



ΕΛΛΗΝΙΚΗ  
ΑΚΑΔΗΜΙΑ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

# ΧΩΡΑ, ΣΕ ΒΛΕΠΩ

Ο ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ  
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:  
ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΝΕΦΕΛΗ





μενης πολιτικής των ταυτοτήτων, αναδύθηκε στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο το αίτημα για έναν γυναικείο κινηματογράφο.<sup>2</sup> Η Τώνια Μαρκετάκη, στον κανόνα της θεωρίας του δημιουργού και των «μεγάλων Ελλήνων δημιουργών» που έχει επικρατήσει στις ελληνικές κινηματογραφικές σπουδές, αναγνωρίζεται ως μια από τις πιο σημαντικές γυναίκες δημιουργούς του ελληνικού κινηματογράφου. Ωστόσο, έχει ενδιαφέρον ότι σε μια συνέντευξη το 1983 δήλωνε: «Ξαφνικά, μετά από δέκα χρόνια, παύω να είμαι σκηνοθέτης και γίνομαι “γυναίκα σκηνοθέτης”. Όχι! Το αρνιέμαι. Ναι, είμαι γυναίκα [...] Αλλά “γυναίκα σκηνοθέτης”, όχι!».<sup>3</sup> Λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη ότι η Μαρκετάκη δεν θα ήθελε η ταυτότητα του φύλου της να προσδιορίζει το έργο της, αλλά και με τα κουήρ φεμινιστικά μάτια του σήμερα<sup>4</sup>, που μας βοηθούν να γνωρίζουμε τα όρια της πολιτικής των ταυτοτήτων και να ψάχνουμε πώς το φύλο, το σώμα, η επιθυμία και το αρχείο μπορούν να σηματοδοτηθούν πολιτικά και διαθεματικά ενάντια σε έναν επελαύνοντα, εγχώριο και πλανητικό, νεοφιλελεύθερο εκβαρβαρισμό, ανασύρω από το αρχείο την ταινία της *Η τιμή της αγάπης* (1984) και επιχειρώ να αναδείξω τις αισθητηριακές και αισθητικές πολιτικές της ταινίας.

Η Μαρκετάκη, απομακρυνόμενη από περισσότερο εσωστρεφείς φορμαλιστικές αναζητήσεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και θέλοντας να κάνει «μια ταινία λαϊκή»<sup>5</sup>, διασκεύασε τη νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα* (1914) σε μια ταινία εποχής. Στην Κέρκυρα των αρχών του 20ού αιώνα, η φτωχή Ρήνη (Άννυ Λούλου) ερωτεύεται τον Αντρέα (Στράτης Τσοπανέλης), έναν ξεπεσμένο αριστοκράτη που με τις πλάτες βουλευτάδων κάνει λαθρεμπόριο. Ο Αντρέας, παρόλο που την ποθεί κι αυτός, ζητά από τη μάνα της, τη σιόρα Επιστήμη (Τούλα Σταθοπούλου), στυλοβάτισσα του σπιτιού, καθώς ο πατέρας της είναι μέθυσος, όλο και περισσότερη προίκα προκειμένου να ξεπληρώσει τα χρέη του. Στο τέλος, η Ρήνη πιάνει δουλειά σε εργοστάσιο, αρνείται τον γάμο και μεταναστεύει στην πόλη για να μεγαλώσει μόνη της το παιδί που κυοφορεί.

Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία, Γνώση, Αθήνα 1985· Ελένη Βαρίκα, *Με διαφορετικό πρόσωπο. Φύλο, διαφορά και οικουμενικότητα*, Κατάρτι, Αθήνα 2005· Μαρία Ρεπούση, Αγγέλικα Ψαρά, Άννα Μιχαηλίδου (επιμ.), *Ο φεμινισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Ιδέες, συλλογικότητες, διεκδικήσεις*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2017.

→ 2. Βλ. ενδεικτικά Γκαίη Αγγελή (επιμ.), «Κινηματογράφος και γυναίκες. Γυναίκες και κινηματογράφος», Φιλμ, τχ. 17 (1979).

3. Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Τώνια Μαρκετάκη*. 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 43.

4. Βλ. ενδεικτικά Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα 2005· Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος, συγγένεια*, Πατάκης, Αθήνα 2018.

5. Κυριακίδης, *Τώνια Μαρκετάκη*, ό.π., σ. 49.

Η τιμή της αγάπης εξυμνήθηκε ως μια φεμινιστική ταινία, ενδεχομένως γιατί το 1984, όταν κυκλοφόρησε, η αναπαράσταση της χειραφετημένης Ρήνης αντηχούσε τις φεμινιστικές διεκδικήσεις της εποχής. Ωστόσο, θεωρώ ότι η έμφαση είτε στον αφηγηματικό συμβολισμό της εμπρόθετης δράσης του γυναικείου χαρακτήρα είτε στο φύλο της δημιουργού περιορίζουν τη φεμινιστική ανάγνωση της ταινίας.<sup>6</sup> Από μια πολιτισμική σκοπιά, η ταινία αναφέρεται στη μετάβαση προς την επικράτηση της οικονομίας του χρήματος, στην υπαγωγή της αγάπης και των γαμήλιων πρακτικών στο χρήμα, στον ανθρωπολογικό κώδικα της τιμής και της ντροπής<sup>7</sup> αλλά και στην εξαγορά της τιμής και στο ξέπλυμα της ντροπής με το χρήμα – ή τη μισθωτή εργασία – και εντέλει στους γάμους της ελληνικής πατριαρχίας και του ύστερου καπιταλισμού. Η προίκα καταργήθηκε μόλις το 1983 και μέχρι τότε ήταν ένα βασικό συστατικό των μετασχηματισμών αυτού που σήμερα λέμε «ετεροκανονικότητα».<sup>8</sup> Η προίκα στην Ελλάδα δεν υπήρξε απλώς ένα προνεωτερικό ανθρωπολογικό επιβίωμα, αλλά ένας τρόπος εξορθολογισμού της παράδοσης και εκσυγχρονισμού του ελληνικού πατριαρχικού καπιταλισμού. Μεταπολεμικά, το φαινόμενο της προίκας, με τη μορφή του διαμερίσματος, αναδείχθηκε σε προνομιακό εργαλείο αστικοποίησης και συναρθρώθηκε με την άνιση σε όρους εισόδο των γυναικών στην αγορά εργασίας.<sup>9</sup> Σημειωτέον ότι και στην ταινία Ιωάννης ο Βίαιος (1973) της Μαρκετάκη<sup>10</sup>, η δολοφονημένη Ελένη δούλευε ως υπάλληλος για να μα-

6. Βλ. Ιωάννα Αθανασάτου, «Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας. Προσεγγίσεις στην αναζήτηση γυναικείας ταυτότητας», στο: Διαμαντής Λεβεντάκος (επιμ.), *Ώψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών και Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002, σ. 159-170.

7. Για τον ανθρωπολογικό κώδικα της τιμής και της ντροπής, βλ. τη σύνοψη στο: Έφη Αβδελά, *Διά λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 196-230.

8. Για την ετεροκανονικότητα, βλ. ενδεικτικά Judith Butler, *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (μτφρ. Γιώργος Καράμπελας), Βενετία Καντσά (επιμ.), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009.

9. Για την προίκα, βλ. ενδεικτικά Νόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου, *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Πολίτης, Αθήνα 1984· Roberta Shapiro, «Γαμηλιακή ανταλλαγή και γυναικεία εργασία: τα παράδοξα της νεωτερικότητας», Collete Pialut (επιμ.), *Οικογένεια και περιουσία στην Ελλάδα και την Κύπρο* (μτφρ. Μαρίνα Μαροπούλου, Λήδα Ιστικοπούλου), Εστία, Αθήνα 1994· Βασίλης Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία, 1960-1975*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 1993, σ. 105-108.

10. Βλ. Ιουλία Μέρμηγκα, «*Ιωάννης ο Βίαιος* και η κινηματογραφική μηχανή της Τώνιας Μαρκετάκη», στο: Μαρία Κορνηνού, Μυρτώ Ρήγου (επιμ.), *Οι πολιτικές της εικόνας. Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2014, σ. 109-128. Η προίκα είναι συχνά εικονολατρίας και εικονομαχίας, Παπαζήσης, Αθήνα 2014, σ. 109-128. Η προίκα είναι συχνά στο επίκεντρο της πλοκής των δημοφιλών ταινιών της δεκαετίας του '60, ιδιαίτερα στις κωμωδίες. Ενδεικτικά οι ταινίες: *Η Νάνσυ την ψώνισε* (1960), *Το έξυπνο πουλί* (1961), *Η ωραία του κουρέα* (1969). Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου*,

ζέψει την προίκα της, και ο μνηστήρας της έπρεπε πρώτα να εξασφαλίσει την προίκα της αδελφής του.

Ενώ αυτή η συζήτηση για την προίκα είναι ενδιαφέρουσα, θα ήθελα εδώ περισσότερο να δείξω πώς και με ποιους κινηματογραφικούς τρόπους –ρεαλιστικούς, αισθητηριακούς και αισθητικούς– η Μαρκετάκη στην *Τιμή της αγάπης* συνθέτει οπτικοακουστικά την εικόνα της κυριαρχίας του χρήματος αλλά και πώς εκφραστικά και αισθητικά την υπερβαίνει. Το επιχείρημά μου είναι ότι, ενώ ο φιλικός χροχρόνος της ταινίας αναπτύσσεται σταδιακά με διαδοχές δράσεων και καταστάσεων που δείχνουν ρεαλιστικά την ταλάντευση ανάμεσα στην αγάπη και το χρήμα, η Μαρκετάκη πραγματώνει αυτό τον ρεαλισμό με αισθητηριακά σχήματα έλξης στο μοντάζ<sup>11</sup>, τα οποία στη ρυθμική οπτικοακουστική σύνθεσή τους, στις σχέσεις δηλαδή μεταξύ εικόνας, γλώσσας και μουσικής<sup>12</sup>, εντέλει, διανοίγονται σε μια αισθητική διάσταση για το πάντοτε διαφεύγον και εμμενές γίνεσθαι της αγάπης<sup>13</sup>.

Αυτό το γίνεσθαι της αγάπης σηματοδοτείται ήδη από τους τίτλους αρχής, όπου ακούμε το ομώνυμο τραγούδι, σε στίχους της Μαρκετάκη, με τη φωνή της Δήμητρας Γαλάνη και σε σύνθεση της Ελένης Καραϊνδρου, όπως και όλη η μουσική υπόκρουση της ταινίας:

---

1948-1974, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς - Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας - Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών ΕΙΕ, Αθήνα 2004, σ. 221-226.

11. Αντλώ εδώ από το μοντάζ των έλξεων και την αισθητηριακή σκέψη του Σεργκέι Αϊζενστάιν. Εν συντομία, παράλληλα με το διανοητικό μοντάζ των συγκρούσεων, το μοντάζ των έλξεων αφορά τη συναρμολόγηση εκφραστικών εικόνων με θεατρικά, σκηνογραφικά, οπτικά ή ηχητικά πλαστικά γνωρίσματα, που απευθύνονται στην αισθητηριακή σκέψη ή τη συγκινησιακή νόηση των θεατών: «Η διαλεκτική των έργων τέχνης βασίζεται πάνω σε μια παράξενη “διπλή ενότητα”. Η συγκινησιακή δύναμη ενός έργου τέχνης βασίζεται στο γεγονός ότι πραγματώνεται μέσα σε μια διπλή διαδικασία: μια μεγαλοπρεπή προοδευτική ανάταση σύμφωνα με τη γραμμή που χαράζουν τα υψηλότερα σκαλοπάτια της συνείδησης και, ταυτόχρονα, μια διείσδυση, μέσω της μορφικής δομής, στα βαθύτερα στρώματα της αισθητηριακής σκέψης. Ο πολιτικός διαχωρισμός αυτών των δύο γραμμών ροής δημιουργεί εκείνη την ένταση ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο που χαρακτηρίζει τα πραγματικά έργα τέχνης», Σεργκέι Αϊζενστάιν, *Η μορφή του φιλμ*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σ. 147. Επίσης, από τη διαπραγμάτευση του μοντάζ των έλξεων από τον Gilles Deleuze στο *Κινηματογράφος 1. Η εικόνα-κίνηση* (μτφρ. Μιχάλης Μάτσας), Νήσος, Αθήνα 2004, σ. 217-218.

12. Αντλώ, επίσης, από τις επισημάνσεις του Deleuze για τις σχέσεις εικόνας και ήχου –συγκεκριμένα γλώσσας και μουσικής– στον *κινηματογράφο*. Βλ. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος 2. Η χρονοεικόνα* (μτφρ. Μιχάλης Μάτσας), Νήσος, Αθήνα 2004, σ. 251-292.

13. Για τη φιλοσοφική έννοια του γίνεσθαι ως διαδικασίας των συναρμογών της επιθυμίας και των αισθήσεων και ως ίδιον της μουσικής, βλ. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2. Χίλια Πλατώματα* (μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης), Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 287-430.

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, δώσ' μου  
να μου γλυκάνεις τη ζωή.  
Τιμή δεν έχει η αγάπη,  
τιμή δεν έχει κι η τιμή.

Η πρώτη δράση της ταινίας είναι ότι η χωροφυλακή διώκει τον Αντρέα, ο οποίος κρύβει τη λαθραία ζάχαρη στο σπίτι της πληβείας σιόρας Επιστήμης, που μετρά το κομπόδεμα της, κι εκεί οι δύο νέοι βλέπονται και κεραυνοβολούνται για πρώτη φορά. Το τραγούδι και το κοντινό πλάνο στο κομπόδεμα της σιόρας Επιστήμης, όμως, ήδη μας έχει προετοιμάσει αισθητηριακά για την αμφίσημη σχέση αγάπης και χρήματος που θα αναπτυχθεί.

Οι ταξικές διαφορές δεν καταδεικνύονται μόνο από τη δράση και τις συνομιλίες των χαρακτήρων αλλά και αισθητηριακά, καθώς στα επόμενα πλάνα ο Αντρέας ζητά ρουσφέτι από μια αριστοκράτισσα σε ένα αρχοντικό, όπου εξελίσσεται ένα κοντσέρτο κλασικής μουσικής. Το οπτικοακουστικό σύνολο του κοντσέρτου στο αρχοντικό, ως σχήμα έλξης, σε σχέση με τα προηγούμενα και τα επόμενα πλάνα, επιτυγχάνει μια αισθητηριακή διαφοροποίηση στην σπεικόνιση των ταξικών αντιθέσεων. Διότι, κατόπιν, μεταφερόμαστε στο εργοστάσιο όπου δουλεύει η σιόρα Επιστήμη, και η φωνή του αφηγητή μας μιλά για τον μόχθο της προλεταρίας μάνας. Αυτά τα πλάνα παραπέμπουν μάλιστα στις πρώτες κινηματογραφικές εικόνες των αδελφών Λιμιέρ, την έξοδο των εργατών από το εργοστάσιο.

Με μουσική υπόκρουση το «Πέρασμα του χρόνου», περιδιαβαίνουμε τους δρόμους της αγοράς, καθώς η Επιστήμη επιστρέφει σπίτι. Στο φτωχικό της πάλι μετρά τα χρήματα που θα βγάλει από τα καλάθια που πλέκει η Ρήνη. Καθώς η Μαρκετάκη συνθέτει σταδιακά τους διαφορετικούς χωροχρόνους της ταινίας, ο ανθρωπολογικός κοινοτιστικός χώρος της ταβέρνας στα επόμενα πλάνα είναι σημαντικός για την αισθητηριακή σύνθεση του συνόλου. Ο μέθυσος πατέρας ξημεροβραδιάζεται στην ταβέρνα, κι εκεί ο Αντρέας κάθε τόσο τον ρωτά πόση προίκα δίνει η σιόρα Επιστήμη στη Ρήνη. Στην ταβέρνα, όμως,

οι άνδρες συζητούν για οικονομία και πολιτική αλλά και τραγουδούν αριέτες, μικρά επτανησιακά τετράστιχα που εξυμνούν, τι άλλο, την αγάπη. Οι μουσικές αυτές παρεμβολές στο ανθρωπολογικό τοπίο της ταβέρνας είναι κατεξοχήν σχήματα έλξης, που ενδυναμώνουν αισθητηριακά και εκφραστικά την ταινία. Επίσης, στον χώρο της ταβέρνας ακούγεται για πρώτη φορά το «ανάθεμα τα τάλαρα!» από τον Αντρέα, μια επιφώνηση που, καθώς θα επαναληφθεί, συμπεκνώνει λεκτικά το νόημα της ταινίας.

Έπειτα, σε ένα ηλιόλουστο κερκυραϊκό τοπίο της κυριακάτικης σχόλης, κανταδόροι τραγουδούν εντός πεδίου το ομώνυμο τραγούδι της ταινίας, ενώ οι πληβείες γυναίκες κουτσομπολεύουν για προίκες και γάμους. Με παράλληλο μοντάζ μεταφερόμαστε στο σπίτι της Ρήνης, όπου ο Αντρέας έχει παραβιάσει τον κώδικα της τιμής και της ντροπής και έχει περάσει το κατώφλι του σπιτιού. Όταν η παράβαση αυτή φτάνει στα αυτιά της σιόρας Επιστήμης, αυτή τρέχει για να σώσει την υπόληψη του φτωχού, πλην τίμιου, σπιτικού της. Μέσα στο σπίτι, υπό τα βλέμματα των κουτσομπόλων, ο Αντρέας θα ζητήσει τώρα χίλια τάλαρα, αντί για τριακόσια, και η Ρήνη θα πει χαρακτηριστικά: «Δουλευτάδες → είμαστε, ποιον έχουμε ανάγκη.»

Στη συνέχεια, ο Αντρέας θα «κλέψει» τη Ρήνη και την παρθενιά της και θα την αφήσει «αστεφάνωτη» και έγκυο και, ως εκ τούτου, ατιμασμένη και εγκλωβισμένη στο υποθηκευμένο αρχοντικό του. Στον ηθικό εγκλωβισμό της Ρήνης η Μαρκετάκη παρεμβάλλει άλλα δύο σχήματα έλξης. Ο κερκυραϊκός καρνάβαλος επισκέπτεται τη γειτονιά, και οι εικόνες της ηθικής έκπτωσης και του κοινωνικού αποκλεισμού της Ρήνης υπογραμμίζονται έμμεσα και εξ αντανάκλασης από τα τραγούδια, τους χορούς και τα καυστικά σχόλια των μασκαράδων, προοιωνίζοντας όμως και αισθητηριακά την αντιστροφή που θα ακολουθήσει, όπου τα «μασκαραλίκια» του Αντρέα δεν θα γίνουν πλέον ανεκτά. Το καρναβαλικό τσούρμο τραγουδά: «Να ζήσει ο καρνάβαλος, απόψε θα πεθάνει!». Ένα άλλο βράδυ, καθώς η Ρήνη ξαγρυπνά κλεισμένη στο αρχοντικό και κοιτάζει στον καθρέφτη το σώμα της που κυοφορεί, ακούει από το παράθυρο τον ύμνο της Διεθνούς των εργατών, τραγουδισμένο από ποπολάρους. Από την εκτός πεδίου μουσική μεταφερόμαστε στο παραλιακό τοπίο, με την εικόνα των προλετάρων που τραγουδούν την αυγή για της «γης τους κολασμένους». Ούτε η (ώρα ούτε το άσμα της εργατικής χειραφέτησης που επιλέγει η Μαρκετάκη είναι) τυχαία για την αντιστροφή με την οποία καταλήγει η ταινία.

Στο τέλος, στην αγορά, ο ξεπεσμένος Αντρέας έχει γίνει ψαράς και δέχεται την επίθεση της ντροπιασμένης μάνας σιόρας Επιστήμης. Όταν εκείνη συλλαμβάνεται από τη χωροφυλακή, ενδίδει και του δίνει τα χίλια τάλαρα για να ξεπλύνει την ντροπή, αναφωνώντας, άλλη μία φορά, «ανάθεμα τα τάλαρα!» Η Ρήνη, όμως, αρνείται να τον παντρευτεί και αποφασίζει ότι θα πάει στη μεγαλούπολη να δουλέψει σε εργοστάσιο και να μεγαλώσει το παιδί της. «Ανάθεμα

τα τάλαρα!» αναφωνεί πάλι ο Αντρέας. Στους τίτλους τέλους επαναλαμβάνεται το ομώνυμο τραγούδι, «Τιμή δεν έχει η αγάπη, τιμή δεν έχει και η ζωή...», στο οποίο συναρμολογούνται εκφραστικά η προνεωτερική έννοια της τιμής με τη νεότερη χρηματική αξία αλλά και το κάλεσμα για μια ρομαντική επαναμάγευση του κόσμου.

Με αυτή τη σύντομη και, αναγκαστικά, περιορισμένη ανάγνωση, επιχειρώ να δείξω, σε ένα πρώτο επίπεδο, ότι ο αφηγηματικός ρεαλισμός της ταινίας πραγματώνεται σε συστοιχία με μια αισθητηριακή προσέγγιση. Η Μαρκετάκη δείχνει την ιστορία μέσω οπτικοακουστικών αισθητηριακών σχέσεων, οι οποίες διέπουν την ανάπτυξη των χαρακτήρων: το αρχοντικό και η κλασική μουσική σε σχέση με το εργοστάσιο και το φτωχικό σπίτι· ο κοινοτιστικός χώρος της ταβέρνας, με τις κουβέντες για την πολιτική, τις γαμήλιες πρακτικές αλλά και τις επτανησιακές ερωτικές αριέτες· το ηλιόλουστο κερκυραϊκό τοπίο της σκόλης και του κουτσομπολιού, κινηματογραφημένο με αισθητική του μοντέρνου ζωγράφου Νικόλαου Λύτρα<sup>14</sup>, και το τραγούδι της ταινίας, τραγουδισμένο από κανταδόρους· ο ανατρεπτικός κερκυραϊκός καρνάβαλος· η χειραφετησιακή Διεθνής το χάραμα και, τέλος, η μεταστοιχείωση του πολιτικού και αισθητικού νοήματος της ταινίας στο επαναλαμβανόμενο επιφώνημα «ανάθεμα τα τάλαρα!»

Το «ανάθεμα τα τάλαρα!» είναι ένα αναστοχαστικό σχήμα λόγου, το οποίο επιπλέον έρχεται σε αντίστιξη και έπειτα μεταστοιχείωνεται στην επωδό του τραγουδιού «Τιμή δεν έχει η αγάπη, τιμή δεν έχει κι η ζωή...» Στο οπτικοακουστικό συνεχές της ταινίας το τραγούδι ακούγεται στους τίτλους αρχής και τέλους και εντός πεδίου της εικόνας ως επτανησιακή καντάδα, και αποτελεί μια βασική συνιστώσα της αισθητηριακής σύνθεσης της ταινίας. Ωστόσο, θεωρώ ότι το τραγούδι, ενώ είναι αναπόσπαστο μέρος της οπτικοακουστικής σύνθεσης, αποκτά μια αυτόνομη διάσταση που υπερβαίνει τα δρώμενα και έτσι προσδίδει ένα ανώτερο ηθικό-αισθητικό νόημα στην ταινία. Δεν λέω ότι μπορεί να σταθεί από μόνο του, αλλά ότι η μουσική συμπυκνώνει άμεσα το νόημα της αγάπης που υπερβαίνει την εκποίησης της, κι έτσι, συνοδεύοντας τη ρεαλιστική, αισθητηριακή και ποιητική αφήγηση, διανοίγει μουσικά την ταινία προς την αισθητική έκφραση της δύναμης της αγάπης. Με άλλα λόγια, το τραγούδι δεν κάνει την ταινία να μιλά πιο πολύ για την αγάπη παρά για το χρήμα και δεν αναφέρεται ανιστορικά και ρομαντικά απλώς στο συναίσθημα. Το τραγούδι αυτό, σύνθεση τριών δυναμικών καλλιτεχνιδων, ως η μουσική συνιστώσα της ταινίας,

14. Είχε πει η Μαρκετάκη: «Η ταινία είναι η αισθητική του Λύτρα», Κυριακίδης, *Τώνια Μαρκετάκη*, ό.π., σ. 49. Ο Νικόλαος Λύτρας, με τα σαρκώδη χρώματα στην απόδοση του ελληνικού φωτός, είναι ένας από τους πιο σημαντικούς ζωγράφους του ελληνότροπου μοντερνισμού των αρχών του 20ού αιώνα. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι η διεύθυνση φωτογραφίας είναι του Σταύρου Χασάπη.



είναι μέρος του σύνολου της και, ως εκ τούτου, συναρμόζεται με τη νοηματική και αισθητηριακή εκδίπλωση των εννοιών της τιμής, της χρηματικής αξίας και της έμφυλης διαφοράς. Δεδομένης της συναρμογής του στην ταινία, την ίδια στιγμή, όμως, το τραγούδι στη σχετική μουσική αυτονομία του ιστορικοποιεί εκ νέου τη ρομαντική έννοια της αγάπης και ακούγεται σαν κέλευσμα για την επανάμαγευση του κόσμου, ως μια έξοδος από την ιστορία της έμφυλης κυριαρχίας.

Τα παραπάνω δεν αποσκοπούν μόνο στη δικαίωση της Μαρκετάκη ως δημιουργού –κι όχι αποκλειστικά ως «γυναίκας δημιουργού»–, αλλά προσβλέπουν και στην ανάπτυξη μιας κινηματογραφικής παιδαγωγικής και αρχειοθέτησης, η οποία αναμφισβήτητα θα πρέπει να παραμένει σε διάλογο με τις φεμινιστικές θεωρίες και την πολιτισμική κριτική, αλλά θα μπορεί να συναρθρώνει, πέρα από ζητήματα πολιτισμικών αναπαραστάσεων και αφηγηματικών συμβολισμών, μορφολογικές, ειδολογικές, αισθητηριακές και αισθητικές ερμηνευτικές πολιτικές του ελληνικού κινηματογραφικού αρχείου. Σε διάλογο με τη «συν-αισθηματική στροφή», την «αρχειακή στροφή» και την «αναταραχή αρχείου»<sup>15</sup> στις ανθρωπιστικές επιστήμες, που αμφότερες νοηματοδοτούν εκ νέου τη σωματικότητα, θεωρώ ότι μπορούμε πλέον να προσεγγίσουμε τις ταινίες με περισσότερο υλιστικές και ενσώματες σημειωτικές, καθώς πλέον δεν θα παραγνωρίζουμε ότι ίδιον των κινηματογραφικών εικόνων είναι και μια αισθητηριακή επιτελεστικότητα που διεγείρει ενσώματα την αντίληψη και τη συν-αίσθηση ή τη σινε-αίσθηση<sup>16</sup> των θεατών.

Στο πλαίσιο ενός πρώτου σχεδιάσματος ενός κουήρ ελληνικού αρχείου σινε-αισθήματων, θα έχει ενδιαφέρον να διερωτηθούμε, ενδεικτικά, πώς οι κινηματογραφικές συγκινήσεις του πόθου (όχι απλώς ως αναπαραστάσεις) στα δημοφιλή μελοδράματα της Μαρίας Πλυτά αναβλύζουν από τις αλλαγές στις έμφυλες και οικογενειακές σχέσεις στις δεκαετίες του '60 και '70· πώς η Φρίντα Λιάππα αξιοποιεί στο έργο της το κινηματογραφικό καθράρισμα, το σκοτάδι και το φως, για να συναρμόσει στο είδος του μελόδραματος, εκτός από τον

15. Η έννοια του affect, η οποία έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως συν-αίσθημα, δεν αναφέρεται στα ιδιωτικά και εσωτερικά συναισθήματα, αλλά σε αυτό που διαβιώνει επιθυμητικά και αισθητηριακά στα σώματα και διαμεσολαβεί τη σχέση ανάμεσα στο κοινωνικό, το ατομικό και το συλλογικό. Βλ. ενδεικτικά Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula, Kostas Yannakopoulos, «Towards a New Epistemology: The 'Affective Turn'», *Historien*, τχ. 8, 2008, σ. 5-16· Ειρήνη Αβραμοπούλου (επιμ.), *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό. Υποκειμενικότητες, εξουσίες και ανισότητες στο σύγχρονο κόσμο* (μτφρ. Ουρανία Τσιάκαλου), Νήσος, Αθήνα 2017. Για την «αρχειακή στροφή» και «την αναταραχή αρχείου», βλ. Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια*, ό.π.

16. Για περισσότερο ενσώματες και συν-αισθηματικές προσεγγίσεις του κινηματογράφου, βλ. ενδεικτικά Steven Shavero, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Μιννεάπολις 1993· Patricia MacCormack, *Cinesexuality*, Ashgate, Όλντερσοτ 2008· Gregory Flaxman, «Once More, with Feeling: Cinema and Cinesthesia», *SubStance*, τ. 45, τχ. 3 (2016), σ. 174-189.

πόθο, τα κενά του πόθου που γεμίζουν με πένθος, ενοχή και μοναξιά, αλλά και πώς δίνεται μια υπόσχεση εξόδου από αυτά· ή ακόμα πώς το ανοικείο ως συν-αίσθημα στο πειραματικό έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη επιτυγχάνεται οπτικοακουστικά και διακειμενικά και πώς λειτουργεί χειραφετησιακά για την κινηματογραφική και τη γυναικεία ενσώματη γραφή. Επίσης, αν θα πρέπει να αποφύγουμε να περιχαρακωθούμε αποκλειστικά σε γυναίκες δημιουργούς, και να σταθούμε στη δεκαετία του '80, να διερευνήσουμε πώς *Το στίγμα* (1982) του Παύλου Τάσιου προσφέρεται για την ανάγνωση του συν-αισθήματος στις διατομές σεξουαλικότητας, αναπαραγωγής και ετεροκανονικότητας· πώς η *Ρεβάνς* (1983) του Νίκου Βεργίτη, εκτός από μια απελεύθερη γυναικεία σεξουαλικότητα, ενσωματώνει την κινηματογραφοφιλία και το αρχείο στην αφήγηση και, τέλος, πώς η *Βακχεία της Μανίας* (1985) του Γιώργου Πανουσόπουλου προκύπτει από μια παθιασμένη αξιοποίηση κινηματογραφικών τεχνικών και παραπέμπει σε μια σύγχρονη τελετή αντίστασης.