κειμενικής ανάλυσης και περιγραφής του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, αφομοιώνοντας στοιχεία από τη θεωρία της Irina Rajewsky περί *διαμεσικών αναφορών* (Intermediale Bezüge). Πρακτικά προκρίνω έναντι του αρκετά αφαιρετικού, κατά τη γνώμη μου, σχήματος του Tschilschke, την έμφαση στη συγκεκριμένη κάθε φορά λογοτεχνική πραγμάτωση, και απομακρύνομαι από μια απλή εφαρμογή του σχήματος του Tschilschke στα καθ' ημάς. Επιπλέον, επιλέγω για τους λόγους που εξήγησα παραπάνω να μελετήσω αποκλειστικά την περίπτωση του διαλόγου κειμένων νεοελληνικής λογοτεχνίας με ομάδες κινηματογραφικών ταινιών. Δίνω, δηλαδή, ξεχωριστή σημασία στη δεύτερη κατηγορία των *διαμεσικών αναφορών*, όπως τις ορίζει η Irina Rajewsky, που αφορούν μια ομάδα έργων με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Παρότι η Rajewsky δεν στέκεται ιδιαίτερα στη συγκεκριμένη κατηγορία, έκρινα ότι αποτελεί την πλέον γόνιμη για τα ζητήματα που με ενδιαφέρουν εδώ. Επιπλέον, η Rajewsky αναφέρεται σε είδη, και μάλιστα φέρνει το παράδειγμα των κινηματογραφικών ειδών (Rajewsky 2005, 53). Επειδή όμως το «κινηματογραφικό», όπως και το λογοτεχνικό είδος, μπορεί να προσλάβει διάφορες μορφές στην πορεία της εξέλιξής του, χρήζει επομένως περαιτέρω προσδιορισμού προκειμένου να λειτουργήσει ως κατηγορία με συνεκτικά αισθητικά και υφολογικά χαρακτηριστικά και να αξιοποιηθεί για τη σύγκριση, προτίμησα την

κατηγορία του κινηματογραφικού ρεύματος, ή, έστω, της αισθητικής τάσης στον κινηματογράφο μιας εποχής, ως συγκεκριμένης εν χρόνω και χώρω προσδιορισμένης ειδολογικής πραγμάτωσης (πρβλ. Αγγελάτος 2011).

Πρόσθετο στοιχείο στην ανάλυσή μου αποτελεί, τέλος, η έμφαση στο αφηγηματολογικό σχήμα του *δεικτικού τρόπου* αφήγησης ως κειμενικού υπόβαθρου που ευνοεί τον διάλογο με τον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα. Πιο συγκεκριμένα, από τη συνδυαστική μελέτη μονογραφιών για το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα, θεωρητικών κειμένων από τον κλάδο της αφηγηματολογίας, καθώς και έργων της νεοελληνικής πεζογραφίας, κατέληξα στο συμπέρασμα ότι η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* οδηγεί την πεζογραφία στην υιοθέτηση τυποποιημένων αφηγηματικών πρακτικών –λύσεων, θα έλεγα– για την κατασκευή της σημασίας της.

Πρέπει, ωστόσο, να επισημάνω ότι η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* αφορά ένα μέρος μόνο των μορφών του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, και όχι το σύνολό τους. Αφορά, δηλαδή, τις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες ο διάλογος με τον κινηματογράφο αποτυπώνεται σε δομές αφήγησης ή/και ύφους, και όχι εκείνες στις οποίες περιορίζεται σε στοιχεία περιεχομένου, με την υιοθέτηση επί μέρους θεματικών μοτίβων, θεμάτων, τυπικών σκηνών, χαρακτήρων κ.ο.κ.<sup>164</sup>

Στα επιμέρους στοιχεία, με ενδιαφέρει από την προσέγγιση της Rajewsky ότι η διαμεσική διάσταση είναι εγγενής στο κείμενο και δεν είναι κάτι που κομίζει σε αυτό ο αναγνώστης (Rajewsky 2003, 117). Η Rajewsky, ωστόσο, επιμένοντας στη δυνατότητα τεκμηρίωσης και απόδειξης της σχέσης με τον κινηματογράφο, φτάνει στο σημείο να αποκλείσει από το ερευνητικό της πεδίο κείμενα χαρακτηριστικά για την αξιοποίηση «κινηματογραφικών» τρόπων στη λογοτεχνική αφήγηση, όπως, για παράδειγμα, *Η ζήλια* του Robbe-Grillet, επειδή μέσα στο κείμενο δεν υπάρχει ρητός *δείκτης* (explizite Markierung· Rajewsky 2002, 172) που να υποδεικνύει τη σχέση με τον κινηματογράφο. Κατά τη γνώμη μου σε αυτό το σημείο, του *δείκτη* (Markierung), και της αναγωγής του σε απαραίτητη προϋπόθεση για τις *κινηματογραφικές αναφορές*, η Rajewsky δείχνει μία μάλλον υπερβολική αυστηρότητα, η οποία οφείλεται αφενός στο μεθοδολογικό πλαίσιο του διαλόγου των μέσων στο οποίο κινείται, όπου επικρατεί η μελέτη καθαρά «μεικτών» μορφών, και αφετέρου στη γραμματολογική περίοδο που την απασχολεί, καθώς στα τέλη του εικοστού αιώνα εμφανίζεται η τάση, ο διάλογος των κειμένων με τον κινηματογράφο πράγματι να γίνεται όλο και περισσότερο με ρητές αναφορές.

---

<sup>164</sup> Ας σημειωθεί ότι και στη δεύτερη ομάδα κειμένων, δεν έχουμε να κάνουμε με απλή θεματοποίηση του κινηματογράφου. Και σε αυτή την περίπτωση στοιχεία των κινηματογραφικών αφηγήσεων ενσωματώνονται στη λογοτεχνική συμβάλλοντας στην κατασκευή του νοήματος, λειτουργώντας, δηλαδή, όπως θα το έθετε η Rajewsky, ως μέρος της σημασιοδοτικής στατηγικής του κειμένου (meaning constitutional strategies).

Πιο λειτουργικό θεωρώ τον ορισμό του *δείκτη* (Markierung) από τον Tschiltschke (Tschiltschke 2000, 104), ο οποίος εξηγεί ότι, όταν μιλάμε για αναφορές του λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο, μόνο στις ελάχιστες περιπτώσεις της παράθεσης λόγου από τις ταινίες, είναι δυνατόν ο *δείκτης* να έχει τη μορφή πραγματικού παραθέματος. Για τον Tschiltschke, λοιπόν, ο *δείκτης* στην περίπτωση των αναφορών στον κινηματογράφο<sup>165</sup> δεν είναι τίποτα άλλο από μια λειτουργία την οποία μπορεί κάθε αναφορά στον κινηματογράφο, άμεση ή έμμεση, να επιτελέσει για το περικείμενό της. Επομένως, ο *δείκτης* δεν είναι κάποιο ιδιαίτερο είδος αναφοράς στον κινηματογράφο, αλλά η δυναμική λειτουργία κάθε κειμενικού στοιχείου το οποίο διαβάζουμε ως «κινηματογραφικό». Ανάγεται, δηλαδή, ο *δείκτης*, ως λειτουργία πια, στον τρόπο με τον οποίο συντίθενται τα διάφορα επιμέρους κειμενικά στοιχεία που θεωρούνται ότι προσομοιάζουν στον κινηματογράφο για να συγκροτήσουν το σύνθετο πλέγμα της *κινηματογραφότροπης γραφής* (filmische Schreibweise). Τελικά, ο *δείκτης* δεν είναι παρά η δυναμική λειτουργία του αμοιβαίου προσδιορισμού των διάφορων κειμενικών στοιχείων ως «κινηματογραφικών».

Από την άλλη μεριά, ο Christian von Tschiltschke, δεν διαχωρίζει τη θέση του από τις μελέτες της «προφιλμικής έρευνας»<sup>166</sup>, οι οποίες διαβάζουν στοιχεία «κινηματογραφικής» γραφής<sup>167</sup> μέχρι και στον Όμηρο, θεωρώντας φυσικά το «κινηματογραφικό» από τη σκοπιά της πρόσληψής του από έναν αναγνώστη του εικοστού αιώνα (Tschiltschke 2000, 100-101). Οι σχετικές μελέτες προβάλλουν τη θέση ότι ο αναγνώστης του εικοστού και του εικοστού πρώτου αιώνα έχοντας τον κινηματογράφο ως αναπόσπαστο μέρος της πολιτισμικής του σκευής, είναι σε θέση να εντοπίσει «κινηματογραφικές» δομές στη λογοτεχνία που προηγείται χρονικά του κινηματογράφου, ακόμα και στα έργα του Ομήρου ή του Βιργιλίου. Πρέπει, βέβαια, να σημειώσουμε εδώ ότι οι εν λόγω μελέτες,

---

<sup>165</sup> Ο Tschiltschke χρησιμοποιεί την ίδια φράση με τη Rajewsky χωρίς να την επενδύει με το θεωρητικό υπόβαθρο που αξιοποιούν οι διαμεσικές σπουδές γενικά, και η Rajewsky στις μελέτες της ειδικότερα. Εξάλλου, στις μελέτες της Rajewsky η συγκεκριμένη φράση αποτελεί όρο, και γι' αυτό αποδίδεται με πλάγια γραφή. Επομένως, για τη μονογραφία του Tschiltschke η φράση «filmische Bezüge» [: κατά λέξη κινηματογραφικές αναφορές], αποδίδεται ως «αναφορές στον κινηματογράφο», καθώς φαίνεται ότι έχει περιεχόμενο αντίστοιχο με αυτό που αποδίδεται στη φράση στις σχετικές μελέτες του Γαραντούδη (βλ. αναλυτικά παρακάτω): περιγράφει, δηλαδή, το σύνολο των ποικίλων τρόπων με τους οποίους ένα λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να αναφέρεται άμεσα ή έμμεσα στον κινηματογράφο.

<sup>166</sup> Πρβλ.: «Οι κινηματογραφικές αναφορές, που εντοπίζονται στην προκινηματογραφική λογοτεχνία από τον Όμηρο μέχρι τον Ζολά, αποκλείουν εντελώς το ερώτημα της συγγραφικής πρόθεσης. Αυτές οι αναφορές έχουν νόημα αποκλειστικά στο πλαίσιο της θεώρησης από τη σκοπιά της πρόσληψης: υπάρχουν μόνο από τη σκοπιά ενός αποδέκτη του εικοστού αιώνα, ο οποίος διαθέτει ως πολιτισμικό φορτίο, γνώσεις τις οποίες δεν διέθεταν ούτε οι εν λόγω συγγραφείς, αλλά ούτε και οι αναγνώστες τους των προηγούμενων αιώνων» (Christian von Tschiltschke, 2002, 100-101). Βλ. Επίσης: «Η αναζήτηση για λογοτεχνικά ανάλογα κινηματογραφικών τεχνικών, όπως για παράδειγμα των γωνιών λήψης (όπως π.χ. το plongées και το contre-plongées) [...], του dissolve (ακόμα και της επιταχυνόμενης ή της αργής κίνησης) οδήγησαν κάποιους κριτικούς στις παλαιότερες λογοτεχνικές μορφές –από το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα μέχρι τον Όμηρο και τον Βιργίλιο, του οποίου η Αινειάδα εξετάζεται σε μια μονογραφία του Paul Légglise ως κείμενο πρόδρομος του κινηματογράφου [‘oeuvre de pré-cinéma’: (Paul Légglise, *Une Oeuvre de pré-cinéma: L’ Eneide*, Παρίσι, χ.χ.)]» (Για το παράθεμα και την παραπομπή βλ. Morrissette 1985, 15).

<sup>167</sup> Πιο συγκεκριμένα ο Tschiltschke κάνει λόγο για «*κινηματογραφότροπη γραφή* στη λογοτεχνία του δέκατου ένατου αιώνα» και για «*‘κινηματογραφικές αναφορές’* στην προφιλμική λογοτεχνία από τον Ζολά μέχρι και τον Όμηρο» (Tschiltschke 2000, 100).

ασχέτως εάν θα συμφωνήσει ή θα διαφωνήσει κανείς με το διακύβευμά τους, στηρίζονται στη σαφή διάκριση ανάμεσα στις *κινηματογραφικές αναφορές*, οι οποίες αφορούν σε στοιχεία που ανήκουν αποκλειστικά στην κινηματογραφική αφήγηση ή / και τον κινηματογραφικό κώδικα, και σε δομές οι οποίες είναι κοινές σε διαφορετικούς καλλιτεχνικούς κώδικες και διαφορετικά μέσα (transmedial, Rajewsky 2005, 46). Δεν εξετάζουν, δηλαδή, οι εν λόγω μελέτες την ανάληψη ως λογοτεχνικό παράλληλο του flash-back, πράγμα που δεν θα είχε κανένα νόημα, αφού οι αναχρονίες ως χαρακτηριστικό της αφήγησης υπάρχουν δυνητικά σε όλους του αφηγηματικούς καλλιτεχνικούς και επικοινωνιακούς κώδικες. Εντοπίζουν, όμως, λογοτεχνικά ανάλογα του «πολύ γενικού πλάνου», του «υποκειμενικού πλάνου», κ.ο.κ. σε έργα τα οποία προηγούνται χρονικά της εμφάνισης της έβδομης τέχνης.

Όσο λεπτή και αν είναι η γραμμή στην οποία θα πρέπει να σταθεί κανείς σε σχέση με την τεκμηρίωση του «κινηματογραφικού» στη λογοτεχνία, κατά τη γνώμη μου, μια συστηματική προσέγγιση είναι σε θέση να τεκμηριώσει κειμενικά τον διακαλλιτεχνικό διάλογο των λογοτεχνικών έργων με τον κινηματογράφο, αναδεικνύοντας εκείνα τα στοιχεία των λογοτεχνικών κειμένων που υποδεικνύουν ως γόνιμη –ή και απαραίτητη– τη διακαλλιτεχνική τους προσέγγιση. Άλλωστε, η προσέγγιση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου μέσα από τη σύγκριση με συγκεκριμένες εν χρόνω φιλικές μορφές (εν προκειμένω ρεύματα και ομάδες ταινιών) ενισχύει αποφασιστικά τη δυνατότητα τεκμηρίωσής του. Εξάλλου, παρά το γεγονός ότι στο μεθοδολογικό πλαίσιο των αναλογιών εξετάζουμε τη διακαλλιτεχνική διάσταση των έργων πάντοτε ως *ερμηνεία* του λογοτεχνικού κειμένου, και άρα ως αξία σχετική, ζητούμενο αποτελεί η *ερμηνεία* που ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες, στηρίζεται στην ανάλυση των κειμενικών μορφών και επομένως πόρρω απέχει από τη διαισθητική αναγνωστική παρόρμηση (πρβλ. Todorov [1973] 1989, 31-32).

### **Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό. Καταβολές και ορισμός.**

Για τη δική μου ανάλυση, επομένως, ίσως ακριβώς επειδή εκτείνεται στο συγκεκριμένο χρονικό – και άρα γραμματολογικό– εύρος, το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* ανιχνεύεται στη λογοτεχνία ανεξαρτήτως της παρουσίας ρητού *δείκτη*, ενώ η παρουσία του στα κείμενα του εικοστού αιώνα μπορεί να τεκμηριωθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να διακρίνεται από τις προφιλικές μορφές που εντοπίζουμε στη λογοτεχνία πριν τον κινηματογράφο. Καθοριστική είναι σε αυτήν την κατεύθυνση η αξιοποίηση συγκεκριμένων ιστορικά προσδιορισμένων καλλιτεχνικών μορφών ως σημείου αναφοράς του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, κάτι, που λείπει από τις περισσότερες μελέτες του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα. Αντί, λοιπόν, να αναζητώ διαχρονικές, αφηρημένες και διαμφισβητούμενες «κινηματογραφικές» ποιότητες στα λογοτεχνικά κείμενα, επιχειρώ να αναδείξω τον διάλογο που τα τελευταία αναπτύσσουν με συγκεκριμένες ιστορικά προσδιορισμένες ομάδες ταινιών. Παρουσιάζοντας τις λογοτεχνικές και ιστορικοπολιτισμικές προϋποθέσεις αυτού του διαλόγου, αναζητώ τη συμβολή των προϊόντων αυτού του διαλόγου (του *κειμενοποιημένου*

κινηματογραφικού, δηλαδή, ως κειμενικού αποτυπώματος του διακαλλιτεχνικού διαλόγου) στην ποιητική των υπό εξέταση λογοτεχνικών έργων.

Ιδιαίτερα χρήσιμη είναι σε αυτό το σημείο η έννοια της «απόκλισης από μια “κανονική” ή αλλιώς “συμβατική” λογοτεχνική πρακτική» (*Abweichen von einem >normalen< bzw. >konventionellen< Erzählen*, Rajewsky 2002, 161)<sup>168</sup>, με την οποία η Rajewsky περιγράφει λογοτεχνικές μορφές που, όχι μόνο αντιβαίνουν στη συνήθη, την κανονικοποιημένη λογοτεχνική πρακτική, αλλά φτάνουν στο σημείο να αντιβαίνουν, ή πιο συγκεκριμένα να δοκιμάζουν τα όρια του ίδιου του καλλιτεχνικού κώδικα της λογοτεχνίας, της ίδιας της γλώσσας. Πρόκειται για την περίπτωση που ο Tschiltschke –σε διαφορετικά συμφραζόμενα και με άλλους όρους– περιγράφει ως «πλησίασμα της λογοτεχνικής αφήγησης στις δυναμικές του κινηματογραφικού κώδικα και τις αφηγηματικές συμβάσεις που προκύπτουν από αυτές» κάτι που πραγματοποιείται με «τον οικειοθελή περιορισμό από την πλευρά της λογοτεχνίας των αναπαραστατικών της μέσων και δυνατοτήτων». (Tschiltschke 2000, 109). Το ίδιο φαινόμενο περιγράφει με άλλους όρους και ο Keith Cohen: «Πιο συχνές, αν και πολύ πιο δύσκολες στον ορισμό περιπτώσεις, είναι εκείνες της μίμησης ή και του ξεκάθਾਰου δανείου, κατά τις οποίες η μια τέχνη πραγματοποιεί ένα ξαφνικό άλμα εισβάλλοντας στον τρόπο της άλλης ή επιδεικνύει μια καταφανώς ασυνεπή [προς το δικό της καλλιτεχνικό ιδίωμα] τάση να αποκτήσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτής της άλλης τέχνης» (Cohen 1979, 83· η υπογράμμιση δική μου).

Τα παραπάνω θα αξιοποιηθούν στην ανάλυση και περιγραφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* ιδίως στο επίπεδο της αφηγηματικής συγκρότησης και του ύφους των λογοτεχνικών έργων. Αυτές οι περιπτώσεις αντιπροσωπεύουν ένα μικρό μόνο μέρος του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, και δεν αποτελούν απαραίτητο όρο για την τεκμηρίωση του τελευταίου. Όπου εντοπίζονται, όμως, είναι ιδιαίτερα χρήσιμες για την τεκμηρίωση του κειμενικού διαλόγου με τον κινηματογράφο, καθώς, εξαιτίας της ιδιομορφίας που παρουσιάζουν σε σχέση με τις λογοτεχνικές και γλωσσικές πρακτικές της εποχής τους, μπορούν να λειτουργήσουν ως κειμενικό τεκμήριο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Πρακτικά θεωρώ ότι τέτοιες κειμενικές μορφές μπορούν να αναχθούν σε αυτό που η Rajewsky θα περιέγραφε ως *έμμεσο δείκτη* (Rajewsky 2002, 172) –με τη διαφορά ότι δεν συμερίζομαι την άποψή της για το προβληματικό της λειτουργίας των έμμεσων δεικτών στους καλλιτεχνικούς κώδικες που περιλαμβάνουν τον λόγο (Rajewsky 2002, ό.π.). Πιστεύω, δηλαδή, ότι, όσο και αν η κινηματογραφική διάσταση του λογοτεχνικού κειμένου συνιστά κατ’ ανάγκην προϊόν ερμηνείας, τέτοια “αποκλίνοντα” υφολογικά και αφηγηματικά χαρακτηριστικά ενισχύουν αποφασιστικά την τεκμηρίωση της συγκεκριμένης ερμηνευτικής διάστασης.

---

<sup>168</sup> Σε άλλο σημείο περιγράφει το ίδιο φαινόμενο ως «μη τυπική χρήση τόσο για τη λογοτεχνία όσο και για την καθημερινή χρήση της γλώσσας» (*literarisch und normalsprachlich a-typisches Verfahren*, Rajewsky 2002, 125).

Σαφώς η διαφορά που προσδιορίζει τα κείμενα που διαλέγονται με τον κινηματογράφο δεν είναι παρά μια διαφορά βαθμού. Το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* διαφοροποιείται ως προς τον βαθμό και το πλήθος συγκεκριμένων χαρακτηριστικών (υφολογικών, αφηγηματικών, θεματικών) τα οποία υπάρχουν στη λογοτεχνία ήδη πριν την εμφάνιση του κινηματογράφου. Ιδιαίτερα γόνιμη σε αυτήν την κατεύθυνση είναι η συμβολή της σχετικής μονογραφίας του Alan Spiegel (Spiegel 1976, βλ. αναλυτικά παραπάνω). Χωρίς να αρνούμαι το καταφανές πρόβλημα του προσδιορισμού αυτών των μορφών, αλλά και της τεκμηρίωσης της σχέσης τους με τον κινηματογράφο<sup>169</sup>, θεωρώ ότι μια λεπτομερής κειμενική ανάλυση μπορεί να αναδείξει την ιδιαιτερότητα αυτών των μορφών<sup>170</sup> και να εγείρει ερωτήματα για τη θέση τους στην ιστοριογραμματολογική ταξινόμηση της σύγχρονης νεοελληνικής πεζογραφίας.

Το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό*, επομένως, αποτελεί λογοτεχνική μορφή που συγκεντρώνει μια σειρά χαρακτηριστικών (θεματικών, αφηγηματικών, υφολογικών), τα οποία μεμονωμένα, και, πολύ περισσότερο, στο άθροισμά τους ανακαλούν στο μυαλό του αναγνώστη ή του μελετητή κινηματογραφικούς τρόπους (υφολογικές ή και ειδολογικές επιλογές, αφηγηματικές τεχνικές, θεματικά μοτίβα κ.ο.κ.) ή και ταινίες (όταν όλα τα προηγούμενα αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο) (πρβλ. *filmische Schreibweise* Tschiltschke 2000, 89· *intermediale Bezüge* Rajewsky 2002 199· *intermedial references* Rajewsky 2005, 52-53).

Το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό*, λοιπόν, όπως προαναφέρθηκε, δεν είναι τίποτα άλλο από το αποτύπωμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο. Είναι ένα σύνθετο πλέγμα κειμενικού υλικού το οποίο ως σύνολο μπορεί να θεωρηθεί η κειμενική πραγμάτωση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου λογοτεχνικών έργων με τον κινηματογράφο. Αυτός ο διάλογος μπορεί να αφορά στα θέματα, αλλά και στην ίδια την αφηγηματική συγκρότηση του έργου, από το συνολικό ανάπτυγμα του λογοτεχνικού έργου (π.χ. θέματα, τυπικές σκηνές, ο τρόπος της μετάβασης στον χώρο και στο χρόνο, ζητήματα *εστίασης* και *φωνής* κ.λπ.) μέχρι και την πολύ μικρότερη λογοτεχνική μονάδα μιας φράσης ή μιας περιόδου (π.χ. αξιοποίηση κινηματογραφικών τεχνικών στη συγκρότηση της λογοτεχνικής εικόνας). Αυτό είναι το γενικό σχήμα που αξιοποιώ για να εντοπίσω, να αναδείξω και να περιγράψω το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα. Διακρίνω ανάλογα με τη διάχυση που αποκτά το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* στα λογοτεχνικά

---

<sup>169</sup> Irina Rajewsky 2002, 37-38: Θέτει το πρόβλημά της στη βάση της επίδρασης και εξηγεί ότι εξαιτίας της εντονότατης σχέσης αλληλεπίδρασης που υπάρχει ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, αλλά και εξαιτίας της επιρροής που ασκείται και στα δύο καλλιτεχνικά ιδιώματα από τα ίδια τα πολιτισμικά συμφραζόμενα του κόσμου της μοντερνικότητας, καθίσταται αδύνατον να αποδείξει κανείς αιτιοκρατικά σχέση επίδρασης από τον κινηματογράφο στη λογοτεχνία.

<sup>170</sup> Πρβλ. Irina Rajewsky 2002, 79: «Οφείλει να τονιστεί εδώ ότι, αν και μπορούν να αναπτυχθούν κάποια κριτήρια και κατευθυντήριες γραμμές για την ταυτοποίηση και την τεκμηρίωση των *διαμεσικών αναφορών*, ωστόσο εξακολουθεί να επαφίεται στην εκάστοτε κειμενική ανάλυση να αναδείξει με τη συμβολή των μεθοδολογικών εργαλείων, αν και σε ποιο βαθμό εμφανίζονται διαμεσικές αφηγηματικές στρατηγικές οι οποίες να εισχωρούν στη συγκρότηση του κειμενικού νοήματος».

κείμενα –αν περιορίζεται, δηλαδή, σε ένα επίπεδο (θεματικό, αφηγηματικό, υφολογικό), ή αφορά συνολικά την κειμενική συγκρότηση–, και συνακόλουθα ανάλογα με τη βαρύτητα που αποκτά ως στοιχείο καθοριστικό (στην πρώτη περίπτωση) ή περιφερειακό (στη δεύτερη) στη «(δομική) οργάνωση και την (επικοινωνιακή) απόβλεψη» του κειμένου (Αγγελάτος 2004, 47).

Η μελέτη και συστηματική ανάλυση αυτών των δομών φιλοδοξεί τελικά να τεκμηριώσει την αόριστη αίσθηση των αναγνωστών ότι ένα κείμενο «μοιάζει με» ή «θυμίζει» κινηματογραφική ταινία. Παράλληλα αποσκοπεί να θέσει κάποια ερωτήματα για την ποιητική των υπό εξέταση λογοτεχνικών μορφών, καθώς και για τον ρόλο που πιθανώς να έχει διαδραματίσει ο διάλογος με την έβδομη τέχνη στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

### ***Κειμενοποιημένο κινηματογραφικό. Περιγραφή.***

Αντλώντας, λοιπόν, πρωτίστως από τις μονογραφίες του Tschiltschke και της Rajewsky, αξιοποιώ το αφηγηματολογικό σχήμα του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, όπως ορίζεται από τον Genette, και τα πορίσματα της Ιστορίας του Κινηματογράφου προκειμένου να περιγράψω τον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, καθώς αυτός αναπτύσσεται μέσα από τον διάλογο με συγκεκριμένες κάθε φορά φιλικές μορφές. Το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* δεν έχει λοιπόν παγιωμένα και διαχρονικά χαρακτηριστικά, αλλά ακολουθεί την ποιητική των διαλεγόμενων λογοτεχνικών, κατά προτεραιότητα, και των φιλικών, δευτερευόντως, μορφών.

Το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* του κάθε λογοτεχνικού έργου αποτελεί τη συνισταμένη όλων των επιμέρους «κινηματογραφικών» στοιχείων ενός λογοτεχνικού κειμένου και προκύπτει καθώς τα διάφορα επιμέρους κειμενικά στοιχεία προσδιορίζονται αμοιβαία ως «κινηματογραφικά», λειτουργώντας ως *δείκτες* το ένα για το άλλο (Tschiltschke 2000, 104· αναλυτικά παραπάνω). Μπορεί να περιλαμβάνει όλα ή κάποια από τα παρακάτω χαρακτηριστικά: 1. Στοιχεία περιεχομένου: θέματα, θεματικά μοτίβα, πρόσωπα<sup>171</sup>, τυπικές σκηνές κ.λπ. 2. Στοιχεία αφηγηματικής δομής: χειρισμός του χώρου και του χρόνου, της *φωνής* και της *εστίασης*. Ειδικό ενδιαφέρον, ακριβώς εξαιτίας της καθοριστικής συμβολής του κινηματογραφικού μοντάζ σε αυτόν τον τομέα, παρουσιάζει ο χειρισμός των μεταβάσεων στον χώρο και τον χρόνο από τους λογοτέχνες. 3. Στοιχεία ύφους: ο τρόπος της δόμησης μιας κειμενικής εικόνας, η κειμενική συγκρότηση της σημασίας σε επίπεδο φράσης<sup>172</sup>. Ακολουθούν μερικά επεξηγηματικά παραδείγματα για κάθε κατηγορία:

---

<sup>171</sup> Όταν κάποιος χαρακτήρας κινηματογραφικής ταινίας ή ένας σκηνοθέτης, ηθοποιός κ.λπ. ενσωματώνεται στο λογοτεχνικό κείμενο.

<sup>172</sup> Η έμφαση αυτή στην κειμενική μονάδα περιορισμένης έκτασης, μπορεί εκ πρώτης όψεως να φαίνεται σχολαστικισμός, αλλά, όπως αναλύθηκε παραπάνω με αφορμή τις σχετικές παρατηρήσεις του Tschiltschke, αποτελεί κατά τη γνώμη μου πεδίο εξαιρετικά γόνιμο για την αποκάλυψη της λειτουργίας κειμενοποιημένων κινηματογραφικών τεχνικών, και άρα για τη συγκρότηση του λογοτεχνικού ύφους (πρβλ. Tschiltschke 2000, 98).

1. Στοιχεία περιεχομένου: Αναφορές στον κινηματογράφο (συνθήκες θέασης, κινηματογράφος ως κοινωνικό ψυχαγωγικό βίωμα κ.λπ., αναφορές σε συγκεκριμένα έργα ή και σε κινηματογραφικά είδη/ρεύματα), η διάρθρωση του μύθου του λογοτεχνικού έργου κατ' αναλογίαν προς κάποιο κινηματογραφικό είδος π.χ. φιλμ νουάρ ή θρίλερ, μεταφορά τυπικών στοιχείων της πλοκής, μεταφορά χαρακτήρων-τύπων (π.χ. ο καταραμένος αστυνομικός-ντεντέκτιβ του film noir) κ.ά. Οφείλω να διευκρινίσω εδώ ότι τα διάφορα θεματικά στοιχεία αξιοποιούνται από το κείμενο ως στρατηγικές *σημασιοδότησης του κειμένου* (meaning constitutional strategies· Rajewsky 2005, 52, καθώς και *Bedeutungskonstitution*, Rajewsky 2002, 17, 62-63) ή αλλιώς έχουν «δομικά και αισθητικά λειτουργικό ρόλο» για το κείμενο (Tschiltschke 2000, 89)<sup>173</sup>. Ως εκ τούτου διακρίνονται σαφώς από την απλή αναφορά σε κινηματογραφικά θέματα ή μοτίβα. Τέτοιες θεματικές συνάψεις με τον κινηματογράφο είναι πιθανό να συμπληρώνονται και από μικρότερης έκτασης θεματικά μοτίβα, όπως η χρήση τυπικών σκηνών γνωστών από τον κινηματογράφο, π.χ. boy-meets-girl, σκηνή καταδίωξης κ.ο.κ., ή η απόδοση ιδιοτήτων στους χαρακτήρες του πεζογραφήματος, οι οποίες συνδέονται με γνωστούς κινηματογραφικούς χαρακτήρες ή τύπους π.χ. η φιγούρα του Jean-Paul Belmondo στο *Με κομμένη την ανάσα* του Godard σε σχέση με τη φιγούρα του πρωτοπρόσωπου αφηγητή στο διήγημα «Διαδρομή» από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* (1978) του Χριστόφορου Μηλιώνη (βλ. παρακάτω).

2. Στοιχεία αφηγηματικής δομής: Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο διάλογος των λογοτεχνικών έργων με το σινεμά στο επίπεδο της αφηγηματικής τους συγκρότησης. Εδώ κατατάσσονται διάφορες αφηγηματικές επιλογές, οι οποίες μπορούν να θεωρηθούν υπό το πρίσμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, και οι οποίες αναδεικνύουν τον διάλογο των δύο κατεξοχήν αφηγηματικών τεχνών στο επίπεδο των αφηγηματικών τους τρόπων. Αυτές αφορούν συνήθως στις αφηγηματολογικές κατηγορίες της *εστίασης* και της *φωνής*, αλλά μπορεί επίσης να περιλαμβάνουν τον ρυθμό, τον χρόνο κ.ά. Μπορεί η αφήγηση να επιταχύνεται ή να επιβραδύνεται αξιοποιώντας τεχνικές της κινηματογραφικής αφήγησης, να αξιοποιεί στοιχεία σύζευξης αντλημένα από το κινηματογραφικό κάδρο ή και τον ήχο, να υιοθετεί «παραβάσεις» του εστιακού κώδικα παράδοξες για τη λογοτεχνική πρακτική, οι οποίες φαίνεται να έλκουν την καταγωγή τους από τον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα, κ.ά. Τέτοιο παράδειγμα είναι ο ρόλος του παντογνώστη αφηγητή στο *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) του Φραγκιά σε σύγκριση με τις ταινίες του Νεορεαλισμού. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ο παντογνώστης αφηγητής επαναλαμβάνει και σχολιάζει με ηθικοδιδασκτικό τόνο τις πράξεις και τα λόγια των ηρώων. Αν αυτή η επανάληψη των λόγων ή και των πράξεων των ηρώων από τη φωνή off του κινηματογραφικού αφηγητή στο σινεμά αποτελεί

---

<sup>173</sup> Πρβλ. Αγγελάτος 2004, 47.



συνήθη πρακτική, στη λογοτεχνία προσλαμβάνεται ως παράτυπη ταυτολογία και χρήζει αιτιολόγησης.

3. Στοιχεία ύφους: Θα αναζητήσω, επιπλέον, στοιχεία ύφους εξετάζοντας τη δόμηση της λογοτεχνικής εικόνας και της περιγραφής (δεν περιορίζομαι δηλαδή εδώ στην περιγραφική παύση – Genette [1972] 2007, 159-160– αλλά ενδιαφέρομαι για τη συγκρότηση της ελάχιστης αφηγηματικής εικόνας στο λογοτεχνικό κείμενο)<sup>174</sup>: Εδώ κατατάσσονται στοιχεία τα οποία αφορούν στην αξιοποίηση κινηματογραφικών τεχνικών στο επίπεδο της συγκρότησης της λογοτεχνικής εικόνας ή σημασίας. Πρακτικά αυτή είναι η περίπτωση στην οποία με τρόπο καταφανή ο λογοτέχνης προσαρμόζει τον λόγο του στην οικονομία της κινηματογραφικής αφήγησης, συνήθως προσομοιώνοντας κειμενικά κινηματογραφικές τεχνικές ή τυπικές ακολουθίες, όπως π.χ. υποκειμενικού πλάνου, dissolve, jump cut κ.ο.κ.

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα σχετικά παραδείγματα, και από τα πλέον ενδιαφέροντα εξαιτίας της ακραίας μορφής που προσλαμβάνει<sup>175</sup>, αγγίζοντας το όριο της ασυνταξίας, είναι το παρακάτω απόσπασμα από την *Αντιποίηση αρχής* του Αλέξανδρου Κοτζιά<sup>176</sup>. Εδώ ο Κοτζιάς κατασκευάζει μια φράση στην οποία δύο εικόνες αλληλοεπικαλύπτονται, με στοιχεία σύζευξης τον ήχο και την εικόνα (σχήμα και κίνηση), μιμούμενος κατ' ουσίαν την τεχνική του κινηματογραφικού dissolve<sup>177</sup>:

«καλύτερα να τον γλυκονανουρίζουνε αναγερμένο στο πρεβάζι με το κεφάλι στα μπ[ρ]άτσα του οι γελούμενες κραυγές από το γήπεδο του μπάσκετ —μιαν ορμαθιά παλικάρια με τη στολή της αγγαρείας σαλτάρουνε τώρα σαν τους λαστιχένιους σαλτιμπάγκους και πετάνε αφηλά τη μπάλα ξεφωνίζουμε που γκελάρει η μπάλα πάνω στο σανίδι νταπ! νταπ! νταπ! χοροπηδάει και τα παλικάρια ουρλιάζουνε: φάουλ-βήματα-βήματα! γιουχάρουνε: θα σου κόψω τον κώ- της θειας σου το μπουγαδοκό! βρίζουνε αλαλάζουνε: καλαθιά! καλαθιά! **καθώς η μπάλα κατακόκκινη πού να στραγγίξει το αίμα έπεσε μέσα στο καλάθι αναμαλλιάρικο το κεφάλι του παππούλη του μαστρο-Μπαμπά** στο Παλαμίδι χαράματα τον δέσανε πιστάγκωνα πάνω στο σανίδι κι έκοψε η πριονοκορδέλα το κουφάρι του συγχωρεμένου του Ντίνου κύλησε στα ροκανίδια της φάμπρικας ακέφαλο...» (Κοτζιάς 1979, 67).

---

<sup>174</sup> Πρβλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 105-167: ιδίως 111-114 «Είδη της περιγραφής».

<sup>175</sup> Για την αξιολόγηση της εκφραστικής «τόλμης» του Κοτζιά στο παραπάνω απόσπασμα αρκεί να σημειώσω ότι η Irina Rajewsky, η οποία μελετά ιταλική πεζογραφία πολύ μεταγενέστερη του κειμένου του Κοτζιά (πρόκειται για κείμενα της τελευταίας εικοσαετίας του εικοστού αιώνα), υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί κειμενικά το dissolve και δίνει ένα παράδειγμα συμπαράθεσης, όχι όμως και διπλοτυπίας των δύο λογοτεχνικών εικόνων (Rajewsky 2003, 97).

<sup>176</sup> Για μια πρώτη προσέγγιση του διαλόγου του πεζογραφικού έργου του Α. Κοτζιά με τον κινηματογράφο βλ. Φραγκούλη 2017.

<sup>177</sup> «Φοντί ανσενέ (*dissolve / fondu enchaîné*). Η μετάβαση από το ένα πλάνο στο άλλο, κατά την οποία η πρώτη εικόνα εξαφανίζεται βαθμιαία ενώ η δεύτερη εικόνα ήδη εμφανίζεται προοδευτικά: για μια στιγμή οι δύο εικόνες συγχωνεύονται σε διπλοτυπία» (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 532· μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

Φυσικά η τυπική για την κινηματογραφική αφήγηση αυτή τεχνική της αλληλοεπικάλυψης των δύο εικόνων δεν συμβαίνει παρά μόνο στη φαντασία του αναγνώστη. Όμως στο κειμενικό επίπεδο έχουμε την ανεξήγητη κατά τα άλλα, μετατροπή, μέσα σε μια πρόταση, της μπάλας σε κομμένο κεφάλι. Μάλιστα, η πρόταση «καθώς η μπάλα κατακόκκινη πού να στραγγίξει το αίμα» αποτελεί την κειμενική πραγμάτωση της εικόνας της διπλοτυπίας, αφού στοιχεία της δεύτερης εικόνας (αναμαλλιάρικο κεφάλι) έχουν μεταβιβαστεί στην πρώτη (μπάλα). Το ρήμα («έπεσε») της πρότασης αποτελεί το σημείο σύζευξης των δύο προτάσεων, με υποκείμενα από τη μια τη μπάλα (πρώτη εικόνα) και από την άλλη το κομμένο κεφάλι (δεύτερη εικόνα). Όπως, λοιπόν, το στρογγυλό σχήμα και η κίνηση της αναπήδησης λειτουργούν ως σημεία σύζευξης στο επίπεδο της φαντασιακής ανάπλασης της συγκεκριμένης κειμενικής εικόνας, και ειδικότερα ως κειμενικό ανάλογο της κινηματογραφικής αξιοποίησης γραφιστικών συζεύξεων (εδώ: στρογγυλό σχήμα και κίνηση αναπήδησης) για τη σύνδεση δύο διαδοχικών πλάνων<sup>178</sup>, έτσι στο επίπεδο της γλώσσας, γραμματικοσυντακτικά, η τοποθέτηση του ρήματος στη συγκεκριμένη θέση επιτρέπει τη σύζευξη των δύο κειμενικών εικόνων. Αν θέλαμε, μάλιστα, να οριοθετήσουμε τις τρεις εικόνες, με πρώτη τη μπάλα, δεύτερη τη ματωμένη μπάλα (εικόνα διπλοτυπίας) και τρίτη το κομμένο κεφάλι, θα λέγαμε ότι η πρώτη εικόνα κλείνει με τις φωνές των παιδιών ενώ η μπάλα πέφτει στο καλάθι, η δεύτερη είναι η περίοδος «καθώς η μπάλα [...] έπεσε μέσα στο καλάθι» και η τρίτη «έπεσε μέσα στο καλάθι...ακέφαλο». Η φράση λοιπόν «έπεσε μέσα στο καλάθι», καθώς ανήκει και στις δύο εικόνες (μπάσκει και αποκεφαλισμός) συνιστά την κειμενική προσομοίωση της κινηματογραφικής διπλοτυπίας.

Τέτοια στοιχεία, αν και κατά κανόνα δεν αρκούν από μόνα τους για να τεκμηριώσουν τη σχέση με την έβδομη τέχνη, έχουν ωστόσο ειδικό βάρος στην τεκμηρίωση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, ακριβώς εξαιτίας του διαλόγου τους με στοιχεία που μπορούν με σχετική βεβαιότητα να αναχθούν στην κινηματογραφική αφήγηση, όπως παρατηρεί και η Rajewsky όταν εξετάζει το ενδεχόμενο της παρουσίας έμμεσου *δείκτη* στη λογοτεχνία (Rajewsky 2002, 173). Εμπίπτουν, εξάλλου, αυτά τα στοιχεία στην κατηγορία της «απόκλισης από μια κανονικοποιημένη λογοτεχνική ή και γλωσσική χρήση» (Rajewsky 2002, 161), της οποίας η σημασία για την τεκμηρίωση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου είναι, όπως προαναφέρθηκε, εξέχουσα.

Γίνεται φανερό ότι το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* σε αυτό το πλαίσιο δεν λειτουργεί ως γενική κατηγορία θεώρησης ανεξάρτητα από τις λογοτεχνικές πραγματώσεις του, οι οποίες κατά περίπτωση, και ανάλογα με το ποιο από τα παραπάνω στοιχεία ευνοείται, μπορεί να διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους ως προς το ύφος. Άλλωστε, το «κινηματογραφικό» στο πλαίσιο αυτής της

---

<sup>178</sup> Στην περίπτωση της γραφιστικής σύζευξης, έχουμε τη σύνδεση πλάνων «μέσα από την ομοιότητα και τη διαφορά, των *αμιγώς εικαστικών* ιδιοτήτων αυτών των δύο πλάνων», όπως για παράδειγμα σχήματα, χρώματα, η σύνθεση του κάδρου, η κίνηση κ.ά. (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 310· μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

θεώρησης εξαρτάται σαφώς από τις δύο εν κειμένω διαλεγόμενες ποιητικές, της λογοτεχνικής υφολογικής τάσης και του κινηματογραφικού ρεύματος ή είδους. Το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό*, λοιπόν, αναλύεται στα πεζογραφήματα ως ένα σύνθετο πλέγμα θεματικών και υφολογικών χαρακτηριστικών τα οποία παραβάλλονται με τα χαρακτηριστικά των κινηματογραφικών ειδών, ρευμάτων, ή άλλων ομάδων ταινιών, και εξετάζονται στο ευρύτερο πλαίσιο των χαρακτηριστικών της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα.

### **Αφήγηση και αναπαράσταση.**

Αφετηρία για τη σύγκριση των επιλεγμένων πεζογραφημάτων με τις συγκεκριμένες ομάδες ταινιών αποτελεί η κοινή –μεταξύ πεζογραφημάτων και ταινιών– ιδεολογική και αισθητική στάση απέναντι σε κοινά θέματα, την οποία προκειμένου να μελετήσω και να κωδικοποιήσω, θα εντάξω στο σχήμα της εξέτασης εννοιολογικών κατηγοριών στο πλαίσιο των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων (Αγγελάτος 2004, 46-47· Αγγελάτος 2013, 155-156· Αγγελάτος 2009β, 39). Την προσέγγισή μου θεμελιώνω καταρχάς στην έννοια της αφηγηματικότητας θεωρώντας ότι αυτή (ο χαρακτηρισμός δηλαδή αμφοτέρων ως *αφηγημάτων / αφηγήσεων récit[s]*: Genette [1972] 2007, 87) αποτελεί κοινό και παράλληλα δεσπίζον χαρακτηριστικό τόσο της πεζογραφίας όσο και του κινηματογράφου, αλλά και ότι η μελέτη αυτής της κατηγορίας μπορεί να αναδείξει χαρακτηριστικά κοινά ανάμεσα στα δύο συγκρινόμενα καλλιτεχνικά ιδιώματα (πρβλ. Boullart [1987] 2000, 102-104). Η αφηγηματικότητα συνιστά, εξάλλου, το κατεξοχήν κοινό χαρακτηριστικό της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο (πρβλ. Σιαφλέκης 2001, 35-36). Μάλιστα, η αφηγηματικότητα αποτελεί χαρακτηριστικό που υπάρχει και στα δύο καλλιτεχνικά ιδιώματα με τρόπο κυριολεκτικό και συνάμα κομβικό για τη συγκρότησή τους, ενώ με τις ιδιότητες που αποκτά η αφήγηση κατά την εν προκειμένω εξέτασή της (υφολογικός προσδιορισμός, αισθητική λειτουργία) αποτελεί ίδιον των τεχνών, πληρώντας έτσι και τις τρεις προϋποθέσεις που εύστοχα θέτει ο Merriman (Merriman 1972, 160)<sup>179</sup> για τα χαρακτηριστικά που οφείλουν να επιλέγονται προς μελέτη στις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις.

Προεκτείνοντας αυτόν τον συλλογισμό, στρέφομαι στην έννοια της *αναπαράστασης*, ως γένους του οποίου είδος –ή, με άλλα λόγια, τρόπο– αποτελεί η αφηγηματικότητα. Η *αναπαράσταση* εδώ δεν νοείται ως σχέση του καλλιτεχνικού προϊόντος με κάποια «εξωτερική πραγματικότητα» –

---

<sup>179</sup> Ο James D. Merriman στη μελέτη του «The parallel of the arts: some misgivings and a faint affirmation» που δημοσιεύτηκε σε δύο συνέχειες στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (τ. 31 τχ. 2 και 3), περιγράφει αναλυτικά τις δυσκολίες που παρουσιάζουν οι συγκρίσεις μεταξύ τεχνών, και θέτει κάποιες παραμέτρους για τη διασφάλιση της μεθοδολογικής αξιοπιστίας αυτής της σύγκρισης. Σε αυτό το πλαίσιο ο Merriman θέτει ως προϋπόθεση μιας γόνιμης διακαλλιτεχνικής προσέγγισης την επιλογή για τις ανάγκες της σύγκρισης ενός χαρακτηριστικού των δύο τεχνών το οποίο 1. μπορεί να αποδοθεί και στις δύο τέχνες 2. αφορά μόνο τις τέχνες, ή τουλάχιστον προσλαμβάνει δεσπίζοντα ρόλο σε αυτές και 3. υπάρχει με τρόπο κυριολεκτικό, και όχι μεταφορικό, και στις δύο τέχνες που πρόκειται να συγκριθούν. (Merriman 1972, 160).

δεν ενδιαφέρει δηλαδή από τη σκοπιά της “πιστότητας”, αλλά ως λειτουργία του ίδιου του αφηγηματικού καλλιτεχνικού κώδικα, λογοτεχνικού και κινηματογραφικού, και συνεπώς του καλλιτεχνικού έργου, η οποία μπορεί να μην καταλήγει ποτέ σε ένα υποθετικό πραγματικό αντικείμενο αναφοράς, ωστόσο αυτό δεν αναιρεί την αναπαραστασιακή λειτουργία της αφήγησης ως τέτοια (βλ. Bessière 2010, 491)<sup>180</sup>.

Θα χρησιμοποιήσω, λοιπόν, την *αναπαράσταση* ως «εννοιολογικ[ή], αισθητικ[ή] και καλλιτεχνικ[ή] κατηγορί[α]» (Αγγελάτος 2009β, 39), η οποία ως ειδικό και ταυτόχρονα δεσπόζον χαρακτηριστικό των λογοτεχνικών έργων και των κινηματογραφικών ταινιών που με ενδιαφέρουν, θα λειτουργήσει ως όχημα της συγκριτικής μου θεώρησης. Τη γενική κατηγορία της *αναπαράστασης* θα εξειδικεύσω σε κάθε περίοδο με τον χαρακτηρισμό της ως προς το αντικείμενο και την τροπικότητά της, προκειμένου να αναδείξω την αρχική μου θέση περί θεματικής, ιδεολογικής, και τελικά αισθητικής συγγένειας, η οποία ευνοεί τον διακαλλιτεχνικό διάλογο.

### **Οι τρεις κύκλοι της μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής αναπαράστασης.**

Με άξονα τα παραπάνω θα παρουσιάσω τρεις διαδοχικούς κύκλους πεζογραφικών έργων, οι οποίοι καλύπτουν το χρονικό άνυσμα του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, και τους οποίους θεωρώ αντιπροσωπευτικούς για το εν λόγω διάστημα. Οφείλω να τονίσω εδώ ότι η αντιπροσωπευτικότητα ορίζεται εδώ πρωτίστως ως προς το θέμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου· έτσι το συγκεκριμένο σχήμα, αν και φιλοδοξεί να είναι λειτουργικό και για την αυτόνομη εξέταση της νεοελληνικής πεζογραφίας του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, έχει προκύψει από τη θεώρηση και μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο.

Με άξονα, λοιπόν, την εξειδικευμένη ως προς το αντικείμενο και την τροπικότητά της έννοια της *αναπαράστασης* αναζητώ, για κάθε μία από τις τρεις περιόδους που εξετάζω, τη *δεσπόζουσα* (Jakobson [1978] 2013, 11· πρβλ. επίσης Αγγελάτος 2009β, 41)<sup>181</sup> της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής στον άξονα της σύγκρισής της με την παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή. Για κάθε περίοδο θα παρουσιάσω αρχικά το ιστορικό και κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο του διαλόγου, τονίζοντας κάποια ιστορικά γεγονότα τα οποία θα αξιοποιήσω σχηματικά ως όρια μεταξύ των περιόδων που με απασχολούν.

Επομένως, για το διάστημα 1949-1967 η εννοιολογική κατηγορία της *αναπαράστασης* εξειδικευμένη ως *αναπαράσταση του ηθικού χρέους* αξιοποιείται για τη μελέτη και την περιγραφή του διαλόγου ανάμεσα στον κοινωνικό ρεαλισμό των ελλήνων μεταπολεμικών πεζογράφων, και

---

<sup>180</sup> Πρβλ. Αγγελάτος 2017, 35: «καθώς η (ανα)παράσταση πραγματώνει σε κάθε περίπτωση μια ‘πρόθεση’ του υποκειμένου για ‘σημασιοδότηση’».

<sup>181</sup> Ο Jakobson στο συγκεκριμένο κείμενο κάνει λόγο για τη *δεσπόζουσα* στο «ποιητικό έργο ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη», «στον ποιητικό κανόνα ή στο σύνολο των νόμων μιας δεδομένης ποιητικής σχολής, αλλά και στην τέχνη μιας εποχής, εκλαμβανομένης ως ένα ιδιαίτερο όλον» (Jakobson [1978] 2013, 11· μετάφραση: Αθανάσιος Κατσικερός).

ειδικότερα του μυθιστορήματος *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) του Αντρέα Φραγκιά με τον Νεορεαλισμό στον ιταλικό και, δευτερευόντως, τον ελληνικό κινηματογράφο. Οι αφηγηματικοί πειραματισμοί στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981 και ο διάλογός τους με τη γαλλική *Nouvelle Vague* και με άλλα κινηματογραφικά Νέα Κύματα (Bordwell 2003, 439-477) της περιόδου περιγράφονται στο πλαίσιο μιας *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, μιας *αναπαράστασης* αποδομητικής, με άλλα λόγια. Αποδομητικής τόσο στον τρόπο θεώρησης, όσο και στον χειρισμό των θεμάτων της, με μια ισχυρή τάση για μορφικούς πειραματισμούς, για υπονόμηση των σχέσεων αιτιότητας και άλλων βασικών αφηγηματικών δομών (χαρακτήρες, συνάφεια χρόνου, χώρου κ.λπ.). Ο παραλληλισμός αφορά τα κινηματογραφικά Νέα Κύματα προεξαρχούσης της *Nouvelle Vague*, με την οποία διαλέγεται κατά πρόνομο, μέσω του Νέου Μυθιστορήματος, ο κύκλος διηγημάτων *Διηγήματα της Δοκιμασίας* (1973-4· 1978) του Χριστόφορου Μηλιώνη. Τέλος, για την τρίτη περίοδο (1981-2009) *δεσπόζουσα* θεωρείται η *μετατοπισμένη αναπαράσταση*, η οποία αναζητά το αντικείμενο αναφοράς της εκτός κοινωνικής πραγματικότητας –είτε ρητά μέσω της ενδοσκοπήσης είτε με την κατασκευή φαντασιακών ή εξωτικών «άλλων» κόσμων–, με αποτέλεσμα, παράλληλα με την επιστροφή σε πιο παραδοσιακές αφηγηματικές δομές, να βλέπουμε τον κινηματογράφο να γίνεται πλέον αντικείμενο της αναφοράς, υποκαθιστώντας την “πραγματική” πραγματικότητα, αλλά και συμβάλλοντας στη συγκρότηση ενός λογοτεχνικού λόγου αυτοαναφορικού, ο οποίος ψηλαφεί το έσχατο όριο του. Από τη μεριά του κινηματογράφου με ενδιαφέρουν εδώ ταινίες του Νέου Χόλλυγουντ και του Νέου Νέου Χόλλυγουντ (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 517-520), αλλά και ταινίες των δημοφιλών ειδών που ακμάζουν στις δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα (θρίλερ, ταινίες με εγκληματίες, ταινίες επιστημονικής φαντασίας κ.ά.). Ως ενοποιητικός παράγοντας της ποικιλίας αυτής κινηματογραφικών μορφών προβάλλεται η αισθητική της *θεαματοποίησης*, η οποία ξεκινά με όρους ανατρεπτικούς στους νεαρούς σκηνοθέτες του Νέου Χόλλυγουντ, για να φτάσει να αφομοιωθεί και να υποταχθεί πλήρως στον κυρίαρχο λόγο του εμπορικού κινηματογράφου τον οποίο καταρχάς αντιμαχόταν. Το πεζογράφημα που αναλύω παραδειγματικά σε αυτό το κεφάλαιο είναι το μυθιστόρημα *Ουράνια Μηχανική* (1999) της Μάρως Δούκα, το οποίο πλαισιώνεται κυρίως με παραδείγματα της πεζογραφικής γενιάς του 1980.

### **Ιστορική διάσταση.**

Στην παρουσίαση έργων της νεοελληνικής πεζογραφίας σε τρεις επάλληλους κύκλους υιοθετώ και αξιοποιώ σχηματικά ως τομές κάποιες ημερομηνίες-σταθμούς από τη νεοελληνική Ιστορία, –την οποία προκρίνω έναντι της παγκόσμιας, εξαιτίας της βαρύτητας που δίνω μελετώντας τον διακαλλιτεχνικό διάλογο στη νεοελληνική λογοτεχνία έναντι του (παγκόσμιου) κινηματογράφου. Έτσι, με χρονολογία έναρξης το 1949, με το τέλος του Εμφυλίου, πρώτη τομή είναι το 1967 με την επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών, και δεύτερη το 1981 με την ανάδειξη του ΠαΣοΚ στην εξουσία. Τη λήξη της περιόδου που με απασχολεί τοποθετώ στο 2009, ως χρονολογία

εκδήλωσης των πρώτων φανερωμάτων της Παγκόσμιας Οικονομικής Κρίσης στη χώρα μας, η συζήτηση περί, καθώς και φυσικά οι συνέπειες της οποίας έρχονται να ταραξούν τα νερά, να μετατοπίσουν, και τελικά να αλλάξουν τη θεματική και υφολογική *δεσπόζουσα* της νεοελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής, λογοτεχνικής και κινηματογραφικής<sup>182</sup>. Στον χωρισμό αυτόν των περιόδων λαμβάνεται επιπλέον υπ' όψιν το παγκόσμιο ιστορικό και πολιτικοκοινωνικό σκηνικό, αφού θεωρείται σημαντικό τόσο για τη νεοελληνική ιστορία και καλλιτεχνική παραγωγή, όσο και για την παγκόσμια εμβέλεια κινηματογραφική παραγωγή που μας ενδιαφέρει ως «συνομιλητής» της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής. Σε κάθε περίπτωση οι ιστορικές παρατηρήσεις δεν μπορούν στη συγκεκριμένη μελέτη να υπερβούν τα όρια της περιγραφής ενός ιστορικοκοινωνικού πλαισίου, το οποίο ευνοεί, και, εν πολλοίς, καθορίζει, τον υπό εξέταση διακαλλιτεχνικό διάλογο. Επομένως, οι όποιες σχετικές παρατηρήσεις είναι σύντομες σε έκταση, και συχνά γενικευτικές και σχηματικές. Άλλωστε, παρά το γεγονός ότι ως τομές αξιοποιούνται κάποια κομβικά ιστορικά γεγονότα, ο ίδιος ο χωρισμός των περιόδων υπαγορεύτηκε από την ιστορία των μορφών της νεοελληνικής λογοτεχνίας πρωτίστως, και του κινηματογράφου δευτερευόντως.

#### ***Δεικτικός τρόπος αφήγησης ως υπόβαθρο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου.***

Από τη συνεξέταση των διαφόρων μονογραφιών και μελετών που αναλύουν τον διάλογο των λογοτεχνικών κειμένων με τον κινηματογράφο προκύπτει ένα επιπλέον στοιχείο: φαίνεται ότι υπάρχει μια σειρά από υφολογικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας που συνδέονται από τις σχετικές μελέτες του κλάδου κατά πρόνομο με τον διάλογο με τον κινηματογράφο. Τέτοια είναι η υποχώρηση της παντοδυναμίας της φωνής του αφηγητή, η εικονοκεντρική θεώρηση και παρουσίαση των πραγμάτων, η επικράτηση της σκηνικής παρουσίας (*σκηνης*: Genette [1972] 2007, 176), η χρήση της ενεστωτικής αφήγησης<sup>183</sup>, καθώς και η παρουσία χασμάτων στην αφήγηση (βλ. παραπάνω). Τα

---

<sup>182</sup> Για τη θεματική και υφολογική στροφή που διαπιστώνει η κριτική, ειδικά σε ό,τι αφορά το έργο των νέων ελλήνων πεζογράφων οι οποίοι εμφανίζονται από το 2009 κ.ε., και τον συσχετισμό της με την οικονομική κρίση βλ. ενδεικτικά: Δημητρούλια 2010, Χατζηβασιλείου 2014, Αφεντουλίδου 2018. Το *Greek Weird Wave*, το οποίο οι κριτικοί θεωρούν ότι ξεκινά το 2009, με την ταινία *Κυνόδοντας* του Γιώργου Λάνθιμου, κέρδισε το ενδιαφέρον των κριτικών διεθνώς με το ανατρεπτικό, κατά πολλούς, ύφος του και την ιδιαίτερη θεματολογία του. Θεωρείται ότι απηχεί εν πολλοίς την οικονομική κρίση στην ελληνική κοινωνία, θεματοποιώντας πρωτίστως τις διαπροσωπικές και δη τις οικογενειακές σχέσεις ως βαθιά προβληματικές (βλ. ενδεικτικά: Nikolaidou 2014· Papadimitriou 2014· Calotychos –Papadimitriou – Tzioumakis 2016· Παπανικολάου 2018). Για την ελληνική οικονομική κρίση και τον απόηχό της στην πεζογραφία και τον κινηματογράφο της περιόδου βλ. επίσης Μαζάουερ 2013.

<sup>183</sup> Αφήγηση η οποία όχι μόνο χρησιμοποιεί τον ενεστώτα, αλλά και επιχειρεί να δημιουργήσει την αίσθηση του «εδώ και τώρα» προσδίδοντας «την αίσθηση της παράστασης (*performance*) στη μη παραστατική τέχνη της λογοτεχνίας», όπως γράφει χαρακτηριστικά η Rajewsky (Rajewsky 2003, 147-148), παραβάλλοντας αυτό το στοιχείο του λογοτεχνικού κειμένου που μελετά, με την αίσθηση του «εδώ και τώρα» της κινηματογραφικής αφήγησης. Παρότι το επιχείρημα των μελετητών που συσχετίζουν την ενεστωτική αφήγηση στη λογοτεχνική αφήγηση με τον χειρισμό του χρόνου στην κινηματογραφική αφήγηση, παρουσιάζει πράγματι ενδιαφέρον, έχει, νομίζω, περιορισμένη ισχύ στην ελληνική γλώσσα εξαιτίας της εκτεταμένης χρήσης στη γλώσσα μας του ενεστώτα για την αφήγηση του παρελθόντος (βλ. Κλαίρης-Μπαμπινιώτης 2005, 449-450).

περισσότερα από τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά συνδέονται από τους αφηγηματολόγους συνήθως με τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης* (*showing*) στη λογοτεχνία, ο οποίος όπως αναλύθηκε παραπάνω, ορίζεται από τον Genette ως η «μέγιστη ποσότητα πληροφοριών και ελάχιστη παρουσία του αφηγητή» (Genette [1972] 2007, 237· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Προκύπτει, δηλαδή, εδώ μία ταύτιση εν πολλοίς υφολογικών χαρακτηριστικών των λογοτεχνικών μορφών που αξιοποιούν «κινηματογραφικούς» τρόπους με τα υφολογικά χαρακτηριστικά λογοτεχνικών μορφών στις οποίες παρατηρούμε δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*. Ανάλογα συμπεράσματα προέκυψαν και από τη μελέτη των ίδιων των πεζογραφημάτων. Φάνηκε, λοιπόν, ότι τα κείμενα τα οποία αξιοποιούν κατεξοχήν στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης στην αφηγηματική τους συγκρότηση χαρακτηρίζονται από τον λιγότερο ή περισσότερο εξέχοντα ρόλο του *δεικτικού τρόπου* αφήγησης. Με βάση τα παραπάνω, ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* αξιοποιήθηκε στη μελέτη των κειμένων της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως κειμενικό χαρακτηριστικό που ευνοεί τον διάλογο με τον κινηματογράφο στο επίπεδο της αφηγηματικής συγκρότησης του έργου, στο επίπεδο δηλαδή της ποιητικής του και όχι στο επίπεδο του μύθου (της ιστορίας)<sup>184</sup>.

Ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης*, ο λογοτεχνικός αφηγηματικός τρόπος του *showing* (Genette [1972] 2007, 236) δηλαδή, επιλέγεται επομένως ως εργαλείο ανάλυσης, επειδή ως σαφώς προσδιορισμένο αφηγηματολογικό σχήμα, αρκετές από τις πραγματώσεις του οποίου έχουν θεωρηθεί «κινηματογραφικές» (Magny 1972, Genette [1972] 2007 Spiegel 1976, Cohen 1979, Tschilschke 2000 κ.ά.) μπορεί κατά τη γνώμη μου να αξιοποιηθεί για την αποκωδικοποίηση της εν κειμένω λειτουργίας των «κινηματογραφικών» τρόπων. Δεν μπορεί, ωστόσο, να θεωρηθεί κοινή κατηγορία για τη συγκριτική εξέταση πεζογραφικών και κινηματογραφικών έργων, γιατί, αν και *δεικτικό τρόπο αφήγησης* μπορούμε να έχουμε τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο, ο *δεικτικός τρόπος* στα λογοτεχνικά κείμενα δεν αντλεί κατ' ανάγκη από φιλμικά κείμενα *δεικτικού τρόπου*. Φαίνεται πάντως ότι η κειμενική οικονομία που υπαγορεύεται από τον *δεικτικό τρόπο* οδηγεί συχνά το λογοτεχνικό κείμενο σε διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση. (βλ. αναλυτικά παραπάνω)

Επιπλέον, ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* συνδέεται στενά, όπως φάνηκε παραπάνω, με κάποιες δεσπόζουσες υφολογικές πραγματώσεις του δυτικού πεζογραφικού μοντερνισμού. Ως εκ τούτου θα αποτελέσει ταυτόχρονα εργαλείο μελέτης των υφολογικών χαρακτηριστικών του πεζογραφικού μοντερνισμού στη μορφή με την οποία αυτά επιβιώνουν στα πεζογραφήματα της υπό εξέταση περιόδου, με κυρίαρχη την υπόθεση πως όσο πιο έντονος είναι ο ρόλος του *δεικτικού τρόπου*

---

<sup>184</sup> Πρβλ. σχετικές κατηγοριοποιήσεις: «θεματοποίηση – πραγματοποίηση του ‘κινηματογραφικού’ [Thematisierung – Realisierung]»: Tschilschke, 93· «ρητή αναφορά στον άλλο κώδικα / μέσο [explizite Systemerwähnung]», «αναφορά στον άλλο κώδικα (μέσο) με τη μετάθεση στοιχείων του στον λογοτεχνικό κώδικα [Systemerwähnung qua Transposition]», «μεταφορά των κανόνων του άλλου κώδικα στο λογοτεχνικό κείμενο [Systemkontamination]»: Rajewsky 2003, 372-375).

αφήγησης, τόσο πιο κοντά βρισκόμαστε στον λογοτεχνικό μοντερνισμό, και άρα σε έναν υπαινικτικό διάλογο με τον κινηματογράφο στην κατεύθυνση των μορφικών πειραματισμών της αφήγησης, ενώ όσο απομακρυνόμαστε –χρονικά και υφολογικά– από τον μοντερνισμό παρατηρούμε μια τάση «επιστροφής στην αφήγηση και στην αναφορική σχέση» (Rajewsky 2003, 381· πρβλ. και Tschiltschke 2000, 229), η οποία φαίνεται να συνδυάζεται με την υποχώρηση του *δεικτικού τρόπου*, και των στοιχείων του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* που συνδέονται με αυτόν, ενώ παράλληλα εμφανίζονται όλο και περισσότερες ρητές αναφορές στον κινηματογράφο οι οποίες με τη σειρά τους συμβάλλουν συχνά στην αναστοχαστική θεματοποίηση της αναπαραστατικής σχέσης. (Rajewsky 2003, 381· Tschiltschke 2000, 238).

Κλείνοντας αυτή την παρένθεση περί *δεικτικού τρόπου*, μοντερνισμού μεταμοντερνισμού και *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, θα ήθελα να σημειώσω ότι εκτός των άλλων, από τη μελέτη των σχετικών μονογραφιών διαγράφεται η τάση οι δυτικές εθνικές λογοτεχνίες να διαλέγονται με συγκεκριμένα κινηματογραφικά ρεύματα με παρόμοιο τρόπο<sup>185</sup>. Προκύπτει, λοιπόν, μία επιπλέον ενδιαφέρουσα διάσταση του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο: η διάσταση της ταυτόχρονης σχεδόν πρόσληψης των κινηματογραφικών έργων, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον τον δυτικό κόσμο, η οποία υπαγορεύεται από τη φύση του κινηματογράφου ως βιομηχανίας του θεάματος που λειτουργεί σε μια παγκοσμιοποιημένη οικονομία, αλλά και υπογραμμίζει την περίπου παράλληλη κοινωνικοπολιτική και, σε γενικές γραμμές, καλλιτεχνική πορεία των χωρών του δυτικού κόσμου, της Ελλάδας συμπεριλαμβανομένης. Από αυτή τη σκοπιά τα πεζογραφήματα του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* ανάγονται σε πεδίο προνομιακό για την ανάπτυξη και τη μελέτη του διαλόγου ανάμεσα στις εθνικές λογοτεχνίες.

### **Η επιλογή του πεζογραφικού παραδείγματος.**

Στόχος της παρούσας διδακτορικής διατριβής είναι να τεθεί με όρους πειστικούς το ερώτημα για τη σημασία που μπορεί να αποκτά ο κινηματογράφος για την ελληνική λογοτεχνική παραγωγή του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα. Η συγκεκριμένη στοχοθεσία υπαγορεύει τη μελέτη και ανάλυση ενός κατά το δυνατόν μεγάλου εύρους κειμενικών παραδειγμάτων, γι' αυτό και τα παραδείγματα που αναλύω καλύπτουν το χρονικό άνυσμα μισού περίπου αιώνα, ανήκουν σε συγγραφείς διαφορετικών λογοτεχνικών γενιών και παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλομορφία.

Θεώρησα πιο ενδιαφέρον το ερώτημα αν και κατά πόσο ο κινηματογράφος εμπλέκεται με την ποιητική των έργων της συγκεκριμένης περιόδου, αν φτάνει να γίνεται, όπως υποστηρίζουν οι Hauser, Brecht, Benjamin (βλ. παραπάνω) κ. ά., η κατεξοχήν τέχνη του εικοστού αιώνα, η τέχνη που

---

<sup>185</sup> Βλ. ενδεικτικά: Rajewsky 2003, 378-389 για την ιταλική, Tschiltschke 2000, 201-241 για τη γαλλική, Magny 1972 για τον διάλογο κινηματογράφου και πεζογραφίας στα μέσα του εικοστού αιώνα στη βάση της σχέσης γαλλικής και αμερικανικής πεζογραφίας κ.ά. και αναλυτικά στα παρακάτω κεφάλαια.



εξέφρασε καλύτερα τη συγκεκριμένη εποχή<sup>186</sup>. Βέβαια, η θέση αυτή έχει υποστηριχθεί κυρίως για το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, και, όπως είδαμε, έχει μελετηθεί σε βάθος σχετικά με τα κείμενα του δυτικού πεζογραφικού μοντερνισμού. Αν όμως ο κινηματογράφος γίνεται πράγματι η δεσπόζουσα καλλιτεχνική έκφραση στις αρχές του εικοστού αιώνα, και σχετίζεται στενά με τον δυτικό πεζογραφικό μοντερνισμό, είναι νομίζω ένα εύλογο ερώτημα τι συμβαίνει στο δεύτερο μισό του εικοστού, όταν τα δύο διαλεγόμενα καλλιτεχνικά ιδιώματα αποκτούν μια σειρά από χαρακτηριστικά τα οποία ευνοούν τον μεταξύ τους διάλογο, ενώ και το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο ενισχύει και προάγει πλέον τη μεταξύ τους σχέση.

Υπάρχουν αρκετές ξενόγλωσσες μελέτες που εξετάζουν τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, και ειδικότερα στα κείμενα του δυτικού πεζογραφικού μοντερνισμού<sup>187</sup>. Ωστόσο, από τις σχετικές μονογραφίες, αλλά και από τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα, φαίνεται ότι στα κείμενα του μοντερνισμού κυριαρχεί ο διάλογος με τον κινηματογράφο ως τεχνική, και όχι ως τέχνη<sup>188</sup>. Επικρατεί, δηλαδή, η εικόνα του κινηματογράφου ως καινούργιας αφηγηματικής τέχνης-τεχνολογίας, η οποία αποκαλύπτει στους συγγραφείς καινούργιους τρόπους θέασης –και συνάμα αφήγησης– του κόσμου. Παρέχει, επομένως, ο κινηματογράφος στους συγγραφείς, που πειραματιζόμενοι αναζητούν μια εκφραστική πυκνότητα, καινούργιες σύνθετες τεχνολογικοποιημένες θεάσεις του κόσμου, αλλά και εικονοκεντρικές ακολουθίες έκφρασης, όπως για παράδειγμα η ακολουθία του υποκειμενικού πλάνου, ή άλλες ακολουθίες με αξιοποίηση του μοντάζ κ.ά. Πιο συγκεκριμένα το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, όπως φαίνεται τόσο από τα ίδια τα λογοτεχνικά έργα όσο και από τις σχετικές μελέτες, χαρακτηρίζεται συνήθως από τον δεσπίζοντα ρόλο του *δεικτικού τρόπου* και τον διάλογο της λογοτεχνικής αφήγησης με τις αφηγηματικές πραγματώσεις του κινηματογραφικού μοντάζ –όχι μόνο σοβιετικού τύπου, αλλά και του μοντάζ συνεχείας, περισσότερο μάλιστα θα έλεγα του δεύτερου. Σε κάθε περίπτωση, στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα παρουσιάζεται η τάση ο διάλογος στην πλειονότητα των νεοελληνικών κειμένων να είναι κρυπτικός. Ως εκ τούτου η τεκμηρίωση της σχέσης είναι ιδιαίτερα δύσκολη.

---

<sup>186</sup> Παραθέτω ενδεικτικά: Η «ταινία και όλα τα παράγωγά της (τηλεόραση, βίντεο)» είναι η «κεντρική τέχνη του αιώνα» (Hobsbawm [1994] 2002, 659).

<sup>187</sup> Για το «κινηματογραφικό» στη νεοελληνική πεζογραφία υπάρχουν, εξ όσων γνωρίζω τουλάχιστον, ελάχιστα πράγματα: συγκεκριμένα, η διδακτορική διατριβή του Γιώργου Καλλίνης για τη σχέση της πεζογραφίας του Κοσμά Πολίτη με τον κινηματογράφο (Καλλίνης 1995) και μια δική μου ανακοίνωση για τον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας των τριών πρώτων δεκαετιών του αιώνα με τον κινηματογράφο (Φραγκούλη 2014). Κάποιες παρατηρήσεις υπάρχουν και στις σχετικές μελέτες του Θανάση Αγάθου (Αγάθος 2016, Αγάθος 2013), οι οποίες όμως έχουν διαφορετικό αντικείμενο έρευνας.

<sup>188</sup> Πβ. Marcus 2007, 11: Κάνει λόγο για τις συνέπειες στη λογοτεχνία του κινηματογράφου ως *μέσου* («film medium»), καθώς και για κάποιες άλλες εκδοχές αυτής της δυναμικής, του καινούργιου *μέσου*, στην πεζογραφία της Woolf και του H.G. Wells.

Πρέπει, βέβαια, να τονίσω ότι η θέση αυτή δεν είναι παρά μια υπόθεση. Δεν έχω μελετήσει σε βάθος την ελληνική πεζογραφική παραγωγή του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, ώστε να μπορώ να πω με βεβαιότητα ότι οι «κινηματογραφικές» λογοτεχνικές μορφές στο πρώτο μισό του εικοστού είναι περιορισμένες. Ωστόσο, από μια προκαταρκτική έρευνα που πραγματοποίησα στο πλαίσιο της παρούσας διδακτορικής διατριβής, σχημάτισα την εντύπωση ότι μετά τις, πολύ τολμηρές είναι η αλήθεια, εκδηλώσεις του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στη δεκαετία κυρίως του 1920 (Βουτυράς, Πικρός, Μπεράτης, Σκαρίμπας, Αξιώτη, Καρυωτάκης στα πεζά του, κ.ά.)<sup>189</sup>, παρουσιάζεται μια υποχώρηση των λογοτεχνικών μορφών που διαλέγονται σε βάθος με τον κινηματογράφο, η οποία κατά τη γνώμη μου θα άξιζε να μελετηθεί σε σχέση με αυτό που ο Δημήτρης Τζιόβας περιγράφει ως «μύθο της νεωτερικότητας» της Γενιάς του 1930 (Τζιόβας 2011, 552-3) και «σύνδεση του μυθιστορήματος με μια αίσθηση ‘πρωτοπορίας’» (Τζιόβας 2011, 203), η οποία όμως δεν μπόρεσε «να μετουσιωθεί σε μοντερνιστικά μυθιστορήματα» (βλ. επίσης Τζιόβας 2011, 172, 175, 199, 203, 222 κ.α.).

Στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, όμως, η τεχνική του κινηματογράφου έχει πια χάσει τα καινοτόμα χαρακτηριστικά της, ενώ οι μορφικοί πειραματισμοί του μοντερνισμού έχουν πλέον χωνευτεί στα λογοτεχνικά κείμενα. Ανοίγεται, λοιπόν, ένα νέο πεδίο διαλόγου, το οποίο αντλεί από τα «κινηματογραφικά» στοιχεία των κειμένων του μοντερνισμού, αλλά και προχωρά σε έναν πιο εκτεταμένο διάλογο ποιητικής με τον κινηματογράφο, ο οποίος εκβάλλει σε μια ενδιαφέρουσα ποικιλία λογοτεχνικών μορφών που διαλέγονται με το σινεμά. Ιδιαίτερη σημασία έχει, βέβαια, για την άνθιση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου μεταπολεμικά η σταδιακή καταξίωση του κινηματογράφου ως τέχνης, ιδίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά (βλ. αναλυτικά κεφ. 3). Σε αυτή την κατεύθυνση συνέβαλαν μεταξύ άλλων η θεωρία των γάλλων εκπροσώπων της Nouvelle Vague για τον σκηνοθέτη ως auteur (δημιουργό), αλλά και η άνθιση των κινηματογραφικών Νέων Κυμάτων (Γαλλία 1958-1963, Μεγάλη Βρετανία, Γερμανία, Ελλάδα 1970-1981, ΗΠΑ, ΕΣΣΔ, Ιαπωνία κ.ά.) και η στενή σύνδεσή των τελευταίων με τη νεανική κουλτούρα των δεκαετιών του 1960 και 1970 (βλ. αναλυτικά κεφ. 3).

Ο διάλογος, λοιπόν, της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα ακριβώς εξαιτίας της ποικιλομορφίας του με ενδιέφερε περισσότερο, θεωρώντας ότι συν τοις άλλοις προσφέρει μια πληρέστερη εικόνα για τη δυναμική του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο. Παράλληλα, η ίδια η πεζογραφική και ποιητική παραγωγή του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα<sup>190</sup>, καθώς και τα κείμενα των λογοτεχνικών περιοδικών υποδεικνύουν ένα αυξημένο και κλιμακούμενο ενδιαφέρον για τον

---

<sup>189</sup> Γαραντούδης 2013α, καθώς και Φραγκούλη 2014.

<sup>190</sup> Βλ. Σιχάνη – Φραγκούλη 2013, 77-78, και Γαραντούδης 2011, Γαραντούδης 2012β, Γαραντούδης 2013α, Γαραντούδης 2014, Γαραντούδης 2015.

κινηματογράφο, το οποίο συνοδεύεται από την τάση «αναγνώρισής» του ως ισότιμου συνομιλητή της λογοτεχνίας. Ένας επιπλέον δείκτης για τη συγκεκριμένη τάση είναι η ενεργός εμπλοκή στη διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής όλο και περισσότερων καταξιωμένων λογοτεχνών<sup>191</sup>. Σταδιακά, λοιπόν, στη διάρκεια των μεταπολεμικών και μεταπολιτευτικών χρόνων ο διάλογος των λογοτεχνικών κειμένων με τον κινηματογράφο εξελίσσεται από κρυπτικός σε φανερό<sup>192</sup>. Το αποτέλεσμα είναι μια ευρύτατη γκάμα λογοτεχνικών μορφών που μπορούν να ερμηνευτούν ως «κινηματογραφικές», πολύ ευρύτερη θα αποτολμούσα να πω, από την αντίστοιχη του πρώτου μισού του εικοστού.

---

<sup>191</sup> Αναφέρω ενδεικτικά: Το 1954 η Μαργαρίτα Λυμπεράκη γράφει το σενάριο για τη *Μαγική Πόλι* του Νίκου Κούνδουρου, την ίδια χρονιά ο Άγγελος Τερζάκης υπογράφει το σενάριο και τη σκηνοθεσία της *Νυχτερινής Περιπέτειας* (για τη *Νυχτερινή Περιπέτεια* βλ. αναλυτικά Αγάθος 2013). Το 1960 ο Αντώνης Σαμαράκης διασκευάζει για τη μεγάλη οθόνη το διήγημά του «Το Ποτάμι», το οποίο εντάσσεται στην ομώνυμη σπονδυλωτή ταινία του Νίκου Κούνδουρου. Την ίδια χρονιά ο Ανδρέας Φραγκιάς κάνει την πρώτη του απόπειρα ως σεναριογράφος, στην ταινία *Το μεγάλο κόλπο* (μεταγενέστεροι τίτλοι: «Η έκτη μέρα» «Το μεροκάματο της ευτυχίας», σε συνεργασία με τον Νίκο Βώκο. Το σενάριο διασκευάζει γράφοντας τους διαλόγους ο Χρήστος Θεοδωρόπουλος). Το 1961 βγαίνει στις αίθουσες η *Συνοικία το όνειρο*, μια ελληνική ταινία με εμφανές πρότυπο τον ιταλικό νεορεαλισμό, σε σκηνοθεσία Αλέκου Αλεξανδράκη, και σενάριο των Κώστα Κοτζιά και Τάσου Λειβαδίτη. Την ίδια χρονιά βγαίνει στις αίθουσες η *Φαίδρα* του Jules Dassin σε σενάριο Μαργαρίτας Λυμπεράκη, και εμφανίζεται ως σεναριογράφος ο Θανάσης Βαλτινός με την ταινία *Ενώ το τραίνο σφύριζε*. Ο Βαλτινός φτάνει να έχει γράψει μέχρι σήμερα 8 σενάρια (και *Τα Άνθη της Αβύσσου* που δεν έγινε ποτέ ταινία και κυκλοφόρησε μόνο σε βιβλίο), εκ των οποίων τα 4 για ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Το 1964 ο Άρης Αλεξάνδρου γράφει το σενάριο για την αντιστασιακή περιπέτεια *Η προδοσία* (1964) του Κώστα Μανουσάκη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Αλεξάνδρου έγραψε άλλο ένα σενάριο —που δεν έγινε ποτέ ταινία— διασκευάζοντας για τις ανάγκες της μεγάλης οθόνης το θεατρικό έργο του Γιάννη Ρίτσου *Ο λόφος με το σιντριβάνι* (Βλ. Αλεξάνδρου [1977] 1983: Για τη συγκεκριμένη πληροφορία, του σεναρίου του Αλεξάνδρου, ευχαριστώ τον επόπτη μου καθ. Νεοελληνικής Φιλολογίας Ευρ. Γαραντούδη). Το 1966 ο Θωμάς Γκόρπας υπογράφει το σενάριο της ταινίας του Γιώργου Ζερβουλάκου *Αγάπη που δεν τη σβήνει ο χρόνος*, ενώ το ίδιο διάστημα εμφανίζεται ως σεναριογράφος ο Βασίλης Βασιλικός. Τη δεκαετία του 1970 ο αριθμός των συγγραφέων που δραστηριοποιούνται ως σεναριογράφοι ανέρχεται στους δέκα, εκ των οποίων οι μισοί εμφανίζονται για πρώτη φορά. Πρόκειται για τους Πέτρο Μάρκαρη —ο οποίος συνεργάστηκε επανειλημμένα με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, Μένη Κουμανταρέα που υπογράφει το σενάριο του *Προξενιού της Άννας* (1972) του Παντελή Βούλγαρη —εξ όσων γνωρίζω είναι το μοναδικό σενάριο του Μένη Κουμανταρέα, Γιάννη Νεγρεπόντη, Γιώργου Σκούρτη και Περικλή Κοροβέση. Από τους γνωστότερους και παραγωγικότερους λογοτέχνες σεναριογράφους υπήρξε ο Δημήτρης Νόλλας ο οποίος στο διάστημα 1986-1998 συνεργάστηκε ως σεναριογράφος σε 7 ταινίες. Για το διάστημα 1980-2004, ωστόσο, πέρα από την περίπτωση του Νόλλα, και κάποιους συγγραφείς που συνεχίζουν τη δραστηριότητά τους ως σεναριογράφοι (π.χ. Βαλτινός, Μάρκαρης), ο αριθμός των γνωστών συγγραφέων που ασχολούνται με το σενάριο, μειώνεται σημαντικά με γνωστότερους ίσως τους Φίλιππο Δρακονταειδή (*Οι απέναντι* 1981 σε συνεργασία με τον Π. Τατσόπουλο), Πέτρο Τατσόπουλο (*Οι απέναντι* 1981, *Υπόγεια διαδρομή* 1983, *Ο παράδεισος ανοίγει με αντικλείδι* 1987) και Βαγγέλη Ραπτόπουλο (*Η φανέλα με το "9"*, 1988, κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος του Μένη Κουμανταρέα, σε σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη): Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από το δίτομο έργο των Άγγελου Ρούβα και Χρήστου Σταθακόπουλου *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά* (: Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005α και Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005β).

<sup>192</sup> Το ζήτημα του φανερού ή του κρυπτικού διαλόγου των λογοτεχνικών μορφών με τον κινηματογράφο δεν έχει σε καμία περίπτωση αξιολογικό χαρακτήρα. Αντιθέτως διαγράφεται η τάση ο κρυπτικός διάλογος να είναι συχνά πολύ πιο γόνιμος από πλευράς ποιητικής, να διεισδύει, δηλαδή, στην ίδια την αφηγηματική συγκρότηση του λογοτεχνικού έργου πολύ περισσότερο από τον φανερό διάλογο, κυρίως όταν αυτός διεξάγεται πρωτίστως στο επίπεδο των θεμάτων. Απλώς, για τη στοχοθεσία του παρόντος εγχειρήματος κρίθηκε απαραίτητο ο διάλογος με τον κινηματογράφο να μπορεί να ανιχνευθεί σε όσο το δυνατόν περισσότερα επίπεδα του λογοτεχνικού έργου προκειμένου να τεκμηριωθεί καλύτερα η διακαλλιτεχνική διάσταση και συγκρότηση της λογοτεχνικής μορφής.

Στόχος μου είναι μέσα από τη διαδοχική θεώρηση τριών πεζογραφημάτων της νεοελληνικής πεζογραφίας, τα οποία έχουν εκδοθεί με απόσταση εικοσαετίας περίπου το ένα από το άλλο (*Άνθρωποι και σπίτια* 1955 – *Τα διηγήματα της Δοκιμασίας* 1978 [Α΄ δημοσίευση: 1973-1974] – *Ουράνια Μηχανική* 1999), να αναδειχθεί η πορεία των νεοελληνικών πεζογραφικών μορφών ως παράλληλη και αλληλοδιαπλεκόμενη με τον κινηματογράφο στη διάρκεια του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα. Σε μια περίοδο, δηλαδή, η οποία έπεται της ακμής του μοντερνισμού, και έχει επικρατήσει –τουλάχιστον για τη Δύση– να περιγράφεται υπό τον αστερισμό του μεταμοντέρνου (βλ. αναλυτικά κεφ. 4). Ο διακαλλιτεχνικός διάλογος που αναπτύσσουν οι μορφές της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής θα υπομνηματίζεται, όπου αυτό είναι εφικτό, με κάποιες ενδεικτικές παρατηρήσεις για συγγενούς ποιητικής τάσεις της ίδιας περιόδου στην πεζογραφία της Δύσης, οι οποίες φαίνεται ότι διαλέγονται με τον κινηματογράφο με παρόμοιο τρόπο.

Πιο συγκεκριμένα, το *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) του Αντρέα Φραγκιά θεωρείται δείγμα του πεζογραφικού κοινωνικού ρεαλισμού της πεζογραφίας των πρώτων δεκαετιών μετά τον Πόλεμο. Ως τέτοιο συσχετίζεται με την κινηματογραφική παραγωγή του Ιταλικού Νεορεαλισμού, η οποία παρουσιάζεται ως θεματικά και αισθητικά συγγενής αυτής της πεζογραφικής τάσης. Εξάλλου, η φιλολογική κριτική έχει επισημάνει ότι στην ιταλική πεζογραφία των δεκαετιών του 1940 και 1950 επικρατεί ένα «νεορεαλιστικό ύφος» (Travers [1998] 2005, 341)<sup>193</sup>.

Δεύτερο σταθμό στη θεώρηση των μορφών της νεοελληνικής πεζογραφίας στον διάλόγο τους με την έβδομη τέχνη αποτελούν *Τα Διηγήματα της Δοκιμασίας* (1978) του Χριστόφορου Μηλιώνη. Έργο της αποκαλούμενης Β΄ Μεταπολεμικής Γενιάς, τα *Διηγήματα* με ενδιαφέρουν εδώ ως συλλογή διηγημάτων η οποία διαλέγεται συνειδητά με το γαλλικό Νέο Μυθιστόρημα και ιδίως την τεχνική της περιγραφής του Robbe-Grillet (Κομνηνέλλη 2011, 88). Αυτή η επιλογή οδηγεί τα *Διηγήματα* σε διάλογο με την ποιητική της Nouvelle Vague ειδικά σε ό,τι αφορά την κατασκευή σκέψεων και συναισθημάτων, αλλά και του ίδιου του λογοτεχνικού χαρακτήρα, ως αποτέλεσμα της αφαιρετικής, και λεπτομερειακής ταυτόχρονα, απόδοσης της λειτουργίας της θέασης. Διαμεσολαβημένος, επομένως, στην περίπτωση του Μηλιώνη ο διακαλλιτεχνικός διάλογος, προκύπτει εξαιτίας της εφαρμογής των αρχών της περιγραφής κατά Robbe-Grillet, οι οποίες αφομοιώνουν πλήθος στοιχείων από την κινηματογραφική αφήγηση<sup>194</sup>. Τα *Διηγήματα της Δοκιμασίας* επιλέγονται ως παράδειγμα ανάλυσης του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, επειδή εφαρμόζουν στα καθ' ημάς το λογοτεχνικό πείραμα του Robbe-Grillet. Αυτό σημαίνει ότι στα κείμενά του ο Μηλιώνης ακολουθεί, ανεπίγνωστα έστω, τις αρχές της κινηματογραφικής αφήγησης. Στα *Διηγήματα* η αφήγηση ταυτίζεται, εν πολλοίς, με τη λειτουργία της θέασης, με αποτέλεσμα να προσεγγίζει την οικονομία

---

<sup>193</sup> Μετάφραση: Ιωάννα Ναούμ – Μαρία Παπαηλιάδη – Τάκης Καγιαλής.

<sup>194</sup> Η σχέση του Nouveau Roman με τη Nouvelle Vague έχει πλέον τεκμηριωθεί επαρκώς σε πλήθος σχετικών μελετών (π.χ. Morrissette 1985).

της κινηματογραφικής αφήγησης. Ταυτόχρονα, στα θέματα και την αισθητική του βρίσκεται πολύ κοντά στην *αναθεωρημένη αναπαράσταση* των κινηματογραφικών Νέων Κυμάτων (New Waves· Thompson – Bordwell [1994] 2003 439 κ.ε.) της περιόδου. Από αυτά σχολιάζω κυρίως τη Nouvelle Vague εξαιτίας της σύνδεσης της με το Νέο Μυθιστόρημα, από το οποίο έχει επηρεαστεί ο Μηλιώνης, αλλά και της συγγένειας του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, της ελληνικής, δηλαδή, εκδοχής του κινηματογραφικού Νέου Κύματος, με τις ταινίες και, ακόμα περισσότερο, με τα θεωρητικά κείμενα των συντελεστών της.

Τέλος, θα σταθώ στο μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Ουράνια Μηχανική* (1999) το οποίο θα με απασχολήσει ως δείγμα της χαρακτηριστικής για τον μεταμοντερνισμό άμβλυνσης των ορίων ανάμεσα στην υψηλή και τη χαμηλή κουλτούρα, αλλά και της επιβολής των κανόνων της αγοράς στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία της περιόδου, στοιχεία τα οποία συνδέω με την ποιητική της θεαματοποίησης στα έργα της περιόδου, αλλά και με τη *μετατοπισμένη αναπαράσταση* στην οποία η πραγματικότητα παύει πλέον να αποτελεί αντικείμενο αναφοράς και υποκαθίσταται από άλλους φανταστικούς (εδώ: κινηματογραφικούς) κόσμους. Ένα πλήθος αναφορών σε γνωστές και δημοφιλείς κινηματογραφικές ταινίες της εποχής αξιοποιείται στην *Ουράνια Μηχανική* ως κοινός αφηγηματικός τόπος από το υλικό του οποίου εξυφαίνεται ο κόσμος του μυθιστορήματος. Για την περίοδο 1981-2009, από την οποία εξετάζω παραδειγματικά την *Ουράνια Μηχανική*, έκρινα ότι πολύ περισσότερο ενδιαφέρον από τον διάλογο με κάποιο συγκεκριμένο κινηματογραφικό ρεύμα, παρουσιάζει ο διάλογος με τον εμπορικό κινηματογράφο, ο οποίος διανύει μια περίοδο νέας (και ύστατης ενδεχομένως) ακμής. Ως λογοτεχνικό παράλληλο, σχολιάζεται η σχέση της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου με το διεθνές παράδειγμα του πεζογραφικού μεταμοντερνισμού.

### **Ο κινηματογράφος στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα.**

Ο κινηματογράφος στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, καθώς εξελίσσεται ως τέχνη αλλά και ως πολιτισμικό φαινόμενο, αποκτά χαρακτηριστικά που ευνοούν τον διάλογό του με τη λογοτεχνία. Από τη δεκαετία του 1960 και εξής στην Ευρώπη, –σταδιακά δε και στη χώρα μας– ο κινηματογράφος εδραιώνει τη θέση του ως τέχνη, και επομένως ως ισότιμος συνομιλητής της λογοτεχνίας. Αν και έχουν προηγηθεί αρκετές κινηματογραφικές πρωτοπορίες (γερμανικός εξπρεσιονισμός, γαλλικός ιμπρεσιονισμός, υπερρεαλισμός κ.ά.) είναι στις αρχές της δεκαετίας του 1950 με τη γαλλική Nouvelle Vague, και τους προδρόμους της, που τίθεται πλέον εμφανικά το αίτημα για εντατική καλλιέργεια και αναγνώριση του κινηματογράφου ως τέχνης, και μάλιστα ως τέχνης που επιζητεί να σταθεί στο πλάι της λογοτεχνίας<sup>195</sup>, με την οποία οι εκπρόσωποι της Nouvelle Vague αναπτύσσουν μια σχέση

---

<sup>195</sup> Χαρακτηριστικό σε αυτή την κατεύθυνση είναι το κείμενο του Alexandre Astruc για την «κάμερα-στυλό», στο οποίο υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος έχει πλέον κατακτήσει ένα ικανό επίπεδο ωριμότητας και θα προσελκύσει σοβαρούς καλλιτέχνες, που με τις ταινίες τους θα εκφράσουν πολύπλοκες ιδέες και συναισθήματα. Ενδεικτική είναι μάλιστα η

μίσους-πάθους (βλ. αναλυτικά κεφ.3). Παράλληλα, κάτω από την επίδραση και της Nouvelle Vague, εμφανίζεται από τη δεκαετία του 1960 κ.ε. μία σειρά από κινηματογραφικά Νέα Κύματα (New Waves· Thompson – Bordwell [1994] 2003, 439 κ.ε.) τα οποία συνδυάζουν τις υψηλές καλλιτεχνικές αξιώσεις με το ισχυρό προσωπικό καλλιτεχνικό στίγμα του σκηνοθέτη ως δημιουργού.

Παράλληλα, για την Ελλάδα οι δεκαετίες του 1950 και του 1960 σηματοδοτούν τη χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου ως ψυχαγωγικού μέσου απευθυνόμενου στις πλατιές μάζες. Ο Γιάννης Σολδάτος γράφει σχετικά: «Ο κινηματογράφος έπαιξε κυρίαρχο ρόλο στη μηχανή παραγωγής των ονείρων. Ο γηραιός αδελφός του, ο караγκιόζης, βάδιζε προς τη δύση του, οπότε κληρονόμησε αυτός το λευκό σεντονάκι και κυριάρχησε για δύο δεκαετίες μέχρις ότου εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα η νεότερη αδελφή τους, η τηλεόραση» (Σολδάτος Α΄ 2010: 59). Την κυριαρχία αυτή του κινηματογράφου ως ψυχαγωγικού μέσου των μαζών, ιδίως στα αστικά κέντρα, μπορούν να πιστοποιήσουν και οι αριθμοί παραγωγής ελληνικών ταινιών στις δεκαετίες του 1950-1970, οι οποίοι βρίσκονται σε σαφή ανοδική πορεία αυτό το διάστημα υποδεικνύοντας έτσι και μια τάση στη συμπεριφορά του κοινού (Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005· Σολδάτος Α΄ 2010: 59-63, 129-187). Την παντοδυναμία του (εμπορικού) κινηματογράφου θα υποσκελίσει η εμφάνιση και σταδιακή διάδοση της τηλεόρασης από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, και ακόμα περισσότερο τη δεκαετία του 1970<sup>196</sup>. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, πριν ακόμα την εμφάνιση των πρώτων ιδιωτικών καναλιών, η τηλεόραση έχει πλέον «πετύχει την απόλυτη σχεδόν διείσδυσή της στην ελληνική κοινωνία» μετρώντας «1.950 εκατ. συσκευές ή 194 συσκευές ανά 1.000 κατοίκους» (Πασχαλίδης 2005, 179).

Παράλληλα, τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 αναπτύσσεται, διευρύνεται και εδραιώνεται το ελληνικό «σινεφίλ» κοινό. Το κοινό αυτό διαφέρει εν πολλοίς από αυτό του εμπορικού κινηματογράφου, παρακολουθεί συστηματικά κινηματογράφο του δημιουργού και συμμετέχει ενεργά στις δημόσιες συζητήσεις για την έβδομη τέχνη. Πιο συγκεκριμένα φαίνεται ότι στη διάρκεια της δικτατορίας και για μία δεκαετία τουλάχιστον από τη μεταπολίτευση, η συστηματική παρακολούθηση του κινηματογράφου του δημιουργού αποκτά «μαζικά» χαρακτηριστικά στις νεαρές τουλάχιστον ηλικίες, ενώ συνοδεύεται συχνά από τη συμμετοχή σε κινηματογραφικές λέςσες ή σε άλλες λιγότερο ή περισσότερο θεσμοποιημένες μορφές δημόσιας συζήτησης για την τέχνη του

---

παρομοίωση που χρησιμοποιεί ο Astruc για να υποστηρίξει το επιχείρημά του, η οποία διαδόθηκε και έγινε, όχι τυχαία, πασίγνωστη στην Ιστορία του Κινηματογράφου: «Ο κινηματογραφιστής-δημιουργός γράφει με την κάμερά του όπως ο δημιουργός της λογοτεχνίας γράφει με το στυλό του» (βλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 415).

<sup>196</sup> Πρβλ. Πασχαλίδης 2005, 176: «Η κάθετη πτώση που παρατηρείται από το 1970 και μετά στο κοινό του δημοφιλούς κινηματογράφου οφείλεται στην υψηλή τηλεθέαση που κατέκτησε η YENEΔ με το ψυχαγωγικό της πρόγραμμα» (Πασχαλίδης 2005, 176).

κινηματογράφου<sup>197</sup>. Ο κινηματογράφος εξελίσσεται και εδραιώνεται<sup>198</sup>, λοιπόν, από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και για μία εικοσαετία περίπου ως βασικός πυλώνας του πολιτισμού, αντικείμενο θεωρητικών συζητήσεων και μέρος πολιτιστικών δράσεων.

Το ίδιο διάστημα γίνονται τα πρώτα βήματα αναγνώρισης και θεσμοποίησης του κινηματογράφου στη χώρα μας. Το 1960 ξεκινά, δειλά ακόμα<sup>199</sup>, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, ως «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου» μέχρι και το 1965<sup>200</sup>. Η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου αποτέλεσε δείγμα μιας σταδιακής αναγνώρισης του ελληνικού κινηματογράφου από την πολιτεία και τους θεσμούς της, και, ταυτόχρονα, τεκμήριο και σημείο αναφοράς για τον κλιμακούμενο προβληματισμό κινηματογραφιστών και κινηματογραφόφιλων για την ανάπτυξη εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής υψηλής αισθητικής τάξης<sup>201</sup>. Ας σημειωθεί

---

<sup>197</sup> Πρβλ. Κορνέτης [2013] 2015, 342-367: υποκεφάλαιο «Ο κινηματογράφος ως όπλο»· βλ. αναλυτικότερα κεφάλαιο 3.

<sup>198</sup> Πολύ ωραία συνοψίζουν τη «μόδα του κινηματογράφου του δημιουργού» δύο δημοφιλή τραγούδια του 1986: «Δεν είμαι όμορφη, δεν είμαι καλλονή, / δεν έχω αρχαία ελληνική κατατομή. / Ούτε πολλά βιβλία διάβασα ποτές, / τον Παλαμά γνωρίζω μόνο απ' τους ποιητές. // Είμαι η Μαίρη, η Μαιρούλα, το Μαιράκι σου, / βάλ' ένα έφιλον να γίνω το μεράκι σου, / βάλ' ένα "λη" και θα γενώ το λημεράκι σου. // Είμαι η Μαίρη, η Μαιρούλα, το Μαιράκι σου. // Από φτωχούτσικη κρατάω φαμελιά, / δημοτικό πήγα και ύστερα δουλειά. / Από φρονήματα τι είμαι μη ρωτάς, / ψηφίζω πάντα ό,τι ψηφίζει κι ο μπαμπάς. // Πηγαίνω πάντα σινεμά τις Κυριακές / κι από ταινίες προτιμώ ελληνικές. / Πήγα και είδα και του Μπέργκμαν τη "Σιωπή", / μα δεν κατάλαβα τι ήθελε να πει.» (από τον δίσκο *Μια Νύχτα* τραγούδι: Μαρινέλλα, μουσική Αλέξης Παπαδημητρίου, στίχοι: Σώτια Τσώτου). «Τρίζουν τα κόκαλα του Μακρυγιάννη / του Μπαρμπαγιάννη του Κανατά / κάτι ξενέρωτοι Αμερικάνοι / κάτι ροκάδες του κερατά / πήραν φαλάγγι μπαγλαμάδες και μπουζούκια / μα δεν πειράζει πατριώτες είμαστε εφτάψυχοι // Φράνσις Φορντ Κόπολα / Ράινερ / Βέρνερ Φασμπίντερ και ξερό ψωμί // Πόσο θ' αντέξουν ο Μάρκος κι ο Τσιτσάνης / δεν έχουν κάνει ούτε ένα βιντεοκλίπ / σαν τα κοράκια σου χιμάνε όταν πεθάνεις / οι κομπανίες με τους πράκτορες της Κ.Υ.Π. / Γίναν οι μάγκες φεμίνιστριες με ταγάρια / μα δεν πειράζει πατριώτες / είμαστε εφτάψυχοι // Φράνσις Φορντ Κόπολα Ράινερ / Βέρνερ Φασμπίντερ και ξερό ψωμί // Με σέξι πόζες κοριτσιών στην Ελασσόνα / με Παλαιστίνιο εραστή εκτελεστή / θα καθαλήσουμε κι ετούτο το χειμώνα / μπροστά στην τηλεοπτική μας θαλπωρή / σαν τους ανάπηρους που βλέπουν αγώνα / μα δεν πειράζει πατριώτες / είμαστε εφτάψυχοι // Φράνσις Φορντ Κόπολα Ράινερ / Βέρνερ Φασμπίντερ και ξερό ψωμί». (από τον δίσκο *Κάγκελα Παντού* σε μουσική στίχους και ερμηνεία του Τζίμη Πανούση). Την πρώτη αναφορά οφείλω στην Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας και Θεωρίας του Κινηματογράφου Εύα Στεφανή που ανέφερε τη «Μαίρη» σε προπτυχιακό της μάθημα, κάνοντας μια εισαγωγή για τον Bergman. Η δεύτερη έχει αντληθεί από το μελέτημα του Ευρ. Γαραντούδη «Η νεανική ποίηση της μεταπολίτευσης και ο κινηματογράφος» (Γαραντούδης 2014, 766).

<sup>199</sup> Παραθέτω από την ιστοσελίδα του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου: «Η γενική ατμόσφαιρα της πρώτης βραδιάς ήταν μάλλον ψυχρή, αν αναλογισθούμε τα μετέπειτα 'θερμά' βράδια του Φεστιβάλ. Το κοινό αν και ήταν αρκετό, παρέμεινε αδιάφορο μέχρι το τέλος, ίσως γιατί απουσίαζαν οι καλλιτέχνες που θα έδιναν κάποια αίγλη στα εγκαίνια του. Μ' ελάχιστες εξαιρέσεις (Κατίνα Παξινού, Στρατής Μυριβήλης, Αντιγόνη Βαλάκου, Άννα Συνοδινού κ.ά.), η πλειοψηφία του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου σνόμπαρα το Φεστιβάλ, όπως οι 'επίσημες αρχές' της πόλης και της κυβέρνησης. Αλλά και πολλά μέλη της κριτικής επιτροπής απουσίαζαν με το αιτιολογικό ότι είχαν ήδη δει τις ταινίες στην Αθήνα». Αξίζει να σημειωθεί ότι πρόεδρος της κριτικής επιτροπής ήταν ο Στρατής Μυριβήλης ο οποίος μάλιστα στον λόγο της απονομής του ευχήθηκε «την επόμενη χρονιά να παρουσιασθούν πιο σημαντικές ταινίες, αλλά και ο ελληνικός κινηματογράφος ν' αξιοποιήσει τη λογοτεχνία μας». (βλ. «1η εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου», Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, χ.η. <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=1> Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 11/12/2014).

<sup>200</sup> Το 1966 ο θεσμός μετονομάζεται σε «Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου», μέχρι το 1992, που αλλάζει ξανά όνομα και εξελίσσεται σε «Φεστιβάλ Διεθνούς Κινηματογράφου» περιλαμβάνοντας και ξένες παραγωγές. (βλ. *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2018. <http://www.filmfestival.gr/el/festival-gr/archive/tiff-archive>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 31/8/2018).

<sup>201</sup> Χαρακτηριστική αυτού του προβληματισμού είναι η εικόνα που περιγράφει ο Γιάννης Σολδάτος (Σολδάτος Α', σ. 129-140). Οι «κινηματογραφικοί παράγοντες της εποχής» «όταν εξαντλούσαν [...] τις επιθέσεις εναντίον των

ότι πρόεδρος της κριτικής επιτροπής των ταινιών στην πρώτη Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου ήταν ο Στρατής Μυριβήλης, αλλά και ότι τις κριτικές και θεωρητικές δομές του κινηματογράφου στη χώρα μας επάνδρωσαν και προασπίστηκαν ελλείψει ειδικών, καταρχάς άνθρωποι του χώρου της λογοτεχνίας: για παράδειγμα η πρώτη γενική γραμματέας και αργότερα πρόεδρος της Ταινιοθήκης της Ελλάδας, Αγλαΐα Μητροπούλου, αναφέρει μεταξύ των κύριων εμπνευστών αυτής της προσπάθειας τη Μόνα Μητροπούλου και τον Δημήτρη Χατζή (Μητροπούλου [1980] 2006, 419), ενώ στα ιδρυτικά μέλη του «Αρχείου Ταινιών Ελλάδος» (μετέπειτα Ταινιοθήκη της Ελλάδος) αναφέρονται μεταξύ άλλων οι: Μόνα Μητροπούλου, Στρατής Μυριβήλης, Ηλίας Βενέζης και Άλκης Θρύλος. Το 1963 με βασιλικό διάταγμα η Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου Αθηνών μετεξελίσσεται σε «Αρχείο Ταινιών Ελλάδος-Ταινιοθήκη της Ελλάδος»<sup>202</sup> ξεκινούν να εκδίδονται κινηματογραφικά περιοδικά, τα οποία επιχειρούν μεταξύ άλλων να μεταφέρουν και τον θεωρητικό λόγο για τον κινηματογράφο που αναπτύσσεται στο εξωτερικό<sup>203</sup>.

Οι παραπάνω πληροφορίες για την ιστορία της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου στη χώρα μας οφείλουν, σε συνδυασμό με πληροφορίες για το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο της εποχής, να λειτουργήσουν επικουρικά προς την ανάλυση των λογοτεχνικών έργων που θα μελετηθούν αναδεικνύοντας κάποια γενικά στοιχεία για την πορεία που διανύει η σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο πλάι στην πρόσληψη της έβδομης τέχνης στη χώρα μας συνολικότερα. Φυσικά, όπως θα φανεί και από τη μελέτη των επιμέρους περιόδων, το διάστημα από το 1949 μέχρι και το 2009 παρουσιάζει και σε αυτό το σημείο σημαντικές διαφοροποιήσεις. Σχηματικά πρόκειται για το διάστημα στο οποίο ο κινηματογράφος εδραιώνεται, μαζικοποιείται, με έναν όλο και σημαντικότερο αριθμό και εγχώριων πλέον παραγωγών, αναδεικνύεται σε δεσπόζον καλλιτεχνικό ιδίωμα (μέχρι περίπου τα τέλη της δεκαετίας του 1980) και γίνεται αντικείμενο συζήτησης στους λογοτεχνικούς κύκλους, για να φτάσει προς το τέλος πια του εικοστού αιώνα να παραμεριστεί σε μεγάλο βαθμό από την τηλεόραση. Μάλιστα φαίνεται –και μένει να τεκμηριωθεί στην αναλυτική παρουσίαση που ακολουθεί– ότι σταδιακά η πρωτοπόρα κινηματογραφική παραγωγή υποχωρεί, ενώ παράλληλα ο κειμενικός διάλογος με κινηματογραφικά κείμενα χάνει την ανανεωτική του διάσταση, και η λογοτεχνία αναζητά λύσεις για τους μορφικούς πειραματισμούς της στον διάλογο με καινούργια μέσα (media πρβλ. Tschiltschke 2000, 246).

---

συναδέλφων τους και εναντίον του κράτους» κατέληγαν ότι πάνω από όλα για το «κατάντημα του ελληνικού κινηματογράφου» ευθύνεται το ελληνικό κοινό, το οποίο δεν υποστηρίζει τις ταινίες ποιότητας.

<sup>202</sup> *Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Ιστορικό. Φιλμογραφία, Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006, <http://www.tainiothiki.gr/v2/about/history/>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 12/12/2014.*

<sup>203</sup> Περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (πρώτο τεύχος Σεπτέμβριος 1969· πρβλ. Σολδάτος Β' 2010, 25), λίγα χρόνια αργότερα αρχίζει να εκδίδεται το περιοδικό *Φιλμ* με τον χαρακτηριστικό υπότιτλο «περιοδική έκδοση ανάλυσης και θεώρησης του κινηματογράφου» (πρώτο τεύχος Άνοιξη 1974). Τα δύο αυτά περιοδικά έχουν ψηφιοποιηθεί και είναι ελεύθερα προσβάσιμα στην ιστοσελίδα Cinema Lab (βλ. βιβλιογραφία: Αγγελάκης).



### **Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό στην ιστορία των μορφών της νεοελληνικής λογοτεχνίας.**

Ζητούμενο της προσέγγισής μου είναι επομένως να αποτυπώσει και να αναδείξει την πολυπλοκότητα του διαλόγου της νεοελληνικής λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, διερευνώντας την πορεία αυτού του διαλόγου στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Συνοψίζοντας θα έλεγα ότι η σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου υπήρξε μια σχέση αλληλεπίδρασης και παράλληλης εξέλιξης, με αποτέλεσμα να είναι συχνά εξαιρετικά δύσκολο να διακρίνει και να τεκμηριώσει κανείς επαρκώς το «κινηματογραφικό» στα λογοτεχνικά κείμενα (πρβλ. Rajewsky 2002, 37). Όπως αναφέρθηκε εισαγωγικά, η κινηματογραφική αφήγηση στα πρώτα χρόνια από την εμφάνισή της αφομοίωσε πολλές από τις κατακτήσεις της λογοτεχνικής αφήγησης, ενώ ο κινηματογράφος φαίνεται να αντλεί από τη λογοτεχνία ακόμα και σήμερα. Ταυτόχρονα συνεχίζεται, πέρα από τον διάλογο, και η παράλληλη εξέλιξη των δύο τεχνών στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο πολιτισμικό περιβάλλον. Η στενή σχέση του πεζογραφικού μοντερνισμού με τον κινηματογράφο, τέλος, εγείρει το ερώτημα αν τελικά το «κινηματογραφικό» στην πεζογραφία του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, όπου εντοπίζεται, μπορεί να αποδοθεί στον διάλογο με τον ίδιο τον κινηματογράφο ή αποτελεί προϊόν του διαλόγου των λογοτεχνικών μορφών με την ιστορία τους. Ήταν, λοιπόν, επιβεβλημένη η επιλογή ενός θεωρητικού σχήματος ικανού να καλύψει την πολυπλοκότητα του φαινομένου και να υπερκεράσει τις μεγάλες και απτές δυσκολίες εντοπισμού συγκεκριμένων σχέσεων επίδρασης, χωρίς παράλληλα να υποβαθμίζεται η σημασία του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στη συγκρότηση των λογοτεχνικών μορφών. Προϋποθέσεις τις οποίες μόνο το σχήμα της *διακαλλιτεχνικότητας* ή, κατ' άλλους, της *διακαλλιτεχνικής διακειμενικότητας* (πρβλ. Rajewsky 2002, 43-57) μπορεί να καλύψει κατά τη γνώμη μου.

Τα παραδείγματα που επιλέγω εδώ ως ενδεικτικές πραγματώσεις του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στη νεοελληνική πεζογραφία του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, χαρακτηρίζονται από μία διπλή αντιπροσωπευτικότητα: είναι από τη μια μεριά έργα αντιπροσωπευτικά για την πεζογραφία της περιόδου, και από την άλλη, διαλέγονται με ομάδες ταινιών (ρεύματα, είδη, κ.λπ.) αντιπροσωπευτικές για την κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου. Με άλλα λόγια, πρόκειται για έργα τα οποία θεωρώ μεμονωμένα και ως σύνολο αντιπροσωπευτικά για την ιστορία των μορφών –λογοτεχνικών και κινηματογραφικών– την οποία με ενδιαφέρει να περιγράψω. Περισσότερο ακόμα εκτιμώ ότι ως παραδειγματικές περιπτώσεις μού επιτρέπουν να περιγράψω ικανοποιητικά την αισθητική και ιδεολογική κίνηση της περιόδου που με ενδιαφέρει.

Το διακύβευμα της παρούσας διατριβής επομένως δεν ήταν να εξετάσω τις πιο ενδελεχώς τεκμηριωμένες, τις πιο γνωστές, τις πιο αυτονόητες περιπτώσεις διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Ήταν να μελετήσω τη νεοελληνική πεζογραφική παραγωγή του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα με βασική υπόθεση εργασίας τη διαχρονική και σημαντική για την εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών παρουσία του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο. Στόχος μου, δηλαδή, δεν ήταν να

τεκμηριώσω ότι ο ένας ή ο άλλος λογοτέχνης είχε δει τις συγκεκριμένες ταινίες και είχε επηρεαστεί από αυτές. Ήταν να περιγράψω το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* με τρόπο που να εξυπηρετεί τη μελέτη του, να αναδείξω στοιχεία για τη διαχρονική του παρουσία στα κείμενα της νεοελληνικής πεζογραφίας, να ανιχνεύσω τη γραμματολογική του πορεία συνδέοντάς την με την ιστορία των κινηματογραφικών μορφών, και να θέσω ερωτήματα για τη συμβολή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στην εξέλιξη των μορφών της νεοελληνικής πεζογραφίας.

Συνειδητά, λοιπόν, επέλεξα έργα του «λογοτεχνικού κανόνα» –όλο και πιο δυσδιάκριτου και ολισθηρού όσο τα παραδείγματα πλησιάζουν προς το σήμερα– επειδή ακριβώς με ενδιέφερε και η πορεία της πρόσληψης του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στη λογοτεχνική μας παράδοση. Επέλεξα, δηλαδή, έργα αναγνωρισμένα από την κριτική, καταξιωμένα, στα οποία διέβλεπα κάποιο στοιχείο ‘‘καινοτομίας’’, που θα μπορούσε να συνδεθεί με τον διακαλλιτεχνικό διάλογο. Με ενδιαφέρει, επομένως, να θέσω το ερώτημα κατά πόσο κάποια υφολογικά ή άλλα στοιχεία των υπό εξέταση πεζογραφημάτων, τα οποία θεωρήθηκαν σημαντικό μέρος της συμβολής τους στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, μπορούν να συσχετιστούν με τον διακαλλιτεχνικό διάλογο με τον κινηματογράφο και να περιγραφούν κάτω από αυτό το σχήμα (π.χ. η φωνή του αφηγητή στην πεζογραφία του Φραγκιά, η αντικειμενοκεντρική και βλεμματοκεντρική περιγραφή στον Μηλιώνη, η αξιοποίηση ευρύτατα γνωστών κινηματογραφικών θεματικών μοτίβων στην κατασκευή του μυθιστορηματικού σύμπαντος της *Ουράνιας Μηχανικής* της Δούκα). Η μελέτη των συγκεκριμένων στοιχείων εγγράφεται στο ευρύτερο γραμματολογικό πλαίσιο της περιόδου, ενώ συμπληρώνεται και από άλλες παρόμοιες, ή και διαφορετικές, περιπτώσεις διακαλλιτεχνικού διαλόγου στα έργα της εποχής.

Αν και η μελέτη μου επικεντρώθηκε και καθορίστηκε εν πολλοίς από το υλικό της νεοελληνικής πεζογραφίας, επιδίωξα να παρουσιάσω περιπτώσεις διαλόγου με γνωστές, εμβληματικές μάλλον για το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα κινηματογραφικές μορφές. Οι ομάδες ταινιών που επιλέγω να παρουσιάσω μπορούν να θεωρηθούν εν πολλοίς αντιπροσωπευτικές για την ιστορία του κινηματογράφου στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός, η *Nouvelle Vague*, αλλά και οι ταινίες του Χόλλυγουντ στις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, είναι από τις πλέον γνωστές κινηματογραφικές μορφές, με μεγάλη διάδοση και επιρροή διεθνώς –και ειδικά στη χώρα μας, όπως θα φανεί αναλυτικά για κάθε περίπτωση, ενώ πρόκειται για αφηγηματικά συστήματα που διαλέγονται μεταξύ τους και μπορούν στον συνδυασμό τους να εκπροσωπήσουν, κατ’ ανάγκη αφαιρετικά και σχηματικά, την εξέλιξη των κινηματογραφικών μορφών στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα.

Φυσικά σε κάθε τέτοια προσέγγιση τα παραδείγματα που επιλέγονται φέρουν τη σφραγίδα της προσωπικής ερμηνείας του μελετητή. Θεωρώ ότι το ίδιο επιχείρημα, της διαρκούς και σημαντικής παρουσίας του διακαλλιτεχνικού διαλόγου των μορφών της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, θα μπορούσε να υποστηριχθεί και από μια σειρά τελείως διαφορετικών

παραδειγμάτων εκατέρωθεν. Αυτήν ακριβώς την ποικιλομορφία του διακαλλιτεχνικού διαλόγου θέλησα να υποδείξω επιλέγοντας να συμπληρώσω κάθε κεφάλαιο με την αναφορά και τον σύντομο σχολιασμό αποσπασμάτων από άλλα πεζογραφήματα της ίδιας περιόδου, στα οποία εντοπίζω και σχολιάζω επίσης στοιχεία του «κινηματογραφικού». Παρότι δεν έχω τη δυνατότητα να εμβαθύνω στα κείμενα που σχολιάζω σε αυτό το μέρος κάθε κεφαλαίου, έκρινα ότι η συμπαράθεση άλλων κειμένων της ίδιας εποχής αναδεικνύει την έκταση και την ποικιλομορφία που αποκτά ο διακαλλιτεχνικός διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο για το συγκεκριμένο διάστημα, και τελικά, αποσκοπεί στην έγερση νέων ζητημάτων προς έρευνα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

### 1949-1967: αναπαράσταση του ηθικού χρέους.

#### 1. Ιστορικό πλαίσιο.

##### α. Το βάρος των προηγούμενων δεκαετιών.

Αντιμέτωπος με το φιλόδοξο εγχείρημα της διακαλλιτεχνικής σύγκρισης παράλληλα με τα εργαλεία που θα του επιτρέψουν να συγκρίνει τους διακριτούς και διαφορετικούς καλλιτεχνικούς κώδικες, οφείλει κανείς να προσδιορίσει το ιστορικό στίγμα των συγκρινόμενων μεγεθών. Οφείλει, μάλιστα, να το προσδιορίσει διττά: ως προς την ιστορία των καλλιτεχνικών μορφών και ως προς την ιστορία του Ανθρώπου.

Θεωρώ, λοιπόν, χρήσιμο πριν προχωρήσω στην ιστορία της περιόδου που θα με απασχολήσει εδώ (1949-1967), να επαναφέρω επιγραμματικά δυο-τρία ιστορικά στοιχεία του πρώτου μισού του αιώνα, τα οποία συνεχίζουν να βαραίνουν την ιστορία της τέχνης και των ανθρώπων και από το 1950 και μετά. Ο εικοστός αιώνας, ειδικά στο πρώτο μισό του, χαρακτηρίζεται από αλλεπάλληλες και ραγδαίες αλλαγές, οι οποίες μετέβαλαν οριστικά και εκ βάθρων τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβανόταν τον κόσμο, και, συνακόλουθα, τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστούσε τον κόσμο στην τέχνη. Το κοσμοείδωλο του δέκατου ένατου αιώνα αλλάζουν, λοιπόν, καταρχάς η άνθιση της βιομηχανίας και της τεχνολογίας, η οποία συνοδεύεται και από μια έντονη αστυφιλία. Τη βραχύβια ευημερία της Belle Époque ακολουθούν η άνοδος του εθνικισμού στα ευρωπαϊκά και τα βαλκανικά κράτη, τα αλλεπάλληλα δικτατορικά καθεστώτα στην ευρύτερη περιοχή, η άνοδος του κομμουνισμού, οι εθνικοί πόλεμοι, και ύστερα ο Α΄ Παγκόσμιος (1914-1918), ως πρώτη γενικευμένη διεθνής σύρραξη, η οποία σημαδεύτηκε από τα εκατομμύρια των νεκρών, αλλά και των τραυματιών που επέστρεψαν από το Μέτωπο ως άνθρωποι σωματικά και ψυχικά ρημαγμένοι (Mazower [1998] 2001, 88-89). Η Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917 θα σημάνει την ίδρυση μιας διαφορετικής οικονομίας και κοινωνίας. Πέρα όμως από τις συνέπειές της σε πολιτικό και γεωπολιτικό επίπεδο, η δημιουργία ενός σοσιαλιστικού καθεστώτος είχε τεράστια απήχηση σε ιδεολογικό επίπεδο. Γέννησε την πίστη σε μια πραγματοποιήσιμη ουτοπία και μαζί της τις απογοητεύσεις και τις πολλαπλές ιδεολογικές και πολιτικές διαμάχες για την πραγματική μορφή που μπορούσε ή έπρεπε να πάρει αυτή η ουτοπία στην πράξη –καθόλου τυχαία, εξάλλου, η ονομασία «υπαρκτός σοσιαλισμός»<sup>1</sup>. Ο Β΄ Παγκόσμιος θα είναι η δεύτερη γενικευμένη διεθνής σύρραξη, μια διεθνής σύρραξη, η οποία θα έχει

<sup>1</sup> Πρβλ. Hobsbawm [1994] 2002, 478: «Επρόκειτο για έναν αμφιλεγόμενο όρο που συνεπαγόταν ή υποδήλωνε ότι ίσως να υπήρχαν και καλύτερα είδη σοσιαλισμού, όμως αυτό ήταν το μόνο είδος που λειτούργησε στην πράξη» (μετάφραση: Βασίλης Καπετανγιάννης). Από τον κυκλώνα των ιδεολογικών διαξιφισμών δεν ξέφυγε, βέβαια, και η λογοτεχνία· εξάλλου, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός αποτέλεσε ένα σημείο δριμύτατων συγκρούσεων στο εσωτερικό της Αριστεράς, και ιδιαιτέρως, φυσικά, στους κύκλους των λογοτεχνών και των κριτικών λογοτεχνίας: βλ. για το Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, τον «σοσιαλιστικό ρεαλισμό» ως προγραμματικά διατυπωμένο και κανονιστικού χαρακτήρα αισθητικό δόγμα, και την υποδοχή του στον ελληνικό Μεσοπόλεμο βλ. Ντουνιά 1996, 311-412· για τους μεταπολεμικούς απόηχους αυτών των συγκρούσεων, ιδίως στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* (1954-1967) βλ. Καραλή 2005.

ένα έντονο ιδεολογικό πρόσημο, με τους κομμουνιστές να πρωτοστατούν κατά των φασιστικών δυνάμεων του Άξονα, όχι μόνο ως στρατός της Σοβιετικής Ένωσης, αλλά και ως το δυναμικότερο κομμάτι της εθνικής αντίστασης των νοτιοευρωπαϊκών και βαλκανικών χωρών (Hobsbawm [1994] 2002, 213-218). Ταυτόχρονα ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος σημαδεύτηκε από το Ολοκαύτωμα και τη χρήση της ατομικής βόμβας, από φρικαλεότητες, δηλαδή, τόσο μαζικές σε έκταση και ακραίες σε ένταση, ώστε πολλοί καλλιτέχνες και στοχαστές να διακηρύξουν, ο καθένας με τον τρόπο του, το τέλος της τέχνης στον μεταπολεμικό κόσμο.

Η λογοτεχνία του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα μεταφέρει, λοιπόν, όλα τα παραπάνω ρήγματα και τραύματα της πρόσφατης ιστορίας της, τα οποία και εκφράζει όχι μόνο στη θεματολογία της αλλά και στη μορφή της, και μάλιστα πολλαπλά. Ο ρεαλισμός επομένως τον οποίο επισημαίνει η κριτική ως κύρια χαρακτηριστικό της νεοελληνικής –και όχι μόνο– μεταπολεμικής πεζογραφίας, είναι ένας ρεαλισμός αλλαγμένος<sup>2</sup>. Η μεταπολεμική λογοτεχνική γραφή μπορεί να εκδηλώνει μια διακριτή στροφή προς την πραγματικότητα, μια τάση *αναπαράστασης* της πραγματικότητας, ωστόσο οι αφηγηματικοί της τρόποι, αν και συνήθως είναι φαινομενικά αντικειμενικοί, σε μια δεύτερη ανάγνωση αποκαλύπτουν την ουσιαστική απομάκρυνσή τους από την ρεαλιστική περιγραφή του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σχηματικά θα έλεγα ότι δεν έχουμε τον ρεαλισμό του Dickens, πλησιάζουμε όμως πολύ τον ρεαλισμό του Hemingway. Αν η αίσθηση που κυριαρχεί στην πεζογραφική αφήγηση του Dickens είναι ότι μπροστά μας αποκαλύπτεται από τη μία λεπτομέρεια στην άλλη ένας ολόκληρος κόσμος, στην περίπτωση του Hemingway, και όλο και περισσότερων μεταπολεμικών πεζογράφων, ο αναγνώστης διαρκώς καλείται να συμπληρώσει κενά, αναπληρώνοντας την τακτική της απόκρυψης και υπαινιγμού της πεζογραφικής αφήγησης. Ενώ η ρεαλιστική λεπτομέρεια στην πρώτη περίπτωση έρχεται να συμπληρώσει μια όλο και πιο λεπτομερή εικόνα, στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα κορυφώνεται η –γνωστή ήδη από τον προηγούμενο αιώνα– αναγωγή της λεπτομέρειας σε σύμβολο, του χαρακτήρα σε τύπο, και τελικά της συγκεκριμένης ρεαλιστικής αφήγησης σε κατάθεση για την ανθρώπινη κατάσταση, στη συμβολοποίηση<sup>3</sup> δηλαδή της πραγματικότητας που προκύπτει από την

---

<sup>2</sup> Είναι πολύ χαρακτηριστική η συζήτηση για το θέμα της αλληγορίας και του ρεαλισμού στη νεοελληνική πεζογραφία στη συζήτηση των Α. Φραγκιά, Σπ. Πλασκοβίτη και Α. Πανσέληνου με τον Τάσο Γουδέλη (*Το Δέντρο* τχ. 66 (Ιαν.-Μαρτ. 1992), 7-29). Παραθέτω εδώ ενδεικτικά ένα απόσπασμα από απάντηση του Σπύρου Πλασκοβίτη σχετικά με το *Φράγμα*: «Πίστεψα στον συμβολισμό, είτε από ένστικτο είτε από άλλους λόγους, και τον καλλιέργησα και μετά το *Φράγμα*. [...] Αλλά ο συμβολισμός, όπως τον έφερε η δική μας γενιά στην Ελλάδα, είναι ανάμικτος με το ρεαλισμό. Αυτό το στοιχείο, νομίζω, έκανε τα σχετικά βιβλία ενδιαφέροντα. Δηλαδή δεν έχεις την εντύπωση ότι ο συγγραφέας της αφήγησης θεωρητικολογεί, παίζοντας με τη γλώσσα και με τα σύμβολα. Παίρνει στοιχεία από την καθημερινή ζωή, διαθέτει αφήγηση που σε πρώτο επίπεδο εμφανίζεται ρεαλιστική, αλλά τη συναντούμε σ' ένα δεύτερο, υπόγειο, επίπεδο, με άλλο πρόσωπο, το οποίο επιτρέπει τα περιστατικά μιας εποχής και μιας κοινωνίας να γενικεύονται επάνω στην ανθρώπινη μοίρα» (ό.π. 11).

<sup>3</sup> Αποκαλυπτικό σε αυτή την κατεύθυνση είναι ένα σχόλιο του Αντρέα Φραγκιά σε ερώτηση που του έγινε για τη γραφή του *Λοιμού*: «Σ' αυτό το σημείο θέλω να σταθώ σ' έναν αναγκαίο διαχωρισμό: ανάμεσα σ' αυτό που ονομάζουμε ρεαλισμό γενικότερα, με το συγκεκριμένο λογοτεχνικό κίνημα του περασμένου αιώνα, ένα ρεαλισμό δηλαδή αναγνωρίσιμο από ορισμένα δημοφιλή έργα. Σήμερα πια, αυτόν τον ρεαλισμό τον εννοούμε ως την νοοτροπία κείνη που θα αποκαλούσαμε επαφή με την πραγματικότητα. Αυτός ήταν ο παλιός ρεαλισμός. Τώρα θέλω να προχωρήσω σε μια παρατήρηση: Όσο πιο πολύ κοιτάξεις μια πραγματικότητα, τόσο αυτή η πραγματικότητα σε οδηγεί στην

«εκ του σύνεγγυς» θέασή της<sup>4</sup>. Πρόκειται για έναν ρεαλισμό που είχε χωνέψει την υποκειμενική θέαση του κόσμου και τις υφολογικές κατακτήσεις από τον μοντερνισμό, και κατέκτησε μια χαρακτηριστική οξύτητα στη ματιά του, και διεισδυτικότητα στην παρατήρησή του. Σε αυτό το πλαίσιο προκύπτουν αφηγήσεις, στις οποίες κορυφώνεται ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης*, με το *αφηγηματικό σχόλιο* να περιορίζεται σημαντικά ή και εξαλείφεται εντελώς, και την λογοτεχνική εικόνα, ή και πιο συγκεκριμένα, τη ρεαλιστική λεπτομέρεια, να εξελίσσεται, μέσω της εικονοκεντρικής απόδοσης των νοημάτων σε σύμβολο. Είναι ένα σύμβολο ειδικά δημιουργημένο για τις ανάγκες της συγκεκριμένης αφήγησης, το οποίο όμως φιλοδοξεί να συμβάλλει μέσω της ανάδειξης της ρεαλιστικής λεπτομέρειας να συμβάλλει στην κατανόηση της ανθρώπινης κατάστασης.

### **Συνάψεις χώρου και χρόνου – το ιστορικοκοινωνικό υπόβαθρο. Ιταλικός Νεορεαλισμός**

Το 1945 βρίσκει την Ευρώπη κατεστραμμένη. Η γηραιά ήπειρος μετρούσε 35 εκατομμύρια νεκρούς εκ των οποίων περισσότεροι από τους μισούς ήταν πολίτες. Οι κρατικές οικονομίες είχαν υποστεί τεράστια ζημιά, τα εργοστάσια ήταν κατεστραμμένα ή εγκαταλειμμένα (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 353). Η ανεργία και η φτώχεια έθεταν στους επιζώντες επιτακτικά το ζήτημα της επιβίωσης. Παράλληλα επικρατούσε ένα κλίμα έντονου διχασμού: διχασμού στο εσωτερικό της κάθε χώρας με τον απόηχο της κατοχής και του Πολέμου στην κοινωνική και πολιτική τους ζωή, αλλά και διχασμού στο παγκόσμιο επίπεδο, καθώς στον ψυχροπολεμικό μεταπολεμικό γεωπολιτικό χάρτη είναι πλέον φανερή και ισχυρή η αντιπαράθεση των δύο κόσμων, του σοσιαλιστικού και του αστικοδημοκρατικού, αντιπαράθεση η οποία αναπαράγεται και επηρεάζει σοβαρά την πολιτική κατάσταση και στο εσωτερικό των χωρών (πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 353). Για «διεθν[ή] ιδεολογικ[ό] εμφύλι[ο] πόλεμ[ο]» κάνει λόγο ο Eric Hobsbawm<sup>5</sup>, μια διαίρεση του κόσμου σε κομμουνιστικά και μη καθεστώτα, που συνοδεύεται από έντονες διχαστικές τάσεις στο εσωτερικό των χωρών εκτός του «Ανατολικού Μπλοκ». Από τους πολίτες αυτών των χωρών, κάποιοι χαρακτηρίζονται «προδότες του Έθνους» και «σοβιετικοί κατάσκοποι», άλλοι «δωσίλογοι» και «συνεργάτες του φασιστικού καθεστώτος», ενώ υπάρχουν επίσης και όλες οι ενδιάμεσες αποχρώσεις απόψεων και στάσεων, κανείς όμως δεν έμενε ανεπηρέαστος από το συνολικό τεταμένο πολιτικό κλίμα της εποχής<sup>6</sup>.

---

αυτοσυμβολοποίησή της. Η ίδια η πραγματικότητα, με την έντασή της, συμβολοποιεί ορισμένα στοιχεία της εάν σ' αυτά επιμένουμε» (ό.π., 16).

<sup>4</sup> Πρβλ. Χατζηβασιλείου 1997, 50: «Δεν εννοώ βεβαίως ότι οι λογοτέχνες έγιναν αίφνης πολιτικοί προφήτες, αλλά ότι με τα βιβλία τους συνέλαβαν την κίνηση του χρόνου στη δυναμική της φορά: μ' έναν ιδιαίτερο οξύ, απ' ό,τι θα δούμε ρεαλισμό, (απαλλαγμένο από τη φωτογραφική καταγραφή και το στεγνό ή μηχανικό ρεπορτάζ), και στην προοπτική των επιγενομένων που εν σπέρματι περιλαμβάνει το παρόν· το οιοδήποτε παρόν –αρκεί να ξέρει κανείς πώς, τότε και τι να ξεχωρίσει».

<sup>5</sup>Hobsbawm [1994] 2002, 188. Μετάφραση: Βασίλης Καπετανγιάννης.

<sup>6</sup> Πρβλ. ενδεικτικά: Hobsbawm [1994] 2002, 188-189· και για την περίπτωση της Ελλάδας: Σταυρίδη-Πατρικίου 2002, 68-69, 74-77· Βάλντεν 2002, 227-229, 241.

Παράλληλα, η προσπάθεια επιβολής των ΗΠΑ στην Ευρώπη εκφράζεται ξεκάθαρα με οικονομικούς (σχέδιο Μάρσαλ 1948-1952: Χατζηβασιλείου [2001] 2005, 99-104) και με στρατιωτικούς όρους καθώς οι ΗΠΑ πρωτοστατούν το 1949 στην ίδρυση του ΝΑΤΟ, μιας, σύμφωνα με την ιδρυτική διακήρυξη του οργανισμού, «στρατιωτικής συμμαχίας που δέσμευε τα μέλη της στον αγώνα κατά της Σοβιετικής Ένωσης και των εθνικών Κομμουνιστικών Κομμάτων» (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 354). Οι βασικοί στόχοι της αμερικάνικης εξωτερικής πολιτικής συνοψίζονται ως εξής: «η ιδέα της αναχαιτίσεως της κομμουνιστικής επεκτάσεως και η ιδέα τη ενισχύσεως άλλων χωρών ώστε να ανορθωθούν και να καταστούν ικαναί ν' αγοράζουν αμερικάνικα προϊόντα» (Καραδήμου-Γερολύμπου 2009, 131). Η επίσημη ένταξη λοιπόν της Ελλάδας στο σχέδιο Μάρσαλ το 1951, και άρα η πρόσδεση στο «δυτικό» ψυχροπολεμικό μέτωπο, είχε πολλαπλές συνέπειες σε όχι μόνο στο οικονομικό αλλά και σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο (132).

Η ψυχροπολεμική πόλωση εκφράζεται στη χώρα μας ιδιαίτερα έντονα. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου περιγράφοντας την κατάσταση στην Ελλάδα κάνει λόγο για «φαινόμενα που πιστοποιούσαν ότι ο κόσμος είχε μοιραστεί σε δύο στρατόπεδα που τα χώριζε άβυσσος και ο διαχωρισμός αυτός πήρε τερατώδεις διαστάσεις μετά τα Δεκεμβριανά» (Αργυρίου Δ' 2004, 5), ενώ διήρκεσε σχεδόν τριάντα χρόνια, μέχρι και την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974 (Beaton 1996, 253-255· Κοτζιά 2006, 358-359), ή και ακόμα περισσότερο, μέχρι την αναγνώριση της συμβολής του ΕΑΜ ως μέρους της Εθνικής Αντίστασης από την κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ το 1981 (Βούλγαρης 2008, 154-156· Κορνέτης 2015, 41-42). Φαίνεται μάλιστα ότι στην ένταση της πόλωσης συνέβαλε σημαντικά η συστηματική ιδεολογική επίθεση που εξαπολύθηκε μεταπολεμικά, με κυρίαρχο φορέα το κράτος, προκειμένου να επιτευχθεί η «από-ΕΑΜοποίηση» του ελληνικού πληθυσμού. (Τσουκαλάς [1984] 2006, 571, 574). Εξάλλου, για ολόκληρο το διάστημα 1949-1967 οι διώξεις στη βάση των κοινωνικών φρονημάτων ήταν μια διαρκής, και μάλλον σταθερά επιδεινούμενη, κατάσταση (573)<sup>7</sup>, η οποία είχε σαφώς τον χαρακτήρα της ποινικοποίησης απόψεων (Αργυρόπουλος 1999, 19). Το τεταμένο αυτό κοινωνικό κλίμα βρήκε φυσικά την έκφρασή του και στη λογοτεχνία, και αφορούσε όχι μόνο τη λογοτεχνική παραγωγή, αλλά και την κριτική της λογοτεχνίας<sup>8</sup>. Είναι επομένως σύνηθες φαινόμενο οι κριτικοί ένθεν κακείθεν να απορρίπτον, ή να

---

<sup>7</sup> Ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς απαριθμεί χαρακτηριστικά: «Από τον εμφύλιο πόλεμο αρχίζουν, ή μετά τον εμφύλιο ενισχύονται τα εξής: η μόνιμη λειτουργία των στρατοπέδων συγκέντρωσης, η ριζική εκκαθάριση της δημόσιας διοίκησης, η οργάνωση της προπαγάνδας υπό την αιγίδα των ενόπλων δυνάμεων [...], η συστηματοποίηση της αστυνομικής καταπίεσης σε όλη τη χώρα, η τεράστια διόγκωση των δραστηριοτήτων της μυστικής αστυνομίας (περίπου 60.000 άτομα λέγεται ότι μισθοδοτούνταν μέχρι το 1962) και η θεσμοποίηση των 'πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων' (ή 'νομιμοφροσύνης') –που επεκτείνονται χαρακτηριστικά σε ολόκληρη την οικογένεια σε ημικληρονομική βάση– ως επίσημη προϋπόθεση για κάθε είδους άδεια, δημόσια εξουσιοδότηση και εργασία» (Τσουκαλάς [1984] 2006, 573).

<sup>8</sup> Γαραντούδης 2002, 317-323· Μουλλάς 2002, 340-341· Πρβλ. Ραυτόπουλος [1999] 2012.

κατακρίνουν λογοτεχνικά έργα με κριτήριο τη θέση που οι συγγραφείς τους παίρνουν απέναντι στα πολιτικά τεκταινόμενα (Αργυρίου 1997, 66-67)<sup>9</sup>.

Παράλληλα παρότι η περίοδος 1949-1967 χαρακτηρίζεται ως περίοδος ανασυγκρότησης και ανάπτυξης (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 223-234), η πραγματικότητα για τα λαϊκά στρώματα, τουλάχιστον τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ήταν αυτή της δύσκολης επιβίωσης, με οξυμμένο το πρόβλημα της ανεργίας –άγγιζε το ένα τρίτο περίπου του πληθυσμού των πόλεων (Τσουκαλάς [1984] 2006, 566)– σε πόλεις κατεστραμμένες. Εκτιμάται ότι οι ανθρώπινες απώλειες στη διάρκεια του πολέμου κυμαίνονται μεταξύ 6-10% του πληθυσμού, ενώ οι φθορές σε κτήρια υπολογίζονται στο 23% (Καραδήμου-Γερολύμπου 2009, 143). Σοβαρότατες ήταν οι ζημιές και στις υποδομές της χώρας (γέφυρες, σιδηροδρομικό δίκτυο, λιμάνια· Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 223-224), ενώ το αίτημα της εκβιομηχάνισης της χώρας τίθεται όλο και πιο επιτακτικά (225-226).

Δεν είναι πολύ διαφορετική η κατάσταση και στη γειτονική Ιταλία. Η εκτέλεση του δικτάτορα Mussolini Απρίλιο του 1945 σηματοδοτεί το τέλος του φασιστικού καθεστώτος στην Ιταλία (Duggan 2014, 243-245), διατηρείται όμως ο πολιτικός διχασμός στο εσωτερικό της χώρας, με τα αστικοδημοκρατικά κόμματα, με την ενίσχυση των συμμαχικών δυνάμεων και κυρίως της Μεγάλης Βρετανίας, να προσπαθούν να αποτρέψουν τη δυναμική των κομμουνιστών (245-253). Παράλληλα, το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου βρίσκει την Ιταλία στο στρατόπεδο των ηττημένων, με τις εγκαταστάσεις της, τα σπίτια, τα εργοστάσια να έχουν υποστεί σοβαρά πλήγματα. Από τη λαίλαπα του πολέμου δεν γλίτωσαν ούτε τα κινηματογραφικά στούντιο, τα οποία είχαν γνωρίσει μεγάλη άνθιση κατά τη διάρκεια του φασιστικού καθεστώτος, καθώς ο κινηματογράφος υπήρξε αγαπημένο παιδί του δικτάτορα Mussolini (Bondanella 1983, 13· Liehm, 4-8). Μεταπολεμικά, επειδή τα στούντιο της Cinecittà είχαν υποστεί σοβαρές ζημιές, αλλά και προκειμένου να απομακρυνθούν αισθητικά από την εικόνα των ταινιών της φασιστικής περιόδου, οι ιταλοί κινηματογραφιστές προτιμούσαν τις εξωτερικές λήψεις και τη χρήση μετασυγχρονισμένου ήχου (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 361). Παράλληλα η ιταλική κοινωνία, ειδικά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, αντιμετώπιζε οξυμμένα προβλήματα ανεργίας, ενώ διάχυτη είναι και η απογοήτευση από το Λαϊκό Μέτωπο (361· Duggan 2014, 257, 263-264). Την ίδια στιγμή, τον ιταλικό λαό ταλανίζουν ακόμα οι διχαστικές μνήμες της φασιστικής περιόδου (βλ. Adams Sitney [1995] 2013, 34).

## 2. Αναπαράσταση του ηθικού χρέους.

Απέναντι στη μεταιχμιακή αυτή συνθήκη αρκετοί ιταλοί κινηματογραφιστές καταλαμβάνονται από ένα επιτακτικό αίσθημα ευθύνης και ηθικού χρέους: «Σε ό,τι με αφορά [ο Νεορεαλισμός] είναι πρώτα

---

<sup>9</sup> Μάλιστα, ιδίως από την πλευρά των αριστερών κριτικών οι απαιτήσεις από τα έργα είναι ιδιαίτερος υψηλές και ταυτόχρονα καθαρά «εξωλογοτεχνικής φύσεως», υπήρχε σαφώς η απαίτηση τα λογοτεχνικά έργα να υπερασπίζονται και να συμβάλλουν στη διάδοση του μηνύματος της επανάστασης: βλ. ενδεικτικά: Καραλή 2009, 82-95 για την πρόσληψη των δύο πρώτων μυθιστορημάτων του Φραγκιά από την αριστερή κριτική, και ειδικότερα: 85.



από όλα μια ηθική στάση που μας δίνει έναν τρόπο θέασης του κόσμου. Εξελίσσεται, βέβαια, στην πορεία σε αισθητική στάση, αλλά στη βάση της είναι ηθική». (Roberto Rossellini, συνέντευξη στον Eric Rohmer (Hillier 1985, 209). Κατ' αντιστοιχία ο Zavattini γράφει: «το διακύβευμα σήμερα είναι να μην εγκαταλείψουμε αυτή τη στάση, την ηθική στάση που εμπεριείχε το έργο αρκετών από εμάς αμέσως μετά τον πόλεμο». (Zavattini [1952] 2000, 154). (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

Ως ηθικό χρέος φαίνεται ότι αισθάνονται τη συμβολή τους στη λογοτεχνική παραγωγή του τόπου και αρκετοί από τους νεοέλληνες μεταπολεμικούς πεζογράφους<sup>10</sup>. Σε όποιο σημείο του πολιτικού φάσματος και αν τους κατατάσσουμε σήμερα, φαίνεται ότι το έργο τους μεταξύ άλλων αποσκοπεί στην αναπραγμάτευση του πρόσφατου παρελθόντος με κύριο στόχο την δια αφήγησης «ανάκτηση» του. Οι νεοέλληνες πεζογράφοι, επιχειρούν όχι απλώς να αποτυπώσουν στο έργο τους τα όσα βίωσαν, αλλά και να συμβάλουν με αυτόν τον τρόπο στην ιστορικοποίησή τους· να καταθέσουν και να υπερασπιστούν τη θέση τους, την άποψή τους για το πρόσφατο παρελθόν της χώρας. Μοιάζει να θέλουν να ανακτήσουν την πρόσφατή τους ιστορία γράφοντας μυθοπλαστική Ιστορία. Η τάση διακρίνεται, νομίζω, εντονότερα ακόμα στους αριστερούς πεζογράφους, οι οποίοι όχι μόνο βρέθηκαν στο στρατόπεδο των ηττημένων του Εμφυλίου, αλλά βιώνουν οι ίδιοι, όπως άλλωστε και οι ήρωες των βιβλίων τους, την κοινωνική και οικονομική καταπίεση και περιθωριοποίηση, ενώ βρίσκονταν διαρκώς στο στόχαστρο αλληπάλληλων διώξεων. Μια τέτοια, λοιπόν, αίσθηση αδικίας δημιουργεί λογοτεχνικά έργα που αιτούνται δικαίωσης, αν όχι απαραίτητα σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, τουλάχιστον σε ηθικό<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργούν οι παρατηρήσεις τριών κριτικών της πεζογραφίας της μεταπολεμικής περιόδου. Παραθέτω σύντομα αποσπάσματα από την εισαγωγή που προτάσσει καθείς εκ των τριών στον συγκεντρωτικό τόμο κριτικών για τα πεζογραφικά βιβλία της περιόδου: Αντρέας Καραντώνης: «Αν ρίξουμε μια εποπτική ματιά στο σύνολο της σύγχρονης πεζογραφίας μας, θα δούμε πως πηγές της έχει όλα τα κατά διαστήματα ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα (καθώς και τις ανάλογα σύγχρονες πνευματικές και καλλιτεχνικές επιδράσεις από το εξωτερικό) που άρχισαν να σημειώνονται από την εμπλοκή της Ελλάδας στον τελευταίο παγκόσμιο πόλεμο και που δεν έπαψαν να πληθύνονται ως αυτή τη στιγμή» (Καραντώνης 1978, 10). Ο Απόστολος Σαχίνης: «[Η νεοελληνική πεζογραφία] έχει συνείδηση της γύρω πραγματικότητας, των αποτελεσμάτων του πολέμου, των κοινωνικών αλλαγών και μετασχηματισμών του 'ηθικού' και του 'ανθρώπινου' παράγοντα που βαρύνει πια σημαντικά –και πρέπει να βαρύνει– στην καθημερινή ζωή μας» (Σαχίνης 1965, 12), ενώ λίγο παρακάτω ο Σαχίνης εκφράζει την άποψη ότι ο πεζογράφος εν έτει 1965 «[ε]ίναι 'στρατευμένος' με την έννοια πως πρέπει να μετέχει στις ιδεολογικές κινήσεις και εξελίξεις της εποχής του. [...] Πρέπει να κατέβει στην 'αγορά' να ζυμωθεί με τα καθημερινά προβλήματα των συνανθρώπων του, να γνωρίσει, να μελετήσει και να εκφράσει τα θέματα και τα ζητήματα του συνόλου, της ανθρώπινης κοινότητας μέσα στην οποία έχει ταχθεί να αναπνέει και να ζει. [...] [πρέπει] να απασχολείται με ουσιαστικά ανθρώπινα προβλήματα, με την αγωνία του ανθρώπου ή την ανησυχία των καιρών» (Σαχίνης 1965, 13). Ακόμα «αυστηρότερος» είναι ο κριτικός της *Επιθεώρησης Τέχνης* Δημήτρης Ραυτόπουλος: «Νομίζω ότι μια λογοτεχνία, πριν από το να είναι μεγάλη ή οτιδήποτε άλλο, οφείλει να είναι λογοτεχνία του καιρού της» (Ραυτόπουλος 1965, 8).

<sup>11</sup> Μια ανάλογη τάση διαπιστώνεται επίσης στους μεταπολεμικούς ποιητές, και αποτελεί τον πυρήνα της ποίησής τους. Παραθέτω από τη μονογραφία της Δώρας Μέντη για την πολιτική μεταπολεμική ποίηση: «Οι μεταπολεμικοί ποιητές – συνειδητοί πολίτες και όχι 'εκπεπτωκοίτες άγγελοι' εξόριστοι στον αιώνα τους– προτιμούν να κατεβάσουν το πέπλο της ιδεατής ή ιδεολογικής πραγματικότητας για να δουν το αληθινό πρόσωπο του πόνου του ανθρώπου και των πραγμάτων. Η ποίησή τους συνεκφαινεται με τα πράγματα και σφραγίζεται με τον 'κοινωνικό πόνο'. Όπως επισημαίνει επίσης χαρακτηριστικά η Ν. Αναγνωστάκη: 'Η σημερινή ποίηση δεν αμαρτάνει εξορίζοντας τη ζωή από μέσα στις, ούτε τερατοποιεί την ποίηση εξορίζοντάς την από τη ζωή, γιατί είναι ποίηση γεννημένη στο κλίμα του κινδύνου, κι αυτό το κλίμα δεν αφήνει περιθώρια για ελαφρότητες ούτε για παραδοξολογίες· συγκεντρώνει όλες τις δυνάμεις μας σ' ό,τι ουσιαστικό μας κινδυνεύει και πρέπει οπωσδήποτε να περισωθεί για να επιζήσουμε και σαν άνθρωποι και σαν ποιητές'».

Έτσι προκύπτει και ο τίτλος του παρόντος κεφαλαίου: *αναπαράσταση του ηθικού χρέους*, καθώς πιστεύω ότι η πεζογραφική τάση που περιγράφω εδώ, τα έργα, δηλαδή, των αριστερών, κυρίως, συγγραφέων της περιόδου 1949-1967 και οι ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού συναντώνται σε αυτήν ακριβώς την αίσθηση ηθικού χρέους των δημιουργών απέναντι στην εποχή τους. Θα έλεγα μάλιστα ότι αυτή η ηθική στάση, η ιδεολογική συνάφεια, δηλαδή, τελικά είναι εκείνη που οδηγεί στη θεματική και την αισθητική συγγένεια. Αυτή ακριβώς η αίσθηση ηθικού χρέους είναι που στρέφει τους νεοέλληνες μεταπολεμικούς πεζογράφους και τους ιταλούς σκηνοθέτες του Νεορεαλισμού στη θεματοποίηση της ζωής των φτωχών λαϊκών στρωμάτων και της κοινωνικής και οικονομικής καταπίεσης που βιώνουν, αλλά και στην ανάπτυξη αυτού του ιδιαίτερου είδους ρεαλισμού, ο οποίος εστιάζει εμφιατικά στους ηττημένους, τους αδικημένους, τους καταπιεζόμενους της μεταπολεμικής κοινωνίας, και ανάγει με την επιμονή του στη λεπτομέρεια και στον αργό, μονότονο ρυθμό της αφήγησης, το καθημερινό τους βάσανο σε αφηγηματική περιπέτεια.

### 3. *Ο κινηματογράφος των μεταπολεμικών χρόνων (1949-1967): η νεορεαλιστική αφήγηση.*

#### **Ο ιταλικός κινηματογραφικός Νεορεαλισμός**

Ο ιταλικός Νεορεαλισμός υπήρξε από τα σημαντικότερα κινηματογραφικά κινήματα του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, με μεγάλη επιρροή παγκοσμίως<sup>12</sup>, και με μια αξιόλογη παρακαταθήκη καινοτομιών στο επίπεδο της κινηματογραφικής μορφής (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 362· Bordwell 1985, 230). Έχει μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον η θέση της Lucia Re ότι οι ταινίες αυτές «κατέστησαν τον Νεορεαλισμό φαινόμενο παγκόσμιας εμβέλειας επηρεάζοντας κινηματογραφικές και μη αφηγήσεις σε παγκόσμιο επίπεδο» (Re 2003, 105)<sup>13</sup>. Αν όμως η συμβολή του Νεορεαλισμού είναι αυτονόητη, δεν συμβαίνει το ίδιο με τον ορισμό του, καθώς περιλαμβάνει ταινίες πολύ

---

Στη μεταπολεμική ποίηση θα λέγαμε τελειώνοντας, ο χαρακτήρας αλλάζει βάσει του περιεχομένου που προσδιορίζει το οπτικό πεδίο της μορφής. Η Ιστορία είναι παρούσα και αποτυπώνεται στα πράγματα εξασφαλίζοντας τη συμμετοχή της στην ποιητική εμπειρία. Το κείμενο δηλαδή δέχεται και μεταφέρει στο σώμα του μια πολιτική γραφή που αποτυπώνεται ή συμπίπτει με την ηθική της μορφής» (Μέντη 1995, 286-287). Με ανάλογο τρόπο περιγράφει ο Στέφανος Διαλησμάς τη στάση των ποιητών της Α' Μεταπολεμικής Γενιάς: «είναι ποιητές που (δ) πολύ νωρίς αποκτούν συνείδηση ότι διαφοροποιούνται από τις προηγούμενες γενιές και διεκδικούν και υπερασπίζονται αυτή τη διαφορά, διαφορά στάσης απέναντι στη ζωή· εννοώ φυσικά ποιητικής στάσης. [...] Για τον λόγο αυτόν μεγάλο μέρος της ποίησης της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς προέρχεται από την αναμέτρηση με την εποχή, είτε αυτό σημαίνει ενεργό συμμετοχή του ποιητή στα δρώμενα είτε καταγραφή και σχολιασμό αυτών των δρωμένων» (Διαλησμάς 2009, 62-63).

<sup>12</sup> Η επίδραση του ιταλικού Νεορεαλισμού υπήρξε αξιοσημείωτη και στη χώρα μας. Αν και οι αμιγώς «νεορεαλιστικές» ταινίες ήταν πράγματι λίγες και δεν έτυχαν της ευρείας αποδοχής του κοινού, ωστόσο οι ταινίες που ανέπτυξαν μια χαλαρότερη σχέση με την αισθητική του κινήματος ήταν αρκετές (βλ. και παρακάτω), ενώ και το έργο μεγάλων ελλήνων σκηνοθετών, όπως οι Μιχάλης Κακογιάννης, Νίκος Κούνδουρος, Τάκης Κανελλόπουλος, μαρτυρεί επιρροές από τον ιταλικό Νεορεαλισμό (πρβλ. Φραγκούλης 1992α, 13 και Φραγκούλης 1992β 17-18 ).

<sup>13</sup> Η Re στο συγκεκριμένο κείμενό της συνεξετάζει τον κινηματογραφικό και τον πεζογραφικό νεορεαλισμό στη μεταπολεμική Ιταλία. Θέλω απλώς εισαγωγικά εδώ να σημειώσω ότι ένα από τα στοιχεία που παραθέτει είναι η στενή σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία επί Νεορεαλισμού καθώς αναφέρει ότι πολλές νεορεαλιστικές ταινίες βασίστηκαν σε νεορεαλιστικά μυθιστορήματα (Re 2003, 106). Τον στενότερο διάλογο λογοτεχνίας και κινηματογράφου με αμφίδρομη επιρροή καταγράφει επίσης ο Ronaldo Caputo (Caputo 2003, 183).

διαφορετικές μεταξύ τους<sup>14</sup>. Ελλείπει και ενός κοινώς αποδεκτού μανιφέστου (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 362)<sup>15</sup> τα χαρακτηριστικά του Νεορεαλισμού μπορούν να αναπτυχθούν ακριβέστερα ως αποτέλεσμα της κοινής αίσθησης ευθύνης<sup>16</sup> κάποιων ανθρώπων του κινηματογράφου<sup>17</sup> να αντιταχθούν στην επικρατούσα αισθητική των στούντιο της Cinecittà, τα οποία υπό την αιγίδα του φασιστικού καθεστώτος του Mussolini παρήγαγαν εμπορικές ταινίες –τόσο εμπορικές μάλιστα, ώστε να συναγωνίζονται αυτές του Hollywood. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτών των ταινιών ήταν η καλλιέργεια της ψυχαγωγίας ως φυγής από την πραγματικότητα, είτε με τη φτηνή διασκέδαση των κωμωδιών των λευκών τηλεφώνων (telefoni bianchi)<sup>18</sup>, είτε με τη στροφή σε θέματα και μυθιστορήματα του περασμένου αιώνα, μεταφερόμενα στη μεγάλη οθόνη με εικαστική τελειότητα, την οποία ο νεορεαλιστής σκηνοθέτης και κριτικός Giuseppe De Sanctis χαρακτήρισε υποτιμητικά «καλλιγραφισμό» (Fabe 2004, 99-100). Ο Peter Bondanella εξηγεί για τις ταινίες του νεορεαλισμού: «Αν και δεν υιοθετούν προγραμματικά ή με συνέπεια κάποιο ενιαίο ύφος, τα έργα αυτά συνδέουν η κοινή τους ηθική στόχευση καθώς και μια βαθιά πίστη στην αξία του θέματος που προσεγγίζουν» (Bondanella [1983] 1999, 74).

---

<sup>14</sup> Πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003· Bondanella [1983] 1999, 32-35· Adams Sitney [1995] 2013, [3]

<sup>15</sup> Το κείμενο του Cesare Zavattini «Μερικές ιδέες για τον Κινηματογράφο» (Zavattini [1952], 2000) έχει χαρακτηριστεί καταχρηστικά από τους μελετητές “μανιφέστο του Νεορεαλισμού”, ενώ από αρκετούς ο Zavattini αποκαλείται θεωρητικός του κινήματος (πρβλ. Verdone 1995, 32). Αν και πρόκειται για ένα κείμενο το οποίο αναπτύσσει πράγματι, εκτός από εύγλωττα και αναλυτικά, ιδιαιτέρως μαχητικά την αισθητική αντίληψη περί ρεαλισμού που ήθελε ο Zavattini να προωθήσει, ωστόσο πρόκειται για ένα κείμενο που εμφανίζεται στα τέλη του κινήματος (1952) και αποτελεί πολύ περισσότερο μια προσπάθεια για αναγέννηση μιας αισθητικής και ενός ύφους που φθίνει, παρά για τη μαχητική προδιατύπωση των αισθητικών αρχών ενός κινήματος (πρβλ. την προσπάθειά του για την έμπρακτη προώσπιση αυτού του ύφους με την ταινία *Amore in città* (1953) για την οποία επιστράτευσε έξι καταξιωμένους σκηνοθέτες για τα ισάριθμα επεισόδιά της. Η σπονδυλωτή αυτή ταινία όμως κινήθηκε τελικά σε έναν πολύ διαφορετικό δρόμο από αυτόν που επιθυμούσε ο Zavattini: Bondanella [1983] 1999, 100-102).

<sup>16</sup> Πρβλ. Adams Sitney [1995] 2013, 6: «η αίσθηση μιας κοινής αποστολής». Bondanella [1983] 1999, 74.

<sup>17</sup> Αν και αυτό το υποκεφάλαιο αναφέρεται ειδικότερα στον ιταλικό κινηματογραφικό Νεορεαλισμό, παραθέτω εισαγωγικά δύο αποσπάσματα κειμένων νεοελλήνων λογοτεχνών που μνημιώνουν αυτήν ακριβώς την αίσθηση του ηθικού χρέους: Σπύρος Πλασκοβίτης «Η πεζογραφία του ήθους»: «Νομίζω είναι σωστό μονάχα να τονιστεί ο βασικά πληροφοριακός χαρακτήρας του μυθιστορήματος και η από προορισμού αναστροφή του με το ευρύ κοινό –δηλαδή η κοινωνιστική του μορφή» (Πλασκοβίτης [1961] 1986, 12). «Οι πεζογράφοι του Ήθους, ύστερα από τους ρομαντικούς και τους νατουραλιστές, μας δίνουν την πιο σπουδαία, όπως πιστεύω, μα και την πιο επίκαιρη διασκέδαση που ταιριάζει στον άνθρωπο: Το δικαίωμα να σκεφτόμαστε την ευθύνη μας». (ό.π., 38). Σωτήρης Πατατζής: «Πρόλογος» στα *Ματωμένα Χρόνια*: «Η Αντίσταση, είναι η κορυφαία ώρα του ελληνικού λαού, η μεγαλειωδέστερη ανάταση σε ολόκληρη, ίσως, τη μακραίωνη ιστορία του, γιατί ποτέ άλλοτε δεν παρουσιάστηκε τούτο το καταπληκτικό φαινόμενο της καθολικής, σχεδόν, συμμετοχής σ’ έναν αγώνα με τόσο υψηλά ιδανικά» (Πατατζής [1965] 1978, 11) «Πρέπει να την περισώσουμε αυτή την εποχή. Όχι τόσο για να διδάξουμε τους νέους, ή για ν’ αφήσουμε τη μαρτυρία μας στις επερχόμενες γενιές, όσο για να μπορούμε να την ξαναζούμε κάπου-κάπου εμείς οι ίδιοι που τη ζήσαμε [...] Πρέπει να την περισώσουμε ακόμα και σα μνημείο ομορφιάς. [...]» (Πατατζής [1965] 1978, 14-15). «Αυτό τον σκοπό έχουν τα ‘Ματωμένα Χρόνια’: Να δώσουνε στους επιζώντες πρώτα-πρώτα μια μικρή ευκαιρία να ξανακάνουν νοερά ‘τ’ ωραίο ταξίδι’ της νεότητάς τους, να θυμηθούν τις τραγικές μας ώρες αλλά και τη μεγαλειώδη έξαρση. αν συγκινήσουνε και την καινούρια γενιά ή αν χρησιμεύουνε σα μαρτυρία για τις επερχόμενες τόσο το καλύτερο» (Πατατζής [1965] 1978, 19-20).

<sup>18</sup> Ταινίες που «επιχειρούσαν να αποδώσουν έντονα συναισθήματα, διατηρώντας παράλληλα έναν πολύ χαλαρό δεσμό με την πραγματική ζωή. [...] είχαν όλα τα χαρακτηριστικά της κωμωδίας της υψηλής κοινωνίας». (Liehm 1984, 21).

## Οι «αρνήσεις» του Νεορεαλισμού.

Επομένως οι περισσότεροι μελετητές ξεκινούν την παρουσίαση των χαρακτηριστικών του νεορεαλισμού απαριθμώντας τις «αρνήσεις» του: Αρνούνται λοιπόν οι νεορεαλιστές τους σύνθετους, αλλά αβαθείς και μονοσήμαντους μύθους των εμπορικών ταινιών, αλλά και τη στυλιζαρισμένη, και γι' αυτό «ψεύτικη», αισθητική τους. Επιπλέον, όμως, απορρίπτουν συνολικά την αντίληψη του κινηματογράφου ως εύκολης διασκέδασης, και επιζητούν με τις ταινίες τους να προβληματίσουν τους θεατές για την ανθρώπινη φύση και μοίρα εντός των δύσκολων κοινωνικοοικονομικών συνθηκών της εποχής<sup>19</sup>, αλλά και, εν μέρει τουλάχιστον, να συμβάλουν σε μία κοινωνική αλλαγή (Gazetas 2000, 133). Σε κάθε περίπτωση, αφήνοντας στην άκρη τον βαθμό στράτευσης του κάθε σκηνοθέτη σε έναν κοινωνικό σκοπό, νομίζω ότι η ακριβής περιγραφή των καλλιτεχνικών τους επιδιώξεων συνοψίζεται στην διαπίστωση του P. Bondanella: «Οι σκηνοθέτες που σήμερα αποκαλούμε νεορεαλιστές διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο σε μια γενικότερη πολιτισμική επανάσταση στη μεταπολεμική Ιταλία, η οποία χαρακτηρίστηκε από μια σειρά αισθητικών και φιλοσοφικών αρχών, που ενώνονται στην κοινή φιλοδοξία να δουν την Ιταλία χωρίς προκαταλήψεις και να αναπτύξουν μια πιο ειλικρινή, πιο ηθική, αλλά όχι και λιγότερο ποιητική κινηματογραφική γλώσσα» (Bondanella [1983] 1999, 35· η υπογράμμιση δική μου).

Ο Νεορεαλισμός στρέφεται, λοιπόν, στην κριτική παρουσίαση της σύγχρονης του πραγματικότητας, και μάλιστα στην κριτική παρουσίαση από τη σκοπιά του Λαϊκού Μετώπου (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 361· πρβλ. Zavattini [1952] 2000, 152, 154). Στρέφεται, δηλαδή, συγκεκριμένα στη ζωή και τα προβλήματα της εργατικής τάξης και των χαμηλών κοινωνικά στρωμάτων (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 361-362), προβάλλοντας ως ήρωα τον κοινό άνθρωπο των φτωχών κοινωνικών τάξεων, και όχι κάποιο πρόσωπο που διακρίνεται για τα εξέχοντα χαρακτηριστικά του (πρβλ. Zavattini [1952] 2000, 151, 156· Bondanella [1983] 1999, 35). Επιπλέον, στις ταινίες του Νεορεαλισμού υπογραμμίζονται οι συνέπειες που έχουν οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες στη ζωή των ηρώων, με αποτέλεσμα τα δεινά των προσώπων να μην αποδίδονται σε κάποια τραγική μοίρα ή σε δική τους προσωπική ευθύνη, αλλά στις συγκεκριμένες αρνητικές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες (Fabe 2004, 100)<sup>20</sup>. Παράλληλα, οι ιστορίες που παρακολουθούμε

---

<sup>19</sup> Ο Roberto Rossellini περιγράφει τις επιδιώξεις των νεορεαλιστών σκηνοθετών ως εξής: «Το αντικείμενο της νεορεαλιστικής ταινίας είναι ο *κόσμος*, δεν είναι ούτε η ιστορία, ούτε η αφήγηση. Δεν έχει προκαθορισμένες θέσεις, γιατί οι θέσεις γεννιούνται από μόνες τους. Δεν συμπαθεί το περιττό και το θεαματικό, που αντίθετα τα απορρίπτει, αλλά πηγαίνει στο ουσιαστικό μέρος. Δεν σταματά στην επιφάνεια, αλλά αναζητά τα πιο λεπτά νήματα της ψυχής. Εν ολίγοις, είναι η ταινία που προβληματίζει και προβληματίζεται· η ταινία που θέλει να μας κάνει να διαλογιστούμε. Μετά τον πόλεμο βρεθήκαμε μπροστά σε αυτήν ακριβώς την υποχρέωση. Για εμάς είχε σημασία η αναζήτηση της αλήθειας και η συμφωνία με την πραγματικότητα». (Verdone 1995, 35). Τα αποσπάσματα από το βιβλίο του Mario Verdone *Storia del cinema italiano (Ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου)* παρατίθενται από την ανέκδοτη μετάφραση του Πάνου Σπυρόπουλου, για την πρόσβαση στην οποία ευχαριστώ πολύ την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας και Θεωρίας Κινηματογράφου Εύα Στεφανή.

<sup>20</sup> Βλ. Zavattini [1952] 2000, 154: όπου επιμένει στη φτώχεια ως μέγιστο κοινωνικό πρόβλημα της εποχής. Με ανάλογο τρόπο περιγράφει τον ρόλο των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών ο Αντρέας Φραγκιάς σχολιάζοντας το μυθιστόρημά του *Άνθρωποι και σπίτια*: «[...] νομίζω ότι ο διαχωρισμός σε εξωγενείς και εσωτερικές καταστάσεις είναι τεχνητός και

προβάλλονται σταθερά ως δείγμα χιλιάδων άλλων και αποκτούν πανανθρώπινη διάσταση (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 362)<sup>21</sup>. Εδώ έγκειται κατ’ ουσίαν και ο πολιτικός χαρακτήρας των συγκεκριμένων έργων, τα οποία υπό αυτό το πρίσμα αποκτούν τη διάσταση μιας πολιτικής διαμαρτυρίας ή καταγγελίας, χωρίς όμως παράλληλα να εκπίπτουν στην απλή και μονοσήμαντη μορφή της πολιτικής προπαγάνδας<sup>22</sup>. Πρόκειται, λοιπόν, για ταινίες οι οποίες στρέφονται συνειδητά προς τον άνθρωπο των χαμηλών λαϊκών στρωμάτων, για να εξετάσουν *τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος*, και μάλιστα *να είσαι άνθρωπος μέσα στις συγκεκριμένες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες*<sup>23</sup>. Πρακτικά ο πολιτικός χαρακτήρας αυτών των ταινιών έγκειται στη συνειδητή επιλογή των σκηνοθετών να δουν και να προβάλλουν τη σύγχρονή τους πραγματικότητα. Έτσι ο C. Zavattini στις κατηγορίες ότι ο Νεορεαλισμός περιγράφει μόνο τη φτώχεια απαντά ότι οι νεορεαλιστικές ταινίες ασχολούνται με το πρόβλημα της φτώχειας επειδή αποτελεί «μία από τις κρίσιμες πλευρές της σύγχρονης μας πραγματικότητας» (Zavattini [1952] 2000, 154).

Η ηθική και πολιτική διάσταση του Νεορεαλισμού συνοψίζεται νομίζω παραδειγματικά στο παρακάτω απόσπασμα από την κριτική του André Bazin<sup>24</sup> για τον *Κλέφτη Ποδηλάτων*: «Ο *Κλέφτης των ποδηλάτων* αποτελεί το μόνο άξιο κομμουνιστικό φιλμ της δεκαετίας [1945-1954] που διατηρεί μια υψηλή σημαντική κι αν ακόμη υποστεί αφαίρεση της κοινωνικής του σημασίας. Το κοινωνικό αυτό σημαίνον δε χάνεται, παραμένει εγγεγραμμένο στο γεγονός, αλλά με τέτοια σαφήνεια ώστε να

---

βεβιασμένος. Οι εξωτερικές δυσχέρειες και οι εσωτερικές συναντώνται και παράγουν ένα ρεύμα ζωής που, είτε θέλουμε είτε όχι, μας καθορίζει και μας κατέχει. Κι αν θέλουμε να το αγνοήσουμε, θα μας εκδικηθεί ή θα έρθει να μας συναντήσει από άλλους δρόμους και να μας επιβληθεί. [...] Γι’ αυτό και στο συγκεκριμένο βιβλίο η γενική κατάσταση, που τότε ήταν πραγματική, διευρύνεται σε επάλληλους κύκλους με διάφορες εκδηλώσεις αυτού του ομαδικού, συνολικού ή κοινωνικού κλίματος και παίρνει διάφορες μορφές, διάφορους βαθμούς έντασης». (Φραγκιάς 2001, 33-34).

<sup>21</sup> Βλ. επίσης Fabe 2004, 119 στην ανάλυσή της για τον *Κλέφτη Ποδηλάτων* του De Sica. Είναι χαρακτηριστικό το σχόλιο του Zavattini, για τη σχέση με τους ήρωες των ταινιών του: «[...] θα πρέπει να μπορούμε να πούμε ‘αυτός ο άνθρωπος περνάει ό,τι θα περνούσα κι εγώ αν βρισκόμουνα στις ίδιες συνθήκες’» (Zavattini [1952] 2000, 157).

<sup>22</sup> Πρβλ. ενδεικτικά την τοποθέτηση του Μένη Κουμανταρέα από τη συζήτηση της στοργυλής τράπεζας στο Συνέδριο για τη ζωή και το έργο του Αντρέα Φραγκιά (Αθήνα 14-16 Δεκεμβρίου 2007): «Το αγαπημένο μου πάντως βιβλίο είναι η *Καγκελόπορτα*. ... Θαυμάζω πάρα πολύ αυτό το βιβλίο πέρα από την ιδεολογική του τοποθέτηση, η οποία ποτέ δεν είναι ενοχλητική όπως ήταν ενοχλητική πάρα πολλές φορές η θέση των αριστερών συγγραφέων. Κι αυτό όχι επειδή δεν πιστεύαμε στο αριστερό κίνημα, αλλά επειδή ο κραυγαλέος τόνος μερικών κειμένων της αριστεράς μάς ήταν απωθητικός» (Κουμανταρέας, κ.ά. 2009, 269).

<sup>23</sup> Πρβλ. Απολύτως σχετική είναι κατά τη γνώμη μου και η παρατήρηση της Βενετίας Αποστολίδου για την *Καγκελόπορτα* του Αντρέα Φραγκιά: «Στην *Καγκελόπορτα*, οι χαρακτήρες με το παρελθόν και το παρόν τους, τα γεγονότα που στοιχειοθετούν την πλοκή, ο χώρος και ο χρόνος, όλα συνιστούν μια δομή η οποία παραπέμπει όχι στην Ιστορία, ούτε στην ιδεολογία, αλλά στον τρόπο να αισθάνεται κανείς το περιβάλλον και την ύπαρξή του μέσα σε αυτό» (Αποστολίδου 1997, 121· η υπογράμμιση δική μου). Φυσικά εδώ θα εξετάσω το *Άνθρωποι και σπίτια* ως έργο που συγγενεύει περισσότερο, για μένα τουλάχιστον, με την αισθητική των νεορεαλιστικών ταινιών της πρώτης κρίσιμης δεκαετίας από την εμφάνισή του (1945-1954), ωστόσο πιστεύω ότι ο ιδιαίτερος ρεαλισμός της *Καγκελόπορτας*, όπως τον περιγράφει στο συγκεκριμένο απόσπασμα η Αποστολίδου, ισχύει και για το πρώτο μυθιστόρημα του Φραγκιά. Βλ. επίσης παρακάτω συνολικότερα για την έννοια του ήθους και της ηθικής στάσης στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου.

<sup>24</sup> Ο André Bazin, κριτικός και θεωρητικός κινηματογράφου, εμβληματική φιγούρα της γαλλικής κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής, και πνευματικός πατέρας των θιασωτών της Nouvelle Vague, είναι ένας από τους πρώτους κριτικούς που ασχολήθηκαν με τον Νεορεαλισμό. Το βιβλίο του *Τι είναι ο κινηματογράφος. 2. Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού* αναγνωρίζεται σήμερα ως μια από τις πλέον εμπειριστατωμένες και διεισδυτικές μελέτες του κινήματος.

μην μπορεί κανείς να το αγνοήσει κι ακόμη λιγότερο να το καταγγείλει, γιατί δεν αποκτά ποτέ τον κατηγορηματικό χαρακτήρα ενός μηνύματος. Εκφράζει μια θέση θαυμαστής αδυσώπητης απλότητας: μεσ' στον κόσμο όπου αυτός ο εργάτης ζει, για να επιβιώνουν οι φτωχοί, *πρέπει να κλέβουν ο ένας τον άλλον*. Η θέση όμως αυτή δεν τίθεται σαν τέτοια ποτέ. Η αλυσίδα των γεγονότων είναι συγχρόνως αυστηρά αληθοφανής και ανεκδοτολογική. [...] Αλλά πώς είναι δυνατόν να μη βλέπει κανείς ότι ο συμπτωματικός αυτός χαρακτήρας του σεναρίου είναι εκείνος που παράγει την αναγκαιότητα αυτής της θέσης, ενώ ακόμη κι η παραμικρή αμφιβολία για το αναπόφευκτο των γεγονότων σ' ένα προπαγανδιστικό σενάριο θα σηματοδοτούσε αυτή τη θέση σαν υποθετική;» (Bazin [1962] 1989, 43-44· μετάφραση: Κώστας Σφήκας). Ιδιαίτερη σημασία αποκτά, επομένως, στην αισθητική του Νεορεαλισμού, όπως την περιγράφει εδώ ο Bazin, η «ανεκδοτολογική»<sup>25</sup> σειρά των γεγονότων, η οποία αξιολογείται από τον Bazin ταυτόχρονα ως «αληθοφανής» και την ίδια στιγμή πολύ πειστικότερη ενός προπαγανδιστικού σεναρίου που θα ξεδιπλωνόταν με βάση τις αυστηρές – και προβλέψιμες– επιταγές της ιδεολογικής του θέσης. Παράλληλα, αυτή η φαινομενική τυχειότητα στην αλληλουχία των στοιχείων της πλοκής προβάλλεται από τους Kristin Thompson και David Bordwell ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της αφήγησης του μεταπολεμικού μοντερνισμού (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 357). Αυτή, εξάλλου, η ιδιόμορφα ρεαλιστική διάρθρωση της πλοκής, που καλλιεργεί την αίσθηση ότι η αφήγηση πλανάται άσκοπα μεταξύ χώρων και προσώπων χωρίς να διαγράφει τη σαφή γραμμή μιας «περιπέτειας», αποτελεί και ένα σημαντικό σημείο επαφής του *Άνθρωποι και σπίτια* του Αντρέα Φραγκιά με την αισθητική του ιταλικού Νεορεαλισμού.

### **Ένα νέο είδος ρεαλισμού.**

Στον πυρήνα της αισθητικής και της ποιητικής του ιταλικού κινηματογραφικού Νεορεαλισμού βρίσκεται λοιπόν, όπως υπονοεί και το όνομα του συγκεκριμένου κινηματογραφικού ρεύματος, ένα νέο είδος ρεαλισμού κι αυτό οφείλουμε να το συλλάβουμε πάνω από όλα ως μια ηθική στάση που εκβάλλει σε μια αισθητική στάση. Πρόκειται για την ηθική στάση του καλλιτέχνη απέναντι στην πραγματικότητα και την ευθύνη του να αποκαλύψει την «αλήθεια» της. Ο André Bazin γράφει χαρακτηριστικά: «η αλήθεια για τον νεορεαλισμό ενυπάρχει στα ίδια τα πράγματα, ο νεορεαλισμός δεν γνωρίζει παρά την εμμένεια (Immanence) που αποκαλύπτει η καθαρότητα της θεώρησης των ονομάτων του κόσμου, απ' όπου και προσδοκεί το *a posteriori* εντός του κρυμμένο δίδαγμα» (Bazin [1962] 1989, 72· μετάφραση: Κώστας Σφήκας). Επομένως, αν και από τις ταινίες που έχει σήμερα επικρατήσει να αποκαλούμε νεορεαλιστικές μπορούμε να εξάγουμε μια σειρά υφολογικών χαρακτηριστικών –και πρέπει να το κάνουμε για τους σκοπούς του παρόντος εγχειρήματος, χωρίς βέβαια να σημαίνει ότι αυτά τηρούνται *απαρεγκλίτως* σε όλες τις νεορεαλιστικές ταινίες (πρβλ. Bondanella [1983] 1999, 74), έχει μια σημασία να τονίσουμε εισαγωγικά ότι ο Νεορεαλισμός πολύ

<sup>25</sup> Πρβλ. Zavattini [1952] 2000, 15-152, κ.ά.

περισσότερο από τυποποιημένο κινηματογραφικό ύφος, ήταν μια ηθική στάση, ένας τρόπος θέασης της πραγματικότητας (πρβλ. Liehm 1984, 133-134)<sup>26</sup>.

Καταρχάς, λοιπόν, η διαφορετική αυτή αντίληψη για τον ρεαλισμό στον κινηματογράφο, οδηγεί τους σκηνοθέτες σε μια θεματική στροφή: η πλοκή αφορά πλέον την πραγματικότητα της κοινωνικής ζωής στην Ιταλία, χωρίς εξωραϊσμούς, αφορά την καθημερινή ζωή των φτωχών λαϊκών στρωμάτων και υπογραμμίζει, μέσα από μια φαινομενική τυχαιότητα, το προσωπικό δράμα των ηρώων, αλλά και την επίδραση που αυτοί δέχονται από τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Καλλιεργείται, δηλαδή, μια διαφορετική αντίληψη για τον ρεαλισμό στον κινηματογράφο, η οποία εδράζεται τελικά σε μια αντίληψη περί ηθικού χρέους του κινηματογραφιστή (πρβλ. Zavattini [1952] 2000, 152, 154)<sup>27</sup>. Οι εκπρόσωποι του Νεορεαλισμού περιγράφουν στα κείμενά τους, και δημιουργούν στα έργα τους, μία άλλου τύπου ρεαλιστική αναπαράσταση, η οποία ανυψώνει τη λεπτομέρεια της καθημερινής ζωής και της προσδίδει δραματικές διαστάσεις. Ο Bazin αναλύει την αφηγηματική δομή των ταινιών του Νεορεαλισμού ως εξής: «Η αφηγηματική αναγκαιότητα [στις ταινίες του Νεορεαλισμού] πηγάζει κατά τρόπο περισσότερο βιολογικό παρά δραματικό. Βλασταίνει κι αναπτύσσεται με την αληθοφάνεια και την ελευθερία της ζωής» (Bazin [1962] 1989, 22· μετάφραση: Κώστας Σφήκας). Αντίστοιχα ο Cesare Zavattini στο θεμελιώδες για το θέμα κείμενό του «Μερικές ιδέες για τον Κινηματογράφο» («Alcune idee sul cinema / Some Ideas on the Cinema»: Zavattini [1952] 2000, 154), το οποίο δημοσιεύτηκε καταρχάς μαζί με το σενάριο του *Ουμπέρτο Ντι* εξηγεί: «Μια γυναίκα πηγαίνει να αγοράσει ένα ζευγάρι παπούτσια. Πάνω σε αυτή τη στοιχειώδη σκηνή μπορούμε να χτίσουμε μια ολόκληρη ταινία. Χρειάζεται απλώς να ανακαλύψουμε και να δείξουμε όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν τη συγκεκριμένη περιπέτεια σε όλο τους το καθημερινό μεγαλείο. Κι έτσι θα γίνει άξια της προσοχής μας, θα φτάσει να γίνει θεαματική. Θα είναι όμως θεαματική όχι επειδή διαφέρει από τις άλλες αντίστοιχες ιστορίες, αλλά ακριβώς επειδή μοιάζει με όλες αυτές. Θα μας καταπλήξει αναδεικνύοντας όλα εκείνα που συμβαίνουν καθημερινά μπροστά στα μάτια μας, αλλά μέχρι τώρα διέφευγαν της προσοχής μας» (Zavattini [1952] 2000, 154)<sup>28</sup>.

Στις περισσότερες νεορεαλιστικές ταινίες ο θεατής του εικοστού πρώτου αιώνα έχει την αίσθηση ότι “δεν συμβαίνει τίποτα”, ακριβώς επειδή τη θέση του μεγάλου περιπετειώδους μύθου

---

<sup>26</sup> Έτσι ως συγγενείς προς τον Νεορεαλισμό –παρότι απλώς προσεγγίζουν την αισθητική του χωρίς να ταυτίζονται με αυτήν– θα μπορούσαν να θεωρηθούν η συμπαθητική στάση των νεοελλήνων λογοτεχνών προς τα φτωχά λαϊκά στρώματα και ιδίως τους αγωνιστές της Αντίστασης, οι μορφικές αναζητήσεις τους για την κατάκτηση ενός νέου χαμηλόφωνου, λιτού μεταπολεμικού ρεαλισμού κ.ά. (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

<sup>27</sup> Ως πρωτίστως ηθική στάση περιγράφει τον Νεορεαλισμό και ο Roberto Rossellini σε συνέντευξη του στον Eric Rohmer (Hillier 1985, 209): «Σε ό,τι με αφορά [ο Νεορεαλισμός] είναι πρώτα από όλα μια ηθική στάση που μας δίνει έναν τρόπο θέασης του κόσμου. Στη συνέχεια εξελίσσεται σε αισθητική στάση, αλλά στη βάση της είναι ηθική».

<sup>28</sup> Με αντίστοιχο τρόπο κινείται, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, και η αφήγηση στο *Άνθρωποι και σπίτια*, όπου η πλοκή επικεντρώνεται στα μικροεπεισόδια της καθημερινής ζωής των ανθρώπων μιας φτωχής λαϊκής συνοικίας, χωρίς ο συγγραφέας να νοιάζεται να καλλιεργήσει σασπένς ή να δώσει μια αφηγηματική περιπέτεια με σαφή κορύφωση και μονοσήμαντη τελική έκβαση.

καταλαμβάνει η περιπέτεια της καθημερινής ζωής. Μια «περιπέτεια» η οποία σύμφωνα με το πνεύμα της αισθητικής του νεορεαλισμού μάς αποκαλύπτεται μέσα από την παρατήρηση των καθημερινών λεπτομερειών.

Τη ριζικά διαφορετική αυτή αντιμετώπιση της αφήγησης και της πλοκής σχολιάζει εύστοχα ο Bazin σε κείμενό του για την ταινία *Ουμπέρτο Ντι* (1951) του De Sica: «Σε δύο το λιγότερο σκηνές του *Ουμπέρτο Ντι*, τα προβλήματα θέματος και σεναρίου αντιμετωπίζονται εντελώς διαφορετικά. Κατορθώθηκε να αναχθεί σε θεαματικός και δραματικός, ο χρόνος της ίδιας της ζωής, η φυσική διάρκεια του βίου ενός ανθρώπινου όντος, στο οποίο δε συμβαίνει τίποτε το έκτακτο. Θυμάμαι συγκεκριμένα τη σκηνή που ο Ουμπέρτο Ντι ξαπλώνει στο κρεβάτι, επειδή υποπτεύεται πως έχει πυρετό, και ιδίως, εκείνη όπου η υπηρετριά του ξυπνά. Οι δύο αυτές σκηνές αποτελούν χωρίς άλλο οριακό 'επίτευγμα' ενός είδους κινηματογράφου, ως προς αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε: 'αόρατο θέμα', εννοώ το εντελώς ρευστό, αυτό που όταν προσπαθείς να το ανασυγκροτήσεις, διαλύεται, μια και δεν είναι σαν εκείνα τα φιλμ τα βασισμένα σε μια 'ιστορία', όπου πάντοτε είμαστε σε θέση 'να την αφηγηθούμε' εφόσον την ξεχωρίζεις απ' το όλο έργο, σαν ένα σκελετό χωρίς το μυϊκό σύστημα.

Κι εδώ ο ρόλος του θέματος δεν είναι λιγότερο σημαντικός, αλλ' απ' τη φύση του λειτουργεί έτσι, ώστε να ξανααπορροφηθεί εντελώς απ' το σενάριο. Το θέμα, αν θέλετε, υπάρχει προ, μετά δεν υφίσταται. Μετά δεν υπάρχει παρά το συμβάν, που αυτό καθαυτό το θέμα, έχει προβλέψει». (Bazin [1962] 1989, 86· μετάφραση: Κώστας Σφήκας).

Στο ίδιο κείμενο ο Bazin, αναφερόμενος πάντοτε στην ταινία *Ουμπέρτο Ντι*, προχωρά και σε μια αξιολογική κρίση, απολύτως ενδεικτική κατά τη γνώμη μου του αισθητικού στίγματος του κινήματος του Νεορεαλισμού: «Πρόκειται για ένα συντριπτικό και αδυσώπητο κινηματογραφικό τεκμήριο επί της ανθρώπινης μοίρας. [...] Δε θα δίσταζα να βεβαιώσω ότι σπάνια ο κινηματογράφος έφτασε τόσο μακριά ως προς τη συνειδητοποίηση του τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος (όπως επίσης του να είσαι σκύλος)» (Bazin [1962] 1989, 86-87· μετάφραση: Κώστας Σφήκας). Με ανάλογο τρόπο περιγράφει τον Νεορεαλισμό και ο Mario Verdone: «Εν ολίγοις ο νεορεαλισμός είναι ένας ρεαλισμός ιταλικού χαρακτήρα, με ντοκιμαντεριστική προέλευση και ισχυρή κοινωνική συνείδηση. Είναι ένας ρεαλισμός ανθρώπινος ή, περισσότερο κι από ανθρώπινος, ένας ρεαλισμός των ανθρωπίνων αξιών, ώστε θα μπορούσε να προσδιοριστεί καλύτερα σαν *κινηματογράφος του ανθρώπου*» (Verdone 1995, 29· μετάφραση: Πάνος Σπυρόπουλος).

### **Η αφήγηση ως περιγραφή της καθημερινής ζωής.**

Πέρα όμως από την επιλογή της καθημερινής λεπτομέρειας ως θέματος των νεορεαλιστικών ταινιών, «τη ριζικότερη ανατροπή», όπως παρατηρεί ο Bazin, υπέστη «η αφηγηματική δομή. Ο Νεορεαλισμός τής επέβαλε να σέβεται την πραγματική διάρκεια των γεγονότων. [...] Η έλλειψη στο κλασικό μοντάζ αποτελεί εφέ ύφους. Στο Ροσελίνι είναι ένα χάσμα της πραγματικότητας ή της



γνώσης που έχουμε γι' αυτήν και που είναι φύση περιορισμένη» (Bazin [1962] 1989, 74· μετάφραση: Κώστας Σφήκας). Πρόκειται λοιπόν για κινηματογραφικές αφηγήσεις στις οποίες ο χρόνος της αφήγησης ταυτίζεται με τον χρόνο της ιστορίας, και μάλιστα αυτό συμβαίνει σε σκηνές οι οποίες φαινομενικά δεν προωθούν την πλοκή, δίνοντας την εντύπωση ότι η αφήγηση σχεδόν παραχωρεί τη θέση της στην περιγραφή. Όμως ο αργός αυτός ρυθμός λειτουργεί διττά, αφενός κλιμακώνοντας τη σημασία της ρεαλιστικής λεπτομέρειας –την οποία ο θεατής/αναγνώστης έχει τον χρόνο να προσλάβει και να κατανοήσει στην πολυπλοκότητά της– και αφετέρου σημαίνοντας μαζί με τη λεπτομέρεια αντικείμενο της θέασης και τη συνείδηση που θεάται. Έτσι, όπως θα δούμε και παρακάτω για το *Άνθρωποι και σπίτια* του Α. Φραγκιά αυτή η αίσθηση του αργού ρυθμού, αν και χαρακτηριστική για την αισθητική των συγκεκριμένων έργων, δεν ταυτίζεται με την παρουσία περιγραφικών παύσεων, αλλά αντιθέτως –τόσο για το μυθιστόρημα, όσο και για τις ταινίες που μας απασχολούν εδώ– με την αφήγηση μέσω της αναστοχαστικής περιγραφής<sup>29</sup>.

Η ιδιότητα αυτή αφήγηση-περιγραφή πραγματώνεται στις ταινίες του Νεορεαλισμού συχνά με τη χρήση του μονοπλάνου (long take)<sup>30</sup>. Γενικότερα το μονοπλάνο κερδίζει έδαφος αυτή την περίοδο τόσο στις ταινίες του ευρωπαϊκού μοντερνισμού γενικά, όσο και στον ιταλικό Νεορεαλισμό ειδικότερα, ως τεχνική που μπορεί να αποδώσει τα γεγονότα στην «πραγματική τους διάρκεια»<sup>31</sup>, χωρίς τις διακοπές και τη χειραγώγηση του αφηγηματικού χρόνου που προκύπτουν από το μοντάζ (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 357-358, 363). Η χρήση του μονοπλάνου συμβάλλει λοιπόν στην καλλιέργεια της αίσθησης της διάρκειας, του αργού μονότονου ρυθμού στην κινηματογραφική αφήγηση, ο οποίος επιχειρεί να μιμηθεί τον ρυθμό της καθημερινής ζωής στα φτωχόσπιτα των ηρώων των συγκεκριμένων ταινιών. Σε αυτό το πλαίσιο το μονοπλάνο είναι μια προσφιλής τεχνική για την

---

<sup>29</sup> Πρβλ. την ανάλυση του Genette για την περιγραφή στον Προυστ: «Πράγματι, η πλούσια 'περιγραφή' δεν είναι τόσο μια περιγραφή του ενατενιζόμενου αντικείμενου όσο μια αφήγηση της αντιληπτικής δραστηριότητας του προσώπου που θεάται, των εντυπώσεών του, των προοδευτικών ανακαλύψεων, των αλλαγών της απόστασης και προοπτικής, των σφαλμάτων διορθώσεων κτλ. Ενατένιση ιδιαίτερα ενεργή στην πραγματικότητα, η οποία εμπεριέχει μια 'ολόκληρη ιστορία'», (Genette [1972] 2007, 168-169· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Με αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας του Προυστ συνδέει, μάλιστα, ο André Bazin τον νεορεαλιστικό κινηματογράφο του Zavattini: «Η συναισθηματική φυσική ενός Προυστ είναι μικροσκοπική, αλλά η ύλη αυτής της μικροφυσικής του μυθιστορήματος δρα στη συνείδηση ενδόμυχα: είναι η μνήμη. Σ' αυτή την αναζήτηση του ανθρώπου ο κινηματογράφος, δεν υποκαθιστά απαραίτητα το μυθιστόρημα, αλλά έναντι του τουλάχιστον διαθέτει μια υπεροχή: εκείνη, του να συλλαμβάνει τον άνθρωπο αποκλειστικά και μόνο στο παρόν. Στο *Χαμένο και ξανακερδισμένο χρόνο* του Μαρσέλ Προυστ ως κάποιο βαθμό ανταποκρίνεται ο 'αποκαλυπτικός χρόνος' του Τζαβατίνι που στο σύγχρονο κινηματογράφο αποτελεί κάτι σαν οριστική ενεστώτος του Προυστ». (Bazin [1962] 1989, 88· πρβλ. και Bazin [1962] 1989, 111). Για το *Άνθρωποι και σπίτια* όπως θα δούμε παρακάτω, ο αργός ρυθμός δεν ταυτίζεται πάντοτε με τη λειτουργία της ενατένισης των ηρώων. Συχνά δεν είναι σαφές σε ποιον από τους ήρωες είναι εστιασμένη η αφήγηση, με αποτέλεσμα να προκύπτει ότι βρισκόμαστε στον λόγο του παντογνώστη αφηγητή. Αυτός όμως ο αφηγητής συγγενεύει τόσο ιδεολογικά και ψυχοσυναισθηματικά με τους ήρωές του, ενώ παράλληλα παραλείπει τόσα στοιχεία κατά την αφήγησή του, ώστε ο λόγος του συγχέεται εύκολα με αυτόν των ηρώων. (για τον λόγο του αφηγητή βλ. αναλυτικά παρακάτω).

<sup>30</sup> «Μονοπλάνο - long take: Πλάνο που διαρκεί για ασυνήθιστα μεγάλο χρονικό διάστημα πριν από τη μετάβαση στο επόμενο πλάνο» (long take Bordwell – Thompson [1997] 2009, 529· μετάφραση-συμπληρωματικό λεξιλόγιο: Κατερίνα Κοκκινίδη).

<sup>31</sup> Ενδεικτικός είναι ο τρόπος με τον οποίο συσχετίζει –εμμέσως– ο Bazin τις έννοιες της ρεαλιστικής αναπαράστασης του χρόνου και του αργού αφηγηματικού ρυθμού με τη χρήση του μονοπλάνου αναφερόμενος στη *Θηλειά* του Hitchcock, ταινία παραδειγματική για τη χρήση του μονοπλάνου (Bazin [1962] 1989, 85-86).

κινηματογράφηση των σκηνών της καθημερινής ζωής με τη μορφή μιας αφήγησης-περιγραφής, η οποία, για την κινηματογραφική κριτική, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του ιταλικού Νεορεαλισμού. Αυτές οι αργόσυρτες περιγραφές-αφηγήσεις επανέρχονται, στην πεζογραφία των ελλήνων αριστερών πεζογράφων της περιόδου 1949-1967, και ειδικότερα στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* που αναλύεται παρακάτω, και αναδεικνύονται σε μια ενδιαφέρουσα αναλογία ανάμεσα στη νεοελληνική πεζογραφία της εποχής και τον ιταλικό Νεορεαλισμό, η οποία μπορεί να μελετηθεί ως μέρος του διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Είναι χαρακτηριστικό το σχετικό παράδειγμα που ακολουθεί από την ταινία *Ουμπέρτο Ντι* (1951) του De Sica, το οποίο επανέρχεται στις ιστορίες του κινηματογράφου ούτε λίγο ούτε πολύ ως η πεμπτουσία της νεορεαλιστικής αισθητικής και αναλύεται κατά τρόπο παραδειγματικό από τον André Bazin. Ιδιαίτερα με απασχολεί πώς παρουσιάζεται ο ήρωας μέσα στον χώρο, πώς λειτουργεί ο χώρος σε σχέση με τη διάθεση και τον χαρακτήρα του ήρωα, αλλά και πώς περιγράφεται ο χώρος μέσα από το βλέμμα του ήρωα, κάτι που συνδέεται και με το πώς κατασκευάζεται η σκέψη του ήρωα χωρίς να ρηματοποιείται, με την ανάπτυξη δηλαδή μιας εστιασμένης από τα μάτια του διαδοχής των εικόνων. Παραθέτω από τον Bazin:

«Την ενότητα όμως αυτού του φιλμ [*Ουμπέρτο Ντι*] δε δημιουργεί το επεισόδιο, αλλά η διαδοχή συγκεκριμένων στιγμών ζωής, που καμιά απ' αυτές δεν μπορεί να θεωρηθεί σημαντικότερη από τις άλλες: η οντολογική τους ισότητα καταργεί κι αυτή την κατηγορία του δραματουργικού. Αυτή ακριβώς την αφηγηματική, άρα και σκηνοθετική άποψη, αποδίδει με απaráμιλλη τελειότητα η μεγάλη σεκάνς που θα μείνει σαν μια απ' τις κορυφαίες στην ιστορία του κινηματογράφου: της πρωινής έγερσης, όπου η κάμερα περιορίζεται να παρακολουθεί σ' όλα του τα μικροκαθήκοντα το υπερετριάκι. Στριφογυρίζει μισοκοιμισμένο μεσ' στην κουζίνα, πνίγει τα μυρμήγκια που εισβάλλουν στο νεροχύτη, αλέθει καφέ... εδώ ο κινηματογράφος πραγματοποιεί το εντελώς αντίθετο εκείνου που αρεσκόταν να θεωρεί ως το ύψιστο καθήκον του: την τέχνη της 'έλλειψης'» (Bazin [1962] 1989, 91-92· μετάφραση: Κώστας Σφήκας).

Η αφήγηση της ταινίας μάς έχει μέχρι εκείνο το σημείο πληροφορήσει για τη ζωή της μικρής υπηρέτριας. Γνωρίζουμε ότι ζει στο σπίτι της σπιτονοικοκυράς του Ουμπέρτο, η οποία της φέρεται διαρκώς άσχημα, και ότι η μικρή είναι έγκυος, ενώ δεν ξέρει ποιος από τους δύο φαντάρους με τους οποίους σχετίστηκε είναι ο πατέρας του παιδιού της. Κανένας από τους δύο πάντως δεν αναλαμβάνει την παραμικρή ευθύνη απέναντί της. Όταν, λοιπόν, στη συγκεκριμένη σκηνή παρακολουθούμε τη νεαρή αυτή κοπέλα να κινείται στον χώρο της ρημαγμένης κουζίνας, να ετοιμάζει ανόρεχτα το πρωινό και τελικά να αλέθει τον καφέ βουρκωμένη πάνω στη φουσκωμένη της κοιλιά, μπορεί να μην «βλέπουμε» τίποτα παραπάνω μια σειρά «τυχαίων» και απλών, καθημερινών γεγονότων, ωστόσο οι λεπτομέρειές τους –το βλέμμα της μικρής, οι κινήσεις της, κάθε ελάχιστη χειρονομία της που ξεφεύγει από το τυπικό– αποκτούν μια δραματική διάσταση και ένταση τέτοια, ώστε πραγματικά η παρακολούθηση του καθημερινού τυπικού της προετοιμασίας του πρωινού να ανάγεται σε μελέτη

της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και σε καινούργιο τρόπο ρεαλιστικής αναπαράστασης (πρβλ. τη λειτουργία της ρεαλιστικής λεπτομέρειας στο *Άνθρωποι και σπίτια*).

### **Από τη αισθητική του νεορεαλισμού στο νεορεαλιστικό ύφος.**

Από τις διαδοχικές φιλικές της πραγματώσεις η νέα αυτή αντίληψη των ιταλών σκηνοθετών για τον ρεαλισμό στον κινηματογράφο απέκτησε σταδιακά μια σειρά από τυποποιημένα θεματικά (βλ. παραπάνω: ζωή φτωχών λαϊκών στρωμάτων, ανεργία, κατοχική ή μετακατοχική περίοδος κ.λπ.), αλλά και υφολογικά χαρακτηριστικά. Έτσι, όπως το μονοπλάνο συνδέθηκε με την έννοια της ρεαλιστικής αναπαράστασης του χρόνου, σε αντίστοιχες κατευθύνσεις αξιοποιούνται μια σειρά από άλλα υφολογικά χαρακτηριστικά των ταινιών του Νεορεαλισμού. Τέτοια είναι η χρήση μη επαγγελματιών ηθοποιών, για την απόδοση μιας πιο φυσικής υποκριτικής, αλλά και για τη φυσιογνωμική προσέγγιση του καθημερινού ανθρώπου<sup>32</sup>. Επιπλέον, στις ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού, όπως και γενικότερα στις ταινίες του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, αναδεικνύονται άλλες μορφές υποκριτικής και διαλόγου, στις οποίες προβάλλεται ως πιο ρεαλιστικός ένας λόγος ασθματικός και ατελής (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 357). Ειδικά, μάλιστα, στον Νεορεαλισμό η αναζήτηση ενός πιο φυσικού λόγου συνδέθηκε και με τις πρώτες εμφανίσεις του διαλεκτικού λόγου στη μεγάλη οθόνη, με χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα το *Η γη τρέμει* (1948) του Luchino Visconti (Adams Sitney [1995] 2013, 59-60)<sup>33</sup>. Στην ίδια κατεύθυνση της αναζήτησης μιας πιο «ρεαλιστικής» αναπαράστασης, κινείται και η τάση για επικράτηση των

---

<sup>32</sup> Ο André Bazin εξηγεί ότι ο De Sica «αναζητούσε τους ερμηνευτές του για μεγάλο χρονικό διάστημα, και τους επέλε[γ]ε με γνώμονα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Τη φυσική ευγένεια, τη λαϊκή καθαρότητα προσώπου και περπατησιάς». Αναφέρει μάλιστα χαρακτηριστικά ότι στην αναζήτηση παραγωγού για τον *Κλέφτη Ποδηλάτων* ο σκηνοθέτης αναγκάστηκε να αρνηθεί την πολύτιμη χρηματοδότηση κάποιου παραγωγού επειδή αυτός έθεσε ως όρο να παίξει τον πρωταγωνιστικό ρόλο ο Κάρυ Γκραντ (Bazin [1962] 1989, 49· Fabe 2004, 104). Φυσικά μια τέτοια επιλογή, όπως εύστοχα σχολιάζει ο Bazin, θα αλλοίωνε πλήρως τη φυσιογνωμία της ταινίας. Σε άλλο δοκίμιό του ο Bazin εξηγεί: «Η στρατολόγηση των μη επαγγελματιών θα πρέπει να γίνεται με τον γνώμονα του ισοδύναμου που διαθέτουν εν σχέσει προς το ρόλο για τον οποίο επιλέγονται: τη φυσική ή βιογραφική αναλογία. Όταν το αμάλγαμα επιτύχει –η πείρα αποδεικνύει ότι αυτό συμβαίνει μόνο όταν υπάρχουν ορισμένες, κατά κάποιο τρόπο ‘ηθικές’ προϋποθέσεις ενοποιημένες στο σενάριο– φθάνουμε σ’ αυτό το έξοχο αποτέλεσμα της αλήθειας των πρόσφατων φιλμ του ιταλικού κινηματογράφου». (Bazin [1962] 1989, 13. Για την επιλογή του De Sica να συνεργάζεται πρωτίστως με ερασιτέχνες ηθοποιούς βλ. επίσης Bondanella [1983] 1999, 56).

<sup>33</sup> Μάλιστα ο P. Adams Sitney εξηγεί ότι η επιλογή της διαλέκτου για τον Visconti είχε καθαρά πολιτική χροιά και συνδεόταν με κείμενα του Gramsci για τη χρήση της γλώσσας στον κινηματογράφο. Παράλληλα, αναφέρει ότι η ταινία *Η γη τρέμει* ήταν η μοναδική περίπτωση γνωστής ιταλικής ταινίας της μεταπολεμικής περιόδου στην οποία όλοι οι διάλογοι γίνονταν στην τοπική διάλεκτο. Επιπλέον, ο Adams Sitney εύστοχα τοποθετεί την αξία της χρήσης της διαλέκτου ως πιο «αυθεντικού» λόγου στο πλαίσιο των διαξιφισμών περί γλώσσας στη μεταπολεμική πολιτική και πολιτισμική ζωή της Ιταλίας (Adams Sitney [1995] 2013, 59), ενώ συνδέει το ζήτημα της γλωσσικής χρήσης στον κινηματογράφο με το αντίστοιχο στη λογοτεχνία και επισημαίνει πως μία από τις σημαντικότερες πλευρές του μυθιστορήματος του Verga που μεταφέρει, έστω με χαλαρούς όρους ο Visconti στη μεγάλη οθόνη, ήταν ακριβώς το θέμα της γλώσσας και της αξιοποίησης της φυσικής ομιλίας στη λογοτεχνία (Adams Sitney [1995] 2013, 60). Επιπλέον, η Lucia Re αναφέρει πως η πεζογραφία του Νεορεαλισμού καθιέρωσε μια καινούργια αντίληψη για την προφορική ιταλική γλώσσα (Re 2003, 109), ενώ διακρίνεται για την ενσωμάτωση διαλεκτικών στοιχείων (ό.π., 110) καθώς και για την εκτεταμένη χρήση του διαλόγου (ό.π., 117), χαρακτηριστικά τα οποία απαντούν και στο *Άνθρωποι και σπίτια* όπως θα δούμε παρακάτω.

εξωτερικών λήψεων στις ταινίες της εποχής, η οποία, βέβαια, να ξεκίνησε ως λύση ανάγκης εξαιτίας των καταστροφών που είχαν υποστεί τα στούντιο της Cinecittà. Φάνηκε όμως ότι η νέα αυτή πρακτική είχε τέτοια αποδοχή ώστε επιβλήθηκε ως μέρος μιας νέας, πιο “ντοκιμαντερίστικης” αισθητικής. Με τον ίδιο τρόπο λειτούργησε και η χρήση φιλμ κακής ποιότητας<sup>34</sup>, που έδινε μια εικόνα τραχιά, γεμάτη κόκκους. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, και, συνάμα, η ταινία που επέβαλε τα δύο αυτά στοιχεία ως μέρος του νεορεαλιστικού ύφους, είναι η *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (1945) του R. Rossellini, η οποία άλλωστε άντλησε στοιχεία από τον κώδικα των ταινιών τεκμηρίωσης, απομακρυνόμενη από το μέχρι τότε καθιερωμένο τυπικό των ταινιών μυθοπλασίας (Fabe 2004, 101). Εδραιώθηκε έτσι μία εικόνα του ρεαλιστικού, η οποία σταδιακά άρχισε να επιβάλλει τους κανόνες της.

Τέλος, με ανάλογο τρόπο λειτούργησε και η χρήση του μετασυγχρονισμένου ήχου, η οποία απελευθέρωσε την κίνηση της κάμερας (Bazin [1962] 1989, 20), αλλά και έδωσε νέους ορίζοντες στην επεξεργασία της ηχητικής μπάντας, μεταξύ των οποίων και το ντουμπλάρισμα των ηθοποιών. Η πρακτική αυτή υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στις συγκεκριμένες ταινίες, δίνοντας την τεχνική δυνατότητα στους σκηνοθέτες να συνδυάσουν τα πρόσωπα ερασιτεχνών ηθοποιών με τη φωνή μεγάλων αστέρων του ιταλικού σινεμά, όπως ο Aldo Fabrizzi ή η Anna Magnani (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 362).

Παρά την απομάκρυνσή τους από τα πρότυπα του εμπορικού κινηματογράφου σε πολλά σημεία, οι ταινίες του νεορεαλισμού χρησιμοποιούν εκτεταμένα το καθιερωμένο από το Χόλλυγουντ μοντάζ συνεχείας. Η πρακτική αυτή τους επιτρέπει να “αποκρύπτουν” τρόπον τινά τη μυθοπλαστική τους διάσταση, καθώς τα γεγονότα μοιάζουν να ξετυλίγονται από μόνα τους χωρίς την παρέμβαση μιας αφηγηματικής αρχής (Fabe 2004, 109· πρβλ. Σχόλιο για το μονοπλάνο παραπάνω)

### **Ο ρόλος του αφηγητή.**

Είναι ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται ο αφηγητής στις ταινίες του νεορεαλισμού. Από το χαρακτηριστικά λυρικό, αλλά και ηθικοδιδασκτικό voice over στην ταινία *Η γη τρέμει* του Visconti (πρβλ. Adams Sitney [1995] 2013, 69-71)<sup>35</sup>, μέχρι τα πιο διακριτικά «σχόλια» της αφηγηματικής

---

<sup>34</sup> Η Fabe αναφέρει ότι στην ταινία *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη*, μία από τις πρώτες ταινίες του κινήματος –και για πολλούς μελετητές η πρώτη ουσιαστικά νεορεαλιστική ταινία (π.χ. Fabe 2004, 99· Thompson – Bordwell [1994] 2003, 360)– χρησιμοποιήθηκαν φιλμ που συλλέχθηκαν σε κομμάτια από τη μαύρη αγορά, με τα πολύ φτωχά μέσα που διέθετε τότε ο Rossellini. Η χρήση του συγκεκριμένου υλικού υπήρξε καθοριστική στα ποιοτικά χαρακτηριστικά της εικόνας της συγκεκριμένης ταινίας, και κατ’ επέκταση, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, των ταινιών του Νεορεαλισμού γενικότερα. Με ανάλογο τρόπο επισημαίνουν τη σύνδεση της νεορεαλιστικής αισθητικής με την ένδεια των μέσων και οι K. Thompson και D. Bordwell στο θεμελιώδες εγχειρίδιό τους *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*: «Το 1945 ο πόλεμος είχε καταστρέψει το μεγαλύτερο μέρος της Cinecittà, οπότε τα σκηνικά ήταν ελλιπή και ο ηχητικός εξοπλισμός σπάνιος. Αποτέλεσμα ήταν πως η νεορεαλιστική mise-en-scène βασιζόταν σε πραγματικές τοποθεσίες και το κινηματογραφικό της έργο πλησίαζε προς την ωμή τραχύτητα των ντοκιμαντέρ» (Thompson – Bordwell [1997] 2009, 511· μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

<sup>35</sup> Ο Adams Sitney εξηγεί ότι το voice over στο *Η γη τρέμει* έχει ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς συμπληρώνει τα κενά που πιθανώς να προκύπτουν στην κατανόηση της υπόθεσης από τη χρήση της διαλέκτου στον διάλογο (Adams Sitney [1995]

αρχής μέσα από την πλανοθεσία ή τη χρήση της μουσικής, οι ταινίες του νεορεαλισμού – ακολουθώντας τη γενικότερη τάση των ταινιών του ευρωπαϊκού μοντερνισμού– αποκαλύπτουν, σε μια προσεκτική ματιά, μια συχνά ισχυρή παρουσία της αφηγηματικής αρχής. Ο αφηγητής μοιάζει να γνωρίζει περισσότερα από τα πρόσωπα, και σχολιάζει τις πράξεις τους, είτε ρητά (με voice over, θα επανέλθω σχετικά παρακάτω) είτε με τις επιλογές της πλανοθεσίας και του μοντάζ (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 358). Έχει μια σημασία να παρατηρήσουμε ότι, αν και ο αφηγητής εμπλέκει τον θεατή σε ένα παιχνίδι τυπικά σε βάρος του ήρωα, αφού αφηγητής και θεατής έχουν πληροφορίες που ο τελευταίος αγνοεί, η σκοπιά της αφήγησης είναι κατά κανόνα συμπαθητική προς τα πρόσωπα<sup>36</sup>, χαρακτηριστικά συμπαθητική θα έλεγα μάλιστα<sup>37</sup>. Περισσότερο το αφηγηματικό σχόλιο, ρητό ή άρητο, παράγει μια αίσθηση τραγικής ειρωνείας και εντείνει τη συμπόνοια προς το πρόσωπο που υποφέρει, παρά λειτουργεί σε βάρος του. Υποδειγματικά σχολιάζει αυτήν την πρακτική η Marilyn Fabe, αναλύοντας τη σκηνή της κλοπής ενός ποδηλάτου από τον κεντρικό ήρωα (Fabe 2004, 116-117), στον *Κλέφτη ποδηλάτων* του V. De Sica. Τα διαδοχικά υποκειμενικά πλάνα εισάγουν τον θεατή στις σκέψεις και τη συναισθηματική κατάσταση του κεντρικού ήρωα. Όταν, λοιπόν, αυτός θα πει στον γιο του να πάρει το τραμ και να γυρίσει στο σπίτι, είμαστε πλέον βέβαιοι για την απόφασή του να διαπράξει την κλοπή. Επομένως, όταν βλέπουμε σε ένα πλάνο από τη μία τον μικρό να χάνει το τραμ και από την άλλη τον πατέρα του να κατευθύνεται προς την αντίθετη μεριά της οθόνης, προς το ποδήλατο, η αγωνία μας κορυφώνεται, γιατί πλέον η πράξη της κλοπής αποκτά μια ακόμα πιο έντονη ηθική και συναισθηματική διάσταση, αυτή της ηθικής πτώσης του πατέρα στα μάτια του νεαρού του γιου (ό.π.).

### **Λυρισμός της καθημερινότητας.**

Διακριτικό χαρακτηριστικό της αφηγηματικής αρχής, της σκηνοθετικής ματιάς, δηλαδή, τελικά, των νεορεαλιστικών ταινιών είναι ο υπόγειος, αλλά ισχυρός λυρισμός τους. Πρόκειται για αυτό που ο Bondanella περιγράφει ως «ποιητική» κινηματογραφική γλώσσα (Bondanella [1983] 1999, 35). Ως διακριτικό μιας ποιητικής κινηματογραφικής γλώσσας ο λυρισμός αυτός είναι μάλλον δύσκολο να περιγραφεί με παραδείγματα. Κυρίως, όμως, ο λυρισμός του νεορεαλισμού εδράζεται στον βαθύτατο ανθρωπισμό που χαρακτηρίζει τις νεορεαλιστικές ταινίες και συνήθως εκφράζεται με ρεαλιστικές ποιητικές κινηματογραφικές εικόνες, αντλημένες από σκηνές της καθημερινής ζωής. Ένα

---

2013, 71) ενώ απηχεί και την αφηγηματική δομή του μυθιστορήματος του Verga στο οποίο έχει βασιστεί η ταινία (Adams Sitney [1995] 2013, ό.π.).

<sup>36</sup> Πρβλ. σχόλιο Bazin για τις ταινίες του De Sica: Bazin [1962] 1989, 78.

<sup>37</sup> Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί η φωνή του αφηγητή και στο *Άνθρωποι και σπίτια* του Φραγκιά. Ο αφηγητής συχνά φαίνεται ότι γνωρίζει περισσότερα από τους ήρωες, ή ότι αντιλαμβάνεται την κατάσταση στην οποία βρίσκονται με τρόπο πιο νηφάλιο, πράγμα που του επιτρέπει να αναγνωρίσει τις διάφορες σπασμωδικές ενέργειες των ηρώων του μυθιστορήματος ως μάταιες. Αν και από κάποια ελάχιστα σχόλια και διατυπώσεις της αφηγηματικής αρχής διαφαίνεται λοιπόν μια τέτοια στάση, ωστόσο ο όποιος σχολιασμός δεν γίνεται αφ' υψηλού, αντιθέτως η αφηγηματική αρχή στέκεται με συμπάθεια απέναντι στους ήρωες, πράγμα που υπογραμμίζει και την τραγικότητα της κατάστασης στην οποία βρίσκονται. (Βλ. αναλυτικά παρακάτω).

παράδειγμα του λυρισμού των νεορεαλιστικών ταινιών, είναι η «χορογραφημένη» κίνηση του πλήθους, η οποία επανέρχεται σε αρκετές ταινίες με διαφορετικούς τρόπους. Περιφνημη είναι η σκηνή του θανάτου της Pina στο *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* του Rossellini, όπου το μακρινό πλάνο αξιοποιείται για να εντείνει τη συναισθηματική φόρτιση, αλλά και για να ενταχθεί η εικόνα του προσωπικού δράματος της ηρωίδας στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, και να αναχθεί με αυτόν τον τρόπο σε μέρος του κοινωνικού δράματος. Η θέση και η κίνηση του πλήθους, επομένως, στη συγκεκριμένη σκηνή να αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα. Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί η «χορογραφία» του πλήθους στην καταληκτική σκηνή του *Κλέφτη ποδηλάτων* (1948) του De Sica. Τα υποκειμενικά πλάνα, που υποδεικνύουν τη σκέψη του ήρωα, συνδυάζονται με πλάνα του πλήθους που κινείται γύρω του, σε έναν γοργό αποφασιστικό ρυθμό ριζικά διαφορετικό από τη δική του απελπισμένη δυσφορία και αμήχανη ακινησία. Λίγο αργότερα, αφού ο Antonio έχει διαπράξει την κλοπή, το πλήθος μαζεύεται ως δια μαγείας από τις γωνιές του πλάνου και της πόλης, για να τον κυνηγήσει και να τον αιχμαλωτίσει σαν ενσάρκωση του αόρατου χεριού της μοίρας του φτωχού ανθρώπου μέσα σε ένα άδικο κοινωνικοοικονομικό σύστημα (πρβλ. Bazin [1962] 1989, 43· καθώς και Bondanella 1983, 59). Το κατεξοχήν, όμως, παράδειγμα για τη στυλιζαρισμένη παρουσίαση του πλήθους, και μάλιστα του πλήθους το οποίο κατά κύριο λόγο αποτελείται από ερασιτέχνες ηθοποιούς, είναι η ταινία *Η γη τρέμει* (του Luchino Visconti, όπου η κίνηση και η φωτογραφία των ηθοποιών είναι ενίοτε τόσο στυλιζαρισμένες, αλλά και τόσο αληθινές ταυτόχρονα, ώστε το παραγόμενο αποτέλεσμα έχει μια εντελώς δική του ποιότητα: «Το *Η γη τρέμει* είναι μια ταινία απέραντης εικαστικής ομορφιάς και έντονων συναισθημάτων, τα οποία προκύπτουν από την ανα-κατασκευή του πραγματικού μέσα από τα στυλιζαρισμένα κινηματογραφικά μέσα» (Liehm 1984, 84).

Πέρα από ειδοποιό στοιχείο λυρικού κινηματογραφικού ύφους αυτού του τύπου, η παρουσίαση του πλήθους στον Νεορεαλισμό, έχει ειδική βαρύτητα καθώς αποτελεί έκφραση της αντίληψης αυτών των δημιουργών για τη δεινή θέση των ανθρώπων των φτωχών λαϊκών στρωμάτων στις κακές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες της εποχής, και με διαρρηγμένες τις κοινωνικές σχέσεις της συντροφικότητας και της αλληλεγγύης. Επομένως, το πλήθος είναι πανταχού παρόν για να υπογραμμίσει τη μοναξιά και την απελπισία του κεντρικού ήρωα, ή και για να ενσαρκώσει την ίδια την κοινωνική συνθήκη (της αναμονής του γυρισμού των ανδρών από την τρικυμία στο *Η γη τρέμει*, ή της ανεργίας με τον συνωστισμό των ανέργων έξω από την αρμόδια υπηρεσία στον *Κλέφτη ποδηλάτων*). Επιμένω σε αυτή την απεικόνιση του πλήθους, καθώς τη θεωρώ χαρακτηριστική για την αισθητική του «νέου ρεαλισμού» των νεορεαλιστικών ταινιών, αλλά και του *Άνθρωποι και σπίτια*, όπως θα δούμε παρακάτω. Χαρακτηριστική επειδή ακριβώς συνδυάζει τη ρεαλιστική απεικόνιση –με στοιχεία, μάλιστα, που παραπέμπουν σε ντοκιμαντέρ– με την αναζήτηση ενός ιδιότυπου λυρισμού, μιας αισθητικής απόλαυσης που προκύπτει από την οργάνωση και τον τρόπο αυτής της, κατά τα άλλα, ρεαλιστικής αναπαράστασης.

Σημαντικό παράγοντα του αφηγηματικού σχολίου καθώς και του λυρισμού της καθημερινότητας στις ταινίες του Νεορεαλισμού αποτελεί η μουσική. Θα έλεγα, μάλιστα, ότι, όπως και η χορογραφημένη κίνηση του πλήθους, η χρήση της μουσικής «αντιβαίνει» στον ρεαλισμό των ταινιών του Νεορεαλισμού, υπό την έννοια ότι επενδύει σκηνές, οι οποίες στην «πραγματική» τους εκδοχή θα ήταν βουβές. Με άλλα λόγια, η μουσική στον Νεορεαλισμό κατά κανόνα δεν είναι *διηγητικός ήχος*, δεν προέρχεται από το σύμπαν της ιστορίας. Αποτελεί μέρος του *αφηγηματικού σχολίου*. Είναι ένας τρόπος να αναδειχθεί η συναισθηματική ένταση των σκηνών, ειδικά εφόσον όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης (μιζανσεν, υποκριτική τακτική των ηθοποιών, φωτισμός, διάλογοι κ.λπ.) διατηρούν έναν τόνο χαμηλό, χωρίς εντάσεις και κορυφώσεις. Έναν τόνο, δηλαδή, ο οποίος με την πρόφαση του ρεαλισμού, καλλιεργεί την ενεργητική παρατήρηση στον θεατή, ενώ κατάγεται από την ενεργό παρατήρηση του κινηματογραφιστή. Αξίζει μάλιστα να παρατηρήσει κανείς ότι η μουσική-*αφηγηματικό σχόλιο* μπλέκεται αξεδιάλυτα με τον *διηγητικό ήχο*, με τους θορύβους, δηλαδή, και τον διάλογο του μυθοπλαστικού κόσμου. Σε αντίθεση, δηλαδή, με την κυρίαρχη πρακτική των χολλυγουντιανών ταινιών στις οποίες η μουσική συνήθως όταν εμφανίζεται κατακλύζει το κανάλι του ήχου, στις ταινίες του Νεορεαλισμού συνοδεύει την εκτύλιξη της δράσης, και, τη σχολιάζει. Με τρόπο ανάλογο προς τη λειτουργία του *αφηγηματικού σχολίου* στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* του Φραγκιά, η μουσική-*αφηγηματικό σχόλιο* μπλέκεται διαρκώς με τους ήχους του *διηγητικού επιπέδου*<sup>38</sup>.

Σε αυτό το πλαίσιο η μουσική που συνοδεύει τη σκηνή της νεαρή υπηρέτρια στην κουζίνα από την ταινία *Ουμπέρτο Ντι* του De Sica, δεν υπογραμμίζει απλώς τη συναισθηματική φόρτιση της σκηνής, λειτουργεί ως οδηγία προς τον θεατή, προσδίδοντας λυρισμό και συναισθηματική ένταση, σε μια σκηνή «καθημερινή». Με τον ίδιο τρόπο η μουσική υπογραμμίζει –και προοικονομεί εν πολλοίς– την δραματική κορύφωση στην καταληκτική σκηνή της ταινίας *Κλέφτης ποδηλάτων* που σχολιάστηκε παραπάνω. Παρόμοια, η μουσική στη σκηνή του θανάτου της Πίνα (Anna Magnani) στην ταινία *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* του Rossellini, καθώς εισάγεται μόνο στο τέλος του επεισοδίου, όταν πια η ηρωίδα κείται νεκρή στα χέρια του ιερέα Δον Πιέτρο, λειτουργεί ως επιβεβαίωση καταρχάς του θανάτου της, και την ίδια στιγμή ως κορύφωση της δραματικής έντασης της σκηνής – οποία σημειωτέον στο ανάπτυγμά της στηρίζεται αποκλειστικά στον φυσικό (και διηγητικό) ήχο.

### **Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο**

Η μεταπολεμική κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα, αν και χαρακτηρίζεται από μια θεαματική αύξηση στον αριθμό των παραγόμενων κατ' έτος ταινιών –από οκτώ ταινίες το 1948-1949 σε 117 το 1966-1967 (Κολοβός 2002, 145, 149)–, αντιμετωπίζεται ως σύνολο αρκετά αρνητικά από τους κριτικούς (Δελβερούδη 2002, 163). Οι κριτικοί θεωρούν ότι οι παραγόμενες ελληνικές ταινίες

<sup>38</sup> Για τη διάκριση των αφηγηματικών επιπέδων βλ. Genette [1972] 2007, 302-306 και για τον όρο και τον ορισμό του *διηγητικού ηχου* βλ. Dick [2005] 2010, 72-74.

παρουσιάζουν σημαντικές τεχνικές ελλείψεις (Σολδάτος Α΄ 2010, 61-62), και υστερούν σημαντικά σε σύγκριση με τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των ευρωπαϊκών κινηματογραφικών ρευμάτων της ίδιας περιόδου (Κολοβός 2009, 150). Οι πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες είναι η χρυσή εποχή του λαϊκού μελλοδράματος και της λαϊκής κωμωδίας, ταινιών που –με τον τρόπο του αντίστοιχου είδους– λειτουργούν παραμυθητικά στο ταλαιπωρημένο από τα δεινά του πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου, αλλά και της μεταπολεμικής ανεργίας και ανέχειας, ελληνικό κοινό των φτωχών λαϊκών στρωμάτων (πρβλ. Μητροπούλου [1980] 2006, 132-133· Κολοβός 2002, 156). Έτσι ο λαϊκός κινηματογράφος όχι μόνο είναι κινηματογράφος εμπορικός (Σολδάτος Α΄ 2010, 129), με ό,τι αυτό συνεπάγεται σε επίπεδο καλλιτεχνικών αξιώσεων<sup>39</sup>, αλλά και υπηρετεί σαφώς στοχεύσεις της κυρίαρχης ιδεολογίας, καλλιεργώντας τη λήθη του παρελθόντος (Κολοβός 2009, 151-2) και δημιουργώντας μια ψευδεπίγραφη και εξιδανικευτική εικόνα ανάπτυξης και ευημερίας του αστικού κέντρου (Ρουφου 2012, 255· Πούπου 2010, 537). Οι κινηματογραφικοί μύθοι αυτών των ταινιών μπορούν, άλλωστε, να διαβαστούν ως νεοελληνική εκδοχή του αμερικάνικου ονείρου (πρβλ. Σολδάτος Α΄ 2009, 130), όπου η φτώχη πλην τίμια κοπέλα θα σωθεί από τη μίζερη και δυσβάσταχτη ζωή της βιοπάλης με τον πολυπόθητο πλούσιο γάμο με τον ωραίο και ευγενικό γόνο αστικής οικογενείας. Το «παραμύθι» λειτουργεί όχι μόνο σε προσωπικό, αλλά και σε εθνικό επίπεδο, με την Ελλάδα να αναμένει τον σωτήριο πλούσιο «γάμο» με τις ΗΠΑ<sup>40</sup>. Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι η Ελλάδα ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια «προσδένεται» στο άρμα των ΗΠΑ, ενώ το 1951 εντάσσεται επίσημα πλέον στο Σχέδιο Μάρσαλ, και λαμβάνει οικονομική ενίσχυση από τις

---

<sup>39</sup> Ο Γιάννης Σολδάτος σχολιάζοντας τη στάση και τον ρόλο των κινηματογραφικών παραγωγών σε αυτή τη φάση του ελληνικού κινηματογράφου παραθέτει την εξής δήλωση του Γιώργου Σκαλενάκη με αφορμή την ταινία του *Διπλοπεννιές*: «Το επίπεδο των ελληνικών ταινιών το ρυθμίζουν τα γούστα της κυρα-Κατίνας: της γυναικούλας της συνοικίας που πάει το Σάββατο ή την Κυριακή στον κινηματογράφο κι αποζητά μια κωμωδία με χοντρό γέλιο ή ένα ‘μελο’ με δάκρυ κορόμηλο. Το γούστο της κυρα-Κατίνας παίρνουν για γνώμονα οι περισσότεροι παραγωγοί» (Σολδάτος Α΄ 2010, 136). Αν και δεν νομίζω ότι θα έπρεπε να υιοθετήσει κανείς άκριτα την τοποθέτηση αυτή του σκηνοθέτη, οφείλω καταρχάς να πω ότι η στάση των περισσότερων κριτικών της περιόδου για τον ελληνικό κινηματογράφο ήταν απορριπτική (Δελβερούδη 2002, 163), αλλά και να τονίσω αυτό το κλίμα μεταξύ των ανθρώπων του κινηματογραφικού χώρου στην Ελλάδα, καθώς πέρα από την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή καθόρισε σε μεγάλο βαθμό και τη συνολικότερη γνώμη του ελληνικού κοινού για την έβδομη τέχνη. Οφείλει, δηλαδή, κανείς εξετάζοντας τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου στο διάστημα 1949-1967 να λάβει υπ’ όψιν του ότι ο κινηματογράφος ταυτίζεται σε αυτή την περίοδο εν πολλοίς με την εύκολη και κακή ψυχαγωγία των μαζών. Τα επιτεύγματα των ευρωπαϊκών ρευμάτων δεν είναι άγνωστα στη χώρα μας κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, πρέπει όμως να περάσουν κάποια χρόνια για να γίνουν κτήμα ενός ευρύτερου κοινού. Δεν υπάρχει, εξ όσων γνωρίζω τουλάχιστον, κάποια αναλυτική μελέτη για την υποδοχή των πρωτοπόρων ευρωπαϊκών κινηματογραφικών ρευμάτων από τους ελληνικούς πνευματικούς κύκλους των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Ως εκ τούτου, οι όποιες σχετικές πληροφορίες δίνονται εδώ (π.χ. η αναφορά στη σχέση του Αντρέα Φραγκιά με τον κινηματογράφο παρακάτω) είναι αποτέλεσμα προσωπικής έρευνας και δεν μπορούν παρά να είναι σποραδικές, καθώς το βάρος στην παρούσα διδακτορική διατριβή πέφτει στην κειμενοκεντρική ανάλυση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, σε βάρος κάποιες φορές της πραγματολογικής του τεκμηρίωσης.

<sup>40</sup> Αν προσέξει κανείς θα δει ότι στον εμπορικό κινηματογράφο της εποχής ο δυτικός τρόπος ζωής, και κυρίως τα στοιχεία που αντλούνται από την αμερικανική εξαγόμενη κουλτούρα, συνδέονται με την οικονομική άνεση και τα νέα κοινωνικά ήθη, ενώ προβάλλονται σταθερά το θετικό πρόσημο της προόδου και της ευημερίας. Παράλληλα, κατασκευάζεται η συστοιχία: Ελλάδα (και μάλιστα ελληνική επαρχεία) – ανέχεια – «παλαιά» ήθη, ως μια συνθήκη που οφείλει η ελληνική κοινωνία, τελικά να ξεπεράσει.



Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής με προϋπόθεση «τη στρατιωτική ετοιμότητα» από μέρους της ελληνικής πλευράς (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 237-241· Βάλντεν 2002, 227-229).

Αυτό το πλαίσιο διαφέρει βέβαια σημαντικά από την ιδιαίτερος ανεπτυγμένη κινηματογραφική βιομηχανία της Cinecittà στην αισθητική της οποίας έρχονται να εναντιωθούν οι ιταλοί νεορεαλιστές, –εξάλλου συνολικά η οικονομία και η βιομηχανία της Ιταλίας είναι κατά πολύ μεγαλύτερες των ελληνικών. Κατ’ αντιστοιχίαν όμως προς την κινηματογραφική παραγωγή των στούντιο της Cinecittà ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος χαρακτηρίζεται από την επίμονη άρνησή της να ασχοληθεί με το πρόσφατο τραυματικό παρελθόν (Κολοβός 2002, 151, 153-154), καθώς και από την προγραμματική προβολή μιας νεοελληνικής κοινωνίας που όχι μόνο ευημερεί, αλλά και εκσυγχρονίζεται (Ρουρου 2012, 255· Δελβερούδη 2002, 165-166). Σε αυτή την εξέλιξη του ελληνικού μεταπολεμικού κινηματογράφου υπήρξε βέβαια καθοριστικός, ο ρόλος της λογοκρισίας (πρβλ. Ρουρου 2012, 262), η οποία σε όλο αυτό το διάστημα είναι από αυστηρή έως και ασφυκτική (Κολοβός 2002, 154-155), ιδίως για τον κινηματογράφο, καλλιτεχνικό προϊόν ιδιαίτερος μαζικό, αλλά και πολύ υψηλό κόστος παραγωγής.

Σε αυτό το πλαίσιο οι λίγες ταινίες των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών, επομένως, που αντιστέκονται σε αυτό το γενικό κλίμα και επιλέγουν να θεματοποιήσουν τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής, προβάλλοντας τη δύσκολη ζωή στις φτωχογειτονιές της πρωτεύουσας και ξεφεύγοντας από την αισθητική του εμπορικού κινηματογράφου, χαιρέτιστηκαν συλλήβδην από τους κριτικούς ως νεορεαλιστικές. Συνήθως δεν πληρούσαν απολύτως τα σχετικά κριτήρια (Ρουρου 2012, 256)<sup>41</sup>, όμως η κριτική τις συνέδεσε με ενθουσιασμό με το πρωτοπόρο κινηματογραφικό ρεύμα του Νεορεαλισμού σε μια προσπάθεια ενίσχυσης της δημιουργίας μιας εγχώριας παραγωγής με σοβαρές καλλιτεχνικές αξιώσεις<sup>42</sup> (ό.π. 256). Συγκεκριμένα η Μαρία Παραδείση αναφέρει πέντε ταινίες, τις περιόδου τις οποίες η κριτική χαιρέτισε ως νεορεαλιστικές. Πρόκειται για τις *Πικρό Ψωμί* (1951, σκην. Γρηγόρης Γρηγορίου), *Μάυρη Γη* (1952, σκην. Στέλιος Τατασόπουλος), *Ξυπόλυτο Τάγμα* (1954, σκην. Γκρεγκ Τάλλας), *Μαγική Πόλι* (1955, σκην. Νίκος Κούνδουρος), *Συνοικία το Όνειρο* (1961, σκην. Αλέκος Αλεξανδράκης): (Παραδείση, 123-124). Στο κείμενό της η Μαρία Παραδείση εξετάζει αναλυτικά τις παραπάνω ταινίες για να καταλήξει ότι πρόκειται πράγματι για «έναν ‘διαφορετικό’ από την υπόλοιπη μαζική παραγωγή κινηματογράφο, ο οποίος δεν ολοκληρώνει όμως το νεορεαλιστικό του όραμα» (146).

<sup>41</sup> Ας σημειωθεί ότι, όπως αναφέρει η Πούπου, ο όρος «νεορεαλισμός» αρχίζει να χρησιμοποιείται για ελληνικές ταινίες, με μια καθυστέρηση μιας δεκαετίας σχεδόν, στις αρχές της δεκαετίας του 1950.

<sup>42</sup> Η διατύπωση της κριτικού Αγγλαίας Μητροπούλου στην *Ιστορία* της είναι χαρακτηριστική: «Ο ιταλικός νεορεαλισμός που ταίριαζε στην ιδιοσυγκρασία του Έλληνα, επηρέασε την εγχώρια παραγωγή, και η επιτυχία των ξένων ταινιών ποιότητας στο μεγάλο κοινό (η Ελλάδα εισάγει όλες τις ενδιαφέρουσες και μη ταινίες της παγκόσμιας παραγωγής) κάνει τους νέους Έλληνες σκηνοθέτες να φιλοδοξούν να δημιουργήσουν ταινίες τέχνης. Η τεχνική τους εκπαίδευση και οι κινηματογραφικές τους γνώσεις είναι μάλλον περιορισμένες, αλλά ο ενθουσιασμός τους είναι δυνατός και τ’ αποτελέσματα ενδιαφέροντα» (Μητροπούλου [1980] 2006, 124-125).

Έτσι, πατέρας του ελληνικού νεορεαλισμού χρίστηκε από την κριτική της εποχής ο Γρηγόρης Γρηγορίου για την ταινία του *Πικρό ψωμί* (1951), τη στιγμή που ο ίδιος δεν βλέπει να συγγενεύει η ταινία του με τον Νεορεαλισμό παρά μόνο στις εξωτερικές λήψεις (Σολδάτος 2010 Α', 68), και ενώ πρόκειται για μια ταινία με πολύ έντονα μελοδραματικά στοιχεία (Παραδείση 1994, 126-127). Σε κάθε περίπτωση οι ταινίες που προαναφέρθηκαν, ενδεχομένως και κάποιες ακόμα, απομακρύνονται από τον κινηματογραφικό κανόνα της εποχής με στοιχεία όπως η θεματοποίηση των κοινωνικών προβλημάτων της μεταπολεμικής εποχής, η μη εξιδανικευτική αναπαράσταση της καθημερινής ζωής, η μη μελοδραματική πλοκή, τα γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους, η χρήση μη επαγγελματιών ηθοποιών, αλλά και, τέλος, η φιλοδοξία για δημιουργία ενός καλλιτεχνικού προϊόντος αξιώσεων το οποίο θα ήταν παράλληλα προσιτό στο κοινό (Ρουρού 2012, 256). Αν και οι περισσότερες από αυτές τις ταινίες δεν γνώρισαν εμπορική επιτυχία, ούτε και εκπλήρωσαν στις περισσότερες περιπτώσεις τις προσδοκίες που καλλιεργούσαν σε αισθητικό επίπεδο (256), ωστόσο η συμβολή τους στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου υπήρξε σημαντική, καθώς άνοιξε τον δρόμο για τη δημιουργία μιας εγχώριας παραγωγής υψηλών αισθητικών αξιώσεων (βλ. και επόμενο κεφάλαιο για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο).

Ο ελληνικός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1950 και του 1960 έχει επίσης μεγάλη παράδοση στο μελόδραμα (Σολδάτος Α' 2010, 60, 62-63, 141-144). Πολλές από τις ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου της εποχής είχαν ως θέμα τη φτώχεια και τις δυσκολίες της ζωής των φτωχών λαϊκών στρωμάτων. Βέβαια, οι ταινίες αυτές έχουν έντονα μελοδραματικά χαρακτηριστικά, αναπτύσσονται κατά κύριο λόγο γύρω από έναν απλοϊκό και μονοσήμαντο μύθο, ο οποίος στερείται κοινωνικού προβληματισμού και τεκμηρίωσης, ενώ όταν καταλήγουν σε αίσιο τέλος, αυτό περιλαμβάνει οπωσδήποτε έναν, πλούσιο κατά κανόνα, γάμο (πρβλ. Κολοβός 2002, 152-154). Μπορεί οι ταινίες αυτές να φαντάζουν, ή και να είναι εν πολλοίς, αφελείς, ωστόσο έχουν δύο θεματικά χαρακτηριστικά τα οποία, κατά τη γνώμη μου, παρουσιάζουν κάποιο ενδιαφέρον ως τεκμήριο της περιόδου 1949-1967. Καταρχάς, οι ήρωές του είναι άνθρωποι των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων και τα θέματά τους προβάλλονται ως «βγαλμένα από τη ζωή» (Σολδάτος Α' 2010, 141). Επιπλέον, «[ο]ι ήρωες του μελοδράματος, όπως και το κοινό τους, ήταν έρμια της μοίρας και της πολιτικοκοινωνικής κατάστασης της εποχής τους» (ό.π.). Το ευρύ κοινό της εποχής, επομένως, το οποίο ανήκει στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα επιβίωσης, ενώ διαπιστώνουμε, μέσω αυτών των κινηματογραφικών ταινιών, να αναπτύσσεται μια πλατιά εδραιωμένη πολιτισμική πρακτική της αφήγησης της ζωής αυτών των στρωμάτων, η οποία εκθέτει, έστω με τρόπο μελοδραματικό και ανώδυνο, μια σειρά από σοβαρά σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα της εποχής.

#### 4. Η νεορεαλιστική αφήγηση στην πεζογραφία.

##### Η νεορεαλιστική αφήγηση

Αν και αντικείμενο της παρούσας διδακτορικής διατριβής είναι σαφώς η σύγκριση κειμένων της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον Νεορεαλισμό ως κινηματογραφικό αφηγηματικό σύστημα, όπως αυτό μπορεί να τυποποιηθεί μέσα από τα κείμενα των θεωρητικών και των ιστορικών του κινηματογράφου, αλλά και επαγωγικά μέσα από μια ομάδα ταινιών, οι οποίες κατά γενική ομολογία θεωρούνται ως οι πλέον αντιπροσωπευτικές του κινήματος<sup>43</sup>, οφείλει να σημειωθεί ότι ο Νεορεαλισμός υπήρξε παράλληλα ως τάση με παρόμοια χαρακτηριστικά και στην ιταλική πεζογραφία. Το στοιχείο αυτό οδηγεί τη Lucia Re στο πολύ ενδιαφέρον σχετικό κείμενό της (Re 2003) να μιλήσει για «νεορεαλιστική αφήγηση». Εξηγεί, λοιπόν, συγκεκριμένα, ότι αν και ο όρος «νεορεαλισμός» χρησιμοποιείται για πρώτη φορά με τη συγκεκριμένη έννοια για την ταινία του Luchino Visconti *Διαβολικοί Εραστές (Obsessione, 1942)*<sup>44</sup> (Re 2003, 104-105), από το 1943 ο όρος αρχίζει να χρησιμοποιείται τόσο για τη λογοτεχνική όσο και για την κινηματογραφική αφήγηση. Το ίδιο διάστημα υπάρχει Νεορεαλισμός επίσης στην ποιητική και στη ζωγραφική παραγωγή της Ιταλίας (Re 2003, 105)<sup>45</sup>. Χωρίς, λοιπόν, κάποιο κοινό μανιφέστο ή ενιαίο ύφος, κινηματογραφιστές και λογοτέχνες του Νεορεαλισμού συναντώνται στην κοινή τους επιθυμία να εκφράσουν καλλιτεχνικά το απότοκο του ιστορικού βιώματος του πολέμου, του αντιφασιστικού κινήματος, και της αποτίναξης του φασιστικού καθεστώτος (Re 2003, ό.π.)<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Ακολουθώντας κατ' ουσίαν τον Bondanella, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι, αν και δεν μπορούμε σε καμία περίπτωση να θεωρήσουμε ότι ο Νεορεαλισμός εξαντλείται σε αυτές τις ταινίες, ωστόσο «η συμβολή του στην εξέλιξη του κινηματογράφου εν πολλοίς κρίνεται τελικά από τα επιτεύγματα» των επτά αυτών αριστουργημάτων του ιταλικού Νεορεαλισμού (Bondanella [1983] 1999, 37), θα περιοριστώ εδώ κυρίως στις εξής ταινίες: Roberto Rosellini *Roma città aperta* (1945) – *Paisà* (1946) – *Germania anno zero* (1947). Vittorio De Sica *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Umberto D* (1951) και Luchino Visconti *La terra trema* (1948). Ας σημειωθεί ότι τις ίδιες ταινίες –με την εξαίρεση του *Germania anno zero*– αναφέρει για την ουσιαστική τους συμβολή στην αισθητική του Νεορεαλισμού ο Zavattini στο θεμελιώδες κείμενό του «Μερικές ιδέες για τον Κινηματογράφο» (Zavattini [1952] 2000, 153). Τα επτά αυτά έργα, πέρα από την πλατιά καταξίωση από τους κριτικούς, νομίζω ότι συνοψίζουν τρόπον τινά εύστοχα τόσο την ουσία της αισθητικής, όσο και την υφολογική ποικιλία του ιταλικού Νεορεαλισμού. Παράλληλα θεωρώ ότι –εκτός ίσως από το *Sciuscià*– αποτελούν και τα γνωστότερα και αντιπροσωπευτικότερα έργα του κινήματος για το ελληνικό κοινό.

<sup>44</sup> Η συγκεκριμένη ταινία θεωρείται από πολλούς μελετητές του κινηματογράφου η εισηγητική του ρεύματος του Νεορεαλισμού.

<sup>45</sup> Για τον πεζογραφικό Νεορεαλισμό στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή λογοτεχνία βλ. επίσης (De Clercq – Bousset [1992] 1999, 261-266).

<sup>46</sup> Πρβλ. «Η αντίδραση κατά του φασισμού δημιουργεί ένα νέο είδος λογοτεχνίας, που ακολουθεί τις νόρμες της μαρξιστικής αισθητικής: τον νεορεαλισμό. Το *La macchina mondiale (Η παγκόσμια μηχανή, 1965)* του Paolo Volponi δίνει μέσα από μια εξονυχιστική έρευνα πάνω στην εργατική τάξη, μια αποκαλυπτική αντανάκλαση της καθημερινής ζωής στην Ιταλία. Ο Carlo Bernari στον *Prologo alle tenebre*, και ο Francesco Jovine στο *Le Terre del Sacramento* μεταφέρουν με λιτά εκφραστικά μέσα την τόσο πρόσφατη πραγματικότητα του πολέμου (φυλακή, εξορίες, αντίσταση), καθώς και αυτή της αμέσως επόμενης μεταπολεμικής περιόδου (εργατικοί αγώνες, αθλιότητα των αγροτών)» (De Clercq – Bousset [1992] 1999, 261· μετάφραση: Γιάννης Κιουρτσάκης – Αλέξης Ζήρας). Στην ίδια πεζογραφική τάση εντάσσεται ο Vasco Pratolini, καθώς και τα πρώτα έργα των Elio Vittorini και Cesare Pavese. Ενώ ανάλογες τάσεις αναφέρονται στην Πορτογαλία και στην Ισπανία κατά τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες (De Clercq – Bousset [1992] 1999, 262-263).

Λογοτεχνία και κινηματογράφος επιστρατεύονται για την αναζήτηση ενός νέου ρεαλισμού, μιας νέας αλήθειας, η οποία είχε παραποιηθεί επί φασισμού όχι μόνο στην πολιτική, αλλά και στο επίπεδο της καλλιτεχνικής ζωής (Re 2003, ό.π.). Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή που παίρνει αυτή η αναζήτηση ενός νέου είδους ρεαλισμού στην αφηγηματική δομή των έργων. Στα λογοτεχνικά, όπως και στα κινηματογραφικά έργα του Νεορεαλισμού, διαπιστώνουμε μια έμφαση στην επεισοδιακή διάρθρωση της αφήγησης, η οποία τείνει να παρουσιάζει γεγονότα φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους στην υπηρεσία μιας υποθετικής πιστότητας στη ροή της καθημερινής ζωής. Παράλληλα κυριαρχεί η επιμονή στα ρεαλιστικά τοπία, ως χώρο ζωής των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων. Στο ύψος επικρατούν η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου*, η δραματικότητα και η συνειδητή αποφυγή κάθε στοιχείου ρητορισμού. Χαρακτηριστική για τα έργα του Νεορεαλισμού είναι, τέλος, η προσέγγιση των αρνητικών όψεων της ζωής των λαϊκών στρωμάτων μακριά από εξιδανικεύσεις, η οποία διεκδικεί πέρα από τη ρεαλιστική αξιοπιστία, το κύρος της κοινωνικής κριτικής, καθώς και, φυσικά, της πολιτικής θέσης (Re 2003, 106-109).

Φυσικά στην Ελλάδα οι πολιτικές συνθήκες ήταν πολύ διαφορετικές μεταπολεμικά. Η ευφορία της απελευθέρωσης δεν διήρκησε παρά ελάχιστα, καθώς την αποχώρηση των Γερμανών ακολουθούν λίγους μήνες αργότερα τα Δεκεμβριανά και ύστερα ο Εμφύλιος. Σε αυτήν λοιπόν την περίοδο της πολιτικής ανωμαλίας, των πολιτικών διώξεων, και της (αυτο)λογοκρισίας (Αργυρίου Δ' 2004, 43) είναι αυτονόητο ότι οι έλληνες δημιουργοί πόρρω απέχουν από το αίσθημα της ελευθερίας για καλλιτεχνική δημιουργία που περιγράφει η Re για τους Ιταλούς ομοτέχνους τους (Re 2003, 105-106). Ωστόσο, η στενή σχέση με το πρόσφατο ιστορικό βίωμα, σε συνδυασμό με την αίσθηση του χρέους στους καλλιτέχνες να μιλήσουν για αυτό, και μάλιστα από την πλευρά των αδικημένων, συγκροτούν, όπως θα δούμε, ένα κοινό ιδεολογικό, κατ' ουσίαν, υπόβαθρο το οποίο εκβάλλει σε παρόμοιες αισθητικές επιλογές. Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι ο διακαλλιτεχνικός διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με το κινηματογραφικό ρεύμα του ιταλικού νεορεαλισμού εγγράφεται σε ένα πολύ ευρύτερο πλαίσιο διακειμενικών, διακαλλιτεχνικών και ευρύτερα διαπολιτισμικών σχέσεων. Η μελέτη, εξάλλου, του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον ιταλικό κινηματογραφικό Νεορεαλισμό, ενισχύει κατά τη γνώμη μου και το ερώτημα της συγγένειας του ελληνικού μεταπολεμικού πεζογραφικού παραδείγματος με την ευρωπαϊκή νεορεαλιστική πεζογραφία.

5. Η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1949-1967.

**Λογοκρισία, ιστορικό τραύμα και μυθοπλασία ως Ιστορία: η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1949-1967.**

Φίλοι  
Που φεύγουν  
Που χάνονται μια μέρα  
Φωνές  
Τη νύχτα  
Μακρινές φωνές  
Μάνας τρελής στους έρημους δρόμους  
Κλάμα παιδιού χωρίς απάντηση  
Ερείπια  
Σαν τρυπημένες σάπιες σημαίες.

Εφιάλτες,  
Στα σιδερένια κρεβάτια  
Όταν το φως λιγοστεύει  
Τα ξημερώματα.  
(Μα ποιος με πόνο θα μιλήσει για όλα αυτά;)  
Μανόλης Αναγνωστάκης, «Στον φίλο Νίκο Ε...»<sup>47</sup>.

Πλάι στην έντονη διαπλοκή της τέχνης και της πολιτικής ιδεολογίας για το διάστημα 1949-1967, πρέπει κανείς να λάβει υπ' όψιν του τη διαρκή θεσμική άσκηση λογοκρισίας, η οποία αίρεται μόνο μετά τη Μεταπολίτευση. Εύλογα, εξαιτίας του πολύ χαμηλότερου κόστους παραγωγής και της ύπαρξης διαύλων διακίνησης και διάδοσής της είτε από την ίδια την Αριστερά είτε και από φίλα προσκείμενους χώρους, υπάρχει εκείνη την εποχή πολύ μεγαλύτερη ποσοτικά και πολύ σοβαρότερη ποιοτικά «αριστερή» λογοτεχνία, από την αντίστοιχη κινηματογραφική παραγωγή, η οποία είναι πραγματικά ελάχιστη (Κολοβός 2002, 150-151, 154-156). Σε κάθε περίπτωση η λογοκρισία αποτελεί έναν σημαντικό παράγοντα που επηρέασε πολλαπλά τη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία<sup>48</sup>.

Η πρώτη μεταπολεμική γενιά, οι συγγραφείς, δηλαδή, που δημοσιεύουν για πρώτη φορά κατά την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία, αναφέρεται από τους περισσότερους κριτικούς ως Γενιά που δημιουργεί αναφερόμενη κυρίως στο ιστορικό βίωμα, και πιο συγκεκριμένα στο τραυματικό

<sup>47</sup> Μανόλης Αναγνωστάκης, *Τα ποιήματα 1941-1971*, Αθήνα, Νεφέλη 2000, σ. 76.

<sup>48</sup> Ενδεικτικός είναι ο τρόπος με τον οποίο σχολιάζει το συγκεκριμένο θέμα ο Αντρέας Φραγκιάς στη συζήτηση των Α. Φραγκιά, Σπ. Πλασκοβίτη και Α. Πανσέληνου με τον Τάσο Γουδέλη για τη νεοελληνική πεζογραφία που δημοσιεύτηκε στο τχ. 66. του περ. *Το Δέντρο* (*Το Δέντρο* 1992): «Εάν γυρίσουμε σε παλαιότερες δεκαετίες, σε ελάχιστα διαλείμματα κοινωνικής ηρεμίας ήταν δυνατή η άμεση καταγραφή της πραγματικότητας. Οι αλλεπάλληλες δικτατορίες, η Κατοχή, ο Εμφύλιος, η Χούντα, δημιούργησαν ένα μεγάλο κενό στην άμεση σχέση του συγγραφέα με τον κόσμο γύρω του. Εμπόδισαν τη ρεαλιστική φόρμα να αναπτυχθεί. Οι περίοδοι αυτές δεν έμειναν χωρίς συνέπειες. Τίποτα δεν προσφέρεται δωρεάν. Οι διάφορες λογοκρισίες βαραίνουν πάνω στην ελληνική πεζογραφία και οδηγούν σε διάφορες διαφυγές, τύπου *συμβολισμός*, όπως ελέγχθη [...]». Βλ. επίσης: Αργυρίου 1988, 72, 82-83· Αργυρίου 1997, 65.

ιστορικό βίωμα της Κατοχής και του Εμφυλίου (Γιατρομανωλάκης 2000, 26· Χατζηβασιλείου 1997, 49-51, 53). Στις θέσεις που υιοθετούν οι μεταπολεμικοί συγγραφείς απέναντι στα ιστορικά γεγονότα ανιχνεύεται η ιδεολογική πόλωση που περιγράφηκε εισαγωγικά. Εξάλλου, όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Αλέξανδρος Αργυρίου τα ίδια ιστορικά γεγονότα καταγράφονται βιωματικά τελείως διαφορετικά από τους συγγραφείς της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς ανάλογα με την κοινωνικοταξική τους καταγωγή, κάτι που αποτυπώνεται, φυσικά, και στο έργο τους<sup>49</sup>. Σε κάθε περίπτωση, αν σε κάτι ομοιοούν συγγραφείς και κριτικοί της περιόδου είναι η εντατική ενασχόληση με την πρόσφατη ιστορία, με την ιστορία ως βίωμα (Δάλλας 1997, 86-88· Μουλλάς 1997, 43, 45), αλλά και με τη λογοτεχνία ως θέση για το βίωμα<sup>50</sup>. Ταυτόχρονα –κι αυτό μάλλον είναι κάτι που ισχύει για την πλειονότητα των δημιουργών ανεξαρτήτως πολιτικής τοποθέτησης<sup>51</sup>– ασχολούνται επίσης με την ιστορία ως *τραύμα*. Η πεζογραφία τους γίνεται έτσι ένας τρόπος να διαχειριστούν, να ανασηματοδοτήσουν, αλλά και να δικαιώσουν εκ των υστέρων τα όσα βίωσαν<sup>52</sup>.

Ειδικότερα για τους αριστερούς πεζογράφους η βιωματική και στενή σχέση του λογοτεχνικού έργου με την πραγματικότητα γίνεται όρος *απαράβατος* και αποκτά αξιολογικό χαρακτήρα<sup>53</sup>. Η λογοτεχνική αναδιήγηση της βιωμένης πραγματικότητας γίνεται ένας τρόπος ιδεολογικής, αλλά και κοινωνικής, διεκδίκησης ριζωμένος στο παρελθόν, αλλά απευθυνόμενος στο παρόν και το μέλλον<sup>54</sup>.

---

<sup>49</sup> Αργυρίου 1997, 75-77· Πρβλ. Αργυρίου 1988, 101· Κοτζιά 2006, 315.

<sup>50</sup> Για την αλλαγή που σηματοδοτεί η πεζογραφική παραγωγή της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς μιλά ο Σπύρος Πλασκοβίτης στη συζήτηση των Α. Αργυρίου, Α. Κοτζιά, Σπ. Πλασκοβίτη και Στ. Τσίρκα στο περιοδικό *η Συνέχεια* (τχ. 4, Ιούνιος 1973) με θέμα τη σχέση της νεοελληνικής πεζογραφίας και νεοελληνικής πραγματικότητας: «[...] θέλω να παρατηρήσω ότι σπουδαίο γεγονός στα Γραμματά μας αποτελεί η προσθήκη της πολιτικής διάστασης στη λογοτεχνία μας από τη γενιά αυτή –γεγονός που έρχεται να ανατρέψει τις υπάρχουσες συνήθειες. Ανεξάρτητα από την όποια καλλιτεχνική αξία, την ποιοτική στάθμη της προσφοράς τους, οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι, με τις άμεσες εμπειρίες τους από την τραγική εποχή του πολέμου, της Κατοχής και του εμφυλίου σπαραγμού οι οποίες πραγματώθηκαν σε χρονικά, σε διηγήματα και σε μερικά σημαντικά μυθιστορήματα, έχουν επιφέρει μια τομή στην υπάρχουσα παράδοση, που κανέναν σοβαρό μελετητή δεν μπορεί να παραβλέψει. [...] Όσοι λοιπόν καλόπιστα ή πονηρεμένα αναρωτιόνταν κάποτε τι καινούργιο μπορούσε να επιδείξει η μετά το περίφημο 1930 συγγραφική γενιά, νομίζω ότι λαβαίνουν σήμερα την απάντηση: για κάμποσα χρόνια στην Ελλάδα, όπως και στον άλλο κόσμο, η ζωντανή πεζογραφία θα είναι η λογοτεχνία των ιδεών, της κριτικής έρευνας, της διαμαρτυρίας και του ελέγχου· η λογοτεχνία του προβληματισμού πάνω στη βία και στη δομή της εξουσίας» Βλ. Αργυρίου κ.ά. [1973] 1988, 326-327.

<sup>51</sup> Στο παρόν κεφάλαιο θα εστιάσω το ενδιαφέρον μου στους αριστερούς λογοτέχνες, επειδή ακριβώς αυτοί οι συγγραφείς είναι που συγγενεύουν περισσότερο ιδεολογικά με τους δημιουργούς του ιταλικού κινηματογραφικού Νεορεαλισμού. Παράλληλα, όμως, από τη μελέτη έργων και των μελετών για τη συγκεκριμένη περίοδο καταλήγω ότι η αριστερή λογοτεχνία αποτελεί *δεσπόζουσα* για το διάστημα 1949-1967 (πρβλ. ενδεικτικά: παράθεμα του Σπύρου Πλασκοβίτη που προηγήθηκε, υποσημ. 18). Αυτός είναι, εξάλλου, και ο λόγος για τον οποίο επιλέγω για τη συγκεκριμένη περίοδο να μελετήσω τον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον Νεορεαλισμό και με όχι κάποιο άλλο ρεύμα.

<sup>52</sup> Βλ. ενδεικτικά: Διαλησμάς 2009, 64: «το θέμα της μαρτυρίας-διαμαρτυρίας για τα όσα διαδραματίστηκαν» και Αργυρίου 1988, 427: «άρα είναι μάρτυρες που καταθέτουν τη μαρτυρία τους, παρά *κριτές* που *εγκρίνουν* ή κατακρίνουν τα φαινόμενα».

<sup>53</sup> Βλ. Κοτζιά 2006, 273-274: «Η εμπειρία του βιώματος [...], η άμεσα προσωπική, έντονη και συνειδητή δηλαδή δοκιμασία της πρωτογενούς πραγματικότητας μέσω των αισθήσεων ως αναγκαίο εργαλείο παραγωγής της τέχνης, στη μεταπολεμική περίοδο αναγνωρίστηκε ως ένα 'εκ των ων ουκ άνευ' συστατικό τόσο της πεζογραφίας όσο και της ποίησης. Το εργαλείο αυτό υιοθέτησε ολόκληρο το φάσμα των αριστερών διανοουμένων [...] Και εμφανίστηκε ως μέσον ποικίλων χρήσεων: συστατικό που εμφυσά ανάσα ζωής στο έργο τέχνης, όργανο ελέγχου της αλήθειας σε σχέση με την πραγματικότητα, αλλά και κριτήριο δοκιμασίας της λογοτεχνικής ποιότητας»

<sup>54</sup> Πρβλ. Κοτζιά 2006, 317: «Το ενδιαφέρον που έδειξαν οι Κοτζιάς, Χατζής ή η *Επιθεώρηση Τέχνης* για την ιστοριογραφία φαινομενικώς μόνο αντιβαίνει στη θέση ότι οι μεταπολεμικοί δείκτες πριμοδότησαν το παρόν. Διότι ένα

Πρόκειται για πεζογραφήματα που θεματοποιούν το πρόσφατο παρελθόν –τόσο πρόσφατο ώστε δεν νομιμοποιούμαστε να μιλήσουμε για «ιστορικά μυθιστορήματα» (Μουλλάς 1997, 42-43)– όχι ως φυγή από την παρούσα κατάσταση, αλλά αντιθέτως ως δρόμο για να μιλήσουν πιο διεξοδικά, αναλυτικά και σε βάθος για το δημόσιο βίωμα του παρόντος. Επομένως, τουλάχιστον για τα έργα της περιόδου 1949-1967 που θα με απασχολήσουν εδώ, η ενασχόληση δεν είναι ακριβώς με την Ιστορία, είναι όμως με τη σφαίρα που «υπερβαίνει τα όρια του ατόμου [...] μπροστά σε φαινόμενα κοινής εμπειρίας ή γνώσης ή πρακτικής» (Μουλλάς 1997, 41), με το συλλογικό βίωμα, επομένως.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον ως προς την υπόθεση εργασίας της συνάφειας με τον ιταλικό Νεορεαλισμό παρουσιάζει η τάση αρκετών πεζογράφων να προσεγγίζουν τα γεγονότα με μια περισσότερο ή λιγότερο φανερή διάσταση του *ηθικού χρέους*<sup>55</sup>. Μάλιστα, η φρασεολογία περί «ηθικής» στάσης, ή «ηθικού χρέους» των λογοτεχνών της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, επανέρχεται ποικιλοτρόπως συχνά στις σχετικές μελέτες και μονογραφίες, αλλά και στον δημόσιο και δοκιμακό λόγο<sup>56</sup> και τις συζητήσεις των ίδιων των λογοτεχνών επί του θέματος<sup>57</sup>. Φυσικά δεν είναι τυχαίο ότι από τη δεκαετία του 1970 κ.ε. ο σχετικός προβληματισμός επανέρχεται στις

---

ισχυρότατο κίνητρο για την ανάπτυξη του ιστοριογραφικού τους ενδιαφέροντος υπήρξε η περιφρούρηση του παρόντος από τις μυθοποιητικές παρεμβολές των ποικίλων ιδεολογημάτων του παρελθόντος».

<sup>55</sup> Ως αφορμή για την υιοθέτηση του συγκεκριμένου όρου λειτούργησε το κείμενο του Σπύρου Πλασκοβίτη για τη μεταπολεμική πεζογραφία με τίτλο «Η πεζογραφία του ήθους» (1962), στο οποίο ο πεζογράφος υπερασπίζεται αυτήν ακριβώς την έννοια της ηθικής αποστολής του λογοτέχνη στη μεταπολεμική συνθήκη. Παραθέτω ενδεικτικά: «Η πεζογραφία του ήθους» (1962): Σπύρος Πλασκοβίτης από το «Η πεζογραφία του ήθους» (1961): «το μυθιστόρημα από τέχνη ηθών κορυφώθηκε πια σε τέχνη Ήθους, σε μια κατευθείαν μελέτη της δοκιμασίας του ανθρώπου με τα πρωταρχικά προβλήματα της ζωής σε μια δραματική προσπάθεια να καθοριστεί η ηθική του στάση» (Πλασκοβίτης [1961] 1986, 13).

<sup>56</sup> Ενδεικτικά: Σπύρος Πλασκοβίτης: «'Υπηρεσία' θα πει να ευκολύνεις τη ζωή, να την κάμεις –όσο περνά απ' το χέρι σου– περισσότερο ζωή. Το πέρα, το πάνω από το Χρόνο δεν είναι δική σου δουλειά. Είναι δουλειά της τύχης σου και του καιρού σου. Αν έπιασες το σφυγμό του... αν ο καιρός σου συμβεί να γίνει μια σημαδιακή εποχή για τις ερχόμενες γενιές... αν σε φτιάξει κι εσένα, το δημιουργό, ο καιρός σου πέρα από τα δικά σου χρονικά όρια –τότε...ε, τότε θα έχεις φτάσει στη μεγαλοσύνη χωρίς να το ξέρεις, και πολύ περισσότερο, χωρίς καμιά δική σου πρόθεση» (Πλασκοβίτης [1982] 1988, 148-149). «Έτσι, αν παλεύω να εξηγήσω τη δουλειά μου, θα ήθελα να δηλώσω αμέσως ότι την πορεία της και την ευθύνη της τη βλέπω μέσα στα πλαίσια της συνολικής ευθύνης, που σήκωσε στους ώμους της αυτή η γενιά των νέων του '40 και της κατοχής» (ό.π., 153· η υπογράμμιση δική μου), και τέλος: «Κανενός είδους 'φυγές' δεν τις συγχωρεί πια σήμερα το συνειδητοποιημένο κοινό στη χώρα μας» (ό.π., 163). Αλέξανδρος Κοτζιάς: «Κι ακόμη αναρωτιέμαι: υπάρχουν στις πεζογραφικές σελίδες μας τα αληθινά προβλήματα του τόπου; η φτώχεια, η μετανάστευση, ο παρασιτισμός, η μιζέρια, η αγραμματοσύνη, η καταπίεση, η απογοήτευση, ο φόβος; Θαυμάζουμε τον Ντοστογιέφσκι και τον Τολστόι και τον Τσέχοφ, όμως συχνά ξεχνάμε πόσο αυτοί αγάπησαν και δόνησαν για τον τόπο τους και βοήθησαν τους συμπατριώτες τους να συνειδητοποιήσουν την κατάστασή τους» (Κοτζιάς [1973] 1988 = Αργυρίου κ.ά. [1973] 1988, 322· η υπογράμμιση δική μου).

<sup>57</sup> Βλ. ενδεικτικά: Αργυρίου 1988, 427: «Σημείο και στάση παρατήρησης που συνεπάγεται ότι ο συγγραφέας αμφισβητεί την αλήθεια και ενοχλείται από τη μονομέρεια της όποιας πολιτικής και ιδεολογικής εκδοχής, ενώ συγχρόνως το έργο του μένει ακάλυπτο από τις (τότε και σήμερα) κρατούσες ιδεολογίες, ή (αν θέλομε να πάμε ως εκεί) τα 'ιδεολογήματα'. [...] Είναι [...] *παρατηρητές* (ευαίσθητοι και ευαισθητοποιημένοι –αν αυτό εισπράττεται από τον αναγνώστη τους) *συμβάντων* (που τελέστηκαν επί των ημερών τους –άρα είναι μάρτυρες που καταθέτουν τη μαρτυρία τους, παρά *κριτές* που *εγκρίνουν* ή κατακρίνουν τα φαινόμενα [...]) Και πάντως σε όλα αυτά υπόκειται μια *ηθική στάση*, δίχως ωστόσο να καταλήγει σε ηθικολογία». Παρόμοια, την «ηθική διάσταση» (229, 240-241, 262-263) της μεταπολεμικής πεζογραφίας, η οποία προβάλλεται ως συγγραφική πρακτική και ως αίτημα για την πεζογραφία, και κατάγεται από την αξία του βιώματος ως βιωμένης Ιστορίας (234-235, 245-246/273-279) τονίζει η Ελισάβετ Κοτζιά, με παραδείγματα από την κριτικογραφία του Αλέξανδρου Κοτζιά, τα σχετικά κείμενα του Σπύρου Πλασκοβίτη, αλλά και τα κείμενα της *Επιθεώρησης Τέχνης* (Κοτζιά 2006, 226-246). Πρβλ. για την ηθική διάσταση της μεταπολεμικής ποίησης Μέντη 1995, 286-287.

θεωρητικές συζητήσεις και συνεντεύξεις των συγγραφέων και των κριτικών λογοτεχνίας της εποχής γύρω από τη σχέση της πεζογραφίας με την πραγματικότητα, τον πολιτικό χαρακτήρα συγκεκριμένων έργων, την «αποστολή της λογοτεχνίας» και την έννοια της πολιτικοποίησής της κ.ο.κ.<sup>58</sup>. Εξάλλου, αυτή η στάση δεν περιορίζεται στους αριστερούς λογοτέχνες, αλλά αφορά την πλειονότητα των πεζογραφήματων της περιόδου (πρβλ. Καστρινάκη 2005, 209)<sup>59</sup>. Ως *ηθικό χρέος* απέναντι στην ιστορική στιγμή θα χαρακτήριζα, επομένως, και την τάση των δεξιών πεζογράφων να υπερασπιστούν τη δική τους ιδεολογική θέση, αλλά και των «ανένταχτων» να αφηγηθούν τα γεγονότα από μια τρίτη δική τους θέση<sup>60</sup>.

Τις πρώτες δύο μεταπολεμικές δεκαετίες τουλάχιστον παρατηρείται, λοιπόν, μια σαφής μετατόπιση προς θέματα του δημόσιου βίου, τα οποία λιγότερο ή περισσότερο λειτουργούν ως μαρτυρίες<sup>61</sup> για το ιστορικό βίωμα των συγγραφέων από την Κατοχή αλλά και τον Εμφύλιο. Αυτή η στροφή συνοδεύεται και από την αντίστοιχη υφολογική τάση: φαίνεται, δηλαδή, ότι επικρατεί στα πεζογραφήματα της περιόδου μια γραφή κατά το μάλλον ή ήττον «ρεαλιστική» (πρβλ. Χατζηβασιλείου 1997, 50)<sup>62</sup>. Πρόκειται, βέβαια, για έναν ρεαλισμό του εικοστού αιώνα, ο οποίος έχει χωνέψει τα διδάγματα του μοντερνισμού<sup>63</sup>, αλλά και περιλαμβάνει μια σαφή ιδεολογική χροιά.

Σχηματικά θα έλεγα ότι ως *δεσπόζουσα* για το διάστημα 1949-1967<sup>64</sup> αναδεικνύεται η θεματοποίηση του ιστορικού βιώματος και του δημόσιου βίου, και η ρεαλιστική γραφή με

<sup>58</sup> Πρβλ. ενδεικτικά: Αργυρίου κ.ά. [1977] 1988, 346-352· Αργυρίου κ.ά. [1973] 1988, 320-341.

<sup>59</sup> Σε αυτήν, άλλωστε, την καθολική επικράτηση της πολιτικοποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία είναι που διατείνεται ότι αντιδρά μεταπολιτευτικά η πεζογραφική γενιά του 1980 (βλ. αναλυτικά κεφάλαιο 4).

<sup>60</sup> Επικεντρώνομαι σαφώς στα έργα των αριστερών πεζογράφων θεωρώντας ότι αυτά παρουσιάζουν τις περισσότερες συγγένειες με τις ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού, τουλάχιστον κατά την πρώτη δεκαετία της ζωής του. Στην ίδια περίοδο ανήκει και ένας σημαντικός αριθμός νεοελληνικών πεζογραφικών έργων, τα οποία επιδίδονται συστηματικά σε κάποιο είδος θεματικής φυγής, αποκλείοντας από τη θεματική τους περίμετρο οτιδήποτε σχετικό με τον πόλεμο, την Κατοχή, και, πολύ περισσότερο, τον Εμφύλιο. Τις πολλαπλές όψεις αυτής της φυγής στη διάρκεια της δεκαετίας 1940-1950 περιγράφει η Αγγέλα Καστρινάκη στη σχετική μονογραφία της (Καστρινάκη 2005· για το θέμα της φυγής βλ. ενδεικτικά Καστρινάκη 2005, 19-20, 21, 55, 67-8 344-347, 358-362, 430-431, 508 κ.α.).

<sup>61</sup> Για την άνθιση ειδικά του είδους της μαρτυρίας στην πεζογραφία της περιόδου βλ. Ραυτόπουλος [1999] 2012.

<sup>62</sup> «Γενικά οι ‘νεότεροι’ συγγραφείς της νέας γενιάς, ακριβώς όπως και οι προγενέστεροί τους, αμέσως μετά τον πόλεμο και τον Εμφύλιο, είτε συνέχισαν είτε αναβίωσαν τους κυρίαρχους τρόπους ρεαλιστικής γραφής από το μεσοπόλεμο, οι οποίοι καθόρισαν την πεζογραφική παραγωγή και των επόμενων δεκαετιών, μέχρι περίπου το 1960» (Beaton 1996, 288· Ευαγγελία Ζούργου – Μαριάννα Σπανάκη).

<sup>63</sup> Πρβλ. «[...] μεταπολεμικώς ο μοντερνισμός εισέβαλε με τόση ορμή στα ελληνικά γράμματα, ώστε δεν θα είχε νόημα να απαριθμήσω τις απόψεις νεότερων απέναντι σε μεγέθη που είχαν στο μεταξύ εισέλθει στον λογοτεχνικό κανόνα» (Κοτζιά 2006, 345).

<sup>64</sup> Ο Παν. Μουλλάς οριοθετεί τη μεταπολεμική πεζογραφία στο διάστημα 1945-1967 προτείνοντας για την επόμενη περίοδο το επίθετο “σύγχρονη” (Μουλλάς 1997, 46). Από τη σημερινή σκοπιά η εμπόλεμη περίοδος μπορεί, κατά τη γνώμη μου, εύλογα να επεκταθεί μέχρι και τη λήξη του Εμφυλίου πολέμου το 1949. Άλλωστε, όπως με χαρακτηριστική οξύτητα παρατηρεί ο Αργυρίου, ο τρόπος με τον οποίο οι συγγραφείς της Α΄ μεταπολεμικής Γενιάς καταπιάνονται με την ιστορία της Κατοχής και της Αντίστασης υποδεικνύει εμμέσως τη στάση τους για τα γεγονότα και τον ιδεολογικό διχασμό του Εμφυλίου (Αργυρίου 1997, 75, 78). Αρκετοί μελετητές κάνουν χρήση των δύο αυτών τομών της λήξης του Εμφυλίου (1949) και της επιβολής της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967) θεωρώντας ότι το διάστημα 1949-1967 παρουσιάζει κάποια διακριτά χαρακτηριστικά για την ελληνική ιστορία και λογοτεχνία (πρβλ. ενδεικτικά Beaton 1996, 253-255). Ιδιαίτερος βοηθητικός τόσο για τη στερέωση των ακραίων χρονολογιών ως τομών, όσο και για τα χαρακτηριστικά –ιστορικά, κοινωνικά, πολιτιστικά– της περιόδου είναι ο τόμος 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία.



συμβολικές και αλληγορικές προεκτάσεις. Αυτή συνήθως συνδυάζεται με την έμφαση στη ρεαλιστική λεπτομέρεια η οποία μεγεθυνόμενη αποκτά διαστάσεις συμβόλου. Τόσο στο αντικείμενο όσο και στην τροπικότητά της *αναπαράστασης*, διακρίνεται, κατά τη γνώμη μου, μια *αναπαράσταση* «με θέση», μια *αναπαράσταση*, δηλαδή, που στέκεται συνειδητά απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα και το ιστορικό στίγμα της εποχής της και επιδιώκει όχι μόνο να καταθέσει τη μαρτυρία της, απαθανατίζοντας πρόσωπα και πράγματα, αλλά πολύ περισσότερο να σταθεί κριτικά απέναντι σε αυτά καλώντας και τον αναγνώστη σε μια αντίστοιχα κριτική στάση. Φυσικά η παρουσίαση αυτής της τάσης ως *δεσπόζουσας* δεν αποκλείει την παράλληλη εμφάνιση πεζογραφημάτων που κινήθηκαν σε διαφορετικές θεματικές και υφολογικές κατευθύνσεις.

#### 6. Η πεζογραφία του Αντρέα Φραγκιά.

##### **Αντρέας Φραγκιάς: η σχέση του με τον κινηματογράφο, τα βασικά χαρακτηριστικά της γραφής του.**

Η σχέση του πεζογραφικού έργου του Αντρέα Φραγκιά με τον κινηματογράφο έχει ήδη επισημανθεί άμεσα ή έμμεσα από την κριτική. Στην περίπτωση του Φραγκιά εξάλλου μπορούμε να μιλήσουμε και για τεκμηριωμένη πραγματολογική σχέση με την έβδομη τέχνη, καθώς το 1960 ο Αντρέας Φραγκιάς συνεργάστηκε με τον Νίκο Βόκο στο σενάριο της ταινίας *Το μεγάλο κόλπο*<sup>65</sup> του Χρήστου Θεοδωρόπουλου (Σταυροπούλου 2002, 95). Είναι, επιπροσθέτως, γνωστή η μεταφορά δύο μυθιστορημάτων του Φραγκιά στη μεγάλη οθόνη: το 1976 στις αίθουσες βγαίνει το *Χάππυ Νταίη* του Παντελή Βούλγαρη ως κινηματογραφική διασκευή του *Λοιμού*, ενώ το 1978 κυκλοφορεί *Η Καγκελόπορτα* σε σκηνοθεσία και σενάριο Δημήτρη Μακρή, με βάση το ομώνυμο μυθιστόρημα του Φραγκιά. Το γεγονός ότι τα δύο αυτά μυθιστορήματα του Φραγκιά έγιναν ταινίες, είναι πιθανότατα ένας δείκτης –και ως τέτοιος έχει αποτιμηθεί από την κριτική<sup>66</sup>– της έντονης δραματικότητας των πεζογραφημάτων του Φραγκιά, η οποία θεωρείται ότι ευνόησε την επιλογή των έργων του για να μεταφερθούν στη μεγάλη οθόνη.

Κατά τη γνώμη μου, βέβαια, φαίνεται, ειδικά αν λάβουμε υπ' όψιν μας τη χρονική περίοδο δημιουργίας και προβολής των ταινιών, ότι πολύ περισσότερο έπαιξε ρόλο στην επιλογή των

---

*Επιστημονικό Συμπόσιο*. (Αθήνα, 10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 2002.

<sup>65</sup> Εναλλακτικοί τίτλοι «Η έκτη μέρα» και «Το μεροκάματο της ευτυχίας».

<sup>66</sup> Ο Βαγγέλης Ραπτόπουλος στο αφιερωματικό τεύχος του περιοδικού Αντί στο έργο του Αντρέα Φραγκιά γράφει χαρακτηριστικά: «Το έργο του Φραγκιά είναι εξόφθαλμα κινηματογραφικό. Διαθέτει μια ολοφάνερη συγγένεια με την αντιπροσωπευτικότερη ίσως μορφή τέχνης του απερχόμενου αιώνα, από την οποία οι νεότεροι έχουν καταλυτικά επηρεαστεί. Είναι τυχαίο, άραγε, ότι τα μισά από τα βιβλία του έχουν ήδη διασκευαστεί για τον κινηματογράφο;» (Αντί 2000, 39) πρβλ. και τοποθέτηση του συγγραφέα στη «Συζήτηση με θέμα: ο Αντρέας Φραγκιάς και η νεοελληνική πεζογραφία. Επιδράσεις και επισημάνσεις. (Συνέδριο για τον Φραγκιά. Αθήνα 14-16 Δεκεμβρίου 2007)», (*Θέματα λογοτεχνίας* 2009, 272). Αντίστοιχα η Άλκη Ζέη σε κείμενό της για τον συγγραφέα στο ίδιο τεύχος του περιοδικού Αντί αναφέρει ότι σε εργασία της στο Κινηματογραφικό Ινστιτούτο της Μόσχας έκανε σενάριο το *Άνθρωποι και σπίτια* και μάλιστα η μετατροπή ήταν απολύτως ομαλή: «δεν είχα παρά να πάρω απόφες τις δικές του [εικόνες] και να φτιάξω τα πλάνα» (Αντί 2000, 37). Βλ. επίσης: Παγάνος 2000, 57· Αλεξανδρόπουλος 2000, 33.

συγκεκριμένων έργων η θεματική τους και το ιδεολογικό τους φορτίο. Σε κάθε περίπτωση, η μεταφορά ενός έργου στη μεγάλη οθόνη, αν και μπορεί αναμφισβήτητα να αποτελέσει μια ένδειξη, δεν μπορεί να αποτελεί τεκμήριο για τα ιδιαίτερα αφηγηματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά κάποιου πεζογραφήματος. Γι' αυτό εξάλλου και θεωρώ ότι ο σχολιασμός των συγκεκριμένων ταινιών δεν έχει θέσει στη συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή, η οποία επικεντρώνεται στην ανίχνευση στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης μέσα στη λογοτεχνική.

Αντίθετα, η πληροφορία της συνεργασίας του Φραγκιά το 1960 στη σύνθεση ενός πρωτότυπου κινηματογραφικού σεναρίου για ταινία, και μάλιστα για μία ταινία, η οποία μαρτυρεί την καλλιτεχνική φροντίδα και φιλοδοξία του σκηνοθέτη της, θα μπορούσε ενδεχομένως να αποτελέσει δείκτη για κάτι πολύ πιο ενδιαφέρον: για τη σχέση του Αντρέα Φραγκιά με κινηματογραφικούς κύκλους, και για το ενδιαφέρον του για τον κινηματογράφο ως αφηγηματική τέχνη. Για μια συνειδητή, δηλαδή, σχέση του συγγραφέα προς τον κινηματογράφο ως τέχνη. Φυσικά, η έκδοση του *Άνθρωποι και σπίτια* προηγείται κατά πέντε χρόνια της ταινίας του Θεοδωρόπουλου. Παρ' όλα αυτά, νομίζω ότι η ύπαρξη της συγκεκριμένης συνεργασίας του Φραγκιά, σε συνδυασμό με ορισμένα χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του που αναλύονται παρακάτω, θέτει στον σύγχρονο μελετητή το ερώτημα για ένα βαθύτερο ενδιαφέρον του συγγραφέα για το σινεμά, το οποίο πιθανώς εκφράστηκε ποικιλοτρόπως και στο πεζογραφικό του έργο.

### **Το μεγάλο κόλπο.**

Το μεγάλο κόλπο (1960) σε σκηνοθεσία Χρήστου Θεοδωρόπουλου και σενάριο Αντρέα Φραγκιά – Νίκου Βώκου<sup>67</sup> είναι μια ταινία με ενδιαφέροντα στοιχεία, η οποία ξεφεύγει από τον μελλοδραματικό κανόνα που παρουσίασα παραπάνω ως κυρίαρχο για την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου. Υπάρχουν σκηνές (όπως η εισαγωγική<sup>68</sup>) και επιμέρους στοιχεία (όπως ο χαρακτήρας που ενσαρκώνει ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) που θυμίζουν ταινίες του γερμανικού εξπρεσιονισμού, ή τα πρώτα φιλμ νουάρ, ενώ δεν λείπουν και τα στοιχεία διαλόγου με τον ιταλικό Νεορεαλισμό. Σε γενικές γραμμές η φωτογραφία, η σκηνοθεσία, όπως άλλωστε και το σενάριο, μαρτυρούν μία προσπάθεια αποκοπής από τα πρότυπα του εμπορικού κινηματογράφου και δημιουργίας ενός

---

<sup>67</sup> Στους εισαγωγικούς τίτλους της ταινίας αναγράφεται συγκεκριμένα «Την ιστορία του έργου βασισμένοι σε ιδέα του Νίκου Βώκου έγραψαν ο Α. Φραγκιάς και ο Νίκος Βώκος. Κινηματογραφική διασκευή – διάλογοι: Χ. Θεοδωρόπουλος».

<sup>68</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί κατά τη γνώμη μου η εισαγωγική σκηνή της ταινίας που παρουσιάζει έναν άντρα σκαρφαλωμένο σε μια στέγη, να προσπαθεί ανάμεσα σε κεραμίδια και τοίχους κάπως να διαφύγει (;). Την επιδέξια κίνηση του άντρα ταράζουν δύο πυροβολισμοί. Εκείνος διαφεύγει, αλλά η κάμερα ακολουθεί τη διαδρομή του αντίστροφα για να βρει ένα περιδέραιο κρεμασμένο σε κάποια εξοχή ενός εξωτερικού τοίχου. Οι έντονες αντιθέσεις φωτός και σκοταδιού στη συγκεκριμένη σκηνή, η οποία σε γενικές γραμμές κυριαρχείται από το σκοτάδι, η κίνηση του ήρωα, τα σχήματα των σπιτιών και των διαφόρων σκιών της νύχτας, όπως και ο ιδιαίτερος χειρισμός του κάδρου στη σύντομη αυτή σκηνή που προηγείται των τίτλων της ταινίας, ανακαλούν ποικιλοτρόπως εικόνες του γερμανικού εξπρεσιονισμού και του φιλμ νουάρ, εισάγοντας τον θεατή σε ένα σκοτεινό αφηγηματικό σύμπαν, και ταυτόχρονα σε μια κινηματογραφική αφήγηση που απομακρύνεται από τις τακτικές, φωτεινές και καθαρές εικόνες του εμπορικού κινηματογράφου.

κινηματογραφικού έργου με καλλιτεχνικές αξιώσεις το οποίο συνδυάζει στοιχεία από διάφορα πρωτοπόρα κινηματογραφικά ρεύματα, και το οποίο διατηρεί μια σαφή πολιτική θέση και στόχευση. Ο μύθος καταρχάς είναι απλός: ο Νίκος, ένας άνεργος εργάτης, και ο μικρέμπορος θείος του Μίλτος (Μίμης Φωτόπουλος), και οι δύο σε δεινή οικονομική κατάσταση, συναντούν τον Ισίδωρο, έναν σκοτεινό και ύποπτο τύπο (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) ο οποίος επιχειρεί να τους μπλέξει σε μια ιστορία κλοπής ενός περιδέριου. Οι δυο τους θα βρεθούν αντιμέτωποι με πολλαπλά ηθικά διλήμματα μπροστά στους εκβιασμούς και τους πειρασμούς του Ισίδωρου. Η περιπέτεια των ηρώων αποκτά ηθικές διαστάσεις, με σαφείς ιδεολογικοπολιτικές προεκτάσεις. Επιπλέον, ο παράδοξος –και φυσιογνωμικά ακόμα– χαρακτήρας του Διονύση Παπαγιαννόπουλου, ο οποίος θέτει στους ήρωες με τη στάση του έντονα ηθικά διλήμματα, σηματοδοτεί, κατά τη γνώμη μου, μια προσπάθεια για σενάριο μεγαλύτερης πολυπλοκότητας με ποικίλες ηθικού και υπαρξιακού τύπου προεκτάσεις. Ιδιαίτερο είναι επίσης το τέλος της ταινίας, το οποίο, είναι αφύσικα αίσιο<sup>69</sup> και έχει μια προφανή ιδεολογική-ηθικοδιδασκτική διάσταση. Οι δύο κεντρικοί ήρωες έχουν έρθει σε σφοδρή σύγκρουση για το ποιος θα καρπωθεί το κλεμμένο περιδέραιο. Ο Μίλτος ήταν έτοιμος να το πάρει και να φύγει από την Ελλάδα. Ο Νίκος έχοντας ανακαλύψει τα σχέδιά του συνεργάτη του, κοντεύει να τον σκοτώσει εξοργισμένος. Η λύση έρχεται από τον μικρό ανιψιό του κεντρικού ήρωα, ο οποίος βλέποντας τη σκηνή σπρώχνει με το πόδι του το περιδέραιο στον υπόνομο. Μετά την παρέμβαση αυτή του μικρού, οι δύο ήρωες σαν να συνέρχονται από μάγια, συμφιλιώνονται και αποφασίζουν να αντιμετωπίσουν πιο αισιόδοξα και θετικά τις δυσκολίες της ζωής. Τον συμβολισμό της σκηνής συμπληρώνει ένα κοντρ πλονζέ πλάνο της οικοδομής με τους εργάτες της που καλούν τον Νίκο για δουλειά. «Τραβήξαμε πολλά στη ζωή, φίλε, και σπάσαμε» λέει στον Νίκο ο συνάδελφός του οικοδόμος. «Κοντέψαμε να σπάσουμε, αλλά κρατιόμαστε» απαντά εκείνος «Κουράγιο!», δίνοντας έτσι ένα αισιόδοξο μήνυμα αλλά και προβάλλοντας θετικά την ενεργητική στάση απέναντι στις δυσχερείς κοινωνικοοικονομικές συνθήκες της εποχής. Κλείνω το σύντομο αυτό σχόλιο για τη μοναδική ταινία στην οποία ο Αντρέας Φραγκιάς εργάστηκε ως σεναριογράφος, επισημαίνοντας μια, ασήμαντη ίσως, λεπτομέρεια: κατά διαβολική σύμπτωση στο σύμπαν της ταινίας εντάσσονται δύο εικόνες πολύ χαρακτηριστικές κατά τη γνώμη μου για το μυθιστορηματικό σύμπαν του Φραγκιά: Η πρώτη είναι η θέα από τη γέφυρα του τρένου, όπου οι δύο συνωμότες σχεδίαζαν τον φόνο του Ισίδωρου. Πολύ σύντομα η κάμερα μάς δείχνει μια φτωχική γειτονιά με χαμηλά σπίτια, και στο βάθος την καμινάδα ενός εργοστασίου. Είναι σαν οι ήρωες της ταινίας να ατενίζουν τη γειτονιά του μυθιστορήματος *Άνθρωποι και σπίτια*, εκείνη που απλώνεται «πέρα από τη γέφυρα» (Φραγκιάς [1955] 1977, 42). Η δεύτερη εικόνα περνά ακόμα πιο φευγαλέα από την κινηματογραφική οθόνη,

---

<sup>69</sup> Στην απότομη εκτροπή της ιστορίας προς την αίσια έκβασή της, μπορούμε, νομίζω να ανιχνεύσουμε στοιχεία της προγραμματικής αισιοδοξίας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ο κεντρικός ήρωας ξαφνικά λίγο πριν φτάσει στον φόνο για το κλεμμένο περιδέραιο, το εγκαταλείπει και αποφασίζει να δουλέψει εργάτης στην οικοδομή. Ο διάλογός του με έναν από τους οικοδόμους είναι χαρακτηριστικός: «Ρε Νίκο, τι διάβολο γίνεται μ' εσένα θα πιάσεις επιτέλους δουλειά;» «Σίγουρα, αδερφέ μου».

είναι όμως επίσης χαρακτηριστική. Όταν ο Μίλτος κατευθύνεται προς το σπίτι του ψάχνοντας το περιδέραιο περνάει μπροστά από μια αυλή κλεισμένη πίσω από μια μεγάλη ψηλή σιδερένια καγκελόπορτα (72'). Η σκηνή ανακαλεί στο μυαλό του υποψιασμένου θεατή την αυλή που βρίσκεται στο επίκεντρο του δεύτερου μυθιστορήματος του Φραγκιά, της *Καγκελόπορτας* (1962). Συμπερασματικά, πιστεύω ο θεατής που έχει διαβάσει το έργο του Φραγκιά αναγνωρίζει τον συγγραφέα στη θέση του σεναριογράφου μέσα από την ιδεολογική θέση της αφήγησης, επιμέρους θέματα και μοτίβα σχετικά με τον αγώνα για επιβίωση ή / και προσαρμογή στον μεταπολεμικό κόσμο, αλλά και από λεπτομέρειες, όπως αυτές οι δύο εικόνες. Η συγκεκριμένη διαπίστωση επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η συμβολή του Φραγκιά στη δημιουργία του σεναρίου υπήρξε σημαντική και επομένως ότι ο συγγραφέας –τουλάχιστον σε εκείνη την περίοδο– επεξεργάστηκε ζητήματα σχετικά με τη δομή και τη λειτουργία της κινηματογραφικής αφήγησης.

### **Αναφορές στον κινηματογράφο και κειμενοποιημένο κινηματογραφικό στο πεζογραφικό έργο του Αντρέα Φραγκιά.**

Παράλληλα το ίδιο το έργο του Φραγκιά είναι διάσπαρτο με ευθείες αναφορές στον κινηματογράφο –με την εξαίρεση, από όσο μπορώ να θυμηθώ, για ευνόητους λόγους του μυθιστορήματος ο *Λοιμός*, οι οποίες φυσικά κορυφώνονται στο δίτομο «μεταμοντέρνο έπος» του (Σταυροπούλου 2002, 111-116), το *Πλήθος*. Στο *Πλήθος* ο κινηματογράφος βρίσκεται πλέον στο επίκεντρο, και γίνεται το εργαλείο για την αναστοχαστική λογοτεχνική πραγμάτευση της πραγματικότητας: ένα κινηματογραφικό συνεργείο κυκλοφορεί στην πόλη του *Πλήθους* και η αφήγηση διασπείρει διαρκώς την αβεβαιότητα αν τα όσα διαβάζουμε είναι «πραγματικότητα» για το σύμπαν του μυθιστορήματος ή «ταινία» (Καρβέλης 1988, 21)<sup>70</sup>.

Για τις ανάγκες της παρούσας ανάλυσης, ωστόσο, πολύ ειδικότερα από μια αορίστως διατυπωμένη συνάφεια του πεζογραφικού έργου του Φραγκιά με τον κινηματογράφο, ζητούμενο είναι η ανίχνευση της συγγένεια στη διάρθρωση του λογοτεχνικού λόγου και της αφήγησης του πεζογραφικού έργου του Φραγκιά με τον κινηματογράφο. Σε αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση κινούνται οι παρατηρήσεις του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου για το *Πλήθος*: «Ναι, ο αργός ρυθμός του Φραγκιά δεν είναι έλλειψη οικονομίας και υπερχειλίση, αλλά ένα ‘επικαλυπτόμενο editing’, ένα επαναληπτικό μοντάζ. Και η πόλη-ταινία ή η ταινία-πόλη συνιστά από αυτή την άποψη μόνο μια

---

<sup>70</sup> Παράλληλα, στο *Πλήθος* κορυφώνεται, κατά τη γνώμη μου, και η αξιοποίηση στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης στους τρόπους της λογοτεχνικής, καθώς ο διάλογος με τον κινηματογράφο γίνεται πλέον σε αυτό το μυθιστόρημα φανερός, με την τοποθέτηση του κινηματογραφικού συνεργείου στην πόλη, και με τον αναδιπλασιασμό της αφήγησης στην μυθιστορηματική “πραγματική” πραγματικότητα και τη μυθιστορηματική κινηματογραφική πραγματικότητα Ένας σύντομος, σε καμία περίπτωση όμως εξαντλητικός, σχολιασμός του διαλόγου που αναπτύσσεται με τον κινηματογράφο στο *Πλήθος* υπάρχει στο τέταρτο κεφάλαιο το οποίο αφορά την πεζογραφία του διαστήματος 1981-2009. Το *Πλήθος* αποτελεί κατά τη γνώμη μου μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση λογοτεχνικής πραγμάτωσης του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού, η οποία αξίζει να μελετηθεί αυτοτελώς. Αυτό που έχει σημασία να επισημάνουμε εν προκειμένω είναι ότι οι ρητές αναφορές του *Πλήθους* στον κινηματογράφο, καθώς και ο κεντρικός ρόλος που αποκτά ο τελευταίος στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα μέσα από το περιφερόμενο στην πόλη κινηματογραφικό συνεργείο, επιβεβαιώνουν αναδρομικά μια μακρά πορεία διαλόγου της πεζογραφίας του Φραγκιά με την έβδομη τέχνη.

μεταφορά. Διότι ο συγγραφέας δεν παρομοιάζει απλώς με κινηματογραφική ταινία το *Πλήθος*, αλλά και δουλεύει φιλμικά εκ των έδων»<sup>71</sup>. (Χατζηβασιλείου 2000, 66). Κατ' αναλογίαν προς τις παρατηρήσεις του Χατζηβασιλείου ο Χριστόφορος Μηλιώνης –περισσότερο κατά τη γνώμη μου από τους Καρβέλη και Κλάρα που έχουν προηγηθεί και στέκονται στο ίδιο σχόλιο (βλ. παρακάτω)– επισημαίνει τη σχέση της ανάπτυξης της αφήγησης στα μυθιστορήματα του Φραγκιά, και ειδικότερα στο *Άνθρωποι και σπίτια*, σε επάλληλα επεισόδια, με την κινηματογραφική αφήγηση. Ο Φραγκιάς παρακολουθεί τα πρόσωπά του, γράφει ο Μηλιώνης, «με μικρές ενότητες που εναλλάσσονται. Σαν κινηματογραφικά ταμπλώ έγραψε κάποιος κριτικός της εποχής εκείνης. Πραγματικά η τεχνική αυτή με τα εναλλασσόμενα πλάνα έχει κάτι από την τεχνική του κινηματογράφου» (Μηλιώνης 2000, 44). Μάλιστα το κείμενο του Μηλιώνη, παρότι δεν περιλαμβάνει αναφορά στην αφηγηματολογία του κινηματογράφου, όπως το προαναφερθέν κείμενο του Χατζηβασιλείου, ωστόσο κάνει δύο κρίσιμες, για την παρούσα υπόθεση εργασίας επισημάνσεις: η πρώτη αφορά στον θεματικό πυρήνα του πρώτου μυθιστορήματος του Φραγκιά καθώς και στη λειτουργία του χρόνου στο συγκεκριμένο αφηγηματικό έργο. Σχολιάζοντας, λοιπόν, την εκτύλιξη του αφηγηματικού νήματος σε μικρά επεισόδια ο Μηλιώνης επισημαίνει ότι «[ο]ι μικρές αυτές αφηγήσεις παρακολουθούν την καθημερινή ζωή των προσώπων που αναλώνεται κυρίως στις καθημερινές τους έγνοιες με επίκεντρο την εξασφάλιση εργασίας» (Μηλιώνης 2000, ό.π.). Βρισκόμαστε, δηλαδή, σε ένα λογοτεχνικό παράλληλο της νεορεαλιστικής αισθητικής του έπους της καθημερινότητας, όπως την παρακολουθήσαμε παραπάνω στα θεωρητικά κείμενα των ιταλών κινηματογραφιστών. Έτσι, τόσο οι άνθρωποι που κινούνται σε αυτά τα έργα όσο και οι πράξεις τους, αν και δεν αποτελούν κάτι το ξεχωριστό ή το ιδιαίτερο, αποκτούν όμως μια ειδική βαρύτητα ακριβώς ως συστατικά μιας «εκ του σύνεγγυς θεωρημένης» καθημερινότητας. Η δεύτερη σχετική παρατήρηση του Μηλιώνη αφορά στο θέμα του αφηγηματικού χειρισμού του χρόνου: «[Τ]α τρεναρίσματα που υποχρεώνεται να κάνει ο αφηγητής για να παρακολουθήσει την άχαρη καθημερινότητα των ανθρώπων μπορεί να αποβούν –και ενίοτε αποβαίνουν– σε βάρος της ανάγνωσης [...]. Εκείνο που τελικά την περισώζει είναι η ποικιλία των αφηγηματικών τρόπων που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας –στο πρώτο του κιόλας μυθιστόρημα» (Μηλιώνης 2000, 44-45). Πόσο κοντά βρισκόμαστε αλήθεια στην περιγραφή από τον André Bazin (Bazin [1962] 1989, 86) της σκηνης που «η υπηρετιούλα ξυπνά» (βλ. παραπάνω).

Κλείνοντας όμως το κείμενό του ο Μηλιώνης επισημαίνει κάτι ακόμα: «έχει [ο Φραγκιάς] κιόλας έναν πλούσιο εξοπλισμό όχι μόνο για να τα βγάλει πέρα, αλλά και να ανανεώσει τη γραφή. Αυτό το τελευταίο φαίνεται πως στάθηκε μόνιμη μέριμνά του, όπως έδειξε σαφέστατα και *Ο λοιμός*, αλλά και *Το πλήθος*» (Μηλιώνης 2000, 45· η υπογράμμιση δική μου). Βέβαια το στοιχείο αυτό της

---

<sup>71</sup> Έχει ενδιαφέρον ότι το στοιχείο που σχολιάζει ο Χατζηβασιλείου είναι ο «αργός ρυθμός», στοιχείο το οποίο έχει επισημανθεί από την κριτική και για το *Άνθρωποι και σπίτια* (πρβλ. Παπαγεωργίου 2000, 46) και αποτελεί κείμενο σημείο συγγένειας με την αισθητική του Νεορεαλισμού. Για το σχόλιο περί «επικαλυπτόμενου editing» θα επανέλθω αναλυτικά παρακάτω.

ανανέωσης της λογοτεχνικής γραφής ο Μηλιώνης<sup>72</sup> δεν το συσχετίζει απαραίτητα με συνάφεια προς την κινηματογραφική αφήγηση, αλλά με βάση τα παραπάνω, και τον συνολικότερο προβληματισμό μου σε αυτή τη συνθεώρηση νεοελληνικών πεζογραφικών κειμένων με κινηματογραφικά αφηγηματικά συστήματα (ρεύματα), αξίζω να θέσουμε τουλάχιστον το ερώτημα: μήπως η λογοτεχνική αφήγηση του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα βρίσκει μέσα από τη δαιδαλώδη διακειμενική της σχέση προς τον καινούργιο πλέον κυρίαρχο στη δημιουργία και τη διάδοση μύθων, τον κινηματογράφο, τρόπους να ανανεώσει το οπλοστάσιό της; Ασφαλής απάντηση δεν μπορεί να δοθεί, ακριβώς επειδή η σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα είναι πλέον τόσο σύνθετη και διαμεσολαβείται σε τέτοιο βαθμό από την ιστορία των λογοτεχνικών μορφών, αλλά και την ίδια την κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής, της οποίας αναπόσπαστο κομμάτι πια είναι ο κινηματογράφος<sup>73</sup>, ώστε η ανίχνευση νημάτων επίδρασης καθίσταται τελικά ένας τρόπος προσέγγισης του φαινομένου ανεπαρκής και περιοριστικός.

Αν και δεν μελέτησα σε βάθος τη μορφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* και στα τέσσερα μυθιστορήματα του Φραγκιά, η αίσθησή μου είναι ότι υπάρχει και στα τέσσερα ένας πολύ ουσιαστικός διάλογος με την κινηματογραφική αφήγηση, ο οποίος εκφράζεται πολλαπλά. Σημαντικό ρόλο παίζει και στα τέσσερα μυθιστορήματα η εικονοκεντρική ή και βλεμματοκεντρική παρουσίαση των νοημάτων και η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*. Σημείο που αξίζει κατά τη γνώμη μου ιδιαίτερης μελέτης στο πεζογραφικό έργο του Φραγκιά ως στοιχείο του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* είναι ο λόγος του αφηγητή και ο τρόπος με τον οποίο συνυπάρχει στην αφήγηση με τον λόγο και τις πράξεις των ηρώων. Από μια πρώτη προσέγγιση του έργου του Φραγκιά<sup>74</sup>, θεωρώ ότι ο λόγος του αφηγητή ακολουθεί εν πολλοίς την οικονομία του κινηματογραφικού voice over (βλ. ανάλυση για το *Άνθρωποι και σπίτια*), πιθανότατα με μια κλιμακούμενη τόλμη από έργο σε έργο.

Κλείνω αυτή την εισαγωγή στη συνανάγνωση του *Άνθρωποι και σπίτια* του Αντρέα Φραγκιά με το κινηματογραφικό αφηγηματικό σύστημα του ιταλικού Νεορεαλισμού με την τοποθέτηση του ίδιου του συγγραφέα στην ερώτηση του Ανδρέα Παγουλάτου για τη σχέση της λογοτεχνικής αφήγησης με τις άλλες τέχνες:

«Ανδρέας Παγουλάτος: Ποια είναι η άποψή σας για τη φωτογραφική και την κινηματογραφική τέχνη και τις σχέσεις τους με τις άλλες τέχνες, π.χ. με τη λογοτεχνία και ειδικότερα με την πεζογραφία και με τις πλαστικές τέχνες;

---

<sup>72</sup> Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Μηλιώνης σε κείμενό του για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία στους παράγοντες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της νεοελληνικής μεταπολεμικής πεζογραφίας πλάι στον διάλογο με τις «ιδεολογικές και λογοτεχνικές ζυμώσεις και τα καλλιτεχνικά κινήματα» της Δύσης αναφέρει την «επίδραση που άσκησε ο κινηματογράφος και το θέατρο» (Μηλιώνης 1991, 45).

<sup>73</sup> Βλ. ενδεικτικά: Σιγάνη-Φραγκούλη 2013, 78· Γαραντούδης 2012β, 329-330, 342-343, 352-353.

<sup>74</sup> Σε μια τέτοια κατεύθυνση φαίνεται να κινείται και ο σχολιασμός του λόγου του αφηγητή στο έργο του Φραγκιά από τη φιλολογική κριτική. Βλ. ενδεικτικά: Αγγελάτος 2009γ, Νάτσινα κ.ά. 2015, 47-48.

[Αντρέας Φραγκιάς:] Στην αρχή φάνηκε ότι στερεί τη ζωγραφική από μια λειτουργία της που την είχε κατ' αποκλειστικότητα. Αποδείχτηκε, όμως, ότι αυτή η αρπαγή απάλλαξε τη ζωγραφική από την περιστασιακή εξυπηρέτηση της 'πιστής' αναπαράστασης. Αυτό που απέσπασε η φωτογραφία το χάρισε γενναιόδωρα στην καινούργια τεχνική, ανοίγοντας ένα πεδίο με απροσδόκητες διαστάσεις και συνέπειες. Το κύριο στοιχείο ήταν η κίνηση που αποκτούσαν οι ως τότε ακίνητες εικόνες. Μετά την αρχική πολύτιμη 'πιστότητα', το ανατρεπτικό μέσον είχε ανάγκη να τροφοδοτηθεί με περιστατικά και ιστορίες. Και για να εξυπηρετηθεί κατέφυγε στη δεξαμενή του αφηγηματικού χώρου, προσφέροντας και σε αυτόν αναστάτωση. Το κοινό στοιχείο που τον δένει [τον κινηματογράφο] με το μυθιστόρημα είναι η εσωτερική ροή, που συντελείται και από τις δύο πλευρές της ανταλλαγής. Με την κίνηση που αποκτήθηκε μπορούσε να κατακτηθεί ευκολότερα η ρευστή πραγματικότητα. Το εικαστικό έργο μαζί με το μυθιστόρημα αποδίδουν ένα έργο άλλης κατηγορίας, που περικλείει τον άπιαστο χρόνο. Ο χρόνος αποκτά ρυθμό, το προϊόν πλουτίζεται με την ανέλιξη, κυριαρχεί η ζωντανή ιστορία. Μεγάλα μυθιστορήματα είναι η 'Ιλιάδα' και η 'Οδύσσεια' και μάλιστα με τόση κινηματογραφική οπτικότητα που μπορούν να θεωρηθούν σενάρια έτοιμα να δοθούν στον σκηνοθέτη. Η ενορχήστρωση στη σύνθεση, η αρμονική αντίστιξη, οι εναλλαγές του τόνου, οι σιωπές, ο καταγισμός της ζωής που παφλάζει έχουν κιόλας σύγχρονη κινηματογραφική αίσθηση. Ο κινηματογράφος με τη δυνατότητα ν' απευθύνεται στο μεγάλο κοινό και το έργο να μπορεί να πηγαίνει παντού, κατάλαβε πολύ γρήγορα ότι σε αυτόν πέφτει το βάρος να συνθέσει τα έπη και τη μυθολογία της εποχής του. Έγινε ουσιαστικό στοιχείο της πραγματικότητας». (Παγουλάτος [1997] 2009, 24-25)<sup>75</sup>.

Σύντομα, καθότι εισαγωγικά, επισημαίνω εδώ τρία στοιχεία από την απάντηση του συγγραφέα: Ο Φραγκιάς κάνει λόγο για τη «γενναιόδωρη» προσφορά της φωτογραφίας στη ζωγραφική, της χάρισε μας λέει καινούργια τεχνική, πράγμα που είχε «απροσδόκητες συνέπειες». Αν το ζεύγος φωτογραφία-ζωγραφική θεωρηθεί, με βάση την αντιστοιχία στη λειτουργία τους, παράλληλο προς το ζεύγος λογοτεχνία (πεζογραφία)-κινηματογράφος, τότε η θέση αυτή του Φραγκιά αναγνωρίζει ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο για την προσφορά του κινηματογράφου στη λογοτεχνία; Κατά τα άλλα ο συγγραφέας αναγνωρίζει ότι η έβδομη τέχνη αποτελεί πλέον αναπόσπαστο κομμάτι της σύγχρονης του πραγματικότητας, αλλά και υπαινίσσεται τη σχέση αφηγηματικής λογοτεχνίας και κινηματογράφου ακριβώς στη βάση της κοινής και κυρίαρχης και στις δύο περιπτώσεις αφηγηματικότητας.

---

<sup>75</sup> Το κείμενο της απάντησης του Α. Φραγκιά παρατίθεται ολόκληρο, ακριβώς όπως δημοσιεύεται στο περιοδικό *Θέματα Λογοτεχνίας*.

7. Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) του Αντρέα Φραγκιά.

Πριν περάσω στην ανάλυση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου και της αποτύπωσής της στη μορφή του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* του Αντρέα Φραγκιά, παρουσιάζω εισαγωγικά μια σειρά βασικών χαρακτηριστικών της πεζογραφίας του Φραγκιά, όπως αυτά επισημαίνονται από την κριτική, υποδεικνύοντας τα σημεία επαφής τους με την κινηματογραφική αφήγηση γενικά, ή και ειδικότερα με το παράδειγμα του ιταλικού κινηματογραφικού Νεορεαλισμού.

**Παρόμοια θέματα και παρόμοιος τρόπος: η αναπαράσταση του ηθικού χρέους.**

Έγινε εισαγωγικά λόγος για μια συγγένεια ιδεολογική, η οποία εκβάλλει στην αισθητική συνάφεια. Πιο συγκεκριμένα πρόκειται για δημιουργούς που προσεγγίζουν παρόμοια θέματα –εν προκειμένω το θέμα της επιβίωσης της εργατικής τάξης και των φτωχών λαϊκών στρωμάτων μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, της βιολογικής, δηλαδή, και ιδεολογικής επιβίωσης των μεγάλων χαμένων του ιστορικού αυτού δράματος– με παρόμοιο τρόπο, με μια στάση ορμώμενη σαφώς από την αίσθηση του ηθικού χρέους απέναντι στην εποχή γενικά, και σε αυτούς τους μεγάλους «αδικημένους» ειδικότερα.

Ο Χριστόφορος Μηλιώνης γράφει ότι η μεταπολεμική μας πεζογραφία συνδέθηκε τόσο στενά με την Ιστορία, ώστε είναι πρακτικά αδύνατη η σε βάθος κατανόησή της ερήμην των ιστορικών συνθηκών εντός των οποίων γεννήθηκε (Μηλιώνης 1991, 31). Λίγο παρακάτω γράφει: «Ένα κοινό λοιπόν χαρακτηριστικό που επισημαίνεται στα έργα των περισσότερων μεταπολεμικών συγγραφέων είναι ο πολιτικός χαρακτήρας του. Η παρουσία της Ιστορίας με όλες τις συνέπειές της είναι παντού εμφανής» (Μηλιώνης 1991, 37). Συγκεκριμένα για την πεζογραφία του Αντρέα Φραγκιά ο Τάκης Καρβέλης γράφει: «Το μυθιστορηματικό έργο του Αντρέα Φραγκιά αποτελεί την πιο αξιόπιστη μαρτυρία για την ελληνική μεταπολεμική πραγματικότητα, όπως την έζησε και την μετέπλασε με τα μάτια ενός πολιτικοποιημένου και ενταγμένου στο χώρο της αριστεράς νέου» (Καρβέλης 2009, 40). Η θέση του Φραγκιά λοιπόν με το μέρος των «βασανιζόμενων» της μεταπολεμικής μας ιστορίας είναι πανθομολογούμενη από την κριτική (βλ. ενδεικτικά: Δρακονταειδής 1983, 831· Ραυτόπουλος 2000, 21), και είναι, όπως θα δούμε, φανερή και στα τέσσερα μυθιστορήματά του.

Διαφωτιστικό για τις αρχές της πεζογραφίας του Φραγκιά που μας ενδιαφέρουν εδώ είναι το άρθρο της Έρης Σταυροπούλου στο αφιερωματικό τεύχος του περιοδικού *K* (τχ. 4, Αφιέρωμα στον Αντρέα Φραγκιά. Μάρτιος 2004) που σχολιάζει το διήγημά του «Παναγιώτα Σταθοπούλου. Η ελληνοπούλα που όρθωσε το νεανικό κορμί της στα χιτλερικά τανκς». Το διήγημα δημοσιεύτηκε σε πέντε συνέχειες στην εφημερίδα *Αυγή* (από τις 12 έως και τις 17 Ιουνίου 1960) (Σταυροπούλου 2004, 36). Επιλέγω το συγκεκριμένο κείμενο καθώς το θεωρώ ενδεικτικό όχι μόνο του ιδεολογικού στίγματος του Φραγκιά, αλλά και –και αυτό ενδιαφέρει πολύ περισσότερο– της αισθητικής με την οποία εκφράζει στο έργο του αυτή την ιδεολογική θέση. Άλλωστε, η Σταυροπούλου στον σχολιασμό



της επιμένει ακριβώς στα κοινά στοιχεία που παρουσιάζει το εν λόγω διήγημα με τα δύο πρώτα δημοσιευμένα μυθιστορήματα του Φραγκιά (Σταυροπούλου 2004, 40). Έτσι λοιπόν, αν και εν προκειμένω «[ο] Φραγκιάς γράφει ένα κείμενο διδακτικό με διάθεση να παραδειγματίσει» (39) «[ω]στόσο, ο συγγραφέας αποφεύγει συστηματικά τόσο τα μελοδραματικά στοιχεία που θα μπορούσαν να προκαλέσουν εύκολα τη συναισθηματική εμπλοκή των αναγνωστών στο θέμα του, όσο και την άμεση διδαχή. Το στοιχείο της υπερβολής λείπει από την περιγραφή της σκληρότητας των Γερμανών αλλά και την παρουσίαση των ικανοτήτων της ηρωίδας που εικονίζεται ως απλό, καθημερινό άτομο. [...] Δεν προβάλλεται, λοιπόν, η εξαιρετική γενναιότητα αλλά η δράση ενός απλού κοριτσιού» (42· η υπογράμμιση δική μου). Στα κοινά στοιχεία του διηγήματος με τα δύο μυθιστορήματα της «ρεαλιστικής φάσης» (Καρβέλης 1988, 10) της πεζογραφίας του Φραγκιά συγκαταλέγονται επίσης ο «εξαιρετικά λιτός τρόπος αφήγησης», αλλά και η δραματικότητα της (Σταυροπούλου 2004, 40), ενώ υπογραμμίζεται η έμφαση στη λεπτομέρεια στο πεζογράφημα του Φραγκιά παρά τη σύντομη έκτασή του (ό.π., 38-39). Το συγκεκριμένο κείμενο, λοιπόν, υποβάλλει έναν συγγραφέα σαφώς ενταγμένο ιδεολογικά στην Αριστερά –εξάλλου ο Φραγκιάς υπήρξε ενεργό μέλος της Αντίστασης (Σταυροπούλου 2002, 94· Παππάς 2009, 276-277)– ο οποίος όμως επιλέγει να μην «φωνασκειί», προβάλλοντας τη θέση του, και κατορθώνει να αποφύγει τους σκοπέλους τόσο του αυστηρού διδακτικού τόνου, όσο και της εύκολης συγκίνησης του μελοδράματος. Πετυχαίνει έτσι αυτό που εύστοχα παρατηρεί ο Μένης Κουμανταρέας για την *Καγκελόπορτα*, «η ιδεολογική του τοποθέτηση» να μην είναι «ενοχλητική» (*Θέματα Λογοτεχνίας* 2009, 269). Παράλληλα όμως συμβαίνει να πλησιάζει πολύ στην αισθητική των χαμηλόφωνων, και την ίδια στιγμή σαφώς ιδεολογικά χρωματισμένων, κινηματογραφικών αφηγήσεων του ιταλικού Νεορεαλισμού, όπου η διδαχή και η συγκίνηση δεν προβάλλονται με όχημα την υπερβολή, αλλά αντιθέτως υποβάλλονται χάρη στους λεπτούς σκηνοθετικούς χειρισμούς που ανασυνθέτουν κινηματογραφικά το δράμα της καθημερινότητας των φτωχών λαϊκών στρωμάτων μετά τον πόλεμο.

Πρόκειται τελικά και στη μία και στην άλλη περίπτωση για την ανταπόκριση των δημιουργών στο κάλεσμα της εποχής. Για μια αίσθηση ηθικού χρέους απέναντι στη σύγχρονή τους Ιστορία<sup>76</sup>. Άλλωστε, η στάση αυτή των λογοτεχνών απέναντι στην εποχή τους φαίνεται ότι γίνεται δεσπίζουσα για τα πρώτα τουλάχιστον μεταπολεμικά χρόνια για όλους τους λογοτέχνες ανεξαρτήτως πολιτικής τοποθέτησης (πρβλ. Μηλιώνης 1991, 37· βλ. παραπάνω) Πρόκειται κατ' ουσίαν για αυτό που ο Σπύρος Πλασκοβίτης στο ομώνυμο δοκίμιό του περιγράφει ως «πεζογραφία του ήθους». Με παρόμοιους όρους περιγράφει ο Πλασκοβίτης και την πρώτη μεταπολεμική πεζογραφική γενιά: «Διαφορετικής προέλευσης άνθρωποι, ανακατωμένοι πολλοί απ' αυτούς άμεσα στη φοβερή

---

<sup>76</sup> Πρβλ. Zavattini [1952] 2000, 154: «Ο μεγάλος κίνδυνος σήμερα είναι να εγκαταλείψουμε αυτή τη στάση, την ηθική στάση που ενυπήρχε στο έργο πολλών από μας κατά τη διάρκεια του και αμέσως μετά τον πόλεμο [...] Η κυριότερη κατηγορία είναι: ο Νεορεαλισμός ασχολείται μόνο με τη φτώχεια. Μα ο Νεορεαλισμός μπορεί και πρέπει να αντιμετωπίσει τη φτώχεια, γιατί είναι ένα από τα κρισιμότερα στοιχεία της σύγχρονής μας πραγματικότητας, και προκαλώ όποιον θέλει να μου αποδείξει το αντίθετο».

αναταραχή –αντίθετα με τους μεσοπολεμικούς πεζογράφους, επιστρέφουν από άλλο δρόμο στην παράδοση, δείχνοντας λιγότερο ενδιαφέρον για τη ‘φόρμα’ και πολύ λιγότερο δισταγμό στην απασχόλησή τους με τα ‘δημόσια’ γεγονότα. Έτσι, με την πρώτη μεταπολεμική γενιά περνάμε αποφασιστικότερη στροφή προς τη λεγόμενη ‘πολιτική λογοτεχνία’» (Πλασκοβίτης [1985] 1986, 89)<sup>77</sup>.

Άλλωστε είναι ακριβώς αυτή η αίσθηση του χρέους του δημιουργού απέναντι στην εποχή του που συμπυκνώνεται στα λόγια του Φραγκιά όταν σε συνέντευξή του με τους Αντώνη Φωστιέρη και Θανάση Νιάρχο λέει: «Ο μύθος είναι η ανάπλαση μιας πραγματικότητας και όλοι οι μύθοι δεν νομίζω να εκφράζουν τίποτε άλλο. [...] Ας μη ξεχνάμε ότι η τέχνη –και μάλιστα η μεγάλη– σε όλα τα είδη και σε όλες τις εποχές είναι επίκαιρη» (Φωστιέρης – Νιάρχος 1983, 882).

Σε αυτό το πλαίσιο το *Άνθρωποι και σπίτια* θεωρείται μυθιστόρημα με θέση<sup>78</sup> (πρβλ. ενδεικτικά Γιατρομανωλάκης 2002, 26, 27). Η θέση του δεν μπορεί να αναγνωριστεί ως στενά κομματική, απουσιάζει εξάλλου από το εν λόγω μυθιστόρημα η ρητορική, το λεξιλόγιο και, πολύ περισσότερο, ο υψηλός διδακτικός τόνος των κειμένων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ωστόσο πολιτικά, κοινωνικά και, αν θέλουμε να είμαστε αυστηροί, αμιγώς ταξικά η θέση του μυθιστορήματος είναι σαφώς μια θέση υπεράσπισης, μια θέση συμπαθητική<sup>79</sup> (βλ. παρακάτω), θα έλεγα πάνω από όλα, προς τους άνεργους, προς τα θύματα του πολέμου, προς την εργατική τάξη και τα φτωχά λαϊκά στρώματα.

### **(Αυτό)συμβολοποίηση της πραγματικότητας.**

Στον κοινωνικό, και τον πολιτικό, χαρακτηρισμό των ηρώων συμβάλλει σημαντικά και ο χώρος στον οποίο κινούνται. Τα «σπίτια» του τίτλου σαφώς προσδιορίζουν το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο κινούμαστε, καθώς πρόκειται για σπίτια καμένα, ερειπωμένα, φτωχικά και συχνά άδεια από χαρά. Τα σπίτια λειτουργούν, επομένως, «συνεκδοχικά» για την καθημερινότητα των ηρώων,

---

<sup>77</sup> Πρβλ. επίσης από το ίδιο δοκίμιο: «Η μεταπολεμική γενιά –γενιά αγωνιστική– ασχολήθηκε πέρα από κάθε προηγούμενο με τα ‘δημόσια γεγονότα’ κι αυτό κανένας δεν μπορεί να το παραβλέψει. Σε πολλές περιπτώσεις και με πολλές αξιόλογες πεζογραφικές σελίδες δε δίστασε να περάσει κατευθείαν μέσα από τις ιδεολογικές συγκρούσεις της εποχής και να υπερασπιστεί θέσεις και ιστορικές εκδοχές της Αριστεράς γύρω απ’ όσα συμβήκανε στην Ελλάδα». (Πλασκοβίτης [1985] 1988, 90).

<sup>78</sup> Πρβλ. ενδεικτικά: «Ο Φραγκιάς ανήκει στη λεγόμενη πρώτη μεταπολεμική περίοδο της λογοτεχνίας μας [...]. Πρόκειται για μια γενιά πεζογράφων που δοκιμάζουν τα τρυφερά τους νιάτα μέσα σε πολέμους, πείνες, κακουχίες, διώξεις και βασανιστήρια. Έχουν ένα κοινό ιστορικό-πολιτικό-κοινωνικό και ταξικό περιβάλλον (για να λέμε τα πράγματα με το όνομά τους)» (Γιατρομανωλάκης 2002, 26). Μάλιστα, λίγο παρακάτω ο Γιατρομανωλάκης χαρακτηρίζει το *Άνθρωποι και σπίτια* ένα «βιβλίο οργανωμένο και συνειδητά προγραμματισμένα από έναν συγγραφέα συγκεκριμένης πολιτικής ‘θέσεως’ και ιδεολογίας» (Γιατρομανωλάκης 2002, 28).

<sup>79</sup> Έχει ενδιαφέρον κυρίως ως μέρος του συνολικού κλίματος της εποχής ότι ακριβώς αυτή τη φρασεολογία περί «ηθικής» και «συμπαθητικής» στάσης χρησιμοποιεί επίσης η Δώρα Μέντη προκειμένου να περιγράψει την αριστερή μεταπολεμική ποίηση (Μέντη 1995, 283· 286-287· βλ. παραπάνω). Φαίνεται λοιπόν, ότι κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες αναπτύσσεται στους λογοτεχνικούς κύκλους της χώρας μας μια ιδεολογική στάση πολύ παρόμοια προς αυτή των ιταλών κινηματογραφιστών του Νεορεαλισμού: μια αίσθηση, δηλαδή, ηθικού χρέους και παράλληλα μια στάση συμπαθητική προς τους ανθρώπους των φτωχών λαϊκών στρωμάτων.

συμβολοποιώντας την ψυχική –και όχι μόνο– κατάστασή τους (πρβλ. Σταυροπούλου 2009, 32· Σταυροπούλου [2001] 2005, 131). Είναι χαρακτηριστικό πώς φαίνεται να μεταμορφώνεται το σπίτι του Αργύρη και της Γεωργίας, μόλις ο Αργύρης της πει ότι θα πάει να δουλέψει στο καινούργιο εργοστάσιο: «Φέξανε όλες οι γρίλιες του παραθύρου. Όλα τα πράματα γίνανε σωστά κι ο τοίχος μας γλωρός. Είδες ένα τριανταφυλλί χρώμα πλάι στο κρεβάτι; Παίρνει απ' την κόκκινη κουβέρτα. Οι φωτογραφίες στον τοίχο γίνανε καθαρές. [...]» (Φραγκιάς [1955] 1977, 300), ενώ την εικόνα του σπιτιού συνοδεύει ο ήχος του γέλιου της Γεωργίας: «Το γέλιο που γέμισε την κάμαρη είναι της Γεωργίας. Σα να περίμενε τόσο καιρό να γελάσει. Πόσο καθαρά κι εύκολα!»

Αυτή η λειτουργία του ρεαλισμού και του χώρου είναι πολύ χαρακτηριστική για την πεζογραφία του Φραγκιά, στην οποία οι ρεαλιστικές περιγραφές συνδυάζονται με έναν «ποιητικό», λυρικό τόνο, ο οποίος με τη σειρά του συμβάλλει στην προοδευτική κατασκευή συμβόλων: τα πράγματα συμβολίζουν τα πρόσωπα, και όλα μαζί αποτυπώνουν την ανθρώπινη κατάσταση μέσα στις συγκεκριμένες δυσχερείς κοινωνικοοικονομικές συνθήκες (πρβλ. Σταυροπούλου 2009, 32-34). Με ανάλογο τρόπο και στην ίδια κατεύθυνση της κατασκευής συμβόλων, τα οποία κατάγονται από το πολύ προσεκτικό «κοίταγμα» της πραγματικότητας<sup>80</sup>, λειτουργεί η «εμμονή στην περιγραφική λεπτομέρεια» (Σταυροπούλου 2009, 33) στο έργο του Φραγκιά. Ο ίδιος εξάλλου ο Αντρέας Φραγκιάς έχει επανειλημμένα σχολιάσει την αντίληψή του για την «αυτοσυμβολοποίηση» της πραγματικότητας που προκύπτει από την προσεκτική παρατήρηση και περιγραφή της: «Έτσι είναι με την προσθήκη ότι όσο περισσότερο την κοιτάς, τόσο μακροπερίοδο είναι το αποτέλεσμα που επιτυγχάνεις. [...] Το σύμβολο αυτό θα περικλείει τη σφαιρική έκφραση μιας κατάστασης η οποία γίνεται από μόνη της. Εάν προσέχουμε και εντοπίσουμε την παρατήρησή μας στον ίδιο χρόνο –αλλά στο βάθος– θα ανακαλύψουμε σταθερές που θα συναντήσουμε στο βυθό της κατάστασης. Αυτές οι σταθερές μοιραίως θα πάρουν ένα μέγεθος ώστε να τείνουν να γίνουν σύμβολα. Η πληρέστερη έκφραση αυτών των καταστάσεων θα αυτοσυμβολοποιηθεί» ([Παππάς] 1994, 51).

Επιμένω στα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Φραγκιά, καθώς επισημανθεί επανειλημμένα από την κριτική ως ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γραφής του (Καρβέλης 1988, 28· Σταυροπούλου 2009, 33), αλλά και επειδή αυτή ακριβώς η εμμονή στη ρεαλιστική λεπτομέρεια, η οποία ανάγει το πραγματικό σε συμβολικό, και τελικά το συγκεκριμένο

---

<sup>80</sup> «Σε μια συνέντευξή σας είχατε πει ότι ‘όσο πιο πολύ κοιτάξεις μια πραγματικότητα, τόσο αυτή η πραγματικότητα σε οδηγεί στην αυτοσυμβολοποίησή της’. Μπορείτε να το αναλύσετε κάπως αυτό; Α. Φραγκιάς: Η δημοσιογραφία για παράδειγμα είναι καταγραφή του γεγονότος την ίδια μέρα. Σε μακρότερο χρόνο θα προκύψει σχόλιο ή ανάλυση. Σ’ ακόμα μακρότερο χρόνο θα προκύψει θεώρηση περισσότερων πραγμάτων και σιγά-σιγά με τον χρόνο θα επέλθει μια συμβολοποίηση του γεγονότος. πρβλ. *Διαβάζω* 1992, 16: (Μιλά ο Αντρέας Φραγκιάς) «Σ’ αυτό το σημείο θέλω να σταθώ σ’ έναν αναγκαίο διαχωρισμό: ανάμεσα σ’ αυτό που ονομάζουμε *ρεαλισμό* γενικά, με το συγκεκριμένο λογοτεχνικό κίνημα του περασμένου αιώνα, ένα ρεαλισμό δηλαδή αναγνωρίσιμο από ορισμένα δημοφιλή έργα. Σήμερα πια, αυτόν το ρεαλισμό τον εννοούμε ως την νοοτροπία εκείνη που θα αποκαλούσαμε *επαφή με την πραγματικότητα*. Αυτός ήταν ο παλιός ρεαλισμός. Τώρα θέλω να προχωρήσω σε μια παρατήρηση: Όσο πιο πολύ κοιτάξεις μια πραγματικότητα, τόσο αυτή η πραγματικότητα σε οδηγεί στην *αυτοσυμβολοποίησή* της. Η ίδια η πραγματικότητα με την έντασή της, συμβολοποιεί ορισμένα στοιχεία της, εάν σ’ αυτά επιμείνουμε» (βλ. επίσης Σταυροπούλου [2001] 2005, 112-114).

σε αφηρημένο (π.χ. καμένο σπίτι – φτώχεια ή και πιθανώς αριστερά κοινωνικά φρονήματα) αποτελεί ένα σημείο προσέγγισης της αφηγηματικής πρακτικής του Φραγκιά στην αφηγηματική πρακτική του κινηματογράφου, –ως αφηγηματικής καλλιτεχνικής γλώσσας που δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην εικόνα γενικά, αλλά και, εν προκειμένω, στην αφηγηματική πρακτική ειδικότερα των ιταλικών νεορεαλιστικών ταινιών.

Άλλωστε ο χώρος, και μάλιστα ο αστικός χώρος, αποκτά βαρύνουσα σημασία και στις ελληνικές νεορεαλιστικές ταινίες ακριβώς ως στοιχείο μιας μη εξιδανικευτικής προσέγγισης της μεταπολεμικής πραγματικότητας και ανάδειξης των προβλημάτων των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων των πόλεων (πρβλ. Ρουρρου 2012, 257-258). Επιπλέον μια προσεκτική θέαση αυτών των ταινιών αναδεικνύει την εμφορική προβολή της λεπτομέρειας της καθημερινής ζωής και την αναγωγή της σε σύμβολο από την κινηματογραφική αφήγηση. Μάλιστα, αποτολμώντας μια ερμηνευτική παρατήρηση, θα έλεγα ότι ο κυριότερος τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτή η συμβολοποίηση στις ταινίες του Νεορεαλισμού είναι ο αργός τους ρυθμός –αυτό που ο Bazin περιγράφει ως βασική καινοτομία του Νεορεαλισμού στο επίπεδο της αφηγηματικής δομής<sup>81</sup>. Η τάση, δηλαδή, των νεορεαλιστών για παρατήρηση της καθημερινής πραγματικότητας, η οποία εκφράζεται στην επιλογή τους να τη δείξουν ολόκληρη, χωρίς επιλογή των «σημαντικών» της κομματιών –για τους νεορεαλιστές δεν υπάρχει ασήμαντο κομμάτι της πραγματικότητας<sup>82</sup>. Αυτός ο αργός ρυθμός ενθαρρύνει την παρατήρηση από τη μεριά του θεατή, και μας επιτρέπει τελικά να συλλάβουμε τη ρεαλιστική λεπτομέρεια σε όλη της την πολυπλοκότητα, απελευθερώνοντάς την από το περιοριστικό πλαίσιο του συγκεκριμένου κινηματογραφικού μύθου και ανάγοντάς την σε στοιχείο της ανθρώπινης κατάστασης. Με λίγα λόγια, και για τους νεορεαλιστές η παρατήρηση της πραγματικότητας αποτελεί τελικά το κλειδί για τη συμβολοποίησή της. Και αν αυτό συνοψίζει την αισθητική τους αντίληψη περί ρεαλισμού, η αργή μονότονη αφήγηση, καθημερινών επεισοδίων που δεν συνδέονται απαραίτητα αιτιωδώς μεταξύ τους αποτελεί την υφολογική επιλογή στην οποία εκβάλλει αυτή η αισθητική θέση. Οι ομοιότητες με την ποιητική του *Άνθρωποι και σπίτια* είναι νομίζω ήδη προφανείς, και θα αναπτυχθούν, βέβαια, περαιτέρω στη συνέχεια.

Δεν είναι, όμως, μόνο η λεπτομερειακή και ταυτόχρονα λιτή αφήγηση που συγκροτεί τη συνάφεια του έργου του Φραγκιά με το σινεμά. Θα έλεγα ότι όλα σχεδόν τα βασικά χαρακτηριστικά

---

<sup>81</sup> Bazin [1962] 1989, 73: «Ό,τι όμως υπέστη τη ριζικότερη ανατροπή [από τη νεορεαλιστική κινηματογραφική παραγωγή] ήταν η αφηγηματική δομή. Ο νεορεαλισμός, της επέβαλε να σέβεται την πραγματική διάρκεια των γεγονότων» (μετάφραση: Κώστας Σφήκας).

<sup>82</sup> Στο κείμενο του C. Zavattini «Μερικές ιδέες για τον κινηματογράφο» υπάρχει μια πολύ χαρακτηριστική περιγραφή αυτής της αρχής: «[...] Δεν τίθεται λοιπόν θέμα εξάντλησης θεμάτων για μας, το ζήτημα είναι πώς θα παρουσιαστούν αυτά τα θέματα. Ένας γνωστός αμερικάνος παραγωγός υπογράμμισε εύστοχα την κρίσιμη αυτή διαφορά όταν μου είπε: ‘Κοίτα πώς θα παρουσιάζαμε εμείς μια σκηνή με αεροπλάνο: βλέπουμε ένα αεροπλάνο που πετάει, ακούγεται ήχος πυροβόλου όπλου, το αεροπλάνο συντρίβεται. Εσείς θα το παρουσιάζατε έτσι: βλέπουμε ένα αεροπλάνο που πετάει, το αεροπλάνο περνάει μπροστά μας, ξαναπερνάει, περνάει για μία ακόμα φορά...’

Και είχε δίκιο. Αλλά κι έτσι ακόμα δεν έχουμε φτάσει στο επιθυμητό σημείο αναπαράστασης. Δεν αρκεί να περάσει τρεις φορές το αεροπλάνο, πρέπει να το δείξουμε να περνάει είκοσι φορές». (Zavattini [1952] 2000, 152).

της πεζογραφίας του Φραγκιά, ίσως ακριβώς επειδή αρθρώνονται στη βάση της «σχέση[ς] έλξης και άπωσης της πεζογραφίας του με τον ρεαλισμό» (Σταυροπούλου 2009, 31) μπορούν στο πλαίσιο μιας διακαλλιτεχνικής θεώρησης να συσχετιστούν με τον κινηματογράφο. Εφόσον, όπως είδαμε, υπάρχει ως βάση η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* (βλ. προηγούμενο κεφάλαιο), και μάλιστα αυτός ο *δεικτικός τρόπος* αποκτά στον Φραγκιά το ειδικό βάρος ενός αφηγηματικού ρεαλισμού ο οποίος διακρίνεται για την συμβολοποιητική του λειτουργία, λειτουργία την οποία αποκτά συχνά –για να μην πω κατεξοχήν– η ρεαλιστική αφήγηση στον κινηματογράφο, πολύ περισσότερο στον Νεορεαλισμό, υπάρχει νομίζω ήδη το γόνιμο έδαφος μιας διακαλλιτεχνικής σύγκρισης.

### **Επεισοδιακή δομή της αφήγησης.**

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της πεζογραφίας του Φραγκιά που μπορεί να συσχετιστεί με το σινεμά είναι η ανάπτυξη της πλοκής του σε επάλληλα επεισόδια (Καρβέλης 1988, 26· Σταυροπούλου 2009, 34). «Η αφήγηση εκτυλίσσεται σε παράλληλα επίπεδα, που εναλλάσσονται σαν κινηματογραφικά ταμπλώ» έγραψε το 1956 στην κριτική του για το *Άνθρωποι και σπίτια* ο Μπάμπης Κλάρας (Κλάρας 1956 = Καρβέλης 1988, 30). Το στοιχείο αυτό, της παράλληλης δράσης, χωρίς βέβαια να κατάγεται από τον κινηματογράφο<sup>83</sup>, αποτελεί ένα ιδιαίτερος γόνιμο στοιχείο για τη διακαλλιτεχνική προσέγγιση των κειμένων του Φραγκιά. Μια πιο λεπτομερής διακαλλιτεχνική θεώρηση θα αναδείξει πώς αυτή η επεισοδιακή δομή της αφήγησης συγγενεύει με την κινηματογραφική στον τρόπο, για παράδειγμα, της σύζευξης των επιμέρους αυτών επεισοδίων ή ακόμα και στην αισθητική και ιδεολογική τους λειτουργία.

Ένα άλλο στοιχείο του έργου του Φραγκιά που συγγενεύει με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο του δημιουργού, και μπορεί να ενταχθεί μάλλον στο ευρύτερο σύνολο των μοντερνιστικών<sup>84</sup> αφηγήσεων της μεταπολεμικής περιόδου, είναι ότι, όπως εξηγεί η Έρη Σταυροπούλου, ο Φραγκιάς «δημιουργεί έργα συνόλου» και «[ο]ι ήρωές του είναι περισσότερο δείκτες των μορφών της κοινωνικοπολιτικής παθογένειας παρά σφαιρικά σχεδιασμένοι χαρακτήρες» (Σταυροπούλου 2009, 34)<sup>85</sup>. Σε κάθε, βέβαια, έργο του το χαρακτηριστικό αυτό αποκτά διαφορετικές αισθητικές

<sup>83</sup> Όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, με αφορμή το σχετικό δοκίμιο του Sergei Eisenstein, φαίνεται ότι η κινηματογραφική αφήγηση έφτασε στη σύλληψη της αφηγηματικής ακολουθίας της παράλληλης δράσης αξιοποιώντας τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μοντάζ και το παράδειγμα του μυθιστορήματος του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>84</sup> Βρίσκω πολύ ενδιαφέροντα, κείμενα και χρήσιμα τον χαρακτηρισμό του κινηματογράφου του δημιουργού μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ως κινηματογραφικό δεύτερο «μοντερνισμό», υπό την έννοια ότι οι συγκεκριμένες ταινίες δείχνουν μια φροντίδα για τη φόρμα τους, αλλά και προεκτείνουν τις κατακτήσεις του μοντερνισμού του μεσοπολέμου με έναν τρόπο που δεν νομίζω ότι συνιστά ανατροπή ή τομή σε σχέση με τα όσο προηγήθηκαν. Στο ίδιο εξάλλου πνεύμα θεωρώ ότι κινούνται οι παρατηρήσεις του Ihab Hassan για τη μεταπολεμική λογοτεχνική παραγωγή και τις συνέχειες και ασυνέχειες ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό (Hassan 1987, 87-90).

<sup>85</sup> Στην κατεύθυνση της θεώρησης αυτού του χαρακτηριστικού στο ευρύτερο πλαίσιο της αφηγηματικής τέχνης μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο λειτουργεί και η παρατήρηση του Σπύρου Πλασκοβίτη από το κείμενό του «Η πεζογραφία του ήθους» (Πλασκοβίτης [1962] 1988, 35): «Ο Καμί στην ‘Πανούκλα’ του ιδρύει έτσι ένα μύθο μαζικό. Κύριος ήρωας είναι το πλήθος, αυτό κινεί την αφήγηση, η ψυχολογία και οι καταστάσεις αυτού του πλήθους είναι το κύριο πρόβλημα

αποχρώσεις. Νομίζω όμως ότι και στα δύο έργα της πρώτης, της «ρεαλιστικής» του φάσης (Καρβέλης 1988, 10), –και ακόμη περισσότερο όπως θα δούμε στο *Άνθρωποι και σπίτια*– αυτός ο χορός των ηρώων έχει πολλά κοινά στοιχεία με τα πρόσωπα των νεορεαλιστικών ταινιών, όπως πολύ παρόμοιος προς την αισθητική του νεορεαλισμού είναι και ο τρόπος με τον οποίο αυτά τα πρόσωπα συμμετέχουν στην αφήγηση και στο ανάπτυγμα της πλοκής, καθώς οι περισσότερες, αν όχι όλες οι νεορεαλιστικές ταινίες που αναφέρονται εδώ, ουσιαστικά αποτελούν δραματικές πραγματείες πάνω σε κάποιο κοινωνικό πρόβλημα της εποχής: π.χ. της ανεργίας (*Κλέφτης ποδηλάτων*), της φτώχειας και της εγκατάλειψης των ηλικιωμένων (*Ουμπέρτο Ντι*), της δύσκολης ζωής των ψαράδων της Σικελίας (*Η γη τρέμει*) κ.ο.κ.

Ένα τελευταίο στοιχείο, το οποίο θα μας απασχολήσει και ειδικά ως προς τη σχέση του *Άνθρωποι και σπίτια*, και κατ' επέκταση συνολικότερα του έργου του Φραγκιά, με τον κινηματογράφο είναι ο λόγος του αφηγητή. Με ενδιαφέρει ειδικότερα πώς αρθρώνεται αυτός ο λόγος και ποια είναι και πώς εντοπίζεται η αφηγηματική αρχή, πώς αυτός ο λόγος σχετίζεται με τον λόγο των προσώπων και τι στάση τηρεί η αφηγηματική αρχή προς τα πρόσωπα, καθώς και εάν μέσα από όλα τα παραπάνω φαίνεται ο λόγος του αφηγητή να σχετίζεται με το κινηματογραφικό voice over, ή και συνολικότερα το σχόλιο του αφηγητή, όπως αυτό αναπτύσσεται στον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα, και συγκεκριμένα εν προκειμένω στον Νεορεαλισμό. Υπόθεση εργασίας μου αποτελεί ότι ο λόγος του αφηγητή στον Φραγκιά εμφανίζει, ήδη από το πρώτο δημοσιευμένο μυθιστόρημά του, στοιχεία καινοτόμα τα οποία μάλιστα αναπτύσσονται και εξελίσσονται στο υπόλοιπο έργο του, και ότι αυτά ακριβώς τα καινοτόμα στοιχεία μπορούν να διαβαστούν ως στοιχεία των κειμένων του που συγγενεύουν με τον κινηματογράφο. Βρισκόμαστε, δηλαδή, στην ευτυχή συγκυρία να μπορούμε να εντοπίσουμε και να περιγράψουμε ένα στοιχείο της αφηγηματικής τέχνης του Φραγκιά, το οποίο όχι μόνο είναι ιδιαίτερο και δεσπόζον στη γραφή του, όχι μόνο είναι καινοτόμο, αλλά και είναι καινοτόμο ακριβώς στα σημεία της συγγενείας του με την έβδομη τέχνη. Έτσι, καθώς πλάι σε αυτά τα καινοτόμα στοιχεία της γραφής του Φραγκιά θα τοποθετηθούν τα καινοτόμα στοιχεία της γραφής του Μηλιώνη και της Δούκα, που συγγενεύουν επίσης με το σινεμά, οφείλει τελικά να ενισχυθεί η εγκυρότητα του ερωτήματος για τη σχέση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, με τον κινηματογράφο εν προκειμένω, και της καινοτομίας στη λογοτεχνία –και ειδικά στη νεοελληνική πεζογραφία– του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα.

---

για το συγγραφέα. Έχουμε εδώ κιόλας μια πρώτη τάξεως μαρτυρία όχι μόνο για τις ανανεωτικές δυνάμεις του πεζογράφου, αλλά και για τους βαθύτατους μετασχηματισμούς που συντελέστηκαν μέσα στον πνευματικό χώρο της μεταπολεμικής ζωής. Το πρόβλημά μας δεν είναι πια τα άτομα, σαν άτομα, δεν είναι ούτε καν οι βοές του πλήθους, που συγχωνεύονται μέσα σε μια φωνή, που αποτιμώνται και βρίσκουν τη δικαίωσή τους μόνο μέσα από μια δυνατή προσωπικότητα, την προσωπικότητα ενός λυρικού συγγραφέα, όπως ο Κάφκα. Το πρόβλημά μας είναι το 'κοινωνικό άτομο', είναι με άλλους λόγους το πλήθος σαν αντικείμενο ρεαλιστικής μελέτης, όμως και σαν πηγή, σαν δύναμη δημιουργίας συνειδήσεων».

## Αντρέα Φραγκιά *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) και ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός (1945-1951)<sup>86</sup>

### Για την επιλογή του *Άνθρωποι και σπίτια*

Ως κατεξοχήν παράδειγμα της λογοτεχνικής *αναπαράστασης του ηθικού χρέους* και μιας νεοελληνικής «νεορεαλιστικής» λογοτεχνικής γραφής, η οποία παραβάλλεται εδώ με τον ιταλικό κινηματογραφικό Νεορεαλισμό (1945-1954) επιλέγεται το μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά *Άνθρωποι και σπίτια*. Το συγκεκριμένο έργο προκρίνεται έναντι άλλων ως ένα από τα πλέον καταξιωμένα από την φιλολογική κριτική έργα της πεζογραφικής αυτής τάσης, και την ίδια στιγμή ως το αντιπροσωπευτικότερο, κατά τη γνώμη μου, για τον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με το συγκεκριμένο κινηματογραφικό ρεύμα.

Καταρχάς, όπως προκύπτει από σχετικές μελέτες της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, κατά τη δεκαετία του 1950 και μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960 εκδηλώνεται κυρίως η επίδραση του ιταλικού νεορεαλισμού στη χώρα μας με κινηματογραφικές παραγωγές που διαπνέονται από παρόμοια αισθητική (Ρουρου 2012, 255), αλλά και με τη σταδιακή ανάπτυξη μιας θεωρητικής συζήτησης για το περιεχόμενο του όρου «νεορεαλιστικός» από τους κριτικούς κινηματογράφου (256-257). Μάλιστα η Πούπου αναφέρει ότι η πρώτη ελληνική ταινία που χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς ως νεορεαλιστική ήταν το *Πικρό Ψωμί* του Γρηγόρη Γρηγορίου, γεγονός που, καθώς φαίνεται, οφειλόταν κυρίως στη χρονική συγκυρία της προβολής της ταινίας το 1951, όταν προβλήθηκε για πρώτη φορά στη χώρα μας η ταινία *Κλέφτης ποδηλάτων* του De Sica (256). Η συγκεκριμένη πληροφορία σημαίνει ότι το *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) εκδίδεται όχι απλώς σε μια χρονική στιγμή που ο ιταλικός Νεορεαλισμός είναι πλέον γνωστός στην Ελλάδα, αλλά και στην καρδιά της περιόδου κατά την οποία αναπτύσσεται ένας θεωρητικός προβληματισμός για τη φύση του συγκεκριμένου κινηματογραφικού ρεύματος, και τη δυνατότητα νεορεαλιστικής κινηματογραφικής παραγωγής στη χώρα μας.

Θεωρώ λοιπόν ότι, αν και αρκετά έργα της περιόδου 1949-1967 παρουσιάζουν χαρακτηριστικά αυτού που περιέγραψα ως *αναπαράσταση του ηθικού χρέους*, πολλά εκ των οποίων συγγενεύουν και με τις ανθρωπιστικές και αριστερές ιδεολογικές καταβολές του ιταλικού νεορεαλισμού, ωστόσο το *Άνθρωποι και σπίτια* αποτελεί εξαίρεση, επειδή ακριβώς στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ο διάλογος με το ρεύμα του ιταλικού Νεορεαλισμού αναπτύσσεται σε πολλαπλά επίπεδα και αποκτά μια εντυπωσιακή πληρότητα. Περιλαμβάνει πλούσιο υλικό θεμάτων, θεματικών

---

<sup>86</sup> Όπως εξηγήθηκε και παραπάνω, επειδή το ύφος των ταινιών του Νεορεαλισμού δεν είναι ενιαίο και πολύ περισσότερο δεν είναι συμπαγές, ακολουθώ τις μελέτες της ιστορίας και της θεωρίας του κινηματογράφου οι οποίες περιγράφουν τα γενικά χαρακτηριστικά του ρεύματος στην πρώτη κυρίως δεκαετία της ζωής του, και περιορίζομαι ειδικότερα στην αναφορά σε επτά κατεξοχήν αναγνωρισμένες, και αναγνωρίσιμες νεορεαλιστικές ταινίες, οι οποίες εκτείνονται στο διάστημα από το 1945 έως και το 1951. Επαναλαμβάνω εδώ για λόγους πρακτικούς τους τίτλους των ταινιών μαζί με τη χρονολογία της πρώτης προβολής τους: (R. Rossellini: *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* 1945· *Παιζά* 1946, *Γερμανία έτος μηδέν* 1947 –γνωστές και ως «Τριλογία του Πολέμου» [Trilogia da guerra]· Vittorio De Sica *Λούστρος παπουτσιών* (1946)· *Κλέφτης ποδηλάτων* 1948· *Ουμπέρτο Ντι* 1951, και Luchino Visconti *Η γη τρέμει* 1948.

μοτίβων, ύφους και αφηγηματικών τρόπων. Επιπλέον, στο *Άνθρωποι και σπίτια* αναδεικνύεται περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο πεζογράφημα της περιόδου, εξ όσων γνωρίζω τουλάχιστον, με συνοχή και συνέπεια, μία συγγένεια των υφολογικών χαρακτηριστικών του μυθιστορήματος προς τις αισθητικές και ιδεολογικές αρχές του ιταλικού Νεορεαλισμού. Την επιλογή του *Άνθρωποι και σπίτια* για τη μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου ενισχύει περαιτέρω η ύπαρξη και άλλων στοιχείων σχετικών με τον κινηματογράφο –πραγματολογικών, θεματικών, υφολογικών–στο υπόλοιπο έργο του Αντρέα Φραγκιά (βλ. παραπάνω). Τέλος, ιδιαίτερη σημασία στην επιλογή μου είχε η διαπίστωση πειραματισμών στους αφηγηματικούς τρόπους του μυθιστορήματος. Αποτελεί, εξάλλου, ένα ερώτημα κατά πόσο ο διάλογος με τον κινηματογράφο ευνοεί αυτούς τους υφολογικούς πειραματισμούς (όπως π.χ. η έμφαση στην καθημερινή λεπτομέρεια, ο αργός ρυθμός της αφήγησης, η ιδιότυπη σχέση του λόγου του αφηγητή με τον λόγο των ηρώων), όπως και συνολικότερα πώς ο διακαλλιτεχνικός διάλογος με τον κινηματογράφο ευνόησε ή ενίσχυσε την επικράτηση συγκεκριμένων λογοτεχνικών μορφών έναντι άλλων.

### **Αντρέα Φραγκιά, *Άνθρωποι και σπίτια* (1955)**

Το *Άνθρωποι και σπίτια* είναι ένα πολυπρόσωπο μυθιστόρημα που διαρθρώνεται σε πολλά επάλληλα επεισόδια –τα περίφημα «κινηματογραφικά ταμπλώ» της κριτικής, τα οποία ουσιαστικά περιγράφουν τις πολλαπλές δυσκολίες των φτωχών λαϊκών ανθρώπων να επιβιώσουν, αλλά και να δημιουργήσουν μια καινούργια κανονικότητα στη μεταπολεμική Αθήνα. Η δράση τοποθετείται στα 1945 –κι έτσι το θέμα του Εμφυλίου παρακάμπτεται. Η αφήγηση παρακολουθεί τους ανθρώπους μιας φτωχογειτονιάς να παλεύουν να βρουν δουλειά, να παλεύουν να βρουν τα αγαπημένα τους πρόσωπα που χάθηκαν στη διάρκεια της Κατοχής, να παλεύουν να εξασφαλίσουν μια αξιοπρεπή ζωή. Στο επίκεντρο τοποθετείται ένα νέο ζευγάρι, ο Αργύρης με τη Γεωργία, των οποίων η σχέση υποφέρει από τις πολλαπλές συνέπειες της ανεργίας του Αργύρη στην κοινή τους ζωή, στην ψυχοσύνθεση και των δύο, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο σχετίζονται μεταξύ τους.

Γύρω τους απλώνονται οι άνθρωποι της γειτονιάς με τις δικές τους ιστορίες. Είναι ο Θανάσης που μένει απέναντί τους, και βρίσκεται σε οριακό σημείο απελπισίας καθώς δεν μπορεί να εξασφαλίσει τα προς το ζην, ενώ η γυναίκα του νοσηλεύεται βαριά άρρωστη στο νοσοκομείο. Σε μια κρίση απελπισίας ο Θανάσης θα ζητήσει από τον Αργύρη να του δανείσει τα εργαλεία του, προκειμένου να δουλέψει σαν μηχανικός, παρότι δεν έχει τις απαραίτητες γνώσεις. Στη συνέχεια ο Θανάσης θα φτάσει να πιάσει δουλειά ως μηχανικός σε ένα εργοστάσιο στην Κοκκινιά και θα πείσει τον Αργύρη να του «μάθει» πώς να δουλέψει την καινούργια μηχανή μέσα σε ένα βράδυ. Ο Αργύρης μπροστά στη δεινή θέση του φίλου του θα προσπαθήσει πράγματι να του μεταδώσει τις γνώσεις του, παρά το τεράστιο ψυχικό κόστος που είχε αυτό για τον ίδιο, όμως τονίζει συνεχώς στον Θανάση πως πρέπει να είναι προσεκτικός γιατί η μηχανή είναι επικίνδυνη. Ο Θανάσης πράγματι θα καταφέρει να πιάσει δουλειά στην καινούργια μηχανή, όμως μετά από μερικές ώρες λειτουργίας θα χάσει το χέρι



του σε εργατικό ατύχημα. Η είδηση φέρνει στον Αργύρη φρικτές τύψεις και προσπαθεί να δώσει στον Θανάση ό,τι χρήματα έχει από τη Γεωργία, προκειμένου να εξιλεωθεί στα μάτια του. Ο Θανάσης δεν θα τα πάρει, θα του πει όμως αργότερα ότι για τον ακρωτηριασμό του δεν έφταιγε εκείνος αλλά «η ανάγκη».

Παράλληλα κινούνται και οι ιστορίες άλλων προσώπων, φίλων, συναδέλφων ή απλώς γειτόνων του ζευγαριού. Ο Κοσμάς, ο φίλος του Αργύρη που απολύθηκε προφανώς λόγω συνδικαλιστικής δράσης. Η Βάσω, η κοπέλα που αγαπάει ο Κοσμάς, και τον αγαπάει κι αυτή, αλλά δεν μιλούν γιατί ο Κοσμάς δεν έχει το θάρρος να την πλησιάσει τώρα που είναι άνεργος. Η Σοφία που δουλεύει κι αυτή στο εργοστάσιο που δούλευε ο Κοσμάς μαζί με τη Βάσω. Κι ο μονόφθαλμος, αλλά χειροδύναμος Παρασκευάς που αγαπάει τη Σοφία, και φοβάται τη φωτιά από τότε που κάηκαν τα σπίτια της γειτονιάς, και έκαψε μισό του πρόσωπο προσπαθώντας να σώσει την αδερφή του από το σπίτι τους που είχε τυλιχτεί στις φλόγες. Είναι η φίλη της Βάσως και της Σοφίας, η Όλγα, που είναι άρρωστη, αλλά το κρύβει γιατί θέλει να τη μετράνε στους ζωντανούς. Ο Ηλίας, ο αδερφός της Όλγας, που παίζει ποδόσφαιρο γιατί θέλει όλοι να τον χειροκροτήσουν, αλλά θα κερδίσει αυτή την αναγνώριση όταν με προτροπή της Βάσως θα μιλήσει στο αφεντικό εκ μέρους των άλλων εργαζόμενων. Η αδερφή τους η Τασία που θα ακολουθήσει τον όμορφο Τέλη για να ξεφύγει από την οικογένειά της, αλλά θα καταλήξει μόνη της σε μια έρημη και ρημαγμένη κάμαρα. Και η Αγγελική που μετακόμισε στη γειτονιά όταν το οικογενειακό τους σπίτι στον Πειραιά κάηκε σε έναν βομβαρδισμό. Και το δεύτερο σπίτι της οικογένειάς της Αγγελικής έχει καεί. Αυτή τη φορά σε μια μάχη που έγινε στη γειτονιά στην οποία κάηκαν όλα τα σπίτια πέρα από τη γέφυρα. Η Αγγελική επιστρέφει καθημερινά στο, δεύτερο αυτό, καμένο της σπίτι, πέρα από τη γέφυρα, γιατί περιμένει τον Πέτρο να γυρίσει για να φτιάξουν τη ζωή τους από την αρχή. Λίγες μέρες μετά από τη μάχη, οι Γερμανοί πήγαν στο γραφείο του εργοστασίου όπου δούλευε ο Πέτρος και τον συνέλαβαν. Από τότε δεν τον είχε δει κανείς.

Η ιστορία του Αργύρη και της Γεωργίας, όπως και οι ιστορίες των άλλων ζευγαριών, καταλήγουν αίσια. Μπορεί να μην υπάρχει το πανηγυρικό, χολλυγουντιανού τύπου τέλος, όμως ο Αργύρης καταφέρνει να αισθανθεί και πάλι χρήσιμος, κι έτσι καταφέρνει να στηρίξει τη Γεωργία και να στηριχτεί σε αυτήν όταν βρίσκεται μπροστά σε δύσκολες αποφάσεις, ο Πέτρος γυρίζει και βρίσκει την Αγγελική, η Γεωργία αποκαλύπτει στη Βάσω τον έρωτα του Κοσμά για κείνη, η Σοφία δέχεται τον Παρασκευά, και ο Ηλίας μπορεί να μην καταφέρνει να κατακτήσει τη Βάσω, βρίσκει όμως την αναγνώριση που επιθυμούσε. Βέβαια, οι συνθήκες είναι και παραμένουν δύσκολες για τους φτωχούς λαϊκούς ανθρώπους, κι αυτό έρχεται να μας θυμίσει η καταληκτική σκηνή του μυθιστορήματος με τον μονόχειρα Θανάση να προσπαθεί μάταια να σκιάσει τα μάτια του με το κομμένο του χέρι. Αξιοσημείωτο είναι πάντως, ότι στο μυθιστόρημα του Φραγκιά το οποίο αίσιο τέλος προκύπτει, ακριβώς επειδή οι ήρωες καταφέρνουν να βρουν ο ένας τον άλλο, κυριολεκτικά ή μεταφορικά, και

να προχωρήσουν τη ζωή τους σπάζοντας τα δεσμά της απομόνωσης στην οποία τους καταδίκασε η συνθήκη της ανεργίας (βλ. σχετικό σχόλιο του συγγραφέα παρακάτω).

### **Η κριτική για το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*.**

Το *Άνθρωποι και σπίτια* είναι το πρώτο δημοσιευμένο μυθιστόρημα του Φραγκιά, και εύλογα η φιλολογική κριτική αναζητά και βρίσκει σε αυτό τα χαρακτηριστικά της συγγραφικής πέννας του Φραγκιά όπως αυτά αποκρυσταλλώθηκαν με την ολοκλήρωση της έκδοσης του *Πλήθους* (1985-1986) τριάντα περίπου χρόνια αργότερα (βλ. ενδεικτικά Σταυροπούλου 2009· Χατζηβασιλείου 2002, 97, 100). Η κριτική, λοιπόν, κατατάσσει το πρώτο αυτό μυθιστόρημα στην πρώτη, ρεαλιστική, φάση της πεζογραφίας του Φραγκιά (Καρβέλης 1988, 10). Ωστόσο το *Άνθρωποι και σπίτια* δεν θεωρήθηκε «τόσο ρεαλιστικό» όσο το δεύτερο βιβλίο του Φραγκιά, *Η Καγκελόπορτα* (1962). Το πρώτο αυτό βιβλίο του θεωρείται ότι «χάνεται στις μικρολεπτομέρειες» (Καρβέλης 1988, 28) με αποτέλεσμα η πλοκή του να θεωρείται τελικά χαλαρή, ίσως ακόμα και ανύπαρκτη, αφού πρόκειται για ένα μυθιστόρημα στο οποίο «δεν συμβαίνει τίποτα» (πρβλ. ενδεικτικά Κλάρας 1956=Καρβέλης 1988, 30· Παπαγεωργίου 2000, 46) –αλήθεια τι “συμβαίνει” αντιστοίχως στις ταινίες του Νεορεαλισμού<sup>87</sup>;-. Οφείλουμε βέβαια εδώ να διευκρινίσουμε ότι το *Άνθρωποι και σπίτια* δεν είναι ένα έργο χωρίς «επεισόδια». Αντιθέτως η αίσθηση ότι «δεν συμβαίνει τίποτα» παράγεται από την συσσώρευση ενός πλήθους μικροεπεισοδίων της καθημερινής ζωής των ηρώων, τα οποία μάλιστα φαίνεται να οργανώνονται γύρω από μια λογική της «τυχειότητας» –όπως, δηλαδή, συμβαίνει στις ταινίες του Νεορεαλισμού, καθώς περνάμε από τον έναν ήρωα στον άλλο κυρίως μέσα από τις συναντήσεις τους στον χώρο (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

Το δεύτερο στοιχείο που υπονομεύει το ρεαλιστικό ύφος στο *Άνθρωποι και σπίτια* είναι ο λυρισμός (Παπαγεωργίου 2000, 47· Ζήρας 2002, 120). Η λυρική διάθεση του αφηγητή απογειώνει την καθημερινή λεπτομέρεια σε αυτοτελή στιγμή ομορφιάς –με τρόπο πολύ παρόμοιο θα έλεγα προς τις λυρικές στιγμές των νεορεαλιστικών ταινιών, βλ. π.χ. την πασίγνωστη σκηνή των γυναικών στο *Η γη τρέμει*, όπου οι γυναίκες του χωριού περιμένουν τους άντρες να γυρίσουν από το ψάρεμα και τα μαύρα τους ρούχα ανεμίζουν στον νυχτερινό θαλασσινό αέρα (Bondanella [1983] 1999, 71· Liehm 1984, 82-83) μέχρι την επίσης πασίγνωστη σκηνή του πρωινού ξυπνήματος της υπηρετριάς στο *Ουμπέρτο Ντι* του De Sica (1951· βλ. σχολιασμό της σκηνής Thompson – Bordwell [1994] 2003, 364). Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος χαρακτήρισε τον ρεαλισμό στο *Άνθρωποι και σπίτια* «ελλειπτικό αν

---

<sup>87</sup> Πρβλ. Ο Mario Verdone αναφέρει: «Ο Τζαβατίνι υποστήριξε τη θεωρία της ‘παρακολούθησης από κοντά’, που αποτελεί την πεμπτούσια της νεορεαλιστικής του αντίληψης: δηλαδή της κινηματογραφικής μηχανής που ακολουθεί έναν άνθρωπο του δρόμου, που τον συνοδεύει στις περιπλανήσεις του, τις συναντήσεις του, μέχρι ν’ αποκαλύψει το χαρακτήρα του και μέχρι να δημιουργήσει μια ιστορία. ‘Αυτός ο άγνωστος άνθρωπος που η μηχανή παρακολουθεί θα πρέπει να είναι ο μοναδικός ερμηνευτής του εαυτού του’». (Verdone 1995, 30· μετάφραση: Πάνος Σπυρόπουλος). Πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 357: «[Η] κάμερα μπορεί να παραμένει σταθερή σε ένα σημείο ακόμα κι όταν η σκηνή έχει πια τελειώσει, ή πολύ απλά να αρνείται να εξαλείψει εκείνες τις στιγμές που ‘δεν συμβαίνει τίποτα’» (μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

όχι ελλειμματικό» (Ραυτόπουλος 2000, 21) θεωρώντας ότι ουσιαστικότερος λόγος γι' αυτό είναι «ότι η ζοφερή πραγματικότητα της λαϊκής συνοικίας μετριάζεται από εσωτερικό φως, ένα γνέψιμο νέο-ρεαλιστικής μεταφοράς-λυρική αύρα, γενναιοδωρία συναισθηματική, μύθος της λαϊκότητας». (Ραυτοπουλος 2000, 22).

Το *Άνθρωποι και σπίτια* εκδίδεται το 1955, αλλά αρχίζει να γράφεται το 1947 (Σταυροπούλου 2002, 94), ενώ η δράση του τοποθετείται στο 1945. Όπως αναφέρει ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «[μ]έσα σε μια νέα τάξη πραγμάτων, έξω από την παράταξη των κερδισμένων και των 'επιτυχημένων', οι ήρωες του Α.Φ. αγωνίζονται αρχικά να επιβιώσουν. [...] Στο *Άνθρωποι και σπίτια* ό,τι κυρίως περιγράφεται είναι ο αγώνας για τη βιολογική επιβίωση» (Γιατρομανωλάκης 2000, 27). Ο ίδιος ο Φραγκιάς σε συνέντευξή του στον Γιάννη Η. Παππά εξηγεί ότι θέμα του στο *Άνθρωποι και σπίτια* ήταν η ανεργία ως κοινωνικό, αλλά και βαθιά ανθρώπινο, υπαρξιακό, θα έλεγα, πρόβλημα: «Κι εδώ στο συγκεκριμένο βιβλίο πυρήνας δεν ήταν να δοθεί η τοιχογραφία μιας εποχής[,] αυτό προκύπτει ίσως και ασφαλώς ατελώς. Κυρίως ήταν η δίψα του ανθρώπου για δημιουργική δουλειά και ο καημός του από τη στέρηση των δυνατοτήτων να το πραγματοποιήσει». Συνεχίζει: «Η κατάσταση που υπάρχει δεν τους επιτρέπει να λειτουργήσουν έτσι όπως αυτοί θέλουν. Αυτό τους στερεί τη δυνατότητα να είναι δημιουργικοί και χρήσιμοι. Και μετά τον πόλεμο η επιθυμία να είναι όλοι δημιουργικοί και χρήσιμοι ήταν πάρα πολύ ανεπτυγμένη. Ίσως και κατά τη διάρκεια της κατοχής και της αντίστασης η ιδέα αυτής της μελλοντικής αναδημιουργίας που θα επακολουθήσει, ήταν και διάχυτο αίτημα, αλλά και επιθυμία και βεβαιότητα για πάρα πολύ κόσμο. Βεβαίως όταν βρέθηκαν σε αδυναμία να ζήσουν, όχι μόνο να μην κάνουν αυτό που ήθελαν, η παράλληλη στέρηση της ικανότητας να είναι παραγωγικοί και χρήσιμοι μ' αυτά που ξέρουν και μ' αυτά που μπορούν, τους ήταν πάρα πολύ οδυνηρή. Η εποχή συμπληρώνεται μέσα στο βιβλίο στο βαθμό που εξυπηρετείται αυτός ο κεντρικός πυρήνας. Τώρα αν είναι επιτυχία ή όχι, αν είναι πλήρης ή όχι αυτό είναι στις αδυναμίες ή όχι του βιβλίου· ο συγγραφέας αυτό ήθελε να δώσει». ([Παππάς] 1994, 45).

Με ανάλογο τρόπο περιγράφει ο Αντρέας Φραγκιάς το θέμα του *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) στο *Ένα βιβλίο είναι ένα απλωμένο χέρι προς χαιρετισμό* (Φραγκιάς 2001)<sup>88</sup>. Εκεί μάλιστα ο συγγραφέας εξηγεί ότι το βιοματικό υπόβαθρο του βιβλίου ήταν μια περίοδος ανεργίας που πέρασε ο ίδιος, και προχωρεί σε μια πολύ οξυδερκή και διειδυτική ανάλυση για το πρόβλημα της ανεργίας ως κοινωνικού προβλήματος με βαθιά προσωπικές ψυχολογικές συνέπειες: «Η ανεργία δεν είναι απλώς η έλλειψη ενός βιοποριστικού μέσου, αλλά η στέρηση της δυνατότητας να παράγει κάποιος κάτι, το οτιδήποτε· να παράγει πρώτα τα απαραίτητα για τη ζωή του υλικά μέσα αλλά και, πέρα από αυτό, να μπορεί, αυτό που λέμε, να συμμετέχει σ' έναν ευρύτερο κοινωνικό χώρο. Η στέρηση αυτής της ικανότητας δεν είναι μόνο ένα εξωτερικό στοιχείο, μια συμπτωματική εξωτερική συνθήκη. Ξεκινάει από αυτή, αλλά στην πορεία παίρνει πάρα πολλές εσωτερικές και ψυχικές, βιοματικές

---

<sup>88</sup> Σύμφωνα με πληροφορία του επιμελητή η συνομιλία με τον συγγραφέα πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 1992 (Φραγκιάς 2001, 24).

μεταλλαγές, που νομίζω ότι συνθέτουν ένα ουσιαστικό ζήτημα για κάθε άνθρωπο. Αυτήν ακριβώς την προσωπική δυσκολία, την κοινωνική αδράνεια, αλλά και τη βιοματική μεταλλαγή, υποστηρίζει το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*» (Φραγκιάς 2001, 33). Σε αυτό το χωρίο ο Φραγκιάς περιγράφει κατά τη γνώμη μου, συμπυκνωμένο τον πυρήνα του πρώτου μυθιστορήματός του. Ακριβώς αυτή η ανθρωπολογική διάσταση ενός κοινωνικού προβλήματος είναι που διερευνάται στα επάλληλα επεισόδια του *Άνθρωποι και σπίτια* και αυτό είναι και το βασικό σημείο επαφής του πεζογραφήματος με τον ιταλικό Νεορεαλισμό. Διερευνούν αμφότερα το ανθρώπινο εντός του κοινωνικού, αυτό, δηλαδή, που είδαμε να επισημαίνει ο Bazin για το *Ουμπέρτο Ντι* του De Sica, διερευνούν «τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος» (Bazin [1962] 1989, 88) στις συγκεκριμένες συνθήκες. Πρόκειται τελικά για μια μελέτη της ανθρώπινης ύπαρξης και μοίρας φορτισμένη με έναν βαθιά κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό, σύμφωνα με τον οποίο ο ήρωας υποφέρει τα δεινά ενός άδικου κοινωνικοπολιτικού συστήματος.

Παράλληλα, το κατεξοχήν ενδιαφέρον, για την παρούσα τουλάχιστον υπόθεση εργασίας, είναι ότι πεζογραφικός και κινηματογραφικός μεταπολεμικός (νεο)ρεαλισμός συναντώνται και στον τρόπο της παρουσίασης του προβληματισμού τους: με την παράθεση –ασχολίαστων (;)<sup>89</sup>– δραματικών επεισοδίων, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους χαλαρά σε επίπεδο πλοκής, αλληλοσυμπληρώνονται όμως ως ψηφίδες αυτού ακριβώς του κοινωνικού προβληματισμού, ενός καταγγελτικού, τελικά, καλλιτεχνικού λόγου.

### **Η καθημερινή περιπέτεια των φτωχών λαϊκών στρωμάτων.**

Ευθύς εξαρχής, λοιπόν, το *Άνθρωποι και σπίτια* συγγενεύει με τον ιταλικό Νεορεαλισμό στα θέματά του. Το κεντρικό θέμα και στις δύο περιπτώσεις είναι ο αγώνας των φτωχών λαϊκών στρωμάτων για επιβίωση στα κατεστραμμένα από τον πόλεμο αστικά κέντρα. Η εξασφάλιση των απαραίτητων για την επιβίωση ανάγεται και στις δύο περιπτώσεις σε καθημερινή περιπέτεια. Ας θυμηθούμε για παράδειγμα τον αγώνα της Γεωργίας να ράψει τα ρούχα που της ζητούν εντός του προκαθορισμένου χρόνου (Φραγκιάς [1955] 1977, 30, 257-259, κ.α.) ή την αγωνία του Αργύρη να βρει επιτέλους δουλειά (Φραγκιάς [1955] 1977, 71-73, 154-155 κ.α.). Και από την άλλη το προσωπικό δράμα του Ρίτσι όταν βρίσκεται χωρίς το ποδήλατό του, εργαλείο απαραίτητο για τη διασφάλιση του εργασιακού του πόστου (De Sica, *Κλέφτης ποδηλάτων* 1948), ή και τον αγώνα του Ουμπέρτο να συγκεντρώσει το εξωφρενικό ποσό που του ζητά η σπιτονοικοκυρά του τη στιγμή που η πενιχρή σύνταξή του έχει ήδη εξαντληθεί (De Sica, *Ουμπέρτο Ντι* 1951). Λογοτεχνική και κινηματογραφική αφήγηση, αμφότερες, υπογραμμίζουν διακριτικά τη λεπτομέρεια της καθημερινής ζωής αυτών των

---

<sup>89</sup> Πράγματι τα διάφορα επεισόδια τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στις ταινίες που μας ενδιαφέρουν παρατίθενται χωρίς άμεσο, χωρίς ρητό δηλαδή σχολιασμό. Παρ' όλα αυτά και στις δύο περιπτώσεις ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα γεγονότα καθώς και, κάποιες φορές, η παρεμβολή του αφηγηματικού σχολίου μας κάνουν αισθητή την παρουσία της αφηγηματικής αρχής –κι ως καλλιιεργείται κατά τα άλλα η ψευδαίσθηση της αντικειμενικής παρουσίας–, και μάλιστα μιας αφηγηματικής αρχής με θέση. (βλ. αναλυτικά παρακάτω)

ανθρώπων, ανάγοντάς την σε αληθινό δράμα: πρόκειται για την τραγωδία της καθημερινής ζωής, που δεν υστερεί των κλασικών τραγωδιών παρά μόνο *φαινομενικά* σε ένταση. Όπως οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες, ο Φραγκιάς, με τις αφηγηματικές και υφολογικές τους επιλογές είναι σαν να μας καλεί να κοιτάξουμε λίγο καλύτερα, λίγο προσεκτικότερα, λίγο, κριτικότερα<sup>90</sup> ίσως, εκείνα τα κομμάτια της πραγματικότητας που η αφηγηματική τέχνη συνήθιζε να προσπερνάει. Τελικά, η υφολογική επιλογή της αυτονόμησης της λεπτομέρειας και του αργού μονότονου ρυθμού της αφήγησης υπαγορεύεται και στις δύο περιπτώσεις από την επιλογή να αναγάγουν σε κύριο θέμα τους τον καθημερινό αγώνα των χαμηλών τάξεων για επιβίωση<sup>91</sup>.

Κι αυτή είναι, θα λέγαμε, και η ουσία του νεορεαλισμού, ενός ρεαλισμού που επιστρέφει στον εικοστό αιώνα αφομοιώνοντας διδάγματα του μοντερνισμού για να μιλήσει πάλι για τους αδικημένους της κοινωνίας, όπως και ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός του δέκατου ένατου αιώνα, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Αποτολμώντας μια σκιαγράφιση αυτού του νέου τρόπου θα έλεγα ότι χαρακτηρίζεται από μια ακόμα μεγαλύτερη, σε σχέση με τους προκατόχους του, έμφαση στη λεπτομέρεια και στο επεισόδιο, τα οποία πλέον δεν συμπληρώνουν την πλοκή και το νόημα της αφήγησης, αλλά συνιστούν καθεαυτά πλοκή και θέση του έργου. Έχουμε, άλλωστε, ήδη δει ότι η επεισοδιακή δομή της αφήγησης αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των ταινιών του Νεορεαλισμού, από τους εκπροσώπους του οποίου η καταστρατήγηση της αιτιοκρατικής δομής της αφήγησης και η έμφαση στη λειτουργία των συμπτώσεων θεωρήθηκε πιο ρεαλιστική, πιο κοντινή στην “πλοκή” της ίδιας της ζωής (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 362-363· Zavattini [1952] 2000, 151-152, 155). Την αυστηρή αιτιοκρατική δόμηση των νατουραλιστικών αφηγήσεων –οι οποίες ως γνωστόν συνδέθηκαν με μια θετικιστική και ντετερμινιστική αντίληψη του κόσμου (πρβλ. Πούχγερ – Δεσποτίδης 2008, 1529-1530)– αντικαθιστά, λοιπόν, εδώ το αφηγηματικό ρεαλιστικό σπάραγμα, το οποίο αποδίδει αφενός την υποκειμενική θέαση του κόσμου, όπως τόσο χαρακτηριστικά μας την έδωσε ο μοντερνισμός (βλ. παραπάνω), αλλά και την ίδια τη δυσκολία της σχέσης προς την πραγματικότητα, η οποία στον μεταπολεμικό κόσμο παρουσιάζεται κατακερματισμένη, πολύπλοκη και αντιφατική.

Αυτή η αυτονόμηση της λεπτομέρειας συμπληρώνεται από τη, διακριτική μεν σαφή δε, στάση του αφηγητή προς τους ήρωές του, η οποία είναι κατά τη γνώμη μου, αρκετά πιο θερμή από αυτή των ρεαλιστών του προηγούμενου αιώνα. Κι αυτό προκύπτει ακριβώς γιατί εδώ ο ρεαλισμός δεν εμπνέεται από μια θετικιστική αντίληψη του κόσμου, εδώ δεν φιλοδοξεί απλώς να περιγράψει.

---

<sup>90</sup> Ως βασικό χαρακτηριστικό της νεορεαλιστικής αφήγησης –λογοτεχνικής και κινηματογραφικής– η Lucia Re αναφέρει «τη σταθερή προσπάθεια μέσω του ύφους να καλλιεργηθεί η αίσθηση ότι ο αναγνώστης [ή κατ’ επέκτασιν ο θεατής] βρίσκεται αντιμέτωπος με μια προκλητική πραγματικότητα, η οποία απαιτεί από αυτόν την υιοθέτηση μιας κριτικής στάσης» (Re 2003, 106)· και λίγο παρακάτω: «Η πλοκή, ως αφηγηματική αναπαράσταση της ανθρώπινης δράσης και της σημασίας της, εμμέσως συνιστά ένα κάλεσμα σε δράση» (Re 2003, 108).

<sup>91</sup> Έχει ενδιαφέρον το σχόλιο του Φραγκιά, που διατυπώνεται βέβαια με αφορμή το ύφος του *Λοιμού*, αλλά νομίζω ότι έχει ευρύτερη ισχύ: «Ο τρόπος γραφής του *Λοιμού*, όπως και άλλων έργων, έρχεται σε απόλυτη εναρμόνιση με μια πραγματικότητα, η οποία δεν θα μπορούσε να εκφραστεί διαφορετικά» ([Γουδέλης] 1992, 12· η υπογράμμιση δική μου).

Ο νέος ρεαλισμός του εικοστού αιώνα βλέπει και περιγράφει τους ηττημένους, τους αδικημένους, τους φτωχούς, επειδή επιλέγει συνειδητά να σταθεί στο πλευρό τους –εξάλλου όλοι οι δημιουργοί που αναφέρονται εδώ μπορούν να τοποθετηθούν στον ευρύτερο ιδεολογικό χώρο της Αριστεράς, είχαν αντιφασιστική δράση, και αρκετοί διατηρούσαν περισσότερο ή λιγότερο στενούς δεσμούς με τα κομμουνιστικά κόμματα των χωρών τους<sup>92</sup>-. Έχουμε, λοιπόν, μια αφήγηση, κινηματογραφική ή λογοτεχνική, με θέση. Μια θέση όμως, που δίνεται χαμηλόφωνα και υπαινικτικά, ενώ δεν έχει ούτε τη διδακτική αυστηρότητα, αλλά ούτε και τη θριαμβευτική αισιοδοξία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Στον Νεορεαλισμό οι ιστορίες δεν έχουν καλό τέλος, αν υπάρχει τέλος είναι ο θάνατος, και συχνά ο βίαιος θάνατος (π.χ. «Τριλογία του πολέμου» του Rosellini, *Λούστρος Παπουτσιών* 1946 De Sica). Διαφορετικά η αφήγηση συνεχίζεται το ίδιο χαμηλόφωνα όπως η ζωή, το καλύτερο που μπορούμε να ελπίζουμε είναι η ζέστη του «κυριακάτικου ήλιου» ο οποίος μπορεί να ζεσταίνει τα απλωμένα ρούχα και να ξηραίνει τις λάσπες στον δρόμο, καίει όμως και τα μάτια του Θανάση που έχασε το χέρι του από την καινούργια μηχανή (Φραγκιάς [1955] 1977, 331, 335). Μπορούμε να ελπίζουμε γιατί σήμερα, τώρα, ο γερο-Ουμπέρτο αποφάσισε να ακολουθήσει τον σκύλο του και να υποκύψει στο κάλεσμά του για παιχνίδι, αντί να δώσει τέλος στη ζωή του αφήνοντας το τρένο να τους λιώσει και τους δυο, όπως είχε αποφασίσει αρχικά (De Sica, *Ουμπέρτο Ντι* 1951) –ποιος αποφασίζει όμως τι γίνεται αφού τελειώσει η ταινία;-. Είναι το περίφημο «ανοιχτό τέλος» του δεύτερου μοντερνισμού (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 357, 363), είναι όμως τελικά και η ίδια η ζωή.

### **Η φτωχογειτονιά.**

Αξίζει, λοιπόν, να εξετάσουμε πώς προβάλλονται τα συγκεκριμένα θέματα στο μυθιστόρημα του Φραγκιά και τι αντιστοιχίες υπάρχουν με τις ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού. Καταρχάς οι ήρωες προσδιορίζονται και στις δύο περιπτώσεις έντονα κοινωνικοταξικά. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πρόκειται για ανθρώπους φτωχούς που αγωνίζονται για την επιβίωση. Ο χώρος έχει έναν ιδιαίτερο ρόλο σε αυτό το σημείο. Προσδιορίζει, εμμέσως, αλλά σαφώς, την κοινωνικοταξική ταυτότητα των ηρώων. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους της έμφασης της αφήγησης –λογοτεχνικής και κινηματογραφικής– στον περιβάλλοντα χώρο των ηρώων. Στα ρημαγμένα ή απλώς φτωχικά τους

---

<sup>92</sup> «[Οι νεορεαλιστές] είχαν ζήσει ‘το μακρύ ταξίδι μέσα από τον φασισμό’, την αντιφασιστική αντίσταση, τη μεταπολεμική πάλη για κοινωνική αλλαγή και την ήττα των προσπαθειών τους στις εκλογές του 1948. Τα γεγονότα αυτά σημάδεψαν τόσο την ποιητική όσο και την ηθική στάση της γενιάς τους». (Liehm 1984, 102). Τη σχέση του ιταλικού Νεορεαλισμού, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο, με την αντιφασιστική ιδεολογία και δράση, και με τον μαρξισμό μαρτυρεί και η Lucia Re στο σχετικό της άρθρο (Re 2003, 105). Σε ό,τι αφορά τους νεοέλληνες πεζογράφους που αναφέρονται εδώ, από την άλλη μεριά, πέρα από τον Φραγκιά για τον οποίο υπάρχουν οι σχετικές πληροφορίες στο οικείο υποκεφάλαιο, και μένοντας πάντα στα καθαρά βιογραφικά στοιχεία, αντιστασιακή και αντιφασιστική δράση από τους συγγραφείς που αναφέρονται στο παρόν κεφάλαιο είχαν οι: Μ. Αλεξανδρόπουλος, Σ. Πατατζής. Μ. Λουντέμης, Κ. Κοτζιάς, Σ. Τσίρκας, Τ. Γκρίτση-Μιλλιέξ και Δ. Χατζής. Όλοι, δηλαδή, με την εξαίρεση της Μ. Λυμπεράκη και του Κ. Χατζηαργύρη. Για την ευρύτερη επιρροή της Αριστεράς στους λογοτεχνικούς κύκλους στη διάρκεια της Κατοχής και τα πρώτα χρόνια μετά την απελευθέρωση βλ. ενδεικτικά: Καστρινάκη 2005, 192-193, 223-227.

σπίτια, στις λαϊκές συνοικίες, στα παράθυρα των σπιτιών, κλειστά, μισάνοιχτα, ανοιγμένα, στους χωμάτινους δρόμους, τις λασπωμένες αυλές. Το φτωχικό σπίτι και η φτωχογειτονιά πέρα από βασικά στοιχεία της καθημερινής ζωής της πόλης, λειτουργούν ταυτόχρονα ως σύμβολα, ακριβώς εξαιτίας της οικείας αναγνωρισιμότητάς τους, όχι μόνο της κοινωνικοταξικής καταγωγής των προσώπων που παρουσιάζονται, αλλά και ως κομμάτι μιας συλλογικής μυθολογίας που δημιουργείται και επικρατεί εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα. Τη «μυθολογία» της φτωχογειτονιάς των λαϊκών και ρεμπέτικων τραγουδιών, αλλά και της αυλής που ενώνει τα χαμηλά φτωχικά σπίτια και τις ζωές των ανθρώπων τους και διασώθηκε στη λογοτεχνία (Κ. Χατζηαργύρης, *Η παληά αυλή* 1947, Α. Φραγκιάς, *Καγκελόπορτα* 1962), στο θέατρο (Καμπανέλλης *Η αυλή των θαυμάτων* 1957) αλλά φυσικά και στον κινηματογράφο (*Οι κυρίες της αυλής* του Ντίνου Δημόπουλου 1966 κ.ά.). Έτσι το φτωχικό σπίτι αποκτά διαστάσεις συμβόλου και λειτουργεί μετωνυμικά για τη ζωή, τους αγώνες και τα όνειρα ενός συνόλου ανθρώπων της εποχής (βλ. παρακάτω σχετικά σχόλια για τις ταινίες *Μαγική πόλι* και *Συνοικία το όνειρο*).

Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι στο μυθιστόρημα του Φραγκιά τα σπίτια υπάρχουν ήδη στον τίτλο: «Άνθρωποι και σπίτια». Είναι χαρακτηριστική η παράγραφος που μας συστήνει για πρώτη φορά τον χώρο της γειτονιάς στο μυθιστόρημα: «Τα παρά πέρα σπίτια είναι καμένα. Πολλά στη σειρά, κοντά στη γέφυρα. Όλοι ξέρουμε πώς καήκανε και δε μιλάμε πια γι' αυτό. Απ' την άλλη μεριά που ισκιώνει γρήγορα, είναι τα πλίθινα με τους χωματένιους αυλόγυρους και τις γλάστρες. Το δικό μας δεν έχει γλάστρες, γιατί δε μένει καιρός για τέτοιες έγνοιες. Είναι και το κλειστό εργοστάσιο. Όχι βέβαια πως αυτό ξέρανε τα λουλούδια μας, μα πρέπει να 'χει κάποια σημασία για όλες τις γλάστρες και τις αυλές της γειτονιάς» (Φραγκιάς [1955] 1977, 9· πρβλ. και Φραγκιάς [1955] 1977, 55)<sup>93</sup>.

Στην παράγραφο αυτή ο Φραγκιάς δεν παρουσιάζει απλώς τον χώρο της φτωχογειτονιάς, με τους χαρακτηριστικούς χωματένιους αυλόγυρους, οι οποίοι θα επανέρχονται συνεχώς μέσα στο μυθιστόρημα, μαζί συνήθως με το θέμα της βροχής, που γεμίζει τους δρόμους λάσπη, και δημιουργεί προβλήματα στους κατοίκους. Εισάγει παράλληλα και τον χρόνο, τοποθετώντας τον υπαινικτικά στη μεταπολεμική εποχή, με μια νύξη προς το παρελθόν του πολέμου και της Κατοχής («Όλοι ξέρουμε...»). Το κέντρο βάρους πέφτει όμως στο κλειστό εργοστάσιο, που καθώς μάλιστα συνδέεται με τις γλάστρες που λείπουν εισάγει τον θεματικό πυρήνα του έργου: την ανεργία και τις συνέπειές της στις ζωές των ανθρώπων της φτωχογειτονιάς («Όχι βέβαια... γειτονιάς»). Επιπλέον, ήδη από αυτό το σημείο εμφανίζεται και το θέμα της αίσθησης της απομόνωσης που έχει ο άνεργος άνθρωπος, ο Αργύρης εν προκειμένω, σε σχέση με τους άλλους: «Το δικό μας δεν έχει γλάστρες, γιατί δεν μένει καιρός για τέτοιες έγνοιες». Ας σημειωθεί ότι το ύφος της αφήγησης εδώ, όπως και σε πολλά σημεία

---

<sup>93</sup> Πρβλ. Φραγκιάς [1955] 1977, 165-167, όπου ο Φραγκιάς παρουσιάζει το κυριακάτικο ξύπνημα πρώτα στο εσωτερικό του σπιτιού, κι ύστερα προς τα έξω στη γειτονιά, με την ακουστική εικόνα σύντομων διαλόγων από το εσωτερικό του σπιτιού που μπλέκονται σε μια παράγραφο ποταμό.

στο *Άνθρωποι και σπίτια* (βλ. και παρακάτω), θυμίζει έντονα το κινηματογραφικό voice over. Είναι σαν μια λεκτική καθοδήγηση, ένας σχολιασμός για μια εικόνα που έχουμε μπροστά μας.

Η εικόνα της φτωχογειτονιάς στη *Μαγική Πόλι* (1954) του Νίκου Κούνδουρου εισάγεται με έναν ανάλογο τρόπο. Ο αφηγητής (Μάνος Κατράκης) εμφανίζεται να περιπλανιέται στη φτωχογειτονιά<sup>94</sup> και σχολιάζει σε voice over. Μαζί του κινείται αργά και η κάμερα στα σπίτια της και τους δρόμους της γειτονιάς: «Μ' αρέσει αυτή η γειτονιά έτσι όπως είναι, χωμένη μες στην πολιτεία δίπλα στη μεγάλη λεωφόρο, στριμωγμένη, λες και πάει να σκάσει, το κάθε σπιτάκι κολλητά με τ' άλλο, μια σανίδα τα χωρίζει. Ακούς τις κουβέντες του διπλανού σου, ξέρεις τι ώρα ξυπνάει το πρωί, τι ώρα κοιμάται, τώρα, λες, πλένεται, τώρ' ανοίγει την πόρτα. Μερικοί φουντώνουν: γιατί να περνάνε έτσι οι μέρες. Όταν βγεις στη λεωφόρο μυρίζει θάλασσα, όσο κατηγορίζεις σε πιάνει η αρμύρα στη μύτη, αν πας πάλι προς τα πάνω αιστάνεσαι πως μπαίνεις στην καρδιά της πόλης, μυρίζει άσφαλτο και δέντρα του κήπου. Φώτα, αυτοκίνητα, είν' ωραία. Τι διάολο, πρέπει κι εδώ κάτι ν' αλλάξει. Πώς μπορεί να χωρέσει η ιστορία ενός ανθρώπου εδώ μέσα; Πρέπει να στριμώχουν όχι μόνο τα πόδια τους αλλά και τα όνειρά τους». Παράλληλα η κάμερα «κοιτάζει» τα χαμηλά σπίτια, τους στενούς χωμάτινους δρόμους της φτωχογειτονιάς. Ο μονόλογος-αφήγηση του Κατράκη κλείνει απότομα, καθώς μόλις ο αφηγητής καταλήξει την πρότασή του, ανοίγει ξαφνικά με θόρυβο ένα παράθυρο, κάτι πέφτει και τρομάζει τα περιστέρια που παρακολουθούσαμε πριν να τσιμπολογάνε στον στενό χωμάτινο δρόμο. Το πλάνο ανοίγει για να περιλάβει τα περιστέρια που φτερουγίζουν μακριά, και η ιστορία της ταινίας ξεκινά.

Με ανάλογο τρόπο ξεκινάει και η *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη: καθώς ο ήρωας γυρίζει στο σπίτι του μετά την απελευθέρωσή του από τη φυλακή η κάμερα τον ακολουθεί και επικεντρώνεται από ψηλά στον χώρο της φτωχογειτονιάς. Με την εισαγωγή της εικόνα της φτωχογειτονιάς η μουσική αλλάζει απότομα από ένα εύθυμο συρτάκι σε μια μουσική φράση από το γνωστό τραγούδι του Μίκη Θεοδωράκη «Βρέχει στη φτωχογειτονιά»<sup>95</sup>, δίνοντας ακριβώς ξανά και εδώ τη σύνδεση ανάμεσα στα «στενά κι ανήλιαγα στενά» του τραγουδιού (πρβλ. Ρουρού 2012, 262-263) και τα ασφυκτικά περιθώρια που έχουν αυτοί οι άνθρωποι να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους, τα πολύ απλά όνειρά τους, να έχουν μια δουλειά και να κάνουν μια οικογένεια, να νιώσουν χρήσιμο μέρος ενός κοινωνικού συνόλου. Το μοτίβο αυτό, του στενού χώρου και της ασφυκτικά στενεμένης ζωής, εντοπίζεται με σαφήνεια στις δύο ελληνικές ταινίες που προαναφέρθηκαν, και οι οποίες διαλέγονται ποικιλοτρόπως με τον νεορεαλισμό (Παραδείση 1994, 135-137), στις ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού, καθώς και στο μυθιστόρημα του Φραγκιά.

<sup>94</sup> Στη *Μαγική Πόλι* απουσιάζουν βέβαια τα καμένα σπίτια, γιατί έχουν πια περάσει αρκετά χρόνια από το 1945 που είναι ο χρόνος στον οποίο τοποθετείται η δράση του μυθιστορήματος του Φραγκιά, κατά τα άλλα όμως η εικόνα της φτωχογειτονιάς παραμένει αναλλοίωτη.

<sup>95</sup> Η βροχή ως σύμβολο της ανέχειας και της έκθεσης των φτωχών ανθρώπων στα «στοιχεία» της φύσης και του κοινωνικού περιβάλλοντος, επανέρχεται, όπως θα δούμε παρακάτω, εμφατικά και στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*.



Τέτοιες εικόνες έχουμε και στον ιταλικό Νεορεαλισμό. Κυριαρχεί η εικόνα της φτωχογειτονιάς ως χώρου (π.χ. τα μακρινά πλάνα στις εργατικές κατοικίες στην αρχή του *Κλέφτη ποδηλάτων*), ενώ φαίνεται την εικόνα της αυλής να αντικαθιστά η εικόνα της πολυκατοικίας, ή του διαμερίσματος με περισσότερους ενοίκους<sup>96</sup>. Ισχυρή είναι όμως και η εικόνα της γειτονιάς ως κοινωνικού χώρου. Είτε ως κοινωνικού χώρου που σηματοδοτείται θετικά ως ομάδα αλληλέγγυων μεταξύ τους ανθρώπων, (π.χ. *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Rossellini, *Θαύμα στο Μιλάνο* (1950) των Zavattini – De Sica), είτε ως κοινωνικού χώρου που σηματοδοτείται αρνητικά από την επικράτηση του ματαιωμένου αιτήματος των ανθρώπων για αλληλεγγύη, όπως στις τρεις ταινίες του De Sica που σχολιάζονται κυρίως εδώ (*Λούστρος παπουτσιών*, *Κλέφτης ποδηλάτων* και *Ουμπέρτο Ντι*)<sup>97</sup>, αλλά, εν πολλοίς, και την ταινία *Η γη τρέμει* του Visconti.

### **Το μεταπολεμικό αστικό τοπίο.**

Εξέχουσα θέση σε αυτές τις αφηγήσεις έχουν και συνολικότερα οι πόλεις, τα αστικά κέντρα της μεταπολεμικής περιόδου. Τα αστικά κέντρα εμφανίζονται ρημαγμένα από τον πόλεμο κι έτσι αποτελούν μαρτυρία και ταυτόχρονα σύνδεση με το τραυματικό παρελθόν του πολέμου (πρβλ. Χατζηβασιλείου 2002, 98). Στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* ο αφηγητής και ήρωες δεν μιλούν δεν μιλούν για το τραύμα του πολέμου («Όλοι ξέρουμε πώς καήκανε και δε μιλάμε πια γι' αυτό» Φραγκιάς [1955] 1977, 9)<sup>98</sup>. Το παρελθόν του πολέμου υπάρχει όμως διαρκώς, με όλες του τις συνδηλώσεις, υπαινικτικά στα λόγια και τις πράξεις των ηρώων του μυθιστορήματος. Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί η εικόνα της πόλης και στις νεορεαλιστικές ταινίες. Κινηματογραφική λήψη και λογοτεχνική περιγραφή περνούν φευγαλέα ίσως, δήθεν κατά τύχη, από τα καμένα μισογκρεμισμένα σπίτια, με έναν τρόπο που αντί να υπονομεύει την εικόνα της καταστροφής, την τονίζει περισσότερο: η αφήγηση δεν στέκεται στα κατεστραμμένα σπίτια ακριβώς επειδή αποτελούσαν ένα φαινόμενο απολύτως γνωστό και συνηθισμένο.

---

<sup>96</sup> Φαίνεται δηλαδή, τουλάχιστον για τις επτά ταινίες που χρησιμοποιούνται παραδειγματικά εδώ, ότι η εικόνα της φτωχογειτονιάς με τα χαρακτηριστικά που περιέγραψα παραπάνω –χαμηλά πλίθινα σπίτια, τις κοινές αυλές κ.ο.κ.– δεν υπάρχει στις ταινίες του Νεορεαλισμού που εξετάζουμε εδώ, με την εξαίρεση του *Η γη τρέμει* του Visconti που διαδραματίζεται σε ένα επαρχιακό ψαροχώρι, και παρουσιάζει μια εικόνα της γειτονιάς του ιταλικού χωριού, η οποία πλησιάζει εξ αντικειμένου περισσότερο την αντίστοιχη της αθηναϊκής φτωχογειτονιάς από εκείνη των εργατικών πολυκατοικιών της ιταλικής πρωτεύουσας.

<sup>97</sup> Πρβλ. Ο Vittorio De Sica εξηγεί: «Όλες μου οι ταινίες κινούνται γύρω από την αναζήτηση της αλληλεγγύης από τους ανθρώπους. Στον *Κλέφτη ποδηλάτων* υπάρχει βέβαια αυτή η αλληλεγγύη, πόσο διαρκεί όμως; Ένα εικοσιτετράωρο όλο κι όλο. Βιώνουμε μονάχα στιγμές, ελάχιστες στιγμές αλληλεγγύης... Τις ταινίες μου από τον *Λούστρο παπουτσιών* και μετά ήθελα να τις πω *Εγωισμός πράξη 1<sup>η</sup>*, *Εγωισμός πράξη 2<sup>η</sup>*, *πράξη 3<sup>η</sup>*. Η ταινία *Ουμπέρτο Ντι* είναι η *Εγωισμός πράξη 4<sup>η</sup>*» (Adams Sitney [1995] 2013, 75). Στο έργο του De Sica, και ειδικά στις ταινίες που αναφέρει εδώ (πλην των τριών που σχολιάζουμε εδώ αναλυτικά, ο σκηνοθέτης εδώ περιλαμβάνει και την ταινία του *Θαύμα στο Μιλάνο* 1950. Σε αυτήν διακρίνεται ίσως ένας πιο αισιόδοξος τόνος, σημαντικά υποβαθμισμένος ωστόσο γιατί συνδέεται τη διάσταση της μαγείας του ονείρου και του θαύματος

<sup>98</sup> Για τον Φραγκιά σίγουρα παίζει ρόλο και η λογοκρισία. Πιθανώς μάλιστα αυτή η φράση να αποτελεί και έναν υπαινιγμό προς την επικρατούσα τότε κοινωνική κατάσταση με το γενικότερο κλίμα των πολιτικών διώξεων και της λογοκρισίας.

Στον Φραγκιά η αναλυτικότερη περιγραφή των καμένων σπιτιών συνδυάζεται με την εμφάνιση της Αγγελικής. Το σπίτι της το έκαψαν οι Γερμανοί, εκείνη τώρα γυρίζει κρυφά σχεδόν στα συντρίμμια γιατί περιμένει τον Πέτρο, τον αγαπημένο της που συνέλαβαν οι Γερμανοί την επομένη της μέρας που έβαλαν φωτιά στη γειτονιά (Φραγκιάς [1955] 1977, 82-87): «Έχει περάσει χρόνος, και τα ξύλα βγάζουν ακόμα μουτζούρα. Πρέπει όμως να κάτσει και σήμερα η Αγγελική, όπως και τις άλλες φορές γιατί δεν έχει κανέναν άλλον τρόπο να ξανασιμίζει με τους δικούς της. Στη μπροστινή κάμαρη κρέμεται ακόμα μια τσίγκινη λάμπα και χάμω βρίσκονται σκόρπια σπασμένα πιατικά, καμένα πανιά και τσίγκινα μικροπράματα που τα χώνεψε η φωτιά» (Φραγκιάς [1955] 1977, 85). Αυτό είναι το δεύτερο σπίτι που της παίρνει ο πόλεμος. Πριν να μετακομίσουν στη φτωχογειτονιά κοντά στο εργοστάσιο έμενε με την οικογένειά της κοντά στο λιμάνι, και το σπίτι τους γκρεμίστηκε σ' έναν βομβαρδισμό, καθόλου τυχαία, του Πειραιά (πρβλ. για τον βομβαρδισμό του Πειραιά: Καραδήμου 2009, 137).

Τα καμένα σπίτια επανέρχονται σε διάφορα σημεία του μυθιστορήματος (Φραγκιάς [1955] 1977, 74, 83, 105, 113, 215-6 κ.α.) ως αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας των ηρώων, ως απόηχος του πολέμου, που δεν έχει ακόμα τελειώσει γι' αυτούς (πρβλ. Φραγκιάς [1955] 1977, 312). Είναι ο τρόπος του Φραγκιά να ιστοριοποιεί διαρκώς την εμπειρία των ηρώων του. Να θυμίζει διαρκώς στον αναγνώστη το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο που έχει επιλέξει για το πρώτο αυτό μυθιστόρημά του.

Η εικόνα της ρημαγμένης πόλης κυριαρχεί επίσης στις ταινίες του Νεορεαλισμού, ειδικά αυτής της πρώτης δεκαετίας μετά τον πόλεμο. Στα εξωτερικά γυρίσματα στο *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (1945) του Rosellini, όπου βλέπουμε την πόλη στη διάρκεια ακόμα του πολέμου, στην περιπλάνηση στην πόλη στον *Κλέφτη Ποδηλάτων* (1948), όπου το βλέμμα του ήρωα –και η κάμερα– στέκεται στους άδειους δρόμους και τις φτωχικές εργατικές κατοικίες, στο ερειπωμένο Βερολίνο της ταινίας *Γερμανία έτος μηδέν* (1947), μια ταινία, στην οποία η εικόνα της καταστροφής στον αστικό ιστό είναι ακόμα πιο έντονη από ό,τι στις προηγούμενες.

Στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* εμβληματική θέση στον χώρο κατέχει η γέφυρα πέρα από την οποία βρίσκονται τα καμένα σπίτια (Φραγκιάς [1955] 1977, 9, 25, 33 κ.α.). Η γέφυρα οριοθετεί κατά κάποιον τρόπο τον κόσμο των ηρώων του μυθιστορήματος και τον χωρίζει από τους άλλους (βλ. παρακάτω «εμείς» / «οι άλλοι»): «Όσοι πάνε κάτω, στη γέφυρα, λένε πως τα καμένα σπίτια κι η κλειστή φάμπρικα είναι σχεδόν το ίδιο πράγμα» (ό.π. 42). Η γέφυρα αποτελεί το όριο του κόσμου της ανεργίας και των αντιποίνων από τους Γερμανούς, γιατί αυτός είναι κόσμος των ηρώων του μυθιστορήματος.

Αντίστοιχα παραδείγματα υπάρχουν και στις ταινίες του νεορεαλισμού. Εδώ συνήθως η αιτία της καταστροφής δεν δηλώνεται, θεωρείται μάλλον αυτονόητη. Τα ερείπια των μαχών κυριαρχούν στην τριλογία του Rossellini, η οποία άλλωστε περιλαμβάνει και σκηνές από την Αντίσταση (*Ρώμη ανοχύρωτη πόλη*) και τον ανταρτοπόλεμο (*Παιζά-Αυτοί που έμειναν ζωντανοί* 1946). Τα εξωτερικά

γυρίσματα, σε ύφος που θυμίζει ντοκιμαντέρ, δίνουν μια πολλή δραστική εικόνα του μεταπολεμικού κατεστραμμένου αστικού τοπίου. Αντίστοιχα στον De Sica, –και στα τρία έργα που αναφέρονται εδώ– βλέπουμε τις φτωχογειτονιές της πόλης, τις εργατικές κατοικίες, τις προχειροστημένες αγορές, το γραφείο ανεργίας και την εκκλησία όπου συνωστίζονται οι άνεργοι, το αναμορφωτήριο όπου καταλήγουν τα παιδιά των φτωχών ή και ρημαγμένων από τον πόλεμο οικογενειών, τα συσσίτια για τους άπορους κ.ο.κ.

### **Τα σπίτια**

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η εμφατική παρουσίαση του εσωτερικού των σπιτιών. Η κινηματογραφική αφήγηση επιμένει στα φτωχικά έπιπλα, τα φθαρμένα σπίτια με το λιγοστό –και φυσικό συνήθως στις ταινίες του νεορεαλισμού– φωτισμό. Το αφρόντιστο εσωτερικό των σπιτιών αντανακλά την ψυχολογία και την κατάσταση των ηρώων (βλ. παραπάνω). Το ίδιο συμβαίνει και στο μυθιστόρημα του Φραγκιά. Παραθέτω ενδεικτικά από την περιγραφή του σπιτιού του Αργύρη και της Γεωργίας: «Το κρεβάτι είναι κοντά στον τοίχο κι όταν πέφτει μονάχη το καταλαβαίνει πως είναι περισσότερο φαρδύ. Τα μπρούτζινα κάγκελα, στο κάτω μέρος, θαμπώσανε. Ο τοίχος δίπλα είναι χλωρός απ' τον ασβέστη. Τον έχρισε ο Αργύρης προχθές με τη σκούπα. Δεν έφτιαξε όμως τα κεραμίδια, και τώρα στάζει κάπου στη γωνία» (Φραγκιάς [1955] 1977, 130). Το εσωτερικό των φτωχικών σπιτιών παρουσιάζεται συχνά και στις ταινίες του Νεορεαλισμού, σκοτεινό, με φθαρμένα έπιπλα, ακατάστατο, ενίοτε βρώμικο, έρχεται να μας δώσει μια εικόνα της καθημερινότητας των φτωχών λαϊκών στρωμάτων μακριά από εξιδανικεύσεις (πρβλ. Pacifici 1956, 49-50)<sup>99</sup>. Τέτοιες σκηνές π.χ. βλέπουμε στο *Ουμπέρτο Ντι* από τη φτωχική κάμαρα του ήρωα, αλλά και από το σπίτι του Αντόνιο στην αρχή του *Κλέφτη ποδηλάτων*, ή και από τα φτωχά και σκοτεινά σπίτια των ψαράδων στο *La terra trema*.

Η ρεαλιστική αυτή αναπαράσταση του περιβάλλοντος χώρου των ηρώων, που αποφεύγει την εξιδανίκευση –σε συνδυασμό με μια αντίστοιχη αντιμετώπιση του χρόνου της αφήγησης που δεν αφαιρεί τις σκηνές στις οποίες «δεν συμβαίνει τίποτα»– είναι ένα χαρακτηριστικό που σόκαρε κοινό και κριτικούς στην ταινία *Ossessione* (1942) του Visconti, και που οδήγησε την κινηματογραφική κριτική να αναγνωρίσει σε αυτή την ταινία τον πρόδρομο του Νεορεαλισμού (πρβλ. Liehm 1984, 55-56· Thompson – Bordwell [1994] 2003, 280)<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Πράγματι στις ταινίες αυτές παρουσιάζονται ρεαλιστικές εικόνες λιτών, φτωχών, ακόμα και μισογκρεμισμένων σπιτιών. Όμως, μια διάσταση εξιδανίκευσης νομίζω επιβιώνει στις επτά ταινίες του νεορεαλισμού που σχολιάζουμε εδώ, όπως και στο μυθιστόρημα του Φραγκιά. Κι αυτή είναι μια μερική έστω εξιδανίκευση των ανθρώπων των φτωχών λαϊκών στρωμάτων. Σπάνια, δηλαδή, τα σπίτια παρουσιάζονται βρώμικα ή μη τακτικά. Και όταν αυτό συμβαίνει, είναι για να δηλώσει κάποια «κρίση» των ηρώων.

<sup>100</sup> Αυτή την επιμονή του *Ossessione* στην αρνητική λεπτομέρεια θυμίζει η σκηνή που ο μονόφθαλμος Παρασκευάς εξομολογείται στη Σοφία τον έρωτά του:

«-Θέλω ν' αναστενάξω για όλα τα κορίτσια μα... Εσύ όμως μου γουστάρεις περισσότερο. Σκέφτηκα μια μέρα να στο πω. Κείνο το απόγευμα που 'βρεχε μα εσύ πήγες και χόθηκες σ' εκείνο το καμένο σπίτι. Εγώ δε μπαίνο ποτές κειμέσα. Ναι, μου αρέσεις περισσότερο, σχεδόν σ' αγαπάω.

## Το οικογενειακό τραπέζι.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή του φαγητού στο οικογενειακό τραπέζι. Ως εθιμικό τυπικό στενά συνδεδεμένο με τη λειτουργία της οικογένειας, πολλαπλά σημαντικό τόσο για την ιταλική όσο και για την ελληνική κουλτούρα, το «οικογενειακό τραπέζι» επανέρχεται πολύ συχνά στις ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού, αλλά και στις ελληνικές ταινίες που χαρακτηρίστηκαν ως «νεορεαλιστικές» από την κριτική<sup>101</sup>. Η σκηνή της οικογένειας στο (φτωχικό) τραπέζι του φαγητού, ακριβώς λόγω του οικείου αλλά και εμβληματικού της χαρακτήρα επανέρχεται συχνά στις ταινίες αυτού του κύκλου μέχρι πολύ αργότερα (π.χ. *Ρόκκο και τ' αδέρφια του* 1960). Το τραπέζι είναι το σημείο συνάντησης της οικογένειας και η σκηνή του φαγητού συμβολοποιεί την αγωνία των φτωχών για επιβίωση. Δεν είναι τυχαίο ότι στο τραπέζι –το λιτό ξύλινο, μισοφωτισμένο τραπέζι που τοποθετείται στο κέντρο του πλάνου– τοποθετείται συχνά και η, επίσης τυπική για αυτές τις ταινίες, σκηνή στην οποία ο γιός δίνει το βδομαδιακό του στη μάνα (βλ. π.χ. Visconti *Ρόκο και τ' αδέρφια του*, αλλά και Γρηγορίου *Πικρό Ψωμί*: πρβλ. επίσης Φραγκιάς [1955] 1977, 77). Η σκηνή του φτωχικού τραπέζιού όπου συναντάται η οικογένεια τονίζει την ανέχεια και μαζί της την πείνα, την απελπισία των ηρώων. Τα ευτελή υλικά της καθημερινότητας των ηρώων προβάλλονται εδώ ως σημαντικά· κάμερα και λογοτεχνικό κείμενο περνούν από πάνω τους με έναν αργό μονότονο ρυθμό που τα αναδεικνύει ως συστατικά μιας ιδιότυπης δραματικής έντασης:

«Όταν η Βάσω πιάνει το ψωμί, στέκεται για λίγο μέσα σε μια απέραντη σιωπή: 'Τώρα πιάνω το ψωμί'. Είναι κάτι νέο. 'Παίρνω το μαχαίρι να το κόψω'. Η μητέρα κοιτάει. 'Το ψωμί είναι ξερό, η βροχή γίνηκε γρήγορη'. Σα να βουλιάζανε όλα τα πράματα σε μια ησυχία. Ο πατέρας κάθεται μαζεμένος σα να τον μαλώσανε. –Τι νέα γράφει η εφημερίδα; –Τα ίδια, δε γράφει τίποτα. Όταν του 'πανε να 'ρθει στο τραπέζι, να φάνε χόρτα, ο γέρος είπε: 'Μη μου μιλάς, εγώ είμαι ένας άχρηστος, ντρέπουμε που 'φτασα εξήντα χρονών και ζω απ' τη δουλειά των παιδιών μου. Δε θα φάω'. Η Βάσω ξαφνιάστηκε. Έχουμε και μια ρέγγα του μπακάλη. Η μητέρα είπε πως κι αυτή δε θα φάει, έχει ένα πόνο στο στομάχι. Η Βάσω με την αδερφή της μαζέψανε τα πιάτα. Ο πατέρας ξαναπήρε την εφημερίδα. Η αδερφή είπε στη Βάσω να κάνει γρήγορα γιατί το κουζινάκι στάζει.

Τα πιάτα του δείπνου δε θέλουνε πολύ πλύσιμο. Χόρτα με λίγο λάδι. Μόνο το πιάτο της ρέγγας να το τρίψεις λίγο με το πανί να ξεμυρίσει» (Φραγκιάς [1955] 1977, 231).

---

Γέλασε και πεταχτήκανε μασημένα ψωμιά απ' το στόμα του». (Φραγκιάς [1955] 1977, 198).

Αν η σκηνή τελείωνε εδώ θα είχαμε μια παρόμοια σκληρή αντιμετώπιση της ερωτικής σχέσης. Όμως ο αφηγητής στο *Άνθρωποι και σπίτια* τηρεί σταθερά μια συμπαθητική στάση προς τους ήρωές του, έτσι η σκληράδα του Παρασκευά, μπροστά στη θετική στάση της Σοφίας, γίνεται χαριτωμένη αμηχανία: «Ο Παρασκευάς τα 'χασε, κατάπτε την ελιά με το κουκούτσι, γούρλωσε το μάτι του και τον έπνιξε βήχας» (ό.π.).

<sup>101</sup> Η συγκεκριμένη σκηνή επαναλαμβάνεται συχνά και στις ελληνικές μελοδραματικές ταινίες των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών, με έντονη μελοδραματική χροιά βέβαια εκεί, μέσω της έμφασης στην ακραία φτώχεια, τη δυστυχία και την κακή μοίρα των ηρώων, η οποία επενδύεται και με τις αντίστοιχες δόσεις μελοδραματισμού (βλ. π.χ. οι ιστορίες της «Φανίτσας» και του Παύλου και της Αλίκης στην *Κάλπικη λίρα* του Γιώργου Τζαβέλλα, μια ταινία που κατά τα άλλα έχει να επιδείξει σημαντικές αρετές, και δεν αποτελεί επομένως τυπικό δείγμα ελληνικού «μελό»).

Η σκηνή του φαγητού είναι σημαντική στον Νεορεαλισμό ίσως ακριβώς επειδή τονίζει τον αγώνα για επιβίωση, ενώ συνδέεται και με την αισθητική επιλογή των σκηνοθετών να προβάλλουν την παραμελημένη λεπτομέρεια. Έτσι, αρκετά συχνά έχουμε σκηνές όπου οι ήρωες τρώνε σιωπηλά (π.χ. *Κλέφτης ποδηλάτων* όπου ο Αντόνιο τρώει στην ταβέρνα με τον γιο του, μετρώντας νοερά κάθε δεκάρα που θα πρέπει να πληρώσει για το φαγητό τους, η σκηνή του φαγητού στο συσσίτιο στο *Ουμπέρτο Ντι*). Εξάλλου, η σκηνή του φαγητού υπογραμμίζει με τον πιο απλό, και τον πιο εύγλωττο τρόπο τις διαστάσεις του κοινωνικού προβλήματος της φτώχειας, κάτι που όπως προαναφέρθηκε, απασχόλησε ιδιαίτερα τους εκπροσώπους του Νεορεαλισμού (πρβλ. Zavattini [1952] 2000, 154).

### **Τα εργαλεία της δουλειάς.**

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά πάλι στο φαγητό και μια άλλη διάσταση της επιβίωσης των φτωχών λαϊκών στρωμάτων: η εργασία τους. Τόσο στο μυθιστόρημα του Φραγκιά όσο και στις ταινίες του Νεορεαλισμού τονίζεται ιδιαίτερα η σχέση των ηρώων με τα εργαλεία της δουλειάς τους. Είτε πρόκειται για τη Γεωργία με τη ραπτομηχανή της είτε τον Αργύρη με τον εργαλεία του, είτε για τον Αντόνιο στον *Κλέφτη Ποδηλάτων* του De Sica με το ποδήλατό του, πάντοτε ο ήρωας φαίνεται να αντλεί τη δύναμη της ύπαρξής του από το εργαλείο της δουλειάς του. Αυτός είναι εξάλλου και ο λόγος για τον οποίο η αναζήτηση του ποδηλάτου στον De Sica αποκτά τέτοια δραματική ένταση. Τα πάντα εξαρτώνται από αυτό το ποδήλατο! Αντίστοιχα στον Φραγκιά ο Αργύρης προτιμάει να μην έχουν φαγητό παρά να πουλήσει η Γεωργία τη ραπτομηχανή της (Φραγκιάς [1955] 1977, 138-139, 52-153): «Της είπε πως μια μηχανή δεν πρέπει ποτέ να πουλιέται. Είναι σα να κόβεις τα χέρια σου, σα να δίνεις ό,τι πιο χρήσιμο έχεις» (Φραγκιάς [1955] 1977, 139)<sup>102</sup>. Έτσι και η γυναίκα του Αντόνιο τού λέει ότι δεν έπρεπε να δώσει το ποδήλατο του ενέχυρο κι ας μην είχαν να φάνε. Μάλιστα, στην ιστορία του Αργύρη το θεματικό αυτό μοτίβο κορυφώνεται όταν ο ήρωας αναγκάζεται να δανείσει τα εργαλεία του στον Θανάση: «Όταν ο Θανάσης φορτώθηκε τα κασόνια, ο Αργύρης νόμισε πως δεν έχει πια αίμα στο κορμί του. Τούτα τα κουτιά ήταν σαν κάποια δύναμη κατ' απ' το κρεβάτι σου. Τώρα είσαι πια ολότελα άνεργος» (Φραγκιάς [1955] 1977, 157)<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Για τη σημασία που αποδίδεται στο *Άνθρωποι και σπίτια* στην εργασία βλ. επίσης: «Όταν εμείς χάνουμε τη δουλειά μας, χάνουμε και τη ζωή μας, Γεωργία» (Φραγκιάς [1955] 1977, 73). Στη φράση έχει ένα ενδιαφέρον το «εμείς», που διαχωρίζει σαφώς ταξικά-κοινωνικά τους ήρωες του βιβλίου από τους άλλους, τους προνομιούχους της κοινωνίας, των οποίων η επιβίωση και η ύπαρξη δεν εξαρτώνται από την εργασία τους, και νομίζω τονίζει τη στοίχιση του αφηγητή (και του συγγραφέα) στο πλάι τους (πρβλ. σχόλιο από την κριτική του Γ. Γιατρομανωλάκη που αναφέρθηκε παραπάνω).

<sup>103</sup> Στο ίδιο μήκος κύματος, ενισχύοντας τη λειτουργία των εργαλείων ως συμβόλου στο μυθιστόρημα, κινούνται και τα αποσπάσματα στα οποία ο Αργύρης σχολιάζει την απώλεια, όχι των εργαλείων του πια, αλλά της τεχνογνωσίας του: «Ποτέ δε φαντάστηκε πως θα 'δινε και κείνα που ξέρει. Νομίζεις πως αυτά είναι βιδωμένα στο κεφάλι του στέρα και χρειάζονται για τη δική του δουλειά. Τώρα θα του τα πει κι αυτά, και μαζί με τα λόγια, θα αδειάσει, όπως το κασόνι με τα εργαλεία, απ' ό,τι χρήσιμο έχει μαζί του» (Φραγκιάς [1955] 1977, 246) καθώς και λίγο παρακάτω: «-Χτες το βράδυ νόμιζα πως ετοιμαζόμουνα εγώ να πάω σήμερα. Και θαρρώ πως άδειασα, όπως του τα 'λεγα. Σα να μου 'φυγε το αίμα. Δεν έχω πια τίποτα δικό μου. Έχασα πια κι αυτά που 'ξερα» (Φραγκιάς [1955] 1977, 259). Φυσικά η παρομοίωση της εργασιακής γνώσης με τα εργαλεία δεν είναι τυχαία. Όπως δεν είναι τυχαία και η δεύτερη διατύπωση που θέλει τον Αργύρη να αδειάζει από ζωή καθώς αισθάνεται να χάνει την ικανότητά του για εργασία.

Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί η εικόνα των χεριών των ηρώων στο *Άνθρωποι και σπίτια*. Τα χέρια ανάγονται συχνά σε σύμβολο στη λογοτεχνία, αλλά και συνολικότερα την τέχνη που θεματοποιεί τη ζωή και τις διεκδικήσεις των εργαζομένων, των ανθρώπων που χρειάζονται τη δουλειά τους για να επιβιώσουν. Τα χέρια, σε μια εποχή που εργάτης σήμαινε πρωτίστως χειρώνακτας, ταυτίζονται σχεδόν με την ικανότητα, αλλά και τη δυνατότητα, των ηρώων να δουλέψουν: «Είναι, λένε, πολύ δύσκολο να βρει δουλειά. Μια δουλειά που να θέλουνε να βάλει αυτός τα χέρια του και την τέχνη. Τα μαστορικά χέρια που γνωρίζουνε το σίδερο, όπως ένας άλλος μπορεί να ξέρει το μάγουλό του. [...] Τώρα, που 'ναι κι αυτός παρατημένος, χωρίς να δίνει πουθενά κίνηση, ο Αργύρης, νομίζει πως είναι κουλός γιατί δεν του ζητιέται να κάνει τίποτα με τούτα τα ξερά του χέρια, για να προεκτείνει μ' αυτά την κίνηση που δίνει η μηχανή». (Φραγκιάς [1955] 1977, 47· βλ. επίσης: 9, 66, 110, 119, 127, 290-291 κ.α.)<sup>104</sup>.

### Το εργοστάσιο

Ένας χώρος που αποκτά βαρύνουσα σημασία –καθόλου τυχαία– στο *Άνθρωποι και σπίτια*, αλλά και συχνά στις ταινίες του Νεορεαλισμού, είναι το εργοστάσιο. Το εργοστάσιο, είτε πρόκειται για το παλιό εργοστάσιο που έκλεισε μετά τις καταστροφές των Γερμανών, είτε για το καινούργιο που περιμένουν να ανοίξει, είτε για το ένα εργοστάσιο που βλέπουμε ακόμα να δουλεύει και κινδυνεύει στο ενδέκατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος να καεί (Φραγκιάς, [1955] 1977, 260-268), βρίσκεται στο επίκεντρο των συζητήσεων των ηρώων και πολύ περισσότερο στις συζητήσεις του πλήθους (βλ. παρακάτω). Στο *Άνθρωποι και σπίτια* το εργοστάσιο ξεχωρίζει ως χώρος, καθώς οι κάτοικοι της φτωχογειτονιάς έχουν επενδύσει στο άνοιγμά του όλες τους τις ελπίδες. Παρακολουθούν την ανέγερσή του σαν το μέγιστο ενός μικρού παιδιού (Φραγκιάς [1955] 1977, 168). Το εργοστάσιο παρουσιάζεται για πρώτη φορά από μακριά ήδη από την πρώτη σκηνή του μυθιστορήματος, στην οποία παρακολουθούμε τον Αργύρη άνεργο και μόνο, να περνά άσκοπα την ώρα του στο καφενείο. Ο ήρωας σηκώνει τα μάτια του και κοιτάζει μακριά: «Όταν διάκρινε πως αυτές οι κοντές γραμμές είναι φουγάρα εργοστασίων χάρηκε, σα να 'ταν μια ανακάλυψη, σα να τα 'βλεπε για πρώτη φορά» (Φραγκιάς [1955] 1977, 8). Η περιγραφή θα γίνει πιο αναλυτική όταν η πρώτη περιπλάνηση του Αργύρη καταλήγει στην αυλή του κλειστού εργοστασίου. Η έμφαση δίνεται στις εικόνες της καταστροφής (Φραγκιάς [1955] 1977, 45-47), ενώ λίγο παρακάτω αποκαλύπτονται ως υπαίτιοι της καταστροφής οι Γερμανοί, κι επομένως η συνθήκη του πολέμου και της Κατοχής (Φραγκιάς [1955] 1977, 54).

Κλειστό εργοστάσιο υπάρχει επίσης, και μάλιστα πολύ εμφαντικά, ίσως και αδέξια, στην ταινία *Συνοικία το όνειρο* (1961): μια σκυφή, μεγάλης ηλικίας, γυναίκα ανεβαίνει τον λόφο με το βαρύ της βήμα για να πετάξει τα σκουπίδια της, βγαίνει λίγο από τα όρια του συνοικισμού και

---

<sup>104</sup> Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί στο μυθιστόρημα η ιστορία του ακρωτηριασμού του Θανάση (Φραγκιάς [1955] 1977, 246, 250, 270, 283-285, 335 κ.α.).

σηκώνει το βλέμμα της απέναντι σε ένα μεγάλο έρημο κτήριο, με μια μεγάλη ταμπέλα: «Εργοστάσιον».

### **Το πλήθος.**

Μια τυπική σκηνή που συνδέεται με τον χώρο του κλειστού εργοστασίου, χωρίς όμως να τοποθετείται κατ' ανάγκην σ' αυτόν, είναι αυτή του συνωστισμού των ανέργων. Η εικόνα των ανέργων που συνωστίζονται και περιμένουν σε ουρές αποτελεί ένα μοτίβο που επανέρχεται ακριβώς για να υπογραμμίσει τη διάσταση του προβλήματος μεταπολεμικά, ενώ με αντίστοιχο τρόπο λειτουργεί η σκηνή του συσσιτίου συνήθως σε έργα που αφορούν στην πολεμική και κατοχική περίοδο. Στο *Άνθρωποι και σπίτια* ο συνωστισμός αναφέρεται συνήθως, όταν ο ήρωας περπατάει και στριμώχνεται από το πλήθος (Φραγκιάς [1955] 1977, 98, 192 κ.α.), αλλά, νομίζω, «πραγματώνεται» κειμενικά κυρίως με το τέχνασμα των απρόσωπων διαλόγων-ποταμών (βλ. παρακάτω), όπου σε παραγράφους ποταμούς ακούμε τη φωνή του πλήθους χωρίς πια να ξεχωρίζουμε πρόσωπα, ενώ και η τυπογραφική διάταξη στριμώχνει τα ετερόκλιτα μέρη του διαλόγου στην ίδια γραμμή.

Σκηνή συνωστισμού του πλήθους είναι για παράδειγμα η εμβληματική σκηνή που ανοίγει τον *Κλέφτη ποδηλάτων* του De Sica. Η αγωνία, αλλά και η αποφασιστικότητα, των ανέργων είναι φανερή στην «χορογραφία» του πλήθους. Είναι ένα πλήθος που κινείται γοργά σε έναν πυκνό σχηματισμό χωρίς όμως να φαίνονται εντάσεις μεταξύ των προσώπων. Δείχνει έναν ιδιότυπο δυναμισμό, μια αποφασιστικότητα. Ανεβαίνουν τις σκάλες για να μπουν στο γραφείο της αρμόδιας κρατικής υπηρεσίας. Ο υπάλληλος όμως τους διώχνει χειρονομώντας. Σαν να μην έχουν δικαίωμα να μπουν μέσα. Σαν οι άνεργοι να είναι μια περιττή, ενοχλητική ομάδα ανθρώπων. Φωνάζει το επίθετο του Αντόνιο, του κεντρικού ήρωα. Βρέθηκε δουλειά γι' αυτόν. Αλλά ο ήρωας κάθεται παράμερα μόνος. Δεν είχε ακολουθήσει το πλήθος στο γραφείο, καταβεβλημένος προφανώς από τις τόσες φορές που είχε κάνει το ίδιο ταξίδι μάταια στο παρελθόν. Ένας νεαρός εργάτης τρέχει και τον φωνάζει. Το πλήθος αρχίζει να γίνεται επιθετικό μόλις ο υπάλληλος ανακοινώσει ότι δεν υπάρχει καμία άλλη θέση εργασίας. «Κι εμείς τι θα γίνουμε;». Όταν ο ήρωας διστάζει επειδή δεν έχει το ποδήλατό του, πολλοί πρόθυμοι θα βρεθούν να δουλέψουν στη θέση του. Αρκετοί μελετητές σχολιάζοντας αυτή τη σκηνή υποστηρίζουν ότι δείχνει την απουσία αλληλεγγύης μεταξύ των ανέργων και την αποτυχία του συλλογικού οράματος (πρβλ. ενδεικτικά: Marcus 1986, 72-75, 97). Κατά τη γνώμη μου πάντως, δεν πρόκειται τόσο για μια απαισιόδοξη αναπαράσταση της πραγματικότητας, η οποία αρνείται συνολικά την αξία των συλλογικών διεκδικήσεων, όσο για την αναπαράσταση μιας ρεαλιστικής μεταπολεμικής συνθήκης<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Βλ. σχόλιο του Φραγκιά για το θέμα της ήττας στη συνέντευξή του στο περιοδικό *Ελί-τροχος*. Ο Φραγκιάς αντιστρέφει τον όρο λογοτεχνία της ήττας εξηγώντας ότι η ήττα στη λογοτεχνία δεν υπάρχει ως κατάφαση στην αρνητική κατάσταση αλλά ως θρήνος, κι επομένως ως κατάφαση στη «ζωή» και, εν τέλει, τη μάχη που χάθηκε: «Ο 'αστερισμός της ήττας' λέγεται με την έννοια ότι επιμένει κάποιος πολύ στην ήττα, ενώ θα πρέπει να επιμένει στην έξαρση. Ο Αναγνωστάκης, ο Πατρίκιος και άλλοι, για παράδειγμα, ήταν αυτοί που αποδέχτηκαν την ήττα, δεν ήταν υπεύθυνοι για αυτήν. Θρήνησαν για τις συνέπειες της ήττας. Εξέφρασαν τον πόνο τους, τον καημό τους, τη μελαγχολία τους και αυτό ήταν το μερτικό

Στο *Άνθρωποι και σπίτια* το πλήθος είναι λιγότερο «εχθρικό» από ό,τι στις ταινίες του De Sica που σχολιάζονται εδώ. Δεν έρχεται σε αντιπαράθεση με τον ήρωα, δεν τον βοηθάει όμως. Συνήθως το πλήθος εκφράζει ανώνυμα τη συλλογική αγωνία, δίνει με έναν άλλο τρόπο, λιγότερο προσωπικό, το κοινωνικό πρόβλημα που βασανίζει όλους τους ήρωες. Τέτοια είναι η φωνή του πλήθους όταν παρακολουθούν τους μηχανικούς του παλιού εργοστασίου (Φραγκιάς [1955] 1977, 53-55), ή την ανέγερση του καινούργιου εργοστασίου (ό.π., 88-89, 122-123, 168, 180), ή στη σκηνή του κυριακάτικου ξυπνήματος της γειτονιάς (ό.π., 166-167) κ.α. Πάντως η δυσκολία στην επίτευξη της επικοινωνίας και της αποτελεσματικής αλληλεγγύης, η οποία περιγράφεται από τον De Sica (πρβλ. σχόλιο του σκηνοθέτη για την απουσία αλληλεγγύης στον μεταπολεμικό κόσμο), υπάρχει και στο *Άνθρωποι και σπίτια* (π.χ. ο Κοσμάς συναντάει τη Γεωργία στον δρόμο και αντί να της σταθεί, της μιλάει ηθικοδιδασκτικά: ό.π., 78-80· ο Θανάσης χρησιμοποιεί τον Αργύρη για να πάρει τη θέση του μηχανικού στο εργοστάσιο της Κοκκινιάς: ό.π., 246-247 κ.ε.). Δεν φτάνει, όμως, στο μυθιστόρημα του Φραγκιά στην τελειωτική καταστροφή των σχέσεων αλληλεγγύης που φαίνεται να υπάρχει στον De Sica (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

### **Το καφενείο.**

Ένας άλλος χώρος με ιδιαίτερη βαρύτητα στο *Άνθρωποι και σπίτια*, ο οποίος λειτουργεί σε αντίστιξη προς τον χώρο του εργοστασίου, όπου συγκεντρώνονται οι εργαζόμενοι, είναι ο χώρος του καφενείου, όπου μαζεύονται οι άνεργοι. Τώρα το εργοστάσιο είναι έρημο και στο καφενείο συγκεντρώνονται οι παλιοί εργάτες. Το καφενείο αδειάζει μόνο όταν οι άνεργοι θα τρέξουν να μάθουν νέα για το άνοιγμα του εργοστασίου: «Στο καφενείο έμεινε μόνο κείνο το παιδί με το φυλλάδιο κι ο άνθρωπος που διώχνει τη μύγα απ' τη μύτη του. Κι ο καφετζής στεναχωρήθηκε που είδε έτσι άδειο το μαγαζί του. Μπορεί να μην αφήνουνε τίποτα τούτοι δω που κάθονται ολημερίς, μα είναι άσκημο να μην είναι μέσα ούτ' ένας άνθρωπος. Το παιδάριο που διαβάζει φυλλάδιο δεν μπορεί να λογαριαστεί πελάτης. Και για να μην χάσει καιρό, ο μαγαζάτορας, πήρε μια σαπουνισμένη πατσαβούρα να πλύνει τα μάρμαρα τω τραπεζιών γιατί τούτοι δω τραβάνε γραμμές κύκλους και κάνουνε λογαριασμούς. Τι τους θέλουνε τους λογαριασμούς αφού δεν οικονομάνε φράγκο και χρωστάνε τόσους καφέδες;» (Φραγκιάς [1955] 1977, 87· πρβλ. επίσης 75-77, 123 κ.α.).

Η παρουσία των ανέργων στο καφενείο συνδέεται έντεχνα από τον Φραγκιά με το τάβλι. Μάλιστα στη σκηνή του τρίτου κεφαλαίου που ανέφερα εδώ, το τάβλι ξεκινάει νωρίς τη Δευτέρα το πρωί, την ώρα, δηλαδή, που οι άλλοι πηγαίνουν για δουλειά. Το τάβλι καλύπτει την απροθυμία των

---

που τους έπεφτε. Δεν την προκάλεσαν και βεβαίως δεν τη φαντάστηκαν. Ήταν οι αποδέκτες της ήττας, διότι ακριβώς στην ηλικία που έβγαιναν απ' τη δοκιμασία πέσαν πάνω τους οι συνέπειες. Μια μελαγχολία, μία πίκρα, ένα παράπονο δείχνει ακριβώς το μέγεθος της απώλειας και της μεταστροφής στη νέα κατάσταση. Το μοιρολόι δεν είναι αποδοχή του θανάτου, είναι θρήνος για τη ζωή που χάθηκε. Είναι βαθύτατη ανθρώπινη έκφραση και μάλιστα μια έκφραση έξαρσης της ζωής. Είναι οι συνέπειες από τη ζωή που χάθηκε, η οποία είναι άξια ύμνου, τιμής, λαμπρότητας. Αυτοί λοιπόν οι άνθρωποι δεν είναι ότι αγνόησαν την έξαρση. Επειδή ακριβώς υπήρχε η έξαρση, μέσα τους το πλήγμα της ήττας το αισθάνθηκαν βαρύτερο και οδυνηρότερο». ([Παπάς] 1994, 48-49).



ανέργων για συζήτηση (Φραγκιάς [1955] 1977, 76). Το τάβλι τελικά είναι μια ρεαλιστική εικόνα η οποία στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα αποκτά τις διαστάσεις συμβόλου, προσεγγίζοντας τη λειτουργία της κατασκευής συμβόλων από την κινηματογραφική αφήγηση<sup>106</sup>. Είναι μια λεπτομέρεια της πραγματικότητας, η οποία θεωρημένη εκ του σύνεγγυς ανάγεται σε σύμβολο<sup>107</sup>. Στην κινηματογραφική αφήγηση πολύ συχνά ήχοι, χρώματα ή αντικείμενα επανέρχονται στη διάρκεια της ταινίας, με αποτέλεσμα να αποκτούν ένα ειδικό σημασιολογικό βάρος. Όταν, διαπιστώνουμε τη χρήση τέτοιων εικόνων στη λογοτεχνική αφήγηση, αν και η συγκεκριμένη πρακτική δεν δηλώνει σε καμία περίπτωση *επίδραση* από την κινηματογραφική αφήγηση, ωστόσο αποτελεί στοιχείο χαρακτηριστικό της αφηγηματικής οικονομίας του *δεικτικού τρόπου* στην πεζογραφική αφήγηση (βλ. παραπάνω), και, ταυτόχρονα, ένα σημείο επαφής της πεζογραφίας με την εικονοκεντρική αφήγηση της έβδομης τέχνης.

Με παρόμοιο –εικονοκεντρικό και «κινηματογραφικό»– τρόπο το τάβλι αξιοποιείται ως στοιχείο της πεζογραφικής αφήγησης που προσδιορίζει τον χώρο και τον χρόνο (π.χ. Φραγκιάς [1955] 1977, 75). Σε τέτοιο μάλιστα βαθμό ταυτίζεται το τάβλι με τον χώρο του καφενείου, και την καθημερινή «απασχόληση» των ανέργων, ώστε αξιοποιείται από την αφήγηση του μυθιστορήματος ως χωροχρονικός προσδιορισμός και συμβάλλει έτσι στη σύζευξη του πλήθους των επεισοδίων-«κινηματογραφικών ταμπλώ» που συνθέτουν το μυθιστόρημα (για τη λειτουργία της λεπτομέρειας στη σύζευξη των επεισοδίων βλ. παρακάτω αναλυτικά).

Από όλα τα παραπάνω γίνεται, νομίζω, φανερό η σημασία του χώρου στο έργο του Φραγκιά ήδη από το πρώτο μυθιστόρημά του. Ο χώρος δεν περιβάλλει απλώς τους ήρωες, τους καθορίζει, αλλά και λειτουργεί μετωνυμικά για τη δική τους κατάσταση. Ο χώρος όμως στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα όχι μόνο ως σύμβολο, ως στοιχείο περιεχομένου δηλαδή, αλλά και ως οργανωτικός παράγοντας της αφηγηματικής δομής. Είτε, λοιπόν, περιγράψουμε το συγκεκριμένο φαινόμενο ως προτεραιότητα του χώρου έναντι του χρόνου (Σταυροπούλου [2001] 2005, 123· Frank 1945)<sup>108</sup>, είτε ως επικράτηση της τυχαιότητας έναντι της αιτιοκρατίας (βλ. σχετικά

---

<sup>106</sup> Π.χ. το σφύριγμα του κομματιού του Grieg από τον δολοφόνο στο *M* (1931) του Fritz Lang (πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 201-202) ή το ροζ χρώμα στο *Broken flowers* (2005) του Jim Jarmusch που εμφανίζεται για πρώτη φορά στον φάκελο της επιστολής που λαμβάνει ο ήρωας, και επαναλαμβάνεται σε διάφορες εκδοχές σε όλα τα σπίτια των παλιών του ερωμένων που επισκέπτεται ο ήρωας κλιμακώνοντας έτσι τις υποψίες, και την αγωνία, του θεατή ότι ο ήρωας θα βρει αυτό που ψάχνει. Συνειδητά δίνω εδώ δύο παραδείγματα τα οποία απέχουν μεταξύ τους σημαντικά σε χρόνο, ώστε να τονίσω ότι η χρήση οπτικών ή ακουστικών εικόνων –εικονικών σημείων (βλ. προηγούμενο κεφάλαιο)–, τα οποία επανέρχονται στην αφήγηση αποκτούν τις διαστάσεις ενός ιδιότυπου, ειδικά προσαρμοσμένου στην αφήγηση του εκάστοτε έργου, συμβόλου αποτελεί μια πάγια τακτική της κινηματογραφικής αφήγησης, η οποία φαίνεται να σχετίζεται με την οικονομία της

<sup>107</sup> Βλ. «αυτοσυμβολοποίηση της πραγματικότητας» [Παπιάς] 1994, 51 καθώς και Σταυροπούλου [2001] 2005, 112-114

<sup>108</sup> Ειδικά για τα μυθιστορήματα του Φραγκιά βλ. Σταυροπούλου [2001] 2005, 115-148, και ειδικότερα για το θέμα της προτεραιότητας του χώρου έναντι του χρόνου 135: «Ένα σταθερό χαρακτηριστικό της πλοκής όλων είναι, όπως αναφέρθηκε, η αδιάκοπη κίνηση, οι μοναχικές και ασυντόνιστες πορείες των ηρώων, συχνά χωρίς σαφή, ακόμη και για τους ίδιους προορισμό. Το στοιχείο αυτό συνδυάζεται με ένα άλλο επίσης σταθερό, τις τυχαίες συναντήσεις των διαφόρων προσώπων ή τη συμπαρουσία τους ταυτόχρονα στον ίδιο χώρο· και τα δύο προβάλλουν τη σημασία του χώρου έναντι του χρόνου». Επίσης και τα δύο μπορούν να συσχετιστούν τόσο με τα χαρακτηριστικά της αφήγησης του

κείμενα των νεορεαλιστών), η προτεραιότητα του χώρου στο μυθιστόρημα ενισχύει την έμφαση της αφήγησης στην εικόνα, και την οργάνωσή της αφηγηματικής δομής με την αξιοποίηση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, με αποτέλεσμα το πλησίασμα της λογοτεχνικής προς την κινηματογραφική αφήγηση.

### **Η περιπλάνηση στο αστικό τοπίο.**

Ένα ιδιαίτερο θεματικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται συχνά στο *Άνθρωποι και σπίτια*, και μπορεί να συσχετιστεί με το ιταλικό Νεορεαλισμό, είναι η έμφαση στους εξωτερικούς χώρους, στον δρόμο, στη γέφυρα, την πλατεία, το γήπεδο. Και πολύ περισσότερο στην κίνηση των ηρώων σε αυτούς τους εξωτερικούς χώρους (πρβλ. Σταυροπούλου [2001] 2005, 135). Σε μια τυπική αφήγηση –λογοτεχνική και κινηματογραφική– η μετακίνηση αυτή του ήρωα θα παραλειπόταν, ως περιττή. Στο μυθιστόρημα του Φραγκιά όμως, όπως και σε πολλές νεορεαλιστικές ταινίες, ο εξωτερικός χώρος και μάλιστα το αστικό τοπίο με έκδηλα τα σημάδια του πολέμου και του οικονομικού μαρασμού (πρβλ. Ρουφου 2012, 255, 258), αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Είναι ο χώρος της διάδρασης του ήρωα με τους γύρω του, ο κοινωνικός χώρος. Οι σκηνές της περιπλάνησης του ήρωα στο αστικό τοπίο υπογραμμίζουν την απομόνωση και την απογοήτευση που φαίνεται να νιώθουν οι ήρωες (βλ. παραπάνω σχέση ήρωα με το πλήθος). Παράλληλα, η αφηγηματική τεκμηρίωση του εξωτερικού χώρου συνάδει με ένα νέο είδος ρεαλισμού. Μπορεί στο μυθιστόρημα του Φραγκιά να μην μπορούμε να μιλήσουμε για κειμενικό ανάλογο των εξωτερικών λήψεων και του φυσικού φωτισμού του Νεορεαλισμού, διαπιστώνουμε, όμως, σαφώς μια ανάλογη προς τις νεορεαλιστικές ταινίες επιβράδυνση του αφηγηματικού ρυθμού με την ενσωμάτωση στη μυθιστορηματική αφήγηση των επεισοδίων στα οποία ο ήρωας κινείται, αργά και κατά κανόνα άσκοπα, στο αστικό τοπίο. Νομίζω λοιπόν, ότι αυτά τα επεισόδια, της κίνησης μέσα στην πόλη, θα πρέπει να θεωρηθούν παραδειγματικά για την αισθητική του ρεαλισμού που δημιουργεί η ενσωμάτωση της ασήμαντης ή και περιττής λεπτομέρειας στην αφήγηση (πρβλ. Thompson-Bordwell 2003, 366· Zavattini [1952] 2000, 151, 152 κ.α.).

Η κίνηση στο αστικό τοπίο αποτελεί γόνιμο έδαφος σύγκρισης με τον κινηματογράφο για έναν επιπλέον λόγο: επειδή προβάλλει τη βλεμματοκεντρική απόδοση της αφήγησης<sup>109</sup> συμπαρουσιάζοντας τις σκέψεις του ήρωα με τα αντικείμενα του βλέμματός του. Μεταφερόμαστε, έτσι, τελικά στη σκέψη του ήρωα, την οποία πλέον κατοικούν, ασχολίαστα και γυμνά, και τα αντικείμενα του βλέμματός του. Οργανωμένα σε αφήγηση και παραμορφωμένα από αυτήν, τα αντικείμενα του βλέμματος, ενσωματώνονται τελικά στη συνείδηση που θεάται.

---

μεταπολεμικού μοντερνισμού (καταστρατήγηση της αιτιοκρατίας, έμφαση στο τυχαίο γεγονός, Thompson – Bordwell [1994] 2003, 357, 363), αλλά και με τον κινηματογράφο, ο οποίος καθώς κατά κανόνα παρουσιάζει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τον χώρο στις αφηγήσεις του, και τείνει να τον αξιοποιεί συχνότερα ως στοιχείο πλοκής απ' ό,τι η λογοτεχνία.

<sup>109</sup> Πρβλ. σχόλιο Genette για την περιγραφή στον Προυστ Genette 2007, 168-169) που παρατίθεται παραπάνω (υποσ. 30). Κάτι ανάλογο επισημαίνει ο André Bazin για την αφήγηση των νεορεαλιστικών ταινιών και ειδικότερα ως προς τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζουν τον χρόνο (Bazin [1962] 1989, 88, 111).

Η εικονοκεντρική απόδοση των νοημάτων είναι ούτως ή άλλως ένα σημείο το οποίο έχει ενδιαφέρον να εξετάζεται υπό το πρίσμα του διαλόγου με τον κινηματογράφο. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αυτή αποκτά κατά περίπτωση μπορούν ενδεχομένως να μας καθοδηγήσουν προς συγκεκριμένες αισθητικές τάσεις ή ρεύματα. Έτσι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η εικόνα παραμένει ρεαλιστική, αποκρύπτοντας την ενεργό συνείδηση που μας την μεταφέρει –όπως ακριβώς στον Νεορεαλισμό τα γεγονότα της αφήγησης τείνουν να αποκρύπτουν την ύπαρξη αφηγηματικής αρχής (πρβλ. Fabe 2004, 109). Η εικόνα εισβάλλει, λοιπόν, στην αφήγηση και τη συνείδηση του ήρωα άκρως «ρεαλιστική», σημαίνει όμως ταυτόχρονα για τον αναγνώστη τη σκέψη και τα συναισθήματα του ήρωα.

Συχνά, λοιπόν, στο *Άνθρωποι και σπίτια*, καθώς ο ήρωας περιπλανιέται στην πόλη, εμείς παρακολουθούμε από τα μάτια του τη διαδρομή μέσα στο αστικό τοπίο σε μία ανάμειξη σκέψεων και εικόνων, που ανακαλεί αντίστοιχες σκηνές ταινιών του ιταλικού νεορεαλισμού, στις οποίες η κινηματογραφική εικόνα είτε με κρυφά κοψίματα που καλύπτονται από το μοντάζ συνεχείας με τέτοιο τρόπο ώστε να μην γίνονται αντιληπτά από τον θεατή, είτε και με την αξιοποίηση του μονοπλάνου, μάς δίνει την αίσθηση της αργής περιπλάνησης μέσα στην πόλη, και καλλιεργεί την αίσθηση στον θεατή ότι η ζωή του ήρωα κυριαρχείται από τη στασιμότητα και τη μονοτονία. Κάποτε, τα πλάνα αυτά συνδυάζονται με ένα εξίσου αργό και χαμηλών τόνων *voice over*, το οποίο καθοδηγεί το κοινό σημασιολογώντας τα πλάνα με κάποιον συγκεκριμένο τρόπο ή μας εισάγει βαθύτερα στον ψυχισμό του ήρωα.

Στο παρακάτω απόσπασμα ο Κοσμάς, φίλος και παλιός συνάδερφος του Αργύρη, απολυμένος λόγω συνδικαλιστικής δράσης, παρουσιάζεται να γυρίζει στο σπίτι του, αφού περπάτησε όλη την πόλη ψάχνοντας μάτια για καινούργια δουλειά. Ο λόγος του αφηγητή τον συνοδεύει, σχολιάζοντας διακριτικά τις εικόνες που βλέπει ο ήρωας. Ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται ο λόγος του αφηγητή και οι εικόνες –οπτικές και ακουστικές– της περιγραφής, καθώς και το ύφος του λόγου του αφηγητή, ανακαλούν το *voice over* των νεορεαλιστικών ταινιών (βλ. αναλυτικά παρακάτω)<sup>110</sup>: «Οι δρόμοι γυμνωθήκανε απ' τους βιαστικούς, ανάψανε τα φώτα στα μαγαζιά κι οι γυναίκες ξεφωνίζουνε στις πόρτες να μαζέψουνε τα παιδιά τους. Σε λίγο θ' ανάψει η βραδινή λάμπα στις κάμαρες και θα γυρίσουνε τσακισμένοι όσοι δουλεύουνε εδώ γύρω. Το χώμα, οι στέγες και τα ζαλισμένα παράθυρα διψάσανε. Ο Κοσμάς ανεβαίνει πάλι το δρόμο με τις ψηλές λεύκες περπατάει αργά γιατί κουράστηκε σήμερα. Τόσο βαρύ μεροκάματο δεν το 'χει ξανακάνει. [...]» (Φραγκιάς [1955] 1977, 112).

Ίσως το χαρακτηριστικότερο τέτοιο παράδειγμα αστικής περιπλάνησης που καταλήγει στη σύζευξη εικόνων και συναισθημάτων στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* –και μάλλον το εκτενέστερο (Φραγκιάς [1955] 1977, 302-306)– είναι η σκηνή της διαδρομής του Αργύρη προς το

<sup>110</sup> Το *voice over*, η αφήγηση δηλαδή με τον λόγο ενός αφηγητή που δεν βλέπουμε να μιλάει στην ταινία, είναι μια πρακτική ιδιαίτερα προσφιλή στις ελληνικές ταινίες που διαλέγονται με τον ιταλικό Νεορεαλισμό, ενώ χρησιμοποιείται εκτεταμένα στην ταινία *Η γη τρέμει* του L. Visconti.

εργοστάσιο της Κοκκινιάς. Απλώς σε αυτή την περίπτωση κυριαρχεί η αισιόδοξη διάθεση του ήρωα, η οποία χρωματίζει αντίστοιχα και την περιγραφή της πόλης. Η χαρά του Αργύρη, επειδή πηγαίνει επιτέλους να δουλέψει, τον κάνει να κοιτάζει τη γειτονιά του σαν να μην την έχει ξαναδεί: «Έχει τόσα παράξενα το πρωινό με την κρυστάλλινη θαμπάδα του. [...] Ένα παιδί που 'τρεχε έπεσε στα πόδια σου κι έκανες στο πλάι πιάνοντάς το προσεχτικά μη το χτυπήσεις. Μια μεγάλη ασβεστωμένη μάντρα, το απέναντι σπίτι είναι χαμηλό κι ο ήλιος περνάει κοφτά στα κεραμίδια του και τα κάνει να λάμπουν. Το κάρο κλυδωνίζεται στις λακκούβες κι οι κότες που φωνάζουνε βιαστικές. Έχει τόσα παράξενα τούτος ο δρόμος! Μια πράσινη ταμπέλα μ' ένα ζωγραφιστό χέρι δείχνει 'οίνος έξτρα δι' οικίας', παραπέρα 'ξύλουργικαί εργασίαι πάσης φύσεως', γκαράζ αυτοκινήτων. Κι όλα λίγο πιο κάτω απ' το σπίτι μας. Τα χωράφια που παίζανε μπάλα και το καινούργιο εργοστάσιο που δουλεύει ο Κοσμάς. Δέντρα, νερά, χώματα, λάσπες. Η Γεωργία γέλασε σήμερα τόσο καθαρά. Ένας που πέρασε αντίθετα τραβάει για τη δουλειά του». (ό.π., 302).

Αυτό κυρίως που ενδιαφέρει σε αυτό το απόσπασμα είναι ο τρόπος με τον οποίο διαπλέκονται οι σκέψεις του ήρωα με τις εικόνες της πόλης – αντικείμενα του βλέμματός του. Ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνονται λεκτικά αυτές οι εικόνες υποδεικνύει την κυριαρχία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, και λειτουργεί έτσι ως κειμενικό υπόβαθρο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της λογοτεχνικής αφήγησης με την κινηματογραφική. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, η εκτεταμένη χρήση της παρατακτικής σύνδεσης, η αφήγηση με σαφή έμφαση στο ουσιαστικό, και πολύ περισσότερο η «παράθεση» των δύο κειμενικών εικόνων (επιγραφών)<sup>111</sup> συγκροτούν μια αφήγηση εικονοκεντρική, η οποία μπορεί να συγκριθεί με την κινηματογραφική αποτύπωση της περιπλάνησης του ανθρώπου μέσα στην πόλη –και ειδικά με τις ταινίες του Νεορεαλισμού στις οποίες επανέρχονται συχνά τέτοιου τύπου περιπλανήσεις-περιγραφές του αστικού τοπίου, ιδίως των φτωχογειτονιών της πόλης. Μάλιστα, στις ταινίες του Νεορεαλισμού αυτά τα τοπία, τα οποία συνήθως αποτυπώνονται με εξωτερικές λήψεις της αληθινής πόλης, κυρίως από τα μέρη όπου ζουν και κινούνται τα φτωχά λαϊκά στρώματα, συνδέονται τελικά στενά με την αισθητική αναζήτηση ενός νέου ρεαλιστικού κινηματογράφου: οι εξωτερικές λήψεις, ο φυσικός φωτισμός, η αποτύπωση των φτωχών συνοικιών, τα μακρινά πλάνα και το αργό μοντάζ, συνθέτουν όλα μαζί μια αίσθηση κινηματογράφου της παρατήρησης, κεντρική για τον Νεορεαλισμό.

## **Η μοναξιά του πλήθους.**

---

<sup>111</sup> Ταμπέλες υπάρχουν και σε άλλα σημεία του βιβλίου (Φραγκιάς [1955] 1977, 89, 93, 105, 154, 196, 206, 245, 302). Η παράθεση αυτή του κειμένου της ταμπέλας ασχολίαστου εντός εισαγωγικών το καθιστά, κατά τη γνώμη μου, κειμενική εικόνα κάποιου είδους. Φυσικά αυτές οι κειμενικές εικόνες δεν διακρίνονται από το υπόλοιπο κείμενο με την έμφαση που θα δούμε σε μεταγενέστερα κείμενα (βλ. κεφ. 1 και 3), όπου έχουμε χρήση κεφαλαιογράμματος γραφής, διαφορετικών τυπογραφικών στοιχείων ή ιδιαίτερης τυπογραφικής διάταξης, ωστόσο μπορούμε νομίζω να μιλήσουμε για εικονιστικό κειμενικό σημείο (βλ. αναλυτικά κεφ. 1), καθώς το κείμενο που παρατίθεται στα εισαγωγικά συνδέεται με σχέση ομοιότητας με το κείμενο που βλέπει ο ήρωας. Έχουμε όχι μόνο λοιπόν μια κορύφωση του δεικτικού τρόπου αφήγησης, αλλά και τη χρήση εικονιστικών σημείων, μη τυπική για τον λογοτεχνικό κώδικα.

Ιδιαίτερη βαρύτητα στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*, όπως και στις ταινίες του Νεορεαλισμού που εξετάζουμε εδώ –και ειδικά στο έργο του De Sica για το διάστημα 1946-1951– έχει το θέμα της μοναξιάς των ηρώων μέσα στο πλήθος, σε έναν κόσμο όπου η μάχη του συλλογικού οράματος οδήγησε σε οδυνηρή ήττα. (Liehm 1984, 96· Adams Sitney [1995] 2013, 75). Η δυσαρμονία των διαπροσωπικών και κοινωνικών σχέσεων, προσεγγίζεται στα συγκεκριμένα έργα ως πρόβλημα κοινωνικό, με σαφή ιδεολογικά και πολιτικά χαρακτηριστικά, και συμπυκνώνει την οδυνηρή απογοήτευση των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Ο Φραγκιάς προσδιορίζει πολλαπλά τους ήρωές του μέσα από μια σχέση αντίθεσης προς το κοινωνικό σύνολο, ή τους «άλλους». Οι ήρωές του είναι εκείνοι που χωρίς τη δουλειά τους είναι χαμένοι (Φραγκιάς [1955] 1977, 73). Εκείνοι που βρέθηκαν χωρίς δουλειά, ενώ οι άλλοι δουλεύουν (Φραγκιάς [1955] 1977, 12, 112, 231), εκείνοι που βαδίζουν στο πλήθος της πόλης δίχως σκοπό, με την παρουσία των άλλων να πολλαπλασιάζει τη μοναξιά τους. Το τελευταίο αυτό στοιχείο αποτελεί μοτίβο που επανέρχεται συχνά στο *Άνθρωποι και σπίτια* (π.χ. Φραγκιάς [1955] 1977, 7, 10, 45, 112 κ.α.) και δηλώνει, κατά τη γνώμη μου, το στίγμα της εποχής. Πολύ συχνά στις σκηνές της κίνησης του ήρωα στην πόλη, αυτός –ο Αργύρης, η Γεωργία, ο Κοσμάς, η Αγγελική– βρίσκεται ανάμεσα σε πολλούς ανθρώπους, όμως τα προβλήματα και η ψυχική του διάθεση τον απομονώνουν από το πλήθος των ανθρώπων που κινείται γύρω του. Ο βηματισμός του είναι παράταιρος σε σχέση με των άλλων, όπως ο αργός βηματισμός του άνεργου Κοσμά σε σχέση με το βήμα εκείνων που δουλεύουν και κινούνται στον δρόμο βιαστικοί (Φραγκιάς [1955] 1977, 98 πρβλ. αντίστροφο παράδειγμα με την Αγγελική η οποία κινείται γρήγορα στο πλήθος γιατί δεν έχει την ανεμελιά της Κυριακής που έχουν οι άλλοι: ό.π.: 192). Τα λόγια τους κινούνται σε εντελώς διαφορετικό μήκος κύματος από τη σκέψη των άλλων: για παράδειγμα, ο Αργύρης περιμένει όλη την Κυριακή τον επιστάτη με την ελπίδα ότι θα του φέρει νέα για μια καινούργια δουλειά, όταν επιτέλους ο επιστάτης έρχεται, έχει μόνο να του πει για το ποδόσφαιρο (Φραγκιάς [1955] 1977, 41). Το ανθρώπινο πλήθος, όπως πολλές φορές και στις ταινίες του Νεορεαλισμού –και ειδικά στις ταινίες του De Sica– μετατρέπεται σε παράγοντα πίεσης και δυσφορίας: «Ο Αργύρης χάθηκε πολλή ώρα στον κόσμο. Τον σκουντήσανε απ’ όλες τις μεριές, παραπάτησε ζαλισμένος και σπρώχτηκε, σιγά σιγά, προς τα έξω όπως ανοιγοκλείνει και ζυμώνεται ο κόσμος στον περίπατο, ζουλήχτηκε κι όλο έφευγε κατά κει που ’ναι πιο αραιοί οι άνθρωποι που περπατάνε, σα να ’τανε κάποιο ξένο πράμα. Προς τα δω ο δρόμος είναι γνώριμος και λιγότεψε η φασαρία στ’ αυτιά του». (Φραγκιάς [1955] 1977, 45).

Στο *Κλέφτη ποδηλάτων* (1948) υπάρχουν δύο πολύ χαρακτηριστικές τέτοιες σκηνές. Στην πρώτη, ο ήρωας αφού δηλώσει την κλοπή του ποδηλάτου του πρέπει να επιβιβαστεί στο λεωφορείο για να πάρει τον γιο του από το σχολείο. Στη στάση το πλήθος στριμώχνεται και φωνάζει, όλοι βιάζονται και κανείς δεν θέλει να παραχωρήσει τη θέση του στον άλλο. Ο Αντόνιο προσπαθεί να μπει κι αυτός στην ουρά και δυο-τρεις από το πλήθος τού φωνάζουν να μην τολμήσει να πάρει τη σειρά κάποιου άλλου. Όταν τελικά καταφέρνει να μπει στο λεωφορείο, αυτοί που μένουν πίσω,

χειρονομούν και φωνάζουν οργισμένοι. Αντίστοιχη είναι η σκηνή που ο ήρωας λίγο πριν φτάσει να αποφασίσει να κλέψει κι αυτός ένα ποδήλατο, βρίσκεται με τον γιο του έξω από το στάδιο και ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους διαβάτες από το αργό, αναποφάσιστο, βαρύ του βήμα. Είναι σαν να κινείται σε έναν ρυθμό «κόντρα» στον ρυθμό του βαδίσματος όλων των άλλων περαστικών. Σαν το πρόβλημα που αντιμετωπίζει να τον καθιστά «άλλο» από τους υπόλοιπους.

Η μεταπολεμική εποχή προβάλλεται σε αυτά τα έργα ως εποχή του απόηχου της ήττας της Αριστεράς, εποχή κατά την οποία εκείνοι που διακινδύνευαν τη ζωή τους στην Αντίσταση κατά των Γερμανών πιστεύοντας ότι μετά την απελευθέρωση θα χτίσουν μια καινούργια κοινωνία, βρίσκονται τώρα σε μια Ελλάδα «ελεύθερη», διωκόμενοι, να παλεύουν για την επιβίωσή τους<sup>112</sup>. Τέτοιοι άνθρωποι είναι και οι ήρωες του *Άνθρωποι και σπίτια* (Γιατρομανωλάκης 2000, 26, 27· Κόστιτς-Παχνόγλου 2009, 52-53). Άνθρωποι οι οποίοι απογοητευμένοι από την έκβαση των συλλογικών διεκδικήσεων, μπορεί να μην εγκαταλείπουν τις ιδέες τους –είναι χαρακτηριστική η απόφαση του Αργύρη να μην πάει να δουλέψει ως απεργοσπάστης, όσο κι αν υποφέρει μένοντας άνεργος (Φραγκιάς [1955] 1977, 319-321)– νιώθουν όμως οδυνηρά μόνοι. Ο Κοσμάς κάποια στιγμή θα πει στον Αργύρη, αναλογιζόμενος το παρελθόν της Αντίστασης, ότι όταν πολεμούσαν τους Γερμανούς «ήταν εντάξει» γιατί ο εχθρός ήταν ξεκάθαρος, τώρα νιώθει αδύναμος μπροστά στα τόσα χρέη (Φραγκιάς [1955] 1977, 138). Η απογοήτευση τους δένει τα χέρια, δεν μπορούν πια να στρατευτούν στο όραμα μιας συλλογικής διεκδίκησης. Αυτό είναι και ένα καίριο σημείο συγγένειας του μυθιστορήματος του Φραγκιά με τις ταινίες του Νεορεαλισμού, όπου οι ήρωες βρίσκονται επίσης μόνοι. Γιατί οι νεορεαλιστές, όπως και ο Φραγκιάς, επιλέγουν σαφώς να σταθούν πλάι στους αδικημένους, τους φτωχούς, τους καταπιεζόμενους, βλέπουν τη σύγχρονή τους πραγματικότητα χωρίς ωραιοποιήσεις, και με μια διάθεση κριτική ή ακόμα και καταγγελτική. Ωστόσο, δεν έχουν σε καμία περίπτωση την αισιόδοξη διεκδικητική ρώμη της σοβιετικής πρωτοπορίας, όπου ο άνθρωπος στρατεύεται σε ένα πλήθος διεκδικητικό, και αφομοιώνεται από αυτό και από την ορμή του.

Ο ήρωας, λοιπόν, στις αφηγήσεις που εξετάζουμε βαδίζει μόνος, βιώνει το κοινωνικό πρόβλημα της ανεργίας ή / και της φτώχειας ενοχικά, σαν να οφειλόταν σε δικό του φταίξιμο: «Μας μάθανε πως οι άνεργοι πρέπει να ντρέπονται» σκέφτεται ο άνεργος Κοσμάς και βλαστημάει μεγαλόφωνα (Φραγκιάς [1955] 1977, 113). Ο αφηγητής του *Άνθρωποι και σπίτια* υπερασπίζεται όμως τον ήρωά του. Μας έχει διαβεβαιώσει ότι η ανεργία δεν οφείλεται σε δική του αδράνεια, αφού στην προηγούμενη παράγραφο έχει εξηγήσει: «Ο Κοσμάς ανεβαίνει πάλι το δρόμο με τις ψηλές λεύκες περπατάει αργά γιατί κουράστηκε σήμερα. Τόσο βαρύ μεροκάματο δεν το 'χει ξανακάνει. Γύρισε όλη την Αθήνα, ρώτησε δεξιά κι αριστερά, μα πουθενά δεν τού 'πανε 'έλα αύριο να πιάσεις

<sup>112</sup> Αντίστοιχο κλίμα επικράτησε και στην ιταλική κοινωνία της εποχής (πρβλ. σχόλιο για την ατιμωρησία προς τους δικαστικούς και τους αστυνομικούς που στελέχωναν τον μηχανισμό τους φασιστικού κράτους στην Ιταλία και τις κρατικές δομές στην Ιταλία του Νεορεαλισμού: Adams Sitney [1995] 2013, 77-78). Το συγκεκριμένο κλίμα υποφώσκει στις αφηγήσεις των νεορεαλιστικών ταινιών. Ελάχιστες νύξεις και σύντομοι υπαινιγμοί δηλώνουν στον υποψιασμένο θεατή, όπως και στον υποψιασμένο αναγνώστη του μυθιστορήματος του Φραγκιά, την ιδεολογική και πολιτική ταυτότητα των ηρώων, το αντιστασιακό τους παρελθόν, τις διώξεις που πιθανόν υπέστησαν κ.λπ.

δουλειά'» (Φραγκιάς [1955] 1977, 112). Ο Κοσμάς, εξάλλου, «έχασε τη δουλειά του, όχι γιατί δεν ήταν καλός μάστορας ή γιατί δεν τον χρειαζόντουσαν πια, μα απ' το κεφάλι του» όπως αναλογίζεται η αδερφή του η Δήμητρα (Φραγκιάς [1955] 1977, 77). Ο Κοσμάς που όλα τα κορίτσια «μιλάνε σα ν' αγαπάνε όλες τον Κοσμά» (Φραγκιάς [1955] 1977, 78), αλλά εκείνος στη σκηνή που προανέφερα ντρέπεται να μιλήσει στη Βάσω γιατί «Μόνο σαν σκολάνε απ' τη δουλειά μπορούνε να μιλήσουνε εύκολα δυο άνθρωποι» (Φραγκιάς [1955] 1977, 113).

Ανάλογα ο γερο-Ουμπέρτο στο *Ουμπέρτο Ντι* των De Sica και Zavattini οδηγείται στην απόπειρα αυτοκτονίας εξαιτίας της απελπισίας και της ντροπής του, επειδή η σύνταξη του δεν αρκεί για να ζήσει αξιοπρεπώς. Σε όλη την ταινία τον παρακολουθούμε να αγωνίζεται να πουλήσει τα υπάρχοντά του, ή έστω να δανειστεί χρήματα –στο τέλος αναγκάζεται ακόμα και να καταφύγει στην επαιτεία– προκειμένου να μπορέσει να ξεπληρώσει τη σπιτονοικυρά του και να γλιτώσει την έξωση. Είναι σαφές όμως ότι η ιδιοκτήτρια του σπιτιού, που αντιπροσωπεύει την ανερχόμενη τάξη (Marcus 1986, 99) και περιγράφεται με τα μελανότερα χρώματα, δεν έχει καμία πρόθεση να συμβιβαστεί με τον γερο-Ουμπέρτο. Προτιμά τη σαφώς επικερδέστερη για εκείνη επιλογή, να νοικιάζει το δωμάτιό του με την ώρα σε παράνομα ζευγαράκια.

Η αίσθηση της απομόνωσης, που οδηγεί τον άνθρωπο στο έσχατο όριο της απελπισίας, αποτελεί συχνό θέμα στο έργο του De Sica. Αυτή η απομόνωση, αν και εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο απογοήτευσης από τις συλλογικές διεκδικήσεις<sup>113</sup>, για τον De Sica αποτελεί εγγενές ελάττωμα του ανθρώπου. Σχολιάζοντας την ταινία του *Ουμπέρτο Ντι* λέει χαρακτηριστικά: «Όταν πια όλα έχουν φτάσει σε αδιέξοδο και έχει χαθεί κάθε ελπίδα βοήθειας, τότε είναι που ο Ουμπέρτο θα μπορούσε να βρει μια διέξοδο. Παίρνοντας το κορίτσι μαζί του, υιοθετώντας έναν πατρικό ρόλο

---

<sup>113</sup> Είναι πολύ χαρακτηριστική σε αυτό το σημείο η εισαγωγή της ταινίας *Ουμπέρτο Ντι* με τη σκηνή από ένα συλλαλητήριο συνταξιούχων: καθώς τελειώνουν οι εισαγωγικοί τίτλοι του έργου ο κεντρικός δρόμος της πόλης, που η κάμερα κοιτάζει από ψηλά, γεμίζει ανθρώπους. Μια διαδήλωση κινείται με γοργό –και φαινομενικά τουλάχιστον δυναμικό– ρυθμό προς το κάτω μέρος του πλάνου. Γρήγορα όμως συνειδητοποιούμε ότι αυτό που εκ πρώτης όψεως φαινόταν μια πολυπληθής διαδήλωση, δεν είναι τελικά παρά καμιά εκατοστή γεροντάκια –η κάμερα στέκεται στο μπαστούνι του Ουμπέρτο, στα ηλικιωμένα πρόσωπα, τις εύθραυστες φιγούρες– που κινούνται γοργά προς το δημαρχείο. Η αμφιθυμία προς τις συλλογικές διεκδικήσεις προβάλλει ήδη έντονα. Οι συνταξιούχοι κινούνται γρήγορα, σε μια πυκνή διαδήλωση, διαλύονται σαν φοβισμένα παιδιά για να περάσει ένα λεωφορείο, αλλά συσπειρώνονται ξανά αμέσως, κι η κάμερα εστιάζει τώρα μόνο στα πλακάτ που κινούνται δυναμικά μαζί με τη διαδήλωση. Το πλάνο επικεντρώνεται στα συνθήματά τους: «Είμαστε κι εμείς μέρος του έθνους», «Κι οι γέροι χρειάζεται να τρώνε», «Αυξήστε τις συντάξεις», «Δουλεύαμε όλη μας τη ζωή», ενώ την εικόνα πλαισιώνουν οι φωνές των συνταξιούχων ενωμένες στο σύνθημα: «Αύξηση!». Η συγκεκριμένη σεκάνς, πέραν του ότι μας εισάγει στο θέμα της ταινίας, μας παρουσιάζει το κοινωνικό πρόβλημα που θα αναπτυχθεί στο παράδειγμα του Ουμπέρτο, νομίζω ότι, τελικά, δημιουργεί μια θετική διάθεση προς τους συνταξιούχους. Ωστόσο, μόλις η διαδήλωση φτάσει στο δημαρχείο η αστυνομία θα τους διαλύσει με το πρόσχημα ότι δεν έχουν την απαραίτητη άδεια για να συναντήσουν τους υπεύθυνους. Αυτό σχολιάζει αμέσως παρακάτω ένας συνταξιούχος προς τον Ουμπέρτο «Αλήτες, όλοι τους!» «Πάψε γιατί θα σε ακούσουν και θα σε συλλάβουν», «Όχι η αστυνομία, οι διοργανωτές της διαδήλωσης. Δεν έβγαλαν άδεια». Ο Ουμπέρτο προσπαθεί να τους υπερασπιστεί «Λες και θα μας έδιναν εμάς ποτέ άδεια». «Να καθόμασταν σπίτια μας τότε» αποκρίνεται ο άλλος οργισμένος. Κάπου εδώ αναδεικνύεται και το αδιέξοδο: άνθρωποι με δίκαια αιτήματα, που δεν είναι όμως όλοι το ίδιο αποφασισμένοι να παλέψουν γι' αυτά, και μια συνδικαλιστική ηγεσία πιθανόν ανοργάνωτη, σε κάθε περίπτωση όμως απρόσωπη και μακρινή. Έτσι κάπως εκείνοι που έχουν ένα δίκτυο υποστήριξης επιβιώνουν ή ακόμα και ζουν καλά, ενώ οι άλλοι, σαν τον Ουμπέρτο («Δεν έχω κανέναν πια να με βοηθήσει κι ο αδερφός μου είπε ότι δεν μπορεί πια»), βρίσκονται ολομόναχοι αντιμετώπι με την αναξιοπρέπεια, την αρρώστια και τον θάνατο.

απέναντι της. Δυο-τρεις μαζί θα μπορούσαν να λύσουν το πρόβλημά τους. Δεν συμβαίνει όμως τίποτα τέτοιο. Οι άνθρωποι έχουν αυτό το πρωτόγονο, αιώνιο ελάττωμα να μην καταλαβαίνουν ο ένας τον άλλο, να μην επικοινωνούν ο ένας με τον άλλο» (Marcus 1986, 100). Έτσι στην ταινία *Ουμπέρτο Ντι* τα υποκειμενικά πλάνα της πόλης και των ανθρώπων που κινούνται σε αυτήν τονίζουν την αίσθηση απομόνωσης και μοναξιάς του ήρωα. Χαρακτηριστικά τέτοια πλάνα είναι αυτά που ακολουθούν τη φυγή του ήρωα από το σπίτι που νοίκιαζε, με την απόφαση να δώσει τέλος στη ζωή του. Κοιτάζει σε ένα *κοντρ πλονζέ* από μακριά τη μικρή υπηρέτρια που έχει βγει στο παράθυρο να τον χαιρετίσει· από το παράθυρο του τραμ κοιτάζει τα ψηλά κτήρια της πόλης, ενώ όταν γυρίζει το βλέμμα του προς το εσωτερικό του τραμ, οι λιγοστοί συνεπιβάτες του έχουν όλοι αλλού στραμμένα τα πρόσωπά τους.

Στο ίδιο κλίμα κινείται επίσης μια σύντομη σκηνή, «κοινή» ανάμεσα στην ταινία *Ουμπέρτο Ντι* και στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*. Είναι η σκηνή συνάντησης του ήρωα με κάποιον παλιό συνάδελφο: Ο Ουμπέρτο βλέπει έναν παλιό του συνάδελφο. Γυρίζει να τον προλάβει για να του μιλήσει. Εκείνος βιάζεται να πάρει το λεωφορείο, αλλά τελικά αποφασίζει να μείνει να μιλήσει με τον παλιό του φίλο. Την εγκαρδιότητα του πρώτου χαιρετισμού διαδέχεται μια παγερή αμηχανία, όταν ο Ουμπέρτο αρχίζει να του μιλάει για το οικονομικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει. Ο άλλος δείχνει μια κατανόηση, ίσως μια ειλικρινή συμπόνοια, μπαίνει όμως βιαστικά στο επόμενο λεωφορείο.

Αντίστοιχη είναι η σκηνή της συνάντησης του Αργύρη μ' έναν παλιό του συνάδελφο, κι αυτή (τυχαία;) σε μια στάση λεωφορείου: «Οι άνθρωποι που δουλεύουνε έχουνε κάτι κοινό μεταξύ τους που τους κάνει να φαίνονται σα να 'ναι όλοι μαζί. Αυτό το κατάλαβε σήμερα, που βρήκε κείνο τον παλιό συνάδελφο στη στάση. Έτρεξε να του μιλήσει και τον ρώτησε αμέσως πώς τα περνάει πού τα βολεύει. Δουλεύανε πρώτα μαζί τη μεγάλη φάμπρικα κι ήτανε τότε καλός φίλος. Πριν όμως τον καλωσήσει, ο Αργύρης, αν ξέρει πουθενά να ζητάνε κανένα τεχνίτη, αυτός του απάντησε πως είναι δύσκολο να βρει δουλειά, αυτόν τον καιρό, που 'ναι τόσο ανάποδος. [...] Μπήκανε μαζί στο λεωφορείο κι ο Αργύρης άρχισε να τον ρωτάει για διάφορα πράγματα, μα στην άλλη στάση μπήκε κάποιος άλλος γνωστός κι ο φίλος κουβέντιασε μαζί του. Το βρήκε πολύ φυσικό. Αυτοί δουλεύουνε, σκέφτηκε, κι έχουνε να πούνε τα δικά τους. Είπανε πως γίνονται ενέργειες ν' ανοίξει πάλι η μεγάλη φάμπρικα. Και τα λέγανε μόνοι τους, σα μα μην ήξερε τίποτα ο Αργύρης γι' αυτό, σα να μην τον ένοιαζε αν θα δουλέψει» (Φραγκιάς [1955] 1977, 10).

Παρόμοια είναι η εικόνα του ήρωα στο πλήθος στον *Κλέφτη Ποδηλάτων*, όπου το πλήθος των ανέργων θα αντιδράσει επιθετικά όταν ο Αντόνιο θα βρει δουλειά κι εκείνοι όχι, ενώ η αναζήτηση βοήθειας για το κλεμμένο του ποδήλατο στο συνδικάτο των εργαζομένων δεν θα φέρει κανένα αποτέλεσμα. Αντίστοιχα, όταν ο Ντόνι στην ταινία *Η γη τρέμει* θα αποφασίσει να στήσει δική του επιχείρηση παρακάμπτοντας τους μεσάζοντες, θα είναι μόνος· κανείς από τους συγχωριανούς δεν θα τον στηρίξει, μάλιστα φαίνεται οι άλλοι να βρίσκονται απέναντί του σε αυτή του την προσπάθεια



(βλ. χαρακτηριστικά τον μονόλογο του ήρωα προς το τέλος της ταινίας, όπου εκφράζει το παράπονό του για την απουσία αλληλεγγύης και συλλογικότητας στο ψαροχώρι της Ακιτρέτσα· πρβλ. Liehm 1984, 82).

Την ίδια μοναξιά του ήρωα μέσα στο πλήθος, βρίσκουμε και στο έργο του De Sica της περιόδου 1946-1951. Στις ταινίες του, εκτός ενός-δύο πολύ κοντινών προσώπων του ήρωα, οι άνθρωποι είναι εχθρικοί (Bondanella [1983] 1999, 59). Αυτή η εχθρική στάση του πλήθους υπογραμμίζεται εικονογραφικά στο έργο του De Sica από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται να κινείται ο ήρωας μέσα σε αυτό. Είναι αρκετές οι περιπτώσεις που θα δούμε τον κεντρικό ήρωα να βαδίζει σε άλλο, πιο αργό συνήθως, ρυθμό από τους άλλους, ή θα είναι εντελώς ακίνητος ενώ ένα ανθρώπινο σμήνος περνάει γύρω του ή μπροστά του. Η ίδια εικόνα του ήρωα που είναι μόνος μέσα στο πλήθος με ακόμα πιο ισχυρές πολιτικές προεκτάσεις θα συναντήσουμε και στην ταινία *Η γη τρέμει*, ιδίως στις σκηνές που ο Ντόνι κινείται ανάμεσα στους άλλους ψαράδες στην ψαραγορά. Αυτό το θεματικό μοτίβο της μοναξιάς μέσα στο πλήθος, το συναντάμε συχνά και στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*, όπου επανέρχεται επίσης η αντίθεση «εμείς» vs «οι άλλοι»<sup>114</sup>. Μάλιστα, ειδικό ενδιαφέρον από τη σκοπιά του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, και ιδιαίτερος του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στο μυθιστόρημα του Φραγκιά παρουσιάζει η επιλογή του συγγραφέα να οπτικοποιήσει αυτή την αντίθεση με όρους σκηνοθετικούς-χορογραφικούς, με όρους, δηλαδή, προσφιλείς στην κινηματογραφική αφήγηση, και ειδικά στις ταινίες του Νεορεαλισμού, οι οποίες, όπως προαναφέρθηκε, αξιοποιούν συγκεκριμένα, και με τρόπο παραδειγματικό, τη σκηνοθεσία της κίνησης του πλήθους προκειμένου να αναδείξουν τη δυσαρμονία των ανθρώπινων και των κοινωνικών σχέσεων.

### **Ένα όραμα μακρινό, όχι όμως κατεστραμμένο.**

Ο μεταπολεμικός κόσμος δεν είναι πλέον ο κόσμος της αισιόδοξης συλλογικής διεκδίκησης, κι αυτό είναι φανερό στο μυθιστόρημα του Φραγκιά. Η έννοια της συλλογικής διεκδίκησης, αν και θεωρείται σημαντική από τον αφηγητή και πολλούς από τους ήρωες, ωστόσο παρουσιάζεται σαν ένα χαμένο και μακρινό ιδανικό. Παρ' όλη την απογοήτευση οι ήρωες του Φραγκιά δεν εγκαταλείπουν τις ηθικές τους αρχές, δεν εγκαταλείπουν ο ένας τον άλλον (Κότσιτς-Παχνόγλου 2009, 52-53). Έτσι ο Αργύρης δεν θα πάει να δουλέψει ως απεργοσπάστης (Φραγκιάς [1955] 1977, 316-321), ενώ θα δώσει στον Θανάση τα εργαλεία του (ό.π., 156-157), κι έπειτα τις γνώσεις του (ό.π., 246-247), και, τέλος, θα νοιαστεί για εκείνον και την οικογένειά του, όταν ο Θανάσης χάσει το χέρι του στη δουλειά (ό.π., 286, 290-292)· ο Κοσμάς τρέχει γιατί πιστεύει ότι μπορεί να βρει δουλειά για τον Αργύρη

<sup>114</sup> Η αντίθεση αυτή επανέρχεται τόσο συχνά μάλιστα στο μυθιστόρημα, ώστε σε κάποιο σημείο ο αφηγητής, μεταφέροντας μάλλον τη σκέψη της Βάσως, σχολιάζει «Απ' όξω είναι η βροχή, είναι ο κόσμος, οι δρόμοι τα σπίτια, η δουλειά, οι 'άλλοι'. Ποιοι είναι τάχα αυτοί οι άλλοι;» (Φραγκιάς [1955] 1977, 231).

(ό.π., 268-269), αλλά κι ο Θανάσης δεν επιρρίπτει ευθύνες για το εργατικό του ατύχημα στον Αργύρη, αλλά παραδέχεται ότι έφταιγε η «ανάγκη» (ό.π., 333).

Όπως και στις ταινίες του Νεορεαλισμού, και σε αντίθεση με τα έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, οι ήρωες του Φραγκιά, είναι σε μεγάλο βαθμό μόνοι απέναντι στο πρόβλημά τους. Παρά τις πολλαπλές απογοητεύσεις τους, όμως, παρά την αδυναμία τους να φτάσουν σε αποτελεσματική συλλογική δράση, οι ήρωες του *Άνθρωποι και σπίτια*, όπως και οι ήρωες των ταινιών του Νεορεαλισμού, τουλάχιστον για το διάστημα 1946-1951, δεν έχουν χάσει εντελώς την πίστη τους στο συλλογικό όραμα. Ο Αργύρης μπορεί να παίρνει τη «σωστή» απόφαση αποχωρώντας από το εργοστάσιο και το πόστο του απεργοσπάστη, κανείς όμως από τους άλλους εργάτες δεν θα έρθει να τον ανταμείψει γι' αυτήν, έστω με μια καλή κουβέντα. Περνάνε «μπροστά απ' τον Αργύρη με χιλιάδες βήματα και θυμωμένα λόγια» (ό.π., 320). «Αυτοί θα ξαναγυρίσουν στις δουλειές τους» (ό.π., 321), με τη συμβολή του Αργύρη, ο οποίος όμως θα γυρίσει πάλι σπίτι του χωρίς δουλειά. Μόνη ελπίδα η κατανόηση και η αγάπη της Γεωργίας: «Ο Αργύρης έκανε να σηκωθεί κι η Γεωργία τον έπιασε απ' το μπράτσο σα να 'θελε να τον βοηθήσει. Ύστερα ακούμπησε ολόκληρη σφιχτά πάνω του και τον κράτησε πολύ κοντά της. Θέλει να 'ναι μαζί, να πάρουνε αντάμα τώρα που ο Αργύρης περπατάει γερά και σίγουρα, το δρόμο που 'χουνε ακόμα ως το σπίτι» (ό.π., 321).

### **Μυθοπλαστική κοινωνιολογική πραγματεία**

Ένα ακόμα στοιχείο επαφής του μυθιστορήματος *Άνθρωποι και σπίτια* με τις ταινίες του Νεορεαλισμού, και ιδίως με τις ταινίες του De Sica για την περίοδο 1946-1951, είναι ότι ο μύθος αναπτύσσεται σαν μια ιδιότυπη μυθοπλαστική πραγματεία για κάποιο κοινωνικό πρόβλημα. Το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* είναι λοιπόν ένα μυθοπλαστικό ανάπτυγμα της θέσης του Αντρέα Φραγκιά ότι η ανεργία στερεί από τον άνθρωπο τη δυνατότητα «να συμμετέχει σ' έναν ευρύτερο κοινωνικό χώρο» κι αυτή η στέρηση «στην πορεία παίρνει πάρα πολλές εσωτερικές και ψυχικές, βιοματικές μεταλλαγές» (Φραγκιάς 2001, 33). Το υπαρξιακό βάρος από τη συνθήκη της ανεργίας αναπτύσσεται στο μυθιστόρημα με πολλά παραδείγματα από τις επιμέρους ιστορίες των ηρώων. Η αφήγηση στέκεται ιδιαίτερα στη φθορά των διαπροσωπικών σχέσεων σε μία συνθήκη διαρκούς πίεσης από τις οικονομικές και τις κοινωνικές προεκτάσεις της ανεργίας. Οι ήρωες εμφανίζονται ανίκανοι να μοιραστούν το πρόβλημά τους ακόμα και με τους πιο δικούς τους ανθρώπους –το παράδειγμα του Αργύρη και της Γεωργίας είναι το πιο χαρακτηριστικό. Οι ψυχολογικές συνέπειες της φτώχειας και της ανεργίας, ειδικά σε έναν κόσμο χωρίς συλλογικές διεκδικήσεις, τους τσακίζει στο πιο βαθύ, το πιο προσωπικό κομμάτι της ύπαρξής τους: «Έχεις ξεχάσει πως είμαι γυναίκα σου» θα φτάσει η Γεωργία να πει στον Αργύρη<sup>115</sup>. Ας σημειωθεί ότι η παρουσίαση της σχέσης του Αργύρη

---

<sup>115</sup> «Ο Αργύρης άπλωσε τα χέρια του και την αγκάλιασε δυνατά. Όπως ο καφτός γλόμπος με το φως. Της χάιδεψε τα βλέφαρα με τα δάχτυλα. Θέλει να την βοηθήσει να διώξει αυτά που σκεφτόταν πριν. Στα μούτρα της έφεξε κάποιο χαμόγελο, όπως σε καλό όνειρο. Πέρασε τα χέρια γύρω από το λαιμό του σφιχτά, γιατί παραπατάει ζαλισμένη.

Η Γεωργία πιάστηκε απότομα στο σίδερο του κρεβατιού και στερεώθηκε γερά.

με τη Γεωργία μέσα από την καθημερινότητα της δικής του ανεργίας, μιας σχέσης που υποφέρει αλλά φαίνεται τελικά να «βγαίνει νικητής», αποτελώντας ταυτόχρονα τη μόνη καθαρά αισιόδοξη νότα του τέλους του βιβλίου, παρουσιάζει κατά τη γνώμη μου αρκετές ομοιότητες προς την παρουσίαση της οδύσσειας της σχέσης πατέρα-γιου μέσα από το δράμα της κλοπής και της επαπειλούμενης ανεργίας στον *Κλέφτη ποδηλάτων* (βλ. αμέσως παρακάτω).

Η φθορά των διαπροσωπικών σχέσεων στο πλαίσιο ενός εχθρικού και δύσκολου περιβάλλοντος, αλλά και, εμμέσως, η αδυναμία του ίδιου του ατόμου να διαχειριστεί τις πιέσεις που υφίσταται, βρίσκεται στο επίκεντρο και των ταινιών του De Sica. Σε κάθε μία από τις τρεις ταινίες του που σχολιάζονται κυρίως εδώ (*Λούστρος παπουτσιών* 1946, *Κλέφτης ποδηλάτων* 1948 και *Ουμπέρτο Ντι* 1951), στο επίκεντρο υπάρχει μία σχέση, η οποία δοκιμάζεται σκληρά και κάποτε καταστρέφεται –*Λούστρος παπουτσιών*. Με τον τρόπο αυτό ο De Sica εξετάζει το ανθρωπολογικό βάθος του κοινωνικού προβλήματος. Οι ανθρώπινες σχέσεις, ακόμα και οι πιο στενές, δοκιμάζονται σκληρά σε αυτές τις συνθήκες. Η σχέση των δύο νεαρών φίλων καταστρέφεται από τις παρεμβάσεις του σκληρού και άδικου κόσμου των μεγάλων στον *Λούστρο Παπουτσιών*. Η σχέση του Αντόνιο με τον γιο του αλλάζει οριστικά μετά τα γεγονότα της ταινίας· αν σώζεται, αυτό είναι χάρη στην τρυφερότητα και τη δύναμη του μικρού να στηρίξει τον πατέρα του ακόμα και μετά την απομυθοποίηση του τελευταίου (Fabe 2004, 117-118)<sup>116</sup>. Στην ταινία *Ουμπέρτο Ντι*, τέλος, η μόνη ανθρώπινη σχέση που μπορεί να επιβιώσει είναι αυτή του ήρωα με τη μικρή Μαρία, που κι αυτή ματαιώνεται από την αδράνεια του ήρωα ο οποίος αποφασίζει να αυτοκτονήσει, αντί να προσπαθήσει να φύγει μαζί με τη νεαρή υπηρέτρια, να τη σώσει και να σωθεί μαζί της κι αυτός (βλ. παραπάνω το σχόλιο του De Sica). Σε αυτό το πλαίσιο, η τελευταία σκηνή της ταινίας είναι ένα πολύ σκληρό σχόλιο για την κατάσταση των ανθρώπινων σχέσεων και του ανθρώπου συνολικά: στην ιστορία του Ουμπέρτο, μια ιστορία για τη φτώχεια και τα γηρατειά, η μόνη σχέση που σώζεται, τελικά, είναι αυτή

---

-Δε μπορώ άλλο.

Αυτός τα 'χασε έτσι που του ξέφυγε μέσα απ' τα χέρια του.

-Δε με νοιάζει ούτε για τη μηχανή ούτε για τη δουλειά.

-Θέλεις να φύγεις; Θέλεις να φύγω εγώ;

-Όχι, του φώναξε δυνατά. Θέλω να μείνω. Ζούμε στην ίδια κάμαρη, στο ίδιο κρεβάτι κι όμως είμαστε χώρα.

-Μα...

-Εσύ περιμένεις ν' ανοίξει το εργοστάσιο, να φτιάξουνε τα πράματα και να 'ρθει στο σπίτι μας η ησυχία. Και ξεχνάς όλα τ' άλλα.

-Ποια άλλα;

-Να.. Έχεις ξεχάσει πως είμαι γυναίκα σου.

Τα μούτρα του Αργύρη γίνανε σα μια φουσκωμένη φλέβα αίμα.

-Αφού ξέρεις τι φταίει... Εγώ Γεωργία σ' αγαπάω... Μπορεί να φαίνεται πως το ξέχασα... Κι εσύ όμως δείχνεις πως το 'χεις ξεχάσει». (Φραγκιάς [1955] 1977, 149).

<sup>116</sup> Σε κάθε περίπτωση το τέλος της ταινίας είναι ανοιχτό, το βέβαιο εν προκειμένω είναι ότι ο πατέρας οδηγήθηκε από τις συνθήκες να διαπράξει κλοπή και να συλληφθεί μπροστά στα μάτια του γιου του, το γεγονός ότι ο μικρός απλώνει το χέρι του προς τον πατέρα του, είναι πράγματι μια νότα ελπίδας, αλλά το τέλος δεν είμαι σίγουρη αν είναι τόσο αισιόδοξο όσο το βλέπει η Fabe.

του ανθρώπου με τον σκύλο του, και, μάλιστα, αυτή η «σωτηρία» έρχεται ως αποτέλεσμα μιας πρωτοβουλίας του σκύλου.

Από τα παραπάνω διαγράφεται μια στενή θεματική συνάφεια ανάμεσα στο *Άνθρωποι και σπίτια* και τις ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού –και κατά πρόνομο, θα έλεγα, με τις ταινίες του De Sica. Μεγαλύτερη ακόμα σημασία, όμως, έχει ότι διαγράφεται μια σημαντική συνάφεια στη στάση των δημιουργών απέναντι στα συγκεκριμένα θέματα. Αναφέρθηκε ήδη το ενδιαφέρον τους για την ανάπτυξη μιας κριτικής στάσης απέναντι στη σύγχρονή τους πραγματικότητα, η παρουσία της απογοήτευσης από την αποτυχία των συλλογικών αγώνων, και η έμφαση στο ψυχολογικό αποτύπωμα, στην ανθρώπινη διάσταση των κοινωνικών φαινομένων, σε προσωπικό και διαπροσωπικό επίπεδο. Φαίνεται όμως ότι μια τέτοια ιδεολογική στάση στα συγκεκριμένα καλλιτεχνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα της μεταπολεμικής Ευρώπης εκβάλλει και σε μία κοινή αισθητική στάση, στην αισθητική στάση της αναζήτησης ενός «νέου είδους ρεαλισμού», όπως την είδαμε να διαγράφεται στις αναζητήσεις του ιταλικού κινηματογραφικού Νεορεαλισμού και στα αιτήματα της νεοελληνικής πεζογραφίας στο διάστημα 1949-1967 (βλ. παραπάνω). Στη συνέχεια, και ως προέκταση αυτής της γενικής ιδεολογικής, αισθητικής και θεματικής συγγένειας, θα διερευνηθούν κάποιες επιμέρους ομοιότητες, οι οποίες παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως κειμενοποιημένοι κινηματογραφικοί τρόποι, ως πεζογραφική μορφή, δηλαδή, του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στο συγκεκριμένου μυθιστόρημα, η οποία πιθανόν ευνοεί και κάποιους μορφικούς και αφηγηματικούς πειραματισμούς.

### **Η «ανατροπή της αφηγηματικής δομής».**

Το κυριότερο κοινό χαρακτηριστικό των υπό εξέτασιν αφηγήσεων είναι η ριζική «ανατροπή της αφηγηματικής δομής», με τον τρόπο που την περιγράφει ο Bazin (Bazin [1962] 1989, 73· βλ. παραπάνω). Η μεταβολή αφορά πρωτίστως στον χειρισμό του χρόνου και της αιτιότητας. Στην αφηγηρία βρίσκεται η καταστρατήγηση της αυστηρής αιτιοκρατικής οργάνωσης των αφηγήσεων, προς χάριν μιας αφήγησης πιο «ρεαλιστικής», η οποία θα υπογραμμίζει την τυχαιότητα, και την αμφισημία της ίδιας της ζωής. Οι αφηγήσεις –τουλάχιστον αυτές που εξετάζουμε εδώ– δεν οργανώνονται γύρω από μια πλοκή (με την έννοια μιας τυπικής αφηγηματικής περιπέτειας), αλλά γύρω από ένα θέμα (π.χ. ανεργία, φτώχεια, γηρατειά κ.ο.κ.) –και πιο συγκεκριμένα γύρω από ένα κοινωνικό πρόβλημα, το οποίο η αφήγηση αναλύει σε επάλληλα επεισόδια. Η συγκεκριμένη δομή ακολουθείται φανερά στο μυθιστόρημα του Φραγκιά, και έχει επισημανθεί από την κριτική συνολικά για το έργο του (Σταυροπούλου 2009, 34), ενώ, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των ταινιών του Νεορεαλισμού για το διάστημα 1946-1951<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Εξάιρεση αποτελεί η ταινία *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (1945) του R. Rossellini, η οποία παρακολουθεί περισσότερο την τυπική δομή του είδους της κατοχικής περιπέτειας.

Αυτού του είδους η οργάνωση της μυθοπλαστικής αφήγησης με τον τρόπο της μελέτης ενός κοινωνικού προβλήματος σε επάλληλα δραματικά επεισόδια<sup>118</sup> συγγενεύει εμφανώς με τη θεωρητική τεκμηρίωση του νέου είδους ρεαλισμού από τον Zavattini. Ο Zavattini καλεί τους δημιουργούς να ενσκήψουν στην πραγματικότητα και να δημιουργήσουν αφηγήσεις που θα πηγάζουν επί της ουσίας από την προσεκτική παρατήρηση (Zavattini [1952] 2000, 151-152), ανάγοντας την καθημερινή λεπτομέρεια σε δράμα της ανθρώπινης ζωής. Εξάλλου αυτή η αρχή, όπως διατυπώνεται στο συγκεκριμένο κείμενο, παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με τη θέση του Αντρέα Φραγκιά για τη συμβολοποίηση της πραγματικότητας (βλ. παραπάνω).

Το τελευταίο αυτό στοιχείο οδηγεί στο δεύτερο καίριο κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών του νεορεαλισμού με το *Άνθρωποι και σπίτια*. Πρόκειται για τον χειρισμό του ρυθμού της αφήγησης (Genette [1972] 2007, 163) στα συγκεκριμένα έργα, στα οποία η περίληψη σχεδόν απουσιάζει και η ιστορία εξελίσσεται σε μια σειρά σκηνών (Genette [1972] 2007, 161). Το ιδιότυπο είναι ότι τόσο στο *Άνθρωποι και σπίτια* όσο και στις ταινίες του Νεορεαλισμού, αυτή η αλυσίδα επάλληλων επεισοδίων-σκηνών, υποστηρίζει μια κατά κανόνα χαλαρή πλοκή, η οποία επί της ουσίας αναπτύσσει το δράμα της καθημερινότητας. Η αίσθηση, λοιπόν, του αργού αφηγηματικού ρυθμού, εντείνεται ακόμα περισσότερο, καθώς υπάγεται σε μια αφήγηση στην οποία «δεν συμβαίνει τίποτα» (βλ. παραπάνω).

Πρόκειται, δηλαδή, για μια ιδιαίτερη στάση ως προς το θέμα του ρεαλισμού και της αναπαράστασης, η οποία αφομοιώνει τα διδάγματα του μοντερνισμού ως προς την ελλειπτικότητα της πεζογραφικής αναπαράστασης και την έμφαση στον εσωτερικό κόσμο των μυθιστορηματικών ηρώων, αλλά και εκείνα του ρεαλισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως προς την έμφαση στους ανθρώπους χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων και την επιμονή στη λεπτομέρεια του εξωτερικού κόσμου. Αυτή η τυχαία λεπτομέρεια στον κινηματογράφο του Νεορεαλισμού και στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* –και όχι μόνο– ανάγεται συχνά από στοιχείο του «σκηνικού» εντός του οποίου εκτυλίσσεται η πλοκή, σε συστατικό κομμάτι της πλοκής. Έτσι, έχουμε έργα στα οποία φαινομενικά «δεν γίνεται τίποτα», έργα «φέτες ζωής», κάτι που μπορεί να μην αποτελεί καινοφανές χαρακτηριστικό για τη λογοτεχνία μας, ωστόσο στα συγκεκριμένα αισθητικά και ιστοριογραφματολογικά συμφραζόμενα συνεπάγεται τη θεματική και αισθητική εγγύτητα του *Άνθρωποι και σπίτια* προς αισθητικές αρχές του ιταλικού κινηματογραφικού νεορεαλισμού, όπως αυτές διατυπώθηκαν από τον Cezare Zavattini (βλ. παραπάνω).

Σε αυτό το πλαίσιο η αφήγηση στο μυθιστόρημα του Φραγκιά κινείται με έναν αργό μονότονο ρυθμό από μικροεπεισόδιο σε μικροεπεισόδιο της καθημερινής ζωής των ανθρώπων της φτωχογειτονιάς. Ενδιαφέρον στοιχείο υιοθέτησης μιας αφηγηματικής οικονομίας, η οποία είναι τυπική για τον κινηματογράφο, είναι ο χαρακτηρισμός των ηρώων μέσω της παρουσίασης κάποιας τυπικής για αυτούς σκηνής, ενός καθημερινού τελετουργικού αορίστως επαναλαμβανόμενου στον

---

<sup>118</sup> Στο σημείο αυτό διαπιστώνουμε εκτός των άλλων και μια ενδιαφέρουσα συγγένεια των ταινιών του Νεορεαλισμού με τις ταινίες τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ).

χρόνο. Σε πολλές περιπτώσεις αυτές οι σκηνές δίνουν έναν καίριο χαρακτηρισμό του ήθους και της ψυχολογικής κατάστασης του ήρωα. Η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* στα συγκεκριμένα αποσπάσματα εξασφαλίζει ότι ο χαρακτηρισμός του ήρωα θα προκύψει από την παρατήρηση των πράξεών του. Η θεματολογία, τέλος, ο αργός ρυθμός, και το ρεαλιστικό-λυρικό ύφος αυτών των σκηνών αποτελούν σημεία επαφής του μυθιστορήματος του Φραγκιά με τις ταινίες του Νεορεαλισμού, και μας οδηγούν να τις εξετάσουμε ως στοιχείο του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*. Τέτοιες σκηνές στο *Άνθρωποι και σπίτια* είναι, για παράδειγμα, οι σκηνές που η Γεωργία ράβει (Φραγκιάς [1955] 1977, 66-67), η Τασία χτενίζεται μπροστά στον καθρέφτη (188-189), η Βάσω χτενίζεται «στη μέση της κάμαρης χωρίς να βλέπει στον καθρέφτη» (206) κ.ά.

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι χαρακτηριστικό για την εικονοκεντρική απόδοση των σκέψεων και των συναισθημάτων των ηρώων –και για τη δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*– στο μυθιστόρημα του Φραγκιά, καθώς και για την αξιοποίηση της ρεαλιστικής λεπτομέρειας από τη ζωή των φτωχών λαϊκών στρωμάτων στην αφήγηση: «Όσο, όμως, κι αν θέλει να κάνει γρήγορα, η Γεωργία, τα δάχτυλά της μπερδεύονται και δε σπρώχνουν τη βελόνα. Το πρωί που ο Αργύρης κοπάνησε με θυμό την πόρτα, η Γεωργία γύρισε ταραγμένη στο ράψιμο. Η βελόνα χώθηκε στο δάχτυλό της. Το τύλιξε γρήγορα με το κουρέλι, γιατί το αίμα λέρωσε το ρούχο της κυρίας. Μήπως την έμπηξε μόνη της, όταν τον είδε να φεύγει θυμωμένος; Ο Αργύρης λέει από καιρό: ‘Μόλις καταλάβω πως δεν μπορούμε να ζήσουμε μαζί, θα φύγω για να ησυχάσεις’. Αυτό, όμως δε χωράει στο κεφάλι της κι ήθελε να του απαντήσει. Πώς αλλιώς; Με αίμα. Όταν γυρίσει ο Αργύρης πρέπει να μιλήσουμε απ’ την αρχή, να, όπως στρώνεις το καινούργιο πανί διπλό στο τραπέζι, κι αρχίζεις να μετράς με τη μεζούρα και σημαδεύεις με τις καρφίτσες και το σαπούνι πώς θα βγει το φουστάνι, ή όπως μετράς για ν’ αλλάξεις με το μπάλωμα το λιωμένο γιακά στο πουκάμισο» (30).

### **Η βλεμματοκεντρική αφήγηση.**

Παρόμοια αργές, μονότονες και «κινηματογραφικές» είναι οι σκηνές, στις οποίες οι ήρωες του Φραγκιά παρατηρούν το περιβάλλον τους. Είναι η περίπτωση της περιγραφής κατά Genette, η οποία όμως δεν αποτελεί *περιγραφική παύση* ακριβώς επειδή περιλαμβάνει, όπως είδαμε, την «ενατενιστική στάση του ήρωα» (Genette [1972] 2007, 166· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Το γεγονός ότι ο γλωσσικός λογοτεχνικός καλλιτεχνικός κώδικας επιλέγει να μην κατονομάσει τις σκέψεις και τα συναισθήματα του ήρωα και να οδηγήσει τον αναγνώστη να τα συναγάγει μέσα από τα αντικείμενα της παρατήρησής του, είναι σαφώς μια επιλογή που ευνοεί τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης* αλλά και εντάσσεται στο ευρύτερο υφολογικό και αισθητικό πλαίσιο των λογοτεχνικών μορφών μεταπολεμικά. Η συγκεκριμένη λοιπόν επιλογή δημιουργεί μια ακόμα συγγένεια ανάμεσα στο *Άνθρωποι και σπίτια* και τις ταινίες του Νεορεαλισμού. Για άλλη μια φορά ο συνδυασμός αναλογιών στον τρόπο της αφήγησης (λειτουργία της ενατένισης και συνδυασμός της με σκέψεις του ήρωα), στα θέματα (αντικείμενο του βλέμματος είναι συνήθως στοιχεία της φτωχικής καθημερινότητας και

η ενατένιση λειτουργεί ως παρακολούθηση της σκέψης και της αγωνίας του ήρωα που αφορούν στον αγώνα του για επιβίωση), και στο ύφος της αφήγησης (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω), μας οδηγούν να εξετάσουμε τις σκηνές της παρατήρησης των ηρώων ως στοιχείο του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*, και συγκεκριμένα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με το κινηματογραφικό ρεύμα του ιταλικού Νεορεαλισμού.

Τέτοια παραδείγματα «ενατένισης» υπάρχουν πολλά στο μυθιστόρημα, θα έλεγα μάλιστα ότι η λειτουργία του βλέμματος είναι ιδιαίτερα ισχυρή στο μυθιστόρημα συνολικά (βλ. ενδεικτικά: Φραγκιάς [1955] 1977, 151-2, 155, 170-174, 290-291, 302, 308). Διαρκώς παρακολουθούμε τους ήρωες να κοιτάζουν κάποιον ή κάτι, κοιτάζουμε κι εμείς μαζί τους, διαβάζοντας μαζί με τα αντικείμενα του βλέμματός τους και τις –διατυπωμένες ή άρρητες– σκέψεις τους. Συχνά η παρατήρηση αφορά το αστικό τοπίο (βλ. παραπάνω για την κίνηση των ηρώων στο αστικό τοπίο) ή το εσωτερικό των σπιτιών. Όταν, για παράδειγμα, ο Ηλίας πηγαίνει να βρει την Τασία στο καινούργιο της σπίτι ακολουθούμε το βλέμμα και τη σκέψη του: «Σε μια φαρδιά αυλή με κάμαρες στη σειρά. Πόρτα, παράθυρο, πόρτα, παράθυρο. Η ξώπορτα πάντα ανοιχτή και μισόγερτη. Εδώ πρέπει να ρωτήσεις. Κοιτάς ξανά το νούμερο της πόρτας [...] Ο Ηλίας θα κάτσει ώσπου να 'ρθουνε. Ξανακοίταξε τις φωτογραφίες, τον καθρέφτη, τις παντόφλες με την φούντα κάτω απ' το κρεβάτι». (Φραγκιάς [1955] 1977, 181-182). Στο συγκεκριμένο παράδειγμα αξίζει να παρατηρήσει κανείς την εικονοκεντρική απόδοση της σκέψης του ήρωα, σχεδόν λείπουν τα ρήματα και τη θέση τους παίρνουν παντού τα ουσιαστικά. Επομένως, η συνάφεια με τις κινηματογραφικές νεορεαλιστικές αφηγήσεις θεμελιώνεται πολλαπλά: στην ίδια τη θεματοποίηση της ενατένισης, στο αντικείμενο του βλέμματος, στη σύνδεση και συλλειτουργία βλέμματος και σκέψης του ήρωα, και, τέλος, στον αργό ρυθμό της αφήγησης που προκύπτει ως αποτέλεσμα όλων των παραπάνω.

Κάποιες φορές, μάλιστα, το βλέμμα του ήρωα, καθώς τοποθετείται ρεαλιστικά στον χώρο, γίνεται παραμορφωτικό, όπως, για παράδειγμα, στο παρακάτω απόσπασμα που η εικόνα περιορίζεται από το οπτικό πεδίο του ήρωα πίσω από τις γρίλιες: «Απ' τις γρίλιες του παραθύρου βλέπει μόνο το χρώμα που 'ναι μπροστά στο σπίτι και λίγο από την ασφαλτο. Κοντά στις πέτρες βγήκανε μικρά χόρτα. Είναι βολεμένα και αδιάφορα. Στο απέναντι παράθυρο στάθηκε μια γυναίκα. Τα χόρτα είναι χλωρά κι ήρεμα. Η ασφαλτος είναι πάντα γκρίζα. Χορτάριασε και το σαμάρι της μάντρας. Η Γεωργία λείπει από το μεσημέρι. Ο Αργύρης έχει κολλήσει το κούτελό του στις γρίλιες κι είδε μια κοπέλα που πέρασε, με βιολετί τριμμένο ρούχο. Έχει δυο κύκλους στα μάτια, λίγο πιο σκούρους από το χρώμα του φουστανιού της. Πέρασανε κι άλλοι βιαστικοί και κουμπωμένοι. Η ψύχρα τσουίζει, τώρα, που τελειώνει η μέρα» (Φραγκιάς [1955] 1977, 151· πρβλ. ό.π., 209: «Ο Χαράλαμπος... στον κόσμο»). Στο συγκεκριμένο απόσπασμα πέρα από την εναλλαγή των αντικειμένων του βλέμματος του ήρωα με τις σκέψεις του, έχουμε μια χρήση του βλέμματος, όχι παράτυπη (πρβλ. απόσπασμα από Γκρίτση-Μιλλιέξ παρακάτω), αλλά μάλλον ασυνήθιστη για τα λογοτεχνικά δεδομένα. Εδώ, δηλαδή, ο ρεαλισμός της βλεμματοκεντρικής απόδοσης είναι τέτοιος, ώστε παρακολουθούμε ένα

παραμορφωμένο, πίσω από τις γρίλιες, οπτικό πεδίο. Μόνο όταν ο ήρωας κολλήσει το πρόσωπό του στο παράθυρο θα ανοίξει το οπτικό του πεδίο και θα περιλάβει ολόκληρο τον δρόμο. Η περιγραφή θυμίζει επομένως κινηματογραφικά τέχνασμα όπως η χρήση της μάσκας<sup>119</sup>, ή και απλώς το καδράρισμα του βλέμματος με τρόπο τέτοιο ώστε μέσα από την παρουσίαση οπτικών εμποδίων να τονίζεται ότι πρόκειται για υποκειμενικό πλάνο. Επιπλέον, οι πρώτες εικόνες, αυτές στις οποίες το βλέμμα του ήρωα είναι εστιασμένο σε μια πολύ μικρή λεπτομέρεια της εικόνας του δρόμου μπορούν να παραλληλιστούν με ένα κινηματογραφικό πολύ κοντινό πλάνο.

Με ανάλογο τρόπο λειτουργούν διάφορες εικόνες αντικειμένων οι οποίες απομονώνονται και αποδίδουν εικονοκεντρικά τη δραματική ή ψυχική ένταση της σκηνής: «Φαίνεται πως ο Θανάσης θ' άλλαξε πολλές φορές όψη γιατί, όταν ο Αργύρης σήκωσε τα μάτια, ύστερα από μεγάλη σιωπή, τον είδε μελανιασμένο με τα μούτρα στις χούφτες του. Χάμω καίει το τσιγάρο, που 'πεσε απ' το στόμα κι ο Αργύρης άπλωσε το πόδι του και το 'σβησε γιατί είναι κρίμα να πάει χαμένο ολόκληρο τσιγάρο. Θα το φουμάρει ύστερα. Ο Θανάσης λέει για τόπια με πίτουρα και για πόντους. Τα μάτια του αλληθωρίσανε και κάτι λέει με την άκρη των χειλιών. Κοίταξε παντού για εργαλεία και δε βρήκε πουθενά. Θα χάσει τη δουλειά κι αυτή θα πεθάνει με πόνους. Θα πονάει ώσπου να πεθάνει. Σηκώθηκε να φύγει». (Φραγκιάς [1955] 1977, 156-157).

«Όταν ο Θανάσης φορτώθηκε τα κασόνια, ο Αργύρης νόμισε πως δεν έχει πια αίμα στο κορμί του. Τούτα τα κουτιά ήτανε σαν κάποια δύναμη κατ' απ' το κρεβάτι σου. Τώρα είσαι πια ολότελα άνεργος. Έπεσε μπρούμυτα στο κρεβάτι κι ήθελε να λιώσει τα μούτρα του στα σανίδια του. Αφού βρήκε δουλειά ο Θανάσης, πάει να πει πως δεν είναι και τόσο δύσκολο. Γαντζώθηκε απ' τα κάγκελα του κρεβατιού και τανήθηκε [σ]α να 'θελε να ξεκλειδωθεί απ' τους αρμούς, να μοιραστεί σε κομμάτια. Τα κάγκελα λυγίσανε κι όταν τα είδε τρόμαξε. Τι θα πει όταν τα δει και ρωτήσει η Γεωργία; Σηκώθηκε να τα ισιώσει μα δεν τα κατάφερε να γίνουν όπως πρώτα. Δεν είχε τώρα τόση δύναμη». (Φραγκιάς [1955] 1977, 157. Πρβλ. πατάτα στα χέρια της Γεωργίας μετά τον καβγά της με τον Αργύρη: 176· το τσιμπιδάκι της Βάσως που πέφτει στο πάτωμα όταν τη φιλάει ο Ηλίας: 219· το παξιμάδι που κρατάει η Αγγελική στη βροχή προκειμένου να μπορέσει να το φάει, 226, κ.ά.).

Η οπτική λεπτομέρεια στις παραπάνω περιπτώσεις συμπυκνώνει, *συμβολοποιεί*, την ένταση που βιώνουν οι ήρωες μέσα στις συγκεκριμένες συνθήκες. Από το πρόσωπο του Θανάση που αλλάζει χρώματα, στη γόπα που θα πέσει από το στόμα του κι ο Αργύρης θα προσπαθήσει να τη διασώσει σαν κάτι πολύτιμο, στην όψη του Αργύρη πεσμένου στο κρεβάτι και στα στραβωμένα κάγκελα του κρεβατιού που οπτικοποιούν την απελπισία του, αλλά και στο τσιμπιδάκι της Βάσως που ξαφνικά πέφτει στο πάτωμα σαν αντικείμενο-ανάλογο της σαστισμένης ηρωίδας, οι λογοτεχνικές αυτές εικόνες κορυφώνουν τον *δεικτικό τρόπο* της αφήγησης και δημιουργούν έτσι ένα υπόβαθρο διαλόγου

---

<sup>119</sup> «Το αδιαφανές προπέτασμα που τοποθετείται στην κάμερα ή στην τυπωτική μηχανή, φράζει ένα μέρος του κάδρου και αλλάζει το σχήμα της φωτογραφημένης εικόνας, αφήνοντας σε ένα μέρος του κάδρου ένα καθαρό χρώμα». (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 528· μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).



με το σινεμά. Αν μάλιστα αναλογιστεί κανείς το «υλικό» αυτών των εικόνων, οι οποίες αφορούν, αποκλειστικά σχεδόν, ευτελή, καθημερινά αντικείμενα, αλλά και το πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται (ζωή των φτωχών λαϊκών ανθρώπων, χωμάτινοι δρόμοι, καμένα σπίτια), είναι προφανής η συνάφεια προς την εικονοποιία και τη λειτουργία της οπτικής λεπτομέρειας στις νεορεαλιστικές ταινίες.

### **Η διαδοχή των «κινηματογραφικών ταμπλώ».**

Ιδιαίτερα γόνιμη για τη μελέτη του διάλογου του μυθιστορήματος *Άνθρωποι και σπίτια* με τον Νεορεαλισμό είναι, κατά τη γνώμη μου, και η εξέταση της εναλλαγής των επιμέρους επεισοδίων σε κάθε κεφάλαιο. Πρέπει να σημειωθεί ότι και η ίδια η τυπογραφική παρουσίαση των επεισοδίων-«κινηματογραφικών ταμπλώ» ενισχύει τη σύγκριση με την κινηματογραφική αφήγηση. Κάθε κεφάλαιο περιλαμβάνει αρκετά τέτοια επεισόδια τα οποία διακρίνονται μεταξύ τους με ένα μεγάλο τυπογραφικό κενό. Τα διαδοχικά επεισόδια αφορούν διαφορετικά πρόσωπα της γειτονιάς, κι έτσι η αλλαγή του επεισοδίου σημαίνει και αλλαγή προσώπων και χώρου. Η σύνδεση των επεισοδίων σε μια συνολική αφήγηση παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με την «ρεαλιστική τυχαιότητα» του Νεορεαλισμού και λειτουργεί ως «μυθοπλαστική κοινωνιολογική πραγματεία», όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως στοιχείο του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στο *Άνθρωποι και σπίτια* παρουσιάζει η λειτουργία της μετάβασης ανάμεσα σε αυτά τα επί μέρους επεισόδια, ή «κινηματογραφικά ταμπλώ» (Κλάρας 1956 = Καρβέλης 1988, 30), όπως τα έχει αποκαλέσει η κριτική, καθώς θεωρώ ότι στη σύναψή τους αξιοποιούνται σε κάποιο βαθμό διδάγματα του μοντάζ συνεχείας, το οποίο κυριαρχεί στην κινηματογραφική αφήγηση γενικά, αλλά και ειδικά στις ταινίες του νεορεαλισμού (Fabe 2009, 109).

Τέτοια λειτουργία έχει, για παράδειγμα, το τάβλι (το τάβλι ανοίγει, σ.75, το τάβλι κλείνει, σ. 87), όπως είδαμε παραπάνω, στο τρίτο κεφάλαιο, η εφημερίδα στο ένατο κεφάλαιο (Φραγκιάς [1955] 1977, 230, 231, 232), ή η βροχή στο τέταρτο και το δέκατο, αλλά και αλλού (βλ. παρακάτω). Τα αντικείμενα, ή πιο συγκεκριμένα η εικόνα των αντικειμένων, λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ επεισοδίων, αλλά και, συχνά, ως στοιχείο που «ενώνει» κατά κάποιον τρόπο τους ήρωες σε μια κοινή μοίρα.

Η εικόνα της βροχής, οπτική και ακουστική, επανέρχεται διαρκώς, και γίνεται κυρίαρχη στο μυθιστόρημα. Ως οπτικοακουστική εικόνα, που συνοδεύει ως μέρος του σκηνικού τις διαδοχικές ιστορίες, συνιστά εξαιρετικό εργαλείο σύνδεσης των επιμέρους επεισοδίων. Εξάλλου, η βροχή αγκαλιάζει όλα τα φτωχόσπιτα της γειτονιάς, αντηχεί σε όλες τις κάμαρες και συνδέει έτσι όλους

τους ήρωες του βιβλίου<sup>120</sup> Μάλιστα η βροχή<sup>121</sup> σε δύο κεφάλαια (κεφ. 4 και κεφ. 10) γίνεται άξονας οργάνωσης της πλοκής και αξιοποιείται ως κρίκος που συνδέει τα επιμέρους επεισόδια. Η παρουσία της βροχής, που κόβει, δυναμώνει, σταματά και ξαναρχίζει, εξασφαλίζει τη συνέχεια του χώρου και του χρόνου ανάμεσα στα κατά τα άλλα ασύνδετα επιμέρους επεισόδια. Εύλογα στη σύζευξη των μικροεπεισοδίων ο Φραγκιάς αξιοποιεί διάφορα τεχνάσματα, δημιουργώντας θεματικές, λεκτικές ή άλλες ακολουθίες. Εξετάζοντας αυτές τις μεταβάσεις μέσα από το πρίσμα του διαλόγου με τον κινηματογράφο, αναζητά κανείς την επανάληψη ήχων ή εικόνων, αλλά και την έμφαση στις χωρικές ακολουθίες. Αναζητά, δηλαδή, στοιχεία σύζευξης τα οποία να υποδηλώνουν μια εικονοκεντρική αντίληψη της αφήγησης. Μια τέτοια εικονοκεντρική δόμηση της αφήγησης δημιουργεί έντονες συνάψεις ανάμεσα στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση, ενώ είναι πιθανό να οδηγήσει στην κειμενική πραγμάτωση τεχνικών σύζευξης μεταξύ των επεισοδίων, οι οποίες παρουσιάζουν αναλογίες προς τεχνικές ή τεχνάσματα της κινηματογραφικής αφήγησης, αποτελούν δηλαδή μια *κειμενοποιημένη* εκδοχή τους.

Για παράδειγμα, αρκετές φορές στο μυθιστόρημα η μετάβαση από τον ένα ήρωα στον άλλον –πιο συγκεκριμένα, της *εστίασης* από τον έναν ήρωα στον άλλο– γίνεται με τη συνάντηση των δύο στον χώρο: στο πρώτο κεφάλαιο ο Αργύρης κάθεται στο καφενείο της πλατείας, περνούν από μπροστά του τρεις κοπέλες, τις οποίες εκείνος παρατηρεί για το «ταιριαστό» τους βήμα (Φραγκιάς [1955] 1977, 7, 9). Η αφήγηση συνεχίζει για λίγο στη σκέψη του Αργύρη. Η μετάβαση στις τρεις κοπέλες γίνεται όταν εκείνες βρίσκονται μπροστά (του) στην πλατεία, και κάποια από τις τρεις ταιριάζει το βήμα της στο τραγούδι του μεγάλφωνου –το οποίο επανέρχεται στο κεφάλαιο για να σηματοδοτήσει τον χώρο του καφενείου (7, 12, 33). Όταν τα κορίτσια έρθουν «και πάλι ως την πλατεία» (17), η αφήγηση στρέφεται ξανά στον Αργύρη, που «κάθεται ακόμα στο καφενείο» (17). Αντίστοιχα η συνάφεια στον χώρο είναι αυτή που μετακινεί την *εστίαση* από τον Αργύρη στον μικρέμπορα Αποστόλη και μετά ξανά στον Αργύρη (33-36). Τα παραπάνω παραδείγματα έχουν αντληθεί από το πρώτο κεφάλαιο, υπάρχουν όμως πάρα πολλά παρόμοια σε όλο το μυθιστόρημα. Σε αρκετές, μάλιστα, περιπτώσεις που η *εστίαση* αλλάζει ενώ οι δύο ήρωες συναντιούνται και συνομιλούν: για παράδειγμα, στη σελίδα 77 του τρίτου κεφαλαίου παρακολουθούμε τον Κοσμά να περπατάει βιαστικός στον δρόμο, βυθιζόμαστε στη σκέψη του και παρακολουθούμε τη ζωή στο σπίτι του Κοσμά στο διάστημα που μεσολάβησε από την πρόσφατη απόλυσή του (77-78). Στη συνέχεια εμφανίζεται η Γεωργία, στην αρχή ως ένα άγνωστο χέρι:

---

<sup>120</sup> Πιθανότατα το θέμα της βροχής αποκτά και διαστάσεις συμβόλου της κοινής μοίρας των ηρώων του μυθιστορήματος ως οικονομικά αδύναμων. Παραθέτω ενδεικτικά: «Κι η βροχή συνεχίστηκε για μέρες, και το μουρμουρητό, η υγρασία, το ηλεκτρικό που ανάβει νωρίς το απόγευμα, το βρεμένο παλτό απλωμένο στην καρέκλα, οι τσίγκοι και τα κεραμίδια που στάζουνε, και το ταβάνι που τρέχει. Κι οι ρόδες κι οι περπατησιές, οι λακκούβες γυαλίζουνε κι οι τοίχοι, παίρνουνε ένα παράξενο χρώμα, τόσο που κανένας δεν μοιάζει με τον άλλον, έτσι που πλυθήκανε, και φουσκώσανε σα μουλιασμένο χαρτόνι» (Φραγκιάς [1955] 1977, 134)<sup>120</sup>.

<sup>121</sup> Γενικότερα πάντως η βροχή –και ο καιρός με την εναλλαγή βροχής-ήλιου– έχει μια ιδιαίτερη θέση στο μυθιστόρημα, καθώς ο καιρός φαίνεται να δίνει τον γενικό τόνο και στη ζωή των ηρώων.

«Κάποιο χέρι έπιασε τον Κοσμά από το μπράτσο, στον μακρύ κατηφορικό δρόμο που 'χει ψηλά δέντρα και πολλά αυτοκίνητα.

-Γεια σου Γεωργία. Πού πας τέτοια ώρα;»

Φαίνεται η *εστίαση* εδώ να γίνεται *εξωτερική*. Ακούμε μόνο τον διάλογο των δύο ηρώων, και ο αφηγητής περιορίζεται σε ένα σχόλιο, το οποίο μάλλον θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι στηρίζεται στην εξωτερική εντύπωση των πραγμάτων: «Η Γεωργία κρατήθηκε απ' το μπράτσο του σα να 'θελε να στηριχτεί» (ό.π., 78). Ακολουθεί διάλογος και ένα σχόλιο παρόμοιας υφής: «Ο Κοσμάς γέλασε σα να κορόιδεψε, μα η Γεωργία έκανε πως δεν κατάλαβε. Μόνο που του 'σφιξε λίγο το μπράτσο κι ο Κοσμάς έκοψε αμέσως το γέλιο». Αμέσως μετά όμως η *εστίαση* στρέφεται πια ξεκάθαρα στη Γεωργία: «Ο Κοσμάς κάνει απλωτά βήματα κι η Γεωργία κουράζεται να τον φτάσει. Είναι κι αέρας της βροχής, τα ψηλά δέντρα κι η χτεσινή αϋπνία» (ό.π., 78). Πλέον παρακολουθούμε τη συνάντηση από τη δική της οπτική, με παρεμβολές της δικής της σκέψης. Μάλιστα στο τέλος του αποσπάσματος η Γεωργία θα φύγει και ο αφηγητής θα ακολουθήσει για λίγο τα δικά της πια βήματα –αφήνοντας πίσω τον Κοσμά (ό.π., 82). Ο συγκεκριμένος τρόπος παρακολούθησης των ηρώων θυμίζει μια τυποποιημένη πρακτική της κινηματογραφικής αφήγησης, όταν ο σκηνοθέτης αντί να κόψει, με τη χρήση του μοντάζ, από τον έναν ήρωα στον άλλο επιλέγει να δείξει τους δύο ήρωες να συναντιούνται με ένα μονοπλάνο, στο οποίο ακολουθεί αρχικά τον έναν ήρωα, στέκεται και καταγράφει τη συνάντηση των δύο και τελικά «φεύγει» ακολουθώντας τον άλλον. Επιπλέον, η επιλογή του Φραγκιά να δομήσει την αφήγησή του με τρόπο που παρακολουθεί τις «τυχαίες» συναντήσεις των ηρώων του στον χώρο, καλλιεργεί την ψευδαίσθηση ότι ο μύθος δεν εξυφαίνει μια ιστορία, αλλά «παρακολουθεί» μια ακολουθία πραγματικών συμβάντων. Σε αυτό το σημείο συγγενεύει επομένως με την «τυχαιότητα» που αξιοποιείται ως στοιχείο οργάνωσης της αφηγηματικής δομής από τις ταινίες του Νεορεαλισμού.

Ένα άλλο, ιδιαιτέρως σημαντικό κατά τη γνώμη μου, παράδειγμα εικονοκεντρικής σύνδεσης των επιμέρους επεισοδίων, είναι η κειμενική προσομοίωση της γραφιστικής σύζευξης. Τη γραφιστική σύζευξη των πλάνων επιτυγχάνει ο κινηματογραφιστής όταν σχήματα, χρώματα, η σύνθεση ή ακόμα και η κίνηση του πλάνου Α επαναλαμβάνονται στο πλάνο Β. (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 310). Στην περίπτωση της γραφιστικής σύζευξης, λοιπόν, έχουμε τη σύνδεση πλάνων «μέσα από την ομοιότητα και τη διαφορά, των *αμιγώς εικαστικών* ιδιοτήτων αυτών των δύο πλάνων» (Bordwell – Thompson [1997] 2009, ό.π.· μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη). Αυτονόητα εφόσον μιλάμε για σύζευξη και για εικαστικές ιδιότητες, περιγράψουμε στοιχεία εγγενή του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα. Όταν, λοιπόν, μιλάμε για «γραφιστική» σύζευξη στη λογοτεχνία, προφανώς –εκτός ίσως από κάποια υποθετική πειραματική λογοτεχνική μορφή– τον όρο διέπει ο *μεταφορικός χαρακτήρας των διακαλλιτεχνικών αναφορών* (als-ob Charakter βλ. κεφάλαιο 1: Wolf, Rajewsky). Θεωρώ, ωστόσο, ότι η προσέγγιση τέτοιων κειμενικών συνδέσεων ως *διακαλλιτεχνικών αναφορών* φωτίζει λειτουργικά τα κείμενα, τεκμηριώνοντας και την ψευδαίσθηση

του «κινηματογραφικού» που δημιουργούν στον αναγνώστη. Συγκεκριμένα θεωρώ ότι πέρα από την επανάληψη λέξεων ή φράσεων μεταξύ των επεισοδίων-παραγράφων –π.χ. η επανάληψη της λέξης σκαμνί στο παράδειγμα που ακολουθεί–, είναι πολύ εντονότερη και λειτουργικότερη η «γραφιστική» σύζευξη ανάμεσα στις δύο εικόνες που δημιουργεί το κείμενο στον αναγνώστη κατά την πρόσληψή του.

Παραθέτω ένα παράδειγμα από το πέμπτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος: Στη σελίδα 141 το επεισόδιο με την Αγγελική και τον Αλέκο ανοίγει με ένα σκαμνί «Αυτός κάθισε σαν φρόνιμο παιδί στο σκαμνί που τού 'δειξε η Αγγελική. Σήκωσε τα μάτια του να δει τούτο το παράξενο κι απίθανο μέρος, που δεν μοιάζει με τίποτα από όσα έχει δει αλλού, με κανέναν άλλον τόπο». Το επόμενο επεισόδιο ανοίγει με τη Γεωργία καθισμένη σ' ένα σκαμνί: «Η Γεωργία κάθεται μαζεμένη στο σκαμνί. Αν την ρωτήσεις θα σου πει μόνο για το πάτωμα και για τα παπούτσια του Αργύρη, που 'ναι ακίνητα τόσην ώρα και τα βλέπει όπως τα σανίδια». (Φραγκιάς [1955] 1977, 146). Δημιουργείται επομένως ένα λογοτεχνικό ανάλογο της γραφιστικής σύζευξης. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε στο επίκεντρο έναν ήρωα που κάθεται σε κάποιο, χαμηλό, κρίνοντας από τα συμφραζόμενα, σκαμνί. Και στις δύο περιπτώσεις ο άνθρωπος κάθεται μαζεμένος σε αυτή τη θέση, μοιάζει να νιώθει αδύναμος ή καταβεβλημένος. Τις ομοιότητες συμπληρώνει και μια αντιθετική διαφορά: ενώ ο Αλέκος κοιτάζει από το σκαμνί προς τα πάνω, τους τοίχους, το ταβάνι, την Αγγελική (Φραγκιάς [1955] 1977, 141), η Γεωργία κοιτάζει μόνο το πάτωμα, και όχι το πρόσωπο αλλά τα παπούτσια του Αργύρη (Φραγκιάς [1955] 1977, 146). Νομίζω ότι οι αναλογίες σε «εικαστικό» καθαρά επίπεδο, ανάμεσα σε αυτές τις δύο εικόνες –που δεν υπάρχουν φυσικά παρά στη φαντασία του αναγνώστη– είναι όχι μόνο σαφείς, αλλά και ιδιαιτέρως λειτουργικές, τόσο λειτουργικές ώστε να συνδέσουν δύο πολύ διαφορετικές κατά τα άλλα διαδοχικές σκηνές του μυθιστορήματος.

Κλείνοντας αυτό το σχόλιο για τις συζεύξεις μεταξύ επεισοδίων στο *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) θα ήθελα να σταθώ σε μία ακόμα ιδιαιτερότητα που αφορά κυρίως τις αναληπτικές αφηγήσεις του μυθιστορήματος. Πολύ συχνά στο μυθιστόρημα η σκέψη του ήρωα μάς παρουσιάζει επεισόδια από το παρελθόν του. Ειδικότερα για τον διάλογο με τον κινηματογράφο με ενδιαφέρει η εικονοκεντρική οριοθέτηση τέτοιων επεισοδίων, καθώς και η εικονοκεντρική σύνδεσή τους με την αφήγηση του πρώτου, παροντικού, χρονικού επιπέδου της αφήγησης.

Για παράδειγμα, η σχέση της Γεωργίας με τον Αργύρη παρουσιάζεται για πρώτη φορά μέσα από τα μάτια του Αργύρη, καθώς εκείνος αναλογίζεται τον πρωινό του καβγά με τη Γεωργία. Η αναληπτική αφήγηση του καβγά ανοίγει και κλείνει με την ίδια εικόνα, την εικόνα του Αργύρη να βροντάει πίσω του την πόρτα του σπιτιού: «Σήμερα το πρωί, ο Αργύρης, χτύπησε φεύγοντας τόσο δυνατά την πόρτα που σπάσανε τα τζάμια και γκρεμιστήκανε οι σουβάδες» (έναρξη αφήγησης: ό.π., 18). «Ο Αργύρης βρόντησε την πόρτα και θρυψάλιασε το τζάμι». (κατάληξη αφήγησης: ό.π., 19). Με το δεύτερο βρόντημα της πόρτας, την επανάληψη, δηλαδή, της ίδιας εικόνας η αναληπτική αφήγηση του Αργύρη κλείνει, με ένα είδος «κύκλου» και περνάμε πολύ σύντομα σε αφήγηση

εστιασμένη στη Γεωργία που μένει μόνη, πίσω από την πόρτα που έκλεισε, σε ένα σπίτι με σκορπισμένα εργαλεία και κουρέλια (ό.π., 20). Φυσικά η επανάληψη της δυναμικής οπτικοακουστικής εικόνας, πέραν του ότι οριοθετεί την ανάληψη, δίνει και την αντίστοιχη έμφαση στην ένταση που βίωσαν και βιώνουν οι δύο ήρωες από τη μεταξύ τους σύγκρουση.

Τέτοιες χρονικές επαναλήψεις-αλληλοεπικαλύψεις<sup>122</sup> –γιατί περί αυτού πρόκειται– υπάρχουν στο *Άνθρωποι και σπίτια* και αξιοποιούνται είτε ως στοιχεία σύζευξης των επιμέρους επεισοδίων, είτε, συνηθέστερα, ως εικόνες-όρια των αναλήψεων. Έτσι, η λογοτεχνική πρακτική της επαναληπτικής αφήγησης (πρόκειται για την κειμενική επανάληψη μοναδικών συμβάντων της πλοκής· βλ. Genette [1972] 2007, 184), στο *Άνθρωποι και σπίτια* αποκτά τη λειτουργία της σύζευξης επεισοδίων ή της ομαλής μετάβασης μεταξύ αφηγηματικών επιπέδων, η οποία αξιοποιεί στοιχεία από πρακτικές της κινηματογραφικής αφήγησης. Ο εικονοκεντρικός τρόπος με τον οποίο επιτελείται αυτή η λειτουργία στο μυθιστόρημα, αλλά και η ευκολία που παρουσιάζει αυτή η τεχνική στην αναγνωστική πρόσληψή της, τη συνδέουν, κατά τη γνώμη μου, με τον κινηματογραφικό αφηγηματικό κώδικα<sup>123</sup>. Ο αναγνώστης του εικοστού αιώνα είναι εξοικειωμένος με την αξιοποίηση του επαναλαμβανόμενου μοντάζ στον κινηματογράφο, περισσότερο ίσως από ό,τι γνωρίζει αντίστοιχες λογοτεχνικές εφαρμογές. Επιπλέον, η επανάληψη μιας σκηνής π.χ. μιας πόρτας που θα βροντήξει ένας ήρωας πίσω του, στον κινηματογράφο, είναι πολύ πιο εύκολο να συνειδητοποιήσουμε ότι αποτελεί αφηγηματικό τρικ και όχι καινούργιο παρόμοιο συμβάν. Διότι στον κινηματογράφο κατανάγκην η σκηνή μιας πόρτας που βροντάει, εφόσον αποτελεί πράγματι επαναλαμβανόμενο μοντάζ, θα έχει την ίδια πλανοθεσία, φωτισμό, ήχο κ.λπ., ενώ τυχόν διαφορές θα είναι τέτοιες και τόσες, ώστε ο θεατής να τις προσλάβει ως άλλες θεάσεις της ίδιας εικόνας και όχι ως νέο παρόμοιο συμβάν. Στη λογοτεχνία, αντιθέτως, η επανάληψη μιας φράσης, ακόμα και αυτούσιας, συνήθως δεν σημαίνει επανάληψη του ίδιου συμβάντος. Επομένως, η υιοθέτηση της συγκεκριμένης κειμενικής

---

<sup>122</sup> Αυτό το «τέχνασμα» θυμίζει αυτό ακριβώς που περιγράφει και ο Χατζηβασιλείου παραπέμποντας στη μετάφραση σχετικού δοκιμίου του Seymour Chatman (Chatman [1978] 1991), ως κινηματογραφικό επαναληπτικό μοντάζ ή «επικαλυπτόμενο ή επαναλλειπτικό editing» με παραδειγματική εφαρμογή το άνοιγμα της γέφυρας στον *Οκτώβρη* του Eisenstein. Ο Χατζηβασιλείου (Χατζηβασιλείου 2000, 66) μεταφέρει λανθασμένα τη θέση του Chatman όταν ταυτίζει την επιμήκυνση του χρόνου της αφήγησης στον κινηματογράφο με το επικαλυπτόμενο editing [ο Chatman αναφέρει δύο τρόπους επιμήκυνσης του κινηματογραφικού χρόνου: την αργή κίνηση (slow motion) και το επικαλυπτόμενο editing (Chatman [1978] 1991, 58)]. Το επικαλυπτόμενο editing, (εδώ: «επαναλαμβανόμενο μοντάζ» βλ. Thompson – Bordwell [1997] 2009, 527) χαρακτηρίζεται από την επαναφορά στην κινηματογραφική αφήγηση της φιλικής αποτύπωσης ενός γεγονότος το οποίο δεν μπορεί παρά να έχει συμβεί άπαξ. Ο Chatman εμφανίζεται μάλλον αμφίθυμος ως προς τη δυνατότητα ύπαρξης μιας λογοτεχνικής τεχνικής αντίστοιχης του επαναλαμβανόμενου μοντάζ, καθώς υποστηρίζει ότι «η λογοτεχνική αφήγηση δε διαθέτει παρόμοιες τεχνικές, θεωρώντας την παράφραση ως μονόδρομο στην επαναφορά ενός στιγμιότυπου στη λογοτεχνία, δίνοντας όμως παράλληλα ένα σχετικό παράδειγμα, από τη *Ζήλεια* του Robbe-Grillet. (Chatman [1978] 1991, 58· μετάφραση: Βασίλης Καλλιπολίτης). Σε κάθε περίπτωση η κριτική παρατήρηση του Χατζηβασιλείου για το πεζογραφικό έργο του Φραγκιά, και το *Πλήθος* ειδικότερα είναι πολύ ενδιαφέρουσα και αξίζει να διερευνηθεί στο πλαίσιο της μελέτης του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στο τελευταίο μυθιστόρημα του Φραγκιά.

<sup>123</sup> Αξίζει να παρατηρήσει κανείς την κλιμάκωση αυτής της τεχνικής στο *Μυστήριο* (1976) της Λυμπεράκη (βλ. αναλυτικότερα κεφ. 3), όπου η επαναφορά του συμβάντος στο κείμενο γίνεται σε διαδοχικές παραγράφους με αποτέλεσμα η κειμενική πρακτική και η αναγνωστική αίσθηση να πλησιάζουν ακόμα περισσότερο το κινηματογραφικό επαναλαμβανόμενο μοντάζ.

πρακτικής στο μυθιστόρημα του Φραγκιά, ανεξαρτήτως προηγούμενων παρόμοιων εφαρμογών της στη λογοτεχνία, αποτελεί ένα στοιχείο του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στο μυθιστόρημα, και μάλιστα, ένα στοιχείο ιδιαίτερος δραστικό, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί *έμμεσος δείκτης*, υποδεικνύοντας διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση, καθώς πρόκειται για πρακτική που προέρχεται συγκεκριμένα από τον κινηματογραφικό αφηγηματικό κώδικα.

Με ανάλογο τρόπο –χωρίς ωστόσο να μπορούμε να μιλήσουμε για επαναλαμβανόμενο μοντάζ εδώ, αφού η εικόνα που επαναλαμβάνεται είναι στατική και δεν αποτελεί επομένως «συμβάν»– λειτουργεί η εικόνα της γραφής του πατέρα της Αγγελικής στον τοίχο του μισογκρεμισμένο τους σπιτιού, η οποία ανοίγει και κλείνει την αναληπτική αφήγηση για τον βομβαρδισμό του Πειραιά, που οδήγησε την οικογένεια της Αγγελικής στη γειτονιά δίπλα στη γέφυρα:

«Αυτό το ‘Προς ανεύρεσίν μας...’ είναι γραφή του πατέρα της. Το ‘γραψε, τότε, ο ίδιος στα χαλάσματα που μείνανε απ’ το σπίτι του Πειραιά. Το σπίτι εκείνο βρισκόταν σ’ ένα κάθετο δρόμο που ‘βγαζε στο λιμάνι κι έπεσε μια νύχτα που βομβαρδίσανε τον Πειραιά». (Φραγκιάς [1955] 1977, 89)

Η ίδια εικόνα επανέρχεται αναλυτικότερα στο τέλος της αφήγησης της νύχτας του βομβαρδισμού:

«Τότε ο πατέρας ζήτησε λίγη μαύρη μπογιά με πίσσα απ’ αυτήν που αλείφουνε τις βάρκες, κι έγραψε πάνω στις πέτρες: ‘Προς ανεύρεσίν μας’ και δίπλα τη διεύθυνση του καινούργιου σπιτιού, και ύστερα πρόσθεσε από κάτω: ‘πλησίον της γέφυρας’. Ο πατέρας σκέφτηκε πως όταν γυρίσουνε τα παιδιά, με το καλό, απ’ τις θάλασσες θα δούνε αμέσως πού βρισκόμαστε. Το ίδιο κι ο Μιλτιάδης, κι ο Γιάνγκος κι ο Αντώνης. Χώρα όμως απ’ αυτό, ήθελε ν’ αφήσει τα σημάδια πάνω στις πέτρες γιατί αλλιώς θα νόμιζε κι ο ίδιος πως χαθήκανε όλοι μαζί με το σπίτι. Όταν πια το ‘γραψε, ησύχασε γιατί μ’ αυτόν τον ταχτικό τρόπο τελείωσε η ζωή τους στο σπίτι του Πειραιά». (ό.π., 93-94).

Η εικόνα στη δεύτερη περίπτωση είναι πιο αναλυτική, εμπλουτίζεται και μας «αποκαλύπτει» την ιστορία της. Η παράθεση του κειμένου της επιγραφής αυτούσιου μέσα σε εισαγωγικά, ώστε να διατηρεί την αυτοτέλειά του τρόπον τινά, και ενισχύει τη λειτουργία της φράσης της επιγραφής ως εικόνας ενός κειμένου<sup>124</sup>. Η λειτουργία, τώρα, αυτής της εικόνας στην οριοθέτηση της αναληπτικής αφήγησης, θυμίζει αντίστοιχες τεχνικές της κινηματογραφικής αφήγησης, ιδιαίτερα προσφιλείς στις παλαιότερες ταινίες, όταν τέτοια απλά αφηγηματικά τρικ ήταν απαραίτητα για να εξασφαλιστεί η κατανόηση του ανεκπαιδευτού ακόμα στις εικονοκεντρικές αφηγήσεις κοινού. Συχνά στις ταινίες του βουβού κινηματογράφου η ανάληψη ή η ονειροπόληση ξεκινούν και τελειώνουν με την εικόνα του αντικειμένου που γίνεται η αφορμή για την αφηγηματική αυτή εκτροπή. Τέτοιες τεχνικές

---

<sup>124</sup> Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε πώς αυτή η τεχνική εξελίσσεται συν τω χρόνω από τους συγγραφείς, με την υιοθέτηση διαφορετικών τυπογραφικών στοιχείων σε αντίστοιχες περιπτώσεις, ώστε πράγματι να μπορούμε να μιλάμε για κειμενικά εικονικά σημεία, για την ένταξη, δηλαδή, εικόνων μέσα στα λογοτεχνικά κείμενα.

αξιοποιούνται εντοπίζουμε, για παράδειγμα, στις αναληπτικές αφηγήσεις των ταινιών *Ευπόλητο Τάγμα* του Γκρεγκ Τάλλας και *Κάλπικη λίρα* του Γιώργου Τζαβέλλα

Η συγκεκριμένη –ή μάλλον μια παρόμοια– εικόνα επανέρχεται στο *Άνθρωποι και σπίτια* άλλη μια φορά, με άκρως εικονοκεντρικό, και γι' αυτό «κινηματογραφικό» τρόπο. Η φράση ‘προς ανεύρεσίν μας...’, και πολύ περισσότερο η κειμενική εικόνα, η οποία επαναλαμβάνεται αυτούσια εντός των εισαγωγικών και στις τρεις περιπτώσεις, συνδέει τις τρεις σκηνές μεταξύ τους, δημιουργώντας ένα ιδιότυπο σύμβολο για τις ανάγκες της αφήγησης:

«Η Αγγελική βρίσκεται εδώ στα καμένα σπίτια που στέκονται σα σημάδι και σαν συνέχεια. Ο Ηλίας έσκισε σα σαΐτα τον άνεμο. Το παράθυρο είναι τώρα άδειο!

-Αγγελική, είμαι ο Ηλίας ο φίλος σας, φώναξε!

Κανείς. Ο Ηλίας πλησίασε το άνοιγμα της πόρτας μα όταν έφτασε ν' ανέβει το σκαλί στάθηκε και διάβασε, στον τοίχο, χαραγμένα με πρόκα πάνω στην καπνιά: ‘Προς ανεύρεσίν μας...’» (ό.π. 105).

### **Απομάκρυνση από την καλλιέπεια.**

Η διαπίστωση αναλογιών στα θέματα και την αφηγηματική δομή του μυθιστορήματος προς τις ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού, επιτρέπει και τη θεώρηση κάποιων υφολογικών χαρακτηριστικών του μυθιστορήματος υπό αυτό το πρίσμα. Πρόκειται για στοιχεία, τα οποία αν και δεν θα μπορούσαν από μόνα τους να λειτουργήσουν ως διακαλλιτεχνικές αναφορές στον ιταλικό Νεορεαλισμό, ωστόσο ενταγμένα στη συνολική περιγραφή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στο μυθιστόρημα, συμπληρώνουν την περιγραφή της μορφής του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* με τη διάσταση της υφολογικής πραγμάτωσης του διακαλλιτεχνικού διαλόγου.

Βασικό χαρακτηριστικό των νεορεαλιστικών ταινιών θεωρείται η πολλαπλή απομάκρυνση από την καλλιέπεια. Την καλλιέπεια των θεμάτων και του λόγου<sup>125</sup>, αλλά και της ίδιας της εικόνας. Επικράτησε, εξάλλου, στις ταινίες του Νεορεαλισμού η εικόνα με «κόκκους», η μη επεξεργασμένη, δηλαδή, «μη τέλει» εικόνα, η οποία αρχικά προέκυψε ως λύση ανάγκης σε μια περίοδο κατά την οποία το υλικό του φιλμ σπάνιζε εξαιτίας του πολέμου, κατέληξε όμως να εδραιώσει μια αισθητική της «φυσικότητας», ως μέρος της συνολικότερης αναζήτησης των κινηματογραφιστών για ένα νέο είδος ρεαλισμού. Πιστεύω ότι ως παράλληλη προς αυτή την αισθητική της απομάκρυνσης από την καλλιέπεια, θα μπορούσε να θεωρηθεί η «ατημέλητη» γλώσσα που κυριαρχεί στο *Άνθρωποι και σπίτια*<sup>126</sup>. «Ατημέλητη» με την έννοια της υποχώρησης της καλλιέπειας και του καθωσπρεπισμού,

<sup>125</sup> Είναι χαρακτηριστική για τις ταινίες του Νεορεαλισμού η απομάκρυνση από την καλλιέπεια του λόγου και την προσέγγιση της καθημερινής ομιλίας στους διαλόγους. Κορυφαίο, και συνάμα καινοτόμο, παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Η γη τρέμει* του Visconti (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

<sup>126</sup> Θα μπορούσαμε πιθανώς μάλιστα να υποστηρίξουμε ότι διαγράφεται μια συνολικότερη τάση να επικρατήσει ως λογοτεχνικό ένα πιο καθημερινό, λιγότερο επεξεργασμένο λεξιλόγιο στη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία. Είναι χαρακτηριστική η θέση του Αιμίλιου Χουρμούζιου από μια σειρά άρθρων του από τον Απρίλιο του 1965 για τους μεταπολεμικούς πεζογράφους, την οποία μεταφέρει ο Αλέξανδρος Κοτζιάς στο δοκίμιό του «Μεταπολεμικοί

αλλά και του εμπλουτισμού της λογοτεχνικής γλώσσας με περιοχές του καθημερινού λεξιλογίου (π.χ. εργαλεία, ευτελής οικοσκευή κ.ο.κ.), και μορφές του προφορικού λόγου (βλ. παραπάνω στα παραθέματα: «ηλεκτρικό»: Φραγκιάς [1955] 1977, 134· «στεναχωρέθηκε»: ό.π., 87· κ.ά.), τις οποίες η λογοτεχνική γενιά του '30 μάλλον απέφευγε ως ευτελή<sup>127</sup>. Στο πλαίσιο αυτό η συγκεκριμένη γλωσσική χρήση εντάσσεται στο ευρύτερο σχήμα της αισθητικής αναζήτησης ενός «νέου» ρεαλισμού μακριά από τη «στημένη» καλλιπέπια της πλειονότητας των έργων της Γενιάς του '30 – ενός νέου ρεαλισμού συγγενούς προς τον ιταλικό Νεορεαλισμό ο οποίος αρνείται τις βολικές εξιδανικεύσεις και προβάλλει τα κοινωνικά κακώς κείμενα, ενώ παράλληλα επιδιώκει, όπως είδαμε, μια κατά το δυνατόν «φυσική» αναπαράσταση.

Νομίζω ότι βρισκόμαστε πράγματι εδώ μπροστά στη γέννηση ενός μεταπολεμικού, μετατοπισμένου πεζογραφικού ρεαλισμού ο οποίος σταδιακά περιλαμβάνει αποκλεισμένες μέχρι τότε<sup>128</sup> λεξιλογικές, όπως για παράδειγμα οι διαλεκτικοί τύποι ή οι βωμολοχίες, και θεματικές περιοχές –αφού στο επίκεντρο τίθεται πλέον η καθημερινή ζωή των φτωχών λαϊκών στρωμάτων, αλλά πρωτίστως αποφεύγει την καλλιπέπια. Ίσως επειδή τα γεγονότα με τα οποία καταπιάνεται η πεζογραφία είναι σε εκείνη τη φάση τόσο συγκλονιστικά από μόνα τους, ίσως και για να διαφοροποιηθούν από τους αστούς λογοτέχνες της Γενιάς του '30, ίσως ακριβώς επειδή η κοινωνική σύνθεση της συγγραφικής κοινότητας αλλάζει με ένα πολύ μεγαλύτερο ποσοστό να προέρχεται από

---

πεζογράφου» (Κοτζιάς [1988] 2014, 60-84). Ο Χουρμούζιος κατηγορεί τους μεταπολεμικούς πεζογράφους για «“αισθητική” της βωμολοχίας», για «κακολογοτεχνία», ενώ ο Κοτζιάς συνοψίζει τους χαρακτηρισμούς του Χουρμούζιου κάνοντας λόγο για «ανακριβολογία» και «λεξιπενία» (77-78). Ο Κοτζιάς υπερασπίζεται τη μεταπολεμική πεζογραφική παραγωγή εξηγώντας ότι η «καλλιπέπια, που επιτυγχάνεται μόνο με συγκεκριμένα και αμετάβλητα στοιχεία καλολογίας» είναι πλέον παρωχημένη, και ο πεζογραφικός λόγος των μεταπολεμικών πεζογράφων επιτυγχάνει τη δική του οικονομία με έμφαση στη λειτουργικότητα και τον ρυθμό του πεζού λόγου (Κοτζιάς [1988] 2014, 76-80).

<sup>127</sup> Θα έλεγα ότι αυτό το φαινόμενο θα μπορούσε να διερευνηθεί παράλληλα με τον χαμηλό τόνο και την απλότητα του ύφους που επιβάλλει πλέον στην πεζογραφία, στο πλαίσιο των συνολικότερων αντιθέσεων και επιθέσεων της μεταπολεμικής Γενιάς προς τη Γενιά του '30, οι οποίες άλλωστε δεν περιορίζονται στην πεζογραφία αλλά αφορούν και την ποίηση: (πρβλ. Γαραντούδης 2009, 47-49).

Πρβλ. Καραντώνης 1978, 13-14: «Αυτή η διαφοροποίηση ... γραπτό λόγο»: Ειδικότερα αξίζει να προσέξει κανείς τα εξής σχόλια του Καραντώνη ως απολύτως σχετικά με την «ατημέλητη» εικόνα της λογοτεχνικής γλώσσας η οποία μας ενδιαφέρει εδώ ως στοιχείο του μεταπολεμικού ρεαλισμού: «Η γλώσσα της σύγχρονης πεζογραφίας, όχι βέβαια στα καθέκαστα μα στο σύνολό της, δεν είναι πια η ‘λαϊκή γλώσσα’ με την έννοια που έδινε στη ‘λαϊκή’ ο πρώτος δημοτικισμός, αλλά μια διανοητικά εξελιγμένη αστική νεοδημοτική, κάπως ατημέλητα και αφρόντιστα χρησιμοποιημένη» (Καραντώνης 1978, 14· η υπογράμμιση δική μου). Και λίγο παρακάτω: «Έτσι, το γυμνό ανικατέστησε το παλαιό λογοτεχνικό ‘ένδυμα’ της ιδέας και του αισθήματος, η αμεσότητα την ποιητική εμμεσότητα, η κομματιασμένη και ατημέλητη ομιλία τον επιμελημένο διάλογο, η ανοιχτοστομία το υπονοούμενο, και η κοπρολογία την ωραιολογία» (ό.π.· η υπογράμμιση δική μου).

<sup>128</sup> Είναι σαφές ότι τέτοιες λεξιλογικές περιοχές, έχουν ήδη εμφανιστεί, σε πολύ πιο ακραίες μάλιστα μορφές, στην πεζογραφία του Μεσοπολέμου (Πέτρος Πικρός, Δημοσθένης Βουτυράς κ.ά.). Ωστόσο εκεί μιλάμε καθαρά για τη θεματοποίηση της ζωής ανθρώπων του περιθωρίου, αλλά και, ως επί το πλείστον, για συγγραφείς οι οποίοι δεν απόλαυσαν ποτέ, όσο ζούσαν, τις δάφνες του λογοτεχνικού κανόνα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Πέτρου Πικρού και της τριλογίας των *Χαμένων Κορμιών* (βλ. για την περίπτωση του Πέτρου Πικρού, τη θεματολογία του περιθωρίου στο έργο του, και την υποδοχή της πεζογραφίας του από τη φιλολογική κριτική, αλλά και από την κουμμουνιστική κριτική: Ντουσιά 2010) Επομένως, πιστεύω ότι η μαζική, χαμηλόφωνη και όλο και περισσότερο εκτεταμένη στο κείμενο χρήση μιας «καθημερινής» γλώσσας –και όχι πλέον μιας γλώσσας του περιθωρίου– είναι ενδεχομένως μια πλευρά του μεταπολεμικού πεζογραφικού ρεαλισμού που θα άξιζε διερεύνησης.



τα μεσαία και κατώτερα κοινωνικά στρώματα (Πλασκοβίτης [1985] 1986, 89), ίσως και εξαιτίας της ιδεολογικής σχέσης πολλών από τους εκπροσώπους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς με την Αριστερά (Καστρινάκη 2005, 223-224· και για τη γλώσσα ειδικότερα 271-273), οι συγγραφείς επιλέγουν ένα ύφος πιο λιτό και ελλειπτικό, το οποίο χρησιμοποιεί κυρίως «ευτελή» υλικά –απλό καθημερινό λεξιλόγιο, απλά διατυπωμένες σκέψεις– για να περιγράψει σκηνές της καθημερινότητας, χωρίς πολλές ή ιδιαίτερες εντάσεις.

### **Ο λυρισμός της ευτελούς λεπτομέρειας.**

Το *Άνθρωποι και σπίτια* αποτελεί νομίζω κατεξοχήν παράδειγμα λογοτεχνικής αξιοποίησης του καθημερινού λεξιλογίου των φτωχών λαϊκών στρωμάτων, ενώ ειδικά το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* ξεχωρίζει για το απλό, ρεαλιστικό αλλά ταυτόχρονα ιδιαίτερος λυρικό ύφος<sup>129</sup> του, το οποίο αναδεικνύεται από μία κατά τα άλλα επίπεδη καθημερινότητα. Κυριαρχεί η λιτή ρεαλιστική απόδοση προσώπων και πραγμάτων που στέκεται στις σημαίνουσες λεπτομέρειες, και τείνει να τονίζει τις αρνητικές λεπτομέρειες με θετικό τρόπο: «Η γειτονιά μας ξάπλωσε απόψε με βρεμένα ρούχα. Κουκουλώθηκε με τη νοτισμένη κουβέρτα της βροχής και θέλει να κλείσει με το ζόρι τα μάτια της. Αύριο έχει δουλειά. Θέλει να μαζέψει το νου της και να συλλογιστεί τι ανάποδο έχει γίνει στη ζωή μας που δε σ' αφήνει να κοιμηθείς ούτε να σταθείς ξεκάθαρα και να λογαριάσεις τα πράγματα. Απ' τα υγρά πόδια ανεβαίνει ρίγος. Η γειτονιά έχει την ιστορία της που κατακάθεται πάνω στις στέγες και τις βαραίνει. Δεν χρειάζεται να ξεκαπακώσεις τα σπίτια για να δεις πώς σιγοβράζει η κάθε κάμαρη. Οι πιο πολλοί, απ' όσους δουλεύουνε, είναι στις μικροφάμπρικες και τα εργαστήρια εδώ γύρω. Κι αυτά κανονίζουνε το τσουκάλι και το δείπνο της γειτονιάς. Και τις κουβέντες και το γέλιο της. Ακούς τη μουρμούρα της βροχής κι ανασηκόνεσαι με κομμένα μάτια. Δε σε παίρνει ούτε ένα λεφτό ο ύπνος, ούτε κοιμήθηκες καμιά βραδιά μπόλικά, να τον χορτάσεις» (Φραγκιάς [1955] 1977, 241· πρβλ. επίσης ό.π. 73, 137, κ.α.)<sup>130</sup>.

Ο λυρισμός στο παραπάνω απόσπασμα, όπως και συνολικά στο μυθιστόρημα, παράγεται από τη ματιά του αφηγητή. Είναι ο τρυφερός τρόπος με τον οποίο περιγράφει τις φτωχικές κάμαρες της γειτονιάς, και τους ανθρώπους τους, αυτός που δίνει ακόμα και στα πιο ευτελή υλικά –τα βρεμένα ρούχα, τις κουβέρτες, τα σπίτια που μπορείς να τα ξεκαπακώσεις σαν το τσουκάλι τους– μια νοσταλγική ομορφιά, μια αξία χωρίς όμως εξιδανίκευση, που τελικά δημιουργεί ομορφιά «από το τίποτα». Παρατηρούμε επίσης την ανεπιτήδευτη «ευτέλεια» του λεξιλογίου: κουκουλώθηκε, ξεκαπακώσεις, μικροφάμπρικες, τσουκάλι. Αν και πόσο αυτό αποτελεί αποκλίνουσα χρήση από τον προηγούμενο λογοτεχνικό κανόνα, είναι υπό διερεύνηση, σε κάθε περίπτωση το υλικό της

<sup>129</sup> Πρβλ. Μανόλης Αναγνωστάκης «Κριτική για την *Καγκελόπορτα*», *Εποχές*, τχ. 6 (1963) = Καρβέλης 1988, 31: «Δεν είναι περίκομπος με φραστικές τολμηρότητες και γλυκερές αισθηματολογίες γιατί πέρα από τον ποιητικισμό των λέξεων έχει συλλάβει το ουσιαστικότερο: την ποίηση της ζωής».

<sup>130</sup> Ας σημειωθεί ότι στο συγκεκριμένο απόσπασμα, όπως και αρκετά άλλα που θα εξετάσουμε παρακάτω, το σχόλιο του μυθιστορηματικού αφηγητή πλησιάζει πολύ το ύφος του σχολιασμού του κινηματογραφικού αφηγητή όταν αυτός παίρνει τη μορφή του voice over ταινίες που εξετάζονται στο παρόν κεφάλαιο (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

λογοτεχνίας εδώ είναι το καθημερινό, τετριμμένο λεξιλόγιο των μεσαίων και κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων.

Τα παραπάνω συνθέτουν, κατά τη γνώμη μου τη «συμπαθητική»<sup>131</sup> στάση του αφηγητή προς τους ήρωές του, η οποία είναι απολύτως χαρακτηριστική για το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* και για τις ταινίες του Νεορεαλισμού (πρβλ. ενδεικτικά: Liehm 1984, 74), και τελικά οφείλεται σε μια στάση ιδεολογική και ηθική, η οποία πάνω από όλα προβάλλει την κατάφαση στον Άνθρωπο και τη ζωή.

Ο λόγος του αφηγητή φαίνεται, λοιπόν, στο έργο του Φραγκιά να πλαισιώνει τον λόγο και τις πράξεις των προσώπων με τρόπο διακριτικό (Δρακονταειδής 1983, 831· Καψωμένος 1994, 64), αλλά και την ίδια στιγμή ξεκάθαρο ως προς τη θέση του (πρβλ. ενδεικτικά Καραλή 2009, 82-95· Δημητρακάκης 2009, 168)<sup>132</sup>. Από την κριτική περιγράφεται επομένως, ως χαρακτηριστικό της γραφής του Φραγκιά η διακριτική παρουσία μιας αφηγηματικής αρχής στα μυθιστορήματά του, η οποία εκφραζόμενη σε έναν «ελάσσονα τόνο» (Καρβέλης 1988, 26) τηρεί «μια συμπαθητική στάση απέναντι στα ιστορούμενα και τα μυθιστορηματικά πρόσωπα» (Καρβέλης 1988, 26). Χαρακτηριστικές για τον λόγο του αφηγητή στο έργο του Φραγκιά είναι επίσης οι διάφορες παρατηρήσεις των κριτικών που σχολιάζουν τον εστιακό του κώδικα, και κατ' επέκταση τελικά, την

---

<sup>131</sup> Ως «συμπαθητική» περιγράφει ο Τάκης Καρβέλης τη στάση του αφηγητή στο έργο του Φραγκιά: «Ο αφηγητής που κρύβεται πίσω από τα ιστορούμενα και εμπλέκεται σ' αυτά, χρησιμοποιεί συνήθως λόγο μικροπερίοδο. Κύριο χαρακτηριστικό της γλώσσας του [...] είναι ότι ισορροπεί συνήθως σ' ένα ελάσσονα τόνο, και, χωρίς να χάνει την ουδετερότητά της, κατορθώνει να διατηρεί, διακριτικά πάντοτε, μια συμπαθητική στάση απέναντι στα ιστορούμενα και τα μυθιστορηματικά πρόσωπα» (Καρβέλης 1988, 26). Ενδιαφέρον, ως στοιχείο ένταξης του βιβλίου του Φραγκιά σε ένα γενικότερο κλίμα της εποχής, παρουσιάζει η χρήση του ίδιου ακριβώς όρου («Ο δεύτερος [Δ.Π. Παπαδίτσας] από τη θέση του 'συμπαθητικού' αφηγητή αναφέρθηκε στο ιστορικοκοινωνικό στίγμα της εποχής του»· Μέντη 1995, 283) από τη Δώρα Μέντη στη μονογραφία της για την ιδεολογία και την ποιητική της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης. Ενδεχομένως, λοιπόν, αυτή η «συμπαθητική» στάση του αφηγητή, να έχει περισσότερους εκπροσώπους στη νεοελληνική λογοτεχνία της περιόδου, αφού απηχεί άλλωστε μια ιδεολογική τελικά στάση.

<sup>132</sup> Πρβλ. τον σχολιασμό του λόγου του αφηγητή στον *Λοιμό* από τον Δημήτρη Αγγελάτο: «Ο αφηγητής που έχει την ιδιότητα του αυτόπτη μάρτυρα, μεταφέρει όχι μόνον εικόνες και διαλόγους μεταξύ απρόσωπων ηρώων, αποδίδοντας το αμέσως ορατό και ακουσμένο, αλλά διατυπώνει και κρίσεις μέσα από το πρίσμα του συμμετέχοντος, χωρίς να υπερβαίνει το μέτρο που του αναλογεί, ανάλογα δηλαδή πάντοτε με ό,τι βλέπει ή ακούει (όσο παράλογο, βίαιο, αποτροπιαστικό και αν είναι αυτό) και όχι αφηρημένα ή γενικευτικά εν είδει προγραμματικών θέσεων. Αντιλαμβάνεται, λοιπόν, βλέπει και ακούει ως άνθρωπος μέλος μιας ομάδας, διαφοροποιημένος από τον τύπο του παντογνώστη αφηγητή [...]» (Αγγελάτος 2009, 127-128· η υπογράμμιση δική μου). Αφηγητής, λοιπόν, ο οποίος τοποθετεί εαυτόν ιδεολογικά στο πλευρό των βασανιζομένων και παράλληλα εκφράζεται οπτικοκεντρικά, πράγμα που απαλλάσσει τον λόγο του από εξάρσεις, αλλά και του παρέχει μια επίφαση αντικειμενικότητας. (πρβλ. και λίγο παρακάτω στο ίδιο κείμενο «Τα πρόσωπα ή τα αντικείμενα δεν φωτίζονται ολόκληρα αλλά κομματιαστά, ανάλογα με το φως που εκπέμπουν οι επιφάνειες και οι όγκοι τους», Αγγελάτος 2009, 130 καθώς και Αγγελάτος 2009, 131). Τελικά η οικείωση στοιχείων του εικαστικού κώδικα από τον λογοτεχνικό, γιατί περί αυτού πρόκειται όταν η εστίαση μας παρουσιάζει τα αντικείμενα του βλέμματος αποσιωπώντας σταθερά τη νοητική επεξεργασία εκείνων που βλέπει το ανθρώπινο μάτι, αποτελεί το αφηγηματικό εργαλείο του Φραγκιά, όπως αναλυτικά παρουσιάζει στο συγκεκριμένο άρθρο του ο Αγγελάτος, προκειμένου μέσα από το σκληρό φως του ελληνικού ξερονησιού να παρουσιάσει «αντικειμενικά» την πραγματικότητα της φρίκης, φτάνοντας έτσι να συγγενεύει όχι μόνο με «τον φίλο του, τον Κάφκα» (Φραγκιάς [1975] 2004, 4-15· Σταυροπούλου 2000, 59), αλλά και με τις φωτοσκιάσεις και τις εφιαλτικές μορφές του εικαστικού και του κινηματογραφικού εκπροσωπητισμού (βλ. π.χ. την εμβληματική ταινία *Στο εργαστήριο του Δόκτωρος Καλιγκάρι* του 1919, του Robert Wiene, η οποία παρουσιάζει τον κόσμο μέσα από τα μάτια ενός τρελού και έχει μάλιστα χαρακτηριστεί από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου ως προδρομικό αποτύπωμα του κλίματος στη Γερμανία στην περίοδο της δημοκρατίας της Βαϊμάρης.

ιδεολογική του στάση. Η Μαρίνα Κοκκινίδου (Κοκκινίδου 2009, 96-106), για παράδειγμα, γράφει ότι ο αφηγητής είναι «επιλεκτικά παντογνώστης» (ό.π., 99) καθώς δεν μας παρουσιάζει παρά μόνο εκείνα τα κομμάτια του αστικού χώρου, στα οποία ζουν και κινούνται οι ήρωές του, και ποτέ τα κέντρα λήψης αποφάσεων ή τις γειτονιές των προνομιούχων (ό.π., 98-99).

Έχουμε, λοιπόν, έναν αφηγητή που παρεμβαίνει στον λόγο των ηρώων του με τόνο σταθερά –αν και διακριτικά– ιδεολογικά χρωματισμένο, παρεμβαίνει με τόνο πάνω από όλα «συμπαθητικό». «Συμπαθητικό» ακόμα και στις περιπτώσεις που, όπως θα δούμε για το *Άνθρωποι και σπίτια*, ο λόγος του αφηγητή προσδίδει στις πράξεις και τον λόγο των ηρώων μια διάσταση τραγικής ειρωνείας. Επιπλέον, ο λόγος του αφηγητή είναι συχνά λόγος οπτικοκεντρικός, και η ιδεολογική του θέση, ακόμα και όταν αποσιωπάται, είναι ανάγλυφη σε αυτά που επιλέγει να «δει» και να περιγράψει.

Επίσης οι ήρωες στα έργα που εξετάζονται σε αυτό το κεφάλαιο –λογοτεχνικά και κινηματογραφικά– διακρίνονται από μια χαρακτηριστική αθωότητα ή και αφέλεια. Είναι ο τρόπος του αφηγητή να τους αθωώσει για τις ηθικά μεμπτές τους πράξεις –π.χ. κλοπή στον *De Sica*– αλλά και να τους απαλλάξει από την ευθύνη των δεινών τους –π.χ. η απελπισία του Αργύρη από την παρατεταμένη ανεργία ή η ντροπή του Κοσμά από την κατάσταση της ανεργίας στον *Φραγκιά*. Αυτή όμως είναι και η βασική πηγή της βαθιά ανθρώπινης διάστασης αυτών των έργων: η κατανόηση της αφηγηματικής αρχής προς την ανθρώπινη ατέλεια ή το σφάλμα.

Συχνά τόσο στη λογοτεχνική όσο και στην κινηματογραφική αφήγηση, ο αφηγητής σχολιάζει τα γεγονότα που παρουσιάζονται, αναλογιζόμενος την ανθρώπινη μοίρα ή, και ειδικότερα, την ανθρώπινη μοίρα στις συγκεκριμένες συνθήκες. Στο *Άνθρωποι και σπίτια* συνήθως ο αφηγητής μεταφέρει σκέψεις των ηρώων του προχωρώντας έτσι σε ένα είδος κοινωνικής ανάλυσης. Όπως είδαμε άλλωστε όλες οι ιστορίες του βιβλίου συμπληρώνουν μια πραγματεία για την ανεργία: «Κι έτσι απόψε θα μπαλώσει ρούχα. Η Γεωργία ξέρει πως, αν λιώσουνε και χαθούνε, τούτα τα παλιά που φοράμε, πρέπει, να 'ναι έτσι κανονισμένα, που θα πρέπει να 'ναι σαν τα σπίτια, να ζούνε περισσότερο απ' τους ανθρώπους. Μα τότε πάλι, εμείς θα 'μαστε γυμνοί γιατί δεν έχουν όλοι οι άνθρωποι δικό τους σπίτι. Ύστερα, όταν δεν έχεις να βάλεις ρούχο πάνω σου, πεθαίνεις, και θα πρέπει να 'χουνε πεθάνει πολλοί έτσι, γιατί κανένας δε γυρίζει στο δρόμο γυμνός»<sup>133</sup>. (*Φραγκιάς* [1955] 1977, 30). Ο

---

<sup>133</sup> Τα παραδείγματα στο βιβλίο είναι αρκετά (*Φραγκιάς* [1955], 1977, 112, 191, 193, 206, 227, 240, κ.α.). Παραθέτω ένα ακόμα που θεωρώ χαρακτηριστικό: «Όταν έρθει η ώρα του μεσημεριανού τσιγάρου ο Κοσμάς κόβει το βήμα του, σκουπίζεται και κοιτάει γύρω του. Έχει μάθει, τόσα χρόνια τώρα, πότε φτάνει αυτή η ώρα που παρατάει για λίγο τη δουλειά, για να πάρει μια αναπνοή. Ξέρει πόσο βαστάει αυτό το χασομέρι και παίρνει πάλι δρόμο. Τώρα βέβαια δεν έχει με ποιον να κουβεντιάσει. Το τραμ ξύνει με φασαρία τις ράγες στις στροφές και σκούζουμε οι ρόδες του στο σίδηρο. Γύρω του, όλοι τρέχουνε και δε μπορεί να μιλήσει με κανέναν. Ο Κοσμάς δεν είχε ξαναδεί άλλοτε πώς είναι οι δρόμοι στις ώρες της δουλειάς. Το πρωί, βέβαια, όλοι πάνε βιαστικοί, μα όταν φτάσει η κρίσιμη στιγμή, όσοι βαδίζουνε μπαίνουνε κάπου χάνονται και λιγοστεύουν. Τι κάνουν όλοι τούτοι που περπατάνε έξω; Πρώτα νόμιζε πως οι δρόμοι αδειάζουνε στις ώρες της δουλειάς, τώρα όμως δε λιγότεψε καθόλου η κίνηση. Τόσο περπάτημα! Είναι και κάτι βιαστικοί που τρέχουνε με μια τσάντα στο χέρι. Ανεβοκατεβαίνουνε σκάλες, αρπάζουνε το τραμ, σημειώνουν κάτι στο τεφτέρι τους, κάνουνε με το μυαλό συνέχεια λογαριασμούς και ψιθυρίζουνε νούμερα, ορμάνε ιδρωμένοι στα τηλέφωνα, λένε μισόλογα με νοήματα σε κάτι άλλους, φτύνουνε γρήγορα κι αρχίζουνε πάλι τις τρεχάλες. Λένε πως αυτό είναι δουλειά. Κι όμως τα κονομάνε» (ό.π., 98).

αφηγητής μεταφέρει τη σκέψη της Γεωργίας, εναλλάσσοντας την τριτοπρόσωπη αφήγηση με το α' πληθυντικό και μετά με το β' ενικό πρόσωπο. Έτσι η σκέψη και η ιστορία της ηρωίδας αποκτούν ευρύτερη ισχύ, αναφέρονται σε ένα κοινωνικό σύνολο, αναφέρονται πρακτικά σε όλους τους ήρωες του βιβλίου.

Έχει σημασία να παρατηρήσουμε ότι στις περισσότερες περιπτώσεις αυτού του τύπου το αφηγηματικό σχόλιο εισάγεται με μια εικόνα, όπου ο ήρωας κάνει κάτι ή βλέπει κάτι, και ο αφηγητής μάς τον παρουσιάζει σε τριτοπρόσωπη αφήγηση. Στη συνέχεια το πρόσωπο αλλάζει σε δεύτερο ενικό –συνήθως– ή και κάποτε πρώτο πληθυντικό, και τότε μεταφερόμαστε στη σκέψη του ήρωα, η οποία, όπως προανέφερα, σχολιάζει την κατάσταση (πρβλ. Genette [1972] 2007, 243, 245-246). Η αίσθηση που παράγεται είναι, κατά τη γνώμη μου, παράλληλη προς το κινηματογραφικό voice over. Είναι σαν να βλέπουμε τον ήρωα, και η φωνή off του αφηγητή να μεταφέρει τη σκέψη του ή να εξηγεί την κατάσταση στην οποία βρίσκεται.

Τέτοια περίπτωση, με ιδιότυπα βέβαια χαρακτηριστικά, όπως θα δούμε, είναι η χρήση του voice over στην ταινία *Η γη τρέμει*, η μόνη ταινία από τις επτά του ιταλιού Νεορεαλισμού που εξετάζουμε παραδειγματικά, η οποία κάνει χρήση του voice over, και μάλιστα σε τέτοια έκταση. Πιθανότατα αυτό οφείλεται στη γενικότερη επιδίωξη των νεορεαλιστών κινηματογραφιστών για μια φυσική, «μη παρεμβατική» αναπαράσταση στις αφηγήσεις τους. Οι νεορεαλιστικές αφηγήσεις αποσκοπούσαν εξάλλου στην καλλιέργεια της ψευδαίσθησης ότι τα γεγονότα «ξετυλίγονται από μόνα τους» μπροστά σε ένα κινηματογραφικό φακό που απλώς καταγράφει. Σε κάθε περίπτωση η συγκεκριμένη ταινία του Visconti αποτέλεσε μια ιδιαίτερη εξαίρεση: η λογοτεχνική καταγωγή, η αρχική πολιτική στόχευση της ταινίας<sup>134</sup>, αλλά κυρίως η επιλογή της χρήσης της τοπικής διαλέκτου στους διαλόγους της ταινίας, οδήγησαν στην εκτεταμένη χρήση του voice over, το οποίο σχολιάζει τα γεγονότα με έναν λόγο σαφώς, αν και διακριτικά, ιδεολογικά χρωματισμένο. Πρωτίστως όμως το voice over επεξηγεί στον θεατή τα όσα συμβαίνουν, καθώς ο διάλογος στη σισιλιάνικη διάλεκτο δημιουργούσε δυσκολίες κατανόησης στο ιταλικό κοινό, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό ώστε κριθεί απαραίτητη η προσθήκη ιταλικών υποτίτλων (Bondanella 1983, 68· πρβλ. Adams Sitney [1995] 2013, 70-71).

---

<sup>134</sup> Ο P. Adams Sitney αναφέρει ότι ο Visconti ξεκίνησε το *Η γη τρέμει* όταν το Κομμουνιστικό Κόμμα Ιταλίας τού ανέθεσε να γυρίσει μια μικρού μήκους ταινία για τη ζωή των σικελών ψαράδων, η οποία θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ως προπαγανδιστικό υλικό στο πλαίσιο των επικείμενων εκλογών. Με την ολοκλήρωση των γυρισμάτων, δυο μήνες πριν τις εκλογές, ο σκηνοθέτης επέστρεψε το χρηματικό ποσό που του είχε δοθεί στο Κομμουνιστικό Κόμμα. Πλέον ο Visconti σχεδίαζε το *Η γη τρέμει* να είναι το πρώτο μέρος μια τριλογίας, η οποία θα κατέληγε με μια θριαμβική ταινία με θέμα την επιτυχημένη διεκδίκηση των οργανωμένων άκληρων αγροτών του Νότου για καλλιεργήσιμη γη. Κλειδί για την επιτυχία του αγώνα των αγροτών, θα ήταν η οργανωμένη αλληλεγγύη των ψαράδων και των εργατών. Υπό αυτό το πρίσμα γίνεται φανερό ότι *Η γη τρέμει*, η μόνη ταινία της τριλογίας που γυρίστηκε τελικά, αποτελούσε την αφήγηση μια πρώτης ατομικής και αποτυχημένης διεκδίκησης, η οποία θα έπρεπε να αποκτήσει συλλογικά και οργανωμένα χαρακτηριστικά προκειμένου να έχει αποτελέσματα. Στο πλαίσιο της σχεδιαζόμενης τριλογίας υπογραμμίζεται εξάλλου και ο πολιτικός χαρακτήρας της συγκεκριμένης ταινίας, η οποία βέβαια, ακόμα και έτσι, παραμένει η κατεξοχήν ανοιχτά και προγραμματικά πολιτική ταινία του Visconti (Adams Sitney [1995] 2013, 57-58).

Πέρα από την εκτεταμένη παρουσία του, το ίδιο το κείμενο του voice over στην ταινία *Η γη τρέμει* παρουσιάζει ενδιαφέρον για μια διακαλλιτεχνική προσέγγιση, καθώς έχει εμφανή στοιχεία «λογοτεχνικού λόγου» (Adams Sitney [1995] 2013, 60, 71). Με ύφος σαφώς επεξεργασμένο, λυρικό, και μάλλον ηθικοδιδασκτικό, το αφηγηματικό σχόλιο ακόμα και όταν επαναλαμβάνει τα λόγια των ηρώων, τα επαναλαμβάνει μετατονισμένα. Τα τοποθετεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο κριτικού και διδακτικού λόγου, από τον οποίο δεν λείπουν τα στοιχεία ειρωνείας (πρβλ. Adams Sitney [1995] 2013, 71). Η ειρωνεία αυτή δεν είναι επιθετική ή επικριτική προς τους κεντρικούς ήρωες, αλλά φανερώνει μια επίγνωση της κατάστασης, η οποία λείπει από τους ίδιους τους ήρωες. Αυτή η ιδιότυπη «συμπαθητική» και τραγική ειρωνεία, αποτελεί ένα καίριο σημείο επαφής του αφηγηματικού σχολίου στην ταινία *Η γη τρέμει* του L. Visconti με το αφηγηματικό σχόλιο στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* του Φραγκιά. Πηγή αυτής της επίγνωσης της αφηγηματικής φωνής φαίνεται να είναι η μαρξιστική ιδεολογία και ανάλυση του κόσμου.

Συχνά ο λόγος του αφηγητή λειτουργεί ως εισαγωγή (π.χ. αρχή κεφαλαίου) ή ως μετάβαση, γεφυρώνοντας τα επιμέρους επεισόδια, αλλά και διατυπώνοντας κάποια γενικά σχόλια για την κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι ήρωες. Παραθέτω κάποια τέτοια ενδεικτικά αποσπάσματα από τον λόγο του αφηγητή στο *Άνθρωποι και σπίτια*, τα οποία θεωρώ συναφή προς το κινηματογραφικό voice over γενικά, αλλά και το voice over στην ταινία *Η γη τρέμει* ειδικότερα:

«Νύχτωσε πολύ. Τα σπίτια κλείσανε τα μάτια τους, όπως όταν αρχίζεις να μισοκοιμάσαι. Τότε που σου 'ρχονται όλα στο νου κι η κούραση σου τεντώνει τα πόδια. Το παράθυρο του Θανάση φέγγει. Δεν περνάει κανείς και η γειτονιά τελείωσε πρόχειρα την Κυριακή της. Κι άλλη μια Δευτέρα αύριο, χωρίς δουλειά» (Φραγκιάς [1955] 1977, 73).

«Κάθε φορά που ξημερώνει Δευτέρα, λες κι όλα βοηθάνε για να 'ρθει βιαστικό το πρωινό που σημαίνει την αρχή. Τις Κυριακές η γειτονιά απλώνεται στο δρόμο, ανοίγει πρώτα το ένα της μάτι, τεντώνεται χαλαρά για να καταφέρει να τρίψει τις τσίμπλες με την αναστροφή του χεριού της και ξεμανταλώνει αργά τα παντζούρια. Τη Δευτέρα, η μέρα γεμίζει μονομιás την κάμαρη. Η μουρμούρα και το χουζούρι τελείωσε αποβραδύς. Το σουλάτσο στην άσφαλτο, με την αλυσίδα που γυάλισε στα δάχτυλα, απ' το γύρισμα, έφερε πάλι όλους στα σπίτια τους κι ήπιανε νερό σηκώνοντας ψηλά το κανάτι. Τούτο το καλοκαίρι πέρασε στα κρυφά». (Φραγκιάς [1955] 1977, 74)<sup>135</sup>.

Η ταινία του Visconti ξεκινά με voice over. Μετά τη σκηνή των τίτλων, η οποία αναπτύσσεται πάνω σε πλάνα του χωριού τις πρώτες πρωινές ώρες, η κάμερα ακολουθεί σε ένα μακρινό πλάνο τους ψαράδες που πηγαίνουν προς την ακτή. Μόλις φτάσουν στη θάλασσα η κίνηση της κάμερας πλέον σταματά στην εικόνα του ήρεμου κόλπου και ακούμε τον λόγο του αφηγητή. Τα λόγια του εξηγούν πρακτικά τη σύντομη σκηνή που προηγήθηκε, προσδίδοντάς της ταυτόχρονα μια αξία καθολική:

<sup>135</sup> Πρβλ. επίσης 12: «Τις Κυριακές... οπωσδήποτε», 134: «Η βροχή... σα μουλιασμένο χαρτόνι», 137: «Όταν κάθεσαι πολύ ώρα... προς τα κάτω», 165: «Την Κυριακή η μέρα αρχίζει απότομα. ... στη μπάλα», 241: «Η γειτονιά μας ... χορτάσεις» κ.α.

«Όπως πάντα οι πρώτοι που ξεκινάνε τη μέρα τους στην Ακιτρέτσα είναι οι ψαράδες, που βγαίνουν στη θάλασσα, πριν ακόμα σηκωθεί ο ήλιος πάνω από το Κάπο Μουλίνι. Γιατί, όπως όλες τις νύχτες, οι βάρκες ανοίχτηκαν στη θάλασσα, και τώρα γυρνάνε με τη σημερινή ψαριά. Γιατί ζω, στην Ακιτρέτσα, σημαίνει ψαρεύω. Έτσι, το μάθαμε από τους πατεράδες μας, κι εκείνοι από τους δικούς τους πατεράδες, κι έτσι ήταν από πάντα».

Το πλάνο αλλάζει και βλέπουμε το σπίτι της οικογένειας των Βαλάστρος. Τις κινήσεις της μεγάλης κόρης μέσα στο σπίτι συνοδεύει πάλι ο λόγος του αφηγητή: «Ένα σπίτι σαν όλα τ' άλλα, χτισμένο από παλιά πέτρα. Οι τοίχοι του έχουν την ηλικία του επαγγέλματος του ψαρά. Τέτοια ώρα, πριν ακόμα ξημερώσει, το σπίτι ξυπνάει. Είναι το σπίτι των Βαλάστρος». Η σκηνή τώρα τοποθετείται στο εσωτερικό του σπιτιού της οικογένειας· βλέπουμε τις τρεις κόρες να κάνουν τις πρωινές δουλειές περιμένοντα τους άντρες να γυρίσουν από το νυχτερινό ψάρεμα. Τις κινήσεις τους συνοδεύει πάλι ο λόγος του αφηγητή: «Οι γυναίκες πάντοτε ανησυχούν, σκέφτονται τους άντρες τους που περιμένουν να γυρίσουν από τη θάλασσα. Γιατί η οικογένεια των Βαλάστρος, από τότε που πρωτοακούστηκε το όνομά της, έχει πάντα μια βάρκα στ' ανοιχτά. Σκέφτονται τον παππού τους και τ' αδέρφια τους. Σκέφτονται και τον πατέρα τους που ένα πρωινό σαν κι ετούτο δεν γύρισε από τη θάλασσα». Η Λουκία κοιτάζει τη φωτογραφία της οικογένειας και λέει στην αδερφή της «Πάντα ανησυχώ γι' αυτούς. Θυμάμαι το πρωί που ο πατέρας χάθηκε για πάντα». «Πικρή που 'ναι η θάλασσα» συνεχίζει η Λουκία κοιτώντας την οικογενειακή φωτογραφία. Αυτή θα είναι και η φράση που θα κλείσει το έργο από το στόμα του αφηγητή, όταν ο Ντόνι θα γυρίσει στο επάγγελμα του ψαρά: «*Che il mare é amaro e il marianaio muore in mare*»<sup>136</sup>.

Νομίζω ότι από τη συμπαράθεση των αποσπασμάτων γίνονται φανερές οι ομοιότητες στο ύφος και στον τόνο του λόγου του αφηγητή. Το ύφος είναι και στις δύο περιπτώσεις λιτό και σοβαρό, αλλά με εμφανή τα σημάδια ότι πρόκειται για έντεχνο λόγο. Παράλληλα, ο τόνος του αφηγητή δηλώνει σαφώς τη συμπάθεια προς τους ήρωες, έχει όμως και κάποια στοιχεία ειρωνείας –πολύ πιο ισχυρής στον Visconti απ' ό,τι στον Φραγκιά, τα οποία δεν οφείλονται σε συναισθηματική αποστασιοποίηση του αφηγητή από τους ήρωες, αλλά στη βαριά επίγνωση από μέρους του της δύσκολης κοινωνικής συνθήκης στην οποία εκείνοι βρίσκονται.

Οι ελληνικές ταινίες που χαρακτηρίστηκαν ως νεορεαλιστικές χρησιμοποιούν αρκετά συχνά το *voice over*, σε αντίθεση με τις ιταλικές. Επίσης στις ελληνικές ταινίες το *voice over* έχει περισσότερα στοιχεία μελοδραματισμού, πιθανότατα εξαιτίας της ισχυρής παράδοσης του μελοδράματος στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής (πρβλ. Παραδείση 1994, 125-126, 145-146). Ένας μελοδραματικός λυρισμός δεν λείπει και από το *αφηγηματικό σχόλιο* στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*.

---

<sup>136</sup> «Γιατί η θάλασσα είναι πικρή κι ο θάνατος του ναυτικού στα νερά της»· (η δυναμική της ιταλικής φράσης ενισχύεται περαιτέρω από μια σειρά παρηχήσεις).

Η πιο ενδιαφέρουσα, και πιο συγγενής προς το *Άνθρωποι και σπίτια* περίπτωση είναι το voice over στην αρχή και το τέλος της *Μαγικής πόλεως* του Νίκου Κούνδουρου (1951· σε σενάριο Μαργαρίτας Λυμπεράκη). Παρατέθηκε και σχολιάστηκε παραπάνω με αφορμή το θέμα της φτωχογειτονιάς, ο λόγος του αφηγητή στην αρχή της ταινίας. Παραθέτω, λοιπόν, εδώ το αντίστοιχο απόσπασμα λόγου από το τέλος της ταινίας, και τα σχολιάζω από κοινού. Σε αντίθεση με την αρχική σκηνή, στη σκηνή του τέλους ο αφηγητής απουσιάζει εντελώς από το πλάνο. Ο λόγος του ξεκινά, καθώς παρακολουθούμε τους ανθρώπους της φτωχογειτονιάς να καταθέτουν λίγα χρήματα από το υστέρημά τους για να σωθεί από την κατάσχεση το αυτοκίνητο και εργαλείο δουλειάς του κεντρικού ήρωα. Εκείνος ανακουφισμένος αγκαλιάζει το κορίτσι του. Ο αφηγητής σχολιάζει «Μ' αρέσει αυτή η γειτονιά. Μ' αρέσουν και τούτοι δω οι άνθρωποι, κι αυτοί που κατακάθισαν κι αυτοί που ακόμα ψάχνουν. Ίσα-ίσα να βρεις ένα άνοιγμα. Ένα μικρό άνοιγμα ν' ανασάνεις. Ψάχνουν μ' επιμονή, τυραννικά, με πείσμα παιδιού, γιατί σήμερα λες κι έχει πήξει ο κόσμος. Ευτυχώς τουλάχιστον που μέσα στις είκοσι τέσσερις ώρες μια φορά νυχτώνει και μια φορά ξημερώνει. Ναι, ο θεός έπλασε έξυπνο τον κόσμο. Αφού κάθε μας μέρα είναι κι ένα πείραμα. Κι έτσι, μπορείς πάντα να ξεκινάς απ' την αρχή». Η σκηνή, και ο λόγος του αφηγητή, καταλήγουν σε μια εικόνα παρόμοια με εκείνη που ξεκίνησε τον μύθο της ιστορίας: μια ομάδα περιστέρια που φτερουγίζουν μακριά τρομαγμένα. Δημιουργείται, λοιπόν, ένα σχήμα κύκλου στην κινηματογραφική αφήγηση. Ο λόγος του αφηγητή στη *Μαγική Πόλι*, όπως και το *αφηγηματικό σχόλιο* στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*, χαρακτηρίζεται από τον λυρισμό της ευτελούς λεπτομέρειας, ο οποίος δημιουργείται κυρίως από τη συμπαθητική στάση του αφηγητή προς τη συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων, τους ανθρώπους, και στις δύο περιπτώσεις, της αθηναϊκής φτωχογειτονιάς.

Αρκετά εκτεταμένη είναι η χρήση του voice over επίσης στο *Ξυπόλητο Τάγμα* (1954) του Γκρεγκ Τάλλας, αλλά και στην *Κάλπικη Λίρα* (1955) του Γιώργου Τζαβέλλα. Και στις δύο περιπτώσεις ο αφηγητής τηρεί μια συμπαθητική και ηθικοδιδασκτική στάση, ενώ το ύφος του λόγου του είναι και πάλι λιτό με κάποια «λογοτεχνίζοντα», και αρκετά, εδώ, μελοδραματικά, στοιχεία. Στο *Ξυπόλητο Τάγμα* ο αφηγητής διηγείται μια περίοδο της παιδικής του ηλικίας, επομένως απομακρύνεται κάπως από τον αφηγητή στο *Άνθρωποι και σπίτια*, ο οποίος αν και συγκαταλέγει εαυτόν στον «εμείς» των ηρώων, δεν εμφανίζεται ως πρόσωπο του μυθιστορήματος. Από την άλλη μεριά ο αφηγητής της *Κάλπικης λίρας*, αν και βλέπει με συμπάθεια τα πάθη των φτωχών ηρώων της ιστορίας του, ανήκει εμφανώς –όπως άλλωστε μας διαβεβαιώνει η εισαγωγική σκηνή– στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, πράγμα που τον διαφοροποιεί από τον αφηγητή του μυθιστορήματος του Φραγκιά, ο οποίος φαίνεται να μοιράζεται τις έγνοιες και τα προβλήματα των ηρώων του, χρησιμοποιώντας μάλιστα συχνά το α' πληθυντικό πρόσωπο.

Αν και ο παραλληλισμός του λεκτικού αφηγηματικού σχολιασμού στο μυθιστόρημα του Φραγκιά και στις ταινίες του Νεορεαλισμού, και ο συσχετισμός της λειτουργίας και του ύφους του, παρέχει ήδη κάποια γόνιμα συμπεράσματα, η σύγκριση θα ήταν ελλιπής χωρίς την παραβολή των

«λυρικών εξάρσεων» του αφηγηματικού σχολίου με αντίστοιχες μη λεκτικές πρακτικές στις ταινίες του Νεορεαλισμού. Πρόκειται συγκεκριμένα για τις στιγμές όπου η αφήγηση επιβραδύνεται και τονίζει την ομορφιά των ελάχιστων και ευτελών στοιχείων της καθημερινότητας των φτωχών λαϊκών ανθρώπων. Τέτοιες μπορούν σίγουρα να θεωρηθούν οι σκηνές της αναμονής των γυναικών της Ακιτρέτσα (βλ. παραπάνω), αλλά και σκηνές όπως η αυτή που η Μαρία ετοιμάζει πρωινό στο *Ουμπέρτο Ντι*, η οποία σχολιάστηκε παραπάνω. Σκηνές, δηλαδή, στις οποίες ο αργός ρυθμός σε συνδυασμό με τον τρόπο της κινηματογράφησης (μιζανσέν, καδράρισμα κ.ο.κ.) όχι μόνο αναδεικνύουν την καθημερινή λεπτομέρεια της φτωχικής ζωής των ηρώων, αλλά και της προσδίδουν μια κάποια ομορφιά. Είναι ένας τρόπος θέασης της καθημερινότητας ιδιαίτερος χαρακτηριστικός για τον Νεορεαλισμό, γιατί εδώ –σε αντίθεση με τις ταινίες της φασιστικής περιόδου– η αρνητική λεπτομέρεια δεν εξομαλύνεται, δεν αποσιωπάται, προσεγγίζεται όμως με έναν τρόπο τόσο τρυφερό, τόσο «συμπαθητικό», ώστε τελικά «ομορφαίνει». Όπως ακριβώς ο λόγος του αφηγητή «ομορφαίνει» την αρνητική λεπτομέρεια στο παράδειγμα που είδαμε παραπάνω από το *Άνθρωποι και σπίτια*, όπου η γειτονιά πλαγιάζει μουσκεμένη μετά τη βροχή (πρβλ. Φραγκιάς [1955] 1977, 73, 74, 106, 134, 168-169).

### **Ήλιος και βροχή.**

Στην αφήγηση του μυθιστορήματος *Άνθρωποι και σπίτια* πολύ κεντρικός είναι ο ρόλος των καιρικών συνθηκών –δεν είναι τυχαίο ότι όλα τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν αμέσως παραπάνω χρησιμοποιούν τις καιρικές συνθήκες προκειμένου να αποδώσουν τη διάθεση των ηρώων. Είναι πολύ χαρακτηριστική σε αυτή την κατεύθυνση η επιμονή του αφηγητή στα θέματα της βροχής και του ήλιου. Πολλά κεφάλαια ανοίγουν με τη φωνή του αφηγητή να μιλάει για τις καιρικές συνθήκες, και πώς αυτές χρωματίζουν τις ζωές των ηρώων.<sup>137</sup> Οι καιρικές συνθήκες, και ειδικά το δίπολο ήλιος-βροχή, χαρακτηρίζουν, ή και προοικονομούν, τις εξελίξεις στη ζωή των ηρώων (πρβλ. Παππάς 2012, 89-92). Παράλληλα, η έκθεση στα καιρικά φαινόμενα τονίζει την οικονομικά και κοινωνικά αδύναμη θέση των ηρώων του μυθιστορήματος. Έτσι, τα καιρικά φαινόμενα καθορίζουν εν πολλοίς τη ζωή των ηρώων. Ο «κυριακάτικος ήλιος» ζεσταίνει τα ρούχα και ξεραίνει τις λάσπες των δρόμων της φτωχογειτονιάς (Φραγκιάς [1955] 1977, 331) δίνοντας έναν συγκρατημένα αισιόδοξο τόνο στο τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Η καταληκτική σκηνή, με τον Αργύρη να κρατάει το κεφάλι του προβληματισμένος και τον Θανάση να υψώνει το κομμένο του χέρι για να προστατέψει μάτια τα μάτια του από το φως του ήλιου (Φραγκιάς [1955] 1977, 335), έχει αυτήν ακριβώς την αμφιθυμία του ανοιχτού τέλους που επισημάνθηκε και για τις ταινίες του Νεορεαλισμού, στις οποίες

---

<sup>137</sup> Βλ. ενδεικτικά: βροχή: 74, 99, 106, 116, 119, 226, 228, 230, 231 235, 236, 237, 240 κ.α. ήλιος: 165, 180, 325, 331, 332, 336 κ.α.



η αισιοδοξία είναι πάντοτε μετριασμένη, γιατί η ζωή δεν μπορεί να έχει ποτέ να έχει το αίσιο τέλος ενός παραμυθιού<sup>138</sup>.

Για άλλη μια φορά, αν και δεν μπορεί κανείς να υποστηρίξει μονόδρομη σχέση με τον κινηματογράφο, θα είχε ίσως νόημα να παρατηρήσουμε τον ρόλο των καιρικών φαινομένων στο μυθιστόρημα ως στοιχείο κορύφωσης του λυρισμού από τη μία, και του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* από την άλλη, τα οποία υπό περιστάσεις δημιουργούν συνάψεις του μυθιστορήματος με ταινίες του νεορεαλισμού. Επιπλέον, αν και δεν έχω υπ' όψιν μου κάποια σχετική μελέτη, θα έλεγα ότι ο καιρός αξιοποιείται με τρόπο αντίστοιχο και από τις νεορεαλιστικές ταινίες. Ως στοιχείο «φυσικότητας» και ρεαλισμού αφενός, στο πλαίσιο της γενικής τάσης για εξωτερικά γυρίσματα, αλλά και ως ένας τρόπος να αναδειχθεί η θέση αυτών των ανθρώπων στην κοινωνία, ως ανυπεράσπιστων και έκθετων στα καιρικά, όπως και στα κοινωνικά, φαινόμενα. Για παράδειγμα, στη σκηνή της βροχής στον *Κλέφτη ποδηλάτων* υπογραμμίζεται η αδυναμία των δύο ηρώων να φύγουν γρήγορα σε αντίθεση με τους άλλους γύρω τους, οι οποίοι έχουν ποδήλατα, αλλά και η δυσλειτουργία της σχέσης πατέρα-γιου καθώς ο μικρός πέφτει σε μια λακκούβα με νερά χωρίς ο Αντόνιο να το προσέξει καν. Ανάλογα λειτουργεί και η σκηνή των γυναικών στον θαλασσινό αέρα στην ταινία *Η γη τρέμει*: οι γυναίκες μπορεί να αντέχουν στον αέρα σαν τους βράχους που τις φιλοξενούν εκείνη τη στιγμή, όμως οι άντρες τους είναι στη θάλασσα έκθετοι στην κακοκαιρία, κι εκείνες δεν μπορούν παρά μονάχα να περιμένουν και να ελπίζουν. Ο καιρός ανάγεται, λοιπόν, στις ταινίες του Νεορεαλισμού και στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*, σε ένα φυσικό, ρεαλιστικό και καθημερινό σύμβολο της ψυχολογικής και κοινωνικής κατάστασης των ηρώων, που αξιοποιείται εύλογα από αυτή την ομάδα αφηγήσεων.

### **Ο διάλογος ως φυσική ομιλία.**

Ένα άλλο στοιχείο του μυθιστορήματος *Άνθρωποι και σπίτια* που ανακαλεί τις ταινίες του Νεορεαλισμού είναι τα χαρακτηριστικά του διαλόγου, όχι μόνο για την αυξημένη ποσοτικά παρουσία του, αλλά και για το περιεχόμενο και το ύφος του. Καταρχάς, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ο διάλογος είναι εκτεταμένος –όπως και συνολικότερα στην πεζογραφία των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Τόσο εκτεταμένος, ώστε μας κάνει να σκεφτούμε ότι η διογκωμένη αυτή παρουσία του ίσως αποτελεί αποκλίνουσα πρακτική για τη λογοτεχνία, η οποία ενδεχομένως δημιουργεί σημεία επαφής ανάμεσα στο μυθιστόρημα και το θέατρο ή και τον κινηματογράφο. Το δεύτερο γνώρισμα του διαλόγου που αξίζει να προσέξει κανείς, είναι το αντικείμενό του. Σπανίως ο διάλογος προωθεί την πλοκή, συνήθως εκφράζει το ήθος και τον προβληματισμό των προσώπων, λειτουργεί, όπως και όλο το μυθιστόρημα, ως μια ιδιότυπη δραματικά δοσμένη πραγματεία για το κοινωνικό και υπαρξιακό πρόβλημα της ανεργίας. Το ύφος, τέλος, του διαλόγου, με την απλή καθημερινή γλώσσα,

---

<sup>138</sup> Την ίδια αμφιθυμία, με μια μεγαλύτερη ίσως δόση αισιοδοξίας, διαπιστώνουμε στο τέλος της ταινίας *Μαγική Πόλι*, η οποία σχολιάστηκε παραπάνω («Κι έτσι μπορείς πάντα να ξεκινάς απ' την αρχή»).

τον χαμηλό τόνο, τις φράσεις που μένουν καμιά φορά μετέωρες, τις γρήγορες εναλλαγές μεταξύ των προσώπων, θυμίζει καθημερινή ομιλία, αλλά πλησιάζει και την κινηματογραφική αναπαράσταση της καθημερινής ομιλίας στον ιταλικό Νεορεαλισμό. Άλλωστε, η επιδίωξη των νεορεαλιστών κινηματογραφιστών να επιτύχουν τη φυσικότητα του λόγου έχει επισημανθεί επανειλημμένα από την κριτική, αλλά και αποτυπώνεται παραδειγματικά στην ταινία *Η γη τρέμει* του Visconti, που σχολιάστηκε αναλυτικά παραπάνω. Παράλληλα η επιλογή της χρήσης της τοπικής σικελικής διαλέκτου στη συγκεκριμένη ταινία, αποτελεί ένα στοιχείο ηθικής και ιδεολογικής στάσης, αφού όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζουν οι εισαγωγικοί τίτλοι της ταινίας: «Η επίσημη ιταλική γλώσσα δεν είναι η γλώσσα της φτωχής Σικελίας» (Adams Sitney [1995] 2013, 59). Με παρόμοιο τρόπο θεωρώ ότι λειτουργεί και η επιλογή του Φραγκιά να χρησιμοποιήσει ως βασική γλώσσα του μυθιστορήματος, όχι βέβαια τη διάλεκτο, αλλά τη γλώσσα, το λεξιλόγιο και τις λεξιλογικές περιοχές των φτωχών λαϊκών στρωμάτων της πόλης.

### **Η ομιλία του πλήθους.**

Ο διάλογος παρουσιάζει μία επιπλέον ιδιαιτερότητα στο *Άνθρωποι και σπίτια*, η οποία συγγενεύει με την επιδίωξη του Νεορεαλισμού για φυσικότητα και ρεαλιστική αναπαράσταση: σε αρκετές περιπτώσεις στο μυθιστόρημα ο διάλογος «αποδεσμεύεται» από τα πρόσωπα, και παρουσιάζεται σαν ακουστική εικόνα ενός ανώνυμου ομιλούντος ανθρώπινου «χορού». Πολλές φράσεις μένουν ανολοκλήρωτες ή αναπάντητες και στόχος τελικά δεν είναι να παρουσιαστεί μια σκηνή διαλόγου, αλλά να αποδοθεί ένα θέμα μέσα από την ακουστική εικόνα ενός ανθρώπινου συνόλου που μιλάει: βλ. για παράδειγμα: άνεργοι στο καφενείο (Φραγκιάς [1955] 1977, 75)· η γειτονιά παρακολουθεί την ανέγερση του καινούργιου εργοστασίου (88-89)· συζήτηση για το καινούργιο εργοστάσιο (122-123)· φωτιά στο εργοστάσιο (262-263).

Παραθέτω εδώ μια σκηνή στην οποία παρουσιάζεται το κυριακάτικο ξύπνημα σε ένα από τα σπίτια της γειτονιάς. Ως ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης σκηνής, όπως και των άλλων που συσχετίζονται με αυτήν, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι τα πρόσωπα του διαλόγου είναι και παραμένουν ανώνυμα και άγνωστα για τον αναγνώστη: «Σήμερα Κυριακή οι δουλειές του σπιτιού πληθύνανε. Μένουν και οι άντρες στο σπίτι. Κι η μουρμούρα των γυναικών θέλει να πει για όλα τα πράματα του σπιτιού, του δρόμου και του κόσμου. Σήμερα, που 'χει λίγο ήλιο, να χουζουρέψεις. Βάζεις αργά το ένα παπούτσι, θα ψάξεις για τσιγάρα. Τα σπέρτα τα πήρε η μάνα στην κουζίνα. Ύστερα θα βγάλεις το παπούτσι γιατί τώρα θυμήθηκες να πλύνεις τα πόδια σου. Ο άλλος ζητάει τσάι να μουλιάσει ψωμιά και να το πει με το ραχάτι του. Κάθε πρωί το ρουφάς σα νερό, καίγεσαι, καταπίνεις σα γλάρος το ψωμί για να προλάβεις το καμπανάκι. –Πριν ρίξεις το τσάι βγάλε μου λίγο νερό να ξυριστώ. Η κόρη τεντώνεται ακόμα στο κρεβάτι. –Πάστρεψε πρώτα τις πατάτες κι ύστερα χτενίζεσαι. Ο άλλος ξυρίζεται μπροστά στο παράθυρο της κουζίνας. Σφυρίζει. –Γέμισες τον κόσμο σαπουνάδες. –Άσε με, κόπηκα. –Στο καινούργιο εργοστάσιο θα 'ναι σα να δουλεύεις σε κατάσταση,

όλα τα χωρίσματα από γυαλί, πολλά φώτα και μπογιατισμένους τοίχους. –Θα 'ναι υφαντουργείο, δε θα 'ναι γύφτικο. – Εγώ θα πάω και θα δεις. Αφού σου είπα πως δε θέλουμε οξυγονοκολλητές. –Εσύ μη πλατσουρίζεις τα πόδια σου στη λεκάνη σα μωρό. Ακόμα δε χτενίστηκες τα μάτια σου έχουνε τσίμπλες. [...] –Αυτόν τον λες παιδί σου, επειδή δουλεύει; εγώ είμαι μούλος; Θα πιάσω δουλειά όμως και θα δείτε. –Το εργοστάσιο δεν είναι γύφτικο. –Σκάσε μωρή θα πάρουνε και μαστόρους. –Κι εσύ είσαι μάστορης; –Και τι είμαι αφού δουλεύω οξυγόνο; Δυο μέρες που δούλεψα το καλοκαίρι στο γκαράζ και κόλλησα δυο λαμαρίνες στο φτερό. –Σου έχω πει τόσες φορές μη ρίχνεις χάμω τσιγάρα. Το πέταξα στο νερό να σβήσει, αφού θα σφουγγαρίσεις πάλι» (166-167).

Παρόμοια είναι και η σκηνή στην οποία οι άντρες συζητούν στο καφενείο για το καινούργιο εργοστάσιο: «Εξω ο αέρας δυνάμωσε και στο καφενείο συζητάνε για το καινούργιο εργοστάσιο. Όλοι ξέρουνε πώς θα 'ναι η πρόσοψη, πόσους εργάτες θα πάρει, τι θα φτιάχνει και πόσα κεφάλαια έχει η Εταιρία. –Βαρέθηκα πια να περιμένω και δεν πιστεύω τίποτα. Πάλι δε θα γίνει τίποτα και να μου το θυμάσαι. –Εσύ θα χτικιάσεις από την ελπίδα. –Με το καινούργιο, θα βάλουμε άλλους μπελάδες στο κεφάλι μας. Θα χωθούνε πάλι οι έξυπνοι και μεις θα βλέπουμε τον καπνό. –Βγάλε αυτή την πλάκα με την πριμαντόνα, είπε ένας στον καφετζή, μου 'πρηξε το συκώτι με τις φωνές της». (122-123).

Ο διάλογος στα δύο παραδείγματα, και σε όλες τις σχετικές περιπτώσεις του μυθιστορήματος, δεν προωθεί την πλοκή, διαπνέεται όμως από μία προφανή ένταση. Χαρακτηρίζεται από γρήγορες εναλλαγές μεταξύ σύντομων φράσεων. Το στοιχείο αυτό υπογραμμίζει η τυπογραφική διάταξη αυτών των διαλόγων που παραλείπει την τυπική εναλλαγή στοίχου και ενώνει τα μέρη του διαλόγου σε εκτενείς, συνήθως, παραγράφους-ποταμούς. Οι γρήγορες αυτές εναλλαγές, αλλά και το περιεχόμενο του διαλόγου δηλώνουν μια γενική αναστάτωση, δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα αντικείμενο της συζήτησης με τον ένα ή τον άλλο τρόπο είναι το εργοστάσιο, και συνεκδοχικά η σφοδρή ανάγκη και επιθυμία των ανθρώπων αυτών για εργασία. Παρόμοια ένταση έχουν οι σκηνές στον *Κλέφτη ποδηλάτων* του De Sica που περιστρέφονται γύρω από την κλοπή του ποδήλατου. Και τις δύο φορές ένα ακαθόριστο σμάρι ανθρώπων εμφανίζεται ξαφνικά, οχλαγωγεί, επιτίθεται λεκτικά και, τελικά, και σωματικά στον κεντρικό ήρωα<sup>139</sup>. Το ποδήλατο εδώ, όπως το εργοστάσιο στον Φραγκιά, είναι το σύμβολο της επιθυμίας και της ανάγκης των ηρώων για δουλειά. Επιπλέον, στην ταινία *Κλέφτης ποδηλάτων*, η κλοπή του ποδήλατου για την οποία παρουσιάζεται να ερίζει και τις δύο φορές το πλήθος, συμπυκνώνει τον θεματικό πυρήνα του έργου, που δεν είναι άλλος από την νοοτροπία που καλλιεργείται μεταξύ των φτωχών στον μεταπολεμικό κόσμο ότι για να επιβιώσουν πρέπει να κλέβουν ο ένας από τον άλλο (πρβλ. Bazin

<sup>139</sup> Η πρώτη είναι κάτω από το σπίτι του κλέφτη, όταν ο Αντόνιο προσπαθεί μάταια να τον κάνει να παραδώσει το κλεμμένο ποδήλατο, και η δεύτερη όταν συλλαμβάνεται ο Αντόνιο από το οργισμένο πλήθος να έχει ο ίδιος πια κλέψει ένα ποδήλατο.

[1962], 1989, 43). Παρόμοια, στις αντίστοιχες σκηνές διαλόγου του πλήθους στο μυθιστόρημα του Φραγκιά κυριαρχεί το θέμα της ανεργίας και οι ανθρωπολογικές του διαστάσεις.

Ουσιαστικά αυτοί οι διάλογοι στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* είναι «σκηνές πλήθους», καθώς τα πρόσωπα που μιλούν είναι ανώνυμα και λειτουργούν σαν ένας σύγχρονος πεζογραφικός «χορός» που εκφράζει τη συλλογική ανησυχία. Τέτοιες σκηνές υπάρχουν αρκετές και στις ταινίες του Νεορεαλισμού, ιταλικού και ελληνικού, και λειτουργούν είτε σαν εμβόλιμο κωμικό ντερμέδιο ή απλώς ως απεικόνιση του γενικότερου κλίματος της εποχής. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αντίστοιχων σκηνών συζητήσεων του πλήθους στις ταινίες του Νεορεαλισμού αποτελούν οι σκηνές διαλόγου του πλήθους στην ταινία *Η γη τρέμει*. Συνήθως πρόκειται για τους ψαράδες που συζητούν για την επαγγελματική τους μοίρα, και, κατ' ουσίαν, για την κοινωνικοταξική τους θέση. Αν και η θεωρητική τεκμηρίωση και ανάλυση απουσιάζει από των λόγο των προσώπων, είναι εμφανής η σκηνοθετική πρόθεση να εκφραστεί μέσα από αυτές τις ανώνυμες, και χαοτικές εν πολλοίς, γοργές ανταλλαγές λόγου η ένταση και η έκταση του κοινωνικού προβλήματος. Πέρα από την τροπικότητα, και η λειτουργία αυτών των σκηνών πλησιάζει πολύ τις σκηνές του διαλόγου του πλήθους στο *Άνθρωποι και σπίτια*. Με παρόμοιο τρόπο θα μπορούσε κανείς να αξιολογήσει και τις σκηνές από τον *Κλέφτη ποδηλάτων*, όπου ανώνυμοι πάλι άνθρωποι διαμαρτύρονται για το θέμα της ανεργίας (π.χ. πρώτη σκηνή στο γραφείο ευρέσεως εργασίας). Στη συγκεκριμένη ταινία του De Sica ωστόσο οι κοινωνικοί δεσμοί έχουν πια σε τέτοιο βαθμό φθαρεί ώστε σε αυτές τις σκηνές δεν υπάρχει διάλογος, μόνο σκόρπιες φράσεις ατόμων οι οποίες, τελικά, δεν επικοινωνούν μεταξύ τους.

### **Λόγος του αφηγητή και κινηματογραφικό voice over.**

Μια βασική ιδιομορφία του λόγου του αφηγητή στο *Άνθρωποι και σπίτια* είναι ακόμα το γεγονός ότι διαπλέκεται αξεδιάλυτα σχεδόν με τον λόγο –εσωτερικό και μη– των ηρώων, αφομοιώνει κατά βούληση την οπτική τους<sup>140</sup>, ενώ κινείται ελεύθερα από το τρίτο ενικό, στο δεύτερο ενικό, και κάποτε

---

<sup>140</sup> Ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα εδώ είναι το ένα τέχνασμα «αναγνώρισης» που χρησιμοποιεί ο Φραγκιάς: Συχνά κάποιος ήρωας κοιτάζει έναν άλλον χωρίς να τον αναγνωρίζει, είτε επειδή δεν έχει πλησιάσει αρκετά, είτε επειδή δεν τον γνωρίζει καλά, είτε επειδή δεν τον γνωρίζει καθόλου. Ο ήρωας-αντικείμενο του βλέμματος αναγνωρίζεται από τον αναγνώστη χάρη σε κάποια συγκεκριμένα εμφανισιακά χαρακτηριστικά ή σε συμπεριφορές του, τα οποία έχουν από την αφήγηση συνδεθεί συγκεκριμένα με το πρόσωπό του: π.χ. το φουστάνι με τα κόκκινα κλαδιά για τη Βάσω, το χαλασμένο μάτι για τον Παρασκευά, η επίμονη επιστροφή στα καμένα σπίτια για την Αγγελική (Φραγκιάς [1955] 1977, 114, 151, 174, 251, 257 κ.α.). Το τέχνασμα αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρον από πολλές απόψεις. Καταρχάς, αποτελεί ένα πρώτο στάδιο της πασίγνωστης αντίστοιχης τεχνικής στον *Λοιμό*, όπου οι ήρωες αναφέρονται αποκλειστικά με τέτοια οπτικού τύπου γνωρίσματα. Βέβαια η συγκεκριμένη τεχνική στον *Λοιμό* κορυφώνεται καθώς οι ήρωες χάνουν εντελώς και το όνομά τους, γίνονται θα έλεγε κανείς απεικασματα του εαυτού τους, αφού χάνουν την αυτοτέλειά τους, και από την υπόστασή τους δεν μένει παρά μόνο ό,τι βλέπουν οι άλλοι.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο το συγκεκριμένο τέχνασμα, που αξιοποιεί φυσικά και τη σύγχυση ανάμεσα στον λόγο του ήρωα και τον λόγο του αφηγητή, μπορεί να θεωρηθεί μέρος του διακαλλιτεχνικού διαλόγου του μυθιστορήματος με τον κινηματογράφο. Το γεγονός ότι αυτές οι σκηνές στηρίζονται στη λειτουργία της *θέασης*, δημιουργεί, καταρχάς, μια πρώτη συνάφεια με τον κινηματογράφο, ανακαλώντας κινηματογραφικές σκηνές στις οποίες κάποιος γνωστός μας ήρωας εμφανίζεται στην άκρη του πλάνου ή σε μακρινή απόσταση με αποτέλεσμα ο θεατής να καταβάλλει προσπάθεια για να τον αναγνωρίσει, και να εμπλέκεται τελικά σε ένα παιχνίδι «συμμετοχής». Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί και η

στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο. Πιο ενδιαφέρουσες είναι οι περιπτώσεις του λόγου που δεν μπορεί με ασφάλεια να αποδοθεί ούτε στο πρόσωπο, ούτε στον αφηγητή. Ο λόγος του ήρωα εκφέρεται σαν να επρόκειτο για ευθύ λόγο, όμως η προσεκτική ανάγνωση αποκαλύπτει ότι πρόκειται για λόγο εσωτερικό. Η λειτουργία του λόγου επομένως εδώ θυμίζει την κινηματογραφική εκφορά της φωνής off. Βλέπουμε τον ήρωα, πρόσωπο ή και πλάτη, ακούμε τη φράση, και δεν μπορούμε να είμαστε πραγματικά σίγουροι αν η φράση ανήκει σε εξωτερικό ή εσωτερικό λόγο:

[Μιλάει ο Κοσμάς με κάποιον «υποψήφιο» εργοδότη]:

«-Να με τρελάνεις ήρθες και συ πρωί πρωί;

-Όχι να δουλέψω. Έμαθα πως...

-Ξέρεις φρέζα;

-Δουλεύω από παιδί.

-Και τόννο;

-Και τόννο.

-Πέρασε την άλλη Δευτέρα να δω τι καταφέρνεις.

Όχι τώρα, τώρα κοντεύω να τρελαθώ...

Ο γέρος θύμωσε. Φώναξε:

-Σου είπα την άλλη Δευτέρα». (Φραγκιάς [1955] 1977, 99).

[Συζητούν η Γεωργία με τον Αργύρη]:

«-Έτρεχα να προλάβω το λεωφορείο στη στάση. Ήτανε μέσα τούτη η διπλανή που μας χρωστάει τα ραφτικά. Ήρθε ως το τέρμα με το ταξί, κατέβηκε με δυο βαλίτσες και μπήκε στο λεωφορείο. Έτρεξα ως τη γέφυρα να την προλάβω να της πάρω τα λεφτά... Εσύ την είδες;

-Όχι δεν την είδα.

Στο σκοτάδι λες πιο εύκολα ψέματα». (Φραγκιάς [1955] 1977, 158).

Και στις δύο περιπτώσεις η υπογραμμισμένη φράση δεν αποτελεί ευθύ λόγο, αν και εντάσσεται σε μια διαλογική σκηνή. Στην πρώτη τα πράγματα είναι πιο απλά, ο λόγος ανήκει στον Κοσμά, τον ήρωα που ζητάει δουλειά. Το γεγονός όμως ότι εντάσσεται στο κείμενο με τον συγκεκριμένο τρόπο, χωρίς εισαγωγικά, ούτε φυσικά παύλα, του δίνει ακόμα μεγαλύτερο βάρος, ενώ η λειτουργία του θυμίζει το κινηματογραφικό voice over. Σαν να βλέπουμε τον ήρωα ακίνητο και σιωπηλό, απρόθυμο να δεχτεί την άρνηση του γέρου, και να ακούμε –διαβάζουμε– τη σκέψη του σε άρτια αρθρωμένο ευθύ λόγο.

Η δεύτερη φράση δεν είναι βέβαιο ότι ανήκει στον Αργύρη. Το δεύτερο ενικό πρόσωπο ενισχύει την υποψία ότι θα μπορούσε να πρόκειται για σχόλιο του αφηγητή. Ωστόσο επειδή στο συγκεκριμένο επεισόδιο η σκέψη του Αργύρη αποδίδεται επανειλημμένα στο β' ενικό πρόσωπο, το

---

αξιοποίηση των οπτικών λεπτομερειών για την ταυτοποίηση του ήρωα. Έτσι, αν και δεν μπορούμε να μιλήσουμε για επίδραση, νομίζω ότι είναι νόμιμο να μιλήσει κανείς, τουλάχιστον, για μια αίσθηση συνάφειας.

πιθανότερο είναι ότι ο λόγος ανήκει σε αυτόν. Η λειτουργία του σχολίου, πάντως, σε σχέση με τη σκηνή είναι πάλι ανάλογη με αυτήν μιας κινηματογραφικής φωνής off.

Δεν μπορούμε φυσικά να κάνουμε λόγο εδώ για λόγο για «απόκλιση από μια “κανονική” ή αλλιώς “συμβατική” λογοτεχνική πρακτική» όπως ορίζεται από τη Rajewsky (Rajewsky 2002, 161· βλ. αναλυτικά πρώτο κεφάλαιο). Κατά τη γνώμη μου, ωστόσο, μπορεί κανείς με βάση τα παραπάνω παραδείγματα να υποστηρίξει ότι στην αφήγηση του *Άνθρωποι και σπίτια* εντοπίζεται μια ιδιότυπη δυναμική ανάμεσα στο *αφηγηματικό σχόλιο* και στην «περιγραφή» που περιλαμβάνει. Με διάφορους τρόπους καλλιεργείται μια σχέση «σχολιασμού» της εικόνας που θυμίζει το κινηματογραφικό voice over. Η συγκεκριμένη δυναμική κλιμακώνεται στην *Καγκελόπορτα* (1962), όπου ο αφηγητής κάποιες στιγμές φαίνεται να αναδιατυπώνει –ήδη διατυπωμένες!– σκέψεις και πράξεις των ηρώων. Δεν μπορώ εδώ να επεκταθώ επί του θέματος, πάντως από μια πρώτη προσέγγιση των μυθιστορημάτων του Αντρέα Φραγκιά θεωρώ ότι η μελέτη της σχέσης του λόγου του αφηγητή με τις πράξεις και τον λόγο των ηρώων παρουσιάζει χαρακτηριστικά, το οποία θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να μελετηθούν υπό το πρίσμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο, και την κινηματογραφική τεχνική του voice over ειδικότερα.

Οι καινοτομίες των αφηγηματικών τεχνικών στα μυθιστορήματα του Φραγκιά γενικά, και ήδη στο *Άνθρωποι και σπίτια* ειδικότερα, έχουν επισημανθεί από την κριτική (βλ. παραπάνω). Το ερώτημα που τίθεται από τη συνανάγνωση του μυθιστορήματος με τις ταινίες του Νεορεαλισμού είναι κατά πόσο θα μπορούσε ο διάλογος που αναπτύσσει το συγκεκριμένο έργο με το κινηματογραφικό αυτό ρεύμα να έχει ευνοήσει κάποιες –δεικτικές και εικονοκεντρικές– μορφές. Κατά πόσο, δηλαδή, η καινοτομία στην αφηγηματική τέχνη του Φραγκιά ευνοείται και προωθείται, μεταξύ άλλων, από έναν διακαλλιτεχνικό διάλογο με την έβδομη τέχνη. Βέβαια, οφείλω για άλλη μια φορά να πω, ότι το μεθοδολογικό σχήμα που χρησιμοποιώ εδώ, δεν κάνει λόγο για *επίδραση*. Τα φαινόμενα που εξετάζουμε υπερβαίνουν κατά πολύ τη δεσμευτική δυαδική αιτιοκρατική σχέση που διέπει το μεθοδολογικό σχήμα της *επίδρασης*. Επιδίωξή μου εδώ είναι να τονίσω τη σημασία του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα στο γενικό πλαίσιο των διακειμενικών σχέσεων, οι οποίες ούτως ή άλλως στη σύγχρονη μορφή τους δεν αποκλείουν τα μη λεκτικά «κείμενα».

#### 8. Το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* και η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1949-1967.

Όπως αναφέρθηκε εισαγωγικά τα κυριότερα χαρακτηριστικά της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου 1949-1967 είναι η θεματοποίηση του ιστορικού βιώματος και ο ρεαλισμός (βλ. ενδεικτικά: Μουλλάς 1997, 41,46· Χατζηβασιλείου 1997, 50). Σαφέστατα, βέβαια, ο μεταπολεμικός ρεαλισμός απέχει από τον ρεαλισμό του δέκατου ένατου αιώνα (πρβλ. Χατζηβασιλείου 2018, 30-31). Αν θέλαμε σχηματικά να συνοψίσουμε τις διαφορές θα λέγαμε ότι είναι πολύ πιο αφαιρετικός στις περιγραφές

του, και δίνει μεγαλύτερο βάρος στην εικόνα και τη λεπτομέρεια, στοιχεία τα οποία, συχνά, συνδέονται με την αξιοποίηση του ανθρώπινου βλέμματος ως οδηγού της αφήγησης και της περιγραφής –και επομένως |συνιστούν σημεία ενδιαφέροντος για τον μελετητή του «κινηματογραφικού» στα λογοτεχνικά κείμενα.

Παράλληλα, ο μεταπολεμικός ρεαλισμός είναι πολύ πιο υποκειμενικός. Ξεπερνώντας τη θετικιστική αντίληψη του κόσμου, ο μεταπολεμικός ρεαλισμός αποδίδει ρεαλιστικά την πραγματικότητα διαμεσολαβημένη από τον άνθρωπο –ενίοτε μάλιστα από διάφορους ανθρώπους (π.χ. *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Τσίρκα ή *Κεκαρμένοι* του Νίκου Κάσδαγλη), υπογραμμίζοντας έτσι το υποκειμενικό στοιχείο. Θα έλεγα, λοιπόν, ότι στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου αποκρυσταλλώνεται ένα πεζογραφικό ύφος που συνδυάζει την ενίσχυση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* με την όξυνση της υποκειμενικότητας –με τους όρους που περιγράφηκε παραπάνω, ένα ύφος που υποδέχεται και αφομοιώνει, με άλλα λόγια, τις υφολογικές καινοτομίες του πεζογραφικού μοντερνισμού των αρχών του εικοστού αιώνα. Διαμορφώνεται επομένως μια καινούργια *δεσπόζουσα* στο επίπεδο των λογοτεχνικών μορφών, η οποία σαφώς εμπίπτει στο πλαίσιο της αναζήτησης ενός κατάλληλου για τη μεταπολεμική περίοδο ρεαλιστικού τρόπου<sup>141</sup>. Σχηματικά θα περιγράφαμε το αποτέλεσμα αυτών των αναζητήσεων ως έναν μεταπολεμικό ρεαλισμό ο οποίος εύλογα φέρει τα σημάδια της ιστορίας του (ρεαλισμός του δέκατου ένατου αιώνα αλλά και μοντερνισμός) καθώς και, φυσικά, της εποχής του (στο επίκεντρο τα δημόσια θέματα και η υποκειμενική πρόσληψη του ρεαλισμού της ιδεολογικής «θέσης»).

Επομένως το *Άνθρωποι και σπίτια* είναι ένα από τα πολλά ρεαλιστικά έργα με «θέση» της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου. Συναντάται με πολλά έργα της περιόδου 1949-1967 στη θεματοποίηση του ιστορικού ή κοινωνικού βιώματος και στη διερεύνηση του αντίκτυπου που είχε το ιστορικό συμβάν στη ζωή και την ψυχοσύνθεση του ατόμου. Παράλληλα, συνδέεται με την πλειονότητα των μεταπολεμικών πεζογραφημάτων στην αξιοποίηση ενός ρεαλιστικού τρόπου αφήγησης, και μάλιστα ενός ρεαλιστικού τρόπου μεταπολεμικού, και επομένως έντονα δεικτικού και υποκειμενικού.

Το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*, εντάσσεται στο ευρύτερο σύνολο των μεταπολεμικών ρεαλιστικών, ιστορικοκεντρικών και συχνά έντονα δεικτικών πεζογραφικών αφηγήσεων, το οποίο συμβατικά περιέγραψα με τον όρο πεζογραφία της *αναπαράστασης του ηθικού χρέους*, εξαιτίας της συνειδητά μεροληπτικής και ενεργητικής προς τα ιστορικά γεγονότα στάσης που διαγράφεται στα κείμενα αυτά (βλ. παραπάνω). Το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζει ωστόσο μια εξειδίκευση των μεταπολεμικών αναζητήσεων στους τρόπους και την αισθητική του ρεαλισμού, η οποία συγγενεύει στενά με τον ρεαλισμό των ταινιών του ιταλικού Νεορεαλισμού.

---

<sup>141</sup> Πρβλ. τη συζήτηση των πεζογράφων Ανδρέα Φραγκιά, Σπύρου Πλασκοβίτη και Αλέξη Πανσέληνου με τον Τάσο Γουδέλη για το θέμα του ρεαλισμού στη μεταπολεμική (νεοελληνική) πεζογραφία: *Το Δέντρο* 1992, 13-18.

Η έμφαση στην καθημερινή λεπτομέρεια και στη ζωή των φτωχών λαϊκών στρωμάτων, ο αργός ρυθμός της αφήγησης και η ανάπτυξη των δραματικών διαστάσεων των ελάχιστων καθημερινών πράξεων των ηρώων του μυθιστορήματος, αποτελούν κατά τη γνώμη μου στοιχεία που διακρίνουν το *Άνθρωποι και σπίτια* από τα άλλα νεοελληνικά πεζογραφικά έργα της εποχής του, και το φέρνουν πολύ κοντά στην αισθητική του ιταλικού κινηματογραφικού Νεορεαλισμού<sup>142</sup>. Παράλληλα το *Άνθρωποι και σπίτια*, αν και έχει σαφή ιδεολογική θέση, ωστόσο αυτή δίνεται υπαινικτικά, χωρίς να υστερεί σε δυναμισμό ή ιδεολογική “καθαρότητα”. Όλα τα παραπάνω –με κυριότερο τις λυρικές, συμβολικές και δραματικές διαστάσεις που αποκτά η ρεαλιστική λεπτομέρεια σε αυτό το μυθιστόρημα του Φραγκιά– αποτελούν σημεία επαφής του έργου με τον ιταλικό κινηματογραφικό Νεορεαλισμό των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων.

Επιπλέον, το θέμα της ζωής των φτωχών λαϊκών στρωμάτων μεταπολεμικά στο *Άνθρωποι και σπίτια* εξειδικεύεται με τρόπο που πλησιάζει πολύ τις ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα διαφοροποιείται από την πλειονότητα των σύγχρονών του έργων, τα οποία επιστρέφουν στην ηρωική εποχή της Αντίστασης –από τη μεριά των αριστερών ή των δεξιών αδιάφορο εν προκειμένω–, και αφηγείται, σε ένα πνεύμα εξόχως νεορεαλιστικό, τις αντιρωικές μικρές καθημερινές δυσκολίες της επιβίωσης στον μεταπολεμικό κόσμο.

Είτε πρόκειται για την αντιστασιακή δράση του ΕΑΜ (Δημήτρης Χατζής, *Φωτιά* 1946· Σωτήρης Πατατζής, *Ματωμένα χρόνια* 1946), είτε για τις συγκρούσεις μεταξύ δεξιών και αριστερών ομάδων στη διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής (Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Πολιορκία* 1953· Νίκος Κάσδαγλης, *Τα δόντια της μυλόπετρας* 1955), είτε για την αντιστασιακή δράση σε συνδυασμό με την πολιτική δράση (π.χ. Μενέλαος Λουντέμης *Αυτοί που φέρανε την καταχνιά* 1946 κ.ά.· Κώστας Κοτζιάς, *Καπνισμένος ουρανός*<sup>143</sup> 1955· Μήτσος Αλεξανδρόπουλος *Τ’ αρματωμένα χρόνια* 1954·

---

<sup>142</sup> Αν και αναφέρομαι εισαγωγικά στις συνάψεις που παρουσιάζει το έργο του Φραγκιά όχι μόνο με την κινηματογραφική, αλλά και με την λογοτεχνική εκδοχή του ιταλικού Νεορεαλισμού, εδώ μελετώ μόνο τον διάλογο του πεζογραφήματος με το κινηματογραφικό ρεύμα, θεωρώντας ότι ακόμα και εάν ο διακαλλιτεχνικός διάλογος έχει ενισχυθεί από τον διάλογο με έργα της ιταλικής πεζογραφικής παραγωγής, αυτό δεν αρκεί για να τον αναιρέσει. Αντιστρόφως, η μελέτη του διαλόγου του *Άνθρωποι και σπίτια* με τον ιταλικό κινηματογραφικό Νεορεαλισμό εγείρει το ενδιαφέρον ερώτημα του διαλόγου του και με αισθητικά συναφή έργα της ιταλικής πεζογραφίας.

<sup>143</sup> *Ο Καπνισμένος Ουρανός* είναι ένα μυθιστόρημα που συγγενεύει αρκετά στο ιδεολογικό του υπόβαθρο, θα έλεγα ακόμα και στο ήθος του αφηγητή, ο οποίος αν και τηρεί μια συμπαθητική στάση προς τους ήρωές του είναι σαφές ότι όχι μόνο γνωρίζει περισσότερο από αυτούς, αλλά, πολύ περισσότερο, ξέρει να ερμηνεύσει τα γεγονότα καλύτερα από τους ήρωές του χάρη στη μαρξιστική του κοσμοθεωρία (πρβλ. σχόλιο για τη στάση του αφηγητή στο *Η γη τρέμει* και στο *Άνθρωποι και σπίτια*). Επιπλέον στον *Καπνισμένο Ουρανό* υπάρχουν αρκετά θεματικά μοτίβα που συναντάμε και στο *Άνθρωποι και σπίτια*, όπως π.χ. η ζωή στα φτωχικά σπίτια, οι σχέσεις των ανθρώπων της γειτονιάς μεταξύ τους, ο αγώνας για την επιβίωση, το εργοστάσιο ως εμβληματικός χώρος και η δουλειά στο εργοστάσιο κ.ο.κ. *Ο Καπνισμένος Ουρανός* είναι ένα μυθιστόρημα το οποίο περιλαμβάνει σκηνές στις οποίες κορυφώνεται ο *δεικτικός τρόπος* και μαζί του η δραματικότητα της αφήγησης π.χ. η σκηνή που η Κλειώ βγαίνει από το πατρικό της πηγαίνοντας στην εκκλησία και στην αυλή συναντάει τον Σαράντη, με τον οποίο είναι ερωτευμένη, αλλά δεν μπορεί να το παραδεχτεί ούτε στον ίδιο της τον εαυτό, αφού η σχέση της με τον κομμουνιστή Σαράντη θα σήμαινε το τέλος των μικροαστικών της ονείρων, αλλά και η σκηνή του γάμου της που ακολουθεί λίγο παρακάτω. Ωστόσο η αφήγηση στο *Καπνισμένο Ουρανό* συνήθως εκτρέπεται σε φλυαρίες, αλλά και στηρίζεται κυρίως, ως έργο εμπνευσμένο από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και όχι από τον Νεορεαλισμό, σε επίπεδους και μονοσήμαντους χαρακτήρες, ενώ, για τον ίδιο λόγο, λείπει από το μυθιστόρημα του Κ. Κοτζιά η τόσο



*Νύχτες κι αυγές Η Πολιτεία* 1961· *Νύχτες κι αυγές Τα βουνά* 1963), ή ακόμα για τα ελάχιστα –λόγω της μόνιμης απειλής από τον νόμο 509 περί λογοκρισίας (Αργυρίου 1997, 65)– πεζογραφήματα της περιόδου που αναφέρονται στον Εμφύλιο (Ρένος Αποστολίδης *Πυραμίδα* 67 1950· Τηλέμαχος Αλαβέρας, *Τ' αγρίμια του άλλου δάσους* 1952), η πλειονότητα των έργων της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου επικεντρώνεται στα μεγάλα ιστορικά γεγονότα της περιόδου παράγοντας έργα με έντονα πάθη, περιπέτεια και αγωνίες, τα οποία απηχούν φυσικά την ένταση των χρόνων της Κατοχής και του Εμφυλίου. Αντίθετα, ο Φραγκιάς και στα δύο πρώτα του μυθιστορήματα αφηγείται την τετριμμένη, αλλά ηρωική στις λεπτομέρειές της καθημερινότητα<sup>144</sup> των παλαίμαχων αντιστασιακών αμέσως μετά τον πόλεμο (*Άνθρωποι και σπίτια*) και των πάλαι ποτέ αριστερών στη μετεμφυλιακή Ελλάδα (*Καγκελόπορτα*). Χωρίς, λοιπόν, να παραγνωρίζει τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα, που απασχόλησαν τους ομοτέχνους του, επιλέγει να διερευνήσει λογοτεχνικά τις απηχήσεις και τις συνέπειές τους στη μεταπολεμική εποχή. Η θεματολογία έτσι, ειδικά του *Άνθρωποι και σπίτια*<sup>145</sup>, προσεγγίζει τα θέματα του ιταλικού κινηματογραφικού Νεορεαλισμού περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο έργο της περιόδου.

Κατά τη γνώμη μου, επομένως, το *Άνθρωποι και σπίτια* αν και μπορεί να ενταχθεί σε ένα κοινό πλαίσιο με πολλά περί αυτό έργα ως προς τα θέματα, την ιδεολογική τοποθέτηση, καθώς και ως προς την εν πολλοίς κοινή αναζήτηση ενός νέου μεταπολεμικού ρεαλιστικού ύφους, πιστεύω ότι ο τρόπος με τον οποίο μορφοποιείται και συγκεκριμενοποιείται το ύφος του μεταπολεμικού ρεαλισμού στο πρώτο μυθιστόρημα του Φραγκιά συγγενεύει, περισσότερο από κάθε άλλο σύγχρονό του, με τον κινηματογραφικό Νεορεαλισμό. Το αποτέλεσμα είναι ένα ιδιαίτερο πεζογραφικό ύφος με αρκετά στοιχεία «καινοτομίας» στο επίπεδο των αφηγηματικών τεχνικών, που εξελίσσονται σαφώς στα υπόλοιπα βιβλία του Φραγκιά, αλλά και πιθανώς προσλαμβάνονται από ομοτέχνους του και γίνονται κτήμα της μεταπολεμικής μας πεζογραφίας.

Ο διάλογος του μυθιστορήματος *Άνθρωποι και σπίτια* με τον ιταλικό κινηματογραφικό Νεορεαλισμό των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων θεμελιώνεται πέρα από το ενδιαφέρον για τα ίδια θέματα (ο αγώνας των φτωχών λαϊκών στρωμάτων για επιβίωση κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια), στην κοινή αντίληψη για τον τρόπο προσέγγισης της πραγματικότητας, η οποία τεκμηριώνεται, όπως προαναφέρθηκε και από σχετικά δοκιμιακά κείμενα των δημιουργών

---

χαρακτηριστική για την αισθητική του Νεορεαλισμού και για το μυθιστόρημα του Φραγκιά «αυτοσυμβολοποίηση» της πραγματικότητας.

<sup>144</sup> Πρβλ. Συνέντευξη του Αντρέα Φραγκιά στον Γ. Παππά: «Νομίζω ότι οι μικρές καθημερινές πράξεις γίνονται χωρίς να είναι αξιοσημείωτες και να μπορούν ν' αναφερθούν. Εξάλλου είναι ένας χρόνος μετά την απελευθέρωση όταν έχει συμβεί ο Δεκέμβρης, όταν έχουν έρθει τα πάνω κάτω και η αγωνιστικότητα δεν είναι πια θριαμβική[,] όσο είναι συνειδησιακή [...]. Αυτό εκφράζεται με πολύ επιμέρους πράξεις». ([Παππάς] 1994, 46).

<sup>145</sup> Στην *Καγκελόπορτα* (1962) ο θεματικός πυρήνας μετατοπίζεται από την προσπάθεια των παλαίμαχων αντιστασιακών να επιβιώσουν, στην προσπάθειά τους να προσαρμοστούν στα νέα οικονομικά και ιδεολογικά δεδομένα και να «πετύχουν» (πρβλ. Γιατρομανωλάκης 2000, 27). Έτσι, αν και το ύφος είναι αρκετά κοντά σε αυτό του *Άνθρωποι και σπίτια*, θεματικά, υφολογικά και αισθητικά η *Καγκελόπορτα* συγγενεύει πολύ λιγότερο με τον ιταλικό Νεορεαλισμό από το *Άνθρωποι και σπίτια* (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω).

εκατέρωθεν. Σε αυτό το πλαίσιο η τέχνη οφείλει να (παρ)ακολουθήσει την πραγματικότητα με την αφήγησή της. Η προσεκτική παρατήρηση θα προσδώσει στην καλλιτεχνική αναπαράσταση της πραγματικότητας τη διάσταση του προσωπικού, και τελικά του πανανθρώπινου δράματος. Αν στην πλειονότητα των νεοελληνικών πεζογραφημάτων της περιόδου το αίτημα της ηθικής δικαίωσης (βλ. παραπάνω), έχει ως αποτέλεσμα η ιδεολογική θέση να υποκαθιστά τρόπον τινά τον ρεαλισμό, δημιουργώντας έναν μύθο και μια αφηγηματική δομή απαρέγκλιτα συνεπή προς αυτή την ιδεολογική θέση. Στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*, όπως και στις ταινίες του Νεορεαλισμού που παρουσιάστηκαν τον ρόλο αυτόν επιτελεί η λειτουργία της –συμπαθητικής– «παρατήρησης» της πραγματικότητας, η οποία ανάγεται σε αισθητική αρχή, και ιδεολογική θέση των συγκεκριμένων έργων.

#### *9. Στοιχεία του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού στη νεοελληνική πεζογραφία της αναπαράστασης του ηθικού χρέους (1949-1967).*

Το διάστημα 1949-1967 κατοχυρώνεται σταδιακά ο κινηματογράφος ως τέχνη στη χώρα μας. Θα ήταν πολύ πρώιμο να υπάρχουν ήδη σε αυτή την περίοδο πολλά πεζογραφήματα τα οποία να διαλέγονται σε βάθος με κάποιο συγκεκριμένο κινηματογραφικό ρεύμα. Σε κάθε περίπτωση τα λογοτεχνικά έργα που κατατάσσω στον κύκλο της *αναπαράστασης του ηθικού χρέους*, χαρακτηρίζονται από θεματικές και ιδεολογικές συγγένειες, οι οποίες θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως υπόβαθρο ενός τέτοιου διαλόγου με τον ιταλικό Νεορεαλισμό, η έκταση και το βάθος του οποίου ποικίλλει από πεζογράφημα σε πεζογράφημα. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, μια σε βάθος μελέτη των συγκεκριμένων πεζογραφημάτων να αναδείξει μεγαλύτερη σχέση τους με τον Νεορεαλισμό πέραν των πρώτων επιφανειακών αναλογιών που επισημαίνονται εδώ.

Ακολουθεί η παρουσίαση και ο σχολιασμός κάποιων παραδειγμάτων στοιχείων του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στην πεζογραφική αφήγηση άλλων πεζογραφημάτων της περιόδου 1949-1967. Πρόκειται ουσιαστικά για μια δειγματοληπτική παρουσίαση έργων, αλλά και αφηγηματικών στοιχείων ή τρόπων, η οποία στοχεύει στην ανάδειξη του εύρους του φαινομένου της υποδοχής και υιοθέτησης ποικίλων στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης από τη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου. Δεν υπάρχει στα παράδειγμα που ακολουθούν αναλυτική τεκμηρίωση της μορφής του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει μια σε βάθος μελέτη των θεμάτων και των τρόπων κάθε πεζογραφήματος. Περιορίζομαι, λοιπόν, σε επιμέρους παρατηρήσεις, οι οποίες εξετάζουν στοιχεία των πεζογραφημάτων της περιόδου υπό το πρίσμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, τα εξετάζουν, δηλαδή, ως στοιχεία του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* ή ως *κινηματογραφικές αναφορές* (κατά Rajewsky, με τις διαφοροποιήσεις από το θεωρητικό της σχήμα που περιγράφηκαν στο πρώτο κεφάλαιο). Στόχος αυτής της ανάλυσης είναι να αναδειχθούν η έκταση και η ποικιλομορφία του φαινομένου του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, και να λειτουργήσουν ως έναυσμα για περαιτέρω έρευνα.

### 1949-1967: σιωπηρός ή κρυπτικός διάλογος με τον κινηματογράφο.

Το πρώτο συμπέρασμα από την εξέταση κάποιων αντιπροσωπευτικών έργων της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου 1949-1967 είναι ότι ο διάλογος με τον κινηματογράφο, όπου υπάρχει, είναι κατά κανόνα κρυπτικός, κι επομένως δύσκολα ανιχνεύσιμος, ενώ πιθανότατα είναι διαμεσολαβημένος, από τα κείμενα της δυτικής λογοτεχνίας. Άλλωστε, ακόμα και στην περίπτωση του *Άνθρωποι και σπίτια*, το οποίο όπως είδαμε αναλυτικά παραπάνω, διαλέγεται ποικιλοτρόπως με τον ιταλικό κινηματογραφικό Νεορεαλισμό, ο διάλογος παραμένει «σιωπηρός». Ο συγγραφέας δεν περιλαμβάνει στο έργο του ρητές νύξεις για το συγκεκριμένο κινηματογραφικό ρεύμα και οι –λίγες– αναφορές στο σινεμά αφορούν στο κοινωνικό-ψυχαγωγικό βίωμα<sup>146</sup> του κινηματογράφου<sup>147</sup>. Το στοιχείο αυτό έχει σημασία για την εξέλιξη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της λογοτεχνίας με την έβδομη τέχνη μεταπολεμικά, και όπως θα δούμε ανατρέπεται σταδιακά μέχρι το τέλος του αιώνα.

Με αφετηρία αυτό το γενικό πλαίσιο, θα έλεγα ότι ο διακαλλιτεχνικός διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου με τον κινηματογράφο αναπτύσσεται σε δύο κυρίως κατευθύνσεις, οι οποίες έχουν αρκετά κοινά στοιχεία μεταξύ τους και μπορούν να θεωρηθούν συγγενείς με αντίστοιχες τάσεις του δυτικού πεζογραφικού μοντερνισμού. Η πρώτη αφορά τη λειτουργία του βλέμματος, ως στοιχείου απόδοσης της υποκειμενικής πρόσληψης της πραγματικότητας, με κατεξοχήν παράδειγμα για το πλαίσιο που μας ενδιαφέρει τον *Οδυσσέα* (1922) του Joyce<sup>148</sup>. Η δεύτερη επικεντρώνεται στον *δεικτικό τρόπο αφήγησης* ως στοιχείο ενός

<sup>146</sup> Το κοινωνικό-ψυχαγωγικό βίωμα του κινηματογράφου, όπως έχει επισημανθεί από τις σχετικές μελέτες (βλ. παραπάνω), κυριαρχεί συνολικά στην ποιητική παραγωγή της περιόδου. Στην πεζογραφία της περιόδου 1949-1967 οι αναφορές είναι πολύ λίγες, και αξιοποιούνται κυρίως για να προβληθεί η οικονομική στενότητα των ηρώων.

<sup>147</sup> Οι αναφορές στον κινηματογράφο στο *Άνθρωποι και σπίτια* είναι λίγες –λιγότερες από δέκα σε ένα μυθιστόρημα τριακοσίων και πλέον σελίδων– και μπορούν να ταξινομηθούν σε τρεις κατηγορίες, οι οποίες όμως κατ' ουσίαν σχετίζονται όλες με τον κινηματογράφο ως κοινωνικό-ψυχαγωγικό βίωμα: 1. ο κινηματογράφος ως χώρος δουλειάς, η Στέλλα δουλεύει τη νύχτα ως καθαρίστρια στον κινηματογράφο (Φραγκίας [1955] 1977, 128, 200) 2. ο κινηματογράφος ως ψυχαγωγία, απαγορευμένη για τους άνεργους (167), 3. ο κινηματογράφος ως βιομηχανία του θεάματος, και πιο συγκεκριμένα ως χώρος των εντυπωσιακών, πληθωρικών, αστραφτερών γυναικών, οι οποίες λειτουργούν αντιθετικά προς τη λιτή και δύσκολη ζωή των ηρώων του βιβλίου: έτσι οι πλούσιες κυρίες που συνοδεύουν τους «βιομήχαν[ους], υπουργ[ούς], ξέν[ους]» (167) είναι τόσο εντυπωσιακές που «[μ]όνο στον κινηματογράφο έχεις ξαναδεί τόσο όμορφες γυναίκες» (168) –την αντίθεση υπογραμμίζει το γεγονός ότι στην αμέσως προηγούμενη σελίδα και αυτό το ψυχαγωγικό βίωμα του κινηματογράφου αναφέρεται ως απλησίαστο για τους ανέργους («Θα με πας στον κινηματογράφο όταν πιάσεις δουλειά;»: 167). Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργούν και οι φωτογραφίες των γυναικών αστέρων του σινεμά στο σπίτι της Τασίας (182, 237). Τα «χτυπητά χρώματα» των φωτογραφιών αντιτίθενται στη φτωχική και μουντή εικόνα του σκοτεινού σπιτιού, ενώ η εικόνα των λαμπερών και φιλήδονων αυτών γυναικών υπογραμμίζει την απογοήτευση της ηρωίδας, η οποία είχε άλλα όνειρα όταν εγκατέλειψε τους δικούς της για να ακολουθήσει τον όμορφο Τέλη (188-189). Άλλωστε και οι ίδιες οι φωτογραφίες των λαμπερών αυτών γυναικών δεν θα γλιτώσουν από τη φθορά της ζωής σ' αυτό το σπίτι: «Τούτη η κάμαρη μάζει όπως τα παπούτσια του. Στη γωνία θα 'γινε λίμνη. [...] Εδώ θα 'ναι κι οι φωτογραφίες των αστέρων του σινεμά με τα χαμόγελα και τους γυμνούς ώμους. Μούσκεμα» (237-238). Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια ότι τόσο το σύμπαν του μυθιστορήματος μοιάζει να αντιτίθεται σχεδόν καταγγελτικά προς το ονειρώδες και αγεγάδιαστο σύμπαν του εμπορικού κινηματογράφου, όπως άλλωστε κάνουν με τον δικό τους τρόπο και οι ταινίες του ιταλικού Νεορεαλισμού.

<sup>148</sup> Βλ. ενδεικτικά για τον *Οδυσσέα*: Sara Danius, *The senses of modernism. Technology, Perception and Aesthetics*, Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 2002, 165-166, 178, καθώς και συνολικότερα κεφάλαιο 6, όπου η Danius εξετάζει τη λειτουργία των αισθήσεων και ειδικότερα της όρασης στον *Οδυσσέα*.

«μιχεβιοριστικού ύφους»<sup>149</sup> (Genette [1972] 2007, 259), του οποίου το κανονιστικό παράδειγμα είναι τα διηγήματα «Hills like white Elephants» (1927)<sup>150</sup> και «The Killers» (1927) του Ernest Hemingway (Genette [1972] 2007, 258, 261). Ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* δεσπόζει και στις δύο περιπτώσεις και αποτελεί το ουσιαστικότερο στοιχείο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, καθώς εδώ δεν υπάρχει ειδικός διάλογος θεμάτων ή αισθητικής, παρά μόνο η λιτή εικονοκεντρική και ασχολίαστη απόδοση των γεγονότων, η οποία οδηγεί στο πλησίασμα της λογοτεχνικής αφήγησης, σε επιμέρους στοιχεία αφηγηματικής οργάνωσης, με την κινηματογραφική. Η διαφορά μεταξύ των δύο κατευθύνσεων έγκειται ουσιαστικά στην κατεύθυνση του βλέμματος ως οργανωτικής αφηγηματικής δύναμης. Στην πρώτη περίπτωση το βλέμμα του ήρωα κινείται εκ των έσω, παράγοντας έτσι πεζογραφικές εικόνες παραμορφωτικές της πραγματικότητας και δηλωτικές του υποκειμένου που θεάται. Στη δεύτερη ομάδα κειμένων η πραγματικότητα παρουσιάζεται εξωτερικά, μόνο ως εικόνα. Ασχέτως αν η εστίαση είναι εσωτερική ή εξωτερική, η αφήγηση επιχειρεί να αποκρύψει το υποκείμενό της θέασης και να παρουσιαστεί ως αντικειμενική, ακόμα και όταν δεν είναι. Καθώς απουσιάζει το ερμηνευτικό σχόλιο του αφηγητή που θα αποκωδικοποιήσει την εικόνα της πραγματικότητας, δημιουργείται, όπως και στην προηγούμενη ομάδα κειμένων, η αίσθηση της δυσνόητης ή ανοικειωτικής εικόνας.

### Αφήγηση του βλέμματος

Σε αυτή την κατηγορία εμπίπτουν κυρίως έργα συγγραφέων της γενιάς του '30, τα οποία όμως υιοθετούν τη θεματολογία της Κατοχής και της Αντίστασης, και μάλιστα από μια αριστερή-ανθρωπιστική ιδεολογική σκοπιά, ενώ ανήκουν και εκδοτικά στο διάστημα 1949-1967. Ακολουθούν σχολιασμένα παραδείγματα από τα μυθιστορήματα *Ο άλλος Αλέξανδρος* (1950) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, *Και ιδού ίππος χλωρός* (1963) της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλλιέξ, καθώς και από την

---

<sup>149</sup> Στην κατηγορία της «Έγκλισης», και ενώ παρουσιάζει τις αφηγηματολογικές θεωρίες άλλων μελετητών ο Genette αναφέρει «την αντικειμενική αφήγηση μιχεβιοριστικού ύφους» (Genette 2007, 259), την οποία ταυτίζει με τον «δραματικό τρόπο» του Friedman. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει ότι ο έβδομος και ο όγδοος τύπος του Friedman είναι, κατά Genette πάντα, οι «δύο [...] τύποι αφήγησης καθαρά αντικειμενικής, από τους οποίους ο δεύτερος είναι υποθετικός και άλλωστε δύσκολα διακρινόμενος από τον πρώτο: ο 'δραματικός τρόπος' (Hemingway, *Hills like white elephants*) και η 'κάμερα', [που συνίσταται σε] απλή καταγραφή, χωρίς επιλογή ούτε οργάνωση» (258). Πιο διαφωτιστικές είναι οι παρατηρήσεις του Genette για το «μιχεβιοριστικό ύφος» στο *Nouveau Discours du récit* (οι παραπομπές εδώ είναι στην αγγλική μετάφραση του έργου). Εκεί ο Genette δίνει ως παράδειγμα του «μιχεβιοριστικού ύφους», έστω και μη καθαρού, τον *Ξένο* του Καμύ –και μάλιστα παραπέμποντας για αυτόν τον χαρακτηρισμό στην C. E. Magny (βλ. κεφ.1)– (Genette [1983] 1988, 122-123). Εξηγεί, λοιπόν, ο Genette ότι το «μιχεβιοριστικό ύφος» νοθεύεται όταν ο ήρωας επιτρέπει στον εαυτό του να σχολιάσει και να εξηγήσει. Κατά τα άλλα *Ο ξένος* «είναι 'αντικειμενικός' στο 'ψυχικό' επίπεδο, με την έννοια ότι ο ήρωας-αφηγητής δεν αναφέρει τις σκέψεις του (αν υπάρχουν). Δεν είναι όμως 'αντικειμενικός' στο επίπεδο της αντίληψης, αφού δεν μπορούμε να πούμε ότι ο Μερσώ παρουσιάζεται [βλέπεται] από έξω, ενώ ο εξωτερικός κόσμος και οι άλλοι χαρακτήρες εμφανίζονται εφόσον (και μόνο στον βαθμό που) μπαίνουν στο πεδίο αντίληψής του ήρωα» (123). Γίνεται λοιπόν φανερό ότι σημείο κλειδί του «μιχεβιοριστικού ύφους» είναι η απουσία –αποσιώπηση, θα έλεγα, μάλιστα– του αφηγηματικού σχολίου. Σε αυτή την περίπτωση ο αναγνώστης αναγκάζεται, όπως θα δούμε, να «παρατηρήσει» εικόνες και συμπεριφορές προκειμένου να καταλήξει στην ερμηνεία φαινομένων εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον δυσνόητων.

<sup>150</sup> Το διήγημα μεταφράζεται στα ελληνικά από τον Νίκο Πολίτη στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* τχ. 22 (5.10.1945): Καστρινάκη 2005, 401.

τριλογία του Στρατή Τσίρκα *Ακυβέρνητες πολιτείες* του (1960-1965). Τα έργα αυτά χαρακτηρίζονται από μια μεγαλύτερη ή μικρότερη απομάκρυνση από τον αυστηρά ρεαλιστικό τρόπο. Η αφαιρετικότητα της περιγραφής σε συνδυασμό με τις παραμορφωτικές όψεις της πραγματικότητας, που δημιουργεί η βλεμματοκεντρική παρουσίαση των γεγονότων, απομακρύνουν την αναγνωστική εμπειρία από αυτήν της ‘‘στρωτής’’ ρεαλιστικής αφήγησης. Στην ίδια κατεύθυνση συμβάλλουν και οι επιρροές των συγκεκριμένων πεζογράφων από τον δυτικό μοντερνισμό, οι οποίες εξάλλου, δεν είναι άσχετες και με τα χαρακτηριστικά του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* που μόλις επισήμανα.

### **Μαργαρίτα Λυμπεράκη *Ο άλλος Αλέξανδρος* (1950)**

Ενδιαφέρουσα περίπτωση για την προσέγγιση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο αποτελεί *Ο άλλος Αλέξανδρος* (1950) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη<sup>151</sup>. Κυρίως στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα αξίζει να παρατηρήσει κανείς το βασικό τέχνασμα του βιβλίου, την ύπαρξη, δηλαδή, δύο παράλληλων οικογενειών. Η πρώτη, της νόμιμης συζύγου, ζει με τις ανέσεις μιας αστικής οικογένειας η οποία διαχειρίζεται ένα ορυχείο. Η δεύτερη οικογένεια αποτελείται από τα «νόθα» παιδιά, που έχουν όμως τα ίδια ονόματα και παρόμοιες ηλικίες με τα νόμιμα τέκνα, αλλά ζουν ως εργάτες του ορυχείου. Η αλληγορική νύξη προς τον εμφύλιο σπαραγμό διατρέχει το μυθιστόρημα. Σημείο ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για τη μελέτη του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* είναι η ελλειπτική και εικονοκεντρική απόδοση των χαρακτηριστικών των παιδιών. Καθώς τα ονόματα δεν διαφοροποιούνται ο αναγνώστης αναγκάζεται να καταφύγει στην προσεκτική παρατήρηση της ένδυσης, του περιβάλλοντος, της συμπεριφοράς των ηρώων προκειμένου να καταλάβει για ποιο από τα δύο συνονόματα τέκνα πρόκειται. Η αξιοποίηση των «props»<sup>152</sup> για την αναγνώριση του ήρωα, είναι βέβαια ένα στοιχείο που χρησιμοποιείται συχνά, τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο, είναι όμως, ως εικονοκεντρικό, μάλλον «ξένο» προς τη

---

<sup>151</sup> Η πληροφορία για τη δραστηριότητα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη ως σεναριογράφου (*Μαγική Πόλις* 1954 – σκην. Ν. Κούνδουρος· *Φαίδρα* – σκην. Jules Dassin 1961), τυπικά δεν είναι αξιοποιήσιμη εδώ, καθώς η έκδοση του μυθιστορήματος προηγείται των σεναρίων. Κι επομένως η Λυμπεράκη είναι αδύνατον να αξιοποιεί στον *Άλλο Αλέξανδρο* τεχνικές και τρόπους που κατέκτησε κατά τη σύντομη μαθητεία της στην έβδομη τέχνη. Παρ’ όλα αυτά, πιστεύω, ότι από τον συνδυασμό της έκδοσης ενός μυθιστορήματος που αξιοποιεί, σε όποια μορφή, στοιχεία της κινηματογραφικής τεχνικής του μοντάζ, με την πληροφορία της μεταγενέστερης δραστηριοποίησης της συγγραφέως τον χώρο του σινεμά, προκύπτει εύλογα το ερώτημα για την ύπαρξη ειδικού ενδιαφέροντος της Λυμπεράκη για την κινηματογραφική αφηγηματική τέχνη.

<sup>152</sup> David Bordwell - Kristin Thompson, [1997] 2009, 205: «Όταν χειρίζεται το σκηνικό ενός πλάνου, ο κινηματογραφιστής μπορεί να χρησιμοποιεί αντικείμενα του *φροντιστηριακού υλικού* (*αξεσουάρ*) ως ενδείκτες —άλλος ένας όρος δανεισμένος από τη θεατρική μίζανσέν. Όταν ένα αντικείμενο του σκηνικού αιτιολογείται από το ενεργό μέρος που παίρνει στην εξελισσόμενη δράση, μπορούμε να το αποκαλέσουμε ‘αξεσουάρ-ενδείκτη’ (prop)» (μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη· βλ. και σχετική υποσημείωση στην ίδια σελίδα). Η χρήση των props προϋπάρχει φυσικά στο θέατρο, ωστόσο συγκεκριμένα η αξιοποίησή της για την ελλειπτική απόδοση της απότομης μετάβασης μεταξύ χρονικών επιπέδων, είναι κατά τη γνώμη μου μια πρακτική που κερδίζει έδαφος, πλαταίνει, με τον πολλαπλασιασμό των πραγματώσεων, και βαθαίνει, με τον ολοένα και πιο ελλειπτικό, πιο πειραματικό χαρακτήρα αυτών των πραγματώσεων στον κινηματογράφο, και ειδικά σε αυτό που θα περιγράφαμε ως «κινηματογράφο του δημιουργού».

λογοτεχνική αφήγηση. Παράλληλα, θα είχε ενδιαφέρον, κατά τη γνώμη μου να μελετήσει κανείς τις εναλλαγές μεταξύ των κεφαλαίων του *Άλλου Αλέξανδρου*, ιδίως όταν αφορούν και εναλλαγή από τη μία οικογένεια στην άλλη, ως προς την κινηματογραφική τεχνική του παράλληλου μοντάζ, της τεχνικής, δηλαδή που δηλώνει την παράλληλη διάρκεια στην κινηματογραφική αφήγηση (πρβλ. crosscutting Bordwell – Thompson [1997] 2009, 530). Νομίζω ότι η σύγκριση των στοιχείων που αξιοποιούνται για να σημανθεί η μετάβαση από τον ένα χώρο στον άλλο, η εικονοκεντρική δήλωση του χώρου, και, κυρίως, η αξιοποίηση εικονοκεντρικών συνδετικών κρίκων (όπως είδαμε παραπάνω με το παράδειγμα της αξιοποίησης της γραφιστικής σύζευξης στο μυθιστόρημα του Φραγκιά), θα φώτιζε γόνιμα τη δομή και την αφηγηματική συγκρότηση του μυθιστορήματος.

Επειδή, όμως, τα στοιχεία που με ενδιαφέρουν προς διερεύνηση προϋποθέτουν μια σε βάθος ανάλυση ολόκληρης της μυθιστορηματικής δομής, θα περιοριστώ στην παράθεση και τον σύντομο σχολιασμό ενός αποσπάσματος από το κείμενο της Γεωργίας Φαρίνου-Μαλαματάρη για το έργο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην ανθολογία της μεταπολεμικής πεζογραφίας των εκδόσεων Σοκόλη: «Πράγματι αυτά που θεωρούνται χαρακτηριστικά του μοντερνισμού είναι ορατά στο μυθιστόρημα αυτό. Για παράδειγμα, η ιστορία έχει αναιμική στοιχείωση· μάλιστα σε περίληψη φαίνεται ‘φτωχότερη’, επειδή δε βασίζεται στη χρονική αλληλουχία και στη λογική σειρά, όσο στην αφηγηματική υφή, δηλ. στις εικόνες, το σύμβολο, το επαναλαμβανόμενο μοτίβο κ.ά. (που δεν μπορούν να περιληφθούν στην περίληψη).

Η αφήγηση εξάλλου, γίνεται με εσωτερική προοπτική κυρίως από τον Αλέξανδρο. Ο ήρωας-αφηγητής ταυτόχρονα βλέπει, σκέφτεται, θυμάται, γενικεύει. Αυτό που διαβάζουμε είναι η έκθεση της συνείδησής του και, όπως είναι φυσικό, η συνείδηση δεν κινείται με αυστηρή χρονολογική σειρά. [...] Πρόκειται κατ’ουσίαν για ένα κινηματογραφικής τεχνικής χρονολογικό μοντάζ». (Φαρίνου-Μαλαματάρη 1988 Ε΄, 137· Η υπογράμμιση δική μου).

Εύκολα εντοπίζει κανείς στην κριτική της Φαρίνου-Μαλαματάρη τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν ως κύρια για την «αφήγηση του βλέμματος» και για τη σύνδεση του μυθιστορήματος με την κινηματογραφική αφήγηση: μοντερνιστικά υφολογικά στοιχεία, εικονοκεντρική αφήγηση, υποκειμενική και συχνά βλεμματοκεντρική παρουσίαση των γεγονότων, καθώς και, τέλος, αναφορά στην κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ ως δομικού άξονα του έργου.

### **Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, *Και ιδού ίππος χλωρός* (1963)**

Το κατεξοχήν ίσως παράδειγμα αυτής της πρώτης ομάδας της αφήγησης του βλέμματος είναι το *Και ιδού ίππος χλωρός* (1963) της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλλιέξ. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, βραβευμένο το 1964 με το Βραβείο των Δώδεκα (Αργυρίου 1988, 213), είναι κατά τη γνώμη μου από τις πλέον ενδιαφέρουσες περιπτώσεις της λογοτεχνικής μορφής του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* για την περίοδο 1949-1967. Το κείμενο της Γκρίτση-Μιλλιέξ ξεχωρίζει για την ακραία ελλειπτική περιγραφή προσώπων, γεγονότων και αντικειμένων, και την έντονη

παραμόρφωσή τους από το εστιάζον υποκείμενο. Παράλληλα στο μυθιστόρημα δεσπόζει η λειτουργία του συνειρμού, ο οποίος κινείται κυρίως εικονοκεντρικά. Στο μυθιστόρημα κυριαρχεί ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* και η, κατά κανόνα, ελλειπτικά δοσμένη εικόνα ανάγεται σε κύριο οργανωτικό άξονα της αφήγησης, με αποτέλεσμα να ευνοείται ο διάλογος με την κινηματογραφική αφήγηση. Η εικόνα υποστηρίζει τις μεταβάσεις που επιτελεί ο συνειρμός, και προδίδει, από τις παραμορφώσεις της, την ταυτότητα και τις διαθέσεις του υποκειμένου που θεάται. Ο διάλογος με τον κινηματογράφο στο μυθιστόρημα *Και ιδού ίππος χλωρός* αφορά κυρίως σε αφηγηματικές «λύσεις», σε τρόπους, δηλαδή, εικονοκεντρικής απόδοσης της σημασίας. Είναι, λοιπόν, πολύ πιθανό ότι αρκετά από τα στοιχεία –τρόποι αφηγηματικής αξιοποίησης της εικονοκεντρικής σημασίας– να κατάγονται, ή να φτάνουν στην αφηγηματική τέχνη της Γκρίτση-Μιλλιέξ μέσω του παραδείγματος του πεζογραφικού μοντερνισμού (βλ. σχετικά πρώτο κεφάλαιο).

Κυριότερο σημείο διαλόγου του μυθιστορήματος *Και ιδού ίππος χλωρός* με την έβδομη τέχνη αποτελεί η αξιοποίηση του βλέμματος –όπως π.χ. στον *Οδυσσέα* του Joyce– και της οπτικής γωνίας<sup>153</sup> στη λογοτεχνική αφήγηση, ειδικά όταν η οπτική γωνία δημιουργεί παραμορφώσεις του αντικειμένου ή αποκρύπτει σημεία του, πράγμα που συμβαίνει συχνά στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα. Θα έλεγα, μάλιστα, ότι η λογοτεχνική αφήγηση εν προκειμένω δημιουργεί μια αίσθηση ανάλογη προς αυτήν μιας κινηματογραφικής αφήγησης διαρθρωμένης αποκλειστικά σε πολύ κοντινά πλάνα, συχνά μάλιστα από αναπάντεχες γωνίες λήψης. Η αναγνωστική αίσθηση είναι ότι συνεχώς κάποια πληροφορία λείπει και ο αναγνώστης οφείλει να τη συμπληρώσει (πρβλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη 1988, 19). Ο βαθμός και η ένταση αυτής της «έλλειψης» είναι που διαφοροποιούν το μυθιστόρημα της Γκρίτση-Μιλλιέξ από τα άλλα έργα του συγκεκριμένου κύκλου, και με οδηγούν να μιλήσω για εξέχουσα περίπτωση<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Ήδη στο πρώτο κεφάλαιο έχει αναφερθεί η διάκριση ανάμεσα στην έννοια της *βλεμματοποίησης* (ocularisation: Jost 2006, 74) και της *εστίασης*. Επαναλαμβάνω για πρακτικούς λόγους εδώ ότι η *βλεμματοποίηση* σύμφωνα με τον Fr. Jost, σε αντίθεση με την *εστίαση*, αφορά τον προσδιορισμό του σημείου (του χώρου) της θέασης και όχι του υποκειμένου που θεάται. Η κινηματογραφική οπτική γωνία εκ των πραγμάτων περιλαμβάνει και τους δύο χαρακτηρισμούς οι οποίοι μπορεί να «ταυτίζονται» (παρακολουθώ τη σκέψη του ήρωα και κοιτάζω από τα μάτια του) ή και όχι (παρακολουθώ τη σκέψη του ήρωα, αλλά το βλέμμα της κάμερας είναι «ουδέτερο» αποκαλύπτοντάς μας ολόκληρο το περιβάλλον του ήρωα και όχι μόνο το αντικείμενο του βλέμματός του· αυτή εξάλλου είναι και τυπική σχέση *εστίασης-βλεμματοποίησης* στον κινηματογράφο). Για τη λογοτεχνία ο προσδιορισμός του χώρου του βλέμματος δεν είναι απαραίτητος, όταν υπάρχει, και πολύ περισσότερο όταν βρίσκεται σε σχέση δυσαρμονίας προς τον εστιακό κώδικα, ώστε να προσελκύσει την προσοχή του αναγνώστη, τότε είναι πολύ πιθανόν το κείμενο να διαλέγεται με πρακτικές του κινηματογραφικού αφηγηματικού κώδικα.

<sup>154</sup> Πρβλ. Μουλλάς 1964 = Μουλλάς 1989, 115-117: «Έτσι απ' τον καθιερωμένο τύπο του συγγραφέα-νομοθέτη που επιβάλλει στον αναγνώστη οργανωμένο και αξιολογημένο το υλικό του, φτάνουμε στο συγγραφέα-μεσάζοντα που δίνει το λόγο στους ήρωές του, που αρνείται την επέμβαση της ψυχολογίας και της κριτικής, κρυμμένος διακριτικά στο σκοτάδι, όσο χρειάζεται για να γίνει μόνο ένα όργανο παροχέτευσης της πραγματικότητας μέσω του λόγου. Θα 'λεγα καλύτερα ότι η συγγραφέας μετατοπίζεται έξαφνα παίρνοντας θέση πίσω από μian απρόσωπη μηχανή λήψεως και το πράγμα θα ήταν ως ένα σημείο απλό, αν δεν σήμαινε ότι έτσι η αρχική λειτουργία του λόγου αίρεται αυτόματα. Γιατί από εδώ και πέρα η αφήγηση προχωρεί με εικόνες, εξαντλώντας τις δυνατότητες μιας γραφής κινηματογραφικής [...] Η Μιλλιέξ κατόρθωσε έναν συνδυασμό. Διατηρώντας όσα στοιχεία μπορούσαν ν' αναδείξουν την έκφρασή της, πέτυχε όχι μόνο να μην προδώσει την ατμόσφαιρα της Κατοχής, αλλά και να επιτείνει το δραματικό της περιεχόμενο. Η ίδια, άλλωστε, σαν ιδιοσυγκρασία φαίνεται να βρίσκεται στους αντίποδες μερικών εκπροσώπων του 'νέου μυθιστορήματος',

Στο παρακάτω χωρίο από το μυθιστόρημα *Και ιδού ίππος χλωρός*, ο Αλέξανδρος παρατηρεί τη νύφη του που βρίσκεται στον κήπο: όχι μόνο έχουμε τη σκηνή του ήρωα να κόβει κλαδιά για να μπορέσει να δει καλύτερα –δύο φορές μάλιστα– αλλά την αφήγηση καταλαμβάνει η αυτονομημένη εικόνα των ποδιών της Ελένης, και μάλιστα μέσα στο μάτι που τα κοιτάζει. Φυσικά από το απόσπασμα που ακολουθεί δεν λείπει η ηδονοβλεπτική διάθεση –άλλωστε ο ήρωας φτάνει να χρησιμοποιήσει μέχρι και κυάλια–, αλλά και η έννοια του voyeurisme κάθε άλλο παρά ξένη είναι προς τον κινηματογράφο και την κινηματογραφική θεωρία (βλ. ενδεικτικά Stam [2000] 2011, 224-225). Κατά τη γνώμη μου, άλλωστε, και οι εικόνες που δημιουργεί το συγκεκριμένο απόσπασμα συγγενεύουν με την εικονοποιία του πειραματικού κινηματογράφου των αρχών του αιώνα, και ειδικότερα ίσως του υπερρεαλισμού (π.χ. *Un chien Andalou* 1928· *L'age d'or* 1930). Παρ' όλα αυτά το στοιχείο που με ενδιαφέρει πάνω από όλα στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι η παραμορφωτική λειτουργία του βλέμματος, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο το αντικείμενο της θέασης υποδεικνύει όχι μόνο τη θέση (στον χώρο), αλλά και την ταυτότητα του υποκειμένου που θεάται:

«Νευρικά σπάζει κι άλλο κλαδί. Μάτωσε το μεγάλο δάχτυλό του, το βάζει στο στόμα του, το βυζαίνει με μανία, καταπίνει το αίμα, που είναι γλυφό, καταπίνει το σάλιο του, που είναι πικρό. Το μάτι του, γυάλινη επιφάνεια, και μέσα γυμνά ίσαμε το μπούτι, τα δυο πόδια που κουνιούνται μες στο νερό που τρέχει ορμητικό από την κόκκινη χοντρή σωλήνα. Ύστερα απλώνονται πάνω στην ασβεστωμένη πεζούλα, για να στεγνώσουν. [...]

Τα χέρια του σπάζουν κι άλλο κλαδί. Θέλει να καθαρίσει το τοπίο, να δει, να μάθει. Όσα κι αν σπάσει δεν μπορεί να δει περισσότερο. Πιο πέρα, πιο κάτω, ίσαμε το βάθος του περιβολιού, είναι άλλα δέντρα, άλλα κλαδιά που του κρύβουν τη θέα. Ίσα-ίσα μια τρύπα άνοιξε και είδε σαν μέσα από κυάλι τα δυο πόδια. 'Τα κυάλια'. Το αίμα ανεβαίνει απότομα, συσπάται γύρω από την καρδιά, φουντώνει το πρόσωπο. Μπαίνει μέσα βιαστικά, ανοίγει του κομού το πάνω-πάνω συρτάρι, βγάζει από μέσα κάτι μανικέτια κιτρινωμένα, ένα μάτσο άχρηστες μετοχές –τι τις φυλάει, τι ελπίζει από δαύτες;– και τα βρίσκει στο βάθος του συρταριού. [...]

---

τόσο που το ζεστό της αίσθημα να μη συγκατανεύει στις στεγνές καταλογογραφήσεις των αντικειμένων. Έτσι, περισσότερο από ένα υπόδειγμα 'σχολής του βλέμματος' κερδίσαμε μια καυτερή μαρτυρία, όπου ο εφιάλτης θρυμματίζει το χρόνο σε εικόνες, η λιτή καταγραφή παρουσιάζεται φορτισμένη με τραγική ουσία κι ο συγγραφέας καρδιογραφεί τους ήρωές τους, όχι για να τους ολοκληρώσει σε χαρακτήρες, αλλά για ν' ανιχνεύσει μέσα απ' τις αντιδράσεις τους τον κυρίαρχο παλμό της εποχής» (Η υπογράμμιση δική μου). Προφανώς από την κριτική του Μουλλά με ενδιαφέρει ο τόσο σαφής, και αρκετά πρώιμος θα έλεγα εν έτει 1964, συσχετισμός του μυθιστορήματος της Μιλλιέξ με την κινηματογραφική αφήγηση. Και μάλιστα με τη χρήση του όρου «κινηματογραφική γραφή» (βλ. σχετικά στο πρώτο κεφάλαιο). Επιπλέον ο Παν. Μουλλάς φτάνει στο σημείο να παραθέσει ένα απόσπασμα του μυθιστορήματος, ως λογοτεχνική αξιοποίηση της «τεχνικής του μοντάζ» (Μουλλάς 1989, 116). Βέβαια, ο συσχετισμός με τον κινηματογράφο για τον Μουλλά έχει μάλλον αρνητική χροιά: «η αρχική λειτουργία του λόγου αίρεται αυτόματα» γράφει. Για μένα, αντιθέτως, ο διάλογος με τον κινηματογράφο λειτουργεί γόνιμα εντός των μορφικών αναζητήσεων της λογοτεχνικής γραφής, με αποτέλεσμα μια λογοτεχνική φόρμα όχι μόνο ιδιαιτέρως δραστική, αλλά και καινοτόμα. Όσον αφορά τώρα τον συσχετισμό με το Νέο Μυθιστόρημα, αν και θα επεκταθώ επί του θέματος στο επόμενο κεφάλαιο, θα έλεγα ότι το *Και ιδού ίππος χλωρός* αν και κατατάσσεται σαφώς σε μια «σχολή του βλέμματος» με τον τρόπο που ανέλυσα παραπάνω, διαλέγεται, κατά τη γνώμη μου, με μοντερνιστικές βλεμματοποιήσεις –λογοτεχνικές και κινηματογραφικές– προγενέστερες του Νέου Μυθιστορήματος.



Κολλάει τα μάτια του στα κυάλια. Τα δυο πόδια εύρωστα, ροδαλά, γιομάτα σταγόνες, αργοσαλεύουνε κάτω από τη μύτη του». (Γκρίτση-Μιλλιέξ [1963] 1990, 54-55).

Τα αποσπάσματα που ακολουθούν είναι χαρακτηριστικά για τον συνδυασμό εικονοκεντρικής αφήγησης και εσωτερικού λόγου που κυριαρχεί στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, για τον τρόπο με τον οποίο η εικόνα ανάγεται σε οργανωτικό άξονα του συνειρμού και σε φορέα πολλαπλών σημασιών. Στο πρώτο απόσπασμα, η κεντρική ηρωίδα κόβει και πουλάει τα μαλλιά της για να εξοικονομήσει κάποια χρήματα, ενώ ο γιος της βρίσκεται στο κρεβάτι του νοσοκομείου χτυπημένος από τους Γερμανούς. Στο δεύτερο, η Ελένη επιστρέφει στο νοσοκομείο για να βρει τον γιο της. Κοιτάζει τα πλακάκια ζητώντας από τα χρώματά τους να της δώσουν μια απάντηση για την τύχη του παιδιού της.

«Το χτήριο είναι παλιό, μουντό, γκρίζο. Η μέρα είναι υγρή, ακίνητη, μουγκή. Το ψαλίδι έμεινε ανοιχτό πάνω στο άσπρο μάρμαρο, δίπλα, σφιχτά δεμένες, οι δυο πλεξούδες. Το κεφάλι της άδειο, τα χέρια της κομμώτριας αρπάζουν κομμάτια κομμάτια τα μαλλιά της και τα καρφώνουν. Όλο της το κεφάλι διάτρητο. Περνούν από μέσα ιδέες και χάνονται, περνούν εικόνες και σφηνώνονται. Κλείνει τα μάτια, τα ξανανοίγει, απέναντι το γκρίζο χτήριο με τ' ανοιχτό παράθυρο, το μόνο ανοιχτό παράθυρο σε μια σειρά ατελείωτη από παράθυρα κλειστά. Όταν το κλείσουν κι αυτό, θα πει πως τελείωσε η εγχείρηση και ξάπλωσε στο κρεβάτι του το παιδί». (Γκρίτση- Μιλλιέξ [1963] 1990,143).

«Άσπρο το πλακάκι, το άλλο μαύρο, κόκκινο το τρίτο. Κάθε μαύρο πλακάκι άρνηση, κάθε άσπρο κατάφαση, σταματάει το ερωτηματολόγιο στο τρίτο –αυτό δεν το είχε σκεφτεί– αυτό δεν λέει ούτε ναι ούτε όχι, αρνούνται τα πλακάκια να της δώσουν χρησμό». (Γκρίτση- Μιλλιέξ [1963] 1990, 147).

Κλείνω αυτή τη σύντομη αναφορά στο μυθιστόρημα *Και ιδού ίππος γλωρός* με ένα απόσπασμα το οποίο θεωρώ από τα χαρακτηριστικότερα του βιβλίου –και γενικότερα των χαρακτηριστικών που με ενδιαφέρουν ως στοιχεία του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*. Στο παράθεμα που ακολουθεί προβάλλονται έντονα η εικονοκεντρική αφήγηση, οι παραμορφωτικές εικόνες που προκύπτουν από την εσωτερική εστίαση (βλ. π.χ. το δάχτυλο που μακραίνει), αλλά και η λειτουργία της σκηνοθεσίας, η οποία κατ' ανάγκην να συνοδεύει μια αφήγηση που διαρθρώνεται εικονοκεντρικά (βλ. κίνηση του πλήθους), και η οποία εύλογα ανακαλεί στον αναγνώστη ανάλογες τεχνικές της κινηματογραφικής αφήγησης.

« 'Αυτό το κόκκινο μάτι... το ψαρένιο μάτι... κι οι ρίγες του κουστουμιού...' Θέλει να φωνάξει δυνατά, να φωνάξει χαρούμενα· μη φοβόσαστε, δεν είναι χωριανός μας, δεν είναι... κόβεται μέσα της η φωνή, για πρώτη φορά το χέρι του μαύρου ανθρώπου υψώνεται, κάποιον δείχνει μέσα στο πλήθος. Η κίνηση γίνεται αυτόματη, καθένας που υποπτεύεται πως εκείνον δείχνει το χέρι, αλλάζει θέση έτσι που το δάχτυλο φαίνεται να μακραίνει, να γίνεται τεράστιο, τερατώδες να φτάνει ίσαμε τον τελευταίο άντρα της ουράς που αυτός μένει ασάλευτος, αδιάφορος, σίγουρος πως μόνον

εκείνον δεν δείχνει το χέρι. Κι όμως το χέρι δεν μετακινείται, μένει εκεί απολιθωμένο. Δύο στρατιώτες υπακούουν στην προσταγή του, βυθίζονται μέσα στο ανθρώπινο κανάλι, πλησιάζουν τον ακίνητο άντρα, τον πιάνουν από τα μπράτσα, τον μεταφέρουν μαζί τους». (Γκρίτση-Μιλλιέξ [1963] 1990, 157).

Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα έχει, κατά τη γνώμη μου, στοιχεία μοντερνιστικά, και μάλιστα, στοιχεία που δεν διαλέγονται απλώς με τον πεζογραφικό μοντερνισμό του 1920, αλλά και με τον πρωτοποριακό κινηματογράφο της ίδιας περιόδου, είτε πρόκειται για τις ταινίες του υπερρεαλισμού είτε για τις ταινίες του γερμανικού εξπρεσιονισμού<sup>155</sup>, είτε για τις ταινίες του γαλλικού ιμπρεσιονισμού που αξιοποίησαν μια σειρά από τεχνικές για να αποδώσουν αυτήν ακριβώς την υποκειμενική χροιά του βλέμματος, είτε και απλώς για ταινίες των αρχών του εικοστού αιώνα που πειραματίζονται με τις αφηγηματικές δυνατότητες της νεαρής τότε κινηματογραφικής τέχνης. Ωστόσο η τεκμηρίωση του διαλόγου με κάποιο συγκεκριμένο ρεύμα ή κάποια συγκεκριμένη κινηματογραφική μορφή παραμένει ανοιχτή προς διερεύνηση.

### **Στρατής Τσίρκας, *Ακυβέρνητες Πολιτείες* (1961-1965)**

Οι *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα θεωρούνται από την κριτική σημείο αναφοράς για τη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία (Αργυρίου 1988, 313). Ο Παν. Μουλλάς θα το χαρακτηρίσει ως κορυφαίο έργο της μεταπολεμικής μας πεζογραφίας: «Η μεταπολεμική μας πεζογραφία έχει να παρουσιάσει αρκετά έργα σημαντικότητας και αποφασιστικά. Δεν ξέρω όμως κανένα άλλο που ν' ανακινεί ταυτόχρονα και με τόσο δραστικό τρόπο προβλήματα ιδεολογίας και τέχνης, τέχνης και ζωής, μορφής και ουσίας».

Η αξία της *Τριλογίας* του Τσίρκα για τη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία είναι πράγματι αδιαμφισβήτητη. Ο λόγος που δεν επιμένω στον ίδιο βαθμό στο συγκεκριμένο έργο είναι ότι αν και στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* είναι εμφανής η χρήση «νεωτερικ[ών] τρόπ[ων] γραφής» (Αργυρίου 1988, 307), ενώ προβάλλει ιδιαίτερος δραστική η λειτουργία του συνειρμού, ωστόσο ο συνειρμός στο συγκεκριμένο έργο δεν αφορά αποκλειστικά, ούτε ίσως κατά προνόμιο την όραση, αλλά αφορά και τις υπόλοιπες αισθήσεις (πρβλ. Χατζίνης 1966 = Αργυρίου 1988, 329). Έτσι, η λειτουργία της λογοτεχνικής εικόνας (οπτικής και ακουστικής) υποβιβάζεται από οργανωτικός άξονας της μυθιστορηματικής δομής σε ένα από τα ποικίλα οχήματα ανάπτυξης του αφηγηματικού συνειρμού.

Η αφήγηση στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* χαρακτηρίζεται, όπως και στα προαναφερθέντα έργα, από τον ελλειπτικό τρόπο αφήγησης, την αξιοποίηση του βλέμματος ως στοιχείου που αποδίδει συνοπτικά και δεικτικά την υποκειμενική διάσταση της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα

---

<sup>155</sup> Οι παραμορφωτικές γωνίες θέασης στο μυθιστόρημα έχουν αρκετά στοιχεία που μπορούν να παραβληθούν με ανάλογα στοιχεία των ταινιών του γερμανικού εξπρεσιονισμού (βλ. ειδικότερα τη σκηνή της φυλακής: Γκρίτση-Μιλλιέξ [1963] 1990, 101-110).

προσεγγίζεται στο μυθιστόρημα σαφώς ως προϊόν της αντίληψης ενός υποκειμένου, ως προϊόν μιας προσλαμβάνουσας συνείδησης (βλ. σχόλια για μοντερνισμό στο προηγούμενο κεφάλαιο), καταργείται ο παντογνώστης αφηγητής και η αφήγηση αναπτύσσεται στη βάση των, ενίοτε εικονοκεντρικών, σπαραγμάτων της πραγματικότητας, όπως αυτά εγγράφονται στη συνείδηση των ηρώων. Εκείνο που καθιστά τις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* λιγότερο πρόσφορο παράδειγμα για την παρούσα θεώρηση σε σχέση με το *Και ιδού ίππος χλωρός*, είναι ότι στην τριλογία του Τσίρκα ο συνειρμός δεν είναι τόσο δεσμευμένος στη γυμνή εικόνα. Επομένως ο ρόλος της εικόνας στη δομή και τη διάρθρωση της αφήγησης στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* είναι σημαντικά υποβαθμισμένος σε σχέση με το μυθιστόρημα της Γκρίτση-Μιλλιέξ.

Ο διάλογος με τον κινηματογράφο στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* πιστεύω ότι εντοπίζεται κυρίως στην κατασκευή ευανάγνωστων εικονοκεντρικών συμβόλων<sup>156</sup>, τα οποία επιφορτίζονται με σημασίες με την αξιοποίηση μιας κοινής δεξαμενής πολιτισμικών στοιχείων, αλλά και, κι αυτό έχει ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη διακαλλιτεχνική προσέγγιση, στοιχείων –θεματικών ή υφολογικών– της συγκεκριμένης μυθιστορηματικής αφήγησης. Η πρακτική της κατασκευής ειδικών για τις ανάγκες της συγκεκριμένης κάθε φορά αφήγησης, εικονοκεντρικών συμβόλων σχολιάστηκε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο ως πρακτική προσφιλής του κινηματογράφου. Η επαναφορά ενός αντικειμένου, ενός χρώματος, μιας εικόνας στη διάρκεια της ταινίας το φορτίζει με ποικίλες ειδικά προσαρμοσμένες στο μυθοπλαστικό σύμπαν τις ταινίας σημασίες. Στο μυθιστορηματικό σύμπαν των *Ακυβέρνητων Πολιτειών* υπάρχουν αρκετές τέτοιες επαναφορές αντικειμένων, ήχων, και όχι μόνο. Η επαναφορά συντελεί στην αναγωγή του αντικειμένου σε σύμβολο. Πρόκειται για σύμβολα που έχουν τη συγκεκριμένη σημασία και ένταση μόνο στο πλαίσιο του μυθιστορηματικού κόσμου, στον οποίο ανήκουν. Όταν τα σύμβολα αυτά αφορούν εικόνες, οπτικές ή ακουστικές, μπορούμε να τα εξετάσουμε ως στοιχεία του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως και η αξιοποίηση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* στο μυθιστόρημα, όταν δραστικές, λιτά κατασκευασμένες εικόνες παρατίθενται χωρίς το σχόλιο του αφηγητή, ξεδιπλώνοντας έτσι την ευρύτατη γκάμα των σημασιών τους. Στο ακόλουθο παράδειγμα από τη *Νυχτερίδα*, μια εικόνα που δεν καταλαμβάνει παρά μόνο τρεις σειρές κειμένου, αποδίδει το ήθος του ήρωα (Φάνης) σε όλο του το εύρος: «Όταν πήγαμε να τον ξυπνήσουμε φέρνοντας και τον καφέ, τον βρήκαμε καταγής πάνω στο χαλί, διπλωμένον στα δυο, σαν πετεινό καραμπίνας. Δεν είχε τολμήσει να ξεστρώσει τα μεταξωτά παπλώματα, τα κεντητά σεντόνια. Ακόμα και για προσκέφαλο είχε βάλει τα παπούτσια του» (Τσίρκας [1965] 1985, 301). Η εικονοποιία λειτουργεί εδώ καταλυτικά για τον χαρακτηρισμό του ήρωα. Από την εικόνα που μας δίνει ο συγγραφέας ο αναγνώστης συμπεραίνει όχι μόνο τις πιθανές σκέψεις του ήρωα μπροστά στα πολυτελή σκεπάσματα του κρεβατιού, αλλά –και αυτό είναι που ενδιαφέρει περισσότερο– ο αναγνώστης οδηγείται από τη

---

<sup>156</sup> Βλ. επανάληψη ελάσσονων και σημαντικών μοτίβων στην Τριλογία: Blot 1980: 86-106: το κόκκινο χρώμα (88-92), η εικόνα του φεγγαριού (87-88).

συγκεκριμένη εικόνα στον χαρακτηρισμό του ήρωα. Η συνύπαρξη του ξαπλωμένου στο πάτωμα Φάνη, σε συνδυασμό με την εικόνα του Μάνου και της Νάνσυ όρθιων στην πόρτα να τον κοιτάζουν κρατώντας τον καφέ που του έχουν ετοιμάσει, δεν αποτυπώνει μόνο την έκπληξη των δύο που τον βρήκαν να κοιμάται στο πάτωμα, αλλά και δημιουργεί μια ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στην εικόνα του Φάνη, που από ταπεινότητα κι ευγένεια υποβιβάζει τον εαυτό του στο πάτωμα, και το Ανθρωπάκι, την έτερη φιγούρα κομματικού στελέχους του μυθιστορήματος, του οποίου η εικόνα αποπνέει έπαρση και ασέβεια προς τους άλλους.

Παραθέτω δύο σύντομα αποσπάσματα, τα οποία χαρακτηρίζουν, με τρόπο *δεικτικό*, το Ανθρωπάκι: «Μα κει τον βλέπω να βγάζει πιστόλι και με την κάννη του να σκουντάει το μπράτσο του οδηγού, που είχε κοτσάρει ένα τσιγάρο στο στόμα κι ετοιμαζόταν ν' ανάψει. 'Λα, λα τσιγάρο, βρε κερατά' του κάνει. Ο άλλος κοίταξε λοξά το πιστόλι κι ύστερα εμάς Του χαμογελάσαμε. 'Λα τσιγάρο' ξανάπε τ' Ανθρωπάκι. Ο σωφέρ σήκωσε τους ώμους κι ασχολήθηκε με τ' οδήγημα. Σε λιγάκι ξεκόλλησε το τσιγάρο και το πέρασε στ' αφτί, κάτω απ' την κεφία του.

-Τώρα του έβαλες την ιδέα του λέω. Λίγο να είναι φοβιτσιάρης αύριο θα μας τη σκάσει τη μπουκάλα.

-Δε βαριέσαι. Θα μας πήρε για τίποτα πλούσιους, που απαγορεύουν στους σωφέρηδες τους το κάπνισμα». (από το μυθιστόρημα: *Η λέσχη*: Τσίρκας [1961] 1972, 173).

«Σε λίγο άκουσα τη φωνή του Ανθρωπάκι που καλούσε το γκαρσόνι. Γύρισα και κοίταξα. Ήταν ο ευρωπαίος με την παλταδιά. Σηκώθηκα και πλησίασα. Στάθηκα. 'Αυτός είναι' ρωτήθηκα. Φορούσε αμερικάνικα ματογυάλια με χρυσό σκελετό.

-Καλώς όρισες, του λέω. Παραλίγο να μη σε γνωρίσω.

-Γιατί εσύ πώς ντυνόσουν στα Παρίσια;» (από την *Αριάννη*: Τσίρκας [1962] 1973, 157).

Θα έλεγα μάλιστα ότι αυτή η αντιδιαστολή μεταξύ των δύο χαρακτήρων, που προσωποποιούν την κομματική ηγεσία στο μυθιστόρημα, αποτελεί και την κυριότερη ίσως πολιτική αιχμή του έργου, αλλά και πολύ περισσότερο υποδηλώνει και την ιδεολογική του θέση. Σε ό,τι αφορά τον διάλογο με τον κινηματογράφο και τη μορφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, τα παραπάνω αποσπάσματα συγγενεύουν με τη δεύτερη κατηγορία κειμένων που διαλέγονται με την κινηματογραφική αφήγηση, την οποία περιγράφω με τον όρο του Genette «μπιχεβιοριστικό ύφος», καθώς η ερμηνεία της συμπεριφοράς του Ανθρωπάκι, και ο χαρακτηρισμός του ήρωα γίνονται έμμεσα, χωρίς αφηγηματικό σχόλιο, με τη διαδοχή των σκηνών της αφήγησης.

### **Μπιχεβιοριστικό ύφος**

Στην ίδια περίοδο εντάσσονται και έργα στα οποία κυριαρχεί επίσης ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης*, όμως το συνολικό ύφος είναι πιο απλό και καλλιεργεί την ψευδαίσθηση μιας εποπτικής ρεαλιστικής εικόνας. Σε αυτήν, την κατά τα άλλα «στρωτή» ρεαλιστική αφήγηση παρεισφρέουν ενίοτε «ακατανόητες» εικόνες. Στις περιπτώσεις αυτές συνήθως ο αφηγητής αρνείται να σχολιάσει αυτό που βλέπει, μας το παρουσιάζει ως γυμνή ερμηνείας εικόνα, και το αποτέλεσμα είναι μια «δυσκολία»

στην κατανόηση της αφήγησης, η οποία ταυτόχρονα κλιμακώνει τη δραματικότητά της. Στα έργα αυτού του κύκλου, από τον οποίο θα σταθώ περισσότερο στη *Φωτιά* (1946) του Δημήτρη Χατζή και στα *Δόντια της Μυλόπετρας* (1955) του Νίκου Κάσδαγλη, κυριαρχεί η έντονη δραματικότητα της αφήγησης με την επικράτηση της σκηνής έναντι της περίληψης (πρβλ. Genette [1972] 2007, 161). Η εξέλιξη της λογοτεχνικής αφήγησης μεταπολεμικά σε μια όλο και πιο σύντομη, περιεκτική εικονοκεντρική απόδοση, παρουσιάζει, κατά τη γνώμη μου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον μελετητή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, και του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* ειδικότερα. Χωρίς να μιλάμε για διάλογο με κάποιο συγκεκριμένο κινηματογραφικό ρεύμα, τα συγκεκριμένα κείμενα αξιοποιούν τα διδάγματα της κινηματογραφικής αφήγησης –με μια έμφαση ενδεχομένως στην κλασική χολλυγουντιανή αφήγηση και το μοντάζ συνεχείας– προκειμένου να πετύχουν την επιθυμητή πύκνωση των νοημάτων στις αφηγήσεις τους<sup>157</sup>.

Κλείνοντας αυτές τις παρατηρήσεις οφείλω να πω ότι η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* κλιμακώνεται σταθερά μέχρι περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1970 (για τη Δύση) –του 1980 (για την Ελλάδα) για να υποχωρήσει στα έργα του (χαμηλού) μεταμοντερνισμού (βλ. αναλυτικά κεφάλαιο 4), και να επανακάμψει στη νεοελληνική πεζογραφία κατά τη δεύτερη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα.

### **Δημήτρης Χατζής *Φωτιά* (1946)**

Η *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή θα μπορούσε εύλογα να χαρακτηριστεί έργο «επικαιρικό», αφού αποτελεί άμεση λογοτεχνική αποτύπωση και ανταπόκριση στα ιστορικά συμβάντα της εποχής<sup>158</sup>. Είναι και ένα έργο «μαχόμενης» λογοτεχνίας, θα έλεγε κανείς, καθώς παίρνει σαφή θέση στο πλευρό της Αριστεράς της εποχής (πρβλ. Παγανός 1988, 178). Παρά ταύτα, αν και έχει κατηγορηθεί ως τέτοιο, η *Φωτιά* δεν είναι ούτε έργο προπαγανδιστικό, ούτε και πάσχει, στον βαθμό άλλων αντίστοιχων έργων της περιόδου, από μια τόσο πια απλουστευτική θεώρηση προσώπων και πραγμάτων. Η σταδιακή μεταστροφή του αυστηρού εβδομηντάχρονου Γιακουμή, που δεν συμμαρτίζει εξαρχής τον αγώνα των ανταρτών, και, λιγότερο, η εξέλιξη της κεντρικής ηρωίδας από καλή κόρη και αδερφή, σε νεαρή αντάρτισσα που «έμαθε να σκέφτεται μοναχή της» συμβάλλουν σε αυτή την κατεύθυνση. Το κυριότερο όμως χαρακτηριστικό που δίνει λογοτεχνικό ενδιαφέρον σε αυτό το πρώτο έργο του Δημήτρη Χατζή είναι η άρτια οικονομία του ύφους, που καταλήγει σε μερικές σκηνές εξαιρετικής έντασης, και στηρίζεται, κατά τη γνώμη μου, πρωτίστως στην αποσιώπηση του

---

<sup>157</sup> Τέτοια χαρακτηριστικά επισημαίνει η C. E. Magny όταν μελετώντας τον διάλογο του γαλλικού μυθιστορήματος με τον κινηματογράφο περιγράφει την «αντικειμενική τεχνική στο μυθιστόρημα» ([Objective Technique in the Novel] Magny [1948] 1972, 34-51)

<sup>158</sup> Πρβλ. Ο Δ. Τζιόβας σε κείμενό του για τη σχέση ιδεολογίας και αισθητικής λειτουργίας στο έργο του Χατζή γράφει χαρακτηριστικά για τη *Φωτιά*: «Η ‘Φωτιά’ ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις και τους πνευματικούς προσδιορισμούς της εποχής της. Τη χαρακτηρίζει η ‘σχεδιακή πενιχρότητα’, η χαλαρή αφήγηση, οι εμφανείς ιδεολογικές προθέσεις και η επιμονή στην εξωτερική και υποτυπώδη δράση». (Τζιόβας 1980, 11).

αφηγηματικού σχολίου και την εικονοκεντρική παρουσίαση της δράσης<sup>159</sup>. Παραθέτω ένα σύντομο απόσπασμα το οποίο θεωρώ ταυτοχρόνως ως το πλέον ενδεικτικό για τη λειτουργία της αφήγησης στη βάση ασχολίαστων εικόνων, αλλά και ως μια από τις πιο ευτυχείς υφολογικά στιγμές του μυθιστορήματος, χαρακτηριστική, κατά τη γνώμη μου, της πορείας που πήρε το έργο της συγγραφικής ωριμότητας Χατζή:

«Είδε τις κόκκινες μπατανίες ο Γιακουμής ν' ανεμίζονται σα σημαίες. Είδε τις γυναίκες να ξεπορτίζουν αναμαλλιασμένες στις αυλές και στις στράτες. Είδε τους άντρες που θα γύριζαν πίσω το βράδυ για να ξαναρχίσουν τα ίδια. Είδε το μοσκάρι του πνιγμένο στο αίμα ν' αναποδογυρίζει τα μεγάλα του μάτια. Κι είδε τη φωτιά ν' ανεβαίνει απ' ολούθες και να τον ζώνει απ' ολούθες, ανήμπορον, κατατσακισμένο.

Κάθισε κι έβαλε το πρόσωπο μες στις παλάμες του, που 'χανε γίνει σαν τα καύκαλα της χελώνας από το δούλεμα της γης. Κι άλλο τίποτα δεν ήθελε παρά να μπορούσε να κλάψει –να κλάψει. Ο Γιακουμής, το λιοντάρι». (Χατζής [1946] 2000, 17).

Η δραματική ένταση του συγκεκριμένου αποσπάσματος είναι νομίζω προφανής, όπως προφανής είναι και η κυριαρχία των εικόνων –η επανάληψη εξάλλου του ρήματος «είδε», και μάλιστα στην πρώτη θέση της πρότασης, μάς διαβεβαιώνει γι' αυτό. Όμως νομίζω ότι πέρα από την οικονομία της γλώσσας, που κάνει το παραπάνω απόσπασμα σχεδόν να συγγενεύει με ποίημα, έχει σημασία να παρατηρήσουμε ότι η ένταση που δημιουργείται εδώ οφείλεται ακριβώς στην αποσιώπηση του σχολιασμού του αφηγητή. Το γεγονός ότι οι εικόνες μάς παρουσιάζονται –σχεδόν– ασχολίαστες, ενώ η σκηνή κλείνει όταν, τελικά, ο ήρωας κλείνει τα μάτια του, δημιουργεί κατά τη γνώμη μου μια ιδιότυπη αφηγηματική οικονομία, η οποία στηρίζεται, εν πολλοίς, στη δυναμική και τη «σκηνοθεσία» της εικόνας. Θα μπορούσε, με άλλα λόγια, το παραπάνω απόσπασμα να αναλυθεί ως κειμενικό παράλληλο της λειτουργίας του μοντάζ συνεχείας, όπως αναλύθηκε στο εισαγωγικό κεφάλαιο το απόσπασμα από την *Κάθοδο των εννιά* του Θανάση Βαλτινού<sup>160</sup>.

Παραθέτω ένα ακόμα απόσπασμα από τη *Φωτιά*, εκτενέστερο αυτή τη φορά, και «απλούστερο» στους τρόπους του. Εδώ παρακολουθούμε μια τυπική σκηνή του μυθιστορήματος:

«Σωριάστηκε μπρούμυτα μες στην αυλακιά, σφίγγοντας την κοιλιά του. Ένα σώμα έπεσε πάνω του. Ένας άντρας τον καβαλίκεψε, τον άρπαξε απ' τα μαλλιά, τ' ανασήκωσε το κεφάλι και του το γύρισε δίπλα. Ο γέρος άνοιξε λίγο τα μάτια του και τον γνώρισε. Έκανε να πιάσει το μαχαίρι στη μέση του, μα δεν είχε δύναμη πια. Ο άλλος κρατούσε στα χέρια του το πιστόλι και του τ' ακούμπησε στο μελίγγι.

<sup>159</sup> Πρβλ. σχόλιο του Παγανού για το πρώτο μυθιστόρημα του Δημήτρη Χατζή: «Η *Φωτιά* έμεινε στο στάδιο των ωραίων προθέσεων. Ο συγγραφέας δεν μπόρεσε να δώσει ζωντανούς ανθρώπους με αδρά περιγράμματα. Έδωσε μόνο κομματιασμένες εικόνες. Ο ρεαλισμός του Δημ. Χατζή δεν πατά ακόμα γερά στα πόδια του». (Παγανός, 1988, 179).

<sup>160</sup> Ας σημειωθεί ότι ένα πολύ μεγάλο μέρος του έργου του Βαλτινού θα μπορούσε να συνδεθεί με το «μπιχεβιοριστικό ύφος» και να μελετηθεί σε αυτό το πλαίσιο ως μορφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*.

-Άτιμε παλιόγερε, πρόφτασες... Μα θα πεθάνετε. Ό,τι κι αν κάνετε, θα πεθάνετε όλοι σας...

Η αγωνία τον έπνιγε, ήταν όλος λουσμένος στον ιδρώτα...

-Σκατά να φας, προδότη... μούγκρισε με κόπο.

Ένας κόκκορας ακούστηκε μακριά στο χωριό να λαλεί. Η μορφή του γλυκάθηκε κι απόμεινε με το χαμόγελο πριν τραβήξει ο άλλος.

Οι σφαίρες πέφταν βροχή ολόγυρα. Ο Ζιώγας κι οι στρατιώτες τρέχαν σκυμμένοι στο μάκρος της δημοσιάς, μέσα στην αυλακιά να σωθούνε. Οι αντάρτες φτάσανε σε λίγο και βρήκαν το γέρο με το κεφάλι σπασμένο, πνιγμένο στο αίμα. Τα χείλια του ακουμπισμένα στο χώμα, σα να φιλούσαν τη γης, χαμογελούσαν ακόμα». (Χατζής [1946] 2000, 42).

Το δεύτερο αυτό απόσπασμα από τη *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή είναι νομίζω αρκετά χαρακτηριστικό για το συνολικό ύφος του βιβλίου, αλλά και για τη λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* στα έργα της περιόδου. Αν και το *αφηγηματικό σχόλιο* δεν αποσιωπάται εντελώς, έχουμε μια αφήγηση με έντονη δραματικότητα και ισχυρή παρουσία του διαλόγου –γενικότερα στα έργα της περιόδου, αλλά και εδώ δεδομένης της έκτασης του αποσπάσματος. Συχνά στα κείμενα αυτά, η εικόνα αυτονομείται, όπως, για παράδειγμα στο παραπάνω απόσπασμα, η εικόνα του προσώπου του νεκρού γέρου που πνιγμένο στο αίμα χαμογελάει «φιλώντας» τη γη. Επιπλέον, είναι χαρακτηριστική αυτής της «μπιχεβιοριστικού τύπου» αφήγησης, η εμφανής αποσιώπηση του *αφηγηματικού σχολίου*. Στο παραπάνω απόσπασμα, ο γέρος γνώρισε τον ταγματасφαλίτη γαμπρό του, αλλά η αφήγηση επιμένει «Ο άλλος...», για να μας αποκαλύψει την ταυτότητά του μόνο μετά την ολοκλήρωση της σκηνής: «Οι σφαίρες πέφταν βροχή ολόγυρα. Ο Ζιώγας [...]».

### **Νίκος Κάσδαγλης *Τα δόντια της μυλόπετρας* (1955)**

*Τα δόντια της μυλόπετρας* (1955), εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, είναι ένα έργο με πολύ διαφορετική ιδεολογική θέση από αυτήν της *Φωτιάς*. Στο επίκεντρο βρίσκεται μια ένοπλη ομάδα δεξιών<sup>161</sup>, στους κόλπους της οποίας έχει διεισδύσει μια γυναίκα ως κατάσκοπος, και φονικός δάκτυλος, των κομμουνιστών. Παρά το γεγονός ότι ο Κάσδαγλης δεν παίρνει ξεκάθαρα θέση με τη μία ή την άλλη πλευρά, πιστεύω ότι οι κομμουνιστές προβάλλονται σαφώς ως πιο «ιδεολόγοι» από τους άλλους, έστω και αν αυτό τους καθιστά τελικά αφελείς<sup>162</sup>. Πάνω από όλα, πάντως, προβάλλεται η ένταση, η σύγχυση και η αγριότητα της κατάστασης που επικρατούσε στη συγκεκριμένη περίοδο μεταξύ των αντίπαλων στρατοπέδων –άλλωστε μπορεί ο Εμφύλιος να μην περιλαμβάνεται στο μυθιστόρημα, υποφώσκει όμως ως θέμα, αφού το έργο εκδίδεται το 1955. Επομένως, το μυθιστόρημα του

<sup>161</sup> Ως μια από τις εθελοντικές ομάδες της Ειδικής Ασφάλειας, που λειτουργούσαν συμπληρωματικά προς τα Τάγματα Ασφαλείας στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής, την προσδιορίζει ο αφηγητής (Κάσδαγλης [1955] 1995, 32). Το χωριό αυτό στο οποίο ο αφηγητής εξηγεί σύντομα την ιδεολογική ταυτότητα και τον ρόλο της ομάδας που βρίσκεται στο επίκεντρο της αφήγησης του μυθιστορήματος, είναι, νομίζω, ενδεικτικό της ιδεολογικής ταυτότητας του έργου, η οποία απ' ότι φαίνεται πόρρω απέχει από την ιδεολογική ταύτιση με τα μέλη της συγκεκριμένης ομάδας.

<sup>162</sup> Πρβλ. σκηνή στην οποία ένας κομμουνιστής στρατολογεί τον κεντρικό ήρωα στις γραμμές της ΕΠΙΟΝ: Κάσδαγλης [1955] 1995, 66-68.

Κάσδαγλη, παρότι η αφήγηση γίνεται πράγματι από τη σκοπιά των δεξιών, ωστόσο δεν απέχει και τόσο ιδεολογικά από τα υπόλοιπα έργα στα οποία στάθηκα παραπάνω, ακριβώς επειδή κύρια ιδεολογική θέση του παραμένει ο ανθρωπισμός. Φυσικά αυτός ο ανθρωπισμός εδώ δεν προβάλλεται ως θέση ούτε από τη συμπαθητική στάση του αφηγητή, ούτε και από τη θετική συμπεριφορά των ηρώων. Προβάλλεται εξ αντιθέτου μέσω της ακραία απάνθρωπης συμπεριφοράς στην οποία οδηγούνται οι ήρωες όταν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες τους «αλέθουν» σαν τη μυλόπετρα του τίτλου (πρβλ. Αργυρίου 1988, 419-420). Το τελευταίο αυτό στοιχείο, νομίζω, θα άξιζε ίσως να διερευνηθεί και ως σημείο διακαλλιτεχνικού διαλόγου με το *film noir*<sup>163</sup>, ο σκοτεινός και γεμάτος πάθη κόσμος του οποίου πλησιάζει αρκετά τον κόσμο της *Μυλόπετρας* του Κάσδαγλη.

Η *εστίαση* της αφήγησης στο μυθιστόρημα είναι συνήθως εσωτερική, ενώ η αφήγηση παραμένει εικονοκεντρική, και ο εστιακός κώδικας ακολουθεί και κλιμακώνει την αβεβαιότητα που νιώθουν οι ήρωες ενώπιον των όσων βιώνουν. Επιλέγω να παραθέσω μια σκηνή στην οποία ο εστιακός κώδικας φαίνεται να παρατυπεί. Ξαφνικά γυρίζουμε σε εξωτερική εστίαση και παρακολουθούμε τη Μύρρα ενώπιον του φόνου του εραστή, και θύματός της, Κοσμά. Αξίζει να προσέξει κανείς την ασχολίαστη παράθεση των εικόνων, οπτικών και ακουστικών, η οποία εντείνει την αίσθηση συμμετοχής του αναγνώστη, αφού εκείνος καλείται να ερμηνεύσει τις «σκόρπιες» πληροφορίες της αφήγησης. Θα παρομοίαζα την αφήγηση εδώ με μια σεκάνς σκοτεινών μακρινών πλάνων, στην οποία έχουμε σαφώς την αίσθηση ότι υπάρχουν πολύ περισσότερες πληροφορίες από αυτές που μας δίνονται.

«Ήρθε και για μένα η διαταγή; και πίστεψα πως λαχταρούσες που τα χαλάσαμε. Ως την τελευταία στιγμή στάθηκα μπαίγνιο.

Από γύρω πρόβαιναν κι άλλοι. Τον ψάξανε και του πήραν το πιστόλι, τονε φτύσαν κατάμουτρα.

Ένα νέο παιδί, ψηλό, σίμωσε τη Μύρρα και την πήρε από το μπράτσο· την τράβηξε μαζί του, μαλακά, μα με δύναμη, και κατηφόρισαν αργά το μονοπάτι. Το κορίτσι τρέκλιζε σα ζαλισμένο, τη βάστηξε από τη μέση.

Και τότε ακούστηκαν μουντές, οι δυο πιστολιές, και το κορίτσι κόμπιασε, στάθηκε ξύλο. Μόνο η σιγαλιά της αποκρίθηκε, και στέναξε, ακούμπησε σε ένα δέντρο. Ο άλλος ρουθούνισε, ανυπόμονος· χασομερούσαν. Της έλυσε με το στανιό το χέρι από το δέντρο, να την τραβήξει, και τότε ήρθε το πρώτο μήνυμα. Ένα κλάμα σιγανό, σα να παραπονιότανε μωρό. Ο άντρας την παράτησε, ν' ακούσει· κι ο βόγκος δυνάμωσε και ξέσυρε, έγινε παράπονο μακρύ και πλημμύρισε το δασάκι ανατριχιαστικά, σιγανό και διαπεραστικό, ο βράχος το πήρε και το αντιγύρισε, τρύπωσε ανάμεσα

---

<sup>163</sup> Μια αίσθηση νουάρ, είναι διάχυτη στο μυθιστόρημα και θα μπορούσε να αναζητηθεί μεταξύ άλλων σε διάφορα θεματικά μοτίβα του συγκεκριμένου έργου του Κάσδαγλη, με κυριότερο ίσως αυτό της *femme fatale* Μύρρας –το ίδιο της το όνομα εξάλλου υπογραμμίζει αυτή της τη μοιραία επίδραση στους ήρωες.



στις βελόνες των πεύκων, και σκέπασε κάθε φωνή της νύχτας, περνούσε το μεδούλι, τριβέλιζε το μυαλό» (Κάσδαγλης [1955] 1995, 166).

Στο παραπάνω απόσπασμα, όπως άλλωστε και στο προηγούμενο από τη *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή, είναι ιδιαίτερα ισχυρή η λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, η οποία εξάλλου υποστηρίζεται από την οικονομία και τη λιτότητα του ίδιου του λόγου της αφήγησης. Αυτό θεωρώ ότι είναι και το κυριότερο στοιχείο συνάφειας προς την κινηματογραφική αφήγηση, η κυριαρχία, δηλαδή, του δεικτικού τρόπου, η οποία, όπως είδαμε, εν προκειμένω συνδυάζεται με την αίσθηση της απόκρυψης κάποιων πληροφοριών που δημιουργεί η απότομη αποστασιοποίηση του αφηγητή. Συνολικά, θα έλεγα, στα *Δόντια της μολόπετρας* αυτό που με ενδιαφέρει περισσότερο ως σημείο πιθανού διακαλλιτεχνικού διαλόγου είναι ακριβώς η αίσθηση σύγχυσης και ταυτόχρονα απόκρυψης που παράγεται από την αφήγηση με τους τρόπους που προαναφέρθηκαν. Το στοιχείο αυτό, που πραγματώνεται κειμενικά με την αξιοποίηση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* και την αποσιώπηση του αφηγηματικού σχολίου, συγγενεύει με το μιχεβιοριστικό ύφος που περιγράφει ο Genette για τον *Ξένο* του Καμύ (βλ. παραπάνω), αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί πιθανές συνάφειες με μορφές αποσιώπησης πληροφοριών στην κινηματογραφική αφήγηση, και ειδικότερα πιθανόν με το μεταπολεμικό φιλμ νουάρ.

### **Άλλες πλευρές του Νεορεαλισμού**

Κλείνω αυτή τη δειγματοληπτική αναφορά στα πεζογραφήματα της περιόδου, παρατηρώντας ότι η σύγκριση με την αισθητική του νεορεαλισμού έγινε με βάση τη θεωρητική κυρίως πλευρά της αισθητικής του κινήματος (Zavattini, Bazin, Bondanella κ.ά.) και περιορίστηκε σε πολύ συγκεκριμένους άξονες αυτής της αισθητικής με ένα πολύ εντοπισμένο δείγμα ταινιών. Αυτό έγινε γιατί ο Νεορεαλισμός, για τις ανάγκες της παρούσας ανάλυσης, τυποποιείται σε ένα αφηγηματικό σύστημα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ακολουθώντας το σχήμα της Rajewsky για τη δεύτερη κατηγορία *διαμεσικών αναφορών* που αναφέρονται σε κάποια ομάδα έργων ως «υποσύστημα» ενός καλλιτεχνικού κώδικα, και τη θέση του Αγγελάτου για την αξία της ειδολογικής παράδοσης στις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Ένα μεγάλο μέρος των ταινιών της περιόδου του Νεορεαλισμού που κινήθηκαν περισσότερο ή λιγότερο στις παρυφές του κινήματος δεν με απασχόλησε καθόλου. Έτσι, αν και είδαμε ότι το *Άνθρωποι και σπίτια* διαλέγεται κατεξοχήν με κάποιες κομβικές αισθητικές αρχές του Νεορεαλισμού, πιστεύω ότι αν υπήρχε η δυνατότητα να διευρύνουμε την εις βάθος έρευνα και σε άλλες λιγότερο «κανονικές» ταινίες του ρεύματος, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για συνάφειες με περισσότερα πεζογραφήματα της περιόδου, και ειδικότερα με τα πεζογραφήματα του κύκλου της *αναπαράστασης του ηθικού χρέους*. Ιδίως, δηλαδή, από έναν κύκλο πεζογραφήματων που εκδίδονται μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1950, θεματοποιούν τα κατοχικά ή τα πρώτα μετακατοχικά χρόνια και χαρακτηρίζονται από την περισσότερο ή λιγότερο ισχυρή λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*. Για παράδειγμα, θα μπορούσαν να μελετηθούν κάποιες επιμέρους συγγένειες ανάμεσα

στη *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή με ταινίες όπως το *Vivere in Pace* (1946) του Luigi Zampa, ή και ανάμεσα στα *Δόντια της μολόπετρας* του Κάσδαγλη, μιας ιστορίας πάθους και παθών, με κάποιες από τις ταινίες που κινήθηκαν στις παρυφές του Νεορεαλισμού και είχαν αρκετά στοιχεία από φιλμ νουάρ ή και άλλα δημοφιλή είδη αμερικάνικων ταινιών (π.χ. Lattuada *Without pity* (1948): βλ. Bondanella 1983, 79-83). Με ανάλογο τρόπο θα μπορούσε να γίνει λόγος για επιμέρους στοιχεία που συγγενεύουν με τον κινηματογράφο του Νεορεαλισμού και στα διηγήματα του Σωτήρη Πατατζή της συλλογής *Ματωμένα χρόνια* (1946), τα οποία μάλιστα έχουν και το ιδιαίτερος γόνιμο για μια σύγκριση με τον Νεορεαλισμό χαρακτηριστικό, ότι πρόκειται για αφηγήσεις που ισορροπούν στο μεταίχμιο μεταξύ μαρτυρίας και μυθοπλασίας. Η *παληιά αυλή* (1948) του Κώστα Χατζηαργύρη, η οποία φυσικά κυρίως σχετίζεται με το θέατρο<sup>164</sup>, προσφέρεται όμως επίσης, πρωτίστως στους διαλόγους και τις κωμικές σκηνές της, για σύγκριση με τις κωμικές ταινίες του Νεορεαλισμού, αλλά και με κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου της περιόδου. Ο συγκεκριμένος κατάλογος θα μπορούσε να διευρυνθεί πολύ με πολλά και ποικίλα παραδείγματα. Απαιτείται έρευνα σε βάθος προκειμένου να αποφανθεί κανείς για τη λειτουργικότητα και την αξία καθεμιάς από τις παραπάνω συγκρίσεις. Ωστόσο, η παράθεση αυτής της σειράς περισσότερο και λιγότερο μελετημένων και τεκμηριωμένων περιπτώσεων του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, στόχο έχει πάνω από όλα να θέσει το ερώτημα για τη σημασία του κινηματογράφου στη διαμόρφωση της νεοελληνικής πεζογραφικής αφήγησης στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα.

### **Η *Καγκελόπορτα* του Αντρέα Φραγκιά και το πέρασμα σε μια άλλη εποχή.**

Η *Καγκελόπορτα* (1962) είναι το δεύτερο κατά σειρά μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά, και κατατάσσεται, μαζί με το *Άνθρωποι και σπίτια*, στην πρώτη συγγραφική φάση του, η οποία χαρακτηρίζεται ως ρεαλιστική (Καρβέλης 1988, 10). Πράγματι τα δύο πρώτα βιβλία του Φραγκιά, όχι μόνο κινούνται και τα δύο σε ένα ρεαλιστικό πλαίσιο, αλλά και συγκροτούν μια ιδιότυπη ενότητα. Έχει κανείς την αίσθηση ότι η *Καγκελόπορτα* αποτελεί τη φυσική συνέχεια, τη δεύτερη πράξη ενός δράματος το οποίο μας συνέστησε ο συγγραφέας με το *Άνθρωποι και σπίτια* (πρβλ. Γιατρομανωλάκης 2000, 27). Παρ' όλες τις ομοιότητες όμως, υπάρχουν στα θέματα, αλλά και στους τρόπους της αφήγησης της *Καγκελόπορτας* κάποια στοιχεία που την απομακρύνουν από τον τα έργα του κύκλου της *αναπαράστασης του ηθικού χρέους*, τα οποία αφορούν πρωτίστως με τη διαχείριση και την αναπραγμάτευση του τραυματικού ιστορικού βιώματος της προηγούμενης δεκαετίας.

Στο δεύτερο αυτό βιβλίο του Φραγκιά είναι ισχυρή η παρουσία του καινούργιου κόσμου της δεκαετίας του 1960, του κόσμου που αφήνει πίσω του τις ιδεολογικές ταυτότητες του Εμφυλίου και προχωρά προς την οικονομική ευημερία. Η *Καγκελόπορτα* θέτει επιτακτικά το ερώτημα της θέσης των παλιών αγωνιστών και της ιδεολογίας τους, σε αυτόν τον καινούργιο κόσμο· εξετάζει, με τον

---

<sup>164</sup> Ο Χατζηαργύρης παρουσίασε την *Αυλή* και ως θεατρικό έργο, ενώ είναι γνωστός ο ρόλος του ως πρωτεργάτη του Θεάτρου Τέχνης (Καραβασίλης 1983, 23-24).

χαρακτηριστικό για τον Φραγκιά, επεισοδιακό και πολυπρισματικό τρόπο, τις διάφορες όψεις του προβλήματος της «ευημερίας» και της «προόδου» που ευαγγελίζεται η νέα εποχή. Χωρίς να είναι ακριβώς ψευδεπίγραφη, είναι μια ευημερία στηριγμένη στον ιδεολογικό αποκλεισμό, καθώς τα αριστερά κοινωνικά φρονήματα είναι ακόμα ποινικοποιημένα (πρβλ. Νάτσινα κ.ά. 2015, 44), ενώ προϋποθέτει την κοινωνική λήθη (όπως χαρακτηριστικά βλέπουμε στο παράδειγμα του Αντώνη και του Θόδωρου, αλλά και του ίδιου του Άγγελου). Σε αυτό το πλαίσιο, η *Καγκελόπορτα* είναι πράγματι, όπως γράφει ο Γιατρομανωλάκης: «ο αγώνας για επιβίωση των οραμάτων και των ονείρων μέσα στα σφυρίγματα του κέδρους και της ‘επιτυχίας’» (Γιατρομανωλάκης 2000, 27).

Η απομάκρυνση της *Καγκελόπορτας* όμως από τις ταινίες της πρώτης δεκαετίας του ιταλικού Νεορεαλισμού στις οποίες επικεντρώθηκα δεν είναι μόνο θεματική. Είναι πάνω από όλα ηθική, και γι’ αυτό τελικά αισθητική. Παρά τα γεγονότα ότι ο ρεαλιστικός τρόπος και ο συμπαθητικός τόνος του αφηγητή παραμένουν, το δεύτερο μυθιστόρημα του Φραγκιά χαρακτηρίζεται, κατά τη γνώμη μου, από την αίσθηση του ιδεολογικού αδιεξόδου, που προκύπτει από την ασφυξία στα καινούργια ατομικά κοινωνικά πρότυπα της εποχής, αλλά και την αμηχανία υπεράσπισης των παλιών αντιστασιακών ηρωικών ιδανικών σε μια εποχή που ο πόλεμος δεν έχει απλώς τελειώσει, αλλά έχει χαθεί. Γι’ αυτούς του λόγους η θέση των ηρώων στην *Καγκελόπορτα*, παρά το γεγονός ότι δεν αντιμετωπίζουν θέμα επιβίωσης είναι ακόμα δεινότερη από των ηρώων στο *Άνθρωποι και σπίτια*. Γιατί οι ήρωες της *Καγκελόπορτας* δεν μπορούν να πιαστούν από τη πίστη σε κάποιο ιδανικό, το ιδανικό τους δεν είναι απλώς μακρινό, είναι χαμένο. Ο κόσμος λοιπόν της *Καγκελόπορτας* είναι ο κόσμος των *Ανυπεράσπιστων* του Δημήτρη Χατζή ένας κόσμος «που κλονίστηκε πια, που δεν πιστεύει πια, δεν έχει αυταπάτες, δεν έχει πού να σταθεί»<sup>165</sup>. Στην *Καγκελόπορτα* ο εχθρός είναι ακόμα πιο θολός από ό,τι στο *Άνθρωποι και σπίτια*, καθώς δεν τίθεται πια το θέμα της βιολογικής, αλλά αυτό της ιδεολογικής, της ηθικής επιβίωσης. Δεν υπάρχει πλέον η σιγουριά της πίστης σε ένα όραμα, και άρα της επιλογής, των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων<sup>166</sup>. Η απώλεια της πίστης σημαίνει και την απώλεια της ομορφιάς των δυσκολιών. Το 1962 βαραίνουν πλέον τα ηθικά και ιδεολογικά διλήμματα, κι έτσι τη θέση των λυρικών περιγραφών των φτωχικών υλικών της καθημερινότητας του προηγούμενου μυθιστορήματος καταλαμβάνουν πλέον οι αγώνες λόγου στη σκέψη των ηρώων. Άλλωστε, και τα ίδια τα υλικά αντικείμενα έχουν απωλέσει τη γοητευτική τους απλότητα, ανήκουν πια στον καινούργιο κόσμο που έρχεται και συσσωρεύονται στην αφήγηση με τρόπο επιθετικό που

---

<sup>165</sup> Είναι πολύ χαρακτηριστικός για το πνεύμα της μεταπολεμικής εποχής ο διαχωρισμός που κάνει ο Δημήτρης Χατζής διακρίνοντας τους ήρωές του σε «υπερασπισμένους» και «ανυπεράσπιστους». Σε ανθρώπους θωρακισμένους από την ακλόνητη πίστη τους σε κάποιο συλλογικό ιδανικό, και σ’ εκείνους που έχουν πλέον χάσει κάθε πίστη σε συλλογικό όραμα, με αποτέλεσμα να καθίστανται ανεμμάτιστοι, και σύμφωνα με τα λεγόμενα του Δημήτρη Χατζή «ανυπεράσπιστοι» (Χατζής 1982, 3-4· βλ. αναλυτικά παράθεμα στο επόμενο κεφάλαιο).

<sup>166</sup> Πρβλ. Αργύρης-Γεωργία, όταν ο Αργύρης εγκαταλείπει την καινούργια δουλειά στο εργοστάσιο μόλις συνειδητοποιήσει ότι πρόκειται για θέση απεργοσπασίας: «-Και πώς βρέθηκες εσύ εδώ Γεωργία; Ήθελα να ’σουνά απάνω, να μου πεις τι να κάνω... -Τι άλλο να κάνεις απ’ αυτό;» Φραγκιάς [1955] 1977, 321.

προοιωνίζεται την ψυχολογική και ιδεολογική αλλοτρίωση ενός κόσμου της «προοδευτικής» λήθης (βλ. επίσης κεφ. 3).

*Η Καγκελόπορτα* αναδεικνύεται επομένως ως κείμενο συγγενούς μεν, αλλά σαφώς διαφορετικής αισθητικής από το πρώτο έργο του Φραγκιά, και μαζί του, από τις ταινίες του Νεορεαλισμού αλλά και από την *αναπαράσταση του ηθικού χρέους*, η οποία όπως περιγράφηκε εδώ αφορά πρωτίστως τη λογοτεχνική πραγμάτευση του ιστορικού βιώματος από μια θέση ιδεολογικής βεβαιότητας. Είναι, τελικά, ένα έργο που συγγενεύει πολύ περισσότερο με τις αναθεωρητικές τάσεις όχι μόνο στην ιδεολογία, αλλά και στην αφήγηση, οι οποίες θα αναλυθούν αμέσως παρακάτω, στο κεφάλαιο που αφορά την περίοδο 1967-1981 και περιγράφει τις αφηγήσεις της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

### 1967-1981: αναθεωρημένη αναπαράσταση.

#### 1. Ιστορικό πλαίσιο.

#### Από τη μακρά δεκαετία του 1960 στη Μεταπολίτευση.

##### α. Δυο λόγια για τα χρονικά όρια

Τα κεφάλαια της παρούσας διατριβής χωρίζονται, όπως ανέλυσα εισαγωγικά, με άξονα την πορεία των δύο συγκρινόμενων τεχνών –έμφαση δίνεται πάντοτε στη νεοελληνική λογοτεχνία έναντι του κινηματογράφου– και εργαλείο κάποια ιστορικά γεγονότα που μπορούν να λειτουργήσουν ως τομές (τέλος του Εμφυλίου [1949] – επιβολή της Δικτατορίας [1967]– Άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία [1981]– πρώτα φαινόμενα της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα [2009]). Στόχος μου είναι, μέσα από αυτό το σχήμα, να παρουσιάσω τρεις τάσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας, με διαφορετική θεματική και υφολογική δεσπόζουσα η κάθε μία, ώστε να αναδείξω τον διάλογο των εξελισσόμενων νεοελληνικών λογοτεχνικών μορφών με το σινεμά, και ειδικότερα με κάποια κυρίαρχα κινηματογραφικά ρεύματα του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα.

Πρέπει εισαγωγικά να τονίσω ότι από τη μελέτη των κειμένων γίνεται φανερό πώς η κάθε εποχή κυφορεί την επόμενη της, με αποτέλεσμα έργα, που ανήκουν χρονικά στην προηγούμενη κάθε φορά περίοδο, να εξετάζονται στο επόμενο κεφάλαιο (π.χ. εδώ: *Το Φύλλο. Το Πηγάδι. Τ' αγγέλιασμα* του Βασιλικού, 1961· ή *Το λάθος* του Αντώνη Σαμαράκη, 1965). Τα συγκεκριμένα έργα απηχούν περισσότερο το κλίμα των «οργισμένων» νέων, και μιας κοινωνίας που αλλάζει με ιλιγγιώδεις ρυθμούς, παρά το βάρος του ιστορικού βιώματος και το ηθικό χρέος της πολιτικής στράτευσης που κυριαρχούσε στα έργα του προηγούμενου κεφαλαίου<sup>1</sup>. Θα έλεγα μάλιστα ότι η πεζογραφική τάση που περιγράφω κάθε φορά ως δεσπόζουσα διαγράφεται με περισσότερη σαφήνεια, κορυφώνεται θα έλεγε κανείς, στα μέσα, περίπου, της κάθε περιόδου<sup>2</sup>.

Κατ' αναλογία, παρά την υιοθέτηση συγκεκριμένων γεγονότων ως τομών, επιδιώκω στην ανάλυσή μου μια περισσότερο ολιστική προσέγγιση. Ακολουθώ, λοιπόν, στο παρόν κεφάλαιο (1967-1981) τη θέση της σύγχρονης βιβλιογραφίας για μια μακρά δεκαετία του 1960, με όρια

---

<sup>1</sup> Για τον ίδιο λόγο επέλεξα να σχολιάσω την *Καγκελόπορτα* του Αντρέα Φραγκιά στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου. Η *Καγκελόπορτα* είναι κατά τη γνώμη μου ένα έργο μεταβατικό ανάμεσα στις δύο πεζογραφικές τάσεις που περιγράφω. Έχει στοιχεία από την ιδεολογική αμφισβήτηση και την επικριτική προς τον καταναλωτισμό της νέας εποχής στάση των πεζογραφημάτων της αναθεωρημένης αναπαράστασης, αλλά και αρκετά θεματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά που τη συνδέουν με το ήθος των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων.

<sup>2</sup> Γι' αυτό άλλωστε και τα πεζογραφικά έργα που επιλέγω να αναλύσω σε βάθος τοποθετούνται περίπου στο χρονικό κέντρο των διαστημάτων που παρουσιάζονται: 1955 το *Άνθρωποι και σίτια* για την περίοδο 1949-1967, 1973-1974 η πρώτη δημοσίευση των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* για το διάστημα 1967-1981, και τέλος 1999 η *Ουράνια Μηχανική* για το κλείσιμο του αιώνα (1981-2008). Η χρονική αυτή τοποθέτηση των έργων, αν και δεν υπήρξε κριτήριο επιλογής τους, φαίνεται λειτουργική καθώς δημιουργεί τις προϋποθέσεις ώστε τα υπό εξέταση λογοτεχνικά έργα να αφομοιώσουν το πολιτιστικό και πολιτικό κλίμα της κάθε περιόδου που περιγράφεται, καθώς και να αναπτύξουν μια δημιουργική διαλογική σχέση με το προεξάρχον κινηματογραφικό ρεύμα της περιόδου, το οποίο συνήθως έχει εμφανιστεί περίπου μια δεκαετία νωρίτερα στο εξωτερικό.

περίπου το διάστημα 1958-1974 (πρβλ. Marwick 1998, 7-8· Jameson 1984, 183· Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 6). Επομένως, αν στο προηγούμενο κεφάλαιο κυριαρχούσε ακόμα ο απόηχος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στα έργα αυτής της περιόδου προβάλλεται κυρίως μια τάση εκσυγχρονισμού. Ουσιαστικά πρόκειται για τον απόηχο των οικονομικών και πολιτικών αλλαγών της περιόδου της σταθεροποίησης και ανάκαμψης της οικονομίας των χωρών της Ευρώπης μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και για μια φάση εκσυγχρονισμού της οικονομίας και της κοινωνίας, που οδηγεί σε μια σειρά σημαντικών αλλαγών (Hobsbawm [1994] 2002, 329-336).

Σε πολιτικό-ιδεολογικό επίπεδο ιδιαίτερη είναι η βαρύτητα της εισόδου της ΕΣΣΔ στην περίοδο της αποσταλινοποίησης από το 20<sup>ο</sup> Συνέδριο του ΚΚΣΕ (1956) και εξής, αλλά και τα γεγονότα στην Τσεχοσλοβακία τον Αύγουστο του 1968, τα οποία κλόνισαν τον πολιτικό χώρο της Αριστεράς και οδήγησαν σε έντονες αντιπαλότητες, συχνά και σε κομματικές διασπάσεις (Παπαθανασίου 2010, 159-160· Jameson 1984, 182· Δημητρακάκης: Νάτσινα κ.ά. 2015, 30). Το αποτέλεσμα ήταν η ανάδειξη μιας συνολικότερης τάσης αμφισβήτησης, η οποία δεν έμενε στην αντίδραση απέναντι στους φορείς εξουσίας του αστικού κράτους, αλλά προχωρούσε και σε δριμεία κριτική της αντίπερα όχθης, ειδικά της ηγεσίας της ΕΣΣΔ και των εθνικών κομμουνιστικών κομμάτων. Επομένως, η περίοδος 1967-1981 χαρακτηρίζεται από έντονες οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές, καθώς και από μία ευρύτερη τάση αμφισβήτησης που εκφράστηκε κυρίως από τις ομάδες της νεολαίας. Προκύπτει, έτσι, στις ευρωπαϊκές –και όχι μόνο– κοινωνίες της εποχής μια ένταση μεταξύ γενεών, που ταυτίστηκε εν πολλοίς και με την πάλη του «παλιού» με το «νέο», εκφράστηκε πολλαπλά στην κοινωνία της εποχής και αποτυπώθηκε με σαφήνεια στην τέχνη (λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφος, μουσική) (βλ. ενδεικτικά Marwick 1998, 41-42· Hobsbawm [1994] 2002, 415-420).

Παράλληλα, η δεκαετία του 1960 σε διεθνές επίπεδο είναι η περίοδος κορύφωσης της ψυχροπολεμικής έντασης και της πυρηνικής απειλής (Χατζηβασιλείου [2001] 2005, 205-211), αλλά και μια περίοδος ανόδου μιας ποικιλομορφίας κινήσεων (Marwick 1998, 17-18), τα οποία αντικαθιστούν τη συνολική διεκδίκηση στο πλαίσιο της ταξικής πάλης, με αιτήματα φιλελευθεροποίησης της κοινωνίας. Φιλελευθεροποίησης σε διάφορα επίπεδα, με άξονα κυρίως τα αιτήματα συγκεκριμένων νεοφυών συλλογικοτήτων. Αναφέρω ενδεικτικά τις διεκδικήσεις για ισότητα των μαύρων με τους λευκούς (κυρίως στις ΗΠΑ), για την ισότητα των δύο φύλων, για τη σεξουαλική απελευθέρωση, για τη φιλελευθεροποίηση του εκπαιδευτικού συστήματος, αλλά και τη ευρύτερα τη διεκδίκηση δημοκρατικών ελευθεριών είτε στο πλαίσιο του αστικού είτε στο πλαίσιο του σοσιαλιστικού κράτους (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 9). Επομένως, τα κινήματα της περιόδου δεν έχουν τον καθολικό χαρακτήρα –ούτε και την πρόθεση της εκ βάθρων ανατροπής– του κομμουνιστικού κινήματος της προηγούμενης περιόδου. Στελεχώνονται κυρίως από μειονοτικές ή άλλες συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες (π.χ. μαύροι, γυναίκες, φοιτητές) και προωθούν αιτήματα φιλελευθεροποίησης που αφορούν την κοινωνική αυτή ομάδα (πρβλ. Jameson

1984, 181). Είναι χαρακτηριστική η άποψη του Eric Hobsbawm για τον Μάη του 1968. Ανακαλώντας στην αυτοβιογραφία του ένα άρθρο του, του 1969, με τίτλο «Επανάσταση και Σεξ» ο Hobsbawm καταλήγει: «Ως ιστορικός γνώριζα πως όλες οι επαναστάσεις έχουν την αχαλίνωτη πλευρά τους, αλλά ‘η πολιτιστική επανάσταση και η μορφωτική ανυπακοή, θεωρούμενες καθ’ εαυτές δεν αποτελούν επαναστατικές δυνάμεις’. ‘Όσο πιο έκδηλα είναι αυτού του είδους τα πράγματα’ –όπως προφανώς στην Αμερική– ‘τόσο πιο σίγουροι είμαστε ότι δε θα συμβούν ‘σπουδαία πράγματα’’. Όμως, αν αυτά τα ‘σπουδαία πράγματα’ δεν ήταν η ανατροπή του καπιταλιστικού συστήματος ή κάποιων καταπιεστικών ή διεφθαρμένων καθεστώτων, αλλά ακριβώς η αποδόμηση των παραδοσιακών προτύπων στις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και στην ατομική συμπεριφορά στα πλαίσια των υφιστάμενων κοινωνιών; [...] Στην περίπτωση αυτή δεν επρόκειτο για μια κακότεχνη απόπειρα ενός είδους επανάστασης, αλλά για την αποτελεσματική πραγματοποίηση μιας άλλης» (Hobsbawm [2002] 2010, 298· μετάφραση: Σταματίνα Μανδηλαρά).

### **Η Γαλλία της Nouvelle Vague**

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ξεκινά μια περίοδος έντονων αλλαγών για τη Γαλλία, αλλαγών που αφορούν από την πολιτική ζωή μέχρι και τη μόδα (Neupert [2002] 2007, 5). Η εικόνα της ζωής στη χώρα μεταβλήθηκε σημαντικά με κυριότερες παραμέτρους τη ραγδαία άνοδο των γεννήσεων – είναι η εποχή της γενιάς του baby boom, τη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου για όλες τις κοινωνικές τάξεις –κάτω από την πίεση ενός ισχυρού συνδικαλιστικού κινήματος, αλλά και τη σταδιακή είσοδο της Γαλλίας στην εποχή του καταναλωτισμού (Neupert [2002] 2007, 6-7). Στην καθημερινή ζωή των Γάλλων εισβάλλουν, μεταξύ άλλων, το αυτοκίνητο και η τηλεόραση, «δυνάμεις» που θεωρήθηκαν και οι δύο εχθρικές προς τον κινηματογράφο (Neupert [2002] 2007, 8-10). Παράλληλα, αξιόλογη είναι η άνοδος του μορφωτικού επιπέδου, ιδίως των νέων, με τους φοιτητές να συγκροτούν μια πολυπληθή, νεαρή ηλικιακά, και ιδιαίτερος δυναμική κοινωνική ομάδα (πρβλ. Neupert [2002] 2007, 16)<sup>3</sup>. Η ορμητικότητα αυτών των νέων εκφράζεται σε κάθε επίπεδο, κερδίζει το ενδιαφέρον των μέσων μαζικής ενημέρωσης και προβάλλεται πολλαπλά. Μάλιστα, ο τίτλος του επαναστατικού κινηματογραφικού ρεύματος της Nouvelle Vague, καταρχάς προέκυψε από μια έρευνα του περιοδικού *L' Express* που αφορούσε τη νεολαία της Γαλλίας (Marie [1997] 2003, 5-6). Κερδίζει έδαφος το αίτημα για ανανέωση, για κάτι καινούργιο τόσο στην πολιτική σκηνή, όσο και στο πολιτισμικό παράδειγμα, με ό,τι αυτό μπορεί να περιλαμβάνει –από τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, μέχρι τη μουσική και την ενδυματολογική μόδα (πρβλ. Hobsbawm [2002] 2010, 298-299). Στο ίδιο πλαίσιο πρέπει να εντάξουμε την αμφισβήτηση του

---

<sup>3</sup> Την αλματώδη αύξηση του φοιτητικού πληθυσμού και τον ιδιαίτερο ρόλο των φοιτητών ως πρωταγωνιστών των νεολαιίστικων κινήματων της περιόδου σχολιάζει επίσης ο Hobsbawm (Hobsbawm [1994] 2002, 365-366, 381-384). Για την Ελλάδα μάλιστα καταγράφει την πληροφορία της αύξησης του φοιτητικού πληθυσμού στο πενταπλάσιο σχεδόν σε σύγκριση με τις προηγούμενες δεκαετίες.

θεσμού της οικογένειας, τη δυσπιστία προς τους πολιτικούς και την πολιτική, αλλά και την ανατρεπτική αναθεώρηση των σχέσεων και των ρόλων των δύο φύλων<sup>4</sup>.

Στα παραπάνω πρέπει να προστεθεί η μεταβολή στον ρόλο του πνευματικού ανθρώπου το συγκεκριμένο διάστημα στη Γαλλία. Από το 1950 και έπειτα σημειώνεται μια σημαντική ανάπτυξη των γαλλικών Πανεπιστημίων, στο πλαίσιο των οποίων καλλιεργούνται νέες δυναμικές θεωρητικές τάσεις, με αναφορές πρωτίστως στον δομισμό, οι οποίες δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στη γλώσσα, θεωρώντας την σε μεγάλο βαθμό ως όργανο διαιώνισης της κυρίαρχης (αστικής) κουλτούρας (Marwick 1998, 19). Κάθε στοιχείο του καθημερινού πολιτισμού ανάγεται πλέον σε αντικείμενο μελέτης –με έμφαση στη γλώσσα, καθώς και άλλου είδους σημεία και κώδικες, με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να αποκτήσουν μια πρωτόφαντη καχυποψία απέναντι στο υλικό τους προσπαθώντας διαρκώς να ξεφύγουν από τις συμβάσεις που επιβάλλει ο αστικός πολιτισμός (πρβλ. Neupert [2002] 2007, 23· πρβλ. Jameson 1984, 186)<sup>5</sup>. Κυριαρχούν έτσι αφηγήσεις απαιτητικές για τον αναγνώστη, ο οποίος πρέπει πλέον να αναλάβει ενεργητικό ρόλο προκειμένου να ακολουθήσει τους συγγραφείς οι οποίοι πολλαπλασιάζουν τις πιθανές ερμηνείες του έργου τους, αλλά και τους κριτικούς οι οποίοι αποκωδικοποιούν τα έργα προβάλλοντας πλέον σημασίες κάθε άλλο παρά προφανείς (Neupert [2002] 2007, 23-24).

Σ' αυτό, λοιπόν, το πλαίσιο η γαλλική καλλιτεχνική σκηνή περνά μια περίοδο ραγδαίων και ανατρεπτικών αλλαγών. Πέρα από τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία στα οποία θα σταθούμε αναλυτικά, ενδιαφέρον για την επίδρασή του στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή της περιόδου που

---

<sup>4</sup> Ειδικά αυτό το τελευταίο αποτελεί θέμα που επανέρχεται εμφατικά ιδίως στον κινηματογράφο, είτε μιλάμε για τη Nouvelle Vague είτε για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, με ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις, οι οποίες δοκιμάζουν τα μέχρι τότε κυρίαρχα στερεότυπα για τους ρόλους των δύο φύλων. Αναφέρω ενδεικτικά την περίπτωση της Φλοράνς στην ταινία *Ta ξαδέλφια* (*Les Cousins*, 1959) του Chabrol, όχι τόσο επειδή βρίσκεται σε ένα ερωτικό τρίγωνο ανάμεσα στους δύο ήρωες –αυτό εξάλλου αποτελεί κοινό τόπο στις ταινίες της Nouvelle Vague, π.χ. Κατρίν στο *Ζυλ και Τζιμ* (*Jules et Jim*, 1962) του Truffaut, Ανν αλλά και η Τέρυ στο *Το Παρίσι μάς ανήκει* (*Paris nous appartient*, 1962) του Rivette κ.ο.κ.– αλλά πολύ περισσότερο για την ειρωνική αμφισβήτηση των παραδοσιακών ρόλων της γυναίκας, όταν ο ελευθέρων ηθών και δήθεν ανοιχτόμυαλος Πωλ διεκδικεί την κοπέλα για τον εαυτό του προσπαθώντας να την πείσει ότι με τον επαρχιώτη ξάδερφό του την περιμένει μια ζωή ως νοικοκυρά. Είναι φανερό από τη στάση της κοπέλας ότι εκείνη επιθυμεί κάτι άλλο για τον εαυτό της. Στην αμέσως επόμενη όμως σκηνή, αφού η Φλοράνς έχει ενδώσει στον Πωλ, ο σκηνοθέτης μας δείχνει την ηρωίδα να μαγειρεύει και να καθαρίζει για τον αγαπημένο της, εγκλωβισμένη στο στερεότυπο που ήθελε να αποφύγει. Αντιστοίχως ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σχετικές προσεγγίσεις στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Από την *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου που βλέπει με συμπάθεια μια γυναίκα που συνέβαλε στον φόνο του συζύγου της (πρβλ. Μητροπούλου [1980] 2006, 249), μέχρι το *Προξενικό της Άννας* (1972) του Παντελή Βούλγαρη και την *Ευρυδίκη Β.Α. 2037* του Νικολαΐδη (1975), η θέση και οι κοινωνικοί ρόλοι της γυναίκας, το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας, αλλά και ο τρόπος που όλα αυτά επηρεάζουν τη σχέση των δύο φύλων αποτελούν θέματα που απασχολούν έντονα τους κινηματογραφιστές της εποχής. Κατεξοχήν παράδειγμα της συγκεκριμένης θεματολογίας είναι, κατά τη γνώμη μου, *Ο Ιωάννης ο Βίαιος* (1973) της Τόνιας Μαρκετάκη, μια ταινία διαρθρωμένη σε δύο μέρη: το πρώτο επικεντρωμένο στη γυναίκα-θύμα (ενός τυχαίου φόνου) και το δεύτερο στον άντρα-δολοφόνο, ο οποίος προβάλλεται επίσης με τη σειρά του ως θύμα των κοινωνικών στερεοτύπων, των γυναικών της ζωής του, και της κοινωνικής καταπίεσης.

<sup>5</sup> Αυτή η καχυποψία είναι έκδηλη στα κείμενα του Alain Robbe-Grillet όταν υποστηρίζει την ανάγκη απελευθέρωσης των υλικών αντικειμένων που εντάσσονται στη λογοτεχνικής αφήγησης –και μαζί τους του συγγραφέα και του αναγνώστη– από τις «'τσόντες' κουλτούρας (ψυχολογία, ηθική, μεταφυσική κ.λπ.)» (Robbe-Grillet [1956]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 16).



εξετάζουμε παρουσιάζει επίσης το Θέατρο του Παραλόγου<sup>6</sup>, μια ανατρεπτική αντι-αφηγηματική μορφή θεάτρου, η οποία πρωτίστως εκδηλώθηκε και άκμασε στη μεταπολεμική Γαλλία (Neupert [2002] 2007, 24) με κυριότερους εκπροσώπους τους Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov κ.ά., και σημαντική επιρροή διεθνώς (Γραμματάς 1992, [10]-11).

Το Θέατρο του Παραλόγου έρχεται και αυτό, όπως η Nouvelle Vague στον κινηματογράφο ή το Νέο Μυθιστόρημα στην πεζογραφία, να αμφισβητήσει, να αναθεωρήσει και να ανανεώσει τη –θεατρική εν προκειμένω– παράδοση στην οποία εγγράφεται. Ανατρέποντας τις παραδοσιακές αιτιοκρατικές δομές του μύθου και με μια πλοκή η οποία συνήθως δεν οδηγείται σε κάποιο «τέλος», τα θεατρικά έργα του Θεάτρου του Παραλόγου προβάλλουν τη «μεταγλωσσική λειτουργία του κειμένου» μέσα από τη σκηνική εικονοποίησή του, προσδίδοντας στα αντικείμενα της σκηνικής πράξης ένα «λειτουργικό/σημειωτικό λόγο ύπαρξης» πέρα από «τον καθαρά χρηστικό με τον οποίο τα επιφόρτιζε το παραδοσιακό θέατρο» (Γραμματάς 1992, [10])<sup>7</sup>. Η παράδοση του Θεάτρου του Παραλόγου δημιουργεί επομένως μια διαφορετική μορφή δραματικού κειμένου, το οποίο στόχο έχει, απευθυνόμενο σε ένα καινούργιο κοινό, ενημερωμένο και επηρεασμένο βαθιά από τα «γεγονότα που συγκλόνισαν τη συνείδηση του σύγχρονου ανθρώπου» (Γραμματάς 1992, [10]), να θίξει ζητήματα φιλοσοφικής τάξεως (Γραμματάς 1992, [10]).

Όλα τα παραπάνω συνέτειναν ώστε η Γαλλία να αναδειχθεί σε μια από τις κατεξοχήν κοιτίδες των «ηρωικών» σίξτις, με εκδηλώσεις στη γαλλική πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική σκηνή. Οι παράμετροι που προανέφερα ωστόσο –η δυναμική παρουσία των νέων, οι ραγδαίες αλλαγές στα καθημερινά ήθη, η ανάπτυξη μιας δυναμικής θεωρητικής σκηνής, και συνακόλουθα μιας καινοτόμου και αναστοχαστικής καλλιτεχνικής έκφρασης– εμφανίστηκαν παράλληλα και σε αρκετές άλλες χώρες της Δύσης (ΗΠΑ, Μεγάλη Βρετανία, Ιταλία: Marwick 1998, 16-20), αλλά και, με συγκεκριμένες ιδιομορφίες, στις σοσιαλιστικές χώρες (Hobsbawm [1994] 2002, 380-383· Thompson – Bordwell [1994] 2003, 439-442). Ως εκ τούτου ο διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με τη γαλλική Nouvelle Vague περιγράφεται εδώ ως μέρος μιας ευρύτερης διεθνούς

---

<sup>6</sup> Το ευρωπαϊκό Θέατρο του Παραλόγου συστήνεται στο ελληνικό κοινό το 1958 με μια πρώτη παράσταση, τη χρονιά εκείνη του *Μαθήματος* του Ionesco, και τη διαδοχική παρουσίαση έργων του συγκεκριμένου είδους από το 1958 και εξής από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν (Γραμματάς 1992, 11). Τις πρώτες αυτές παραστάσεις ακολουθεί μια σειρά παραστάσεων από πρωτοπόρες θεατρικές ομάδες, με αποτέλεσμα μέχρι τα μέσα τις δεκαετίας του 1970 το ελληνικό κοινό να έχει πλέον αποκτήσει μια σαφή εικόνα για το νέο αυτό θεατρικό είδος (Γραμματάς 1992, 11). Την παρουσίαση των ευρωπαϊκών έργων θα ακολουθήσει από το 1958 κ.ε., και ιδίως στο διάστημα 1965-1975, και η εμφάνιση πρωτότυπης δημιουργίας ως ελληνικής εκδοχής του Θεάτρου του Παραλόγου.

<sup>7</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει αυτή η πρακτική του Θεάτρου του Παραλόγου καθώς συνδέεται με την εμφάνιση και την άνθιση μεταγλωσσικής θεωρίας και προβληματισμού τη συγκεκριμένη περίοδο. Παράλληλα, όμως, αυτό που περιγράφει ο Γραμματάς στο συγκεκριμένο χωρίο είναι ο τρόπος του Θεάτρου του Παραλόγου, να χειρίζεται τα αντικείμενα με έναν κυριολεκτικό τρόπο που δημιουργεί αυτοαναφορικές διαστάσεις στη σκηνική πράξη και τον θεατρικό λόγο, αλλά και ανάγει τα ίδια τα αντικείμενα σε καλλιτεχνικά σημαίνοντα πολλαπλασιάζοντας τις ερμηνείες του έργου. Η συγκεκριμένη πρακτική αξίζει να προσεχθεί σε σχέση με την εξέλιξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας της περιόδου, την οποία η Αναστασία Νάτσινα περιγράφει ως εξπρεσιονιστική τάση στη νεοελληνική πεζογραφία (Νάτσινα 2016), ενώ μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να διερευνηθεί περαιτέρω στο πλαίσιο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου των νεοελληνικών πεζογραφικών κειμένων, ιδίως της εξπρεσιονιστικής τάσης, με τον κινηματογράφο.

πολιτιστικής κίνησης της μακράς δεκαετίας του 1960, απόηχοι της οποίας εντοπίζονται στην Ελλάδα μέχρι τις αρχές περίπου της δεκαετίας του 1980<sup>8</sup> (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

### **Η Ελλάδα των long sixties**

Η ελληνική μακρά δεκαετία του '60 εντάσσεται, λοιπόν, στο πλαίσιο της πολιτισμικής κίνησης που κυριάρχησε στις μεγάλες ευρωπαϊκές χώρες και στις ΗΠΑ από το 1958 έως το 1973-4, χρονιά της διεθνούς πετρελαϊκής κρίσης (Κορνέτης [2013] 2015, 27). Άλλωστε η ελληνική λογοτεχνία της περιόδου φαίνεται να «συντονίζεται με την πολιτιστική επανάσταση» μιας μακράς δεκαετίας του 1960, που ξεκινά το 1958 και τελειώνει στην Ελλάδα με τη Μεταπολίτευση το 1974 (Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 6). Με σαφείς ιδιαιτερότητες, αλλά και αρκετά στοιχεία που επικοινωνούν με το γαλλικό παράδειγμα που περιγράφηκε παραπάνω, η ελληνική κοινωνία στη διάρκεια αυτής της μακράς δεκαετίας του 1960 μεταβάλλεται ραγδαία.

Πλάι στη συστηματική και αδιάλειπτη, μέχρι και το 1974 τουλάχιστον, δίωξη των ηττημένων του Εμφυλίου, και την αφαίμαξη της ελληνικής κοινωνίας από τα μαζικά κύματα μετανάστευσης προς τη Δύση (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ' 2000, 233), παρατηρούνται και τα πρώτα ευδιάκριτα σημάδια «εκσυγχρονισμού» της ελληνικής κοινωνίας και οικονομίας (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ' 2000, 234-236). Η ταχύρρυθμη ανάπτυξη της ελληνικής οικονομίας, σε συνδυασμό με ένα ισχυρό ρεύμα αστικοποίησης (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 10, 12) επηρεάζουν καθοριστικά την εικόνα της ελληνικής ζωής. Η ελληνική οικονομία σταθεροποιείται με την ανάπτυξη εγχώριας βιομηχανίας, αλλά και την ανάδειξη του τουρισμού σε ισχυρό τομέα της εγχώριας οικονομίας (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ' 2000, 231-233· 288-290). Δημιουργείται μια δυναμική μεσαία τάξη, της οποίας το βιοτικό επίπεδο βελτιώνεται σημαντικά (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 10). Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται η σταδιακή επικράτηση και στην Ελλάδα του καταναλωτικού μοντέλου (Κορνέτης [2013] 2015, 44-45). Η αντιπαροχή μεταμορφώνει το αρχιτεκτονικό προφίλ της Αθήνας, το οποίο πλέον χαρακτηρίζεται από μεγάλες πολυκατοικίες (43-44). «Αναμφίβολα, στη δεκαετία του 1960 η ελληνική κοινωνία έχει περάσει σε μια νέα φάση. Οι κοινωνικοί αγώνες κορυφώνονται, με κύρια αιτήματα τον εκδημοκρατισμό και την υπεράσπιση της δημοκρατικής νομιμότητας, την αμνήστευση των πολιτικών κρατουμένων του

---

<sup>8</sup> Για την αξιοποίηση του 1981 ως τομής θα επανέλθω παρακάτω, ωστόσο αξίζει εισαγωγικά να σημειωθεί ότι τόσο για τη νεοελληνική πεζογραφία, και λογοτεχνία γενικότερα, όσο και για τον ελληνικό κινηματογράφο αναφέρεται αλλαγή του παραδείγματος στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Για τον κινηματογράφο η δεκαετία του 1980 αναφέρεται σαφώς ως περίοδος υποχώρησης των πιο πειραματικών μορφών στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (βλ. ενδεικτικά: για ΝΕΚ Σκοπετέας 2002, 90, 95-99). Σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, η φιλολογική κριτική τοποθετεί την αλλαγή του λογοτεχνικού παραδείγματος για τη συγκεκριμένη περίοδο, καταρχάς «μετά τη Μεταπολίτευση» (βλ. π.χ. Τζιόβας [1993] 2002), αλλά προϊόντος του χρόνου οι κριτικοί επισημαίνουν με πιο έντονη και ειδική στροφή στα θέματα και το ύφος της νεοελληνικής πεζογραφίας στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 (Κ 2009, 44-48). Και η ίδια η θεώρηση των – λογοτεχνικών και κινηματογραφικών– έργων, εξάλλου, υποδεικνύει την αλλαγή της θεματικής και υφολογικής δεσπόζουσας μετά το 1980.

Εμφυλίου και τη διεύρυνση της πρόσβασης στην παιδεία» (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 11)<sup>9</sup>. Όπως παρατηρούσε ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης για την *Καγκελόπορτα* του Φραγκιά στο προηγούμενο κεφάλαιο (Γιατρομανωλάκης 2000, 27), η Ελλάδα της δεκαετίας του 1960, και της *Καγκελόπορτας*, χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια υπέρβασης του τραυματικού παρελθόντος και της προσαρμογής στις νέες συνθήκες.

Στην ελληνική πολιτική σκηνή κυριαρχεί η ένταση και η αστάθεια. Οι πληγές του Εμφυλίου είναι ακόμα ανοιχτές, οι διώξεις παραμένουν έντονες, οι κυβερνήσεις είναι βραχύβιες και το κλίμα τεταμένο. Στις εκλογές του 1958, η ΕΔΑ, κάνοντας την έκπληξη, αναδεικνύεται σε δεύτερη πολιτική δύναμη καταλαμβάνοντας με 24,4% τη θέση της αξιωματικής αντιπολίτευσης (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 199), και η άνοδος της Αριστεράς στη θέση της αξιωματικής αντιπολίτευσης σηματοδοτεί το τέλος μιας περιόδου στασιμότητας (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 10). Τις «εκλογές της βίας και της νοθείας» του 1961 (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 200-202) ακολουθεί πολιτική κρίση, η οποία καταλήγει το 1963 στη δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη. Η δολοφονία του Λαμπράκη πυροδοτεί πολιτικές εξελίξεις και οδηγεί σε νέες εκλογές το 1964, τις οποίες κερδίζει η Ένωση Κέντρου. Όμως η σφοδρή σύγκρουση του πρωθυπουργού με τον Υπουργό Εθνικής Άμυνας Π. Γαρουφαλιά, και στη συνέχεια με το Παλάτι, οδηγεί στην παραίτηση του Γεωργίου Παπανδρέου, ο οποίος κάνει λόγο για «παραβίαση του πολιτεύματος» από τη μεριά του βασιλιά και καλεί τον λαό να αντιδράσει (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 216-217). Τις ογκώδεις και παθιασμένες διαδηλώσεις των «Ιουλιανών» (1965) θα ακολουθήσει ένα διάστημα πολιτικών διαβουλεύσεων και φαινομενικής, τουλάχιστον, αποκλιμάκωσης, που θα καταλήξει στην υπηρεσιακή κυβέρνηση του Ι. Παρασκευόπουλου (Δεκέμβριος 1966) με την εντολή της διενέργειας εκλογών τον Μάιο του 1967. Εκλογές που δεν έγιναν βέβαια ποτέ, καθώς το πρωί της 21<sup>ης</sup> Απριλίου βρίσκει την Ελλάδα υπό το «γύψινο» καθεστώς της χούντας των συνταγματαρχών (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 222-223).

Παράλληλα, όμως, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 η ελληνική κοινωνία αλλάζει πρόσωπο<sup>10</sup>. Μια πληθώρα γυναικείων περιοδικών μαρτυρεί τη σταδιακή αλλαγή της θέσης της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία. Άλλωστε, η έξοδος των γυναικών με όρους μαζικούς πλέον στην αγορά εργασίας, σε συνδυασμό με την ιδεολογική κίνηση της εποχής, επέφερε σημαντικές αλλαγές στους κοινωνικούς ρόλους του γυναικείου φύλου, με τη χειραφέτηση και σεξουαλική απελευθέρωση των νέων γυναικών, αλλά και την έντονη πλέον πολιτικοποίησή τους, ειδικά στους

<sup>9</sup> Πρβλ. «Το 1974 βρίσκει μια Ελλάδα διαφορετική από εκείνη των αρχών της δεκαετίας του '50 μετά τον Εμφύλιο. Μια Ελλάδα απαιτητική, διεκδικητική, βέβαιη για τις δυνατότητές της αλλά βαθιά δύσπιστη έναντι της δικτατορίας» (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 290).

<sup>10</sup> Ως παράδειγμα αυτής ακριβώς της αλλαγής των ηθών της ελληνικής κοινωνίας αναφέρει η Αγγέλα Καστρινάκη την περίπτωση του *Τρίτου Στεφανιού* του Κώστα Ταχτσή: Ο συγγραφέας στις αρχές της δεκαετίας του 1960 αναγκάστηκε να προχωρήσει σε αυτοέκδοση (1962) αδυνατώντας να βρει εκδότη για το βιβλίο του. Οι κριτικές μάλιστα για αυτή την έκδοση του 1962 ήταν ιδιαίτερος αρνητικές υποστηρίζοντας ότι ο Ταχτσής επιμένει «στη χυδαία πλευρά της ζωής» (Καστρινάκη: Νάτσινα κ.ά. 2015, 123). Το *Τρίτο Στεφάνι* όμως στη μεταγενέστερη έκδοσή του, το 1970, βρήκε πλέον μεγάλη απήχηση, πουλώντας δεκάδες χιλιάδες αντίτυπα μετά τη Μεταπολίτευση (ό.π.).

φοιτητικούς κύκλους (Κορνέτης [2013] 2015, 54, 411-428). Την ίδια περίοδο, η διασκέδαση στην πρωτεύουσα κυριαρχείται σταδιακά από τα καινούργια νυχτερινά κέντρα και τους ξέφρενους ξενόφερτους χορούς. Στις ενδυματολογικές επιλογές των γυναικών τα φουρώ της δεκαετίας του 1950 αντικαθίστανται από τα μίνι, ενώ το 1967 πέρα από τη δικτατορία στην καθημερινή ζωή των Ελλήνων εισβάλλει και η τηλεόραση (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 13-14), η οποία μάλιστα θα γίνει εξαιρετικό εργαλείο προπαγάνδας στα χέρια του καθεστώτος, ως καινούργια αγαπημένη ψυχαγωγία των λαϊκών στρωμάτων (Παπανικολάου 2010, 189).

Σ' αυτά τα συμφραζόμενα εμφανίζεται μια ελληνική εκδοχή της νεανικής κουλτούρας, η οποία ευαγγελίζεται την ανανέωση και το μοντέρνο, ασπαζόμενη τα δυτικά, και πρωτίστως τα αμερικάνικα, πρότυπα. Οι ταινίες του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου της εποχής σατιρίζουν και καταγράφουν αυτό ακριβώς το κλίμα της μάχης του παλιού με το καινούργιο στην ελληνική κοινωνία –βλ. π.χ. από τη «Θεία από το Σικάγο» (1957) του Αλέκου Σακελλάριου, στο «Μια τρελλή τρελλή οικογένεια» (1965) του Ντίνου Δημόπουλου<sup>11</sup>. Η επιθετική εισβολή των νέων ηθών, με κύριο φορέα τους νέους, προκαλεί αντιδράσεις για «αντικοινωνικές συμπεριφορές της νεολαίας», οι οποίες αποτυπώνονται μεταξύ άλλων και με τη δημιουργία και επιβολή του Νόμου 4000, ο οποίος συσχετίστηκε με το φαινόμενο του «τεντιμποϊσμού» (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 14)<sup>12</sup>.

Πέρα από τα νυχτερινά κέντρα και το ντύσιμο, η ανερχόμενη νεανική κουλτούρα εκφράζεται επίσης στις μουσικές προτιμήσεις των νέων. Στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960 την αγάπη για το ροκ εντ ρολ που επικράτησε την προηγούμενη δεκαετία, έχει οριστικά αντικαταστήσει το ροκ (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 15· πρβλ. Hobsbawm [2002] 2010, 299), ενώ σταδιακά δημιουργείται εγχώρια ροκ σκηνή, αλλά και το πολύ δημοφιλές ελληνικό μουσικό «Νέο Κύμα», μουσικές τάσεις που αποκτούν το δικό τους κοινό και συνδέονται με ζητήματα ιδεολογίας και πολιτικής (Κορνέτης [2013] 2015, 382-396). Τις μουσικές προτιμήσεις συνοδεύουν συγκεκριμένα πρότυπα συμπεριφοράς<sup>13</sup>, αλλά και η ενεργός ενασχόληση των νέων με άλλες

---

<sup>11</sup> Κάτι ανάλογο περιγράφει και η Μαρία Παραδείση στο άρθρο της «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα» (Παραδείση 1995). Βέβαια, επειδή τα κινηματογραφικά παραδείγματα της Παραδείση έχουν έντονα μελοδραματικά στοιχεία (Παραδείση 1995, 218), αντίστοιχα και η περιγραφή του «προβλήματος νεολαία» γίνεται σε δραματικούς τόνους και αφορά κυρίως τη σύγκρουση, κάποτε μάλιστα βίαιη, των γενεών (211) και την εισβολή νέων ηθών στην ελληνική κοινωνία με έμφαση στην αλλαγή της θέσης της γυναίκας και τη σεξουαλική απελευθέρωση, η οποία μεταξύ άλλων στον κινηματογράφο παίρνει τη μορφή της εισβολής της σεξουαλικότητας στο ελληνικό σινεμά (205). (Πρβλ. Κορνέτης [2013] 2015, 55).

<sup>12</sup> Για την παραβατική συμπεριφορά των νέων, τις διαστάσεις του φαινομένου και τον τρόπο με τον οποίο προβλήθηκε από τα ΜΜΕ της εποχής βλ. Κατσαπής 2007, 133-158.

<sup>13</sup> Αξίζει να σημειώσουμε ότι ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 με το φαινόμενο της δημοτικότητας του ροκ εντ ρολ στις νεαρές ηλικίες, στις ΗΠΑ, αλλά και στη χώρα μας, η μουσική κουλτούρα αναδεικνύεται σε σημαντικό κομμάτι της νεανικής κουλτούρας, ενώ λειτουργεί ταυτοχρόνως ως πόλος συσπείρωσης και ως σήμα κατατεθέν για ένα σύνολο αντιλήψεων και προτύπων συμπεριφοράς προσανατολισμένων στη γενιά των λεγόμενων «baby boomers» – μάλιστα το κυριότερο μέσο διάδοσης των καινούργιων αυτών μουσικών τάσεων και των προτύπων συμπεριφοράς που τις συνόδευαν ήταν ο κινηματογράφος (Κατσαπής 2007, 52-53, 66-68, 183 κ.α.). Τις πληροφορίες για τη διάδοση της κουλτούρας του ροκ εντ ρολ, και αργότερα της «μπητλομανίας», και των «γιεγιέδων» στη νεολαία της προδικτατορικής Ελλάδας έχω αντλήσει κυρίως από τη μονογραφία του Κώστα Κατσαπή για την κοινωνική ιστορία

τέχνες, όπως το θέατρο, ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία<sup>14</sup>. Έτσι η ελληνική νεολαία της εποχής αρχίζει να αντιλαμβάνεται τον εαυτό της, και να γίνεται αντιληπτή, ως συλλογικότητα –μια συλλογικότητα με αντικαθεστωτικό λόγο και ποικίλα οράματα για έναν καλύτερο, δικαιότερο κόσμο<sup>15</sup>.

Η εικόνα αυτή, της νεολαίας που αντιδρά μαχητικά στην πολιτική και κοινωνική καταπίεση φαίνεται ότι θα εμπεδωθεί στη διάρκεια της δικτατορίας, οπότε θα αποκτήσει επιπλέον έναν συγκεκριμένα αντιδικτατορικό χαρακτήρα. Ήδη από το 1968, με κλιμακούμενη ένταση, οι νέοι εξελίσσονται σε μια δυναμική μερίδα της ελληνικής κοινωνίας, με έντονη πολιτιστική και πολιτική δράση –και στις δύο περιπτώσεις με αντιδικτατορικό πρόσημο (πρβλ. Παπανικολάου 2010, 183-189· Καραμανωλάκης 2010, 161-174). Παρότι η καθαυτή σχέση του ελληνικού νεολαιίστικου κινήματος στα χρόνια της δικτατορίας με το διεθνές κλίμα των σίξτις γενικά, και του Μάη του '68 ειδικότερα, είναι υπό διερεύνηση (Καραμανωλάκης 2010, 164-5), αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι τα αιτήματα για φιλελευθεροποίηση της πολιτικής, της κοινωνικής ζωής, καθώς και της παιδείας, σε συνδυασμό με την αυξημένη δυσπιστία προς τις καθιερωμένες πολιτικές δυνάμεις, –η οποία εκδηλώνεται μεταξύ άλλων και στις εξελίξεις στον χώρο της Αριστεράς: διάσπαση ΚΚΕ (1968), άνθιση του αριστερισμού (πρβλ. Παπαθανασίου 2010, 159-160· Καραμανωλάκης 2010, 165), παρουσιάζουν προφανείς αναλογίες με τα αιτήματα φιλελευθεροποίησης και τα γενικά χαρακτηριστικά των νεολαιίστικων κινήματων της Δύσης. Χωρίς, επομένως, να παραγνωρίζουμε τις όποιες ιδιαιτερότητες, η ανάπτυξη νεανικής αντικαθεστωτικής κουλτούρας στη χώρα μας, η οποία ξεκινάει ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και εκτείνεται μέχρι και μετά τη Μεταπολίτευση, ενώ επηρεάζει καθοριστικά την καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου, δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί πλαισιωμένη με ανάλογες πολιτικές και πολιτιστικές κινήσεις διεθνώς<sup>16</sup>.

---

του ροκ εντ ρολ φαινομένου στην Ελλάδα (1956-1967), η οποία περιλαμβάνει πλούσιο υλικό για την ανάπτυξη της νεανικής κουλτούρας στην ελληνική κοινωνία της εποχής, καθώς και για την ιστορία του ροκ εντ ρολ φαινομένου διεθνώς.

<sup>14</sup> Ο Κορνέτης Κορνέτης παραθέτει μια χαρακτηριστική σχετική μαρτυρία (του Στέλιου Ελληνιάδη, μέλους του μαοϊκού ΕΚΚΕ): «Ο Ελληνιάδης περιγράφει καθαρά τον υβριδικό χαρακτήρα των αισθητικών προτιμήσεων της γενιάς αυτής: 'Στίχοι, χαρακτήρες, αντεργκράουντ κοινωνικά ρεύματα, πολιτικό περιβάλλον, αισθητικές τάσεις, σινεμά και λογοτεχνία διαμόρφωναν όλα μαζί τη ροκ σκηνή. Ο Πολ Μπάτερφιλντ, οι Electric Flag, οι Grateful Dead και ο Τζον Κολτρίν, αντί για τη γλυκερή Μπαέζ και την παιδιάστικη ουτοπία των παιδιών των λουλουδιών. Ταυτόχρονα, ο Βαμβακάρης και ο Χατζιδάκις και, φυσικά, ο Σαββόπουλος στο Ροντέο. [...]» (Κορνέτης [2013] 2015, 395· μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου).

<sup>15</sup> Πρβλ. για την άνοδο «μιας συγκεκριμένης και εκπληκτικά ισχυρής κουλτούρας της νεολαίας» (415) στις ΗΠΑ και την Ευρώπη: Hobsbawm [1994] 2002, 415-429 (μετάφραση: Βασίλης Καπετανγιάννης).

<sup>16</sup> «Παρότι αρκετές θεμελιώδεις διαφορές διακρίνουν τους πολιτικά κινητοποιημένους έλληνες φοιτητές της περιόδου 1967-1974 από τη γενιά του '68 σε άλλες χώρες, διατυπώνω την υπόθεση ότι το φοιτητικό κίνημα στην Ελλάδα εμφανίστηκε στο προσκήνιο μέσα σε ένα κύμα πολιτισμικού και πολιτικού εξεγερσιακού πνεύματος, γεγονός που φέρει μορφολογικές αναλογίες με τα κινήματα του '68. Σε πείσμα της ύπαρξης του δικτατορικού καθεστώτος –ή ίσως και εξαιτίας της–, οι φοιτητές και οι φοιτήτριες μοιράζονταν πολλά με τα «παιδιά του Μαρξ και της Κόκα Κόλα», σύμφωνα με τη χαρακτηριστική προσωνομυία που έδωσε ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ στη γαλλική νεολαία το 1966. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο η ελληνική περίπτωση αξίζει να μελετηθεί στο πλαίσιο του ευρύτερου παραδείγματος της διεθνούς 'μακράς δεκαετίας του εξήντα'». (Κορνέτης [2013] 2015, 32· μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου).

Στο ίδιο πλαίσιο θα πρέπει να ενταχθεί το παράδειγμα της πολιτιστικής κίνησης της εποχής στην Ελλάδα, –φορέας της οποίας υπήρξε πρωτίστως η νεολαία. Το διάστημα 1967-1981 αναπτύσσεται, λοιπόν, με τρόπο διακριτό στην Ελλάδα «[έ]να νέο διανοητικό ρεύμα» που «εμφανίστηκε στον κινηματογράφο, τη μουσική, το θέατρο, τις καλές τέχνες, τη λογοτεχνία και τη λογοτεχνική κριτική, σημαδεύοντας τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Όλα αυτά τα πεδία συνέκλιναν απρόσκοπτα με τις αριστερές ιδέες για την καινοτομία, τη δημιουργία και τον ανθρωπισμό» (Κορνέτης [2013] 2015, 65· μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου). Ειδική μνεία, εφόσον μας αφορά ειδικότερα, πρέπει να γίνει στον ρόλο του κινηματογράφου και της κινηματογραφοφιλίας ως μέρους της νεανικής αντικαθεστωτικής κουλτούρας. Αν και θα επανέλθω αναλυτικότερα παρακάτω, εισαγωγικά ας σημειωθεί η εξέχουσα σημασία της έβδομης τέχνης στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα. Ο Κωστής Κορνέτης εξηγεί: «Η τέχνη γενικά, αλλά και συγκεκριμένα ο κινηματογράφος, αντί να λειτουργεί ως δόκιμο μαχαίρι, όπως υποδεικνύει ο Άντριους, άλλαξε αποδεδειγμένα τους όρους του παιχνιδιού στο στίβο της διαμαρτυρίας. Οι ταινίες έγιναν απαραίτητοι σύντροφοι των αντιφρονούντων φοιτητών, διευκολύνοντας την ανάδυση ενός κοινωνικού δικτύου στρατευμένων και συνδυάζοντας τον πολιτισμό και την ιδεολογία με την κατανάλωση τέχνης και την πολιτική αναταραχή» (362· μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου)<sup>17</sup>

Αυτή η τάση μιας διακριτής νεανικής κουλτούρας, με αιτήματα εκδημοκρατισμού και έντονη πολιτιστική δράση, με ρίζες στην προδικτατορική περίοδο, και σαφείς προεκτάσεις μετά τη Μεταπολίτευση (Κορνέτης [2013] 2015, 28-33), φαίνεται ότι κορυφώθηκε στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια χάρη στις ελευθερίες που εξασφάλισε το νέο δημοκρατικό καθεστώς στους δημιουργούς (Αργυρίου 1988, 376), αλλά και στη δυναμική που είχε αποκτήσει στα χρόνια της δικτατορίας. Το φαινόμενο αυτό υποχώρησε στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, όταν επικράτησαν πλέον οι υποσχέσεις και η αισιοδοξία για μια εφικτή, και προσβάσιμη για ένα μεγάλο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας, ευημερία στο πλαίσιο του αστικοδημοκρατικού καθεστώτος.

Η περίοδος της Μεταπολίτευσης χαρακτηρίστηκε από το δόγμα της «εθνικής ενότητας» που καλλιεργήθηκε από την πρώτη μεταπολιτευτική κυβέρνηση, αλλά και προσωπικά από τον πρωθυπουργό της Κωνσταντίνο Καραμανλή. Ευθύς εξαρχής η καινούργια κυβέρνηση προώθησε με διάφορα μέτρα την αποκατάσταση των δημοκρατικών ελευθεριών: απολύθηκαν όλοι οι πολιτικοί κρατούμενοι και αμνηστεύτηκαν όλα τα πολιτικά αδικήματα. Τον Σεπτέμβριο του 1974, νομιμοποιήθηκε το ΚΚΕ, γεγονός που σηματοδότησε την είσοδο σε μια καινούργια φάση της πολιτικής ζωής του τόπου, που επιχειρεί να απομακρυνθεί από τα οξυμμένα πάθη του Εμφυλίου (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 302). Το Σύνταγμα του 1975 χαρακτηρίζεται από ένα πνεύμα προώθησης των ανθρώπινων δικαιωμάτων· κατοχυρώνονται τα ατομικά δικαιώματα, ενώ προβλέπεται επίσης η νομική προστασία μιας σειράς κοινωνικών δικαιωμάτων (π.χ. δημόσια υγεία,

---

<sup>17</sup> Για τον ρόλο του κινηματογράφου στη νεανική κουλτούρα της εποχής βλ. επίσης συνολικότερα τα υποκεφάλαια «Ο κινηματογράφος ως όπλο» (Κορνέτης [2013] 2015, 342-352) και «Ένα παράθυρο ανοιχτό στον κόσμο» (352-367).

δικαίωμα στην εργασία, συνδικαλιστικές ελευθερίες, δικαίωμα στην απεργία) και ειδική μέριμνα για την Παιδεία (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 305-307). Θα μπορούσε, δηλαδή, να πει κανείς ότι στο Σύνταγμα αυτό δικαιώνονται, τύποις τουλάχιστον, αρκετά από τα αιτήματα για δημοκρατικές ελευθερίες των προηγούμενων δεκαετιών.

Παρά τις δυσκολίες που επιφέρει στην εγχώρια οικονομία η παγκόσμια πετρελαϊκή κρίση (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 314, 319-320), το διάστημα μέχρι το 1981 είναι μια περίοδος ανασυγκρότησης και αισιοδοξίας για την ελληνική κοινωνία που κυφορεί αφενός την επίσημη ένταξη της Ελλάδας στην ΕΟΚ<sup>18</sup> και αφετέρου την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Τα σημάδια αυτής της ευημερίας και της αισιοδοξίας θα εκφραστούν στη λογοτεχνική παραγωγή των επόμενων δεκαετιών με μια διττή φυγή: είτε προς έναν ψευδεπίγραφο ειδυλλιακό ρεαλισμό μακριά από την καθημερινή πραγματικότητα, ο οποίος αξιοποιώντας τα πρότυπα δημοφιλών αφηγηματικών –και συχνά κινηματογραφικών– ειδών απομακρύνεται ποικιλοτρόπως από τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, προσφεύγοντας συχνά και στο σχήμα της παρωδίας (π.χ. *Η καρδιά του κτήνους* του Πέτρου Τατσόπουλου, 1987), είτε προς τόπους καθαρά εφιαλτικούς και βαθιά σαρκαστικούς, που αναδεικνύουν το ψευδεπίγραφο των ελπίδων μιας αδιασάλευτης και καθολικής ευημερίας (π.χ. *Ο Υπνοβάτης* της Μαργαρίτας Καραπάνου, 1985). Είναι η περίοδος της πεζογραφικής τάσης της *μετατοπισμένης αναπαράστασης* που θα αναλυθεί στο τελευταίο κεφάλαιο.

---

<sup>18</sup> Παραθέτω από την Ιστορία του Ελληνικού Έθνους: «Η επίσημη ένταξη της χώρας στις Ευρωπαϊκές Κοινότητες θα πραγματοποιηθεί στην 1<sup>η</sup> Ιανουαρίου 1981, υπό την κυβέρνηση του Γεωργίου Ράλλη. Η ενσωμάτωση στον κόσμο της Κοινοτικής Ευρώπης, προϊόν προσπαθειών, οραματισμών και αγώνων δύο δεκαετιών, αποτελεί τομή στην ιστορική διαδρομή του έθνους. [...] Τα σύνδρομα της ανέχειας και της απομόνωσης θα αποτελέσουν πλέον παρελθόν. Επιπλέον σε περίοδο αναζήτησης νέων αξιών και νέων μεθόδων για την αντιμετώπιση θανάσιμων προκλήσεων σε βάρος της ανθρωπότητας, οι Έλληνες καλούνταν, από κοινό με άλλους ευρωπαϊκούς λαούς, να αντλήσουν από την πλούσια πολιτισμική παρακαταθήκη τις ιδέες και τα μέσα για την οικοδόμηση ενός καλύτερου μέλλοντος» (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΣΤ΄ 2000, 345).

## 2. Η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981.

### Νεανική κουλτούρα και αναθεωρημένη αναπαράσταση.

Εμένα οι φίλοι μου είναι μαύρα πουλιά  
που κάνουν τραμπάλα στις ταράτσες ετοιμόρροπων σπιτιών [...]  
Όλοι οι φίλοι μου ζωγραφίζουνε με μαύρο χρώμα  
γιατί τους ρημάξατε το κόκκινο  
γράφουνε σε συνθηματική γλώσσα  
γιατί η δική σας μόνο για γλείψιμο κάνει.  
Οι φίλοι μου είναι μαύρα πουλιά και σύρματα  
στα χέρια σας. Στο λαιμό σας.  
Οι φίλοι μου.

Κατερίνα Γώγου, «Εμένα οι φίλοι μου[...]», *Τρία κλικ αριστερά*, 1978<sup>19</sup>.

«Το μυθιστόρημα του εικοστού αιώνα παραμένει αυτό που ήταν πάντοτε, ένας καθρέφτης της κοινωνίας που το παράγει. Ενώ όμως αντανakλούσε τις πολιτικές και κοινωνικές κρίσεις της περιόδου, απέκτησε πολύ στενότερους δεσμούς με τη θεωρία και επηρεάστηκε σημαντικά από την άνοδο και την πτώση συγκεκριμένων ιδεολογιών. Ανάμεσα στους δύο Πολέμους, απηχούσε τον κυνισμό που ακολούθησε το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου, τον κλονισμό της πίστης, την πολιτική σύγχυση, την αβεβαιότητα του ατόμου [...] και την αποτυχία της δράσης: η ανθρώπινη κατάσταση ήταν τραγική. Τις δύο δεκαετίες που ακολουθούν το 1940, επανέρχεται η αυτοπεποίθηση [και η πίστη]: η αφοσίωση σε έναν δίκαιο σκοπό επιτρέπει ξανά το χτίσιμο νοήματος, μέσα από το χάος. Από το 1960 ωστόσο, το κλίμα γίνεται και πάλι αρνητικό και πεσιμιστικό: το Νέο Μυθιστόρημα δυναμιτίζει τον μύθο του ρεαλισμού και ο δομισμός επιμένει ότι το νόημα δεν ορίζεται από την υποκειμενικότητα του ατόμου, αλλά από τις δυσδιάκριτες διεργασίες ψυχαναλυτικών και συλλογικών δυνάμεων, υπερβολικά πολύπλοκων για να τις δαμάσει η οπτική γωνία του ατόμου. Μετά το 1975 οι ιδεολογίες κατέρρευσαν και σταδιακά επέστρεψε η πίστη: “το ανθρώπινο υποκείμενο” έγινε και πάλι πρόσωπο, ένα άτομο ικανό να συγκροτήσει νοήματα, τα οποία να έχουν ισχύ τουλάχιστον για το ίδιο το άτομο, αν όχι και για τρίτους. Ο νεκρός συγγραφέας αναστήθηκε και είχε ξανά την ελευθερία να στραφεί στην αφήγηση μύθων [:ιστοριών] να πειραματιστεί με ‘μετα-λογοτεχνικούς’ τρόπους και να δημιουργήσει ποικίλες μορφές αξιοποιώντας το τυπικό δημοφιλών μυθοπλαστικών ειδών» (Coward, [2002] 2004, 386). Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει την εξέλιξη του μυθιστορήματος στον εικοστό αιώνα ο David Coward στη μονογραφία του για τη γαλλική λογοτεχνία. Στέκομαι εισαγωγικά στο συγκεκριμένο παράθεμα γιατί περιγράφει με τρόπο συνοπτικό μια πορεία στη δυτική λογοτεχνία, αλλά και σκέψη, την οποία θεωρώ

<sup>19</sup> Κατερίνα Γώγου, «Εμένα οι φίλοι μου...»: *Τώρα να δούμε εσείς τι θα κάνετε. Ποιήματα 1978-2002*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2019, 11-13. (Α΄ έκδοση: *Τρία κλικ αριστερά* 1978).



απολύτως συναφή με την πορεία της νεοελληνικής πεζογραφίας, όπως την αντιλαμβάνομαι και την περιγράψω εδώ.

Αν η πλειονότητα των πεζογράφων τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια καταθέτει μια λογοτεχνική μαρτυρία για την περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου, από τις αρχές περίπου της δεκαετίας του 1960 η θεματική *δεσπόζουσα* μεταβάλλεται<sup>20</sup>. Παρότι δεν λείπουν από τη δεκαετία του 1960 τα πεζογραφικά έργα που εμμένουν στην εξιστόρηση του παρελθόντος (Τσίρκας, Μιλλιέξ, Χάκκας κ.ά.), ωστόσο για τους περισσότερους λογοτέχνες, ιδίως της αποκαλούμενης δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, το ιστορικό βίωμα μετατοπίζεται από το επίκεντρο των αφηγήσεων, οι οποίες αφορούσαν εξάλλου πρωτίστως τα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης, και ανάγεται πλέον σε σημείο αναφοράς για την ερμηνεία του παρόντος<sup>21</sup>. Άλλωστε, οι συγγραφείς της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς είναι εκείνοι που βίωσαν την Κατοχή και τον Εμφύλιο ως παιδιά ή έφηβοι, επομένως μοιραία ως λιγότερο ή περισσότερο αμέτοχοι θεατές (πρβλ. Μηλιώνης 1983, 15-16). Γι' αυτό, άλλωστε, η κριτική που αφορά την πεζογραφία τους έκανε επανειλημμένα λόγο για τη βαριά κληρονομιά του Εμφυλίου<sup>22</sup>. Με το συναισθηματικό φορτίο της ήττας του αριστερού κινήματος, τις φοβίες και ανασφάλειες της μετεμφυλιακής εποχής, «ένα γενικό αίσθημα ενοχής για πράξεις ετεροκαθορισμένες» (Παγανός 1998, 54)<sup>23</sup>, το έργο αυτών των πεζογράφων

---

<sup>20</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο περιγράφουν την αλλαγή στη νεοελληνική πεζογραφία γύρω στα 1960 στη συζήτησή τους για τη μεταπολεμική πεζογραφία οι Αλέξανδρος Αργυρίου, Αλέξης Ζήρας, Αλέξανδρος Κοτζιάς και Κώστας Κουλουφάκος. Αναφέρονται στην «επιστροφή στην ανάλυση των ιδιαίτερων ανθρώπινων σχέσεων μιας γενιάς» (Ζήρας), αλλά και στη θεματοποίηση ζητημάτων όπως «η μικροαστική μιζέρια, ο φόβος μπροστά στην απρόσωπη εξουσία και η βαθιά αλλοίωση των παραδοσιακών κωδικών ζωής» (Ζήρας), «το αδιέξοδο της ζωής μέσα στη σημερινή πόλη» (Κοτζιάς), «η αλλοτρίωση του ανθρώπου μέσα στα κοινωνικά και τα κομματικά κυκλώματα» (Αργυρίου) (*Διαβάζω* [1977] 1988, 366-368). Παραθέτω ενδεικτικά τη σχετική τοποθέτηση του Κώστα Κουλουφάκου: «Στην τελευταία τούτη περίοδο η θεματική των συγγραφέων μας δεν τροφοδοτείται μόνο από την εναντίωση προς τη δικτατορία, αλλά από την αμφισβήτηση κάθε κατεστημένης αντίληψης κι από την προσπάθεια αποκάλυψης των αλλοτριωτικών και εξανδραποδιστικών συνθηκών που συνοδεύουν την τεχνοκρατούμενη κοινωνία. Τα ιδεολογικά ταμπού, όπως και η καταναλωτική κοινωνία της λεγόμενης 'αφθονίας' και η επικράτηση του τεχνοκρατικού πνεύματος, με μια λέξη όλα τα 'αναπτυξιακά' φαινόμενα του σύγχρονου κοινωνικού βίου μπαίνουν υπό έρευνα και καταγγέλλονται» (368).

<sup>21</sup> Πρβλ. παρατήρηση της Ε. Σταυροπούλου για τους ήρωες των διηγημάτων του Χρ. Μηλιώνη (Σταυροπούλου 2011, 58), αλλά και του Β. Χατζηβασιλείου για την αντιπροσωπευτικότητα του έργου του Μηλιώνη ακριβώς στο θέμα του ρόλου που παίζουν η πολιτική και η ιστορία στο έργο του και στο έργο της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς (Χατζηβασιλείου 2010, 94).

<sup>22</sup> Πρβλ. Germanacos 1973, 280-281: Τόσο ο Γιώργος Ιωάννου όσο και ο Θανάσης Βαλτινός στη συζήτησή τους για τη νεοελληνική πεζογραφία με τον Νίκο Γερμανάκο υπογραμμίζουν τη σημασία της δεκαετίας του 1940 στη διαμόρφωση τους ως ατόμων και ως συγγραφέων. Με ανάλογο τρόπο μιλάει για το βάρος του Εμφυλίου στις πλάτες της Β' Μεταπολεμικής Γενιάς και ο Χριστόφορος Μηλιώνης (Μηλιώνης 1983, 14-18: Πρόκειται για το δοκίμιο του Χριστόφορου Μηλιώνη «Η παθολογία μιας γενιάς» που σχολιάζεται αναλυτικότερα παρακάτω).

<sup>23</sup> Ο Γιώργος Παγανός διαβάζει στη συλλογή *Καλαμάς και Αχέροντας* του Χριστόφορου Μηλιώνη την απόπειρα άρθρωσης ενός συλλογικού λόγου, ενός λόγου στο όνομα ολόκληρης της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς. Πράγματι ο Μηλιώνης, ίσως και λόγω της φιλολογικής του ιδιότητας, είναι από την ομάδα των πεζογράφων, εκείνος που κατεξοχήν ασχολήθηκε με τον προσδιορισμό της γενεαλογικής και γραμματολογικής τους ταυτότητας, ενώ στα κείμενά του διακρίνεται και μια διάθεση «υπεράσπισης» των ομηλικών του πεζογράφων και της τέχνης τους. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στα διηγήματα «Ο τελευταίος ταμπάκος» (αφιερωμένο στη μνήμη του Δημήτρη Χατζή) και «Εν γενεά και γενεά» (για τη συνύπαρξη της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς με την πρώτη μεταπολεμική και με τη γενιά του Πολυτεχνείου).

χαρακτηρίζεται από «εσωστρέφεια, συναισθηματική και δημιουργική αγκύλωση, απουσία κάθε ίχνους επικής πνοής» (Παγανός 1998, 54)<sup>24</sup>.

Περισσότερο τα αφηγηματικά κείμενα αυτής της περιόδου (1960 κ.ε. με έμφαση στο διάστημα 1967-1981) επικεντρώνονται σε ζητήματα υπαρξιακού ή προσωπικού χαρακτήρα, εγκαταλείποντας τη θεματική, αλλά και το ιδεολογική στάση των συλλογικών διεκδικήσεων<sup>25</sup>. Τα πεζογραφήματα της περιόδου υπογραμμίζουν στα αδιέξοδα της σύγχρονης ζωής, εναντιώνονται στο πρότυπο της καταναλωτικής κοινωνίας και τον καθωσπρεπισμό της αστικής και μικροαστικής ηθικής, ενώ, όταν ανατρέχουν στο ηρωικό παρελθόν της Αντίστασης και τις τραυματικές μνήμες του Εμφυλίου, το κάνουν ακριβώς για να τονίσουν την ηθική έκπτωση που συνοδεύει την υλική ευημερία της σύγχρονης τους εποχής

### **Πεζογραφία της «οργής».**

Ιδιαίτερη βαρύτητα για τη λογοτεχνία της περιόδου, είχε και το βρετανικό, πρωτίστως (Μουλλάς [1963] 1992, 40), λογοτεχνικό ρεύμα των «οργισμένων» («Angry Young Men»), το οποίο μάλιστα συνδέθηκε στενά με το θεατρικό του αντίστοιχο ρεύμα, αλλά και με το βρετανικό κινηματογραφικό Νέο Κύμα (Marie [1997] 2003, 130). Στην Ελλάδα το ρεύμα των «οργισμένων» σχολιάστηκε κυρίως από κριτικούς της Αριστεράς<sup>26</sup>, με τόνο μάλλον επικριτικό προς αυτήν την προς πάσα κατεύθυνση οργή. Εξάλλου, όπως παρατηρεί η Καστρινάκη, στην Ελλάδα πέρα από τη διαφορά πλούτου σε σχέση με τις δυτικές κοινωνίες, υπάρχει και μια σοβαρή απόσταση σε ιδεολογικό επίπεδο, καθώς οι αριστερές αντιλήψεις παραμένουν ισχυρές στη χώρα μας ευνοώντας τη «συλλογική διεκδίκηση» έναντι της «ατομικής εξέγερσης» (Καστρινάκη: Νάτσικα κ.ά. 2015, 69). Παρ' όλα αυτά μια σημαντική μερίδα των λογοτεχνών της εποχής μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο της λογοτεχνίας των οργισμένων (Καστρινάκη: Νάτσικα κ.ά. 2015, 66· πρβλ. Μουλλάς [1963]

---

<sup>24</sup> Αντίστοιχη είναι η περιγραφή της φιλολογικής κριτικής και για τη θεματολογία των ποιητών της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς. Βλ. ενδεικτικά: «Καθώς πρόκειται για ποιητές που συμπράττουν όχι πια για λόγους κοινωνικής συσπείρωσης, αλλά απλώς λόγω της αίσθησης ότι είναι εκτεθειμένοι στις ίδιες συνθήκες φόβου και ανασφάλειας, είναι δύσκολο να εφαρμόσει κανείς ενιαία κριτήρια ταξινόμησης: οι τάσεις είναι κεντρομόλες και η κάθε περίπτωση προβάλλει τις προσωπικές της άμυνες. Εξάλλου, κινούμενοι σε συνθήκες που τους εμποδίζουν να συμμετάσχουν δραστήρια στη δημόσια ζωή, οι ποιητές αυτοί συγκεντρώνουν την προσοχή στις ατομικές αξίες». (Vitti [2003] 2008, 503-504).

<sup>25</sup> Πρβλ. «Στην περίοδο που μελετάμε [1958-1974] η πεζογραφία ανοίγεται σε καινούργια θέματα που τίθενται μέσα από τις νέες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες, καθώς και σε μια τολμηρή επανεξέταση παλαιότερων ζητημάτων. Παράλληλα, γίνεται ιδιαίτερα αισθητή μια ευρεία τάση απομάκρυνσης από τον ρεαλισμό που χαρακτήρισε τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια» (Δασκαλά: Νάτσικα κ.ά. 2015, 18).

<sup>26</sup> Βλ. ενδεικτικά: Καστρινάκη: Νάτσικα κ.ά. 2015, 66-68· Μουλλάς [1963] 1992· Ραυτόπουλος 1965. Ας σημειωθεί επίσης ότι στα κριτικά κείμενα των Παν. Μουλλά και Δημήτρη Ραυτόπουλου για τη λογοτεχνία των οργισμένων και την ελληνική εκδοχή της δεν λείπουν οι αναφορές στον κινηματογράφο. Ο μεν Μουλλάς περιλαμβάνει στον πυρήνα των άγγλων οργισμένων τον κινηματογραφιστή και κριτικό κινηματογράφου Lindsay Anderson –εκπρόσωπο του βρετανικού κινηματογραφικού Νέου Κύματος (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 455)– (Μουλλάς [1963] 1992, 34, 36-38), ενώ ο Ραυτόπουλος σχολιάζει σκωπτικά τη σχέση του «οργισμένου» Βασίλη Βασιλικού με τον κινηματογράφο και τις σπουδές τηλεόρασης που πραγματοποίησε στις Η.Π.Α. (Ραυτόπουλος 1965, 260).

1992, 40· Ραυτόπουλος 1965, 262-265, 276-277) καταδεικνύοντας έτσι τη σχέση της νεοελληνικής πεζογραφίας με το διεθνές λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο.

Ο Παν. Μουλλάς εντοπίζει στην πεζογραφία των άγγλων οργισμένων μια σειρά από θεματικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία αφορούν επίσης μια σημαντική μερίδα νεοελλήνων λογοτεχνών της περιόδου 1967-1981: «Η διαπίστωση της ιδεολογικής χρεοκοπίας του αστικού κόσμου, η ρήξη με την απονεκρωμένη πραγματικότητα, η κριτική στάση απέναντι στις σύγχρονες πνευματικές αξίες με συνακόλουθη την ανάγκη δημιουργίας μιας νέας ιντελιγκέντσιας, η ζωτική διαμαρτυρία για το ανίερο καθεστώς του κόσμου μας, η αηδία τελικά για έναν εξαντλημένο πολιτισμό» (Μουλλάς [1963] 1992, 21). Άλλωστε, τα σημεία αναφοράς των οργισμένων, όπως τα περιγράφει στο παραπάνω απόσπασμα ο Μουλλάς, αφορούν και συνολικότερα τη νεανική κουλτούρα της οργής και της αμφισβήτησης που επικράτησε και στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 1960 και εξής, παρά τις διαφοροποιήσεις που μπορεί να υπήρξαν λόγω των ιδιαίτερων πολιτικών συνθηκών. Παρόμοια περιγράφει την ελληνική εκδοχή της πεζογραφίας της οργής η Ελισάβετ Κοτζιά, η οποία μάλιστα συνδέει τη συγκεκριμένη πεζογραφική τάση με τη νεανική κουλτούρα της αμφισβήτησης διεθνώς, αλλά και με τη νεοελληνική ποίηση της ήττας: «Έτσι έκανε την εμφάνισή της η αγωνιώσα και εξαναστημένη μεταπολεμική νεολαία της Ελλάδας και, μαζί της, η ελληνική μυθιστοριογραφία του άγχους και της οργής, κομμάτι ενός ευρύτερου ευρωπαϊκού και αμερικάνικου ρεύματος που στρατολόγησε του Έλληνες θιασώτες του ανάμεσα στους φιλελεύθερους και συντηρητικούς μεταπολεμικούς καλλιτέχνες. Και έτσι ακόμα παρουσιάστηκε η αριστερή γενιά της ήττας και η θαρραλέα ομώνυμη λογοτεχνία της. Τα δύο αυτά ρεύματα εκπροσώπησαν τη συνολικά απορριπτική στάση των νεότερων απέναντι στους πρεσβύτερους και τις ιδέες τους, απέναντι στους επίσημους θεσμούς και τις πρακτικές τους, απέναντι στις κρατικές και τις κομματικές ηγεσίες». (Κοτζιά 2006, 208).

Η φιλολογική κριτική, λοιπόν, εντάσσοντας τη νεοελληνική πεζογραφία στο ευρύτερο πλαίσιο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας της περιόδου, κάνει λόγο για λογοτεχνία των «οργισμένων» (Καστρινάκη: Νάτσινα κ.ά., 2015, 66-113): «Η γενιά για την οποία μιλάμε είναι πράγματι η γενιά της οργής, μιας οργής που προκύπτει αφενός από τη διάψευση των προσδοκιών, αφετέρου από το άγχος της ζωής σε έναν κόσμο που σαφώς φαίνεται ότι αφήνει πίσω του τη φτώχεια –γιατί η υπέρβαση της ανέχειας προκαλεί όχι λίγη ενοχή» (66). Η Καστρινάκη σχολιάζει ως παραδείγματα της ελληνικής πεζογραφίας των οργισμένων έργα των Βασίλη Βασιλικού, Μάριου Χάκκα, Μένη Κουμανταρέα, και του πρεσβύτερου Αντώνη Σαμαράκη, όμως αρκετές από τις παρατηρήσεις της έχουν ευρύτερη ισχύ και παρουσιάζουν ενδιαφέρον για την ένταξη της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου στο διεθνές πλαίσιο<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Αναφέρομαι συχνά στο παρόν κεφάλαιο το εγχειρίδιο των Α. Νάτσινα, Α. Καστρινάκη, Κ. Δασκαλά και Γ. Δημητρακάκη *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*. Ο συγκεκριμένος τόμος, αν και εγχειριδιακού χαρακτήρα, περιλαμβάνει μια από τις πιο σύγχρονες, συνεκτικές και πλήρεις θεωρήσεις της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής της περιόδου που με ενδιαφέρει εδώ. Επιπλέον, συνδέει, αξιοποιώντας σύγχρονη διεθνή βιβλιογραφία, το νεοελληνικό

Κοινός τόπος της πεζογραφίας των οργισμένων είναι συνήθως η άρση συνοδευόμενη από την απουσία θέσης. Η Νόρα Αναγνωστάκη για την ευρωπαϊκή λογοτεχνία των οργισμένων γράφει: «οι οργισμένοι νέοι δεν προτείνουν τίποτα άλλο παρά τα ερείπια του κόσμου που καταστρέφουν» (Αναγνωστάκη [1964] 1973, 118). Αντίστοιχα και οι έλληνες οργισμένοι «αντιπαρατίθενται τόσο προς το αστικό στρατόπεδο ως και προς το σοσιαλιστικό μπλοκ όπως εκπροσωπείται από τη Σοβιετική Ένωση» (Καστρινάκη: Νάτσικα κ.ά. 2015, 66), ενώ η πλειονότητα των συγγραφέων που αρχίζουν να δημοσιεύουν τη δεκαετία του 1960 εκφράζουν στο έργο του της αμφισβήτηση της ιδεολογικής βεβαιότητας που κυριάρχησε στις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες (57). Παράλληλα, στους έλληνες συγγραφείς, όπως και στους δυτικούς συναδέλφους τους, κερδίζουν έδαφος διεκδικήσεις που αφορούν περισσότερο την κατοχύρωση ατομικών ελευθεριών παρά την ανατροπή του συστήματος (57, 127· πρβλ. και κινήματα «φιλελευθεροποίησης» που αναφέρθηκαν παραπάνω).

Έτσι, στο διάστημα αυτό αναφύονται καινούργιοι θεματικοί πυρήνες: κεντρική θέση κατέχει η σχέση του ατόμου με τους φορείς εξουσίας –η οποία μελετάται συχνά στα πεζογραφήματα που θεματοποιούν τη στρατιωτική θητεία (π.χ. Ν. Κάσδαγλης, *Κεκαρμένοι* 1959· Β. Βασιλικός, *Τ' Αγγέλιασμα* 1961· Μ. Χάκκας, *Τυφεκιόφορος του εχθρού* 1966· πρβλ. Καστρινάκη: Νάτσικα κ.ά. 2015, 97) ή διάφορες μορφές δίκης ή ανάκρισης (117)<sup>28</sup>. Οι αφηγήσεις αυτές διερευνούν έτσι τα όρια της ατομικής ελευθερίας, αλλά και ασκούν κριτική στη νόμιμη άσκηση βίας. Στο επίκεντρο τίθεται επίσης το θέμα της σχέσης των δύο φύλων, όπως και της σεξουαλικής απελευθέρωσης (πρβλ. Καστρινάκη: Νάτσικα κ.ά. 2015, 70, 82-83, 89), ενώ κερδίζει έδαφος και το θέμα της ομοφυλοφιλίας (π.χ. Ιωάννου, Ταχτσής, Κουμανταρέας)<sup>29</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο, και ειδικά εφόσον μας ενδιαφέρει η σύγκριση με τον κινηματογράφο της Nouvelle Vague (πρβλ. Sellier 2008, 6), αξίζει να παρατηρήσουμε ότι στα πεζογραφήματα της περιόδου, πλάι στον προσωπικό τόνο, κερδίζει σημαντικά έδαφος και η θεματοποίηση της ζωής, και των ανησυχιών των νέων, συνομηλίκων των λογοτεχνών· καλλιεργείται, δηλαδή, ένας λόγος που αντιπαρατίθεται εξ ονόματος μιας ηλικιακής ομάδας, στον θεσμοποιημένο και συντηρητικό πολιτικά και αισθητικά λόγο των παλαιότερων. Οι νέοι λογοτέχνες εντάσσονται στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της νεανικής κουλτούρας, που περιγράφηκε παραπάνω, και αμφισβητούν τα πρότυπα ζωής και συμπεριφοράς των πρεσβύτερων, την ιδεολογική τους πίστη και βεβαιότητα, αλλά και τις ίδιες τις

---

πεζογραφικό παράδειγμα με τη λογοτεχνία και την πολιτισμική κίνηση της Δύσης, στοιχείο που επίσης με ενδιαφέρει ειδικά.

<sup>28</sup> Η Αγγέλα Καστρινάκη αναφέρει τον κοινό τόπο της δίκης και του δικαστηρίου συσχετίζοντάς τα με την επιρροή του Κάφκα (Καστρινάκη: Νάτσικα κ.ά. 2015, 115). Πέραν όμως των λογοτεχνικών του καταβολών το θέμα της σχέσης του ατόμου με το κράτος, την εξουσία και τη νομιμότητα, αποτελεί θέμα που φαίνεται να απασχολεί ευρύτερα τους έλληνες καλλιτέχνες –προβάλλεται εξάλλου έντονα και στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, π.χ. *Αναπαράσταση* 1970 του Αγγελόπουλου ή *Ιωάννης ο βίαιος* 1973 της Τόνιας Μαρκετάκη– και συνιστά ένα σημείο επαφής τους με τα διεθνή νεολαιίστικα κινήματα που προτάσσουν αιτήματα φιλελευθεροποίησης.

<sup>29</sup> Ανάλογες είναι και οι θεματικές περιοχές που κυριαρχούν στην ποιητική παραγωγή της περιόδου (βλ. ενδεικτικά: Vittì [2003] 2008, 504-510) π.χ. για το θέμα της ομοφυλοφιλίας βλ. Χριστιανόπουλος, Ασλάνογλου, για τη διερεύνηση των ατομικών ελευθεριών απέναντι σε κάθε μορφής εξουσία βλ. (ενδεικτικά) Αλεξάνδρου, Αναγνωστάκης, Δούκαρης κ.ά.

δομές της αφήγησης. Προκύπτουν έτσι αφηγήσεις με κυρίαρχα τα «στοιχεία της ασυγκράτητης εξανάστασης και της απελπισμένης αγωνίας» (Κοτζιά 2006, 211), οι οποίες αναθεωρούν τις βασικές αιτιοκρατικές και ρεαλιστικές δομές της αφήγησης της προηγούμενης περιόδου, και, καλλιεργούν μια καινούργια, θεματικά και υφολογικά, αναθεωρητική αφηγηματική τάση.

Επιπλέον, την οικονομική ευημερία της εποχής συνοδεύουν νέοι προβληματισμοί, που βρίσκουν την έκφρασή τους στην πεζογραφία της εποχής. Ένας θεματικός άξονας, λοιπόν, των έργων της περιόδου είναι η καχυποψία προς την υλική ευημερία που φαίνεται να φέρνει μαζί της η καινούργια εποχή<sup>30</sup>. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικές στην πεζογραφική παραγωγή της περιόδου οι ειρωνικές αναφορές στις οικιακές συσκευές, οι οποίες ανάγονται σε σύμβολο του καταναλωτισμού της καινούργιας αυτής εποχής της οικονομικής ευημερίας<sup>31</sup>. Κάποιοι πεζογράφοι μάλιστα, μεταξύ των οποίων και ο Μηλιώνης, εναντιώνονται με τα έργα τους στον εκδυτικισμό και την ισοπεδωτική αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας (πρβλ. Τζιόβας 2006, 99· Beaton 1996, 323)<sup>32</sup>. Άλλωστε, η καχυποψία αλλά και η δυσφορία των επαρχιωτών που αναγκάζονται να ζήσουν στην πρωτεύουσα αποτελεί κοινό τόπο για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς (αναφέρω ενδεικτικά την ποίηση των Μάρκου Μέσκου και Πρόδρομου Μάρκογλου)<sup>33</sup>, και απηχεί τις ραγδαίες αλλαγές στην εικόνα της καθημερινής ζωής στην Ελλάδα, τις οποίες επέβαλαν τα εκτεταμένα φαινόμενα της εσωτερικής μετανάστευσης και της αστικοποίησης (πρβλ. Ιστορία του ελληνικού Έθνους ΙΣΤ' 2000, 235-6: αναφορά στις ραγδαίες αλλαγές στη ζωή του αγροτικού πληθυσμού).

Παράλληλα όμως με τις θεματικές μετατοπίσεις στα κείμενα της εποχής διαγράφεται και μια συνολικότερη τάση άρσης της βεβαιότητας. Τα έργα της περιόδου 1949-1967 εκφράζουν την υπεράσπιση μιας ιδεολογικής θέσης, υποτάσσουν τη λογοτεχνική φιλοδοξία σε ένα επιβεβλημένο από την εποχή ηθικό χρέος (πρβλ. Τζιόβας [1993] 2002, 251, 253) σε μια ανάγκη να πείσουν (πρβλ. Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 135). Αντιθέτως, τα έργα του διαστήματος 1967-1981, παρά το

---

<sup>30</sup> Μία αντίστοιχη τάση διαπιστώνεται από τον Κωστή Κορνέτη συνολικότερα στη στάση των διανοούμενων, αλλά και των ριζοσπαστικοποιημένων νέων της εποχής (βλ. ενδεικτικά: Κορνέτης [2013] 2015, 390).

<sup>31</sup> Π.χ. Μηλιώνης [1978] 2002: «Τα βήματα», 49-54. Οι αναφορές στις οικιακές συσκευές επανέρχονται εμφαντικά και μάλιστα με κεφαλαιογράμματα γραφή και στο πρωτότυπο, πράγμα που κορυφώνει την ειρωνική διάσταση των αναφορών. Για τις ραγδαίες αλλαγές στην καθημερινή ζωή του «μέσου πολίτη» διεθνώς την περίοδο από το 1950 κ.ε. με την εισαγωγή των οικιακών ηλεκτρικών συσκευών, του τρανζίστορ, των δίσκων βινυλίου κ.ο.κ. βλ. Hobsbawm [1994] 2002, 336-342· Mazower [1998] 2001, 305-306. Αντίστοιχα για τις ραγδαίες αλλαγές στην ελληνική κοινωνία της περιόδου βλ Κορνέτης [2013] 2015, 39-82.

<sup>32</sup> Χαρακτηριστική για αυτή την αντίληψη στο έργο του Μηλιώνη είναι η ειρωνική και αποστασιοποιητική λειτουργία που αποκτά ο λόγος της Νάντιας στη *Λυτική Συνοικία* (1980) σε αντίθεση με τον λόγο του κεντρικού ήρωα και των συγχωριανών του. Σε συνέντευξή του το 2010 ο ίδιος θα πει: «Μην ξεχνάμε ότι η Αθήνα πενταπλασιάστηκε μετά τον Εμφύλιο [...] Πρόθεσή μου ήταν να δώσω αυτόν τον κόσμο που με το ένα πόδι πατούσε στο χωριό του και με το άλλο στις αστικές περιοχές» (Κομνηνέλλη – Κρεμμυδάς 2010, 90).

<sup>33</sup> Με χαρακτηριστικό τρόπο σχολιάζει την ταυτότητα των Αθηναίων της εποχής ο Θανάσης Βαλτινός στη συζήτηση των συγγραφέων με τον Ν.Κ. Germanacos στο *Boundary*: «Πιστεύω ότι δεν υπάρχει αστικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα γιατί, πολύ απλά, δεν υπήρχε αστική ζωή μέχρι πολύ πρόσφατα. Εδώ πέρα έχουμε στήσει ένα υβρίδιο. Αν πάρεις οποιονδήποτε Αθηναίο και ξύσεις λίγο την επιφάνεια, θα βρεις έναν χωριάτη από την Πελοπόννησο, τη Θράκη ή κάποιο νησί» (Germanacos 1973, 283).

γεγονός ότι ανήκουν σε μια ταραγμένη πολιτικά περίοδο, κυριαρχούνται από μια καχυποψία προς την πολιτική ως φορέα εξουσίας –είτε κρατικής είτε και κομματικής<sup>34</sup>. Συνολικά θα έλεγα ότι τα πεζογραφικά κείμενα του διαστήματος 1967-1981 χαρακτηρίζονται από μια δυσπιστία, μια καχυποψία, μια καθολική άρση της βεβαιότητας και ανατροπή της πίστης (πρβλ. Coward [2002] 2004, 386). Βρισκόμαστε κιόλας στα χρόνια των «ανυπεράσπιστων» (*Ανυπεράσπιστοι* 1966) του Δημήτρη Χατζή.

Εμβληματική μορφή της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς<sup>35</sup> ο Δημήτρης Χατζής σε συνέντευξή του στον Αλέξη Ζήρα συνοψίζει αυτό το ιδεολογικό χάσμα των δύο εποχών με παραδείγματα από το πεζογραφικό του έργο: «Δηλαδή ο άνθρωπος, ατομικά, μέσα σ' αυτή την εποχή που περάσαμε, όπως και οι ήρωες της *Φωτιάς* βρίσκει μια δικαίωση προσωπική. Είναι μια εποχή όπου οι άνθρωποι ζουν, δεν είναι ανυπεράσπιστοι, είναι υπερασπισμένοι μέσα στο ιδανικό τους, στην αυταπάτη τους, αν θέλεις μέσα στο θρύλο, όπως λένε μερικοί άλλοι, στα είδωλα, έχουν είδωλα οι άνθρωποι τούτοι. Και στη *Φωτιά* και σ' ένα δυο ακόμα διηγήματα της Αντίστασης [...] Αν ποτέ τα μαζέψω [τα διηγήματα], αυτά θα γίνουνε μαζί με τη *Φωτιά* και δυο τρία άλλα, μια σειρά από αγωνιστικά κείμενα, ενός κόσμου δηλαδή που πίστευε. Στη *Μικρή μας Πόλη* υπάρχει ένας κόσμος που πιστεύει και δεν πιστεύει. Στους *Ανυπεράσπιστους* [1966] είναι ένας κόσμος που κλονίστηκε πια, που δεν πιστεύει πια, δεν έχει αυταπάτες, δεν έχει πού να σταθεί».

Οι αναθεωρήσεις στο ιδεολογικό επίπεδο μεταβάλλουν καθοριστικά την εικόνα αυτής της γενιάς λογοτεχνών για τον κόσμο και συνακόλουθα αλλάζουν τον τρόπο που αυτοί επιλέγουν για τις αφηγήσεις τους. Με την ανατροπή της ιδεολογικής βεβαιότητας της προηγούμενης περιόδου, χάνεται κάθε δυνατότητα μιας συνεκτικής και μονοσήμαντης αφήγησης της πραγματικότητας. Ανατρέπονται τα στεγανά του ρεαλισμού –ακόμα και στη μεταπολεμική εκδοχή του (βλ. προηγούμενο κεφάλαιο)– και αναδεικνύεται επιτακτικά το αίτημα για την παγίωση καινούργιων τρόπων αφήγησης<sup>36</sup>. Ουσιαστική είναι επίσης η μεταβολή της στάσης των λογοτεχνών απέναντι

---

<sup>34</sup> Άλλωστε η δεκαετία του 1960 είναι η περίοδος άνθισης του αριστερισμού, αλλά και του πολιτικού βιβλίου στην Ελλάδα. Τη «δημοφιλή θεωρητική τριάδα των Μαρξ, Μάο και Μαρκούζε» (Κορνέτης [2013] 2015, 329· μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου) αναφέρει ο Κορνέτης, ενώ περιγράφει μια έκρηξη της εκδοτικής παραγωγής στις αρχές της δεκαετίας του 1970, η οποία περιέλαβε έναν μεγάλο αριθμό βιβλίων «ιδεολογικής αφύπνισης» (327-328). Ο Κορνέτης περιγράφει μια ιδιαίτερος δυναμική αναγνωστική κουλτούρα στους κύκλους της νεολαίας, και ιδίως των φοιτητών, της εποχής, στο πλαίσιο της οποίας και τα λογοτεχνικά βιβλία εκλαμβάνονταν οπωσδήποτε ως πολιτικά (334· και συνολικότερα για την εκδοτική δραστηριότητα της περιόδου 322-342). Την ανοδική πορεία του βιβλίου, όπως και των άλλων τεχνών εν πολλοίς στη συγκεκριμένη περίοδο, φαίνεται ότι ενίσχυσε αποφασιστικά η δίψα των νέων ανθρώπων να «καταναλώσουν» πολιτισμό (βιβλίο, θέατρο, μουσική, κινηματογράφο) και να συζητήσουν –πρωτίστως πολιτικά– γύρω από αυτόν (321-450).

<sup>35</sup> Ίσως από τα χαρακτηριστικότερα κείμενα για τη σχέση της Β' Μεταπολεμικής Γενιάς με την Α', αλλά και για αυτή τη μετάβαση από μια «ηρωική» εποχή υπεράσπισης των ιδανικών σε μια εποχή αποκαθίλωσης των ιδανικών είναι το διήγημα του Χριστόφορου Μηλιώνη «Ο τελευταίος ταμπάκος» (Α' δημοσίευση *Αντί*, τχ. 183, (Αφιέρωμα στον Δημήτρη Χατζή, 31 Ιουλίου 1981)· τώρα στο *Καλαμάς και Αχέροντας*) το οποίο ο συγγραφέας αφιερώνει στη μνήμη του Δ. Χατζή.

<sup>36</sup> Πρβλ. «Στην ελληνική πεζογραφία το μοντερνιστικό εγχείρημα εμφάνισε κάμψη στη δεκαετία του '50, για να κερδίσει όμως νέα ορμή και βαρύτητα στη δεκαετία του '60» (Κοτζιά 2006, 346) καθώς και: «Η καταστατική μήτρα της καλλιτεχνικής νεωτερικότητας προσφερόταν επομένως στους μεταπολεμικούς συγγραφείς ως μέσον προκειμένου

στην ίδια τη γλώσσα, καθώς μεταπολιτευτικά αμφισβητείται και από τους έλληνες λογοτέχνες η διαφάνεια της γλώσσας ως μέσου που παρέχει πρόσβαση σε μια κοινά αποδεκτή πραγματικότητα (Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά 2015, 177 )<sup>37</sup>.

Η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου στρέφεται σε ένα ιδιότυπο είδος ρεαλισμού, που υπονομεύει εαυτόν αξιοποιώντας στοιχεία εξπρεσιονιστικά (βλ. αναλυτικότερα στο τέλος του κεφαλαίου), την αλληγορία, την αποσπασματικότητα, την ειρωνεία, προκειμένου να αποδώσει την πολυεπίπεδη, αντιφατική αλλά και ρευστή σύγχρονη πραγματικότητα. Άλλωστε η αλληγορία γίνεται ο τρόπος έμμεσης έκφρασης ενός διδακτισμού που εναντιώνεται στον συντηρητισμό της ελληνικής κοινωνίας της εποχής<sup>38</sup>. Με την επιβολή της δικτατορίας η αλληγορία αναδεικνύεται σε εκφραστικό τρόπο παράκαμψης της καθεστωτικής λογοκρισίας (πρβλ. Νάτσινα: Νάτσινα 2015, 160). Σε κάθε περίπτωση μια σημαντική μερίδα πεζογραφημάτων της περιόδου διακρίνεται για την υπονόμηση του μύθου προς χάριν της έκθεσης μιας προβληματικής, της οποίας ο «μύθος» είναι το προκάλυμμα (NEK, λογοτεχνία πρβλ. Nouvelle Vague, Nouveau Roman, Θέατρο του Παραλόγου· πρβλ. Σκοπετέας 2002, 92). Παράλληλα κερδίζουν έδαφος οι πειραματικές μορφές που υπογραμμίζουν τη φύση των αφηγήσεων ως κατασκευών, εκτοπίζοντας τον αναγνώστη / θεατή από τη βολική θέση του αποδέκτη ενός παραμυθητικού μύθου και τοποθετώντας τον στη θέση του ενεργού συνομιλητή για τη σύλληψη του υπό εξέταση προβλήματος<sup>39</sup>.

Κατ' ουσίαν πρόκειται για την πορεία προς, ή για τα πρώτα φαινόμενα του πεζογραφικού μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα. Αναλογιζόμενη τον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζει τον πεζογραφικό μεταμοντερνισμό ο Δημήτρης Τζιόβας<sup>40</sup>, θα έλεγα ότι η μακρά δεκαετία του 1960 είναι και για τη νεοελληνική πεζογραφία, όπως και για την ελληνική κοινωνία της περιόδου, μια εποχή περάσματος: ένα μεταβατικό στάδιο στην πορεία της πεζογραφίας προς τον μεταμοντερνισμό, και πιο συγκεκριμένα είναι η νεοελληνική εκδοχή του σταδίου που η διεθνής βιβλιογραφία περιγράφει είτε ως «ύστερο μοντερνισμό» («late modernism»: βλ. ενδεικτικά: Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 168 και 192) είτε ως «υψηλό μεταμοντερνισμό» (Fokkema 1997, 33· θα επανέλθω για τον συγκεκριμένο όρο αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο). Στο στάδιο αυτό συνυπάρχουν στοιχεία –και έργα κάποτε– ρεαλιστικά, μοντερνιστικά και μεταμοντερνιστικά (πρβλ.

---

να εκφράσουν την αντίθεσή τους απέναντι σε ένα πλήθος αγκυλώσεων της ελληνικής κοινωνικής, πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής» (351).

<sup>37</sup> Για την ανάδειξη της σημειωτικής και τη συμβολή της στη γαλλική θεωρητική και καλλιτεχνική παράδοση, συμπεριλαμβανομένης και της Nouvelle Vague βλ. ενδεικτικά: Neupert [2002] 2007, 21-23.

<sup>38</sup> Πρβλ. Νάτσινα 2011, 184: «Έχω τη γνώμη ότι το τεκμήριο που συνιστούν τα κείμενα αυτά επιβεβαιώνει πως η δεκαετία του '60, στην Ελλάδα όπως και αλλού, σηματοδοτεί την κριτική της αστικής υποκρισίας, των αλλοτριωτικών κοινωνικών συμβάσεων, αλλά επιπλέον και της πνευματικής και ψυχικής δειλίας, που επιτρέπει και διαϊωνίζει την πολιτική και κοινωνική ανισότητα που χαρακτήρισε την εποχή».

<sup>39</sup> Πρβλ. παρατήρηση του Δημήτρη Τζιόβα για τα *Διηγήματα της δοκιμασίας*: Τζιόβας 2017, 428-429 καθώς και Γραμματάς 1992, 13.

<sup>40</sup> Πρβλ. Τζιόβας «[...] ο μεταμοντερνισμός όμως θέτει το ζήτημα της αφηγηματικότητας, το γεγονός ότι είμαστε βουτηγμένοι σε αφηγήσεις από τις οποίες ούτε μπορούμε να ξεφύγουμε ούτε να τις εξουσιάσουμε. Η προσπάθεια του μοντερνισμού ότι το υποκείμενο είναι η αυτόνομη πηγή της αφήγησης εκτοπίζεται από τη μεταμοντερνιστική θεώρησή του ως εμποτισμένου και ενταγμένου μέσα στην ίδια την αφήγησή του» (Τζιόβας [1993] 2002, 248).

Νάτσινά: Νάτσινά 2015, 137-138, 184), ενώ κυριαρχούν οι ποικιλόμορφοι πειραματισμοί με τη λογοτεχνική φόρμα, οι οποίοι υπονομεύουν και αναθεωρούν τους παραδοσιακούς τρόπους ρεαλιστικής αναπαράστασης. Αν οι μορφικοί πειραματισμοί μπορούν, και έχουν και από τη βιβλιογραφία συνδεθεί με τον μοντερνισμό<sup>41</sup>, ως μεταμοντερνιστικά στοιχεία εκλαμβάνονται όλες εκείνες οι τεχνικές με τις οποίες τα πεζογραφήματα υπογραμμίζουν την κειμενικότητά τους, πραγματοποιώντας δειλά-δειλά τη «μετάβαση από την αφήγηση ως αντικείμενο στην αφηγηματικότητα ως κατάσταση» (Τζιόβας [1993] 2002, 249). Μπορεί ο προσανατολισμός προς έναν διδακτισμό, πολιτικής πρωτίστως χροιάς (πρβλ. Τζιόβας [1993] 2002, 253), να μην επιτρέπει την απόλυτη καταβύθιση στους δαιδάλους της αυτοαναφορικότητας, ωστόσο θεωρώ ότι ήδη στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 η υιοθέτηση πειραματικών τεχνικών και η κατάργηση των παραδοσιακών πυλώνων της πεζογραφικής αφήγησης –πλοκή, χαρακτήρας, καθαρές αιτιοκρατικές δομές– από μια σειρά νεοελλήνων πεζογράφων δημιουργεί, σε επικοινωνία και με το διεθνές λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, τις προϋποθέσεις για την αυτοαναφορική διερεύνηση των ορίων της κειμενικότητας. Η τάση αυτή κορυφώνεται μετά τη μεταπολίτευση (Νάτσινά: Νάτσινά κ.ά. 2015, 184), όταν η στροφή σε θέματα του ιδιωτικού πλέον χώρου, και η επιστροφή σε απλούστερες και συχνά συνειδητά «διασκεδαστικές» αφηγήσεις θα επιτρέψουν στη λογοτεχνία να διερευνήσει και να εκθέσει κειμενικά τα όριά της (βλ. αναλυτικότερα επόμενο κεφάλαιο).

### *3. Λογοτεχνία, κινηματογράφος και νεανική κουλτούρα.*

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας το ενδιαφέρον και η ενασχόληση με τον πολιτισμό φαίνεται, λοιπόν, να αποκτούν ένα πρόσημο πολιτικό, έναν χαρακτήρα αντίστασης. Οι κοιτίδες πολιτισμού, είτε πρόκειται για κινηματογραφικές λέσχες (βλ. Βαλούκος 2011, 36), είτε για συναυλίες, είτε για παρουσιάσεις των θεωρητικών του δομισμού και λογοτεχνικές αναγνώσεις συνδέονται με τη νεανική κουλτούρα, καθώς διοργανώνονται και παρακολουθούνται κυρίως από νέους, και γίνονται αφορμές για την άρθρωση αντικαθεστωτικού λόγου (Παπανικολάου 2010, 183). Αναπτύσσεται ένας σύγχρονος σύνθετος θεωρητικός λόγος που εισάγει στην Ελλάδα τις ραγδαίες εξελίξεις του θεωρητικού λόγου στη Δύση: «[...] [β]λέπει κανείς μια ιδιαίτερη έμφαση στις νέες φωνές, στους νέους λογοτεχνικούς τρόπους, σε νέα θεωρητικά μοντέλα και κυρίως τη σημειολογία και τις

---

<sup>41</sup> Το έργο του Γιώργου Χειμωνά συνδέει με τον ύστερο μοντερνισμό η Αναστασία Νάτσινά (Νάτσινά: Νάτσινά κ.ά. 2015, 168-173· βλ. επίσης την ανάλυση μοντερνιστικών στοιχείων στο έργο του Χειμωνά από τον Ευρ. Γαραντούδη: Γαραντούδης 2010). Καίριες είναι οι παρατηρήσεις του Τζιόβα για τη σύγχυση ανάμεσα στους όρους νεωτερικότητα, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός, ιδίως σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική πεζογραφία (Τζιόβας 2014, 151-160). Βλ. επίσης τα σχόλια για την αντίθεση της πεζογραφικής γενιάς του 1980 προς τη νεοελληνική πεζογραφία που διαλέγεται με τον μοντερνισμό (109-112), αλλά και για το εύρος που αποδίδεται στον όρο του «μοντερνισμού» στις συζητήσεις για τη νεοελληνική λογοτεχνία (109) στη συζήτηση των Μένη Κουμανταρέα, Δημοσθένη Κούρτοβικ, Πέτρου Τατσόπουλος, Αλέξανδρου Ασωνίτη, Ηρακλή Παπαλέξη. βλ. επίσης τη συζήτηση γύρω από την έννοια του μοντερνισμού από τους κριτικούς της νεοελληνικής λογοτεχνίας (Τιτίκα Δημητρούλια, Ελισάβετ Κοτζιά, Λίνα Πανταλέων, Γιώργο Περαντωνάκης και Βαγγέλη Χατζηβασιλείου) που δημοσιεύεται στο περιοδικό *K* και αφορά κυρίως τη νεοελληνική μεταπολιτευτική πεζογραφία (*K* 2009, 64-66).



αναγνωστικές θεωρίες, στην κριτική της επιστήμης, την ψυχανάλυση και τη φιλοσοφία. Επίσης, μια στροφή προς νέες μορφές λόγου και μια αναδιαπραγμάτευση των ορίων της λογοτεχνίας – αντικείμενο προσοχής γίνονται το χρονικό/μαρτυρία ή το ημερολόγιο, αλλά και ο λαϊκός λόγος σε όλες του τις μορφές» (ό.π.).

Παράλληλα, κυρίως από το 1969 κι έπειτα, κάνει δυναμικά την εμφάνισή της στην Ελλάδα μια νέα γενιά καλλιτεχνών: λογοτεχνών, θεατρικών συγγραφέων και θεατρικών ομάδων, εικαστικών καλλιτεχνών, μουσικών, κινηματογραφιστών (Παπανικολάου 2010, 188-189). Ο πολιτισμός αποκτά σταδιακά κυρίαρχο ρόλο, ενώ εξελίσσεται και σε μια μορφή αντιδικτατορικής δράσης, καθώς ανάγεται σε τρόπο αποδόμησης του καθεστωτικού λόγου: «[...] τα ίδια τα σύμβολα της δικτατορίας γίνονται τελικά υλικό υπονόμησης και κατάκτησης νέων συμβολικών συνάψεων» (Παπανικολάου 2010, 192)<sup>42</sup>. Έτσι, παρά την ύπαρξη του δικτατορικού καθεστώτος, αλλά και εν μέρει εξαιτίας της, καλλιεργούνται νέες τάσεις στο θέατρο, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία, τη μουσική, οι οποίες συμβάλλουν στη δημιουργία «νέων πολιτισμικών ταυτοτήτων» με φορείς τους νέους και πρωτίστως του φοιτητές (Κορνέτης [2013] 2015, 321· βλ. και ειδικότερα για τη λογοτεχνία παρακάτω). Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσονται μεταξύ άλλων οι ανανεωτικές τάσεις στο θέατρο, οι ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, αλλά και η άνθιση της αλληγορίας στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου. Μια τέτοια επιλογή της πειραματικής μορφής ως τρόπο έμμεσης άρθρωσης αντικαθεστωτικού λόγου είναι εξάλλου και ο πειραματισμός με τους τρόπους του Νέου Μυθιστορήματος που επιχειρεί ο Χριστόφορος Μηλιώνης στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* (1973-1974), τα οποία αναλύονται σε βάθος αμέσως παρακάτω<sup>43</sup>.

Χώρος αφηγηματικής καινοτομίας είναι την περίοδο 1967-1981 στην Ελλάδα και το θέατρο<sup>44</sup>. Το θέατρο γίνεται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 ένας χώρος παρουσίασης και πραγμάτευσης των δυτικών καινοτόμων αφηγήσεων στη χώρα μας, και ταυτόχρονα πόλος έλξης

---

<sup>42</sup> Στα παραδείγματα του Παπανικολάου περιλαμβάνεται το διήγημα του Θανάση Βαλτινού «Ο γύψος» που περιλαμβάνεται στα *Δεκαοχτώ Κείμενα*. Ο ερευνητής το αναφέρει ως χαρακτηριστική περίπτωση στην οποία η τέχνη οικειώνεται τα σύμβολα του καθεστώτος (εν προκειμένω την παρομοίωση της χώρας ως ασθενή σε γύψο) για να αρθρώσει αντιδικτατορικό λόγο. Η αγωνία των πνευματικών ανθρώπων να προάγουν το πολιτιστικό επίπεδο του ελληνικού κοινού και η αγανάκτησή τους μπροστά στην πολιτιστική πολιτική της δικτατορίας αποτυπώνεται επίσης στη συζήτηση των Τσίρκα, Βαλτινού και Ιωάννου με τον Ν. Γερμανάκο στο αφιερωματικό τεύχος του περιοδικού *Boundary* στην Ελλάδα (boundary 1973, 272-273).

<sup>43</sup> Πρβλ. Ο Χριστόφορος Μηλιώνης σε συνέντευξή του στους Αριστέα Κομνηνέλλη και Κώστα Κρεμμυδά εξηγεί: «Τη διετία 1973-1974 (το τελευταίο 10<sup>ο</sup> τεύχος βγήκε τον Δεκέμβριο του '74) βγάξαμε στα Γιάννενα με τους Γιάννη Δάλλα, Τάκη Καρβέλη και Φάνη Τουλούπη τη 'Δοκιμασία'. Προσπαθούσαμε με τον τρόπο μας να άρουμε τις απαγορεύσεις και το καθεστώς λογοκρισίας και ανελευθερίας που κυριαρχούσαν. Τα κείμενα που δημοσίευσα στο περιοδικό βγήκαν το 1978 με τίτλο 'Τα διηγήματα της δοκιμασίας'» (Κομνηνέλλη –Κρεμμυδάς 2010, 91).

<sup>44</sup> Στις πρωτοπόρες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις του θεατρικού χώρου θα πρέπει να ενταχθεί και η ποικιλόμορφη δράση μιας σειράς νέων θιάσων, οι οποίοι επιχειρούσαν να προωθήσουν το καλλιτεχνικό όραμα των συντελεστών τους με πλήθος παραστάσεων και περιοδειών (πρβλ. Κορνέτης [2013] 2015, 367-382). Μια ενδεικτική εικόνα για τη θεατρική δραστηριότητα της περιόδου μπορεί να αποκομίσει κανείς από το βιβλίο του Θόδωρου Έξαρχου *Έλληνες Ηθοποιοί. Έτος γέννησης 1945-1950* (Θόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες Ηθοποιοί. Έτος γέννησης 1945-1950*, Αθήνα, Γκόνης, 2010), στο παράρτημα του οποίου δίνεται συγκεντρωτικός κατάλογος των θεατρικών σχημάτων της εποχής, ενδεικτικός της πυκνής θεατρικής δραστηριότητας της περιόδου, αλλά και του αιτήματος για καινούργιες μορφές και στον χώρο του ελληνικού θεάτρου.

και κοιτίδα εκκόλαψης ενός αισθητικά και πολιτικά συνειδητοποιημένου –νεανικού κατά κανόνα– κοινού (Κορνέτης [2013] 2015, 367-382). Έδαφος κερδίζουν το συγκεκριμένο διάστημα θεατρικές αφηγήσεις που αποσταθεροποιούν τον τυπικό δραματικό μύθο με ποικίλους τρόπους (π.χ. Θέατρο του Παραλόγου<sup>45</sup>, μπρεχτική αποστασιοποίηση). Με λίγα λόγια πρόκειται για τη θεατρική εκδοχή της αντι-αφηγηματικής φόρμας, της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, η οποία κερδίζει έδαφος από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και εξής, και περιλαμβάνει μεταξύ άλλων το ελληνικό Θέατρο του Παραλόγου, την πεζογραφική παραγωγή της δεύτερης κυρίως μεταπολεμικής γενιάς (Χάκκας, Βασιλικός, Κουμανταρέας κ.ά.), αλλά και τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο ο οποίος ανθίζει κυρίως τη δεκαετία του 1970. Πρέπει να σημειωθεί ότι στοιχεία της αφήγησης του Θεάτρου του Παραλόγου, φαίνεται να εισάγονται στην πεζογραφία της περιόδου, με κυριότερο τέτοιο στοιχείο την αντικειμενοποίηση «τη[ς] σκέψη[ς] και το[υ] αισθήμα[τος]» ως τρόπο υπονόμευσης των ρεαλιστικών αφηγήσεων (Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 155-156).

### **Η ανάπτυξη θεωρητικού και κινηματογραφόφιλου λόγου.**

Σε αυτό το πλαίσιο ευρείας και πειραματικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας, οι έλληνες καλλιτέχνες διεκδικούν την ανάπτυξη συγκροτημένου θεωρητικού λόγου και επιχειρούν να συνδέσουν την εγχώρια παραγωγή με τη διεθνή (Παπανικολάου 2010, 194). Το πλήθος περιοδικών κριτικού λόγου, όχι μόνο για τη λογοτεχνία πια, αλλά και για τον κινηματογράφο, τα εικαστικά, τον χορό, ακόμα και την τηλεόραση (π.χ. περιοδικό *Χρονικό*), στεγάζουν τον νεοφυή αυτόν κριτικό λόγο, ο οποίος αγκαλιάζει ανεξαιρέτως όλες τις πλευρές του πολιτισμού καταργώντας πλέον τα στεγανά ανάμεσα στην υψηλή και τη χαμηλή κουλτούρα (πρβλ. Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 16). Από την ύλη των περιοδικών λόγου και τέχνης φαίνεται ότι κανένα κομμάτι του πολιτισμού δεν αποκλείεται<sup>46</sup>. Ακόμα και η νεαρή τότε τηλεόραση αναλύεται ως μέρος της πνευματικής ζωής του τόπου, με έμφαση στην αναζήτηση των τρόπων ώστε η ελληνική τηλεόραση να βελτιωθεί και να εκπληρώσει τον «πολιτιστικό και παιδαγωγικό της ρόλο» (Κυπραίου 1970, 170).

---

<sup>45</sup> Το 1958 έχουμε τις πρώτες παραστάσεις Θεάτρου του Παραλόγου στην Αθήνα από τον Θίασο Αποφοίτων του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, και Θέατρο Τέχνης (Γραμματάς 1992, 11). Την ίδια χρονιά εκδηλώθηκαν και τα πρώτα φανερώματα ελληνικής πρωτότυπης δημιουργίας στην καινούργια αυτή θεατρική φόρμα (11-12). Η κατεξοχήν περίοδος ακμής της ελληνικής εκδοχής του Θεάτρου του Παραλόγου εντοπίζεται στη δεκαετία 1965-1975 (14). Η καινούργια φόρμα προσφέρει στους θεατρικούς συγγραφείς έναν τρόπο να αποφύγουν την κρατική –και δικτατορική στη συνέχεια– λογοκρισία (14). Στην ελληνική «εκδοχή» του Θεάτρου του Παραλόγου η δραματική πλοκή χάνει τη συνέπειά της, «η εξέλιξη του έργου μετεωρίζεται ανεμμάτιστα ανάμεσα σ' ένα αναίτιολόγητο για το θεατή παρελθόν κι ένα αναπόδραστο για το δρών πρόσωπο μέλλον» (12) με τον θεατή να μετατρέπεται από «απλό καταναλωτή του θεάματος [...] σε συμπαραγωγό της νοσηματοδότησης του κειμένου» (Γραμματάς 1992, 13).

<sup>46</sup> Από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα της συγκεκριμένης συνθήκης είναι το περιοδικό *Χρονικό*, ετήσια έκδοση του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου «Ωρα» που ξεκινά να εκδίδεται το 1970 με ετήσιους απολογισμούς «που αφορούν στην δημιουργική δραστηριότητα όλων των τομέων (Θέατρο – Κινηματογράφος – Τηλεόραση – Μουσική – Χορός – Λογοτεχνία – Εικαστικές Τέχνες – Αρχιτεκτονική – Διαλέξεις – Σεμινάρια – Έρευνες)» (η υπογράμμιση υπάρχει ήδη στο κείμενο της Συντακτικής Επιτροπής), για τους οποίους και θέτει ως στόχους «την ενημέρωση και την κριτική», και μάλιστα με υψηλές ποιοτικές αξιώσεις: «Η κριτική ανήκει στους αριστείς του είδους για κάθε χώρο, κι η ενημέρωση αναπτύσσεται ειδησεογραφικά κι αμερόληπτα σα στεγνό γεγονός με απόλυτη στεγανότητα»: *Χρονικό* 1, (1970) σ. [6].

Παράλληλα, ωστόσο, με την τάση της σοβαρής ενασχόλησης και ανάλυσης κάθε όψης του σύγχρονου πολιτισμού, –η οποία, άλλωστε, φαίνεται να απηχεί αντίστοιχες τάσεις στη Δύση (πρβλ. Neupert 21-23)– στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 αναπτύσσεται και ανθίζει και στην Ελλάδα ένας αμιγώς κινηματογραφοκεντρικός και κινηματογραφοφίλος θεωρητικός λόγος. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 ο λόγος περί κινηματογράφου δεν μπορεί να αρκεστεί πια στις στήλες του ημερήσιου και περιοδικού τύπου. Το 1960 κυκλοφορεί το περιοδικό *Κινηματογράφος – Θέατρο* που εξέδωσε 4 τεύχη, και το 1965 το αμιγώς κινηματογραφικό *Ελληνικός Κινηματογράφος* (1965-1967), την κυκλοφορία του οποίου διέκοψε στο έκτο τεύχος η απριλιανή δικτατορία (Λαμπρινός 2003, 232-233). Ακολούθησε το 1969 ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, πόλος συσπείρωσης των νέων κινηματογραφιστών, περιοδικό το οποίο συνέχισε να εκδίδεται μέχρι και το 1984 (Λαμπρινός 2003, ό.π.).

Το ίδιο διάστημα οι κινηματογραφικές λέσχες, με την όλο και εντονότερη δραστηριότητά τους έχουν δημιουργήσει ένα σημαντικό στον αριθμό και σταθερό στην παρουσία του ελληνικό κινηματογραφοφιλό κοινό (Μητροπούλου [1980] 2006, 417-419)<sup>47</sup>. Αν μάλιστα εντάξουμε τη δράση των κινηματογραφικών λεσχών στην ευρύτερη πολιτιστική δραστηριότητα χώρων τέχνης στη διάρκεια της δικτατορίας, οι οποίοι προσέλκυαν κατά προνόμιο το νεαρό κοινό (πρβλ. Παπανικολάου 2010, 183· *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 1969, 5· Κορνέτης [2013] 2015, 346-348), τότε η άνθιση του ενδιαφέροντος για το σινεμά –είτε μιλάμε για την ανάπτυξη εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής, είτε για την διατύπωση κριτικού λόγου για πρωτοπόρες ξένες ταινίες– μπορεί να συνδεθεί με την έννοια της νεανικής κουλτούρας και τις αντιδικτατορικές διεκδικήσεις των νέων (βλ. επίσης Μητροπούλου [1980] 2006, 272). Η συγκεκριμένη υπόθεση παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς αναδεικνύει τις αναλογίες ανάμεσα στη γαλλική *Nouvelle Vague* της δεκαετίας του 1960 και τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο του 1970, αλλά και εξηγεί, εν μέρει, τις συνθήκες που ευνόησαν τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και εξής (πρβλ. Κορνέτης [2013] 2015, 342, 361).

---

<sup>47</sup> Στο συγκεκριμένο σημείο η Μητροπούλου παρουσιάζει την ιστορία της δημιουργίας κινηματογραφικών λεσχών στην Ελλάδα, με έμφαση στη συγκρότηση και την ανάπτυξη του Ιδρύματος της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, προσπάθεια στην οποία η συγγραφέας συνεισέφερε προσωπικά. Η Μητροπούλου καταγράφει ως πρώτη τέτοιου είδους προσπάθεια τον Σύνδεσμο Φύλων του Κινηματογράφου, που ιδρύθηκε το 1927 από τον γιατρό Π. Φρόνιμο. Ακολουθεί, με πρωτοβουλία της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου Αθηνών, η ίδρυση της Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών (Νοέμβριος 1950), η οποία και μετεξελίχθηκε στο Ίδρυμα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος με επίσημη αναγνώριση το 1963. Στα ισόβια μέλη του Ιδρύματος αναφέρονται μεταξύ άλλων οι: Στρατής Μυριβήλης, Ηλίας Βενέζης, Άλκης Θρύλος, Μόνα Μητροπούλου και Ειρήνη Βακαλό. Η Ταινιοθήκη, παρά τις διώξεις και τις προσπάθειες παρέμβασης από το δικτατορικό καθεστώς, κατόρθωσε όχι μόνο να επιβιώσει, αλλά και να ιδρύσει και να εξοπλίσει μια σειρά κινηματογραφικών λεσχών στην ελληνική επαρχία, ενώ ο ρόλος της υπήρξε καθοριστικός στην «καλλιτεχνική πληροφόρηση» του ελληνικού κοινού και την εξοικείωσή του με τα επιτεύγματα της διεθνούς κινηματογραφικής παραγωγής (Μητροπούλου [1980] 2006, 417-422).

#### 4. Αναθεωρημένη αναπαράσταση.

Οι διεθνείς πολιτικές εξελίξεις δημιουργούν σοβαρούς κλυδωνισμούς στον χώρο της Αριστεράς, οι οποίοι σε πολλές περιπτώσεις οδήγησαν σε διάσπαση των ευρωπαϊκών κομμουνιστικών κομμάτων ή/και στην άνοδο σοσιαλιστικών κομμάτων και εργατικών κινημάτων που δεν ευαγγελίζονταν πια την σοσιαλιστική επανάσταση, αλλά στρέφονταν σε αιτήματα διαχείρισης του υπάρχοντος συστήματος (πρβλ. Hobsbawm [1994] 2002, 348). Αυτό το πολιτικό κλίμα συνδέεται στενά, και τροφοδοτεί εν πολλοίς –σε συνδυασμό μάλιστα με τις γενικότερες ραγδαίες κοινωνικές αλλαγές– μια ιδεολογική στροφή από την πίστη σε έναν σκοπό και στους υπερασπιστές του, στην καθολική αμφισβήτηση και την κριτική τόσο του αστικού καθεστώτος, όσο και των καθεστώτων του Ανατολικού μπλοκ, καθώς και των υπερασπιστών τους στις χώρες της Δύσης. Έτσι, και στην Ελλάδα της περιόδου από το 1960 και εξής, κερδίζει έδαφος πολλαπλά αυτή η τάση της «αμφισβήτησης», μιας άρσης η οποία όμως αρνείται ταυτόχρονα τη δυνατότητα καινούργιας θέσης (πρβλ. Καστρινάκη: Νάτσινα κ.ά. 2015, 67-68).

Θεωρώ, λοιπόν, ότι αυτού του είδους η άρση της βεβαιότητας συνιστά τη *δεσπόζουσα* της πεζογραφικής παραγωγής της περιόδου, σε ό,τι αφορά το αντικείμενο αλλά και την τροπικότητά της πεζογραφικής αναπαράστασης. Επομένως ως στοιχεία της *αναθεωρημένης αναπαράστασης* εκλαμβάνω την ποικιλόμορφη θεματοποίηση της κριτικής στα παραδοσιακά πρότυπα –αστικά και αριστερά, αλλά και τη στροφή σε πιο σύνθετους και λιγότερο ρεαλιστικούς αναπαραστατικούς τρόπους, οι οποίοι τελικά αμφισβητούν, λιγότερο ή περισσότερο, την ίδια την αναπαραστατική σχέση.

Σε αυτό το πλαίσιο περιγράφω την ομάδα πεζογραφημάτων που θα εξετάσω στο παρόν κεφάλαιο, και τα οποία ανήκουν κυρίως στην πεζογραφική παραγωγή της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, με τον όρο *αναθεωρημένη αναπαράσταση*. Η αναθεώρηση της αναπαράστασης στηρίζεται στις ιδεολογικές ζυμώσεις και επανατοποθετήσεις που επιφέρουν τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου, αλλά και στην πολυπλοκότητα που επιβάλλουν οι ίδιες οι κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις. Αν το προηγούμενο διάστημα υπήρξε μια περίοδος μανιχαϊστικών διαχωρισμών και αντιλήψεων, επιβεβλημένων εν πολλοίς από την ένταση της ιστορικής στιγμής, οι δεκαετίες του 1960 και του 1970 αποτελούν ένα διάστημα αναπραγμάτευσης ιδεολογικών θέσεων, κοινωνικών αξιών και θεσμών.

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αλλαγή της λογοτεχνικής μορφής στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα. Τα εκτεταμένα μυθιστορήματα του προηγούμενου διαστήματος διαδέχεται η αυξημένη παραγωγή διηγημάτων το διάστημα 1960-1980 (πρβλ. Τζιόβας [1993] 2002, 252· Vitti [2003] 2008, 525-526), και μάλιστα διηγημάτων που σε αρκετές περιπτώσεις ολισθαίνουν προς άλλα είδη λόγου (εξομολογητικά, αυτοβιογραφικά κείμενα, δοκίμια κ.α.) φλερτάροντας με μορφές πιο προσωπικού ή και εξομολογητικού λόγου (πρβλ. Καστρινάκη:

Νάτσινα κ.ά. 2015, 116, 123)<sup>48</sup>. Η υποκατάσταση της πλοκής από την ανάπτυξη ενός λόγου εξομολογητικού (π.χ. Ιωάννου, Ταχτσής, Κουφόπουλος, Χάκκας) είναι, νομίζω, χαρακτηριστική της συγκεκριμένης περιόδου και μπορεί να θεωρηθεί ως μια ακόμα πτυχή της αποδυνάμωσης των μεγάλων ρεαλιστικών αφηγήσεων. Μάλιστα, η τάση αυτή γίνεται ακόμα πιο σημαντική ποσοτικά και ποιοτικά, αν περιλάβουμε σε αυτήν και τα διηγήματα που χρησιμοποιούν το στιγμιότυπο ως τρόπο άρθρωσης του προσωπικού λόγου (Χάκκας, Μηλιώνης, Παπαδημητρακόπουλος). Ο Δημήτρης Τζιόβας κάνει λόγο για «μικρο-αφηγήσεις», οι οποίες «πέρα από την εξομολογητική τους διάθεση δεν φιλοδοξούν να αποκαλύψουν καμία αλήθεια. Μοιάζουν με καθημερινά στιγμιότυπα [...] άσκοπες αφηγήσεις [...]», είναι «ιδιωτικές αναδιπλώσεις που κυμαίνονται από τη ρεαλιστική περιγραφή ενός συγκεκριμένου περιστατικού ως τη διείσδυση στις σφαίρες του ονειρώδους, του φανταστικού ή του παραλόγου» (Τζιόβας [1993] 2002, 252-3). Διαπιστώνεται, λοιπόν, πέρα από τα θέματα, και στους τρόπους της πεζογραφίας της περιόδου μια τάση προς το ιδιωτικό και την εσωστρέφεια. Κυριαρχούν, επομένως, κείμενα περισσότερο ή λιγότερο εξομολογητικά, ενώ αναδεικνύεται μια τάση υπονόμησης της μεγάλης ρεαλιστικής αφήγησης. Ο ρεαλιστικός μύθος υποκαθίσταται συχνά από αλληγορικές αφηγήσεις, κερδίζουν έδαφος στοιχεία που συγγενεύουν με την παράδοση του εξπρεσιονισμού (Νάτσινα 2016) ή ακόμα και του Παραλόγου (π.χ. Ιονέσκο, Μπέκετ). Θα έλεγα, λοιπόν, ότι στην πεζογραφία της περιόδου, μέσα από την ανάκαμψη της αλληγορίας (Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 159), ή τα ειρωνικά και εξπρεσιονιστικά στοιχεία, κερδίζει έδαφος η τάση υπονόμησης του λογοτεχνικού μύθου, ο οποίος αποδυναμώνεται και τελικά υποχωρεί προς όφελος της άρθρωσης ενός κριτικού ή και αναστοχαστικού λόγου.

Αν και ο ρεαλισμός παραμένει ως γενική αρχή (πρβλ. Beaton 1996, 319-321) –σε αντίθεση με τα κείμενα της περιόδου 1981-2008 στα οποία κυριαρχεί η φυγή από τη σύγχρονη πραγματικότητα (βλ. παρακάτω)– αποδιαρθρώνεται όμως, διαλύεται στα εξ ων συνετέθη και αναθεωρείται συνολικά<sup>49</sup>. Καταλήγει σε έναν κατ' επίφαση ρεαλισμό, καθώς, παρότι φαινομενικά η πλειονότητα των αφηγήσεων εξακολουθούν να είναι ρεαλιστικές, κερδίζει έδαφος η τάση ο αφηγούμενος μύθος να μην είναι παρά μια αφορμή, να λειτουργεί ως μια περισσότερο ή λιγότερο ισχυρή ή / και συνεκτική αλληγορία. Αν και η οριστική ρήξη της σχέσης της πεζογραφίας με την κοινωνική πραγματικότητα έρχεται μετά τη Μεταπολίτευση, και κορυφώνεται, κατά τη γνώμη μου, στη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του αιώνα (βλ. αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο), ωστόσο, ήδη από τη δεκαετία του 1960 εμφανίζονται στη νεοελληνική πεζογραφία μορφές οι

<sup>48</sup> Πρβλ. Vitti [2003] 2008, 525-6: Ο Mario Vitti διακρίνει δύο τάσεις στη διηγηματογραφία της εποχής, εκ των οποίων η μία επιμένει στην ανάπτυξη μιας πλοκής, και η άλλη «στοχεύει στον αφηγηματικό λόγο –με την τάση ωστόσο να υπερισχύσει η δεύτερη».

<sup>49</sup> Πρβλ. Σχόλιο Θεόδωρου Γραμματά για την ελληνική εκδοχή του θεάτρου του παραλόγου η οποία ανθεί κυρίως στο διάστημα 1965-1965 (Γραμματάς 1992, 14): «Η αισθητική των έργων κινείται κατεξοχήν στα πλαίσια ενός ρεαλισμού αποκλίνοντας προς την ποιητική ή ψυχολογική του διάσταση [...]. Τα υπερρεαλιστικά στοιχεία εμφανίζονται σπανιότατα [...], ενώ συνηθέστερος είναι ο συμβολισμός που οδηγείται στα όρια της αλληγορίας και του φανταστικού [...]». (Γραμματάς 1992, 13).

οποίες με διάφορους τρόπους υποσκελίζουν το αναπαραστατικό σχήμα του ρεαλισμού: με την αξιοποίηση και προώθηση μοντερνιστικών τεχνικών, με την αξιοποίηση στοιχείων από τη λογοτεχνία των οργισμένων, το Παράλογο ή και τον εξπρεσιονισμό, αλλά και με έργα που τείνουν προς τη μεταμοντερνιστική αυτοαναφορικότητα με την πρόταξη της «γλωσσικής κατασκευής της πραγματικότητας» (Νάτσινα: Νάτσινα 2015, 18-19· 135). Η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου ανήκει επομένως σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναστοχαστικού καλλιτεχνικού λόγου, ο οποίος συγγενεύει με τη νεανική κουλτούρα και την πολιτική και πολιτιστική θέση της αμφισβήτησης, κορυφαίο ίσως δείγμα του οποίου υπήρξε ο ανατρεπτικός, αυτοαναφορικός, οργισμένος, νεολαιίστικος και καινοτόμος κινηματογράφος της γαλλικής Nouvelle Vague.

##### 5. Κινηματογράφος 1967-1981: η άνθιση του κινηματογράφου του δημιουργού.

###### **Η κάμερα στυλό και η θεωρία του δημιουργού (auteur)**

Από τα γνωστότερα χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού ρεύματος της γαλλικής Nouvelle Vague, και σίγουρα ένα πολύ καίριο σημείο του για τη σύγκριση της συγκεκριμένης ομάδας ταινιών με τη λογοτεχνία, είναι η μαχητική υπεράσπιση από τους κινηματογραφιστές και τους κριτικούς κινηματογράφου<sup>50</sup> της Nouvelle Vague της θέσης ότι ο σκηνοθέτης είναι ο δημιουργός της ταινίας, η ιθύνουσα καλλιτεχνική αρχή, δηλαδή, υπεύθυνη για το κινηματογραφικό έργο. Στο ίδιο πλαίσιο οι κινηματογραφιστές της Nouvelle Vague υποστήριζαν τη δυνατότητα του κινηματογράφου να εκφράσει σύνθετες σκέψεις, όπως ακριβώς το δοκίμιο και η λογοτεχνία. Οι αρχές αυτές διατυπώθηκαν για πρώτη φορά με σαφήνεια στο κείμενο του Alexandre Astruc «Η γέννηση μιας καινούργιας πρωτοπορίας. Η κάμερα-στυλό» («Naissance d' une nouvelle avant-garde – La Caméra stylo»), δημοσιευμένο στο περιοδικό *L' Ecran française* (Astruc 1948). Πρόκειται για ένα από τα εμβληματικότερα κείμενα που σχετίστηκαν με τη Nouvelle Vague, το οποίο προαναγγέλλει την άνθιση ενός καινοτόμου κινηματογραφικού ρεύματος στη Γαλλία.

Στο συγκεκριμένο άρθρο ο Astruc αναγνωρίζει για πρώτη φορά τον σκηνοθέτη ως δημιουργό της ταινίας, δηλαδή ως πρόσωπο υπεύθυνο για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που προκύπτει (Marie [1997] 2003, 31-32). Παράλληλα ο Astruc τοποθετείται για τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου: «Ο κινηματογράφος εξελίσσεται σε τρόπο έκφρασης, όπως ακριβώς έκαναν πριν από αυτόν όλες οι υπόλοιπες τέχνες, και ειδικότερα η ζωγραφική και το μυθιστόρημα. Αφού πέρασε διαδοχικά από τα στάδια του λαϊκού θεάματος, της διασκέδασης τύπου μπουλβάρ, και του μέσου καταγραφής των εικόνων μιας εποχής, ο κινηματογράφος σταδιακά εξελίσσεται σε γλώσσα. Και όταν λέω γλώσσα, εννοώ σε ένα μέσο έκφρασης, το οποίο επιτρέπει στον καλλιτέχνη να αναπτύξει τις σκέψεις του, όσο αφηρημένες κι αν είναι αυτές, να αρθρώσει τις

---

<sup>50</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι οι δύο ιδιότητες του δημιουργού και του κριτικού του κινηματογράφου ειδικά για το κινηματογραφικό ρεύμα της Nouvelle Vague, πολύ συχνά συνέπιπταν στο ίδιο πρόσωπο (Neupert [2002] 2007, xvi).

εμμονές του, ακριβώς όπως θα το έκανε σε ένα δοκίμιο ή ένα μυθιστόρημα. Και για αυτό ονομάζω αυτήν την εποχή του κινηματογράφου εποχή της κάμερας-στυλό». (Astruc 1948, 5).

Το συγκεκριμένο κείμενο, που από πολλούς μελετητές χαρακτηρίστηκε μανιφέστο της Nouvelle Vague, πλαισιώθηκε στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 από μια σειρά άρθρων και συζητήσεων κριτικών κινηματογράφου και σκηνοθετών, κυρίως προερχόμενων από τον κύκλο του περιοδικού *Cahiers du Cinéma*, οι οποίοι προωθούσαν μαχητικά, και εμπλούτιζαν τις θέσεις που διατύπωσε το 1948 ο Astruc.

Συνέχεια και πολεμική προέκταση των όσων έγραφε ο Astruc, αποτελεί, το 1954, το άρθρο του François Truffaut «Une certaine tendance du cinéma français» («Μια ορισμένη τάση του γαλλικού κινηματογράφου»), στο οποίο ο νεαρός τότε Truffaut επιτίθεται σφοδρά σε ό,τι εκείνος αντιλαμβάνεται ως κινηματογραφικό κατεστημένο της Γαλλίας και περιγράφει με τον όρο «παράδοση της ποιότητας» (Truffaut 1954· Marie [1997] 2003, 33-36). Πιο συγκεκριμένα ο Truffaut θεωρεί ότι οι σεναριογράφοι και οι «σκηνο-θέτες» (*metteurs en scène*) του γαλλικού κινηματογράφου, όπως τους αποκαλεί χαρακτηριστικά (Truffaut 1954, 25· πρβλ. Fabe 2004, 122), παρόλο το ταλέντο τους κάνουν μέτριες ταινίες, επειδή τα έργα τους είναι υποταγμένα στα λεκτικά παιχνίδια και δεν επιδεικνύουν κινηματογραφική τόλμη (Truffaut 1954, 24, 27). Διατυπώνει, δηλαδή, το αίτημα για ταινίες από ανθρώπους που να γνωρίζουν καλά τον κινηματογράφο, από «*hommes de cinéma*» («ανθρώπους του κινηματογράφου»), και όχι πια από «σκηνο-θέτες» και σεναριογράφους (Truffaut 1954, 27). Αυτοί, ως άνθρωποι του κινηματογράφου, θα μπορέσουν να δημιουργήσουν ταινίες καινοτόμες αξιοποιώντας στο έπακρο τις δυνατότητες του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα, και όχι υποτάσσοντας τον κινηματογράφο στα αλλότρια πρότυπα των άλλων τεχνών (και συνηθέστερα της λογοτεχνίας: Truffaut 1954, 27· πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 416 και Fabe 2004, 122).

Αξίζει να επισημάνει κανείς την εμπάθεια που δείχνει στο κείμενό του ο Truffaut για τη λογοτεχνία, αλλά και συνολικότερα για τον λόγο. Η στάση αυτή οφείλει να κατανοηθεί στο ευρύτερο πλαίσιο της διεκδίκησης της αυτοτέλειας του κινηματογράφου. Παρά τις σφοδρές επιθέσεις των εκπροσώπων της Nouvelle Vague προς τον ακαδημαϊσμό των μεταφορών λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη, και την ακόμα δριμύτερη κριτική τους προς τα σενάρια που αξιοποιούν λογοτεχνικούς τρόπους έκφρασης (πρβλ. Truffaut 1954, 20, 24, 27), οι σκηνοθέτες και κριτικοί της Nouvelle Vague φαίνεται να είναι γνώστες, ακόμα και λάτρεις της καλής λογοτεχνίας, αν κρίνει κανείς από τις συχνές αναφορές σε λογοτεχνικά έργα στις ταινίες τους, αλλά και τελικά από την επιλογή τους να μεταφέρουν οι ίδιοι λογοτεχνικά έργα στο σινεμά. Εξάλλου και ο ίδιος ο λόγος των ηρώων στις ταινίες της Nouvelle Vague με το περίτεχνο και κάποτε πομπώδες ύφος του, έχει στοιχεία που πλησιάζουν τον λογοτεχνικό ή και τον δοκιμιακό λόγο (π.χ. ταινίες των Varda, Resnais, Godard κ.ά.). Η κριτική τους, επομένως, και η καχυποψία τους προς τη λογοτεχνία και τον λόγο θα πρέπει να κατανοηθεί ως μέρος μιας συνολικότερης πολεμικής, η οποία πρωτίστως

διεκδικούσε καλλιτεχνική αυτοτέλεια και δημιουργική τόλμη από τη σύγχρονή τους κινηματογραφική παραγωγή. Δεν είναι, άλλωστε, καθόλου τυχαίο ότι ο όρος που διεκδικούν οι νεαροί κινηματογραφιστές για τον σκηνοθέτη –και τον εαυτό τους, επομένως– είναι «auteur» ο οποίος στη γαλλική γλώσσα σημαίνει, βέβαια, τον δημιουργό, αλλά και τον συγγραφέα.

Είναι επίσης ενδεικτικό ότι το συγκεκριμένο άρθρο του Truffaut, το οποίο κατ' ουσίαν διατυπώνει αιτήματα για την εξέλιξη του γαλλικού κινηματογράφου, ξεκινά από τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη (Truffaut 1954, 16-20) για να τονίσει ακριβώς ότι μια πιστή μεταφορά δεν οφείλει να ακολουθεί κατά γράμμα το λογοτεχνικό έργο, αλλά να εφευρίσκει τρόπους οικείους προς τον κινηματογραφικό κώδικα ώστε να δημιουργήσει ανάλογες σκηνές και νοήματα (Truffaut 1954, 16). Μάλιστα ο Truffaut φτάνει να δηλώσει ότι ο ίδιος «δεν είναι καθόλου σίγουρος ότι ένα μυθιστόρημα περιλαμβάνει σκηνές που είναι αδύνατον να μεταφερθούν στον κινηματογράφο» (Truffaut 1954, 18). Θέτει, μάλιστα, και το ζήτημα της αξιοποίησης του *δεικτικού τρόπου*, ο οποίος, όπως έχουμε δει, μάς ενδιαφέρει ειδικά ως σημείο συνάντησης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο: «Αυτή η σχολή που στοχεύει στον ρεαλισμό [αναφέρεται στην λεγόμενη «παράδοση της ποιότητας], τον αναιρεί αμέσως καθώς [...] εγκλωβίζει τους χαρακτήρες της σε παγιωμένες φόρμουλες και παιχνίδια με τις λέξεις αντί να μας τους δείξει, και να μας αφήσει να διαπιστώσουμε με τα μάτια μας τι λογής άνθρωποι είναι» (Truffaut 1954, 24). Φαίνεται, λοιπόν, ότι για τον Truffaut η αξιοποίηση της δείξης ως αφηγηματικού τρόπου συνδέεται τελικά στενά, σχεδόν ταυτίζεται, με την εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του κινηματογραφικού κώδικα.

Η Nouvelle Vague σηματοδοτεί, λοιπόν, τη στιγμή της κατοχύρωσης της καλλιτεχνικής αυτοτέλειας του κινηματογράφου, η οποία συνδυάζεται στα κείμενα των υπέρμαχων της «πολιτικής των δημιουργών» (*politique des auteurs*)<sup>51</sup> με την αυτονόμησή του από τη λογοτεχνία και την παντοδυναμία των λέξεων. Οι νεαροί αυτοί δημιουργοί ζητούν δηλαδή επιτακτικά –και πετυχαίνουν, όπως θα δούμε παρακάτω, επιδεικτικά– έναν κινηματογράφο που θα καινοτομήσει αξιοποιώντας τα δικά του μέσα.

Το συγκεκριμένο άρθρο του Truffaut προκάλεσε αρκετές αντιδράσεις στους κινηματογραφικούς κύκλους (Marie [1997] 2003, 40) και αποτέλεσε ουσιαστικά το σημείο αφετηρίας για την ανάπτυξη και προώθηση της θεωρίας του κινηματογράφου του δημιουργού (Marie [1997] 2003, 33). Ενός κινηματογράφου καινοτόμου, τολμηρού και προσωπικού, απελευθερωμένου από την καταδυνάστευση αλλότριων προτύπων. Ο Truffaut συνεχίζει την πολεμική του με νέα αρθρογραφία (1956-57), αυτή τη φορά στο περιοδικό *Arts* απευθυνόμενο σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό, προκαλώντας νέο κύμα αντιδράσεων (Marie [1997] 2003, 40). Δημιουργείται έτσι μια ομάδα νέων κριτικών κινηματογράφου και σκηνοθετών, στην οποία ανήκουν μερικοί από τους κυριότερους εκπροσώπους της Nouvelle Vague, όπως ο Jean-Luc

---

<sup>51</sup> Για μια συνοπτική παρουσίαση της «θεωρίας του δημιουργού», την εξέλιξή από τους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, και την υποδοχή της στις ΗΠΑ βλ. Dick [2005] 2010, 320-324· μετάφραση: Ιωάννα Νταβαρίνου· επιμέλεια: Εύα Στεφανή.



Godard, ο Eric Rohmer, ο Jack Rivette, ο Claude Chabrol, και οι οποίοι προωθούν μαχητικά τη λεγόμενη «πολιτική των δημιουργών». Ας σημειωθεί ότι από αυτή την ομάδα, που αρθρογραφεί σταθερά στο περιοδικό *Cahiers du Cinéma*, υπό την εποπτεία των Jacques Doniol-Valcroze και André Bazin, μόνο ο Rohmer έχει περάσει τα 30 –είναι 31 όταν ξεκινάει να γράφει στα *Cahiers*. Όλοι οι υπόλοιποι είναι τότε κάτω από 25 χρονών, και χαρακτηρίζονται από την ορμητικότητα της ηλικίας τους. Γι' αυτό, εξάλλου, ο André Bazin τους αποκαλεί «Νεότουρκους», παίζοντας με τον γαλλικό όρο (*jeunes Turcs*), για να τονίσει –και να δικαιολογήσει ίσως λόγω του νεαρού της ηλικίας τους– τον συχνά αμείλικτο τόνο της κριτικής τους (Neupert [2002] 2007, 30).

Οι κυριότερες αιχμές της πολεμικής των νέων σκηνοθετών-κριτικών συνοψίζονται σε τρεις αλληλένδετους άξονες που αφορούν τελικά την καλλιτεχνική καταξίωση του κινηματογράφου και του δημιουργού του, του σκηνοθέτη, και οι οποίοι διατυπώθηκαν ήδη στο πρώτο κείμενο του Astruc (Astruc 1948). Συγκεκριμένα, πρώτο ζητούμενο αποτελούσε η κατοχύρωση της καλλιτεχνικής αξίας του κινηματογράφου. Παράλληλα, εφόσον η κινηματογραφική ταινία αναγνωριστεί ως έργο τέχνης, ο σκηνοθέτης –και όχι ο σεναριογράφος, ούτε βέβαια και ο παραγωγός– ανάγεται στο πρόσωπο εκείνο του οποίου το καλλιτεχνικό όραμα πραγματώνει η ταινία (πρβλ. Bazin 1957, 10). Τέλος, εφόσον ο κινηματογράφος αποτελεί τέχνη, και το κινηματογραφικό έργο εκφράζει το καλλιτεχνικό όραμα, τις σκέψεις και τις εμμονές του σκηνοθέτη-δημιουργού, εξυπακούεται και ότι ο κινηματογράφος ως καλλιτεχνικός κώδικας έχει τη δυνατότητα να εκφράσει σύνθετες και αφηρημένες σκέψεις αποδεσμευόμενος και από την τυραννία της εικόνας των χρόνων του βωβού (Astruc 1948, 5), αλλά και από την υποδούλωση στα αλλότρια λογοτεχνικά πρότυπα, που υποτιμούν τελικά τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα, όπως υποστήριζε στη σχετική του αρθρογραφία ο Truffaut (Marie [1997] 2003, 36)<sup>52</sup>.

Σε αυτό το πλαίσιο η φιγούρα του σκηνοθέτη αποκτά ιδιαίτερη αξία, ανάγεται σε καλλιτεχνική αρχή για το κινηματογραφικό έργο, του οποίου το προσωπικό ύφος είναι διακριτό στα έργα του και αποκτά βαρύνουσα σημασία (Bazin 1957, 10). Η τάση αυτή εκφράστηκε και στην κινηματογραφική κριτική με κριτικά κείμενα τα οποία αναλύουν τις ταινίες ως έκφραση του προσωπικού οράματος του σκηνοθέτη, αναδεικνύουν τα στοιχεία του προσωπικού ύφους του σκηνοθέτη-δημιουργού, ανιχνεύουν την εξέλιξη όλων των παραπάνω στοιχείων από ταινία σε ταινία (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 416). Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι η θεωρία του δημιουργού προώθησε παράλληλα σημαντικά τη μελέτη και την ανάλυση στοιχείων ύφους στον κινηματογράφο, ενώ προκύπτει νομίζω αβίαστα η καθοριστική της επίδραση στην κινηματογραφική κριτική (πρβλ. Fabe 2004, 122, 124), καθώς όλες οι παραπάνω αρχές

---

<sup>52</sup> Συγκεκριμένα ο Truffaut υποστήριζε ότι οι μόνοι που μπορούν να φτιάξουν μια σωστή μεταφορά λογοτεχνικού έργου στη μεγάλη οθόνη είναι άνθρωποι του κινηματογράφου, απορρίπτοντας σεναριογράφους με αποκλειστικά λογοτεχνικές καταβολές (Marie [1997] 2003, 36).

εφαρμόζονται σχεδόν απαρεικλίτως όταν μιλάμε για κινηματογράφο αξιώσεων –αυτόν τον οποίο στη γλώσσα μας αποκαλούμε συνήθως «κινηματογράφο του δημιουργού».

### **Nouvelle Vague και λογοτεχνία**

Η Nouvelle Vague επομένως αναπτύχθηκε γύρω από τη μαχητική υποστήριξη της καλλιτεχνικής αξίας του κινηματογράφου και της διεκδίκησης της μέγιστης δυνατής ελευθερίας για τον σκηνοθέτη-δημιουργό. Το στοιχείο αυτό την καθιστά ιδιαίτερος σημαντική για την εξιστόρηση της σχέσης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο. Η εποχή της Nouvelle Vague είναι η εποχή που πλέον ο κινηματογράφος πράγματι καταξιώνεται ως τέχνη ευρύτερα στη συνείδηση κοινού και κριτικών. Άλλωστε, πρόκειται για ένα κινηματογραφικό ρεύμα που προέκυψε ακριβώς ως αποτέλεσμα της κινηματογραφικής παιδείας ενός νεότερου ηλικιακά κοινού, το οποίο γαλουχήθηκε στις κινηματογραφικές λέσχες του Παρισιού στο πλάι των μετέπειτα πρωτοπόρων σκηνοθετών (Neupert [2002] 2007, 25-26).

Η περίοδος άνθισης της Nouvelle Vague (1958-1964)<sup>53</sup> είναι μια εποχή έκρηξης του κινηματογράφου του δημιουργού όχι μόνο στη Γαλλία, αλλά και στη Βρετανία, την Ιταλία, τις χώρες του Ανατολικού Μπλοκ, την Ιαπωνία κ.α. (βλ. *New Waves and Young Cinemas 1958-1967*: Bordwell – Thompson [1994] 2003, 439-475)<sup>54</sup>. Αυτή η άνθιση των κινηματογραφικών πρωτοποριών συνέπεσε, αλλά και συνδέθηκε, με τη δημιουργία ενός κινηματογραφόφιλου κοινού, το οποίο μετείχε επίσης στην ευρύτερη «νεανική» κουλτούρα (Bordwell – Thompson [1994] 2003, 440). Επομένως, οι γάλλοι νέοι της ροκ μουσικής, της σεξουαλικής απελευθέρωσης και των ακαδημαϊκών αναζητήσεων (πρβλ. Neupert [2002] 2007, 12-25) αγκαλιάζουν περισσότερο ίσως από κάθε άλλη «νέα» καλλιτεχνική τάση (όπως το Νέο Θέατρο ή αλλιώς Θέατρο του Παραλόγου ή το Νέο Μυθιστορημα) το Νέο Κύμα (Nouvelle Vague) στον κινηματογράφο (Neupert [2002] 2007, 24-25). Όλα τα παραπάνω συνηγορούν στην ιδιαίτερη σημασία της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής περιόδου, και της Nouvelle Vague ειδικότερα, στην αναγωγή του κινηματογράφου σε ισάξιο συνομιλητή της λογοτεχνίας.

Παράλληλα, –και αυτό έχει μια ιδιαίτερη σημασία– από τους κριτικούς και τους κινηματογραφιστές της Nouvelle Vague τίθεται επιτακτικά το ζήτημα για την απελευθέρωση του

---

<sup>53</sup> Τα συγκεκριμένα χρονικά όρια ως περίοδο πρώτης μεγάλης ακμής της Nouvelle Vague υιοθετώ από τη μονογραφία του Richard Neupert ο οποίος εξετάζει τη Nouvelle Vague ως μέρος και αποτέλεσμα της γενικότερης πολιτισμικής συνθήκης στη Γαλλία στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της δεκαετίας του 1960 (Neupert [2002] 2007, xv, xviii-xix). Οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague είναι, βέβαια, καλλιτεχνικά ενεργοί για ένα πολύ μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο όμως, επιλέγω να αναφερθώ σε μια μικρή ομάδα ταινιών, οι οποίες βγήκαν στις γαλλικές αίθουσες το διάστημα της πρώτης ακμής του ρεύματος, θεωρώντας ότι αυτές είναι που συνοψίζουν με τον πιο παραδειγματικό τρόπο τα χαρακτηριστικά της Nouvelle Vague ως καινοτόμου κινηματογραφικού ρεύματος. Ό,τι ακολουθεί, χωρίς να υποτιμώ την καλλιτεχνική του αξία, το κατατάσσω περισσότερο στην προσωπική εξέλιξη του κάθε δημιουργού.

<sup>54</sup> Παράλληλα, η περίοδος που εξετάζουμε (1967-1981) είναι η χρονική στιγμή εδραίωσης του κινηματογράφου του δημιουργού και στην Ελλάδα, με την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω).

κινηματογράφου από τον λόγο<sup>55</sup> (πρβλ. Fabe 2004, 127: «its allegiance to the image»), με την έννοια της μέγιστης δυνατής, και καινοτόμου, αξιοποίησης των υλικών του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα και της ιστορίας των κινηματογραφικών καλλιτεχνικών μορφών. Πρόκειται, τελικά, για τη στιγμή του οριστικού απογαλακτισμού του κινηματογράφου από τη λογοτεχνία. Για την ιστορική περίοδο κατά την οποία ο κινηματογράφος επιβάλλει στη λογοτεχνία να τον αντιμετωπίσει ως ισότιμο συνομιλητή. Επιπλέον, η περίοδος αυτή των «Νέων Κινημάτων» (New Waves: Bordwell – Thompson [1994] 2003, 439-475), υπήρξε εξόχως γόνιμη και αυτοτελώς για τον ίδιο τον κινηματογράφο, καθώς επανέφερε τον πειραματισμό με την κινηματογραφική φόρμα σε επίπεδα και ένταση ανάλογα ίσως προς αυτά των πρώτων δεκαετιών ύστερα από τη γέννησή του (πρβλ. Marie [1997] 2003, 139).

Τέλος, μια κάποια σημασία για τη σύγκρισή τους με την πεζογραφία της εποχής και τη λογοτεχνία γενικότερα, έχει το γεγονός ότι συχνά οι ταινίες της Nouvelle Vague αποποιούνται τον αμιγώς μυθοπλαστικό τους χαρακτήρα για να λειτουργήσουν περισσότερο ως κινηματογραφικά δοκίμια. Κάποτε υιοθετούν στοιχεία από το είδος του ντοκιμαντέρ και ειδικότερα από το Cinema Verité και το Free Cinema (Marie [1997] 2003, 27-28, 134) ενσωματώνοντας στις ταινίες ακόμα και συνεντεύξεις (π.χ. Godard *Αρσενικό-θηλυκό* [*Masculin-Féminin*], 1966· *2 ή 3 πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* [*2 ou 3 choses que je sais d'elle*], 1967). Άλλοτε, περιορίζονται στην αισθητική της ψευδοπαρατήρησης, χωρίς βέβαια να παραλείπουν ιδιότυπες κινήσεις της κάμερας ή απρόσμενες μορφές μοντάζ, ώστε να μας θυμίσουν την παρουσία του σκηνοθέτη. Σε κάθε περίπτωση, οι ταινίες αυτές χαρακτηρίζονται από μια αποστασιοποίηση, συνήθως ειρωνική, από τους ήρωες και το θέμα τους. Αν στον ιταλικό Νεορεαλισμό ο σκηνοθέτης παρατηρούσε με συμπάθεια τους ήρώές του, στη Nouvelle Vague ο δημιουργός στήνει έναν παράδοξο μύθο προκειμένου να διατυπώσει ένα κοινωνικό σχόλιο. Γι' αυτό, εξάλλου, και επιλέγουν συνήθως οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague η παραδοξότητα του μύθου τους να προκύπτει από την υπερβολή στοιχείων της καθημερινότητας, να εκκινεί, δηλαδή, από τον ρεαλισμό. Έτσι, την εποχή της –πεζογραφικής και κινηματογραφικής– συμπαθητικής παρατήρησης με ιδεολογική αφετηρία και ιδεολογική-ηθικοδιδασκτική κατάληξη, διαδέχεται η εποχή της καθολικής υπονόμησης της βεβαιότητας. Αυτή χρησιμοποιεί ως όχημα την υπονόμηση του μύθου μέσω περίπλοκων τρόπων αναπαράστασης, εκκινεί από ένα πνεύμα αμφισβήτησης και κριτικής, και εκβάλλει στην αναθεωρητική και αποδομητική τροπικότητα της αναπαράστασης, οι οποίες καλλιεργούν τελικά και την κριτική στάση του –κινηματογραφικού και λογοτεχνικού– κοινού.

---

<sup>55</sup> Πρβλ. Fabe 2004, 127: «*Τα 400 χτυπήματα* αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της Nouvelle Vague για την αφοσίωση που δείχνει η αφήγηση της ταινίας στην κινηματογραφική εικόνα».

## **Η γαλλική Nouvelle Vague (1958-1964)**

Η γαλλική Nouvelle Vague υπήρξε από τα πιο σημαντικά κινηματογραφικά κινήματα του εικοστού αιώνα, με καθοριστική επιρροή στη Γαλλία αλλά και διεθνώς (Marie [1997] 2003, 139). Με καταβολές από τον ιταλικό Νεορεαλισμό (Neupert [2002] 2007, 27-28), από το ντοκιμαντέρ, και ειδικότερα το Cinéma Vérité που αναπτύσσεται τη δεκαετία του 1950 στη Γαλλία (Fabe 2004, 133· Neupert [2002] 2007, 39), από σκηνοθέτες του Hollywood, πολλούς από τους οποίους οι νεαροί γάλλοι σκηνοθέτες ξεχώριζαν ως auteurs (Fabe 2004, 122), με την ορμή των οργισμένων νέων εκπροσώπων της, και τις δυναμικές καινοτομίες ενός «ρωμαλέου μεταπολεμικού μοντερνισμού» (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 450), το κινηματογραφικό αυτό ρεύμα (1958-1964) συνέβαλε στην ανάπτυξη ενός καινούργιου ύφους στον κινηματογράφο που ενδιαφερόταν πολύ περισσότερο για τους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς παρά για την τελειότητα της κινηματογραφικής εικόνας.

### **Nouvelle Vague και νεανική κουλτούρα.**

Τα τέλη της δεκαετίας του 1950, σε αντίθεση με τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, ήταν μια περίοδος κατά την οποία επικράτησε η αδιαφορία για την πολιτική και μια γενική αίσθηση ευμάρειας και χαλαρότητας (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 443). Σε αυτό το πλαίσιο κάνει την εμφάνιση της η Νέα Γενιά, το Νέο Κύμα («Nouvelle Vague»), όπως την ονόμασαν οι δημοσιογράφοι (Marie [1997] 2003, 5-6), η οποία έρχεται να αμφισβητήσει προκλητικά τις παραδεδομένες αξίες των παλαιότερων σε ποικίλα θέματα. Οι νέοι της Γαλλίας επικρίνουν, λοιπόν, και προκαλούν την κρατούσα ηθική σε ζητήματα όπως η σχέση και η στάση των πρεσβύτερων προς την πολιτική και τους φορείς εξουσίας, οι σχέσεις και οι ρόλοι των δύο φύλων, αξίες όπως η οικογένεια και η εργατικότητα κ.λπ. Ο όρος «Nouvelle Vague», ο οποίος σήμερα είναι μονόδρομα συνδεδεμένος με τον κινηματογράφο, καταρχάς περιέγραφε μια κοινωνική τάση: την ανατρεπτική ορμή των νέων της Γαλλίας που παρουσιάζονταν από τα περιοδικά της εποχής να διαθέτουν διαφορετικές αξίες και μια προκλητική, ανανεωτική ειλικρίνεια (Marie [1997] 2003, 6-7). Την εικόνα της νέας αυτής γενιάς συμπληρώνουν η σημαντική άνοδος του βιοτικού και του μορφωτικού επιπέδου στη Γαλλία, καθώς και η αυξημένη επιρροή της ακαδημαϊκής κριτικής, η οποία, καταργώντας τα όρια ανάμεσα στην υψηλή και τη χαμηλή κουλτούρα, επιβάλλει τους όρους μελέτης και ανάλυσης της τέχνης στην καθημερινή ζωή (Neupert [2002] 2007, 23). Το αποτέλεσμα είναι μια αυξημένη αυτοσυνειδησία σκηνοθετών και κοινού ως προς τη λειτουργία του κινηματογραφικού υλικού ως σημείου ή συνόλου σημείων, καθώς και η απαίτηση από τους καλλιτέχνες «να εργάζονται με κριτικό μάτι για να διαμορφώσουν τις πολλαπλές πιθανές σημασίες του έργου τους. Δουλειά του κριτικού ήταν λοιπόν να αποκωδικοποιεί τη μοντέρνα κουλτούρα σε κάθε της μορφή» (Neupert [2002] 2007, 23-24).

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσονται μια σειρά παραγόντων που αφορούν ειδικά τον κινηματογράφο. Τα τέλη της δεκαετίας του 1950 είναι μια περίοδος κατά την οποία, ειδικά οι νέοι, αποκτούν μια πιο ουσιαστική σχέση με τον κινηματογράφο: διαβάζουν κινηματογραφικά περιοδικά, συμμετέχουν σε κινηματογραφικές λέσχες, εξελίσσονται, δηλαδή, σε ένα κοινό έτοιμο να δεχτεί ταινίες πιο πειραματικές από εκείνες της «παράδοσης της ποιότητας», οι οποίες επικρατούσαν στον γαλλικό κινηματογράφο της περιόδου (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 443). Το στοιχείο της νεότητας, και μάλιστα μιας νεότητας ορμητικά ανατρεπτικής, αποτέλεσε κλειδί για τις ταινίες του πυρήνα της Nouvelle Vague. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι οι περισσότερες από τις ταινίες αυτής της περιόδου ασχολούνται σχεδόν αποκλειστικά με τη ζωή και τις ανησυχίες των νέων, με τις μεγαλύτερες ηλικίες να είναι σχεδόν αποκλεισμένες από τον κινηματογραφικό φακό, και όταν εμφανίζονται να παρουσιάζονται ξεκάθαρα ως «Άλλοι» –βλ. π.χ. *Τα ξαδέλφια* (*Les Cousins*, 1959, Claude Chabrol), *Με κομμένη την ανάσα* (*À bout de souffle*, 1960, Jean-Luc Godard), *Το Παρίσι μάς ανήκει* (*Paris nous appartient*, 1961, Jacques Rivette), για να αναφέρω απλώς μερικά παραδείγματα, αλλά και φυσικά τα εμβληματικά *400 χτυπήματα* (*Les quatre cents coups*, 1959, François Truffaut) που τονίζουν ακόμα περισσότερο το χάσμα ανάμεσα στις γενιές θέτοντας στο επίκεντρο την παιδική ηλικία.

### **Οι «Νεότουρκοι» πίσω από την κάμερα.**

Ο γαλλικός κινηματογράφος μεταπολεμικά πασχίζει να κατακτήσει τη διεθνή αίγλη που είχε τη δεκαετία του 1930 (Neupert [2002] 2007, 5), αλλά τα εισιτήρια των γαλλικών ταινιών υπό την επίδραση της τηλεόρασης, των αλλαγών στο βιοτικό επίπεδο και την κοινωνική ζωή, αλλά και των εμπορικών αμερικάνικων ταινιών, σημειώνουν πτώση (Neupert [2002] 2007, 7-10). Αναδεικνύεται έτσι η ανάγκη ανανέωσης του γαλλικού κινηματογράφου. Σε αυτή την ανάγκη δίνουν τη δική τους απάντηση οι κριτικοί των *Cahiers*, με προεξάρχοντα, όπως είδαμε, τον François Truffaut (πρβλ. Marie [1997] 2003, 47).

Οι νέοι αυτοί κριτικοί και σκηνοθέτες, αν και δεν έχουν συνήθως κινηματογραφική εκπαίδευση (Marie [1997] 2003, 87), έχουν όμως κινηματογραφική παιδεία. Είναι πολύ καλοί γνώστες της ιστορίας του κινηματογράφου –πράγμα που δεν παραλείπουν να επιδεικνύουν ενσωματώνοντας συχνά αναφορές σε ταινίες που αγαπούν στο έργο τους (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 445). Προέρχονται από τις κινηματογραφικές λέσχες της εποχής, στις οποίες συζητούν, αλλά και πειραματίζονται με την κινηματογραφική φόρμα (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 443· Marie [1997] 2003, 42-43). Ο κυριότερος πυρήνας των σκηνοθετών της Nouvelle Vague προέρχεται από κριτικούς του περιοδικού *Cahiers du cinema* (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 443· Marie [1997] 2003, 47), οι οποίοι ως μαχητικοί υπέρμαχοι της «πολιτικής των δημιουργών» (politique des auteurs: (Marie [1997] 2003, 41-42· Fabe 2004, 120) υπερασπίζονται τη θέση τους και πέραν των θεωρητικών κειμένων με την κινηματογραφική πράξη.

Σημαντικό ρόλο στην αρχική ώθηση της Nouvelle Vague έπαιξε ένας νόμος του 1959, ο οποίος χρηματοδοτούσε την παραγωγή της πρώτης ταινίας κάποιου σκηνοθέτη με αξιολόγηση του σεναρίου, με αποτέλεσμα μέχρι το 1961 να κάνουν δεκάδες σκηνοθέτες το κινηματογραφικό τους ντεμπούτο με ταινίες μεγάλου μήκους (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 443). Βέβαια, οι οικονομικοί πόροι που παρέχονταν από την κρατική χρηματοδότηση δεν επαρκούσαν για την ολοκλήρωση μιας «κανονικής» κινηματογραφικής παραγωγής (Neupert [2002] 2007, 39). Εξάλλου, οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague διατείνονταν ότι προτιμούν τις φτηνές παραγωγές θεωρώντας ότι οι ακριβές παραγωγές δεσμεύουν την καλλιτεχνική ελευθερία του σκηνοθέτη (πρβλ. Truffaut: Marie [1997] 2003, 40-41). Επιλέγουν, επομένως, μικρά κινηματογραφικά συνεργεία, νέους ή και άγνωστους ηθοποιούς, συχνά ακόμα και ερασιτέχνες, ιδίως για τους περιφερειακούς ρόλους, προτιμούν τα εξωτερικά γυρίσματα με φυσικό φωτισμό. Αξιοποιούν τις καινούργιες μικρές φορητές κάμερες και αντίστοιχα μαγνητόφωνα, ενώ αναζητούν εφευρετικούς τρόπους για να λύσουν τα προβλήματα που τους θέτουν οι οικονομικοί περιορισμοί. Έτσι, στη Nouvelle Vague «το γύρισμα μιας ταινίας έγινε πλέον μια διαδικασία χαλαρή και διασκεδαστική» (Neupert [2002] 2007, 39-41). Θα έλεγα μάλιστα ότι συχνά οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague επιδεικνύουν μια παιγνιώδη διάθεση στην ανάπτυξη και την κινηματογραφική πραγμάτωση του μύθου τους, σαν να παίζουν ένα ειρωνικό παιχνίδι ανατροπής προσδοκιών σε βάρος του θεατή –ή πιο σωστά σε βάρος του αδαούς θεατή, γιατί ο υποψιασμένος, ο «διαβασμένος» θεατής θα αναγνωρίσει και θα απολαύσει το παιχνίδι του σκηνοθέτη.

Αυτή η «χαλαρότητα» έγινε για τους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, τους «Νεότουρκους» του André Bazin, η αφορμή και το όχημα για την ανατροπή του κινηματογραφικού κατεστημένου της «παράδοσης της ποιότητας». Υιοθετούν τη φτηνή λύση της φορητής κάμερας και του μαγνητόφωνα και παράλληλα αξιοποιούν την παράδοση των εξωτερικών γυρισμάτων του Νεορεαλισμού αλλά και του ντοκιμαντέρ. Εκμεταλλευόμενοι τις γνώσεις τους από την ιστορία του κινηματογράφου ξεπερνούν τις όποιες τεχνικές δυσκολίες παίζοντας για να ανατρέψουν το κατεστημένο της κινηματογραφικής παραγωγής και φόρμας (πρβλ. Graham [1996] 1997, 577). Το αποτέλεσμα ήταν ταινίες που κάποιοι τις κατέκριναν ως εντελώς ερασιτεχνικές, και άλλοι τις αποθέωσαν ως εξαιρετικά καινοτόμες (Neupert [2002] 2007, 211).

Οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague ακολουθώντας πιστά την «πολιτική των δημιουργών» έγραφαν συχνά οι ίδιοι τα σενάρια για τις ταινίες τους, ή τουλάχιστον δούλευαν με επιλεγμένους σεναριογράφους, σε στενή συνεργασία με τους οποίους διαμόρφωναν το τελικό σενάριο (Marie [1997] 2003, 70, 77). Το αποτέλεσμα αυτής της πρακτικής, σε συνδυασμό με τη θεωρητική και μαχητική προώθηση ενός κινηματογράφου με ισχυρό το προσωπικό στίγμα των σκηνοθετών, ήταν ταινίες με ένα έντονα προσωπικό ύφος και αρκετά αυτοβιογραφικά στοιχεία (πρβλ. ενδεικτικά Fabe 2004, 125-6 για τα αυτοβιογραφικά στοιχεία στην ταινία *Τα 400 χτυπήματα*). Γι' αυτό άλλωστε και είναι δύσκολο να συγκεκριμενοποιήσει κανείς τα γενικά χαρακτηριστικά του κινήματος, αφού κατ'

ουσίαν πρόκειται για το άθροισμα των πολύ διαφορετικών προσωπικών έργων μιας ομάδας σκηνοθετών (Marie [1997] 2003, 98).

### **Θεματολογία και αφηγηματική δομή.**

Στη θεματολογία των σκηνοθετών της Nouvelle Vague κυριαρχεί εύλογα η ζωή της «νεολαίας» – των συνομηλίκων τους, δηλαδή, οι οποίοι όπως είδαμε εξελίσσονταν σε κινηματογράφοφιλο κοινό έτοιμο να δεχτεί τέτοιες καινοτόμες ταινίες. Πιο συγκεκριμένα οι ταινίες αυτές επικεντρώνονται συνήθως στη ζωή της «νεολαίας» στα αστικά κέντρα, με έμφαση στους φοιτητές, τους καλλιτέχνες και τους μεσοαστούς (Marie [1997] 2003, 98-99). Αυτή η επιλογή κεντρικών ηρώων μετατοπίζει και το κέντρο βάρους της προβληματικής του κινηματογράφου από ένα πεδίο κοινωνικό-πολιτικό, σε ένα προσωπικό-υπαρξιακό. Προβάλλεται η δυσπιστία προς τους φορείς εξουσίας, αλλά και προς αξίες, όπως η οικογένεια και η πίστη μεταξύ ερωτικών συντρόφων (πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 445). Ο κοινωνικός περίγυρος στις ταινίες της Nouvelle Vague εμφανίζεται απλώς ως πλαισίωση, ή ακόμα και ως φορέας καταπίεσης του ατόμου, η έννοια της συλλογικότητας πρακτικά εξαφανίζεται και οι διαπροσωπικές σχέσεις παρουσιάζονται διαρκώς ως πάσχουσες. Επιπλέον, στη Nouvelle Vague επανέρχεται ως, έστω περιφερειακό, θέμα η αντίθεση επαρχίας – αστικού κέντρου, με την επαρχία να εκπροσωπεί συνήθως μια χαμένη αθωότητα (π.χ. *Τα ξαδέλφια* Claude Chabrol, 1959· *La Pointe Courte* Agnès Varda, 1954)<sup>56</sup>, από την οποία συχνά δεν λείπει και η αγριότητα (*Ο ωραίος Σέργιος* [*Le Beau Serge*], Claude Chabrol, 1959). Αν και το συγκεκριμένο θέμα δεν είναι το πλέον κεντρικό για τη Nouvelle Vague, στέκομαι σε αυτό, καθώς αποτελεί ένα βασικό σημείο αναφοράς του έργου του Χριστόφορου Μηλιώνη, ενώ απαντά και στο έργο άλλων συγγραφέων της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς<sup>57</sup> (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω).

Ένα άλλο τυπικό χαρακτηριστικό των ταινιών της Nouvelle Vague είναι η καθιέρωση ενός απότομου, ακραία ανοιχτού και αμφίσημου τέλους. Υιοθετώντας, αλλά και κλιμακώνοντας τη γνωστή πρακτική του Ιταλικού Νεορεαλισμού, οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague έχουν την τάση να κλείνουν τις ταινίες τους απότομα, αξιοποιώντας μάλιστα συνήθως κάποια κινηματογραφική τεχνική –όπως το απότομο ζουμ στην ταινία *Ο ωραίος Σέργιος* του Chabrol, ή το freeze frame στο πολυσχολιασμένο τέλος των *400 χτυπημάτων*, κ.ά., η οποία επιπλέον λειτουργεί αυτοαναφορικά (βλ. παρακάτω). Το τέλος στη Nouvelle Vague[,] εκτός από απότομο, αμφίσημο και

<sup>56</sup> Ο Σαρλ που έρχεται από την επαρχία να μείνει με τον ξάδερφό του στο Παρίσι για να σπουδάσει, ενσαρκώνει μια σειρά από στερεότυπα αυτής της χαμένης αθωότητας: σέβεται και αγαπάει τη μητέρα του στην οποία γράφει τακτικά γράμματα, ερωτεύεται μια γυναίκα και δεν την αποκαθλώνει μέσα του ακόμα κι όταν αυτή θα συνάψει σχέσεις με τον ξάδερφο και συγκάτοικό του, διαβάζει κλασικά μυθιστορήματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, παρακολουθεί επιμελώς τα μαθήματα στο Πανεπιστήμιο και μελετά ανελλιπώς, είναι ντροπαλός και ντύνεται με κουστούμι και γραβάτα. Αντίστοιχα, στο έργο της Varda οι κάτοικοι του χωριού Pointe Courte, όπως και ο άντρας του κεντρικού ζευγαριού που κατάγεται από εκεί, χαρακτηρίζονται από έναν απλό, πρακτικό και πιο αθώο τρόπο σκέψης σε σχέση με τον γυναικείο κεντρικό χαρακτήρα, που έρχεται, όπως πληροφορούμαστε, από το Παρίσι.

<sup>57</sup> Για παράδειγμα, στο *Πηγάδι* του Βασίλη Βασιλικού η νεαρή υπηρέτρια, η Μαλάμω, προσωποποιεί μια χαμένη για τη σύγχρονη φοιτητική νεολαία των αστικών κέντρων αθωότητα, αλλά και ψυχική και σωματική ρώμη, σε απόλυτη αντίθεση με τον πολυδιαβασμένο και ασθενικό κεντρικό ήρωα.

αυτοαναφορικό, έχει συχνά και έντονες αλληγορικές προεκτάσεις. Για παράδειγμα, η ταινία *Τα ξαδέλφια* του Chabrol τελειώνει με μια σκηνή στην οποία ο Πωλ, ο οποίος σε όλη την ταινία ενσαρκώνει τα χαλαρά ήθη της νέας εποχής της αστικοποίησης, παίζοντας με ένα εν αγνοία του γεμισμένο όπλο δολοφονεί τον ξάδερφό του Σαρλ. Έτσι, ο ντροπαλός, κλειστός και καθώς πρέπει Σαρλ, ο οποίος στην ταινία συσχετίζεται με τα «απαρχαιωμένα» ήθη της προηγούμενης γενιάς και της επαρχίας (βλ. και παραπάνω), όχι μόνο αποτυγχάνει να σκοτώσει τον Πωλ, αλλά η μία σφαίρα που τοποθέτησε στο όπλο για να «δοκιμάσει την τύχη του» σε μια απόπειρα να σκοτώσει τον ξάδερφό του, οδηγεί τελικά στον δικό του θάνατο. Μετά τον φόνο ο Πωλ δεν δείχνει συναισθηματική ένταση, η αντίδρασή του μπορεί να ερμηνευτεί ως σοκ, αλλά και ως αδιαφορία, ή αποδοχή μπροστά σε κάτι αναμενόμενο και φυσικό. Απότομα κοψίματα και απρόσμενα καδραρίσματα κλιμακώνουν τη δραματικότητα, αλλά και το παράλογο της σκηνής. Η αλληγορική διάσταση είναι προφανής: το καινούργιο σκοτώνει το παλιό, κι αυτό είναι κάτι το εντελώς φυσικό. Από το τέλος της ταινίας δεν λείπει και η αυτοαναφορική διάσταση με τη σκηνή που ακολουθεί τον φόνο να πλαισιώνεται με δυνατή κλασική μουσική: είναι το μουσικό κομμάτι του θανάτου (Liebestod)<sup>58</sup> από την όπερα του Richard Wagner *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Καθώς το κομμάτι φτάνει προς το τέλος του η κάμερα κινείται ομαλά μέσα στο δωμάτιο για να καταλήξει στο πικάπ. Το τέλος του δίσκου θα σημάνει, σε ένα ακόμα αυτοαναφορικό παιχνίδι, και το τέλος της ταινίας. Η βελόνα σηκώνεται, γυρίζει στη θέση της και εμφανίζεται στην οθόνη η λέξη «ΤΕΛΟΣ».

Η πλοκή των ταινιών της Nouvelle Vague συχνά αναπτύσσεται σε μια αλυσίδα φαινομενικά τυχαίων και ασύνδετων μεταξύ τους επεισοδίων. Αν και η συγκεκριμένη αφηγηματική τακτική κατάγεται εν πολλοίς από, και σχετίζεται με τα τυχαία επεισόδια που «κατέγραφε» ο Νεορεαλισμός, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της παρακολούθησης της πραγματικότητας, η «τυχειότητα» στη Nouvelle Vague οξύνεται ακόμα περισσότερο ως αφηγηματική στρατηγική. Αυτή η κλιμάκωση επιτελείται με δύο κυρίως τρόπους: αφενός στις, κατά κανόνα, ρεαλιστικές αφηγήσεις εντάσσονται στοιχεία υπερβολικά, ακόμα και παράλογα, τα οποία λειτουργούν αλληγορικά, αλλά και αποστασιοποιητικά (κατά Μπρεχτ, πρβλ. Neupert [2002] 2007, 222): συντελούν, δηλαδή, στη διάρρηξη της σχέσης συμπάθειας ή και ταύτισης που μπορεί ο θεατής να αναπτύξει με τους ήρωες, και του επιβάλλουν να λειτουργήσει ως κριτικός παρατηρητής (Neupert [2002] 2007, 216, 218-9). Στην ίδια κατεύθυνση μπορούν να λειτουργήσουν και τα αιφνιδιαστικά ξεσπάσματα χιούμορ ή βίας που εντάσσονται συχνά στις ταινίες της Nouvelle Vague. Από την άλλη μεριά την αίσθηση αυτής της τυχειότητας μπορεί να υπογραμμίζουν στοιχεία καθαρά υφολογικά, όπως είναι η χρήση απότομων ζουμ ή κατ, της ίριδας ή της βέργας κ.ά. (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 445· Cook 2004, 446) –με γνωστότερο, βέβαια, τέτοιο στοιχείο, το

---

<sup>58</sup> Ας σημειωθεί παρενθετικά ότι το ίδιο μουσικό θέμα χρησιμοποιήθηκε, πέντε χρόνια νωρίτερα, από τον Luis Buñuel στη σκηνή του θανάτου των δύο εραστών –και καταληκτική σκηνή της ταινίας του *Ανεμοδαρμένα ύψη* (*Abismos de pasión* 1954), κινηματογραφική μεταφορά από τον Buñuel του μυθιστορήματος της Emily Brontë *Ανεμοδαρμένα Ύψη* (1847).



εμβληματικό jump cut<sup>59</sup> του Godard. Στην ίδια κατεύθυνση μπορούσε να λειτουργήσει η παράδοξη χρήση του (μη διηγητικού) ήχου ή και του διαλόγου (Marie [1997] 2003, 94-97), ή και η παρεμβολή παρεκβατικών πλάνων ή επεισοδίων στην κυρίως αφήγηση (πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 445). Τελικά, επιδίωξη των σκηνοθετών της Nouvelle Vague ήταν επιδεικνύοντας τόλμη στο επίπεδο της κινηματογραφικής φόρμας, όπως ακριβώς τη ζητούσε ο Truffaut (βλ. παραπάνω), να δημιουργήσουν ρήγματα στην αφεγάδιαστα –και αποχαυνωτικά για το δικό τους κριτήριο– συνεχή αφήγηση των ταινιών της γαλλικής «παράδοσης της ποιότητας», και όχι μόνο.

Επομένως οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, ο καθένας με τον δικό του τρόπο και στον δικό του βαθμό –με τον Jean-Luc Godard ως κατεξοχήν καινοτόμο σε αυτό το επίπεδο (πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 447· Neupert 218-222)–, αξιοποιούν στα έργα τους τη στρατηγική διασάλευσης της αφήγησης (dysnarration). «Η αποαφήγηση [dysnarration] είναι μια στρατηγική αφήγησης που δεν χρησιμοποιεί απλώς τεχνικές ασυνέχειας· υπογραμμίζει το αυθαίρετο της κατασκευής του μύθου, δημιουργεί μια αφήγηση προγραμματικά και αξεδιάλυτα σύνθετη και αμφίσημη, ενώ εφιστά αιφνιδιαστικά την προσοχή του θεατή στην ίδια τη λειτουργία της παραγωγής του νοήματος (signification)» (Neupert [2002] 2007, 218). Οι τρόποι με τους οποίους επιτυγχάνεται αυτός ο στόχος ποικίλλουν σημαντικά από σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη και από ταινία σε ταινία. Ενδεικτικά θα έλεγα ότι σε αυτή την κατεύθυνση λειτουργούν τα απότομα κοψίματα ή ζουμ, τα εμβόλιμα πλάνα, η διασάλευση της λογικής χρονικής συνέχειας και σειράς, αλλά και το ανέκφραστο στοχαστικό voice over των ηρώων στις ταινίες του Resnais ή της Varda.

Παράλληλα αυτές οι τεχνικές λειτουργούν αυτοαναφορικά, υπογραμμίζοντας με τις αιφνίδιες ασυνέχειες που δημιουργούν, τη φύση της ταινίας ως κατασκευής, καθώς και, βέβαια, την παρουσία ενός σκηνοθέτη, ενός δημιουργού πίσω από την κάμερα, ο οποίος επιλέγει να χρησιμοποιήσει τη μία ή την άλλη τεχνική (πρβλ. Fabe 2004, 132). Αυτοαναφορικά λειτουργούν επίσης και οι αναφορές, άμεσες ή έμμεσες, σε άλλες ταινίες. Η συγκεκριμένη πρακτική, ιδιαιτέρως προσφιλής στους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, λειτουργεί ως «κλείσιμο ματιού» προς τον θεατή, υπενθυμίζοντάς του ότι παρακολουθεί μια κινηματογραφική ταινία, μια μυθοπλαστική κατασκευή, ενώ την ίδια στιγμή συμβάλλει στην κατασκευή της εικόνας του σινεφίλ σκηνοθέτη. Οι νεαροί ήρωες των ταινιών της Nouvelle Vague, επομένως, συχνά παρουσιάζονται να πηγαίνουν σινεμά ή να συζητούν για κάποια ταινία. Τα παραδείγματα είναι πάρα πολλά, αναφέρω ενδεικτικά

---

<sup>59</sup> «Απότομο άλμα – jump cut: Το ελλειπτικό κόψιμο που μοιάζει να διακόπτει ένα μεμονωμένο πλάνο. Είτε τα πρόσωπα φαίνεται να αλλάζουν στιγμιαία, ενώ το φόντο παραμένει το ίδιο, είτε το φόντο αλλάζει ξαφνικά με τα πρόσωπα να παραμένουν σταθερά» (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 525· μετάφραση – συμπληρωματικό λεξιλόγιο: Κατερίνα Κοκκινίδη). Με το jump cut παράγεται μια έντονη αίσθηση ασυνέχειας μεταξύ πλάνων: «[ό]ταν δύο πλάνα του ίδιου θέματος μοντάρονται μαζί αλλά δεν διαφέρουν αρκετά στην απόσταση της κάμερας και στη γωνία λήψεως, θα δημιουργηθεί ένα εμφανές άλμα στην οθόνη. Η κλασική συνέχεια αποφεύγει αυτά τα αναπηδήματα με τη γενναιοδωρή χρήση αντίστοιχων πλάνων και με τον ‘κανόνα των 30°’ (ο οποίος συνιστά κάθε θέση της κάμερας να διαφέρει τουλάχιστον κατά 30° από την προηγούμενη)». Τα κοψίματα με jump cut «όχι μόνο δεν ρέουν ομαλά, αλλά αποπροσανατολίζουν τον θεατή» (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 341).

κάποια από την ταινία *Ta 400 χτυπήματα* του Truffaut (και θα επανέλθω με μερικά ακόμα παραδείγματα παρακάτω): Σε μια από τις εξαιρετικά σπάνιες σκηνές οικογενειακής θαλπωρής, η οικογένεια του μικρού Αντουάν παρουσιάζεται να συζητά για την ταινία *Το Παρίσι μάς ανήκει* (*Paris nous appartient* Jacques Rivette, 1961)<sup>60</sup>. Στην ίδια ταινία του Truffaut υπάρχει μια εμβόλιμη σκηνή στην οποία τα παιδιά της γειτονιάς παρακολουθούν κουκλοθέατρο, και η οποία απηχεί μια παρόμοια σκηνή του *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (*Man with a movie camera* 1929) του Vertov (πρβλ. Fabe 2003, 133).

### **Η συμβολή της Nouvelle Vague.**

Ως έργα προσωπικά, οι ταινίες της Nouvelle Vague ήταν πολύ διαφορετικές στα θέματα και τα επιμέρους στοιχεία του ύφους τους (Marie [1997] 2003, 47, 98), όμως ως σύνολο καλλιέργησαν εντατικά και προέβαλαν μαχητικά τον προβληματισμό για τις δυνατότητες της κινηματογραφικής φόρμας. Οι σκηνοθέτες αυτού του ρεύματος θέλησαν να δημιουργήσουν ταινίες οι οποίοι θα εκμεταλλεύονταν τις δυνατότητες του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα ώστε να εκφράσουν τις σύνθετες σκέψεις και τις εμμονές των δημιουργών τους. Παρήγαγαν επομένως ταινίες των οποίων η ματιά φαίνεται φρέσκια ακόμα και σήμερα, μισό αιώνα περίπου μετά την πρώτη τους προβολή (πρβλ. Marie [1997] 2003, 138), και άφησαν ανεξίτηλη τη σφραγίδα τους στην ιστορία του κινηματογράφου επηρεάζοντας μια ευρεία γκάμα σκηνοθετών στην Ευρώπη αλλά και στον υπόλοιπο κόσμο (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 450).

Πέρα όμως από τη συμβολή της στο επίπεδο της κινηματογραφικής φόρμας, ιστορίας και κριτικής, η Nouvelle Vague υπήρξε και ένα ορόσημο για τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, καθώς διεκδίκησε με σαφήνεια και μαχητικότητα μια διαφορετική θέση για το σινεμά: ο κινηματογράφος όφειλε πλέον να αναγνωριστεί ως τέχνη ισότιμη με τις άλλες, αλλά και ως καλλιτεχνικός κώδικας ικανός να εκφράσει σύνθετα νοήματα. Παρότι η Nouvelle Vague δεν ήταν το πρώτο κίνημα που διεκδίκησε την καλλιτεχνική αυτοτέλεια του κινηματογράφου, ήταν το πρώτο που πέτυχε την αναγνώρισή της, ακριβώς επειδή στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα είχε ωριμάσει ένα κινηματογραφόφιλο κοινό, ικανό να στηρίξει την κινηματογραφική πρωτοπορία στη Γαλλία, αλλά και διεθνώς (πρβλ. Marie [1997] 2003, 131-135). Η συμβολή, επομένως, της Nouvelle Vague στην αναγνώριση του κινηματογράφου ως ισότιμου συνομιλητή της λογοτεχνίας υπήρξε καθοριστική και αναπτύχθηκε με τα θεωρητικά κείμενα των σκηνοθετών-κριτικών της, αλλά και με τις ίδιες τις ταινίες τους<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Τα *400 χτυπήματα* βγήκαν στις αίθουσες δύο χρόνια νωρίτερα από την ταινία του Rivette, την οποία όμως προφανώς ο Truffaut γνώριζε και επέλεξε να αναφέρει παιγνιωδώς στη δική του κινηματογραφική αφήγηση.

<sup>61</sup> Ένα ακόμα στοιχείο που υποδεικνύει την κατοχύρωση του κινηματογράφου ως ισότιμου συνομιλητή της λογοτεχνίας στο πλαίσιο της Nouvelle Vague υπήρξε και η ενεργός εμπλοκή καταξιωμένων γάλλων λογοτεχνών, όπως ο Alain Robbe-Grillet και η Marguerite Duras, με την κινηματογραφική δημιουργία όχι μόνο ως σεναριογράφων αλλά και ως σκηνοθετών (Graham [1996] 1997, 580).

Επιπλέον, η Nouvelle Vague χαρακτηρίστηκε από τον έντονο –σε σημείο διασάλευσης και υπονόμησης– πειραματισμό με την ίδια την αφήγηση και την αφηγηματικότητα. Με το πλήθος των αυτοαναφορικών και αποστασιοποιητικών τεχνικών τους, τη χρήση της αλληγορίας και του παραλόγου οι ταινίες της Nouvelle Vague εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο των καλλιτεχνικών (λογοτεχνικών, θεατρικών, κινηματογραφικών κ.ά.) ανανεωτικών αφηγήσεων της μεταπολεμικής περιόδου, που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων το ρεύμα των «οργισμένων» (angry young men: Marie [1997] 2003, 130), το Θέατρο του Παραλόγου (Neupert [2002] 2007, 23-25), το Nouveau Roman (βλ. παρακάτω αναλυτικότερα), αλλά και τη Νέα Δημοσιογραφία (Marie [1997] 2003, 131), ρεύμα με το οποίο διαλέγονται και έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς.

Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι η περίπτωση της Γαλλίας, αν και ήταν εκείνη με τη μεγαλύτερη προβολή και επιρροή, δεν ήταν μοναδική. Σε πολλές χώρες της δυτικής Ευρώπης, στη Βόρειο και τη Νότιο Αμερική, ακόμα και στις χώρες του Ανατολικού Μπλοκ εμφανίζονται εκείνη περίπου την περίοδο κινηματογραφικά ρεύματα, που ονομάζονται «New Waves ή Young Cinemas» (Νέα Κύματα ή Νέοι Κινηματογράφοι), και τα οποία βασίζονται στην νεανική κουλτούρα και ανανεώνουν την κινηματογραφική παράδοση της χώρας τους (Marie [1997] 2003, 130). Συνήθως οι δημιουργοί αυτών των ταινιών είναι νέοι σε ηλικία, όπως νεανικό είναι και το κοινό τους, το οποίο γαλουχείται στις κινηματογραφικές λέσχες και τα κινηματογραφικά φεστιβάλ που ανθούν εκείνη την περίοδο (1958-1967· Thompson – Bordwell [1994] 2003, 439-443). Οι ταινίες των «Young Cinemas» μαρτυρούν μια πολύ καλή γνώση της ιστορίας του κινηματογράφου από τους δημιουργούς τους, χαρακτηρίζονται από μια σειρά τεχνικών καινοτομιών που επιτρέπουν μια πιο χαλαρή και άμεση προσέγγιση του κινηματογράφου, συγγενή προς το ντοκιμαντέρ (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 440-442), ενώ «συνδυάζουν τον αντικειμενικό ρεαλισμό, με τον υποκειμενικό ρεαλισμό και την αυτοαναφορικότητα για να δημιουργήσουν μια αφήγηση καταστατικά αμφίσημη» (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 442). Πέραν της Nouvelle Vague ειδικό ενδιαφέρον για την επιρροή του στην Ελλάδα παρουσιάζει επίσης η βρετανική εκδοχή του «Νέου Κινηματογράφου», η οποία συνδέθηκε στενά με τη λογοτεχνική και τη θεατρική εκδοχή της παράδοσης των «οργισμένων» (πρβλ. Marie [1997] 2003, 130), αλλά και συνολικότερα ο κινηματογράφος του δημιουργού, ο οποίος βρίσκεται διεθνώς στην ακμή του ήδη από τη δεκαετία του 1950, με το έργο σκηνοθετών όπως οι Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni κ.ά. (βλ. ενδεικτικά: Thompson – Bordwell [1994] 2003, 415- 438).

Το σύνολο των αφηγήσεων (κινηματογραφικών, λογοτεχνικών, θεατρικών) που εμπίπτουν στο συγκεκριμένο αφηγηματικό παράδειγμα, διακρίνεται για την αμφισβήτηση της «αφελούς» ρεαλιστικής αναπαράστασης. Αμφισβητούν, δηλαδή, και διαρρηγνύουν, η κάθε μία με τον τρόπο της, την παραδοχή ότι η τέχνη είναι, ή οφείλει να είναι, η ρεαλιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Η προηγούμενη περίοδος, της *αναπαράστασης του ηθικού χρέους*, ευνοούσε τη

θεματοποίηση των προβληματικών και άδικων κοινωνικών καταστάσεων και απέρριπτε την εξιδανικευτική αναπαράστασή τους, ελάχιστα όμως διασάλεψε τη ρεαλιστική αναπαραστατική στρατηγική των έργων, με κυριότερο στοιχείο πρωτοτυπίας της σε αυτή την κατεύθυνση τη δύναμη που εκχώρησε στην αναπαράσταση της μεμονωμένης –και ασχολίαστης– λεπτομέρειας. Στην περίοδο όμως της *αναθεωρημένης αναπαράστασης* η ειρωνική αποστασιοποίηση, η έντονη αυτοαναφορικότητα, η διακειμενικότητα και η διακαλλιτεχνικότητα, η αλληγορία και το παράλογο υπονομεύουν τον ρεαλιστικό τρόπο εκ των έσω. Οι αφηγήσεις αυτές όχι μόνο δεν μπορούν να ερμηνευθούν ως ρεαλιστικές, αλλά και δεν μπορούν να ερμηνευθούν παρά μόνο ως κατασκευασμένες αφηγήσεις, καθώς θέτουν οι ίδιες την κατασκευή ως καταστατικό στοιχείο της λειτουργίας και της ερμηνείας τους.

### **Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος – η ελληνική εκδοχή της *Nouvelle Vague*.**

Σημαντικό τμήμα της ελληνικής πολιτιστικής κίνησης στο τέλος της δεκαετίας του 1960 και στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 υπήρξε ο κινηματογράφος. Στο διάστημα αυτό ανθίζουν οι κινηματογραφικές λέσχες οι οποίες εκπαιδεύουν ένα, νεανικό κυρίως, κοινό στην έβδομη τέχνη (πρβλ. Σύγχρονος Κινηματογράφος 1969, 5), αλλά και λειτουργούν ως χώρος καλλιτεχνικών, φιλοσοφικών και πολιτικών συζητήσεων (Παπανικολάου 2010, 183· Κορνέτης [2013] 2015, 346-347) και εξελίσσονται σε κοιτίδες αντιδικτατορικού λόγου. Με ανάλογο τρόπο λειτουργούν και οι προβολές στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (Μπράμος 2002, 148). Κινηματογραφικές λέσχες και επί μέρους προβολές εξοικειώνουν, λοιπόν, το κοινό με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο του δημιουργού και δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη ενός εγχώριου κινηματογράφου του δημιουργού με ανάλογα πρότυπα. Ενδεικτικές για την ταυτότητα και την ενεργό συμμετοχή αυτού του κοινού στην υπόθεση του ελληνικού κινηματογράφου είναι και οι θερμές αντιδράσεις του κοινού, με σφοδρές αποδοκίμασιες ή επευφημίες αντιστοίχως, στο πλαίσιο των προβολών του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης από την αρχή του θεσμού μέχρι και μετά τη Μεταπολίτευση (Βαλούκος 2011, 28, 33, 44· Σολδάτος Β 2010, 64)<sup>62</sup>.

Το Φεστιβάλ ξεκίνησε το 1960 ως «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου» (1960)<sup>63</sup>, όνομα με το οποίο παρέμεινε μέχρι και το 1965. Ως θεσμός ευνόησε την εμφάνιση και προβολή

<sup>62</sup> Ο Γιάννης Σολδάτος καταγράφει τις ορμητικές αντιδράσεις του κοινού του «εξώστη» στο 14<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1973), το οποίο απαιτούσε πολιτικές ταινίες (Σολδάτος Β 2010, 57), ενώ στο Φεστιβάλ της επόμενης χρονιάς οι αντιδράσεις του εξώστη, μαζί με κάποιους από τους κινηματογραφιστές, περιγράφεται από τον Σολδάτο ως τόσο έντονη ώστε «[π]ολλοί μίλησαν για εξέγερση ανάλογη εκείνης του κοινού και των κινηματογραφιστών στον Γαλλικό Μάη ενάντια στον κατεστημένο κινηματογράφο» (ό.π., 64). Αντίστοιχες είναι και οι περιγραφές του Κωστή Κορνέτη, ο οποίος κάνει λόγο για «υποκουλτούρα των αντιφρονούντων του εξώστη» (Κορνέτης [2013] 2015, 362-367· μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου).

<sup>63</sup> Ενδιαφέρουσα πληροφορία αποτελεί ότι η «έμπνευση και η προώθηση της ιδέας ανήκε στον πρόεδρο της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας 'Τέχνη' Λίνο Πολίτη και τον πρόεδρο της Κινηματογραφικής Λέσχης Θεσσαλονίκης Παύλο Ζάννα» (Βαλούκος 2011, 28), πρόσωπα με στενή σύνδεση και ευρύτατο κύρος στους λογοτεχνικούς κύκλους. Όπως άλλωστε αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, η κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ, ελλείψει συγκροτημένου κινηματογραφικού κύκλου στη χώρα (Σολδάτος Α 2010, 177-178, 188), στελεχώνεται καταρχάς εν

των νέων κινηματογραφιστών, ενώ η συγκυρία της κυριαρχίας των «νέων κινηματογράφων» διεθνώς λειτούργησε καθοριστικά ώστε να αναδειχθεί από τους κόλπους του Φεστιβάλ ένα ανάλογο κινηματογραφικό ρεύμα και στη χώρα μας (Βαλούκος 2011, 29). Το ελληνικό κινηματογραφικό «νέο κύμα» ξεκίνησε με ταινίες μικρού μήκους που προβλήθηκαν πρωτίστως στο πλαίσιο της «Εβδομάδας» της Θεσσαλονίκης, πολλές εκ των οποίων ανήκαν στο είδος του ντοκιμαντέρ (ό.π., 29-30). Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους από τους σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου ήταν το *Κιέριον* του Δήμου Θέου, για την ολοκλήρωση της οποίας μάλιστα εργάστηκαν –σε συνθήκες παρανομίας και αμισθί– πολλοί νέοι κινηματογραφιστές του ΝΕΚ (Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παντελής Βούλγαρης, Κώστας Σφήκας, Τόνια Μαρκετάκη, Κώστας Φέρρης κ.ά.), με αποτέλεσμα η ταινία να χαρακτηριστεί «εκ των υστέρων ‘στρατώνας’ του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου» (Βαλούκος 2011, 34)<sup>64</sup>. Ως «ιδρυτική» ταινία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου από τους περισσότερους μελετητές αναφέρεται ωστόσο η *Αναπαράσταση* (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Μωραΐτης 2002, 35· Σολδάτος Β 2010, 32), μια ταινία γυρισμένη με ελάχιστα μέσα, μια ανεξάρτητη και φτηνή παραγωγή, η οποία όμως πάνω από όλα χαρακτηρίζεται από το προσωπικό στίγμα του Αγγελόπουλου ως σκηνοθέτη-δημιουργού (Σολδάτος Β 2010, 32· Μητροπούλου [1980] 2006, 249) σηματοδοτώντας το πέρασμα από τον Παλιό στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο<sup>65</sup> (Βαλούκος 2011, 37).

Την *Αναπαράσταση* ακολουθεί μια σειρά ταινιών μεγάλου μήκους από νέους σκηνοθέτες, οι οποίες φανερά στρατεύονται στην επιδίωξη της δικαίωσης του οράματος του σκηνοθέτη τους. Πρόκειται συνήθως για ανεξάρτητες παραγωγές, με τον ίδιο τον σκηνοθέτη στη θέση του παραγωγού ή του συμπαραγωγού (Βαλούκος 2011, 41) –εκτός αν η παραγωγή στηρίζεται σε κάποια βραβείο, ή, αργότερα, στην κρατική χρηματοδότηση (Βαλούκος 2011, 39, 47). Παρά την ποικιλομορφία τους οι ταινίες αυτές συνδέονται στην κοινή διεκδίκηση της καταξίωσης του κινηματογράφου ως τέχνης, καθώς και, συνήθως, στη συνειδητά «πολιτικοκοινωνική κατεύθυνση» (Μητροπούλου [1980] 2006, 243, 245). Παρά το νεαρό της ηλικίας τους οι σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου έχουν ήδη εργαστεί σε μεγάλες κινηματογραφικές εταιρείες και οι

---

μέρει τουλάχιστον από λογοτέχνες. Αναφέρω ενδεικτικά τους Ηλία Βενέζη και Στρατή Μυριβήλη που μετείχαν στην κριτική επιτροπή της 1<sup>ης</sup> Εβδομάδος Ελληνικού Κινηματογράφου (ο Μυριβήλης μάλιστα από τη θέση του προέδρου· πηγή: *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*; βλ. βιβλιογραφία), αλλά και τον Τάκη Σινόπουλο για την 6<sup>η</sup> Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου το 1965: Γαραντούδης 2009, 8-9).

<sup>64</sup> Το δικτατορικό καθεστώς δεν επέτρεψε την προβολή της ταινίας *Κιέριον* στην Ελλάδα. Μια κόπια της ταινίας φυγαδεύτηκε στο εξωτερικό και προβλήθηκε σε παράλληλο πρόγραμμα του Φεστιβάλ της Βενετίας το 1968, χωρίς όμως την αναμενόμενη επιτυχία. Σε δεύτερη, επεξεργασμένη, μορφή προβλήθηκε η ταινία το 1974 στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, και μοιράστηκε το Βραβείο Καλύτερης Ταινίας με το *Μοντέλλο* του Κώστα Σφήκα. (Βαλούκος 2011, 34).

<sup>65</sup> Ο όρος καταγράφεται για πρώτη φορά στο τχ. 3 του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* σε μια συζήτηση του Θόδωρου Αγγελόπουλου με τον Βασίλη Ραφαηλίδη, και επαναλαμβάνεται σε σχετικά άρθρα των τχ. 7 και 8 (Φρανσουά Λιμπεραί, «Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος και η παράδοση», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τχ. 7 (Ιούνιος-Ιούλιος 1970), σ. 8-9· Νίκος Νικολαΐδης, «Βαβελισμοί», ό.π., σ. 10-19:10· Τάκης Παπαγιαννίδης, «Εν αρχή ην η αρχή», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τχ. 8 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1970), σ. 4-7: η πληροφορία από Βαλούκος 2011, 37 (υποσ. 92).

ταινίες τους μαρτυρούν ουσιαστικές κινηματογραφικές γνώσεις (Βαλούκος 2011, 41), ενώ προωθούν τον πειραματισμό με την κινηματογραφική γλώσσα (42). Επιπλέον, οι επιμέρους τάσεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου συντάσσονται σε μια συνολική συνειδητή προσπάθεια για την δημιουργία ενός εθνικού κινηματογράφου καλλιτεχνικών αξιώσεων (πρβλ. Μπακογιαννόπουλος 2002, 12, 15). Το ομαδικό και συνεργατικό πνεύμα των νέων δημιουργών, η συνειδητή προάσπιση του κινηματογράφου του δημιουργού, καθώς και εν πολλοίς η δυναμική σχέση αυτού του κινηματογράφου με το, νεανικό κατά κύριο λόγο, κοινό του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, εμφανίζουν προφανείς αναλογίες με τη γαλλική Nouvelle Vague, η οποία εξάλλου, πλάι στα άλλα «Νέα (κινηματογραφικά) Κύματα» και συνολικότερα τον κινηματογράφο του δημιουργού της περιόδου, υπήρξε μια από τις σημαντικότερες καταβολές των νέων ελλήνων δημιουργών (Μητροπούλου [1980] 2006, 245· Λεβεντάκος 2002, 7-8). Η Μητροπούλου αναφέρει επίσης τον Νέο Κινηματογράφο των ανατολικών χωρών, αλλά και τον ανεξάρτητο αμερικάνικο κινηματογράφο. Είναι προφανές ότι οι έλληνες κινηματογραφιστές, όπως και το σινεφίλ κοινό τους, παρακολουθούσαν ενεργά τη διεθνή κινηματογραφική παραγωγή, στην οποία εξάλλου, στις δεκαετίες του 1960 και του 1970, κυριαρχεί ο κινηματογράφος του δημιουργού. Επομένως, οι επιρροές τους δεν περιορίζονται στη Nouvelle Vague, ούτε και συγκεκριμένα στα νεανικά κινηματογραφικά Νέα Κύματα, αλλά αφορούν και τις ταινίες μεγάλων σκηνοθετών, όπως ο Federico Fellini, ο Michelangelo Antonioni και ο Ingmar Bergman, ή ο Αντρέι Ταρκόφσκι (για να αναφέρω εντελώς ενδεικτικά κάποια ονόματα), οι οποίοι δημιουργούν εκείνο το διάστημα κάποιες από τις πιο γνωστές και καταξιωμένες τους ταινίες. Επιλέγω στο συγκεκριμένο κεφάλαιο να δώσω ιδιαίτερη έμφαση στη Nouvelle Vague, επειδή υπήρξε το κινηματογραφικό Νέο Κύμα με τη μεγαλύτερη επιρροή διεθνώς, αλλά και στην Ελλάδα ειδικότερα. Θεωρώ επίσης ότι οι πολλαπλοί τρόποι αναθεώρησης της καλλιτεχνικής αναπαράστασης που αξιοποιούνται στη Nouvelle Vague, καθώς και ο αναστοχαστικός, σχεδόν δοκιμαϊκός, χαρακτήρας των ταινιών της, συγγενεύουν πολλαπλά με την πεζογραφική τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου 1967-1981, την οποία περιγράφω ως πεζογραφία της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*. Παράλληλα, με ενδιαφέρει από τη Nouvelle Vague ειδικά το ζήτημα της καταξίωσης του κινηματογράφου ως τέχνης, η οποία μπορεί να σταθεί επάξια στο πλάι της λογοτεχνίας (βλ. παραπάνω). Τέλος, για την περίπτωση των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* του Χριστόφορου Μηλιώνη που αναλύονται παρακάτω με ενδιαφέρον ειδικά η ποιητική της Nouvelle Vague και ο διάλογός της με το Nouveau Roman, για λόγους που αφορούν τις συνθήκες δημιουργίας του συγκεκριμένου έργου (βλ. παρακάτω).

### **Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος: θέματα, αφηγηματική δομή, ύφος.**

Σημαντική υφολογική αναλογία με τη Nouvelle Vague, και συνολικότερα τον κινηματογράφο του δημιουργού της περιόδου, αποτελούν οι πειραματισμοί των ελλήνων κινηματογραφιστών με την κινηματογραφική γλώσσα. Είτε πρόκειται για τα πλάνα μεγάλης διάρκειας και τα μακρινά πλάνα,

συνδυασμένα πλέον στη συνείδηση του ελληνικού κοινού με το φιλικό έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, είτε για τις λιγότερο συνηθισμένες ανεξάρτητες κινήσεις της κάμερας, οι έλληνες σκηνοθέτες του ΝΕΚ, υπογραμμίζουν την παρουσία τους ως σκηνοθέτη-δημιουργού παίζοντας με την κινηματογραφική γλώσσα, σαφώς επηρεασμένοι από τις καινοτομίες των ευρωπαϊκών «Νέων Κυμάτων» (βλ. για τα υφολογικά χαρακτηριστικά του ΝΕΚ μέχρι το 1980 Σκοπετέας 2002, 92-95). Ως διαφοροποίηση από τη Nouvelle Vague, θα μπορούσαμε ενδεχομένως να θεωρήσουμε την έντονη πολιτικοποίηση του ΝΕΚ (Βαλούκος 2011, 41), η οποία εκφράστηκε πολλαπλά – κινηματογραφικά περιοδικά, αντιδράσεις του κοινού στα Φεστιβάλ, θεματολογία των ταινιών. Πράγματι οι πολιτικές συνθήκες στην Ελλάδα, από το παρελθόν του Εμφυλίου στην επταετή δικτατορία, έθεσαν επιτακτικότερα το ζήτημα της πολιτικοποίησης για τους έλληνες σκηνοθέτες (πρβλ. Μητροπούλου [1980] 2006, 269), χωρίς ωστόσο, κατά τη γνώμη μου αυτό να τους διαφοροποιεί ουσιαστικά από τους γάλλους και τους άλλους ομοτέχνους τους διεθνώς. Δεν λείπει, άλλωστε, και από τη Nouvelle Vague η «αριστερή» πτέρυγα, που επέμεινε περισσότερο στα αντιπολεμικά-αντιμπεριαλιστικά μηνύματα (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 449-450), ούτε και απουσιάζουν από το έργο των ελλήνων δημιουργών, ακόμα και των χαρακτηρισμένων ως «αριστερών», τα ευρύτερα αιτήματα φιλελευθεροποίησης της κοινωνίας –π.χ. για τη σχέση ατόμου κοινωνίας, τη σχέση και τους ρόλους των δύο φύλων, την έννοια της νομιμότητας και τη σχέση με τους φορείς εξουσίας– αλλά και επιμέρους ζητήματα που ανακύπτουν από τον προβληματισμό που γεννούν οι ραγδαίες κοινωνικές αλλαγές της περιόδου –ζητήματα φύλου, σχέση κέντρου επαρχίας, ο φόβος ενόπιον της τεχνολογικής προόδου κ.ά.

Στις ταινίες του ΝΕΚ αναδεικνύεται η τάση ο μύθος να υποβιβάζεται και να γίνεται τελικά ένα πρόσχημα για την έκθεση ενός κοινωνικού προβληματισμού (πρβλ. παρακάτω μανιφέστο Ραφαηλίδη), με τρόπο ανάλογο προς αυτόν που είδαμε παραπάνω για τη Nouvelle Vague, αλλά και για άλλες αφηγηματικές τέχνες όπως το θέατρο και η λογοτεχνία. Τέλος, επειδή ακριβώς το ενδιαφέρον μας για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο έχει ως σημείο αφετηρίας του τον διακαλλιτεχνικό διάλογο λογοτεχνίας κινηματογράφου, θα ήθελα να σημειώσω ότι στις ταινίες του ΝΕΚ, όπως συχνά και στις ταινίες της Nouvelle Vague, ο προφορικός λόγος αποκτά κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τα οποία τον απομακρύνουν από τον καθημερινό λόγο και τον κάνουν να προσομοιάζει στον λογοτεχνικό. Η επιλογή του λεξιλογίου, η πολύ αργή ταχύτητα της άρθρωσης του λόγου, το στοχαστικό περιεχόμενο, τα στοιχεία ρητορισμού, κάνουν τον λόγο σε αυτές τις ταινίες να παραβιάζει τους στείρους κανόνες της ρεαλιστικής αναπαράστασης και της φυσικότητας και να πλησιάζει τον καλλιτεχνικό, τον λογοτεχνικό, δηλαδή, λόγο.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Φυσικά, οποιαδήποτε θεώρηση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου λογοτεχνίας και κινηματογράφου οφείλει να περιλάβει το σύνολο της κινηματογραφικής σκηνης –τα πέντε κανάλια δηλαδή του κινηματογραφικού κώδικα: εικόνας, γραπτού λόγου, προφορικού λόγου, μουσικής και θορύβου βλ. κεφάλαιο 1. Παρουσιάζει όμως ένα ιδιότυπο ενδιαφέρον η αποκλίνουσα και λογοτεχνίζουσα αυτή χρήση του λόγου στις ταινίες της συγκεκριμένης περιόδου –της περιόδου της οριστικής καθιέρωσης του κινηματογράφου ως αυτόνομης και αυτοτελούς τέχνης.

Επιπλέον, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος χαρακτηρίστηκε από την επιδίωξη των σκηνοθετών να συγκροτήσουν έναν εθνικό κινηματογράφο με καλλιτεχνική αυτοτέλεια, «ικαν[ό] να ξεπεράσει τα στενά εθνικά όρια» (Βαλούκος 2011, 32), κάτι που μπορεί να συνδεθεί και με την τάση που περιγράφηκε από την κριτική ως «αίτημα της ελληνικότητας» (Βαλούκος 2011, 31-34· πρβλ. Κούκιος 1975, 24-32). Οι συγκεκριμένες αναζητήσεις των ελλήνων κινηματογραφιστών σχετίστηκαν, μεταξύ άλλων, με την ενασχόληση με θέματα της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας – ταμπού έως τότε, αλλά και με τη θεματοποίηση και την κριτική στα κακώς κείμενα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, μακριά από τις εξιδανικευτικές, επιφανειακές και απολύτως «εμπορεύσιμες» αναπαραστάσεις μιας Ελλάδας-ελκυστικού τουριστικού προορισμού από τον εμπορικό κινηματογράφο (πρβλ. Βαλούκος 2011, 31).

### **Έλληνες άνθρωποι του κινηματογράφου («hommes de cinema») μαχόμενοι: κείμενα της εποχής για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.**

Στα κείμενα των νέων κριτικών και σκηνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου είναι προφανής η επιθυμία σύνδεσης με το διεθνές φαινόμενο του Νέου Κινηματογράφου. Με εύλωτο τρόπο διατυπώνεται αυτό το αίτημα στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, το οποίο αποτέλεσε συνεχιστή του πρώτου ελληνικού θεωρητικού περιοδικού για τον κινηματογράφο<sup>67</sup>, αλλά και εξελίχθηκε πολύ σύντομα σε πόλο συσπείρωσης των νέων κινηματογραφιστών, και συνακόλουθα, εν πολλοίς, φορέα έκφρασης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (πρβλ. Σολδάτος Β 2010, 25· Βαλούκος 2011, 34-36). Το πρώτο αυτό τεύχος του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* (Σεπτέμβριος 1969) είναι αφιερωμένο σε «μια γενικ[ή] και σφαιρικ[ή] παρουσίασ[η] του φαινομένου ‘νέος κινηματογράφος’», που οι συντελεστές του περιοδικού θεωρούν ότι «θα [τους] βοηθήσει αργότερα να μελετήσου[ν] πληρέστερα τα επί μέρους προβλήματα» (*Σύγχρονος Κινηματογράφος* 1969, 5). Ευθύς εξαρχής επομένως επιδιώκεται η σύνδεση με το διεθνές πλαίσιο των «Νέων Κινηματογράφων» (: New Waves / New Cinemas, βλ. παραπάνω).

Το εισαγωγικό κείμενο της σύνταξης, ένα μανιφέστο λίγο-πολύ της συντακτικής ομάδας, θέτει τους στόχους του περιοδικού και μαζί με αυτούς διατυπώνει τα αιτήματα των νέων αυτών ανθρώπων του κινηματογράφου για την εθνική κινηματογραφική παραγωγή, το παρελθόν της

---

<sup>67</sup> Το πρώτο περιοδικό που ανέπτυξε ουσιαστικό κινηματογραφικό λόγο στην Ελλάδα (Σολδάτος Β 2010, 8) αλλά και ο πρώτος φορέας κριτικής στα παραδεδομένα σχήματα του ελληνικού κινηματογράφου (Βαλούκος 2011, 33) υπήρξε το βραχύβιο περιοδικό *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Το μαχητικό πνεύμα αυτού του περιοδικού εκφράστηκε εύλωτα στο κείμενο της Σύνταξης στο πέμπτο τεύχος με τίτλο «Εθνικός Κινηματογράφος, έτος πρώτον» (*Ελληνικός Κινηματογράφος* τχ. 5 (1967), 2-3: Βαλούκος 2011, 33). Η έκδοση του περιοδικού σταμάτησε πρόωρα και απότομα από τη δικτατορική λογοκρισία. Πιο συγκεκριμένα το περιοδικό *Ελληνικός Κινηματογράφος* με συντακτική ομάδα τους Φώτη Αλεξίου (με το ψευδώνυμο Αλέξης Γρίβας), Παύλο Ζάννα, Νίνο Μικελίδη, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο και Βασίλη Ραφαηλίδη, εξέδωσε πέντε τεύχη (Σολδάτος Β 2010, 8), ενώ το έκτο σταμάτησε από την επιβολή της δικτατορίας με τη σύλληψη του Ραφαηλίδη και τη φυγή του Αλεξίου στο Μεξικό (Βαλούκος 2011, 33).



οποίας απορρίπτουν σχεδόν ολόκληρο μετά βδελυγμίας<sup>68</sup>. Φαίνεται, επομένως, ότι σε μια ελληνική εκδοχή των «Νεότουρκων» του Bazin, οι νέοι κινηματογραφιστές και κριτικοί του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* –συχνά, όπως στη Nouvelle Vague, και οι δύο ιδιότητες ανήκουν στο ίδιο πρόσωπο (πρβλ. Βαλούκος 2002, 71)– επιτίθενται ορμητικά στο εθνικό τους κινηματογραφικό κατεστημένο, ορμώμενοι από την επιθυμία τους να δημιουργήσουν μια αξιόλογη ελληνική κινηματογραφική παράδοση.

Είναι χαρακτηριστικοί οι όροι που θέτουν για τον κινηματογράφο που επιθυμούν: Καταρχάς, ο νέος κινηματογράφος θα βασιστεί στο κοινό που έχει γαλουχηθεί στις κινηματογραφικές λέσχες και επομένως είναι «ικανό να στηρίξει οικονομικά τις ταινίες ποιότητας» (*Σύγχρονος Κινηματογράφος* 1969, 5)<sup>69</sup>: εμμέσως πλην σαφώς, οι νέοι κινηματογραφιστές ζητούν ένα κοινό ικανό να καταλάβει και να εκτιμήσει τις ταινίες ποιότητας. Διατυπώνουν, επιπλέον, το αίτημα για μια πιο ολοκληρωμένη παρακολούθηση της διεθνούς κινηματογραφικής θεωρίας, ενώ εξηγούν ότι ο κινηματογράφος οφείλει να κατανοηθεί όχι «απλά και μόνο [ως] μια τέχνη, αλλά [ως] μια μορφή εκφράσεως του ανθρώπινου πνεύματος, που καλύπτει όλους τους τομείς του επιστητού» (ό.π.) –η επίδραση της θέσης του Astruc για τη δυνατότητα του κινηματογράφου να εκφράσει οποιεσδήποτε, ακόμα και τις πιο σύνθετες σκέψεις, είναι, νομίζω, προφανής. Παράλληλα, οι συντάκτες του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* απαιτούν από τους αναγνώστες μια ενεργό στάση και «συνειδητή συμμετοχή στο ιστορικό γίνεσθαι». Δεν θέλουν έναν κινηματογράφο της «φυγής από την αδήριτη πραγματικότητα», αντιθέτως επιθυμούν το σινεμά να προάγει, έστω μέσα από τη «διερεύνηση αρνητικών καταστάσεων» την «αποσαφήνιση ιδεών και απόψεων» (ό.π.). Ιδιαίτερη και εμφατική είναι, επίσης, η αναφορά στους νέους: «Εξυπακούεται πως το περιοδικό μας –που πρέπει να σημειωθεί, δεν αποτελεί δραχμοθηρική έκδοση– απευθύνεται κατά κύριο λόγο στους νέους, τους μόνους ικανούς να δεχτούν και να αφομοιώσουν απόψεις που θα διατάρασσαν, ίσως, τον εφησυχασμό και τη μακαριότητα των μεγαλύτερων» (ό.π.).

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι συντελεστές του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* καταδικάζοντας με σκληρούς χαρακτηρισμούς την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (ό.π.) κάνουν λόγο όχι μόνο για «αισθητικά» αλλά και για «ηθικά» βεβαρυμμένο παρελθόν των παλιότερων κινηματογραφιστών (*Σύγχρονος Κινηματογράφος* 1969, 33). Είναι, λοιπόν, φανερό ότι αποδίδουν

---

<sup>68</sup> Παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα από το κείμενο αυτό της συντακτικής ομάδας του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* «Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, τέτοια που είναι, κατάλληλη μόνο για υπανάπτυκτους και διανοητικά καθυστερημένους, δεν μας ενδιαφέρει παρά μόνο σαν ιστορικό γεγονός. Αυτό δε σημαίνει, βέβαια, ότι δεν θα παρακολουθούμε προσεχτικά και δεν θα προβάλλουμε μέσα απ' τις στήλες μας κάθε νέο κι αδιάφθορο απ' την εμπορευματοποίηση κινηματογραφιστή ή κάποιον παλιότερο, γηράσαντα εν αμαρτίαις, που θα ήταν πρόθυμος να απαρνηθεί το βεβαρυμμένο, ηθικά και αισθητικά, παρελθόν του. Τους υπόλοιπους θα τους μελετήσουμε κι αυτούς στο μέλλον μεθοδικά και όσο αντικειμενικά επιτρέπει η οργή μας –όχι βέβαια γιατί θα το άξιζαν, αλλά γιατί αποτελούν μια πραγματικότητα επιβεβλημένη ιστορικά, την οποία δεν μπορούμε να διαγράψουμε» (*Σύγχρονος Κινηματογράφος* 1969, 5, 33).

<sup>69</sup> Φαίνεται εξάλλου ότι η σύνδεση των κινηματογραφιστών με το νεανικό κοινό έχει και μια άλλη, οικονομική, πτυχή: την περίοδο αυτή της καθιέρωσης της τηλεόρασης ως ψυχαγωγικού μέσου, οι νέοι είναι οι μόνοι που εξακολουθούν να πηγαίνουν σινεμά (βλ. Μπακογιαννόπουλος 2002, 13).

στον κινηματογράφο και έναν κοινωνικό προσανατολισμό. Μάλιστα, στο ίδιο τεύχος ο Βασίλης Ραφαηλίδης μεταφράζει ένα άρθρο του Ζ.Λ. Κομολλί με τίτλο «Ο κοινωνικός ρόλος του Νέου Κινηματογραφιστή» (Σύγχρονος Κινηματογράφος 1969, 27-31)<sup>70</sup>.

Σε ανάλογο κλίμα κινείται και το κείμενο του Βασίλη Ραφαηλίδη στο *Χρονικό 71* (Ραφαηλίδης 1971, 246-247)<sup>71</sup>, το οποίο έχει χαρακτηριστεί από κάποιους ως «μανιφέστο» του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Σολδάτος 2002, 48). Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Ραφαηλίδης περιγράφει σε πέντε άξονες ό,τι αντιλαμβάνεται ως προϋποθέσεις ανάπτυξης ενός ελληνικού κινηματογράφου που θα έπαιρνε «μια θέση στο διεθνές αισθητικό-οικονομικό κίνημα που ονομάζουμε ‘Νέος Κινηματογράφος’» (Ραφαηλίδης 1971, 247). Πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι αυτό το «μανιφέστο» του Νέου Κινηματογράφου δεν εκδίδεται σε κάποιο ειδικό κινηματογραφικό περιοδικό αλλά στο περιοδικό *Χρονικό* του Πολιτιστικού Κέντρου Ωρα, το οποίο περιλαμβάνει όλη την πολιτιστική κίνηση, με έμφαση στη λογοτεχνία.

Ο Ραφαηλίδης καλεί καταρχάς τους έλληνες σκηνοθέτες να είναι «καλλιτέχνες και όχι τεχνίτες» (ό.π.) και να αποδεσμευτούν από τους κανόνες μιας άχρηστης τεχνικής αρτιότητας. Παράλληλα, διατυπώνει το αίτημα για έναν κινηματογράφο που θα «βασίζεται στη συγκεκριμενοποίηση μιας σκέψης μέσω των οπτικών συμβόλων» (ό.π.), ο οποίος θα αποτελεί έκφραση «κινηματογραφιστών διανοουμένων» (ό.π.). Επιπλέον, ο Ραφαηλίδης προβάλλει έντονα τον κοινωνικό χαρακτήρα του κινηματογράφου, αφού θεωρεί ότι ο σκηνοθέτης-δημιουργός εξ ορισμού «αγωνιά για τη μοίρα αυτού του κόσμου και αγωνίζεται, με τον τρόπο του, για την αλλαγή του» (ό.π.). Αυτός, άλλωστε, είναι ο και ο λόγος για τον οποίο στον κινηματογράφο του δημιουργού δεν μπορεί να δίνεται προτεραιότητα «στον μύθο αλλά στο πρόβλημα που πρέπει να εκτεθεί με το πρόσχημα ενός μύθου» (ό.π.). Τελευταία, αλλά επίσης βασική, προϋπόθεση είναι η διαπαιδαγώγηση του κοινού ώστε να δεχθεί αυτού του είδους τον κινηματογράφο (ό.π.).

Μπορεί η ποικιλομορφία των ταινιών που εντάσσονται στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο από κάποιους να θεωρείται κριτήριο που δεν μας επιτρέπει να «του αποδώσουμε τον χαρακτήρα ενιαίου υφολογικού ή αισθητικού κινήματος» της τάξεως της Nouvelle Vague (Βαλούκος 2002, 65), ωστόσο είναι κοινώς αποδεκτή η ένωση των νέων ελλήνων κινηματογραφιστών σε μια κοινή «πρακτική και κοινή ιδεολογία» (Βαλούκος 2002, 65-66), την οποία μπορούμε να συνοψίσουμε ως συνειδητή και ενεργό αντίθεση στον εμπορικό κινηματογράφο: από τους όρους της παραγωγής του

---

<sup>70</sup> Ο Κομολλί καταλήγει: «Το να ανήκεις στην ‘παράταξη’ των Νέων Κινηματογραφιστών σημαίνει πρώτ’ απ’ όλα πως δεν θεωρείς το κοινό σαν αδρανή και άμορφη μάζα, που άγεται και φέρεται απ’ τους υπερμοντέρνους απατεώνες που λέγονται διαφημιστές. Το κοινό θα μπορούσε να είναι συνεργάτης, συνυπεύθυνος με τον δημιουργό, έτοιμο να αναλάβει το ποσοστό της ευθύνης του, έτοιμο να θεωρήσει τη Νέα Ταινία, σαν υπόθεση που αφορά το κοινωνικό σύνολο» (Σύγχρονος Κινηματογράφος 1969, 31).

<sup>71</sup> Στον ίδιο τόμο στη θεματική κατηγορία «Κινηματογράφος» δημοσιεύονται επίσης τα εξής κείμενα: Παντελής Βούλγαρης, «Ποια μπορεί να είναι η τεχνική της μάχης του νέου κινηματογραφιστή;», ό.π., σ. 248· Γιώργος Σταμπουλόπουλος, «Η ευθύνη του θεατή», ό.π., σ. 249-250· Γιώργος Κοντογιάννης, «Ο κινηματογράφος των 8 m.m.», ό.π., 251-252· Κώστας Παρλάς, «Η κινηματογραφική χρονιά», ό.π., σ. 253. Όπως είναι φανερό ήδη από τους τίτλους των παραπάνω κειμένων, κινούνται όλα στην κατεύθυνση της μαχητικής υπεράσπισης της ανάγκης ανάπτυξης ελληνικού κινηματογράφου του δημιουργού, ενώ οι συγγραφείς τους θέτουν, ο καθένας κατά την κρίση του, τις προϋποθέσεις ενός δυναμικού, ανανεωτικού Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

μέχρι τη θεματολογία του, τα ιδεολογικά σχήματα και την αισθητική του (Κλαμπατσέα 2002, 105· Αραμπατζής 2002, 117-118).

### **Ο κινηματογράφος ως τέχνη: το ελληνικό παράδειγμα της περιόδου 1967-1981.**

Από όλα τα παραπάνω προκύπτει ότι οι δεκαετίες 1960 και 1970 δεν είναι μόνο το διάστημα της καθιέρωσης του εγχώριου κινηματογράφου του δημιουργού, αλλά και η περίοδος της συνακόλουθης ανάπτυξης και καθιέρωσης του θεωρητικού λόγου για τον κινηματογράφο στην Ελλάδα. Επομένως η περίοδος που εξετάζουμε εδώ (1967-1981) είναι κατ' ουσίαν η περίοδος της ορμητικής –και οριστικής– αναγνώρισης του κινηματογράφου ως τέχνης και στη χώρα μας. Από την άνθιση των κινηματογραφικών λεσχών, στη δημιουργία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, στην οριστική πια ένταξη στήλης για τον κινηματογράφο στα περιοδικά λόγου και τέχνης, στη δημιουργία ειδικών περιοδικών για το σινεμά, καθώς και φυσικά στην ανάδειξη μιας συγκροτημένης και ομαδικής έκφρασης του κινηματογράφου του δημιουργού –ή και πιο συγκεκριμένα του Νέου Κινηματογράφου– στην Ελλάδα, είναι προφανές ότι ο κινηματογράφος κατοχυρώνει μια θέση στην πολιτιστική ζωή της χώρας, γίνεται, μάλιστα, ένα πολύ δυναμικό και καινοτόμο κομμάτι της, μέσα από τη σύνδεσή του με τη νεανική κουλτούρα. Αυτή η αλλαγή στην αντίληψη περί κινηματογράφου είναι προφανής, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω, και στην ποσότητα και την ποιότητα των κινηματογραφικών αναφορών στην ποιητική και την πεζογραφική παραγωγή της περιόδου<sup>72</sup>.

### *6. Το Νέο Μυθιστόρημα.*

#### **Nouvelle Vague – Nouveau Roman**

Από το σύνολο των ανατρεπτικών καλλιτεχνικών αφηγηματικών μορφών της Γαλλίας η Nouvelle Vague αποδείχθηκε η πιο εμπορική (Neupert [2002] 2007, 25), εκείνη με την καλύτερη υποδοχή και τη μεγαλύτερη επιρροή διεθνώς. Στα μέσα της δεκαετίας του 1950, και στο ίδιο πολιτιστικό πλαίσιο της νεανικής κουλτούρας, ανθεί επίσης το Νέο Μυθιστόρημα (Nouveau Roman), πεζογραφικό ρεύμα με ιδιαίτερος σημαντική επιρροή στη Γαλλία, αλλά και την υπόλοιπη Ευρώπη (De Clercq – Bousset [1992] 1999, 282).

Όπως και οι εκπρόσωποι της Nouvelle Vague, οι θιασώτες του Nouveau Roman παρήγαγαν μια πολύ μεγάλη ποικιλία προσωπικών μορφών και θεμάτων, με κοινό άξονα την επιθυμία ανανέωσης της προηγούμενης αφηγηματικής παράδοσης (Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 9)<sup>73</sup>. «[Δ]εν

<sup>72</sup> Για την ποιητική παραγωγή βλ. Σιχάνη – Φραγκούλη 2013· Γαραντούδης 2012· Γαραντούδης 2014. Η σχέση της πεζογραφικής παραγωγής της περιόδου με το σινεμά θα σχολιαστεί στο τέλος του κεφαλαίου.

<sup>73</sup> Παραπέμπω στο συγκεκριμένο βιβλίο (Alain Robbe-Grillet – Nathalie Sarraute, *Στιγμιότυπα. Τροπισμοί. Και τρία δοκίμια των συγγραφέων για το σύγχρονο μυθιστόρημα*, (μετάφραση – εισαγωγή: Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη), Αθήνα, Κάλβος, 1970) όχι μόνο επειδή είναι από τα πρώτα εκτεταμένα θεωρητικά κείμενα για το Νέο Μυθιστόρημα που μεταφράστηκαν στη γλώσσα μας, αλλά και επειδή τα συγκεκριμένα κείμενα είναι αυτά που έχει διαβάσει ο Μηλιώνης όταν γράφει τα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, όπως μας αναφέρει ο ίδιος σε συνεντεύξεις του (βλ. παρακάτω).

ξέρουμε τι πρέπει να 'ναι ένα μυθιστόρημα [...]· ξέρουμε μόνο ότι το σημερινό μυθιστόρημα θα 'ναι αυτό που θα το κάνουμε σήμερα, και ότι δεν χρειάζεται να το καλλιεργήσουμε όπως ήταν χτες, αλλά να προχωρήσουμε πιο πέρα» (Robbe-Grillet [1961]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 25) γράφει ο Alain Robbe-Grillet στο κείμενό του «Νέο μυθιστόρημα – νέος άνθρωπος» (1961). Αν και ο κάθε πεζογράφος επέλεξε τους δικούς τους τρόπους (De Clercq – H. Bousset [1992] 1999, 279-281 πρβλ. Robbe-Grillet [1961]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 24) για να πραγματώσει αυτό το αίτημα ανανέωσης στο έργο του, ως ρεύμα το Νέο Μυθιστόρημα (Nouveau Roman) αμφισβήτησε συνολικότερα δομικές συμβάσεις της λογοτεχνικής αφήγησης όπως η πλοκή, ο χαρακτήρας, και η ψυχολογική εμβάθυνση στα πρόσωπα. Ήταν «ένα μυθιστόρημα 'υπό κατασκευή', ισορροπώντας ανάμεσα στην αφήγηση μιας ιστορίας και την ταυτόχρονη ανατροπή κάθε δυνατότητας αφηγηματικής μυθοπλασίας» (Neupert [2002] 2007, 16· πρβλ. Robbe-Grillet [1961]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 25). Θεωρώντας το μυθιστόρημα μια λειτουργία στοχαστική στην οποία συμμετέχουν τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης (Sarraute [1950]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 34), οι συγγραφείς του Νέου Μυθιστορήματος απομακρύνθηκαν από την παραδοσιακή αιτιοκρατούμενη πλοκή με την τυποποιημένη πορεία προς την κορύφωση και την τελική λύση, απέρριψαν τον τρόπο του παντογνώστη αφηγητή, επιδίωξαν, αξιοποιώντας τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης*, να δημιουργήσουν με τα κείμενά τους την ατελή και αμφίσημη αίσθηση της πραγματικής εμπειρίας (πρβλ. Coward [2002] 2004, 398). Αμφισβήτησαν και αυτήν ακόμα τη φύση του λογοτεχνικού χαρακτήρα ως προσώπου: οι χαρακτήρες τους πολύ συχνά δεν έχουν όνομα, «είναι ένα ον χωρίς περιγράμματα, ακαθόριστο, ασύλληπτο κι αόρατο, ένα ανώνυμο 'εγώ', που είναι το παν και τίποτε, και που συχνότατα είναι μονάχα μια αντανάκλαση του ίδιου του συγγραφέα» (Sarraute [1950]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 34). Ταυτόχρονα όμως –κι αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη διακαλλιτεχνική σύγκριση λογοτεχνίας και κινηματογράφου– όπως τονίζει ο Robbe-Grillet «[ο] άνθρωπος [ο χαρακτήρας δηλαδή] είναι παρών σε κάθε σελίδα, σε κάθε γραμμή, σε κάθε λέξη. Κι αν ακόμα βρίσκουμε πολλά αντικείμενα που περιγράφονται σχολαστικά, ωστόσο υπάρχει πάντα και κατ' αρχήν το βλέμμα που τα βλέπει, η σκέψη που τα ξαναβλέπει, το πάθος που τα παραμορφώνει» (Robbe-Grillet [1961]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 26-27).

Επομένως, η αφήγηση του Nouveau Roman βασίζεται εν πολλοίς στην οπτική γωνία – γνωστική και χωρική– του αφηγητή-προσώπου. Οι όψεις και οι παραμορφώσεις των αντικειμένων αποτελούν στοιχεία για την συναγωγή συμπερασμάτων για το πρόσωπο, το οποίο δεν μας συστήνεται παρά μέσα από εκείνα που βλέπει (πρβλ. Morrissette 1985, 105-107: «je-néant» [απόν εγώ]). Το γεγονός ότι πρόκειται για αφηγήσεις βασισμένες κατά προνόμιο στη λειτουργία του βλέμματος<sup>74</sup>, σε συνδυασμό με την επιλογή των συγγραφέων του Nouveau Roman να

---

<sup>74</sup> Άλλωστε το Nouveau Roman από την κριτική ονομάστηκε επίσης και «Σχολή του Βλέμματος» (Neupert [2002] 2007, 17· Coward [2002] 2004, 398).

αξιοποιήσουν –σε ακραίο μάλιστα βαθμό– τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης*<sup>75</sup>, προκειμένου να επιτύχουν την ελευθερία από τις ερμηνείες που προσθέτει στα πράγματα ο σύγχρονος (αστικός) πολιτισμός<sup>76</sup>, τις καθιστά έργα που ευνοούν τη σύγκριση με τον κινηματογράφο σε ό,τι αφορά τους αφηγηματικούς τους τρόπους, όπως αναδεικνύουν εξάλλου αρκετές σχετικές μελέτες<sup>77</sup>. Παράλληλα, όμως, όλα τα παραπάνω στοιχεία σε συνδυασμό με το κοινό πολιτισμικό πλαίσιο, οδηγούν σε σημαντικές αντιστοιχίες ανάμεσα στο Nouveau Roman και τη Nouvelle Vague.

Και τα δύο ρεύματα σχετίζονται με την αναζήτηση νέων δημιουργών για καινούργιους τρόπους αφήγησης καινούργιων μύθων οι οποίοι θα αφορούν τον σύγχρονό τους κόσμο (Neupert [2002] 2007, 19). Το αποτέλεσμα και στις δύο περιπτώσεις είναι η δημιουργία αφηγήσεων που καταστρατηγούν τις βασικές παραδοσιακές δομές. Λογοτέχνες και κινηματογραφιστές πραγματοποιούν, λοιπόν, εκείνο το διάστημα (μέσα δεκαετίας 1950 – τέλη δεκαετίας 1960) μια ρήξη με την προηγούμενη παράδοση της τέχνης τους, επιδιώκοντας να την ανανεώσουν ώστε να ανταποκριθεί στις ανάγκες της καινούργιας εποχής. Παράλληλα, και τα δύο ρεύματα ανήκουν, και καθορίζονται εν πολλοίς από το πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της μεταπολεμικής Γαλλίας, το ίδιο πλαίσιο που τελικά αναγνώρισε –και ανέθεσε εν μέρει– στα δύο αυτά ρεύματα τον ρόλο της πολιτιστικής ανανέωσης που θα έφερνε και πάλι τη Γαλλία μεταξύ των πρώτων πολιτιστικών δυνάμεων της Ευρώπης<sup>78</sup>. Τέλος, είναι γνωστή η ενεργός εμπλοκή λογοτεχνών του Nouveau Roman με την κινηματογραφική δημιουργία, με γνωστότερες βέβαια τις περιπτώσεις των Alain Robbe-Grillet και Marguerite Duras, οι οποίοι σταδιοδρόμησαν επίσης ως σκηνοθέτες και σεναριογράφοι.

---

<sup>75</sup> «Επομένως ο κόσμος ούτε σημαίνει, ούτε είναι παράλογος, Απλούστατα είναι. Αυτό είναι το πιο αξιοσημείωτο γνώρισμά του. Και ξαφνικά αυτό το πρόδηλο μάς χτυπάει με τέτοια δύναμη, που δε θα μπορούσαμε πια με τίποτε να την αντιμετωπίσουμε. Καταρρέει με μιας όλη η όμορφη κατασκευή: ανοίγοντας ξαφνικά τα μάτια, δοκιμάσαμε άλλη μια φορά το σοκ αυτής της επίμονης πραγματικότητας, που υποκρινόμασταν ότι είχαμε φτάσει στο τέρμα της. Τα πράγματα είναι εκεί, γύρω μας, δυσπιστώντας στο πλήθος των ανιμιστικών ή βολικών μας επιθέτων. [...] Ολόκληρη η φιλολογία μας δεν κατάφερε ακόμα να θίξει και την πιο μικρή γωνιά τους, ν' αμβλύνει και την πιο μικρή τους καμπύλη» (Robbe-Grillet [1956]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 17).

<sup>76</sup> Robbe-Grillet [1956]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 16. Πρβλ. Robbe-Grillet [1961]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 30, καθώς και Sarraute [1950], 40-41.

<sup>77</sup> Αναφέρω ενδεικτικά: Alan Spiegel, *Fiction and the camera eye. Visual Consciousness in Film and the modern novel*, Σαρλότεσβιλ, University Press of Virginia, 1976· Bruce Morrissette, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, (πρόλογος: James R. Lawler), Σικάγο και Λονδίνο, University of Chicago Press, 1985· Marie-Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma. Genèse d' une écriture*, Παρίσι, Armand Colin, 1970. Και ειδικότερα κεφ. 6 «Nouveau Roman et cinéma. Influences et convergences» [Νέο Μυθιστόρημα και Κινηματογράφος. Επιδράσεις και Αναλογίες]: σσ. 164-196 (για την παραπομπή στο βιβλίο της Ropars-Wuilleumier ευχαριστώ τον Αναπληρωτή Καθηγητή Σκηνοθεσίας Θεάτρου και Κινηματογράφου Γιάννη Λεοντάρη): Bérénice Bonhomme, *Claude Simon: une écriture en cinéma*, Βέρνη, Peter Lang, 2010 (για την παραπομπή στο βιβλίο της Bonhomme ευχαριστώ την Επίκουρη Καθηγήτρια Συγκριτικής Φιλολογίας Λητώ Ιωακειμίδου). βλ. επίσης: Jean Bloch-Michel, «Η σχολή του βλέμματος και ο κινηματογράφος», *Εποχές*, τχ. 41 (Σεπτ. 1966), σσ. 234-246 (Η τελευταία παραπομπή έχει αντληθεί από τη μελέτη του Δημήτρη Τζιόβα «Από τον μοντερνισμό στο nouveau roman. Θεωρητικές αναζητήσεις και προβληματισμοί γύρω από το μυθιστόρημα στην Ελλάδα»: Τζιόβας 2012, 227: υποσ. 63).

<sup>78</sup> Βλ. Neupert [2002] 2007, 5, καθώς και σχόλιο για το «Νέο» στην ονομασία των δύο ρευμάτων: Neupert [2002] 2007, 20.

Φαίνεται, λοιπόν. ότι η σύγκριση του Nouveau Roman με τη Nouvelle Vague τεκμηριώνεται πολλαπλά καθώς πρόκειται τελικά για δύο «αδελφά» ρεύματα<sup>79</sup>. Αδελφά όχι μόνο επειδή προκύπτουν εντός του ίδιου κοινωνικο-πολιτικού και πολιτιστικού πλαισίου, αλλά πολύ περισσότερο αδελφά στις αντιλήψεις τους περί τέχνης και στους τρόπους που επιλέγουν να εφαρμόσουν αυτές τις αντιλήψεις. Ειδικότερα, όμως για την προσέγγιση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στα κείμενα, το Nouveau Roman αποτελεί προνομιακό έδαφος, καθώς επικεντρώνεται ακριβώς στην έννοια της παρατήρησης, προχωρώντας ακόμα περισσότερο από τον Νεορεαλισμό και την οπτική του λεπτομέρεια, και φτάνοντας να στην ταύτιση της αφήγησης με τη βλεμματοποίηση. Ο Roland Barthes κάνει λόγο για «δολοφονία του παραδοσιακού αντικειμένου» από τον Robbe-Grillet, καθώς ο τελευταίος διαρρηγνύει την «οργανική σχέση» που έχει η λογοτεχνία με τα πράγματα και την υποκαθιστά από μια καθαρά «οπτική σχέση» (Barthes [1964] 1972, 16 πρβλ. και 14-15). Είναι διαφωτιστικός σε αυτό το σημείο ο σχολιασμός του Robbe-Grillet για τα κινηματογραφημένα μυθιστορήματα, καθώς κατ' ουσίαν μάς αποκαλύπτει τα στοιχεία που διδάσκεται η λογοτεχνική αφήγηση από την κινηματογραφική: «Ο κινηματογράφος κληρονόμος κι αυτός της ψυχολογικής και νατουραλιστικής παράδοσης, πολύ συχνά δεν έχει άλλο σκοπό παρά να μεταγράψει μια διήγηση σε εικόνες: προσπαθεί να επιβάλει στο θεατή, μέσα από μερικές καλοδιαλεγμένες εικόνες, τη σημασία που οι φράσεις σχολιάζουν άνετα για τον αναγνώστη. [...] Ο καθένας μας μπορεί να καταλάβει τη φύση της αλλαγής που έγινε. Τα αντικείμενα κι οι χειρονομίες, που στο αρχικό μυθιστόρημα χρησίμευαν για να στηρίξουν την υπόθεση, εξαφανίζονταν ολοκληρωτικά, για ν' αφήσουν τη θέση τους στη μια και μόνη σημασία: μια αδειανή καρτέκλα δεν ήταν πια παρά απουσία ή αναμονή, το χέρι στον ώμο ήταν σημάδι συμπάθειας, οι σιδεριές στο παράθυρο σήμαιναν ότι ήταν αδύνατο να βγεις έξω... Και να που τώρα βλέπεις την καρτέκλα, την κίνηση του χεριού, το σχήμα της σιδεριάς.

Η σημασία τους παραμένει πρόδηλη, αλλά αντί να δεσμεύει την προσοχή μας, είναι σαν να δίνεται επιπλέον και μάλιστα με το παραπάνω, γιατί ό,τι μας αγγίζει, ό,τι επιμένει στη μνήμη μας, ό,τι φαίνεται σαν στοιχειώδες και που δεν μπορεί να αναχθεί σε αόριστες νοητικές έννοιες, είναι οι ίδιες οι χειρονομίες, τα αντικείμενα, οι μετατοπίσεις και τα περιγράμματα, που η εικόνα (χωρίς να το θέλει) τα ξανάφερε στην πραγματικότητά τους» (Robbe-Grillet [1956]: Τσαλίκη-Μηλιώνη, 17-18)<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Ενδεικτικό είναι το σχόλιο της Sarraute για τον κινηματογράφο των νέων: «Φαίνεται ωστόσο ότι και ο κινηματογράφος απειλείται με τη σειρά του. Η 'υποψία' από την οποία υποφέρει το μυθιστόρημα, τον αγγίζει. Πώς αλλιώς να εξηγηθεί αυτή η ανησυχία που δοκιμάζουν μερικοί σκηνοθέτες, ακολουθώντας τους μυθιστοριογράφους, και που τους σπρώχνει να φτιάχνουν φιλμ σε πρώτο πρόσωπο, εισάγοντας το μάτι ενός μάρτυρα ή τη φωνή ενός αφηγητή;» (Sarraute [1950]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 45).

<sup>80</sup> Πρβλ. Σαχίνης 1972, 63: «Το μυθιστόρημα δεν έχει πια εδώ χαρακτήρα 'καταχθόνιο', υπόγειο· είναι γήινο: μας διδάσκει να βλέπουμε τον κόσμο όχι πια με τα μάτια του εξομολογητή, του γιατρού ή του Θεού, όπως συνέβαινε στον κλασικό μυθιστοριογράφο, αλλά με τα μάτια ενός ανθρώπου που βαδίζει μέσα στην πόλη χωρίς να έχει άλλη πρόθεση, παρά το θέαμα, χωρίς να έχει άλλη δύναμη, παρά τη δύναμη των ματιών του» (στο συγκεκριμένο σημείο ο Σαχίνης αντλεί από τις *Essais critiques* του Roland Barthes· η υπογράμμιση δική μου).

Η «εικόνα (χωρίς να το θέλει) τα ξανάφερε στην πραγματικότητά τους». Επί της ουσίας σε αυτό το σημείο ο Robbe-Grillet αναγνωρίζει τη διαφορά των δύο καλλιτεχνικών κωδίκων. Ο κινηματογράφος κατ' ανάγκην, εφόσον χρησιμοποιεί την εικόνα ως μέσο αφήγησης, χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον σημεία εικονικά<sup>81</sup> επαναφέροντας έτσι στο προσκήνιο τα ίδια τα αντικείμενα δίπλα και πέρα από τη σημασία με την οποία τα επενδύει η εκάστοτε αφήγηση. Το σημείο επαφής της λογοτεχνικής αφήγησης με την κινηματογραφική είναι επομένως εδώ εντοπισμένο με ακρίβεια, πρόκειται για τη λειτουργία του βλέμματος και για την αφήγηση *δεικτικώ τω τρόπω*. Όταν όμως η σύγκριση προχωρήσει για να περιλάβει όχι γενικώς και αορίστως τον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα, αλλά ειδικότερα την κινηματογραφική αφήγηση της Nouvelle Vague, τότε έχουμε ακόμα περισσότερα στοιχεία γόνιμου διαλόγου. Θα επεκταθώ αναλυτικά στα στοιχεία αυτά με αφορμή τα κείμενα του Μηλιώνη, η θεωρία του Nouveau Roman μου δίνει όμως την ευκαιρία εισαγωγικά να σχολιάσω ότι αυτό ακριβώς το βλέμμα από το οποίο ξετυλίγεται η αφήγηση στη Nouvelle Vague έχει επίσης έντονα προσωπικό τόνο, και μια σειρά από αυτοαναφορικές παραμορφώσεις (π.χ. τα απότομα ζουμ ή κατ κ.λπ.). Ως εκ τούτου όταν η λογοτεχνική βλεμματοποιημένη αφήγηση διαλέγεται με την κινηματογραφική βλεμματοποιημένη αφήγηση της Nouvelle Vague, τότε η λογοτεχνία μπορεί να υιοθετήσει τα στοιχεία που οι κινηματογραφιστές χρησιμοποιούν ως αυτοαναφορικά, στοιχεία επομένως αδιαμφισβήτητα κινηματογραφικά.

Ας σημειωθεί, επιπλέον, ότι ο διαχωρισμός που γίνεται εδώ από τον Robbe-Grillet ανάμεσα στο αντικείμενο και τη σημασία του, με το αντικείμενο πλέον να κυριαρχεί στις καλλιτεχνικές αφηγήσεις, δίπλα και πέρα από τη σημασία του, παρουσιάζει νομίζω ειδικό ενδιαφέρον για τις διακαλλιτεχνικές συγκρίσεις με τη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου. Αυτή ακριβώς η κυριαρχία του αντικειμένου επί της σημασίας του, που συνοδεύεται και από την κυριαρχία της βλεμματοποιημένης περιγραφής επί της αφήγησης, βρίσκεται, κατά τη γνώμη μου, στη βάση των αφηγηματικών καινοτομιών της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου (εξπρεσιονιστικά στοιχεία, παράλογο, αλληγορία: βλ. παραπάνω· για παραδείγματα, βλ. τελευταία ενότητα του κεφαλαίου), ενώ βρίσκεται επίσης στη βάση της πεζογραφικής μορφής που επιλέγει ο Χριστόφορος Μηλιώνης για τα *Διηγήματα της δοκιμασίας*: μιας πεζογραφικής μορφής πειραματικής στην οποία η παρατήρηση υποκαθιστά την αφήγηση και το αντικείμενο του βλέμματος υποκαθιστά το υποκείμενο που θεάται (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

### **Δuo λόγια για την υποδοχή του Νέου Μυθιστορήματος στην Ελλάδα**

Ο Δημήτρης Τζιόβας σε σχετική μελέτη του (Τζιόβας 2012) περιέγραψε την περίοδο από τη δεκαετία του 1930 μέχρι τη μεταπολίτευση ως ιδιαίτερος γόνιμη σε ό,τι αφορά τον θεωρητικό προβληματισμό περί μυθιστορήματος. Οι έλληνες συγγραφείς αρθρογραφούσαν παρουσιάζοντας

---

<sup>81</sup> Signes iconiques: «Τα εικονικά είναι σημεία που η ερμηνεία τους εξαρτάται από την αναγνώριση της ομοιότητάς τους με τα αντικείμενα αναφοράς τους» (Γ. Βελούδης - Ν. Κατσώχης 2006-2008 = ΚΕΓ. Λεξικό γλωσσολογικών όρων. «Λήμμα: Σημείωση» βλ. αναλυτικά βιβλιογραφία).

συγγραφείς του μοντερνισμού καταρχάς (Woolf, Joyce, Faulkner) και μεταγενέστερων ρευμάτων στη συνέχεια. Στον θεωρητικό αυτό προβληματισμό των λογοτεχνών περί τεχνικής, το Νέο Μυθιστόρημα κατέχει μια ξεχωριστή θέση, καθώς, σύμφωνα πάντοτε με τον Τζιόβας, «η ενασχόληση με το Νέο Μυθιστόρημα [...] ξεπερνά το ενδιαφέρον για άλλα ρεύματα της διεθνούς πεζογραφίας στην Ελλάδα» (Τζιόβας 2012, 234)<sup>82</sup>. Παρ' όλα αυτά σε επίπεδο λογοτεχνικής εφαρμογής, η περίπτωση των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* φαίνεται να αποτελεί εξαίρεση ως εφαρμογή της τεχνικής του Νέου Μυθιστορήματος στα ελληνικά δεδομένα (πρβλ. Τζιόβας 2012, 235). Φυσικά υπάρχουν, ειδικά από γυναίκες πεζογράφους που είχαν στενότερη σχέση με τη Γαλλία (π.χ. Κρανάκη, Λυμπεράκη, Γκρίτση-Μιλλιέξ), «μοντερνιστικά ανοίγματα» (Τζιόβας 2012, 234)<sup>83</sup>, τα οποία υποδεικνύουν γνώση των εξελίξεων στη διεθνή λογοτεχνική σκηνή, δεν φαίνεται όμως σε γενικές γραμμές να μπορούμε να μιλήσουμε για μια συγκροτημένη και συλλογική λογοτεχνική σκηνή υπό την επίδραση του συγκεκριμένου ρεύματος.

Για «ελάχιστες εξαιρέσεις που επηρεάστηκαν δημιουργικά από τους ευρωπαίους συναδέλφους τους» κάνει λόγο και ο Απόστολος Σαχίνης (Σαχίνης 1965: Φράγκου-Κικίλια 1984, 67), ενώ την κρίση του προσυπογράφει και η Φράγκου-Κικίλια στη μελέτη της για το έργο της Κωστούλας Μητροπούλου (Φράγκου-Κικίλια 1984, 67). Με ανάλογο τρόπο προσεγγίζει το ζήτημα και ο Μιχ. Γ. Μπακογιάννης στο σχετικό άρθρο του (Μπακογιάννης 2007), όπου αναφέρεται ειδικότερα στις περιπτώσεις των Τ. Γκρίτση-Μιλλιέξ, Γ. Χειμωνά, Ε. Γονατά και Κ. Μητροπούλου. Στο έργο των τριών τελευταίων εντοπίζει εκλεκτικές συγγένειες με το Νέο Μυθιστόρημα, ενώ

---

<sup>82</sup> Συγκεκριμένα ο Τζιόβας αναφέρει και σχολιάζει τα εξής κείμενα ελλήνων λογοτεχνών και κριτικών για το Νέο Μυθιστόρημα: Μιμικά Κρανάκη, «Το 'αντι-μυθιστόρημα'» (1950)· Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, «Το νέο μυθιστόρημα» (1962)· Μιμικά Κρανάκη – Υvon Belaval, «Το νέο μυθιστόρημα και η Ναταλί Σαρρώτ» (1965)· Νόρα Αναγνωστάκη, «Νεότερες τάσεις στην πεζογραφία» (1965, το οποίο αναφέρεται και στους βρετανούς «οργισμένους»)· Άγγελος Τερζάκης, «Η νέα μυθολογία» (1967)· Απόστολος Σαχίνης, «Το Nouveau Roman και το Σύγχρονο Μυθιστόρημα» (1968)· Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, *Η Κωστούλα Μητροπούλου και το Αντιμυθιστόρημα* (1984). Σε αυτές αξίζει να προστεθούν δύο άρθρα ξένων κριτικών για το Νέο Μυθιστόρημα που μεταφράζονται στην *Επιθεώρηση Τέχνης* το 1963: Michel Zeffa, «Το Νέο Γαλλικό Μυθιστόρημα: σημασία και αισθητική», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 102 (Ιούνιος 1963), σσ. 552-559, και [Σαμάρι Βελικόβσκη], «Το καινούργιο μυθιστόρημα και οι μύθοι του. Οι απόψεις του σοβιετικού κριτικού Σαμάρι Βελικόβσκη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 104 (Αύγουστος 1963), σσ. 158-162, καθώς και το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω* στο Νέο Μυθιστόρημα (τχ. 189· 13 Απριλίου 1988) (Για όλα τα παραπάνω βλ. Τζιόβας 2012, 226-232).

<sup>83</sup> Ο Τζιόβας αποδίδει την έλλειψη πειραματισμών κυρίως στις επιταγές της ταραγμένης εποχής, οι οποίες προωθούν τις «πολιτικοποιημένες αφηγήσεις» (Τζιόβας 2012, 234). Παρότι η συγκεκριμένη θέση έχει μια ισχυρή δόση αλήθειας, καθώς πράγματι φαίνεται οι πολιτικοποιημένες αφηγήσεις της προηγούμενης περιόδου να ευνοούν, καταρχάς τουλάχιστον, τον «απλό» ρεαλιστικό τρόπο, ωστόσο η συνθήκη του δικτατορικού καθεστώτος και της λογοκρισίας που επέβαλε, συνέβαλαν στην ενίσχυση πιο πειραματικών πεζογραφικών τρόπων ως εργαλείου για την παράκαμψη της λογοκρισίας (Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 19· Νάτσινα 2011, 174). Η συγκεκριμένη αξιοποίηση πεζογραφικών μορφών οι οποίες υποσκελίζουν τον ρεαλιστικό τρόπο γραφής προκειμένου να παρακάμψουν τη λογοκρισία διακρίνεται, για παράδειγμα, στα κείμενα των πεζογράφων της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς που περιλαμβάνονται στον τόμο των *Δεκαοχτώ Κειμένων* (πρβλ. Δασκαλά-Δημητρακάκης: Νάτσινα κ.ά. 2015, 207-208), αλλά, όπως επισημαίνει και ο Τζιόβας, και στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* του Χριστόφορου Μηλιώνη (Τζιόβας 2006, 92-93). Περισσότερο επομένως θα έλεγα ότι το ζήτημα της επιλογής του αφηγηματικού τρόπου σχετίζεται με την ιδεολογική και φιλοσοφική δεσπόζουσα της μακράς δεκαετίας του 1960, η οποία τη διαχωρίζει σαφώς από τα χρόνια της πρώτης μεταπολεμικής δεκαετίας, με αποτέλεσμα να κυριαρχούν πεζογραφικές μορφές που αναμορφώνουν, *αναθεωρούν* την πεζογραφική αναπαράσταση.



συσχετίζει το *Και ιδού ίππος χλωρός...* με τη «σχολή του βλέμματος» και συνακόλουθα με την κυριότερη τεχνική καινοτομία του Νέου Μυθιστορήματος (βλ. παραπάνω· Μπακογιάννης 2007, 55). Σε κάθε περίπτωση και για το μυθιστόρημα αυτό της Μιλλιέξ, ο Μπακογιάννης εξηγεί ότι το θέμα του μυθιστορήματος «συγκρατεί την ένταση και το βάθος του πειραματισμού, δεδομένου ότι συστατικά του παραδοσιακού μυθιστορήματος, όπως είναι η παρουσίαση ηρώων, που εξελίσσονται συνειδησιακά και συχνά φτάνουν στην ολοκλήρωση, μένουν σχεδόν ανέπαφα» (Μπακογιάννης 2007, 55). Προσωπικά, όπως εξάλλου φάνηκε από το προηγούμενο κεφάλαιο, χωρίς να παραγνωρίζω τη γνώση της συγγραφέως για τα σύγχρονά της λογοτεχνικά ρεύματα, και ειδικότερα για το Νέο Μυθιστόρημα (βλ. υπ. 82), θεωρώ ότι η τεχνική του μυθιστορήματος της Μιλλιέξ συγγενεύει πολύ περισσότερο με το μυθιστόρημα του μοντερνισμού, στο οποίο υπάρχει ήδη η αξιοποίηση του βλέμματος και του *δεικτικού τρόπου* στην αφήγηση, παρά με το Νέο Μυθιστόρημα, το οποίο καταλήγει σε μια πληρέστερη αποδιάρθρωση του αφηγηματικού κόσμου (πρβλ. σχόλιο Μπακογιάννη για τον ρεαλισμό και για τους ήρωες).

Για τους Χειμωνά και Γονατά, νομίζω ότι ο συσχετισμός του μεν Χειμωνά με έναν ύστερο μοντερνισμό (Νάτσινα 2015, 168-173· πρβλ. Γαραντούδης 2010), του δε Γονατά με τον εξπρεσιονισμό και τον υπερρεαλισμό (Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 156-160) είναι πολύ πιο γόνιμοι από την αναζήτηση στο έργο τους επί μέρους στοιχείων της τεχνικής του Νέου Μυθιστορήματος. Για την περίπτωση της Κωστούλας Μητροπούλου, τέλος, η Φράγκου-Κικίλια εξηγεί με σαφήνεια ότι στο έργο της Μητροπούλου εντοπίζονται μια σειρά στοιχείων κοινών με το Νέο Μυθιστόρημα, ανάμεσα στα οποία εξέχουσα θέση κατέχει η σχέση με τον κινηματογράφο (Φράγκου-Κικίλια 1984, 63-64) και η «κινηματογραφική γραφή» (83-86). Η Φράγκου-Κικίλια καταλήγει, ωστόσο, πως το έργο της Μητροπούλου, αν και αντι-μυθιστορηματικό, δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στο Νέο Μυθιστόρημα<sup>84</sup>. Συγκεκριμένα, η Φράγκου-Κικίλια υπογραμμίζει την πολιτική διάσταση του έργου της Μητροπούλου, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την αποστροφή των περισσότερων *nouveau romanciers* για την πολιτική (Φράγκου-Κικίλια 1984, 92).

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η περίπτωση των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* ([1973-1974] 1978) αποτελεί ένα ενδιαφέρον άπαξ της νεοελληνικής πεζογραφίας, ένα λογοτεχνικό πείραμα που «δεν προσέχτηκε όσο θα τ[ου] άξιζε» (Τζιόβας 2012, 235). Επομένως, λαμβάνοντας υπ' όψιν τη σχέση των συγκεκριμένων διηγημάτων με το Νέο Μυθιστόρημα, όπως αυτή έχει αναλυθεί από την Αριστέα Κομνηνέλλη (Κομνηνέλλη 2011), στόχος μου εδώ είναι να περιγράψω και να αναλύσω τον διακαλλιτεχνικό διάλογο αυτού του καινοτόμου για τα δεδομένα της νεοελληνικής πεζογραφίας

---

<sup>84</sup> Η Φράγκου-Κικίλια εξηγεί πως με βάση την ιστορία των δύο όρων, θεωρεί τον όρο αντι-μυθιστόρημα ως «ευρύτερο και περιεκτικότερο» του Νέου Μυθιστορήματος (Φράγκου-Κικίλια 1984, 57-58) και ότι «το νέο μυθιστόρημα δεν είναι παρά ένα, σε ορισμένα σημεία διαφοροποιημένο, αντι-μυθιστόρημα» (59). Στην ανάλυσή μου ακολουθώ αυτόν τον ορισμό της Φράγκου-Κικίλια, ο οποίος εξετάζει το Νέο Μυθιστόρημα ως υποκατηγορία του αντι-μυθιστορήματος, και υπό αυτή την έννοια θεωρώ ότι ο Μηλιώνης στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* είναι ίσως ο μόνος νεοέλληνας πεζογράφος που μεταφέρει στα καθ' ημάς το Νέο Μυθιστόρημα, σε μια περίοδο που η νεοελληνική πεζογραφία ασκείται στο αντι-μυθιστόρημα.

πεζογραφικού έργου, και να αναδείξω τη συμβολή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στον καινοτόμο χαρακτήρα του.

### 7. Η πεζογραφία του Χριστόφορου Μηλιώνη.

#### Μηλιώνης και Nouveau Roman – Nouvelle Vague

Τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* του Χριστόφορου Μηλιώνη, δημοσιευμένα στη διάρκεια της δικτατορίας (1973-1974: Παγανός 1995, 119) και συγκεντρωμένα σε ένα τόμο που εκδόθηκε από τις εκδόσεις Κέδρος το 1978, αποτελούν μια προνομιακή περίπτωση συγκριτολογικής ανάλυσης. Προνομιακή, όχι μόνο επειδή γνωρίζουμε με ακρίβεια το πρότυπο του συγγραφέα (Κομνηνέλλη 2011, 88) και έχουμε εύκολη πρόσβαση στα κείμενα που διάβασε ο Μηλιώνης και τον ενέπνευσαν, αλλά και γιατί έχουμε καταγεγραμμένη την αντίληψη του ίδιου του λογοτέχνη για τη σχέση των κειμένων του με το πρότυπό τους. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας σε συνέντευξή του στον Γιάννη Παππά εξηγεί: «Ξεκίνησα να γράφω τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* εντελώς πειραματικά. Ήμουν τότε αρραβωνιασμένος και η γυναίκα μου μετέφραζε κείμενα του Nouveau Roman στα ελληνικά του Γκριγιέ (sic) τα *Στιγμιότυπα* και τους *Τροπισμούς* της Σαρρώτ. Εκεί διάβασα στις μεταφράσεις της το μανιφέστο των συγγραφέων του 'Νέου μυθιστορήματος'. Εκεί μιλούσε για την αντικειμενική περιγραφή των πραγμάτων. Να εξαφανιστεί εντελώς ο συγγραφέας, να μην χρησιμοποιούνται μεταφορές, να μην μπαίνει καθόλου το αίσθημα και η συνείδηση του συγγραφέα. Μέναμε τότε στα Γιάννενα και δοκίμασα να γράψω ένα κείμενο μ' αυτόν τον τρόπο. Έκανα λοιπόν μια περιγραφή του δωματίου όπου μέναμε και άρχισα να περιγράψω ό,τι έβλεπα γύρω μου καθώς περιέφερα το βλέμμα. Διαπίστωσα λοιπόν ότι αυτό που έβγαине τελικά δεν ήταν καθόλου αντικειμενικό, αλλά ήταν μια απεικόνιση της ίδιας της ψυχολογικής κατάστασης στην οποία βρισκόμουν. Εξέφραζε τελικά ένα αίσθημα εγκλεισμού· νόμιζες ότι ήταν ένας άνθρωπος φυλακισμένος, που όλος ο κόσμος είναι αυτό που βλέπει. Ήταν η περίοδος της δικτατορίας και έτσι βρήκα ότι πρώτον δεν επαληθεύεται στην πράξη αυτό που λέει ο Γκριγιέ (sic) και δεύτερον ότι ήταν ένας καλός κρυπτικός τρόπος για να δώσω αυτό το κλίμα της ασφυξίας, αυτό το αίσθημα του εγκλεισμού, του φόβου ότι κάποιος διαρκώς σε παρακολουθούν. Ήταν λοιπόν ένας τρόπος να μιλήσει κανείς χωρίς να μπορεί να τον συλλάβει η λογοκρισία»<sup>85</sup> ([Παππάς] 1995, 102-103). Σε συνέντευξή του στην Αριστέα Κομνηνέλλη και τον Κώστα Κρεμμυδά ο Μηλιώνης εξηγεί ότι από το σύνολο των συγγραφέων του Νέου Μυθιστορήματος «τον επηρέασε» ειδικά ο Robbe-Grillet και η τεχνική που αξιοποιεί στις περιγραφές του: «Άλλες φιλολογικές μου επιρροές θα μπορούσα να δω σε συγγραφείς του γαλλικού Νέου Μυθιστορήματος όπως η Μαργκερίτ Ντυράς, ο Αλέν Ρομπ-Γκριγιέ, η Ναταλί Σαρότ. Ιδιαίτερα πάντως με επηρέασε ο Ρομπ-Γκριγιέ και η τεχνική της

<sup>85</sup> Τη δημιουργία μιας «τέλειας υποκειμενικότητας» στα κείμενα του Robbe-Grillet με το πρόσχημα της αντικειμενικής περιγραφής σχολιάζει επίσης ο Alan Spiegel στην πολύ ενδιαφέρουσα, και ιδιαίτερω χρήσιμη για τις συγκρίσεις με τον κινηματογράφο, μονογραφία του για την εξέλιξη του βλέμματος στην πεζογραφία του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα (Spiegel 1976, 128).

περιγραφής. Τον γνώρισα μέσα από τα σύντομα αφηγήματα *Στιγμιότυπα* που είχε μεταφράσει η Τατιάνα το 1970. Την ίδια τεχνική υιοθέτησα κι εγώ στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* που γράφτηκαν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Ξεκινώντας από την αυστηρή περιγραφή του χώρου κατάφερα στο τέλος να αποδώσω το συναίσθημα του εγκλεισμού και της ασφυξίας της εποχής. Δηλαδή από την απλή περιγραφή προέκυπτε το συναίσθημα» (Κομνηνέλλη - Κρεμμυδάς 2010, 91).

Ο ίδιος ο συγγραφέας, λοιπόν, μάς παρέχει την πληροφορία για τον τρόπο της συγγραφής: πρακτικά τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* ήταν ένα συγγραφικό παίγνιο. Ένα παίγνιο όμως το οποίο αφενός κατέληξε γόνιμα σε ενδιαφέροντα κείμενα, και αφετέρου παρείχε μια λύση στο πρακτικό πρόβλημα της επιβεβλημένης από τη δικτατορία λογοκρισίας. Επιπλέον, ο Μηλιώνης σχολιάζει την τεχνική της περιγραφής την οποία «υιοθέτησε» καθώς και το κειμενικό αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής. Στο παραπάνω απόσπασμα από τη συνέντευξή του στον Γιάννη Παππά, ο Μηλιώνης μοιάζει να παραβλέπει ότι και ο ίδιος ο Robbe-Grillet, αν και επιζητεί να παραδώσει τα αντικείμενα γυμνά χωρίς σχολιασμό –ει δυνατόν και χωρίς «σημασίες» (βλ. Robbe-Grillet [1956]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 16-17)– δηλώνει με σαφήνεια και στα θεωρητικά του κείμενα: ότι η προσλαμβάνουσα συνείδηση είναι πανταχού παρούσα στα αφηγήματά του (Robbe-Grillet [1961]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 26-27). Ουσιαστικά ο Μηλιώνης διερευνά με την παρατήρησή του, όπως και με τη γραφή του στα *Διηγήματα*, τα όρια της θεωρητικής θέσης του Robbe-Grillet<sup>86</sup>.

Στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* ο Μηλιώνης δεν μαθητεύει στο ύφος του Νέου Μυθιστορήματος, απλώς πειραματίζεται με αυτό. Το αποτέλεσμα είναι ευτυχές για τη λογοτεχνία, καθώς προκύπτουν κείμενα τα οποία μαρτυρούν τη δημιουργική πρόσληψη από τον συγγραφέα των καινοτόμων προτύπων του (πρβλ. Κοτζιά 2017). Παράλληλα, όπως γράφει ο Σπύρος Τσακνιάς, «[η] ‘ερωτοτροπία’ με το νέο μυθιστόρημα» τελειώνει εκεί, αλλά «έχει επιδράσει γόνιμα στην εξέλιξη της αφηγηματικής τεχνικής του και γενικότερα στην ωρίμανση της τέχνης του» (Τσακνιάς 1988, 15).

Με δεδομένο, λοιπόν, αφενός τον διάλογο ανάμεσα στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* του Χριστόφορου Μηλιώνη και την τεχνική περιγραφής του Robbe-Grillet, η οποία μάλιστα έχει από αρκετούς μελετητές συνδεθεί με τον κινηματογράφο (βλ. ενδεικτικά: Morrissette 1985· Rajewsky 2002, 147), και, αφετέρου, με δεδομένη τη χωροχρονική, αισθητική και ιδεολογική συνάφεια που υπάρχει ανάμεσα στη Nouvelle Vague και το Νέο Μυθιστόρημα, προκύπτει, κατά τη γνώμη μου, ένα επιπρόσθετο ερώτημα για τον διάλογο ανάμεσα στα κείμενα των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* και τις ταινίες της Nouvelle Vague. Κατά συνέπεια, πέρα από τη διαμεσολαβημένη σχέση με τον

---

<sup>86</sup>Πρβλ. Σαχίνης 1972, 44-45: «Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί η τεράστια, η ουσιώδης διαφορά που χωρίζει τη λεπτομερειακή περιγραφή των πραγμάτων και των αντικειμένων της εξωτερικής πραγματικότητας στον Robbe-Grillet και στον Butor, και χαρακτηρίζει την πεζογραφία τους. Όπως σημειώνει ο Roland Barthes, ο Robbe-Grillet περιγράφει τα αντικείμενα για να εκδιώξει απ’ αυτά τον άνθρωπο, ενώ ο Butor, αντίθετα, τα μετατρέπει σε στοιχεία που αποκαλύπτουν την ανθρώπινη συνείδηση: ‘το αντικείμενο στον Butor μας δίνεται στην οδυνηρή οικειότητά του με τον άνθρωπο, αποτελεί τμήμα του ανθρώπου, συνδιαλέγεται μαζί του, τον οδηγεί στη σύλληψη της δικής του διάρκειας’». (: για το χωρίο που παραθέτει και σχολιάζει ο Σαχίνης βλ. Barthes [1964] 1972, 93-94).

κινηματογράφο, η οποία φτάνει στα διηγήματα του Μηλιώνη μέσω της τεχνικής του Robbe-Grillet<sup>87</sup>, και η οποία, όπως θα αναλυθεί παρακάτω δεν είναι καθόλου αμελητέα, τίθεται κατά τη γνώμη μου και ένα ερώτημα για τον διάλογο των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* με τον κινηματογράφο του δημιουργού των δεκαετιών του 1960 και του 1970, και ειδικότερα με τη Nouvelle Vague, η οποία υπήρξε εκείνο από τα εθνικά κινηματογραφικά Νέα Κύματα με τη μεγαλύτερη επιρροή διεθνώς, και οπωσδήποτε εκείνο με την πιο ενδιαφέρουσα πρόσληψη στην Ελλάδα (βλ. παραπάνω). Παρότι ο Μηλιώνης δεν αναφέρεται καθόλου στη Nouvelle Vague όταν σχολιάζει τους μορφικούς πειραματισμούς της γραφής του στα *Διηγήματα της Δοκιμασίας*, γνώμη μου είναι ότι ο διαμεσολαβημένος διάλογος με τον κινηματογράφο στον συγκεκριμένο κύκλο διηγημάτων είναι ισχυρός, και ότι, επομένως, οφείλει να διερευνηθεί περαιτέρω με τη συγκεκριμενοποίηση της κατηγορίας του *κινηματογραφικού* στα ειδικά ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της περιόδου, στην οποία η Nouvelle Vague υπήρξε το πιο δυναμικό και πιο συνεκτικό παράδειγμα κινηματογραφικού ρεύματος. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο επιλέγω να εξετάσω τη Nouvelle Vague και όχι κάποιο από τα άλλα κινηματογραφικά Νέα Κύματα της εποχής, ούτε και το έργο μεγάλων σκηνοθετών της περιόδου, οι οποίοι επίσης δημιουργούν εκείνο το διάστημα ταινίες σταθμούς για την παγκόσμια ιστορία του κινηματογράφου (π.χ. Fellini, Antonioni, Bergman, Fassbinder, Tarkovsky, Kurosawa, Αγγελόπουλος και πολλοί άλλοι). Εξάλλου, πολλά από τα χαρακτηριστικά που επισημαίνω ως στοιχεία διαλόγου με τις ταινίες της Nouvelle Vague, όπως θα φανεί και παρακάτω, δεν αποκλείουν και έναν ευρύτερο διάλογο με τον κινηματογράφο του δημιουργού που ακμάζει στα χρόνια 1967-1981.

### **Μηλιώνης και κινηματογράφος**

Ο Χριστόφορος Μηλιώνης εντάσσεται από τους ιστορικούς και τους κριτικούς της νεοελληνικής λογοτεχνίας στην αποκαλούμενη δεύτερη μεταπολεμική γενιά. Το έργο του «φωτίζει το κλίμα και το στίγμα μιας εποχής από μια ορισμένη σκοπιά» (Τσακνιάς 1988, 272), τη σκοπιά της «δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς –εκείνης που, αδιαμόρφωτη ακόμη στα χρόνια των καθοριστικών για την εξέλιξη του τόπου γεγονότων, δεν μπόρεσε να παίξει αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωσή τους και απλώς τα υπέστη» (ό.π.). «Ανώριμη για προβληματισμούς καίριους» και «ανεύθυνη» χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Μηλιώνης τη γενιά του, σε αντίθεση με την πρώτη μεταπολεμική γενιά την οποία αποκαλεί «αντιστασιακή» (Μηλιώνης 1983, 15-16). Είναι, έτσι, έκδηλο το βάρος της εποχής, όπως αποτυπώνεται στον ψυχισμό του συγγραφέα και εκφράζεται στο έργο του.

---

<sup>87</sup> Οι συγγραφείς του Νέου Μυθιστορήματος στα θεωρητικά τους κείμενα επιχειρώντας να περιγράψουν την εικονοκεντρική δυναμική που επιδιώκουν στα έργα τους, αναφέρονται στον κινηματογράφο (βλ. παραπάνω). Αντιστοίχως, και η κριτική όταν αναφέρεται στα έργα τους χρησιμοποιεί το παράδειγμα του σινεμά (βλ. ενδεικτικά: Barthes [1964] 1972, 18· Κομνηνέλλη 2011, 92· Σαχίνης 1972, 103), ενώ υπάρχουν, όπως προαναφέρθηκε, και αρκετές μελέτες και μονογραφίες που εξετάζουν ειδικά τη σχέση των έργων του Νέου Μυθιστορήματος με τον κινηματογράφο.

Στο έργο του Μηλιώνη βρίσκουμε πολλά από τα γενικά χαρακτηριστικά της πεζογραφίας της γενιάς του, όπως περιγράφηκαν παραπάνω. Αντιηρωική διάθεση, ιδιώτευση και απογοήτευση, καταγγελία του αστικού τρόπου ζωής, σκωπτική διάθεση προς την ανερχόμενη τάση οικονομικής ευημερίας και του συνακόλουθου καταναλωτισμού, διατύπωση αριστερών ιδεών, χωρίς όμως την υποστήριξη κάποιας συγκεκριμένης παράταξης, ούτε και την πίστη στην επαναστατική αλλαγή. Σταθερό σημείο αναφοράς –θεματικής, αλλά και τεχνοτροπικής– είναι στο έργο του Μηλιώνη η λειτουργία της μνήμης<sup>88</sup>. Ο Σπύρος Τσακνιάς ονομάζει τον Μηλιώνη «συγγραφέα της μνήμης» και μάλιστα της προσωπικής, της βιωμένης μνήμης μιας εποχής: «[κ]υριαρχεί [...] η εντύπωση πως την αφηγηματική ανέμη κινούν οι μνημονικοί μηχανισμοί. Η βιωμένη εμπειρία, άξονας και πυρήνας της προσωπικής (άμα τε και κοινοτικής μυθολογίας)» (Τσακνιάς 1988, 259)<sup>89</sup>.

Το έργο του Χριστόφορου Μηλιώνη διακρίνεται για τη βιοματική σχέση του αφηγητή με τα αφηγούμενα, κάτι που η κριτική έχει εντοπίσει και περιγράψει πολλαπλά: για «λογοτεχνία του βιώματος» κάνει λόγο η Μαρία Ν. Ψάχου (Ψάχου 2011, 62), για «αυτοβιογραφική αφηγηματική μέθοδο» ο Γιώργος Παγανός (Παγανός 1998, 55), ενώ «τα [...] χαρακτηριστικά της βιοματικότητας και της εμμονής με τον γενέθλιο τόπο» επισημαίνει η Έρη Σταυροπούλου (Σταυροπούλου 2011, 57). Πράγματι αδιαχώριστη σχεδόν από την εμμονή με το παρελθόν της παιδικής ηλικίας και της εφηβείας, το οποίο ταυτίζεται πρακτικά με τα βιώματα της Κατοχής και του Εμφυλίου, είναι στον Μηλιώνη και η εμμονή με τον τόπο εκείνων των χρόνων, με τον τόπο των χωριών της Ηπείρου, όπου μεγάλωσε<sup>90</sup>.

Η μνήμη στον Μηλιώνη πολύ περισσότερο από μια νοσταλγική ανασκόπηση είναι το «μέτρο» των πάντων. Η αφήγηση καταφεύγει στο παρελθόν όχι τόσο για να εγκαταλείψει το παρόν, αλλά πολύ περισσότερο για να το σημασιοδοτήσει. «Οι συχνές αναδρομές στο παρελθόν θέτουν πάντα ένα πρόβλημα στους ήρωες των διηγημάτων του, η λύση του οποίου, εφικτή ή ανέφικτη, σημαδεύει το παρόν τους» εξηγεί η Έρη Σταυροπούλου (Σταυροπούλου 2011, 58). Και συνεχίζει: «Εγώ, ωστόσο, ορίζω αυτή τη σχέση παρόντος-παρελθόντος ως σχέση ερωτήματος και απάντησης, γρίφου και λύσης του, δίνω επομένως μια πιο ενεργητική σημασία στη στροφή προς τα πίσω» (ό.π.). Πράγματι, το παρελθόν στα πεζογραφήματα του Μηλιώνη παρέχει το μέτρο αναφοράς για την ηθική, τις αξίες, την ομορφιά, εξηγεί ανεξήγητες κατά τα άλλα συμπεριφορές,

<sup>88</sup> Ας σημειωθεί ότι τη λειτουργία της μνήμης ως κομβική αναγνωρίζει και επισημαίνει ο Μηλιώνης και στο έργο άλλων συνομηλίκων του συγγραφέων (Μηλιώνης 1983, 18).

<sup>89</sup> Σε συζήτησή του με τους Αριστεά Κομνηνέλλη και Κώστα Κρεμμυδά ο Χριστόφορος Μηλιώνης σχολιάζοντας τη σχέση του με το παρελθόν απορρίπτει τον χαρακτηρισμό της νοσταλγίας: «Πιο πολύ διαπραγματεύομαι τις συνέπειες των συγκρούσεων που έζησα. Η δουλειά μου έχει εμπειρίες ιστορικές [...]» (Κομνηνέλλη-Κρεμμυδάς 2010, 90).

<sup>90</sup> Η εντοπιότητα αποτελεί ένα ακόμα σταθερό χαρακτηριστικό της ποιητικής του έργου του Μηλιώνη (πρβλ. Παγανός 1998, 55-56· Ντουσιά 1985, 52) και μαζί της η ελληνικότητα, η οποία στο έργο του συνδέεται άρρηκτα με τη λογοτεχνικότητα (Παντίρη 2011, 111-112). Άλλωστε είναι συχνές στο έργο του οι ειρωνικές αναφορές στα ξενόφερτα στοιχεία πολιτισμού και γλώσσας, τα οποία σταδιακά εισβάλλουν στην ελληνική καθημερινότητα από τη δεκαετία του 1960 και εξής μαζί με την μετακίνηση του κύριου όγκου του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα και την άνοδο του βιοτικού επιπέδου (π.χ. *Δυτική Συνοικία*, 1980).

σημασιοδοτεί εν όλω και εν μέρει το παρόν της αφήγησης, το οποίο εμφανίζεται διάτρητο από το πλήθος των παρελθοντικών αναδρομών (πρβλ. Παγανός 1998, 60).

### **Κειμενικές εκδοχές του κινηματογραφικού flash back και «μνήμη» στο έργο του Χριστόφορου Μηλιώνη.**

Οι αναληπτικές αφηγήσεις του παρελθόντος είναι, επομένως, κεντρικό χαρακτηριστικό όχι μόνο της θεματικής, αλλά και της αφηγηματικής δομής των έργων του Μηλιώνη, καθώς ήδη από την πρώτη συλλογή διηγημάτων του, την *Παραφωνία* (1961), η αφήγηση διακόπτεται από αναληπτικές αφηγήσεις του παρελθόντος, πρακτική που παγιώνεται και διευρύνεται στα μεταγενέστερα έργα του. Στο πλαίσιο της διακαλλιτεχνικής προσέγγισης του έργου του, το στοιχείο αυτό, της διαρκούς παλίνδρομης κίνησης της αφήγησης ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η κειμενική πραγμάτωση αυτής της παλινδρόμησης, οδηγεί σε έναν πολύ γόνιμο διάλογο των κειμένων του Μηλιώνη με το κινηματογραφικό flash back. «[Η] παλινδρόμηση από το παρόν στο παρελθόν και τ' ανάπαλιν, τεχνικά επιτυγχάνεται, συνήθως, με αφορμή κάποιο 'επουσιώδες' αντικείμενο ή περιστατικό που πέφτει στην αντίληψη του αφηγητή. Καμιά φορά μια λέξη (που παραπέμπει σε μια αίσθηση) συνιστά τον κρίκο αυτής της πετυχημένης γεφύρωσης των χρόνων. Άλλες φορές είναι κάποιες εικόνες που διαβαίνουν από το νου του και προσκαλώντας ανάλογα αισθήματα, δρομολογούν τις αντίστοιχες αναδρομικές αφηγήσεις» (Καλούτσας 1995, 140).

Πολύ συχνά ο Μηλιώνης επαναλαμβάνει ένα αντικείμενο, έναν ήχο, μια συμπεριφορά προκειμένου να τα χρησιμοποιήσει ως κρίκο σύνδεσης με το παρελθόν, αλλά και ως φορέα των σημασιών της ανάληψης που προηγήθηκε (π.χ. στο διήγημα «Symphonia» από τη συλλογή *Καλαμάς και Αχέροντας*, το τσιγάρο στο πλάτωμα του σπιτιού που δεν υπάρχει πια)<sup>91</sup>. Συχνά

<sup>91</sup> «Καθώς έπιασα το παγωμένο του χέρι για να τον αποχαιρετήσω, ο γέρος κατάφερε να με ρωτήσει: 'Το σπίτι μου; Είναι το;'. Τι να του 'λεγα; Τον βεβαίωσα πως με την πρώτη ευκαιρία θα πάω στο χωριό μας, μόλις γυρίσω, θα καθίσω στην κρεβάτα του και θα τον περιμένω. Κούνησε το κεφάλι του. Συμφώνησε.

Και να με τώρα εδώ, στο 'σπίτι του', σ' αυτή την ερειπωμένη πέτρινη σκάλα, χωρίς την κρεβάτα της και χωρίς το σπίτι πια – μια σκάλα δηλαδή που δεν ανεβαίνει πουθενά, όπως είπα. Κάθομαι στο κεφαλόσκαλο, μονάχα για ν' αγναντέψω και να καπνίσω ένα ουγαρέζικο τσιγάρο, από το πακέτο που μου χάρισαν στο καφενείο, την ώρα που με ξεπροβοδούσαν. Η μυρουδιά του μου θυμίζει εκείνη την πιπεράτη μυρουδιά του βρεγμένου χόρτου. Είναι ένα πακέτο άσπρο, με φέτες κόκκινες και μαύρες, με μια λύρα επάνω. ARA 9,60, τιμή δηλαδή 9,60 φιορίνια, πες είκοσι δραχμές δικές μας. Μάρκα SYMPHONIA. Και δίπλα μου ο Ντούλιας, που τον ξανάφερα στην κρεβάτα του και τον έβαλα να ξαπλώσει στο ντιβάνι – το μόνο που περνούσε από το χέρι μου να κάνω». («SYMPHONIA»: Μηλιώνης 1985, 98-99).

Η έμφαση στο ίδιο το αντικείμενο του πακέτου είναι νομίζω προφανής. Το πακέτο των τσιγάρων εισβάλλει στη σκηνή εμφατικά όχι μόνο με την περιγραφή του πακέτου αλλά και με την παράθεση της κεφαλογογράμματης μάρκας των τσιγάρων, η οποία δίνει και τον τίτλο στο διήγημα, κεφαλογογράμματη και εκεί. Έτσι το πακέτο των τσιγάρων φορτίζεται με σημασίες: είναι το σημείο σύνδεσης με τον γέρο, αλλά και με όλη εκείνη τη γενιά των ξεριζωμένων της εποχής του Εμφυλίου. Με τις ηρωικές πράξεις τους και τα προδομένα ιδανικά τους. Με το ίδιο το ταξίδι στους τόπους του «Υπαρκτού Σοσιαλισμού» και πίσω. Η εικόνα του συγκεκριμένου πακέτου στο οπισθόφυλλο της πρώτης έκδοσης, υπογραμμίζει ακόμα περισσότερο τη λειτουργία του αντικειμένου στο έργο του Μηλιώνη (βλ. αναλυτικά παρακάτω. Πρβλ. για την αξιοποίηση της βινιέτας του πακέτου στην έκδοση: «Τα περιγράψω στο διήγημα 'Συμφωνία'. Πήρα τον τίτλο από τα ουγαρέζικα τσιγάρα Symphonia. Τα έβαλα μάλιστα και εξώφυλλο στην πρώτη έκδοση της 'Στιγμής' στο 'Καλαμάς και Αχέροντας'»: Κομνηνέλλη-Κρεμμυδάς 2010, 90).

μάλιστα αυτή τη λειτουργία αποκτούν τα τραγούδια στο έργο του Μηλιώνη, τα οποία εντάσσονται στο κείμενο με πλάγια γραφή και συνήθως διαχωρίζονται τυπογραφικά, υιοθετώντας την τυπογραφική διάταξη των ποιημάτων (π.χ. Μηλιώνης 1976, 17-18, 29, 54· Μηλιώνης 1999, 30, 34· κ.α.). Η σχέση με την κινηματογραφική αφήγηση και συγκεκριμένα την τεχνική του flash back έχει ήδη επισημανθεί από τον Γιώργο Παγανό: «Αυτόν τον κόσμο τον παρουσιάζει να ανεβαίνει συνειρμικά και να μορφοποιείται τμηματικά. Η κίνηση της αφήγησης είναι παλίνδρομη: μπρος πίσω, πίσω μπρος. Ο συγγραφέας δανείζεται πολλά γι' αυτό [από] το flash back από την κινηματογραφική αφήγηση». (Παγανός 1998, 60). Σε ανάλογη κατεύθυνση κινείται και η παρατήρηση του Παύλου Ζάννα, ο οποίος όχι μόνο επισημαίνει την κινηματογραφική οικονομία των σκηνών στις νουβέλες που συγκροτούν τα *Ακροκεράννια* του Χριστόφορου Μηλιώνη, αλλά συγκρίνει επιπλέον την τελευταία νουβέλα της συλλογής με τον *Θίασο* του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Ζάννας 1976, 86-87).

Ακριβώς επειδή η παλίνδρομη κίνηση της αφήγησης ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό της πεζογραφίας του Μηλιώνη, υπάρχει στο έργο του πλήθος παραδειγμάτων αξιοποίησης στοιχείων της κινηματογραφικής πρακτικής του flash back στη λογοτεχνική πραγμάτωση των αναληπτικών αφηγήσεων. Συνήθως, ο διάλογος με τον κινηματογράφο εντοπίζεται στην αξιοποίηση κάποιας εικόνας, οπτικής ή και ακουστικής (π.χ. «Ο Τσαλαπετεινός»: Μηλιώνης 1985, 41, 44, 46-47)<sup>92</sup> για τη σύνδεση και τη μετάβαση από το παρελθόν στο παρόν, από την ανάμνηση στην πραγματικότητα.

---

<sup>92</sup> «Ο Τσαλαπετεινός» (Μηλιώνης 1985, 37-47: 41, 44, 47): «Κοντά τα χαράματα τον ζύπνησε τ' αγιάζι. Στην αρχή δεν καταλάβαινε τίποτε, ύστερα ξεχώρισε μια θλιβερή φωνή, κάτι ανάμεσα σε σκούξιμο γκιώνη και τσίριγμα νυχτερίδας. Ανατρίγασε. 'Είναι οι ψυχές'. 'Δεν είναι ψυχές, είναι τσαλαπετεινός'. [...] Το κλουβί ήταν ακόμα εκεί κι ο τσαλαπετεινός σάλεψε τη μικρή βεντάλια του λοφίου του με τις άσπρες βούλες, έγειρε το κεφάλι και τον κοίταξε λοξά. Στο διάδρομο άκουσε κουβέντες από το διπλανό δωμάτιο και κοντοστάθηκε. [...] Και το παντζούρι δεν έκλεινε καλά κι έμπαινε μια αντηλιά που χτυπούσε στον πλαϊνό τοίχο και ξαναγύριζε πάνω του. Ζέστη.

'Ζέστη' είπε η μάνα τους και σκούπισε με την ποδιά το πρόσωπό της. Φάνηκε μονάχα η κίνηση γιατί στην κάμαρα ήταν σκοτάδι. Κι αν είχε λίγο φως, θα φαινόταν ολάνοιχτα τα στρογγυλά μάτια της μικρής που όλη την ώρα ρωτούσε: 'Τι κάνουν τώρα; Γιατί χτυπούν τις πόρτες;'. 'Δε χτυπούν τις πόρτες' της έλεγε σιγανά η μάνα τους, για να την ησυχάσει, μη βάλει τα κλάματα. [...] 'Γιατί κάνουν έτσι τώρα; Γιατί φωνάζουν;', ρωτούσε η μικρή. Κι αυτός της ψιθύριζε στ' αυτή: 'Δε φωνάζουν μιλούν γερμανικά. Φυσάει κι αγέρας έξω, γι' αυτό σου φαίνεται'. [...] Φωνές δεν ακούγονταν πια, μονάχα καμιά από τις τελευταίες στέγες που σωριαζόταν με κρότο κι οι φλόγες που βογκούσανε. Ύστερα μόνο οι φλόγες. 'Ζέστη', είπε ο Βαγγέλης και σκούπισε με το δεξί χέρι το πρόσωπό του, ενώ με τ' αριστερό κρατούσε ακόμα το αυτόματο. Κατά τα χαράματα δρόσισε λίγο. Τότε ακούστηκε μια κλαψιάρικη φωνή στην αντικρινή φράχτη και ξανά παραπέρα στα χωράφια. 'Είναι οι σκοτωμένοι, οι ψυχές τους'. 'Δεν είναι σκοτωμένοι είναι τσαλαπετεινός'.

'Είναι τσαλαπετεινός, τσα-λα-πε-τει-νός' εξηγγούσε κάτω στην αυλή η σπιτονοικοκυρά του. Βήματα βαριά χτυπούσαν στο πλακόστρωτο. 'Να σας δείξω και το δωμάτιο, το διπλανό θ' αδειάσει σε λίγες μέρες'. Τα βήματα ακούστηκαν τώρα στο διάδρομο μαζί με τη φωνή της γυναίκας: 'Νησιώτικο, πώς το λέτε; κούλερ λοκάλ'. 'Για, για' έλεγαν οι Γερμανοί κι η γυναίκα γελούσε κακαρίζοντας, ενώ το μελέμι βογκούσε πάνω στους τοίχους που είχαν ανάμει. Κι αυτός θυμόταν κι ήταν ολομόναχος, όπως είναι ολομόναχοι όσοι θυμούνται». Υπογραμμίζω στο παράθεμα τις οπτικές και ακουστικές εικόνες που επαναλαμβάνονται, καθώς και λεξιλογικές-συντακτικές επαναλήψεις. Όλες αυτές οι επαναλήψεις αξιοποιούνται ως σημεία σύζευξης των διαφορετικών επεισοδίων-χρονικών/αφηγηματικών επιπέδων.

Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργούν στο έργο του Μηλιώνη τα αντικείμενα. Πολύ συχνά στα διηγήματά του<sup>93</sup> –περισσότερο ίσως από ό,τι στα μυθιστορήματα– κάποιο αντικείμενο επανέρχεται σε διάφορα σημεία της αφήγησης με αποτέλεσμα να φορτίζεται με σημασίες, να συνδέεται με συγκεκριμένους ήρωες, και τελικά να αποκτά μια λειτουργία ανάλογη των κινηματογραφικών props<sup>94</sup>. Παρότι η χρήση των props κατάγεται από το θέατρο, η επιλογή της πρόσδεσης σημασιών στην εικόνα ενός αντικειμένου για την ελλειπτική και υπαινικτική απόδοση του νοήματος στα κείμενα του Μηλιώνη προσφέρεται για τη διακαλλιτεχνική σύγκριση με αντίστοιχες πρακτικές της κινηματογραφικής αφήγησης<sup>95</sup>. Προκειμένου μάλιστα η σύγκριση να είναι λειτουργικότερη και να αφορά ειδικά το κινηματογραφικό καλλιτεχνικό ιδίωμα, τα συγκεκριμένα στοιχεία μπορούν να ενταχθούν σε μια προσέγγιση της αφηγηματικής δομής και της οικονομίας των μεταβάσεων μεταξύ χρονικών ή διηγητικών επιπέδων αλλά και της «σκηνοθετικής» λειτουργίας στο λογοτεχνικό και το φιλικό έργο. Τα πεζογραφήματα του Μηλιώνη επιδεικνύουν συχνά τέτοιου είδους «σκηνική» οργάνωση της δράσης τους, γι' αυτό εξάλλου η φιλολογική κριτική έχει επανειλημμένα χρησιμοποιήσει κινηματογραφικές μεταφορές και όρους προκειμένου να περιγράψει τις αφηγήσεις του<sup>96</sup>. Χαρακτηριστικό για τη σκηνική οργάνωση του χώρου στα πεζά του Μηλιώνη είναι το ακόλουθο παράθεμα από το διήγημα «Καλαμάς και Αχέροντας»: «Με φώναξε στο καφενείο, και την ώρα που μου 'δινε το χέρι κάμποσα ζευγάρια μάτια κόκκινα από το ούζο σηκώθηκαν και με κοίταξαν φαρμακερά» (Μηλιώνης 1985, 31).

Μεγαλύτερο ακόμα ενδιαφέρον παρουσιάζει μια σκηνή από το τέλος του μυθιστορήματος *Δυτική Συνοικία* (1980), όπου ο ήρωας φαντασιώνεται ότι είναι ελεύθερος σκοπευτής και πυροβολεί μέσα από τις γρίλιες του παραθύρου του στο ξενοδοχείο όπου διαμένει, τους χωροφύλακες όταν χτυπούν τους διαδηλωτές (Μηλιώνης 1980, 123-24). Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η δράση του ήρωα, και, πολύ περισσότερο, ο τρόπος με τον οποίο κατασκευάζεται η σκηνή της προσπάθειάς του να διαφύγει από τους φανταστικούς διώκτες του, θυμίζει έντονα αντίστοιχες σκηνές του κινηματογραφικού είδους της αστυνομικής περιπέτειας ή και του φιλμ νουάρ. Άλλωστε, η απότομη μετάβαση από τη σκηνή που ο ήρωας έχοντας πυροβολήσει προς το

---

<sup>93</sup> Αναφέρω ενδεικτικά μερικά παραδείγματα: το μοιρολόι και το λαγίγι της γριάς στον «Φρόνο» (Μηλιώνης 1985, 10, 13-18)· τα τσιγάρα *Symphonia*, στο ομότιτλο διήγημα, που θα καπνίσει στη μνήμη του ηλικιωμένου ξενιτεμένου του θείου (Μηλιώνης 1985, 91, 99)· αλλά και το λαγούτο και το σαξόφωνο στα αντίστοιχα διηγήματα της πρώτης κιάλας συλλογής του συγγραφέα *Παραφωνία* (: «Το λαγούτο», «Το σαξόφωνο»: Μηλιώνης [1961] 1982, 69-72 και 73-79).

<sup>94</sup> Αλλιώς «αξεσουάρ-ενδείκτες», ακριβώς εξαιτίας του «ενεργ[ού] μέρ[ους] που παίρν[ουν] στην εξελισσόμενη δράση»: Bordwell - Thompson, [1997] 2009, 205· μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη. (πρβλ. σχόλιο για τη λειτουργία των props στο κεφάλαιο 2).

<sup>95</sup> Σε κάθε περίπτωση, οφείλει κανείς να εντάξει το πεζογραφικό έργο του Μηλιώνη στο πλαίσιο των λογοτεχνικών – αλλά και θεατρικών και κινηματογραφικών– αφηγήσεων της εποχής του, στις οποίες εμφανίζεται η τάση της εμφατικής προβολής των αντικειμένων η οποία ενίοτε οδηγεί στην αυτονομήσή τους (βλ. παραπάνω σχόλιο για Θέατρο του Παραλόγου και εξπρεσιονιστικά στοιχεία στη νεοελληνική πεζογραφία).

<sup>96</sup> Βλ. ενδεικτικά: Eideneier 2011, 21: «Ο φακός μετατίθεται τώρα...»· Αργυροπούλου 2011, 47: «Ο συγγραφέας ως άριστος σκηνοθέτης και κινηματογραφιστής»· Παπαγεωργίου 1986, 61: «[ο λόγος] ικανός να αναπαριστά με την ευκολία, αλλά και με τη συνέπεια του φακού», «Από την αποτύπωση του φυσικού τοπίου, που σε πολλές περιπτώσεις έχει κινηματογραφική δύναμη».



εχθρικό πλήθος από το παράθυρο του ξενοδοχείου του, παρουσιάζεται να ενώνεται «με τους δικούς του», στην αμέσως επόμενη σκηνή, στην οποία βρίσκουμε τον ήρωα ξαφνικά πίσω στο δωμάτιο του ξενοδοχείου —«Υστερα τράβηξε ακόμα μια φορά το τσιγάρο και το 'σβησε στο τασάκι του κομοδίνου» (Μηλιώνης 1980, 124)— μας διαβεβαιώνει ότι όσα προηγήθηκαν δεν ήταν παρά μια φανταστική προβολή του ήρωα. Τη σύνδεση της συγκεκριμένης σκηνής με την κινηματογραφική αφήγηση ενισχύει επιπλέον η αναφορά στο σινεμά στην αμέσως προηγούμενη σελίδα (Μηλιώνης 1980, 122)<sup>97</sup>

Παράλληλα, στο έργο του Μηλιώνη εντοπίζονται και αρκετές ρητές αναφορές στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος στον Μηλιώνη συναρτάται με το αστικό τοπίο (Μηλιώνης 1980 [*Δυτική Συνοικία*], 23, 44, 118, 120, 122) γι' αυτό και λείπει από τις νουβέλες των *Ακροκεραυνίων* που διαδραματίζονται στον γενέθλιο τόπο της Ηπείρου. Το σινεμά στα κείμενα του Μηλιώνη είναι μια τυπική μορφή ψυχαγωγίας (Μηλιώνης 1980 [*Δυτική Συνοικία*], 49), αλλά και σταδιακά ένα πολιτιστικό φαινόμενο που δεν μπορεί να αγνοηθεί (π.χ. Μηλιώνης 1971, 106: αναφορά στο *Orfeu Negro* (1959) του Marcel Camus<sup>98</sup>. Μηλιώνης 1961, 90: «[...] γιατί κι εσείς δεν βγαίνετε. Ο κινηματογράφος παίζει απόψε το 'Λεωφορείον ο Πόθος'. Είναι πολύ καλό λένε»<sup>99</sup>). Σε γενικές γραμμές οι αναφορές του έργου του Μηλιώνη στον κινηματογράφο δεν φαίνεται να αποκλίνουν από τη συνολικότερη τάση των πεζογράφων της εποχής, περιορίζονται δηλαδή κυρίως στην αναφορά στο κοινωνικό-ψυχαγωγικό βίωμα (πρβλ. Γαραντούδης 2014, 762-764· Σιχάνη-Φραγκούλη 2013, 77-78), επομένως δεν αξιολογούνται οι ίδιες ως στοιχείο εξέχουσας σημασίας. Η εικονοκεντρική οικονομία της αφήγησης του Μηλιώνη, ειδικότερα σε ό,τι αφορά τον τρόπο της ενσωμάτωσης των αναληπτικών αφηγήσεων στην κυρίως ιστορία, στοιχείο τόσο κομβικό για την ποιητική της πεζογραφίας του, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό ιδιαίτερος γόνιμο για την προσέγγιση του έργου του Μηλιώνη στο πλαίσιο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο.

Καθώς τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* (1978) αποτελούν εξαίρεση (και) ως προς αυτό το δομικό χαρακτηριστικό της αφηγηματικής τους διάρθρωσης, με τον χρόνο να μην παρεκκλίνει

---

<sup>97</sup> «Τώρα δεν τον πειράζει. Πιο πολύ τον πείραζε αυτό που γινόταν το πρώτο βράδυ, μετά το σινεμά, τα μεσάνυχτα: κάθε που ζύγωνε σε μια ομάδα, έβλεπε τους διπλανούς του να σκουντιώνται με τον αγκώνα, την ομάδα να ξεφτίζει λίγο-λίγο κι ύστερα να σχηματίζεται ξανά πιο πέρα. Τελικά κατάλαβε πως έφταιγε το κουστούμι του κι η γραβάτα» (Μηλιώνης 1980, 122): Πέρα από την αναφορά στο σινεμά, αξίζει από το παραπάνω απόσπασμα να παρατηρήσουμε πώς ο ενδυματολογικός κώδικας γίνεται σήμα κατατεθέν συγκεκριμένων αντιλήψεων ή και ηλικιακής ομάδας. Οι επαναστατικοί νέοι δεν αντιλαμβάνονται τον ήρωα ως δικό τους κι αυτό τον στεναχωρεί: είμαστε πολύ κοντά στην εικόνα των νέων και την εικονοποίηση των αντιλήψεών τους, όπως αυτή προβλήθηκε από τις ταινίες της Nouvelle Vague (βλ. παράδειγμα από *Τα ξαδέλφια* [1959] του Chabrol που σχολιάστηκε παραπάνω).

<sup>98</sup> Η ταινία εκπροσώπησε τη Γαλλία στο Φεστιβάλ των Κανών μαζί με *Τα 400 Χτυπήματα* του Truffaut. Ο Truffaut κέρδισε το βραβείο σκηνοθεσίας, ενώ η ταινία του Camus βραβεύτηκε με τον Χρυσό Φοίνικα για την καλύτερη ταινία (Marie [1997] 2003, 13).

<sup>99</sup> Πρόκειται για την κινηματογραφική μεταφορά του έργου του Tennessee Williams από τον Ηλία Καζάν (1951) με πρωταγωνιστές τη Vivien Leigh και τον Marlon Brando. Ας σημειωθεί ότι η ηρωίδα του διηγήματος «Λουλούδια για τους πεθαμένους», διηγήματος από το οποίο προέρχεται το παράθεμα, έχει μάλιστα αρκετές ομοιότητες με τη Μπλανς Ντυμπού του *Λεωφορείου*.

καθόλου προς τα πίσω, αντιθέτως να εμφανίζεται εγκλωβισμένος σε ένα μονόδρομο, ανελαστικό «εδώ και τώρα» (βλ. αναλυτικά παρακάτω), δεν θα έχω την ευκαιρία να αναλύσω το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό του έργου του Μηλιώνη στο πλαίσιο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Στέκομαι, επομένως, εισαγωγικά σύντομα σε ένα ακόμα παραδείγμα από το υπόλοιπο έργο του, προκειμένου να αναδείξω τα στοιχεία που με ενδιαφέρουν –τα οποία, όπως θα δούμε παρακάτω, δεν είναι άσχετα με την αφηγηματική οικονομία των *Διηγημάτων της δοκιμασίας*.

Στη *Δυτική Συνοικία*, το πρώτο μυθιστόρημα του Μηλιώνη, η αφήγηση κινείται σε δυο άξονες, έναν του παρόντος κι έναν των αναληπτικών αφηγήσεων που συνθέτουν σταδιακά την προϋστορία του ήρωα και εξηγούν τη στάση του. Ο κεντρικός ήρωας, λοιπόν, ένας επιτυχημένος γιατρός, παντρεμένος με την κόρη ενός μεγαλοστρατιωτικού, παρουσιάζεται συχνά να βυθίζεται στις αναμνήσεις του. Στο παράθεμα που ακολουθεί τον παρακολουθούμε να κάθεται στο σαλόνι του, να πίνει το ποτό του και να κλείνει τα μάτια:

«Απλώνει το χέρι στο ποτήρι με το ούισκι, πίνει μια γουλιά και κλείνει τα μάτια.

‘Ξέρεις τι αποθύμησα πιο πολύ όλα αυτά τα χρόνια στο νησί;’ λέει ο Λευτέρης. ‘Να πάμε όπως παλιά να πλανέψουμε μελίσσια’. Αυτός κάθεται δίπλα του και τον κοιτάζει που κουβεντιάζει με τη μάνα τους. Το καρύδι είναι τώρα πιο μεγάλο στο λαιμό του, κανονικό τρίγωνο που ανεβοκατεβαίνει συνέχεια. Πρόσωπο στεγνό, σαγόνια τετράγωνα, μήλα πεταγμένα. Και το δέρμα του προσώπου του έχει ένα χρώμα μπακιρένιο, σχεδόν πράσινο. Πάνω στο σοφρά είναι αραδιασμένα τρία μεγάλα ψωμιά, για να κρυώσουν, κι η μυρουδιά τους γεμίζει το σπίτι» (Μηλιώνης 1980, 35).

Η μεταφορά από το παρόν του ήρωα στη μνήμη του, γίνεται με τρόπο έντονα εικονοκεντρικό και παράλληλα κινηματογραφικό: Την εικόνα του ήρωα που πίνει το ποτό του και κλείνει στοχαστικά τα μάτια ακολουθεί εκείνη του Λευτέρη που μιλάει. Η απομόνωση του Λευτέρη από το υπόλοιπο σκηνικό θυμίζει τη χρήση του κοντινού πλάνου ως εισαγωγή στην ανάμνηση, το οποίο μετά «ανοίγει» σε ένα πιο γενικό πλάνο που θα μας αποκαλύψει τον τόπο και τον χρόνο της ανάμνησης. Η μορφή και η φωνή του Λευτέρη κυριαρχούν στην ανάμνηση του ήρωα, που αποζητά τον πεθαμένο πια αδερφό του, και ανασυνθέτει την εικόνα του ανασύροντας μία-μία τις λεπτομέρειες από τα άδυτα της μνήμης του. Παρότι η αφήγηση δομείται σε αναλογία με αυτήν της αναμνηστικής λειτουργίας, η διάρθρωση των στοιχείων της μνημονικής καταβύθισης σε αφηγηματικό λόγο, οφείλει κατά τη γνώμη μου πολλά στην τυποποιημένη ακολουθία του κινηματογραφικού flash back: εισαγωγική εικόνα του ήρωα στον οποίο ανήκει η ανάμνηση (σκέψη, φαντασίωση κ.ο.κ.), ενίοτε συνοδευόμενη από κάποιο ποτό ή ναρκωτικό που ευνοεί την καταβύθιση στη μνήμη (εικόνα του γιατρού που πίνει και κλείνει τα μάτια), εικόνα (οπτική ή ακουστική) που μας εισάγει στο σύμπαν της ανάμνησης (η φωνή του Λευτέρη), διαδοχικές λεπτομέρειες που συστήνουν στον θεατή τον χρόνο και τον τόπο στον οποίο βρισκόμαστε (λεπτομέρειες του προσώπου, τα ψωμιά, η εικόνα και η φωνή της μάνας κ.λπ.). Η απουσία του

πλάνου εδραίωσης, ενός γενικότερου δηλαδή πλάνου, που θα επέτρεπε στον θεατή να αναγνωρίσει με βεβαιότητα τον χρόνο και τον τόπο διεξαγωγής της σκηνής κλιμακώνουν την αγωνία, αλλά και τη συμμετοχή του θεατή στην κινηματογραφική αφήγηση. Αναλόγως λειτουργεί στο κείμενο του Μηλιώνη η απουσία της δήλωσης του τόπου και του χρόνου, η οποία τυπικά προηγείται μιας τέτοιας παρελθοντικής σκηνής. Επιπλέον η ελλειπτική παρουσίαση των στοιχείων, που θα δήλωναν την ταυτότητα του χρόνου και του τόπου της ανάμνησης, με την αξιοποίηση κυρίως οπτικών λεπτομερειών, οδηγούν τον αναγνώστη στην ενεργό ανίχνευση της ταυτότητας της εγκιβωτισμένης αφήγησης. Φυσικά αυτού του τύπου η ελλειπτική παρουσίαση δεν αποτελεί καινοφανές στοιχείο εν έτει 1980, αντιθέτως αποτελεί μια κανονικοποιημένη πλέον τεχνική για πάσης φύσεως αφηγήσεις (λογοτεχνικές, κινηματογραφικές, θεατρικές κ.λπ.). Η εικονοκεντρική διάρθρωση όμως της κειμενικής πραγμάτωσης αυτής της ελλειπτικής αφήγησης, παρουσιάζει, κατά τη γνώμη μου, ευθείες αναλογίες προς την τυποποιημένη κινηματογραφική αφηγηματική πρακτική του flash back. Αναγνωρίζει, δηλαδή, εδώ ο αναγνώστης μια τυπική αφηγηματική ακολουθία, η οποία φαίνεται να κατάγεται από το σινεμά, και όχι από τη λογοτεχνία. Τη συγγένεια με τον κινηματογράφο υπογραμμίζει το ταίριασμα της μετάβασης από το ένα χρονικό επίπεδο στο άλλο με την οπτικοακουστική κειμενική εικόνα του ξαφνιάσματος του ήρωα: «Χωρίς να το θέλει, ξέφυγε μια ψιλή φωνή απ' το λαρύγγι του και τον ξάφνιασε» (Μηλιώνης 1980, 36). Ακολουθεί νέα καταβύθιση στα μονοπάτια της μνήμης: «Τέτοιες ώρες είναι που βεβαιώνεται πως πρέπει πια να βουλευτεί μέσα στη μνήμη του, τέτοιες ώρες που η φωνή του αντηχεί στην ερημιά και ξαναγυρίζει σαν ξένη στ' αυτιά του, όπως τον καιρό που, παιδί αυτός [...]» (ό.π.). Ο γιατρός βυθίζεται στη μνήμη και τις σκέψεις του. Τελικά θα τον επαναφέρει στην πραγματικότητα η γυναίκα του –σε άλλη μια οπτικοακουστική εικόνα–: «ώσπου νιώθει στα μαλλιά του το χέρι της Νάντιας που του λέει: “Ελα, Δημητράκη, να κοιμηθείς είναι αργά πια”». (Μηλιώνης 1980, 38).

### **Άλλα στοιχεία διαλόγου με τον κινηματογράφο στο έργο του Μηλιώνη: το χρώμα, το κείμενο-εικόνα και η λειτουργία της κάμερας.**

Γόνιμο στοιχείο για τη διακαλλιτεχνική προσέγγιση του έργου του Μηλιώνη αποτελεί η αξιοποίηση του χρώματος στο έργο του. Ιδίως στις δύο πρώτες συλλογές διηγημάτων του<sup>100</sup>, το χρώμα, σε έντονες μάλιστα αποχρώσεις, επανέρχεται συχνά και ανάγεται σε κεντρικό χαρακτηριστικό της αφήγησης (π.χ. «Το πουκάμισο του Κενταύρου», Μηλιώνης 1971: 41-42, 57, 58, 67, 78, 92, 100)<sup>101</sup>. Αναφέρω ενδεικτικά μερικά παραδείγματα από «Το πουκάμισο του Κένταυρου», στο οποίο η αφήγηση επανέρχεται emphaticά στα χρώματα δημιουργώντας ενδιαφέρουσες εικόνες, και συνειρμικές συνδέσεις όταν ένα χρώμα επαναλαμβάνεται. Από το

<sup>100</sup> Για την «χρωματική αίσθηση» που του δημιουργούν τα διηγήματα της συλλογής *Παραφωνία* κάνει λόγο ο Γιώργος Αραγής (Αραγής 2010, 98).

<sup>101</sup> Βλ. επίσης ενδεικτικά το διήγημα «Τα Νήματα» από τη συλλογή *Παραφωνία* [1961] στη δεύτερη έκδοση του *Πουκάμισου του Κένταυρου* (1982): Μηλιώνης [1961] 1982, 93-98.

«λαδί κουστούμι και φουρφουλιστό μαντήλι» (Μηλιώνης 1971, 67) στο «πολύχρωμο πλήθος» (ό.π.), και από τα «κατακόκκινα» ηλιοβασιλέματα της παιδικής ηλικίας που του θυμίζουν τον ήχο των κανονιών (78-79), στη «μαύρη λαβή του πιστολιού» (85) και στις «κόκκινες τριανταφυλλιές» που φρόντιζε ο πατέρας πριν να τον πιάσουν (92-93), το πράσινο χρώμα που συνοδεύει το πρόσωπο του Βαραβά (42, 57, 58) κ.ά. Ίσως δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο ήρωας χαρακτηρίζει τον καιρό που ήταν στην Κύπρο ως «εποχή της τέμπερας» (100). Το χαρακτηριστικά εικονοκεντρικό αυτό χαρακτηριστικό των πρώτων διηγημάτων του Μηλιώνη, επανέρχεται και στο ωριμότερο έργο του πεζογράφου. Φαίνεται μάλιστα ότι οι αναφορές στα χρώματα στα πεζογραφήματα του Μηλιώνη είναι συχνά πολύ πυκνές, και έντονες, ώστε να αξίζει να τεθούν ερωτήματα για τη σχέση της πεζογραφίας του Μηλιώνη και με τη ζωγραφική, στην οποία εξάλλου έχει αρκετές αναφορές (π.χ. Μηλιώνης [1978] 2002, 20-21, 61, 64· Μηλιώνης 1971, 41-42 κ.α.). Παράλληλα, σταθερά στο έργο του Μηλιώνη το χρώμα επανέρχεται στη διάρκεια μιας αφήγησης, με αποτέλεσμα να φορτίζεται σταδιακά με σημασίες<sup>102</sup>. Αυτή η λειτουργία του χρώματος στο έργο του Μηλιώνη αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, σημείο επαφής με την κινηματογραφική αφήγηση, στην οποία το χρώμα συχνά συνδέεται με κάποιον χαρακτήρα, κάποιο συναίσθημα ή κάποια κατάσταση, με αποτέλεσμα κάθε φορά που εμφανίζεται να επενδύει την κινηματογραφική εικόνα με σημασίες (βλ. αναλυτικότερα στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*).

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό που συνδέει την πεζογραφία του Μηλιώνη με την κινηματογραφική αφήγηση, αλλά και με την πεζογραφική παραγωγή της εποχής του, αποτελεί η αξιοποίηση κειμενικών *εικονικών σημείων*. Πρόκειται κυρίως για τη μιμητική παράθεση διαφόρων ειδών επιγραφών, η οποία καθώς χρησιμοποιεί, συνήθως, κεφαλαιογράμματα γραφή ή / και λατινικά στοιχεία, ξεχωρίζει από το υπόλοιπο κείμενο, με αποτέλεσμα τα συγκεκριμένα στοιχεία να παύουν να λειτουργούν μόνο ως κείμενο και να αποκτούν επιπροσθέτως τη λειτουργία της εικόνας. Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν το «SYMPHONIA» που σχολιάστηκε παραπάνω, ενώ υπάρχει πλήθος αντίστοιχων παραδειγμάτων στο έργο του Μηλιώνη (βλ. αναλυτικά παρακάτω με τα παραδείγματα από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας*: στο συγκεκριμένο ζήτημα θα επανέλθω επίσης σχολιάζοντας άλλα πεζογραφήματα της περιόδου στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου).

Κλείνοντας αυτή την εισαγωγή στο έργο του Μηλιώνη, στην οποία επικεντρώθηκα στα κυριότερα χαρακτηριστικά της αφηγηματικής του μεθόδου, με έμφαση στα στοιχεία εκείνα που

---

<sup>102</sup> Για παράδειγμα, στις νουβέλες που περιλαμβάνονται στα *Ακροκεραύνια* το χρώμα γίνεται κομμάτι της πλοκής και αποκτά δραματικές διαστάσεις. Παραθέτω ενδεικτικά: «Ο Κόκκινος έχει πρόσωπο σαν παντζάρι. Είναι ο πιο ψηλός κι αρκετά πιο μεγάλος απ' όλους, όπως φαίνεται. Κάποιος τον είπε 'πατέρα' κι εκείνος ρίχτηκε πάνω του και τον έδειρε ώσπου τον πήραν τα αίματα. Το παιδί χωρίς να κλάψει τράβηξε αμίλητο στη βρύση και πλύθηκε» (Μηλιώνης 1976, 21), «Ο μπαρμπα-Λάμπρος ρώταγε: εδώ είναι του δάσκαλου το σπίτι; Κι είχε μια μάσκα μ' αδειανά μάτια και γένια που έσταζαν αίμα. Δεν ήταν μάσκα, ήταν το ίδιο του το πρόσωπο κι είχε μια πληγή για στόμα. Έβγαζε τη γλώσσα του λοξά κι έσκουζε σα θυμωμένη γάτα. 'Κάποτε θα μου πέσει στα χέρια' λέει και γλείφει τα ματωμένα του χείλια. Ύστερα ξανασκύβει και τροχίζει το μαχαίρι του στη μαύρη πλάκα. Η λάμα είναι φαρδιά και σπιθίζει στον ήλιο» (35). Το κόκκινο χρώμα επανέρχεται στα αποσπάσματα που παρέθεσα, πρωτίστως βέβαια ως χρώμα του αίματος, για να τονίσει τη βιαιότητα της εποχής.

μπορούν να συσχετιστούν με τον κινηματογράφο, θα ήθελα να σταθώ στο διήγημα «Βιντεοκάμερα Panasonic» (Α΄ δημοσίευση: *Η λέξη*, τχ. 143, Γεν.-Φλεβ. '98) από τη συλλογή *Τα φαντάσματα του Γιορκ* (1999). Πρόκειται για ένα διήγημα που έχει κινήσει το ενδιαφέρον της φιλολογικής κριτικής: «κορύφωση της αφηγηματικής μεθόδου του Μηλιώνη» το χαρακτηρίζει ο Τάσος Καλούτσας (Καλούτσας 2011, 35), ενώ ο Γιώργος Παγανός το ξεχωρίζει ως «τη μεγαλύτερη λοξοδρόμηση προς το φανταστικό και το μεταφυσικό» (Παγανός 2011, 16). Για τις ανάγκες της παρούσας προσέγγισης το συγκεκριμένο διήγημα παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον καθώς παρουσιάζει ρητά τον αφηγητή με μια βιντεοκάμερα στο χέρι. Η επιθυμία ενός παλιού φίλου, ξενιτεμένου χρόνια πια στη Γερμανία, να ξαναδεί το χωριό τους, οδηγεί τον αφηγητή να το καταγράψει με τη βιντεοκάμερα. «Ο Γιάννης δεν είχε πια καμιάν ελπίδα. Έπρεπε εγώ να το φροντίσω...» (Μηλιώνης 1999, 20) σχολιάζει. Κι έτσι η βιντεοκάμερα θα γίνει η αφορμή και το όργανο ενός παιχνιδιού μνήμης και φαντασίας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ο τρόπος με τον οποίο ο αφηγητής αξιολογεί τη λειτουργία της βιντεοκάμερας: «Τόσο βολική στη χρήση της και τόσο αποτελεσματική στη λειτουργία της. Συμπυκνώνει τον κόσμο, σκεφτόμουν, σ' ένα μικρό πακέτο, που χωράει άνετα στην τσέπη του σακακιού. *Multum in parvo*, που λέγανε τα παλιά λεξικά. Όχι σε λέξεις πια, αλλά σε εικόνες» (Μηλιώνης 1999, 20). Το σύντομο αυτό απόσπασμα αποκτά διαστάσεις αυτοαναφορικού σχολίου, γίνεται ο αναστοχασμός του συγγραφέα για τον ρόλο και τη δύναμη της λογοτεχνίας σε μια εποχή που η καταγραφή σε εικόνες είναι πλέον τόσο εύκολη και τόσο ευρέως διαδεδομένη. Βέβαια, από τον σχολιασμό του αφηγητή δεν λείπει και η ειρωνική διάσταση. «*Multum in parvo*» οι εικόνες της συσκευής καταγραφής, και σαφής η αναγνώριση της δύναμης της εικόνας, όμως τελικά η πλάστιγγα γέρνει προς την πλευρά της φαντασίας και της λογοτεχνίας. Η Έρη Σταυροπούλου εξηγεί: «Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί, και ουσιαστικά ακυρώνει, τις σύγχρονες συσκευές, βιντεοκάμερα, φωτογραφική μηχανή και ηλεκτρονικό υπολογιστή [...] Με τρόπο αντίθετο στα διηγήματα αποκτά δύναμη το άπιαστο υπερφυσικό στοιχείο και τα όνειρα μαζί με τα δημοτικά τραγούδια, τις αναφορές σε Έλληνες και ξένους λογοτέχνες» (Σταυροπούλου 2011, 60-61).

Παρ' όλ' αυτά, το γεγονός ότι ο λογοτεχνικός αφηγητής εμφανίζεται να χρησιμοποιεί το τεχνικό εργαλείο του κινηματογραφιστή, έστω του ερασιτέχνη, ενώ η αφήγησή του ταυτίζεται εν μέρει με εκείνα «που βλέπει η κάμερα», αποτελεί προνομιακό πεδίο για τον μελετητή του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού, καθώς σε αυτή την περίπτωση είναι φανερά και δικαιολογημένα από το μυθοπλαστικό σύμπαν τα στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης που αφομοιώνονται από την αφηγηματική τέχνη του Μηλιώνη. Διαβάζουμε, δηλαδή, σε αυτό το διήγημα τον τρόπο με τον οποίο ο Μηλιώνης συλλαμβάνει την αφήγηση της κάμερας, καθώς ο αφηγητής κειμενοποιεί την κινηματογραφική καταγραφή. Η αφήγηση έχει τα χαρακτηριστικά που έχουμε επισημάνει επανειλημμένα ως «κινηματογραφικά». Είναι μια αφήγηση «κάμερα», όπως την

όριζε ο Friedman (Genette [1972] 2007, 258· Friedman 1955, 1178-1179), στην οποία ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής εξαφανίζεται έστω προσωρινά, κυριαρχεί ο *δεικτικός τρόπος* και το αφηγηματικό νήμα αναλαμβάνουν οι ασχολίαστες εικόνες, σε ένα ασύνδετο σχήμα παράταξης ασχολίαστων εικόνων (Μηλιώνης 1999, 21-22). Φυσικά, το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι τέτοιους «καταλόγους» αντικειμένων θα συναντήσουμε και στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, οι οποίοι, αν και κατάγονται από την τεχνική του Νέου Μυθιστορήματος του Robbe-Grillet, συγγενεύουν σαφώς και με την κινηματογραφική αφήγηση –καθώς και με τη λογοτεχνική μεταγραφή της κινηματογραφικής καταγραφής από τον Μηλιώνη στο διήγημα «Βιντεοκάμερα Panasonic». Παραθέτω ενδεικτικά: «Κάθε τόσο ζουμάριζα κι έφερνα κοντά τα αντικείμενα που υπέθετα πως θα είχαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για κείνον: Τους δυο καταρράχτες στο ρέμα, τους Μπακαλάδες με τα χέρσα χωράφια, το Μελισσαριό με τους πανύψηλους γκρεμούς, τα βουνά της Μουζίνας, κι ύστερα το πλάτωμα του Άη-Νικόλα, τα μεγάλα δέντρα με τα γυμνά κλωνάρια και τους φαγωμένους κορμούς, σκούρους από τις υγρασίες, τον περίβολο όπου αναπαυόταν πια, ο ένας κοντά στον άλλον όλοι οι χωριανοί μου και όλοι οι δικοί μας» (Μηλιώνης 1999, 22).

Ιδιαίτερη προσοχή αξίζει να δώσουμε στο αφηγηματικό σχόλιο που ενσωματώνεται στο τέλος αυτής της καταλογάδην περιγραφής: «Κι όταν επιτέλους φάνηκε μπροστά στον φακό η ένδειξη *THE END*, δηλαδή τέλος της ταινίας, τη στιγμή που άρχιζε κιάλας να ψιχαλίζει, μπήκα στο αυτοκίνητο κι έβαλα μπρος τη μηχανή» (ό.π.). Το τέλος (του αποθηκευτικού χώρου) της κασέτας στη βιντεοκάμερα, ταυτίζεται στο μυαλό του αφηγητή με το τέλος μιας κινηματογραφικής ταινίας, όπως δηλώνει η παράθεση, σε γράμματα κεφαλαία, πλάγια και λατινικά, του χαρακτηριστικού ενδεικτικού τίτλου του τέλους των ταινιών. Μέσω του *εικονικού* αυτού κειμενικού σημείου, η ερασιτεχνική κινηματογραφική καταγραφή συνδέεται με το οικείο παράδειγμα των κινηματογραφικών ταινιών, και μέσω αυτής η μνήμη συνδέεται με την κινηματογραφική προβολή, σαν αυτή η περιπλάνηση στον χώρο των αναμνήσεων να ήταν μια κινηματογραφική προβολή που ελεγχόταν από κάποιον άλλον, σαν να ελεγχόταν, δηλαδή, από την ίδια τη μνήμη, και ο αφηγητής να ήταν ένας απλός θεατής.

8. *Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό στα Διηγήματα της δοκιμασίας ([1973-1974] 1978)*

***Τα Διηγήματα της δοκιμασίας στο πρίσμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τη Nouvelle Vague***

*Τα Διηγήματα της δοκιμασίας*, ως έργο πειραματικής εφαρμογής των αρχών του γαλλικού Νέου Μυθιστορήματος στη νεοελληνική πεζογραφία, αποτελεί εξαιρετική περίπτωση στο έργο του Μηλιώνη, αλλά και, σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον, συνολικότερα στη νεοελληνική πεζογραφία (βλ παραπάνω για το Νέο Μυθιστόρημα στην Ελλάδα). Όπως είδαμε παραπάνω ο συγγραφέας στα συγκεκριμένα κείμενα πειραματίζεται με το υλικό του, επιχειρώντας να εφαρμόσει τις θεωρητικές αρχές των γάλλων πρωτεργατών του Νέου Μυθιστορήματος, όπως τις γνώρισε μέσα από τα

θεωρητικά τους, κυρίως, κείμενα με αφορμή μια μετάφραση της Τατιάνας Τσαλίκη-Μηλιώνη (βλ. παραπάνω). Ο πειραματισμός των διηγημάτων του συγκεκριμένου τόμου, παρότι γονιμοποίησε τα μεταγενέστερα πεζογραφικά έργα του Μηλιώνη, δεν συνεχίστηκε αυτούσιος πέραν των κειμένων του εν λόγω τόμου. Παρόμοια, αν και αναφέρονται και άλλες περιπτώσεις έργων της νεοελληνικής πεζογραφίας που διαλέγονται με το γαλλικό Νέο Μυθιστόρημα (βλ. παραπάνω), καμία δεν εφαρμόζει τις προγραμματικές αφηγηματικές διακηρύξεις του Nouveau Roman, ούτε και διαθέτει την ολοκληρωμένη τεκμηρίωση της περίπτωσης των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* (βλ. αναλυτικά Κομνηνέλλη 2011). Στην ανάλυση που ακολουθεί επιχειρώ να αναδείξω τα σημεία επαφής της τεχνικής του Μηλιώνη με την κινηματογραφική αφήγηση συνολικά, αλλά και ειδικότερα με τις κινηματογραφικές αφηγήσεις της Nouvelle Vague, η οποία αποτελεί κυρίαρχο κινηματογραφικό ρεύμα (και αφηγηματικό σύστημα κατά Rajewsky) κατά την περίοδο της δημοσίευσης των *Διηγημάτων της Δοκιμασίας*. Στη συνέχεια θα διερευνηθούν λοιπόν τα σημεία επαφής των *Διηγημάτων της Δοκιμασίας* με τη Nouvelle Vague ως προς τη θεματολογία, τον αναστοχαστικό τρόπο της αφήγησης, την κυριαρχία του βλέμματος, και τελικά ως προς τους ποικίλους τρόπους αναθεώρησης της ρεαλιστικής αναπαράστασης.

### **Η αφήγηση ως βλεμματοποιημένη παρατήρηση.**

Το ερώτημα, όμως, για τη δική μου προσέγγιση είναι αν ο διάλογος με το Νέο Μυθιστόρημα οδηγεί εν προκειμένω και σε διάλογο με το κινηματογραφικό “αδελφό” ρεύμα, το οποίο επηρέασε καθοριστικά κοινό και δημιουργούς σε παγκόσμιο επίπεδο (βλ. παραπάνω) τις δεκαετίες του 1960 και το 1970. Καταρχάς, η οποιαδήποτε προσέγγιση του διαλόγου ανάμεσα στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* και στη γαλλική Nouvelle Vague οφείλει να ενταχθεί στο πλαίσιο μιας ομάδας αφηγήσεων της περιόδου, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την αμφισβήτηση της αφελούς ρεαλιστικής αναπαράστασης στην τέχνη, και προκρίνουν λύσεις οι οποίες προβάλλουν επιδεικτικά τη συμβολή και τον ρόλο του δημιουργού, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τη φύση τους ως αφηγηματικών κατασκευών. Ο πειραματισμός σε αυτά τα έργα συνδυάζεται αξεδιάλυτα με την αυτοαναφορικότητα, καθώς δημιουργεί τόσο έντονα ανοικειωτικές μορφές, ώστε να εφιστά την προσοχή του κοινού στην ίδια τη φύση των καλλιτεχνικών αφηγήσεων ως συμβατικών κατασκευών. Τέτοια θα μπορούσε να θεωρηθεί η λειτουργία της απρόσμενης και ανοικειωτικής χρήσης κινηματογραφικών τεχνικών από τους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, όπως π.χ. των απότομων κατ, των παράδοξων ζουμ, του freeze frame κ.λπ. (βλ. παραπάνω). Αντίστοιχα, αυτοαναφορική και ανοικειωτική είναι και η συνεπής εφαρμογή της αφήγησης ως βλεμματοποιημένης παρατήρησης, την οποία υιοθετεί ο Μηλιώνης πρακτικά από τον Robbe-Grillet. Στον συγκεκριμένο τύπο αφήγησης παρότι είναι προφανές από διάφορα επί μέρους στοιχεία ότι παρακολουθούμε το βλέμμα κάποιου υποκειμένου, το αφηγηματικό σχόλιο αποσιωπάται σε τέτοιο βαθμό ώστε να παράγεται η αίσθηση της εξωτερικής εστίασης –ότι δηλαδή ο αφηγητής λέει

λιγότερα από όσα γνωρίζει το πρόσωπο, δεν «μας κάνει ποτέ μετόχους των σκέψεων ή των αισθημάτων» του ήρωα (Genette [1972] 2007, 260-261· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Πρόκειται για μια πρακτική που έχει σχολιαστεί από τους μελετητές ως κορύφωση παλιότερων μορφών του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, γνωστών ήδη από την πεζογραφία του μοντερνισμού (βλ. Spiegel 1976, 125· Morrissette 1985, 101-107), και έχει συσχετιστεί από τους ίδιους μελετητές με διάλογο της λογοτεχνικής με την κινηματογραφική αφήγηση (βλ. αναλυτικά παρακάτω). Οι παραλείψεις ως προς τον εστιακό κώδικα εσωτερικής εστίασης είναι τόσες ώστε να μας επιτρέπουν να μιλήσουμε για αποκλίνουσα πρακτική, για ανοικειωτική χρήση του εστιακού κώδικα, η οποία μάλιστα, όπως θα δούμε παρακάτω, παρουσιάζει συνάφειες με τον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα γενικά, και τις ταινίες της Nouvelle Vague ειδικότερα (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω για τη λειτουργία της *βλεμματοποίησης* της αφήγησης).

### **Διακειμενικές και διακαλλιτεχνικές αναφορές ως αυτοαναφορικό σχόλιο.**

Η αυτοαναφορική λειτουργία είναι όμως πανταχού παρούσα σε αυτές τις αφηγήσεις. Ανιχνεύεται, πέρα από τους τρόπους τους, και στο πλήθος των αναφορών που περιλαμβάνουν εντός (η λογοτεχνία στη λογοτεχνία και ο κινηματογράφος στον κινηματογράφο) και εκτός της τέχνης τους. Στη λογοτεχνία, σε άλλα κειμενικά είδη (διαφήμιση, εφημερίδα), αλλά και στη ζωγραφική και τη μουσική αναφέρονται *Τα Διηγήματα της δοκιμασίας*. Παρόμοια πλήθος αναφορών στη λογοτεχνία, στη μουσική, στο θέατρο και στον κινηματογράφο εντοπίζει κανείς στις ταινίες της Nouvelle Vague. Τα παραδείγματα από τις ταινίες της Nouvelle Vague είναι πολλά και ποικίλα. Ως έμμεσο αυτοαναφορικό σχόλιο μπορεί να λειτουργούν οι πολλαπλές αναφορές στη λογοτεχνία στην ταινία *Ζυλ και Τζιμ* (*Jules et Jim*, 1962) του Truffaut, η οποία μάλιστα αποτελεί και η ίδια μια μεταφορά από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Henri-Pierre Roché, –μια μεταφορά από τον François Truffaut, ο οποίος, όπως είδαμε παραπάνω, ήταν εκείνος που είχε ασκήσει σκληρή κριτική στις παραδοσιακές κινηματογραφικές μεταφορές μυθιστορημάτων. Με ανάλογο τρόπο η θεματοποίηση της διαδικασίας σκηνοθεσίας μιας θεατρικής παράστασης στην ταινία *Το Παρίσι μάς ανήκει* του Jacques Rivette, προβάλλει τις αδυναμίες και τα αδιέξοδα των νεαρών ηθοποιών, και πολύ περισσότερο του σκηνοθέτη, καταθέτοντας ένα έμμεσο σχόλιο για τα αντίστοιχα εγχειρήματα στον κινηματογράφο. Και στις δύο αυτές ταινίες ισχυρή είναι επίσης η παρουσία της μουσικής: ολόκληρες σκηνές αφιερώνονται εξολοκλήρου στην αποτύπωση μιας παρέας νεαρών που τραγουδάει γύρω από μια κιθάρα, ενώ στις ίδιες ή και σε άλλες σκηνές δίνεται έμφαση στους στίχους των τραγουδιών, καθώς η κινηματογραφική αφήγηση στέκεται σε ένα μεσαίο ή και κοντινό πλάνο στο πρόσωπο που τραγουδάει για εκτενή χρονικά διαστήματα, καλώντας επί της ουσίας τον θεατή να παρατηρήσει εκείνα που λέει –που τραγουδάει, δηλαδή, ο συγκεκριμένος ήρωας<sup>103</sup>. Αυτές

---

<sup>103</sup> Το τραγούδι της Κατρίν (Jeanne Moreau) στην ταινία *Ζυλ και Τζιμ*, και ο τρόπος με τον οποίο «σχολιάζει» τη σχέση των τριών προσώπων είναι, κατά τη γνώμη μου, το πιο χαρακτηριστικό σχετικό παράδειγμα.



οι σκηνές των τραγουδιών, όπως και οι συχνοί μακροσκελείς ρητορικοί μονόλογοι των ηρώων της Nouvelle Vague, αν και έλκουν την καταγωγή τους από την πραγματική συνθήκη της νεανικής ζωής και κουλτούρας στο Παρίσι των δεκαετιών του 1960 και του 1970, επί της ουσίας εγείρουν εμμέσως μια σειρά ζητημάτων σχετικών με φύση της γλώσσας ως πολιτισμικής κατασκευής – ζητημάτων, όπως είδαμε, επίκαιρων για τις ανθρωπιστικές σπουδές και την καλλιτεχνική σκηνή της εποχής (πρβλ. Neupert [2002] 2007, 23). Παρόμοια, μετωνυμικά για το σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και άρα με αυτοαναφορικές προεκτάσεις για την κινηματογραφική δημιουργία, λειτουργεί η θεματοποίηση της ζωγραφικής ως καλλιτεχνικής έκφρασης στο πρόσωπο του ζωγράφου, στην ταινία το *Παρίσι μάς ανήκει*, και της ποίησης στις σχετικές συζητήσεις των ηρώων στην ταινία *Ζυλ και Τζιμ*.

Εμφανώς αυτοαναφορικό χαρακτήρα έχουν και οι ποικίλες αναφορές των ταινιών της Nouvelle Vague σε άλλες κινηματογραφικές ταινίες. Όπως σχολιάστηκε και παραπάνω οι συγκεκριμένες αναφορές υπογραμμίζουν τη φύση της ταινίας ως κατασκευής υπενθυμίζοντας στον θεατή ότι παρακολουθεί ένα προϊόν μυθοπλασίας, αλλά και μαρτυρούν, φανερά και συνειδητά, τις επιρροές του σκηνοθέτη – με τη μορφή και τον τρόπο που εκείνος βέβαια θέλει. Έτσι, ο κινηματογράφος είναι ένα καταφύγιο για τον νεαρό Αντουάν στα *400 χτυπήματα*, αλλά και το μόνο μέρος στο οποίο η οικογένεια του μικρού παρουσιάζεται σε στιγμές «οικογενειακής ευτυχίας»<sup>104</sup> (βλ. και παραπάνω· πρβλ. Fabe 2004, 126). Καθόλου τυχαίο βέβαια ότι η ταινία στην οποία αναφέρονται χαρούμενα τα μέλη της οικογένειας (*Το Παρίσι μάς ανήκει* του Rivette), είναι μια ταινία αντίστοιχης αισθητικής με αυτήν του Truffaut, και όχι μια ταινία της «παράδοσης της ποιότητας». Αυτοαναφορικό χαρακτήρα έχει επίσης η σκηνή του *Με κομμένη την ανάσα* στην οποία ο Μισέλ (Jean-Paul Belmondo) παρουσιάζεται να βγαίνει από έναν κινηματογράφο και να στέκεται μπροστά στην αφίσα της ταινίας *Σιδερένιες γροθιές* (*The Harder they fall*, Mark Robson, 1956), στην οποία πρωταγωνιστεί ο Humphrey Bogart (Sterritt 1999, 57).

Ο ήρωας κοιτάζει την αφίσα στην είσοδο του κινηματογράφου σαν να παίρνει κουράγιο από το ίνδαλμά του, στο οποίο απευθύνεται με οικειότητα, «Μπόγκυ» του ψιθυρίζει, βγάζει τα γυαλιά του για να τον παρατηρήσει καλύτερα και καταλήγει να χαϊδεύει με ηδυπάθεια τα χείλη του, στην τυπική χειρονομία του ήρωα του Godard. Επειδή ο Μισέλ ως ήρωας έχει αρκετά στοιχεία από τους ρόλους του Bogart κυρίως στα αμερικάνικα φιλμ νουάρ, ενώ υιοθετεί κινήσεις και τρόπους από τους ήρωες που έχει υποδυθεί ο συγκεκριμένος ηθοποιός – μάλιστα κάποιες φορές αποκαλεί την Πατρίσια «kid», όπως ο εμβληματικός Rick (Humphrey Bogart) την Ilsa (Ingrid Bergman) στην *Καζαμπλάνκα* (*Casablanca* του Michael Curtiz, 1943)– η εν λόγω σκηνή λειτουργεί σαφώς αυτοαναφορικά, ως «κλείσιμο ματιού» προς τον θεατή, αλλά και ως φόρος τιμής προς τις ταινίες του κλασικού Χόλλυγουντ, τις οποίες πρόβαλαν και συζητούσαν ιδιαίτερα οι σκηνοθέτες της

---

<sup>104</sup> Παρόμοιος είναι ο ρόλος της κινηματογραφικής τέχνης και στην ταινία της Agnes Varda *Η Κλεό από τις 5 ως τις 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), όπου το σύντομο βουβό φιλμάκι που θα παρακολουθήσει η ηρωίδα στο σπίτι ενός γνωστού, θα είναι από τα λίγα πράγματα που φαίνεται να τη διασκεδάζουν πραγματικά.

Nouvelle Vague προσεγγίζοντας κάποιους από τους σκηνοθέτες του Χόλλυγουντ ως σκηνοθέτες-δημιουργούς (auteurs) (βλ. ενδεικτικά: Hillier 1986, 4-5). Αν λάβουμε, μάλιστα, υπ' όψιν μας ότι το *Με κομμένη την ανάσα* είναι η πρώτη ταινία του νεαρού Godard, ο οποίος ως κριτικός είχε υπερασπιστεί τα αμερικάνικα φιλμ νουάρ, και ότι το *Με κομμένη την ανάσα* αποτελεί ένα είδος φόρου τιμής σε αυτές ακριβώς τις ταινίες, τότε η σκηνή Μισέλ – Bogart αποκτά προφανή αυτοαναφορικό –ακόμα και προσωπικό– χαρακτήρα, καθώς ο σκηνοθέτης εδώ θέτει ενώπιον του θεατή τις κινηματογραφικές του καταβολές (και εμμονές).

### **Ο λόγος των άλλων στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*.**

Στην περίπτωση του Χριστόφορου Μηλιώνη και των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* αυτοαναφορικά λειτουργεί η ένταξη άλλων κειμένων στη λογοτεχνική αφήγηση. Τα κείμενα αυτά μπορεί να είναι λογοτεχνικά –π.χ. Απωλλιναιίρ στο «Όταν όλα σταμάτησαν» (Μηλιώνης [1978] 2002, 13), Ανατόλ Φρανς στο «Εισαγωγή στο μάθημα των Γαλλικών» (Μηλιώνης [1978] 2002, 66-71)– ή να προέρχονται από τον λόγο της διαφήμισης –στο «Τα βήματα» (ό.π., 50, 51-52, 53, 54)–, ή από κείμενα εφημερίδας –με την είδηση της δολοφονίας στο διήγημα «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού» (61, 62, 63-64). Σε κάθε περίπτωση, η ενσωμάτωση του «ξένου» κειμένου στη λογοτεχνική αφήγηση, υπονομεύει ακόμα περισσότερο την ήδη υπονομευμένη και χαλαρή πλοκή των διηγημάτων, ενώ επιστά την προσοχή του αναγνώστη στη φύση του διηγήματος ως λογοτεχνικής κατασκευής. Τα παραπάνω ενισχύει η εμμονική, σχεδόν, επανάληψη των ένθετων αυτών κειμένων, καθώς τα κείμενα αυτά επανέρχονται εν όλω ή εν μέρει δύο ή και τρεις φορές στη διάρκεια των ολιγοσέλιδων διηγημάτων του τόμου. Το περιεχόμενο των «ξένων» αυτών κειμένων φαίνεται καταρχάς άσχετο με τα όσα συμβαίνουν στο διήγημα. Έτσι, ως λόγος ξένος, παράταιρος και παράλογος, ο λόγος των ένθετων αποσπασμάτων στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* θέτει κι αυτός, όπως και τα ποικίλα παραθέματα στις ταινίες της Nouvelle Vague που σχολιάστηκαν παραπάνω, ζητήματα που άπτονται της φύσης της γλώσσας ως πολιτισμικής κατασκευής, και της σχέσης γλώσσας και εξουσίας, καθώς προκαλούν τον αναγνώστη να αναλογιστεί σε ποιον ανήκει κάθε φορά ο εντός εισαγωγικών λόγος, τίνος τα μηνύματα μεταφέρει, και, τελικά, ποια η σημασία του στο μυθοπλαστικό και αφηγηματικό σύμπαν του διηγήματος. Πρόκειται, άλλωστε, για διηγήματα καταρχάς δημοσιευμένα στη διάρκεια της δικτατορίας, δηλαδή, σε μια συνθήκη κατά την οποία ο λόγος των φορέων της εξουσίας θεωρείται ακραία παράλογος, και ο ατομικός λόγος λογοκρίνεται αυστηρά, για μία συνθήκη, δηλαδή, κατά την οποία η γλώσσα ωθείται εμφανώς από το δικτατορικό καθεστώς σε μια σχέση δυσαρμονίας με το νόημά της.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτή τη σχέση δυσαρμονίας των λόγων που κυριαρχεί στα περισσότερα από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* –και οπωσδήποτε σε όλα τα διηγήματα που παραθέτουν κάποιο «ξένο» κείμενο– παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται η σχέση μεταξύ λόγων. Μοιάζει, δηλαδή, ο λόγος των εντός εισαγωγικών παραθεμάτων να λειτουργεί με

τρόπο παρόμοιο προς αυτόν του λόγου στις ταινίες της Nouvelle Vague, και ιδίως του Godard. Είναι ένας λόγος παρών-απών, ένας λόγος που υπονομεύεται από την αφηγηματική δομή την ίδια τη στιγμή της εκφοράς του, ένας λόγος που οπωσδήποτε και σαφέστατα δεν σημαίνει αυτό που λέει στο πρώτο επίπεδο της ανάγνωσής του. Η πρακτική αυτή ήταν διαδεδομένη στις ταινίες της Nouvelle Vague, ως ένα ακόμα τέχνασμα για να υπογραμμίσουν οι σκηνοθέτες-δημιουργοί τη φύση του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα και των έργων τους ως κινηματογραφικών καλλιτεχνικών κατασκευών, ενώ ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στον Godard. Ο Godard χρησιμοποίησε τη σύγκρουση των καναλιών της εικόνας και του λόγου συχνά στις ταινίες του<sup>105</sup>, καθώς στις ταινίες του ο σκηνοθέτης επιλέγει αρκετές φορές να παραθέσει χειμαρρώδεις μονολόγους των ηρώων του, οι οποίοι καμία σχέση δεν έχουν με την εικόνα που παρουσιάζει εκείνη τη στιγμή η κινηματογραφική αφήγηση, αλλά ούτε και με τον τρόπο που παρουσιάζεται αυτή η εικόνα. Έτσι, σε αυτές τις περιπτώσεις, ο κινηματογραφικός κώδικας παρουσιάζεται ενώπιον μας σε ένα έσχατο όριο, στο οποίο τα κανάλια έκφρασής του όχι μόνο δεν λειτουργούν στην ίδια κατεύθυνση, αλλά εμφανίζονται σε μια σχέση εσκεμμένης «κακοφωνίας», είναι «αποσυντονισμένα» με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκλείουν τη δυνατότητα συγκεκριμένης ερμηνείας. Αυτό που προβάλλεται στις συγκεκριμένες περιπτώσεις με σαφήνεια είναι όχι πια ένα οριστικό νόημα, αλλά η ανάγκη ενεργού αναζήτησης του νοήματος, καθώς και της συνακόλουθης διερεύνησης των μηχανισμών (καλλιτεχνικών και πολιτισμικών) που το παράγουν. Βέβαια, αυτή η πρακτική τής, λιγότερο ή περισσότερο, έντονης συγκρουσιακής σύνθεσης λόγων ή και αφηγηματικών επιπέδων, δεν αποτελεί καινοφανή πρακτική για τη λογοτεχνία. Θεωρώ όμως ότι αυτό το κυνήγι της αλληλοεπικάλυψης, του *ταυτοχρονισμού* (*simultanéité* βλ. κεφάλαιο 1) ανάμεσα σε διαφορετικούς ή και αντιτιθέμενους λόγους, οπωσδήποτε ενισχύθηκε από τον κινηματογράφο και την πολυκάναλη έκφρασή του, και μάλιστα από πρακτικές του κινηματογράφου του δημιουργού σαν αυτές που περιγράφονται εδώ.

Στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* είτε με τη σαφή «σκηνοθετική οδηγία» της εκφώνησης από κάποιο πρόσωπο, όπως συμβαίνει στα διηγήματα «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού» και «Εισαγωγή στο μάθημα των γαλλικών», είτε με την απλή παρεμβολή του ως παραθέματος εντός εισαγωγικών («Τα βήματα»), ο «ξένος» λόγος –της εφημερίδας, της γαλλικής λογοτεχνίας, της διαφήμισης– παρεμβάλλεται στον λόγο του αφηγητή με όρους τέτοιους, ώστε ανάγεται σε κάτι που «συμβαίνει» παράλληλα με τα υπόλοιπα στοιχεία του διηγήματος. Ως αποτέλεσμα τα χωρία λόγου που εκφωνούνται εντός εισαγωγικών δεν μπορούν να ερμηνευθούν αυτοτελώς, αλλά το «νόημα» του κειμένου είναι η συνισταμένη που προκύπτει από τον συνδυασμό του εκφωνούμενου λόγου με όσα «συμβαίνουν» εκτός εισαγωγικών. Το γεγονός ότι ο λόγος συνδυάζεται με μια έντονη

---

<sup>105</sup> Πρβλ. σχόλιο του Sterritt για τη σκηνή σεξουαλικού παραληρήματος της Κορίν στην ταινία *Weekend* (1967): «Godard's war on the tyranny of the image», Sterritt 1999, 94-95· σημειωτέον ότι με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν και οι μονόλογοι των «επαναστατημένων νέων» μετωπικά μπροστά σε μια στατική κάμερα προς το τέλος της συγκεκριμένης ταινίας.

εικονοποιία εκτός εισαγωγικών, αντίθετη ή τουλάχιστον άσχετη με τα όσα περιγράφουν τα εκφωνούμενα παραθέματα, ενισχύει την αίσθηση ότι στα συγκεκριμένα διηγήματα το λογοτεχνικό κείμενο μιμείται τη λειτουργία του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα στον οποίο η σημασία προκύπτει από τον συνδυασμό των πέντε εκφραστικών του καναλιών (προφορικός λόγος, γραπτός λόγος, εικόνα, μουσική και θόρυβος: βλ. αναλυτικά πρώτο κεφάλαιο). Το εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο στα συγκεκριμένα διηγήματα είναι ότι ο εντός εισαγωγικών λόγος και ο λόγος του αφηγητή, όσα «συμβαίνουν» δηλαδή, δεν λειτουργούν στην ίδια κατεύθυνση. Δημιουργείται, επομένως, μια ένταση, μια σχέση «τριβής» μεταξύ των δύο, η οποία εφιστά την προσοχή μας ακριβώς στην ύπαρξη και τη συλλειτουργία των δύο αυτών διακριτών επιπέδων, ενώ ενεργοποιεί τον αναγνώστη, αναγκαστικά σχεδόν, για την αναζήτηση του νοήματος. Γιατί, όπως και στην περίπτωση των αντίστοιχων παραδειγμάτων από τις ταινίες της Nouvelle Vague και του Godard ειδικότερα, το νόημα δεν βρίσκεται επ' ουδενί στην «πρώτη ανάγνωση».

### **Ακουστικές εικόνες στα Διηγήματα της δοκιμασίας: μουσική και θόρυβος.**

Με παρόμοιο τρόπο, λιγότερο όμως «συγκρουσιακό», λειτουργεί και η μουσική στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*. Οι αναφορές στη μουσική είναι συχνές, επαναλαμβανόμενες στο πλαίσιο κάθε διηγήματος, και λειτουργούν καταλυτικά στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας (π.χ. μουσική του Σιμπέλιους στον «Εγκλεισμός»: Μηλιώνης [1978] 2002, 25), ή και στην υπαινικτική κατάθεση μιας σημασίας όπως συμβαίνει με τη μουσική του Mourir a Madrid<sup>106</sup> στο «Όταν όλα σταμάτησαν» (Μηλιώνης [1978] 2002, 11, 13), αλλά και με τον ήχο των εμβλημάτων στα διηγήματα «Εγκλεισμός» και «Διαδρομή» (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω). Οι αναφορές σε μουσικά θέματα, συγκεκριμένα ή και όχι<sup>107</sup> είναι συχνές στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*<sup>108</sup> και καθώς επανέρχονται λειτουργούν ως leitmotiv εντός των διηγημάτων συμβάλλοντας έτσι όχι μόνο στη δημιουργία μιας γενικής ατμόσφαιρας, αλλά και στην ανάδειξη συγκεκριμένων σημασιών, οι οποίες έχουν ως έρεισμά τους μια ακουστική εικόνα. Άλλωστε, με παρόμοιο τρόπο λειτουργούν στα διηγήματα και οι θόρυβοι, οι οποίοι επίσης επανέρχονται και αποκτούν μέσω της επαναφοράς τους στα συγκεκριμένα αφηγηματικά συμφραζόμενα ποικίλες και σύνθετες σημασίες. Έτσι, λοιπόν, στα διηγήματα «Οι δύο χωρο-φύλακες», «Τα βήματα», «Η κραυγή» και «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού», σημαντικό ρόλο στην αφήγηση κατέχει κάποιος θόρυβος. Ο κρότος του πυροβολισμού

<sup>106</sup> Ο Μηλιώνης αναφέρεται στον δίσκο («το πικάπ με το δίσκο του Mourir a Madrid που 'χε από ώρα τελειώσει»: Μηλιώνης [1978] 2002, 11). Πρόκειται για τον δίσκο με τη μουσική της ταινίας ντοκιμαντέρ του γάλλου Fédéric Rossif, *Mourir à Madrid* (1963) με θέμα τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο.

<sup>107</sup> Π.χ. από το διήγημα «Εγκλεισμός»: «Κάπου μακριά πρέπει να παινίζει κάποια μάντα. Ο ήχος του τύμπανου φτάνει ως εδώ αγνός, αλλά κρατάει ακόμα το ρυθμό του» (Μηλιώνης [1978] 2002, 23-24) και από το διήγημα «Κατάρα» «ύστερα μια απαλή μουσική που νανουρίζει και τέλος σταματάει» (Μηλιώνης [1978] 2002, 45).

<sup>108</sup> Αναφορές σε μουσικά θέματα υπάρχουν στα διηγήματα «Όταν όλα σταμάτησαν», «Εγκλεισμός», «Διαδρομή» και «Στην Κατάρα» (τα τέσσερα, δηλαδή, από τα δέκα διηγήματα του τόμου), ενώ όταν υπάρχει αναφορά στη μουσική κατά κανόνα επανέρχεται δύο ή τρεις φορές στη διάρκεια κάθε διηγήματος –ας σημειωθεί ότι με την εξαίρεση του διηγήματος «Εγκλεισμός» που αγγίζει τις 11 σελίδες, όλα τα υπόλοιπα διηγήματα είναι μικρότερα των 10 σελίδων.

στους «Δύο χωροφύλακες», ο βόμβος της σφήκας και του ψυγείου, αλλά και ο ήχος των βημάτων του ανακριτή (;) στη σκάλα στα «Βήματα», ο ήχος της μοτοσυκλέτας και της κραυγής στην «Κραυγή», ο ήχος του ασανσέρ, του τηλεφώνου και, φυσικά, του ρολογιού στο διήγημα «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού», είναι όλοι σημαίνοντες θόρυβοι που επανέρχονται στα διηγήματα και συμπυκνώνουν μια ποικιλία σημασιών, ενώ παράλληλα υπογραμμίζουν την κλειστοφοβική ατμόσφαιρα των διηγημάτων.

Όμως οι ακουστικές εικόνες στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* δεν περιορίζονται στη μουσική και στους θορύβους. Αφορούν και τον λόγο. Είτε πρόκειται για τον λόγο που παρατίθεται εντός εισαγωγικών, η λειτουργία του οποία σχολιάστηκε καταρχάς παραπάνω, είτε για τον ευθύ λόγο των προσώπων, ο οποίος επανέρχεται συνήθως απaráλλακτος, και σχεδόν στερημένος κάθε επικοινωνιακής απόβλεψης, ο λόγος που παρατίθεται στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* λειτουργεί σαν μια ακουστική εικόνα και αποκτά, μακριά και πέρα από την επικοινωνία μεταξύ μυθοπλαστικών προσώπων, μια ποικιλία σημασιών που προκύπτει από τον συνδυασμό της συγκεκριμένης ακουστικής εικόνας με τα υπόλοιπα στοιχεία της αφήγησης. Παραθέτω δύο χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το διήγημα «Κυνισμός», τα οποία και θα σχολιάσω στη συνέχεια εν συντομία:

«Στάθηκαν και κοιτάζουν το τυφλό σκυλί... Είναι δυο τουρίστες, δυο άντρες με τους υνόςακους φορτωμένους στη ράχη. [...] Τα πρόσωπά τους, ψημένα στον ήλιο, είναι αζούριστα και τα μακριά μαλλιά τους κατεβαίνουν αχτένιστα στους ώμους.

-It is blind.

-Yes, it is blind» (Μηλιώνης [1978] 2002, 72).

«Σταματούν σε μιαν απόσταση δέκα περίπου μέτρων και κοιτάζουν το τυφλό σκυλί, που ροκανίζει το κόκαλο και γλείφει το δικό του αίμα.

-It is blind

-Yes, it is blind» (Μηλιώνης [1978] 2002, 74-75).

Το διήγημα «Κυνισμός» είναι σύντομο (λιγότερο από τέσσερις σελίδες), και είναι μια αφήγηση που «δαγκώνει την ουρά της». Τίποτα το αξιοσημείωτο δεν συμβαίνει, το διήγημα ανοίγει και κλείνει με την εικόνα δυο ξένων που κοιτάζουν ένα σκυλί, τυφλό, αδύνατο, πληγιασμένο, δεμένο με χοντρή αλυσίδα σε ένα «άσπρο γύψινο ξερόδεντρο» (75)<sup>109</sup>. Δεν είναι σαφές αν οι άντρες περνούν δύο φορές μπροστά από το σκυλί, ή αν πρόκειται για διαφορετικά πρόσωπα στη δεύτερη αναφορά, των οποίων απλώς η περιγραφή είναι τέτοια ώστε να μοιάζουν οι ίδιοι, ή αν η αφήγηση ανακυκλώνεται διαρκώς επαναλαμβάνοντας ξανά την ίδια σκηνή –σε ένα λογοτεχνικό ανάλογο του επαναληπτικού μοντάζ<sup>110</sup>. Σε κάθε περίπτωση οι επαναλήψεις τόσο στα πρόσωπα και τα πράγματα

<sup>109</sup> Η αναφορά στον γύψο επανέρχεται στο διήγημα: «με άσπρα κλωνάρια σαν από γύψο» (72), «μ' άσπρα κλωνάρια γύψινα» (74).

<sup>110</sup> Η τεχνική του επαναληπτικού μοντάζ και η λειτουργία της σχολιάστηκε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο με αφορμή ένα παράδειγμα από το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* του Αντρέα Φραγκιά, επομένως δεν θεωρώ σκόπιμο να την αναλύσω εκ νέου εδώ.

που συμβαίνουν στις δύο σκηνές, όσο και η λεκτική αποτύπωσή τους είναι τόσες και τέτοιες ώστε ο αναγνώστης να έχει την αίσθηση της ανακύκλωσης της αφήγησης, ή αλλιώς μιας κίνησης που γυρνάει πάντοτε στο ίδιο, φρικτό, σημείο.

Πολλά μπορούν να ειπωθούν για την αδιαφορία των χίπηδων τουριστών, για το γύψινο δέντρο και το πληγιασμένο, αλυσοδεμένο και τυφλό σκυλί, τα οποία τοποθετούνται σε ένα ξερό, χέρσο παραθαλάσσιο τοπίο. Εκείνο που με ενδιαφέρει όμως εν προκειμένω είναι η λειτουργία του διαλόγου των δύο τουριστών ως ακουστικής εικόνας. Δεν έχουν τίποτα να πουν μεταξύ τους τα δύο πρόσωπα. Δεν προωθεί την πλοκή ο μεταξύ τους διάλογος. Πολύ περισσότερο δεν εξυπηρετείται καμία ανάγκη της πλοκής όταν ο διάλογός τους επανέρχεται τη δεύτερη φορά, αυτούσιος. Η λειτουργία της συγκεκριμένης ακουστικής εικόνας, είναι να ερμηνευθεί στο πλαίσιο της σκηνής που μας παραθέτει η αφήγηση του διηγήματος (δύο φορές μάλιστα, και σχεδόν πανομοιότυπη), για να επιβεβαιώσει τον «κυνισμό» του τίτλου.

### **Η μυθοπλασία ως δοκίμιο.**

Ήδη από τα παραπάνω έγινε φανερό ότι ο μύθος στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, όπως άλλωστε και στις ταινίες της Nouvelle Vague, υποβαθμίζεται, χάνει την αυτοτέλειά του και γίνεται ένα πρόσχημα για την έκθεση ενός προβληματισμού. Σε αντίθεση με τους μύθους της προηγούμενης περιόδου, εκείνης που περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο ως περίοδος της *αναπαράστασης του ηθικού χρέους*, ο μύθος της *αναθεωρημένης αναπαράστασης* δεν αποτελεί την υπεράσπιση μιας θέσης, μπορεί να δηλώνει μια έντονη αντίθεση, ή, συνηθέστερα ακόμα, να εκφράζει αναστοχασμό ή να θέτει ερωτήματα. Σε κάθε περίπτωση, χάνοντας τη στέρεα πρόσδεσή του στην πίστη σε κάποιο πολιτικό όραμα, και συνακόλουθα στη βεβαιότητα για καθετί, ο μύθος της περιόδου 1967-1981 είναι αποδιάρθρωμένος, και προγραμματικά ανοιχτός. Δεν υπάρχει βεβαιότητα πλέον, γι' αυτό και δεν υπάρχει πια ένας στέρεος μύθος. Οι αφηγήσεις που μας αφορούν εδώ στηρίζονται σε ένα συμπίλημα φαινομενικά ασύνδετων μεταξύ τους επεισοδίων, τα οποία κλιμακώνουν τη ρεαλιστική τυχειότητα της προηγούμενης περιόδου στον συνειδητό, αποστασιοποιητικό αιφνιδιασμό: αξιοποιώντας στοιχεία από το παράλογο, την αλληγορία αλλά και διάφορα υφολογικά τεχνάσματα (αφήγηση ως παρατήρηση στον Μηλιώνη, απρόσμενες κινήσεις της κάμερας στους εκπροσώπους της Nouvelle Vague), οι αφηγήσεις αυτές υποσκελίζουν τον μύθο που αφηγούνται, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την πρόσληψη των συγκεκριμένων έργων με όρους δοκιμασικούς. Με άλλα λόγια, όλοι σχεδόν οι μηχανισμοί παραμυθίας των παραδοσιακών ψυχαγωγικών αφηγήσεων –η παρακολούθηση μιας τυπικής πλοκής με ανάπτυγμα, κορύφωση και λύση, η συμπαθητική ταύτιση με τους ήρωες, κ.λπ.– σχεδόν εξαφανίζονται στις αφηγήσεις της περιόδου. Πλέον ο μύθος λειτουργεί ως πρόσχημα για την έκθεση ενός προβληματισμού (πρβλ. σχετικό σχόλιο για τον ΝΕΚ παραπάνω), ενώ ταυτόχρονα εξελίσσεται και ο ίδιος σε ένα πρόβλημα που ο αναγνώστης / θεατής καλείται να λύσει. Η πολυπλοκότητα των υπό εξέταση ζητημάτων,

αλλά και της ίδιας της σχέσης ανθρώπου (και καλλιτέχνη) – πραγματικότητας, καθιστούν πλέον απαγορευτική τη δημιουργία αποχαινευτικών, «κλειστών», μονοσήμαντων μύθων. Έτσι Nouvelle Vague και *Διηγήματα της δοκιμασίας* –όπως άλλωστε και το Νέο Μυθιστόρημα– συναντιούνται στη φαινομενική απουσία θέματος, η οποία τελικά δεν είναι παρά η διερευνητική, αναστοχαστική και ανατρεπτική παρατήρηση της σύγχρονης –και εκσυγχρονισμένης πια το συγκεκριμένο διάστημα– ζωής.

### **Στοιχεία παραλόγου: η συμπεριφορά των ηρώων.**

Μαζί, και παράλληλα, με τον μύθο χάνει την αίγλη του και ο ήρωας. Κινηματογραφικός ή λογοτεχνικός, ο ήρωας δεν χάνει απλώς τις εξαιρετικές του ιδιότητες, χάνει, σχεδόν, το ίδιο του το πρόσωπο. Δεν είναι λίγες οι φορές στη λογοτεχνία της περιόδου, που δεν γνωρίζουμε τίποτα σχεδόν για την όψη και την ταυτότητα του ήρωα. Ο ήρωας μάς παρουσιάζεται ξαφνικά χωρίς «συστάσεις», κινείται σπασμοδικά, ενίοτε και ακατανόητα, και εγκαταλείπεται εξίσου ξαφνικά, αφήνοντας συνήθως όλα τα του τα «ζητήματα» άλυτα. Το ίδιο, τηρουμένων των αναλογιών, συμβαίνει και στον κινηματογράφο της περιόδου. Λείπουν και εδώ, συνήθως, οι σκηνές που θα μας επέτρεπαν να χαρακτηρίσουμε με βεβαιότητα τον ήρωα, ενώ αφθονούν εκείνες που μας παρουσιάζουν απρόσμενες ή και αντιφατικές συμπεριφορές. Όλοι οι ήρωες των ταινιών της Nouvelle Vague διαθέτουν αυτήν τη χαρακτηριστική αντιφατικότητα στις σκέψεις και τις συμπεριφορές τους. Παίρνουν απρόσμενες και «παράλογες» αποφάσεις, συμπεριφέρονται με τρόπο εντελώς αντίθετο από τις προσδοκίες μας και από το κοινωνικό στερεότυπο· γίνονται εμφανώς η καλλιτεχνική προσπάθεια για απόδοση της πολυπλοκότητας της ανθρώπινης ψυχής και ύπαρξης στο πλαίσιο του σύγχρονου κόσμου, αλλά και της νεανικής αμφισβήτησης των παραδεδομένων προτύπων σκέψης και συμπεριφοράς. Ο Μισέλ στην αρχή της ταινίας *Με κομμένη την ανάσα* παρουσιάζεται να οδηγεί βιαστικός, αλλά ανέμελος, στον αυτοκινητόδρομο. Κάποια στιγμή ανοίγει το ντουλαπάκι του αυτοκινήτου, βγάζει ένα περιστρόφο και (κάνει ότι) πυροβολεί τον ήλιο που προβάλλει ανάμεσα στα δέντρα<sup>111</sup>. Λίγο αργότερα ο Μισέλ σταματά στην άκρη του δρόμου. Ένας αστυνομικός τον πλησιάζει και επιχειρεί να του κάνει έλεγχο. Τότε ο Μισέλ σκοτώνει τον αστυνομικό τόσο απότομα και τόσο «εύκολα», που η δολοφονία μοιάζει σαν συνέχεια του προηγούμενου παιχνιδιού του με το όπλο. Αντίστοιχα η Πατρίσια, στην ίδια ταινία, καταδίδει τον Μισέλ στην αστυνομία, επειδή «δεν ήθελε να είναι ερωτευμένη μαζί του», όπως λέει. Φυσικά, η όλη συμπεριφορά της δείχνει ακριβώς πόσο ερωτευμένη είναι με τον κεντρικό ήρωα. Η Κατρίν στο *Ζολ και Τζιμ* (*Jules et Jim*, 1962) αδειάζει στο πάτωμα μερικά τσαλακωμένα χαρτιά, ανάβει ένα σπύρτο και τους βάζει φωτιά. Στην απορημένο βλέμμα του Τζιμ απαντά: «Θέλω να κάψω τα ψέματα». Τα παραδείγματα είναι πάρα πολλά, όλα ξεκινούν από μια λιγότερο ή περισσότερο

<sup>111</sup> Μάλλον τα δέντρα στη συγκεκριμένη σκηνή είναι λεύκες. Η λεπτομέρεια έχει τη σημασία της γιατί θα επανέλθω στη συγκεκριμένη σκηνή με αφορμή το διήγημα «Διαδρομή».

απρόσμενη ή και παράλογη συμπεριφορά, η οποία όμως σε δεύτερη ανάγνωση αποδεικνύεται πολύ πιο ουσιαστική και πιο «λογική» από τις πράξεις του καθιερωμένου κοινωνικού τυπικού. Μοιάζουν οι ήρωες της *Nouvelle Vague* χάρη στο νεαρό της ηλικίας τους, ή και στην προσωπική του ιδιοτροπία, να καταφέρνουν να υπερβούν ή να παρακάμψουν το ψεύδος της συμβατικής κοινωνικής συμπεριφοράς.

Η ίδια αναστοχαστική προσέγγιση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και της κοινωνικής νόρμας ανιχνεύεται και στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*. Βέβαια, στα διηγήματα του Μηλιώνη πέρα από την υποκρισία του αστικοδημοκρατικού συντηρητισμού, υπάρχει η επιβεβλημένη ανελευθερία του δικτατορικού καθεστώτος, με αποτέλεσμα και τα πρότυπα συμπεριφοράς που αμφισβητούνται να αφορούν πρωτίστως τον βίαιο αυτόν περιορισμό της ελευθερίας. Συνεχώς οι ήρωες των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* παρουσιάζονται να επαναλαμβάνουν ξανά και ξανά μια πράξη ή συμπεριφορά, χωρίς να τη μεταβάλλουν και χωρίς να φαίνεται να περιμένουν κάποια οποιαδήποτε εξέλιξη. Αυτή η ματαιοπονία, η επανάληψη χωρίς αποτέλεσμα ή σκοπό, δημιουργεί μια αίσθηση εγκλεισμού ή και αιχμαλωσίας στο σύμπαν των ηρώων. Παρακολουθούμε τα ανώνυμα πρόσωπα των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* να επαναλαμβάνουν τις ίδιες κινήσεις και πράξεις, χωρίς να τις αμφισβητούν, και χωρίς να μπορούν να ξεφύγουν από αυτές. Το θεματικό αυτό μοτίβο θυμίζει εν πολλοίς σκηνές από το Θέατρο του Παραλόγου (ιδίως στα διηγήματα: «Οι δύο Χωρο-φύλακες», «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού», «Κυνισμός», «Κατάρα»), αλλά συγγενεύει, κατά τη γνώμη μου, στην ουσία του, ως τρόπος αμφισβήτησης των κοινωνικών στερεοτύπων και των φορέων της εξουσίας, και με τις ταινίες της *Nouvelle Vague*.

Παρόμοια προς την αυτούσια επανάληψη μιας συμπεριφοράς (πράξης ή λόγου), λειτουργεί και η απουσία αντίδρασης αντίδρασης των ηρώων του Μηλιώνη σε διάφορες περιστάσεις, στις οποίες το αναμενόμενο θα ήταν να αντιδράσουν, έστω στοιχειωδώς. Για παράδειγμα στο διήγημα «Όταν όλα σταμάτησαν» όταν ο ήρωας ρωτάει τον άντρα με το γκρίζο κουστούμι ποιος είναι, εκείνος δεν του απαντά και ο κεντρικός ήρωας το δέχεται αδιαμαρτύρητα: «Ήταν ένας άγνωστος, ψηλός, με γκρίζο κουστούμι και μαύρα γυαλιά. Κρατούσε στο χέρι του ένα μπλοκ και του ζήτησε να επαληθεύσει το όνομά του. Τον ρώτησε από πότε μένει εδώ και πού έμενα πριν κι ακόμα πιο πριν. Του απάντησε σ' ό,τι ρωτούσε. Όταν όμως στο τέλος νόμισε πως ήταν η σειρά του να ρωτήσει, ο άλλος χαμογέλασε διφορούμενα και κατέβηκε τη σκάλα χωρίς να βιάζεται. Γύρισε στο δωμάτιό του και κοίταξε ολόγυρα» (Μηλιώνης [1978] 2002, 11)<sup>112</sup>. Όπως και η απaráλλακτη επανάληψη, η απουσία αντίδρασης των ηρώων στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, αντιβαίνοντας στις προσδοκίες του αναγνώστη, αποτελεί έναν έμμεσο τρόπο του Μηλιώνη να καταγγείλει την πολιτική κατάσταση της εποχής του.

---

<sup>112</sup> Παρόμοια κανείς δεν αντιδρά όταν το φως θα σβήσει οριστικά στο διήγημα όταν το λουξ σβήνει οριστικά στο διήγημα «Στην Κατάρα» (Μηλιώνης [1978] 2002, 47-48), επίσης παγερά αδιάφοροι είναι οι δύο τουρίστες μπροστά στο αλυσοδεμένο, ματωμένο και τυφλό σκυλί στο διήγημα «Κυνισμός» (72-75).



### **Το απόν εγώ («je-néant»).**

Επιπλέον, στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, ακολουθώντας τον τρόπο του Robbe-Grillet, οι ήρωες συρρικνώνονται σε δυο μάτια που βλέπουν, και φτάνουν στο σημείο να χάσουν και το ίδιο τους το πρόσωπο. Ο Bruce Morrissette χαρακτηρίζει αυτού του τύπου την αφήγηση ως πρωτοπρόσωπη αφήγηση του «je-néant», του «απόντος-εγώ»: πρόκειται για αφήγηση εσωτερική με παράλληλη εξάλειψη όλων των προσωπικών αντωνυμιών, οι οποίες θα υποδείκνυαν το πρόσωπο-πηγή της εστίασης του βλέμματος (Morrissette 1985, 105-107). Παρότι μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στοιχεία αυτής της τεχνικής σε όλα τα διηγήματα της συλλογής, με έμφαση σε εκείνα που δεν ονομάζουν το πρόσωπο στο οποίο εστιάζεται η αφήγηση<sup>113</sup>, η πλέον χαρακτηριστική τέτοια σκηνή εντοπίζεται κατά τη γνώμη μου στο διήγημα «Διαδρομή», στο οποίο κομβικός, και αποκαλυπτικός για τον διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση, είναι κατά τη γνώμη μου ο ρόλος του καθρέφτη ως αντικειμένου που επιτρέπει στον ήρωα να δει –και επομένως να «αφηγηθεί» στον αναγνώστη– το πρόσωπό του<sup>114</sup>. Το διήγημα ξεκινά με την εικόνα ενός ανδρικού προσώπου στον καθρέφτη ενός αυτοκινήτου. Από τα συμφραζόμενα καταλαβαίνουμε ότι το διήγημα είναι εστιασμένο σε αυτό ακριβώς το ανδρικό πρόσωπο που οδηγεί. Η εικόνα του προσώπου στον καθρέφτη επανέρχεται συχνά στο ολιγοσέλιδο διήγημα, και μάς θυμίζει ότι ό,τι διαβάζουμε είναι η περιγραφή όσων βλέπει ο άνδρας που οδηγεί. Το διήγημα ξεκινά ως εξής: «Στον καθρέφτη του αυτοκινήτου καθρεφτίζεται ένα ανδρικό πρόσωπο με μαύρα γυαλιά, που η σκιά το κόβει σχεδόν λοξά στο ύψος της μύτης. Ο ήλιος χτυπάει πάνω στα κλειστά χείλη, στο στρογγυλό πηγούνι και στο λαιμό που ανεβαίνει από μια καλοκαιρινή μπλούζα χωρίς γιακά σε χρώμα λαδί» (Μηλιώνης [1978] 2002, 36). Το πρόσωπο του ήρωα μάς είναι άγνωστο, δεν ξέρουμε τίποτα περισσότερο γι' αυτόν από ό,τι μάς επιτρέπει η συγκεκριμένη σκηνή να δούμε: ένα ημιφωτισμένο πρόσωπο στον καθρέφτη του

<sup>113</sup> Πρόκειται για τα διηγήματα «Όταν όλα σταμάτησαν», «Εγκλεισμός», «Διαδρομή» και «Τα βήματα». Στα διηγήματα αυτά ο ήρωας ταυτίζεται εξολοκλήρου με τα αντικείμενα του βλέμματός του. Στα υπόλοιπα διηγήματα της συλλογής η εστίαση είναι εξωτερική και τα πρόσωπα ταυτίζονται με κάποιο εξωτερικό τους γνώρισμα οι χωρο-φύλακες ταυτίζονται με τη στολή τους, και συμπεριφέρονται με τον χοντροκομμένο και ανόητα βίαιο τρόπο που θα περίμενε κανείς από τη συγκεκριμένη στολή στα συγκεκριμένα χωροχρονικά συμφραζόμενα. Ανάλογη είναι και η ταύτιση των δύο οδηγών με τη δική τους στολή, τις «μονοκόμματατες φόρμες από χοντρό πράσινο караβόπανο» (Μηλιώνης [1978] 2002, 45) στο διήγημα «Στην Κατάρ». Το ίδιο περίπου συμβαίνει και με τους δύο άντρες που καταφτάνουν με τη μοτοσυκλέτα στο διήγημα «Η κραυγή», αυτοί «φορούν παντελόνια σε χρώμα λαδί και σκούρα πουκάμισα, σχεδόν στο ίδιο χρώμα με μακριά κατεβασμένα μανίκια» (55, 59). Το ενδιαφέρον σε αυτό το διήγημα ότι παρόμοια είναι και η αμφίσηση του άντρα που κατοικεί στο μοναχικό σπίτι «Φοράει λαδί παντελόνι και σκούρο πουκάμισο, σχεδόν στο ίδιο χρώμα, με κατεβασμένα τα μανίκια» (57-58).

<sup>114</sup> Το κινηματογραφικό υποκειμενικό πλάνο, επειδή ακριβώς δεσμεύεται από τον προσδιορισμό του χώρου, από το οπτικό πεδίο, δηλαδή, του ήρωα, όταν χρησιμοποιείται σε μεγάλη διάρκεια σε μια ταινία, δημιουργεί στον θεατή την αίσθηση της παραδοξότητας. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η ταινία *Η κυρία της λίμνης* (*Lady in the Lake*, 1946) του Robert Montgomery, η οποία είναι εξολοκλήρου γυρισμένη με υποκειμενικά πλάνα. Στη συγκεκριμένη ταινία ο κεντρικός ήρωας, από τα μάτια του οποίου παρακολουθούμε τη δράση, δεν εμφανίζεται ποτέ. Βλέπουμε μόνο την αντανάκλασή του σε έναν καθρέφτη, ενώ υπάρχουν κι άλλες σκηνές στην ταινία στις οποίες η επιμονή στους κανόνες του υποκειμενικού πλάνου δημιουργεί ασυνήθιστες εικόνες: η κοπέλα που πηγαίνει να φιλήσει τον ήρωα σουφρώνει τα χείλη της και κινείται προς την κάμερα, ο ήρωας φέρνει έναν αναμμένο αναπτήρα προς τον φακό όταν θέλει να ανάψει το τσιγάρο του κ.ο.κ. (πρβλ. Dick [2005] 2010, 97). Με ανάλογο, λοιπόν, τρόπο στο διήγημα «Διαδρομή» ο αναγνώστης δεν έχει ολοκληρωμένη εικόνα του προσώπου του κεντρικού ήρωα. Βλέπει μόνο ό,τι ο ήρωας μπορεί να δει τη στιγμή της αφήγησης, τη στιγμή, δηλαδή, που ο ήρωας οδηγεί στον επαρχιακό δρόμο.

αυτοκινήτου. Ακόμα και τα μάτια του άνδρα αποκρύπτονται, τα κρύβουν τα μαύρα του γυαλιά<sup>115</sup>. Θα επανέλθω παρακάτω αναλυτικά στο συγκεκριμένο διήγημα, και στην αξιολόγηση της βλεμματοποιημένης αφήγησης, η οποία στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* χάρη στον διάλογο του Μηλιώνη με την τεχνική του Robbe-Grillet φτάνει σε μία σπάνια για τα δεδομένα της νεοελληνικής πεζογραφίας κορύφωση, και αποτελεί ένα ενδιαφέρον στοιχείο για την τεκμηρίωση του διαλόγου των κειμένων του Μηλιώνη με την κινηματογραφική αφήγηση. Αυτό που με ενδιαφέρει καταρχάς από το συγκεκριμένο παράδειγμα, ωστόσο, είναι η τόσο χαρακτηριστική για το σύνολο των διηγημάτων της συλλογής, «απόκρυψη» στοιχείων της ταυτότητας του ήρωα. Σε ευθύ, λοιπόν, διάλογο με τα δοκιμακά κείμενα του Robbe-Grillet που σχολιάστηκαν παραπάνω, ο Μηλιώνης εξαφανίζει το πρόσωπο που θεάται, δεν μας αφηγείται το παρελθόν του, μας αποκαλύπτει ελάχιστες από τις σκέψεις του, και επιμένει στα αντικείμενα της θέασης. Είτε κυριαρχούν τα αντικείμενα που βλέπει ο ήρωας (π.χ. «Εγκλεισμός», «Τα βήματα») είτε επικρατεί η εικόνα του ίδιου του ήρωα ως αντικειμένου θέασης κάποιου ανώνυμου αφηγητή («Οι δυο χωρο-φύλακες», «Στην Κατάρρα», «Η κραυγή», «Κυνισμός»), είτε ο ήρωας γίνεται ο ίδιος αντικείμενο θέασης για τα δικά του τα μάτια («Διαδρομή»), η αφήγηση των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* είναι αυστηρά εικονοκεντρική και βλεμματοκεντρική, με αποτέλεσμα να διαλέγεται με τεχνικές της κινηματογραφικής αφήγησης. Την ίδια στιγμή, όμως, η συγκεκριμένη επιλογή του Μηλιώνη παρουσιάζει σημεία επαφής με την προσέγγιση του κινηματογραφικού ήρωα, και του προσώπου συνολικά, στις ταινίες της Nouvelle Vague. Στις ταινίες του ρεύματος παρατηρούμε τα κεντρικά πρόσωπα συχνά από μακριά, σε μια πρακτική που θυμίζει αρκετά ταινίες ντοκιμαντέρ. Παράλληλα, οι ήρωες της Nouvelle Vague δεν έχουν παρελθόν, ούτε και μέλλον, βρίσκονται εγκλωβισμένοι σε ένα εξαιρετικά ασταθές και ακατανόητο παρόν, στο πλαίσιο του οποίου συνήθως ενεργούν με τρόπο τόσο απρόβλεπτο, και αντικοινωνικό εν πολλοίς, ώστε να δυσχεραίνεται η συμπαθητική ταύτιση του θεατή μαζί τους.

Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία συντείνουν προς αυτό που αποκάλεσα πρόσληψη με όρους δοκιμασικούς: όλες οι αφηγήσεις της *αναθεωρημένης αναπαράστασης* προϋποθέτουν έναν ενεργό αναγνώστη/θεατή, ο οποίος ιδανικά θα είναι σε θέση να αναγνωρίσει τους πειραματισμούς του δημιουργού ως τέτοιους, να τους απολαύσει και να αποδώσει στον σκηνοθέτη-δημιουργό τα εύσημα, και να αναγνωρίσει τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που θέτει το κάθε έργο· θα είναι, επομένως, ο αναγνώστης/θεατής σε θέση να λάβει ενεργά μέρος σε έναν διάλογο με το έργο για το έργο. Άλλωστε, συχνά πρόκειται για δημόσιο διάλογο, αφού όπως είδαμε οι νέοι της εποχής, στην Ελλάδα και στη Γαλλία, αρέσκονταν να συζητούν για την πολιτική και τον πολιτισμό, συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου.

---

<sup>115</sup> Η απόκρυψη των ματιών του ήρωα υπογραμμίζεται από την αποκάλυψή τους αργότερα στο διήγημα: «Τα μαύρα γυαλιά αφαιρούνται και αποκαλύπτονται τα μάτια, σχεδόν αμυγδαλωτά, κουρασμένα, με τα βλέφαρά τους πεσμένα ελαφρά» (Μηλιώνης [1978] 2002, 40).

Τα παραπάνω διαγράφουν την αισθητική γραμμή στην οποία εντάσσονται τόσο τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* όσο και οι ταινίες της Nouvelle Vague. Μια αισθητική γραμμή καλλιτεχνικού προβληματισμού και πειραματισμού που συνδυάζονται με την έντονη αμφισβήτηση των παραδομένων κοινωνικών και πολιτικών προτύπων. Αυτός ο γενικός άξονας οδηγεί, όπως θα δούμε, σε μια σειρά θεματικών συναφειών, και πολύ περισσότερο σε σημαντικές υφολογικές αναλογίες, οι οποίες εκβάλλουν σε στοιχεία γόνιμου διακαλλιτεχνικού διαλόγου.

### **Νέοι ήρωες σε σχέση δυσαρμονίας με τον κόσμο.**

Ο κεντρικός ήρωας σε αυτές τις λογοτεχνικές και κινηματογραφικές αφηγήσεις φέρει αόριστα τα χαρακτηριστικά της νεότητας, κυρίως σε ό,τι αφορά τον τρόπο συμπεριφοράς και σκέψης. Βρίσκεται σε μια σχέση δυσαρμονίας με τον κόσμο γενικά, και με τους φορείς εξουσίας ειδικότερα, ενώ παρουσιάζεται συνηθέστερα μόνος, χωρίς την υποστήριξη και τους δεσμούς μιας κοινωνικής ομάδας ή ακόμα και της οικογένειας. Στις ταινίες της Nouvelle Vague αυτό το χαρακτηριστικό προβάλλεται έντονα, και γι' αυτό είναι εύκολα ανιχνεύσιμο. Χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα είναι *Τα 400 χτυπήματα* του Truffaut, όπου ο νεαρός Αντουάν παρουσιάζεται σε μια σχέση συνεχών συγκρούσεων με τους δασκάλους του και τους γονείς του, οι οποίοι παρουσιάζονται να στερούνται κατανόησης και τρυφερότητας προς τον νεαρό ήρωα. Ο Αντουάν καταφεύγει σε διάφορων ειδών αταξίες, συνήθως μαζί με τον φίλο του Ρενέ, όμως παραμένει σε όλη τη διάρκεια της ταινίας μοναχικός και μόνος. Καμία σχέση δεν διασώζεται πλέον, ούτε και αυτή του ατόμου με τον ίδιο του τον εαυτό. Φυσικά η ταινία του Truffaut αφορά ειδικά την παιδική ηλικία, αλλά και στις ταινίες που αφορούν τους νεαρούς ενήλικες –γιατί αυτοί είναι σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα οι πρωταγωνιστές των ταινιών της Nouvelle Vague– οι σχέσεις του ατόμου με την κοινωνία, αλλά και με την ομάδα των γνωστών και φίλων εμφανίζονται διασαλευμένες. Στις ταινίες της Nouvelle Vague υπογραμμίζεται η υποκρισία των ανθρώπινων σχέσεων, αλλά και η εγωκεντρική συμπεριφορά των ίδιων των κεντρικών ηρώων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αναστοχαστικής παρουσίασης των κατεστραμμένων διαπροσωπικών σχέσεων είναι η ταινία *Στον αστερισμό του Λέοντα* (*Le Signe du lion*, Eric Rohmer, 1962), της οποίας ο ήρωας καταλήγει μόνος του, εγκαταλειμμένος από φίλους και γνωστούς, άστεγος στους δρόμους του Παρισιού. Ένας άστεγος θα τον περιθάλπει σώζοντάς του έτσι τη ζωή. Εκείνος θα συμπεριφερθεί στον κεντρικό ήρωα σαν αδελφικός φίλος, όμως ο Πιερ δεν θα του συμπεριφερθεί ποτέ σαν ίσο, και τελικά θα τον εγκαταλείψει, όταν η δική του τύχη αλλάξει ξανά. Διασαλευμένες παρουσιάζονται παράλληλα και οι σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων. Σε έναν χορό εναλλαγής ερωτικών συντρόφων και παιχνιδιών ερωτικής επιθυμίας, οι σχέσεις των ζευγαριών στις ταινίες της Nouvelle Vague είναι αδύναμες και ασταθείς. Έτσι, οι καταραμένοι εραστές στο *Με κομμένη την ανάσα* του Godard καταστρέφονται επειδή δεν μπορούν να παραδεχτούν τον έρωτά τους ο ένας για τον άλλον –με τη λογική Πατρίσια πολύ χειρότερη από τον παρορμητικό Μισέλ. Ο εξιδανικευμένος έρωτας παρουσιάζεται σαν

στοιχείο ξένο προς την καινούργια εποχή και δεν μπορεί παρά να οδηγήσει στο παιχνίδι με τον θάνατο<sup>116</sup>.

Στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* η συμπεριφορά των προσώπων παρουσιάζεται ακατανόητη, με εμφανείς επαναλήψεις που υποκινούν αλληγορικές ερμηνείες, αλλά και θυμίζουν αρκετά το Θέατρο του Παραλόγου. Σε αυτό όμως το ευρύτερο πλαίσιο ανιχνεύονται και εμφανείς αναλογίες με τις «παράδοξες» συμπεριφορές των νεαρών ηρώων της Nouvelle Vague που αναφέρθηκαν παραπάνω. Κλείνοντας θα ήθελα να σημειώσω ότι η συμπεριφορά των ηρώων στις κινηματογραφικές και λογοτεχνικές αυτές αφηγήσεις προσλαμβάνει έναν αλληγορικό και τελετουργικό χαρακτήρα. Αλληγορικό επειδή λειτουργεί πάντοτε και σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, αυτό του «κοινωνικοπολιτικού αναστοχασμού», και τελετουργικό γιατί στηρίζεται συνήθως στην τελετουργικό τω τρόπω κυριολεκτική υλοποίηση κάποιων παγιωμένων «αποδεκτών» κοινωνικών πρακτικών (π.χ. ο φόνος του παλιού από το καινούργιο στην ταινία *Τα ξαδέρφια* του Chabrol, η άρνηση του επιπόλαιου άντρα από τη λογική γυναίκα στο *Με κομμένη την ανάσα* του Godard, η ταύτιση της πατρικής φιγούρας με τον νόμο στα *400 χτυπήματα* του Truffaut, όταν ο πατέρας παραδίδει τον γιο του στην αστυνομία και στο έλεος του νόμου μετά την κλοπή της γραφομηχανής, κ.ο.κ.) με αποτέλεσμα οι τελευταίες να τίθενται υπό αμφισβήτηση.

Σε γενικές γραμμές οι κρυμμένοι ήρωες του Μηλιώνη μοιάζουν με αυτούς της Nouvelle Vague υπό την έννοια ότι βρίσκονται και αυτοί σε μια σχέση δυσαρμονίας με τον κόσμο –ο οποίος βέβαια εν προκειμένω είναι ο κόσμος της απριλιανής δικτατορίας– και με τους γύρω τους, αφού σε όλη τη συλλογή δεν παρουσιάζεται ούτε μια λειτουργική σχέση, ακόμα περισσότερο δεν εμφανίζεται ούτε ένας παραγωγικός διάλογος. Οι ήρωες είτε σωμαίνονται κλεισμένοι στις σκέψεις τους, είτε ερμηνεύουν –εύλογα– την προσέγγιση του άλλου ως απειλή («Τα βήματα»), είτε καταφεύγουν σε σπαράγματα διαλόγου τα οποία όμως δεν μπορούν να λειτουργήσουν γόνιμα, καθώς οι ήρωες είναι περιχαρακωμένοι στις προσωπικές τους εμμονές. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της ματαιωμένης επικοινωνίας των προσώπων είναι ο «διάλογος» του ζευγαριού (;) στο διήγημα «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού». Ένας άντρας και μία γυναίκα κάθονται στο σαλόνι ενός διαμερίσματος. Είναι νύχτα, εκείνος διαβάζει δυνατά την είδηση ενός φόνου στην εφημερίδα, κάθε φορά που εκείνος διακόπτει την ανάγνωση η γυναίκα του απευθύνει την ίδια φράση «Συνέχισε» (60, 61, 62, 63, 65). Κάποιος τους καλεί επαναλαμβανόμενα στο τηλέφωνο του διαμερίσματος και το κλείνει. Ακούγεται ο ήχος του ασανσέρ που κινείται. Ο διάλογος μεταξύ των προσώπων περιορίζεται στα απολύτως απαραίτητα, κανείς από τους δύο δεν αντιμετωπίζει με τον λόγο του την αίσθηση της απειλής και του φόβου που τους δημιουργεί ο συνδυασμός της νυχτερινής ησυχίας, με τα σιωπηλά τηλεφωνήματα και την είδηση του φόνου στην εφημερίδα.

---

<sup>116</sup> Καταδικασμένος είναι ο έρωτας στις περισσότερες ταινίες της Nouvelle Vague που εξετάζονται εδώ, ενώ όπου εμφανίζεται ο έρωτας πολύ συχνά καταλήγει στον θάνατο: π.χ. το ερωτικό τρίγωνο στην ταινία *Τα ξαδέρφια* του Claude Chabrol καταλήγει στον φόνο του Σαρλ από τον Πάολ, ενώ ο έρωτας στις ταινίες *Το Παρίσι μάς ανήκει* και *Ζυλ και Τζιμ* καταλήγει στην αυτοκτονία.

Πρόκειται για ένα τυπικό παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται η απειλή, η εξουσιαστική συμπεριφορά ακόμα και ο φόνος στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*: όλα γίνονται αποδεκτά με μια φαινομενική απάθεια, μια ακραία έλλειψη αντίδρασης η οποία λειτουργεί όπως προαναφέρθηκε ως έμμεση καταγγελία της συνθήκης που βιώνει ο συγγραφέας στην Ελλάδα της απριλιανής δικτατορίας. Αυτού του είδους οι σκηνές μатаιωμένης επικοινωνίας, χωρίς να είναι ο κανόνας, δεν λείπουν και από τις ταινίες της Nouvelle Vague. Όπως και στα διηγήματα του Μηλιώνη, το παράλογο αναδεικνύεται μέσα από την ίδια την καθημερινότητα των ηρώων, μεταμφιεσμένο σε λογικό, και αποκτά κατά τη γνώμη μου ακόμα πιο σπαρακτικές διαστάσεις, καθώς προβάλλει συνολικότερα την παθογένεια των ανθρώπινων σχέσεων, ακόμα και στις συνθήκες ενός ευνομούμενο αστικοδημοκρατικού καθεστώτος.

Στα διηγήματα και στις ταινίες που σχολιάστηκαν, αυτό που κυριαρχεί είναι ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης*, ο οποίος εν προκειμένω αξιοποιεί στοιχεία της αλληγορίας και του παραλόγου, προκειμένου να υποκινήσει την αμφισβήτηση μιας σειράς παραδεδομένων κοινωνικών σχημάτων. Για τις λογοτεχνικές και για τις κινηματογραφικές αφηγήσεις, το εργαλείο για την αφηγηματική ανάπτυξη αυτού του *δεικτικού τρόπου* είναι η παρατήρηση, είτε των ίδιων των ηρώων, είτε του αντικειμένου του βλέμματός τους. Αυτό ακριβώς είναι το κατεξοχήν «κινηματογραφικό» στοιχείο, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, που εισβάλλει δια μέσου της τεχνικής του Νέου Μυθιστορήματος στην αφήγηση των *Διηγημάτων της δοκιμασίας*.

### **Η φιγούρα του αστυνόμου, ανακριτή, χωροφύλακα στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* και στη Nouvelle Vague και το αίσθημα της καταδίωξης.**

Σημαντικό για αυτά τα έργα, και συναφές με την προβληματική σχέση του ήρωα με τον κοινωνικό του περίγυρο, είναι το θεματικό μοτίβο της καταδίωξης, το οποίο επαναλαμβάνεται συχνά στις ταινίες της Nouvelle Vague και στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*. Μάλιστα συχνά η καταδίωξη του ήρωα πραγματοποιείται από κάποιο άγνωστο πρόσωπο και για άγνωστους στον ήρωα λόγους. Φυσικά, στον Μηλιώνη το συγκεκριμένο θέμα αποτελεί υπαινικτική αναφορά για το δικτατορικό καθεστώς, και ειδικότερα για τις δικτατικές αρχές του. Στις ταινίες της Nouvelle Vague, από την άλλη μεριά, αυτές οι καταδίωξεις συνιστούν συνήθως θεματικό μοτίβο-φόρο τιμής στις αμερικάνικες αστυνομικές ταινίες, χωρίς βέβαια να λείπουν από αυτές και τα χαρακτηριστικά μιας κοινωνικοπολιτικής αιχμής. Παρ' όλ' αυτά ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται οι «διώκτες» στον Μηλιώνη, έχει κάποια στοιχεία που θα μπορούσαν ενδεχομένως να συνδεθούν με τη σχετική εικονοποιία της Nouvelle Vague.

Το πρώτο και κυριότερο ίσως χαρακτηριστικό αυτών των διώξεων είναι ότι από την αφήγηση προβάλλονται ως εντελώς παράλογες. Συνήθως οι διώκτες εμφανίζονται να παρακολουθούν τον ήρωα, δημιουργώντας του διαρκώς την αίσθηση της απειλής. Τέτοιο παράδειγμα δίωξης βλέπουμε στο *Πυροβολήστε τον πιανίστα (Tirez sur le pianiste, 1960)* του

Truffaut, όπου ο κεντρικός ήρωας διώκεται σε όλη την ταινία από τους διώκτες του αδερφού του, καθώς και φυσικά στο *Με κομμένη την ανάσα του* Godard (1960), ενώ το μοτίβο της καταδίωξης υπάρχει και σε άλλες ταινίες του ρεύματος με μικροπροσαρμογές στις ειδικές συνθήκες της κάθε ταινίας (βλ. π.χ. δίωξη και πολιτική δολοφονία στο *Το Παρίσι μάς ανήκει* ή ακόμα και δίωξη της παιδικής παραβατικότητας στα *400 χτυπήματα*).

Στον Μηλιώνη το θεματικό μοτίβο της καταδίωξης, προφανής αναφορά στη σύγχρονη του πολιτική κατάσταση, τυποποιείται στο πρόσωπο του άντρα με το γκρίζο κουστούμι και τα μαύρα γυαλιά, ο οποίος εμφανίζεται σε δύο<sup>117</sup> από τα δέκα διηγήματα της συλλογής. Η μορφή του άντρα, «ψηλός με γκρίζο κουστούμι και μαύρα γυαλιά» («Όταν όλα σταμάτησαν»: Μηλιώνης [1978] 2002, 11), ο οποίος εμφανίζεται στο κατώφλι του ήρωα –και στα δύο διηγήματα (πρβλ. Μηλιώνης [1978] 2002, 51-52)– για να εξακριβώσει τα στοιχεία του και να φύγει χωρίς ο ίδιος να δώσει το παραμικρό στοιχείο για τη δική του ταυτότητα, προσωποποιεί τις αρχές του καθεστώτος. Το γεγονός ότι μια απλή ερώτηση για το όνομα και τη διεύθυνση διαμονής δημιουργεί τέτοια αναστάτωση στους ήρωες είναι, νομίζω, ενδεικτικό της απειλητικής λειτουργίας του κράτους στην Ελλάδα στη διάρκεια της δικτατορίας αλλά και, εν πολλοίς, τα χρόνια που προηγήθηκαν.

Παραλλαγή του άντρα με το γκρι κουστούμι είναι και οι άντρες με τα μαύρα γυαλιά, το σκούρο σακάκι και το μουστάκι που οδηγούν το μπλε OPEL και βρίσκονται διαρκώς πίσω από το αυτοκίνητο του ήρωα στη «Διαδρομή». Παρά το γεγονός ότι πουθενά δεν δίνεται ρητά η πληροφορία της καταδίωξης ή της απειλής, ωστόσο η διαρκής παρουσία των δύο αγνώστων, καθώς επισημαίνεται επαναλαμβανόμενα από την αφήγηση, δημιουργεί την αίσθηση της απειλής. Το γεγονός ότι το ραδιόφωνο στο μπλε OPEL μεταδίδει εμβατήρια (Μηλιώνης [1978] 2002, 38, 40, 41) αποσαφηνίζει λίγο την ταυτότητα του φορέα που εκλαμβάνεται ως απειλητικός.

Η αίσθηση της απειλής στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* είναι γενικευμένη, και αφορά συνολικά τη σχέση δυσαρμονίας με τον κόσμο, ενώ πάντοτε συνδέεται έστω εμμέσως με την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα. Στο διήγημα «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού», για παράδειγμα, η αίσθηση της απειλής κατασκευάζεται από μια σειρά ασύνδετων μεταξύ τους στοιχείων –την ανάγνωση της είδησης μιας δολοφονίας, το τικ-τακ του επιτοίχιου ρολογιού στη σιωπή, το τηλέφωνο που χτυπάει και το κλείνουν, τον ήχο του ασανσέρ της πολυκατοικίας– τα οποία όταν συνδυάζονται παράγουν το αίσθημα ότι οι ήρωες βρίσκονται εγκλωβισμένοι αναμένοντας ένα προδιαγεγραμμένο κακό.

---

<sup>117</sup> Πανομοίωτη είναι η μορφή του «ανακριτή» και στο διήγημα «Τα βήματα»: «Έξω, προς την αντίθετη κατεύθυνση στην πλευρά που είναι η εξώθυρα, ακούονται βήματα. Ανεβαίνουν ένα-ένα τα σκαλοπάτια, αργά, προσεκτικά, κι έπειτα σταματούν. Για λίγο δεν ακούεται τίποτε, για λίγα δευτερόλεπτα μονάχα, κι ύστερα ο δυνατός χτύπος του κουδουνιού γεμίζει το σπίτι. Μπροστά στο άνοιγμα της πόρτας στέκεται ένας άντρας. Φορεί γκρίζο κουστούμι, μαύρα γυαλιά κι έχει σκυμμένο το κεφάλι του στο σημειωματάριο που κρατάει στο αριστερό του χέρι.

-Είστε ο Χ.

Όταν σήκωσε επιτέλους το κεφάλι, φάνηκε για μια στιγμή ένα αβέβαιο φευγαλέο χαμόγελο σ' ένα πρόσωπο σχεδόν ανέκφραστο. Η πόρτα ξανακλείνει και κάτι απ' τον ήχο του κουδουνιού, ένας απόηχος, έχει μείνει ακόμα στο δωμάτιο». (Μηλιώνης [1978] 2002, 50-51).

Πέραν όμως της γενικευμένης αίσθησης απειλής, στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* όπως και στις ταινίες της Nouvelle Vague, οι φορείς εξουσίας, όποιοι και αν είναι αυτοί, –αστυνομικοί, χωροφύλακες, δάσκαλοι, επιθεωρητές– παρουσιάζονται απειλητικοί ή κωμικοί, συχνά δε και τα δύο ταυτοχρόνως. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα στον Μηλιώνη διακωμώδησης κάποιου φορέα εξουσίας είναι το διήγημα «Οι δυο χωρο-φύλακες». Η εμφάνιση των δύο με πλήρη εξάρτηση να βηματίζουν βαριά στον δρόμο (Μηλιώνης [1978] 2002, 30) δημιουργεί συνειρμούς που τους συνδέουν με τον στρατό και κατ' επέκτασιν με το στρατιωτικό καθεστώς των συνταγματαρχών. Ένας έντονος σπινθιρισμός στην πλαγιά που απλώνεται μπροστά τους περιγράφεται από τον αφηγητή ως «ένα κομμάτι του ήλιου» που «έχει πέσει εκεί [...] και γελάει» (Μηλιώνης [1978] 2002, 31). Οι χωρο-φύλακες θα αναγνωρίσουν στον σπινθιρισμό ένα κονσερβοκούτι, και θα βαλθούν να το εξοντώσουν. Δυο φορές θα πυροβολήσουν και οι δυο τους, και τις δυο φορές μάταια: «Κι όμως το κομμάτι ήλιου είναι ακόμα εκεί και γελάει» (Μηλιώνης [1978] 2002, 32, 35). Η σύνδεση του ήλιου που γελάει –κοροϊδευτικά θα συμπλήρωνα εγώ– με το κονσερβοκούτι, το οποίο πάση θυσία οι δύο θέλουν να ξεπαστρέψουν, αλλά και ο μηχανιστικός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται να κινούνται και να μιλούν οι δύο αυτοί χωροφύλακες, αποτελούν ένα έξοχο δείγμα της μηλιωνικής ειρωνείας, η οποία στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* –κατ' ανάγκην– φτάνει στην πιο λεπτή μορφή της (πρβλ. Αραγής 2010, 100)<sup>118</sup>.

Η προβληματική σχέση με τους φορείς εξουσίας θεματοποιείται επίσης στο ελληνικό κινηματογραφικό Νέο Κύμα, τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Δεν είναι νομίζω τυχαίο ότι κυρίαρχο θεματικό μοτίβο των ταινιών της περιόδου είναι το έγκλημα και η δικαστική του διαχείριση (π.χ. *Αναπαράσταση*, Αγγελόπουλος 1970· *Ιωάννης ο βίαιος*, Μακετάκη 1973· *Δι' ασήμαντον Αφορμήν*, Ψαρράς 1974). Γενικότερα, θα έλεγα ότι το θέμα της οριοθέτησης της νομιμότητας, ως μέρος του προβληματισμού για τη σχέση μεταξύ νόμιμου, δίκαιου και ηθικού, αποτελεί έναν σημαντικό θεματικό πυρήνα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και εκφράζει τις πολιτικές ανησυχίες των δημιουργών που συσπειρώθηκαν γύρω από το συγκεκριμένο κινηματογραφικό ρεύμα, οι οποίες μετά τη Μεταπολίτευση αποκτούν ακόμα πιο άμεση καλλιτεχνική έκφραση. Ο Μηλιώνης, βέβαια, έχοντας τους περιορισμούς της λογοκρισίας, δεν μπορεί να θέσει ευθέως τέτοια ζητήματα –θυμίζω ότι, όπως είδαμε παραπάνω, *Τα Διηγήματα της δοκιμασίας* δημοσιεύονται για πρώτη φορά στο διάστημα 1973-1974 στο περιοδικό των Ιωαννίνων *Δοκιμασία*, του οποίου το όνομα καταλήγει στον τίτλο της συλλογής, δηλώνοντας φυσικά

---

<sup>118</sup> Με παρόμοιο τρόπο, ως νύξεις προς το στρατιωτικό καθεστώς της χούντας, λειτουργούν στα *Διηγήματα* οι διάφορες αναφορές στα όπλα και τη στρατιωτική εξάρτηση. Σε κάθε περίπτωση αυτή η εμμονή με τη βία, η οποία είναι εδώ απρόσμενη, τυφλή, ανεξήγητη και συνήθως αναποτελεσματική (π.χ. Μηλιώνης [1978] 2002, 12, 32-35, 60-65), μπορεί νομίζω να συνδεθεί με τη μυθοποίηση της βίας από τον κινηματογράφο, αλλά και ειδικότερα ίσως με τα απρόσμενα και ανεξήγητα ξεσπάσματα βίας στις ταινίες της Nouvelle Vague (χαρακτηριστικό παράδειγμα *Τα ξαδέλφια* του Chabrol που ανέφερα παραπάνω, αλλά και το *Το Παρίσι μάς ανήκει*, το *Με κομμένη την ανάσα* κ.ά.). Ας σημειωθεί σαν ενδιαφέρουσα σύμπτωση (;) ότι ο Μισέλ στην αρχική σκηνή του *Με κομμένη την ανάσα* όταν οδηγώντας σε επαρχιακό δρόμο θα βρει ένα όπλο στο ντουλαπάκι του αυτοκινήτου, θα πυροβολήσει τον ήλιο, ή μάλλον πιο συγκεκριμένα ένα κομμάτι ήλιου που φαίνεται να σπινθηρίζει μέσα από τις φυλλωσιές.

παράλληλα και τη δοκιμασία της επταετίας (πρβλ. Κομηνέλλη 2011, 88). Κατορθώνει, όμως, ο Μηλιώνης με την αξιοποίηση στοιχείων από το παράλογο και την αλληγορία (πρβλ. Τζιόβας 2006, 100), αλλά και με την εμφοτική χρήση της επανάληψης<sup>119</sup>, να δημιουργήσει σαφείς νύξεις για την πολιτική κατάσταση της εποχής, καλλιεργώντας και ένα πνεύμα ενεργού προβληματισμού που συνάδει με το πνεύμα των κινηματογραφικών ρευμάτων της περιόδου<sup>120</sup>. Υπάρχουν επομένως αρκετές υπαινικτικές αναφορές στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* στο απριλιανό καθεστώς, είτε πρόκειται για τη βεντέτα των χωρο-φυλάκων με το κονσερβοκούτι (Μηλιώνης [1978] 2002, 31-35), είτε για τη μορφή του άντρα με το γκρι κουστούμι, ο οποίος προκαλεί αναστάτωση και φόβο στους ήρωες (Μηλιώνης [1978] 2002, 11, 15, 51-52), είτε για τα εμβατήρια που εισβάλλουν και ακούγονται ξανά και ξανά από το ραδιόφωνο (Μηλιώνης [1978] 2002, 28, 38, 40, 42). Στο ίδιο εξάλλου κλίμα κινούνται και οι αναφορές στην αίσθηση του εγκλεισμού που καλλιεργείται από την εμμονή της περιγραφής των κλειστών χώρων (π.χ. «Εγκλεισμός», «Τα βήματα», «Στην Κατάρα», «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού»), αλλά και από το πλήθος των αναφορών στα πάσης φύσεως «όρια» των χώρων (π.χ. το κιγκλίδωμα: Μηλιώνης [1978] 2002, 19, 21, η μπαλκονόπορτα: 25, 28, η μάντρα: 50, το συρματοπλεγμα: 72, 73)<sup>121</sup>, με αποκορύφωμα το διήγημα «Εγκλεισμός», όπου ο αφηγητής φτάνει να μετράει τις διαστάσεις του διαμερίσματος στο οποίο βρίσκεται<sup>122</sup>).

### **Η αφήγηση ως παρατήρηση στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*.**

Ιδιαίτερη θέση στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* έχει η λειτουργία της θέασης. Όπως είδαμε παραπάνω η αφήγηση ως περιγραφή/παρατήρηση αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό της ποιητικής

---

<sup>119</sup> Πολλές φράσεις και περιγραφές επανέρχονται αυτούσιες στα ολιγοσέλιδα διηγήματά του: π.χ. «Διαδρομή»: Μηλιώνης [1978] 2002, 36, 38, 41-42· «Η κραυγή»: 55, 58-59· «Εισαγωγή στο μάθημα των Γαλλικών»: 67, 68, 70· «Κυνισμός»: 72, 75.

<sup>120</sup> Για παράδειγμα, το διήγημα «Κυνισμός», αν λάβει κανείς υπ' όψιν του τα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής, εύκολα διαβάζεται ως αλληγορία για την κατάσταση της Ελλάδας και των Ελλήνων στη διάρκεια της δικτατορίας (βλ. σκυλί δεμένο σε ένα δέντρο με «γύψινα κλωνάρια», Μηλιώνης [1978] 2002, 74), και για την ουσιαστικά αδιάφορη στάση των ξένων –ίσως και ειδικότερα των νεολαιίστικων κινημάτων της Δύσης, που κατήγγελλαν κατά καιρούς τα δικτατορικά καθεστώτα των χωρών του Νότου, και ταυτίζονταν εμφανισιακά με τους νεαρούς του διηγήματος–. Δεν λείπει τέλος από το σύντομο αυτό κείμενο του Μηλιώνη αφενός η αναφορά στην ανάδειξη της Ελλάδας σε δημοφιλή τουριστικό προορισμό, και αφετέρου ένα έμμεσο σχόλιο για τη σχέση των τουριστών με τον τόπο που επισκέπτονταν.

<sup>121</sup> Την ίδια ερμηνεία δίνει και ο ίδιος ο Μηλιώνης στο έργο του σε συνέντευξή του στον Γιάννη Παππά, [Παππάς] 1995, 103. (βλ. παράθεμα παραπάνω).

<sup>122</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Πάνω απ' τη δεύτερη αυτή πόρτα είναι δυο μεγάλα φύλλα ντουλαπιού, που κλείνουν πάνω στον τοίχο. Είναι το πατάρι. Το ύψος από το δάπεδο ως εκεί δεν είναι πάνω από 1,80 μ., έτσι που αν κρεμόταν κανείς απ' τη βάση εύκολα θα μπορούσε να σκαρφλώσει με απλή έλξη [...]» (Μηλιώνης [1978] 2002, 22) και λίγο παρακάτω: «Απ' το πτυσσόμενο τραπέζι ως την πόρτα είναι δυόμισι βήματα μονάχα. [...] Απ' την πόρτα της κουζίνας ως την πόρτα της κρεβατοκάμαρας είναι τέσσερα βήματα· απ' την πόρτα της κρεβατοκάμαρας ως την αφιδωτή πόρτα του χολ είναι έξι βήματα [...] Απ' την πόρτα του λιβινγκ-ρουμ ως τη μπαλκονόπορτα είναι τέσσερα βήματα. [...]» (26-27). Την αίσθηση της στενότητας του χώρου και του εγκλεισμού υπογραμμίζει η επιλογή του Μηλιώνη να κλείσει το διήγημα με την περιγραφή του χώρου μέσα στο πατάρι: «Το πατάρι είναι ένας χαμηλός χώρος –το πολύ μισό μέτρο– αλλά αρκετός σε μήκος. Θα μπορούσε να είναι και στο φάρδος ικανοποιητικός, αν δεν ήταν εκεί τοποθετημένος κι ο θερμοσίφοντας, που το κόκκινο φωτάκι του ρίχνει γύρω μια αιμάτινη ανταύγεια, τόσο θαμπή που μήτε σκόνη διακρίνεται μήτε καμιά από τις αράχνες που σίγουρα θα 'χουν υφάνει τα δίχτυα τους στους τοίχους» (28-29).



του Νέου Μυθιστορήματος, και ειδικότερα των κειμένων του Robbe-Grillet. Πειραματιζόμενος, λοιπόν, με τον τρόπο του Robbe-Grillet, ο Μηλιώνης κατασκευάζει αφηγήματα βασισμένα σχεδόν αποκλειστικά στη λειτουργία της θέασης-παρατήρησης. Πέρα, όμως, από μια γενική αναλογία με την κινηματογραφική αφήγηση, η οποία προκύπτει από το ανάπτυγμα της λογοτεχνικής αφήγησης στο πλαίσιο της λειτουργίας της θέασης, υπάρχει και μια ειδική θεματική συγγένεια με τις ταινίες της Nouvelle Vague. Στις ταινίες της Nouvelle Vague, πολύ συχνά παρουσιάζεται ο ήρωας να παρατηρεί το περιβάλλον του, και μάλιστα αρκετές φορές ειδικά τον κενό ανθρώπων γύρω του χώρο. Η ακολουθία των εικόνων συγκροτεί το αφήγημα της σκέψης του ήρωα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στα λογοτεχνικά έργα του Μηλιώνη και του Robbe-Grillet. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακολούθηση του βλέμματος, ως διακριτό θεματικό μοτίβο, καθώς στα συγκεκριμένα λογοτεχνικά και κινηματογραφικά έργα η παρατήρηση ενός χώρου –εσωτερικού ή εξωτερικού– στον οποίο δεν συμβαίνει τίποτα το αξιοσημείωτο είναι ουσιαστικά η αφήγηση της σκέψης του ήρωα με *δεικτικό τρόπο*. Αξίζει, επιπλέον, να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη πρακτική, ιδιαίτερος διαδεδομένη στη λογοτεχνία ήδη από τον μοντερνισμό και προσφιλής στον κινηματογράφο εξαιτίας της εικονοκεντρικής φύσης του υλικού του, στα συγκεκριμένα έργα συνοδεύεται από μια χαρακτηριστική, φαινομενική, «κενότητα νοήματος». Με άλλα λόγια στις ταινίες της Nouvelle Vague –σε πεζογραφήματα του Νέου Μυθιστορήματος– και στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* (με κατεξοχήν παραδείγματα τα «Εγκλεισμός» και «Τα βήματα»), η αφήγηση παρακολουθεί μέσω των αντικειμένων του βλέμματος τη σκέψη του ήρωα, ενώ αυτός δεν σκέφτεται κάτι συγκεκριμένο. Φυσικά, σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης μπορεί κανείς να εντοπίσει την αίσθηση ασφυξίας ή την υπαρξιακή αγωνία, οι οποίες κυριαρχούν χωρίς ωστόσο να δηλώνονται ποτέ ρητά. Η πρώτη, λοιπόν, αναγνωστική αίσθηση από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* είναι ότι το βλέμμα, και μαζί του η σκέψη, πλανώνται άσκοπα στον χώρο. Η αναστοχαστική διάθεση που καλλιεργεί αυτή η φαινομενικά άσκοπη θέαση-αφήγηση<sup>123</sup>, η στροφή προς τα έσω που δημιουργείται αναγκαστικά, είναι, κατά τη γνώμη μου, το κατεξοχήν χαρακτηριστικό της ποιητικής των έργων της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*. Πρόκειται για την οριακή εκείνη στιγμή που η συνείδηση δεν βρίσκει νόημα στον εξωτερικό κόσμο –φυσικό, κοινωνικό, πολιτικό–, στρέφεται στον εαυτό της για να συνειδητοποιήσει ότι αδυνατεί να εξηγήσει εαυτόν, και πολύ περισσότερο τον κόσμο, με αποτέλεσμα η καλλιτεχνική αναπαραστατική λειτουργία να θεματοποιεί την ίδια τη λειτουργία της αποσύνθεσης-αναθεώρησής της, πράγμα που εκφράζεται και στις υφολογικές επιλογές των συγκεκριμένων έργων.

---

<sup>123</sup> Πρβλ. Barthes [1964] 1972, 53-54 για το *Le Voyeur* του Robbe-Grillet: «Τα αντικείμενα συνδέονται μεταξύ τους με μια αδιάφορη τυχειότητα· όμως η επανάληψη κάποιων ομάδων αντικειμένων (το σκονί, τα ζαχαρωτά, τα τσιγάρα, το χέρι με τα μυτερά νύχια) δημιουργεί την πιθανότητα μιας δολοφονικής πρόθεσης, η οποία θα τα ένωνε όλα μαζί· και αυτοί οι συσχετισμοί αντικειμένων (οι συσχετισμοί ιδεών, θα λέγαμε), σταδιακά προετοιμάζουν τον αναγνώστη για την πιθανή ύπαρξη πλοκής, χωρίς ποτέ να την κατονομάσουν. Σαν να πρέπει, στον κόσμο του Robbe-Grillet να κινηθούμε από την τάξη των αντικειμένων στην τάξη των γεγονότων ακολουθώντας υπομονετικά μια ακολουθία καθαρών αντανάκλαστικών, αποφεύγοντας τη διαμεσολάβηση της ηθικής συνείδησης».

Στο διήγημα «Εγκλεισμός» η αφήγηση αναπτύσσεται εξολοκλήρου ως παρατήρηση: «Το δάπεδο της κουζίνας είναι μαρμάρينو με χρώμα κοκαλί και πιο σκούρα νερά. Απ' το πτυσσόμενο τραπέζι ως την πόρτα είναι δυόμισι βήματα μονάχα. Το πάτωμα του λίβιγκ-ρουμ είναι δρύινο κι οι γραμμές των ξύλων σχηματίζουν ψαροκόκαλο. Απ' την πόρτα της κουζίνας ως την πόρτα της κρεβατοκάμαρας είναι τέσσερα βήματα· απ' την πόρτα της κρεβατοκάμαρας ως την αφιδωτή πόρτα του χολ είναι έξι βήματα κι αυτό είναι φυσικό, γιατί η δεύτερη κατεύθυνση είναι σχεδόν διαγώνια. Το δάπεδο του χολ είναι από σκούρο μάρμαρο που φαίνεται ακόμα πιο σκοτεινό, γιατί το φως είναι λιγοστό, το δάπεδο του λίβιγκ-ρουμ είναι ξύλινο παρκέ με ψαροκόκαλο κι αντανακλά το φως της μέρας που μπαίνει από τις γρίλιες του μπαλκονιού. Το πάτωμα στο υπνοδωμάτιο είναι δρύινο κι οι γραμμές των σανιδιών σχηματίζουν ψαροκόκαλο· είναι παρκέ κι αντανακλά περισσότερο φως, γιατί βρίσκεται πιο κοντά στη μπαλκονόπορτα. Απ' την πόρτα του λίβιγκ-ρουμ ως τη μπαλκονόπορτα είναι τέσσερα βήματα. Το πάτωμα του λίβιγκ-ρουμ έχει λιγοστό φως, ενώ το δάπεδο στο χολ είναι σχεδόν σκοτεινό. Το ψαροκόκαλο στο δρύινο πάτωμα, αν το κοιτάξει κανείς πολλή ώρα ζαλίζει, οι γραμμές του ανεβοκατεβαίνουν, ενώ το μαρμάρينو δάπεδο της κουζίνας έχει χρώμα κοκαλί, με νερά που σχηματίζουν φηγούρες. Στο υπνοδωμάτιο υπάρχει μια πόρτα συρταρωτή, που οδηγεί σ' ένα μικρό βοηθητικό χώρο με εντοιχισμένη ντουλάπα κι απέναντί της την πόρτα του μπάνιου. Πάνω απ' τη δεύτερη αυτή πόρτα είναι δυο μεγάλα φύλλα ντουλαπιού, που κλείνουν πάνω στον τοίχο. Είναι το πατάρι. Το ύψος από το δάπεδο ως εκεί δεν είναι πάνω από 1,80 μ.».

Είναι προφανής η λειτουργία του βλέμματος στο συγκεκριμένο απόσπασμα. Πιο συγκεκριμένα η λειτουργία του βλέμματος, η παρατήρηση, φτάνει να κυριεύσει εξολοκλήρου την αφήγηση. Οι επαναλήψεις κλιμακώνουν την αίσθηση της παραδοξότητας, αλλά και υπογραμμίζουν το αίσθημα του εγκλεισμού: το βλέμμα κινείται πολύ αργά μέσα στον χώρο (πρβλ. σχόλιο Spiegel για το *slow motion* στα κείμενα του Robbe-Grillet: Spiegel 1976, 124-125), και η αφήγηση χρησιμοποιεί ξανά και ξανά τις ίδιες φράσεις κλιμακώνοντας την αίσθηση ότι δεν συμβαίνει τίποτα, την αίσθηση του παραλόγου, αλλά και το αίσθημα του εγκλεισμού. Το αποτέλεσμα είναι μια αίσθηση ενός βασανιστικά διεσταλμένου χρόνου. Ο χρόνος κυλά δια της παρατήρησης σε ένα παρόν μονότονο, το οποίο φιμώνει επιδέξια όλες του τις εντάσεις –περίπου όπως η αφήγηση αρνείται να δηλώσει ρητά τις σκέψεις και τα συναισθήματα του ήρωα. Κι η κίνηση του χρόνου εξάλλου στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* δηλώνεται εικονοκεντρικά, είναι αντικείμενο παρατήρησης<sup>124</sup>.

Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί το βλέμμα και στους εξωτερικούς χώρους («Εγκλεισμός»: Μηλιώνης [1978] 2002, 19-22· «Διαδρομή», «Η κραυγή» κ.ά.), ενώ, όπως προαναφέρθηκε, δεν αφορά μόνο τα αντικείμενα, αλλά και τα πρόσωπα. Ακόμα και οι ήρωες, δηλαδή, στα *Διηγήματα*

<sup>124</sup> Για παράδειγμα στο διήγημα «Διαδρομή» η πάροδος του χρόνου δηλώνεται από τη θέση του ήλιου και την εναλλαγή φωτός / σκότους (Μηλιώνης [1978] 2002, 36, 40, 41, 42), ενώ αντίστοιχα στο διήγημα «Η κραυγή» ο χρόνος δηλώνεται από την κίνηση των σύννεφων που περνούν και ξαναπερνούν πάνω από τον ήλιο (55, 56, 58, 59).

της δοκιμασίας είναι –και παρουσιάζονται αποκλειστικά ως– αντικείμενο του βλέμματος. Σχολιάστηκε σύντομα παραπάνω η εικόνα του εαυτού ως αντικειμένου του βλέμματος, η οποία υπάρχει με τρόπο χαρακτηριστικό στο διήγημα «Διαδρομή». Παραθέτω εδώ ένα σύντομο απόσπασμα από το διήγημα «Η κραυγή» στο οποίο τα πρόσωπα, όπως και οι πράξεις τους, αποδίδονται ως αποτέλεσμα παρατήρησης, και πιο συγκεκριμένα αποδίδονται με την αξιοποίηση οπτικών και ακουστικών εικόνων.

Το διήγημα ξεκινά με έναν συνδυασμό οπτικής και ακουστικής εικόνας. Ένα «ερημικό τοπίο τριकुμίζεται από θόρυβο που πλησιάζει» (Μηλιώνης [1978] 2002, 55). Τον θόρυβο δικαιολογεί η εμφάνιση μιας μοτοσυκλέτας: «Μια μοτοσυκλέτα προβάλλει στο βάθος να 'ρχεται με μεγάλη ταχύτητα, χοροπηδώντας πάνω στο χωματόδρομο. Φρενάρει μπροστά στην αυλόθυρα και δύο άντρες πηδούν. Φορούν παντελόνια σε χρώμα λαδί και σκούρα πουκάμισα, σχεδόν στο ίδιο χρώμα, με μακριά κατεβασμένα μανίκια. Σηκώνουν τη μοτοσυκλέτα τη μάζουν στην αυλή και κλείνουν πίσω τους την πόρτα» (55). Ακολουθεί η περιγραφή ενός σπιτιού –είναι το μοναδικό σπίτι που αναφέρεται στο κατά τα άλλα ερημικό τοπίο–, το οποίο είναι σε κακή κατάσταση και μοιάζει να μην κατοικείται. Όμως «[η] πόρτα του σπιτιού ξαφνικά ανοίγει και προβάλλει μια αντρική φιγούρα. Στέκεται για λίγο στο τσιμεντένιο κεφαλόσκαλο, δίπλα στο όρθιο κοντάρι» (57).

Τον άντρα αυτόν (ο οποίος φοράει, όπως σχολιάστηκε παραπάνω, τα ίδια ακριβώς ρούχα με τους άντρες της μοτοσυκλέτας), αν κρίνουμε από την κραυγή που θα ακουστεί, σκοτώνουν οι άλλοι δύο, χωρίς όμως ο αναγνώστης να έχει πρόσβαση στα όσα συμβαίνουν μέσα στο σπίτι: «[...] Ξαναφαίνονται σχεδόν αμέσως στο τσιμεντένιο κεφαλόσκαλο και χώνονται στο σπίτι. Τη στιγμή αυτή βγαίνει από μέσα μια δυνατή κραυγή, σαν στρίγκλισμα χοίρου που τον σφάζουν γίνεται ύστερα αγκομαχητό και τέλος σβήνει» (Μηλιώνης [1978] 2002, 59). Η τεχνική αυτή της απόκρυψης και της οπτικοκεντρικής παρουσίας των στοιχείων της πλοκής, οφείλει κατά τη γνώμη μου πολλά στην κινηματογραφική αφήγηση και τους δικούς τους χειρισμούς του πλάνου, καθώς και του εντός και εκτός πλάνου χώρου.

Το διήγημα «Η κραυγή» αναπτύσσεται στο σύνολό του σαν κειμενική προσομοίωση της τεχνικής του μακρινού πλάνου. Ο περιβάλλον χώρος, (το έρημο τοπίο, η αυλή, το σπίτι, ο ουρανός, ο χωματόδρομος, η μοτοσυκλέτα), και πολύ περισσότερο τα πρόσωπα του διηγήματος αποδίδονται με μια λεπτομερειακή περιγραφή της εικόνας που μπορεί να έχει κανείς παρακολουθώντας μια σκηνή από μακριά. Είναι, για παράδειγμα, χαρακτηριστικό μιας τέτοιας, εκ του μακρόθεν θέασης, ότι ξέρουμε με λεπτομέρεια τα χρώματα των ρούχων των ηρώων, δεν ξέρουμε όμως τίποτα για τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους. Στο συγκεκριμένο διήγημα, χωρίς βέβαια να μπορούμε να μιλήσουμε για επίδραση, ο Μηλιώνης εκμεταλλεύεται γνώσεις που έχει κατακτήσει από τη θέαση κινηματογραφικών ταινιών. Διαπιστώνουμε δηλαδή έναν διακαλλιτεχνικό διάλογο, ο οποίος καταλήγει στην κειμενική αφομοίωση στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης. Γιατί δεν αξιοποιείται στο συγκεκριμένο διήγημα απλώς μια περιγραφή ενός μακρινού τοπίου, αξιοποιείται η

αφηγηματική δυναμική του κινηματογραφικού μακρινού πλάνου (ειδικά όταν αυτό είναι μεγάλο σε διάρκεια), το οποίο αποκαλύπτει κάποια στοιχεία ενώ την ίδια στιγμή αποκρύπτει αρκετά άλλα. Θα έλεγα, δηλαδή, συμπερασματικά ότι στον πειραματισμό του με την αφήγηση-παρατήρηση, όπως την περιέγραψε και την εφάρμοσε ο Robbe-Grillet, ο Μηλιώνης καταλήγει να αφομοιώνει στο κείμενό του στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης, και μάλιστα, τα στοιχεία αυτά έχουν τέτοια αφηγηματική δυναμική, ώστε να μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αποτελούν «απόκλιση από μια κανονικοποιημένη λογοτεχνική ή και γλωσσική χρήση» (Rajewsky 2002, 161), και ότι επομένως μπορούν να θεωρηθούν ως *έμμεσος δείκτης* του διακαλλιτεχνικού διαλόγου του πεζογραφήματος με τον κινηματογράφο.

Παρόμοια είναι η λειτουργία της θέασης-παρατήρησης σε αρκετά παραδείγματα από τις ταινίες της Nouvelle Vague. Στο πλαίσιο πάντοτε μιας θέασης (φαινομενικά) χωρίς σκοπό, πρόθεση και νόημα, το βλέμμα των ηρώων της Nouvelle Vague πλανάται πάνω από επαρχιακά τοπία, πάνω από την πόλη, πάνω από πρόσωπα τα οποία παρατηρεί σαν να επρόκειτο για αντικείμενα. Εμβληματικό παράδειγμα της τελευταίας αυτής περίπτωσης<sup>125</sup>, το μονοπλάνο από το *Weekend* (1967) του Jean-Luc Godard, στο οποίο οι δύο ήρωες οδηγούν με το αυτοκίνητό τους σε έναν επαρχιακό δρόμο και συναντούν ένα τεράστιο μπουτιλιάρισμα: η κάμερα θα παρακολουθήσει, με ένα εκτενές travelling, ένα-ένα τα καθημερινά έως και εξωφρενικά επεισόδια στο πλάι του δρόμου για να καταλήξει στην αιτία του μπλοκαρισμένου δρόμου, ένα μεγάλο τρακάρισμα με αρκετούς νεκρούς και τραυματίες, τους οποίους οι δυο ήρωες θα προσπεράσουν με χαρακτηριστική *απάθεια* (πρβλ. Sterritt 1999, 96-98).

### **Το αυτοκίνητο.**

Ένα θεματικό μοτίβο που συνδέεται με τη λειτουργία της θέασης στα συγκεκριμένα έργα, ενώ παράλληλα αποτελεί σύμβολο του σύγχρονου «μοντέρνου» τρόπου ζωής, είναι το αυτοκίνητο, και ειδικότερα η οδήγηση μέσα στην πόλη ή σε επαρχιακούς δρόμους. Αναφέρθηκε ήδη πόσο γοητευμένοι ήταν οι Γάλλοι στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 με το ιδιωτικό αυτοκίνητο (Neupert [2002] 2007, 8-10). Εύλογα, λοιπόν, στις ταινίες της Nouvelle Vague, οι οποίες κυρίως θεματοποιούν τη ζωή των νέων των μεσαίων στρωμάτων, και προβάλλουν εμφατικά καθετί καινούργιο, οι βόλτες με το αυτοκίνητο κατέχουν εξέχουσα θέση. Παράλληλα, βέβαια, η επιλογή να ενταχθεί στον ενεργό χρόνο της ταινίας ο θεωρητικά «νεκρός» χρόνος της μετακίνησης του ήρωα από το ένα σημείο της πόλης στο άλλο, είναι ενδεικτικός και για την αντίληψη των συγκεκριμένων σκηνοθετών για την έννοια της πλοκής, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω. Το

---

<sup>125</sup> Παρόμοια χαρακτηριστικά έχει και η σκηνή της ταινίας *Με κομμένη την ανάσα* στην οποία το ζευγάρι βρίσκεται στο δωμάτιο της κοπέλας, έχουν κάνει έρωτα, κι εκείνη σηκώνεται και ετοιμάζεται μπροστά στον καθρέφτη. Η κάμερα, χωρίς να είναι απολύτως σαφές πότε υιοθετεί την οπτική της Πατρίσια και πότε του Μισέλ, στέκεται στο πρόσωπο της κοπέλας. «Τι σημαίνει κάνω μούτρα;» τον ρωτάει. Της δείχνει κάνοντας διάφορες γκριμάτσες. Εκείνη τον μιμείται κοιτάζοντας τον εαυτό της στον καθρέφτη. «Εμένα μου πάει» καταλήγει. Το πρόσωπό της είναι και για τους δύο ήρωες, όπως βέβαια και για τον θεατή, ένα αντικείμενο προς παρατήρηση.

θεματικό μοτίβο της παρατήρησης του αστικού τοπίου μέσα από ένα κινούμενο αυτοκίνητο είναι τυπικό για τη Nouvelle Vague<sup>126</sup> (π.χ. *Με κομμένη την ανάσα*, *Η Κλεό από τις 5 ως τις 7*, *Το Παρίσι μάς ανήκει* στη διάρκεια των οποίων οι ήρωες μετακινούνται συχνά μέσα στην πόλη με αυτοκίνητο, και η κινηματογραφική αφήγηση επιλέγει να μας δείξει το αστικό τοπίο που κοιτάζουν καθώς μετακινούνται). Το χαρακτηριστικότερο, όμως, ίσως παράδειγμα, στο οποίο οι βόλτες, και οι καταδιώξεις με το αυτοκίνητο, καταλαμβάνουν σημαντικό χώρο στην αφήγηση είναι η ταινία *Με κομμένη την ανάσα* του Godard, όπου διαρκώς παρακολουθούμε τον Μισέλ –κλέφτη αυτοκινήτων, ειρήσθω εν παρόδω– να κινείται εντός και εκτός της πόλης με ένα, διαφορετικό κάθε φορά, αυτοκίνητο<sup>127</sup>.

### **Χριστόφορος Μηλιώνης «Διαδρομή» – Jean-Luc Godard, *Με κομμένη την ανάσα*.**

Θα ήθελα να σταθώ για λίγο στην ταινία *Με κομμένη την ανάσα*, καθώς θεωρώ ότι παρουσιάζει αρκετές θεματικές ομοιότητες με το διήγημα «Διαδρομή» από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας*. Παράλληλα το συγκεκριμένο διήγημα θα αποτελέσει μια καλή αφορμή να αναδειχθούν κάποια θεματικά μοτίβα κοινά με τις ταινίες της Nouvelle Vague, τα οποία έχουν αναφερθεί παραπάνω. Τέλος, η «Διαδρομή» είναι ένα κείμενο πρόσφορο για την ανάλυση της *βλεμματοποίησης* της αφήγησης (βλ. αναλυτικά παρακάτω), του διαχωρισμού, δηλαδή, ανάμεσα στην οπτική και τη γνωστική εστίαση, ο οποίος υπάρχει συχνά στον κινηματογράφο εξαιτίας του πολυκάναλου υλικού του κινηματογραφικού κώδικα, όταν όμως παρουσιάζεται στη λογοτεχνία, μπορεί να θεωρηθεί «απόκλιση από μια “κανονική” ή αλλιώς “συμβατική” λογοτεχνική πρακτική» (*Abweichen von einem >normalen< bzw. >konventionellen< Erzählen*, Rajewsky 2002, 161) κι επομένως αποτελεί εξαιρετικά γόνιμο στοιχείο για τη μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στα λογοτεχνικά κείμενα (βλ. αναλυτικά πρώτο κεφάλαιο).

Η «Διαδρομή» είναι ένα διήγημα για τον δρόμο, ένα διήγημα με αποκλειστικό θέμα την οδήγηση σε κάποιον ελληνικό (όπως προδίδουν τα τοπία: Μηλιώνης [1978] 2002, 37, 39) επαρχιακό δρόμο. Ήδη σε αυτό το σημείο έχουμε μια σημαντική θεματική συνάφεια με τις ταινίες της Nouvelle Vague, οι οποίες, όπως είδαμε παραπάνω, μοιάζουν συνεπαρμένες με το ιδιωτικό αυτοκίνητο και αφιερώνουν αρκετό χρόνο στην απεικόνιση της οδήγησης και των μετακινήσεων εντός ή εκτός πόλης και στην παρατήρηση του περιβάλλοντος χώρου.

Στη «Διαδρομή» παρακολουθούμε τη διαδρομή από τα μάτια του ήρωα, ο οποίος βρίσκεται στη θέση του οδηγού. Το πρόσωπό του, ή μάλλον κομμάτια του προσώπου του, θα μας αποκαλυφθούν μόνο όταν εκείνος κοιτάζει στον καθρέφτη του αυτοκινήτου (βλ. παραπάνω).

<sup>126</sup> Η εικόνα του αυτοκινήτου, ως μορφής ψυχαγωγίας και δείγματος ευημερίας δεν λείπει και από τον ελληνικό κινηματογράφο, περιορίζεται όμως κυρίως στον εμπορικό κινηματογράφο κι επομένως έχει εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά. Το πιο γνωστό και χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι μάλλον η ταινία *Η Σωφερίνα* (1964) του Αλέκου Σακελλάριου με την Αλίκη Βουγιουκλάκη στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

<sup>127</sup> Πρβλ. σχόλιο του David Sterritt, ο οποίος μάλιστα συνδέει τον Μισέλ του *Με κομμένη την ανάσα* με τον αμερικάνο μπητ συγγραφέα της οδικής περιπλάνησης Jack Kerouac (Sterritt 1999, 48).

Βλέπουμε την άσφαλο, τα παιχνιδίσματα του ήλιου, τα γύρω χωράφια. Κάποια στιγμή στον καθρέφτη εμφανίζεται ένα μπλε OPEL, το οποίο θα παραμείνει να «συνοδεύει» τον ήρωα μέχρι το τέλος του διηγήματος. Η διαρκής παρουσία του μπλε OPEL σε μια σταθερή απόσταση πίσω από το αυτοκίνητο του ήρωα δημιουργεί μια αόριστη αίσθηση απειλής, ανάλογη προς αυτήν που προκαλεί η εμφάνιση του άντρα με το γκρίζο κουστούμι σε άλλα διηγήματα της συλλογής («Τα βήματα», «Όταν όλα σταμάτησαν»). Το γεγονός ότι το ραδιόφωνο του OPEL μεταδίδει εμβατήρια (Μηλιώνης [1978] 2002, 38, 41, 42), σε αντίθεση με την απαλή μουσική στο αυτοκίνητο του ήρωα (37, 40) μάς δίνει κάποια στοιχεία για την ταυτότητα της απειλής αυτής. Έτσι, όλο το διήγημα λειτουργεί ως αφήγηση μιας καταδίωξης, και πιο συγκεκριμένα ως η αφήγηση του αισθήματος της καταδίωξης, αφού οι άντρες του OPEL πέραν της διαρκούς τους παρουσίας, δεν κινούνται κατά κανένα τρόπο απειλητικά προς τον ήρωα. Το θέμα της καταδίωξης με το αυτοκίνητο ανακαλεί το *Με κομμένη την ανάσα* του Godard, στο οποίο κεντρικός ήρωας είναι ο Μισέλ (Jean-Paul Belmondo), ένας κλέφτης αυτοκινήτων που προσπαθώντας να διαφύγει τη σύλληψη θα καταλήξει στον φόνο ενός αστυνομικού ήδη στα πρώτα πέντε λεπτά της ταινίας, με αποτέλεσμα την ακόμα πιο εντατική δίωξή του από την αστυνομία. Και στην περίπτωση της ταινίας του Godard, βέβαια, η δίωξη έχει κάποια στοιχεία παραλόγου: ο Μισέλ δεν είναι δα και κανένας τόσο επικίνδυνος εγκληματίας ώστε να κινητοποιηθεί ολόκληρη η πόλη για τη σύλληψή του. Περισσότερο, θα έλεγα ότι το φιλμ *Με κομμένη την ανάσα* στοχάζεται γύρω από την προσπάθεια της κοινωνίας να περιορίσει τα μέλη της, και να τιμωρήσει όσους ξεφεύγουν αυτής της «καθαγιασμένης» κοινωνικής τάξης. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα ακόμα παράδειγμα θεματοποίησης της δυσλειτουργικής σχέσης του ατόμου με τους φορείς εξουσίας, συχνή, όπως προαναφέρθηκε, στις ταινίες της Nouvelle Vague, και χαρακτηριστική επίσης για τα *Διηγήματα της δοκιμασίας*.

Η «Διαδρομή» δεν αποτελεί φόρο τιμής στον Godard, υπό την έννοια ότι δεν μας δίνει αρκετά στοιχεία ώστε να μιλήσουμε για μια αποδεδειγμένη σχέση με τη συγκεκριμένη ή με άλλες ταινίες του. Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου το θέμα της οδήγησης και της καταδίωξης και ο αφηγηματικός τρόπος με τον οποίο αναπτύσσονται στο συγκεκριμένο διήγημα συγγενεύουν σημαντικά με την ταινία *Με κομμένη την ανάσα* του Godard, ενώ ανακαλούν κατά τη γνώμη μου την εισαγωγική σκηνή της ταινίας, στην οποία παρακολουθούμε τον Μισέλ να οδηγεί σε έναν επαρχιακό δρόμο. Παράλληλα η εικόνα του προσώπου με τα μαύρα γυαλιά, αποτελεί κατά τη γνώμη μου ένα επιμέρους μοτίβο –που επανέρχεται μεταβαλλόμενο στο έργο του Μηλιώνη<sup>128</sup>– και μπορεί να συσχετιστεί με τον κινηματογράφο γενικά, και με το συγκεκριμένο κινηματογραφικό

---

<sup>128</sup> Ένα ανάλογο μοτίβο εμφανίζεται και στα *Ακροκεραύνια*, τα οποία γράφονται την ίδια εποχή (βλ. [Παπάς] 1995, 101-102): «Αυτός προπολεμικά ήταν περιφερειακός αρχηγός της ΕΟΝ γύριζε στα χωριά κι είχε κοιμηθεί δυο-τρεις φορές στο σπίτι μας. Σκοτεινός άνθρωπος, όλο μαύρα γυαλιά φορούσε –μέρα νύχτα» (Μηλιώνης 1976, 21), αλλά και στο «Πουκάμισο του Κένταυρου»: «Σ' έναν τέτοιο περίπατο φρενάρισε δίπλα του το αυτοκίνητό του ο Γεράσιμος. Δίδασκε αγγλικά στο Γυμνάσιο και φορούσε πάντα μαύρα γυαλιά. Δε μιλούσε πολύ. Στα διαλείμματα τον έβλεπε να μαζεύεται πάντα σε μια γωνιά του καναπέ, στο γραφείο των καθηγητών, τυλιγμένος στους καπνούς του τσιγάρου του». (Μηλιώνης 1971, 50).

έργο ειδικότερα. Τα μαύρα γυαλιά στο πρόσωπο του οδηγού εδώ, στον άντρα με το γκρίζο κουστούμι αλλού κ.λπ., είναι ένα θεματικό μοτίβο που αντλείται, κατά τη γνώμη μου, από την εικονοποίηση της φιγούρας του αστυνομικού στον κινηματογράφο<sup>129</sup>. Η προσθήκη των «μαύρων γυαλιών» στη φιγούρα του διώκτη, τον καθιστά ακόμα πιο απειλητικό, αφού του αφαιρεί από την εικόνα του το πιο προσωπικό και ανθρώπινο χαρακτηριστικό του, τα μάτια του. Η αξιοποίηση των σκούρων γυαλιών με αυτόν τον τρόπο, ως στοιχείο «απ-ανθρωποποίησης» της φιγούρας του διώκτη, ουσιαστικά κατάγεται από την εικονοκεντρική αφήγηση του σινεμά, όπου εξάλλου χρησιμοποιείται συχνά σε αυτή την κατεύθυνση. Ανάλογη είναι, για παράδειγμα, η χρήση των σκούρων γυαλιών στο *Χάπνυ Νταϊή* (1976) του Βούλγαρη, στην οποία οι βασανιστές παρουσιάζονται σταθερά με γυαλιά ηλίου.

Δεν είναι εφικτό πρακτικά να τεκμηριωθεί σχέση ανάμεσα στον άντρα της «Διαδρομής» που οδηγεί με τα σκούρα του γυαλιά και μας συστήνεται καταρχάς με την εικόνα ενός κατακερματισμένου προσώπου (Μηλιώνης [1978] 2002, 36· βλ. παραπάνω) και στον Μισέλ του *Με κομμένη την ανάσα*, ο οποίος συχνά πυκνά στη διάρκεια της ταινίας παρουσιάζεται σε κοντινό πλάνο με τα μαύρα του γυαλιά. Μπορούμε, όμως, να πούμε ότι η εικόνα του ανθρώπινου προσώπου με γυαλιά ηλίου σε κοντινό πλάνο αποτελεί ένα επιμέρους μοτίβο της ταινίας του Godard, καθώς πέρα από τον Μισέλ, με σκούρα γυαλιά παρουσιάζεται συχνά στα κοντινά της πλάνα η Πατρίσια, αλλά και ο συγγραφέας στη σκηνή της συνέντευξης τύπου. Αν, μάλιστα, αναλογιστεί κανείς ότι επανειλημμένα στη διάρκεια της ταινίας ο Godard δείχνει το πρόσωπο σε κοντινό πλάνο με μαύρα γυαλιά και επιμένει σε κοντινό πλάνο όταν ο ήρωας / η ηρωίδα αποφασίσει να βγάλει τα γυαλιά ηλίου, εύλογα μπορεί να υποθέσει κανείς ότι πρόκειται για τη διερεύνηση ενός μικρού απεικονιστικού μοτίβου από την πλευρά του σκηνοθέτη, το οποίο συναντάμε και στα κειμενικά συμφραζόμενα των *Διηγημάτων της δοκιμασίας*, όταν ο ήρωας του διηγήματος αφαιρεί τα γυαλιά ηλίου και μάς αποκαλύπτει τα μάτια του (βλ. παραπάνω· Μηλιώνης [1978] 2002, 40).

Επιπλέον, ιδιαίτερο ενδιαφέρον από τη σκοπιά του διακαλλιτεχνικού διαλόγου παρουσιάζει ο χειρισμός του χρόνου στο διήγημα «Διαδρομή». Πιο συγκεκριμένα, η παράλληλη ανάγνωση της καταληκτικής παραγράφου του διηγήματος «Διαδρομή» με το *Με κομμένη την ανάσα* του Godard, μου έδωσε το έναυσμα να διαβάσω τις απότομες χρονικές μεταβάσεις που πραγματοποιούνται στο τέλος του διηγήματος ως μια μορφή λογοτεχνικού jump cut. Το στο συγκεκριμένο διήγημα, ή «απότομο άλμα» είναι ένας ελλειπτικός τρόπος μοντάζ ανάμεσα σε δύο πλάνα (βλ. αναλυτικότερα υπ. 59 σελ. 297), τον οποίο εγκαινιάζει κατ' ουσίαν ο Godard στην ταινία *Με κομμένη την ανάσα* ως μια ακόμα αυτοαναφορική τεχνική, ιδιαίζόντως ταιριαστή στο αυθόρμητο και ακατέργαστο ύφος που ήθελαν οι νέοι κινηματογραφιστές να προωθήσουν με τις ταινίες τους. Παράλληλα, τα

---

<sup>129</sup> Ο χαρακτήρας του αστυνομικού με μια σειρά τυπικών χαρακτηριστικών είτε πρόκειται για τους ντετέκτιβ των νουάρ, είτε για τους αστυνομικούς με πολιτικά, πολύ απειλητικότερους των αστυνομικών υπηρεσίας, αποτελεί οικεία φιγούρα για το κοινό του κινηματογράφου από τις ταινίες με θέμα το έγκλημα (Crime film: Dick 197-202).

παιχνίδια με τον χρόνο ήταν επίσης αγαπητά στον Robbe-Grillet, ο οποίος επεδίωκε με διάφορους τρόπους την υποκατάσταση του «αντικειμενικού χρόνου» με τον «υποκειμενικό χρόνο», ο οποίος είναι γεμάτος «αναλήψεις, επαναλήψεις και παρεμβολές» (Morrisette 1985, 166)<sup>130</sup>. Εξάλλου αυτού του είδους ο «υποκειμενικός χρόνος» βρίσκει την πιο ξεκάθαρη έκφρασή του στον κινηματογράφο του δημιουργού σε ταινίες όπως το *Χιροσίμα, αγάπη μου* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) και το *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) του Alain Resnais, αλλά και σε άλλα έργα της Nouvelle Vague, με αποτέλεσμα να αναδεικνύεται σε ένα ιδιότυπο θεματικό και αφηγηματικό μοτίβο αυτών των ταινιών.

Στο διήγημα «Διαδρομή» ο χρόνος κινείται ευθύγραμμα ακολουθώντας τη μακριά διαδρομή του αυτοκινήτου στον επαρχιακό δρόμο. Τα σχόλια της αφήγησης για τη θέση του ήλιου δηλώνουν το πέρασμα του χρόνου, το οποίο είναι άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο αργό, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο ομαλό. Πιο συγκεκριμένα, στο διήγημα ο χρόνος φαίνεται αρχικά να ακολουθεί πιστά τη φυσική πορεία του αυτοκινήτου. Η πρώτη απότομη μετάβαση διαπιστώνεται μετά τη στάση των δύο οδηγών στο τουριστικό περίπτερο<sup>131</sup>. Στη συνέχεια ο χρόνος ακολουθεί και πάλι τη φυσιολογική του πορεία, καθώς παρακολουθούμε τον ήλιο να χαμηλώνει (40), να δύει (41), και τελικά να χάνεται δίνοντας τη θέση του στη νύχτα (41). Στην επόμενη παράγραφο όμως, που είναι και η καταληκτική του διηγήματος, ο ήλιος είναι πάλι ψηλά και λίγες γραμμές παρακάτω έχει χαθεί και πάλι. Η μέρα εναλλάσσεται, λοιπόν, απότομα με τη νύχτα, ενώ εμείς παρακολουθούμε τη σταθερή εικόνα του ήρωα-οδηγού, και του μπλε OPEL που εκείνος βλέπει μέσα στον καθρέφτη του αυτοκινήτου του. Είναι ακριβώς αυτός ο συνδυασμός της απότομης χρονικής μετάβασης μαζί με τη σταθερή κατά τα άλλα εικόνα, που θεωρώ ότι ανακαλεί την κινηματογραφική τεχνική του jump cut<sup>132</sup>: «Στον καθρέφτη το αυτοκίνητο φαίνεται ν' ακολουθεί στην ίδια απόσταση. Είναι ένα OPEL μπλε με ανεβασμένη την κεραία και τριψήφιο αριθμό στην πινακίδα του. Η άσφαλτος, καθώς τη χτυπά ο ήλιος μοιάζει με γκριζα ατσάλινη κορδέλα, ατέρμονη, που ξετυλίγεται με ταχύτητα κάτω απ' τ' αμάξι. Η ταχύτητα γίνεται αισθητή από τα μικρά τινάγματα και τις γραμμές που σχηματίζουν τα χαλίκια δεξιά κι αριστερά από το κατάστρωμα. Το πρόσωπο μέσα στον καθρέφτη έχει πάντα την ίδια ουδέτερη έκφραση. Τα χείλη είναι κλειστά, τα μεγάλα μαύρα γυαλιά καλύπτουν τα μάτια του

<sup>130</sup> Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Morrisette αναφέρεται στο μυθιστόρημα *Les Gammes* (1953), στο οποίο ο Robbe-Grillet σύμφωνα με τον μελετητή: «επιχειρεί συνειδητά να καταστρέψει τον χρόνο του ρολογιού (τον οποίο αποκαλεί 'ευθύγραμμο και προβλέψιμο') για χάρη του ανθρώπινου χρόνου, τον χρόνο που 'κάθε άνθρωπος κρατάει κρυφό σαν κουκούλι που τον περιβάλλει, γεμάτο αναλήψεις, επαναλήψεις και παρεμβολές» (Morrisette 1985, 166).

<sup>131</sup> Και σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς διάλογο με το κινηματογραφικό μοντάζ. Κανείς δεν θα περίμενε από την κινηματογραφική αφήγηση να ακολουθήσει τη μανούβρα των οδηγών καθώς επιστρέφουν με τα οχήματά τους στον αυτοκινητόδρομο. Την εικόνα του σερβιτόρου που, αφού έχει εξυπηρετήσει τους επιβάτες των δύο αυτοκινήτων, αποχωρεί, ακολουθεί στο διήγημα φυσιολογικά η εικόνα του αυτοκινητόδρομου (Μηλιώνης [1978] 2002, 40).

<sup>132</sup> Επαναλαμβάνω τον ορισμό που παρέθεσα παραπάνω: «Απότομο άλμα – jump cut: Το ελλειπτικό κόψιμο που μοιάζει να διακόπτει ένα μεμονωμένο πλάνο. Είτε τα πρόσωπα φαίνεται να αλλάζουν στιγμιαία ενώ το φόντο παραμένει το ίδιο, είτε το φόντο αλλάζει ξαφνικά με τα πρόσωπα να παραμένουν σταθερά» (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 525· μετάφραση – συμπληρωματικό λεξιλόγιο: Κατερίνα Κοκκινίδη).



από τα φρύδια ως τα ζυγωματικά κι η σκιά πέφτει σχεδόν στο ύψος της μύτης. Λευκές κηλίδες χοροπηδούν πάνω στην ασφαλτο, ενώ οι κορμοί των δέντρων τινάζονται με δύναμη ο ένας μετά τον άλλον κι απ' τις δυο πλευρές του δρόμου. Ο δρόμος κατηφορίζει και πάλι και ξαναβγαίνει σε οροπέδιο, όμως ο ήλιος απόμεινε εκεί, πίσω από τους λόφους. Βραδιάζει σ' όλο το οροπέδιο. Το καντράν είναι φωτισμένο. Στον καθρέφτη δεν φαίνεται τώρα το πρόσωπο, παρά μόνο τα δυο μικρά φώτα του OPEL και το αχνό του σχήμα. Αλλά αυτό σιγά-σιγά πνίγεται στη νύχτα κι απομένουν μονάχα τα φώτα του που μοιάζουν με αντανάκλαση σε ταραγμένα νερά. Το ραδιόφωνο μεταδίδει εμβατήρια». Η εικονοκεντρική σύλληψη της αφήγησης προβάλλεται έντονα καθώς το πρόσωπο του οδηγού φτάνει να εξαφανιστεί («δεν φαίνεται πια...»), όπως εξάλλου και στην προηγούμενη νυχτερινή «σκηνή» του διηγήματος (41)<sup>133</sup>: το πρόσωπο του οδηγού δεν φαίνεται γιατί δεν υπάρχει φως στην καμπίνα του οδηγού. Στον καθρέφτη φαίνονται μόνο τα φώτα του μπλε OPEL που εξακολουθεί να βρίσκεται σταθερά πίσω από το αυτοκίνητο του ήρωα. Το γεγονός ότι η εικόνα του άλλου αυτοκινήτου φτάνει να υπερκαλύψει και τελικά να εξαφανίσει το πρόσωπο του ήρωα στην αφήγηση του διηγήματος, αποτελεί, νομίζω, ένα έμμεσο σχόλιο για τη σχέση ατόμου και καθεστώτος στη διάρκεια της επταετίας. Το πιο ενδιαφέρον όμως στοιχείο κατά τη γνώμη μου στο συγκεκριμένο απόσπασμα, από τη σκοπιά πάντοτε, του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* είναι η εικονοκεντρική παρακολούθηση του χρόνου σε συνδυασμό με τα απότομα άλματα του χρόνου σε μία κατά τα άλλα σταθερή εικόνα, στοιχεία τα οποία μπορούν να παραβληθούν με την καινοτόμο τεχνική του jump cut που εφαρμόζει ο Godard για πρώτη φορά στην ταινία *Με κομμένη την ανάσα*. Η συνύπαρξη επιμέρους θεματικών αναλογιών ανάμεσα στο διήγημα «Διαδρομή» και την ταινία του Godard ενισχύει την υπόθεση για την παρουσία διακαλλιτεχνικού διαλόγου στο κείμενο, φωτίζοντας έτσι τις απότομες χρονικές μεταβάσεις στο διήγημα ως μέρος του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*.

### **Η βλεμματοποίηση (ocularization) στη λογοτεχνική αφήγηση ως στοιχείο διαλόγου με την κινηματογραφική αφήγηση.**

Το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της «Διαδρομής», από τη σκοπιά της διακαλλιτεχνικής προσέγγισης, είναι η αξιοποίηση του βλέμματος στην αφήγηση, κεντρικό χαρακτηριστικό όλων των διηγημάτων της συλλογής, και, ταυτόχρονα, σημείο επαφής τους με το Νέο Μυθιστόρημα και με την κινηματογραφική αφήγηση. Η τοποθέτηση του κεντρικού ήρωα του συγκεκριμένου διηγήματος στη θέση του οδηγού σε ένα αυτοκίνητο εν κινήσει, δημιουργεί τις συνθήκες για την καλύτερη παρατήρηση και ανάλυση του συγκεκριμένου φαινομένου.

Πριν όμως προχωρήσω στην ανάλυση αυτού του στοιχείου της αφήγησης στο διήγημα «Διαδρομή», θα ήθελα να σταθώ σύντομα στον διαχωρισμό του Γάλλου αφηγηματολόγου Francois

<sup>133</sup> «Βραδιάζει σ' όλο το οροπέδιο. Το καντράν είναι φωτισμένο. Στον καθρέφτη τώρα δεν φαίνεται το πρόσωπο παρά μόνο τα δυο μικρά φώτα του OPEL και το αχνό του σχήμα, αλλά αυτό σιγά-σιγά πνίγεται στη νύχτα κι απομένουν μονάχα τα φώτα του σε απόσταση το πολύ εκατό μέτρων» (Μηλιώνης [1978] 2002, 41).

Jost μεταξύ *βλεμματοποίησης* (ocularization) και *εστίασης* (focalization)<sup>134</sup>. Ο Jost στο συγκεκριμένο άρθρο επιχειρεί την εισαγωγή ενός καινούργιου όρου, αυτού της *βλεμματοποίησης*, ο οποίος περιγράφει το αντικείμενο του βλέμματος, χωρίς να συμπίπτει με τον εστιακό κώδικα που περιγράφει τις πληροφορίες που παραχωρεί ο αφηγητής στον θεατή/αναγνώστη. Πιο συγκεκριμένα ο Jost εξηγεί ότι στον κινηματογράφο πολύ συχνά διαπιστώνουμε διαφορές ανάμεσα στην *εστίαση* της αφήγησης (εσωτερική, εξωτερική κ.λπ.), και τις εικόνες που μας δείχνει η κάμερα (Jost [2004] 2006, 73-74): «[Στον κινηματογράφο] η διαφορά ανάμεσα σε αυτό που ο ήρωας βλέπει και σε αυτό που αισθάνεται είναι σχεδόν σημειωτική: υπάρχει η δυνατότητα να δείξουμε κάποιον ή κάτι και την ίδια στιγμή η φωνή να αφηγείται κάτι εντελώς διαφορετικό» (Jost [2004] 2006, 73). Επομένως, η ίδια η σύσταση του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα, καθώς συνδυάζει πολλαπλά κανάλια έκφρασης, ευνοεί την ύπαρξη της διαφοράς ανάμεσα στον εστιακό κώδικα του βλέμματος και τον εστιακό κώδικα της σκέψης, δηλαδή ανάμεσα στη *βλεμματοποίηση* και την *εστίαση*. Η ίδια διαφορά, αν και δεν ευνοείται από τον λογοτεχνικό κώδικα, είναι δυνατόν να εκφραστεί και στη λογοτεχνία (Jost [2004] 2006, 76). Σε αυτή την περίπτωση τα αφηγηματολογικά εργαλεία της κινηματογραφικής θεωρίας μπορούν να συμβάλλουν στην καλύτερη ανάλυση και κατανόηση της λειτουργίας του βλέμματος και της γνώσης στην αφήγηση (Jost [2004] 2006, 76, 79). Παράλληλα, η εμφάνιση αυτής της διαφοράς στη λογοτεχνία, πρακτική, όπως είδαμε, ασυνήθιστη για τα λογοτεχνικά κείμενα, ή ακόμα και αποκλίνουσα (πρβλ. παραπάνω «*απόκλιση από μια “κανονική” ή αλλιώς “συμβατική” λογοτεχνική πρακτική*» Rajewsky 2002, 161), και ταυτόχρονα εξαιρετικά διαδεδομένη στην κινηματογραφική αφήγηση, αποτελεί εύλογα ένα σημείο ενδιαφέροντος για τη διακαλλιτεχνική προσέγγιση των συγκεκριμένων κειμένων.

Επανερχομαι στην αρχή του διηγήματος, και παραθέτω ολόκληρη την πρώτη παράγραφο της «*Διαδρομής*»: «Στον καθρέφτη του αυτοκινήτου καθρεφτίζεται ένα ανδρικό πρόσωπο με μαύρα γυαλιά, που η σκιά το κόβει σχεδόν λοξά στο ύψος της μύτης. Ο ήλιος χτυπάει πάνω στα κλειστά χείλη, στο στρογγυλό πηγούνι και στο λαιμό που ανεβαίνει από μια καλοκαιρινή μπλούζα χωρίς γιακά, σε χρώμα λαδί. Σε δεύτερο πλάνο φαίνεται το πίσω τζάμι του αυτοκινήτου και, πίσω απ' αυτό, ο ασφαλτοστρωμένος δρόμος, που είναι εντελώς αδειανός και τα κράσπεδά του συγκλίνουν στο βάθος. Κατά τον ίδιο τρόπο συγκλίνουν τα πλαϊνά του δρόμου και μπροστά από το παρμπρίζ. Έτσι η άσφαλτος, καθώς τη χτυπά ο ήλιος, μοιάζει με γκριζα ατσάλινη κορδέλα, ατέρμονη, που ξετυλίγεται με μεγάλη ταχύτητα κάτω απ' τ' αμάξι –ταχύτητα που γίνεται αισθητή από τα μικρά τινάγματα και τις γραμμές που σχηματίζουν τα χαλίκια δεξιά κι αριστερά από το κατάστρωμα. Ο δρόμος δεν έχει καμιά καμπή κι ο ήλιος πέφτει πάνω στην άσφαλτο με την ίδια πάντα γωνία. Κι αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να υπάρχει μόνιμα στο ίδιο σημείο μια πολύ φωτεινή αντανάκλαση που σχεδόν σπιθίζει. Μερικές σπίθες βρίσκονται στο παρμπρίζ. Είναι μόρια σκόνης, που πάνω τους

---

<sup>134</sup> Ακολουθώ τη μετάφραση του άρθρου του Jost από τον Robert Stam στο: *A Companion to Literature and Film* (: Raengo - Stam [2004] 2006, 71-80).

χτυπούν οι ακτίνες του ήλιου κι εξοστρακίζονται. Το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου παίζει μια απαλή μουσική» (Μηλιώνης [1978] 2002, 36-37).

Στο συγκεκριμένο διήγημα, όπως και στα άλλα διηγήματα της συλλογής που χρησιμοποιούν την *εσωτερική εστίαση*, διαπιστώνουμε μια παράδοση εφαρμογή του συγκεκριμένου εστιακού κώδικα. Τυπικά στην εσωτερική εστίαση γνωρίζουμε όλες τις σκέψεις και τα συναισθήματα του ήρωα, μέσα από τα μάτια του οποίου παρακολουθούμε τον κόσμο. Στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* ο Μηλιώνης, ακολουθώντας το παράδειγμα του Robbe-Grillet, δημιουργεί ένα υβρίδιο εστιακού κώδικα στον οποίο το βλέμμα είναι εμφανώς εστιασμένο στον ανώνυμο ήρωα, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τη γνώση, καθώς η αφήγηση μάς αποκρύπτει κάθε πληροφορία σε σχέση με το υποκείμενο του βλέμματος –εν προκειμένω, ποιος είναι, πού πάει, τι σκέφτεται κ.ο.κ. Διαπιστώνουμε, δηλαδή, αλλοιώσεις του εστιακού κώδικα, *παραλείψεις*<sup>135</sup> συγκεκριμένα, οι οποίες εκδηλώνονται πρωτίστως με την απόκρυψη των πληροφοριών που δεν μπορούν να αποδοθούν με εικονοκεντρικό τρόπο. Η φωνή του ήρωα, και μαζί της η αντίληψή του, η σκέψη του ανιχνεύονται σε επιμέρους σχόλια, όπως για παράδειγμα, η παρομοίωση της ασφάλτου με «γκρίζα, ατσάλινη κορδέλα», ο κανόνας όμως της αφήγησης στο παραπάνω απόσπασμα, όπως και γενικότερα στα διηγήματα της συγκεκριμένης συλλογής<sup>136</sup>, είναι η α λα Robbe-Grillet αποσιώπηση του προσώπου, η απόκρυψη του ήρωα πίσω από τα αντικείμενα της θέασής του.

Ακόμα περισσότερο η αφήγηση εμμένει στην παρατήρηση των πραγμάτων σε τέτοιο βαθμό ώστε τα αντικείμενα φτάνουν να ταυτιστούν με την όψη τους (βλ. την παρατήρησή μου παραπάνω), πράγμα παράδοξο για τη λογοτεχνική αφήγηση. Ο Barthes σχολιάζοντας αυτήν ακριβώς τη λειτουργία στα κείμενα του Robbe-Grillet γράφει: «Τώρα ο Robbe-Grillet [...] διαχωρίζει χωρίς κανένα έλεος το οπτικό από τις προεκτάσεις του. [...] Με αυτή την τυραννική επιστροφή στην όραση ο Robbe-Grillet σκοπεύει αδιαμφισβήτητα στη δολοφονία του παραδοσιακού αντικειμένου. Το εγχείρημα είναι δύσκολο, διότι, χωρίς να το συνειδητοποιούμε στη λογοτεχνία η σχέση μας με τον κόσμο είναι οργανικής και όχι οπτικής φύσεως» (Barthes [1954] 1972, 16). Αυτή την παράδοξη για τα λογοτεχνικά δεδομένα λειτουργία της περιγραφής, ο Barthes τη συσχετίζει με την επίδραση του κινηματογράφου στην ανθρώπινη όραση (Barthes [1954] 1972, 18).

---

<sup>135</sup> Ο Genette εξηγεί ότι εφόσον «η συνοχή του συνόλου [...] παραμένει αρκετά ισχυρή ώστε η έννοια του δεσπόζοντος τρόπου να εξακολουθεί να είναι χαρακτηριστική» (Genette [1972] 2007, 267· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης), τότε μιλάμε για «αλλοίωση» του εστιακού κώδικα, και όχι για μεταβολή του (ό.π.). Επομένως, η πρακτική που επιλέγεται εδώ θεωρείται *παραλείψη* δηλαδή: «η αποσιώπηση της τάδε σημαντικής πράξης ή σκέψης του εστιακού ήρωα, που ούτε ο ήρωας ούτε ο αφηγητής μπορούν να αγνοήσουν αλλά που επιλέγει να αποκρύψει από τον αναγνώστη ο αφηγητής» (ό.π.).

<sup>136</sup> Ακόμα και στα διηγήματα που η εστίαση δεν είναι εσωτερική, πάλι η εικονοκεντρική σύλληψη της αφήγησης υπαγορεύει τον τρόπο της αλλοίωσης του εστιακού κώδικα. Είτε θα μιλήσουμε, δηλαδή, για εξωτερική εστίαση η οποία παραβιάζεται με *παραλήψεις* οι οποίες αφορούν τις μη οπτικά δοσμένες σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων, είτε για παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος όμως εμμένει στην εικονοκεντρική περιγραφή αποκρύπτωντάς μας, με *παραλείψεις*, το μεγαλύτερο μέρος των πληροφοριών που δεν μπορούν να αποδοθούν εικονοκεντρικά.

Με παρόμοιο τρόπο συσχετίζει την «αμιγώς» οπτική παρουσίαση των αντικειμένων στη λογοτεχνική αφήγηση με τον κινηματογράφο ο Alan Spiegel στη μονογραφία του για την εξέλιξη του βλέμματος στη σύγχρονη λογοτεχνία (βλ. πρώτο κεφάλαιο). Πρόκειται, όπως εξηγεί ο Spiegel, για μια ανοικειωτική τεχνική παρουσίασης των αντικειμένων στην οποία η ερμηνεία αποσπάται κατά το δυνατόν από τη λειτουργία της θέασης, με αποτέλεσμα, η περιγραφή της θέασης να προσεγγίζει αυτήν της «στείρας» όρασης. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια τεχνική στην οποία η λογοτεχνική περιγραφή μιμείται τη μηχανική όραση, η οποία στερείται της εγγενούς ερμηνείας του ανθρώπινου βλέμματος ως συνείδησης του κόσμου (Spiegel 1976, 131-141).

Επομένως, συνδυάζοντας τις παρατηρήσεις του François Jost για τον διαχωρισμό *βλεμματοποίησης* και *εστίασης*, με τον σχολιασμό του Barthes και του Spiegel για το «απ-ανθρωποποιημένο» βλέμμα στα λογοτεχνικά κείμενα, το οποίο επισημαίνεται και από τους δύο μελετητές ως στοιχείο διαλόγου με τον κινηματογράφο, θεωρώ ότι ο εστιακός κώδικας που κυριαρχεί στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, αποτελεί μια οριακή εφαρμογή για τα λογοτεχνικά δεδομένα, η οποία υπαγορεύεται από τον διακαλλιτεχνικό διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, και ειδικότερα από την κειμενική εφαρμογή της διάστασης ανάμεσα στη *βλεμματοποίηση* και την *εστίαση*, η οποία κυριαρχεί στον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα. Το αποτέλεσμα είναι μια λογοτεχνική μορφή «αποκλίνουσα», η οποία μπορεί να μας παραπέμψει στον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα, χωρίς να χρειάζεται κάποια ρητή αναφορά σε αυτόν. Θεωρώ, δηλαδή, ότι μπορούμε σε αυτή την περίπτωση να μιλήσουμε για *έμμεσο δείκτη* (κατά Rajewsky· βλ. κεφάλαιο 1) ενός διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο.

### **Η αφήγηση ως θέαση και η ανοικειωτική οπτική λεπτομέρεια.**

Ως στοιχείο που χαρακτηρίζει τα λογοτεχνικά κείμενα που διαλέγονται με την κινηματογραφική αφήγηση, θεωρεί επίσης ο Spiegel την «αντικειμενοποίηση» των προσώπων (the externalized character: Spiegel 1976, 141). Πρόκειται για την παρουσίαση των προσώπων στον αναγνώστη μόνο μέσω των πληροφοριών που μπορεί κανείς να «δει»<sup>137</sup>. Φτάνει μάλιστα αυτός ο αντικειμενοποιημένος χαρακτήρας και σε ένα ακόμα πιο ακραίο όριο, τον «από-προσωποποιημένο» χαρακτήρα (dehumanized character: Spiegel 1976, 141), μια ακραία μορφή λογοτεχνικού ήρωα, στην οποία οι επιμέρους εκδηλώσεις δεν επιτρέπουν την ανακατασκευή μιας συνεκτικής ανθρώπινης πρόθεσης και συμπεριφοράς (Spiegel 1976, 141). Αυτή η τελευταία μορφή αντικειμενοποιημένου χαρακτήρα επανέρχεται συχνά στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, ενώ παρουσιάζει πολλά κοινά με τα πρόσωπα των κειμένων του Robbe-Grillet (βλ. παραπάνω), αλλά και των ηρώων των ταινιών της Nouvelle Vague, χάρη στις απρόβλεπτες και ανεξήγητες συχνά από την αφήγηση συμπεριφορές τους.

---

<sup>137</sup> Πρβλ. «αντικειμενική αφήγηση μιχεβιοριστικού τύπου» (Genette [1972] 2007, 259· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης), αλλά και σχόλιο παραπάνω για τα πρόσωπα-αντικείμενα της Nouvelle Vague. Η συγκεκριμένη παρατήρηση του Spiegel σχολιάζεται επίσης αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας ανοικειωτικής λογοτεχνικής θέασης είναι η παρουσίαση του προσώπου του ήρωα της «Διαδρομή» μέσα από τον καθρέφτη του αυτοκινήτου, κομματιασμένου από τα εμπόδια που παρουσιάζει η συγκεκριμένη συνθήκη. Τα γυαλιά ηλίου κρύβουν τα μάτια, τα πρόσωπο κόβεται από τη γραμμή του ίσκιου. Ένα πρόσωπο κατά τα άλλα γνωστό, το πρόσωπο του κεντρικού ήρωα, στον οποίο ανήκει και η εστίαση του διηγήματος, εδώ παρουσιάζεται κατακερματισμένο, και «άγνωστο» μέσα από τα εμπόδια που προβάλλει η συγκεκριμένη συνθήκη του βλέμματος.

Ανάλογη λειτουργία επιτελεί ο βαθμός λεπτομέρειας της περιγραφής στα περισσότερα από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας*. Είτε βρισκόμαστε σε εσωτερικό, είτε σε εξωτερικό χώρο, είτε «κοιτάζουμε» από κοντά, είτε από μακριά, είτε κοιτάζουμε πρόσωπα είτε πράγματα, η αφήγηση σε όλα τα διηγήματα της συγκεκριμένης συλλογής φαίνεται να ακολουθεί αυστηρά τη λογική της παρατήρησης. Παραθέτω ενδεικτικά ένα παράδειγμα από το διήγημα «Τα βήματα»: «Η πόρτα κλείνει τότε κι ακούονται τα βήματα που ξεμακραίνουν, ώσπου σβήνουν, κι απομένει μονάχα ο μακρόσυρτος θόρυβος του ψυγείου. [...] Σε λίγο σταματά, αλλά σχεδόν ταυτόχρονα μια σφήκα διαγράφει κύκλους στο δωμάτιο και το γεμίζει με το ερεθισμένο βούισμά της. Ύστερα κάθεται στο ξύλο του τραπεζιού και με τα μπροστινά της πόδια τρίβει τις κεραίες της, πρώτα τη μία, ύστερα την άλλη. Ανασηκώνει λίγο το πίσω άκρο της που είναι οξύ, και φαίνονται ένας-δυο λογχιμοί με το κεντρί της. Η γάτα έστρεψε το πρόσωπό της προς το τζάμι και δείχνει δυο τεράστια στρογγυλά μάτια, σαν από κίτρινο γυαλί, με μια σκούρα κάθετη σχισμή στη μέση το καθένα».

Σε όλα τα παραδείγματα από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* είναι χαρακτηριστική η επιμονή της αφήγησης στην οπτική λεπτομέρεια. Είτε πρόκειται για τις γραμμές της σκιάς που κομματιάζουν το ανθρώπινο πρόσωπο στο απόσπασμα από το διήγημα «Διαδρομή», είτε για τις κινήσεις της σφήκας στο απόσπασμα που προηγήθηκε, η λογοτεχνική αφήγηση δείχνει μια απρόσμενη, ανοικειωτική θα έλεγα, επιμονή στην οπτική λεπτομέρεια. Εκθέτει στον αναγνώστη τα πρόσωπα και τα πράγματα στερημένα ερμηνείας, αλλά με απολύτως κυρίαρχη την οπτική τους απόδοση. Τα ελάχιστα σχόλια του προσώπου που επιτρέπει ο αφηγητής να ακουστούν, υπενθυμίζουν στον αναγνώστη ότι αυτό που διαβάζει δεν είναι η εικόνα των πραγμάτων, αλλά ένα πρόσωπο που κοιτάζει τα πράγματα.

Εν προκειμένω, δεν μπορώ να υποστηρίξω πειστικά ευθεία αντιστοίχιση της λειτουργίας της θέασης στα πεζογραφήματα του Μηλιώνη –και του Robbe-Grillet που αποτελεί πρότυπό του– με κάποιο επιμέρους θέμα ή αφηγηματική τεχνική της Nouvelle Vague. Αλλά αυτή η λειτουργία της θέασης, συγκεκριμένα αυτός ο διαχωρισμός θέασης και σκέψης, πιστεύω ότι αποτελεί μια μη τυπική χρήση για τη λογοτεχνία, και πιθανότατα μαρτυρεί έστω έμμεσα διδάγματα από τον κινηματογράφο. Παράλληλα, η αφήγηση ως θέαση ενέχει το στοιχείο της παρατήρησης, το οποίο δεν είναι καθόλου άσχετο με την «ντοκιμαντερίστικου» και αναστοχαστικού ύφους ανάπτυξη της κινηματογραφικής αφήγησης των ταινιών της Nouvelle Vague. Έτσι, συνολικά τα *Διηγήματα της*

δοκιμασίας μπορούν να συσχετιστούν με τον κινηματογράφο γενικά, και με τη Nouvelle Vague, ειδικότερα, με βάση την οργάνωση της αφήγησης –π.χ. «Εγκλεισμός», «Τα βήματα», «Η κραυγή»– με τη μορφή μιας αναστοχαστικής περιδιάβασης του βλέμματος στον χώρο. Καθώς ο ήρωας ή ο εξωδιηγητικός αφηγητής (π.χ. «Οι Χωρο-φύλακες») παρατηρεί πρόσωπα και πράγματα, τα αντικείμενα του βλέμματος συνδυάζονται σταδιακά σε μια αφήγηση, η οποία μπορεί να αναπτύξει μια χαλαρή πλοκή, μπορεί όμως και να παραμείνει η ουδέτερη (;) καταγραφή της ανθρώπινης στιγμής της θέασης, της στιγμής που ο άνθρωπος συναντά τα πράγματα και τον εαυτό του.

Φυσικά, η θέαση ως αφήγηση της σκέψης του ήρωα δεν αποτελεί στοιχείο καινοφανές για τη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα. Εμβληματικό παράδειγμα είναι η ελλειπτικώ τω τρόπω αφήγηση της θέασης στον *Οδυσσέα* του Joyce. Στον Robbe-Grillet, ωστόσο, η τεχνική εξελίσσεται έτι περαιτέρω. Γενικότερα, τα μυθιστορήματα του Nouveau Roman, διακρίνονται για τη συμβολή τους στην εξέλιξη της αφηγηματικής τεχνικής του μυθιστορήματος, η οποία συσχετίζεται κυρίως με την εικονοκεντρική και βλεμματοκεντρική αφήγηση που αξιοποιεί τα διδάγματα του κινηματογράφου (βλ. Morrissette 1985, 13-16, 31· Spiegel 1976, 124-130). Επιπλέον, σε αυτές τις αφηγήσεις (Robbe-Grillet, Μηλιώνης) εντείνεται η αίσθηση συγγένειας με την κινηματογραφική αφήγηση, καθώς η σκέψη (: το αφηγηματικό σχόλιο) αποσιωπάται και υποκαθίσταται πρακτικά από μια ακολουθία εικόνων, τις οποίες ο αναγνώστης οφείλει να συνδυάσει και να ερμηνεύσει αναζητώντας ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης. Η θέαση δεν μετουσιώνεται σε αφήγηση, η αφήγηση υποτάσσεται στη θέαση και περιορίζεται στο παρόν της παρατήρησης<sup>138</sup> (πρβλ. Spiegel 1976, 124-126: για τη λειτουργία της κίνησης και της λεπτομέρειας στην περιγραφή του Robbe-Grillet, και 130: για την ανάδειξη της τεχνικής της θέασης ως αυτοσκοπό).

### **Η εκτεταμένη χρήση του ενεστώτα.**

Με την αφήγηση ως θέαση συνάδει, εξάλλου, και η αποκλειστική σχεδόν χρήση του ενεστώτα στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, καθώς και στα κείμενα του Robbe-Grillet (πρβλ. Morrissette 1985, 36). Ας σημειωθεί ότι η εκτεταμένη χρήση του ενεστώτα στη λογοτεχνία έχει από τους μελετητές συσχετιστεί με την παροντική αίσθηση που δημιουργεί η κινηματογραφική αφήγηση. Συγκεκριμένα οι μελετητές κάνουν λόγο για μια αφήγηση που δημιουργεί την ψευδαίσθηση του

---

<sup>138</sup> Πρβλ. Spiegel 1976, 193: «Υπό αυτή τη έννοια, μυθιστορήματα όπως η *Ζήλια* [του Robbe-Grillet], το *Lost in the Funhouse* [του John Barth] και το *Comment C'est* [του Samuel Beckett], μπορούν, εν μέρει τουλάχιστον, να θεωρηθούν έργα πολεμικής, τα οποία αντιτίθενται και λειτουργούν με τον τρόπο του αντιδοτού [...] απέναντι στην καθεστηκυία μυθιστορηματική πρακτική. [...] Οι εκπρόσωποι αυτοί της καινούργιας μυθολογίας, που μπορούμε πλέον να αποκαλέσουμε 'κινηματογραφική' [cinematographic], –ο Simon, ο Le Clézio, ο Butor, καθώς και φυσικά ο Robbe-Grillet– μοιάζουν να ξορκίζουν τον τρόπο του Joyce, του Faulkner, του Hemingway. Εκεί που η παλαιότερη πεζογραφία μάς ζητούσε να δούμε, η νεότερη φαίνεται να μην μας ζητάει τίποτα άλλο παρά μόνο να δούμε –και να δούμε, θα έλεγε κανείς, με ένα τρόπο εκδικητικό. Επαναλαμβάνει τις τεχνικές της παλιότερης πεζογραφίας, δίνοντάς τους μια υπερτροφική, και γκροτέσκα μορφή. Επιχειρεί, ωστόσο, ασυνείδητα, να μας απαλλάξει από τον παλιό ενθουσιασμό για την εικόνα, επιτρέποντάς μας την πρόσβαση μόνο σε αυτήν –και σε τίποτα άλλο». (Η υπογράμμιση δική μου).

«εδώ και τώρα»<sup>139</sup>. Αυτό είναι το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του χρόνου σε όλα τα *Διηγήματα της δοκιμασίας*. Είναι ο χρόνος του «εδώ και τώρα» της παρατήρησης. Μπορεί να κυλά, ή να αναδιπλώνεται (βλ. παραπάνω σχόλιο για επαναληπτικό μοντάζ), όμως πάντοτε παρουσιάζεται από την αφήγηση σαν να ξετυλίγεται τώρα, αυτή τη στιγμή μπροστά στα μάτια μας, με αποτέλεσμα, τελικά, να διαλέγεται με την οικονομία που διέπει τον κινηματογραφικό χρόνο, ο οποίος, παροντικός, παρελθοντικός ή ακόμα και μελλοντικός, ξεδιπλώνεται πάντοτε «εδώ και τώρα» μπροστά στα μάτια του θεατή<sup>140</sup>. Τέλος, ο ενεστώτας, ως εργαλείο αφήγησης, εντείνει την αίσθηση ότι ο αφηγητής δεν καθορίζει ο ίδιος τα όσα αφηγείται, αλλά καταγράφει ό,τι βρίσκεται / εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του. Με άλλα λόγια η εκτεταμένη χρήση του ενεστώτα στην αφήγηση δημιουργεί την ψευδαίσθηση της καταγραφής, κομβικού σημείου επαφής με την αφήγηση των ταινιών της Nouvelle Vague, οι οποίες επηρεάστηκαν σημαντικά από τα σύγχρονά τους ρεύματα του ντοκιμαντέρ, αλλά και καλλιέργησαν ένα δοκιμακό κινηματογραφικό ύφος, το οποίο στηρίχθηκε εν μέρει τουλάχιστον στην κινηματογραφική αποτύπωση της λειτουργίας της θέασης (βλ. παραπάνω).

### **Το χρώμα στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*.**

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η ιδιαίτερη σχέση της αφήγησης του Μηλιώνη με το χρώμα τεκμηριώνεται από μια περιδιάβαση στο έργο του, στο οποίο οι αναφορές στα χρώματα είναι ιδιαίτερος συχνές, και παρουσιάζουν την τάση να επαναλαμβάνονται με τη μορφή τυπικών φράσεων και επανερχόμενων εικόνων. Το χρώμα επανέρχεται λιγότερο ή περισσότερο έντονα σε όλα τα βιβλία του Μηλιώνη, με συχνότητα τέτοια, ώστε να μπορεί να θεωρηθεί σταθερό στοιχείο της εικονοποιίας και της σκηνοθεσίας των έργων του. Δεν αποκλείεται το ενδιαφέρον του συγγραφέα για το χρώμα, να ξεκινά καταρχάς από τις εικαστικές τέχνες, καθώς αρκετές είναι οι αναφορές στη ζωγραφική στο έργο του Μηλιώνη (βλ. παραπάνω). Ωστόσο, το χρώμα στην πεζογραφία του Μηλιώνη δεν έχει απλώς «εικαστικό», καλλωπιστικό, δηλαδή, ρόλο. Αποκτά, συνήθως μέσω της εμφατικής του επανάληψης, ενεργό ρόλο στην αφήγηση. Το αποτέλεσμα είναι το χρώμα να αξιοποιείται για τη δημιουργία όχι απλώς ενός κλίματος, αλλά και πολλές φορές και

---

<sup>139</sup> Βλ. Καλλίνης 1995, 232-233, 255-256· Rajewsky 2002, 124-125· Rajewsky 2003, 177-179· Morrisette 1985, 35-36. Πρβλ. για τη χρήση του ενεστώτα στα κείμενα του Νέου Μυθιστορήματος ως τρόπο απόδοσης του «είναι» των αντικειμένων («to give the object a *Dasein*»: Barthes [1964] 1972, 15), ο οποίος όμως από τον ίδιο τον Robbe-Grillet συσχετίζεται με τον κινηματογράφο (Robbe-Grillet [1956]: Τσαλίκη-Μηλιώνη 1970, 17).

<sup>140</sup> Αυτό που σχολιάζω εδώ είναι η αίσθηση που δημιουργεί ο κινηματογράφος ως μέσο στον θεατή. Η αίσθηση αυτή οφείλεται στη φύση του κινηματογραφικού μέσου, το οποίο καταρχήν δεν διαθέτει τους δείκτες, που υπάρχουν στη γλώσσα (με τους χρόνους του ρήματος, τα χρονικά επιρρήματα κ.ο.κ.) και δηλώνουν απευθείας αν η αφήγηση εκτυλίσσεται στο παρόν, στο παρελθόν ή στο μέλλον (πρβλ. Bordwell 1985, 77). Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι η κινηματογραφική αφήγηση δεν έχει τρόπους να χειριστεί τον χρόνο της ιστορίας (βλ. ενδεικτικά Chatman [1978] 1980, 79-84). Δεν επεκτείνω όμως επί του θέματος γιατί πρόκειται για ένα σύνθετο πρόβλημα της κινηματογραφικής θεωρίας. Αυτό που με ενδιαφέρει εδώ είναι η αίσθηση του «εδώ και τώρα» η οποία σύμφωνα με πολλούς μελετητές κυριαρχεί στην κινηματογραφική αφήγηση, και φαίνεται να μεταφέρεται επίσης στα λογοτεχνικά κείμενα του Μηλιώνη (μέσω των κειμένων του Robbe-Grillet).

μιας συνεκδοχικής σημασίας. Σε αυτό το σημείο το έργο του Μηλιώνη μοιάζει να διαλέγεται δημιουργικά με τον σύγχρονό του κινηματογράφο και ιδίως τον κινηματογράφο του δημιουργού από το 1960 και εξής (π.χ. Hitchcock, Fellini, Godard κ.ά.), χωρίς βέβαια να μπορεί να τεκμηριωθεί συστηματικά μια τέτοια σχέση με την κινηματογραφική αφήγηση.

Στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* το χρώμα γίνεται μέρος του όλου σκηνικού, είναι μια λεπτομέρεια της εικονοκεντρικής περιγραφής, η οποία αποκτά κι αυτή, όπως γενικά οι λεπτομέρειες στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, τις πολλαπλές συνδηλώσεις της. Καθώς όμως η αφήγηση στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* είναι πρωτίστως θέαση, παρόμοια και το χρώμα δεν αποκτά μία συγκεκριμένη σημασία, όπως συμβαίνει λιγότερο ή περισσότερο σε άλλα πεζογραφήματα του Μηλιώνη. Είναι μια ακόμα οπτικοκεντρική λεπτομέρεια, ένα κομμάτι του κόσμου, τον οποίο επιχειρεί ο αφηγητής μάταια να κατανοήσει. Στο διήγημα «Εγκλεισμός» για παράδειγμα η αφήγηση εξαντλείται στη λειτουργία της θέασης, στο εσωτερικό και στο εξωτερικό ενός διαμερίσματος. Το παράθεμα που ακολουθεί συγκρίνει τα υφάσματα στο εσωτερικό του σπιτιού με τα σπαράγματα του κόσμου που μπορεί ο ήρωας να δει μέσα από τις γρίλλες, βάση της σύγκρισης είναι το χρώμα: «Κάτω απ' τη ζωγραφιά είναι κρεμασμένη μια υφαντή μπάντα με κόκκινες, κίτρινες, κι άσπρες γραμμές και μαιάνδρους σε γαλάζιο φόντο. Τέλος δυο τετράγωνα υφαντά μαξιλάρια, όρθια πατούν στην άσπρη φλοκάτη που σκεπάζει το πάτωμα. Στη μέση της φλοκάτης είναι τοποθετημένο ένα παχύ τετράγωνο μαξιλάρι φοδραρισμένο με κόκκινο ριγωτό ύφασμα. [...] Ανάμεσα από τις κατεβασμένες γρίλλες της μπαλκονόπορτας μπορείς να δεις μονάχα λωρίδες απ' τον έξω κόσμο, σαν να τον έχουν κόψει σε κορδέλες, όπου πολύ λίγα αντικείμενα θα μπορούσες να υποψιαστείς, και μονάχα το χρώμα –το πράσινο, το γαλάζιο, το μολυβί, το παρδαλό– υποδηλώνει και το κομμάτι απ' όπου βγήκε η καθεμιά» (Μηλιώνης [1978] 2002, 23). Νομίζω ότι το συγκεκριμένο παράθεμα είναι το πλέον χαρακτηριστικό για τη λειτουργία του χρώματος στην αφήγηση, ως θέαση πάντοτε, στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*. Όπως προαναφέρθηκε η παρουσία του χρώματος είναι ιδιαίτερα έντονη στο έργο του Μηλιώνη γενικά, και στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* ειδικότερα. Στην παράγραφο που παρέθεσα μετράω δέκα αναφορές σε κάποιο χρώμα. Παράλληλα, όμως, αυτό που καθιστά το συγκεκριμένο απόσπασμα παραδειγματικό για τη λειτουργία της αφήγησης στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* είναι η εικόνα του έξω κόσμου: είναι ένας κόσμος ελαττωμένος σε κορδέλες χρώματος, τις οποίες δημιουργεί ένα εμπόδιο (οι γρίλλες), ένας κόσμος δηλαδή ως εικόνα και μόνο, την οποία η συνείδηση του ήρωα-αφηγητή παλεύει να ανασυνθέσει και, τελικά, να κατανοήσει.

### **Το κείμενο εικόνα: κειμενικά εικονικά σημεία στα *Διηγήματα της δοκιμασίας***

Από την άλλη μεριά, η πρακτική της παράθεσης με κεφαλαιογράμματους, και λατινικούς κατά περίπτωση, χαρακτήρες των χαρακτηριστικών «ταυτοτήτων» διάφορων προϊόντων, επανέρχεται στο έργο του Μηλιώνη (π.χ. βλ. παραπάνω SYMPHONIA), και ειδικότερα στα *Διηγήματα της*



δοκιμασίας αφορά τις οικιακές συσκευές στο διήγημα «Τα βήματα» (οκτώ αναφορές σε έξι σελίδες) και το αυτοκίνητο στη «Διαδρομή» (οκτώ αναφορές σε ένα διήγημα επτά σελίδων). Αντίστοιχη είναι και η λειτουργία που έχουν οι αριθμοί των χιλιομέτρων στο κοντέρ του αυτοκινήτου, στο ίδιο διήγημα (οκτώ αναφορές), ο τίτλος του πίνακα στο «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού» (τρεις αναφορές σε έξι σελίδες), ο οποίος εμφανίζεται με όλα τα στοιχεία κεφαλαία, αλλά και η επιγραφή που εμφανίζονται να διαβάζουν οι δύο χωροφύλακες στο ομώνυμο διήγημα (Μηλιώνης [1978] 2002, 34), η οποία εκτός από την κεφαλαιογράμματη γραφή, διαχωρίζεται από το υπόλοιπο κείμενο και με την ανάλογη τυπογραφική διάταξη. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις τα διαφορετικά στοιχεία βρίσκονται εκτός εισαγωγικών, και φτάνουν να λειτουργούν μέσα στο κείμενο σαν κάποιου είδους κειμενική εικόνα. Λειτουργούν, δηλαδή, μέσα στο κείμενο σαν *εικονικά σημεία* (Gardies 1993, 17-19, icons: Peirce 1991, 270· βλ. αναλυτικά κεφάλαιο 1). Το χαρακτηριστικό των *εικονικών σημείων* είναι ότι συνδέονται με σχέση ομοιότητας με το σημαινόμενό τους, λειτουργούν, δηλαδή, στη βάση της μιμητικής αναπαράστασης. Επομένως, η χρήση της κεφαλαιογράμματης, και λατινικής κατά περίπτωση, γραφής, όπως και η χρήση των αριθμών στην περίπτωση του κοντέρ, λειτουργούν με τρόπο μη τυπικό για τα λογοτεχνικά κείμενα, και, μάλιστα, με τρόπο μη τυπικό για την ίδια τη γλώσσα, αφού τα γλωσσικά σημεία διέπονται εξ ορισμού από συμβατική σχέση προς το σημαινόμενό τους. Πρόκειται, δηλαδή, για περιπτώσεις στις οποίες στο λογοτεχνικό κείμενο εισβάλλουν αυτούσιες κειμενικές εικόνες (με την απολύτως κυριολεκτική σημασία του όρου). Φυσικά αυτό δεν είναι κάτι πρωτότυπο στο περιβάλλον της παγκόσμιας μεταπολεμικής λογοτεχνίας, ούτε καν για τα δεδομένα της νεοελληνικής πεζογραφίας από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και εξής, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω<sup>141</sup>. Ωστόσο, παρότι η «παρένθετη» χρήση κειμενικών *εικονικών σημείων* σταδιακά παγιώνεται στη λογοτεχνία της περιόδου, δεν παύει να αποτελεί στοιχείο που κατάγεται από έναν μη λεκτικό αφηγηματικό κώδικα, το οποίο υπογραμμίζει εμφατικά την εικονοκεντρική ανάπτυξη των λογοτεχνικών αφηγήσεων, αλλά και τη συνολικότερη επίδραση της κουλτούρας της εικόνας στον μεταπολεμικό κόσμο.

#### 9. Τα Διηγήματα της δοκιμασίας και η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* (1978· πρώτη δημοσίευση 1973-1974) αποτελούν εξαίρεση για τη νεοελληνική πεζογραφία ως περίπτωση εφαρμογής στα καθ' ημάς των αρχών του Νέου Μυθιστορήματος. Παράλληλα, αποτελούν εξαίρεση για το έργο του ίδιου του Μηλιώνη ως ένας κύκλος πειραματικών κειμένων με σαφείς υφολογικές και θεματολογικές αποκλίσεις από το υπόλοιπο έργο του συγγραφέα, στο οποίο βαραίνουν η

---

<sup>141</sup> Όπως αναφέρθηκε με αφορμή τα σχετικά παραδείγματα από το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια* στο προηγούμενο κεφάλαιο, στην πεζογραφία των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών τέτοιες εικόνες ήταν σπανιότερες και τοποθετούνταν συνήθως μέσα σε εισαγωγικά.

εντοπιότητα και η ιστορική μνήμη, ιδίως από τα *Ακροκεραύνια*<sup>142</sup> και εξής. Καθώς τα πεζογραφήματα των Νέων Μυθιστοριογράφων, και του Alain Robbe-Grillet ειδικότερα, έχουν μελετηθεί ως μια από τις πλέον χαρακτηριστικές λογοτεχνικές μορφές που διαλέγονται με την κινηματογραφική αφήγηση (βλ. παραπάνω), δεν θα μπορούσε να λείπει από τη μελέτη του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στη νεοελληνική πεζογραφία στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, η ανάλυση του συγκεκριμένου «πειράματος» του Χριστόφορου Μηλιώνη.

Επιπλέον, τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* μπορούν, κατά τη γνώμη μου, περισσότερο από το υπόλοιπο έργο του Μηλιώνη, να ενταχθούν στον κύκλο των καλλιτεχνικών αφηγήσεων που περιέγραφα με τον όρο αφήγηση της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*. Πιο συγκεκριμένα ο πειραματισμός με την αντικειμενοκεντρική και βλεμματοκεντρική αφήγηση του Νέου Μυθιστορήματος, σε συνδυασμό με την τότε σύγχρονη συνθήκη του δικτατορικού καθεστώτος και της επιβεβλημένης λογοκρισίας, προσδίδει στην αφήγηση των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* κάποια χαρακτηριστικά που δεν υπάρχουν με την ίδια ένταση στο υπόλοιπο έργο του Μηλιώνη και που απαντούν στις λογοτεχνικές και κινηματογραφικές αφηγήσεις της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*. Τέτοιο χαρακτηριστικό είναι η ισόχρονη και παροντική αφήγηση, μια αφήγηση του «εδώ και τώρα», αφηγηματικός τρόπος χαρακτηριστικός για το Νέο Μυθιστόρημα, ο οποίος όμως έχει συνδεθεί από την κριτική και με την κινηματογραφική αφήγηση (βλ. παραπάνω). Στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* έχουμε επίσης μια αποσταθεροποίηση του ανθρώπινου προσώπου, καθώς το πρόσωπο του κεντρικού ήρωα «αποκρύπτεται» ή ακόμα και εξαφανίζεται: ο ήρωας είναι στα περισσότερα διηγήματα της συλλογής ένα ανώνυμο εγώ-παρατηρητής, το οποίο δεν αποκαλύπτει τις σκέψεις του, αλλά αφηγείται μόνο ό,τι «βλέπει». Τον ήρωα πλαισιώνει μια σειρά άλλων, επίσης ανώνυμων, προσώπων, των οποίων τη συμπεριφορά παρακολουθούμε ως παρατηρητές. Η παντελής απουσία αιτιολόγησης των πράξεων των ηρώων καθιστά ακόμα και τις πιο απλές τους πράξεις παράδοξες ή και παράλογες, και καταλήγει στην κριτική παραδοξοποίηση της καθημερινότητας<sup>143</sup>, η οποία συνιστά τον κυρίαρχο τρόπο της κοινωνικής κριτικής που συναντάμε στις αρκετές κινηματογραφικές και λογοτεχνικές αφηγήσεις της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*. Συνολικότερα, ο κόσμος των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* είναι ο κόσμος της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, ένας κόσμος παράλογος, όπως θα δούμε παρακάτω με παραδείγματα από τη νεοελληνική πεζογραφία της εποχής, ανοίκειος, χωρίς ελπίδα, ούτε σκοπό, στην αφήγηση του οποίου κυριαρχούν η ειρωνεία, το σκληρό χιούμορ και η αποσπασματικότητα. Αυτός ο κόσμος παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες με τις ταινίες της πρώτης ακμής της Nouvelle Vague, οι οποίες

---

<sup>142</sup> Ας σημειωθεί ότι ο Μηλιώνης σε συνέντευξή του υπογραμμίζει ότι τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* γράφτηκαν παράλληλα με τα *Ακροκεραύνια* ([Παππάς] 1995, 102).

<sup>143</sup> Πρβλ. Νάτσινα 2016, 360: «Ωστόσο, αυτές οι αντικειμενοποιημένες σκέψεις και τα αισθήματα δεν είναι παρά η αντίληψη του ατόμου για την ανθρώπινη κατάσταση συνολικά, ή για ορισμένες πλευρές της ιστορικά, ως παράλογες. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι στα έργα του παραλόγου οι διαστρεβλώσεις του πραγματικού στοχεύουν στην ανάδειξη της (παράλογης) 'ουσίας' της πραγματικότητας όπως τη βιώνουν τα άτομα, μ' έναν τρόπο που είναι στη βάση του εξπρεσιονιστικός».

θεματοποιούν με τρόπο και ύφος αναστοχαστικό πρωτίστως τη σχέση δυσαρμονίας ανάμεσα στο νεαρό άτομο και ένα κοινωνικό περιβάλλον που του φαίνεται απαρχαιωμένο, άδικο και, τελικά, παράλογο.

Στην *αναθεωρημένη αναπαράσταση* η αναθεώρηση νοείται ως ιδεολογική αλλά και αισθητική, αφορά επομένως τις ιδεολογικές και αισθητικές επιταγές που καθορίζουν την επιλογή του θέματος προς αναπαράσταση, αλλά και τον τρόπο αυτής της αναπαράστασης. Ο όρος «αναθεωρημένη» εν προκειμένω στοχεύει στην αποτύπωση της διαφοροποίησης από την προηγούμενη περίοδο, καθώς και των αναθεωρητικών ζυμώσεων που λαμβάνουν χώρα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, χωρίς απαραίτητα να καταλήγουν –ή και να αποσκοπούν– στη διατύπωση μιας καινούργιας θέσης. Με άλλα λόγια ο όρος που επιλέγω απηχεί την «αμφισβήτηση», όρο που έχει επικρατήσει κυρίως στη βιβλιογραφία για τους νεοέλληνες λογοτέχνες της δεκαετίας του 1970<sup>144</sup>, ενώ επιχειρώ τη θεώρηση της συγκεκριμένης πεζογραφικής τάσης με προσανατολισμό κειμενοκεντρικό, και ταυτόχρονα διαχρονικό και συγκριτολογικό.

Αν, λοιπόν, κατά την προηγούμενη περίοδο επικρατούσε μια «βεβαιότητα» για την εικόνα του κόσμου, αυτή εδραζόταν κυρίως στην πίστη σε μια ιδεολογία. Αντίστοιχα, οι ιδεολογικές και πολιτικές εξελίξεις της περιόδου 1967-1981 καλλιέργησαν και ενέτειναν μια γενικότερη αμφισβήτηση, ιδιαίτερα από τους ηλικιακά νεότερους, για κάθε φορέα εξουσίας, είτε αυτός είναι το αστικό είτε το σοσιαλιστικό κράτος, είτε ακόμα και η ηγεσία των εθνικών κομμουνιστικών κομμάτων (βλ. παραπάνω). Στο συγκεκριμένο ιδεολογικοπολιτικό πλαίσιο ευνοήθηκε παράλληλα η εμφάνιση των φιλοσοφικών και θεωρητικών εκείνων τάσεων (διακειμενικότητα, σημειωτική, αποδόμηση κ.ά.) που προετοίμασε τη λογοτεχνία του μεταμοντερνισμού<sup>145</sup>. Η *αναθεωρημένη αναπαράσταση* επομένως περιλαμβάνει καλλιτεχνικές αφηγήσεις (πεζογραφικές και κινηματογραφικές για τις ανάγκες της παρούσας σύγκρισης, αλλά και θεατρικές κ.ά.), οι οποίες αντικαθιστούν την ιδεολογική βεβαιότητα ως αρχή προσέγγισης του κόσμου με την αμφισβήτηση και την καχυποψία προς πάσης φύσεως εξουσιαστικούς λόγους (π.χ. λόγος της κρατικής εξουσίας – με έμφαση στις κατασταλτικές της δομές–, λόγος της αστικής τάξης, αλλά και λόγος της κομματικής ηγεσίας), με αποτέλεσμα μια συνολική αναθεώρηση όχι μόνο του αντικειμένου της

---

<sup>144</sup> Παραθέτω από την Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Mario Vitti: «Οι συγγραφείς της δεκαετίας του '70 αποκλήθηκαν (από την τότε κριτική) κάποτε ως 'αμφισβητίες' και κάποτε ως 'γενιά του Πολυτεχνείου'» (Vitti [2003] 2008, 554). Βλ. επίσης την υποσημ. 3 στην ίδια σελίδα: «Ο Βάσος Βαρίκας έκανε λόγο για 'αμφισβήτηση' σε δύο άρθρα αναδημοσιευμένα στον σύμμικτο τόμο *Χρονικό '77*, σσ. 68-70 (το ένα αναδημοσιεύτηκε επίσης στον 3<sup>ο</sup> τόμο του Βαρίκα *Συγγραφείς και κείμενα* 1987, σσ. 182-187). Ο χαρακτηρισμός 'Γενιά της αμφισβήτησης' έχει ευρύτατη χρήση: βλ. Μ. Θεοδοσοπούλου, Σ. Ιλίνσκαγια (*Επισημάνσεις*, 1992. σ. 74, όπου υπογραμμίζεται ο αντικομμουνισμός). Ο χαρακτηρισμός 'Γενιά του Πολυτεχνείου' χρησιμοποιείται από την Ε. Χουζούρη, τον Δ. Κούρτοβικ (*Ημεδαπή εξορία*, 1991, σ. 48) και από άλλους».

<sup>145</sup> Πρβλ. Jameson [1991] 1999, 47 (μετάφραση: Γιώργος Βάρσος): «Όποτε δεν μπορούμε με συνέπεια να υποστηρίξουμε την αλήθεια των θεωρητικών της εννοήσεων, όταν η ίδια η έννοια της 'αλήθειας' ανήκει στο μεταφυσικό οπλοστάσιο που θέλει να καταργήσει ο μεταδομισμός. Μπορούμε όμως τουλάχιστον να υποστηρίξουμε ότι η μετά τον στρουκτουραλισμό κριτική του ερμηνευτικού μοντέλου ή, όπως εν συντομία θα το αποκαλώ, το μοντέλο του βάθους, μας είναι εξαιρετικά χρήσιμη ως σημαίνον σύμπτωμα της μεταμοντέρνας κουλτούρας που μας απασχολεί εδώ».

καλλιτεχνικής αναπαράστασης, αλλά και του τρόπου με τον οποίο αρθρώνεται αυτή η αναπαράσταση. Με άλλα λόγια, οι αφηγήσεις αυτές επιλέγουν την άρση αντί της θέσης, την οργή αντί της επανάστασης και την αμφισημία αντί του νοήματος, προτείνοντας, άλλες περισσότερο άλλες λιγότερο έντονα ή εύστοχα, έναν καινούργιο τρόπο αφηγηματικής συγκρότησης (πρβλ. Δασκαλά: Νάτσινα κ.ά. 2015, 18-19).

*10. Στοιχεία του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού στη νεοελληνική πεζογραφία της αναθεωρημένης αναπαράστασης (1967-1981).*

### **Νεοελληνική πεζογραφία 1967-1981 και κινηματογράφος**

Πλάι στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* του Μηλιώνη υπάρχει μια εκτενής σειρά έργων της νεοελληνικής πεζογραφίας που μπορούν να υπαχθούν στο αφηγηματικό παράδειγμα της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, μέρος και εξέχουσα μορφή του οποίου αποτελεί επίσης η γαλλική *Nouvelle Vague*. Στην προσέγγιση της συγκεκριμένης περιόδου, όπως φάνηκε και από τη δομή του παρόντος κεφαλαίου, θεωρώ ότι είναι μεθοδολογικά επισφαλές, να περιγράψει κανείς τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο παραγνωρίζοντας τις άλλες τέχνες που πρωταγωνίστησαν επίσης σε αυτή την αλλαγή πολιτισμικού παραδείγματος. Αναλόγως, στη μελέτη του διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με το κινηματογραφικό ρεύμα της *Nouvelle Vague*, η *Nouvelle Vague* προσεγγίζεται ως η γαλλική εκδοχή του διεθνούς φαινομένου των κινηματογραφικών Νέων Κυμάτων (*New Waves*), και γενικότερα του κινηματογράφου του δημιουργού, ο οποίος ανθίζει διεθνώς κατά το διάστημα 1967-1981. Η επιλογή να μελετήσω τον διάλογο με το συγκεκριμένο ρεύμα υπαγορεύτηκε από τα χαρακτηριστικά των διηγημάτων του Μηλιώνη που με απασχόλησαν, από τον διάλογο των κειμένων του Μηλιώνη με τα κείμενα του Νέου Μυθιστορήματος, και των κειμένων του Νέου Μυθιστορήματος με τις ταινίες της *Nouvelle Vague*, αλλά και από την επιρροή που απέκτησε η *Nouvelle Vague* στον κινηματογράφο διεθνώς, και στον ελληνικό κινηματογράφο του δημιουργού ειδικότερα. Πρέπει, ωστόσο, να σημειώσω ξανά ότι πολλά από τα χαρακτηριστικά που εξετάζω στα διηγήματα του Μηλιώνη, ή και στα παραδείγματα από τη νεοελληνική πεζογραφία που ακολουθούν, μπορεί να αφορούν και άλλες αφηγήσεις από τον κινηματογράφο του δημιουργού της συγκεκριμένης περιόδου. Εξάλλου, όπως και για τα υπόλοιπα κεφάλαια, η μελέτη του διαλόγου με το συγκεκριμένο κάθε φορά ρεύμα είναι, δεν αποκλείει την παρουσία διαλόγου και με άλλες κινηματογραφικές αφηγήσεις της περιόδου.

Άλλωστε, η μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο στο πλαίσιο του ευρύτερου καλλιτεχνικού πλαισίου υπαγορεύεται και από τα χαρακτηριστικά που προσλαμβάνει ο διακαλλιτεχνικός διάλογος το διάστημα 1967-1981 σε σχέση με την περίοδο 1949-1967. Καταρχάς, διαπιστώνουμε την αναμφισβήτητη πλέον καλλιτεχνική καταξίωση του κινηματογράφου και, ταυτόχρονα, τη στενή του σύνδεση με τη νεανική κουλτούρα ως κοιτίδα, μεταξύ άλλων, καλλιτεχνικής δημιουργίας, θεωρητικού και κριτικού λόγου. Την ίδια στιγμή, όμως,

οι λογοτέχνες, ενώ φαίνεται ότι παρακολουθούν σινεμά και συζητούν γι' αυτό, διατηρούν μια επιφυλακτική ή και αρνητική στάση σε ό,τι αφορά τη σχέση του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία. Αρνούνται να επιβεβαιώσουν το ενδιαφέρον για το σινεμά συμπεριλαμβάνοντας τον κινηματογράφο στις επιρροές τους, ή/και αναπτύσσοντας έναν ανοιχτό –ή και συνειδητό– διάλογο με την έβδομη τέχνη στα έργα τους. Το παράδοξο αυτό επιβεβαιώνουν οι σχετικές τοποθετήσεις αρκετών λογοτεχνών σε δοκιμακά και άλλα κείμενά τους (πρβλ. ενδεικτικά Robbe-Grillet και Βαλτινός)<sup>146</sup>.

Τα κείμενα που παρουσιάζονται εδώ πλαισιώνουν το παράδειγμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*, διαλέγονται πρωτίστως με το συνολικότερο ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, ενώ αναπτύσσουν παράλληλα έναν κρυπτικό διάλογο με τον κινηματογράφο ο οποίος μπορεί να περιλαμβάνει τη Nouvelle Vague ή να αφορά κινηματογραφικά παραδείγματα από τα κινηματογραφικά εθνικά Νέα Κύματα άλλων χωρών (π.χ. Μεγάλη Βρετανία, Ιταλία, σοσιαλιστικές χώρες) ή / και τον κινηματογράφο του δημιουργού της περιόδου γενικότερα, χωρίς να είναι πάντοτε εφικτό να εντοπιστεί το έργο ή τα έργα αναφοράς του. Το πιο ενδιαφέρον είναι η ποικιλομορφία που αποκτά αυτός ο διάλογος κατά την περίοδο 1967-1981, απηχώντας τις αλλαγές στην πεζογραφία και τον κινηματογράφο αυτοτελώς, καθώς και στη μεταξύ τους σχέση.

### **Οι ευθείες αναφορές στον κινηματογράφο.**

Στο διάστημα 1967-1981 σημειώνεται μια μετρήσιμη μετατόπιση στη σχέση της λογοτεχνίας με το σινεμά, σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο, η οποία αφορά κυρίως την αναγνώριση του κινηματογράφου ως τέχνης και αποτυπώνεται με σαφήνεια στο πλήθος και την ποικιλομορφία των αναφορών στον κινηματογράφο που εντοπίζονται στα κείμενα. Καταρχάς πληθαίνουν οι ευθείες αναφορές στο σινεμά, ενώ οι αναφορές στο ψυχαγωγικό βίωμα εμπλουτίζονται με κάποιες, σκόρπιες ακόμα, αναφορές σε σκηνοθέτες και σε συγκεκριμένες ταινίες<sup>147</sup>. Επιπλέον, μεγαλώνει εμφανώς η έκταση που καταλαμβάνουν οι αναφορές στον κινηματογράφο στα κείμενα –ακόμα κι αν πρόκειται για απλές αναφορές στο ψυχαγωγικό βίωμα– ενώ αρχίζει να εμπλουτίζεται και το περιεχόμενό τους με στοιχεία της συνθήκης της κινηματογραφικής θέασης. Το πλέον

---

<sup>146</sup> [Μετάφραση από το *Magazine Littéraire* Άννα Κάτουλα], «Αλαίν Ρομπ-Γκριγιέ: Δυο δραστηριότητες εντελώς ανεξάρτητες η μια απ' την άλλη», *Διαβάζω*, τχ. 75 (Αύγουστος 1983. Αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Κινηματογράφος), 51-54:52: «Αλλά, νομίζω, το να προσπαθεί κανείς να βρει αναλογίες στις φράσεις ενός κειμένου και στις εικόνες του κινηματογράφου είναι ανώφελο και επικίνδυνο. Για μένα, είναι δυο εντελώς διαφορετικά υλικά». Θανάσης Βαλτινός, «Σχέσεις Λογοτεχνίας και Κινηματογράφου», *η λέξη*, τχ. 96 (Ιούλιος –Αύγουστος 1990), 469: «Η Λογοτεχνία με τον α ή β τρόπο αφηγείται μιαν ιστορία. Το ίδιο κάνει και ο Κινηματογράφος. Βεβαίως αυτή η ομοιότητα είναι μονάχα επιφανειακή. Η Λογοτεχνία έχει τη γλώσσα της, ο Κινηματογράφος τη δική του. Πρόκειται δηλαδή για δύο εντελώς διαφορετικού ποιού αφηγήσεις που εξ ορισμού θα έπρεπε να αποκλείουν η μία την άλλη».

<sup>147</sup> Βλ. για παράδειγμα τα διηγήματα «Κάτω από τη γαλάζια επιφάνεια» και «Λουλούδια για τους Πεθαμένους» του Χριστόφορου Μηλιώνη που περιλαμβάνουν αναφορές στην ταινία *Ορφéo Νέγκρο* 1959 του Marcel Camus (Μηλιώνης [1961] 1982, 90) και στην ταινία *Λεωφορείον ο Πόθος* (1951) του Ηλία Καζάν αντιστοίχως (Μηλιώνης 1971, 106· βλ. αναλυτικότερα παραπάνω).

χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι η «Δόξα του σκαπανέα» του Μένη Κουμανταρέα, ένα διήγημα που εκτυλίσσεται ολόκληρο γύρω από μια κινηματογραφική προβολή στον χώρο του στρατεύματος. Πρόκειται, μάλιστα, για μια προπαγανδιστική κατ' ουσίαν ταινία η οποία, όπως πληροφορούμαστε, δημιουργήθηκε από το σχετικό επιτελείο κατ' εντολήν του στρατηγού (Κουμανταρέας 1970, 111-112). Η αφήγηση, από την οποία δεν λείπει φυσικά η ειρωνική διάθεση για το τυπικό και την ιεραρχία του στρατού, κινείται σε δύο επίπεδα, αυτό της προβαλλόμενης ταινίας, και εκείνο των θεατών, με την προβολή να διαταράσσεται συνεχώς από τις φωνές του διαμαρτυρούμενου στρατηγού (Κουμανταρέας 1970, 184-5, 192, 201, 211-2, κ.α.). Παρότι ο Κουμανταρέας δεν φαίνεται να αξιοποιεί ιδιαίτερα τα στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης στην παρουσίαση της «ταινίας» του, καθώς τα μέρη που αντιστοιχούν στην ταινία δεν διαφέρουν ουσιωδώς στο ύφος και τους αφηγηματικούς τρόπους από τα υπόλοιπα, ωστόσο ο σχολιασμός της φανταστικής ταινίας στο διήγημα φαίνεται να καταφάσκει σαφώς προς την καλλιτεχνική ποιότητα του κινηματογράφου<sup>148</sup>. Το διήγημα περιλαμβάνει επίσης αρκετές αναφορές σε κινηματογραφικές τεχνικές, καθώς ο χειριστής της κινηματογραφικής μηχανής προσπαθεί να δικαιολογήσει τις επιλογές της σκηνοθετικής ομάδας στον έξαλλο στρατηγό (π.χ. «fondeu enchené»: Κουμανταρέας 1970, 192· «φλας μπακ»: 197). Η προβολή της ταινίας γίνεται μια αφορμή για τη στηλίτευση από τον αφηγητή των χοντροκομμένων και συντηρητικών αντιλήψεων που επικρατούν στον ελληνικό στρατό, ενώ το διήγημα καταλήγει ως ένας έμμεσος, αλλά σαφής, τρόπος καταγγελίας της χουντικής λογοκρισίας. Το πλέον ενδιαφέρον στο χιουμοριστικό και ειρωνικό παιχνίδι του διηγήματος του Κουμανταρέα, από τη σκοπιά της μελέτης του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, είναι ότι, αν δεχτούμε το διήγημα ως σχόλιο κατά της λογοκρισίας σε βάρος της λογοτεχνίας, τότε τον ρόλο της λογοτεχνίας, της λογοκρινόμενης τέχνης, δηλαδή, στο συγκεκριμένο διήγημα, έχει ο κινηματογράφος. Μπορούμε, δηλαδή, να μιλήσουμε για μια αποδοχή του κινηματογράφου ως ισάξιου από τη μεριά της λογοτεχνίας, ή τουλάχιστον της λογοτεχνίας των «νέων», της λογοτεχνίας που αντιλαμβάνεται και προβάλλει εαυτόν ως προοδευτική.

Αξίζει, επιπλέον, να σημειωθεί εδώ η επιλογή της Μάρως Δούκα να χρησιμοποιήσει έναν κινηματογραφικό όρο ως τίτλο του τρίτου της βιβλίου, της συλλογής διηγημάτων *Καρρέ Φιζ* (1976), πρακτική που εμφανίζεται, εξ όσων γνωρίζω τουλάχιστον, για πρώτη φορά στην ελληνική πεζογραφία με τη Δούκα. Η συλλογή αναλύεται διεξοδικότερα στο επόμενο κεφάλαιο στο οποίο εξάλλου το κεντρικό παράδειγμα είναι το μυθιστόρημα *Ουράνια Μηχανική*, της Μάρως Δούκα. Προς το παρόν, και ως στοιχείο χαρακτηριστικό της περιόδου που εξετάζουμε εδώ, αξίζει να σημειωθεί ότι η Δούκα υιοθετεί τον τίτλο της συλλογής από ένα διήγημά της που εντάσσεται σε

<sup>148</sup> Στο διήγημα παρουσιάζονται οι βαθμοφόροι του στρατού να προσπαθούν να επιδείξουν κατανόηση για τα καλλιτεχνικά πράγματα, να προσπαθούν να δείξουν ότι αποδέχονται τον κινηματογράφο ως τέχνη, αλλά τελικά να μην μπορούν να κρύψουν τον συντηρητισμό και την απαιδευσιά τους. Βέβαια, όλα τα παραπάνω δίνονται στην αφήγηση του διηγήματος υπαινικτικά με την αξιοποίηση της ειρωνείας: π.χ.: «Σ' ένα έργο με αξιώσεις, ακούστηκε απ' το βάθος η φωνή του λοχαγού, τα ψυχολογικά διλήμματα, τολμώ να πω ακόμα και τα όνειρα, είναι απαραίτητα»: Κουμανταρέας 1970, 192-3.

αυτήν και είναι γραμμένο τον Μάιο του 1976 (Δούκα [1976] 2007, 191). Το διήγημα περιλαμβάνει, μάλιστα, μια σκηνή ονείρου της ηρωίδας, η οποία κορυφώνεται «σε μιαν αποθέωση καρέ φιξ». Υπάρχει, επομένως, στο διήγημα της Δούκα ένας ευθύς διάλογος με τη συγκεκριμένη κινηματογραφική τεχνική, η οποία φαίνεται και να μεταφέρεται στη λογοτεχνική αφήγηση ακολουθώντας την τυπική αξιοποίηση της τεχνικής στον κινηματογράφο του δημιουργού των δεκαετιών του 1960 και του 1970 (σκηνή ονείρου, κορύφωση, συνδήλωση της «αποθέωσης»).

### **Η αξιοποίηση εικονικών κειμενικών σημείων ως στοιχείο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου.**

Παράλληλα με τις αναφορές στον κινηματογράφο την περίοδο 1967-1981 πληθαίνουν και οι περιπτώσεις αξιοποίησης *εικονικών σημείων* στη νεοελληνική πεζογραφία: στην αφήγηση εντάσσονται τμήματα που διαφοροποιούνται είτε με την τυπογραφική τους διάταξη είτε με τα ίδια τα τυπογραφικά στοιχεία (κεφαλαία, πλάγια, διαφορετική γραμματοσειρά) που χρησιμοποιούνται με αποτέλεσμα να ανακαλούν στο μυαλό του αναγνώστη την εικόνα άλλων κειμένων. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι φαίνεται να έχουμε την ένταση μιας πρακτικής σε σχέση με το προηγούμενο διάστημα (1949-1967), καθώς τα κείμενα-εικονικά σημεία δεν πληθαίνουν απλώς στα πεζογραφήματα της περιόδου 1967-1981, αλλά απελευθερώνονται παράλληλα από τα εισαγωγικά (βλ. αντιθέτως κεφ. 2), και προχωρούν σε ακόμα πιο έντονα διαφορετικές και εικονικές μορφές. Από τα πλάγια γράμματα και τη διάταξη σε στίχους που δηλώνει στο έργο του Μηλιώνη το τραγούδι –το οποίο ας σημειωθεί ότι επανέρχεται σταθερά συχνά σε όλο του το έργο<sup>149</sup>–, στις κεφαλαιογράμματα ταμπέλες, εκτός εισαγωγικών πια και συνήθως στο κέντρο της σελίδας, που αρχίζουν να γίνονται κοινός τόπος<sup>150</sup>. Παρότι δεν έχω δει τις πρώτες εκδόσεις των πεζογραφημάτων που αναφέρω, ούτε φυσικά και τα δακτυλόγραφα των συγγραφέων, η αίσθησή μου είναι ότι διαγράφεται μια συνολική τέτοια τάση στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου, η οποία αξίζει να μελετηθεί σε βάθος<sup>151</sup>. Δεν θεωρώ ότι πρόκειται απλώς για μια αλλαγή στην

<sup>149</sup> Στον Μηλιώνη είναι πολύ συχνή η παρουσία στίχων (συνήθως πρόκειται για στίχους δημοτικών τραγουδιών) πάντοτε με στο κέντρο τη σελίδας με μορφής στίχων και με πλάγια γράμματα, καθώς και συνήθως με την αφηγηματική υπόμνηση ότι από κάποιον αυτοί οι στίχοι τραγουδιούνται: βλ. ενδεικτικά: Μηλιώνης 1976, 17-18, 29, 54, 100, 111· Μηλιώνης[.] 1985, 13, 43, 60, 71, 76, 103, 105 κ.α. Συχνή είναι επίσης στο έργο του Μηλιώνη και η αναφορά στη μουσική, και ενδιαφέρουσα προς μελέτη, η οποία συμπληρώνει συνήθως την ατμόσφαιρα της συγκεκριμένης κάθε φορά σκηνής.

<sup>150</sup> Πέρα από τα παραδείγματα από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* που αναφέρθηκαν παραπάνω, αναφέρω επίσης κάποια ακόμα ενδεικτικά παραδείγματα αξιοποίησης της κεφαλαιογράμματος γραφής ως κειμενικής εικόνας στην πεζογραφία της περιόδου: Βασίλης Βασιλικός «Το φύλλο»: Βασιλικός [1961] 1976, 84, 96), «Το πηγάδι» (130-133), «Τ' Αγγέλιασμα» (239-243). Αντώνης Σαμαράκης *Το λάθος* (Σαμαράκης [1965] 1973, 19, 62)· Δημήτρης Νόλλας *Νεράιδα της Αθήνας*: (Νόλλας [1974] 2004, 37).

<sup>151</sup> Σε αυτή την κατεύθυνση φαίνεται να συνηγορούν κάποια πρώτα σχετικά ευρήματα: Η «Δόξα του σκαπανέα» του Μένη Κουμανταρέα, περιλαμβάνει αυτούσια και απαράλλακτα τα κειμενικά εικονικά σημεία του «τίτλου της ταινίας» και του χαρακτηριστικού κεφαλαιογράμματος τίτλου που δηλώνει το τέλος της («ΤΕΛΟΣ»), τόσο στην Α' δημοσίευση του διηγήματος σε δύο συνέχειες στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* (βλ. υποσημ. 152), όσο και στην πρώτη του έκδοση σε αυτοτελή τόμο, η οποία γίνεται στη Β' έκδοση της συλλογής *Μηχανάκια* (: Κουμανταρέας 1970· βλ. και σημείωμα του συγγραφέα σελ. 8-9). Από την άλλη μεριά, αν και δεν έχω δει την πρώτη έκδοση των τριών πεζογραφημάτων της τριλογίας του Βασιλικού στις πρώτες ξεχωριστές εκδόσεις του 1961, τα κειμενικά εικονικά σημεία της τριλογίας *Το Φύλλο. Το Πηγάδι. Τ' αγγέλιασμα* του Βασίλη Βασιλικού, διατηρούνται στις: Βασίλης

εκδοτική πρακτική της περιόδου, επειδή δεν εξαλείφονται όλα τα εισαγωγικά, παρά μόνο τα εισαγωγικά που αφορούν τα κείμενα-εικόνες. Εξάλλου, όποια κι αν είναι η καταγωγή της συγκεκριμένης πρακτικής, αν, δηλαδή οφείλεται σε συγγραφική βούληση ή εκδοτική πρακτική, ή, όπως συμβαίνει συνήθως, σε έναν συνδυασμό των δύο, το βέβαιο είναι ότι στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981 διαπιστώνουμε μια σημαντική ποιοτικά και ποσοτικά τάση για αξιοποίηση *εικονικών σημείων* στην πεζογραφική αφήγηση. Είναι η πρώτη φορά, εξ όσων γνωρίζω τουλάχιστον, που τέτοια σημεία εντάσσονται μέσα στο κείμενο και δε λειτουργούν συμπληρωματικά προς αυτό. Κατά τη γνώμη μου, μάλιστα, η μελέτη και ανάλυση καθεμιάς από αυτές τις περιπτώσεις πρόκειται να αναδειξει και στοιχεία διαλόγου με την κινηματογραφική αφήγηση, όπως είναι, για παράδειγμα, η σκηνική οργάνωση του βλέμματος, ή η αφηγηματική εκμετάλλευση της εικόνας.

Ως προέκταση και ένταση αυτής της τεχνικής πρέπει να θεωρηθεί η ενσωμάτωση στο λογοτεχνικό κείμενο ακόμα πιο έντονα διαφοροποιημένων κειμενικών εικόνων. Για παράδειγμα στο μυθιστόρημα *Το λάθος* (1965) του Αντώνη Σαμαράκη ενσωματώνεται μια δακτυλόγραφη αναφορά της αστυνομίας, η οποία διατηρεί τη χαρακτηριστική γραμματοσειρά των παλιών γραφομηχανών (Σαμαράκης [1965] 1973, 30-34· εικόνα 1). Πλάι στην αναφορά υπάρχει μάλιστα και μια φωτογραφία του «υπόπτου» (του ίδιου του Σαμαράκη· 44-45· εικόνα 2). Ανάλογη είναι και η λειτουργία των περίφημων δύο μικρών κύκλων, που επίσης ενσωματώνονται στο κείμενο του *Λάθους* με τη μορφή σχήματος-σκίτσου (18, 47, 144· εικόνα 3), ενός σκίτσου που για τον ήρωα «σημαίνει» το στήθος της αγαπημένης του, ενώ οι άντρες της ασφάλειας το διαβάζουν σαν κάποιου είδους συνωμοτικό σημάδι και άρα το ανάγουν σε τεκμήριο ενοχής.

Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί η «Αναλυτική έκθεσις κρατουμένων» την οποία διαβάζει ο ήρωας, και μαζί του ο αναγνώστης, στη *Γέννηση του Σούπερμαν* του Αμπατζόγλου (Αμπατζόγλου [1972] 1977, 80· εικόνα 4), αλλά και οι τίτλοι αρχής και τέλους του φιλμ στη *Δόξα του Σκαπανέα* του Κουμανταρέα (Κουμανταρέας 1970, 179, 227· εικόνες 5 & 6)<sup>152</sup>. Όλα τα παραπάνω αποτελούν

---

Βασιλικός, *Το Φύλλο. Το Πηγάδι. Τ' αγγέλιασμα*, Αθήνα, Εστία, 1963 [πρόκειται για την Α' συγκεντρωτική έκδοση των τριών πεζογραφημάτων], Βασίλης Βασιλικός, *Το Φύλλο. Το Πηγάδι. Τ' αγγέλιασμα*, Αθήνα, Εστία, 41976 (από ό,τι φαίνεται πρόκειται για φωτογραφική ανατύπωση της παραπάνω έκδοσης· βλ. εικόνες 7 και 8) και Βασίλης Βασιλικός, *Το Φύλλο. Το Πηγάδι. Τ' αγγέλιασμα*, Αθήνα, Λιβάνης, 1994. Η τελευταία, σύμφωνα με σημείωμα του συγγραφέα ακολουθεί τις πρώτες μορφές των διηγημάτων (Βασιλικός 1994, 9-10). Τα κειμενικά εικονικά σημεία διατηρούνται επίσης στις μεταφράσεις της τριλογίας στα γαλλικά (Vassilis Vassilikos, *Trilogie. La Plante. Le Puits. L' Ange*, μετάφραση: Pierre Comberousse, Παρίσι, Gallimard, 1968) και στα γερμανικά (Vassilis Vassilikos, *Griechische Trilogie. Erzählungen*, μετάφραση: Elisabeth Dryander, Ζυρίχη, Peter Schifferli Verlag «Die Arche», 1966). Ας σημειωθεί, ωστόσο, ως στοιχείο που ενισχύει την ερμηνεία των *εικονικών σημείων* ως χαρακτηριστικό της εγχώριας πεζογραφικής παραγωγής και της εκδοτικής πρακτικής μιας εποχής (της περιόδου, δηλαδή 1967-1981), ότι τα κειμενικά *εικονικά σημεία*, αν και διατηρούνται, είναι αρκετά αποδυναμωμένα στην έκδοση του Λιβάνη το 1994 (βλ. εικόνες 9 και 10), αλλά και, εν μέρει, στις μεταφράσεις (βλ. εικόνες 11-14). Συγκεκριμένα, αν και εξακολουθούν να διαχωρίζονται σαφώς από το υπόλοιπο κείμενο έχουν απωλέσει αρκετά από τα στοιχεία ομοιότητας προς αντίστοιχες ταμπέλες της εποχής, τα οποία ήταν εμφανή στις παλιότερες εκδόσεις της Εστίας.

<sup>152</sup> Το διήγημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην *Επιθεώρηση Τέχνης* στα τεύχη 102 (Ιούνιος 1963) και 103 (Ιούλιος 1963) (πληροφορία από: Ζεβελάκης 2015). Οι εικόνες που παραθέτω εδώ έχουν αντληθεί από τα ψηφιοποιημένα τεύχη



κειμενικές εικόνες που λειτουργούν με την αρχή της ομοιότητας, γι' αυτό χαρακτηρίζονται ως *εικονικά σημεία* (βλ. αναλυτικά παραπάνω). Λειτουργούν ταυτόχρονα ως κείμενο και ως εικόνα (με την εξαίρεση, φυσικά, των δύο κύκλων και της φωτογραφίας), φέρνοντας τη λογοτεχνική αφήγηση σε διάλογο με μορφές εικονοκεντρικών αφηγήσεων, όπως είναι η κινηματογραφική. Παράλληλα όμως η αξιοποίηση των *εικονικών σημείων*, έχει επιπλέον έναν χαρακτήρα αυτοαναφορικό καθώς προσκρούει στα όρια του λογοτεχνικού κώδικα, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα την κειμενικότητα των λογοτεχνικών έργων.

### ***Εικονικά σημεία και σκηνοθεσία του βλέμματος: η αξιοποίηση της ακολουθίας του υποκειμενικού πλάνου.***

Όταν μάλιστα η αφηγηματική αξιοποίηση *εικονικών σημείων* συνδυάζεται με την αξιοποίηση του βλέμματος ως εργαλείου αφηγηματικής οργάνωσης, τότε μπορούμε να μιλήσουμε με μεγαλύτερη βεβαιότητα για διάλογο της λογοτεχνικής με την κινηματογραφική αφήγηση, καθώς τα εικονοκεντρικά *εικονικά σημεία* συνδυάζονται με τη σκηνοθετική εκμετάλλευση του βλέμματος την οποία αξιοποιεί πρωτίστως η κινηματογραφική αφήγηση. Τέτοιο είναι το παράδειγμα από τη *Γέννηση του Σούπερμαν* του Αμπατζόγλου, επειδή το κείμενο-εικονικό σημείο της «Αναλυτικής Εκθέσεως Κρατουμένων» εντάσσεται στην αφήγηση με τη σαφή οδηγία ότι αποτελεί αντικείμενο του βλέμματος του ήρωα, ενώ η αφήγηση του βλέμματος συνεχίζεται και πέραν του κειμένου της συγκεκριμένης έκθεσης:

«Είναι ακόμα πολύ πρωί και δε διακρίνω τι γίνεται έξω. Ίσως πάλι να φταίει και η ελαφριά ομίχλη. Ένας προβολέας γαζώνει το γήπεδο. Πλησιάζω τον Ράχτερ και στέκομαι πάνω από το δεξί του ώμο. Διαβάζω: [εικονικό σημείο – κειμενική εικόνα αναφοράς βλ. εικόνα 4]. Παρατηρώ τον Ράχτερ. Πρόσωπο κανονικό. Δυο μάτια κανονικά καστανά. Μια μύτη, ένα στόμα, δυο αυτιά, μαλλιά κανονικά με χωρίστρα στη μέση. Σώμα κανονικό, ανθρώπινο, ύψος 1,80 χωρίς παραμορφώσεις ή αναπηρία. Καλώ Κέντρο Πληροφοριών.

-Εδώ Πέτρος. Ζητώ στοιχεία ιδιωτικής ζωής Ράχτερ, όβερ». (Αμπατζόγλου [1972] 1977, 79-80).

Από τα χαρακτηριστικότερα, όμως, παραδείγματα σε αυτή την κατεύθυνση είναι το παρακάτω απόσπασμα από το «Φύλλο» του Βασίλη Βασιλικού (Βασιλικός [1961] 1976, 10-11), ακριβώς επειδή περιλαμβάνει όχι μόνο το αντικείμενο του βλέμματος, αλλά και μια σύνθετη και εξαιρετικά λειτουργική σκηνοθεσία του βλέμματος:

«Αυτός, πριν μπει, στάθηκε κάτω στην είσοδο και διάβασε τα ονόματά τους που ανεβαίνουν κλιμακωτά δίπλα στα κουδούνια:

---

του περιοδικού στην ιστοσελίδα των ΑΣΚΙ, είναι όμως όμοιες και στην έκδοση του 1970 στις σελίδες της οποίας παραπέμπω.

ΤΟΥΛΑ και ΜΑΙΡΗ

Ράπτριαι

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΡΑΣ

Νευρολόγος - Ψυχίατρος

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Υφασματέμπορος

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΠΛΥΤΑΣ

Δημόσιος Υπάλληλος

ΚΕΒΟΡΚ ΠΟΠΟΛΙΑΝ

Ξυλέμπορος

ΛΕΣΧΗ ΤΩΝ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΩΝ

ΣΥΜΕΩΝ ΕΞΑΔΑΚΤΗΛΟΣ

Ταξίαρχος ε.α.

Πήδηξε στη διπλανή στήλη κι άρχισε να κατεβαίνει.

JEAN - JACQUES LEBELLE

ΛΕΣΧΗ ΤΩΝ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΩΝ

ΠΕΡΙΚΛΗΣ Α. ΚΑΡΜΙΡΙΑΔΗΣ

Γυμνασιάρχης

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗΣ

τ. Βουλευτής

ΜΑΛΒΙΝΑ ΠΕΡΙΒΟΛΑΡΗ

Μαία

ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΟΥΣΑΜΙΔΗΣ

Γενικά αντιπροσωπείαι

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Ι. ΚΑΛΦΟΓΛΟΥ

Ζωέμπορος

ΘΥΡΩΡΟΣ

Ζαλίστηκε. Τα ονόματα των ανθρώπων χορεύαν μες στα μάτια του. Τα έβλεπε μέσα σ' ένα πηχτό

διάφανο υγρό ν' αλλάζουν θέσεις, να βγαίνουν από τα στενά τους πλαίσια. Είδε πως δεν ξεχώριζε πια τίποτα, όπως στον κινηματογράφο με την ατελείωτη παράταξη των κομπάρσων και των βοηθών, όπως στο νεκροταφείο με τους πυκνοφυτεμένους κάθετους σταυρούς. Έτριψε τα μάτια του να φύγει η ζαλάδα. Και μπήκε μέσα»<sup>153</sup>.

Στο συγκεκριμένο κείμενο τα ονόματα και η επαγγελματική ιδιότητα των κατοίκων της πολυκατοικίας, όπου διαμένει ο ήρωας, εντάσσονται στο κείμενο με τη μορφή *εικονικού σημείου*, αφού διακρίνονται από το υπόλοιπο κείμενο με τη χρήση κεφαλαιογράμματης γραφής για τα ονόματα και πεζών, σε μικρότερη γραμματοσειρά, για τις ιδιότητες των κατοίκων. Επιπλέον το «κείμενο» των κουδουνιών διακρίνεται από το υπόλοιπο της αφήγησης και με την τυπογραφική του διάταξη, καθώς τίθεται στο κέντρο της σελίδας και διατάσσεται με τον χαρακτηριστικό για τα κουδούνια μιας πολυκατοικίας τρόπο της στήλης. Η αναλογία με τον κινηματογράφο προεκτείνεται και στην αφήγηση, η οποία υιοθετεί την τυπική δομή του υποκειμενικού πλάνου (υποκείμενο του βλέμματος – αντικείμενο του βλέμματος – ξανά υποκείμενο του βλέμματος, πιθανόν με κάποια εκδήλωση-σχόλιο για ό,τι είδε)<sup>154</sup>. Μάλιστα εδώ η δομή του υποκειμενικού πλάνου συνδυάζεται και με τη “σκηνοθετική οδηγία” της κίνησης του βλέμματος: «Αυτός, πριν μπει, στάθηκε κάτω στην είσοδο και διάβασε τα ονόματά τους που ανέβαιναν κλιμακωτά δίπλα στα κουδούνια» (η υπογράμμιση δική μου). Ακολουθούν τα ονόματα και τα επαγγέλματα δίπλα στα κουδούνια με μια δεύτερη “σκηνοθετική οδηγία”: «Πήδηξε στη διπλανή στήλη κι άρχισε να κατεβαίνει:» (η υπογράμμιση δική μου). Την κατάβαση των κουδουνιών κλείνει η τυπική για τη δομή του υποκειμενικού πλάνου επιστροφή στο πρόσωπο: «Ζαλίστηκε. Τα ονόματα των ανθρώπων χόρευαν μες στα μάτια του. [...] Έτριψε τα μάτια του να φύγει η ζαλάδα. Και μπήκε μέσα». Τη συνάφεια με τον κινηματογράφο επιστεγάζει μια αναφορά-κλείσιμο ματιού –*δείκτης* κατά τη Rajewsky (Rajewsky 2002, 200. πρβλ. και 146-148)–: «Τα ονόματα των ανθρώπων χόρευαν μες τα μάτια του. Τα έβλεπε μέσα σ' ένα πηχτό διάφανο υγρό ν' αλλάζουν θέσεις, να βγαίνουν από τα στενά τους πλαίσια. Είδε πως δεν ξεχώριζε πια τίποτα, όπως στον κινηματογράφο με την ατελείωτη παράταξη κομπάρσων και των βοηθών, όπως στο νεκροταφείο με τους πυκνοφυτεμένους κάθετους σταυρούς» (η υπογράμμιση δική μου). Έτσι, η σκηνοθεσία του βλέμματος συνδυάζεται με το *εικονικό σημείο* της στήλης των κουδουνιών για να αποδώσει με *δεικτικό τρόπο* το κοινωνικό σχόλιο του αφηγητή για τις πολυκατοικίες που κατέκλυσαν εκείνα τα χρόνια τις πόλεις, για την κοινωνικοταξική σύνθεση αυτών των πολυκατοικιών και για τη θέση και τη στάση του ήρωα προς όλη αυτή τη διάταξη –δεν είναι τυχαία άλλωστε η επιλογή η ανάγνωση των ονομάτων να κλείσει με κατάβαση και μάλιστα με μια κατάβαση που καταλήγει σε ένα πρόσθετο κουδούνι, που βρίσκεται μόνο του πιο κάτω από όλα, αυτό του Θυρωρού.

<sup>153</sup> Βλ. επίσης εικόνα 7.

<sup>154</sup> «Υποκειμενικό Πλάνο (ΥΠ) – Point of view Shot (POV shot): Το πλάνο που γυρίζεται με την κάμερα περίπου στο ύψος των ματιών ενός χαρακτήρα, και που δείχνει ό,τι θα μπορούσε να δει το πρόσωπο αυτό· συνήθως παρεμβάλλεται πριν ή μετά από ένα πλάνο στο οποίο εμφανίζεται ο χαρακτήρας να κοιτάζει» (Bordwell-Thompson [1997] 2009, 532· μετάφραση – συμπληρωματικό λεξιλόγιο: Κατερίνα Κοκκινίδη).

### **Διάλογος με κινηματογραφικές τεχνικές: το παράλληλο μοντάζ.**

Παράλληλα, στην πεζογραφία της περιόδου γίνεται όλο και πιο συχνή, πέρα από τη δομή του υποκειμενικού πλάνου, η αξιοποίηση και άλλων τυπικών αφηγηματικών δομών της κινηματογραφικής αφήγησης στα λογοτεχνικά κείμενα. Πάντοτε, βέβαια, σε αυτές τις περιπτώσεις πρέπει κανείς να είναι επιφυλακτικός ώστε να μην αναγάγει αφηγηματικές δομές κοινές στην πεζογραφία και τον κινηματογράφο σε διάλογο της πρώτης με το σινεμά. Όταν όμως εντοπίζονται τέτοιες δομές καλό είναι να επισημαίνονται και να τίθεται ο διάλογος με τον κινηματογράφο καταρχάς ως ερώτημα, ώστε να εξεταστεί στη συνέχεια σφαιρικότερα με την αναζήτηση θεματικών, υφολογικών και άλλων σημείων επαφής του πεζού λόγου με την έβδομη τέχνη η πιθανή παρουσία μορφών του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στα λογοτεχνικά κείμενα. Ένα τέτοιο παράδειγμα αφηγηματικής δομής που ανακαλεί κινηματογραφική τεχνική είναι το παρακάτω από τη *Γέννηση του Σούπερμαν* του Πέτρου Αμπατζόγλου, στο οποίο η αφήγηση αναπτύσσεται με τον τρόπο του κινηματογραφικού παράλληλου μοντάζ:

«Φτάσαμε λοιπόν στην Παναγία των Παρισίων και στάθηκα στο δεξιό ή αριστερό πύργο για την καθιερωμένη αναμνηστική φωτογραφία. Αυτά έγιναν πριν μερικά χρόνια, αλλά πέρσι μια ερωτευμένη κοπέλα πήδηξε απ' το αριστερό ή δεξιό καμπαναριό και να τι έγινε. Πριν όμως φτάσω στη μικρή ιστορία της Κλωντέτ θα πρέπει να σημειώσω πως στην Αλαμπάμα της U.S.A. υπήρχε ένας Αμερικανός που λεγόταν Τζωρτζ Χιούστον. Ο κ. Χιούστον είχε μια σειρά καταστήματα με αυτόματα πλυντήρια σελφ-σέρβις που δουλεύουν εικοσιτέσσερις ώρες το εικοσιτετράωρο. 'Make yourself at home, use as many machines as you like, come again, thank you'.

Ο Τζωρτζ Χιούστον λοιπόν αποφάσισε να πάει στο Παρίσι. [...] Όμως όταν ο Χιούστον μπαίνει στο αεροπλάνο και κοιτάζει με προσοχή το χάρτη του Παρισιού και χαμογελάει ευχαριστημένος, η Κλωντέτ που σπουδάζει μοντελίστ στου Λαμπερόζ –όπου μεταξύ των αποφοίτων συμπεριλαμβάνονται ονόματα όπως του Σαιν Καρβέν, Μουρλί, Λατούρ, Τζιμπόν, που στην ουσία διευθύνουν όχι μονάχα ένα σπίτι, αλλά είναι οι δικτάτορες της μόδας σ' ολόκληρο τον κόσμο, εκτός από την Κίνα και τη Σοβιετική Ένωση, επειδή έχουμε μαζί τους μόνιμα ψυχρό πόλεμο– έλεγα λοιπόν πως η Κλωντέτ συνάντησε τον αγαπημένο της στο γνωστό τους καφέ και του έκανε πικρά παράπονα. Τελείωσε δε τον εξάψαλμο με τα εξής λόγια: 'Πρέπει να αποφασίσουμε αγάπη μου, είναι το παιδί της αγάπης μας, δε θέλω να το ρίξω'.

Την ώρα λοιπόν που ο Ζαν έλεγε κάτι για αποκλήρωση και 'δεν σε καταλαβαίνω, στην εποχή μας τι ιδέες είναι πάλι αυτές', άναψαν τα σήματα στο τζετ 'προσδεθήτε για προσγείωση', 'απαγορεύεται το κάπνισμα' και ο Χιούστον είπε με φανερό περιφρόνηση τη λέξη nonsense αλλά ακολούθησε μηχανικά τις οδηγίες.

Τότε ο Ζαν, που ήταν μοναχογιός του ιδιοκτήτη των εργοστασίων αυτοκινήτων Λαρουέλ (Grand Prix des Mentees 1962), πέταξε τη φοβερή λέξη 'αποκλήρωση' και πρόσθεσε πως 'γάμος

ίσον μικροαστική συνήθεια', πως αυτός, δηλαδή ο Ζαν, δεν προδίδει τις αρχές του, προτείνει όμως μια ανώδυνη έκτρωση με διακοπές στις Δαλματικές ακτές. [...]

Τότε λοιπόν το αεροπλάνο του Χιούστον προσγειώθηκε στο αεροδρόμιο του Ορλύ. Από κει το ζευγάρι εγκαταστάθηκε σ' ένα πολυτελέστατο ξενοδοχείο με θυρωρό με στολή στρατάρχου και τις επόμενες δύο μέρες έτρεχε το πρωί στα μουσεία και τα βράδια στα διάφορα 'Φολύ Μπερζέ' και 'Μουλέν Ρουζ' και σε κάτι τέτοιες σαχλαμάρες μέχρι την Πέμπτη το πρωί, που έγινε ξαφνικά στο δωμάτιό τους η εξής στιχομυθία: [...]

Κα ΧΙΟΥΣΤΟΝ: Ντάρλινγκ, σε παρακαλώ ας μη χάσουμε την επίδειξη του Λωρέλ. Κάνε μου τη χάρη και σου υπόσχομαι να πάμε αύριο στην Παναγία των Παρισίων... πληξ ντάρλινγκ.

ΧΙΟΥΣΤΟΝ: Δεν ξέρω τίποτα, δεν ξέρω τίποτα, έτσι λες κάθε μέρα. Εγώ θα πάω σ ή μ ε ρ α στην Παναγία των Παρισίων κι εσύ αν θες πήγαινε σ' αυτόν τον Τωρέλ-Μωρέλ...

Η κυρία Χιούστον κατάλαβε πως ο ντάρλινγκ είχε χάσει την υπομονή του, έτσι αναστέναξε και είπε: 'ΟΚ, νταρλινγκ, θα 'ρθω μαζί σου, το ξέρεις πως θέλω να είσαι πάντα ευτυχισμένος'.

Αυτά έγιναν στις 9.30 το πρωί κι εκείνη τη στιγμή η Κλωντέτ τηλεφώνησε για τελευταία φορά στο Ζαν κι άκουσε τη χυδαία φράση: 'Κοίτα να σου πω, πάψε να με σκοτίζεις, δεν ήσουν δα και καμιά παρθένα, εγώ δε δέχομαι εκβιασμούς, είμαι ελεύθερος άνθρωπος'.

Ο Τζωρτζ Χιούστον στάθηκε ευδιάθετος κάτω απ' το αριστερό νομίζω καμπαναριό με το καπέλο στο χέρι, για να μη σκιάζει το πρόσωπο, σε στάση προσοχής [...] και είπε στη γυναίκα του τα εξής μνημειώδη λόγια, που ήταν άλλωστε και τα τελευταία του:

-Take a picture of me darling, in front of this monument, I want to remember it.

Ήταν ακριβώς 10.30 και η Κλωντέτ έφυγε από τα καμπαναριό με ταχύτητα δέκα χιλιομέτρων ανά δευτερόλεπτο και τριπλάσια επιτάχυνση ανά δευτερόλεπτο και με μιας εξαφανίστηκαν όλα τα αυτόματα πλυντήρια 'Χιούστον' στην Αμερική και αχρηστεύτηκε ένα εισιτήριο επιστροφής της T.W.A.» (Αμπατζόγλου [1972] 1977, 12-14).

Στο απόσπασμα κυριαρχεί μια εμφανώς ειρωνική, αλλά και παιγνιώδης διάθεση, χάρη στην οποία ο αφηγητής κατακεραυνώνει την υποκριτική στάση των «επαναστατημένων» και «προοδευτικών» νέων της Γαλλίας. Αυτή η ειρωνική αποστασιοποίηση από κάθε είδους ψευδή πρότυπα και ανειλικρινή πρόσωπα, ανιχνεύεται και σε αρκετές ταινίες της Nouvelle Vague. Η παιγνιώδης διάσταση, όμως, και ειδικότερα ίσως η αξιοποίηση του μαύρου χιούμορ, κλείνουν περισσότερο προς τις κωμωδίες της εποχής, και πιο συγκεκριμένα προς κωμωδίες με στοιχεία κοινωνικής και πολιτικής σάτιρας (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω). Θα έλεγα, μάλιστα, ότι τόσο το στοιχείο του φανταστικού στη *Γέννηση του Σούπερμαν*, όσο και η οξεία κοινωνική και πολιτική κριτική του πλησιάζουν αρκετά στα πρότυπα αυτής της ομάδας ταινιών (βρετανικών και αμερικάνικων κυρίως), ενώ κάτι παρόμοιο θα μπορούσε ενδεχομένως να υποστηριχθεί για την ειρωνική διάσταση, το χιούμορ και την αθυροστομία των διηγημάτων του Μάριου Χάκκα.

Πέρα, όμως, από αυτά τα γενικά χαρακτηριστικά, τα οποία μπορούν να παραβληθούν με το κλίμα των νεανικών κινηματογραφικών Νέων Κυμάτων της εποχής, το συγκεκριμένο απόσπασμα με ενδιαφέρει ειδικότερα γιατί διαλέγεται με την κινηματογραφική τεχνική του παράλληλου μοντάζ. Φυσικά η αφηγηματική δομή της παράλληλης διάρκειας υπάρχει στη λογοτεχνία πολύ πριν την εμφάνιση του κινηματογράφου (Eisenstein [1944] 1977, 200-1, 205· βλ. αναλυτικά κεφ. 1). Η ταχύτητα της εναλλαγής, όμως, στη νεότερη λογοτεχνία εντείνεται και μαζί της εγείρονται απαιτήσεις για μια πυκνή και σύντομη αφήγηση, η οποία συχνά οδηγεί στην υιοθέτηση μιας εικονοκεντρικής αφήγησης υπό τη δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*. Το παραπάνω απόσπασμα από τη *Γέννηση του Σούπερμαν* εκ πρώτης όψεως δεν ευθυγραμμίζεται με τα πρότυπα του *δεικτικού τρόπου*, καθώς περιλαμβάνει εκτεταμένο αφηγηματικό σχόλιο. Στην προσεκτικότερη ανάγνωση, ωστόσο, αναδεικνύεται ότι το αφηγηματικό σχόλιο δεν «σχολιάζει» πραγματικά, δεν κατονομάζει τις σημασίες, αλλά τις υποβάλλει μέσα από την περιγραφή των καταστάσεων καθώς και, κι αυτό είναι το πιο ενδιαφέρον, από τη διαδοχική «σύναψη» των φαινομενικά άσχετων μεταξύ τους επεισοδίων. Έτσι, λοιπόν, το «nonsense» που λέει περιφρονητικά ο κύριος Χιούστον μπορεί από τον ήρωα να απευθύνεται στις οδηγίες της αεροπορικής εταιρείας, όμως από την αφήγηση κατευθύνεται στη στάση και τα λόγια του Ζαν προς την Κλωντέ. Έτσι, η σύζευξη των επεισοδίων εδώ, ξεπερνά την απλή δομή της παράλληλης διάρκειας, και λειτουργεί επιπρόσθετα σαν σχόλιο για την αφήγηση των δύο νέων, στην οποία παρεμβάλλεται. Επιπλέον, αν λάβει όμως κανείς υπ' όψιν τον *δεικτικό τρόπο* που διέπει κατά τα άλλα το χωρίο, όπως προκύπτει κυρίως από την επικράτηση της ισόχρονης αφήγησης, τη συχνή καταφυγή στον ευθύ λόγο των ηρώων, σε συνδυασμό με την ύπαρξη ενός λανθάνοντος διαλόγου του αποσπάσματος με κωμικές-σατιρικές ταινίες της εποχής, τότε διαφαίνεται μια υπόγεια συγγένεια του λόγου του αφηγητή με το κινηματογραφικό *voice over* σε παρόμοιες ταινίες. Άλλωστε, το φλύαρο και γεγονοτολογικό ύφος του αφηγηματικού σχολίου πλησιάζει αρκετά παραδείγματα τέτοιου *voice over* στις ταινίες της εποχής.

Η ίδια τεχνική, του παράλληλου μοντάζ, αξιοποιείται και στο *Προς Οφρύνιο*<sup>155</sup> (1980) του Φίλιππου Δρακονταειδή. Το μυθιστόρημα είναι η αφήγηση ενός «προαναγγελθέντος θανάτου». Από το προλογικό σημείωμα του συγγραφέα γνωρίζουμε ότι αφορμή για το μυθιστόρημα αποτέλεσε το περιστατικό ενός θανατηφόρου δυστυχήματος στον «δρομο Θεσσαλονίκης-Καβάλας, ακριβώς στη στροφή προς Οφρύνιο» (Δρακονταειδής 1980, [7]). Το παράλληλο μοντάζ διέπει τη δομή ολόκληρου του μυθιστορήματος. Η αφήγηση παρακολουθεί παράλληλα, σε διαδοχικά και εναλλασσόμενα κεφάλαια, τη ζωή τριών γυναικών που επέβαιναν στο Ι.Χ., και του Ηλία, του οδηγού του φορτηγού με το οποίο έγινε η μοιραία σύγκρουση. Η εκ προοιμίου γνώση της επικείμενης σύγκρουσης δημιουργεί, καθώς η αφήγηση βαίνει προς το τραγικό της τέλος, την αίσθηση μιας κλιμακούμενης αγωνίας και απειλής. Αυτήν ακριβώς την αίσθηση κορυφώνει στο

---

<sup>155</sup> Το μυθιστόρημα μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από τον Γιάννη Διαμαντόπουλο (*Προς Οφρύνιο*· 1984).

τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου ο διάλογος με μια ακόμα τυποποιημένη ακολουθία του κινηματογραφικού μοντάζ: πρόκειται για την κινηματογραφική τεχνική του επιταχυνόμενου μοντάζ (Bazin 1988, 137), στο οποίο η επιλογή της σύζευξης πλάνων όλο και μικρότερου μήκους δημιουργεί την αίσθηση ενός επιταχυνόμενου ρυθμού (Thompson – Bordwell [1997] 2009, 315). Ας σημειωθεί ότι το επιταχυνόμενο μοντάζ συνήθως καταλήγει στη διαδοχή πλάνων πολύ μικρού μήκους σε έναν πολύ γρήγορο ρυθμό ο οποίος δεν μπορεί να επιταχυνθεί άλλο και, συνήθως, κλείνει με κάποια δραματική κορύφωση. Η αξιοποίηση της συγκεκριμένης τεχνικής πέρα από την αίσθηση της ταχύτητας –όπως συμβαίνει στο παράδειγμα του Bazin (ό.π.) από τον *Τροχό* (*La roue* 1923 του Abel Gance)– μπορεί επίσης να δημιουργήσει την αίσθηση της βιαιότητας αλλά και του σασπένς (πρβλ. σχόλιο για τα *Πουλιά* του Alfred Hitchcock στο Thompson – Bordwell [1997] 2009, 315-316).

Το *Προς Οφρόνιο* είναι ένα βιβλίο που δομείται, όπως είδαμε, εξολοκλήρου στη βάση της παράλληλης διάρκειας, διαλεγόμενο μεταξύ άλλων με το κινηματογραφικό παράλληλο μοντάζ και αφιερώνοντας ένα κεφάλαιο σε κάθε «αυτοκίνητο»<sup>156</sup>. Στο τελευταίο κεφάλαιο, του «ιστορήματος» του Δρακονταειδή, εκείνο της σύγκρουσης, η διαδοχή των κειμενικών χωρίων επιταχύνεται σημαντικά: στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου (Δρακονταειδής 1980, 122-135) αφιερώνεται μιάμιση σελίδα για κάθε ομάδα –η συνέπεια στη συγκεκριμένη έκταση είναι εντυπωσιακή. Καθώς πλησιάζει η σκηνή της σύγκρουσης η αντίστοιχη έκταση περιορίζεται σε μια, όλο και πιο σύντομη, ενότητα (παράγραφο κατ' ουσίαν) για την κάθε ομάδα ηρώων (135-139). Το αποτέλεσμα είναι μια προφανής κλιμάκωση της έντασης και της αγωνίας, η οποία διαλέγεται με τη λειτουργία της κινηματογραφικής τεχνικής του επιταχυνόμενου μοντάζ<sup>157</sup>. Τον διάλογο με τον κινηματογράφο εντείνει η χρήση των αξόνων του βλέμματος –ειδικά στη στιγμή της σύγκρουσης, στην οποία δίνει έμφαση η επανάληψη του ρήματος «βλέπει». Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί ενισχυτικά και η αξιοποίηση εξωτερικών –εικονοποιήσιμων δηλαδή– στοιχείων, όπως οι στροφές, η βροχή, η ταμπέλα κ.λπ., για την τοποθέτηση των δύο αυτοκινήτων στον ίδιο χώρο και χρόνο: (για την καλύτερη παρακολούθηση του αποσπάσματος που ακολουθεί σημειώνω ότι οι τρεις γυναίκες επιβαίνουσες του Ι.Χ. λέγονται Ουρανία, Παυλίνα και Φιφή, ενώ το φορτηγό οδηγεί ο Ηλίας, έχοντας τη σκέψη του διαρκώς στη μνηστή του, τη Σοφία, την οποία πηγαίνει να συναντήσει)

«Ανάβει κι άλλο τσιγάρο ο Ηλίας. Μπαίνει στον Γαληψό. Δεν γίνεται να καβγαδίζει συνέχεια με το αφεντικό. Έτσι είναι, συμφωνεί η Σοφία, εμείς υπάλληλοι γεννηθήκαμε. Για να γίνεις αφεντικό, χρειάζονται άλλες ικανότητες.

---

<sup>156</sup> Την αξιοποίηση του παράλληλου μοντάζ, καθώς και άλλων κινηματογραφικών τεχνικών στο μυθιστόρημα επισημαίνει ο Γιώργος Κ. Καραβασίλης στην –μάλλον αρνητική– κριτική του για το *Προς Οφρόνιο* στο περιοδικό *Διαβάζω* (Καραβασίλης 1981).

<sup>157</sup> Το επιταχυνόμενο μοντάζ χρησιμοποιείται συχνά στον κινηματογράφο για σκηνές σύγκρουσης. Εξάλλου σκηνή σύγκρουσης (του τρένου σε κάποιο αδιέξοδο), είναι και η σκηνή του *Τροχού* (*La roue* 1923) του Α. Gance στην οποία αναφέρεται και ο André Bazin όταν περιγράφει την τεχνική του επιταχυνόμενου μοντάζ.

‘Φεύγουν τα λεφτά’ λέει η κυρία Παυλίνα, ‘έτσι όπως έγινε σήμερα ο κόσμος και το χρήμα’.

‘Πάντα ο κόσμος ήταν έτσι’ ξεστομίζει η Ουρανία.

‘Οι κερατάδες, το κράτος κι η κερδοσκοπία των ιμπεριαλιστών δεν μας αφήνουν να δούμε προκοπή, μας σπρώχνουν στη στρούγκα, πουτάνα ζωή’ μουρμουρίζει ο Ηλίας.

‘Πρόσεχε τις στροφές, Φιφή’, συμβουλεύει η κυρία Παυλίνα.

‘Πολλές στροφές’ λέει η Φιφή.

Κι ο Ηλίας φρενάρει. Η καρότσα τρίζει πίσω του. Κοσκινίζει λίγο το τιμόνι, έτσι που πηγαίνει άδειος. [...]

Στενοχωρήθηκε η Φιφή από εκείνη την κουβέντα. Αν ήταν τώρα στο σπίτι της, θ’ άρχιζε να κλαίει. Ευτυχώς που δεν είναι στο σπίτι της. [...]

Βάζει άλλο τσιγάρο στο στόμα του ο Ηλίας. Ανοίγει το τασάκι. Το βρίσκει ξεχειλισμένο. Βρώμα ξεπετιέται. Θα το αδειάσει στην Ασπροβάλτα. Η Σοφία θα ντυθεί να πάνε στην Αρετσού. Θα πάνε νωρίς, γιατί μαζεύεται κόσμος πολύς, θα πάνε με ταξί, γιατί βρέχει. Θα καθίσουν παράμερα να φάνε με την ησυχία τους, να πιούν το κρασάκι τους.

Η Ουρανία έχει πάρει δικό της βαλιτζάκι. Ξεχωρίζει τα πράγματά της. Έχει για παντούφλες εκείνα τα παπούτσια με το κρεπ.

‘Βρέχει πολύ’ λέει η Φιφή.

‘Θα καλοσυνέψει’ λέει η κυρία Παυλίνα, ‘θα περάσουμε καλά στην Ξάνθη’.

[...]

Η πινακίδα δείχνει αριστερά: Οφρύνιο, χιλιόμετρα τρία.

Η στροφή ατελείωτη. Ο δρόμος φεύγει προς την άλλη μεριά.

Ο Ηλίας πάει ν’ ανάψει το τσιγάρο του. ‘Γαμώ την Παναγία μου’, μουρμουρίζει. Μπαίνει στη στροφή, το πόδι στο κλαπέτο. Ρίχνει πέμπτη. Ρίχνει τετάρτη. Φρενάρει, το πόδι στο κλαπέτο. Ρίχνει τρίτη, ‘πού πας, γαμώ την Παναγία μου’.

Η Φιφή κόβει δεξιά, βλέπει το φορτηγό να έρχεται.

‘Σιγά’ λέει η κυρία Παυλίνα.

‘Πρόσεχε’, λέει η Ουρανία, ψύχραιμη.

Το πόδια της Φιφής στο φρένο, τα λάστιχα τρίζουν, σπρώχνει το φρένο, πιο πολύ το φρένο. Τα πακέτα με τα φαγώσιμα, τα πακέτα της κυρίας Παυλίνας πέφτουν στο πάτωμα, διαλύονται, μυρίζουν, απομεινάρια, μπουκιές. Ιδρώνουν οι μασχάλες της Φιφής.

‘Παναγία μου’ λέει.

Σφίγγει το τιμόνι.

‘Πού πας μωρή πουτάνα’ λέει ο Ηλίας. Βλέπει μια γυναίκα σ’ εκείνο το αυτοκινητάκι. Κι άλλη δίπλα της. Σκύβει μπροστά για να δει καλύτερα.

[...]



Έπεσε το τσιγάρο από το στόμα του Ηλία, θα καθυστερήσω οπωσδήποτε, δεν θα τηλεφωνήσω στη Σοφία, δεν θα πάμε στην Αρετσού, το βλέπω. [...] Βλέπει εκείνο το κόκκινο αυτοκίνητο, εκείνο το κουτάβι να έρχεται πάνω του. Με το έτσι θέλω, πεισματικά. Έρχεται κατευθείαν πάνω σε αετό που πάει στο δρόμο του. Το βλέπει.

Η Φιφή το βλέπει.

Η κυρία Παυλίνα το βλέπει. Θέλει να φωνάξει, λύνονται τα μαλλιά της, μυρίζουν τα φαγώσιμα.

Σφίγγει το τιμόνι η Φιφή.

‘Πού πας;’ φωνάζει ο Ηλίας. ‘Πού πας;’ ξαναρωτάει. Μόνος του τα λέει και μόνος του τ’ ακούει, σταματημένος πάνω στο γαρμπίλι, σκύβοντας πάνω στο τιμόνι του.

Η Ουρανία καταλαβαίνει πως κάτι της λέει ο Ηλίας, κλείνει τα μάτια της. Όλα εξαντλήθηκαν, τελείωσαν, φαγώθηκαν.

Στρίγγλισε στο τέλος η κυρία Παυλίνα.

Αμίλητη η Φιφή, δεν είχε προλάβει.

‘Γαμώ την Παναγία μου’, φωνάζει ο Ηλίας, ανοίγει την πόρτα του, πετιέται στο δρόμο. Κι η βροχή αρχίζει να πέφτει άγρια και τον δέρνει». (Δρακονταειδής 1980, 135-139).

Κλείνω αυτή τη σύντομη παρουσίαση περιπτώσεων διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με κινηματογραφικές τεχνικές με ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον παράδειγμα από το *Μυστήριο* (1976) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Η πρωτοτυπία του συγκεκριμένου έργου έγκειται κυρίως στον συνδυασμό μυθοπλαστικών στοιχείων με πληροφοριακό και φωτογραφικό υλικό από το τριήμερο της κατάληψης του Πολυτεχνείου, τον Νοέμβριο του 1973. Το πάντρεμα του ντοκουμέντου με το μυστηριακό στοιχείο βρίσκεται στο επίκεντρο του πεζογραφήματος και αποτελεί κατ’ ουσίαν τη θέση της αφήγησης για τα γεγονότα του Πολυτεχνείου. Αυτός ακριβώς ο συνδυασμός μυθοπλασίας και ντοκουμέντου είναι που φέρνει το κείμενο της Λυμπεράκη σε διάλογο με την κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου, στην οποία ήταν αρκετά συχνή η εμπλοκή μη μυθοπλαστικού υλικού σε έργα μυθοπλασίας και το αντίστροφο. Θα ήθελα όμως καταρχάς να σταθώ στον τρόπο με τον οποίο το κείμενο της Λυμπεράκη στο παρακάτω απόσπασμα αξιοποιεί την κινηματογραφική τεχνική του επαναλαμβανόμενου μοντάζ, μιας δομής σπάνιας και ανοικειωτικής και για τον ίδιο τον κινηματογράφο, για να παρουσιάσει μια σκηνή θαύματος: «Μέσα στον φωτεινό κύκλο που με τυφλώνει βλέπω τώρα την Ανάθα και τον Πέτρο, η Ανάθα τον σέρνει με οργή πάνω στο έδαφος και μέχρι τα γράμματα [...] που γράφουν ‘απόψε πεθαίνει ο φασισμός’.

Τώρα βλέπω την **Ανάθα** να σκύβει πάνω από τον **Πέτρο**, να ανοίγει το **στήθος** του στα δυο, να **χώνει τα δάχτυλά** της μέσα, να **βγάζει την καρδιά** του και να τη σηκώνει λάβαρο.

Βλέπω την Ανάθα να βυθίζει και τα δυο της χέρια στο στήθος του Πέτρου και να το ψάχνει. Τα βυθίζει πρώτα μπουνιές λες και ζυμώνει ψωμί, ύστερα ανοίγει τα δάχτυλα και αρχίζει το ψάξιμο ανάμεσα στα πλευρά του. Από το νεκρό στέρνο κόβει την καρδιά σα λουλούδι. Η καρδιά αρχίζει να πάλλεται μέσα στα χέρια της.

Λες και ψάχνει για ρίζα σε φυτό που ξεράθηκε η Ανάθα χώνει όλα της τα δάχτυλα στο νεκρό κορμί του Πέτρου, ξεριζώνει αργά και σταθερά με τα δυο της χέρια την καρδιά του και τη σηκώνει ψηλά. Η καρδιά αρχίζει να πάλλεται.

Τα δάχτυλα της Ανάθας ξεριζώνουν την καρδιά του Πέτρου. Η πράξη είναι δύσκολη. Προσπαθεί πρώτα να την τραβήξει κάθετα κι απότομα. Ύστερα με αργές κυκλικές κινήσεις πάει να φάει τη ρίζα, να την αδυνατίσει –λες και βγάζει θυμάρι από το βράχο. Ο Πέτρος πονάει αν και νεκρός. Εμένα μου το λέει. Μου λέει πονάω.

Η Ανάθα θέλει να πάρει την καρδιά του Πέτρου να την σώσει. [...]

Για να σώσει την καρδιά του Πέτρου η Ανάθα την παίρνει και την κλείνει μέσα της. [...].  
(Λυμπεράκη 1976, 60-61· η υπογράμμιση δική μου)

Ο νεαρός Πέτρος είναι από τους πρωτεργάτες της κατάληψης της Νομικής και σκοτώνεται με την είσοδο του τεθωρακισμένου άρματος στο Πολυτεχνείο. Η Ανάθα είναι μια αναποδογυρισμένη Αθηνά εκδικητής, που ζωντανεύει από το άγαλμα της θεάς για να σώσει το παιδί και να σωθεί<sup>158</sup>. Μετά τον θάνατο, λοιπόν, του Πέτρου η Ανάθα ζωντανεύει, πηδάει από το βάθρο της και τρέχει προς το νεκρό σώμα του νέου. Η περιγραφή της «ανάστασης» του Πέτρου γίνεται με τρόπο εικονοκεντρικό και βλεμματοκεντρικό. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής αναλαμβάνει τη θέση «μάρτυρα» της σκηνής και εφιστά την προσοχή μας στη λειτουργία της θέασης επαναλαμβάνοντας τρεις φορές το ρήμα «βλέπω».

Μεγαλύτερο ακόμα ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν οι επόμενες επαναλήψεις, οι οποίες περικλείουν και τη σταδιακή και κλιμακούμενη διαφοροποίηση (βλ. υπογράμμιση): η Ανάθα αρχικά «χώνει τα δάχτυλα» στο στήθος του νεκρού και «βγάζει την καρδιά», στη συνέχεια «βυθίζει και τα δυο της χέρια στο στήθος του Πέτρου», μετά «βυθίζει πρώτα τις μπουνιές» της «ύστερα ανοίγει τα δάχτυλα». Στη συνέχεια «ξεριζώνει την καρδιά του», «τα δάχτυλα της Ανάθας ξεριζώνουν την καρδιά» για να φτάσει τελικά να την πάρει και να τη «σώσει». Η σκηνή της απόσπασης της καρδιάς από το νεκρό σώμα περιγράφεται ολόκληρη τέσσερις φορές στο παραπάνω απόσπασμα, με κάποιες διαφοροποιήσεις σε κάθε επαναφορά, αλλά και με την επανάληψη κάποιων λέξεων-κλειδιά που λειτουργούν ως σημεία σύζευξης και εξυπηρετούν την ομαλή μετάβαση μεταξύ των διαδοχικών παραγράφων. Τόσο η επανάληψη αυτή των λέξεων, όσο και η

<sup>158</sup> «Ανάθα είναι καιρός. Κατέβα από κει πάνω. Στάσου δίπλα μου. Κουνήσου κάνε κάτι. Η γιαγιά μου έλεγε συν Αθηνά και χείρα κίνει. Εγώ το χέρι μου το κουνάω. Εσύ τι κάνεις πολιούχα μπάσταρδη φόνισσα της Παλλάδας που της πήρες και τ' όνομα; Έλα σου λέω, είναι καιρός. Άνοιξε τα μάτια. Ξύπνα.

Θα σε βάλω κάτω να σ' αλλάξω τα φώτα θα σε γυρίσω ανάποδα εσένα και τ' όνομά σου Αθηνά Αθήνα ανάποδη πατρίδα αγάπη μου Ανάθα θα σε βγάλω από το λήθαργο θες δε θες, θα σε ξυπνήσω, σκύλα» (Λυμπεράκη 1976, 9: πρόκειται για τις δύο πρώτες παραγράφους του *Μυστηρίου*).

διαφοροποιημένη επανάληψη της ίδιας σκηνής ανακαλούν τη λειτουργία του κινηματογραφικού επαναλαμβανόμενου μοντάζ<sup>159</sup>, κανονιστικό παράδειγμα του οποίου αποτελεί η σκηνή της γέφυρας στον *Οκτώβρη* του Eisenstein (βλ. Thompson – Bordwell [1997] 2009, 320). Η συγκεκριμένη τεχνική αξιοποιείται για μια ιδιότυπη επέκταση του χρόνου στον κινηματογράφο, η οποία κυρίως συνδέεται με την αξιολογική και όχι χρονική προσέγγιση των γεγονότων που παρουσιάζονται (ό.π.). Πρακτικά αυτή η αφήγηση αντιστοιχεί στο φαινόμενο που ο Genette περιγράφει ως «επαναληπτική (répétitif) αφήγηση»: πρόκειται για «αυτόν τον τύπο αφήγησης, όπου τα επαναλαμβανόμενα εκφωνήματα δεν αντιστοιχούν σε καμία επανάληψη γεγονότος» (Genette [1972] 2007, 184· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης). Στην περίπτωση όμως του κινηματογραφικού επαναλαμβανόμενου μοντάζ υπάρχει το ιδιότυπο στοιχείο ότι οι επαναφορές του μοναδικού γεγονότος συνδέονται μεταξύ τους με την τεχνική του μοντάζ σε διαδοχικά πλάνα –και δεν διασκορπίζονται σε ολόκληρο το άνυσμα της αφήγησης– με αποτέλεσμα το στοιχείο της συχνότητας να συγχέεται με αυτό της διάρκειας. Σε κάθε περίπτωση η Λυμπεράκη στο συγκεκριμένο απόσπασμα, πιθανόν διαλεγόμενη και με τεχνικές του Νέου Μυθιστορήματος<sup>160</sup>, πραγματοποιεί το κειμενικό ανάλογο του επαναλαμβανόμενου μοντάζ, αφού τα επαναληπτικά εκφωνήματα της σκηνής συνδέονται μεταξύ τους –και δεν διασκορπίζονται στο μυθιστόρημα, ώστε να δημιουργείται μια σύγχυση συχνότητας και διάρκειας, αλλά και να κατασκευάζεται μια κειμενική ακολουθία με την αξιοποίηση της διαφοροποιούμενης επανάληψης. Το αποτέλεσμα παράγει την αναγνωστική αίσθηση της σπασμένης, πολυπρισματικής εικόνας μεγάλης διάρκειας, αίσθηση παρόμοια προς αυτήν που δημιουργούν τα κινηματογραφικά ανάλογα παραδείγματα, ενώ καταλήγει και εδώ σαφώς στην εξέχουσα σημασία της συγκεκριμένης σκηνής.

### **Νεοελληνική Πεζογραφία 1967-1981 και Nouvelle Vague.**

Η συνάφεια των νεοελληνικών πεζογραφικών έργων της περιόδου 1967-1981 με τη Nouvelle Vague εξετάζεται, όπως προαναφέρθηκε, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης ιδεολογικής και αισθητικής τάσης της περιόδου, η οποία περιγράφεται εδώ με το σχήμα της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, καθώς θεωρείται ότι ειδικά τη συγκεκριμένη περίοδο οι τέχνες που σχετίστηκαν με τη νεανική κουλτούρα και την ανανεωτική ορμή της αναπτύσσουν έναν πολύ πυκνό και σύνθετο διακαλλιτεχνικό διάλογο.

Η εξέταση πάντως των νεοελληνικών κειμένων σε σχέση με τα βασικά χαρακτηριστικά της Nouvelle Vague αναδεικνύει μια σειρά από ενδιαφέρουσες συνάφειες. Έτσι, λοιπόν, στη

---

<sup>159</sup> «Επαναλαμβανόμενο μοντάζ – Overlapping Editing. Κοψίματα που επαναλαμβάνουν μέρος ή το σύνολο μιας ενέργειας, αυξάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το χρόνο θέασης και τη διάρκεια της πλοκής». (Bordwell – Thompson [1997] 2009, 527).

<sup>160</sup> Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, όπου η τεχνική του επαναλαμβανόμενου μοντάζ και οι λογοτεχνικές εκδοχές της σχολιάζονται για πρώτη φορά, ο Seymour Chatman, αν και επιφυλακτικός καταρχήν για τη δυνατότητα ύπαρξης επαναλαμβανόμενου μοντάζ στη λογοτεχνία, αναφέρει ωστόσο ένα σχετικό παράδειγμα από τη *Ζήλια* του Alain Robbe-Grillet.

νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου, όπως και στη Nouvelle Vague, επικρατεί το αστικό τοπίο, και μάλιστα το αστικό τοπίο των νεόδμητων πολυκατοικιών (βλ. π.χ. Βασιλικός «Το Φύλλο»: Βασιλικός [1961] 1976, 9-11· Κουμανταρέας «Παραμύθι»: Κουμανταρέας 1962, 63-78: 63, 69-70, 78), και συνολικότερα ο εκσυγχρονισμένος και δυτικοποιημένος (για τα ελληνικά δεδομένα) κατοικήσιμος χώρος. Σε πολλά πεζογραφήματα επανέρχεται ως θέμα ο ταραχώδης ρυθμός της σύγχρονης αστικής ζωής, ενώ αναφέρονται συχνά οι κλειστοί χώροι, τα γραφεία και τα διαμερίσματα στα οποία στριμώχνεται αυτή η ζωή (π.χ. το διαμέρισμα που καταλαμβάνει το *Φύλλο* του Βασιλικού, το δωμάτιο του ξενοδοχείου στο *Λάθος* του Σαμαράκη, ή η υπόγεια γκαρσονιέρα της *Κυρίας Κούλας* του Κουμανταρέα). Παράλληλα υπάρχει, όπως και στη Nouvelle Vague, μια τάση θεματοποίησης της ζωής νεαρών σε ηλικία ατόμων<sup>161</sup>: πολλοί ήρωες είναι φοιτητές (Βασιλικός, Κουμανταρέας), άλλοι δεν έχουν ακόμα τελειώσει το σχολείο (Κουμανταρέας, Παπαδημητρακόπουλος), αρκετά διηγήματα αναφέρονται στην περίοδο της στρατιωτικής θητείας (Βασιλικός, Κουμανταρέας, Χάκκας). Παράλληλα συνήθως, όπως και στη Nouvelle Vague, οι ήρωες προέρχονται από μικροαστικά και μεσαία στρώματα (πρβλ. Sellier 2010, 177), ή τουλάχιστον φαίνεται να έχουν εξασφαλίσει μια στοιχειώδη ευημερία (βλ. παραπάνω), δεν δείχνουν να έχουν συνείδηση της ταξικής τους θέσης (δεν τους αφορούν οι ταξικές διεκδικήσεις ούτε και η πολιτική). Εκκωφαντική είναι η απουσία λόγου των γυναικών στα παραπάνω έργα. Όπως και στις ταινίες των αντρών εκπροσώπων της Nouvelle Vague οι γυναίκες επανέρχονται συχνά ως αντικείμενο του πόθου των αντρών (πρβλ. Sellier 2008, 16, 30· Sellier 2010, 179-181), χωρίς όμως να ολοκληρώνονται ως αυτόνομοι χαρακτήρες<sup>162</sup>. Ακόμα και η κυρία Κούλα του Κουμανταρέα, είναι ξένη σε μια αφήγηση που τυπικά της ανήκει, αφού το μυθιστόρημα κυριαρχείται από τη γοητεία και το αξιακό σύστημα του ανοίκειου για εκείνη κόσμου του νέου<sup>163</sup>.

Το κυριότερο όμως κοινό θεματικό στοιχείο των ταινιών της Nouvelle Vague με τα έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας που εξετάζονται παρακάτω, αφορά συνολικότερα τις αφηγήσεις της *αναθεωρημένης αναπαράστασης* και δεν είναι άλλο από τη μετατόπιση από τη δημόσια στην

---

<sup>161</sup> Συγκεκριμένα, υπάρχει η τάση οι νεαροί πεζογράφοι να αφηγούνται τη ζωή των συνομηλίκων τους, όπως εξάλλου τη ζωή των συνομηλίκων τους αφηγούνται με τις ταινίες τους και οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague.

<sup>162</sup> Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του κοριτσιού χωρίς πρόσωπο στο *Φύλλο* του Βασιλικού. Το κορίτσι είναι η αφορμή, ίσως ακόμα και ο μύστης, για την έναρξη της ιστορίας του μαγικού *Φύλλου* του Βασιλικού, δεν αποκτά όμως ποτέ πραγματική υπόσταση ως μυθιστορηματικό πρόσωπο. Η γυναίκα εδώ, όπως και σε πολλά άλλα έργα, πεζογραφικά και κινηματογραφικά, της περιόδου είναι η αφορμή ή το μέσο για την υπαρξιακή αναζήτηση του άντρα.

<sup>163</sup> Ο κόσμος του νέου περιγράφεται από τη γοητευμένη ματιά της ηρωίδας με μια σειρά θετικών χαρακτηριστικών, παραθέτω ενδεικτικά: «Ο Μίμης γελούσε κι αυτός, κάθε τόσο ύψωνε το ποτήρι του ν' ανταποδώσει στις προπόσεις που έπεφταν σαν τη βροχή από τα διπλανά τραπέζια»: (Κουμανταρέας 1978, 31)· «Της μιλούσε για τα μαθήματά του, της έδειχνε τα βιβλία με τα ηλεκτρονικά, κελαηδούσε, τιτίβιζε, έμοιαζε να μη θυμάται τίποτα, ή θαρρείς η προηγούμενη βραδιά να μην είχε υπάρξει» (36). Αντίθετα, ο κόσμος της κυρίας Κούλας είναι μουντός και άχαρος: «Θυμήθηκε τον καιρό των αρραβώνων της. Μια ατμόσφαιρα ασφυκτική, με τους συγγενείς που μπαινόβγαιναν στο σπίτι, ο καθένας σπλισμένος με μια δική του γνώμη, οι ατελείωτες ετοιμασίες, τα τραπεζώματα, οι επισκέψεις, τα ψώνια, κι εκείνο το λίγωμα, το μάραμα της νεανικής ζωής που προλογίζει ένα γάμο. Λίγο ακόμα και θα είχε αρνηθεί, αν τούτος ο δεσμός δεν τη διευκόλυνε να συνεχίσει τη ζωή της με το μέτωπο ψηλά [...] Από κει και ύστερα όλα είχαν κυλήσει στρωτά, ρυθμισμένα στην εντέλεια, στις σωστές δόσεις. [...] Κανένας κραδασμός, κανένα σκαμπανέβασμα σ' αυτή την ήσυχη διαδρομή τόσων χρόνων» (21-22).

ιδιωτική σφαίρα. Τον κοινωνικό προβληματισμό των έργων της προηγούμενης περιόδου διαδέχεται η υπαρξιακή αναζήτηση του διαστήματος 1967-1981. Έμφαση δίνεται συχνά στην έννοια της ελευθερίας του ατόμου στον σύγχρονο κόσμο, με αποτέλεσμα ακόμα και ο κοινωνικός και πολιτικός προβληματισμός που εκφράζεται, κυρίως στα έργα που γράφονται στη διάρκεια της επταετίας, να αποκτά την υπαρξιακή διάσταση της περιστολής των ατομικών ελευθεριών. Στα πεζογραφήματα λοιπόν αυτής της περιόδου επανέρχεται το θέμα των εξουσιαστικών κοινωνικών δομών, στις οποίες έμμεσα –και κατά κανόνα με την αξιοποίηση της ειρωνείας– ασκείται κριτική (π.χ. οικογένεια, σχολείο στην «Επαρχία Λοκρίδος» (1962) του Κουμανταρέα, στρατός στο «Αγγέλιασμα» (1961) του Βασιλικού και τη «Δόξα του Σκαπανέα» (1970) του Κουμανταρέα, αστυνομία και κρατική εξουσία στο *Λάθος* (1965) του Σαμαράκη κ.ο.κ.)<sup>164</sup>.

Παράλληλα, οι κεντρικοί ήρωες παρουσιάζονται εμφατικά μόνοι και διαφορετικοί· βιώνουν τις σχέσεις με το περιβάλλον τους και την κοινωνία ως καταπιεστικές, ή προβληματικές. Βρίσκονται σε μια σχέση δυσαρμονίας με τους κοινωνικούς θεσμούς, ενώ η στάση τους προς την κοινωνία, συνήθως δε και προς την πλειονότητα των ανθρώπων του περιβάλλοντός τους είναι αρνητική (π.χ. Βασιλικός, «Το Φύλλο» 1961· Κουμανταρέας, *Τα μηχανάκια*. 1961· Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του Σούπερμαν* 1972· Χάκκας, *Ο Μπιντές και άλλες ιστορίες* 1970. *Το κοινόβιο* 1972), προσιδιάζοντας στην κινηματογραφική εικόνα των εκκεντρικών νέων της Nouvelle Vague (π.χ. *Το Παρίσι μάς ανήκει*, Jacques Rivette 1962· πρβλ. Sellier 2010, 178) ή των οργισμένων του βρετανικού κινηματογραφικού Νέου Κύματος, γνωστού και ως «Kitchen Sink Cinema»<sup>165</sup> (π.χ. *Οργισμένα νιάτα* [*Look back in anger*], Tony Richardson 1959). Επιπλέον, σε πολλές περιπτώσεις ο κεντρικός ήρωας είναι και ομοδιηγητικός αφηγητής· παρακολουθούμε τις σκέψεις του και τη δυσφορία του για τον κόσμο, αλλά οι πληροφορίες που μαθαίνουμε για τον ίδιο ως άτομο είναι ελάχιστες, με αποτέλεσμα να διασαλεύεται η υπόστασή του ως μυθοπλαστικού προσώπου –συχνά άλλωστε έχουμε να κάνουμε με ένα ανώνυμο αφηγηματικό εγώ (πρβλ. σχόλιο Τζιόβα για το «Φύλλο» του Βασιλικού: Τζιόβας 2017, 451-452).

Με κυριότερα, λοιπόν, χαρακτηριστικά την υπαρξιακή καταβύθιση και την έντονη δυσαρέσκεια προς τους κοινωνικούς θεσμούς, η νεοελληνική πεζογραφία της *αναθεωρημένης αναπαράστασης* παρουσιάζει ένα ενδιαφέρον εύρος λογοτεχνικών μορφών, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων είναι η αναθεώρηση των αφηγηματικών δομών που κυριάρχησαν την προηγούμενη

---

<sup>164</sup> Ακόμα, και στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* εξάλλου, έργο δημοσιευμένο καταρχάς στα τελευταία χρόνια της επταετίας, η έμφαση είναι στο αποτόπωμα που έχει η πολιτική καταπίεση στην ψυχοσύνθεση του ατόμου, είναι στην ιδιωτική, τελικά, διάσταση και όχι στη δημόσια.

<sup>165</sup> Kitchen Sink Cinema («Κινηματογράφος του Νεροχύτη»): ο χαρακτηρισμός οφείλεται στη θεματολογία των συγκεκριμένων ταινιών που αφορά τη ζωή της εργατικής τάξης στα αστικά κέντρα της Μεγάλης Βρετανίας, αλλά και στο «πρόχειρο» και επηρεασμένο από το ντοκιμαντέρ (και ιδιαίτερα από το Free Cinema) ύφος τους. Το Kitchen Sink Cinema δεν γνώρισε την εμπορική επιτυχία της Nouvelle Vague και υπήρξε βραχύβιο (τέλη της δεκαετίας του 1950 – μέσα της δεκαετίας του 1960), περιλαμβάνει όμως ταινίες διακριτού ύφους, που ακόμα και σήμερα θεωρούνται κλασικές (πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 454-456).

περίοδο. Η εξομολογητική διάθεση (πρβλ. Vittì [2003] 2008, 525-6), το προσωπικό στιγμιότυπο<sup>166</sup>, το φανταστικό, το παράλογο και η αλληγορία (πρβλ. Κοτζιάς: Ανοιχτές 1987, 133-134), η ειρωνεία αλλά και το χιούμορ επιστρατεύονται ως τρόποι υπονόμησης του κοινωνικά προσανατολισμένου ρεαλισμού της προηγούμενης περιόδου, καθώς και ως μορφικές επιλογές που δικαιώνουν και πραγματώνουν λογοτεχνικά την επιθετική αναθεωρητική τάση της εποχής της αμφισβήτησης.

Πέραν των επαφών με τη νεανική κουλτούρα, με την οποία σχετίζονται η υπαρξιακή αναζήτηση και η επιθετικότητα προς τις κοινωνικές δομές, το κυριότερο σημείο επαφής της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου με τον κινηματογράφο είναι η εικονοποίηση του φανταστικού. Είτε έχουμε να κάνουμε με τη διείσδυση του φαντασιακού/ονειρικού στην αφήγηση, είτε με στοιχεία εξπρεσιονιστικά, είτε με μοντερνιστικά-πρωτοποριακά κείμενα που διαλέγονται με τα έργα της μοντερνιστικής πρωτοπορίας (Νάτσινα: Νάτσινα 2015, 168-177 όπου κάνει λόγο για τους Γ. Χειμωνά, Τ. Κουφόπουλο, Αλ. Σχινά και Ν. Βαλαωρίτη), υπάρχει μία ικανή μερίδα ποικιλόμορφων κειμένων της νεοελληνικής πεζογραφίας, τα οποία εικονοποιούν το εξωπραγματικό με τη μορφή ονείρου, φαντασίωσης (Χάκκας, Αμπατζόγλου) ή και εξπρεσιονιστικής (Γονατάς) ή παράλογης (Βασιλικός) υπερβολής, και το εντάσσουν στις κυρίως αφηγήσεις τους, κατά κανόνα θολώνοντας ή και απαλείφοντας εντελώς τα όρια ανάμεσα στα αφηγηματικά επίπεδα πραγματικού και μη. Ο κινηματογράφος του δημιουργού γενικά, αλλά και των δεκαετιών του 1960 και του 1970 ειδικότερα, έδωσε εκτεταμένο χώρο στην αφήγηση του φαντασιακού-ονειρικού στοιχείου, και ενέτεινε μέσω της εικονοποίησης-«υποστασιοποίησής» τους τη σύγχυση των αφηγηματικών επιπέδων πραγματικού/φανταστικού, προεκτείνοντας και ενσωματώνοντας στην αφηγηματική δομή τον προβληματισμό για την προσέγγιση και τα όρια του πραγματικού. Επιπλέον, ευθύς εξαρχής ως αφηγηματική πρακτική αυτή η «κυριολεκτοποίηση» των μεταφορών, η οποία μπορεί να συγγενεύει με το παράλογο ή να είναι στη βάση της εξπρεσιονιστικής (πρβλ. Νάτσινα 2014), φέρνει τη λογοτεχνία εκ των πραγμάτων σε επαφή με τον εικονοκεντρικό κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα, ο οποίος ήδη από την εποχή του μοντερνισμού λειτούργησε ως παράδειγμα εικονοκεντρικής απόδοσης αφηρημένων εννοιών για τη λογοτεχνία (πρβλ. σχόλια της Marcus για την επαφή της πεζογραφίας της V. Woolf με τον κινηματογράφο: Marcus 2010, 146).

Ο διάλογος, λοιπόν, της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου 1967-1981 με τον κινηματογράφο εγγράφεται σε αυτό το γενικό πλαίσιο, ενώ φαίνεται να λειτούργησε επίσης στην κατεύθυνση της αναθεώρησης της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Παραμένει το ερώτημα για έναν

---

<sup>166</sup> Ως συναφή περιγράφει ο Δημήτρης Τζιόβας και την τάση της διηγηματογραφίας της περιόδου να αποτυπώνει το βιωματικό στιγμιότυπο, επικεντρωνόμενη επί της ουσίας στις ψυχολογικές του διαστάσεις (Τζιόβας [1993] 2002, 252). Θα πρόσθετα ότι η σύγχυση που δημιουργούν αυτά τα κείμενα ενίοτε ανάμεσα στον ήρωα, τον αφηγητή και τον συγγραφέα αποτελεί ένα στοιχείο αυτοαναφορικότητας –και άρα έμφασης της κειμενικότητας των συγκεκριμένων έργων. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του μυθιστορήματος του Πέτρου Αμπατζόγλου *Η γέννηση του Σούπερμαν* (1972) με κεντρικό ήρωα τον Πέτρο, που είναι συγγραφέας και επί δικτατορίας βρίσκεται εγκλωβισμένος στο Λονδίνο. Παρόμοια αυτοβιογραφικά στοιχεία διαπιστώνουμε στα διηγήματα του Χάκκα, του Παπαδημητρακόπουλου κ.ά. Μάλιστα, ο Αμπατζόγλου, πιθανότατα για λόγους που σχετίζονται με τη λογοκρισία του δικτατορικού καθεστώτος, θέτει στο μυθιστόρημά του το εξής μότο: «Όλα τα πρόσωπα και τα γεγονότα εκτός από μένα είναι φανταστικά».

πιο εκτεταμένο διάλογο έργων της νεοελληνικής πεζογραφίας με τη Nouvelle Vague ή και κάποιο από τα άλλα κινηματογραφικά «Νέα Κύματα» της εποχής. Για παράδειγμα, η Αγγέλα Καστρινάκη επισημαίνει ομοιότητες ανάμεσα στο τέλος του διηγήματος του Μένη Κουμανταρέα «Τα μηχανάκια» και το περίφημο τέλος των *400 χτυπημάτων* του Truffaut (Καστρινάκη: Νάτσινα 2015, 95)<sup>167</sup>. Όπως όμως επισήμανα και νωρίτερα, μια τέτοια εξέταση για να γίνει ολοκληρωμένα προϋποθέτει μια σε βάθος ανάλυση των αισθητικών, θεματικών, αφηγηματικών και υφολογικών χαρακτηριστικών του υπό εξέταση πεζογραφήματος στη διαλογική σχέση του με το συγκεκριμένο κάθε φορά κινηματογραφικό ρεύμα.

Σε κάθε περίπτωση η μελέτη των έργων της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου 1967-1981 με οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο, και ο περισσότερο ή λιγότερο εκτεταμένος διάλογος με αυτόν, εντείνονται το συγκεκριμένο διάστημα. Ως μέρος και εκφραστής μιας δυναμικής πολιτιστικής πρότασης στη διάρκεια των δεκαετιών του 1960 και του 1970, αλλά και επίκεντρο συζητήσεων, στους νεολαιίστικους κύκλους ιδιαίτερα, ο κινηματογράφος κερδίζει έδαφος στα λογοτεχνικά κείμενα. Είτε πρόκειται για απλές αναφορές, είτε για κρυπτικό διάλογο, όπως αυτός που εξετάσαμε στη «Διαδρομή» του Μηλιώνη ή αυτός που αναφέρει η Καστρινάκη για τα «Μηχανάκια» του Κουμανταρέα, είτε για την εικονοκεντρική απόδοση σημασιών με την εικονοποίηση-«υποστασιοποίηση» του φανταστικού, είτε για την αξιοποίηση του βλέμματος ως οργανωτικού άξονα της αφήγησης και των *εικονικών σημείων* για την απόδοση σημασιών, είτε και, τέλος, για την κειμενική εκμετάλλευση κινηματογραφικών τεχνικών, ο κινηματογράφος ανάγεται σταδιακά σε ένα σημαντικό –ποσοτικά και ποιοτικά– διακαλλιτεχνικό διακείμενο της νεοελληνικής πεζογραφίας με πολλές και ποικίλες πραγματώσεις στο διάστημα 1967-1981.

---

<sup>167</sup> Παραθέτω ένα απόσπασμα, το οποίο πράγματι θυμίζει το θέμα και την εικονοποιία του τέλους των *400 χτυπημάτων*: «Τα δέντρα αφηλά, τα χέρια τους καρφωμένα πάνω σε ωχρά καρφιά από άστρα. Ο Αναστάσης προχώρησε λίγο, ύστερα στάθηκε να δει πίσω του. [...] Σκόνταψε και σταμάτησε. Είχε πέσει πάνω σε διασταύρωση τρένου. Ακολούθησε τις ράγες, κύλησε μαζί τους. Στο ένα χέρι κρατούσε την τσάντα του σχολείου, στο άλλο μια φέτα βουτυρωμένο ψωμί. Από μακριά τα γέλια των παιδιών φτάνανε στ' αυτιά του καμπάνες. Σε λίγο έχασε τις ράγες. Προχώρησε με χέρια και μυαλό αδειανό. Στο βάθος έλαμπε ένα κομματάκι γυαλί. Προχώρησε κι άλλο ώσπου έφτασε στη θάλασσα» (Κουμανταρέας 1962, 44). Τόσο η απόδραση μέσα από το δάσος προς τη θάλασσα, όσο και η μοναξιά του νεαρού ήρωα σε μια κοινωνία που τον αδικεί, αλλά και τελικά η αγιοποίηση του νεαρού ήρωα στο τέλος (το διήγημα του Κουμανταρέα κλείνει με την ανάληψη του Αναστάση: 45) θυμίζουν το τέλος των *400 χτυπημάτων* του Truffaut. Εξάλλου και στον νεαρό Αντουάν του Truffaut, που φυλακίζεται, όπως παρατηρεί εύστοχα η Marylin Fabe πίσω από τα γράμματα του τέλους (Fabe 2004, 131-132), ο θεατής βλέπει έναν τιμωρημένο αθώο. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι στις σελίδες του τέλους του διηγήματος «Τα μηχανάκια» του Κουμανταρέα, υπάρχουν διάσπαρτες και κάποιες φράσεις που παραπέμπουν στον κινηματογράφο, οι οποίες μάλιστα παραβάλλουν όσα βιώνει ο ήρωας με κινηματογραφική ταινία: «Ασημένιες και γκριζες λουριδές έβαψαν τα νερά. Πρώτα τα ρηγά, έπειτα βαθαινοντας τ' άπατα. Ύστερα άρχισαν ν' ανεβαίνουν σαν τίτλοι πάνω στα βουνά, στον ουρανό. Ουρανός και θάλασσα ήταν τώρα μια τεράστια πελιδνή οθόνη» (Κουμανταρέας 1962, 44). Υπάρχουν, δηλαδή, φράσεις που θα μπορούσαν να θεωρηθούν «δεικτες» (Rajewsky 2002, 200 πρβλ. και 146-148), ενισχύοντας την ανάγνωση του αποσπάσματος ως μορφής του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*.

## Οι ποικίλες μορφές του διακαλλιτεχνικού διαλόγου

Η ποικιλομορφία των περιπτώσεων του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981 είναι τέτοια, ώστε είναι ιδιαίτερα δύσκολο να κατηγοριοποιηθούν οι «μορφές» του, με τον τρόπο που επιχειρήθηκε για το διάστημα 1949-1967. Στην περίοδο 1967-1981 ο διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο εντείνεται και ταυτόχρονα αποκτά μια ποικιλομορφία που δεν φαίνεται να είχε νωρίτερα. Ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* εξακολουθεί να είναι το κύριο χαρακτηριστικό των κειμένων που διαλέγονται με το σινεμά, ενώ επανέρχεται στα κείμενα και αυτής της περιόδου η βλεμματοκεντρική αφήγηση –με ακραία μορφή την αφήγηση του βλέμματος όπως παρουσιάστηκε στα *Διηγήματα της δοκιμασίας* κατά το πρότυπο του Νέου Μυθιστορήματος. Παράλληλα, κερδίζει έδαφος η αξιοποίηση *εικονικών σημείων* στη λογοτεχνική αφήγηση, αλλά και η κειμενική προσομοίωση κινηματογραφικών τεχνικών (όπως, για παράδειγμα, το υποκειμενικό πλάνο ή το παράλληλο μοντάζ).

Τέλος, θα ήταν ενδιαφέρον κατά τη γνώμη μου να μελετηθούν στο πρίσμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου κάποιες επιμέρους τάσεις, που έχουν επισημανθεί από την κριτική για τη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου. Καταρχάς, μπορούμε να μιλήσουμε για την πεζογραφία των οργισμένων (πρβλ. Καστρινάκη: Νάτσινα 2015, 66-104), που χαρακτηρίζεται κυρίως για τη θεματική και υφολογική προβολή της νεανικής κουλτούρας και αμφισβήτησης, σε συνδυασμό με μια γενικότερη επιθετική ορμή που εκφράζεται όχι μόνο στα θέματα, αλλά και στο λεξιλόγιο και το χειμαρρώδες ύφος αυτών των κειμένων προσεγγίζοντας αντίστοιχες πρακτικές της *Nouvelle Vague*. Στην κατηγορία αυτή αναφέρω ενδεικτικά τη *Γέννηση του Σούπερμαν* (1972) του Πέτρου Αμπατζόγλου, *Το Φύλλο* (1961) του Βασίλη Βασιλικού, τα διηγήματα του βιβλίου *Τα μηχανάκια. Η δόξα του Σκαπανέα* (1970) του Μένη Κουμανταρέα, καθώς και τα περισσότερα διηγήματα του Μάριου Χάκκα. (Δεν παραθέτω κάποιο παράδειγμα εδώ γιατί έχουν ήδη αναλυθεί αρκετά παραδείγματα παραπάνω).

Μια δεύτερη ομάδα κειμένων είναι τα πεζογραφήματα που απομακρύνονται λιγότερο ή περισσότερο από τον ρεαλισμό, εντάσσοντας στην αφήγησή τους στοιχεία από το παράλογο, την αλληγορία, και τον εξπρεσιονισμό (πρβλ. Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 151-163). Τα κείμενα του Γονατά, για παράδειγμα, στηρίζουν συνήθως το σύνολο της αφήγησής τους σε μια εξπρεσιονιστική «πραγματικότητα» η οποία διαμορφώνεται και μεταμορφώνεται για να εκφράσει μια αίσθηση του κόσμου όπως τον προσλαμβάνει ο αφηγητής (πρβλ. Νάτσινα: Νάτσινα κ.ά. 2015, 157-158). Η Αναστασία Νάτσινα περιγράφει τον εξπρεσιονισμό ως υπόγειο ρεύμα στη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία, θέση που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον καθώς αναδεικνύει την έκταση και τη σημασία που αποκτά ο διάλογος με το ρεύμα του εξπρεσιονισμού στη νεοελληνική πεζογραφία. Καθώς, μάλιστα ο εξπρεσιονισμός είναι ένα λογοτεχνικό ρεύμα κατεξοχήν στραμμένο στα αντικείμενα και την εικόνα τους, τα κείμενα που διαλέγονται με τον εξπρεσιονισμό συνήθως



μπορούν να μελετηθούν και ως προς την ανάπτυξη ενός διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο. (βλ. Νάτσινα 2016, 355-366, και ειδικότερα 361-364). Η Νάτσινα δίνει το παρακάτω παράδειγμα από το διήγημα «Φυλακισμένος», από τη συλλογή διηγημάτων του Ε. Χ. *Το Βάραθρο* (1963): «Φυλακισμένος μες στο γυαλί, δεν έβλεπα παρά τα παχουλά χέρια της μητέρας μου που ξαναβούλωνε σφιχτά το καπάκι. Υστέρα κόλλησε μια ετικέτα στο μπουκάλι, και μ' απόθεσε ψηλά, σ' ένα ράφι της κουζίνας αναμεσά στα άλλα βάζα με τις μαρμελάδες της» (Νάτσινα 2016, 362). Σε αυτό το παράδειγμα, βέβαια, η εικόνα είναι τόσο ακραία μη ρεαλιστική (ο ήρωας φυλακισμένος σε ένα βάζακι και όλο του το οπτικό πεδίο καλύπτεται από τα τεράστια χέρια της μητέρας του), ώστε μόνο σε συγκεκριμένα κινηματογραφικά είδη, και ενδεχομένως κατά πρόνομο στον κινηματογράφο εμπύχωσης (animation), θα μπορούσε να αποτυπωθεί αξιόπιστα η συγκεκριμένη σκηνή. Το στοιχείο που με ενδιαφέρει όμως, ως πρόσφορο για την ανάλυση των νεοελληνικών πεζογραφικών κειμένων της περιόδου στο πλαίσιο του σχήματος του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, είναι η εικονοποίηση και δραματική απόδοση του συναισθήματος, αλλά και της αίσθησης του παραλόγου που δημιουργεί στους συγγραφείς η σύγχρονή τους κοινωνική συνθήκη (πρβλ. Νάτσινα 2016, 358-360). Στα κείμενα, επομένως, στα οποία η εικονοποίηση του συναισθήματος, δεν εκβάλλει σε λεκτικά παιχνίδια (π.χ. Κουφόπουλος ή Χειμωνάς), αλλά υποστασιοποιεί το μη συγκεκριμένο με αποτέλεσμα να συνδυάζεται με τη δραματικότητα και τη δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, εννοείται, κατά τη γνώμη μου, ο διάλογος με την κινηματογραφική αφήγηση, και η ενσωμάτωση ποικίλων *κινηματογραφικών αναφορών* στη λογοτεχνική αφήγηση<sup>168</sup>.

Παρόμοια είναι στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα, η λειτουργία των στοιχείων ου του φανταστικού / παράλογου, τα οποία διεισδύουν στην αφήγηση ως ονειροφαντασία, θολώνοντας τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το μη πραγματικό. Όπως και στα κείμενα της «εξπρεσιονιστικής τάσης», αυτό που με ενδιαφέρει κυρίως στο παράδειγμα από την πεζογραφία του Χάκκα που ακολουθεί, είναι η εικονοποίηση του παράλογου καθώς και του φαντασιακού-φανταστικού ως στοιχείο διαλόγου με το σινεμά.

Παραθέτω ένα απόσπασμα από το διήγημα «Τα τελευταία μου» από το *Κοινόβιο* του Μάριου Χάκκα. Μαύρο χιούμορ, παράλογο, ερωτισμός είναι όλα μοτίβα χαρακτηριστικά των σατιρικών κωμωδιών των δεκαετιών του 1960 και του 1970. Κυρίως αναφέρομαι σε κωμωδίες τύπου sketch show· πρόκειται για κωμικές ταινίες ή τηλεοπτικές σειρές χωρίς ενιαία αφηγηματική δομή, ή και με μια χαλαρή βασική πλοκή, η οποία βασίζεται σε διαδοχικά αυτοτελή κωμικά σκετς, προσανατολισμένα συνήθως στην κοινωνική ή πολιτική σάτιρα, που συχνά ενσωματώνουν

---

<sup>168</sup> Το διήγημα «Ο γύψος» του Θανάση Βαλτινού, για παράδειγμα, το οποίο δημοσιεύεται καταρχάς στον τόμο των *18 κειμένων* και σήμερα περιλαμβάνεται στη συλλογή διηγημάτων *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* (Βαλτινός [1992] 2007), αποτελεί, κατά τη γνώμη μου χαρακτηριστικό δείγμα κειμένου στο οποίο η εξπρεσιονιστική, σύμφωνα με τη Νάτσινα, κυριολεκτοποίηση μιας αίσθησης (της ασφυξίας από το γύψινο καθεστώς και της καθεστωτικής μεταφοράς του «ασθενούς» εν προκειμένω) εξυπηρετούν την οργάνωση ενός αφηγηματικού κειμένου με όρους που διαλέγονται με την κινηματογραφική αφήγηση.

στοιχεία από το παράλογο και το φανταστικό<sup>169</sup>. Από το παρακάτω απόσπασμα, και πολύ περισσότερο από το συνολικό έργο του Χάκκα, δεν λείπουν παράλληλα η οργή και επικριτική διάθεση που αναφέρθηκε παραπάνω. Αλλά εδώ με ενδιαφέρει κυρίως η αξιοποίηση της εικονοποίησης-υποστασιοποίησης του φανταστικού ως τέχνασμα σύγχυσης των ορίων πραγματικότητας/φαντασίας, αλλά και ως έμμεσος εικονοκεντρικός τρόπος έκφρασης της υπαρξιακής αγωνίας (πρβλ. Καστρινάκη: Νάτσινα 2015, 72). Η θολή όραση που επιβάλλεται από «εξωγενείς» παράγοντες («ένα γαλακτώδες», «όλα ασπριδερά γύρω μου, σύννεφα, μπορεί και σεντόνια») αλλά και η ίδια η εικόνα του ήρωα εν πτήση (με το κρεβάτι του στο πρώτο μέρος, μόνος στο δεύτερο) ανακαλούν ανάλογες σκηνές από τον κινηματογράφο της περιόδου, όπως άλλωστε και η σκηνή της κηδείας. Βέβαια, στο ακόλουθο απόσπασμα η αφήγηση αναπτύσσεται πρωτίστως συνειρμικά, χωρίς όμως αυτό να την απομακρύνει από την κινηματογραφική αφήγηση, αφού και για τον κινηματογράφο είναι μια περίοδος κατά την οποία η ονειροφαντασία αξιοποιείται –και εικονοποιείται– συχνά ως έκφραση της καταβύθισης στον εσωτερικό κόσμο του ατόμου και της διερεύνησης του εαυτού. Παραθέτω από το διήγημα «Τα τελευταία μου» (1972)

«Βυθιζόμουν σ' ένα βαθύ γαλακτώδες κι όλο χανόμουνα. Η ψηλή κι η γυναίκα μου είχαν βγει στην αυλή και κοιτούσαν επάνω με κάτι καπνισμένα γυαλιά, έπειτα χώθηκα σε κάποιο σύννεφο και δε διέκρινα τίποτα, πιστεύω ούτε κι αυτές θα με βλέπαν. Με τύλιγε μια μοναξιά, κρύωνα λίγο, γιατί να μην αρπάξω και την κουβέρτα φεύγοντας, χτυπούσαν τα δόντια μου, γιατί να πάρω μόνο το σεντόνι. [...] Μέσα μου φλεγόμουνα, το οξυγόνο μαζί με τον ήλιο έκαιγε τα σωθικά μου, άνοιγε βρόγχους που είχε φράξει το τσιγάρο πριν από χρόνια. Ο πυρετός ανέβαινε κύματα κύματα, από το βιολετί στο κόκκινο κι από το ανοιχτό μπλε στο βαθύ, έπειτα ήρθε ένα γκρίζο, κατάλαβα πως περνούσα διαρκώς στα πιο σκούρα, πέρα μακριά είδα μια παραλλαγή του μαύρου να πλησιάζει, ήταν μια τεράστια σαρανταποδαρούσα, 'έφτασε κιόλας τα σαράντα' σκέφτηκα, και με σκέπασε, πατούσε επάνω μου και μερμηγκίαζε όλο το σώμα μου τρανταζόμουν, χοροπηδούσα, 'τι είναι εκείνα που θα με φτάσει σαράντα ένα, τι το χειρότερο;'

Είχα περάσει τα έξι χρώματα , παρέμενε μόνο το έβδομο, το αίμα μου χόχλαζε, η καρδιά μου ξέφρενο τύμπανο τζαζ, όταν φάνηκε με κινήσεις χταποδιού το μαύρο του μαύρου, με κυρίεψε, χανόμουν, όπου να 'ναι πλησίαζα τα όρια [...]

Συνέχιζα να κατεβαίνω κι ήταν όλα ασπριδερά γύρω μου, σύννεφα, μπορεί και σεντόνια, σκέφτηκα. Μακριά σα να είδα τρομαγμένα σπίτια, ακουμπούσαν το ένα πλάι στο άλλο και ζεσταινόταν. Έπειτα διάκρινα δέντρα, γυμνές ακακίες, κι είπα στον εαυτό μου 'βαθιά φθινόπωρο' καθώς κατευθυνόμουν εκεί είδα καλά την πέτρινη μάντρα και παρά την προσπάθειά μου να βρεθώ

---

<sup>169</sup> Αναφέρω ενδεικτικά τα *SOS Πεντάγωνο καλεί Μόσχα* (*Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the Bomb* 1964· Stanley Kubrick) και *Τι έκανες στον πόλεμο, μπαμπά;* (*What did you do in the war, daddy?* 1966· Blake Edwards), το πασίγνωστο, αν και τηλεοπτικό, *Monty Python's Flying Circus*, (1969-1975), καθώς και φυσικά τα μεταγενέστερα κινηματογραφικά: *Monty Python and the Holy Grail* (1975· Terry Gilliam – Terry Jones)· *Life of Brian* (1979 Terry Jones)· *The Meaning of Life* (1983 Terry Gilliam – Terry Jones).

έξω απ' αυτή τελικά έπεσα μέσα, πήγα κατευθείαν και προσγειώθηκα σε μια λακούβα που γύρω της έστεκε κόσμος, μερικοί ρίχναν λουλούδια, μου σκεπάζαν το πρόσωπο, κάποιος πέταξε μια φούχτα χώμα, μου λερώναν τα ρούχα κι είπα προς στιγμή να το τινάξω από πάνω μου, αλλά δεν μπορούσα να ξεχωρίσω ποια τα χέρια μου και ποιο το χώμα, ίδιο χρώμα και τα δυο κρεατί, κι άλλωστε ταίριαζε. Ένας πέταξε μια φούχτα ψιλά πετραδάκια, φαίνεται είχε τελειώσει το χώμα, και κατόπιν άλλος έριξε μια μεγάλη κοτρώνα που με βρήκε στο γόνατο και με ξέρανε. Ήταν εκεί αρκετοί γνωστοί, μπροστά μπροστά η γυναίκα μου με πλερέζα, πιο πίσω η ψηλή με μαύρο εφαρμοστό φόρεμα και μ' ερέθιζε καθώς προσπαθούσε να ανοίξει δρόμο για να με φτάσει έκανε παράξενες χορευτικές κινήσεις κι αναδεικνυε πότε το στήθος της, γοφούς ψηλοκάπουλους, τα πόδια της, *αχ Θεέ μου, τ' ατελείωτα πόδια της*, μιλούσαν τα χέρια της καθώς με πλησίαζε κι έγειρε πάνω μου, ανάμεσα από μια βροχή από πέτρες μ' ανάσυρε, γραπώθηκα πάνω της, κόλλησα κι αποζητούσα το στόμα της.

‘Δεν είναι ώρα για τέτοια’ μου είπε αυστηρά. ‘Πέτα καμιά φούχτα χώμα να τον σκεπάσουμε’». (Χάκκας [1972] 1984).

### **Ο διάλογος με μη μυθοπλαστικές αφηγήσεις.**

Τέλος, το διάστημα 1967-1981 αρχίζει να αναπτύσσεται δυναμικά και σε διάλογο με ανάλογες μορφές της δυτικής λογοτεχνίας, μια πεζογραφική τάση που συνδέει τη λογοτεχνία με μη μυθοπλαστικά κείμενα. Παρά την ανάπτυξη ενός σαφούς διαλόγου με ανάλογες μορφές της αμερικανικής, γερμανικής κ.ά. λογοτεχνίας, κατά τη γνώμη μου θα συνέβαλε στη μελέτη της ανάπτυξης αυτής της μη μυθοπλαστικής τάσης της πεζογραφίας μας<sup>170</sup>, η σύγκριση με ανάλογους πειραματισμούς στον κινηματογράφο της περιόδου. Εξάλλου, τα γενικά χαρακτηριστικά της Νέας Δημοσιογραφίας ευνοούν τη δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* (πρβλ. Χολιβάτου 2008, 30· Βερβεροπούλου 2008, 47), η οποία με τη σειρά της ευνοεί τον διάλογο με τον κινηματογράφο. Η μείξη της μυθοπλασίας και του ντοκουμέντου κερδίζει έδαφος στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο (π.χ. *Nouvelle Vague*) κατά το διάστημα 1967-1981, ενώ αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των αφηγήσεων της περιόδου, καθώς ανάγεται τελικά σε τρόπο καλλιτεχνικής προσέγγισης και έκφρασης της αλήθειας. Θα παρουσίαζε, λοιπόν, ενδιαφέρον η προσέγγιση των νεοελληνικών λογοτεχνικών κειμένων που επικαλούνται μη μυθοπλαστικές φόρμες ή / και εντάσσουν στην αφήγησή τους κειμενικό ή και άλλο τεκμηριωτικό υλικό από τη σκοπιά του διαλόγου τους με τον κινηματογράφο σε ζητήματα που αφορούν κυρίως την οργάνωση της αφηγηματικής τους δομής σε αναφορά με τα ακμάζοντα το ίδιο διάστημα ρεύματα του κινηματογράφου τεκμηρίωσης (π.χ. *Cinéma Verité* και *Direct Cinema*) ή και την έλξη που ασκούσε το ντοκουμέντο στις σύγχρονες κινηματογραφικές φόρμες (π.χ. *Nouvelle Vague*, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*).

<sup>170</sup> Δεν υιοθετώ εδώ τον όρο μη μυθοπλαστικό μυθιστόρημα, καθώς επιδιώκω να περιγράψω ένα φαινόμενο λιγότερο εξειδικευμένο και αρκετά ευρύτερο.

Το γνωστότερο και δημοφιλέστερο παράδειγμα αυτής της ομάδας κειμένων είναι το *Z* του Βασίλη Βασιλικού το οποίο βασίστηκε στα γεγονότα γύρω από τη δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη. Μάλιστα, ο Βασιλικός εργάστηκε, όπως ο ίδιος καταθέτει, σύμφωνα με τα πρότυπα του εισηγητικού έργου του μη μυθοπλαστικού μυθιστορήματος από τον Truman Capote *In Cold Blood* (1966) (Αγάθος 2010, 68 υποσ. 34). Βέβαια, στο έργο του Βασιλικού βαραίνει αρκετά όχι μόνο το υλικό αλλά και ο τρόπος της μυθοπλασίας κατά τη γνώμη μου (πρβλ. τον σχετικό σχολιασμό του μυθιστορήματος από τον Φρέρη: Φρέρης 2008, 116-117). Πιο τυπικό παράδειγμα εφαρμογής των αρχών της Νέας Δημοσιογραφίας είναι το αρκετά μεταγενέστερο *Προς Οφρόνιο* (1980) του Δρακονταειδή. Ο συγγραφέας ονομάζει το *Προς Οφρόνιο* «ιστόρημα», και σε ένα σύντομο κείμενο που προτάσσει αναφέρει ότι η αφήγησή του είχε ως αφορμή ένα πραγματικό περιστατικό του οποίου υπήρξε μάρτυρας, και ότι για τη συγγραφή του βιβλίου στηρίχθηκε εν μέρει σε σχετικές συζητήσεις που έκανε με επαγγελματίες οδηγούς<sup>171</sup>. Υπάρχουν στο *Προς Οφρόνιο* αρκετά στοιχεία –ο υπότιτλος «ιστόρημα», το εισαγωγικό κείμενο που αναφέρει το πραγματικό συμβάν και τις συζητήσεις του συγγραφέα με γνώστες των γεγονότων, η διάρθρωση σε δύο χρονικά/τεκμηριωτικά μέρη («1. Μάρτιος 1978: Παρασκευή ως το μεσημέρι», «2. Την άλλη μέρα: Σάββατο της Τυρινής, ως το απόγευμα»), αλλά και η εναλλαγή ανάμεσα στις δύο ομάδες ανθρώπων των οποίων η συνάντηση θα αποβεί μοιραία– που το συνδέουν με την παράδοση του μη μυθιστορηματικού μυθιστορήματος, και πιθανότατα συγκεκριμένα με το *Εν ψυχρώ* του Truman Capote.

Τα γεγονότα του Πολυτεχνείου έδωσαν επίσης μια ώθηση στις μη μυθοπλαστικές λογοτεχνικές μορφές, οι οποίες κυρίως εντάχθηκαν στο είδος του χρονικού, δίνοντας όμως κάποτε μια ανανεωμένη και ενδιαφέρουσα μορφή στο παλαιό αυτό είδος. Η οικονομία της έκφρασης αλλά και η καταγγελτική συναισθηματική φόρτιση κυριαρχούν στο *Χρονικό των τριών Ημερών* της Κωστούλας Μητροπούλου. Με το χαρακτηριστικό κοφτό, αλλά και βαθιά συναισθηματικό της ύφος, η Μητροπούλου καταγράφει λεπτό προς λεπτό τα γεγονότα του Πολυτεχνείου. Αν και οι συνεχείς αναφορές στην ώρα (π.χ. Μητροπούλου [1974] 1982, 26-27), παρέχουν στο κείμενό της μια επίφαση τεκμηρίου, εκείνο που κυριαρχεί στο συγκεκριμένο έργο είναι ο λυρισμός και η συναισθηματική φόρτιση του λόγου, τα οποία επιστρατεύονται για την άρθρωση ενός λογοτεχνικού κειμένου-κατηγορητηρίου. Ανάλογο τόνο, αλλά σε μια πολύ πιο σύνθετη και επεξεργασμένη μορφή, έχει το μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη *Το μυστήριο* (1976), κάποια αποσπάσματα του οποίου αναλύθηκαν παραπάνω. Όπως και στην περίπτωση της Μητροπούλου, ο λόγος της Λυμπεράκη είναι ασθματικός και συναισθηματικά φορτισμένος. Η Λυμπεράκη, ωστόσο, επιλέγει να εντάξει σε ένα κείμενο με πλούσιο τεκμηριωτικό υλικό, (ο μεγαλύτερος όγκος του

---

<sup>171</sup> Μάλιστα αυτό το σύντομο προλογικό κείμενο εισάγεται, ήδη στην πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος από τις εκδόσεις Κέδρος, στη σελίδα που ακολουθεί τη σελίδα της ταυτότητας, πριν, δηλαδή, από τον τίτλο του πρώτου μέρους. Η μικρότερη και πλαγιογράμματη γραφή δηλώνει ότι πρόκειται για κείμενο που τοποθετείται σε επίπεδο διαφορετικό από την αφήγηση που ακολουθεί.

οποίου είναι φωτογραφίες από τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και όχι μόνο), την έννοια του θαύματος, του «μυστηρίου», το οποίο συσχετίζεται με τον διονυσιακό μύθο (Φαρίνου-Μαλαματάρη 1988, 140-143) –είναι πολύ χαρακτηριστικό το απόσπασμα της κανιβαλικής ανάστασης του ήρωα από τη θεά που σχολιάστηκε παραπάνω. Το μυθιστόρημα της Λυμπεράκη παρέχει πλούσιο υλικό για μια διακαλλιτεχνική προσέγγιση, όχι μόνο σε σχέση με τα κινηματογραφικά (μυθοπλαστικά και μη μυθοπλαστικά) ρεύματα της εποχής, με τα οποία πιθανόν διαλέγεται, και με τις κινηματογραφικές τεχνικές που αξιοποιεί, αλλά και στο ίδιο το ζήτημα της λειτουργικής ένταξης των φωτογραφιών στη λογοτεχνική αφήγηση, καθώς οι φωτογραφίες στο *Μυστήριο* δεν συνοδεύουν απλώς την αφήγηση αλλά αποτελούν οργανικό της μέρος (π.χ. το κεφάλαιο «Γιατί;» είναι ολόκληρο μόνο μια φωτογραφία ενός πανό: Λυμπεράκη 1976, 113)<sup>172</sup>.

Τέλος, σε μια δική του κατεύθυνση αναπτύσσει τη μη μυθοπλαστική λογοτεχνία ο Θανάσης Βαλτινός (*Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη*, 1972· *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, 1978· *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, 1989· *Ορθοκωστά*, 1994· *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη. Βαλκανικοί – '22*, 2000). Με αφετηρία την μυθοπλασία-αντιγραφή-καταγραφή της ιστορίας του Κορδοπάτη, στα εξω-λογοτεχνικά ελληνικά μονόπρακτα –με τον πολυσχολιασμένο υπότιτλο «Μυθιστόρημα– στην εξαιρετική σύνθεση «αποκομμάτων» της *Δεκαετίας του '60* και στη σύνθεση μαρτυριών και άλλων ειδών λόγου στην *Ορθοκωστά* και στο δεύτερο *Συναξάρι*, ο Θανάσης Βαλτινός επιδίδεται σε μια διαρκή και συνεπή λογοτεχνική διερεύνηση των ορίων πραγματικότητας και μυθοπλασίας, των ορίων της ίδιας της λογοτεχνίας, αλλά και, τελικά, των ανθρώπινων ορίων σε ό,τι αφορά την προσέγγιση της αλήθειας. Ο διάλογος με τον κινηματογράφο θα φώτιζε γόνιμα τα κείμενα του Βαλτινού ιδίως σε ό,τι αφορά την εικονοκεντρική –με άλλα λόγια ρηματοκεντρική και ουσιαστικοκεντρική (πρβλ. Ραφαηλίδης 117)– διάρθρωση των μυθοπλαστικών του αφηγήσεων, όπως επίσης και σε ό,τι αφορά τη λειτουργία της σύζευξης-σύνθεσης των αποσπασμάτων του (πρβλ. Αγγελάτος 1993, 98-99, 112-113) και τη σχέση που αυτή πιθανόν αναπτύσσει με συγκεκριμένες μορφές του κινηματογραφικού μοντάζ<sup>173</sup>. Θεωρώ όμως ότι ο τρόπος με τον οποίο το έργο του Βαλτινού χειρίζεται το μη μυθοπλαστικό υλικό, πολύ περισσότερο από μια σχέση με τον πειραματικό κινηματογράφο της εποχής του –τον οποίο βέβαια μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε

---

<sup>172</sup> Βλ. τον σχολιασμό της Φαρίνου-Μαλαματάρη για τις φωτογραφίες στην αφήγηση του *Μυστηρίου*: Φαρίνου-Μαλαματάρη 1988, 141-142.

<sup>173</sup> Τόσο ο Ραφαηλίδης, όσο και ο Αγγελάτος υποδεικνύουν, άμεσα ο πρώτος έμμεσα ο δεύτερος, με τις παρατηρήσεις τους για τον συγκρουσιακό χαρακτήρα της σύζευξης των αποσπασμάτων τη λειτουργία του σοβιετικού διανοητικού μοντάζ: «Είναι [τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*] ένα εξαιρετικά τολμηρό κολάζ τριών φαινομενικά μόνο άσχετων μεταξύ τους αφηγηματικών ενοτήτων, που σαν σύλληψη πρέπει να βασίζεται στην αιζενστανική αντίληψη για το 'μοντάζ των εντυπώσεων'» (Ραφαηλίδης [1979] 2003, 118-119). «Εδώ ακριβώς στοιχειοθετείται το πεδίο της αντιπαράθεσης, της σύγκρουσης δύο αξιολογικών προσανατολισμών: η φυσική αθωότητα στο περιθώριο από τη μια, η διαλυμένη κρατική/κοινωνική μέριμνα και η απόσβεση του ανθρώπινου προσώπου υπό την πίεση των κοινωνικών ευρύτερα διασχέσεων, από την άλλη· η ανεπούλωτη πληγή και η χαρτογράφηση της δεκαετίας του '60 στην Ελλάδα» (Αγγελάτος 1993, 99)

ότι ο Βαλτινός γνωρίζει<sup>174</sup>— έχει έναν χαρακτήρα πιο έντονα γλωσσοκεντρικό, κειμενοκεντρικό και αυτοαναφορικό ο οποίος προσεγγίζει τα έργα του νεοελληνικού μεταμοντερνισμού (πρβλ. Τζιόβας [1993] 2002, 271· καθώς και ειδικότερα για το έργο του Βαλτινού και τη σχέση του με την Ιστορία Αριστηνός 2014, 64-69).

### **Μια ποικιλομορφία ερωτημάτων.**

Η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981, κινείται σε μια ποικιλία κατευθύνσεων επιχειρώντας να αναθεωρήσει τον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνει και αναπαριστά τον κόσμο. Στις ποικίλες αυτές κατευθύνσεις (πεζογραφία της οργής, εξπρεσιονιστικές τάσεις, θεματοποίηση του ονείρου, μη μυθοπλαστικές φόρμες κ.ά.) υπάρχουν αρκετά στοιχεία τα οποία οφείλουν κατά τη γνώμη μου να διερευνηθούν στο πλαίσιο του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, και ειδικότερα της κειμενοποίησης όψεων της κινηματογραφικής αφήγησης, του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, δηλαδή. Σε καμία περίπτωση δεν εξαντλήθηκαν στην ανάλυση που προηγήθηκε ούτε η τεκμηρίωση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στα πεζογραφικά έργα που αναφέρθηκαν, ούτε και οι περιπτώσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου που μπορούν να μελετηθούν ως μορφές του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*. Στόχος μου εδώ ήταν απλώς να δώσω μια αδρομερή εικόνα για το εύρος και την ποικιλία που αποκτά ο διάλογος με τον κινηματογράφο στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1967-1981, καθώς και να θέσω κάποια ερωτήματα για περαιτέρω έρευνα. Συμπερασματικά, πάντως θα πρέπει να σημειώσω ότι, έχοντας μελετήσει τη νεοελληνική πεζογραφία του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα με άξονα τον διακαλλιτεχνικό διάλόγό της με τον κινηματογράφο, διαπιστώνω μια κορύφωση του διαλόγου στο διάστημα 1967-1981. Η κορύφωση αυτή αφορά καταρχάς στο πλήθος και την ποικιλία των λογοτεχνικών μορφών που μπορούν να συνδεθούν με την κινηματογραφική αφήγηση. Παράλληλα όμως παρουσιάζει μια συγκεκριμένη και ενδιαφέρουσα, κατά τη γνώμη μου, ποιοτική διαφοροποίηση, αφού το συγκεκριμένο διάστημα ο διάλογος με τον κινηματογράφο συνδέεται πρωτίστως με τον κινηματογράφο του δημιουργού και εκφράζεται κυρίως με μορφικούς πειραματισμούς των λογοτεχνικών κειμένων.

---

<sup>174</sup> Είναι γνωστή η συνεργασία του Βαλτινού με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο στις ταινίες του *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) και *Τοπίο στην Ομίχλη* (1988), καθώς και με άλλους έλληνες σκηνοθέτες—ο Βαλτινός έχει συνολικά οκτώ σενάρια στο ενεργητικό του (πηγή: Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Ψηφιακή Συλλογή. Φιλμογραφία), ενώ έχει και ο ίδιος επανειλημμένα μιλήσει σε συνεντεύξεις του για την κινηματογραφική του παιδεία (βλ. ενδεικτικά Σχινά - Κανέλλης 2014, 61).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

### 1981-2009: μετατοπισμένη αναπαράσταση και ποιητική της θεαματοποίησης.

#### 1. Ιστορικό πλαίσιο.

#### Από τη Μεταπολίτευση στο '81 της «αλλαγής».

#### Εν συντομία για τα χρονικά όρια.

Όπως εύλογα συμβαίνει στην πλειονότητα των σχετικών μελετών, ειδικά όταν αφορούν καλλιτεχνικές μορφές, τα χρονικά όρια που τίθενται έχουν έναν λιγότερο ή περισσότερο συμβατικό χαρακτήρα. Στην παρούσα διδακτορική διατριβή, όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι χρονολογίες που οριοθετούν τις περιόδους των κεφαλαίων ταυτίζονται με κάποια ιστορικά γεγονότα-ορόσημα, δεν έχουν όμως δεσμευτικό χαρακτήρα, καθώς πολλές φορές μπορεί πεζογραφήματα της ύστερης φάσης της προηγούμενης περιόδου να απηχούν την επόμενη περίοδο ή και, αντίστροφα, έργα της πρώιμης φάσης της επόμενης περιόδου να προσιδιάζουν στην προηγούμενη φάση της νεοελληνικής πεζογραφίας. Γι' αυτό άλλωστε και τα φαινόμενα που περιγράφω κορυφώνονται στο μέσο περίπου της κάθε μίας από τις τρεις χρονικές φάσεις που παρουσιάζω εδώ.

Με τη συμβατικότητα, λοιπόν, των τομών δεδομένη, έχει νομίζω μια σημασία να αιτιολογηθεί εισαγωγικά η επιλογή μου να χρησιμοποιήσω ως χρονικό όριο το 1981, με την ανάδειξη του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και την ενεργό πια ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα, καθώς το ΠΑΣΟΚ θα εφαρμόσει τη συμφωνία ένταξης της χώρας στην ΕΟΚ που είχε υπογράψει δύο χρόνια νωρίτερα ο Κ. Καραμανλής<sup>1</sup>. Προτιμώ, λοιπόν, το 1981 και όχι το 1974 της Μεταπολίτευσης ως όριο, παρότι το 1974 είναι ένα ευρύτατα καθιερωμένο στις ιστορικές μελέτες χρονικό όριο, το οποίο όμως δεν φαίνεται να αντιπροσωπεύει τομή στο πολιτιστικό και πολιτισμικό παράδειγμα της χώρας, αφού τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια απηχούν και συνεχίζουν την αντικαθεστωτική και αμφισβητησιακή ορμή των προηγούμενων χρόνων. Η επιλογή μου αυτή υπαγορεύτηκε καταρχάς από τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα, καθώς φάνηκε ότι η θεματική, ιδεολογική και αισθητική δεσπόζουσα της νεοελληνικής πεζογραφίας μέχρι και το τέλος περίπου της δεκαετίας του 1970 συνεχίζει στο κλίμα της δεκαετίας του 1960, δηλαδή, μιας ρωμαλέας νεολαιίστικης αγωνιστικότητας, της αμφισβήτησης θεσμών, καθεστώτων και εξουσίας, των πειραματισμών με την αφηγηματική δομή κ.λπ. Μάλιστα, σε μια εποχή που η ίδια η πολιτική και πολιτισμική συνθήκη της Μεταπολίτευσης, μετά από μια περίοδο παρατεταμένης έλλειψης ελευθεριών, παρέχει νέες ελευθερίες και ώθηση στον εκδοτικό χώρο, –και στον πολιτισμό γενικότερα– εύλογα εκδίδονται έργα που μνημειώνουν αυτό ακριβώς το κλίμα της

---

<sup>1</sup> Ως *annus mirabilis* αναφέρει ο Richard Clogg το 1981 για την ελληνική ιστορία· είναι η χρονιά που η Ελλάδα θα γίνει το δέκατο μέλος της ΕΟΚ, και θα εκλέξει την πρώτη, «σοσιαλιστική» κυβέρνηση στην ιστορία της (Clogg [1992] 1997, 205).

αγωνιστικότητας, της αισιοδοξίας και του πειραματισμού, με τη μορφή που αυτά πήραν στην ελληνική εκδοχή των σίξιτις.

Το 1981 σηματοδεύτηκε από την ενεργό πια ένταξη της Ελλάδας στις Ευρωπαϊκές Κοινότητες και από τη θριαμβευτική νίκη του ΠΑΣΟΚ στις εκλογές του 1981 με 48,1% (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους 345, 354). Εγκαινιάζεται επί της ουσίας το 1981, με την πρώτη εκλογική νίκη του ΠΑΣΟΚ, η μακρά περίοδος του δικομματισμού, της κυριαρχίας, δηλαδή, των δύο μεγάλων κομμάτων, της Νέας Δημοκρατίας και του ΠΑΣΟΚ στην ελληνική πολιτική σκηνή, τα οποία συγκεντρώνουν αθροιστικά πάνω από το 80% των ψήφων –εικόνα η οποία διατηρήθηκε μέχρι τις εκλογές του Μαΐου του 2012. Αποτελεί, δηλαδή, ένα ορόσημο έναρξης μιας άλλης περιόδου της νεοελληνικής κοινωνίας, μιας περιόδου η οποία πρωτίστως χαρακτηρίζεται από την υπερεθνική θεώρηση, έναντι της εθνοκεντρικής που κυριαρχούσε μέχρι τώρα, και της ιδιώτευσης, έναντι της προηγούμενης έντονης πολιτικοποίησης. Οριοθετεί, δηλαδή, συμβολικά τα χαρακτηριστικά που αναδεικνύονται ως δεσπόζοντα για τη νεοελληνική πεζογραφία των τελευταίων δύο δεκαετιών του εικοστού αιώνα (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

Το καταληκτικό όριο (2009) που υιοθετώ για αυτή την περίοδο είναι ακόμα σαφέστερο καθώς ταυτίζεται με την εκδήλωση στη χώρα μας των συνεπειών της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης του 2007-8 (για την αξιοποίηση του 2009 ως τομής βλ. Βούλγαρης 2013, 11, 18, 20 κ.α.). Το 2009 είναι η χρονιά που ξημέρωσε σε μια καμένη Αθήνα μετά τον Δεκέμβρη του 2008, και η χρονιά που το ΠΑΣΟΚ αναδείχτηκε στην κυβέρνηση, για να εφαρμόσει λίγους μήνες μετά τις εκλογές τα πρώτα μέτρα αυστηρής λιτότητας (Βούλγαρης [2013] 2016, 168-171).

Επιπλέον, όπως έχω ήδη αναφέρει εισαγωγικά το 2009 αποτελεί όριο και από την πλευρά των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων που με ενδιαφέρουν: το 2009 είναι το έτος της τυπικής εμφάνισης του Greek Weird Wave, ενός ρεύματος που συνδέθηκε από μελετητές και κριτικούς με την Ελλάδα της οικονομικής κρίσης, αλλά και που αποτέλεσε μια σαφή υφολογική και θεματική τομή στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου. Το ίδιο περίπου διάστημα εκδίδονται –και βραβεύονται– μια σειρά πεζογραφημάτων τα οποία απομακρύνονται σαφώς από το μέχρι τότε κυρίαρχο πεζογραφικό παράδειγμα. Χαρακτηρίζονται από την επιστροφή στον δημόσιο χώρο και τον κοινωνικό βίο, από τη διστακτική αναζήτηση ενός νέου είδους συλλογικότητας<sup>2</sup>, ενώ την ίδια στιγμή αξιοποιούν έναν

---

<sup>2</sup> Στην πρόσφατη μελέτη του για τη νεοελληνική μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία (Χατζηβασιλείου 2018), ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου αναφέρεται στην «πεζογραφία της κρίσης», η οποία αρχίζει να εμφανίζεται από το 2010 και μετά (Χατζηβασιλείου 2018, 809), ενώ ήδη το 2018, ο Χατζηβασιλείου, δικαίως κατά τη γνώμη μου, παρατηρεί την υποχώρηση της συγκεκριμένης θεματικής (853). Το κεφάλαιο που αφορά τη συγκεκριμένη πεζογραφική τάση τιτλοφορείται «Η πεζογραφία της κρίσης και η ολική επαναφορά στο συλλογικό» (807-853), ενώ περιλαμβάνει πεζογραφικά έργα συγγραφέων όλων των ηλικιών που διαλέγονται ποικιλοτρόπως με την κρίση και εκδόθηκαν στο διάστημα 2010-2018. Ο Χατζηβασιλείου εξηγεί ότι «δεν καταπιάνονται όλοι οι συγγραφείς στον ίδιο βαθμό με την κρίση, ούτε, βεβαίως, την κατανοούν με παρόμοιο τρόπο» (809) ωστόσο «η πεζογραφία της κρίσης, ανεξαρτήτως των ποιοτικών της επιδόσεων, έρχεται να σημάνει για την ελληνική λογοτεχνία του 21ου αιώνα μια επί τροχάδην επιστροφή στο συλλογικό» (849) μια επιστροφή «σε μια βίαιη συλλογικότητα, υποχρεωμένη να μιλήσει για μια κοινωνία σε κατάσταση εκτάκτου ανάγκης» (ό.π.). Χωρίς να αρνούμαι την αξία των παρατηρήσεων του Χατζηβασιλείου, εγώ αντιλαμβάνομαι την επιστροφή στο συλλογικό ως επιστροφή στο αίτημα του ατόμου να επενεργήσει στην ιστορία (πρβλ. Jameson [1991] 1999, 59), να αισθανθεί, δηλαδή, ότι όχι μόνο μετέχει σε μια κοινωνία, αλλά μπορεί και να την αλλάξει. Επομένως, το συλλογικό είναι στη θεώρησή μου αναπόσπαστα δεμένο με το



επικαιροποιημένο ρεαλισμό, ο οποίος επαναφέρει τον λαϊκό λόγο, τον λυρισμό, αλλά και τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης*. Αναφέρω ενδεικτικά: *Κάτι θα γίνει θα δεις* (2010· Κρατικό Βραβείο Δηγήματος 2011) του Χρήστου Οικονόμου, *Θυμάμαι* (2011) και *Όλα τα χαμένα* (2012) της Βασιλικής Πέτσα, *Η Βικτώρια δεν υπάρχει* (2013) του Γιάννη Τσίρμπα κ.ά. Είναι πολύ νωρίς για να αποφανθεί κανείς σε ποιο βαθμό τα έργα στα οποία αναφέρομαι εδώ πράγματι αποτυπώνουν τις προσημάνσεις και τις πρώτες συνέπειες της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα. Είναι όμως σίγουρο ότι πρόκειται για έργα που απομακρύνονται από την ελαφρότητα και την ιδιώτευση που κυριάρχησαν το προηγούμενο διάστημα, ενώ θέτουν ζητήματα κοινωνικής παθογένειας και εντοπιότητας –γιατί τους απασχολεί σαφέστατα η Ελλάδα του εδώ και τώρα, καθώς και επιθυμίας για μια προ καιρού πια χαμένη συλλογικότητα<sup>3</sup>.

### **Η Ελλάδα μετά τη Μεταπολίτευση: Ελλάδα της «Αλλαγής», του τέλους της Ιστορίας και της ευρωπαϊκής ενοποίησης.**

Το τελευταίο αυτό κεφάλαιο αφορά τη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1981-2009, πρακτικά, δηλαδή, την περίοδο που προηγείται αυτής που βιώνουμε σήμερα. Αν, λοιπόν, σήμερα διαβιούμε στην Ελλάδα της οικονομικής κρίσης και των Μνημονίων, η πεζογραφία που παρουσιάζεται στο παρόν κεφάλαιο ανήκει στην «Ελλάδα της παγκοσμιοποίησης» (Βούλγαρης 2013, 13)<sup>4</sup> και των Ολυμπιακών Αγώνων. Πρόκειται για μια περίοδο στην οποία οι πολιτικές αναταραχές, αλλά και οι πολιτικές διεκδικήσεις έχουν υποχωρήσει σημαντικά, ενώ παράλληλα επικρατεί, παρά τις περιόδους πολιτικών εντάσεων, μια αίσθηση παρατεταμένης ευημερίας και εμπέδωσης των δημοκρατικών ελευθεριών (Παπαδόγιαννης 2015, 148· Ιστορία του Ελληνικού Έθνους 345, 367), που συνοδεύεται από μια σταθερή δυναμική κοινωνικής ανόδου, καθώς και μια τάση γιγάντωσης των μεσαίων στρωμάτων στη χώρα μας (Βούλγαρης 2013, 20-22, 24-26). Είναι μια περίοδος της ελληνικής ιστορίας κατά την οποία «για πρώτη φορά ένας τόσο μεγάλος αριθμός ανθρώπων ξέφυγαν από τη φτώχεια και τη μιζέρια και γεύονται τα αγαθά του πολιτισμού»

---

πολιτικό, το ιδεολογικό και το ιστορικό, με όλα, δηλαδή, τα στοιχεία που εκπίπτουν για μια σειρά λόγων κατά τη διάρκεια της τελευταίας εικοσαετίας του εικοστού αιώνα και της μεσουράνησης της δεύτερης φάσης του μεταμοντερνισμού, του μεταμοντερνισμού του «anything goes» (βλ. Fokkema 1997, 29-30· και για την ελληνική πεζογραφία βλ. ενδεικτικά Χατζηβασιλείου 2018, 226-229· 255-256). Παράλληλα, ζητώντας να μιλήσω για διακριτές πεζογραφικές τάσεις –και αλλαγές από τη μία εποχή στην άλλη– αναζητώ πυκνώσεις στα θέματα και τους τρόπους της πεζογραφικής αναπαράστασης, θεωρημένα ως μέρη ενός οργανικού όλου, και εξετάζοντας την πεζογραφία μιας περιόδου ως ανομοιογενές και ετερόκλιτο σύνολο. Μοιραία, αλλά και συνειδητά, δεν καλύπτω το σύνολο των μεμονωμένων περιπτώσεων. Σε αυτή την κατεύθυνση με ενδιαφέρει ιδιαίτερα τι κομίζουν οι νέοι πεζογράφοι κάθε εποχής, διότι φαίνεται ότι το έργο εκείνων είναι που διαλέγεται περισσότερο έντονα με το ιστορικό και καλλιτεχνικό στίγμα της καινούργιας κάθε φορά εποχής.

<sup>3</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι μια ανάλογη τάση επιστροφής προς το δημόσιο και το συλλογικό χρεώνεται από την κριτική και στους νέους ποιητές των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα (πρβλ. Δημητρούλια 2017).

<sup>4</sup> Πιο συγκεκριμένα ο Γιάννης Βούλγαρης διακρίνει τη μεταπολιτευτική Ελλάδα σε «Ελλάδα της μεταπολίτευσης» (1974-1989) και «Ελλάδα της παγκοσμιοποίησης» (1990-2009). Επειδή υπάρχουν ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 ευάριθμα πεζογραφικά κείμενα τα οποία προοιωνίζονται ή αποτυπώνουν το απολίτικο και «ελαφρύ» κλίμα της περιόδου προτίμησα να υιοθετήσω ως χρονική τομή το 1981 με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Βέβαια, τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά που μας ενδιαφέρουν οξύνονται έτι περαιτέρω με την «απαρχή της ‘μεταδιπολικής’ εποχής» (Δημητρούλια 2018, 1) το 1989.

(Αλιβιζάτος 2015, 432). Η άνοδος του βιοτικού επιπέδου στα συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα συνοδεύτηκε, όμως, και από μια άνοδο του καταναλωτισμού και της ξενομανίας –ή μάλλον πιο συγκεκριμένα μιας επιθυμίας ταύτισης με τους κραταιούς δυτικούς μας εταίρους, με την Αμερική να υπερισχύει όλων μέχρι και τα πρώτα χρόνια του εικοστού πρώτου αιώνα τουλάχιστον (πρβλ. Μπαμπίλης 2015, 319-320, 328-331).

Αν, λοιπόν, το προηγούμενο κεφάλαιο αφορούσε την ελληνική μακρά δεκαετία του 1960, το παρόν κεφάλαιο εξετάζει την νεοελληνική κοινωνία μετά τη Μεταπολίτευση. Από μια συνδυαστική μελέτη πεζογραφικών κειμένων, κριτικών και ιστορικών δοκιμίων για την εποχή, προκύπτει ότι ενώ τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια συνεχίζουν το αγωνιστικό και αισιόδοξο κλίμα της προηγούμενης περιόδου, η ανάδειξη του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία το 1981, ενώ παρουσιάστηκε ως επιστέγασμα των κοινωνικών αγώνων του προηγούμενου διαστήματος (Λιαλιούτη 2015, 204-205), κατέληξε σε διάψευση του οράματος του σοσιαλισμού (Βούλγαρης 2001, 143-144· Ιστορία του Ελληνικού Έθνους 350-354). Η καινούργια κυβέρνηση, αν και σε επίπεδο ρητορικής υποσχόταν «σοσιαλισμό», στην πράξη δεν είχε ενιαίο πρόγραμμα σοσιαλιστικής αλλαγής, παίζοντας παράλληλα «με άνεση τον ρόλο του κεντρώου κόμματος» (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους 350-354).

Με την ανάδειξή του στην εξουσία το «ΠΑΣΟΚ προχωρά σε μέτρα υλικά, αλλά κυρίως συμβολικά με τα οποία καρπώνεται μια κατάσταση ώριμη στην ελληνική κοινωνία» (Βούλγαρης 2008, 154-155). Έφερε, λοιπόν, η καινούργια κυβέρνηση μια σειρά ουσιαστικών αλλαγών σε επίπεδο «συμβολικό» με την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης –του ΕΑΜ συμπεριλαμβανομένου, καθώς και με μια σειρά μεταρρυθμίσεων του οικογενειακού δικαίου, οι οποίες επικύρωσαν αιτήματα της προηγούμενης περιόδου, όπως η αναγνώριση του πολιτικού γάμου, η θεσμοθέτηση του δικαιώματος της ονοματοδοσίας, αλλά και μια σειρά αλλαγών στο οικογενειακό δίκαιο στην κατεύθυνση της νομικής κατοχύρωσης ίσων δικαιωμάτων στα δύο φύλα. Παράλληλα, η κυβέρνηση ΠΑΣΟΚ θεσμοθέτησε την Αυτόματη Τιμαριθμική Αναπροσαρμογή η οποία οδήγησε σε σημαντική αύξηση εισοδήματος, ιδίως για τους χαμηλότερα αμειβόμενους, με τη συνακόλουθη άνοδο του βιοτικού επιπέδου (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους 354-357, 365· Βούλγαρης 2008, 154-156). Τα παραπάνω φαίνεται ότι ευνόησαν τη γιγάντωση των μεσαίων στρωμάτων στη χώρα μας, αλλά και μία διακριτή μαζικοποίηση των καταναλωτικών προτύπων. Επιπλέον, η σύνδεση της διακυβέρνησης ΠΑΣΟΚ στη διάρκεια, και ειδικά στο τέλος, της δεκαετίας του 1980 με ένα πλήθος σκανδάλων και ρουσφετολογικών μηχανισμών, έπληξε σοβαρά την εμπιστοσύνη της κοινής γνώμης στην Αριστερά και το όραμά της, αφού το ΠΑΣΟΚ υιοθετώντας σε επίπεδο ρητορείας αρκετά από τα συνθήματα της Αριστεράς είχε, εν πολλοίς, ταυτιστεί με αυτήν στη συνείδηση του κόσμου (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους 358-364). Ένας συνδυασμός, επομένως, οικονομικών, ιδεολογικών, πολιτικών και κοινωνικών παραγόντων, εντός και εκτός της χώρας, συντέλεσε στη γενικευμένη απογοήτευση και απόσυρση μιας μεγάλης

μερίδας ελλήνων πολιτών, και ειδικά των νέων, από τα πολιτικά πράγματα του τόπου (πρβλ. Παπαδόγιαννης 2015, 143-147).

Το τέλος της δεκαετίας του 1980 είναι, επομένως, μια περίοδος η οποία, για μια σειρά λόγων, όπως ο εκφυλισμός του συνδικαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα, το τέλος των σοσιαλιστικών καθεστώτων στην Ευρώπη, οι διασπάσεις της Κομμουνιστικής Νεολαίας Ελλάδας (1989) και του ΚΚΕ (1991) κ.ά., σήμανε την απογοήτευση από τη συλλογική δράση και τους πολιτικούς φορείς, ενώ ανέδειξε τάσεις ιδιώτευσης, ατομισμού και «απολιτικοποίησης», οι οποίες εκφράστηκαν, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, και στη λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου<sup>5</sup>. Στο αισθητικό επίπεδο ο καταναλωτισμός και η εμπορευματοποίηση των προϊόντων πολιτισμού, μαζί με την «επέλαση» του καπιταλισμού ως ιδεώδους, αναζωπυρωμένου από το τέλος του υπαρκτού σοσιαλισμού στην Ευρώπη, συνέβαλαν στην ανάδειξη ενός καινούργιου κόσμου στον οποίο στη νεοϊδρυθείσα ελληνική ιδιωτική τηλεόραση παρακολουθούσαμε τον πρώην ηγέτη της Σοβιετικής Ένωσης Μιχαήλ Γκορμπατσόφ να πρωταγωνιστεί σε διαφήμιση της «Pizza Hut»<sup>6</sup>, ενώ οι έλληνες αγρότες κατέστρεφαν επιδεικτικά τα προϊόντα τους σε ένδειξη διαμαρτυρίας για την τιμή πώλησής τους, και η νυχτερινή διασκέδαση στην Αθήνα και την περιφέρεια περιλάμβανε ανυπερθέτως σπάσιμο πιάτων (πρβλ. Μπαμπίλης 2015, 317-331).

Με άλλα λόγια η δεκαετία του 1990 είναι μια περίοδος αποϊδεολογικοποίησης στην Ελλάδα, αλλά και διεθνώς, μια περίοδος κατά την οποία μεσουράνησε το ιδιωτικό όραμα μαζί με την ιδιωτική πρωτοβουλία καθώς και, φυσικά, με την υπόσχεση του κέρδους. Στην ίδια κατεύθυνση λειτούργησε και η μαζικοποίηση της τηλεόρασης, η οποία σταδιακά κατακτά τη νεοελληνική

---

<sup>5</sup> «Κατά την πρώτη περίοδο 1974-1985 –και ακόμα περισσότερο 1989–, ανατρέπονται όλα τα πολιτικο-ιδεολογικά θεμέλια της μετεμφυλιακής περιόδου: η αντιπαράθεση έθνους και λαού στο πλαίσιο της αντικομμουνιστικής εθνικοφροσύνης, η ελληνοχριστιανική ιδεολογία, ο ακραίος συντηρητισμός. Στη δεκαετία του 1980, σε ολόκληρη την ανεπτυγμένη δύση υπήρξε υποχώρηση του κεινσιανισμού και επικράτηση των πλέον ακραίων νεοφιλελεύθερων δογμάτων, η οποία σταδιακά ήρθε και στην Ελλάδα. Το 1989 ορίζει την απαρχή της ‘μεταδιπολικής εποχής’, κατά την οποία η Αμερική ενισχύεται και η παγκοσμιοποίηση/διεθνοποίηση του κεφαλαίου έχει αντίκτυπο στις πολιτικοκοινωνικές δομές. Δημιουργείται έτσι ένας υπερεθνικός παγκοσμιοποιημένος, ψηφιακός καπιταλισμός και ο άξονας υπερεθνικό-εθνικό μετατοπίζεται υπέρ του υπερεθνικού. Στο πλαίσιο λοιπόν αυτής της πραγματικότητας, την οποία η Ελλάδα βιώνει με βάση τις ιδιαιτερότητές της, υπάρχει μια καταφανής ιδεολογικοπολιτική μεταστροφή στα μέσα της δεκαετίας του 1980 και ακόμα περισσότερο στο μεταδιπολικό κόσμο του 1990 στην κατεύθυνση του ‘ατομισμού, του πλουτισμού, του καταναλωτισμού [...] η κοινή γνώμη μεταστρεφόταν από ένα σχήμα αντιλήψεων που διαμορφωνόταν από τον κρατισμό, το συλλογικό και την εθνική αυτοδυναμία, σε αντιλήψεις που αναβάθμιζαν την ιδιωτική πρωτοβουλία, τον ατομισμό, τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό και την αποδοχή της αλληλεξάρτησης στο πλαίσιο του’. Πρόκειται για την πλήρη ανατροπή της κουλτούρας της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου και η νέα αυτή κουλτούρα στηρίζεται στις θεωρίες για το τέλος της Ιστορίας στη μετακομμουνιστική εποχή, στις θεωρίες για τις πολιτισμικές συγκρούσεις, σημαίνει την υποχώρηση του πολιτικού και της συμμετοχής στις συλλογικότητες, αλλά και την απομάκρυνση από το εθνικό-λαϊκό στοιχείο, το οποίο θεωρείται παρωχημένο, και την κυριαρχία σε μεγάλο βαθμό του υπερεθνικού, μαζικού πολιτισμικού μοντέλου» (Δημητρούλια 2018, 1-2· για το παράθεμα «ατομισμού... πλαίσιο του» η Δημητρούλια παραπέμπει στο: Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα από τη μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση*, Πόλις, Αθήνα, 2008, σ. 334 κ.ε.).

<sup>6</sup> Η διαφήμιση κυκλοφόρησε το 1997 προκαλώντας, όπως είναι λογικό, ποικίλες αντιδράσεις. Βλ. ενδεικτικά «Η πίτσα του Γκορμπατσόφ»: *Ριζοσπάστης* 1997· Κώστας Λεονταρίδης, «Μια πίτσα μας ενώνει»: Λεονταρίδης 2015.

κοινωνία<sup>7</sup>, καθώς και η ίδρυση και εδραίωση της ιδιωτικής τηλεόρασης στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της δεκαετίας του 1990, η οποία σταδιακά θα ξεπεράσει κατά πολύ σε τηλεθέαση τα κρατικά κανάλια (180). Η αυξημένη πλέον επιρροή της τηλεόρασης, και μάλιστα της ιδιωτικής τηλεόρασης, στο ελληνικό κοινό, συνέβαλε στη σταδιακή καθιέρωση της αντίληψης της ζωής ως θεάματος, και μάλιστα εμπορεύσιμου θεάματος.

Σε επίπεδο αισθητικής αυτές οι τάσεις εκφράστηκαν εν πολλοίς στην εμπορευματοποίηση της τέχνης και την επικράτηση μορφών που φλερτάρουν με το εύκολο, το εμπορικό, το διασκεδαστικό –τα χαρακτηριστικά, δηλαδή, που θα προσελκύσουν το ευρύ κοινό, διατηρώντας μάλιστα την προσοχή του σε ένα κοινωνικό περιβάλλον διαρκώς αυξανόμενων ρυθμών ζωής, και στα πολιτισμικά συμφραζόμενα ενός φαινομενικά τουλάχιστον<sup>8</sup> εκθετικά αυξανόμενου πλουραλισμού. Η τάση αυτή συνδέθηκε με, και ενισχύθηκε από, την ήδη διατυπωμένη θέση του μεταμοντερνισμού για την κατάργηση των ορίων μεταξύ υψηλού και χαμηλού στην τέχνη (βλ. αναλυτικά παρακάτω), και του ανοιχτού, και επιδεικτικού κάποτε, διαλόγου της τέχνης με μορφές και είδη που μέχρι πρότινος δεν θα μπορούσαν να περιληφθούν στον καλλιτεχνικό κανόνα.

Το τέλος της δεκαετίας του 1990, και τα πρώτα χρόνια του εικοστού πρώτου αιώνα είναι τα χρόνια της πορείας προς την ένταξη της Ελλάδας στην ΟΝΕ το 2002, τα χρόνια της μαζικής εισροής μεταναστών, κυρίως από τις βαλκανικές χώρες, τα χρόνια της εκρηκτικής ανόδου, αλλά και της εκκωφαντικής πτώσης του ελληνικού Χρηματιστηρίου, τα χρόνια του εύκολου δανεισμού, αλλά και της σταθερά υψηλής ανεργίας και των χαμηλών μισθών των νέων<sup>9</sup>, της απαρέγκλιτης χειροτέρευσης των παροχών του δημοσίου σε υγεία, παιδεία, κοινωνική πρόνοια κ.λπ. Όλα αυτά σε

---

<sup>7</sup> Ο Γρηγόρης Πασχαλίδης αναφέρει ότι το 1988 καταγράφονται 194 συσκευές ανά 1000 άτομα (Πασχαλίδης 2005, 179), σε αντιπαραβολή με τη 1,5 συσκευή ανά 1000 άτομα το 1965 και τις 11 συσκευές ανά 1000 άτομα το 1969 (175). Αντίστοιχα η Χρύσα Παϊδούση σχολιάζοντας τη διείσδυση της τηλεόρασης στην ελληνική κοινωνία αναφέρει: «Ήδη στη μελέτη του ΕΚΚΕ το 1977 καταγράφεται ότι το 83% στα αγροτικά, το 88,5% στα ημιαστικά και το 96% στα αστικά νοικοκυριά έχουν μία τηλεοπτική συσκευή, ενώ το 11% των νοικοκυριών έχει ήδη και δεύτερη συσκευή. Το 2000 το ποσοστό των νοικοκυριών που έχουν δύο τηλεοράσεις αγγίζει το 43,7%, ενώ το 12,9% έχει τρεις συσκευές» (Παϊδούση 2004, 169).

<sup>8</sup> Αναφέρθηκα σε φαινομενικό πλουραλισμό γιατί, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον την αγορά του βιβλίου, είναι αρκετές οι φωνές που το ίδιο διάστημα κατήγγελλαν τη δυναστεία των νόμων της αγοράς στον εκδοτικό χώρο του βιβλίου, τη χαμηλή ποιότητα της αυξανόμενης βιβλιοπαραγωγής, την έλλειψη εκδοτών για ποιοτικά βιβλία κ.ο.κ. Βλ. για παράδειγμα: Δούκα 2008, 20: «Να όμως πάλι που το βιβλίο άρχισε λίγο λίγο να μεταποιείται, με τις ευλογίες όλων μας και μετά πολλών επαίνων, σε καταναλωτικό προϊόν, το βιβλίο-εμπώλητο δηλαδή, δεν έχει ανάγκη πια από αναγνώστες, έχει ανάγκη πρωτίστως από αγοραστής. Όλο και περισσότερους αγοραστής για τα όλο και περισσότερα, και με το έτσι θέλω, εμπώλητα βιβλία στους πάγκους. Οπότε, η ολοένα αυξανόμενη βιβλιοπαραγωγή και η εκτόξευση των εμπώλητων στα ύψη μάλλον σαν άλλο ένα καταναλωτικό σύμπτωμα των καιρών μου φαίνεται παρά σαν αντίφαση. Συμπέρασμα; Έχει ειπωθεί ότι υπάρχουν πολλές Ελλάδες. Δεν αντιλέγω. Μόνο που είτε μας αρέσει είτε όχι, σάρκα από τη σάρκα μας είναι και οι Ελλάδες που μας 'πληγώνουν'. Ας διαβάζουμε σήμερα περισσότερο, ας γνωρίζουμε τόσα πολλά, ας έχουμε γνώμη για όλα, ας απολαμβάνουμε τα δημοκρατικά μας δικαιώματα χωρίς τις ανασφάλειες του παρελθόντος, ποτέ άλλοτε, ως κοινωνία, δεν είχαμε υπάρξει τόσο συντηρητικοί και ταυτοχρόνως τόσα αδιάφορα ανεκτικοί, σχεδόν επιρρεπείς, στην ευτέλεια».

<sup>9</sup> Έχει ένα ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι ήδη πριν το 2008 –με χαρακτηριστική τη φιλολογία για τη «γενιά των 700 ευρώ» (βλ. π.χ. Γιάνναρου 2007)– διαφαινόταν ότι οι νέοι του εικοστού πρώτου αιώνα θα ζούσαν χειρότερα από τους γονείς τους, φαινόμενο πρωτοφανές για την ιστορία της νεοελληνικής κοινωνίας του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα.

μια Ελλάδα που έβαινε πανηγυρικά προς την πραγματοποίηση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα, και σε μια ελληνική κοινωνία που άρχιζε πλέον φανερά να συσσωρεύει εντάσεις. Εντάσεις, οι οποίες είχαν ήδη αρχίσει να διαφαίνονται σε πολιτικό κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο, και οι οποίες εκφράστηκαν με τρόπο συμβολικό με τα σαρωτικά επεισόδια στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 2008 με αφορμή τη δολοφονία του δεκαπεντάχρονου Αλέξη Γρηγορόπουλου στην Πλατεία Εξαρχείων από έναν ειδικό φρουρό το βράδυ της 6<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 2008.

Έκτοτε, και με την παγκόσμια οικονομική κρίση να έχει ήδη δώσει τα πρώτα της σημάδια στις ΗΠΑ και να επεκτείνεται με γοργούς ρυθμούς και προς τη χώρα μας, η περίοδος γενικής ευημερίας και ανεμελιάς, αν μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε έτσι, έλαβε τέλος. Το καλοκαίρι του 2009, το ΠΑΣΟΚ κερδίζει τις εκλογές με φόντο το σύνθημα «λεφτά υπάρχουν» και λίγους μήνες αργότερα, τον Απρίλιο του 2010, ο πρωθυπουργός Γιώργος Παπανδρέου ανακοινώνει με φόντο ένα ειδυλλιακό τοπίο του ακριτικού Καστελόριζου την ανάγκη προσφυγής της χώρας στον μηχανισμό στήριξης της ΕΕ και του ΔΝΤ, και τη συνακόλουθη υπογραφή του Α΄ Μνημονίου.

### **Ο δυτικός κόσμος στα τέλη του εικοστού αιώνα.**

Η δεκαετία του 1980 ήταν για τον δυτικό κόσμο η περίοδος της ανάκαμψης από την οικονομική καχεξία της περιόδου της πετρελαϊκής κρίσης 1974-1984 (Τσακαλογιάννης [1996] 2009, 342-343). «Η κρίση αυτή ξεπεράστηκε με τη μείωση του ρόλου του κράτους στην οικονομία και την εφαρμογή πολιτικής εκτεταμένων ιδιωτικοποιήσεων στις αρχές της δεκαετίας του 1980» (Χατζηβασιλείου [2001] 2005, 51). Έτσι, από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980 και κατά τη δεκαετία του 1990, σε συνδυασμό με την αύξηση της παραγωγικότητας που παρείχε η εξάπλωση της ηλεκτρονικής τεχνολογίας, οι οικονομίες του δυτικού κόσμου διανύουν μια φάση σημαντικής οικονομικής ανάπτυξης και ευφορίας (Χατζηβασιλείου [2001] 2005, 54· Τσακαλογιάννης [1996] 2009, 352), η οποία συνοδεύτηκε από την επικράτηση συντηρητικών κυβερνήσεων στις χώρες της Δύσης (Θάτσερ στη Βρετανία, Κολ στη Γερμανία, Ρήγκαν στις ΗΠΑ), οι οποίες προασπίζονταν τον περιορισμό του κοινωνικού κράτους, τη διενέργεια ιδιωτικοποιήσεων, και την περιστολής των συνδικαλιστικών ελευθεριών (Mazower [1998] 2001, 319-322).

Από οικονομικής, πολιτικής και, πολύ περισσότερο, από ιδεολογικής πλευράς, το πλέον καθοριστικό ιστορικό γεγονός της περιόδου είναι το τέλος των σοσιαλιστικών καθεστώτων στην Ευρώπη, το οποίο προετοιμάστηκε με μία σειρά μεταρρυθμίσεων στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, για να ολοκληρωθεί με την πτώση του Τείχους του Βερολίνου το 1989, την επανένωση των Γερμανιών (3/10/1990), την ανατροπή των κομμουνιστικών καθεστώτων στις Ανατολικοευρωπαϊκές χώρες (1989-1991), τη διάλυση του σοβιετικού συνασπισμού (1989-1991) και με την υποστολή τελικά της σημαίας της ΕΣΣΔ από το Κρεμλίνο τον Δεκέμβριο του 1991 (Χατζηβασιλείου [2001] 2005, 306-312, 318-320). Η εξέλιξη αυτή, αν και καλλιέργησε ένα κλίμα σφοδρής αισιοδοξίας στην επίσημη ρητορική των δυτικών και των πρώην σοσιαλιστικών κρατών,

συνοδεύτηκε και από μία οξύτατη οικονομική κρίση στις Ανατολικές χώρες (πρβλ. Χατζηβασιλείου [2001] 2005, 311).

Παράλληλα, από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980, και ακόμα περισσότερο στη διάρκεια της δεκαετίας του 1990, ενισχύονται οι διεργασίες για την αποκαλούμενη «ευρωπαϊκή ολοκλήρωση», τη μεταρρύθμιση, δηλαδή, της Ευρωπαϊκής Κοινότητας στην κατεύθυνση της οικονομικής, νομισματικής και πολιτικής ενοποίησης (Τσακαλογιάννης [1996] 2009, 446-459). Σε κάθε περίπτωση όμως, παρά τη σταδιακή ενίσχυση της θέσης της Ευρωπαϊκής Ένωσης, το τέλος του εικοστού αιώνα θα βρει τις ΗΠΑ στη θέση της αδιαμφισβήτητης, και μόνης μετά και το τέλος της Σοβιετικής Ένωσης, πολιτικής και στρατιωτικής υπερδύναμης, η οποία παρεμβαίνει στρατιωτικά και πολιτικά διεθνώς. Μάλιστα ο Δεύτερος Πόλεμος του Κόλπου το 1991 όχι μόνο επιβεβαιώνει τη θέση των ΗΠΑ ως διεθνούς υπερδύναμης, αλλά και μεταβάλλει ριζικά τον τρόπο του πολέμου, ο οποίος διεξάγεται κυρίως πλέον από αέρος, καλλιεργώντας και την ψευδαίσθηση ότι διασφαλίζει τον επιτιθέμενο από απώλειες ανθρώπινου δυναμικού. Είναι, λοιπόν, μια περίοδος κατά την οποία οι ΗΠΑ επιδεικνύουν έντονες παρεμβατικές διαθέσεις σε διεθνές επίπεδο, αξιοποιώντας μάλιστα πλέον, προκειμένου να κάμψουν τις όποιες αντιδράσεις της διεθνούς κοινότητας, τη θεωρία περί «ανθρωπιστικής παρέμβασης» (Δεύτερος Πόλεμος του Κόλπου, επίθεση NATO στη Γιουγκοσλαβία, επεμβάσεις στο Ιράκ και στο Αφγανιστάν κ.ο.κ.: Τσακαλογιάννης [1996] 2009, 401-413· Χατζηβασιλείου [2001] 2005, 313-317).

Σε κάθε περίπτωση το τέλος του εικοστού αιώνα, στον απόηχο και του οριστικού τέλους του Ψυχρού Πολέμου, είναι μια περίοδος, κατά την οποία, παρά τη διεξαγωγή περιφερειακών πολέμων, καλλιεργείται στους πληθυσμούς των δυτικών χωρών η αίσθηση της γενικευμένης ειρήνης, ασφάλειας και ευημερίας. Αυτή η αίσθηση στις χώρες της Κεντρικής Ευρώπης και τις ΗΠΑ θα κλονιστεί ανεπανόρθωτα με την επίθεση στους δίδυμους πύργους τον Σεπτέμβριο του 2001, μια επίθεση πρωτοφανή για τα δεδομένα των ΗΠΑ, η οποία πραγματοποιήθηκε, «με ένα τρόπο εντελώς απρόσμενο και από ένα εχθρό που δύσκολα μπορούσε να εντοπιστεί και να αντιμετωπιστεί» (Τσακαλογιάννης [1996] 2009, 405-406· Grant 2012, 376-377). Την ήδη κλονισμένη εμπιστοσύνη των αμερικανών, και των ευρωπαίων εν πολλοίς, πολιτών σε μια ευημερία που διασφαλίζεται από το κράτος, θα ανατρέψει η χρηματοπιστωτική κρίση του 2008 με τις σαρωτικές τις συνέπειες στις Η.Π.Α. αλλά και διεθνώς (πρβλ. Grant 2012, 378-380).

Σε κάθε περίπτωση η περίοδος 1981-2009 χαρακτηρίστηκε από ένα γενικότερο κλίμα αισιοδοξίας, παρατεταμένης ευημερίας, αλλά και καλλιέργειας του ατομισμού και του εφησυχασμού στην κοινή γνώμη στις χώρες της Ευρώπης και στις ΗΠΑ. Ήταν πρωτίστως μια περίοδος επέλασης της «ελεύθερης αγοράς» με ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει σε επίπεδο οικονομικό, πολιτικό, κοινωνικό, ιδεολογικό. Μιας επέλασης στενά συνδεδεμένης με την αξιοποίηση των νέων τεχνολογιών η οποία πραγματοποιήθηκε με όρους κλιμακούμενης παγκοσμιοποίησης. Από την υποχώρηση του κρατισμού και της κεϋνσιανής πολιτικής στις χώρες

του δυτικού κόσμου, προς όφελος μιας πιο φιλελεύθερης οικονομικής πολιτικής, η οποία ευνόησε εκτεταμένες ιδιωτικοποιήσεις (Χατζηβασιλείου [2001] 2005, 49-51), στην «'απολιτικοποίηση' της πολιτικής και των ιδεολογικών αντιπαραθέσεων» (Τσακαλογιάννης [1996] 2009, 352) στη Δυτική Ευρώπη τις παραμονές της πτώσης του τείχους του Βερολίνου, και στην αναβάθμιση του ρόλου των τεχνοκρατών στα εθνικά και υπερεθνικά κέντρα λήψης αποφάσεων (352-353). Στην ίδια κατεύθυνση λειτούργησε και η ανατροπή τελικά των σοσιαλιστικών καθεστώτων στις χώρες της κεντρικής και της ανατολικής Ευρώπης, η οποία στις χώρες της δυτικής Ευρώπης έγινε δεκτή ως δικαίωση της επιλογής της κοινοτικής κατεύθυνσης, αλλά και συνολικότερα των επιλογών της ελεύθερης αγοράς. Η συνισταμένη όλων των παραπάνω γέννησε τον μετακομμουνιστικό κόσμο, τον κόσμο του «τέλους της Ιστορίας» και της αποκήρυξης των ιδεολογιών, ο οποίος χαρακτηρίστηκε από την επικράτηση του ατομικού επί του συλλογικού, και του παγκόσμιου έναντι του εθνικού-λαϊκού (πρβλ. Δημητρούλια 2018, 1-2) –αμφότερα στενά συνδεδεμένα με την επικράτηση του αν-ιστορικού έναντι του ιστορικοποιημένου. Συγκεκριμένα, η Τιτίκα Δημητρούλια κάνει λόγο για ένα «υπερεθνικό, μαζικό, πολιτισμικό μοντέλο» (ό.π.), το οποίο είναι ακριβώς αυτό που μας απασχολεί εδώ. Διότι, τελικά, η αισθητική της εμπορευματοποίησης, ως *ποιητική της θεαματοποίησης*, την οποία εξετάζω εδώ ως δεσπόζον χαρακτηριστικό του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας του τέλους του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο της περιόδου, δεν περιορίζεται στην κινηματογραφική παραγωγή των ΗΠΑ μόνο, είναι ένα φαινόμενο που αφορά την κινηματογραφική παραγωγή ολόκληρου του δυτικού –τουλάχιστον– κόσμου (βλ. αναλυτικά παρακάτω). Θεωρώντας, λοιπόν, ότι για την περίοδο 1981-2009 κυριαρχεί αφενός ο εμπορικός κινηματογράφος, και αφετέρου, συνολικότερα, η αισθητική της εμπορευματοποίησης ως *ποιητική της θεαματοποίησης* της τέχνης, έκρινα ότι το κινηματογραφικό παράδειγμα που θα έπρεπε να με απασχολήσει για τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος. Η διεθνής επιρροή του Χόλλυγουντ στο τέλος του εικοστού αιώνα είναι αδιαμφισβήτητη (πρβλ. Hil – Every 2013, 103), και ενισχύθηκε σαφώς από τη διαμόρφωση των διεθνών δικτύων διανομής των κινηματογραφικών ταινιών, στα οποία κυριάρχησαν οι χολλυγουντιανές εταιρείες κολοσσοί. Φανερή είναι πλέον επίσης η επίδραση στο διεθνές κινηματογραφικό παράδειγμα της δημιουργίας μιας ισχυρής αγοράς κατ' οίκον κατανάλωσης των ταινιών είτε μέσω ενοικίασης, είτε μέσω του τηλεοπτικού δικτύου (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 522-525, 706-711· Cook [1981] 2004, 857-860, 868-872). Η αισθητική της εμπορευματοποίησης ως *ποιητική της θεαματοποίησης* βρίσκει, λοιπόν, την παραδειγματική και την πλέον διαδεδομένη έκφρασή της στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο, του οποίου το παράδειγμα κυριάρχησε διεθνώς χάρη στη διαμόρφωση του κινηματογράφου, κατεξοχήν στη διάρκεια της συγκεκριμένης περιόδου, σε μια παγκοσμιοποιημένη βιομηχανία του θεάματος.

## 2. Η νεοελληνική πεζογραφία 1981-2009.

Του βουνού τα χιόνια κόκκινα βαφτήκανε· τα παρατημένα κουφάρια  
Λιώνουν και σμίγουν το χρώμα το ξερό. Ο βοριάς  
Στη ματωμένη γης διαβαίνει, δακρυσμένος. Προδόθηκαν οι ήρωες.[...]  
Τα ποντίκια κυρίεψαν σιγά σιγά την πολιτεία  
Το βρομερό τους χνότο αφήνοντας στα άγια του λαού  
Εκεί που αυνανιζόμαστε στο ηλεκτροφωτισμένο αμφιθέατρο  
Ατελείωτα απογεύματα συνελεύσεων στον δεύτερο όροφο της Φ.Μ.Σ.  
Ορχούμενοι στου λαϊκού κινημάτος το πτώμα,  
Πάνω στο σώμα ο ένας τ' αλλουνού, μ' ασκέρια αντιπροτάσεων.  
Νευρασθενικά παιδιά στις πολυκατοικίες τις ανήλιαγες τις μπλουτζινοφορεμένες  
Άλαστοι ιδεολόγοι σε ανήλιαγα στενάχωρα υγρά υπόγεια,  
Ανασκολοπισμένοι απ' του καιρού το πέρασμα χρόνο με χρόνο.  
Αλλά σαν ντύνομαι τα μάτια μου υπάρχουν μόνο  
Διακηρύξεις για τον σοσιαλισμό και την επανάσταση που θα φέρει  
Τη λευτεριά στη Ρωμοσύνη την άλλη άνοιξη το άλλο καλοκαίρι.  
Ω ήλιε μου, να σε χαρώ, φέξε στη Ρωμοσύνη,  
Φέξε και στα παιδιά της,  
Νίβουν τα χέρια τους στα αίματά της  
Κλυθί μευ, η φάος αγνόν απαστράπτουσα προσώπου.

Μια θάλασσα μικρή  
Στ' άρματα στ' άρματα  
Τόσο μεθοδικά χαλασμένος.  
Μάνα

(Ηλίας Λάγιος, «Η Έρημη Γη. Οι καιροί της φωτιάς»)<sup>10</sup>

### Η αλλαγή του πεζογραφικού παραδείγματος από τη δεκαετία του 1980 και εξής.

Παρότι η βιβλιογραφία για την πεζογραφία του τέλους του εικοστού αιώνα, καταρχάς υιοθετεί ως τομή το 1974, κάνοντας λόγο για μεταπολιτευτική πεζογραφία, φαίνεται ότι όλο και περισσότεροι μελετητές εντοπίζουν στη δεκαετία του 1980 μια στροφή στα θέματα και τους τρόπους της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής, η οποία ολοκληρώνεται στη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 (Κ 2009, 44-48· Χατζηβασιλείου 2018, 18-19)<sup>11</sup>. Για τη νεοελληνική πεζογραφία της

<sup>10</sup> Ηλίας Λάγιος, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2009, 199-200. Α' έκδοση: ως «Άσκησις εβδομή» στο: Αλέξη Φωκά *Άσκήσις I-IX*. 1984.

<sup>11</sup> Η Τιτίκα Δημητρούλια υποστηρίζει συγκεκριμένα: «Δεν υποτιμώ το καινούργιο που εισηγούνται οι μεταπολιτευτικοί συγγραφείς, το αντίθετο. Λέω απλώς ότι μια ριζική τομή σημειώνεται προς το τέλος της δεκαετίας του 1980, όταν έρχονται και στην Ελλάδα η παγκοσμιοποίηση, ο μεταμοντερνισμός, η αποϊδεολογικοποίηση κ.λπ.» (Κ 2009, 45). Για το 1974 ως ιστορικό, όχι όμως απαραίτητως και λογοτεχνικό όριο βλ. επίσης: Χατζηβασιλείου 2018, 32: «Από αυτή την άποψη, 1974, που αποτελεί ένα αυστηρά πολιτικό και ιστορικό ορόσημο, σηματοδύοντας την πτώση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών και την είσοδο στη μακρά περίοδο της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας, δεν συνεπάγεται και το τέλος της πεζογραφίας που προσέρχεται στον μεταπολεμικό στίβο κατά τις προδικτατορικές δεκαετίες. Οι



δεκαετίας του 1980 ως διαφοροποιημένο από την προηγούμενη παράδοση σύνολο κάνει λόγο επανειλημμένα ο Roderick Beaton (Beaton 1996, 358, 366, 367) και παρατηρεί ότι «[ε]νώ πολλοί νέοι ποιητές αναδεικνύονταν και συγκροτούσαν τη ‘γενιά του 70’ κάτω από συνθήκες του στρατιωτικού καθεστώτος, δεν έγινε κάτι αντίστοιχο και στην πεζογραφία. Αυτό που αναπτύχθηκε περίπου από το 1974 ως το 1980 δεν ήταν τόσο μια νέα γενιά συγγραφέων [...] όσο ένα νέο είδος γραφής» (Beaton 1996, 355· μετάφραση: Ε. Ζούργου - Μ. Σπανάκη). Κατά τη γνώμη μου το παραπάνω απόσπασμα από την *Εισαγωγή* του Beaton διατυπώνει με καίριο τρόπο τον μεταβατικό χαρακτήρα των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων για τη νεοελληνική πεζογραφία, τον οποίο βρίσκουμε επίσης στο *Παλίμνηστο* του Τζιόβα: «Η αυτοαναφορικότητα των τριών μυθιστορημάτων [Α. Φραγκιά *Ο Λοιμός* (1972), Α. Αλεξάνδρου *Το Κιβώτιο* (1974), Δ. Χατζή *Το διπλό βιβλίο* (1976)] με την αμφισβήτηση του νοήματος της πλοκής και των προσώπων, στοιχειοθετεί τη σημαντικότερη πτυχή ενός ιδιότυπου ελληνικού μεταμοντερνισμού εν τη γενέσει του» (πρβλ. και Τζιόβας [1993] 2002, 271 πρβλ. και 274-275).

Παράλληλα, όπως φάνηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, φαίνεται ότι τουλάχιστον τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια συνεχίζεται το κλίμα της ορμητικής αμφισβήτησης των δομών της εξουσίας, και η θεματολογία του δημόσιου, κατά κύριο λόγο, βίου. Η συγκεκριμένη θεματολογία επενδύεται μάλιστα συχνά με μια επική χροιά, η οποία προκύπτει κυρίως από τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και την αίσθηση δικαίωσης που δημιούργησε η πτώση της Χούντας. Αυτή η θεματική συνοδεύεται από την προέκταση της πειραματικής και αντιαφηγηματικής διάθεσης που χαρακτηρίζει τα κείμενα από τη δεκαετία του 1960 και εξής. Ωστόσο, το διάστημα 1975-1980, και γι’ αυτό εξάλλου αναφέρομαι σε αυτό ως μεταβατικό, περιλαμβάνει πλάι στα κείμενα που συνεχίζουν στο κλίμα της θεματικής και υφολογικής δεσπόζουσας της προηγούμενης περιόδου, κάποια πεζογραφήματα, όπως το *Κιβώτιο* (1974) του Άρη Αλεξάνδρου, το *Διπλό βιβλίο* (1976) του Δημήτρη Χατζή, αλλά και τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* (1978) του Θανάση Βαλτινού –με τον εμφατικό υπότιτλο «Μυθιστόρημα»– (πρβλ. Τζιόβας [1993] 2002, 254-272· Νάτσινα 2012, 394-395), τα οποία προεκτείνουν τον αφηγηματικό πειραματισμό του προηγούμενου διαστήματος σε νέα αυτοαναφορικά μονοπάτια<sup>12</sup>. Υπογραμμίζοντας την αφηγηματικότητά τους (βλ. Τζιόβας [1993]

---

συγγραφείς αυτών των δεκαετιών –το ίδιο ισχύει και για τους κατιόντες τους– διανύουν τώρα το καλύτερο κομμάτι της ωριμότητάς τους και δεν παύουν για αρκετά χρόνια να διαμορφώνουν ένα σημαντικό μέρος της μεταπολιτευτικής λογοτεχνικής παραγωγής».

<sup>12</sup> Τα *Μονόπρακτα* του Βαλτινού, ένα κείμενο στηριγμένο στη λογοτεχνική –δια της συμπαράθεσης και του τίτλου– συναρμογή κειμένων με τον χαρακτήρα τεκμηρίου (πρακτικά μιας δίκης, επιστολές ενός φυλακισμένου στην οικογένειά του, βιβλίο οδηγιών μιας οικιακής συσκευής), είναι το πρώτο, ίσως, που παρακολουθεί τόσο στενά την προβληματική και τα υφολογικά χαρακτηριστικά της δυτικής μεταμοντερνιστικής πεζογραφίας προβάλλοντας με την αξιοποίηση της ασυνέχειας, των τεκμηρίων και της ειρωνείας έναν καινούργιο πολιτικό λόγο για τη νεοελληνική κοινωνία –ο οποίος στηρίζεται στην ιστορία, αλλά αγνοεί εντελώς τους επίσημους πολιτικούς φορείς– και μια επίκαιρη πρόταση για τον χαρακτήρα του νεοελληνικού μυθολογικού λόγου στα τέλη του εικοστού αιώνα. Τα *Μονόπρακτα* φαίνεται ότι δεν αξιολογήθηκαν τόσο από την κριτική της εποχής (Παϊβανάς 2012, 54-55) και επισκιάστηκαν από το μεταγενέστερο και εκτενέστερο μυθιστόρημα του Βαλτινού *Στοιχεία για τη δεκαετία του 1960* (1989), το οποίο κινείται στην ίδια επί της ουσίας αισθητική και λογοτεχνική γραμμή (πρβλ. Τζιόβας [1993] 2002, 272).

2002, 271), και προβάλλοντας ταυτόχρονα τις αντιφάσεις και τα σημεία ασυνέχειας μεταξύ των αφηγηματικών τους ψηφίδων (π.χ. Βαλτινός, αλλά και Χατζής, Αλεξάνδρου), τα παραπάνω πεζογραφήματα εισηγούνται έναν καινούργιο τρόπο μυθοπλασίας –και θεώρησης του κόσμου– ο οποίος όπως θα δούμε διαλέγεται εμφανώς με την πεζογραφία του μεταμοντέρνου.

Αν όμως τα πρώτα φαινόμενα του μεταμοντέρνου εκδηλώνονται (και) στη νεοελληνική πεζογραφία (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω) καταρχάς σε κείμενα που υπονομεύουν την αφηγηματική αναπαράσταση και την αναθεωρούν με ποικίλους μορφικούς και αφηγηματικούς πειραματισμούς, δεν συμβαίνει το ίδιο και για τις πεζογραφικές εκδηλώσεις του μεταμοντέρνου μετά το 1980<sup>13</sup>. Τη στροφή στη νεοελληνική πεζογραφία από το 1980 και έπειτα, η οποία μάλιστα αποκτά μια νέα σειρά χαρακτηριστικών στην επόμενη δεκαετία, του 1990, έχουν ποικιλοτρόπως εντοπίσει και περιγράψει κριτικοί και λογοτέχνες (βλ. ενδεικτικά: Κ 2009· *Διαβάζω* 1997). Ο Αλέξης Ζήρας αναφέρει μια αλλαγή στο πεζογραφικό παράδειγμα της ευρωπαϊκής πεζογραφίας συνολικότερα μετά το 1975-1980: «η πεζογραφία που γράφεται στον ευρωπαϊκό χώρο μετά το 1975-1980, θέλοντας να ανακτήσει το ευρύτερο αναγνωστικό κοινό της, το οποίο είχε αποψιλωθεί ή απομακρυνθεί λόγω των μοντερνιστικών τεχνικών προσχωρεί σε μια ‘άνευ όρων’ αναδιαπραγμάτευση με τη γλώσσα, τα θέματα και τη σύνταξη της έως χθες θεωρούμενης από τους περισσότερους ως λογοτεχνίας του ‘πολτού’ ή λογοτεχνίας της άμεσης τέρψης. Πρόκειται αναμφίβολα για ένα φαινόμενο που ξεπερνά τα στενά όρια των επιμέρους εθνικών λογοτεχνιών και που έχει να κάνει με την αλλαγή των νοοτροπιών, των προτιμήσεων και των παραγωγικών σχέσεων, ιδιαίτερα μεταξύ των νεότερων ηλικιών, σε κλίμακα, εννοείται, μεγιστοποιημένη» (Ζήρας 2000, 72, για την ελληνική περίπτωση 77). Σε άλλο κείμενό του ο Ζήρας περιγράφει τη διαφοροποίηση της φυσιογνωμίας της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής από το 1980 και εξής, η οποία κλιμακώνεται με όξυνση της πεζογραφικής προφάνειας προς το τέλος της δεκαετίας του 1990 (Ζήρας 2002, 177-178). Ο Χατζηβασιλείου, όπως και, σε διαφορετικά συμφραζόμενα, ο Τζιόβας αναγνωρίζουν μια στροφή στην ελληνική πεζογραφική παραγωγή από το 1990 και εξής. Ο Χατζηβασιλείου επισημαίνει «από το 1990 και μετά» μια «ατμόσφαιρα μεταστροφής για τη σύγχρονη πεζογραφία [...]» (Χατζηβασιλείου 2002, 156) και αναρωτιέται: «Συζητάμε άραγε (είμαστε μάλλον σε θέση να συζητήσουμε;) για τη στιγμή του μεταμοντερνισμού στην ελληνική

---

<sup>13</sup> Η Irina Rajewsky αναφέρει ότι για τη φιλολογική κριτική κύριο χαρακτηριστικό της μυθοπλαστικής πεζογραφίας της δεκαετίας του 1980 στις ΗΠΑ, τη Γαλλία και την Ιταλία υπήρξε η επάνοδος σε πιο παραδοσιακές αφηγηματικές φόρμες, με έναν αυτοσυνείδητο και αυτοαναφορικό τρόπο. Μάλιστα εξηγεί ότι αυτή η επάνοδος σε μια αναπαραστατική σχέση, της οποίας η εγκυρότητα υπονομεύεται από την αυτοαναφορική κατά κανόνα αξιοποίηση των στρατηγικών της παρωδίας, της ειρωνείας και της διακειμενικότητας, αποτελεί το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της πεζογραφίας από τη δεκαετία του 1980 και εξής. Στο ίδιο σημείο η Rajewsky αναφέρει ότι η φιλολογική κριτική αναγνωρίζει ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό για τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, στην πεζογραφία των ίδιων χωρών, την καταστρατήγηση της αναπαραστατικής σχέσης με την αξιοποίηση αποδομητικών στρατηγικών στην αφήγηση (Rajewsky 2003, 83· και αναλυτικότερα για την ιταλική πεζογραφία της περιόδου: 80-88). Βλ. επίσης για την επάνοδο της γαλλικής πεζογραφίας σε πιο παραδοσιακές μορφές αφήγησης με έναν αυτοσυνείδητο τρόπο, καθώς και για τη συμβολή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο σε αυτή την κατεύθυνση βλ. Tschilschke 2000, 221-229.

πρόζα;» (ό.π.)<sup>14</sup>. Ο Τζιόβας από την άλλη, στο επιστημονικό άρθρο του με τίτλο: «Παγκοσμιοποίηση και εντοπιότητα: Η πολιτισμική στροφή του σύγχρονου ελληνικού μυθιστορήματος» επισημαίνει μια «πολιτισμική στροφή» στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το τέλος του ψυχρού πολέμου (Τζιόβας 2004, 511), και κλείνει το δοκίμιό του συμπεραίνοντας ότι το στοιχείο της κουλτούρας έρχεται στα τέλη του εικοστού αιώνα να υπερκεράσει το κυρίαρχο τις προηγούμενες δεκαετίες πολιτικό στοιχείο, εξηγώντας ότι «[α]υτή η πολιτισμική στροφή αφορά τη διερεύνηση του εθνοτικού, του καθημερινού και του προσωπικού, και όχι του υψηλού και του αισθητικού, σε συνθήκες που οδηγούν όλο και περισσότερο σε καθολικότερους και ευρύτερους οικονομικούς σχηματισμούς, συνιστώντας παράλληλα την προσπάθεια για την ανάδειξη του υποσυνείδητου και του άλλου εαυτού ατόμων, κοινοτήτων και εθνών» (Τζιόβας 2004, 517).

Τη δεκαετία του 1980 ως περίοδο εμφάνισης καινούργιων χαρακτηριστικών στη νεοελληνική πεζογραφία, τα οποία φαίνεται να κλιμακώνονται στη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 αναφέρουν και οι Τιτίκα Δημητρούλια, Ελισάβετ Κοτζιά και Βαγγέλης Χατζηβασιλείου σε συζήτηση τους για τη μεταπολιτευτική πεζογραφία που δημοσιεύεται στο περιοδικό *K* (τχ. 18, Ιούνιος 2009). Παρά τη διαφοροποίηση των απόψεων των τριών κριτικών στα επιμέρους ζητήματα και οι τρεις συγκλίνουν στην αναγνώριση μιας σαφούς διαφοροποίησης των πεζογραφημάτων της δεκαετίας του 1980 από τους μεταπολεμικούς πεζογράφους από τη μια μεριά, αλλά και από τους συγγραφείς που εμφανίζονται τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια από την άλλη –όπως π.χ. οι Νόλλας, Δούκα, Γιατρομανωλάκης, Πανσέληνος (*K* 2009, 44-47). Συγκεκριμένα στη συζήτησή τους οι κριτικοί αναφέρουν ότι η πεζογραφία μας από τη δεκαετία του 1980 και μετά πραγματοποιεί μια θεματική στροφή της οποίας τα κυριότερα χαρακτηριστικά είναι η αποϊδεολογικοποίηση, η παγκοσμιοποίηση (Δημητρούλια: 45), η έξαρση του ατομικισμού (Χατζηβασιλείου: 46), η «θεαματική υποχώρηση του κοινωνικού και του πολιτικού» (Κοτζιά: 48), αλλά και μια απομάκρυνση από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα τέτοια, ώστε να καταλήγουμε σε μια πεζογραφία που αφηγείται πράγματα και καταστάσεις παράλληλα προς την ξένη πεζογραφία (50-51, 69-70)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Στην πρόσφατη μελέτη του ο Χατζηβασιλείου αναγνωρίζει ήδη από τη δεκαετία του 1980 την ανάδειξη μιας καινούργιας πεζογραφικής τάσης, την οποία συνδέει με «τη φιλοσοφική στάση» του μεταμοντερνισμού «που διαγράφει εκ των προτέρων τόσο την αξία και την έννοια της αλήθειας όσο και την ιδέα οποιασδήποτε ιστορικής μεταβολής ή εξέλιξης» (Χατζηβασιλείου 2018, 226). Για τη δεκαετία του 1990 επισημαίνει μια επιστροφή στο πνεύμα των πεζογράφων της δεκαετίας του 1980 «όχι μόνο με αρκετά διαφοροποιημένους, αλλά και με σαφώς οξύτερους και εγωπαθέστερους όρους» (244).

<sup>15</sup> Το συγκεκριμένο φαινόμενο επισημαίνει στη νεοελληνική πεζογραφία του τέλους του εικοστού αιώνα, και το επικρίνει αυστηρά, ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος στον τρίτο τόμο από τις *Μάσκες του Ρεαλισμού*. Παραθέτω ενδεικτικά: «Μέσα σε αυτή τη φαινομενικά ιλαρή ατμόσφαιρα της παγκοσμιοποίησης, πολλοί Έλληνες συγγραφείς απαλλάσσονται από το άγχος της απουσίας μιας νεότερης μεγάλης ελληνικής αφηγηματικής παράδοσης, αλλά και αποτινάσσουν τα συναισθήματα ενοχής επειδή δεν είχαν την πειθαρχία να μαθητεύσουν στην έστω και μικρή και άνιση νεοελληνική αφηγηματική παράδοση. Με τον τρόπο αυτόν, χωρίς αναστολές, αφήνονται σε έναν κατ' επίφαση κοσμοπολιτισμό, που εξαντλείται στο επίπεδο των μυθιστορηματικών σκηνικών (επιχειρώντας να καλύψουν όσο γίνεται μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης ή και του πλανήτη), της ονοματοποιίας των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, αλλά και της θεματολογίας, όπου πολύ συχνά το παγκόσμιο ταυτίζεται με το κοινότοπο» (Αθανασόπουλος 2003, 396). Παρόμοια, χωρίς όμως αξιολογικό πρόσημο, περιγράφει η Γιαννακάκη την εμφάνιση χαρακτήρων ήδη από τη δεκαετία του 1980 στη

Οι θέσεις αυτές της κριτικής επιβεβαιώνονται από τα κείμενα και θα αναλυθούν περαιτέρω στο τελευταίο μέρος του παρόντος κεφαλαίου. Προς το παρόν αρκούμε στην παρατήρηση ότι η πεζογραφία της περιόδου είναι εξαιρετικά πλούσια και ταυτοχρόνως παρουσιάζει μια διακριτή διαφοροποίηση από δεκαετία σε δεκαετία. Σε αδρές γραμμές θα έλεγα, λοιπόν, ότι τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια μεταφέρουν την επική και ριζοσπαστική διάθεση στη θεματολογία τους, ενώ επιμένουν σε αφηγηματικές φόρμες διασπασμένες, και πολυπρισματικές. Προοδευτικά και στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 διαπιστώνεται μια στροφή προς αφηγήσεις περισσότερο προφανείς και στρωτές, για να φτάσουμε περί τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και μέχρι περίπου το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα σε πεζογραφήματα τα οποία συνδυάζουν μια περιπετειώδη και «πιασάρακη» πλοκή, η οποία συχνά θυμίζει όχι απλώς εμπορικά κινηματογραφικά είδη, αλλά και τηλεοπτικά σήριαλ<sup>16</sup>, στήνει ένα υπόγειο αλλά και συχνά αδύναμο αυτοαναφορικό παιχνίδι, και διατρανώνει την ανατροπή της λογοτεχνικής σοβαροφάνειας.

### **Η νεοελληνική πεζογραφία των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα. Η έκρηξη της πεζογραφίας.**

Αν και η πεζογραφική παραγωγή του τέλους του εικοστού αιώνα έχει προκαλέσει ποικίλες, και κάποτε αντικρουόμενες προσεγγίσεις, οι περισσότεροι μελετητές επισημαίνουν μια πρωτόγνωρη για τον ελληνικό εικοστό αιώνα «έκρηξη» της πεζογραφίας στα χρόνια της Μεταπολίτευσης με έμφαση στο διάστημα από το 1980 και εξής (Beaton 1996, 355 κ.ε.· πρβλ. Vittì 2003 573 κ.ε., Τζιόβας 1988, κ.α.). Πέρα από την παράθεση ποσοτικών στοιχείων, οι σχετικές μελέτες επιχειρούν επίσης να αιτιολογήσουν το φαινόμενο με βάση τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της πεζογραφικής παραγωγής της εποχής, και τη σχέση του αναγνωστικού κοινού με αυτήν. Για παράδειγμα, ο Δημήτρης Τζιόβας, σε άρθρο του στο περιοδικό *Πόρφυρας τχ.* 47 (Οκτ.-Δεκ. 1988), θεωρώντας ότι η «λογοτεχνία στην Ελλάδα λειτουργούσε ανέκαθεν ως μέσο συλλογικής αυτογνωσίας» εξηγεί το προβάδισμα στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 της πεζογραφίας σε σχέση με την ποίηση, επειδή η πρώτη «ολόένα και περισσότερο παίζει το ρόλο του κοινωνικού ή εθνικού καθρέφτη» (Τζιόβας 1988, 69). «[M]πορούμε άραγε [...] να συμπεράνουμε ότι η δεκαετία του '70 ήταν η εποχή της ποίησης ενώ αυτή του '80 είναι η δεκαετία της πρόζας;» αναρωτιέται (Τζιόβας 1988, 69). Από την άλλη μεριά ο Roderick Beaton κλείνει το σχετικό (και καταληκτικό κατ' ουσίαν) κεφάλαιο της ιστορίας του με την εκτίμηση ότι «[ό]ποια και αν είναι η ετυμολογία των κατοπινών γενεών σχετικά με την αξιοσημείωτη 'έκρηξη της πεζογραφίας' της δεκαετίας του '80, τα σημάδια

---

νεοελληνική μυθοπλαστική πεζογραφία οι οποίοι δεν έχουν τα τυπικά ελληνικά εθνικά χαρακτηριστικά («not typically Greek»: Yannakakis 2004, 81), και διερευνά το φαινόμενο σε παραδείγματα από τη μυθοπλασία της δεκαετίας του 1990 και του 2000. Ενδιαφέρον παρουσιάζει τέλος η σχετική τοποθέτηση στη συζήτηση των Κουμανταρέα, Κούρτοβικ, Τατσόπουλου και Ασωνίτη, που δημοσιεύεται στο τεύχος 376 του περιοδικού *Διαβάζω* (: *Διαβάζω* 1997), όπου οι συνομιλητές επισημαίνουν τον παραμερισμό του προβλήματος της ελληνικότητας (108-110).

<sup>16</sup> Ως παράλληλο φαινόμενο της τάσης που περιγράψω πρέπει νομίζω να θεωρηθεί και η περί τα τέλη της δεκαετίας του 1990 μεγάλη έκρηξη των μπεστ σέλλερ που απευθύνονται πρωτίστως σε γυναικείο αναγνωστικό κοινό, αρχής γενομένης με τον *Ιούδα που φιλούσε υπέροχα* της Μάιρας Παπαθανασοπούλου το 1998.

οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το ελληνικό αναγνωστικό κοινό του μυθιστορήματος στις αρχές της δεκαετίας του '90 έχει απαιτήσεις, αναφορικά με την ποιότητα και την ποσότητα περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη χρονική περίοδο» (Beaton 1996, 368· μετάφραση: Ε. Ζούργου – Μ. Σπανάκη)<sup>17</sup>.

Η έκρηξη της πεζογραφίας είναι, λοιπόν, ποσοτική και άρα εμφανής στον αριθμό των αντιτύπων που κυκλοφορούν και στις συχνές ανατυπώσεις των βιβλίων πεζογραφίας (Beaton 1996, 359)<sup>18</sup>, όμως συνοδεύεται παράλληλα από μια στροφή στα ίδια τα πεζογραφήματα της περιόδου, η οποία από αρκετούς θεωρήθηκε έκπτωση ποιότητας, υποχώρηση και υποταγή των λογοτεχνών στο γούστο της μάζας, και άρα επικρίθηκε σφοδρά ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1980<sup>19</sup>. Ωστόσο η εμπορική επιτυχία της λογοτεχνίας, όσο και αν ξενίζει τους λογοτεχνικούς και φιλολογικούς κύκλους<sup>20</sup>, δεν σημαίνει κατ' ανάγκην και εγκατάλειψη των λογοτεχνικών αξιώσεων. Το δοκίμιο της Ελισάβετ Κοτζιά «Το ευπώλητο μυθιστόρημα και η ιδέα της λογοτεχνικότητας, 1985-2010» περιγράφει με πολύ εύγλωττο τρόπο τον προβληματισμό των λογοτεχνικών κύκλων για το φαινόμενο της ευπώλητης πεζογραφίας, ενώ επιχειρεί κάποιες ενδιαφέρουσες εκτιμήσεις σχετικά. Για την Κοτζιά η αποενοχοποίηση της εμπορικότητας της λογοτεχνίας, συνοδεύτηκε και από τη «διεύρυνσ[η] (ή αλλιώς χαλάρωσ[η]) της έννοιας της λογοτεχνικότητας» (Κοτζιά 2012, 382) η οποία οδηγεί σε «μια ιδέα της λογοτεχνικότητας διαφορετική [...] σε μια παραγωγή πολύμορφη, που έχει καταργήσει τη διάκριση ανάμεσα στο υψηλό και το χαμηλό και που έχει μεταφέρει είδη από την περιφέρεια του λογοτεχνικού σώματος στην καρδιά του» (Κοτζιά 2012, 384). Πάντως στο κείμενό της η Κοτζιά επισημαίνει ότι το φαινόμενο που περιγράφει αφορά συνολικότερα «τον δυτικό πολιτισμικό χώρο» (Κοτζιά 2012, 386), ενώ –έστω απρόθυμα– παραδέχεται ότι ο «χαρακτήρας του ευπώλητου» δεν αποκλείει εξ ορισμού και την καλλιέργεια «αμιγούς λογοτεχνίας» (Κοτζιά 2012, 385).

Ανάλογες είναι και οι παρατηρήσεις στη συζήτηση της Κοτζιά με τους Τιτίκα Δημητρούλια, Λίνα Πανταλέων, Γιώργο Περαντωνάκη και Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, η οποία, όπως

---

<sup>17</sup> Αναλόγως την ακμή του μυθιστορήματος στην πεζογραφία της περιόδου επισημαίνει ο Mario Vitti αφού ο τίτλος που δίνει στο οικείο κεφάλαιο είναι «Η πορεία του μυθιστορήματος προς την ακμή και την επιτυχία» (Vitti 2003, 573).

<sup>18</sup> Βλ. επίσης για το διάστημα 1985-2010 Κοτζιά 2012, 385.

<sup>19</sup> Για αναγνωστικό κοινό που επιζητεί το «ελαφρό ανάγνωσμα», καταναλώνει την «εύπεπτη γενική ύλη των ποικίλων περιοδικών», και καταλήγει, εθισμένο «στο εύκολο ανάγνωσμα», να έχει επιβάλει «και μια συνταγή εκδοτικής επιτυχίας στους πεζογράφους», κάνει λόγο ο Δημήτρης Τζιόβας (Τζιόβας 1988, 69). Πρβλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Για ένα βιβλίο αδειανό, για ένα μπεστ-σέλλερ» (Γιατρομανωλάκης 1990, 734-740).

<sup>20</sup> Το σχόλιο του Mario Vitti για τη νεοελληνική πεζογραφία των δύο τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα είναι νομίζω ενδεικτικό για τον προβληματισμό που επικράτησε κατά τη συγκεκριμένη περίοδο για το θέμα της εμπορικής επιτυχίας μιας μερίδας λογοτεχνών: «Είναι αυτονόητο, ωστόσο, ότι η εκδοτική επιτυχία δεν αποτελεί εγγύηση λογοτεχνικότητας, αλλά ούτε και πρέπει να αποβαίνει καταδικαστική εκ των προτέρων, αφού δεν λείπουν πεζογράφοι που έχουν βρει τη χρυσή τομή ανάμεσα στην πρωτότυπη δημιουργία και την ανταπόκριση του κοινού» (Vitti 2003, 586-587). Αλλωστε τα γενικά χαρακτηριστικά που αποδίδει ο Vitti στην πεζογραφία της περιόδου, μπορεί βέβαια να μην αποτελούν εχέγγυα λογοτεχνικής ποιότητας, όμως μάλλον υποδεικνύουν μια λογοτεχνική παραγωγή η οποία τουλάχιστον αποσκοπεί –ασχέτως αν επιτυγχάνει τις επιδιώξεις της– πέραν της εμπορικής επιτυχίας και στην καλλιτεχνική καταξίωση. Παραθέτω: «Υποχώρηση της πλοκής, μείξη διαφορετικών αφηγηματικών ειδών, διακειμενικότητα, παρωδία, συγκινησιακή χαλαρότητα, αποδραματοποίηση, μινιμαλισμός, υπονόμηση του ήρωα, απομυθοποίηση είναι κάποια από τα γνωρίσματα του έργου των πεζογράφων» (Vitti 2003, 586).

προαναφέρθηκε, δημοσιεύεται το 2009 στο περιοδικό *K*<sup>21</sup>. Εκεί οι κριτικοί επισημαίνουν κάποιες υφολογικές διαφοροποιήσεις στην πεζογραφία του τέλους του εικοστού αιώνα, όπως η ανάδειξη μιας λογοτεχνίας που προκρίνει εμφανώς την πλοκή αδιαφορώντας συχνά για τη γλώσσα της, σε σημείο να συζητούν την ανάδειξη καινούργιων θεματοκεντρικών, κριτηρίων, για την αξιολόγηση ενός λογοτεχνικού έργου (55-59). Σχολιάζουν επίσης τη σχέση της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου με το μεταμοντέρνο στο πλαίσιο της σύζευξης του υψηλού με το χαμηλό, αλλά και της ανάδειξης ενός αυτοϋπονομευόμενου ρεαλισμού (65-68· πρβλ. Χατζηβασιλείου 2018, 259-260).

Υπάρχουν, τέλος, δύο επιμέρους παρατηρήσεις σε αυτή τη συζήτηση των νεοελλήνων κριτικών, οι οποίες αφορούν ειδικά τον διάλογο της πεζογραφίας της περιόδου με τον κινηματογράφο, έναν διάλογο ο οποίος ενισχύει την επάνοδο στη χαρά της αφήγησης, σε συνδυασμό πολλές φορές με στοιχεία εντυπωσιασμού ή και πρόκλησης, και ο οποίος, παράλληλα, μεταφέρει στα νεοελληνικά κείμενα πρότυπα λίγο-πολύ αλλότρια προς τη σύγχρονή τους ελληνική πραγματικότητα. Σε αυτή την κατεύθυνση, λοιπόν, με ενδιαφέρουν ιδιαίτερα οι παρακάτω επισημάνσεις του Γιώργου Περαντωνάκη και της Τιτίκας Δημητρούλια. Ο Περαντωνάκης, σχολιάζοντας τη γλώσσα των κειμένων της περιόδου, αλλά και την έμφαση που δίνεται στην πλοκή, υποστηρίζει ότι τα πρότυπα των πεζογράφων έχουν αλλάξει με αποτέλεσμα να «προσβλέπουν πιο πολύ στον κινηματογράφο, στην ξένη λογοτεχνία» (57), ενώ η Δημητρούλια, παρατηρεί ότι η νεοελληνική πεζογραφία δεν επηρεάζεται από την αμερικάνικη λογοτεχνία του μεταμοντερνισμού, αλλά «από την αμερικάνικη κουλτούρα συνολικά, τη δράση, το σασπένς, την ταχύτητα» (70).

Από τις παρατηρήσεις συγγραφέων και κριτικών που προηγήθηκαν φαίνεται ότι βρισκόμαστε ενώπιον ενός φαινομένου με σαφείς υπερεθνικές διαστάσεις, το οποίο δεν μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητα από το ευρύτερο πολιτισμικό σύνολο που περιγράφεται ως μεταμοντέρνο (Κοτζιά 2012, 386· πρβλ. Ζήρας 2000, 72 βλ. αναλυτικότερα και παρακάτω). Σε συντονισμό με τη μεταμοντερνιστική χαλάρωση των ορίων μεταξύ υψηλού και χαμηλού στην τέχνη (πρβλ. Ζήρας 2002, 183-185), μια ικανή μερίδα της νεοελληνικής πεζογραφίας φλερτάρει με «χαμηλές» μορφές και αλλάζει τη θεματική και τους τρόπους της. Αξίζει, λοιπόν, στο πλαίσιο και του φαινομένου του διακαλλιτεχνικού διαλόγου που μας ενδιαφέρει συγκεκριμένα εδώ, να υπογραμμίσουμε την «επαναξιολόγηση ‘ταπεινότερων’ μορφών αφήγησης» (Ζήρας 2002, 185). Η χαρακτηριστική για την εποχή εμφάνιση όλο και περισσότερων πεζογραφημάτων τα οποία αξιοποιούν ή / και παρωδούν τις τυποποιημένες αφηγηματικές δομές και συμβάσεις δημοφιλών ειδών, τα οποία τοποθετούνταν μέχρι πρότινος στις παρυφές ή και εκτός του λογοτεχνικού corpus, ανοίγει, όπως θα δούμε στο τέλος του κεφαλαίου, τη λογοτεχνία στον διάλογο με αντίστοιχα δημοφιλή κινηματογραφικά είδη.

---

<sup>21</sup> Εδώ αναφέρονται όλα τα ονόματα των κριτικών που έλαβαν μέρος στη συζήτηση, στην προηγούμενη αναφορά περιορίστηκα στους τρεις (Τ. Δημητρούλια, Ε. Κοτζιά και Β. Χατζηβασιλείου) που συζητούσαν για την αλλαγή του νεοελληνικού πεζογραφικού παραδείγματος τη δεκαετία του 1980.

Επομένως, στα μεταπολιτευτικά χρόνια σημειώνεται, ιδίως από τη δεκαετία του 1980 και εξής, μια θεματική και υφολογική στροφή, η οποία υπαγορεύει περισσότερο «διασκεδαστικά» λογοτεχνικά βιβλία, με μια ισχυρή επάνοδο της πλοκής –με ανάκαμψη του μύθου δηλαδή (πρβλ. Ζήρας 2000, 76-77)– ενώ ταυτόχρονα διαπιστώνουμε μια απομάκρυνση από τον παλαιότερο «αφελή» ρεαλισμό, καθώς τα «διασκεδαστικά» αυτά πεζογραφήματα, παράλληλα με τη γρήγορη εναλλαγή των ποικίλων αφηγηματικών τους επεισοδίων και την εκ πρώτης όψεως «προφάνεια» της μυθοπλασίας τους (Ζήρας 2000, 76-77), υπογραμμίζουν διαρκώς με ποικίλους τρόπους –παρωδία, διακειμενικότητα, διαμεσικότητα κ.ά.– την κειμενικότητά τους. (πρβλ. Ζήρας 1997, 191-193· Χατζηβασιλείου 2018, 224-226)<sup>22</sup>.

Επιπλέον, κομβικό χαρακτηριστικό της πεζογραφίας της περιόδου είναι η εκτεταμένη ποικιλομορφία της (πρβλ. Τσακνιάς 1994, 24-25). Έτσι, δίπλα σε κείμενα εξόχως αυτοαναφορικά και «κλειστά», τα οποία συνεχίζουν κατ' ουσίαν την παράδοση του μοντερνισμού (*K* 2009, 49, *Διαβάζω* 1997, 111-112), εκδίδονται άλλα, τα οποία αρνούνται επιδεικτικά τη «σοβαρή» πεζογραφική παράδοση του παρελθόντος, και δοκιμάζουν μια καινούργια διασκεδαστική, και εύληπτη –εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον– πεζογραφία, της παιγνιώδους αυτοαναφορικότητας. Αυτοαναφορικότητας, η οποία, θα έλεγα, ότι για μια μεγάλη μερίδα αναγνωστών μπορεί να περνάει απαρατήρητη, ενώ για τους περισσότερο απαιτητικούς αναγνώστες μπορεί να θεωρηθεί κατά περίπτωση ως ελλιπής ή και ατελέσφορη.

Θα ήταν, βέβαια, ανακριβές να θεωρήσουμε ότι όλη η νεοελληνική πεζογραφία των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα κινείται στον αστερισμό του μεταμοντέρνου<sup>23</sup>. Στο ευρύ φάσμα της πολυπληθούς και πολύμορφης πεζογραφικής παραγωγής της περιόδου βρίσκουμε έργα που κινούνται από το αυτοσυνείδητο μυθιστόρημα της μεταμυθοπλασίας, που περιγράφουν ο Αθανασόπουλος (Αθανασόπουλος 2003, 454-473) και ο Τζιόβας (Τζιόβας 1987, 298) μέχρι το εύκολο και ελαφρό ανάγνωσμα που καταγγέλλουν η Ε. Κοτζιά (Κοτζιά 2012) και ο Α. Μαραγκόπουλος (Μαραγκόπουλος 2002, 191-195). Παρ' όλα αυτά, θα έλεγα ότι το αίτημα της αναγνωστικής τέρψης ανάγεται σε κεντρικό ζητούμενο για την πεζογραφία της περιόδου, και

---

<sup>22</sup> Για το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό στο διεθνές πεζογραφικό παράδειγμα του μεταμοντερνισμού βλ. ενδεικτικά: Rajewsky 2003, 84-85· Hassan 1987, 91-94· Connor 2004, 69-75. Είναι ενδεικτική η παρατήρηση του Steven Connor στο δοκίμιό του για τη λογοτεχνία του μεταμοντερνισμού, όπου σχολιάζοντας ως χαρακτηριστικό παράδειγμα το μυθιστόρημα *Υπόγειος κόσμος* (*Underworld*, 1997) του Don DeLillo γράφει: «Το μυθιστόρημα είναι πληθωρικό όχι μόνο λόγω του πλήθους των χαρακτήρων και των μικροπλοκών που περιλαμβάνει, αλλά επειδή φαίνεται να γεννά πάρα πολλούς αντικατοπτρισμούς της ίδιας της κατασκευής του». (Connor 2004, 72).

<sup>23</sup> Καίρια για τη φύση της πεζογραφικής παραγωγής της περιόδου βρίσκω την παρατήρηση της Α. Νάτσινα στο σχετικό της δοκίμιο του 2012: «Από όσα έχω αναφέρει, γίνεται, πιστεύω, σαφές ότι δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί κανείς όλη την πεζογραφική παραγωγή στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα ως μεταμοντερνιστική. Είναι σίγουρα και αναπόφευκτα προϊόν της μετανεωτερικής μας εποχής, σε επίπεδο θεμάτων, ενίοτε τεχνικών (όσον αφορά τη μείξη των ειδών π.χ.), πολλές φορές και ως προς τον τρόπο με τον οποίο λαμβάνει υπόψη τις τάσεις της αγοράς. Υπάρχουν ωστόσο διαβαθμίσεις στο κατά πόσο τα διάφορα έργα εμπλέκονται ουσιαστικά με εκείνα τα χαρακτηριστικά της εποχής και τις συνέπειές τους που της δίνουν τη διακριτή της φυσιογνωμία, καθώς και στη στάση που κρατούν απέναντι σ' αυτά. Ετούτη ποικίλλει από την άρνηση και τη φυγή, μέχρι την κατάφαση και τη στοχαστική διερεύνηση» (Νάτσινα 2012, 400).

συνυπάρχει με το αίτημα για εμπορικότητα της πεζογραφίας από τη μία, και με τη θεωρητικά ενημερωμένη αυτοσυνείδητη αυτοαναφορικότητα της μυθοπλασίας από την άλλη (πρβλ. για τον επαναπροσδιορισμό της αναγνωστικής απόλαυσης από τη μεταμυθοπλασία: Τζιόβας 1987, 295-296). Έτσι, η νεοελληνική πεζογραφική παραγωγή της περιόδου μπορεί να περιγράψει το σχήμα ενός συνεχούς στη μία άκρη του οποίου υπερτερεί η παιγνιώδης εκμετάλλευση μιας βαθιάς γνώσης της λογοτεχνικής ιστορίας και θεωρίας, και στο άλλο άκρο βρίσκεται η συμμόρφωση με την απαίτηση του κοινού για εύκολα και «διασκεδαστικά» αναγνώσματα. Παράλληλα –κι αυτό αποτελεί ιδιομορφία ίσως της συγκεκριμένης περιόδου κατά την οποία τα όρια λογοτεχνίας και παραλογοτεχνίας θολώνουν ποικιλοτρόπως (Κοτζιά 2012, 379-380, 383-4· πρβλ. Δημητρούλια 2004)– τη λογοτεχνική και φιλολογική κριτική απασχολεί ένας άλλος, αξιολογικός άξονας, του οποίου την «κορυφή» αποτελεί η ευφυής διασκέδαση του μεταμυθιστορήματος, ενώ στο ναδίρ του βρίσκεται η ανόητη και ανιαρή πρόζα που ταυτίζεται με τα κλισέ που χρησιμοποιεί.

### **Το πεζογραφικό αποτύπωμα της δεκαετίας του 1980.**

Αφήνοντας κατά μέρος τα «άκρα», εδώ περιγράψω μια πεζογραφική τάση που εμφανίζεται στο διάστημα 1981-2009, κυρίως από τους εκπροσώπους της λεγόμενης γενιάς του '80, και παρουσιάζει διακριτά θεματικά, αφηγηματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία, όπως θα δούμε, συνδυάζουν στοιχεία της αυτοσυνείδητης αυτοαναφορικότητας με πιο «εύκολες» και «διασκεδαστικές» πεζογραφικές μορφές. Πρόκειται για μια πεζογραφική τάση η οποία διαλέγεται εμφανώς με εκδοχές της μαζικής κουλτούρας, από τον εμπορικό κινηματογράφο και το κόμικ, μέχρι τη διαφήμιση και την ποπ ή τη ροκ μουσική, και η οποία με αφετηρία το 1981 και μέχρι τα τέλη περίπου του εικοστού αιώνα, μεταφέρει στην πεζογραφία μια αίσθηση «ελαφρότητας» μιας κοινωνίας που αισθάνεται ότι μπορεί να συντηρήσει μια παρατεταμένη ευημερία, την επόμενη της γενικευμένης χρεωκοπίας των ιδεολογιών που έφεραν οι εντός και εκτός Ελλάδας πολιτικές εξελίξεις της δεκαετίας 1981-1991.

Μια εποπτική εικόνα αυτής της διασκεδαστικής αυτοαναφορικότητας, η οποία φαίνεται να αναδεικνύεται σε διακριτή νέα τάση της πεζογραφίας της περιόδου, με σαφείς διαφοροποιήσεις από την προηγούμενη πεζογραφική παράδοση ως προς τα θέματα, αλλά και τους αφηγηματικούς και υφολογικούς της τρόπους, δίνει ο Αλέξης Ζήρας σε μια σειρά άρθρων του για τη σύγχρονη νεοελληνική πεζογραφία (Ζήρας 1997, Ζήρας 2000, Ζήρας 2002). Ο Ζήρας εντοπίζει στα κείμενα αυτά μια «αισθητική των cartoons [...] [και] των media» η οποία στηρίζεται «κατά ένα μεγάλο μέρος στη λειτουργία του αιφνιδιασμού του δέκτη, στον εντυπωσιασμό του: με το παράδοξο, το γκροτέσκο, το γελοιογραφικό» (Ζήρας 1997, 195), ενώ προσεγγίζει, πολύ εύστοχα κατά τη γνώμη μου, τον «τρόπο με τον οποίο δομείται και παρουσιάζεται η αφηγηματική πραγματικότητα» ως



τρόπο παρωδιακό<sup>24</sup> (ό.π.) αναγνωρίζοντας επί της ουσίας στα κείμενα αυτά μια εκδοχή της μεταμοντέρνας δυσπιστίας προς την πραγματικότητα και τη δυνατότητα καλλιτεχνικής της αναπαράστασης<sup>25</sup> (πρβλ. Ζήρας 1997, 203-4). Θα έλεγα, δηλαδή, ότι στα κείμενα αυτά μπορούμε να ανιχνεύσουμε μια περισσότερο ή λιγότερο αυτοσυνείδητη απομάκρυνση από την καθημερινή πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας μέσω της συγκρότησης της λογοτεχνικής αφήγησης με το υλικό και τους τρόπους των κυρίαρχων στη συγκεκριμένη περίοδο αφηγήσεων των media· εδώ μπορούμε να εντάξουμε τόσο τα διάφορα περιοδικά lifestyle και την –ιδιωτική πλέον– τηλεόραση, όσο και τον εμπορικό κινηματογράφο, ο οποίος όπως θα δούμε παρακάτω διανύει μια περίοδο άνθησης στα τέλη του εικοστού αιώνα.

Από τα κείμενα αυτά του Ζήρα, σε συνδυασμό με την αρθρογραφία άλλων μελετητών – Νάτσινα, Τζιόβας, Κοτζιά κ.ά.– για τη νεοελληνική πεζογραφική παραγωγή της περιόδου γίνεται φανερό ότι αυτή η πεζογραφική παραγωγή του εφήμερου, της διασκέδασης και του εντυπωσιασμού αφορά κυρίως τους πεζογράφους που εμφανίζονται για πρώτη φορά στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, και προάγουν μια λογοτεχνία πιο «ελαφριά» και διασκεδαστική, η οποία αρέσκεται να προκαλεί και να σοκάρει, ακόμα και με τη γλώσσα της (πρβλ. Τζιόβας 1988, 70), αλλά και επιζητεί να παρασύρει τους αναγνώστες στους περιπετειώδεις και –όχι σπάνια εμφιατικά– ψεύτικους κόσμους της.

### **Απομάκρυνση από την πολιτική.**

Ίσως το κυριότερο χαρακτηριστικό αυτής της πεζογραφίας αποτελεί η εντελώς ιδιότυπη –και ενδεικτική της εποχής– τάση ιδιώτευσης, που κάνει την εμφάνισή της σε αυτά τα κείμενα. Η θεματολογία της πεζογραφίας απομακρύνεται από την Ιστορία, είτε ως μνήμη είτε ως πολιτική, αλλά και στρέφει συνολικά τα νώτα της στα ζητήματα που αφορούν τον δημόσιο βίο<sup>26</sup>. Παράλληλα αρνείται το υπαρξιακό βάθος (Κοτζιά 2012, 384) που επιζητούσε η πεζογραφική μας παραγωγή σε

---

<sup>24</sup> Πρβλ. Ο Χατζηβασιλείου στη μελέτη του για τη νεοελληνική μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία περιγράφει την παρωδία ως κραταιά πεζογραφική τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας από το 1980 και εξής, επιγράφοντας μάλιστα το συγκεκριμένο κεφάλαιο με τον τίτλο «Η επέλαση της παρωδίας» (Χατζηβασιλείου 2018, 223-278). Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο της μελέτης του Χατζηβασιλείου περιλαμβάνεται κυρίως η πεζογραφική παραγωγή της πεζογραφικής γενιάς του 1980, και των άμεσων λογοτεχνικών της επιγόνων, τα έργα, δηλαδή, που αναλύονται εδώ στο πλαίσιο της μετατοπισμένης αναπαράστασης και της ποιητικής της θεαματοποίησης (βλ. για τους πεζογράφους που τον απασχολούν: 226-227 και 240, 244).

<sup>25</sup> Πρβλ. Ζήρας 1997, 203-4: «Η καταρχήν αποδοχή από όλους, ότι το έδαφος πάνω στο οποίο χτίζεται μια σύγχρονη ιστορία είναι σαθρό, ότι κανείς δεν μπορεί να πιαστεί από καμιά βεβαιότητα, και ότι κατά προέκταση αυτή η ορίζουσα τον συναισθηματικό κόσμο των ανθρώπων τύπων του αφηγήματος συνέτεινε στη δημιουργία ενός cool style, για να θυμηθούμε και πάλι την αμερικάνικη πεζογραφία από την εποχή του Φ. Σ. Φιτζέραλντ [...]. Το στίλ αυτό, όχι μόνο δημιουργεί ένα προπέτασμα μεταξύ του συγγραφέα και της πραγματικότητας που επινόησε, αλλά και εισάγει μια καινούργια ηθική στάση που αυτός διατηρεί απέναντι στην επινοημένη πραγματικότητα».

<sup>26</sup> Σε αυτό το πλαίσιο παρουσιάζει ενδιαφέρον η παρατήρηση του Δημήτρη Τζιόβα ότι για την πεζογραφία της Γενιάς του '30 «η διάκριση δημόσιο-ιδιωτικό λειτούργησε αξιολογικά και ιεραρχικά» (Τζιόβας [1993] 2002, 247). Αν, λοιπόν, δούμε την αρνητική στάση της πεζογραφίας της γενιάς του '80 προς καθετί πολιτικό ως αντίδραση σε τέτοιου τύπου παραδοσιακά ιεραρχικά σχήματα, συναρτώντας την και με την πριμοδότηση πιο δημοφιλών λαϊκών ειδών και μορφών από την πεζογραφία του μεταμοντέρνου, τότε αυτή η επιλογή της ιδιώτευσης από την πεζογραφία της εποχής αποκτά ποιοτικά χαρακτηριστικά, εγγράφοντάς την στο συνεχές της ελληνικής, αλλά και της δυτικής λογοτεχνικής παράδοσης.

παλαιότερες περιόδους, επιλέγοντας μια πιο «καθημερινή» θεματολογία, που δεν παραλείπει να σταθεί σε πιο ελκυστικά για το κοινό θέματα, όπως είναι για παράδειγμα οι ποικίλες περιπέτειες των ανδρών ηρώων (και συνακόλουθα αφηγητών, συγγραφέων) με το γυναικείο φύλο.

Οι πεζογράφοι της αποκαλούμενης «γενιάς του '80» (πρβλ. Ζήρας 2000, 80) αποκόπτουν, λοιπόν, κάθε σχέση με την ιστορία και την πολιτική, έννοιες τις οποίες κάποιιοι μάλιστα συγγραφείς απορρίπτουν ως παρωχημένες<sup>27</sup>. Αυτή η αποστροφή προς την πολιτική, είναι εξόχως χαρακτηριστική για το σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου, και αφορά τόσο την ελληνική<sup>28</sup> όσο και τη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή. Στα κείμενα των νεοελλήνων πεζογράφων της δεκαετίας του 1980, η στάση αυτή εκφράζεται συνήθως με την υιοθέτηση μιας στάσης ανεμελιάς – η οποία για τους επικριτές της φλερτάρει με την ανοησία<sup>29</sup>– θεμελιωμένης στην ιστορική και κοινωνική λήθη, και κυριότερα στην «εξάλειψη της ιστορικότητάς μας» ως «εξάλειψη της βιωμένης μας δυνατότητας να ζήσουμε την ιστορία με τρόπο ενεργητικό» (Jameson [1991] 1999, 59· μετάφραση: Γιώργος Βάρσος· πρβλ. ενδεικτικά: Lyotard [1982] 1984, 76-77). Αυτή η αίσθηση ενισχύεται ακόμα περισσότερο από την ψευδαίσθηση ασφάλειας που δημιουργήσε στους πολίτες του δυτικού κόσμου η παρατεταμένη περίοδος σχετικής πολιτικής σταθερότητας και οικονομικής ευημερίας, και αποτελεί ένα από τα πιο κεντρικά χαρακτηριστικά της ελληνικής πεζογραφικής παραγωγής του διαστήματος 1981-2009 –και όχι μόνο.

Η «απολιτική» (πρβλ. Τατσόπουλος 1997, 367) στάση συμπληρώνεται από την έμφαση σε θέματα περισσότερο περιπετειώδη, «διασκεδαστικά» και «ελαφρά» τα οποία αποκλείουν την ενδοσκόπηση και την εσωστρεφή αυτοανάλυση. Η θεματολογική στροφή της πεζογραφίας της περιόδου κυρίως χαρακτηρίζεται, επομένως, από την απομάκρυνση από τη δημόσια σφαίρα και την απόσυρση σε μια «ανάλαφρη» ιδιώτευση, η οποία χαρακτηρίζεται ως τέτοια ακριβώς επειδή πόρρω απέχει από το υπαρξιακό βάθος της αμέσως προηγούμενης περιόδου, καθώς και από την σοβαρή

---

<sup>27</sup> Πρβλ. Ζήρας 2000, 77-78 και 82 όπου παρατίθενται και σχολιάζονται οι απόψεις των Βαγγέλη Ραπτόπουλου και Πέτρου Τατσόπουλου για την αρνητική στάση της πεζογραφικής γενιάς του '80 προς την ιστορία και την πολιτική. Αμφότεροι οι δημιουργοί χαρακτηρίζουν την πολιτική ως θέμα και σημείο προβληματισμού της λογοτεχνίας μια παρωχημένη πρακτική του παρελθόντος. (Για «κριτήρια του παρελθόντος» κάνει λόγο ο Ραπτόπουλος, ενώ ο Τατσόπουλος ανάγει απερίφραστα την πολιτική ταυτότητα των λογοτεχνικών ηρώων σε πληροφορία «τόσο άχρηστη όσο και η σκωληκοειδίτι[δα]»). Βλ. αναλυτικότερα Τατσόπουλος 1997, 366-368: «Πολλοί ισχυρίζονται ότι η γενιά του '80 έχει αποβάλει πλήρως τον πολιτικό της χαρακτήρα. Έχει στρέψει τα νώτα της στο δημόσιο όραμα κι ασχολείται μονάχα με το ιδιωτικό. Είναι μια γενιά απολιτική. Αυτή η μομφή –ακόμη κι όταν αυτό δεν ομολογείται απεριφράστως– συνοδεύεται κι από μια ρετσινιά “ευδαιμονισμού” ή “κωλοπαιδισμού”. Η νέα γενιά συγγραφέων, λένε, δεν ενδιαφέρεται παρά μόνο για το σαρκίον της και τις δημόσιες σχέσεις της. Νομίζω πως πρόκειται για μια ρηχή αντιμετώπιση, για μια επιδερμική αιτιολόγηση ενός φαινομένου που πράγματι συμβαίνει. [...] Εάν λοιπόν εμείς, σήμερα, αποφασίζουμε ν' αφήσουμε έξω από το αφηγηματικό μας κάδρο την πολιτική ταυτότητα των ηρώων μας, δεν είναι επειδή περιπέσαμε ξάφνου σε πολιτικό λήθαργο. Είναι επειδή η πολιτική ταυτότητα δεν προσδιορίζει πλέον τον ήρωά μας. Δεν φωτίζει καμία του πλευρά και δεν καθορίζει τη συμπεριφορά του. Είναι τόσο άχρηστη όσο και η σκωληκοειδίτις». (πρβλ. *Διαβάζω* 1997, 105).

<sup>28</sup> Μια αντίστοιχη τάση διαπιστώνεται επίσης στη νεοελληνική ποίηση της περιόδου, με αποτέλεσμα η ποιητική γενιά του 1980 να χαρακτηρίζεται από τους κριτικούς ως «γενιά του Εγώ» ή «γενιά του ιδιωτικού οράματος»: βλ. Γαραντούδης 1998, 208-210.

<sup>29</sup> Πρβλ. ενδεικτικά για το διεθνές καλλιτεχνικό παράδειγμα: Jameson [1991] 1999, 52-64: 53-54.

αυτοανάλυση της πεζογραφίας της Γενιάς του '30. Οι πεζογράφοι της περιόδου 1981-2009 αξιοποιούν το χιούμορ, την ειρωνεία, την παρωδία, το φανταστικό και το φαντασιώδες για να δώσουν ιστορίες καθημερινές (πρβλ. Ζήρας 2002, 189-191), με έντονα όμως στοιχεία εντυπωσιασμού, ενίοτε και εντυπωσιοθηρίας.

Στην ίδια κατεύθυνση οφείλουμε κατά τη γνώμη μου να αξιολογήσουμε και τη διακριτή αλλαγή στη δημόσια εικόνα του συγγραφέα από το 1980 και εξής. Ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονοι συγγραφείς αυτοσυστήνονται στο αναγνωστικό κοινό, η δημόσια εικόνα που κατασκευάζουν, διαλέγεται ευθέως με τη μεταβολή που παρατηρείται στην πεζογραφική παραγωγή της περιόδου. Πέρα από την ενεργό συμμετοχή των συγγραφέων στην προώθηση των βιβλίων τους, με όρους αγοράς (Κοτζιά 2012, 384· Ζήρας 2002, 175), έχει νομίζω αξία να επισημάνουμε τη συνειδητή απομάκρυνση των συγγραφέων από μια εικόνα σοβαροφάνειας και ελιτισμού, η οποία εξάλλου εκφράζεται και στο έργο τους. «Καλύτερα τσόγλανος παρά ακαδημαϊκός» (*Διαβάζω* 1997, 120) λέει στη συζήτησή του με νεότερους του πεζογράφους ο Μένης Κουμανταρέας, ενώ κλείνει την παρέμβασή με την εξής παρατήρηση, χαρακτηριστική για το διαφοροποιημένο ήθος του πεζογράφου και της εποχής στις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα: «Χαίρομαι πάρα πολύ που διαφωνούμε μεταξύ μας, γιατί στην προηγούμενη συζήτηση που έγινε πριν από 20 χρόνια όλοι ήταν ένα κουστουμάκι όπου χωρούσαν και οι τέσσερις σ' αυτό. Εμείς είμαστε τέσσερα κουστούμια, και χωρίς γραβάτες» (124).

### **Ένας διασκεδαστικός, πληθωρικός μύθος.**

Έτσι, η πλειονότητα των πεζογραφικών αφηγήσεων της περιόδου στερείται της αναστοχαστικής διάθεσης, του υπαρξιακού βάθους και του κοινωνικοπολιτικού προβληματισμού που επικράτησαν στη νεοελληνική πεζογραφική παραγωγή κατά τη μεταπολεμική περίοδο, αλλά και τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, και επικεντρώνεται σε περιπετειώδεις και απίθανους μύθους, οι οποίοι κατασκευάζουν μια απίθανα «γυαλιστερή» και απρόβλεπτη καθημερινότητα καταγόμενη εμφανώς από την κουλτούρα του –δυτικού κατά κανόνα– lifestyle (πρβλ. «ρεαλισμός των media»· Ζήρας 1997 ), ενώ παράλληλα εισάγει τους φρενήρεις ρυθμούς του εμπορικού κινηματογράφου της περιόδου (βλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 688) στη νεοελληνική πεζογραφία.

Στα πεζογραφήματα της περιόδου κυριαρχούν ήρωες κατά κανόνα νέοι<sup>30</sup>, των οποίων οι περιπέτειες στερούνται ρεαλισμού και οι υπαρξιακές αναζητήσεις στερούνται εσωτερικευσης (πρβλ. Ζήρας 2002, 177· Κοτζιά 2012, 382· *Διαβάζω* 1997: Τατσόπουλος, 110), αφού αναπτύσσονται πολύ περισσότερο στον (εξωτερικό) λόγο και στις πράξεις του ήρωα παρά στη σκέψη του. Σε αυτές τις ιστορίες, οι οποίες κατά κανόνα αφορούν την καθημερινή ζωή νεαρών

---

<sup>30</sup> Πρβλ. Ζήρας 1997, 196: «Και στα μεν θεματικά θα απαριθμούσα: την σχεδόν απόλυτη προσκόλλησή τους στις όψεις ενός *modus vivendi* των εφήβων και νέων, την εστίαση των ιστοριών τους αποκλειστικά σε τόπους και σημεία της ζωής των πόλεων και την πρόκληση γενικά του απροσδόκητου και ασυνήθιστου μέσα από τις πιο συμβατικές καταστάσεις».

ηρώων στα αστικά κέντρα, συχνά εντάσσονται τα θεματικά μοτίβα της παραβατικότητας, της βίας και του σεξ –συνήθως δε σε συνδυασμό– σε μια λογική υπέρβασης της παλαιότερης σεμνοτυφίας, αλλά, θα έλεγα, και της επίμονης αναζήτησης της πρόκλησης και του αιφνιδιασμού του αναγνώστη (πρβλ. Ζήρας 1997, 195), ο οποίος αργά ή γρήγορα απευαισθητοποιείται εντελώς και λειτουργεί μάλλον ηδονοβλεπτικά<sup>31</sup>.

Επιπλέον, εμφανίζεται αυτή την περίοδο η τάση της πεζογραφίας να απεμπολήσει πάσης φύσεως εθνικά χαρακτηριστικά προς χάριν της ένταξής της σε μια δυτική –και κυρίως ευρωπαϊκή κατά άλλους (βλ. [1993] Τζιόβας 2002, 91, 94-95)– λογοτεχνική, αλλά και ευρύτερα πολιτισμική παράδοση (Κ 2009, 70· Mackridge – Yannakakis 2004, 6-7, 12). Δεν είναι λίγες, λοιπόν, οι περιπτώσεις στις οποίες οι ήρωες και οι καταστάσεις των πεζογραφημάτων όχι μόνο τοποθετούνται σε ένα ανιστορικό, και γι' αυτό ακριβώς χρονικά απροσδιόριστο παρόν, αλλά και στερούνται παντελώς των στοιχείων εκείνων που συνθέτουν την ελληνική ιδιοπροσωπία (πρβλ. Μαραγκόπουλος 2002, 193-5· Κ 2009, 69). Με άλλα λόγια, πρόκειται για ήρωες και αφηγήσεις που κατάγονται πολύ περισσότερο από τον ευρύτερο κόσμο των media, με τη μορφή που αυτός αποκτά στον δυτικό κόσμο στα τέλη του εικοστού αιώνα, παρά από τη σύγχρονή τους ελληνική κοινωνία. Καθόλου τυχαία, καθώς πρόκειται για μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από την ένταξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας –και κοινωνίας– σε ένα παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον στο οποίο κυριαρχεί το δυτικό πολιτισμικό πρότυπο (πρβλ. Κ 2009, 69· Mackridge – Yannakakis 2004, 6-9)<sup>32</sup>.

Ως ακραία προέκταση αυτού του φαινομένου πιστεύω ότι θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε και την εμφάνιση ουκ ολίγων αγγλισμών στα πεζογραφήματα της περιόδου, όπου τα ξενόφερτα θέματα φαίνεται ότι εισάγουν λαθραία στα κείμενα και τη σύνταξη της αγγλικής γλώσσας (βλ. αναλυτικά στο τέλος του κεφαλαίου). Ασχέτως πάντως από κάποιες τέτοιες ατυχείς στιγμές η γλώσσα της πεζογραφίας της περιόδου φέρει εμφανή τα σημάδια της θεματολογίας της: για «γλώσσα των media» που συνδιαμορφώνει «τον λόγο των νεότερων ηλικιών» γράφει ο Αλέξης Ζήρας (Ζήρας 1997, 195), ενώ ο Δημήτρης Τζιόβας επισημαίνει την προκλητική, αλλά και κακόγουστη, εμμονή των νεότερων συγγραφέων σε περιοχές της γλώσσας που μέχρι πρότινος θεωρούνταν ταμπού, όπως τα πάσης φύσεως υβρεολόγια, αλλά και η ωμή περιγραφή της σεξουαλικότητας (Τζιόβας 1987, 70)<sup>33</sup>. Ο Μένης Κουμανταρέας φαίνεται πιο ελαστικός

<sup>31</sup> Πρβλ. σχόλιο του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου για την πεζογραφία του Ραπτόπουλου στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και στις αρχές του 2000 (Χατζηβασιλείου 2018, 230), αλλά και συνολικότερα για την πεζογραφία «του αγρίως ιδιωτικού» (364), όπως περιγράφει τη μη παρωδιακή πεζογραφική τάση των δεκαετιών του 1990 και του 2000, ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, σχολιάζοντας «Έτσι, όμως, [: χωρίς την παρωδία, Σ.τ.Σ.] το πεπερασμένο κοινωνικό φάσμα της οικογένειας και ο κυκλοτερός κόσμος του εγώ προβάλλονται χωρίς κανένα φίλτρο και καμιά παρηγοριά με άπλετα φωτισμένη τη γύμνια τους» (368).

<sup>32</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι τόσο η Δημητρούλια, όσο και οι Mackridge και Yannakakis αναφέρονται στην επιρροή της αμερικάνικης μαζικής κουλτούρας στη νεοελληνική λογοτεχνία.

<sup>33</sup> Τζιόβας 1987, 70: «Η απελευθέρωση επίσης από τη σεμνοτυφία των προηγούμενων γενεών με τη χρήση αρκετών ‘απαγορευμένων’ παλαιότερα λέξεων ή εκφράσεων δείχνει πως η ελληνική πεζογραφία εξακολουθεί να περνάει την εφηβική της επανάσταση». Πρβλ. για το ίδιο ζήτημα στην πεζογραφία του τέλους του εικοστού και των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Ένας τύπος ελευθεριότητας» (Θεοδοσοπούλου 2011) και Τιτίκα Δημητρούλια «Νέα πεζογραφία: ρεαλισμός ή ριάλιτι» (Δημητρούλια 2003)

επισημαίνοντας στους πεζογράφους που εμφανίζονται τη δεκαετία του 1980 «[π]ροφορικότητα στη γλώσσα, αποφυγή λογοτεχνικών στερεοτύπων, δροσιά, γέλιο, ελαφρότητα, ροκ μουσική»· «[β]γάζετε έξω καθετί που μπορεί να έχει σχέση με το επίσημο, το τραγικό, το ελεγειακό», καταλήγει (*Διαβάζω* 1997, 107). Οι Mackridge και Γιαννακάκη, τέλος, επισημαίνουν την εισβολή του αγγλικού λεξιλογίου στη νεοελληνική μεταπολιτευτική πεζογραφία, το οποίο μάλιστα αρκετά συχνά εντάσσεται στα νεοελληνικά μυθοπλαστικά κείμενα αυτούσιο, με λατινικούς χαρακτήρες, χωρίς καν να μεταγράφεται (Mackridge και Yannakakis 2004, 12).

Παρ' όλα αυτά η επιλογή των πεζογράφων της περιόδου να ανοιχτούν σε πιο «ελαφρές» θεματικές περιοχές, ακόμα και αν διατηρεί, κατά τη γνώμη μου, πάντοτε ένα στοιχείο εντυπωσιοθηρίας, δεν προεξοφλεί και την ελαφρότητα του κειμένου. Αντιθέτως φαίνεται τα συγκεκριμένα θέματα να εισάγονται με τρόπο συνείδητα εμφατικό σε ένα μεγάλο, αριθμητικά και μορφολογικά, εύρος πεζογραφικών κειμένων της περιόδου, ενώ στη λογοτεχνική τους πραγμάτωση αποκτούν παρωδιακά και αυτοαναφορικά χαρακτηριστικά ιδιαίτερος ενδιαφέροντα για τη μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της νεοελληνικής λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα η υπόθεση εργασίας μου είναι ότι αρκετά από τα χαρακτηριστικά που η φιλολογική κριτική μέχρι στιγμής ανάγει στον κόσμο των media και στην κουλτούρα της παγκοσμιοποίησης μπορούν να διαβαστούν και ως στοιχεία διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με την κυρίαρχη παράδοση του εμπορικού αμερικάνικου κινηματογράφου. Στη συνέχεια θα εξετάσω εν συντομία κάποια από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της νεοελληνικής πεζογραφίας ως στοιχείων ενός τέτοιου διακαλλιτεχνικού διαλόγου.

Το πρόταγμα της διασκεδαστικής πεζογραφίας –το οποίο όπως θα δούμε παρακάτω αφορά συνολικότερα την τέχνη της περιόδου– δεν εξαντλείται στη θεματολογία των αφηγήσεων, αλλά συμβάλλει στην επικράτηση συγκεκριμένων υφολογικών και αφηγηματικών χαρακτηριστικών. Κυρίως πρόκειται για το αίτημα για πεζογραφική μυθοπλασία που διακρίνεται για την «προφάνειά» της «ώστε η ιστορία που μας μεταφέρεται να είναι θελκτική, 'διασκεδαστική' και μαζί κατανοητή» (Ζήρας 2000, 76-77). Στα έργα της περιόδου «αναγνωρίζεται η σημασία της πλοκής και της ρεαλιστικής αναπαράστασης μαζί με τις σχετικές προσδοκίες του αναγνώστη» (Νάτσινα 2012, 393). Αυτό το φαινόμενο της επανάκαμψης ρεαλιστικών μορφών αφήγησης στην μεταπολιτευτική μας πεζογραφία, σχολιάζει ο Σπύρος Τσακνιάς μιλώντας για υπέρβαση του διπόλου ρεαλιστική-μοντερνιστική πεζογραφική αφήγηση<sup>34</sup>. Συγκεκριμένα, ο Τσακνιάς γράφει για κείμενα που «εξελίσσονται ομαλά, η γραφή τους είναι βατή, η ανάγνωση προχωρεί απρόσκοπτα», τα οποία όμως «[π]αρά ταύτα, δεν μπορούμε νομίζω να τα εντάξουμε στη ρεαλιστική παράδοση» (Τσακνιάς

---

<sup>34</sup> Πρβλ.: «Καθώς η μεταδικτατορική γενιά ωριμάζει βιολογικά και συγγραφικά, αρχίζει να σχηματίζεται μια άλλη τάση, ενδιαφέρουσα κυρίως από πλευράς εκφραστικών προβληματισμών, που θα την περιέγραφα, ελλείψει ενός περιεκτικού όρου, ως ενσυνείδητη και επίμονη αναζήτηση αφηγηματικών μεθόδων πέραν των ορίων του ρεαλισμού και του μοντερνισμού, ή μάλλον, πέραν του διλήμματος ρεαλισμός ή μοντερνισμός. [...]» (Τσακνιάς 1994, 25)

1994, 25). Έτσι επανακάμπτει ενισχυμένο το στοιχείο της μυθοπλαστικής πλοκής<sup>35</sup>, ενώ επικρατούν πεζογραφικές μορφές στις οποίες «η μυθοπλασία κινείται ευθύγραμμα, με μια αφηγηματική ευλυγισία που θυμίζει εξιστόρηση παραμυθιού» (Ζήρας 2002, 185). Υπομνηματίζω τον συσχετισμό των εύληπτων και τερπνών πεζογραφικών αφηγήσεων της περιόδου με το παραμύθι, με τον συσχετισμό τους, παράλληλα, με τις εύληπτες, διασκεδαστικές, αλλά και ιδιαίτερες δημοφιλείς, αφηγήσεις του εμπορικού κινηματογράφου της περιόδου, ο οποίος, όπως θα αναπτύξω αναλυτικά παρακάτω, αποτελεί κατά τη γνώμη μου σημαντικό διακαλλιτεχνικό διακείμενο για την πεζογραφική αυτή τάση της διασκεδαστικής αυτοαναφορικότητας.

Παράλληλα με τους απλούς στην παρακολούθησή τους και περιπετειώδεις μύθους, στα πεζογραφήματα της εποχής ευνοείται η εκτεταμένη χρήση του διαλόγου (πρβλ. Ζήρας 2000, 77), αλλά και η επαναφορά των γενικών χαρακτηριστικών της ρεαλιστικής αφήγησης, σε συνδυασμό με την πρωμοδότηση εύληπτων –κατά κανόνα γραμμικών– αφηγηματικών συνθέσεων. Το ύφος της εύληπτης και διασκεδαστικής αυτής πεζογραφίας συμπληρώνει η επικράτηση ενός γρήγορου αφηγηματικού ρυθμού (Ζήρας 2000, 76), ο οποίος συνδυάζεται και με την εισαγωγή επεισοδίων και καταστάσεων οικείων στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό από τον αμερικάνικο, κυρίως, εμπορικό κινηματογράφο.

Με άλλα λόγια θεωρώ ότι τα αφηγηματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά αυτής της «εύπεπτης» και «διασκεδαστικής» πεζογραφίας μπορούν, στην πλειονότητά τους, να συσχετιστούν με τον εμπορικό κινηματογράφο της περιόδου, ο οποίος εξάλλου αποτελεί, παράλληλα, και σε συνεργασία με την ιδιωτική τηλεόραση, την κυριότερη πηγή εύπεπτων και διασκεδαστικών αφηγήσεων τη συγκεκριμένη περίοδο. Επομένως, η εκτεταμένη παρουσία διαλόγου, ο γρήγορος ρυθμός της αφήγησης, οι εύκολες, περιπετειώδεις και διασκεδαστικές αφηγήσεις, καθώς και η επιλογή θεμάτων και καταστάσεων, που προσιδιάζουν μάλλον στην πραγματικότητα του χολλυγουντιανού κινηματογράφου, παρά στην ελληνική κοινωνία της εποχής, –ακόμα και οι συντακτικοί αγγλισμοί ή τα υβρεολόγια που εμφιλοχωρούν στα νεοελληνικά πεζογραφικά έργα της περιόδου– αποτελούν όλα στοιχεία που μπορούν να αναγνωστούν, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, ως στοιχεία διαλόγου με τον κυρίαρχο, στο τέλος του εικοστού αιώνα, χολλυγουντιανό κινηματογράφο (πρβλ. Μπακογιαννόπουλος 2002, 21).

### *3. Πεζογραφικός μεταμοντερνισμός στην Ελλάδα;*

Ίσως δεν υπάρχει πιο διαμφισβητούμενος, πιο αντιφατικός και στριφνός όρος από αυτόν του «μεταμοντερνισμού» (πρβλ. Νάτσινα 2012, 387· McHale [1987] 2004, 4· Hutcheon [1989] 2002, 1-2· Barth [1980] 1984, 194-196). Ένας όρος που φαίνεται να ορίζεται χωρίς να ορίζεται, και ένα

---

<sup>35</sup> Πρβλ. σχόλιο Ζήρα για τον μύθο: «Η επαναφορά του μύθου ως στοιχείου που αποτελεί τον συνδεδεμένο ιστορικό ιστό μιας εκτεταμένης αφήγησης, χωρίς όμως αυτός ο μύθος να ορίζεται σαφώς από κάποιο ιστορικό πλαίσιο, μας υποδεικνύει και πάλι τη σχέση λογοτεχνίας και παιχνιδιού και, συνάμα, την κόπωση ενός κοινού από τις λογικές κατασκευές της μοντερνιστικής αισθητικής» (Ζήρας 2002, 184).

καλλιτεχνικό ρεύμα τόσο πλουραλιστικό, τόσο αντιφατικό και ευρύ (πρβλ. Hassan 1987, 92-94), ώστε αναρωτιέται κανείς, πλέον πια, τι νόημα έχει ο χαρακτηρισμός λογοτεχνικών έργων ως «μεταμοντερνιστικών»: πολύ περισσότερο, όταν πρόκειται για ελληνικά λογοτεχνικά έργα, κείμενα, δηλαδή, γραμμένα και δημοσιευμένα εκτός του δυτικού καπιταλιστικού κέντρου του καλλιτεχνικού αυτού φαινομένου, τα οποία κατ' ανάγκην μεταφέρουν τους κραδασμούς των καλλιτεχνικών και θεωρητικών δρωμένων της πολιτισμικής και οικονομικής ατμομηχανής της δυτικής Ευρώπης και των ΗΠΑ στην καθ' ημάς περιφέρεια.

Παράλληλα κάποιοι μελετητές διατυπώνουν σοβαρές επιφυλάξεις ακόμα και για τη δυνατότητα ύπαρξης μιας μεταμοντερνιστικής παράδοσης στη νεοελληνική λογοτεχνία, εφόσον, στη δική τους θεώρηση πάντα, απουσιάζει από τη λογοτεχνική μας παράδοση ένα ισχυρό μοντερνιστικό παράδειγμα, στο οποίο θα ερχόταν να αντιταχθεί η μεταμοντερνιστική νεοελληνική λογοτεχνία (Jusdanis 1987, 69-92· Lambropoulos 1988, 127-156· πρβλ. Νάτσινα 2012, 388). Παράλληλα, δεν λείπουν και από τη νεοελληνική κριτική οι φωνές που αμφισβητούν τη λειτουργικότητα του όρου «μεταμοντερνισμός» δίνοντας έμφαση στον δυναμικό και ρευστό χαρακτήρα συνεχιών και ασυνεχειών στη λογοτεχνία και την τέχνη (π.χ. Αριστηνός 1988, 142-146· Αγγελάτος 1988, 173-178), ή επιλέγοντας σαφώς την πλούσια κληρονομιά του μοντερνισμού στη λογοτεχνία έναντι της συχνά παραδοξολογικής μεταμοντερνιστικής θεωρίας (Βαγενάς 2002).

Ωστόσο, διερωτάται κανείς πόσο έγκυρη μπορεί να είναι η προσέγγιση της νεοελληνικής πεζογραφίας του τέλους του εικοστού αιώνα, της πεζογραφίας της Ελλάδας της παγκοσμιοποίησης (πρβλ. Mackridge – Yannakakis 2004), παραγνωρίζοντας την επικοινωνία της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής με τα σύγχρονά της δυτικά κείμενα και καλλιτεχνικά φαινόμενα, μια σημαντική μερίδα των οποίων κατατάσσεται από την κριτική στον μεταμοντερνισμό<sup>36</sup>.

Παρότι, λοιπόν, η νεφελώδης και αντιφατική φύση του όρου, αλλά και του φαινομένου του μεταμοντερνισμού, καθιστά ελκυστική την προοπτική μιας ιστοριογραμματολογικής προσέγγισης που θα περιγράφει τα φαινόμενα, αποφεύγοντας τον χαρακτηρισμό τους ως μεταμοντερνιστικών ή μη, πιστεύω ότι το ζήτημα του μεταμοντερνισμού και της σχέσης που αναπτύσσει η νεοελληνική πεζογραφία μαζί του είναι κρίσιμο, και απαραίτητο, για τη διερεύνηση «τη[ς] σχέση[ς] των συγκεκριμένων έργων με την εποχή τους» (Νάτσινα 2012, 389). Με αυτή την έννοια, λοιπόν, έχει μια αξία να εντάξουμε τα θεματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά της πεζογραφίας της περιόδου στο γενικό πλαίσιο του διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τη σύγχρονή της δυτική παράδοση, κυριότερη έκφραση της οποίας υπήρξε ο μεταμοντερνισμός. Να τα εντάξουμε, δηλαδή, σε «ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, βασικά χαρακτηριστικά του οποίου είναι,

---

<sup>36</sup> Πρβλ. Νάτσινα 2012, 389-390: «Σίγουρα μπορεί κανείς να ανιχνεύσει μεταμοντερνιστικούς τρόπους και προβληματισμούς ήδη αρκετά νωρίτερα· ωστόσο επικεντρώνομαι στο διάστημα αυτό [...] λόγω του ότι ο μεταμοντερνισμός είναι, πιστεύω, η κατεξοχήν πνευματική και καλλιτεχνική έκφραση της μετανεοτερικής εποχής, τα χαρακτηριστικά της οποίας αρχίζουν να πυκνώνουν και να παγιώνονται στην Ελλάδα με τη μεταπολίτευση, στο πλαίσιο μιας κοινωνίας ολοένα και πιο ανοιχτής και εξωστρεφούς και μιας οικονομίας καθ' οδόν προς την παγκοσμιοποίηση».

μεταξύ άλλων, η άρση των κάθε είδους στεγανών, ο πλουραλισμός, η σχετικοποίηση των αξιών, η υποχώρηση της διάκρισης ανάμεσα στην ‘ουσία’ και τα φαινόμενα, αλλά και η αναγνώριση της διάχυτης λειτουργίας της εξουσίας και η διερεύνηση και προάσπιση της διαφορετικότητας» (Νάτσικα 2012, 390). Στην παραπάνω περιγραφή του φαινομένου του μεταμοντερνισμού, μπορούμε να προσθέσουμε μερικά επιμέρους κειμενικά χαρακτηριστικά που έχει επισημάνει η φιλολογική κριτική όπως: η κατάργηση των στεγανών μεταξύ υψηλής και χαμηλής κουλτούρας (πρβλ. Storey 2013, 147-157· Huysen 1986, viii· Hassan 1987, 86), η πύκνωση της διακειμενικότητας, ενίοτε και της διαμεσικότητας στα λογοτεχνικά κείμενα, η χρήση του *pastiche* και της παρωδίας (πρβλ. Snipp-Walmsley, 410· Hassan 1987, 39-44· Connor 2004, 73-75). Τα παραπάνω επιμέρους τεχνολογικά χαρακτηριστικά κατά κανόνα αξιοποιούνται στην κατεύθυνση της όξυνσης της κειμενικής αυτοσυνειδησίας, στη δημιουργία, δηλαδή, κειμένων τα οποία με τον ένα ή τον άλλο τρόπο υπονομεύουν τη μυθοπλαστική σύμβαση, συχνά αξιοποιώντας την υπερβολή των δομών της: στη δημιουργία κειμένων αυτοαναφορικών που προβάλλουν εμφατικά τα αδιέξοδά τους, τα αδιέξοδα της ίδιας της λογοτεχνίας (πρβλ. Barth [1967] 1984, 75-76).

Ο Douwe Fokkema στον συγκεντρωτικό τόμο της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Γραμματολογίας (International Comparative Literature Association) για τον μεταμοντερνισμό (International Postmodernism 1997) αναφέρει τέσσερις πυλώνες διαφοροποίησης του μεταμοντερνισμού από τον μοντερνισμό: το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων και την επικράτηση των επιμέρους, των μικρο-αφηγήσεων (Lyotard), την επικράτηση του οντολογικού έναντι του επιστημολογικού παραδείγματος (McHale), την κατάλυση της αξίας της ιστορικότητας (Oliva). Ως τέταρτο και τελευταίο άξονα, τον οποίο ο ίδιος θεωρεί περισσότερο πειστικό, ο Fokkema αναφέρει την καταφυγή στην αφήγηση. Στηριζόμενος στη «Λογοτεχνία της εξάντλησης» (1967) του John Barth<sup>37</sup>, προβάλλει ως κατεξοχήν χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού, την ίδια την επιστροφή στην αφήγηση (Fokkema 1997, 20-21). Γράφει χαρακτηριστικά: «Αν ‘τίποτα πια δεν έχει νόημα’, τότε γιατί να αυτοκτονήσει κανείς; Μπορεί πολύ απλά να αποφασίσει να συνεχίσει να ζει, να ξεχάσει την επιστημολογική και την ηθική αμφιβολία, να αγνοήσει τα οντολογικά ερωτήματα, να αφηγήσει την αδυναμία αφήγησης μιας πειστικής ιστορίας (story), και να αφηγηθεί μια οποιαδήποτε ιστορία» (21)<sup>38</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο, η επιστροφή, στη νεοελληνική πεζογραφία του

<sup>37</sup> Η «Λογοτεχνία της εξάντλησης» (Literature of Exhaustion· 1967), μαζί με το μεταγενέστερο δοκίμιό του Barth «Λογοτεχνία της αναπλήρωσης: Μεταμοντερνιστική μυθοπλασία» (Literature of Replenishment· 1980) θεωρούνται κείμενα εμβληματικά για την περιγραφή του πεζογραφικού μεταμοντερνισμού και τη σχέση του με τον λογοτεχνικό μοντερνισμό (πρβλ. Τζιόβας 2014, 172-176).

<sup>38</sup> Το αίτημα για μια ποιοτική, αλλά και διασκεδαστική πεζογραφία, η οποία σε αντίθεση με την πεζογραφία του μοντερνισμού, θα απευθύνεται στο ευρύ κοινό διατυπώνει με τρόπο χαρακτηριστικό ο John Barth στο δοκίμιό του «Η λογοτεχνία της αναπλήρωσης. Μεταμοντερνιστική μυθοπλασία» («The literature of replenishment. Postmodernist fiction»: Barth [1980] 1984· Τη μετάφραση του τίτλου υιοθετώ από τον Τζιόβας: Τζιόβας 2014 172-176). Υποστηρίζει χαρακτηριστικά ότι θα επιθυμούσε η μεταμοντερνιστική πεζογραφία να είναι σαν την καλή τζαζ ή την καλή κλασική μουσική: απολαυστική για όλους, και όχι μόνο τους ειδικούς, ήδη από την πρώτη ανάγνωση, αλλά με πολλαπλά επίπεδα που θα μπορεί κανείς να ανακαλύπτει σταδιακά (Barth [1980] 1984, 203-204). Λίγο πιο κάτω προτείνει ως εξαιρετικό δείγμα μεταμοντερνιστικής πρόζας την πεζογραφία του Italo Calvino γιατί «είναι πεντανόστιμη και συνάμα



τέλους του εικοστού αιώνα, σε απλούστερες αφηγηματικές δομές, οι οποίες πραγματώνουν κειμενικά τη χαρά της αφήγησης, μιας αφήγησης –σχεδόν– αυτοσκοπού, αποκτά ένα ιδεολογικό υπόβαθρο που την εντάσσει στον διάλογο με το δυτικό παράδειγμα του μεταμοντερνισμού.

Ο Brian McHale, στη μονογραφία του για την πεζογραφία του μεταμοντερνισμού (McHale [1987] 2004), προκρίνει, έναντι των τεχνοτροπικών ή θεματικών χαρακτηριστικών, την παρουσία ενός οργανικού συστήματος που να συνέχει τα επιμέρους κειμενικά χαρακτηριστικά (McHale [1987] 2004, 6-8). Το αίτημα επί της ουσίας είναι, και εύλογα, για μια αισθητική *δεσπόζουσα* η οποία θα συνέχει και θα οργανώνει τα επιμέρους κειμενικά χαρακτηριστικά. Για τον McHale αυτή δεν είναι άλλη από την οντολογική αμφιβολία για τον κόσμο, τον εαυτό και τη λογοτεχνία (McHale [1987] 2004, 26-27· πρβλ. για μια συνολικότερη θεώρηση της μεταμοντερνιστικής οντολογικής αμφιβολίας: Snipp-Walmsley 2000, 407-409). Όποια από τις παραπάνω παραμέτρους και αν θέσουμε στη θέση της *δεσπόζουσας*, είναι αμφίβολο αν θα μπορούσαμε να βρούμε στη νεοελληνική πεζογραφία ένας συνεπές οργανικό κειμενικό σύστημα που να διέπεται απολύτως από κάποια από αυτές. Όμως τα έργα πάντοτε περισσεύουν, ή υπολείπονται, των κανονικοποιητικών περιγραφών τους, πολλώ δε μάλλον όταν ο ορισμός με τον οποίο αναμετρώνται αφορά τον δυτικό μεταμοντερνισμό και όχι την ελληνική εκδοχή του.

Επομένως, με προϋπόθεση τον σεβασμό στην ιδιαιτερότητα της νεοελληνικής περίπτωσης (πρβλ. Τζιόβας [1993] 2002, 508-518), οφείλουμε, νομίζω, να εντάξουμε στον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με τη σύγχρονη της δυτική πεζογραφική παράδοση –η οποία μάλιστα φαίνεται να εντείνεται μεταπολιτευτικά, και ιδίως από το 1980 κι έπειτα (πρβλ. Νάτσινα 2012, 390· *Διαβάζω* 1997, 110, 120-121)–, και τον διάλόγο της με τον μεταμοντερνισμό (πρβλ. Χατζηβασιλείου 2018, 15-17). Μάλιστα ο διάλογος με τον μεταμοντερνισμό, όπως δείχνουν οι Τζιόβας και Νάτσινα ξεκινάει ήδη από τη δεκαετία του 1970 (Τζιόβας [1993] 2002· Νάτσινα 2003), με την αυτοαναφορικότητα, την αποδόμηση της αφηγηματικής συνοχής, την ειρωνεία και το παράλογο να συνδέονται με την κλωνισμένη κοσμοαντίληψη που δημιούργησε η «αίσθηση της ιστορικής κρίσης της αριστεράς» (Τζιόβας [1993] 2002, 271)<sup>39</sup>.

Αν, όμως, η πεζογραφική παράδοση του 1960 και του 1970 διαλέγεται με μια πιο σοβαρή, με μια «υψηλή» μεταμοντερνιστική παράδοση (Fokkema 1997, 33)<sup>40</sup>, η νεοελληνική πεζογραφία από τη δεκαετία του 1980 και ύστερα διαλέγεται με τη δεύτερη φάση του μεταμοντερνισμού, που χαρακτηρίζεται από την επιστροφή σε πιο απλές αφηγηματικές φόρμες, από την επάνοδο της

---

θρεπτικότητα» (204), για να καταλήξει «ας μην ξεχνάμε ότι η σύγχρονη πεζογραφία δεν χρειάζεται να είναι μόνο σημαντική, μπορεί να είναι και υπέροχη» (204).

<sup>39</sup> Για τη σχέση της διεθνούς κρίσης της Αριστεράς με τη μεταμοντερνιστική απώλεια της πίστης στο όραμα της επαναστατικής αλλαγής βλ. Snipp-Walmsley 2000, 413-415, 419.

<sup>40</sup> Ο Fokkema παραθέτει μια πολύ αναλυτική λίστα έργων που κατατάσσει στην πρώτη αυτή «υψηλή» φάση του μεταμοντερνισμού (Fokkema, 27-29), στην οποία εντάσσει μεταξύ άλλων τους John Barth, Thomas Pynchon, Alain Robbe-Grillet και Marguerite Duras με έργα τους κυρίως από τις δεκαετίες του 1960 και του 1970.

πλοκής και της αναπαράστασης<sup>41</sup>, από τη σύγχυση των ορίων μεταξύ υψηλού και χαμηλού, αλλά και από μια σειρά καινούργιων θεματικών πυρήνων όπως ο φεμινιστικός λόγος (Αθανασόπουλος 2003, 474-537<sup>42</sup>. Mantoglou 2004, 152-162), η έμφαση στην πολιτισμική ταυτότητα (Τζιόβας 2004, 2017), η θεματοποίηση μειονοτικών ομάδων (Νάτσινα 2004, 81), η επάνοδος της αυτοβιογραφίας (Τζιόβας [2003] 2007, 441-507), καθώς και φυσικά η επάνοδος του ιστορικού μυθιστορήματος (Νάτσινα 2004, 398-400), αλλά και η ελληνική εκδοχή του μαγικού ρεαλισμού (Νάτσινα 2012, 398-399· *Διαβάζω* 1997, 117)<sup>43</sup>. Στην ίδια κατεύθυνση, εξάλλου, λειτουργεί και η κοσμολογική πολλαπλότητα που επισημαίνει η Αναστασία Νάτσινα, σε αναφορά με το οντολογικό ζήτημα που θέτει οι θεωρητικοί του μεταμοντερνισμού (Νάτσινα 2004· Νάτσινα 2003, 41-119). Παρόμοια, όσες ενστάσεις κι αν διατηρεί κανείς επί της αρχής, ή και επί των κειμενικών της πραγματώσεων, η αποστασιοποίηση της νεοελληνικής πεζογραφίας από τη δεκαετία του 1980 κι έπειτα από την ιστορικότητα ως παράγοντα που συνέχει τον μυθοπλαστικό κόσμο, η αποστασιοποίησή της από την ιστορία και την πολιτική, όπως έχει επισημανθεί από την κριτική (βλ. παραπάνω), αποτελεί μία από τις θεμελιακές αρχές του μεταμοντερνισμού (Eagleton 1996, 27-49)<sup>44</sup>, και της λογοτεχνίας του.

Αναδεικνύεται, λοιπόν, ένας διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με το παράδειγμα του δυτικού πεζογραφικού μεταμοντερνισμού, και μάλιστα αυτός ο διάλογος μοιάζει να είναι διαρκής, ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε για νεοελληνικές πεζογραφικές εκδοχές όλου του χρονικού και μορφικού φάσματος του μεταμοντερνισμού. Δεν λείπουν, δηλαδή, από την πεζογραφική μας παραγωγή τα παραδείγματα τόσο της πρώτης, υψηλής φάσης του μεταμοντερνισμού, όσο και της δεύτερης, «κατεξοχήν μεταμοντερνιστικής», με βάση τα κριτήρια που θέτει η πλειονότητα των μελετητών, περιόδου, στην οποία κυριαρχεί η επάνοδος της αφήγησης και η σύγχυση των ορίων μεταξύ υψηλού και χαμηλού στην τέχνη, και η οποία αποτελεί επί της ουσίας το πρωτογενές κειμενικό corpus που πραγματεύεται το παρόν κεφάλαιο.

---

<sup>41</sup>Πρβλ. Χατζηβασιλείου 2018, 261: «Η εγκατάλειψη, κατά συνέπεια, της μορφικής περιπλοκότητας από τους θιασώτες της παρωδίας, κάτι πολύ διαφορετικό από τη διαπλοκή του ρεαλισμού με τη ριζοσπαστική μεταμοντέρνα μορφολογία της πρώτης και της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, καθώς και των πρώτων μεταπολιτευτικών πεζογράφων δεν μοιάζει στο τέλος της διαδρομής που διαγράψαμε ούτε με καλλιτεχνική αδυναμία ούτε με τυχαία και ανυποψίαστη επιστροφή στην παράδοση. Αντίθετα, σηματοδοτεί περισσότερο μια πλευρά και ένα κλίμα του μεταμοντερνισμού, όπως μοιραία μεταφέρεται από τον διεθνή περίγυρο και στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία».

<sup>42</sup> Και ειδικότερα για παραδείγματα από τη νεοελληνική μυθιστοριογραφία: 516-535.

<sup>43</sup> Μια εποπτική θεώρηση της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου, και συνακόλουθα μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση του διαλόγου του νεοελληνικού διηγήματος με τον μεταμοντερνισμό παρέχει η διδακτορική διατριβή της Αναστασίας Νάτσινα για τα ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα (Νάτσινα 2003), στην οποία επανέρχονται οι περισσότεροι από τους θεματικούς πυρήνες που επισημάνθηκαν παραπάνω.

<sup>44</sup> Παραθέτω ενδεικτικά: «Παρά το διατυμπανισμένο άνοιγμά του προς το Έτερο, ο μεταμοντερνισμός γίνεται συχνά εξίσου εκλεκτικός και αυστηρός όσο και οι ορθόδοξες δοξασίες με τις οποίες είναι αντίθετος. Γενικά, μπορεί κανείς να κάνει λόγο για ανθρώπινη κουλτούρα αλλά όχι για ανθρώπινη φύση, να μιλήσει για φύλα αλλά όχι για κοινωνικές τάξεις, για το σώμα αλλά όχι για τη βιολογία, για την απόλαυση αλλά όχι για δικαιοσύνη, για τη μετα-αποικιοκρατική εποχή αλλά όχι για τη μικροαστική τάξη. Πρόκειται για μια απόλυτα ορθόδοξη ετεροδοξία, η οποία, όπως κάθε φανταστική μορφή ταυτότητας, χρειάζεται τους δαίμονές της και τους πλασματικούς της αντιπάλους για να συνεχίσει να υπάρχει». (Eagleton [1996] 1999, 57· μετάφραση: Γιώργος Η. Σπανός).

Στοιχεία της πρώτης, υψηλής, φάσης του δυτικού μεταμοντερνισμού μπορούμε να ανιχνεύσουμε, όπως αναφέρθηκε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο, στη νεοελληνική πεζογραφία των δεκαετιών του 1960 και, κυρίως, του 1970, με παραδείγματα όπως το *Κιβώτιο* (1974) και το *Διπλό Βιβλίο* (1976), εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο προβάλλουν την αφηγηματικότητά τους (Τζιόβας [1993] 2002, 271). Στην ίδια κατεύθυνση μπορούμε, κατά τη γνώμη μου, να ερμηνεύσουμε και τους τεχνοτροπικούς πειραματισμούς πεζογράφων της Β΄ Μεταπολεμικής Γενιάς, κείμενα των οποίων σχολιάστηκαν στο τελευταίο μέρος του προηγούμενου κεφαλαίου, στον βαθμό που αυτοί οι πειραματισμοί εξυπηρετούν την αυτοαναφορική επισήμανση της κειμενικότητας των λογοτεχνικών έργων, και των περιορισμών που διέπουν την λογοτεχνική αναπαράσταση. Οι μορφικοί αυτοί πειραματισμοί αποσταθεροποιούν, θέτουν υπό αμφισβήτηση, τη συνοχή της ίδιας της αφηγηματικής κατασκευής, προβάλλοντας, εν πολλοίς, με αυτόν τον τρόπο και τη φύση της ως κειμενικής κατασκευής.

Η μελέτη των κειμένων και η προσπάθεια κατηγοριοποίησης και χαρακτηρισμού τους μας φέρνει αντιμέτωπους με τη συμβατικότητα και τις ανεπάρκειες των ίδιων των γραμματολογικών ορίων και ορισμών, καθώς και ο ίδιος ο όρος του πεζογραφικού μεταμοντερνισμού, όπως αναδεικνύει με τρόπο ανάγλυφο στο κείμενό του ο Fokkema, περιλαμβάνει μορφές ακραία διαφορετικές μεταξύ τους. Επομένως, η προσέγγιση των νεοελληνικών πεζογραφικών μορφών του τέλους του εικοστού αιώνα, οφείλει κατά τη γνώμη μου, να λαμβάνει υπ' όψιν της τον δυναμικό χαρακτήρα του πεζογραφικού μεταμοντερνισμού και την ολισθηρότητα των ορισμών του, αλλά και να αναγνωρίζει, τελικά, την παρουσία ενός διαρκούς και καθοριστικού για τη νεοελληνική πεζογραφία διάλογου με τα λογοτεχνικά και ευρύτερα καλλιτεχνικά ρεύματα της Δύσης, τονίζοντας παράλληλα τις τοπικές ιδιαιτερότητες και τη διαφοροποίηση των δεσπόζοντων χαρακτηριστικών προϊόντος του χρόνου.

Παρότι, λοιπόν, ο ορισμός του πεζογραφικού μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα δεν αποτελεί στόχο της συγκεκριμένης εργασίας, επιχείρησα σε αυτή τη σύντομη παρένθεση να παραθέσω τις κυριότερες θέσεις της σύγχρονης φιλολογικής έρευνας για τις φανερώσεις του μεταμοντερνισμού στη νεοελληνική πεζογραφία, προκειμένου να εντάξω αυτά τα πορίσματα στην ολιστική περιγραφή της εξέλιξης της νεοελληνικής πεζογραφίας, όπως αυτή φωτίζεται από τον διάλογό της με τον κινηματογράφο.

Καταρχάς, επομένως, νομίζω ότι είναι κοινώς αποδεκτό από τη φιλολογική έρευνα, ασχέτως των ταξινομήσεων που χρησιμοποιεί, ότι τα κείμενα που αναφέρει ο Τζιόβας ως αντιπροσωπευτικά ενός «ιδιότυπου ελληνικού μεταμοντερνισμού εν τη γενέσει του» (Τζιόβας [1993] 2002, 271)<sup>45</sup>, ανήκουν σε ένα σαφώς διαφορετικό πεζογραφικό παράδειγμα από αυτό των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα. Τώρα, αν αυτή τη διαφορά θα την περιγράψουμε ως πρώτη και δεύτερη φάση

---

<sup>45</sup> Υπενθυμίζω ότι πρόκειται για τον *Λοιμό* (1972) του Αντρέα Φραγκιά, *Το Κιβώτιο* (1975) του Άρη Αλεξάνδρου, και *Το Διπλό Βιβλίο* (1976) του Δημήτρη Χατζή.

του μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα, είτε ως μεταπολεμική – μεταπολιτευτική πεζογραφία, ή θα αναφερθούμε στους μοντερνιστικούς μορφικούς πειραματισμούς που επιβιώνουν καταρχάς, για να περιθωριοποιηθούν στη συνέχεια, πάντοτε στις σχηματοποιήσεις κάτι θα διαφεύγει. Το ουσιαστικότερο, νομίζω, είναι ότι τόσο αυτά τα κείμενα της δεκαετίας του 1970, όσο και τα μεταγενέστερα των δεκαετιών του 1980 και του 1990 προϋποθέτουν, αν και με εμφανώς διαφορετικό τρόπο, τον πεζογραφικό μοντερνισμό των αρχών του εικοστού αιώνα, και διαλέγονται με τη λογοτεχνική παράδοση της Δύσης. Αυτός ο διαφορετικός τρόπος, η διαφορετική, δηλαδή, τοποθέτηση και σχέση προς τη δυτική, κυρίως, λογοτεχνική παράδοση, εκφράζεται στις σαφείς θεματικές, αφηγηματικές και υφολογικές διαφοροποιήσεις της νεοελληνικής μεταπολεμικής με την ύστερη μεταπολιτευτική μας πεζογραφία.

Τη διαφοροποίηση αυτή επιχειρώ να περιγράψω εδώ χαρακτηρίζοντας την πεζογραφική αναπαράσταση ως προς το αντικείμενο και την τροπικότητά της. Αξιοποιώντας, λοιπόν, τις παραπάνω παρατηρήσεις του Τζιόβα, θα ενέτασσα *Το Κιβώτιο* και *Το Διπλό Βιβλίο*, όπως και *Τη Γέννηση του Σούπερμαν* του Αμπατζόγλου ή τα διηγήματα του Χάκκα στην αφήγηση της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, επειδή θεωρώ ότι, αν και όλα αυτά τα κείμενα εκφράζουν «την αίσθηση της ιστορικής κρίσης της αριστεράς» (Τζιόβας [1993] 2002, 271) και άρα την αίσθηση του τέλους του μαρξισμού ως λυοταρικής μεγάλης αφήγησης προσέγγισης του κόσμου (Lyotard [1979] 1993, 99-106· Jameson 1984, xiii-xiv· πρβλ. Connor 2004, 12), διατηρούν ακόμα την πίστη σε ένα συλλογικό όραμα, έστω και αν αυτό το όραμα παραμένει διαρκώς ζητούμενο και αναζητείται στις παρυφές, και όχι πλέον στον ορθόδοξο πυρήνα, της Αριστεράς. Διατηρούν, με λίγα λόγια, την πίστη, έστω υπό προϋποθέσεις, στην επαναστατική αλλαγή του κόσμου, με αποτέλεσμα να θεματοποιούν στα έργα τους ποικιλοτρόπως αυτή την αναζήτηση, έστω και ως επιθυμία ή πρόθεση των ηρώων που δεν καταλήγει πάντοτε σε δράση. Τα κείμενα της επόμενης περιόδου αντιθέτως, στην πλειονότητά τους, εγκαταλείπουν εντελώς το συλλογικό όραμα, ακόμα και αυτόν τον δημόσιο χώρο ως χώρο προβληματισμού, και καταφεύγουν στις περιπέτειες του ατόμου. Συγκεκριμένα θα έλεγα καταφεύγουν στον απολύτως ιδιωτικό χώρο της ταυτότητας: της ταυτότητας του ατόμου ως κατασκευής, του ατόμου στη σχέση του με τον εαυτό του, έναν εαυτό κατακερματισμένο και ολισθηρό· και όλο αυτό, παραδόξως, χωρίς ενδοσκόπηση, μέσα από συμβολικά στη σύλληψή τους, αλλά και ταυτοχρόνως ακραία αλλά ρεαλιστικά δοσμένα επεισόδια (βλ. αναλυτικά τελευταίο μέρος του κεφαλαίου). Η αίσθησή μου είναι επίσης ότι, όταν αναδεικνύεται και στην Ελλάδα ο διεκδικητικός λόγος μειονοτικών ομάδων, που είναι χαρακτηριστικός για τον μεταμοντερνισμό, αυτός έχει πλέον, όπως και στη Δύση, εντελώς αποσυνδεθεί όχι μόνο από τους κομματικούς φορείς της Αριστεράς, αλλά και από τη λογοτεχνική μετουσίωση του αριστερού πολιτικού λόγου που κυριάρχησε στη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία (πρβλ. *Διαβάζω* 1997, 112-113).

Σε ό,τι αφορά, τώρα, την τροπικότητα της αναπαράστασης –και θεωρώντας δεδομένη την άρρηκτη σύνδεση θέματος και μορφής σε κάθε έργο τέχνης– παρατηρείται επίσης μια διακριτή

διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο περιόδους. Ο μορφικός πειραματισμός των κειμένων των δεκαετιών του 1960 και του 1970 συνοδεύεται από μια έντονη πύκνωση των νοημάτων. Το αποτέλεσμα είναι η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, καθώς και, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η συχνή καταφυγή στον διάλογο με τον κινηματογράφο σε αναζήτηση πολυσήμαντων εικονοκεντρικών αφηγηματικών λύσεων. Αντιθέτως, στη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, η ανάκαμψη της περιγραφής και μιας πιο “αφελούς” αναπαράστασης (βλ. παραπάνω) ευνοούν λιγότερο τις πυκνές αφηγηματικές μορφές<sup>46</sup>. Στις αφηγήσεις αυτού του είδους, παρά τη δραματικότητα που ενισχύεται από την εκτεταμένη χρήση του διαλόγου, υποχωρεί σημαντικά η λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* και μαζί της η αξιοποίηση αφηγηματικών λύσεων (τεχνικών, μορφών κ.ο.κ.) της κινηματογραφικής αφήγησης στη λογοτεχνική. Ο διάλογος με τον κινηματογράφο μετατοπίζεται, επομένως, στα κείμενα αυτής της περιόδου από την αφηγηματική δομή στην επιφάνεια, και συνακόλουθα, κατά κανόνα, από το επίπεδο της ποιητικής σε αυτό των θεμάτων<sup>47</sup>. Ο συσχετισμός του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* με τον πεζογραφικό μοντερνισμό των αρχών του εικοστού αιώνα, καθώς και η εύληπτη διαφοροποίηση των πεζογραφικών τρόπων που συνεπάγεται η υποχώρησή του, συνηγορεί κατά τη γνώμη μου στην αναγνώριση μιας τομής στην πεζογραφική παραγωγή από το 1980 και εξής<sup>48</sup>.

#### 4. Μετατοπισμένη αναπαράσταση και ποιητική της θεαματοποίησης.

Η πεζογραφία της *μετατοπισμένης αναπαράστασης*, που με απασχολεί σε αυτό το κεφάλαιο, προχωρά, λοιπόν, από την αμφισβήτηση της πολιτικής ιδεολογίας, στην πλήρη άρνησή και τη συνακόλουθη κατάλυσή της. Η ιδεολογία δεν είναι απλώς μη λειτουργική σε αυτά τα κείμενα, είναι περιττή. Παράλληλα, ο κόσμος αυτών των πεζογραφημάτων ανήκει σε μια μη πραγματική πραγματικότητα, γι’ αυτό και περιλαμβάνει συχνά υπερβολικές περιπέτειες, με την εμπλοκή του στοιχείων του φανταστικού μέσα στο καθημερινό, καθώς τα πρόσωπα εμπλέκονται σε απίθανες καταστάσεις στα σύγχρονα –όχι απαραίτητως ελληνικά– αστικά κέντρα. Στην ίδια κατεύθυνση ερμηνεύω και το αχρονικό και ατοπικό διαρκές παρόν το οποίο επισημαίνει η κριτική ως

---

<sup>46</sup> Ο Αλέξης Ζήρας επισημαίνει την επάνοδο της περιγραφής στην πεζογραφία της περιόδου, σχολιάζοντας το «διαβολικό κέφι» και τη «νεομπαρόκ διάθεση», με τα οποία οι πεζογράφοι επιδίδονται στην περιγραφή. (Ζήρας 2000, 78).

<sup>47</sup> Η παρακάτω επισήμανση της Τιτίκας Δημητρούλια για τη νεοελληνική πεζογραφία του τέλους του εικοστού αιώνα φαίνεται να υποδεικνύει μια γενικότερη τάση στην πεζογραφία της περιόδου από το βάθος προς την επιφάνεια, από τη μορφή στη θεματοποίηση, στην οποία εγγράφεται, και προσαρμόζεται, εύλογα και ο διακαλλιτεχνικός διάλογος με τον κινηματογράφο: «Να εξηγήσω τι εννοώ ότι δεν τους ενδιαφέρει η γλώσσα, ότι τη θεωρούν μέσο για να αφηγηθούν μια ιστορία, απλώς. Σκέφτομαι τον Τατσόπουλο λόγου χάρη, την Τριανταφύλλου, τον Χωμενίδη από ένα σημείο και μετά, αλλά και πολλούς νεότερους, από αυτούς που προανέφερα. Δεν τους αφορά το πώς αλλά το τι, η γλώσσα ως μέσο και όχι ως πρώτη ύλη. Και αυτό παροξύνεται στη δεκαετία του 2000» (Κ 2009, 55).

<sup>48</sup> Για τη διαφοροποίηση της πεζογραφίας στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 και τη σχέση της οντολογικής αμφιβολίας με την έμφαση στην κειμενικότητα πρβλ. Connor 2004, 69-70.

χαρακτηριστικό αυτού του κύκλου πεζογραφημάτων<sup>49</sup>. Η υπόθεση εργασίας μου είναι, λοιπόν, ότι μαζί με τη σχέση τους με την ιστορία και την ιδεολογία τα συγκεκριμένα κείμενα καταλύουν και τη σχέση τους με την ελληνική πραγματικότητα. Φτάνουν, δηλαδή, να διαλέγονται με το διεθνές περιβάλλον, με έμφαση στο κυρίαρχο, στην παγκοσμιοποιημένη δυτική κοινωνία της περιόδου, παράδειγμα της Αμερικής<sup>50</sup> (Κ 2009, 69-70· Μαραγκόπουλος 2002, 193), όπως αυτό προσλαμβάνεται κυρίως μέσω της εμπορικής δημοφιλούς κουλτούρας σημαντικό εκφραστή της οποίας, πλάι στη μουσική, την τηλεόραση και τη διαφήμιση, αποτελεί ο εμπορικός κινηματογράφος της εποχής.

Ο κινηματογράφος δεν είναι, επομένως σε αυτά τα κείμενα ένα καταξιωμένο καλλιτεχνικό ιδίωμα που θα λειτουργούσε ως πηγή μορφικών πειραματισμών, αλλά ένας δημοφιλής, εμπορικός και μαζικός φορέας ερεθισμάτων και αφηγήσεων. Είναι ο κινηματογράφος-βιομηχανία του θεάματος –εξάλλου οι τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα είναι μια περίοδος άνθισης του αμερικάνικου εμπορικού κινηματογράφου, όπως θα δούμε, αναλυτικά, παρακάτω–, ο οποίος γίνεται κάποιες φορές αφορμή για μια λογοτεχνία των μεταμοντερνιστικών μεικτών μέσων (mixed media· Lewis 2013, 127), και καταλήγει σε κειμενικά παραδείγματα που αξιοποιούν κινηματογραφικές τεχνικές με τρόπο συνειδητά επιδεικτικό, και άρα πολύ πιο «ακατέργαστο» από ό,τι στα κείμενα του διαστήματος 1967-1981 που αναλύθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Περισσότερο, όμως, ο κινηματογράφος ως βιομηχανία του θεάματος, αποτελεί και μια βιομηχανία εμπορικής εκμετάλλευσης, αλλά και διαμόρφωσης, με όρους μαζικούς και διεθνείς πια, προτύπων συμπεριφοράς, ζωής σκέψης κ.λπ., τα οποία, μαζί με τους μυθοπλαστικούς ήρωες, οι αναγνώστες/θεατές αρέσκονται να υιοθετούν –ή να φαντάζονται ότι υιοθετούν. Επομένως, ο κινηματογράφος εισβάλλει και στην πεζογραφία της περιόδου ως τόπος φυγής από τη ρεαλιστική αναπαράσταση, ο οποίος, σε αντίθεση ενδεχομένως με τις δύο προηγούμενες φάσεις που εξετάστηκαν, συνδυάζεται και με μια φαντασική φυγή του ατόμου από τον ίδιο του τον εαυτό.

---

<sup>49</sup> «Η αίσθηση ενός αιώνιου παρόντος, πληκτικού, μέτριου, φανταχτερού από την άλλη, ψυχροπολεμικού βεβαίως, το οποίο καμία ιστορία, καμία επανάσταση, καμία πολιτική ανατροπή δεν μπορούσε να αλλάξει είναι και η βαθύτερη διαφορά της γενιάς του '80 από τις προηγούμενες, που είχαν ακόμα το όραμα της επανάστασης. Αυτό κάνει τη λογοτεχνία του '80 μινιμαλιστική και ανιστορική» (Κούρτοβικ: *Διαβάζω* 1997, 119). Πρβλ. Storey 2013, 151 (παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα): «Αποκαλώντας κανείς τον μεταμοντερνισμό σχιζοφρενικό [σύμφωνα με τον ορισμό του μεταμοντερνισμού από τον Jameson] υποστηρίζει τελικά ότι ο μεταμοντερνισμός έχει χάσει την αίσθηση της ιστορικότητας (και συνακόλουθα την αίσθηση ότι μπορεί να υπάρξει μια μελλοντική συνθήκη σημαντικά διαφορετική από την παρούσα συνθήκη). Πρόκειται για ένα πολιτισμικό παράδειγμα που υποφέρει από 'ιστορική αμνησία' και είναι εγκλωβισμένο σε μια ασυνεχή ακολουθία αέναων παρόντων».

<sup>50</sup> «Την αντιπαραβάλλω με μία γενιά, η οποία μετά το '80, αρχές του '90 (παρότι προφανώς δεν υπάρχουν στεγανά ανάμεσα στις δεκαετίες), αποφασίζει ότι δεν την αφορά κυρίως η ελληνική πραγματικότητα, καθώς αισθάνεται – κάποιιοι από τους εκπροσώπους της τουλάχιστον– ότι τοποθετείται σε ένα πλαίσιο πολύ ευρύτερο, ότι πρέπει να αποτυπώσει τη ρευστότητα των ορίων του και να διαρρήξει τους δεσμούς της με την ιστορία και την πολιτική, οι οποίοι δεν παύουν να υφίστανται». (Δημητρούλια: Κ 2009, 46)

### **Μετατοπισμένη αναπαράσταση και ποιητική της θεαματοποίησης.**

Η θεώρηση της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου πλαισιωμένης από τη σύγχρονή της δυτική πεζογραφική παράδοση αναδεικνύει ότι δεν λείπει από την πεζογραφία μας η πυρηνική για τη λογοτεχνία του μεταμοντέρνου «οντολογική αβεβαιότητα τόσο για την πραγματικότητα ως ενιαία και μονοσήμαντη όσο και για τη δυνατότητα να φτάσει κανείς στην αλήθεια» (Νάτσινα 2012, 393). Παράλληλα η νεοελληνική πεζογραφία του διαστήματος 1981-2009 χαρακτηρίζεται από την κορύφωση της ποικιλομορφίας των παραγόμενων πεζογραφημάτων. Στην εκδίπλωση αυτού του ευρύτατου, θεματικά και υφολογικά, φάσματος πεζογραφικών μορφών καθοριστική υπήρξε η απουσία ενός κυρίαρχου συλλογικού φαινομένου (Ζήρας 1997, 193), το οποίο να λειτουργήσει ως δεσπότης θεματικός άξονας, ευνοώντας τη μία ή την άλλη υφολογική τάση ως πλέον γόνιμη κειμενική μορφή πραγμάτευσής του<sup>51</sup>. Επιπλέον, όπως εύστοχα παρατηρεί η Νάτσινα σχολιάζοντας την παραγωγή της εικοσιπενταετίας 1975-2000, η εμφάνιση αυτής της ποικιλίας πεζογραφικών μορφών εξαρτήθηκε και από τον «βαθμό εξοικείωσης [...] και αποδοχής» (Νάτσινα 2012, 400-401) της νέας κατάστασης, ενώ οφείλεται εν μέρει και στις ραγδαία επιταχυνόμενες εξελίξεις της περιόδου (ό.π.). Προεκτείνοντας τον συλλογισμό της θα έλεγα ότι η ποικιλομορφία της πεζογραφικής παραγωγής της μεταπολιτευτικής περιόδου δεν ήταν άσχετη από τη βαρύτητα που αποκτά η διακειμενικότητα στη συγκεκριμένη περίοδο, η οποία σε συνδυασμό με τη διάνοιξη των οριζόντων της λογοτεχνίας και προς «χαμηλές», και ως εκ τούτου μέχρι πρότινος αποκλεισμένες από το πεδίο της μορφές—όπως είναι η αστυνομική και η ερωτική λογοτεχνία, το κόμικ, ο εμπορικός κινηματογράφος, αλλά και η τηλεόραση— οδήγησε στην παραγωγή κειμένων ακραία διαφορετικών ως προς τα θεματικά, αφηγηματικά και υφολογικά τους χαρακτηριστικά.

Κυρίαρχο σημείο σύγκλισης αυτών των κειμένων υπήρξε η αξιοποίηση της διακειμενικότητας—είτε αυτή αναφέρεται στην ιστορία, στο τεκμήριο, στην αυτοβιογραφία, είτε στο κόμικ ή στον κινηματογράφο— ως οχήματος αμφισβήτησης της δυνατότητας προσέγγισης της αλήθειας, αλλά και ως οχήματος αυτοαναφορικής ανάδειξης των πεζογραφημάτων ως κειμενικών κατασκευών (πρβλ. Barth [1967] 1984, 76). Φυσικά, ο βαθμός αυτοσυνειδησίας ποικίλλει, ενίοτε μάλιστα σημαντικά, και είναι καθοριστικός για την αξιολόγηση των πεζογραφικών έργων, καθώς

---

<sup>51</sup> Τέτοιου τύπου φαινόμενα μπορούμε να θεωρήσουμε τα γεγονότα της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου, τα οποία ωθώντας τους συγγραφείς προς μια ιστορική μαρτυρία που διεκδικούσε δικαίωση για τη μία ή την άλλη ιδεολογική πλευρά, «επέβαλαν» τη μορφή του ανανεωμένου και κριτικού ρεαλισμού που είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Αντίστοιχα, για το διάστημα 1967-1981, η δικτατορία και, πιο συγκεκριμένα, τα γεγονότα του Πολυτεχνείου αποτέλεσαν αναμφισβήτητα ένα συλλογικό φαινόμενο, του οποίου η κειμενική μνημείωση οδήγησε στην άνθιση του είδους του χρονικού και της μαρτυρίας στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Παράλληλα, για το σύνολο του διαστήματος 1967-1981 θα έλεγα ότι το δεσπότης συλλογικό φαινόμενο υπήρξε η άνοδος της νεανικής κουλτούρας της αμφισβήτησης, η οποία σε συνδυασμό με την αίσθηση της χρεωκοπίας των πολιτικών ιδεολογιών της προηγούμενης περιόδου ευνόησε την άνθιση ενός πεζογραφικού είδους που αμφισβητούσε και αυτήν την ίδια τη μορφή της λογοτεχνικής αφήγησης. Πρβλ. σχόλιο του Ευρ. Γαραντούδη για τη νεοελληνική ποιητική παραγωγή του τέλους του εικοστού αιώνα: «Η απουσία κοινού πολιτικοκοινωνικού προσδιορισμού εξηγεί και την απόκλιση των νέων ποιητών από ένα εκφραστικό κέντρο» (Γαραντούδης 1998, 209).

αποτελεί το μέτρο της αποτελεσματικότητας των αποστασιοποιητικών παρωδιακών στοιχείων που αξιοποιούνται.

Ένα δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό, το οποίο διακρίνει τη λογοτεχνική, αλλά και ευρύτερα την καλλιτεχνική παραγωγή, των δύο τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, με τάση μάλιστα όξυνσης προϊόντος του χρόνου, είναι η επικράτηση της αισθητικής της εμπορευματοποίησης της τέχνης (πρβλ. Jameson [1991] 1999, 56-58). Το αισθητικό υπόβαθρο της αντίδρασης του μεταμοντερνισμού στον ελιτισμό του μοντερνισμού, και της διάνοιξης της τέχνης προς «δημοφιλείς» μορφές, οι οποίες προσελκύουν το ευρύ κοινό, συμπληρώνει και ενισχύει η οικονομική πραγματικότητα της ύπαρξης των ενισχυμένων αριθμητικά και εθισμένων στην κουλτούρα του καταναλωτισμού μεσαίων στρωμάτων, τα οποία υπόσχονται τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στον κινηματογράφο σημαντικά κέρδη. Έχουμε, δηλαδή, στη διάρκεια της συγκεκριμένης περιόδου μια όξυνση της επίδρασης των κανόνων της αγοράς, η οποία εκφράζεται με την παραγωγή έργων υπαγόμενων στην αισθητική της εμπορευματοποίησης της τέχνης, τόσο από τη λογοτεχνία όσο και από τον κινηματογράφο. Η διαφορά βαθμού που διαπιστώνουμε στα παραδείγματα που θα δούμε εκατέρωθεν, ανάγεται στον τρόπο με τον οποίο σχετίζεται ο κάθε καλλιτεχνικός κώδικας με την αγορά και τα κανάλια επικοινωνίας του με το ευρύ κοινό, καθώς και, φυσικά, με την ίδια την ιστορία της εξέλιξης των λογοτεχνικών και κινηματογραφικών καλλιτεχνικών μορφών αντιστοίχως. Κατά τα άλλα, ο βαθμός στον οποίο το έργο τέχνης κατορθώνει να υποτάξει και να ενεργοποιήσει αισθητικά τα υλικά αυτής της πληθωρικής καταναλωτικής εποχής, είναι ένα ερώτημα το οποίο δεν μπορεί να απαντηθεί με όρους γενικούς, αλλά αφορά καλλιτεχνική αξία και λειτουργία του συγκεκριμένου κάθε φορά έργου.

Η θεώρηση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στο παρόν κεφάλαιο στηρίζεται, λοιπόν, στα δύο αλληλένδετα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά, τα οποία θεωρώ δεσπόζοντα για τη νεοελληνική λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου, σε αναφορά πάντοτε με τον διάλογό της με τον κινηματογράφο: δηλαδή, την αυτοαναφορική διακειμενικότητα (ή διακαλλιτεχνικότητα) και την αισθητική της εμπορευματοποίησης της τέχνης, η οποία εκβάλλει συχνά σε μια θεαματοποίηση των καλλιτεχνικών μορφών.

### **Διακαλλιτεχνική διακειμενικότητα.**

Στο παρόν κεφάλαιο, επικεντρώνομαι σε μία από τις ποικίλες τάσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, εξετάζοντας τα βασικά χαρακτηριστικά της ως μέρος του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα θεωρώ ότι τόσο η επιστροφή σε «ευθύγραμμους», διασκεδαστικούς μύθους, που «θυμίζουν παραμύθι» (βλ. παραπάνω) –αλλά και τον μεγάλο παραμυθά του εικοστού αιώνα, τον εμπορικό κινηματογράφο θα συμπλήρωνα εγώ– όσο και η δημιουργία πολλαπλών αφηγηματικών



κοσμοειδώλων εντός του λογοτεχνικού κειμένου<sup>52</sup>, μπορούν να συνδεθούν γόνιμα με τον κινηματογράφο ως πηγή αφηγηματικών, αλλά και πολιτισμικών, προτύπων τα οποία εντάσσονται με τρόπο αυτονόητο πια στα κείμενα και προσλαμβάνονται με ευκολία από τους αναγνώστες, που, όχι μόνο έχουν αφομοιώσει πλήρως τους τρόπους της κινηματογραφικής αφήγησης, αλλά και έχουν σταδιακά εθιστεί στις πιο «εύκολες» αφηγήσεις που ευνοούνται από την εμπορική αισθητική της εποχής.

Όπως και στα προηγούμενα κεφάλαια, έτσι και εδώ, μεθοδολογικά ο κινηματογράφος θεωρείται ένα *διακαλλιτεχνικό διακείμενο* της λογοτεχνίας, το οποίο εντάσσεται στα λογοτεχνικά έργα, και συμβάλλει, ως περισσότερο ή λιγότερο αφομοιωμένη διακαλλιτεχνική *αναφορά*, στην κατασκευή του νοήματός τους (πρβλ. Rajewsky intermedial references). Η διπλή ταυτότητα των κινηματογραφικών διακειμένων ως στοιχείων της καθημερινότητας συγγραφέα και αναγνωστών – ειδικά όταν οι *κινηματογραφικές αναφορές* συνοδεύονται από στοιχεία πραγματολογικά, όπως τα ονόματα συντελεστών ή ακόμα και ο τίτλος της ταινίας– και ταυτόχρονα ως καλλιτεχνικών κωδικοποιημένων αφηγήσεων, εντείνει τη λειτουργία τους ως στοιχείων που υπογραμμίζουν τη φύση του λογοτεχνικού κειμένου ως κατασκευής<sup>53</sup>. Με τον τρόπο αυτό η διακαλλιτεχνική *αναφορά* στον κινηματογράφο συμβάλλει στην αυτοαναφορική κειμενική πραγμάτωση του έσχατου ορίου της μυθοπλασίας, υπογραμμίζοντας την καταστατική αδυναμία του λογοτέχνη να προσεγγίσει και να αναπαραστήσει στο έργο του την πραγματικότητα. Επιπλέον, η ενσωμάτωση του κινηματογραφικού διακειμένου στα πεζογραφήματα, ευνοεί την καλλιέργεια της, μεταμοντερνιστικής, πολυσημίας, αφού κάθε *κινηματογραφική αναφορά* σημαίνει ταυτόχρονα πολλαπλά, ως στοιχείο της πραγματικότητας, της κινηματογραφικής αφήγησης, και του μυθοπλαστικού κόσμου στον οποίο εντάσσεται.

---

<sup>52</sup> Παρότι τα κείμενα που σχολιάζω εδώ είναι κυρίως μεταγενέστερα και κινούνται σε διαφορετικές θεματικές και υφολογικές περιοχές, οφείλω να επισημάνω την ανάλυση της Νάτσινα για το θεματικό μοτίβο –και αφηγηματική δομή– της «κοσμολογικής πολλαπλότητας», όπως το περιγράφει στη διδακτορική της διατριβή με παραδείγματα από πεζογραφήματα των Ε.Χ. Γονατά, Δ. Νόλλα, Ζ. Ζατέλη και Χρ. Βακαλόπουλου. (Νάτσινα 2003, 41-119). Παραθέτω ενδεικτικά: «Σ' αυτά [τα κείμενα] ανιχνεύεται και αναλύεται μια προοδευτικά εντονότερη αίσθηση κατάρρευσης της μονοσήμαντης αντίληψης της πραγματικότητας καθώς η συνέπεια κι ενότητα αυτού που προσλαμβάνεται ως εξωτερικός κόσμος διακόπτεται από ρωγμές απ' όπου εισβάλλει η αμφιβολία, το ανεξήγητο ή και το υπερφυσικό, υποδεικνύοντας τη συνύπαρξη περισσότερων και ασύμβατων συστημάτων».

<sup>53</sup> Τη λειτουργία αυτή περιγράφει, για τα κειμενικά, βέβαια, διακείμενα, ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος: «Τα αποσπάσματα / είδη λόγου που συμπαρατίθενται δεν αποτελούν μόνο κομμάτια κειμένων, αλλά και θραύσματα 'πραγματικής ζωής'. Και τα τελευταία, όμως, παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μη δίνεται η εντύπωση αναφοράς σε μια εξωτερική πραγματικότητα, αλλά να προβάλλεται η κειμενικότητά τους, και μέσω αυτής η κατάστασή τους ως στοιχείων του υπαρκτού, τα οποία δεν αφομοιώνονται από τη μυθοπλασία. Η συμπάρθεση καθαρά κειμενικών αποσπασμάτων με κειμενοποιημένα θραύσματα του πραγματικού αποβλέπει στην καλλιέργεια της επίγνωσης πως η ενσωμάτωση κάθε λόγου μέσα στο σύστημα ή το σχήμα της μυθοπλαστικής αφήγησης, συνιστά την απόσπασή του από τις συνηθισμένες μέσα στο καθημερινό περιβάλλον αναφορικές λειτουργίες και την αφομοίωσή του από τον εναλλακτικό μυθιστορηματικό κόσμο (Αθανασόπουλος 2003, 463-464).

## **Ο κινηματογράφος ως αντικείμενο της λογοτεχνικής αναπαράστασης και ως δεξαμενή άντλησης οικείων μύθων.**

Ο κινηματογράφος γίνεται, λοιπόν, στα κείμενα της περιόδου, όχι πλέον τόσο δεξαμενή καινοτόμων αφηγηματικών λύσεων στο πλαίσιο ενός διαλόγου πρωτίστως ποιητικής, αλλά αντικείμενο αναφοράς, ως μια οικεία μη πραγματική πραγματικότητα μέσω της οποίας οι αναπαριστώμενοι ήρωες και κόσμοι επιδεικνύουν τη χαρακτηριστική για την εποχή δυσπιστία τους προς την πραγματικότητα, κατακτώντας παράλληλα μια διευρυμένη, μέσω του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, αμφισημία.

Τις αφηγήσεις αυτές περιγράφω με το γενικό σχήμα της *μετατοπισμένης αναπαράστασης*, το οποίο χαρακτηρίζεται από την πλήρη πια αναθεώρηση και μετατόπιση της αναπαραστατικής σχέσης. Η αναπαραστατική απεύθυνση της λογοτεχνίας προς την πραγματικότητα έχει πλέον ξεπεράσει την αμφισβήτηση της προηγούμενης περιόδου, που κατέληγε σε αφηγηματικές μορφές σύνθετες και «αντι-αφηγηματικές»<sup>54</sup>, για να καταλήξει στην τελετουργική αναίρεση της αναπαραστατικής καταστατικής σύμβασης μέσω της εμφατικής διακειμενικότητας (πρβλ. Αθανασόπουλος 2003, 464). Έτσι, οι αφηγήσεις της *μετατοπισμένης αναπαράστασης* απελευθερώνονται από την παλαιότερη δέσμευση της πεζογραφίας στο ρεαλιστικό αντικείμενο αναφοράς. Η δυσπιστία προς τη δυνατότητα προσέγγισης της πραγματικότητας και της αλήθειας εκφράζεται πλέον με την υποκατάσταση της πραγματικότητας από ποικίλα κείμενα –ιστορικά, λογοτεχνικά, καλλιτεχνικά (στα οποία εμπίπτει και ο κινηματογράφος) κ.ά. Στο πνεύμα της μεταμοντέρνας καταστρατήγησης της διάκρισης υψηλού/χαμηλού, τα κείμενα με τα οποία διαλέγεται η λογοτεχνία συχνά ανήκουν σε πιο δημοφιλείς, σε «χαμηλές», μορφές τέχνης, όπως το κόμικ και ο εμπορικός κινηματογράφος.

Ειδικότερα, τώρα, για την πεζογραφία που χαρακτηρίστηκε ως ανάλαφρη, για τη νεοελληνική πεζογραφική παραγωγή, δηλαδή, από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980 και εξής, ο διάλογος με τον εμπορικό κινηματογράφο ευνοείται στο πλαίσιο της αναζήτησης μιας αφήγησης διασκεδαστικής και εύληπτης για το αναγνωστικό κοινό της εποχής. Είναι, επομένως, ένα «pop» διακαλλιτεχνικό διακείμενο, μια δεξαμενή αφηγήσεων και θεματικών μοτίβων που παρέχει στους συγγραφείς έτοιμες αφηγηματικές και θεματικές δομές προς εκμετάλλευση –ιδίως όταν έχουμε διάλογο με συγκεκριμένα δημοφιλή κινηματογραφικά είδη (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω)–, ενώ προσφέρει ταυτοχρόνως στους αναγνώστες οικεία, περιπετειώδη και ευχάριστα αφηγηματικά σχήματα.

Ως αντικείμενο της λογοτεχνικής αναπαράστασης, λοιπόν, ο κινηματογράφος παρέχει στη λογοτεχνία, όχι πια τόσο τους τρόπους, αλλά τα (θεματικά) υλικά για τη συγκρότηση των μυθοπλαστικών της κόσμων –συμπεριλαμβανομένων και των ηρώων της, όπως θα δούμε με

<sup>54</sup> Πρβλ. Νάτσινα 2003, 12: «Αυτή η επιστροφή στην ειρωνική μίμηση –ήδη παρούσα στον έντονο εκλεκτικισμό της δεκαετίας του 1970– ύστερα από μια περίοδο θητείας στη μινιμαλιστική, μη αναπαραστατική τέχνη, σημειώνεται από πολλούς θεωρητικούς ως η κατεξοχήν στιγμή του μεταμοντερνισμού».

παραδειγματικό τρόπο στον Ιάκωβο, τον κεντρικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος της Μάρως Δούκα *Ουράνια Μηχανική*. Δανείζει, λοιπόν, ο κινηματογράφος στη λογοτεχνία τις συμβάσεις του: κανόνες μυθοπλαστικοί έναντι των «πραγματικών», και κινηματογραφικές αφηγηματικές δομές έναντι των λογοτεχνικών. Το αποτέλεσμα είναι κειμενικές αφηγήσεις που παράγουν την αυθόρμητη αναγνωστική αίσθηση του *κινηματογραφικού*, όχι πια μεταφέροντας την αισθητική ενός κινηματογραφικού ρεύματος, αλλά μεταφέροντας τις συμβάσεις του κινηματογραφικού μυθοπλαστικού κόσμου, όπως αυτός μας είναι γνωστός από τον εμπορικό κινηματογράφο, και πολύ περισσότερο, από την κατεξοχήν διαδεδομένη και επιτυχημένη μορφή του, για τον δυτικό τουλάχιστον κόσμο του τέλους του εικοστού αιώνα, το Χόλλυγουντ. Άλλωστε, ο διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής της περιόδου με τη σύγχρονή της μαζική κουλτούρα της Αμερικής έχει ήδη επισημανθεί από τη φιλολογική κριτική (Κ 2009, 69· Mackridge – Yannakakis 2004, 6-9).

Με άλλα λόγια, εμφανίζεται το διάστημα 1981-2009 στη νεοελληνική πεζογραφική παραγωγή –και όχι μόνο<sup>55</sup>– μια πεζογραφική τάση, της οποίας ο μυθοπλαστικός κόσμος υπακούει στις επιταγές των χολλυγουντιανών μυθοπλαστικών αφηγήσεων. Έτσι, έχουμε λογοτεχνικές αφηγήσεις στις οποίες «συμβαίνουν» αυτά που «συμβαίνουν μόνο στις ταινίες» με ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει σε επίπεδο της θεματολογίας (όπου κυριαρχεί ο εντυπωσιασμός και οικεία από τον κινηματογράφο θεματικά μοτίβα –π.χ. σκηνή boy-meets-girl, σκηνή καταδίωξης με αυτοκίνητο κ.ο.κ.), της αφήγησης (με την επάνοδο της τυπικής δομής της αφηγηματικής περιπέτειας και την έντονη δραματικότητα) και του ύφους (με την επιστροφή της περιγραφής, την εκτεταμένη χρήση του διαλόγου και στοιχείων της καθημερινής ομιλίας κ.ά.). Παρά το γεγονός ότι ο βαθμός αυτοσυνειδησίας των πεζογραφικών έργων ποικίλλει, όταν υποστασιοποιείται, έστω διακριτικά ή ατελώς, μέσω της ειρωνικής αποστασιοποίησης και της παρωδίας (πρβλ. Ζήρας 1997, 191-192, 195, 202), εγείρει ζητήματα καταστατικά της μεταμοντερνιστικής συλλογιστικής, όπως αυτά της διαρκώς διαφεύγουσας πραγματικότητας και ταυτότητας.

### **Μετατόπιση της αναπαράστασης.**

Τον διάλογο με τον κινηματογράφο περιγράφω σε αυτά τα συμφραζόμενα με τον όρο *μετατοπισμένη αναπαράσταση*, με τον οποίο θέλω ακριβώς να περιγράψω τη ματαίωση της επιδίωξης προσέγγισης της πραγματικότητας και την παράλληλη προσφυγή σε εναλλακτικές πραγματικότητες μέσα από την επανεδραίωση της αποδομηθείσας κατά την προηγούμενη περίοδο αναπαραστατικής σχέσης σε μια καινούργια βάση. Η μετατόπιση, επομένως, είναι διπλή και αφορά αφενός τη μετακίνηση από την εξωτερική πραγματικότητα σε ποικίλες δυνητικές πραγματικότητες (ιστορικό παρελθόν, επιστημονική φαντασία, μαγικός ρεαλισμός, κινηματογράφος κ.ά.) και ταυτόχρονα τη μετακύλιση από τη μια αναπαραστατική σχέση, η οποία εκδηλώνει την

---

<sup>55</sup> Βλ. ενδεικτικά Rajewsky 2003, 91-92, 116-117 κ.α.· Tschiltschke 2000, 227-229.

αμφισβήτηση της δυνατότητας αφήγησης της πραγματικότητας με αφηγήσεις γεμάτες ρήγματα και ασυνέχειες, σε μια αναπαραστατική σχέση, η οποία αρνούμενη κάθε δυνατότητα προσέγγισης της πραγματικότητας επιστρέφει σε απλούστερες αφηγηματικές φόρμες για να αφηγηθεί μέσω άλλων κόσμων, τη βεβαιότητά της ότι είναι αδύνατον κανείς πια να προσεγγίσει και να αφηγηθεί τον κόσμο (πρβλ. Fokkema 1997, 22· Connor 2004, 79). Οι αφηγήσεις που προκύπτουν είναι συχνά εκ πρώτης όψεως εύληπτες, έχουν περιπετειώδη δομή και μοιάζουν επιφανειακές. Όμως οι ασυνέχειες, η χρήση της ειρωνείας, της παρωδίας και της διακειμενικότητας υποδεικνύουν τα πολλαπλά επίπεδα στα οποία εξακτινώνεται η σημασία τους.

Στο πλαίσιο, λοιπόν, των αφηγήσεων της *μετατοπισμένης αναπαράστασης*, ο κινηματογράφος παρέχει στη λογοτεχνία ένα από τα πιθανά σύμπαντα που εκείνη μπορεί να αφηγηθεί. Μπορεί να λειτουργεί ως σύνολο «κινηματογράφος» με έμφαση στα όρια μεταξύ εικονικής και μη πραγματικότητας, ή να εγγράφεται στις λογοτεχνικές αφηγήσεις ως συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος (π.χ. αστυνομικό, ταινία με θέμα το έγκλημα, κομεντί, ερωτική ταινία κ.ο.κ.) μεταφέροντας στα κείμενα και τις ποικίλες συμβάσεις του συγκεκριμένου είδους. Σε κάθε περίπτωση, ο κινηματογράφος ή το κινηματογραφικό είδος γίνεται μία ακόμη μη πραγματική πραγματικότητα, η αφήγηση της οποίας αναδεικνύεται σε έξοχη ευκαιρία κειμενικής πραγμάτευσης του τέλους της αλήθειας και της αδυναμίας μας να την προσεγγίσουμε και να την αφηγηθούμε.

### **Αισθητική της εμπορευματοποίησης και ποιητική της θεαματοποίησης.**

Ο διάλογος με τον κινηματογράφο, μπορεί επομένως να αναζητηθεί σε μια ευρεία γκάμα πεζογραφημάτων της περιόδου, αποκτώντας κατά περίπτωση χαρακτηριστικά που εξυπηρετούν τη συγκεκριμένη κάθε φορά υφολογική και θεματική τάση. Για τις ανάγκες της σύγκρισης θα επικεντρωθώ, όπως και στα προηγούμενα κεφάλαια, σε μία μόνο τάση της πεζογραφίας της περιόδου την οποία θεωρώ δεσπόζουσα, αλλά και πιο γόνιμη για τη διακαλλιτεχνική προσέγγιση. Επιλέγω, λοιπόν, από το σύνολο των αφηγήσεων της *μετατοπισμένης αναπαράστασης* να μελετήσω εκείνες που χαρακτηρίζονται από την έννοια της θεαματοποίησης. Πρωτίστως τη θεαματοποίηση των λογοτεχνικών αφηγήσεων συσχετίζω με τη διαπιστωμένη για την περίοδο τάση υπαγωγής των κινηματογραφικών και των λογοτεχνικών αφηγήσεων στις επιταγές της αγοράς (πρβλ. Κοτζιά 2012, 381, 384 και Thompson – Bordwell [1994] 2003, 521-530· 688-691). Χρησιμοποιώ τον όρο «θεαματοποίηση» προκειμένου να περιγράψω μια τάση στην ποιητική των λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αφηγήσεων της περιόδου, την οποία θεωρώ κυρίαρχη και η οποία θεωρώ ότι συνδέεται στενά με την εμπορευματοποίηση της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, με την κατάκτηση μιας καινούργιας ελευθερίας έκφρασης στην τέχνη (βλ. αναλυτικά παρακάτω για τον κινηματογράφο) καθώς και με τη μεταμοντερνιστική κατάργηση των ορίων υψηλού/χαμηλού στην τέχνη. Ως καλλιτεχνικό αποτόπωμα των παραπάνω τριών παραγόντων, θεωρώ ότι η *ποιητική της*

θεαματοποίησης αποτελεί δεσπόζουσα για τις καλλιτεχνικές αφηγήσεις της τελευταίας εικοσαετίας του εικοστού αιώνα.

Η προσέγγισή μου αφορμάται από τις ποικίλες προσεγγίσεις του φαινομένου της καλλιέργειας και εμπορικής εκμετάλλευσης μιας ηδονοβλεπτικής στάσης στο κινηματογραφικό κοινό, το οποίο στις κινηματογραφικές σπουδές περιγράφεται ως «exploitation». Ενδεικτικά σε αυτή την κατεύθυνση είναι τα τρία άρθρα από την οξφορδιανή *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου* (*The Oxford History of World Cinema*) τα οποία αφορούν τον αμερικάνικο κινηματογράφο από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και εξής, και επισημαίνουν μια ποικιλία μορφών και λειτουργιών της θεαματοποίησης στη χολλυγουντιανή παραγωγή της περιόδου. Την *ποιητική της θεαματοποίησης* (βλ. exploitation) στις ταινίες του χολλυγουντιανού εμπορικού κανόνα επισημαίνει ο Kim Newman (Newman 1996), για τη θεαματοποίηση του ερωτισμού στον αμερικάνικο, αλλά και τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο της εποχής, γράφει η Linda Williams (Williams 1996), ενώ στην εμπορική εκμετάλλευση της φυλετικής ταυτότητας των μαύρων κινηματογραφικών ηρώων (blackxploitation) ιδίως από τη δεκαετία του 1970 και εξής αναφέρεται ο Jim Pines (Pines 1996). Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι η *ποιητική της θεαματοποίησης* και της εμπορικής της εκμετάλλευσης από την κινηματογραφική βιομηχανία, υπήρξε ένα φαινόμενο πολύπλοκο, με πολύ μεγάλη διάδοση, το οποίο αφορούσε σχεδόν το σύνολο της κινηματογραφικής παραγωγής της περιόδου. Δεν με ενδιαφέρει επομένως τόσο η έννοια των «exploitation films» (Langer 1994), των ταινιών, δηλαδή και των κινηματογραφικών ειδών, τα οποία εξαρχής και καταστατικά λειτουργούν αποκλειστικά με τη σύμβαση της τέτοιου τύπου εμπορικής εκμετάλλευσης της ηδονοβλεπτικής συμπεριφοράς του κοινού. Πολύ περισσότερο με ενδιαφέρει η διάχυση τέτοιων χαρακτηριστικών στην κινηματογραφική και την πεζογραφική παραγωγή του «κανόνα» της περιόδου –η οποία συνοδεύεται, βέβαια, και από την παράλληλα άνθιση κινηματογραφικών ειδών τα οποία στηρίζονται αμιγώς τη θεαματοποίηση, όπως είναι το πορνό, τα θρίλερ, και ειδικότερα τα σπλάτερ κ.ο.κ.

Με τον όρο, λοιπόν, «ποιητική της θεαματοποίησης» περιγράφω την επικράτηση αφηγήσεων που χρησιμοποιούν εμφανώς πρακτικές εντυπωσιασμού του αναγνώστη / θεατή, φλερτάροντας με τη λειτουργία της τέχνης ως θεάματος, ή ως μέρος μιας κοινωνίας εθισμένης στο θέαμα. Αν, λοιπόν, *δεσπόζουσα* για την κινηματογραφική και τη λογοτεχνική παραγωγή της προηγούμενης περιόδου ήταν το αίτημα της δικαίωσης του οράματος του δημιουργού, για το διάστημα 1981-2009 το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από τον δημιουργό στο κοινό του: η τέχνη είναι πλέον εμπόρευμα και οφείλει να βρει τρόπους να προσελκύσει και να εγκλωβίσει την προσοχή του κοινού. Πρωτίστως, όμως, εφόσον παραμένω στον κύκλο του λογοτεχνικού και του κινηματογραφικού κανόνα –όσο και αν οφείλω να παρατηρήσω μια κάποια μετατόπιση προς τις «χαμηλές» παρυφές του σε σχέση με τις προηγούμενες περιόδους– αυτό που περιγράφω με τη θεαματοποίηση δεν είναι η προσαρμογή στο γούστο της μάζας. Είναι, όμως, οι ποικίλες στρατηγικές εγκλωβισμού της

προσοχής του κοινού. Αυτές έχουν ως αφετηρία την επιστροφή σε πιο διασκεδαστικούς μύθους, με την επάνοδο της αφηγηματικότητας, ενώ στηρίζονται ποικιλοτρόπως και σε προκλητικές πρακτικές, οι οποίες αφορούν κυρίως την έμφαση σε θέματα και τρόπους που μέχρι πρότινος αποτελούσαν ταμπού. Έτσι, εμφανίζονται αυτή την περίοδο πλούσιες, περιπετειώδεις και εύκολες στην παρακολούθησή τους αφηγήσεις, που περιλαμβάνουν συχνά «ακραίες» συμπεριφορές ή καταστάσεις, εμφατική θεματοποίηση της σεξουαλικής ή της βίαιης –ή και τα δύο– συμπεριφοράς των ηρώων, χρήση υβριστικού ή «αργκό» λεξιλογίου κ.λπ.<sup>56</sup>. Όλα τα παραπάνω στοιχεία λειτουργούν πρακτικά ως τρόποι εγκλωβισμού της προσοχής του αναγνώστη (όπως αντίστοιχα και του θεατή) σε ένα πληθωρικό και γεμάτο περισπασμούς πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον<sup>57</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, όμως, πρέπει να τονίσουμε ότι παρότι η θεαματοποίηση αποτελεί μια πρακτική διάλογου με «χαμηλές» και «ευπώλητες» αφηγηματικές μορφές, δεν σημαίνει απαραίτητα και έκπτωση των λογοτεχνικών αξιώσεων. Με τα λόγια του Μένη Κουμανταρέα «[δ]εν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι από ένα σημείο κι έπειτα στον αιώνα μας, λογοτεχνία όπως και ζωγραφική, γίνεται ακόμα και με απορρίμματα, χωρίς αυτό κατ' ανάγκη να σημαίνει σκουπιδαριό». (Διαβάζω 1997, 116). Οφείλει, επομένως, κανείς προσεκτικά και κατά περίπτωση να κρίνει αν το συγκεκριμένο έργο υποτάσσει ή υποτάσσεται στα κλισέ της χαμηλής κουλτούρας που χρησιμοποιεί. Είναι πολλά τα παραδείγματα από το νεοελληνικό και παγκόσμιο λογοτεχνικό και κινηματογραφικό περιβάλλον που ενώ περιλαμβάνουν έντονα στοιχεία θεαματοποίησης, αυτά αξιοποιούνται σε μια λογική αυτοαναφορική, η οποία καταλήγει μέσα από τις πολλαπλές, και ενίοτε δαιδαλώδεις, διακειμενικές, διακαλλιτεχνικές και διαμεσικές αναφορές που περιλαμβάνουν, μέσα από το μαύρο χιούμορ, τη βία και την περιπετειώδη αφήγηση, σε ένα οξύ σχόλιο για την ανθρώπινη κατάσταση στην εποχή της κυρίαρχης του καταναλωτισμού και του θεάματος. Αναφέρω ενδεικτικά από τη νεοελληνική πεζογραφία τον *Υπνοβάτη* της Μαργαρίτας Καραπάνου (1985), τον *Ματωμένο Μεσημβρινό* του Cormac McCarthy [*Blood Meridian* 1985· Α' ελληνική έκδοση 1992<sup>58</sup>] από την αμερικάνικη πεζογραφική παράδοση, και το *Pulp fiction*<sup>59</sup> (1994) του

---

<sup>56</sup> «Να αποβάλουμε και τα τελευταία κατάλοιπα λογιολογιστικού απ' την πεζογραφία, να ξεχάσουμε τις λέξεις που μόνο γράφονται και ποτέ κανείς δε θα μπορούσε να τις λέει» διακηρύττει ο Βαγγέλης Ραπτόπουλος για την πεζογραφία της γενιάς του. Και συνεχίζει επισημαίνοντας και τη σχέση της πεζογραφίας με το σινεμά: «Δανείστηκε με τη σειρά της από την κινηματογραφική τεχνική κι απαλλάχτηκε απ' τα περιττά στολίδια της, ο λόγος κέρδισε σε νεύρο και αμεσότητα, έγινε πιο ουσιαστικός» (Ανοιχτές 1987, 137).

<sup>57</sup> Για την εξέλιξη του συγγραφικού και του αναγνωστικού τοπίου σε ένα πληθωρικό και γεμάτο περισπασμούς περιβάλλον πρβλ. Τατσόπουλος: Διαβάζω 1997, 123: «Δεν συμφωνώ με τον Μένη [Κουμανταρέα] πως δεν υπάρχουν τα μεγάλα βιβλία. Αντίθετα, πιστεύω πως ο πληθωρισμός της προσφοράς πνίγει τα μεγάλα βιβλία. Δεν έχουμε το χρόνο για να' ανακαλύψουμε τα μεγάλα βιβλία, δεν τους παρέχουμε τον αναγκαίο χρόνο και χώρο στη συνείδησή μας. Ακόμη και για να τα γράψουμε, αύριο-μεθαύριο, δεν θα έχουμε χρόνο. Χρόνο μας ληστεύουν όχι θέματα».

<sup>58</sup> Το μυθιστόρημα κυκλοφόρησε καταρχάς το 1992 σε μετάφραση Σπήλιου Μενούνου από τις εκδόσεις Ζαχαρόπουλος. Σήμερα κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Καστανιώτη σε μετάφραση Αύγουστου Κορτώ (Α' έκδ. 2011).

<sup>59</sup> Η Irina Rajewsky αναφέρεται στο *Pulp Fiction* ως έργο ορόσημο για τη διαμόρφωση των καλλιτεχνικών αφηγήσεων της περιόδου: Rajewsky 2003, 268-277. Συγκεκριμένα περιγράφει την ταινία του Tarantino ως «ταινία κλειδί για τον μεταμοντέρνο κινηματογράφο της δεκαετίας του 1990, η οποία ανάχθηκε σε σύμβολο μιας καινούργιας περιόδου για την κινηματογραφική αφήγηση» (269), ενώ επισημαίνει και μελετά μια σειρά ιταλών πεζογράφων που έγραφαν στη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 «α λα *Pulp Fiction*» (275· βλ. για την ανάλυσή της: 277-313).

Tarantino από τον αμερικάνικο κινηματογράφο. Αξίζει να σημειωθεί ότι και τα τρία αυτά έργα πέραν των βασικών αφηγηματικών στρατηγικών που περιέγραψα περιλαμβάνουν αρκετές και ισχυρές διακαλλιτεχνικές αναφορές. Στην ταινία του Tarantino ένα χαμηλό πεζογραφικό είδος βρίσκεται ήδη στον τίτλο, ενώ η έμφαση στον λόγο, και στα κείμενα είναι γνωστή σε όσους έχουν παρακολουθήσει το έργο του σκηνοθέτη. Από την άλλη, τα δύο πεζογραφήματα που αναφέρω περιλαμβάνουν αρκετές κινηματογραφικές αναφορές, και διαλέγονται με τις συμβάσεις δημοφιλών κινηματογραφικών ειδών (θρίλερ, γουέστερν) –για την Καραπάνου βλ. αναλυτικότερα στο τέλος του κεφαλαίου.

Η μεταπολιτευτική πεζογραφία, λοιπόν, ιδίως από τη δεκαετία του 1980 και εξής, είναι μια πεζογραφία στην πλειονότητα των παραδειγμάτων της πληθωρική, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τις μορφές της, αλλά σε ό,τι αφορά και στους μύθους, στις αφηγήσεις της. Σε αντίθεση με τη χαμηλόφωνη πεζογραφία της Α΄ και, κυρίως, της Β΄ Μεταπολεμικής Γενιάς, όπου συχνά είχαμε πεζογραφήματα με μια πλοκή χαλαρή, ελάχιστη, σχεδόν ανύπαρκτη, στη νεοελληνική πεζογραφία στα τέλη του εικοστού αιώνα η πλοκή επανέρχεται πληθωρική και «κραυγαλέα», θεαματική με άλλα λόγια.

Αν στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο αυτή η αίσθηση θεματικής ελευθερίας προέκυψε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με την αντικατάσταση του κώδικα Hays από τον κώδικα «καταλληλότητας» (βλ. αναλυτικά παρακάτω), στην Ελλάδα μπορούμε να πούμε ότι έχουμε ένα ανάλογο φαινόμενο από τη Μεταπολίτευση και μετά, με την κατάργηση των επίσημων μηχανισμών της κρατικής λογοκρισίας (για την περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου βλ. αναλυτικά παρακάτω). Ακόμα περισσότερο από το 1981 και εξής, με την πρώτη κυβέρνηση ΠΑΣΟΚ, έχουμε και μια αλλαγή στο ιδεολογικό πρόσωπο και στη ρητορική της κρατικής εξουσίας, η οποία, όπως αναφέρθηκε εισαγωγικά αφομοίωσε στον κρατικό λόγο αιτήματα και διαθέσεις της νεοελληνικής κοινωνίας που είχαν εκφραστεί το προηγούμενο διάστημα στο πλαίσιο των εργατικών, φοιτητικών, γυναικείων κ.ά. κινημάτων. Έχουμε, επομένως, στη διάρκεια της τελευταίας εικοσαετίας του εικοστού αιώνα, και στη νεοελληνική λογοτεχνία την ανάδειξη, παγίωση και παρόξυνση μιας ελευθερίας έκφρασης –που αγγίζει προϊόντος του χρόνου τα όρια της ελευθεριότητας και της χυδαιότητας (πρβλ. Θεοδοσοπούλου 2011 και Δημητρούλια 2004). Φυσικά, η τάση αυτή διαλέγεται και ενισχύεται από την προάσπιση της ελευθεριότητας των καλλιτεχνικών μορφών στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού (είναι η διαβόητη λογική του «anything goes»), ενώ οξύνεται έτι περαιτέρω από τη σύνδεση των λογοτεχνικών βιβλίων –όπως και του κινηματογράφου, και της τέχνης συνολικότερα– με τους κανόνες της αγοράς, από τους οποίους ευνοούνται οι –ποικιλοτρόπως– προκλητικές αφηγήσεις ως πιο κερδοφόρες.

## **Η ποιητική της θεαματοποίησης στη νεοελληνική πεζογραφία ως μέρος του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο (1965-1995)<sup>60</sup>.**

Η αθυροστομία και η ελευθεριότητα της νεοελληνικής πεζογραφίας, εξ όσων γνωρίζω, στα τέλη του εικοστού και στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα, δεν έχει μελετηθεί αυτοτελώς ως φαινόμενο. Η θεαματοποίηση με απασχολεί πρωτίστως ως αισθητική δεσπόζουσα της εποχής. Πλάι στη (ναρκισσιστική και ναρκισσευόμενη ενίοτε) πανταχού παρούσα αυτοαναφορικότητα, η *ποιητική της θεαματοποίησης* αναδεικνύεται σε κυρίαρχο χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου, ή τουλάχιστον της κινηματογραφικής και λογοτεχνικής παραγωγής της περιόδου.

Στη νεοελληνική πεζογραφία η *ποιητική της θεαματοποίησης* σχετίζεται με την έννοια της εμπορευματικής εκμετάλλευσης της τέχνης, της λογοτεχνίας συμπεριλαμβανομένης, η οποία φαίνεται, όπως προαναφέρθηκε να εντείνεται τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Ως τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας εκφράζεται καταρχάς με την επάνοδο της αφηγηματικότητας και την πριμοδότηση πολύπλοκων και περιπετειωδών αφηγήσεων. Περιλαμβάνει επίσης την επιμονή, έως και εμμονή, στο θέμα του σεξ και της σεξουαλικότητας, αλλά και σε ποικίλες μορφές βίας και παραβατικότητας. Στο επίπεδο της γλώσσας, τέλος, αποτυπώνεται με μια γλωσσική στροφή σε μια πιο καθημερινή, αλλά και τελικά «αθυρόστομη» γλώσσα, η οποία περιλαμβάνει λεξιλογικές περιοχές αποκλεισμένες παλαιότερα. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα παραπάνω χαρακτηριστικά εντείνονται από τον διάλογο της λογοτεχνίας με «χαμηλές» καλλιτεχνικές αφηγήσεις, ο οποίος παροξύνει τα παραπάνω χαρακτηριστικά, επειδή ακριβώς τα πλαισιώνει με μια λογοτεχνική αφήγηση που δεν θυμίζει λογοτεχνία. Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και ο διάλογος με τον κινηματογράφο ο οποίος παρέχει στη λογοτεχνία το μη πραγματικό, αλλά συνεκτικό, αφηγηματικό σύμπαν εντός του οποίου όλα είναι αποδεκτά. Αν, δηλαδή, στις δύο προηγούμενες περιόδους που εξετάστηκαν, ο κινηματογράφος παρείχε στη λογοτεχνική αφήγηση πρωτίστως αφηγηματικές δομές και πυκνούς εικονοκεντρικούς τρόπους απόδοσης των νοημάτων, στα τέλη του εικοστού αιώνα παρέχει στην πεζογραφία ένα μυθοπλαστικό ρεπερτόριο, το οποίο εκείνη όπως θα δούμε αξιοποιεί πολλαπλά.

Σε διαρκή διάλογο με τις δημοφιλείς καλλιτεχνικές αφηγήσεις της εποχής, προεξάρχοντος του εμπορικού κινηματογράφου –ο οποίος επίσης στο συγκεκριμένο διάστημα ευνοεί την υπερβολή χάριν του θεάματος (βλ. παρακάτω)– η νεοελληνική πεζογραφία φτάνει να λειτουργεί σε ένα σύμπαν επιτηδευμένο και πλασματικό, στην ουσία του πολύ συχνά κινηματογραφικό, κατά τη γνώμη μου, στο οποίο τα πιο απίθανα πράγματα συμβαίνουν με τον πιο αυτονόητο τρόπο. Άλλωστε, τα περισσότερα από τα νεοελληνικά πεζογραφήματα που κινούνται σε αυτή τη

---

<sup>60</sup> Τα χρονικά όρια για την κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου υιοθετώ εδώ από την Ιστορία του Κινηματογράφου του David Cook (Cook [1981] 2004, 845 κ.ε.). Παρόμοια όρια αναφέρουν και οι Thompson – Bordwell στη δική τους *Εισαγωγή στην Ιστορία του Κινηματογράφου* (Thompson – Bordwell [1994] 2003), αλλά και οι μελετητές στην Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου του Oxford University Press σε επιστημονική επιμέλεια του Geoffrey Nowel-Smith (Nowel-Smith 1996).



θεματολογική περιοχή, χαρακτηρίζονται από την απομάκρυνσή τους από την ελληνική πραγματικότητα και ιστορία, ώστε οι ιστορίες που αφηγούνται να αφορούν τελικά ένα αχρονικό και ατοπικό παρόν, και το υπερεθνικό παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον του δυτικού κόσμου (Κούρτοβικ: *Διαβάζω* 1997, 108) –ένα περιβάλλον, στην ελληνική λογοτεχνική πρόσληψη του οποίου, όπως είδαμε και παραπάνω, κυριαρχεί η κουλτούρα της Αμερικής (Δημητρούλια: *K* 69-70· Μαραγκόπουλος 2002, 193-195)<sup>61</sup>.

Θα επιχειρήσω, λοιπόν εδώ, απομακρυνόμενη λίγο από τη λογική των κινηματογραφικών ρευμάτων που χρησιμοποίησα στα προηγούμενα κεφάλαια, να διερευνήσω τη σχέση της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, η οποία εγγράφεται στο παράδειγμα του μεταμοντερνισμού, και κυριαρχείται από την ποικιλόμορφη αυτοαναφορική διασάλευση της ρεαλιστικής ψευδαίσθησης από τη μία, και από την αισθητική της εμπορευματοποίησης της τέχνης από την άλλη. Αυτές είναι οι δύο πλευρές που περιγράψω με τους όρους της *μετατοπισμένης αναπαράστασης* και της *ποιητικής της θεαματοποίησης*. Αν και δεν συνυπάρχουν με τον ίδιο τρόπο και στον ίδιο βαθμό σε όλα τα παραδείγματα που θα δούμε, πολύ συχνά τροφοδοτούνται αμοιβαία, καθώς οι υπερβολές της θεαματοποίησης παραπέμπουν στην κινηματογραφική πραγματικότητα, της οποίας η ανάκληση καταστρατηγεί τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση, και αποκαλύπτει στον αναγνώστη το λογοτεχνικό κείμενο ως κατασκευή –και μάλιστα ως σύγχρονη, μεταμοντέρνα, κατασκευή που διαλέγεται όχι με τη νεοελληνική πεζογραφική παράδοση ή έστω τα σύγχρονά της νεοελληνικά κείμενα, αλλά με το διασκεδαστικό και ηχηρό πρότυπο του δυτικού εμπορικού κινηματογράφου.

Έκρινα, λοιπόν, ότι για αυτή την τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας που εγκαινιάζεται κατουσίαν με την πεζογραφική γενιά του '80, και περιλαμβάνει μια λογοτεχνία πιο ανάλαφρη και διασκεδαστική<sup>62</sup>, περισσότερο ή λιγότερο αυτοαναφορική, με μια γερή δόση ειρωνείας και χιούμορ, η οποία φλερτάρει ποικιλοτρόπως με το παράδειγμα του δυτικού λογοτεχνικού μεταμοντερνισμού (βλ. παραπάνω), δεν είχε νόημα ο συσχετισμός με κάποια συγκεκριμένη τάση του κινηματογράφου του δημιουργού της περιόδου. Εξάλλου, στο πλαίσιο και της μεταμοντερνιστικής σύγχυσης των ορίων ανάμεσα στην υψηλή και τη χαμηλή κουλτούρα, φαίνεται ότι αρκετοί από τους μεγάλους σκηνοθέτες της περιόδου, ιδίως στην Αμερική, αλλά εν μέρει και στην Ελλάδα, κάνουν κυρίως εμπορικές ταινίες. Με άλλα λόγια, το κυρίαρχο κινηματογραφικό παράδειγμα για το διάστημα 1981-2009 είναι κατά τη γνώμη μου ο εμπορικός κινηματογράφος.

---

<sup>61</sup> Πρβλ. Στην ίδια κατεύθυνση είναι και το παρακάτω απόσπασμα από την παρέμβαση του Βαγγέλη Ραπτόπουλου στη συζήτηση των Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Αλέξανδρου Κοτζιά και Βαγγέλη Ραπτόπουλου με θέμα την ιδεολογία και μορφή της σύγχρονης νεοελληνικής λογοτεχνίας: «Το δυστύχημα ήταν πως μίλησα για τη νεολαία περισσότερο, και μάλιστα για τη νεολαία της πρωτεύουσας, με αποτέλεσμα να περιγράψω μια εικόνα ζωής αμερικάνικη, λες και μιλούσα όχι για την Αθήνα, αλλά για την πόλη εκείνη του Μιντγουέστ όπου γινόταν η εκδήλωση» (Ανοιχτές 1987, 135).

<sup>62</sup> Πρβλ. προαναφερθείσα παρατήρηση του Μένη Κουμανταρέα για την πεζογραφία της γενιάς του '80: «Η δική σας η γενιά, απαλλαγμένη από αυτά [τα τραύματα της Κατοχής και του Εμφυλίου], φέρνει μια καινούργια νότα στη λογοτεχνία. Προφορικότητα στη γλώσσα, αποφυγή λογοτεχνικών στερεοτύπων, δροσιά, γέλιο, ελαφρότητα, ροκ μουσική. Βγάζετε έξω καθετί που μπορεί να έχει σχέση με το επίσημο, το τραγικό, το ελεγειακό» (*Διαβάζω* 1997, 107).

Από το σύνολο της κινηματογραφικής παραγωγής της περιόδου, επιμένω ιδιαίτερα στο Χόλλυγουντ, καθώς θεωρώ ότι το υπήρξε το πιο ισχυρό κινηματογραφικό παράδειγμα εμπορικού κινηματογράφου για τον δυτικό κόσμο. Εξάλλου, το Χόλλυγουντ από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1970 και εξής, στηρίζεται όλο και περισσότερο στις όλο και ακριβότερες παραγωγές (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 522-529), και χαρακτηρίζεται από την οικονομική σύνδεση της κινηματογραφικής βιομηχανίας με άλλες πλευρές της βιομηχανίας του θεάματος όπως η μουσική και η διαφήμιση (524-526), καθώς και από τη σταδιακή εξέλιξη των χολλυγουντιανών στούντιο σε πολυεθνικές κολοσσούς (πρβλ. Cook [1981] 2004, 871-879)<sup>63</sup>, αλλά και ότι, από τα στοιχεία που διακρίνω στα πεζογραφήματα της περιόδου (βλ. αναλυτικότερα στο τέλος του κεφαλαίου), από τα σχόλια της λογοτεχνικής κριτικής και των ιστορικών της περιόδου, το αμερικάνικο πολιτισμικό πρότυπο κερδίζει έδαφος και είναι δεσπότης για τη νεοελληνική (κοινωνία και) πεζογραφία του τέλους του εικοστού αιώνα (βλ. παραπάνω).

##### *5. Κινηματογράφος 1981-2009: η ακμή του εμπορικού κινηματογράφου.*

#### **Hollywood 1967-2000: νέες κατευθύνσεις, εμπορικότητα και θεαματοποίηση της βίας**

Όπως αναλύθηκε παραπάνω ως σημεία διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο με ενδιαφέρει για την περίοδο 1981-2009, η *ποιητική της θεαματοποίησης*, ως τρόπος εγκλωβισμού της προσοχής του αναγνώστη/θεατή στο γεμάτο περισπασμούς πολιτισμικό περιβάλλον της περιόδου, αλλά και ως μέρος της μεταμοντερνιστικής επιστροφής στην αφηγηματικότητα και της (επίσης μεταμοντερνιστικής) κατάργησης των ορίων ανάμεσα στην υψηλή και τη χαμηλή κουλτούρα. Σε αυτό το πλαίσιο, κατά τη γνώμη μου, κεντρικό ρόλο για το αντικείμενο και την τροπικότητα της αναπαράστασης των λογοτεχνικών και των κινηματογραφικών αφηγήσεων της εποχής αποκτά το χαρακτηριστικό της θεαματοποίησης ως επιμονής σε θέματα που μέχρι πρότινος ήταν ταμπού, με κυριότερα τη βία και τη σεξουαλικότητα. Το τελευταίο αυτό στοιχείο, αν και αφορά γενικότερα την καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου<sup>64</sup>, για τον χολλυγουντιανό, κινηματογράφο συνδέθηκε με μια σειρά από σταθμούς στην ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου, τους οποίους και θα περιγράψω με στόχο να δώσω ένα περίγραμμα

---

<sup>63</sup> Συγκεκριμένα ο David Cook αναφέρει ότι για κατά κανόνα στις δεκαετίες του 1980 και του 1990 τα κέρδη από τις αμερικανικές αίθουσες αντιπροσώπευαν το 1/5 του συνόλου των κερδών από κάποια ταινία. Τα 2/5 προέρχονταν από την κατ' οίκον κατανάλωση των ταινιών (είτε δηλαδή από τη μετάδοσή της σε τηλεοπτικά δίκτυα είτε από την προσωπική ενοικίασή της σε βιντεοκασέτες και DVD αργότερα). Τα υπόλοιπα προέρχονταν από τη διεθνή αγορά και την εμπορευματική εκμετάλλευση προϊόντων σχετικών με την ταινία. (Cook [1981] 2004, 878). Για την εξέλιξη του χολλυγουντιανού κινηματογράφου από τη δεκαετία του 1970 μέχρι και το τέλος του εικοστού αιώνα βλ. επίσης: Cousins 2008: υποκεφάλαια «Want see and the seismic change in American cinema» και «The reaction against seriousness and the rise of megaentertainment». Για τη διάδοση του χολλυγουντιανού κινηματογράφου μέσω της εκμετάλλευσης της διεθνούς αγοράς της κατ' οίκον θέασης (τηλεοπτικά δίκτυα, βίντεο και αργότερα DVD) βλ. επίσης Hilmes 1996, 473-474.

<sup>64</sup> Πρβλ. για τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο: Cousins 2008: «Masculinity and new film style across Europe» και γενικότερα Linda Williams «Sex and Sensation»: Williams 1996. Πρβλ. για τον μεταμοντερνισμό στην κινηματογραφική παραγωγή: Hill – Every 2013.

για την ποιητική της θεαματοποίησης στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο και την ποικιλία των μορφών με τις οποίες αυτή εκφράστηκε τις τελευταίες τρεις δεκαετίες του εικοστού αιώνα<sup>65</sup>.

### **Ο κώδικας Hays.**

Τη δεκαετία του 1930, μια περίοδο έντονου συντηρητισμού για την αμερικάνικη κοινωνία, πύκνωσαν οι φωνές που έκρουαν τον κώδωνα του κινδύνου για την αρνητική επιρροή του κινηματογράφου στα παιδιά και τη νεολαία. Η ένωση Αμερικανών Κινηματογραφικών Παραγωγών (Motion Picture Producers and Distributors of America, MPPDA) δημιούργησε, λοιπόν, έναν κώδικα προληπτικής λογοκρισίας, με τον οποίο όφειλαν να συμμορφώνονται όλοι οι σεναριογράφοι και σκηνοθέτες του Hollywood προκειμένου να αποφύγουν την επιβολή λογοκρισίας από εξωτερικό φορέα. Ο κώδικας Hays παρείχε στους δημιουργούς των ταινιών μια σειρά ηθικών κανόνων που διέπουν την αποτύπωση στη μεγάλη οθόνη θεμάτων όπως το έγκλημα, το σεξ, η βία κ.λπ. Έτσι, για παράδειγμα, απαγορευόταν η οποιαδήποτε θεαματοποίηση ή ακόμα και αναφορά στην ομοφυλοφιλία, δεν έπρεπε να δίνονται πολλές λεπτομέρειες για τα εγκλήματα, ενώ αυστηροί περιορισμοί επιβάλλονταν και στην ίδια τη χρήση της γλώσσας (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 216-217).

Με την επιβολή του κώδικα Hays επικράτησε μια αισθητική αυστηρού καθωσπρεπισμού στον αμερικανικό εμπορικό κινηματογράφο, η οποία κυριάρχησε για τριάντα και πλέον χρόνια, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν και οι εξαιρέσεις στον κανόνα, καθώς βρέθηκε πλήθος τρόπων υπαινικτικής αναφοράς στα απαγορευμένα θέματα, ενώ οι ταινίες που επέμεναν σε θέματα ταμπού πάντοτε ασκούσαν έλξη στο κοινό. Όταν, λοιπόν, η κινηματογραφική βιομηχανία βρέθηκε τη δεκαετία του 1960 σε μεγάλη οικονομική δυσχέρεια, τα στούντιο στράφηκαν σε μικρές παραγωγές που επιδίωκαν να προσελκύσουν τη νεολαία εκμεταλλευόμενες τα φοιτητικά κινήματα και την προώθηση της αντικουλτούρας σε αυτές τις ηλικίες. Αυτή η θεματική στροφή συνοδεύτηκε και από την αποδυνάμωση του κώδικα Hays, ο οποίος, άλλωστε, δεν ανταποκρινόταν πλέον στο κοινό αίσθημα της αμερικανικής κοινωνίας, που είχε ήδη βαθιά επηρεαστεί από τα νεολαιίστικα κινήματα της δεκαετίας του 1960 για σεξουαλική ελευθερία και ισότητα των δύο φύλων, αλλά και συνολικότερα από την ανάπτυξη της νεολαιίστικης αντικουλτούρας. Στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960 ο κώδικας Hays φαίνεται να έχει χάσει μεγάλο μέρος της δύναμής του και οι ταινίες που βγαίνουν εκτός του συγκεκριμένου κώδικα παραγωγής γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία με τον χαρακτηρισμό της ακαταλληλότητας να προσελκύει το κοινό αντί να το απωθεί. (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 511-512, 514-515). Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ενός καινούργιου κώδικα αξιολόγησης της «καταλληλότητας» των ταινιών, το σύστημα διαβαθμισμένης «καταλληλότητας» το οποίο εφαρμόστηκε για πρώτη φορά το 1966 στις ΗΠΑ και επικρατεί με

---

<sup>65</sup> Ας σημειωθεί ότι η περίοδος από το 1965 με την κατάργηση του κώδικα Hays μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1990 με την εμφάνιση και διάδοση της ψηφιακής επεξεργασίας της κινηματογραφικής εικόνας, εξετάζεται από τις Ιστορίες κινηματογράφου ενιαία.

μικρές αλλαγές μέχρι σήμερα<sup>66</sup>. Η καινούργια κατηγοριοποίηση των ταινιών έδωσε στα αμερικανικά κινηματογραφικά στούντιο την ελευθερία να στραφούν σε θέματα μέχρι πρότινος «απαγορευμένα», και να τα χειριστούν με όποιον τρόπο ήθελαν, χωρίς να θεωρείται ότι προσβάλλουν τα χρηστά ήθη (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 515).

### **Νέο Χόλλυγουντ και νέα ήθη στον αμερικανικό κινηματογράφο.**

Σταδιακά από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 αλλάζει η σύνθεση του κοινού των κινηματογραφικών αιθουσών με μια γενική τάση, σε αντίθεση με τις προηγούμενες δεκαετίες, για νεαρότερο ηλικιακά κοινό, υψηλότερου μορφωτικού επιπέδου, προερχόμενο πρωτίστως από μεσαία και ανώτερα στρώματα (Cook [1981] 2004, 848). Η καθυστέρηση προσαρμογής των κινηματογραφικών στούντιο στις διαφοροποιημένες απαιτήσεις του κοινού τους, σε συνδυασμό με την ανταγωνιστική για τον κινηματογράφο διάδοση και επικράτηση της τηλεόρασης ως μορφής κατ' οίκον, φτηνής ψυχαγωγίας, οδήγησε στη σημαντική μείωση των εισιτηρίων με αποτέλεσμα το 1962 το Χόλλυγουντ να φτάσει σε ένα ιστορικό χαμηλό (845-848). Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960 όλα τα κινηματογραφικά στούντιο αντιμετώπιζαν οικονομικές δυσχέρειες (πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 513). Ως εκ τούτου, στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα και στις αρχές του 1970 τα στούντιο βρίσκονταν σε αναζήτηση καινούργιων «συνταγών» παραγωγής ταινιών που θα έφερναν το κοινό πίσω στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Σ' αυτό το πλαίσιο οι πρώτες ταινίες του Νέου Χόλλυγουντ, με όλα τα καινοτόμα και πειραματικά χαρακτηριστικά τους, ήταν σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα των εμπορικών αναζητήσεων της κινηματογραφικής βιομηχανίας, καθώς στηρίχτηκαν στην εμπορική εκμετάλλευση της νεανικής κουλτούρας –κάτι που ισχύει, άλλωστε, εν πολλοίς και για τις ταινίες της Nouvelle Vague λίγα χρόνια νωρίτερα<sup>67</sup>. Έτσι, ταινίες όπως το εμβληματικό για την αισθητική του Νέου Χόλλυγουντ *Μπόνι και Κλάιντ* (*Bonnie and Clyde*, 1967) του Arthur Penn<sup>68</sup>, αλλά και ο *Πρωτάρης* (*The Graduate*, 1967) του Mike Nichols απευθύνονταν επί της ουσίας στο νεανικό κοινό των ΗΠΑ της εποχής. Επιχειρούσαν με τα αντισυμβατικά τους θέματα να προσελκύσουν το ενδιαφέρον των νεαρών ακτιβιστών των κολλεγίων (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 513· King 2002, 13-14). Διεισδύουν, έτσι, στις ταινίες της περιόδου αναπαραστάσεις που δεν χωρούσαν στον καθωσπρεπισμό του Χόλλυγουντ των προηγούμενων δεκαετιών. Βλέπουμε, λοιπόν, σε αυτόν τον

---

<sup>66</sup> Πρόκειται για τον γνωστό σε όλους μας πλέον χαρακτηρισμό της καταλληλότητας, ο οποίος διαφοροποιείται σε κάθε χώρα και προσαρμόζεται στην κάθε εποχή. Για τη σύγχρονη Ελλάδα έχει τυποποιηθεί ως εξής: Κατάλληλο για όλους – Κατάλληλο, επιθυμητή η γονική συναίνεση – Κατάλληλο, απαραίτητη η γονική συναίνεση – Κατάλληλο για ανήλικους άνω των 15 – Κατάλληλο μόνο για ενήλικους.

<sup>67</sup> Εξάλλου, πλάι στο παράλληλο πολιτισμικό υπόβαθρο ανάμεσα στη Nouvelle Vague και το λίγο μεταγενέστερο αμερικάνικο Νέο Χόλλυγουντ, υπάρχει και διαπιστωμένη από τους ιστορικούς του κινηματογράφου σχέση ανάμεσα στις καινοτομίες που χρησιμοποιούν οι αμερικανοί σκηνοθέτες, και ειδικότερα στη γενικευμένη καταστρατήγηση των κανόνων του μοντάζ συνεχείας, και το παράδειγμα του γαλλικού κινηματογράφου της Nouvelle Vague (King 2002, 36-48).

<sup>68</sup> Πρβλ. Cook [1981] 2004, 848-849.

κύκλο ταινιών μια σειρά εμφανώς πιο δυναμικών γυναικείων χαρακτήρων, οι οποίοι δεν διστάζουν να πάρουν και την ερωτική πρωτοβουλία (Μπόνι και Κυρία Ρόμπινσον)<sup>69</sup>, αλλά και εγκληματίες – μικροαπατεώνες, κλέφτες, ληστές ακόμα και δολοφόνους– να πρωταγωνιστούν στις ταινίες, χωρίς να περιορίζονται πια στον δευτερεύοντα και μηχανιστικό ρόλο ενός κακού· τους βλέπουμε μάλιστα να εξελίσσονται και να παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε το κοινό να οδηγείται, αν όχι στην ταύτιση μαζί τους, τουλάχιστον στη μερική υπεράσπισή τους.

Ο Geoff King διαπιστώνει ότι στη συμπεριφορά του ζευγαριού στο *Μπόνι και Κλάιντ* του Arthur Penn, το οποίο εισηγείται τρόπον τινά αυτή την καινούργια θεματολογία και αισθητική στο Χόλλυγουντ της εποχής, περιλαμβάνονται σαφείς νύξεις προς τον μύθο του Ρομπέν των Δασών (King 2002, 15)<sup>70</sup>, ενώ ο Howard Hampton σχολιάζει τη ρομαντική εξιδανίκευση του ζευγαριού των ληστών συνδέοντάς την με την εξιδανίκευση των ροκ σταρ της δεκαετίας του 1960 που επίσης πέθαναν νέοι, όμορφοι εκτός της «καθωσπρέπει» ζωής του αμερικάνικου ονείρου (Hampton 2004, 256). Είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι οι Μπόνι και Κλάιντ εμφανίζονται να στρέφουν τη βιαιότητά τους σαφώς προς τις εξουσιαστικές δομές της κοινωνίας, και όχι προς τον απλό πολίτη. Η αφήγηση, επομένως, της ταινίας δημιουργεί ένα είδος ηθικού υποβάθρου για τη βία που παρουσιάζει, κολακεύοντας ταυτόχρονα την αόριστα επαναστατική και «αντικοινωνική» διάθεση του νεανικού κοινού της εποχής<sup>71</sup>. Σ' αυτό εξάλλου το πλαίσιο οφείλουμε να ερμηνεύσουμε και την εμβληματική σκηνή του τέλους της ταινίας<sup>72</sup>: το ζευγάρι εγκλωβίζεται σε μια ενέδρα της αστυνομίας και παρακολουθούμε σε αργή κίνηση τις σφαίρες των αστυνομικών καθώς κατακρεουργούν τους νεαρούς εραστές, σε μια έκρηξη αδικαιολόγητης κρατικής βίας. Το τέλος της ταινίας επιβεβαιώνει το αναπόφευκτο της συντριβής των νεαρών επαναστατών, τους δικαιώνει

---

<sup>69</sup> Η Μπόνι και η κα Ρόμπινσον στις δύο αυτές ταινίες, σε πλήρη συμφωνία με το κλίμα της σεξουαλικής απελευθέρωσης της εποχής, είναι εκείνες που θα έχουν την πρωτοβουλία για τη σεξουαλική επαφή, με τους αντρικούς χαρακτήρες να τις ακολουθούν σχεδόν απρόθυμα.

<sup>70</sup> Όταν ο Κλάιντ κλέβει μερικά τρόφιμα, με την απειλή φυσικά του όπλου, απορεί που ένας πελάτης του επιτίθεται βίαια, «Μα τι του έκανα; Εγώ δυο πράγματα ήθελα να πάρω» –και πράγματι η λεία του ήταν όλη κι όλη δυο-τρία τρόφιμα. Ακόμα γνωστότερη, και πιο χαρακτηριστική του ήθους του ζευγαριού, είναι η σκηνή στην οποία ο παλαιότερος κάτοικος του σπιτιού όπου έχει βρει καταφύγιο το ζευγάρι, τούς αιφνιδιάζει, όταν επισκέπτεται το εγκαταλειμμένο κατά τα άλλα σπίτι του θέλοντας να το αποχαιρετίσει, αφού αυτό έχει κατασχεθεί από την τράπεζα. Ο παλιός ιδιοκτήτης του σπιτιού συναντά το ζευγάρι στην αυλή να ασκείται στη σκοποβολή. Μόλις ο Κλάιντ καταλάβει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο άντρας, πυροβολεί την ταμπέλα της τράπεζας που ανακοινώνει την κατάσχεση, και δίνει στον άντρα το όπλο του καλώντας τον να πυροβολήσει κι αυτός την ταμπέλα των τραπεζιτών και το σπίτι. Η σκηνή κλείνει με τον Κλάιντ να προχωρά σε «επίσημες» συστάσεις δια χειραψίας ανάμεσα στον παλιό ιδιοκτήτη του σπιτιού, τον μαύρο (σημειωτέον) εργάτη του, τη Μπόνι και τον ίδιο, για να καταλήξει στη διαβόητη δήλωση του ήρωα «Εμείς ληστεύουμε τράπεζες». Η Μπόνι τον κοιτάζει αρχικά με φόβο και αποδοκιμασία, αλλά μετά χαμογελάει μπαίνοντας κι εκείνη στον ρόλο του ληστή-επαναστάτη που καλλιεργεί ο Κλάιντ.

<sup>71</sup> Ας σημειωθεί εισαγωγικά ότι αυτή η συμπαθητική στάση προς την παραβατική ή και εγκληματική συμπεριφορά των νεαρών ηρώων, η οποία όμως τελικά αιτιολογείται ως αντίδραση στην βία που ασκούν στους νέους ανθρώπους οι εξουσιαστικές και άδικες κοινωνικές δομές, υπάρχει με τρόπο παραδειγματικό στην *Ουράνια Μηχανική* της Μάρως Δούκα. Στην *Ουράνια Μηχανική* εξάλλου υπάρχουν επίσης αρκετές ρητές αναφορές σε σκηνοθέτες του Νέου Χόλλυγουντ, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω.

<sup>72</sup> Για τον εμβληματικό και καινοτόμο χαρακτήρα της συγκεκριμένης σκηνής βλ. Cook [1981] 2004, 852-853.

όμως ηθικά, κι αυτός είναι, άλλωστε, ο λόγος για τον οποίο η ταινία αγαπήθηκε από το κοινό, αλλά και προκάλεσε τεράστιες αντιδράσεις (Cook [1981] 2004, 848-850).

Οι ταινίες του Νέου Χόλλυγουντ, μέσα από μια ευρεία υφολογική και θεματολογική ποικιλία, απευθύνονταν πολλαπλά στην αντικουλτούρα της Αμερικής στη δεκαετία του 1960, κύριος φορέας της οποίας ήταν η νεολαία. Στο Νέο Χόλλυγουντ επομένως κατατάσσονται εξίσου η μαεστρία της κινηματογραφικής αντικουλτούρας του De Palma, όπως και η οξυδερκής αυτοσυνείδητη, αλλά και εν πολλοίς λογοκεντρική σάτιρα του Woody Allen (βλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 516). Σε κάθε περίπτωση, χαρακτηριστικό των ταινιών του Νέου Χόλλυγουντ είναι η έντονη αυτοσυνειδησία, η βαθιά –και επιδεικτική συχνά– γνώση της ιστορίας του κινηματογράφου και της διαρκούς επίδρασής του στον σύγχρονο πολιτισμό (516). Σε επίπεδο ύφους ενδιαφέρον παρουσιάζουν η έμφαση στα εξωτερικά γυρίσματα, η χρήση γρήγορου και επιδεικτικού μοντάζ, η ένταξη τραγουδιών (συχνά και ολόκληρων) στην αφήγηση της ταινίας<sup>73</sup> –είναι η περίοδος που τα στούντιο αρχίζουν να συνεργάζονται με εταιρείες μουσικής– ενώ ίσως η πλέον αναγνωρίσιμη υφολογική καινοτομία των ταινιών της περιόδου είναι η αξιοποίηση του *slow motion* για την απόδοση των σκηνών ακραίας βίας (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 514). Στη θεματική των ταινιών αυτών, από την άλλη, κυριαρχεί η ζωή των νεαρών ενηλίκων, πριν ακόμα κάνουν δική τους οικογένεια, ενώ είναι αρκετές οι ταινίες που επικεντρώνονται στη ζωή του περιθωρίου, και ειδικά στη ζωή με, και γύρω από το έγκλημα, από τη μικροκλοπή μέχρι τη ληστεία, τον φόνο και το οργανωμένο έγκλημα (π.χ. *Bonnie and Clyde* 1967, *A. Penn. Chinatown* 1974 του R. Polanski· *Mean Streets* 1973, *Taxi Driver* 1976 του M. Scorsese, καθώς και φυσικά η τριλογία του *Νοβού* 1972-1974-1990 του F. F. Coppola).

Τα καινούργια όμως αυτά ήθη, και θέματα, εντασσόμενα στο πλαίσιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας, δεν λειτούργησαν πάντοτε σε μια προοδευτική κατεύθυνση<sup>74</sup>. Αντιθέτως, η αντικοινωνική βία, η σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών, η ζωή του περιθωρίου στις αφηγήσεις του εμπορικού κινηματογράφου έγιναν συχνά πόλος έλξης ενός τελικά συντηρητικού κοινού, ευνοώντας και την καλλιέργεια ενός εξίσου συντηρητικού φιλικού λόγου ως μέρους της εμπορευματικής εκμετάλλευσης μιας ηδονοβλεπτικής συμπεριφοράς του κοινού.

Την εξέλιξη αυτή ενίσχυσε η αντικατάσταση του κώδικα Hays με τον κώδικα «καταλληλότητας», ο οποίος πρακτικά επέτρεπε στους κινηματογραφιστές να ανοιχτούν σε θέματα

<sup>73</sup> Μια ενδιαφέρουσα παρουσίαση της σχέσης των ταινιών του Νέου Χόλλυγουντ με τη ροκ μουσική είναι το δοκίμιο του Howard Hampton με τίτλο «Everybody knows this is nowhere: the uneasy ride of Hollywood and rock». Ο Hampton αναφέρει χαρακτηριστικά ότι στο *Carrie* (1976) του De Palma ακούμε περισσότερη ροκ μουσική από ό,τι σε μουσικά ντοκιμαντέρ, όπως το *Woodstock* (M. Wadleigh 1969), ενώ εξηγεί ότι η έμφαση δεν ήταν ακριβώς στη σύνδεση των ταινιών με τη ροκ μουσική, όσο στη σύνδεση των κινηματογραφικών ηρώων με το ιδανικό της ελευθερίας που εκπροσωπούσε η ροκ μουσική της εποχής (Hampton 2004, 262, 265).

<sup>74</sup> Ο ιστορικός κινηματογράφου David Cook γράφει χαρακτηριστικά: «Είναι αναμφισβήτητο ότι αυτή η φιλελευθεροποίηση [στα θέματα και τους τρόπους] του mainstream κινηματογράφου συνοδεύτηκε και από την καλλιέργεια ενός βαθμού ηδονοβλεπτικής αντιμετώπισης της κινηματογραφικής εικόνας [exploitation] Ήταν ωστόσο ένα απαραίτητο βήμα μέχρι να κατακτήσει ο αμερικανικός κινηματογράφος μια ωριμότητα στη θεματολογία του» (Cook [1981] 2004, 848).

και εικόνες ταμπού με τις ευλογίες της κινηματογραφικής βιομηχανίας, η οποία δράττεται της ευκαιρίας για την εμπορική εκμετάλλευση θεμάτων «ακατάλληλων» ή «δύσκολων», ενισχύοντας το φαινόμενο και την *ποιητική της θεαματοποίησης* (βλ. exploitation) της βίας –και όχι μόνο (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 515), και καλλιεργώντας μια κινηματογραφική παραγωγή εν πολλοίς στηριγμένη στην «δίψα του κοινού για αίμα» (Cousins 2008, βλ. αναλυτικότερα κεφ. 8: υποκεφ. «Want see and the seismic change in American cinema»· Kendrick 2009, 46-47)<sup>75</sup>.

Το κυριότερο όμως χαρακτηριστικό των ταινιών των νέων σκηνοθετών του Νέου Χόλλυγουντ, και το ουσιαστικότερο σημείο επαφής τους με το ευρύ κοινό, ήταν το αδάμαστο κέφι τους για κινηματογραφική αφήγηση –με τρόπο παρόμοιο που οι πεζογράφοι της γενιάς του '80 στην Ελλάδα επιδείκνυαν ένα αδάμαστο και ακατάπαυστο κέφι για λογοτεχνική αφήγηση. Έτσι, οι ταινίες τους έχουν γρήγορο ρυθμό, πυκνή και συχνά περιπετειώδη πλοκή, έντονα χρώματα, πολλή (κατά κανόνα ροκ) μουσική (πρβλ. Hampton 2004), στοιχεία τα οποία αποσκοπούσαν στην προσέλκυση του, νεανικού κατά προνόμιο, κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά και συνέβαλαν σταδιακά στην αποκατάσταση της ίδιας της χαράς της αφήγησης ως κεντρικού χαρακτηριστικού του κινηματογράφου.

### **Από την αναγέννηση του Χόλλυγουντ στους «movie brats»: η εμπορευματοποίηση της αισθητικής και η αισθητική της εμπορευματοποίησης.**

Στη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας από την εμφάνιση του Νέου Χόλλυγουντ, δημιουργήθηκε στα μεγάλα κινηματογραφικά στούντιο μια δυναμική παραγωγής πιο πειραματικών ταινιών σε διάλογο με την καταξιωμένη ευρωπαϊκή κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου, με ταινίες όπως η *Οδύσσεια του διαστήματος* του Stanley Kubrick (*2001: A Space Odyssey*, 1968) ή το *Σκοτώνουν τ' άλογα όταν γεράσουν* (Sidney Pollack 1969). Αν όμως οι πρώτες ταινίες του Νέου Χόλλυγουντ (1967-1970) ήρθαν να αλλάξουν τον κινηματογραφικό κανόνα του Hollywood, καινοτομώντας πολλαπλά στα θέματα και τους τρόπους, και στοιχειοθετώντας αυτό που εκ των υστέρων περιγράφηκε ως «αναγέννηση του Χόλλυγουντ» («Hollywood Renaissance»), στη δεκαετία του 1970, οι movie brats<sup>76</sup>, όπως χαρακτηριστικά αποκαλούνταν οι νεότεροι σκηνοθέτες του Νέου Χόλλυγουντ, αν και είχαν σαφώς καλλιτεχνικές αξιώσεις, ωστόσο απευθύνονταν, στην πλειονότητά τους, προγραμματικά στο ευρύ κοινό (βλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 521-522)<sup>77</sup>. Αν λοιπόν, ο Coppola ήθελε να κάνει το Χόλλυγουντ χώρο παραγωγής ταινιών τέχνης, οι

<sup>75</sup> Για πρακτικούς λόγους στις ψηφιακές εκδόσεις (epub) παραπέμπω στο οικείο κάθε φορά κεφάλαιο. Για την άνθιση της αναπαράστασης της βίας στην κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου βλ. επίσης Kendrick 2009, 32-33.

<sup>76</sup> Στην ομάδα των movie brats συγκαταλέγονται οι Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese, Brian De Palma (Hillier 1993, 7).

<sup>77</sup> Οι Thompson – Bordwell συγκεκριμένα σχολιάζουν: «Υπήρξε εκείνο το διάστημα μια έκρηξη εμπορικά πολύ πετυχημένων ταινιών. Αν και πολλοί από τη νέα γενιά σκηνοθετών του Χόλλυγουντ –και ειδικά οι movie brats– διεκδικούσαν για τον εαυτό τους την ιδιότητα του καλλιτέχνη, λίγοι από αυτούς δημιούργησαν ταινίες κρυπτικές [esoteric]. Οι περισσότεροι ήθελαν να απευθύνονται στο ευρύ κοινό ικανοποιώντας τις επιθυμίες του» (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 522).

Lucas και Spielberg επιθυμούσαν απλώς να εκσυγχρονίσουν το υπάρχον σύστημα, θέλοντας με τις ταινίες τους να αναπαράγουν ένα αίσθημα άδολης, παιδικής διασκέδασης<sup>78</sup> (πρβλ. Thompson – Bordwell [1994] 2003, 523-525). Η πρόθεση αυτή τούς έκανε ενδεχομένως πιο ευάλωτους στη διαρκή απαίτηση των κινηματογραφικών στούντιο για σίγουρη –και μεγάλη– εμπορική επιτυχία, σε μια περίοδο που το κοινό των ενηλίκων στις αίθουσες είχε μειωθεί σημαντικά. Σε κάθε περίπτωση το κινήγι της εμπορικής επιτυχίας οδήγησε στη δημιουργία ταινιών βασισμένων κυρίως στην εμπορική εκμετάλλευση των διαφόρων συγκινήσεων –φόβο, περιπέτεια, ερωτική επιθυμία– οι οποίες θα λειτουργούσαν ως δέλεαρ για την επιστροφή του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες. (Cousins 2008, κεφάλαιο 8).

Η δεκαετία του 1970 επέβαλε σταδιακά την παραγωγή κυρίως υψηλού κόστους ταινιών, με αποτέλεσμα την άμεση αύξηση της πίεσης για εμπορική επιτυχία. Παράλληλα κάποιες από τις ταινίες που εστίαζαν στη δίψα του κοινού για φόβο, βία, ερωτισμό και περιπέτεια έγιναν τεράστιες εμπορικές επιτυχίες φέρνοντας στο Χόλλυγουντ αμύθητα κέρδη (*The Exorcist*, W. Friedkin 1973· *Jaws* S. Spielberg 1975· *Star Wars* G. Lucas 1978). Επιβλήθηκε, έτσι σταδιακά στα στούντιο του Χόλλυγουντ η λογική ενός κινηματογράφου αμιγώς θεαματικού, ελάχιστα ή και καθόλου πειραματικού, σίγουρα όχι σοβαροφανούς, και, σε κάποιες περιπτώσεις ελάχιστα σοβαρού (πρβλ. Cousins 2008, κεφάλαιο 8). Επιπλέον, η απαίτηση για σίγουρα και άμεσα κέρδη ευνόησε την παραγωγή ταινιών σε συνέχειες, οι οποίες επιχειρούσαν να επαναλάβουν μια ήδη επιτυχημένη συνταγή (π.χ. *Rocky* 1976, 1979, 1982, 1985, 2006· *Superman* 1978, 1980, 1983, 2006· *Star Wars* 1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005, 2015, 2017· κ.ά.) ή την πολλαπλή επανάληψη μιας γνωστής επιτυχημένης συνταγής σε διάφορες ταινίες (π.χ. άνθιση του είδους της γκανγκστερικής ταινίας μετά τον *Νονό*, ή των θρίλερ μετά τη σειρά ταινιών του *Friday the 13th* 1980, 1981, 1982, 1984, 1986· Comery 1996, 480)<sup>79</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να εντάξουμε και τη συνολικότερη άνθιση δημοφιλών ειδών στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο της περιόδου, καθώς πρόκειται για ταινίες που παράγονταν απευθυνόμενα σε κάποιο ειδικό κοινό. Η άνθισή τους συνέβαλε στην

---

<sup>78</sup> Ένα ανάλογο αίσθημα άδολης, εφηβικής στη δική τους περίπτωση, διασκέδασης φαίνεται να διεκδικούν, όπως θα δούμε αναλυτικότερα και παρακάτω, οι νεοέλληνες πεζογράφοι της αποκαλούμενης «γενιάς του '80», των οποίων η παραγωγή με απασχολεί κυρίως σε αυτό το κεφάλαιο.

<sup>79</sup> Μια ειδική πλευρά του συγκεκριμένου φαινομένου είναι και η αξιοσημείωτη αύξηση της παραγωγής exploitation films κατά τη δεκαετία του 1980. Ταινιών, δηλαδή, που εκμεταλλεύονταν εμπορικά τη δίψα του κοινού για σεξ και βία (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 530). Για παράδειγμα, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 οι ταινίες με ψυχοπαθείς δολοφόνους (τα λεγόμενα slashers) αντιπροσωπεύουν ένα πολύ σημαντικό ποσοστό της κινηματογραφικής παραγωγής της περιόδου (π.χ. J. Carpenter *Halloween* 1978· S. Cunningham *Friday the 13th* 1980 κ.ά.). Το 1981 αυτές οι ταινίες εκπροσωπούν το 60% της συνολικής εγχώριας παραγωγής στις ΗΠΑ, με εκατοντάδες ταινίες, και άλλα τόσα παραδείγματα σήκουελ και απομιμήσεων. Όλες αυτές οι ταινίες έφεραν τον χαρακτηρισμό «κατάλληλο άνω των 17» (R – Rated) κι επομένως στηρίχθηκαν εν πολλοίς στις ελευθερίες που τους παρείχε η αξιοποίηση του κώδικα [α]καταλληλότητας (Cook [1981] 2004, 869). Αυτό που με ενδιαφέρει από το φαινόμενο της άνθισης τέτοιων ταινιών, είναι ο τρόπος με τον οποίο επηρεάζουν την «κυρίως» κινηματογραφική παραγωγή: ο David Cook αναφέρει παρότι η δημοτικότητά τους κορυφώνεται περίπου στις αρχές της δεκαετίας του 1980, και μετά την υποχώρησή τους παραμένουν σταθερό μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής της περιόδου και «η ηδονοβλεπτική τους αισθητική περί βίας και σεξ επιβάλλεται και στις υπόλοιπες ταινίες τρόμου της δεκαετίας του 1980» (869).



καλλιέργεια και τυποποίηση μιας σειράς τυπικών ειδολογικών χαρακτηριστικών (θεματικών, αφηγηματικών, υφολογικών), τα οποία λειτουργούσαν ως πόλος έλξης ενός ειδικού κοινού, και τα οποία, τυποποιημένα καθώς ήταν, πέρασαν συχνά στην πεζογραφική παραγωγή της περιόδου (πρβλ. D' haen 1990, 161-162).

Σε ένα κινηματογραφικό περιβάλλον, λοιπόν, της άτεγκτης αναζήτησης της εμπορικής επιτυχίας<sup>80</sup>, το θέμα και η αναπαράσταση της βίας αποκτούν κεντρικό ρόλο στην κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου που ακολούθησε την κατάργηση του κώδικα Hays. Από ταινίες με θέμα το έγκλημα, μέχρι τις πολεμικές, τις περιπέτειες (επιστημονικής ή μη) φαντασίας, και τα θρίλερ με ψυχοπαθείς δολοφόνους, η βία μοιάζει να έχει συνδεθεί αναπόδραστα με τον κινηματογράφο της περιόδου και μάλιστα να αποτελεί –μαζί με το σεξ– τον έναν εκ των δύο βασικών πυλώνων στους οποίους στηρίχτηκε η κινηματογραφική παραγωγή των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα (Williams 1996, 493).

Φαίνεται, επομένως, ήδη από τα χρόνια και τις ταινίες του Νέου Χόλλυγουντ, να διαγράφεται μια αισθητική εμπορικής εκμετάλλευσης, μιας θεαματοποίησης, αυτών των θεματικών η οποία κατέληξε σταδιακά στην καλλιέργεια μιας ηδονοβλεπτικής στάσης στο κινηματογραφικό κοινό<sup>81</sup>. Συγκεκριμένα, αν θυμηθεί κανείς την επιμονή με την οποία η κινηματογραφική αφήγηση εκθέτει τη βία σε ταινίες όπως το *Μπόνι και Κλάιντ*, που σχολιάστηκε παραπάνω, *Η Άγρια συμμορία* (*The Wild Bunch*, 1969) του Sam Peckinpah, *Ο ταξιτζής* (*The Taxi driver*, 1976) του Martin Scorsese, αλλά και *Ο Σηματοδεδεμένος* (*Scarface*, 1983) του De Palma, είναι σαφές ότι διαγράφεται μία παράδοση εμφατικής και θεαματικής απόδοσης της βίας στη μεγάλη οθόνη, η οποία ξεκινάει από την κατάργηση του κώδικα Hays και τις πρώτες ριζοσπαστικές καινοτομίες του Νέου Χόλλυγουντ, για να καταλήξει στις δεκαετίες του 1980 και του 1990 να αφομοιωθεί πλήρως από το ρεπερτόριο του εμπορικού κινηματογράφου, και να χάσει τελικά τα ριζοσπαστικά της χαρακτηριστικά, καθώς η πρόκληση ενάντια στα «χρηστά ήθη» εξελίσσεται σε πρόκληση αυτοσκοπό και τελικά σε πρόκληση που θα εξασφαλίσει την εμπορική επιτυχία μιας ταινίας (πρβλ. Williams 1996).

Εξάλλου, η *ποιητική της θεαματοποίησης*, ως συνειδητά προκλητική θεαματοποίηση και επιμονή σε θέματα μέχρι πρότινος ταμπού, δεν περιορίζεται στον εμπορικό κινηματογράφο, ούτε και αφορά μόνο την κινηματογραφική παραγωγή της Αμερικής. Από τη *Λολίτα* (*Lolita* 1961) το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* (*A Clockwork Orange*, 1971) και τη *Λάμψη* (*The Shinning* 1980) του Stanley Kubrick, στις *Eraserhead* (1977) και *Μπλε Βελούδο* (*Blue Velvet*, 1986) του David Lynch, αλλά και σε ευρωπαϊκές ταινίες, όπως οι *Το τελευταίο τανγκό στο Παρίσι* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) του Bernardo Bertolucci ή οι *120 μέρες στα Σόδομα* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) του Pier

---

<sup>80</sup> Είναι χαρακτηριστική η παρατήρηση του Jim Hillier ότι στις δεκαετίες του 1970 και του 1980 εδραιώνεται μια αλλαγή στη συμπεριφορά του κοινού των κινηματογραφικών αιθουσών: ο κινηματογράφος παύει να αποτελεί κομμάτι της καθημερινής ψυχαγωγίας, η έξοδος προς το σινεμά γίνεται πιο σπάνια και άρα ο ανταγωνισμός μεταξύ των ταινιών γίνεται πολύ οξύτερος και η προώθηση των ταινιών πολύ πιο επιθετική (Hillier 1993, 16).

<sup>81</sup> Για έναν γενικότερο σχολιασμό του φαινομένου της θεαματοποίησης στις ταινίες του χολλυγουντιανού κανόνα βλ. επίσης Newman 1996, 509-515.

Paolo Pasolini η *ποιητική της θεαματοποίησης* υπάρχει είτε ως πρόκληση, είτε ως εμπορικό πλεονέκτημα για μια ταινία, είτε ως επιβεβαίωση και επανάληψη των συντηρητικών προτύπων που επιχειρεί να προκαλέσει, ή, τελικά, όλα μαζί σε έναν δυναμικό και ανομοιογενή, μοναδικό για κάθε ταινία –ίσως και για κάθε ιστορική στιγμή της πρόσληψης της κάθε ταινίας– συνδυασμό. Με άλλα λόγια, όπως για τη λογοτεχνία οφείλει κανείς να κρίνει αν το κείμενο κατορθώνει να λειτουργήσει ως παρωδία ή ταυτίζεται με τα κλισέ που χρησιμοποιεί, παρόμοια για τον κινηματογράφο της περιόδου οφείλουμε, νομίζω, να αναλογιζόμαστε αν η θεαματοποίηση λειτουργεί ως πρόκληση ή ως επιβεβαίωση και ενίσχυση των στερεοτύπων τα οποία επιχειρεί να προκαλέσει. Σε κάθε περίπτωση, χωρίς να εμβαθύνω με κάποιο θεωρητικό εργαλείο στο συγκεκριμένο φαινόμενο, θεωρώ ότι η θεαματοποίηση, στις ποικίλες διαβαθμίσεις και μορφές της, μαζί με την μετατόπιση της αναπαράστασης, χαρακτηρίζει περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο στοιχείο, την αλλαγή στο κυρίαρχο αναπαραστατικό παράδειγμα της περιόδου, τόσο σε ό,τι αφορά το αντικείμενο, όσο και σε ό,τι αφορά την τροπικότητα της αναπαράστασης.

### **Εύκολες, διασκεδαστικές αφηγήσεις: η καθιέρωση ενός «εύκολου» κινηματογραφικού ύφους και η επίδραση της τηλεόρασης.**

Στην παρόξυνση της *ποιητικής της θεαματοποίησης* στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο συνέβαλε το γεγονός ότι στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 ευνοήθηκαν συνολικά τα «διασκεδαστικά» κινηματογραφικά είδη, όπως π.χ. η περιπέτεια φαντασίας, το θρίλερ, η ταινία για εφήβους, η πολεμική περιπέτεια κ.ο.κ., καθώς οι συμβάσεις του είδους εξασφάλιζαν την προσοχή του κοινού, και άρα τα κέρδη της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Συνολικά, επομένως ο κινηματογράφος της δεκαετίας του 1980 χαρακτηρίστηκε από μια ενσυνείδητη αντίδραση προς τη σοβαρότητα και τη σοβαροφάνεια, η οποία συνοδεύτηκε από την άνοδο ενός κινηματογράφου της βιομηχανίας της διασκέδασης (mega-entertainment), αλλά και πρόβαλλε τις αξίες της καταναλωτικής και ανδροκρατούμενης κοινωνίας της εποχής (Cousins 2008 κεφ. 9).

Η θεματική αυτή στροφή προς την εύκολη διασκέδαση σήμανε και μια σειρά υφολογικών διαφοροποιήσεων. Καταρχάς, ήδη από τη δεκαετία του 1970 μια σειρά από τεχνικές καινοτομίες – στέντικαμ, γερανός, ελαφρότερες κάμερες που μπορούν να αξιοποιηθούν για γύρισμα στο χέρι– επέτρεψαν μεγαλύτερη ελευθερία κίνησης στην κάμερα και τις λήψεις της. Αντίστοιχα, καινούργιες τεχνικές δυνατότητες ευνόησαν την πιο σύνθετη, πιο γρήγορη και εύκολη επεξεργασία του ήχου των ταινιών (Thompson – Bordwell [1994] 2003, 516-517).

Καθοριστική για την κινηματογραφική παραγωγή από τη δεκαετία του 1980 και εξής, υπήρξε επίσης η όλο και μεγαλύτερη επιρροή της τηλεόρασης και του βίντεο στο ύφος των κινηματογραφικών ταινιών. Η επικράτηση της κατ' οίκον θέασης επέβαλε στους κινηματογραφιστές μια σειρά καινούργιων κανόνων που δεν αφορούσαν απλώς την αυτονόητη προσαρμογή στο μέγεθος του κάδρου (Cook [1981] 2004, 872), αλλά προεκτείνονταν και σε

ζητήματα αφηγηματικής δομής και ύφους. Στη διάρκεια, λοιπόν, της δεκαετίας του 1980 ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος προσαρμόζεται πρακτικά στις συνθήκες θέασης των οικιακών τηλεοράσεων, και του γεμάτου περισπασμούς οικιακού περιβάλλοντος. Αξιοποιώντας τις τεχνικές καινοτομίες του προηγούμενου διαστήματος, στο πλαίσιο της εμπορικής-διασκεδαστικής αισθητικής που περιγράφηκε παραπάνω, η κυρίαρχη κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου γίνεται και υφολογικά εύκολη και εντυπωσιακή. Επικρατεί, λοιπόν, μια πολύ αυστηρή μορφή συνέχειας στην πλοκή των ταινιών προκειμένου να διευκολύνει ακόμα και την αποσπασματική παρακολούθησή τους. Επιπλέον, πολλαπλασιάζονται τα κοψίματα, με το μέσο πλάνο να μειώνεται κατά 40% (από 10'' σε 6''), όχι μόνο στις ταινίες δράσης, αλλά και γενικότερα. Εξάλλου η σταδιακή καθιέρωση του ψηφιακού μοντάζ δημιούργησε τις συνθήκες για πολύ πιο εύκολη, συχνή και γρήγορη παρεμβολή στο υλικό της ταινίας. Για την καθήλωση της προσοχής του θεατή επιστρατεύονται επίσης η έντονη κινητικότητα της κάμερας και η επιβλητική μουσική. Παράλληλα πολλαπλασιάζονται τα κοντινά πλάνα, οι σκηνές στις οποίες οι ήρωες μιλάνε ενώ περπατούν, ενώ αν οι ήρωες δεν κινούνται, συνήθως κινείται η κάμερα, ώστε να δημιουργείται στον θεατή η αίσθηση ότι συνεχώς κάτι συμβαίνει με στόχο τη διατήρηση της προσοχής των τηλεθεατών –αφού οι περισσότερες ταινίες πλέον κατέληγαν είτε μέσω βιντεοκασέτας είτε μέσω τηλεοπτικής διανομής στη μικρή οθόνη<sup>82</sup>. Είναι άλλωστε αρκετοί και οι σκηνοθέτες που περνούν στον κινηματογράφο μετά από, ή και παράλληλα με, μια επιτυχημένη θητεία σε τηλεοπτικά είδη, όπως το βιντεοκλίπ και η διαφήμιση, αμφότερα βασισμένα κατεξοχήν σε πρακτικές εντυπωσιασμού (Cousins 2008, κεφ. 9· Thompson – Bordwell [1994] 2003, 687-688· King 2002, 247-256).

### **Ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου 1981-2009**

Ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του 1980 λειτουργεί για πρώτη ουσιαστικά φορά στην ιστορία του ελεύθερος κρατικής λογοκρισίας, η οποία καταργήθηκε αμέσως μετά τη Μεταπολίτευση. Επιπλέον, το 1981 αποφασίζεται η υπαγωγή του κινηματογράφου στο Υπουργείο Πολιτισμού, από το Υπουργείο Βιομηχανίας που ανήκε μέχρι τότε, απόφαση η οποία, εκτός των άλλων, σήμανε την επίσημη και θεσμική αναγνώριση πλέον του κινηματογράφου ως τέχνης. Την ίδια περίοδο, και μετά την ανάληψη του Υπουργείου Πολιτισμού από τη Μελίνα Μερκούρη (1982), θεσμοθετείται το Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου ως κύριος χρηματοδότης των ελληνικών ταινιών, ο οποίος ανάγεται, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Γιάννης Σολδάτος στον μοναδικό παραγωγό των ταινιών «που έφεραν τίτλο του ‘κινηματογράφου τέχνης’» (Σολδάτος 125). Ο κύκλος αυτός της θεσμοποίησης του ελληνικού κινηματογράφου ολοκληρώνεται με την ψήφιση το 1986 του Νόμου 1597 για την «Προστασία και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας και άλλες διατάξεις», ο οποίος πρακτικά αναγνωρίζει τον

---

<sup>82</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι στα τέλη της δεκαετίας του 1980 τα κέρδη των στούντιο από τις οικιακές προβολές (αγορά και ενοικίαση βιντεοκασέτας, συνδρομητική τηλεόραση) φτάνουν να είναι σχεδόν διπλάσια από αυτά των κινηματογραφικών αιθουσών (Cook [1981] 2004, 872. βλ. επίσης Gomery 1996, 475 κ.ε.).

κινηματογράφο, και πιο συγκεκριμένα μάλλον την κινηματογραφική παραγωγή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ως εθνικό πολιτιστικό κεφάλαιο (Βάλντεν 2018· πρβλ. Σολδάτος Β 2010, 125).

Η σύνδεση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου με τους κρατικούς θεσμούς καθώς φυσικά και με την κρατική χρηματοδότηση, επέφερε μια κάποια συντηρητικοποίηση στις μορφές και τη θεματολογία του (Βάλντεν 2018). Προκύπτει επομένως μια εθνική κινηματογραφία τέχνης με λιγότερους μορφικούς πειραματισμούς και περισσότερο «καθωσπρέπει» θέματα και τρόπο αναπαράστασης, πολιτική, αλλά όχι ταξική, αναστοχαστική, αλλά όχι ανατρεπτική.

Με τις ταινίες τέχνης να χρηματοδοτούνται αποκλειστικά σχεδόν από το κράτος, ο εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος, ο οποίος είχε στηριχτεί κυρίως στην προσωπικότητα των ηθοποιών και σε θεατρικά σενάρια, επιδεικνύοντας αδιαφορία –ή ακόμα και άγνοια– για την εξέλιξη της κινηματογραφικής τέχνης, και ο οποίος βρισκόταν ήδη σε παρακμή στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, αναζητώντας καινούργια κανάλια χρηματοδότησης και κερδοφορίας στράφηκε στην παραγωγή βιντεοταινιών (Βάλντεν 2018· Σολδάτος Β 2010, 134). Η δεκαετία του 1980 ήταν, λοιπόν, η χρυσή εποχή της βιντεοταινίας στην Ελλάδα, μια περίοδος νέας ιδιότυπης άνθισης του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, με ένα πλήθος ταινιών χαμηλού κόστους –και αισθητικής– να κυκλοφορεί ετησίως αξιοποιώντας αποκλειστικά την καινούργια αγορά διανομής ταινιών που παρείχε η οικιακή προβολή μέσω βίντεο (πρβλ. Σολδάτος Β 2010, 125· Kassaveti 2017, 69). Η ελληνική μικρή οθόνη πλημμυρίζει με ταινίες όπως η σειρά του *Ρόδα, τσάντα και κοπάνα* (Ο. Ευστρατιάδης, 1982, 1983, 1984), το *Θηλυκό θηριοτροφείο* (Ν. Ζερβός 1984), *Πατρίς, ληστεία οικογένεια* (Ν. Ζερβός 1987), *Βασικά καλησπέρα σας!* (Ν. Δαλιανίδης 1982) *Καμικάζι αγάπη μου* (Ν. Δαλιανίδης, 1983), *Όταν οι ρόδες χορεύουν* (Ν. Δαλιανίδης, 1984) και πολλές άλλες, οι οποίες με μια συνταγή χαμηλού κόστους παραγωγής, εύκολου χιούμορ, σε συνδυασμό με ολίγον γυμνό και μια δόση ερωτισμού, πετυχαίνουν σίγουρα κέρδη. Πρόκειται για ταινίες εν πολλοίς στηριγμένες λοιπόν στην *ποιητική της θεαματοποίησης*<sup>83</sup>, με την έννοια ότι προσφέρουν φτηνό, εύκολο θέαμα, με σαφή στόχο το εύκολο κέρδος. Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει επίσης ότι στις ταινίες αυτές βρίσκουμε μια εικόνα της ζωής της νεολαίας της εποχής –με μικροπαραβατικές συμπεριφορές, αλητεία, μηχανές, κόντρες– (πρβλ. Σολδάτος Β 2010, 157), την οποία θα συναντήσουμε και στην

---

<sup>83</sup> Ενδιαφέρον θα παρουσίαζε η σύγκριση του φαινομένου της άνθισης των βιντεοταινιών τη δεκαετία του 1980 στην Ελλάδα με το φαινόμενο της άνθισης των ταινιών «εκμετάλλευσης» (exploitation) στην Αμερική τη δεκαετία του 1970. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για ταινίες χαμηλού κόστους που εκμεταλλεύονται τη δίψα του κοινού για εικόνες σεξ και βίας προκειμένου να πουλήσουν. Ωστόσο, αυτό δεν εμποδίζει κάποιους από τους σκηνοθέτες αυτών των ταινιών να είναι ιδιαιτέρως καινοτόμοι, ενώ οι ταινίες τους αναπτύσσουν το δικό τους φανατικό κοινό και σε κάποιες περιπτώσεις συνδέονται στενά με το φαινόμενα της υποκουλτούρας, που αποκτά επίσης σημαντικές διαστάσεις τη συγκεκριμένη περίοδο. Παράλληλα, φαίνεται ότι και στις δύο περιπτώσεις ο εθισμός του κοινού σε τέτοιες αναπαραστάσεις, καθώς και φυσικά η επιτυχία της συγκεκριμένης εμπορικής πρακτικής, φέρνει την αισθητική της εμπορευματοποίησης, με την *ποιητική της θεαματοποίησης* και στις ταινίες –ακόμα και στη λογοτεχνία– του κανόνα (Hillier 1993, 40-41).

πεζογραφία της περιόδου, και η οποία συγγενεύει αν όχι με το κινηματογραφικό, σίγουρα όμως με το πολιτισμικό παράδειγμα της Αμερικής (πρβλ. Kassaveti 2017, 64, 69).

Την έκρηξη αυτή του εμπορικού κινηματογράφου στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 θα διαδεχθεί μια τάση υποχώρησής του την τελευταία δεκαετία του εικοστού αιώνα. Τη δεκαετία του 1990 ο ελληνικός κινηματογράφος τέχνης έχει να επιδείξει μια σειρά από ενδιαφέρουσες ταινίες που διερευνούν, πριν ακόμα και από τη λογοτεχνία εν πολλοίς, την ανάδειξη καινούργιων εθνοτικών, φυλετικών και κοινωνικών ταυτοτήτων στη νεοελληνική κοινωνία της εποχής (βλ. ενδεικτικά Lykidis 1990), και εξετάζουν την ταυτότητα της ελληνικότητας σε σχέση με τα Βαλκάνια, ή με τη Δύση, ενώ θέτουν έναν πρώτο έντονο προβληματισμό που προκύπτει από την αθρόα εισροή μεταναστών στην Ελλάδα από τις βαλκανικές χώρες<sup>84</sup>. Για το ίδιο διάστημα, οφείλει να παρατηρήσει κανείς την επέλαση της ιδιωτικής τηλεόρασης στα ελληνικά σπίτια, η οποία φαίνεται να υποκατέστησε σε μεγάλο βαθμό τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο (πρβλ. Βαλούκος 2004, 104-106). Εξάλλου στο τέλος της δεκαετίας εμφανίζονται κάποιες μεγάλες ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές, οι οποίες σε επίπεδο χρηματοδότησης, αισθητικής, αλλά και προσώπων που τις στελεχώνουν κατάγονται τελικά από τον κόσμο των ελληνικών τηλεοπτικών σειρών<sup>85</sup>.

### **Νεοελληνική πεζογραφία και χολλυγουντιανός κινηματογράφος 1981-2009.**

Σε μια περίοδο, λοιπόν, που ο κινηματογράφος όπως και η πεζογραφία απευθύνονται πρωτίστως στο ευρύ κοινό, και διεκδικούν την ανάκτηση της χαράς της αφήγησης, πολύ περισσότερο από τη μορφική πρωτοτυπία (βλ. παραπάνω), είναι φανερό ότι οι όροι του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, καθώς, φυσικά, και η ίδια η μορφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* έχουν αλλάξει. Με την τηλεόραση –και δη την ιδιωτική τηλεόραση από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 και εξής– να έχει εδραιώσει τον κινηματογράφο σε κάθε ελληνικό σπίτι, ο κινηματογράφος γίνεται ένα αυτονόητο κομμάτι της καθημερινότητας συγγραφέων και αναγνωστών<sup>86</sup>, ενώ ταυτίζεται εν πολλοίς με την

---

<sup>84</sup> Αναφέρω ενδεικτικά κάποιους τίτλους ταινιών: *Απ' το χιόνι* (1993· μεταφορά του διηγήματος του Σωτήρη Δημητρίου «Στο χιόνι») του Σωτήρη Γκορίτσα, *Ονειρεύομαι τους φίλους μου* (1993· μεταφορά της ομότιτλης συλλογής διηγημάτων του Δημήτρη Νόλλα) του Νίκου Παναγιωτόπουλου, *Όλο είναι δρόμος* (1998) του Παντελή Βούλγαρη, αλλά και *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998) του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

<sup>85</sup> Αναφέρω ενδεικτικά: *Φοβού τους Έλληνες* 1999 του Τζον Τατούλη, σε μια ιδέα σεναρίου του Λάκη Λαζόπουλου, με πρωταγωνιστή τον Λάκη Λαζόπουλο και συμπαραγωγή, μεταξύ άλλων, του Mega Channel· *Safe Sex* (2000· παραγωγή: Παπανδρέου Α.Ε. και Mega Channel), και *Το κλάμα βγήκε από τον Παράδεισο* (2001· παραγωγή μεταξύ άλλων Antenna TV) των Ρέππα-Παπαθανασίου.

<sup>86</sup> Ενδεικτικό για την ένταξη του κινηματογράφου σε ένα διαφορετικό πλαίσιο θέασης, το οποίο δεν μπορεί παρά να επηρεάζει και τον τρόπο με τον οποίο τον υποδέχεται το κοινό, είναι το παρακάτω σχόλιο του Στάθη Βαλούκου περί κανιβαλισμού των κινηματογραφικών ταινιών από την τηλεόραση: «Ολοκληρώνοντας την παράθεση της ιδεολογίας που εκπέμπουν οι εικόνες των δύο μέσων, ας δούμε και τον τρόπο με τον οποίο καθρεφτίζεται η μεγάλη εικόνα μέσα στη μικρή μέσω της προβολής κινηματογραφικών ταινιών, η οποία στη χώρα μας γίνεται κάτω από άθλιες συνθήκες που έχουν λάβει διαστάσεις κανιβαλισμού. [...] Με αυτό τον τρόπο συντελείται η πλήρης καταστροφή μιας κινηματογραφικής ταινίας, η ολική εξουδετέρωση, η μετατροπή της σε καταναλωτικό προϊόν δίχως επίφαση» (Βαλούκος 2004, 109-110).

αισθητική των γρήγορων, εντυπωσιακών διασκεδαστικών αφηγήσεων του χολλυγουντιανού κινηματογράφου, οι οποίες κυριάρχησαν στις προβολές των ιδιωτικών καναλιών στο τέλος του εικοστού αιώνα.

Εξετάζοντας τη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου θεωρώ ότι μπορούμε να ανιχνεύσουμε θέματα και τρόπους του αμερικάνικου εμπορικού κινηματογράφου της περιόδου στα κείμενα, κυρίως σε ό,τι αφορά τη θεματολογία και την *ποιητική της θεαματοποίησης*. Παράλληλο, και συχνά συναφές –όπως στην περίπτωση της *Ουράνιας Μηχανικής* της Δούκα– φαινόμενο είναι η διείδυση του κινηματογραφικού σύμπαντος στο λογοτεχνικό, ως μιας αυτοτελούς μη πραγματικής πραγματικότητας από την οποία αντλούν λογοτεχνικοί ήρωες και κόσμοι και η οποία σημαίνει πολλαπλά από τη μεταμοντερνιστική αμφισβήτηση της δυνατότητας προσέγγισης της αλήθειας μέχρι τον προβληματισμό για τη θεαματοποίηση της ίδιας της ανθρώπινης ζωής μέσω της ολοένα διευρυνόμενης απεικόνισής της από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κυρίως την τηλεόραση.

Στα επιμέρους στοιχεία διαλόγου αξίζει να σημειώσουμε τη συγγένεια των νεαρών μικροπαραβατών και μηχανόβιων των ελληνικών αστικών κέντρων (βλ. π.χ. τα πρώτα βιβλία των Ραπτόπουλου, Τατσόπουλου κ.ά.) με τους νεαρούς ήρωες των ταινιών του Νέου Χόλλυγουντ, αλλά και των γκάνγκστερ (Σουρούνης, Βασιλικός, Βαλτινός βλ. αναλυτικά παρακάτω) που εισβάλλουν ξαφνικά στη νεοελληνική λογοτεχνία με τους ήρωες ταινιών όπως *Ο Νονός* (F.F. Coppola 1972, 1974, 1990) ή το *Goodfellas* (M. Scorsese 1990). Στην ίδια κατεύθυνση κινείται η κατά προνόμιο αξιοποίηση μιας θεματολογίας που κινείται μεταξύ φόβου, βίας και ερωτισμού, για πρώτη φορά σε τέτοια έκταση και ένταση στη νεοελληνική πεζογραφία, καθώς και η ενσυνείδητη καλλιέργεια αφηγήσεων που αρνούνται τη σοβαροφάνεια και στοχεύουν στην ανάγνωση ως άδολη διασκέδαση. Τέλος, δεν λείπουν και οι υφολογικές συνάφειες, όπως η καλλιέργεια ενός αφηγηματικού ύφους απλού, ή και κάποιες φορές –φαινομενικά τουλάχιστον– απλοϊκού, που διευκολύνει την παρακολούθηση μιας στρωτής και περιπετειώδους κατά κανόνα πλοκής, η οποία αναπτύσσεται με εκτεταμένους, καθημερινού ύφους διαλόγους, σε συνδυασμό με συνήθως γρήγορες, και οπωσδήποτε έντονες εναλλαγές.

## 7. Η πεζογραφία της Μάρως Δούκα.

### Οι πεζογράφοι της Μεταπολίτευσης

Η Μάρω Δούκα ανήκει, μαζί με τον Δημήτρη Νόλλα και τη Μαργαρίτα Καραπάνου<sup>87</sup>, στην ολιγομελή εκείνη ομάδα πεζογράφων<sup>88</sup> που εξέδωσε το πρώτο της βιβλίο τα πρώτα

---

<sup>87</sup> Το *Η Κασσάνδρα και ο λύκος* της Καραπάνου μπορεί να μην θεματοποιεί με τρόπο άμεσο τη δικτατορία ή τη νεανική αμφισβήτηση των κινημάτων της εποχής, ωστόσο, μαζί με την κατάδυση στον ψυχικό κόσμο της ηρωίδας, απηχεί και αυτό ακριβώς το κλίμα της ελληνικής ασφυξίας, φιλτραρισμένο από τους διαύλους της υπαρξιστικής φιλοσοφίας και της ψυχανάλυσης τους οποίους η Καραπάνου γνώρισε καλά έχοντας ζήσει πλάι στη μητέρα της Μαργαρίτα Λυμπεράκη τους πνευματικούς κύκλους του Παρισιού.

<sup>88</sup> Στην ίδια ομάδα θα μπορούσαμε να κατατάξουμε τον Γιώργη Γιατρομανωλάκη (1940) τον Νίκο Χουλιαρά (1940), και τον Γιάννη Πάνου (1943) οι οποίοι, αν και ανήκουν ηλικιακή σε αυτή την ομάδα λογοτεχνών, εμφανίζονται ως

μεταπολιτευτικά χρόνια. Αυτοί οι συγγραφείς, νεότεροι περίπου κατά μία δεκαετία από τους ομοτέχνους τους της Β΄ Μεταπολεμικής Γενιάς, δεν στοιχειοθέτησαν ποτέ ένα αφηρημένο ιστοριογραμματολογικό σχήμα –σε αντίθεση φυσικά με τους ποιητές της ίδιας γενιάς, οι οποίοι εντάχθηκαν στη ρωμαλέα ποιητική γενιά του '70<sup>89</sup>. Οι λόγοι αυτής της «παράλειψης» σε επίπεδο ιστοριογραμματολογικής τεκμηρίωσης δεν έχουν από όσο γνωρίζω διερευνηθεί σε βάθος, και επομένως δεν μπορώ εδώ παρά να διατυπώσω κάποιες υποθέσεις. Ενδεχομένως, η ποίηση να ευνοήθηκε έναντι της πεζογραφίας στη διάρκεια της δικτατορίας γιατί μπορούσε ως είδος να χειριστεί καλύτερα τη συνθήκη της λογοκρισίας. Επιπλέον, ίσως το ίδιο το πολιτισμικό κλίμα των νεανικών κινημάτων και των αντιδικτατορικών αγώνων, με τον ορμητικό του λόγο να ευνόησε την ανάδειξη ενός καινούργιου νεανικού ποιητικού λόγου, ο οποίος διαλέγεται και με τους beat ποιητές, και απομακρύνεται με τρόπο διακριτό από τη χαμηλόφωνη ποίηση των μεταπολεμικών ποιητών.

Αυτή η διακριτή αλλαγή στα θέματα και τους τρόπους δεν φαίνεται να υπάρχει στην πεζογραφία του ίδιου διαστήματος. Στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια άνθισε στην πεζογραφία μας ως θεματική η ίδια η μεταπολίτευση με όλα τα ιδεολογικά, πολιτικά, κοινωνικά συμπαρομαρτούντα της. Από τη μυθοποιητική καταγραφή των γεγονότων του Πολυτεχνείου (π.χ. Μητροπούλου, Λυμπεράκη, Δούκα) μέχρι την κειμενική αποτύπωση μίας συνολικά αντικαθεστωτικής-αντιεξουσιαστικής διάθεσης από τη μεριά των νέων πρωτίστως, αλλά και συνολικότερα (π.χ. Νόλλας, Μίσσιος), και την ανάδειξη μιας επικαιροποιημένης εκδοχής γυναικείου λόγου (Δούκα, Γαλανάκη, Καρυστιάνη, Φακίνου), η πεζογραφία της περιόδου 1975-1981 διαλέγεται έντονα με το ιστορικό παρόν της και αποτυπώνει εν πολλοίς το ιδεολογικό κλίμα της ελληνικής κοινωνίας που καρπώθηκε επί της ουσίας στη συνέχεια το ΠΑΣΟΚ για την ανάδειξη

---

πεζογράφοι λίγο αργότερα: το 1979 ο Χουλιαράς με τον *Λούσια*, το 1981 ο Πάνου με το περίφημο ...*από το στόμα της παλιάς Remington*, και το 1982 ο Γιατρομανωλάκης με την *Ιστορία* του. Πρβλ. Χατζηβασιλείου 2018, 175-222: «Κεφάλαιο τέταρτο: Αποχαιρετώντας την πολιτική και την ιστορία». Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου περιγράφει το έργο των πεζογράφων των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων (στους οποίους κατατάσσει επίσης τους Αλέξη Πανσέληνο και Δημήτρη Δημητριάδη, ενώ δεν αναφέρει την Καραπάνου, την οποία...), αναγνωρίζοντας μια σαφή διαφοροποίηση από το έργο των πεζογράφων της δεκαετίας του 1980, το οποίο χαρακτηρίζεται από το πέρασμα «στην περιοχή του ιδιωτικού» (179) αλλά και από την «επέλαση της παρωδίας» (223 κ.ε.).

<sup>89</sup> Αξίζει να δούμε πώς σχολιάζει η ίδια η Μάρω Δούκα σε συνέντευξή της στο περιοδικό *Το Δέντρο* τη διαφορά ανάμεσα στους ποιητές και τους πεζογράφους που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1970: Δούκα 1986, 23-24: «Η πεζογραφική γενιά στην οποία ανήκω (επαναλαμβάνω τη φράση, παρότι δεν ξέρω αν ανήκω πράγματι σε κάποια πεζογραφική γενιά, αυτό που συνέβη με την ποίηση δεν συνέβη με την πεζογραφία, εφόσον θα θέλαμε, βέβαια, να εννοήσουμε και κάποια ουσιαστικότερη συγγένεια) σχετίζεται με τις πολιτικές και κοινωνικές παραμέτρους, όσο τις το επιβάλλουν οι επιλογές και οι ανάγκες της, ανάλογα με τον τρόπο που βιώνει ή που αντιλαμβάνεται ότι βιώνει την πολιτική και κοινωνική της συμπεριφορά. Θα είχα όμως να παρατηρήσω ότι το πρώτο σκέλος του ερωτήματος διατυπώνεται μάλλον ως αίτημα παρά ως διαπίστωση. Εγώ δεν θα θεωρούσα σαν δεδομένο ότι οι επιρροές των νέων ποιητών από τις πολιτικές και κοινωνικές παραμέτρους, όπως λες, δεν είναι εμφανείς. Θα έλεγα, αν μπορεί να ειπωθεί κάτι τέτοιο, ότι η 'εμφάνεια' αυτών των επιρροών είναι απλώς υπαινικτική ή έστω υπαινικτικότερη από αυτήν των νέων πεζογράφων. Ίσως γιατί η πεζογραφία από τη φύση της, όσο πρωτοποριακή και αν είναι, υποχρεώνεται συνήθως να αντλήσει από τα απτά και τα εγχώρια, ενώ η ποίηση έχει την ευελιξία να περιπλανηθεί εκτός των τοπικών και χρονικών ορίων της χωρίς ν' αποποιείται την εθνική της υπόσταση. Συχνά, μάλιστα, η πεζογραφία κρίνεται χρωμαμένη με την μυθοποίηση ή έστω την αποτύπωση του πνεύματος μιας εποχής, το οποίο η ποίηση συνήθως καλείται να συμπυκνώσει υποστηριζόμενη όχι μόνον από τη διαχρονικότητα, αλλά ακόμα και τον αποκρυφισμό».

και την εγκαθίδρυσή του στην εξουσία το 1981. Η συνάντηση των νέων λογοτεχνών με τους παλαιότερους σε αυτά τα θεματικά κέντρα άμβλυσε σε κάποιο βαθμό τις μεταξύ τους διαφορές και σε επίπεδο λογοτεχνικών μορφών. Οι μεγαλύτεροι «νεοτερίζουν» αγκαλιάζοντας τη θεματική του πολλαπλού νεανικού αντιεξουσιαστικού λόγου, και οι νεότεροι αναζητούν το έρεισμα του πολιτικού τους οράματος στα βιώματα της Αντίστασης και του Εμφυλίου, με αποτέλεσμα να συνδέονται στενά με τα κείμενα, και με τα πρόσωπα πολλές φορές, των μεταπολεμικών λογοτεχνών.

Φαίνεται, δηλαδή, ότι τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια για την πεζογραφία συνεχίζουν τη δυναμική των αφηγηματικών τρόπων της Β΄, κατά κύριο λόγο, Μεταπολεμικής Γενιάς<sup>90</sup>, όπως την είδαμε μέσα από το σχήμα της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, με δεσπόζον χαρακτηριστικό τη θεματική της Μεταπολίτευσης, η οποία εξομαλύνει τη μετάβαση μεταξύ λογοτεχνικών γενεών με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να μιλήσουμε για σαφή μορφολογική και θεματική τομή. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει στα κείμενα των νεότερων λογοτεχνών, ιδίως προϊόντος του χρόνου, μία απομάκρυνση από την αποδιαρθρωμένη αφήγηση της Β΄ Μεταπολεμικής Γενιάς, η οποία επί της ουσίας αντικαθίσταται από την έμφαση στη διακειμενικότητα και την κειμενικότητα (π.χ. Νόλλας, Γιατρομανωλάκης, Πάνου).

### **Η ενσωμάτωση του λόγου των άλλων στο πεζογραφικό έργο της Μάρως Δούκας**

Σε αυτή την πεζογραφία που επιδεικνύει τις καταβολές της, και πολύ περισσότερο τα σημεία «συρραφής» του κειμένου της, μπορούμε, κατά τη γνώμη μου, να εντάξουμε και το έργο της Δούκας, ιδίως από την *Αρχαία Σκουριά* (1979) και εξής, θεωρώντας τα μυθιστορήματά της ως χώρους σύζευξης επάλληλων λόγων. Γιατί το κυριότερο, ίσως, χαρακτηριστικό στα έργα της Δούκας είναι η ελεύθερη συνδιαλλαγή του λόγου των ηρώων με αυτόν του αφηγητή, η οποία σε τελευταία ανάλυση κειμενοποιεί τον διάλογο λογοτεχνίας και Ιστορίας-πολιτικής, κειμενοποιεί την εκάστοτε εποχή. Παραθέτω εδώ ένα σύντομο απόσπασμα από τα *Μαύρα λουστρίνια*, τη συμβολή της Δούκας στη σειρά των εκδόσεων Πατάκη «Η κουζίνα του συγγραφέα»: «Ο αληθινός μυθιστοριογράφος, όποια κι αν είναι η βιοθεωρία του, όποια κι αν είναι η σχέση του με τη γραφή, αναμετριέται καθημερινά με την εκτός εξουσίας γλώσσα του, με τη συναίσθησή του της συλλογικής ευθύνης και με την απόφασή του να υπάρξει συνειδητά παρατηρητής και παρατηρούμενος, πομπός και δέκτης της δυναμικής και των αντιφάσεων της εποχής του». (Δούκα 2005, 163).

Αν και δεν είμαι σίγουρη ότι έχουμε στην πεζογραφία της Δούκας εκείνον τον βαθμό έντασης και διαφοράς μεταξύ μυθιστορηματικών λόγων ώστε να μιλήσουμε για τη μπαχτινική έννοια της πολυγλωσσίας του μυθιστορήματος (πρβλ. Bakhtin [1941] 1995, 34-38), θεωρώ ότι από τα πιο

---

<sup>90</sup> Στην ίδια κατεύθυνση πιθανόν να λειτούργησε και η αφηγηματική τόλμη των πεζογράφων της Β΄ μεταπολεμικής γενιάς, με κυρίαρχο χαρακτηριστικό την *αναθεωρημένη αναπαράσταση*, η οποία συγγενεύει περισσότερο με το μεταπολιτευτικό κλίμα, παρά με τον εξομολογητικό τόνο που διατηρούν οι ποιητές της Β΄ μεταπολεμικής γενιάς.



καίρια χαρακτηριστικά της ποιητικής της πεζογραφίας της είναι ακριβώς αυτή η ελεύθερη ανάπτυξη του λόγου των ηρώων, σε επάλληλους, και ενίοτε αυτόνομους από τον λόγο του αφηγητή κύκλους. Παρότι, λοιπόν, στα μυθιστορήματα της Δούκα είναι σαφής η θέση της πεζογράφου απέναντι σε μια λίγο-πολύ παγιωμένη εικόνα της εποχής την οποία περιγράφει, αυτή η εποχή, η κάθε εποχή<sup>91</sup>, εισάγεται στο κείμενο της Δούκα μέσα από τον –ημιτελή, χειμαρρώδη ή και παραληρηματικό, αναστοχαστικό, αβέβαιο– λόγο των ηρώων της. Το συνονθύλευμα αυτό λόγων, σταθερά, σε όλα σχεδόν τα μυθιστορήματά της αποσκοπεί στη σύλληψη και την κειμενική κριτική αποτύπωση της εποχής (πρβλ. Κοτζιά 2008, 26-29· Σταματίου [1990] 2006, 333· Κώττη [1991] 2006, 338).

Άρρηκτα δεμένο με τον προβληματισμό της για το σήμερα είναι εξάλλου και το ενδιαφέρον της Δούκα για τα ιστορικά γεγονότα. Με αφορμή την *Αρχαία σκουριά* θα πει: «Θέλω να πω ότι αυτό που εκ των υστέρων μπορούμε να αποκαλέσουμε βιωμένο ιστορικό χρόνο εμπεριέχει τη συλλογικότητα, καθώς αυτή συμπλέκεται με τον υποκειμενισμό των κεντρικών προσώπων του βιβλίου. Και αυτή η συλλογικότητα δεν έχει τόσο να κάνει με την εξιστόρηση των γεγονότων ούτε με την επίπτωσή τους στον ψυχισμό μας, όσο με την αναζήτηση της ουσίας σε μια εποχή που αυτή την ουσία την είχαμε άμεσα εξαρτήσει από τα συλλογικά οράματα και τη συμμετοχή μας, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, στη μικρή ιστορία της καθημερινότητας». (με αφορμή την *Αρχαία σκουριά* Δούκα 1990, 22)<sup>92</sup>. Οι ίδιες αρχές διαμορφώνουν και τη σχέση της με το μακρινό ιστορικό παρελθόν είτε πρόκειται για το περισσότερο μακρινό ιστορικό παρελθόν του Βυζαντίου στο *Ένας σκούφος από πορφύρα* (πρβλ. Μικέ 2008), είτε για μια χρονική διαδρομή μεγαλύτερη, δύο περίπου αιώνων, στην τριλογία της Δούκα με τον γενικό τίτλο «Στις γραμμές του μύθου και της ιστορίας» (*Αθώοι και φταίχτες* 2004, *Το δίκιο είναι ζόρικο πολύ* 2010, *Έλα να πούμε ψέματα* 2014) (πρβλ. Χαρτουλάρη 2016).

Για το ύφος και την αφηγηματική δομή της πεζογραφίας της Δούκα, ο Χριστόφορος Λιοντάκης γράφει: «Η αφηγηματική ροή παραμένει αδιάσπαστη παρά το ότι παρεμβάλλονται λυρικά παραληρήματα. Η γραφή της Δούκα δύσκολα εντάσσεται σε λογοτεχνικά ρεύματα και σχολές (εσωτερικός μονόλογος, κριτικός ή μαγικός ρεαλισμός κ.ά.). Είναι πάνω απ' όλα προσωπική και διαθέτει μια μοναδική εκφραστική τόλμη. Ο χρόνος της δράσης κατακεραματίζεται

---

<sup>91</sup> Μια κάποια διαφοροποίηση πρέπει να επισημάνουμε για τα ιστορικά της μυθιστορήματα, όπου η ίδια πρακτικά τεχνική αξιοποιείται για να φιλοτεχνήσει την εικόνα μιας παρελθούσας εποχής, προκειμένου να σχολιάσει μια άλλη δεύτερη παροντική εποχή, να σχολιάσει δηλαδή το σήμερα: πρβλ. Δούκα 2005, 164-165: «Ηθελα να ξεφύγω από το *δωσ' τα όλα* παρόν μας, δεν είναι όμως υπερβολή να πω ότι συχνά, καθώς έγραφα, ταξιδεύοντας χίλια χρόνια πίσω [...] είχα την αίσθηση ότι και πάλι γράφω για το σήμερα».

<sup>92</sup> Πρβλ. «Αλλά ποια μνήμη; Τη μνήμη την πραγματική, την παραπαίουσα και τραυματική, ή τη μνήμη την επινοημένη, την ευφάνταστη και ευπροσήγορη, την πιστή και αφοσιωμένη συντρόφισσά μου; Δεν ξέρω. Το μόνο που μπορώ να πω με σιγουριά είναι ότι χρόνια τώρα αυτές οι δυο, συμπληρώνοντας η μία την άλλη, τροφοδότησαν και τροφοδοτούν τη σχέση μου με τον χρόνο. Και χάρη σ' αυτή την επικοινωνία μου με την Ιστορία μπόρεσα να διακρίνω το παρόν καθαρότερα. Εφόσον πώς αλλιώς θα μπορούσε να δικαιωθεί η αγωνία και ο αγώνας μας για το μέλλον, εάν δεν είμαστε σε θέση να αναζητήσουμε στο βασίλειο των σκιών τα θραύσματα του πένθους και τα σπαράγματα της ομορφιάς που μας ανυψώνουν στη ζωή;» (Δούκα 2005, 197).

χωρίς διόλου να επηρεάζεται η αλληλουχία των γεγονότων και να χάνεται ο χειμαρρώδης και πυρετικός ρυθμός που υποβάλλει στον αναγνώστη. Μια υποβολή που δυναμώνεται και από την αλημεία της φράσης» (Λιοντάκης 1990, 37). Η ίδια η Μάρω Δούκα περιγράφει τη σχέση της με τον «γραπτό πλάγιο λόγο», όπως τον λέει. Πρόκειται για τον ελεύθερο πλάγιο λόγο<sup>93</sup>, τον οποίο χρησιμοποιεί τόσο εκτεταμένα στο έργο της, ώστε να μπορεί να αναχθεί σε διακριτικό χαρακτηριστικό του: «Διάβαζα και ξαναδιάβαζα το *Πλατό ποτάμι* του Μπεράτη. Έπειτα από τόσα χρόνια, μένω πάντα με την αίσθηση ότι αυτό το λησμονημένο αριστούργημα με βοήθησε όσο κανένα άλλο βιβλίο να αποκρυπτογραφήσω τα μυστικά του γραπτού πλάγιου λόγου και να μορφοποιήσω την εκφορά της αφήγησης εκείνης που αισθανόμουν ότι ταίριαζε στην ιδιοσυγκρασία μου» (Δούκα 2005, 143). Ο λόγος των ηρώων αποκτά, μάλιστα, βαρύνουσα σημασία και στις αποτιμήσεις της κριτικής, με τους κριτικούς συχνά να επισημαίνουν την ποικιλομορφία του λόγου των ηρώων ως βασική αρετή των μυθιστορημάτων της Δούκα (πρβλ. Κούρτοβικ [2000] 2009, 523· Καρακώτιας [1999] 2009, 518).

### **Η «ηθική στάση» του έργου της Μάρως Δούκα.**

Παράλληλα, ιδιαίτερη βαρύτητα στο πεζογραφικό έργο της Δούκα έχει ο κοινωνικοπολιτικός προβληματισμός της, η διαρκής μέριμνα της για την υιοθέτηση και την κατάκτηση μιας «υπέρ αδυνάτου» ηθικής στάσης<sup>94</sup>, την οποία η συγγραφέας φαίνεται να αντιλαμβάνεται στο πλαίσιο της πολιτικής και λογοτεχνικής της σχέσης με την «Αριστερά», όπως την αποκαλεί χαρακτηριστικά (Δούκα 2005, 160). Πάντως πέρα από την προσωπική της πολιτική δράση, και τις λογοτεχνικές της καταβολές<sup>95</sup>, το βέβαιο είναι ότι στο έργο της εκφράζεται η συγκεκριμένη ηθική στάση.

Προβληματική, λοιπόν, σε ό,τι αφορά τους περιορισμούς της κομματικής ένταξης αλλά και τις μικρότητες ομοϊδεατών της, συναδέλφων και μη, ωστόσο πανταχού παρούσα η σχέση της Δούκα με την Αριστερά και τα ιδανικά της<sup>96</sup>. «Σε καιρούς εφησυχασμού μια μόνιμα εξεγερμένη

---

<sup>93</sup> Βλ. «ελεύθερο πλάγιο ύφος»: Genette [1972] 2007, 242-243· μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης· επιμέλεια: Ερατοσθένης Καψωμένος.

<sup>94</sup> Ακριβώς σε αυτή την ηθική στάση εντοπίζει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος το κλειδί της πεζογραφίας της Δούκα: «Το κλειδί για να διαβάσει κανείς όλο το έργο της Δούκα είναι αυτή η ηθική. Η Δούκα είναι ταμένη του χρέους κι ας μη φανούν αυτά μεγάλες κουβέντες, αφού μέσα σε κάθε βιβλίο της, ακόμη και στα στενά κρητικά των διαπροσωπικών και διαφυλετικών σχέσεων, στα ερωτικότερα κεφάλαιά της, διαπιστώνει κανείς μια καίρια αναφορική σχέση με το ηθικό πρόταγμα. Η συγγραφέας αλλά και οι ήρωές της αναφέρονται έμμεσα ή άμεσα σε κάποιες αρχές, ακόμη και όταν αυτές οι αρχές, της τρέχουσας ηθικής, της πολιτικής κ.τ.λ. έχουν καταρρεύσει, απαξιωθεί ή ξεπεραστεί· τότε κυρίως αναζητούνται οι κοινές ευθύνες, για την χρεωκοπία τους ή δοκιμάζονται νέες αξίες άφθαρτες, έστω και αντιτιθέμενες ριζικά στις αποτυχημένες». (Γεωργουσόπουλος 2008, 14-16: 15).

<sup>95</sup> Για τη συμβολή της μαρξιστικής φιλοσοφίας και των κομμουνιστών λογοτεχνών στη διαμόρφωση της συγγραφικής ιδιοσυγκρασίας της Δούκα βλ. ενδεικτικά Δούκα 2005, 87-101, όπου αναφέρεται διεξοδικά και στην προσωπική συμβολή του Γιάννη Ρίτσου στα πρώτα της λογοτεχνικά βήματα. Πρβλ. συνέντευξη της Μάρως Δούκα στο περιοδικό *Το Δέντρο* τχ. 21-22 (4-5/1986): Δούκα 1986, 21-25: 21-22).

<sup>96</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτησή της Δούκα για τη σχέση της με τις κομματικές ηγεσίες, με τον πάσης φύσεως καθεστωτικό λόγο, αλλά και με τις αισθητικές επιταγές των αριστερών (: βλ. κομμουνιστικών) κύκλων στη συνέντευξή της στη Μικέλα Χαρτουλάρη στο περιοδικό *Χρόνος* (Χαρτουλάρη 2016). Βλ. επίσης το κείμενο «Ο Κρόνος τρώει τα παιδιά του» (Δούκα 1992, 99-109).

συνείδηση» τη χαρακτηρίζει ο Δημοσθένης Κούρτοβικ (Κούρτοβικ [2000] 2009, 524). Το παρακάτω απόσπασμα από τα *Μαύρα λουστρίνια* περιγράφει κατά τη γνώμη μου με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο την πολλές φορές βασανιστική σχέση της με την ιδεολογία και τους κατά κόσμον εκφραστές της, αλλά και την πάγια δική της ηθική τοποθέτηση, η οποία διατρέχει ολόκληρο το πεζογραφικό της έργο: «Και πάντα η σχέση μου με την Αριστερά τραυματική. Μια σχέση που δεν θα καταφέρω ποτέ να ελέγξω, εφόσον ποτέ δεν θα καταφέρω, ούτε θα το ήθελα άλλωστε, να την αποκόψω από την ουτοπία. Και η ουτοπία; Όχι βέβαια όπως ορίζεται στα λεξικά, ως καθετί που βρίσκεται τελείως εκτός πραγματικότητας. Αλλά ως η προσδοκία του ανθρώπου να είναι όχι μόνο ελεύθερος από κάτι αλλά και ελεύθερος για κάτι αναζητώντας την αυτοπραγμάτωσή του. Ή όπως θα το έλεγε απλά και ο Νίκος [Δούκας· Σ.τ.Σ.]: Αριστερός θα πει να είσαι ο εαυτός σου και αυτόν πρώτα να σμιλεύεις θετικά μέσα στον κόσμο!» (Δούκα 2005, 160).

### **Μάρω Δούκα και κινηματογράφος. *Καρρέ Φιζ* (1976).**

Η συλλογή διηγημάτων *Καρρέ Φιζ* είναι το τρίτο βιβλίο της Μάρως Δούκα και εκδίδεται το 1976, δύο μόλις χρόνια μετά το πρώτο της βιβλίο. Το πρώτο βιβλίο της νεαρής πεζογράφου περιείχε πέντε εκτεταμένα διηγήματα, στοιχειοθετήθηκε ολόκληρο το 1974, αλλά, με απόφαση των υπευθύνων του εκδοτικού οίκου «Κέδρος», κυκλοφόρησε τελικά σε δυο βιβλία: *Η Πηγάδα* (1974) και *Πού 'ναι τα φτερά;* (1975) (Δούκα [1974] 2009, 215-216). Το *Καρρέ Φιζ* είναι, όμως, το βιβλίο που θα εδραιώσει τη θέση της Δούκα ως πολλά υποσχόμενης νέας πεζογράφου. Είναι «η πρώτη πραγματική συγγραφική εμπειρία μου» γράφει η ίδια στα *Μαύρα λουστρίνια* (Δούκα 2005, 130)<sup>97</sup>.

Την ωρίμανση της πεζογραφικής της πέννας στο *Καρρέ Φιζ* αναγνωρίζει η κριτική, επισημαίνοντας τη διεισδυτική ματιά και ανάλυση της Δούκα στην ελληνική κοινωνία, αλλά και στην ανθρώπινη φύση συνολικότερα. Αναγνωρίζουν και επαινούν επίσης την πυκνότητα και οικονομία της έκφρασης, (Ζήρας [1977] 2007, 256-259· Κοτζιάς [1977] 2007, 260-261· Πλασκοβίτης [1977] 2007, 262-265), αλλά και μια καινοτόμο προσέγγιση της αφηγηματικής αναπαράστασης, η οποία διαλέγεται με τον κινηματογράφο (Παπαδοπούλου [1976] 2007, 253-255). Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η σύγκριση από τον Σπύρο Πλασκοβίτη της διηγηματογραφίας της Δούκα με εκείνη του Δημοσθένη Βουτυρά σε ό,τι αφορά την ικανότητα εκφραστικής πύκνωσης, και με το μυθιστόρημα *Η Ζαζή στο μετρό* του Ρεϊμόν Κενώ αναφορικά με την πειστική απόδοση του λόγου των ανθρώπων της πόλης (Πλασκοβίτης [1977] 2007, 265). Εμμέσως, και χωρίς να έχει απαραίτητως ο ίδιος επίγνωση του συγκεκριμένου συσχετισμού, ο Πλασκοβίτης με την παραπάνω παρατήρησή του συνδέει τη γραφή της Δούκα με την λογοτεχνική

---

<sup>97</sup> «Έτσι, στη διαδρομή προς το μυθιστόρημα που με παίδευε, ολοκλήρωσα κάτι σαν συλλογή διηγημάτων με τον γενικό τίτλο *Καρρέ Φιζ*. Πρόσωπα και πράγματα, δοκιμασίες και δοκιμές, εικόνες, συναισθήματα, στιγμιότυπα, καταστάσεις, αναζητώντας στη λεπτομέρεια το ουσιώδες εκείνο με το οποίο θα αξιωνόμουν να χαράξω ίσως το περίγραμμα ενός υποσυνόλου ανασυρμένου από ένα σύνολο που δεν μπορούσα ακόμη να υποτάξω. Το *Καρρέ Φιζ* εκδόθηκε το 1976 και ήταν η πρώτη πραγματική συγγραφική εμπειρία μου». (Δούκα 2005, 129-130).

παράδοση του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*. Η κριτική έχει επισημάνει διάλογο με τον κινηματογράφο και για τους δύο αυτούς πεζογράφους<sup>98</sup>. Επιπροσθέτως, τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που επισημαίνονται ως παράλληλα με τα διηγήματα της Δούκα, η αφηγηματική πύκνωση, δηλαδή, όπως και η μιμητική απόδοση του λόγου των ηρώων, συγγενεύουν αμφοτέρωθεν με τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης*, ο οποίος, όπως έχουμε δει, συγκροτεί το κατάλληλο κειμενικό υπόβαθρο για τον διάλογο των αφηγηματικών τρόπων της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο.

Τα διηγήματα του *Καρρέ Φιζ*, λοιπόν, εκτός του ότι υπάγονται σε έναν γενικό τίτλο που ανήκει, όπως αναφέρθηκε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο, στην κινηματογραφική ορολογία (βλ. αναλυτικά παρακάτω) χαρακτηρίζονται πράγματι από μια κορύφωση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, η οποία φαίνεται να υποχωρεί από την *Αρχαία σκουριά* (1979) και εξής, καθώς στο πρώτο της αυτό μυθιστόρημα η Δούκα εδραιώνει τον συνδυασμό ελεύθερου πλάγιου λόγου και εσωτερικού μονολόγου ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό της αφήγησης στα έργα της. Καθώς, λοιπόν, έναντι της αφηγηματικής δείξης επικρατεί ο αναστοχαστικός λόγος των ηρώων, ο διάλογος με το σινεμά στο έργο της Δούκα υποχωρεί ή μετατοπίζεται από το επίπεδο της συγκρότησης της αφηγηματικής φράσης, σε αυτό της θεματοποίησης και της αφηγηματικής μακροδομής (βλ. αναλυτικά παρακάτω για την *Ουράνια μηχανική*). Μια προσεκτική, άλλωστε ανάγνωση των διηγημάτων του τόμου στην αναθεωρημένη έκδοσή του<sup>99</sup> (το 1990 από τον Κέδρο), η οποία περιλαμβάνει διηγήματα γραμμένα αργότερα από εκείνα της έκδοσης του 1976, υποδεικνύει, νομίζω, ήδη την ανάδειξη του λόγου των ηρώων σε άξονα της αφήγησης, ο οποίος υποσκελίζει σταδιακά τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης*.

Παραθέτω εδώ δύο παραδείγματα από τα διηγήματα του *Καρέ φιζ*, ενδεικτικά για την εικονοκεντρική και ελλειπτική απόδοση των νοημάτων στα διηγήματα αυτού του τόμου, στα οποία η ισχυρή παρουσία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* ευνοεί τον διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση:

«Όλα είναι μια συνήθεια' φωνάζει από τη γωνία της η κυρία Όλγα να την ακούσουν. Η κυρία Φανή συγκατανεύει με τα φρύδια. Η δεσποινίς Τζούλια τίναξε θεαματικά τη στάχτη από το τσιγάρο της. Κύλησαν οι σταγόνες στα τζάμια· έβρεξε και σήμερα». («Σαν φωτορομάντζο»: Δούκα 2007, 22).

«Μια σαύρα πλαγιαστά στην μπροστινή ρόδα γλίστρησε στα ξερόχορτα. Φάνηκε από ψηλά το μοναστήρι· ως κάτω η θάλασσα λαμπαδιασμένη στη χαράδρα. Ένα κοπάδι κοράκια πέταξαν·

<sup>98</sup> Βλ. ενδεικτικά: Για τον Βουτυρά: Βάσιας Τσοκόπουλος 1999, 21-50· για τον Κενώ: Cherqui 2017· Shorley 1985.

<sup>99</sup> Το 1990 εκδίδεται από τις εκδόσεις Κέδρος η αναθεωρημένη από τη συγγραφέα έκδοση της συλλογής διηγημάτων *Καρέ φιζ*. Σε αυτήν, όπως επισημαίνει και η συγγραφέας στη «Σημείωση» της (Δούκα 1990, 267) περιλαμβάνονται τα μεταγενέστερα διηγήματα «Ο τελευταίος απολογισμός» (1975), «Με σιγαστήρα» (1987), «Η κόρη της και η τηλεόραση» (1975) και «Μια περιπέτεια για διήγημα» (1979), καθώς και το εκτενές διήγημα «Κλιμακτήριος» (1974), το οποίο έχει αποσπαστεί από την *Πηγάδα* (1974). Στην έκδοση του 2007 από τις εκδόσεις Πατάκη περιλαμβάνονται τα ίδια κείμενα με την εξαίρεση του διηγήματος «Νεφέλη», το οποίο έχει αφαιρεθεί ως «διαφορετικής υφής από τα υπόλοιπα διηγήματα» (Δούκα 2007, 249). Πράγματι το συγκεκριμένο διήγημα, με μια γραφή περισσότερο πειραματική, απέχει υφολογικά από τα υπόλοιπα κείμενα του τόμου.

κανά δυο χαρχάλευαν ακόμη στα σκoίνα. Η Χαρούλα θυμήθηκε τις *Κάργιες* απ' την Πρέβεζα. Σταμάτησε κι έτρεξε στο χωράφι.

‘Λάμπη, έλα, σε παρακαλώ, ποπό, φρικτό...’

[...]

Κι έβαλε η Χαρούλα την όπισθεν, έστριψε. Τα κοράκια ζυγιάζονταν ξανά στο χωράφι, μονάχα η προβιά απόμενε απ' το αρνί». («Ως ειν' αέρας», Δούκα 2007, 130-131).

Η πύκνωση των νοημάτων σε εικονοκεντρικές σύντομες φράσεις, από τις οποίες απουσιάζει το σχόλιο του αφηγητή, η βλεμματοκεντρική απόδοση της εσωτερικής εστίασης (ότι παρακολουθούμε, δηλαδή, τον κόσμο από τα μάτια των ηρώων χωρίς όμως να ακούμε τη φωνή, το σχόλιό τους), η κυριαρχία της σκηνης, καθώς και του ευθέος λόγου, ο οποίος μάλιστα παρατίθεται σε αυτούσιος –όπως δηλώνει η χρήση των εισαγωγικών, αποτελούν όλα στοιχεία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, με τον οποίο οι συγγραφείς επιλέγουν να αποδώσουν το μέγιστο όριο πληροφοριών με το ελάχιστον όριο πληροφοριοδότη (κατά Genette [1972] 2007, 237) επιδιώκοντας και τη μέγιστη πύκνωση στον λόγο τους (βλ. αναλυτικά κεφ. 1). Όλα τα παραπάνω φέρνουν τα διηγήματα του *Καρέ φιξ* σε διάλογο με την, κατά κανόνα, εικονοκεντρική κινηματογραφική αφήγηση, από την οποία φαίνεται η πεζογραφία της Δούκα να διδάσκεται στοιχεία αφηγηματικής οργάνωσης και οικονομίας, όπως είναι η εστίαση σε σημαίνουσες εικόνες-λεπτομέρειες (φρύδια, στάχτη, σταγόνες· σαύρα, μοναστήρι, θάλασσα, κοράκια, κοράκια [σε μια εμφιατική επανάληψη], προβιά), αλλά και η απόδοση του λόγου των ηρώων κυρίως με τη μορφή ευθέος, αναφερόμενου λόγου (Genette [1972] 2007, 243) σε μια λογική, την οποία θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε με κινηματογραφική σκηνή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στα δύο παραπάνω αποσπάσματα, και συνολικότερα στα διηγήματα του τόμου, η οργάνωση των μικροεπεισοδίων με άξονα το βλέμμα του ήρωα, και άρα η συναγωγή της σημασίας ως αποτέλεσμα της ερμηνείας, όχι απλώς των εικόνων, αλλά της διαδοχής και της συλλειτουργίας των εικόνων σε ένα κειμενοποιημένο ανάλογο της λογικής του κινηματογραφικού μοντάζ γενικά, και του υποκειμενικού πλάνου ειδικότερα (βλ. αναλυτικά προηγούμενα κεφάλαια).

Ειδική μνεία πρέπει να γίνει στο διήγημα που δίνει τον γενικό τίτλο στη συλλογή. Το διήγημα «Καρέ Φιξ», γραμμένο τον Μάιο του 1976, κινείται στο ίδιο θεματικό και υφολογικό κλίμα με τα περισσότερα διηγήματα του τόμου και πραγματεύεται τη ζωή μιας νεαρής κοπέλας, λίγους μήνες πριν τον γάμο της. Η αφήγηση ειρωνεύεται διακριτικά τις μικροαστικές φιλοδοξίες και αντιλήψεις της κοπέλας, την κενή αγάπης ζωή που διάγει και επιλέγει για το μέλλον της. Στο απόσπασμα που ακολουθεί η νεαρή ηρωίδα, η Κλειώ, ονειρεύεται και ξυπνά στο κρεβάτι του πατρικού της σπιτιού:

«Την τύλιγαν σύννεφα, ο Πελοπίδας την έσφιγγε στην αγκαλιά του, ανάμεσά τους ένα τετράπαχο αγγελούδι σαν τον έρωτα που κάποτε είδε ζωγραφισμένο, αλλά τώρα στο όνειρο ήταν το παιδί τους. Κι ένιωθε ότι υψώθηκαν οι τρεις τους, πετώντας με το χαλί των θείων. Αμετακίνητοι ταξιδευτές, επίμονοι, στερεωμένοι στο κενό. Σε μίαν αποθέωση καρέ φιξ. Όταν ξαφνικά, λες ότι το

χαλί ήταν μπαλόκι και ξεφούσκωνε, άκουγε τον αέρα που έφευγε και αγωνιούσε. Ξύπνησε με την αίσθηση πως έχει πέσει ανάλαφρα κι επειδή ήξερε πως στα όνειρα γίνεσαι πούπουλο, όμως πούπουλο δεν είσαι, ψηλαφούσε το κορμί της απ' τον φόβο μήπως τσακίστηκε». («Καρέ φιξ»: Δούκα 2007, 181-182)

Στη σκηνή του ονείρου η Δούκα αξιοποιεί και αναφέρεται ευθέως στην κινηματογραφική τεχνική του καρέ φιξ (ή αλλιώς freeze frame)<sup>100</sup>, τεχνική η οποία συχνά έχει χρησιμοποιηθεί στον κινηματογράφο του δημιουργού ακριβώς και με την έννοια που της αποδίδεται εδώ από τη Δούκα: «σε μιαν αποθέωση καρέ φιξ» –αρκεί να θυμηθούμε το καρέ φιξ στο τέλος των *400 χτυπημάτων* του Τρυφώ. Σε αυτό, λοιπόν, το σημείο η αναφορά στην κινηματογραφική τεχνική, δημιουργεί μια εικόνα στο μυαλό του αναγνώστη με συγκεκριμένες συνδηλώσεις, συμβάλλοντας έτσι, στη συγκρότηση του νοήματος του αποσπάσματος. Δεν υπάρχει, ωστόσο, εδώ κειμενική μίμηση της κινηματογραφικής τεχνικής. Δεν επιχειρεί, δηλαδή, το κείμενο να παγώσει τον αφηγηματικό του χρόνο στη συγκεκριμένη εικόνα, πράγμα που θα μπορούσε να υποδηλωθεί, για παράδειγμα, με την απομόνωση της συγκεκριμένης πρότασης από το υπόλοιπο κείμενο περιβάλλοντάς την με μεγάλα τυπογραφικά κενά.

Επιπλέον, πρέπει να σημειώσουμε ότι σε αρκετά από τα διηγήματα του τόμου *Καρέ Φιξ* ανακαλείται η αισθητική των ευρωπαϊκών ταινιών του κινηματογράφου του δημιουργού των δεκαετιών του 1960 και του 1970 με την έμφαση που δίνεται στα διηγήματα στο ονειρικό στοιχείο, στο παράλογο και σε εικόνες εξπρεσιονιστικής έμπνευσης<sup>101</sup>. Παρόμοια λειτουργούν στα κείμενα του τόμου η ελλειπτική και κάποτε χασματική απόδοση των νοημάτων, αλλά και η –μερική έστω– διασάλευση της αφηγηματικής συνέχειας την οποία συνεπάγονται τα παραπάνω. Συγγενεύει με λίγα λόγια το *Καρέ φιξ* με τα πεζογραφήματα που παρουσιάστηκαν να διαλέγονται με τον κινηματογράφο στο πλαίσιο της *αναθεωρημένης αναπαράστασης* (βλ. τέλος κεφ. 3), όπως είναι τα διηγήματα του Χάκκα και του Γονατά, τα μυθιστορήματα του Αμπατζόγλου κ.ά.

Συμπερασματικά, τα διηγήματα του τόμου *Καρέ Φιξ* αναπτύσσουν έναν ποικιλόμορφο και πολυεπίπεδο διάλογο με τον κινηματογράφο, ο οποίος περιλαμβάνει ζητήματα αισθητικής τάξεως, καθώς τα κείμενα της Δούκα μεταφέρουν ένα γενικότερο κλίμα –ιδεολογικό, αισθητικό, θεματολογικό– του ευρωπαϊκού, και ειδικότερα θα έλεγα του ιταλικού, κινηματογράφου του δημιουργού της ύστερης δεκαετίας του 1960 και των αρχών της δεκαετίας του 1970. Παράλληλα, ο

---

<sup>100</sup> Η Μαρία Παπαδοπούλου στο κριτικό της κείμενο, το οποίο εντάσσει η Δούκα στην αναθεωρημένη έκδοση των διηγημάτων της στις εκδόσεις Πατάκη, εξηγεί ότι το «'Καρέ φιξ' ανήκει στην κινηματογραφική ορολογία και σημαίνει ακίνητο πλάνο. Αυτό το ακίνητο πλάνο που δεν κινείται που σταματάει τη ροή του φιλμ, χρησιμοποιείται στη γλώσσα της Έβδομης Τέχνης, όχι δραματικά αλλά σαν έμφαση, σαν κάλεσμα του θεατή να στοχαστεί» (Παπαδοπούλου [1976] 2007, 253). Από την περιγραφή της Παπαδοπούλου, φαίνεται ότι το καρέ φιξ αντιστοιχεί στο «freeze frame», την παύση, δηλαδή, επί της ουσίας της κινηματογραφικής αφήγησης και το σταμάτημά της σε ένα και μόνο καρέ, πρακτική η οποία πράγματι συνήθως λειτουργεί ως αναστοχαστική, αλλά και αυτοαναφορική, παύση στον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα (πρβλ. Fabe 2004, 131: για το περίφημο freeze frame στο τέλος των *400 χτυπημάτων*: Fabe).

<sup>101</sup> Πρβλ. «Κλιμακτήριος» [Α' έκδοση: *Η Πηγίδα* 1974]: Δούκα, 2007, 55: «Έφτά ολόκληρες ώρες το ίδιο όνειρο: Ο κύριος Γιώργος, ένα σκυλί που κουνούσε την ουρά του και κυλιόταν στα πόδια της κόρης του».

δεσπόζων ρόλος του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* στα συγκεκριμένα κείμενα επιτρέπει και τον διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση στο επίπεδο της αφηγηματικής συγκρότησης, με την κειμενική προσομοίωση κινηματογραφικών τεχνικών και πρακτικών.

Τα διηγήματα *Καρέ Φιζ*, ενταγμένα όπως αναφέρθηκε εισαγωγικά, στο κλίμα της νεοελληνικής πεζογραφίας των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων, προσιδιάζουν αρκετά προς τα κείμενα του κύκλου της *αναθεωρημένης αναπαράστασης*, χωρίς όμως<sup>102</sup>, να παρουσιάζουν εκείνον τον βαθμό αποδιάρθρωσης της αφηγηματικής συνέχειας που θα τα καθιστούσε τυπικό παράδειγμα του κύκλου κειμένων που μας απασχόλησαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Το βιβλίο *Καρέ φιζ* πιστοποιεί το ενδιαφέρον της Δούκα για το σινεμά, αλλά και την αξιοποίηση αυτού του ενδιαφέροντος στην αφηγηματική της φόρμα. Το ίδιο επί της ουσίας ενδιαφέρον ξαναβρίσκουμε στην *Ουράνια μηχανική*, με δύο σημεία ουσιαστικής διαφοροποίησης. Καταρχάς, ο αφηγηματικός λόγος της Δούκα έχει γίνει αρκετά πιο λογοκεντρικός, με την έννοια ότι επικεντρώνεται στον λόγο των ηρώων, και μάλιστα τον εσωτερικό λόγο των ηρώων, αξιοποιώντας έναντι του βλέμματος και των εικόνων, τους συνειρμούς και τις λέξεις. Από την άλλη μεριά, έχει αλλάξει, εν έτει 1999, το κυρίαρχο κινηματογραφικό παράδειγμα. Έτσι, η *Ουράνια μηχανική* διαλέγεται πλέον πολύ περισσότερο με τον κυρίαρχο αμερικάνικο εμπορικό κινηματογράφο των δύο τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, παρά με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο του δημιουργού της δεκαετίας του 1970. Ωστόσο, το ήθος της αφήγησης της Δούκα, όπως θα δούμε αναλυτικότερα και παρακάτω, κατάγεται από τους μεταπολεμικούς και τους πρώτους μεταπολιτευτικούς χρόνους, διατηρώντας ιδεολογικούς προβληματισμούς, αλλά και αισθητικές αρχές που έχουν υποχωρήσει στην πεζογραφική παραγωγή των νεότερων συγγραφέων (βλ. παραπάνω για τη νεοελληνική πεζογραφία από το 1981 και εξής). Ως τέτοιο, το ήθος της πεζογραφίας της Δούκα, και μαζί του η λειτουργία της θεαματοποίησης στο μυθιστόρημα *Ουράνια Μηχανική*, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, διαλέγονται περισσότερο με την ανατρεπτική και ριζοσπαστική θεαματοποίηση της βίας του Νέου Χόλλυγουντ (με ταινίες όπως: *Μπόνι και Κλάιντ*, 1967, του Arthur Penn, και *Ο ταξιτζής*, 1976 του Martin Scorsese), η οποία διατηρεί στοιχεία κοινωνικής καταγγελίας, παρά με την παιγνιώδη θεαματοποίηση της βίας που συναντάμε στις ταινίες από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και εξής (με ταινίες όπως: οι σειρές του *Rocky*, 1976, 1979, 1982 και του *Rambo* 1982, 1985, 1988, ή οι ταινίες του Quentin Tarantino λίγο αργότερα –π.χ. *Reservoir Dogs*, 1992 και *Pulp fiction* 1994).

Σε κάθε περίπτωση φαίνεται ότι η Μάρω Δούκα, ήδη από το 1976 φαίνεται ότι είναι αρκετά εξοικειωμένη με τον κινηματογράφο ώστε να χρησιμοποιεί μια κινηματογραφική αναφορά στον τίτλο του βιβλίου της, η οποία είναι σημαντική, ακριβώς επειδή πρόκειται για έναν κύκλο διηγημάτων ο οποίος διαλέγεται εμμέσως, αλλά πολλαπλά, με τον κινηματογράφο. Δεν φαίνεται να

---

<sup>102</sup> Εξαίρεση σε αυτό το σημείο αποτελεί το διήγημα «Νεφέλη», το οποίο πράγματι παρουσιάζει μια αφήγηση διαλυμένη και διαλυτική. Το συγκεκριμένο διήγημα ωστόσο έχει αφαιρεθεί από τη συγγραφέα από τις μεταγενέστερες εκδόσεις (βλ. παραπάνω), εξαιτίας της διαφορετικής υφής του.

υπάρχουν άλλα αξιοσημείωτα στοιχεία διαλόγου με τον κινηματογράφο στην πεζογραφία της Δούκα μέχρι την έκδοση της *Ουράνια Μηχανικής* το 1999. Στην *Ουράνια Μηχανική*, όμως, ο διάλογος με τον κινηματογράφο συνεχίζει και προεκτείνει τον διακαλλιτεχνικό διάλογο της συλλογής *Καρρέ Φιζ*. Στην *Ουράνια Μηχανική* ο διάλογος με τον κινηματογράφο εκκινεί από τις αναφορές στο σινεμά, οι οποίες όπως θα δούμε είναι αρκετές, και ανάγεται σε κεντρικό θέμα, ουσιαστικό στοιχείο αφηγηματικής δομής και βασικό στοιχείο ύφους του μυθιστορήματος.

Κλείνω αυτή την εισαγωγική πραγμάτευση του διαλόγου της πεζογραφίας της Δούκα με τον κινηματογράφο με ένα σύντομο απόσπασμα από συνέντευξή της στο περιοδικό *η λέξη*, το οποίο σχολιάζει τη σχέση λόγου και εικόνας. Το σχόλιο είναι ενδεικτικό για τον τρόπο με τον οποίο η συγγραφέας αντιλαμβάνεται τον ρόλο του κινηματογράφου, αλλά και της εικόνας στην κοινωνία των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα: «Ο λόγος, πράγματι, απειλείται, όχι όμως από την εικόνα αλλά από τη χυδαιότητα της εικόνας και φυσικά από την εικονική τηλεοπτική πραγματικότητα, της οποίας κινδυνεύουμε, ολοένα και περισσότερο, από άβουλοι δέκτες να μεταποιηθούμε σε πείσμονες πομπούς». (Δούκα 2008, 19)

8. *Το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό στην Ουράνια Μηχανική (1999).*

**«Οι ταινίες»: ο διακαλλιτεχνικός διάλογος στην Ουράνια μηχανική.**

Θα ήθελα εισαγωγικά να επισημάνω τη διαφορά του διαλόγου της *Ουράνιας μηχανικής* με το σινεμά, σε σχέση με τα δύο βιβλία που μελετήθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Στην *Ουράνια μηχανική*, ο διάλογος δεν αφορά κάποιο συγκεκριμένο ρεύμα της κινηματογραφικής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Εδώ ο διάλογος είναι με τον εμπορικό κινηματογράφο, ως ένα ευρύτερο σύμπαν οικείων και «εύκολων», εν πολλοίς, αφηγήσεων, με τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο ως θεαματικό μυθοπλαστικό σύμπαν. Μάλιστα, η αφήγηση της Δούκα, εμμέσως με τα σχόλια του Ιάκωβου, υπογραμμίζει την καταστρατήγηση της νεανικής φαντασίας από τον παντοδύναμο αμερικάνικο εμπορικό κινηματογράφο.

Η επιλογή του συγκεκριμένου μυθιστορήματος ως παραδείγματος για τον διακαλλιτεχνικό διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο της περιόδου, υπαγορεύτηκε από την ίδια την εποχή και το σύνολο των πεζογραφικών και κινηματογραφικών έργων που κυριάρχησαν στο διάστημα 1981-2009. Ως εποχή του ύστερου μεταμοντερνισμού (βλ. αναλυτικά παραπάνω), ο οποίος απομακρύνεται από τη λογική της υψηλής τέχνης των μορφικών πειραματισμών και στήνει μετααφηγηματικά και αυτοαναφορικά παιχνίδια με το υλικό δημοφιλών καλλιτεχνικών μορφών και αφηγήσεων, οι δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα δεν κυριαρχούνται από μία συγκροτημένη υφολογική τάση ως κυρίαρχο παράδειγμα καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Στο διάστημα αυτό κυριαρχεί η πολυμορφία, όπως είδαμε και παραπάνω, η πολυδιάσπαση των μορφών, η αυτοαναφορικότητα, ο διάλογος με δημοφιλή και εύκολα είδη, η θεαματοποίηση.



Δεσπόζουσα, επομένως, της συγκεκριμένης εποχής είναι ακριβώς αυτή η τομή ανάμεσα στην αυτοαναφορική αυτοσυνειδησία των καλλιτεχνικών μορφών και στη θεαματοποίηση ως στοιχείου της επιβολής της αισθητικής της εμπορευματοποίησης στην τέχνη. Και οι δύο παραπάνω παράμετροι οφείλουν να θεωρηθούν ως χαρακτηριστικά και εκδοχές του μεταμοντερνισμού, αλλά και να συνδεθούν με την ιστορική εποχή του τέλους των σοσιαλιστικών καθεστώτων στην Ευρώπη, και συνακόλουθα της διακήρυξης του τέλους της «ιστορίας» και των «ιδεολογιών».

Πρόκειται, λοιπόν, για μια εποχή που στερείται των συλλογικών οραμάτων των δύο προηγούμενων, ενώ προτάσσει καλλιτεχνικές μορφές εμπορικές και μη κρυπτικές. Η πλειονότητα των σκηνοθετών-δημιουργών, σε αντίθεση με το παράδειγμα της περιόδου 1967-1981, κάνουν ταινίες στα μεγάλα στούντιο του Χόλλυγουντ και απευθύνονται συνειδητά στο ευρύ κοινό. Κατ' αντιστοιχίαν, η λογοτεχνία του κανόνα της περιόδου, όπως σχολιάστηκε ήδη παραπάνω, επιτίθεται στη σοβαροφάνεια του λογοτεχνικού θεσμού, αναπτύσσει ένα παιγνιώδες ύφος, εντός του οποίου «anything goes», και προβληματίζεται πολλαπλά για τις πωλήσεις της, ενώ απευθύνεται, επίσης, σε ένα ευρύ κοινό. Επομένως, η συγκεκριμένη φάση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου δεν θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να περιγραφεί ικανοποιητικά στο πλαίσιο του διαλόγου κάποιων πεζογραφικών εξαιρέσεων με κάποιες κινηματογραφικές εξαιρέσεις μέσα από το πρίσμα της αναζήτησης του διαλόγου με όρους πρωτοπορίας ή ρεύματος, χωρίς αυτό φυσικά να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και τέτοιες (βλ. αναλυτικότερα παρακάτω). Αυτό που κυριάρχησε στη διάρκεια του τέλους του εικοστού αιώνα, ήταν αντιθέτως, όπως είδαμε αναλυτικά παραπάνω, η επιβολή –είτε με αμιγείς όρους αγοράς, είτε με όρους μεταμοντερνιστικού παίγνιου– της αισθητικής της εμπορευματοποίησης και της *ποιητικής της θεαματοποίησης* ακόμα και στη «σοβαρή» λογοτεχνία, ακόμα και στον «σοβαρό» κινηματογράφο. Επομένως, η *Ουράνια μηχανική* επιλέγεται εδώ ως παράδειγμα ενός σοβαρού μυθιστορήματος που αξιοποιεί την αισθητική της εμπορευματοποίησης και την *ποιητική της θεαματοποίησης* προκειμένου να τη στηλιτεύσει. Σε αυτό το πλαίσιο, η Δούκα διαλέγεται με πλήθος ταινιών του εμπορικού κινηματογράφου των δεκαετιών του 1980 και του 1990, άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο ενδιαφέρουσες κινηματογραφικά, όλες ευρύτατα γνωστές στο αναγνωστικό κοινό της εποχής, καθώς αποτελούν, εκτός των άλλων, το κινηματογραφικό παράδειγμα που κυριαρχεί στη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 στο τηλεοπτικό πρόγραμμα της ελληνικής ιδιωτικής τηλεόρασης. Επιπλέον, το μυθιστόρημα της Δούκα αποτελεί προνομιακό πεδίο έρευνας του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο ακριβώς επειδή αναφέρεται ρητά, άμεσα και emphaticά στον κινηματογράφο. Μάλιστα, πρέπει να σημειωθεί, ότι, ενώ αυξάνονται αριθμητικά οι αναφορές στον κινηματογράφο στην πεζογραφία της περιόδου, δεν υπάρχει, από όσο γνωρίζω τουλάχιστον, άλλο μυθιστόρημα που να περιλαμβάνει τόσα ονόματα ταινιών και σκηνοθετών, όσα η *Ουράνια Μηχανική* της Δούκα (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

Το σύμπαν, λοιπόν, με το οποίο διαλέγεται το μυθιστόρημα της Δούκα είναι «οι ταινίες» γενικώς, όπως λέει χαρακτηριστικά ο ήρωάς της. Είναι, δηλαδή, ένα γενικό σύνολο αφηγηματικού

ρεπερτορίου, το οποίο διέπεται πρωτίστως από την εντυπωσιοθηρική λογική του εμπορικού κινηματογράφου, και άρα στηρίζεται κυρίως στην περιπετειώδη δράση, τις έντονες ανατροπές, τους εντυπωσιακούς χαρακτήρες, τον γρήγορο ρυθμό της αφήγησης, αλλά και ενίοτε στην εκμετάλλευση της δίψας του κοινού για σεξ, βία και δράμα.

Αυτό που ξεχωρίζει στην περίπτωση της *Ουράνια μηχανικής*, είναι ότι σε αντίθεση με τα περισσότερα μυθιστορήματα της περιόδου, τα οποία θα εξετάσουμε στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου και τα οποία διαλέγονται επίσης με αυτόν τον κύκλο ταινιών, το μυθιστόρημα της Δούκα δηλώνει ρητά το κινηματογραφικό σημείο αναφοράς του, με αποτέλεσμα να αξιοποιεί το κινηματογραφικό υλικό διατηρώντας έναν υψηλό βαθμό αυτοσυνειδησίας, και μια αμείωτη αποστασιοποίηση από τις εμπορικές αφηγήσεις με τις οποίες διαλέγεται. Το αν το στοιχείο αυτό θα προσμετρηθεί στα θετικά ή στα αρνητικά του μυθιστορήματος, ως αμήχανη ίσως δήλωση του αφηγηματικού τεχνάσματος που χρησιμοποιείται (πρβλ. Κούρτοβικ [2000] 2009, 523), είναι προς συζήτηση. Το σίγουρο είναι ότι για τις ανάγκες της παρούσας προσέγγισης ένα μυθιστόρημα που σχολιάζει ρητά τη σχέση που αναπτύσσει με το σινεμά αποτελεί ένα ιδιαίτερος χρήσιμο και γόνιμο παράδειγμα για τη διερεύνηση και μελέτη του σχήματος της *μετατοπισμένης αναπαράστασης*, που αναδεικνύεται σε κυρίαρχο για τον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο στο διάστημα 1981-2009.

Παράλληλα, στην *Ουράνια Μηχανική* υπάρχουν αρκετά στοιχεία της *ποιητικής της θεαματοποίησης*, η οποία, όπως αναλύθηκε παραπάνω, θεωρώ ότι αποτελεί το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της θεματικής και της τροπικότητας της αναπαράστασης για τις λογοτεχνικές και τις κινηματογραφικές αφηγήσεις της περιόδου 1981-2009. Η διαφοροποίηση του ήθους του μυθιστορήματος της Δούκα από την πλειονότητα των πεζογραφικών έργων της περιόδου, τα οποία διακηρύττουν σε όλους τους τόνους την αποστασιοποίησή τους από την Ιστορία και την πολιτική, καθορίζει κατά τη γνώμη μου και τη λειτουργία της θεαματοποίησης στο μυθιστόρημα: είναι μια θεαματοποίηση καταγγελτική, η οποία, κατά τη γνώμη μου, συγγενεύει με τη θεαματοποίηση στις ταινίες της πρώτης, πιο ριζοσπαστικής φάσης, του Νέου Χόλλυγουντ.

Θυμίζω ότι με τον όρο *μετατοπισμένη αναπαράσταση* περιγράφω μια τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας την οποία θεωρώ κυρίαρχη για την περίοδο 1981-2009, και η οποία χαρακτηρίζεται από την παρεμβολή κάποιου είδους καλλιτεχνικής αφήγησης στην αναπαραστατική σχέση. Έτσι, η πεζογραφία, αντί να «μιμείται» την πραγματικότητα, «μιμείται» ένα είδος ταινιών, βιβλίων (π.χ. αστυνομικό μυθιστόρημα, αισθηματικό, ερωτικό μυθιστόρημα κ.λπ.), ένα είδος κόμικ κ.ο.κ. Αν, λοιπόν, το διάστημα 1949-1967, είχαμε μια αναπαραστατική σχέση έντονα κατευθυνόμενη και χειραγωγούμενη από την ιδεολογία των συγγραφέων, το διάστημα 1967-1981 είχαμε την αναθεώρηση και αποδόμηση του ίδιου του τρόπου της αναπαράστασης, στο διάστημα 1981-2009 έχουμε μια επάνοδο της αναπαραστατικής σχέσης σε πιο απλούς τρόπους, η οποία όμως εκφράζει την αυτοσυνειδησία επιλέγοντας ως αντικείμενο της αναπαράστασης μια άλλη καλλιτεχνική

αναπαράσταση. Κυρίως αυτό επιτυγχάνεται με την παρεμβολή δημοφιλών, κατά κανόνα, καλλιτεχνικών αφηγήσεων στην αναπαραστατική σχέση, οι οποίες λειτουργούν ως παραμορφωτικά κάτοπτρα της πραγματικότητας. Το αποτέλεσμα είναι ο συνδυασμός της τέρψης της ανάγνωσης με την υψηλή αυτοσυνειδησία της αναπαραστατικής σχέσης: ο αναγνώστης διαβάζοντας έχει επίγνωση ότι τα όσα διαβάζει δεν είναι παρά μια αφήγηση, και κάποτε μια αφήγηση της αφήγησης –ενίοτε πολλαπλασιαζόμενη επ’ άπειρον (πρβλ. Hutcheon 1980, 55-56).

### ***Ουράνια Μηχανική (1999).***

Το μυθιστόρημα *Ουράνια μηχανική* είναι το έκτο κατά σειρά μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα, το οποίο γράφτηκε από το καλοκαίρι του 1995 ως το φθινόπωρο του 1998, και εκδόθηκε το 1999. Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ σε κριτικό του κείμενο για το μυθιστόρημα κάνει λόγο για «το πιο ενδιαφέρον ίσως, το πιο ζεστό [μυθιστόρημα] της Δούκα» (Κούρτοβικ [2000] 2009, 522). Εξηγεί: «[π]ρώτον, επειδή η συγγραφέας φαίνεται να σκύβει με περισσότερη απορία και εξεταστικότητα παρά ποτέ πάνω από το πρωτογενές υλικό της και το αναπτύσσει με λεπτότερες αποχρώσεις. Και δεύτερον, επειδή επιχειρεί να το προσεγγίσει από τη σκοπιά χαρακτήρων αφ’ ενός σύνθετων και αντιφατικών, αφ’ ετέρου πολύ διαφορετικών από την ίδια» (522). Στο ίδιο κείμενο, ωστόσο, ο Κούρτοβικ επανέρχεται επικριτικά: «Σημείωσα πιο πάνω ότι στην *Ουράνια μηχανική* η Δούκα φαίνεται πιο εξεταστική, πιο ανοιχτή απέναντι στο υλικό που την εμπνέει. Όσο όμως προχωρεί η ανάγνωση, ακούμε πάλι, όπως και παλιότερα στα έργα της, σαν υπόκρουση που δυναμώνει ολοένα, τον θυμωμένο αχό της ντουντούκας του ’70» (523).

Ασχέτως αξιολογικών κρίσεων οι επισημάνσεις του Κούρτοβικ για την *Ουράνια μηχανική* το ήθος και τους τρόπους της είναι σαφώς ακριβείς και καίριες. Μάλιστα στο μεταίχμιο αυτών των δύο ακριβώς φυσικών ροπών της Δούκα ως μυθιστοριογράφου εντοπίζεται, κατά τη γνώμη μου, η σχέση του συγκεκριμένου μυθιστορήματός της με το σινεμά. Εξηγούμαι: «η ντουντούκα του ’70» πέρα από μια συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση, φέρει μαζί της μια ηθική και αισθητική στάση, η οποία συγγενεύει στενά με τα νεανικά κινήματα της ύστερης δεκαετίας του 1960 και της δεκαετίας του 1970, και την ίδια στιγμή συγγενεύει με τον κινηματογράφο του Νέου Χόλλυγουντ. Στις ταινίες του Νέου Χόλλυγουντ εξάλλου είναι που βρήκαν χώρο έκφρασης η νεανική κουλτούρα, και οι διάφορων ειδών υποκουλτούρες, με την υποχώρηση του κώδικα Hays να ευνοεί μεταξύ άλλων και μια θετική αναπαράσταση των περιθωριοποιημένων νεανικών ομάδων, των εγκληματιών κ.ο.κ.

Θεωρώ, δηλαδή, ότι η συμπαθητική στάση της αφήγησης της *Ουράνιας μηχανικής* προς τον νεαρό Ιάκωβο Νταλιάνη κατάγεται από τη δεκαετία του 1970, την ελληνική –με καταβολές στη μεταπολεμική μας ιστορία και λογοτεχνία, και την παγκόσμια –με τον κινηματογράφο να βαραίνει σημαντικά πλέον ως μέρος των πολιτισμικών αναπαραστάσεων που προσλάμβαναν οι νέοι της εποχής. Άλλωστε, οι σκηνοθέτες στους οποίους ο Ιάκωβος αναφέρεται ρητά είναι μια σειρά σκηνοθετών του Νέου Χόλλυγουντ: «Του ξέφυγε ένας λυγμός, αλλά δεν ήταν λυγμός, ουρλιαχτό

ήταν πάλι. Κι ούτε μια ταινία στα μέτρα του. Ούτε Σκορτσέζε ούτε Κόπολα ούτε Ντε Πάλμα ούτε Πέκινπα. Στα σενάρια τους αυτοί, κι αυτός στο κενό» (Δούκα [1999] 2009, 347).

### **Ο κόσμος της *Θυράνιας μηχανικής*.**

Η *Θυράνια μηχανική* είναι, λοιπόν, ένα μυθιστόρημα απίθανων συμπτώσεων, όπως δηλώνει και ο τίτλος του, αλλά πιο πολύ είναι ένα μυθιστόρημα για έναν κόσμο ξένο από τον δικό μας, και την ίδια στιγμή απολύτως καταγόμενο από δικές μας αμαρτίες και πάθη. Ο κόσμος του νεαρού Ιάκωβου είναι ένας κόσμος μακρινός από τον δικό μας, ένας κόσμος θεαματικός, ένας κόσμος θέαμα, τον οποίο ο μέσος Έλληνας παρακολουθεί ως εάν να μην τον αφορά. Είναι ο κόσμος του «αυτά μόνο στον Φώσκολο συμβαίνουν» ή του «αυτά συμβαίνουν μόνο στις εφημερίδες και στα δελτία ειδήσεων» (Δούκα [1999] 2009, 462-463). Ένας κόσμος φτιαγμένος με την υπερβολή, την ταχύτητα και τη βιαιότητα των χολλυγουντιανών ταινιών, εμπλουτισμένη με το κιτς και την ηδονοβλεπτική διάθεση της ελληνικής τηλεόρασης της ύστερης δεκαετίας του 1990: Ο δεκαεπτάχρονος Ιάκωβος μόλις τελειώνει τις απολυτήριες εξετάσεις του σχολείου, παίρνει το όπλο του παππού του και επιδίδεται σε ληστείες. Βρίσκεται μπλεγμένος σε ένα κύκλωμα της αστυνομίας και καταλήγει στην Κασσαβέτεια φυλακή ανηλίκων, αφού συλληφθεί για εγκλήματα που διέπραξαν οι αστυνομικοί που τον συνέλαβαν, οι οποίοι, αντί να τον παραδώσουν στη δικαιοσύνη, τον κράτησαν αιχμάλωτο για αρκετούς μήνες προκειμένου να του υφαρπάξουν τη λεία των ληστειών του. Το θεαματικό του πράγματος σε επίπεδο θεμάτων αλλά και ύφους, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, υπογραμμίζει και εντείνει το γεγονός ότι ο Ιάκωβος φαίνεται να αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από τις χολλυγουντιανές ταινίες, με ίνδαλμά του τον Al Pacino σε ρόλους όπως ο Τόνυ Μοντάνα (*Ο Σημαδεμένος*: *Scarface*, Brian De Palma 1983) ή ο Καρλίτο Μπριγάντε (*Υπόθεση Καρλίτο*: *Carlito's Way* Brian De Palma 1993). Ωστόσο, ο κόσμος του Ιάκωβου, όπως μας διαβεβαιώνει η αφήγηση της Δούκα δεν είναι και τόσο μακρινός όσο νομίζουμε: «Να δεις που μέσα απ' τον παραλογισμό φωτίζεται κι ερμηνεύεται η πραγματικότητα» σκέφτεται, σε κάποια ανύποπτη στιγμή της ιστορίας του, ο Ριχάρδος Μπαλωτής, ο δεύτερος κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος, και ανεστραμμένο είδωλο του Ιάκωβου<sup>103</sup>. Σε όλες τις

---

<sup>103</sup> Αν και ο αφηγητής στο επίπεδο της μακροδομής του μυθιστορήματος είναι ένας εξωδιηγητικός παντογνώστης αφηγητής σύμφωνα με την ταξινόμηση του Genette (Genette [1972] 2007, 324-325), η εστίαση είναι συνήθως εσωτερική και μεταβλητή, καθώς παραχωρείται από τον αφηγητή συνήθως στους δύο νεαρούς ήρωες, τον Ιάκωβο και τον Ριχάρδο, με την εναλλαγή να γίνεται κατά κανόνα από το ένα κεφάλαιο στο άλλο. Υπάρχουν και περιπτώσεις στις οποίες η εστίαση ανήκει σε άλλα λιγότερο κεντρικά πρόσωπα, όπως είναι η Μάρη, η γυναίκα που βρίσκεται ανάμεσα στους δύο ήρωες, η ξαδέρφη της η Φωτεινή, ο Ακάκιος ο υπεύθυνος της βιβλιοθήκης της φυλακής κ.ο.κ. (π.χ. προτελευταίο κεφάλαιο όπου παρακολουθούμε τα γεγονότα μέσα από την οπτική των προσώπων που άφησαν πίσω τους ο Ιάκωβος και ο Ριχάρδος μετά τη νυχτερινή τους απόδραση), καθώς και στιγμές στις οποίες ο λόγος της περιορισμένης οπτικής των προσώπων δίνει τη θέση του στον λόγο του παντογνώστη αφηγητή. Επιπλέον, στο τελευταίο κεφάλαιο, ο Ριχάρδος και ο Ιάκωβος-Τζακ υποχωρούν και υποκαθίστανται στην εστίαση από έναν άλλον Ιάκωβο, μια τρίτη, δηλαδή, καινούργια εκδοχή του κεντρικού ήρωα που δεν ταυτίζεται ούτε με τον κρατούμενο, ούτε με τον δάσκαλο, αλλά ακολουθεί μια δική του πορεία και παράλληλα εξυφαίνεται, σε μια δική του, κατά κανόνα, εσωτερική εστίαση, την αφήγηση που μόλις διάβασε ο αναγνώστης.

εκδοχές της, η ιστορία του Ιάκωβου έχει στοιχεία αυτών των καθημερινών μικρών ακραίων δραμάτων που συμβαίνουν στη διπλανή κλειστή πόρτα (βλ. π.χ. την ιστορία της μητέρας του Ουρανίας, στην «πραγματική» της εκδοχή: Δούκα [1999] 2009, 502-503, ή τη σκηνή του ξυλοδαρμού του Ιάκωβου από τον πατέρα του σε μια στιγμή απελπισίας του τελευταίου: Δούκα [1999] 2009, 496).

Έτσι, λοιπόν, ο κόσμος της *Ουρανίας μηχανικής* δεν είναι παρά ένας αποκαλυπτικός παραλογισμός. Ένας παροξυσμός της πραγματικότητας, που υποδεικνύει όλες τις παθογένειες της νεοελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1990, με τη διαφθορά, τον ατομισμό, τον καταναλωτισμό, τη ματαιοδοξία της. Αυτόν τον κόσμο τον παρακολουθούμε μέσα από δύο κυρίως πρόσωπα, τον νεαρό Ιάκωβο, ο οποίος, όπως είδαμε παραπάνω θα καταλήξει τρόφιμος της Κασσαβέτειας φυλακής ανηλίκων, και του Ριχάρδου, ενός τριαντάρη άνεργου δασκάλου, που μοιάζει σε πολλά με τον Ιάκωβο, ενώ σε άλλα είναι το ακριβές αντίθετό του. Δέκα χρόνια μεγαλύτερος από τον Ιάκωβο, συγκαταβατικός, άβουλος, υποχωρητικός, «μια άσπρη ποδιά σε άσπρο τοίχο» (492 κ.α.), ο Ριχάρδος, παρουσιάζεται τελικά από την αφήγηση ως μια εναλλακτική εκδοχή του προσώπου του Ιάκωβου.

Ο Ιάκωβος τελειόφοιτος του Λυκείου στη Θεσσαλονίκη ερωτεύεται τη Μάρη, φοιτήτρια στο τελευταίο έτος της Νομικής. Ζουν έναν θυελλώδη έρωτα για μερικούς μήνες, με τη Μάρη όμως πάντοτε πιο λογική και αποστασιοποιημένη από τον Ιάκωβο, κι ύστερα η Μάρη εξαφανίζεται. Ο Ιάκωβος συντετριμμένος από την απόρριψή της, κουρεύεται γουλί και επιβάλλει σε όλους να τον φωνάζουν Τζακ. Λίγο αργότερα το σκάει από το σπίτι της γιαγιάς και της θείας του, οι οποίες είχαν αναλάβει να τον αναθρέψουν μετά την αποχώρηση του πατέρα του για το εξωτερικό, και για έναν δεύτερο γάμο. Η μητέρα του Ιάκωβου είναι εξαφανισμένη, ο νεαρός πιστεύει ότι έχει πεθάνει, αυτό του έχουν εξάλλου πει οι δικοί του. Η Ουρανία όμως ζει. Αλλά δεν άντεξε να ζει κλεισμένη σ' ένα σπίτι κι έφυγε, όταν ο Ιάκωβος ήταν ακόμα μωρό. Ο Ριχάρδος, από την άλλη, άνεργος με σπουδές δασκάλου, ακούει μονίμως από τους γονείς του ότι του λείπει η τόλμη, η «καπατσοσύνη». Το ίδιο επιχείρημα θα χρησιμοποιήσει αργότερα κι η Μάρη σε βάρος του Ριχάρδου, παρότι εκείνος αποφάσισε να την παντρευτεί και να μεγαλώσει μαζί της το παιδί κάποιου άλλου. Ο Ριχάρδος θα βρει μια προσωρινή δουλειά στο σωφρονιστικό κατάστημα της Κασσαβέτειας, ως λογιστής, ενώ σταδιακά στήνει εκεί ένα αυτοσχέδιο σχολείο για τους κρατούμενους. Η λειτουργία του σχολείου θα έχει τις δυσκολίες της, όμως θα δώσει στον Ριχάρδο την ικανοποίηση ότι προσφέρει κάτι ουσιαστικό σε αυτά τα παιδιά. Παρ' όλα αυτά ο Ριχάρδος θα υποκύψει στις πιέσεις των γονιών του και της Μάρης και θα εγκαταλείψει το πόστο του στην Κασσαβέτεια για να ανοίξει ένα φροντιστήριο αγγλικών.

Στο μυθιστόρημα παρακολουθούμε σε εναλλασσόμενα κεφάλαια την ιστορία του Ιάκωβου Νταλιάνη, του νεαρού που θα καταλήξει μετά από κάποιες ληστείες, και αρκετές περισσότερες συμπτώσεις στη φυλακή ανηλίκων της Κασσαβέτειας, και του Ριχάρδου, του τριαντάχρονου

δάσκαλου που θα καταλήξει μέσα από μια δική του πορεία συμπτώσεων, λογιστής στην Κασσαβέτεια, και παντρεμένος με τη Μάρη, τον μεγάλο έρωτα του Ιάκωβου. Φυσικά, σε αυτό το αγρίως απίθανο και συμμετρικό σύμπαν, οι δύο αυτοί ήρωες θα ερωτευτούν την ίδια γυναίκα. Τη φιλόδοξη ανερχόμενη δικηγόρο Μάρη, που θα παντρευτεί τον Ριχάρδο ενώ κυφορεί το παιδί του Ιάκωβου. Ο Ιάκωβος-Τζακ και ο Ριχάρδος θα συναντηθούν όταν ο Ριχάρδος, θα αναλάβει προσωρινά το πόστο του λογιστή στην Κασσαβέτεια φυλακή ανηλίκων, όπου έχει καταλήξει μετά από παρέμβαση του πατέρα του ο Ιάκωβος. Δικηγόρος υπεράσπισης του Ιάκωβου Νταλιάνη θα αναλάβει η Φωτεινή, ξαδέρφη της Μάρης και συνεργάτιδά της στο δικηγορικό γραφείο όπου εργάζεται η Μάρη ως ανερχόμενη δικηγόρος. Η Μάρη θα μάθει για την τύχη του Ιάκωβου χαζεύοντας το μεταμεσονύκτιο πρόγραμμα της τηλεόρασης από το κρεβάτι του νοσοκομείου, όπου νοσηλεύεται μετά τη γέννα του γιού της· μετά τη γέννα, δηλαδή, του παιδιού του Ιάκωβου, που έχει αποφασίσει να μεγαλώσει ο Ριχάρδος. Και έτσι, με απίθανες και αρκετά μελλοδραματικές συμπτώσεις, προχωρά η πλοκή του μυθιστορήματος. Με τον Ιάκωβο να ανακαλύπτει την ταυτότητα της χαμένης του μητέρας, όταν η Φωτεινή του παραδώσει ένα γράμμα από την Ουρανία στη φυλακή, και τον Ριχάρδο να πέφτει στον αλκοολισμό και να χτυπά άγρια τη Μάρη πάνω σ' έναν καβγά. Με τον γάμο του Ριχάρδου με τη Μάρη να παραπαίει και τον Ιάκωβο να εξελίσσεται σε υπόδειγμα κρατουμένου εκμεταλλευόμενος τη δίψα του διευθυντή της φυλακής για προσωπική καταξίωση.

Η αφήγηση του μυθιστορήματος προχωρεί μέσα από περιπέτειες, δραματικές ανατροπές, αποκαλύψεις και συμπτώσεις, με τους κεντρικούς ήρωες να κινούνται μέσα σε έναν πολυπληθή χορό προσώπων, τα οποία η αφήγηση προσεγγίζει μία με τα μάτια του Ιάκωβου, και μία με τα μάτια του Ριχάρδου, υπογραμμίζοντας για άλλη μια φορά το ολισθηρό της αλήθειας για τα πρόσωπα και τα πράγματα που μας περιβάλλουν, αλλά και για τον ίδιο μας τον εαυτό (βλ. παρακάτω).<sup>104</sup> Εμφανώς μεταμοντερνιστικό, λοιπόν, στη σύλληψη και την εκτέλεσή του<sup>105</sup> το μυθιστόρημα της Δούκα καταλήγει σε μια μοιραία νυχτερινή απόδραση του Ιάκωβου μαζί με δύο

---

<sup>104</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι τα πρόσωπα αποκτούν διαφορετικές ιδιότητες ανάλογα με την ταυτότητα του υποκειμένου που τα κοιτάζει και σκέφτεται για αυτά. Σε αυτό το πλαίσιο οι ήρωες αλλάζουν ακόμα και ονόματα, για να δηλωθεί ακριβώς η αλλαγή της οπτικής από αυτή του Ιάκωβου σε αυτή του Ριχάρδου και το αντίστροφο. Έτσι, όταν φορέας της αφήγησης είναι ο Ιάκωβος, ο Ριχάρδος αναφέρεται κυρίως ως «Γυαλάκιας», ενώ για τον Ριχάρδο ο Ιάκωβος-Τζακ είναι συνήθως ο «νεαρός Νταλιάνης», η Φωτεινή, ξαδέρφη της Μάρης και δικηγόρος του Ιάκωβου, είναι η Φωτεινή στην αφήγηση που εστιάζεται στον Ριχάρδο και η «Μίχου» στην αφήγηση που εστιάζεται στον Ιάκωβου κ.ο.κ. Το μόνο πρόσωπο που μένει ακέραιο και αγέρωχο στις μεταβάσεις από τον κόσμο του ενός ήρωα στον κόσμο του άλλου, είναι το σημείο επαφής τους, η Μάρη, στην οποία όμως, επίσης, το βλέμμα του Ριχάρδου ή του Τζακ προσδίδει διαφορετικές κάθε φορά ιδιότητες.

<sup>105</sup> Η Μάρη Θεοδοσοπούλου γράφει σχετικά: «το μυθιστόρημα δεν στεγνώνει. Αντίθετα, διαθέτει χορταστική πλοκή με συνεχείς εκπλήξεις και ένα πλήθος ηρώων που πλάθονται με μαγιά δανεισμένη από την επικαιρότητα. Μπορεί βαθμηδόν να δημιουργείται η αίσθηση της υπερβολής, όπως προστίθενται ιστορίες και πολλαπλασιάζονται οι συμπτώσεις, συχνά ουρανοκατέβατες. Είναι όμως αυτός ένα τρόπος προετοιμασίας της τελικής ανατροπής. Άλλωστε η εναρκτήρια φράση ‘μια ιστορία θέλω’ υποσκάπτει προκαταβολικά τη μυθοπλασία. Ενώ το τελευταίο κεφάλαιο έχει να δώσει μια τελειώς διαφορετική εκδοχή σε όσα έχουν συμβεί. Η Μ. Δούκα, κατά τη γνώμη μας, γράφει το πρώτο ‘μεταμοντέρνο’ μυθιστόρημά της ολοκληρώνοντας το παιχνίδι της υπονόμευσης με νεωτερικά στοιχεία που είχε ξεκινήσει στο προηγούμενο μυθιστόρημα *Εις τον πάτο της εικόνας*» (Θεοδοσοπούλου [1999] 2009, 508).

ακόμα κρατούμενους από την Κασσαβέτεια, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο λόγο<sup>106</sup>. Οι νεαροί φτάνουν νύχτα στο εξοχικό σπίτι του Ριχάρδου και της Μάρης δίπλα στη θάλασσα. Βρίσκουν τον Ριχάρδο στη βάρκα του να σχεδιάζει τη δική του αμετάκλητη απόδραση από έναν αδιέξοδο και στερημένο αγάπης γάμο. Ο Ριχάρδος φεύγει με τους νεαρούς και εξαφανίζεται. Στο επόμενο, προτελευταίο κεφάλαιο παρακολουθούμε διαδοχικά τα γεγονότα από τα μάτια της Μέλπως, της μητέρας της Μάρης, του Καψάλη, διευθυντή της φυλακής, και της Αντιγόνης, της θείας του Ιάκωβου. Οι εκδοχές της αλήθειας πολλαπλασιάζονται καθώς τα πρόσωπα επιχειρούν να συμπληρώσουν τα κομμάτια που λείπουν από το παζλ. Ο Ιάκωβος νεκρός, ο Ριχάρδος εξαφανισμένος, η βάρκα του σπασμένη στα ανοιχτά της Σκοπέλου, και οι άλλοι δύο αποδράσαντες ελεύθεροι, μια αόρατη απειλή για τη Ρούλα, την ξαδέρφη του Ιάκωβου, η οποία έχει πρόσβαση στη θυρίδα με τη λεία του νεαρού από τις ληστείες του.

### **«Τέλος κι αρχή»: Διολίσθηση της πραγματικότητας.**

Στο τελευταίο κεφάλαιο, όμως, με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Τέλος κι αρχή» οι εκδοχές ανατρέπονται, ή και πολλαπλασιάζονται εκ νέου. Η αφήγηση ανήκει πάλι, κυρίως, στον Ιάκωβο. Σε μια άλλη εκδοχή του Ιάκωβου όμως. Σε έναν Ιάκωβο που ονειρεύτηκε κάποια από αυτά που έχουμε ήδη διαβάσει στο μυθιστόρημα (489), και κάποια άλλα επιλέγει τώρα να τα επινοήσει σαν σενάριο (496-501) και να τα αφηγηθεί ξανά από την αρχή: «Τα 'ζησε ή τα φαντάστηκε μόνο; Το τρένο έτρεχε, κοίταξε απ' το παράθυρο: τα ξερά, τα μαδημένα, το χρώμα που δίψασε. Σηκώθηκε και πήγε στις τουαλέτες. Κοιτάχτηκε. Έγιναν ή δεν έγιναν; Ήταν ή δεν ήταν σ' ένα σκατογιωταχί στην Εθνική μ' έναν γυαλάκια οδηγό, τον Ριχάρδο; Ποιον Ριχάρδο; Δίπλα στον Ριχάρδο ένας νταής, ο Στέλιος. Πίσω, δίπλα του, ο Λεωνίδας ο τσαμπουκάς. Και ο Τόλης; Πώς και απουσίαζε ο Τόλης ο Μαχλάς, το κολλητάρι του, απ' το όνειρο; Ένωθε ο Ιάκωβος το τράνταγμα, κατευθύνονταν, λέει, προς Φλώρινα, ακολουθώντας παλιούς δρόμους, στριφτούς, ανηφορικούς, με λακκούβες. Γκρεμνά και βουνοκορφές, πλατάνια, νερά. Και τραγουδάκια, τόσα τραγουδάκια. Διανυχτερεύουν πότε στο αυτοκίνητο διπλωμένοι στα δυο, πότε σε κάνα ξενοδοχείο με τσαλακωμένα σεντόνια. Λογομαχούσαν οι τρεις τους για ένα κλειδάκι. Ο Ριχάρδος είχε ξεχάσει ότι ήθελε να αυτοκτονήσει και διασκέδαζε. Ως πού θα μπορούσε να τον βγάλει η περιπέτεια μαζί τους; Ακόμη κι αν τους πιάνανε, αυτός δεν είχε τίποτα να φοβηθεί. Στην ουσία τον είχαν απαγάγει τρία κωλόπαιδα. Σταμάτα, θέλω να πω δυο λόγια στον Τζακ, είπε ο Λεωνίδας. Και σταμάτησε ο Ριχάρδος λίγο έξω απ' την Κοζάνη. Βγήκαν ο Ιάκωβος και ο Λεωνίδας κι άρχισαν να παλεύουν. Κυλίστηκαν στο χώμα, πήρε ο Λεωνίδας μια πέτρα κι άρχισε να τον χτυπάει στο κεφάλι. Όρμησε ο Στέλιος να τους χωρίσει, αλλά δεν μπόρεσε. Και τώρα; Κοιτάζονταν ο Στέλιος κι ο Λεωνίδας. Ο Ριχάρδος σκεφτόταν ότι θα μπορούσε να βάλει μπρος και να

<sup>106</sup> «Αυτός φταίει, είπε ο Στέλιος, μας πήρε στον λαιμό του, θα μπορούσαμε να αποδράσουμε σαν κύριοι με τις άδειές μας, αλλ' αυτός μας πιπίλαγε το μυαλό ότι πρέπει να φύγουμε νύχτα, να το σκάσουμε, να τους πιάσουμε όλους στον ύπνο, διότι τότε μόνο θα 'χει αξία η απόδρασή μας. Ποια αξία; ταινία γυρίζετε; κάγχασε ο Ριχάρδος» (Δούκα [1999] 2009, 452).

τους αφήσει στην ερημιά. Έξω απ' την Κοζάνη απένταρους, χωρίς κλειδάκι. Να πεθάνεις στη Νικαράγουα, εντάξει, να πεθάνεις στην Παλαιστίνη, εντάξει. Να πεθάνεις στο Δουβλίνο, στο Μεξικό, εντάξει. Αλλά να πεθάνεις, μαλάκα, έξω απ' την Κοζάνη; Μπόρεσε ο Λαρισαίος να σε κάνει λιώμα; Άφησες και σ' έκανε η Λαρισαία στάχτη; Κι απ' τις στάχτες σου αναδύονται τα τσαλακωμένα σου πρόσωπα;» (489-490).

Η Δούκα επιλέγει πλάγια γράμματα για να δηλώσει τη συνέχεια της αφήγησης που έχουμε παρακολουθήσει ως τώρα. Είναι όνειρο; Είναι φαντασία; Δεν νομίζω ότι μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα. Σε κάθε περίπτωση το τελευταίο κεφάλαιο θέτει όλα όσα προηγήθηκαν εν αμφιβόλω. Σε πλήρη εναρμόνιση με τη μεταμοντερνιστική καλλιτεχνική θεώρηση, μάς θυμίζει πως ό,τι προσεγγίζουμε από την αλήθεια δεν είναι παρά οι αφηγημένες εκδοχές της. Τα περιστατικά της αφήγησης γίνονται ψηφίδες σε ένα αφηγηματικό μωσαϊκό, το οποίο, ανάλογα με το πρόσωπο στο οποίο ανήκει η εστίαση, μετατοπίζει και ανασηματοδοτεί τα συστατικά του αλλάζοντας την εικόνα του. Σε αυτό το μεταφηγηματικό παιχνίδι εντάσσεται και ενεργοποιείται πολλαπλά ο διακαλλιτεχνικός διάλογος με τον κινηματογράφο, καθώς, όπως θα δούμε παρακάτω αναλυτικότερα, το υλικό για την κατασκευή της αφήγησης και του κόσμου του Ιάκωβου-Τζακ είναι σαφέστατα και ρητά ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος της περιόδου (Δούκα [1999] 2009, 492, 496, 497 κ.α.): «Και γιατί να μην αρχίσει να γράφει όσα φαντάζεται, μισά ψέματα, μισά αλήθειες; [...] Ταινίες και ταινίες με θέμα παρόμοιο [...]» (496).

### **...και διολίσθηση της ταυτότητας: Τζακ – Ριχάρδος – Ιάκωβος.**

Ποια είναι η αληθινή εκδοχή της ιστορίας στην *Ουράνια μηχανική*; Όλες και καμία. Αυτό που μένει είναι ακριβώς η αίσθηση της αμφιβολίας και της διολίσθησης. Διολίσθησης του κόσμου με την ύπαρξη παράλληλων εναλλακτικών εκδοχών του, αλλά και της ταυτότητας του κεντρικού ήρωα, ο οποίος επίσης παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα ως ένα πρόσωπο σε πολλαπλές εκδοχές: Ιάκωβος-Τζακ, Ιάκωβος σκέτος (492), Ιάκωβος-Ριχάρδος, τρία πρόσωπα των οποίων την εκδοχή για τον κόσμο παρακολουθούμε στην *Ουράνια μηχανική*. Παραθέτω: «Ο Ριχάρδος του ύπνου του, ο άλλος του εαυτός, αυτός που θα μπορούσε να είναι, να έχει γίνει, αν δεν τον άφηνε η Μάρη. Νοικοκυρεμένος στον Βόλο, κυριλές, ασπόνδυλο! Άσπρη ποδιά σε άσπρο τοίχο! Και ο Ιάκωβος του ύπνου του, ο άλλος του εαυτός, αυτός που θα μπορούσε να είναι, να έχει γίνει, αν αφηνόταν στο μαύρο σύννεφο που τον σήκωνε. Το κλεφτρόνι, το χαμένο κορμί. *Ο καλός που τον στρίμωνχε και ο κακός που του 'κλεινε το μάτι. Λεοντόκαρδος ή Τζακ*; Σε δύο παραλλαγές η ζωή του. Και ο πραγματικός που ήταν». (Δούκα [1999] 2009, 492).

Οι δύο ήρωες έχουν, εξάλλου, πέρα από τις επιφανειακές διαφορές τους, αρκετές ομοιότητες. Είναι και οι δύο εγκλωβισμένοι, —ο Ιάκωβος και κυριολεκτικά, αφού είναι κρατούμενος στην Κασσαβέτεια— αλλά και μεταφορικά, εγκλωβισμένος στον ίδιο του τον κακό εαυτό, αφού με τις πράξεις του εγκλωβίζεται στο κοινωνικό περιθώριο εξαιτίας της υπέρμετρης



φιλοδοξίας του για εξουσία και πλούτο. Ο Ριχάρδος, από την άλλη μεριά, καθώς υστερεί σε δυναμισμό και αποφασιστικότητα, εγκλωβίζεται σε έναν αδιέξοδο και άχαρο γάμο, σε μια αδιάφορη και άχρωμη ζωή, εξαιτίας της αδράνειας και της δειλίας του. Θύματα και οι δύο μιας στρεβλής κοινωνίας που παράγει κενόδοξα και αδιέξοδα πρότυπα. Είναι το αμερικάνικο όνειρο στην αφήγηση του Ιάκωβου, με το κυνήγι του εύκολου χρήματος και τη θεαματική, περιπετειώδη πλοκή, και το μικροαστικό όνειρο στην αφήγηση του Ριχάρδου, στην οποία ο ήρωας καλείται να παίξει τον ρόλο του νεαρού επιτυχημένου επαγγελματία, με έναν καλό γάμο και μια ήσυχη, καθωσπρέπει ζωή προκειμένου να ικανοποιήσει τις προσδοκίες των γονιών του, αλλά και της συζύγου του από αυτόν. Πρόκειται, λοιπόν, όπως μας διαβεβαιώνει το σύντομο παράθεμα που είδαμε παραπάνω, για δύο «ονειρικές» εκδοχές του εαυτού, που καταλήγουν αμφοτέρως σε εφιάλη. Για δύο «θεαματικές» ακραίες πλευρές του ίδιου προσώπου<sup>107</sup>, οι οποίες, στη μετατοπισμένη αναπαράσταση της *Ουράνιας μηχανικής* κατασκευάζονται από το υλικό του χολλυγουντιανού κινηματογράφου (Ιάκωβος-Τζακ) και της ελληνικής (ριάλιτι) τηλεόρασης της δεκαετίας του 1990 (Ριχάρδος).

Όμως το πρόσωπο του Ιάκωβου αντανakλάται, αναδιπλώνεται και ξαναπαρουσιάζεται και σε άλλα πρόσωπα του μυθιστορήματος. Τέτοια περίπτωση *σωσία*<sup>108</sup> είναι ο μυθικός *working class hero*, που ο Τζακ συνεχώς τραγουδά μες στο μυαλό του στο τραγούδι του John Lennon, και τον βρίσκει στον Σταύρο τον εικοσιοκτάχρονο σιδηρουργό που σκοτώθηκε σε εργατικό ατύχημα, σε μια οικοδομή τον Μάιο του 1997. Ο Ιάκωβος θα δει τη φωτογραφία του στην εφημερίδα «[κ]αι τον κοίταζε αποσβολωμένος, σαν να 'βλεπε τον εαυτό του» (421) με ένα «θλιμμένο, κοροϊδευτικό μειδίαμα, που [τ]ου μοιάζει και λιγάκι» και «έχασε τη ζωή του τρία χρόνια πριν απ' τον εικοστό πρώτο αιώνα, κι εγώ;» (503) αναρωτιέται ο ήρωας, «Ποιος θα 'μαι εγώ έπειτα από μια εικοσαετία αν ζω; άλλη μια άσπρη ποδιά σε άσπρο τοίχο; Κι εκείνη η νύχτα στην Καλαμαριά; Και η Κασσαβέτεια που κουβαλάω μέσα μου; Και ο φετινός ο Μάιος ο σκληρός; Καθόταν κι άλλαζε τα κανάλια στην τηλεόραση» (503· πρβλ. 413, 421). Τέτοιος χαρακτήρας είναι όμως και ο Χρίστος, ο καλύτερος φίλος του Γιώργου, συγκρατούμενου του Ιάκωβου, που τον σκότωσε ο Γιώργος για τα μάτια της Ρένας (416-417), και που το αγαπημένο του τραγούδι ήταν πάλι το *Working Class Hero* και «πάντα αυτό τραγουδούσε» γιατί «το 'χε μάθει απ' τον πατέρα του, έναν χίπι που σοβάρεψε» (417) «Ένας Χρίστος απ' την Κέρκυρα, σκέφτηκε [ο Ιάκωβος], μάθαινε απ' τον πατέρα του,

<sup>107</sup> Αυτό το πρόσωπο, που δεν είναι άλλο από τον «απλό» Ιάκωβο, θα εμφανιστεί μόνο στο τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος όπου θα τοποθετήσει όπως είδαμε όλη τη μυθιστορηματική αφήγηση στο επίπεδο του ονείρου. Πρβλ. «Οι δύο πρωταγωνιστές, ένας έφηβος φυλακισμένος και ένας τριαντάρης δάσκαλος των φυλακών, αποκαλύπτονται τελικά σαν τη διπλή όψη του ίδιου προσώπου, του Ιάκωβου Νταλιάνη, κρατούμενου στην Κασσαβέτεια Φυλακή Ανηλίκων. Οι δύο ανδρικές φιγούρες προβάλλουν αλληλοσυμπληρούμενες. Επιπρόσθετα και οι δύο έχουν κοινά γονίδια με τις αφηγήτριες των προγενέστερων μυθιστορημάτων». (Πανταλέων 2009, 483).

<sup>108</sup> Βλ. ενδεικτικά: Σταυροπούλου 2011, 770. Δεν μπορώ εδώ να εμβαθύνω στις θεωρητικές προσεγγίσεις του Σωσία στη λογοτεχνία. Γνώμη μου είναι πάντως ότι θα ήταν γόνιμη μια προσέγγιση που θα ενέτασσε τους κεντρικούς ήρωες της Δούκα στην παράδοση του λογοτεχνικού Σωσία, ιδίως στις μεταμοντερνιστικές εκδοχές του βλ. ενδεικτικά: Travers [1998] 2005, 384· «Ο εκτοπισμένος εαυτός» («The displacement of self»): Hassan 1987, 65· Barth [1967] 1984, 74-75.

περίπου την ίδια εποχή, το ίδιο τραγούδι που μάθαινα κι εγώ απ' τον Νέστορα! [Σ.τ.Σ.: τον δικό του πατέρα]» (417).

Μαζί, λοιπόν, με τις συμπτώσεις και τις πολλαπλές εκδοχές του κόσμου, πολλαπλασιάζονται και τα είδωλα ή οι ταυτότητες του ήρωα. Πάνω από όλα θα έλεγα, επομένως, ότι η *Ουράνια μηχανική* είναι ένα μυθιστόρημα για τη διολίσθηση της ίδιας της ταυτότητας. Ένα γνήσια μεταμοντέρνο μυθιστόρημα που μας παρουσιάζει ένα διασπασμένο και πρισματικό πρόσωπο, μέσα σ' έναν διασπασμένο και πολυπρισματικό κόσμο. Εργαλείο, μάλιστα, αυτού του αναδιπλασιασμού του εαυτού είναι η αφήγηση, καθώς και η διακειμενικότητα και η διακαλλιτεχνικότητα/διαμεσικότητα<sup>109</sup>.

### ***Ουράνια Μηχανική: η πραγματικότητα ως θέαμα.***

Με την προσθήκη του τελευταίου κεφαλαίου, όπως είδαμε παραπάνω, η κυρίως αφήγηση μετατίθεται σε άλλο αφηγηματικό επίπεδο (πρβλ. Genette [1972] 2007, 303-304). Η *Ουράνια μηχανική* γίνεται, επομένως, ένα μυθιστόρημα μέσα στο μυθιστόρημα. Σ' αυτό, το δεύτερο, μυθιστόρημα, είναι που ανήκουν οι δύο κεντρικοί ήρωες της *Ουράνιας Μηχανικής*, ο Ιάκωβος Νταλιάνης ή Τζακ και ο Ριχάρδος Μπαλωτής. Η αφήγηση παρακολουθεί τη ζωή των δύο αυτών ηρώων, αναπτύσσει μπροστά στα μάτια του αναγνώστη την ανθρωπογεωγραφία του κόσμου τους και, με μια σειρά από συμπτώσεις, μπλέκει τους δυο κόσμους μεταξύ τους. Στη διάρκεια της αφήγησης, αναδεικνύονται οι ομοιότητες των δύο ηρώων με τέτοιο τρόπο ώστε, πριν ακόμα φτάσουμε στο τελευταίο κεφάλαιο το οποίο παρουσιάζει ρητά τον Ιάκωβο σαν εναλλακτική εκδοχή του Ριχάρδου, να έχει ο αναγνώστης αρχίσει να στοχάζεται γύρω από την έννοια της ταυτότητας και τη συμβολή της κοινωνίας, αλλά κι αυτής, της ουράνιας μηχανικής των κοινωνικών πιέσεων, των συμπτώσεων και των προσωπικών επιλογών που συνδιαμορφώνουν την ταυτότητα ενός προσώπου και την ιστορία του. Σε αυτό το πλαίσιο είναι καίρια η συμβολή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου για την κατασκευή της αφήγησης: η αφήγηση του Ιάκωβου-Τζακ αντλεί την πρώτη ύλη της πρωτίστως από τις χολλυγουντιανές ταινίες του τέλους του εικοστού αιώνα –και δευτερευόντως από τη ροκ μουσική της δεκαετίας του 1970 (βλ. αναλυτικά παρακάτω). Συμπληρωματικό υλικό για το σύμπαν της αφήγησης του μυθιστορήματος, και ειδικά των μερών που αφορούν τον Ριχάρδο, αντλείται από τα τηλεοπτικά ριάλιτι και σήριαλ της εποχής, καθώς και, φυσικά, από την ελληνική κοινωνία της ύστερης δεκαετίας του 1990. Ποια αφήγηση είναι πραγματικότητα και ποια φαντασία; Και πιο πολύ ακόμα, ποια από τις δύο ιστορίες του Ιάκωβου αποδίδει καλύτερα την ουσία των πραγμάτων; Η φαντασμαγορική του Ιάκωβου-Τζακ ή η περισσότερο πεζή, αλλά ελάχιστα αναπτυγμένη στο μυθιστόρημα, εκδοχή του τελευταίου κεφαλαίου; Πόσο ίδιος είναι ο

---

<sup>109</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο διαμεσικότητα για να αναφερθώ στον διάλογο του μυθιστορήματος της Δούκα με την τηλεόραση. Για τον κινηματογράφο διατηρώ τον όρο διακαλλιτεχνικότητα, καθώς η Δούκα, όσο και αν αναφέρεται στον εμπορικό κινηματογράφο, δεν απομακρύνεται από τον κινηματογραφικό κανόνα της εποχής, ενώ η παρούσα προσέγγιση του υλικού που χρησιμοποιεί αφορά στοιχεία των ταινιών ως καλλιτεχνικών μορφών.

Ριχάρδος με τον νεαρό Τζακ, και ποιο από τα δυο πρόσωπα είναι ο «αληθινός» Ιάκωβος του τρένου; Το μυθιστόρημα αφήνει το ερώτημα μετέωρο, κι αυτή είναι νομίζω και η επιτυχία του. Παράλληλα, όμως η Δούκα βρίσκει στην υπερβολή της φαντασίας του Ιάκωβου-Τζακ, οξυμμένης από την αισθητική της εμπορευματοποίησης του αμερικάνικου κινηματογράφου και, της ελληνικής τηλεόρασης, στην εκχυδαϊσμένη της μορφή, η οποία κυριαρχεί στην πραγματικότητα του Ριχάρδου, το άλλοθι να μιλήσει για ένα θέμα δύσκολο κι ευαίσθητο, για ένα θέμα που βρίσκεται έξω από τον δικό της οικείο κύκλο (πρβλ. Κούρτοβικ [2000] 2009, 522).

Αποτελεί, άλλωστε, σταθερό θέμα και μέλημα της Δούκα η στηλίτευση των κακώς κειμένων της εποχής της (πρβλ. Κούρτοβικ [2000] 2009, 524-525). Έτσι, και στην *Ουράνια μηχανική*, αξιοποιώντας την υπερβολική εικόνα μιας εικονικής πραγματικότητας αντλημένης από τον εμπορικό κινηματογράφο και την εντυπωσιοθηρική τηλεόραση, επικρίνει την Ελλάδα της δεκαετίας του 1990, μια Ελλάδα που διαγράφει την ιστορία της, ονειρεύεται το εύκολο κέρδος, παραδίνεται σε έναν ματαιόδοξο καταναλωτισμό και σταθμίζει τη ζωή της μέσα από τη μικρή οθόνη.

Η διαφορά της *Ουράνιας μηχανικής* από τα προηγούμενα μυθιστορήματα της Δούκα, τα οποία θεματοποιούν και κριτικάρουν την εποχή τους, έγκειται στο πρόσωπο του κεντρικού ήρωα. Είναι ένας νεαρός παραβάτης. Ποιος τον ώθησε σε αυτή την εκδοχή του εαυτού του; Πώς θα μπορούσε η κοινωνία με τις δομές της, η οικογένεια να τον έχουν διαμορφώσει αλλιώς; Ή μήπως – και εδώ συναντάμε το πνεύμα του Νέου Χόλλυγουντ το οποίο εξυφαίνει τον μύθο των νεαρών που επιλέγουν να ζήσουν κόντρα ή έξω από την κοινωνία του καταναλωτισμού και του συντηρητισμού– μια κοινωνία σε σήψη δεν μπορεί παρά να παράγει πρόσωπα στρεβλά, και η αντίδραση προς αυτήν είναι ένα δείγμα υγείας; Γιατί, ανάμεσα στον Τζακ-Ιάκωβο και τον Ριχάρδο, μάλλον ο νεαρός παραβάτης, παρά τις αυτοκαταστροφικές επιλογές του και τη μεγαλομανία του, γίνεται πιο συμπαθής στον αναγνώστη από τον Ριχάρδο που ζει τη ζωή του από ματαιώση σε ματαιώση ασφυκτιώντας στο μικροαστικό όνειρο της γυναίκας του και των γονιών τους. Παράλληλα, η επιλογή της παρουσίασης της δεκαετίας του 1990 με τα υλικά της τηλεόρασης και του εμπορικού κινηματογράφου είναι εξαιρετικά επιτυχής, καθώς αποδίδει όχι μόνο το ήθος της εποχής, αλλά και συνολικότερα τη δεσπόζουσα αισθητική και ιδεολογική της τάση: είναι η εποχή του MTV, και των κινηματογραφικών υπερπαραγωγών, του Χαρδαβέλα και της Νικολούλη, η εποχή που τα τραγούδια –και μαζί τους οι ελπίδες– της δεκαετίας του 1970 είναι πια ένα μακρινό παρελθόν.

### **Η ρεαλιστική αφορμή για τη σύνθεση της *Ουράνιας Μηχανικής*.**

Η επιλογή ενός νεαρού παραβάτη ως κεντρικού προσώπου φαίνεται ότι υπαγορεύτηκε στη συγγραφέα από μια ρεαλιστική αφορμή. Η Δούκα στα *Μαύρα λουστρίνια* αφηγείται: «Το Ένας σκούφος από πορφύρα εκδόθηκε παραμονές Πάσχα του 1995. Την ίδια περίπου εποχή αποδέχτηκα

πρόταση της Μυρσίνης Ζορμπά και βρέθηκα μέλος του Διοικητικού στο νεοσύστατο τότε ΕΚΕΒΙ. Φανταζόμουν διάφορα... Ότι θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να προωθήσουμε την ανάγνωση από πόλη σε πόλη και από χωριό σε χωριό. Έβλεπα το ΕΚΕΒΙ να εξακτινώνεται σε όλη την Ελλάδα με μικρά παραρτήματα. Ξεκίνησε έτσι το πρώτο πιλοτικό πρόγραμμα στον νομό Έβρου. Γύρω στο 1996, χάρη στη Μυρσίνη, μου δόθηκε επίσης η δυνατότητα να επισκεφτώ δυο φορές το Αγροτικό Σωφρονιστικό Κατάστημα Ανηλίκων Κασσαβέτειας στον Αλμυρό Μαγνησίας. Έβλεπα τα πρόσωπα των κρατουμένων και ήταν πρόσωπα εφήβων που αν δεν ήξερες το παράπτωμά τους δεν θα μπορούσες να το μαντέψεις. Ένας μικρόκοσμος που καθρέφτιζε τις αδικίες, τις ανισότητες και τις διακρίσεις του έξω κόσμου. Περνούσαν οι μήνες και μου ήταν αδύνατον να ξεχάσω, αδύνατον, κυρίως, να αποδεχτώ τις άθλιες συνθήκες διαβίωσής τους. Αν ήμουν δημοσιογράφος· αν ήμουν κοινωνιολόγος, ψυχολόγος ή νομικός, πιθανόν να είχα επιχειρήσει να γράψω μια ειδική μελέτη. Είμαι όμως μυθιστοριογράφος. Την ίδια στιγμή που αισθανόμουν ανεπαρκής για ένα βιβλίο με ανήλικους έγκλειστους παραβάτες, προσπαθούσα μέσα από διαβάσματα συνενώνοντας επιμέρους γνώσεις και ακούσματα, να ταξινομήσω τις σημειώσεις που κρατούσα και να τις διοχετεύσω με οδηγό τη φαντασία μου σε μια πολυπρόσωπη σύνθεση». (Δούκα 2005, 168-170).

Η επίσκεψή της στη φυλακή ανηλίκων στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου, αποτέλεσε το έναυσμα για τη σύνθεση ενός μυθιστορήματος με το συγκεκριμένο θέμα. Μάλιστα η επίσκεψη αποτυπώνεται στο μυθιστόρημα με την επίσκεψη των «Αθηναίων» στην Κασσαβέτεια. Στην ομάδα των Αθηναίων βρίσκεται αυτή τη φορά και η συγγραφέας Γιώτα Μοδάνου «γνωστή, λέει, και για τους αγώνες της στη δικτατορία» (Δούκα [1999] 2009, 114· και αναλυτικότερα η επίσκεψη των Αθηναίων 112-126). Η συγγραφέας παρουσιάζεται σαν μια συμπαθητική φιγούρα, η οποία όμως παρά τις καλές της προθέσεις αδυνατεί να βοηθήσει ουσιαστικά τους νεαρούς κρατούμενους, ενώ οι ήρωες αμφισβητούν ευθέως τη δυνατότητά της να κατανοήσει σε βάθος τις δυσκολίες της κατάστασης που βιώνουν. Η κατάσταση δεν αλλάζει με ευχολόγια, και όσοι είναι «έξω από τον χορό της» καλύτερα να μην εκφέρουν εύκολες γνώμες.

Σε μια σκηνή τυπικής νυκτερινής «εξόδου» προς τιμήν των Αθηναίων επισκεπτών η Στέλλα<sup>110</sup>, η κοινωνική λειτουργός που είναι υπεύθυνη για τη λειτουργία της φυλακής, απευθύνεται

---

<sup>110</sup> Στο πολύβουο μυθιστορηματικό σύμπαν της *Ουράνιας Μηχανικής* προβάλλονται συχνά η πολυπλοκότητα των προβλημάτων της φυλακής, και η ματαίωση που μπορεί να επιφέρουν τα αλληπάλληλα αξεπέραστα εμπόδια που αντιμετωπίζει το προσωπικό των σωφρονιστικών ιδρυμάτων. Το σύνθετο αυτού του προβλήματος, όπως και πολλών άλλων κοινωνικών προβλημάτων που τίγονται στο μυθιστόρημα, υπογραμμίζουν οι αλληλοσυγκρουόμενες και συχνά αντιφατικές συμπεριφορές των ηρώων. Χαρακτηριστικός σε αυτή την κατεύθυνση είναι ο χαρακτήρας της κοινωνικής λειτουργού της φυλακής, της Στέλλας. Είναι ένας χαρακτήρας ενδιαφέρων ακριβώς επειδή συνδυάζει θετικά και αρνητικά στοιχεία, συνδυάζει μια ειλικρινή διάθεση προσφοράς με το βόλεμα και την αδράνεια που επέρχονται μετά από τις αλληπάλληλες ματαιώσεις. Σε ένα επεισόδιο νυκτερινής εξόδου του προσωπικού της φυλακής μαζί με τους Αθηναίους επισκέπτες της Κασσαβέτειας η Στέλλα θα πει πολύ, και θα παρασυρθεί σε μια χειμαρρώδη επίθεση κατά πάντων: «Κρατούμενοι είμαστε κι εμείς, σας έκανα άσχημη εντύπωση πριν, έτσι; Γιατί, βρε Στέλλα, είπε ο Στράτος, δεν ξέρουμε ότι κάνεις όπως πρέπει τη δουλειά σου; Μόνο εσύ με καταλαβαίνεις, Στράτο μου, έφαγα τα καλύτερά μου χρόνια κρατούμενη από φυλακή σε φυλακή. Απ' την Κέρκυρα στον Κορυδαλλό κι απ' τη Θεσσαλονίκη στον Αλμυρό. Αυτή ήταν η ζωή μου. Να καταριέμαι τις μάνες που αφήνουνε τα παιδιά τους να καταλήξουνε στη φυλακή. Κι όμως

μεθυσμένη στη μυθιστορηματική συγγραφέα: «Γύρισε προς τη Μονδάνου ξαναμμένη: να 'ρθεις εδώ, κυρία μου, αν θέλεις να γράψεις βιβλίο, να 'ρθεις να κατοικήσεις εδώ, να ζήσεις από κοντά τη ζωή μας, να πονέσεις, κι όχι να μου κάνεις την επισκέπτρια. Η Μονδάνου μειδίασε πειραγμένη». Σε αυτό το σημείο η Δούκα φαίνεται να καταθέτει μια ειλικρινή συγγραφική ανησυχία. Η λογοτεχνία όχι μόνο δεν μπορεί να αλλάξει τη ζωή των νεαρών κρατουμένων και του προσωπικού των φυλακών, δεν μπορεί καν να κατανοήσει στο ακέραιο τη συνθήκη που εκείνοι βιώνουν (πρβλ. 186). Προκειμένου, λοιπόν, να υπερκεράσει τη συγγραφική σιωπή και την αποσιώπηση αυτού του τόσου ευαίσθητου θέματος, η Δούκα επιλέγει το λογοτεχνικό τέχνασμα της μεταμοντερνιστικής αυτοσυνειδησίας και τον διακαλλιτεχνικό διάλογο με τον κινηματογράφο.

### **Ιάκωβος-Τζακ Ρασινο: η κατασκευή του μυθιστορηματικού ήρωα με το υλικό των ταινιών του Χόλλυγουντ.**

Η ομολογημένη αμηχανία της Δούκα μπροστά στο θέμα της εγκληματικότητας των ανηλίκων, είναι εκείνη που υπαγορεύει την επιλογή του διαλόγου με το σινεμά. Πέρα από την όποια έρευνά της, το πρόσωπο του νεαρού κεντρικού ήρωα πρέπει να πάρει σάρκα και οστά αφομοιώνοντας αφηγηματικό υλικό. Αντίστοιχη πεζογραφική παράδοση στην Ελλάδα δεν υπάρχει, ούτε και είναι το φαινόμενο τόσο εκτεταμένο ώστε να υπάρχει πλήθος καταγεγραμμένων και αφηγημένων πραγματικών περιστατικών. Επομένως, ο κινηματογράφος παρέχει εν προκειμένω το υλικό που έλειπε για την κατασκευή του κεντρικού χαρακτήρα.

Η παράδοση χολλυγουντιανών ταινιών με θέμα το έγκλημα μετράει στα τέλη του εικοστού αιώνα αρκετές δεκαετίες, ενώ βρίσκεται στη συγκεκριμένη χρονική συγκυρία σε μια συνεχή άνθιση για περισσότερα από είκοσι χρόνια. Ο εγκληματίας στις ταινίες αυτές (θυμίζω ενδεικτικά μερικούς τίτλους: *Bonnie and Clyde* 1967, *The Godfather* 1972, 1974, 1990, *Scarface* 1983 *Carlito's Way* 1993 κ.ά.) ανάγεται σε κεντρικό πρόσωπο, γίνεται συμπαθής στο κοινό, παρ' όλη την παραβατική ή και βίαιη συμπεριφορά του, ενώ συχνά περιβάλλεται με την αύρα του ήρωα ή και του επαναστάτη. Ο Ιάκωβος έχει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, ενώ η επικριτική του στάση προς τα αστικά και τα μικροαστικά ήθη συγγενεύει με τη στάση των νεαρών εγκληματιών των ταινιών του Νέου Χόλλυγουντ. Η *Ουράνια μηχανική* είναι, επομένως, ένα μυθιστόρημα που φαίνεται να ξετυλίγεται εξολοκλήρου σχεδόν, στη φαντασία του νεαρού Ιάκωβου Νταλιάνη, του νεαρού ήρωα που αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από τις χολλυγουντιανές ταινίες, στις οποίες και αναφέρεται διαρκώς. Με άλλα λόγια είναι ένα μυθιστόρημα κατασκευασμένο, εν πολλοίς, με κινηματογραφικό υλικό. Μάλιστα, η *Ουράνια Μηχανική* είναι ένα μυθιστόρημα που δηλώνει ανοιχτά τις κινηματογραφικές του καταβολές. Σε αντίθεση με τα πεζογραφικά παραδείγματα που παρουσιάστηκαν αναλυτικά στα προηγούμενα δύο κεφάλαια, αλλά και με την πλειονότητα της

---

έγινα κι εγώ μάνα. Τα πρώτα χρόνια ξάπλωνα και δεν μπορούσα να κοιμηθώ. Έβλεπα εφιάλτες. Έπειτα είπα, Στέλλα, αν δεν βάλεις μυαλό χάθηκες. Καλύτερα να τα παρατήσεις προτού να τρελαθείς. [...]».

πεζογραφική παραγωγή της περιόδου 1981-2009 (βλ. αναλυτικά παρακάτω), στην *Ουράνια Μηχανική* εντάσσεται ένα πλήθος αναφορών σε ηθοποιούς αστέρες του σύγχρονου Χόλλυγουντ, σε σκηνοθέτες (κυρίως του Νέου Χόλλυγουντ) και σε τίτλους ταινιών, ενώ δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις που μπορεί ο τίτλος της ταινίας να μην αναφέρεται, ο Ιάκωβος όμως αντιπαραβάλλει τη ζωή του με κάποια χαρακτηριστική σκηνή της συγκεκριμένης ταινίας (π.χ. αναφορά στην ταινία *Pretty Woman*, 1990 του Gary Marshall, βλ. παρακάτω).

Ο κινηματογραφικός αφηγηματικός κώδικας παρέχει, λοιπόν, στη Δούκα το υλικό από το οποίο μπορεί να κατασκευάσει τον λογοτεχνικό ήρωα του Ιάκωβου. Οι ταινίες του χολλυγουντιανού κανόνα του τέλους του εικοστού αιώνα, λοιπόν, γίνονται στο μυαλό του Ιάκωβου-Τζακ ένα ενιαίο μυθοπλαστικό σύμπαν, το οποίο μπορεί να λειτουργήσει ως πλαίσιο, οικείο στο αναγνωστικό κοινό, μέσα στο οποίο μπορεί να αναπτυχθεί ο ήρωας. Από αυτό το μυθοπλαστικό σύμπαν ο ήρωας αντλεί κώδικες συμπεριφοράς και λόγου, ενώ αρκετά η χολλυγουντιανή υπερβολή απλώνεται και στα γεγονότα του καθημερινού του βίου –κι αυτά άλλωστε ο αναγνώστης τα προσλαμβάνει μέσα από το φίλτρο του Ιάκωβου-Τζακ.

Ταυτόχρονα, η αξιοποίηση του κινηματογραφικού αφηγηματικού σύμπαντος ως μεταποτισμένη αναπαράσταση λειτουργεί για το μυθιστόρημα αυτοαναφορικά, σαν κλείσιμο ματιού προς τον αναγνώστη, υπονομεύοντας διαρκώς τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση. Ο ίδιος ο ήρωας συνεχώς συγκρίνει τα όσα του συμβαίνουν με όσα ξέρει από τις ταινίες (βλ. ενδεικτικά: Δούκα [1999] 2009, 174-175, 190, 228-229, 344, 346-347, 361). Αντιλαμβάνεται, με άλλα λόγια, τη ζωή του σαν ταινία, θεαματική και ταυτόχρονα ξένη προς αυτόν<sup>111</sup>. Αλλά και χωρίς τον εμφιασμένο σχολιασμό από τον ήρωα, ήδη από τα ίδια τα περιστατικά, τα οποία ανακαλούν σταθερά το σύμπαν των χολλυγουντιανών αφηγήσεων, ο αναγνώστης, καθώς είναι εξοικειωμένος με τον αφηγηματικό κώδικα του εμπορικού κινηματογράφου, αντιλαμβάνεται την αποστασιοποίηση της μυθιστορηματικής αφήγησης από τη «ρεαλιστική» αναπαράσταση.

Στο τελευταίο κεφάλαιο διαβάζουμε: «Οι ταινίες, μαλάκα. Απ' το πρωί ως το βράδυ ταινίες. Μυαλό είναι κι αυτό, πού ν' αντέξει;» (492) και λίγο παρακάτω «Και γιατί να μην αρχίσει να γράφει όσα φαντάζεται, μισά ψέματα, μισά αλήθειες; Να θεωρήσει ότι είναι πραγματικά κρατούμενος στην Κασσαβέτεια. Εκεί γνωρίζει κάποια. Ταινίες και ταινίες με θέμα παρόμοιο. [...] Κι έχει πάει η Ντολότες να ερευνήσει τις συνθήκες διαβίωσης των κρατουμένων. Ακόμη και ειδύλλιο ανάμεσα σ' αυτόν και στην Ντολότες θα μπορούσε να υπάρξει. Γίνονται αυτά. Ακόμη και μελλοθάνατος να 'τανε, θα 'χε και πάλι το κουράγιο να ερωτευτεί, έτσι μόνο προχωράει ο άνθρωπος, με τον έρωτα. Προχωράει με τον έρωτα και με την καύλα του ακόμη και στην κόλαση.

---

<sup>111</sup> Πρβλ. «Ο Ιάκωβος την άκουγε και την ίδια στιγμή του φαινόταν ότι υπάρχει απέναντί τους ένας σκηνοθέτης και τους γυρίζει ταινία. Ακόμη κι αν ήθελα να σοβαρευτώ δεν με αφήνουν, σαν να μ' έχουν περιβουτήξει να πρωταγωνιστώ σ' ένα έργο που γράφουν άλλοι». (Δούκα [1999] 2009, 339). Ας σημειωθεί, ότι η ευρύτητα γνωστή, και αγαπητή σε κοινό και κριτικούς, ταινία *The Truman Show* του Peter Weir με θέμα ακριβώς έναν ήρωα που διάγει έναν βίο καταλεπτώς κατασκευασμένο και σκηνοθετημένο από άλλους για λογαριασμό του, βγήκε στις αίθουσες το 1998, έναν χρόνο, δηλαδή, πριν την έκδοση της *Ουράνιας μηχανικής*.

Και κάθεται ο Τζακ να της γράψει. Θέλει να της τα πει όλα, να της εξηγηθεί. *Σπίθες οι ρόδες του τρένου στις ράγες, σπίθες και στο μυαλό σου, μαλάκα*» (497). Σ' αυτό το απόσπασμα ο Ιάκωβος, μάλλον πιο συγκεκριμένα η τρίτη εκδοχή του προσώπου του Ιάκωβου η οποία μας παρουσιάζεται στο τελευταίο μόνο κεφάλαιο, ξεκινά να αναδιηγηθεί σε κάποια φανταστική ερωμένη ένα σενάριο για τη ζωή του. Η αλλαγή του αφηγηματικού επιπέδου διαχωρίζεται με τη χρήση πλάγιων στοιχείων. Η αφήγηση ξεκινά με μια φράση που ο αναγνώστης έχει ξαναδιαβάσει στο μύθο του τρίτου μέρους *«Μισάνοιξε τα μάτια, τα ξανάκλεισε, κινούμενες πρασινάδες, σπίθες στις ράγες. Σπίθες και στο μυαλό σου, μαλάκα»* (331). Παρόμοια, με πλάγια στοιχεία είναι τα μύθο στο πρώτο και το δεύτερο μέρος, τα οποία αναδρομικά εξηγούνται ως στοιχεία του αφηγηματικού επιπέδου αυτού του άλλου Ιάκωβου του τελευταίου κεφαλαίου, ο οποίος ταξιδεύει με τρένο και κάπου ανάμεσα στο όνειρο και τη φαντασία του πλάθει με υλικά από τη ζωή του την ιστορία του μυθιστορήματος: *«Άνοιξε τα μάτια και τα ξανάκλεισε. Άκουγε και δεν άκουγε τις ομιλίες γύρω του. Παστέλια! ο μικροπωλητής του σταθμού. Οι ρόδες του τρένου στις ράγες. / Μια ιστορία, θέλω μια ιστορία, παρακάλεσε»* (7). *«Βλάστηση, ελληνική βλάστηση, και μυρωδιές και γλίτσα. Μην ανοίξεις τα μάτια σου, το τρένο τρέχει μ' εσένα κι η Γη με το τρένο κι οι πλανήτες ανήμποροι στο χάος»* (155).

Ο κινηματογράφος, επομένως, λειτουργεί στην *Ουράνια μηχανική* σε δύο βασικούς άξονες. Ο ένας είναι η ταυτότητα του νεαρού Ιάκωβου. Ενός αγοριού που μοιάζει με τον Al Pacino, θέλει να τον φωνάζουν «Τζακ», έχει συνεχώς στο μυαλό του τους στίχους του «A working class hero», του αγαπημένου τραγουδιού του πατέρα του –του Νέστορα, ο οποίος, σημειωτέον, μοιάζει στον Αλαίν Ντελόν (Δούκα [1999] 2009, 299). Ο Ιάκωβος-Τζακ συνεχώς σκέφτεται τη ζωή του σε αναφορά με «τις ταινίες» –του αγαπημένου του Al Pacino κατά προτίμηση, αλλά και γενικώς. Το μυθιστορηματικό, δηλαδή, πρόσωπο του Ιάκωβου, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, είναι φορέας του κινηματογράφου στο μυθιστόρημα, ενώ στα κεφάλαια που είναι εστιασμένα σε αυτόν, ο λόγος της αφήγησης μεταφέρει πολλά από τα στοιχεία των χολλυγουντιανών ταινιών με θέμα το έγκλημα (θέματα, αφηγηματικός ρυθμός, αναφορές στη μουσική, αργκό λεξιλόγιο, αγγλική γλώσσα κ.λπ.· βλ. αναλυτικά παρακάτω). Ο δεύτερος άξονας του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της *Ουράνιας Μηχανικής* με τον κινηματογράφο, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια, είναι η αξιοποίηση του κινηματογράφου ως στοιχείου διακειμενικού και αυτοαναφορικού: ως δημοφιλούς καλλιτεχνικού αφηγηματικού κώδικα, δηλαδή, ο οποίος ενσωματώνεται στο λογοτεχνικό σύμπαν υποκαθιστώντας την πραγματικότητα με αποτέλεσμα να υπογραμμίζει τη φύση του λογοτεχνικού κειμένου ως αφηγηματικής κατασκευής, αλλά και να θέτει εν αμφιβόλω τη φύση της ίδιας της πραγματικότητας, καθώς και τη δυνατότητα του λογοτέχνη και του αναγνώστη να φτάσουν σε αυτήν.

## **Ιάκωβος-Τζακ-Τόνυ Μοντάνια-Καρλίτο Μπριγάντε: η συμβολή του κινηματογράφου στην κατασκευή της ταυτότητας του ήρωα.**

Η μετατοπισμένη αναπαράσταση εισάγεται στην *Ουράνια Μηχανική* πρωτίστως μέσω του Ιάκωβου, του νεαρού τροφίμου της Κασσαβέτειας, που θέλει να τον φωνάζουν Τζακ (Δούκα [1999] 2009, 13)<sup>112</sup>, έχει ως ίνδαλμά του τον Pacino –ή μάλλον κάποιους από τους χαρακτήρες που ενσάρκωσε ο Pacino, μοιάζει και λίγο στον γνωστό ηθοποιό (8), και σκέφτεται τη ζωή του πάντα σε σχέση με «τις ταινίες»<sup>113</sup>.

Συγκεκριμένα ο Ιάκωβος αναφέρεται πρωτίστως σε δύο ταινίες του Brian De Palma, οι οποίες έχουν θεωρηθεί από τους κριτικούς κινηματογράφου ως συμπληρωματικές η μία της άλλης (βλ. ενδεικτικά Ebert 1993). Πρόκειται για τις ταινίες *Ο Σημαδεμένος* (*Scarface*, 1983) και *Υπόθεση Καρλίτο* (*Carlito's Way*, 1993) του Brian De Palma, οι οποίες χαρακτηρίζονται αμφότερες για τη στυλιζαρισμένη υπερβολή τους, για τη θεαματοποίηση της βίας, για τον γρήγορο και νευρικό ρυθμό τους, αλλά και την κατασκευή ενός μυθοπλαστικού κόσμου, επικών από κάθε άποψη διαστάσεων, ο οποίος επικεντρώνεται θεματικά στον κόσμο του εγκλήματος, ενώ τελικά –όπως άλλωστε και οι κόσμοι της *Ουράνιας Μηχανικής*– μέσα από την υπερβολή του στηλιτεύει τα κακώς κείμενα του σύγχρονου καπιταλιστικού κόσμου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντίθεση ανάμεσα στους δύο κεντρικούς χαρακτήρες, τους οποίους ο Ιάκωβος αφομοιώνει μέσω του Al Pacino ως ηθοποιού-πρότυπο, σαν να πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Δύο ταυτότητες αντιθετικές εκδοχές του

---

<sup>112</sup> «Πήγε και κουρεύτηκε γουλί, αυτός που λάτρευε το μαλλί του. Τη μεθεπόμενη της Πρωτομαγιάς. Το 'χε ρίξει στον ύπνο και στο σουλάτσο. Τότε είπε ότι θέλει να τον φωνάζουνε Τζακ. Ο Αντεροβγάλτης; τον ειρωνεύτηκαν; Αλλά του είχε όλους χεσμένους. Το Τζακ του πήγαινε πιο πολύ από το Ιάκωβος» (Δούκα [1999] 2009, 13). Ας σημειωθεί, ότι και ο Τράβις, ο κεντρικός ήρωας του *Ταξιδιέ* (1976) του M. Scorsese, κουρεύεται γουλί, και μάλιστα αυτό αποτελεί μια χαρακτηριστική στιγμή για το πέρασμα του ήρωα στην ενεργό βία είναι, όπως άλλωστε και για τον Ιάκωβο της Δούκα.

<sup>113</sup> Πρβλ. «Προοίμιο στην *Ουράνια Μηχανική* είναι η παράκληση του Ιάκωβου για μια ιστορία. Αδιευκρίνιστο το ποιον ακριβώς ικετεύει. Μάλλον στην προσωπική του μούσα δέεται, αν και δεν φαίνεται να την έχει ανάγκη καθώς από την αρχή εκδηλώνει συμπτώματα παθολογικής μυθομανίας. Η υπερκινητική φαντασία του μπορεί να μην τιθασεύεται γραπτώς, αλλά παρεισδύει δολίως στο μυθιστόρημα, εκτροχιάζοντας τα επεισόδια που από ένα σημείο και πέρα μοιάζουν όλο και πιο εξωφρενικά, επιτηδευμένα απίθανα. Η κινηματογραφική εποποιία με πρωταγωνιστή τον ίδιο που ο Ιάκωβος σκηνοθετεί στο ναρκισσευόμενο μυαλό του, λαμβάνει αποσπασματικά υπόσταση μέσα στο βιβλίο της Δούκα, παραβιάζοντας την αληθοφάνεια σε τόσο ακραίο βαθμό που η αφήγηση διαστρεβλώνεται σε ένα γκροτέσκο μελόδραμα. [...] Με σπασμωδικές διεργασίες της φαντασίας του, ο Ιάκωβος συνθέτει ένα αφόρητο φαιδρολόγημα, κυοφορημένο από μια ευτελή και άγονη πραγματικότητα, όπου τίποτα το θριαμβικό δεν γίνεται να καρπίσει. Παρακινδυνευμένο το τέχνασμα της Δούκα καθώς οι φαντασιοπληξίες του κεντρικού χαρακτήρα ενδεχομένως να προσληφθούν κυριολεκτικά και να χρεωθούν σαν αστοχίες στην ίδια, λόγω του ότι δεν διαχωρίζονται από την αφηγηματική ροή παρά μόνο επιλογικά». (Πανταλέων 2009, 490-491· πρβλ. 484). Λίγο παρακάτω η κριτικός συνεχίζει: «ο ήρωας της *Ουράνιας μηχανικής*, μολονότι δεινός ομφαλοσκόπος και αυτός, είναι ακατάσχετα ευφάνταστος. Με τις αλυσιδωτές αντιδράσεις που η μεγαλομανία του πυροδοτεί στο μυαλό του, ευελπιστεί στην απαλοιφή των πληγών του από τον κερματισμό του οικογενειακού του περιβάλλοντος που τον άφησε ανέστιο. Με άλλα λόγια χιρρίζει επειγόντως ενός μύθου, και δη δοξαστικού, σαν αντιστάθμισμα του μετεωρισμού του πάνω από ένα πρώιμο υπαρξιακό κενό». (Πανταλέων 2009, 492).



ίδιου προσώπου, όπως ακριβώς είναι ο Ιάκωβος-Τζακ και ο Ριχάρδος δύο αντιθετικές – φαντασιακές(;)– εκδοχές<sup>114</sup> ενός προσώπου, του Ιάκωβου του τελευταίου κεφαλαίου.

Ο Τόνυ Μοντάνα, ένας κουβανός μικροαπατεώνας που καταλήγει στην Αμερική με την αποπομπή των φυλακισμένων από την Κούβα του Φιντέλ Κάστρο, εξελίσσεται ακολουθώντας τη φιλοδοξία του για χρήμα και εξουσία σε έναν αδίστακτο δολοφόνο, ο οποίος σταδιακά αποξενώνεται από όλους τους ανθρώπους του στενού του περιβάλλοντος και οδηγείται σε μια προδιαγεγραμμένη, αλλά και εξόχως θεαματική αυτοκαταστροφή. Η σκηνή της πτώσης του ήρωα, που είναι και η καταληκτική της ταινίας, σκηνοθετείται από τον De Palma με όλα τα χαρακτηριστικά αυτού που περιγράψαμε ως θεαματοποίηση της βίας: πολλοί φόνοι, άφθονο αίμα, ναρκωτικά και ερωτισμός, αλλά και οι αργές χορευτικές κινήσεις της κάμερας που επιμένουν στον φόνο, τον φόνο με όπλα ή χωρίς, με μικρά όπλα, με μεγάλα όπλα, όπλα που πυροβολούν κατά μέτωπο ή αιφνιδιάζουν τον ήρωα από πίσω, γεμίζοντας την οθόνη με αίμα.

Η σκηνή καταλήγει με τον Τόνυ να παρουσιάζεται ως τραγικός ήρωας που τιμωρείται μετά τη διάπραξη ύβρεως. Έχει απομονωθεί από όλους, επαγγελματικά και συναισθηματικά, όλοι θέλουν να τον σκοτώσουν, κανείς δεν πρόκειται να τον προστατεύσει, ενώ ο ίδιος εξακολουθεί να μην μπορεί να δει τα λάθη του, και να διαιωνίζει την πλάνη της παντοδυναμίας του. Η ταινία κλείνει με τον Τόνυ που πέφτει νεκρός, στο μεγάλο σιντριβάνι που βρίσκεται στο κέντρο της έπαυλής του. Το νερό βάφεται κόκκινο καθώς κοιτάζουμε το πτώμα του πεπτωκότος, κυριολεκτικά και μεταφορικά, Τόνυ να επιπλέει μπρούμυτα σε ένα σιντριβάνι που κοσμεύεται από ένα άγαλμα με την άκρως ειρωνική επιγραφή «The world is yours» («Ο κόσμος σου ανήκει»). Ο *Σημαδεμένος* είναι, επομένως, όπως φαίνεται και από μια σειρά επί μέρους στοιχεία και μοτίβα της ταινίας, μια κινηματογραφική μυθοπλαστική πραγματεία για την πλάνη του αμερικάνικου ονείρου, μια σαρκαστική και σκληρή αναφορά στον αμοραλισμό του πλουτισμού και την αναπόφευκτη πτώση στην οποία οδηγεί. Καθόλου, λοιπόν, τυχαία η επιλογή της Δούκα να διαλεχθεί με τη συγκεκριμένη ταινία σε ένα μυθιστόρημα που στηλιτεύει ακριβώς αυτήν την έλλειψη ιδανικών σε έναν κόσμο που θεοποιεί το χρήμα και το φαίνεσθαι.

Ο Καρλίτο Μπριγάντε, από την άλλη μεριά, είναι το άκρως αντίθετο του Τόνυ Μοντάνα. Είναι ένας πολύ συμπαθής ήρωας, τον οποίο χαρακτηρίζει πρωτίστως η ρωμαλέα ηθική του στάση σ' έναν κόσμο γεμάτο έγκλημα και προδοσία. Στην αρχή της ταινίας ο Καρλίτο βγαίνει από τη φυλακή, διατρανώνοντας με ενθουσιασμό στον δικαστή, που επικυρώνει τη σχετική απόφαση, ότι στα πέντε χρόνια που έμεινε στη φυλακή έχει αλλάξει πλήρως, έχει «γιατρευτεί», είναι πλέον ένας καινούργιος άνθρωπος. Και ως τέτοιος καινούργιος άνθρωπος θα επιχειρήσει να ζήσει. Μόνο που το περιβάλλον στο οποίο επιστρέφει δεν του το επιτρέπει. Σε κάθε του βήμα ο Καρλίτο

---

<sup>114</sup> Συγκεκριμένα, όπως προαναφέρθηκε, σύμφωνα με την αφήγηση του Ιάκωβου στο τελευταίο κεφάλαιο, ο Τζακ και ο Ριχάρδος είναι δύο προβολές του εαυτού σε εναλλακτικά σενάρια της ζωής του. Οι δύο ακραίες εκδοχές εξέλιξης του ίδιου προσώπου (Δούκα [1999] 2009, 492) «Οι ταινίες, μαλάκα. [...] Σε δύο παραλλαγές η ζωή του. Και ο πραγματικός που ήταν». (για ολόκληρο το απόσπασμα βλ. παραπάνω).

αναγκάζεται να συνεργαστεί με εγκληματίες, να φτάσει ακόμα και στον φόνο προκειμένου να επιβιώσει. Αποφασισμένος να μην προδώσει τους «φίλους» του, θα καταλήξει δολοφονημένος, προδομένος πολλαπλά από ανθρώπους του στενού περιβάλλοντός του. Το μόνο πρόσωπο που μοιράζεται τις αξίες και την αγάπη του Καρλίτο, είναι η αγαπημένη του, η Γκέιλ. Από τη στιγμή της επανένωσης του ζευγαριού μετά την επιστροφή του ήρωα από τη φυλακή, ο Καρλίτο της υπόσχεται, και προσπαθεί αγωνιωδώς, να μαζέψει κάποια χρήματα για να φύγουν μακριά από το νοσηρό αυτό περιβάλλον, και να χτίσουν μια καινούργια δική τους ζωή. Όμως στην αποβάθρα του τρένου τους για το Μαϊάμι, ο Καρλίτο θα δολοφονηθεί, προδομένος από τον πιο έμπιστό του συνεργάτη. Το όνειρο μιας άλλης ζωής θα παραμείνει μακρινό.

Ο Ιάκωβος θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι ένα κράμα με πολλά στοιχεία από τους δύο αυτούς ήρωες του De Palma, του Τόνυ Μοντάνα και του Καρλίτο Μπριγάντε, οι οποίοι εξάλλου είναι από τους εμβληματικότερους ρόλους του Pacino. Στις δύο αυτές ταινίες ο De Palma συνδυάζει με τρόπο παραδειγματικό τη θεαματοποίηση της βίας με την καταγγελία της ως γέννημα μιας άδικης και αποσαθρωμένης ηθικά κοινωνίας. Πρόκειται για μια καταγγελία έμμεση που προκύπτει από την παρουσίαση της κοινωνικής αδικίας, της ψυχολογικής, πρωτίστως, αλλά και της σωματικής βίας που υφίστανται οι ήρωές του, ώστε, τελικά, οι πράξεις τους, χωρίς να δικαιολογούνται, να ανάγονται σε μια συλλογική και κοινωνική ευθύνη. Αυτό είναι θα έλεγα το κυριότερο σημείο επαφής του μυθιστορήματος της Δούκα με τις συγκεκριμένες ταινίες του De Palma. Αυτή η δεσπόζουσα κοινή ιδεολογική και ηθική στάση είναι που αιτιολογεί, κατά τη γνώμη μου, τον διάλογο της *Ουράνιας Μηχανικής* της Δούκα με τα συγκεκριμένα κινηματογραφικά παραδείγματα.

Επίσης, οι ταινίες αυτές του De Palma ισορροπούν με τρόπο χαρακτηριστικό για την κινηματογραφική, αλλά και για τη λογοτεχνική παραγωγή του τέλους του εικοστού αιώνα, ανάμεσα στην αισθητική του εμπορικού κινηματογράφου και των ταινιών τέχνης, εμπλουτίζοντας τους εντυπωσιακούς και περιπετειώδης μύθους τους με μία σειρά από ενδιαφέροντες πειραματισμούς με τη μορφή τους, όπως για παράδειγμα η εμφατική χρήση του χρώματος και της μουσικής, το έντονο στυλιζάρισμα ειδικά των σκηνών βίας κ.ά. Επομένως, η ιδεολογική και αισθητική συγκρότηση των συγκεκριμένων ταινιών του De Palma συγγενεύει με το εγχείρημα της *Ουράνιας Μηχανικής* της Δούκα, ενός μυθιστορήματος που χρησιμοποιεί τα ευτελή υλικά της σύγχρονης του πραγματικότητας προκειμένου να την καταγγείλει, και που διατηρεί σταθερά μια αποστασιοποιητική αυτοσυνειδησία προς τον εντυπωσιακό μύθο τον οποίο εξυφαίνει.

Ο Ιάκωβος έχει, λοιπόν, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, στοιχεία από τη φιλοδοξία, την ορμητικότητα και την αλήτικη αυθάδεια του Τόνυ Μοντάνα, του Κουβανού μικροεγκληματία που εξελίσσεται σε αδίστακτο έμπορο ναρκωτικών και δολοφόνο, για να φτάσει στο τέλος της ταινίας να καταστραφεί από αυτήν ακριβώς την αδίστακτη στάση του που τον απομονώνει από όλους τους συνεργάτες και τους οικείους του. Έχει, όμως, και την ευαίσθητη ψυχή του Καρλίτο Μπριγάντε,

του ερωτευμένου με τη Γκέιλ –όπως ο Ιάκωβος νιώθει για τη Μάρη–, του τρυφερού εραστή και του αφοσιωμένου φίλου, ο οποίος ενώ θέλει να ξεφύγει από τη ζωή του εγκλήματος, δεν το καταφέρνει. Ο Καρλίτο καταλήγει στην καταστροφή και τον θάνατο, επειδή εφαρμόζει το δικό του αξιακό σύστημα, της τυφλής σχεδόν εμπιστοσύνης του στα κοντινά του πρόσωπα, σε έναν κόσμο ανήθικο και απάνθρωπο. Ο Ιάκωβος χλευάζει τον Καρλίτο για την εμπιστοσύνη που έδειξε στο λάθος πρόσωπα, δεν αφήνεται να εμπιστευτεί κανέναν από τους γύρω του, με την εξαίρεση ίσως της ξαδέρφης του Ρούλας, και καταλήγει έτσι σε έναν μάταιο θάνατο, απομονωμένος και μόνος, όπως ο Τόνυ Μοντάνα του *Σημαδεμένου*. Ο Καρλίτο προς το τέλος της ταινίας, δείχνει ότι θα ξεφύγει από τον κόσμο του εγκλήματος και θα ζήσει την άλλη ζωή που ονειρεύεται. Ο Ιάκωβος αντίστοιχα λίγο πριν το τέλος του μυθιστορήματος αξιοποιεί τις σχολικές του γνώσεις και την εξυπνάδα του για να αναλάβει τη θέση του δασκάλου στη φυλακή, αντικαθιστώντας τον Ριχάρδο, και να κερδίσει την εύνοια του διευθυντή της φυλακής Καψάλη, με αποτέλεσμα να απολαμβάνει μια αρκετά ήρεμη και χαλαρή καθημερινότητα περιμένοντας την αποφυλάκισή του. Όμως, όπως ο Τόνυ Μοντάνα, αλλά και ο Καρλίτο Μπριγάντε σε κάποιον βαθμό, δεν καταφέρνει να ξεφύγει από τον εαυτό του. Επιλέγει τελικά να υποκινήσει κάποιους από του συγκρατούμενούς του στην απόδραση με την υπόσχεση της λείας που κατάφερε να αποσπάσει από τις ληστείες που έκανε πριν τον πιάσουν. Το αποτέλεσμα είναι να καταλήξει νεκρός χωρίς κανένα ουσιαστικό λόγο<sup>115</sup>.

Πιο συγκεκριμένα θα έλεγα ότι ο Ιάκωβος έχει στοιχεία από αυτούς τους ρόλους του Pacino όχι τόσο επειδή βιώνει μια συνθήκη παρόμοια με τη δική τους, αλλά επειδή η συγγραφέας βάζει τον ήρωά της να τους επικαλείται διαρκώς ως πρότυπά του και να φαντασιώνεται τη ζωή του σε μια διαρκή αναφορά προς τους κινηματογραφικούς αυτούς ήρωες. Ο κινηματογράφος είναι για τον Ιάκωβο το σύμπαν της φαντασιακής διαφυγής του από τη ματαίωση που αισθάνεται από το διαλυμένο οικογενειακό του περιβάλλον, και από την ερωτική απογοήτευση που θα βιώσει όταν τον εγκαταλείψει η Μάρη. Η *ποιητική της θεαματοποίησης* συνδυάζεται στην *Ουράνια Μηχανική* με τη *μετατοπισμένη αναπαράσταση*, καθώς στο παράδειγμα της αφήγησης που αφορά τον Ιάκωβο-Τζακ παρακολουθούμε πώς η εφαρμογή των κανόνων του κόσμου των ταινιών στη δική του προσωπική ζωή, οδηγεί τον ήρωα σε ένα ξέφρενο κυνήγι δόξας, χρήματος και έντονων συγκινήσεων, στο οποίο δεν είναι απόλυτα σαφές ποια από όλα τα ακραία που περιλαμβάνει η ιστορία του Ιάκωβου συμβαίνουν και ποια τα φαντάζεται, αλλά και ποια του συμβαίνουν και ποια προκαλεί εκείνος με τον ακραίο τρόπο που σκέφτεται και ενεργεί.

Παραθέτω εδώ ένα απόσπασμα, στο οποίο ο Ιάκωβος σκέφτεται τη Μάρη παραλληλίζοντας τον εαυτό του με τον Καρλίτο Μπριγάντε. Συγκρίνει τον έρωτά τους με τον κινηματογραφικό και καταλήγει ότι «αυτά», δηλαδή η άνευ όρων αγάπη της ηρωίδας για τον ήρωα, «γίνονται μόνο στις ταινίες». Το απόσπασμα κλείνει με την περιγραφή μιας πολύ χαρακτηριστικής σκηνής της ταινίας

---

<sup>115</sup> Επαναλαμβάνω το σχετικό παράθεμα: «Να πεθάνεις στη Νικαράγουα, εντάξει, να πεθάνεις στην Παλαιστίνη, εντάξει. Να πεθάνεις στο Δουβλίνο, στο Μεξικό, εντάξει. Αλλά να πεθάνεις, μαλάκα, έξω απ' την Κοζάνη;» (Δούκα [1999] 2009, 490).

στην οποία ο Καρλίτο, αφού βγει από τη φυλακή, πηγαίνει να ξαναβρεί την αγαπημένη του Γκέιλ. Στέκεται έξω από το χοροδιδασκαλείο μέσα σε μια καταρρακτώδη βροχή και την κοιτάζει να χορεύει κρατώντας ένα καπάκι σκουπιδοντενεκέ για ομπρέλα. Το τραγούδι «You are so beautiful» του Joe Cocker, στο οποίο αναφέρεται ο Ιάκωβος, συνδέει αυτή τη σκηνή της ερωτικής προσδοκίας, με μια σκηνή που έρχεται αρκετά αργότερα στην ταινία, τη σκηνή της ερωτικής ολοκλήρωσης, όπου η Γκέιλ θα ενδώσει τελικά στην πολιορκία του παλιού της εραστή Καρλίτο, μία σκηνή που εκτυλίσσεται ολόκληρη χωρίς λόγια με το τραγούδι του Cocker να κατακλύζει την οθόνη: «Σε λίγες μέρες θα τοιχοκολλούνταν και τ' αποτελέσματα. Κι ο σκουπιδοντενεκές ξεχειλισμένος στη Ροτόντα, πάνω πάνω το κόκκινο περιτύλιγμα της σοκολάτας για να του θυμίζει τη Λαρισαία. Μάρη, με ανεβασμένο τον τόνο! Λες και της έδινε η αναβίβαση μπόι. *You are so beautiful*, έλεγε και το τραγούδι και του ράγιζε την καρδιά. Αλλά η Γκέιλ τον είχε αγαπήσει τον Μπριγάντε. Αυτά γίνονται μόνο στις ταινίες, η γκόμενα θυσία για σένα. Στη ζωή πάντα σου κάνει νερά. Κι ούτε μια δυνατή βροχή να σε μουσκέψει ως το μεδούλι. Κι εσύ με το καπάκι του σκουπιδοντενεκέ στο κεφάλι να βλέπεις τη δικιά σου πίσω απ' το φωτισμένο παράθυρο του χοροδιδασκαλείου». (37)

Ο Ιάκωβος αναφέρεται και σε άλλους ρόλους του Al Pacino (*Serpico*, Sidney Lumet, 1973· *The Godfather*, Francis Ford Coppola 1972, 1974, 1990· *Scent of a woman*, Martin Brest 1992), κυρίως περιγράφοντας την πλοκή ή συγκεκριμένες σκηνές τους<sup>116</sup>, όπως θα έκανε ο κάθε σύγχρονος θεατής, χωρίς, δηλαδή, να εκδηλώνει κάποια ιδιαίτερη κινηματογραφοφιλική διάθεση. Ο κινηματογράφος ενδιαφέρει τον Ιάκωβο ως χώρος του φαντασιακού, και όχι ως καλλιτεχνικό αφηγηματικό ιδίωμα. Είναι, δηλαδή, ο κινηματογράφος για τον κεντρικό ήρωα, και για τον αναγνώστη της *Ουράνιας μηχανικής*, μία δεξαμενή εικόνων, προτύπων, αφηγήσεων, τα οποία μπορούν να ενταχθούν πολύ εύκολα στο μυθιστορηματικό σύμπαν του βιβλίου, με μια αναφορά στον πρωταγωνιστή, στην υπόθεση ή στον τίτλο της ταινίας, και να το εμπλουτίσουν με όλες τις συνδηλώσεις που φέρει η κάθε ταινία ως καλλιτεχνικό και πολιτισμικό προϊόν.

Έτσι, στα κεφάλαια στα οποία η εστίαση ανήκει στον Ιάκωβο, παρακολουθούμε τον κόσμο μέσα από το πρίσμα της κινηματογραφικά διαμορφωμένης φαντασίας, χωρίς να είμαστε σε θέση να διακρίνουμε ποια κομμάτια ανήκουν στη φαντασία του ήρωα και ποια είναι πραγματικότητα. Παραθέτω εδώ ένα απόσπασμα από το πρώτο κεφάλαιο, χαρακτηριστικό του ήθους του Ιάκωβου. Μετά την ερωτική του απογοήτευση από τη Μάρη, ο νεαρός φεύγει λίγο πριν τις πανελλαδικές εξετάσεις από το σπίτι της θείας του και της γιαγιάς του, με τις οποίες ζούσε, από τότε που ο

<sup>116</sup> Βλ. ενδεικτικά: Δούκα [1999] 2009, 11: «Αρχισε να αλλάζει κανάλια κι έπεσε στον Θεό του. Ο Αλ Πατσίνιο τυφλός ήρωας. *Ήπιες πολύ; βραχνή ακούγεται, γλυκιά μου*. Φάση. *Ας στρωθούμε στη δουλειά*, είπε ο ήρωας στον μικρό φλώρο, τον Τσάρλι. *Πού θα πάμε; ρώτησε ο μικρός. Στο τσίρκο με τα τέρατα*, απάντησε ο βετεράνος. Κι ύστερα στο αεροπλάνο τού έκανε εκπαίδευση. *Γυναίκες, τι να πει κανείς; Ποιος τις έπλασε; Μεγαλοφυΐα ο Θεός. Τα βυζιά, μικρά βυζιά, μεγάλα βυζιά, το μουνί*. Πήρε ο Ιάκωβος μια κόκα, κάθισε κι έχασκε. Ξεχάστηκε τελείως. Έπειτα τον πήραν τα ζουμιά. Έκλαιγε κι έλεγε: *Θα τα βρεις σκούρα στη ζωή σου, μαλάκα*»: εδώ η αναφορά είναι εμφανώς στο *Άρωμα γυναίκας* (*Scent of a Woman*, Martin Brest 1992), μια ταινία, η οποία αγαπήθηκε από το κοινό και τους κριτικούς, και για την οποία ο Al Pacino τιμήθηκε με Όσκαρ Ερμηνείας (Α' ανδρικού ρόλου).

Νέστορ, ο πατέρας του, αποφάσισε να φύγει από την Ελλάδα για να ξαναφτιάξει τη ζωή του με έναν δεύτερο γάμο πλάι στη γαλλίδα Φρανσουάζ. Χωρίς πολλή σκέψη ο Ιάκωβος-Τζακ καταλήγει να ληστέψει ένα ξενοδοχείο στην Καλαμαριά:

«Τις απολυτήριες τις ξεπέταξε με σκονάκια. Πήρε έπειτα το λεωφορείο κι έφυγε. Όταν τον είδε η γιαγιά του, έκανε τον σταυρό της. Βρήκε τα ρεμάλια βιδωμένα στην ίδια θέση. Όλοι για πεντοχίλιαρα και για γκόμενες. Κι εσύ, μαλάκα, διάβασμα και τέτοια. Θα μπεις, θα βγεις, και θα ψάχνεις για δουλειά. Τα 'βαλε κάτω. Στην αρχή δεν το 'χε ξεκαθαρίσει. Πήρε κρυφά το μαραφέτι του παππού του, αποχαιρέτησε τη γριά κι έφυγε. Σάββατο, 17 Ιουνίου, για να το θυμάται. Με το που έφτασε ήταν αποφασισμένος. Το ίδιο βράδυ χτύπησε ένα ξενοδοχείο στην Καλαμαριά. Παραμόνευε στα σκοτεινά, φόρεσε στο κεφάλι μια κάλτσα και μπήκε. Φυσούσε μέσα του ανεμοστρόβιλος. Άλλαξε και τη φωνή του, τη βάθυνε και τη σκλήρυνε. Ο υπάλληλος στη ρεσεψιόν τον κοίταζε χαννωμένος. Έκανε ό,τι του είπε. Άνοιξε ο χέστης το συρτάρι, του 'δωσε όσα λεφτά είχε μέσα. Ακίνητος, γιατί σ' έριξα. Πήρε τα λεφτά και χάθηκε στο σκοτάδι. Όταν έφτασε στο δωμάτιο τα μέτρησε. Διακόσια χιλιάρικα σ' ένα τέταρτο της ώρας. Βάλε και τις διαδρομές, πες και το μισάωρο που περίμενε στα σκοτεινά. Σε μιάμιση ώρα διακόσια κολλαριστά. Έμεινε όλη νύχτα άγρυπνος να σκέφτεται. Ξαναθυμότανε καρέ-καρέ τις κινήσεις του. Όλα είναι μια απόφαση. Ξημερώματα Κυριακής τον πήρε ο ύπνος. [...] Τίποτ' άλλο δεν τον ένοιαζε παρά να τελειοποιηθεί στην κλεψιά. Σαν να 'θελε να τελειοποιηθεί στο σκάκι, να βάλει κάτω το μυαλό του και να δουλέψει πώς κερδίζεις μια παρτίδα, μια μάχη, τη μάχη της ζωής. Δεν ήθελε να γίνει ο κυριλές ο πατέρας του. Μπορεί παλιότερα αυτά μόνο να 'τανε αρκετά: μια επιχείρηση που σου αποδίνει, σπιταρόνα στο Στρασβούργο, ακίνητα στην Ελλαδίτσα. Σήμερα δεν είναι. Σήμερα ο άνθρωπος θέλει πιο πολλά. Θέλει το σκάφος του, το ελικοπτεράκι του. Θέλει την τεμπελιά του, την τσέπη γεμάτη. Έτσι μας έφτιαξε το σύστημα, έτσι κι εμείς. Και τούτο και τ' άλλο, απ' όλα. Προτού να προλάβουμε να πούμε εντάξει, να σου και άλλες ανάγκες. Έτσι μας έκαναν, το σύστημα παράγει, κι εμείς πρέπει να καταναλώνουμε. Αν δεν καταναλώνουμε το σύστημα θα καταρρεύσει. Το είπε και ο εκθεσάς. Κουφά πράγματα. Γιατί δεν έγινε ακόμη ο τρίτος παγκόσμιος; Διότι αντί για όπλα παράγουν τώρα πιο πολλά αυτοκίνητα. Γι' αυτό και ο Ιάκωβος έπρεπε να τελειοποιήσει την τεχνική του. Να βοηθήσει και το σύστημα. Αλλά μόνος. Ούτε συντροφιά ούτε συνεταιράκια, έπρεπε μόνος του να βρει τον τρόπο. Τα 'δε και τα καλά του Μπριγάντε, συντροφιά και συνεταιράκια τον ξέκαναν. Όταν είσαι μόνος, είσαι μόνος, κινδυνεύεις μόνο από σένα. Έπινε τη βότκα του και σκεφτόταν ότι όλη η ανθρωπότητα έχει επιδοθεί στην κλεψιά. Άλλοι τα παίρνουνε σύμφωνα με τον νόμο, άλλοι πάνω απ' τον νόμο, άλλοι εκτός. Ακόμη και ο πατέρας του, το πρότυπο. Ο θαυμαστής του Λένον». (Δούκα [1999] 2009, 15).

Το συγκεκριμένο απόσπασμα είναι πολύ χαρακτηριστικό για το ήθος του Ιάκωβου-Τζακ, τον κοφτό και επηρεασμένο από τις ταινίες λόγο του (βλ. αναλυτικά παρακάτω), τη ζωή του, που ο ίδιος τη σκέφτεται, και τη διαμορφώνει σε κάποιο βαθμό, σαν χολλυγουντιανή ταινία. Η σκηνή της

ληστείας, για παράδειγμα, στο παραπάνω απόσπασμα, συγκεντρώνει μια σειρά στοιχείων της εικονικής πραγματικότητας των χολλυγουντιανών ταινιών –και δευτερευόντως της τηλεόρασης: η κάλτσα στο κεφάλι, η αλλαγμένη φωνή, η ατάκα του ληστή Ιάκωβου «ακίνητος γιατί σ’ έριξα», η εικόνα του Ιάκωβου να παίρνει τα λεφτά και να χάνεται στο σκοτάδι· όλα τυπικά μοτίβα των ταινιών με θέμα το έγκλημα που έχουν κατακλείσει τη μικρή και τη μεγάλη οθόνη στα τέλη του εικοστού αιώνα. Σ’ αυτό το πλαίσιο η φράση «Ξαναθυμότανε καρέ-καρέ τις κινήσεις του» γίνεται ένα κλείσιμο ματιού προς τον αναγνώστη, μια αναφορά στις ταινίες που στοιχειώνουν τη φαντασία και τη σκέψη του Ιάκωβου –ή μήπως στοιχειώνουν και την αντίληψη όλων μας, θέτει το ερώτημα εμμέσως η συγγραφέας. Ταυτόχρονα, βέβαια, η φράση λειτουργεί και ως δείκτης κατά Rajewsky, ρητός και όχι έμμεσος αυτή τη φορά<sup>117</sup>, συνδέοντας την αφήγηση που προηγήθηκε με σχετικά κινηματογραφικά παραδείγματα.

Επιπλέον το παραπάνω απόσπασμα εξηγεί τη συμπεριφορά του νεαρού ήρωα. Δεν αρκεί στη Δούκα η εμφάνιση μιας τυχαίας βίαιης συμπεριφοράς, ούτε και την ενδιαφέρει η ανάλυση της εγκληματικότητας ως αποτέλεσμα των δραματικών καταστάσεων εντός της οικογένειας –όχι ότι δεν υπάρχουν και αυτές σε αφθονία στην *Ουράνια μηχανική*. Αυτό που την ενδιαφέρει πρωτίστως είναι να προβάλλει τις κοινωνικές παθογένειες που παράγουν τέτοιες αντικοινωνικές και αυτοκαταστροφικές συμπεριφορές. Έτσι, οι ιστορίες του Ιάκωβου και του Ριχάρδου είναι δύο διαφορετικές μεν, εξίσου κακές όμως εκδοχές της ζωής σύμφωνα με τα πρότυπα μιας καταναλωτικής, μωροφιλόδοξης, ατομιστικής κοινωνίας. Μιας κοινωνίας επιδειξιμανούς, αχόρταγης, κακόγουστης, μιας κοινωνίας παραδομένης στον θεό του χρήματος (βλ. παραπάνω: «Τίποτ’ άλλο ... Λένον»). Κι αυτή είναι η νεοελληνική κοινωνία της ύστερης δεκαετίας του 1990, όπως τη βλέπει και την παρουσιάζει η Μάρω Δούκα –η σκηνή στο νυχτερινό κέντρο είναι ίσως η πιο ενδεικτική σχετικά<sup>118</sup>. Η νεοελληνική κοινωνία με τις μικροαστικές της προκαταλήψεις και κενόδοξες φιλοδοξίες της, με τον καθωσπρεπισμό της και το «τι θα πει ο κόσμος», με το ιδεώδες

<sup>117</sup> Αν και ρητός, και αυτός ο δείκτης δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει από μόνος του. Η φράση «καρέ-καρέ» δεν αφορά αποκλειστικά τον κινηματογράφο, εν έτει 1999 θα μπορούσε να αναφέρεται σε οποιαδήποτε αφήγηση χρησιμοποιεί την κινούμενη εικόνα (τηλεόραση, διάφορα είδη βίντεο κ.ο.κ.). Εντάσσεται στο ευρύτερο κειμενικό πλέγμα του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, το οποίο περιλαμβάνει ένα πλήθος άμεσων και έμμεσων αναφορών στον κινηματογράφο η συνισταμένη των οποίων, σύμφωνα με τον Tschlischke, σημαίνει τον διάλογο με τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο.

<sup>118</sup> Δούκα [1999] 2009, 117-126: Στις σελίδες αυτές αναπτύσσεται η σκηνή της εξόδου του προσωπικού της φυλακής προς τιμήν των «Αθηναίων» επισκεπτών της Κασσαβέτειας. Αξίζει κανείς να σταθεί σε αυτές τις σελίδες του μυθιστορήματος γιατί αποτυπώνουν όλη τη χυδαία καταναλωτική υπερβολή του τέλους της δεκαετίας του 1990 στην Ελλάδα στηλιτεύοντας παράλληλα τα ήθη που τη συνόδευαν. Παραθέτω ενδεικτικά: «Σαν σκυλάδικο, αλλά όχι ακριβώς, επαρχιακή αρχοντοταβέρνα με ορχήστρα που έπαιζε από καλαματιανούς και τσάμικα μέχρι Αντύπα, Καρρά και Πανταζή, κοψίδια ντόπια και τζατζίκια και σαλατικά, κρασιά και μπίρες και κόκα κόλες. Οι γυναίκες με μαζί φούστες και λαμέ μπλούζες, δυο δαχτυλίδια στο κάθε χέρι, βαμμένα νύχια, κολιεδάκια, βραχιολάκια, ρολογάκι, μαλλί ψεκασμένο. Οι άντρες με ξεκούμπωτο πουκάμισο, καδένα στον λαιμό μισό δάχτυλο πάχος ταυτότητα χρυσή στον καρπό του ενός χεριού, στο άλλο ρολόι με μπρασελέ, κόλο πλάκα, κοιλιά πέντε μηνών, άλλοι με στριφτό μουστάκι και γενάκι περιποιημένο, άλλοι μάγουλο γιαούρτι. Εδώ είμαι και σας βλέπω χρόνια τώρα, έλεγε μέσα του ο Ριχάρδος, καθισμένος ανάμεσα στον νευρολόγο και στη νεαρή Ραλλού. Στην αρχή έκαναν όλοι τους ανόρεχτους, έπειτα πλακώσανε κι αδειάζανε τα πιάτα και χώνανε τα ψωμιά στη μελιτζανοσαλάτα και στο τζατζίκι κι αρπάζανε με τα δάχτυλα τα κοψίδια. Είδε απέναντί του τη Μαρίνα που ρεύτηκε [...]». (117-118).

του «βολέματος» και του άκρατου ατομικισμού: μια κοινωνία με χαμένα ιδανικά, στηριγμένη στο εύκολο χρήμα, μια κοινωνία σε σήψη.

Οι αναφορές στο σινεμά, είτε αφορούν συγκεκριμένες ταινίες, είτε παραπέμπουν σε έναν ευρύτερο κύκλο χολλυγουντιανών ταινιών –κυρίως ταινιών δράσης, περιπετειών και ταινιών με θέμα το έγκλημα, μεταφέρουν όλες την αισθητική του εμπορικού κινηματογράφου, μια αισθητική της εμπορευματοποίησης, που εκβάλλει στην *ποιητική της θεαματοποίησης* και η οποία δεν διστάζει να γεμίσει τη μεγάλη οθόνη με μπόλικες εικόνες σεξ και βίας, διατηρεί έναν γρήγορο ρυθμό αφήγησης και δράσης, κανονικοποιεί την αθυροστομία των ηρώων, ενώ αξιοποιεί και άλλες πιο «ειδικά κινηματογραφικές» μεθόδους για να διατηρήσει το ενδιαφέρον του θεατή στο γεμάτο περισπασμούς περιβάλλον του ύστερου εικοστού αιώνα: χρησιμοποιεί γρήγορο μοντάζ, έντονες κινήσεις των ηρώων και της κάμερας, εντυπωσιακά χρώματα, κοφτούς διαλόγους με γρήγορες εναλλαγές, ευνοεί τη χρήση της μουσικής, και μάλιστα μουσικής ποπ, ροκ ή ντίσκο, ειδών, δηλαδή, περισσότερο αγαπητών στο νεανικό κοινό της εποχής. Τα περισσότερα από τα θεματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά που αναφέρω εδώ έχουν την αφετηρία τους στην ανάδειξη του Νέου Χόλλυγουντ στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970. Στις επόμενες δεκαετίες όμως κανονικοποιούνται, εμπορευματοποιούνται και παροξύνονται σε τρόπους κινηματογραφικής θεαματοποίησης, χάνοντας, εν πολλοίς, τον πρωτοποριακό και πειραματικό τους χαρακτήρα.

Στο σύμπαν της *Ουράνιας Μηχανικής* η *ποιητική της θεαματοποίησης* των χολλυγουντιανών ταινιών της τελευταίας εικοσαετίας του εικοστού αιώνα αξιοποιείται για τη μυθιστορηματική κατασκευή της έμμεσης κριτικής στην καταναλωτική νεοελληνική κοινωνία του τέλους του εικοστού αιώνα, η οποία εκτός των άλλων φαίνεται να έχει απωλέσει και την εθνική της ταυτότητα με τη διαγραφή της ιστορίας της και την δουλοπρεπή υιοθέτηση αμερικανόφερτων προτύπων<sup>119</sup>. Παράλληλα, όμως, χάρη στην ακραία υπερβολή του, το σύμπαν των χολλυγουντιανών ταινιών, όταν ενσωματώνεται στο λογοτεχνικό σύμπαν παραμένει αναγνωρίσιμο για τον αναγνώστη, με αποτέλεσμα να υπογραμμίζει αυτοαναφορικά την κειμενικότητα του μυθιστορήματος, καθώς και την αποστασιοποίηση του από την αληθοφανή αναπαράσταση.

### **...όπως στις ταινίες.**

Οι υπερβολικοί τρόποι του Ιάκωβου, η ταχύτητα της αφήγησής του, η βιαιότητα των σκηνών που περιγράφει, η γλώσσα του, η ροκ μουσική της δεκαετίας του 1970, η οποία επανέρχεται διαρκώς στα κεφάλαια που αφορούν τον Ιάκωβο-Τζακ, είναι όλα στοιχεία οικεία στον αναγνώστη από αυτόν τον κύκλο ταινιών. Οι ρητές αναφορές, εξάλλου, του Τζακ σε συγκεκριμένες ταινίες, αλλά

---

<sup>119</sup> Πρβλ. Μπαμπίλης 2015, 317-331: «Ουίσκι σε αφθονία. Μεταπολίτευση, διεθνής καπιταλισμός και εθνογραφικές πτυχές της νεωτερικότητας στην Ελλάδα». Στο άρθρο του ο Μπαμπίλης περιγράφει την αλλαγή του παραδείγματος της νυχτερινής διασκέδασης στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 1980 και εξής, με τη μαζικοποίηση του παραδείγματος της επιδεικτικής κατανάλωσης (σπάσιμο πιάτων κ.ο.κ.), την εισαγωγή του ουίσκι ως συμβόλου της “μοντέρνας” εισαγόμενης κουλτούρας και με το ΠΑΣΟΚ να οικειοποιείται πλάι στη λαϊκή μουσική και την κατανάλωση του ουίσκι.

και στο κινηματογραφικό φαντασιακό σύμπαν ως σύνολο δεν αφήνουν περιθώρια αμφιβολίας –ο ήρωας επαναλαμβάνει διαρκώς φράσεις του τύπου: «όπως στις ταινίες» «ούτε στις ταινίες» (π.χ. Δούκα [1999] 2009, 161, 172, 174, 179, 190, 229, 231, 257-258, 333-334, 337, 347, 391, 399).

Παραθέτω ενδεικτικά κάποια αποσπάσματα από το πρώτο κεφάλαιο. Παρότι ο κατάλογος των αναφορών στο σινεμά που παραθέτω δεν είναι εξαντλητικός, αποκτά κανείς με σαφήνεια την αίσθηση ότι η συχνότητα των αναφορών στο σινεμά στα κεφάλαια του μυθιστορήματος που αντιστοιχούν στον Ιάκωβο είναι σημαντική: «Εκτέλεση κεραυνός ή στο πι και φι, ταινία γρήγορη. Ακριβώς όπως το κατέστρωσε, ρολόι. Δεν ήταν αυτός, ήταν ο σωσίας του ο ατρόμητος. Άρπαξε τον σάκο με τα πεντοχίλιαρα κι έφτασε λαχανιασμένος στην τρύπα του» (Δούκα [1999] 2009, 19), «Με τα πολλά τα κατάφερε. Πέντε εκατομμύρια κολλαριστά. Και τώρα; Στις ταινίες ο ληστής πρέπει να 'χει και λίγο μυαλό. Αν έβγαινε τώρα να τα σκορπίσει εδώ κι εκεί, θα τον έπιαναν. Καθότανε και σκεφτόταν. [...] Αλλά δεν πρέπει να 'ναι ματαιόδοξος. Η πολλή βαβούρα βλάφτει. Πόσοι και πόσοι στις ταινίες την πατάνε, γιατί τους τρώει ο κώλος τους. Θέλουν να επιδειχτούν και την πατάνε. [...] Πού να τα κρύψει πού να τα βολέψει τόσα λεφτά; Γιατί, γαμώ το, στις ταινίες όλα είναι τόσο εύκολα; Ως και σε σιδηροδρομικό σταθμό τα κρύβουνε τα κλεμμένα σε θυρίδα και κανείς, ούτε ο πάπας δεν μπορεί να τους βάλει χέρι» (19-21), «Αλλά και πάλι ήρθαν εικόνες στο μυαλό του. Εικόνες με περιπέτεια και με δράση, αστυνομικές ταινίες, εκεί που ο πρωταγωνιστής την έχει βάψει, και λες πάει αυτός, αλλά πώς να πάει, που θα τελειώσει, βρε βλάκα, η ταινία» (27), «Τα 'λεγε ψιθυριστά και τ' άκουγε, το πάθημα μάθημα, κόπανε, Αυτά ούτε στη Μέκκα του κινηματογράφου δεν γίνονται» (28), «Του 'χε κολλήσει ότι θα τον περίμενε στη βιτρίνα για να της αγοράσει τη δερμάτινη ζακέτα. Όλα τα μπροστινά του τον πονούσανε. Στάθηκε στο πεζοδρόμιο αναποφάσιτος. Μαλάκα, είπε, άσε τις ταινίες στη Σαλονίκη είσαι». (29) «Άνοιξε την τηλεόραση και χάζευε. Έπειτα τον πήρε ο ύπνος. Ξύπνησε νύχτα. Στάθηκε στη μπαλκονόπορτα, είδε τελευταία φορά την Αθήνα, διαστημικό τοπίο. Θα την ξανάβλεπε; Της έκανε γεια με το χέρι. Πολύ κινηματογραφικό σκέφτηκε. Αν είχε καθρέφτη, θα 'βλεπε τα μάτια του που γυάλιζαν. Ας' τα συγκινητικά, κόπανε». (34). «Πήρε το σακ βουαγιαζ με την κοντόκαννη μέσα και βγήκε. Είχε από μέρες τσεκάρει την κίνηση. Ήξερε πού πατάει. Βγήκε σαν γάτα και κατηφόρισε. Έφτασε στην είσοδο του ξενοδοχείου που είχε σταμπάρει. Φόρεσε την περούκα του. Πέρασε σαν κύριος την περιστρεφόμενη πόρτα. Αμέσως και την κουκούλα. Κατευθύνθηκε στη ρεσεψιόν. Ο υπάλληλος τα 'χασε, δεν έφερε καμία αντίσταση. Γέμισε πεντοχίλιαρα το σακ βουαγιαζ. Στις ταινίες όλο και κάποιο κυνηγητό χρειάζεται για να 'χει ενδιαφέρον. Στη ζωή το κυνηγητό είναι ολέθριο. Αυτουνού του πάνε τα ήσυχα, τ' αθόρυβα. Γάτα να μπαίνει, λαγός να βγαίνει και ο υπάλληλος να χέζεται» (35).

Από τα παραπάνω αποσπάσματα, γίνεται σαφές ότι ο Ιάκωβος αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από το πρίσμα των χολλυγουντιανών ταινιών, από αυτές αντλεί τα πρότυπά του, με αποτέλεσμα φαντάζεται τον εαυτό του διαρκώς σαν ήρωα κινηματογραφικής ταινίας, αλλά και να



επιδιώκει να συμπεριφερθεί σαν ήρωας κάποιας χολλυγουντιανής ταινίας. Γιατί η επιλογή του Ιάκωβου να αρχίσει τις ληστείες δεν είναι τίποτα άλλο από το κυνήγι της δόξας και του χρήματος, με τον πιο εύκολο, γρήγορο και θεαματικό τρόπο. Η επιλογή της Δούκα να διαλεχθεί με τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο της εποχής, είναι λειτουργική σε πολλαπλά επίπεδα. Καταρχάς προσφέρει στη συγγραφέα και τον αναγνώστη ένα αφηγηματικό ρεπερτόριο και ένα μυθοπλαστικό αφηγηματικό σύμπαν, στο οποίο να μπορεί να κατασκευαστεί ο ήρωας του νεαρού φυλακισμένου. Έπειτα κατασκευάζει έναν αφηγηματικό κόσμο που ενσωματώνει τη μεταμοντερνιστική κοσμολογική πολλαπλότητα, καθώς ο κόσμος του Ιάκωβου την ίδια στιγμή είναι και δεν είναι πραγματικός, είναι λογοτεχνικός και κινηματογραφικός, είναι ελληνικός και αμερικάνικος –ή μάλλον για την ακρίβεια χολλυγουντιανός, χωρίς πραγματικά να μπορεί ο αναγνώστης να πει με βεβαιότητα ποια στοιχεία του είναι πραγματικά και ποια όχι. Τέλος, εγείρει έντονα το ζήτημα της ταυτότητας της ελληνικής κοινωνίας, η οποία ως καπιταλιστική, καταναλωτική και, εν πολλοίς, αμερικανόθρεφτη –είναι εξάλλου η εποχή της αδιαμφισβήτητης πρωτοκαθεδρίας των ΗΠΑ στην παγκοσμιοποιημένη οικονομία, αλλά και ειδικά στην ελληνική πολιτική και οικονομική ζωή– επιχειρεί να διαγράψει το παρελθόν της και φαίνεται να χάνει την ταυτότητά της, όπως ακριβώς και ο ήρωας της *Ουράνιας μηχανικής* χάνει το πρόσωπό του.

Είδαμε παραπάνω ότι ο ήρωας της *Ουράνιας Μηχανικής* ενσωματώνει πρόσωπα που έχει υποδυθεί ο Al Pacino σε γνωστές χολλυγουντιανές ταινίες, με έμφαση στον Τόνυ Μοντάνα του *Σημαδεμένου* και τον Καρλίτο Μπριγάντε της *Υπόθεσης Καρλίτο*. Όμως ο Ιάκωβος δεν περιορίζεται σε ταινίες του Pacino, ούτε και σε συγκεκριμένα είδη. Αναφέρεται σε διάφορες ταινίες αδιακρίτως, με έμφαση βέβαια, όπως είδαμε, στις ταινίες με θέμα το έγκλημα, οι οποίες γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλείς στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, και με κυριότερο άξονα την *ποιητική της θεαματοποίησης* που κυριάρχησε στην κινηματογραφική παραγωγή του Χόλλυγουντ στο τέλος του αιώνα. Η θεαματοποίηση, εδώ, μπορεί να αφορά την έμφαση σε εικόνες πλούτου ή και εύκολου πλουτισμού, στην εμμονή σε σκηνές και περιγραφές ερωτικού περιεχομένου –σκηνές σεξ, γυμνές γυναίκες, κινήσεις και τρόποι που δηλώνουν την ερωτική επιθυμία κ.λπ., ή και στην περιγραφή βίαιων συμπεριφορών. Ο κοινός παρονομαστής σε αυτές τις περιπτώσεις είναι ότι επιχειρούν να εκμεταλλευτούν εμπορικά τη δίψα του κοινού για εύκολες, εντυπωσιακές και ευχάριστες αφηγήσεις, οι οποίες ανακαλύπτουν μια καινούργια ελευθερία έκφρασης γεμίζοντας τις ταινίες τους με άφθονες εικόνες ερωτισμού και βίας. Ωστόσο, στο σύνολο των ταινιών που χρησιμοποιούν την *ποιητική της θεαματοποίησης* εντάσσονται και αρκετές ταινίες, όπως για παράδειγμα οι δύο ταινίες του De Palma που αναφέρθηκαν παραπάνω, οι οποίες μπορεί να χρησιμοποιούν τη συγκεκριμένη ποιητική, και μάλιστα συχνά με τρόπο στυλιζαρισμένα υπερβολικό, δεν εξαντλούνται όμως στο πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, και τελικά αξιοποιούν την *ποιητική της θεαματοποίησης* σε ένα πλαίσιο παρωδίας, συνήθως, ή / και καταγγελίας.

Δεν λείπουν, πάντως, από την *Ουράνια Μηχανική* και οι αναφορές σε καθαρά εμπορικές ταινίες του Χόλλυγουντ, στις ταινίες εκείνες που κατέκλυζαν τις τηλεοράσεις στην ελληνική κοινωνία του 1990. Στο απόσπασμα που ακολουθεί ο ήρωας αναφέρεται εμφανώς στη γνωστή ταινία *Pretty woman* (Garry Marshal, 1990) με πρωταγωνιστές τον Richard Gere και τη Julia Roberts. Για άλλη μια φορά ο Ιάκωβος φαντάζεται τον εαυτό του σαν ήρωα κάποιας ταινίας: «Άρχισαν να προχωρούν κούτσα-κούτσα, διαρκώς η ξανθιά ζητούσε τα χείλη του. Βρέθηκαν μπροστά σ' ένα μεγάλο ξενοδοχείο. Στάθηκαν στα σκαλοπάτια. Πού πάμε ρώτησε και το μάτι της τρεμόπαιξε, έκανε να του γυρίσει την πλάτη, αλλά τον ακολούθησε. Της είπε να καθίσει στο σαλόνι και να περιμένει. Πήγε στη ρεσεψιόν και ζήτησε δίκλινο. [...] Γύρισε στο σαλόνι με το κλειδί στο χέρι. Δεν την είδε. Έμεινε και κοιτούσε δεξιά αριστερά. Αν είχε φύγει θα 'τανε πολύ κινηματογραφικό. Έστεκε όμως παρακεί σε μια βιτρίνα με δερμάτινα. Φαντάστηκε ότι είναι χρηματιστής στη Νέα Υόρκη και ότι η κοπέλα είναι πόρνη με καλή καρδιά, μια σύγχρονη σταχτοπούτα, που κοιτάει το μπράτσο χαμηλά στην πλάτη της. Γύρισε και τον φίλησε στο μάγουλο. Σ' αρέσει; τη ρώτησε. Υπήρχε κοροϊδία στο βλέμμα της, μπορεί κι αυτή να 'χε την ίδια ταινία υπ' όψιν. Αύριο θα σ' το αγοράσω! της είπε. Του χαμογέλασε γλυκά». (24)

Με την ίδια ταινία διαλέγεται, κατά τη γνώμη μου, και η παρακάτω σκηνή ερωτισμού με την κοπέλα στην μπανιέρα –υπάρχουν αρκετές τέτοιες σκηνές εξάλλου στην ταινία *Pretty woman*. Παράλληλα, πρέπει να σημειωθεί ότι ο ερωτισμός και η επιθυμία στην αφήγηση του Ιάκωβου συνολικά, όπως και ειδικότερα στη σκηνή που ακολουθεί, διέπονται από αυτό το στοιχείο του στυλιζαρισμένου, αφεγάδιαστου, υπερβολικού, χολλυγουντιανού ερωτισμού (παραθέτω ενδεικτικά): «Τη βρήκε μέσα στους αφρούς μ' ένα κουτί μπίρα. Αυτό τον ξάφνιασε. Πότε είχε ανοίξει το ψυγείο, πότε είχε πάρει την μπίρα, δεν το 'χε δει. Πού ήταν; Πού είχε ο μαλάκας τα μάτια του; Αν αυτή μπορούσε να κινείται έτσι, να παίρνει μπίρα απ' το ψυγείο και αυτός να μην το παίρνει είδηση, ήταν κυριολεκτικά χαμένος. Αλλά δεν έδειξε τίποτα. Κάθισε στο σκαμπό και την κοίταζε. Ήθελε να το παίξει λίγο Πατσίνο. Σήκωσε αυτή ψηλά τη γάμπα και του πρότεινε τα δάχτυλα. Λες και τον διάβαζε. Ήξερε και αυτή να παίζει. Κόκκινα νύχια, μακριά, ίσια δάχτυλα, ρόδινη, στρογγυλή φτερούλα». (25-26).

### **Αφηγηματικός ρυθμός.**

Ο λόγος του Ιάκωβου περιλαμβάνει πληθώρα πληροφοριών οι οποίες δίνονται στον αναγνώστη με τρόπο ελλειπτικό, και ρυθμό ιλιγγιώδη, ώστε η ανάγνωση να παράγει μια αίσθηση έντασης η οποία ανακαλεί κατά τη γνώμη μου κάποιες από τις πιο καταξιωμένες χολλυγουντιανές περιπέτειες της περιόδου<sup>120</sup>. Παραθέτω δύο αποσπάσματα από τα κεφάλαια που αφορούν τον Ιάκωβο. Ο λόγος της αφήγησης έχει τις γρήγορες εναλλαγές και το τραχύ υπερβολικό ύφος των χολλυγουντιανών περιπετειών: «Τα χείλη του είχαν σκιστεί κι έτρεχε η μύτη του. Ο γνωστός σκατόφατσας άρχισε να

<sup>120</sup> Πρβλ. Bordwell [1994] 2003, 688-690.

κάνει την περιστερά. Ας ήταν αυτός που του 'χε δώσει τις πιο άγαρμπες. Κοίτα πώς τον κατάντησες, βρε Τέλη, τον καημένο τον Τζο, συνέχιζε θεατρινίζοντας ο σκατόφατσας, άκου Τζο! να γελάσεις ή κλάψεις; κοίτα πώς κατάντησες τη μούστρα του παιδιού! Έκανε κλικ ο Ιάκωβος, τον θυμήθηκε. Τι φυσικοθεραπευτής στη Φωκίωνος Νέγρη, χασάπης θα 'πρεπε να γράφει στην κάρτα του. Φέρε λίγο νερό να τον συνεφέρουμε, δεν είναι κακό παιδί, μια κουφάλια έκοψε, από κουφάλια φίσκα η κοινωνία θα μας τα πει όλα κι εμείς μπορεί να τον βγάλουμε λάδι, κάτι θα βρούμε να τον καλύψουμε, ούτε ο πρώτος, ούτε ο τελευταίος. Τέτοια τροπή, αν και είχε δει τόσα στο σινεμά δεν τη φανταζότανε». (Δούκα [1999] 2009, 73).

Το παράθεμα έχει αντληθεί από τη σκηνή της ανάκρισης του νεαρού Ιάκωβου από τους αστυνομικούς-απαγωγείς του. Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και η εστίαση εσωτερική, σημείο κι αυτό επαφής με τις χολλυγουντιανές περιπέτειες στις οποίες, κατά κανόνα, προκειμένου να διατηρείται το σασπένς και η αίσθηση του μυστηρίου, ο θεατής συμμερίζεται τη (γνωστική) οπτική γωνία του ήρωα, γνωρίζει, δηλαδή όσα και ο ήρωας, ακολουθεί την ερμηνεία των γεγονότων του ήρωα, ενώ συνήθως η χωρική οπτική γωνία, η *βλεμματοποίηση* (ocularization), είναι ουδέτερη – βλέπουμε, δηλαδή, ολόκληρο το πλάνο και όχι μόνο ό,τι υπάρχει στο οπτικό πεδίο του ήρωα. Πρόκειται για μια επικαιροποιημένη εκδοχή της αντίθεσης ανάμεσα στη χωρική και τη γνωστική οπτική γωνία, η οποία σχολιάστηκε αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Ακόμα πιο χαρακτηριστική για τον διάλογο της αφήγησης του μυθιστορήματος της Δούκα με τις κινηματογραφικές περιπέτειες είναι η ταχύτητα της αφήγησης, η οποία είναι φανερή πρωτίστως στην πυκνή και εμφατική χρήση της στίξης: η εναλλαγή σύντομων δηλωτικών προτάσεων με εκτενείς περιόδους που περιλαμβάνουν αποστροφές, εκτροπές, αλλά και ερωτηματικά και θαυμαστικά συνθέτουν έναν αφηγηματικό λόγο με ένταση, γρήγορο ρυθμό και νεύρο, ο οποίος θα μπορούσε να παραβληθεί με τις γρήγορες εναλλαγές και τα πολλαπλά κοψίματα μεταξύ πλάνων, που επικρατούν στο είδος της χολλυγουντιανής περιπέτειας, όπως αυτό διαμορφώνεται από τη δεκαετία του 1970 και εξής.

Είναι σαφές ότι το διάστημα από το 1970 μέχρι και το τέλος του εικοστού αιώνα περιλαμβάνει, ακόμα και στο συγκεκριμένο είδος της χολλυγουντιανής περιπέτειας, ένα πολύ μεγάλο εύρος κινηματογραφικών μορφών που εκτείνεται από την εκρηκτική αισθητική των *Κακόφημων δρόμων* (1973) του Scorsese μέχρι την τυποποιημένη προβλεψιμότητα της σειράς ταινιών *Φονικό όπλο* (*Lethal Weapon*, 1987, 1989, 1992, 1998) του Richard Donner με πρωταγωνιστές του Mel Gibson και Danny Glover, για να αναφέρω εντελώς ενδεικτικά δύο παραδείγματα. Δεν υπάρχει, όπως προαναφέρθηκε, στο τέλος του εικοστού αιώνα ο συνεπής διάλογος με κάποιο συγκεκριμένο ρεύμα ή είδος. Αυτό που χαρακτηρίζει τη μορφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στην πλειονότητα των πεζογραφημάτων της περιόδου, αλλά και στην *Ουράνια Μηχανική* ειδικότερα, είναι ο διάλογος με την αντιφατική και άνιση ποικιλομορφία του περισσότερο ή λιγότερο εμπορικού κινηματογράφου, του κινηματογράφου ενός

σύμπαντος περιπετειωδών μύθων, το οποίο έχει πλέον ενσωματωθεί πλήρως στην καθημερινότητα των νεοελλήνων πεζογράφων και αναγνωστών –μεταξύ άλλων και με την καθοριστική συμβολή της, ιδιωτικής κυρίως, τηλεόρασης.

### Λόγος του Ιάκωβου.

Στα αποσπάσματα που προαναφέρθηκαν από τα κεφάλαια που είναι εστιασμένα στον Ιάκωβο, διαγράφεται επίσης με σαφήνεια και το ύφος του λόγου του Ιάκωβου. Πρόκειται για έναν λόγο κοφτό, τραχύ και αθυρόστομο, ειρωνικό, ευφάνταστο και με χιούμορ, με συχνή χρήση αργκό λεξιλογίου, ο οποίος συγγενεύει, κατά τη γνώμη μου, με τον κύκλο ταινιών που μας ενδιαφέρει στο ύφος αλλά και στο ήθος. Χαρακτηρίζεται, δηλαδή, ο λόγος του Ιάκωβου από τα περιπετειώδη, εντυπωσιακά, και, κάποτε, εντυπωσιοθηρικά θέματα του χόλλυγουντ, υιοθετεί τον χειμαρρώδη ρυθμό του μοντάζ των ταινιών της εποχής, το αργκό λεξιλόγιο, από το οποίο δεν λείπει και το υβρεολόγιο. Παραθέτω ενδεικτικά: «Όλο φιγούρα η Μίχου ότι θα ξετυλίξει το κουβάρι. Αλλά το νήμα κόπηκε και συμμαζεύτηκε τρομοκρατημένη στις συνηθισμένες υποθέσεις της. Είχε δεχτεί, λέει, απειλητικά τηλεφωνήματα. Άλτο μυστήριο. Πιθανόν όμως και να 'ταν όλα πάρα πολύ απλά. Όσο πιο απλό είναι κάτι, τόσο πιο ακατανόητο φαίνεται. Αν ξεκινούσαν όλα μέσα απ' την αστυνομία; Δεν εξάγουν μόνο κόκα κόλα και Αλ Πατσίνο οι Γιάνκηδες. Εξάγουν και διαφθορά. Ποιος είμαι! Σάρκαζε μέσα του ο Ιάκωβος, κοινωνιολόγος είμαι; Και ο τρελάρας ο *Σέρπικο* που πίστευε ότι θ' ανοίξει το απόστημα. Ένας πουλημένος μπάτσος αποκαλύπτεται, δέκα ξεπουλημένους κλωσάει το σύστημα» (399).

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο λόγος του Ιάκωβου αντλεί ευθέως στοιχεία ύφους από τους διαλόγους και το voice over των ταινιών της περιόδου. Ειδικότερα, θα έλεγα ότι ο εσωτερικός λόγος του Ιάκωβου, καθώς μάς παρουσιάζει την περιπέτεια της ζωής του έχει στοιχεία που ανακαλούν το voice over στην *Υπόθεση Καρλίτο* (1993). Συγκεκριμένα, ο Καρλίτο, όπως και ο Ιάκωβος, μιλάει συνεχώς στον εαυτό του δίνοντας οδηγίες, προσπαθώντας τελικά να επιβιώσει μέσα σε ένα απόλυτα εχθρικό περιβάλλον<sup>121</sup>. Παραθέτω ένα απόσπασμα από τον εσωτερικό λόγο του Ιάκωβου, στο οποίο μάλιστα ενσωματώνεται ένα απόσπασμα από το voice over της *Υπόθεσης Καρλίτο* (Μάλιστα, η Δούκα διακρίνει το παράθεμα από την ταινία με τη χρήση πλαγιογράμματος γραφής): «Μια μύγα πετάει και γυροφέρνει ένα καρπουζόφλουδο στη δεξιά λωρίδα της Εθνικής. [...] Τι θα κάνει η μύγα, θα πετάει ή θα κάθεται, όταν το διωκτικό θα περνάει επάνω απ' το καρπουζόφλουδο; Θα την κάνει δηλαδή πίτα τη μύγα ή όχι; Άκουγαν οι μπάτσοι τραγούδια στο

<sup>121</sup> Αναφέρω ενδεικτικά δύο ακόμα εμβληματικά παραδείγματα εκτεταμένου voice over το οποίο αποδίδει εσωτερικό λόγο του ήρωα. Ο λόγος του ήρωα είναι πάλι επίσης κοφτός, σαρκαστικός, αλλά και ναρκισσιστικός, θυμίζοντας τον λόγο του Ιάκωβου. Πρόκειται για τις ταινίες *Κακόφημοι Δρόμοι* (*Mean Streets*, 1973) του Martin Scorsese, μια ταινία εμβληματική για το Νέο Χόλλυγουντ, η οποία αποτέλεσε την πρώτη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία του Scorsese, και περιλαμβάνει αρκετά ενδιαφέροντα και καινοτόμα στοιχεία, και το παρόμοιο, και ακόμα πιο γνωστό, βέβαια, παράδειγμα του *Ταξίτζη* (1976) του Scorsese, στον οποίο κυριαρχεί, επίσης, το voice over του ήρωα, με παρόμοια πάλι χαρακτηριστικά.

ραδιόφωνο. Με κλειστά μάτια ο Ιάκωβος έβλεπε τη μύγα που πετούσε, κάθιζε στο καρπουζόφλοδο, ρουφούσε το ζουμί της και ξαναπετούσε. Το διωκτικό πλησίαζε. Ο Πάτρικ Ντόιλ στη διαπασών μέσα του για να σκεπάσει τα σκατοτράγουδα. Και ο Καρλίτο Μπριγάντε: *Κάποιος με τραβάει στο χώμα!* Τσάρλι, φίλε μου, την πάτησες, ένα βήμα πριν απ' το σάλτο του στις Μπαχάμες. Και η Γκέιλ, ο ξανθός κόμματος απαρηγόρητη. Κάμανε κι οι μύγες κώλο, είπε ο ένας μπάτσος. Υπομονή, είπε ο άλλος μπάτσος. Εδώ σε θέλω, να υπολογίσεις επακριβώς τι γίνεται, μονολογούσε μέσα του ο Ιάκωβος. Θα την κάνει πίτα τη μύγα το αυτοκίνητο ή όχι; Υπάρχει άλλη εκδοχή;» (Δούκα [1999] 2009, 155).

### ***A working class hero is something to be: ο λόγος του Ιακωβου και ο ρόλος της μουσικής στην Ουράνια Μηχανική.***

Πέρα από τη συγγένεια του λόγου των ηρώων στο συγκεκριμένο απόσπασμα αξίζει να προσέξει κανείς ότι η Δούκα βάζει τον Ιάκωβο, την ώρα που τον μεταφέρουν με το αυτοκίνητο της αστυνομίας να ακούει το soundtrack της ταινίας *Υπόθεση Καρλίτο*, στο οποίο αναφέρεται ευθέως: «Ο Πάτρικ Ντόιλ στη διαπασών μέσα του για να σκεπάσει τα σκατοτράγουδα» (Δούκα [1999] 2009, 155). Ο Patrick Doyle είναι συνθέτης, έχει γράψει τη μουσική για πολλές ταινίες του Χόλλυγουντ, μεταξύ των οποίων και η *Υπόθεση Καρλίτο* του Brian De Palma. Σε αυτό το απόσπασμα αξίζει να προσέξει κανείς πώς η μουσική της ταινίας, φέρνει στο μυαλό και την αφήγηση του ήρωα τη σκηνή του θανάτου του Καρλίτο, αλλά και πώς η μουσική που ακούει ο ήρωας στα ακουστικά του λειτουργεί στη λογοτεχνική αφήγηση με τον τρόπο του κινηματογραφικού διηγητικού ήχου (βλ. αναλυτικά παρακάτω), κατακλύζοντας και χρωματίζοντας όλα όσα παρακολουθεί ο ήρωας –και μέσω αυτού ο αναγνώστης.

Στον λόγο του Ιάκωβου ξεχωρίζει επίσης η αυτούσια παράθεση αγγλικών στίχων, η οποία ανακαλεί στο μυαλό του αναγνώστη τα αντίστοιχα τραγούδια. Με τον τρόπο αυτόν η μουσική εισβάλλει στο μυθιστόρημα, και η μυθιστορηματική αφήγηση αποκτά μια «ακουστική» διάσταση. Φυσικά, όπως και στην κειμενική προσομοίωση κινηματογραφικών τεχνικών, δεν έχουμε μουσική διάσταση του λογοτεχνικού κειμένου. Η παράθεση όμως αυτούσιων των στίχων των τραγουδιών, ειδικά όταν παρεμβάλλονται στον λόγο του ήρωα ασύνδετες χωρίς κάποια εισαγωγή ή αιτιολόγηση, δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση ότι «ακούει» το τραγούδι μέσα στο μυαλό του Ιάκωβου. Στη λογοτεχνική του πραγμάτωση αυτό ακριβώς το εγχείρημα της απόδοσης του εσωτερικού λόγου του ήρωα στον οποίο παρεμβάλλεται μουσική, διαλέγεται με αντίστοιχα παραδείγματα από τον κινηματογράφο, όπου η σκέψη ή ακόμα και η διάθεση του ήρωα βρίσκουν την έκφρασή τους στο κανάλι του ήχου, χωρίς να υπάρχει μέσα στην ιστορία εμφανής η πηγή της μουσικής.

Στην κινηματογραφική αφηγηματολογική θεωρία υπάρχει η διάκριση ανάμεσα στον διηγητικό και τον εξωδιηγητικό (ή εξωαφηγηματικό) ήχο. Στην πρώτη περίπτωση «ο ήχος

θεωρείται διηγητικός επειδή προέρχεται από μια αναγνωρίσιμη ηχητική πηγή, την οποία ως θεατές μπορεί να βλέπουμε ή όχι» (Dick [2005] 2010, 73· μετάφραση: Ιωάννα Νταβαρίνου). Αντίθετα ο εξωαφηγηματικός ήχος «προέρχεται από μια αφηγηματική πηγή εκτός του χώρου της αφήγησης. Ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό είδος εξωαφηγηματικού ήχου είναι η μουσική φόντου, τα επαναλαμβανόμενα μουσικά μοτίβα, ή τα μουσικά θέματα που προσδιορίζουν την ταυτότητα ενός ήρωα [...], ενός τόπου» κ.ο.κ. (ό.π.), όμως «εξωαφηγηματικός», δηλαδή, χωρίς τυπικά μια ρεαλιστική πηγή προερχόμενη από τον ενδοδιηγητικό κόσμο, μπορεί να θεωρηθεί και ο ήχος που έχει την πηγή του στη φαντασία του ήρωα που αφηγείται. Επομένως, και αυτό έχει τη σημασία του για τη σύγκριση με το κείμενο της Δούκα, ο εξωαφηγηματικός ήχος, εντοπίζεται εκτός του αφηγημένου κόσμου, και αποτελεί μέρος του (πολυκάναλο, κινηματογραφικού) «λόγου» της αφήγησης. Έτσι, τα περισσότερα τραγούδια που εντάσσονται στην αφήγηση του Ιάκωβου μέσα από την παράθεση αυτούσιων στίχων στον λόγο του (βλ. ενδεικτικά: Δούκα [1999] 2009, 10, 37, 361, 406, 407, 414, 432), δεν υπάρχουν στον κόσμο του βιβλίου παρά μόνο στη σκέψη του ήρωα. Ως μέρος του λόγου του Ιάκωβου όμως αποκτούν ειδικό νοηματικό βάρος, πολύ μεγαλύτερο από ένα τραγούδι προερχόμενο από το σύμπαν της ιστορίας, το οποίο θα παρατηρούσε, για παράδειγμα, ο ήρωας ότι ακούγεται τυχαία από κάποιο ραδιόφωνο. Με άλλα λόγια, η λειτουργία της παράθεσης αυτούσιων στίχων στον λόγο του Ιάκωβου διαλέγεται με την κινηματογραφική αφήγηση πολλαπλά: στον τρόπο με τον οποίο εντάσσεται στην κυρίαρχη αφηγηματική φωνή και νοηματοδοτεί ολόκληρο το σύμπαν της ιστορίας, όπως συμβαίνει κυρίως με τον εξωαφηγηματικό κινηματογραφικό ήχο, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο ο μουσικός καλλιτεχνικός κώδικας αφομοιώνεται με το σύνολο των συνδηλώσεών του στον κειμενικό λογοτεχνικό κώδικα, κατ' αναλογία προς τον πολυκάναλο κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι χαρακτηριστικό παράδειγμα ταινίας στην οποία ο εξωαφηγηματικός ήχος διεισδύει μέσω του προσώπου του αφηγητή στο σύμπαν της ταινίας, το κατακλύζει και καθορίζει εν πολλοίς τη νοηματοδότησή του από τον θεατή είναι η ταινία *Κακόφημοι δρόμοι* (*Mean Streets*, 1973) του M. Scorsese, στην οποία η μουσική που κυριαρχεί στη σκέψη του κεντρικού ήρωα (Τσάρλι: Harvey Keitel), γεμίζει και μοιραία σημασιοδοτεί και το σύμπαν της ταινίας.

Γενικότερα, όμως, η εκτεταμένη χρήση της μουσικής, και ειδικά της ροκ μουσικής, στις χολλυγουντιανές ταινίες έχει την αφετηρία της στις ταινίες του Νέου Χολλυγουντ (Hampton 2004), ενώ συνδέθηκε εξ αρχής με μια νεανική κουλτούρα, η οποία αν μη τι άλλο εναντιωνόταν στον καθωσπρεπισμό και τη σοβαροφάνεια των αστικών ηθών. Έτσι, στις ταινίες του Νέου Χόλλυγουντ για πρώτη φορά σε τέτοια έκταση και με τέτοια ένταση ακούμε τη ροκ μουσική της εποχής, η οποία μεταφέρει στις κινηματογραφικές αφηγήσεις όλο το πολιτικό, ιδεολογικό και πολιτισμικό φορτίο που απέκτησε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στην Αμερική. Η συγκεκριμένη πρακτική συνεχίζεται στις ταινίες των *movie brats* και στη συνέχεια εξαπλώνεται σε ένα ευρύτατο φάσμα κινηματογραφικών ταινιών.

Πρωτίστως οφείλει να παρατηρήσει και να σχολιάσει κανείς σε αυτές τις ταινίες είναι την αξιοποίηση τραγουδιών –και όχι μουσικής που απλώς δηλώνει τη διάθεση ή την κατάσταση που βιώνουν οι ήρωες– και ειδικότερα ροκ τραγουδιών, είτε έχουν γραφτεί για τις ανάγκες της ταινίας είτε όχι. Με το Νέο Χόλλυγουντ, το οποίο βέβαια είναι και αυτό τέκνο της αμερικάνικης εποχής του Woodstock, εδραιώνεται η πρακτική να αφιερώνεται κάποια σκηνή, ή κάποιες σκηνές, μιας ταινίας μυθοπλασίας εξολοκλήρου σε ένα τραγούδι (βλ. παραπάνω σχόλιο για το τραγούδι *You are so beautiful* στην ταινία *Υπόθεση Καρλίτο*), κατά προτίμηση σε ένα ροκ τραγούδι. Η μουσική και οι στίχοι κατακλύζουν τις συγκεκριμένες σκηνές, με αποτέλεσμα να ανάγονται από υποστηρικτικό σε κυρίαρχο παράγοντα της αφήγησης. Αυτός ο ιδιαίτερος ρόλος της μουσικής, και ειδικά των ροκ τραγουδιών, με ενδιαφέρει ως σημείο διακαλλιτεχνικού διαλόγου με την κινηματογραφική αφήγηση στην *Ουράνια μηχανική*, καθώς το πολιτισμικό φορτίο της ροκ μουσικής εισβάλλει στην πλοκή του μυθιστορήματος δυναμικά μέσω της φαντασίας και του λόγου του Ιάκωβου, με τη συχνή παράθεση αυτούσιων αγγλόφωνων στίχων.

Τα περισσότερα από τα τραγούδια που εντάσσονται στο μυθιστόρημα κατάγονται από τη δεκαετία του 1970, και αποτελούν κατά κανόνα πολύ γνωστά κομμάτια της εποχής<sup>122</sup>. Ειδικότερα το τραγούδι «*Working Class Hero*» του John Lennon ξεχωρίζει στην αφήγηση που αφορά τον Ιάκωβο, καθώς επανέρχεται διαρκώς στον, εσωτερικό και μη, λόγο του ήρωα ως αγαπημένο του πατέρα του, Νέστορα (Δούκα [1999] 2009, 8, 21, 192, 361 κ.α.). Το κομμάτι του Lennon εμπλουτίζει τη μυθιστορηματική αφήγηση με τα ιδανικά της εποχής του, αλλά και την πορεία αυτών ακριβώς των επαναστατικών ιδανικών από την επαναστατική ορμή της δεκαετίας του 1960 στην ισοπέδωση της δεκαετίας του 1990. Δεν είναι μόνο ο πατέρας του Ιάκωβου που ξέχασε την ιδεολογία του και βολεύτηκε, είναι μια ολόκληρη γενιά Ελλήνων που πορεύτηκε με παρόμοιο τρόπο, μοιάζει να μας λέει η Δούκα. Τέλος, οι στίχοι του τραγουδιού του Lennon μοιάζουν να περιγράφουν την ιστορία του Ιάκωβου, και μαζί με αυτόν, κάθε νεαρού τρόφιμου των φυλακών ανηλίκων: παιδιών, δηλαδή, που από τη γέννησή τους ακόμα στιγματίζονται από τη ματαίωση των προσδοκιών τους για τη ζωή, και που μεγαλώνουν δεχόμενα τη «βία» της αδιαφορίας και της έλλειψης υποστήριξης μέσα στην οικογένεια, της καταπίεσης από το σχολείο και την κοινωνία, για

---

<sup>122</sup> Αναφέρω ενδεικτικά κάποια ακόμα τραγούδια που εντάσσονται στην αφήγηση της *Ουράνιας Μηχανικής*, με τον ίδιο τρόπο της ενσωμάτωσης στο κείμενο αυτούσιου του αγγλικού στίχου: «*You are so beautiful*, έλεγε και το τραγούδι του ράγιζε την καρδιά» (Δούκα [1999] 2009, 37· «*You are so beautiful*» του Joe Cocker, 1974· η αναφορά ανακαλεί ταυτόχρονα, όπως προαναφέρθηκε, και την *Υπόθεση Καρλίτο*· «*Everybody needs somebody*. Είχε γράψει με μεγάλα γράμματα τα λόγια και προσπαθούσε να τους πείσει να μάθουν απέξω το τραγούδι. Τι περίμενε; Μόνο απ' της ψυχής του το περίσσευμα άντεχε να χαμογελά» (406· «*Everybody needs somebody to love*» Solomon Burke· το τραγούδι έγινε ιδιαίτερα γνωστό το 1965 από τους Rolling Stones, αλλά και το 1980 από την ταινία του John Landis *The Blues Brothers*). Το τραγούδι επανέρχεται στις σελ. 414 και 432. Βλ. επίσης: «Κι είδε μπροστά του τη Μάρη. [...] Μεγάλωσες την άκουσε να του λέει. *Love is wanting to be loved*, σκέφτηκε, κι είχε περάσει ο καιρός που θα 'θελε να αγαπιέται» (407· John Lennon, «*Love*», 1970) «Τι να πω; ότι χαίρομαι; Καταλαβαίνω, έγιναν πολλά αυτά τα χρόνια. Μπα, τι πολλά; *let me go far*, ξέρεις το τραγούδι; από τότε που χάθηκες, άρχισα την τρεχάλα» (407· «*Let me go far*» 1994, των Dodgy).

να καταλήξουν τελικά να μην μπορούν πια να συμμορφωθούν με τους κοινωνικούς κανόνες<sup>123</sup>. Αποτελεί, με άλλα λόγια, το τραγούδι του Lennon, ένα διακαλλιτεχνικό διακείμενο, το οποίο συμπληρώνει τη μυθιστορηματική αφήγηση της Δούκα ως προς την αναπαράσταση των νεαρών κρατουμένων της Κασσαβέτειας, αλλά και της χρεωκοπημένης νεοελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1990. Την ίδια στιγμή είναι και ένα σημείο επαφής του μυθιστορήματος της Δούκα με τις ταινίες του Νέου Χόλλυγουντ, όχι μόνο στον τρόπο της αξιοποίησης των ροκ τραγουδιών στην αφηγηματική δομή τους, αλλά και στο θέμα του νεαρού παραβάτη ή εγκληματία, του οποίου η συμπεριφορά προβάλλεται ως μια δικαιολογημένη αντίδραση που προκύπτει από την κοινωνική και οικογενειακή βία που έχει δεχθεί. Επιπλέον, θεωρώ ότι ο αυτοτελής διάλογος με το μουσικό διακαλλιτεχνικό διακείμενο του τραγουδιού, διέπεται στο μυθιστόρημα της Δούκα από τον διάλογο με την πολυκάναλη κινηματογραφική αφήγηση, της οποίας η οικονομία ένταξης του τραγουδιού σε ένα μυθοπλαστικό σύμπαν μεταφέρεται κατά τη γνώμη μου στην *Ουράνια μηχανική*.

### **Η μετατοπισμένη αναπαράσταση και η ποιητική της θεαματοποίησης στην *Ουράνια μηχανική*.**

Η ταυτότητα του Ιάκωβου κατασκευάζεται στο μυθιστόρημα σε αναφορά και εξάρτηση από τον κινηματογράφο<sup>124</sup>. Δεν έχουμε εικόνα του νεαρού χωρίς την εικόνα του Al Pacino στις συγκεκριμένες ταινίες, ούτε και μπορούμε να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο σκέφτεται και συμπεριφέρεται, τον κόσμο που κινείται γύρω του, τις εικόνες που πλάθει, αν δεν έχουμε την πείρα των δημοφιλών ταινιών της εποχής. Πρόκειται για ταινίες ευρύτερα γνωστές και ιδιαίτερες δημοφιλείς, οι οποίες αποτελούν, τρόπον τινά, ένα κοινό κτήμα για το αναγνωστικό κοινό της

---

<sup>123</sup> Οι στίχοι του τραγουδιού αφηγούνται μια κοινωνική συνθήκη άκρως πειστική: με καταπίεση από το σχολείο και την οικογένεια, με ένα περιβάλλον εχθρικό για τους έξυπνους, και απαγορευτικό για τους αδύναμους, με την τηλεόραση, το σεξ και τη θρησκεία ως «όπιο του λαού» να κυριαρχούν. Σε αυτό το πλαίσιο ο νέος άνθρωπος είναι ανίκανος να πατήσει στα πόδια του, το πρότυπο του «ήρωα της εργατικής τάξης» είναι γι' αυτόν τον νέο μακρινό, και οι προοπτικές του ζοφερές, όπως μάς διαβεβαιώνει ο ειρωνικός τόνος του τραγουδιού. Τη σημασία της επιλογής του τραγουδιού υπογραμμίζει η παραλλαγμένη επαναφορά του κεντρικού του στίχου στη σ. 258 «An imprisoned hero is something to be, σκεφτόταν ο Ιάκωβος. Θα ζητήσει απ' τον πατέρα του να του στείλει την κασέτα» (Δούκα [1999] 2009, 258). Οι νεαροί κρατούμενοι της Κασσαβέτειας συζητούν στο κελί τους, ο Ιάκωβος ξεσπά: «Mother, I wanted you but you didn't want me, father, I needed you but you didn't need me, άρχισε να τραγουδάει σαν να ουρλιάζει ο Ιάκωβος. Τι με κοιτάζετε ρε, είναι του Λένον, μελό, αλλά μας ταιριάζει» (361). Θυμίζω τους στίχους του Lennon: «As soon as you're born they make you feel small / By giving you no time instead of it all / Till the pain is so big you feel nothing at all / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // They hurt you at home and they hit you at school / They hate you if you're clever and they despise a fool / Till you're so fucking crazy you can't follow their rules / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // When they've tortured and scared you for twenty-odd years / Then they expect you to pick a career / When you can't really function you're so full of fear / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // Keep you doped with religion and sex and TV / And you think you're so clever and classless and free / But you're still fucking peasants as far as I can see / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // There's room at the top they're telling you still / But first you must learn how to smile as you kill / If you want to be like the folks on the hill / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be / If you want to be a hero well just follow me / If you want to be a hero well just follow me» (John Lennon, «Working class hero» 1975).

<sup>124</sup> Εξάιρεση αποτελεί το τελευταίο κεφάλαιο, το οποίο κινείται είτε σε ένα άλλο αφηγηματικό επίπεδο, αν δεχτούμε ότι όσα προηγήθηκαν είναι προϊόν της φαντασίας του νεαρού, είτε σε ένα εναλλακτικό αφηγημένο σύμπαν, εάν θεωρήσουμε ότι δεν μπορούμε να ιεραρχήσουμε μεταξύ των δύο αφηγήσεων, ανάλυση πιο πειστική κατά τη γνώμη μου σύμφωνα με τη φιλοσοφία του βιβλίου.



εποχής, και όχι μόνο. Ευφύως η Δούκα, αντί να επιλέξει να περιγράψει με όρους αληθοφάνειας ένα θέμα που δεν γνωρίζει σε βάθος, μετατοπίζει το αντικείμενο της μυθιστορηματικής της αναπαράστασης –είναι η τέχνη που αφηγείται την τέχνη, η λογοτεχνία που αφηγείται τον κινηματογράφο. Έτσι, μπορεί να μιλήσει για τη νεανική εγκληματικότητα και την κατάσταση του σωφρονιστικού συστήματος στην Ελλάδα με όρους λογοτεχνικής τεκμηρίωσης: η πεζογραφική παράδοση του μεταμοντερνισμού, στην οποία εντάσσεται, της παρέχει πλήθος σχετικών παραδειγμάτων. Η ένταξη, λοιπόν, του μυθιστορήματός της στο συγκεκριμένο λογοτεχνικό παράδειγμα, το οποίο ευνοεί τις διακειμενικές και διακαλλιτεχνικές σχέσεις, η Δούκα επιτυγχάνει τη συγγραφική της νομιμοποίηση, να μιλήσει για ένα θέμα, του οποίου δεν έχει άμεση γνώση, και την αναγνωστική κατανόηση, αφού το κινηματογραφικό σύμπαν στο οποίο αναφέρεται είναι οικείο, και άρα απολύτως προσβάσιμο για τον σύγχρονό της μέσο αναγνώστη. Το μυθιστόρημα υποδέχεται, λοιπόν, την οικεία στο αναγνωστικό κοινό της εποχής κινηματογραφική πραγματικότητα του αμερικάνικου εμπορικού κινηματογράφου, και την αξιοποιεί προκειμένου να εξυφάνει το κοσμοείδωλο του νεαρού Ιάκωβου.

Ταυτόχρονα ο διάλογος με τον κινηματογράφο με τους όρους της *μετατοπισμένης αναπαράστασης* και της *ποιητικής της θεαματοποίησης*, λειτουργεί ως ένα έμμεσο κοινωνικό και φιλοσοφικό σχόλιο του μυθιστορήματος για τη σχέση του σύγχρονου ανθρώπου με την κοινωνία, αλλά και με την αλήθεια, στην Ελλάδα του τέλους της δεκαετίας του 1990. Η αφήγηση διατηρεί μια κριτική στάση προς τα χολλυγουντιανά πρότυπα που χρησιμοποιεί. Χάρη στο τέχνασμα της γαλουχημένης από τον κινηματογράφο φαντασίας του Ιάκωβου η πραγματικότητα που μας περιγράφει ο συγκεκριμένος ήρωας τίθεται αυτομάτως, από τα ίδια τα κινηματογραφικά κλισέ που τη συγκροτούν, εν αμφιβόλω. Η αναφορά, λοιπόν, στον κινηματογράφο είναι καθοριστικής σημασίας όχι μόνο για την κατασκευή, αλλά και για την αποδόμηση του εικονικού σύμπαντος του Ιάκωβου. Έτσι, αυτή η *μετατόπιση της αναπαράστασης* –με την παρεμβολή, μέσω της κινηματογραφικής και θεαματικής φαντασίας του ήρωα, του κινηματογράφου ως πρώτου αντικειμένου της μυθοπλαστικής αναπαράστασης, το οποίο υποκαθιστά εν πολλοίς την «πραγματική» πραγματικότητα– θέτει το πολύπλοκο ζήτημα της σχέσης της τέχνης με την πραγματικότητα, με όρους που προσιδιάζουν στην πεζογραφική παράδοση του μεταμοντερνισμού. Η λογοτεχνία, πλέον, δεν αναπαριστά την αλήθεια, αφηγείται εναλλακτικές, ισότιμες, αμοιβαία αναιρούμενες αλήθειες. Σε αυτό το πλαίσιο η αξιοποίηση των συμβάσεων του κινηματογραφικού αφηγηματικού καλλιτεχνικού κώδικα, μέσω του είδους της ταινίας με θέμα το έγκλημα, με τη μορφή που αυτό πήρε στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα –από την κατάργηση του κώδικα Hays δηλαδή, και εξής– παρέχει στη λογοτεχνία όχι μόνο το υλικό για τη σύνθεση του μυθιστορηματικού σύμπαντος, αλλά και τις αναγνωρίσιμες συμβάσεις που θα λειτουργήσουν στο κείμενο ως διακαλλιτεχνικό διακειμένο-κλείσιμο ματιού προς τον αναγνώστη, προκειμένου να στηθεί το μυθιστορηματικό επιχείρημα των πολλαπλών κόσμων.

Τέλος, η αναφορά στον κινηματογράφο λειτουργεί σαν μια παραδοχή και αναγνώριση, από την πλευρά της Δούκα, των προσωπικών της ορίων, όπως έχει εύστοχα σχολιάσει ο Δημοσθένης Κούρτοβικ (Κούρτοβικ [2000] 2009, 522)<sup>125</sup>. Κατά τη γνώμη μου, αυτή η ομολογία αδυναμίας από την πλευρά της συγγραφέα, είναι απολύτως ταιριαστή για το θέμα της. Ως άνθρωπος που έχει επισκεφτεί τις φυλακές ανηλίκων με το κλιμάκιο του ΕΚΕΒΙ, η Δούκα γνωρίζει ότι «όποιος είναι έξω από τον χορό» δεν μπορεί να περιγράψει αξιόπιστα την κατάσταση. Αντί να επιλέξει τη σιωπή, επιλέγει το τέχνασμα της εμφιατικής κατασκευής, το οποίο έχει άλλωστε επανειλημμένα χρησιμοποιήσει στο έργο της. Εξάλλου, το γεγονός ότι, σε απόλυτη σύμπνοια με τη λογική του μεταμοντερνισμού στην πεζογραφία, η αφήγηση της *Ουράνιας Μηχανικής* διατηρεί διαρκώς μία απόσταση από τις υπερβολές που περιγράφει, αφού έχει εμφανώς όχι μόνο το άλλοθι ότι μεταφέρει τον λόγο ενός μυθιστορηματικού προσώπου, αλλά και ότι εκθέτει ενώπιόν μας τα υλικά που χρησιμοποιεί για την κατασκευή αυτού του προσώπου.

### **Ο Ριχάρδος και η νεοελληνική τηλεόραση ή νεοελληνική κοινωνία της δεκαετίας του 1990: ένας κόσμος σε παροξυσμό.**

Από τα παραπάνω φάνηκε ότι το σύμπαν των χολλυγουντιανών ταινιών εισβάλλει στην *Ουράνια μηχανική* μέσω του προσώπου του Ιάκωβου και των αφηγήσεων που εστιάζονται σε αυτόν. Όμως η σχέση του βιβλίου με την εικονική πραγματικότητα, και την κοινωνική βία, δεν τελειώνει εκεί. Αφορά, με διαφορετικό βέβαια τρόπο, και τον δεύτερο κεντρικό ήρωα της *Ουράνιας μηχανικής*, τον Ριχάρδο, ο οποίος όπως είδαμε εισαγωγικά δεν είναι παρά μια άλλη εκδοχή του Ιάκωβου, ένας Ιάκωβος που συνάντησε λίγο διαφορετικές συνθήκες και πήρε άλλο δρόμο<sup>126</sup>. Τον δρόμο του συμβιβασμού, της υποταγής και της αφομοίωσης σε μια υποκριτική κοινωνία και στα πρότυπά της (ως «άσπρη ποδιά σε άσπρο τοίχο» περιγράφεται ο Ριχάρδος· Δούκα [1999] 2009, 492, 503 κ.α.). Πριν προχωρήσω στην ανάλυση του χαρακτήρα και της αφήγησης του Ριχάρδου παραθέτω ένα απόσπασμα στο οποίο η Μάρω Δούκα αναλύει το θέμα του μυθιστορηματός της, όπως το συνέλαβε η ίδια αρχικά:

«Κεντρικός πυρήνας του βιβλίου που θα έγραφα θα ήταν το συγκεκριμένο σωφρονιστικό κατάστημα μέσα από το ιστορικο-γεωγραφικό υπόστρωμα της περιοχής, αλλά δεν θα περιοριζόμουν σ' αυτό. Για άλλη μια φορά ήθελα κυρίως να αποτυπώσω, με τον δικό μου τρόπο, τη νεοελληνική πραγματικότητα, όπως είχε διαμορφωθεί στη δεκαετία του '90, αναδεικνύοντας τον καταναλωτισμό και την γκλαμουριά του νεοπλουτισμού σε υπέρτατο ιδανικό. Και προτού καν

<sup>125</sup> «Εδώ όμως συγκρούονται και τείνουν ν' αλληλοεξουδετερωθούν δύο διαφορετικές βουλήσεις: η συγγραφέας θέλει να μας ευαισθητοποιήσει πολιτικά (σε τελική ανάλυση) ως προς μια ορισμένη κατάσταση, την οποία γι' αυτό περιγράφει με όσο γίνεται πιο ρεαλιστικό τρόπο· και ταυτόχρονα θέλει να μας υπενθυμίσει ότι η περιγραφή αυτή, ως λογοτεχνικό κείμενο, είναι πλασματική» (522).

<sup>126</sup> Πρβλ. Δούκα [1999] 2009, 319: «Ο Τζακ ένευσε καταφατικά, τι να ξέρω, εντάξει είναι, θέλησε να τον αποφύγει ο Ακάκιος, σιγά που θα καθόταν να μιλήσει για τον Μπαλωτή με τον Νταλιάνη, ίδια φυράματα, σκέφτηκε μέσα του, και απόρησε με τον συσχετισμό, ίδιοι παντογνώστες και προκλητικοί, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, θα μπορούσαν να είναι ένα και το αυτό πρόσωπο σε διαφορετική διαδρομή [...]».

αρχίσω να γράφω, διαμορφωνόταν μέσα μου η αίσθηση ότι φυλακή, ή έστω μια μορφή φυλακής, για τον οποιονδήποτε έφηβο δεν είναι μόνο το σωφρονιστικό κατάστημα όπου θα τον περιορίσουμε, ως παραβάτη· φυλακή θα μπορούσε να είναι πρώτα απ' όλα το σπίτι του, η οικογένειά του, η γειτονιά ή το σχολείο του και προ πάντων η προσφερόμενη σ' αυτόν πραγματικότητα (εικονική τις πιο πολλές φορές) μιας κοινωνίας που αποφασίζει, θεωρητικά τουλάχιστον, για το καλό του πάντα, αλλά σπανίως με τη σύμφωνη γνώμη του» (Δούκα 2005, 170).

Για τη Μάρω Δούκα είναι, λοιπόν, σαφές ότι η κοινωνία που περιγράφει είναι μια κοινωνία στρεβλή, άδικη, στερημένη ουσιαστικών ιδανικών, η οποία εξελίσσεται σε φυλακή για τους νέους ανθρώπους είτε γεννώντας παραβατικές συμπεριφορές είτε εγκλωβίζοντάς τους σε ένα οικογενειακό περιβάλλον εξίσου αδιέξοδο και υποκριτικό με αυτό των σωφρονιστικών ιδρυμάτων. Γιατί ο κόσμος του φιλήσυχου Ριχάρδου, δεν είναι λιγότερο βίαιος από αυτόν του Ιάκωβου<sup>127</sup>. Ίσως στην ουσία του ένας κόσμος που γεννά την ενδοοικογενειακή βία, να είναι πολύ πιο βίαιος από αυτόν της «τυπικής» βίας μεταξύ κρατουμένων, η οποία, με τον τρόπο που παρουσιάζεται τουλάχιστον στο μυθιστόρημα, δεν έχει ακριβώς εκδικητικά χαρακτηριστικά, αλλά αναπαράγεται σαν μία μορφή εθιμοτυπικής τελετουργίας που επιβεβαιώνει και αναπαράγει την ιεραρχία μεταξύ κρατουμένων.

Ο κόσμος του Ριχάρδου είναι ένας κόσμος γεμάτος ματαιώσεις. Ματαίωση επαγγελματική γιατί ο νεαρός έχει σπουδάσει δάσκαλος και δεν μπορεί να βρει δουλειά, με τους γονείς και τη γυναίκα του να του καταλογίζουν έλλειψη επιχειρηματικής πρωτοβουλίας. Ματαίωση συναισθηματική γιατί η Μάρη, το ερωτικό αντικείμενο του πόθου των δύο κεντρικών ηρώων, παντρεύτηκε τον Ριχάρδο σε μια κίνηση περίπου απελπισίας, επειδή ήταν έγκυος από τον Ιάκωβο και δεν μπορούσε να κάνει πια άλλη έκτρωση. Η Μάρη είναι μια νέα γεμάτη φιλοδοξίες, που πασχίζει για την καριέρα της και για τη δημόσια εικόνα της, αλλά μοιάζει να εξαντλείται στον καθωσπρεπισμό του «τι θα πει ο κόσμος». Μοιάζει ερωτευμένη με τον αρκετά μικρότερό της Ιάκωβο, αλλά δεν το παραδέχεται ούτε στον ίδιο της τον εαυτό. Βρίσκει παρηγοριά και ασφάλεια στην αγκαλιά του Ριχάρδου, αλλά πολύ σύντομα ξεχνά την ευγνωμοσύνη που ένιωσε για εκείνον και τους τρόπους του, και τον υπονομεύει καθημερινά επειδή δεν της φαίνεται να καλύπτει το μικροαστικό ιδεώδες του σύζυγου-δεινού επιχειρηματία. Δεν φαίνεται να αγαπά πραγματικά τον Ριχάρδο –εξάλλου το θεματικό μοτίβο του γάμου ως μέσου κοινωνικής καταξίωσης και μόνο επανέρχεται στο έργο της Δούκα (βλ. π.χ. παραπάνω για το *Καρρέ φιζ*)<sup>128</sup>. Έτσι, ο Ριχάρδος καταλήγει ένας άνθρωπος παραιτημένος, κενός, ο οποίος από τις τόσες ματαιώσεις σωρεύει πια

<sup>127</sup> Πρβλ. «Στη μεταδικτατορική Δούκα ωμή πολιτική βία, αντιθέτως, δεν διακρίνεται πουθενά. Έχοντας ωστόσο εσωτερικευθεί ως βία ψυχολογική κάνει τα αποτελέσματά της αντιληπτά μέσα από τη δυσσομία που αναδίδει λόγω σήψης το σώμα της νεοελληνικής κοινωνίας» (Κοτζιά 2008, 27). Η παρατήρηση της Κοτζιά αφορά γενικότερα το έργο της Δούκα, είναι όμως ενδεικτική και για την αντίληψη της Δούκα για τη νεοελληνική κοινωνία, όπως αυτή διαγράφεται συγκεκριμένα στην *Ουράνια μηχανική*.

<sup>128</sup> Πρβλ. «Η οικογένεια ως σαρκοβόρο εξάμβλωμα αποτελεί σταθερό μοτίβο στα πεζογραφήματα της Δούκα»: Πανταλέων 2009, 486 κ.ε.

οργή. Οργή που θα τον φτάσει να χτυπήσει άσχημα τη Μάρη σε κάποιον καβγά τους, από τον οποίο δεν λείπει και η λεκτική βία εκατέρωθεν (Δούκα [1999] 2009, 290-292). Το περιστατικό θα περάσει «στα ψιλά» της ζωής των ηρώων με τη χαρακτηριστική παρέμβαση των γονιών του ζευγαριού, ώστε να διατηρηθεί, «για τα μάτια του κόσμου», η εικόνα της οικογενειακής ηρεμίας (293-294·362 κ.ε.).

Αν λοιπόν ο κόσμος του Ιάκωβου είναι ο κόσμος των χολλυγουντιανών ταινιών, ο κόσμος του Ριχάρδου είναι ο κόσμος της διπλανής πόρτας και όλων των ένοχων μυστικών του, ο οποίος στην ποιητική του υιοθετεί αρκετά από τα χαρακτηριστικά των τηλεοπτικών εντυπωσιοθηρικών εκπομπών (βλ. παρακάτω). Αν ο Ιάκωβος γίνεται ένας μοναχικός «επαναστάτης χωρίς αιτία» και τιμωρείται, ο Ριχάρδος ενσωματώνεται σε έναν κόσμο που του είναι ξένος, σωρεύοντας μέσα του ματαιώση: «Μικρός ο Ριχάρδος ήθελε πολύ να ταξιδέψει. Δεν ήξερε τι θέλει να σπουδάσει, μόνο ότι ήθελε να ξεφύγει απ' την πόλη, να ζήσει αλλού. Και του πήρε πολύ όσο να καταλάβει πως ήταν η χρυσή μετριότητα. Καλός μαθητής αλλά χωρίς μαχητικότητα, χωρίς εμπιστοσύνη στον εαυτό του. Όσο μπορεί να θυμηθεί, μεγάλωνε με τον τρόμο ότι μεγαλώνει θύμα. Άλλοι γεννιούνται πρωταγωνιστές και άλλοι κομπάρσοι έλεγε ο πατέρας του» (Δούκα [1999] 2009, 39). Οι πολλαπλές αυτές ματαιώσεις σωρεύονται στο πρόσωπο του Ριχάρδου και του γεννούν οργή και βία<sup>129</sup>. Βία, την οποία προκειμένου να μην ξεσπάει πια στη Μάρη, ο Ριχάρδος είναι έτοιμος στο τελευταίο κεφάλαιο να τη στρέψει στον εαυτό του, αφού η απόδραση των κρατουμένων θα τον βρει στα πρόθυρα της αυτοκτονίας (490). Φαίνεται ότι ο Ριχάρδος και ο Ιάκωβος προσωποποιούν τα δύο αρνητικά άκρα που περιγράφει ο γερο-Κωνσταντής<sup>130</sup>, ο παλαιίμαχος αντάρτης παππούς του Ριχάρδου, συμβουλευοντας τον εγγονό του για τη ζωή: «Μην ουρανοβατείς και μην απελπίζεσαι, το ίδιο είναι και το ένα και το άλλο, ούτε πολύ ψηλά, ούτε γερτός στο χώμα, ίσια μόνο, να ξέρεις τι σου γίνεται να εκτιμάς τον μόχθο τ' αλλουνού και τον δικό σου. Να λες ευχαριστώ που ζω, σήμερα είμαι, αύριο δεν είμαι» (Δούκα [1999] 2009, 389).

Η ασφυξία της μικροαστικής ματαιοδοξίας και ματαιοπονίας είναι ανάγλυφη σε κάθε πλευρά της ζωής του Ριχάρδου<sup>131</sup>. Βρίσκεται άνεργος δάσκαλος, ενώ ο ίδιος θα ήθελε ενδεχομένως να επενδύσει στην προσπάθειά του να στήσει ένα σχολείο για τους τροφίμους της Κασσαβέτειας, να ανοίγει ένα φροντιστήριο αγγλικών, χωρίς να έχει καν Proficiency (Δούκα [1999] 2009, 284), για να ικανοποιήσει τη ματαιοδοξία και τις καταναλωτικές επιθυμίες της γυναίκας του –μαζί και των

---

<sup>129</sup> Πρβλ. Πανταλέων 2009, 482: «Κατά φαντασίαν ταξιδευτής και ο δεύτερος αφηγητής του παρόντος βιβλίου, μοιρασμένος ανάμεσα σε δύο προσωπεία, τον Τζακ και τον Λεοντόκαρδο, δύο κλωνιά ενός αυθάδους όσο και στενοκέφαλου δέντρου, αμφίσημα κολακευτικές εκφάνσεις του εαυτού, δεσμώτης σε ένα κελί τόσο υλικό όσο και φασματικό».

<sup>130</sup> Είναι ενδεικτικό ότι ο γερο-Κωνσταντής είναι το μόνο πρόσωπο που προβάλλεται ως θετικό στο μυθιστόρημα. Το ήθος των αγώνων των μεταπολεμικών αριστερών παρουσιάζεται από τη Δούκα ως ασύγκριτα ανώτερο από αυτό της σύγχρονης εποχής, χωρίς ωστόσο να σημαίνει ότι και αυτοί οι άνθρωποι δεν κουβαλούν τα δικά τους λάθη (Δούκα [1999] 2009, 151-154).

<sup>131</sup> Πρβλ. Πανταλέων 2009, 485: «ενόσω ο άλλος [: ο Ριχάρδος] θα παρατηρεί σε κατάσταση αποπληξίας το ιδιωτικό του μικροαστικό θρίλερ».

γονιών του (βλ. επίσης: 193, 277, 448). Τέτοιος είναι ο κόσμος όλων των προσώπων της αφήγησης του Ριχάρδου. Ένας κόσμος γεμάτος μυστικά και ψέματα, όπου όμως όλα βαίνουν καλώς αρκεί να διατηρείται η εικόνα της ησυχίας και της ευημερίας. Ένα τέλειο και αδιατάρακτο φαίνεσθαι, δηλαδή, με τις υπερσύγχρονες ηλεκτρικές συσκευές και τα έπιπλα στην τελευταία λέξη της μόδας (93), το εξοχικό σπίτι (193-197), την επαγγελματική καταξίωση (284), τον γάμο, κι ας είναι χωρίς αγάπη, και, φυσικά, τον γιο-διάδοχο, κι ας είναι βιολογικό παιδί άλλου, κι ας μεγαλώνει στα χέρια των γιαγιάδων του, και της κυρα-Ζαχαρούλας<sup>132</sup>, και όχι της μάνας του (287-288). Είναι ένας κόσμος γεμάτος μυστικά, λάθη, πάθη και ψέματα, τα οποία κουκουλώνονται όπως-όπως προκειμένου να διατηρηθεί η εικόνα της τέλει οικογενειακής ευτυχίας.

Μέσα σε αυτόν τον κόσμο, κυρίαρχη θέση έχει η τηλεόραση, και ειδικότερα η τηλεόραση των ριάλιτι και των εντυπωσιοθηρικών δελτίων ειδήσεων. Γραμμένη σε μια εποχή παντοδυναμίας της τηλεόρασης, η *Ουράνια μηχανική*, αξιοποιεί τη γλώσσα και το υλικό των ριάλιτι (πρβλ. Καρακάτιας [1999] 2009, 517), προκειμένου να αναδείξει την ηθική αποσάθρωση της νεοελληνικής κοινωνίας. Αν, λοιπόν, την εικονική πραγματικότητα στην αφήγηση του οργισμένου νέου Ιάκωβου αντιπροσωπεύει ο κινηματογράφος, και ειδικότερα ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος με θέμα το έγκλημα και ισχυρές καταβολές από το Νέο Χόλλυγουντ, στην αφήγηση του παραδομένου Ριχάρδου τον ρόλο αυτό έχει η χυδαία υπερβολική και ηδονοβλεπτική ελληνική τηλεόραση, η οποία αυξάνει την τηλεθέαση εκμεταλλευόμενη το προσωπικό δράμα του εκάστοτε πρόθυμου θύματος. Παραθέτω ενδεικτικά μία σκηνή στην οποία η Μάρη μαθαίνει από την τηλεόραση την τύχη του Ιάκωβου: «εμφανίστηκε μια νεαρή κοπέλα, φρεσκοχτενισμένη, να δεις ότι πήγε επί τούτου στο κομμωτήριο για την εκπομπή, κι άρχισε ν' απαντάει στις ερωτήσεις μιας δημοσιογράφου με γυρισμένες στον φακό τις πλάτες, αλλά την αναγνώρισε απ' τη φωνή, η στενή συνεργάτις του δημοσιογράφου, στην αρχή δεν είχε καταλάβει, η κοπέλα μιλούσε για έναν εξάδελφό της που χάθηκαν τα ίχνη του απ' τον περασμένο Αύγουστο, την είχε προειδοποιήσει ότι θα εξαφανιστεί, είχε βαρεθεί, λέει, τα ίδια τα ίδια, αλλά το 'χε θεωρήσει τότε υπερβολή, ήταν γενικά, είναι, πρόσθεσε σαν πανικοβλημένη η κοπέλα, υπερβολικός ο εξάδελφός της, έλεγε διάφορα και κανείς δεν τον πίστευε, κάτι σαν μυθομανής δηλαδή; μάλιστα, είχε, έχει, διόρθωσε αμέσως, πολλή φαντασία, σου λέει απίστευτα πράγματα με τρόπο πιστευτό, ένα τηλέφωνο όμως θα 'πρεπε να πάρει, έτσι; παρατήρησε η δημοσιογράφος, πήρε γύρω στις είκοσι του μηνός τον θείο, τον πατέρα του, δηλαδή, είπε η κοπέλα, έπειτα χάθηκε οριστικά, όσο κι αν ψάξαμε, παντού, δεν τον βρήκαμε γέμισε η οθόνη απ' το πρόσωπο της μικρής εξαδέλφης: Ιάκωβε, αν μ' ακούς, πάρε σε παρακαλώ, ένα τηλέφωνο, σ' αγαπώ πολύ, το ξέρεις, και βούρκωσε, έπεσε αμέσως ένα πλάνο απ' τη λίμνη, ακολούθησε η ανάλογη μουσική και η εκπομπή επανήλθε στο στούντιο, μιλούσε στον αέρα ένας τηλεθεατής και τότε φάνηκε στην οθόνη το πρόσωπο του Ιάκωβου, η Μάρη

---

<sup>132</sup> Η κυρά-Ζαχαρούλα είναι μια «οικιακή βοηθός» γενικών καθηκόντων, την οποία πληρώνουν η Μάρη και ο Ριχάρδος προκειμένου να καλύπτει τις δουλειές του νοικοκυριού, αλλά και να εκτελεί συχνά-πυκνά χρέη παραμάνας.

ανασηκώθηκε ταραγμένη [...]. Ο τηλεθεατής έλεγε με απόλυτη βεβαιότητα ότι ο νεαρός Ιάκωβος Νταλιάνης βρίσκεται στο Άγιον Όρος, ότι σουλατσάρει από δω και από κει στις Καρυές, έχει μιλήσει μάλιστα μαζί του και του 'χει πει ότι είναι από τη Φλώρινα και ότι δεν τα πάει καλά με την οικογένειά του και του 'χε αστειευτεί ότι αργά ή γρήγορα οι δικοί του θα τον βγάλουν στην τηλεόραση και πρόσεξε με καλά για να με θυμηθείς και να τους τηλεφωνήσεις ότι είμαι εδώ και μονάζω, ότι αποφάσισα να απομακρυνθώ απ' τα εγκόσμια και να μην ανησυχούν καθόλου για μένα, ο δημοσιογράφος άκουγε μ' ενδιαφέρον, ο άγνωστος έδωσε και πάλι συγχαρητήρια στον δημοσιογράφο για την πολύ σημαντική εκπομπή του, ευχαριστώ, να 'σαι καλά, είπε ο δημοσιογράφος, κι αμέσως απευθύνθηκε στον οξυδερκή ψυχολόγο δίπλα του για να σχολιάσουν την περίπτωση του Ιάκωβου, αλλά προτού προλάβει ο ψυχολόγος να ολοκληρώσει την ανάλυσή του, ο δημοσιογράφος έτρεξε εσπευσμένα στο τηλεφωνείο του στούντιο, διότι τον καλούσε η τηλεφωνήτρια να μιλήσει με κάποιον που αρνιόταν ν' ακουστεί η φωνή της στον αέρα [...]]» (142-144). Το απόσπασμα επαναλαμβάνει όλα τα κλισέ των σχετικών εκπομπών: τη δραματική διάσταση, την αυταρέσκεια του δημοσιογράφου, αλλά και των πολιτών που συμμετέχουν στην εκπομπή, τη δήθεν σοβαρή πραγμάτευση του «ευαίσθητου θέματος», η οποία όμως απαρεγκλίτως υποτάσσεται στα τηλεοπτικά τρικ προς χάριν της τηλεθέασης.

Η εικονική αυτή πραγματικότητα της τηλεόρασης αντιπροσωπεύει στην αφήγηση του Ριχάρδου την υποταγή της ζωής στο φαίνεσθαι, το κυνήγι θεατών και θεάσεων, τα στρεβλά ιδανικά μιας κοινωνίας που επιδιώκει την πλαστική ομορφιά των καναλιών και ξεχνάει την ουσιαστική ανθρώπινη επαφή γεμίζοντας τους ανθρώπους και τα σπίτια με μιζέρια, οργή και βία –λεκτική ή σωματική, διαπροσωπική ή αντικοινωνική. Όπως, λοιπόν, στην αφήγηση του Ιάκωβου ο κινηματογράφος γίνεται το διακαλλιτεχνικό διακείμενο-εργαλείο για την απόδοση της ζωής ενός νεαρού φυλακισμένου, έτσι στην αφήγηση του Ριχάρδου η τηλεόραση, και συγκεκριμένα η κακόγουστη, ηδονοβλεπτική τηλεόραση, αυτή που κινείται με βάση τα ταπεινότερα ένστικτα του κοινού, τα οποία και εκτρέφει, γίνεται το διαμεσικό διακείμενο-εργαλείο για την περιγραφή μιας νεοελληνικής κοινωνίας σε σήψη.

Εξάλλου, κατ' αναλογία προς τη διάχυση της αισθητικής των χολλυγουντιανών ταινιών στα αφηγηματικά μέρη που αντιστοιχούν στον Ιάκωβο, η αισθητική της νεοελληνικής εμπορικής τηλεόρασης επικρατεί σε ολόκληρη την αφήγηση με θέμα τον Ριχάρδο. Υπάρχουν, για παράδειγμα, αρκετές σκηνές, ειδικά αυτές που αφορούν τους ενδοοικογενειακούς καβγάδες, οι οποίες απηχούν σε κάποιο βαθμό τα νεοελληνικά δραματικά σήριαλ (βλ. ενδεικτικά Δούκα [1999] 2009, 290-291, 448, 462-464)<sup>133</sup>, ενώ οι διάφορες αποκαλύψεις των οικογενειακών μυστικών έχουν κι αυτές έναν αέρα τηλεοπτικού δράματος (αποκαλύψεις της Ουρανίας Κουνάνη: 294-297· υποθέσεις Μάρης και

<sup>133</sup> Η σκηνή του καβγά του Ριχάρδου με τη Μάρη είναι κατά τη γνώμη μου από τις πιο χαρακτηριστικές σε αυτή την κατεύθυνση καθώς μεταφέρει στοιχεία από ανάλογες σκηνές τηλεοπτικών σήριαλ (Δούκα [1999] 2009, 289-292). Παρόμοια στοιχεία περιλαμβάνει επίσης η περιγραφή της ζωής των ηρώων στο σπιτάκι του Αλμυρού, όταν ο Ριχάρδος πια έχει αρχίσει να κατακυλά στον αλκοολισμό (433-444).

Φωτεινής για την πλεκτάνη στους κύκλους της αστυνομίας 306-309, η υπόνοια της παράνομης σχέσης της μητέρας του Ριχάρδου 446, η ζωή της Μάρης 461-468 κ.ά.).

Τη διάχυτη ατμόσφαιρα νεοελληνικού τηλεοπτικού μελοδράματος στα κεφάλαια που επικεντρώνονται στον Ριχάρδο συμπληρώνουν και υπογραμμίζουν αυτοαναφορικά, όπως ακριβώς συμβαίνει με τις αναφορές στις χολλυγουντιανές ταινίες στο μέρος του Ιάκωβου, οι επαναλαμβανόμενες αναφορές στην τηλεόραση, στα τηλεοπτικά σήριαλ, και στα «κανάλια» (π.χ. 277, 289, 305, 328, 450). Πολύ συχνά στις αφηγήσεις του εντάσσονται σκηνές με κάποιον από τους ήρωες να χαζεύει μπροστά στην τηλεόραση ή να αλλάζει μηχανικά τα κανάλια (π.χ. 54, 111, 431, 438).

Άλλωστε δεν λείπει από το κείμενό της *Ουράνια Μηχανικής* η χαρακτηριστική στρέβλωση της εποχής να ανάγονται τα «κανάλια» σε ύψιστη πηγή καταξίωσης και δικαίου. Στο απόσπασμα που ακολουθεί η Φωτεινή, η δικηγόρος του Ιάκωβου και ξαδέρφη της Μάρης εξηγεί στον πατέρα του Ιάκωβου ότι θα έπρεπε να απευθυνθεί στα κανάλια, αν θέλει να βρει τον γιο του: «θα μπορούσε μάλιστα να μην εμφανιστεί καθόλου ο ίδιος στο γυαλί, να παρουσιαστεί εν ανάγκη κάποιος άλλος στενός συγγενής, δυστυχώς έτσι έχουν τα πράγματα, εσείς, κύριε Νταλιάνη, λείπετε χρόνια και δεν έχετε πάρει είδηση τι γίνεται, έχουν φτάσει σήμερα οι Έλληνες δυο φορές τη βδομάδα, μια στο ένα κανάλι και μια στο άλλο, να στήνονται στην τηλεόραση για να βοηθήσουν όλοι μαζί στην ανεύρεση του τάδε ή της δείνα, παρακολουθώντας ταυτόχρονα σαν να βλέπουν αστυνομική ταινία τη ζωή του εξαφανισμένου ή της εξαφανισμένης» (136-137)<sup>134</sup>.

Επειδή στόχος μου εδώ είναι να εξετάσω ειδικά πώς εγγράφεται το μυθιστόρημα *Ουράνια Μηχανική* στη νεοελληνική πεζογραφική παράδοση του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, πώς αναπτύσσει, δηλαδή, τον διάλογο με τον κινηματογράφο δεν θα επεκταθώ περαιτέρω για τον διάλογο των κεφαλαίων που η αφήγηση παρουσιάζεται με την οπτική του Ριχάρδου με συγκεκριμένα τηλεοπτικά είδη. Είναι πάντως, βέβαιο, ότι κατ' αναλογία προς το διακαλλιτεχνικό διακείμενο του, εμπορικού, κινηματογράφου που εξετάσαμε για τα κεφάλαια που επικεντρώνονται στον λόγο, την οπτική και τον κόσμο του Ιάκωβου-Τζακ, το διαμεσικό διακείμενο της ελληνικής τηλεόρασης, και μάλιστα συγκεκριμένων ειδών, τα οποία στηρίζονται ποικιλοτρόπως, αλλά

---

<sup>134</sup> Πρβλ.: Ο αστυνόμος Βαρδουλάκης στην Αντιγόνη, τη θεία του Ιάκωβου: «της έριξε τότε την ιδέα να απευθυνθούν σε τηλεοπτικό κανάλι, ψυχραιμία χρυσή μου, ο κόσμος ανταποκρίνεται περισσότερο στην τηλεόραση παρά στην αστυνομία» (Δούκα [1999] 2009, 131). Η Ουρανία Κουνάνη προς τη Φωτεινή, χρησιμοποιεί την τηλεόραση ως ύψιστο μέσο πίεσης: «σας δίνω μια βδομάδα διορία, αν δεν κινηθείτε, θα καταφύγω στην τηλεόραση, η Φωτεινή προσπάθησε να της εξηγήσει, η γυναίκα όμως τη διέκοψε απότομα και την απείλησε ότι θα την εκθέσει δημόσια, επειδή αρνείται να συμβάλει στην αποκάλυψη της αλήθειας» (305). Ο διευθυντής της Κασσαβέτειας, Καψάλης, απευθυνόμενος στον Ιάκωβο: «αν έχεις μυαλό θα γίνεις υπόδειγμα κρατουμένου στο πανελλήνιο, όλα τα κανάλια θα 'ρθουν να σε γνωρίσουν από κοντά και το σωφρονιστικό μας κατάστημα θα γίνει το πρώτο θα γράψουμε ιστορία ρε, αν δεχτείς» (381). Ο φίλος του Ριχάρδου Στάθης: «Δεν ήθελε να πει ότι τα παιδιά της φυλακής είναι οριστικά καταδικασμένα, αυτό όμως που πρωτεύει είναι να ενδιαφερθούμε για τα παιδιά που ακόμη δεν εγκληματήσαν. Όλοι επισημαίνουν την αξία της πρόληψης, αλλά τι κάνουν; Έχει περάσει ο καιρός των κοινωνικών αγώνων. Δεν βλέπεις τα κόμματα; Συνωστίζονται στα κανάλια, διότι, αν έχουν κάτι να πουν, απ' το γυαλί θα το πουν. [...] ιδιωτεύουμε, Ριχάρδε, ακόμη δεν το κατάλαβες; Τώρα ο καθένας για πάρτη του» (424).

πάντοτε πρωτίστως, στη θεαματοποίηση, αξιοποιείται για την κατασκευή του μυθιστορηματικού χαρακτήρα του Ριχάρδου, του δικού του λόγου και κόσμου<sup>135</sup>.

### ***Ουράνια μηχανική εικονική πραγματικότητα, μετατοπισμένη αναπαράσταση και ποιητική της θεαματοποίησης.***

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η έννοια της εικονικής πραγματικότητας αποτελεί κεντρικό θεματικό πυρήνα της *Ουράνιας μηχανικής*, κάτι που αποτυπώνεται, μάλιστα, και στα κεντρικά χαρακτηριστικά της αφηγηματικής δομής του μυθιστορήματος. Ο κόσμος της *Ουράνιας μηχανικής* είναι ένας κόσμος που μας διαφεύγει διαρκώς πίσω από τα πολλαπλά και πολλαπλασιαζόμενά του είδωλα. Από τον κεντρικό ήρωα που αναπτύσσεται σε τρία τουλάχιστον πρόσωπα (Ιάκωβος-Τζακ, Ριχάρδος και Ιάκωβος «σκέτος» του τελευταίου κεφαλαίου), στον κόσμο του Ιάκωβου που αναπτύσσεται μέσα από τα απεικασμένα των χολλυγουντιανών ταινιών, σ' εκείνον του Ριχάρδου που κινείται ανάμεσα στο τηλεοπτικό μελόδραμα και το ηδονοβλεπτικό ριάλιτι. Έχουμε, επομένως, στην περίπτωση της *Ουράνιας μηχανικής* ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για το σχήμα της *μετατοπισμένης αναπαράστασης*, καθώς ο κόσμος της πραγματικότητας υποκαθίσταται από τον κόσμο του κινηματογράφου και της τηλεόρασης αντίστοιχα, και μάλιστα με τρόπο καταφανή και ρητά σχολιασμένο από το ίδιο το κείμενο του μυθιστορήματος.

Στο πλαίσιο αυτό θεωρώ την *Ουράνια μηχανική* χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη λειτουργία του διακαλλιτεχνικού διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, στις δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, σε ένα διάστημα, δηλαδή, στο οποίο κυριαρχεί η μεταμοντερνιστική θεώρηση για την εξ ορισμού αδυναμία του ανθρώπου να προσεγγίσει την αλήθεια, η οποία διαφεύγει διαρκώς πολλαπλασιαζόμενη στα κάτοπτρά της, σε συνδυασμό, τις περισσότερες φορές, με την αισθητική και την *ποιητική της θεαματοποίησης* η οποία εκπορεύεται από την εμπορευματοποίηση της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, και συνάδει με την ιδεολογική δεσπόζουσα των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, όταν, μετά την παλινόρθωση του καπιταλισμού στις χώρες του Ανατολικού μπλοκ, κυριάρχησαν οι θεωρίες για το τέλος της Ιστορίας και της ιδεολογίας, και ο καπιταλιστικός θεός του κέρδους άλωσε κάθε πεδίο της ζωής και της τέχνης.

---

<sup>135</sup> Χαρακτηριστική για αυτή την εικόνα της ελληνικής ιδιωτικής τηλεόρασης στα τέλη της δεκαετίας του 1990, είναι η ακόλουθη περιγραφή της από τον Στάθη Βαλούκο, η οποία μάλιστα είναι εστιασμένη στα δελτία ειδήσεων: «Σήμερα το δελτίο ειδήσεων αποτελεί τη “ναυαρχίδα” κάθε καναλιού και είναι προσεκτικά διαφημισμένο. Περιλαμβάνει θριλλίστικο μουσικό χαλί για τη δημιουργία έντασης, δραματικές εκφωνήσεις γεμάτες κοσμητικά επίθετα και χαρακτηρισμούς με τους οποίους παλαιότερα διαφημιζόνταν ταινίες τρόμου, όπως λόγου χάρη ‘Με κομμένη την ανάσα’, ‘Βιβλική καταστροφή’, ‘Φρίκη στα Πατήσια’, ‘Τρόμος και πανικός’. Η σκηνοθεσία μεταβάλλει εντέχνως τα αστυνομικά ρεπορτάζ σε αστυνομικές ταινίες μικρού μήκους όπου γίνεται χρήση εικόνων αρχείου για να δραματοποιηθούν οι εκφωνήσεις (αστυνομικά περιπολικά, εικόνες στριπτίζ, σύριγγες καρφωμένες σε δέντρα κ.λπ.). Τα πιο “σκανδαλιστικά” και “πικάντικα” θέματα που αφορούν οικογενειακές διαμάχες επωνύμων, μεταφέρονται στα λεγόμενα “παράθυρα”. Εκεί γαργαλιστικές λεπτομέρειες από την ιδιωτική ζωή προσωπικοτήτων εκτίθενται στη δημόσια περιέργεια και σχολιάζονται» (Βαλούκος 1998, 48).



Εξάλλου και η κριτική της Δούκα προς τη νεοελληνική κοινωνία της περιόδου κινείται σε αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση<sup>136</sup>: οι ήρωές της είναι πρωταγωνιστές και θεατές σε μια ζωή κατασκευασμένη πριν από αυτούς για αυτούς ως θέαμα προς τέρψιν ενός ανώνυμου φιλοθεάμονος κοινού. «Αλλού τις θεωρίες, ξέσπασε ο Ριχάρδος, απ' την αρχή σ' το 'χα ξεκαθαρίσει, μην το ξεχνάς, στο κάτω κάτω της γραφής, δεν είμαι εγώ διευθυντής, εσύ είσαι, θέλεις το σχολείο για να κάνεις φιγούρα, αλλά πέρσι κόντεψε να τελειώσω τη χρονιά χωρίς ν' αλλάξετε τη λάμπα του ηλεκτρικού που 'χε καεί! Σιγά, μωρέ, και για δεν την άλλαξες εσύ; βρήκες επιχείρημα, κάγχασε ο Καψάλης. Σηκώθηκε απότομα για να κλείσει την τηλεόραση κι όπως ξαναγύριζε στη θέση του τον έπιασαν τα γέλια, αν σου πω τι ένιωσα, θα γελάσεις κι εσύ, είπε στον Ριχάρδο, ένιωσα προς στιγμήν ότι μας ακούνε οι ξενέρωτοι απ' το κανάλι, πλάκα δεν έχει; πρώτη φορά μου συμβαίνει αυτό, τόσα χρόνια καρφωμένος στην τηλεόραση, κι ένιωσα τώρα μόνο ότι αντί να τους παρακολουθώ εγώ με παρακολουθούν αυτοί και σπάνε την πλάκα τους!» (Δούκα [1999] 2009, 377)<sup>137</sup>.

### **Ο διαμεσικός διάλογος με τον κινηματογράφο στην *Ουράνια Μηχανική* της Δούκα; Ένα ζήτημα μεθόδου.**

Οφείλω πάντως εδώ να θέσω ένα επιπλέον ερώτημα, το οποίο αφορά τον χαρακτήρα των κινηματογραφικών αναφορών στο μυθιστόρημα της Δούκα, ενώ εγείρει παράλληλα και ένα ζήτημα μεθοδολογικής τάξης. Όπως αναλύθηκε παραπάνω, οι κινηματογραφικές αναφορές στην *Ουράνια Μηχανική*, αφορούν πρωτίστως τον εμπορικό κινηματογράφο του τέλους του εικοστού αιώνα, θεωρημένο ως σύνολο. «Οι ταινίες»<sup>138</sup> όμως αυτές έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό και αυτό είναι ότι πρόκειται για τις ταινίες που κυριαρχούσαν στην ελληνική τηλεόραση της δεκαετίας του 1990. Δεν είναι, εξάλλου, τυχαίο ότι ο Ιάκωβος-Τζακ, αν και είναι με τον δικό του τρόπο ένας «σινεφίλ»

---

<sup>136</sup> Η νεοελληνική κοινωνία της *Ουράνιας μηχανικής* είναι ένας κόσμος σε παροξυσμό, ένας ακραίος, αλλά όχι και λιγότερο αληθινός κόσμος: πρβλ. Χατζηβασιλείου [1999] 2009, 520: «Οι υλικές και ηθικές προϋποθέσεις, ωστόσο, για την καταστροφή (κι αυτό πιστεύω είναι το πρώτιστο μήνυμα του βιβλίου) υπάρχουν και μπορούν να αρχίσουν να δημιουργούν αποτέλεσμα ανά πάσα στιγμή».

<sup>137</sup> Το συγκεκριμένο απόσπασμα ανακαλεί την ταινία *The Truman show* (1998) του Peter Weil, στην οποία ο κεντρικός ήρωας (Jim Carrey) ζει εν αγνοία του σε ένα πλήρως σκηνοθετημένο σύμπαν, και η ζωή του είναι το αγαπημένο ψυχαγωγικό θέαμα ενός ευρύτατου τηλεοπτικού παγκόσμιου κοινού. Η ταινία του Weil, σύμφωνα με τη διαδικτυακή βάση δεδομένων IMDb, βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες της Αμερικής τον Ιούνιο του 1998. Η Μάρω Δούκα σημειώνει ότι ολοκλήρωσε το μυθιστόρημά της το Φθινόπωρο του 1998 (Δούκα [1999] 2009, 504), επομένως είναι πιθανό, ακόμα κι αν δεν είχε δει την ταινία, –η οποία στη συνέχεια κέρδισε την εύνοια κοινού και κριτικών, ενώ τιμήθηκε, μεταξύ άλλων, με βραβείο σκηνοθεσίας και πρωτότυπου σεναρίου (1999) από τη Βρετανική Ακαδημία (BAFTA), να είχε διαβάσει κάποια περιγραφή την οποία και μεταφέρει στο παραπάνω απόσπασμα.

<sup>138</sup> Αυτός είναι ο όρος με τον οποίο, όπως είδαμε παραπάνω, αναφέρεται συνήθως ο Ιάκωβος στον κινηματογράφο. Με αυτόν περιγράφει, λοιπόν, τον εμπορικό κινηματογράφο ως σύνολο. Μάλλον θα έλεγα ότι περιγράφει την εικόνα που έχει ο μέσος Έλληνας θεατής για τον εμπορικό κινηματογράφο της εποχής του, και αντλεί από αυτό το εν πολλοίς ανομοιογενές σύνολο τις γενικές αρχές ενός συστήματος εικόνων και προτύπων συμπεριφοράς. Αυτά όλα βέβαια μεταφράζονται στο μυθιστόρημα της Δούκα σε θέματα, αφηγηματικές δομές και υφολογικές επιλογές, τα οποία διαποτίζουν τα μέρη της *Ουράνιας Μηχανικής* που παρουσιάζονται από τα μάτια (την εσωτερική εστίαση δηλαδή) του Ιάκωβου-Τζακ.

ήρωας, δεν παρουσιάζεται πουθενά στο μυθιστόρημα να πηγαίνει στον κινηματογράφο<sup>139</sup>, ούτε και να επιλέγει ενεργά τις ταινίες που βλέπει (δεν πηγαίνει σε βιντεοκλαμπ, δεν έχει dvd ή βιντεοκασέτες). Στο πρώτο κεφάλαιο, που είναι το μόνο που αναφέρεται στη ζωή του Ιάκωβου πριν τη σύλληψή του, τον παρακολουθούμε να βλέπει ταινίες στο σπίτι του ή στο δωμάτιο του ξενοδοχείου όπου διέμενε περιστασιακά (Δούκα [1999] 2009, 11, 33). Παραθέτω: «Στο κουζινάκι του 'χε αφήσει η Αντιγόνη φαΐ. Άνοιξε την τηλεόραση για να μη σκέφτεται. Άρχισε να αλλάζει κανάλια κι έπεσε στον Θεό του. Ο Αλ Πατσίνο τυφλός ήρωας» (11)<sup>140</sup>. «Σάββατο βράδυ, στα στενά της Ομόνοιας. Γύρισε περασμένα μεσάνυχτα στο ξενοδοχείο. Δεν του κόλλαγε ύπνος και το 'ριξε στις ταινίες. Την επομένη, πήρε πάλι τους δρόμους». (33). Τα δύο παραθέματα επιβεβαιώνουν ότι για τον Ιάκωβο ο κινηματογράφος είναι ένας «τόπος» φυγής, ένα μυθοπλαστικό σύμπαν στο οποίο βυθίζεται για να ξεφύγει από τις ματαιώσεις της δικής του ζωής. Επιπλέον, ήδη από τα δύο αυτά παραθέματα προκύπτει ο έρωτας του Ιάκωβου για τον κινηματογράφο: ο Al Pacino είναι «ο Θεός του». Παρόλα αυτά, ο Ιάκωβος είναι κυρίως ένας παθητικός δέκτης του κινηματογράφου, τον οποίο φαίνεται να προσλαμβάνει κυρίως μέσω της τηλεόρασης, γι' αυτό και το κινηματογραφικό του παράδειγμα είναι «οι ταινίες» γενικώς και αορίστως, οι οποίες, όπως αναλύθηκε παραπάνω, περιλαμβάνουν διάφορες μορφές και είδη. Την ερμηνεία αυτή ενισχύουν οι ποικίλες αναφορές στην τηλεόραση στα κεφάλαια που αφορούν τον Ριχάρδο, όπου εντοπίζουμε κάποιες ακόμα αναφορές στην κατ' οίκον θέαση κινηματογραφικών ταινιών<sup>141</sup>. Θεωρώ, λοιπόν, ότι το κινηματογραφικό σύμπαν της *Ουράνια Μηχανικής* είναι κυρίως ο κινηματογράφος της τηλεόρασης, και πιο συγκεκριμένα ο κινηματογράφος της ελληνικής ιδιωτικής τηλεόρασης της δεκαετίας του 1990. Κι αυτό δεν είναι καθόλου παράδοξο. Το τέλος του εικοστού αιώνα είναι κατεξοχήν η εποχή που ο κινηματογράφος προσαρμόζεται στις αισθητικές και πολιτισμικές επιταγές της μικρής οθόνης, και που ο εμπορικός κινηματογράφος της περιόδου είναι εκ των πραγμάτων σε μεγάλο βαθμό ο κινηματογράφος της τηλεόρασης<sup>142</sup>.

Ωστόσο, το συγκεκριμένο υλικό θέτει ένα ζήτημα μεθόδου. Συγκεκριμένα θεωρώ ότι το μυθιστόρημα *Ουράνια Μηχανική* αποτελεί ένα καλό πεζογραφικό παράδειγμα στο οποίο θα μπορούσε να εφαρμοστεί αυτούσιο το θεωρητικό σχήμα των *διαμεσικών αναφορών* της Irina Rajewsky (βλ. αναλυτικά κεφ. 1), καθώς και άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις του γενικού κλάδου των *διαμεσικών σπουδών*, οι οποίες να εξετάζουν περισσότερο τις έννοιες του μέσο και της

<sup>139</sup> Υπάρχει μια αόριστη αναφορά στο ψυχαγωγικό βίωμα του κινηματογράφου: «Τέτοια τροπή, αν και είχε δει τόσα στο σινεμά δεν τη φανταζότανε. Διότι αλλιώς είναι να το βλέπεις, αλλιώς να τις τρως» (Δούκα [1999] 2009, 73). Και σε αυτήν, όμως, την αναφορά αυτό που κυριαρχεί δεν είναι ο κινηματογράφος ως τέχνη, αλλά ο κινηματογράφος ως μυθοπλαστικό σύμπαν.

<sup>140</sup> Πρόκειται για την αναφορά στην ταινία *Άρωμα γυναίκας*, η οποία σχολιάστηκε παραπάνω.

<sup>141</sup> Βλ. ενδεικτικά την παρακάτω σκηνή ανάμεσα στη Μάρη και τον Ριχάρδο: «Αυτή θα μείνει να χαζέψει τηλεόραση, έχει και μια καλή ταινία. Της εξήγησε ότι η πρόσκληση ίσχυε και για τους δύο, αλλά καταλαβαίνει ότι δεν γίνεται, εφόσον είναι και κρυωμένη. Ξάπλωσε δίπλα της κι έκλεισε τα μάτια» (Δούκα [1999] 2009, 111).

<sup>142</sup> Βλ. παραπάνω σχόλια των ιστορικών του κινηματογράφου της περιόδου για τις αλλαγές που αναγκάστηκαν να κάνουν οι σκηνοθέτες προκειμένου να προσαρμοστούν στις συνθήκες της κατ' οίκον θέασης, αλλά και για τη σημαντική μερίδα των κερδών των κινηματογραφικών στούντιο από τη διακίνηση των ταινιών στα τηλεοπτικά δίκτυα.

κουλτούρας. Για τη δική μου προσέγγιση, ωστόσο, η οποία διερευνά την εξέλιξη της μορφής του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*, την εξέλιξη, δηλαδή, του διαλόγου των λογοτεχνικών κειμένων με τον κινηματογράφο, όπως αυτή εκφράζεται στα θέματα, τις αφηγηματικές δομές και τα υφολογικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας, έκρινα ότι η μεθοδολογία που με αφορά δεν είναι αυτή της διαμεσικότητας, αλλά αυτή της διακαλλιτεχνικότητας και των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων. Για τη δική μου θεώρηση, επομένως, οι κινηματογραφικές ταινίες που προβάλλονται στην τηλεόραση, είναι ένα μέρος της ιστορίας του κινηματογράφου, είναι ένα στάδιο εξέλιξης της κινηματογραφικής καλλιτεχνικής αφήγησης. Με άλλα λόγια, για τις ανάγκες της παρούσας προσέγγισης μια κινηματογραφική ταινία που προβάλλεται στην τηλεόραση και προσλαμβάνεται μέσω αυτής από αναγνώστες και συγγραφείς, είναι μέρος της ιστορίας του κινηματογράφου και όχι της τηλεόρασης. Χρησιμοποιώ την ιστορία και τη θεωρία του κινηματογράφου προκειμένου να περιγράψω την επίδραση που είχε στην εξέλιξη της κινηματογραφικής μορφής η καθιέρωση της τηλεόρασης ως κυρίαρχου μέσου διάδοσης και κατανάλωσης του κινηματογράφου, και αυτό ακριβώς περιγράψω με την έννοια της *ποιητικής της θεαματοποίησης*. Δεν με απασχολεί, όμως, η πλευρά του μέσου, δεν εξετάζω την παράμετρο των συνθηκών θέασης, δεν περιλαμβάνω στη θεώρησή μου τα πορίσματα των σπουδών του μέσου, τα οποία για τη λογοτεχνία της συγκεκριμένης περιόδου θα είχαν ενδιαφέρον ενταγμένα σε ένα διαφορετικό μεθοδολογικό πλαίσιο.

### 9. Η Ουράνια Μηχανική και η νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1981-2009.

Ποιος παρακολουθεί ποιον τελικά στην *Ουράνια μηχανική* και πού τελειώνουν οι αντανάκλασεις των ειδώλων της; Άγνωστο. Το μόνο σίγουρο είναι ότι ο κόσμος του μυθιστορήματος καταγγέλλει πέρα από τα στρεβλά ιδανικά του κόσμου τους, και την αδράνεια, την αδυναμία του Ιάκωβου και του Ριχάρδου να ξεφύγουν από αυτόν. Υπό αυτή την έννοια η *Ουράνια Μηχανική* είναι για τις ανάγκες της παρούσας προσέγγισης ένα έργο μεταίχμιακό. Ένα έργο βαθιά ριζωμένο στη νεοελληνική πεζογραφική παράδοση, με ήθος καταγόμενο από τους μεταπολεμικούς μας πεζογράφους<sup>143</sup>. Την ίδια στιγμή όμως είναι ένα μυθιστόρημα που ενσωματώνει –δεν περιγράφει απλώς– την υποκατάσταση της πραγματικότητας από εικονικές πραγματικότητες, και την αποσταθεροποίηση του ενιαίου κοσμοειδώλου. Στην *Ουράνια μηχανική* η εικονική πραγματικότητα κυριεύει τη φαντασία, και η φαντασία επιβάλλεται στην πραγματικότητα με τέτοιο τρόπο, ώστε

---

<sup>143</sup> Η επιλογή της Δούκα να αντλεί την ηθική της στάση και τα σταθμά της αξιολόγησης του ιστορικού της παρόντος από τους μεταπολεμικούς συγγραφείς και την εποχή τους, διακρίνεται στον τρόπο με τον οποίο σχολιάζει τη σχέση της με τη συγκεκριμένη περίοδο στη συνέντευξή της στο περιοδικό *η λέξη* το 2008: «Αναφορικά τώρα με το επαναλαμβανόμενο, όπως το χαρακτηρίζετε, άλμα στα χρόνια του Πολέμου, της Κατοχής, του Εμφυλίου, εντελώς συμβατικά, αλλά και καλοπροαίρετα θα έλεγα ότι ειδικά αυτή η περίοδος παραμένει πάντοτε, παρά τα όσα έχουν γραφτεί, ένα ‘πηγάδι’ όπου, αν σκύψουμε απαλλαγμένοι από τα ιδεολογήματά μας, θα μπορούσαμε όχι μόνο να δούμε να καθρεφτίζεται στα υπόγεια νερά του το πρόσωπό μας, αλλά και να κατανοήσουμε τα σημερινά μας αδιέξοδα». (Δούκα 2008, 21· πρβλ. Κοτζιά 2008, 26· Ζήρας [1977] 2007, 257).

τελικά είναι αδύνατον ο αναγνώστης να καταλήξει σε μια σταθερή εκδοχή των γεγονότων. Ωστόσο η αφήγηση της Δούκα δεν ταυτίζεται με τον κόσμο που περιγράφει. Διατηρεί, χάρη κυρίως στο τέχνασμα της αξιοποίησης των συμβάσεων του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, μια (επι)κριτική στάση απέναντι στον σαθρό κόσμο που περιγράφει, τοποθετώντας και τον αναγνώστη σε προνομιακή θέση, ώστε να δει κριτικά τις στρεβλώσεις της νεοελληνικής κοινωνίας της εποχής. Αυτή η σταθερή και φανερή απόσταση που διατηρεί η Δούκα από τα γεγονότα που περιγράφει είναι που τη συνδέει περισσότερο με τους μεταπολεμικούς πεζογράφους<sup>144</sup>, ως προς το ήθος της αφήγησής της, και όχι με τους νεότερους της μυθιστοριογράφους της αποκαλούμενης Γενιάς του 1980, οι οποίοι δεν θα διστάσουν, όπως θα δούμε, να παραχωρήσουν πολύ περισσότερο χώρο στα έργα τους στην αισθητική της θεαματοποίησης, ενώ δεν το αυτοαναφορικό και παρωδιακό παιχνίδι το οποίο στήνουν είναι συνήθως σιωπηρό και έμμεσο (πρβλ. παρπάνω σχόλιο Κούρτοβικ για την *Ουράνια Μηχανική*)<sup>145</sup>. Πιο συγκεκριμένα για τις ανάγκες της δικής μας περιδιάβασης, η *Ουράνια μηχανική* είναι ένα έργο μεταίχμακό, το οποίο χειρίζεται με ήθος καταγόμενο από την αριστερή λογοτεχνία των μεταπολεμικών χρόνων θέματα περιπετειώδη (νέοι, παραβατικότητα, υπερβολή, περιπέτεια) και τρόπους «θεαματικούς» (διάλογος με την εμπορική αισθητική, με όψεις της μαζικής κουλτούρας), όπως αυτά που θα δούμε να κυριαρχούν στην πεζογραφική παραγωγή των νεότερων της συγγραφέων για τις δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Γι' αυτό άλλωστε και στην *Ουράνια Μηχανική* είναι λειτουργική η προσέγγιση της κινηματογραφικής θεαματοποίησης με αφετηρία το Νέο Χόλλυγουντ, το οποίο εισήγαγε καταρχάς τέτοιες τεχνικές με το πρόσημο της ιδεολογικής και αισθητικής πρωτοπορίας, προσεγγίζοντας το φαινόμενο της νεανικής παραβατικής ή και εγκληματικής συμπεριφοράς ως αποτέλεσμα της κοινωνικής βίας που δέχονταν αυτά τα άτομα –για να μην πω ως υγιή αντίδραση απέναντι σε μια στρεβλή κοινωνία.

---

<sup>144</sup> «Στο έργο της υφίστανται σημεία συνέχειας με το παρελθόν, χαρακτηριστικό ξεχωριστού ενδιαφέροντος, καθώς η παράδοση αυτή διακόπηκε σχεδόν ολοσχερώς στο έργο των αμέσως μεταγενέστερων πεζογράφων που πρωτοεμφανίστηκαν στη δεκαετία του '80». (Κοτζιά 1990, 26). Εξάλλου το έργο, και συχνά οι ίδιες οι φιγούρες των μεταπολεμικών μας λογοτεχνών (Ρίτσος, Τσίρκας, Ιωάννου, Χάκκας, Αλεξάνδρου κ.ά.), κατέχει εξεχούσα θέση στα μη μυθοπλαστικά κείμενα της Μάρως Δούκα *Ο πεζογράφος και το πιθάρι του* (Δούκα 1992), *Τα μαύρα λουστρίνια* (Δούκα 2005) και *Τίποτα δε χαρίζεται* (Δούκα 2016).

<sup>145</sup> Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ στην κριτική του για την *Ουράνια Μηχανική* και τη δηλωμένη αποστασιοποίηση από την πραγματικότητα που αφηγείται αναφέρει: «Και όμως, αυτός ο κόσμος των έκνομων και έννομων εγκλημάτων, της γυμνής και της υφέρπουσας βίας, του θεσμικά καλυμμένου αμοραλισμού και του μικροαστικού φαρισαισμού, τίθεται στο τέλος εν αμφιβόλω, παρουσιάζεται ως προϊόν της φαντασίας κάποιου ο οποίος, μάλιστα, είναι φύσει αδύνατο να διαθέτει τις εμπειρίες εκείνες που θα μπορούσαν να κάνουν την ιστορία του, με όλες τις λεπτομέρειές της, αληθοφανή. Γιατί αυτή η άτσαλη κίνηση;» (Κούρτοβικ [2000] 2009, 523). Κατά τη γνώμη μου, αντιθέτως, η δήλωση από τη Δούκα του τεχνάσματος που χρησιμοποιεί, η αποκάλυψη του μυθιστορήματός της ως κατασκευής είναι αυτή που το εντάσσει με τον λειτουργικότερο τρόπο στην παράδοση του μεταμοντερνισμού, στο πλαίσιο της οποίας οι διακειμενικές, διακαλλιτεχνικές και διαμεσικές αναφορές του μυθιστορήματος αξιοποιούνται για τη μυθοπλαστική πραγμάτωση μιας διαρκώς διαφεύγουσας αλήθειας, και οι οποίες δικαιολογούν πώς ο ήρωας γνωρίζει όλα αυτά που είναι «φύσει αδύνατον» να γνωρίζει. Επιπλέον, η έμφαση που δίνεται στην *Ουράνια Μηχανική* στο ίδιο το τέχνασμα της κατασκευής της, συμβάλλει κατά τη γνώμη μου στην αποστασιοποίηση της αφήγησης από τα κλισέ που χρησιμοποιεί, στοιχείο που συχνά λείπει στα κείμενα των πεζογράφων της γενιάς του '80, με αποτέλεσμα, για το δικό μου τουλάχιστον κριτήριο, να αποδυναμώνεται σε αυτά και η λειτουργία της μεταμοντερνιστικής, μετααφηγηματικής παρωδίας.

*10. Στοιχεία του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού στη νεοελληνική πεζογραφία της μετατοπισμένης αναπαράστασης και της ποιητικής της θεαματοποίησης (1981-2009).*

### **Νεοελληνική πεζογραφία 1981-2009 και κινηματογράφος.**

Η περίοδος 1981-2009 είναι, όπως είδαμε και παραπάνω, μια περίοδος εκδοτικής έκρηξης. Παρατηρείται, λοιπόν, μια αύξηση της ποσότητας των βιβλίων που εκδίδονται, ενώ εμφανίζονται και φαινόμενα στενότερης σύνδεσης του εκδοτικού χώρου με τους κανόνες της ελεύθερης αγοράς. Παράλληλα, σε όλο το διάστημα που μας απασχολεί κυριαρχούν επίσης η ιδιότητα, ως στροφή προς την προσωπική, και ιδιαίτερα την ψυχολογική ζωή του ατόμου, η διεθνοποίηση, ως μεταφορά των συνεπειών της κλιμακούμενης παγκοσμιοποίησης της περιόδου στον κόσμο της λογοτεχνίας, η *ποιητική της θεαματοποίησης* ως ανάδειξη και προκλητική ή εντυπωσιοθηρική επιμονή σε θέματα που μέχρι πρότινος ήταν ταμπού, αλλά και η *μετατοπισμένη αναπαράσταση* ως αυτοσυνείδητη, αυτοαναφορική θεαματοποίηση ενός άλλου μυθοπλαστικού σύμπαντος, η οποία συνοδεύεται κατά κανόνα από τη λειτουργία, μιας περισσότερο ή λιγότερο επιτυχημένης, παρωδίας.

Είναι επομένως μια εποχή λογοτεχνικής καταβύθισης στο άτομο, η οποία συνοδεύεται από την ταυτόχρονη απομάκρυνση από την ελληνική λογοτεχνική παράδοση και από την πολιτική. Δίνεται γενικώς η εντύπωση στα πεζογραφήματα της περιόδου ότι ήρωες διαβιούν σε ένα αχρονικό και ατοπικό παρόν, το οποίο ορίζεται και περίπου εξαντλείται για τους περισσότερους στον στενό κύκλο γύρω από το «εγώ» τους. Επομένως, η ιδιότητα, η *ποιητική της θεαματοποίησης* και η *μετατοπισμένη αναπαράσταση* κυριαρχούν κατά τη γνώμη μου στο ευρύ πεζογραφικό σύνολο θεμάτων και τρόπων του διαστήματος 1981-2009. Τα παραπάνω εγγράφονται στον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με το παράδειγμα της δυτικής πεζογραφίας του μεταμοντερνισμού και εκβάλλουν σε μια ευρύτατη ποικιλομορφία στην πεζογραφική παραγωγή της περιόδου.

### **1980-1985: ριζοσπαστική θεαματοποίηση.**

Πέρα από την επικράτηση μιας πληθωρικής ποικιλομορφίας στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου 1981-2009, διαφαίνεται παράλληλα μια διακριτή διαφοροποίηση στα θέματα και τους τρόπους της νεοελληνικής πεζογραφίας προϊόντος του χρόνου. Έτσι, για παράδειγμα, η νεοελληνική πεζογραφία στις αρχές της δεκαετίας του 1980, αν και απολύτως ιδιωτική, μοιάζει περισσότερο ριζοσπαστική και πειραματική στα θέματα και τις μορφές της από την πεζογραφία της ύστερης δεκαετίας του 1980. Ως αξιοσημείωτη επί μέρους θεματική και υφολογική τάση, ανιχνεύεται η τάση του διαλόγου της πεζογραφίας της περιόδου με την επιστήμη της ψυχολογίας και ειδικότερα με τις αρχές της ψυχανάλυσης, η οποία πιθανόν να σχετίζεται με την αναγνώριση και θεσμοποίηση της επιστήμης της ψυχολογίας στην Ελλάδα το ίδιο διάστημα, αλλά και με τη διάδοση του δοκιμιακού και φιλοσοφικού λόγου περί ψυχανάλυσης την ίδια περίοδο<sup>146</sup>. Στην

<sup>146</sup> Βλ. ενδεικτικά: Για τη διάδοση και τη θεσμοποίηση της ψυχολογίας στην Ελλάδα: Dafermos, Marvakis, Triliva 2006 καθώς και Καζολέα-Ταβουλάρη: «Η περίοδος 1964-1987 σηματοδοτεί εξελίξεις που προωθούν την αυτονομία της επιστήμης της ψυχολογίας στην Ελλάδα, τόσο μέσω της ακαδημαϊκής διδασκαλίας της και της λουπής

πεζογραφία της περιόδου πυκνώνουν ξαφνικά οι αναφορές στη σχέση ψυχαναλυτή-αναλυόμενου, ενώ είναι αρκετά τα θέματα και τα σύμβολα που μπορούν να συνδεθούν με τη θεωρία της ψυχανάλυσης, ή να θεωρηθούν ως μυθοπλαστική επεξεργασία ψυχαναλυτικών αρχών. Δεν έχω εμβαθύνει σε αυτή την τάση, ο λόγος που την αναφέρω είναι ότι αφενός φαίνεται να διακρίνεται στις αρχές της δεκαετίας του 1980 ένα σημείο πύκνωσης του ενδιαφέροντος της πεζογραφίας για τη θεωρία και τα κείμενα της ψυχολογίας, και αφετέρου ότι η συγκεκριμένη θεματική περιοχή, όπως και η χρήση συμβόλων αντλημένων από τα κείμενα της ψυχολογίας, και της ψυχανάλυσης ειδικότερα, αποτελεί σημείο επαφής της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο.

Μέχρι περίπου το τέλος της δεκαετίας του 1980 στη νεοελληνική πεζογραφία, και συνακόλουθα στον διάλογο της τελευταίας με τον κινηματογράφο, επικρατούν κείμενα τα οποία συνεχίζουν επί το ιδιωτικότερον το ήθος της Β΄ Μεταπολεμικής Γενιάς. Η ανατρεπτική διάθεση μετατοπίζεται, με τρόπο οριστικό και απόλυτο πλέον, από το δημόσιο στο ιδιωτικό πεδίο και αφορά τώρα κυρίως τη δυναμική της ταυτότητας, αλλά και του φύλου. Είναι πολύ συχνές στα βιβλία της περιόδου οι περιγραφές εξωπραγματικών –και εμφανώς συμβολικών– σκηνών διερεύνησης της σεξουαλικότητας, η οποία ως επί το πλείστον συνδυάζεται με μια ακραία και αιματηρή βία. Ο έντονος συμβολισμός, αλλά και η έμφαση στο σεξ και το αίμα, εκτός από την ψυχανάλυση, παραπέμπουν, κατά τη γνώμη μου, και σε έναν σιωπηρό διάλογο με τον ευρωπαϊκό και εγχώριο κινηματογράφο του δημιουργού του τέλους της δεκαετίας του 1970, στον οποίο επικρατούν ανάλογα θέματα και τρόποι. Από την ελληνική κινηματογραφία θυμίζω ενδεικτικά ταινίες όπως το *Ευριδίκη ΒΑ 2037* (1975) του Νίκου Νικολαΐδη ή *τους Τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας* (1978) του Νίκου Παναγιωτόπουλου.

Ακολουθούν αποσπάσματα από το μυθιστόρημα *Ανδρόγυς (ιδεολογικό ρομάντζο)* της Αλεξάνδρας Δεληγιώργη και από τη συλλογή διηγημάτων *Όταν βρέχει και φοράς παπούτσια κόλλετζ* του Άρη Σφακιανάκη. Κυριαρχούν στα ακόλουθα αποσπάσματα τα θεματικά μοτίβα της βίας, του ερωτισμού, της σεξουαλικότητας και της συμβολικής τους διάστασης, ενώ όλα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι διαλέγονται με μια εκλαϊκευμένη μορφή της θεωρίας της ψυχανάλυσης, καθώς και με τις φεμινιστικές θεωρίες, οι οποίες επίσης αποκτούν διάδοση στην ελληνική κοινωνία της εποχής<sup>147</sup>. Βρίσκουμε, λοιπόν, στα κείμενα της περιόδου, και στα παραθέματα που ακολουθούν, φαλλικά σύμβολα που επιφέρουν τον θάνατο, ταυτότητες που

---

επιστημονικής δραστηριότητας πρωτοβάθμιων κυρίων καθηγητών όσο και μέσω της παράλληλης δράσης ποικίλων επιστημονικών εταιρειών που προάγουν την εφαρμοσμένη ψυχολογία» (227). Ως ορόσημα σε αυτό το διάστημα η Καζολέα-Ταβουλάρη αναφέρει την ίδρυση των πρώτων εδρών Ψυχολογίας από τα Πανεπιστήμια Θεσσαλονίκης και Ιωαννίνων το 1964, και την ίδρυση του πρώτου ανεξάρτητου Τμήματος Ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης το 1987 (227· βλ. αναλυτικά 227-325).

<sup>147</sup> Ένα ενδιαφέρον κειμενικό τεκμήριο για την πορεία του φεμινιστικού κινήματος και τη διάδοση του φεμινιστικού θεωρητικού λόγου στην Ελλάδα μετά τη Μεταπολίτευση είναι η συγκεντρωτική έκδοση των κειμένων της Λιλίκας Μπομποπούλου που εκδόθηκαν στο περιοδικό της Κίνησης Δημοκρατικών Γυναικών *Δελτίο* στο διάστημα 1979-2005: Λιλίκα Μπομποπούλου, *Φεμινισμός εσωτερικού χώρου. Ιστορίες γυναικών. Χρονικό μιας πορείας στο φεμινιστικό κίνημα (1979-2005)*, (επιμέλεια: Άννα Μιχοπούλου), Αθήνα, Εκδόσεις Κοκκίδα 2008.

διολισθαίνουν και αλλάζουν, το αίμα ως σύμβολο ζωής και θανάτου, τη σεξουαλική επιθυμία ως αναζήτηση ταυτότητας, και διάφορα άλλα θέματα και μοτίβα, τα οποία κατά τη γνώμη μου αξίζει να μελετηθούν ως διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με τα κείμενα της ψυχολογίας, και τη θεωρία της ψυχανάλυσης ειδικότερα, ενώ σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται κατά τη γνώμη μου και ο διάλογος αρκετών νεοελλήνων πεζογράφων<sup>148</sup> με την κινηματογραφική αφήγηση.

Παράλληλα, στα κείμενα της περιόδου παρατηρείται μία σταδιακή υποχώρηση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, καθώς ο λόγος αρχίζει να γοητεύεται από τον εαυτό του και να αναπτύσσεται σε εκτενείς και συχνά εμφανώς αυτοαναφορικές διατυπώσεις. Έδαφος κερδίζουν σταδιακά εδώ και τα λεκτικά παιχνίδια, οι λεκτικοί συνειρμοί κ.λπ., τα οποία στα «αντικειμενοκεντρικά» *Διηγήματα της Δοκιμασίας*, για παράδειγμα, είχαν σχεδόν εξαφανιστεί. Αξίζει επίσης να παρατηρήσει κανείς, την πλήρη απουσία στοιχείων που να δηλώνουν τον ιστορικό χρόνο και τόπο. Στη Δεληγιώργη, οι σχετικές αναφορές υπάρχουν ακριβώς για να δηλώσουν την υπέρβαση των χωροχρονικών ορίων. Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση των συμβόλων και των στοιχείων του παραλόγου, τα οποία ήδη στα κείμενα των αρχών της δεκαετίας του 1980 εισάγονται με μια λογική «αφηγηματικής τεκμηρίωσης», απομακρυνόμενα από την αποδομημένη αφήγηση της προηγούμενης περιόδου. Φαίνεται, μάλιστα, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω, ότι την αφηγηματική τεκμηρίωση αυτής της περιόδου διαδέχεται στα αμέσως επόμενα χρόνια, μια στροφή προς τον αφηγηματικό ρεαλισμό, η οποία θα προσγειώσει τη διερεύνηση του ατόμου και της σεξουαλικότητας σε καθημερινές, ως επί το πλείστον, ρεαλιστικά δοσμένες αφηγήσεις.

### **Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Ανδρόγυς (ιδεολογικό ρομάντζο)*. 1980.**

«Είναι ένας συνένοχος που από έπαρση καμώνεται το φονιά. Κι από λύπη και υπερβάλλοντα ζήλο. Δηλαδή από καλοσύνη. Έτσι, χάνει τη δύναμή του μέσα απ' τη φράση της Μαριάνθης 'ποτέ πια δε θα με πάρει η λύπη σου' κι όσο εκείνη θα παίρνει την κούρασή του για επανάσταση, αυτός θα τρέχει αλαφιασμένος στους δρόμους μ' ένα μπαγλαμαδάκι για χέρι, μ' άδειες κάλτσες που θα υποδύονται τα φτερά.

Αν όμως καταφύγαμε στην προηγούμενη σελίδα στην περιγραφή μιας στιγμής που θυμίζει αναίσχυντα μυθιστορήματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δεν είναι για ν' αποδώσουμε το δράμα που παίζεται στην τύχη του Ανδρόγυ όσο τη νεκρανάσταση της Μαριάνθης, που θα πατήσει πάνω σε πτώματα, αποφασισμένη να φτιάξει ένα πρόσωπο αξιοπρεπές για την ίδια, έτσι προσαρμοσμένο όπως το θέλει στα δεδομένα της εποχής της. [...]

Αυτή, λοιπόν, χωρίς το βάρος της λύπης, με την τέλεια αθωότητα του δολοφόνου, που δηλώνει πως δεν θυμάται το παραμικρό απ' το σκηνικό την ώρα του εγκλήματος, θα φτιάξει το μέλλον της με τα στοιχεία που της παρέχει αυτό μόνον το εικοσιτετράωρο πάνω στην αιώρα του κρεβατιού τους. Χωρίς παρελθόν, εξαφανίζοντας τη σημασία της ιστορίας, δέχεται γεμάτη απ' το

<sup>148</sup> Αναφέρω ενδεικτικά: Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, Μαργαρίτα Καραπάνου, Άρης Σφακιανάκης, Έρση Σωτηροπούλου, αλλά και ο, μεγαλύτερος ηλικιακά και πολύ πιο ειδικός σε ζητήματα ψυχανάλυσης, Γιώργος Χειμωνάς.

δόλο του ταπεινού, να γίνει ένα χρηστικό προϊόν, φτιαγμένο εξ ολοκλήρου απ' τις περιστάσεις. Είναι ένα νάιλον κυπελάκι, μια σβηστήρα, ένα κοπίδι εκεί στη μέση της πιο πολύβουης λεωφόρου. Είναι η μόνη που θα βρεθεί στην 36<sup>η</sup> οδό της Νέας Υόρκης, χαράματα πίσω απ' την Place Pigale, στις παρυφές της Ακρόπολης, απ' την πίσω μεριά, αλλά και στην Αγκόλα, το Μογκαντίσου, στο πανεπιστήμιο της Άγκυρας, σ' ένα εργοστάσιο της Κούβας, χωρίς ν' αφήσει το βλέμμα της να βυθιστεί στο νερό που βαραίνει το κυπελάκι, στις λέξεις που σβήνει η σβηστήρα, στα χαρτιά ή τους λαιμούς που σακατεύει το κοπιδάκι». (Δεληγιώργη 1980 125-126).

### **Άρης Σφακιανάκης, *Όταν βρέχει και φοράς παπούτσια κόλετζ*. 1981.**

#### **«Τι περίεργο σπίτι!»**

«Ίσως και να 'μαι ερωτευμένος με το μαχαίρι. Υπάρχουν μέρες που το προκαλώ συνεχώς, που το αναγκάζω να εμφανίζεται και να μένει μαζί μου. Δεν βλέπει μέσα στα μάτια μου; Δεν καταλαβαίνει; [...]

Στην αρχή με κοίταξε σαστισμένο, ύστερα έγινε απειλητικό. Στήθηκε μπροστά στο πρόσωπό μου. Σε ίσια γραμμή με τη μύτη μου. Το κοιτούσα και συνέχιζα να 'χω το ποτήρι στα χείλια μου. Το μαχαίρι γλίστρησε προς τα κάτω, σκίζοντας το κάτω χείλος μου. Το αίμα κοκκίνισε το ρούμι. Άφησα το ποτήρι και ξάπλωσα ανάσκελα στο τούρκικο ντιβάνι. Με μια έσχατη ηδυπάθεια έγλειφα το σκίσιμο. Την ίδια στιγμή το χέρι μου χάιδευε τ' αχαμνά μου. Έχυσα στο χέρι μου κι ύστερα το 'φερα και το 'γλειψα και πασάλειψα το πρόσωπό μου μ' αίμα και σπέρμα. [...] Κάπου εδώ το μαχαίρι έχασε τα λογικά του, χώθηκε ίσια στην καρδιά μου. Φαντάζομαι πως κατακύλησα ως το τελευταίο σκαλί. Δε θυμάμαι να ξανασηκώθηκα». («Τι περίεργο σπίτι!»: Σφακιανάκης 1981, 19-21).

#### **«Το φίδι».**

«Εξάλλου το ίδιο αίμα υπάρχει μετά από κάθε ερωτά μας. Δεν μπορεί να 'ναι εκατό φορές παρθένα.

Πάντως αυτή η αίσθηση των σβησμένων πληγών πάνω μου με γεμίζει πανικό μόλις φύγει και μείνω μόνος. Νιώθω πως φουσκώνει και το δικό μου δέρμα απ' αυτά τα σπυριά που σε λίγο θα σπάσουν και θα σχηματίσουν μια αηδιαστική κρούστα σ' όλο μου το κορμί. τρέχω αλλόφρων στο μπάνιο. Πλένομαι και τρίβομαι καλά με το ελίφι. Ύστερα ένα γερό σκούπισμα. Κανένα αποτέλεσμα. Αυτή η ανατριχιαστική αίσθηση δε φεύγει. Βογκάω από σιχαμάρα.

Στο λουτρό έχουμε ένα παλιό ξυραφάκι. Το παίρνω στο χέρι και σαν άνθρωπος από παλιά συνηθισμένος το βάζω βαθιά στο στόμα μου και κόβω τη γλώσσα απ' τη ρίζα της. Το αίμα πετιέται κρουνός στον καθρέφτη. Κλείνω το στόμα κι αρχίζω να καταπίνω. Η γλώσσα μου σπαρταράει στον νιπτήρα. Πιτσιλιίζει ολόγυρα το μέρος με άναρθρες λέξεις.

Ύστερα κόβω και το πέος. Το πετάω κι αυτό στο νιπτήρα που 'χει πλημμυρίσει αίματα. [...]



Όταν απότομα θα νιώσω να σβήνει το μοτέρ του ψυγείου και να μην ξαναπαίρνει μπρος, θα καταλάβω πως πρέπει να βγω πάλι και να της ανοίξω χωρίς παράπονα την πόρτα».  
(«Το φίδι», Σφακιανάκης 1981, 32-33)

**Έρση Σωτηροπούλου, *Διακοπές χωρίς πτώμα*, 1980.**

Από την ίδια περίοδο, θέλω εν συντομία να σταθώ στο μυθιστόρημα *Διακοπές χωρίς πτώμα* (1980) της Έρσης Σωτηροπούλου, εξαιτίας του υπογειωμένου, αλλά έντονου διαλόγου που αναπτύσσει με τον κινηματογράφο. Στο συγκεκριμένο το μυθιστόρημα η Σωτηροπούλου περιγράφει τις μέρες μιας πεζογράφου σε ένα παραθαλάσσιο θερινό θέρετρο. Κυρίως την ηρωίδα απασχολεί η συγγραφή του βιβλίου της, κι έτσι οι *Διακοπές χωρίς πτώμα* εξιστορούν επί της ουσίας τη διαδικασία συγγραφής ενός μυθιστορήματος. Παράλληλα, βέβαια ο αναγνώστης παρακολουθεί τα προσωπικά αδιέξοδα της γυναίκας πεζογράφου και τη σχέση της με τον εαυτό της, με την τέχνη της και τη ζωή. Ο λόγος της αφήγησης στο *Διακοπές χωρίς πτώμα* είναι περισσότερο ελλειπτικός από τα μετέπειτα μυθιστορήματά της Σωτηροπούλου, ενώ διαθέτει σε πολλά σημεία μια σαφή σκηνική οργάνωση. Παραθέτω:

«(Σάρα. Σαν κόλος. Κυριακή τόσες Αυγούστου 1978. Απόγευμα. Εξωτερική θερμοκρασία 36°C. Θερμοκρασία σώματος 36,8°C.)

Το σπίτι δε φαινόταν. Κάποιος ή κάποια ή έπρεπε να βρεθεί ακριβώς μπροστά του ή να ρωτήσει πού μένει η κυρία Σιάνου παρακαλώ;

«Ευχαριστώ».

Προχώρησα προς τα κει που μου έδειξε. Άμμος κολλούσε στα πόδια μου για να φύγει σε μικρά αυλάκια». (Σωτηροπούλου [1980] 1997, 15).

«(Έντεκα και τριάντα. Ημέρα. Ηλιακές ακτίνες προς την ορθή γωνία. Κάποιο πρωί μεταξύ 20 και 25 Αυγούστου. Καιρικές συνθήκες απαράλλαχτες. Χρονικό διάστημα το αυτό. Ψυχική διάθεση καμία.)

*Είναι πρωί.*

*Αυτή μπαίνει τρέχοντας εγώ ρεμβάζω ανυποψίαστη αυτή προλαβαίνει να πει σε ζητούν στο τηλέφωνο και λιποθυμά.*

*Επαναλάβετε τη σκηνή!*

*Είναι πρωί.*

*Αυτή μπαίνει ανυποψίαστη εγώ τρέχω ρεμβάζοντας αυτή με ζητάει στο τηλέφωνο κι εγώ προλαβαίνω να λιποθυμήσω.*

*Επαναλάβετε τη σκηνή!*

*Είναι πρωί.*

*Αυτή ρεμβάζει στο τηλέφωνο εγώ προλαβαίνω ανυποψίαστη αυτή μπαίνει να με ζητήσει και λιποθυμά τρέχοντας.*

*Οκεύ! Γυρίζουμε:*

*«Σε ζητούν στο τηλέφωνο».*

*«Ποιος είναι;»*

*«Κάποιος Κοσμόπουλος. Αντρέας Κοσμόπουλος».*

*[...]*

*Σάρα: Εμπρός.*

*Ψυχίατρος:*

*Σ: Αρκετά καλά.*

*Ψ:*

*Σ: Από αυτή την άποψη; Ίσως να είμαι και χάλια, δεν ξέρω.*

*Ψ:*

*Σ: Καμιά εικοσαριά μέρες ακόμα.*

*Ψ:*

*Σ: Μα δε θέλω να γυρίσω στην Αθήνα.*

*Ψ:*

*Σ: Καλά, θα το κανονίσουμε.*

*Ψ:*

*Σ: Μα αφού αισθάνομαι θαυμάσια σας λέω.*

*Ψ:*

*Σ: Ναι, παίρνω τα χάπια μου.*

*Ψ:*

*Σ: Όχι, δεν έχω σκοπό να ελαττώσω τις δόσεις.*

*Ψ:*

*Σ: Μα δεν είναι δυνατό να παίρνω τρία το πρωί. Θα κοιμάμαι συνέχεια.*

*Ψ:*

*Σ: Μα θέλω να γράψω εκείνο το βιβλίο.*

*Ψ:*

*Σ: Καμιά δεκαριά σελίδες, τίποτα το σπουδαίο.*

*[...]*» (Σωτηροπούλου [1980] 1997, 75). (η συζήτηση μέχρι και σελ. 80)

Στο πεζογράφημα της Σωτηροπούλου ο κινηματογράφος υπάρχει κυρίως υπαινικτικά. Σε ελάχιστα σημεία του μυθιστορήματος υπάρχουν οι λεκτικοί δείκτες (βλ. Rajewsky 2002, 88-89) που να παραπέμπουν σαφώς αποκλειστικά και μόνο στον κινηματογράφο. Τέτοια περίπτωση είναι, βέβαια, η φράση «Οκεύ! Γυρίζουμε», η οποία μάλιστα προηγείται μιας σκηνής διαλόγου που

αποδίδει με «κινηματογραφικό» τρόπο τη σιωπή, ή μάλλον τον λόγο που δεν μπορούμε εμείς ως υποθετικοί θεατές αυτής της σκηνής να ακούσουμε. Αυτή ακριβώς είναι η λειτουργία της παράθεσης του ενδεικτικού του προσώπου (του ψυχιάτρου κατά πάσα πιθανότητα) που μιλάει: «Ψ:» με κενό το μέρος του διαλόγου που αντιστοιχεί σε αυτό. Έχουμε, δηλαδή, εδώ μια κειμενική προσομοίωση μιας κινηματογραφημένης σκηνής διαλόγου στο τηλέφωνο, η οποία αξιοποιεί τα κλισέ που γνωρίζουμε ως θεατές κινηματογράφου: ο τυπικός τρόπος κινηματογράφησης τέτοιων σκηνών είναι να ακούμε το ένα μόνο μέρος του διαλόγου, αυτό του προσώπου που βλέπουμε, και το άλλο να συνάγεται από τον λόγο και τις σιωπές του ενός.

Ο τρόπος με τον οποίο εισάγεται η συγκεκριμένη σκηνή είναι τυπικός για ολόκληρο το μυθιστόρημα της Σωτηροπούλου, αλλά και γενικότερα για την πεζογραφική παραγωγή των αρχών της δεκαετίας του 1980, και διακρίνεται από έντονη αυτοαναφορικότητα (παραλλαγμένη επανάληψη της σκηνής, εναλλαγή πλάγιας και όρθιας γραφής, «Γυρίζουμε:»). Ο κινηματογράφος είναι ο τρόπος να μιλήσει η/ο συγγραφέας για τη λογοτεχνία χωρίς να μιλά για λογοτεχνία. Με αυτή την έννοια αποτελεί και χαρακτηριστικό παράδειγμα *μετατοπισμένης αναπαράστασης*: η σκηνή δεν δίνεται ως παρατήρηση της πραγματικότητας, αλλά ως παρατήρηση μιας κινηματογραφικής σκηνής που αφηγείται την πραγματικότητα. Έτσι, ο αναγνώστης προσλαμβάνει τη λογοτεχνία ως καλλιτεχνική κατασκευή και μαζί της την πραγματικότητα ως κατασκευή, η οποία εκπορεύεται από την μεταμοντερνιστική κατάλυση της έννοιας της μοναδικής αλήθειας.

Στο παραπάνω απόσπασμα, στο οποίο κυριαρχεί ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης*, αξίζει να παρατηρήσει κανείς την ανάδειξη των λεκτικών παιχνιδιών: «Αυτή μπαίνει τρέχοντας εγώ ρεμβάζω ανυποψίαστη αυτή προλαβαίνει να πει σε ζητούν στο τηλέφωνο και λιποθυμά» «Αυτή μπαίνει ανυποψίαστη εγώ τρέχω ρεμβάζοντας αυτή με ζητάει στο τηλέφωνο κι εγώ προλαβαίνω να λιποθυμήσω» «Αυτή ρεμβάζει στο τηλέφωνο εγώ προλαβαίνω ανυποψίαστη αυτή μπαίνει να με ζητήσει και λιποθυμά τρέχοντας», τρεις προτάσεις οι οποίες ακολουθούν τη «σκηνοθετική οδηγία» και επαναλαμβάνουν τη σκηνή. Η αυτοαναφορική διάσταση της επανάληψης είναι φανερή. Παράλληλα, σε κάθε επανάληψη η αντιμετάθεση των λέξεων δημιουργεί μια καινούργια εκδοχή της σκηνής. Αυτό που επαναλαμβάνεται μεταξύ των τριών εκδοχών είναι οι λέξεις. Η σκηνή κάθε φορά είναι διαφορετική –σε κάθε της επανάληψη πιο παράλογη, με αποκορύφωμα το: «λιποθυμά τρέχοντας». Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, επομένως, φαίνεται ανάγλυφα η μετατόπιση που σημειώνεται στην πεζογραφία της περιόδου από έναν λόγο ακραία δεικτικό και εικονοκεντρικό στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο οποίος υποχωρεί για να αναδείξει τα πράγματα που αφηγείται, σε έναν λόγο που επιδεικνύει παιγνιωδώς την κειμενικότητά του. Επιπλέον, στο παραπάνω απόσπασμα ακούγεται, σαν κινηματογραφική φωνή off, μια σκηνοθετική οδηγία: «Επαναλάβετε τη σκηνή». Δεν υπάρχει τίποτα στην αφήγηση του μυθιστορήματος που να αιτιολογεί την παρουσία σκηνοθέτη στη συγκεκριμένη σκηνή, που είναι απλώς μια καθημερινή σκηνή ανάμεσα στην κεντρική ηρωίδα και τη μητέρα της. Όμως, η Σωτηροπούλου, εύλογα για τη συγκεκριμένη περίοδο,

προϋποθέτει ότι υπάρχει τέτοιος βαθμός εξοικείωσης με τις συμβάσεις της κινηματογραφικής αφήγησης ώστε να μπορούμε από τα ελάχιστα σημάδια που μας δίνει η αφήγηση να συμπεράνουμε ότι η σκηνοθετική οδηγία ανήκει σε κάποιον (φανταστικό) σκηνοθέτη, και ότι οι επαναλήψεις της σκηνής δεν είναι τίποτα άλλο από την φανταστική προβολή της σκηνής του διαλόγου στο μυαλό της ηρώδας.

Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί στο *Διακοπές χωρίς πτώμα* και η αναφορά στην οπτική γωνία θέασης –προσδιορισμένη από τη σκοπιά του χώρου, και επομένως διαλεγόμενη με την κινηματογραφική (βλ. αναλυτικότερα προηγούμενο κεφάλαιο focalisation-ocularisation). Ένα πολύ ενδιαφέρον τέτοιο παράδειγμα βρίσκουμε στο κεφάλαιο VIII του βιβλίου, όπου η Σάρα παρουσιάζεται να παρατηρεί έναν άντρα και μία γυναίκα, θεωρώντας ότι πρόκειται για ζευγάρι. Δεν βλέπει το περίστροφο που κρύβει ο άντρας στην αριστερή τσέπη του παντελονιού του, ούτε και τα δάκρυα της κοπέλας. Γράφει –και ο αναγνώστης διαβάζει– τρεις εναλλακτικές εκδοχές του διαλόγου μεταξύ τους. Στο τέλος του κεφαλαίου η αστυνομία της ζητά να δώσει κατάθεση εξαιτίας «του λουτρού αίματος που επακολούθησε» (113). Η σκηνή του ζευγαριού που κάνει από την ίδια θέση τρεις εντελώς διαφορετικούς διαλόγους θα μπορούσε ενδεχομένως να διαλέγεται με τη γνωστή ταινία *La Pointe Courte* (1955) της Agnès Varda. Στην πρώτη της αυτή ταινία η Varda μάς δείχνει ένα ζευγάρι σε ένα συνεχή διάλογο, ο οποίος σε κάποιες σκηνές έχει αυτή τη μορφή των εναλλακτικών εκδοχών. Αν και ο χώρος της παραλίας, η παρακολούθηση από μία απόσταση, η επανάληψη παραλλαγμένης της σκηνής του διαλόγου, είναι όλα στοιχεία που θυμίζουν την ταινία της Varda, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν πράγματι αυτή ήταν το κινηματογραφικό πρότυπο της Σωτηροπούλου. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το *Διακοπές χωρίς πτώμα*, όπως και ένα πλήθος πεζογραφημάτων της περιόδου, αξιοποιούν τον κινηματογράφο στο πλαίσιο της ανάπτυξης μιας αυτοαναφορικής κειμενικής κατασκευής. Εξάλλου, το ίδιο διάστημα αναπτύσσεται μια αυτοαναφορική παράδοση στον ελληνικό και διεθνή κινηματογράφο του δημιουργού της εποχής (π.χ. Αγγελόπουλος, Παναγιωτόπουλος, Fellini, Godard κ.ά.), όπου συχνά βλέπουμε μέσα στην ταινία το κινηματογραφικό συνεργείο να γυρίζει μια ταινία, να στήνει και να ξαναπαίξει σκηνές κ.λπ., με την οποία είναι πιθανό ότι διαλέγεται και η σχετική τάση στην πεζογραφία της περιόδου.

### **Μαργαρίτα Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης* (1985).**

Με ανάλογο, και ακόμη εντονότερο, τρόπο διαλέγεται με τον κινηματογράφο *Ο Υπνοβάτης* της Μαργαρίτας Καραπάνου. Η Καραπάνου, παρά τη γνωστή αγάπη της για το σινεμά (βλ. αναλυτικότερα κεφάλαιο 1), έχει γράψει, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, ότι για εκείνη ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία είναι δύο τελείως ξεχωριστές τέχνες, και είναι αδύνατη η συνύπαρξή τους<sup>149</sup>. Όμως, ο *Υπνοβάτης* είναι ένα μυθιστόρημα που αξιοποιεί πολλαπλά στοιχεία

---

<sup>149</sup> Επαναλαμβάνω ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το σχετικό κείμενο της Μαργαρίτας Καραπάνου, το οποίο έχει αντληθεί από το αφιέρωμα του περιοδικού *η λέξη* στο θέμα «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος»: «Αντίθετα από τη

του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα. Καταρχάς, έχει αρκετές σκηνές στις οποίες η εικόνα, και πολύ περισσότερο η κινούμενη εικόνα αξιοποιείται ως σημείο σύζευξης μεταξύ επεισοδίων. Στο παράθεμα που ακολουθεί από το κεφάλαιο 15 του μυθιστορήματος η ερωτική επιθυμία της Μίνα προς τον εξολοθρευτή άγγελο Μανώλη, οδηγεί στην εμφατική επανάληψη στην αφήγηση του μυθιστορήματος μιας κίνησης του χεριού του ήρωα. Πέρα από τον συσχετισμό που μπορεί να γίνει ανάμεσα σε αυτή την πολλαπλασιαστική επανάληψη της κίνησης, και στην τεχνική του κινηματογραφικού επαναληπτικού μοντάζ (βλ. αναλυτικά προηγούμενα κεφάλαια), αξίζει να σημειωθεί ότι η σκηνή του φόνου της ηρωίδας κατά τη διάρκεια της ερωτικής πράξης με τον Μανώλη, επαναλαμβάνει στοιχεία της κίνησης του χεριού του που υπάρχουν στην πρώτη εικόνα (του χεριού στο τηλέφωνο). Το αποτέλεσμα είναι οι δύο σκηνές να συνδέονται μεταξύ τους με τον τρόπο της γραφιστικής σύζευξης (βλ. παραπάνω), στοιχείων δηλαδή της κινηματογραφικής εικόνας που επαναλαμβάνονται από τη μία σκηνή στην άλλη. Μάλιστα, η εικόνα του χεριού του Μανώλη στο τηλέφωνο επαναλαμβάνεται στη σκέψη της ηρωίδας στη δεύτερη σκηνή, της στιγμής του φόνου της. Παραθέτω: «Στο τμήμα: Το χέρι του Μανώλη σηκώνει το ακουστικό. Το ρολόι του, χαμηλά στον καρπό, δίνει στην κίνησή του κάτι το βίαιο, το συγκεκριμένο. Η Μίνα κοιτάζει αυτό το χέρι όλη μέρα. Μετά αυτή η κίνηση την ακολουθεί παντού, ξεκομμένη πια απ' τον Μανώλη. Η κίνηση, ασταμάτητη, γίνεται όλο και πιο βίαιη, πιο γρήγορη, πιο ρυθμική, σαν ένας εφιάλτης που δανείζεται του έρωτα την αυτόματη επανάληψη, την ανεξέλεγκτη ταχύτητα τον μυστικό ρυθμό της ηδονής. [...] Τυλίχτηκε τότε γύρω του, τα πόδια της σφίζανε τη μέση του, ο Μανώλης έγειρε και πέσανε μαζί πάνω στο μουσαμά. Όταν μπήκε μέσα της, η Μίνα αισθάνθηκε το περίστροφο, το κρύο του μέταλλο πάνω στην κοιλιά της. [...] Όταν είδε το μαχαίρι, η Μίνα έκλεισε τα μάτια. [...] Μια ηδονή ανείπωτη τη γέμισε, την κατέκλυσε, κοίταξε το αίμα που ξεπήδαγε απ' το στήθος της και χτύπαγε το μουσαμά αφήνοντας σχήματα παράξενα, έκλεισε τα μάτια, και η τελευταία εικόνα που πέρασε από το μυαλό της ήταν το χέρι του Μανώλη με το ρολόι στον καρπό, να σηκώνει πάλι το τηλέφωνο στο τμήμα: είναι χειμώνας, βρέχει, και το χέρι, το ίδιο χέρι που θα τη σκοτώσει, σηκώνει ξανά και ξανά το τηλέφωνο με την ίδια βία και τον ίδιο έρωτα που βαστούσε τώρα το μαχαίρι». (Καραπάνου [1985] 1988, 103, 105-106).

Στο παραπάνω απόσπασμα, πέρα από την εικονοκεντρική και βλεμματοκεντρική οικονομία της αφήγησης, και τα στοιχεία διαλόγου με το κινηματογραφικό μοντάζ, είναι επιπροσθέτως εμφανή τα στοιχεία της *ποιητικής της θεαματοποίησης*, και μέσω αυτής της *μετατοπισμένης αναπαράστασης*, καθώς το κείμενο της Καραπάνου διαλέγεται με τις ειδολογικές παραδόσεις «χαμηλών» κινηματογραφικών ειδών όπως το θρίλερ και το πορνό. Παράλληλα, ο *Υπνοβάτης* διαλέγεται στον μύθο του έντονα κατά τη γνώμη μου με το *Θεώρημα* (1968) του Pier Paolo

---

γνώμη πολλών συγγραφέων, αλλά και του κοινού που πάει στον κινηματογράφο, προσωπικά πιστεύω πως είναι φύσει αδύνατον να συνυπάρξουν η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος. Για ένα και μόνο λόγο: η λογοτεχνία είναι φανταστική, ενώ ο κινηματογράφος υπαρκτός» (περ. η λέξη τχ. 96 («Λογοτεχνία και Κινηματογράφος», Ιούλιος-Αύγουστος 1990), σ. 509).

Pasolini, κυρίως σε ό,τι αφορά το κεντρικό θέμα τους, ενός εξολοθρευτή άγγελου, ο οποίος συνευρίσκεται ερωτικά και σκοτώνει ένα-ένα τα πρόσωπα της οικογένειας στον Pasolini, της μικρής νησιωτικής κοινότητας στην Καραπάνου, τα οποία εκπροσωπούν τα σαθρά αστικά και μικροαστικά ήθη. Αξίζει τέλος να αναφερθεί ότι στον *Υπνοβάτη* περιλαμβάνεται μία σκηνή (Καραπάνου [1985] 1988, 120-121) η οποία έχει πιθανότατα αντληθεί από την ταινία *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922) του Friedrich Murnau, εξάλλου η αφήγηση περιλαμβάνει παιγνιωδώς και αναφορά στη συγκεκριμένη ταινία: «Την άλλη μέρα μάθανε πως ένα πλεούμενο είχε έρθει τη νύχτα να πάρει μυστικά τον Αλφρέδο. Τον είχε παραδώσει ο Μανώλης ‘Σαν τον Nosferatu...’ σκέφτηκε ο Placido. Φαντάστηκε τον Λαφρέδο να ταξιδεύει μες στη νύχτα σαν τον βρικόλακα Nosferatu, μέσα σ’ ένα φέρετρο, πάνω σ’ ένα άδειο πλοίο που θα αρμένιζε ακυβέρνητο προς άλλα λιμάνια, κουβαλώντας μαζί του –σαν τον Nosferatu– την πανούκλα» (120).

Η ταινία αποτελεί μεταφορά του μυθιστορήματος *Δράκουλας* (*Dracula*, 1897) του Bram Stoker. Ωστόσο, η επιλογή της αναφοράς στον βρικόλακα με τον συγκεκριμένο όρο –και μάλιστα με λατινικά γράμματα, η εικονοκεντρική αφήγηση της σκηνής, αλλά και η οργάνωση του λόγου της αλληλογραφίας σε σύντομα κείμενα που ενσωματώνονται στην κυρίως αφήγηση με μικρότερα γράμματα εν είδει κειμενικής εικόνας (εικόνες 9-10), η οποία ανακαλεί την εικόνα της αλληλογραφίας στους μεσότιτλους της ταινίας *Nosferatu*, θεωρώ ότι συνηγορούν υπέρ της ανάγνωσης του συγκεκριμένου αποσπάσματος ως μέρους του διακαλλιτεχνικού διαλόγου του μυθιστορήματος, ο οποίος είναι ούτως ή άλλως ισχυρός.

### **Αντρέας Φραγκιάς, *Το πλήθος* (1985-1986).**

Εμβληματικό παράδειγμα της *μετατοπισμένης αναπαράστασης* με εργαλείο την κινηματογραφική αφήγηση αποτελεί επίσης το «μεταμοντέρνο έπος», όπως έχει χαρακτηριστεί από τη φιλολογική κριτική (Σταυροπούλου 2002), του Αντρέα Φραγκιά *Το Πλήθος*. Με ένα ήθος και ύφος εμφανώς καταγόμενο από τη μεταπολεμική πεζογραφία, ο Αντρέας Φραγκιάς εξελίσσει τους αφηγηματικούς πειραματισμούς και τη μορφή του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στο έργο του για να καταλήξει σε ένα εξαιρετικά σύνθετο δίτομο έργο με το οποίο κατασκευάζει έναν δυστοπικό κόσμο, πολύ παρόμοιο με την ελληνική κοινωνία της εποχής, βασικό χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η σύγχυση μεταξύ πραγματικότητας και θεάματος. Ρόλο-κλειδί σ’ αυτόν τον κόσμο διαδραματίζει ένα κινηματογραφικό συνεργείο, το οποίο μαζί με τον κινηματογραφικό εξοπλισμό του φέρνει στην κοινωνία του *Πλήθους* την εμπράγματη σύγχυση των ορίων πραγματικότητας και θεάματος.

Ο κόσμος του *Πλήθους* είναι ένας κόσμος στον οποίο ο θάνατος μετατρέπεται σε θέαμα, και επομένως θεωρείται παράλογο να αναζητηθούν ευθύνες για αυτόν. Η ελπίδα μετατρέπεται σε όνειρο και μάλιστα σε εμπορεύσιμο όνειρο, που πωλείται έναντι χρηματικού αντιτίμου, κι επομένως κανείς ποτέ δεν κινητοποιείται ώστε να διεκδικήσει αυτό στο οποίο ελπίζει. Ένας κόσμος

που με τις παροξύνσεις του παρουσιάζει πειστικά την αίσθηση του μεταπολεμικού συγγραφέα για τη νεοελληνική κοινωνία της δεκαετίας του 1980, και προοιωνίζεται, όπως παρατηρεί η Σταυροπούλου (Σταυροπούλου 2002, 112), τα αδιέξοδα του σύγχρονου κόσμου στις επόμενες δεκαετίες.

Σε αυτό το μυθιστόρημα με την πυκνή αλληγορική γραφή, το πλήθος των συμβόλων και τον πολυμελή χορό των προσώπων, κεντρικός είναι ο ρόλος του κινηματογραφικού συνεργείου, το οποίο καταφθάνει στην πόλη για να κινηματογραφήσει σκηνές δυστυχημάτων. Παραθέτω:

«Μια μέρα εγκαταστάθηκαν έξω από το μαγαζί μερικοί με κινηματογραφικές μηχανές. Είπαν ότι τους χρειάζονται σκηνές δρόμου μ' ένα δυστύχημα και ήρθαν γιατί μάθανε πως εδώ συμβαίνουν συχνά.

‘Σκεφτήκατε ότι για να συμβαίνουν εδώ κάποιιοι λόγοι θα υπάρχουν;’ τους ρώτησε ο κύριος Κώστας.

‘Μα αυτοί ακριβώς μας τράβηξαν εδώ’ του απάντησε ένα ψηλός που έδειχνε διευθυντής του συνεργείου. ‘Δεν τους ξέρω, μα ούτε και μ’ ενδιαφέρουν. Αναζητάμε γνήσιες εικόνες με τη γοητεία της αλήθειας’, συμπλήρωσε με στόμφο.

‘Βρίσκετε γοητεία σε περιστατικά με αίμα;’ τον ρώτησε ο απογραφέας.

‘Δεν έχουν γοητεία, είναι όμως συναρπαστικά. Αφού χύνεται το αίμα, τι πειράζει να το φωτογραφήσουμε; Αφού προσφέρεται η πραγματική σκηνή γιατί να σκηνοθετηθεί; Θα χρειαστούν και πολλά έξοδα’» (Φραγκιάς 1985, Α, 14-15).

Η εγκληματική αυταρέσκεια και αδράνεια των ανθρώπων μετατρέπουν τον κινηματογράφο σε όπλο χειραγώγησης του πλήθους, αλλά και σε όπλο εξάλειψης εκείνων που προσπαθούν να αντισταθούν και να αφυπνίσουν το πλήθος. «[Κ]ανείς δεν γνωρίζει αν η ταινία απορροφά την πόλη ή η πόλη την ταινία» γράφει ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου (Χατζηβασιλείου 2000, 66). Παραθέτω από το τέλος του πρώτου τόμου: «Αυτός [Μάμος] όμως συνέχισε ‘Δεχόσαστε την κάλπικη συσκευασία και ακριβοπληρώνεται αυτό που είναι δικό σας. Φυλάχτε τα, είπα είναι ό,τι πολυτιμότερο σας απομένει. Μην τα μπερδεύετε με την ελπίδα. Θέλουν να τα μετατρέψουν όλα σε τρελά όνειρα. Αποφύγετε τα παλαιοπωλεία των χαμένων ελπίδων...’ [...] Ξαφνικά ο Φαίδωνας σαν να ξύπνησε σηκώθηκε και τον αγκάλιασε. ‘Ηρθες!’. ‘Υστερα γύρισε σ’ αυτούς τους άγνωστους που πλησίασα. ‘Είναι δικός μου. Ανήκει στην ομάδα της ταινίας μου, του έχω αναθέσει μεγάλο ρόλο. Αν ερχόσουν νωρίτερα, θα με είχες σώσει’.

Ο γελαστός άνθρωπος που μοιράζει υποσχέσεις τον διεκδικεί με σταθερότητα.

‘Είναι δικός μου, τον χρειάζομαι. Παρεξήγηση. Έπαιζε τον ρόλο του. Τον παρακάλεσα να κάνει μια πρόβα’.

‘Δεν ξέρω τι εννοείτε, κύριε. Δεν παίζω κανένα ρόλο.’

‘Καλά, εντάξει. Κάνε έτσι που είπαμε. Είσαι υπέροχος, μοναδικός. Σε θέλω, σε κλείνω. Είσαι δικός μου’». (Φραγκιάς 1985, Α, 410).

Το *Πλήθος*, ένα μυθιστόρημα που κορυφώνει τους πειραματισμούς του Αντρέα Φραγκιά, αποκρυσταλλώνει τη λειτουργία των συμβόλων και τη σύνδεση ρεαλισμού και αλληγορίας στο έργο του (πρβλ. Χατζηβασιλείου 64-66· Καρβέλης 1988, 10, 22-25) και καταλήγει σε μια πολύπλοκη σύνθεση μεταμοντερνιστικού χαρακτήρα, όπου ο διάλογος με τον κινηματογράφο αξιοποιείται πολλαπλά στην κατεύθυνση της αποσταθεροποίησης της πραγματικότητας (πρβλ. Σταυροπούλου 2002, 115-116).

Δεν θα σταθώ περαιτέρω στην ανάλυση του διαλόγου του *Πλήθους*, ακριβώς εξαιτίας της πολυπλοκότητάς της. Δύο μόνο στοιχεία με ενδιαφέρει να επισημάνω. Αφενός ότι ήδη από την πρώτη ανάγνωση φαίνεται ότι στο *Πλήθος* μαζί με τη συνολική εξέλιξη της τεχνικής της γραφής του Φραγκιά εξελίσσεται, εύλογα, και ο τρόπος με τον οποίο αυτή διαλέγεται με τον κινηματογράφο. Φαίνεται, δηλαδή, ότι αν κάποιος μελετήσει σε βάθος το μυθιστόρημα θα μπορέσει να αναλύσει και επιμέρους επεισόδια στα οποία κυριαρχεί ο *δεικτικός τρόπος*, και μαζί του η εικονοκεντρική ή / και βλεμματοκεντρική αφήγηση, και ο διάλογος με τον κινηματογράφο σε επίπεδο τροπικότητας της αφήγησης<sup>150</sup>. Ειδικότερα αξίζει επίσης να μελετηθεί σε βάθος το μοτίβο της επανάληψης στο *Πλήθος* σε σχέση με το κινηματογραφικό επαναληπτικό μοντάζ, όπως παρατηρεί ο Χατζηβασιλείου (Χατζηβασιλείου 2002). Αφετέρου, η σύνθεση του Φραγκιά ως «μεταμοντέρνο έπος» αποτελεί κορυφαίο παράδειγμα μιας καταγγελτικής κειμενικής μορφής της *μετατοπισμένης αναπαράστασης*, η σε βάθος μελέτη της οποίας θα αναδείξει τους μηχανισμούς της διακαλλιτεχνικής διακειμενικότητας ως τρόπο κειμενικής ανάπτυξης ενός προβληματισμού για τη μεταμοντερνιστική κατάργηση της αλήθειας και της ιδεολογίας.

### **Ο κινηματογράφος ως αυτοαναφορικό κάτοπτρο της λογοτεχνίας.**

Πέρα από τις ποικίλες μορφές που αυτός προσλαμβάνει οφείλει κανείς καταρχάς να επισημάνει τον πολλαπλασιασμό των ρητών αναφορών στον κινηματογράφο από τα κείμενα της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου 1981-2009. Πληθαίνουν, επομένως, και τα κείμενα που αναπτύσσουν έναν περισσότερο ή λιγότερο σύνθετο, περισσότερο ή λιγότερο εκτεταμένο διακαλλιτεχνικό διάλογο με αυτόν. Το στοιχείο που κυριαρχεί σε αυτόν τον διάλογο είναι πρωτίστως το θέμα της αυτοαναφορικότητας. Η αναφορά στον κινηματογράφο γίνεται, λοιπόν, στη συγκεκριμένη περίοδο το μέσο της αποστασιοποίησης από την πραγματικότητα και επομένως το μέσο για την ενσωμάτωση στο λογοτεχνικό κείμενο της αντίληψης της πραγματικότητας ως κατασκευής.

---

<sup>150</sup> Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η πρώτη σκηνή του μυθιστορήματος, στην οποία παρακολουθούμε τις μάταιες προσπάθειες ενός ζευγαριού να ανταμώσει. Στην αρχή θα βρεθεί ανάμεσά τους ένα χαντάκι. Στη συνέχεια το χαντάκι αντικαθιστά ένας φράχτης. Ο Θάνος βρίσκεται στη μία μεριά του φράχτη. Η Έλλη στην άλλη. Κινούνται παράλληλα αναζητώντας ο ένας τον άλλον και ελάχιστες εικόνες «σήματα» δηλώνουν την παρουσία του επιθυμητού προσώπου (π.χ. τα μάτια της Έλλης που συμπληρώνουν «το κενό της αφίσας»: 9, το χέρι της Έλλης πάνω από τον φράχτη: 10). Η σκηνή έχει στην οικονομία της πολλά στοιχεία διαλόγου με τον κινηματογράφο, τα οποία επαναλαμβάνουν ή και εξελίσσουν τον τρόπο του διαλόγου με επιμέρους τεχνικές της κινηματογραφικής αφήγησης όπως τα είδαμε και τα αναλύσαμε ήδη για το *Άνθρωποι και σπίτια*.



Σε αυτό το γενικό πλαίσιο διαγράφεται η τάση η πεζογραφία να χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο ως αυτοαναφορικό της είδωλο. Η λογοτεχνία καθρεφτίζεται στον κινηματογράφο και χρησιμοποιεί τα στοιχεία του προκειμένου να μιλήσει για τον εαυτό της.

Πληθαίνουν οι αναφορές σε ταινίες και σκηνοθέτες που λειτουργούν εμφανώς ως αυτοαναφορικό κειμενικό είδωλο του λογοτέχνη και του πονήματός του (π.χ.: Πέτρος Τατσόπουλος, *Το Παυσίπονο* 1982· Φαίδων Ταμβακάκης, *Τα τοπία της Φιλομήλας* 1988 κ.ά.). Πρέπει, μάλιστα, να επισημανθεί ότι η σύγκριση, το καθρέφτισμα αυτό της λογοτεχνίας, και συγκεκριμένα της πεζογραφίας, στον κινηματογράφο (μυθοπλασίας), γίνεται με τους όρους του αυτονόητου. Γίνεται, δηλαδή, πολύ συχνά, και δεν φαίνεται να έχει καμία ιδιαίτερη βαρύτητα, υποδεικνύοντας ότι μετά περίπου από έναν αιώνα παρουσίας του κινηματογράφου, η λογοτεχνία τον αναγνωρίζει πλέον ως ισότιμο συνομιλητή –χωρίς αυτό να φαίνεται παράδοξο ή να προκαλεί αντιδράσεις. Οφείλει, όμως, να αναρωτηθεί κανείς, αν αυτή η «ισοτιμία» που παραχωρείται στον κινηματογράφο στο τέλος του εικοστού αιώνα από τη λογοτεχνία ανάγεται αποκλειστικά στην αναγνώριση και καταξίωση του κινηματογράφου ως τέχνης, με την καθοριστική συμβολή των μαζικών κινηματογραφικών «νέων κυμάτων» και της σύνδεσής τους με τη νεανική κουλτούρα, ή η εξίσωση του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία ήρθε όταν τελικά εκείνη αποφάσισε, υπό την επίδραση του μεταμοντερνισμού, να κατέβει από το υψηλό βήθρο της. Το ζήτημα είναι πολύπλοκο και δεν μπορεί κανείς να απαντήσει με βεβαιότητα. Πάντως η αίσθηση που αποκόμισα από τη μελέτη της νεοελληνικής πεζογραφίας του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, αλλά και από την αποτίμηση των ποιοτικών χαρακτηριστικών (θέματα, ύφος, χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού παραδείγματος με το οποίο διαλέγονται) αρκετών από τα πεζογραφήματα του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* της περιόδου 1981-2009, περιόδου της μαζικοποίησης του διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, είναι ότι η μεταμοντερνιστική κατάργηση των ορίων υψηλού χαμηλού υπήρξε καθοριστική για τη φανερή και μαζική, πλέον, εισδοχή κινηματογραφικών στοιχείων (θεματικών κυρίως) στη νεοελληνική πεζογραφία.

Στα παραδείγματα που ακολουθούν ο κινηματογράφος παρουσιάζεται ως καθρέφτης της λογοτεχνίας, δίνοντας την ευκαιρία στον αφηγητή για αυτοαναφορικά παιχνίδια. Όπως θα φανεί από τα παραδείγματα που ακολουθούν, η αναφορά στον κινηματογράφο και το συνακόλουθο αυτοαναφορικό παιχνίδι αφομοιώνεται πλήρως από το ύφος του κάθε συγγραφέα, υποδεικνύοντας κατά τη γνώμη μου και το κοινολεκτούμενο του πράγματος. Με άλλα λόγια, η αναφορά στον κινηματογράφο δεν έχει πια, στα τέλη του εικοστού αιώνα, κάποια ιδιαίτερη βαρύτητα. Το σινεμά δεν ανήκει πλέον μόνο στους κινηματογραφόφιλους. Αποτελεί κοινό κτήμα, και αξιοποιείται από όλους αδιακρίτως. Εξάλλου, όπως θα φανεί από τα παραδείγματα, στην πεζογραφία της περιόδου ο διάλογος με τον κινηματογράφο επικεντρώνεται στην άμεση αναφορά στον κινηματογράφο ως χώρο μιας άλλης μη πραγματικής πραγματικότητας, και σπάνια φτάνει στην αξιοποίηση στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης. Συμπερασματικά, θα έλεγα ότι ο κινηματογράφος ως

αυτοαναφορικός καθρέφτης της πεζογραφίας και ως χώρος του φαντασιακού αναδεικνύεται σε κοινό τόπο για τη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου.

### **Αλέξης Πανσέληνος *Ιστορίες με σκύλους: «Καλοκαιρινός κινηματογράφος» (1982).***

Στο διήγημα του Αλέξη Πανσέληνου «Καλοκαιρινός κινηματογράφος» (Πανσέληνος 1982, 245-281) η ηρωίδα ζει σε ένα διαμέρισμα που βρίσκεται δίπλα σε ένα θερινό σινεμά, με αποτέλεσμα οι ήχοι και οι σκιές της προβολής να εισβάλλουν στο διαμέρισμα, και, μαζί, στο μυαλό της ηρωίδας. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία μιας σύγχυσης στο μυθοπλαστικό σύμπαν του διηγήματος, το οποίο περιλαμβάνει ανάμεικτα και τα τρία επίπεδα, πραγματικότητας, κινηματογράφου και φαντασίας:

«Το σινεμά από κάτω συνόδευε τις ονειροφαντασίες μου. Πολλές φορές είχα το αίσθημα ότι παίζω η ίδια στο έργο, καθώς διάφοροι ήχοι και η μουσική του κυκλοφορούσαν διαρκώς μέσα στο διαμέρισμα» (251). «Ήταν αδύνατο να σκεφτώ ακόμα και το απλούστερο πράγμα, όπως ας πούμε ‘χρειάζομαι φρούτα’ ή ‘το βούτυρο τελειώνει, να πάρω καινούργιο πακέτο’. Όλα εκτοπίζονταν απ’ το έργο που καθώς το είχα δει, ήταν σα να το ξανάβλεπα δυο φορές την ημέρα, κάθε μέρα». (253).

Ο Πανσέληνος στήνει εδώ ένα παιχνίδι ανάμεσα στην πραγματικότητα, την κινηματογραφική προβολή, και τις φαντασιακές προβολές της κοπέλας, οι οποίες, όπως μας διαβεβαιώνει ήταν πάντοτε συχνές:

«Η μητέρα μου έστρεφε καμιά φορά να ρωτήσει τη γνώμη μου μα, βλέποντάς με σ’ αυτή τη στάση, ήξερε πως δεν θα ’παιρνε απάντηση και ξαναγύριζε στον άντρα της. Ναι... τώρα που το σκέφτομαι ήταν η ίδια ακριβώς κατάσταση με τις ‘προβολές’ μου· μόνον ο θίασος των φαντασμάτων είχε μεγαλώσει. Κάθε τόσο ερχόταν και κάποιο καινούργιο». (256)

Η καταληκτική σύγκλιση των τριών επιπέδων (πραγματικού, φαντασιακού και κινηματογραφικού), η οποία συντελείται με την υιοθέτηση από την ηρωίδα μιας κινηματογραφικής σκοπιάς θέασης του κόσμου, πραγματοποιείται όταν η κοπέλα απομακρύνεται, έστω προσωρινά, από το είδωλό της στα μάτια των αντρών και επιχειρεί να διεκδικήσει μια δική της πραγματικότητα. Τότε, η αφήγηση μετατρέπεται τις σκηνές που βλέπει και βιώνει η κοπέλα σε κινηματογράφο:

«Τα χαλίκια έτριζαν κάτω από τις λουστρινένεις γόβες μου· περίεργο που δε με στένευαν και δε με χτυπούσαν. Αλλά όπως στα έργα κι απόψε όλα είναι τέλεια. [...]» (280)

«Θα πέρναγα την ημέρα κοιτάζοντας τον κόσμο από το παράθυρο, να πηγαινοέρχεται, να στέκει στις βιτρίνες, να περνά στις διαβάσεις σκουντουφλώντας ανάμεσα στ’ αυτοκίνητα σαν ένα τεμπέλικο κοπάδι πρόβατα που ο τσομπάνος τους είχε από καιρό αποκοιμηθεί στο βαρύ ίσκιο μιας συκιάς. Κι όλα πίσω απ’ το παράθυρο του γραφείου, χωρίς μουσική και χωρίς φωνές –σαν τις βουβές ταινίες που δεν παίζονται πια» (281).

**Πέτρος Τατσόπουλος, *Το παυσίπονο* (1982).**

Το μυθιστόρημα του Πέτρου Τατσόπουλου *Το παυσίπονο* (1982) είναι η αφήγηση της εικόνας του αφηγητή για τη ζωή μιας κοπέλας με την οποία δεν συνδέθηκε ποτέ ερωτικά, αν και το επιθυμούσε, μετά την αυτοκτονία της. Μαζί με τη ζωή της κοπέλας ο αφηγητής ανασυνθέτει και το γενικότερο κλίμα της ζωής της ελληνικής νεολαίας κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ο αφηγητής συγκρίνει σταθερά την αφήγησή του, αλλά και τη ζωή της ηρωίδας του, με ταινία. Παραθέτω από το πρώτο και από το τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος:

«Τώρα που εσύ πια είσαι νεκρή για τα καλά, μπορώ να σ' εκμεταλλευτώ με μεγαλύτερη άνεση δεν πιστεύω πως είσαι κάπου ψηλά και με κοιτάζεις, δεν πιστεύω πως είσαι πουθενά· αυτό περιορίζει σημαντικά τις τύψεις μου. Θα μπορούσα να σε κάνω μια ταινία μεγάλου μήκους, όχι απαραίτητα έγχρωμη. Μα το στόρυ σου έχει τούτο το βασικό μειονέκτημα: Παίρνει δύσκολα το καλούπι κάποιου κινηματογραφικού είδους, ξεχειλίζει από παντού. Πού να ξέρω τι σου πηγαίνει πιο εφαρμοστά; Θα ήσουν πετυχημένη σαν αστυνομικό θρίλερ –αφήνοντας ανερμήνευτο το τελευταίο πλάνο με την ανοιχτή μπαλκονόπορτα, την μπαλκονόπορτα που, καθώς θα την πλησιάζει η κάμερα, δεν θα μαθαίνουμε ποτέ αν την άνοιξες εσύ ή κάποιος άλλος. Αλλά δεν θα υστερούσες και σαν ψυχόδραμα –θα βρίσκαμε σίγουρα ένα κορίτσι με τη δικιά σου εκφραστικότητα– ή σαν κοσμοπολίτικη περιπέτεια πολιτικών προεκτάσεων –με μπόλικους μεγαλοαστούς αναρχικούς και λίγους φτωχούς πλην έντιμους μπάτσους– τέλος, σαν κοινωνικό ντοκουμέντο για τις βλαβερές συνέπειες των ναρκωτικών και της μπαρμποutiέρας.

Αστειεύομαι. Δεν έχω κεφάλαιο και είμαι άσχετος από κινηματογράφο. Εγώ μια ζωή θεατής, κι ούτε αυτό με συνέπεια. Το μόνο που μπορώ να κάνω είναι να γράψω για σένα, κι όχι μόνο για σένα. Κι αυτό που κάνω, που έχω σκοπό να κάνω, είναι γελοίο. Θέλω να ξέρεις πως το ξέρω. Έχω πάψει από καιρό να θεωρώ τον εαυτό μου σοβαρό, επιφορτισμένο με τις μεγάλες απαντήσεις. Άλλωστε εσύ έδωσες τη *μία* απάντηση, την αποστομωτική». (7-8).

«Από δω κι έπειτα μπορώ να γεμίσω σελίδες με τα αίτια που αναφέρθηκαν. Δεν θα το κάνω. Ίσως επειδή κουράστηκα να ψάχνω το συγκεκριμένο αίτιο που σε οδήγησε στο μπαλκόνι. Ίσως κι επειδή δεν πιστεύω σ' αυτό το ένα, το συγκεκριμένο αίτιο. [...] Λυπάμαι που απογοητεύω τους οπαδούς του συμβολισμού και δεν βρίσκω τον παραμικρό συμβολισμό στην επιλογή της χρονικής στιγμής. Λυπάμαι που δεν θα ικανοποιήσω τους υποστηρικτές του παθολογικού και δεν θα βρω τίποτα το παθολογικό στην απόφασή σου. Λυπάμαι που σε υποβιβάζω σαν μοιραία ύπαρξη και καταστρέφω όλο το σασπένς. Στους δυσαρεστημένους μπορούν να επιστραφούν τα εισιτήρια. Είτε τους αρέσει είτε όχι, εσύ, εκεί κάπου *στη μέση της ταινίας*, άνοιξες την μπαλκονόπορτα και υπέβαλες την παραίτησή σου.

Έγινε αποδεκτή». (251).

Η αφήγηση του Τατσόπουλου έχει τον χαρακτηριστικό για τα κείμενά του ευφυολογικό και ελαφρώς σαρκαστικό τόνο, ο οποίος τον οδηγεί κατά κανόνα σε μια αφήγηση αυστηρά

λογοκεντρική. Έτσι, εδώ δεν υπάρχει καμία πραγματική συγγένεια με τον κινηματογράφο στο επίπεδο της αφήγησης. Υπάρχει όμως ο κινηματογράφος ως αυτονόητο, ως πρώτο πριν ακόμα και από τη λογοτεχνία, παράλληλο αφηγηματικό σύμπαν. Μάλιστα, πρόκειται για ένα αφηγηματικό σύμπαν αρκούντως οικείο ώστε να γίνεται λόγος, και ανάλυση, περί κινηματογραφικών ειδών. Με τρόπο ανάλογο, την εξοικείωση του αναγνωστικού κοινού με τον κινηματογράφο υπογραμμίζει η δραστηριότητα της εικόνας της ηρωίδας που επιλέγει ξαφνικά να αφήσει μια μπαλκονόπορτα ανοιχτή («το τελευταίο πλάνο ... άλλος») και να φύγει στα μισά της ταινίας. Με χαρακτηριστικό μεταμοντερνιστικά αυτοαναφορικό τρόπο –και σε διάλογο με σχετικά κινηματογραφικά παραδείγματα– λειτουργεί το σχόλιο του αφηγητή για την επιστροφή των «εισιτηρίων» στους δυσαρεστημένους, το οποίο, βέβαια, επαναλαμβάνει την εξίσωση/παρομοίωση του μυθιστορήματος με ταινία. Ενδεικτικό για το ήθος του διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου και ιδίως της πεζογραφικής γενιάς του 1980, με τον κινηματογράφο είναι το σχόλιο «Εγώ μια ζωή θεατής, κι ούτε αυτό με συνέπεια». Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι το ίδιο, πρακτικά, μοτίβο της σύγκρισης της λογοτεχνικής αφήγησης με ταινία επαναλαμβάνεται και στην *Καρδιά του κτήνους*<sup>151</sup>. Ο Πέτρος Τατσόπουλος αναπτύσσει το θέμα της σύγκρισης του λογοτεχνικού με το κινηματογραφικό συνάφι επίσης στο διήγημά του «Κανείς δεν τρομάζει πια» από τη συλλογή *Ανάλαφρες ιστορίες* (Τατσόπουλος [1995] 1996, 53-64), όπως επίσης, εμμέσως, και στο μυθιστόρημά του *Η πρώτη εμφάνιση*, ένα μυθιστόρημα για τον κόσμο του ελληνικού κινηματογράφου, με αρκετές νύξεις που θα μπορούσε κατά τη γνώμη μου να θεωρηθεί ότι αφορούν τον εκδοτικό και λογοτεχνικό χώρο της περιόδου.

**Άρης Σφακιανάκης, *Οι παράξενες συνήθειες της οικογένειας Μόρφη (1984): «Όταν η αρχαιολογία κερδίζει την ποίηση –στα σημεία–».***

Παρομοίως, με τρόπο απολύτως αυτονόητο, και γι' αυτό αξιομνημόνευτο στο πλαίσιο της παρούσας περιδιάβασης στις μορφές του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* της περιόδου 1981-2009, γίνεται η αναφορά στον κινηματογράφο στο διήγημα του Άρη Σφακιανάκη «Όταν η αρχαιολογία κερδίζει την ποίηση –στα σημεία–» (Σφακιανάκης 1984, 51-56). Στον κύκλο αυτό διηγημάτων οι συμβολικές αναζητήσεις των ηρώων του Σφακιανάκη εγγράφονται σε ένα φανταστικό σύμπαν, στο οποίο μπορούν «ρεαλιστικά» να συμβούν τα πάντα. Υπό αυτή την έννοια

<sup>151</sup> «Κατανοώ την αδημονία σας, από τη στιγμή που υποσχέθηκα μια ληστεία. Πολλοί από σας θα θεωρούν περιττή καλωσιεργία όσα μεσολαβούν από την ανακοίνωση ως την πραγμάτωσή της, ενώ άλλοι, πρακτικότεροι, θα τα παρακάμψουν δίχως τύψεις. Πρέπει πάντως να παραδεχτείτε ότι αν θέλαμε να φανούμε δίκαιοι απέναντι στον πραγματικό χρόνο, αν δεν παραβιάζαμε τις αναλογίες του, θα διαθέταμε στην προετοιμασία του εγχειρήματος διακόσιες σελίδες και στο ίδιο δύο αράδες.

Δεν θα το τραβήξω σε αυτό το άκρο. Θα παρουσιάσω, αντιθέτως, όσο πιο συνοπτικά μπορώ τον μακρύ μήνα Νοέμβριο, κατά τη διάρκεια του οποίου θα λύναμε δεκάδες τεχνικά προβλήματα. Δεν θα σας ταλαιπωρήσω με τις ταλαιπωρίες μας. Πληρώνετε εισιτήριο, μπαίνετε ανυποψίαστοι στη σκοτεινή αίθουσα, και δεν είστε υποχρεωμένοι να γνωρίζετε τον μόχθο πίσω από κάθε πλάνο που προβάλλεται.

Ο δικός μας σκηνοθέτης φρόντιζε με σχολαστικότητα όλες τις λεπτομέρειες, πρωταρχικώς δε την υστεροφημία του». (Τατσόπουλος [1987] 2014, 157-158).

Οι παράξενες περιπέτειες της οικογένειας Μόρφη αποτελούν ένα ενδιάμεσο στάδιο, για τον συγγραφέα, αλλά και για τη νεοελληνική πεζογραφία της εποχής συνολικότερα, ανάμεσα στα καθαρά συμβολικά επεισόδια στο πλαίσιο μιας πολύ χαλαρής πλοκής (*Όταν βρέχει και φοράς παπούτσια κόλλετζ, Ανδρόγυς κ.ά.*), προς μια όλο και πιο περιπετειώδη, όλο και πιο «αληθοφανή» πλοκή.

Στοιχεία διαλόγου με το σινεμά μπορεί να βρει κανείς και σε άλλα διηγήματα της συλλογής. Επιλέγω ένα πολύ σύντομο απόσπασμα από το «Όταν η αρχαιολογία...» (πρόκειται για την καταληκτική παράγραφο του διηγήματος), ακριβώς επειδή σ' αυτό ο κινηματογράφος εισβάλλει κραταιός και μάλιστα με όρους διαλόγου στο επίπεδο της συγκρότησης της αφηγηματικής σημασίας (πρβλ. *Rajewsky meaning constitutional strategies*), και αυτό συμβαίνει εντελώς ξαφνικά. Χωρίς να έχει προηγηθεί κανενός είδους αναφορά στο σινεμά, η οποία να προετοιμάσει τον αναγνώστη για κάτι τέτοιο. Φαίνεται ότι ο αναγνώστης του 1984 είναι πλέον τόσο εξοικειωμένος με τον κινηματογράφο, ώστε δεν έχει καμία ανάγκη από τέτοια προετοιμασία:

«Στην άκρη του δρόμου (όπου ο φακός φτάνει με αργό τράβελινγκ, ενώ ακούγονται μονάχα τα τακούνια της Μαρίζας στο βρεγμένο λιθόστρωτο) ένας ηλικιωμένος υπάλληλος του Δήμου, τυλιγμένος στη γαλαζωπή ομίχλη του πρωινού, επιχειρεί να σβήσει με κόπο και τον τελευταίο φανοστάτη» (56).

Η σκηνή έχει στοιχεία σκηνηκής οργάνωσης, διαλέγεται εμφανώς και αποκλειστικά με τον κινηματογράφο, στον οποίο και υπάρχει ρητή αναφορά μέσω της αναφοράς στην κινηματογραφική τεχνική του τράβελινγκ, η οποία λειτουργεί ως *δείκτης* κατά Rajewsky, σημασιοδοτώντας και τις υπόλοιπες αναφορές του αποσπάσματος ως *αδιαμφισβήτητα κινηματογραφικές*. Επιπλέον, η Μαρίζα, κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος, υπάρχει στη σκηνή του αποσπάσματος μόνο ηχητικά, μονάχα με τον ήχο από τα τακούνια της. Έχουμε, δηλαδή, μια κειμενική προσομοίωση του σύνθετου κινηματογραφικού κώδικα, ο οποίος μπορεί να συνδυάζει δύο διαφορετικές εικόνες και χώρους αξιοποιώντας τα διαφορετικά κανάλια του ήχου και της εικόνας –η οποία εικόνα, ως σημειωθεί, εδώ μέσω της μνείας στο τράβελινγκ είναι οπωσδήποτε κινούμενη.

### **Ένας νέος τύπος κινηματογραφοφιλίας.**

Στην πεζογραφική παραγωγή της γενιάς του 1980, στο πλαίσιο μιας πεζογραφικής αφήγησης περισσότερο ανάλαφρης και διασκεδαστικής, όχι όμως απαραίτητως λιγότερο αυτοαναφορικής, διαγράφεται η τάση ενός καινούργιου τύπου κινηματογραφοφιλικού λόγου, ο οποίος σε αντίθεση με τα αντίστοιχα παραδείγματα της περιόδου 1967-1981 διαλέγεται με τον εμπορικό κυρίως κινηματογράφο, που κυριαρχεί, όπως είδαμε, το συγκεκριμένο διάστημα, και απορροφά και αρκετούς από τους «σκηνοθέτες-δημιουργούς». Ο διάλογος με τον κινηματογράφο σε αυτά τα κείμενα είναι φανερός, υπάρχουν, δηλαδή, σαφείς αναφορές στον κινηματογραφικό καλλιτεχνικό κώδικα (βλ. αναλυτικά παρακάτω). Κυρίαρχο στοιχείο αυτών των κειμένων είναι η *μετατοπισμένη*

αναπαράσταση, η αξιοποίηση, δηλαδή, του κινηματογράφου προκειμένου να δηλωθεί η ρευστότητα της ίδιας της έννοιας της πραγματικότητας, αλλά και να υπογραμμιστεί αυτοαναφορικά η φύση του λογοτεχνικού κειμένου ως κατασκευής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι ο διάλογος με τον κινηματογράφο στα πεζογραφήματα που μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως κινηματογραφοφιλικά, όπως είναι τα παραδείγματα από την πεζογραφία του Ταμβακάκη και του Ραπτόπουλου που ακολουθούν, διαλέγονται με το σινεμά με όρους πιο «χαλαρούς», με την έννοια ότι περιλαμβάνουν στον διάλόγό τους μια ποικιλία κινηματογραφικών μορφών, με έμφαση πάντοτε στον εμπορικό κινηματογράφο, ενώ δεν εμβαθύνουν ούτε με τα θέματα ούτε και με τους τρόπους τους στην κινηματογραφική αφήγηση, την οποία περιλαμβάνουν στην αφήγησή τους ως ένα δημοφιλές καλλιτεχνικό ιδίωμα, και κοινό κτήμα, λογοτεχνών και αναγνωστών της περιόδου.

### **Βαγγέλης Ραπτόπουλος, *Τα τζιτζίκια* (1985).**

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ανάλαφρης αφήγησης και του εξίσου ανάλαφρου, αν και κινηματογραφοφιλικού, διαλόγου με τον κινηματογράφο είναι *Τα τζιτζίκια* του Βαγγέλη Ραπτόπουλου. Βέβαια, *Τα τζιτζίκια* είναι ένα μυθιστόρημα, αρκετά σκοτεινό, αφού τα πάντα στη ζωή των ηρώων του προοιωνίζονται το κακό τους τέλους. Ταυτόχρονα *Τα τζιτζίκια* απαιτούν προσοχή από τον αναγνώστη καθώς η μεταβλητή εστίαση ανάμεσα στα κεφάλαια και τα μέλη της παρέας, τον κρατά πάντα σε εγρήγορση προκειμένου να καταλάβει την ταυτότητα εκείνου που αφηγείται κάθε φορά – με τρόπο παρόμοιο προς την εγρήγορση που απαιτούν από τον θεατή κάποιες κινηματογραφικές περιπέτειες. Παρ' όλα αυτά η ιστορία στα *Τζιτζίκια* είναι λίγο-πολύ η ιστορία μιας ακόμα παρέας νεαρών στην Αθήνα. Ο Βαγγέλης Ραπτόπουλος γράφει για το μυθιστόρημά του: «έβαλα τους ήρωές μου να βλέπουν, σ' ένα θερινό σινεμά, το *Κλέφτες σαν κι εμάς* του Ρόμπερτ Άλτμαν! [*Thieves like us* 1974]. Γιατί το δημιουργικό, το λογοτεχνικό μου στοιχείο ήταν να ζωντανέσω κάποιους ληστές σαν κι εμάς. Δηλαδή, κάποιους ληστές με τα χαρακτηριστικά του μέσου νεολαίου της γενιάς μου» (Ραπτόπουλος 2003, 12).

Το σχόλιο του Ραπτόπουλου είναι ενδεικτικό για τον χαρακτήρα που προσλαμβάνει ο διακαλλιτεχνικός διάλογος στα *Τζιτζίκια*, και για τον νέο τύπο κινηματογραφοφιλίας που αναδεικνύεται στην πεζογραφία της περιόδου. Ο διάλογος είναι με μια συγκεκριμένη, ενδιαφέρουσα καλλιτεχνικά ταινία. Στο κείμενο δεν υπάρχει ο τίτλος της ταινίας υπάρχουν όμως αρκετά στοιχεία από την υπόθεσή της ώστε να την αναγνωρίσει ο υποψιασμένος αναγνώστης. Όμως, τελικά, η αφήγηση δεν ενδιαφέρεται για τη μορφή του φιλικού κειμένου στο οποίο αναφέρεται. Υιοθετεί τον κινηματογράφο ως οικείο και θεαματικό μυθοπλαστικό σύμπαν. Παραθέτω τη σκηνή του μυθιστορήματος, στην οποία η παρέα των νεαρών παρακολουθεί σε ένα θερινό σινεμά την ταινία του Altman *Κλέφτες σαν κι εμάς*. Είναι, κατά κάποιον τρόπο, η κορύφωση του δράματος των νεαρών ηρώων του βιβλίου, και ταυτόχρονα μια εύγλωττη προσήμανση του κακού τέλους της περιπέτειάς τους:

«Το σινεμά άδειο. Κάτσαμε μπροστά, μετά την μέση. Χαλίκι κάτω και στους τοίχους πρασινάδα. Έκανε ζέστη κι ακουγόντουσαν τζιτζίκια. Πήγα κι έφερα κόκα κόλες. Είπαμε πως κερνάω εγώ. Ύστερα σβήσανε τα φώτα και βούλιαξα στην καρέκλα, το παραμύθι άρχισε. Ήτανε μέρα ακόμα κι εικόνα ξασπρισμένη, τα γράμματα να φαίνονται με το ζόρι, αλλά δεν μ' ένοιαζε. Να μπω στο έργο και να τα ξεχάσω όλα. Οι τύποι που παίζανε ήτανε τρεις. Δύο μεγάλοι κι ένας πιτσιρικάς. Κάνανε ληστείες κι ήτανε κύριοι. Ο πιτσιρικάς είχε τσιμπηθεί μ' ένα αγοροκόριτσο που γύρναγε μονίμως με μια κόκα κόλα στο χέρι, αλλά εκείνη είχε κατεβάσει μούτρα κι έκανε πως δεν τον θέλει. Λες κι έπαιζε η Μαίρη. Με τη μόνη διαφορά πως στο τέλος τα φτιάξανε. [...]

Στην τελευταία σκηνή, μας έδειξε τ' αγοροκόριτσο σ' ένα τρένο με την κοιλιά φουσκωμένη. Απέναντί της καθότανε μια γυναίκα κι έλεγε για την ληστεία που γράφανε οι εφημερίδες. Τους ξέρω κάτι τέτοιους, είπε τ' αγοροκόριτσο. Έπρεπε να τους πιάνουνε και να τους καθαρίζουνε. Όχι να τους αφήνουνε και να γυρνάνε ελεύθεροι. Έσφιγγε την κοιλιά της κι η εικόνα πάγωσε, ανάψανε τα φώτα. Δεν το περίμενα αυτό. Τέτοια κακία. Πέταξα το τσιγάρο και το 'λιωσα, τα χαλίκια σκορπίσανε μπροστά μου». (Ραπτόπουλος 2003, 410-414).

Το παράθεμα είναι ενδεικτικό για την εικόνα του κινηματογράφου στη λογοτεχνία της εποχής. Η ταινία στην οποία αναφέρεται ο Ραπτόπουλος, είναι μεν ένα φιλμ με φανερό τη φροντίδα του δημιουργού του για την κινηματογραφική μορφή<sup>152</sup>, δεν σχολιάζεται όμως ως τέτοιο στο μυθιστόρημα. Δεν υπάρχει, δηλαδή, καμία υπόνοια ότι οι ήρωες έχουν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο ως τέχνη. Πηγαίνουν στο σινεμά καθαρά για να ξεχαστούν από την αγωνία της δικής τους περιπέτειας. Επιπλέον, παρότι ο τίτλος της ταινίας του Altman δεν αναφέρεται στο μυθιστόρημα, φαίνεται ότι αποτέλεσε ενισχυτικά προς κάποια στοιχεία της πλοκής, βασικό κριτήριο για την επιλογή του συγγραφέα να αναφερθεί υπαινικτικά στο συγκεκριμένο φιλμ, όπως προκύπτει από το παραπάνω σχετικό σχόλιο του Ραπτόπουλου.

Καθόλου τυχαία, η σκηνή τοποθετείται σε θερινό σινεμά. Τα θερινά σινεμά κυριαρχούν στα κείμενα της εποχής<sup>153</sup>, και ο κινηματογράφος είναι ο χώρος για να ξεχαστείς, να χαθείς από την πραγματικότητα. Εδώ, βέβαια, υπάρχει ένα πιο σύνθετο αυτοαναφορικό παιχνίδι, καθώς παρακολουθούμε έναν ήρωα που μοιάζει με κινηματογραφικό ληστή να βλέπει στην οθόνη έναν κινηματογραφικό ληστή, να ταυτίζεται με αυτόν συναισθηματικά, να προβάλλει τη δική του πραγματικότητα στην πραγματικότητα της οθόνης, και να αισθάνεται τη σύλληψη των κινηματογραφικών ληστών σαν προσωπική καταδίκη. Το μεταμοντερνιστικό αυτοαναφορικό παιχνίδι των αφηγηματικών επιπέδων βρίσκει εδώ μια πολύ ξεκάθαρη, και σαφώς

---

<sup>152</sup> Ενδεικτικό είναι το κείμενο του κριτικού κινηματογράφου Roger Ebert, όπου ο κριτικός αναφέρεται στο έργο λέγοντας ότι ο Altman σ' αυτό ενδιαφέρεται πρωτίστως όχι για την πλοκή, αλλά για τον τρόπο με τον οποίο αυτή μεταφράζεται σε κινηματογραφική εικόνα (Ebert [1974] 2018).

<sup>153</sup> Ο χώρος του θερινού κινηματογράφου κυριαρχεί όχι μόνο στην πεζογραφία, αλλά και στην ποίηση, ακόμα και στη στιχουργία της περιόδου (με γνωστότερο παράδειγμα «Τα θερινά σινεμά» του Λουκιανού Κηλαηδόνη, 1978), αναδεικνύοντας την πολιτισμική σημασία του θερινού σινεμά στη δεκαετία του 1980.

κινηματογραφοφιλική, έκφραση<sup>154</sup>. Σαφώς κινηματογραφοφιλική με τους όρους της εποχής, βέβαια. Που σημαίνει χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις εμβάθυνσης στην κινηματογραφική τέχνη ή αφήγηση. Χωρίς σύνθετα νοήματα και τρόπους. Ο κινηματογράφος είναι ένας τόπος συλλογικής φυγής από την πραγματικότητα, και η λογοτεχνία είναι πρωτίστως ένας τρόπος ψυχαγωγίας. Το παιχνίδι της αφήγησης μέσα στην αφήγηση και της παρουσίασης ενός μυθιστορηματικού κόσμου πολλαπλού<sup>155</sup> έχει γίνει ένας ακόμα κοινός τόπος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η παράγραφος που ακολουθεί τη σκηνή της κινηματογραφικής θέασης στα *Τζιτζίκια*. Η παρέα βγαίνει από το σινεμά δύσθυμη. Το τέλος της ταινίας τούς γίνεται βάρος. Στο επεισόδιο που ακολουθεί κορυφώνεται ο *δεικτικός τρόπος της αφήγησης*, καθώς ο αφηγητής δεν θέλει να παραδεχτεί τη συγκινησιακή του φόρτιση. Η εικονοκεντρική και βλεμματοκεντρική («τον είδα») αφήγηση, σε συνδυασμό με την παρακολούθηση των συναισθημάτων του ήρωα εξωτερικά («Στάθηκα ... ξύνομαι») – ενώ είναι ο ίδιος που αφηγείται τη σκηνή και η εστίαση είναι στη μακροδομή του αποσπάσματος εσωτερική<sup>156</sup> – αλλά και τέλος η επεξηγηματική λειτουργία του διαλόγου «‘Ελα, Τακούλη ... μοιάζουνε’», μεταφέρουν στο λογοτεχνικό κείμενο στοιχεία από την αφηγηματική οικονομία της κινηματογραφικής αφήγησης. Καθώς, μάλιστα, της συγκεκριμένης σκηνής προηγείται μια σαφής αναφορά στον κινηματογράφο η οποία μπορεί να λειτουργήσει ως *δείκτης* κατά Rajewsky, ενισχύεται η πρόσληψη του ελλειπτικού, εικονοκεντρικού, *δεικτικού τρόπου* της αφήγησης ως μέρους του διακαλλιτεχνικού διαλόγου συγκεκριμένα με τον κινηματογράφο και άρα ως μέρους του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού*.

«Βγήκαμε αμίλητοι, λες και φεύγαμε από κηδεία. Ούτε τις φωτογραφίες δεν σταθήκαμε να δούμε απ’ έξω. Πήραμε κατευθείαν τα στενά και τραβήξαμε για τις μηχανές. [...] Και τότε τον είδα. Δεν είχε αίματα. Στον τόπο. Κανά αυτοκίνητο. Στάθηκα από πάνω του και τον κοίταγα. Ύστερα έφερα το χέρι στο πρόσωπο κι άρχισα να ξύνομαι. Ο Σταμάτης με πήρε απ’ τους ώμους.

‘Ελα, Τακούλη. Μπορεί και να μην είναι αυτός’.

‘Το ίδιο χρώμα, Αρχηγέ. Τον γνωρίζω.’

<sup>154</sup> Παρόμοια αυτοαναφορική χροιά έχει ο διάλογος με τον κινηματογράφο στο πρώτο διήγημα του πρώτου βιβλίου του Ραπτόπουλου *Κομματάκια*, το οποίο δίνει και τον τίτλο του στη συλλογή. Εδώ το παιχνίδι της μετάληψης των επιπέδων γίνεται μαγικά και κυριολεκτικά με τον ήρωα να εισβάλλει στην ταινία που παρακολουθεί και να παίρνει τη θέση του πρωταγωνιστή της ταινίας, ο οποίος βρίσκεται παγιδευμένος με το πόδι του στις ράγες του τρένου, ζει στιγμές αγωνίας και γίνεται κομματάκια από την κινηματογραφική ατμομηχανή. Μετά το τέλος της ταινίας η παρέα του θα συγκεντρωθεί από πάνω του ανοίγοντας διάλογο μαζί του. «Μετά από λίγο –ευτυχώς, δηλαδή– ήρθε ο Οδυσσεάς, τους έβαλε τις φωνές και τους έδιωξε. Φχαριστήθηκα, γιατί είχα πια βαρεθεί σ’ αυτή την κατάσταση. Ύστερα σηκώθηκα συναρμολογήθηκα, κατέβηκα απ’ την θόνη (πείναγα λίγο σαν να μου είχαν κάνει αφαιμάξη) και βγήκα απ’ το σινεμά. Έξω έκανε ψύχρα. Κουμπώθηκα κι άναψα τσιγάρο. Στο στόμα μου είχα μια γεύση στυφή. Φύσηξα τους καπνούς, όπως είχα δει να κάνει κι η ατμομηχανή πριν λίγο» (Ραπτόπουλος 2003, 21).

<sup>155</sup> Πρβλ. το σχόλιο της Αναστασίας Νάτσινα για την ενσωμάτωση πολλαπλών εναλλακτικών μεταξύ τους κόσμων στη διηγηματογραφία της δεκαετίας του 1990 (Νάτσινα 2004, 81-82).

<sup>156</sup> Έχουμε, δηλαδή, σε αυτό το σημείο μια χαρακτηριστική παράλειψη ή αποσιώπηση (Genette [1972] 2007, 267) του αφηγηματικού σχολίου, της σκέψης, δηλαδή, του ήρωα στον οποίο ανήκει η εστίαση του αποσπάσματος. Η συγκεκριμένη πρακτική έχει ήδη σχολιαστεί παραπάνω ως στοιχείο που κλιμακώνει τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης* και ευνοεί τον διάλογο με τον κινηματογράφο.



‘Ελα’, είπε πάλι. ‘Τα σκυλιά μοιάζουνε’.» (413-414).

### **Φαίδων Ταμβακάκης, *Τα τοπία της Φιλομήλας* 1988.**

Το μυθιστόρημα του Ταμβακάκη είναι το πρώτο, εξ όσων γνωρίζω, με κινηματογραφόφιλο κεντρικό ήρωα. Ο Φοίβος, ο οποίος προτιμάει τον κινηματογράφο από τις συνδικαλιστικές υποχρεώσεις και τα φροντιστήρια (76), και επιθυμία του είναι να κινηματογραφήσει τη Φιλομήλα, το αντικείμενο του πόθου του (79-82). Αποφασίζει να σπουδάσει κινηματογράφο (110), γυρίζει μια ταινία (126 κ.α.), γράφει σενάρια (151, 155 κ.α.) και, τελικά, φτιάχνει μια ταινία με έναν διάσημο κινηματογραφικό παραγωγό (του οποίου το όνομα δηλώνεται πάντοτε στο βιβλίο με ένα μεγάλο κενό, σαν να πρόκειται για λογοκριμένη λέξη· 151 κ.α.). Όλα τα παραπάνω εντάσσονται στην αξιοποίηση του κινηματογράφου στο πλαίσιο μιας αυτοαναφορικής και αναστοχαστικής λειτουργίας του λογοτεχνικού κειμένου. Το γεγονός ότι ο ήρωας του μυθιστορήματος του Ταμβακάκη δηλώνει φανερά, και είναι ενεργά κινηματογραφόφιλος διαμορφώνει αντίστοιχα και την αυτοαναφορική σχέση κατασκευάζοντας ένα πιο «σοβαρό» πρόσωπο και για την ίδια τη λογοτεχνία.

Το πιο ενδιαφέρον στα *Τοπία της Φιλομήλας*, όμως, είναι η παρεμβολή κάποιων πλαγιογράμμάτων κεφαλαίων, τα οποία φαίνεται να διαδραματίζονται στη φαντασία του Φοίβου, μια φαντασία εμφανώς μπολιασμένη από τον κινηματογράφο. Σε αυτά τα κεφάλαια η Φιλομήλα παρουσιάζεται επανειλημμένα ως θύμα, ερωτικής κυρίως, βίας, και ο Νίκος, ο αντίζηλος του Φοίβου, ως δεινός έμπορος ναρκωτικών σε μια σκηνή στον εναέριο χώρο πάνω από τον κόλπο του Μεξικού, που θυμίζει σε πολλά σημεία χολλυγουντιανή περιπέτεια (180-185). Αν και λείπει από τα ίδια τα κεφάλαια η άμεση αναφορά στο σινεμά, η αφήγηση αφομοιώνει θέματα και τρόπους του κινηματογράφου, βυθίζοντας τον αναγνώστη στην ιδιωτική κινηματογραφική φαντασιακή προβολή του κεντρικού ήρωα και αφηγητή. Παραθέτω ένα απόσπασμα από τις περιπέτειες του Στέρη (Νίκου) στη φαντασία του Φοίβου. Αξίζει κανείς να παρατηρήσει, ως πρόσθετα σημεία επαφής με την κινηματογραφική αφήγηση, πέρα από το στοιχείο της υπερβολής και τον διάλογο με χολλυγουντιανές περιπέτειες τύπου Τζέιμς Μποντ, την εκτεταμένη χρήση του διαλόγου, τους αγγλισμούς στη σύνταξη του διαλόγου, καθώς και, τέλος, τη δραματική οργάνωση της σκηνής:

«Μια γερή σκουντιά κι από τους δύο, το κιβώτιο πετά στο κενό, το σχοινί ξετυλίγεται χωρίς πρόβλημα, τερματίζει το κορδόνι δεν κόβεται. Ο Στέρης βγάζει αστραπιαία ένα μαχαίρι, το χτυπά σαν τσεκούρι στο κορδόνι, το πριονίζει, το κορδόνι διαλύεται, το κιβώτιο ελευθερώνεται. Σκύβει από το άνοιγμα και βλέπει το αλεξίπτωτο ανοικτό να σκεπάζει σαν ομπρέλα το κιβώτιο.

-Το είχα φανταστεί. Την άλλη φορά πρέπει να πάρουμε περισσότερη κόκα για να κατέβει πιο εύκολα.

Ο Αμερικάνος δεν έχει χρόνο να εκτιμήσει το χιούμορ. Επιστρέφει στη θέση του πιλότου, δίνει ταχύτητα και το αεροπλανάκι ανακτά το ύψος του.

Ο Στέρης κοιτά το ρολόι του, ανεβάζει το φερμουάρ της φόρμας του, φορά ένα αλεξίπτωτο, κράνος, ελέγχει τα κορδόνι, σφίγγει τα λουριά τρεις διαδοχικές φορές.

-Είσαι έτοιμος; λέει στον Αμερικάνο.

-Μια στιγμή.

Ο Αμερικάνος φορά ήδη αλεξίπτωτο, σηκώνεται και σφίγγει τα λουριά, ζητά από τον Στέρη να τα σφίξει ξανά, βάζει το κράνος, ρυθμίζει τον αυτόματο πιλότο.

-Πάμε.

Ο Στέρης παίρνει το αυτόματο όπλο. Επαναλαμβάνει 'πάμε'.

-Ξέρεις, λέει ο Αμερικάνος, έλεγα να σε σκοτώσω και να τα πάρω όλα. Δεν πειράζει, την άλλη φορά.

Κοιτάνε κάτω, από το άνοιγμα. Σκοτάδι σε μεγάλη ακτίνα.

-Αν κοιτάξω πάλι κάτω, θα μείνω εδώ.

-Δική σου επιλογή» (Ταμβακάκης 1988, 184-185).

Αυτοαναφορικό<sup>157</sup> είναι και το τέλος του βιβλίου, όπου ο αφηγητής καταλήγει ότι: «[σ]ε ένα κόσμο που δεν μπορείς να έχεις το κορίτσι που σε αγαπά, πώς θα μπορούσε ο φτωχός συγγραφέας να χαλιναγωγήσει τους ήρωές του [...]» και πως τελικά «[ν]α δοκιμάσω εγώ να σας πω την ιστορία όπως τη σχεδίασα, τι όνειρα κι επιβουλές είχα για τον καθένα από τους ήρωες, είναι σαν να μιλάς στην ερωμένη σου, αντί να της δίνεις χίλια φιλιά». (Ταμβακάκης 1988, 223).

### **Οι πεζογράφοι της γενιάς του 1980 και η άδολη χαρά της ανάγνωσης.**

Παράλληλα από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980 κερδίζουν έδαφος τα πεζογραφήματα, και κυρίως τα μυθιστορήματα, τα οποία καλλιεργούν μια λογοτεχνική αφήγηση στηριγμένη πρωτίστως στην άδολη χαρά της ανάγνωσης. Πρόκειται για κείμενα που αφηγούνται, συχνά με αξιοσημείωτη δεινότητα (πρβλ. κριτικές για το *Σοφό Παιδί* του Χ. Α. Χωμενίδη: Γαραντούδης 2009· Θεοδοσοπούλου 2008), ανάλαφρες περιπέτειες, συνήθως εφήβων ή νεαρών ενηλίκων (Τατσόπουλος, *Οι ανήλικοι* 1980· *Το παυσίπονο* 1982· Ραπτόπουλος, *Κομματάκια* 1979· *Διόδια* 1982· *Τα Τζιτζίκια* 1986· Σφακιανάκης, *Ο τρόμος του κενού* 1990· Χωμενίδη *Το σοφό παιδί* 1993 κ.ά.). Αυτή η «ελαφρότητα», όπως την περιγράφει και ο Δημοσθένης Κούρτοβικ (Κούρτοβικ 2012), υπήρξε το βασικότερο ίσως χαρακτηριστικό της πεζογραφικής παραγωγής από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και για μια δεκαετία τουλάχιστον –για τους πεζογράφους της γενιάς του 1980, κυρίως, αλλά όχι μόνο. Αυτή η παιγνιώδης και διασκεδαστική πεζογραφία αναπτύχθηκε με τρόπους που ευνόησαν ιδιαίτερος τον διάλογο με δημοφιλή κινηματογραφικά είδη. Οι νέοι μυθιστοριογράφοι, λοιπόν, επιλέγουν να αμφισβητήσουν επιθετικά τη σοβαροφάνεια, την οποία

<sup>157</sup> Η αναφορά στο «κορίτσι που σε αγαπά» ενσωματώνει κατά τη γνώμη μου το τυπικό των χολλυγουντιανών αισθηματικών κομεντί (ή αλλιώς, οι ταινίες «boy meets girl»), ένα είδος ταινιών ιδιαίτερος αγαπητό στο κινηματογραφικό κοινό σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας του κινηματογράφου, στις οποίες το ερωτικό αίσθημα όταν είναι αμοιβαίο, που για το ζευγάρι των πρωταγωνιστών είναι, καταλήγει οπωσδήποτε σε ένα αίσιο τέλος.

προσάπτουν στην νεοελληνική πεζογραφική παράδοση (βλ. παραπάνω), και δημιουργούν βιβλία ανέμελα, περιπετειώδη, εγωκεντρικά –με τις περιπέτειες των αρσενικών ηρώων γύρω από το κρεβάτι τους να κυριαρχούν σχεδόν αποκλειστικά. Τα μυθιστορήματα αυτά πολύ συχνά επιδεικνύουν με ποικίλα ευφυολογήματα την ευρυμάθεια, την ευφυΐα και το χιούμορ του αφηγητή τους, εγγράφονται σε ένα συνολικότερο πλαίσιο περισσότερο ανάλαφρης λογοτεχνίας, αλλά και τέχνης διεθνώς, ενώ στηρίζονται πρωτίστως στην καλλιέργεια μιας άδολης χαράς της ανάγνωσης, χωρίς πια ούτε το πολιτικό-κοινωνικό, ούτε το υπαρξιακό βάρος –και βάθος– των προηγούμενων χρόνων.

Με αυτό το υπόβαθρο πολλά από αυτά τα κείμενα αναπτύσσουν έναν περισσότερο ή λιγότερο ουσιαστικό διάλογο με τον κινηματογράφο, και μάλιστα με τον εμπορικό κινηματογράφο. Το σινεμά αποτελεί πλέον μια καθιερωμένη και ευρύτατα αγαπητή δεξαμενή ευχάριστων και περιπετειωδών αφηγήσεων. Ως τέτοια παρέχει στους νεαρούς συγγραφείς πλούσιο υλικό (θεματικό κυρίως) προς εκμετάλλευση, ενώ ενδείκνυται και για την καλλιέργεια της έμμεσης, έως αδιόρατης κάποιες φορές, αυτοαναφορικής αμφισβήτησης της πραγματικότητας της αφήγησης. Η αξιοποίηση τυπικών σκηνών, χαρακτήρων και άλλων κλισέ από την κινηματογραφική αφήγηση, και η ενσωμάτωσή τους στα λογοτεχνικά κείμενα, διασαλεύει την αληθοφάνεια της ιστορίας και καλεί τον αναγνώστη να διασκεδάσει με τις υπερβολές της. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του μυθιστορήματος *Η Καρδιά του Κτήνους* (1987)<sup>158</sup> του Πέτρου Τατσόπουλου (βλ. παράθεμα υποσημείωση 151, σ. 516), ενώ οι ίδιες περίπου παρατηρήσεις ισχύουν και για τα υπόλοιπα έργα του Πέτρου Τατσόπουλου που δημοσιεύονται την ίδια περίοδο, όπως οι συλλογές διηγημάτων *Κινούμενα Σχέδια* (1984), *Κομεντί* (1998) και *Ανάλαφρες ιστορίες* (1995), και το μυθιστόρημα *Η πρώτη εμφάνιση* (1994).

### **Ο διάλογος, η αγγλική γλώσσα και οι αγγλισμοί στα κείμενα της νεοελληνικής πεζογραφίας.**

Πλάι στις θεματικές ομοιότητες, ως σημείο επαφής με το σινεμά, και ιδιαιτέρως με τα δημοφιλή είδη του εμπορικού κινηματογράφου –και άρα ως στοιχείο του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στα πεζογραφήματα της περιόδου, μπορεί επίσης να θεωρηθεί η εκτεταμένη παρουσία του διαλόγου. Μάλιστα ο διάλογος σε αυτά τα κείμενα, που κυρίως λειτουργούν ως ανάλαφρες περιπέτειες, όχι μόνο αυξάνεται σε έκταση, αλλά και γίνεται εξόχως καθημερινός, αποφεύγοντας συνήθως την πρακτική της υπονόησης και εξηγώντας στον αναγνώστη περίπου τα πάντα. Σε αυτά τα κείμενα αναδεικνύεται επίσης το φαινόμενο να παρατίθενται αμετάφραστες φράσεις στα πεζογραφήματα (Mackridge και Yannakakis 2004, 12), ενώ πληθαίνουν επίσης οι συντακτικοί αγγλισμοί προδίδοντας τα ξένα πρότυπα των δημιουργών τους, αλλά και των αναγνωστών στους οποίους απευθύνονται.

---

<sup>158</sup> *Η καρδιά του κτήνους* μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο (με τον ίδιο τίτλο) το 2005 από τον Ρένο Χαραλαμπίδη.

Ως συντακτικούς αγγλισμούς περιγράφω τις περιπτώσεις στις οποίες αγγλικές φράσεις μεταφράζονται κατά λέξη στα ελληνικά και εντάσσονται στο ελληνικό κείμενο, ενώ γίνονται κατανοητές με το σημασιολογικό φορτίο που έχουν στην αγγλική γλώσσα. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα από την καθημερινή χρήση της γλώσσας είναι το περίφημο «Θα σε πάρω πίσω» από το «I'll call you back». Τα παραδείγματα είναι πολλά και διάσπαρτα στην πεζογραφία της περιόδου, και συγκροτούν έτσι ένα φαινόμενο το οποίο θα άξιζε να διερευνηθεί, καθώς τα γλωσσικά αυτά ίχνη φαίνεται να συνοδεύουν μια γενικότερη προσκόλληση σε ξένα, και κυρίως αμερικάνικα πρότυπα, καταγόμενα πρωτίστως από τη μαζική κουλτούρα (ποπ και ροκ μουσική, εμπορικός κινηματογράφος, τηλεόραση) και όχι τη λογοτεχνία. Αναφέρω ενδεικτικά κάποια παραδείγματα: «Βαθύς και λυπημένος όπως εσύ» (1999) είναι ο τίτλος του κύκλου διηγημάτων του Βαγγέλη Ραπτόπουλου, στο οποίο, σε ένα πλαίσιο το οποίο απηχεί έντονα στοιχεία της αμερικάνικης κουλτούρας όπως π.χ. οι στίχοι του Tom Waits ή ταινίες του ανεξάρτητου αμερικάνικου κινηματογράφου, εντοπίζεται πλήθος συντακτικών αγγλισμών, με πρώτο και κύριο, βέβαια, αυτόν του τίτλου. Παρόμοια η κεντρική ηρωίδα στο μυθιστόρημα της Έρσης Σωτηροπούλου *Διακοπές χωρίς πτώμα*, μιλώντας για τους λογοτέχνες σε μια δημοσιογράφο θα πει «Σ: Ναι, κομπλεξικοί. Αν δεν είσαι κομπλεξικός τι να γράψεις. Λείπει το βασικό ερέθισμα. Δ: Σ: Εν συντομία καθάρματα [βλ. in short ...]» (Σωτηροπούλου [1980] 1997, 28). Τέλος, ο Στέρης, στη σκηνή από *Τα τοπία της Φιλομήλας* που σχολιάζεται αναλυτικά παραπάνω, εμφανίζεται να λέει: «Έλα πίσω να μου δώσεις ένα χέρι. [Come back and give me a hand]» και λίγο παρακάτω: «-Αν κοιτάξω πάλι κάτω, θα μείνω εδώ. -Δική σου επιλογή [Your Choice]». Βέβαια, στην περίπτωση του Ταμβακάκη, επειδή πρόκειται για μεταφορά μιας σκηνής στην οποία το δεύτερο πρόσωπο είναι «ο Αμερικάνος», και η οποία ανακαλεί εμφατικά τα τυπικά χαρακτηριστικά της χολλυγουντιανής περιπέτειας, ενδέχεται οι αγγλισμοί να μην έχουν παρεισφρήσει, αλλά να αποτελούν προϊόν συνειδητής επιλογής.

### **1990-2000: διάλογος με δημοφιλή κινηματογραφικά είδη και σταδιακή διεϊσδυση του διαλόγου με τηλεοπτικά είδη.**

Στις δεκαετίες του 1980 και του 1990 αυξάνει σημαντικά ο αριθμός των βιβλίων που αναφέρονται ποικιλοτρόπως στο σινεμά. Σε κάποια βιβλία οι αναφορές είναι εκτενέστερες και ουσιαστικότερες, σε άλλα πιο σύντομες και τελικά μη αξιολογήσιμες. Σε κάθε περίπτωση, όμως, ο διάλογος με τον κινηματογράφο χάνει τη βαρύτητα της πρωτοπορίας. Δεν αποτελεί πια κάτι ασυνήθιστο, δεν αφορά πλέον μόνο τους κινηματογράφοφιλους. Εξάλλου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, για την περίοδο 1981-2009 έχουν αλλάξει σημαντικά οι όροι της πρόσληψης του κινηματογράφου. Η έβδομη τέχνη είναι πλέον ένα κομμάτι της καθημερινότητας λογοτεχνών και αναγνωστών μέσω της τηλεόρασης. Μάλιστα είναι ένα κομμάτι της παθητικής διασκέδασης που προσφέρει η τηλεόραση. Χωρίς απαραίτητα αυτό να σημαίνει κάτι για την ποιότητα των κινηματογραφικών ταινιών με τις οποίες διαλέγονται τα κείμενα της περιόδου –πέραν του ότι κυριαρχεί όπως είδαμε ο διάλογος με τον

εμπορικό, και ιδιαιτέρως με τον χολλυγουντιανό, κινηματογράφο, αυτή η αλλαγή της στάσης της πλειονότητας των λογοτεχνών και της ελληνικής κοινωνίας της περιόδου συνολικότερα προς τον κινηματογράφο, επηρέασε, κατά τη γνώμη μου, τις μορφές που προσέλαβε ο διακαλλιτεχνικός διάλογος το διάστημα 1981-2009. Συγκεκριμένα, θα έλεγα ότι το πρόταγμα των διασκεδαστικών αφηγήσεων σε συνδυασμό με την πρόσληψή του μέσω της μικρής πια οθόνης, συνέβαλαν ώστε ο διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο για την πλειονότητα των πεζογραφημάτων της περιόδου να έχει τον χαρακτήρα του διαλόγου με τη χαμηλή, τη «λαϊκή» κουλτούρα.

Κλείνοντας αυτό το υποκεφάλαιο για τον διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο στο διάστημα 1981-2009, θα ήθελα να κάνω κάποιες γενικές παρατηρήσεις για την πεζογραφία της τελευταίας περίπου δεκαετίας. Ήδη έγινε λόγος για την αυξημένη πεζογραφική παραγωγή της περιόδου, αλλά και για την τάση της να συνδέεται με πιο δημοφιλείς αφηγηματικές μορφές, περιλαμβάνοντας πιο «εύκολα» και «ανάλαφρα» αναγνώσματα στον κανόνα της σοβαρής λογοτεχνίας. Σε αυτό το πλαίσιο αυξάνεται σημαντικά ο αριθμός των κειμένων που αναφέρονται στον κινηματογράφο, αλλά και εκείνων που διαλέγονται φανερά ή κρυπτικά με αυτόν. Ειδικότερα, για τη δεκαετία του 1990 φαίνεται ότι το κυρίαρχο πρότυπο του διαλόγου με τον κινηματογράφο είναι αυτό του διαλόγου με συγκεκριμένα είδη του εμπορικού κινηματογράφου. Οι ταινίες με θέμα το έγκλημα (γκανγκστερικές με άλλα λόγια), οι αστυνομικές ταινίες, αλλά και οι ερωτικές ταινίες ποικίλων αποχρώσεων εισβάλλουν με μια ευρεία γκάμα τυπικών χαρακτηριστικών στην πεζογραφία της περιόδου, συμβάλλοντας στην κατασκευή του μυθοπλαστικού κόσμου. Παρέχουν έτσι στη μυθοπλαστική πεζογραφία ένα όχι ρεαλιστικό, αλλά ένα συνεκτικό σύμπαν για την εκτύλιξη της μυθιστορηματικής αφήγησης. Επομένως, ο χώρος, η συμπεριφορά των ηρώων, η δομή της περιπέτειας, συχνά ακόμα και τυπικές σκηνές αντλούνται από το σινεμά, και συμβάλλουν, ως στοιχεία οικεία, στην αναγνωστική πρόσληψη του μυθοπλαστικού κόσμου. Επομένως, ο κινηματογράφος σε αυτή τη φάση, της απόλυτης πρακτικά αποστροφής προς την νεοελληνική πραγματικότητα, παρέχει πλέον τον τόπο της λογοτεχνικής (κατα)φυγής. Έχουμε, λοιπόν, μια περαιτέρω απομάκρυνση από την πραγματικότητα, η οποία δεν διακρίνεται πια ούτε καν πίσω από τον καθρέφτη του κινηματογράφου. Πλέον ο κινηματογραφικός μυθοπλαστικός κόσμος έχει υποκαταστήσει τον κόσμο της νεοελληνικής κοινωνίας, με αποτέλεσμα να πληθαίνουν τα βιβλία που θυμίζουν ταινίες –ή ακόμα και τηλεοπτικές σειρές. Αναφέρω ενδεικτικά: Βαγγέλης Ραπτόπουλος *Ο εργένης* (1993), *Λούλα* (1997), *Βαθύς και λυπημένος όπως εσύ* (1999) κ.ά., το αστυνομικό *Παιχνίδι των τεσσάρων* (1998) των Κώστα Μουρσελά, Γιώργου Σκούρτη, Αντώνη Σουρούνη, Πέτρου Τατσόπουλου αλλά και το ακόμα πιο ανάλαφρο *Ερωτικό των τεσσάρων* (2006) με φόντο την πενταήμερη εκδρομή της Γ' Λυκείου στη Μύκονο των Λένας Διβάνη, Αύγουστου Κορτώ, Αμάντας Μιχαλοπούλου και Χ.Α. Χωμενίδη, ο βραβευμένος με Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος γκανγκστερικός *Χορός των ρόδων* (1994) καθώς και φυσικά *Ο Γκας ο γκάνγκστερ*

(2000)<sup>159</sup>. Τα παραδείγματα είναι πολλά και ο κατάλογος θα μπορούσε να γίνει πολύ εκτενέστερος. Η έκταση και η ποικιλομορφία του διαλόγου με τον κινηματογράφο, ο περιορισμός του ή μη σε θέματα και θεματικά μοτίβα εξαρτώνται από το ύφος κάθε βιβλίου και πεζογράφου. Ο Αντώνης Σουρούνης, για παράδειγμα, έχει ήδη από το πρώτο του μυθιστόρημα (*Οι συμπαίχτες* 1979) δείξει στοιχεία εκτεταμένου διαλόγου με τον κινηματογράφο με έμφαση στις ταινίες με θέμα το έγκλημα. Το γενικό στίγμα πάντως είναι η μέσω του κινηματογράφου απομάκρυνση από την πραγματικότητα, η οποία, άλλωστε, εκφράστηκε και συνολικότερα στη λογοτεχνία της περιόδου με την άνθιση όχι μόνο των ειδών που προαναφέρθηκαν, αλλά και με την άνθιση του ιστορικού μυθιστορήματος –ή και μεταμυθιστορήματος– από τη δεκαετία του 1990 και εξής, το οποίο αξιοποίησε το υλικό της ελληνικής ιστορίας, και, εν πολλοίς ιστοριογραφίας, για να κινηθεί σε μια πιο «σοβαρή» αφηγηματική κατεύθυνση σε σχέση με τα παραδείγματα της φαντασιακής φυγής στον υπερβολικό κινηματογραφικό κόσμο που αναλύθηκαν παραπάνω, και να διερευνήσει ζητήματα κυρίως ταυτότητας, ταυτότητας ατομικής, πολιτισμικής, εθνικής κ.ο.κ.<sup>160</sup> Και στις δύο περιπτώσεις η μυθοπλαστική στρατηγική στηρίζεται στην αυτοαναφορική αξιοποίηση ενός μη λογοτεχνικού «κειμένου». Η αξιοποίηση της ιστοριογραφίας, και των ιστορικών τεκμηρίων ως διακειμένου δίνει στο ιστορικό μυθιστόρημα έναν πιο σοβαρό τόνο σε σχέση με τα πεζογραφήματα που ως διακαλλιτεχνικό διακείμενο αξιοποιούν δημοφιλή κινηματογραφικά είδη.

Στην πλειονότητα των πεζογραφημάτων της δεκαετίας του 1990 που διαλέγονται με το σινεμά επανέρχεται η θεματολογία της βίας και του σεξ, που είδαμε στα πεζογραφήματα των αρχών της δεκαετίας του 1980, με τη διαφορά ότι εδώ πλέον τα συγκεκριμένα θέματα εντάσσονται στον κόσμο του κινηματογράφου, αποκτούν ακραίες διαστάσεις, δεν φτάνουν όμως στην αλληγορία και στον συμβολισμό, παραμένουν στο πλαίσιο ενός αφηγηματικού ρεαλισμού, κι αν μην εντάσσονται σε έναν «ρεαλιστικό» κόσμο<sup>161</sup>. Έχουμε, δηλαδή, στα βιβλία αυτά έναν «θεαματικό ρεαλισμό», έναν ρεαλισμό που υπακούει στις αισθητικές επιταγές της θεαματοποίησης. Το αποτέλεσμα είναι αφηγήσεις οι οποίες κινούνται λιγότερο ή περισσότερο στη λογική της θεαματοποίησης, με τρόπο ανάλογο προς αυτόν που το φαινόμενο λειτούργησε στην κινηματογραφική παραγωγή, καλλιεργώντας στο όνομα της ελεύθερης –ή τελικά

---

<sup>159</sup> Ως ενδεικτικά της δυναμικής που απέκτησε η συγκεκριμένη τάση στη νεοελληνική πεζογραφία αναφέρω επίσης τη μικρή νουβέλα του Βασίλη Βασιλικού *Ο Βάγγος απ' τα Φάρσαλα έγινε αρχιγκάνγκστερ* (2007), αλλά και το διήγημα του Θανάση Βαλτινού «Αναδρομή», το οποίο με τον χαρακτηριστικό δωρικό τρόπο του Βαλτινού αποδίδει την κατάληξη ενός εγκληματία αξιοποιώντας τα κλισέ του είδους των γκανγκστερικών ταινιών και τη βλεμματοκεντρική οικονομία της κινηματογραφικής αφήγησης.

<sup>160</sup> Βλ. ενδεικτικά: Τζιόβας 2017, 514-515· Kosmas 2004· Αθανασόπουλος 2003, 417-430· Χατζηβασιλείου 2018, 619-625, 646, 659-660 κ.α.

<sup>161</sup> Πρβλ. Χατζηβασιλείου 2018, 259-260: «[Π]αλαιότεροι και νεότεροι συγγραφείς δεν ξεφεύγουν, άλλοι λιγότερο και άλλοι περισσότερο, από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 ως τα πρώτα χρόνια του 21ου αιώνα, παρά τα έντονα παραμορφωτικά γυαλιά της παρωδίας, από τον νόμο της πιστής, ευθύγραμμης εικονογράφησης και αναπαράστασης» (259) και λίγο πιο κάτω «Από την εσκεμμένη υπεραπλούστευση και την προφανή υπερβολή της καρικατούρας και του γκροτέσκου, που μας καλούν να δεχτούμε το απίθανο ως πραγματικό, μέχρι το άλλοτε υψηλό και άλλοτε απλώς κακοφορμισμένο στυλ του κυνικού δράματος, που παρουσιάζει μια βίαιη και τυφλή απέναντι σε κάθε επιδίωξη κοινωνία επιζητώντας να αποδείξει την ανυποληψία της οποιασδήποτε αλήθειας, οι απεικονιστικοί δεσμοί με την πραγματικότητα ακολουθούν μια μάλλον τεθλασμένη πορεία» (260).

ελευθεριάζουσας;— έκφρασης, αλλά και εμμέσως για λόγους τελικά εμπορικούς, μια πρακτικά ηδονοβλεπτική στάση στο αναγνωστικό κοινό. Παρόμοια λειτούργησε και η αντίδραση της κριτικής, η οποία από τη μία επικαλούνταν ηθικολογικού τύπου επιχειρήματα για να καταδικάσει σοκαρισμένα τα κείμενα, και από την άλλη με αυτή της ακριβώς την αντίδραση τα πριμοδότησε (π.χ. η περίπτωση της *Λούλας* του Βαγγέλη Ραπτόπουλου).

Προς το τέλος του αιώνα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η πρωτοκαθεδρία του κινηματογράφου ως κυρίαρχου τρόπου ψυχαγωγίας μέσω της αφήγησης, αρχίζει να αμφισβητείται. Αμφισβητείται από τη διάδοση και επικράτηση της τηλεόρασης ως μορφής φτηνής κατ' οίκον ψυχαγωγίας, η οποία ήδη από τη δεκαετία του 1970 έχει διεισδύσει σημαντικά στην ελληνική κοινωνία, ενώ από τα τις αρχές της δεκαετίας του 1990, έχει πια αποκτήσει μια θέση σε κάθε ελληνικό σπίτι (βλ. παραπάνω). Η εξέλιξη αυτή αποτυπώνεται στον διακαλλιτεχνικό διάλογο της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο με την πριμοδότηση συγκεκριμένων κινηματογραφικών μορφών (του εμπορικού, και μάλιστα του χολλυγουντιανού κινηματογράφου) έναντι άλλων, αλλά και με τη σταδιακή υποκατάσταση του διαλόγου με τον κινηματογράφο από έναν διάλογο με τηλεοπτικά είδη. Τη μετατόπιση αυτή υποδεικνύει η διείσδυση αφηγηματικών μορφών και θεματικών μοτίβων τα οποία φαίνεται να έλκουν την καταγωγή τους περισσότερο από την τηλεόραση και από τα τηλεοπτικά σήριαλ, παρά από τις κινηματογραφικές ταινίες<sup>162</sup>. Φαίνεται, μάλιστα, ότι καθώς η νεοελληνική πεζογραφία κινείται σε μια κατεύθυνση παρόξυνσης των φαινομένων του –παρωδιακού καταρχήν– διαλόγου με είδη χαμηλών αφηγήσεων, το αντικείμενο του διαλόγου μετακινείται από τον εμπορικό, αλλά αξιόλογο κινηματογράφο του τέλους του εικοστού αιώνα, σε πιο χαμηλά είδη της κινηματογραφικής παραγωγής, και σε ακόμα ευτελέστερα είδη της τηλεοπτικής αφήγησης. Η Τιτίκα Δημητρούλια αναφερόμενη στο έργο νέων πεζογράφων στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα γράφει: «Στα έργα αυτά δεν υπάρχει καμία κοινωνική, αισθητική ή άλλη ανατροπή και ο λόγος είναι απλός: οι ιστορίες τους εκπορεύονται από τα πρότυπα της τηλεόρασης και των σύγχρονων life style λαϊκών περιοδικών και εντύπων, απηχούν το κλίμα που αυτά δημιουργούν και μαζί αντανακλούν· προέρχονται από τη σαπουνόπερα και τα ριάλιτι, εργοτάξια του απόλυτου εξευτελισμού και κατ' εξοχήν χώρους αναπαραγωγής των σχέσεων εξουσίας» (Δημητρούλια 2004). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι αυτό που κατακρίνει η Δημητρούλια στα κείμενα των συγκεκριμένων πεζογράφων είναι η αποτυχία της παρωδίας, η οποία τους οδηγεί στην ταύτιση και την αναπαραγωγή των προτύπων που υποτίθεται ότι χρησιμοποιούν για να στηλιτεύσουν. Δεν γνωρίζω τα κείμενα κι έτσι δεν μπορώ να εκφέρω γνώμη για τη λειτουργικότητα της παρωδίας σε αυτά. Φαίνεται, όμως, από την περιγραφή της

---

<sup>162</sup> Τέτοιο παράδειγμα είναι κατά τη γνώμη μου το *Παιχνίδι των τεσσάρων* (1998) που αναφέρθηκε παραπάνω, του οποίου η επεισοδιακή συγγραφή (κάθε κεφάλαιο από άλλον πεζογράφο) ενισχύει τον διάλογο με την επεισοδιακή αφηγηματική δομή των τηλεοπτικών σειρών. Άλλα στοιχεία που ενισχύουν τον διάλογο με δημοφιλή τηλεοπτικά μυθοπλαστικά είδη, κατά τη γνώμη μου, είναι η έμφαση σε μια περιπετειώδη, αλλά πολύ εύκολη στην παρακολούθησή της πλοκή, η έκταση και το πομπώδες ύφος του διαλόγου κ.ά.

Δημητρούλια ότι τη θέση που είχε ο εμπορικός κινηματογράφος από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και για μία δεκαετία τουλάχιστον, ως δεξαμενή άντλησης θεματικών μοτίβων, αφηγηματικών δομών και υφολογικών στοιχείων για την κατασκευή μιας διασκεδαστικής, αυτοαναφορικής παρωδίας, τάση την οποία περιέγραψα με τους όρους της *μετατοπισμένης αναπαράστασης* και της *ποιητικής της θεαματοποίησης*, καταλαμβάνει σταδιακά η (εμπορική επίσης) τηλεόραση. Η μετακίνηση αυτή του διαλόγου από τον εμπορικό κινηματογράφο στην ιδιωτική τηλεόραση συνοδεύεται και από την παρόξυνση της *ποιητικής της θεαματοποίησης*, την οποία έχει επισημάνει ποικιλοτρόπως η λογοτεχνική και η φιλολογική κριτική (βλ. ενδεικτικά: Δημητρούλια 2004· Θεοδοσοπούλου 2011· Χατζηβασιλείου 2018, 255-257)<sup>163</sup>.

### **2000-2009: Ο κινηματογράφος ως μέρος ενός ψηφιακού πολυμεσικού και πολυδιάσπαστου περιβάλλοντος.**

Καθώς προχωράμε στον εικοστό πρώτο αιώνα παρατηρείται η διεύρυνση του διαλόγου της λογοτεχνίας με άλλα μέσα, η οποία έχει ως αποτέλεσμα ο διάλογος με τον κινηματογράφο να περνάει σε δεύτερη μοίρα. Επιχειρώντας να διερευνήσουν τα όρια, αλλά και ένα πιθανό μέλλον της λογοτεχνίας, αρκετοί πεζογράφοι επιχειρούν στο έργο τους έναν διάλογο με μια ποικιλία άλλων μέσων (κόμικ, σταυρόλεξο, ίντερνετ, μέσα κοινωνικής δικτύωσης, sms κ.ά.)<sup>164</sup>. Ο διάλογος σε αυτές τις περιπτώσεις είναι εμφανής και εντοπίζεται εύκολα, καθώς διασπά τη φόρμα της λογοτεχνικής αφήγησης, υπογραμμίζοντας βέβαια για άλλη μια φορά την κειμενικότητα και τη φύση της αφήγησης ως κατασκευής. Με τα κείμενα αυτά εισβάλλει στη νεοελληνική πεζογραφία δυναμικά η εικόνα ενός κόσμου που κυριαρχείται από, και προσλαμβάνεται αποκλειστικά διά των ψηφιακών μέσων. Δεν έχω μελετήσει τα κείμενα κι έτσι δεν είμαι σε θέση να εκφέρω γνώμη για το εάν τα συγκεκριμένα πεζογραφικά πειράματα θα έχουν συνέχεια, αρθρώνοντας έναν ουσιαστικό λογοτεχνικό λόγο για τον σύγχρονο κόσμο, ή θα εξαντλήσουν τη δυναμική τους σε κάποιους ευφυολογικούς μορφικούς πειραματισμούς. Εξάλλου, όπως και στην περίπτωση της παρωδίας, γνώμη μου είναι ότι προκειμένου να αποφανθεί κανείς για την επιτυχία ή την αποτυχία του εγχειρήματος, οφείλει να μελετήσει σε βάθος κάθε κείμενο και τους μηχανισμούς που χρησιμοποιεί. Σε αυτή την κατεύθυνση μπορούν, κατά τη γνώμη μου, να συμβάλλουν καθοριστικά τα θεωρητικά εργαλεία των διαμεσικών σπουδών.

### **Η αλλαγή του παραδείγματος: 2009 και εξής.**

---

<sup>163</sup> Παραθέτω ενδεικτικά από τον Χατζηβασιλείου: «Σε αυτή την καμπή η μεταμοντέρνα αμφιθυμία και ο αναρχικός σκεπτικισμός των πεζογράφων του 1980 περνά στα γραπτά των επιγόνων τους σε μια πιο προχωρημένη φάση, στη φάση του ‘anything goes’, όπου δηλαδή όλα παίζουν και όπου όλα μπορεί να γίνουν μέρος του παιχνιδιού στο πλαίσιο ενός συστήματος το οποίο καλείται να ταιριάζει την κατ’ ανάγκην ανοχή με τον ηθελημένη αυτόβουλο συμβιβασμό» (Χατζηβασιλείου 2018, 256).

<sup>164</sup> Πρβλ. Κ 2009, 70-71.



Αρκετές φορές στη διάρκεια του παραπάνω κειμένου επανέλαβα ότι τα χρονικά όρια που θέτω υπαγορεύτηκαν από την Ιστορία, την ιστορία της νεοελληνικής κοινωνίας του εικοστού αιώνα στο πλαίσιο των διεθνών της επαφών και σχέσεων, και την ιστορία των δύο καλλιτεχνικών ιδιωμάτων που μελετώ, της νεοελληνικής πεζογραφίας, δηλαδή, και του κινηματογράφου. Αναφέρθηκε ήδη στο πρώτο κεφάλαιο η αλλαγή του νεοελληνικού κινηματογραφικού και πεζογραφικού παραδείγματος που διαπιστώνεται στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του εικοστού πρώτου αιώνα<sup>165</sup>, η οποία σε συνδυασμό με το προφανές όριο των πρώτων φανερωμάτων της διεθνούς οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα, σύμφωνα με τους ιστορικούς, το 2009, συνηγορεί στην υιοθέτηση του 2009 ως τομής, και κλεισίματος για τη δική μου επισκόπηση. Συγκεκριμένα, θεωρώ ότι τόσο το νεοελληνικό Greek Weird Wave με τις θεμελιωδώς και ποικιλοτρόπως «παράξενες» αφηγήσεις του μιας νεοελληνικής ασφυξίας, όσο και η πεζογραφική παραγωγή νέων πεζογράφων, όπως ο Νίκος Μάντης, ο Κυριάκος Μαργαρίτης, ο Χρήστος Οικονόμου, η Βασιλική Πέτσα και ο Γιάννης Τσίρμπας, αλλά και με τον τρόπο τους ο Λευτέρης Καλοσπύρος, ο Γιάννης Παλαβός, ο Δημοσθένης Παπαμάρκος, και άλλοι<sup>166</sup>, θέτουν τους όρους μιας καινούργιας πιο σοβαρής και πιο «κοινωνικής» προσέγγισης<sup>167</sup>, στην οποία μπορεί να μην αναστηλώνεται η πίστη σε ένα συλλογικό όραμα, επανέρχεται όμως η διατύπωση της ανάγκης και της επιθυμίας ενός συλλογικού οράματος. Παράλληλα, στο έργο των πεζογράφων που προαναφέρθηκαν επανέρχονται ισχυρές οι διαστάσεις της ιστορικότητας και της ελληνικότητας, οι οποίες είχαν σε μεγάλο βαθμό εκλείψει από τη νεοελληνική πεζογραφία το προηγούμενο διάστημα. Επιπλέον, κυριαρχεί ένας λογοτεχνικός τρόπος αυτοσυνείδητος στα τεχνάσματά του, αλλά και σοβαρός, ο οποίος απομακρύνεται σαφώς από τον παιγνιώδη τρόπο και την ελαφρότητα που επικράτησε στο μεγαλύτερο μέρος της πεζογραφικής παραγωγής του τέλους του εικοστού και των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα. Τέλος, σε έργα

---

<sup>165</sup> Επαναλαμβάνω για λόγους πρακτικούς την υποσημείωση στα σχετικά κείμενα: Για τη θεματική και υφολογική στροφή που διαπιστώνει η κριτική, ειδικά σε ό,τι αφορά το έργο των νέων ελλήνων πεζογράφων οι οποίοι εμφανίζονται από το 2009 κ.ε., και τον συσχετισμό της με την οικονομική κρίση βλ. ενδεικτικά: Δημητρούλια 2010, Χατζηβασιλείου 2014, Αφεντουλίδου 2018. Το Greek Weird Wave, το οποίο οι κριτικοί θεωρούν ότι ξεκινά το 2009, με την ταινία *Κυνόδοντας* του Γιώργου Λάνθιμου, κέρδισε το ενδιαφέρον των κριτικών διεθνώς με το ανατρεπτικό, κατά πολλούς, ύφος του και την ιδιαίτερη θεματολογία του. Θεωρείται ότι απηχεί εν πολλοίς την οικονομική κρίση στην ελληνική κοινωνία, θεματοποιώντας πρωτίστως τις διαπροσωπικές και δη τις οικογενειακές σχέσεις ως βαθιά προβληματικές (βλ. ενδεικτικά: Nikolaidou 2014· Papadimitriou 2014· Calotychos –Papadimitriou – Tzioumakis 2016· Παπανικολάου 2018). Για την ελληνική οικονομική κρίση και τον απόηχό της στην πεζογραφία και τον κινηματογράφο της περιόδου βλ. επίσης Μαζάουερ 2013.

<sup>166</sup> Αναφέρομαι στα έργα: Λευτέρης Καλοσπύρος, *Η μοναδική οικογένεια*, 2013· Νίκος Μάντης *Πέτρα. Ψαλίδι. Χαρτί*, 2014, *Οι τυφλοί*, 2017· Κυριάκος Μαργαρίτης, *Όταν θα βγαίνουν τα λιοντάρια, φίλησέ με*, 2013· Χρήστος Οικονόμου, *Κάτι θα γίνει θα δεις*, 2010· Γιάννης Παλαβός *Αστείο* 2012, Βασιλική Πέτσα, *Θυμάμαι*, 2010, *Όλα τα χαμένα*, 2012· Γιάννης Τσίρμπας, *Η Βικτώρια δεν υπάρχει*, 2013.

<sup>167</sup> Πρβλ. Χατζηβασιλείου 2018, 807-811. Απομακρύνομαι από τον Χατζηβασιλείου του οποίου η θεώρηση στο συγκεκριμένο κεφάλαιο («Η πεζογραφία της κρίσης και η ολική επαναφορά του συλλογικού»: Χατζηβασιλείου 2018, 807-853) δεν διαχωρίζει τους νέους πεζογράφους από τους παλαιότερους. Η αίσθησή μου είναι ότι διαγράφεται στους νεότερους πεζογράφους μια σοβαρή μετατόπιση ήθους, θεματολογίας και ύφους, η οποία τους διακρίνει από τους λογοτεχνικούς τους προγόνους. Μένει, βέβαια, όλα αυτά να τα κρίνει η μελλοντική τους πεζογραφική πορεία, αλλά και η απόσταση του χρόνου.

όπως οι συλλογές διηγημάτων<sup>168</sup> *Κάτι θα γίνει θα δεις* (2010) του Χρήστου Οικονόμου, το *Αστείο* (2012) του Γιάννη Παλαβού, *Όλα τα χαμένα* (2012) της Βασιλικής Πέτσας, αλλά και στις *Γκιακ* (2014) και *ΜεταΠοίηση* (2015) του Δημοσθένη Παπαμάρκου διαγράφεται μια τάση επαναφοράς του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* στη νεοελληνική πεζογραφία, ο οποίος επανέρχεται κραταιός και θέτει το ερώτημα για μια καινούργια περίοδο γόνιμου διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο, με καινούργιους, φυσικά, όρους.

---

<sup>168</sup> Η ενίσχυση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης* αφορά και τα μυθιστορήματα, με την εξαίρεση ίσως των έργων του Κ. Μαργαρίτη. Ωστόσο, στα μυθιστορήματα, περιορίζεται σε κάποια μόνο μέρη της αφήγησης, σε αντίθεση με τα διηγήματα όπου φαίνεται να κυριαρχεί.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την περιδιάβαση σε κάποιες από τις μορφές του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στη νεοελληνική μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία, και τη σε βάθος ανάλυση τριών διαδοχικών παραδειγμάτων του, τα οποία απέχουν μεταξύ τους μία εικοσαετία περίπου (*Άνθρωποι και σπίτια*, 1955· *Τα διηγήματα της δοκιμασίας*, [1973-1974] 1978· *Ουράνια Μηχανική* 1999), φάνηκε το μορφολογικό εύρος του φαινομένου, ενώ αναδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο διαπλέκεται το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* με την παράδοση και με την ιστορική στιγμή των δύο διαλεγόμενων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, της λογοτεχνίας, δηλαδή, και του κινηματογράφου. Έτσι, επιβεβαιώνεται και η μεθοδολογική επιλογή να μην προσδεθεί το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ή τεχνικές (π.χ. μοντάζ), αλλά να οριστεί ως ένα δυναμικό πλέγμα κειμενικών στοιχείων που μαρτυρούν τον διακαλλιτεχνικό διάλογο –ή *διακαλλιτεχνικών αναφορών* (ακολουθώντας τις *διαμεσικές αναφορές* της Rajewsky)– η συνισταμένη των οποίων, όπως παρατηρεί ο Tschiltschke, αποτελεί το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* του συγκεκριμένου κάθε φορά πεζογραφικού έργου.

Η μελέτη των παραδειγμάτων επιβεβαιώνει, κατά τη γνώμη μου, επίσης τη σημασία της δεσπόζουσας λειτουργίας του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, ως έσχατου ορίου κειμενικής μίμησης κατά Genette, στη δημιουργία μίας κειμενικής οικονομίας, η οποία ευνοεί τον διάλογο με τον κινηματογράφο στο επίπεδο της αφηγηματικής συγκρότησης του κειμένου. Η ανάγκη για νοηματικά πυκνές, δραματικά και εικονοκεντρικά δοσμένες πληροφορίες, την οποία επιβάλλει η δεσπόζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, οδηγεί εύλογα στην αναζήτηση λύσεων στα τυποποιημένα και οικεία σε λογοτέχνες και κοινό αφηγηματικά συντάγματα του κινηματογράφου.

Σε ό,τι αφορά το γενικό παράδειγμα, την πορεία, δηλαδή, του διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο, φάνηκε ότι ο διάλογος με τον κινηματογράφο είναι κατά κανόνα σιωπηρός μέχρι περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Παρ' όλα αυτά, από τη μελέτη των πεζογραφικών κειμένων της περιόδου 1949-1967, φαίνεται ότι υπάρχουν αρκετοί πεζογράφοι που διαλέγονται με την κινηματογραφική αφήγηση, απευθείας ή / και με τη διαμεσολάβηση των κειμένων του δυτικού μοντερνισμού. Στο διάστημα 1960-1980 ο διάλογος της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο κορυφώνεται και γίνεται πολύ περισσότερο ορατός. Το διάστημα αυτό συμπίπτει περίπου με την περίοδο εμφάνισης και ακμής των πεζογράφων της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, αλλά και με την περίοδο καθιέρωσης και άνθισης του κινηματογράφου του δημιουργού στην Ελλάδα και διεθνώς. Στο διάστημα αυτό, λοιπόν, το *κειμενοποιημένο κινηματογραφικό* με την ποικιλομορφία του και την έντονη διαπλοκή του με τους μορφικούς πειραματισμούς της ίδιας της πεζογραφίας, συμβάλλει στην τεκμηρίωση της γενικής εικόνας της κορύφωσης του διαλόγου της λογοτεχνίας μας με τον κινηματογράφο, κυρίως λόγω της

ανάπτυξης ενός κινηματογραφόφιλου κοινού, στο οποίο περιλαμβάνονται, βέβαια, οι λογοτέχνες, αλλά και οι αναγνώστες<sup>1</sup>.

Από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980 το κυρίαρχο παράδειγμα του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* αλλάζει, όπως αλλάζει, άλλωστε, και το κυρίαρχο λογοτεχνικό παράδειγμα. Σε αυτό το πλαίσιο, σε έναν έντονο πια διάλογο με τον λογοτεχνικό μεταμοντερνισμό και με τα ξένα λογοτεχνικά πρότυπα –και κατά προνόμιο, καθώς φαίνεται, την αμερικάνικη λογοτεχνία, ο διάλογος με τον κινηματογράφο στα λογοτεχνικά κείμενα αφορά πλέον το εμπορικό, κυρίως δε το χολλυγουντιανό, σινεμά, και όχι τον κινηματογράφο του δημιουργού, και αξιοποιείται για τη διατύπωση έμμεσων αυτοαναφορικών σχολίων για την τέχνη της λογοτεχνίας, τη διαδικασία της συγγραφής, ακόμα και για το λογοτεχνικό «συνάφι», καθώς και ως αντικείμενο της λογοτεχνικής αναφοράς, υποκαθιστώντας την πραγματικότητα. Σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες περιόδους, ο διάλογος με το σινεμά εντοπίζεται όχι πια στο επίπεδο των μορφικών πειραματισμών, αλλά στο επίπεδο του μύθου, του περιεχομένου, κάτι που γίνεται εμφανές και από τη σημαντική υποχώρηση του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*.

Η παραπάνω ανασκόπηση δείχνει πρακτικά τον βαθμό και τους τρόπους της εξάρτησης του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* από την ιστορία των διαλεγόμενων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, αλλά και από την ποιητική των διαλεγόμενων έργων. Αλλά η μελέτη της λειτουργίας του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στα πεζογραφικά έργα συμβάλλει επίσης, κατά τη γνώμη μου, στην καλύτερη κατανόηση της αναζήτησης των πεζογράφων για καινούργιες μορφές, όπως αυτή αποτυπώνεται στα κείμενά τους –ακόμα και αν αυτές οι καινούργιες μορφές, όπως συμβαίνει από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και μετά, είναι από κάποιες απόψεις απλούστερες από τις προηγούμενες. Φωτίζει, δηλαδή, κατά τη γνώμη μου, ο διάλογος της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, στη διάρκεια του εικοστού αιώνα, την εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών, αποκαλύπτοντας κάποια από τα τεχνάσματα που υιοθετεί η λογοτεχνία, καθώς διαλέγεται με την ιστορία της και με την εποχή της.

Η πεζογραφία του εικοστού αιώνα, δεν διαλέγεται απλώς αδιάλειπτα με τον κινηματογράφο. Από την επισκόπηση του φαινομένου του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* στο πλαίσιο της Ιστορίας, της ιστορίας του κινηματογράφου και της ιστορίας της λογοτεχνίας, μπορούμε βέβαια να υποθέσουμε ότι η πεζογραφία στη διάρκεια του εικοστού αιώνα διαλέγεται κατά προνόμιο με τον κινηματογράφο, περισσότερο από ό,τι με οποιαδήποτε άλλη τέχνη της περιόδου. Η δεσπόζουσα λειτουργία της αφηγηματικότητας και στα δύο αυτά καλλιτεχνικά είδη, αλλά και οι παρόμοιες λειτουργίες του μυθιστορήματος και του κινηματογράφου σε κοινωνικό επίπεδο, οι οποίες συχνά οδήγησαν στη «μεταβίβαση λειτουργιών από τη μία τέχνη στην άλλη» (Tschiltschke 2000, 44),

---

<sup>1</sup> Θυμίζω απλώς εδώ ότι η κορύφωση αυτή αφορά και την ποίηση, καθώς ο Ευρ. Γαραντούδης σε σχετικό μελέτημά του αναφέρει ότι για τους ποιητές της μεταπολίτευσης «δεν είναι υπερβολή να κάνουμε λόγο για δεσμό έρωτος με το σινεμά». (Γαραντούδης 2014, 770).

εξασφαλίζουν έναν άρρηκτο δεσμό ανάμεσα στο μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο μυθοπλασίας καταρχάς, ο οποίος υπάρχει λιγότερο ή περισσότερο και στα άλλα λογοτεχνικά και κινηματογραφικά είδη. Αυτός ο δεσμός είναι γενεσιουργός, αλλά και ανταγωνιστικός, ταυτοχρόνως, και για τις δύο πλευρές, ενώ δεν χάνει τον ανταγωνιστικό του χαρακτήρα, ακόμα και όταν η λογοτεχνία, στα τέλη του εικοστού αιώνα, κατέβει από το «υψηλό» της βάθρο και αρχίσει να αντλεί θέματα και «φρεσκάδα» από τον κινηματογράφο. Αυτός ο ανταγωνισμός, εξάλλου, είναι που καθιστά και τις μαρτυρίες των λογοτεχνών για τον διάλογο με τον κινηματογράφο στο έργο τους σε μεγάλο βαθμό αναξιόπιστες (βλ. εισαγωγή).

Αν, λοιπόν, ο ανταγωνισμός της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο για τη θέση του καλύτερου, του πιο καταξιωμένου, του πιο αγαπητού στο κοινό παραγωγού αφηγήσεων, καθόρισε τη σχέση και τον διάλογο ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά ιδιώματα στη διάρκεια του εικοστού αιώνα, είναι ένα ερώτημα κατά πόσο το ζεύγος αυτό θα εξακολουθήσει να κυριαρχεί στις αφηγήσεις και του εικοστού πρώτου αιώνα, και πώς εγγράφονται σε αυτή τη δυναμική η παντοδυναμία πλέον σήμερα του διαδικτύου, οι νέοι τρόποι πρόσβασης στα προϊόντα του πολιτισμού, η επικράτηση της ανάγνωσης μέσω του διαδικτύου γενικά, και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης ειδικότερα, η αλλαγή στο κινηματογραφικό παράδειγμα που επιβάλλει η διεύθυνση των εταιρειών διανομής κινηματογραφικού και τηλεοπτικού υλικού (Netflix, Amazon κ.λπ.) στην παραγωγή ταινιών και τηλεοπτικών σειρών. Ήδη, νομίζω, διαφαίνεται η αντικατάσταση του κινηματογράφου ως κυριότερης μαζικής ψυχαγωγικής μυθοπλασίας από τις υψηλών προδιαγραφών τηλεοπτικές σειρές. Από την άλλη μεριά, το κυριότερο ίσως, και το πιο ανησυχητικό για πολλούς, χαρακτηριστικό της καινούργιας εποχής είναι ο τρόπος με τον οποίο οι διαδικτυακές πλατφόρμες αξιοποιούν τις επιλογές του χρήστη προκειμένου να τον τροφοδοτήσουν με πληροφοριακό, ψυχαγωγικό κ.λπ. υλικό, το οποίο τροφοδοτείται από, και ανατροφοδοτεί τις προσωπικές του επιλογές.

Μένει να αποτιμηθούν οι αλλαγές στις καλλιτεχνικές μορφές της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου μπροστά στα νέα δεδομένα, όχι μόνο από πλευράς τεχνολογίας, επικοινωνίας και μέσων, αλλά και από την πλευρά του διαλόγου τους με την Ιστορία, καθώς το 2008 ο δυτικός κόσμος βρέθηκε ενώπιον μιας διεθνούς οικονομικής κρίσης, η οποία έφερε μια σημαντική οπισθοχώρηση στο βιοτικό επίπεδο και στην πρόσβαση σε κοινωνικά αγαθά, στην Ελλάδα, και διεθνώς, που, παρά τα σημάδια οικονομικής ανάκαμψης, δεν έχει αποκατασταθεί –ούτε και διαφαίνεται η προοπτική αποκατάστασής της. Όλα τα παραπάνω, αν και ζοφερά εκ πρώτης όψεως, νομίζω συγκροτούν τη δυναμική μιας κυοφορούμενης αλλαγής στη δεσπόζουσα του καλλιτεχνικού παραδείγματος, στη δεσπόζουσα της αφήγησης, και της λογοτεχνικής και της πεζογραφικής αφήγησης ειδικότερα. Οι αλλαγές είναι μεγάλες και σύνθετες. Χρειάζεται, λοιπόν, να είναι κανείς εγκρατής στις κρίσεις του και να αφουγκράζεται με προσοχή τις αλλαγές. Σε κάθε περίπτωση, νομίζω ότι η μελέτη του διακαλλιτεχνικού και του διαμεσικού διαλόγου της λογοτεχνίας με άλλες μορφές έκφρασης αποτελεί πλέον ένα απαραίτητο κομμάτι της μελέτης των λογοτεχνικών μορφών –όχι επειδή η λογοτεχνία

υποκαθίσταται, αλλά επειδή η λογοτεχνία εξελίσσεται διαρκώς διαλεγόμενη με την εποχή της. Κι αυτό πολλές φορές σημαίνει ότι στο σημερινό πληθωρικό πολιτισμικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον, ο διακαλλιτεχνικός ή ο διαμεσικός διάλογος εισέρχεται στα κείμενα, χωρίς να προϋποτίθεται η συνειδητή επιλογή ή επιδίωξη του λογοτέχνη.

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

σελίδας 2, που μόλις είχε γράψει στη μηχανή. 'Εντάξει ήτανε. 'Εκτός από ένα και που το είχε χτυπήσει δυο φορές συνέχεια. Πάτησε XXX διαγράφοντας το ένα. Και προχώρησε.

Σκόπιμο θεωρώ να δώσω πρώτα, έν συντομία αλλά και μέ πληρότητα, τό ιστορικό τής "Υπόθεσης Χαρτί Τουαλέτας", και μετά να προχωρήσω στην ανάκριση λεπτομερώς.

Προχτές τό πρωί, 14 Σεπτεμβρίου, στό σταθμό, β,τι είχε φτάσει ή άμαξοστοιχία (πόστα) τών ΙΙ.05. 'Εργάτες του σταθμού άρχίσανε να ξεφορτώνουν τά διάφορα έμπορεύματα.

Μιά στιγμή, ένώ μεταφέρανε τρία ξύλινα κιβώτια που είχανε τήν ένδειξη "Χαρτί Τουαλέτας", τό ένα κιβώτιο γλιστράει από τά χέρια του έργάτη και πέφτοντας από ψηλά και μέ όρμη στό τσιμέντο τής πλατφόρμας, άνοίγει σ' ένα σημεϊο και ξεχύνονται εκατοντάδες προκηρύξεις έναντιον του Καθεστῶτος.

30

Οί πράκτορες τής Εϊδικής 'Υπηρεσίας που έντελοϋσαν τή συνήθη παρακολούθηση στό σταθμό και τήν περιοχή του, δέν έχασαν καιρό. 'Αποτέλεσμα : τέσσερις ύποπτοι συνελήφθησαν πάραυτα.

'Ανοίχτηκαν και τά ύπόλοιπα δύο κιβώτια και διαπιστώθηκε πώς και τά τρία δέν είχανε ούτε ένα ρολό χαρτί τουαλέτας αλλά μονάχα προκηρύξεις - συνολι-

"Άλλαξε σελίδα.

- 3 -

κά 4310 - μέ τό ίδιο έναντιον του Καθεστῶτος κειμένο.

"Έκανε προσεχτικό κοντρώλ στό κομμάτι τής έκθεσής του που είχε ως τώρα χτυπήσει. Τίποτα να διορθώσει ή να διαγράψει. Τό α όμως έβγαине όχι καθαρό. Και τον ένόχλησε, γιατί τό α είναι από τά στοιχεία που συχνάτατα εμφανίζονται. Τό ήξερε αυτό από χρόνια, από τότε που ήτανε παιδί και μέ πάθος, άληθινή μανία, έλυνε τά κρυπτογραφικά στα λογής λογής έντυπα που καταβρόχθιζε. Ποϋ να τό υποψιαστεί τήν εποχή εκείνη πώς ύστερ' από χρόνια, σχεδόν άμέσως μόλις πήρε τό πτυχίο τής Νομικής, θα ζητούσε να προσληφθει άνακριτής στην Εϊδική 'Υπηρεσία.

31

**Εικόνα 1.** Αντώνης Σαμαράκης, *Το λάθος. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, <sup>8</sup>1973, σσ. 30-31. (Α' έκδοση: 1965).



#### ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ

Πρός τόν προϊστάμενον  
τῆς Εἰδικῆς Ὑπηρεσίας - Ἐνταῦθα

— Μὲ γραφομηχανὴ ἐπίσης, τὴν ἴδια, γραμμένο καὶ τὸ ἐσωκλειστο σημεῖωμα. Ἴδου καὶ τὸ σημεῖωμα.

Στὸ "Καφέ Σπόρ" αὔριο τὸ ἀπόγεμα,  
16 τρέχοντος, ὥρα 6.15 - 6.30,  
θά πάει νὰ καθίσει ἓνας πού εἶναι  
σημαῖνον στέλεχος σὲ ὀργάνωση ἐναντίον  
τοῦ Καθεστῶτος. Ἐντελῶς ἄγνωστος  
στὴν Εἰδικὴ Ὑπηρεσία, ἐπὶ τοῦ  
παρόντος. Καὶ αὐτός, καὶ ἡ ἐν λόγῳ  
ὀργάνωση. Ἐσωκλείστως ἡ φωτογραφία  
του. Συγνώμην πού δέν εἶναι καὶ πολὺ  
καινούρια, πάντως εἶναι, νομίζω καὶ  
ἐλπίζω, ἀρκετὰ καθαρὴ καὶ χρήσιμη στὴν  
Εἰδικὴ Ὑπηρεσία γιὰ τὴν περίπτωσι  
πού θά θελήσει νὰ ἐνδιαφερθεῖ γιὰ  
τόν περὶ οὗ καὶ γιὰ τόν ἄλλον πού  
πρόκειται νὰ συναντήσῃ ὁ πρῶτος  
στὸ "Καφέ Σπόρ". Τὰ περαιτέρω  
δὲ μὲ ἀφοροῦν.—

44



— Νὰ καὶ ἡ φωτογραφία.

Περιεργαστήκαμε τὴ φωτογραφία. Δὲ μᾶς ἔλεγε τίποτα. Ἐνα πρόσωπο ἐντελῶς συνηθισμένο, ἀπὸ κεῖνα πού συναντᾶει κανεὶς χιλιάδες. Ὅπωςδὴποτε, ἦταν ἓνα πρόσωπο συγκεκριμένο ὁ ἄγνωστος μὲ τὰ μεγάλα γυαλιά, τὰ μεγάλα αὐτιά — τὸ μεγάλο αὐτί — καὶ τὸ παχὺ μουστάκι. Μὲ τὴ φωτογραφία τούτη στὰ χέρια, ἓνας πράκτωρ τῆς Εἰδικῆς Ὑπηρεσίας θὰ μπορούσε νὰ ζετρωπώσει τὸν εἰκονιζόμενο ἀκόμα καὶ μέσα σὲ ἑκατὸ θαμῶνες τοῦ «Καφέ Σπόρ».

— Ἐτσι ἄρχισε ἡ «Ἐπόθεση Καφέ Σπόρ», συνέχισε ὁ προϊστάμενος.

Χτύπησαν τὴν πόρτα, καὶ μὲ τὸ «Ναί!» τοῦ προϊσταμένου μπῆκε ἓνας πράκτωρ.

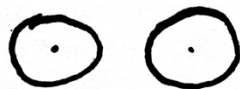
— Τί συμβαίνει; τὸν ρώτησε κάπως ἀπότομα ὁ προϊστάμενος. Δὲ φαντάζομαι νὰ ἤρθες νὰ μοῦ ἀναγγεῖλεις πὼς ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς δύο συλληφθέντας τοῦ «Καφέ Σπόρ» αὐτοκτόνησε. Φτάνει τὸ ἀπόροπτο πού εἴχαμε μὲ τὸν τέταρτο τῆς «Ἐπόθεσης Χαρτί Τουαλέτας», πού μᾶς ἐξέφυγε μὲς ἀπὸ τὰ χέρια.

— Ὅχι, δὲν πρόκειται γιὰ αὐτοκτονία, εἶπε ὁ πράκτωρ.

45

**Εικόνα 2.** Αντώνης Σαμαράκης, *Το λάθος. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, <sup>8</sup>1973, σσ. 44-45. (Α' έκδοση: 1965).

πώς, δὲν εἶχαμε τὴ δυνατότητα νὰ τὸν παρακολουθήσουμε  
 καὶ μέσα στὴν τουαλέτα. Λόγω τεχνικῶν δυσχερειῶν...  
 Σὲ δύο λεπτά, 6.29 γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ὁ ἄνθρωπός μας  
 βγήκε ἀπὸ τὴν τουαλέτα καὶ προχώρησε στὸ διάδρομο μὲ  
 κατεύθυνση τὴν ἔξοδο. Οἱ πράκτορές μας ἐπιφυλακὴ! Φτά-  
 νοντας στὸ ὕψος τοῦ τρίτου τραπεζιοῦ, τρίτου ἀπὸ τὴν του-  
 αλέτα, σκόνταψε στὸ δεξιὸ πόδι ἐνὸς ἄλλου, τὸν πάτησε.  
 "Ὅταν τὸν πάτησε, οὔτε πού ἔδωσε σημασία καὶ συνέχισε  
 νὰ πηγαίνει πρὸς τὴν ἔξοδο. Ὁ ἄλλος ὅμως εἶχε ἀνάψει καὶ  
 τοῦ πέταξε : «Μὲ πατήσατε, κύριε!» Ἐπιτέλους ἐδέησε  
 νὰ σταθεῖ ὁ ἄγνωστος τῆς φωτογραφίας. «Ἐγώ;» ἔκανε μὲ  
 ἐκπληξή. «Ναί, ἐσεῖς! Καὶ μὲ πατήσατε στὸ δεξιὸ πρὸ ἔχω  
 κάλο!» Τότε τὸν κοίταξε εἰρωνικὰ καὶ τοῦ εἶπε : «Μὴ μοῦ  
 τὸ λέτε! Πιστέψτε με, νόμιζα πὼς ἦτανε τ' ἀριστερό». Καὶ  
 πῆγε ἀμέσως πρὸς τὴν ἔξοδο, βγήκε στὴ λεωφόρο Ἀνε-  
 ξαρτησίας, ἔκοψε ἀριστερά, καὶ πίσω του δυὸ πράκτορές  
 μας περιμένοντας νὰ δοῦνε ἂν θὰ συναντηθεῖ μὲ κάποιον  
 γιὰ νὰ συλλάβουν καὶ τοὺς δύο. Τελικὰ δὲ συναντήθηκε μὲ  
 κανέναν, κι ἔτσι συνελήφθη μόνος στὴν εἴσοδο τοῦ σινεμά  
 «Ἀστρον». Ὅσο γιὰ τὸν ἄλλον, μὲ τὸν κάλο στὸ δεξιὸ πόδι,  
 τὸ συνένοχό του — εἶναι ὁ μόνος πού ἦρθε σ' ἐπαφὴ μαζί του  
 ἔστω καὶ ἀθῶα δῆθεν, — συνελήφθη ἀπὸ πράκτορά μας.  
 Ἦτανε δύο σ' ἓνα τραπεζάκι καὶ παρίσταναν τοὺς ἐμπόρους  
 μαγειρικοῦ λίπους. Ἦρθανε λοιπὸν καὶ οἱ δυὸ συνένοχοι  
 στὰ χέρια μας. Τὴν ἀνάκριση τὴν ἔκανα ἐγώ. Ἀπὸ ποιὸν  
 θέλετε ν' ἀρχίσω; Ἄς πάρουμε πρῶτα τὸν ἄνθρωπο μὲ τὸν  
 κάλο στὸ δεξιὸ πόδι. Τί ἰδέα ἔχετε γι' αὐτό;



**Εικόνα 3.** Αντώνης Σαμαράκης, *Το λάθος. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, <sup>8</sup>1973,  
 σ. 47. (Α' έκδοση: 1965).

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΩΝ

ΔΟΥΝΑΙ		ΛΑΒΕΙΝ
Διατροφή 1 μάρκον καθ' ἡμέραν ἐπὶ ἑξάμηνον	Ἐξ ἱματισμοῦ	10.000 μ.
	Ἐκ χρυσῶν ὀδόντων	25.000 μ.
	Ἐξ ἐργασίας	480.000 μ.
	Ἐκ πωλήσεως ὀστέων	50.000 μ.
	Ἐκ πωλήσεως τρι- χῶν	15.000 μ.
	Ἐκ χρησιμοποίη- σεως τῶν πτω- μάτων διὰ πα- ρασκευὴν λιπα- σμάτων, σάπω- νος κλπ.	40.000 μ.
<hr/>		<hr/>
ΣΥΝΟΛΟΝ	185.000 μ.	ΣΥΝΟΛΟΝ
ΚΑΘΑΡΟΝ ΚΕΡΔΟΣ :	435.000 μ.	620.000 μ.

Παρατηρῶ τὸν Ράχτερ. Πρόσωπο κανονικό. Δυὸ μάτια κανονικά, καστανά. Μία μύτη, ἓνα στόμα, δυὸ αὐτιά, μαλλιά κανονικά μὲ χω-  
ρίστρα στὴ μέση. Σῶμα κανονικό, ἀνθρώπινο, ὕψος 1.80 χωρὶς πα-  
ραμορφώσεις ἢ ἀναπηρία. Καλῶ Κέντρο Πληροφοριῶν.

— Ἐδῶ Πέτρος. Ζητῶ στοιχεῖα ἰδιωτικῆς ζωῆς Ράχτερ, ὄδερ.

— Ἐδῶ Κέντρο Πληροφοριῶν. Παιδικὴ ζωὴ ὁμαλὴ καὶ ἀνετη. Μο-  
ναχοπαίδι ἀνωτέρου δημοσίου ὑπαλλήλου. Σπουδὲς πανεπιστημιακῆς.  
Διδακτορικὸ στὴ Φιλολογία. Πρὸ τοῦ πολέμου καθηγητὴς Γυμνα-  
σίου. Ἐρωτικὴ ζωὴ ὁμαλὴ. Ἔγγαμος. Τέκνα: Δυὸ ἀγόρια καὶ ἓνα  
κορίτσι. Ὑγεία ἀρίστη. Φιλόμουσος. Ἐρασιτέχνης πιανίστας. Ἄλ-  
λα ἐνδιαφέροντα: Σκί καὶ ἀνθοκομία, ὄδερ.

Ἵσπε δὲν εἶναι τέρας ὁ Ράχτερ. Δὲν εἶναι δράκουλας τῆς ἡμέ-  
ρας οὔτε μιὰ ἀκόμια μεταμφίεση τοῦ θανάσιμου ἐχθροῦ μου τοῦ Γκλα-  
σιάλ.

Εἶναι λοιπὸν ἄνθρωπος. Ἄπογοητεύομαι.

Ἐξω στὴν ἔρημη πλατεία ἀκούω τὰ μεγάφωνα νὰ παίζου ἐμβα-

**Εικόνα 4.** Πέτρος Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του Σούπερμαν*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>2</sup>1977, σ. 80. (Α' έκδοση 1972).

Η ΔΟΞΑ  
ΤΟΥ  
ΣΚΑΠΑΝΕΑ \*

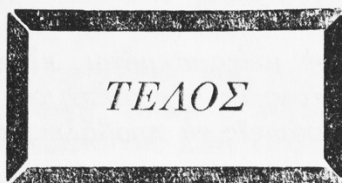
ΠΡΩΙ - ΠΡΩΙ, προτού ακόμα σημάνει τὸ ἐγερτήριο, χτύπησε τὸ τηλέφωνο κι ὁ σκαπανέας ὑπηρεσίας σήκωσε τὸ ἀκουστικό. Καλοῦσε τὸ Ἐπιτελεῖο. Στὸ μεταξύ, σκοπιὰ στὴν πύλη φύλαγε ἓνας Βολιώτης ἐσατζῆς. Τᾶχε φτιαγμένα, πήγαινε χρόνος, μὲ μιὰ κοπέλα ἀπ' τὰ Πετράλωνα ποὺ διάλεγε πάντα τὶς ὥρες τῆς σκοπιᾶς του γιὰ νὰ τὸν παίρνει τηλέφωνο. Σὲ κάποια στιγμή, ὁ Βολιώτης ἄφησε τὴ σκοπιὰ του κ' ἦρθε στὸ τηλεφωνικὸ κέντρο. Βλέποντάς τους μαζί, ἐσατζῆ καὶ σκαπανέα, δύσκολα θὰ πίστευε κανεὶς πὼς ἦταν φαντάροι τῆς ἴδιας σειρᾶς. Ὁ ἓνας γυπαετός, πουλὶ τῆς πιάτσας, κι ὁ ἄλλος ἄκακος, μαδη-

\* Ὅποιαδήποτε ὁμοιότητα προσώπων καὶ γεγονότων ποὺ ἀναφέρονται στὴν ταινία, μὲ πρόσωπα καὶ γεγονότα τῆς πραγματικῆς ζωῆς, εἶναι ἀπολύτως συμπτωματικὴ.

179

**Εικόνα 5.** «Η δόξα του σκαπανέα»: Τα μηχανάκια (Β' έκδοση). Η δόξα του σκαπανέα, Αθήνα, Κέδρος, 1970, σ. 179.

Τις μέρες πού ἀκολούθησαν, ὁ Δημητρούλης Καρδακαρέας πῆρε τὸ ἐξιτήριο καὶ γύρισε στὸ ΤΗΛ. «Σὰν τὰ χιόνια», τοῦ φώναξε ὁ σκοπὸς τῆς πύλης κι οἱ φαντάροι στὸ θάλαμο τὸν δέχτηκαν ἄλλος μὲ κεφαλιές κι ἄλλος μὲ κλωτσιές. Κι ὅσο ὁ Δημητρούλης ἀφηγόταν ἡμέρος στὰ χέρια τους, τόσο ἡ δόξα του πετοῦσε πάνω ἀπ' τὰ καζάνια μὲ τὴ φασουλάδα, τὶς ἐρωθινὲς σάλπιγγες, τὰ στουπέτσια, τὰ τροχάδην, τὰ θάδην, κρατώντας ἀπ' τὸ ἓνα χέρι τὸ ἀντίγραφο τοῦ συμβολαίου κι ἀπ' τὸ ἄλλο τὸ σύγγραμμα τηλεπικοινωνιῶν πού στὸ μεταξὺ εἶχε πιάσει ἓνα δάχτυλο σκόνη...



Τὰ φῶτα ἄναψαν ἐκτυφλωτικά. Ἐπιασαν ἓναν ὑπολοχαγὸ διπλωμένο στὰ δυὸ σὲ στάση ἐμετοῦ, ἓναν ἀντισυνταγματάρχη τεντωμένο πρὸς τὰ πίσω, σὰ δεμένο πάνω στὴν καρτέκλα του. Ὁ ἀμούστακος ἀνθυπολοχαγὸς εἶχε ζαρώσει μὲ τὰ πόδια ἐνωμένα καὶ χωμένα κάτω ἀπ' τὸ κάθισμά του σὲ στάση κοριτσιοῦ καλῆς οἰκογενείας κι ὁ στρατηγὸς τίναξε τὶς σκόνες ἀπ' τὰ πέτα του. —Τὸ συμπέρασμα τῆς ταινίας, εἶπε κατεβάζοντας τὰ ἰδρωμένα μπατζάκια του, εἶναι σαφές:

227

**Εικόνα 6.** «Ἡ δόξα του σκαπανέα»: Τα μηχανάκια (Β' έκδοση). Ἡ δόξα του σκαπανέα, Αθήνα, Κέδρος, 1970, σ. 227.

δομή, τις πλάκες να πέφτουν γρήγορα ή μια μετά την άλλη και είπε: να μπουνε οι τοίχοι. Και άρχισαν τὰ τετράγωνα να κλείνουν με τοῦβλα κ' ἔτσι τὸ σπίτι πού ὡς τότε ἦταν μονάχα ἕνας σκέτος σκελετός ἔπαιρνε σάρκα, χωρίςε ἀπ' τὸ χᾶος. Μονάχα μερικές πρύπες τετράγωνες, ὅπου θὰ μπαῖναν οἱ πόρτες και τὰ παράθυρα, μέναν ἀκόμα ἀνοιχτές συγκοινωνώντας με τὸ σκοτάδι τῆς ἀβύσσου. Και εἶδε ὁ Κύριος ὅτι ἡ μιτιονέρα κάτω σταμάτησε ν' ἀλέθει, τὰ βαροῦλλα και αὐτὰ σταμάτησαν τὸ ἀνεβοκατέβασμα, τὰ γιαπιά ξηλωθῆκαν και ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς χτίστες φύγανε και εἶπε τότε: νὰ ἔρθουν οἱ μαραγκοί, οἱ σοβατζῆδες, οἱ ὑδραυλικοὶ και οἱ ἠλεκτρολόγοι. Κι ἀπὸ τὴν κεντρικὴ εἴσοδο μπουκάρισαν μες τὸ ἄδειο ἐσωτερικὸ φουρνιὲς ἀνθρώπων με διαφορετικὰ σύνεργα ὁ καθένας πού ἔστηναν τὰ νεῦρα, φέρναν τὸ αἷμα κ' ἔβαφαν τὸ ἄψυχο πρόσωπο τοῦ σπιτιοῦ. Οἱ μαραγκοὶ περνοῦσαν τὰ κουφώματα στὶς πόρτες και στὰ παράθυρα, φτιάχναν τὶς ντουλάπες και τὰ ράφια, νῦναν με ξύλο καστανιάς, ψαροκοκκαλιαστά, τὰ πατώματα. Οἱ σοβατζῆδες με πλατανόβουρτσες βάφαν μ' ἐλαιόχρωμα τοὺς τοίχους και με ὑδρόχρωμα τὰ πρέκια και τὰ πόδια. Οἱ ὑδραυλικοὶ φέρναν τὸ νερὸ ἀπ' ἔξω, σιάγγαν τὶς βρύσες, τὰ λουτρά, τὰ λούκια, τοὺς σωλῆνες. Και οἱ ἠλεκτρολόγοι φτιάξαν τὴν ἐγκατάσταση τοῦ ἀσανσέρ, τοποθετῆσαν μετρητὲς κάτω στὴν εἴσοδο, περάσαν σύρματα και καλώδια παντοῦ, βάλαν τοὺς διακόπτες, τὶς πρίζες, τὶς ἀσφάλειες. Ὑπῆρξαν και ἄλλοι μερικοὶ πού με τριβίδια γυάλιζαν τὰ μάρμαρα τῆς σκάλας. Κι ὅταν ὁ Κύριος εἶδε πὼς ὅλα στὴν πολυκατοικία ἦταν ἔτοιμα—πέντε μῆνες πέρασαν ἀπ' τὸν καιρὸ πού ἄρχισε νὰ τὴν χτίζει—εἶπε: τώρα ἄς ἔρθουν και οἱ ἀνθρώποι.

Αὐτός, πρὶν μπεῖ, στάθηκε κάτω στὴν εἴσοδο και διάβασε τὰ ὀνόματά τους πού ἀνεβαῖναν κλιμακωτὰ δίπλα στὰ κουδούνια:

**ΤΟΥΛΑ και ΜΑΙΡΗ**  
*Ράπτρια*  
**ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΡΑΣ**  
*Νευρολόγος—Ψυχίατρος*  
**ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΛΟΠΟΥΛΟΣ**  
*Ὑφασματέμπορος*

10

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΠΑΥΤΑΣ**  
*Δημόσιος Ὑπάλληλος*  
**ΚΕΒΟΡΚ ΠΟΠΟΛΙΑΝ**  
*Ευλέμπορος*  
**ΛΕΣΧΗ ΤΩΝ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΩΝ**  
**ΣΥΜΕΩΝ ΕΞΑΔΑΚΤΥΛΟΣ**  
*Ταξίαρχος ε. ἀ.*

Πήδηξε στὴ διπλανὴ στήλη και ἄρχισε νὰ κατεβαίνει:

**JEAN - JACQUES LEBELLE**  
**ΛΕΣΧΗ ΤΩΝ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΩΝ**  
**ΠΕΡΙΚΛΗΣ Α. ΚΑΡΜΙΡΙΑΔΗΣ**  
*Γυμνασιάρχης*  
**ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗΣ**  
*τ. Βουλευτῆς*  
**ΜΑΛΒΙΝΑ ΠΕΡΙΒΟΛΑΡΗ**  
*Μαία*  
**ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΟΥΣΑΜΙΔΗΣ**  
*Γεν. Ἀντιπροσωπείας*  
**ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Ι. ΚΑΛΦΟΓΛΟΥ**  
*Ζωέμπορος*  
**ΘΥΡΩΡΟΣ**

Ζαλίστηκε. Τὰ ὀνόματα τῶν ἀνθρώπων χορεύαν μες τὰ μάτια του. Τὰ ἔβλεπε μέσα σ' ἕνα πηχτὸ διάφανο ὑγρὸ ν' ἀλλάζουν θέσεις, νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὰ στενά τους πλαίσια. Εἶδε πὼς δὲν ξεχώριζε πιὰ τίποτα, ὅπως στὸν κινηματογράφο με τὴν ἀτέλειωτη παράταξη τῶν κομπάρσων και τῶν βοηθῶν, ὅπως στὸ νεκροταφεῖο με τοὺς πυκνοφυτεμμένους κάβητους σταυρούς. Ἐτριψε τὰ μάτια του νὰ τοῦ φύγει ἡ ζαλάδα. Και μπῆκε μέσα.

Με τὴν οἰκογένειά του πιάσανε τὸ δεξιὸ διαμέρισμα στὸν ἕκτο ὄροφο τῆς καινούργιας πολυκατοικίας. Ἡ δική του κάμαρα ἦταν κάπως πιὸ ξεχωριστὴ ἀπ' τὸ ὑπόλοιπο σπίτι και ὁ ἕνας τοῦχος τῆς γειτόνευε με τὸ ἀπόστρατο ταξίαρχο. Οἱ γονεῖς του, δὲν εἶχε ἄλλα ἀδελφια, πιάσανε τὸ δωμάτιο πού ἦταν ἀριστερά, καθὼς ἐμπαινες, ἀπὸ τὴν τραπεζαρία με τὸ συνεχόμενο σαλόνι. Ὑπῆρχε ἀκόμα μιὰ κάμαρα

11

**Εικόνα 7.** Βασίλης Βασιλικός, *Το φύλλο. Το πηγάδι. Τ' αγγέλιασμα*, Αθήνα, Εστία, 1963, σσ. 10-11. (Α' έκδοση [ξεχωριστά]: 1961).

Καὶ παρακάτω :

## ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΛΥΣΙΣ

Ἐδείξατο τοῦ κ. Προέδρου Πρωτ/κῶν ἀρ. δικ.  
ἀποφ. 27365/11/55

ὦ, τί δὲν ἔκανα ἀπὸ τότε πού χωρίσαμε—τὸ παλιὸ ὄραμα, ἡ Κόκκινη Μηλιά, νὰ ξαναφτάσουμε στὰ σύνορα τῶν προγόνων μας, τοῦ θείου μας τοῦ Μεγαλέξαντρου, πλαταίνοντας τὰ σύνορα τῆς μικρῆς μας χώρας, φαρδαινώντας τὰ σύνορα τῆς στενῆς μας κάμαρας, ὥσπου μᾶς πρόδωσαν οἱ σύμμαχοι, οἱ τάχατε φίλοι, καὶ γυρίσαμε πίσω μὲ καταματωμένα τὰ φτερά—τί δὲν ἔκανα ἀπὸ τότε πού ἀφομοιωθήκαμε μὲ τοὺς πρόσφυγες, νὰ βρῶ κάτι πού νὰ σὲ ἀντικαταστήσει, μιὰ ἄλλη χώρα νὰ πάρει τὴν θέση σου, μιὰ ξένη ἀγκαλιά... Μὰ ὑπῆρχε πάντα ἐκεῖνο τὸ φοβερὸ μέτρο σύγκρισης κ' ἔψαχνα νὰ βρῶ τὴν λησμονιά πού εἶναι ἀδύνατη μὲς τοὺς ἀνθρώπους. Ἄν μᾶς ἔδενε μόνο ἡ ἐπέκτασή μας, αὐτὸ δὲν θὰ μ' ἐμπόδιζε νὰ χαρῶ. Ἄλλὰ ἐκεῖνο πού μᾶς ἔδενε περισσότερο ἦταν ἡ καταστροφή μας κι αὐτὸ δὲν μποροῦσα νὰ τὸ ξεχάσω.

Στὸ μεταξύ οἱ ἐποχὲς ἄλλαζαν πάνω στὸ πρόσωπο τῆς πόλης μας πού ὀλοένα πλούταινε τὴν χαίτη της σὲ πολυκατοικίες. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ μᾶς, τὸ καλοκαίρι γυάλιζε τὴν θάλασσα, πύρωνε τὴν ἄσφαλο, πήχτωνε μὲ γαλαχτερὴ σκόνη τὸν ἀέρα. Τὸ φθινόπωρο ἔπαιρνε τὴν θέση τοῦ γυμνώνοντας τὰ κλαδιά, ὑγραίνοντας τὰ φῶτα, κονταίνοντας τὸ ὕψος τῆς μέρας καὶ χαμηλώνοντας τὸν οὐρανὸ. Ὁ χειμῶνας ἔκανε πάλι τίς ἐφόδους τοῦ μὲ τὸν βαρδάρη, ἔριχνε τὸ πέπλο τῆς ὀμίχλης του, ἐρήμωνε τοὺς δρόμους κ' ἔκλεινε τὴν ἐρχόταν ἀδέξια σὰν πρωτάρη, πρασίνιζε τοὺς τριγυρινούς λόφους, φόρτωνε τὴν γῆ μὲ λουλούδια καὶ τὸν οὐρανὸ μὲ χαρταετούς.

Χάθηκε τὸ φῶς κ' ἔχασε ὁ νιὸς τὸν ἑαυτό του.

Κ' ἔπειτα, ἀθόρυβα, μὲ θάψαν μὲ κρεμμύδια.

243

**Εικόνα 8.** Βασίλης Βασιλικός, *Το φύλλο. Το πηγάδι. Τ' αγγέλιασμα*, Αθήνα, Εστία, 1963, σ. 243. (Α' ἔκδοση [ξεχωριστά]: 1961).

ΤΟ ΦΥΛΛΟ

Αυτός, πριν μπει, στάθηκε κάτω στην είσοδο και διάβασε τα ονόματά τους, που ανεβαίνουν κλιμακωτά δίπλα στα κουδούνια.

ΤΟΥΛΑ και ΜΑΙΡΗ  
Ράπτριαι  
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΡΑΣ  
Νευρολόγος - Ψυχίατρος  
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΔΟΠΟΥΛΟΣ  
Υφασματέμπορος  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΠΛΥΤΑΣ  
Δημόσιος Υπάλληλος  
ΚΕΒΟΡΚ ΠΟΠΟΛΙΑΝ  
Ευλέμπορος  
ΛΕΣΧΗ ΤΩΝ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΩΝ  
ΣΥΜΕΩΝ ΕΞΑΔΑΚΤΥΛΟΣ  
Ταξίαρχος ε.α.

Πήδηξε στη διπλανή στήλη κι άρχισε να κατεβαίνει:

JEAN - JACQUES LEBELLE  
ΛΕΣΧΗ ΤΩΝ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΩΝ  
ΠΕΡΙΚΛΗΣ Α. ΚΑΡΜΙΡΙΑΔΗΣ  
Γυμνασιάρχης  
ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗΣ  
τ. Βουλευτής  
ΜΑΛΒΙΝΑ ΠΕΡΙΒΟΛΑΡΗ  
Μαία  
ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΟΥΣΑΜΙΔΗΣ  
Γεν. Αντιπροσωπεία  
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Ι. ΚΑΛΦΟΓΛΟΥ  
Ζωέμπορος  
ΘΥΡΩΡΟΣ



ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΛΥΣΙΣ

*Αδεία του κ. Προέδρου Πρωτ/κών  
αφ. δικ. αποφ. 27365/11/55*

Ω, τι δεν έκανα από τότε που χωρίσαμε —το παλιό όραμα, η Κόκκινη Μηλιά, να ξαναφτάσουμε στα σύνορα των προγόνων μας, του θείου μας του Μεγαλέξαντρου, πλαταίνοντας τα σύνορα της μικρής μας χώρας, φαρδαινώντας τα σύνορα της στενής μας κάμαρας, ώσπου μας πρόδωσαν οι σύμμαχοι, οι τάχατε φίλοι, και γυρίσαμε πίσω με καταματωμένα τα φτερά— τι δεν έκανα από τότε που αφομοιωθήκαμε με τους πρόσφυγες, να βρω κάτι που να σε αντικαταστήσει, μια άλλη χώρα να πάρει τη θέση σου, μια ξένη αγκαλιά... μα υπήρχε πάντα εκείνο το φοβερό μέτρο σύγκρισης κι έψαχνα να βρω τη λησμονιά, που είναι αδύνατη μες στους ανθρώπους. Αν μας έδενε μόνο η επέκτασή μας, αυτό δεν θα μ' εμπόδιζε να χαρώ. Αλλά εκείνο που μας έδενε περισσότερο ήταν η καταστροφή μας κι αυτό δεν μπορούσα να το ξεχάσω.

Στο μεταξύ οι εποχές άλλαζαν πάνω στο πρόσωπο της πόλης μας, που ολοένα πλούταινε τη χαίτη της σε πολυκατοικίες. Ανεξάρτητα από μας, το καλοκαίρι γυάλιζε τη θάλασσα, πύρωνε την ασφαλτο, πήχτωνε με γαλαχτερή σκόνη τον αέρα. Το φθινόπωρο έπαιρνε τη θέση του γυμνώνοντας τα κλαδιά, υγραίνοντας τα φώτα, κονταίνοντας το ύφασμα της μέρας και χαμηλώνοντας τον ουρανό. Ο χειμώνας έκανε πάλι τις εφόδους του με το βαρδάρη, έριχνε το πέπλο της ομίχλης του, ερήμωνε τους δρόμους κι έκλεινε τη ζωή χωρίς μες στα σπίτια, όπως στην Κατοχή. Κι η άνοιξη ερχόταν αδέξια σαν πρωτάρη, πρασίνιζε τους τριγυρινούς λόφους, φόρτωνε τη γη με λουλούδια και τον ουρανό με χαρταετούς.

TOULA ET MARY  
*Couturières*  
 YERASSIMOS ANAGNOSTARAS  
*Neuro-psychiatre*  
 EMMANUEL LADOPOULOS  
*Tissus d'habillement*  
 CONSTANTINOS A. PLYTAS  
*Fonctionnaire*  
 KEVORK POPOLIAN  
*Marchand de bois*  
 CLUB DES CHEMINOTS  
 SIMEON EXADACTYLOS  
*Général de brigade en retraite*

Il sauta à l'autre colonne et lut de haut en bas :

JEAN-JACQUES LEBELLE  
 CLUB DES CHEMINOTS  
 PERICLES L. KARMIRIADIS  
*Proviseur*  
 ANTONIOS ANTONAKAKIS  
*Ancien député*  
 MALVINA PERIVOLARI  
*Représentant*  
 CHARALAMBOS I. KALPHOGLOU  
*Marchand de bestiaux*  
 CONCIERGE

Il fut étourdi. Les noms des hommes dansaient devant ses yeux. Dans un liquide épais et diaphane, il les voyait changer de place, sortir de leur cadre étroit. Il finit par ne plus rien voir, comme au cinéma avec l'interminable défilé des figurants et des assistants, comme au cimetière avec l'épaisse plantation de croix verticales. Il se frotta les yeux pour échapper au vertige. Et il entra.

**Εικόνα 11.** Vassilis Vassilikos, *Trilogie. La Plante. Le Puits. L' Ange*, μετάφραση: Pierre Comberousse, Παρίσι, Gallimard, 1968, σ. 13.

Et un peu plus bas :

## LIQUIDATION DÉFINITIVE

*par autorisation du Tribunal de Première Instance  
et décision judiciaire n° 27365/11/55*

Oh, que n'ai-je pas fait depuis le moment de notre séparation : l'ancienne vision, le Pommier Rouge — cette Grande Idée de reconquérir les frontières de nos ancêtres, de Tonton Alexandre le Grand, débordant des frontières de notre petit pays, élargissant les frontières de notre chambre étroite, jusqu'à la trahison de nos alliés, de nos prétendus amis, jusqu'à ce que nous rebroussions chemin avec nos ailes ensanglantées, oh, que n'ai-je pas fait depuis le moment où nous avons été assimilés aux réfugiés pour découvrir quelque chose qui puisse te remplacer, un autre pays, une autre étreinte... Mais il y avait toujours ce terrible terme de comparaison et j'essayais de trouver l'oubli, l'oubli impossible parmi les hommes. Si notre seul lien avait été nos conquêtes, cela ne m'eût pas empêché de me réjouir. Mais ce qui nous liait davantage était notre désastre et cela je ne pouvais l'oublier.

Pendant ce temps les saisons changeaient sur le visage de notre ville qui enrichissait constamment sa crinière d'immeubles. Indifférent à nous, l'été faisait reluire la mer, incendiait l'asphalte, épaississait l'air d'une poussière laiteuse. L'automne lui succédait, dénudant les arbres, liquéfiant les lumières, rétrécissant l'étoffe du jour et abaissant le ciel. L'hiver revenait à la charge avec le Vardar; il jetait le voile de son brouillard, vidait les rues, et de bonne heure il verrouillait la vie dans les maisons comme au temps de l'Occupation. Le printemps, avec une maladresse de jeune soupirant, venait alors rendre verdoyantes les collines des environs et il chargeait la terre de fleurs et le ciel de cerfs-volants.

**Εικόνα 12.** Vassilis Vassilikos, *Trilogie. La Plante. Le Puits. L' Ange*, μετάφραση: Pierre Comberousse, Παρίσι, Gallimard, 1968, σ. 261.

alles bereit war – fünf Monate waren vergangen, seit er den Baubefehl erteilt hatte –, sprach er: Und nun sollen die Menschen kommen.

Bevor er hineinging, blieb er im Eingang stehen und las ihre Namen, die in zwei Reihen neben den Klingelknöpfen übereinander standen:

TOULA UND MARY  
*Schneiderinnen*

GERASSIMOS ANAGNOSTARAS  
*Nervenarzt und Psychiater*

EMMANUEL LADOPOULOS  
*Textilkaufmann*

KONSTANTINOS A. PLYTAS  
*Staatsangestellter*

KEVORK POPOLIAN  
*Holzhändler*

KLUB DER EISENBAHNER

SIMEON EXADAKTYLOS  
*Oberst a. D.*

Auf der nebenstehenden Kolonne las er von oben nach unten:

JEAN JAQUES LEBELLE

KLUB DER EISENBAHNER

PERIKLES D. KARMIRIADIS  
*Gymnasialdirektor*

13

ANTONIOS ANTONAKAKIS  
*Abgeordneter*

MALWINA PERIWOLARI  
*Hebamme*

IOANNIS SOUSSAMIDIS  
*Vertretungen*

CHARALAMBOS I. KALFOGLOU  
*Viehhändler*

HAUSMEISTER

Die Namen der Leute tanzten ihm vor den Augen, schwammen in einer zähen Flüssigkeit, traten aus ihren engen Umrandungen. Er konnte nichts mehr unterscheiden, wie im Filmstudio mit dem endlosen Geflute von Komparsen, wie auf dem Friedhof mit den zu eng gepflanzten, steil aufgerichteten Kreuzen. Er rieb sich die Augen, um den Schwindel loszuwerden. Und ging hinein.

Mit seiner Familie zog er in die Wohnung auf der rechten Seite des sechsten Stockwerks im neuen Mietshaus. Sein Zimmer lag etwas abseits von den anderen, die eine Wand grenzte an die Wohnung des pensionierten Obersten. Geschwister hatte er nicht. Seine Eltern zogen in das erste Zimmer vom Eingang links. Dahinter waren Eßzimmer und Salon mit Verbindungstür. Es gab noch ein Zimmer, das fürs erste leer blieb. Toilette, Bad und Küche lagen im hinteren Teil der Wohnung. Es gab viele Türen und wenig Fenster.

Sie zogen im Winter ein. Nordwind wehte. Schon am ersten Abend, als ihm noch alles fremd war, stand er auf, um die Fensterläden einzuhaken, die im Wind

14

**Εικόνα 13.** Vassilis Vassilikos, *Griechische Trilogie. Erzählungen*, μετάφραση: Elisabeth Dryander, Ζυρίχη, Verlag «Die Arche», 1966, σσ. 13-14.

Jeden Morgen ging ich an deinem Haus vorbei und sah, wie es weiter zerstört wurde. Die Abbruch-Arbeiter auf ihren Gerüsten hatten es eilig. Nachdem sie das Dach und die oberen Wände demoliert hatten, hackten sie die Stockwerke heraus, trugen die Balken ab, lösten die eisernen Geländer und die restlichen Türen. Das ganze Material stapelten sie unten vor dem Eingang. Dort wurde alles eingeordnet, Holz kam zu Holz, Metall zu Metall. Jeden Morgen ging ich daran vorbei und sah ungerührt, wie sie das Haus vernichteten. Bis ich eines Morgens die zwei Vierecke zwischen zahllosen Balken ragen sah, eins blau, eins rötlich: die Wände zweier abgerissener Räume vorder Wand des Nachbarhauses. Sie schienen recht allein, bedauerten offenbar, daß sie der Zerstörung entgangen waren; die harte Sonne bleichte ihre Farben . . . Jeden Morgen kam ich vorbei; die Hacken und Schaufeln werkten unaufhörlich, und die Arbeiter kamen immer tiefer herunter, zusammen mit den schwindenden Mauern. Ich konnte diese beiden nackten Vierecke nicht ertragen, die, an das Nachbarhaus geklebt, übrigblieben. Sie störten mich . . . Nein, ich fühle keinerlei Traurigkeit über etwas, das verwest. Was zu Ende geht, tut mir nicht weh. Aber die Spur deiner Küsse in meinem Gesicht, die Male deiner Zähne an meinem Hals, deine Farbe, die über mein Haus ausgegossen ist . . . Jeden Morgen ging ich vorbei, sah die Lastwagen, die den Schutt wegfuhr, und las das Schild:

ABBRUCHMATERIAL ZU VERKAUFEN

Und weiter unten:

TOTALAUSVERKAUF

Und noch weiter unten:

LIQUIDATION laut Gerichtsentscheid Nr. 27365/II

278

**Εικόνα 14.** Vassilis Vassilikos, *Griechische Trilogie. Erzählungen*, μετάφραση: Elisabeth Dryander, Ζυρίχη, Verlag «Die Arche», 1966, σ. 278.

σήμαινε καλημέρα ή αντίο. Προχώρησε προς τό μπάρ. Κάθισε σ' ένα ψηλό σκαμνί. Έσκυψε και κόλλησε τό στόμα του στό αυτί του Στέφανου. Όσοι βρίσκονταν κοντά είπαν άργότερα ότι ψηθύρισε: «Μήπως θα είχατε λίγο γάλα γερμανικό; Τό ελληνικό μου φαίνεται κάπως άπαχο και τό αυστριακό μου πέφτει λίγο βαρύ». Όρκίστηκαν όλοι τους ότι είπε αυτή τή φράση άκριβώς, μά δέν τους πίστεψε κανείς. Πώς μπορούσε κάποιος τόσο άρρωστος νά μιλήσει μέ τέτοια διαύγεια και για κάτι τό τόσο άσήμαντο;

Άκουστηκε τό γέλιο του Mark που κατέληξε σέ λυγμό και τήν ίδια στιγμή μπήκε ό Μανώλης, έπιασε τόν Άλφρέδο μαλακά από τόν ώμο, ό Άλφρέδος έγειρε και πήγε νά πέσει, ό Μανώλης τότε τόν σήκωσε σά μωρό στην άγκαλιά του και τόν έβγαλε έξω.

Τήν άλλη μέρα μάθανε πώς ένα πλεούμενο είχε έρθει τή νύχτα νά πάρει μυστικά τόν Άλφρέδο. Τόν είχε παραδώσει ό Μανώλης. «Σάν τόν Nosferatu...» σκέφτηκε ό Placido. Φαντάστηκε τόν Άλφρέδο νά ταξιδεύει μέσ στην νύχτα σάν τόν βρυκόλακα Nosferatu, μέσα σ' ένα φέρετρο, πάνω σ' ένα άδειο πλοίο που θα άρμένιζε άκυβέρνητο προς άλλα λιμάνια, κουβαλώντας μαζί του —σάν τόν Nosferatu— τήν πανούκλα.

Λίγες μέρες άργότερα ό Placido έλαβε ένα γράμμα από τή Ζυρίχη.

«Universitätsspital Zürich

Departement für Innere Medizin.

Άφορά τόν Herrn Gublich Alfred.

Μέ λύπη μας σάς αναγγέλλουμε τό θάνατο του Herrn Alfred Gublich. Πέθανε τήν Τρίτη στις δέκα τό βράδυ. Όλες οι εξέτάσεις και οι αναλύσεις που κάναμε καταλήξανε στό συμπέρασμα ότι ό άσθενής, του όποιου ή άρρώστια κράτησε από τις 22.2.84 μέχρι τις 12.3.84, είχε μία μόλυνση.

Άλλά μάς στάθηκε άδύνατον νά απομονώσουμε τόν ίο που τήν προκάλεσε.

P.S. Τις τελευταίες του ώρες, ό άσθενής σάς έγγραψε ένα γράμμα. Μάς παρεκάλεσε νά σάς τό στείλουμε μαζί μ' αυτό τό πακέτο».

Ό Placido άνοιξε τό πακέτο. Ήταν τό *Précis de Décomposition*,

120

κι από τις σελίδες του έπεσε ένα χαρτί. Ό Placido άρchiσε νά τό διαβάσει.

«Και τό πήρα τό βιβλιάριο από τό χέρι του άγγέλου και τό έφαγα, και ήταν στό στόμα μου γλυκό σάν τό μέλι· όταν όμως τό κατάπια, τά σωθικά μου γεμίσαν πίκρα». Άγαπητέ Placido, όταν λάβεις αυτό τό βιβλίο θάνα πιά πραγματικά “άπό τό χέρι του άγγέλου”, ό άγγελος θάμαι έγώ. Διάβασέ το. Τώρα, άν τά σωθικά σου γεμίσαν πίκρα άμφιβόλλω, γιατί νομίζω πώς δέν έχεις σωθικά καθόλου. Μιά κατάρα λοιπόν από τό υπερπέραν, αλλά μέ καλούς σκοπούς.

Όπως πάντα,  
Άλφρέδος».

Ό Placido πέταξε τό βιβλίο και τό γράμμα στη θάλασσα. Τά λόγια του Ίωάννη άρχισαν νά πλέουν προς τά βαθιά. Τό *Précis de Décomposition* έμεινε δίπλα στην προβλήτα. Χτύπαγε μέ τά κύματα πάνω στην πέτρα σάν νά παρακαλούσε κάποιος νά τό βγάλει από τό νερό.

121

**Εικόνα 15.** Μαργαρίτα Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης*, Αθήνα, Ερμής, 1988, σσ. 120-121.

(Ε' ανατύπωση· Α' έκδοση: 1985).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Μελέτες – Μονογραφίες – Δοκίμια.

- A companion to film theory* (επιμέλεια: Robert Stam – Toby Miller), Μάλντεν, Οξφόρδη & Κάρλτον, Blackwell Publishing, <sup>2</sup>2004. (Α΄ έκδοση: 1999).
- H. Porter Abott, «Narrativity»: *Handbook of Narratology*, (επιμέλεια: Peter Hühn, John Pier Wolf Schmid, Jörg Schönert), Βερολίνο και Νέα Υόρκη, Walter de Gruyter, 2009, σσ. 309-339.
- P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, Ωστιν, University of Texas Press, 1995.
- Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1984.
- Alexandre Astruc, «Naissance d' une nouvelle avant-garde – La Caméra stylo», *L'Écran Français*, τχ. 144 (30 Μαρτίου 1948), σ. 5.
- Mikhail Bakhtin, *Έπος και μυθιστόρημα*, (μετάφραση: Γιάννης Κιουρτσάκης), Αθήνα, Πόλις 1995. (Α΄ έκδοση: *Épos i roman* 1941).
- Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto, Buffalo & London <sup>3</sup>2009. (Α΄ έκδοση: 1985).
- Roland Barthes, «Η τρίτη έννοια. Διερευνητικές σημειώσεις πάνω σε ορισμένα 'φωτογράμματα' του Σ. Μ. Αϊζενστάιν»: Roland Barthes, *Εικόνα. Μουσική. Κείμενο*. (πρό-λογος: Γιώργος Βέλτσος, μετάφραση: Γιώργος Σπανός), Αθήνα, Πλέθρον <sup>3</sup>2007. [Α΄ δημοσίευση: «Le troisième sens» περ. *Cahiers du Cinéma* τχ. 222 (Ιούλιος 1970)].
- , *Mythologies*, (μετάφραση: Annette Lavers), Νέα Υόρκη, The Noonday Press, 1991. (Α΄ έκδοση: Éditions du Sybil 1957).
- , *Critical Essays*, (μετάφραση-εισαγωγή: Richard Howard), Έβαστον, Northwestern University Press, 1972 (Α΄ έκδοση: Éditions du Seuil 1964).
- John Barth, «The Literature of Replenishment»: *Friday Book and other non-fiction*, Λονδίνο, The John Hopkins University Press, 1984, σσ. 193-206. [Α΄ δημοσίευση του δοκιμίου: 1980].
- , «The Literature of Exhaustion»: *Friday Book and other non-fiction*, Λονδίνο, The John Hopkins University Press, 1984, σσ. 62-76. [Α΄ δημοσίευση του δοκιμίου: 1967].
- André Bazin, *Τι είναι ο κινηματογράφος. 1. Οντολογία και γλώσσα*, (πρόλογος: Σάββας Μιχαήλ, μετάφραση: Κώστας Σφήκας), Αθήνα, Αιγόκερως, 1988. (Α΄ έκδοση: Éditions du Cerf 1958-1959).
- , *Τι είναι ο κινηματογράφος; 2. Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, (μετάφραση: Κώστας Σφήκας), Αθήνα, Αιγόκερως, 1989. (Α΄ έκδοση: Éditions du Cerf 1962).
- , «De la politique des auteurs», *Cahiers du Cinéma*, τχ. 70, Απρίλιος 1957, σσ. 2-11.
- Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία. 1821-1992*, (μετάφραση: Ευαγγελία Ζούργου - Μαριάννα Σπανάκη), Αθήνα, Νεφέλη, 1996. (Α΄ έκδοση Clarendon Press 1994).
- Walter Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του»: Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, (μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ), Αθήνα, Κάλβος, 1978, σσ. 9-39. (Α΄ δημοσίευση του άρθρου στα γαλλικά: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1936).
- Jean Bessière, «Λογοτεχνία και αναπαράσταση»: *Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές*, (επιμέλεια: Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner – μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια – επιμέλεια σειράς: Ζαχαρίας Σιαφλέκης), Αθήνα, Gutenberg, 2010, σσ. 491-507. (Α΄ έκδοση: Presses Universitaires de France 1989).
- Danielle Blot, *Χρονικές δομές στις Ακυβέρνητες Πολιτείες*, (μετάφραση: Σεραφείμ Βελέντζας), Αθήνα, Κέδρος, 1980.

- George Bluestone, *Novels into Film*, Λος Άντζελες, University of California Press <sup>4</sup>1968. (Α΄ έκδοση: 1957).
- Peter Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Μίλστοουν, Roundhouse Publishing, 1999. (Α΄ έκδοση: 1983).
- David Bordwell – Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, μετάφραση - εισαγωγή - συμπληρωματικό λεξιλόγιο: Κατερίνα Κοκκινίδη, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2009. (Μετάφραση της Ε΄ αγγλικής έκδοσης του 1997· Α΄ έκδοση: McGraw-Hill 1979).
- David Bordwell, *Narration in the fiction Film*, Γουισκόνσιν, Routledge 1988. (Α΄ έκδοση: Methuen & Co 1985).
- Karel Boullart, «Ανοίγματα στις άλλες τέχνες»: *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, (επιμέλεια: Maurice Delcroix – Fernand Hallyn, επιμέλεια-μετάφραση: Ι.Ν. Βασιλαράκης), Αθήνα, Gutenberg, <sup>2</sup>2000. (Α΄ έκδοση: DUCULOT 1987· Α΄ έκδοση στην ελληνική γλώσσα: 1997).
- Bertolt Brecht, «Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment»: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 21. Schriften 1: Schriften 1914-1933*, (επιμέλεια: Werner Mittenzwei – Klaus Detlef Müller), Βερολίνο (Βαϊμάρη) & Φρανκφούρτη (Μάιν), Aufbau & Suhrkamp, 1992, σσ. 448-514. (Α΄ δημοσίευση: 1931).
- Thomas L. Burkall, *Joycean Frames. Film and the fiction of James Joyce*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge, 2001.
- Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, (επιμέλεια: Jim Hillier), Καίμπριτζ, Μασαχουσέτη, Harvard University Press, 1985. (: *Cahiers du cinéma* τχ. 1-102).
- Cahiers du cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (επιμέλεια: Jim Hillier), Καίμπριτζ, Μασαχουσέτη, Harvard University Press, 1986. (: *Cahiers du cinéma* τχ. 103-207).
- Vangelis Calotychos – Lydia Papadymitriou – Yannis Tzioumakis, «Introduction. Revisiting Greek film cultures: Weird Wave and beyond», *Journal of Greek Media and Culture*, τ. 2 τχ. 2 (Οκτώβριος 2016), σσ. 127-131.
- Rolando Caputo, «Literary cineastes: the Italian novel and the cinema»: *The Cambridge Companion to the Italian novel*, (επιμέλεια: Peter Bondanella και Andrea Ciccarelli), Καίμπριτζ, Νέα Υόρκη, Μελβούρνη κ.α., Cambridge University Press, 2003, σσ. 182-196.
- Seymour Chatman, «Χρόνος και αφήγηση» (μετάφραση: Βασίλης Καλλιπολίτης): *Θεωρία της αφήγησης*, <Σύγχρονη Θεωρία της Λογοτεχνίας>, (επιμέλεια σειράς: Βασίλης Καλλιπολίτης), Αθήνα, Εξάντας, 1991, σσ. 47-69.
- , *The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 1990.
- , «What novels can do that films can't (and vice versa)» *Critical Inquiry*, τ. 7, τχ. 1 (Αφιέρωμα: «On Narrative» Φθινόπωρο 1980), σσ. 121-140.
- , *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 1980. (Α΄ έκδοση 1978).
- Marie-Claude Cherqui, *Queneau et le cinéma*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2017.
- Peter Childs, *Modernism. Second Edition*, <The new critical idiom>, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge. Taylor & Francis Group, 2008.
- M. De Clercq – H. Bousset, «Η μεταπολεμική περίοδος 1945-1968»: *Ευρωπαϊκά Γράμματα. Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, (μετάφραση: Γιάννης Κιουρτσάκης – Αλέξης Ζήρας), Αθήνα, Σοκόλης, 1999, σσ. 241-294. (Α΄ έκδοση: Hachette 1992).
- Richard Clogg, *A concise History of Greece*, <Cambridge Concise Histories>, Καίμπριτζ, Νέα Υόρκη & Μελβούρνη, Cambridge University Press, <sup>5</sup>1997. (Α΄ έκδοση: 1992).
- David Close, *Ελλάδα 1945-2000. Πολιτική. Κοινωνία. Οικονομία*, (μετάφραση: Γιώργος Μερτίκας – επιμέλεια-επιστημονική θεώρηση: Σπύρος Μαρκέτος), Αθήνα, Θύραθεν, 2006. (Α΄ έκδοση: Pearson Education Limited 2002).



- Claus Clüver, «Intermediality and Interarts Studies», στο: *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, (επιμέλεια: J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn και H. Führer), Lund, Intermedia Studies Press, 2007, σσ. 19-37.
- Keith Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, Νιου Χέιβεν & Λονδίνο, Yale University Press, 1979.
- Steven Connor, «Introduction»: *The Cambridge Companion to Postmodernism*, (επιμ: Steven Connor), Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2004, σσ. 1-19.
- , «Postmodernism and literature»: *The Cambridge Companion to Postmodernism*, (επιμ: Steven Connor), Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2004, σσ. 62-81.
- Catherine Constable, «Postmodernism and film»: *The Cambridge Companion to Postmodernism*, (επιμ: Steven Connor), Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2004, σσ. 43-61.
- David Cook, *A history of narrative film*, Νέα Υόρκη, Norton, <sup>4</sup>2004. (Α΄ έκδοση: 1981).
- Timothy Corrigan, «Literature on screen a history: in the gap»: *The Cambridge Companion to Literature on screen*, (επιμέλεια: Deborah Cartmell – Imelda Whelehan), Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2007, σσ. 29-45.
- Mark Cousins *The Story of film*, Pavilion, 2008. (ηλεκτρονική έκδοση).
- David Coward, *A history of french literature. From Chanson de geste to cinema*, Μάλντεν, Οξφόρδη & Κάρλτον, Blackwell Publishing, 2004. (Α΄ έκδοση 2002).
- Sara Danius, *The senses of modernism. Technology, Perception and Aesthetics*, Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 2002.
- Christopher Duggan, *A concise history of Italy*, <Cambridge Concise Histories>, Καίμπριτζ και Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2014.
- Theo D'haen, «Popular genre conventions in postmodernist fiction: The case of the western»: *Exploring Postmodernism. Selected Papers presented at a workshop on postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress. Paris, 20-24 August 1985*, (επιμέλεια: Matei Calinescu – Douwe Fokkema), Άμστερνταμ, Φιλαδέλφεια, John Benjamins Publishing Company, 1990, σσ. 161-174.
- Bernard F. Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, (μετάφραση: Ιωάννα Νταβαρίνου, Επιμέλεια: Εύα Στεφανή), Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2010. (Α΄ έκδοση: Bedford/ St. Martin's 2005).
- Terry Eagleton, *Οι αυταπάτες της μετανεωτερικότητας*, (μετάφραση: Γιώργος Η. Σπανός, επιμέλεια σειράς-πρόλογος: Νίκος Κοτζιάς), <Αναστοχασμός>, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1999. (Α΄ έκδοση: Blackwell Publishing 1996).
- Charles Eidsvik, *Cineliteracy. Film Among the other arts*, Νέα Υόρκη, Random House, 1978.
- Sergei Eisenstein, «Dickens, Griffith and the Film Today»: Sergei Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*, (επιμέλεια-μετάφραση: Jay Leyda), Σαν Ντιέγκο, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Harcourt, 1977, σσ. 195-255. (Α΄ δημοσίευση: 1944).
- Kamilla Elliot, «Novels Films and the Word/Image Wars»: *A companion to literature and film*, (επιμέλεια: Robert Stam - Alessandra Raengo), Μάλντεν, Οξφόρδη & Κάρλτον, Blackwell Publishing, <sup>2</sup>2006, σσ. 1-22. (Α΄ έκδοση 2004).
- Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, (επιμέλεια Ansgar Nünning – Vera Nünning), Τριηρ, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
- Marilyn Fabe, *Closely watched films. An introduction to the Art of Narrative Film Technique*, Μπέρκλεϋ, Λος Άντζελες & Λονδίνο, University of California Press, 2004.
- Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, <Η γλώσσα της κριτικής>, (μετάφραση: Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου), Αθήνα, Ερμής, 1982. (Α΄ έκδοση: Methuen & Co 1977).
- Douwe Fokkema, «The Semiotics of Literary Postmodernism»: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, (επιμέλεια: Hans Bertens – Douwe Fokkema), Άμστερνταμ – Φιλαδέλφεια, John Benjamins Publishing Company, 1997, σσ. 15-42.

- Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature», *The Sewanee Review*, τ. 53, τχ. 2 (άνοιξη 1945), σσ. 221-240.
- , «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», *The Sewanee Review*, τ. 53, τχ. 3 (καλοκαίρι 1945), σσ. 643-653.
- , «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», *The Sewanee Review*, τ. 53, τχ. 4 (φθινόπωρο 1945), σσ. 433-456.
- Norman Friedman, «Point of view in fiction. The development of a critical concept», *PMLA*, τ.70, τχ.5 (Δεκέμβριος 1955), σσ. 1160-1184.
- André Gardiés, *Le récit filmique*, Παρίσι, Hachette, 1993.
- Gérard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*, (μετάφραση: Jane E. Lewin, πρόλογος: Richard Macksey), Κάιμπριτζ, Νέα Υόρκη & Μελβούρνη, Cambridge University Press, 1997.
- , *Narrative Discourse Revisited*, (μετάφραση: Jane E. Lewin) Ίθακα & Λονδίνο, Cornell University Press, 1988. (Α΄ έκδοση: Édition du Seuil 1983).
- , *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης. Δοκίμιο Μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, (μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης, επιμέλεια: Ερατοσθένης Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, 2007. (Α΄ έκδοση: Édition du Seuil 1972).
- N. C. Germanacos, «An interview with three contemporary greek writers: Stratis Tsirkas, Thanassis Valtinos, George Ioannou. Taped for boundary 2 in May 1972», *Boundary*, τ.1 τχ. 2 (Αφιέρωμα: «Contemporary Greek Writing». χειμώνας 1973), σσ. 267-313.
- Douglas Gomery, «The New Hollywood»: *The Oxford History of World Cinema* (επιμέλεια Geoffrey Nowell-Smith), Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1996, σσ. 475-482.
- Peter Graham, «New directions in French Cinema»: *The Oxford History of World Cinema*, (επιμέλεια Geoffrey Nowell-Smith), Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1997, σσ. 576-586. (Α΄ έκδοση: 1996).
- Susan-Mary Grant, *A Concise history of the United States of America*, Κάιμπριτζ, Νέα Υόρκη κ.α., Cambridge University Press, 2012.
- Greek modernism and beyond*, (επιμέλεια: Δημήτρης Τζιόβας), Βοστώνη, Rowman & Littlefield Publishers, 1997.
- Alain Robbe-Grillet – Nathalie Sarraute, *Στιγμιότυπα. Τροπισμοί. Και τρία δοκίμια των συγγραφέων για το σύγχρονο μυθιστόρημα*, (μετάφραση-εισαγωγή: Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη), Αθήνα, Κάλβος, 1970.
- Howard Hampton, «Everybody knows this is nowhere: the uneasy ride of Hollywood and Rock»: *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, (επιμέλεια: Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, Noel King), Αμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2004, σσ. 249-266.
- Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, χ.τ., Ohio University Press, 1987.
- Arnold Hauser, *The Social History of Art. Volume IV. Naturalism, Impressionism, The Film Age*, (εισαγωγή: Jonathan Harris), Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge, 2005 (ψηφιακή έκδοση). (Α΄ έκδοση: Beck 1951).
- Ernest Hemingway, *Θάνατος το απομεινέρο*, (μετάφραση: Μιχάλης Μακρόπουλος), Αθήνα, Καστανιώτης, 2007. (Α΄ έκδοση πρωτοτύπου: 1932).
- Val Hill – Peter Every, «Postmodernism and Cinema»: *The Routledge Companion to Postmodernism*, (επιμέλεια Stiert Sim), Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, Routledge, 2013, σσ. 101-111.
- Michèle Hilmes, «Television and the film industry»: *The Oxford History of World Cinema* (επιμέλεια Geoffrey Nowell-Smith), Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1996, 466-475.
- Eric John Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας. 1914-1991*, Β΄ έκδοση αναθεωρημένη, (μετάφραση: Βασίλης Καπετανγιάννης), Αθήνα, Θεμέλιο, 2002. (Α΄ έκδοση: Michael Joseph 1994).

- , *Συναρπαστικά χρόνια. Μια ζωή στον 20ό αιώνα*, (μετάφραση: Σταματίνα Μανδηλαρά), Αθήνα, Θεμέλιο, 2010. (Α΄ έκδοση: The Penguin Press 2002).
- Linda Hutcheon, *The politics of postmodernism*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge 2002. (Α΄ έκδοση 1989).
- , *The Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Οντάριο, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Andreas Huyssen, *After the great divide. Modernism. Mass culture. Postmodernism*, Μπλούμινγκτον & Ιντιανάπολις, Indiana University Press, 1986.
- Roman Jakobson, «Η δεσπόζουσα»: *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, (επιμέλεια: Κ. Μ. Newton, μετάφραση: Αθανάσιος Κατσικερός – Κώστας Σπαθαράκης, πρόλογος στην ελληνική έκδοση: Αλέξης Καλοκαιρινός), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013, σσ. 10-16. (Α΄ δημοσίευση: «The Dominant»: *Readings in Russian Poetics* 1978).
- , «Η μετάφραση από τη σκοπιά της γλωσσολογίας»: *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (εισαγωγή – μετάφραση: Άρης Μπερλής), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1998, σσ. 140-148. (Α΄ δημοσίευση: 1959).
- Frederic Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, (μετάφραση: Γιώργος Βάρσος, επιμέλεια σειράς: Χάρης Βλαβιανός), Αθήνα, Νεφέλη, 1999. (Α΄ έκδοση: Duke University Press, 1991).
- , «Periodizing the 60s», *Social Text*, τχ. 9-10, (Αφιέρωμα: «The 60's without Apology». Άνοιξη-Καλοκαίρι 1984), σσ. 178-209.
- , «Foreword»: François Lyotard, *The postmodern condition: a report on knowledge*, (μετάφραση από τα γαλλικά: Geoff Bennington – Brian Massumi), <Theory and history of literature>, (επιμέλεια σειράς: Wlad Godzich – Jochen Schulte-Sasse), Μάντσεστερ, Manchester University Press, 1984, vii-xxi.
- François Jost, «The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology»: *A companion to literature and film*, (επιμέλεια: Robert Stam – Alessandra Raengo), Μάλντεν, Οξφόρδη & Κάρλτον, Blackwell 2006, σσ. 71-80. (Α΄ έκδοση: 2004).
- Gregory Jusdanis, «Is Postmodernism Possible Outside the 'West'? The Case of Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies*, τ. 11 (1987), σσ. 69-92.
- Ursula-Helen Kassaveti, «From Glory to decline and back again: notes on the Greek popular film and direct-to-video musicals of the 1980s», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τχ. 4 (Δεκέμβρης 2017), σσ. 56-82.
- James Kendrick, «A bloody renaissance. Screen violence and the rise of the New Hollywood Auteurs»: *Hollywood Bloodshed. Violence in the 1980s American Cinema*, Κάρμποντεϊλ, Southern Illinois University Press, 2009, σσ. 22-52.
- Geoff King, *New Hollywood. An Introduction*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, I.B. Tauris, 2002.
- Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film (1909-1929)*, (επιμέλεια, εισαγωγή, ανθολόγηση: Anton Kaes), Μόναχο, Deutscher Taschenbuchverlag, 1978.
- Kostis Kornetis, *Children of the dictatorship. Student Resistance. Cultural Politics* = Κωστής Κορνέτης, *Τα παιδιά της δικτατορίας. Φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, (μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου), Αθήνα, Πόλις, 2015. (Α΄ έκδοση: Berghahn Books 2013).
- Konstantinos Kosmas, «The disunification of the Nation: Contemporary Greek Historical Fiction and Collective Identities»: *Contemporary Greek fiction in a United Europe. From Local History to the global individual*, (επιμέλεια Peter Mackridge – Eleni Yannakakis), Οξφόρδη, Legenda – European Humanities Research Center. University of Oxford, 2004, σσ. 173-190.
- Vassilis Lambropoulos, «Writing as the only language: the impossible postmodernism of Renos Apostolidis's 'The John of my life'»: *Literature as National Institution. Studies in the politics of modern greek criticism*, Πρινστον, Princeton University Press, 1988, σσ. 127-156.

- Ioannis Leontaris, *Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique. (Le rôle du lecteur implicite evant le silence de l'oeuvre chez Angelopoulos, Godard, Valtinos, Duras, Tornès)*, Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Paris X – Nanterre 1997.
- Barry Lewis, «Postmodernism and Literature»: *The Routledge Companion to Postmodernism*, (επιμέλεια Stiert Sim), Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, Routledge, 2013, σσ. 121-133.
- Mira Liehm, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, Μπερκλεϋ, University of California Press, 1984.
- Alex Lykidis, «Travel in Greek cinema of the 1990s»: *Journal of Modern Greek Studies*, τχ. 33 (2015), σσ. 345-364.
- Jean-François Lyotard, «Appendix: Answering the question: what is postmodernism?»: *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*, (μετάφραση: Geoff Bennington - Brian Massumi), Μάντσεστερ, Manchester University Press, 1984, σσ. 71-82. (Α΄ δημοσίευση: περ. *Critique* 1982).
- , *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, (μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, πρόλογος: Θεόδωρος Γεωργίου), Αθήνα, Γνώση, 1993. (Α΄ έκδοση: Les Éditions de Minuit 1979).
- Peter Mackridge – Helen Yannakakis, «Introduction: Greek Fiction in the Age of Globalization»: *Contemporary Greek fiction in a United Europe. From Local History to the global individual*, (επιμέλεια Peter Mackridge – Eleni Yannakakis), Οξφόρδη, Legenda – European Humanities Research Center. University of Oxford, 2004, σσ. 1-21.
- Claude-Edmond Magny, *The age of the american novel. The film aesthetics between two wars*, (μετάφραση: Eleanor Hochman), Νέα Υόρκη, Ungar, 1972. (Α΄ έκδοση: Éditions du Seuil 1948).
- Laura Marcus, «Modernism and visual culture»: *A Handbook of Modernism studies*, (επιμ: Jean-Michel Rabaté), Μάλντεν & Οξφόρδη, Willey-Blackwell, 2013, σσ. 239-254.
- , *The tenth muse. Writing about cinema in the modernist period*, Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2007.
- , «Literature and cinema»: *The Cambridge History of Twentieth Century English Literature*, (επιμέλεια: Laura Marcus – Peter Nicholls), Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2004, σσ. 335-358.
- Milicent Marcus, *Italian Film in the light of neorealism*, Πρινστον, Princeton Univeristy Press, 1986.
- Arthur Marwick, *The sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958-c.1974*, Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, Oxford University Press 1998.
- Mark Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος. Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, (μετάφραση: Κώστας Κουρεμένος), Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2001 (Α΄ έκδοση: Vintage 1998).
- Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge – Taylor & Francis, 2004. (Α΄ έκδοση: 1987).
- Christian Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος. Το φαντασιακό σημαίνον*, (μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης, Φώτης Σιατίστας), Αθήνα, Πλέθρον, 2007. (Α΄ έκδοση: Union Générale d'Éditions 1977).
- , «Πέρα από την αναλογία, η εικόνα», *Φιλμ*, τχ. 5 (Ανοιξη 1975), σσ. 88-96. [Α΄ δημοσίευση: περ. *Communications*, τχ. 15 (1970)].
- James D. Merriman, «The parallel of the arts: some misgivings and a faint affirmation. Part 1», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμος 31, τχ.2 (1972), σσ. 153–164.
- , «The parallel of the arts: some misgivings and a faint affirmation. Part 2», Merriman, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμος 31, τχ. 3 (1973), σσ. 309–321.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, (επιμέλεια Ansgar Nünning), Στουτγκάρδη, J.B. Metzler, 2008.
- Modernism. A guide to european Literature. 1890-1930*, (επιμέλεια: Malcolm Bradbury – James McFarlane), Λονδίνο, Penguin, 1991. (Α΄ έκδοση: 1976).
- Bruce Morrissette, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, (πρόλογος: James R. Lawler), Σικάγο και Λονδίνο, University of Chicago Press, 1985.

- Edward Murray, *The cinematic imagination. Writers and the motion pictures*, Νέα Υόρκη, Frederick Ungar Publishing, 1972.
- Narratology beyond literary criticism. Mediality. Disciplinarity*, (επιμέλεια: Jan Christoph Meister, Tom Kindt, Wilhelm Schernus), Βερολίνο & Νέα Υόρκη, Walter de Gruyter, 2011.
- Anastasia Natsina, «The Individual within Multiple Worlds in Greek Short Stories since 1974»: *Contemporary Greek fiction in a United Europe. From Local History to the global individual*, (επιμέλεια Peter Mackridge – Eleni Yannakakis), Οξφόρδη, Legenda – European Humanities Research Center. University of Oxford, 2004, σσ. 124-133.
- Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, 2007. (Α' έκδοση: 2002).
- Kim Newman, «Exploitation and Mainstream»: *The Oxford History of World Cinema* (επιμέλεια Geoffrey Nowell-Smith), Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1996, σσ. 509-515.
- Afroditi Nikolaidou, «The Performative Aesthetics of the 'Greek New Wave'», *Filmicon*, τχ. 2 (Σεπτέμβριος 2014), σσ. 20-44.
- Sergio J. Pacifici, «Notes towards a Definition of Neorealism», *Yale French Studies*, τχ. 17 (Καλοκαίρι 1956): σσ. 44-53.
- Joachim Paech, «Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*», *MEDIENwissenschaft*, τχ. 1 (2003), σσ. 62-66.
- Lydia Papadimitriou, «Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, τχ. 2 (Σεπτέμβριος 2014), σσ. 1- 19.
- Charles S. Peirce, *Peirce on signs: writings on semiotic*, (επιμ: James Hoopes), χ.τ., The University of North Carolina Press, 1991.
- Jim Pines, «The Black Presence in American Cinema»: *The Oxford History of World Cinema* (επιμέλεια Geoffrey Nowell-Smith), Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1996, σσ. 497-509.
- Anna Poupou, «The Geography of Neorealism in Greece: City Images, Urban Representations and Aesthetics of Space»: *Greek Cinema, Texts, Forms, Identities*, (επιμέλεια: Lydia Papadimitriou & Yannis Tzioumakis), Μπρίστολ & Σικάγο, Intellect Publishing 2012, σσ. 255-269.
- Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Τυβίγκη, A. Francke Verlag, 2002.
- , *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, Τυβίγκη, Gunter Narr Verlag, 2003.
- Lucia Re, «Neorealist narrative: experience and experiment»: *The Cambridge Companion to the Italian novel*, (επιμέλεια: Peter Bondanella και Andrea Ciccarelli), Κάιμπριτζ, Νέα Υόρκη, Μελβούρνη κ.α., Cambridge University Press, 2003, σσ. 104-124.
- Robert Richardson, *Literature and Film*, Μπλούμινγκτον & Λονδίνο, Indiana University Press 1972. (Α' έκδοση: 1969).
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, (επιμέλεια: David Herman – Manfred Jahn –Marie-Laure Ryan), Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2005.
- Geneviève Sellier, «Women in the Nouvelle Vague: The Lost Continent?»: *Reclaiming the Archive. Feminism and Film History*, (επιμέλεια: Vicki Callahan), Ντητρόιτ, Wane State University Press, 2010, σσ. 176-192.
- Christopher Shorley, *Queneau's fiction*, Cambridge, Cambridge University Press 1985.
- Chris Snipp-Walmsley, «Postmodernism»: *Literary Theory. An Oxford Guide*, (επιμέλεια Patricia Waugh), Οξφόρδη, Oxford University Press, 2006, σσ. 405-425.
- Alan Spiegel, *Fiction and the camera eye. Visual Consciousness in Film and the modern novel*, Σάρλοτσβιλ, University Press of Virginia, 1976.
- , «From Flaubert to Joyce: Evolution of a Cinematographic Form», *Novel: A forum on fiction*, τ. 6 / τχ. 2 (άνοιξη 1973), σσ. 229-243.

- Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, (μετάφραση: Κατερίνα Κακλαμανάκη, επιμέλεια: Εύα Στεφανή), Αθήνα, Πατάκης 2011. (Α΄ έκδοση: Blackwell 2000).
- , «Introduction to the theory and practice of adaptation»: *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, (επιμέλεια Robert Stam – Alessandra Raengo), Μάλντεν, Οξφόρδη & Κάρλτον, Blackwell Publishing, 2005, σσ. 1-52. (σε ψηφιακή μορφή).
- Robert Stam – Robert Burgoyne – Sandy Filterman-Lewis, *New Vocabularies in film semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge Taylor & Francis Group 2005 (σε ψηφιακή μορφή). (Α΄ έκδοση: 1992).
- David Sterritt, *The films of Jean-Luc Godard. Seeing the invisible*, Καίμπριτζ, Νέα Υόρκη, Μελβούρνη και Μαδρίτη, Cambridge University Press, 1999.
- John Storey, «Postmodernism and Popular Culture»: *The Routledge Companion to Postmodernism*, (επιμέλεια: Stuart Sim), Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, Routledge, 2013, σσ. 147-157.
- The Oxford History of World Cinema* (επιμέλεια: Geoffrey Nowell-Smith), Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1996.
- Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History. An introduction*, Νέα Υόρκη, McGraw-Hill, 2003. (Β΄ έκδοση συμπληρωμένη· Α΄ έκδοση: 1994).
- Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraires», *Communications*, τχ. 8 (Αφιέρωμα «Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit». 1966), σσ. 125-151.
- , *Ποιητική*, (μετάφραση: Αγγέλα Καστρινάκη), Αθήνα, Εκδόσεις Γνώση, 1989. (Α΄ έκδοση: Seuil 1973).
- Martin Travers, *Εισαγωγή στη νεώτερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία: από το ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, (μετάφραση: Ιωάννα Ναούμ, Μαρία Παπαηλιάδη, Τάκης Καγιαλής), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2005. (Α΄ έκδοση: Macmillan 1998).
- David Trotter, «The modernist novel»: *The Cambridge Companion to Modernism*, (επιμ: Michael Levenson), Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2005, σσ. 70-99. (Α΄ έκδοση: 1999).
- , *Cinema and Modernism*, Οξφόρδη, Blackwell Publishing, 2007.
- François Truffaut, «Une certaine tendance du cinéma français», *Cahiers du cinéma*, τχ. 31 (Ιανουάριος 1954), σσ. 15-29.
- Christian von Tschilschke, *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, <Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft> τ. 46, Τυβίγκη, Gunter Narr, 2000.
- Twentieth-Century Literary Theory. A Reader = Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, (επιμέλεια: Κ. Μ. Newton, μετάφραση: Αθανάσιος Κατσικερός – Κώστας Σπαθαράκης, πρόλογος στην ελληνική έκδοση: Αλέξης Καλοκαιρινός), <Θεωρία και κριτική της λογοτεχνίας>, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013. (Α΄ έκδοση: Palgrave Macmillan 1988).
- Dimitris Tziouvas, «Transcending politics: Symbolism, allegory and censorship in Greek fiction», *Kampos: Cambridge Papers in Modern Greek*, τ. 14, (2006), σσ. 65-102.
- , «Η αρχαία σκουριά και Η αρραβωνιαστικά του Αχιλλέα: Πολιτική και αυτοαναπαράσταση»: *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα, Πόλις, 2007, σσ. 441-507. (Α΄ έκδοση: Lexington Books 2003).
- Francis Vanoye, *Récit écrit – récit filmique*, Παρίσι, Éditions Cedic, 1979.
- Mario Verdone, *Ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου*, (μετάφραση Πάνος Σπυρόπουλος), (ανέκδοτη μετάφραση). (Α΄ έκδοση πρωτοτύπου: Newton 1995· για την πρόσβαση στην ανέκδοτη μετάφραση του Πάνου Σπυρόπουλου ευχαριστώ θερμά την Αν. Καθηγήτρια Ιστορίας και Θεωρίας Κινηματογράφου κ. Εύα Στεφανή).
- Patricia Waugh, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, <New Accents>, (επιμέλεια σειράς: Terence Hawkes), Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge, 1984.

Keith Williams, *H.G. Wells. Modernity and the movies*, Λίβερπουλ, University of Liverpool Press, 2007.

Linda Williams, «Sex and Sensation»: *The Oxford History of World Cinema* (επιμέλεια Geoffrey Nowell-Smith), Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1996, σσ. 490-496.

Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A study in the theory and history of intermediality*, Αμστερνταμ & Ατλάντα, Rodopi, 1999.

—, «The Aesthetic Illusion in Fiction», περ. *Style*, τόμος 38, τχ. 3 (φθινόπωρο 2004), σσ. 325-351.

Michael Wood, «Modernism and film»: *The Cambridge Companion to Modernism*, (επιμ: Michael Levenson), Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 2005, σσ. 217-232. (Α' έκδοση: 1999).

Virginia Woolf, «The Cinema»: Virginia Woolf, *Collected Essays*, (επιμέλεια: Leonard Woolf), τ. Β', Λονδίνο, Chatto and Windus, 1967, σσ. 268-272. (Α' δημοσίευση: περ. *Arts* Νέα Υόρκη 1926).

Cesare Zavattini, «Some ideas on cinema» (1952): Aristides Gazetas, *An introduction to world cinema*, Τζέφερσον Β. Καρολίνας & Λονδίνο, McFarland & Company, 2000.

Θανάσης Αγάθος, *Ο Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.

—, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Αθήνα, εκδόσεις Γκοβόστη, 2016.

—, «Ο Βιζυηνός ως τρόφιμος του Δρομοκαΐτειου στην ταινία του Λάκη Παπαστάθη *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*», *Μανδραγόρας*, τχ. 54 (Απρίλιος 2016), σσ. 66-67.

—, «Γαλήνη. Από τον λυρισμό του Ηλία Βενέζη (1939) στον πειραματισμό του Gregory Markopoulos (1958)»: *Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ, Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014). Πρακτικά*, (επιμέλεια Κ.Α. Δημάδης), τ. Γ', ΕΕΝΣ, Αθήνα 2015, σσ. 397-408.

—, *Η εποχή του μυθιστορήματος. Αναγνώσεις της πεζογραφίας της γενιάς του '30*, Αθήνα, εκδόσεις Γκοβόστη, 2014. (=Αγάθος 2014α).

—, «...Κύπρον ου μ' εθέσπισεν...: Το ποιητικό τοπίο του Σεφέρη στη μεγάλη οθόνη», *Μανδραγόρας*, τχ. 51, Δεκέμβριος 2014, σσ. 126-131. (=Αγάθος 2014β).

—, «Όταν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος υπογράφει το κινηματογραφικό σενάριο της 'Στέλλας Βιολάντη' (1931)», *Σύγκριση*, τχ. 24 (2013), σσ. 43-53.

—, «Ένας συγγραφέας πίσω από την κάμερα: Ο Άγγελος Τερζάκης και το πείραμα της *Νυχτερινής περιπέτειας*»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, (επιμέλεια: Δημήτρης Αγγελάτος – Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, σσ. 139-151.

—, «Διηγήματα του Παπαδιαμάντη στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της ταινίας *Ο μετανάστης* του Νέστορα Μάτσα», περ. *Σύγκριση*, τχ. 23, Αθήνα 2012, σσ. 119-131. (=Αγάθος 2012α)

—, «Το *Νούμερο 31328* του Βενέζη και *1922* του Κούνδουρου: το μυθιστόρημα ως αφετηρία για κινηματογραφική αναλογία», στο: *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού*, (επιμέλεια: Ζ. Ι. Σιαφλέκης – Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου), Gutenberg, Αθήνα 2012, σσ. 599-616. (=Αγάθος 2012β).

—, «*Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*: από την πένα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη στον κινηματογραφικό φακό του Τώνη Λυκουρέση»: *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, (επιμέλεια: Φ. Ταμπάκη – Ιωνά, Μ. Ε. Γαλάνη), Αιγόκερως, Αθήνα 2012, σσ. 43-52. (Αγάθος 2012γ)

—, «From Vassilikos Z to Gavras Z: a novel and a film as symbols of the fight against the Greek colonels junta»: *Hellenic Dimension*, (επιμέλεια: Brigitta Aleksejeva, Ojars Lams, Ilze Rumniece), University of Latvia, 2012, σσ. 139-147. (Αγάθος 2012δ)

—, «Από το κείμενο στην οθόνη: *Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος* του Βασιλικού και *Z του Γαβρά*», *Σύγκριση*, τχ. 20 (Φεβρουάριος 2010), σσ. 51-71.

- , *Από το Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά στο Zorba the Greek*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2007. (Αγάθος 2007α)
- , «Από το *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* στο *Zorba the Greek*», στο: *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά Γ' Συνεδρίου της ΕΕΝΣ* (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006), (επιμέλεια Κ. Α. Δημάδης), τόμ. 3, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σσ. 635-647. (Αγάθος 2007β)
- Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.
- , «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης: Η αναπαράσταση και η παράσταση. (Εν είδει συνόψεως)»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, (επιμέλεια: Δημήτρης Αγγελάτος – Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα. Καλλιγράφος, 2013, σσ. 155-162.
- , «*Η μνήμη και η διαφάνεια: η αναπαράσταση, η παράσταση και τα λογοτεχνικά είδη*»: *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*, (εισαγωγή-επιμέλεια: Ζ. Ι. Σιαφλέκης), Αθήνα, Εκδόσεις Gutenberg-Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας 2011, σσ. 155-167.
- , «*Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις*», Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα (31 Μαρτίου & 1 Απριλίου 2006), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 2009, σσ. 15-23. (=Αγγελάτος 2009α).
- , «*Αναπαριστώντας το υψηλό: η (αφήγηση στη) ζωγραφική και (ζωγραφική στην) ποίηση*. (Th. Géricault και Διον. Σολωμός)», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 8 (2009), σσ. 39-65. (=Αγγελάτος 2009β).
- , «*Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία*», *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 15 (2004), σσ. 45-54.
- , «*“παραγενόμενος δε εις Δελφούς και ερωτώμενος τι πάρεστιν θυσιών είπε παιάνα”* (Σχόλια στον Πίνδαρο: I, 3, 18-19 Drachmann)»: *...λογόδειπνον... Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα. Ν. Καχτίσης – Γ. Πάνου – Αλ. Κοτζιάς – Θ. Βαλτινός – Γ. Αριστηνός*, Αθήνα, Σμίλη, 1993, σσ. 90-115.
- , «*Πέραν της ‘μονήρους λέξεως’*: η θεωρητική προοπτική του συνδυασμού της Ιστορίας (της λογοτεχνίας) και της Ποιητικής στη μελέτη των λογοτεχνικών ειδών», στο: *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, Αθήνα, Σμίλη, 1988, σσ. 173-178.
- Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι Μάσκες του ρεαλισμού. Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Γ', Αθήνα, Καστανιώτης, 2003.
- Νίκος Αλιβιζάτος, «*Για μια περιοδολόγηση της μεταπολίτευσης*»: *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, (επιμέλεια: Μάνος Αυγερίδης – Έφη Γαζή – Κωστής Κορνέτης), Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σσ. 432-434.
- Νόρα Αναγνωστάκη, «*Νεότερες τάσεις στην πεζογραφία*»: *Διαδρομή. Δοκίμια κριτικής (1960-1995)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, σσ. 133-148. (Α' δημοσίευση: 1964).
- Μανόλης Αναγνωστάκης, «*Η Καγκελόπορτα του Α. Φραγκιά. μια σύγχρονη μαρτυρία κι ένα έργο*», *Εποχές*, τχ. 6 (1963), σσ. 69-70. (=Μανόλης Αναγνωστάκης, *Τα συμπληρωματικά. Σημειώσεις κριτικής*, Αθήνα, Στιγμή, 1985 σσ. 117-123).
- Αναστασία Αντωνοπούλου, «*Η όπερα ως τόπος διακαλλιτεχνικότητας. Η συνεργασία του Ούγκο φον Χοφμανσταλ – Ρίχαρντ Στράους*», *Σύγκριση*, τχ. 10 (2010), σσ. 34-52.
- Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο. Πρακτικά Ημερίδας*, (επιμέλεια: Φ. Ταμπάκη-Ιωνά – Μ.Ε. Γαλάνη), Αθήνα, Αιγόκερως, 2011.
- Βενετία Αποστολίδου, «*Λαϊκή μνήμη και δομή της αίσθησης στην πεζογραφία για τον Εμφύλιο. Από την Καγκελόπορτα στην Καταπάτηση*»: *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)*. Επιστημονικό Συμπόσιο (7 και 8 Απριλίου 1995), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997, σσ. 113-127.



Γιώργος Αραμπατζής, «Εκδοχές ιστορικότητας»: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 117-122.

Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της όταν η δημοκρατία δοκιμάζεται, υπονομεύεται και καταλύεται. (1964-1974 και μέχρι τις ημέρες μας)*, τ. Ζ', Αθήνα, Καστανιώτης, 2007.

—, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της όταν η δημοκρατία δοκιμάζεται, υπονομεύεται και καταλύεται. (1964-1974 και μέχρι τις ημέρες μας)*, τ. Η', Αθήνα, Καστανιώτης, 2007.

—, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια της αυτοσχέδιας ανάπτυξης. (1957-1963)*, τ. ΣΤ', Αθήνα, Καστανιώτης, 2005.

—, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της. Στα χρόνια της επισφαλούς δημοκρατίας. (1950-1956)*, τ. Ε', Αθήνα, Καστανιώτης, 2005.

—, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της. Στα χρόνια του ετεροκαθορισμένου εμφύλιου πολέμου (1945-1949)*, τ. Δ', Αθήνα, Καστανιώτης, 2004.

—, «Αποδόσεις της ιστορικής εμπειρίας»: *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995). Επιστημονικό Συμπόσιο*, (Αθήνα, 7 και 8 Απριλίου 1995), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997, σσ. 59-79.

—, «Στρατής Τσίρκας»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Ζ', Αθήνα, Σοκόλης, 1988, 290-333.

—, «Εισαγωγή»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του 1967*, τ. Α', Αθήνα, Σοκόλης, 1988.

Αλέξανδρος Αργυρίου, Αλέξης Ζήρας, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Κώστας Κουλουφάκος, «Συζήτηση για τη μεταπολεμική πεζογραφία», *Διαβάζω*, τχ. 5-6, (Νοέμβριος 1976 – Φεβρουάριος 1977). (τώρα στο: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Η', Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σσ. 345-370). (= *Διαβάζω* [1977] 1988)

Αλέξανδρος Αργυρίου, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Σπύρος Πλασκοβίτης, Στρατής Τσίρκας, «Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας», *η Συνέχεια*, τχ. 4, (Ιούνιος 1973). (τώρα στο: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του 1967*, τ. Η', Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σσ. 320-341). (= *η Συνέχεια* [1973] 1988)

Χριστόφορος Αργυρόπουλος, «Η ποινικοποίηση του φρονήματος», *Επτά Ημέρες της Καθημερινής*. Αφιέρωμα: («Η Ελλάδα τον εικοστό αιώνα. 1945-1950». Κυριακή 21 Νοεμβρίου 1999), σ. 19.

Γιώργος Αριστηνός, «Λογοτεχνικός δόλος και ιστορική αυταπάτη. Η έννοια της τομής στο έργο του Θανάση Βαλτινού», *The Books' Journal*, τχ. 45 (Ιούλιος 2014), σσ. 64-69.

—, «Το μεταμοντέρνο ως συμβεβηκός», στο: *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, Αθήνα, Σμίλη, 1988, σσ. 142-146.

Μανόλης Αρκολάκης, «Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1937): συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι παραγωγής και διανομής». Διδακτορική διατριβή. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2009.

Νάσος Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, Αθήνα, Πόλις, 2002.

Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. (1965-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011.

—, «Η εξέλιξη του σεναρίου»: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 65-80.

Σωτήρης Βάλντεν, «Εξωτερικό εμπόριο και εξωτερική εμπορική πολιτική της Ελλάδας 1950-1967»: *1949-1967. Η εκκρηκτική εικοσαετία*. (10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 2002, σσ. 219-298.

- Ζωή Βερβεροπούλου, «Τρόποι της δημοσιογραφίας στο σώμα της λογοτεχνίας», *Δια-κείμενα*, τχ. 10 (Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και Δημοσιογραφία». 2008), σσ. 43-56.
- Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα. 1974-2009*, Αθήνα, Πόλις 2013.
- , *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδομένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2008.
- Μάριο Βίττι (: Mario Vitti), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας, <sup>3</sup>2008. (Α΄ έκδοση 2003).
- Παντελής Βούλγαρης, «Ποια μπορεί να είναι η τεχνική της μάχης του νέου κινηματογραφιστή;», *Χρονικό*, τ. 2 (Σεπτέμβρης 1970 – Αύγουστος 1971), σ. 248.
- Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ποιητική του τοπίου από τον κινηματογράφο στην ποίηση: ο Clarence Brown, ο Αναστάσιος Δρίβας και η “συντριμμένη” Greta Garbo»: *Η ποιητική του τοπίου. Πρακτικά του Ε΄ Συνεδρίου της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας σε συνεργασία με το ΙΙΕ/ΕΙΕ*, (Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 19-22 Ιανουαρίου 2012), Αθήνα, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών – Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, 2019.
- , «Οι υπερρεαλιστές και οι υπερρεαλιζόντες μεσοπολεμικοί ποιητές και ο κινηματογράφος»: *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του μεσοπολέμου (1918-1939)*, Διεθνές συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, (Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017), (επιμέλεια: Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου), Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη 2018, σσ. 386-400.
- , «Ο Κ. Π. Καβάφης και ο κινηματογράφος», *The Athens Review of Books. Αθηναϊκή Επιθεώρηση του Βιβλίου*, τχ. 70, Φεβρουάριος 2016, σσ. 40-42.
- , «Νεοελληνική λογοτεχνία και κινηματογράφος», *Σελιδοδείκτες για την ανάγνωση της λογοτεχνίας*, (επιμέλεια: Βασίλης Βασιλειάδης, Κική Δημοπούλου), Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, έκδοση εκτός εμπορίου, 2015, σσ. 223-233.
- , «Η νεανική ποίηση της μεταπολίτευσης και ο κινηματογράφος»: *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον διαφωτισμό έως σήμερα, Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης. Μνήμη Παν. Μουλλά*, (Θεσσαλονίκη, 3-6 Νοεμβρίου 2011), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας – Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη 2014, σσ. 762-774.
- , «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι Περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, (επιμέλεια: Δημήτρης Αγγελάτος – Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, σσ. 79-137. (=Γαραντούδης 2013α)
- , «Μια αθησαύριστη επιφυλλίδα του Οδυσσέα Ελύτη», *The Athens Review of Books-Αθηναϊκή Επιθεώρηση του Βιβλίου*, τχ. 38 (Μάρτιος 2013), σσ. 6-7. (=Γαραντούδης 2013β)
- , «Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος στις μεταπολεμικές ποιητικές γενιές: αποτυπώσεις της ιστορικής και καλλιτεχνικής μνήμης»: *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου* (Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011), (επιμέλεια: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, 2012, σσ. 327-353. (=Γαραντούδης 2012β).
- , «Ο Οδυσσέας Ελύτης και ο κινηματογράφος», *Φιλελεύθερη Έμφαση*, τχ. 49, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2011, σσ. 123-132.
- , «Ο Γιώργος Χειμωνάς ως νεοτερικός (;) συγγραφέας», *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα. Πρακτικά της ΙΒ΄ επιστημονικής συνάντησης αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2010, σσ. 495-508.
- «Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος. Το παράδειγμα μιας σύγκρισης: Τάκης Σινόπουλος, *Νεκρόδειπνος* – Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*», *Σύγκριση*, τχ. 20, (2009), σσ. 7-50.

—, «'Εσύ ξεκίνησες αποφασισμένος από την αρχή να γίνεις μεγάλος'. Αντιδικίες των μεταπολεμικών και μεταπολιτευτικών ποιητών με τους μείζονες ποιητές της γενιάς του '30»: *Χαμηλές φωνές στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2009, σσ. 47-72.

—, «Τα μεταπολεμικά λογοτεχνικά περιοδικά: λογοτεχνία, κριτική και ιδεολογία», 1949-1967. *Η εκκρηκτική εικοσαετία*. (10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 2002, σσ. 313-337.

—, «Επίμετρο: Η Νεότερη ελληνική ποίηση (1980-1997)»: *Ανθολογία νεότερης ελληνικής ποίησης. 1980-1997. Οι στιγμές του νόστου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1998, σσ. 193-298.

Ευριπίδης Γαραντούδης (προλογικό μέρος) – Άννα-Μαρία Σιγάνη – Νάντια Φραγκούλη, «Ερευνητικό πρόγραμμα 'Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή'»: *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο. Πρακτικά ημερίδας*, (Επιμέλεια: Φ. Ταμπάκη-Ιωνά, Μ.Ε. Γαλάνη), Αθήνα, Αιγόκερως – Πανεπιστήμιο Αθηνών 2011, σσ. 79-85.

Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Για ένα βιβλίο αδειανό για ένα μπεστ σέλλερ», *Η λέξη*, τχ. 99-100 (Νοέμβρης – Δεκέμβρης 1990), σσ. 734-740.

Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Βαγγέλης Ραπτόπουλος, «Ιδεολογία και μορφή της νεοελληνικής λογοτεχνίας την τελευταία εικοσαετία. (Θέατρο ΑΙΦΑ 27 Απριλίου 1987)»: *Ανοιχτές συζητήσεις*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού – Στέγη Καλών τεχνών και γραμμάτων, (1987), σσ. 107-138. (= Ανοιχτές 1987).

Τάσος Γουδέλης, «Γύρω από την πεζογραφία. (Το 'Δ' συνομιλεί με τους Ανδρέα Φραγκιά, Σπύρο Πλασκοβίτη και Αλέξη Πανσέληνο)», *Το Δέντρο*, τχ. 66 (Ιαν.-Μαρτ. 1992), σσ. 7-29. (= *Το Δέντρο* 1992)

Θεόδωρος Γραμματάς, «Η ελληνική εκδοχή στο 'θέατρο του παραλόγου'», *Σύγκριση*, τχ. 4 (1992), σσ. 10-16.

Γιάννης Δάλλας, «Η μεταπολεμική πεζογραφία και η μικροϊστορία: η λανθάνουσα συνάντηση μιας τεχνικής και μιας μεθόδου. Μέσα από τις ατομικές φωνές ως μαρτυρίες του υποστρώματος»: *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995). Επιστημονικό Συμπόσιο*, (Αθήνα, 7 και 8 Απριλίου 1995), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997, σσ. 81-98.

Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «1901-1922. Κινηματογράφος»: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Οι Απαρχές 1900-1922*, τ. Α'. Μέρος 2ο, (επιμέλεια: Χρήστος Χατζηιωσήφ), Αθήνα, Βιβλιόραμα, χ.χ., σσ. 389-399.

—, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965: κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη»: 1949-1967. *Η εκκρηκτική εικοσαετία*. (10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 2002, σσ. 163-176.

—, «Κινηματογράφος: Θρίαμβος της κωμωδίας», *Επτά Ημέρες της Καθημερινής*, (Αφιέρωμα: «Η Ελλάδα τον εικοστό αιώνα. 1950-1960». Κυριακή 28 Νοεμβρίου 1999), σσ. 38-39.

—, «Κινηματογράφος: Άνθηση της παραγωγής», *Επτά Ημέρες της Καθημερινής*. (Αφιέρωμα: «Η Ελλάδα τον εικοστό αιώνα. 1945-1950». Κυριακή 21 Νοεμβρίου 1999), σσ. 35-36.

—, «Κινηματογράφος. Οι πρώτες παραγωγές». *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες της Καθημερινής* (24.10.1999).

—, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», *Τα Ιστορικά*, τχ. 26 (Ιούνιος 1997), σσ. 145-164.

Δημήτρης Δημηρούλης, «Στον αστερισμό του μυθιστορήματος», *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, (επιμέλεια: Αγγελική Σπυροπούλου – Θεοδώρα Τσιμπούκη), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σσ. 29-56.

Τιτίκα Δημητρούλια, «Ο 'αρνητικός μοντερνισμός' της γενιάς του '70», *Ποιητικά. Τριμηνιαίο περιοδικό ποίησης*, τχ. 29 («Μικρό αφιέρωμα στη γενιά του '70». Μάρτιος 2008), σσ. 1-5.

- , «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Εις τον πάτο της εικόνας*]: Μάρω Δούκα, *Εις τον πάτο της εικόνας. Πάντα η Ελλάδα με το μέλλον της*, Αθήνα, Πατάκης, 2006, σσ. 345-347. (Α' δημοσίευση: περιοδικό *Διαβάζω*, τχ. 214 Νοέμβριος 1991).
- Τίτικα Δημητρούλια, Ελισάβετ Κοτζιά, Λίνα Πανταλέων, Γιώργος Περαντωνάκης, Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Μεταπολιτευτική πεζογραφία», *Κ*, τχ. 18 (Ιουν. 2009), σσ. 44-71. (= *Κ* 2009)
- Στέφανος Διαλησμάς, «Πρώτη Μεταπολεμική Γενιά: Οι προβληματισμοί και τα υπαρξιακά προβλήματα»: *Διαδρομή στην ποίηση. Από τον Μεσοπόλεμο στη Γενιά του '70*, (επιμέλεια: Άννα Ρόξενμπεργκ), Πειραιάς, Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, 2009, σσ. 59-81.
- Μάρω Δούκα, «Σημείωμα»: Μάρω Δούκα, *Η πηγάδα. Πού 'ναι τα φτερά*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, σσ. 215-221.
- , *Τα μαύρα λουστρίνια*, (επιμέλεια σειράς: Μισέλ Φάις), <Η κουζίνα του συγγραφέα>, Αθήνα, Πατάκης, 2005.
- , *Ο πεζογράφος και το πιθάρι του*, (επιμέλεια σειράς: Θανάσης Θ. Νιάρχος), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1992.
- , «Η Μάρω Δούκα μιλάει στο 'Δ'», *Το Δέντρο*, τχ. 21-22 (Απρίλιος-Μάιος 1986), σσ. 21-25.
- Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου 1784-1974. Εφημερίδες, Περιοδικά, Δημοσιογράφοι, Εκδότες. Τόμος Γ'*, (επιμέλεια: Λουκία Δρούλια – Γιούλα Κουτσοπανάγου), Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών – Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 2008.
- Πάυλος Ζάννας, «Κινηματογράφος και Μυθιστόρημα»: Πάυλος Ζάννας, *Πετροκαλαμιθήρες. Δοκίμια και άλλα. 1960-1989*, Αθήνα, Διάττων, 1990.
- Πάυλος Ζάννας, «Κριτική για τα *Ακροκεραύνια*», *Χρονικό*, τ. 7 (Σεπτέμβρης '75 – Αύγουστος '76), σσ. 86-87.
- Γιώργος Ζεβελάκης, «Τα πρώτα βήματα του Μένη Κουμανταρέα», *The Books' Journal*, τχ. 51 («Αφιέρωμα στον Μένη Κουμανταρέα». Ιανουάριος 2015), σσ. 50-51.
- Παναγιώτης Ζεστανάκης, «'Η απολίτικη αντίδραση': καινοφανείς συλλογικότητες και νέες εννοιολογήσεις της πολιτικής δράσης στην Αθήνα της δεκαετίας του '80»: *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, (επιμέλεια: Μάνος Αυγερίδης – Έφη Γαζή – Κωστής Κορνέτης), Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σσ. 169-194.
- Αλέξης Ζήρας, «Εποχές της συνοχής: οι συγγραφείς ως πολίτες στα χρόνια 1967-1974»: *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου* (Ρέθυμνο, 20-22 Μαΐου 2011), (επιμέλεια: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, 2012, σσ. 357-368.
- , «Ειρωνεία, σάτιρα και παρωδία στους έλληνες πεζογράφους μετά το 1975»: *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία: διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, (επιμέλεια: Αγγελική Σπυροπούλου – Θεοδώρα Τσιμπούκη), Αθήνα, Αλεξάνδρεια 2002, σσ. 174-187.
- , «Η κρίση του μοντερνιστικού προτύπου στην ελληνική πεζογραφία μετά το 1975: Από το υπαρξιακό δράμα στην ατομοκεντρική παρωδία»: *Ταυτότητα και ετερότητα στη λογοτεχνία. 18<sup>ος</sup>-20<sup>ός</sup> αιώνα. Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου*. (Αθήνα, 8-11 Νοεμβρίου 1998), τ. 2: «Ιστορικές, θεωρητικές αισθητικές διαδικασίες», (επιμέλεια Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού – Σοφία Ντενίση), Αθήνα, Δόμος, 2000, σσ. 71-82.
- , «Συνύφανση παραδοσιακού και μοντέρνου και κρίση της μοντερνικότητας στην ελληνική πεζογραφία 1980-1995»: *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995). Επιστημονικό Συμπόσιο*, (Αθήνα, 7 και 8 Απριλίου 1995), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ίδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997, σσ.189-214.
- , «[Κριτική για τη συλλογή διηγημάτων της Μάρως Δούκα *Καρρέ φιζ*]: Μάρω Δούκα, *Καρρέ φιζ*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σσ. 256-259. [Α' δημοσίευση: *Τομές*, τχ. 9 (Φεβρουάριος 1977)].
- Α. Θ., «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 6 (1 Ιουλίου 1927), σσ. 373-376.

Μάρη Θεοδοσοπούλου, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Ουράνια Μηχανική*]: Μάρω Δούκα *Ουράνια Μηχανική*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, σσ. 507-510. (Α΄ δημοσίευση: *Το Βήμα* 10 Οκτωβρίου 1999).

*Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. Δ1-Δ2, (επιμέλεια: Χρήστος Χατζηιωσήφ), Αθήνα, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2009.

*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Σύγχρονος Ελληνισμός. Από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, τ. ΙΣΤ΄, (επιστημονικός υπεύθυνος τόμου: Ευάγγελος Κωφός), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 2000.

*Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία 1945-1995. Επιστημονικό Συμπόσιο* (7 και 8 Απριλίου 1995), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997.

Θρ. Κ., «Η ζωή κ' οι ιδέες στο Παρίσι», *Νέα Εστία*, τχ. 5 (15 Ιουνίου 1927), σσ. 307-309.

Παναγιώτα Καζολέα-Ταβουλάρη, «Η περίοδος 1964-1987»: *Η Ιστορία της Ψυχολογίας στην Ελλάδα. 1880-1987*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002, σσ. 227-325.

Δέσποινα Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο. Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Συγκριτικές Αναλύσεις*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006.

Νικόλαος Κάλας, *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, (επιμέλεια: Αλέξανδρος Αργυρίου), Αθήνα, Πλέθρον, 1982.

Γιώργος Καλλίνης, *Μοντερνιστικά στοιχεία και τεχνικές στη μεσοπολεμική μυθιστορηματική παραγωγή του Κοσμά Πολίτη. Μια συγκριτική προσέγγιση*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1995.

Γιώργος Καραβασίλης, «Κώστας Χατζηαργύρης. Η ζωή και το έργο του», *Διαβάζω*, τχ. 63 (Αφιέρωμα: «Κώστας Χατζηαργύρης». 23 Φεβρουαρίου 1983), σσ. 22-24.

—, «Η τεχνική του κινηματογράφου στην υπηρεσία του πεζού λόγου. Φίλιππου Δ. Δρακονταειδή, *Προς Οφρύνιο. Ιστορήμα*, Κέδρος, Αθήνα, 1980. Σελ. 143», *Διαβάζω*, τχ. 45 (Αύγουστος 1981), σσ. 52-54.

Αλέκα Καραδήμου-Γερολύμπου, «Πόλεις και εθνικός χώρος σε κατάσταση πολιορκίας»: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. Δ1, (επιμέλεια: Χατζηιωσήφ Χρήστος), Αθήνα, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2009, σσ. 131-175.

Κώστας Καρακώτιας, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Ουράνια Μηχανική*]: Μάρω Δούκα *Ουράνια Μηχανική*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, σσ. 514-518. (Α΄ δημοσίευση: *Η Αυγή* 4 Νοεμβρίου 1999).

Αιμιλία Καραλή, *Μια ημιτελής Άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2005.

Βαγγέλης Καραμανωλάκης, «Η αντίσταση των νέων εναντίον του δικτατορικού καθεστώτος»: *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974*, (επιμέλεια Βαγγέλης Καραμανωλάκης), Αθήνα, *Τα Νέα / Ιστορία*, ΔΟΛ, 2010, σσ. 161-174.

Αντρέας Καραντώνης, *24 σύγχρονοι πεζογράφοι*, Αθήνα, Εκδόσεις Νικόδημος, 1978.

Χ.Λ. Καραόγλου, «Θέατρο vs κινηματογράφος. Η υποδοχή του κινηματογράφου στην Ελλάδα (1896-1930)»: *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, (επιμ: Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου), Αθήνα, Σοκόλης, 2005, σσ. 81-96.

Μαργαρίτα Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη. Ημερολόγια 1959-1979*, (Επιμέλεια: Βασίλης Κιμούλης), Αθήνα, Ωκεανίδα 2008.

Τάκης Καρβέλης, «Αντρέας Φραγκιάς»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Η΄, Σοκόλης, Αθήνα 1988, σσ. 8-35.

Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία. 1940-1950*, Αθήνα, Πόλις, 2005.

Κώστας Κατσάπης, *Ηχοί και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα. 1956-1967*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς. Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 2007.

Χρήστος Κλαίρης – Γιώργος Μπαμπινιώτης, *Γραμματική της Νέας Ελληνικής. Δομολειτουργική-Επικοινωνιακή*, (σε συνεργασία με τους: Αμαλία Μόζερ – Αικατερίνη Μπακάκου-Ορφανού – Σταύρο Σκοπετέα), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2005.

Άντα Κλαμπατσέα, «Νεοτεριστικές Χειρονομίες»: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 101-116.

Νίκος Κολοβός, «'1949-1967: Η εκκρηκτική εικοσαετία'. Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας – άνθιση του 'αθώου' εμπορικού κινηματογράφου: ένα παράδοξο»: *1949-1967. Η εκκρηκτική εικοσαετία*. (10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 2002, σσ. 145-161.

Ζ.Α. Κομολλί, «Ο κοινωνικός ρόλος του Νέου Κινηματογραφιστή», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 1 (Αφιέρωμα στον Νέο Κινηματογράφο. Σεπτέμβριος 1969), σσ. 27-31.

Γιώργος Κοντογιάννης, «Ο κινηματογράφος των 8 m.m.», *Χρονικό*, τ. 2 (Σεπτέμβρης 1970 – Αύγουστος 1971), σσ. 251-252.

Ελισάβετ Κοτζιά, «Το ευπώλητο μυθιστόρημα και η ιδέα της λογοτεχνικότητας, 1985-2010»: *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου* (Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011), (επιμέλεια: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, 2012, σσ. 379-386

—, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Ουράνια Μηχανική*]: Μάρω Δούκα *Ουράνια Μηχανική*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, σσ. 511-513. (Α' δημοσίευση: *Η Καθημερινή* 17 Οκτωβρίου 1999).

—, *Ιδέες και αισθητική. Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι. 1930-1974*, Αθήνα, εκδόσεις Πόλις, 2006.

Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι»: *Αληθομανές χαλκείον. Η ποιητική ενός πεζογράφου. Δοκίμια*, (φιλολογική επιμέλεια: Μαρία Ρώτα), Αθήνα, Κέδρος, 2014, σσ. 60-84. (Α' έκδοση: 2004. Α' δημοσίευση του άρθρου: περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 55, Απρ.-Ιούν. 1988).

—, «[Κριτική για τη συλλογή διηγημάτων της Μάρως Δούκα *Καρρέ φιζ*]: Μάρω Δούκα, *Καρρέ φιζ*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σσ. 260-261. (Α' δημοσίευση: *Καθημερινή* 3.3.1977).

Μιχάλης Κούκιος, «Η ελληνικότητα. Ένα ιδεολογικό και αισθητικό πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (Β' Περίοδος) τχ. 5 (Μάρτιος – Απρίλιος 1975), σσ. 24-32.

Μένης Κουμανταρέας, Δημοσθένης Κούρτοβικ, Πέτρος Τατσόπουλος, Αλέξανδρος Ασωνίτης, Ηρακλής Παπαλέξης, «Μια συζήτηση για την ελληνική πεζογραφία», *Διαβάζω*, τχ. 376 (Ιούλιος – Αυγούστος 1997), σσ. 104-124. (= *Διαβάζω* 1997)

Δημοσθένης Κούρτοβικ, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Ουράνια Μηχανική*]: Μάρω Δούκα *Ουράνια Μηχανική*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, σσ. 521-525. (Α' δημοσίευση: *Τα Νέα* 24 Μαρτίου 2000).

—, «Χριστόφορος Μηλιώνης»: *Έλληνες μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Ένας κριτικός οδηγός*, Αθήνα, Πατάκης, 1995, σσ. 146-147.

Ελένη Κυπραίου, «Τηλεόραση», *Χρονικό*, τ. 1 (1970), σ. 170.

Χριστιάνα Κωνσταντοπούλου, «Η αφήγηση του 20ού αιώνα. Ιστορίες κινηματογράφου και μεταμοντέρνα κοινωνία»: *Η λογοτεχνία σήμερα. Όψεις. Αναθεωρήσεις. Προοπτικές. Πρακτικά Συνεδρίου* (Αθήνα 29-30 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2002), (επιμέλεια: Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σσ. 544-551.

Αγγελική Κώττη, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Εις τον πάτο της εικόνας*]: Μάρω Δούκα, *Εις τον πάτο της εικόνας. Πάντα η Ελλάδα με το μέλλον της*, Αθήνα, Πατάκης, 2006, σσ. 336-338. (Α' δημοσίευση: *Κυριακάτικος Ριζοσπάστης*, 27 Γενάρη 1991).

Τζένη Λιαλιούτη, «Ο αντιμερικανισμός και το εθνογραφικό αφήγημα της μεταπολίτευσης 1974-1985: ανορθολογικά στοιχεία, ορθολογικές χρήσεις»: *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο*

- αιώνων, (επιμέλεια: Μάνος Αυγερίδης – Έφη Γαζή – Κωστής Κορνέτης), Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σσ. 197-210.
- Φώτος Λαμπρινός, «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης»: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000. Τόμος 9<sup>ος</sup>. Νικητές και ηττημένοι 1949-1974. Νέοι ελληνικοί προσανατολισμοί: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη*, Αθήνα, Τα Νέα – Ελληνικά Γράμματα, 2003, σσ. 217-238.
- Βασίλης Λαμπρόπουλος, «Μεθοριακή λογοτεχνία και κριτική»: *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, (επιμέλεια: Αγγελική Σπυροπούλου – Θεοδώρα Τσιμπούκη), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σσ. 57-68.
- Διαμάντης Λεβεντάκος, «Περιορισμοί και Πράγματα. Μια Εισαγωγή»: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 5-10.
- Γιάννης Λεοντάρης, «Το βλέμμα και το μη ορατό / η λέξη και η σιωπή: τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, (επιμέλεια: Δημήτρης Αγγελάτος – Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα. Καλλιγράφος, 2013, σσ. 13-32.
- , «Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία», *Σύγκριση*, τχ. 12 (2001), σσ. 160-172.
- Φρανσουά Λιμπεραί, «Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος και η παράδοση», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τχ. 7 (Ιούνιος-Ιούλιος 1970), σσ. 8-9.
- Γ. Ν. Μακρής, «Ο Κινηματογράφος. 'Μόργκαν'. 'Νύχτες δολοφόνων'», (15 Απριλίου 1967), σσ. 551-553.
- , «Κινηματογράφος. Εισαγωγικό σημείωμα», *Νέα Εστία*, τχ. 145 (1 Ιανουαρίου 1933), σσ. 55-57.
- Γκαμπριέλλα Μάκρι (: Gabriella Macri), «Το διήγημα στη σύγχρονη ιταλική λογοτεχνία (1970-2000): Μερικές παρατηρήσεις»: *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού – Σοφία Ντενίση), Αθήνα, Gutenberg, 2009, σσ. 520-535.
- Μιλτιάδης Μαλακάσης, «Ο Κινηματογράφος»: Μιλτιάδης Μαλακάσης, *Πεζά. Δεύτερος Τόμος: Αφηγήματα. Αναμνήσεις. Συνεντεύξεις*, (εισαγωγή – φιλολογική επιμέλεια: Γιάννης Παπακώστας), Αθήνα, Πατάκης, 2003, σσ. 366-368.
- Άρης Μαραγκόπουλος, «Συντήρηση και παραβατικότητα: το σκοτεινό πρόσωπο της νεοελληνικής λογοτεχνίας»: *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, (επιμέλεια Αγγελική Σπυροπούλου – Θεοδώρα Τσιμπούκη), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σσ. 188-201.
- Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση. Ιδεολογία και ποιητική*, Αθήνα, Κέδρος, 1995.
- Χριστόφορος Μηλιώνης, *Με το νήμα της Αριάδνης. Μεταπολεμική πεζογραφία. Ερμηνεία κειμένων*, Αθήνα, Σοκόλης, 1991.
- , *Υποθέσεις*. Αθήνα, Καστανιώτης, 1983.
- Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Β' έκδοση αναθεωρημένη και συμπληρωμένη με φιλμογραφία και cd*, Αθήνα, Παπαζήση, 2006. (Α' έκδοση: Θυμέλη 1980).
- Παναγιώτης Μουλλάς, «Σκέψεις για την πεζογραφία μας»: *1949-1967. Η εκκρηκτική εικοσαετία*. (10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 2002, σσ. 339-348.
- , «Οριοθετήσεις και διευκρινίσεις»: *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995). Επιστημονικό Συμπόσιο* (Αθήνα, 7 και 8 Απριλίου 1995), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997, σσ. 41-47.
- , «Η λογοτεχνία της οργής»: *Παλίμψηστα και μη*, Αθήνα, Στιγμή, 1992, σσ. 13-49. (Α' δημοσίευση: ως Μ.Χ. Γεωργίου, *Επιθεώρηση Τέχνης* 1963).
- Μιχ. Γ. Μπακογιάννης, «Άφοροι (;) πειραματισμοί στις παρυφές του μοντερνισμού: Το 'Νέο Μυθιστόρημα' (Nouveau Roman) στην ελληνική πεζογραφία», *δια-κείμενα*, τχ. 9 (2007), σσ. 45-60.

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Ένα σύντομο ιστορικό»: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 11-34.

Τρύφων Μπαμπίλης, «Ουίσκι σε αφθονία, μεταπολίτευση, διεθνής καπιταλισμός και εθνογραφικές πτυχές της νεωτερικότητας στην Ελλάδα»: *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, (επιμέλεια: Μάνος Αυγερίδης – Έφη Γαζή – Κωστής Κορνέτης), Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σσ. 317-331.

Γιώργος Μπράμος, «Πολιτικό Πρόταγμα και Αμηχανία», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 145-150.

Μάκης Μωραϊτής, «Από τον Παλιό στο Νέο: Μια άλλη σύγκριση»: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 35-46.

Αναστασία Νάτσινα, «Ο εξπρεσιονισμός και οι μεταμορφώσεις του: Η λειτουργία ενός υπόγειου ρεύματος στη μεταπολεμική πεζογραφία», *Λογοτεχνικές διαδρομές: ιστορία, θεωρία, κριτική*, (επιμέλεια: Θανάσης Αγάθος, Χριστίνα Ντουνιά, Άννα Τζούμα), Αθήνα, Καστανιώτης, 2016, σσ. 355-366.

—, «Για τα όρια του μεταμοντερνισμού στην ελληνική πεζογραφία κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα»: *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου* (Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011), (επιμέλεια: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, 2012, σσ. 387-401.

—, «Αλληγορικά διηγήματα στη δεκαετία του 1960. Μια πρώτη διερεύνηση», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 10 (2011), σσ. 171-184.

—, «Ελληνικά διηγήματα από το 1990 και ύστερα», *διαβάζω*, τχ. 451 (Μάιος 2004. Αφιέρωμα: «Το νεοελληνικό διήγημα»), σσ. 79-83.

—, *Ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα: Συμβολή στη διερεύνηση του μεταμοντέρνου*, Διδακτορική Διατριβή. Επιβλέπων: Peter Mackridge, Faculty of Medieval and Modern Languages University of Oxford, Michaelmas Term 2003.

Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Γιάννης Δημητρακάκης, Κέλη Δασκαλά, *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Αθήνα, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα – [www.kallipos.gr](http://www.kallipos.gr) - Σ.Ε.Α.Β., 2015.

Νίκος Νικολαΐδης, «Βαβελισμοί», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 7 (Ιούνιος – Ιούλιος 1970), σσ. 10-19.

Πάυλος Νιρβάνας, «Από την ζωή και από την τέχνη. Ελληνικός Κινηματογράφος», *Νέα Εστία*, τχ. 106 (15 Μαΐου 1936), σσ. 509-510.

—, «Από την ζωή και από την τέχνη. Η οθόνη κατά της σκηνής», *Νέα Εστία*, τχ. 98 (15 Ιανουαρίου 1931), σσ. 61-62.

—, «Από την ζωή και από την τέχνη. Γύρω από μίαν ταινίαν», *Νέα Εστία*, τχ. 58 (15 Μαΐου 1929), σσ. 365-366.

Χριστίνα Ντουνιά, «Εισαγωγή»: Πέτρος Πικρός, *Τουμπεκί*, (εισαγωγή – χρονολόγιο – επίμετρο: Χριστίνα Ντουνιά), Αθήνα, Άγρα, 2010, σσ. 9-29.

—, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1996.

—, «Χριστόφορος Μηλιώνης: Καλαμάς και Αχέροντας», *Αντί*, τχ. 301 (11 Οκτωβρίου 1985), σ. 52. «Ο ήλιος ανατέλλει πάντα», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 1 (Αφιέρωμα στο Νέο Κινηματογράφο. Σεπτέμβριος 1969), σσ. 5, 33.

Γιώργος Παγανός, «Τρεις λογοτεχνικές γενιές», *Επτά Ημέρες τη Καθημερινής*. Αφιέρωμα: «Η Ελλάδα τον εικοστό αιώνα. 1950-1960» (Κυριακή 28 Νοεμβρίου 1999), σσ. 32-33.



- , *Τρεις μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Χριστόφορος Μηλιώνης, Νίκος Μπακόλας, Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος*, Αθήνα, Νεφέλη, 1998.
- , «Δημήτρης Χατζής»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Η', Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σσ. 172-205.
- Δημήτρης Παϊβανάς, «Τρία ελληνικά μονόπρακτα: Ένα μυθιστόρημα-παρωδία και η κριτική του»: *The Athens Review of books* (Σεπτέμβριος 2012), σσ. 54-57.
- Χρίστος Παπαγεωργίου, «Μνήμες καθρέφτης μιας αβέβαιης δεκαετίας», *Διαβάζω*, τχ. 138 (26 Φεβρουαρίου 1986), σσ. 60-61.
- Τάκης Παπαγιαννίδης, «Εν αρχή ην η αρχή», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 8 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1970), σσ. 4-7.
- Νικόλαος Παπαδόγιαννης, «Νεανική πολιτικοποίηση και 'πολιτισμός' στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης»: *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, (επιμέλεια: Μάνος Αυγερινός – Έφη Γαζή – Κωστής Κορνέτης), Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σσ. 133-150.
- Μαρία Παπαδοπούλου, «[Κριτική για τη συλλογή διηγημάτων της Μάρως Δούκα *Καρρέ φιξ*]»: Μάρω Δούκα, *Καρρέ φιξ*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σσ. 253-255. (Α' δημοσίευση: *Τα Νέα*, 23.12.1976).
- Ιωάννα Παπαθανασίου, «Η Αριστερά: από την επιβολή της δικτατορίας στη διάσπαση»: *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974*, (επιμέλεια Βαγγέλης Καραμανωλάκης), Αθήνα, *Τα Νέα / Ιστορία*, ΔΟΛ, 2010, σσ. 155-160.
- Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την ελληνική οικογένεια. Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2018.
- , «'Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις: Ο πολιτισμός στα χρόνια της Δικτατορίας'»: *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974*, (επιμέλεια Βαγγέλης Καραμανωλάκης· επιμέλεια σειράς: Ηλίας Νικολακόπουλος – Βασίλης Παναγιωτόπουλος), Αθήνα, *Τα Νέα / Ιστορία*, Alter – Ego ΜΜΕ Α.Ε., 2010, σσ. 175-196.
- Γιάννης Παππάς, *Αφηγηματικές και ιδεολογικές δομές στο έργο του Αντρέα Φραγκιά: (1945-1967)*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Φιλολογίας. Τομέας Μεσαιωνικής και Νεοελληνικής Φιλολογίας, Γιάννενα, 2012.
- Μαρία Παραδείση, «Ο Νεορεαλισμός στον Ελληνικό Κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά*, τχ. 20 (Ιούνιος 1994), σσ. 123-146.
- , «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», *Τα Ιστορικά*, τχ. 22 (Ιούνιος 1995), σσ. 205-218.
- Γιάννης Ν. Παρίσης, «Αποστασιοποίηση»: *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα*, Αθήνα, Πατάκης, 2008, σσ. 154-155.
- Κώστας Παρλάς, «Η κινηματογραφική χρονιά», *Χρονικό*, τ. 2 (Σεπτέμβρης 1970 – Αύγουστος 1971), σ. 253.
- Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Ελληνική τηλεόραση»: *Πολιτιστικές βιομηχανίες, διαδικασίες και αγαθά*, (επιμέλεια: Νικόλας Βερνίκος, Σοφία Δασκαλοπούλου, Φιλήμων Μπαντιμαρούδης, Νίκος Μπούμπαρης, Δημήτρης Παπαγεωργίου), Αθήνα, Κριτική, 2005, σσ. 173-200.
- Γιώργος Περαντωνάκης, *Από την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ (στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία). Η Τεχνική της παραθεματικότητας για παιδιά και ενηλίκους*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, 2010.
- Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940). Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση*, τ. Β': Αθηναϊκά περιοδικά (1926-1933), (επιμέλεια: Χ.Λ. Καράογλου), Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002.
- Σπύρος Πλασκοβίτης, «Πεζογραφία και νεοελληνική πραγματικότητα», *Η πεζογραφία του ήθους*, Αθήνα, Κέδρος, 1988, σσ. 69-93. (Γράφτηκε το 1985).
- , «Εξομολόγηση ενός πεζογράφου», *Η πεζογραφία του ήθους*, Αθήνα, Κέδρος, 1988, σσ. 145-168. [Α' δημοσίευση: *η λέξη*, τχ. 13 (Μάρτης-Απρίλης 1982), 170-176 και *η λέξη*, τχ. 14 (Μάης 1982), σσ. 275-279].

- , «[Κριτική για τη συλλογή διηγημάτων της Μάρως Δούκα *Καρρέ φιζ*]»: Μάρω Δούκα, *Καρρέ φιζ*, Αθήνα, Πατάκης, <sup>2</sup>2007, σσ. 262-265. (Α' δημοσίευση: *Ταχυδρόμος* 7.4.1977).
- , «Η πεζογραφία του ήθους», *Η πεζογραφία του ήθους*, Αθήνα, Κέδρος, 1988, σσ. 11-38. [Α' δημοσίευση: *Νέα Εστία*, τχ. 832 (1 Μαρτίου 1962)].
- Άννα Πούπου, «Κινηματογραφημένο θέατρο και ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος. Από τον θεατρικό χώρο στην κινηματογραφημένη πόλη»: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο ελληνικό θέατρο: από τις απαρχές στη μεταπολεμική εποχή Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή* (Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σσ. 531-540.
- Βάλτερ Πούχνερ – Αντώνης Δεσποτιδής, «Νατουραλισμός»: *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα*, Αθήνα, Πατάκης, 2008, σσ. 1529-1530.
- Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Το αίμα μελάνι δεν γίνεται. Ο εμφύλιος στην πεζογραφία μας»: *Εμφύλιος και Λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, 2012, σσ. 15-26. (Α' δημοσίευση: 1999)
- , *Οι ιδέες και τα έργα*, Αθήνα, Δίφρος, 1965.
- Βασίλης Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη»: *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, (ανθολόγηση: Θεοδόσης Πυλαρινός), Λευκωσία, Αιγαίον, 2003, σσ. 116-125. (Α' δημοσίευση: *Διαβάζω* 1979).
- , «Οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του 'νέου Κινηματογράφου' (sic) στην Ελλάδα», *Χρονικό*, τ. 2 (Σεπτέμβρης 1970 – Αύγουστος 1971), σσ. 246-247.
- Άγγελος Ρούβας – Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία. Φιλμογραφία. Βιογραφικά. 1905-1970*, Αθήνα, Ίδρυμα Σ.Ο.Φ.Ι.Α. & Ελληνικά Γράμματα 2005. (Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005α)
- , *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία. Φιλμογραφία. Βιογραφικά. 1971-2005*, Αθήνα, Ίδρυμα Σ.Ο.Φ.Ι.Α. & Ελληνικά Γράμματα 2005. (Ρούβας – Σταθακόπουλος 2005β)
- Γ. Π. Σαββίδης, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Οι λεύκες ασάλευτες*]»: Μάρω Δούκα, *Οι λεύκες ασάλευτες*, Αθήνα, Πατάκης, 2008, σσ. 268-270. (Α' δημοσίευση: *Το Βήμα*, 24 Ιουλίου 1988).
- Απόστολος Σαχίνης, *Το pousseau roman και το σύγχρονο μυθιστόρημα*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, 1972.
- , *Νέοι πεζογράφοι. Είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας. 1945-1965*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1965.
- Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *δια-κείμενα*, τχ. 3 (2001) *Σχέσεις Λογοτεχνίας και καλών τεχνών*, σσ. 23-38.
- Άννα-Μαρία Σιχάνη – Νάντια Φραγκούλη, «Το ερευνητικό πρόγραμμα 'Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή'»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, (επιμέλεια: Δημήτρης Αγγελάτος – Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα. Καλλιγράφος, 2013, σσ. 65-78.
- Γιάννης Σκοπετέας, «Η αισθητική και οι τεχνικές της εικόνας»: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Ώψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 89-100.
- Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 1900-1967*, τ. Α', Αθήνα, Αιγόκερως, <sup>15</sup>2010.
- , *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 1967-1990*, τ. Β', Αθήνα, Αιγόκερως, <sup>15</sup>2010.
- , *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 1990-2002*, τ. Γ', Αθήνα, Αιγόκερως, <sup>15</sup>2010.
- , «Μια δύσκολη πορεία προς το κοινό»: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τόμος 2. Ώψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σσ. 47-54.

- Κώστας Σταματίου, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Εις τον πάτο της εικόνας*]: Μάρω Δούκα, *Εις τον πάτο της εικόνας. Πάντα η Ελλάδα με το μέλλον της*, Αθήνα, Πατάκης, 2006, σσ. 332-333. (Α΄ δημοσίευση: *Τα Νέα*, 10 Νοεμβρίου 1990).
- Γιώργος Σταμπουλόπουλος, «Η ευθύνη του θεατή», *Χρονικό*, τ. 2 (Σεπτέμβρης 1970 – Αύγουστος 1971), σσ. 249-250.
- Έρη Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*. Μ. Αλεξανδρόπουλος, Σπ. Πλασκοβίτης, Α. Φραγκιάς, Μ. Χάκκας, Δ. Χατζής, Αθήνα, 2007. (Α΄ έκδοση 2001).
- Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου, «Ο φόβος της ιστορίας»: 1949-1967. *Η εκκρηκτική εικοσαετία*. (10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 2002, σσ. 219-298.
- Κατερίνα Σχινά – Ηλίας Κανέλλης, «Θανάσης Βαλτινός: σμιλεύοντας τη γλώσσα... Συνέντευξη στους Κατερίνα Σχινά και Ηλία Κανέλλη», *The Books' Journal*, τχ. 45 (Ιούλιος 2014), σσ. 59-63.
- Τ., «Το Θέατρον. Γερμανία. Έρρίκος ο Δ΄ του Σαίκσπηρ. 'Κινηματογραφικός ρωμαντισμός' του Foulda», *Νέα Εστία*, τχ. 18-19 (15 Νοεμβρίου 1927), σσ. 954-955.
- Πέτρος Τατσόπουλος, «Παρέμβαση στη Δεύτερη Στρογγυλή Τράπεζα Πεζογράφων»: *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)*. *Επιστημονικό Συμπόσιο* (Αθήνα, 7 και 8 Απριλίου 1995), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997, σσ. 361-372.
- Δημήτρης Τζιόβας, *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην ηθική*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017.
- , «Νεοτερικότητα και μεταμοντερνισμός»: *Κουλτούρα και λογοτεχνία. Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονότοποι ιδεών*, Αθήνα, Πόλις, 2014, σσ. 151-176.
- , «Από τον μεταμοντερνισμό στο nouveau roman: θεωρητικές αναζητήσεις και προβληματισμοί γύρω από το μυθιστόρημα στην Ελλάδα»: *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου* (Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011), (επιμέλεια: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, 2012, σσ. 209-238.
- , *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011.
- , «Παγκοσμιοποίηση και εντοπιότητα: Η πολιτισμική στροφή του σύγχρονου ελληνικού μυθιστορήματος»: *Η λογοτεχνία σήμερα. Όψεις. Αναθεωρήσεις. Προοπτικές. Πρακτικά Συνεδρίου* (Αθήνα 29-30 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2002), (επιμέλεια: Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σσ. 509-518.
- , «Το ευρωπαϊκό ίνδαλμα και ο κλειστός τόπος: κεντρόφυγες και κεντρομόλες τάσεις στο ελληνικό μυθιστόρημα»: *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, (επιμέλεια Αγγελική Σπυροπούλου – Θεοδώρα Τσιμπούκη), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σσ. 86-96.
- , *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2002. (Α΄ έκδοση: 1993).
- , «Η ώρα της πεζογραφίας ή η εξάντληση της ποίησης», *Πόρφυρας*, τχ. 47 (1988), σσ. 68-71.
- , *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γνώση, 1987.
- , *Η πεζογραφία του Δημήτρη Χατζή. Ιδεολογία και αισθητική λειτουργία. Ανάτυπο από την «Ηπειρωτική Εστία»*, Γιάννινα 1980.
- Πάνος Τσακαλογιάννης, *Σύγχρονη Ευρωπαϊκή Ιστορία. Από τη Βασίλλη στον 21ο αιώνα*, τ. Β΄, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009. (Α΄ έκδοση: 1996).
- Σπύρος Τσακνιάς, «Το μεταδικτατορικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα», *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 71 (1994), σσ. 23-25.

—, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Εις τον πάτο της εικόνας*]: Μάρω Δούκα, *Εις τον πάτο της εικόνας. Πάντα η Ελλάδα με το μέλλον της*, Αθήνα, Πατάκης, 2006, σσ. 339-340. (Α΄ δημοσίευση: η λέξη, Γενάρης-Φλεβάρης 1991).

Φωτεινή Τσαλίκου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς. Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2008.

Βάσιος Τσοκόπουλος, «Εισαγωγή»: Δημησθένης Βουτυράς, *Άπαντα*, τ. Α΄, (επιμέλεια-εισαγωγή: Β. Τσοκόπουλος) Αθήνα, Δελφίνι, 1999, σσ. 21-50.

Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η ιδεολογική επίδραση του εμφύλιου πολέμου»: *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, (επιμέλεια: John O. Iatrides, μετάφραση: Μαργαρίτα Δρίτσα – Αμαλία Λυκιαρδοπούλου), <Ιστορική Βιβλιοθήκη>, Αθήνα, Θεμέλιο 2006, σσ. 561-594 (Α΄ έκδοση: 1984).

*Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, (επιλογή κειμένων – μετάφραση – εισαγωγή: Μάκης Μωραϊτης), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1990.

Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέζ»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. ΣΤ΄, Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σσ. 8-55. (=Φαρίνου-Μαλαματάρη 1988 ΣΤ΄).

—, «Μαργαρίτα Λυμπεράκη»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Ε΄, Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σσ. 130-148. (=Φαρίνου-Μαλαματάρη 1988 Ε΄).

—, *Οι αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη. 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987.

Αντρέας Φραγκιάς, *Ένα βιβλίο είναι ένα απλωμένο χέρι προς χαιρετισμό. Μονόλογος του Αντρέα Φραγκιά*, (πρόλογος: Βαγγέλης Χατζηβασιλείου· επιμέλεια: Μισέλ Φάις), Αθήνα, Πόλις, 2001.

Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, *Η Κωστούλα Μητροπούλου και το αντι-μυθιστόρημα*, Αθήνα, Θεωρία, 1983.

Νάντια Φραγκούλη, «Κινηματογραφικοί τρόποι στην Αντιποίηση αρχής του Αλέξανδρου Κοτζιά: ιχνηλατώντας το 'κινηματογραφικό' εν κειμένω»: *Πρακτικά του 8ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων διδασκτόρων του Πανεπιστημίου Αθηνών*, (8-11 Ιουλίου 2015), Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2017. (ηλεκτρονική έκδοση).

—, «Η νεοελληνική πεζογραφία των αρχών του εικοστού αιώνα και ο κινηματογράφος. Στα ίχνη ενός πρόδρομου αλλά και τολμηρού διακαλλιτεχνικού διαλόγου»: *Πρακτικά του 7ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων διδασκτόρων του Τμήματος Φιλολογίας*, (16-18 Μαΐου 2013), Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2014. (ηλεκτρονική έκδοση).

Γιάννης Φραγκούλης, «Τότε... στην Ιταλία», *αντι-κινηματογράφος*, τχ. 1 (Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1992), σσ. 12-13.

—, «Μετά... στην Ελλάδα», *αντι-κινηματογράφος*, τχ. 1 (Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1992), σσ. 17-18.

Γιώργος Φρέρης, «Ιστορία, δημοσιογραφία, μυθιστορία: το Ζ του Βασίλη Βασιλικού», *δια-κείμενα*, τχ. 10 (Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και Δημοσιογραφία». 2008), σσ. 111-119.

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομα και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Αθήνα, Πόλις, 2018.

—, «Ελληνες λογοτέχνες, νέοι και πρωτοεμφανιζόμενοι», *The Books' journal*, τχ. 39 (Ιανουάριος 2014), σσ. 68-69.

—, «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντέρνο;»: *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, (επιμέλεια Αγγελική Σπυροπούλου – Θεοδώρα Τσιμπούκη), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σσ. 151-173.

—, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Ουράνια Μηχανική*]: Μάρω Δούκα *Ουράνια Μηχανική*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, σσ. 519-520. (Α΄ δημοσίευση: χωρίς στοιχεία εντύπου 25-26.12.1999).

—, «Ιστορία και ρεαλισμός στους πεζογράφους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς»: *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995). Επιστημονικό Συμπόσιο*, (Αθήνα, 7 και 8 Απριλίου 1995), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997, σσ. 49-57.

—, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Εις τον πάτο της εικόνας*]: Μάρω Δούκα, *Εις τον πάτο της εικόνας. Πάντα η Ελλάδα με το μέλλον της*, Αθήνα, Πατάκης, 2006, σσ. 343-344. (Α' δημοσίευση: περιοδικό *Ρεύματα* (Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1991).

Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Εισαγωγή στην ιστορία του μεταπολεμικού κόσμου*, Αθήνα, Πατάκης, 2005. (Α' έκδ. 2001).

Δημήτρης Χατζής, « '...Η πίστη δεν είναι μια προσωπική υπόθεση'. Μια συζήτηση με τον Αλέξη Ζήρα», *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 3 (Μάρτιος 1982), σσ. 3-4.

Γιάννης Χατζίνης, «Κριτική για τη *Νυχτερίδα*», *Νέα Εστία*, τχ. 927 (15 Φεβρ. 1966), σσ. 276-277. (=Αλέξανδρος Αργυρίου, «Στρατής Τσίρκας»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Ζ', Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σ. 329).

Νατάσα Χολιβάτου, «Το φαινόμενο της *Νέας Δημοσιογραφίας*. Η δημοσιογραφική αφήγηση στα όρια της λογοτεχνικής γραφής», *Δια-κειμένα*, τχ. 10 (Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και Δημοσιογραφία». 2008), σσ. 29-42.

Κρίτων Χουρμουζιάδης, «[Κριτική για το μυθιστόρημα της Μάρως Δούκα *Εις τον πάτο της εικόνας*]: Μάρω Δούκα, *Εις τον πάτο της εικόνας. Πάντα η Ελλάδα με το μέλλον της*, Αθήνα, Πατάκης, 2006, σσ. 348-349. [Α' δημοσίευση: περ. *Γράμματα και Τέχνες*, (Ιανουάριος-Μάρτιος 1992)].

## Αφιέρωμα περιοδικών<sup>1</sup>

### Στον διάλογο λογοτεχνίας και κινηματογράφου.

***Το Δέντρο*, τχ. 127-128 (Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και σινεμά». Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003).**

-«Δ», «Από τη Λογοτεχνία στον κινηματογράφο», *ό.π.*, σσ. 5-6.

-Δημοσθένης Αγραφιώτης, «Ζητήματα χρόνου στην ανάγνωση...», *ό.π.*, σσ. 7-12.

-Γιώργος Αραμπατζής, «Το ζήτημα της προέλευσης», *ό.π.*, σσ. 13-16.

-Στάθης Βαλούκος, «Τα λογοτεχνικά τερτίπια στον κινηματογράφο», *ό.π.*, σσ. 17-21.

-(Τάσος Γουδέλης), «Οι δύο τέχνες δεν συνάπτονται αναγκαστικά. Μια συζήτηση του 'Δ' με τον Θανάση Βαλτινό», *ό.π.*, σσ. 22-29.

-Μαρία Γαβαλά, «Λέξη, λέξη-πλάνο, πλάνο», *ό.π.*, σσ. 30-33.

-Τάσος Γουδέλης, «Όταν οι συγγραφείς κινηματογραφούν τα κείμενά τους», *ό.π.*, σσ. 34-38.

-Αλέξης Ζήρας, «Όψεις της αναγνωσιμότητας του κινηματογράφου», *ό.π.*, σσ. 39-45.

-Κώστας Καλφόπουλος, «Τι απέγινε η Κατρίν Ντεμονζό», *ό.π.*, σσ. 46-49.

-Αλέξης Καρδαράς, «Κινηματογράφος και μυθιστόρημα: διαμάχη και συμφιλίωση», *ό.π.*, σσ. 50-53.

-Γιώργος Καρυπίδης, «Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας», *ό.π.*, σσ. 54-60.

-Αχιλλέας Κυριακίδης, «Η διαστολή του Μπρούκλιν», *ό.π.*, σσ. 67-71.

-Βίκη Μαρκάτου, «Η 'φανταστική' λογοτεχνία στην οθόνη», *ό.π.*, σσ. 72-75.

-Κώστας Μαυρουδής, «Ένας ευτελής περίγυρος», *ό.π.*, σσ. 76-80.

-Κωνσταντίνος Μπλάθρας, «Από το χαρτί στο σελλιλόιντ. Παρανοήσεις και αυτονόητα», *ό.π.*, σσ. 81-84.

-Γιώργος Μπράμος, «Οι δύο γλώσσες», *ό.π.*, σσ. 85-88.

-Μάκης Μωραΐτης, «Ο λόγος του κειμένου και της εικόνας», *ό.π.*, σσ. 89-93.

<sup>1</sup> Αν και δεν υπάρχουν παραπομπές σε όλα τα άρθρα των αφιερωμάτων στον διάλογο λογοτεχνίας και κινηματογράφου, παραθέτω εδώ όλους τους τίτλους θεωρώντας τα πληροφοριακό υλικό. Εξάλλου έχουν μελετηθεί στο σύνολό τους. Για τα υπόλοιπα αφιερώματα περιορίζομαι στους τίτλους στους οποίους παραπέμπω στο κείμενό μου.

- Ανδρέας Παγουλάτος, «Κινηματογράφος και λογοτεχνία. (Επτά προτάσεις και ορισμένες ‘ενστάσεις’», *ό.π.*, σσ. 94-97.
- Νίκος Σαββάτης, «Κάμερα στιλό ή κάμερα όπλο; (Σημειώσεις για δύο κοινωνικές μυθοπλασίες)», *ό.π.*, σσ. 98-103.
- Γιάννης Σολδάτος, «Σημειώσεις για τη συνεργασία ελληνικής λογοτεχνίας και ελληνικού κινηματογράφου», *ό.π.*, σσ. 104-110.
- Πέτρος Τατσόπουλος, «Κάμερα στο χέρι», *ό.π.*, σσ. 111-116.
- Δημήτρη Χαρίτου, «Η πιστή μεταφορά», *ό.π.*, σσ. 117-122.

**Διαβάζω τχ. 290 (Αφιέρωμα: «Σενάριο». 24 Ιουνίου 1992).**

- Στέλιος Ρογκάκος, «Η περιπέτεια του Σεναρίου», *ό.π.*, σσ. 28-29.
- Γιάννης Σολδάτος, «Παράλληλη μελοδραματική δράση στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο», *ό.π.*, σσ. 30-36.
- Σώτη Τριανταφύλλου, «Για τη λογοτεχνία και το σενάριο την εποχή των Οργισμένων», *ό.π.*, σσ. 45-54.
- Νίκος Παναγιωτόπουλος, «‘Το σενάριο υπάρχει αφού τελειώσει η ταινία’. (Συνέντευξη στους Νίκο Γραμματικό και Αντώνη Κόκκινο)», *ό.π.*, σσ. 55-59.
- «Συνέντευξη της Σούζο Κέγκι ντ’ Αμικό στο περιοδικό *Cinematographe* No 53», *ό.π.*, σσ. 60-66.

**η λέξη τχ. 96 (Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και κινηματογράφος». Ιούλιος-Αύγουστος 1990).**

- Μιχάλης Κακογιάννης, «Περιμένοντας τους βαρβάρους. Σενάριο για ταινία μικρού μήκους βασισμένο στο ποίημα του Κ.Π. Καβάφη», *ό.π.*, σσ. 451-463.
- Μάριος Πλωρίτης, «Οδυνηρός Υμεναίος», *ό.π.*, σσ. 464-465.
- Νίκος Κούνδουρος, «Τα μαγικά υλικά της τέχνης», *ό.π.*, σσ. 466-468.
- Θανάσης Βαλτινός, «Σχέσεις λογοτεχνίας και κινηματογράφου», *ό.π.*, σσ. 469.
- Βασίλης Βασιλικός, «Κάθε τέχνη έχει τη γλώσσα της. Λογοτεχνία και κινηματογράφος», *ό.π.*, σσ. 470-472.
- Νίκος Κολοβός, «Λογοτεχνική γλώσσα και κινηματογραφικό λεκτικό», *ό.π.*, σσ. 473-489.
- Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Προς δόξαν της λογοτεχνίας», *ό.π.*, σσ. 490-493.
- William Faulkner, «Ο κινηματογράφος είναι συμβιβασμός», (μετάφραση: Ρούλα Κακλαμανάκη), *ό.π.*, σσ. 494-496.
- Βασίλης Ραφαηλίδης, «Κινηματογράφος και λογοτεχνία», *ό.π.*, σσ. 497-503.
- Φ. Δ. Δρακονταειδής, «Δεξιά ο κινηματογράφος, αριστερά η λογοτεχνία», *ό.π.*, σσ. 504-508.
- Μαργαρίτα Καραπάνου, «Το φαντασιωτικό και το υπαρκτό», *ό.π.*, σ. 509.
- Μιχάλης Κακογιάννης, «Αρχαία και σύγχρονα κείμενα στον κινηματογράφο. (Μια συνομιλία με τον Αντώνη Φωτσιέρη και τον Θανάση Νιάρχο)», *ό.π.*, σσ. 510-515.
- Pier Paolo Pasolini, «Ο κινηματογράφος σαν γραφή και το αρχέτυπο του μοντέρνου», (μετάφραση: Μαρία Φωτσιέρη), *ό.π.*, σσ. 518-519.
- Τόνια Μαρκετάκη, «Η “ελευθερία” της λογοτεχνίας και ο “φασισμός” του θεάματος», *ό.π.*, σσ. 520-521.
- Λάκης Παπαστάσης, «Ευτυχία και δυστυχία», *ό.π.*, σσ. 522-523.
- Δημήτρης Μαυρίκιος, «Ο θεατής-αναγνώστης», *ό.π.*, σσ. 524-526.
- Δημήτρης Δανίκας, «Η φαντασία του θεατή στην εξουσία του Ιντιάνα Τζόουνς», *ό.π.*, σσ. 527-529.
- Barthelemy Amengual, «Η ανάγκη της μυθοπλασίας», (μετάφραση: Θανάσης Θ. Νιάρχος), *ό.π.*, σσ. 530-532.

- Μάκης Μωραΐτης, «Το μυθιστόρημα και ο κινηματογράφος», *ό.π.*, σσ. 533-537.
- Luis Buñuel, «Ποίηση και κινηματογράφος», (μετάφραση: Αντώνης Φωστιέρης), *ό.π.*, σσ. 538-539.
- Θανάσης Ρεντζής, «Διάλογος με τη λογοτεχνία», *ό.π.*, σσ. 540-541.
- Γιάννης Σολδάτος, «Μια σχέση...», *ό.π.*, σσ. 541-544.
- Carl Dreyer, «Σενάριο και 'κινηματογραφικό μυθιστόρημα'», (μετάφραση: Διονυσία Μαύρου), *ό.π.*, σσ. 545-549.
- François Jost, «Η πράξη της αφήγησης: ταξίδι στο πέραν», (μετάφραση: Ισαβέλλα Μαρτζοπούλου), *ό.π.*, σσ. 550-554.
- Viktor Skonksij, «Η ποίηση και η πρόζα στον κινηματογράφο», (μετάφραση: Νίκος Κολοβός), *ό.π.*, σσ. 555-557.
- Στέλλα Βατούγιου, «Τέχνες της αφήγησης: με τον λόγο και με την εικόνα», *ό.π.*, σσ. 558-567.

**Διαβάζω τχ. 75 (Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και κινηματογράφος». Αυγούστος 1983).**

- Βασίλης Ραφαηλίδης, «Όλες οι τέχνες έχουν ανάγκη από τον κινηματογράφο», *ό.π.*, σσ. 14-16.
- Γιώργος Διζικιρίκης, «Λογοτεχνία και κινηματογράφος», *ό.π.*, σσ. 17-21.
- Ολιβιέ Κοντ, «Τρεις Αμερικανοί συγγραφείς στο Χόλλυγουντ», *ό.π.*, σσ. 22-37.
- Στάθης Βαλούκας, «Η κλασική ρωσική λογοτεχνία στον κινηματογράφο», *ό.π.*, σσ. 38-41.
- Jean A. Gili: «Ο συγγραφέας και η εικόνα», (μετάφραση: Άντα Κάττουλα), *ό.π.*, σσ. 42-45.
- Γιάννης Σολδάτος, «Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνία», *ό.π.*, σσ. 46-50.
- Αλαίν Ρομπ-Γκριγιέ, «Δυο, δραστηριότητες εντελώς ανεξάρτητες η μια από την άλλη», *ό.π.*, (μετάφραση: Άντα Κάττουλα), σσ. 51-54.

**Στον Αντρέα Φραγκιά.**

**η λέξη, τχ.28 (Οκτώβρης 1983).**

- Α. Φραγκιάς «Μια μετακόμιση», *ό.π.*, σσ. 819-827.
- Μ. Κουμανταρέας, «Σημειώσεις στο περιθώριο της Καγκελόπορτας», *ό.π.*, σσ. 828-829.
- Φ. Δ. Δρακονταειδής, «Δύο απόψεις: για τον Εμφύλιο και για τον Ανδρέα Φραγκιά», *ό.π.*, σσ. 830-832.
- Αντώνης Φωστιέρης - Θανάσης Νιάρχος, «σε β' πρόσωπο», *ό.π.*, σσ. 881-882.

**Ελί-τροχος, τχ. 2 (Αφιέρωμα Πεζογραφία: «Ανδρέας Φραγκιάς». Ιανουάριος 1994)**

- (Γιάννης Η. Παππάς), «Συνομιλία με τον Αντρέα Φραγκιά», *ό.π.*, σσ. 45-51.
- Σπύρος Πλασκοβίτης, «'Ο Λοιμός' του Αντρέα Φραγκιά. Ένα παντοτινό βιβλίο», *ό.π.*, σσ. 52-54.
- Ερατοσθένης Καψωμένος, «Αφηγηματικές τεχνικές και σημασιακοί κώδικες. Ένα παράδειγμα ανάλυσης. 'Το πλήθος' του Αντρέα Φραγκιά», *ό.π.*, σσ. 55-64.

**Αντί, τχ. 714 (Αφιέρωμα: «Αντρέας Φραγκιάς». 26 Μαΐου 2000).**

- Έρη Σταυροπούλου, «Αντρέας Φραγκιάς: Στοιχεία της ζωής και του έργου του», *ό.π.*, σσ. 11-14.
- Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Από τον λαό στο πλήθος», *ό.π.*, σσ. 21-25.

Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Αντρέας Φραγκιάς. Ο πεζογράφος ως αυτόπτης μάρτυρας», *ό.π.*, σσ. 26-31.

Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, «Σκέψη και Μαστοριά», *ό.π.*, σσ. 32-34.

Άλκη Ζέη, «Δάσκαλοί μου ο Τσέχωφ και ο Φραγκιάς», *ό.π.*, σσ. 37

Βαγγέλης Ραπτόπουλος, «Συνεχίζοντας τον Φραγκιάς», *ό.π.*, σσ. 38-39.

Χριστόφορος Μηλιώνης, «Τα ‘καλοκινήματα’ στο *Άνθρωποι και σπίτια*», *ό.π.*, σσ. 42-45.

Κώστας Παπαγεωργίου, «*Άνθρωποι και σπίτια*», *ό.π.*, σσ. 46-47.

Γ.Δ. Παγανός, «*Η Καγκελόπορτα* και η πραγματικότητα της εποχής», *ό.π.*, σσ. 56-58.

Έρη Σταυροπούλου, «*Η ‘αποκάλυψη’ του σύγχρονου κόσμου*», *ό.π.*, σσ. 59-63.

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Επαναληπτικό μοντάζ. Ξαναδιαβάζοντας το *Πλήθος* του Αντρέα Φραγκιάς», *ό.π.*, σσ. 64-66.

#### **Διαβάζω, τχ. 426 (Αφιέρωμα: «Αντρέας Φραγκιάς». Φεβρουάριος 2002)**

Έρη Σταυροπούλου, «Χρονολόγιο Αντρέα Φραγκιάς», *ό.π.*, σσ. 94-96.

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «*Άνθρωποι και σπίτια*. Τα πρώτα θεμέλια της αλληγορίας και του συμβόλου στην πεζογραφία του Αντρέα Φραγκιάς», *ό.π.*, σσ. 97-100.

Έρη Σταυροπούλου, «*Το Πλήθος*: ένα μεταμοντέρνο έπος», *ό.π.*, σσ. 111-116.

Αλέξης Ζήρας, «*Η τέχνη της αλληγορίας στο έργο του Αντρέα Φραγκιάς*», *ό.π.*, σσ. 117-122.

#### **Κ, τχ. 4 (Αφιέρωμα: «Αντρέας Φραγκιάς». Μάρτιος 2004)**

Αντρέας Φραγκιάς, «Ένας φίλος μας ο Κάφκα», *ό.π.*, σσ. 4-15.

Αλέξης Ζήρας, «Ο Φραγκιάς και ο παρείσακτος άνθρωπος του Κάφκα», *ό.π.*, σσ. 16-20.

Χριστόφορος Μηλιώνης «Αντρέα Φραγκιάς: *Λοιμός. μυθιστόρημα*. Μία θεώρηση», *ό.π.*, σσ. 20-26.

Ελισάβετ Κοτζιά, «Μερικές σημειώσεις για τα μυθιστορήματα *Άνθρωποι και σπίτια*, *Καγκελόπορτα* και *Λοιμός* του Αντρέα Φραγκιάς», *ό.π.*, σσ. 31-34

Έρη Σταυροπούλου, «*Το ‘πορτρέτο μια ηρωίδας’ από τον Αντρέα Φραγκιάς*», *ό.π.*, σσ. 35-42.

#### **Θέματα Λογοτεχνίας, τχ. 40 (Αφιέρωμα: «Αντρέας Φραγκιάς». Ιανουάριος – Απρίλιος 2009).**

Αντρέας Παγουλάτος, «*Λόγος εικόνα και πραγματικότητα*. (Ένας διάλογος με τον Αντρέα Φραγκιάς)», *ό.π.*, σσ. 19-25.

Έρη Σταυροπούλου, «*‘Εκόμισε εις την τέχνην’*: τα κύρια χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Αντρέα Φραγκιάς», *ό.π.*, σσ. 31-39.

Αιμιλία Καραλή, «Αντρέα Φραγκιάς, *Άνθρωποι και σπίτια*. *Καγκελόπορτα*: η πρόσληψη των έργων από την αριστερή κριτική», *ό.π.*, σσ. 82-95.

Μαρία Κοκκινίδου, «*Η πόλη στην πεζογραφία του Αντρέα Φραγκιάς*», *ό.π.*, σσ. 96-106.

Δημήτρης Αγγελάτος, «*Οι μηχανισμοί (ανα)παράστασης της (‘δύστροπης’) πραγματικότητας στο αφηγηματικό σύμπαν του Λοιμού*», *ό.π.*, σσ. 124-135. (=Αγγελάτος 2009γ)

Γιάννης Δημητρακάκης, «*Ρητορική και βία*. Μια ανάλυση του γλωσσικού συσχετισμού δυνάμεων στο *Λοιμό*», *ό.π.*, σσ. 160-172.

Μένης Κουμανταρέας, Κώστας Ακριβός, Βαγγέλης Ραπτόπουλος, Αλέξης Ζήρας, «*Συζήτηση με θέμα: ο Αντρέας Φραγκιάς και η νεότερη πεζογραφία*. Επιδράσεις και επισημάνσεις (Συνέδριο για τον Φραγκιάς, Αθήνα 14-16 Δεκεμβρίου 2007)», (Παρέμβαση: Έρη Σταυροπούλου. Συντονίζει ο Γιάννης Μπασκόζος, διευθυντής του περιοδικού *Διαβάζω*), *ό.π.*, σσ. 264-275. (=Θέματα Λογοτεχνίας 2009).



Γιάννης Η. Παππάς, «Βιογραφία – Εργογραφία – Βιβλιογραφία Αντρέα Φραγκιά», *ό.π.*, σσ. 276-292.

### **Στον Χριστόφορο Μηλιώνη**

***Ελίτροχος*, τχ. 7 («Αφιέρωμα πεζογραφία: Χριστόφορος Μηλιώνης». Φθινόπωρο 1995).**

(Γιάννης Παππάς), «Συνομιλία με τον Χριστόφορο Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 98-108.

Μ. Γ. Μερακλής, «Χειριστής ανελκυστήρος’ το τελευταίο βιβλίο του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 109-112.

Γ. Δ. Παγανός, «Η πεζογραφία του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 112-124.

Αλέξης Ζήρας, «Μνημοτεχνικές στις ιστορίες του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 125-131.

Τάσος Καλούτσας, «Στοιχεία από τη σύνθεση του χρόνου στο πεζογραφικό έργο του Χριστόφορου Μηλιώνη», σσ. 132-142.

***Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 47-48 («Αφιέρωμα: Χριστόφορος Μηλιώνης». Μάιος – Δεκέμβριος 2011).**

Χριστόφορος Μηλιώνης, «Τα Ενύπνια», *ό.π.*, σσ. 5-8.

Χριστόφορος Μηλιώνης, «Δημήτρης Χατζής», *ό.π.*, σσ. 9-11.

Γ. Δ. Παγανός, «Ο Χριστόφορος Μηλιώνης και η λογοτεχνία των μεταιχμίων», *ό.π.*, σσ. 12-17.

Νίκη Eideneier, «Χριστόφορος Μηλιώνης: Ο μάστορας του λόγου, της μνήμης και της γλώσσας», *ό.π.*, σσ. 18-22.

Γεωργία Λαδογιάννη, «Ο ‘Χορός των γυναικών’ στο έργο του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 23-30.

Τάσος Καλούτσας, «Το νεότερικό διήγημα του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 31-36.

Χριστίνα Αργυροπούλου, «Η αφηγηματική τέχνη στο έργο του Χριστόφορου Μηλιώνη με εστίαση στο έργο *Το Μοτέλ, Κομμωτής Κομητών*», *ό.π.*, σσ. 37-48.

Lucia Marcheselli Loukas (Μετάφραση: Μαρία Κασωτάκη), «Εμπειρία των συνόρων και ‘εσωτερικά’ σύνορα στον *Καλαμά και Αχέροντα*», *ό.π.*, σσ. 49-56.

Έρη Σταυροπούλου, «Χριστόφορος Μηλιώνης, *Τα φαντάσματα του Γιορκ και τα άλλα φαντάσματα*», *ό.π.*, σσ. 57-61.

Μαρία Ν. Ψάχου, «Η λειτουργία της ιστορίας στην πεζογραφία (διηγήματα και νουβέλες) του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 62-75.

Μαρία Κ. Πεσκετζή, «Η λογοτεχνία και τα μετρημένα λόγια του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 76-82.

Θ.Γ. Γόγολος, «Ο δοκιμιακός λόγος του Χριστόφορου Μηλιώνη. Ένα παράδειγμα: *Το Διήγημα*», *ό.π.*, σσ. 83-87.

Αριστέα Κομνηνέλλη, «Ο Χριστόφορος Μηλιώνης συναντά τον Αλαίν Ρομπ-Γκριγιέ», *ό.π.*, σσ. 88-98.

Henri Tonnet, «Με αφορμή *Το Διήγημα* του Χριστόφορου Μηλιώνη. Σκέψεις για τη φύση και την ιστορία του ελληνικού διηγήματος», *ό.π.*, σσ. 99-110.

Θάλεια Παντίρη, «Traduttore, traditore? Μεταφράζεται ο Χριστόφορος Μηλιώνης», σσ. 111-114.

***Μανδραγόρας* τχ. 42 («Αφιέρωμα: «Χριστόφορος Μηλιώνης». Άνοιξη – Καλοκαίρι 2010)**

Δημήτριος Χ. Σκλαβενίτης, «Χριστόφορος Μηλιώνης. Χρονολόγιο», *ό.π.*, σσ. 84-85.

- Χριστόφορος Μηλιώνης, «Αναμνήσεις. Μια βραδιά με τον Πεντζίκη», *ό.π.*, σσ. 88-89.
- Χριστόφορος Μηλιώνης, «Αναμνήσεις. Σοσιαλιστικός εγκλεισμός», *ό.π.*, σ. 89.
- Αριστέα Κομνηνέλλη – Κώστας Κρεμμυδάς «Ό,τι έχει απομείνει είναι τα χέρσα χωράφια με τα γκριζα γαϊδουράγκαθα... Μια συζήτηση με τον Χριστόφορο Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 90-91.
- Γ. Δ. Παγανός, «Η ενιαία προσωπική μυθολογία του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 92-93.
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Το φάντασμα της Ιστορίας. Το συλλογικό δράμα και η υποκειμενικότητα της μνήμης στην πεζογραφία του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 94-96.
- Γιώργος Αραγής, «Η Παραφρονία ως κοιτίδα της διηγηματογραφίας του Χ. Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 97-101.
- Αλέξης Ζήρας, «Ο Χριστόφορος Μηλιώνης, νοσταλγός», *ό.π.*, σσ. 102-103.
- Βασίλης Παπαϊωάννου, «Για τον δάσκαλό μου Χριστόφορο Μηλιώνη», *ό.π.*, σ. 103.
- Γεωργία Λαδογιάννη, «Από την ιστορία στη λογοτεχνία. Σχόλια στο ύφος του Χριστόφορου Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 104-105.
- Τάσος Πορφύρης, «Χριστόφορος Μηλιώνης: Η φρίκη του εμφυλίου», *ό.π.*, σσ. 106.
- Δημήτριος Χ. Σκλαβενίτης, «Το φιλολογικό έργο του Χ. Μηλιώνη», *ό.π.*, σσ. 107-113.
- Χρήστος Μπουλώτης, «Ο δάσκαλός μου, Χριστόφορος Μηλιώνης», *ό.π.*, σσ. 114-115.
- Δημήτριος Χ. Σκλαβενίτης, «Εργογραφία Χριστόφορου Μηλιώνη. Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας», *ό.π.*, σσ. 116-122.

## Στη Μάρω Δούκα

### *η λέξη τχ. 195 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2008).*

- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Οι απορρώγες βράχοι της ηθικής», *ό.π.*, σσ. 14-16.
- Μάρω Δούκα, « 'Αντιμετωπίζω με καχυποψία την όποια ευαισθησία μου. Συνομιλία με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο' », *ό.π.*, σσ. 17-25.
- Ελισάβετ Κοτζιά, «Η πολιτική Μάρω Δούκα», *ό.π.*, σσ. 26-29.
- Μαίρη Μικέ, «Η διαχρονική απληστία της πορφύρας. Ένας σκούφος από πορφύρα», *ό.π.*, σσ. 43-52.
- Γιώργος Συμπάρδης, «Ουράνια Μηχανική: Η ζωή σαν μυθιστόρημα», *ό.π.*, σσ. 54-59.

## Διαδικτυακές πηγές.

- «Academy Awards Database», *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 2014, <[awardsdatabase.oscars.org/?search=Basic](http://awardsdatabase.oscars.org/?search=Basic)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 22/2/2019.
- Richard Bégin, *Interartialité*, Centre de documentation, Centre du recherché sur l' intermédialité, <[cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche\\_concept.asp?id=13](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_concept.asp?id=13)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 23/12/2014.
- Dafermos, D. & Marvakis, A. & Triliva, S. '(De)constructing Psychology in Greece', *Annual Review of Critical Psychology*, τχ. 5 (2006), σσ. 180-191. Πρόσβαση από: <[www.researchgate.net/publication/216554252\\_De-constructing\\_Psychology\\_in\\_Greece](http://www.researchgate.net/publication/216554252_De-constructing_Psychology_in_Greece)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 21/4/2019.
- Roger Ebert, «Thieves like us», *Roger Ebert.com*, Ebert Digital LLC, <[www.rogerebert.com/reviews/thieves-like-us-1974](http://www.rogerebert.com/reviews/thieves-like-us-1974)>, Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 13/8/2018.
- , «Carlito's Way», *Roger Ebert.com*, Ebert Digital LLC, <[www.rogerebert.com/reviews/carlitos-way-1993](http://www.rogerebert.com/reviews/carlitos-way-1993)>, Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 14/4/2019.

- Hans Ulrich Gumbrecht, «Why Intermediality — if at all?», *intermédialités*, τχ. 2 (φθινόπωρο 2003), σσ. 173–178. <[doi.org/10.7202/1005464ar](https://doi.org/10.7202/1005464ar)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 8/2/2014.
- Stephen Halliwell, «Diegesis – Mimesis»: *The living handbook of narratology*, Jahn Christoph Meister (executive editor) – Wilhelm Schernus (editorial assistant), Hamburg University, δημιουργία: 17/10/2012, αναθεώρηση: 12/09/2013, <[www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis---mimesis](http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis---mimesis)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 9/10/2014.
- Internet Movie Database*, 1990-2019, <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 20/2/2019.
- Tobias Klauk – Tilmann Köppe, «Telling vs. Showing»: *The living handbook of narratology*, Jahn Christoph Meister (executive editor) – Wilhelm Schernus (editorial assistant), Hamburg University, δημιουργία: 8/5/2013, αναθεώρηση: 16/1/2014, <[www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing](http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 9/10/2014.
- Mark Langer, «Exploitation Film», *Film History*, τ. 6, τχ. 3, (Φθινόπωρο 1994), σσ. 291-292. Πρόσβαση από: *JSTOR*, <[www.jstor.org/stable/3814924](http://www.jstor.org/stable/3814924)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 6/4/2019.
- «L' arroseur arrosé (The sprinkler sprinkled) Film 1895», *Internet Archive*, 18/3/2011, <[archive.org/details/youtube-0E0IenGJ09o](http://archive.org/details/youtube-0E0IenGJ09o)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 09/01/2019.
- Gottfried Ephraim Lessing (Λέσσιγγ), *Λαοκόων ἢ περὶ τῶν ὀρίων τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ποιήσεως*, (μετάφραση: Αριστομένης Προβελέγγιος), Αθήνα, Τύποις Π.Δ. Σακελλάριου, 1902. (Πηγή: *Anemi. The digital Library of Modern Greek Studies*, 2000-2006 <[anemi.lib.uoc.gr/php/pdf\\_pager.php?rec=/metadata/9/4/5/metadata-241-0000000.tkl&do=168315.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=440&height=649&maxpage=256](http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/9/4/5/metadata-241-0000000.tkl&do=168315.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=440&height=649&maxpage=256)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 2/4/2019.
- Irina Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», περ. *intermédialités*, τχ. 6 (φθινόπωρο 2005), σσ. 43-64. <[doi.org/10.7202/1005505ar](https://doi.org/10.7202/1005505ar)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 3/3/2019.
- Werner Wolf, «(Inter)mediality and the Study of Literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* τ. 13, τχ. 3 (2011): <[dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789](https://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 2/2/2019.
- Αλέξανδρος Αγγελάκης, *Cinema Lab. Το ψηφιοποιημένο αρχείο του «Σύγχρονου Κινηματογράφου» & του «Φιλμ»*, <[cinemalab.eu.org](http://cinemalab.eu.org)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 04/01/19.
- Μαρία Αθανασοπούλου, «Λογοτεχνία και εικαστικές τέχνες: ut pictura poesis», *Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Σελιδοδείκτες*, 2015, <[selidodeikt.es.greek-language.gr/lemmas/1110](http://selidodeikt.es.greek-language.gr/lemmas/1110)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 23/11/2018.
- Ανέμη. The Digital Library of Modern Greek Studies*, 2006, <[anemi.lib.uoc.gr](http://anemi.lib.uoc.gr)> Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 10/10/2019).
- Αριστοτέλης, *Ποιητική, Μνημοσύνη. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2012, <[www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/library/browse.html?page=2&text\\_id=76](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=2&text_id=76)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 19/01/2019.
- Άννα Αφεντουλίδου, «Κρίσιμα μεταμυθοπλαστικά έκδοχα. Για έξι νέες πεζογραφικές φωνές», *Η Κυριακάτικη Αυγή, Αναγνώσεις* (22/4/2018). (Πρόσβαση από: <[avgianagnoseis.blogspot.com/2018/04/blog-post\\_4.html](http://avgianagnoseis.blogspot.com/2018/04/blog-post_4.html)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 24/01/2019)
- Ρέα Βάλντεν, «Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1980. Από την ανατρεπτικότητα στη θεσμοποίηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», *Χρόνος*, τχ. 56-57 (21 Ιανουαρίου 2018), <[chronos.fairead.net/walden-kinimatografos80](http://chronos.fairead.net/walden-kinimatografos80)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 07/01/19. (Πρώτη δημοσίευση: *Περιοδικό ΑΩ*, τχ. 76, Μάρτιος 2017).

Γ. Βελούδης – Ν. Κατσώχης, «Σημείωση», *Portal of the greek language. Dictionary of Linguistic Terms*, Κέντρο ελληνικής γλώσσας, 2006-2008. < [www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=26](http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=26)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 19/11/2018.

Ευριπίδης Γαραντούδης, «Από τα σοφά παιδιά στα golden boys», *Τα Νέα*, «Βιβλιοδρόμιο», 17.1.2009. (Πρόσβαση από: <[www.tanea.gr/old-page-categories/books/article/4497170/?iid=2](http://www.tanea.gr/old-page-categories/books/article/4497170/?iid=2)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 4/4/2019).

Λίνα Γιάνναρου, «Εμείς η γενιά των 700 ευρώ, ζητάμε», *Η Καθημερινή* (18.11.2007) (Πρόσβαση από: <[www.kathimerini.gr/304961/article/epikairothta/ellada/emeis-h-genia-twn-700-eyrw-zhtame](http://www.kathimerini.gr/304961/article/epikairothta/ellada/emeis-h-genia-twn-700-eyrw-zhtame)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 9/1/2019).

Τιτίκα Δημητρούλια, «Νέα πεζογραφία: Ρεαλισμός ή ριάλιτι; Η βία, το σεξ και η αισχρολογία μετακομίζουν από την τηλεόραση-σκουπίδι στις σελίδες νέων βραβευμένων συγγραφέων», εφημ. *Η Καθημερινή* (23.11.2004). (=Τιτίκα Δημητρούλια. «Ρεαλισμός ή ριάλιτι; Η βία, το σεξ και η αισχρολογία μετακομίζουν από την τηλεόραση-σκουπίδι στις σελίδες νέων βραβευμένων συγγραφέων», *Άρθρογραφία. Έρευνα. Κριτικές. Ενημέρωση. Άρθρα*, <[www.dimitroulia.gr/nea\\_pezograpfia\\_realismos\\_rialiti\\_bia\\_to\\_sex\\_kai\\_aisxrologia\\_metakomizoyn-article-614.html?category\\_id=66](http://www.dimitroulia.gr/nea_pezograpfia_realismos_rialiti_bia_to_sex_kai_aisxrologia_metakomizoyn-article-614.html?category_id=66)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 10/9/2018).

—, «Περιγράφοντας με μαστοριά μια προαναγγελθείσα ήττα. Για το βιβλίο του Χρήστου Οικονόμου *Κάτι θα γίνει θα δεις*», εφημ. *Η Καθημερινή* (20.6.2010). (Πρόσβαση από: Titika Dimitroulia. Academia.edu.

<[www.academia.edu/25728634/%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82\\_%CE%BC%CE%B5\\_%CE%BC%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%AC\\_%CE%BC%CE%B9%CE%B1\\_%CF%80%CF%81%CE%BF%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%B8%CE%B5%CE%AF%CF%83%CE%B1\\_%CE%AE%CF%84%CF%84%CE%B1](http://www.academia.edu/25728634/%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82_%CE%BC%CE%B5_%CE%BC%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%AC_%CE%BC%CE%B9%CE%B1_%CF%80%CF%81%CE%BF%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%B8%CE%B5%CE%AF%CF%83%CE%B1_%CE%AE%CF%84%CF%84%CE%B1)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 24/1/2019).

—, «Με τον τρόπο του διαδικτύου. Για τα μυθιστορήματα *Εαρινό εξάμηνο* του Γιώργου Στόγια (εκ. Απόπειρα) και *Υπόγειος* των Δημήτρη Μητσοτάκη και Αλέξανδρου Σικιαρίδη (εκδ. Τόπος)», εφημ. *Η Καθημερινή* (8.12.2013). (=Τιτίκα Δημητρούλια. «Με τον τρόπο του διαδικτύου. Για τα μυθιστορήματα *Εαρινό εξάμηνο* του Γιώργου Στόγια (εκ. Απόπειρα) και *Υπόγειος* των Δημήτρη Μητσοτάκη και Αλέξανδρου Σικιαρίδη (εκδ. Τόπος)», *Άρθρογραφία. Έρευνα. Κριτικές. Ενημέρωση. Άρθρα*, <[www.dimitroulia.gr/me\\_ton\\_tropo\\_toy\\_diadiktyoy-article-718.html?category\\_id=65](http://www.dimitroulia.gr/me_ton_tropo_toy_diadiktyoy-article-718.html?category_id=65)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 14/4/2019).

Εκπομπή *Παρασκήνιο*. Επεισόδιο: «Το σενάριο στον ελληνικό κινηματογράφο», Σκηνοθεσία: Κατερίνα Ευαγγελάκου. Παραγωγή: Cinetic, 1988. (Πρόσβαση από: *Αρχείο της ΕΡΤ*, <[archive.ert.gr/68869/](http://archive.ert.gr/68869/)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 4/1/19).

Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Ένας τύπος ελευθεριότητας», Βιβλιοθήκη, *Ελευθεροτυπία*, 29 Ιανουαρίου 2011. (Πρόσβαση από: <[www.enet.gr/?i=news.el.article&id=245807](http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=245807)> Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 18/7/2018).

—, «‘Το σοφό παιδί’ δεκαπεντάρισε», *Η Εποχή*, 26.10.2008. (Πρόσβαση από: Μάρη Θεοδοσοπούλου, «‘Το σοφό παιδί’ δεκαπεντάρισε», *Ex Libris*, 24 Οκτωβρίου 2008<[maritheodo.blogspot.com/2008/10/blog-post\\_24.html](http://maritheodo.blogspot.com/2008/10/blog-post_24.html)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 20/3/2019).

—, «Ιάκωβος και Ριχάρδος», *Το Βήμα*, 10/10/1999. (Πρόσβαση από: <[www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=115157](http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=115157)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 13/11/18).

«Θεματική περιοχή: σημειωτική», *Portal of the greek language. Dictionary of Linguistic Terms*, Κέντρο ελληνικής γλώσσας, <[www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/glossology/search.html?c=σημειολογία](http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/search.html?c=σημειολογία)>.

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 11/9/2014.

«Η πίτσα του Γκορμπατσόφ», *Ριζοσπάστης*, 4/12/1997, σελ. 4. (Πρόσβαση από: <[www.rizospastis.gr/story.do?id=3707187](http://www.rizospastis.gr/story.do?id=3707187)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 2/4/2019).

Ελισάβετ Κοτζιά, «Το πεζογραφικό έργο του Χριστόφορου Μηλιώνη», περ. *Ο Αναγνώστης*, 8.1.2017. <[www.oanagnostis.gr/to-pezoγραφικό-έργο-του-χριστόφορου-μ/](http://www.oanagnostis.gr/to-pezoγραφικό-έργο-του-χριστόφορου-μ/)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 5/3/2019.

Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Από το σοφό παιδί στον άσοφο ενήλικα», *Τα Νέα*, «Βιβλιοδρόμιο», 21.7.2012. (Πρόσβαση από: <[www.tanea.gr/relatedarticles/article/4739773/?iid=2](http://www.tanea.gr/relatedarticles/article/4739773/?iid=2)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 4/1/19).

Κώστας Λεονταρίδης, «Μια πίτσα μας ενώνει», *Η Καθημερινή*, 21/1/2015. (Πρόσβαση από: <[www.kathimerini.gr/800360/opinion/epikairothta/politikh/mia-pitsa-mas-enwnei](http://www.kathimerini.gr/800360/opinion/epikairothta/politikh/mia-pitsa-mas-enwnei)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 5/3/2019).

Μαρκ Μαζάουερ, «Αδιέξοδο: η εξέλιξη της ελληνικής κρίσης», *Χρόνος*, τχ. 3 (Ιούλιος 2013), <[www.chronosmag.eu/index.php/exe-xxl-ll-s.html](http://www.chronosmag.eu/index.php/exe-xxl-ll-s.html)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 24/1/2019.

Μαρία Ξυλούρη, «Στο έργο του Φραγκιά καθρεφτίζεται ο παραλογισμός της τελευταίας 30ετίας», *Τα Νέα*, 8.8.2012. (Πρόσβαση από: <[www.tanea.gr/old-page-categories/books/article/4497170/?iid=2](http://www.tanea.gr/old-page-categories/books/article/4497170/?iid=2)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15/3/2019).

Έρη Σταυροπούλου, «Αναζήτηση, αλλαγή, σφετερισμός ταυτότητας: η περίπτωση του σωσία», *Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010): «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)». Τόμος Β΄, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011. (Πρόσβαση από: <[www.eens.org/?page\\_id=2611](http://www.eens.org/?page_id=2611)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 10/4/2019).

Μικέλα Χαρτουλάρη, «Με το βλέμμα κατά μέτωπο στο παρόν. Μάρω Δούκα», *Χρόνος*, τχ. 43 (25 Νοεμβρίου 2016). <[chronos.fairead.net/douka-paron](http://chronos.fairead.net/douka-paron)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 9/1/2019.

«Ψηφιακή Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)», *Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, 2015. <[www.askiweb.eu/index.php/el/71-2015-09-25-11-37-32/anakoinoiseis/234-2015-09-17-09-57-18](http://www.askiweb.eu/index.php/el/71-2015-09-25-11-37-32/anakoinoiseis/234-2015-09-17-09-57-18)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 26/3/2019.

«Ψηφιακή Συλλογή. Φιλμογραφία», *Ταινιοθήκη της Ελλάδος*, 2006. <[www.tainiothiki.gr/v2/filmography/](http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/)>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 28/2/2019.

## Πρωτογενές υλικό<sup>2</sup>.

### Λογοτεχνία<sup>3</sup>.

Άρης Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>25</sup>2005. (Α΄ έκδοση: 1975).

\*—, *Ο λόφος με το συντριβάνι*, Αθήνα, Ύψιλον, 1983. (Α΄ έκδοση: Βέργος 1977).

Πέτρος Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του Σούπερμαν*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>2</sup>1977. (Α΄ έκδοση 1972).

Θανάσης Βαλτινός, *Η κάθοδος των εννιά*, Αθήνα, Κέδρος 1992. (Α΄ έκδοση: περ. *Εποχές* 1963· Κέδρος 1978).

\*—, *Συναζάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο πρώτο: Αμερική*, Αθήνα, Ωκεανίδα, 2001. (Α΄ έκδοση: περ. *Ταχυδρόμος* 1964· Κέδρος 1972).

\*—, *Τρία ελληνικά μονόπρακτα. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Στιγμή 1989. (Α΄ έκδοση: Κέδρος 1978).

<sup>2</sup> Στο πρωτογενές υλικό έχω περιλάβει και κάποια έργα, λογοτεχνικά και κινηματογραφικά, τα οποία δεν σχολιάζω ούτε αναφέρω στο κείμενο της διατριβής, τα θεωρώ όμως σημαντικά για την αποκρυστάλλωση του σχήματος του *κειμενοποιημένου κινηματογραφικού* και των χαρακτηριστικών του στη θεώρησή μου. Αυτά τα έργα επισημαίνονται με έναν αστερίσκο.

<sup>3</sup> Η χρονολογία πρώτης έκδοσης δίνεται με βάση την Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Αλέξανδρου Αργυρίου.

- \*—, *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο*, Αθήνα, Άγρα, 1992. (Α΄ έκδοση: Στιγμή 1985).
- \*—, *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, <sup>5</sup>2006 (Α΄ έκδοση: Στιγμή 1989).
- \*—, *Φτερά μπεκάτσας*, Αθήνα, Άγρα, 1992.
- , *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, <sup>2</sup>2007. (Α΄ έκδοση: Άγρα 1992).
- , *Ορθοκωστά. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, <sup>5</sup>2007. (Α΄ έκδοση: Άγρα 1994).
- , *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί '22*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2011. (Α΄ έκδοση: Ωκεανίδα 2000).
- \*—, *Ημερολόγιο 1836-2011*, Αθήνα, Ωκεανίδα, 2001.
- , *Εθισμός στη νικοτίνη*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, <sup>2</sup>2008. (Α΄ έκδοση: Μεταίχμιο 2003).
- \*—, *Άνθη της αβύσσου*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2008.
- \*—, *Ο Τελευταίος Βαρλάμης*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2011.
- \*—, *Ανάπλους*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2012.
- Βασίλης Βασιλικός, *Το φύλλο. Το πηγάδι. Τ' αγέλιασμα*, Αθήνα, Εστία, <sup>4</sup>1976. (Α΄ συγκεντρωτική έκδοση: 1963).
- , *Ζ. Φανταστικό ντοκυμανταίρ ενός εγκλήματος*, Αθήνα, Πλειάς, 1973. (Α΄ έκδοση: 1966).
- , *Ο Βάγγος απ' τα Φάρσαλα έγινε αρχιγκάγκστερ*, Αθήνα, Τόπος, 2007.
- \*Γιώργης Γιατρομανωλάκης, *Ιστορία. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1982.
- Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, *...και ιδού ίππος χλωρός*, Αθήνα, Καστανιώτης, <sup>7</sup>1990. (Α΄ έκδοση: 1963).
- Ε. Χ. Γονατάς, *Το Βάραθρο*, Αθήνα, Στιγμή, <sup>3</sup>1984. (Α΄ έκδοση: Πρώτη Ύλη 1963).
- \*—, *Οι Αγελάδες*, Αθήνα, Κείμενα <sup>2</sup>1980. (Α΄ έκδοση: Πρώτη Ύλη 1963).
- Μάρω Δούκα, *Η Πηγάδα. Κάτι άνθρωποι. Αθοπετού*, Αθήνα, Πατάκης, 2009. (Α΄ έκδοση *Η Πηγάδα. Κάτι άνθρωποι*: Κέδρος 1974· Α΄ δημοσίευση: «Αθοπετού»*Ελευθεροτυπία* 8/6/2002).
- , *Καρρέ Φιξ. Διηγήματα*, Αθήνα, Πατάκης, <sup>6</sup>2007. (Β΄ έκδοση, αναθεωρημένη και συμπληρωμένη. Α΄ έκδοση: Κέδρος 1976).
- , *Η αρχαία σκουριά*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>18</sup>1987. (Α΄ έκδοση: 1979).
- \*—, *Εις τον πάτο της εικόνας*, Αθήνα, Πατάκης, 2006 (Α΄ έκδοση: Κέδρος 1990).
- , *Ουράνια Μηχανική*, Αθήνα, Πατάκης, <sup>2</sup>2009. (Α΄ έκδοση: Κέδρος 1999).
- Φίλιππος Δ. Δρακονταειδής *Προς Οφρύνιο. Ιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1980.
- \*Γιώργος Ιωάννου, *Για ένα φιλότιμο*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>20</sup>2006. (Α΄ έκδοση: Διαγώνιος 1964).
- \*—, *Η σαρκοφάγος*, Αθήνα, Ερμής, 1971.
- \*—, *Ομόνοια 1980*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1980.
- Λευτέρης Καλοσπύρος, *Η μοναδική οικογένεια*, Αθήνα, Πόλις, 2013.
- \*Μαργαρίτα Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, Αθήνα, Καστανιώτης, <sup>12</sup>1997. (Α΄ έκδοση: Νέα Υόρκη-Λονδίνο, 1974· Στοκχόλμη 1974· Παρίσι, 1975· Αθήνα 1976).
- , *Ο Υπνοβάτης*, Αθήνα, Ερμής, 1988 (Ε΄ ανατύπωση). (Α΄ έκδοση: 1985).
- , *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη. Ημερολόγια 1959-1979*, (Επιμέλεια: Βασίλης Κιμούλης), Αθήνα, Ωκεανίδα, 2008.
- \*Νίκος Κάσδαγλης, *Κεκαρμένοι*, Αθήνα, χ.έ., 1959.
- , *Τα δόντια της μυλόπετρας*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, <sup>4</sup>1995 (Α΄ έκδοση: 1955).
- \*—, *Το θολάμι*, Αθήνα, Στιγμή, 1987.
- Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Αντιποιήσεις αρχής*, Αθήνα, Κέδρος, 1979.

- Κώστας Κοτζιάς, *Καπνισμένος ουρανός. Ιστορία ενός κάστρου της αντίστασης*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1984. (Α΄ έκδοση: 1957).
- Μένης Κουμανταρέας, *Τα μηχανάκια*, Αθήνα, Φέξης, 1962.
- , «Η δόξα του σκαπανέα»: *Τα μηχανάκια (Β΄ έκδοση). Η δόξα του σκαπανέα*, Αθήνα, Κέδρος, 1970.
- , *Η κυρία Κούλα*, Αθήνα, Κέδρος, 1978.
- \*Τάκης Κουφόπουλος, *Μικρές σύγχρονες ιστορίες* (Α΄ έκδοση: 1959).
- \*—, *Η οδός*. (Α΄ έκδοση: 1962).
- \*—, *Απόλογος*, Αθήνα, Διογένης, 1980<sup>4</sup>.
- \*Μενέλαος Λουντέμης, *Αυτοί που φέρανε την καταχνιά* (1946)
- \*—, *Οδός Αβύσσου αριθμός 0*. Αθήνα, Βιβλιοεκδοτική, 1962.
- Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Ο άλλος Αλέξανδρος*, Αθήνα, Καστανιώτης, <sup>6</sup>1996. (Α΄ έκδοση: 1950).
- , *Το Μυστήριο*, Αθήνα, Κέδρος, 1976.
- Νίκος Α. Μάντης, *Οι τυφλοί*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2017.
- , *Πέτρα. Ψαλίδι. Χαρτί*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2014.
- Κυριάκος Μαργαρίτης, *Όταν θα βγαίνουν τα λιοντάρια, φίλησέ με*, Αθήνα, Ψυχογιός, 2013.
- Χριστόφορος Μηλιώνης, *Το πουκάμισο του Κένταυρου*, χ.ο., Αθήνα, 1971. (Από την Ευγενία Λαγού).
- , *Το πουκάμισο του Κενταύρου και άλλα διηγήματα*. Αθήνα, Θεμέλιο, 1982. (Επανέκδοση των *Παραφωνία* 1961 και *Το πουκάμισο του Κενταύρου* 1971).
- , *Τα διηγήματα της Δοκιμασίας*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>2</sup>2001. (Α΄ έκδοση: 1978).
- , *Ακροκεραύνια*. Αθήνα, Κέδρος, 1976.
- , *Δυτική Συνοικία*, Αθήνα, Κέδρος, 1980.
- , *Καλαμάς και Αχέροντας*, Αθήνα, Στιγμή, 1985.
- , *Τα φαντάσματα του Γιορκ*, Αθήνα, Κέδρος, 1999.
- Κωστούλα Μητροπούλου, *Το έγκλημα ή 450 ημέρες*. Αθήνα, Κέδρος, 1972.
- , *Το χρονικό των τριών ημερών. (Σχολή Πολυτεχνείου)*, Αθήνα, Κέδρος <sup>7</sup>1982. (Α΄ έκδοση: 1974).
- \* Δημήτρης Νόλλας, *Νεράιδα της Αθήνας. Πολυξένη. Νουβέλες*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2004. (Α΄ έκδοση –χωριστά: 1974).
- \*—, *Από τη μία εικόνα στην άλλη*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003.
- \*—, *Οι ιστορίες είναι πάντα ξένες. (Τα διηγήματα 1974-2016)*, (επίμετρο: Τιτίκα Δημητρούλια), Αθήνα, Ίκαρος, 2016.
- Χρήστος Οικονόμου, *Κάτι θα γίνει θα δεις. Διηγήματα*, Αθήνα, Πόλις, 2010.
- Γιάννης Παλαβός, *Αστείο. Διηγήματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2012.
- \*Γιάννης Πάνου, *...από το στόμα της παλιάς Remington*, Αθήνα, Καστανιώτης, <sup>4</sup>2000. (Α΄ έκδοση: 1981).
- Αλέξης Πανσέληνος, *Ιστορίες με σκύλους. Τέσσερα Διηγήματα*. Αθήνα, Κέδρος, <sup>6</sup>2002. (Α΄ έκδοση: 1982).
- \*Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος, *Οδοντόκρεμα με χλωροφύλλη. Έντεκα διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, Τραμ, 1973.
- Δημοσθένης Παπαμάρκος, *Το γκιακ*, Αθήνα, Αντίποδες, 2014.
- , *ΜεταΠοίηση*, Αθήνα, Κέδρος, 2015.

<sup>4</sup> Και για τα τρία βιβλία του Τάκη Κουφόπουλου η πρόσβαση έγινε από: Στέφανος Κουφόπουλος, «Κείμενα», *Τάκης Κουφόπουλος*, <[www.takiskoufopoulos.net](http://www.takiskoufopoulos.net)>. Ημερομηνία πρόσβασης: 09/01/2019).

- Σωτήρης Πατατζής, *Ματωμένα χρόνια*, Αθήνα, Εστία, <sup>2</sup>1978. (Α΄ έκδοση: 1946· Α΄ έκδοση στη συγκεκριμένη μορφή: 1965).
- Βασιλική Πέτσα, *Θυμάμαι*, Αθήνα, Πόλις, 2011.
- , *Όλα τα χαμένα*, Αθήνα, Πόλις, 2012.
- \*Σπύρος Πλασκοβίτης, *Το γυμνό δέντρο*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>3</sup>1983. (Α΄ έκδοση: 1952).
- \*—, *Το φράγμα*, Κέδρος, Αθήνα, <sup>13</sup>2000. (Α΄ έκδοση: 1961).
- Βαγγέλης Ραπτόπουλος, *Η Γενιά μου. Κομματάκια. Διόδια. Τα Τζιτζίκια*, Αθήνα, Κέδρος, 2003. (Συγκεντρωτική έκδοση των τριών πρώτων βιβλίων του Β. Ραπτόπουλου. Α΄ εκδόσεις: Κάλβος 1979· Κάλβος 1982· Κέδρος 1985).
- \*—, *Ο εργένης*, Αθήνα, Κέδρος, 1993.
- , *Λούλα*, Αθήνα, Κέδρος, 1997.
- , *Βαθύς και λυπημένος όπως εσύ*, Αθήνα, Κέδρος, 1999.
- \*Αντώνης Σαμαράκης, *Ζητείται ελπίς. Σήμα κινδύνου*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1962. (Α΄ έκδοση: *Ζητείται ελπίς* 1954· *Σήμα κινδύνου* 1959).
- \*—, *Αρνούμαι*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1962. (Α΄ έκδοση: 1961).
- , *Το λάθος. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, <sup>8</sup>1973. (Α΄ έκδοση: 1965).
- \*Αντώνης Σουρούνης, *Οι συμπαίχτες*, Θεσσαλονίκη, Τραμ, 1977.
- , *Ο χορός των ρόδων*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, <sup>10</sup>1996. (Α΄ έκδοση: 1994).
- , *Γκας ο γκάνγκστερ*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000.
- Έρση Σωτηροπούλου, *Διακοπές χωρίς πτώμα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997. (Α΄ έκδοση: 1980).
- , *Ο βασιλιάς του φλίπερ. Διηγήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998.
- , *Ζιγκ-ζαγκ στις νερατζιές*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>2</sup>2000. (Α΄ έκδοση: 1999).
- \*Γιώργος Συμπάρδης, *Μέντιουμ*, Αθήνα, Κέδρος, 1987.
- \*—, *Ο άχρηστος Δημήτρης*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>2</sup>1998. (Α΄ έκδοση: 1998).
- Άρης Σφακιανάκης, *Όταν βρέχει και φοράς παπούτσια κόλετζ*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.
- , *Οι παράξενες συνήθειες της οικογένειάς Μόρφης*, Αθήνα, Κέδρος, 1984.
- \*—, *Ο τρόμος του κενού*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>2</sup>1991 (Α΄ έκδοση: 1990).
- Φαίδων Ταμβακάκης, *Τα τοπία της Φιλομήλας*, Αθήνα, Εστία, 1988.
- \*Πέτρος Τατσόπουλος, *Οι Ανήλικοι*, Αθήνα, Υάκινθος, 1980.
- , *Το Πανσίπονο*, Αθήνα, Εστία, <sup>3</sup>1985. (Α΄ έκδοση: 1982).
- , *Κινούμενα Σχέδια*, Αθήνα, Εστία, <sup>2</sup>1985. (Α΄ έκδοση: 1984).
- , *Η καρδιά του κτήνους*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2014. (Α΄ έκδοση: Εστία 1987).
- , *Η πρώτη εμφάνιση*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1994.
- , *Ανάλαφρες ιστορίες*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, <sup>2</sup>1996. (Α΄ έκδοση: 1995).
- , *Κομεντί. Διηγήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, <sup>3</sup>1999. (Α΄ έκδοση: 1998).
- \*Στρατής Τσίρκας, *Διηγήματα*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>12</sup>2003. (Α΄ έκδοση: 1978).
- , *Η λέσχη*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>16</sup>1983. (Α΄ έκδοση: 1960).
- , *Αριάγνη*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>19</sup>1985. (Α΄ έκδοση: 1962).
- , *Η νυχτερίδα*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>18</sup>1985. (Α΄ έκδοση: 1965).
- \*—, *Η Χαμένη άνοιξη*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>38</sup>2011. (Α΄ έκδοση: 1976).
- \*Γιάννης Τσίρμπας, *Η Βικτώρια δεν υπάρχει*, Αθήνα, Νεφέλη, 2013.
- Αντρέας Φραγκιάς, *Άνθρωποι και σπίτια*, Αθήνα, Κέδρος <sup>2</sup>1977. (Α΄ έκδοση: 1955).
- , *Η Καγκελόπορτα*, Αθήνα, Κέδρος <sup>2</sup>1976. (Α΄ έκδοση 1962).



- , *Ο Λοιμός*, Αθήνα, Κέδρος <sup>10</sup>2001. (Α΄ έκδοση 1972).
- , *Το Πλήθος*, Αθήνα, Κέδρος <sup>3</sup>1988, 1986. (Α΄ έκδοση: 1985, 1986).
- Μάριος Χάκκας, *Το κοινόβιο. Διηγήματα*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>11</sup>1984. (Α΄ έκδοση: 1972).
- , *Απαντα*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>6</sup>2009. (Α΄ έκδοση 1978).
- Κώστας Χατζηαργύρης, *Η παλιά αυλή*, Αθήνα, Εστία, 1978. (Α΄ έκδοση: 1948).
- Δημήτρης Χατζής, *Φωτιά*, Αθήνα, Το Ροδακίό, 2000. (Α΄ έκδοση: 1946).
- , *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, Αθήνα, Το Ροδακίό, 1999. (Α΄ έκδοση: 1953).
- \*—, *Ανυπεράσπιστοι*, Αθήνα, Το Ροδακίό, 2000. (Α΄ έκδοση: 1966).
- \*—, *Το Διπλό βιβλίο*, Αθήνα, Κείμενα, <sup>2</sup>1977. (Α΄ έκδοση: 1976).
- \*Γιώργος Χειμωνάς, *Πεζογραφήματα*, (εισαγωγή-επιμέλεια-χρονολόγιο: Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2005.
- Χ. Α. Χωμενίδης, *Το σοφό παιδί*, Αθήνα, Πατάκης, 2015. (Α΄ έκδοση: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1993).
- \*—, *Υπερσυντέλικος*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2003.

## Κινηματογράφος<sup>5</sup>.

### Νεορεαλισμός.

- Luchino Visconti, *Ossessione* (1942).
- Roberto Rosellini, *Roma città aperta* (1945).
- , *Paisà* (1946).
- , *Germania anno zero* (1947).
- Vittorio De Sica, *Sciuscià* (1946).
- , *Ladri di biciclette* (1948).
- , *Miracolo a Milano* (1950).
- , *Umberto D* (1951).
- Luigi Zampa, *Vivere in Pace* (1946).
- Luchino Visconti, *La terra trema* (1948).
- , *Rocco e i suoi fratelli* (1960).
- \*Federico Fellini, *La Strada* (1954).
- \*—, *Le notti di Cabiria* (1957).

### Nouvelle Vague

- Agnès Varda, *Le point courte* (1955).
- , *Cléo de 5 à 7* (1962).
- Claude Chabrol, *Le Beau Serge* (1959).
- , *Les Cousins* (1959).
- François Truffaut, *Les 400 coups* (1959).

<sup>5</sup> Η χρονολογία αφορά στην πρώτη προβολή στη χώρα προέλευσης της ταινίας και δίνεται από την ιστορία του κινηματογράφου των Thompson και Bordwell (Thompson – Bordwell [1994] 2003). Συμπληρωματικές πληροφορίες αντλήθηκαν όπου ήταν απαραίτητο από τη διαδικτυακή βάση δεδομένων IMDb. Φυσικά ο κατάλογος των ταινιών έχει δειγματοληπτικό και όχι εξαντλητικό χαρακτήρα. Παρατίθεται ως συμπληρωματική τεκμηρίωση των κινηματογραφικών μορφών που περιγράφω.

—, *Tirez sur le pianiste* (1960).  
—, *Jules et Jim* (1960).  
\*Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959).  
Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* (1960).  
—, *Alphaville* (1965).  
—, *Masculin féminin* (1966).  
—, *Weekend* (1967).  
—, *2 ou 3 chose que je sais d'elle* (1967).  
\*Louis Malle, *Zazie dans le metro* (1960).  
Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad* (1961).  
Jacques Rivette, *Paris nous appartient* (1962).  
Eric Rohmer, *Le signe du lion* (1962).  
\*Alain Robbe-Grillet, *Trans-Europe Express* (1967).

### **Kitchen Sink Cinema**

\*Tony Richardson, *Look back in anger* (1959).  
\* —, *The Loneliness of the long distance runner* (1962).  
\*Karel Reisz, *Saturday night and Sunday morning* (1962).  
\*Lindsay Anderson, *This sporting life* (1963).  
\*John Schlesinger, *Darling* (1965).  
\*Lewis Gilbert, *Alfie* (1966).

### **Hollywood 1967 κ.ε. (New Hollywood κ.ά.).**

Arthur Penn, *Bonnie and Clyde* (1967).  
Mike Nichols, *The Graduate* (1967).  
\*Stuart Rosenberg, *Cool Hand Luke* (1967).  
Dennis Hopper, *Easy rider* (1969).  
\*Woody Allen, *Take the money and run* (1969).  
\*Sam Peckinpah, *The Wild Bunch* (1969).  
Robert Altman, *M.A.S.H.* (1970).  
— *Thieves like us* (1974).  
\*Stanley Kubrick *A clockwork orange* (1971).  
Francis Ford Coppola *The Godfather* (1972· 1974· 1990).  
\*—, *Apocalypse Now* (1979).  
Sidney Lumet, *Serpico* (1973).  
—, *Dog Day Afternoon* (1976).  
\*William Friedkin, *The Exorcist* (1973).  
Martin Scorsese, *Mean Streets* (1973).  
—, *Taxi Driver* (1976).  
—, *Raging Bull* (1980).  
—, *Goodfellas* (1990).  
Steven Spielberg *Jaws* (1975).  
—, *Close Encounters of the Third Kind* (1977).

—, *E.T.* (1982).  
 \*John G. Avildsen, *Rocky* (1976).  
 Brian De Palma, *Carrie* (1976).  
 —, *Dressed to kill* (1980).  
 —, *Scarface* (1983).  
 —, *Carlito's Way* (1993).  
 Sylvester Stalone, *Rocky II* (1979).  
 —, *Rocky III* (1982).  
 \*Woody Allen *Annie Hall* (1977).  
 \*—, *Purple Rose of Cairo* (1985).  
 \*George Lucas, *Star Wars* (1977, 1999, 2002, 2005).  
 \*John Carpenter, *Halloween* (1978 –Rick Rosenthal, 1981).  
 \*Ted Kotcheff, *First blood* (1982) – George P. Cosmatos, *Rambo: First Blood Part II* (1985) – Peter MacDonald, *Rambo III* (1988).  
 \*Quentin Tarantino *Reservoir Dogs* (1992).  
 —, *Pulp fiction* 1994.  
 Peter Weil, *The Truman show* (1998).

#### Ελληνικός κινηματογράφος<sup>6</sup>

Γρηγόρης Γρηγορίου, *Πικρό Ψωμί* (1951).  
 Στέλιος Τατασόπουλος, *Μάυρη γη* (1952).  
 Γκρεγκ Τάλλας, *Ξυπόλητο Τάγμα* (1954).  
 Νίκος Κούνδουρος, *Μαγική πόλις* (1954).  
 —, *Ο Δράκος*, (1956)  
 —, *Το ποτάμι* (1958).  
 Μιχάλης Κακογιάννης, *Κυριακάτικο ζύπνημα* (1954).  
 —, *Στέλλα* (1955).  
 —, *Το κορίτσι με τα μαύρα* (1956).  
 Γιώργος Τζαβέλλας, *Κάλπικη λίρα* (1955).  
 Χρήστος Θεοδωρόπουλος, *Το μεγάλο κόλπο* (1960) (εναλλακτικοί τίτλοι: *Η έκτη μέρα*, *Το μεροκάματο της ευτυχίας*).  
 Αλέκος Αλεξανδράκης, *Συνοικία το όνειρο* (1961).  
 Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση* 1970  
 \*—, *Μέρες του '36* 1972  
 \*—, *Ο Θίασος* 1975  
 \*—, *Οι κυνηγοί* 1977  
 Παντελής Βούλγαρης, *Το προξενιό της Άννας* (1972).  
 —, *Χάπνυ Νταϊή* (1976).  
 —, *Η φανέλα με το «9»* (1988).  
 \*—, *Όλα είναι δρόμος* (1998).  
 \*Παύλος Τάσιος, *Ναι μεν, αλλά...* (1972).  
 \*-----*Το βαρύ πεπόνι* (1974).

<sup>6</sup> Η χρονολογία προβολής αντλήθηκε από το Ψηφιακό Αρχείο της Ταινιοθήκης της Ελλάδος.

- \*-----Παραγγελιά (1980).  
 Τώνια Μαρκετάκη, *Ιωάννης ο Βίαιος* (1973).  
 \*—, *Η τιμή της αγάπης* (1984).  
 \*—, *Κρυστάλλινες νύχτες* (1992).  
 \*Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Τα χρώματα της ίριδος* (1974).  
 \*—, *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας* (1978).  
 \*—, *Ονειρεύομαι τους φίλους μου* (1993).  
 \*—, *Ο Εργένης* (1996).  
 \*—, *Αυτή η νύχτα μένει* (1999).  
 \*Τάσος Ψαρράς, *Δι' ασήμαντον αφορμήν* (1974).  
 Νίκος Νικολαΐδης, *Ευριδίκη Β.Α. 2037* (1975).  
 \*—, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* (1979)  
 \*—, *Γλυκιά συμμορία* (1983).  
 \*—, *Ο Χαμένος τα παίρνει όλα* (2002).  
 \*Γιάννης Οικονομίδης, *Σπιρτόκουτο* (2002).  
 \*—, *Το μικρό ψάρι* (2014).  
 Γιώργος Λάνθιμος, *Κυνόδοντας* (2009).  
 \*—, *Ο Αστακός* (2015).  
 Πάνος Κούτρας, *Στρέλλα* (2009)  
 \*—, *Xenia* (2014).  
 \*Αθηνά Τσαγκάρη, *Attenberg* (2010).  
 \*Αλέξανδρος Αβρανάς, *Miss Violence* (2013).