

Σύγκριση

Τόμ. 32 (2023)



Μεθοδολογικά ζητήματα για τη μελέτη της διακαλλιτεχνικής επαφής της ελληνικής πεζογραφίας του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο

Νάντια Φραγκούλη

Copyright © 2023, Νάντια Φραγκούλη



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Φραγκούλη Ν. (2023). Μεθοδολογικά ζητήματα για τη μελέτη της διακαλλιτεχνικής επαφής της ελληνικής πεζογραφίας του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο. *Σύγκριση*, 32, 316–330. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/35558>

NANTIA ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Μεθοδολογικά ζητήματα για τη μελέτη της διακαλλιτεχνικής επαφής της ελληνικής πεζογραφίας του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο

Η μελέτη των κινηματογραφικών αναφορών στη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα

Ο κινηματογράφος γεννιέται στα 1895 και αποκτά γρήγορα μεγάλη διάδοση μετρώντας μέχρι το τέλος της πρώτης δεκαετίας του εικοστού αιώνα ήδη δύο «καλλιτεχνικές πρωτοπορίες»: αναφέρομαι στα πρωτοποριακά κινηματογραφικά ρεύματα του γερμανικού εξπρεσιονισμού που εμφανίζεται το 1919 και ακμάζει μέχρι το 1926, και του γαλλικού ιμπρεσιονισμού που εμφανίζεται το 1918 και συνεχίζει να επικρατεί στο ύψος διακεκριμένων γάλλων σκηνοθετών μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1920. Ο κινηματογράφος εισβάλλει επομένως δυναμικά στον κόσμο των λογοτεχνών σε μια περίοδο έντονων κοινωνικοπολιτικών, ιδεολογικών και αισθητικών ζυμώσεων, περίοδο κυοφορίας, μεταξύ άλλων, της εμβληματικής αλλαγής των λογοτεχνικών μορφών που ακούει στο όνομα λογοτεχνικός μοντερνισμός.

Από τις αρχές ήδη του εικοστού αιώνα ο κινηματογράφος καταφεύγει στη λογοτεχνία, συγκεκριμένα στην πεζογραφία και ειδικότερα στο μυθιστόρημα, προκειμένου να αναπτύξει τις αφηγηματικές δομές του. Γρήγορα, όμως, ο διάλογος γίνεται αμφίδρομος καθώς η ταχύτατη και ευρύτατη διάδοσή του –ως τέχνης και ταυτόχρονα ως εμπορικής βιομηχανίας διεθνούς κλίμακας– καθιστά συγγραφείς και αναγνώστες ταυτοχρόνως αναπόδραστα και θεατές ταινιών. Η έβδομη τέχνη δεν είναι, επομένως, μόνο η τέχνη η οποία εξαιτίας της στενής της συνάφειας με τις αισθητικές προϋποθέσεις του μοντερνισμού, προβάλλεται από πολλούς στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα ως «η πιο αντιπροσωπευτική από πλευράς ύφους, μορφή σύγχρονης τέχνης», όπως υποστηρίζει στην *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης* (1953) ο Arnold Hauser.¹ Είναι επίσης η κατεξοχήν μαζική μορφή τέχνης στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, που εξαιτίας ακριβώς αυτής της μαζικότητάς της φαίνεται να επέδρασε καταλυτικά στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος της εποχής αντιλαμβάνεται την έννοια και τις δομές της αφήγησης. Άλλωστε τη στροφή της μεταπολεμικής πλέον πεζογραφίας προς την αποσιώπηση και τον εικονοκεντρικό τρόπο αφήγησης, προς την επικράτηση δηλαδή του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*, επισημαίνουν οι Νίκος Γερμανάκος, Θανάσης Βαλτινός, Γιώργος Ιωάννου και Στρατής Τσίρκας στο αφιέρωμα του αμερικανικού περιοδικού *Boundary* στη σύγχρονη νεοελληνική πεζογραφία (τχ. 1-2, Χειμώνας 1973). Μάλιστα οι Γερμανάκος, Βαλτινός και Ιωάννου ομοφωνούν πως κάτω από την επίδραση της παρουσίας του κινηματογράφου η σύγχρονη λογοτεχνία τείνει πλέον να απομακρύνεται από την αφήγηση σκέψεων και συναισθημάτων με τον αφαιρετικό τρόπο του *εσωτερικού μονολόγου*, προκρίνοντας την αφήγηση εικόνων και σκηνών του εξωτερικού κόσμου, οι οποίες «σημαίνουν» τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα.²

¹ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, Μόναχο, Beck, ²1953, σ. 495.

² 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), σ. 302-305.

Πεζογραφία και κινηματογράφος ως τέχνες εξελίσσονται παράλληλα και σε διαρκή διάλογο μεταξύ τους, στοιχείο που οφείλεται πρωτίστως στην κοινή και στις δύο τέχνες αφηγηματική τους συγκρότηση – η οποία σημειωτέον παραμένει κυρίαρχη ακόμα και όταν η αφήγηση φτάνει να καταστρατηγείται σε τέτοιο βαθμό ώστε να μιλάμε για αποδόμησή της. Είναι, επομένως, κρίσιμο να μελετήσουμε σε έκταση, αλλά και σε βάθος, πώς η πεζογραφική αφήγηση αξιοποιεί τα στοιχεία της κινηματογραφικής που αφομοιώνει, τα οποία ποικίλλουν και μπορεί να αφορούν τυπικές σκηνές (π.χ. σκηνή καταδίωξης), αφηγηματικά συντάγματα (για παράδειγμα το υποκειμενικό πλάνο [ron shot]), κειμενοποιημένες κινηματογραφικές τεχνικές (όπως το dissolve, το μοντάζ συνεχείας κ.ά.), τυπικά χαρακτηριστικά ενός κινηματογραφικού είδους (γουέστερν, θρίλερ, ντοκιμαντέρ κ.ο.κ.) και πολλά άλλα.

Ο διάλογος ανάμεσα στη λογοτεχνία, και ειδικότερα την πεζογραφία –και ιδίως το μυθιστόρημα– και τον κινηματογράφο ευνοήθηκε περαιτέρω από μια σειρά χαρακτηριστικών των διαλεγόμενων τεχνών, καθώς και από παράγοντες που αφορούν την πρόσληψή 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,³ και πιο συγκεκριμένα η δεσπόζουσα λειτουργία της αφηγηματικότητας και στα δύο αυτά καλλιτεχνικά είδη (μυθιστόρημα και κινηματογράφος μυθοπλασίας). Επιπλέον, τον διάλογο ανάμεσα στην πεζογραφία και τον κινηματογράφο ενίσχυσε ακόμα περισσότερο μια σειρά πραγματολογικών παραμέτρων, που αφορούν τις παρόμοιες λειτουργίες του μυθιστορήματος και του κινηματογράφου σε κοινωνικό επίπεδο. Ο Christian von Tschilschke, στον οποίο ανήκει μια πολύ ενδιαφέρουσα μονογραφία για την *κινηματογραφότροπη γραφή*,⁴ 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»:⁵

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 πλασματικών (fiktiven) κόσμων.⁶

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 αναίδειας ή

³ Πρβλ. André Gardiès, *Le récit filmique*, Παρίσι, Hachette, 1993, σ. 3· Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *Διακείμενα*, τχ. 3 (2001) Σχέσεις Λογοτεχνίας και καλών τεχνών, σ. 35-36.

⁴ 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.

⁵ Christian von Tschilschke, *ό.π.*, σ. 44.

⁶ *Ο.π.*

γοητείας, καθόσον λειτουργεί ως βαθμίδα μύησης για μια διαρκή εφηβεία, η κλασική ταινία πήρε την ιστορική σκυτάλη του μυθιστορήματος της μεγάλης εποχής, του 19ου 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.⁷

Στη διάρκεια του εικοστού αιώνα ο διάλογος της λογοτεχνίας με τη νεαρή τέχνη του κινηματογράφου είναι διαρκής, πολυεπίπεδος, και ιδιαιτέρως γόνιμος αφηγηματικά, αλλά και ερμηνευτικά. Καθώς ο κινηματογράφος στις αρχές του εικοστού αιώνα αναπτύσσεται και καθιερώνεται ως καινούργια μορφή αφηγηματικής τέχνης, αντλεί πολλαπλά από τη λογοτεχνία. Παράλληλα, ο κινηματογράφος, με την παρουσία του, εκπαιδευεί συγγραφείς και αναγνώστες σε μια εικονοκεντρική αφηγηματική διάρθρωση, η οποία, στον κόσμο των ραγδαίων αλλαγών του εικοστού αιώνα, δεν μπορεί να αφήσει ανεπηρέαστη τη λογοτεχνία. Η λογοτεχνία μεταμορφώνεται κατά τον προηγούμενο αιώνα, αξιοποιώντας μεταξύ άλλων και το παράδειγμα της κινηματογραφικής αφήγησης, ενώ παράλληλα, ήδη από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του, ο κινηματογράφος συχνά οικειοποιείται το μυθοπλαστικό υλικό και τις αφηγηματικές δομές των μυθιστορημάτων.

Διακαλλιτεχνικές/διαμεσικές αναφορές⁸

Με αφετηρία τη θεωρία της *διακειμενικότητας* σύμφωνα με την οποία, κατά τη Julia Kristeva, κάθε κείμενο «είναι ένα μωσαϊκό παραθεμάτων» και «κάθε κείμε-

⁷ Η παραπομπή έχει αντληθεί από το άρθρο της Kamilla Elliott, "Novels Films and the Word/Image Wars": *A companion to literature and film*, (επιμέλεια: Robert Stam - Alessandra Raengo), Μάλντεν, Οξφόρδη & Κάρλτον, Blackwell Publishing, 2006, σ. 1-22. (Α' έκδοση 2004). 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). Το απόσπασμα εδώ παρατίθεται από τη μετάφραση των Βασιλή Παπαγιάννη και Φώτη Σιατίτσα που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Πλέθρον (Christian Metz, *Ψυχάνλυση και κινηματογράφος. Το φανταστικό σημαίνον*, (μετάφραση: Βασιλίας Πατσογιάννης, Φώτης Σιατίτσα), Αθήνα, Πλέθρον, 2007).

⁸ Η μελέτη της *διαμεσικότητας* (Intermedialität/intermediality) έχει κυριαρχήσει στις συγκριτολογικές σπουδές ειδικά στον γερμανόφωνο χώρο από τη δεκαετία του 1990. Η στροφή αυτή υπαγορεύτηκε μεταξύ άλλων από την ανάγκη να περιληφθούν ως αντικείμενα μελέτης νέες μορφές, οι οποίες δεν εμπίπτουν απαραίτητα στις καθιερωμένες και ευρέως αναγνωρισμένες τέχνες (π.χ. κόμικ, performance κ.ά.). Παράλληλα, πραγματοποιήθηκε μία στροφή των θεωρητικών προσεγγίσεων προς πλευρές που αφορούν τις συνθήκες της πρόσληψης, την επικοινωνιακή απεύθυνση και λειτουργία κ.ά. – πλευρές δηλαδή που άπτονται του μέσου έκφρασης (βιβλίου, βίντεο, κινηματογραφικής προβολής κ.ά.) και όχι του έργου τέχνης ως τέτοιου. Βλ. ενδεικτικά: 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, σ. 19-22 και 29-30· Christian von Tschilschke, *ό.π.*, 2000, σ. 82· Irina Rajewsky, *Intermedialität, ό.π.*, σ. 42-48. Παρ' όλα αυτά, και ενώ ο όρος *διαμεσικότητα* επικράτησε συνολικότερα εκείνου της *διακαλλιτεχνικότητας*, στις μελέτες που αφορούν τον διάλογο της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο ελάχιστα θίγονται θεωρητικά ζητήματα που αφορούν το μέσο με αποτέλεσμα οι δύο όροι να μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως συνώνυμοι, τάση που μάλλον φαίνεται να επικρατεί και ευρύτερα.

νο αφομοιώνει και μετασχηματίζει άλλα κείμενα»,⁹ η *διακαλλιτεχνική/διαμεσική αναφορά* αποτελεί μορφή της διακειμενικότητας, η οποία πραγματεύεται ειδικά τις σχέσεις ανάμεσα σε διαφορετικές τέχνες ή μέσα έκφρασης.¹⁰ Είναι βέβαια φανερό ότι ο όρος *διαμεσικότητα* είναι τρόπον τινά καταχρηστικός για τους μεθοδολογικούς επιγόνους της Kristeva, η οποία δέχεται έναν ευρύ ορισμό του «κειμένου» που περιλαμβάνει κάθε μορφή κοινωνικής έκφρασης.¹¹ Παρ' όλα αυτά ο όρος διατηρεί την αξία του στη βάση της επιστημονικής πρακτικής καθώς, όπως εξηγεί η Irina Rajewsky στην οποία ανήκει ο όρος, σε αντίθεση με τις *διακειμενικές*, οι *διακαλλιτεχνικές/διαμεσικές αναφορές*,¹² υπογραμμίζουν ειδικότερα τις διαφορές ανάμεσα στους διαλεγόμενους κώδικες.¹³ Εγγενές, και ταυτόχρονα κρίσιμο, χαρακτηριστικό των *διακαλλιτεχνικών αναφορών* αποτελεί επομένως η απόσταση, ή αλλιώς το *διαμεσικό χάσμα* [intermedial gap],¹⁴ η διαφορά ή απόσταση, δηλαδή, ανάμεσα στις διαλεγόμενες τέχνες ή τα διαλεγόμενα μέσα έκφρασης. Αυτή η απόσταση παραμένει πάντοτε αγεφύρωτη, αλλά και λειτουργικά παρούσα κατά την πρόσληψη. Επομένως, για να έρθουμε στην περίπτωση του διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο: ο κινηματογράφος συχνά λειτουργεί ως *διακαλλιτεχνική επαφή* της πεζογραφίας του εικοστού αιώνα. Άρα το μωσαϊκό των κειμένων που περιγράφει η Kristeva, περιλαμβάνει επίσης, μεταξύ άλλων, στοιχεία του κινηματογραφικού καλλιτεχνικού κώδικα, μεταφρασμένα, βέβαια, σε κείμενο. Κατά την πρόσληψη αυτών των λογοτεχνικών έργων, δημιουργείται στον αναγνώστη η αίσθηση του φιλικού, η οποία εν πολλοίς εδράζεται στην αίσθηση της απόστασης, και άρα του *διαμεσικού χάσματος*, ανάμεσα στο κειμενοποιημένο κινηματογραφικό και το καθαυτό κινηματογραφικό. Αυτή ακριβώς η απόσταση, άλλωστε, είναι εκείνη που δημιουργεί τον κατ' ανάγκη μεταφορικό (Als ob) χαρακτήρα των *διαμεσικών/διακαλλιτεχνικών αναφορών*, τον οποίο περιγράφει ο Werner Wolf.¹⁵ Πρακτικά, στην περίπτωση μας αυτό σημαίνει ότι ένας πεζογράφος μπορεί μόνο να προσποιηθεί την τεχνική του μοντάζ στο κείμενό του, αλλά είναι αδύνατον, δεσμευμένος καθώς είναι από τα όρια του δικού του, λογοτεχνικού, καλλιτεχνικού κώδικα να την πραγματώσει.

⁹ Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel": *The Julia Kristeva Reader*, (επιμέλεια-εισαγωγή: Toril Moi), Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1986, σ. 37.

¹⁰ Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Τυβίγκη, A. Francke Verlag, 2002, σ. 43-48· Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A study in the theory and history of intermediality*, Άμστερνταμ & Ατλάντα, Rodopi, 1999, σ. 35-36.

¹¹ *Ο.π.*, σ. 52-53· Hans Ulrich Gumbrecht, "Why Intermediality – if at all?", *intermedialités*, τχ. 2 (φθινόπωρο 2003), σ. 178, <doi.org/10.7202/1005464ar>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 28/9/2023.

¹² Irina Rajewsky, *Intermedialität*, *ό.π.*, σ. 52-58.

¹³ *Ο.π.*, σ. 59.

¹⁴ Irina Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *intermedialités*, τχ. 6 (φθινόπωρο 2005), σ. 55, < www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf >. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 2/10/2023.

¹⁵ Ο *μεταφορικός χαρακτήρας* (Als ob Charakter / as if quality) συνδέεται από τον Werner Wolf με τη *μιμητική ψευδαίσθηση* και τη λειτουργία της στα λογοτεχνικά κείμενα, βλ. επίσης Werner Wolf "The Aesthetic Illusion in Fiction", περ. *Style*, τ. 38, τχ. 3 (φθινόπωρο 2004), σ. 325-351. Από την περιγραφή 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»: Gérard Genette, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης. Δοκίμιο Μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, (μετάφραση: Μπάμπης Λυκούδης, επιμέλεια: Ερατοσθένης Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 236.

Αυτή η ιδιαιτερότητα των *διακαλλιτεχνικών/διαμεσικών αναφορών*, να έχουν κατ' ανάγκην *μεταφορικό χαρακτήρα*, αποτελεί τον κυριότερο μάλλον σκόπελο για όσους επιχειρούν να τις μελετήσουν. Πώς ανιχνεύεται το καλλιτεχνικώς έτερο μέσα στον οικείο καλλιτεχνικό κώδικα; Ακόμα περισσότερο, πώς τεκμηριώνεται η αόριστη αίσθηση της συνύπαρξης δύο ή περισσότερων τεχνών στο καλλιτεχνικό έργο που ανήκει αποκλειστικά και μόνο σε μία τέχνη –και μάλιστα εν προκειμένω σε μία από τις αρχαιότερες των τεχνών, την τέχνη του λόγου; Πώς εξασφαλίζεται η επιστημονική εγκυρότητα, αλλά και η αξία της επιχειρούμενης σύγκρισης ώστε «η θεωρία διακαλλιτεχνικών 'ανταποκρίσεων'» να πληροί «ένα κριτήριο καταλληλότητας» και να έχει «ένα σαφές νόημα, για ν' αποφύγουμε [...] αυτό να είναι ένα [στείρο] παιχνίδι του πνεύματος»;¹⁶

Αν η αξία του εγχειρήματος της σύγκρισης έγκειται ακριβώς στη συνάφεια που διαπιστώνεται από την έρευνα ανάμεσα στον κινηματογράφο και την αισθητική του μοντερνισμού από τη μία, και, από την άλλη, στην ιδιαίτερη βαρύτητα της τελευταίας για τη διαμόρφωση των σύγχρονων λογοτεχνικών μορφών, για την τεκμηρίωση τέτοιων συγκρίσεων καλείται κανείς όχι μόνο να χρησιμοποιήσει στιβαρά θεωρητικά εργαλεία αλλά και να περιγράψει πειστικά το κινηματογραφικό εντός του λογοτεχνικού, τη φιλική αίσθηση, με άλλα λόγια, που δημιουργούν κάποια κείμενα σε μελετητές και αναγνώστες.

Ο κινηματογράφος έχει συμβάλει πολλαπλά στη διαμόρφωση των λογοτεχνικών μορφών του εικοστού αιώνα, είτε η διακαλλιτεχνική σχέση εκφράζεται με τη θεματοποίηση την οποία μπορεί κανείς εύκολα να ανιχνεύσει και να περιγράψει, είτε, όπως συμβαίνει συχνότερα, αποτυπώνεται σε στοιχεία αφηγηματικής συγκρότησης και ύφους τα οποία συνήθως δεν συνοδεύονται από ρητή αναφορά στην έβδομη τέχνη. Εύλογα η «κρυπτική» κινηματογραφική παρουσία στα κείμενα απαιτεί μια πιο πολύπλοκη και συστηματική τεκμηρίωση. Κατά κανόνα ωστόσο αυτές ακριβώς οι περιπτώσεις του «κρυπτικού» διαλόγου, παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ερμηνευτικό ενδιαφέρον καθώς ύφος και αφηγηματική δομή διαμορφώνονται στο πλαίσιο μιας αναλογίας προς την κινηματογραφική μορφή, ή μιας λογοτεχνικής «προσομοίωσης» κινηματογραφικών ειδών, τεχνικών, τρόπων κ.ο.κ. Είναι μάλλον βέβαιο, στη βάση της μελέτης των πεζογραφικών παραδειγμάτων του εικοστού αιώνα, πως όσο πιο καθολική είναι η προσέγγιση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, όσο περισσότερα κειμενικά επίπεδα επηρεάζει, τόσο πιο γόνιμες, ενδιαφέρουσες, καινοτόμες λογοτεχνικές μορφές φέρνει στο φως.

Παραδείγματα κινηματογραφικών αναφορών: πώς το φιλικό γίνεται κείμενο και το κείμενο μοιάζει με ταινία

Σε μια από τις πιο αξιόλογες παλαιότερες μελέτες για την αφομοίωση κινηματογραφικών στοιχείων στη μυθιστορηματική γραφή (*Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, Yale University Press, 1979), ο Keith Cohen εξηγεί:

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 συγκριτολο-

¹⁶ K. Boullart, «Ανοίγματα σε άλλες Τέχνες» στο Maurice Delcroix – Fernand Hallyn (διεύθυνση), *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου* (επιμέλεια-μετάφραση: I.N. Βασιλαράκης), Αθήνα, Gutenberg, 2000, σ. 98.

γικής μελέτης, να αξιοποιήσουμε το ιδιαίτερο πλεονέκτημα που προσφέρει η οπτική μιας καινούργιας, και ταχύτατα εξελισσόμενης κινηματογραφικής γλώσσας [language] ως εργαλείου για την ανάδειξη ανάλογων καινοτομιών στο μυθιστόρημα.¹⁷

Μάλιστα ο Cohen επιμένει ότι οι πιο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις για μια διακαλλιτεχνική μελέτη δεν είναι εκείνες της θεματοποίησης ή της σαφούς μίμησης:

Πιο συχνές, αν και πολύ πιο δύσκολες στον ορισμό τους είναι οι περιπτώσεις της μίμησης ή και του ξεκάθਾਰου 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.¹⁸

Πρόκειται, λοιπόν, για κείμενα τα οποία αν και δεν αναφέρονται ρητώς στον κινηματογράφο, δεν αναφέρουν τίτλους ταινιών, ονόματα σκηνοθετών ή αστέρων του σινεμά, επιτυγχάνουν παρ' όλα αυτά τη δημιουργία μιας αίσθησης του φιλικού η οποία έγκειται στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται το ίδιο το κείμενο επιτελώντας ένα «πλησίασμα» του λογοτεχνικού προς το κινηματογραφικό.

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα σχετικά παραδείγματα, και από τα πλέον ενδιαφέροντα εξαιτίας της ακραίας μορφής που προσλαμβάνει αγγίζοντας το όριο της ασυνταξίας, είναι το παρακάτω απόσπασμα από την *Αντιποίηση αρχής* (1979) του Αλέξανδρου Κοτζιά.¹⁹ 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:²⁰

¹⁷ Keith Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, Yale University Press, 1979, σ. 108.

¹⁸ Keith Cohen, *ό.π.*, σ. 83. 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 στον *μεταφορικό χαρακτήρα των διαμεσικών αναφορών* (βλ. ενδεικτικά: Irina Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *ό.π.*, σ. 54-57). Ανάλογα στοιχεία παρουσιάζει και η περιγραφή του Christian von Tschilschke ο οποίος περιγράφει μια διαδικασία οικειοθελούς περιορισμού του λογοτέχνη σε τρόπους που προσιδιάζουν στον φιλικό και όχι στον λογοτεχνικό κώδικα (Christian von Tschilschke, *ό.π.*, σ. 109).

¹⁹ Για μια πρώτη προσέγγιση του διαλόγου του πεζογραφικού έργου του Α. Κοτζιά με τον κινηματογράφο βλ. 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,

<https://www.academia.edu/76695964/8ο_Συνέδριο_Μεταπτυχιακών_Φοιτητών_και_Υποψηφίων_Διδασκτόρων_του_Τμήματος_Φιλολογίας_Τόμος_A_Βυζαντινή_και_Νεοελληνική_Φιλολογία>.

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 29/9/2023.

²⁰ «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»: David Bordwell – Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, μετάφραση - εισαγωγή - συμπληρωματικό λεξιλόγιο: Κατερίνα Κοκκινίδη, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2009, σ. 532.

καλύτερα να τον γλυκονανουρίζουνε αναγερμένο στο πρεβάζι με το κεφάλι στα μπράτσα του οι γελούμενες κραυγές από το γήπεδο του μπάσκετ – μίαν ορμαθιά παλικάρια με τη στολή της αγγαρείας σαλτάρουνε τώρα σαν τους λαστιχένιους σαλτιμπάγκους και πετάνε αψηλά 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...²¹

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 φράση «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,²² έτσι στο επίπεδο της γλώσσας, γραμματικοσυντακτικά, η τοποθέτηση του ρήματος στη συγκεκριμένη θέση επιτρέπει τη σύζευξη των δύο κειμενικών εικόνων. Έχουμε λοιπόν ένα παράδειγμα στο οποίο σαφώς εντοπίζουμε την ξαφνική «εισβολή» του κινηματογραφικού μέσα στον λογοτεχνικό τρόπο, όπως την περιγράφει ο Cohen – εισβολή η οποία μάλιστα οδηγεί το λογοτεχνικό κείμενο να «επιδεικνύει μια καταφανώς ασυνεπή [προς οικείο καλλιτεχνικό ιδίωμα] τάση», καθώς αγγίζει το όριο της ασυνταξίας αντιβαίνοντας στους ίδιους τους κανόνες της γλώσσας. Για την αξιολόγηση της εκφραστικής τόλμης του Αλέξανδρου Κοτζιά στο παραπάνω απόσπασμα αρκεί να σημειωθεί ότι η Irina Rajewsky, η οποία στη σχετική μονογραφία της μελετά πεζογραφικά παραδείγματα από την ιταλική λογοτεχνία του ύστερου εικοστού αιώνα, υποστηρίζει ότι η τεχνική της διπλοτυπίας δεν μπορεί να πραγματωθεί κειμενικά και αναφέρει ως ανάλογο της συγκεκριμένης τεχνικής ένα παράδειγμα απλής συμπάραθεσης δύο λογοτεχνικών εικόνων.²³

²¹ Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Αντιποίησης αρχής*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, σ. 67.

²² 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. Βλ. David Bordwell – Kristin Thompson, *ό.π.*, σ. 310.

²³ Irina Rajewsky, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, Τυβίγκη, Gunter Narr Verlag, 2003, σ. 97.

Πρέπει μάλιστα να σημειωθεί ότι το παραπάνω παράδειγμα από το έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά, αν και σαφώς τολμηρό και ενδιαφέρον, δεν αποτελεί εξαίρεση για την πεζογραφία της περιόδου. Αντιθέτως από μια πρώτη μελέτη της πεζογραφίας των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων προκύπτει ότι υπάρχουν αρκετά παραδείγματα λογοτεχνικής εκμετάλλευσης κινηματογραφικών τεχνικών, στοιχείο που συνδέεται μεταξύ άλλων με την έκρηξη της κινηματογραφοφιλίας στην Ελλάδα από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960 και εξής.²⁴ Ενδεικτικά είναι τα παραδείγματα της αξιοποίησης του επαναληπτικού μοντάζ (overlapping editing) στο *Μυστήριο* (1976) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη,²⁵ και του επιταχυνόμενου μοντάζ (montage accéléré) στο «ιστόρημα» του Φίλιππου Δρακονταειδή *Προς Οφρύνιο* (1980).²⁶ Κυρίως όμως πρέπει να αποσαφηνιστεί ότι η αφομοίωση του κινηματογραφικού από το λογοτεχνικό δεν εμπίπτει σε μία μόνο κατηγορία, αντιθέτως χαρακτηρίζεται από μια εκτεταμένη ποικιλομορφία, ανάλογα με τα ενδιαφέροντα των δημιουργών, τις κρατούσες λογοτεχνικές και κινηματογραφικές συνήθειες ή τάσεις, αλλά και την εξέλιξη της περί κινηματογράφου αντίληψης στην ελληνική κοινωνία γενικά και στους πνευματικούς κύκλους ειδικότερα.

Προκειμένου να αναδειχθεί η ποικιλομορφία για την οποία μόλις έγινε λόγος παραθέτω ένα αρκετά μεταγενέστερο πεζογραφικό παράδειγμα, από το μυθιστόρημα *Ουράνια μηχανική* (1999) της Μάρως Δούκα. Στην περίπτωση του μυθιστορήματος της Μάρως Δούκα, από το οποίο έχω αντλήσει τα παραθέματα που ακολουθούν, υπάρχει ένας κεντρικός ήρωας του οποίου η φαντασία είναι καταλυτικά επηρεασμένη από τη θέαση ταινιών – και μάλιστα ειδικότερα ταινιών μιας συγκεκριμένης ομάδας σκηνοθετών, πρόκειται για τους περίφημους «movie brats» (Francis Ford Coppola, George Lucas, Brian De Palma, Martin Scorsese κ.ά.). Οι «movie brats» έγιναν κυρίως γνωστοί γιατί επιχείρησαν να συνδυάσουν στο έργο τους τις καλλιτεχνικές αξιώσεις με την εμπορική επιτυχία, ενώ στις ιδιαιτέρως θεαματικές ταινίες τους, θεματοποίησαν συχνά ειδικότερα τη ζωή στους εγκληματικούς κύκλους των μεγαλουπόλεων.

Ο Ιάκωβος της *Ουράνιας μηχανικής* βλέπει τη ζωή του σαν ταινία, την αφηγείται σαν ταινία, και ως λογοτεχνικός ήρωας γίνεται το μέσο για την κατασκευή ενός μυθιστορήματος που μοιάζει με ταινία:

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 [...] 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

²⁴ Βλ. ενδεικτικά: Κωστής Κορνέτης, *Τα παιδιά της δικτατορίας. Φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα* (μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου), Αθήνα, Πόλις, 2015, σ. 342-367. Maria Chalkou, *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Department of Theatre, Film & Television Studies, Faculty of Arts, University of Glasgow, 2008, σ. 63-99.

²⁵ Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Το Μυστήριο*, Αθήνα, Κέδρος, 1976.

²⁶ Φίλιππος Δ. Δρακονταειδής *Προς Οφρύνιο. Ιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1980.

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. [...] 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, πού θα τελειώσει, βρε βλάκα, η ταινία.²⁷

Οι υπερβολικοί τρόποι του Ιάκωβου, η ταχύτητα της αφήγησής του, η βιαιότητα των σκηνών που περιγράφει, η γλώσσα του, –κι επιπλέον η ροκ μουσική της δεκαετίας του 1970, η οποία επανέρχεται διαρκώς στα κεφάλαια που τον αφορούν– είναι όλα στοιχεία οικεία στον αναγνώστη από τις ταινίες του Χόλλυγουντ των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα. Στιγματισμένο, λοιπόν, από τον κόσμο και τον τρόπο αυτού του κύκλου ταινιών είναι και το αφηγηματικό σύμπαν του Ιάκωβου. Εξάλλου, ο Ιάκωβος επιλέγει για τον εαυτό του το όνομα Τζακ, ενώ εντάσσει συχνά στον λόγο του αναγνωρίσιμα στοιχεία που αντλεί κυρίως από ταινίες των «movie brats». Στο πλαίσιο της πληθωρικής αισθητικής του μεταμοντερνισμού ευνοούνται η ενσωμάτωση φανερών *διακειμενικών* και *διαμεσικών αναφορών* στην πεζογραφική αφήγηση, και το πλησίασμα υψηλών και χαμηλών ειδών, στοιχεία που ανιχνεύονται εύκολα στο παραπάνω απόσπασμα. Η εικοσαετής περίπου ακμή της κινηματογραφοφιλίας έχει αφήσει εμφανώς το στίγμα της στους λογοτεχνικούς κύκλους, ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 φαίνεται πως πληθαίνουν σημαντικά οι ρητές αναφορές των λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο. Πρόκειται λοιπόν για ένα αρκετά διαφορετικό λογοτεχνικό πλαίσιο σε σχέση με εκείνο της δεκαετίας του 1970. Ωστόσο, και σε αυτή την περίπτωση η διακαλλιτεχνική επαφή με τον κινηματογράφο υπερβαίνει κατά πολύ την απλή θεματοποίηση. Περισσότερο έχουμε τη διαμόρφωση ενός καταϊγιστικού λογοτεχνικού ύφους το οποίο καθώς κρυσταλλώνεται με πρότυπο ένα σύγχρονο κινηματογραφικό είδος και ύφος, στα συγκεκριμένα ιστορικογραμματολογικά και ιστορικοπολιτισμικά συμφραζόμενα, δεν διστάζει να αναφερθεί ρητά και ευθέως στον κινηματογράφο, μάλιστα εν προκειμένω στον εμπορικό, χολλυγουντιανό κινηματογράφο.

Περί μεθόδου: τεκμηρίωση της δείξης και όχι του δείκτη

Το παρόν κείμενο ωστόσο αφορμάται πρωτίστως από έναν προβληματισμό για ζητήματα μεθόδου στα οποία θέλω κλείνοντας να επιστρέψω. Το κυριότερο μεθοδολογικό πρόβλημα για τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις είναι η αναζήτηση μιας στέρεης και συστηματικής περιγραφής των στοιχείων της άλλης τέχνης, εν προκειμένω του κινηματογράφου, τα οποία εντοπίζουμε στο λογοτεχνικό κείμενο. Αυτή η περιγραφή οφείλει με τη μεθοδολογική της συνέπεια και τεκμηρίωση να μπορεί να υποστηρίξει πειστικά ότι τα στοιχεία του φιλικού –ή άλλου καλλιτεχνικού έτερου– υπάρχουν πράγματι στο κείμενο και δεν είναι προϊόν αυθαίρετης προσωπικής ερμηνείας.

Προκειμένου να αντιμετωπίσει αυτό το μεθοδολογικό ζήτημα η Irina Rajewsky, της οποίας η συμβολή στη μελέτη της επαφής της λογοτεχνίας με τον

²⁷ Μάρω Δούκα, *Ουράνια μηχανική*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, σ. 19-27 (Α' έκδοση: Κέδρος, 1999).

κινηματογράφο στο πλαίσιο των *διαμεσικών* (και συγκεκριμένα των *κινηματογραφικών*) αναφορών είναι ιδιαίτερα γόνιμη, υποστηρίζει ότι δεν νοούνται *διαμεσικές αναφορές* σε λογοτεχνικό κείμενο χωρίς την παρουσία ενός ρητού *δείκτη*. Ως *δείκτης* (Markierung), όπως εξηγεί, λειτουργούν

μία ή περισσότερες *διαμεσικές αναφορές*, οι οποίες γίνονται [άμεσα και σαφώς] αντιληπτές ως αναφερόμενες σε κάποιο συγκεκριμένο μέσο έκφρασης ή σε κάποιο συγκεκριμένο προϊόν / έργο. Μόνο σε αυτές τις περιπτώσεις μπορεί η *διαμεσική αναφορά* να αναγνωριστεί αυτοτελώς και αποκλειστικά από στοιχεία του ίδιου του κειμένου ως μέρος της ερμηνείας του, και, κατ' επέκταση, να τεκμηριωθεί και να προσληφθεί ως τέτοια. Ο *δείκτης* μπορεί να περιλαμβάνεται στην *αναφορά* ή να δίνεται από το περικείμενο, ή το παρακείμενο (σε σπάνιες περιπτώσεις και εξωκειμενικά (extratextuell). [...] Συνήθως –ειδικά στην περίπτωση της λογοτεχνίας– έχει τη μορφή της *άμεσης* (explizit) αναφοράς σε κάποιο άλλο σύστημα σήμανσης. Υπάρχει βέβαια το ενδεχόμενο ο *δείκτης* να έχει τη μορφή της *έμμεσης* (implizit) αναφοράς, το οποίο όμως περιορίζεται κυρίως σε ειconoκεντρικά (bildsprachlich) μέσα έκφρασης.²⁸

Από την περιγραφή προκύπτει ότι στη θεώρησή της *έμμεση αναφορά* αποτελεί οποιαδήποτε αναφορά δεν κατονομάζει ρητά και με σαφήνεια εν όλω ή εν μέρει ένα άλλο μέσο έκφρασης / μια άλλη τέχνη. Γι' αυτό άλλωστε διευκρινίζει ότι η παρουσία έμμεσου *δείκτη* ευνοείται σε μέσα έκφρασης που δεν χρησιμοποιούν τη γλώσσα. Επομένως παρότι δέχεται ότι για τη λογοτεχνία «κάτι τέτοιο θα μπορούσε να υπάρξει [...]» υποστηρίζει ότι «θα αποτελούσε σπάνια εξαίρεση» και «η σχετική ανάλυση μάλλον θα προκαλούσε σύγχυση παρά θα επέλυε ζητήματα».²⁹

Δεσμεύει, επομένως, κάθε *διακαλλιτεχνική αναφορά* (στη μουσική, τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο) εντός του λογοτεχνικού έργου στην παρουσία κάποιας λέξης ή φράσης, η οποία να αναφέρεται στον αντίστοιχο καλλιτεχνικό κώδικα, εκτρέποντας έτσι την αναγνωστική πρόσληψη και οδηγώντας την στο οικείο διακαλλιτεχνικό μονοπάτι.³⁰ Η θέση αυτή της Rajewsky οφείλεται εν πολλοίς στην εγγενή δυσκολία τεκμηρίωσης που παρουσιάζουν οι *διακαλλιτεχνικές / διαμεσικές αναφορές*,³¹ ωστόσο αποδεικνύεται κατά τη γνώμη μου μια άποψη

²⁸ Irina Rajewsky, *Intermedialität*, σ. 200. Πρβλ. και σ. 146-148. Για την απόδοση των όρων της σημειωτικής ακολουθώ το διαδικτυακό λεξικό όρων του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας: «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>.

Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 11/9/2023.

²⁹ Irina Rajewsky, *ό.π.*, σ. 172.

³⁰ Συγκεκριμένα η Rajewsky κάνει λόγο για τη δύναμη ή ισχύ [«rezeptionslenkende Kraft»] που διαθέτουν οι ρητές ή σαφείς *διαμεσικές αναφορές* ώστε να χειραγωγήσουν την αναγνωστική πρόσληψη.

³¹ Η σημασία που αποδίδει η Rajewsky στην παρουσία ρητού ή έστω σαφούς *δείκτη*, αιτιολογείται επίσης με βάση τη μεθοδολογία και το αντικείμενο της έρευνάς της. Καθώς επικεντρώνεται στην επικοινωνιακή και όχι στην αισθητική λειτουργία του λογοτεχνικού κειμένου ή όποιου άλλου «προϊόντος» ενός μέσου έκφρασης (media product), εύλογα δεσμεύεται στην παρουσία *δείκτη* για τη διασφάλιση μιας διυποκειμενικής διαμεσικής ερμηνείας. Πρακτικά, η μεθοδολογική

περιοριστική. Αφενός έχει ήδη διαπιστωθεί από τη σχετική έρευνα ότι μόλις στη λογοτεχνία του ύστερου εικοστού αιώνα, με την οποία ασχολείται στη μονογραφία της η Rajewsky, συντρέχουν οι ιστορικές και αισθητικές προϋποθέσεις, οι οποίες θα επιτρέψουν στους συγγραφείς να αναφερθούν ευθέως στον κινηματογράφο, μάλιστα θα τους ωθήσουν σε αυτή την κατεύθυνση. Κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, όμως, ο διάλογος είναι κρυπτικός στη συντριπτική πλειονότητα των έργων. Παρ' όλα αυτά, ο διάλογος σε επίπεδο αφηγηματικής δομής κορυφώνεται μέχρι και τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, μέχρι περίπου, δηλαδή, τις αρχές της δεκαετίας του 1980, οπότε και τον διαδέχεται μια μορφή διακαλλιτεχνικού διαλόγου που επικεντρώνεται στις ρητές αναφορές. Για τα παραδείγματα που προηγήθηκαν επομένως, χωρίς να υποβαθμίζω τη λειτουργικότητα των *κινηματογραφικών αναφορών* στο κείμενο της Μάρως Δούκα, θεωρώ ότι η κειμενική προσομοίωση των κινηματογραφικών τεχνικών, καθώς εγγράφεται στο πλαίσιο ενός συνολικότερου πειραματισμού με τη λογοτεχνική φόρμα, καταλήγει εύλογα σε περισσότερο καινοτόμες πεζογραφικές λύσεις.

Η ιστορική τεκμηρίωση του φαινομένου, έχει το αυτοτελές ενδιαφέρον της, αλλά την αφήνω κατά μέρος προκειμένου να επικεντρωθώ στο ζήτημα της μεθοδολογικής προσέγγισης του διακαλλιτεχνικού διαλόγου μέσα στο ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο.³² Μπορεί, λοιπόν, να περιγράψει κανείς με πειστικότητα και μεθοδολογική συνέπεια, το κινηματογραφικό μέσα στο λογοτεχνικό, χωρίς την παρουσία ρητού δείκτη;

Είναι σαφές ότι στη διάρκεια του εικοστού αιώνα η τέχνη του κινηματογράφου εξελίσσεται και υιοθετεί μορφές πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Αναφέρω ενδεικτικά τη σοβιετική πρωτοπορία, τον νεορεαλισμό, τη *nouvelle vague*, το νέο Χόλλυγουντ (1970-1980), αλλά και το «κλασικό χολλυγουντιανό ύφος» όπως το περιγράφουν οι D. Bordwell, Kr. Thompson και Janet Staiger,³³ το οποίο αναπτύσσεται και εδραιώνεται μεταξύ 1920 και 1960. Είναι επομένως σαφές ότι, ακόμα και αν μελετά κανείς την κειμενοποίηση μιας συγκεκριμένης κινηματογραφικής τεχνικής, όπως για παράδειγμα του μοντάζ, η επιστημονική περιγραφή στερείται σαφήνειας και εγκυρότητας εάν δεν λαμβάνει σοβαρά υπ' όψιν την ιστορική διάσταση της εν λόγω τεχνικής: τη σύνδεσή της επομένως με συγκεκριμένες στον χώρο και τον χρόνο κινηματογραφικές μορφές.³⁴ Ενδεικτικό

μετατόπιση από τη λογοτεχνία στο μέσο επικοινωνίας και από τη *διακαλλιτεχνικότητα* στη *διαμεσικότητα* κατά Rajewsky, μεταθέτει συνακόλουθα την έμφαση της ανάλυσης από τη μελέτη της αισθητικής στη μελέτη της επικοινωνιακής λειτουργίας ενός έργου.

³² Αναλυτική μελέτη των ιστορικών, ιδεολογικών και αισθητικών παραμέτρων της διακαλλιτεχνικής επαφής της μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο, με ανάλυση και τεκμηρίωση τριών κυρίαρχων πεζογραφικών και κινηματογραφικών παραδειγμάτων για τα διαστήματα 1949-1967, 1967-1981 και 1981-2009 αντιστοίχως στο Νάντια Φραγκούλη, *Ο διάλογος της ελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο. 1949-2009. Μέθοδος. Παραδείγματα. Εκτιμήσεις*, Αθήνα, Εκδόσεις Γκόννη, 2023.

³³ David Bordwell – Janet Staiger – Kr. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Λονδίνο, Routledge, 1985.

³⁴ Βλ. ενδεικτικά: Δημήτρης Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου: ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις» στο *Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, 2009, σ. 20-21: όπου ο Αγγελάτος υπογραμμίζει τη σημασία και τις παραμέτρους της ιστορικής διάστασης των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων καθώς τονίζει ότι «η κάθε καλλιτεχνική έκφραση έχει τη δική της διαφοροποιητική ειδολογική παράδοση, τις δικές της διαφοροποιητικές συμβάσεις και κώδικες, τη δική της δηλαδή ιστορικό-

εδώ, το παράδειγμα του μοντάζ συνεχείας στην τυπική χολλυγουντιανή αφήγηση της δεκαετίας του 1950, σε αντίθεση με το μοντάζ στις ταινίες της σοβιετικής πρωτοπορίας, το οποίο στηρίζεται στο χάσμα, την αφαιρετικότητα, και τη συγκρουσιακή σχέση των αλληλοδιαδεχόμενων πλάνων.

Πέρα όμως από την ιστορικοποίηση των διαλεγόμενων μορφών, χρειάζεται επιπλέον η ακρίβεια της περιγραφής από τον μελετητή, η οποία θα πρέπει να αναδείξει τις κινηματογραφικές μορφές μέσα στο λογοτεχνικό έργο και να καταδείξει τη συμβολή τους στην ερμηνευτική προσέγγισή του. Ζητούμενο είναι μια περιγραφή που θα εντοπίζει και θα τεκμηριώνει το ειδικά κινηματογραφικό μέσα στο κείμενο. Σε αυτό το σημείο, απαντά φυσικά και η επιλογή της Rajewsky να προκρίνει τη λειτουργία του ρητού *δείκτη*. Ωστόσο, απαντά με τρόπο, τελικά, περιοριστικό, ο οποίος μάλιστα αποκλείει αρκετές από τις πλέον ενδιαφέρουσες περιπτώσεις διακαλλιτεχνικών επαφών, που εδράζονται πρωτίστως στο επίπεδο της αφηγηματικής συγκρότησης των λογοτεχνικών κειμένων, και κορυφώνονται σε μια περίοδο «σιωπηρού», όπως προαναφέρθηκε, διαλόγου.

Δεν είναι λίγοι οι ειδικοί και μη που υποστήριξαν –και εξακολουθούν διαισθητικά ακόμα και σήμερα να υποστηρίζουν– πως κατεξοχήν, ή και κατ’ αποκλειστικότητα, τρόπο της κινηματογραφικής αφήγησης αποτελεί ο αφηγηματικός τρόπος της *δείξης* (showing). Ωστόσο, όπως προβάλλει η σύγχρονη έρευνα, αυτό συνιστά απλουστευτική θεώρηση και είναι τελικά αποτέλεσμα της σύγχυσης ανάμεσα στο υλικό των δύο τεχνών (λόγος για τη λογοτεχνία vs 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. 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. Ενώ λοιπόν δεν μπορούμε να μιλήσουμε για μια διαχρονικά σταθερή ουσία της κινηματογραφικής αφήγησης, ούτε και είναι ακριβές να υποστηρίξουμε ότι ο κινηματογράφος αφηγείται αποκλειστικά με τις εικόνες του, κινηματογραφόφιλοι και θεωρητικοί του κινηματογράφου, παρά τις δαιδαλώδεις ενστάσεις, καταλήγουν να ομολογούν ότι στην κινηματογραφική αφήγηση, δεσπίζουσα είναι η λειτουργία της κινούμενης εικόνας, και ειδικότερα: δεσπίζουσα είναι η αφηγηματική λειτουργία των αλληλοδιαδεχόμενων εικόνων.³⁵ Στην πορεία της ιστορικής του εξέλιξης ο κινηματογράφος δημιουργεί ένα ρεπερτόριο αφηγηματικής οργάνωσης αυτών των αλληλοδιαδεχόμενων εικόνων, το οποίο σταδιακά κατακτά την παγίωση εικονοκεντρικών λύσεων για την απόδοση της σημασίας.

Στη δική της εξελικτική πορεία προς μια όλο και πιο αφαιρετική, πυκνότερη, και περισσότερο πολύσημη κειμενική αφήγηση, η λογοτεχνία του εικοστού αιώνα –αξίζει σε αυτό το σημείο να θυμηθούμε τη σχετική αποτίμηση των ελληνικών πεζογράφων στο περιοδικό *Boundary* εν έτει 1973 που αναφέρθηκε εισαγωγικά– συναντά τον κινηματογράφο, καθώς ο τελευταίος της παρέχει ένα πλούσιο, και ταυτόχρονα εύληπτο, εικονοκεντρικό αφηγηματικό ρεπερτόριο, το οποίο η λογοτεχνία αξιοποιεί, ιδίως εφόσον η ίδια διέπεται από τη δεσπίζουσα λειτουργία του *δεικτικού τρόπου αφήγησης*.

τητα αισθητή όχι μόνο σε σύγκριση των τεχνών μεταξύ τους αλλά και στο εσωτερικό της καθεμιάς».

³⁵ Kamilla Elliott, “Novels Films and the Word / Image Wars”: *A Companion to Literature and film*, (επιμέλεια: Robert Stam Alessandra Raengo), Blackwell Publishing, 2004, σ. 3-22.

Αναζητώντας λοιπόν το κειμενικό ανάλογο της κινηματογραφικής εικονοκεντρικής αφήγησης φτάνουμε στην αφηγηματολογία, και ειδικότερα στον Gérard Genette σύμφωνα με τον οποίο οι «καθαυτό κειμενικοί μιμητικοί παράγοντες» σε ό,τι αφορά την αφήγηση γεγονότων οφείλουν να αναζητηθούν: «στην ποσότητα των πληροφοριών που παρέχει η αφήγηση [...] και στην απουσία ή την περιορισμένη παρουσία του πληροφοριοδότη, δηλαδή του αφηγητή».³⁶ Εξηγεί, λοιπόν, ο Genette ότι ως το έσχατο όριο κειμενικής *μίμησης* ή *δείξης* [showing]

[τ]ο «δείχνω» 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 μίμησις ορίζεται από ένα μέγιστο όριο πληροφοριών και ένα ελάχιστο όριο πληροφοριοδότη, ενώ η διήγησις ορίζεται από το αντίστροφο.³⁷

Συνδέοντας τον *δεικτικό τρόπο αφήγησης* με την επικράτηση της *σκηνής* και τη διαφάνεια του αφηγητή ο Genette μάς παρέχει έναν αξιόπιστο κειμενοκεντρικό τρόπο να περιγράψουμε το έσχατο όριο της κειμενικής μίμησης ή δείξης. Πρόκειται λοιπόν για περιπτώσεις στις οποίες το λογοτεχνικό κείμενο παρουσιάζει με λεπτομέρεια τα όσα συμβαίνουν, και μάλιστα περιπτώσεις στις οποίες ο χρόνος της ιστορίας είναι ίσος με τον χρόνο της αφήγησης, με αποτέλεσμα να έχουμε την αίσθηση ότι τα όσα διαβάζουμε ξετυλίγονται σαν μια σκηνή μπροστά στα μάτια μας. Επιπλέον σύμφωνα με τον ορισμό του Genette η κειμενική *δείξη* προϋποθέτει τον συνδυασμό της λεπτομερειακής παρουσίασης με τη σιωπή του αφηγητή, ώστε να παράγεται η αίσθηση ότι τα γεγονότα της ιστορίας όχι μόνο ξετυλίγονται από μόνα τους μπροστά στα μάτια μας, αλλά και είμαστε ελεύθεροι –ή και υποχρεωμένοι– να ερμηνεύσουμε μόνοι μας τις εικόνες, συμπεριφορές, σκηνές που μας παρουσιάζει το κείμενο, χωρίς την καθοδήγηση του αφηγηματικού σχολίου. Όπως όμως γνωρίζει πλέον καλά κάθε υποψιασμένος αναγνώστης μια αφηγηματική σκηνή είναι κατ' ανάγκην ταυτόχρονα προϊόν αφηγηματικής σκηνοθεσίας, επομένως ο κινηματογράφος παρέχει πλούσια εργαλεία σε συγγραφείς και αναγνώστες για την κατασκευή και την ερμηνεία αυτών των δεικτικά και εικονοκεντρικά δοσμένων κειμενικών αφηγήσεων.

³⁶ Gérard Genette, *ό.π.*, σ. 236-237.

³⁷ *Ο.π.*.

Η αναζήτηση, λοιπόν, και μελέτη της κειμενικής λειτουργίας της *δείξης*, είναι, κατά τη γνώμη μου, πολύ πιο λειτουργική για την τεκμηρίωση και ανάλυση των *κινηματογραφικών αναφορών* στην πεζογραφική παραγωγή του εικοστού αιώνα από ό,τι η αναζήτηση ρητού κειμενικού *δείκτη*. Ο κινηματογράφος, εξαιτίας της διάδοσής του ως ψυχαγωγικού μέσου, παρέχει στη λογοτεχνία τυποποιημένες αφηγηματικές ακολουθίες (όπως είναι για παράδειγμα το υποκειμενικό πλάνο, το dissolve, το fade in και fade out κ.ο.κ.) οικείες σε συγγραφείς και αναγνώστες, και επιπλέον επιφορτισμένες με μια σειρά ήδη παγιωμένων αφηγηματικών σημασιών. Η διακαλλιτεχνική επαφή πεζογραφίας και κινηματογράφου μπορεί λοιπόν να προσφέρει στη λογοτεχνία αφηγηματικές λύσεις για την επιθυμητή πυκνότητα των νοημάτων που προϋποθέτει ο ορισμός του *δεικτικού τρόπου*, αλλά και για την ταχύτητα του αφηγηματικού ρυθμού και την αμφισημία της αφήγησης που ευνοούνται στην πεζογραφία του εικοστού αιώνα.

Summary

Nadia Fragkouli

Greek fiction and cinema: *Filmic references, markers and narrative showing?* An essay in method

The emergence of film brought forth a new form of narrative literacy based on the moving image. Added to a series of truly seismic changes that mark the early decades of the twentieth century, the birth of this new narrative form –that also became intertwined with the aesthetics of modernism– raised a number of challenges for literary narrative. This essay presents a brief reasoning for the importance of cinema in the approach of twentieth century literature, and centers on the methodological aspects of an intermedial/interarts approach that studies how and why certain literary texts evoke a filmic illusion. The analysis of two prose examples (Alexandros Kotzias’s *Antipoiesis Arhis*, 1979 and Maro Douka’s *Ourania Mechaneke* 1999) aims to show how *filmic references* can vary in their function as well as their form, and how the aforementioned variety is greatly determined by the historical moment of each intermedial encounter, in which social, cultural, aesthetic, literary and filmic tendencies come into play. This review of *filmic references* in actual novels published in the late twentieth century brings forth a methodological aspect on how we analyze and study the filmic illusion created by a literary text. *Filmic references* are found in literature throughout the twentieth century. It is only in the last two decades however that they become explicit, thus allowing the reader/critic to identify them as such through the presence of a *marker* – a *marker* as defined by Irina Rajewsky in her approach, entails one or more *filmic references* that explicitly and clearly point to a certain medium / art form. The obvious lack of *markers* in most of the examples of “filmic” literature published by 1980, dictates a need for a different way to define *filmic references* that goes beyond an explicit mentioning of film or its elements. I thus suggest that the study of a literary text in light of to the trope of *showing*, as defined by Gerard Génette, can be a more reliable indicator of a literary narrative that engages film in its tropes.