

Συνέντευξη του Θόδωρου Αγγελόπουλου
για την ταινία του *Τοπίο στην Ομίχλη*
στον Χρήστο Γόδα*

Η συνέντευξη που ακολουθεί έγινε στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών σπουδών του Χρήστου Γόδα στη Σχολή Επικοινωνίας (Τμήμα Κινηματογράφου) του Πανεπιστημίου του Μαϊάμι και, συγκεκριμένα, αποτέλεσε ερευνητική εργασία που εστίασε στη διαδικασία της διαμόρφωσης του τελικού οπτικοακουστικού αποτελέσματος μιας ταινίας μυθοπλασίας, από την πρώτη σεναριακή γραφή μέχρι την οθόνη. Μέρος αυτής της έρευνας αφορούσε την ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Τοπίο στην Ομίχλη*, στην οποία αναφέρεται η παρακάτω συνέντευξη. Παρά το γεγονός ότι το αντικείμενο της συνέντευξης είναι η συγκεκριμένη ταινία, από τις ερωταποκρίσεις των Χρήστου Γόδα και Θόδωρου Αγγελόπουλου αποκαλύπτεται με αρκετή σαφήνεια και καθαρότητα ολόκληρος ο κόσμος του Θόδωρου Αγγελόπουλου, οι θέσεις του απέναντι στην Ιστορία και τα μεγάλα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, ενώ ταυτόχρονα δίνεται μια απάντηση από τον ίδιο τον δημιουργό για τη μορφή της

αφήγησης που επιλέγει και στην οποία εμμένει κόντρα σε κάθε κριτική.

Η τηλεφωνική συνομιλία έλαβε χώρα στις 7 Δεκεμβρίου 2000, στις 7 π. μ. ώρα Μαϊάμι (2 μ.μ. ώρα Ελλάδας).

Θόδωρος ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ: Παρακαλώ;
Χρήστος ΓΟΔΑΣ: Καλό απόγευμα κ. Αγγελόπουλε, είμαι ο Χρήστος Γόδας. Σας τηλεφωνώ από το Μαϊάμι.

Θ. Α.: Α, ναι.

Χ. Γ.: Τι κάνετε;

Θ. Α.: Πολύ καλά, ευχαριστώ.

Χ. Γ.: Θα ήθελα να σας κάνω μερικές ερωτήσεις σχετικά με τις αλλαγές που έχετε κάνει από το πρώτο γράψιμο του σεναρίου μέχρι το γύρισμα.

Θ. Α.: Μάλιστα, μιλάτε για το *Τοπίο στην ομίχλη*, έτσι δεν είναι;

Χ. Γ.: Ναι, ναι, φυσικά. Παρατήρησα ότι σε γενικές γραμμές μένετε πιστός στο αρχικό σενάριο.

Θ. Α.: Ναι, είναι αλήθεια. Παρά το ότι συνήθως αλλάζω παρά πολλά πράγ-

* Ο Χρήστος Γόδας είναι σκηνοθέτης-συγγραφέας.

ματα από το σενάριο στο γύρισμα, αυτό είναι ένα από τα ελάχιστα σενάρια που το κράτησα όπως ήταν.

X. Γ.: Μία από τις βασικές αλλαγές είναι ότι η μητέρα απουσιάζει στην ταινία. Η μητέρα των παιδιών υπάρχει στο σενάριο, αλλά στην ταινία είναι απολύτως απρόσωπη, σε αντίθεση με τον πατέρα, ο οποίος, παρά το ότι δεν εμφανίζεται, έχει πολύ πιο ενεργή θέση στην ανάπτυξη της ιστορίας. Η απουσία της μητέρας αποφασίστηκε πριν το γύρισμα ή όχι;

Θ. Α.: Όχι, όχι... Τη γυρίσαμε τη σκηνή, αλλά προτίμησα να την κρατήσω έξω. Θέλησα να δώσω την έννοια του πατέρα κάτω από μια ευρύτερη θεώρηση. Θέλησα να αναφέρω τον πατέρα μέσα από ένα συμβολικό νόημα, έξω από τον ρεαλισμό.

X. Γ.: Υπάρχει μια άλλη αλλαγή στη σκηνή 16. Το συμβάν μεταξύ του αγοριού που είναι στο κρεβάτι λόγω του σπασμένου του ποδιού και του Αλέξανδρου (το αγόρι). Κοιτάνε ο ένας τον άλλο μέσα από ένα παράθυρο και χαμογελούν. Αυτή η σκηνή, ενώ είναι γραμμένη στο σενάριο, δεν υπάρχει στην ταινία. Τη γυρίσατε;

Θ. Α.: Όχι, δεν τη γυρίσαμε ποτέ. Την έκοψα πριν το γύρισμα.

X. Γ.: Πείτε μου, παρακαλώ, για τα σουρεαλιστικά στοιχεία της ταινίας. Εννοώ, τι ακριβώς συμβαίνει στη σκηνή 29 όπου υπάρχει μια σκάλα στην παραλία που δεν τελειώνει πουθενά, ανεβαίνοντας προς τον ουρανό. Επίσης, στη σκηνή 31 στο σενάριο περιγράφεται ότι τέσσερις δύτες ανεβάν-

ζουν το μαρμάρινο χέρι στην επιφάνεια της θάλασσας. Στην ταινία το μαρμάρινο χέρι αναδύεται μόνο του.

Θ. Α.: Αυτό είναι το στοιχείο του παραμυθιού. Προχωρώ στην ίδια γραμμή, όπως σας είπα προηγουμένως. Θέλω να πω ότι όλη η ιστορία προχωρά πάνω σε μια φανταστική γραμμή. Υπάρχει «το θαύμα» ως βασικό στοιχείο της αφήγησης. Είναι πολύ ζωτική η έννοια «του θαύματος» στην ιστορία. Επίσης, όπως θα έχετε ήδη δει, έχω προσθέσει ένα καινούργιο στοιχείο στη σκηνή 27. Στο σενάριο δεν υπάρχει περιγραφή για τους τεράστιους εκσκαφείς, με τους οποίους τα παιδιά έρχονται πρόσωπο με πρόσωπο. Αποφάσισα να το προσθέσω, γιατί η εικόνα αυτών των μηχανημάτων λειτουργεί σαν το δράκο του παραμυθιού.

X. Γ.: Έχω την εντύπωση ότι η ύπαρξη των ηθοποιών στη ταινία σχετίζεται με μια άλλη σας ταινία τον *Θίασο*.

Θ. Α.: Ναι, αυτό είναι, μια σαφής αναφορά στον *Θίασο*, είναι αλήθεια. Βλέπετε, τα παιδιά ταξιδεύουν. Αυτό είναι ένα ταξίδι στον δικό μου κόσμο, στη δική μου αίσθηση του χώρου και του χρόνου.

X. Γ.: Αυτό ακριβώς υπέθετα και εγώ.

Θ. Α.: Είναι σωστή η υπόθεσή σας. Η αναφορά στον *Θίασο* είναι συνειδητή.

X. Γ.: Οι ηθοποιοί συμβολίζουν την ελληνική ιστορία; Και είναι η ελληνική ιστορία που πωλείται, όταν πωλούν τα κοστούμια που φορούν στην παράσταση;

- Θ. Α.: Ναι, αλλά αυτό δεν είναι το τέλος της Ιστορίας. Δεν συμμερίζομαι την άποψη του Φουκουγιάμα για το τέλος της Ιστορίας. Αυτό που θέλω να πω στην ταινία είναι ότι υπάρχει προδιάθεση για ένα μέρος της Ιστορίας.
- Χ. Γ.: Θα ήθελα να μου σχολιάσετε τις δύο σκηνές που χιονίζει και τα παιδιά δραπετεύουν από το αστυνομικό τμήμα, και τη σκηνή με το άλογο που πεθαίνει. Μπορούμε να ερμηνεύσουμε αυτή τη σκηνή ως το τέλος της αθωότητας;
- Θ. Α.: Η σκηνή με το χιόνι... Το χιόνι αντανakλά/κατοπτρίζει την επιθυμία των παιδιών να φύγουν μακριά. Η επιθυμία είναι τόσο έντονη που ο φανταστικός πατέρας, ή ένα φανταστικό σύμβολο, αρχούν για να γίνει ένα θαύμα: παγώνουν τους ανθρώπους και κάνουν τα παιδιά αόρατα. Όσον αφορά τη σκηνή με το άλογο: το όλο ταξίδι είναι ένα ταξίδι στην εμπειρία. Τα παιδιά παίζουν μια γεύση της ζωής. Το ταξίδι τους είναι ένα ταξίδι μύησης. Είναι αυτό που οι Γάλλοι αποκαλούν με έναν συγκεκριμένο όρο «voyage d'initiation». Αυτό είναι και το νόημα της σκηνής που το αγόρι δουλεύει για να κερδίσει δύο σάντουιτς. Και μια και το ανέφερα, έτσι αντιλαμβάνεται το νόημα της δουλειάς και του κέρδους. Αυτό είναι το νόημα της σκηνής με το άλογο. τα παιδιά έχουν την πρώτη τους επαφή με τον θάνατο. Πάνω στον ίδιο άξονα υπάρχει μια σειρά από γεγονότα που κάνει τα παιδιά να πάρουν μια γεύση της ζωής... Το ίδιο συμβαίνει και στη σκηνή του βιασμού. Η Βούλα αντιλαμβάνεται τη σκληρότητα του κόσμου.
- Χ. Γ.: Όταν, λοιπόν, ο Ορέστης λέει στη Βούλα: «έτσι είναι πάντα η πρώτη φορά», με το «έτσι» εννοεί τον δικό τους χωρισμό που επίκειται, αλλά, την ίδια στιγμή, και την πρώτη φορά του έρωτα, εννοώντας τον βιασμό;
- Θ. Α.: Ναι, πολύ σωστά. Αυτή η πρόταση συμπεριλαμβάνει και τις δυο έννοιες.
- Χ. Γ.: Επιλέξατε το όνομα Ορέστης. Τυχαία ή είναι μια συνειδητή επιλογή για κάποιο λόγο; Και αν ναι, ποιος είναι αυτός;
- Θ. Α.: Όχι, το όνομα Ορέστης είναι κληρονομιά από τον *Θίασο*. Αυτή είναι η μια εκδοχή. Υπάρχει και μια δεύτερη, επίσης. Επειδή οι ηθοποιοί ταξιδεύουν στην Ελλάδα και μέσα στον χρόνο, ο νεαρός μπορεί να είναι ένας νέος ηθοποιός που παίζει τον ρόλο του Ορέστη. Με αυτή την εξήγηση γίνεται κατανοητό ότι οι δύο αυτές ταινίες μπαίνουν η μια μέσα στην άλλη. Ο νεαρός μπορεί να είναι ο Ορέστης από τον *Θίασο* – το παιδί Ορέστης που έχει μεγαλώσει.
- Χ. Γ.: Χρησιμοποιώντας το κομμάτι από το φιλμ στο οποίο έχει τυπωθεί/εμφανιστεί το τοπίο στην ομίχλη, προβάλλεται ο κινηματογράφος μέσα από τον ίδιο του τον εαυτό, κάτι που βλέπουμε συχνά στη *Nouvelle Vague* και τον Jean-Luc Godard συγκεκριμένα;
- Θ. Α.: Ναι, είναι αναφορά στο μέσο του κινηματογράφου, αλλά δεν είναι η μόνη φορά που το κάνω αυτό. Στο

Βλέμμα του Οδυσσέα, ολόκληρη η ταινία είναι μια αναφορά στην τέχνη του κινηματογράφου. Η ίδια αναφορά υπάρχει και στην *Αναπαράσταση* και στον *Μελισσοκόμο*. Στον *Μελισσοκόμο* διηγούμαι μια ιστορία που λαμβάνει χώρα στο μυαλό ενός σκηνοθέτη. Στη συνέχεια, αυτός μεταμορφώνει τους ανθρώπους του περιβάλλοντός του, στους χαρακτήρες μιας πιθανής καινούργιας ταινίας. Αυτοί οι άνθρωποι έχουν διπλή υπόσταση, πρώτα ως ρόλοι στην πρώτη ιστορία, και ταυτόχρονα, ως ο ρόλος τους στη δεύτερη ιστορία που υπάρχει μέσα στην πρώτη, που είναι η ταινία.

Χ. Γ.: Η τελευταία μου ερώτηση αφορά ένα πολύ μεγάλο πλάνο στη σκηνή της πρόβας. Είναι ένα μονοπλάνο διαρκείας 6 λεπτών και 10 δευτερολέπτων με εξαιρετικά πολύπλοκη

νηση. Υπάρχει κάποιος ειδικός λόγος που επιλέξατε να δείξετε την ελληνική ιστορία – που εξυφαινεται μέσα από τα λόγια του ηθοποιού – με ένα τόσο μεγάλο μονοπλάνο;

Θ. Α.: Αυτό είναι το είδος των πλάνων που μου είναι ιδιαίτερα οικεία. Προτιμώ αυτό το είδος των πλάνων. Ειδικά γι' αυτό το συγκεκριμένο οι πάντες κινούνταν γύρω από έναν άξονα.

Χ. Γ.: Υποθέτω ότι το συνεργείο βρισκόταν πίσω από το λεωφορείο, γιατί η κάμερα περιστρέφεται ενάμιση κύκλο, περίπου 540 μοίρες.

Θ. Α.: Κάμερα, ηθοποιοί και συνεργείο περιστρέφονταν γύρω από έναν άξονα.

Χ. Γ.: Ευχαριστώ πολύ, κ. Αγγελόπουλε. Όσα μου είπατε ήταν πολύ διαφωτιστικά.

Θ. Α.: Και εγώ σας ευχαριστώ.



Φωτογραφία από το έργο *Μεγαλέξανδρος* του Θ. Αγγελόπουλου