

## «Μια τεράστια οικογενειακή φωτογραφία»

Συνέντευξη στον Μιχάλη Δημόπουλο  
και τη Φρίντα Λιάππα

– Πότε αποφασίσατε να γυρίσετε το Θίασο, και πώς επέδρασαν σ' αυτή σας την απόφαση οι διάφορες πολιτικές εξελίξεις;  
– Η ταινία ξεκίνησε να γίνει στην περίοδο Μαρκεζίνη, σ' εκείνη την απόπειρα «ανοίγματος», λίγο πριν απ' το Πολυτεχνείο. Οπωσδήποτε, μιας και η ταινία κάλυπτε την περίοδο '39-'52 κι αναφερόταν σε ιστορικά γεγονότα-ταμπού, δύσκολα θα περνούσε από την παπαδοπουλική λογοκρισία. Ωστόσο, αποφασίσαμε να την κάνουμε τότε, επιχειρώντας να εξαντλήσουμε κάθε περιθώριο. Λίγο πριν από το γύρισμα, όμως, συνέβησαν τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και το πραξικόπημα του Ιωαννίδη. Από κει κι έπειτα, έμπαινε το ερώτημα: «Θα κάναμε μια ταινία που δε θα παιζόταν στην Ελλάδα; Και τι πολιτική χρησιμότητα θα μπορούσε να έχει κάτι τέτοιο;» Όταν το ερώτημα αυτό τέθηκε και στον παραγωγό, συμφώνησε κι αυτός ότι, έστω και απαγορευμένη, η ταινία θα μπορούσε να χρησιμεύσει πολιτικά, ακόμα και εξαιτίας του ίδιου του γεγονότος της απαγόρευσής της, μα κι απ' το ότι θα παιζόταν στο εξωτερικό και θα 'χε κάποια απήχηση. Έτσι, μέσα στην περίοδο τρομοκρατίας του Γενάρη-Φλεβάρη αποφασίστηκε να γίνει η ταινία και, τελικά, ξέρετε, κατεχόμαστε από ένα αίσθημα σχεδόν πλήρους περιφρόνησης απέναντι στην έννοια της λογοκρισίας, λες και θα κάναμε μια ελεύθερη ταινία.

– Ποια ήταν η αφετηρία σας για να φτιάξετε αυτή την ταινία;

– Η αρχική μου ιδέα ήταν ένας θίασος που γυρίζει στην επαρχία: ένα ταξίδι μέσα στον ελληνικό χώρο και στην ελληνική Ιστορία μέσα από ένα θίασο που γυρνά και παίζει θέατρο. Από κει και πέρα, ήρθαν κι άλλα στοιχεία να «δέσουν» αυτή τη χονδρική ιδέα, όπως, π.χ., η σύνθεσή της πάνω στις σχέσεις των προσώπων του μύθου των Ατρείδων. Βρέθηκε μια δεδομένη πλοκή –πατέρας, γιος, κόρες, εραστής, η εξουσία, τα παιδιά τους, οι φόνοι– που λειτουργεί σαν μύθος, μα και σαν χειροπιαστή ιστορία. Έτσι απέφευγα την κατασκευή προκειμένου για μια τόσο πυκνή και φορτισμένη ιστορική περίοδο όπως το '39-'52, κι αφού ήταν εξαρχής για μένα δεδομένο ότι δε θα 'φτιαχνα ένα εγχειρίδιο Ιστορίας, δε θα δούλευα πάνω στη βάση ότι «έκανα» Ιστορία. Ο μύθος των Ατρείδων με βοηθούσε να πάρω το θίασο σαν κύτταρο και, μέσα απ' αυτόν, να δω όλη αυτή την περίοδο.

Απ' την άλλη μεριά, όμως, έχοντας κάνει τις *Μέρες του '36*, προάγγελο μιας δικτατορίας, μιας *ομολογημένης* δικτατορίας, έβλεπα το *Θίασο* σαν ένα είδος συνέχειας όπου, ξεκινώντας από μια δικτατορία που έλεγε τ' όνομά της, θα έφτανα μέχρι το 1952 (για μένα, το '52, με τις τελευταίες εκτελέσεις, είναι το τέλος του Εμφυλίου, ο θρίαμβος της Δεξιάς, του Παπάγου): θα περνούσα, δηλαδή, από την ομολογημένη δικτατορία ενός στρατηγού στη μη ομολογημένη δικτατορία ενός στρατάρχη, που όλοι σχεδόν οι Έλληνες, μετά από κείνη την κοσμογονία, αναγκάστηκαν να δεχτούν σαν ελευθερωτή.

Αντιμετώπιζα κυρίως δύο προβλήματα: πρώτον, τις δυσκολίες στη δόμηση ενός τεράστιου υλικού· και δεύτερον, πώς ν' αποφύγω τις συμβατικές εικόνες που έχουν περάσει μέσα από ταινίες κι αφηγήσεις: πείνα... θανατικό... διώξεις... Γι' αυτό και η ταινία ξεκινά και πατά πάνω στο '52, πάνω στην προεκλογική εκστρατεία του Παπάγου. Βασικά μ' ενδιέφεραν οι άνθρωποι που ήταν αντίθετοι στη δικτατορία του Μεταξά, που έκαναν τον πόλεμο του '40, μπήκαν στο ΕΑΜ, ανέβηκαν στο βουνό, κι όλοι εκείνοι που, νέοι κι ανυποψίαστοι το '39, αναγκάστηκαν από τα γεγονότα να πάρουν θέση και να φτιάξουν, όλοι μαζί τη «γενιά της Αντίστασης» – απ' τη μεριά της Αριστεράς, φυσικά.

Στην ταινία, αυτή η «γενιά της Αντίστασης» συμπυκνώνεται σε τρεις περιπτώσεις, τρία πρόσωπα: τον οργανωμένο «αριστερό» του '39 και δύο νεότερους, μα υποψιασμένους, που μπαίνουν όλοι στην Αντίσταση, ανεβαίνουν στο βουνό, κάνουν το δεύτερο αντάρτικο, πιάνονται. Ο ένας πάει σε ξερονήσι και βγαίνει με δήλωση το '50. Ο άλλος εκτελείται το '51 γιατί δεν παρέδωσε τα όπλα. Κι ο τρίτος, έχοντας κι αυτός συλληφθεί, αρρωσταίνει και βγαίνει απ' τη φυλακή μ' αυτό που σήμερα θα λέγαμε «ανήκεστον βλάβη», για να μείνει μ' αυτό που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε «τραύμα της επανάστασης». Αυτός έχει μείνει στο '44 και κάνει μια συνεχή μετάθεση του '44 προς τα μπρος: μian ατελείωτη προβολή του '44 προς το μέλλον. Θα 'λεγα ότι ολόκληρη η ταινία είναι φορτισμένη μ' αυτό το «τραύμα της επανάστασης», που το κουβαλάνε όλα τα πρόσωπα του έργου, είτε έχουν κάνει δήλωση είτε όχι· είτε εκτελούνται, είτε τρελαίνονται.

– Λέτε πως χρησιμοποιήσατε το μύθο των Ατρείδων για ν' αποφύγετε την κατασκευή. Δε φοβηθήκατε μήπως ο μύθος αυτός, που αντιπροσωπεύει κάτι αρχέγονο, κάτι πολύ βαθιά ριζωμένο μέσα στον πολιτισμό, τελικά λειτουργήσει αντίστροφα; Μήπως βαρύνει υπερβολικά την ταινία μ' έναν μοιρολατρικό, υπερβατικό χαρακτήρα, κι αποβεί έτσι εις βάρος της ταινίας; Γιατί μπορεί εσείς να θέλετε να ιστοριοποιήσετε το μύθο, εντάσσοντάς τον στην ταινία σαν σχήμα, παίρνοντάς τον σαν μοντέλο, αλλά ο μύθος να λειτουργεί διαφορετικά. Έπειτα, δεν πιστεύετε ότι η ύπαρξη του μύθου μπορεί να δώσει σε ορισμένους την ευκαιρία να μιλήσουν για «νέα ερμηνεία» του;

– Πρώτα απ' όλα, ο μύθος στην ταινία δεν είναι παραφορτωμένος. Ονόματα δεν υπάρχουν. Δεν υπάρχει Αγαμέμνονας, Ηλέκτρα, Πυλάδης... κ.λπ.: ούτε καν Νίκος ή Παύλος. Μόνο το όνομα Ορέστης ακούγεται. Για μένα, όμως, ο Ορέστης αντιπροσωπεύει μάλλον μια ιδέα παρά ένα πρόσωπο. Αποτελεί την ιδέα της επανάστασης προς την οποία τείνουν όλα τα πρόσωπα. Πολλά από τα πρόσωπα της ταινίας έχουν μια σχεδόν ερωτική σχέση μ' εκείνον, κι αυτή η σχέση δεν είναι άλλη από τον έρωτα με την ιδέα της επανάστασης. Ο Ορέστης είναι το μόνο πρόσωπο που παραμένει ακέραιο, που κρατά με συνέπεια ένα σκοπό και πεθαίνει γι' αυτόν.

– Ο Ορέστης είναι αυτός που δεν κατεβαίνει απ' το βουνό;

– Ναι: είναι αυτός που σκοτώνει τη μάνα του και τον εραστή της πάνω στη σκηνή, την ώρα που παίζουν την *Γκόλφω*: είναι αυτός που, αργότερα, δεν παραδίνει τα όπλα, πολεμά στο δεύτερο αντάρτικο, πιάνεται και εκτελείται στη φυλακή. Υπάρχουν στην ταινία και δύο αφηγήσεις που δεν έχουν καμία σχέση με το χρόνο τον οποίο καλύπτει η ταινία: η αφήγηση για την καταστροφή του '22 και η αφήγηση για τη μάχη της Γραβιάς, η οποία είναι μάλλον μια ανάγνωση που κάνει ένα μικρό παιδί από το αναγνωστικό του Δημοτικού. Έχω κάνει δηλαδή μια προσπάθεια ν' ακουμπήσω ό,τι είναι πιο κοντά στη ρίζα της καταγωγής μας. Κάτι τέτοιο, βέβαια, δεν καλύπτεται από την ταινία. Λειτουργεί, πάντως, σαν υπόβαθρο, σαν ένα μυστικό ρεύμα που δουλεύει υπόγεια μέσα της. Έτσι περίπου δουλεύει κι ο μύθος: από κάτω, υπόγεια, κι όχι στην επιφάνεια, σαν μύθος που φορτώνει την ταινία.

– Εδώ γεννάται ένα πολύ ενδιαφέρον ερώτημα σχετικά με το σενάριο: Το σενάριο, για σας, δεν είναι ένα «τέχνασμα», αλλά η διασταύρωση, η οργάνωση ορισμένων ιστορικών, ιδεολογικών κειμένων που προϋπάρχουν;

– Τα κείμενα αυτά, που λέτε, είναι βασικά τρεις αφηγήσεις από τρία πρόσωπα της ταινίας που, κάποια στιγμή, «βγαίνουν» απ' το μύθο, έρχονται μπροστά στη μηχανή και αφηγούνται, όπως κάνουν πολλά πρόσωπα στο θέατρο του Brecht. Είναι, λοιπόν, τρία κείμενα, που χωρίζουν την ταινία στα τρία: το πρώτο (για το '22) δε συμμετέχει καθόλου στο μύθο, στην πορεία της ταινίας: το δεύτερο, για το Δεκέμβρη, είναι και μέσα και έξω από το μύθο – μ' άλλα λόγια, εκτός από το να τα βλέπουμε, ακούμε κι ένα ντοκιμαντέρ λόγου: το τρίτο, τέλος, για τη Μακρόνησο, είναι απολύτως ενταγμένο στο μύθο, γιατί το πρόσωπο που το λέει, έχει μόλις επιστρέψει από κει. Αυτά είναι τα τρία κείμενα που σας έλεγα. Απ' την άλλη, όμως, υπάρχει και το κείμενο της Συμφωνίας της Βάρκιζας, το κείμενο του αναγνωστικού που ανέφερα πριν, τα τραγούδια που δεν παίζουν συνοδευτικό ρόλο, αλλά αφηγούνται και λειτουργούν σαν κείμενα.

– Μ' άλλα λόγια, έχουμε, απ' τη μια μεριά το αρχικό μυθικό κείμενο, που λειτουργεί σαν αφηγηματική υποδομή μέσα στην ταινία, παραπέμποντας στην αντίθεση μύθου-Ιστορίας, κι από την άλλη, ορισμένα ιστορικά κείμενα, όπως το κείμενο για το '22, το Δεκέμβρη, τη Μακρόνησο...

– Ναι, αλλά, ταυτόχρονα, αυτά τα τρία βασικά κείμενα κάνουν κι ένα είδος διαχρονικού περάσματος: το κείμενο του '22 λέγεται το '40, αφορά στο '22 και λέγεται μπροστά στη μηχανή: δηλαδή, το '74. Μα και τ' άλλα κείμενα κάνουν ένα τριπλό διαχρονικό πέρασμα.

– Δεν πιστεύετε ότι υπάρχει μια αντίφαση ανάμεσα στα κύρια πρόσωπα της ταινίας (Ηλέκτρα, Ορέστης, Αγαμέμνονας, Αίγισθος, Κλυταιμνήστρα), που εντάσσονται στο μοντέλο του τραγικού μύθου κι είναι προκαθορισμένα ν' αναπαράγουν τις τυπικές σχέσεις του μοντέλου, και στην προσπάθειά σας να τα ιστοριοποιήσετε, εντάσσοντάς τα σ' ένα δεδομένο ιστορικό πλαίσιο; Μ' άλλα λόγια, δε φοβηθήκατε μήπως αυτές οι τυπικές σχέσεις επηρεάσουν την ιστοριοπολιτική σας ανάλυση και σας οδηγήσουν σε μια σχηματικότητα των προσώπων;

– Τα κίνητρα των προσώπων είναι διαφορετικά: οι ιδέες που τα κινούν, είναι ιδέες ενός άλλου ιστορικού χώρου. Είναι η Ιστορία που επεμβαίνει στα πρόσωπα και τα αλλοιώνει, τα μεταλλάσσει. Υπάρχουν αντιφάσεις μέσα στα πρόσωπα, αλλά δε φτάνουν σ' ένα επίπεδο ψυχολογίας: οι πράξεις τους δεν ερμηνεύονται μέσα από έναν ψυχολογισμό. Κρατάω τα πρόσωπα λίγο σχηματικά (σαν σημεία, αν θέλετε), κι αυτό με βοηθάει να καθορίσω περισσότερο τα ιστορικά πλαίσια μέσα στα οποία κινούνται. Ο Αίγισθος, π.χ., αντιπροσωπεύει στην ταινία τον οπαδό της 4ης Αυγούστου που, μετά, περνάει σε μια ψευδοσυνεργασία με τους Γερμανούς και που μέσα του λειτουργεί και η έννοια εξουσία, αφού αναλαμβάνει τη διεύθυνση του θιάσου μετά το θάνατο του Αγαμέμνονα. Αν επιχειρούσα να του βρω κίνητρα, θα έκανα ένα ψυχολογικό έργο πάνω στις αιτίες που οδήγησαν τον Αίγισθο να είναι έτσι, πράγμα που δε μ' ενδιαφέρει.

– Τα πρόσωπα, τελικά, είναι φορείς Ιστορίας;

– Ακριβώς, και δε μ' ενδιαφέρουν σαν χαρακτήρες· μ' ενδιαφέρουν σαν φορείς· έτσι όπως θα το αντιμετώπιζε, ας πούμε, ένα επικό έργο, αν κάναμε μιαν αντιστοιχία με το επικό θέατρο του Brecht, όπου δεν υπάρχουν ψυχολογικές ερμηνείες.

– Πώς δουλέψατε το σενάριο; Πώς οργανώσατε τη δουλειά σας στο επίπεδο της μυθοπλασίας;

– Προσπάθησα κατ' αρχάς να χρησιμοποιήσω σαν πλατφόρμα το 1952 και, ξεκινώντας απ' αυτό, να κάνω επιστροφές προς τα πίσω –επιστροφές, όμως, που δε γίνονται με την έννοια του κλασικού φλασμπάκ, δεν είναι μνήμη ενός συγκεκριμένου προσώπου· είναι συλλογική μνήμη, πράγμα που μου έδινε συνεχώς τη δυνατότητα να αντιπαραθέτω το '52 με το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός που αναφερόταν στο παρελθόν. Η ταινία αρχίζει το '52, και το τελευταίο πλάνο της είναι το '39· γίνεται, δηλαδή, μια περίεργη κάθοδος. Στο τελευταίο πλάνο βλέπουμε όλα τα πρόσωπα του θιάσου, που άλλα έχουν πεθάνει, άλλα έχουν γεράσει, σκορπίσει, έχουν βγει απ' τη φυλακή, κι όλα μαζί έρχονται, σταματάνε μπροστά στο φακό, κι ακούγεται από τον αφηγητή ένα μικρό σχόλιο, που υπάρχει και στην αρχή της ταινίας: «Φθινόπωρο του '39 φτάσαμε στο Αίγιο. Ήμαστε κουρασμένοι. Είχαμε δυο μέρες να κοιμηθούμε». Αυτά τα πρόσωπα έρχονται με μια κάποια ελπίδα, έρχονται ανοιχτά σε οτιδήποτε, αλλά εμείς ξέρουμε τι συνέβη μετά, τι απέγιναν αυτά τα πρόσωπα. Είναι, δηλαδή, σαν μια τεράστια οικογενειακή φωτογραφία. Αυτή ήταν η αρχική δομή που μου έδινε μια δυνατότητα επιλογής απέναντι στα ιστορικά γεγονότα, πράγμα που δε θα μου το επέτρεπε μια γραμμική αφήγηση.

– Με ποιον τρόπο επιλέξατε τα γεγονότα, και πώς αυτά περνάνε στην ταινία;

– Υπάρχουν ορισμένες ημερομηνίες, ορισμένα γεγονότα, που είναι πολύ δυνατά και βγαίνουν αμέσως στην επιφάνεια. Ξεκινώντας απ' το '39, το πρώτο γεγονός που συναντάμε μπροστά μας, είναι η κήρυξη του πολέμου. Αυτό είναι ένα γενικό στοιχείο και δίνεται με μια καθολική συμμετοχή του θιάσου και του λαού σ' ένα πανηγύρι· το δεύτερο είναι η εισβολή των Γερμανών, που δίνεται με την παράδοση σ' αυτούς μιας μικρής ελληνικής φρουράς· το τρίτο, η Απελευθέρωση, που δίνεται επίσης με μια λαϊκή έκρηξη· τέταρτο, ο Δεκέμβρης και η παράδοση των όπλων· ακολουθούν ο Εμφύλιος και οι εκλογές του '52. Από κει κι έπειτα, διάλεξα εκείνα τα στοιχεία που έβγαζαν στην επιφάνεια το ειδικότερο λαϊκό χαρακτηριστικό.

Έτσι, δε βλέπω το Δεκέμβρη μέσα απ' τις αποφάσεις της ηγεσίας ή απ' τα «γιατί» που τον προσδιορίζουν, αλλά μέσα απ' την απήχηση, μέσα απ' τη διάσταση που πήρε μέσα στον κόσμο. Για το λαό, ο Δεκέμβρης ήταν μια λαϊκή επανάσταση που δεν ολοκληρώθηκε, δεν τελείωσε. Γιατί; Υπάρχουν άλλα γεγονότα που προσδιορίζουν το γιατί· δεν τα βάζω μέσα, δε βάζω στην ταινία το γιατί ο ΕΛΑΣ δεν μπήκε στην Αθήνα, ούτε αυτά που ξέρουμε μετά σαν ιστορικό φόντο της εποχής. Τα γεγονότα είναι πάντα ιδωμένα απ' τη μεριά του λαϊκού στοιχείου και περνάνε μέσα απ' αυτό, έτσι που η ταινία γίνεται μάλλον επική παρά μια ταινία κριτικής ιστορικής ανάλυσης.

– Το σεξουαλικό στην ταινία κατέχει προνομιακή θέση, πράγμα που δεν συνέβαινε στις προηγούμενες ταινίες σας, τουλάχιστον τόσο χτυπητά. Πώς δίνεται μέσα στην ταινία η σχέση του σεξουαλικού με το πολιτικό; Αναγκάζεστε, π.χ., να τοποθετήσετε σε μιαν άλλη σκηνή, σεξουαλική αυτή τη φορά, ορισμένες από τις συγκρούσεις που σε άλλα σημεία τις αντιμετωπίζετε είτε από πολιτική είτε από οικονομική άποψη;

– Για μένα, το σεξουαλικό στοιχείο αντιπροσωπεύει το προσωπικό. Θέλω να πω, ότι η σχέση, π.χ., Αίγισθου και Κλυταιμνήστρας, και ο τρόπος που αυτή η σχέση επιδρά στην Ηλέκτρα, ξεκινά από το προσωπικό. Αυτό, όμως, από ένα σημείο και μετά, παύει να είναι προσωπικό, γιατί ο Αίγισθος δεν είναι απλώς ο εραστής της μάνας της, αλλά και χαφιές· επομένως, το επίπεδο γίνεται πολιτικό. Άλλωστε, η δολοφονία του πάνω στη σκηνή δε γίνεται επειδή ήταν εραστής της Κλυταιμνήστρας ή επειδή θα μπορούσε να 'χει σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, αλλά επειδή πρόδωσε τον Αγαμέμνονα και το γιο του στους Γερμανούς – είναι, δηλαδή, σε καθαρά πολιτικό επίπεδο. Το ίδιο συμβαίνει και με το βιασμό της Ηλέκτρας. Ένας βιασμός έχει ένα κεντρικό σεξουαλικό στοιχείο· επειδή όμως γίνεται από χίτες κι είναι βιασμός-ανάκριση, αποκτά και μια πολιτική σημασία. Στην ταινία υπάρχει και η έννοια της πορνείας. Η Χρυσόθεμη γίνεται πρώτα πόρνη, και μετά παντρεύεται έναν αμερικανό λοχία. Ο γάμος της με τον Αμερικανό δεν είναι μόνο η λύση ενός προβλήματος, αλλά και το ξεπούλημα ορισμένων πραγμάτων. Το σεξουαλικό, δηλαδή, ανάγεται πάντα σ' ένα επίπεδο πολιτικό-ιδεολογικό.

– Στην ταινία σας υπάρχει και μια άλλη διάσταση: η θεατρική. Τι αντιπροσωπεύει στην ταινία η παράσταση της Γκόλφως;

– Η λειτουργία της Γκόλφως στην ταινία μπορεί να θεωρηθεί πολλαπλή: Είναι η δουλειά τού θιάσου (με την έννοια του μεροκάματου), είναι η τέχνη (παίζουν θέατρο) κι είναι κι ένα κείμενο, όπως ο μύθος των Ατρείδων. Ως κείμενο, όμως, βιάζεται, δεν παίζεται ολόκληρο, συνεχώς διακόπτεται ή αποκτά άλλες σημασίες με την παρέμβαση της Ιστορίας. Μια

φράση, π.χ., από την *Γκόλφω* («Μη λάχει και μας βλέπουνε;») παύει πια ν' ανήκει αποκλειστικά στο κείμενο της *Γκόλφως* και γίνεται ένα ερωτηματικό για την ίδια την τύχη των προσώπων τής ταινίας.

– Φαίνεται ότι η *Γκόλφω* είναι το μοναδικό έργο στο ρεπερτόριο του θιάσου, το μοναδικό τους έργο, που το παίζουν από πόλη σε χωριό. Αν δεχτούμε ότι η *Γκόλφω* λειτουργεί σαν ένα κλασικό σχήμα, που από πολιτική άποψη καμουφλάρει τις βασικές ταξικές αντιθέσεις, μεταθέτοντάς τες στο ερωτικό πεδίο, δε φοβηθήκατε μήπως αυτή η ιδεολογική «εξαπάτηση» έρχεται σε αντίθεση και με το «πιστεύω» ορισμένων μελών του θιάσου;

– Η *Γκόλφω*, φυσικά, είναι μια σύμβαση, ένα είδος προσαρμογής στον ελληνικό χώρο του μύθου του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Όσο για την «ιδεολογική εξαπάτηση» που λέτε, γίνεται εντελώς ασυνείδητα: οι ηθοποιοί, παίζοντας την *Γκόλφω*, προσπαθούν να βγάλουν το ψωμί τους με κάτι που έχει πέραση στο κοινό στο οποίο απευθύνονται.

– Αυτά ως προς το πολιτικό-ιδεολογικό μέρος της *Γκόλφως*. Ας δούμε τώρα το θέμα της αναπαράστασης: ας δούμε, δηλαδή, γενικότερα τη σχέση θεάτρου-κινηματογράφου.

– Προβληματίστηκα πολύ πάνω σ' αυτή τη σχέση... στην έννοια του θεάτρου. Ο ηθοποιός υποδύεται το ρόλο του ηθοποιού – μάσκες, μακιγιάζ, αλλαγές ρούχων: στοιχεία πολύ σημαντικά γι' αυτή την προοπτική. Ας πάρουμε ένα παράδειγμα αλλαγής ρούχων: όταν ο Εγγλέζος, π.χ., παίρνει το φέσι του ηθοποιού και το φοράει, ανταλλάσσοντάς το με το καπέλο του, υπάρχει μια ένταξη του μέσα στην ίδια την *Γκόλφω*, κι όταν οι Εγγλέζοι παίζουν μπροστά στο πρόχειρο σκηνικό και τραγουδάνε το «Tirreagar», οι πραγματικοί ηθοποιοί του θιάσου γίνονται πια θεατές. Στη θέση όπου, πριν, ήταν πεσμένη η *Γκόλφω*, νεκρή, τώρα πέφτει νεκρός ένας Εγγλέζος, χτυπημένος από σφαίρα, κι είναι σαν να παίζει αυτός πια το ρόλο τής *Γκόλφως*. Υπάρχουν συνεχείς αναδιπλώσεις μέσα στην ταινία: αυτό θέλω να πω. Η *Γκόλφω* δεν αφήνεται ελεύθερη: κι όταν ακόμα παίζεται, παίζεται αλλιώς κάθε φορά, γιατί επεμβαίνουν συνεχώς στοιχεία απ' την πολιτική κατάσταση.

– Ξεκινήσατε με μια καθορισμένη αισθητική αρχή στο φτιάξιμο της ταινίας;

– Σε αντίθεση με αυτούς που νομίζουν ότι ξεκινάω από ένα διάγραμμα εντελώς καθορισμένο πριν από το γύρισμα, έχω να πω ότι αυτοσχεδιάζω αρκετά. Υπάρχει ακόμα μια αισθητική που βγαίνει από μένα τον ίδιο και δεν την καθορίζω λογικά: δε λέω δηλαδή: «Πρέπει να κάνω αυτό γι' αυτόν το λόγο».

Η ταινία είναι κατ' εξοχήν συνθετική πάνω σε πλάνα-σεκάνς (μεγάλα πλάνα με πολλαπλές δράσεις ανάμεσα) και στατικά πλάνα (τα πλάνα των αφηγήσεων). Επειδή με ενδιέφερε να υπάρχει μια αίσθηση ροής σ' όλη την ταινία, που πολλές φορές να μην είναι άμεσα ορατή, η μηχανή ήταν πάνω στο καρέλο του τράβελινγκ, εκτός αν αυτό αντικειμενικά δεν μπορούσε να γίνει. Σκέφτηκα να «δω» εντελώς μετωπικά όχι μόνο το θέατρο (με τη μηχανή ακίνητη απέναντι στη σκηνή του θεάτρου), αλλά και τις τρεις αφηγήσεις.

Αν θέλαμε να απαριθμήσουμε τις βασικές αισθητικές αρχές της ταινίας, θα 'λεγα ότι, όσον αφορά στο ντεκουπάζ, αυτές είναι: συνεχή τράβελινγκ, κομμένα από μεγάλα στατικά πλάνα που είτε είναι θέατρο, είτε αφηγήσεις. Από την άλλη, όλη η ταινία έχει δουλευτεί πάνω στην έννοια του πλάνου-σεκάνς: μ' άλλα λόγια, δε γίνονταν ποτέ δύο πλάνα εκεί που μπορούσε να γίνει ένα.

– Το πλάνο-σεκάνς, δηλαδή, λειτουργεί συνθετικά...

– Βέβαια! Κάθε πλάνο σημαίνει πολλά πράγματα μαζί. Γίνεται, αν θέλετε, ένα είδος μοντάζ μέσα στο πλάνο.

– Και πιστεύετε ότι βοηθάει αυτό, σε σχέση με το κλασικό μοντάζ;

– Ναι. Νομίζω πως το μοντάζ σε παρασύρει όπου θέλει αυτό (αναφέρομαι, φυσικά, στο ιδεολογικό μοντάζ του Αϊξενστάιν), ενώ το πλάνο-σεκάνς σου αφήνει περισσότερη ελευθερία, καθώς απαιτεί ένα θεατή πιο ενεργητικό. Από την άλλη, πιστεύω ότι υπάρχει κι ένα πρόσθετο διαλεκτικό στοιχείο στο πλάνο-σεκάνς που δεν υπάρχει στο μοντάζ: η έννοια του κενού κάδρου.

– Μέσα στο πλάνο-σεκάνς, δηλαδή, ενυπάρχει η έννοια του μοντάζ, με τη μόνη διαφορά πως, βάζοντας όλα τα στοιχεία μέσα στο ίδιο πλάνο, ενεργοποιείται περισσότερο όχι μόνο το πλάνο, αλλά και η στάση του θεατή απέναντι σ' αυτό...

– Για μένα, η ενότητα του χώρου και του χρόνου, πέρα από το γεγονός ότι είναι μια φυσική μου κατάσταση, είναι πολύ σημαντική από την εξής άποψη: δε βιάζω τον εσωτερικό ρυθμό της ταινίας με το μοντάζ. Επιπλέον, όταν αλλάζεις πλάνο και δείχνεις κάτι άλλο, είναι σαν να λες: «Δείτε κι αυτό, δείτε κι αυτό», ενώ, κρατώντας το ίδιο πλάνο, αφήνεις μεγαλύτερη ορατότητα στο θεατή, τον αφήνεις να επιλέξει και να συνθέσει ο ίδιος μέσα στο πλάνο τα πιο δυνατά του στοιχεία. Ταυτόχρονα, η διαλεκτική σύνθεση των διαφόρων στοιχείων είναι πολύ πιο σημαντική, μιας και τα στοιχεία ενυπάρχουν την ίδια στιγμή: δεν τα απομονώνεις για να τα ξαναδώσεις.

– Θα θέλατε να μας πείτε, τελειώνοντας, ποιες δυσκολίες συναντήσατε στο γύρισμα;

– Αρχικά, δυσκολίες καιρού. Ξεκινώντας αυτή την ταινία, επιδίωξα να γυριστεί όλη με συνεφιά. Μου ήταν δύσκολο να φανταστώ Κατοχή με ήλιο. Στην Ελλάδα, όμως, ο ήλιος μπαίνει-βγαίνει όποτε θέλει, χειμώνα-καλοκαίρι. Αυτό ήταν η μεγαλύτερη ταλαιπωρία. Απ' την άλλη μεριά, υπήρχε το πρόβλημα των ρακόρ. Σε μια σκηνή, π.χ., που άρχιζε εδώ και συνεχιζόταν στην Άμφισσα, έπρεπε να βρεθούν οι σχέσεις ρακόρ ανάμεσα στους δύο χώρους. Υπήρχαν κι άλλα προβλήματα, πρακτικά, που είχαν σχέση με το κόστος παραγωγής. Για να καλύψει η παραγωγή τις ενδυματολογικές και χρωματικές ανάγκες της ταινίας, τις ανάγκες σε χώρους και σε ανθρώπους, θα 'πρεπε να 'χει έναν προϋπολογισμό 10 εκατομμυρίων. Κι από πάνω, υπήρχε κι ο φόβος μας που γυρίζαμε μια τέτοια ταινία μέσα στις πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν εκείνη την περίοδο.