

## «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια»

– Από τη γέννησή σας, το 1935, η ζωή σας έχει διατρέξει κάποιες από τις πιο πολυτάραχες περιόδους της σύγχρονης ελληνικής Ιστορίας. Ας αρχίσουμε με τη γερμανική εισβολή, το 1941. Διαβάσαμε (σε μια συνέντευξή σας στα πλαίσια του Φεστιβάλ του Τορόντο) ότι ο πρώτος ήχος που θυμάστε, είναι ο ήχος των σειρήνων που ανήγγελλαν την είσοδο του γερμανικού στρατού στην Αθήνα. Μιλήστε μας γι' αυτά τα γεγονότα και πείτε μας ό,τι θυμάστε από την πρώτη παιδική σας ηλικία στην Αθήνα.

– Θυμάμαι, ναι, τον ήχο των σειρήνων της κήρυξης του πολέμου το '40, οξύ και απειλητικό, να ξυπνάει την Αθήνα. Θυμάμαι τους ανθρώπους να βγαίνουν τρομαγμένοι στις πόρτες, τα παράθυρα, τα μπαλκόνια. Πρόσωπα φοβισμένα, ψίθυροι και φωνές. Πρώτος ήχος, πρώτη εικόνα. Ήμουν πέντε χρονών. Έπειτα, ένα άλμα χρόνου, και μια άλλη εικόνα-σκηνή: είσοδος του γερμανικού στρατού κατοχής στην έρημη πόλη. Οι άνθρωποι, κλεισμένοι στα σπίτια τους. Και σιωπή. Ακούγονταν τα τανκς και οι φάλαγγες των στρατιωτών που πέρασαν από τον κεντρικό δρόμο τραγουδώντας. «Η Γερμανία πάνω απ' όλα...» Θυμάμαι ότι πήδηξα απ' το παράθυρο του δωματίου μου και βγήκα στο δρόμο. Προχώρησα στον έρημο δρόμο να βγω στον κεντρικό, κι εκεί, στη μέση, είδα έναν γερμανό στρατιώτη, σχεδόν παιδί, μ' ένα σηματοδότη στο χέρι. Χαλαρός, με την πλάτη γυρισμένη σε μένα, περίμενε την επόμενη φάλαγγα. Ερημιά. Τον πλησίασα, ακροπατώντας. Απορροφημένος, δε μ' άκουσε. Έκανα έτσι, κι ο σηματοδότης που κρατούσε, έπεσε κάτω. Γύρισε κατάπληκτος και με κοίταξε. Άρχισα να τρέχω. Μπήκα στην αυλή του σπιτιού της θείας μου, που έμενε στην άλλη μεριά τού δρόμου, χώθηκα σ' ένα μεγάλο καζάνι που βρήκα στο πλυσταριό, και χάθηκα εκεί μέσα. Μπήκε κι αυτός στην αυλή τρέχοντας, έψαξε από δω κι από κει, παντού. Η καρδιά μου χτυπούσε. Χάθηκαν τα βήματά του. Χρόνια μετά, αυτή η σκηνή έγινε η πρώτη μιας ταινίας μου: η πρώτη σεκάνς του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*.

– Ακολούθησαν η μεταπολεμική βρετανική κατοχή και ο εμφύλιος πόλεμος του 1944-'49. Μια άλλη καίρια στιγμή για την οποία έχετε μιλήσει, είναι όταν ήσαστε 9 χρονών, την εποχή του Εμφυλίου, κι ένας εξάδελφός σας, «αριστερός», συνέλαβε τον πατέρα σας, που καταδικάστηκε σε θάνατο. Είπατε ότι η απελευθέρωσή του ήταν ο «θησαυρός» της παιδικής σας ηλικίας και το «υλικό που δημιούργησε τις πρώτες [σας] ιστορικές ταινίες». Μιλήστε μας για τη θέση της οικογένειάς σας στη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, τις αναμνήσεις σας από τον πατέρα σας και για το πώς αυτές οι εμπειρίες επηρέασαν τη μελλοντική σας εργασία ως συγγραφέα και ως κινηματογραφιστή.

– Δεκέμβρη του '44, ξέσπασε ο Εμφύλιος. Η οικογένειά μου, χωρισμένη στα δυο: άλλοι με τους «αριστερούς», κι άλλοι, όπως ο πατέρας μου, παλιοί φιλελεύθεροι, με την παλιά τάξη πραγμάτων. Η Μάχη της Αθήνας: 33 μέρες. Μια μάχη που εξελίχθηκε σε σφαγή. Ο πατέρας μου προσπάθησε να κρατήσει μια στάση ουδετερότητας και σχεδόν κριτική απέναντι και στους δύο – μάταια.

Συνελήφθη απ' τους «αριστερούς» επαναστάτες, με τον εξάδελφό μου επικεφαλής, και μεταφέρθηκε έξω από την πόλη, για εκτέλεση.

Ψάχναμε μέρες με τη μάνα μου να βρούμε το πτώμα του ανάμεσα σε εκατοντάδες άλλα, σκόρπια σε λασπωμένα χωράφια και εγκαταλειμμένες οικοδομές.

Έχω ακόμα το τρέμουλο του χεριού της στο χέρι μου. Με την ήττα και την υποχώρηση του Δημοκρατικού Στρατού, του στρατού των επαναστατών, προς τη βόρεια Ελλάδα, μάθαμε ότι τον είχαν πάρει μαζί τους όμηρο, όπως και εκατοντάδες άλλους.

Γύρισε αργότερα, ελευθερωμένος από αγγλικά τανκς. Έπαιζα στο δρόμο μπροστά στο σπίτι μας, όταν τον είδα να 'ρχεται από μακριά. Αντί για παπούτσια, είχε στα πόδια πανιά, δεμένα με σπάγκους. Έτρεξα και φώναξα τη μητέρα μου. Βγήκε αλαφιασμένη. Θυμάμαι τον τρόπο που έτρεξαν ο ένας προς τον άλλον... τη συνάντησή τους σ' εκείνο τον έρημο δρόμο.

Μπήκαμε στο σπίτι, και ήταν τόση η συγκίνηση, που κανένας δε μιλούσε. Δεν μπορούσαμε να μιλήσουμε – κοιτάζαμε τον πατέρα... κοιτάζαμε ο ένας τον άλλον. Σωπαίναμε. Ούτε αυτός μπορούσε να πει τίποτα. Το φαγητό ήταν μια σούπα, κι αυτή η σούπα κράτησε μια αιωνιότητα. Ήμουν 9 χρονών. Η επιστροφή του πατέρα, το αγκάλιασμα κι εκείνη η σούπα που μέτραγε τη συγκίνηση, διαστελλοντας το χρόνο, έγινε αργότερα η πρώτη σκηνή της *Αναπαράστασης*, της πρώτης μου ταινίας.

– Αρχίσατε να γράφετε ποίηση και ιστορίες όταν ακόμα ήσαστε μικρό παιδί. Τι σας ενέπνευσε και για ποια πράγματα γράφατε;

– Άρχισα να γράφω από πολύ νωρίς, εκείνη την ίδια εποχή, κάτω από την ταραχή και τη συγκίνηση που μου είχαν δημιουργήσει όλα αυτά τα γεγονότα.

Οι πρώτοι στίχοι, οι πρώτες ιστορίες. Πρώτη μου επαφή με τις λέξεις, λέξεις που αναζητούν εικόνα. Τότε δεν ήξερα. Το κατάλαβα αργότερα, όταν έγραψα την πρώτη λέξη στο πρώτο μου σενάριο.

Η λέξη ήταν: «Βρέχει».

– Λέτε ότι η πρώτη ταινία που είδατε, ήταν οι Άγγελοι με λερωμένα πρόσωπα (Angels With Dirty Faces) του Michael Curtiz, με πρωταγωνιστή τον James Cagney. Πόσων χρονών ήσαστε; Τι σας εντυπωσίασε περισσότερο σ' αυτή την ταινία και σας ζύπνησε το ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο;

– Ήταν το '46 ή το '47 – δε θυμάμαι. Τότε που πήγαινε πολύς κόσμος στον κινηματογράφο, κι εμείς –πιτσιρικά– τρυπώναμε ανάμεσα στο συνωστισμό των μεγάλων που κόβανε εισιτήρια, για να χαθούμε στο μαγικό σκοτάδι του εξώστη.

Είδα πολλές ταινίες τότε, αλλά η πρώτη ήταν όντως οι Άγγελοι με λερωμένα πρόσωπα.

Υπάρχει μια σκηνή στην ταινία όπου ο James Cagney οδηγείται από δύο φύλακες στην ηλεκτρική καρέκλα.

Καθώς προχωρούν, οι σκιές τους μεγαλώνουν στον τοίχο, μεγαλώνουν...

Ξαφνικά, μια κραυγή: «Δεν θέλω να πεθάνω!»

Αυτός ο σκληρός γκάνγκστερ έχει σπάσει. Κλαίει: «Δεν θέλω να πεθάνω!»

Αυτή η κραυγή, για καιρό μετά στοίχειωνε τις νύχτες μου. Ξυπνούσα ιδρωμένος. Ο κινηματογράφος μπήκε στη ζωή μου με μια σκιά που μεγαλώνει σ' έναν τοίχο, και μια κραυγή.

– Γιατί επιλέξατε να σπουδάσετε νομικά, και σε τι οφείλεται η αναχώρησή σας για το Παρίσι;

– Δεν επέλεξα εγώ τα νομικά.

Όμως, ερχόμουν από μια οικογένεια που είχε ήδη ετοιμάσει την καριέρα μου. Έπρεπε να γίνω δικηγόρος, για να διαδεχθώ ένα θείο μου, μεγάλο δικηγόρο της Αθήνας, που είχε έτοιμο γραφείο.

Έδωσα εξετάσεις στη Νομική με βαριά καρδιά κι είχα την ατυχία να μπω με τους πρώτους.

Έγινα ένας πολύ κακός φοιτητής. Όμως συνέχισα να δημοσιεύω στίχους και διηγήματα, όπως είχα αρχίσει από 16 χρονών, στα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής.

Απ' την άλλη μεριά, ο κινηματογράφος μέσα μου έκανε την υπόγεια διαδρομή του.

Αντί να πηγαίνω στο πανεπιστήμιο, ξημεροβραδιαζόμουν στον κινηματογράφο και περίμενα την ευκαιρία να φύγω για το Παρίσι.

Το Παρίσι ήταν για μένα ένα παιδικό όνειρο. Μεγάλωσα με τη γαλλική γλώσσα και τη γαλλική λογοτεχνία. Οι πρώτοι απόηχοι της nouvelle vague έφταναν στην Αθήνα.

Έφυγα για το Παρίσι, τελειώνοντας το στρατιωτικό, με μόνο ένα εισιτήριο στην τσέπη – έτσι, στην τύχη.

Στο σταθμό του τρένου, ένας φίλος και η μητέρα μου, να προσπαθεί να με κρατήσει, να μη φύγω.

Χρόνια μετά, επιστρέφοντας μ' ένα βραβείο από τις Κάννες, με περίμενε στο αεροδρόμιο. Με κοίταζε.

Χαμογελούσε. Έπειτα, η έκφρασή της σοβάρησε: «Τώρα που έκανες αυτό που ήθελες, δε δίνεις και τις εξετάσεις για το πτυχίο της Νομικής; Δεν ξέρεις τι γίνεται καμιά φορά...»

– Σπουδάσατε λογοτεχνία και φιλοσοφία στη Σορβόνη, κι έπειτα κινηματογράφο στο IDHEC. Τι σας τράβηξε στον κινηματογράφο και ποιων τα έργα σάς επηρέασαν περισσότερο;

– Όταν έφτασα στην Γκαρ-ντε-Λιόν, μετά από τρεις μέρες ταξίδι, είχα μόνο τη διεύθυνση ενός εγκαταλελειμμένου σπιτιού, δέκα χιλιόμετρα έξω απ' το Παρίσι, το σπίτι ενός φίλου καθηγητή των γαλλικών, που ζούσε στην Ελλάδα. Έζησα εκεί ένα μήνα, ανάμεσα σε τοίχους που τους είχε ζωγραφίσει η υγρασία κι ο χρόνος.

Αργότερα, χάρη στους στίχους μου που, δημοσιευμένοι, είχαν προκαλέσει εντύπωση, χωρίς να το ξέρω, γνώρισα τυχαία έναν έλληνα συγγραφέα και διπλωμάτη. Μου βρήκε δουλειά και δωμάτιο στη Cité Universitaire.

Γράφτηκα στη Σορβόνη.

Γαλλική λογοτεχνία, φιλολογία με τον Georges Sadoul και τον Jean Mitry, φιλοσοφία, εθνολογία με τον Claude Lévi-Strauss.

Όμως, ο στόχος ήταν το φημισμένο τότε IDHEC, η σχολή κινηματογράφου.

Το Παρίσι, εκείνη την εποχή, ήταν μαγικό. Ατμόσφαιρα γιορτής. Ταινίες απ' όλο τον κόσμο. Κινήματα, αλλαγές, nouvelle vague, το βραζιλιάνικο cinema novo, Bergman, Bu•uel, Antonioni... Η Ταινιοθήκη του Παρισιού και η ιστορία του κινηματογράφου...

Κάποιες απ' αυτές τις ανακαλύψεις έγιναν μόνιμοι έρωτες.

Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, δύο φίλοι, ένας σκηνοθέτης κι ένας δημοσιογράφος, σ' έναν νυχτερινό δρόμο του Βελιγραδίου του '95, θυμούνται τα χρόνια του Παρισιού και πίνουν ανάμεσα στ' άλλα και σ' όσους απ' τον κινηματογράφο αγάπησαν περισσότερο: στον Orson Welles, στον Murnau, στον Dreyer...

– *Σύντομα μετά την επιστροφή σας στην Ελλάδα, το 1967, μια «δεξιά» στρατιωτική δικτατορία κατέλαβε την εξουσία. Πολλοί φίλοι σας έφυγαν απ' τη χώρα, αλλά εσείς επιλέξατε να μείνετε. Γιατί; Περιγράψτε αυτά τα χρόνια – πολιτικά και προσωπικά.*

Γύρισα στην Ελλάδα μετά από μια σύγκρουση με τον καθηγητή σκηνοθεσίας στο IDHEC και μετά από ένα χρόνο κοντά στον Jean Rouch. Cinéma direct, cinéma-vérité, caméra à la main, cinéma documentaire με στοιχεία fiction.

Γύρισα πίσω για να φύγω πάλι. Είχα αποφασίσει να κάνω καριέρα στη Γαλλία.

Όμως, ένα επεισόδιο στο δρόμο άλλαξε την πορεία μου. Ιούλιος ήταν, του '65. Πολιτική αναταραχή. Μια νεολαία εξεγερμένη. Δρόμοι της Αθήνας που ανάσαιναν διαμαρτυρία και τραγούδι. Επίθεση από την Αστυνομία. Τα γυαλιά μου, κομμάτια στην άσφαλτο.

Έμεινα για να καταλάβω, κι είμαι ακόμα εδώ.

Μια φίλη μου πρότεινε τη στήλη κριτικής του κινηματογράφου σε μια εφημερίδα της Αριστεράς. Έμεινα στην εφημερίδα ως την 21η Απριλίου του '67, οπότε η αστυνομία των συνταγματαρχών διέλυσε βίαια τα γραφεία.

Την εποχή που γύρισα, βασιλεύε στην Ελλάδα ακόμα αυτό που ονομαζόταν «εμπορικός» κινηματογράφος. Μελοδράματα και φτηνές τραγωδίες και κωμωδίες. Κακή μίμηση Χόλιγουντ κι αντιγραφές.

Φυσικά, και κάποιες εξαιρέσεις: μερικές φορές, πολύ ενδιαφέρουσες.

Ξαφνικά, άρχισε να εμφανίζεται μια νέα ομάδα σκηνοθετών, παιδιά της γενιάς μου. Ένα μέτωπο ρήξης με τον παλιό κινηματογράφο.

Άλλη γλώσσα, άλλο ύφος, άλλη θεματική. Ένα κίνημα. Αυτό που ονομάστηκε αργότερα «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος».

Αρχίσαμε με ταινίες μικρού μήκους.

Η δικτατορία των συνταγματαρχών μάς βρήκε σε μια κρίσιμη στιγμή, τη στιγμή που το κίνημα αυτό άρχισε να ωριμάζει, και η ρήξη να γίνεται θεαματικά παρούσα. Λίγες μέρες μετά, άρχισαν να χάνονται κάποιοι φίλοι. Συλλήψεις, φυλακίσεις, βασανιστήρια. Οι περισσότεροι απ' την παρέα τότε φύγανε στο Παρίσι, στο Λονδίνο, στη Γερμανία, στην Ιταλία.

Εγώ έμεινα. Από ένα πείσμα. Από μια διάθεση μη παράδοσης. Για μένα, ο τρόπος μου να αντισταθώ, ήταν να κάνω ταινίες. Η φυγή είναι εύκολη. Το να παραμένεις και να πολεμάς με τον τρόπο σου, είναι η μεγάλη πρόκληση. Ο χρόνος έδειξε ότι είχα δίκιο. Για μένα, αυτή η εποχή της καταπίεσης, αυτή η σκοτεινή εποχή απειλής και θανάτου, ήταν μια εξαιρετικά δημιουργική εποχή.

– *Η πρώτη σας ταινία, Αναπαράσταση, έγινε το 1970. Έχουμε διαβάσει ότι αυτή η ταινία έθεσε πολλά θέματα που σας απασχόλησαν σε όλη τη διάρκεια της καριέρας σας. Ποια είναι αυτά τα θέματα; Εξακολουθούν να σας ενδιαφέρουν;*

– Η αναπαράσταση, ως απόπειρα ανασύνθεσης της αλήθειας απ' τα θραύσματά της. Η αναπαράσταση όχι ως σκοπός, αλλά ως δρόμος. Οι μικρές ιστορίες, όπως αντανακλώνται, αλλά και καθορίζονται, από τη μεγάλη Ιστορία.

Ο πατέρας ως σύμβολο, ως παρουσία και απουσία, ως μεταφορική έννοια και ως σημείο αναφοράς.

Το ταξίδι, τα σύνορα, η εξορία.

Η ανθρώπινη μοίρα.

Η αιώνια επιστροφή.

Κι όχι μόνο.

Όλες μου οι εμμονές μπαίνουν και βγαίνουν στις ταινίες μου, όπως μπαίνουν και βγαίνουν, όπως σωμαίνονται για να ξαναεμφανιστούν αργότερα, τα όργανα μιας ορχήστρας.

Είμαστε καταδικασμένοι να λειτουργούμε με τις εμμονές μας. Δεν κάνουμε παρά μόνο *μία* ταινία, δε γράφουμε παρά μόνο ένα βιβλίο.

Παραλλαγές και φούγκα πάνω στο ίδιο θέμα.

– *Οι ταινίες σας αντανακλούν ένα βαθύ ενδιαφέρον για τον πολιτισμό –αρχαίο και σύγχρονο– της χώρας σας. Τι σας ενδιαφέρει περισσότερο σ' αυτό;*

– Ο Όμηρος και οι αρχαίοι τραγικοί, εδώ, στην Ελλάδα, αποτελούσαν στην εποχή μου μέρος της σχολικής μας παιδείας. Οι αρχαίοι μύθοι μάς κατοικούν και τους κατοικούμε.

Ζούμε σ' έναν τόπο γεμάτο μνήμες, αρχαίες πέτρες και σπασμένα αγάλματα.

Όλη η νεότερη ελληνική τέχνη φέρει τα σημάδια αυτής της συμβίωσης.

Η διαδρομή μου, η πορεία μου, η σκέψη μου, θα ήταν αδύνατον να μην έχουν ποτιστεί από όλα αυτά.

Όπως λέει ο ποιητής, «έβγαιναν απ' το όνειρο, καθώς έμπαιναν στο όνειρο. Έτσι ενώθηκε η ζωή μας και θα 'ναι δύσκολο πολύ να ξαναχωρίσει».

Η σχέση μου με τη λογοτεχνία και την ποίηση μ' έφεραν πολύ νωρίς κοντά σ' όλες τις αναζητήσεις –γλωσσικές ή αισθητικές– του μοντερνισμού.

Αργότερα, στο Παρίσι, την εποχή της πολιτικοποίησης, το επικό θέατρο του Brecht, που αναιρούσε, ως ένα σημείο, τον ορισμό του Αριστοτέλη για τη δραματική τέχνη, και η δομική ανθρωπολογία του Lévi-Strauss, δεν μπορούσαν να μ' αφήσουν αδιάφορο.

Πέρασαν χρόνια για να επιστρέψω στον Αριστοτέλη και στον ορισμό του για την τραγωδία: «Εστιν ουν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας...»

Πέρασαν χρόνια για να ανακαλύψω ότι ο μονόλογος της Μόλι στο τελευταίο κεφάλαιο του *Οδυσσέα* του Joyce δεν είναι παρά η μακρινή ηχώ της εκπληκτικής περιγραφής, σε πέντε σελίδες, των όπλων του Αχιλλέα, από την *Ιλιάδα* του Ομήρου.

Η δουλειά μου, όσο διαφορετική κι αν μοιάζει, είναι το αποτέλεσμα μιας σύνθεσης.

Ο Tonino Guerra, μιλώντας για μένα κάποτε, είπε ότι είμαι ένα λιβάδι που δακρύζει μικρές σταγόνες πάνω στο χορτάρι, σταγόνες που ενώνονται και γίνονται νερό, ρυάκι που φεύγει για να συναντήσει το μεγάλο ποτάμι.

– *Είναι αλήθεια ότι αρχικά μεταχειριστήκατε τα χαρακτηριστικά μακριά, σιωπηλά πλάνα σας, για ν' αποφύγετε προβλήματα με τη λογοκρισία; Μιλήστε μας γι' αυτά.*

– Δεν είναι ακριβώς έτσι. Βέβαια, την εποχή που γύριζα τις *Μέρες του '36*, μια ταινία πάνω στη δικτατορία, την εποχή της δικτατορίας των συνταγματαρχών, και ήταν αδύνατον να χρησιμοποιήσω άμεσες αναφορές, αναζήτησα μια κρυφή γλώσσα. Υπονοούμενα της Ιστορίας. Νεκροί χρόνοι μιας συνωμοσίας. Αποσιωπήσεις. Ο ελλειπτικός λόγος ως αισθητική αρχή. Μια ταινία όπου όλα τα σημαντικά μοιάζουν να γίνονται εκτός κάδρου.

Όμως, δεν ξεκινάει απ' αυτό το γεγονός η επιλογή των μεγάλων πλάνων.

Ο λόγος της ρήξης μου με τον καθηγητή σκηνοθεσίας στη σχολή κινηματογράφου, τότε, στο Παρίσι, ήταν ένα μεγάλο πλάνο.

Είχα προτείνει, για την πρώτη μου μικρή ταινία στη Σχολή, ένα πανοραμικό 360 μοιρών. Ο καθηγητής επέμενε ν' αρχίσω με απλούστερες μορφές αφήγησης. Συγκρουστήκαμε βίαια. Χρόνια μετά, μου έστειλε ένα μήνυμα αγάπης και θαυμασμού.

Δεν αποφάσισα λογικά να δουλεύω με μεγάλα πλάνα. Σκέφτομαι πάντα ότι ήταν μια φυσική επιλογή· μια ανάγκη ένταξης του φυσικού χρόνου στο χώρο. Ενότητα χώρου και χρόνου. Ο χώρος που γίνεται χρόνος.

Μια ανάγκη, οι λεγόμενοι «νεκροί» χρόνοι ανάμεσα στη δράση και την αναμονή της, που συνήθως τους εξαφανίζει το ψαλίδι του μοντέρ, να λειτουργήσουν μουσικά σαν παύσεις.

Μια αντίληψη του πλάνου ως ζωντανού κυττάρου με εισπνοή, εκφορά του κυρίως λόγου και εκπνοή. Γοητευτική κι επικίνδυνη επιλογή, που συνεχίζεται ως τώρα.

– *Πώς έχουν επηρεάσει την Ελλάδα ιστορικά γεγονότα όπως η πτώση του Τείχους του Βερολίνου και η κίνηση προς την Ευρωπαϊκή Ένωση, και ποια είναι τα αισθήματά σας γι' αυτές τις αλλαγές;*

– Η πτώση του Τείχους του Βερολίνου και το τέλος του Ψυχρού Πολέμου σήμαναν και το τέλος μιας ολόκληρης εποχής. Λογικά, θα έπρεπε να είναι και η αρχή της πραγμάτωσης της Ευρωπαϊκής Ένωσης, μιας Ευρώπης χωρίς σύνορα.

Σήμερα, μερικά χρόνια μετά, ένα ερώτημα που έμοιαζε τότε να έχει απαντηθεί, επιστρέφει επίμονα:  
Υπάρχει μια ευρωπαϊκή ταυτότητα; Έχει βρεθεί μια ευρωπαϊκή ταυτότητα ή την αναζητούμε ακόμα;  
Μ' άλλα λόγια: Η Ευρώπη είναι το κοινό μας σπίτι; Μπορούμε να έχουμε τη βεβαιότητα ότι είναι έτοιμο να μας δεχτεί, ή όλη αυτή η ιστορία δεν είναι παρά μια αφηρημένη ιδέα, πρόωρη ή ξεπερασμένη;  
Το πρόβλημα είναι ότι, όταν κοιτάζουμε γύρω μας, διαβάζουμε τις εφημερίδες, παρακολουθούμε την επικαιρότητα, πληροφορούμαστε τις αποφάσεις των πολιτικών, διαπιστώνουμε κάθε μέρα ότι κάθε ευρωπαϊκή χώρα προσπαθεί να τραβήξει την κουβέρτα προς το μέρος της.  
Εθνικισμοί κρυμμένοι κάτω από επίσημες διακηρύξεις. Ακύρωση, στην πράξη, της ιδέας και του μέλλοντος της ενωμένης Ευρώπης.  
Επιστροφή της έννοιας των συνόρων με όλες τις μορφές.  
Ζούμε σε μια αβέβαιη εποχή. Ένα τοπίο στην ομίχλη.  
Μετά το τέλος των ιδεολογιών, σ' αυτό το τέλος του αιώνα, ζούμε μια παρένθεση της Ιστορίας της Ευρώπης και του δυτικού πολιτισμού: μια παρένθεση, που χαρακτηρίζεται από «χαμένα βλέμματα», βλέμματα που ψάχνουν και περιμένουν, βλέμματα που δε βρίσκουν πού ν' ακουμπήσουν.

– *Υπήρξε τεράστια αναταραχή για την ταινία σας* Το μετέωρο βήμα του πελαργού, *και ο Μητροπολίτης Καντιώτης σας αφορίσε, εσάς και το συνεργείο σας, λέγοντας ότι η ταινία είναι «άσεμνη» και «αντεθνική». Μιλήστε μας γι' αυτό το σκάνδαλο.*

– Ξεκίνησε σαν αστείο (ή, τουλάχιστον, έτσι νόμιζα στην αρχή) και εξελίχθηκε σε τραγωδία. Ο επίσκοπος της περιοχής στη βόρεια Ελλάδα που είχε επιλεγεί ως χώρος γυρίσματος, ξαφνικά ξεκίνησε μια σταυροφορία εναντίον της ταινίας.

Δύο μέρες πριν, το συνεργείο κατασκευών, που δούλευε δύο μήνες εκεί πάνω, στη Φλώρινα, είχε τελειώσει τα σκηνικά και περίμενε το συνεργείο γυρίσματος.

Τότε, ο σκηνογράφος της ταινίας θυμήθηκε ότι το σενάριο είχε εξαφανιστεί μυστηριωδώς απ' το δωμάτιό του στο ξενοδοχείο, λίγο καιρό πριν.

Απειλές των φανατικών οπαδών του επισκόπου. Κατηγορίες: αντεθνική ταινία, βλάσφημη, άθρη, διεθνιστική.

Απόφαση του επισκόπου να εμποδίσει το γύρισμα του *Μετεώρου βήματος*... με κάθε μέσο.

Το θέμα πήρε διεθνή διάσταση, έφτασε στο Συμβούλιο της Ευρώπης. Αρχισαν να φτάνουν τηλεγραφήματα συμπαράστασης από παντού. Wenders, Scorsese, Scola, Zanussi, Όσιμα – μερικά που θυμάμαι.

Παραθέτω το γράμμα του Ακίρα Κουροσάουα:

«Σας γράφω για να σας προστατέψω από την επιβολή λογοκρισίας σε σχέση με το γύρισμα της νέας σας ταινίας.

Είναι ένα συναίσθημα φοβερό. Είναι σαν να βλέπεις το παιδί που έχεις αναθρέψει, να σκοτώνεται μπροστά στα μάτια σου.

Τέτοια πράγματα δεν θα έπρεπε ποτέ να επιτρέπονται.

Ενώνω την κραυγή μου με αυτήν όλων αγαπών και τιμούν τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Αφήστε μας να δούμε τούτη την ταινία του Αγγελόπουλου. Το έχουμε αυτό το δικαίωμα».

Η ταινία έγινε. Ο Κουροσάουα είδε την ταινία. Στο Τόκιο, μετά την πρεμιέρα, έκλεισε ένα εστιατόριο για τους δυο μας. Θυμήθηκε την ιστορία του επισκόπου. Γελούσε σαν παιδί.

– *Οι ταινίες σας είναι εκπληκτικές – τόσο εικαστικά όσο και θεματικά. Μιλήστε μας για τους διευθυντές φωτογραφίας με τους οποίους έχετε δουλέψει. Έχετε ομάδα που χρησιμοποιείτε συχνά;*

– Δουλεύω με την ίδια ομάδα συνεργατών εδώ και 30 χρόνια. Ο παλιότερος είναι ο Γιώργος Αρβανίτης, διευθυντής φωτογραφίας όλων των ταινιών μου.

Στις τρεις τελευταίες ταινίες προστέθηκε ως διευθυντής φωτογραφίας και ο Αντρέας Σινάνος. Εναλλάσσεται με τον Αρβανίτη.

Με ξέρουν, τους ξέρω. Με τα χρόνια, έχουν γίνει η οικογένειά μου.

Με θυμάνουν συχνά την ώρα της δουλειάς, μου λείπουν όταν δεν τους βλέπω.

Αισθάνομαι αβέβαιος όταν ένας καινούργιος μακενίστας μπει στην ομάδα, σαν από αυτόν να εξαρτώνται όλα.

Μιλώ μαζί τους για τα σχέδια και τις αβεβαιότητές μου. Πέρασαν τόσα χρόνια, κι ακόμα η ίδια ταραχή, η ίδια αβεβαιότητα, η ίδια ανάγκη να είμαστε κοντά, κρατώντας την αναπνοή μας, περιμένοντας το τέλος του πλάνου.

– Πώς σχεδιάζετε τις ταινίες σας;

– Εν αρχή, η αναζήτηση των χώρων, αυτό που ονομάζεται «ρεπεράζ»: ένα αυτοκίνητο, ένας φίλος φωτογράφος να οδηγεί, και ταξίδι.

Πολλές φορές σκέφτομαι ότι το μοναδικό μου σπίτι, το μοναδικό μέρος όπου αισθάνομαι ότι ισορροπώ, ότι γαληνεύω, είναι δίπλα στο φίλο που οδηγεί. Το παράθυρο ανοιχτό, το τοπίο να φεύγει.

Οι εικόνες γεννιούνται σ' αυτά τα ταξίδια. Δεν χρειάζεται να κρατάω σημειώσεις. Γεννιούνται με τις γραμμές τους, με τα χρώματά τους, με το ύφος τους: πολλές φορές και με τις κινήσεις της μηχανής, με τις αισθητικές τους ισορροπίες, με το φως τους.

Οι εκατοντάδες φωτογραφίες χρησιμεύουν ως μνήμη. Όμως τίποτα δεν τελειώνει πριν από το γύρισμα.

Στο γύρισμα αναπλάθονται όλα με βάση την καινούργια πραγματικότητα. Ηθοποιοί, απρόβλεπτα, ευτυχή ή ατυχή, ξαφνικές ιδέες.

Κι όμως, η αρχή της αρχής έχει προηγηθεί. Καιρό πριν. Τότε που απ' το τίποτα γεννιέται η ιδέα της ταινίας.

– Πείτε μας πώς εμπνευστήκατε την Αιωνιότητα και πώς σας επηρέασε ο θάνατος του Gian Maria Volontè.

– Αργά ή γρήγορα, μεγαλώνοντας, ερχόμαστε αντιμέτωποι με την ιδέα του θανάτου. Πυκνώνουν γύρω μας οι απώλειες, οι φίλοι που φεύγουν. Ήμουν ανάμεσα σ' αυτούς που, ένα πρωί, στη διάρκεια των γυρισμάτων του *Βλέμματος του Οδυσσέα*, βρήκαμε νεκρό, στο μικρό ξενοδοχείο της Φλώρινας, τον Gian Maria Volontè. Όταν τον άγγιξα, η κρυάδα του θανάτου έγινε ταραχή. Ερώτημα για μένα, για την ανθρώπινη μοίρα: Τι κάνει κανείς αν έχει μία μόνο μέρα να ζήσει... Πώς περνάει αυτή η μέρα... Πώς αισθάνεται σ' αυτό το μεταίχμιο, με τη ζωή πίσω και το όριο μπροστά... Ίσως ήταν αυτό το ερώτημα από το οποίο ξεκίνησε η ταινία.

– Πήγατε στον για πολλά χρόνια συνεργάτη του Antonioni και του Fellini, τον Tonino Guerra, για το αρχικό σχέδιασμα του σεναρίου. Πείτε μας γιατί και πώς συνεργαστήκατε.

– Η *Αιωνιότητα* είναι η έκτη ταινία συνεργασίας μου με τον Tonino Guerra. Γνώρισα τον Guerra το 1981 προς '82. Εκείνη την εποχή, βρισκόμουν στη Ρώμη, για τη συμπαραγωγή της ταινίας μου *Ταξίδι στα Κύθηρα* με τη RAI. Αναζητούσα ένα συνεργάτη: αυτό το είδος συνεργάτη που εγώ θέλω: ένα είδος «δικηγόρου του διαβόλου», ψυχαναλυτή, αλλά όχι σεναριογράφο με την κλασική έννοια του όρου. Ήξερα, βέβαια, τον Guerra, απ' τις ταινίες του Antonioni και του Fellini. Έμενα στο σπίτι ενός Ιταλού, πρώην βοηθού μου, που ήταν εκείνη την εποχή βοηθός του Αντρέι Ταρκόφσκι. Για μερικές μέρες, μείναμε στο ίδιο διαμέρισμα με τον Ταρκόφσκι. Δούλευε τότε με τον Tonino τη *Νοσταλγία*. Τον ρώτησα πώς ήταν η συνεργασία. Μου είπε τα καλύτερα. Πήγα να τον βρω. Αυτή η πρώτη συνάντηση, φυσιολογικά έπρεπε να είναι μια συνάντηση γνωριμίας... μια πρώτη επαφή. Δεν ήταν. Μέσα σε πέντε λεπτά, δουλεύαμε ήδη το σενάριο του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*, σαν να γνωριζόμασταν από πάντα. Με τον Tonino συμβαίνει κάτι περίεργο: υπάρχει μια κοινή γλώσσα. Είναι από τις συναντήσεις που δεν έχουν λογική... δεν ξέρεις γιατί, αλλά ξαφνικά γίνεται μια συνάντηση κι είναι καθοριστική. Κάθε φορά πηγαίνω στο σπίτι του, στην κεντρική Ιταλία, κουβαλώντας τις ιδέες μου. Τις ακούει καθισμένος, περπατώ πάνω-κάτω, με διακόπτει, με ρωτάει, σταματάει όταν νομίζει ότι βρήκε κάτι ενδιαφέρον, και το σημειώνει για να μου το θυμίσει μετά. Βγαίνουμε έξω, τρώμε, πίνουμε καφέ, χαιρετάμε τους χωρικούς του χωριού. Μιλάμε γι' άλλα πράγματα, ξαναγυρίζουμε στο σενάριο. Η συνεργασία περιορίζεται στην κύηση. Δε γράφουμε μαζί. Εγώ γράφω – μονίμως. Αυτό είναι γνωστό. Η περίοδος αυτή, η περίοδος που εγώ ονομάζω περίοδο «υγρασίας», είναι αυτή που μια ιδέα πάει να πάρει μορφή, να βρει μια δομή. Εκεί ο Tonino είναι εξαιρετικά χρήσιμος. Λειτουργεί ως καταλύτης. Με κάνει να εξομολογούμαι. Μιλώ αδιάκοπα, μιλάω ώρες. Απ' όλη αυτή τη συνομιλία μαζεύονται κάποια πράγματα. Την επομένη το πρωί, ξανασυζητούνται αυτά και γίνεται μια προσέγγιση, ένα είδος πολιορκίας του θέματος. Το θέμα πολιορκείται, κι απ' αυτό βγαίνει μια πρώτη δομή: αρχικά, αρκετά αβέβαιη. Φεύγω, γυρίζω στην Ελλάδα, την επεξεργάζομαι. Πολλές φορές, είναι μία και μόνη συνάντηση. Άλλες φορές, μπορεί να είναι δύο ή τρεις. Από κει και πέρα, αρχίζει ο ρόλος ο δικός μου: το γράψιμο και το κτίσιμο των σκηνών δραματουργικά. Αλλά η πρώτη αυτή συνάντηση είναι καταλυτική και πολύ σημαντική.

– Έχουμε την εντύπωση ότι ο Marcello Mastroianni ήταν η πρώτη σας επιλογή για το ρόλο του Αλέξανδρου. Γράψατε το σενάριο μ' αυτόν στο μυαλό σας; Αν ναι, κάνατε αλλαγές όταν προσλάβατε τον Bruno Ganz;

– Είναι αλήθεια ότι ο Mastroianni ήταν η πρώτη μου σκέψη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έγραψα το σενάριο για τον Mastroianni. Όμως, είχαμε κάνει δύο ταινίες μαζί, είχε στενοχωρηθεί πάρα πολύ που δεν έκανε το *Βλέμμα του Οδυσσέα*, κι ένιωσα την ανάγκη να μιλήσω πρώτα μαζί του. Η ευκαιρία δόθηκε σ' ένα στρογγυλό τραπέζι που έγινε για τον Fellini στο Ρίμινι. Έφτασα, και λίγο μετά μπήκε στο ξενοδοχείο ο Mastroianni. Όταν τον είδα, σχεδόν δεν τον αναγνώρισα. Δεν ήταν ο Marcello που ήξερα: ήταν μια σκιά του εαυτού του. Όσο κι αν ταράχτηκα, αφού η συνάντηση γινόταν για να του προτείνω την ταινία, την πρότεινα. Συγκινήθηκε. Κοίταξα το πρόσωπό του: τα μάτια του ήταν υγρά. Μου είπε: «Αν με θέλεις, εγώ θα ήθελα να κάνω αυτή την ταινία». Όταν φύγαμε, οι παραγωγοί επαναστάτησαν. Καμιά ασφαλιστική εταιρία δε θα δεχόταν να τον ασφαλίσει. Έμπαινε ένα σοβαρό πρόβλημα. Αναγκάστηκα ν' αναζητήσω κι άλλες λύσεις. Καμιά, όμως, δεν ήταν ακριβώς αυτό που ήθελα. Βρισκόμουν στο Παρίσι, είχα το πρόβλημα του πρωταγωνιστή, ήξερα πως δε θα την έκανα με τον Mastroianni, κι ήθελα να του το πω. Πήγα στο Μιλάνο – έπαιζε στο θέατρο: μια απ' τις τελευταίες παραστάσεις που έκανε στο θέατρο, παίζοντας μόνος πάνω στη σκηνή. Τελείωσε η παράσταση, ο κόσμος σηκώθηκε όρθιος και χειροκροτούσε πάρα πολλή ώρα. Ήταν κάτι σαν αποχαιρετισμός. Βγήκαμε στο δρόμο να φάμε μαζί. Ήθελα να του πω ότι... αλλά δεν μπορούσα... ότι δεν θα κάναμε την ταινία μαζί. Μου το είπε ο ίδιος. Του είπα πόσο λυπάμαι. «Δεν έχει σημασία, Θεό, αν δεν την κάνω εγώ. Σημασία έχει να γίνει η ταινία».

Του είπα ότι κάποιοι φίλοι βρίσκουν το σενάριο μελαγχολικό. Διαμαρτυρήθηκε. «Όχι: η ποίηση δεν είναι ποτέ μελαγχολική». Μπήκε με δυσκολία στο ταξί να φύγει. Έβρεχε. Άνοιξε το τζάμι, κούνησε το χέρι σ' αποχαιρετισμό. Στο πρόσωπό του είχαν μείνει σταγόνες βροχής. Χάθηκε στη νύχτα. Ήταν η τελευταία φορά που τον είδα.

– Τι σας προσέκλυσε στον Bruno Ganz γι' αυτόν το ρόλο;

– Είχα ξαναγυρίσει στο Παρίσι με το πρόβλημα του πρωταγωνιστή. Η παραγωγή ανησυχούσε, ο καιρός περνούσε. Ξαφνικά, διαβάζω στην εφημερίδα ότι ο Bruno Ganz παίζει στο θέατρο και παίζει τον Οδυσσέα. Μου φάνηκε παράξενο – σαν σημάδι. Θυμόμουν τον Ganz απ' τις ταινίες του Wenders. Δεν ήμουν βέβαιος γι' αυτόν, έκανα όμως τη συνάντηση. Βρεθήκαμε σ' ένα ξενοδοχείο, κι όταν κατέβηκε και τον είδα με το γκριζό αδιάβροχο, τα σκούρα ρούχα, τα γένια, είπα: «Αυτός είναι!» Δεν άλλαξα τίποτα. Τον πήρα όπως ήταν ντυμένος εκείνη τη στιγμή, κι έτσι παίζει στην ταινία. Φυσικά, δεν άλλαξα τίποτα στο σενάριο. Ο ρόλος δεν ήταν γραμμένος για κανέναν ειδικά. Μπορούσε να έχει το πρόσωπο του Ganz ή του Mastroianni. Αν όμως αναζητούσα το ιδανικό πρόσωπο, θα ήταν αυτό του Gian Maria Volontè, που ήταν και η αφορμή.

– Διαβάσαμε ότι μεταφράστηκε το σενάριο στα γερμανικά γι' αυτόν, κι ύστερα βάλατε έναν έλληνα ηθοποιό να ντουμπλάρει τις ατάκες. Πώς επικοινωνήσατε οι δυο σας, εκτός απ' αυτό; Μιλήστε μας και για την υπόλοιπη διανομή τις ταινίας.

– Ο Ganz ανήκει στο είδος των ανθρώπων που μιλάνε πολλές γλώσσες, ανάμεσα στις οποίες γαλλικά και ιταλικά. Και με τις δύο αυτές γλώσσες μπορούσαμε να επικοινωνήσουμε. Στην ταινία, ο Ganz μιλούσε γερμανικά. Με τον δεύτερο συνεργάτη μου στο σενάριο, τον Πέτρο Μάρκαρη, που είναι γερμανομαθής, κάναμε μια δουλειά προσαρμογής του γερμανικού κειμένου στο ελληνικό κείμενο, έτσι ώστε οι διάλογοι να έχουν τις ίδιες διάρκειες, για να μπορεί ύστερα να γίνει το ντουμπλάζ. Έτσι, ο Ganz μίλησε γερμανικά. Το ζήτησε ο ίδιος. Αισθανόταν καλύτερα έτσι, μιλώντας τη γλώσσα του. Στη συνέχεια, βέβαια, έγινε το ντουμπλάζ μ' έναν έλληνα ηθοποιό. Δεν ήταν ακριβώς ντουμπλάζ: ήταν μια αναδημιουργία του ρόλου.

Το ίδιο έγινε και στην περίπτωση της γαλλίδας πρωταγωνίστριας, με την ελληνίδα ηθοποιό που αντικατέστησε τη φωνή της Isabelle Renauld. Όταν διάλεξα την Isabelle για το ρόλο της Άννας, ήξερα ότι είχα βρει εξωτερικά αυτό που αναζητούσα, ένα αντίγραφο της γυναίκας μου, αλλά η φωνή της Isabelle ήταν διαφορετική ως ήχος, ως μουσική. Στο ντουμπλάζ, αποκατέστησα την ομοιότητα.

– Ο Αλέξανδρος ενσαρκώνει τη συναισθηματική απομόνωση και «εξορία» που συχνά ερευνάται στις ταινίες σας. Λέει κάποια στιγμή: «Γιατί έχω ζήσει σαν εξόριστος; Γιατί δεν ξέραμε να αγαπάμε;» Μιλήστε μας γι' αυτόν το χαρακτήρα. Τι αντιπροσωπεύει ο αγώνας του;

– Ο ήρωας της ταινίας είναι συγγραφέας, ποιητής. Το πρόβλημα δεν είναι η τελευταία μέρα ενός ανθρώπου μόνο· είναι η ζωή ενός ανθρώπου που, εκείνη την οριακή στιγμή, ξαναζεί μια ευτυχισμένη μέρα, σε αζεδιάλυτη σχέση παρόντος-παρελθόντος. Είναι σχεδόν ένας απολογισμός ζωής. Η περιπέτεια δημιουργίας, πολλές φορές απομακρύνει απ' τη ζωή, γίνεται μοναχική μάχη. Το δίλημμα σε όσους έχουν διαλέξει την πυρετική συμβίωση με την δημιουργική διαδικασία, μπαίνει οξύ καμιά φορά: écrire ou vivre. Να δημιουργείς ή να ζεις. Παραπαίουμε ανάμεσα στο ένα και το άλλο, αφήνοντας πίσω μας κενά ζωής και κενά λέξεων. Μένει μια πικρή γεύση ανεκπλήρωτου.

– Είναι ενδιαφέρον ότι, ενώ η οικογένειά του πάντα προσπαθούσε να τον πλησιάσει, εκείνος έχει μείνει συναισθηματικά απομονωμένος απ' αυτήν, και μόνο αυτός ο ξένος, το μικρό αγόρι, του εμπνέει συμπόνια. Μιλήστε μας γι' αυτό.

– Ο συγγραφέας ζει την τελευταία μέρα του. Το παιδί αρχίζει τη ζωή του. Μια αρχή κι ένα τέλος, και η ανταλλαγή που γίνεται μέσα από λέξεις. Όμως κι οι δυο εξόριστοι κι οι δυο μόνοι. Δυο μοναξιές στην ίδια πόλη. Η συνάντηση και για τους δύο είναι καθοριστική. Η ανταλλαγή των λέξεων είναι δρόμοι επικοινωνίας. Κουράγιο για τον καθέναν. Αυτός παίρνει τις λέξεις που του προσφέρει το παιδί. Το παιδί παίρνει τις ίδιες λέξεις για να φύγει. Αυτός, για ν' ανοίξει δρόμο για το αύριο· το παιδί, δρόμο για το ταξίδι. Όμως, συναντήθηκαν. Κι αυτή η συνάντηση άλλαξε και τους δυο.

– Υπάρχουν στοιχεία στο χαρακτήρα του Αλέξανδρου που αντανακλούν τα προσωπικά σας συναισθήματα για τη φύση της αγάπης, τη μοναξιά, το θάνατο, το φόβο, το χρόνο;

– Νομίζω πως, αν δεν απηχούσαν προσωπικά μου συναισθήματα, δε θα 'χα γράψει την ταινία... μια ταινία τόσο προσωπική, τόσο διαφορετική απ' τις άλλες μου ταινίες... Μια ταινία που επιστρέφει προς τα μέσα, κάνοντας μια κατάδυση, δεν μπορεί παρά ν' απηχεί προσωπικά συναισθήματα. Πολύ συχνά, όλοι μας έχουμε την αίσθηση ότι πολλά πράγματα περνάνε πλάι μας και δεν τ' αγγίζουμε, ότι ίσως δεν δώσαμε τίποτα· πήραμε μόνο, δε μάθαμε ν' αγαπάμε, δε μάθαμε να δίνουμε. Τότε, η αίσθηση μοναξιάς, χαμένων πραγμάτων, γίνεται αφόρητη, τραγική.

– Είναι επίσης μια ταινία για τη γλώσσα, για λέξεις που εκφράζουν έναν ολόκληρο πολιτισμό, κι έχετε πει: «Όταν αηδιάζω με τη σημερινή Ελλάδα –την απώλεια της πνευματικότητας και της γενναιοδωρίας–, ξαναγυρίζω σ' αυτές τις λέξεις που ειπώθηκαν πριν πολλά, πολλά χρόνια». Εξηγήστε μας αυτό.

– Ο Heidegger έλεγε ότι μοναδική μας ταυτότητα είναι η μητρική μας γλώσσα· το μοναδικό μας σπίτι. Προφέροντας αυτές τις λέξεις, ο Αλέξανδρος, αναζητώντας αυτές τις λέξεις για να συμπληρωθεί το ποίημα ενός ποιητή του περασμένου αιώνα, δεν κάνει τίποτ' άλλο απ' το να καταδύεται στη μητρική του γλώσσα. Ένα απ' τα μεγάλα προβλήματα της εποχής είναι η σταδιακή απώλεια της γλώσσας· της δυνατότητας να εκφραστείς και να εκφράσεις· της δυνατότητας επιστροφής στο σπίτι σου, όπως λέει ο μονόλογος της ταινίας.

– Ποια είναι η σημασία τού ότι ο Αλέξανδρος είναι συγγραφέας;

– Ένα από τα ερωτήματα, ένα από τα βασικά θέματα της ταινίας, είναι η οδύνη της δημιουργίας· της δημιουργίας, που είναι ταυτόχρονα καταδίκη και λύτρωση – σχεδόν μοίρα.

– Ένα στοιχείο της υπόθεσης είναι ότι ο Αλέξανδρος έχει περάσει τη ζωή του προσπαθώντας να τελειώσει τους Ελεύθερους πολιορκημένους του Σολωμού. Κι εσείς, κατά μία έννοια, προσπαθείτε να τελειώσετε το δικό σας ελληνικό έργο μ' αυτή την ταινία;

– Τίποτα δεν τελειώνει. Τίποτα δεν ολοκληρώνεται. Κάνουμε μόνο μέρος απ' αυτά που έχουμε ονειρευτεί. Όλες μας οι προσπάθειες παραμένουν ένα work in progress. Γι' αυτό συνεχίζουμε. Όπως και ο ήρωας της ταινίας. Να ολοκληρώσουμε, να τελειώσουμε ένα ατέλειωτο ποίημα.

– Υπάρχουν πραγματικοί στίχοι απ' τους Ελεύθερους πολιορκημένους σκορπισμένοι στην αφήγηση;

– Όχι· δεν είναι σκόρπιοι μέσα στην αφήγηση του σεναρίου οι στίχοι του Σολωμού. Είναι οι στίχοι ή οι λέξεις που προφέρει ο ίδιος ο ποιητής, ο Σολωμός, στις δύο εμφανίσεις που κάνει στην ταινία.

– Μιλήστε μας για το χαρακτήρα του Ποιητή και την αγορά των λέξεων.



– Ο Σολωμός γεννήθηκε στη Ζάκυνθο, από πατέρα ευγενή και μητέρα μια υπηρέτρια στο σπίτι του πατέρα του. Ο πατέρας του τον έστειλε στην Ιταλία πολύ μικρό, ο Σολωμός μεγάλωσε εκεί, η γλώσσα του έγινε η ιταλική, σπούδασε, αλλά, όταν έμαθε ότι η Ελλάδα ξεσηκωνόταν, τότε, στις αρχές του 19ου αιώνα, ότι οι Έλληνες πήραν τα όπλα, γύρισε στην Ελλάδα. Μέσα στην ταινία υπάρχει μια αφήγηση που μιλάει ακριβώς για όλη αυτή την ιστορία. Δεν ήξερε τη γλώσσα. Ίσως μόνο κάποιες λέξεις απ' την εποχή που ήταν παιδί – λέξεις της μάνας του. Αρχισε να μαθαίνει τη γλώσσα, τριγυρίζοντας, σημειώνοντας τις λέξεις που άκουγε. Η ιστορία με την αγορά των λέξεων είναι δική μου προσθήκη. Φυσικά, με μεταφορική σημασία. Τώρα πια ξέρω πως, για ό,τι κάνουμε, για ό,τι βγάζουμε στο φως, για ό,τι λησμονημένο ανασύρουμε απ' το σκοτάδι, πληρώνουμε, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο – πληρώνουμε ακριβά.

– *Η ταινία επανέρχεται στην πολιτική κατάσταση των Βαλκανίων – θέμα που πραγματευτήκατε και στο Βλέμμα του Οδυσσέα. Μιλήστε μας για το ενδιαφέρον που σας προκαλούν τα τεκταινόμενα στην Αλβανία. Είχατε προβλέψει την κρίση στο Κόσοβο;*

– Η Αλβανία δεν είναι απλώς η Αλβανία. Είναι πιο πλατύ το πρόβλημα. Είναι η ερημιά των παιδιών των Βαλκανίων, που μέσα σ' αυτούς τους τελευταίους διαδοχικούς πολέμους μετά την αλλαγή των καθεστώτων στις ανατολικές χώρες, είναι οι πιο ευάλωτοι πρόσφυγες. Δεν έχει σχέση με πολιτική· έχει σχέση περισσότερο με το κοινωνικό πρόβλημα που ήταν και είναι το αποτέλεσμα των πολιτικών γεγονότων, πολέμων ή όχι, που έγιναν εδώ και 10 χρόνια στα Βαλκάνια.

– *Υπάρχουν στοιχεία στην ταινία που σχετίζονται με τη σημερινή κατάσταση στο Κόσοβο; Αυτό είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον για τους Αμερικανούς, όπως βλέπουμε τις διαδηλώσεις στην Ελλάδα εναντίον του ΝΑΤΟ.*

– Η ταινία είχε γραφτεί αρκετά πριν τα τελευταία γεγονότα και δεν έχει καμία σχέση με ό,τι συμβαίνει αυτή τη στιγμή στο Κόσοβο. Το πρόβλημα του Κόσοβο είναι πρόβλημα της Βαλκανικής. Ήταν επόμενο. Την εποχή που ακόμα γύριζα το *Βλέμμα του Οδυσσέα* σε διάφορες πόλεις της Βαλκανικής, ξέραμε ήδη ότι η επόμενη έκρηξη, ο επόμενος πόλεμος, θα ήταν στο Κόσοβο. Στην Ελλάδα, έχουμε διαφορετική άποψη απ' αυτήν που έχουν οι άλλοι, οι εκτός Βαλκανίων, Αμερικανοί ή Ευρωπαίοι· ίσως γιατί είμαστε πιο κοντά στο πρόβλημα, πιο κοντά στην εστία του πολέμου. Οι επιπτώσεις στη χώρα μας και στις γειτονικές χώρες θα είναι πολύ σημαντικές. Η πίστη μας εδώ είναι (και σ' αυτό συμφωνώ απόλυτα με τον Noam Chomsky) ότι οι διαπραγματεύσεις δε σταματάνε ποτέ, δεν πρέπει να σταματάνε ποτέ. Ο αιώνας άρχισε με προβλήματα στη Βαλκανική, με πολέμους, και τελειώνει με πολέμους. Θα πρέπει να μιλήσουμε για μια αποτυχία αυτού του αιώνα; Μήπως αυτό που συμβαίνει αυτή τη στιγμή στο Κόσοβο, δεν είναι παρά ο πρώτος πόλεμος του 21ου αιώνα;

– *Πού γυρίστηκε η ταινία; Ήσαστε όντως κοντά στα αλβανικά σύνορα;*

– Η ταινία γυρίστηκε στη Βόρειο Ελλάδα, πολύ κοντά στα αλβανικά σύνορα. Τα σύνορα στην ταινία δεν έχουν σχέση με τα πραγματικά σύνορα. Είναι μια φαντασίωση, μια προέκταση φόβου. Είναι περισσότερο μια πλευρά φανταστικού και όχι πραγματικού. Τα σύνορα ως πύλη του Άδη, του θανάτου.

– *Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο του στίλ σας που βλέπουμε στην Αιωνιότητα, είναι τα εσωτερικά και εξωτερικά «ταξίδια» – διαχρονικά και γεωγραφικά. Μιλήστε μας γι' αυτή την εμμονή σας στο «ταξίδι».*

– Υπάρχει μια φράση στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, ειπωμένη από τον Mastroianni. Επαναλαμβάνεται αργότερα και στην αρχή του *Βλέμματος του Οδυσσέα*: «Πέρασαμε τα σύνορα κι είμαστε ακόμα εδώ. Πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε για να πάμε σπίτι μας;» «Σπίτι μας», με την έννοια του home, του σημείου όπου αισθανόμαστε εν αρμονία με τον εαυτό μας και τον κόσμο. Όσο κρατάει αυτή η αναζήτηση ή η μη ανεύρεση ενός home, τόσο θα κρατάει και το ταξίδι.

– *Πού βρήκατε αυτό το καταπληκτικό παιδί, τον Αχιλλέα Σκέβη; Το αντιπροσωπεύει αυτός ο χαρακτήρας;*

– Η αναζήτηση του παιδιού κράτησε μήνες, επειδή ήθελα ένα παιδί που να 'χει βιώσει μια εμπειρία ανάλογη με αυτήν του χαρακτήρα της ταινίας, Πέρασαν δεκάδες παιδιά. Κάποια μέρα, ο βοηθός μου που ήταν επιφορτισμένος με αυτή την αναζήτηση, έφερε στο γραφείο ένα παιδί· έναν πιτσιρίκο απ' τα ελληνικά χωριά της Νότιας Αλβανίας. Όταν άνοιξε η πόρτα τού γραφείου μου, κι ο μικρός μπήκε και στάθηκε μπροστά μου σιωπηλός, ήξερα ότι είναι αυτός. Ο πατέρας του μου είπε ότι ο μικρός είχε ζήσει την ίδια εμπειρία που

περιγράφει το σενάριο. Είχε περάσει τα σύνορα παράνομα από ένα χιονισμένο βουνό, για να βρεθεί στην Ελλάδα. Στις 14 βδομάδες που κράτησε το γύρισμα της ταινίας, ο μικρός ήταν ο πιο επαγγελματίας απ' όλους μας. Η δουλειά μου μαζί του ήταν μια εμπειρία μοναδική.

– *Μιλήστε μας λίγο γι' αυτά τα «σκλαβοπάζαρα» παιδιών που αναφέρει η ταινία.*

– Είναι γνωστό ότι γίνεται μια εκτεταμένη από τη μια μεριά εκμετάλλευση παιδιών, κι από την άλλη, υιοθεσίες παιδιών σε διάφορες χώρες της Βαλκανικής. Έτσι όπως έχουν μείνει πάρα πολλά παιδιά χωρίς σπίτι, χωρίς οικογένεια, είναι εκτεθειμένα σε κάθε είδους νόμιμες ή παράνομες διαπραγματεύσεις. Και γίνεται παντού, σχεδόν σε όλη τη Βαλκανική. Η ιδέα ξεκίνησε από μιαν ανάλογη σκηνή που είδα σ' ένα θλιβερό ξενοδοχείο των Τυράνων, την εποχή που άνοιξαν τα σύνορα, μερικά χρόνια πριν. Ήταν σχεδόν μια πασαρέλα επίδειξης, και για μένα, που ερχόμουν από μια άλλη πραγματικότητα, ήταν κάτι που με τάραξε, έμεινε στο μυαλό μου. Στην αρχή, ήθελα να είναι μια σκηνή στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, αλλά τελικά γυρίστηκε γι' αυτή την ταινία. Η γυρισμένη σκηνή είναι λιγότερο σκληρή απ' αυτήν που είδα, σ' εκείνο το άθλιο ξενοδοχείο της Αλβανίας.

– *Φαίνεται να υπάρχει μια νοσταλία για ένα εξιδανικευμένο παρελθόν. Τι νοσταλγεί ο Αλέξανδρος από το παρελθόν του;*

– Βρισκόμουν στο Παρίσι για την έξοδο της *Αιωνιότητας*, όταν μου ζήτησε η Γαλλική Τηλεόραση να κάνουμε μια εκπομπή στον πρώτο χώρο που είχα μείνει όταν έφτασα στο Παρίσι. Ήταν πολύ δύσκολο. Τους μίλησα για τη Cité Universitaire. Πήγαμε με το τηλεοπτικό συνεργείο. Ξαναείδα μετά από περίπου τριάντα τόσα χρόνια το κτίριο όπου είχα μείνει ως φοιτητής. Η πρώτη εντύπωση ήταν παράξενη, περίεργη... σαν να μην μπορούσα ν' αναγνωρίσω το χώρο. Μου φαινόταν σκοτεινός, φθαρμένος. Στη μνήμη μου ήταν ένα μεγάλο κτίριο. Μπήκα μέσα. Η ίδια σκοτεινιά, η ίδια στριμωγμένη κατανομή των χώρων. Μια αίσθηση τελείως διαφορετική απ' αυτήν που είχα στη μνήμη μου. Μπήκα στο δωμάτιο που είχα τότε, το '61. Εκεί είναι που ξαφνιάστηκα. Έζησα δύο χρόνια σ' ένα δωμάτιο που μέσα στο μυαλό μου ήταν φωτεινό και μεγάλο, και τώρα το 'βλεπα μικρό και σκοτεινό. Η μνήμη μάς παίζει παιχνίδια. Εξωραϊζουμε πάντα το παρελθόν. Απ' το παρελθόν κρατάμε μόνο μια γλυκιά γεύση· ίσως γιατί έχει σχέση μ' αυτό που ζήσαμε, με τη νεότητά μας, με τους έρωτές μας, με την απόλυτη –τότε– διαθεσιμότητά μας. Τότε, τίποτα δεν ήταν μικρό – όλα ήταν μεγάλα και φωτεινά.

– *Όλες σας οι ταινίες αντανακλούν τις αλλαγές στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια αυτού του αιώνα. Ποιες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές περιλαμβάνονται στην Αιωνιότητα;*

– Θα χρειάζονταν πάρα πολλές ταινίες για να περιλάβω όλες τις πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές του αιώνα. Νομίζω, τελικά, ότι εκεί όπου περισσότερο εστιάστηκε η δική μου δουλειά, είναι στη χρονική περίοδο που περιλαμβάνει τα χρόνια της ζωής μου: από το 1935 και μετά. Στην πρώτη ιστορική τριλογία, περνάνε σχεδόν όλα τα πολιτικά και ιστορικά γεγονότα από το 1935 έως το 1977. Από κει κι έπειτα, η Ιστορία που, στην ιστορική τριλογία, ήταν στο προσκήνιο, γίνεται τοιχογραφία του βήθους, κι έρχονται μπροστά τα υποκείμενα της Ιστορίας, αυτοί που υπέστησαν όλες τις ιστορικές αλλαγές, αλλά ως άτομα πια. Απ' το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και μετά, η δουλειά μου επικεντρώνεται πάνω στα πρόσωπα και τα τραύματα που άφησε όλη εκείνη η περίοδος. Ο ήρωας της *Αιωνιότητας* είναι κάποιος που επίσης έζησε εκείνη την περίοδο, την περίοδο του ονείρου και της πίστης σε μια αλλαγή, σε μια καλύτερη εκδοχή του κόσμου. Φέρει κι αυτός τα σημάδια εκείνης της εποχής.

– *Ποιο είναι το μήνυμά σας στην Αιωνιότητα;*

– Για να χρησιμοποιήσω μιαν απάντηση που έδωσε κάποτε κάποιος, μηνύματα δίνουν μόνο οι ταχυδρόμοι. Καμία ταινία δεν δίνει μηνύματα. Οι ταινίες που σέβονται το θεατή, είναι γεμάτες ερωτήματα – τις περισσότερες φορές, αναπάντητα. Η πραγματική λειτουργία μιας ταινίας είναι η συνάντηση δύο βλεμμάτων: του βλέμματος του σκηνοθέτη με το βλέμμα του θεατή. Χωρίς τη συνάντηση αυτή των βλεμμάτων, η ταινία δεν υπάρχει· είναι απλώς σελλόνιτ.

– *Τι θα θέλατε να καταλάβει περισσότερο το αμερικανικό κοινό για την κοινωνία σας και το έργο σας;*

– Δεν κάνω ταινίες για κανένα ειδικό κοινό. Οι θεατές που αναζητώ, είναι θεατές συνδημιουργοί την ώρα της προβολής, συνένοχοι. Θέλω να ελπίζω ότι συνένοχοι υπάρχουν σ' όλο τον κόσμο, σ' όλες αυτές τις 42 χώρες όπου προβάλλεται ή θα προβληθεί τελικά η *Αιωνιότητα*. Ευαίσθητοι, θέλω να πιστεύω, σ' αυτή τη συνάντηση

των δύο βλεμμάτων για την οποία μίλησα παραπάνω. Σε μια ιδανική εκδοχή, κάθε συνάντηση βλεμμάτων είναι μια ερωτική συνάντηση.

– *Ετοιμάζετε καινούργια ταινία;*

– Δεν ξέρω. Είναι νωρίς. Είμαι πολύ κοντά ακόμα στην τελευταία ταινία. Θέλω να πάρω την απόστασή μου, ν' απομακρυνθώ, να ταξιδέψω, να ξαναβρώ τη θέση μου δίπλα στον φίλο οδηγό μέσα σ' ένα αυτοκίνητο που φεύγει στο δρόμο χωρίς στόχο. Μια ταινία δεν την προσκαλείς· έρχεται απρόσκλητη – αν της ανοίξεις, μπαίνει. Δηλώνει παρούσα και ζητάει να γίνει εικόνα.