ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ
ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

35ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

II-000000002017

ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

Επιλογή και γενική επιμέλεια: Αχιλλέας Κυριακίδης

35ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε
με την ευκαιρία του αφιερώματος
στην Τώνια Μαρκετάκη
στα πλαίσια του 35ου Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,
με τη συνεργασία
της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών
(Νοέμβριος 1994).

**Η διεύθυνση του Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,
η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών
και ο επιμελητής της έκδοσης
ευχαριστούν θερμά
για την αμέριστη συμπαράσταση
την κα Άννα Μαρκετάκη
και για την πολύτιμη βοήθεια
τον Βαγγέλη Κατσιγιάννη.**

Υπεύθυνοι της έκδοσης

Καλλιτεχνική επιμέλεια: Ερσίλια Μπαχάουερ.
Τυπογραφική επιμέλεια: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.
Φωτοστοιχειοθεσία: Μαύρα Γράψα - Αφροδίτη Φίλωνος.
Εκτύπωση: ΦΩΤΟΛΙΟ ΕΠΕ.
Βιβλιοδεσία: Δ. Κωνσταντίνου.

© Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος *του Μιχάλη Δημόπουλου* 8
Πρόλογος *του Ντίνου Κατσουρίδη* 9

(Αυτο)βιογραφικό σημείωμα 11
Χρονολογικό Εργοβιογραφικό 12

Η πράξη της ζωής και η πράξη της τέχνης
του Αχιλλέα Κυριακίδη 16

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΟΜΟΣ
Ζενερίκ, σύνοψη 33
Το σενάριο 33

ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΙΑΙΟΣ
Ζενερίκ, σύνοψη 36
Απόσπασμα σεναρίου 39
Αποσπάσματα κριτικών 40

Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ
Ζενερίκ, σύνοψη 42
«Η δημιουργικότητα ως φυσικό φαινόμενο»
(συνέντευξη) 42

ΚΡΥΣΤΑΛΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ
Ζενερίκ, σύνοψη 49
Κύκλος και φωτιά
της Τώνιας Μαρκετάκη 50
«Ο έρωτας είναι ζωή – γι' αυτό πεθαίνει»
(συνέντευξη) 53

Η Τώνια Μαρκετάκη άφησε ένα κινηματογραφικό έργο που μπορεί μεν να είναι μικρό από πλευράς ποσότητας –τρεις μόνο ταινίες μεγάλου μήκους και μία μικρού–, αποτελεί όμως μια πλούσια κατάθεση αισθημάτων, συγκινήσεων και εικόνων. Κατά κάποιο τρόπο, η Μαρκετάκη εκπροσωπεί την τραγωδία και την ανάταση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, τη δύσκολη και ανιδιοτελή πορεία του.

Ήταν, ακριβώς, ένας άβολος και ανιδιοτελής άνθρωπος, μια δημιουργός προσφοράς καί θυσίας, μια κινηματογραφίστρια ευαίσθητη στην κοινωνική αγωνία και ανοιχτή στις αισθητικές αναζητήσεις της τέχνης της. Από τον Ιωάννη τον βίαιο, *πολύτιμη κατάθεση στη δύσκολη πορεία της εγχώριας κινηματογραφίας, ώς την* Τιμή της αγάπης, *κινηματογραφική προσέγγιση του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, και τις* Κρυστάλλινες νύχτες *του ερωτισμού και της υπαρξιακής απόγνωσης, η Μαρκετάκη ήταν πάντα μια σκηνοθέτις που δεν συμβιβάστηκε με τις προσωπικές της κατακτήσεις και αφουγκράστηκε τα μικρά και τα μεγάλα πάθη του ελληνικού κινηματογράφου.*

Κι όταν χρειάστηκε, γενναία όπως πάντα και περήφανη, αντιμετώπισε και τη Χούντα και τις μικρότητες της ελληνικής κινηματογραφικής πιάτσας. Η οργή της έκρυβε τη βαθιά της πίκρα, το σκληρό μαράζι της για την περιπέτεια αυτού του τόπου και του δικού της χώρου.

Θα την θυμόμαστε.

Μιχάλης Δημόπουλος
Διευθυντής Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Η Τώνια της Τιμής της αγάπης *δεν είναι πια κοντά μας.*

Ιωάννης ο βίαιος, Η τιμή της αγάπης, Κρυστάλλινες νύχτες *και μιά σημαντικότατη τηλεοπτική παρουσία, το* Λεμονόδασος, *ήταν αρκετά για να καταδείξουν σε όλους –ακόμα και στους εμπαθείς– το μέγεθος του ταλέντου και το ήθος ενός ανθρώπου που σεβάστηκε, αλλά και υπερασπίστηκε με πάθος, όχι μόνο τη δική του προσωπική ελευθερία ως δημιουργού, αλλά –σε χαλεπούς καιρούς– και την ελευθερία όλων μας. Είχε αρετήν και τόλμην.*

Η Τώνια της Τιμής της αγάπης *έφυγε νωρίς, κι αυτό ήταν τό τίμημα της αγάπης της για τον κινηματογράφο· γιατί η τελευταία ταινία της κυριολεκτικά της πήρε τη ζωή. Μια ταινία γύρισε, και ξαφνικά βρέθηκε χειρότερα κυνηγημένη απ' ό,τι τον καιρό της χούντας. Μια ταινία γύρισε κι αναγκάστηκε να ξεπουλήσει ό,τι είχε και δεν είχε, να χαθεί απ' το πρόσωπο της γης, να κρύβεται σαν φυγόδικος για το μοναδικό και μεγάλο της έγκλημα: την αγάπη της για τον κινηματογράφο.*

Η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης τιμούν σήμερα την αδικοχαμένη Τώνια, κι ίσως είναι μια καλή ευκαιρία –αν θέλουμε να συνεχίσουμε να έχουμε εθνικό κινηματογράφο κι όχι να θρηνούμε θύματα– να σταματήσουμε και να σκεφτούμε σοβαρά. Να σκεφτούμε και να πράξουμε όλοι μας: το Υπουργείο Πολιτισμού, το Κέντρο Κινηματογράφου, οι επαγγελματικοί φορείς του χώρου. Ας ξεκινήσουμε με το ν' αναγκάσουμε, επιτέλους, τα κρατικά και ιδιωτικά κανάλια, που σκύλεψαν και σκυλεύουν το σώμα και το αίμα του ελληνικού σινεμά, να συνειδητοποιήσουν το δικό τους τεράστιο κομμάτι ευθύνης και να τιμήσουν κάποιες στοιχειώδεις υποχρεώσεις τους.

Η ΕΕΣ υποκλίνεται ευλαβικά μπροστά στο ταλέντο και το πελώριο πάθος τής Τώνιας Μαρκετάκη για τη δημιουργία και τη ζωή, και υπόσχεται να επανέλθει σύντομα με μια πλήρη βιοφιλμογραφική έκδοση, με αναφορά όχι μόνο στο κινηματογραφικό, αλλά και στο εκτεταμένο τηλεοπτικό, ραδιοφωνικό, θεατρικό, φιλοσοφικό και μεταφραστικό έργο της.

Ντίνος Κατσουρίδης
Πρόεδρος Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών

(ΑΥΤΟ)ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Σπούδασε κινηματογράφο στο IDHEC. Ξεκίνησε την ένταξή της στον ελληνικό χώρο ως δημοσιογράφος και κριτικός κινηματογράφου στις εφημερίδες «Δημοκρατική Αλλαγή», «Το Βήμα» και στο περιοδικό «Ταχυδρόμος». Το 1967, έκανε την πρώτη ταινία της μικρού μήκους (*Ο Γιάννης και ο δρόμος*)· την ίδια χρονιά, φυλακίστηκε κι εξορίστηκε. Δούλεψε στην Αγγλία, ως βοηθός μοντέρ, και στο Αλγέρι, ως σκηνοθέτης εκπαιδευτικών ταινιών για αγράμματους αγρότες. Το 1973, έκανε την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της *Ιωάννης ο βίαιος* (βραβεία σκηνοθεσίας, σεναρίου, α΄ ανδρικού ρόλου). Το 1976, μια επόμενη ταινία ξεκινά και δεν ολοκληρώνεται (ήθελε να είναι επιστημονικής φαντασίας στην Ελλάδα εκείνης της εποχής). Μεταφράζει βιβλία και εκλαϊκευτικά επιστημονικά άρθρα για λαϊκά περιοδικά. Δουλεύει ως βοηθός τού διευθυντή της ΕΡΤ, παραιτείται, κι όταν παραιτείται και ο διευθυντής, σκηνοθετεί το *Λεμονόδασος*, κινηματογραφημένη σειρά πάνω στο μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη. Σκηνοθετεί για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και το Θεατρικό Εργαστήρι της Θεσσαλονίκης, ενώ το σενάριο για την *Τιμή της αγάπης* απορρίπτεται δύο φορές από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Όταν, κάποτε, εγκρίνεται, η ταινία γυρίζεται (το 1983), παίρνει επτά Κρατικά Βραβεία (μεταξύ αυτών και το βραβείο σεναρίου) και το Βραβείο Καλύτερης Μεσογειακής Ταινίας, και καταχωρείται στο *International Film Guide* ως μία από τις δέκα καλύτερες ελληνικές ταινίες από το 1960 και μετά. Η επόμενη ταινία της διακόπτεται ένα μήνα πριν την έναρξη των γυρισμάτων, και η Μαρκετάκη ξαναδουλεύει ως μεταφράστρια, μοντέζ κ.λπ. Η μετάφρασή της της *Αντιγόνης* σκηνοθετείται από τον Πάνο Γλυκοφρύδη, ενώ η ίδια σκηνοθετεί το *Φονιά* του Ευθυμιάδη για το Θέατρο Πολίχνης της Θεσσαλονίκης. Το σενάριο για τις *Κρυστάλλινες νύχτες* απορρίπτεται, εγκρίνεται, ξανα-απορρίπτεται, ξανα-εγκρίνεται και, τελικά, παίρνει Κρατικό Βραβείο τον Ιανουάριο του 1992, ενώ κατατροπώνεται από τους κριτικούς τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου.

(1993)

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

1960-1964	Σπουδές στό Παρίσι: Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) – Ecole d'art dramatique du T.N.P. (Theâtre National Populaire) υπό τή διεύθυνση του Georges Wilson.
1964-1967	Εργάζεται στην Αθήνα ως καλλιτεχνική συντάκτις, διευθύντρια σελίδας «Γραμμάτων και Τεχνών», κριτικός κινηματογράφου, για τα έντυπα «Δημοκρατική Αλλαγή», «Το Βήμα» και «Ταχυδρόμος».
1967	Πρώτη ταινία (μικρού μήκους): *Ο Γιάννης και ο δρόμος*. Φυλακή, καταδίκη με αναστολή, εξορία.
1968-1971	Λονδίνο-Παρίσι-Αλγέρι: Βοηθός σκηνοθέτη και βοηθός μοντέρ στις ταινίες *One plus one* του Jean-Luc Godard και *What?* του Nicholas Ray. Τρία εκπαιδευτικά ντοκιμαντέρ για αγρότες, για λογαριασμό του Υπουργείου Γεωργίας της Αλγερίας.
1973	*Ιωάννης ο βίαιος*: Παραγωγή, Σενάριο, Σκηνοθεσία. Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Βραβεία σκηνοθεσίας, σεναρίου και α΄ ανδρικού ρόλου.
1974	Ο *Ιωάννης ο βίαιος* εκπροσωπεί την Ελλάδα στα Φεστιβάλ Βερολίνου και Σαν Ρέμο.
1975	*Νίσυρος*: Ντοκιμαντέρ.
1977	Εργάζεται ως Βοηθός Γενικού Διευθυντή Τηλεόρασης.
1978	*Λεμονόδασος*: Τηλεοπτική σειρά 9 επεισοδίων.
1979	*Επίδαυρος*: Ντοκιμαντέρ. Κυκλοφορεί σέ μετάφρασή της *Το κάλεσμα της άγριας φύσης* του Jack London.
1980	*Το τέλος* του Γ. Χριστοφιλάκη, στο Κ.Θ.Β.Ε. *Ένα παράξενο απόγευμα* του Α. Δωριάδη, στο Κ.Θ.Β.Ε. Μετάφραση: *Οιδίπους τύραννος*.
1976-1980	Συνεργασία με την εκπομπή «Παρασκήνιο».
1981	*Μακαρόνια με κέτσαπ*, Θεατρικό Εργαστήρι, Θεσσαλονίκη.

Κυκλοφορεί σε μετάφραση της *Ο Ναζισμός, μυστική εταιρεία* του Β. Γκέρσον.

1982 Μετάφραση: *Επτά επί Θήβαις*.
Κυκλοφορούν σε μετάφραση της οι *Αισθητικοί στοχασμοί* του Guillaume Apollinaire.

1983 *Η τιμή της αγάπης*: Παραγωγή, Σενάριο, Σκηνοθεσία.
Κρατικά Βραβεία Υπουργείου Πολιτισμού 1983: σεναρίου, σκηνοθεσίας, καλύτερης ταινίας, φωτογραφίας, μουσικής, α΄ γυναικείου ρόλου, μακιγιάζ και κοστουμιών.

1984 *Η τιμή της αγάπης* εκπροσωπεί την Ελλάδα στα Διεθνή Φεστιβάλ: Μονάχου, Λος Άντζελες, Ρίο, Κορσικής.
Βραβείο καλύτερης μεσογειακής ταινίας (Χρυσό Κλαδί Ελιάς), Φεστιβάλ Μπαστιά (Κορσική).
Αναφορά στο *International Film Guide* ως μία από τις δέκα καλύτερες ελληνικές ταινίες από το 1960 και μετά.

1987 *Ο φονιάς* του Μ. Ευθυμιάδη, Δημοτικό Θέατρο Πολίχνης, Θεσσαλονίκη.
Μετάφραση: *Αντιγόνη*.

1989 Ανεβαίνει από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας η μετάφρασή της της *Αντιγόνης*, σε σκηνοθεσία Πάνου Γλυκοφρύδη.

1992 *Κρυστάλλινες νύχτες*: Παραγωγή, Σενάριο, Σκηνοθεσία.
Κρατικά Βραβεία Υπουργείου Πολιτισμού 1992: σεναρίου, καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, φωτογραφίας, κοστουμιών.
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1992: Βραβείο α΄ γυναικείου ρόλου (Τάνια Τρίπη) και κοστουμιών.

1993 Οι *Κρυστάλλινες νύχτες* εκπροσωπούν την Ελλάδα σε 20 Διεθνή Φεστιβάλ, μεταξύ των οποίων: Κάννες, Σικάγο, Νέα Υόρκη, Μπαστιά, Δελχί, Κων/πολη κ.λπ.

Δεύτερο Βραβείο (Ασημένιο Κλαδί Ελιάς) Καλύτερης Μεσογειακής Ταινίας, Βραβείο της Διεθνούς Ομοσπονδίας Αιθουσών Τέχνης και Δοκιμίου, Βραβείο Καλύτερης Μουσικής Μεσογειακής Ταινίας.

1994 Μετάφραση: *Ορφικά* [ημιτελής].

Η Πραξη Της Ζωης
Και Η Πραξη Της Τεχνης

Η ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

του Αχιλλέα Κυριακίδη

Το Αετοπούλειο Πολιτιστικό Κέντρο του Δήμου Χαλανδρίου υπήρξε το πρώτο πνευματικό ίδρυμα που τίμησε την Τώνια Μαρκετάκη *εν ζωή*· στις 4 Μαρτίου 1992, στα πλαίσια του αφιερώματος του Αετοπούλειου στις «Γυναίκες της Δημιουργίας και της Σκέψης». Το κείμενο που παρατίθεται εδώ, βασίστηκε εν πολλοίς στο μακροσκελέστερο κείμενο της κεντρικής ομιλίας εκείνης της εκδήλωσης, στην οποία μίλησαν ακόμα ο σκηνοθέτης Γιάννης Σμαραγδής και η ίδια η Τώνια Μαρκετάκη. Τέσσερις περίπου μήνες αργότερα (στις 13 Ιουλίου), η ίδια ομιλία επαναλήφθηκε στο «Σινέ Παράδεισος» του Κορυδαλλού, όπου, με πρωτοβουλία του τοπικού Πνευματικού Κέντρου, προβλήθηκε για πρώτη φορά δημοσία η ταινία *Κρυστάλλινες νύχτες* και τιμήθηκε η σκηνοθέτις της.

Οφείλω να ομολογήσω πως, και τις δυο φορές που μου προτάθηκε να παρουσιάσω την Τώνια Μαρκετάκη –δηλαδή, από το Αετοπούλειο Πολιτιστικό Κέντρο και από το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Κορυδαλλού–, *έσπευσα* να δεχθώ την πρόσκληση· μ' άλλα λόγια, έσπευσα να υποταγώ άνευ όρων στην αγάπη μου για την Τώνια και στη βαθιά εκτίμησή μου στο έργο της Μαρκετάκη. Τα άλλα –η συστολή, η αμηχανία, ο προβληματισμός– ήρθαν, όπως πάντα, αργότερα. Και μιλώ για αμηχανία, για συστολή, για προβληματισμό, γιατί έχω πλήρη επίγνωση του πόσο –εξ ορισμού, ενδεχομένως– μάταιο είναι να παρουσιάζεις από καθέδρας έναν καλλιτέχνη, όταν είναι πλέον ή βέβαιον ότι αυτός ο καλλιτέχνης αγωνιά επί χρόνια να πλάσει ένα έργο που να μιλά *το ίδιο* για το δημιουργό του, που να εμπεριέχει *πλήρως* το δημιουργό του, όπως και ο δημιουργός το εμπεριείχε πριν το πλάσει, που να 'χει τη δύναμη ν' αντιπαρέρχεται –αν όχι να περιφρονεί– εκ προοιμίου οποιεσδήποτε «ερμηνείες» και βαθυστόχαστες ή μη αναλύσεις. Αυτά, ως προς τον καλλιτέχνη και το έργο του· όσο για τον άνθρωπο, έχω να πω ότι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο προβληματισμός μου άγγιξε τα όρια του πανικού, όταν συνειδητοποίησα, ανακεφαλαιώνοντας τη φιλία μας, ότι η Τώνια Μαρκετάκη διέθετε μια οξύτατη αίσθηση του χιούμορ και, πάνω απ' όλα, ήταν από τους ελάχιστους Έλληνες, ικανούς να καθηλώνουν το συνομιλητή τους και να μετατρέπουν μια απλή συζήτηση σε απολαυστική εμπειρία, και μια απλή συνέντευξη σ' ένα κείμενο-πρότυπο ακριβολογίας, ευστοχίας, σεμνότητας και, επιτέλους, χυμώδους και ορθού νεοελληνικού λόγου.

Στην περίπτωση, όμως, του Αετοπούλειου, βρισκόμουν αντιμέτωπος και μ' ένα άλλο –λεπτό– πρόβλημα, που είχε να κάνει με τη γενική επικεφαλίδα των εκδηλώσεων. «Ορθώς τιμάται» σκέφτηκα, «η Τώνια Μαρκετάκη, ορθώς τιμάται στα πλαίσια ενός αφιερώματος με γενική επικεφαλίδα "Γυναίκες Δημιουργοί", απ' τη στιγμή που ουδείς μπορεί να της αμφισβητήσει ούτε τη μία ούτε την άλλη ιδιότητα, όμως ο κινηματογράφος της, προς μεγίστην απογοήτευσιν των απανταχού ταξινο-

μητών της τέχνης, πόρρω απέχει από του να πρέπει ή να μπορεί να χαρακτηριστεί "γυναικείος". Όπως μάλιστα είχε δηλώσει κατ' επανάληψιν και η ίδια, ουδόλως θα συμφωνούσε σε μια ενδεχόμενη παρουσίαση ταινίας της στα διάφορα Φεστιβάλ Γυναικείου Κινηματογράφου που πραγματοποιούνται ανά τον κόσμον, εν ονόματι κι εγώ δεν ξέρω ποιας διεστραμμένης φεμινιστικής αίρεσης.» Ήθελα να πω, ότι η Τώνια Μαρκετάκη είχε ματώσει πάρα πολύ για κάθε ταινία της, για να την αφήσει να εκτίθεται ως το αξιοπερίεργο υποπροϊόν μιας δήθεν απελεύθερης κάστας· γιατί, είτε πρόκειται για άντρα είτε για γυναίκα, το αίμα κάθε καλλιτέχνη είναι ίδιο.

Η Τώνια Μαρκετάκη έμενε στην Αθήνα. Η προτελευταία της διεύθυνση, πριν αποφασίσει να μετακομίσει για τελευταία φορά, υπό την πίεση ημερών και νυχτών που δεν ήταν διόλου «κρυστάλλινες», ήταν στο Παγκράτι, στην οδό Τελεσίλλης 23. Στους εραστές των συμπτώσεων, όπως ο γράφων, αυτή η διεύθυνση προκαλεί αμέσως μια γνώριμη φαγούρα, ένα γαργάλημα, που αρκεί για να ξυπνήσει μέσα μας το πάντα ενεργό ηφαίστειο της καββαλιστικής και μεταφυσικής σκέψης. Είναι, φυσικά, σε όλους γνωστό ότι η Τελέσιλλα, αρχαία ελληνίδα ποιήτρια, ηγούμενη ενός λόχου γυναικών, κατατρόπωσε τους Σπαρτιάτες που πολιορκούσαν το Άργος επί ματαίω, και ότι, όταν κάποτε πήγε στους Δελφούς για να συμβουλευτεί τον Απόλλωνα επί θέματος της υγείας της, πήρε τον καταπληκτικό χρησμό: «Μούσας θεραπεύειν». Η φράση αποτελεί πρόδρομο, φαντάζομαι, των σημερινών χρησμών που δίνουν ακριβά αμειβόμενοι ψυχαναλυτές σε γυναίκες που σπεύδουν να τους συμβουλευτούν επί θεμάτων της ζωής τους. Πολύ έγκαιρα, πολύ δηλαδή πριν η Τώνια Μαρκετάκη φανταστεί καν τον εαυτό της οριζοντιωμένο στον καναπέ ενός ψυχαναλυτή, αποφάσισε να γίνει σκηνοθέτης· ή, όπως έλεγε η ίδια (κι έχει σημασία αυτό): «Είπα θα γίνω σκηνοθέτης – και έγινα».

Το πρώτο σκέλος της φράσης, το «Είπα θα γίνω σκηνοθέτης», έπεσε σαν βόμβα μεγατόννων στο ταπεινό σπιτικό ενός κοριτσόπουλου 16ετών, εκεί γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '50. Παίχτηκε η γνωστή σε πάρα πολλούς από μας τραγωδία, έπεσαν ολοφυρμοί, οιμωγές, καρδιακές κρίσεις, το κλασικό «Δε θα πας πουθενά». Πήγε. Το 1960, η Τώνια Μαρκετάκη βρίσκεται στο Παρίσι, υπό τους ήχους του φλοίσβου μιας ολόδροσης, αλλά και παλιρροϊκής, nouvelle vague, και γίνεται δεκτή στο Ινστιτούτο Ανωτάτων Κινηματογραφικών Σπουδών, το περίφημο IDHEC. Δεν είναι μόνη – είναι εκεί ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Αλέξης Γρίβας, ο Σταύρος Κωνσταντάρακος, ο Λάμπρος Λιαρόπουλος, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος. Είναι, όμως, η μόνη γυναίκα. Και, φυσικά, δεν την δέχονται στο Τμήμα Σκηνοθετών – ούτε καν στο Τμήμα Οπερατέρ: την εγγράφουν στους Μοντέρ. Αφηγείται η Τώνια Μαρκετάκη: «Μου είχε δηλωθεί ανοιχτά και απροκάλυπτα: "Γυναίκες στη σκηνοθεσία δεν παίρνουμε – μόνο στο μοντάζ". Μετά, λοιπόν, τις εισαγωγικές εξετάσεις, στις οποίες πέρασα όγδοη, αναγκάζομαι να πάω στο Τμήμα του Μοντάζ. Διαπιστώνω απ' την αρχή ότι δεν μου αρέσει να 'μαι σ' έναν σκοτεινό χώρο και να ξύνω το φιλμ· εγώ ήθελα ανοιχτό παράθυρο. Αποφασίζω να πάω στο διευθυντή. Βάφομαι, βάζω τη σχιστή στο πλάι φούστα μου, φοράω τα ψη-

λά μου τα τακούνια για να φαίνομαι όσο το δυνατόν πιο μεγάλη, οπλίζομαι με όλο το θράσος της νεότητας, και να 'μαι στο γραφείο του. "Εντάξει" του λέω, "δεν παίρνετε γυναίκες στη σκηνοθεσία, είστε μισογύνης, ασχέτως αν εγώ, που έρχομαι από μια υπανάπτυκτη χώρα, ούτε που το φανταζόμουν. Δεν μπορείτε να με πάρετε στους σκηνοθέτες; Πάρτε με στους οπερατέρ. Με κοιτάει και μου λέει: "Καλά, είστε τρελή; Είχαμε –πριν δέκα χρόνια, νομίζω– μια περίπτωση σαν και τη δική σας, μια Βουλγάρα, αλλά αυτή τουλάχιστον ήταν ένα κι ογδόντα!"»

Τελικά, την παίρνουν στους οπερατέρ. Παρακολουθεί και κάτι stages τηλεόρασης, θεάτρου, εργαστηρίων και, το 1963, επιστρέφει στην Ελλάδα. Παντρεύεται (ο γάμος της διαρκεί ενάμιση χρόνο), δουλεύει δεκαπέντε μέρες ως βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία *Μίσος* του Βασίλη Παπάζογλου, τρεις μήνες ως δακτυλογράφος στη Βουλή των Ελλήνων, ενάμιση χρόνο στην εφημερίδα «Δημοκρατική Αλλαγή» [χάρη σε μια τυχαία συνάντησή της με τον Φώτο Λαμπρινό (πρώτα ως κριτικός κινηματογράφου και, στη συνέχεια, ως υπεύθυνη της καλλιτεχνικής σελίδας – ιδιότητα, που της επιτρέπει να προσλάβει μεταξύ άλλων και τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, τον Δημήτρη Γκιώνη, τον Φώντα Λάδη και τον Βασίλη Ραφαηλίδη)]· τέλος, ως καλλιτεχνικός ρεπόρτερ και, μετά την αποχώρηση του Κωστή Σκαλιόρα, ως κριτικός κινηματογράφου στην εφημερίδα «Το Βήμα». Ώσπου, γυρίζει την πρώτη της ταινία.

Δεν είναι, βέβαια, η πρώτη σκηνοθέτις στον κόσμο· δεν είναι καν η πρώτη στην Ελλάδα. Έχουν προηγηθεί η Μαρία Πλυτά και η Λίλα Κουρκουλάκου. Πολύ αργότερα, σε μια εξαιρετική συνέντευξή της στην Τασία Χατζή για το περιοδικό «Πάνθεον», η Τώνια Μαρκετάκη δε θα παραλείψει να μνημονεύσει τις δύο προδρόμους και να σταθεί με κατάνυξη στην περίπτωση της Μαρίας Πλυτά, μιας γνήσια λαϊκής δημιουργού, που είχε τολμήσει, στη χώρα της ξιπασιάς και της εκζήτησης, να δηλώσει ότι έγινε σκηνοθέτις για να βγάλει το ψωμί της, και να συνοψίσει την κινηματογραφική αισθητική της με τα λόγια: «Πριν το '60, ο κόσμος ήθελε ηθογραφία· άρα, πλάνο γενικό. Μετά το '60, ήθελε μελό· άρα, "γκρο πλαν"».

Το 1967, λοιπόν, έτος που μπήκε στην Ελλάδα με το δεξί, η Τώνια Μαρκετάκη μπαίνει στον κινηματογράφο με το αριστερό. Η πρώτη της ταινία διαρκεί 20 λεπτά, λέγεται *Ο Γιάννης και ο δρόμος* και θέμα της είναι αυτό που καθένας μπορεί να υποψιαστεί απ' τον τίτλο – καθένας, εκτός από όλους τους άλλους έλληνες σκηνοθέτες που γύριζαν εκείνη την εποχή την πρώτη τους ταινία μικρού μήκους. Καθένας γύριζε τη δική του μυστικά απ' τους άλλους, για να μην του κλέψουν την καταπληκτική ιδέα· αργότερα, όμως, η αμείλικτη Ιστορία του Κινηματογράφου έμελλε ν' αποδείξει ότι όλες τους είχαν το ίδιο θέμα: ένα δρόμο κι έναν άνθρωπο. Στις 22 Αυγούστου του 1967, η Τώνια Μαρκετάκη έχει ραντεβού με τους συνεργάτες της για να δει την τελική κόπια της ταινίας της· να δει, μ' άλλα λόγια, πώς είχε τελικά συγκροτηθεί κινηματογραφικά η ιδέα που είχε συλλάβει. Αντ' αυτού, συλλαμβάνεται η ίδια.

Τέσσερις μήνες στην Ασφάλεια. Σύλβα Ακρίτα, Καλή Δοξιάδη, Ρηνιώ Παπανικόλα, Μάχη Τσουκαλά· κάπου εκεί κοντά, πιο πάνω ή πιο κάτω, ο Κώστας Βρεττά-

4 ετών με τη μητέρα της

Παρίσι, 1962

Ιωάννης ο βίαιος

κος, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Διονύσης Σαββόπουλος. Δικάζεται, καταδικάζεται με αναστολή, παίρνει το αεροπλάνο, Ιταλία, Παρίσι, Μάης του '68, κι επειδή καλή είναι «Η φαντασία στην εξουσία», αλλά μόνο άμα έχεις εξουσία μπορείς να το φανταστείς αυτό, η Τώνια Μαρκετάκη φεύγει για το Λονδίνο, όπου θα μείνει ενάμιση χρόνο. (Ίσως, το μόνο πράγμα στη ζωή της Μαρκετάκη που *δεν* διάρκεσε ενάμιση χρόνο, αλλά πολύ παραπάνω, ήταν η αγωνία της, απ' τη στιγμή που θα οραματιζόταν μια ταινία, μέχρι να τη δει έτοιμη.) Στο Λονδίνο δουλεύει ως βοηθός μοντέρ και, για μικρό χρονικό διάστημα, ως τρίτος βοηθός σκηνοθέτη («έψησα χιλιάδες καφέδες» είπε η ίδια) σε μια ταινία του Godard και σ' ένα κινηματογραφικό σχέδιο του Nicholas Ray, που έμελλε να μείνει (εσαεί) στα σκαριά...

Μετά από ένα μήνα διακοπές στο Μαρόκο, η Τώνια Μαρκετάκη αποφασίζει ότι αρκετή ομίχλη είδε στη ζωή της, κι αφήνει το Λονδίνο για να ζήσει στο Αλγέρι, με μοναδική της συντροφιά τον ήλιο, τ' άσπρα σπίτια και τα σοσιαλιστικά της οράματα. Θέλει να κάνει ταινίες για το πώς πρέπει ν' αρμέγονται οι αγελάδες, και βρίσκει δουλειά στο Τμήμα Λαϊκής Επιμόρφωσης του Αλγερινού Υπουργείου Γεωργίας. Η εμπειρία των δύο ντοκιμαντέρ που γυρίζει εκεί (το ένα για το πώς χρησιμοποιούνται τα λιπάσματα, και το άλλο για μια θανατική αρρώστια που πλήττει τα φοινικόδεντρα των οάσεων), την προσγειώνει βάναυσα σε μια πραγματικότητα που επιτάσσει να μην κάνεις τίποτα, γιατί, αν κάνεις κάτι, ό,τι κι αν είναι αυτό, θεωρείσαι ύποπτος. Τα ντοκιμαντέρ παγώνουν στο τελικό μοντάζ, και παραμένει άγνωστο αν ποτέ κανένας φελάχος έμαθε ότι τα λιπάσματα αυξάνουν μεν την παραγωγή, αφαιρούν όμως τη γεύση απ' τους καρπούς, κι ότι η αρρώστια των φοινικόδεντρων είναι θανατική, γιατί η θεραπεία είναι οικονομικά ασύμφορη...

Στις 29 Μαΐου 1971, η Τώνια Μαρκετάκη επιστρέφει στην Ελλάδα.«Προτιμώ τους δικούς μου φασίστες απ' όλου του άλλου κόσμου» λέει η ίδια. «Μ' αυτούς, τουλάχιστον, πίνεις κι έναν καφέ.» Απ' τη στιγμή που ακόμα και η ιθαγένεια γίνεται αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής, η Μαρκετάκη επιστρέφει για να βάλει σε δοκιμασία όλες τις μεγάλες επιλογές της, για ν' αποδείξει στον εαυτό της ότι θέλει και μπορεί όχι μόνο να ζήσει στην Ελλάδα, αλλά και να κάνει σινεμά. Τ' απέδειξε και τα δύο.

Μια τρίωρη, ασπρόμαυρη ταινία πέφτει σαν κεραυνός εν αιθρία την τελευταία μέρα του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 1973. Ο *Ιωάννης ο βίαιος* κερδίζει τα βραβεία σκηνοθεσίας, σεναρίου και πρώτου ανδρικού ρόλου. Με τη σχεδόν απόκοσμα ψυχρή διαλεκτική του *Εν ψυχρώ* του Brooks, η Τώνια Μαρκετάκη κατορθώνει να πραγματοποιήσει το μέγα οξύμωρον: να πείσει για τη βαθιά αμφιβολία της ως προς την πειστικότητα των φαινομένων και να περάσει με εκπληκτική σιγουριά στο θεατή τη «δαιμόνια αμηχανία» ενός σκηνοθέτη που ανα-πλάθει τον κόσμο με την αναποφασιστικότητα ενός αδόκιμου, ελάσσονος θεού.

Ο *Ιωάννης ο βίαιος* είναι μια κυριολεκτικά *αστυνομική* ταινία. Είναι μια ταινία για το άστυ και για τους *νόμους του άστεος*. Στο πρώτο μέρος, ο φακός κυκλοφο-

ρεί σαν φάντασμα μέσα στους άσχημους δρόμους μιας άσχημης πόλης, παγιδεύεται μέσα σε διαμερίσματα-αρχέτυπα των καλύτερων ονείρων ενός ακυβέρνητου, αν όχι εκτροχιασμένου, λαού· στο δεύτερο, ο φακός ασφυκτιά μέσα σε ανακριτικά γραφεία, κελιά, δικαστήρια, ψυχιατρικά άσυλα.

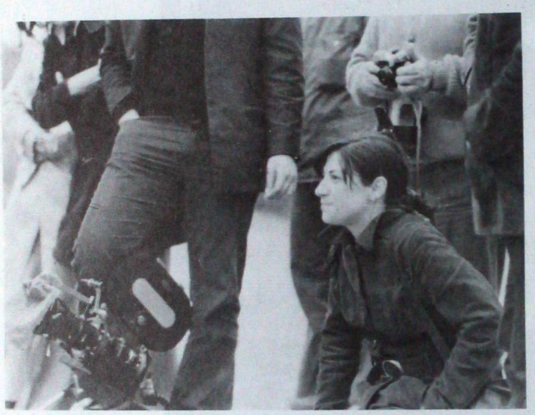
Μια κοπέλα βρίσκεται δολοφονημένη. Η αναπαράσταση της σκηνής γίνεται με αλλεπάλληλα «φλας-μπακ», με αλλεπάλληλες μαρτυρίες αυτοπτών. Σαν το *Ρασομόν* του Κουροσάουα, οι αλήθειες πλεονάζουν, αλλά η Αλήθεια απουσιάζει. Γύρω στη μέση της ταινίας, ένας νεαρός με ψυχολογικά προβλήματα, ο Γιάννης, αποφασίζει να ομολογήσει το φόνο· δηλαδή, να καταθέσει κι αυτός τη δική του αλήθεια: «Η δύναμη είναι σαν το σπέρμα: πρέπει να βρίσκει διέξοδο· αλλιώς, γίνεται δηλητήριο». Μόνο η ηδονή της ενοχής, μόνο η ηδονή της *παραδοχής* της ενοχής από τους άλλους θα του χαρίσει και την ηδονή της εξιλέωσης.

Μέσα σ' όλα αυτά, μέσα σε εκατοντάδες πρόσωπα που ξέρουν, υποψιάζονται, ομολογούν, αφορίζουν, η σκηνοθέτις καταθέτει τη σιωπή της. Αυτή είναι η δική της αλήθεια: να φτιάξει μια ταινία σαν τη ζωή, μια ταινία οργανωμένη σαν ένα αέναο «παζλ», όπου χιλιάδες εικόνες τείνουν διαρκώς να διαμορφώσουν την εικόνα-σύνολο, όπου ο θεατής έχει μπροστά του όλες τις ψηφίδες, αλλά όχι το ψηφιδωτό, όπου η σκηνοθέτις (πέρα από την έξοχη ειρωνεία του τίτλου) κρατάει μέχρι τέλους την παγερή απόσταση του παρατηρητή που καταγράφει, αλλά δεν επεμβαίνει. Όταν θα κάνει μια προσπάθεια να κοιτάξει τον Γιάννη από λίγο πιο κοντά, είναι πια πολύ αργά. Το φιλμ, σαν να 'χει ξεφύγει από τον έλεγχό της, θαρρείς κι αυτοχειριάζεται, βάζει μια βίαιη τελεία στον εαυτό του.

Το 1976, η Τώνια Μαρκετάκη αποφασίζει να μεταφέρει στον κινηματογράφο μια νουβέλα επιστημονικής φαντασίας, που είναι διασκευή του *Μικρού Πρίγκιπα*, που είναι διασκευή όλων των περιπετειών με πλάνητες και ναυαγούς, από τον Όμηρο ώς τον Ιούλιο Βερν. Ο ήρωάς της παγιδεύεται σ' έναν διαφορετικό χωρόχρονο και προσπαθεί να επιστρέψει στις οικείες διαστάσεις. Ταυτόχρονα, η ίδια η Τώνια Μαρκετάκη παγιδεύεται ανύποπτη, όπως πάντα, στον χωρόχρονο της ελληνικής κινηματογραφικής πραγματικότητας, κι η ταινία (*Ο άνθρωπος που χάθηκε*) δεν τελειώνει ποτέ.

Το 1977, η Μαρκετάκη αποφασίζει για πρώτη (και, ευτυχώς, όχι για τελευταία) φορά να σκύψει πάνω στη νεοελληνική λογοτεχνία. Αυτή τη φορά, το μέσον είναι η τηλεοπτική οθόνη· το τέρμα, ένα απ' τα καλύτερα «σίριαλ» που είδαν ποτέ το ανέσπερο φως της ελληνικής τηλεόρασης· αφετηρία, το *Λεμονόδασος*: το πρώτο (και καλύτερο, ίσως) μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη, του πιο παρεξηγημένου εκπροσώπου της περιβόητης «Γενιάς του '30».

Το Λεμονόδασος του Πόρου πλαισιώνει την ασίγαστη αγωνία δύο νέων ανθρώπων, του Παύλου και της Βίργκως, να ενσαρκώσουν την πραγματικότητα του απόλυτου έρωτα – μόνιμο, θα 'λεγε κανείς, αίτημα της τελευταίας αναλαμπής του ρομαντισμού, όπως πέρασε στο μυθιστόρημα του μεσοπολέμου. Η Μαρκετάκη δε φοβάται την ενδεχόμενη εκτροπή της ταινίας προς το μελόδραμα – την *επιζητεί*. Η ταινία δομείται πάνω στην αέναη, θαρρείς, παλινδρόμηση του Παύλου ανάμεσα



Πάνω αριστερά: στα γυρίσματα του *Λεμονοδάσους*
Πάνω δεξιά: θεατρική πρόβα
Κάτω αριστερά: η Άννυ Λούλου στην *Τιμή της αγάπης*
Κάτω δεξιά: η Τούλα Σταθοπούλου στην *Τιμή της αγάπης*

στην Αθήνα και στον Πόρο, τη λαβυρινθώδη και ατελέσφορη πορεία του προς την ολοκλήρωση του ερωτικού του πόθου, τον εγκλωβισμό του ανάμεσα στον σωματικό και τον πνευματικό έρωτα.

Το θαυμαστό στην περίπτωση της Μαρκετάκη δεν είναι μόνο η επιδεξιότητα με την οποία η σκηνοθέτις υποτάσσει την τηλεοπτική αισθητική στις ανάγκες τής αφήγησης, αλλά και το πώς, αυτή τη φορά, σε αντίθεση δηλαδή απ' ό,τι στον *Ιωάννη τον βίαιο*, συμμετέχει η ίδια σ' αυτό το ερωτικό παιχνίδι, σαν εκείνες τις αόρατες, τις άγρυπνες και παντεπίσκοπες θεότητες που λέγανε παλιά πως όριζαν τις τύχες των ερωτευμένων. Ο φακός της ερωτοτροπεί κι αυτός, ποθεί, άπτεται. Κι η ποιητικότητα εκλύεται αχαλίνωτη μέσα απ' την ειλικρινή νοσταλγία τής κινηματογραφικής δημιουργού – όχι νοσταλγία των ηθών μιας εποχής, αλλά νοσταλγία *ήθους*. Όμως η ποιητικότητα, που τόσο πολύ τρομάζει ορισμένους, ώστε να μηχανεύονται τρόπους ελέγχου της, δεν είναι παρά το διήθημα μιας εντελώς προσωπικής θεώρησης και ερμηνείας του κόσμου, αυτής που ξεχωρίζει, εν τέλει, τον καλλιτέχνη από τον φυσιοδίφη.

Στην κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου, η Μαρκετάκη αποκαλύπτει μιαν αξιοθαύμαστη πιστότητα. Εδώ, όμως, η πιστότητα, αυτός ο βραχνάς που ταλανίζει κριτικούς, μεταφραστές, σεναριογράφους και σκηνοθέτες, δεν αφορά στο βιβλίο, δεν αφορά καν στην αληθοφανή ή όχι αναπαράσταση μιας περασμένης εποχής. Η Μαρκετάκη μένει ώς το τέλος αξιοθαύμαστα πιστή στον *Παύλο*, στην ιδέα του, στη ζεστή ασφάλεια ενός ολόκληρου κόσμου που χτίζεται πέτρα πέτρα ενδόμυχα, ως πέμπτος, έκτος *από της αληθείας*, αλλά και ως μοναδική άμυνα απέναντι στο «τέρας της πραγματικότητας». Αυτό, θα το δούμε κι αργότερα.

Το 1980, η Τώνια Μαρκετάκη στρέφεται και προς μιαν άλλη αγάπη της: το θέατρο. Ανεβάζει στο Κρατικό Βορείου Ελλάδος δύο ελληνικά μονόπρακτα (το *Τέλος* του Γιώργη Χριστοφιλάκη και το *Ένα παράξενο απόγευμα* του Αντώνη Δωριάδη), καθώς κι ένα έργο για παιδιά σε μια Πειραματική Σκηνή τής Θεσσαλονίκης. (Στην ίδια πόλη, το 1987, θα σκηνοθετήσει με μεγάλη επιτυχία και το *Φονιά* του Μήτσου Ευθυμιάδη.) Όμως ο καημός –αυτός ο ανίατος, ιερός, καταραμένος καημός– του κινηματογράφου την «έτρωγε» – και ευτυχώς.

Με την *Τιμή της αγάπης*, ταινία του 1983, η Τώνια Μαρκετάκη στρέφεται ξανά στη νεοελληνική πεζογραφία. Αυτή τη φορά, πραγματώνει ένα παλιό της όνειρο, από τότε που πρωτοδιάβασε, τις σκοτεινές μέρες του 1967, τη νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα*. Η ιστορία είναι απλή και, ενδεχομένως, γνωστή σε όλους. Κέρκυρα, αρχές του αιώνα, πρώιμα σοσιαλιστικά σκιρτήματα σε μια κοινωνία που μετασχηματίζεται απότομα, σχεδόν βάναυσα, υπό την πίεση των καιρών, πρώτοι τριγμοί σε θεσμούς, δειλή ανάδυση των νέων αξιών στην επιφάνεια· και μέσα σ' όλα αυτά, η αγάπη, η σύγκρουση των φύλων, η θέση τής γυναίκας, η μητριαρχία, η προίκα. Ένας ξεπεσμένος αριστοκράτης, κομματάρχης και κοντραμπαντιέρης, οραματίζεται την οικονομική του παλινόρθωση μέσω της προίκας που δίνει μια φτωχιά εργάτρια, η σιόρα Επιστήμη, στη μεγαλύτερη κόρη της.

Κάποιος κριτικός –ξένος, νομίζω– έγραψε ότι, με την *Τιμή της αγάπης*, η Τώνια Μαρκετάκη «προσπαθεί να βρει τη χρυσή τομή ανάμεσα στην ποίηση και στο ρεαλισμό». Διαφωνώ πλήρως με τον φειδωλό κριτικό ως προς το μεμψίμοιρο ρήμα «προσπαθεί»· γιατί αυτή η τέλεια ισορροπία ποιητικότητας και ρεαλισμού είναι που κάνει την ταινία της Μαρκετάκη μια σημαντική κατάκτηση της κινηματογραφίας μας, αυτή είναι που δικαιώνει την απόφασή της να μεταφέρει στην οθόνη τη νουβέλα του Θεοτόκη, και, στο κάτω κάτω, αυτή είναι που θα έπρεπε να πρυτανεύει στις προθέσεις (τουλάχιστον) οποιουδήποτε αποπειράται να γυρίσει μια ταινία εποχής· γιατί, όποτε η τέχνη γύρισε να κοιτάξει πίσω της με βλέμμα ιστορικού, έγινε στήλη άλατος.

Ο ρεαλισμός, στην *Τιμή της αγάπης*, εκπροσωπείται απ' τη μετρημένη και εξόχως δημιουργική ανάπλαση της εποχής. Το δεύτερο επίθετο έρχεται ως επακόλουθο του πρώτου, και νομίζω πως οφείλω να εξηγηθώ: η Μαρκετάκη δεν εξαντλεί υστερικά τις λεπτομέρειες, δεν ενδιαφέρεται για μιαν ακριβή μέχρι κεραίας αποτύπωση του χώρου, των αντικειμένων – ακόμα κι αν υποτεθεί πως κάτι τέτοιο είναι πέρα ώς πέρα εφικτό. Η μέριμνά της επικεντρώνεται απερίσπαστα στην ατμόσφαιρα, στον περίγυρο, κάτι σαν κι εκείνο το αμυδρό και μυστικό φως που μένει λίγο ακόμα σ' ένα δωμάτιο όταν φεύγει απ' αυτό ένας άνθρωπος. Οι χώροι για τη Μαρκετάκη *πρέπει* να ήταν έτσι, όχι γιατί αυτό της επιβάλλει κάποια χαλκογραφία της εποχής, αλλά γιατί τα «πρότυπά» της (μεταχειρίζομαι εδώ έναν όρο τού Bresson) πρέπει να δράσουν μέσα σ' αυτούς έτσι όπως έδρασαν στη φαντασία τού Θεοτόκη. Μπορεί, βέβαια, η φαντασία ενός συγγραφέα να πηγάζει από εικόνες και να μεταστοιχειώνεται σε λέξεις, απ' τη στιγμή όμως που κάποιος θα θελήσει να την ξανακάνει εικόνες, η ταυτότητα διαλύεται, ο μίτος χάνεται, και σχεδόν μηδενίζονται οι πιθανότητες να βγει κανείς απ' το λαβύρινθο από την ίδια πόρτα που μπήκε.

Η Μαρκετάκη, αναγνωρίζοντας το αρχετυπικό των χαρακτήρων της νουβέλας, είχε το θάρρος και τη σπάνια εντιμότητα να θελήσει να υποβάλει τη διαχρονικότητα του προβληματισμού και των καταγγελιών του Θεοτόκη, μένοντας εντός των ιστορικών πλαισίων της νουβέλας. Η ποίηση έχει πάντα τρόπους να γλιστράει πάνω από τις εποχές και να τις γεφυρώνει. Στο κάτω κάτω, κανένας πια δεν ενδιαφέρεται (αν ενδιαφέρθηκε ποτέ) για τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν επί βασιλείας Κλαυδίου έξω από το κάστρο της Ελσινόρης. Και κανένας, ελπίζω, δε συγκινείται πια από τις ενδυματολογικές αυθαιρεσίες στις παραστάσεις αρχαίων κωμωδιών, που δήθεν γίνονται εν ονόματι του λόγου, στην πραγματικότητα όμως ερήμην του και εις βάρος του.

Αυτή τη φορά, η συνάντηση της Μαρκετάκη με το μελόδραμα δεν είναι ευκαιριακή, όπως στο *Λεμονόδασος*. Εκεί, κατά κανόνα, το συναίσθημα πνιγόταν απ' τη συνεχή εκλογίκευση των πάντων, το πάθος έμπαινε στο μικροσκόπιο και θρυμματιζόταν για να ερμηνευτεί, οι πράξεις των ανθρώπων ήταν, θαρρείς, το άτεγκτο αποτέλεσμα μιας επαγωγής. Εδώ, στην παθολογία των αρχετύπων, ιερουργεί το ένστικτο. Η ταινία κλιμακώνεται μ' έναν εκπληκτικά μελετημένο ρυθμό, για να

κορυφωθεί στις δύο τελευταίες σκηνές, όπου η Μαρκετάκη πετάει στη μπάντα αποστασιοποιήσεις και διαλεκτικές, και σκύβει πάνω στους ανθρώπους να της πουν τον πόνο τους.

Χρειάστηκε να περάσουν εννέα χρόνια για να ξανακάνει η Τώνια Μαρκετάκη ταινία, παρά τα 7 Κρατικά Βραβεία που κέρδισε εκείνη τη χρονιά *Η τιμή της αγάπης* και τη «Χρυσή Ελιά» καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου του 1984. Για λίγο, έλαμψε μες στο μυαλό της η ιδέα να μεταφέρει στον κινηματογράφο το μυθιστόρημα *Κυρά-Κυραλίνα* του ελληνορουμάνου συγγραφέα Παναΐτ Ιστράτι. Από εκείνη τη θνησιγενή περιπέτεια, κρατάω μόνο ένα κομμάτι από μια συνέντευξή της Μαρκετάκη, το 1986, στο περιοδικό «Το Τέταρτο»:

«Το βιβλίο υπήρχε ήδη μέσα μου από το '63-'64, αλλά η επιθυμία αποκρυσταλλώθηκε το '75, όταν άκουσα τυχαία ένα θρακιώτικο τραγούδι, το "Τρία καράβια πάνε". Η μουσική και τα λόγια του μ' έκαναν να νιώσω αυτό που απέπνεε το βιβλίο, και μου δημιούργησαν αυτόματα την επιθυμία να κάνω την *Κυρά-Κυραλίνα* ταινία. Η μουσική του τραγουδιού ενώνει κατ' αρχάς όλη την Ανατολή, αυτό το σταυροδρόμι των πολιτισμών, είναι μια γέφυρα ανάμεσα σε ιδεολογίες και τρόπους ζωής, εκφράζει το άγχος και την αγωνία που περνάμε επειδή δεν μπορούμε να βρούμε την ισορροπία μας ανάμεσα στον δυτικό εαυτό μας και στον ανατολίτικο. Και το τραγούδι είναι γεμάτο νοσταλγία για κάτι που δεν καθορίζεται. Ο άνθρωπος νοσταλγεί. Κι εμένα μου δημιούργησε την αίσθηση πως αυτή η νοσταλγία είναι η νοσταλγία της Μεσογείου. Για τον άνθρωπο της Μεσογείου, και ιδιαίτερα για τον Έλληνα, η νοσταλγία αυτή είναι η επίγνωση του θανάτου. Ο Δυτικός ξεχνάει το θάνατο στη ζωή του· ο Ανατολίτης έχει ήδη πεθάνει· ενώ ο Έλληνας ζει με την επίγνωση του θανάτου: νοσταλγεί αυτό που ήδη ζει, επειδή, την ίδια στιγμή, το χάνει κιόλας.»

Το σκεπτικό αυτό έχει ενδιαφέρον και για έναν πρόσθετο λόγο. Περιέχει εν σπέρματι (και ενδεχομένως υποσυνείδητα εκ μέρους της Μαρκετάκη) κάποια από τα βασικά θέματα που διατρέχουν (για να μην πω: στοιχειώνουν) την τελευταία ταινία της.

Η ταινία *Κρυστάλλινες νύχτες* (ο τίτλος είναι εμπνευσμένος απ' την περίφημη «Νύχτα των Κρυστάλλων», την πρώτη μαζική και συστηματική επίθεση των οπαδών του εκκολαπτόμενου εθνικοσοσιαλισμού στις βιτρίνες των εβραϊκών μαγαζιών της Βιέννης του 1938) αποτελεί το πιο ολοκληρωμένο έργο μιας κινηματογραφικής δημιουργού που δεν επαναπαύθηκε και δεν επαναλήφθηκε ποτέ, ακριβώς γιατί είχε συνειδητοποιήσει ότι στην τέχνη δεν αρκεί να είσαι ζωντανός – πρέπει και να το αποδεικνύεις.

Η τελευταία ταινία της Τώνιας Μαρκετάκη *επιβάλλει* πολλαπλές αναγνώσεις της – πολλαπλές, τόσο ως προς τον αριθμό των αναγνώσεων όσο και ως προς τον τρόπο ανάγνωσης· γιατί, αν στην *Τιμή της αγάπης* η Μαρκετάκη κατάφερε να κάνει να συμπλεύσουν αρμονικά ο ρεαλισμός και η ποίηση των συμβόλων, εδώ το εγχείρημα αγγίζει τα όρια μιας τρελής, δαιμονικής ακροβασίας χωρίς δίχτυ: τα σύμβολα και η ρεαλιστική αφήγηση δεν συμπλέουν απλώς – συμμιγνύονται, γίνονται

ένα. Το συντακτικό της ρεαλιστικής αφήγησης δομείται πάνω στη γραμματική των συμβόλων, τα οποία, με τη σειρά τους, χωρίς να ξεπουλάνε τίποτα απ' τη φορμαλιστική τους αυτοτέλεια, δρουν μέσα στην αφήγηση, συμπράττουν στην άρθρωση, συχνά μεταλλάσσονται, *υποδύονται* αντικείμενα αυτού που στο ρεαλισμό ονομάζουμε «πραγματικότητα». Το ίδιο συμβαίνει και με τα πιο σχηματικά στοιχεία τής κινηματογραφικής αφήγησης: τη μουσική και τα χρώματα. Ακόμα κι ένα κομμάτι πάγος δεν είναι μόνο αυτό που φαίνεται ότι είναι – εκπροσωπεί και τη στιγμιαία, τη φαινομενική τελείωση μιας φυσικής μετάλλαξης, αλλά μπορεί και να συμβολίζει τη μεταφυσική δυνατότητα σύγχυσης ή υπέρβασης των παραδεκτών διαστάσεων. Γι' αυτό και στην ταινία ο πάγος καίει – και καίγεται.

Πάνω απ' όλα, όμως, οι *Κρυστάλλινες νύχτες* είναι μια ταινία για τον έρωτα, τον *απόλυτο* έρωτα, για τον έρωτα που ξεπερνάει τους φραγμούς του χρόνου, που ταλαντεύεται μαγικά ανάμεσα στο πάντα και στο ποτέ, που μένει αγέρωχος εκεί που τα πάντα υποκλίνονται, για τον έρωτα που, όπως στο *Άσμα Ασμάτων*, αγγίζει τα όρια της θρησκευτικής λατρείας, τείνει προς το υπέρτατο, το άφατο, το «ευλόγως ακατανόητο» που λέει και ο Ελύτης. Κι η *ωραιότερη ερωτική σκηνή που έχει γυριστεί ποτέ στον ελληνικό κινηματογράφο*, κατατίθεται σαν μυστική τελετουργία, σαν άνθος ευλαβείας προς τη ζωή – και το ακόμα πιο πέρα.

Έρωτα ακαταμάχητε,
έρωτα, που σαν βροχή από βέλη
πέφτεις πάνω μας,
που ξενυχτάς
πάνω στα τρυφερά τα μάγουλα του κοριτσιού
και που πλανιέσαι δώθε-κείθε σαν τρελός
πάνω απ' τη θάλασσα
και πάνω απ' τους αγρούς
και μες στα σπίτια μας τρυπώνεις,
κι ούτε κανείς αθάνατος μπορεί να σου ξεφύγει,
μα ούτε βέβαια και κανείς
απ' τους εφήμερους ανθρώπους,
κι αυτός που σ' έχει μέσα του,
τρελαίνεται.

Πρόκειται, βέβαια, για το περίφημο χορικό της *Αντιγόνης*. Η μετάφραση εις τα καθ' ημάς είναι έργο αυτής της υπέροχης γυναίκας, που δήλωσε κάποτε ευθαρσώς και επιγραμματικά: «Η πράξη της ζωής μ' ενδιαφέρει περισσότερο απ' την πράξη της τέχνης – εκτός κι αν την τέχνη την κάνω εγώ».

«Η ωραιότερη ερωτική σκηνή
που έχει γυριστεί ποτέ στον
ελληνικό κινηματογράφο»
(*Κρυσπάλλινες νύχτες*)

Κρυστάλλινες νύχτες
Αναμνηστική απ' τα γυρίσματα

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Παρίσι, 1960

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΟΜΟΣ

Σκηνοθεσία: Τώνια Μαρκετάκη. *Σενάριο*: Τώνια Μαρκετάκη. *Φωτογραφία*: Συράκος Δανάλης. *Μοντάζ*: Γιώργος Τριανταφύλλου, Τώνια Μαρκετάκη. *Ηθοποιός*: Γιώργος Βότσης. *Παραγωγή*: Τώνια Μαρκετάκη. 35mm. Μαυρόασπρη. *Διάρκεια*: 20΄.

Δεν θυμάμαι πια τι ήθελα να κάνω μ' αυτή την πρώτη ταινία. Θυμάμαι όμως μια σχετική μου φράση, τότε: «Ένας άνθρωπος που κολυμπά ανάμεσα στα πράγματα...» Θυμάμαι επίσης μια ατμόσφαιρα μεταξύ πνιγμού κι εγκυμοσύνης που βάραινε πάνω μας, το πολιτικό αδιέξοδο, τη μοναξιά της μετεφηβικής ηλικίας που μάταια προσπαθεί να σπάσει τον κλοιό της με την ένταξη σε ομάδες. Περιφέρεται στους δρόμους, βλέπει και αισθάνεται θαμπά, δεν ξέρει πού τελειώνει η ονειροπόληση και πού αρχίζει η πραγματικότητα. Κι όμως, μέσα σ' όλα αυτά, υπάρχει μια διαύγεια, μια υποσυνείδητη διαύγεια: το πίσω μέρος τού μυαλού καταγράφει τα μηνύματα, τα επεξεργάζεται ερήμην σου, και το υποσυνείδητο καταλήγει να ξέρει αυτό που εσύ δεν ξέρεις. Δεν μπορεί να το εκφράσει με λόγια και βγάζει μια κραυγή: ένα σήμα κινδύνου. Αλλά κι ένα στωικό χαμόγελο, μια και η περιπέτεια ανοίγεται στο μέλλον και το μέλλον είσαι εσύ. «Θα δούμε, λοιπόν. Γεια χαρά».
Το γύρισμα τέλειωσε μια Παρασκευή.
Την επόμενη Παρασκευή ήταν 21 Απριλίου του 1967.

Τώνια Μαρκετάκη, 1980

Το σενάριο της ταινίας

ΣΚΗΝΗ 1.

Μια πλατεία. Στό βάθος ένα παγκάκι, πάνω καθισμένος ο Γιάννης, στάση κουρασμένη. Τα γόνατα λυγισμένα, ακουμπά πάνω το κεφάλι του.
Η σκάλα σε μιαν ανηφοριά. Ο Γιάννης κατεβαίνει, φτάνει στό δρόμο κάτω και χάνεται σε μια στροφή.
Στη γωνιά ενός δρόμου σταματά κι ανάβει τσιγάρο.
Ξεκινά, τον παρακολουθούμε καθώς περιδιαβάζει χαζεύοντας τις βιτρίνες.
Νύχτα. Από τό βάθος μιας λεωφόρου ο Γιάννης έρχεται προς τη μηχανή, προσπαθώντας να κρατήσει ισορροπία πάνω στην ασβεστωμένη γραμμή που χωρίζει τό δρόμο.

ΣΚΗΝΗ 2.

Σ' ένα πλάτωμα του δρόμου. Βρέχει κατακλυσμιαία. Σ' έναν κατήφορο οι ομπρέλες προχωρούν χαρούμενα προς τα κάτω.
Από μιαν ανηφοριά, άλλες ομπρέλες κατεβαίνουν και χωρίζονται μπροστά στη μηχανή, ακολουθώντας διάφορες κατευθύνσεις.
Μπροστά σ' ένα περίπτερο ο Γιάννης χαζεύει τα περιοδικά της βιτρίνας. Όμορφες κοπέλες στα εξώφυλλα, πομπώδεις τίτλοι για εγκλήματα και ιστορικά γεγονότα.
Ο Γιάννης ανάβει τσιγάρο. Μια σταγόνα βροχής το μουσκεύει. Στρέφει το κεφάλι του να δει από πού ήρθε η σταγόνα.
Η τέντα του περιπτέρου, με τα κρόσσια της ν' ανεμίζουν. Αργές σταγόνες ξεκινούν από κει και πέφτουν κάτω. Ο Γιάννης τις μαζεύει στο χέρι του. Σκύβει και μαζεύει κάτι μέσα από μια λιμνούλα νερό: είναι μια μεγάλη παιδική μπίλια, λασπωμένη. Καθώς προσπαθεί να την καθαρίσει, ένα αυτοκίνητο περνά μέσα απ' τη λιμνούλα και τον πιτσιλίζει. Ο Γιάννης σκουπίζει το πρόσωπό του και σηκώνεται.

ΣΚΗΝΗ 3.

Μια κατάξανθη κοπέλα, τουρίστρια, με σακίδιο, κοντή φούστα και πέδιλα, περνά στο δρόμο χαμογελώντας προς το Γιάννη. Αυτός την ακολουθεί.
Φτάνει σε μια πλατεία. Ο ήλιος που ήταν κρυμμένος πίσω από τοίχο, τον τυφλώνει. Η πλατεία είναι άδεια. Στη μέση, έρημα τραπεζάκια. Ο Γιάννης προχωρά και προσπαθεί να προσανατολιστεί. Ένας κουλουρτζής έρχεται απ' το βάθος και στήνει τον ταβλά του κόντρα στον ήλιο.

ΣΚΗΝΗ 4.

Ένα κούφιο πλακάκι· από κάτω, βρόχινο νερό. Ο Γιάννης πατά πάνω, και το νερό πηδά και τον πιτσιλίζει.
Μια ζητιάνα, φρικιαστική στην όψη, τον ενοχλεί, απλώνοντας τα χέρια της επίμονα προς το μέρος του.
Ένας καβγάς στο δρόμο, κι ο κόσμος που τρέχει, φωνάζοντας, να δει τι συμβαίνει.

ΣΚΗΝΗ 5.

Μια κοπέλα, μελαχρινή, με μεγάλα μάτια και λαμπερά δόντια. Κοιτά κατάματα τον Γιάννη, πίνει από ένα ποτήρι, κινείται κοκέτικα, με τα χέρια ακουμπισμένα σ' ένα τραπεζάκι καφενείου, εσωτερικό.

Κοπέλα: *Δεν το πιστεύετε... κι όμως... παντρεύομαι σ' ένα μήνα. Μια καλή τύχη. Βιομήχανος.*

Η κοπέλα όρθια. Ο Γιάννης τής φορά το παλτό και κάνει να τη φιλήσει στο λαιμό. Εκείνη τραβιέται ναζιάρικα.

Κοπέλα: *Μα αφού σας είπα...*

Μπροστά σε μια πόρτα πολυκατοικίας, η κοπέλα, ανεβασμένη στα σκαλιά της εισόδου, τείνει αποχαιρετιστήρια το χέρι της στον Γιάννη.

Κοπέλα: *... αυτό που ζητάτε... Δεν μπορώ. Φίλοι, όμως...*

Ο Γιάννης ορμά πάλι να τη φιλήσει. Εκείνη τραβιέται πάλι απότομα και χάνεται στην είσοδο της πολυκατοικίας.
Ο Γιάννης μένει μόνος του πάνω στις σκάλες. Νομίζει πως ακούει θόρυβο από τη μεριά της πόρτας, στρέφεται. Τίποτα.
Παίζει με τα χέρια και τα πόδια του. Κατεβαίνει χοροπηδώντας αμήχανα τις σκάλες. Δεν ξέρει ποια κατεύθυνση να πάρει. Τελικά, στρίβει αριστερά και χάνεται στο βάθος του δρόμου.

ΣΚΗΝΗ 6.

Νύχτα. Απ' το βάθος ενός δρόμου έρχεται τρέχοντας ένα ζευγαράκι. Παίζουν, εκείνη προσπαθεί τάχα να του ξεφύγει, εκείνος την κυνηγά, την πιάνει, τάχα αντιστέκεται, στο τέλος υποτάσσεται, φιλιούνται.
Ο Γιάννης, μόνος σε μια γωνιά του ίδιου δρόμου, παρακολουθεί τη σκηνή.
Από ένα μισάνοιχτο παράθυρο υπογείου, κάπου εκεί δίπλα, φαίνονται οι σκιές ενός άλλου ζευγαριού που αγκαλιάζεται.
Ακούγονται πνιχτά γέλια και φωνές.
Ο Γιάννης έχει καθίσει στην άκρη του πεζοδρομίου με το κεφάλι στα χέρια. Το πρώτο ζευγαράκι περνά πάλι τρέχοντας από μπροστά του.
Ακούγεται ξαφνική μουσική μπλουζ. Από ένα φωτισμένο παράθυρο, φαίνονται τα ζευγάρια που χορεύουν.
Ο Γιάννης, μόνος του στη μέση του δρόμου, κινείται σύμφωνα με το ρυθμό της μουσικής, χορεύοντας με μια φανταστική ντάμα. Με το τέλος της μουσικής, ένα άλλο παράθυρο ανοίγει απότομα, κάποιος πετά έξω μια αναμμένη γόπα, και το παράθυρο ξανακλείνει βιαστικά.
Η γόπα κυλά στον κατήφορο και κάπου σταματά.

ΣΚΗΝΗ 7.

Η μηχανή, μέσα σ' ένα αυτοκίνητο, τρέχει ιλιγγιωδώς μέσα στους έρημους νυχτερινούς δρόμους της πόλης. Την πορεία συνοδεύει απαγγελία από το ποίημα «Απόψε».

Φωνή ανδρική, λαχανιασμένη (off): («*Απόψε πού έχασα τον ύπνο μου και βουλιάζω στην άπατη νύχτα...*»)

Με την τελευταία λέξη της απαγγελίας, ένα σπίρτο ανάβει στο σκοτάδι. Διακρίνεται ο Γιάννης, στις σκάλες ενός τεράστιου, δαιδαλώδους, παλιού σπιτιού. Προσπαθεί να βρει το δρόμο του στα σκοτεινά. Φτάνει στο διάδρομο. Μια ξαφνική λουρίδα φωτός, η σκιά μιας καρέκλας που έχει πάρει τεράστιες διαστάσεις. Η καρέκλα στερεώνει την ανοιχτή πόρτα ενός δωματίου. Μέσα στο φωτισμένο δωμάτιο, μια γριά, σκελετωμένη, κοιμάται με το στόμα ορθάνοιχτο πάνω σ' ένα κρεβάτι.
Ο Γιάννης πηδά γρήγορα πάνω απ' το κανάλι φωτός που σχηματίζει το φως του δωματίου στο διάδρομο, και χάνεται πάλι στο σκοτάδι.
Ένα άλλο φως ανάβει ξαφνικά από το φωταγωγό. Μας αποκαλύπτει τον Γιάννη τρομαγμένο σε μια γωνιά, να ηρεμεί σιγά σιγά, κι ύστερα να κατευθύνεται σε μια πόρτα. Χτυπά, αλλά δεν παίρνει απάντηση. Το φως απ' το φωταγωγό ξανασβήνει.
Ο Γιάννης προχωρά μέσα απ' τον σκοτεινό διάδρομο προς την έξοδο. Στο βάθος, η λουρίδα φωτός απ' το δωμάτιο της γριάς. Προσπαθεί να την πηδήσει. Κάτι τον συγκρατεί. Η γριά βρίσκεται όρθια στην πόρτα του δωματίου της κι έχει γαντζώσει το χέρι της πάνω του.

Γριά: *Ποιος πέθανε;*

Ο Γιάννης προσπαθεί ν' αποσπαστεί, αλλά εκείνη τον συγκρατεί επίμονα.

Γριά: *Κάποιος πέθανε, έξω.*

Με μια τελευταία προσπάθεια, ο Γιάννης απελευθερώνεται. Η γριά μένει γραπωμένη στο περβάζι της πόρτας. Ο Γιάννης προσπαθεί να κατέβει γρήγορα τα σκαλιά της

σκοτεινής εξόδου. Ένα κοπάδι γάτες περνούν ουρλιάζοντας μέσα απ' τα πόδια του και βγαίνουν απ' την ανοιχτή πόρτα του βάθους.
Ο Γιάννης σταματά τρομαγμένος, ακουμπά σ' έναν τοίχο, κουλουριάζεται σαν να τον πονά το στομάχι του.

ΣΚΗΝΗ 8.

Ο Γιάννης τρέχει, νύχτα, σ' έναν κατήφορο. Το πρόσωπό του μοιάζει να καλεί σε βοήθεια.
Μια σειρά από πλάνα επικαίρων ή παλιών ταινιών με σκηνές βίας: άλογα που τρέχουν, σκηνές φόνου, πολέμου, μια γυναίκα που γεννά. Οι ήχοι αλλάζουν μαζί με τα πλάνα. Η τελευταία κραυγή της γυναίκας εξακολουθεί και στο επόμενο πλάνο.
Από ψηλά, η Αθήνα τα ξημερώματα. Η κραυγή του τοκετού μοιάζει ν' απλώνεται στην πόλη.
Ο Γιάννης τελειώνει το τρέξιμο πέφτοντας πάνω σ' έναν τοίχο με τα χέρια μπροστά. Είναι λαχανιασμένος, η ανάσα του θυμίζει κλάμα. Ακούγεται μουσική φυσαρμόνικας, πολύ απαλή, κυριολεκτικά καταπραϋντική. Ο Γιάννης στρέφει το κεφάλι του αργά προς την κατεύθυνση της μουσικής. Ένας νεαρός, γύρω στα 15, προβάλλει απ' τη γωνιά του δρόμου, κρατώντας μια φυσαρμόνικα. Έρχεται προς τον Γιάννη, περνά από μπροστά του, συνεχίζει και χάνεται πίσω από μιαν άλλη γωνιά. Μια γριά φαίνεται στο δρόμο να περπατά κουτσαίνοντας.

ΣΚΗΝΗ 9.

Σε μια ταβέρνα, ο Γιάννης πίνει. Κοιτά γύρω του: τα πάντα θολά. Ακούγεται ο θόρυβος από τα πιάτα και τα ποτήρια που πλένουν στην κουζίνα. Ένα νυσταγμένο γκαρσόνι σκουπίζει. Μια γάτα πηδά πάνω στο τραπέζι του, κι έπειτα φεύγει. Μερικοί τελευταίοι πελάτες φεύγουν τρεκλίζοντας από την πόρτα. Ο Γιάννης ανακαλύπτει ξαφνικά ότι ο ταβερνιάρης έχει έρθει να καθίσει στο τραπέζι δίπλα του. Ο ταβερνιάρης τον κοιτά περίλυπα.

Ταβερνιάρης: *Δεν τα λυπάσαι τα νιάτα σου; Τέτοια νιάτα, κρίμα!*

Ο Γιάννης θυμώνει με τον απρόσκλητο μουσαφίρη που επεμβαίνει στα οικογενειακά του. Σηκώνεται αργά, παίρνει ένα γεμάτο ποτήρι και, εξίσου αργά, καταβρέχει τον ταβερνιάρη, χύνοντας το κρασί πάνω στα μουστάκια του. Ο ταβερνιάρης δεν αντιδρά, γεμάτος κατανόηση. Κλείνει τα μάτια και γλείφει με απόλαυση τα μουστάκια του.

Ένας πελάτης γελά δυνατά. Ο Γιάννης του πετά το άδειο ποτήρι, που σπάζει στον τοίχο, δίπλα του. Απλώνεται ησυχία. Το γκαρσόνι κοιμάται σε μια γωνιά. Ο Γιάννης χτυπά τις γροθιές του στο τραπέζι, ουρλιάζοντας.

Γιάννης: *«Τέτοια» νιάτα, είπες, ε; Και σένα ποιος σου μίλησε; Τι διάβολο ανακατεύεσαι, π' ανάθεμά σε;*

Απομακρύνεται βιαστικά απ' το τραπέζι, τα πόδια του μπλέκονται σε μια καρέκλα και την αναποδογυρίζουν. Προχωρά στο βάθος, προς τα βαρέλια, ανοίγει μια κάνουλα και πίνει. Σκουπίζει το στόμα του. Κάθεται χάμω.

Γιάννης: *Αν ήταν «τέτοια», θα τα πρόσεχε και κείνη, όχι μόνο του λόγου σου!*

Είναι φανερά παραπονεμένος. Κοιτά τα παπούτσια του.

Γιάννης: *Όμως δεν είναι «τέτοια»... «Τέτοια» είναι!*

Τα παπούτσια του είναι τρύπια. Θυμώνει ξαφνικά, βγάζει το ένα, το πετά. Το παπούτσι φτάνει κοντά στον ταβερνιάρη, που εξακολουθεί να κάθεται περίλυπος στην καρέκλα. Ο Γιάννης βγάζει το άλλο παπούτσι, κι ετοιμάζεται να το πετάξει κι αυτό, όμως του έρχεται μια πιο καλή ιδέα. Γυρίζει, ανοίγει την κάνουλα και γεμίζει το παπούτσι του κρασί. Το κρασί τρέχει από τις τρύπες του παπουτσιού, κι ο Γιάννης το κοιτά ευχαριστημένος. Έπειτα, βαριεστημένα, το πετά κι αυτό. Το παπούτσι συναντά το άλλο, κάπου κοντά στα πόδια του ταβερνιάρη. Ο Γιάννης κοιτά τώρα στοχαστικά τα πόδια του. Τα δάχτυλα ξεπροβαίνουν απ' τις τρύπιες κάλτσες και φαίνονται να κουβεντιάζουν τρυφερά μεταξύ τους.

Γιάννης: *«Τέτοια»!*

Ο ταβερνιάρης διηγείται τη δική του περίπτωση.

Ταβερνιάρης: *Εμένα, όταν μου είπε πως παντρεύεται, ήθελα να τη σκοτώσω.*

Το ηχηρό γέλιο ακούγεται και πάλι. Ο ταβερνιάρης κοιτά παραπονεμένα τον άνθρωπο που καγχάζει σε βάρος του. Αυτός σηκώνεται απ' τη θέση του. Κρατά το σακάκι ριγμένο στους ώμους του, προχωρά προς την έξοδο. Ξαφνικά, σταματά και ρωτά ειρωνικά τον ταβερνιάρη.

Πελάτης: *Και δε μου λες, κυρ-Παναγιώτη, τη σκότωσες;*

Ο ταβερνιάρης κάνει νόημα «όχι» με το κεφάλι του. Ο πελάτης προχωρά νωχελικά προς το γκαρσόνι που κοιμάται, και το ξυπνά χτυπώντας με δύναμη πάνω στο τραπέζι ένα εικοσάριχο. Το γκαρσόνι ανοίγει τα μάτια χωρίς να καταλαβαίνει.
Ο Γιάννης έχει σηκωθεί. Έχει πλησιάσει το τραπέζι του ταβερνιάρη και πίνει πάλι. Καθώς σταματά να πίνει για να πάρει ανάσα:

Γιάννης: *Και ξέρεις ποιον παντρεύεται; Μια καλή τύχη: βιομήχανο! Αν ήταν καλλιτέχνης, και το σακάκι μου να του στρώσω να πατήσει!*

Αρχίζει να βαδίζει πάνω-κάτω, σαν να παραμιλά.
Βγάζει το σακάκι του και το στρώνει στο πάτωμα. Έπειτα, περνά ο ίδιος κι έρχεται προς τον ταβερνιάρη.

ΣΚΗΝΗ 10.

Στο δρόμο, νύχτα. Βρέχει. Μπροστά, η έξοδος της υπόγειας ταβέρνας. Ο Γιάννης προσπαθεί ν' ανεβάσει στα σκαλιά τον μεθυσμένο ταβερνιάρη που όλο σκοντάφτει, παραπατά και πέφτει. Κάποτε, τον φτάνει μέχρι το πεζοδρόμιο, αλλά αυτός πέφτει πάλι. Ο Γιάννης έχει πια βαρεθεί. Τον σέρνει μέχρι το περβάζι ενός παραθύρου υπογείου και τον ακουμπά πάνω. Ο ταβερνιάρης προσπαθεί να βολευτεί. Ο Γιάννης απομακρύνεται, έπειτα σταματά και βγάζει το καπέλο του με μια κωμική υπόκλιση που σημαίνει αποχαιρετισμό. Έπειτα μετανιώνει, πλησιάζει τον ταβερνιάρη και του φορά το καπέλο στο κεφάλι. Φεύγει τρέχοντας αυτή τη φορά και παραπατώντας μέσα στον βρεγμένο δρόμο. Σ' έναν τοίχο σταματά, γυρεύοντας στήριγμα. Ακουμπά πάνω το κεφάλι του και νιώθει την υγρή επαφή με την τραχιά πέτρα. Αυτό του θυμίζει τα βράχια, το καλοκαίρι, δίπλα στη θάλασσα. Βλέπουμε τον ήλιο που λάμπει, την άμμο να γυαλίζει, τον ανοιχτό ορίζοντα μέσα στο άπλετο φως. Μια ξανθιά κοπέλα με τα μαλλιά βρεγμένα, κι ο Γιάννης με το κεφάλι στα γόνατά της. Τον χαϊδεύει. Έπειτα πάλι είναι μόνος, κι ο ήλιος τού βαραίνει τα βλέφαρα. Η βροχή ξανάρχεται. Οι πλάκες του δρόμου, και πάνω τους τα νερά που κυλούν. Ο Γιάννης, κουλουριασμένος στη σκάλα της ανηφοριάς, κοιμάται, ζαλισμένος ακόμα, μέσα στη βροχή. Στο βάθος ξημερώνει, κι η πόλη φαίνεται θαμπή μέσα στο νερό. Ένα νοσοκομειακό αυτοκίνητο περνά σφυρίζοντας.
Κι έπειτα πάλι ξηρασία. Ο Γιάννης, φορώντας το παλιό του καπέλο, ανεβαίνει τώρα ήσυχα τη σκάλα. Φτάνει στήν κορφή, με την πόλη πίσω του. Σταματά, απευθύνεται προς τη μηχανή, βγάζοντας αποχαιρετιστήρια το καπέλο του.

Γιάννης: *Αυτό πού ζητάτε... Δεν μπορώ.*

Τέλος.

ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΙΑΙΟΣ

Σκηνοθεσία: Τώνια Μαρκετάκη. *Σενάριο*: Τώνια Μαρκετάκη. *Φωτογραφία*: Γιώργος Αρβανίτης, Γιώργος Πανουσόπουλος. *Μοντάζ*: Γιώργος Κόρρας. *Σκηνικά*: Αναστασία Αρσένη, Λευτέρης Χαρωνίτης. *Ήχος*: Πάνος Πανουσόπουλος. *Βοηθοί σκηνοθέτη*: Νίκος Κανάκης, Γιάννης Κασπίρης, Τάκης Παπαγιαννίδης, Λάμπρος Παπαδημητράκης. *Διεύθυνση παραγωγής*: Λευτέρης Χαρωνίτης. *Ηθοποιοί*: Μανώλης Λογιάδης, Μίκα Φλωρά, Βαγγέλης Καζάν, Νίκος Γκλαβάς, Μηνάς Χατζησάββας, Τάκης Δουκάκος, Μαίρη Μεταξά, Νικήτας Τσακίρογλου, Λήδα Πρωτοψάλτη. *Παραγωγή*: Τώνια Μαρκετάκη. 35mm. Μαυρόασπρη. *Διάρκεια*: 180΄.

Σ' ένα δρόμο της Αθήνας, λίγο πριν τα μεσάνυχτα, μια κοπέλα πέφτει μαχαιρωμένη από έναν άγνωστο που εξαφανίζεται τρέχοντας στο σκοτάδι. Στη διάρκεια της αστυνομικής έρευνας που ακολουθεί, διάφοροι «αυτόπτες μάρτυρες» καταθέτουν καθένας τα δικά του.
Ο Τύπος αναλαμβάνει την «ενημέρωση» του κοινού, και η ζωή της κοπέλας περνά απ' το μικροσκόπιο, που δεν μας μαθαίνει τελικά σχεδόν τίποτα για κείνην, αποκαλύπτει όμως το κοινωνικό πλαίσιο της εποχής –της Ελλάδας της δεκαετίας του '60–, τα ήθη που κυριαρχούν κι εκείνα που αρχίζουν να δημιουργούνται, τα ψυχολογικά προβλήματα-κατάλοιπα του πολέμου και της αναστάτωσης που προκάλεσε στην οικονομική δομή του τόπου και τις διανθρώπινες σχέσεις. Μια εποχή γενικού μικροαστισμού. Την εποχή των ηρωισμών διαδέχεται μια εποχή χωρίς ποίηση.
Στο περιθώριο αυτής της κοινωνίας, ο Γιάννης Ζάχος ζει στον δικό του φαντασιακό και ποιητικό κόσμο. Άτομο ψυχοπαθολογικά βεβαρημένο, διανοούμενος από τη γέννησή του (σίγουρα, όμως, όχι απ' την κοινωνική του προέλευση ή την παιδεία του – δεν έχει καν τελειώσει το δημοτικό σχολείο), ζει τις ερωτικές, εφηβικές του φαντασιώσεις μέσα στο όνειρο της καθαρτικής βίας: ονειρεύεται να σκο-

Με τον Μανώλη Λογιάδη
και τον Θανάση Βαλτινό πριν
απ' το γύρισμα μιας σκηνής
του *Ιωάννη*

Με τον Μανώλη Λογιάδη
πριν απ' το γύρισμα
μιας σκηνής του *Ιωάννη*

τώσει μια νέα και ωραία γυναίκα, επιβεβαιώνοντας τον ανδρισμό του και τα όνειρα δύναμης, εξουσίας και κυριαρχίας στη ζωή.
Ο Γιάννης ομολογεί πως αυτός έχει διαπράξει το έγκλημα, προς μεγάλη ανακούφιση της κατηγορούμενης για αναποτελεσματικότητα αστυνομίας, του Τύπου και των αναγνωστών του. Με αρκετές αντιφάσεις, βέβαια, αναπαριστά με κάθε λεπτομέρεια ό,τι έχει διαβάσει στις εφημερίδες, γοητεύοντας κοινό, δημοσιογράφους, αστυνόμους και ψυχιάτρους· γιατί το περιθωριακό, απομονωμένο κι αδικημένο από τη φύση άτομο συμβαίνει να είναι προικισμένο όχι μόνο με ευφυΐα, αλλά και με γοητεία και χάρη, ενώ το «ανιδιοτελές» του κίνητρο, η ομολογία για μια μάταιη πράξη βίας προς χάριν της εκτόνωσης μιας παγιδευμένης ψυχής, συναρπάζει κυριολεκτικά τη νεολαία της εποχής, που βλέπει στο πρόσωπο του Γιάννη έναν γνήσιο εκφραστή των βαθύτερων αναγκών της.
Στη δίκη που ακολουθεί, έρχονται αντιμέτωποι δυο προαιώνιοι «αντίδικοι»: άτομο και κοινωνία. Μια αγωνιώδης και ειλικρινής προσπάθεια καταβάλλεται απ' όλους τους παράγοντες –δικαστές, ενόρκους, ψυχιάτρους, αστυνόμους– για την αναζήτηση της αλήθειας.
Η αναζήτηση παραμένει αδιέξοδη, και η γενική ανακούφιση επιτυγχάνεται χάρη στην «αθώωση» του Γιάννη, που γλιτώνει τη φυλακή, για να κλειστεί, για όλη του τη ζωή, στο τρελάδικο.

Τ.Μ.

Απόσπασμα σεναρίου

ΣΚΗΝΗ 74.
ΟΝΕΙΡΟ. ΓΙΑΝΝΗΣ. ΣΤΟΥΝΤΙΟ.

Σε δρόμο κάτασπρο, υπερφωτισμένο, ο Γιάννης προχωρά αργά, θαμπωμένος απ' το φως. Σηκώνει το χέρι να προστατέψει τα μάτια του, και ξαφνικά τον βλέπουμε να παλεύει, σαν να 'χει πέσει σε παγίδα. Καθώς η μηχανή τον κοιτάζει «ανφάς», βλέπουμε να φωτίζονται σε «κοντρ-ζουρ» τεράστιοι ιστοί αράχνης, γυαλιστεροί σαν ασημένιοι. Ο Γιάννης έχει πέσει μέσα τους και προσπαθεί ν' απαλλαγεί. Οπισθοχωρεί, όμως οι ιστοί, κολλημένοι πάνω του, τον ακολουθούν. Σταματά και προσπαθεί να τους ξεκολλήσει από το δέρμα του. Καθώς όμως τους ξεκολλά, το δέρμα του ματώνει. Οι ιστοί έχουν τώρα μπερδευτεί στα μαλλιά και το πρόσωπό του. Ο Γιάννης φέρνει τα χέρια στο πρόσωπο και το σκουπίζει μανιασμένα.

ΣΚΗΝΗ 75.
ΓΙΑΝΝΗΣ. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΣΠΙΤΙΟΥ. ΝΥΧΤΑ.

Ο Γιάννης ξυπνάει κλαίγοντας. Ανοίγει τα μάτια και κοιτά το ταβάνι. Σηκώνει το χέρι του, δεμένο με τον επίδεσμο. Το κοιτά σε«γκρο-πλαν».

Γιάννης (off): (*Δεν ξέρω πια πού τελειώνει η νύχτα και πού αρχίζει η μέρα... Δεν ξέρω πια ποια από τις δυο είναι πιο σκληρή μαζί μου...*)

Πλάνο του Γιάννη που γράφει.

Γιάννης (off): (*...ή πιο πραγματική.*)

«Κοντρ-σαμπ» πάνω στο τετράδιο με το χέρι που γράφει, κι έπειτα το σκυμμένο κεφάλι του Γιάννη.

Γιάννης (off): (*Αυτή η ντροπή έχει καταντήσει ανυπόφορη... Ζω ανάμεσα σε σκουλήκια, και με ποδοπατούν... Η δύναμη έχει αρχίσει να με δηλητηριάζει... Τη νιώθω να με κατατρώει σαν οξύ... Η δύναμη είναι σαν το σπέρμα: πρέπει να βρίσκει διέξοδο· αλλιώς, γίνεται δηλητήριο...*)

ΣΚΗΝΗ 76.
ΝΥΧΤΑ-ΔΡΟΜΟΣ. ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ.
ΓΙΑΝΝΗΣ, ΔΥΟ ΑΓΝΩΣΤΟΙ.

Η πινακίδα του δρόμου. «Πανοραμίκ» προς τα κάτω βρίσκει τον Γιάννη που την κοιτάζει. Γυρίζει το κεφάλι του. «Πανοραμίκ» περιγραφικό στο χώρο: αναγνωρίζουμε το χώρο του εγκλήματος, καταλήγοντας στην περίφημη γωνία. Ο Γιάννης τώρα «ανφάς», καθώς κοιτά προς τα κει. Σαν να παίρνει ξαφνικά κουράγιο, αρχίζει να διασχίζει το δρόμο, ερχόμενος προς τη μηχανή. «Ρακόρ» στην κίνηση τον συλλαμβάνει τώρα από πλάτη, καθώς ανεβαίνει στο πεζοδρόμιο της γωνίας και κοιτά τριγύρω. Έπειτα, χαμηλώνει το βλέμμα στο πεζοδρόμιο. Καδράρουμε το πεζοδρόμιο με «αμόρσα» το σκυμμένο κεφάλι του Γιάννη. Ακούγονται βήματα και ομιλίες. Ο Γιάννης κρύβεται στη γωνιά. Απ' το βάθος του δρόμου κατεβαίνουν δυο νεαροί. Οι κουβέντες τους αρχίζουν να γίνονται ξεκάθαρες. Στην αρχή τούς βλέπουμε καθώς κατεβαίνουν, κι έπειτα, με «πανοραμίκ», ξαναβρίσκουμε τον Γιάννη πίσω απ' τη γωνία κι ακούμε μόνο τις φωνές τους off. Σε μια στιγμή, τους βλέπουμε απ' τη μεριά του Γιάννη, καθώς έχουν σταματήσει κι εξετάζουν το πεζοδρόμιο.

Ένας: *Της είπα να 'ρθει, αλλά δεν ήθελε... Κι έπειτα μου*

λέει, τι να σου πω, βρε Θόδωρε, αυτόν τον Ιάσονα δεν τον αντέχω. Και να σου πω, έχει δίκιο η κοπέλα – της φέρθηκε πολύ άσχημα, εδώ που τα λέμε...
Άλλος: *Δε βαριέσαι... όλες πουτάνες είναι... τα θέλουν...*
Ένας: *Ναι, αλλά δεν πρέπει να τους το δείχνεις... Κοίτα, τώρα μας χαλά κι εμάς τη δουλειά ο Ιάσονας... Να, εδώ σκότωσαν τη Χαλικιά.*
Άλλος: *Λες να 'χει ακόμα αίματα;*
Ένας: *Όχι, μωρέ! Βλάκας είσαι; Θα τα σκούπισαν...*

Ο Γιάννης γυρίζει και φεύγει γρήγορα.

ΣΚΗΝΗ 77.
ΗΜΕΡΑ. ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ.
ΓΙΑΝΝΗΣ, ΦΥΛΑΚΑΣ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟΥ.

Σε «γκρο» η φωτογραφία της Ελένης πάνω στο σταυρό του τάφου. «Κοντρ-σαμπ», με «αμόρσα» το σταυρό, δυο πόδια κι ένα χέρι με ανθοδέσμη. «Πανοραμίκ» αποκαλύπτει τον Γιάννη. Κοιτά απορροφημένος. Κοντινό. Μια φωνή τον κάνει να τιναχτεί:

Φύλακας: *Ήταν συγγενής σας;*

Ο Γιάννης γυρίζει και βλέπει τον φύλακα.

Γιάννης: *Ναι... ξαδέλφη μου...*
Φύλακας: *Κρίμα στο κορίτσι, ε; Δε σας είδα στην κηδεία...*
Γιάννης: *Δεν ήμουνα στην Αθήνα. Αν είχα έρθει, θα με θυμόσαστε;*

Ο φύλακας γελά λιγάκι, σαν να «ομολογεί»:

Φύλακας: *Ξέρετε... φαντάστηκα πως μπορεί ο δολοφόνος να 'ταν ένας απ' αυτούς, και τους κοίταζα έναν έναν καλά, μήπως τον αναγνωρίσω...*

«Φλας-μπακ»: Η κηδεία.
Βλέπουμε «γκρο-πλαν» απ' την κηδεία, «πανοραμίκ» που περνά απ' το ένα πρόσωπο στο άλλο, «νεταρίσματα» πάνω σε πρόσωπα που βρίσκονται στο βάθος. Πάνω σ' αυτή την αναδρομή συνεχίζεται ο διάλογος:

Γιάννης (off): (*Από τι;*)
Φύλακας (off): (*Δεν ξέρω... Φαντάστηκα πως πρέπει να 'χει πάνω του κάτι που να τον ξεχωρίζει, και πως θα μπορούσα να το βρω...*)
Γιάννης (off): (*Το βρήκες;*)
Φύλακας (off): (*Όχι...*)

Ξαναγυρίζουμε στην πραγματικότητα, με τον Γιάννη να γυρίζει το κεφάλι προς τον φύλακα και να λέει:

Γιάννης: *Εγώ πώς σου φαίνομαι;*

Ο φύλακας γυρίζει κι αυτός, ξαφνιασμένος, να τον κοιτάξει. Ο Γιάννης κατεβάζει για μια στιγμή το βλέμμα, κι έπειτα –με αποφασιστικότητα– ξαναπροτείνει το πρόσωπό του «προς εξέτασιν». Το «καρέ» παγώνει, και πάνω σ' αυτή τη στάση του Γιάννη αρχίζει ένα «πανοραμίκ» σε κοντινό, από το πρόσωπο μέχρι το χέρι με τα λουλούδια και τα πόδια. Ακούγεται το γέλιο του φύλακα –ένα γέλιο αμηχανίας περισσότερο παρά εγκαρδιότητας– και βλέπουμε το πρόσωπο του φύλακα που γελά. Ο Γιάννης σκύβει ν' αποθέσει τα λουλούδια, κι ο φύλακας αρχίζει ν' απομακρύνεται. Ο Γιάννης τον προλαβαίνει και τον ακολουθεί σε μικρή απόσταση. Ο φύλακας γυρίζει και τον βλέπει που τον ακολουθεί, και μετά από λίγο σταματά και τον περιμένει. Ο Γιάννης όμως σταματά κι αυτός. Ο φύλακας κάνει να συνεχίσει, αλλάζει όμως γνώμη και, κάνοντας μεταβολή, αρχίζει να έρχεται γρήγορα προς το μέρος του Γιάννη και τον προσπερνά. Ο Γιάννης κάνει κι αυτός μεταβολή, κι αρχίζει πάλι να τον ακολουθεί. Ο φύλακας σταματά και στρέφεται απότομα.

Φύλακας: *Τι τρέχει, νεαρέ;*
Γιάννης: *Τίποτα.*
Φύλακας: *Πώς «τίποτα»; Γιατί με παίρνεις από πίσω;*

Το πρόσωπο του Γιάννη φωτίζεται. Με χαμόγελο ευτυχίας τον ρωτά:

Γιάννης: *Φοβάσαι;*

Αποσπάσματα κριτικών για τον «Ιωάννη τον βίαιο» που γράφτηκαν στον ελληνικό και τον ξένο Τύπο

«Απ' την αρχή πρέπει να υπογραμμίσει κανείς ότι η Τώνια Μαρκετάκη "ξέρει" να διηγηθεί μια ιστορία κινηματογραφικά, χωρίς πλατειασμούς και νεκρά σημεία. Αυτό, τουλάχιστον, δείχνει το πρώτο μέρος (του *Ιωάννη του βίαιου*), όπου, μέσω της "διερεύνησης" ενός φόνου από την αστυνομία, αποκαλύπτεται με εύστοχες πινελιές το εύ-

θραυστο της μαρτυρίας, η πολυπλοκότητα και οι αντιφάσεις της κάθε ανθρώπινης ζωής, η τραχύτητα και η αναλγησία των πιο απλών σχέσεων... Ο κόσμος που αποκαλύπτει η Τώνια Μαρκετάκη, σε πλήρη αντίθεση απ' ό,τι συνήθως συναντάμε στον ελληνικό κινηματογράφο, δεν είναι ένας κόσμος "στατικός", με σαφώς χωρισμένα τα ερίφια από τα πρόβατα. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο της ταινίας είναι η λιτότητα και η συντομία με την οποία δείχνονται ποικίλες πλευρές του κοινωνικού και ανθρώπινου περίγυρου μέσα στον οποίο εκινείτο το θύμα. Είναι μια σπουδή σε γκρίζο και μαύρο, όπου, σε μια κοινή αθλιότητα, σ' ένα πλέγμα πενίας και ψυχικού αδιεξόδου, κινούνται πρόσωπα στα οποία η ιδιότητα του θύτη και του θύματος, του εξαπατούντος και του εξαπατουμένου, συμπίπτουν...»

Ειρήνη Καλκάνη, εφημ. «Απογευματινή», 6 Νοεμβρίου 1973

«Ταινία σημαντική. Ταινία πολυεδρική, πολυδιάστατη και, γι' αυτό, όχι άμεσα προσιτή σε θεατές με νωθρή σκέψη. Ταινία-καταλύτης μιας κοινωνικής ηθικής απόλυτα χρεωκοπημένης, κι ωστόσο, με την ανοχή όλων μας, πανταχού παρούσας και ισχύουσας. Ταινία βαθύτατου υπαρξιακού προβληματισμού, που δεν περιορίζεται στο να θέτει ερωτήματα, αλλά αγγίζει και συμπεράσματα – έστω και ακραία, κάποτε κάποτε. [...] Η Μαρκετάκη δε θέλει να διηγηθεί μια ιστορία από τα εγκληματολογικά χρονικά του τόπου μας, αλλά να μας αποκαλύψει τον τρόπο ζωής και σκέψης ενός κόσμου στον οποίο ανήκουμε, και τη λειτουργία ενός κοινωνικού συστήματος που μας καταπιέζει, αν και είμαστε εξαρτήματά του. Θέμα μεγάλο, τρομερό, που όμως η Τώνια Μαρκετάκη, μ' όλο που αναγκάζεται να πλατειάζει, πότε πότε, την αφήγησή της (ιδίως στο β΄ μέρος, με τη σκηνή του δικαστηρίου), καταφέρνει τελικά να το αντιμετωπίσει και να φτάσει σ' ένα αποτέλεσμα που απ' την άποψη της δομής και της εσωτερικής ενότητας, αλλά κι απ' την άποψη του ρυθμού και της πλοκής, αγγίζει τα όρια του σκηνοθετικού άθλου...»

Γ.Κ. Πηλιχός, εφημ. «Τα Νέα», 6 Νοεμβρίου 1973

«...Θεωρώ (τον *Ιωάννη τον βίαιο*), χωρίς την παραμικρή επιφύλαξη, ως την ειλικρινέστερη, ωριμότερη και σημαντικότερη ελληνική ταινία που έχω τύχει να δω. Όσο κι αν κάτι τέτοιο μπορεί να ηχεί σαν μεγάλη και παραφουσκωμένη κουβέντα, επιμένω μ' όλη μου την πίστη σ' αυτή την αξιολόγηση. Πρόκειται για μια μοναδική ταινία, που θέτει υπό αμφισβήτηση βασικές παραδοσιακές συνταγές κι "αξίες" ετοιμόρροπες, χωρίς όμως να υποτιμήσει ούτε στιγμή το θεατή της, κάνοντας νεωτερίζοντα κηρύγματα ή υποστηρίζοντας συνταγές ανακατατάξεων. Μια ταινία που είναι τόσο γερά χτισμένη πάνω στην πιο αφοπλιστική απλότητα –τόσο στη σύλληψή της όσο και στο φτιάξιμό της–, ώστε να σκοντάφτει ακριβώς πάνω στο στοιχείο αυτό για ό,τι μπορεί ν' αφορά στην πλατιά εμπορικότητα που δικαιωματικά της αξίζει. Αλλά, όπως έχουν δυστυχώς τα πράγματα, ο μέσος θεατής –δηλητηριασμένος από γεννησιμιού του από τις τεχνητές επιδράσεις και τα μαθήματα μιας καλολαδωμένης κοινωνίας– δύσκολα θα καταφέρει να 'χει την παρθενιά και το άσπιλο μυαλό που απαιτεί η τόσο μακριά από ηθικοπλαστικές αρχές ταινία της Μαρκετάκη. Με δυο λόγια, είναι τόσο απόλυτα "εύκολο" έργο, ώστε να δημιουργεί μια σύγχυση σ' όσους επιμένουν να πιστεύουν ότι η ποιότητα βρίσκεται σ' αυτό που ονομάζεται "δύσκολη" ταινία.»

Σπύρος Παγιατάκης, εφημ. «Τα Νέα», 16 Απριλίου 1974

«Ο σχεδόν τρίωρος άθλος, μεγάλης έντασης, μιας νέας σκηνοθέτιδος που επιχειρεί να μεταδώσει διεισδυτικά στο κοινό της τόσο τους κοινωνικούς όσο και τους ψυχολογικούς παράγοντες μιας εγκληματικής πράξης, μέσα από μια υπερπροσφορά πληροφοριών: αλήθειες, μισοαλήθειες και ψέματα. [...] Ο Γιάννης δεν εμφανίζεται καθόλου ώς τη μέση της ταινίας. Οι άνθρωποι του περιβάλλοντός του, με τη συμπεριφορά τους, δεν αποκαλύπτουν αυτόν, αλλά τους ίδιους τους εαυτούς τους. Έπειτα, η Τώνια Μαρκετάκη συγκεντρώνει την προσοχή της πάνω στον επιτιθέμενο, θεωρώντας τον σαν θύμα που προσπαθεί να σπάσει τον κλοιό της μοναξιάς και του φόβου, και που, χωρίς να τ' ομολογεί, μετατρέπεται στη συμβολική μορφή μιας επαναστατικής άρνησης. [...] Το σύνθετο αυτό έργο συναρπάζει με την αφθονία των γερά θεμελιωμένων ερμηνειών σε διαφορετικά επίπεδα – εναλλασσόμενα και επάλληλα. Ο πανέξυπνα προμελετημένος αργός ρυθμός κάνει την ιστορία μια δίνη στην οποία δεν μπορείς ν' αντισταθείς...»

L.L., εφημ. «Der Abend» Βερολίνου, 25 Ιουνίου 1974

«Η νεαρή ελληνίδα σκηνοθέτις Τώνια Μαρκετάκη αποδίδει με την ταινία της το απελπισμένο δίλημμα της γενιάς της: κοινωνική αποτυχία ή ένταξη στη ρουφήχτρα του κατεστημένου; [...] Κι εδώ η Μαρκετάκη αλλάζει πάλι μέθοδο: η διαδικασία γίνεται μια πικρή, θυμωμένη φάρσα. Πολλοί ψυχίατροι δίνουν, ο ένας μετά τον άλλον,

τα συμπεράσματά τους για τη σχιζοφρένεια και το ακαταλόγιστο του δράστη. Οι ένορκοι σοκάρονται από την αποκάλυψη πως μπορεί να 'ναι κι οι ίδιοι σχιζοφρενείς. Οι συγγενείς του δράστη παίζουν θέατρο μπροστά στο κοινό και τους δικαστές. Αλλά για τους νέους που παρακολουθούν τη δίκη, ο Γιάννης γίνεται σχεδόν είδωλο, ένας ήρωας που, κάνοντας μια πράξη απελευθέρωσης, υψώνει το ανάστημά του ενάντια στην κοινωνία. [...] Η σκηνοθέτις δίνει το θέαμα της δίκης από μιαν αντικειμενική απόσταση, αλλά απ' αυτό το ψυχρό, ανήλεο και καυστικό βλέμμα βγαίνει μια απελπισμένη κραυγή. Μια αυστηρή, απελπισμένη, αλλά και συγκλονιστική τρίωρη ταινία, που δεν δίνει στο θεατή καμιά δυνατότητα ταύτισης κι αρνείται το παραμικρό μελοδραματικό εφέ...»

Ekkehard Pluta, εφημ. «Stuttgarter Zeitung», 28 Ιουνίου 1974

Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ

Σκηνοθεσία: Τώνια Μαρκετάκη. *Σενάριο*: Τώνια Μαρκετάκη, βασισμένο στη νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα*. *Φωτογραφία*: Σταύρος Χασάπης. *Μοντάζ*: Γιώργος Κόρρας. *Σκηνικά-κοστούμια*: Γιώργος Πάτσας. *Μουσική*: Ελένη Καραϊνδρου. *Ήχος*: Μανώλης Λογιάδης. *Διεύθυνση παραγωγής*: Mirca Angel. *Ηθοποιοί*: Τούλα Σταθοπούλου, Άννυ Λούλου, Στρατής Τσοπανέλλης. *Παραγωγή*: Ανδρομέδα, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ΕΤ-1. 35mm. Έγχρωμη. *Διάρκεια*: 110΄.

Στις αρχές του αιώνα, η Ελλάδα μόλις έχει βγει από έναν σκληρό και ταπεινωτικό πόλεμο. Από τα δύο εκατομμύρια του πληθυσμού της, οι διακόσιες χιλιάδες είναι κατάδικοι ή καταζητούμενοι. Η μαζική μετανάστευση στην Αμερική αρχίζει. Οι κυβερνήσεις διαδέχονται η μια την άλλη κάθε λίγους μήνες – καμιά φορά, κάθε λίγες μέρες.

Αυτή την εποχή, στην Κέρκυρα, μιαν απ' τις πρώτες βιομηχανικές περιοχές της χώρας μαζί με την Πάτρα, έχει κιόλας δημιουργηθεί ένα προλεταριάτο, ενώ το φεουδαρχικό καθεστώς των αρχόντων-τσιφλικάδων αρνείται να πεθάνει, παρά την ένωση του νησιού με την Ελλάδα και τον κοινοβουλευτισμό της. Και στο μεταξύ, η Κέρκυρα –θέρετρο του Κάιζερ και των ελλήνων βασιλιάδων– είναι ένα κοσμοπολίτικο κέντρο, μια προέκταση της ευρωπαϊκής Δύσης στην ανατολίτικη, τότε, Ελλάδα.

Μέσα σ' αυτό το οικονομικό-κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο, μια ιστορία αγάπης, έμμεσα δεμένη με τα πρώτα βήματα του φεμινισμού.

Η Ρήνη, κορίτσι μιας οικογένειας προλεταρίων, αγαπά τον Αντρέα, ξεπεσμένο νοικοκύρη με υποθηκευμένο το πατρικό του σπίτι, που προσπαθεί να ξελασπώσει κάνοντας λαθρεμπόριο, υπό την προστασία του «υπουργού» του οποίου είναι κομματάρχης.

Η μάνα της Ρήνης, η σιόρα Επιστήμη, έχει φτιάξει κάποιο μυστικό κομπόδεμα από τη δουλειά της στο εργοστάσιο κι από κάποιες θολές συνεργασίες με τους λαθρεμπόρους. Όμως, αρνείται να δώσει την προίκα που ζητά ο Αντρέας. Το ποσό που έχει για μερίδιο του κάθε παιδιού της, είναι ορισμένο.

Η Ρήνη, παρασυρμένη από τό πάθος της, υποκύπτει στον εκβιασμό του Αντρέα και τον ακολουθεί, με σκοπό να εξαναγκαστεί η μάνα να δώσει τη ζητούμενη προίκα, όταν θα πρέπει πια ν' αποκαταστήσει τη χαμένη τιμή τής θυγατέρας της.

Όμως η σιόρα Επιστήμη πεισμώνει. «Τρακόσα τάλαρα είναι η μερίδα της. Ούτε λεπτό παραπάνω δε δίνω...»

Η Ρήνη εισπράττει το αντίτιμο της αγάπης της: την ατίμωση. Παγιδευμένη μέσα στο υποθηκευμένο σπίτι τού Αντρέα (πού να πάει, αστεφάνωτη;), διοχετεύει όλη τη νεανική της ζωντάνια στην αγάπη της, ελπίζοντας σε καλύτερες μέρες.

Μα η κυβέρνηση πέφτει, κι ο Αντρέας χάνει τον προστάτη του. Τώρα οι χωροφύλακες τον κυνηγούν, στήνουν καρτέρι και κάνουν κατάσχεση στο καΐκι του με τα λαθραία, το μόνο βιοποριστικό του μέσον. Για να σωθεί από τόν «ξεπεσμό» που σημαίνει γι' αυτόν η απώλεια του πατρικού του, δε βλέπει άλλη λύση από την προίκα. Κι αφού η Ρήνη δεν έχει τα «τάλαρα» που του χρειάζονται, θα πάρει μιαν άλλη που δίνει «διπλά και τριδιπλά»...

Κι έτσι η Ρήνη, έγκυος πια, θα εγκαταλειφθεί ολομόναχη μέσα στο ξένο σπίτι που, όπου να 'ναι, κινδυνεύει να βγει στο σφυρί...

Τ.Μ.

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΩΣ ΦΥΣΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ

συνέντευξη της Τώνιας Μαρκετάκη
στην Ίνα Αργυρίου

— Το έγκυρο κινηματογραφικό περιοδικό «Variety» σ' έχει χαρακτηρίσει –με αφορμή τον Ιωάννη τον βίαιο– *μιαν απ' τις πιο ενδιαφέρουσες γυναίκες σκηνοθέτες που δουλεύουν σήμερα στον κινηματογράφο...*

— Δε γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα σε «άνδρες συγγραφείς» και «γυναίκες συγγραφείς». Όχι! Γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα σε «γυναίκες συγγραφείς» και «συγγραφείς». Σε «σκηνοθέτες» και «γυναίκες σκηνοθέτες». Εμένα αυτό μ' ενοχλεί βαθύτατα...

Όταν ξεκίνησα πριν από είκοσι χρόνια, ήμουν η μόνη σ' αυτόν το χώρο, και ποτέ κανείς δε σκέφτηκε να κάνει το διαχωρισμό και να πει ότι η Τώνια Μαρκετάκη είναι γυναίκα σκηνοθέτης. Ξαφνικά, μετά από δέκα χρόνια, σιγά σιγά, αρχίζω να παύω να είμαι σκηνοθέτης και να γίνομαι «γυναίκα σκηνοθέτης». Όχι! Το αρνιέμαι. Ναι, είμαι σκηνοθέτης. Ναι, είμαι γυναίκα. Στο σπίτι μου, στην προσωπική μου ζωή – ίσως, μάλιστα, περισσότερο απ' όσο θα 'πρεπε. Αλλά «γυναίκα σκηνοθέτης», όχι!

Δε μ' ενδιαφέρει να πάω σε φεστιβάλ γυναικείου κινηματογράφου· μ' ενδιαφέρει, όμως, πάρα πολύ να πάω σε φεστιβάλ κινηματογράφου. Σε γυναικείο φεστιβάλ μ' έχουν ήδη καλέσει – δεν πάω, για το λόγο που σου εξήγησα, και για έναν ακόμα: διαχωρίζουμε τους νέγρους ποιητές, τ' ανώμαλα παιδιά ζωγράφους, τις θεατρικές προσπάθειες στο φρενοκομείο, και τείνουμε να 'μαστε ιδιαίτερα επιεικείς και ανεκτικοί προς αυτές τις μειονότητες. Με τον ίδιο τρόπο οι άνθρωποι είναι πιο ελαστικοί προς τις «γυναίκες σκηνοθέτες». Απ' τη στιγμή που είσαι «γυναίκα σκηνοθέτης», δεν πειράζει αν είναι και κακή η ταινία σου: θα την πάρουμε στο φεστιβάλ, γιατί πρέπει να υποστηριχτεί ο γυναικείος κινηματογράφος. Αυτό δεν το δέχομαι. Είμαι πολύ φιλόδοξη.

— Θέλεις να είσαι επί ίσοις όροις;

— Δε *θέλω* να είμαι επί ίσοις όροις· ΕΙΜΑΙ επί ίσοις όροις! Κι αυτό δεν το 'χει αμφισβητήσει κανείς μέχρι σήμερα. Γιατί, λοιπόν, πρέπει να 'χω το άλλοθι της θηλυκότητάς μου για να περάσω; Δε μιλώ προσωπικά. Διεκδικώ το ίδιο δικαίωμα για όλες τις γυναίκες.

— Αλλά τα πράγματα είναι σίγουρα πιο δύσκολα για μια γυναίκα που θέλει να γίνει σκηνοθέτης. Μήπως, λοιπόν, τελικά, πρέπει να ισχύουν κάποια πιο ελαστικά κριτήρια;

— Οπωσδήποτε οι δυσκολίες είναι πολύ περισσότερες για μας. Το να χρησιμοποιήσεις, κατά συνέπεια, ένα κανάλι ευκολίας, ίσως είναι θεμιτό. Μέσα, όμως, απ' τη δική μου φιλοδοξία και ανάγκη επιβεβαίωσης, δεν το δέχομαι, δε μ' αρέσει.

— Πιστεύεις πως ο γυναικείος κινηματογράφος είναι γενικά καλός ή γενικά κακός;

Φυσικά, δεν μπορώ να πω πως όλος ο γυναικείος κινηματογράφος είναι καλός. Όπως δεν είναι και όλος ο ανδρικός κινηματογράφος καλός.

Θυμάμαι το 1974, στο Φεστιβάλ του Βερολίνου, τότε που ο *Ιωάννης ο βίαιος* πήρε μέρος στο Forum, στο κύριο τμήμα του Φεστιβάλ. Εκεί ο *Ιωάννης* κρίθηκε ως ταινία έλληνα σκηνοθέτη. Στα πλαίσια του Forum υπήρχε κι ένα αφιέρωμα στον γυναικείο κινηματογράφο. Η ταινία μου δεν ήταν μέσα, γιατί θεωρήθηκε «ταινία» κι όχι «γυναικεία ταινία». Κάποια στιγμή αναρωτήθηκα: Είμαι γυναίκα, έχω κάνει μια ταινία· γιατί να μη συμπεριλαμβάνεται στο γυναικείο σινεμά; Είδα τις ταινίες. Δεν «τρωγόταν» καμία! Όχι πως δεν υπάρχουν αξιόλογες σκηνοθέτιδες. Αντίθετα, υπάρχουν μεγάλες κυρίες στον κινηματογράφο, αλλά δεν είχαν πάρει μέρος σ' αυτό το φεστιβάλ. Ενδέχεται να είχαν πάει στις Κάννες ή στο Σαν Φρανσίσκο. Επαναλαμβάνω: στο «τμήμα του γυναικείου σινεμά» οι ταινίες ήταν σχεδόν απαράδεκτες. Μου θύμιζαν ταινίες ανώμαλων παιδιών.

Δε λέω, προς Θεού, πως οι γυναίκες δεν είναι ταλαντούχες, αλλά το θέμα ανάγεται καθαρά στη στατιστική: σε εκατό άνδρες σκηνοθέτες αντιστοιχούν πέντε γυναίκες. Οι εκατό άνδρες σκηνοθέτες έχουν ξεχωρίσει με φυσική επιλογή ανάμεσα σε δέκα χιλιάδες που θα 'θελαν να γίνουν σκηνοθέτες. Οι πέντε γυναίκες έχουν επιλεγεί ανάμεσα στις εκατό που είχαν *τη δυνατότητα* να εκλέξουν αυτόν τον τομέα. Ο χώρος της οικογένειας, ο χώρος τής παιδείας, η σκληρότητα της δουλειάς του σκηνοθέτη και η ανασφάλεια που δημιουργεί, όλα αυτά υψώνουν εμπόδια· ιδίως η ανασφάλεια, γιατί ο χώρος μας είναι αφάνταστα ανασφαλής, κι εμείς, οι γυναίκες, δεν έχουμε ανατραφεί για να διαλέγουμε την ανασφάλεια. Άρα, οι κοπέλες που κατευθύνονται προς τη σκηνοθεσία, είναι εκείνες που είχαν τη δυνατότητα να την διαλέξουν. Δε σημαίνει, με κανένα τρόπο, πως αυτές οι κοπέλες είναι και οι καλύτερες, οι ευφυέστερες, οι πιο ταλαντούχες και οι πιο εμπνευσμένες. Στην περίπτωση των ανδρών, απ' τις χιλιάδες που θέλουν να γίνουν σκηνοθέτες, *όλοι* μπορούν να δοκιμάσουν· γιατί η δουλειά αυτή δεν αντίκειται ούτε στη φύση τους ούτε στη σχέση τους με τη γυναίκα τους.

Στις γυναίκες όλα αυτά είναι αντίθετα. Πρέπει να θυσιάσουν ένα σωρό άλλα πράγματα, ενώ ο άνδρας δε χρειάζεται να θυσιάσει απολύτως τίποτα.

— Δε δέχεσαι, δηλαδή, ότι οι γυναίκες είναι λιγότερο δημιουργικές από τους άνδρες, όπως αρκετοί υποστηρίζουν. Κι όμως, μόνο τα τελευταία χρόνια οι γυναίκες διεκδικούμε μερίδιο στη δημιουργικότητα. Ο χώρος αυτός, στό παρελθόν, ήταν αποκλειστικά ανδρικός...

– Φαντάζομαι πως η γυναικεία δημιουργικότητα είναι κάτι που δεν αμφισβητήθηκε ποτέ. Απλώς, διοχετευόταν σε άλλους χώρους. Τώρα που ζούμε σε μια κοινωνία όπου, ακόμα κι αν το θέλουμε, δεν μπορούμε να κάνουμε δεκαπέντε παιδιά και να περάσουμε τη ζωή μας μεγαλώνοντάς τα, έχουμε ένα απόθεμα δημιουργικότητας που πρέπει να ξοδευτεί. Η γυναίκα από τη φύση ήταν προικισμένη μ' ένα τεράστιο δυναμικό δημιουργικότητας και ενέργειας, γιατί έπρεπε να γεννά ένα παιδί κάθε δύο χρόνια – για να ζήσουν τελικά τα μισά από τα παιδιά της. Όλη αυτή την ενέργεια, λοιπόν, τώρα τι θα την κάνει; Κανένα ανθρώπινο πλάσμα δεν μπορεί να ζήσει μέσα σε τέσσερις τοίχους χωρίς ν' ασχολείται με κάτι. Είναι αυτονόητο. Εξ άλλου, ό,τι δυναμικό έχεις που δεν ξοδεύεται προς τα έξω, γίνεται ένα μπούμερανγκ και γυρίζει προς τα μέσα, γίνεται αυτοκαταστροφή. Οπότε, αναγκαστικά διεκδικούμε δικαίωμα στη δημιουργικότητα· στη δημιουργικότητα, με τη μορφή της εργασίας, της παραγωγικότητας, της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Δεν το κάνουμε από ανταγωνισμό στο ανδρικό φύλο, αλλά γιατί δεν μπορούμε να κάνουμε αλλιώς.
Από κει και πέρα αρχίζει η δύσκολη πορεία· γιατί, για τη γυναίκα, ο δρόμος είναι σκληρός. Είναι γεγονός αυτό που έλεγαν τα κορίτσια στο Βερολίνο· ότι, δηλαδή, ένας σκηνοθέτης –άνδρας– έχει μόνο ν' αποδείξει ότι είναι καλός σκηνοθέτης. Μια γυναίκα σκηνοθέτης έχει ν' αποδείξει πρώτα ότι μπορεί να είναι σκηνοθέτης, και μετά, *καλός* σκηνοθέτης! Τα εμπόδια στο δρόμο για την πραγμάτωση ενός έργου είναι διπλά, τριπλά, για να μην πω: τετραπλά, σε σχέση με τους άνδρες...

– *Προηγουμένως, όμως, μιλήσαμε για ελαστικά κριτήρια...*

– Το σύστημα κριτηρίων είναι ελαστικό απ' τη στιγμή που θα δεχτείς να ενταχθείς στο «τμήμα γυναικείου κινηματογράφου». Αν δεν θέλεις να ενταχθείς, όχι μόνο δεν είναι ελαστικό, αλλά και γίνεται πολύ σκληρό. Όχι μόνο δεν είναι επί ίσοις όροις, αλλά οι όροι γίνονται αφάνταστα σκληροί, κι ο ανταγωνισμός, άγριος. Να, φέτος, κάποιοι συνάδελφοι αγωνίστηκαν να μην πάω την *Τιμή της αγάπης* στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, και το πέτυχαν. Η βοήθεια που περίμενα απ' το Κέντρο Κινηματογράφου, δε μου δόθηκε, γιατί μερικοί συνάδελφοι απείλησαν πως, αν δοθεί βοήθεια σε μένα, θα γίνει σκοτωμός. Και η μόνη αιτία –δεν υπήρχε άλλη– ήταν ο ανταγωνισμός· δηλαδή, απ' τη στιγμή που είσαι με ίσους όρους και δεν είσαι το κοριτσάκι που σε κοιτάνε με συμπάθεια και βρίσκουν την ταινία σου νόστιμη και συμπαθητική και σου λένε «μπράβο, κοριτσάκι μου», δε σε θέλουν. Δε σε θέλουν με τίποτα. Τραυματίζεται ο ανδρισμός τους. Αγωνίστηκαν να μην πάω στο Φεστιβάλ, αγωνίστηκαν να μη βρω γραφείο εκμετάλλευσης της ταινίας. Ήταν οργανωμένη επίθεση από αρσενικούς συναδέλφους που δεν είχαν κανένα προηγούμενο μαζί μου, αλλά που αισθάνονταν πάρα πολύ άσχημα να παρουσιαστεί μια γυναίκα στο Φεστιβάλ και να τους πάρει το βραβείο.

– *Πίστευα πως στη δική σου περίπτωση δε θα υπήρχαν τέτοια προβλήματα· γιατί σ' έχουν αποδεχτεί όλοι, έχεις καταξιωθεί, και δε σε κοιτάζουν με συγκαταβατικότητα.*

– Μα, γι' αυτό ακριβώς! Δεν είπε κανείς απ' αυτούς τους συναδέλφους ότι είναι κακή σκηνοθέτις η Μαρκετάκη, όχι! Ούτε, φυσικά, θα μπορούσαν να το πούνε. Είπαν: «Αν δώσετε στη Μαρκετάκη, θα γίνει σκοτωμός. Θα ζητήσουμε όλοι περισσότερα λεφτά». Μα εκείνοι είχαν τελειώσει τις ταινίες τους. Δεν είχε σημασία. Έφτασαν στο σημείο να ζητούν λεφτά χωρίς να τα 'χουν ανάγκη, μόνο και μόνο για να εμποδίσουν μια συνάδελφό τους να βοηθηθεί.

– Η τιμή της αγάπης *κόστισε 25 εκατομμύρια δραχμές. Δεν είναι μεγάλο το ποσό για τα δεδομένα της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής;*

– Ναι. Σε σχέση με τα ελληνικά δεδομένα, *Η τιμή της αγάπης* έχει κοστίσει πάρα πολύ. Κι αυτό ήταν που ερέθισε τους συναδέλφους: το ότι τόλμησα να ξεπεράσω τα όρια. Τόλμησα να επιμείνω σε πράγματα στα οποία εκείνοι δεν επέμειναν. 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 συμβιβαζόμαστε με δεκαπέντε. Εγώ ζητούσα εκατό. Αυτά έκανα κι έπρεπε να τα πληρώσω. Ξεπέρασα τα όρια. Βέβαια, όπως ήταν φυσικό, βρέθηκα μπροστά στο τεράστιο πρόβλημα να μην έχω λεφτά να συνεχίσω. Σταμάτησα το γύρισμα δυο φορές. Εκεί ήταν που ζήτησα βοήθεια. Εκεί έγινε η καθυστέρηση· γιατί, αν είχα τελειώσει έγκαιρα τα γυρίσματα, θα 'μουν απ' τους πρώτους για το Φεστιβάλ.

– *Ανάμεσα στον* Ιωάννη τον βίαιο *και την* Τιμή της αγάπης *μεσολάβησαν δέκα ολόκληρα χρόνια. Γιατί; Θα περίμενε κανείς πως, μετά την επιβράβευση του* Ιωάννη, *θα έβρισκες ευκολότερα τα μέσα για να γυρίσεις μια δεύτερη ταινία...*

— Θα προσπαθήσω να 'μαι όσο το δυνατόν πιο ειλικρινής μαζί σου. Μετά τον *Ιωάννη*, έχασα όλους μου τους φίλους. Μέχρι εκείνη την εποχή, ζούσα σ' έναν πυρήνα ανθρώπινων σχέσεων, μιας ομάδας, ας πούμε. Την άλλη μέρα της προβολής του *Ιωάννη*, αυτός ο πυρήνας έπαψε να υπάρχει. Διαλύθηκε! Οι άνθρωποι που μέχρι τότε είχαν «σκιστεί» να με βοηθήσουν, ξαφνικά δεν έδιναν χέρι βοηθείας. Ούτε ένα δαχτυλάκι! Είναι αυτά που λέγαμε πιο πριν για ανταγωνισμό.

Στην Ελλάδα κάνουμε ταινίες με τρεις τρόπους: ή θα έχεις προσωπικά λεφτά, ή θα σου δώσει κάποιος παραγωγός, ή θα σε βοηθήσουν οι φίλοι ώστε ν' αντικατασταθεί το χρήμα με προσφορά εργασίας και συμμετοχή. Έτσι έγινε ο *Ιωάννης*: μ' ελάχιστα χρήματα και φιλικές προσφορές δουλειάς. Την επομένη του *Ιωάννη*, αυτός ο δρόμος μού αποκλείστηκε. Προσωπικά χρήματα δεν είχα, δεν έχω και δε θα έχω. Έμενε η λύση του παραγωγού. Ποιος παραγωγός, όμως, θα μου έδινε λεφτά – και μάλιστα, αυτή τη συγκεκριμένη δεκαετία της κρίσης τού κινηματογράφου; Οι πρακτικές, λοιπόν, συνθήκες δε βοηθούσαν με κανένα τρόπο να γυρίσω δεύτερη ταινία. Τώρα, πώς γίνεται να κάνεις μια ταινία επιτυχημένη, κι αντί να βρεις πιο εύκολα λεφτά, να μη βρίσκεις καθόλου, είναι από τα μυστήρια της ιστορίας, αλλά γίνεται! Ζούμε σ' έναν τόπο που πείνάει. Δεν εννοώ ότι πεινάει για ψωμί, αλλά γι' άλλα πράγματα. Είμαστε εννιά εκατομμύρια καταπιεσμένοι και στερημένοι άνθρωποι· στερημένοι στην έκφρασή μας, στην ελευθερία μας, στον τρόπο που κάνουμε συναλλαγές με τον άνδρα μας, με τη μάνα μας... Είμαστε άνθρωποι που έχουμε στερηθεί, και η στέρηση δημιουργεί ανταγωνισμό και πικρίες και κακίες...

— Αυτή είναι η πρακτική πλευρά του θέματος. Είναι η μοναδική; Μήπως υπήρχαν κι εμπόδια που σου 'βαζε ο ίδιος σου ο εαυτός;

— Ναι, υπάρχει και μια «μεταφυσική» πλευρά. Η επιτυχία του *Ιωάννη* δεν ήταν μόνο ένα σοκ επειδή έχασα τους φίλους μου κι έμεινα χωρίς ανθρώπινη επαφή. Ήταν επίσης κι επειδή, ξαφνικά, βρέθηκα σε μια αίθουσα με χίλιους ανθρώπους να ωρύονται από ενθουσιασμό. Ήμουν εντελώς απροετοίμαστη για κάτι τέτοιο. Η επιτυχία μπορεί να είναι κι αυτή ένα σοκ. Κάπου αρχίζεις ν' αναθεωρείς όλο σου τον εαυτό, όλη σου την ύπαρξη. Αλλάζεις ταυτότητα. Όταν δεν έχεις προετοιμαστεί, το τραύμα της επιτυχίας δημιουργεί φοβίες.

Έτσι, εξαιτίας όλων αυτών, η «στιγμή» που σου επιτρέπεται από τον «Θεό» –κι όταν λέμε «Θεό», εννοούμε αυτόν τον συνδυασμό του σύμπαντος, της Ιστορίας και του εαυτού σου– να κάνεις ταινία, είναι μετά από... δέκα χρόνια!

Πάντως, δε θεωρώ ότι αυτά τα δέκα χρόνια ήταν κενά. Αντίθετα, ήταν πολύ γεμάτα. Τώρα μπορώ να κάνω πράγματα που δε θα μπορούσα να τα κάνω πριν δέκα χρόνια. Εξ άλλου, η τεχνική μου δεν είναι μειωμένη. Φυσικά, θα προτιμούσα να 'χω γυρίσει άλλες τρεις ταινίες, αλλά για να μην τις γυρίσω, σημαίνει ή ότι δεν ήμουν ώριμη να τις κάνω, ή ότι δεν τις χρειαζόμουν τόσο πολύ, ή ότι είχα πολλά άλλα πράγματα να κάνω, που σίγουρα δε θα μπορώ να κάνω τα δέκα επόμενα χρόνια. Δεν ξέρω αν θα 'θελα να θυσιάσω αυτά που έχω ζήσει σαν γυναίκα και που δε θα μπορούσαν να «παντρευτούν» με τη σκηνοθετική λειτουργία. Οι άνδρες δεν έχουν ν' αντιμετωπίσουν τέτοιου είδους επιλογές, γιατί τον έρωτα τον ζούνε με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Θέλω να πω, ότι ο άνδρας θα δουλέψει είκοσι ώρες το εικοσιτετράωρο, και μεταξύ εικοστής και εικοστής πρώτης ώρας θα 'ναι ερωτευμένος μαζί σου και θα σε δει. Οι γυναίκες πρέπει ν' αφιερώνουμε πολύ περισσότερο χρόνο, γιατί «εκείνος» απαιτεί ν' ασχοληθείς μαζί του και γιατί εσύ το έχεις δεχτεί. Είναι αυτονόητο ότι η γυναίκα θα βοηθήσει τον ανδρα της ή τον αγαπημένο της, αλλά δεν είναι καθόλου αυτονόητο ότι ο άνδρας θα βοηθήσει τη γυναίκα του. Μάλλον θα κάνει ό,τι μπορεί για να *μη* τη βοηθήσει. Χωρίς κακία όλα αυτά. Είναι διαπιστώσεις μου για το πώς πορεύεται ο κόσμος, κι αυτόν τον κόσμο τον έχω αποδεχτεί. Από κει και πέρα, προσπαθώ, μέσα σ' αυτόν, να ζήσω όσο το δυνατόν καλύτερα, θυσιάζοντας κάθε φορά το κομμάτι που μπορώ να θυσιάσω, εκείνο που δεν έχω τόσο μεγάλη ανάγκη τη συγκεκριμένη στιγμή.

— Το Λεμονόδασος *θεωρείται μια από τις λίγες ευτυχισμένες στιγμές τής φτωχής μας τηλεόρασης. Στη δική σου καλλιτεχνική και επαγγελματική πορεία τι θέσει έχει;*

— Δε θεωρώ ότι το *Λεμονόδασος* είναι κάτι που πετώ ή που δεν υπογράφω. Έπιασε τόπο ίσως σημαντικότερο απ' τον *Ιωάννη* ή απ' την ταινία που γυρίζω τώρα.

Η τηλεόραση, βέβαια, είναι ένα άχαρο μέσο για να εκφραστείς· άχαρο, γιατί δεν έχεις άμεση επαφή με το κοινό σου. Το κοινό σου βλέπει πρόχειρα –μεταξύ τουαλέτας, μαγειρέματος, κουβέντας με το γείτονα και τηλεφώνου που χτυπά– αυτό που εσύ έφτυσες αίμα για να το φτιάξεις.

Ταυτόχρονα, όμως, η τηλεόραση έχει άνοιγμα σ' ένα κοινό που ο κινηματογράφος δεν έχει πια. Κάνοντας σινεμά σήμερα, ξέρεις ότι θα δούνε την ταινία σου εκατό-διακό-

σιες χιλιάδες άνθρωποι· όχι περισσότεροι. Και θα 'ναι ένα κοινό σχεδόν συγκεκριμένο, που δεν ανανεώνεται και που δε θα 'χεις να του προσφέρεις και σπουδαία πράγματα. Θα 'ρθουν δηλαδή οι δέκα άνθρωποι που είναι ήδη ενήμεροι, που έχουν τις απόψεις τους, τα κριτήριά τους, που θα ευχαριστηθούν ή που δε θα ευχαριστηθούν, αλλά που δε θα 'χουν κερδίσει και τίποτα, γιατί, απλούστατα, δεν είναι υπό διαμόρφωση.

Στην τηλεόραση, αισθάνεσαι ότι το έργο σου πηγαίνει σε κοινό παρθένο. Αυτό που κάνεις, μπορεί να 'χει κάποιο αποτέλεσμα· κάτι να δώσει· να βάλει ένα πετραδάκι στη διαμόρφωσή του, στην καλλιέργειά του, στο γούστο του, στον τρόπο που καταλαβαίνει τα πράγματα.

— *Η παρουσία σου δεν έγινε μόνο αισθητή στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, αλλά και στο θέατρο, με τα δυο μονόπρακτα του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Ποια είναι η εμπειρία σου από τη θεατρική σκηνοθεσία;*

— Επειδή έχω δηλώσει «σκηνοθέτης» κι όχι «σκηνοθέτης κινηματογράφου», είναι πολύ φυσικό να ενδιαφέρομαι τόσο για το θέατρο όσο και για την τηλεόραση. Έκανα θέατρο και θα ξανακάνω θέατρο, γιατί μ' αρέσει πολύ. Έκανα τηλεόραση και θα ξανακάνω τηλεόραση. Δε μ' αρέσουν οι συνθήκες δουλειάς στην τηλεόραση· δηλαδή, η προχειρότητα, το βίντεο που σημαίνει «άρπα-κόλλα», τα απαράδεκτα κοστολόγια που μ' αναγκάζουν να βγάζω τη δουλειά ενός μηνός μέσα σε πέντε μέρες. Ως μέσο, όμως, ξέρω καλά τα θετικά της στοιχεία, τα εκτιμώ και τ' αποζητώ.

Για μένα δεν είναι απαραίτητο να κάνω ταινίες. Σημασία έχει να σκηνοθετώ: στο θέατρο, στην τηλεόραση ή στον κινηματογράφο. Δεν τα ξεχωρίζω. Το καθένα 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. Προσωπικά, οι τεχνικές μ' ερεθίζουν εξίσου όλες.

Στο Κ.Θ.Β.Ε. σκηνοθέτησα το *Ένα παράξενο απόγευμα* του Δωριάδη και το *Τέλος* του Χριστοφιλάκη. Το θέατρο ήταν κάτι που με πάθιασε, αλλά και με πίκρανε. Με πάθιασε η επαφή με τους ανθρώπους, που είναι πολύ ουσιαστικότερη απ' ό,τι στο σινεμά. Στο σινεμά, η φρικτή συνθήκη τού «ο χρόνος είναι χρήμα» προκαλεί μιαν αγριάδα, έναν εκνευρισμό, που δεν προωθεί ιδιαίτερα τις ανθρώπινες σχέσεις και την επικοινωνία. Η δουλειά μας, όμως, είναι πρώτα απ' όλα μια επικοινωνία· αρχικά ανάμεσα στους ανθρώπους που δημιουργούν μαζί, για να γίνει, μετά, μια ευρύτερη επικοινωνία με το κοινό.

Στο θέατρο, αυτή η συνθήκη δεν υπάρχει. Έχεις τη δυνατότητα να πεις: «Παιδιά, ας μην το πετύχετε σήμερα, δεν πειράζει. Θα το πετύχετε αύριο, μεθαύριο!» Στο θέατρο, έχεις κι εσύ, ο σκηνοθέτης, τη δυνατότητα ν' αλλάξεις, ν' αναθεωρήσεις. Το να μη σ' αρέσει μια λύση και να δοκιμάζεις μιαν άλλη, είναι βασική λειτουργία της τέχνης.

Στο σινεμά, έτσι όπως γίνεται στην Ελλάδα, με τις φοβερές οικονομικές πιέσεις, αυτό που κάνεις, είναι και το τελικό· δηλαδή, πραγματικά έρχονται στιγμές που λες ότι αυτό που λειτουργεί στον κινηματογράφο, δεν είναι ούτε η γνώση ούτε η έμπνευση – γιατί, είτε έχεις έμπνευση είτε δεν έχεις, την καθορισμένη μέρα πρέπει να κάνεις το γύρισμα. Νομίζω πως αυτό που βγαίνει στο σινεμά (και γι' αυτό ίσως να το αγαπάμε έτσι «υπόγεια»), είναι το υποσυνείδητό σου. Βγαίνει αυτό που είσαι *εσύ*, εδώ και τώρα, ενστικτώδικα, χωρίς σκέψη, αυτόματα. Βλέποντάς το, λες: «Αυτό το πράγμα, με τα συν και με τα πλην του, είμαι εγώ». Και πράγματι, είσαι.

Γι' αυτό ερωτεύτηκα το θέατρο. Υπάρχουν, όμως, και στό θέατρο πράγματα που είναι «άγρια» για το σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης στο θέατρο πρέπει να 'χει μεγάλη καρδιά και να μην έχει τις δικές μας μωροφιλοδοξίες (εννοώ, των σκηνοθετών του σινεμά). Ο σκηνοθέτης του σινεμά έχει την αίσθηση ότι κάνει κάτι που μένει. Νικά το θάνατο. Ένας απ' τους λόγους που υπάρχει η τέχνη, είναι αυτή η μάχη με το θάνατο. Ο σκηνοθέτης στο θέατρο κάνει κάτι που θα παιχτεί πέντε-δέκα φορές και θα σβήσει. Και το κάνει, καταβάλλοντας τον ίδιο κόπο. Αυτό είναι δύσκολο να το δεχτεί.

— *Τι σου τράβηξε το ενδιαφέρον* στην Τιμή της αγάπης; *Γιατί θέλησες να την κάνεις ταινία;*

— Το 1967, πρώτες μέρες της δικτατορίας, έκρυβα ένα φίλο, τον Φίλιππο Βλάχο, τώρα εκδότη βιβλίων. Κάποια στιγμή, λοιπόν, ο Φίλιππος έβγαλε απ' την τσέπη του ένα κιτρινισμένο παμπάλαιο βιβλιαράκι ενός άγνωστου συγγραφέα, του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Ο Θεοτόκης έγινε ευρύτερα γνωστός εδώ και δυο-τρία χρόνια, μέσα απ' τις αναζητήσεις της τηλεόρασης. Αφού ο κόσμος εξάντλησε τον Καζαντζάκη, τον Ξενόπουλο και τον Παπαδιαμάντη, άρχισε ν' ανακαλύπτει τον Θεοτόκη και τον Πολίτη. Διάβασα το βιβλίο και με μάγεψε. Ήταν ένα συγκλονιστικό πάντρεμα βάθους και απλότητας. Εμβάθυνε σε χαρακτήρες, σε σχέσεις ανθρώπινες, κοινωνικοιστορικές, ψυχαναλυτικές – όλα αυτά δοσμένα με μορφή παραμυθιού. Η σιόρα Επιστήμη, για παράδειγμα, σε

Η τιμή της αγάπης

Κρυστάλλινες νύχτες
(Τάνια Τρίπη)

πρώτη ανάγνωση, είναι η δύστυχη ταλαιπωρημένη μάνα, η μαυροφόρα. Ο πατέρας είναι μπεκρής και ραμολιμέντο. Υπάρχει η κόρη που ξεμυαλίζεται, ο εραστής που την ξεμυαλίζει και μετά την εγκαταλείπει έγκυο και αποπλανημένη. Όλα είναι σύμβολα, και τα σύμβολα είναι αφελή, σε πρώτη ανάγνωση. Στην ταινία, πιστεύω πως έχει γίνει μια δεύτερη ανάγνωση, χωρίς να θιγεί η απλότητα.

– Δηλαδή, τι είδους ταινία ξεκίνησες να κάνεις αυτή τη φορά; Μια ταινία λαϊκή ή μια ταινία για λίγους;

– Αυτή τη φορά ξεκίνησα να κάνω μια ταινία λαϊκή. Δεν ξέρω αν θα το πετύχω. Το λέω, και δε με πιστεύουν. Σου λένε, η Μαρκετάκη αποκλείεται να κάνει εμπορική ταινία. Κανένας εκμεταλλευτής δεν έχει δεχτεί ακόμα να την πάρει. Έχουν δει λίγο υλικό αμοντάριστο, και τους έδωσε την εντύπωση μιας πολύ αισθητικής ταινίας. Μια λαϊκή ταινία, όμως, δεν αποκλείεται να 'ναι αισθητική. Πράγματι, όλη η ταινία είναι ζωγραφική. Έχει γίνει προσπάθεια να 'ναι η αισθητική της ταινίας, τέλεια αλλά σε κλασικό επίπεδο. Υπάρχει η αισθητική του Πικασό, υπάρχει όμως και η αισθητική του Λύτρα. Η ταινία είναι η αισθητική του Λύτρα. Πιστεύω πως δεν υπάρχει περίπτωση να δει ένας λαϊκός άνθρωπος έναν πίνακα του Λύτρα και να μην του αρέσει. Είναι ενάντια στην ίδια τη φύση.

– Τι είναι για σένα «δημιουργικότητα»;

– Υπάρχουν άνθρωποι που θεωρούν τη δημιουργικότητα με Δ κεφαλαίο. Εγώ την αντιμετωπίζω χωρίς Δ κεφαλαίο· σαν φυσικό φαινόμενο. Αυτή είναι η δουλειά μου. Έτσι ζω· δε θα μπορούσα να ζήσω αλλιώς· θα 'χα τεράστια ψυχολογικά προβλήματα. Όπως έχεις ανάγκη ν' αναπνέεις, αλλά δε σκέφτεσαι: «Αχ, τι σημαντικό πράγμα είναι ο αέρας!» Χωρίς να υπάρχει συνείδηση και επίγνωση. Δεν έχω καμιά επίγνωση. Δεν ξέρω καν τι είναι δημιουργικότητα. Φαντάζομαι πως, αφού κάνω τέτοια πράγματα, *αυτό* είναι δημιουργικότητα.

Περιοδ. «Cosmopolitan», Νοέμβριος 1983

ΚΡΥΣΤΑΛΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ

Σκηνοθεσία: Τώνια Μαρκετάκη. *Σενάριο*: Μαλβίνα Κάραλη, Τώνια Μαρκετάκη. *Φωτογραφία*: Σταύρος Χασάπης. *Μοντάζ*: Michel Lewin, Γιάννα Σπυροπούλου. *Σκηνικά-κοστούμια*: Γιώργος Πάτσας. *Μουσική*: Γιώργος Παπαδάκης. *Ήχος:* Νίκος Δεσποτίδης. *Διεύθυνση παραγωγής*: Κώστας Ηλιόπουλος. *Ηθοποιοί*: Michèle Valley, François Delaive, Ovidiu Iuliu Moldovan, Τάνια Τρίπη, Μελίνα Βαμβακά. *Παραγωγή*: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, «Κένταυρος» ΕΠΕ, ΕΤ-1, Sofracima (Γαλλία), Slotint (Ελβετία). 35mm. Έγχρωμη. *Διάρκεια*: 138΄.

Η Ισαβέλλα, Γερμανίδα που ζει στην Ελλάδα του 1936, παντρεμένη με έλληνα αξιωματικό του Μεταξικού περίγυρου, ερωτεύεται ένα νεαρό εβραιόπουλο, κατάξανθο, απόλυτη ενσάρκωση κάθε Αρείου ιδεώδους.
Η σχέση τους, απόλυτη στην επικοινωνία και την ολοκλήρωσή της, σκοντάφτει στο ασυμβίβαστο της φυλετικής, ηλικιακής, ταξικής, κοινωνικής, πολιτιστικής τους αντίθεσης. Την επομένη της νύχτας της απόλυτης ένωσης, ο νεαρός Αλβέρτος εξαφανίζεται.
Η Ισαβέλλα, μυημένη από την εφηβεία της στους κύκλους μαγείας με σύμβολο τη σβάστικα, καταφεύγει στις μαγικές της δυνάμεις για να τον ξαναφέρει κοντά της. Και το κατορθώνει. Όμως, το «γητεμένο» πλάσμα που επανέρχεται, δεν έχει απ' τον Αλβέρτο παρά μόνο το σάρκινο περίβλημα. Είναι ένα πλάσμα άψυχο, ένα «ζόμπι»... Δεν είναι παρά η ενσάρκωση των διαψευσμένων ελπίδων και ονείρων, ένα «πτώμα θεού»...
Η Ισαβέλλα αυτοκτονεί και ξαναγεννιέται, μέσα σε συνθήκες που να την φέρνουν κοντά στον αγαπημένο της: είναι ένα κοριτσάκι που ζει στην ίδια αυλή με τον Αλβέρτο, κόρη του καλύτερου φίλου του. Ο χρόνος έχει κυλήσει και, τώρα, η Ελλάδα είναι υπό Γερμανική Κατοχή. Στη διάρκεια ενός μπλόκου στην εβραϊκή συνοικία, η μικρή Άννα, πάντα τρελά ερωτευμένη με τον Αλβέρτο –που είναι τώρα πια γύρω στα 25– προδίδει τους ομοθρήσκους της στη Γκεστάπο για να μπορέσει να μείνει επιτέλους μόνη με το αντικείμενο του πόθου της. Αυτόν, έχει φροντίσει να τον κρύψει σ' ένα μέρος απ' όπου να μην μπορεί να ξεφύγει...
Κάπου δέκα χρόνια μετά, στην Αθήνα της ανοικοδόμησης, της πολυκατοικίας και του ροκ-εν-ρολ, ο ενήλικος Αλβέρτος ζει μαζί με την έφηβη Άννα, που έχει ουσιαστικά υιοθετήσει. Η Άννα, αρκετά ώριμη πια, θα δοκιμάσει να τον κατακτήσει και πάλι...

Τ.Μ.

ΚΥΚΛΟΣ ΚΑΙ ΦΩΤΙΑ

της Τώνιας Μαρκετάκη

Μ' αρέσει το άγγιγμα του γελοίου πάνω στο τραγικό. Μ' αρέσει, πλάι στην υπέρβαση, που είναι για μένα η μόνη ουσία, η στυφή γεύση της χυδαιότητας – που είναι η βάση της καθημερινής μας αλήθειας.

Μου είπαν πως η ταινία (σ.σ.: *Κρυστάλλινες νύχτες*) είναι συγκεχυμένη· πως μπορεί να 'ναι δυσνόητη, λόγω πληθώρας συμβόλων και αναφορών...

Σίγουρα, το υπερβολικό φως τυφλώνει. Κι αν ανοίξεις όλες τις πόρτες του νου σου προς το Σύμπαν, είναι βέβαιο πως αυτό που θα δεις, δε θα 'χει τίποτα κοινό με τη γραμμική σαφήνεια της τηλεταινίας· θα δεις κόσμους επάλληλους και παράλληλους, το σύνθετο μωσαϊκό της ζωής και των άπειρων γαλαξιών.

Κύκλος και Φωτιά. Το Ένα και τα Πάντα. Η Ενότητα των Αντιθέτων. Τα σύμβολα του Ηράκλειτου...

Κάποτε, νεοφώτιστη μαρξίστρια, έμαθα πως ο Ηράκλειτος ήταν ο πατέρας του υλισμού. Όταν, όμως, άρχισα ν' αμφισβητώ τους δασκάλους, κι έσκυψα μόνη μου πάνω στον Ηράκλειτο, τον ερωτεύτηκα· όχι σαν τον πατέρα του Υλισμού, αλλά σαν έναν μεγάλο ποιητή.

Που λέει πως ο Κόσμος είναι Ένα, όντας τα Πάντα· πως δεν μπορείς να έχεις μόνο τη μια πλευρά των πραγμάτων, γιατί, απλούστατα, αυτή δεν υπάρχει χωρίς το αντίθετό της· πως μόνη σταθερότητα είναι η αδιάκοπη ροή, πως η πηγή της δημιουργίας είναι ο Πόλεμος και πως ο Θεός είναι ένα παιδί που παίζει ζάρια, Που *και* δε θέλει *και* θέλει να το λένε Θεό...

Και τότε του υποσχέθηκα του Ηράκλειτου να του αφιερώσω κάποτε μια ταινία. Πιστεύω πως, σε ό,τι κι αν κάνω, ο Ηράκλειτος είναι πάντα παρών. Εξ άλλου, το βασικό μότο που πάνω του στηρίζω τη διδασκαλία των ηθοποιών μου, είναι εκείνο το δικό του που λέει πως ο Θεός *και* θέλει *και* δε θέλει.

Πέρασαν, όμως, πάνω από είκοσι χρόνια, για να μπορέσω να του αφιερώσω μια ολόκληρη ταινία. Κι είν' αυτή: *Κρυστάλλινες Νύχτες*· μια ταινία που, όπως και η θεώρηση του Ηράκλειτου, έχει την έπαρση να θέλει ν' αγκαλιάσει το Σύμπαν.

Την έπαρση... Για την οποία ο Ηράκλειτος έλεγε πως είναι εμπόδιο στην προκοπή – αλλά και αρρώστια ιερή· πράγμα που οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν για κάθε μορφή τρέλας. «Έχει γεμίσει από θεό» λέγαν για κείνον που τρελάθηκε. Δε διαφέρει και πολύ από την άποψη του Ευαγγελίου πάνω στο φαινόμενο· μόνο που, για τους Εβραίους, ο τρελός είχε γεμίσει από δαίμονες.

Δυο μεγάλες αρχαίες παραδόσεις: Μεσογειακές, συγγενικές, όσο και αντίθετες, που το πάντρεμά τους διαμόρφωσε τη συνείδηση του σύγχρονου ανθρώπου. Είναι η βάση του Δυτικού Πολιτισμού, του Πολιτισμού της Ευρώπης.

Γεννημένη στη χώρα που η γλώσσα της χρησίμευσε σαν μέσο για τη διάδοση του Χριστιανισμού –και, μέσα απ' αυτόν, για τη διάδοση της Βίβλου και της Εβραϊκής παράδοσης– αλλά και στη χώρα που, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη, αυτός ο Χριστιανισμός πλήγωσε τη δική της παράδοση, που το γκρέμισμα των ναών και των αγαλμάτων άλλαξε την όψη και ξερίζωσε την ψυχή της· γεννημένη στους κόλπους μιας πολύ θρησκευόμενης χριστιανοορθόδοξης οικογένειας· μεγαλωμένη στην περίοδο της άνθησης των εθνικισμών, στην περίοδο αμέσως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο –μ' όλη την πλύση εγκεφάλου περί ηρωισμών, αρχαίων προγόνων, Θερμοπυλών, Μαραθώνων και Δελφικών χρησμών–, δεν μπορούσα παρά να σκύψω πάνω στο πρόβλημα αυτού του διχασμού συνείδησης που σημαίνει το να είσαι Έλληνας. Κι έπειτα, καθώς αποκτούσα όλο και περισσότερους φίλους Εβραίους, μπόρεσα κάποτε και διατύπωσα τούτο: «Το να είσαι Έλληνας, είναι από μόνο του διχασμός. Το να είσαι Εβραίος, είναι από μόνο του τραύμα. Το να είσαι Έλληνας Εβραίος, είναι η ενσάρκωση της τραγωδίας...»

Κάποιοι πιστεύουν πως η ταινία μου είναι φιλοεβραϊκή· άλλοι, το αντίθετο. Για μένα, είναι η έκφραση ενός φλεγόμενου μυαλού που απευθύνεται στους ομοίους του. Και πιστεύω πως το κοινό του σινεμά –αυτοί που επιμένουν να πηγαίνουν στο σινεμά, σε μια εποχή που η υπερπροσφορά σε εικόνα μέσα στο σπίτι κάνει τις συνειδήσεις κορεσμένες από αυτό το μέσον–, αυτοί, λοιπόν, που επιμένουν ν' αναζητούν τη σκοτεινή αίθουσα με τη μαγεία και τη μοναξιά της, είναι φλεγόμενα μυαλά.

Κι ένα φλεγόμενο μυαλό μπορεί θαυμάσια να θρηνεί τον δύστυχο θεό Πάνα, το θεό με τα τραγίσια πόδια, που η Χριστιανική εισβολή τον μετέτρεψε σε παράνομο και τον σφράγισε με την κατάρα του Σατανά, ενώ, ταυτόχρονα, του έδωσε τ' όνομα Εωσφόρος (αυτός που φέρνει το φως), τ' όνομα του πλανήτη της Αφροδίτης...

Κι αυτός, παράνομος και διωγμένος, εκδικείται...

Κάτι ξέρουμε όλοι από διωγμούς και παρανομία.

Μπορεί το πήδημα στο κενό να είναι η μόνη διέξοδος για μια ύπαρξη παγιδευμένη. Και ποιος δεν είναι μια ύπαρξη παγιδευμένη; Το πήδημα στο κενό μπορεί να είναι ο μόνος δρόμος προς την ελευθερία – ό,τι κι αν σημαίνει αυτή η λέξη.

Μπορεί να είναι τρέλα να θέλεις να πεις τέτοια πράγματα σε μια ταινία.

Τι άλλο είναι ένας σκηνοθέτης, παρά ένας τρελός που παίρνει τον εαυτό του για θεό σε μικρογραφία;

Κρυστάλλινες νύχτες
Πάνω: εβραϊκός γάμος
Κάτω: Τάνια Τρύπη, François Delaive

Κρυπάλλινες νύχτες
Πάνω: François Delaive
Κάτω: Michèle Valley

Πρέπει να 'σαι τρελός για να κάνεις κινηματογράφο σήμερα· ακόμα και για να πηγαίνεις στον κινηματογράφο. Κάτι σαν απροσάρμοστο παιδί. Η πρώτη ύλη απ' όπου φτιάχνονται οι επαναστάτες, οι «καμικάζι» και οι οραματιστές κάθε χώρας, κάθε ιδεολογίας. Ράτσα επικίνδυνη οι οραματιστές. Επικίνδυνη, αξιοθρήνητη και υπέροχη. Αυτοί που αρνούνται. Κάποτε, αυτό το λέγαμε «αντίσταση». Εγώ, πάντως, ομολογώ: κάνω κινηματογράφο από αντίσταση· από αναζήτηση ελευθερίας· από διάθεση διαμαρτυρίας. Απέναντι σε τι; Ίσως, απέναντι στο Θεό...
Κάνω μια ταινία κάθε δέκα χρόνια. Τόσο μου επιτρέπει ο χώρος μου – και μάλιστα, σ' έναν κόσμο που όλο και περισσότερο αμφισβητεί στις ταινίες το δικαίωμα να είναι έργα τέχνης· γιατί στοιχίζουν χρήματα κι οφείλουν ν' ανταποκρίνονται στις πνευματικές ανάγκες ενός κοινού που όλο και λιγότερο έχει σχέση με την πνευματικότητα...
Γι' αυτό και καθετί που κάνω, έχει μέσα του μια γεύση αποχαιρετισμού στα όπλα. Κι είναι μια κατάθεση ζωής· μια αναμέτρηση με ό,τι φοβάμαι περισσότερο.
Η ίδια η έννοια της ισορροπίας δεν συνοψίζεται στην εικόνα του σχοινοβάτη;

Ο ΕΡΩΤΑΣ ΕΙΝΑΙ ΖΩΗ – ΓΙ' ΑΥΤΟ ΠΕΘΑΙΝΕΙ

συνέντευξη της Τώνιας Μαρκετάκη
στην Ελένη Μαχαίρα

– Στις σύντομες περιλήψεις που αφορούσαν στην ταινία σας Κρυστάλλινες νύχτες, *διαβάζουμε: «Θέμα της, μια ερωτευμένη γυναίκα που αυτοκτονεί και ξαναγεννιέται για να διεκδικήσει την πραγματοποίηση του πάθους της». Έτσι αρθρωμένη η σύνοψη, δείχνει ότι είμαστε σε θέση να μπορούμε να ορίσουμε εμείς τη μετεμψύχωσή μας, αν υποθέσουμε ότι υπάρχει μετεμψύχωση.*

– Ναι, αυτό λέει. Εγώ, βέβαια, δεν ξέρω αν πιστεύω στη μετεμψύχωση. Μπορεί ναι, μπορεί όχι. Έχω τόσα επιχειρήματα για το ναι, όσα και για το όχι. Για μένα, είναι κάτι μεταξύ πνευματικού παιχνιδιού και παραληρήματος. Ο ίδιος ο έρωτας είναι μια κατ' εξοχήν παραληρηματική κατάσταση· ένας ατέλειωτος μονόλογος που, όμως, απευθύνεται σ' έναν και μοναδικό αποδέκτη· μια κατάσταση γεμάτη φαντασιώσεις ακατάσχετες, που αρχίζουν απ' την τρυφερότητα για να φτάσουν στις πιο άγριες εξαλλοσύνες βίας. Και μέσα σ' όλα αυτά, υπάρχει το κοινότυπο – ή κοινότοπο, αν θέλετε· τα «κλισέ» που επαναλαμβάνονται από άτομο σε άτομο, ανεξάρτητα από κοινωνικό επίπεδο, μορφωτικό, οικονομικό.
Δεν υπάρχει ερωτευμένος που να μην έχει οραματιστεί πως το αντικείμενο του πόθου του είναι σε κίνδυνο, κι αυτός κάποια ηρωική πράξη κάνει –κάποια πράξη γεμάτη αυτοθυσία και υπέρβαση ικανοτήτων– και το σώζει· ή πως εκείνος είναι άρρωστος –όμως *πολύ* άρρωστος– και συ τον περιποιείσαι. Ξενυχτάς στο προσκεφάλι του, και τελικά επιζεί, μόνο χάρη σε σένα· ή πως τον σκοτώνεις, κι έτσι, επιτέλους, ησυχάζεις από την εξάρτηση, τη μονομανία, την καταδίωξη που σου επιβάλλει και μόνο η ύπαρξή του.
Ένα απ' αυτά τα αρχέτυπα, κοινότυπα, κοινότοπα και μελοδραματικά –σταθερό και επαναλαμβανόμενο– είναι και το όραμα πως τον σκοτώνεις κι αυτοκτονείς μαζί του: η απόλυτη ταύτιση, η μόνη σίγουρη, σταθερή και μόνιμη ένωση, που δεν κινδυνεύει ν' ανακληθεί. Ή το άλλο όραμα: πως κατορθώνεις κι αλλάζεις τις συνθήκες του παιχνιδιού. Πεθαίνεις και ξαναγεννιέσαι σε νέο πλαίσιο τέτοιο, που να κάνει πραγματοποιήσιμο τον ανέφικτο πόθο. Πάνω σ' αυτά τα «κλισέ» του έρωτα κινείται η ταινία.

– «Έρωτας είναι η φαντασία στην υπηρεσία των ενστίκτων μας» λέει ο συνταγματάρχης της ταινίας σας. «Ο έρωτας είναι πόλεμος και δεν μπορώ να σε πολεμήσω» λέει ο Αλβέρτος. «Καταστροφή... μετάλλαξη... ένα καινούργιο σύμπαν... αυτό είναι ο έρωτας» λέει η Άννα. Τελικά, τι είναι αυτός ο έρωτας που, εξαρχής, οδηγείται και οδηγεί στο θάνατο;

– Όπως όλα τα ζωντανά πράγματα, ο έρωτας είναι εξαρχής καταδικασμένος να πεθάνει. Το μόνο πράγμα που δεν πεθαίνει, είναι αυτό που δεν έχει ζήσει ποτέ. Αν, λοιπόν, δεχτούμε ότι ο έρωτας είναι μια μορφή ζωής, τότε είναι καταδικασμένος να πεθάνει.
Αυτό είναι μια διαπίστωση που οφείλει να μην είναι θλιβερή. Είναι μια πραγματικότητα τόσο απόλυτη, που δεν θα έπρεπε καν να λέγεται. Εμένα, μ' αρέσει να λέγεται· να θυμόμαστε, την κάθε στιγμή που ζούμε, ότι πορευόμαστε προς το θάνατο, ώστε να μπορούμε ν' απομυζούμε, να εξαντλούμε τη στιγμή μας. Είναι μια μορφή αισθησιασμού το να φλερτάρεις με το θάνατο. Και πιστεύω ότι ζούμε σε μια αντιαισθησιακή κοινωνία, στο πλαίσιο της οποίας εντάσσεται η προσπάθειά μας να μην έχουμε καμιά σχέση με το θάνατο, να τον ξεχνάμε συνεχώς. Δεν μοιρολογούμε. Δεν προετοιμαζόμαστε γι' αυτόν. Αφήνουμε τους ανθρώπους να πεθαίνουν μουλωχτά στα νοσοκομεία· να τους ντύνουν άλλοι, να τους θάβουν άλλοι. Κι όλο αυτό να γίνεται τσαπατσούλικα κι όχι τελετουργικά. Κατά τον ίδιο τρόπο, τσαπατσουλεύουμε τη γέννηση. Η γέννηση είναι, πια, μια ιστορία νοσοκομείου, αποστει-

ρωμένη. Κι όλη η διαδικασία της τραγικότητας, του πόνου και της σάρκας, του αίματος και του ομφάλιου λώρου θάβεται και ξεχνιέται. Αυτό σημαίνει ότι κάνουμε τη ζωή μας πιο ανάλαφρη, λιγότερο οδυνηρή, ενδεχομένως, αλλά καταργούμε και όλη τη διάσταση του αισθησιασμού και της απόλαυσης.

– Τι σας ώθησε να συμπεριλάβετε στο σενάριό σας την εβραϊκή κοινότητα;

– Θα ξεκινήσω από το τέλος. Πριν από λίγες μέρες, στη Νέα Υόρκη, όπου η ταινία παιζόταν στο Lincoln Center, φιλοξενούμενη του Εβραϊκού Μουσείου, οι θεατές –κατά 99% Εβραίοι– με ρώτησαν αν είμαι Εβραία. Κι εγώ, χαριτολογώντας, απάντησα: «Υπήρξα και εξακολουθώ να είμαι χριστιανή, μαρξίστρια και φροϋδίστρια. Πόσο περισσότερο Εβραίος μπορεί να είναι κανείς;»
Με δυο λόγια: κάποτε άρχισα να συνειδητοποιώ ότι ζω σ' έναν κόσμο διαμορφωμένο απ' την εβραϊκή παράδοση. Απ' αυτήν ξεπήδησαν ο Χριστιανισμός και το Ισλάμ. Το μεγαλύτερο κομμάτι της συνείδησης του σύγχρονου ανθρώπου έχει τις ρίζες του στη Βίβλο· στο διαχωρισμό ανάμεσα σε Θεό και Διάβολο· Καλό και Κακό. Ο πολιτισμός της ενοχής.
Όμως, στα παιδικά μου κιόλας χρόνια, ανακάλυψα πως τα πράγματα δεν ήταν πάντα έτσι· πως, πριν, υπήρχε μια συνείδηση άλλη: εκείνη της ελληνικής παράδοσης· όπου ο Θεός δεν είναι ένας παθιασμένος «ζηλωτής», λογιστής αμαρτιών, γιατί η αμαρτία, απλώς, δεν υπάρχει. Κάθε «αμαρτία» δεν είναι παρά η έκφραση κάποιας από τις θεότητες μέσα σου· γιατί ο Θεός δεν είναι Ένας, αλλά η ενότητα όλων των επιμέρους. Κι αφού δεν υπάρχει Ένας Θεός, δεν υπάρχει και Διάβολος.
Αυτή τη σύγκρουση δύο πολιτισμών δεν τη φαντασιώθηκα. Έγινε, και υπήρξε μεγαλειώδης. Κι εξακολουθεί να υπάρχει μέσα στον καθένα.
Όσο πραγματικότητα είναι οι διωγμοί των Εβραίων, που κάθε τόσο αναλαμβάνουν το ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου (υπέροχη εβραϊκή σύλληψη!), άλλο τόσο πραγματικότητα είναι και το ότι οι Εβραίοι, ως πολιτισμός, κυριαρχούν, πραγματώνοντας την υπόσχεση του Ενός Θεού για κυριαρχία του περιούσιου λαού του.
Όμως, αποδιοπομπαίος τράγος δεν είναι –απ' το Χριστιανισμό και μετά– ο Εωσφόρος; Ο τραγόμορφος θεός Πάνας, θεότητα των δασών και της γενετήσιας ορμής, που τη μορφή του έχουν οι σάτυροι, συνοδοί του Διονύσου, που ο χορός τους γεννά την τραγωδία, δηλαδή το τραγούδι... και που, απ' το Μεσαίωνα και μετά, διωγμένος και παράνομος, καταδικασμένος στη νύχτα και στα Σάββατα των Μαγισσών, αρχίζει να διψάει για αίμα;

– Η Ισαβέλλα, ένας απ' τους κεντρικούς χαρακτήρες της ταινίας σας, είναι Γερμανίδα και μάγισσα. Θέλετε να σχολιάσετε αυτή την επιλογή;

– Με τη Μαλβίνα Κάραλη, ξέρουμε ότι θέλουμε η γυναίκα, η Ισαβέλλα, να είναι μάγισσα. Είμαστε στην Ελλάδα. Στην Ελλάδα, μάγισσα σημαίνει καφετζού, γάτες που σκίζονται στα σταυροδρόμια τη νύχτα· δηλαδή, ένας συφοριασμένος και μίζερος και άθλιος χώρος. Χώρος μικρότητας.
Μπορεί να έχει ένα μεγαλείο των εντέρων, του στομάχου και των γεννητικών οργάνων, αλλά, σε επίπεδο εξωτερικό, μια ελληνίδα μάγισσα οφείλει να είναι μια γυναίκα λαϊκή, αγράμματη, άναρθρη. Αυτό, εμάς, δε μας βολεύει καθόλου. Εμείς θέλουμε την Ισαβέλλα κάτι μεταξύ κυρίας, πουτάνας, διανοούμενης – και μάγισσα. Άρα, δεν μπορεί να είναι Ελληνίδα. Πρέπει να κουβαλάει μια μαγική παράδοση τέτοια, που να της επιτρέπει να είναι *και* διανοούμενη *και* ντάμα *και* μάγισσα. Υπάρχουν μόνο δύο μεγάλες μαγικές παραδόσεις στην Ευρώπη: η αγγλική και η γερμανική. Αποφάσισα, λοιπόν, να είναι Γερμανίδα. Η γερμανική μαγική παράδοση έχει δημιουργήσει έναν πόλεμο – και τι πόλεμο! Έχει δημιουργήσει μια ιδεολογία... Από γερμανικές τελετουργίες των παραδόσεων του Βορρά βγήκε ο ναζισμός. Μην κοιτάς που γίνονται μόνο νύξεις στην ταινία. Υπάρχει μια λογοκρισία –θέλουμε, δε θέλουμε– και είναι στο μυαλό μας· δεν είναι στο τάδε υπουργείο. Λογοκρισία είναι όταν βγάζω ένα διαφημιστικό φυλλάδιο, κι οι άλλοι μου ζητούν να διαγραφούν οι λέξεις «αναρχικός» και «Εβραίος». Λογοκρισία είναι όταν όλοι οι δημοσιογράφοι γράφουν «θολό κρύσταλλο», «σκοτεινό κρύσταλλο», «κρυστάλλινη Μαρκετάκη», και κανείς δε λέει τι σημαίνει ο τίτλος της ταινίας. Οι Ρωμιοί με κατηγορούν για φιλοεβραϊσμό, οι Γάλλοι για αντιεβραϊσμό και οι Εβραίοι της Νέας Υόρκης με καλούν στο φεστιβάλ τους. Και κανείς δεν τολμά ν' αρθρώσει τι λέει η ταινία.

– Υπάρχει μια προφητική διάσταση στις Κρυστάλλινες νύχτες;

– Το σενάριο γράφτηκε το 1988. Είπα, για πρώτη φορά, ότι κάνω προφητική ταινία, όταν έπεσε το τείχος του Βερολίνου, το '89. Βρεθήκαμε, ξαφνικά, μπροστά στον όρο «νέα τάξη», που χρησιμοποιούσε ο Χίτλερ, να τον ξαναλέει ο κύριος Μπους. Καλά, δε ντρέπονται; *Τέτοια* λήθη; Όλοι κόπτονται πια υπέρ της «νέας τάξης». Και βέβαια, είναι σαφές πια ότι, όταν καταπιέζεις κάτι, θα υπάρξει έξαρση. Μέσα από την τάση για ενωμένη Ευρώπη –δη-

λαδή, για ενωμένο οικονομικό κόσμο, διότι οι πολυεθνικές *και* ευρωπαϊκές είναι, *και* αμερικάνικες είναι, *και* ιαπωνικές–, μέσα από την τάση για κατάργηση των συνόρων, μέσω των πολυεθνικών πια, το εθνικό αίσθημα των λαών έχει καταπέσει πάρα πολύ. Άρα, είναι φυσικό να δημιουργηθούν εστίες εθνικιστικής έκρηξης. Δεν είν' εύκολο να ζητάς απ' τον άλλο ν' αποποιηθεί την ταυτότητά του.

Υπάρχει ένα παιχνίδι ψεύδους. Το παιχνίδι παίζεται, κι εμείς κάνουμε ότι δεν το ξέρουμε. Λένε: «Ζήτω ο πολιτισμός της Ευρώπης». Ποιος είναι ο πολιτισμός της Ευρώπης, όταν καταργείς τη γλώσσα; Όταν, για να πάρεις ενίσχυση από ένα ευρωπαϊκό πρόγραμμα για το σινεμά, πρέπει η συμπαραγωγή να είναι τριμερής; Τι σημαίνει «τριμερής συμπαραγωγή»; Σε ποια γλώσσα, δηλαδή; Κάτω η γλώσσα! «Κάτω η γλώσσα» σημαίνει: επιτίθεμαι στο βασικό εθνικό ένστικτο του άλλου. Θα ξεσπάσει αυτό και κάπου θα βγει. Και, φυσικά, θα βγει με τον πιο άσχημο τρόπο. Δε θα βγει από μας· θα βγει απ' αυτόν που θα κουρέψει το κεφάλι του και θα πάει να χαράξει έναν αγκυλωτό σταυρό στο μέτωπο μιας μαθήτριας. Δεν είμαστε εμείς οι εκφραστές του υποσυνειδήτου. Το υποσυνείδητο εκφράζεται από τους ανθρώπους που *κοινωνικά* ανήκουν στο υποσυνείδητο. Κι αυτά θα γίνουν. Θα γίνουν πολύ θεαματικά και ακόμα πιο άγρια.

Η ταινία, λοιπόν, προβλέπει ή «παραληρηματίζεται» μια πορεία που οδηγεί σε κοινό ολοκαύτωμα. Θα τσακιστούν οι μεν, και οι άλλοι θα πηδήξουν μες στη φωτιά! Θα τσακιστούν όλοι μαζί. Και θα ξαναγεννηθούν. Εξίσου απειλητικά και εξίσου αθώα· γιατί το ένστικτο είναι αθώο. Δεν είναι η επιθυμία της κερδοσκοπίας ή της βρομιάς. Δεν πιστεύω στη βρομιά και σ' όλες τις κατηγορίες για ανηθικότητα. Πιστεύω ότι όλα είναι έκφραση ενός βαθύτατου ενστίκτου επιβίωσης και κυριαρχίας.

— Και οι οραματιστές των ιδεολογιών, τους οποίους έχετε χαρακτηρίσει «επικίνδυνους», «θλιβερούς» και «θεϊκούς»;

— Τίποτα δεν είναι πιο επικίνδυνο από κάποιον που θέλει να σώσει τον κόσμο.

Εφημ. «Επενδυτής», 13-14 Φεβρουαρίου 1993