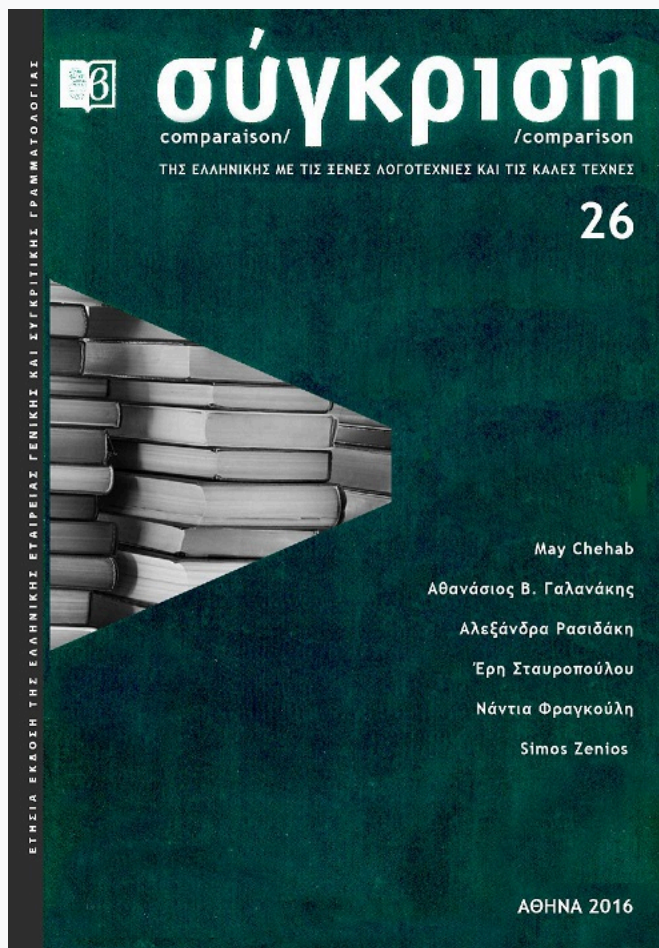


## Σύγκριση

Τόμ. 26 (2016)



Ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός και ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία: Νεορεαλιστική γραφή στο Άνθρωποι και σπίτια του Αντρέα Φραγκιά.

Νάντια Αυγερινός Φραγκούλη

doi: [10.12681/comparison.11038](https://doi.org/10.12681/comparison.11038)

Copyright © 2018, Νάντια Αυγερινός Φραγκούλη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Φραγκούλη Ν. Α. (2018). Ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός και ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία: Νεορεαλιστική γραφή στο Άνθρωποι και σπίτια του Αντρέα Φραγκιά. *Σύγκριση*, 26, 81–101.  
<https://doi.org/10.12681/comparison.11038>

**Ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός και ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία: Νεορεαλιστική γραφή στο Άνθρωποι και σπίτια του Αντρέα Φραγκιά**

**Νάντια Φραγκούλη**

*Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών*

**1. Εισαγωγή**

Το μυθιστόρημα *Άνθρωποι και σπίτια*, δημοσιευμένο το 1955 αλλά γραμμένο αρκετά νωρίτερα,<sup>1</sup> αναπτύσσει έναν πολυεπίπεδο και ιδιαιτέρως γόνιμο διακαλλιτεχνικό διάλογο με τον ιταλικό κινηματογραφικό νεορεαλισμό, της πρώτης κυρίως δεκαετίας του ρεύματος (1945-1954). Παρότι ο διάλογος των θεματικών, ιδεολογικών και αισθητικών επιλογών του μυθιστορήματος του Φραγκιά με τον συγκεκριμένο κύκλο μεταπολεμικών ταινιών εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο του περί ρεαλισμού προβληματισμού των μεταπολεμικών καλλιτεχνικών αφηγήσεων, το *Άνθρωποι και σπίτια* παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον, ως περίπτωση ολοκληρωμένου και όχι ευκαιριακού διακαλλιτεχνικού διαλόγου ενός νεοελληνικού πεζογραφήματος με τον κινηματογράφο.

Κατά την περίοδο έκδοσης του μυθιστορήματος, μάλιστα, η στάση των ελληνικών λογοτεχνικών κύκλων απέναντι στον κινηματογράφο είναι μάλλον επιφυλακτική. Φαίνεται ότι, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960, οι αναφορές της νεοελληνικής ποίησης και πεζογραφίας στον κινηματογράφο αφορούν κυρίως τον κινηματογράφο ως βιομηχανία του θεάματος, ή ως ψυχαγωγικό βίωμα· πρέπει να μπούμε στη δεκαετία του 1970 για να πυκνώσουν οι αναφορές στον κινηματογράφο του δημιουργού και μαζί τους οι περιπτώσεις σύνθετου διακαλλιτεχνικού διαλόγου ανάμεσα στα λογοτεχνικά έργα και τον κινηματογράφο.<sup>2</sup> Εξάλλου το 1955, αν και οι ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού –όπως και άλλα σημαντικά έργα του ευρωπαϊκού και αμερικάνικου κινηματογράφου– προβάλλονται στις ελληνικές αίθουσες και τυγχάνουν ευνοϊκής αποδοχής, τουλάχιστον από ένα σταδιακά σχηματιζόμενο κινηματογραφόφιλο κοινό, η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή υστερεί ακόμα σημαντικά σε ποιότητα (Σολδάτος 51-52, 59-63, 101-103), ενώ το ελληνικό κοινό υπολείπεται σε κινηματογραφική παιδεία.<sup>3</sup> Επομένως ο διακαλλιτεχνικός διάλογος του *Άνθρωποι και σπίτια* με το κινηματογραφικό ρεύμα του ιταλικού νεορεαλισμού, στον βαθμό που τεκμηριώνεται, θα πρέπει να προσμετρηθεί στα πρωτοπόρα στοιχεία του έργου.

Επειδή η προσέγγισή μου είναι αυστηρά κειμενοκεντρική, συνειδητά αποφεύγω να σταθώ στην πραγματολογική σχέση του Αντρέα Φραγκιά με τον κινηματογράφο. Ωστόσο, το ενδιαφέρον του συγγραφέα για το σινεμά τεκμηριώνεται από το σύνολο του έργου του, με άμεσες αναφορές στον κινηματογράφο στα μυθιστορήματά του –με αποκορύφωμα φυσικά τον ρόλο του κινηματογραφικού συνεργείου στο δίτομο *Το Πλήθος* (1985-6)– αλλά και με

<sup>1</sup> Το *Άνθρωποι και σπίτια* αρχίζει να γράφεται το 1947 (Σταυροπούλου 94).

<sup>2</sup> Βλ. σχετικά Γαραντούδης, «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος»· «Μεταπολεμική ποίηση και κινηματογράφος»· «Μεταπολιτευτική ποίηση και κινηματογράφος»· Σιχάνη και Φραγκούλη· Φραγκούλη.

<sup>3</sup> Η στήλη «Ο Κινηματογράφος» και γενικότερα η αρθρογραφία του Γ.Ν. Μακρή στη *Νέα Εστία* της περιόδου παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για τις κινηματογραφικές προβολές της εποχής, αλλά και για την υποδοχή τους από κοινό και κριτικούς.

την πληροφορία της συμβολής του Φραγκιά ως σεναριογράφου (σε συνεργασία με τον Νίκο Βώκο) στην ταινία του Χρήστου Θεοδωρόπουλου *Το μεγάλο κόλπο* (1960). Αν και η ταινία είναι μεταγενέστερη του μυθιστορήματος που αναλύεται εδώ, και φυσικά δεν μπορεί να χαρακτηριστεί «νεορεαλιστική», είναι ωστόσο ένα ενδιαφέρον έργο, με εμφανή τα σημεία της εμπλοκής του Φραγκιά στο σενάριο. *Το μεγάλο κόλπο* λοιπόν αποτελεί ένα ουσιώδες, κατά τη γνώμη μου, τεκμήριο για το ενδιαφέρον του Φραγκιά για την έβδομη τέχνη, πολύ περισσότερο από τις μεταγενέστερες μεταφορές της *Καγκελόπορτας* και του *Λοιμού* στη μεγάλη οθόνη από τους Δημήτρη Μακρή (*Η Καγκελόπορτα*, 1978) και Παντελή Βούλγαρη (*Happy Day*, 1976) αντιστοίχως. Επομένως η συγκεκριμένη πραγματολογική πληροφορία σε συνδυασμό με την ύπαρξη αρκετών άμεσων αναφορών στο σινεμά στο ίδιο το έργο του Φραγκιά ενισχύει σημαντικά την υπόθεση ότι στο πρόσωπο του Φραγκιά βρίσκουμε έναν κινηματογραφόφιλο συγγραφέα. Φυσικά, η πιθανή παρουσία, η ένταση και οι μορφές του διακαλλιτεχνικού διαλόγου σε καθένα από τα μυθιστορήματά του μένει να κριθεί και να μελετηθεί κατά περίπτωση.

Η παρούσα μελέτη εξετάζει, για λόγους οικονομίας, μόνο κάποιες πλευρές του διακαλλιτεχνικού διαλόγου του έργου *Άνθρωποι και σπίτια* με το κινηματογραφικό ρεύμα του ιταλικού νεορεαλισμού.<sup>4</sup> Αν και δεν θα εξαντλήσω εδώ όλες τις όψεις του διαλόγου στο μυθιστόρημα, τα στοιχεία που θα παρουσιάσω καλύπτουν το εύρος του φαινομένου και αποσκοπούν στην ανάδειξη της σημασίας του διακαλλιτεχνικού διαλόγου για την ποιητική του.

## 2. Μέθοδος

Ο νεορεαλισμός στην Ιταλία υπήρξε ευρύτερο καλλιτεχνικό ρεύμα που εκφράστηκε πέρα από τον κινηματογράφο, και στην πεζογραφία, ενώ σημαντική είναι η νεορεαλιστική παραγωγή στην ιταλική ποίηση και στη ζωγραφική (Re 104-105). Πράγματι το μυθιστόρημα του Φραγκιά φαίνεται να μοιράζεται αρκετά από βασικά θεματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά των ιταλικών νεορεαλιστικών μυθιστορημάτων, όπως είναι το αίτημα για ένα νέο είδος ρεαλισμού και ο έντονος κοινωνικός προβληματισμός των συγκεκριμένων έργων, ο δεσπόζων ρόλος του δεικτικού τρόπου αφήγησης, αλλά και η χαλάρωση της αυστηρά αιτιοκρατικής πλοκής προς χάριν μιας αφήγησης πιο κοντινής στην εμπειρία της καθημερινής ζωής (Re 105-108). Ουσιαστικής σημασίας είναι εξάλλου η ένταξη αυτών των αφηγήσεων σε ένα ευρύτερο πλαίσιο μεταπολεμικών λογοτεχνικών πεζογραφημάτων τα οποία χαρακτηρίζονται από την αναζήτηση ενός νέου είδους ρεαλισμού,<sup>5</sup> ικανού να ανταποκριθεί στα τραυματικά ιστορικά βιώματα του μεταπολεμικού κόσμου, αλλά και να αφομοιώσει το σύνολο του φιλοσοφικού και καλλιτεχνικού προβληματισμού για τη σχέση τέχνης και πραγματικότητας, όπως αυτή εκφράζεται από την περίοδο του μοντερνισμού και εξής.

<sup>4</sup> Αναλυτικότερη πραγμάτευση της σχέσης του μυθιστορήματος του Φραγκιά με τον κινηματογραφικό νεορεαλισμό, αλλά και συνολικότερα της νεοελληνικής πεζογραφίας του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο, περιλαμβάνεται στην υπό εκπόνηση διδακτορική μου διατριβή, με θέμα «Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση μέσα από το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής» (Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ· Επόπτης: Ευριπίδης Γαραντούδης).

<sup>5</sup> Βλ. ενδεικτικά Benoit-Dusausoy και Fontaine 261-266: πολύ συνοπτικά για τις περιπτώσεις της ιταλικής, της πορτογαλικής, της ισπανικής και της νεοελληνικής πεζογραφίας.

Πέραν όμως της απαραίτητης, για κάθε συγκριτολογική ανάλυση, ιστορικοποίησης των συγκρινόμενων καλλιτεχνικών μεγεθών, η διακαλλιτεχνική προσέγγιση εγείρει κάποια πρόσθετα ζητήματα σχετικά με τον εντοπισμό, τον προσδιορισμό και την περιγραφή των διακαλλιτεχνικών αναφορών, αλλά και την τεκμηρίωσή τους ως τέτοιων. Προκειμένου να αντιμετωπίσω τον σκόπελο του εντοπισμού και της περιγραφής του κινηματογραφικού στοιχείου εν (λογοτεχνικό) κείμενω αξιοποιώ πρωτίστως τις αναλύσεις της Irina Rajewsky, η οποία σχολιάζει αναλυτικά τις διαμεσικές αναφορές (intermedial references)<sup>6</sup> ως προς το αντικείμενο και τον τρόπο της αναφοράς τους (*Intermediality*, 52-53· *Intermedialität*, 72-77· *Intermediales*, 80-390). Επιπλέον, η Rajewsky αντιμετωπίζει με τρόπο πειστικό, κατά τη γνώμη μου, το ουσιωδέστερο χαρακτηριστικό των διαμεσικών αναφορών: το αγεφύρωτο πάντοτε διαμεσικό χάσμα (intermedial gap) ανάμεσα στους διαλεγόμενους κώδικες. Το διαμεσικό χάσμα είναι ο όρος με τον οποίο η Rajewsky στη θεωρία της αποδίδει την απόσταση που χωρίζει δύο διακριτούς διαλεγόμενους κώδικες, εν προκειμένω τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, εξαιτίας της διαφοράς των σημείων τους (εδώ: κείμενο – σύνθετος οπτικοακουστικός κώδικας). Η αγεφύρωτη αυτή διαφορά ανάμεσα στους διακριτούς διαλεγόμενους κώδικες (*Intermedialität*, 70-71) συνεπάγεται τον κατ' ανάγκην μεταφορικό χαρακτήρα (Als Ob Charakter / as if quality) των διαμεσικών αναφορών (Wolf 327-328), και μπορεί συνοπτικά να περιγραφεί ως εξής (Rajewsky, *Intermedialität*, 70):

ο συγγραφέας ή αφηγητής μπορεί να μεταδώσει πάντοτε μόνο μια ψευδαίσθηση ενός κατασκευασμένου «φιλμικού» στοιχείου, ή να προσεγγίσει την πραγματώση 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».<sup>7</sup>

Ιδιαίτερως γόνιμη θεώρησα, επίσης, τη θέση της Rajewsky για τις αναφορές σε κάποιο κινηματογραφικό υπο-σύστημα (Sub-System), καθώς η απόδοση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών σε κάθε κινηματογραφικό αφηγηματικό σύστημα (ρεύμα, είδος, ομάδα ταινιών π.χ. ενός σκηνοθέτη, κ.λπ.) από την πλευρά των κινηματογραφικών σπουδών επιτρέπει την ευκολότερη και πιο τεκμηριωμένη ανίχνευση των αναλογιών των λογοτεχνικών έργων με τον κινηματογράφο (*Intermedialität*, 72). Σε αυτή την κατεύθυνση, χρησιμοποίησα επιπρόσθετα στην ανάλυσή μου τον τρόπο περιγραφής του κινηματογραφικού στοιχείου στα λογοτεχνικά κείμενα από τον Christian von Tschilschke, ο οποίος εξετάζει το κινηματογραφικό στοιχείο στα λογοτεχνικά έργα ως συνισταμένη

<sup>6</sup> Για τη δική μου προσέγγιση, εξαιτίας των μεθοδολογικών καταβολών μου από συγκριτολογικές προσεγγίσεις που εμπίπτουν στον κλάδο των διακαλλιτεχνικών σπουδών (interart[s] studies), αλλά και του αντικειμένου της έρευνάς μου, που αφορά αποκλειστικά έργα της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, αποκλειστικά έργα τέχνης δηλαδή, επιλέγω τον όρο «διακαλλιτεχνικός» διάλογος. Για την περίπτωση της Rajewsky, ωστόσο, εξαιτίας της μεθοδολογικής της σχήματος από τις διακαλλιτεχνικές σπουδές, με τη διεύρυνση του αντικειμένου της πέραν των καθιερωμένων καλών τεχνών στα απλώς αναγνωρισμένα ως διακριτά «μέσα» (media), οφείλω να διατηρήσω τον όρο «διαμεσικός» «διαμεσικότητα» (*Intermedialität* 6-11).

<sup>7</sup> Όλα τα παραθέματα από πρωτότυπες ξενόγλωσσες μελέτες ή μονογραφίες δίνονται σε δική μου μετάφραση.

του συνόλου των φιλικών αναφορών ενός κειμένου (104). Οι φιλικές αναφορές για τον Tschiltschke περιλαμβάνουν θέματα και θεματικά μοτίβα, αφηγηματικές δομές ή και στοιχεία της μικροδομής των έργων, όπου το κείμενο μιμείται κινηματογραφικές τεχνικές αξιοποιώντας φωνολογικά, γραμματικοσυντακτικά ή λεξιλογικά στοιχεία (95-99).

Τέλος, στην ανάλυση του κινηματογραφικού στοιχείου στα λογοτεχνικά κείμενα προσδίδω ιδιαίτερη βαρύτητα στην παρουσία και τη δεσπόμενη λειτουργία του δεικτικού τρόπου αφήγησης σε αυτά. Ο δεικτικός τρόπος αφήγησης, ως μόνος τρόπος κειμενικής μίμησης, ορίζεται από τον Genette ως «το μέγιστο όριο πληροφοριών και ένα ελάχιστο όριο πληροφοριοδότη» (236-237). Η μελέτη του πρωτογενούς υλικού υπό αυτό το πρίσμα υπέδειξε πως η δεσπόμενη λειτουργία του δεικτικού τρόπου αφήγησης δημιουργεί ένα κειμενικό υπόβαθρο ευνοϊκό για τον διακαλλιτεχνικό διάλογο με τον κινηματογράφο, καθώς η κειμενική οικονομία την οποία υπαγορεύει ο δεικτικός τρόπος οδηγεί συχνά το λογοτεχνικό κείμενο σε διάλογο με την κινηματογραφική αφήγηση. Παράλληλα, από τη μελέτη σχετικών μονογραφιών προέκυψε πως οι χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις διαλόγου λογοτεχνικών κειμένων με τον κινηματογράφο, όπως για παράδειγμα η αξιοποίηση των αξόνων του βλέμματος ως δομικού άξονα της αφήγησης, η κειμενική μίμηση της τεχνικής του μοντάζ (συνεχίας, συνήθως) κ.ά. προϋποθέτουν την ελλειπτική και «εικονοκεντρική» οικονομία που δημιουργεί στα κείμενα η δεσπόμενη λειτουργία του δεικτικού τρόπου αφήγησης (Magny 76-101· Spiegel 162-182· Cohen 180-206· von Tschiltschke 99 και 141-142, 147-148, 170, 176-177, 185-186· Καλλίνης 53-54· Leontaris).<sup>8</sup>

Η δεύτερη βασική δυσκολία που παρουσιάζουν οι διακαλλιτεχνικές αναφορές, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί και η Rajewsky (*Intermedialität*, 36-38), είναι η δυσκολία ανίχνευσης της πηγής τους. Η σύνθετη σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, ήδη από τα πρώτα χρόνια εμφάνισής του, η αυτοτελής εξέλιξη της κάθε τέχνης και η ένταξη αυτών των δυναμικών σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, το οποίο επίσης επιδρά στα διαλεγόμενα μεγέθη, καθιστούν απαγορευτική την προσέγγιση του διαλόγου της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο υπό το μεθοδολογικό σχήμα των μονόδρομων επιδράσεων (Rajewsky, *Intermedialität*, 36-38). Για παράδειγμα είναι αδύνατον να απαντήσει κανείς με βεβαιότητα αν η αξιοποίηση των αξόνων του βλέμματος για τη μετάβαση από το ένα επεισόδιο στο άλλο και από τον ένα ήρωα στον άλλο στο μυθιστόρημα του Φραγκιά – βλ. παρακάτω – μπορεί πράγματι να αναχθεί στην κινηματογραφική παιδεία του συγγραφέα ή φτάνει στο έργο του διαμεσολαβημένη από την ιταλική, την αμερικάνικη ή ακόμα και τη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου. Την πολυπλοκότητα των σχέσεων φωτίζει περαιτέρω η γνώση των καταβολών του ιταλικού κινηματογραφικού νεορεαλισμού από την ιταλική νεορεαλιστική και την αμερικάνικη ρεαλιστική πεζογραφία (Sitney 41, 60, 84). Το σχήμα των διακαλλιτεχνικών αναφορών, όμως, επιτρέπει την περιγραφή της συγκεκριμένης κειμενικής πρακτικής ως σημασιοδοτικής στρατηγικής του κειμένου (meaning constitutional strategy) (Rajewsky, *Intermediality*, 52), η

<sup>8</sup> Ο Καλλίνης συνοψίζει τις θέσεις μιας σειράς θεωρητικών για τον συσχετισμό λογοτεχνικών μορφών με το κινηματογραφικό μοντάζ και ο Leontaris σχολιάζει τη λειτουργία του κενού / της σιωπής σε σύγχρονες λογοτεχνικές και τις φιλικές αφηγήσεις.

οποία διαλέγεται γόνιμα με τον κινηματογράφο, έναν καλλιτεχνικό κώδικα στον οποίο η συγκεκριμένη πρακτική χρησιμοποιείται κατά προτεραιότητα για λόγους που αφορούν τη φύση και το υλικό του ως κώδικα-σημειολογικού συστήματος, αλλά και την ιστορική του εξέλιξη ως καλλιτεχνικής έκφρασης.

Σε αυτό το πλαίσιο, η περίπτωση του διακαλλιτεχνικού διαλόγου του έργου *Άνθρωποι και σπίτια* του Αντρέα Φραγκιά με την κινηματογραφική αφήγηση του ιταλικού νεορεαλισμού εντάσσεται σε ένα σύνθετο πλέγμα διακειμενικών και διακαλλιτεχνικών σχέσεων, που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων το αμερικάνικο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, τα πεζογραφήματα του γαλλικού υπαρξισμού, το ιταλικό νεορεαλιστικό μυθιστόρημα και τις νεοελληνικές μεταπολεμικές ρεαλιστικές αφηγήσεις, καθώς επίσης και την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή που χαρακτηρίστηκε ως «νεορεαλιστική» (Magny· Re· von Tschilschke 202-210). Έτσι οι διακαλλιτεχνικές αναφορές του *Άνθρωποι και σπίτια*, ακολουθώντας το σχήμα της σημασιοδοτικής στρατηγικής του κειμένου της Rajewsky, πόρρω απέχουν από την αναζήτηση μιας μονόδρομης σχέσης επίδρασης και εξετάζονται ως διακαλλιτεχνικό διακείμενο του έργου του Φραγκιά, με στόχο να αναδειχθεί η συμβολή του κειμενοποιημένου κινηματογραφικού στοιχείου στη συγκρότηση του νοήματος αλλά και, τελικά, στην ποιητική του πεζογραφικού έργου (*Intermedialität*, 62-63· *Intermediality*, 52-53).

### 3. Ιταλικός Νεορεαλισμός

Στη μεταπολεμική Ιταλία των κατεστραμμένων υποδομών, της πολύ μεγάλης ανεργίας, αλλά και της γενικής πνευματικής ανάτασης από την ανατροπή του φασιστικού καθεστώτος, οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες διακατέχονται γενικά από την αίσθηση «μιας κοινής αποστολής» και επιχειρούν να δημιουργήσουν ένα άλλο είδος κινηματογράφου (Sitney 6). Αρνούνται επομένως τόσο τους σύνθετους αλλά εύκολους και μονοσήμαντους μύθους των εμπορικών ταινιών, όσο και τη στυλιζαρισμένη, και γι' αυτό ψεύτικη, αισθητική τους. Πέραν αυτού, 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 μέσα στις δύσκολες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες της εποχής (Fabe 99-101).

Έτσι, η νεορεαλιστική αισθητική αρνείται τις εξιδανικευτικές αναπαραστάσεις της ιταλικής κοινωνίας που κυριάρχησαν κατά τη φασιστική περίοδο (Bondanella 34-35) και αναζητά έναν καινούργιο ρεαλισμό, πιο ειλικρινή, ο οποίος θα έχει τη δυνατότητα να ανταποκριθεί στην κρισιμότητα της εποχής, αλλά και θα παρουσιάσει την πραγματικότητα με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκαλύψει τις δραματικές της διαστάσεις (Zavattini 146). Σε αυτό το πλαίσιο, ο περιορισμός των υλικών μέσων της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου –κατεστραμμένα κινηματογραφικά στούντιο, κακής ποιότητας φιλμ– οδήγησαν, κάτω από τις συγκεκριμένες αισθητικές επιταγές, στην τυποποίηση ενός νέου ύφους κινηματογραφικού ρεαλισμού με έμφαση στη φυσικότητα: προκρίνονται ως εκ τούτου τα εξωτερικά γυρίσματα και ο φυσικός φωτισμός, οι σκηνοθέτες επιλέγουν ερασιτέχνες για να πρωταγωνιστήσουν στις ταινίες τους, οι οποίες συχνά στηρίζονται σε ένα υποτυπώδες σενάριο που εμπλουτίζεται στη διάρκεια των γυρισμάτων με τη συμβολή του αυτοσχεδιασμού (Thompson και Bordwell 362· Sitney 9, 16, 59). Ταινίες, λοιπόν, όπως η *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (Roberto Rossellini, 1945), *Η γη τρέμει* (Luchino Visconti, 1948), ο *Κλέφτης ποδηλάτων*

(Vittorio De Sica, 1948) και το *Ουμπέρτο Ντι* (Vittorio De Sica, 1951), παρ' όλες τις επιμέρους διαφορές τους, εισηγήθηκαν μια άλλου είδους αντίληψη τόσο για τον ρεαλισμό ως αφηγηματικό και αναπαραστατικό τρόπο, όσο και για τον κινηματογράφο ως τέχνη, ενώ «κατέστησαν τον νεορεαλισμό φαινόμενο παγκόσμιας εμβέλειας επηρεάζοντας κινηματογραφικές και μη αφηγήσεις σε παγκόσμιο επίπεδο» (Re 105).

#### **4. Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός στην Ελλάδα**

Τη δεκαετία του 1950, οι ταινίες του νεορεαλισμού προβάλλονται στην Ελλάδα και εγείρουν συζητήσεις όχι μόνο γύρω από τον όρο «νεορεαλισμός» (Ρουρου 256-257), αλλά και συνολικότερα ως προς τη φύση του ίδιου του κινηματογράφου, ενισχύοντας το αίτημα και τις επιδιώξεις της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής για έργα υψηλών καλλιτεχνικών αξιώσεων. Η Μαρία Παραδείση, στο άρθρο της «Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο», αναφέρει πέντε ταινίες, οι οποίες βγήκαν στις αίθουσες από το 1951 μέχρι το 1961 και χαρακτηρίστηκαν από την κριτική ως «νεορεαλιστικές» (123-4).<sup>9</sup> Η αρθρογράφος καταλήγει ότι οι συγκεκριμένες ταινίες αναπτύσσουν έναν γόνιμο διάλογο με τις αρχές του νεορεαλισμού, τον οποίο όμως για διάφορους λόγους δεν ολοκληρώνουν. Αποκτά, συνεπώς, ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον η υπόθεση πως το *Άνθρωποι και σπίτια*, το οποίο εκδίδεται το 1955, ακριβώς στο κέντρο της δεκαετίας που σηματοδότησε την πρόσληψη του ιταλικού νεορεαλισμού στη χώρα μας, διαλέγεται, όχι μόνο με τα θέματα και τη γενική ιδεολογική κατεύθυνση, αλλά και με το κεντρικό αισθητικό αίτημα του ιταλικού νεορεαλισμού, την ανάπτυξη δηλαδή ενός διαφορετικού είδους ρεαλιστικής αφήγησης.

#### **5. Το έργο του Αντρέα Φραγκιά *Άνθρωποι και σπίτια* και ο ιταλικός νεορεαλισμός**

##### *5.1. Ιδεολογία και Αισθητική*

Σε ευθεία αντιστοιχία με τους ιταλούς κινηματογραφιστές –και διαφοροποιούμενος από την πλειονότητα των ελλήνων αριστερών λογοτεχνών της περιόδου, οι οποίοι κυρίως θεματοποιούν την περίοδο της Αντίστασης–, ο Αντρέας Φραγκιάς στο *Άνθρωποι και σπίτια* εξετάζει την προσπάθεια όσων βρίσκονται «έξω από την παράταξη των κερδισμένων και των «επιτυχημένων» να επιβιώσουν (Γιατρομανωλάκης 27). Το πρόβλημα της ανεργίας στο *Άνθρωποι και σπίτια* έχει, κατά συνέπεια, όχι μόνο κοινωνική, αλλά και ιδεολογική ταυτότητα<sup>10</sup>. Θέμα του μυθιστορήματος δεν είναι οι ηρωικές πράξεις του παρελθόντος, αλλά οι αντιηρωικές μικρές καθημερινές δυσκολίες της επιβίωσης στον μεταπολεμικό κόσμο. Ευθύς εξαρχής, επομένως, υπάρχει μια συγγένεια προς τον ιταλικό κινηματογραφικό νεορεαλισμό, η οποία υπερβαίνει τον επιφανειακό χαρακτήρα της θεματικής σύμπτωσης ή συνάφειας και αγγίζει το εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο των αναλογιών αισθητικής τάξης. Γίνεται λοιπόν

<sup>9</sup> Πρόκειται για τις: *Πικρό Ψωμί* (1951, σκην. Γρηγόρης Γρηγορίου), *Μαύρη Γη* (1952, σκην. Στέλιος Τατασόπουλος), *Ευπόλυτο Τάγμα* (1954, σκην. Γκρεγκ Τάλλας), *Μαγική Πόλι* (1955, σκην. Νίκος Κούνδουρος), *Συνοικία το Όνειρο* (1961, σκην. Αλέκος Αλεξανδράκης).

<sup>10</sup> Π.χ. η απόλυση του Κοσμά για πολιτικούς ή συνδικαλιστικούς λόγους (Φραγκιάς, *Άνθρωποι και σπίτια*, 15-16, 37, 71-72, 77-78)· ο Αργύρης εγκαταλείπει το πολυπόθητο πόστο στο εργοστάσιο της Κοκκινιάς, μόλις συνειδητοποιήσει ότι ο εργοστασιάρχης ήθελε ο ήρωας να δουλέψει ως απεργοσπάστης (316-321).

φανερό ότι η συνειδητή και εντατική θεματοποίηση της καθημερινής λεπτομέρειας έχει πολλαπλές ιδεολογικές και αισθητικές προεκτάσεις και μπορεί, ως εκ τούτου, να συσχετιστεί με μια σειρά υφολογικών και γενικότερων αισθητικών επιλογών στα συγκεκριμένα έργα (Zavattini 143-146, 148). Παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο Φραγκιάς σχολιάζει το θέμα της «μικροκλίμακας», όπως την ονομάζει, σε μια συνέντευξή του στον Γιάννη Παππά, απαντώντας στην ερώτηση «γιατί λείπει η αγωνιστική ατμόσφαιρα της εποχής» από το μυθιστόρημα (46):

Δεν ήταν αυτό το αντικείμενο. Εξάλλου νομίζω ότι σε μικροκλίμακα ο αγώνας γίνεται [...]. 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.

Είναι ακριβώς αυτή η «συνειδησιακή» και όχι «θριαμβική» αγωνιστικότητα που εκφράζεται με ένα πλήθος καθημερινών πράξεων των ηρώων του μυθιστορήματος του Φραγκιά, η οποία διαφοροποιεί το συγκεκριμένο μυθιστόρημα από την κυρίαρχη τάση της νεοελληνικής πεζογραφικής παράδοσης της εποχής του και το συνδέει με την αισθητική του νεορεαλισμού. Η εστίαση της αφήγησης σε τέτοιο βαθμό στο καθημερινό, το τετριμμένο, με τους όρους με τους οποίους γίνεται στο *Άνθρωποι και σπίτια*, όπως και στις περισσότερες νεορεαλιστικές ταινίες της πρώτης μεταπολεμικής δεκαετίας, συνδέεται στενά με μια ιδιαίτερη αισθητική αντίληψη περί ρεαλισμού, στην οποία θα αναφερθώ στη συνέχεια. Έτσι, αν το *Umberto D* είναι, σύμφωνα με τον André Bazin, «ένα συντριπτικό και αδυσώπητο κινηματογραφικό τεκμήριο επί της ανθρώπινης μοίρας» ουσιαστικό «ως προς τη συνειδητοποίηση του τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος» (87 και 88), θα έλεγα ότι αντίστοιχα το *Άνθρωποι και σπίτια* παρουσιάζει με τρόπο ιδιαίτερος ουσιαστικό και διεισδυτικό τι σημαίνει να είσαι άνεργος άνθρωπος.

Το πρώτο αυτό βιβλίο του Φραγκιά είναι ένα μυθιστόρημα πολυπρόσωπο, χωρίς ιδιαίτερες κορυφώσεις. Αν θέλαμε να συνοψίσουμε την πλοκή του, θα λέγαμε ότι είναι μια χαμηλόφωνη μυθοπλαστική πραγματεία για το κοινωνικό και υπαρξιακό βάρος του προβλήματος της ανεργίας στη μεταπολεμική Ελλάδα<sup>11</sup>. Παρ' ότι εκδίδεται το 1955, η δράση τοποθετείται μία δεκαετία νωρίτερα, το 1945, πλησιάζοντας πολύ, πέρα από τα θέματα, και τον χρόνο των φιλικών αφηγήσεων των κυριότερων εκπροσώπων του νεορεαλισμού στη διάρκεια της πρώτης, κατεχοχίν γόνιμης για τον νεορεαλισμό, μεταπολεμικής δεκαετίας (Thompson και Bordwell 359-360). Πολύ περισσότερο, όμως, από τη θεματική συνάφεια, αυτό που παρουσιάζει κατά τη γνώμη μου μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι ότι το *Άνθρωποι και σπίτια* φαίνεται να πλησιάζει σημαντικά και τις αισθητικές επιταγές του ιταλικού νεορεαλισμού, αναπτύσσοντας έναν

<sup>11</sup> Πρβλ. Παππάς Συνομιλία: «Η κατάσταση που υπάρχει δεν τους επιτρέπει να λειτουργήσουν έτσι όπως αυτοί θέλουν. Αυτό τους στερεί τη δυνατότητα να είναι δημιουργικοί και χρήσιμοι. [...] 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 στον βαθμό που εξυπηρετείται αυτός ο κεντρικός πυρήνας» (45).



ιδιαιτέρως γόνιμο διακαλλιτεχνικό διάλογο με το συγκεκριμένο κινηματογραφικό ρεύμα.

«Η αφήγηση εκτυλίσσεται σε παράλληλα επίπεδα, που εναλλάσσονται σαν κινηματογραφικά ταμπλώ» έγραφε ο Μπάμπης Κλάρας στην κριτική του για το μυθιστόρημα στην εφημερίδα *Βραδυνή* (1.2.1956, στο Καρβέλης 30). Ο Χριστόφορος Μηλιώνης από τη μεριά του σχολιάζει τον ρυθμό του μυθιστορήματος ως εξής (44-45):

τα 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.

Αργός ρυθμός, λοιπόν, που παρακολουθεί «την άχαρη καθημερινότητα» και επεισοδιακή διάρθρωση που θυμίζει κινηματογραφικά ταμπλώ. Ο συσχετισμός με τον κινηματογράφο δεν αναλύεται περαιτέρω από τον Κλάρα, πιθανότατα αποτελεί όμως την ενστικτώδη διακαλλιτεχνική προσέγγιση μιας αφήγησης διαρθρωμένης σε επάλληλα επεισόδια, στα οποία κυριαρχεί ο δεικτικός τρόπος αφήγησης.

Παράλληλα το ύφος και το ήθος της αφήγησης στο *Άνθρωποι και σπίτια*, πλησιάζει τις ταινίες του νεορεαλισμού. Χωρίς να κλείνει τα μάτια μπροστά στη δεινή πραγματικότητα των ηρώων, χωρίς να εξιδανικεύει, την παρουσιάζει από μια σκοπιά σταθερά «συμπαθητική», σχεδόν τρυφερή, η οποία την ομορφαίνει. Ενδεικτικός είναι ο σχολιασμός του ρεαλισμού στο *Άνθρωποι και σπίτια* από τον Δημήτρη Ραυτόπουλο (22): «Το ουσιαστικότερο όμως είναι ότι η ζοφερή πραγματικότητα της λαϊκής συνοικίας μετριάζεται από εσωτερικό φως, ένα γνέψιμο νεο-ρεαλιστικής μεταφοράς –λυρική αύρα, γενναιοδωρία συναισθηματική, μύθος της λαϊκότητας...».

Η αφηγηματική πρακτική της επεισοδιακής διάρθρωσης επαναλαμβάνεται εξελισσόμενη σε όλα τα μυθιστορήματα του Αντρέα Φραγκιά, αναγόμενη σε κεντρικό άξονα της ποιητικής του (Σταυροπούλου Εκόμισε 34-35). Παράλληλα, όμως, υποδεικνύει μια διαφορετική αντίληψη περί μυθιστορηματικού μύθου: ο μύθος αποδεσμεύεται από το παραδοσιακό πρότυπο της κατά Propp περιπέτειας, αλλά και από το σύνηθες στον μοντερνισμό πρότυπο της ανάπτυξης του κόσμου μέσα από τα μάτια ενός ήρωα. Στα μυθιστορήματα του Φραγκιά έχουμε πολυπρόσωπες συνθέσεις που εξελίσσονται σε επάλληλα επεισόδια, συγκροτώντας έτσι μια ιδιότυπη επεισοδιακά δοσμένη πραγματεία για ένα εξέχον κοινωνικό ζήτημα της περιόδου (Καρβέλης 10· Σταυροπούλου Εκόμισε 34). Σε αυτό το σημείο η αφηγηματική δομή των μυθιστορημάτων του Φραγκιά πλησιάζει πολύ την αντίστοιχη δομή των ταινιών του ιταλικού νεορεαλισμού, οι οποίες επίσης οργανώνουν την αφήγησή τους συνήθως γύρω από ένα κοινωνικό πρόβλημα το οποίο αναλύουν σε επιμέρους ρεαλιστικά επεισόδια. Έτσι ο μύθος των νεορεαλιστικών ταινιών, όπως και του *Άνθρωποι και σπίτια*, κατά κάποιον τρόπο «αυτοακυρώνεται», προσποιούμενος ότι δεν αποτελεί μυθοπλασία, αλλά καταγραφή. Άλλωστε, αυτή η φαινομενική κατάργηση του αφηγηματικού μύθου δεν είναι τίποτε άλλο από την αποθέωση της καθημερινής λεπτομέρειας και τη συσσώρευση ενός πλήθους ρεαλιστικών λεπτομερειών, οι οποίες, καθώς δεν μπορούν πάντοτε να τακτοποιηθούν σε ένα αυστηρό αιτιοκρατικό σχήμα περιπέτειας –όπως μας είναι γνωστό π.χ. από τις

κλασικές ταινίες της χρυσής εποχής του Χόλλυγουντ– δίνουν την αίσθηση της αποδιάρθρωσης του μύθου και, τελικά, την ψευδαίσθηση της καταγραφής. Εξάλλου, το αίτημα για ταινίες που θα εγκύψουν στην πραγματικότητα και θα αναδείξουν μέσα από την εκ του σύνεγγυς παρατήρηση τα πιο ουσιαστικά, τα καθολικά χαρακτηριστικά της διατύπωσε πολλαπλά ο Zavattini στο «Κάποιες σκέψεις...» (143-146, 149-150). Νομίζω ότι η θέση του Φραγκιά περί ρεαλισμού και συμβολοποίησης της πραγματικότητας είναι πάρα πολύ κοντά στην αντίληψη του Zavattini για τη σχέση κινηματογράφου και πραγματικότητας. Παραθέτω από τον Φραγκιά: «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 επιμένουμε» (Γουδέλης 16· Σταυροπούλου *Προτάσεις* 112-114).

Παράλληλα, από το κείμενο του Zavattini φαίνεται ότι το αίτημα του ρεαλισμού στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα έχει μια αφετηρία ηθική-ιδεολογική (145, 146). Αίτημα των νεορεαλιστών κινηματογραφιστών ήταν να δημιουργήσουν έναν κινηματογράφο ο οποίος, σε αντίθεση με την κινηματογραφική παραγωγή της φασιστικής περιόδου, δεν θα έκλεινε τα μάτια μπροστά στα κοινωνικά προβλήματα της εποχής του. Επομένως, το *Άνθρωποι και σπίτια* συναντάται με την κινηματογραφική παραγωγή του ιταλικού νεορεαλισμού καταρχάς σε μια κοινή ιδεολογική-ηθική στάση, στο πλαίσιο της οποίας η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί ανταπόκριση στο ηθικό καθήκον που αισθάνονται οι δημιουργοί ενώπιον των κρίσιμων κοινωνικών προβλημάτων της μεταπολεμικής κοινωνίας. Εξάλλου, αρκετά από τα κοινωνικά ζητήματα, με κυριότερο το θέμα της ανεργίας, είναι κοινά κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μεταξύ Ελλάδας και Ιταλίας. Αυτή η ηθική στάση, η ιδεολογική συνάφεια, δηλαδή, είναι εκείνη που καθορίζει τόσο τη θεματική όσο και την αισθητική συγγένεια: αιτιολογεί επαρκώς τη θεματοποίηση της ζωής των φτωχών λαϊκών στρωμάτων και της κοινωνικής και οικονομικής καταπίεσης που βιώνουν, αλλά και την ανάπτυξη αυτού του ιδιαίτερου είδους ρεαλισμού, ο οποίος εστιάζει σχεδόν αποκλειστικά στους ηττημένους, τους αδικημένους, τους καταπιεζόμενους της μεταπολεμικής κοινωνίας, και ανάγει με την επιμονή του στη λεπτομέρεια και στον αργό, μονότονο ρυθμό του, το καθημερινό τους βάσανο σε αφηγηματική περιπέτεια.

Έτσι, η αφήγηση των νεορεαλιστικών ταινιών της πρώτης μεταπολεμικής δεκαετίας και του *Άνθρωποι και σπίτια* αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα: σε ένα πρώτο, επιφανειακό επίπεδο, η αφήγηση κινείται με μια λογική παρατήρησης και ρεαλιστικής «τυχειότητας», ακολουθώντας τους ήρωες στην καθημερινότητά τους, χωρίς καμιά ιδιαίτερη κορύφωση, χωρίς συγκεκριμένη σειρά, με αφηγηματικές παρεκβάσεις σε άλλους ήρωες και γεγονότα που εκ πρώτης όψεως μπορεί να φαίνονται άσχετα ή ασήμαντα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, γίνεται φανερό ότι όλα τα γεγονότα αποτελούν ψηφίδες μιας κοινωνικής πραγματείας· αλληλοσυμπληρώνονται σε ένα οργανικό σύνολο που καλύπτει τις πολλαπλές πλευρές ενός σύνθετου κοινωνικού προβλήματος, που εν προκειμένω είναι ο αγώνας των πρώην αντιστασιακών να επιβιώσουν στον μεταπολεμικό κόσμο. Τελικά, οργανωτικός άξονας, και στη μία περίπτωση και στην άλλη, είναι το αισθητικό αίτημα του ρεαλισμού, το οποίο στα συγκεκριμένα ιστορικά, καλλιτεχνικά και κοινωνικά συμφραζόμενα παίρνει τη μορφή της – συμπαθητικής– «παρατήρησης» της πραγματικότητας. Αυτού του είδους η

παρατήρηση ανάγεται σε αισθητική αρχή και ιδεολογική θέση, τόσο για τις ταινίες του νεορεαλισμού όσο και για το *Άνθρωποι και σπίτια*.

Οι κοινές καταβολές δημιουργούν, επομένως, τις προϋποθέσεις για έναν γόνιμο διακαλλιτεχνικό διάλογο ανάμεσα στο *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) και τον κινηματογράφο του ιταλικού νεορεαλισμού, ιδίως της πρώτης δεκαετίας του (1945-1954), ο οποίος αναπτύσσεται σε πολλαπλούς άξονες και καλύπτει ένα μεγάλο εύρος θεματικών, αφηγηματικών και υφολογικών χαρακτηριστικών του μυθιστορήματος. Δεν έχω τη δυνατότητα να παρουσιάσω αναλυτικά εδώ τη μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στο μυθιστόρημα του Φραγκιά.<sup>12</sup> Περιορίζομαι, λοιπόν, αφού αναφέρω κάποιες βασικές ομοιότητες σε θέματα και θεματικά μοτίβα, να αναπτύξω, οργανωμένα σε δύο άξονες, κάποια κοινά στοιχεία αφηγηματικής διάρθρωσης, τα οποία ανάγονται, κατά τη γνώμη μου, σε ομοιότητες αισθητικής και ιδεολογικής τάξης.

## 5.2. Θέματα

Από τις πιο εμφανείς ομοιότητες ανάμεσα στο *Άνθρωποι και σπίτια* και στις ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού είναι τα κοινά θέματα.<sup>13</sup> Και στις δύο περιπτώσεις, στο επίκεντρο βρίσκεται η ζωή των φτωχών λαϊκών στρωμάτων και ο καθημερινός αγώνας αυτών των ανθρώπων να επιβιώσουν στα κατεστραμμένα αστικά κέντρα της μεταπολεμικής εποχής. Έτσι, κυρίαρχα θεματικά μοτίβα των ταινιών του νεορεαλισμού απαντούν και στο μυθιστόρημα του Φραγκιά. 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 της προκαθορισμένης προθεσμίας (30, 257-259, κ.α.) ή την αγωνία του Αργύρη να βρει επιτέλους δουλειά (71-73, 154-155, κ.α.). Και από την άλλη, το προσωπικό δράμα του Ρίτσι όταν βρίσκεται χωρίς το ποδήλάτο του, εργαλείο απαραίτητο για τη διασφάλιση του εργασιακού του πόστου (*Κλέφτης ποδηλάτων*), ή και τον αγώνα του Ουμπέρτο να συγκεντρώσει το εξωφρενικό ποσό που του ζητά η σπιτονοικοκυρά του, όταν η πενιχρή σύνταξή του έχει ήδη εξαντληθεί (*Ουμπέρτο Ντι*).

Η αναπαράσταση του αστικού χώρου, με φανερά ακόμα τα σημάδια του πολέμου, είναι ένα ακόμα σημείο συνάντησης του έργου *Άνθρωποι και σπίτια* με τις ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού. Η αφήγηση στο μυθιστόρημα του Φραγκιά στέκεται εμφαντικά στις εικόνες του αστικού τοπίου, στα καμένα σπίτια, στο κλειστό εργοστάσιο, στο καφενείο, όπου μαζεύονται οι άνεργοι,

<sup>12</sup> Ας σημειωθεί ότι στη διδακτορική μου διατριβή περιλαμβάνω και τις ελληνικές ταινίες που χαρακτηρίστηκαν ως «νεορεαλιστικές» στη μελέτη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Εδώ περιορίζομαι στην αναφορά σε κάποιες από τις χαρακτηριστικότερες ιταλικές.

<sup>13</sup> Ακολουθώντας κατ' ουσίαν τον Bondanella, ο οποίος αναφέρει 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 (37), θα περιοριστώ κυρίως σε αναφορές στις εξής ταινίες: Roberto Rosellini *Roma città aperta* (Ρώμη ανοχύρωτη πόλη· 1945) – Paisà (Παϊζά· 1946) – *Germania anno zero* (Γερμανία έτος μηδέν· 1947). Vittorio De Sica *Sciuscià* (Σούσια / Λούστρος παπουτσιών· 1946), *Ladri di biciclette* (Κλέφτης ποδηλάτων· 1948), *Umberto D* (Ουμπέρτο Ντι· 1951) και Luchino Visconti *La terra trema* (Η γη τρέμει· 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 «Some ideas on cinema» (145).

στους στενούς χωμάτινους δρόμους της φτωχογειτονιάς (Φραγκιάς, *ό.π.*, 74, 83, 105, 113, 215-216). Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι στον Φραγκιά τα σπίτια υπάρχουν ήδη στον τίτλο: *Άνθρωποι και σπίτια*. Για τον νεορεαλισμό, από την άλλη μεριά, η αναπαράσταση του χώρου, και του αστικού τοπίου ειδικότερα, συνδέθηκε από την κριτική στενά με τα αισθητικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του ρεύματος, καθώς τα εξωτερικά γυρίσματα και η λογική της μη εξιδανικευτικής παρατήρησης οδήγησαν σε μια εικόνα της πόλης πολύ διαφορετική από αυτήν του εμπορικού κινηματογράφου (Ρουρού 257).

Χαρακτηριστική είναι η παράγραφος που μας πρωτοσυστήνει τον χώρο της γειτονιάς στο μυθιστόρημα (9):

Τα παραπέρα 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 πλίσθια 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.

Ο χώρος, και μαζί του ο μύθος, προσδιορίζεται διττά: είναι χώρος συλλογικός, και χώρος των φτωχών λαϊκών στρωμάτων. Κυριαρχεί η ευτελής λεπτομέρεια, ενώ η απουσία έστω της απλής, φτωχικής ομορφιάς, της γλάστρας με τα λουλούδια, ταυτίζεται σχεδόν με το κλειστό εργοστάσιο, με τη συνθήκη, δηλαδή, της ανεργίας.

Έμφαση δίνεται επίσης και στο εσωτερικό των φτωχικών σπιτιών των ηρώων. Προβάλλονται στο μυθιστόρημα, όπως στις νεορεαλιστικές ταινίες, τα ευτελή υλικά της καθημερινότητας: ο φαγωμένος σοβάς, το παλιό σιδερένιο κρεβάτι, το φτωχικό ή και άδειο τραπέζι. Παραθέτω ένα σύντομο ενδεικτικό απόσπασμα από το *Άνθρωποι και σπίτια* (130):

Το κρεβάτι είναι κοντά στον τοίχο κι όταν πέφτει μοναχή 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 γωνιά.

Αν αναλογιστεί κανείς την εικονοποιία των νεορεαλιστικών ταινιών, οι συνάφειες είναι προφανείς. Στην κινηματογραφική αισθητική της «φυσικότητας», όπως την ανέπτυξαν οι σκηνοθέτες του νεορεαλισμού, κυριαρχούν, πέρα από τον φυσικό φωτισμό και οι αληθινοί –κατά κανόνα τουλάχιστον– εσωτερικοί χώροι, με λίγα φτωχικά έπιπλα, ασβεστωμένους τοίχους και ξύλινα παντζούρια που ανοίγουν προς τον έξω κόσμο.<sup>14</sup>

<sup>14</sup>Από τις ταινίες του νεορεαλισμού που αναφέρονται εδώ το *Η γη τρέμει* είναι μάλλον το πιο κοντινό στην εικονοποιία της ελληνικής φτωχογειτονιάς του *Άνθρωποι και σπίτια*. Αυτό πιθανότατα οφείλεται στο γεγονός ότι στα ιταλικά αστικά κέντρα κυριάρχησε πολύ νωρίτερα και για τα φτωχά λαϊκά στρώματα η πολυκατοικία, η οποία στα ελληνικά συμφραζόμενα συνδυάστηκε περισσότερο με την εικόνα του εξαστισμού και της οικονομικής προόδου. Πρβλ. Ρουρού 255. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν και σε άλλες νεορεαλιστικές ταινίες, όπως στον *Κλέφτη ποδηλάτων* ή στο *Ουμπέρτο Ντι*, εικόνες από το εσωτερικό των σπιτιών ανάλογες προς αυτές του μυθιστορήματος του Φραγκιά.

Εξέχουσα θέση έχει σ' αυτές τις αφηγήσεις η έννοια της κοινωνικής αλληλεγγύης. Τόσο στο μυθιστόρημα του Φραγκιά, όσο και στις κυριότερες ταινίες του νεορεαλισμού το θέμα της σχέσης του κεντρικού ήρωα με τους γύρω του (γείτονες, παλιούς συναδέλφους κ.λπ.) αποκτά βαρύνουσα σημασία. Αρκεί να θυμηθούμε την αλληλεγγύη των ενοίκων της πολυκατοικίας στη *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (1945). Από την άλλη ταινίες όπως ο *Κλέφτης Ποδηλάτων* και το *Ουμπέρτο Ντι* του De Sica, ή το *Η γη τρέμει* του Visconti επικεντρώνονται στη δυσκολία των σχέσεων και την απουσία της αλληλεγγύης, με τους ήρωές τους να μένουν μόνοι ή να έχουν την υποστήριξη μόνο του στενού οικογενειακού τους περιβάλλοντος. Στο μυθιστόρημα του Φραγκιά αντιθέτως προβάλλονται πολλές και ποικίλες μορφές αλληλεγγύης,<sup>15</sup> οι ήρωές του, παρά τις δυσκολίες, δεν χάνουν την ποιότητά τους, δεν προδίδουν τις αρχές τους (Κόστιτς-Παχνόγλου 52-53). Και στις δύο περιπτώσεις όμως η σχέση του ατόμου με την κοινωνία, και πολύ περισσότερο με μέλη της κοινωνίας που βρίσκονται στην ίδια δεινή κοινωνικοοικονομική θέση, προβάλλεται ως καίριο στοιχείο του αγώνα για επιβίωση. Η σημασία των κοινωνικών δεσμών, αλλά και η δυσκολία τους σε τέτοιες αντίξοες συνθήκες, εικονοποιείται συχνά στο λογοτεχνικό και τα φιλμικά κείμενα με το θεματικό μοτίβο της κίνησης του ήρωα μέσα στο πλήθος. Το ανθρώπινο κοπάδι γίνεται παράγοντας πίεσης και δυσκολίας για τον ήρωα (π.χ. ο Αργύρης περπατά για να γυρίσει στο σπίτι του και το πλήθος τον σπρώχνει (45) – ο Αντόνιο στον *Κλέφτη* στριμώχνεται στη στάση του λεωφορείου έχοντας χάσει το ποδήλατό του), ή και απλώς ανάγεται σε ένδειξη της κοινωνικής του απομόνωσης και της ανεργίας, καθώς ο ήρωας εμφανίζεται να κινείται σε έναν ρυθμό διαφορετικό από αυτόν του βηματισμού των άλλων.

Όποιο κι αν είναι όμως το επιμέρους θέμα τους κάθε φορά, λογοτεχνική και κινηματογραφική αφήγηση, υπογραμμίζουν αμφότερες διακριτικά τις λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής αυτών των ανθρώπων, ανάγοντάς την σε αληθινό δράμα: πρόκειται για την τραγωδία της καθημερινής ζωής, που δεν υστερεί των άλλων τραγωδιών σε ένταση παρά μόνο φαινομενικά. Οι αφηγηματικές και υφολογικές επιλογές των νεορεαλιστών, αλλά και του Φραγκιά στο *Άνθρωποι και σπίτια*, είναι σαν να μας καλούν να κοιτάξουμε λίγο καλύτερα, λίγο προσεκτικότερα, λίγο κριτικότερα ίσως, εκείνα τα κομμάτια της πραγματικότητας που η αφηγηματική τέχνη συνήθιζε να προσπερνάει (Re 106 και 108).

Αυτή είναι, θα λέγαμε, και η ουσία της ποιητικής του νεορεαλισμού, ενός ρεαλισμού που επιστρέφει στον εικοστό αιώνα, έχοντας αφομοιώσει τα διδάγματα του μοντερνισμού, για να μιλήσει, όπως ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός του δέκατου ένατου αιώνα, για τους αδικημένους της κοινωνίας, αλλά με αρκετά 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 καθαυτά πλοκή και θέση του έργου. Εξάλλου, η επεισοδιακή δομή της αφήγησης αποτελεί βασικό

<sup>15</sup> Αναφέρω ενδεικτικά: Ο Αργύρης δανείζει τα εργαλεία του στον γείτονα και φίλο του Θανάση, του δίνει οδηγίες για να χειριστεί την καινούργια μηχανή, και μετά το εργατικό ατύχημα του φίλου του, αναλαμβάνει να φροντίσει, όπως μπορεί, τα παιδιά του (157-158, 246-247, 249-251, 290-292, 297)· ο Κοσμάς ψάχνει να βρει δουλειά για τον φίλο του Αργύρη και φροντίζει να πάει στο εργοστάσιο της Κοκκινιάς (268-270) κ.ά.

χαρακτηριστικό των ταινιών του νεορεαλισμού, όπου η καταστρατήγηση μιας αυστηρά αιτιοκρατικής αφήγησης και η έμφαση στη λειτουργία των συμπτώσεων θεωρήθηκε πιο ρεαλιστική, πιο κοντινή στην 'πλοκή' της ίδιας της ζωής (Thompson και Bordwell 362-363· Zavattini 143-144, 147-148). Θα λέγαμε, δηλαδή, ότι την αυστηρή αιτιοκρατική δόμηση των νατουραλιστικών αφηγήσεων –οι οποίες συνδέθηκαν με μια θετικιστική και ντετερμινιστική αντίληψη του κόσμου– αντικαθιστά πλέον το αφηγηματικό ρεαλιστικό σπάραγμα, που αποδίδει αφενός την υποκειμενική θέαση του κόσμου, όπως τόσο χαρακτηριστικά μάς την έδωσε ο μοντερνισμός, αλλά και την ίδια τη δυσκολία της σχέσης προς την πραγματικότητα, η οποία στον μεταπολεμικό κόσμο παρουσιάζεται κατακερματισμένη, πολύπλοκη και αντιφατική. Έτσι, στον ιταλικό νεορεαλισμό, όπως και στο *Άνθρωποι και σπίτια*, η αφήγηση αναπτύσσεται με τη φαινομενικά τυχαία διαδοχή σκηνών της καθημερινότητας, ενώ ο τρόπος που κυριαρχεί είναι αυτός της παρατήρησης, της αποτύπωσης, δηλαδή, μιας κατά το δυνατόν λεπτομερούς εικόνας της πραγματικότητας.

### 5.3. Αφηγηματική δομή: Τυχειότητα.

Μια βασική αφηγηματική όψη της αισθητικής των νεορεαλιστικών ταινιών, όπως και του πεζογραφήματος του Φραγκιά, είναι ότι αναπτύσσουν την αφηγηματική τους δομή στη βάση μιας «ρεαλιστικής τυχειότητας».<sup>16</sup> Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι η αφήγηση υιοθετεί, έστω ψευδεπίγραφα, την τυχαία διάρθρωση των γεγονότων μιας μέρας: τυπικό παράδειγμα εδώ είναι η ταινία *Κλέφτης Ποδηλάτων* του De Sica, η οποία ξετυλίγει τον αφηγηματικό της μίτο εν πολλοίς στη βάση της λειτουργίας της περιπλάνησης μέσα στο αστικό τοπίο, καθώς ο κεντρικός ήρωας μαζί με τον νεαρό του γιο ψάχνουν το κλεμμένο ποδήλατο του πατέρα –μοναδικό του μέσο μετακίνησης και απαραίτητο εργαλείο δουλειάς. Ο Bazin σχολιάζοντας τον *Κλέφτη Ποδηλάτων* εξηγεί ότι στη συγκεκριμένη ταινία «[η] αλυσίδα των γεγονότων είναι συγχρόνως αυστηρά αληθοφανής και ανεκδοτολογική», ενώ ο «συμπτωματικός αυτός χαρακτήρας του σεναρίου» αναδεικνύει με τον εναργέστερο δυνατό τρόπο και την ιδεολογική θέση του έργου (43 και 44).

Αυτή 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. Στο μυθιστόρημα του Φραγκιά, οι μεταβάσεις από τον έναν ήρωα στον άλλο και από το ένα επεισόδιο στο άλλο γίνονται σχεδόν αποκλειστικά με όχημα κάποια ρεαλιστική αφορμή. Για παράδειγμα, στο πρώτο κεφάλαιο περνάμε από την αφήγηση του Αργύρη στην αφήγηση των τριών κοριτσιών, όταν οι κοπέλες φτάσουν για πολλοστή φορά μπροστά στο καφεενείο της πλατείας όπου κάθεται ο Αργύρης. Το γεγονός ότι ο Αργύρης τις παρατηρεί λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος για τη μετάβαση (12). Με τον ίδιο τρόπο, όταν οι κοπέλες γυρίσουν ξανά στην πλατεία, θα επιστρέψει και η αφήγηση στον Αργύρη (17). Η προτεραιότητα που δίνεται στον ρεαλιστικό χώρο αλλά και η συνάρτηση του εστιακού κώδικα με το υποκείμενο του βλέμματος – ως οπτικής

<sup>16</sup> Αυτή η φαινομενική τυχειότητα στην αλληλουχία των στοιχείων της πλοκής προβάλλεται από τους Thompson και Bordwell ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της αφήγησης του μεταπολεμικού κινηματογράφου του δημιουργού, τον οποίο χαρακτηρίζουν ως δεύτερο, μεταπολεμικό, κινηματογραφικό μοντερνισμό (357).

και όχι πλέον γνωστικής λειτουργίας –<sup>17</sup> αποτελούν σημεία επαφής του λογοτεχνικού με τον κινηματογραφικό αφηγηματικό κώδικα, στον οποίο τα παραπάνω στοιχεία τείνουν να κυριαρχούν εξαιτίας της οπτικοακουστικής φύσης του.

Επιπλέον, ως συνδετικός κρίκος λειτουργούν συχνά ακουστικές εικόνες, όπως ο ήχος του μεγάλωνου στο καφενείο της πλατείας, ή –συνηθέστερα ακόμα– ο ήχος της βροχής. Η επανάληψη μιας ηχητικής εικόνας, ή καλύτερα με τους όρους της κινηματογραφικής θεωρίας, η συνέχεια του ‘διηγητικού ήχου’ πάνω από τα κοψίματα μεταξύ διαδοχικών πλάνων αποτελεί γνωστή πρακτική της κινηματογραφικής αφήγησης (Bordwell και Thompson 336), η οποία δηλώνει τη συνέχεια στον χρόνο ή / και στον χώρο. Φυσικά εφόσον μιλάμε για λογοτεχνικό κείμενο τα πλάνα και οι ήχοι δεν μπορούν παρά να μεταφράζονται σε κείμενο – πρόκειται για τον μεταφορικό χαρακτήρα των φιλικών αναφορών που είδαμε εισαγωγικά–. Επομένως, όταν γίνεται λόγος για εικόνες αυτονοήτως πρόκειται για τη μεταφορά οπτικών και ακουστικών στοιχείων στον γλωσσικό κώδικα τα οποία αυτόνομα ή σε συνδυασμό δημιουργούν στον αναγνώστη την αίσθηση του φιλικού.

Έτσι λοιπόν κατ’ αναλογία προς τον διηγητικό ήχο που εκτείνεται στο επόμενο πλάνο συνδέοντάς το με το προηγούμενο, στο *Άνθρωποι και σπίτια* η αναφορά στον ήχο της βροχής στα διάφορα επιμέρους επεισόδια, εδραιώνει συχνά τη συνέχεια στον χώρο και τον χρόνο. Το τέταρτο κεφάλαιο, για παράδειγμα, ξεκινάει ως εξής: «Το πρησμένο σύννεφο θα φέρει βροχή. Όλος ο ουρανός βάρυνε, σα να ’ρθε χαμηλά, βουλιάζει στη μέση και κρατάει το νερό σαν μια τέντα, λίγο πιο πάνω απ’ τις στέγες μας» (106). Στο επόμενο επεισόδιο-υποκεφάλαιο ένας ήρωας περπατάει στον δρόμο ενώ «Ο αέρας της βροχής σούρνεται χαμηλά» (113). Το δεύτερο αυτό επεισόδιο κλείνει καθώς η βροχή ξεσπά πάνω από τα καμένα σπίτια: «Στα καμένα σπίτια ήταν η Αγγελική. Ο Κοσμάς, όμως, βρήκε πως βιαζότανε πολύ κείνη την ώρα, κι έστριψε για να βγει πιο γρήγορα σπίτι του. Η Βάσω τράβηξε μονάχη της τον ίσιο δρόμο, απ’ την άλλη μεριά. Η τέντα που κρατούσε το νερό λύθηκε» (113). Με ανάλογο τρόπο ξεκινάει το τρίτο επεισόδιο, με δύο συνδετικούς κρίκους εδώ, τη βροχή και την Αγγελική που είδε ο κεντρικός ήρωας του προηγούμενου επεισοδίου από μακριά: «Με τη βροχή η Αγγελική μαζεύτηκε. Το νερό όρμησε απότομα από τ’ ανοίγματα κι η μαυρισμένη σκόνη έγινε λάσπη» (113). Με το σταμάτημα και το ξεκίνημα, το δυνάμωμα και την υποχώρηση της βροχής ξετυλίγεται η αφήγησή ολόκληρου του τέταρτου κεφαλαίου (116, 119, 122, 130, 131, 132). Το μοτίβο συνεχίζεται και στο επόμενο, πέμπτο, κεφάλαιο, για να επανέλθει ως κεντρικός οργανωτικός

<sup>17</sup> Για τη διάκριση *ocularization* – *focalization* βλ. Jost 71-80. Ο Jost εξηγεί ότι η βλεμματοποίηση (*ocularization*) στην κινηματογραφική αφήγηση αναφέρεται «στη σχέση ανάμεσα σε αυτό που δείχνει η κάμερα και σε αυτό που υποτίθεται ότι βλέπουν οι ήρωες», ενώ η εστίαση (*focalization*) εκφράζει τον εστιακό κώδικα (σε γνωστικό επίπεδο) που υιοθετεί η αφήγηση (74). Οι περιπτώσεις λογοτεχνικών κειμένων στα οποία αναδεικνύεται αυτή η διττή φύση της οπτικής γωνίας μέσω έντονων αποκλίσεων ανάμεσα στην οπτική (βλεμματοποίηση) και τη γνωστική (εστίαση) εστίαση, παρουσιάζουν συνήθως ενδιαφέρουσες αναλογίες με τον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ αποτελούν τα κείμενα του *Nouveau Roman*, όπου, αν και το βλέμμα κατευθύνεται προφανώς από τον ήρωα, η απόκρυψη των συναισθημάτων και των σκέψεων του δημιουργεί την ψευδαίσθηση της εξωτερικής εστίασης. Πρβλ. τον σχολιασμό για τη βλεμματοποίηση στο μυθιστόρημα από τον Jost (76-77).

άξονας της αφηγηματικής δομής στο δέκατο κεφάλαιο (134).<sup>18</sup> Αναδεικνύεται λοιπόν από τα παραπάνω παραδείγματα η ουσιαστική λειτουργία των εικόνων, οπτικών και ακουστικών, στη σύνδεση των επιμέρους επεισοδίων.<sup>19</sup>

Η βροχή αποτελεί βασικό θεματικό μοτίβο του μυθιστορήματος<sup>20</sup> και συμβολοποιεί κατά τη γνώμη μου την κοινή κακή μοίρα των ηρώων ως οικονομικά αδύναμων και πολιτικοκοινωνικά απομονωμένων. Ως οργανωτικός άξονας της αφηγηματικής δομής, όμως, αφού η ακουστική – συνήθως – εικόνα της βροχής συνδέει τα επιμέρους επεισόδια του μυθιστορήματος εξασφαλίζοντας τη συνέχειά τους στον χώρο και τον χρόνο, αποτελεί ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο διαλόγου με την κινηματογραφική αφήγηση. Επιπλέον, η συγκεκριμένη επιλογή ακουστικής εικόνας ως συνδεδετικού κρίκου των επάλληλων επεισοδίων, μιας εικόνας δηλαδή ρεαλιστικής όσο και καθημερινής, αντλημένης από τη ζωή των φτωχών λαϊκών στρωμάτων – γιατί δεν ακούμε απλώς τη βροχή, αλλά «βλέπουμε» στο μυθιστόρημα και τους ήρωες να μπαίνουν μούσκεμα στα σπίτια,<sup>21</sup> τους τοίχους στις κάμαρες να στάζουν, τα τρύπια παπούτσια που γέμισαν νερό κ.λπ. –<sup>22</sup> δημιουργεί, εκτός από τη γενική αναλογία με μια παγιωμένη πρακτική της κινηματογραφικής αφήγησης, μια ειδική συγγένεια με τις φιλικές αφηγήσεις του νεορεαλισμού, από τις οποίες επίσης δεν λείπουν οι σκηνές που παρουσιάζουν τους ήρωες έκθετους στα καιρικά φαινόμενα: βλ. το ζεύγος πατέρα-γιου στον *Κλέφτη ποδηλάτων* στη μέση της πόλης, χωρίς αδιάβροχο να σκεπαστούν και χωρίς ποδήλατο για να φύγουν γρήγορα· ο γέρο-Ουμπέρτο του *Ουμπέρτο Ντι* υποφέρει από το κρύο με τα λιγοστά ρούχα και σκεπάσματα που του έχουν απομείνει, ενώ φυσικά οι πασίγνωστοι ψαράδες της Ακιτρέτσα βρίσκονται στα ανοιχτά όταν ετοιμάζεται να ξεσπάσει καταιγίδα στο *Η γη τρέμει*.

Στοιχεία και εικόνες της καθημερινότητας ανάγονται, λοιπόν, σε συνδεδετικό κρίκο μεταξύ σκηνών-επεισοδίων –θυμόμαστε πάλι τον χαρακτηρισμό τους ως «κινηματογραφικών ταμπλώ» από τον Κλάρα – (Καρβέλης 30). Η ανάπτυξη της αφήγησης, όμως, με τον συγκεκριμένο τρόπο δημιουργεί παράλληλα την προαναφερθείσα ψευδαίσθηση της ‘καταγραφής’ της πραγματικότητας. Δημιουργείται, δηλαδή, η ψευδαίσθηση στον αναγνώστη ότι ο αφηγητής του μυθιστορήματος δεν εφευρίσκει τα επεισόδια που αφηγείται, αλλά τα «παρατηρεί». Πρόκειται για μια καίρια συνάφεια με τον ιταλικό νεορεαλισμό, ένα ρεύμα το οποίο, ενώ περιλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά ταινίες μυθοπλασίας, φλερτάρει με την αληθοφάνεια των ταινιών τεκμηρίωσης, επιζητώντας να αναδείξει το ουσιαστικό, το συγκλονιστικό μέσα στο καθημερινό, μέσα στο, υπό άλλες, συνθήκες «ανιαρό». Τόσο οι ταινίες όσο και το μυθιστόρημα δεν επιλέγουν να αφηγηθούν μια εξέχουσα στιγμή τη ζωή του

<sup>18</sup> Το πέμπτο κεφάλαιο ξεκινάει ως εξής: «Η βροχή συνεχίστηκε για μέρες. Μια-δυο φορές, ο ουρανός καθάρισε, έκανε μάλιστα και μικρές καυτερές λιακάδες, μα ύστερα ταίριαξε το χρώμα του με την άσφαλτο κι άρχιζε πάλι το νερό» (134).

<sup>19</sup> Με ανάλογο τρόπο στο μυθιστόρημα λειτουργεί ένα πλήθος οπτικών και ακουστικών εικόνων: το μεγάλο του καφενείου, το τάβλι, η εφημερίδα, το εργοστάσιο, το χέρι του Θανάση, το γυάλινο μάτι του Παρασκευά κ.ά.

<sup>20</sup> Για τη λειτουργία του καιρού ως θεματικού μοτίβου στο *Άνθρωποι και σπίτια* βλ. επίσης Παππάς *Αφηγηματικές και ιδεολογικές δομές* 89-92.

<sup>21</sup> «Η γειτονιά μας ξάπλωσε απόψε με βρεμένα ρούχα» (241). «Η Σοφία βρίσκει πως είναι καλύτερα έτσι που βρέχεται ολόκληρη. Το φουστάνι της έγινε όπως όταν το βάζει στη σκάφη και το κρεμάει στο σκοινί» (249) κ.α.

<sup>22</sup> «Τούτη η κάμαρη μπάζει όπως τα παπούτσια του» (237).



ήρωα· αντιθέτως θεματοποιούν τις στιγμές μιας καθημερινής κανονικότητας της ζωής των φτωχών λαϊκών στρωμάτων μεταπολεμικά, προκειμένου να μιλήσουν για τα επιτακτικά προβλήματα της μεταπολεμικής κοινωνίας, αλλά και για την ίδια την ανθρώπινη κατάσταση μέσα στις συγκεκριμένες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες.

#### 5.4. Αφηγηματική δομή: Λεπτομέρεια

Η διάρθρωση της αφήγησης στη βάση «τυχαίων» επεισοδίων, συνδέεται μέσω ακριβώς της αισθητικής της (ψευδο)παρατήρησης με την ιδιαίτερη αξιοποίηση της ρεαλιστικής λεπτομέρειας σε αυτές τις αφηγήσεις. Η ρεαλιστική λεπτομέρεια γίνεται φορέας αφηγηματικών σημασιών, στοιχείο αναγνώρισης της ταυτότητας ή και της ψυχικής κατάστασης των ηρώων, αλλά πάνω από όλα σηματοδοτεί την αισθητική του ρεαλισμού. Καθώς ο αφηγητής – κινηματογραφικός και λογοτεχνικός – αλιεύει τη ρεαλιστική λεπτομέρεια από τον μικρόκοσμο της καθημερινής ζωής των φτωχών λαϊκών στρωμάτων οι λεπτομέρειες που προβάλλονται χαρακτηρίζονται ακριβώς από το λιτό και ευτελές υλικό τους. Ως τέτοιες όμως συνάδουν απόλυτα με, και ενισχύουν περαιτέρω τη ρεαλιστική αισθητική που περιέγραψα παραπάνω.

Το *Άνθρωποι και σπίτια* και οι ταινίες του νεορεαλισμού σπανίως σταματούν την αφήγησή τους στη λεπτομέρεια. Είναι σπάνια τα πολύ κοντινά πλάνα στον νεορεαλισμό, και το ύφος του *Άνθρωποι και σπίτια* δεν είναι αρκετά ελλειπτικό ούτε και αρκετά μοντερνιστικό, ώστε να αιτιολογήσει μια αφήγηση στηριγμένη κυρίως σε λεπτομέρειες-σπαράγματα<sup>23</sup> – γι' αυτό εξάλλου αναφέρθηκα παραπάνω στη συσσώρευση λεπτομερειών. Κινηματογραφική και λογοτεχνική αφήγηση εκτυλίσσονται σε έναν αργό μονότονο ρυθμό, στον οποίο εντάσσονται σημαντικά και ασήμαντα στοιχεία στην ίδια περίπου έκταση και ένταση, ενισχύοντας έτσι την ψευδαίσθηση της καταγραφής που προαναφέρθηκε.

Παραθέτω ένα παράδειγμα από το *Άνθρωποι και σπίτια*, το οποίο είναι κατά τη γνώμη μου ενδεικτικό για τη λειτουργία της ρεαλιστικής λεπτομέρειας στην αφήγηση του μυθιστορήματος, αλλά και για τα ποιοτικά χαρακτηριστικά αυτής της λεπτομέρειας. Ας σημειωθεί εισαγωγικά η ιδιαίτερη βαρύτητα που αποκτά η αξιοποίηση του δεικτικού τρόπου αφήγησης –του οποίου τη σημασία για την ανάπτυξη του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τον κινηματογράφο είδαμε παραπάνω–, της δραματικής έκθεσης και του εικονοκεντρικού λόγου στο συγκεκριμένο απόσπασμα, ειδικά εφόσον παρακολουθούμε κατ' ουσίαν τις σκέψεις της ηρωίδας:

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

<sup>23</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα νεοελληνικού μεταπολεμικού μυθιστορήματος του οποίου η αφήγηση αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από λεπτομέρειες-σπαράγματα είναι το *Και ιδού ίππος χλωρός* (1963) της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλλιέξ

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).

Το πλέον ενδιαφέρον στοιχείο στο παραπάνω απόσπασμα είναι ο τρόπος με τον οποίο οπτικοποιείται η συναισθηματική ένταση της ηρωίδας. Ο δεικτικός τρόπος, με την οικονομία λόγου που προϋποθέτει, κλιμακώνει τη φόρτιση της σκηνής, ενώ είναι πολύ ενδιαφέρον πώς ο Φραγκιάς μάς «αφηγείται» τη σκέψη της Γεωργίας σε μια σειρά μικρών καθημερινών οπτικών λεπτομερειών, προσεγγίζοντας και σε αυτό το σημείο με την κατά παράδοση εικονοκεντρική κινηματογραφική αφήγηση.<sup>24</sup>

Παρόμοια ως προς το συναισθηματικό της κλίμα, μιας νέας γυναίκας σε απόγνωση, αλλά και ως προς την επιλογή της οπτικοποίησης αυτού του συναισθήματος μέσω των καθημερινών λεπτομερειών, είναι μια σεκάνς από το *Ουμπέρτο Ντι* του Vittorio De Sica. Πρόκειται για τη σκηνή που το «υπηρετριάκι ξυπνά», για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Bazin, η οποία θεωρείται από τους κριτικούς εμβληματική για την αισθητική του νεορεαλισμού, και αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, χαρακτηριστικό παράδειγμα για την ποιότητα και τη λειτουργία της οπτικής λεπτομέρειας στις ταινίες του ρεύματος.

Παραθέτω ένα σύντομο απόσπασμα από την κριτική του Bazin για τη συγκεκριμένη ταινία, ο οποίος σχολίασε τη σεκάνς με παραδειγματικό τρόπο:

Την ενότητα όμως αυτού του φιλμ [*Umberto D*] δε δημιουργεί το επεισόδιο, αλλά η διαδοχή συγκεκριμένων στιγμών ζωής, [...] 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 [...] της πρωινής έγερσης, όπου η κάμερα περιορίζεται να παρακολουθεί σ' όλα του τα μικροκαθήκοντα το υπηρετριάκι. [...] Εδώ ο κινηματογράφος πραγματοποιεί το εντελώς αντίθετο εκείνου που αρεσκόταν να θεωρεί ως το ύψιστο καθήκον του: την τέχνη της «έλλειψης» (91-92).

Σε μία μεγάλη σε διάρκεια σεκάνς παρακολουθούμε τη νεαρή Μαρία, να μπαίνει αγουροξυπνημένη στην κουζίνα και να ετοιμάζει απρόθυμα και αφηρημένα καφέ για την κυρία του σπιτιού. Το κενό της βλέμμα και οι αργές της κινήσεις, καθώς επιτελεί τα καθημερινά της καθήκοντα δηλώνουν πέρα από την κούραση της μικρής, και την ψυχολογική της κατάσταση, καθώς η αφήγηση της ταινίας μάς έχει μέχρι εκείνο το σημείο πληροφορήσει για τη ζωή της νεαρής υπηρέτριας. Η ζωή της είναι δύσκολη στο σπίτι της κακότροπης

<sup>24</sup> 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: για μια συνοπτική παρουσίαση των θέσεων διαφόρων μελετητών βλ. Stam et al. 30-38. Για την προτεραιότητα που δίνεται στην κινηματογραφική εικόνα, αλλά και μια σειρά σχετικών μεθοδολογικών προβλημάτων βλ. Elliott 1-22). Αναγνωρίζοντας, αλλά και παρακάμπτοντας, τη συζήτηση για την de facto προτεραιότητα της κινούμενης εικόνας στον κινηματογραφικό αφηγηματικό κώδικα, μπορούμε για την συγκεκριμένη ανάλυση να αρκεστούμε στην παρατήρηση ότι η συνηθέστερη πρακτική στον μεταπολεμικό κινηματογράφο είναι οι φιλμικές αφηγήσεις να στηρίζονται στην κινούμενη εικόνα.

σπιτονοικοκυράς του Ουμπέρτο, αλλά δεν έχει πουθενά αλλού να πάει. Φοβάται ότι αν η σπιτονοικοκυρά ανακαλύψει ότι είναι έγκυος, και μάλιστα εκτός γάμου, θα τη διώξει. Καθώς, λοιπόν, η κάμερα την παρακολουθεί να κινείται σε έναν μονότονο ρυθμό μέσα στην κουζίνα, σε μια σεκάνς που χαρακτηρίζεται από τα ελάχιστα κοψίματα (cut), οι καθημερινές της κινήσεις αποκτούν όχι μόνο δραματική διάσταση, αλλά και πολλαπλές σημασίες: μήπως ότι τοποθετεί τον μύλο του καφέ πάνω στη φουσκωμένη της κοιλιά καθώς αλέθει έχει μια κρυφή πρόθεση; Και τι σκέφτεται όταν τεντώνει βουρκωμένη το πόδι της να κλείσει την πόρτα; Η πλήρης απουσία λόγου στη συγκεκριμένη σεκάνς, στην οποία κατ' ουσίαν παρακολουθούμε τη σκέψη και τα συναισθήματα της νεαρής κοπέλας, απογειώνει τον δεικτικό τρόπο, σε ένα κινηματογραφικό του ανάλογο εδώ, καθώς απουσιάζει παντελώς η ερμηνεία με τη χρήση του λόγου –είτε σε μορφή voice over είτε σε μορφή διαλόγου– και όλη η πληροφορία δίνεται με τον τρόπο της εκ του σύνεγγυς παρατήρησης<sup>25</sup>. Η φιλική αφήγηση παρατηρεί προσεκτικά, σχεδόν άπληστα, την κάθε λεπτομέρεια της καθημερινής αυτής σκηνής, τονίζοντας ακριβώς ότι δεν χρειάζεται κανείς να εφεύρει έναν μύθο για να αφηγηθεί, αρκεί να κοιτάξει προσεκτικά την πραγματικότητα γύρω του (Zavattini 146). Η παρακολούθηση, λοιπόν, του καθημερινού τυπικού της προετοιμασίας του πρωινού ανάγεται σε μελέτη της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και, τελικά, σε έναν καινούργιο τρόπο ρεαλιστικής αναπαράστασης.

## 6. Συμπεράσματα.

Το *Άνθρωποι και σπίτια* αναπτύσσει έναν σύνθετο διάλογο με τον ιταλικό νεορεαλισμό σε επίπεδο ιδεολογίας, αισθητικής, θεμάτων, αφηγηματικής δομής, αλλά και ύφους. Η παρόμοια ιδεολογική στάση απέναντι στα παρόμοια κοινωνικά προβλήματα, σε παράλληλα ιστορικά και καλλιτεχνικά συμφραζόμενα φαίνεται ότι εκβάλλει και σε σημαντικές αισθητικές συνάψεις, και, εν προκειμένω, στην καλλιέργεια ενός πολύ ιδιαίτερου ρεαλιστικού ύφους.

Παράλληλα, υπάρχουν στοιχεία στο *Άνθρωποι και σπίτια*, όπως η αξιοποίηση της ακουστικής εικόνας ως σημείου σύζευξης των επιμέρους επεισοδίων του μυθιστορήματος, τα οποία, όπως είδαμε παραπάνω, φαίνεται να υποδεικνύουν όχι απλώς την παράλληλη πορεία των αναλογιών, αλλά το πολύπλοκο φαινόμενο της διακαλλιτεχνικής διακειμενικότητας. Φαίνεται, δηλαδή, ότι οι συνάψεις του *Άνθρωποι και σπίτια* είναι τόσες και τέτοιες, ώστε να δικαιολογούν την ανάγνωση του μυθιστορήματος υπό το πρίσμα του διακαλλιτεχνικού διαλόγου, κάτι που μπορεί εκτός από τις ιδιαιτερότητες της ποιητικής του να φωτίσει γόνιμα και τα στοιχεία της πρωτότυπης συμβολής του στην τέχνη της νεοελληνικής πεζογραφικής αφήγησης<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Ως «αμιγή οπτική κατάσταση» περιγράφει τη συγκεκριμένη σεκάνς ο Gilles Deleuze (10). Μάλιστα ο Deleuze θεωρεί «τούτη την εισροή καταστάσεων καθαρά οπτικών [...]» ως «διακριτικό στοιχείο του νεορεαλισμού» (12, 19, 25, 28-29, καθώς και 30, υπ. 38), αλλά και συνολικότερα ενός νέου είδους ρεαλισμού στην κινηματογραφική τέχνη.

<sup>26</sup> Πρβλ. Μηλιώνης 45: «Με τα παραπάνω δεν θέλω να πω καθόλου ότι το *Άνθρωποι και σπίτια*, το πρώτο μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά, γραμμένο στα 35 του χρόνια (ηλικία μάλλον πρώιμη για τους πεζογράφους) δεν έχει ελλείψεις. Προκύπτει όμως, νομίζω αβίαστα το συμπέρασμα: α) ότι ο Φραγκιάς ξεκινάει το συγγραφικό του έργο έχοντας επίγνωση των δυσκολιών και των κινδύνων που συνεπάγεται η γραφή. Δεν ξεκινάει ως ένας αθώος και β) έχει κιόλας έναν πλούσιο αφηγηματικό 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*».

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Benoit-Dusauso, Annick, and Guy Fontaine (επιμ). *Ευρωπαϊκά Γράμματα. Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*. Σοκόλης, 1999.
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema from Neorealist to the Present*. Roundhouse Publishing, 1999.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. Μετάφραση, εισαγωγή, συμπληρωματικό λεξιλόγιο Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.Ε.Τ., 2009.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*. Yale University Press, 1979.
- Deleuze, Gilles. *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*. Μετάφραση Μιχάλης Μάτσας, επιμέλεια Κική Καψαμπέλη, Νήσος, 2010.
- Elliott, Kamilla. «Novels Films and the Word/Image Wars». *A companion to literature and film*, edited by Alessandra Raengo and Robert Stam. Blackwell, 2006, pp. 1-22.
- Fabe, Marylin. *Closely watched films. An introduction to the Art of Narrative Film Technique*. University of California Press, 2004.
- Genette, Gerard. *Σχήματα III*. Μετάφραση Μπάμπης Λυκούδης, επιμέλεια Ερατοσθένης Καψωμένος. Πατάκης, 2007.
- Jost, François. «The look: from film to novel. An essay in comparative narratology». *A companion to literature and film*, edited by Alessandra Raengo and Robert Stam. Blackwell, 2006, pp. 71-80.
- Leontaris, Yannis. *Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique. Le rôle du lecteur implicite devant le silence de l'œuvre chez Angelopoulos, Godard, Valtinos, Duras, Tornès*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Paris X – Nanterre, 1997.
- Magny, Claude Edmond. *The age of the American novel. The film aesthetic of fiction between two wars*. Translated by Elanor Hochman, Frederick Ungar Publishing, 1972. [*L'age du roman américain*. Éditions du Seuil, 1948].
- Poupou, Anna. «The Geography of Neorealism in Greece: City Images, Urban Representations and Aesthetics of Space». *Greek Cinema, Texts, Forms, Identities*, edited by Lydia Papadimitriou and Yannis Tzioumakis. Intellect Publishing, 2012, pp. 255-269.
- Rajewsky, Irina. «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermédiatités*, 6, 2005, pp. 43-64.
- \_\_\_\_\_. *Intermedialität*. A. Francke Verlag, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Gunter Narr Verlag, 2003.
- Re, Lucia. «Neorealist narrative: experience and experiment». *The Cambridge Companion to the Italian novel*, edited by Peter Bondanella and Andrea Ciccarelli. Cambridge University Press, 2003, pp. 104-124.
- Sitney, Adams P. *Vital crises in Italian cinema. Iconography. Stylistics. Politics*. Oxford University Press, 2013.
- Spiegel, Alan. *Fiction and the camera eye. Visual Consciousness in Film and the modern novel*. University Press of Virginia, 1976.
- Stam, Robert et al. *New Vocabularies in film semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. Routledge, 2005.

Thompson, Kristin and David Bordwell, *Film History. An introduction*. McGraw-Hill, 2003 [1994].

Von Tschischke, Christian. *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Gunter Narr Verlag, 2000.

Wolf, Werner. "Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction". *Style*, 38, 3, 2004, pp. 325-351.

Zavattini, Cesare. «Some ideas on the cinema»: Aristides Gazetas, *An introduction to world cinema*. McFarland & Company, 2000, pp. 143-150. [Α' δημοσίευση: ως «Alcune idee sul cinema» Δεκέμβριος 1952].

Γαραντούδης, Ευριπίδης. «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*, επιμέλεια Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, 2012, σ. 327-353.

\_\_\_\_\_. «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη». *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας*, επιμέλεια Δημήτρης Αγγελάτος και Ευριπίδης Γαραντούδης. Καλλιγράφος, 2013, σ. 79-137.

\_\_\_\_\_. «Η νεανική ποίηση της μεταπολίτευσης και ο κινηματογράφος». *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον διαφωτισμό έως σήμερα. Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης. 3-6 Νοεμβρίου 2011. Μνήμη Παν. Μουλλά*, επιμέλεια Ναταλία Δεληγιαννάκη. Σοκόλης 2014, σ. 762-774.

Γιατρομανωλάκης, Γιώργης. «Αντρέας Φραγκιάς. Ο πεζογράφος ως αυτόπτης μάρτυρας». *Αντί*, 714 (Αφιέρωμα στον Αντρέα Φραγκιά), 26 Μαΐου 2000, σ. 26-30.

Γουδέλης, Τάσος. «Γύρω από την πεζογραφία (Το "Δ" συνομιλεί με τους: Αντρέα Φραγκιά, Σπύρο Πλασκοβίτη και Αλέξη Πανσέληνου)». *Το Δέντρο*, 66, Ιαν.-Μαρτ. 1992, σ. 7-29.

Καλλίνης, Γιώργος. *Μοντερνιστικά στοιχεία και τεχνικές στη μεσοπολεμική μυθιστορηματική παραγωγή του Κοσμά Πολίτη. Μια συγκριτική προσέγγιση. Διδακτορική διατριβή*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1995.

Καρβέλης, Τάκης. «Αντρέας Φραγκιάς». *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*. Τόμ. Η'. Σοκόλης, 1988, σ. 8-35.

Κλάρας, Μπάμπης. «Κριτική για το Άνθρωποι και σπίτια», εφημ. *Βραδυνή*, 1.2.1956 (=Καρβέλης 30).

Κόστιτς-Παχνόγλου, Ταμάρα. «Λογοτεχνικοί χαρακτήρες στο Άνθρωποι και σπίτια του Αντρέα Φραγκιά». *Θέματα Λογοτεχνίας*, 40 (Αφιέρωμα στον Αντρέα Φραγκιά), Ιανουάριος-Απρίλιος 2009, σ. 47-54.

Μηλιώνης, Χριστόφορος. «Τα "καλοκινήματα" στο Άνθρωποι και σπίτια». *Αντί*, 714 (Αφιέρωμα στον Αντρέα Φραγκιά), 26 Μαΐου 2000, σ. 42-45.

Μπαζέν, Αντρέ. *Τι είναι ο κινηματογράφος. 2. Μια Αισθητική του Ρεαλισμού και του Νεορεαλισμού*. Μετάφραση Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, 1989.

Παππάς, Γιάννης. *Αφηγηματικές και ιδεολογικές δομές στο έργο του Αντρέα Φραγκιά: (1945-1967)*. Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 2012.

\_\_\_\_\_. «Συνομιλία με τον Αντρέα Φραγκιά». *Ελίτροχος*, 2 (Αφιέρωμα στον Αντρέα Φραγκιά), Απρίλιος-Ιούνιος 1994, σ. 45-51.

Παραδείση, Μαρία. «Ο Νεορεαλισμός στον Ελληνικό Κινηματογράφο». *Τα Ιστορικά*, τόμ. 11, τχ. 20, Ιούνιος 1994, σ. 123-146.

Ραυτόπουλος, Δημήτρης. «Από τον λαό στο πλήθος. Η διαδρομή του μυθιστορήματος του Α. Φραγκιά ως εξερεύνηση των ορίων του κοινωνικού ρεαλισμού: από τον νεο-ρεαλισμό στον μετα-ρεαλισμό της “δυνητικής πραγματικότητας”». *Αντί*, 714 (Αφιέρωμα στον Αντρέα Φραγκιά), 26 Μαΐου 2000, σ. 21-25.

Σιχάνη, Άννα-Μαρία και Νάντια Φραγκούλη. «Το ερευνητικό πρόγραμμα “Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή”». *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας*, επιμέλεια Δημήτρης Αγγελάτος και Ευριπίδης Γαραντούδης. Καλλιγράφος, 2013, σ. 65-78.

Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Τόμος Α'. Αιγόκερως, 2010.

Σταυροπούλου, Έρη. «Χρονολόγιο Αντρέα Φραγκιά». *Διαβάζω*, 426, Φεβρουάριος 2002, σ. 94-96.

\_\_\_\_\_. *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Σπύρος Πλασκοβίτης, Αντρέας Φραγκιάς, Μάριος Χάκκας, Δημήτρης Χατζής*. Σοκόλης, 2005.

\_\_\_\_\_. «“Εκόμισε εις την τέχνην”: τα κύρια χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Αντρέα Φραγκιά». *Θέματα Λογοτεχνίας*, 40, Ιανουάριος – Απρίλιος 2009, σ. 31-39.

Φραγκούλη, Νάντια. «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 και Υποψήφιων διδασκόντων του Πανεπιστημίου Αθηνών*. Τμήμα Φιλολογίας. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Αθήνα 16-18/5/2013, σ. 938-945.  
(docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnw3YXRoZW5zY29uZmVpZW5jZXxneDoxMDVhMmU1MTZiOTNjNDkw).