

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
Π.Μ.Σ. «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Π.Μ.Σ. 2009 - 2010
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΜΑΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ

ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η μεταφορά των έργων του Κωνσταντίνου Θεοτόκη στον
κινηματογράφο: Η ταινία της Τόνιας Μαρκετάκη *Η τιμή
της αγάπης*»**

Άννα Φραγκίσκου

Αθήνα, Ιούνιος 2011



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΤΟΚΗΣ (1872-1923).....	5
<i>Η ΤΙΜΗ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΗΜΑ: ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ</i>	9
Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	18
ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΠΟΥ ΣΗΜΕΙΩΝΟΝΤΑΙ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1970-1980.....	23
ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ (1942-1994).....	35
<i>Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ</i>	38
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ.....	62
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	66
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	69

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της εργασίας αυτής είναι η παρουσίαση και ανάλυση της ταινίας της Τώνιας Μαρκετάκη *Η τιμή της αγάπης*, η οποία αποτελεί μεταφορά στον κινηματογράφο του έργου του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα*.

Το κείμενο αρθρώνεται σε έξι βασικές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα θα ασχοληθούμε με το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη με ιδιαίτερη αναφορά στη νουβέλα του *Η τιμή και το χρήμα*. Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ότι, εκτός από το συγκεκριμένο έργο, στον ελληνικό κινηματογράφο έχουν μεταφερθεί μέχρι σήμερα ακόμη τρία λογοτεχνικά κείμενα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Η πρώτη ταινία είναι *Ο πειρασμός*, η οποία γυρίστηκε το 1957 σε σενάριο και σκηνοθεσία του Οδυσσέα Κωστελέτου και βασίστηκε στο μυθιστόρημα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Στη συνέχεια γυρίστηκε το 1975 η ταινία *Ο κατάδικος* σε σενάριο και σκηνοθεσία του Αργύρη Πιπέρη και το 2008 *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, σε σκηνοθεσία του Τώνη Λυκουρέση και σε σενάριο του Τώνη Λυκουρέση, του Γιάννη Μαρούδα και της Μαρίας Βαρδάκα, βασισμένες και οι δύο σε ομότιτλα βιβλία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη.¹

Στη δεύτερη ενότητα θα παρουσιάσουμε τη δομή του λογοτεχνικού κειμένου καθώς και τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, προκειμένου να προσεγγίσει τον αναγνώστη. Σημειώνεται ότι το βιβλίο του Θεοτόκη *Η Τιμή και το Χρήμα*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1914, επιδεικνύει έντονο κοινωνικό ενδιαφέρον και θίγει το θέμα της άνισης κατανομής του πλούτου και του καθοριστικού ρόλου του χρήματος στη ζωή και στην ευτυχία των ανθρώπων. Η παρουσίαση του κειμένου γίνεται κατά κεφάλαιο, έτσι ώστε να καταστούν σαφή τα βασικά στοιχεία της δομής που είναι η απλότητα και η γραμμική αφήγηση. Τα στοιχεία αυτά τα σεβάστηκε απόλυτα η Μαρκετάκη κατά τη μεταφορά του κειμένου στον κινηματογράφο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας λιτής στη δομή της ταινία από την οποία απουσιάζουν οι αναδρομές και τα χρονικά άλματα που δεν ανταποκρίνονται στη φυσική ροή των γεγονότων.

Στην τρίτη ενότητα θα αναφερθούμε στην παρουσία της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο. Είναι γνωστό ότι πολλές ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου αποτελούν διασκευές λογοτεχνικών έργων. Μάλιστα, η μελέτη αυτών των ταινιών και η σύγκρισή τους με τα μυθιστορήματα από τα οποία προέρχονται αποτελεί τα

¹ Εκτενής αναφορά στο σύνολο των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου οι οποίες βασίστηκαν σε λογοτεχνικά κείμενα γίνεται στο Παράρτημα που βρίσκεται στο τέλος της εργασίας.

τελευταία χρόνια ιδιαίτερο κλάδο των κινηματογραφικών σπουδών σε πολλά Πανεπιστήμια σε όλο τον κόσμο. Επιπλέον, το γεγονός ότι η πιστότητα στο πρωτότυπο κείμενο δεν αποτελεί πλέον αξιολογικό κριτήριο για την ποιότητα μιας ταινίας έχει ως αποτέλεσμα να διασφαλίζεται κατά τη μεταφορά η αυτόνομη ύπαρξη του φιλμικού κειμένου.

Στην τέταρτη ενότητα θα αναφερθούμε στις αλλαγές που σημειώθηκαν στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980. Θεωρήσαμε απαραίτητη αυτή την αναφορά στις συνθήκες που επικρατούσαν στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή την εποχή εκείνη, δεδομένου ότι η ταινία, η οποία αποτελεί το αντικείμενο της εργασίας μας, γυρίστηκε το 1983 στο πλαίσιο του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου» - όπως έχει καθιερωθεί να τον αποκαλούμε - και οφείλουμε να την προσεγγίσουμε, έχοντας επίγνωση των αλλαγών που πραγματοποιήθηκαν αυτή την περίοδο τόσο σε οικονομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Βασικό χαρακτηριστικό ήταν οι αλλαγές που σημειώθηκαν ως προς το σύστημα χρηματοδότησης του ελληνικού κινηματογράφου με άμεσες συνέπειες στην αισθητική, αλλά και στη θεματολογία των ταινιών. Την εποχή αυτή οι Έλληνες σκηνοθέτες είναι πιο ελεύθεροι να εκφραστούν σε σχέση με τους σκηνοθέτες που παρήγαγαν ταινίες στη δεκαετία του 1960, επειδή ο βασικός τους στόχος δεν είναι να ικανοποιήσουν τους παραγωγούς τους, κόβοντας πολλά εισιτήρια, αλλά να δημιουργήσουν έργα με κάποιο αισθητικό ενδιαφέρον.

Στην πέμπτη ενότητα θα παρουσιάσουμε τη σκηνοθέτρια Τώνια Μαρκετάκη και θα κάνουμε μία αναφορά στο έργο της, το οποίο περιλαμβάνει τρεις μεγάλου μήκους ταινίες, μία τηλεοπτική σειρά, θεατρικές παραστάσεις και μεταφράσεις βιβλίων και έργων του αρχαίου ελληνικού δράματος.

Στην έκτη και εκτενέστερη ενότητα θα αναλύσουμε την ταινία της Τώνιας Μαρκετάκη *Η τιμή της αγάπης*, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο η σκηνοθέτρια προβαίνει στην ανασύσταση της εποχής στην οποία διαδραματίζεται η πλοκή του έργου, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο «μεταφράζει» το λογοτεχνικό κείμενο σε φιλμικό. Τέλος, θα παρουσιάσουμε τους χαρακτήρες της ταινίας, οι οποίοι δίνουν υλική υπόσταση στους ήρωες του βιβλίου, και θα κάνουμε ειδική αναφορά σε κάποιες παρεκκλίσεις του σεναρίου από το πρωτότυπο κείμενο, αναζητώντας ταυτόχρονα τη σκοπιμότητά τους.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΤΟΚΗΣ (1872-1923)

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης καταγόταν από αριστοκρατική οικογένεια της Κέρκυρας και είχε την ευκαιρία να αποκτήσει καλή μόρφωση, η οποία ολοκληρώθηκε με ταξίδια στο εξωτερικό και με πολύ διάβασμα. Γνώριζε πέντε ζωντανές γλώσσες (γαλλικά, ιταλικά, γερμανικά, αγγλικά, ισπανικά) και πέντε νεκρές (αρχαία ελληνικά, λατινικά, σανσκριτικά, εβραϊκά και παλαιοπερσικά). Η αριστοκρατική του καταγωγή δεν τον εμπόδισε να αποβάλει σύντομα τη νοοτροπία και την ιδεολογία της τάξης του και να αφουγκραστεί τον παλμό της ζωής του προλεταριάτου, τον οποίο αποτύπωσε στα έργα του.² Σε ηλικία περίπου τριάντα χρονών δέχτηκε την επίδραση των ιδεών του Νίτσε, αλλά αργότερα στη Γερμανία, όπου γνώρισε τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, στράφηκε προς τις ιδέες του σοσιαλισμού.³ Οι δύο συγγραφείς στο έργο τους συνέχισαν την παράδοση της ελληνικής ηθογραφίας και την εξέλιξαν, εισάγοντας νέους τρόπους έκφρασης. Γράφει σχετικά ο Κώστας Στεργιόπουλος:

«Ο Θεοτόκης είναι ο πιο καθάροαιμος εκπρόσωπος του κοινωνικού ρεαλισμού ανάμεσα στους συνοδοιπόρους του κι ο εισηγητής του κοινωνικού μυθιστορήματος, αυτός που διεύρυνε ουσιαστικότερα από κάθε άλλον σύγχρονό του τα όρια της ηθογραφίας και της έδωσε καινούρια αίγλη, διατηρώντας από τα χαρακτηριστικά του είδους μονάχα το πλαίσιο και χρωματίζοντας τη γλώσσα του με το κερκυραϊκό ιδίωμα, όπου οφείλει κι ένα μέρος απ' την εκφραστικότητα του ύφους του, έτσι ώστε ο όρος ηθογραφία να μη σημαίνει πια στην περίπτωση του ό,τι συνήθως για πολλούς απ' τους προηγούμενους. Ο ουσιαστικός προβληματισμός του, η πνευματική ανησυχία και το πάθος του, κι απ' την άλλη μεριά, η θητεία του στο Νίτσε, στα ινδικά κείμενα, στον Φλωμπέρ, στον Μπαλζάκ, τον Ζολά, τον Μεριμέ, τον Ντοστογιέφσκι, τον Τολστόι και την άλλη ευρωπαϊκή λογοτεχνία, και ταυτόχρονα η μελέτη του μαρξισμού και του σοσιαλισμού, αποτέλεσαν τους βασικούς παράγοντες που τον οδήγησαν να διαμορφώσει τη συγγραφική του

² Αριστείδης Σίδερης, «Η ζωή και το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη». Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Φιλότεχνος*, Τεύχος Δ'-Ε' το 1926.

³ Οφείλουμε στο σημείο αυτό να αναφέρουμε την άποψη της Ειρήνης Δεντρινού, σύμφωνα με την οποία, κανένα βιβλίο του Θεοτόκη δεν εκφράζει σοσιαλιστικές θέσεις, καθώς ο ίδιος υπήρξε καλλιτέχνης και όχι προπαγανδιστής. Επίσης, σύμφωνα πάντα με τη Δεντρινού, «ο Θεοτόκης δε ζητάει στα διηγήματά του την κοινωνική αναμόρφωση, μας δείχνει μόνο τη ρεαλιστική τραγικότητα και τις βαριές αλυσίδες που αλυσοδένουν σκλάβια τη σημερινή κοινωνία» [Απόσπασμα από ομιλία στο Λύκειο των Ελληνίδων την 29-4-1927, η οποία δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* Α (1927), Τεύχη 7 και 8].

προσωπικότητα και να δώσει στο περιφρονημένο αυτό είδος, όπως θεωρείται από μερικούς η ηθογραφία, βάθος και περιεχόμενο όχι λιγότερο ουσιαστικό απ' όσο της είχαν δώσει νωρίτερα ο Βιζυηνός και ο Παπαδιαμάντης, ανακατεύοντας μέσα στο νατουραλισμό του αδιόρατες συμβολιστικές αποχρώσεις, ίσα-ίσα για να γίνει πιο υποβλητικός, βαθαίνοντας στην ψυχολογία των προσώπων και πλάθοντας ζωντανούς ανθρώπινους χαρακτήρες».⁴

Στα διηγήματα που γράφει γύρω στα 1900 υφίσταται το ηθογραφικό πλαίσιο, αλλά το πιο χαρακτηριστικό τους στοιχείο είναι ο έντονος ρεαλισμός.⁵ Τα πρώτα του διηγήματα (π.χ. *Πίστομα*, *Ακόμα*;) ήταν τόσο σύντομα που ο Άγγελος Τερζάκης τα χαρακτήρισε «δραματικά στιγμιότυπα, με ασθματικά συμπυκνωμένη δράση».⁶ *Η Τιμή και το χρήμα* είναι ένα εκτενέστερο διήγημα από αυτά που αναφέρονται παραπάνω, το οποίο γράφτηκε το 1912, λίγο πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους, και δημοσιεύτηκε το 1914. Λίγο αργότερα ο Θεοτόκης άρχισε να γράφει τους *Σκλάβους στα δεσμά τους*, ένα μεγάλο μυθιστόρημα το οποίο επεξεργαζόταν ως το τέλος της ζωής του. Τα πιο άρτια έργα του θεωρούνται τα δύο μεγάλα αφηγήματά του *Ο Κατάδικος* (1919) και *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* (1920).⁷ Οι ήρωες των έργων του Θεοτόκη ξεπερνούν τα όρια της ηθογραφίας και παρουσιάζονται, όχι μόνο ως τύποι ζωντανοί, αλλά ως ολοκληρωμένοι χαρακτήρες με ρεαλιστική και γήινη υπόσταση.

Στην *Τιμή και το χρήμα* περιγράφεται η ζωή στην Κέρκυρα, και συγκεκριμένα στο Μαντούκι, την εποχή που πρωθυπουργός ήταν ο συνεπώνυμος του συγγραφέα, Γεώργιος Θεοτόκης. Με αφορμή την ερωτική σχέση του Αντρέα και της Ρήνης, ο Θεοτόκης βρίσκει την ευκαιρία να θίξει θέματα που απασχολούσαν την κοινωνία της εποχής, όπως το πολιτικό σύστημα, το κυρίαρχο ρουσφέτι, το συστηματικό λαθρεμπόριο και την εξαχρείωση του ψηφοφόρου. Μα πάνω απ' όλα προβάλλεται η κυριαρχία του χρήματος, η οποία έχει τη δύναμη να καταστρέψει την ανθρώπινη ζωή και ευτυχία.

⁴ Κώστας Στεργιόπουλος, «Ο χαρακτήρας της πεζογραφίας του Θεοτόκη», στο *Περιδιαβάζοντας. Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας*, Τόμος Β', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1986, σελ. 171-172.

⁵ Ο ρεαλισμός ήταν το στοιχείο που χαρακτήρισε το έργο του Θεοτόκη στο σύνολό του, με αποτέλεσμα να θεωρείται από τους ρεαλιστικότερους Έλληνες διηγηματογράφους (βλ. Δεντρινού, «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης σα συγγραφέας, σαν άνθρωπος», ό.π.)

⁶ Βλ. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2003, σελ. 258.

⁷ Τα βιογραφικά στοιχεία για τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη προέρχονται από βιβλίο του Λίνου Πολίτη, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 257-259.

Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Παντελής Βουτουρής, «στη νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα*, η ανθρώπινη συνείδηση δοκιμάζει τα όρια και την αντοχή της, καθώς όλα τα πρόσωπα – λίγο ή περισσότερο – κινούνται σ' ένα κλοιό, ο οποίος ορίζεται από τη διαβρωτική κυριαρχία του χρήματος. Από τον κλοιό δραπετεύει, στο τέλος της αφήγησης, η Ρήνη (η κεντρική ηρωίδα), αρνούμενη την εξαγορά της αγάπης της, αποφασισμένη να ορίσει η ίδια τη ζωή της με την εργασία της».⁸ Αξίζει στο σημείο αυτό να παραθέσουμε ένα απόσπασμα γραμμένο από τον κριτικό της λογοτεχνίας Γ.Δ. Παγανό, στο οποίο γίνεται μία ενδιαφέρουσα σύγκριση της Ρήνης, της ηρωίδας του έργου του Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα*, με τη Φραγκογιαννού, τη γνωστή *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη. Γράφει, λοιπόν ο Γιώργος Παγανός:

«Ας θυμηθούμε δύο συγκριτικά παραδείγματα: τη *Φόνισσα* (1903) του Παπαδιαμάντη και την *Τιμή και το χρήμα* (1912) του Θεοτόκη. Στον πυρήνα και των δύο έργων υπάρχει το ίδιο πρόβλημα: η υποβαθμισμένη θέση της γυναίκας μέσα στην ελληνική κοινωνία της εποχής. Ο Παπαδιαμάντης όμως επιλέγοντας μια προωθημένη φανταστική λύση έδωσε μια «δαμονική» και τραγικότερη διάσταση στον τύπο της ηρωίδας του και απομακρύνθηκε έτσι από τις εμπειρικές αφορμές του μύθου του. Με το να στήσει ένα γνήσιο λογοτεχνικό τύπο κατόρθωσε να υπερβεί τις συνέπειες του ρηχού ρεαλισμού. Αντίθετα ο Θεοτόκης μένοντας πιστός στις σοσιαλιστικές ιδέες που τον ενέπνευσαν όταν έγραφε την κοινωνική του νουβέλα – πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους – θέλησε να δείξει με μέθοδο αυστηρά ρεαλιστική το δρόμο που θα οδηγούσε τη γυναίκα στην κοινωνική της απελευθέρωση. Είναι πιο πολύ στο έργο αυτό, όπως και στο μυθιστόρημά του *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*-(1922), ένας μελετητής και στοχαστής των κοινωνικών πραγμάτων που παρατηρεί από ορισμένη ιδεολογική οπτική γωνία. Γράφει, θα λέγαμε, προγραμματισμένα αλλά και με υψηλή καλλιτεχνική ευθύνη, ώστε να μην κάνει, όσο είναι δυνατό, παραχωρήσεις στην ιδεολογία του εις βάρος της τέχνης. Προσγειωμένος όμως στο έδαφος του κοινωνικού ρεαλισμού περιόρισε σε «λογικά όρια» το πέταγμα της φαντασίας στην προσπάθειά του

⁸ Παντελής Βουτουρής, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα* [βλ. netschoolbook.gr (τελευταία επίσκεψη: 21-5-2011)].

να απεικονίσει με τα πιο λιτά και εκφραστικά μέσα το κοινωνικό πλαίσιο και τους χαρακτήρες της ιστορίας του».⁹

⁹ Απόσπασμα από κείμενο του Γ.Δ. Παγανού που δημοσιεύτηκε στις 18-4-1984 στο περιοδικό *Διαβάζω*, Τεύχος 92 [βλ. www.netschoolbook.gr (τελευταία επίσκεψη: 21-5-2011)].

Η ΤΙΜΗ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΗΜΑ: ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ

Η τιμή και το χρήμα είναι ένα λογοτεχνικό κείμενο που χωρίζεται σε δεκατρία κεφάλαια, τα οποία θα παρουσιάσουμε αναλυτικά στη συνέχεια. Αυτό που παρατηρήσαμε από την ενασχόλησή μας με τη βιβλιογραφία είναι ότι υπάρχει μία σύγχυση ως προς την κατάταξη του έργου σε ένα λογοτεχνικό είδος. Κάποιοι το χαρακτηρίζουν διήγημα, άλλοι μυθιστόρημα και άλλοι νουβέλα. Θεωρώντας ότι μία τέτοια συζήτηση θα ήταν επουσιώδης και λαμβάνοντας υπόψη τα χαρακτηριστικά της νουβέλας¹⁰, όπως αναφέρονται στο *Λεξικό λογοτεχνικών όρων* που έχει εκδώσει το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, θα το κατατάξουμε για τυπικούς λόγους σε αυτό το λογοτεχνικό είδος, έχοντας την πεποίθηση ότι δεν υπάρχουν στεγανά που χωρίζουν τα έργα τέχνης ή λογοτεχνίας και ότι καθένα από αυτά αποτελεί μία μοναδική και αυτόνομη οντότητα.

Στο πρώτο κεφάλαιο του κειμένου, λοιπόν, γνωρίζουμε τρεις από τους ήρωες του έργου. Πρόκειται για τα μέλη μιας λαϊκής οικογένειας, στην οποία αρχηγός και στυλοβάτης είναι η μητέρα, η σιόρα Επιστήμη. Ο σύζυγός της, ο Τρίνκουλος, είναι ένας μέθυσος που έχει σπαταλήσει πολλά χρήματα στο ποτό και στον τζόγο και τη δεδομένη στιγμή δεν έχει καμία ευθύνη μέσα στο σπίτι. Η Ρήνη, τέλος, είναι η μεγαλύτερη κόρη της οικογένειας. Η αφήγηση μας βάζει πολύ γρήγορα στο κλίμα της οικογένειας και της τοπικής κοινωνίας και, ταυτόχρονα, δίνει πληθώρα πληροφοριών χωρίς να κουράζει τον αναγνώστη.

Το γενικό πλαίσιο του αφηγήματος δίνεται σε μία μόνο παράγραφο, η οποία αποτελεί έναν εσωτερικό μονόλογο της Επιστήμης και έχει ως εξής:

«Έξη στήματα σφυρίδες από τέσσερα φράγκα το στήμα κάνουνε... έξη, κ' έξη, δώδεκα· και δώδεκα, είκοσι τέσσερα φράγκα· ως το σάββατο μεθαύριο, θα γένουνε άλλα τρία, τρεις ντουζίνες όλα όλα, τριάντα έξι φράγκα· θα πάνε κι αυτά μαζί με τ' άλλα στον κομό, και σα γένουν εκατό του τα δίνω και τα παίρνει στην τράπεζα. Μην τα ιδεί όμως πρώτα ο μεθύστακός μου, γιατί τα παίρνει και τα κάνει στάχτη ευτύς στην ταβέρνα! Ωχ, τότε γνοιάζει εκείνονε για τα παιδιά μας, για τσι κοπέλες μας! Τα μαυρισμένα μεγαλώνουνε ωστόσο. Να η Ρήνη μου, εγίνηκε, πάει, γυναίκα· αν επρόσμενα από 'φτόνε, αλλίμονό

¹⁰ Η νουβέλα ως προς την έκταση τοποθετείται κάπου ανάμεσα στο διήγημα και στο μυθιστόρημα και εξιστορεί γεγονότα της εποχής κατά την οποία γράφτηκε (βλ. Ιωάννης Παρίσης και Νικήτας Παρίσης, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, εκδ. ΟΕΔΒ, Αθήνα 2004, σελ. 131-132).

της! Ό,τι εκάμανε τούτα τα μπράτσα, αλλιώς ουδέ πουκάμισο ν' αλλάξουμε δε θα 'χαμε.».¹¹

Αυτές οι σκέψεις της Επιστήμης προετοιμάζουν τον αναγνώστη για την εξέλιξη της πλοκής. Ο δυναμισμός της, οι ευθύνες που έχει απέναντι στην οικογένεια, η αγωνία της να ανταποκριθεί στις οικονομικές ανάγκες των παιδιών της, η ουσιαστική απουσία του άντρα της, το γεγονός ότι η Ρήνη είναι πλέον γυναίκα και επίσης ότι ακολουθούν και άλλες κόρες είναι οι παράγοντες που καθορίζουν την εξέλιξη και την έκβαση της ιστορίας. Επιπλέον εισέρχεται το χρήμα πολύ σύντομα ως κυρίαρχο θέμα που θα ορίσει τις ζωές των ηρώων και, τέλος, γίνεται η πρώτη νύξη για τον κομό, το έπιπλο όπου έχει κλειδωμένες τις οικονομίες της η σίώρα Επιστήμη και το οποίο συμβολίζει την ανυποχώρητη στάση της στις πιέσεις που δέχεται να δώσει ένα μεγάλο χρηματικό ποσό ως προίκα στην κόρη της.

Στο ίδιο κεφάλαιο έχουμε την πρώτη γνωριμία με τον Αντρέα, τον νεαρό άντρα που θα αγαπήσει η Ρήνη, ενώ εισέρχεται και το θέμα του λαθρεμπορίου στο οποίο είναι αναμειγμένος. Καταλαβαίνουμε, επίσης, σε συνέχεια όσων προηγήθηκαν, ότι η Επιστήμη είναι αποφασισμένη να κάνει ό,τι περνάει από το χέρι της για να κερδίσει χρήματα. Στην αντίδραση του άντρα της ότι βοηθάει τους λαθρεμπόρους, η απάντηση είναι αφοπλιστική και περιεκτική: «Πώς θα βγει το θεόψωμο;»

Στο δεύτερο κεφάλαιο μας δίνονται κάποιες γενικές πληροφορίες για τη ζωή της οικογένειας. Η Επιστήμη δουλεύει από τα χαράματα στο εργοστάσιο και, όταν επιστρέφει το βράδυ στο σπίτι, φέρνει βούρλα με τα οποία πλέκει η Ρήνη καλάθια. Αυτά στη συνέχεια τα πουλούν και με τον τρόπο αυτό καταφέρνουν να συμπληρώσουν το εισόδημά τους. Η Ρήνη, η μεγάλη κόρη, έχει επίσης την ευθύνη του νοικοκυριού και των μικρότερων παιδιών της οικογένειας. Επίσης, επιβεβαιώνεται η εντύπωση που μας έχει δημιουργηθεί ότι ο πατέρας της Ρήνης μεθάει κάθε βράδυ. Στη συνέχεια γνωρίζουμε καλύτερα τον Αντρέα, ο οποίος περιγράφεται σαν ένας γοητευτικός νεαρός άντρας γύρω στα τριάντα. Εδώ έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε τις οικονομικές διαπραγματεύσεις – το παζάρεμα – ανάμεσα στον Αντρέα και στην κυρα-Επιστήμη, ως ανταμοιβή της δεύτερης που έκρυψε τη λαθραία ζάχαρη στο σπίτι της. Ο διάλογος αποτελεί προοικονομία – κατά κάποιο τρόπο – για τη συνέχεια της ιστορίας που το παζάρεμα

¹¹ Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Η Τιμή και το Χρήμα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1993, σελ. 12.

θα πάρει άλλου είδους διαστάσεις. Μετά την παρέμβαση της Ρήνης, η Επιστήμη δέχεται να δώσει δανεικά στον Αντρέα και έχουμε τις πρώτες ενδείξεις για το ειδύλλιο του Αντρέα και της Ρήνης. Η Ρήνη, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, θα ξαναβρεθεί στην ίδια θέση να προσπαθεί να πείσει τη μητέρα της να δώσει χρήματα στον Αντρέα, για διαφορετικό λόγο.

Στο τρίτο κεφάλαιο βρισκόμαστε για πρώτη φορά στην ταβέρνα στην οποία συχνάζει ο μπαρμπα-Θανάσης, ο σύζυγος της κυρα-Επιστήμης. Με τη βοήθεια μιας σειράς οπτικών, ακουστικών και οσφρητικών εικόνων¹² ο αναγνώστης μπορεί να μεταφερθεί νοερά στον συγκεκριμένο τόπο, ο οποίος θα αποτελέσει και στη συνέχεια τον χώρο στον οποίο θα διαδραματιστούν ορισμένα επεισόδια. Εδώ αντιλαμβανόμαστε την εξάρτηση της ζωής του Αντρέα από την κυβέρνηση και τις μικροκομματικές του σχέσεις, αφού τον ακούμε να προτρέπει τους θαμώνες να ψηφίσουν όλοι τον υπουργό, ενώ σε συζήτηση που έχει με το θείο του εκφράζει την ανησυχία του μήπως πέσει η κυβέρνηση και δεν μπορέσει να πραγματοποιήσει τα σχέδιά του. Από τον διάλογο με τον θείο του πληροφορούμαστε επίσης ότι υπάρχει ταξική διαφορά που χωρίζει τον Αντρέα και τη Ρήνη,¹³ ότι το σπίτι του Αντρέα είναι υποθηκευμένο και συνειδητοποιούμε ότι ο Σπύρος, ο θείος του Αντρέα, έχει την άνεση να παρεμβαίνει στη ζωή του και να επηρεάζει τις αποφάσεις του. Επίσης, ακούμε για πρώτη φορά να αφορίζεται το χρήμα, κάτι που θα γίνει πολλές φορές στη συνέχεια της αφήγησης. Αυτή τη φορά ο αφορισμός εκστομίζεται από τον Αντρέα ο οποίος λέει: «Μα τι κάνουν τα τάλαρα, ανάθεμά τα κι όπου τα ανέδειξε!». ¹⁴ Τέλος, η περιγραφή της εικόνας του μικρού ξυπόλητου δούλου υπογραμμίζει την εξαθλίωση στην οποία βρίσκονται οι κατώτερες κοινωνικές τάξεις.

—Στο τέταρτο κεφάλαιο μεταφερόμαστε σε εξωτερικό χώρο και συγκεκριμένα στη μικρή πλατεία του προάστιου, μπροστά στη θάλασσα. Εκεί βρίσκεται η Επιστήμη και συζητά με άλλες γυναίκες, όταν πληροφορείται ότι η Ρήνη «έμπασε» μέσα στο σπίτι της τον Αντρέα. Αμέσως σηκώνεται για να πάει να δει τι γίνεται και αυτή η κίνησή της μοιάζει να είναι προπομπός του αγώνα που θα κάνει αργότερα να

¹² Διαβάζουμε, για παράδειγμα, στην περιγραφή της ταβέρνας: «Μια βαριά μυρωδιά κρασιού, μαγειριού, σκόρδου ωμού, τσιγάρου και ανθρώπινου ιδρου εφούντωνε τον αέρα, και καταχνιά εθάμπωνε το φως που έριχναν λίγα φωτερά κρεμασμένα στους τοίχους» (Θεοτόκης, *Η Τιμή και το Χρήμα*, ό.π., σελ. 23-24)

¹³ Ο Σπύρος αναφέρει στον Αντρέα: «Μωρέ, καλή παράκλη είναι η θυγατέρα του Τρίνκουλου, μα είναι, μωρέ, για μας; Για σκεφτείτε το! Από τι σόι κατεβαίνει αυτή και πού εμείς; ... Πρέπει, α θα παντρευτείς, Αντρέα, να πάρεις από οικογένεια, μωρέ, και να το σηκώσεις απ' όλες τσι μεριές το σπίτι μας» (Θεοτόκης, *Η Τιμή και το Χρήμα*, ό.π., σελ. 28).

¹⁴ Θεοτόκης, *Η Τιμή και το Χρήμα*, ό.π., σελ. 31.

προλάβει την κόρη της πριν πάει στο σπίτι του Αντρέα. Είναι χαρακτηριστική η σκέψη που κάνει όταν τους αντικρίζει στο σπίτι της: «Κι ενώ από ένα μέρος γρικούσε μίαν άγρια στενοχώρια να της σφίγγει την τίμια καρδιά της, κι ένας κρύος ιδρος ντροπής της περιβρεχε τα χέρια και το μέτωπο, εκείνην τη στιγμή της εκάστηκε ακόμα πλιο ωραία η θυγατέρα της, στ' άνθι της νιότης της, κι άλλο τόσο ωραίος κι ο Αντρέας και σαν καμωμένος για να 'ναι το ταίρι της κόρης της»¹⁵. Όταν μπαίνει μέσα στο σπίτι τού λέει ότι μόνο αν παντρευτεί τη Ρήνη «θα γλυτωθεί η τιμή»¹⁶ της οικογένειας. Εδώ γίνονται και οι πρώτες διαπραγματεύσεις για την προίκα: η Επιστήμη δίνει τριακόσια και ο Αντρέας ζητάει εξακόσια για να ελευθερώσει το σπίτι του. Η Ρήνη στη μέση παρακαλάει τη μητέρα της να τα δώσει, αφού μ' αυτά θα «αγοράσει» την ευτυχία της.

Η ευτυχία, σύμφωνα με την κραυγή απελπισίας της Ρήνης, αγοράζεται. Κατ' επέκταση αγοράζεται και η αγάπη και όλες οι ηθικές αξίες. Το δίλημμα είναι μεγάλο: από τη μία το να «αγοράσει» κάποιος την ευτυχία με εξακόσια τάλαρα μοιάζει πραγματική ευκαιρία που δεν πρέπει να μείνει ανεκμετάλλευτη. Από την άλλη, πώς μπορεί μία μητέρα να ευνοήσει το ένα της παιδί και να αδικήσει τα άλλα; Το επιχείρημα της Επιστήμης που επαναλαμβάνει και η Ρήνη ακούγεται στο κεφάλαιο αυτό δύο φορές, μία από τη μάνα και μία από την κόρη, και θα αποτελέσει το άλλο μοτίβο του κειμένου, αφού θα το διαβάσουμε πολλές φορές στη συνέχεια: «Δουλευταδες και οι δυο ποιον έχουμε ανάγκη;». Επίσης ο Αντρέας αφορίζει για μία ακόμα φορά το χρήμα με τη φράση «Ανάθεμά τα τα τάλαρα!». Καταλυτική είναι η παρουσία του πατέρα που μπαίνει εκείνη την ώρα στο σπίτι μεθυσμένος και προτρέπει τη γυναίκα του να δώσει αυτά που ζητάει ο Αντρέας. «Δος τες, γυναίκα, έχει ο Θεός και για μας!» της λέει και αποσύρεται για να κοιμηθεί.

Μέσα από τις περιγραφές του Θεοτόκη και τους διαλόγους σκιαγραφούνται με πολύ γλαφυρό τρόπο οι χαρακτήρες των ηρώων. Η Επιστήμη έχει σκληρύνει από τις ευθύνες που έχει επωμιστεί τόσα χρόνια και έχει υιοθετήσει «αντρική» συμπεριφορά. Η λογική και ο υπολογισμός καθορίζουν τη σκέψη της και είναι αδιάλλακτη σε ό,τι αποφασίζει. Ο άντρας της από την άλλη αποτελεί τη γραφική παρουσία του αποτυχημένου και παραιτημένου από τη ζωή ανθρώπου που δραπετεύει

¹⁵ Θεοτόκης, *Η Τιμή και το Χρήμα*, ό.π., σελ. 38. Η σκέψη αυτή της Επιστήμης που μας αποκαλύπτει ο συγγραφέας καθιστά την εξέλιξη της αφήγησης ακόμη πιο τραγική αφού αυτή η σχέση θα ήταν επιθυμητή από όλους, αλλά οικονομικοί λόγοι εμποδίζουν την αίσια έκβασή της.

¹⁶ Στο σημείο αυτό έχουμε την αναφορά της λέξης «τιμή» που εμπεριέχεται στον τίτλο του βιβλίου αλλά και στον παραλλαγμένο τίτλο της ταινίας. Εδώ παρατίθεται με την ηθική της διάσταση.

μέσα από τις εξαρτήσεις του και έχει αδυναμία να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της καθημερινότητας. Εκείνος λειτουργεί με γνώμονα το συναίσθημα και δε διστάζει ούτε μία στιγμή να προτρέψει τη γυναίκα του να δώσει τα λεφτά, αφού αυτά θα εξασφαλίσουν την ευτυχία της Ρήνης του.

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρακολουθούμε την αντίδραση του Αντρέα, όταν μαθαίνει μέσα στο καΐκι του ότι η Ρήνη θα παντρευτεί άλλον. Η εσωτερική πάλη στην οποία περιέρχεται εντείνεται ακόμη περισσότερο με την κακοκαιρία που επικρατεί και τους ταλανίζει. «Ανάθεμά τα τα τάλαρα» λέει για μία ακόμα φορά, αλλά στο τέλος είναι αποφασισμένος να διεκδικήσει τη Ρήνη και να μην επιτρέψει σε κανέναν άλλο να την πάρει.

Στο έκτο κεφάλαιο παρακολουθούμε τη Ρήνη στο σπίτι της σε έναν εσωτερικό μονόλογο σχετικά με τον Αντρέα που φοβήθηκε να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες με τη δουλειά. Στο τέλος αποφασίζει να παντρευτεί το φτωχόπαιδο που τη θέλει χωρίς να έχει οικονομικές απαιτήσεις. Τη στιγμή εκείνη όμως έρχεται ο Αντρέας και της ζητάει να μαζέψει τα πράγματά της και να πάνε στο σπίτι του. Εκείνη βρίσκεται μπροστά σε μεγάλο δίλημμα αν είναι σωστό να κάνει κάτι τέτοιο, αλλά στο τέλος «εκατέβασε το κεφάλι σα να 'δειχνε πως υποταζότουν σε μία δύναμη ανώτερη» και επέλεξε να ακολουθήσει αυτόν που αγαπούσε.

Στο έβδομο κεφάλαιο η σιόρα Επιστήμη φτάνει στο σπίτι της και μαθαίνει από τη γειτονιά ότι η Ρήνη έφυγε με τον Αντρέα. Η περιγραφή είναι χαρακτηριστική της ταραχής και της απόγνωσης της Επιστήμης: «Το μυαλό της εταράχτηκε, άκουσε στ' αυτιά της σαν να επετούσαν τριγύρου της χιλιάδες μέλισσες, τα σπίτια, ο δρόμος, τα αστέρια της εφανήκαν πως γυρίζουν· θολούρα και σκοτούρα εκυρίεψε το λογικό της. Έμεινε κάμποσες στιγμές σαν καρφωμένη στον τόπο της, και η καρδιά της ωστόσο δυνατά εχτυπούσε, και της εφάνηκε τέλος πως όλα τα πάντα εβυθίζονταν κάτου από τα πόδια της στο χάος, και πως αμέσως τότες έπρεπε να πεθάνει».¹⁷ Μόλις συνήλθε, άρχισε να τρέχει «να τους προφτάσει, να την πάρει οπίσω, πριν την κάμει γυναίκα του». Η αγωνία της να προλάβει και η απόγνωσή της να τους βρει φτάνει στο αποκορύφωμά της τη στιγμή που πέφτει πάνω στην πόρτα για να την ανοίξει. «Ερίχτηκε μ' όλη τη δύναμή της για να τη χαλάσει, και τη χτυπούσε με τα πόδια, με τα γόνατα, με τους γρόθους, με το κεφάλι, όπως ημπόρειε». Το τραγικό είναι ότι, παρά την υπερπροσπάθειά της, δεν προλαβαίνει το κακό και συντετριμμένη φωνάζει

¹⁷ Θεοτόκης, *Η Τιμή και το Χρήμα*, ό.π., σελ. 58.

στον Αντρέα: «έχει τρακόσια τάλαρα, ούτε ένα λεφτό περισσότερο». Η απάντηση του Αντρέα ότι δεν θέλει τίποτα γεμίζει χαρά και ελπίδα τη Ρήνη που λέει για μια ακόμα φορά: «Δουλευτόδες είμαστε, ποιον έχουμε ανάγκη;»

Στο όγδοο κεφάλαιο βλέπουμε τη ζωή των ηρώων λίγο καιρό αργότερα. Η Επιστήμη δουλεύει στο εργοστάσιο και τη δουλειά της Ρήνης την έχει αναλάβει η δεύτερη κόρη που έχει σταματήσει το σχολείο. Η κυβέρνηση του υπουργού από την Κέρκυρα δεν είναι πλέον στην εξουσία, με αποτέλεσμα να διώκεται το λαθρεμπόριο στο Μαντούκι. Παρακολουθούμε τον Σπύρο, τον θείο του Αντρέα, να συνομιλεί με την Επιστήμη στο σπίτι της για το θέμα της προίκας και να της ζητάει 1000 τάλαρα. Το επιχείρημα που προβάλλει είναι ότι τα χρέη του Αντρέα έχουν μεγαλώσει, αφού έπιασαν φορτωμένο το καϊκι του και ότι η Ρήνη δεν μπορεί να βοηθήσει, επειδή στη δική τους οικογένεια είναι εξευτελιστικό να εργάζονται οι γυναίκες. Η Επιστήμη είναι ανυποχώρητη και δεν διατίθεται να προσφέρει πάνω από 300. Για μία ακόμη φορά κάνει παρέμβαση ο πατέρας, μια ήρεμη και αδύναμη παρέμβαση, που δεν είναι σε θέση να επηρεάσει την εξέλιξη της ιστορίας. «Τα'χεις δος του τα» της λέει. «Χίλια είναι όλα! Θέλεις να μας πάρει και το πουκάμισο και να διακονήσουμε;» απαντά η Επιστήμη. Και η τελευταία φράση του Τρίνκουλου πριν πάει για ύπνο είναι: «Θα δουλέψουμε, δος τα».

Στο ένατο κεφάλαιο γινόμαστε μάρτυρες της αλλαγής του Αντρέα, ο οποίος πιέζεται από τα χρέη και ξεσπά στη Ρήνη, απειλώντας τη ότι θα τη διώξει. Με τη σειρά της ξεσπά κι η Ρήνη ενάντια στον Αντρέα και στον Σπύρο και υπερασπίζεται τη μάνα της. «Τι άλλο να σου κάμει η δύστυχη η μάνα μου;», ρωτά τον Αντρέα, «όσα εχάλεψες σου τα δίνει, ακούω. Λευτερώνεις το σπίτι σου; δούλεψε; γιατί ζητάς περισσότερο;». Για τη Ρήνη η δουλειά είναι η αυτονόητη λύση στο πρόβλημα. Το φωνάζει συνεχώς. Με τη δουλειά η μητέρα της κατάφερε να στηρίξει μόνη την οικογένειά της. Η Ρήνη έχει μεγαλώσει μ' αυτό το πρότυπο. Ο Αντρέας έχει μεγαλώσει με τις στερεότυπες ιδέες της κοινωνικής τάξης στην οποία ανήκει και δεν έχει την ευελιξία να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες που του παρουσιάζονται. Αυτή η διαφορά αντιλήψεων αποτελεί και τη βάση της σύγκρουσής τους.

Στο δέκατο κεφάλαιο βλέπουμε τη Ρήνη μόνη της μια νύχτα στο σπίτι του Αντρέα να τον περιμένει να επιστρέψει και να κάνει κάποιες σκέψεις για την κατάστασή τους. Αισθάνεται προδομένη και μετανιωμένη που τον πίστεψε, ενώ φοβάται ότι μπορεί να την έχει εγκαταλείψει. Ανυπομονεί να ξημερώσει, αφού «το φως είναι παρηγοριά για τους δυστυχισμένους; το φως το γλυκό της μέρας». Μετά

σκέφτεται πόσο πολύ αγάπησε τον Αντρέα και δικαιολογεί τη συμπεριφορά του, λαμβάνοντας υπόψη τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο είχε μεγαλώσει. Τέλος, αποφασίζει να σταθεί στα πόδια της και να ζήσει η ίδια τον εαυτό της. «Παληκαρίσια το πρωί θα επήγαινε να γυρέψει εργασία». Η φράση αυτή και η αποφασιστικότητά της να πάρει τη ζωή στα χέρια της μας προετοιμάζουν για τη μεγάλη απόφαση που θα πάρει στο τέλος, όταν αρνείται να συνεχίσει να είναι ένα αντικείμενο δοσοληψίας.

Στο ενδέκατο κεφάλαιο υλοποιείται η πρόθεση της Ρήνης να βρει δουλειά και πηγαίνει στο εργοστάσιο που δούλευε και η μάνα της. Τώρα πια ζει μόνη της, αφού ο Αντρέας την έχει εγκαταλείψει. Ένα βράδυ την επισκέπτεται η Επιστήμη και έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε μία συνάντηση κορυφαίας δραματικής έντασης. Είναι η στιγμή που η Επιστήμη λυγίζει και παρουσιάζει την πιο συναισθηματική πλευρά του εαυτού της. Δείχνει ένα πιο ανθρώπινο πρόσωπο και αυτό φαίνεται κυρίως από τον συμπονετικό τρόπο με τον οποίο αναφέρεται στον άντρα της: «Ο καημένος ο μεθύστακας! δεν πίνει τώρα σταξιά· η λύπη του είναι μεγάλη· τότε παρηγορώ όπως μπορώ και κείνον· θα σου 'δινε και την ψυχή του». Προθυμοποιείται ακόμα να πάει την άλλη μέρα να βρει τον Αντρέα στην αγορά, για να του προφέρει 600 τάλαρα. Στο τέλος του κεφαλαίου η Ρήνη ανακοινώνει στη μητέρα της ότι είναι έγκυος και η Επιστήμη φεύγει από το σπίτι αποφασισμένη να τα διορθώσει όλα.

Στο δωδέκατο κεφάλαιο βλέπουμε την Επιστήμη να φτάνει στην αγορά και να πλησιάζει τον Αντρέα για να του μιλήσει. Εκείνος την αποφεύγει με τη συμπαράσταση του θείου του, αλλά εκείνη επιμένει λέγοντάς του ότι του έχει φέρει τα 600. Στο σημείο αυτό έχουμε και την παρέμβαση του κόσμου που παρακολουθεί και-παίρνει-θέση-υπέρ-της-Επιστήμης. Ο Αντρέας και ο θείος του αρνούνται και η αίσθηση της εμπορευματοποίησης ενός ανθρώπου φτάνει στο αποκορύφωμά της, όταν ο Αντρέας λέει αποφασισμένος: «Δεν την παίρνω! Εβρήκα αλλού τα τριδιπλα!». Η Επιστήμη μετά τον άσχημο και περιφρονητικό τρόπο που την αντιμετωπίζουν αρπάζει τον Αντρέα από το μπράτσο και στην απελπισία της τον τραυματίζει ελαφρά μ' ένα μαχαίρι που βρίσκει εκεί κοντά της. Όταν συλλαμβάνεται από τους αστυνομικούς, πετάει το κλειδί του κομού στον Αντρέα και του λέει να πάει στον άντρα της και να του πει να του δώσει όλα τα λεφτά.

Ο Αντρέας, απαλλαγμένος από τη φτώχεια του, ξαναβρίσκει τον καλό του εαυτό. Πάει στο πατρικό σπίτι της Ρήνης, όπου τη βρίσκει και της ανακοινώνει ότι την Κυριακή θα παντρευτούν. Είναι η στιγμή που περίμενε η Ρήνη, μια γυναίκα που

αγάπησε πολύ τον άνθρωπο αυτόν και που περιμένει τώρα το παιδί του. Είναι η στιγμή που της δίνεται η ευκαιρία να ενωθεί για πάντα με αυτόν που αγαπάει και να αποκατασταθεί ηθικά τόσο εκείνη όσο και η οικογένειά της. Κανονικά θα έπρεπε να χαίρεται. Ή τουλάχιστον να δεχτεί αυτό που της συμβαίνει με κάποια πικρία για όσα προηγήθηκαν. Όμως εκείνη βάζει στην άκρη τα συναισθήματά της, υψώνει το ανάστημά της και αρνείται. Αρνείται να ζήσει με κάποιον ο οποίος την παντρεύεται με κίνητρο οικονομικό. Αρνείται να αγοράσει την αγάπη του και αρνείται να του δώσει τη δική της. Η εντιμότητα που τη διακρίνει δεν της επιτρέπει να επωφεληθεί από τη συγκυρία και να αδικήσει τα αδέρφια της. Από την άλλη, δεν μπορεί να παραμείνει στη μικρή κοινωνία του νησιού όπου θα είναι στιγματισμένη λόγω των αντιλήψεων που επικρατούν. Θα φύγει. Θα πάει αλλού και θα δουλέψει για να ζήσει εκείνη και το μωρό της. Άλλωστε, είναι δουλεύτρα εκείνη και δεν έχει κανέναν ανάγκη! Το φώναζε από την αρχή και το εννοούσε. Η αξιοπρέπεια σε όλο της το μεγαλείο σε αντιδιαστολή με τη συντριβή του Αντρέα που φεύγει φωνάζοντας για μια ακόμη φορά: «Ανάθεμά τα τα τάλαρα! Πάει η ευτυχία μου!».

Ο Θεοτόκης, ένας άντρας συγγραφέας, σε αυτό το έργο αποθεώνει τη δύναμη και τις ικανότητες της γυναίκας. Οι ηρωίδες του διαθέτουν μια σειρά από θετικά στοιχεία, τα οποία θεωρούνται παραδοσιακά αντρικά: δυναμισμό, αποφασιστικότητα, ψυχικό σθένος και ευθύτητα. Οι δύο γυναίκες, μάλιστα, μοιάζουν να αντιπροσωπεύουν την ίδια γυναίκα σε διαφορετικές ηλικιακές φάσεις. Η Ρήνη έχει ακόμη την τρυφερότητα και την ευαισθησία της νιότης της, ενώ η Επιστήμη είναι η εξέλιξή της, αφού έχει σκληρύνει από τις δυσκολίες και τις εμπειρίες της ζωής. Οι άντρες, αντίθετα, είναι δειλοί. Ο Τρίνκουλος, η πιο συμπαθής αντρική παρουσία, έχει παραιτηθεί από τη ζωή, αλλά είναι ένας πολύ ευαίσθητος άνθρωπος, γεμάτος αγάπη για την οικογένειά του. Ο Σπύρος, από την άλλη, είναι ύπουλος, υπολογιστής, πονηρός και ιδιοτελής. Ο Αντρέας φοβάται. Η ανέχεια τον τρομάζει και προσπαθεί να την ξεπεράσει με εύκολο τρόπο, γιατί έτσι έχει μεγαλώσει. Το όνομα του, το οποίο παραπέμπει συνειρμικά στη λέξη «άντρας» αποτελεί μόνο ένα οξύμωρο σχήμα. Η στάση του Αντρέα δεν είναι «αντρίκια». Είναι ξεκάθαρο ότι τον ρόλο των αντρών στα δύο ζευγάρια του κειμένου έχουν αναλάβει οι γυναίκες.

Τα βασικά εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να μεταδώσει την ιστορία στον αναγνώστη είναι η αφήγηση, η περιγραφή και ο διάλογος. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι το ιδίωμα του προφορικού λόγου που χρησιμοποιούσαν οι απλοί άνθρωποι της Κέρκυρας στις αρχές του αιώνα. Ο λόγος

του ρέει αβίαστα, το ύφος του είναι ζωντανό και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί κάποιος να βρει επιτηδευμένες φράσεις ή φορτωμένο κείμενο. Οι περιγραφές του είναι σαφείς και λεπτομερείς χωρίς να είναι εξαντλητικές. Οι δύο φράσεις-μοτίβα «Ανάθεμά τα τα τάλαρα» και «Δουλεντάδες είμαστε, ποιον έχουμε ανάγκη;» επαναλαμβάνονται σε καίρια σημεία της δράσης έτσι ώστε να προβληματίσουν τον αναγνώστη και να σκιαγραφήσουν καλύτερα τους χαρακτήρες του λογοτεχνικού έργου. Ο διάλογος, τέλος, είναι πηγαίος και προφανώς βοήθησε σε μεγάλο βαθμό την Τώνια Μαρκετάκη να γράψει το σενάριο της ταινίας που βασίστηκε στο συγκεκριμένο βιβλίο.

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία έχουν στενή σχέση μεταξύ τους από την άποψη ότι η αφήγηση και η εικόνα αποτελούν τα κοινά τους στοιχεία. Η διαφορά τους εστιάζεται στις τεχνικές αφήγησης που χρησιμοποιούν και στο είδος των εικόνων που δημιουργούν. Οι τεχνικές αφήγησης είναι εκ των πραγμάτων διαφορετικές, αλλά τα στερεότυπα ότι η λογοτεχνία χρησιμοποιεί τις λέξεις και ο κινηματογράφος την εικόνα δεν ισχύουν, αφού ο ομιλών κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί και τα δύο με πολλούς τρόπους, ακόμη και με τη χρήση αφηγητή.¹⁸ Από την άλλη η εικόνα με την ευρεία έννοια δεν είναι αποκλειστικότητα του κινηματογράφου αφού ο συγγραφέας με την περιγραφή έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει μία σειρά από πνευματικές εικόνες που προσδιορίζονται με μεγάλη ακρίβεια. Είναι χαρακτηριστική η φράση του Joseph Conrad, την οποία έγραψε το 1897 στον πρόλογο του μυθιστορήματος *The Nigger of the Narcissus*: «Αυτό που προσπαθώ να πετύχω, με τη δύναμη του γραπτού λόγου, είναι να σας κάνω να ακούσετε, να αισθανθείτε, μα πάνω από όλα να σας κάνω να δείτε».¹⁹

Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο Barthes, «η εικόνα είναι χωρίς καμία αμφιβολία, πιο υποβλητική από τη γραφή, επιβάλλει άμεσα τη σημασία, χωρίς να την αναλύει, χωρίς να τη διασκορπίζει. Αυτό όμως δεν αποτελεί τη συστατική διαφορά. Η εικόνα γίνεται γραφή την ίδια στιγμή που αποκτά σημασία: και όπως η γραφή, απαιτεί κι αυτή μια δυνητική κρίση».²⁰

Ο κινηματογράφος αποτελεί – κατά κάποιον τρόπο – μια σύνοψη των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας, αφού εξελίσσεται στον χρόνο, αλλά ταυτόχρονα έχει την ικανότητα να ελέγχει και τον χώρο. Αν και οι αφηγηματικές τεχνικές-κινηματογράφου και λογοτεχνίας είναι εντελώς διαφορετικές, η σχέση μυθιστορηματικής λογοτεχνίας – κινηματογράφου είναι άμεση, αφού πολλές φορές σε παγκόσμιο επίπεδο οι σκηνοθέτες βασίστηκαν σε λογοτεχνικά κείμενα για τη δημιουργία κάποιας ταινίας τους. Μπορούμε, μάλιστα, να πούμε ότι η μεταφορά κλασικών λογοτεχνικών έργων αποτέλεσε μέρος της πολιτικής της κινηματογραφικής

¹⁸ Οι πρώτες κινηματογραφικές θεωρίες υποστήριζαν ότι ένα κινηματογραφικό κάδρο ισοδυναμεί με μία λέξη και ένα κινηματογραφικό πλάνο με μία πρόταση. Τέτοια αντιστοιχία όμως δεν υπάρχει και η άποψη αυτή σήμερα θεωρείται παρωχημένη. Σύμφωνα με τον Metz, οι μυθολογίες που συγκρίνουν τη λέξη με το πλάνο και την πρόταση με τη σκηνή δεν ευσταθούν και η αντιστοιχία αυτή καθίσταται για διάφορους λόγους προβληματική (βλ. Christian Metz, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος. Το φαντασιακό σημαίνει*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ. 226 και Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006, σελ. 149).

¹⁹ Βλ. Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 17.

²⁰ Roland Barthes, *Μυθολογίες*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1973, σελ. 203.

βιομηχανίας, επειδή απέφερε οικονομικό όφελος, ενώ ταυτόχρονα προσέδιδε κύρος στον ίδιο τον κινηματογράφο σε μία εποχή αμφισβήτησης της υπόστασής του ως τέχνης.²¹ Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1935 το 35% των ταινιών μεγάλου μήκους προέρχονταν από λογοτεχνικές πηγές.

Ένας μεγάλος αριθμός ταινιών που σημείωσαν τεράστια εμπορική επιτυχία βασίζονται σε λογοτεχνικά έργα. Αρκεί να θυμηθούμε το *Όσα παίρνει ο Άνεμος*, την *Casablanca*, το *Πέρα από την Αφρική*, το *Όνομα του Ρόδου*, τη *Γέφυρα του Ποταμού Κβάι* κ.ά. Έτσι δημιουργήθηκε μία αμφίδρομη σχέση βιβλίου και ταινίας, αφού από τη μία η λογοτεχνία τροφοδότησε με υλικό τον κινηματογράφο, ενώ κινηματογράφος από την πλευρά του «κατέστη ζωτικής σημασίας για τη δημιουργία ενός ευρύτερου κοινού για το βιβλίο».²² Χαρακτηριστικά αναφέρεται το παράδειγμα του βιβλίου *Ανεμοδαρμένα Ύψη*, το οποίο αμέσως μετά την κινηματογραφική του διασκευή πούλησε περισσότερα αντίτυπα από τα αντίτυπα που είχε πουλήσει κατά τη διάρκεια των ενενήντα δύο χρόνων που είχαν μεσολαβήσει από τη συγγραφή του. Επίσης, όταν προβλήθηκε ο *David Copperfield* στους κινηματογράφους, η Δημοτική Βιβλιοθήκη του Cleveland παρήγγειλε 132 επιπλέον αντίτυπα προκειμένου να ανταποκριθεί στην αυξημένη ζήτηση του συγκεκριμένου βιβλίου.²³

«Με δεδομένο το γεγονός – σύμφωνα με την κοινωνιολογία της λογοτεχνίας – ότι μέσα σε ένα λογοτεχνικό έργο ενυπάρχει η κοινωνία, η οποία αντανakλάται συνήθως συμβολικά, παρουσιάζει ενδιαφέρον να μελετήσουμε πώς παρουσιάζεται και αναπαρίσταται αυτή η αντανάκλαση στον κινηματογράφο (...Πρόκειται στην ουσία για μία) αναπαράσταση της αναπαράστασης, (δηλαδή για) την απόδοση με εικόνες και ήχους μιας συμβολικής λογοτεχνικής έκφρασης».²⁴ Σε καμία περίπτωση δεν είναι εδώ ο χώρος για διεξοδική παρουσίαση της συζήτησης γύρω από τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο. Σε γενικές γραμμές θα λέγαμε ότι το ζήτημα της μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο τοποθετήθηκε, αρχικά τουλάχιστον, σε τρεις βασικούς άξονες:

Α) Αν η κινηματογραφική μεταφορά είναι πιστή στο κείμενο στο οποίο βασίζεται.

²¹ Αυτό ίσχυε κατά κύριο λόγο στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Γενικότερα, όμως, η λογοτεχνία έχει αναγνωριστεί ως ένα πιο σεβαστό, πιο εκλεπτυσμένο και ουσιαστικά πιο «ευγενές» μέσο από τον κινηματογράφο (βλ. Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, ό.π., σελ. 25).

²² Άποψη των John Orr και Colin Nickolson, όπως παρατίθεται στο βιβλίο της Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 13.

²³ Στοιχεία της Margaret Farrand Thorp που παρατίθενται στο βιβλίο της Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 12-13.

²⁴ Άννα Λυδάκη, *Μέσα από την κάμερα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009, σελ. 182.

Β) Αν έγιναν σημαντικές πολιτιστικές και ιδεολογικές αλλαγές, κυρίως στην περίπτωση που το λογοτεχνικό κείμενο έχει γραφτεί σε διαφορετική ιστορική περίοδο.

Γ) Αν η ταινία έχει αξιοποιήσει και σε ποιο βαθμό τις δυνατότητες του φιλικού μέσου, προκειμένου να διευρύνει εκφραστικά και τεχνικά τους ορίζοντες του λογοτεχνικού πρωτοτύπου.²⁵

Η εμμονή για πιστότητα στο πρωτότυπο λογοτεχνικό κείμενο (θεωρία της προσαρμογής) πηγάζει από την άποψη ορισμένων ότι η λογοτεχνία υπερέχει ως τέχνη έναντι του κινηματογράφου, συνεπώς είναι επιβεβλημένος ο σεβασμός στο λογοτεχνικό κείμενο και η πιστή μεταφορά του. Κάποιοι θεωρητικοί, ωστόσο, επιχείρησαν να διερευνήσουν τη σχέση λογοτεχνίας-κινηματογράφου, προσπερνώντας το προαπαιτούμενο της πιστότητας στο πρωτότυπο. Ο McFarlane, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι η «θεωρία της προσαρμογής» δεν αντιμετωπίζει τη μεταφορά ενός βιβλίου στον κινηματογράφο ως μία δημιουργική διαδικασία και λειτουργεί αποτρεπτικά στην ανάπτυξη μιας πιο ουσιαστικής θεωρητικής προσέγγισης.²⁶ Οι τελευταίες μελέτες ξεπερνούν της εμμονή της πιστότητας στο πρωτότυπο και κάνουν χρήση μεθόδων από την επιστήμη της αφηγηματολογίας, προκειμένου να εστιάσουν στα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί το κάθε είδος κειμένου.²⁷

Ο Geoffrey Wagner, θέλοντας να απαγκιστρώσει την έρευνα από την εμμονή στη «θεωρία της προσαρμογής» προτείνει τρεις κατηγορίες μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο, όπως αναφέρονται παρακάτω:

- Μετάθεση/Transposition, όπου το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με ελάχιστη έκδηλη επέμβαση. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι ονομαζόμενες «ιστορικές» μεταφορές, όπως οι *Επικίνδυνες Σχέσεις* του Frears (1988), οι *Μεγάλες Προσδοκίες* του David Lean (1946) κ.ά.
- Σχόλιο/Commentary, όπου το λογοτεχνικό έργο μεταλλάσσεται – ηθελημένα ή αθέλητα – με διάφορους τρόπους, όπως αλλαγές στο τέλος ή μετατόπιση της δράσης σε διαφορετική χρονική περίοδο. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν η ταινία *Richard III* (1995) του Richard Loncraine και η τελευταία μεταφορά των *Επικίνδυνων Σχέσεων*, *Cruel Intentions* (1999).

²⁵ Μάκης Μωραΐτης, «Εισαγωγή», στο Μάκης Μωραΐτης (επιμ.), *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990, σελ. 13.

²⁶ Βλ. Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 35.

²⁷ Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 37.

- Αναλογία/Analogy, όπου ανήκουν ταινίες, οι οποίες όχι μόνο έχουν διαφορετικό τέλος ή η δράση τους λαμβάνει χώρα σε άλλη χρονική περίοδο από αυτή του μυθιστορήματος, αλλά έχουν υποστεί τόσο μεγάλη αλλαγή που δύσκολα ο θεατής αναγνωρίζει τη λογοτεχνική τους πηγή. Ένα παράδειγμα αναλογικής μεταφοράς αποτελεί η ταινία *Prospero's Books* (1991) του σκηνοθέτη Peter Greenaway, η οποία βασίζεται στην *Τρικυμία* του Shakespeare.²⁸

Η μεταφορά ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο είναι το αποτέλεσμα μιας αναπόφευκτης επέμβασης στο λογοτεχνικό κείμενο και βασίζεται στην επιλογή, στην αφαίρεση και στη συμπύκνωση προσώπων και καταστάσεων. Η πιο σημαντική παράμετρος είναι ίσως η προσπάθεια «οπτικοποίησης» του εσωτερικού μονολόγου των κεντρικών προσώπων. Ο Siegfried Kracauer στο βιβλίο του *Θεωρία του κινηματογράφου* υποστηρίζει τα εξής:

«Καθώς το μυθιστόρημα είναι μια σύνθεση λέξεων, είναι σε θέση (και γι' αυτό έχει την τάση) να κατονομάζει άμεσα και να διεισδύει σε γεγονότα της εσωτερικής ζωής του ανθρώπου, που ποικίλλουν από συναισθήματα ως ιδέες, από ψυχολογικές συγκρούσεις ως φιλοσοφικές διαμάχες. Ουσιαστικά, όλα τα μυθιστορήματα τείνουν ν' ασχολούνται με εσωτερικές εξελίξεις ή καταστάσεις. Ο κόσμος του μυθιστορήματος είναι πρωταρχικά ένα πνευματικό συνεχές. Αυτό το συνεχές όμως περιλαμβάνει συχνά ορισμένα στοιχεία που ξεφεύγουν από τα όρια του κινηματογράφου, γιατί δεν έχουν φυσικές αντιστοιχίες».²⁹

Στη συνέχεια ο Kracauer προβαίνει σε ένα διαχωρισμό των λογοτεχνικών έργων ανάλογα με τη δυνατότητά τους να αποτελέσουν αντικείμενο κινηματογραφικής διασκευής. Σύμφωνα με τον διαχωρισμό αυτό, υπάρχουν κείμενα που προσφέρονται να αναπαρασταθούν και να εκφραστούν με μια σειρά υλικών φαινομένων και κάποια άλλα που είναι αδύνατο να μεταφραστούν στο πνεύμα του κινηματογράφου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μόνο ρεαλιστικά μυθιστορήματα μπορούν να γίνουν ικανοποιητικές ταινίες.³⁰

Σε γενικές γραμμές ο σκηνοθέτης έχει τη δυνατότητα να επιλέξει διαφορετικά εκφραστικά μέσα, προκειμένου να μετουσιώσει ένα λογοτεχνικό κείμενο σε

²⁸ Βλ. Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, ό.π., σελ. 39.

²⁹ Siegfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1983, σελ. 341.

³⁰ Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου*, ό.π., σελ. 344-345.

κινηματογραφική εικόνα. Στα *Ανεμοδαρμένα ύψη*, για παράδειγμα, η δύναμη της ταινίας δεν έγκειται τόσο στη μεταφορά του λόγου από το βιβλίο στην οθόνη – αυτό είναι ούτως ή άλλως αδύνατο να συμβεί – όσο στη δημιουργία μιας υποβλητικής ατμόσφαιρας με τον κατάλληλο χειρισμό των κινηματογραφικών εργαλείων.³¹

³¹ Μωραΐτης, ό.π., σελ. 32.

ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΠΟΥ ΣΗΜΕΙΩΝΟΝΤΑΙ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1970-1980

Την περίοδο της δεκαετίας του 1960 ο ελληνικός κινηματογράφος έφθασε στο απόγειό του από την άποψη της παραγωγής μιας πληθώρας ταινιών, οι οποίες έβρισκαν μία μαζική ανταπόκριση στο κοινό, συνεπώς έφερναν κέρδη σε όσους τις χρηματοδοτούσαν. Την εποχή αυτή η παραγωγή ελληνικών ταινιών στηριζόταν σε ένα σύστημα μικρών επιχειρήσεων με βιοτεχνική δομή, οι οποίες χρηματοδοτούσαν κινηματογραφικές ταινίες, με σκοπό την αποκόμιση του μέγιστου δυνατού οικονομικού κέρδους.

Ο εμπορικός χαρακτήρας της παραγωγής είχε συνέπειες και στο είδος των ταινιών που παράγονταν, αφού η αποδοχή τους από τους θεατές συνιστούσε και το πρωτεύον κριτήριο της επιτυχίας τους. Συνεπώς, στον «Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο», λόγω του εμπορικού του χαρακτήρα, παρατηρείται το φαινόμενο εξάρτησης του ύφους των ταινιών από την προοπτική τους να κόψουν μεγάλο αριθμό εισιτηρίων, με αποτέλεσμα την αποφυγή πειραματισμών και τη δημιουργία τυποποιημένων σε μεγάλο βαθμό ταινιών, με τις οποίες μειωνόταν ο κίνδυνος της εισπρακτικής αποτυχίας.³² Εδώ, βέβαια, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η τυποποίηση της ελληνικής παραγωγής, στην οποία αναφερόμαστε, είναι πιο πολύπλοκο θέμα και θα πρέπει να λάβουμε υπόψη την (αυτο)λογοκρισία, την τεχνική καθυστέρηση, αλλά και το συγκεκριμένο πολιτικό και κοινωνικό συγκείμενο της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

Όπως ήταν φυσικό, η τακτική αυτή συνέβαλε τόσο στον εθισμό των θεατών στην «εύκολη» ψυχαγωγία που τους προσφερόταν, όσο και στη διαμόρφωση ενός περιορισμένου «ορίζοντα-αναμονής» στο κοινό, το οποίο δεν ήταν εύκολα δεκτικό σε οποιαδήποτε απόπειρα διαφορετικής προσέγγισης. Σύμφωνα με κάποιους μελετητές, η τομή που επιχείρησε στη συνέχεια ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος, η οποία στηριζόταν στην αλλαγή προσέγγισης του περιεχομένου και της μορφής, προκάλεσε αντιδράσεις – κάποιες φορές έντονες – στο κοινό που ήταν «συννηθισμένο στην ευκολία του θεατή-καταναλωτή»³³. Σύμφωνα με τον Διαμάντη Λεβεντάκο, δεν ήταν

³² Αξίζει βέβαια να αναφέρουμε ότι μέσα σε αυτό το κλίμα μαζικής παραγωγής ταινιών, οι οποίες πολλές φορές αποτελούσαν παραλλαγή του ίδιου θέματος, υπήρχαν και κάποιες μεμονωμένες εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα *Ο φόβος* (1966), *Συννοικία το όνειρο* (1964), *Ποτέ την Κυριακή* (1960) κ.ά.

³³ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σελ. 103.

καθόλου εύκολο για ένα κοινό εθισμένο στην τέχνη-διασκέδαση «να μεταπηδήσει χωρίς μια κατάλληλη παιδεία στην τέχνη-ψυχαγωγία».³⁴

Έτσι, «η επικοινωνία του NEK με το μεγάλο λαϊκό κοινό εμποδιζόταν (και εμποδίζεται) τόσο από την καινοτόμο και αντισυμβατική μορφή των ταινιών του όσο και από το γενικότερο πολιτισμικό πεδίο στο οποίο κινείται η προβληματική του».³⁵ Όπως παρατηρεί η Άννα Λυδάκη, «η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή εξέφραζε κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου (NEK) ανησυχίες και σκέψεις αξιόλογων δημιουργών, αλλά εγκλωβισμένη εν πολλοίς στα εξ Εσπερίας προερχόμενα ρεύματα δεν κατάφερε να «συνομιλήσει» με το κοινό που αρκείται πλέον στα τηλεοπτικά προγράμματα και εξακολουθεί να βλέπει σ' αυτά ταινίες του παλιού εμπορικού κινηματογράφου. Το κινηματογραφικό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και οι βραβεύσεις σημαντικών ταινιών που συμμετέχουν σ' αυτό δεν επηρεάζει και δεν προσελκύει τους θεατές στον κινηματογράφο»³⁶. Εξάιρεση αποτέλεσαν μόνο κάποιες ταινίες σχετικά συμβατικής κινηματογραφικής μορφής και αριστερού, συγκινησιακά φορτισμένου περιεχομένου, με κορυφαίο παράδειγμα τον *Άνθρωπο με το Γαρύφαλλο* (1980) του Νίκου Τζήμα.³⁷

Βέβαια, στο σημείο αυτό οφείλουμε να αναφέρουμε ότι δεν ήταν λίγες οι φορές που ορισμένοι σκηνοθέτες, έχοντας χριστεί «δημιουργοί», συμπεριφέρθηκαν αλαζονικά, υποτίμησαν το κοινό και έθεσαν ως αποκλειστικό στόχο την ανάγκη τους για προσωπική έκφραση, αδιαφορώντας για την αδυναμία επικοινωνίας με τους θεατές. Αυτή άλλωστε είναι η βασική κατηγορία που έχουν δεχτεί οι εκπρόσωποι του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου για το έργο τους. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι η διαφορά του «παλιού» και του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου ως προς την προσέγγιση του κοινού έγκειται στο γεγονός ότι ο «παλιός» είχε να παρουσιάσει κατά κανόνα ταινίες για όλη την οικογένεια, ενώ ο «νέος» ταινίες για ένα ενήλικο και πιο προβληματισμένο κοινό.³⁸

³⁴ Διαμάντης Λεβεντάκος, «Περιορισμοί και προτάγματα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», <http://www.themoviescenes.com/?p=1111>, (τελευταία επίσκεψη 25-4-2011).

³⁵ Διαμάντης Λεβεντάκος, «Περιορισμοί και προτάγματα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», <http://www.themoviescenes.com/?p=1111>, (τελευταία επίσκεψη 25-4-2011).

³⁶ Λυδάκη, *Μέσα από την κάμερα*, ό.π., σελ. 97-98.

³⁷ Διαμάντης Λεβεντάκος, «Περιορισμοί και προτάγματα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», <http://www.themoviescenes.com/?p=1111>, (τελευταία επίσκεψη 25-4-2011).

³⁸ Αξίζει στο σημείο αυτό να θυμηθούμε τις αντιδράσεις που προκάλεσε η προβολή της ταινίας του Νίκου Αλευρά *Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι* τον Οκτώβριο του 1984, σε μέρα και ώρα που είχε καθιερωθεί να προβάλλεται η αγαπημένη σε όλη την οικογένεια ελληνική ταινία. Ο άγνωστος τίτλος παρέπεμπε σε πολεμική περιπέτεια και, όταν οι θεατές παρακολούθησαν τις πρώτες σκηνές του έργου (έναν γενειοφόρο ενήλικα που υποδυόταν ένα μαρό και δεχόταν τις ανάλογες φροντίδες της μητέρας

Στο σημείο αυτό έχει ενδιαφέρον να παραθέσουμε κάποια στατιστικά στοιχεία από μία έρευνα που πραγματοποιήθηκε το 1967 και είχε σχέση με την κινηματογραφική παιδεία των Ελλήνων θεατών, έχοντας επίγνωση, βέβαια, ότι κάποια νούμερα από μόνα τους δεν μπορούν να αποτελέσουν ασφαλή μέθοδο εξαγωγής συμπερασμάτων για ένα τόσο πολυδιάστατο θέμα. Ενδεικτικά, λοιπόν, και μόνο αναφέρουμε ότι στη συγκεκριμένη έρευνα το 60,25% των ερωτηθέντων δεν ήξερε καμία ελληνική ταινία που είχε βραβευτεί σε ξένο φεστιβάλ, ενώ το 84,53% δεν γνώριζε ούτε ένα ελληνικό ντοκιμαντέρ.³⁹

Την ίδια εποχή, ωστόσο, φαίνεται να υπάρχει μία τάση διαφοροποίησης της κινηματογραφικής πραγματικότητας στην Ελλάδα με την εμφάνιση μιας νέας γενιάς κινηματογραφιστών οι οποίοι λειτουργούν έξω από τα κυκλώματα των μεγάλων παραγωγών, προσεγγίζοντας θέματα που η μέχρι τότε παραγωγή προσέγγιζε επιφανειακά και κοινότυπα. Οι ταινίες *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη, *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, *Η Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου, *Με τη λάμψη στα μάτια* του Πάνου Γλυκοφρύδη προέρχονται από το κύκλωμα της ανεξάρτητης παραγωγής και αποτελούν ένδειξη μιας δυναμικής που υπήρχε στην ελληνική κινηματογραφία.

Δυστυχώς, η επιβολή της Απριλιανής Δικτατορίας ανέκοψε τέτοιου είδους πρωτοβουλίες, αν και οι συγκεκριμένες πολιτικές συνθήκες λειτούργησαν κατά κάποιο τρόπο προωθητικά για τον ελληνικό κινηματογράφο, αφού οι Έλληνες σκηνοθέτες προσπάθησαν να συλλάβουν και να εκφράσουν το μήνυμα των καιρών. Η ανάγκη έκφρασης, αλλά και έμμεσης απάντησης στην αφασία που ήθελε να επιβάλει το δικτατορικό καθεστώς, συνέβαλε καθοριστικά στον ιδεολογικό

του), κατέκλυσαν το τηλεφωνικό κέντρο της ΕΡΤ2, με αποτέλεσμα τη διακοπή της ταινίας. Ελλείψει μάλιστα εναλλακτικού προγράμματος, οι θεατές έβλεπαν στους δέκτες τους «χιόνι» για περίπου μισή ώρα. Ενδεικτικό της σοβαρότητας της κατάστασης είναι ότι στο κτήριο της ΕΡΤ κατέφθασε μετά το περιστατικό η αστυνομία και ο εισαγγελέας. Την επόμενη μέρα παραιτήθηκε το Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΡΤ2, ενώ οι τίτλοι στις εφημερίδες περιέγραφαν το συμβάν με λέξεις όπως «Αίσχος!», «Ντροπή!» κ.λ.π. Σήμερα ο Νίκος Αλευράς έχει τυπώσει και κυκλοφορεί ένα τόμο με το σενάριο της ταινίας, καθώς και με κριτικές και με δημοσιεύματα της εποχής, και επιπλέον προσφέρει την ταινία του σε DVD. Η περί ης ο λόγος ταινία, της οποίας ο πλήρης τίτλος είναι *Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι κι ο τραυματισμένος καλλιτέχνης αναστενάζει*, προβλήθηκε τον Φεβρουάριο του 2011 στο πλαίσιο του 9^{ου} Φεστιβάλ Cult Ελληνικού Κινηματογράφου [Νέστορ Πουλάκος, «Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι κι ο τραυματισμένος καλλιτέχνης αναστενάζει...», www.sevenart.gr/news-detail.php?catid=15&id=627 (τελευταία επίσκεψη 22-5-2011)].

³⁹ Τη στατιστική έρευνα δημοσίευσε στο περιοδικό *Τα Θεατρικά*, το Δεκέμβριο του 1967, ο διευθυντής του Κέντρου Ερευνών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, Νεοκλής Σαρρής, με τίτλο: «Τα κινηματογραφικά κίνητρα εν Ελλάδι. Γιατί πηγαίνει ο κόσμος στον κινηματογράφο».

αναπροσανατολισμό των νέων δημιουργών και αποτέλεσε τον καταλύτη που ανέδειξε την «πολιτική πλευρά» του Έλληνα κινηματογραφιστή.⁴⁰

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 παρατηρείται η μαζική απομάκρυνση του κοινού από τις ελληνικές ταινίες που προβάλλονταν στους κινηματογράφους, δεδομένου ότι το κορεσμένο από τα τυποποιημένα κινηματογραφικά είδη ελληνικό κοινό κατέφευγε πλέον στην ανέξοδη «ψυχαγωγία» της τηλεόρασης, η οποία ενσωμάτωσε στο πρόγραμμά της και τα κινηματογραφικά προϊόντα, με αποτέλεσμα να τα καταστήσει προσιτά στους θεατές, και μάλιστα με μηδαμινό κόστος. Όπως ήταν αναμενόμενο, η κατακόρυφη πτώση των εισιτηρίων και η πεποίθηση ότι η απομάκρυνση του κοινού από τις κινηματογραφικές αίθουσες δεν ήταν παροδικό φαινόμενο είχε ως αποτέλεσμα τη στροφή των παραγωγών που ασχολούνταν με τον κινηματογράφο σε πιο προσοδοφόρες επενδύσεις. Έτσι, ο ελληνικός κινηματογράφος από το 1973, κυρίως, και μετά βρίσκεται αντιμέτωπος με το τεράστιο πρόβλημα εξασφάλισης των οικονομικών πόρων που απαιτούνταν, προκειμένου να υλοποιηθούν οι δημιουργίες μιας τέχνης, η οποία από τη φύση της είναι εξαιρετικά δαπανηρή.

Το φαινόμενο της πτώσης των εσόδων των κινηματογραφικών αιθουσών, το οποίο επηρέασε άμεσα την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, δεν παρατηρήθηκε μόνο στην Ελλάδα, αλλά σε ολόκληρο τον κόσμο. Η διαφορά ήταν ότι στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες υπήρξε άμεση κρατική παρέμβαση για τη στήριξη της εθνικής τους παραγωγής, ενώ η Ελλάδα βρέθηκε εντελώς ανέτοιμη να αντιμετωπίσει την κρίση, τόσο σε επίπεδο υλικοτεχνικής υποδομής όσο και σε επίπεδο νομικού και θεσμικού πλαισίου. Πιθανότατα ο κινηματογράφος υποτιμήθηκε – ή αγνοήθηκε – ως πολιτιστικό προϊόν σε μία χώρα που στήριζε την πολιτισμική της ταυτότητα στην αρχαία κληρονομιά της και η πολιτική που ακολουθήθηκε δεν στόχευε στη στήριξη της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Επιπλέον, ευνοήθηκαν οι ξένες εταιρείες με διάφορα μέτρα στήριξης που προβλέπονταν από το Ν.Δ. 58/73, όπως ήταν, για παράδειγμα, οι φορολογικές απαλλαγές.⁴¹

Κάτω από αυτή την αδιέξοδη κατάσταση, στην οποία περιήλθαν οι άνθρωποι του ελληνικού κινηματογράφου κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, εμφανίστηκε ως λύση η προσφυγή στην ανεξάρτητη παραγωγή, δηλαδή στη χρηματοδότηση από ερασιτέχνες ή μαϊκήνες παραγωγούς, όπως ο Γιώργος Παπαλιός,

⁴⁰ Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2006, σελ. 245.

⁴¹ Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, ό.π., σελ. 92-93.

ή στην αυτοχρηματοδότηση.⁴² Τότε παρατηρείται με μεγάλη συχνότητα το μοντέλο του σκηνοθέτη-παραγωγού, του ανθρώπου δηλαδή που, εκτός από το κομμάτι της καθαρά καλλιτεχνικής δημιουργίας, επωμιζόταν και την οικονομική ευθύνη της παραγωγής.⁴³ Καθοριστικό, επίσης, υπήρξε και το γεγονός ότι τη συγκεκριμένη περίοδο δεν υπήρχε κάποιος κρατικός φορέας που να ενισχύει και να στηρίζει τις δημιουργικές ανησυχίες των Ελλήνων σκηνοθετών της εποχής, δεδομένου ότι η «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Α.Ε.» ήταν θυγατρική της ΕΤΒΑ και αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο ως βιομηχανικό προϊόν. Επιπλέον, ο ρόλος της αρχικά περιοριζόταν στη διανομή οικονομικής ενίσχυσης στους ευνοούμενους του δικτατορικού καθεστώτος.⁴⁴

Ωστόσο, από το 1975, αφενός, αυξάνεται το κεφάλαιο της εταιρείας και, αφετέρου, αρχίζουν να χρηματοδοτούνται ταινίες με βάση το καλλιτεχνικό και όχι το εμπορικό κριτήριο. Έτσι, πολλοί σκηνοθέτες, όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Παντελής Βούλγαρης, ο Μιχάλης Κακογιάννης κ.ά. αρχίζουν να παράγουν ταινίες σε συνεργασία με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου,⁴⁵ το οποίο αποτελούσε μετεξέλιξη της «Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Α.Ε.». Τελικά ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου στην παραγωγή, αλλά και στην προώθηση, ελληνικών ταινιών υπήρξε αναμφισβήτητα καθοριστικός, παρά τα ελάχιστα μέσα που αρχικά διέθετε. Στη δεκαετία του 1980, μάλιστα, περιήλθε στην αρμοδιότητα του Υπουργείου Πολιτισμού, από το οποίο ενισχύθηκε με πρωτοφανή για την εποχή ποσά,⁴⁶ με αποτέλεσμα να αποτελέσει εκείνη την εποχή τον κύριο παραγωγό κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα που είχε την ευθύνη για τη διανομή, την εκμετάλλευση και την προώθησή τους στα ελληνικά και διεθνή φεστιβάλ. Ταυτόχρονα συνήψε συμφωνίες και με τα εθνικά τηλεοπτικά δίκτυα, προκειμένου να συμμετάσχουν ως συμπαραγωγοί ταινιών,⁴⁷ οι οποίες θα προβάλλονταν και από την

⁴² Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο: Γιάννα Αθανασάτου, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, Νίκος Κολοβός, *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2002, σελ. 159.

⁴³ Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, ό.π., σελ. 94.

⁴⁴ Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», ό.π., σελ. 158.

⁴⁵ Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, ό.π., σελ. 95.

⁴⁶ Τα ποσά αυτά παρέμεναν, ωστόσο, πολύ μικρά σε σχέση με άλλου είδους χρηματοδοτήσεις στον πολιτιστικό τομέα, όπως για παράδειγμα την επιχορήγηση των κρατικών σκηνών.

⁴⁷ Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», ό.π., σελ. 199-200.



αναδεικνύονται σε *δημιουργούς*⁵⁰ (auteurs) των ταινιών τους, μέσα από τις οποίες μπορούν πλέον να εκφράσουν τις αισθητικές ιδέες, τις κοινωνικές ανησυχίες και τους ιδεολογικούς προβληματισμούς τους. Στο πλαίσιο της «θεωρίας του δημιουργού» (théorie d' auteur), η οποία ήταν κυρίαρχη στάση κατά τη δεκαετία του 1950, ο σκηνοθέτης ορίζεται ως αποκλειστική πηγή παραγωγής νοήματος και αποκαλείται «δημιουργός», ενώ η θέση του απέναντι στο κινηματογραφικό έργο εξομοιώνεται με εκείνη του συγγραφέα απέναντι στο λογοτεχνικό παρά τη συλλογική φύση του κινηματογράφου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αποσαφηνίσουμε ότι ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος δεν αποτελεί καλλιτεχνικό ρεύμα ούτε κίνημα ούτε σχολή με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αντίθετα, υπήρξε «πολύμορφος και πολυπρισματικός, πολυφωνικός και πολυπρόσωπος», χωρίς απαραίτητα να εντάσσεται σε κάποιο συγκεκριμένο σχήμα.⁵¹ Είναι ενδεικτικό ότι ούτε το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, παρ' όλη την τεράστια απήχυσή του, δεν κατέστη δυνατό να προκαλέσει τη δημιουργία ενός είδους σχολής.⁵² Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος ήταν στην ουσία «ένα μωσαϊκό αισθητικών αναζητήσεων, πειραματισμών, προκαταλήψεων, έμμονων ιδεών».⁵³

Το στοιχείο που κατά κανόνα τον χαρακτηρίζει είναι η τομή, η ρήξη με ό,τι είχε καθιερωθεί από τον «παλιό» ελληνικό κινηματογράφο ως αισθητική προσέγγιση. Παρατηρείται, δηλαδή, μία ομοιογένεια ως προς την αισθητική της χρήσης των τεχνικών της εικόνας, η οποία διαπιστώνεται σε όλες σχεδόν τις ταινίες που υπηρετούσαν την ανάγκη για αποδέσμευση του κινηματογράφου από τους περιορισμούς μιας άχρηστης τεχνικής.⁵⁴ Έτσι απορρίπτονται οι γρήγοροι ρυθμοί, οι ατελείωτοι διάλογοι και η επιδίωξη ταύτισης του θεατή με τον ηθοποιό. Αντίθετα, ορισμένες φορές κυριαρχεί μία μπρεχτική, αποστασιοποιημένη προσέγγιση και παρουσιάζονται πειραματικές ταινίες, οι οποίες, βέβαια, δεν παρουσιάζουν πάντα ένα

⁵⁰ Στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* του Γ. Μπαμπινιώτη, η λέξη «δημιουργός» ερμηνεύεται ως ο καλλιτέχνης, παραγωγός καλλιτεχνικού έργου, ενώ ο «κινηματογράφος (ή σινεμά) του δημιουργού» ως η δημιουργία κινηματογραφικών έργων σύμφωνα με το ύφος και την οπτική που επιθυμεί ο σκηνοθέτης (κατ' αντιδιαστολή προς τον εμπορικό κινηματογράφο, όπου τον πρώτο λόγο έχει ο παραγωγός ή ο χρηματοδότης (βλ. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2008, λήμμα «δημιουργός», σελ. 470).

⁵¹ Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», ό.π., σελ. 162.

⁵² Διαμάντης Λεβεντάκος, «Περιορισμοί και προτάγματα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», <http://www.themoviescenes.com/?p=1111>, (τελευταία επίσκεψη 25-4-2011).

⁵³ Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», ό.π., σελ. 161.

⁵⁴ Γιάννης Σκοπετέας, «Η αισθητική και οι τεχνικές της εικόνας στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο», <http://www.themoviescenes.com/?p=1114> (τελευταία επίσκεψη 6-5-2011)

άρτιο καλλιτεχνικά αποτέλεσμα. Έτσι αρκετοί σκηνοθέτες διαμόρφωσαν μία προσωπική φιλμική γλώσσα, η οποία σε γενικές γραμμές στηριζόταν σε μία αφαιρετική τάση τόσο σε επίπεδο σεναρίου όσο και σε επίπεδο σκηνοθετικής γραμμής.⁵⁵ Γράφει σχετικά η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου:

«Μετά την *Αναπαράσταση* (1970) του Θ. Αγγελόπουλου που άνοιξε μια νέα προοπτική όσον αφορά τη θεματολογική προσέγγιση της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας και τον τρόπο της κινηματογραφικής απόδοσής της, ακολουθούν αργά αλλά σταθερά μεμονωμένες αλλά αξιοσημείωτες προσπάθειες· προσπάθειες που αντιμετωπίζουν τον κινηματογράφο ως πολιτιστικό φαινόμενο και μέσο έκφρασης του δημιουργού του. Η πραγματοποίηση της *Ευδοκίας* (1971) του Αλέξη Δαμιανού σηματοδοτεί μια άλλη διάσταση στην αντιμετώπιση της ελληνικής κοινωνίας. Μια διάσταση (...) πολυεπίπεδη, αλλά ταυτόχρονα πικρή και (για κάποιους ίσως) ενοχλητική (...), καθώς τολμά να θίξει τα αδιέξοδα που έχουν επιβληθεί από το κοινωνικό σύστημα το οποίο καταπνίγει κάθε απόπειρα διαφυγής».⁵⁶

Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι η διαφορά του παλιού και του νέου ελληνικού κινηματογράφου είναι ότι ο πρώτος εστίαζε κατά κανόνα στην εμπορικότητα, ενώ ο δεύτερος στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Βασικά χαρακτηριστικά του εμπορικού κινηματογράφου είναι η επιλογή σεναρίου που αφηγείται μία λαοφιλή ιστορία, η αποφυγή καινοτομιών και πειραματισμών και η χρήση δημοφιλών ηθοποιών που θα προσελκύσουν τον κόσμο στις αίθουσες. Ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος, από την άλλη, επενδύει στην ποιότητα και στην πρωτοτυπία, αξιοποιεί όλες τις δυνατότητες που του προσφέρει το μέσο, αποφεύγει την τυποποίηση και θεωρεί ως επιτυχία την καλλιτεχνική αναγνώριση μιας ταινίας και όχι την εισπρακτική της επιτυχία.⁵⁷ Βέβαια, υπήρχαν και στον «παλιό» ελληνικό κινηματογράφο σκηνοθέτες που έκαναν ταινίες τέχνης, όπως ο Μιχάλης Κακογιάννης και ο Νίκος Κούνδουρος, οι οποίοι προλείαναν, κατά κάποιο τρόπο, το έδαφος, χωρίς να αποτελούν οι ίδιοι τους προδρόμους του «Νέου» Ελληνικού Κινηματογράφου. Οι δύο αυτοί σκηνοθέτες, σύμφωνα με τον Μπακογιαννόπουλο, θεωρούνται «οι πρώτοι

⁵⁵ Εδώ πρέπει να αναφέρουμε ότι, σύμφωνα με τον Σκοπετέα, η εικαστική πρόταση του ΝΕΚ σταματάει στις αρχές της δεκαετίας του '80, οπότε σκηνοθέτες, όπως ο Παύλος Τάσιος και η Τώνια Μαρκετάκη, υιοθετούν τεχνικές που παραπέμπουν περισσότερο στον κλασικό κινηματογράφο (βλ. Σκοπετέας, «Η αισθητική και οι τεχνικές της εικόνας στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο», ό.π.

⁵⁶ Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, ό.π., σελ. 102.

⁵⁷ Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», ό.π., σελ. 131.

συνειδητοί δημιουργοί του ελληνικού κινηματογράφου, οι οποίοι τόλμησαν να παρακάμψουν τον κυρίαρχο τρόπο εμπορικής παραγωγής και να εκφραστούν σε μια προσωπική φιλμική γλώσσα. Αντιπροσωπεύουν την πρώτη δυνατή άνθηση του ελληνικού κινηματογράφου».⁵⁸

Μέρος της διαφορετικής αισθητικής προσέγγισης του ΝΕΚ ως προς τη μορφή ήταν και η απουσία γνωστών και αγαπητών στο κοινό Ελλήνων ηθοποιών που στιγμάτισαν τον «παλιό» ελληνικό κινηματογράφο. Ο κόσμος τότε πήγαινε να δει τον Κούρκουλο, τον Βουτσά ή τον Χατζηχρήστο και όχι την ταινία του σκηνοθέτη. Ακόμη και ο Φώσκολος ή ο Δαλιανίδης που άφησαν το προσωπικό στίγμα στις ταινίες τους είχαν μαζί τους πολύ γνωστούς πρωταγωνιστές οι οποίοι τους επισκίαζαν. Στον «νέο» ελληνικό κινηματογράφο τα δεδομένα αυτά άλλαξαν. Οι σκηνοθέτες, αφενός, για οικονομικούς λόγους και, αφετέρου, λόγω επιλογής χρησιμοποιούν καινούρια πρόσωπα, άγνωστα στο κοινό – πολλές φορές μη επαγγελματίες ηθοποιούς – και σε καμία περίπτωση δεν δημιουργούν «σταρ».

Οι Έλληνες «σταρ» της εποχής δημιουργούνται πλέον από την τηλεόραση, πράγμα που εξακολουθεί να συμβαίνει ακόμα και σήμερα. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ακόμη και όταν οι σκηνοθέτες του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου χρησιμοποιούν δημοφιλείς ηθοποιούς, τους παρουσιάζουν σε ρόλους κόντρα στη στερεότυπη εικόνα που είχαν δημιουργήσει με τις προηγούμενες δουλειές τους. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η συμμετοχή του Κώστα Βουτσά στην ταινία του Βασίλη Βαφέα *Ο έρωτας του Οδυσσέα*. Όσοι πήγαν στη συγκεκριμένη ταινία προσδοκώντας να δουν τον Βουτσά όπως τον γνώρισαν από τις ταινίες του Γιάννη Δαλιανίδη μάλλον απογοητεύτηκαν.

Ένα άλλο στοιχείο που διαφοροποίησε τις ταινίες του νέου ελληνικού κινηματογράφου είναι η χρήση της μουσικής. Οι νέοι σκηνοθέτες δεν φοβήθηκαν να αναδείξουν τους φυσικούς ήχους και τη σιωπή χωρίς κάποια μουσική υπόκρουση και δεν χρησιμοποίησαν τη μουσική για να κατευθύνουν τα συναισθήματα του θεατή. Στον «παλιό» ελληνικό κινηματογράφο, αντίθετα, η μουσική είναι συνεχώς παρούσα και καθοδηγεί συναισθηματικά τον θεατή, υπογραμμίζοντας τον φόβο, τη συγκίνηση ή το αστείο.

Στο σημείο αυτό, και επειδή επανειλημμένως έχουμε χρησιμοποιήσει τους όρους «παλιός» και «νέος», πρέπει να διευκρινίσουμε καταρχάς ότι είναι συμβατικοί

⁵⁸ Απόψεις του Μπακογιαννόπουλου, όπως παρατίθενται στο: Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», ό.π., σελ. 132.

και έπειτα ότι δεν έχουν αποκλειστικά χρονική χροιά – τουλάχιστον όχι με ασφαλή και σαφή όρια – αλλά κυρίως ειδολογική. Το 1972, για παράδειγμα, που έχει κάνει ήδη την εμφάνισή του ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος, ο Κώστας Καραγιάννης γυρίζει τέσσερις ταινίες με τον Λάμπρο Κωνσταντάρα, μεταξύ των οποίων *Ο φαφλατάς* και *Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα*, ενώ μια δεκαετία αργότερα, το 1981, γυρίζουν μαζί το *Λαμπρούκο μπαλαντέρ* σε μία απεγνωσμένη προσπάθεια να διατηρήσουν το ύφος των παλιότερων ταινιών και να κερδίσουν το κοινό που νοσταλγεί τον κινηματογράφο αυτού του είδους. Την ίδια εποχή περίπου, το 1980, προβάλλεται στις αίθουσες το *Πονηρό θηλυκό, κατεργάρα γυναίκα* με την Αλίκη Βουγιουκλάκη.

Η συγκυρία της εμφάνισης των ανεξάρτητων παραγωγών ταυτόχρονα σχεδόν με την πτώση της δικτατορίας εντείνει την ανάγκη έκφρασης των καλλιτεχνικών αναζητήσεων και των πολιτικοκοινωνικών προβληματισμών που βρίσκονταν σε λανθάνουσα μορφή για αρκετά χρόνια. Έτσι, οι σκηνοθέτες-δημιουργοί εκμεταλλεύονται το πρόσφορο έδαφος και διεισδύουν σε θέματα που άπτονται μιας πρωτοφανούς προσέγγισης της Ιστορίας, όπου δίνονται πολιτικές και κοινωνικές διαστάσεις, ενώ ταυτόχρονα βρίσκει διέξοδο το αίσθημα κοινωνικής καταπίεσης και πολιτικής περιθωριοποίησης της «ηττημένης» αριστεράς, αλλά και όλων των καταπιεσμένων πληθυσμιακών ομάδων. Παράλληλα επιχειρείται μια πιο ρεαλιστική παρουσίαση της ελληνικής πραγματικότητας, όχι πλέον με διάθεση «φολκlorική», εξιδανικευμένη ή σκοπίμως παραποιημένη, αλλά «αυθεντική», με τον τρόπο που ο κάθε σκηνοθέτης την αντιλαμβάνονταν.

Από την αναφορά στην Ιστορία δεν προβλήθηκαν τα ηρωικά – πατριωτικά κατορθώματα, που θα ενίσχυαν το αίσθημα της εθνικής υπερηφάνειας, αλλά οι μαύρες σελίδες, οι απώλειες και τα λάθη που καθόρισαν την τύχη της χώρας.⁵⁹ Ο *Θίασος* του Θόδωρου Αγγελόπουλου αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους αναφοράς, αφού συνιστά μια εγκάρσια περιδιάβαση στην πρόσφατη ελληνική Ιστορία από τη δικτατορία του Μεταξά ως την εποχή του Παπάγου. Σαφής και σκληρή πολιτική αναφορά γίνεται και στις ταινίες του Παντελή Βούλγαρη *Χάπυ Νταιή* (1975) και *Τα πέτρινα χρόνια* (1985). Στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Αναπαράσταση* (1970) και *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) η αναφορά στην Ιστορία

⁵⁹ Ατυχώς από τις ταινίες αυτές απουσιάζει η αναφορά στα λάθη της αριστεράς, πράγμα εύλογο μιας και μόλις εκείνη τη στιγμή η γενιά της ήττας έχει τη δυνατότητα να μιλήσει και απαιτείται χρόνος για μία ουσιαστική αποτίμηση.

συνδέεται με το φαινόμενο της μετανάστευσης, ζήτημα που εξετάζεται ως προς τις κοινωνικές του διαστάσεις, και γίνεται αφορμή να προβληθεί η εικόνα μιας Ελλάδας αλλοτριωμένης και πολλές φορές εχθρικής προς τα παιδιά της.

Το θέμα της επιστροφής του μετανάστη έδωσε την ευκαιρία στους σκηνοθέτες να θίξουν τις αλλαγές που σημειώθηκαν μέσα σε λίγα χρόνια στην ελληνική κοινωνία, η οποία διέψευδε κάθε προσδοκία των Ελλήνων μεταναστών που επαναπατρίζονταν γεμάτοι νοσταλγική διάθεση για τον τόπο τους. Έτσι, η αίσθηση που αφήνει η κατάδυση στην Ιστορία από τον «νέο» ελληνικό κινηματογράφο δεν στοχεύει στην ανύψωση του πατριωτισμού των θεατών, αλλά στον προβληματισμό, στην περισυλλογή και στην υπογράμμιση της αίσθησης ματαιότητας, αδικίας, προδοσίας και διάψευσης.

Οι ταινίες του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου κατέδειξαν, επίσης, θέματα υπαρξιακών αδιεξόδων, διαπροσωπικών, αλλά και ερωτικών, σχέσεων και έθιξαν ζητήματα που μέχρι τότε θεωρούνταν απαγορευμένα ή παρουσιάζονταν με τραγελαφικό τρόπο. Στον *Άγγελο* (1982) του Γ. Κατακουζηνού, για παράδειγμα, παρουσιάζεται το θέμα της ομοφυλοφιλίας ως προσωπικής επιλογής, προσέγγιση που απέχει πολύ από τις καρικατούρες ομοφυλόφιλων που παρουσίασε ο «παλιός» ελληνικός κινηματογράφος ως ένα πάγιο κωμικό εύρημα.⁶⁰ Μέσα στο ίδιο πλαίσιο, ο «νέος» ελληνικός κινηματογράφος εμβαθύνει με ανθρωπιστική διάθεση στην ψυχοσύνθεση ορισμένων κοινωνικών ομάδων, ενώ προβάλλει και άλλα θέματα που αποσιωπούσαν στο παρελθόν, όπως την ευθανασία (*Στίγμα* του Παύλου Τάσιου) ή την κατάσταση στα ψυχιατρεία (*Αζήτητα* του Κώστα Ζώη) κ.ά.⁶¹

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη αναδρομή στον «νέο» ελληνικό κινηματογράφο, οφείλουμε να κάνουμε μνεία στην εμφάνιση δύο νέων ειδών ως άμεση συνέπεια του νέου τρόπου χρηματοδότησης και παραγωγής ελληνικών ταινιών. Πρόκειται για τις μικρού μήκους ταινίες, με τις οποίες ξεκινούσαν συνήθως τη σταδιοδρομία τους οι νέοι σκηνοθέτες, λόγω έλλειψης οικονομικών πόρων, και για τα ντοκιμαντέρ, τα οποία, λόγω του μη εμπορικού χαρακτήρα τους, δεν θα έκαναν την εμφάνισή τους, αν ίσχυαν οι συνθήκες χρηματοδότησης του «παλιού» ελληνικού κινηματογράφου. Τα

⁶⁰ Στόχος μας δεν είναι σε καμία περίπτωση η εξιδανίκευση του «νέου ελληνικού κινηματογράφου» και οφείλουμε να αναφέρουμε ότι η ταινία του Κατακουζηνού έχει υποστεί εν πολλοίς δικαιολογημένη κριτική για μονοδιάστατη και επιφανειακή προσέγγιση σύνθετων προβλημάτων. Αυτό που θέλουμε να τονίσουμε είναι η διαφορετική προσέγγιση κάποιων θεμάτων από τους Έλληνες σκηνοθέτες αυτής της γενιάς.

⁶¹ Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, ό.π., σελ. 143.

ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν στην Ελλάδα ήταν είτε μικρού είτε μεγάλου μήκους, ενώ, εκτός από τα φιλμαρισμένα ντοκουμέντα στα οποία περιλαμβάνονται επίκαιρα, προσωπικές μαρτυρίες κ.ά., υπήρξαν και κάποια «σύνθετα, μυθοπλαστικά ντοκιμαντέρ-δοκίμια»⁶², τα οποία περιλαμβάνουν και δραματοποιημένες σκηνές, όπως ήταν ο *Φάκελος Πολκ στον αέρα* (1988) του Δ. Γρηγοράτου.

⁶² Όρος που χρησιμοποιεί ο Γ. Μπακογιαννόπουλος (βλ. Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», ό.π., σελ. 195).

ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ (1942-1994)

Η Τώνια Μαρκετάκη γεννήθηκε στον Πειραιά στις 29 Ιουλίου 1942, κατά τη διάρκεια της Κατοχής και μεγάλωσε με τη μητέρα της, δεδομένου ότι έχασε τον πατέρα της σε πολύ μικρή ηλικία.⁶³ Το 1960 έφυγε από την Ελλάδα για το Παρίσι, όπου έγινε δεκτή στο Ινστιτούτο Ανωτάτων Κινηματογραφικών Σπουδών, στο περίφημο IDHEC. Εκεί βρίσκονταν και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Αλέξης Γρίβας, ο Σταύρος Κωνστανταράκος, ο Λάμπρος Λιαρόπουλος και ο Νίκος Παναγιωτόπουλος. Λόγω του γυναικείου φύλου της δεν της επέτρεψαν να φοιτήσει στο Τμήμα Σκηνοθετών, το οποίο ήταν η πρώτη επιλογή της, αλλά μετά από δική της επιμονή παρακολούθησε τελικά το Τμήμα Οπερατέρ και όχι το Τμήμα Μοντέρ, στο οποίο αρχικά την τοποθέτησαν.

Το 1963 επέστρεψε στην Ελλάδα, όπου έκανε διάφορες δουλειές για βιοποριστικούς λόγους,⁶⁴ και το 1967 έκανε την πρώτη της μικρού μήκους ταινία με τίτλο *Ο Γιάννης και ο δρόμος*, μετά την ολοκλήρωση της οποίας, συνελήφθη και καταδικάστηκε με αναστολή.⁶⁵ Στη συνέχεια έφυγε και πάλι από την Ελλάδα για να ζήσει στο Λονδίνο και στο Αλγέρι, όπου είχε την ευκαιρία να γυρίσει δύο ντοκιμαντέρ, τα οποία ποτέ δεν ολοκληρώθηκαν. Το 1971 επέστρεψε στη χώρα της, όπου ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο, το θέατρο και την τηλεόραση, για την οποία σκηνοθέτησε το *Λεμονόδασος*, μία από τις καλύτερες ελληνικές σειρές, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη. Αυτή υπήρξε και η πρώτη της απόπειρα να μεταφέρει στην οθόνη κάποιο κείμενο της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Η ίδια η σκηνοθέτρια θεωρούσε την τηλεόραση ένα «άχαρο μέσο»⁶⁶ για να εκφραστεί κανείς. Αναγνώριζε, όμως, ταυτόχρονα τη δυνατότητα που πρόσφερε για επικοινωνία με ένα σαφώς μεγαλύτερο κοινό σε σχέση με αυτό του κινηματογράφου. Έτσι πίστευε ότι η τηλεόραση, παρά τις αδυναμίες της, αποτελεί πρόκληση για τον σκηνοθέτη από την άποψη ότι του δίνει την ευκαιρία να βάλει ένα πετραδάκι στη

⁶³ www.biblionet.gr/main.asp?page=showauthor&personsid=19854

⁶⁴ Μεταξύ άλλων δούλεψε ως βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία *Μίσος* του Βασίλη Παπάζογλου, ως δακτυλογράφος στη Βουλή, ως καλλιτεχνική ρεπόρτερ και ως κριτικός κινηματογράφου.

⁶⁵ Αχιλλέας Κυριακίδης, «Ο δρόμος της Τώνιας Μαρκετάκη», *Μοτέρ*, Τεύχος 9 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2008), σελ. 66.

⁶⁶ Η Μαρκετάκη θεωρούσε την τηλεόραση «άχαρο μέσο» από την άποψη ότι επιτρέπει στον θεατή να αποσπάται σε άλλου είδους δραστηριότητες την ίδια στιγμή που παρακολουθεί κάτι για τη δημιουργία του οποίου κοπίασε μια ολόκληρη ομάδα ανθρώπων. [Από τη συνέντευξη που έδωσε στην Ίνα Αργυρίου τον Νοέμβριο του 1983, βλ. Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Τώνια Μαρκετάκη*, 35^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου & Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1994].

διαμόρφωση του «παρθένου» κοινού της, στην καλλιέργειά του, στο γούστο του, στον τρόπο που καταλαβαίνει τα πράγματα. Άλλωστε για τη Μαρκετάκη σημασία είχε να σκηνοθετεί είτε στο θέατρο είτε στον κινηματογράφο είτε στην τηλεόραση. «Το καθένα», όπως έλεγε, «έχει τη δική του τεχνική, αλλά, στη βάση, η δουλειά είναι η ίδια: ο πυρήνας της είναι η σκηνοθεσία, που σημαίνει να παίρνεις κάτι και να του δίνεις μορφή, σχήμα και ζωή· να το ζωντανεύεις μέσα από διάφορες τεχνικές, από διάφορα εκφραστικά μέσα».⁶⁷

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της ήταν ο *Ιωάννης ο βίαιος*, μία αστυνομική ταινία τρίωρης διάρκειας που κέρδισε τα βραβεία σκηνοθεσίας, σεναρίου και α' ανδρικού ρόλου στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1973. Πρόκειται για μία αστυνομική ταινία με θέμα τη σύγκρουση ανάμεσα σε ένα περιθωριακό άτομο με την κοινωνία και με την κάθε μορφής εξουσία. Η σκηνοθέτρια με τη συγκεκριμένη ταινία ξάφνιασε ευχάριστα όσους δεν γνώριζαν τη δουλειά και τις σπουδές που είχε κάνει, γιατί «έμοιαζε απίστευτο πώς μια πρωτοεμφανιζόμενη (σκηνοθέτρια) και σεναριογράφος είχε την ωριμότητα να διαχειριστεί ένα τόσο ευαίσθητο και απαιτητικό θέμα, σε μια ταινία τρίωρης διάρκειας, με απόλυτο έλεγχο του υλικού της και των εκφραστικών της μέσων».⁶⁸

Από τον *Ιωάννη τον βίαιο* μέχρι την *Τιμή της Αγάπης* πέρασαν δέκα ολόκληρα χρόνια. Το 1992 γύρισε τις *Κρυστάλλινες νύχτες*, μια ταινία για τον απόλυτο έρωτα, που για ορισμένους μελετητές αποτελεί το πιο ολοκληρωμένο έργο της. Η φιλομορφία της δεν περιλαμβάνει άλλη ταινία μεγάλου μήκους εκτός από αυτές που αναφέρονται παραπάνω. «Τρεις ταινίες εντυπωσιακά διαφορετικές μεταξύ τους, αλλά όλες τους εξίσου ολοκληρωμένες, απόδειξη ότι η Μαρκετάκη κατείχε την τέχνη και την τεχνική της δουλειάς της σε τέτοιο βαθμό ώστε να μπορεί να κινείται με την ίδια άνεση σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη και να χειρίζεται με την ίδια αποτελεσματικότητα διαφορετικά εκφραστικά μέσα. Μετά τη σχεδόν κλινικά ψυχρή ματιά που χαρακτηρίζει τον *Ιωάννη τον βίαιο*, η Μαρκετάκη επιλέγει συνειδητά τη λαϊκή φόρμα του μελοδράματος⁶⁹ για την επόμενη ταινία της, την *Τιμή της αγάπης*.

⁶⁷ Από τη συνέντευξη που έδωσε στην Ίνα Αργυρίου τον Νοέμβριο του 1983, βλ. Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Τόνια Μαρκετάκη*, 35^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου & Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1994.

⁶⁸ Μπάμπης Κολώνιας, *Τόνια Μαρκετάκη*, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, 2002, σελ. 7.

⁶⁹ Παραθέτουμε αυτούσιες τις συγκεκριμένες απόψεις του Μπάμπη Κολώνια για την Τόνια Μαρκετάκη, χρησιμοποιούμε όμως με επιφύλαξη την παρατήρησή του ότι η *Τιμή της Αγάπης* βασίζεται στη φόρμα του μελοδράματος. Το θέμα θα το θίξουμε εκτενέστερα στην ενότητα που αναφέρεται στην ανάλυση της ταινίας.

Ενώ στις *Κρυστάλλινες νύχτες* υιοθετεί μια δαιδαλώδη αφηγηματική φόρμα, συνδυάζοντας ετερόκλητα στοιχεία σε μια απόλυτα πρωτότυπη σύνθεση». ⁷⁰

Η ίδια αρνιόταν ότι έκανε γυναικείες ταινίες και δεν συμφωνούσε με το ενδεχόμενο παρουσίας των έργων της σε διάφορα Φεστιβάλ Γυναικείου Κινηματογράφου. Σε συνέντευξη που παραχώρησε στην Ίνα Αργυρίου τον Νοέμβριο του 1983 έλεγε χαρακτηριστικά: «Δε μ' ενδιαφέρει να πάω σε φεστιβάλ γυναικείου κινηματογράφου· μ' ενδιαφέρει, όμως, πάρα πολύ να πάω σε φεστιβάλ κινηματογράφου (...) Απ' τη στιγμή που είσαι "γυναίκα σκηνοθέτης", δεν πειράζει αν είναι και κακή η ταινία σου: θα την πάρουμε στο φεστιβάλ, γιατί πρέπει να υποστηριχθεί ο γυναικείος κινηματογράφος. Αυτό δεν το δέχομαι». Και συνεχίζει αμέσως μετά: «Δε θέλω να είμαι επί ίσοις όροις· ΕΙΜΑΙ επί ίσοις όροις! Γιατί, λοιπόν, πρέπει να 'χω το άλλοθι της θηλυκότητάς μου για να περάσω;». ⁷¹

Αξίζει εδώ να αναφέρουμε ότι η Τώνια Μαρκετάκη δικαιώθηκε για τις επιλογές της και η προσφορά της στον ελληνικό κινηματογράφο είναι σήμερα αδιαμφισβήτητη. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά ότι στο αφιέρωμα «Μέρες ελληνικού σινεμά» που πραγματοποιήθηκε στο Ιντεάλ από 2 έως 8 Σεπτεμβρίου 2010, από τις οχτώ ταινίες που προβλήθηκαν οι δύο ήταν δικές της (*Η τιμή της αγάπης* και οι *Κρυστάλλινες νύχτες*). ⁷²

⁷⁰ Κολώνιας, *Τόνια Μαρκετάκη*, ό.π., σελ. 7.

⁷¹ Βλ. Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Τώνια Μαρκετάκη*, 35^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου & Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1994, 43.

⁷² Στο συγκεκριμένο αφιέρωμα προβλήθηκαν ελληνικές ταινίες που είχαν βραβευτεί σε Ελλάδα και εξωτερικό ή είχαν συμμετάσχει σε ξένα φεστιβάλ και προβλήθηκαν και εκτός των συνόρων (βλ. Χρυσούλα Παπαϊωάννου, «Το ελληνικό σινεμά που μένει», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 27-8-2010, σελ. 24).

Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ

Η *Τιμή της αγάπης* (1983) είναι μία έγχρωμη μεγάλου μήκους ταινία, σε σκηνοθεσία της Τώνιας Μαρκετάκη και παραγωγή Ανδρομέδας, Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και ΕΤ-1. Το σενάριο, το οποίο, όπως ήδη αναφέραμε, βασίζεται στη νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα*, υπογράφεται από την ίδια τη σκηνοθέτρια, η οποία προέβη σε αυτή τη μικρή τροποποίηση του τίτλου του λογοτεχνικού κειμένου. Ο πρωτότυπος τίτλος εκμεταλλεύεται τη διττή σημασία της λέξης «τιμή» και την τοποθετεί δίπλα στο χρήμα, αφήνοντας στον αναγνώστη την πρωτοβουλία σημασιοδότησής της κατά περίπτωση, άλλοτε με την ηθική και άλλοτε με την υλική διάσταση του όρου. Η Μαρκετάκη διατηρεί τη λέξη «τιμή», στην οποία προσδίδει περισσότερο υλική και εμπορική σημασία, και τη συνδυάζει με την αγάπη, καθιστώντας έτσι τον τίτλο πιο σκληρό και ταυτόχρονα πιο ξεκάθαρο σε σχέση με το περιεχόμενο του έργου. Η σημασία που δίνεται στη λέξη «τιμή» φαίνεται και από τους στίχους του τραγουδιού των τίτλων, τους οποίους έγραψε η Τώνια Μαρκετάκη και έχουν ως εξής:

Τιμή δεν έχει η αγάπη τιμή δεν έχει κι η ζωή
Ποιος την πουλά ποιος αγοράζει ποιος τηνε βγάζει στο σφυρί

Τιμή δεν έχει η αγάπη τιμή δεν έχει κι η ζωή
Όποιος την έχει τηνε δίνει με μια ματιά μ' ένα φιλί
Αν έχεις λίγη αγάπη δωσ' μου να μου γλυκάνεις τη ζωή
Τιμή δεν έχει η αγάπη τιμή δεν έχει κι η τιμή

Έχει ενδιαφέρον στο σημείο αυτό να αναφέρουμε πώς η Μαρκετάκη αποφάσισε να γυρίσει τη συγκεκριμένη ταινία. Η ίδια διηγείται: «Το 1967, πρώτες μέρες της δικτατορίας, έκρυβα σπίτι ένα φίλο, τον Φίλιππο Βλάχο (...) Κάποια στιγμή, λοιπόν, ο Φίλιππος έβγαλε απ' την τσέπη του ένα κιτρινισμένο παμπάλαιο βιβλιαράκι ενός άγνωστου συγγραφέα, του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Διάβασα το βιβλίο και με μάγεψε. Ήταν ένα συγκλονιστικό πάντρεμα βάθους και απλότητας. Εμβάθυνε σε χαρακτήρες, σε σχέσεις ανθρώπινες, κοινωνικο-ιστορικές, ψυχαναλυτικές – όλα αυτά δοσμένα με μορφή παραμυθιού».⁷³

⁷³ Ίνα Αργυρίου, «Η δημιουργικότητα ως φυσικό φαινόμενο» (συνέντευξη της Τώνιας Μαρκετάκη στο περιοδικό *Cosmopolitan*, Νοέμβριος 1983), στο: *Τώνια Μαρκετάκη*, εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1994, σελ. 46.

Η κινηματογραφική μεταφορά, πιστή στο λογοτεχνικό έργο, μεταφέρει τον θεατή στην Κέρκυρα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, σε μια περίοδο πολιτικής ρευστότητας και κοινωνικών ανακατατάξεων, όπου τα κατώτερα στρώματα αρχίζουν να αγωνίζονται για έναν καλύτερο τρόπο ζωής, ενώ ταυτόχρονα αρχίζει η παρακμή της άρχουσας τάξης. Αξίζει να αναφέρουμε ότι η Μαρκετάκη υπογραμμίζει τις πολιτικές αναφορές, ακόμη και όταν δεν έχουν άμεση σχέση με το θέμα της, προκειμένου να σκιαγραφήσει πληρέστερα την πολιτικοκοινωνική κατάσταση της εποχής.

Είναι χαρακτηριστικό ότι εντάσσει μία ολόκληρη σκηνή στην ταινία, η οποία μάλιστα δεν έχει καμία σχέση με την πλοκή, προκειμένου να δώσει μία εικόνα για τον κοινωνικό αναβρασμό που επικρατούσε την εποχή εκείνη και να υπογραμμίσει τη συσπείρωση του προλεταριάτου απέναντι στους πλούσιους αφέντες που το εκμεταλλεύονταν. Αναφερόμαστε στη σύλληψη του Ρούσση από τους χωροφύλακες «για τα χρέγια του άρχοντα» και στην άμεση κινητοποίηση των «συντρόφων» του, οι οποίοι καταφέρνουν τελικά να τον ελευθερώσουν. Η σύλληψη, μάλιστα, δεν γίνεται μπροστά τους, αλλά μεταφέρεται ως είδηση από ένα παιδί που το έχει στείλει η μητέρα του για να ειδοποιήσει τους άντρες, τους οποίους βλέπουμε στον χώρο που δουλεύουν εκτελώντας μια ιδιαίτερα σκληρή χειρωνακτική εργασία. Το παιδί το παρακολουθούμε να διανύει τρέχοντας μία μεγάλη απόσταση στα χωράφια μέχρι να φτάσει στον προορισμό του, γεγονός που δείχνει ότι η συσπείρωση των ανθρώπων του μόχθου είναι πολύ μεγάλη και σε αυτή συμβάλλουν με τον τρόπο τους όλα τα μέλη των εργατικών οικογενειών, ανεξάρτητα από ηλικία και φύλο. Έτσι οι άνθρωποι του μόχθου παρουσιάζονται ενωμένοι και έτοιμοι να αντιδράσουν άμεσα, αφήνοντας τις δουλειές τους, σε κάθε περίπτωση που κάποιος ομοιοπαθής χρειάζεται τη βοήθειά τους.

Μικρές πολιτικές αναφορές γίνονται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Μία μικρή αλλαγή, για παράδειγμα, στο αρχικό κείμενο καταδεικνύει την πρόθεση της σκηνοθέτριας να δώσει στην ταινία της μία πιο έντονη πολιτική χροιά. Αναφερόμαστε εκεί που η Ρήνη έχει φύγει με τον Αντρέα και η Επιστήμη τρέχει για να την προλάβει πριν φτάσει στο σπίτι του. Στο σημείο αυτό, σύμφωνα με τη νουβέλα του Θεοτόκη, η προσπάθειά της παρεμποδίζεται κάποια στιγμή από δύο αμάξια που της κλείνουν το δρόμο. Η Μαρκετάκη κάνει μία μικρή παρέμβαση στο κείμενο, χωρίς να αλλοιώσει την ουσία του, και αντικαθιστά τα αμάξια με μία ομάδα διαδηλωτών που διαμαρτύρονται στους δρόμους της Κέρκυρας. Επίσης, σε άλλο σημείο της

ταινίας ο θεατής πληροφορείται για την απεργία που γίνεται σε κάποιο εργοστάσιο της Κέρκυρας, όπου οι εργάτες διεκδικούν καλύτερα μεροκάματα. Άλλωστε το χρήμα είναι το ζητούμενο που όλοι διεκδικούν και αποτελεί τη διαχρονική αιτία εκμετάλλευσης του ανθρώπου από άνθρωπο. Το χρήμα είναι αυτό που εξασφαλίζει την άνοδο του ατόμου στην κοινωνική ιεραρχία και πολλές φορές αποτελεί το διαβατήριό του για την ευτυχία ή τη δυστυχία, ιδιαίτερα σε μια ταξικά δομημένη κοινωνία.

Οι παρεμβάσεις πολιτικού χαρακτήρα που αναφέραμε δεν αλλάζουν σε καμία περίπτωση την πλοκή ούτε τον χαρακτήρα των ηρώων, όπως τους γνωρίσαμε στο πρωτότυπο κείμενο. Έτσι, η διάχυτη επαναστατική διάθεση των καταπιεσμένων τάξεων δεν παρατηρείται στα βασικά πρόσωπα του έργου. Σε κανένα σημείο δεν βλέπουμε τη Ρήνη ή την Επιστήμη να εκδηλώνουν τη διάθεσή τους για ανατροπή των κοινωνικών δομών. Είναι δύο δυναμικές γυναίκες που θα μπορούσαν να εκδηλώσουν και συνδικαλιστική δράση, αλλά επιλέγουν να διοχετεύσουν την ενέργειά τους σε διαφορετικές δραστηριότητες. Έχουν αποδεχτεί την κοινωνική τους θέση, δεν επαναστατούν σε κανένα σημείο του έργου και δεν επιδιώκουν να αλλάξουν τις κοινωνικές συνθήκες, αλλά να ζήσουν μέσα σε αυτές όσο καλύτερα μπορούν. Ακούμε, μάλιστα, την Επιστήμη να αντικρούει τα δυσμενή σχόλια κάποιας γειτόνισσας για τους πλούσιους, προβάλλοντας το επιχείρημα ότι είναι οι «ψωμοδότες του φτωχού».

Θεωρούμε πολύ εύστοχη την επιλογή της σκηνοθέτριας για χρήση αφηγητή στη συγκεκριμένη ταινία. Ο ρόλος του είναι καθοριστικός από την πρώτη στιγμή, δεδομένου ότι πρόκειται για μια ταινία εποχής που θα πρέπει να κατατοπίσει τον θεατή και να τον εισαγάγει στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, χωρίς να του αφήσει απορίες και ερωτηματικά που θα του δημιουργούσαν σύγχυση, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί μία αίσθηση αφήγησης παραμυθιού που μας χαλαρώνει και μας προετοιμάζει να «ταξιδέψουμε». Έτσι, μετά τους τίτλους του έργου, ακούμε τη φωνή (off) του αφηγητή να λέει:

«Στις αρχές του αιώνα η Ελλάδα μόλις είχε βγει από ένα σκληρό και ταπεινωτικό πόλεμο. Από τα δύο εκατομμύρια του πληθυσμού της διακόσιες χιλιάδες – το δέκα τοις εκατό – είναι κατάδικοι ή καταζητούμενοι. Η μαζική μετανάστευση στην Αμερική αρχίζει. Οι κυβερνήσεις διαδέχονται η μία την άλλη κάθε λίγους μήνες, καμιά φορά κάθε λίγες μέρες. Αυτή την εποχή στην Κέρκυρα...»

Μέσα στις πέντε αυτές προτάσεις θίγονται θέματα που σχετίζονται άμεσα με την πλοκή της ταινίας. Η πολιτική αστάθεια και οι συχνές εναλλαγές των κυβερνήσεων δικαιολογούν τις μικροκομματικές σχέσεις που θα δούμε στη συνέχεια και αφορούν άμεσα τον Αντρέα, τον κεντρικό αντρικό ρόλο. Η μετανάστευση, επίσης, παρουσιάζεται ως γενικότερο κοινωνικό φαινόμενο, συνεπώς η απειλή ότι ο Αντρέας «θα μισέψει», γιατί ντρέπεται να δουλέψει στον τόπο του όπου όλοι τον γνωρίζουν, εντάσσεται σε μία κατάσταση συνήθη και οικεία για την εποχή εκείνη. Επιπλέον η πληροφορία ότι το δέκα τοις εκατό του πληθυσμού ήταν καταζητούμενοι κάνει την ενασχόληση του Αντρέα με το λαθρεμπόριο να μην φαντάζει σαν παραβατική συμπεριφορά που αρμόζει μόνο σε περιθωριακούς ανθρώπους, αλλά ως κοινωνικό φαινόμενο που είχε λάβει μεγάλη έκταση και εμπλέκονταν σε αυτό αρκετοί ευυπόληπτοι, κατά τα άλλα, πολίτες.

Όπως είναι φυσικό, πληροφορίες τέτοιου είδους δεν δίνει ο Θεοτόκης στο πρωτότυπο έργο, επειδή δεν χρειαζόνταν. Το κείμενό του απευθυνόταν σε αναγνώστες σύγχρονους του, οι οποίοι βίωναν την ίδια πολιτική και κοινωνική κατάσταση και είχαν τη δυνατότητα να εντάξουν αυτόματα τα γεγονότα στο ιστορικό τους πλαίσιο. Η χρήση αφηγητή υποδηλώνει τη διάθεση της σκηνοθέτριας να προσεγγίσει το κοινό με αμεσότητα, ενώ δείχνει από την πρώτη στιγμή τον σεβασμό για τους ανθρώπους που θα δουν την ταινία και καθιστά σαφές σε ένα επιφυλακτικό για τους νέους σκηνοθέτες κοινό ότι αυτό που θα δουν θα το κατανοήσουν και ότι δεν αποτελεί μία πειραματική δημιουργία. Επιπλέον έχει ουσιαστική χρηστική σημασία, επειδή συμβάλλει στην επιτυχή μετουσίωση κάποιων σημείων της λογοτεχνικής αφήγησης σε κινηματογραφική εικόνα.

Όσον αφορά στον χώρο και στον χρόνο που διαδραματίζονται τα γεγονότα της ταινίας, είναι απόλυτα σαφείς και συγκεκριμένοι. Δεν διαφοροποιούνται σε τίποτα από την επιλογή του Θεοτόκη και γίνονται από την αρχή γνωστά μέσα από τα λόγια του αφηγητή που προαναφέραμε. Βρισκόμαστε στις αρχές του αιώνα, στην Κέρκυρα, και συγκεκριμένα στο Μαντούκι. Επιπλέον η αφήγηση που επιλέγεται είναι γραμμική, όπως άλλωστε και στο πρωτότυπο λογοτεχνικό κείμενο, και όταν γίνονται κάποια χρονικά άλματα ο θεατής ενημερώνεται από τον αφηγητή με φράσεις όπως «Έτσι περνούσαν οι μέρες» ή «Είχε περάσει κάμποσος καιρός».

Το στοιχείο που κυριαρχεί είναι η ταξική διαστρωμάτωση της κοινωνίας, αλλά με συνύπαρξη όλων των τάξεων στον δημόσιο χώρο. Έτσι βλέπουμε στον δρόμο, στο προάστιο ή στην αγορά να κινούνται παράλληλα άνθρωποι από όλα τα

κοινωνικά στρώματα και να είναι άμεσα διακριτοί από το ντύσιμο, τη γενικότερη εμφάνισή τους και τη συμπεριφορά. Ακόμη εντονότερη είναι αυτή η διαφοροποίηση στα μικρά παιδιά, όπου βλέπουμε τα πλούσια ντυμένα με τα καθαρά ναυτικά τους ρούχα και τα φτωχά με τα βρόμικα αποφόρια. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου παρουσιάζεται το πλούσιο κοριτσάκι να αγοράζει κάτι από ένα πλανόδιο, ενώ ακριβώς δίπλα είναι ο μικρός λούστρος που γυαλίζει τα παπούτσια κάποιου κυρίου.⁷⁴ Μία άλλη χαρακτηριστική στιγμή της ταινίας είναι το κοντινό πλάνο ενός μικρού πλούσιου αγοριού που κοιτάζει με έκφραση γεμάτη απορία τα «λαϊκά» παιδιά που παίζουν με ένα σκύλο που τον έχουν δέσει και του έχουν κρεμάσει τενεκεδάκια στην ουρά του.

Σε αυτή τη σκηνή συνοψίζεται όχι μόνο η διαφοροποίηση στα εξωτερικά γνωρίσματα αυτών των ανθρώπων, αλλά και στη νοοτροπία και στους διαφορετικούς κώδικες συμπεριφοράς και επικοινωνίας. Κάτι που είναι διασκεδαστικό για τον ένα μπορεί να είναι ακατανόητο για τον άλλο και ο συλλογισμός αυτός συνδέεται άμεσα με τις σκέψεις της Ρήνης, όταν, για να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά του Αντρέα, μονολογεί: «Εσείς οι προγόνι τον εκάματε έτσι. Δεν είναι κακός ο Αντρέας μου. Εσείς τον εκάματε. Τον εκουναρήσατε με ιδέες νοικοκυρίσιες, να μην αντέχει τον ξεπεσμό, να μην υποτάσσεται στην ανάγκη. Γι' αυτό τον εκατάβαλε η φτώχεια και τον έκαμε άτιμο!». Άλλωστε η στενή σχέση του Αντρέα με τον θείο του και η παρεμβατική συμπεριφορά του δεύτερου στη ζωή του ανιψιού του δείχνει με πολύ γλαφυρό τρόπο ότι το δέσιμο με το παρελθόν και με τις αρχές με τις οποίες νουθετήθηκε ο καθένας τον συνοδεύουν και τον καταπιέζουν πολλές φορές σε ολόκληρη τη ζωή του. Ας μην ξεχνάμε ότι στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι μόνο το χρήμα εμπόδιο για την ευτυχία των ανθρώπων, αλλά και η αδυναμία υπέρβασης κάποιων στερεότυπων που επηρεάζουν τη ζωή τους.

Η στερεότυπη αντίληψη εδώ διατυπώνεται από τον Αντρέα, ο οποίος είναι γόνος αριστοκρατικής οικογένειας και θεωρεί τη δουλειά ντροπή για τον ίδιο και πολύ περισσότερο για τη γυναίκα του. Έτσι, ενώ η Ρήνη, μια κοπέλα γεμάτη υγεία,

⁷⁴ Εδώ αξίζει να αναφέρουμε την έλλειψη πρόθεσης για εύκολο συναισθηματισμό από την πλευρά της σκηνοθέτριας. Έτσι το μοτίβο με το λουστράκο που στις ταινίες του «παλιού» ελληνικού κινηματογράφου προσφέρθηκε για τη δημιουργία έντονης συγκινησιακής κατάστασης στον θεατή, προσεγγίζεται με αποστασιοποίηση και αξιοπρέπεια ως στοιχείο μιας συγκεκριμένης κοινωνικής πραγματικότητας. Το ίδιο συμβαίνει και το μικρό αγόρι που δουλεύει στην ταβέρνα. Γινόμαστε μάρτυρες των άθλιων συνθηκών μέσα στις οποίες ζει και εργάζεται, αλλά καμία έκφραση ή σύσπαση του προσώπου του και πολύ περισσότερο κάποια λόγια που λέει δεν επιδιώκουν να εκμαιεύσουν τη συγκίνηση του θεατή.

δύναμη και όρεξη για ζωή φωνάζει: «Δουλευταδες είμαστε! Ποιον έχουμε ανάγκη;», εκείνος δεν συμμερίζεται τις απόψεις της και αναζητά εύκολες λύσεις, τις οποίες όμως θεωρεί πιο αξιοπρεπείς για ανθρώπους της τάξης του, και οδηγείται τελικά στη δυστυχία. Μία άλλη στερεότυπη αντίληψη, η οποία διατυπώνεται αυτή τη φορά από τον θείο του Αντρέα, τον Σπύρο, είναι ότι αυτό που ταιριάζει σε ανθρώπους αριστοκρατικής καταγωγής είναι να παντρεύονται ανθρώπους της ίδιας τάξης με αυτούς. Όπως λέει χαρακτηριστικά στον ανιψιό του, «δεν είναι αυτή για μας».

Οι βασικοί σκηνικοί χώροι είναι το σπίτι της Ρήνης, το σπίτι του Αντρέα, η ταβέρνα, το εργοστάσιο και σε μία σκηνή το σπίτι του Υπουργού και αξιοποιούνται με τον καλύτερο τρόπο για να υπογραμμίσουν την ύπαρξη της ταξικής διαστρωμάτωσης που προαναφέραμε. Οι συγκεκριμένοι χώροι, τα έπιπλα και τα διάφορα αντικείμενα είναι επιλεγμένα με πολύ προσοχή ώστε να ταιριάζουν στον ανάλογο χώρο, ενώ αξιοπρόσεκτος είναι και ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται ο φωτισμός. Έτσι το πλούσιο σπίτι, το οποίο χαρακτηρίζεται από χλιδή και πολυτέλεια στη διακόσμηση είναι λουσμένο στο φως, σε αντίθεση με τους σκοτεινούς χώρους της ταβέρνας, του σπιτιού της Ρήνης και του εργοστασίου.

Το σπίτι της Ρήνης είναι μικρό, χαμηλό και σκοτεινό και ζουν σε αυτό έξι άτομα. Η έλλειψη χώρου είναι προφανής από την αρχή του έργου που βλέπουμε την Επιστήμη να κοιμάται στο ίδιο κρεβάτι με τον άντρα της και με τον γιο της, ενώ χαρακτηριστική είναι και η σκηνή ενός από τα παιδιά της οικογένειας που είναι γονατιστό στο πάτωμα και γράφει τα μαθήματά του στο κρεβάτι. Η έλλειψη φωτισμού είναι σε ένα βαθμό ρεαλιστική αποτύπωση του εσωτερικού ενός χαμηλού σπιτιού, αλλά παίρνει και διαστάσεις συμβολικές, αφού απεικονίζει τη μιζέρια της οικογένειας. Στο κέντρο του σπιτιού βρίσκεται το στρογγυλό τραπέζι στο οποίο γίνονται όλες οι διαπραγματεύσεις είτε για την προίκα είτε για κάποιο δάνειο στον Αντρέα και βέβαια ο κομός που έχει μέσα τις οικονομίες της Επιστήμης.

Ο κομός με το συρτάρι που κλειδώνει, καθώς και το κλειδί που η σιόρα Επιστήμη κουβαλάει πάντα μαζί της, είναι τα αντικείμενα-μοτίβα του έργου που έρχονται και επανέρχονται για διαφορετικούς λόγους. Τα αντικείμενα αυτά τα χρησιμοποιεί η σκηνοθέτρια από την αρχή της ταινίας για να υπογραμμίσει τη στενή σχέση της Επιστήμης με τις οικονομίες της και για να τονίσει τη σημασία τους στην εξέλιξη της πλοκής. Έτσι βλέπουμε στην πρώτη σκηνή του έργου την Επιστήμη, μόλις ξυπνάει, να παίρνει το κλειδί από το πανωφόρι της και να ανοίγει το συρτάρι, χωρίς συγκεκριμένο λόγο, απλώς για να αγγίξει τα χρήματα που έχει μαζέψει, να

σιγουρευτεί ότι βρίσκονται στη θέση τους κάτω από τα κοφτά τραπεζομάντιλα και τα σεμεδάκια και για να τα μετρήσει. Ωστόσο, η σχέση της με το χρήμα δεν είναι σχέση λατρείας. Αυτό φαίνεται από τις κινήσεις και τις εκφράσεις της όταν το αγγίζει. Η στάση της έχει να κάνει με το γεγονός ότι αυτά που έχει καταφέρει να μαζέψει είναι το αποτέλεσμα των κόπων μιας ζωής και των στερήσεών της. Τα εκτιμάει τα λεφτά γιατί τα μάζεψε δύσκολα και γιατί γνωρίζει την αξία τους. Έχει συναίσθηση της ευθύνης της απέναντι στα παιδιά της, αφού η ίδια λειτουργεί σαν μάνα και σαν πατέρα.

Τη διακρίνει η αγωνία να διατηρήσει αυτά που έχει μαζέψει ή και να τα αυγατίσει ακόμη, ενώ ταυτόχρονα θέλει να τα μοιράσει δίκαια και στα τέσσερα παιδιά της. Οι οικονομικές δοσοληψίες και οι ευκαιριακές δουλειές που συνηθίζει να κάνει φαίνονται από τις συντονισμένες κινήσεις όλης της οικογένειας, όταν χρειάζεται να κρύψουν τη ζάχαρη στην καταπακτή κάτω από το τραπέζι, πράγμα που δείχνει ότι κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει για πρώτη φορά. Η άνεσή της να κλείνει διάφορες δουλειές φαίνεται και τη στιγμή που διαπραγματεύεται με τον Αντρέα για τα δανεικά που θα του δώσει. Οι όροι της συμφωνίας είναι σαφείς και απαράβατοι. Και τους θέτει η ίδια: «Τα δέκα δώδεκα», του λέει. «Πάει να πει θα σου δώκω ογδοήκοντα και θα μου φέρεις εκατό». Είναι σκληρή στις διαπραγματεύσεις της – έτσι έχει συνηθίσει – και θα παραμείνει έτσι, ακόμη και όταν θα διαπραγματεύεται το μέλλον της κόρης της.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε ότι ο ιδιωτικός χώρος της οικογένειας του Τρίνκουλου δεν περιορίζεται στο εσωτερικό του σπιτιού, από την άποψη ότι εκεί μέσα κανένας δεν είναι πλήρως προστατευμένος και ασφαλής. Το σπίτι αυτό είναι πλήρως ενταγμένο σε μια ευρύτερη περιοχή, στη γειτονιά, η οποία αποτελεί τη φυσική προέκτασή του. Οι τοίχοι δεν τους προστατεύουν από τα αδιάκριτα βλέμματα και οι περίοικοι γνωρίζουν καλά τι συμβαίνει στο εσωτερικό. Οι γειτόνισσες κοιτάζουν χωρίς καμία διακριτικότητα από την ανοιχτή πόρτα, ενώ, στην περίπτωση που είναι κλειστή, δεν διστάζουν να «κολλήσουν» τα πρόσωπά τους στο παράθυρο για να παρακολουθήσουν τι συμβαίνει μέσα. Επιπλέον, οι γυναίκες της γειτονιάς λειτουργούν κατά κάποιο τρόπο όπως ο χορός στην αρχαία τραγωδία. Ειδικά τη στιγμή που η Ρήνη φεύγει με τον Αντρέα τις ακούμε μία-μία να κατακρίνουν την πράξη της, κάνοντας την να αισθάνεται ακόμα περισσότερο το βάρος της απόφασής της. Ακούγονται φράσεις, όπως «Μπράβο, Ρήνη, μπράβο!», «Αχ! Καημένη Επιστήμη», «Ρήνη, δεν ντρέπεσαι;». Και βέβαια είναι προφανές ότι η Ρήνη ντρέπεται

και αυτό φαίνεται τόσο από τη σκυφτή στάση του σώματός της όσο και από το σάλι με το οποίο έχει τυλίξει στο κεφάλι της σαν να θέλει να κρύψει το πρόσωπό της.

Το σπίτι του Υπουργού είναι ένα αρχοντικό στο οποίο κυριαρχεί η πολυτέλεια και η υπερβολή. Πλούσια διακόσμηση, ακριβές κουρτίνες και πολλά μεγάλα δωμάτια που είναι σε θέση να φιλοξενήσουν τις κοινωνικές εκδηλώσεις που οργανώνουν οι ιδιοκτήτες. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η σκηνή της επίσκεψης του Αντρέα στο σπίτι του Υπουργού δεν αναφέρεται στη νουβέλα του Θεοτόκη, αλλά η ένταξή της στην ταινία είναι εύστοχη από πολλές απόψεις. Καταρχάς μας δίνει την ευκαιρία να πάρουμε μία γεύση από τη ζωή που κάνουν οι άνθρωποι που ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη. Επιπλέον μας δείχνει τον ρόλο του Αντρέα στο κόμμα και την εξάρτηση της δραστηριότητάς του από την εξουσία, με αποτέλεσμα να κατανοούμε καλύτερα την προπαγάνδα που κάνει όταν βρίσκεται στην ταβέρνα του Αντρέα, γεγονός που συμβολίζει την παρακμή, τον ξεπεσμό και τη δύσκολη οικονομική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει. Τέλος, μας δίνει την ευκαιρία να έχουμε άμεση οπτική επαφή με ένα από τα αρχοντικά του τόπου που προκαλεί θαυμασμό και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το σπίτι της Ρήνης που είδαμε στην πρώτη σκηνή. Το τράβελινγκ της κάμερας και τα κοντινά πλάνα κάποιων από τους παρευρισκόμενους μας επιτρέπουν να παρατηρήσουμε καλύτερα την εμφάνιση και την έκφρασή τους, καθώς απολαμβάνουν προσηλωμένοι την ερμηνεία του καλεσμένου τενόρου που τραγουδά με τη συνοδεία πιάνου.

Το σπίτι του Αντρέα, τέλος, αποτελεί ένα ενδιάμεσο στάδιο ανάμεσα στη φτώχεια και στην πολυτέλεια. Είναι ψηλό και ευρύχωρο, αλλά ταυτόχρονα σκοτεινό και εγκαταλελειμμένο, πράγμα που μαρτυρούν τα κλειστά παράθυρα και τα σκεπασμένα έπιπλα.

Σύμφωνα με τους Bordwell και Thomson, «ο συνολικός σχεδιασμός ενός σκηνικού μπορεί να διαμορφώσει σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε τη δράση της ιστορίας»⁷⁵ και κάτι τέτοιο συμβαίνει στην προκειμένη περίπτωση για τους λόγους που προαναφέραμε. Ακόμη και στα εξωτερικά γυρίσματα προβάλλονται δύο όψεις της Κέρκυρας: Η αρχοντική εικόνα του νησιού, όπως όλοι τη γνωρίζουμε, με τις μεγάλες πλατείες που θυμίζουν περισσότερο ιταλικές πόλεις, και τα πλούσια νεοκλασικά κτήρια και η άλλη με τα φτωχά σπίτια στα καντούνια και τους γεμάτους υγρασία τοίχους.

⁷⁵ David Bordwell και Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006, σελ. 204.

Παρόμοιο ρόλο με τα σκηνικά επιτελούν και τα ρούχα, των οποίων το εύρος είναι αξιοσημείωτο. Εκτός από την εμφάνιση των παιδιών που προαναφέραμε, είναι χαρακτηριστικά και τα κοστούμια των ηθοποιών τα οποία αναπαριστούν με πιστότητα την εποχή. Έτσι, τα φορέματα των πλούσιων κυριών και οι ομπρέλες που κρατούν είναι κατασκευασμένα από λευκές δαντέλες και λάμπουν στο φως, σε αντίθεση με τα σκούρα και φθαρμένα ρούχα του προλεταριάτου που μαρτυρούν την εξαθλίωσή του. Χαρακτηριστική είναι και η εμφάνιση του Αντρέα στην αγορά, όταν αποφασίζει να δουλέψει, που διαφοροποιείται από την εικόνα που είχαμε συνηθίσει γι' αυτόν και μαρτυρά την «κατάντια» και τον ξεπεσμό του.

Καθοριστικός, βέβαια, σε αυτή την προσπάθεια μετουσίωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου σε εικόνα, είναι ο ρόλος της επιλογής και της καθοδήγησης των ηθοποιών. Η κυρα-Επιστήμη αποτελεί το αντιπροσωπευτικό δείγμα της Ελληνίδας επαρχιώτισσας μάνας, που λειτουργεί ως αρχηγός μιας μητριαρχικής οικογένειας στο ευρύτερο πλαίσιο μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Εργάζεται σκληρά στο εργοστάσιο, αλλά αυτό δεν της αρκεί, αφού επινοεί και άλλους τρόπους για να ενισχύσει οικονομικά την οικογένειά της. Συνεχώς υπολογίζει το κέρδος που μπορεί να έχει από διάφορες δουλειές. Την παρακολουθούμε να μονολογεί, καθώς υπολογίζει πόσα θα εισπράξει από τα καλάθια που έπλεξε η Ρήνη: «Τρία στήματα από τέσσερα φράγκα το στήμα μας κάμουν: τέσσερα και τέσσερα οχτώ και τέσσερα δώδεκα. Ως το Σάββατο, μεθαύριο, θα 'χει κάμει άλλο ένα, το όλο δεκάξι φράγκα. Καλά είναι!». Το μοντάζ εδώ παίζει σημαντικό ρόλο, αφού ακριβώς μετά το πλάνο της Επιστήμης που κάνει τους υπολογισμούς της για να αυξήσει τα έσοδα του σπιτιού, μεταφερόμαστε στην ταβέρνα όπου έχουμε πλάνο του άντρα της που κάθεται και πίνει.

Η ίδια έχει την ευθύνη του σπιτιού, εκείνη κάνει «κουμάντο» και παίρνει τις σημαντικές αποφάσεις. Ίσως γι' αυτό έχει σκληρύνει και έχει χάσει την τρυφερή «γυναικεία» πλευρά της, η οποία αποκαλύπτεται μόνο όταν επισκέπτεται τη Ρήνη στο σπίτι του Αντρέα, για να της πει ότι θα δώσει τα χρήματα. Η Επιστήμη βρίσκεται συνεχώς σε δράση είτε είναι στην εργασία της, είτε πουλάει καλάθια, είτε κάνει άλλου είδους οικονομικές συναλλαγές. Σε δύο σκηνές, μάλιστα, την παρακολουθούμε να τρέχει στην κυριολεξία μέσα στα καντούνια της Κέρκυρας, για να προλάβει το κακό, χωρίς όμως να το καταφέρνει. Η πρώτη σκηνή, η οποία αποτελεί προοικονομία της δεύτερης διαδραματίζεται τη στιγμή που η Επιστήμη μαθαίνει από κάποια γειτόνισσα ότι στο σπίτι της είναι ο Αντρέας μόνος του με τη Ρήνη. Εκεί τη βλέπουμε

και ακούμε ταυτόχρονα τη σκέψη της για το πώς θα σώσει την υπόληψη του σπιτιού της, ενώ μπαίνουμε και στη δική της θέση με την προβολή του υποκειμενικού πλάνου του δρόμου.

Ένα ακόμη υποκειμενικό πλάνο καθοριστικής σημασίας έχουμε τη στιγμή που η Επιστήμη φτάνει στο σπίτι της και βλέπει μέσα την κόρη της με τον Αντρέα. Στο σημείο αυτό ο Θεοτόκης περιγράφει:

«Η γειτόνισσα είχε πει την αλήθεια. Ναι η πόρτα του σπιτιού δεν ήταν κλεισμένη, μα στην μπασιά, που εχρησίμευε για τραπεζαρία και για σαλόνι, όπου κιόλας ήταν ο περίφημος κομός, ο Αντρέας και η θυγατέρα της, ορθοί και οι δύο και γιορτιάτικα ντυμένοι, εκουβέντιαζαν χαμογελώντας ο ένας τ' άλλου. Και η Επιστήμη, που ερχότουν με χτυποκάρδι στο σπίτι της, έμεινε μια στιγμή στο δρόμο και τους επαρατήρησε. Και ενώ από ένα μέρος γρικούσε μίαν άγρια στενοχώρια να της σφίγγει την τίμια καρδιά της, και ένας κρύος ιδρος ντροπής της περίβρεχε τα χέρια και το μέτωπο, εκείνην τη στιγμή της εκάστηκε ακόμα πλιο ωραία η θυγατέρα της, στ' άνθι της νιότης της, κι άλλο τόσο ωραίος κι ο Αντρέας και σαν καμωμένος για να 'ναι το ταίρι της κόρης της».

Αυτό το σημείο η Μαρκετάκη δεν επιλέγει να το αποδώσει με τη *voix over* του αφηγητή, αλλά μας κάνει να το αισθανθούμε με άλλες τεχνικές, όπως το παράλληλο μοντάζ που δείχνει εναλλάξ την Επιστήμη και το ζευγάρι, τη χρήση του φωτός που κάνει τα νεαρά πρόσωπα να λάμπουν και το υποκειμενικό πλάνο που αφήνει να καταλάβουμε ότι ο θαυμασμός που νιώθουμε εμείς για την ομορφιά και το ταίριασμα του ζευγαριού δεν μπορεί παρά να απηχεί και τη σκέψη της Επιστήμης.

— Κορυφαία στιγμή και ενδεικτική του αγώνα που δίνει μόνη της αυτή η γυναίκα είναι όταν τρέχει να προλάβει την κόρη της που έφυγε με τον Αντρέα για το σπίτι του. Στη συγκεκριμένη σκηνή παρακολουθούμε την Επιστήμη να τρέχει και πάλι και να φτάνει ασθμαίνοντας στην πόρτα του Αντρέα, τη στιγμή που μέσα στο σπίτι συντελείται το ερωτικό σμίξιμο του ζευγαριού. Ο αγώνας της, όμως, αποβαίνει τελικά μάταιος, αφού δεν αποδεικνύεται ικανός να σώσει την τιμή τη δική της, της κόρης της, αλλά και ολόκληρης της οικογένειας. Αξίζει εδώ να αναφέρουμε ότι στη νουβέλα του Θεοτόκη ο αναγνώστης δεν μαθαίνει τι γίνεται μέσα στο σπίτι, αλλά η συνέντευξη του ζευγαριού αποτελεί εικασία της Επιστήμης. «Και η κυρά Επιστήμη εφантаζότουν, το 'βλεπε ξάστερα, σα να 'ταν οι τοίχοι του σπιτιού διάφανοι και σα να 'ταν ψηλή τόσο ώστε να φτάνουν τα μάτια της στο πάτωμα τ' άλλο, τι εγενότουν

μέσα». Το παράλληλο μοντάζ, μάλιστα, που δείχνει αρχικά την Επιστήμη να χτυπάει την πόρτα, μετά το ζευγάρι στο κρεβάτι και τέλος την Επιστήμη να καταρρέει έξω από το σπίτι μάς δίνει τη δυνατότητα να έχουμε ξεκάθαρη εικόνα γι' αυτό που η Επιστήμη φαντάζεται.

Η Επιστήμη, όπως ήδη αναφέραμε, είναι μια γυναίκα που η ζωή την έχει σκληρύνει και την έχει αναγκάσει να καταπιέσει την ευαίσθητη πλευρά του εαυτού της, προκειμένου να επιβιώσει, αλλά και να στηρίξει την οικογένειά της. Ωστόσο, η τρυφερή της πλευρά δεν έχει χαθεί και, πολύ περισσότερο, δεν έχει χαθεί το μητρικό της ένστικτο. Έτσι, όταν αισθάνεται ότι το παιδί της είναι δυστυχισμένο, όταν το βλέπει να ζητάει δουλειά στο εργοστάσιο, τότε λυγίζει, παραμερίζει τους οικονομικούς υπολογισμούς και επιτρέπει να βγουν στην επιφάνεια τα συναισθήματά της. Τότε αποφασίζει να επισκεφθεί τη Ρήνη, την οποία έχει εγκαταλείψει ο Αντρέας, και να δώσει λύση στο πρόβλημά της. Η ανυποχώρητη μάνα που φώναζε πως δίνει στη Ρήνη «τρακόσα τάλαρα, ούτε ένα λεφτό περισσότερο» παρουσιάζει τώρα ένα πρόσωπο διαφορετικό.

Η Επιστήμη εμφανίζεται στο σπίτι, τη στιγμή που η Ρήνη βρίσκεται σε άσχημη ψυχολογική κατάσταση, αφού ο Αντρέας έχει φύγει και, επιπλέον, έχει δει τοιχοκολλημένη στην εξώπορτα την προκήρυξη δημοπρασίας του σπιτιού. Ένα κοντινό πλάνο τη δείχνει καθισμένη στο κρεβάτι να ακουμπάει το χέρι και το κεφάλι της στο κεφαλάρι σε μία στάση θλίψης και απελπισίας. Τη στιγμή εκείνη ακούγεται κάποιος θόρυβος εκτός πλάνου και η Ρήνη σηκώνεται τρομαγμένη για να δει ποιος είναι. Τότε βλέπουμε την Επιστήμη που ανεβαίνει τη σκάλα φανερά κουρασμένη και βγάζει το μαντίλι από το κεφάλι της. Μεσαίο πλάνο της Ρήνης τη δείχνει για μια στιγμή-ξαφνιασμένη και διστακτική, αλλά αμέσως μετά τρέχει στην αγκαλιά της μητέρας της. Οι δυο γυναίκες αγκαλιάζονται και κλαίνε η μία στην αγκαλιά της άλλης.

Από τις πρώτες στιγμές της συνάντησής τους καθίσταται σαφές ότι η Επιστήμη ήρθε για να βοηθήσει. Οι προθέσεις της επιβεβαιώνονται από τον διάλογο που ακολουθεί:

- Καημένο μου παιδί! Δυστυχισμένο μου παιδί!
- Τι να κάμω, μάνα;
- Θα δούμε, μωρέ Ρήνη. Γι' αυτό ήρθα. Να κουβεντιάσουμε...

Στη συνέχεια ένα μακρινό πλάνο δείχνει τις δύο γυναίκες στη ροτόντα της τραπεζαρίας να συζητούν για το σπίτι του Αντρέα που βγαίνει σε δημοπρασία. Η

Ρήνη είναι απόλυτη και επαναλαμβάνει τη φράση που είπε και νωρίτερα στον Αντρέα, με αποτέλεσμα να τον εξοργίσει: «Τι τα θέλουμε τα χρεωμένα τα παλάτια;». Η Επιστήμη, όμως, που τη συγκεκριμένη στιγμή έχει ψύχραιμη και συγκαταβατική στάση, σπεύδει να υποστηρίξει τον Αντρέα. «Πατρικό του είναι. Τ' αγαπάει», λέει στην κόρη της και συνεχίζει: «Δε θέλω να το χάσετε το σπίτι. Τα εξακόσια που εγύρεψε θα τα πάρει. Μόνο ας σε στεφανώσει». Ένα κοντινό πλάνο δείχνει τη Ρήνη με σκυμμένο το κεφάλι να λέει «Ευχαριστώ» και στη συνέχεια – και ενώ η μάνα της συνεχίζει να μιλάει – βλέπουμε σε πολύ κοντινό πλάνο το χέρι της που σχηματίζει με τον δείκτη πάνω στην επιφάνεια του τραπεζιού τον αριθμό «1000». Εδώ η Μαρκετάκη επινοεί ένα πολύ ευρηματικό πλάνο και επιτυγχάνει με τον τρόπο αυτό να οπτικοποιήσει τη σκέψη της Ρήνης χωρίς να χρησιμοποιήσει αφηγητή ή κάποια άλλη τεχνική. Η έκφρασή της και το αποτύπωμα που σχηματίζει στο τραπέζι η διαδρομή του χεριού της δείχνουν ότι δεν περιμένει κάποια θετική εξέλιξη, παρά την καλή πρόθεση της μητέρας της.

Η μόνη στιγμή σε αυτή τη σκηνή που η Επιστήμη χάνει τον έλεγχο είναι όταν η Ρήνη της ανακοινώνει ότι είναι έγκυος. Τότε στιγμιαία εκνευρίζεται, χτυπάει το χέρι στο τραπέζι και σχολιάζει: «Α! Είναι καβαλάρης αυτός κι εμείς πεζοί!». Μετά από λίγο, όμως, ξαναβρίσκει την ψυχραιμία της και επανέρχεται στην προηγούμενη συγκαταβατική συμπεριφορά της. «Δεν κάνω καλά που στον κατηγορώ», λέει. «Αυτός είναι ο δικός σου. Μ' αυτόν θα ζήσεις. Έχε τον με τα καλά και ευχαρίστα τον. Έτσι πρέπει!». Ακολουθεί κοντινό πλάνο της Ρήνης που σηκώνεται, πηγαίνει προς το μέρος της μητέρας της και γονατίζει για να ακουμπήσει το κεφάλι στα γόνατά της. Η Επιστήμη τη χαϊδεύει. Είναι η δεύτερη κίνηση εκδήλωσης τρυφερότητας ανάμεσα σε μητέρα και κόρη και διαδραματίζονται και οι δύο στην ίδια σκηνή. Είναι η στιγμή που βρίσκει η Ρήνη την ευκαιρία να ζητήσει συγγνώμη από τη μητέρα της και από «τον καημένο τον πατέρα», όπως χαρακτηριστικά λέει. Και η Επιστήμη είναι τόσο φορτισμένη συγκινησιακά που μιλάει για πρώτη φορά με κατανόηση και συμπάθεια για τον άντρα της. «Τον καημένο τον μεθύστακα», λέει. «Θα σου 'δινε και την ψυχή του». Στο τέλος της σκηνής η Επιστήμη δίνει την ευχή της στην κόρη της και φεύγει.

Το επόμενο πρωί πηγαίνει στην αγορά και βρίσκει τον Αντρέα, όπως είχε υποσχεθεί στην κόρη της. Μαζί της έχει φέρει τα εξακόσια φράγκα, τα λεφτά δηλαδή που της είχε ζητήσει από την αρχή ο Αντρέας, και ας είναι περισσότερα από το μερίδιο που αντιστοιχεί στη Ρήνη. Για κείνη τώρα προτεραιότητα έχει η ευτυχία της

κόρης της. Η αλαζονική συμπεριφορά του Αντρέα, όμως, και η εριστική διάθεση του ίδιου και του θείου του την εξοργίζουν. Η ανεντιμότητα των ανθρώπων που έχει απέναντί της την κάνουν να χάσει τον έλεγχο. Το μαχαίρι που βρίσκεται κοντά της πάνω σε ένα πάγκο της αγοράς γίνεται το όπλο με το οποίο εκτονώνει τον θυμό της και παίρνει εκδίκηση για την άτιμη συμπεριφορά του Αντρέα.

Οι συγκυρίες δεν είναι ευνοϊκές για την πραγμάτωση της ευτυχίας της Ρήνης, αφού σε κανένα σημείο της πλοκής δεν συμπίπτουν οι απαιτήσεις του Αντρέα με τις προθέσεις της Επιστήμης. Το αποτέλεσμα είναι η αναπόφευκτη πορεία προς τη δυστυχία όλων. Κανείς δεν βγαίνει κερδισμένος. Δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι. Η ίδια η Επιστήμη συντριβεται. Η πρώτη φάση της συντριβής αυτής έχει ήδη φανεί με το πλονζέ⁷⁶ πλάνο της, όταν φεύγει άπραγη από το σπίτι του Αντρέα, χωρίς να πάρει τη Ρήνη. Αντίθετα το κοντρ-πλονζέ⁷⁷ στον Αντρέα φανερώνει την ισχυρή θέση που βρίσκεται, τουλάχιστον σε αυτή τη φάση της αφήγησης. Η ολοκληρωτική συντριβή της Επιστήμης έρχεται όταν την παίρνουν οι χωροφύλακες και πετάει το κλειδί του κομού στον Αντρέα. Το κλειδί που είχε πάντα επάνω της, το σύμβολο της δύναμης και της εξουσίας της, το πετάει σαν να μην έχει καμία αξία. Η ήττα της είναι προφανής.

Η Ρήνη, από την άλλη, είναι η δεύτερη γυναικεία παρουσία του έργου, η οποία φαίνεται ότι αποτελεί το προγενέστερο στάδιο της Επιστήμης. Οι δύο γυναίκες μοιάζουν τόσο πολύ μεταξύ τους, αφού τις χαρακτηρίζουν στοιχεία, όπως η αποφασιστικότητα, η όρεξη για δουλειά και η δύναμη να αντιμετωπίσουν τη ζωή, με τη διαφορά ότι η Επιστήμη έχει σκληρύνει από τα βάσανα και τις ευθύνες που έχει επωμιστεί όλα αυτά τα χρόνια, ενώ η Ρήνη δεν έχει χάσει ακόμα τον αυθορμητισμό, τη φρεσκάδα της και την αθωότητά της.

Η συνύπαρξη της κοριτσιίστικης συστολής με το πρώτο ξύπνημα της αγάπης αποδίδεται με τρυφερότητα και ευαισθησία τόσο στα πρώτα βλέμματα που ανταλλάσσει με τον Αντρέα στο σπίτι της, όσο και στο παιχνίδι που γίνεται όταν βρίσκονται για πρώτη φορά μόνοι στο σπίτι της, λίγο πριν τους βρει η Επιστήμη. Η Ρήνη έχει την ευθύνη του σπιτιού και των μικρότερων παιδιών της οικογένειας.

⁷⁶ Πρόκειται για τη χαμηλή γωνία λήψης, δηλαδή την κλίση θέασης από πάνω προς τα κάτω, η οποία μεταδίδει στον θεατή μειονεκτικά συναισθήματα, όπως απαξίωση, συντριβή, αποτυχία ή ταπείνωση (βλ. Στάθης Βαλούκος, *Το σενάριο. Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σελ. 262).

⁷⁷ Χαμηλή γωνία λήψης, δηλαδή κλίση θέασης από κάτω προς τα πάνω, η οποία προκαλεί συναισθήματα ανύψωσης, θριάμβου, επιτυχίας ή ηθικής ανωτερότητας (βλ. Βαλούκος, *Το σενάριο. Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*, ό.π., σελ. 262).

Ταυτόχρονα συμβάλλει με τη δουλειά της στα έσοδα του σπιτιού, αφού πλέκει καλάθια τα οποία η μάνα της πουλάει. Αυτός είναι και ο λόγος που κάποια στιγμή διεκδικεί χρήματα για την προίκα της. Η ενέργεια που αποπνέει είναι θετική από την αρχή του έργου και σε κανένα σημείο δεν παρουσιάζεται ως η δυστυχισμένη και δύσμοιρη κοπέλα που αναγκάζεται να δουλέψει.

Παρόλ' αυτά τη βλέπουμε συνεχώς κλεισμένη, αρχικά στο σπίτι της μητέρας της, το οποίο φροντίζει ενώ ταυτόχρονα δουλεύει, και στη συνέχεια στο σπίτι του Αντρέα όπου παραμένει από ντροπή για τα σχόλια του κόσμου.⁷⁸ Παρακολουθούμε την εξέλιξή της μέσα από την πορεία της πλοκής του έργου. Ο αυθορμητισμός της χάνεται σιγά-σιγά, η ίδια σκληραίνει και πλησιάζει όλο και περισσότερο στην ιδιοσυγκρασία της Επιστήμης. Τα πράγματα δεν εξελίσσονται όπως τα ονειρεύεται. Η πρώτη της ερωτική επαφή με τον άνθρωπο που αγαπάει γίνεται με ενοχές και με τον ήχο των φωνών της μητέρας της που χτυπάει με όλη της τη δύναμη την πόρτα. Αισθάνεται προδομένη δύο φορές, μία από την Επιστήμη και μία από τον Αντρέα, ο οποίος αλλάζει συμπεριφορά και την εγκαταλείπει.

Ενδεικτική της ψυχοσύνθεσης της Ρήνης είναι η σκηνή που διαδραματίζεται κάτω από το σπίτι του Ανδρέα, όπου ένα αγόρι μεταμφιεσμένο σε δαίμονα κυνηγάει ένα μικρό κοριτσάκι το οποίο τρέχει να σωθεί. Η συγκεκριμένη σκηνή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφενός, επειδή δεν υπάρχει στη νουβέλα του Θεοτόκη⁷⁹ και, αφετέρου, επειδή η πρώτη εντύπωση που δημιουργεί στον θεατή είναι ότι δεν εντάσσεται στη ροή της αφήγησης. Είναι η μοναδική σκηνή που, αρχικά τουλάχιστον, μοιάζει να είναι μέρος μιας νοητικής υποκειμενικότητας και για λίγο δημιουργεί σύγχυση στους θεατές, οι οποίοι αναρωτιούνται αν πρόκειται για εφιάλτη, για φαντασία-ή-για-ένα δρώμενο με συμβολικές προεκτάσεις. Βέβαια, μετά από λίγο το ζήτημα ξεκαθαρίζει και διαπιστώνουμε από το πλήθος των μασκαράδων που ξεχύνεται στην πλατεία ότι είναι απόκριες και το μικρό αγόρι είχε βάλει για το λόγο αυτό μία μάσκα.

Είναι πρόδηλο ότι το μικρό κορίτσι συμβολίζει τη Ρήνη. Από κει και πέρα το πλάσμα που την κυνηγάει μπορεί να είναι ο Αντρέας, η φτώχεια, η μοίρα της ή η ίδια η ζωή. Η συγκεκριμένη σκηνή δημιουργεί μία αίσθηση φόβου και αγωνίας στον

⁷⁸ Η μοναδική φορά που βλέπουμε τη Ρήνη να κυκλοφορεί έξω από το σπίτι της με πιο ανάλαφρη και ευχάριστη διάθεση είναι όταν πληρώνεται και επιστρέφει από το εργοστάσιο στο σπίτι της απολαμβάνοντας τη διαδρομή. Η δουλειά γι' αυτήν δεν είναι μια δυσάρεστη κατάσταση, αλλά το διαβατήριό της για την αυτονομία. Όπως την παρακολουθούμε να περπατάει μόνη της στον δρόμο, θα την παρακολουθήσουμε στο τέλος να πορεύεται μόνη της στη ζωή.

⁷⁹ Η μόνη αναφορά που κάνει ο Θεοτόκης είναι ότι πλησίαζαν οι Απόκριες.

θεατή, οπτικοποιεί την ψυχολογία της Ρήνης και προϋδεάζει για την άσχημη εξέλιξη των πραγμάτων.

Ακριβώς πριν από το πλάνο του αγοριού με τη μάσκα, έχει προηγηθεί μια ερωτική σκηνή, η οποία τελειώνει με κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της Ρήνης. Αμέσως μετά ακολουθεί κοντινό πλάνο στο μεταμφιεσμένο αγόρι που κυνηγάει το συνομήλικό του κορίτσι, ενώ εκείνο τρέχει για να το αποφύγει. Η σκηνή είναι γυρισμένη με κάμερα στο χέρι η οποία ακολουθεί την πορεία και τον ρυθμό των παιδιών, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα αίσθημα φόβου και ταραχής στον θεατή. Στη συνέχεια τα παιδιά γίνονται ένα με τους μασκαράδες που συγκεντρώνονται στην πλατεία και δίνουν έναν εύθυμο και ευχάριστο τόνο, ο οποίος εξισορροπεί τη δυσάρεστη αίσθηση που προηγήθηκε. Ωστόσο, η αντίθεση των πλάνων των μασκαράδων που ξεφαντώνουν και της Ρήνης που τους παρακολουθεί κρυμμένη πίσω από το κλειστό παράθυρο διατηρεί αυτή τη συνύπαρξη αντιφατικών συναισθημάτων.

Η συγκεκριμένη σκηνή είναι η μοναδική σκηνή της ταινίας που έχει κωμικό χαρακτήρα, αφού οι μασκαράδες σχολιάζουν τα ελαττώματα των περίοικων και γενικότερα τα κακώς κείμενα.⁸⁰ Επίσης, το σχόλιο του ανθρώπου που πρωτοστατεί σε αυτό το δρώμενο, ότι κάποια γυναίκα της γειτονιάς είναι πιο τσιγκούνα και από την Επιστήμη του Τρίνκουλου, μας υπενθυμίζει ότι η ιστορία εκτυλίσσεται στο πλαίσιο μιας κλειστής κοινωνίας και μας δίνει την πληροφορία ότι η εμμονή της Επιστήμης με τα χρήματα είναι κάτι ευρύτερα γνωστό.

Κάποια στιγμή ακούμε από τους συμμετέχοντες στο ξεφάντωμα ότι θα επισκεφθούν το σπίτι του Ξη που είναι κομματάρχης για να του τα «ψάλλουνε». Αμέσως μετά βλέπουμε πλάνο της Ρήνης, η οποία πληροφορείται με φόβο την πρόθεση της παρέας και απομακρύνεται από το παράθυρο κάνοντας ένα βήμα πίσω. Τα συναισθήματα φόβου και ταραχής που ξεκίνησαν με το πλάνο των δύο παιδιών επανέρχονται, αφού μετά από αυτό ακούγεται θόρυβος μέσα στο σπίτι του Αντρέα και ακούμε κάποιον να ανεβαίνει. Αυτό που αναμένει ο θεατής είναι ότι ανεβαίνουν οι μασκαράδες επάνω, όπως έχουν προαναγγείλει.

⁸⁰ Σύμφωνα με τον Bakhtin, «στο καρναβάλι όλες οι ιεραρχικές διακρίσεις, όλα τα όρια, όλοι οι κανόνες και οι απαγορεύσεις αναστέλλονται προσωρινά, καθώς δημιουργείται ένα ποιοτικά διαφορετικό είδος επικοινωνίας που στηρίζεται στην ελεύθερη και οικεία επαφή. Μέσα στο πλαίσιο της κοσμικής ευθυμίας του καρναβαλιού, το γέλιο έχει ένα βαθύ, φιλοσοφικό νόημα: αποτελεί μια ιδιαίτερη θεώρηση της ύπαρξης, που διαθέτει την ίδια βαθύτητα με τη σοβαρότητα και τα δάκρυα» (βλ. Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, ό.π., σελ. 32).

Η πεποίθηση αυτή δικαιώνεται προσωρινά και παρακολουθούμε κάποιον ενήλικα, ο οποίος φοράει ζωόμορφη μάσκα, να πλησιάζει τη Ρήνη με απειλητική διάθεση. Είναι προφανές ότι πρόκειται για μία παραλλαγή της σκηνής με τα δύο παιδιά. Η αίσθηση του θεατή διαψεύδεται τελικά, αφού τίποτα κακό δεν συμβαίνει, και η κατάληξη είναι ευχάριστη και αυτή τη φορά, αφού ο μασκοφόρος αποκαλύπτεται και δεν είναι άλλος από τον Αντρέα. Είναι όμως έτσι τα πράγματα; Είναι δικαιολογημένη η ανακούφιση του θεατή, όταν διαπιστώνει ότι αυτός που νομίζει ότι απειλεί τη Ρήνη δεν είναι κάποιος επικίνδυνος ξένος, αλλά ο Αντρέας που όλοι ξέρουμε ότι την αγαπάει; Ή θα έπρεπε να συνειδητοποιήσει ότι αυτός είναι ουσιαστικά ο πραγματικός εχθρός και η καταστροφή της Ρήνης; Ο συμβολισμός σε αυτό το σημείο για τον πραγματικό χαρακτήρα των ηρώων και για την εξέλιξη της δράσης είναι πολυεπίπεδος.

Η Ρήνη, όπως ήδη αναφέραμε, ακολουθεί κατά τη διάρκεια της ταινίας μία εσωτερική διαδρομή που τη βοηθάει να ωριμάσει και τη μυεί στην ενηλικίωση. Έτσι, μοιάζει απόλυτα φυσιολογικό όταν στο τέλος του έργου υψώνει το ανάστημά της, στέκεται στα πόδια της και αποφασίζει να μην υποκύψει στη μοίρα της, αλλά να πράξει αυτό που θεωρεί εκείνη σωστό για τον εαυτό της και για την οικογένειά της. Η αποφασιστικότητά της, βέβαια, και η ικανότητά της να επιβιώνει είναι στοιχεία του χαρακτήρα της που έχουμε διακρίνει από την αρχή, όταν με κάθε ευκαιρία επαναλαμβάνει ότι από τη στιγμή που δουλεύει κάποιος δεν έχει ανάγκη κανένα. Στη συνέχεια, όμως, αυτό που αισθάνεται για τον Αντρέα την κάνει να εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από αυτόν. Την πληροφορία αυτή που την αναφέρει ο Θεοτόκης στο βιβλίο μάς τη μεταφέρει ο αφηγητής, επειδή είναι σημαντική για να κατανοήσουμε την απόφαση που παίρνει η Ρήνη για τη ζωή της. «Μπορούσε να μη γυρίσει ποτέ; Να ξεχάσει το κορμί της; Να είναι γι' αυτόν μια ξένη; Τα χέρια του δεν τα 'χε ανάγκη για να τη ζήσουν. Τη ζούσαν τα δικά της. Μα η αγάπη του της ήταν τώρα απαραίτητη, όπως το ίδιο της το αίμα. Το κορμί του της ήταν απαραίτητο. Το 'νιωθε ένα με το δικό της».

Στο τέλος κυριαρχούν δύο πράγματα που αλλάζουν τη στάση της. Το ένα είναι το αίσθημα δικαιοσύνης, το οποίο έχει κληρονομήσει από τη μάνα της και δεν της επιτρέπει να αδικήσει τα αδέρφια της. Το άλλο είναι ότι έπαψε πια να αγαπάει τον Αντρέα, συνεπώς δεν υφίσταται η συναισθηματική εξάρτηση που ένιωθε γι' αυτόν. Σε αυτό συμβάλλει η μικρή παρέμβαση που κάνει στο κείμενο η Μαρκετάκη, η οποία εντάσσει και τη Ρήνη στη σκηνή που διαδραματίζεται στην αγορά, με αποτέλεσμα να

γίνεται μάρτυρας του διαλόγου ανάμεσα στην Επιστήμη και στον Αντρέα, οπότε εκείνη τη στιγμή ό,τι ένιωθε για τον αγαπημένο της σπάει και μετατρέπεται σε ψυχρότητα και άρνηση. Αυτό το πλάνο της Ρήνης στη συγκεκριμένη σκηνή λειτουργεί καταλυτικά στην εξέλιξη της υπόθεσης, αφού ο θεατής μπορεί να κατανοήσει την απόφαση που θα πάρει στη συνέχεια η Ρήνη να μην παντρευτεί τον Αντρέα.

Όπως υποστηρίζουν οι Bordwell και Thomson, τα προσωπικά γνωρίσματα ενός χαρακτήρα είναι σχεδιασμένα για να παίζουν έναν αιτιώδη ρόλο στο αφήγημα.⁸¹ Στην προκειμένη περίπτωση, η αποφασιστικότητα και ο δυναμισμός της Ρήνης την κάνουν να μη συμβιβαστεί και να πάρει τη σημαντική απόφαση στο τέλος να φύγει από το νησί και να μεγαλώσει μόνη το παιδί της. Η μορφή της Ρήνης και η τελική της απόφαση αντιπροσωπεύουν την αφύπνιση της γυναικείας συνείδησης μέσα σε ένα πλαίσιο γενικότερων κοινωνικών ανακατατάξεων.

Ο Αντρέας είναι εκείνος που αλλάζει περισσότερο μέσα στο έργο, αλλά σε κανένα σημείο δεν βρίσκει τη δύναμη να πάρει τη ζωή στα χέρια του και να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες μόνος του. Η Ρήνη, για την οποία είναι ακατανόητη η στάση του, σε κάποιο σημείο τον αποκαλεί «δειλό». «Δούλεψε» του φωνάζει. «Γιατί ζητάς περισσότερα;» Εκείνος, όμως, αναζητά συνεχώς τον εύκολο δρόμο είτε αυτός είναι προίκα είτε είναι κάποια κομματική βοήθεια. Δεν έχει συνέπεια και παρουσιάζεται τη μία στιγμή ως ο συμπαθής νέος που αναγκάζεται να ζητήσει προίκα για να σώσει το σπίτι του και την άλλη ως αδιάλλακτος υπολογιστής που υποκρίνεται και εκμεταλλεύεται ανθρώπους και καταστάσεις για να αποκομίσει κέρδος.

Είναι ασταθής και ενώ τον ακούμε τη μια στιγμή να φωνάζει ότι θα παντρευτεί τη Ρήνη και δεν θέλει τίποτα για προίκα, την άλλη δεν δέχεται να την παντρευτεί ούτε με τα εξακόσια που της δίνει η Επιστήμη και ζητάει χίλια. Χαρακτηριστικό της ανωριμότητας και της αδυναμίας να αναλάβει τις ευθύνες του είναι το σημείο που η Ρήνη, η οποία δεν αντέχει να είναι άλλο κλεισμένη μέσα στο σπίτι επειδή ντρέπεται, τον ρωτάει πότε θα στεφανωθούν. Εκείνος τότε αλλάζει θέμα συζήτησης, της λέει ότι τώρα που είναι γυναίκα πρέπει να κάνει τα μαλλιά της αλλιώς και αρχίζει να τη χτενίζει. Επηρεάζεται συνεχώς από τον θείο του με τον οποίο είναι πάντα παρέα, είναι ανώριμος και δεν ακολουθεί την αντίστοιχη πορεία με τη Ρήνη προς την ενηλικίωση. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του θαμώνα της ταβέρνας,

⁸¹ Bordwell και Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, ό.π., σελ. 121.

όταν μπαίνουν μέσα ο Αντρέας με τον Σπύρο, «Καλώς τους Ξήδες που πάνε πάντα όλοι μαζί σα να κάνουνε παρέλαση!».

Ο Σπύρος είναι σχεδόν πάντα μαζί με τον ανιψιό του και αντιπροσωπεύει τις ιδέες της τάξης και της οικογένειας του Αντρέα. Τους βλέπουμε μαζί όταν τους κυνηγούν οι χωροφύλακες για τη ζάχαρη που μεταφέρουν λαθραία, όταν πηγαίνουν στο σπίτι του Υπουργού, όταν κάθονται στην ταβέρνα... Βρίσκεται κάτω από το σπίτι του Αντρέα, όταν φτάνει η Επιστήμη για να ψάξει την κόρη της, ενώ αντιδρά από την αρχή στο ενδιαφέρον που εκδηλώνει ο Αντρέας για τη Ρήνη. Τον βλέπουμε για παράδειγμα στην ταβέρνα, όταν ο Αντρέας ρωτάει τον Τρίγκουλο πόση προίκα έχει η Ρήνη, να παρεμβαίνει άμεσα λέγοντας: «Τι σε νοιάζει μωρέ Αντρέα και ρωτάς;», ενώ σε άλλο σημείο τον επιπλήττει επειδή έχει «πολλά-πολλά με τη θυγατέρα του Τρίγκουλου». Γενικά κινείται πονηρά και ύπουλα. Δεν λέει ξεκάθαρα τι θέλει, αλλά παρουσιάζει τα αιτήματά του με διπλωματικό και πλάγιο τρόπο, έτσι ώστε να καταφέρει να αποκομίσει το μέγιστο όφελος.

Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη είναι η σκηνή που ο Σπύρος πηγαίνει στο σπίτι της Επιστήμης, προκειμένου να της ζητήσει τα χίλια φράγκα για να παντρευτεί ο Αντρέας τη Ρήνη. Εκεί φαίνεται ο διπλωματικός τρόπος με τον οποίο προσπαθεί να χειριστεί την κατάσταση. Γνωρίζοντας ότι η Επιστήμη είναι αποφασισμένη και ότι θα αντιδράσει σε οποιαδήποτε προσπάθειά του να της ασκήσει πίεση, την αντιμετωπίζει με πλάγιους τρόπους για την πείσει να δώσει τα λεφτά. Όταν εκείνη αρνείται, της απαντά: «Μωρέ μη δώκεις. Ό,τι θέλεις κάμε. Μη νομίζεις πως θα σε πιάκει και κανείς απ' το λαμό!». Συνεχίζοντας, αναφέρει ότι ο Αντρέας θα αναγκαστεί να μισέψει και, όταν η Επιστήμη αναρωτιέται τι θα απογίνει η κόρη της, εκείνος-απαντά με συγκατάβαση και συμπόνια ότι «αυτή ήτανε τση κακομοίρας η τύχη τση. Θα γυρίσει πάλι στο σπίτι τση». Το ενδιαφέρον σε αυτή τη σκηνή είναι ότι τα πλάνα που επιλέγονται είναι εκτός πεδίου δράσης των δύο ηρώων που διαπραγματεύονται. Ακούμε τη συνομιλία της Επιστήμης και του Σπύρου, αλλά η σκηνοθέτρια στρέφει οπτικά την προσοχή μας στα δύο άλλα πρόσωπα που βρίσκονται σε άλλα δωμάτια του σπιτιού και παρακολουθούν τη συνομιλία. Έτσι, εναλλάσσονται πλάνα του Τρίγκουλου και της δεύτερης κόρης του, παρά το γεγονός ότι δεν συμμετέχουν και δεν παρεμβαίνουν στη συζήτηση. Έχουμε όμως την ευκαιρία μέσα από τη θέση της κάμερας να γίνουμε μάρτυρες του βουβού τους πόνου.

Άλλη ενδεικτική σκηνή του χαρακτήρα του Σπύρου είναι όταν η Ρήνη τον κατηγορεί για την αλλαγή της συμπεριφοράς του Αντρέα, λέγοντας του ειρωνικά ότι

δίνει στον ανιψιό του «τίμιες ορμήνεις». Εκείνος τότε αντιδρά πάλι θέλοντας να απαλλαγεί από τις άδικες κατηγορίες και αναρωτιέται: «Εγώ, μωρέ κοπέλα; Εγώ, μωρέ ανεψιέ; Σου 'πα εγώ, μωρέ, ποτέ κακό λόγο; Δε σου το 'λεγα πάντα, μωρέ, που 'χεις ανάγκες, που 'χεις χρέη; Δε σου το 'λεγα να την αφήσεις ήσυχη την ξένη την κοπέλα;». Έτσι ο Σπύρος «βγαίνει πάντα λάδι» για ό,τι συμβαίνει και σε κανένα σημείο του έργου δεν αναλαμβάνει κάποια ευθύνη. Ακόμη και όταν οι χωροφύλακες πιάνουν το σκάφος του Αντρέα και ο Αντώνης σκέφτεται «Ποιος τον ακούει τώρα τον Αντρέα που του πιάκανε το καϊκι!», το μόνο σχόλιο που βρίσκει να κάνει ο Σπύρος είναι: «Τι θα πει ποιος τον ακούει; Εμείς κινδυνεύουμε κι αυτός παίζει το νιόγαμπρο και ποιος τον ακούει;».

Ο Τρίνκουλος, ο άντρας της Επιστήμης, βρίσκεται στον αντίποδα της γυναίκας του. Άνθρωπος και αυτός ταλαιπωρημένος, ξερακιανός, κακοζωισμένος και σκυφτός από τα χρόνια περνά τη ζωή του μεταξύ του σπιτιού του και της ταβέρνας. Είναι ήρεμος, συγκαταβατικός, τρυφερός και ευαίσθητος και από την αρχή προτρέπει την Επιστήμη να δώσει τα λεφτά, αφού τα έχει. Έχει καλές προθέσεις, αλλά λειτουργεί αποκλειστικά με βάση τα συναισθήματά του και δεν έχει καμία ανάμειξη στα οικονομικά του σπιτιού. Ωστόσο, όπως πληροφορούμαστε από ένα θαμώνα της ταβέρνας, στα νιάτα του ήταν διαφορετικός. «Πατούσε κι έτρεμε η γης!», όπως χαρακτηριστικά λέει.

Ως παρουσία ο πατέρας ενεργοποιεί μηχανισμούς συγκίνησης στον θεατή, με αποκορύφωμα τη στιγμή που ακούει σιωπηλός από το υπνοδωμάτιο τη γυναίκα του να αρνείται κάθε οικονομική βοήθεια στον θείο του Αντρέα. Ο πόνος του εκδηλώνεται με μια βαθιά εσωτερικότητα, ενώ το τρέμουλο του χεριού του, το οποίο βλέπουμε σε κοντινό πλάνο, είναι η μόνη έκφραση των συναισθημάτων ενός ανθρώπου που υποφέρει πολύ, αλλά παραμένει ανίσχυρος, σιωπηλός και ανίκανος να αντιδράσει. Αδύναμη, διστακτική και φοβισμένη είναι ακόμη και η φωνή του, όταν μέσα στην ταβέρνα τραγουδά «Ανάθεμα τη μάνα σου». Η σκηνή στο τέλος που ο πατέρας κρατάει αγκαλιά τη Ρήνη, ενώ τα υπόλοιπα παιδιά βρίσκονται τριγύρω, είναι τόσο άρτια αισθητικά σε επίπεδο στιλιζαρίσματος και φωτισμού, ώστε μας δημιουργεί της εντύπωση ότι αποτελεί μέρος κάποιας δημιουργίας του Γύζη, του Λύτρα ή του Ιακωβίδη.

Οι Bordwell και Thomson αναφέρουν ότι «άνθρωποι που θα τους περιφρονούσαμε στην πραγματική ζωή γίνονται συναρπαστικοί ως χαρακτήρες μιας

ταινίας»⁸². Μία τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί και ο Τρίνκουλος, ο οποίος είναι μέθυσος, αλλά αποπνέει μια έμφυτη ευγένεια και αξιοπρέπεια. Αξίζει να μνημονεύσουμε τη σκηνή όπου η Επιστήμη τον βρίζει και τον αποκαλεί «μεθούα». Εκείνη τη στιγμή η Ρήνη ντύνει τον μικρό της αδερφό, ο οποίος επαναλαμβάνει τον χαρακτηρισμό της Επιστήμης για τον πατέρα του. Τότε η Ρήνη τον χαστουκίζει και ο Τρίνκουλος πάει κοντά του και του χαϊδεύει το κεφάλι. Με δύο πλάνα η σκηνοθέτρια μάς δείχνει τον σεβασμό που επιβάλλεται να έχουν τα παιδιά στον πατέρα, ακόμη και αν αυτός είναι μέθυσος, και από την άλλη την τρυφερότητα αυτού του ανθρώπου που δεν θυμώνει, δεν απαιτεί τον σεβασμό, αλλά κατανοεί και συγχωρεί. Πολύ τρυφερή είναι και η σκηνή που η δεύτερη κόρη τού παίρνει το καπέλο που είναι μούσκεμα από τη βροχή και του βάζει να φάει.

Η μεσαία κόρη, η αδερφή της Ρήνης, έχει τον δικό της καθοριστικό συμβολισμό στο πλαίσιο της ταινίας. Είναι το επόμενο θύμα που κληρονομεί από τη μεγαλύτερη αδερφή τις ευθύνες και τη μοίρα της. Είναι εκείνη τώρα που σταματάει το σχολείο και φροντίζει το σπίτι και τα μικρότερα αδέρφια της. Μαγειρεύει, κάνει δουλειές και αναλαμβάνει το πλέξιμο των καλαθιών, τα οποία πουλάει η μάνα της για να ενισχύσει οικονομικά την οικογένεια. Η σκηνή στην οποία πλέκει με το χόρτο είναι γεμάτη συμβολικές προεκτάσεις, ενώ ο κλειστός σκηνικός χώρος, στον οποίο βρίσκεται, υποδηλώνει την προδιαγεγραμμένη της μοίρα.

Η κοινωνική θέση της γυναίκας αποτελεί κεντρικό θέμα του βιβλίου του Θεοτόκη, όπως και της ταινίας. Η Μαркеτάκη έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στο συγκεκριμένο ζήτημα και για το λόγο αυτό ενέταξε στην ταινία μία σκηνή που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο κείμενο και είναι ιδιαίτερα εύστοχη και ευρηματική, γιατί παρουσιάζει με γλαφυρό-τρόπο τις επικρατούσες αντιλήψεις, όπως τις κατανοεί ένα μικρό παιδί με την αφέλεια και την ειλικρίνεια που το χαρακτηρίζει. Είναι η στιγμή που κάθεται στο τραπέζι ο πατέρας για να φάει, ενώ η Επιστήμη ράβει, τα μικρότερα παιδιά τρώνε και η δεύτερη κόρη σηκώνεται να σερβίρει τον πατέρα. Τότε το αγοράκι παίρνει στα χέρια του ένα μεγάλο κομμάτι ψίχα, το πλάθει και λέει: «Μια φορά που ο Θεός βαριόταν είπε: “Δεν φτιάχνω τον κόσμο;”» Μετά ο μικρός φτύνει στα χέρια του, εξακολουθεί να πλάθει και συνεχίζει: «Κι έφτιαξε πρώτα τον ουρανό, το φεγγάρι και τα ψάρια. Έπειτα έφτυσε, έκαμε λάσπη κι έφτιαξε τον Αδάμ». Στο σημείο αυτό τον διακόπτει η μικρότερη κόρη, λέγοντας ότι λέει κουταμάρες. Εκείνο απαντά ότι δε

⁸² Bordwell και Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, ό.π., σελ. 98.

λέει κουταμάρες και έχει το επιχείρημα ότι αυτά τους τα είπε ο δάσκαλος, η αυθεντία σε μια επαρχιακή πόλη της εποχής εκείνης. Στη συνέχεια ο μικρός τοποθετεί πάνω στο τραπέζι τη ζύμη, στην οποία έχει δώσει σχήμα ανθρώπου, και λέει: «Το λοιπόν, πήρε ένα παιδί του Αδάμ και το 'κανε γυναίκα κι έτσι η γυναίκα είναι το μισό του άντρα».

Εδώ η τελετουργική πράξη κορυφώνεται, αφού το αγόρι παίρνει το μεγάλο μαχαίρι από το τραπέζι και κόβει το ανθρωπάκι στη μέση. Η τελευταία κίνηση παρουσιάζεται με κοντινό πλάνο στο ζυμάρι που κόβεται στα δύο. Και τελειώνοντας το αγόρι λέει: «Αφότου έφυγε η Ρήνη, ο πατέρας δε μεθάει πια στην ταβέρνα και η μάνα δεν τονε βρίζει. Κι έτσι δε μιλάνε καθόλου». Ακολουθεί τράβελινγκ της κάμερας από το τραπέζι στο άλλο δωμάτιο, όπου στέκεται όρθια η άλλη κόρη δακρυσμένη δίπλα στο μισοπλεγμένο καλάθι. Εδώ καταρχάς πληροφορούμαστε την κατάσταση της οικογένειας μετά την αποχώρηση της Ρήνης από το σπίτι, χωρίς την παρέμβαση του αφηγητή. Επιπλέον, βλέπουμε ότι η γυναίκα είναι ακρωτηριασμένη κοινωνικά, ενώ ταυτόχρονα διακρίνουμε ένα υπολανθάνον σχόλιο σχετικά με τον ρόλο της εκκλησίας και της εκπαίδευσης στη διαιώνιση αυτών των στερεότυπων αντιλήψεων.

Η σκηνή αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί δείχνει με παραστατικότητα κάποιες αντιλήψεις, οι οποίες βέβαια αναιρούνται από την πραγματικότητα, όπως παρουσιάζεται στην ταινία, αλλά και στο λογοτεχνικό κείμενο. Αυτοί που είναι «μισοί» στο έργο είναι οι άντρες, οι οποίοι αποδεικνύονται αδύναμοι και ανίκανοι να αντιμετωπίσουν τις καταστάσεις. Ο Αντρέας είναι ασταθής και αναποφάσιτος, ενώ ο Τρίνκουλος είναι ένας τρυφερός άνθρωπος που όμως έχει παραιτηθεί και στηρίζεται στις «πλάτες» της γυναίκας του. Ο Σπύρος, τέλος, είναι πονηρός και ύπουλος, ότι θέλει να πει το λέει με πλάγιους τρόπους και κρύβεται πίσω από δικαιολογίες και ψέματα. Αντίθετα, οι γυναίκες είναι οι μόνοι ακέραιοι χαρακτήρες. Δυνατές και αποφασιστικές θέλουν να επιβιώσουν και το καταφέρνουν. Οι κουβέντες τους είναι καθαρές και αντιμετωπίζουν τους ανθρώπους και τις καταστάσεις με ευθύτητα και θάρρος. Το μόνο πράγμα που κάνει τη Ρήνη να δειλιάσει είναι η συναισθηματική εξάρτηση που έχει από τον Αντρέα, επειδή τον ποθεί και τον αγαπάει. Όταν σταματάει να αισθάνεται έτσι, στέκεται στα πόδια της και παίρνει τη μεγάλη απόφαση. Οι ρόλοι αντρών και γυναικών αντιστρέφονται και τα στερεότυπα καταρρέουν. Στους αντρικούς χαρακτήρες συνοψίζονται όλα τα παραδοσιακά γυναικεία γνωρίσματα, είτε είναι θετικά είτε αρνητικά. Με τις γυναίκες συμβαίνει το



αντίθετο, αφού αυτές συγκεντρώνουν όλα τα δυναμικά χαρακτηριστικά μιας συμπεριφοράς που παραδοσιακά χαρακτηρίζεται «αντρική».

Η Τώνια Μαρκετάκη κάνει μια απόπειρα ρεαλιστικής αναπαράστασης της εποχής, πράγμα ιδιαίτερα δυσχερές λόγω απουσίας σχετικής παράδοσης από την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Παρά τις δυσκολίες, επιτυγχάνει σε μεγάλο βαθμό να μεταφέρει τον θεατή στον χώρο και στον χρόνο, ενώ ταυτόχρονα τον «παρασύρει» μέσα στην ταινία με διάφορα μέσα που χρησιμοποιεί, όπως με τη γενικότερη ατμόσφαιρα την οποία καταφέρνει να δημιουργήσει, με το καθαρό βλέμμα της Ρήνης και με τη γεμάτη εκφραστικότητα μορφή του πατέρα. Γράφει χαρακτηριστικά ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος:

«*Η Τιμή της αγάπης* δεν είναι ρεαλιστική ταινία. Η προσέγγιση διαθλάται μέσα από τη φιλολογία, που διπλασιάζει την παρουσία της, με αφηγήσεις. Όμως η Μαρκετάκη βρίσκει το ισοδύναμο σε μια στιλιστική άποψη. Συνθέτει τις εικόνες της, ιδίως στις εξωτερικές λήψεις, με αντίληψη εικαστική. Κάτι περισσότερο: Με μνήμες ζωγραφικής, τόσο στη μνημειακή και στοχαστική τοποθέτηση των ανθρώπινων μορφών, όσο και στις γενικές συνθέσεις των όγκων των γραμμών και στο χρώμα, ένα μελιχρό κιτρινωπό φως (...). Σ' αυτή τη γενική τάση για αισθητική λεπτότητα, (μαζί με την επιβλητική για τα ελληνικά δεδομένα αναπαράσταση της εποχής) η (σκηνοθέτρια) παρεμβάλλει μια αντίρροπη δύναμη. Δουλεύοντας σε μεγάλο ποσοστό με ντόπιους μη επαγγελματίες ηθοποιούς, φέρνει στο παιχνίδι μια αδιόρατη γεύση ερασιτεχνισμού, που διαταράσσει δημιουργικά τη ραφινάτη ισορροπία».⁸³

Αυτός ο συνδυασμός εικαστικής και ρεαλιστικής προσέγγισης υπογραμμίζεται και από τον τρόπο που χρησιμοποιείται μέσα στην ταινία η μουσική επένδυση, η οποία σε καμία περίπτωση δεν πνίγει το έργο, αλλά το αφήνει να ανασάνει και επιτρέπει χωρίς αμηχανία στους φυσικούς ήχους, ή ακόμα και στη σιωπή, να έχουν τη δική τους θέση. Έτσι ακούγονται τα βήματα, οι μηχανές του εργοστασίου, οι άμαξες, ενώ ο ήχος των κουταλιών στα πιάτα την ώρα που η οικογένεια της Επιστήμης τρώει δεν κάνει τίποτε άλλο από το να μας μεταφέρει αυτή την αίσθηση της ψυχολογικής επιβράδυνσης του χρόνου μιας μίζερης ζωής.

Η ταινία, σύμφωνα με πολλούς μελετητές, κινείται στη λαϊκή φόρμα του μελοδράματος. Η άποψη αυτή, ωστόσο, πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο μιας πιο

⁸³ Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, από την κριτική παρουσίαση της ταινίας, όπως παρατίθεται στην ιστοσελίδα του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου www.gfc.gr (τελευταία επίσκεψη: 7-5-2011)

προσεκτικής ανάλυσης με γνώμονα τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του είδους ταινιών. Καταρχάς το μελόδραμα έγινε αποδεκτό από το κοινό σε μία εποχή που επικρατούσε μεγάλη φτώχεια στη μεταπολεμική Ελλάδα. Αυτό που κυριαρχεί στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος είναι τα ζεύγη αντιθετικών αρχών, όπως ενοχή-αθωότητα, ατιμία-τιμιότητα, προδοσία-πίστη, διαφθορά-αγνότητα, ενώ τα θετικά μέρη αυτών των ζευγών στο τέλος θριαμβεύουν. Παράλληλα, παρατηρείται μία τάση για σπαρακτικούς διαλόγους, ενώ η ζωή των καλών χαρακτήρων επηρεάζεται από μία σειρά συμπτώσεων και παρεξηγήσεων, από κάποιο ένοχο μυστικό, από αρρώστιες και από κάποιες φυσικές καταστροφές. Επίσης, τα αθώα θύματα, οι καλοί και οι κακοί είναι χαρακτήρες ξεκάθαροι μέσα στην ταινία και η αγάπη στο τέλος θριαμβεύει και υπερνικά όλα τα εμπόδια. Τέλος, η γυναίκα είναι ένα παθητικό πλάσμα που είτε αποκαθίσταται ηθικά μέσω ενός γάμου είτε αναγκάζεται να γίνει πόρνη για να μεγαλώσει το εκτός γάμου παιδί της.⁸⁴

Στην τιμή της αγάπης δεν υπάρχουν σαφή όρια ανάμεσα στους καλούς και στους κακούς. Η ανάγκη είναι ο ρυθμιστικός παράγοντας των πράξεων των ηρώων και οι προθέσεις είναι κατά βάση καλές. Η Επιστήμη εμποδίζει την ευτυχία της Ρήνης, αλλά η στάση της δεν είναι κατακριτέα, αφού στόχος της είναι να μην αδικήσει τα παιδιά της, αλλά και να μη γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης. Ο Αντρέας λειτουργεί έτσι, επειδή επηρεάζεται από τους άλλους και από τον τρόπο που έχει ανατραφεί. Η ίδια η Ρήνη φροντίζει να τον δικαιολογήσει γι' αυτό, όταν λέει ότι τον κατέστρεψαν οι πρόγονοί του με τον τρόπο που τον μεγάλωσαν. Ο Σπύρος παρεμβαίνει με τρόπους πλάγιους στις αποφάσεις του ανιψιού του, αλλά και αυτός δεν μπορούμε να πούμε ότι αντιπροσωπεύει τον «κακό» του ελληνικού κινηματογράφου. Από την άλλη, η μοίρα των ηρώων δεν καθορίζεται από την κοινωνική τους διαφορά, αλλά από το γεγονός ότι στην παρούσα φάση κανένας δεν είναι προνομιούχος, αλλά αντιμετωπίζουν όλοι οικονομικές δυσκολίες. Τέλος, απουσιάζουν οι συμπτώσεις, οι παρεξηγήσεις, τα μυστικά που αποκαλύπτονται στο τέλος, οι αρρώστιες και οι πομπώδεις μονόλογοι για τη μοίρα των ηρώων.

Η Μαρκετάκη δεν προβαίνει σε καμία αλλαγή για να κάνει την ταινία της πιο δραματική ή πιο συγκινητική από το αρχικό κείμενο. Δεν αλλάζει το τέλος και δεν επινοεί τη συνέχεια της ιστορίας μερικά χρόνια μετά. Έτσι, το αποτέλεσμα είναι μία απλή, ανθρώπινη ταινία που αφηγείται μία αληθοφανή ιστορία, χωρίς υπερβολές,

⁸⁴ Για το ελληνικό μελόδραμα βλ. Νίκη Καρακίτσου-Douge, «Το ελληνικό μελόδραμα: Η αισθητική της έκπληξης», <http://www.themoviescenes.com/?p=1167> (τελευταία επίσκεψη: 6-5-2011).

χωρίς κραυγές και χωρίς διάθεση να αποδώσει ευθύνες σε κανένα. Γράφει σχετικά ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος στην κριτική παρουσίαση της ταινίας:

«Η Τώνια Μαρκετάκη μεταφέρει στην οθόνη, με πιστότητα, στο γράμμα και στο πνεύμα, μια σημαντική νουβέλα του Κώστα Θεοτόκη, την *Τιμή και το Χρήμα* και πετυχαίνει πολλαπλά λαμπρά αποτελέσματα. Φτιάχνει ένα έργο εποχής, πειστικό, καλαίσθητο, πλούσιο, εντυπωσιακό. Δημιουργεί ένα φιλμ λαϊκό, χωρίς λαϊκισμό, μια δραματουργία άμεση, που λειτουργεί σαν ερωτικό μελόδραμα, χωρίς να χάνονται οι κοινωνικοί και οικονομικοί προσδιορισμοί (...) Η Μαρκετάκη πραγματοποίησε μια καλή και πιστή σεναριοποίηση της νουβέλας και πέτυχε να δώσει μια ολοκληρωμένη διάρθρωση, ένα σωστό και όμορφο φιλμ, στα πλαίσια μιας κλασικής ανάγνωσης και μιας δημιουργικής εικονογραφίας».⁸⁵

Η *Τιμή της Αγάπης* κόστισε 25 εκατομμύρια δραχμές, ποσό πολύ μεγάλο για τα δεδομένα της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής της εποχής. Στη συνέντευξή της στην Ένα Αργυρίου η Μαρκετάκη αναφέρει σχετικά με το κόστος της ταινίας: «Στην Ελλάδα, όταν μια σκηνή πρέπει να γυριστεί σε δέκα γυρίσματα για ν' αποδοθεί σωστά, συμβιβάζονται στα πέντε. Εγώ δεν τη γύρισα σε πέντε· τη γύρισα σε δέκα. Όταν χρειαζόμαστε εκατό κομπάρσους, στα ελληνικά πλαίσια συμβιβάζομαστε σε δεκαπέντε. Εγώ ζητούσα εκατό. Αυτά έκανα κι έπρεπε να πληρώσω».⁸⁶ Ξεπέρασα τα όρια. Βέβαια, όπως ήταν φυσικό, βρέθηκα μπροστά στο τεράστιο πρόβλημα να μην έχω λεφτά να συνεχίσω. Σταμάτησα το γύρισμα δυο φορές».⁸⁷ Η ταινία κέρδισε το 1983 οχτώ κρατικά βραβεία (ποιότητας ταινίας μεγάλου μήκους, σκηνοθεσίας, σεναρίου, φωτογραφίας, μουσικής, α' γυναικείου ρόλου για την Τούλα Σταθοπούλου, μακιγιάζ και κοστούμιών) και τη «Χρυσή Ελιά» καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου το 1984.

⁸⁵ Μπακογιαννόπουλος, από την κριτική παρουσίαση της ταινίας, ό.π.

⁸⁶ Εδώ αναφέρεται προφανώς στην «οργανωμένη επίθεση» που δέχτηκε από άντρες συναδέλφους της, οι οποίοι ένιωσαν να θίγονται από το γεγονός ότι τους αντιμετώπιζε με ίσους όρους και κατάφερε να διακρίνεται [βλ. Κυριακίδης (επιμ.), *Τώνια Μαρκετάκη*, ό.π., σελ. 44].

⁸⁷ Κυριακίδης (επιμ.), *Τώνια Μαρκετάκη*, ό.π., σελ. 44.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ

Η Άννα Λυδάκη, αναλύοντας την ελληνική ταινία *Η Νοσταλγός*, η οποία βασίζεται σε λογοτεχνικό κείμενο, αναφέρει τα εξής:

«Η ερμηνευτική προσέγγιση και ανάλυση του διηγήματος του Παπαδιαμάντη *Η Νοσταλγός* και της ομώνυμης ταινίας της Αλεξανδράκη μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι αξιολογικές κρίσεις βασισμένες στη σύγκριση των δύο έργων τέχνης, για να βεβαιωθούμε για την πιστότητα ή όχι του κινηματογραφικού κειμένου με το λογοτεχνικό με βάση τη θεωρία της προσαρμογής, δεν επαρκούν. Ο λογοτέχνης δημιουργεί χρησιμοποιώντας τη λεκτική γλώσσα ενώ ο σκηνοθέτης την κινηματογραφική και η μεταφορά ενός έργου από το ένα σύστημα σημείων στο άλλο είναι πάντα δύσκολο εγχείρημα, παρά το κοινό στοιχείο της αφήγησης».⁸⁸

Η ταινία της Τώνιας Μαρκετάκη διακρίνεται για την απλότητα της δομής της και τη σαφήνεια των στόχων της. Στόχος της σκηνοθετρίας είναι να διηγηθεί μια απλή – φαινομενικά – ιστορία, προσιτή στο πλατύ κοινό, γι' αυτό και αναπτύσσει τη διήγηση με έναν παραδοσιακό τρόπο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η манιέρα της είναι ακαδημαϊκή. Ακολουθεί το κλασικό αφηγηματικό μοντέλο, δηλαδή μια γραμμική και συνεχή – με αρχή, μέση και τέλος – αφήγηση, κανονικής διάρκειας και οργάνωσης πλάνα, καθώς και αυτοτελείς, διακοπτόμενες και όχι σύνθετες ή ενοποιημένες σκηνές.

Όπως παρατηρούν οι Bordwell και Thomson,

«συχνά ένα σημαντικό γνώρισμα που λειτουργεί προωθώντας το αφήγημα είναι μια επιθυμία. Ο χαρακτήρας θέλει κάτι. Η επιθυμία θέτει ένα στόχο, και η εξελικτική πορεία του αφηγήματος θα αφορά κατά πάσα πιθανότητα τη διαδικασία επίτευξης αυτού του στόχου (...) Αν αυτή η επιθυμία να φτάσει ένα στόχο ήταν το μόνο υπάρχον στοιχείο, τίποτα δεν θα εμπόδιζε τον χαρακτήρα να πετύχει τον στόχο του αμέσως. Υπάρχει όμως μια αντίρροπη δύναμη στο κλασικό αφήγημα: μια αντίθεση που δημιουργεί σύγκρουση. Ο πρωταγωνιστής έρχεται σε σύγκρουση με έναν χαρακτήρα του οποίου τα γνωρίσματα και οι στόχοι είναι αντίθετοι με τα δικά του. Το αποτέλεσμα είναι

⁸⁸ Λυδάκη, *Μέσα από την κάμερα*, ό.π., σελ. 247.

ότι ο πρωταγωνιστής πρέπει να προσπαθήσει να αλλάξει την κατάσταση για να μπορέσει να πετύχει τον στόχο του».⁸⁹

Η επιθυμία – ή μάλλον οι επιθυμίες – των πρωταγωνιστών είναι το στοιχείο που κινεί την πλοκή και στη συγκεκριμένη ταινία. Οι επιθυμίες, οι οποίες είναι διαφορετικές όχι μόνο από άτομο σε άτομο, αλλά ακόμη και στο ίδιο άτομο σε διαφορετικό χρόνο, αποτελούν την κινητήρια δύναμη που συμβάλλει στην εξέλιξη της πλοκής. Το ποσό που ζητά ο Αντρέας για προίκα ξεκινάει από τα εξακόσια φράγκα και φτάνει στα χίλια, ενώ στο ενδιάμεσο διάστημα, όταν παίρνει τη Ρήνη στο σπίτι του, δηλώνει ότι θα την παντρευτεί και ότι δεν θέλει καθόλου προίκα. Η Επιστήμη, από την άλλη, στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας προτίθεται να δώσει στην κόρη της το μερίδιο που της αντιστοιχεί, δηλαδή τριακόσια φράγκα. Στη συνέχεια το σκέφτεται περισσότερο, αποφασίζει να της δώσει εξακόσια, ενώ στο τέλος, τη στιγμή της απόλυτης συντριβής της, πετάει το κλειδί του κομού στον Αντρέα και του λέει να πάρει όσα χρήματα έχει.

Η Μαρκετάκη ζωντανεύει οπτικά τις εικόνες που συνθέτει με λέξεις ο Θεοτόκης. Υπάρχουν σκηνές που ο λόγος είναι ιδιαίτερα φτωχός μπροστά στην εκφραστική δύναμη της εικόνας, όπως για παράδειγμα η γιορτή του καρναβαλιού. Η αμφισημία της εικόνας, με τη συνεχή εναλλαγή των πλάνων από το ξεφάντωμα του καρναβαλιού στο εσωτερικό του σπιτιού που είναι κλεισμένη η Ρήνη, γίνεται φορέας μηνύματος που απευθύνεται ταυτόχρονα στις αισθήσεις και στο νου. Ο κινηματογραφικός φακός πλησιάζει και αναλύει τα γεγονότα, τα πρόσωπα και τους χώρους με τη βοήθεια του λόγου, που διακρίνεται για τη φυσικότητα και για την αμεσότητά του, και με τη δύναμη της εικόνας.

Εξωτερικά η ταινία δεν απομακρύνεται από το πλαίσιο της ηθογραφίας–Θκυριακάτικος περίπατος στην ακρογιαλιά, η ειδυλλιακή καταγραφή του τοπίου, οι σκηνές στην ταβέρνα, τα παιχνίδια των παιδιών, η αγορά του νησιού αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία του είδους, τα οποία ωστόσο χρησιμεύουν μόνο ως δομικά στοιχεία του χωροταξικού και κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία. Το έργο καταφέρνει, επίσης, να διατηρήσει την ισορροπία του και να μη γίνει μελόδραμα, παρά το γεγονός ότι διαθέτει ορισμένα χαρακτηριστικά στοιχεία του είδους: τη δύστυχη και ταλαιπωρημένη μάνα, τον ανίκανο και μπεκρή πατέρα, την κόρη που παραστρατίζει, τον ανέντιμο νέο που τη ντροπιάζει και την εγκαταλείπει.

⁸⁹ Bordwell και Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, σελ. 136.

Η ταινία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αποκλειστικά εμπορική ή καλλιτεχνική. Άλλωστε τέτοιου είδους χαρακτηρισμοί αδικούν δημιουργούς, τα έργα των οποίων είναι άρτια καλλιτεχνικά και ταυτόχρονα βρίσκουν ανταπόκριση στο κοινό. Λαμβάνοντας, ωστόσο, υπόψη τα στοιχεία που θεωρούνται συνυφασμένα με τον εμπορικό ή τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο, μπορούμε να πούμε ότι αυτό που κρατάει η Μαρκετάκη ως παρακαταθήκη από τον παλιό εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο είναι η ρέουσα και απλή αφήγηση και η διατήρηση ενός εύληπτου σεναρίου ως βασικού μυθοπλαστικού καμβά. Από κει και πέρα αποφεύγει τη χρήση γνωστών ηθοποιών που θα έφερναν τον κόσμο στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά επιλέγει ερασιτέχνες ηθοποιούς και επαγγελματίες που δεν έχουν φθαρεί από τη συμμετοχή τους σε πολλές ταινίες, συνεπώς δεν έχουν χαρακτηριστεί από τους ρόλους που έχουν παίξει. Επίσης, οι όποιες παρεμβάσεις κάνει στο αρχικό κείμενο δεν γίνονται με στόχο να καταστεί η ιστορία πιο λαοφιλής, αλλά να εξυπηρετηθούν οι αφηγηματικές ανάγκες της ταινίας.

Τέλος, η σκηνοθετριά αποφεύγει με δεξιοτεχνία την παγίδευσή στο δίχτυ ενός εύκολου συναισθηματισμού που θα συγκινούσε το κοινό. Ας μην ξεχνάμε ότι ακόμα και σήμερα ο βαθμός συγκίνησης του θεατή σε ένα κοινωνικό δράμα αποτελεί αξιολογικό κριτήριο για την επιτυχία της ταινίας. Η Μαρκετάκη επιλέγει τον δρόμο μιας βαθιάς εσωτερικότητας, η οποία ίσως δεν ήταν τόσο οικεία σε όσους είχαν συνηθίσει την υπερβολή και τις συναισθηματικές εκρήξεις που κυριαρχούσαν σε πολλές ταινίες του «παλιού» ελληνικού κινηματογράφου. Όπως γνωρίζουμε, παρόμοια θέματα αλλοτρίωσης του ανθρώπου από το χρήμα είχαν απασχολήσει και στο παρελθόν τους Έλληνες σκηνοθέτες. Αυτό που κυριαρχούσε τότε, όμως, ήταν τα γκρο-πλαν και οι μακροσκελείς ηθικοπλαστικοί μονόλογοι, που εκφέρονταν από τους δημοφιλείς πρωταγωνιστές και παρέσυραν τους θεατές σε μία έκρηξη συναισθημάτων.⁹⁰ Στην *Τιμή της αγάπης* απουσιάζει παντελώς κάθε τέτοια πρόθεση. Αντίθετα, παρατηρείται μία εσωτερικότητα και μία αφαιρετική διάθεση στο σενάριο και στην υποκριτική έκφραση που κάνουν πιο οδυνηρό το συναίσθημα, αφού το πνίγουν και δεν του αφήνουν καμία διέξοδο. Έτσι, η φράση-μοτίβο «Ανάθεμα τα

⁹⁰ Μπορούμε όλοι να θυμηθούμε κάποιους μονολόγους του Κούρκουλου, του Ξανθόπουλου ή του Ορέστη Μακρή, ως αντιπροσωπευτικού μεθύστακα, και να εντοπίσουμε τις διαφορές στην προσέγγιση των ηρώων στην ταινία που εξετάζουμε. Οφείλουμε εδώ να αποσαφηνίσουμε ότι η στάση μας απέναντι στις ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου δεν είναι σε καμία περίπτωση απαξιωτική. Μπαίνουμε στη διαδικασία να κάνουμε αυτή τη σύγκριση μόνο για να επισημάνουμε ότι υπήρχαν ουσιαστικές διαφορές στην παρουσίαση της κοινωνικής πραγματικότητας.

τάλαρα» μετατρέπεται σε εμμονή που βασανίζει τη σκέψη του θεατή, επιτυγχάνοντας την αφύπνιση και τον γόνιμο προβληματισμό του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βαλούκος Στάθης, *Το σενάριο. Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2006.

Barthes Roland, *Μυθολογίες*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1973.

Bordwell, David και **Thompson Kristin**, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2006.

Βουτουρής Παντελής, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», στο: Χατζηιωσήφ Χρήστος (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, Τόμος 1, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999 [βλ. netschoolbook.gr (τελευταία επίσκεψη: 21-5-2011)].

Δεντρινού Ειρήνη, «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης σα συγγραφέας, σαν άνθρωπος», στο: Θεοτόκης Κωνσταντίνος, *Η Τιμή και το Χρήμα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1993, σελ. 111-124. [Απόσπασμα από ομιλία στο Λύκειο των Ελληνίδων την 29-4-1927, η οποία δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* Α (1927), Τεύχη 7 και 8].

Θεοτόκης Κωνσταντίνος, *Η Τιμή και το Χρήμα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1993.

Κακλαμανίδου Δέσποινα, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2006.

Καρακίτσου-Douge Νίκη, «Το ελληνικό μελόδραμα: Η αισθητική της έκπληξης», <http://www.themoviescenes.com/?p=1167> (τελευταία επίσκεψη: 6-5-2011).

Κολοβός Νίκος, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο: Αθανασάτου Γιάννα, Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, Κολοβός Νίκος, *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2002, 121-227.

Κολώνιας Μπάμπης, *Τόνια Μαρκετάκη*, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, 2002.

Kracauer Siegfried, *Θεωρία του κινηματογράφου*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1983.

Κυριακίδης Αχιλλέας (επιμ.), *Τώνια Μαρκετάκη*, 35^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου & Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1994.

Κυριακίδης Αχιλλέας, «Ο δρόμος της Τώνιας Μαρκετάκη», *Μοτέρ*, Τεύχος 9 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2008).

Λεβεντάκος Διαμάντης, «Περιορισμοί και προτάγματα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», <http://www.themoviescenes.com/?p=1111>, (τελευταία επίσκεψη 25-4-2011).

Λυδάκη Άννα, *Μέσα από την κάμερα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009.

Metz Christian, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος. Το φαντασιακό σημαίνον*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2007.

Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2006.

Μπακογιαννόπουλος Γιάννης, από την κριτική παρουσίαση της ταινίας, όπως παρατίθεται στην ιστοσελίδα του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου www.gfc.gr (τελευταία επίσκεψη: 7-5-2011)

Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2008.

Μωραΐτης Μάκης, «Εισαγωγή», στο Μάκης Μωραΐτης (επιμ.), *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990.

Παγανός Γιώργος, απόσπασμα που δημοσιεύτηκε στις 18-4-1984 στο περιοδικό *Διαβάζω*, Τεύχος 92, [βλ. www.netschoolbook.gr (τελευταία επίσκεψη: 21-5-2011)].

Παπαϊωάννου Χρυσούλα, «Το ελληνικό σινεμά που μένει», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ*, 27-8-2010.

Παρίσης Ιωάννης και Παρίσης Νικήτας, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, εκδ. ΟΕΔΒ, Αθήνα 2004.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2003.

Πουλάκος Νέστωρ, «Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι κι ο τραυματισμένος καλλιτέχνης αναστενάζει...», www.sevenart.gr/news-detail.php?catid=15&id=627 (τελευταία επίσκεψη 22-5-2011)

Stam Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006.

Σίδερης Αριστείδης, «Η ζωή και το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», στο: Θεοτόκης Κωνσταντίνος, *Η Τιμή και το Χρήμα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1993, σελ. 107-110. (Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Φιλότεχνος*, Τεύχος Δ'-Ε' το 1926).

Σκοπετέας Γιάννης, «Η αισθητική και οι τεχνικές της εικόνας στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο», <http://www.themoviescenes.com/?p=1114> (τελευταία επίσκεψη 6-5-2011).

Στεργιόπουλος Κώστας, «Ο χαρακτήρας της πεζογραφίας του Θεοτόκη», στο *Περιδιαβάζοντας. Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας*, Τόμος Β', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1986.

Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1995.

www.biblionet.gr/main.asp?page=showauthor&personsid=19854

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΒΑΣΙΣΜΕΝΕΣ ΣΕ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

1931

Δάφνις και Χλόη

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος (από το ειδύλλιο του Λόγγου)

Παρ.: ΑΣΤΡΑ ΦΙΛΜ

1933

Κακός δρόμος

Σκηνοθεσία: Ερτογρούλ Μουχσίν, Σενάριο: Γρηγόριος Ξενόπουλος (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΕΛΜΗΣ, ΚΩΣΤΑΣ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ

1948

Μαντάμ Σουσού

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης, Σενάριο: Νίκος Τσιφόρος (από το μυθιστόρημα του Δημήτρη Ψαθά)

Παρ.: ΜΕΓΑ ΦΙΛΜ

Μαρίνος Κοντάρας (Ο κουρσάρος του Αιγαίου)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιώργος Τζαβέλλας (από το μυθιστόρημα «Μαρίνος Κοντάρας» του Αργύρη Εφταλιώτη)

Παρ.: ΝΟΒΑΚ ΦΙΛΜΣ

1949

Ο κόκκινος βράχος (Φωτεινή Σάντρη)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γρηγόρης Γρηγορίου (από το μυθιστόρημα «Φωτεινή Σάντρη» του Γρ. Ξενόπουλου)

Παρ.: ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ

1951

Κατέστρεψα μια νύχτα τη ζωή μου

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μαυρίκιος Νόβακ (από το μυθιστόρημα «Μία μητέρα εξιλεώνεται» της Ιωάννας Μπουκουβάλα – Αναγνώστου)

Παρ.: ΝΟΒΑΚ ΦΙΛΜΣ

Η λύκαινα

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μαρία Πλυτά (από το μυθιστόρημα του Σόλωνα Μακρή)

Παρ.: ΑΝΖΕΡΒΟΣ

1953

Πρέπει να τα παντρεύουμε (Σαν τα πουλάκια)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μαυρίκιος Νόβακ (από το μυθιστόρημα «Σαν τα πουλάκια» του Γρηγόριου Ξενόπουλου)

Παρ.: ΝΟΒΑΚ ΦΙΛΜΣ

Η ώραία του Πέραν

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος (από το μυθιστόρημα του Δημήτριου Παπαδόπουλου)

Παρ.: YENI FILM, ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ

1955

Στέλλα

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης (βασισμένο στο θεατρικό έργο «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» του Ιάκωβου Καμπανέλλη)

Παρ.: ΜΗΛΛΑΣ ΦΙΛΜ

1956

Η θυσία της μάνας

Σκηνοθεσία: Τζανής Αλιφέρης, Σενάριο: Μιχάλης Τσαπάρης (από το μυθιστόρημα της Ιωάννας Μπουκουβάλα – Αναγνώστου)

Παρ.: ΤΖΑΛ ΦΙΛΜ

Κατρακύλισμα (Κυλισμένη στο βούρκο)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Ηλίας Παρασκευάς (από το μυθιστόρημα «Κορίτσι του λιμανιού» του Χρήστου Χαιρόπουλου)

Παρ.: Ι. ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ

1957

Ο πειρασμός

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Οδυσσέας Κωστελέτος (από το μυθιστόρημα «Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα» του Κωνσταντίνου Θεοτόκη)

Παρ.: ΚΟΡΚΥΡΑ ΦΙΛΜ

1958

Ο άνθρωπος του τραίνου

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος, Σενάριο: Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημα του)

Παρ.: ΟΛΥΜΠΟΣ ΦΙΛΜ

Γαλήνη (ημιτελής)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γκρέγορι Μαρκόπουλος (από το μυθιστόρημα του Ηλία Βενέζη)

Παρ.: SERENITY PICTURES

Δύο αγάπες, δύο κόσμοι

Σκηνοθεσία: Ηλίας Παρασκευάς, Σενάριο: Άλκης Αυγερινός (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ ΦΙΛΜ

Έρωτας στους αμμόλοφους (Το σκιάχτρο)

Σκηνοθεσία: Κώστας Μανουσάκης, Σενάριο: Στάθης Κυρίτσης (από το διήγημα «Στις νεροκαλαμιές» του Γ. Μαρμαρίδη)

Παρ.: ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΝΟΥΣΑΚΗΣ

Μακριά από τον κόσμο (Γιατί έφυγες μακριά από τη ζωή)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος (από το μυθιστόρημα «Στο μοναστήρι» της Κικής Δεκουλάκου)

Παρ.: ΔΡΙΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ ΦΙΛΜ

Το μυστικό της κατηγορουμένης

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μαυρίκιος Νόβακ (από το μυθιστόρημα της Ιωάννας Μπουκουβάλα – Αναγνώστου)

Παρ.: NOBAK ΦΙΛΜΣ

1959

Έγκλημα στο Κολωνάκι

Σκηνοθεσία: Τζανής Αλιφέρης, Σενάριο: Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: TZAL ΦΙΛΜ

Ερωτικές ιστορίες

Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καψάσκης, Σενάριο: Λούλα Αναγνωστάκη και Σωκράτης Καψάσκης (από το διήγημα «Μια μάνα πέρασε» του Θράσου Καστανάκη)

Παρ.: ANZERBOS

Καραγκιόζης, ο αδικημένος της ζωής

Σκηνοθεσία: Βασίλης Γεωργιάδης και Ερρίκος Θαλασσινός, Σενάριο: Θάνος Κωτσόπουλος (από το διήγημα «Της τέχνης τα φαρμάκια» του Γιάννη Βλαχογιάννη)

Παρ.: ΗΛΙΑΣ ΠΕΡΓΑΝΤΗΣ

Ναύαγια της ζωής

Σκηνοθεσία: Μαρία Πλυτά, Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος (από το μυθιστόρημα του Χρήστου Γερογιάννη)

Παρ.: ΜΠΑΜΠΗΣ ΣΑΡΟΓΛΟΥ & ΣΙΑ

Το παραστράτημα μιας αθώας

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Κώστας Ανδρίτσος (από το μυθιστόρημα της Ιωάννας Μπουκουβάλα – Αναγνώστου)

Παρ.: TZAL ΦΙΛΜ

1960

Κασσιανή (Κασσιανή υμνωδός)

Σκηνοθεσία: Ηλίας Παρασκευάς, Σενάριο: Κώστας Παπαγεωργίου (από το ομώνυμο έργο του)

Παρ.: ΑΡΜΑ ΦΙΛΜ

Έγκλημα στα παρασκήνια

Σκηνοθεσία: Ντίνος Κατσουρίδης, Σενάριο: Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: TEXNH AE, ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

Ερόικα

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης, Σενάριο: Μ. Κακογιάννης και Jane Cobb (από το μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη)

Παρ.: ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

Ένας Δον Ζουάν για κλάματα

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Δαδήρας, Σενάριο: Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημά του «Μωρό μου»)

Παρ.: Ι. ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ

Το χαμίνι (Ένας άντρας με φιλότιμο)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Οδυσσέας Κωστελέτος (από το θεατρικό του Χρήστου Χαιρόπουλου «Το χαμίνι»)

Παρ.: ΡΟΔΟΣ ΦΙΛΜ

1961

Αντιγόνη

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιώργος Τζαβέλας (από την τραγωδία του Σοφοκλή)

Παρ.: NORMA FILM PRODUCTIONS

Ο άρχοντας του κάμπου

Σκηνοθεσία: Μανώλης Βλαχάκης, Σενάριο: Νίκος Δριμαίος και Κλέαρχος Καραγεωργιάδης (από το μυθιστόρημα «Ο αφέντης της Βαθέρνας» του Γιάννη Σφακιανάκη)

Παρ.: BENTA ΦΙΛΜ

1962

Ηλέκτρα

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης (από την τραγωδία του Ευρυπίδη)

Παρ.: ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ

1963

Μικρές Αφροδίτες

Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος, Σενάριο: Βασίλης Βασιλικός και Κώστας Σφήκας (από τα ειδήματα του Θεόκριτου και το «Δάφνις και Χλόη» του Λόγγου)

Παρ.: ΑΝΖΕΡΒΟΣ, ΜΙΝΩΣ ΦΙΛΜ

Χωρίς ταυτότητα

Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης, Σενάριο: Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ

1964

Αμφιβολίες

Σκηνοθεσία: Γρήγορης Γρηγορίου, Σενάριο: Γρήγορης Γρηγορίου, Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημα «Το κόκκινο βάζο» του Γιάννη Μαρή)

Παρ.: ΑΦΟΙ ΡΟΥΣΟΠΟΥΛΟΙ

Αλέξης Ζορμπάς

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης (από το μυθιστόρημα «Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά» του Νίκου Καζαντζάκη)

Παρ.: 20th CENTURY FOX CORPORATION

Ο τελευταίος πειρασμός

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Σωκράτης Καψάσκης (από το μυθιστόρημα «Το τελευταίο καλοκαίρι» του Γιάννη Μαρή)

Παρ.: ΑΦΟΙ ΡΟΥΣΟΠΟΥΛΟΙ

Τετράγωνο

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιάννης Κοκκόλης, Στέλιος Τζάκσον, Νίκος Οικονόμου, Κώστας Τόσιος, Πάνος Κατέρης (από τα διηγήματα «Η ζούγκλα», «Η σάρκα», «Αύριο θα σου χαρίσω μια κορδέλα», «Στα χαρακώματα» των Αντώνη Σαμαράκη και Βάσως Σινοπούλου)

Παρ.: ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΚΚΟΛΗΣ, ΣΤΕΛΙΟΣ ΤΖΑΚΣΟΝ, ΝΙΚΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, ΚΩΣΤΑΣ ΤΟΣΙΟΣ, ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΕΡΗΣ

1965

Εγκατάλειψη

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος (από τη νουβέλα του «Έλληνες»)

Παρ.: ΜΠΑΜΠΗΣ ΣΑΡΟΓΛΟΥ

Ο μετανάστης

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Νέστορας Μάτσας (από το διήγημα «Ο Αμερικάνος» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη)

Παρ.: ΣΚΟΥΡΑΣ ΦΙΛΜ

Λολίτες της Αθήνας

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιώργος Παπακώστας (από το μυθιστόρημα του Ν. Μαρακή)

Παρ.: ΦΑΡΟΣ ΦΙΛΜ

1966

... Μέχρι το πλοίο

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός (από τα διηγήματα «Το δαχτυλίδι» του Σπήλιου Πασαγιάννη και «Νανότα» του Γρηγορίου Ξενόπουλου, κι ένα ελληνικό λαϊκό τραγούδι)

Παρ.: ΠΟΡΕΙΑ

Οι ένοχοι

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος (από τη νουβέλα του «Στα δόντια του λιονταριού»)

Παρ.: ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ-ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

Ο θάνατος του Αλεξάνδρου

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Δημήτρης Κολλάτος (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΛΙΑ ΚΑΡΙΩΤΟΥ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΛΑΤΟΣ

Η Στεφανία

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης (από το μυθιστόρημα «Η Στεφανία στο αναμορφωτήριο» της Νέλλης Θεοδώρου)

Παρ.: ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ

Ψαρόγιαννος

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Βασίλης Μαριόλης (από τη νουβέλα του Τάκη Χατζηαναγνώστου)

Παρ.: ΜΗΛΛΑΣ ΦΙΛΜ

Ψωμί για ένα δραπετή

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΚΩΣΤΑΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

1968

Μπροστά στην αγχόνη (Μια σφαίρα για μένα)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος (από το διήγημά του «Του γερού λόχου»)

Παρ.: Ε.Σ.Α.Κ.Ε. ΦΙΛΜ

1969

Η γενιά των ηρώων

Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Μελισσινός, Σενάριο: Νίκος Τσεκούρας (από το μυθιστόρημα του Σπύρου Μελά)

Παρ.: ΜΕΛΙΣΣΑ ΦΙΛΜ

«Ζ»

Σκηνοθεσία: Κώστας Γαβράς, Σενάριο: Κώστας Γαβράς και Χόρχε Σεμπρούν (από το μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού)

Παρ.: REGGANE FILMS, O.N.C.I.C.

Ορέστης

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Βασίλης Φωτόπουλος (από την τραγωδία «Ορέστης» του Ευριπίδη)

Παρ.: ΟΡΕΣΤΗΣ ΦΙΛΜ

1971

Δώστε τα χέρια

Σκηνοθεσία: Ερρίκος Ανδρέου, Σενάριο: Βασίλης Μανουσάκης (από το διήγημα της Άννας Παπαγεωργίου)

Παρ.: ΑΡΤ ΦΙΛΜ

Ο Επαναστάτης Ποπολάρος

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης (από το μυθιστόρημα «Ποπολάρος» του Γρηγόριου Ξενόπουλου)

Παρ.: ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ

Η θυσία του Αβραάμ

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Νίκος Βαρβέρης (από το θεατρικό του Βιτσέντζου Κορνάρου)

Παρ.: ΚΡΙΣΤΥ ΦΙΛΜ

1972

Αντάρτες των πόλεων (Επιχείρηση «Ουράνιο τόξο»)

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Δαδήρας, Σενάριο: Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημά του «Ουράνιο τόξο»)

Παρ.: ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ – ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

Ελευθερία ή θάνατος (Λαμπέτης, ο γιος του Ασραπόγιαννου)

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Πάρις Χατζηκυριάκος (από το ποίημα «Ο Λαμπέτης» του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη)

Παρ.: ΠΑΡΙΣ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ

Λυσιστράτη

Σκηνοθεσία: Γιώργος Ζερβουλάκος, Σενάριο: Γιάννης Νεγρεπόντης (από την κωμωδία του Αριστοφάνη)

Παρ.: ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΕ

Ο Πατούχας

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιώργος Παπακώστας (από τη νουβέλα του Ιωάννη Κονδυλάκη)

Παρ.: ΤΑΣΟΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Σουλιώτες

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Παπακωνσταντής, Σενάριο: Πάνος Κοντέλλης (από το μυθιστόρημα του Μιχάλη Περάνθη)

Παρ.: ΑΡΤ ΦΙΛΜ

Ως την τελευταία στιγμή (Το μεγάλο παιχνίδι)

Σκηνοθεσία: Μάριος Ρετσίλας, Σενάριο: Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημά του «Το μεγάλο παιχνίδι»)

Παρ.: ΑΡΤ ΦΙΛΜ

Ζήτημα ζωής και θανάτου

Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Σερντάρης, Σενάριο: Γιάννης Μαρής (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΚΛΕΑΡΧΟΣ ΚΟΝΙΤΣΙΩΤΗΣ

1974

Γυμνοί στο χιόνι

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιώργος Ζερβουλάκος (ελεύθερη διασκευή της τραγωδίας του Ευρυπίδη «Ιππόλυτος»)

Παρ.: ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ, ΚΥΚΛΟΣ ΦΙΛΜ

Η φόνισσα

Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης, Σενάριο: Κώστας Φέρρης και Δήμος Θέος (από το μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη)

Παρ.: ΣΕΜΕΛΗ ΦΙΛΜΣ

1975

Ο κατάδικος

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Αργύρης Πιπέρης (από το μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη)

Παρ.: ΑΡΓΥΡΗΣ ΠΙΠΕΡΗΣ

Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο

Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης, Σενάριο: Κώστας Φέρρης και Κώστας Βρεττάκος (από την τραγωδία «Προμηθέας δεσμώτης» του Αισχύλου)

Παρ.: ΕΚΚ, ΣΤΕΦΙ ΦΙΛΜ

Συνωμοσία στη Μεσόγειο (Λίγο πριν φύγεις, Ομφαλός)

Σκηνοθεσία: Βασίλης Γεωργιάδης, Σενάριο: Βασίλης Μανουσάκης (από το «Ήχος και Φως» του Δημήτρη Ζαννίδη)

Παρ.: R.S.B., S. A. MONEX

1976

Το αγκίστρι

Σκηνοθεσία: Ερρίκος Ανδρέου, Σενάριο: Ερρίκος Ανδρέου και Πάνος Κοντέλλης (από το μυθιστόρημα του Κλέαρχου Κονιτσιώτη)

Παρ.: ΕΚΚ

Χάπνυ νταίη

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης (από το μυθιστόρημα «Λοιμός» του Ανδρέα Φραγκιά)

Παρ.: ΕΚΚ

1977

Ιφιγένεια

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης (από την τραγωδία «Ιφιγένεια εν Αυλίδι» του Ευριπίδη)

Παρ.: ΕΚΚ

1978

Ο ήλιος του θανάτου

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος (από το μυθιστόρημα του Παντελή Πρεβελάκη)

Παρ.: ΕΚΚ

Η καγκελόπορτα

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής (από το μυθιστόρημα του Ανδρέα Φραγκιά)

Παρ.: D. M. FILM PRODUCTIONS

Κραυγή γυναικών (Η άλλη Μήδεια)

Σκηνοθεσία: Ζυλ Ντασσέν, Σενάριο: Μίνως Βολανάκης (βασισμένο στη «Μήδεια» του Ευριπίδη)

Παρ.: BREN, ΜΕΛΙΝΑ ΦΙΛΜ

«1922»

Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος, Σενάριο: Νίκος Κούνδουρος και Στράτης Καρράς (από το μυθιστόρημα «Το νούμερο 31328» του Ηλία Βενέζη)

Παρ.: ΕΚΚ

1979

Τα παιδιά της πιάτσας

Σκηνοθεσία: Κώστας Καραγιάννης, Σενάριο: Γιώργος Λαζαρίδης (από το μυθιστόρημα και θεατρικό έργο του Νίκου Τσιφόρου)

Παρ.: ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ

1981

Το εργοστάσιο

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρράς (από το μυθιστόρημα «Ο χρυσός νοικοκύρης» του Λάζαρου Παυλίδη)

Παρ.: ΕΚΚ

1982

Το φράγμα

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής (από το μυθιστόρημα του Σπύρου Πλασκοβίτη)

Παρ.: ΕΚΚ

Ο ρεπόρτερ

Σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, Σενάριο: Ανδρέας Τσιλιφώνης (από το βιβλίο του Κώστα Τσαρούχα)

Παρ.: ΓΚΡΕΚΑ ΦΙΛΜ, Μ. ΛΕΦΑΚΗΣ

1983

Η τιμή της αγάπης

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Τώνια Μακετάκη (από τη νουβέλα «Η τιμή και το χρήμα» του Κωνσταντίνου Θεοτόκη)

Παρ.: ΕΚΚ, ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ ΦΙΛΜ, ΕΡΤ

1984

Ο ζιγκολό της Αθήνας

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιώργος Λαζαρίδης (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Η κάθοδος των εννιά

Σκηνοθεσία: Χρήστος Σιοπαχάς, Σενάριο: Θανάσης Βαλτινός (από την ομότιτλη νουβέλα του)

Παρ.: ΕΚΚ, ΕΡΤ, ΚΡΟΝΑΚΑ ΕΠΕ

Ξαφνικός έρωτας

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιώργος Τσεμπερόπουλος (από το μυθιστόρημα «Τάλγκο» του Βασίλη Αλεξάκη)

Παρ.: ΕΚΚ, ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ

1985

Μετεώρο και σκιά

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Σπετσιώτης και Τάκης Σπετσιώτης, Σενάριο: Τάκης Σπετσιώτης (εμπνευσμένο από τη ζωή και το έργο του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη)

Παρ.: ΕΚΚ

Αγόρια στην πορνεία (Τα γεράκια)

Σκηνοθεσία: Όμηρος Ευστρατιάδης, Σενάριο: Βαγγέλης Κατσάνης (από το βιβλίο του Κώστα Τσαρούχα)

Παρ.: ΕΥΡΩΠΗ ΦΙΛΜ, ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ & ΣΙΑ

1986

Καραβάν Σαράι

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρράς (από το μυθιστόρημα του Λάζαρου Παυλίδη)

Παρ.: ΕΚΚ, ΕΡΤ

Οι κεκαρμένοι (Τα κουρεμένα κεφάλια)

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής, Σενάριο: Δημήτρης Μακρής και Νίκος Κάσδαγλης (από το μυθιστόρημα του Νίκου Κάσδαγλη)

Παρ.: D.M. FILM PRODUCTIONS

Η νύχτα με τη Σιλένα

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Παναγιωτάτος, Σενάριο: Δημήτρης Παναγιωτάτος και Αντώνης Καφετζόπουλος (από το διήγημα «Σιλένα» του Βασίλη Βασιλικού)

Παρ.: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ, ΕΚΚ

1987

Τα παιδιά της χελιδόνας

Σκηνοθεσία: Κώστας Βρεττάκος, Σενάριο: Κώστας Βρεττάκος και Σούλα Δρακοπούλου (από το μυθιστόρημα του Διονύση Χαριτόπουλου)

Παρ.: ΕΚΚ, ΕΤ1, ΤΡΙΑ ΦΥΛΛΑ ΕΠΕ

1988

Η φανέλα με το ‘9’

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης, Σενάριο: Βαγγέλης Ραπτόπουλος (βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα)

Παρ. ΕΤ1, ΕΚΚ

1989

Αθώος η ένοχος

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Αρβανίτης, Σενάριο: Γιάννης Τζιώτης (από το βιβλίο του Κώστα Τσαρούχα)

Παρ.: ΕΤ1

Δεξιότερα της Δεξιάς

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Νίκος Αντωνάκος (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΕΚΚ, ΚΟΙΝΟ-ΚΙΝΗΣΗ ΕΠΕ

1990

Άντε γεια...

Σκηνοθεσία: Γιώργος Τσεμπερόπουλος, Σενάριο: Γιώργος Τσεμπερόπουλος και Βασίλης Αλεξάκης (από το μυθιστόρημα «Άντε γεια» της Γιοβάννας)

Παρ.: ΕΚΚ, ΕΤ1

Δέσποινα

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Σωτήρης Γκορίτσας (από τη νουβέλα του Διονύση Χαριτόπουλου)

Παρ.: ΕΚΚ, ΕΤ1

Ο ψύλλος

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Δημήτρης Σπύρου (από το ομότιτλο μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΕΚΚ

1991

Η άλλη όψη

Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρράς, Σενάριο: Περικλής Σφυρίδης και Τάσος Ψαρράς (από το διήγημα «Το μυστικό» του Περικλή Σφυρίδη)

Παρ.: ΕΚΚ

Τα κοράκια (Το παράπονο του νεκροθάφτου)

Σκηνοθεσία: Τάκης Σπετσιώτης, Σενάριο: Τ. Σπετσιώτης και Δέσποινα-Δανάη Μαρουλάκου (από το διήγημα «Το παράπονο του νεκροθάφτου» του Εμμανουήλ Ροΐδη)

Παρ.: ΕΚΚ

Νυχτερινή έξοδος

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Μένιος Δίτσας (από το μυθιστόρημα «Το χαμένο κουμπί» της Ιωάννας Καρατζαφέρη)

Παρ.: ΕΚΚ, ΕΤ1, ΦΑΣΜΑ ΕΠΕ

1992

Το πεθαμένο λικέρ

Σκηνοθεσία: Γιώργος Καρυπίδης, Σενάριο: Γιάννης Ξανθούλης και Γιώργος Καρυπίδης (από το μυθιστόρημα του Γιάννη Ξανθούλη)

Παρ.: ΕΚΚ, ΕΤ1, ORAMA FILMS

Σιωπητήριο

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Σταμάτης Χονδρογιάννης (από το μυθιστόρημα της Νάνσυς Σταύρου)

Παρ.: ΕΤ1

1993

Απ' το χιόνι

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Σωτήρης Γκορίτσας (από το διήγημα «Στο χιόνι» του Σωτήρη Δημητρίου)

Παρ.: HYPERION, ΕΚΚ

Τα δελφινάκια του Αμβρακικού

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος (από το διήγημά του)

Παρ.: ΕΚΚ

Μια (;) ... τολμηρή ιστορία

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής, Σενάριο: Δημήτρης Μακρής και Σιμόνα Μακρή (από την ανθολογία «Τολμηρές ιστορίες» του Νίκου Δήμου)

Παρ.: ΕΚΚ, D.M. FILM PRODUCTIONS, MOVIES, NEW MARK FILMS, ARTIMM, ESTE FILMS

Ονειρεύομαι τους φίλους μου

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος (από τη συλλογή διηγημάτων του Δημήτρη Νόλλα)

Παρ.: ΕΚΚ

1994

Ιαγούάρος

Σκηνοθεσία: Κατερίνα Ευαγγελάκου, Σενάριο: Ρούλα Γεωργακοπούλου και Κατερίνα Ευαγγελάκου (από τη νουβέλα του Αλέξανδρου Κοτζιά)

Παρ.: ΕΚΚ

Καβάφης

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιάννης Σμαραγδής (εμπνευσμένο από τη ζωή και το έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη)

Παρ.: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΜ, ΕΚΚ, ET1, ΤΑΛΩΣ

1995

Με λένε Στέλιο

Σκηνοθεσία: Γιόχαν Μπεργκενστρόλε, Σενάριο: Γιόχαν Μπεργκενστρόλε και Θόδωρος Καλλιφατίδης (από το μυθιστόρημα «Μετανάστες» του Θόδωρου Καλλιφατίδη)

Παρ.: SVENSK FILMINDUSTRY

1996

Βαλκανιζατέρ

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Σωτήρης Γκορίτσας (από το μυθιστόρημα «Ο Συνδυασμός Έδεσσα-Ζυρίχη» του Σάκη Τότλη)

Παρ.: ΜΥΘΟΣ ΕΠΕ, JBA PRODUCTION, SFDRS, TCHAPPLINE FILM, THELMA FILM, EPT, ΕΘΝΙΚΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ, ΕΚΚ

Ο εργένης

Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος, Σενάριο: Νίκος Παναγιωτόπουλος και Βαγγέλης Ραπτόπουλος (από το μυθιστόρημα του Βαγγέλη Ραπτόπουλου)

Παρ.: ΕΚΚ, ET1, MARIANNA FILM, D.P. SKOURAS

Παραλάβετε διορισμόν

Σκηνοθεσία: Μανούσος Μανουσάκης, Μιχάλης Αχουριώτης Σενάριο: Μιχάλης Αχουριώτης, Χρήστος Παπαδημούλης, Σπύρος Γκρίντζος (από το μυθιστόρημα «Παραλάβετε διορισμόν ... των μειονοτήτων εύνοια» του Σπύρου Γκρίντζου)

Παρ.: OLYMPUS FILMS E.E., CINERAMA ΕΠΕ, ΕΚΚ

1997

Ευγένιος αγνώστων λοιπών στοιχείων

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Κώστας Ζυρίνης (από το μυθιστόρημά του «Μάγκνουμ και μπιρίμπα»)

Παρ.: KENTPI, EPT, EKK

1998

Το αίνιγμα

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιάννης Σολδάτος (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, ΦΑΣΜΑ ΕΠΕ, EPT, EKK

Τα ρόδινα ακρογιάλια

Σκηνοθεσία: Ευθύμιος Χατζής, Σενάριο: Ευθύμιος Χατζής και Δημήτρης Νόλλας (από το διήγημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη)

Παρ.: EKK, EPT, CINERGON PRODUCTIONS

1999

Αυτή η νύχτα μένει

Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος, Σενάριο: Νίκος Παναγιωτόπουλος και Θάνος Αλεξανδρή (βασισμένο εν μέρει στα βιβλία «Αυτή η νύχτα μένει» του Θάνου Αλεξανδρή και «Αθηναϊκές Ιστορίες» του Χρήστου Βακαλόπουλου)

Παρ.: ΣΚΟΥΡΑΣ Α.Ε., LUMIERES PRODUCTIOS, MARIANNA FILM, EPT, EKK

Προπατορικό αμάρτημα

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής (από το βιβλίο «Σχέσεις οργής» της Φρίντας Μπιούμπι)

Παρ.: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΚΡΗΣ

Βασίλισσα Μαϊμού

Σκηνοθεσία: Χριστόφορος Χριστοφής, Σενάριο: Χριστόφορος Χριστοφής, Αχιλλέας Κυριακίδης, Μάκης Τσίτας (από το βιβλίο «Η μεγάλη κυρία της Τραπεζούντας – Κωμωδία της μυθομανίας» του Χριστόφορου Χριστοφή)

Παρ.: EKK, EPT, X-RATED FILMS

2001

Το μόνον της ζωής του ταξείδιον

Σκηνοθεσία: Λάκης Παπαστάθης, Σενάριο: Έλενα Πέγκα, Μαριάννα Κουτάλου, Λάκης Παπαστάθης (από το ομότιτλο διήγημα του Γεωργίου Βιζυηνού)

Παρ.: ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΤΟΥΡΚΙΑΣ, BOROUGH FILM, CINETIC O.E., CINEVIDEO, EURIMAGES COUNCIL OF EUROPE, EKK, NET

Οι ακροβάτες του κήπου

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Χρήστος Δήμας (από το μυθιστόρημά του)

Παρ.: EKK, ET1, BAD MOVIES, FILMNET

Πες στη Μορφίνη, ακόμα την ψάχνω

Σκηνοθεσία: Γιάννης Φάγκρας, Σενάριο: Γιάννης Φάγκρας, Νικόλ Ρούσσου (από το μυθιστόρημα της Νικόλ Ρούσσου)

Παρ.: ΔΥΟ ΧΑΔΙΑ, TWO STROKE FILMS

E-mail

Σκηνοθεσία: Μάρκος Χολέβας, Σενάριο: Ντίνος Γιώτης (από το ομότιτλο μυθιστόρημά του)

Παρ.: FILMNET, MC4 PRODUCTIOS, ON PRODUCTIONS, ROSEBUD, EPT, EKK

2002

Όσο υπάρχει αλκοόλ...

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής (από το μυθιστόρημα του Δημήτρη Μαμαλούκα «Όσο υπάρχει αλκοόλ, υπάρχει ελπίδα»)

Παρ.: ET1, D.M. FILM PRODUCTIONS, NEW STAR, ERA, ET CINEMA

Το μυστικό του Νοέμβρη

Σκηνοθεσία: Τάκης Παπαγιαννίδης, Σενάριο: Τάκης Παπαγιαννίδης και Αλέξανδρος Κακαβάς (από το μυθιστόρημα του Μίμη Ανδρουλάκη)

Παρ.: TELEFILM, EKK, EPT

2004

Η νοσταλγός

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Ελένη Αλεξανδράκη (βασισμένο στο ομότιτλο διήγημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη)

Παρ.: ΕΛΕΝΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗ, NEW STAR, LEXICON FACTORY A.E., P.P.V. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Α.Ε.

Hardcore

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Ντένης Ηλιάδης (από το μυθιστόρημα της Αλέκας Λάσκου - ψευδώνυμο δύο πρωτοεμφανιζόμενων γυναικών συγγραφέων)

Παρ.: ODEON, FILMNET, IDEEFIXE PRODUCTIOS, EKK

Χαιρέτα μας τον πλάτανο

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής, Σενάριο: Κώστας Κορωνίδης και Δημήτρης Μακρής (από το μυθιστόρημα «Χαιρετίσματα από το Νότο» του Γεράσιμου Δενδρινού)

Παρ.: EKK, D.M. FILM PRODUCTIONS

2005

Η καρδιά του κτήνους

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Ρένος Χαραλαμπίδης (από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Πέτρου Τατσόπουλου)

Παρ.: MIDNIGHT FILMS, ΛΑΜΠΡΟΣ ΤΡΙΦΥΛΛΗΣ, FS PRODUCTIONS, EKK, NOVA

Κι αν φύγω... θα ξανάρθω

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Δώρα Μασκλαβάνου (εμπνευσμένο από το διήγημα «Η νοσταλγός» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη)

Παρ.: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, ΔΩΡΑ ΜΑΣΚΛΑΒΑΝΟΥ

Υποβρύχιος έρωτας

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Γιάννης Σολδάτος (από το ομότιτλο μυθιστόρημά του)

Παρ.: EKK, NEW STAR, ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

2007

Πρώτη φορά νονός

Σκηνοθεσία: Όλγα Μαλέα, Σενάριο: Νίκος Παπανδρέου, Όλγα Μαλέα (από το βιβλίο του Νίκου Παπανδρέου «Δέκα μύθοι και μια ιστορία»)

Παρ.: ODEON, EKK, CL PRODUCTIONS

El Greco

Σκηνοθεσία: Γιάννης Σμαραγδής, Σενάριο: Jackie Pavlenko, Γιάννης Σμαραγδής, Δημήτρης Νόλλας, Παναγιώτης Πασχίδης (από τη μυθιστορηματική βιογραφία «Ελ Γκρέκο, ο ζωγράφος του Θεού» του Δημήτρη Σιατόπουλου)

Παρ.: EKK, ALEXANDROS FILM, LA PRODUCTORA, TIVOLI, LE SPOT, EPT, NOVA

2008

Οι σκλάβοι στα δεσμά τους

Σκηνοθεσία: Τώνης Λυκουρέσης, Σενάριο: Τώνης Λυκουρέσης, Γιάννης Μαρούδας, Μαρία Βαρδάκα (από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη)

Παρ.: ΝΙΚΟΣ ΣΕΚΕΡΗΣ

Τη νύχτα που ο Φερνάντο Πεσσόα συνάντησε τον Κωνσταντίνο Καβάφη

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Στέλιος Χαραλαμπίδης (δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, εμπνευσμένο από τη ζωή και το έργο των δύο ποιητών)

Παρ.: EKK, ΑΡΚΤΟΣ, CONTRACOSTA PRODUCTIONS, ΡΙΚ, GRAAL, EPT, ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ

2009

Βικτωρία Θεοδώρου: Τα κύματα που με δίδαξαν το ανυπότακτο

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Κώστας Νταντινάκης (ντοκιμαντέρ εμπνευσμένο από τη ζωή και το έργο της ποιήτριας Βικτωρίας Θεοδώρου)

Παρ.: EKK, ΚΕΝΤΡΟ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Επικίνδυνες μαγειρικές

Σκηνοθεσία: Βασίλης Τσελεμέγκος, Σενάριο: Μαρία Πάουελ (από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Ανδρέα Στάικου)

Παρ.: EKK, ODEON, FALIRO HOUSE PRODUCTIONS, NOVA, CL PRODUCTIONS, FILM IN MIND

2010

Τα οπωροφόρα της Αθήνας

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος (από το ομότιτλο βιβλίο του Σωτήρη Δημητρίου)

Παρ.: GRAAL

