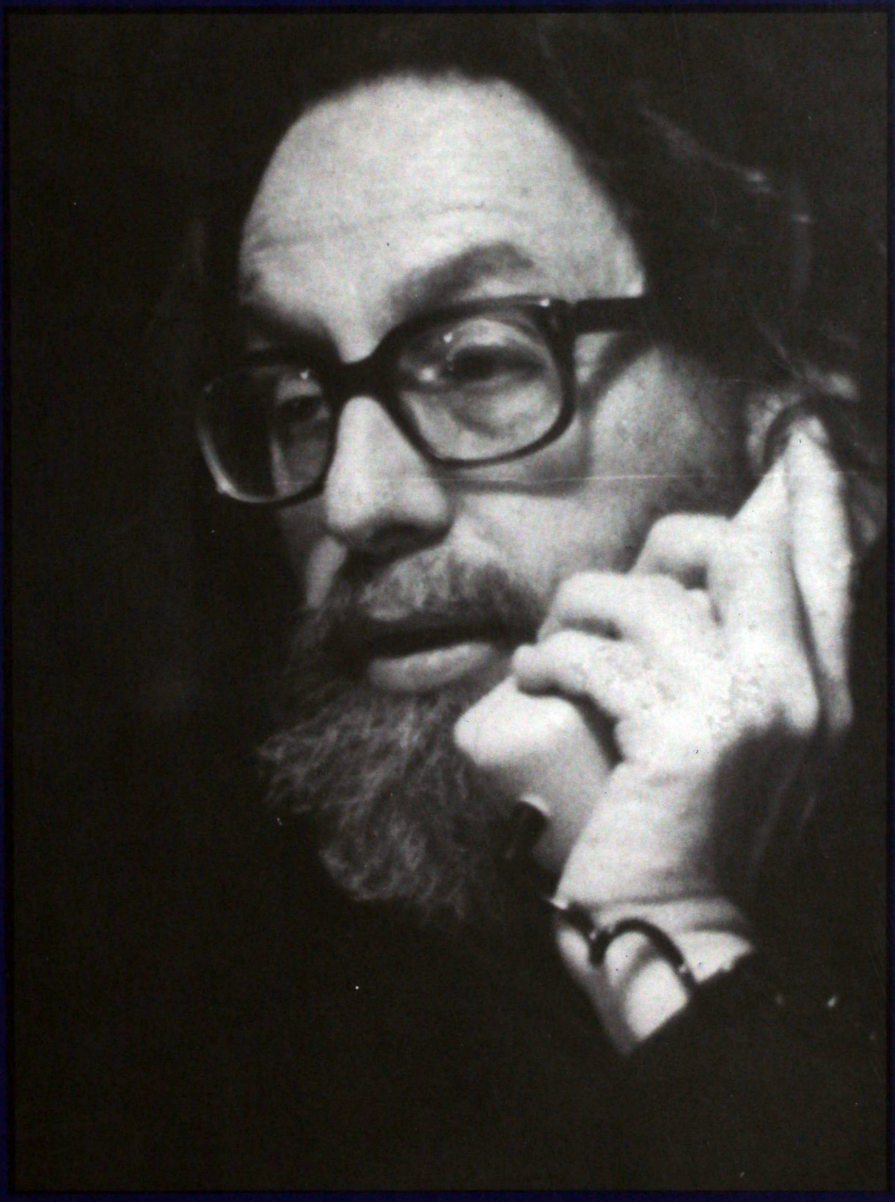
34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ

34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1993

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

ΙΙ-000000011553

Δημοσιογραφική επιμέλεια
ΜΑΡΙΑ ΔΕΛΗΘΑΝΑΣΗ

Τυπογραφική επιμέλεια
ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17
36 13 137
Καλλιτεχνική επιμέλεια
Ερσίλια Μπαχάουερ
Τασία Διαμαντοπούλου
Φωτοστοιχειοθεσία
Μαύρα Γράψα - Αφροδίτη Φίλωνος

© 1993 34α Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1993

Παύλος Ζάννας

Επιμέλεια

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1993

Παύλος Ζάννας

Ευχαριστώ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΑΜΟΘΡΑΚΗΣ

Ο Παύλος Ζάννας και η εποχή του

ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΔΕΛΗΘΑΝΑΣΗ

Το όνομα του Παύλου Ζάννα είναι άμεσα συνδεδεμένο με την ίδρυση του Φεστιβάλ Θεσαλλονίκης. Διανοούμενος με όραμα και επιμονή, συνέλαβε την ιδέα του φεστιβάλ και την έφερε εις πέρας μέσα από δυσκολίες και αντιδράσεις. Η δράση του ξεκινά στη Θεσσαλονίκη των μέσων της δεκαετίας του '50 όπου εγκαθίσταται με τη σύντροφο της ζωής του Μίνα Ζάννα.

Σε μια πόλη με έντονες τις πληγές του εμφυλίου πολέμου και ανύπαρκτη ουσιαστικά καλλιτεχνική ζωή, μια μικρή ομάδα ανθρώπων ιδρύει το 1951 τη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη». Στόχος της, η οργάνωση τακτικών εκδηλώσεων για τον πολιτισμό προκειμένου να δημιουργηθεί ένα ευαισθητοποιημένο κοινό. Η ιδέα έχει αρχίσει να κυοφορείται το 1946 στο μουσικό κύκλο που συγκεντρώνεται στο σπίτι του Μωρίς Σαλτιέλ. Την τελική μορφή αποκτά ύστερα από σύνδεση με αντίστοιχο κύκλο του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, συγκεκριμένα τους καθηγητές της Φιλοσοφικής Σχολής Αγαπητό Τσοπανάκη, Λίνο Πολίτη και άλλους παράγοντες της πνευματικής ζωής της πόλης - Αθανάσιο Κοντό, Μανόλη Ανδρόνικο, Χαράλαμπο Μακαρόνα, Γιάννη Τριανταφυλλίδη, Μιχάλη Τσιτσικλή,Δημήτρη Φατούρο κ.ά. Στα πλαίσια της «Τέχνης», ο Παύλος Ζάννας, με τη συμπαράσταση του τότε διευθυντή του Γαλλικού Ινστιτούτου Ενρύ Ερρέτ,δημιουργεί την Κινηματογραφική Λέσχη της «Τέχνης». Οι προβολές εγκαινιάζονται στις 23 Νοεμβρίου 1955, και μέχρι το κλείσιμο της λέσχης προβάλλονται περισσότερες από 300 ταινίες. Οργανώνονται αφιερώματα στον βουβό, αμερικάνικο, γαλλικό, κλασικό γερμανικό (1924-1945) και σοβιετικό κινηματογράφο, στην κωμωδία (Τσάπλιν, Κήτον, Λόϊντ), στον επικό – αμερικανικό και σοβιετικό – κινηματογράφο. Οι προβολές γίνονται ανελλιπώς κάθε Κυριακή πρωί, σχεδόν πάντοτε μοιράζεται κάποιο πρόγραμμα και γίνεται σχετική εισήγηση – συνήθως όλα προετοιμασμένα από τον Παύλο Ζάννα – ενώ μετά την προβολή ακολουθεί συζήτηση.

Κινητήρια δύναμη για την ίδρυση της λέσχης είναι το όραμά του για τη διαμόρφωση ενός ενήμερου και μορφωμένου κινηματογραφικού κοινού. Στόχος, η προώθηση ται-

νιών ποιότητας, η γνωριμία με πρωτοποριακούς σκηνοθέτες και ταινίες όπως «Οι λησμονημένοι» του Μπουνιουέλ ή «Το θωρηκτό Ποτέμκιν» του Αϊζενστάϊν, και η δυνατότητα των Θεσσαλονικέων να παρακολουθούν ταινίες που η διανομή τους περιορίζεται μόνο στην Αθήνα. Οι προβολές γίνονται αρχικά στον κινηματογράφο «Μακεδονικόν», αργότερα στον «Αλέξανδρο» και στο «Αελλώ». Ορισμένες γίνονται στη στέγη της «Τέχνης» κι άλλες στη φοιτητική λέσχη του ΑΠΘ -οπότε η λέσχη συνεργάζεται με τους φοιτητές. Στα δώδεκα χρόνια της λειτουργίας της(1955-'67) προβάλλονται ταινίες των: Λ. Λυμιέρ, Ζ. Μελιές, Ντ. Γκρίφφιθ, Σ. Αϊζενστάϊν, Φρ. Λανγκ, Ζ. Ρενουάρ,Φρ. Μουρνάου, Γκ. Πάμπστ,Ερ. Λιούμπιτς, Τζ.Στέρνμπεργκ, Φρ. Λοϊντ, Μπ. Κήτον, Τσ. Τσάπλιν, Ρ. Κλαιρ, Μ. Οφύλς, Τζ. Φορντ, Φρ. Κάπρα, Γ. Γουάϊλερ, Ρ. Μπρεσόν, Μ. Καρνέ, Λ. Μπουνιουέλ, Ρ. Ροσελίνι, Β. ντε Σίκα, Λ. Βισκόντι, Κ.Ρηντ, Ζ. Τατί, Αν.-Ζ.Κλουζώ, Φρ. Τσίνεμαν, Αλφρ. Χίτσκοκ, Ε. Καζάν, Ντ. Λην, Ζ. Φάμπρι, Ρ. Κλεμάν, Τζ. Λόουζυ, Ιν. Μπέργκμαν, Φρ. Φελίνι, Αλ. Ρεναί, Σ. Λούμετ, Ζ. Ντασσέν, Α. Βάϊντα, Ο.Γουέλς, Κλ. Σαμπρόλ, Λ. Μαλ, Φρ. Τρυφφώ, Ζ.Λ. Γκοντάρ, Ρ. Πολάνσκυ, Ν. Ραίη, Αντ. Ταρκόφσκυ, Γρ. Γρηγορίου, Μ. Κακογιάννη, Ν. Κούνδουρου, κ.ά.

Οι συζητήσεις μετά τις προβολές είναι πολύ δύσκολες, συχνά αποτυχημένες. Οι περισσότεροι θεατές φεύγουν και όσοι μένουν σπανίως ανταποκρίνονταν στην προσπάθεια για διάλογο. Οταν μάλιστα προβάλλονταν ιστορικές ταινίες όπως του Γρίφφιθ, του Βέρτωφ ή του Αϊζενστάϊν, η προσέλευση του κοινού είναι αποθαρρυντική. Ο Ζάννας επιμένει, γιατί πιστεύει ότι όσοι αγαπούν τον κινηματογράφο πρέπει να γνωρίσουν τις ταινίες που αποτελούν την παράδοση και την ιστορία της 7ης Τέχνης. «Μιλάμε για τη δεκαετία του '50, όπου δεν υπήρχε τίποτε. Ηταν πολύ δύσκολο. Συχνά είχα φρικτές απογοητεύσεις. Ετυχε να κάνω προβολή και να έχω δυο άτομα μέσα που ήταν έτοιμα να φύγουν...» λέει σε συνέντευξή του το 1986. Και προσθέτει για τον τότε ελληνικό κινηματογράφο: «Για μένα ελληνικός κινηματογράφος ήταν ο "Δράκος" του Κούνδουρου. ΄Η οι ταινίες του Κακογιάννη. Θυμάμαι, όταν παίχτηκε ο "Δράκος" έγινε μεγάλο σκάνδαλο. Ολοι έλεγαν ότι ήταν απαράδεκτη ταινία. Κανένας δεν τη συμπαθούσε»...

Μερικές φορές, όταν υπάρχει υλικό, η λέσχη παίζει μια ταινία δύο φορές. Γίνεται συζήτηση μετά την πρώτη και τη δεύτερη προβολή, κινηματογραφική ανάλυση με «σλάϊντς», σχεδόν στη μορφή μαθημάτων. Ο Ζάννας δίνει ακόμη διαλέξεις με θέμα την κινηματογραφική παραγωγή και έκφραση, τη σχέση του κινηματογράφου με τις άλλες τέχνες. Αναλύει αισθητικές θεωρίες, ενώ συχνά πηγαίνουν και κριτικοί από την Αθήνα όπως ο Γ. Μπακογιαννόπουλος.

Σιγά σιγά, χάρη στην επιμονή και τη μαχητικότητα του Ζάννα, η λέσχη αποκτά μόνιμη και σταθερή παρουσία στην πολιτιστική ζωή της πόλης. Διαμορφώνεται ένα κοινό που παρακολουθεί συστηματικά τα προγράμματα και το πιο σημαντικό,ευαισθητοποιούνται νέοι που στη συνέχεια θα εξελιχθούν σε σκηνοθέτες και κριτικούς - που συχνά θα μνημονεύουν σε μελλοντικές τους κουβέντες τον ρόλο της λέσχης στη διαπαιδαγώγηση και την απόφασή τους ν' ασχοληθούν επαγγελματικά με τον κινηματογράφο.

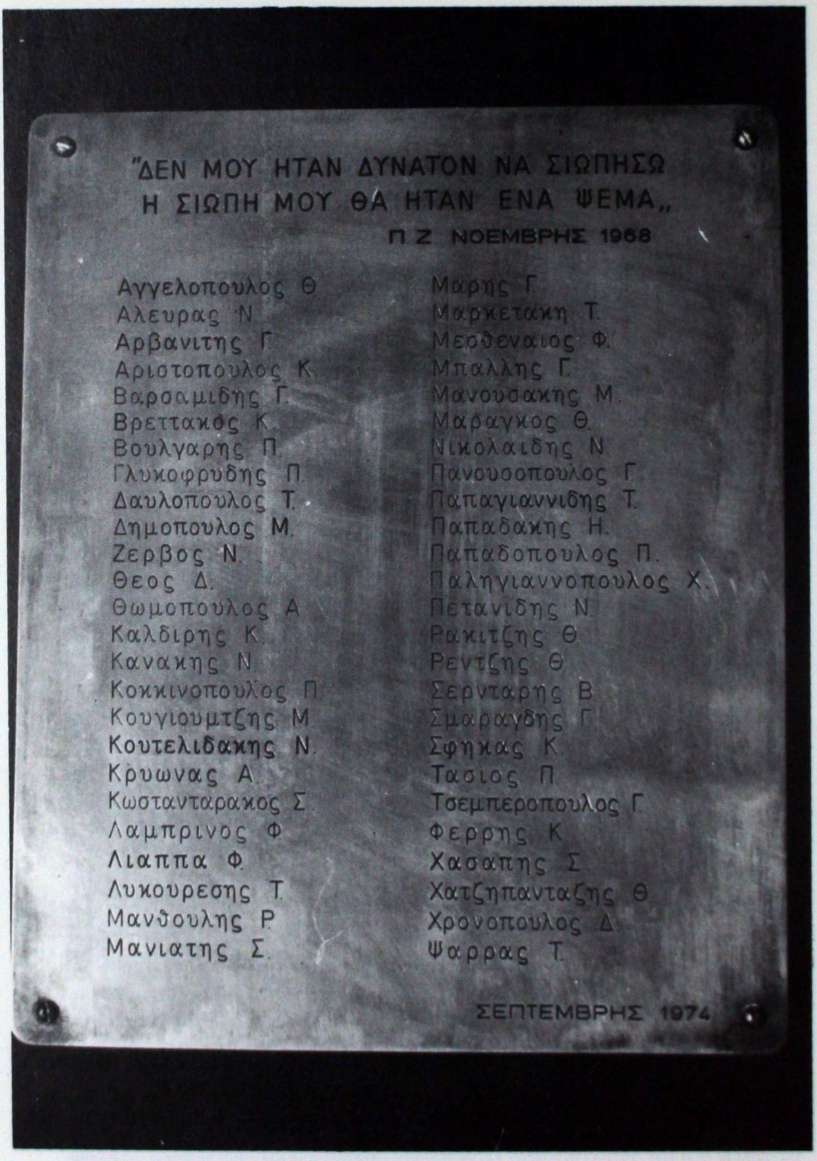
Την ίδια περίπου περίοδο και συγκεκριμένα το 1956 αρχίζει να εκδίδεται το περιοδικό «Η Τέχνη στην Θεσσαλονίκη». Η ανάγκη του γεννιέται από την παντελή έλλειψη κριτικής που, όπως αναφέρεται στο πρώτο τεύχος, τον Απρίλιο του 1956, «είναι απα-

ραίτητο συμπλήρωμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Χωρίς κριτική το έργο του καλλιτέχνη καταντά μονόλογος. Η κριτική έχει, όμως, κι έναν άλλο, ανώτερο σκοπό:να παιδεύσει. Να οδηγήσει το κοινό στη δύσκολη περιοχή της τέχνης, να το κατατοπίσει και να οξύνει το καλλιτεχνικό του αισθητήριο». Τα άρθρα αυτή την περίοδο είναι ανυπόγραφα. Τις κινηματογραφικές κριτικές γράφει ο Παύλος Ζάννας. Την ίδια εποχή κριτικές κινηματογράφου δημοσιεύονται μόνο σε έντυπα και εφημερίδες της Αθήνας. Αν και οι περισσότεροι συντάκτες βασίζονται στα κείμενα που στέλνουν τα γραφεία εκμεταλλεύσεως, τις βάσεις θέτουν οι εξαιρέσεις: Μακρής, Σταματίου, Μοσχοβάκης, Πλωρίτης.

Στη δεύτερη περίοδο του περιοδικού που εγκαινιάζεται την άνοιξη του 1961, αρχίζουν να εμφανίζονται και ενυπόγραφα άρθρα, «που εκφράζουν υπεύθυνα την άποψη του συντάκτη τους και αφορούν καλλιτεχνικά προβλήματα που είτε έχουν άμεσο τοπικό ενδιαφέρον, είτε αναφέρονται στη γενική καλλιτεχνική θεώρηση του καιρού μας». Στον χώρο της κριτικής εμφανίζονται οι: Σκαλιόρας, Μπακογιαννόπουλος, Ραφαηλίδης. Ο Π. Ζάννας δημοσιεύει, μεταξύ άλλων, τα γνωστά του άρθρα «Χιροσίμα αγάπη μου» (1960), «Η Ζαζί, η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος» (1961), «Ο Αντονιόνι και η "Κόκκινη έρημος" (1964). Γράφει θεατρικές κριτικές στο *Βήμα* για τις παραστάσεις του ΚΘΒΕ (1961-'64), στο Δ.Σ. του οποίου θα συμμετάσχει τη διετία '65-'67.

Από το 1955-1961, η λέσχη της «Τέχνης» συνεργάζεται με τη μοναδική άλλη λέσχη που υπάρχει, την Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών της Α. Μητροπούλου που αργότερα μετονομάζεται σε Ελληνική Ταινιοθήκη. Τον Σεπτέμβριο του '61 με πρωτοβουλία των Ρούσσου Κούνδουρου και Γιάννη Μπακογιαννόπουλου ιδρύεται η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας. Πρόεδρος ο Κούνδουρος, αντιπρόεδρος ο Μπακογιαννόπουλος και γενικός γραμματέας ο Ζάννας. Ιδρύεται η Ελληνική Κινηματογραφική Λέσχη στην Αθήνα, η λέσχη του Πειραιά κι άλλες μικρότερες σε Βόλο, Καβάλα, Μυτιλήνη, Δράμα. Από τον Νοέμβριο του '60 έως τον Μάρτιο του '63, ο Ζάννας παρουσιάζει στη Θεσσαλονίκη, σε πολιτιστικούς συλλόγους και κινηματογραφικές λέσχες άλλων πόλεων – Δράμα, Ξάνθη, Αλεξανδρούπολη, Βέροια – τη διάλεξη «Γνωριμία με την 7η Τέχνη». Πρόκειται για μια γενική παρουσίαση του τι είναι κινηματογράφος, πώς γίνεται μια ταινία,ποια είναι τα στοιχεία της, τι σημαίνει ντεκουπάζ, πλάνα κ.λπ.. Πληροφορίες που το κοινό ακούει για πρώτη φορά, καθώς η σχετική βιβλιογραφία είναι ακόμη ανύπαρκτη.

Συγχρόνως, διαφαίνεται ότι η κινηματογραφική λέσχη δεν είναι παρά ένα πρώτο στάδιο στο όραμα του Ζάννα για την προώθηση του κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη. Το 1960, η ΔΕΘ ζητά από την «Τέχνη» να υποβάλει ένα πόνημα με σκέψεις και προτάσεις για εκδηλώσεις που θα μπορούσαν να γίνουν τη χρονιά εκείνη στα πλαίσια του εορτασμού των 25 χρόνων της. Την πρωτοβουλία παίρνει ο Δαμιανός Γαλαζούδης, υποδιευθυντής της ΔΕΘ και μέλος του Δ.Σ. της «Τέχνης». Στο υπόμνημα που συντάσσουν τα μέλη της Εταιρείας διατυπώνονται προτάσεις για θεατρικές παραστάσεις, μουσικό διαγωνισμό, μετάκληση ελληνικών και ξένων συγκροτημάτων, οργάνωση ξεναγήσεων στο Βυζαντινό μουσείο, διοργάνωση έκθεσης εικαστικών τεχνών. Σε ξεχωριστό υπόμνημα, συντάκτης του οποίου είναι ο Παύλος Ζάννας, γίνεται πρόταση για την ίδρυση φεστιβάλ κινηματογράφου. Ο στόχος, όπως τον διατυπώνει ο Π.Ζάννας, είναι διττός: Από τη μια πλευρά, η καλλιτεχνική και παιδευτική προώθηση του ελληνι-



Τιμητική πλακέτα-διάκριση που δόθηκε στον Π. Α. Ζάννα στο Πρώτο μεταπολιτευτικό Φεστιβάλ το 1974 για την προσφορά του στον Κινηματογράφο για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

κού κινηματογράφου και από την άλλη, η προσέλκυση του εμπορικού ενδιαφέροντος των ξένων, που μελλοντικά θα μπορούν να συμμετάσχουν στην Έκθεση και με προώθηση των προϊόντων της κινηματογραφικής βιομηχανίας τους.

Η πρόταση για το φεστιβάλ είναι η μόνη που γίνεται καταρχήν δεκτή. Έτσι, στο συντομότατο χρονικό διάστημα των 4-5 μηνών διοργανώνεται η πρώτη Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου που διαρκεί από 20-25 Σεπτεμβρίου 1960.Και δεν θα είχε πραγματοποιηθεί αν την οργανωτική δουλειά και προετοιμασία δεν αναλάμβανε η ΔΕΘ - ο Δαμιανός Γαλαζούδης και ιδιαιτέρως ο Νίκος Μπακόλας, επίσης μέλος του Δ.Σ. της «Τέχνης», που εργαζόταν στο τμήμα τύπου και διαφήμισης της ΔΕΘ. Αποφασιστική είναι και η συμβολή του Μάριου Πλωρίτη, που βοηθά να λυθούν σοβαρά προβλήματα και να ελεχθούν οι αντιδράσεις των παραγωγών στην Αθήνα.

Διάφοροι κριτικοί και παράγοντες στην πρωτεύουσα «βεβαιώνουν» την αποτυχία του Φεστιβάλ. Η προσέλευση, όμως, του κοινού σ' αυτή την πρώτη επίσημη εμφάνιση του ελληνικού κινηματογράφου είναι ενθουσιώδης. Την τελευταία ημέρα παρατηρείται έλλειψη εισιτηρίων, ενώ ήδη έχουν αρχίσει να σχηματίζονται τα «ιστορικά» πηγαδάκια έξω από τον χώρο προβολής, στον κινηματογράφο «Ολύμπια». Η στάση του κοινού επαινείται από τον τύπο και την κριτική επιτροπή, σε σημείο ο Μάριος Πλωρίτης να γράψει ότι « η μεγάλη αποκάλυψη και ο πραγματικός νικητής του φεστιβάλ ήταν το κοινό». «Παρά τις αδυναμίες, τις ελλείψεις και τα λάθη, το φεστιβάλ πέτυχε γιατί έδειξε την προτίμησή του στο νέο ελληνικό κινηματογράφο», γράφει ο Αντώνης Μοσχοβάκης. «Τα δύο βραβεία που δόθηκαν στον Νίκο Κούνδουρο έχουν μεγάλη σημασία. Βραβεύτηκε η νέα σχολή, ο κινηματογράφος των ιδεών και των προβληματισμών».

Το 1965, η κυβέρνηση Γεωργίου Παπανδρέου διορίζει τον Παύλο Ζάννα γενικό διευθυντή της ΔΕΘ. Από τη θέση αυτή διοργανώνει το '66 το πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τη χρονιά '65-'66 τρέχει στα μεγάλα διεθνή φεστιβάλ και διαλέγει ιδίως ταινίες με πρωτοποριακό χαρακτήρα, όπως «Ο πόλεμος τελείωσε» του Αλέν Ρεναί και «Οι σκιές των λησμονημένων προγόνων» του Σεργκέϊ Παρατζάνωφ, που βραβεύονται. Εχουν ήδη καταβληθεί σοβαρές προσπάθειες να ξεπεραστούν τα οργανωτικά προβλήματα και ο Ζάννας προτείνει νέο κανονισμό, σύμφωνα με τον οποίον: η οργανωτική επιτροπή περιλαμβάνει υποχρεωτικά έναν κριτικό και τρία πρόσωπα κύρους, ενώ στην κριτική επιτροπή προεδρεύει ακαδημαϊκός ή άλλο αναγνωρισμένο πρόσωπο από τον χώρο των Γραμμάτων ή των Τεχνών.

Η ταινία του Ρεναί θεωρείται η μεγάλη επιτυχία του φεστιβάλ. Η προβολή της έχει απαγορευθεί στις Κάννες για πολιτικούς λόγους και στη Θεσσαλονίκη προβάλλεται την πρώτη μέρα για να μην προλάβουν να επέμβουν οι ισπανικές διπλωματικές αρχές. Η παρουσία του Ζαν Λουί Τρεντινιάν και άλλων ηθοποιών, το ενδιαφέρον των ξένων δημοσιογράφων, οι κριτικές που μιλάνε για το «νέο» φεστιβάλ στους κόλπους του οποίου μπορεί να εξελιχθεί μια νέα αντίληψη για τον κινηματογράφο, δικαιώνουν και επιβραβεύουν την τόλμη του Παύλου Ζάννα.

Την περίοδο αυτή, δηλ. από το '60 και μέχρι το '70, ο κινηματογράφος στην Ευρώπη βρίσκεται σε εξαιρετική άνθηση: η συνέχεια του ιταλικού νεορεαλισμού, το γαλλικό «νέο κύμα», το «free cinema» στην Αγγλία, ο τσέχικος κινηματογράφος. Την ίδια άνθηση γνωρίζει και ο ελληνικός, που αρχίζει να εμφανίζεται με νέο πρόσωπο. Η συμμετοχή πολλών αυστηρά καλλιτεχνικών ελληνικών ταινιών που προέρχονται από το κύ-

SX-DAC

κλωμα της λεγόμενης ανεξάρτητης παραγωγής, «Τζίμης ο Τίγρης», «Μέχρι το πλοίο», «Ο θάνατος του Αλέξανδρου», δημιουργούν ένα από τα πλέον ελπιδοφόρα φεστιβάλ. Το ελληνικό τμήμα διαρκεί από 22-28 Σεπτεμβρίου και το διεθνές έχει προηγηθεί μια εβδομάδα νωρίτερα.

Δυστυχώς, οι προετοιμασίες που ξεκινούν το '66 για το φεστιβάλ του '67 διακόπτονται βίαια από τη δικτατορία. Αναφέρει σχετικά ο Π.Ζάννας σε συνέντευξή του το '89: «Το φεστιβάλ έπαιξε τεράστιο ρόλο στον αγώνα κατά της δικτατορίας. Και μιλώ για την επιτυχία που γνώρισε μια ταινία,το «Ζ» του Γαβρά, στην οποία νομίζω ότι συνετέλεσε το γεγονός πως ένας ηθοποιός σαν τον Τρεντινιάν, που βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη και γνώρισε την Ελλάδα, αποφάσισε να συμβάλει στην πραγματοποίησή της». Η προσπάθεια επανέκδοσης του περιοδικού «Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη» που είχε διακόψει την κυκλοφορία του στα 1963, ανακόπτεται στο ξεκίνημά της, με την έκδοση ενός μόνο τεύχους, παραμονές της απριλιανής δικτατορίας. Διακόπτεται και η λειτουργία της κινηματογραφικής λέσχης.

Τη χρονιά του πρώτου Διεθνούς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έχουν αρχίσει και οι κινήσεις για τη συγκρότηση της Πανελλήνιας Ενωσης Κριτικών Κινηματογράφου (της γνωστής ΠΕΚΚ). Το καταστατικό συντάσσεται, η σχετική αναγγελία γίνεται στις εφημερίδες στις 20 Απριλίου 1967,αλλά η επικύρωση από το πρωτοδικείο που αναμένεται για τις 21 Απριλίου '67 «αναβάλλεται» για επτά χρόνια. Πολλοί κριτικοί διώκονται σε φυλακές και εξορίες. Την περίοδο της χούντας ο νέος ελληνικός κινηματογράφος διαμορφώνει εν μέσω δυσκολιών τη φυσιογνωμία του με ταινίες, όπως: «Αναπαράσταση» και «Μέρες του '36» του Αγγελόπουλου, «Προξενιό της Αννας» του Π. Βούλγαρη, «Ευδοκία» του Α. Δαμιανού, «Τόπος Κρανίου» του Κ. Αριστόπουλου, «Ιωάννης ο βίαιος» της Τόνιας Μαρκετάκη, «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;» του Ντ. Κατσουρίδη, ταινίες των Π. Τάσιου και Θ. Μαραγκού.

Το 1968 ο Παύλος Ζάννας συλλαμβάνεται για τη συμμετοχή του στη «Δημοκρατική Αμυνα» και καταδικάζεται σε φυλάκιση δεκάμισι ετών. Αφήνεται ελεύθερος το '72 λόγω ανηκέστου βλάβης – στην προσπάθεια για την αποφυλάκισή του πρωτοστάτησαν προσωπικότητες όπως ο Ζ.Π. Σαρτρ, ο Ρ.Μπάρτον και η Σ.Σινιορέ. Στη φυλακή καταφέρνει να ξεπεράσει το άγχος της στέρησης της ελευθερίας αναλαμβάνοντας το κολοσσιαίο έργο της μετάφρασης του έργου του Προυστ. Το «Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο» βραβεύεται το 1979 από το ίδρυμα «Οτβιγιέ» ως η πιο αξιόλογη μετάφραση γαλλικού λογοτεχνικού έργου.

Μετά την αποφυλάκιση εγκαθίσταται με την οικογένειά του στην Αθήνα, όπου και πάλι αναμειγνύεται σε εκφάνσεις πνευματικής αντίστασης. Το '74, επανασυστήνεται η ΠΕΚΚ. Ανήκει στα ιδρυτικά της μέλη και είναι ο πρώτος της πρόεδρος. Αν και αφιερώνεται κυρίως στο συγγραφικό και μεταφραστικό του έργο, παραμένει μάχιμος όταν καλείται να προσφέρει τη συνδρομή του σ' έναν χώρο που ταλανίζεται ανέκαθεν από έντονη εσωτερική και εξωτερική αμφισβήτηση. Πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το '74, συμμετέχει μαζί με άλλες προσωπικότητες κύρους - Δανάλης, Ανδρόνικος- στο αντι-Φεστιβάλ του '77, όταν επέρχεται η μεγάλη σύγκρουση του – παραδοσιακά προοδευτικού – κινηματογραφικού κόσμου με τον υπ. Βιομηχανίας Μ.Εβερτ.

Παρόλο που έχει αποφασίσει να παραμείνει μακριά από την ενασχόληση με τον κινηματογράφο, αναλαμβάνει το 1981 το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ύστερα

από αίτημα της υπ. Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη. «Δέχθηκα», δηλώνει αργότερα, «με σκοπό να βοηθήσω και να προσφέρω κάποιες υπηρεσίες, δεδομένου ότι ήξερα τους ανθρώπους και τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου».

Αμέσως μετά την μεταπολίτευση, το Ε.Κ.Κ. ήταν μια εταιρεία του Δημοσίου με εξάρτηση από την ΕΤΒΑ. Γίνονται ελάχιστες παραγωγές, ενώ μετά το '78 και για δυόμισι χρόνια παγώνουν εντελώς. Την περίοδο '80-'81, επί υπ. Πολιτισμού Α.Ανδριανόπουλου και με σύμβουλο κινηματογραφίας τον Νίκο Κούνδουρο, ορίζεται πρόεδρος ο Βάσος Βασιλείου, δημιουργείται Διοικητικό Συμβούλιο από ειδήμονες και ανθρώπους κύρους, δίνονται στο Κέντρο 50 εκατ. Για πρώτη φορά αρχίζουν παραγωγές με την έννοια που δίνουμε σήμερα.

Αν, όμως, με τον Β. Βασιλείου επέρχεται η πρώτη τόνωση, η συστηματική οργάνωση και παραγωγή ταινιών από το Κέντρο γίνεται επί προεδρίας Ζάννα. Στα πέντε περίπου χρόνια που μένει σ' αυτή τη θέση συμβάλλει αποφασιστικά στην εδραίωση του Κέντρου ως απαραίτητου θεσμού για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας,την προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου στο εξωτερικό και την υποστήριξη νέων και πρωτοποριακών τρόπων έκφρασης.

Διορίζεται νέο πολυμελές Δ.Σ. όπου εκπροσωπούνται όλες οι κινηματογραφικές ειδικότητες και ορίζεται ειδική προκριματική επιτροπή σεναρίων που εισηγείται προτάσεις στο Δ.Σ. Στόχος είναι να γίνουν οι καλύτερες δυνατές επιλογές, με την καλύτερη δυνατή κατανομή και χρήση των χρημάτων, που ήταν και είναι πάντοτε λίγα. Τα προβλήματα και οι αντιδράσεις δεν λείπουν.Συνήθως εκείνοι που δεν επιλέγονταν θεωρούν ότι έχουν πέσει θύματα πλεκτάνης. Ο Ζάννας με την ιώβειο υπομονή και το κύρος του καλείται συνεχώς να λειτουργεί σαν κυματοθραύστης. Επί προεδρίας του πολλαπλασιάζεται η κρατική επιχορήγηση και η συντριπτική πλειοψηφία ταινιών «ποιότητας» χρηματοδοτείται από το Κέντρο.

Ο Π. Ζάννας, χωρίς να θεωρήσει ποτέ την παρουσία του στο Κέντρο σαν μια πολιτική λειτουργία με την στενή έννοια, αλλά σαν μια συμμετοχή στα «κοινά», προσπαθεί εκτός των άλλων να προωθήσει την ελληνική κινηματογραφία στο εξωτερικό. Στα μέτρα των πολύ φτωχών πάντοτε δυνατοτήτων μας,το Κέντρο αρχίζει από το '82 να οργανώνει περίπτερα σε φεστιβάλ του εξωτερικού. Η πρώτη προσπάθεια γίνεται στις Κάννες, όπου το «σταντ» είναι μάλλον αυτοσχέδιο. Ηρωικές εποχές, με τον Π. Ζάννα κι άλλα μέλη του Δ.Σ. να κουβαλούν στις πλάτες τους κούτες με προγράμματα από την αποθήκη και να τα μοιράζουν μαζί με προπαγανδιστικές τσάντες στον κόσμο. Σ' αυτόν τον τόσο δύσκολο χώρο, ο Ζάννας μπορεί να μιλά σαν ίσος προς ίσον με προσωπικότητες του διεθνούς κινηματογράφου. Τον προσκαλούν στα φόρουμ, τα συνέδρια, τις συγκεντρώσεις. Και είναι ο πρώτος Έλληνας που καλείται το 1988 να συμμετάσχει στην κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ Βερολίνου.

Τα ποικίλα προβλήματα στο Ε.Κ.Κ. και το ενδιαφέρον για τη συνέχιση της φιλολογικής του δουλειάς, τον οδηγούν το 1986 σε παραίτηση. Αναφέρει σχετικά σε συνεντεύξεις που έδωσε την περίοδο εκείνη: « Το Ε.Κ.Κ. κατηγορείται γιατί τόλμησε να χρηματοδοτήσει ταινίες που από τη φύση τους δεν πρόκειται να εξασφαλίσουν ικανό αριθμό εισιτηρίων. Τέτοιες ταινίες, κανένας ιδιώτης με ελεύθερα κριτήρια επιλογής δεν θα δεχόταν να χρηματοδοτήσει. Αλλά και ορισμένοι ξένοι φορείς δεν θα τολμούσαν να χρηματοδοτήσουν μερικές από τις ταινίες του είδους που χρηματοδότησε το Ε.Κ.Κ. Σε ό,τι αφορά την εκπροσώπηση των φορέων στα διάφορα όργανα του Κέντρου, θα πρέπει η εκπροσώπηση αυτή να καλλιεργεί τον θετικό δημιουργικό διάλογο και όχι την

αθεμελίωτη κριτική. Είναι, λόγου χάρη, απαράδεκτο να γίνεται κριτική στις δραστηριότητες του Ε.Κ.Κ. χωρίς να έχει προηγουμένως ζητηθεί η άποψη του εκπροσώπου των σκηνοθετών. Το κοινό πρέπει να δείχνει μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στις επιλογές του Κέντρου. Νομίζω ότι οι περισσότερες, ίσως όλες, είναι εντελώς αδιάβλητες. Είναι δύσκολο να ζητάμε μια διαδικασία σχολαστική ή κάτω από πολύ αυστηρούς κανόνες, όταν πρόκειται για θέματα καλλιτεχνικά τα οποία δεν είναι εύκολο να αναλυθούν. Και δεν βλέπω γιατί στο χώρο του κινηματογράφου οι σκηνοθέτες δεν δικαιούνται να έχουν κάποιες, ή αποτυχίες, ή λιγότερο επιτυχίες, όπως συμβαίνει στο θέατρο και σε άλλους τομείς που ενισχύονται από την Πολιτεία. Πόσες σκηνοθεσίες στο Εθνικό Θέατρο δεν είναι αποδεδειγμένα αποτυχημένες. Και όμως, τα τεράστια ποσά που προσφέρει η πολιτεία στο Εθνικό ή στη Λυρική Σκηνή, πιστεύω ότι καλώς τα προσφέρει».

Η συμβολή του στο Ε.Κ.Κ. μπορεί να συνοψισθεί σε τρία σημεία: Στο ότι ενώ δεν υπήρχε κανένα νομοθετικό πλαίσιο και ήταν μια επιχείρηση του Δημοσίου, επί εποχής του λειτούργησε για πέντε σχεδόν χρόνια με τα δεδομένα που αργότερα δημιούργησαν το νόμο· δεδομένα που αποκρυσταλλώθηκαν μέσα από την τριβή και συγκρότησαν το τμήμα του νόμου που αφορούσε το Κέντρο. Στη συμβολή του για την τόνωση του ελληνικού κινηματογράφου που μετά το '80 αναγκάσθηκε να περάσει αιφνιδίως από τον αυτοσχεδιασμό στο στάδιο της τακτικής παραγωγής. Και τέλος, στις εκπληκτικές υπηρεσίες που πρόσφερε στην καλή «έξωθεν μαρτυρία» του ελληνικού κινηματογράφου.

Μέχρι την τελευταία στιγμή δίδασκε στη σχολή μετάφρασης του Γαλλικού Ινστιτούτου. Πέθανε κατέχοντας τη θέση του προέδρου της Εταιρείας Συγγραφέων. Ενός αδέσμευτου πολιτικά οργανισμού, όπως σημειώνει ο Κώστας Σταματίου, που «με δεδομένη την κρατική αδιαφορία δεν μπόρεσε να αναπτύξει τις πρωτοβουλίες που θα ήθελε».

Αν για την ΔΕΘ το φεστιβάλ αποτελούσε ένα μέρος των εκδηλώσεών της, για τον Παύλο Ζάννα ήταν αυτοσκοπός. Η συμβολή του υπήρξε τεράστια στο διανοητικό χώρο της συζήτησης γύρω από τον κινηματογράφο, των κειμένων, των δημοσιευμάτων, των λεσχών και της Ομοσπονδίας, της κινητοποίησης του κοινού για να δει καλές ταινίες.Η παρουσία του ήταν έντονη ως κριτικού, μελετητή, συγγραφέα, εκδότη, κοινωνιολόγου. Και ήταν από τους λίγους που συνδύαζε την ικανότητα για οργάνωση, με την ευχέρεια για ιεράρχηση των προβλήματων του πολιτισμού και τη συμμετρική αποτίμηση των πεπραγμένων στον ελληνικό και διεθνή πνευματικό χώρο.

Λίγους μήνες μετά τον θάνατό του κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις «Διάττων» δοκίμια και άλλα κείμενά του (1960-1989). Τα είχε ο ίδιος επιλέξει για δημοσίευσή τους σε τόμο.Ομως στερήθηκε τη χαρά της έκδοσής τους. Την τελική επεξεργασία επιμελήθηκε ο γιός του Α.Π.Ζάννας με τη συνδρομή των Κ. Σκαλιόρα, Τ. και Ρ. Πατρικίου.

Πηγές:

*«Τέχνη». Τριάντα χρόνια, 1952-1982
*30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου
*«Πετροκαλαμήθρες», εκδ. Διάττων 1990
* Συνέντευξη του Π.Ζάννα στον Α. Κιούκα για το «Κ.λ.»,Απρίλιος '84
*Συνέντευξη στον Α. Δερμεντζόγλου για το ρ.σ. «FM 102», Οκτώβριος '89
*Συνέντευξη στη Β. Γεωργακοπούλου για την «Ελευθεροτυπία», Φεβρουάριος '88
*Συνέντευξη στη Μ. Χαρτουλάρη για τα «ΝΕΑ», Απρίλιος '89
*Κείμενο του Κ. Σταματίου στα «ΝΕΑ», Δεκέμβριος '89

Παρουσία απουσία

ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΠΡΑΜΟΥ

Οι δύο ταινίες-πορτρέτα του Παύλου Ζάννα έχουν μια σπαραχτική διαφορά. Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος καταγράφει την *παρουσία* και ο Παντελής Βούλγαρης ανακαλεί την *απουσία* ενός σπάνιου ανθρώπου, που δυστυχώς για όλους μας, έφυγε πολύ νωρίς.

Όταν ο κινηματογραφικός δημιουργός – ντοκιμαντερίστας μπορεί να πετυχαίνει την ταπεινότητα και την διακριτικότητα, να πετυχαίνεινα ακολουθεί το θέμα του, κι όχι να το εκβιάζει, τότε αναδεικνύεται το πρόσωπο, κι όχι το προσωπείο του θέματός του. Ο Παύλος Ζάννας ήταν ένας άνθρωπος που απαιτούσε και μπορούσε να επιβάλει αυτήν την αντιμετώπιση. Στο πορτρέτο που σκιαγραφήθηκε από τον Ξανθόπουλο, με την συμμετοχή του Τέλη Σαμαντά, ο Ζάννας μιλάει για τις διαδρομές του. Φοιτητής στην Γενεύη, έρωτας ζωής με τη Μίνα, τα παιδιά· κι έπειτα η κινηματογραφική λέσχη της «Τέχνης», η συμμετοχή του στον πολιτισμό από μια θέση σεμνότητας, εκεί ακριβώς που διαμορφώνεται η αγωγή και η επικοινωνία. Πώς ιδρύθηκε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, πώς συγκροτήθηκε, πώς έγινε διεθνές και πώς η Χούντα ανέκοψε αυτήν την πορεία. Ο Ξανθόπουλος βρίσκει τους τρόπους να αφουγκραστεί και να κρατήσει τον Ζάννα εμψυχωτή πολιτισμού, τον Ζάννα οραματιστή και οργανωτή πολιτισμού, τον Ζάννα της αντιδικτατορικής αντίστασης, που μπήκε φυλακή και απ' εκεί άρχισε να μεταφράζει Προυστ, τις συναντήσεις με τον Τσίρκα και τον Σεφέρη, τις προτροπές τους για την μετάφραση του «Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο», μέχρι τον Ζάννα πρόεδρο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και ό,τι κατάφερε κατά τη διάρκεια της θητείας του. Από αθέατες, διακριτικές θέσεις, πέρα από τις μωροφιλοδοξίες της κοσμικότητας και της προσωπικής προβολής ο Ζάννας εργάστηκε με, όπως αποδείχθηκε, θαυμαστή αποτελεσματικότητα.

Ο Παύλος Ζάννας ήταν ο αχθοφόρος της δημιουργίας, ο ακέραιος άνθρωπος της κοινωνικής συμμετοχής και η εκπομπή του «Παρασκηνίου» τον κράτησε έτσι, αριστοκράτη του πνεύματος και σεμνό αγωγό της πολιτιστικής αγωνίας.

Ο Παντελής Βούλγαρης και ο Αλέξης Γρίβας στη δική τους δουλειά υπενθυμίζουν τον Ζάννα των φίλων. Τον άνθρωπο από τη Θεσσαλονίκη, με τη μεγάλη οικογενειακή

παράδοση, που αγαπούσε τον κινηματογράφο, και την τέχνη. Τον «αστό», όπως αυτοχαρακτηριζόταν, που πήγε φυλακή για την ελευθερία και τη δημοκρατία, και εκεί συνάντησε την «άλλη Ελλάδα», εκεί δέθηκε και με τους «άλλους» και εκεί άρχισε να αναμετράται με τον Προυστ. Ακριβώς, αυτοί οι φίλοι τον θυμούνται και τον κρατούν.

Η ταινία τους, «Εικόνες απ' τον Παύλο Ζάννα» διαπερνάται από την απουσία του ξεχωριστού αυτού ανθρώπου, από το κενό που άφησε. Στην εποχή των μεγάλων λόγων και των ανύπαρκτων έργων, στην εποχή που κανένας δεν έχει το κουράγιο να συνεχίσει, μεσ' στο σκότος και την αδιαφορία, τον μακρύ και επίμονο δρόμο, οι διαδρομές του Ζάννα ίσως να μοιάζουν πιο μοναχικές αλλά και πιο δημιουργικές από ποτέ.

Μόνο που ό,τι έγινε και είναι ανθεκτικό ξεκίνησε από ανθρώπους σαν κι αυτόν. Και, παρ' όλη την ασθενική μας μνήμη μένει σαν παρακαταθήκη, έστω και υπόγεια, κάτι από το μεράκι, την αφοσίωση και το πείσμα του Παύλου Ζάννα.

Παύλος Ζάννας
Διαδρομές

ΕΝΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΤΟΥ ΛΕΥΤΕΡΗ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ

(1988, 16 mm, 52΄)
Σκηνοθεσία: Λευτέρης Ξανθόπουλος
Έρευνα: Τέλης Σαμαντάς
Φωτογραφία: Νίκος Πετανίδης
Ηχοληψία: Δημ. Γαλανόπουλος
Μοντάζ: Κατερίνα Ευαγγελάκου
Διαβάζει ο: Μενέλαος Καραμαγγιώλης
Παραγωγή: Cinetic, για την εκπομπή Παρασκήνιο της ΕΤ1
Τη σονάτα για πιάνο ΟΡ. 110 του Μπετόβεν παίζει η Μίνα Ζάννα.

Πρώτη τηλεοπτική μετάδοση, Τρίτη 22 Μαρτίου 1988. Πρώτη αναμετάδοση, Πέμπτη 7 Δεκεμβρίου 1989.

Η συνέντευξη κινηματογραφήθηκε στο σπίτι της Μίνας και του Παύλου Ζάννα, στην Αθήνα, στις 28 και 29 Φεβρουαρίου του 1988.
Κατά την απομαγνητοφώνηση έγιναν μικρές, αναπόφευκτες, επεμβάσεις στον προφορικό λόγο για να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις του γραπτού κειμένου.

Γεννήθηκα στη Θεσσαλονίκη όπου και πέρασα τα πρώτα παιδικά μου χρόνια. Γύρω στα έντεκά μου χρόνια, το Νοέμβρη του 1940 με τον Πόλεμο, ήρθα στην Αθήνα. Εδώ πέρασα την Κατοχή και τα πρώτα μετακατοχικά χρόνια. Το 1947 ξεκίνησα ένα ταξίδι στο εξωτερικό, όπου έκανα και τις σπουδές μου. Στην Γενεύη αρχικά πήρα ένα πτυχίο και ένα διδακτορικό δίπλωμα. Ήταν μία εμπειρία που μου έμαθε πολλά, κυρίως, ό,τι αφορά τη μέθοδο της δουλειάς και της έρευνας. Είχα ταυτόχρονα την τύχη να γνωρίσω εκεί τη γυναίκα που με συντροφεύει από τότε μέχρι σήμερα και στην οποία χρωστάω πάρα πολλά, κυρίως σε ό,τι αφορά τη σκέψη και την ευαισθησία μου. Πράγματα που προστέθηκαν στην οικογενειακή μου παράδοση. Ύστερα από δύο χρόνια στο στρατό, τον Νοέμβρη του 1954, βρέθηκα ξανά, οικογενειακώς, πια στη Θεσσαλονίκη. Πρέπει να πω ότι τρία χρόνια πριν απ' αυτό το γεγονός, είχε δημιουργηθεί εκεί η «Τέχνη» – Μα-

κεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, με πρωτοβουλία τριών νέων: του Μωρίς Σαλτιέλ, του Γιάννη Τριανταφυλλίδη, σήμερα καθηγητή στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Θεσσαλονίκης, και του Μιχάλη Τσιτσεκλή, που είχαν πλησιάσει ορισμένους πανεπιστημιακούς δασκάλους με την πρόθεση να ξεκινήσουν αυτή την καλλιτεχνική, όπως την ονόμασαν, εταιρεία. Αφού συνάντησαν τον Αγαπητό Τσοπανάκη, καθηγητή τότε και σήμερα ακαδημαϊκό, απευθύνθηκαν στο Λίνο Πολίτη. Αυτός τους ενθάρρυνε και τους βοήθησε και τελικά μαζί του άρχισε αυτή η προσπάθεια. Ο στόχος που είχε βάλει αυτό το σωματείο ήταν απλός: ξεκινούσε με την ιδέα ότι μέσα στις τάξεις του θα μαζευόταν το φιλότεχνο κοινό της Θεσσαλονίκης και ότι το κοινό αυτό έπρεπε να αγωνιστεί για να αποκτήσει η Θεσσαλονίκη μια καλλιτεχνική και πνευματική ζωή, που δεν είχε.

Ταυτόχρονα να απαιτήσει από το Κράτος να αναπτυχθεί πνευματική δραστηριότητα σ' αυτή την πόλη που έχει πάντα τον μεγάλο και βαδύγδουπο τίτλο *συμπρωτεύουσα*, αλλά που αποτελούσε και δυστυχώς αποτελεί ακόμα μια επαρχία σε σχέση με την Αθήνα. Έπρεπε λοιπόν σ' αυτόν τον χώρο να γίνουν προσπάθειες για να δημιουργηθούν διάφορα πράγματα που δεν υπήρχαν. Ο άνθρωπος που μπόρεσε να εμπνεύσει και να κινητοποιήσει πρός αυτή την κατεύθυνση ήταν ο Λίνος Πολίτης. Ήταν μια φυσιογνωμία μοναδική. Δυό μήνες ύστερα από την άφιξή μου στη Θεσσαλονίκη βρισκόμουν ήδη σ' ένα πολύ εγκάρδιο και φιλικό περιβάλλον και συμμετείχα κι εγώ κάπως στις προσπάθειες που έκανε αυτό το σωματείο.

Η κινηματογραφική λέσχη της «Τέχνης»

Τότε έγινε λόγος και για μια δραστηριότητα σχετική με τον κινηματογράφο. Διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου την εποχή εκείνη ήταν ένας θαυμάσιος άνθρωπος, ο Ενρύ Ερρέτ, ο οποίος ήδη είχε εργαστεί στην οργάνωση κινηματογραφικών λεσχών, στη Γαλλία. Εκείνος λοιπόν μας πρότεινε να οργανώσουμε οπωσδήποτε μια λέσχη στη Θεσσαλονίκη. Την εποχή εκείνη υπήρχε μόνο η Κινηματογραφική Λέσχη στην Αθήνα. Και η Θεσσαλονίκη έχανε τις πιο σημαντικές και αξιόλογες ταινίες που τα γραφεία διανομής δεν τολμούσαν να φέρουν στο κοινό της πόλης. Δεν υπήρχαν κριτικές τότε στις εφημερίδες και εισάγονταν μόνο οι εμπορικές ξένες και ελληνικές ταινίες. Έτσι με τη βοήθεια του Ερρέτ αποφασίσαμε να ξεκινήσουμε την Κινηματογραφική Λέσχη. Τα πρώτα μάλιστα κείμενα τα οποία διαβάστηκαν σαν εισηγήσεις στις ταινίες που παίζαμε ήταν γραμμένα από τον ίδιο. Δεν είχα ακόμα την έφεση, ούτε την δυνατότητα ούτε τα υλικά που χρειαζόμουνα, τα βιβλία ή τα βοηθήματα για να μπορέσω να προετοιμάσω αυτές τις προβολές.

Σιγά σιγά αυτές οι προβολές έγιναν τακτικές και συνοδεύονταν πάντα από συζητήσεις πάνω στην ταινία που είχαμε δει.

Θυμάμαι ιδιαίτερα πώς ξεκίνησε η Κινηματογραφική Λέσχη. Ένας κινηματογράφος δεύτερης προβολής μας πρόσφερε τη δυνατότητα να κάνουμε προβολές το βράδυ. Επομένως μπορούσαμε να καλέσουμε κόσμο να παρακολουθήσουν την ταινία στις 10 το βράδυ. Και επειδή ήταν βέβαια ώρα κατάλληλη και για τους κοσμικούς αλλά και για τους φοιτητές, το βράδυ των εγκαινίων γέμισε η αίθουσα. Υπήρχαν ανακατεμένοι κοσμικοί και μη, οι κυρίες που νόμιζαν ότι θα δούνε επιτέλους τα αξιόλογα έργα με τους αστέρες του Χόλλυγουντ. Βρέθηκαν όμως μπροστά σε μια ασπρόμαυρη ταινία που τους ξάφνιασε: το «Λος Ολβιντάντος» του Λ. Μπουνιουέλ. Ίσως μια δυνατή και σκλη-

ρή δόση, για μια πρώτη επαφή. Μια κυρία λιποθύμησε και χρειάστηκε να μεταφερθεί έξω. Το κοινό πάντως που είχε γεμίσει την αίθουσα εξασφάλιζε την επιτυχία των εκδηλώσεων. Και οι προβολές συνεχίστηκαν.

Η Λέσχη πέρασε πολλές δοκιμασίες. Κάποτε η αίθουσα ήταν γεμάτη, ύστερα ξαφνικά άδειαζε. Είχες την εντύπωση πως το κοινό δεν σε παρακολουθούσε. Παρουσίαζες μεγάλα κλασικά έργα του βωβού κινηματογράφου και το κοινό δυσανασχετούσε. Δεν καταλάβαινε γιατί έπρεπε να υποστεί τρεις ώρες μια ταινία του Γκρίφφιθ ή ένα αριστούργημα του Αϊζενστάϊν. Δεν είχε ακόμη την παιδεία. Δεν είχε ακόμη καταλάβει τι σημαίνουν αυτά τα έργα για την ιστορία του κινηματογράφου. Κάποτε μου έτυχε να κάνω προβολή μπροστά σε δύο μόνο θεατές. Επέμενα και η προβολή έγινε. Μάλιστα, στο τέλος, συζητήσαμε την ταινία οι τρεις που είχαμε μείνει στην αίθουσα.

Σιγά σιγά το κοινό που άλλαζε, γιατί κάθε χρόνο είχαμε 200-300 καινούργιες εγγραφές και κυρίως πολλούς φοιτητές, εξοικειώθηκε με τον κινηματογράφο. Οι εισηγήσεις ήταν γραμμένες με κάποια μεγαλύτερη προσπάθεια και προσοχή. Το κοινό που στην αρχή ήταν «μαγκωμένο», άρχισε να συμμετέχει στις συζητήσεις και να γίνεται πιο σημαντική η παρουσία του. Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια προχωρήσαμε και λίγο παραπέρα. Πήραμε την πρωτοβουλία για να δημιουργηθεί μια Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών, η πρώτη που έγινε στην Ελλάδα. Έτσι, συνεργασθήκαμε με μια ομάδα φίλων στην Αθήνα, τους κριτικούς των Αθηνών. Ψυχή της προσπάθειας ήταν ο Ρούσσος Κούνδουρος, κοντά του ο Λέων Λοΐσιος, ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, ο Βασίλης Ραφαηλίδης κ.ά. Έτσι ξεκίνησε μια προσπάθεια να γίνουν πολύ σημαντικές και αξιόλογες λέσχες σε άλλες μικρότερες πόλεις - Βόλο, Καβάλα, Πάτρα...

Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Η «Τέχνη» κοντά στα άλλα είχε κρατήσει μια πολύ καλή επαφή με την Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης που ήταν από τους πιο δυναμικούς φορείς της πόλης. Με πρωτοβουλία του υποδιευθυντού της, του μακαρίτη Δαμιανού Γαλαζούδη, που ήταν σύμβουλος της «Τέχνης», υπέβαλε μια πρόταση στο σωματείο, να κάνει με τη σειρά του το τελευταίο προτάσεις για μια σειρά πολιτιστικών εκδηλώσεων υπό την αιγίδα της Εκθέσεως. Μια από τις πιο σοβαρές προτάσις της «Τέχνης» ήταν και η δημιουργία ενός Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Η μόνη, νομίζω, πρόταση που έγινε δεκτή από την Έκθεση.

Κι έτσι, σ' ένα πάρα πολύ μικρό χρονικό διάστημα και με ελάχιστη προετοιμασία ξεκίνησε το πρώτο Φεστιβάλ, ή μάλλον η πρώτη Εβδομάδα - όπως λεγόταν τότε - Ελληνικού Κινηματογράφου. Που πραγματικά δεν θα είχε πραγματοποιηθεί, αν δεν είχαν πολεμήσει δυο - τρεις άνθρωποι για να το κατορθώσουν σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα: ο Νίκος Μπακόλας στη Θεσσαλονίκη και ο Μάριος Πλωρίτης στην Αθήνα. Ήταν μια επιτυχία. Κι αυτό είχαμε πολύ σημαντικό, γιατί είχαμε ένα πολύ καλό ξεκίνημα.

Το σωματείο είχε μείνει απ' έξω από την οργάνωση και την ευθύνη της εκδήλωσης. Προσωπικά με εκάλεσαν για να λάβω μέρος στην οργανωτική αλλά και την κριτική επιτροπή αργότερα. Αλλά μόνο το 1965 ανέλαβα πιο μεγάλη και υπεύθυνη θέση. Ως διευθυντής της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης είχα και την ευθύνη της διοργάνωσης του Φεστιβάλ. Τότε κατόρθωσα με τη βοήθεια φίλων να επιβάλουμε και το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου, το οποίο έγινε το 1966 και νομίζω πως ήταν κι αυτό πετυχημένο.

Η Λέσχη, άλλοτε είχε πολύ λίγα μέλη, άλλοτε είχε πολλά. Τα τελευταία χρόνια, η συντροφιά που παρακολουθούσε τις προβολές ξεπερνούσε τα 200 ή 300, ακόμη και 400 μέλη. Και ομολογώ ότι μου έκανε εντύπωση, όταν ύστερα από αρκετά χρόνια, άκουσα δοκιμασμένους σκηνοθέτες να λένε ότι έμαθαν πολλά πράγματα για τον κινηματογράφο παρακολουθώντας αυτές τις προβολές. Όπως μου είπαν, εκεί μυήθηκαν κάπως σ' αυτή την τέχνη που την ασκούν από τότε καλά.

Τα γραφεία της «Τέχνης» αρχικά βρισκόντουσαν σκόρπια σε διάφορα σπίτια και γραφεία. Συναντιόμασταν στο κατάστημα του Μωρίς Σαλτιέλ ή στο δικό μου το γραφείο, ή στο γραφείο του Γιάννη Τριανταφυλλίδη - όπου γίνονταν οι συνεδριάσεις. Ο μόνος χώρος που διαθέταμε για τις εκδηλώσεις ήταν η περίφημη αίθουσα διαλέξεων της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Εκεί άλλωστε γίνονταν για πολλά χρόνια, όλες σχεδόν οι σημαντικές συναυλίες και διαλέξεις της Θεσσαλονίκης. Αργότερα αποκτήσαμε δική μας στέγη στην οδό Κομνηνών 4, στο δεύτερο όροφο. Οργανώσαμε μια μεγάλη αίθουσα εκθέσεων, εγκαταστήσαμε ένα πιάνο με ουρά που μας αγόρασε η Εθνική Τράπεζα και δίνονταν πλέον συναυλίες.

Η δουλειά στην «Τέχνη» ήταν πολύ κοπιαστική. Μας απασχολούσε τέσσερις, πέντε, ίσως και έξι μέρες την εβδομάδα. Τον χειμώνα, που ήταν η πραγματική περίοδος της δραστηριότητάς μας, μπορεί να είχαμε μια διάλεξη ή συναυλία κάθε Τετάρτη, ένα δίωρο μάθημα κάθε Πέμπτη ή Παρασκευή, μια τακτική συνεδρίαση μια φορά την εβδομάδα - όπου γινόταν ο προγραμματισμός και η προετοιμασία. Επιπλέον, εγώ είχα επιφορτισθεί με την προετοιμασία και παρουσίαση της ταινίας κάθε Κυριακή. Οι εκδηλώσεις απαιτούσαν και ειδικά έντυπα που έπρεπε να γραφτούν, για τις συναυλίες, τα μαθήματα, τις προβολές.

Το περιοδικό «Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη»

Στην «Τέχνη» θεωρήσαμε ότι απαραίτητο συμπλήρωμα όλης αυτής της δραστηριότητας ήταν η δημιουργία ενός περιοδικού. Ενός εντύπου όπου θα γινόταν κριτική των εκδηλώσεων. Κριτική δεν υπήρχε τότε στις εφημερίδες. Κι έπρεπε κάποιος να γράφει και να σχολιάζει τα καλώς ή κακώς κείμενα της πολιτιστικής ζωής. Έτσι βγάλαμε το περιοδικό «Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη». Αποφασίστηκε τα κείμενα που θα δημοσιεύονται να είναι ανυπόγραφα, για να φανεί ότι το σωματείο δίνει βάρος στην κριτική και στο σχολιασμό.

Ο καθένας ανέλαβε έναν τομέα. Εγώ ανέλαβα τον κινηματογράφο. Δημοσίευσα μια σειρά από ανυπόγραφα άρθρα, όπου δεν τολμούσα πάντοτε να εκφράζω φανατικά τις απόψεις μου. Γιατί ο στόχος ήταν κυρίως παιδευτικός. Και έπρεπε, με αφορμή τις ταινίες που βλέπαμε, να προσπαθήσω να εξηγήσω όχι μόνο τη συγκεκριμένη ταινία αλλά και όλο το έργο ενός σκηνοθέτη για τον οποίο δεν υπήρχαν πληροφορίες ή άλλα στοιχεία στα χέρια των μελών της Λέσχης ή του πλατύτερου κοινού της Θεσσαλονίκης.

Έτσι, στις σελίδες αυτού του περιοδικού που από το 1955 έως το 1962 κυκλοφόρησε σε 33 τεύχη, δημοσιεύθηκαν πολλές κριτικές και για τον κινηματογράφο. Μετά περάσαμε σε μια δεύτερη περίοδο αυτού του περιοδικού: ένα μέρος του φιλοξενούσε προσωπικά άρθρα ενυπόγραφα και ένα δεύτερο, σχόλια και ειδήσεις για την πνευματική ζωή της πόλης. Η έκδοση κράτησε μέχρι το 1963. Δεν αντέξαμε παραπάνω. Αντιμετωπίζαμε πολλές δυσκολίες.

Αλλά ήδη, την εποχή εκείνη είχαν αρχίσει κι άλλα περιοδικά και εφημερίδες να δημοσιεύουν κριτικές. Δηλαδή, κάποιοι συνέχισαν την προσπάθεια που ξεκινήσαμε εμείς, και το κοινό μπορούσε να παρακολουθεί από εφημερίδες και περιοδικά κάποια σχόλια για την καλλιτεχνική κίνηση.

Σε όσα άρθρα υπογράφω εκείνη την εποχή, νομίζω πως παράλληλα με τον κινηματογράφο αρχίζει να μ' ενδιαφέρει και η λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, η σχέση κινηματογραφικής και μυθιστορηματικής αφήγησης. Είναι άρθρα που δημοσιεύονται ενυπόγραφα στη Θεσσαλονίκη και αναφέρονται ιδιαίτερα στον «Ιβάν τον τρομερό» του Σεργκέι Αϊζενστάιν. Έτσι το ενδιαφέρον μου περνάει από τον κινηματογράφο στη λογοτεχνία, στην πεζογραφία ειδικότερα. Το τονίζω αυτό, η αφήγηση μ' ενδιαφέρει περισσότερο από οτιδήπτε άλλο. Θα έλεγα μάλιστα ακριβώς επειδή υπάρχει κυριαρχία της εικόνας, πρέπει να θυμηθούμε ότι ένα μεγάλο ρόλο παίζει ο ήχος στο σινεμά. Ο ήχος αυτός πρέπει να είναι λόγος ή συμπλήρωμα του λόγου (οι ήχοι ή θόρυβοι που πλαισιώνουν το λόγο), και μαζί με την εικόνα δίνουν μια άλλη διάσταση στο κινηματογραφικό έργο. Νομίζω ότι κινηματογραφικό έργο χωρίς τη σημασία του λόγου δεν μπορεί να υφίσταται σήμερα. Ας μη μιλάμε για τον βωβό κινηματογράφο, εκεί το πρόβλημα ήταν διαφορετικό. Αλλά νομίζω ότι ο λόγος προέχει ακόμα και στο πιο εικαστικό κινηματογραφικό έργο, ακόμα και εκεί όπου η εικόνα προσπαθεί να αναπλάσει έναν σχεδόν αφηρημένο κόσμο.

Τα χρόνια αυτά, ανάμεσα στο 1954-'55 και ως τις αρχές της δικτατορίας σημαδεύονται από φιλίες της Θεσσαλονίκης ή της Αθήνας. Από τους ντόπιους στη Θεσσαλονίκη ξεχωρίζω τον Μανόλη Ανδρόνικο, τον Μανόλη Αναγνωστάκη, τον Μίμη Μαρωνίτη, μετέπειτα την Άλκη Νέστορος και τον άντρα της με τον οποίο συνδέθηκα πολύ αργότερα, στα χρόνια της δικτατορίας. Από τους Αθηναίους τον Φατούρο, τον Σαββίδη, φυσικά τον Λίνο Πολίτη και όλους τους καθηγητές. Πολλοί από τους Αθηναίους έφεραν μια ανανέωση στη ζωή της Θεσσαλονίκης. Και στα εικαστικά, με πρωτοπόρο τον Φατούρο, και στον τομέα της λογοτεχνίας με τον Σαββίδη, ο οποίος έφερε πολύ κόσμο στη Θεσσαλονίκη, γνώρισαν την «Τέχνη», και ορισμένοι ρίζωσαν εκεί. Νομίζω ότι άνθρωποι σαν τον Σεφέρη ή τον Τσίρκα γνώρισαν εκείνη την εποχή την Θεσσαλονίκη και την αγάπησαν. Ο Σεφέρης ερχόταν τακτικά και συνήθιζε πάντοτε να λέει: *Ταξιδεύω για να δω ανθρώπους και όχι τόπους.* Νομίζω ότι αγαπούσε τους ανθρώπους της Θεσσαλονίκης. Άλλος ταξιδευτής στην Θεσσαλονίκη ήταν ο Τάκης Σινόπουλος που και εκείνος είχε κληθεί να μιλήσει στις εκδηλώσεις της «Τέχνης». Αποφασιστικό ρόλο για μένα έπαιξε και η παρουσία του Στρατή Τσίρκα, ο οποίος ήταν φίλος του Γιώργου Σαββίδη. Δεν γνωριζόμαστε και με παρακίνηση του Σαββίδη ήρθε σπίτι μας. Η πρώτη αντίδρασή του ήταν αρνητική και θα έλεγα ειρωνική. Είπε: *«Τι σχέση έχω εγώ με τους απογόνους του Εμμανουήλ Μπενάκη; Έτσι κι αλλιώς όσα πιστεύω γι' αυτή την οικογένεια, τα έχω πει στο βιβλίο μου για την Αίγυπτο».*

Όταν γνωριστήκαμε όμως γίναμε οι πιο καλοί φίλοι και του χρωστάω πάρα πολλά γιατί και σ' εμένα και στην οικογένειά μου συμπαραστάθηκε πάντα. Πραγματικά τον θεωρώ δάσκαλό μου. Εκείνος μ' έσπρωξε αργότερα και με ανάγκασε, μπορώ να πω, να γνωρίσω και να μεταφράσω τον Μαρσέλ Προυστ.

Τα χρόνια της δικτατορίας και ο Προυστ

Την 21η Απριλίου 1967 ήμουν ακόμα γενικός διευθυντής της Διεθνούς Εκθέσεως

Θεσσαλονίκης. Φυσικά δεν έμεινα καιρό. Με απέλυσαν και αρνήθηκα ύστερα να υπηρετήσω τη δικτατορία. Οι πρώτες αντιδράσεις μας ήταν αυθόρμητες. Ο καθένας μας αντιδρούσε με το δικό του τρόπο αλλά σιγά σιγά βρήκαμε μια συντροφιά, ανθρώπους που σκέφτονταν όπως εμείς. Είχε άλλωστε στο μεταξύ μεσολαβήσει η εκκαθάριση του πανεπιστημίου. Είχαν διωχθεί καθηγητές κυρίως της Φιλοσοφικής Σχολής, ο Μιχάλης Σακελλαρίου, ο Εμμανουήλ Κριαράς, ο φίλος μας ο Δημήτρης Μαρωνίτης αλλά και από άλλες Σχολές, όπως ο Αριστόβουλος Μάνεσης. Είμαστε στον κύκλο αυτών των ανθρώπων. Συναντιόμασταν, κουβεντιάζαμε, ανταλλάζαμε απόψεις και σιγά σιγά αποφασίσαμε να μη μείνουμε βουβοί. Ο Αριστόβουλος Μάνεσης έλεγε πάντοτε χαρακτηριστικά ότι αν πεις μια φορά ναι, στο τέλος θα υποκύψεις. Εκείνη την εποχή με συνάντησε ο Στέλιος Νέστωρ ο οποίος οργάνωσε το τμήμα της Δημοκρατικής Άμυνας στη Θεσσαλονίκη. Δέχθηκα να συνεργασθώ και ανέλαβα την έκδοση μιας εφημερίδας, ενός πολυγραφημένου φυλλαδίου και ύστερα, στα μέσα του '68, όταν άρχισαν οι συλλήψεις, ήρθε η δική μου σειρά.

Βρεθήκαμε στα κρατητήρια και ύστερα στις φυλακές οι έξι της Θεσσαλονίκης, όπως μας έλεγαν, ο Στέλιος Νέστωρ, ο Γιώργος Σιπητάνος, ο Σωτήρης Δέδες, ο Άκης Μαλτσίδης, ο Κώστας Πύρζας και εγώ. Αυτή η ομάδα των έξι έγινε μια παρέα στενών και αγαπημένων φίλων που πέρασαν από τα κρατητήρια στο Στρατοδικείο, από 'κει στο Γεντί-Κουλέ, στην Αίγινα και ύστερα σε διάφορες φυλακές. Εγώ ήμουν από τους τυχερούς, έμεινα κοντά στην Αθήνα, στον Κορυδαλλό. Μέσα στη φυλακή άλλαξε η ζωή μας και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζαμε τη δικτατορία. Η οργάνωσή μας είχε ορισμένες απόψεις, θέσεις, τις οποίες υποστηρίζαμε και από μέσα στη φυλακή προς τα έξω. Προς το ελληνικό αλλά και προς το ξένο κοινό. Έπαιξαν σ' αυτό αποφασιστικό ρόλο οι οικογένειές μας, οι άνθρωποι δηλαδή με τους οποίους μπορούσαμε να επικοινωνούμε μία ή δύο φορές το μήνα και μέσα από τους οποίους μεταφέραμε τις απόψεις μας και τα μηνύματά μας. Προσπαθούσαμε, δηλαδή, να συνεχίσουμε τον αγώνα μέσα από τους ανθρώπους με τους οποίους μπορούσαμε να έχουμε κάποια επαφή.

Αισθάνεσαι περίεργα μέσα στη φυλακή. Από τη μια μπαίνεις σ' ένα τρόπο ζωής ο οποίος κατά κάποιο τρόπο είναι άνετος, δεν έχεις να φροντίσεις για τίποτα. Το φαγητό σου έρχεται, τις άλλες φροντίδες τις έχουν οι συγγενείς σου έξω από τη φυλακή. Εκείνοι πρέπει να σου βρουν τα πράγματα που χρειάζεσαι. Εκείνοι πρέπει να επιζήσουν και επιζούν πιο δύσκολα απ' ό,τι επιζείς εσύ μέσα σ' αυτή την παρέα με την οποία στο κάτω κάτω σε συνδέουν κοινοί αγώνες και αντιλήψεις. Το πρόβλημα είναι πώς μπορείς να καλύψεις αυτό το χρόνο που έχεις μπροστά σου εκεί μέσα. Εγώ ήμουν ιδιαίτερα τυχερός, γιατί σε κάποια επισκεπτήριά της η γυναίκα μου μου έφερε μια εντολή από τον Στρατή Τσίρκα: να μεταφράσω ένα τόμο από το «Αναζητώντας το χαμένο χρόνο» του Μαρσέλ Προυστ. Η πρώτη μου αντίδραση ήταν αρνητική. Είπα: δεν νομίζω ότι είμαι σε θέση να βγάλω εις πέρας ένα τέτοιο εγχείρημα. Ύστερα από δεκαπέντε μέρες ήρθε πάλι η εντολή του Τσίρκα και μαζί το ερώτημα: Πού είναι οι πρώτες σελίδες; Τι έγινε; Έτσι αποφάσισα σιγά σιγά να ξεκινήσω αυτή την προσπάθεια. Ήταν ένα βιβλίο που το αγαπούσα πολύ. Μου το είχε δώσει να το διαβάσω η γυναίκα μου και αποφάσισα τελικά να το μεταφράσω. Έθεσα όμως έναν όρο. Να με βοηθήσει ο Τσίρκας. Να ξανακοίταζε δηλαδή τα χειρόγραφα, όταν θα έβγαιναν από τη φυλακή, πριν, δοθούν στον εκδότη.

Από τη φυλακή επικοινωνεί κανείς παράξενα με τον έξω κόσμο. Είτε με τα μηνύμα-

τα που έρχονται παράνομα ή επίσημα είτε με τα μηνύματα που παίρνεις από διαίσθηση μέσα από κείμενα που διαβάζεις. Νομίζω ότι η πιο παράξενη για μένα επικοινωνία έγινε με τον Σεφέρη, τον οποίο γνώριζα λίγο από τη Θεσσαλονίκη αλλά δεν φανταζόμουν ότι το έργο του, από τότε μάλιστα που ο ίδιος εκδηλώθηκε εναντίον της δικτατορίας, θα έπαιζε αυτόν το ρόλο σε μένα. Μπορώ να πω ότι λειτούργησε ο Σεφέρης σαν δάσκαλος.

Είχα άλλωστε την τύχη - πάλι ήμουν τυχερός - ν' ασχοληθεί ο Σεφέρης με την περίπτωσή μου, γράφοντας ένα από τα τελευταία δοκίμιά του σχετικά με την μετάφραση και κυρίως του Προυστ. Ένα κείμενο γραμμένο γαλλικά στο οποίο νομίζω ότι χρησιμοποίησε τη δική μου περίπτωση για να μιλήσει γενικότερα για τους πολιτικούς κρατούμενους. Αυτό που τον έκαιγε, που τον ένοιαζε περισσότερο, ήταν η μοίρα των νέων που βρίσκονταν στη φυλακή.

Νομίζω ότι πάντα είχα κάποια συνείδηση, ας πούμε κοινωνική, αλλά αυτή διαμορφώθηκε και έγινε πιο έντονη στα χρόνια της δικτατορίας. Αισθάνθηκα ότι είχα κάποιες υποχρεώσεις. Ότι δεν μπορούσα να μην αντιδράσω σ' αυτό που συνέβαινε γύρω μου. Χρησιμοποίησα στο στρατοδικείο μια φράση που μου φάνηκε τότε σημαντική: ότι αν σωπάσεις κάτω απ' αυτές τις συνθήκες είναι σα να παραδέχεσαι την κατάσταση. Επομένως, έπρεπε κάπως να μιλήσεις, να αντιδράσεις. Απέκτησα φυσικά και μια βαθύτερη πολιτική συνείδηση που με βοήθησε να ξεπεράσω όλες εκείνες τις προκαταλήψεις που είχε αφήσει ο εμφύλιος πόλεμος και βάραιναν κάποια εποχή. Ιδιαίτερα στην ομάδα που ανήκα, αποφασίσαμε ότι ο διάλογος με την Αριστερά έπρεπε να είναι μόνιμος και ανοικτός. Ότι δεν υπήρχαν διακρίσεις στον αγώνα κατά της δικτατορίας. Νομίζω ότι ήταν μια πάρα πολύ σημαντική κατάκτηση για πολλούς αστούς που αισθάνονταν ότι είχαν μια απόσταση, πως κάτι τους διαφοροποιούσε από τους αριστερούς. Κι όμως, ο αγώνας ήταν κοινός κι αυτό φάνηκε στο τέλος.

Η μεταπολίτευση και το Ε.Κ.Κ.

Βγαίνοντας από τη φυλακή και επειδή μου συμπαραστάθηκαν ορισμένα πρόσωπα στην οικογένειά μου, ιδιαίτερα ο μακαρίτης Μιχάλης Γούτος, μπόρεσα να μην έχω πια τις οικονομικές σκοτούρες που είχα ως τότε και να θέσω ως πρώτο στόχο το συγγραφικό μου έργο. Με την πτώση της δικτατορίας και ύστερα από πρόταση του Τάκη Χορν, αναλαμβάνω για ένα σύντομο διάστημα τη διεύθυνση της Ραδιοφωνίας της ΕΡΤ. Δυστυχώς δεν συνεχίστηκε αυτή η προσπάθεια. Νομίζω πως αποφασιστικό στοιχείο ήταν οι αλλαγές στις πολιτικές προοπτικές, που φανερώθηκαν ύστερα από τις εκλογές που έγιναν την ίδια εκείνη χρονιά, το 1974. Έτσι, για ένα πολύ μεγάλο διάστημα παρέμεινα έξω από κάθε επαφή με το Δημόσιο, όπου θα μπορούσα να προσφέρω κάτι.

Μόνο το 1981, όταν μου προτάθηκε από την υπουργό Πολιτισμού, τη Μελίνα Μερκούρη, να αναλάβω το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, αποφάσισα, παρά τους όποιους ενδοιασμούς μου, να συμβάλω όσο μπορούσα στην προσπάθεια που γινόταν για να τονωθεί ο ελληνικός κινηματογράφος και να προβληθεί στο εξωτερικό. Η δουλειά αυτή διήρκεσε τεσσεράμισι σχεδόν χρόνια και νομίζω ότι με τη βοήθεια πολύτιμων φίλων, που ήταν στο Διοικητικό Συμβούλιο, πετύχαμε μερικά βασικά πράγματα. Χρηματοδοτήθηκαν αρκετές ταινίες και πιστεύω πως δόθηκε ευκαιρία στους καλύτε-

ρους Έλληνες δημιουργούς να πραγματοποιήσουν ένα τουλάχιστον κινηματογραφικό έργο. Συγχρόνως έγινε, κυρίως, μια μεγάλη προσπάθεια να προβληθεί ο ελληνικός κινηματογράφος στο εξωτερικό.

Τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου είναι γνωστά. Ορισμένα ίσως να είναι για την ώρα άλυτα. Νομίζω, πάντως, πως δεν μπορεί να υπάρξει ελληνικός κινηματογράφος, όπως δεν μπορεί να υπάρξει σήμερα και ευρωπαϊκός κινηματογράφος, χωρίς ουσιαστική και θετική κρατική ενίσχυση. Αυτήν την ενίσχυση προσπαθήσαμε με κάθε τρόπο να τη διοχετεύσουμε με κριτήρια που κατά την κρίση μας ήταν ουσιαστικά, για να γίνουν οι ταινίες που θα μπορούσαν ίσως ν' ανταποκριθούν στα αιτήματα του ελληνικού αλλά και του παγκόσμιου κοινού. Βέβαια, οι προτιμήσεις του κοινού αλλάζουν. Και νομίζω πως ο κυριότερος λόγος είναι η τεράστια σημασία που έχει πάρει η τηλεόραση και το βίντεο. Είναι οι ανταγωνιστές του κινηματογράφου. Ίσως, όμως, είναι και οι πηγές από τις οποίες ενδέχεται ο κινηματογράφος να βρει χρηματοδότηση και κάποιους τρόπους για να πλησιάσει ξανά ένα μεγαλύτερο κοινό.

Είναι πολύ δύσκολο ο Έλληνας σκηνοθέτης να ανταγωνισθεί τους ξένους στο δικό τους τομέα, εκεί δηλαδή όπου έχουν μια τεράστια παράδοση, τεράστια δύναμη, και κυρίως οικονομικά μέσα και τεχνικές ευκολίες. Εμείς μπορούμε να κάνουμε έναν κινηματογράφο προσαρμοσμένο στις δυνατότητες και την παράδοση τη δική μας. Συχνά, αυτή η μυθολογική παράδοση, ο μύθος που υπάρχει μέσα στην ελληνική ιστορία και πραγματικότητα, μπορεί να θρέψει ορισμένες από τις κινηματογραφικές απόπειρες στον τόπο μας.

Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο

Παράλληλα με τη δουλειά μου στο Κέντρο Κινηματογράφου προσπάθησα να μην εγκαταλείψω τις άλλες μου δραστηριότητες, κυρίως τη μεταφραστική εργασία μου, που συνέχιζα δυστυχώς χωρίς την ένταση και το ρυθμό που είχε στα χρόνια της δικτατορίας. Η μετάφραση είναι μια δουλειά πολύπλοκη, που μ' έφερε σε επαφή με το καταπληκτικό κείμενο του Προυστ. Δεν τόχω μετανιώσει που ασχολήθηκα τόσο πολύ μ' αυτό το κείμενο. Μπόρεσα να δημοσιεύσω μερικά σχετικά άρθρα, να κάνω ορισμένες διαλέξεις. Πιστεύω πως η ανανέωση που έφερε στην πεζογραφία αυτό το μεγάλο αριστούργημα επισημαίνεται ακόμη και σήμερα, τροφοδοτεί καινούργιες έρευνες κριτικής και ανάλυσης της πεζογραφίας.

Το έργο του Προυστ απέδειξε πώς ακριβώς λειτουργεί η αθέλητη μνήμη. Και είναι ένα βιβλίο που όταν το μελετήσει κανείς και σκύψει πάνω στο κείμενο ξανά και ξανά, ανακαλύπτει ότι λειτουργεί σαν μηχανή. Σαν μια μηχανή που σε βοηθά να σκεφτείς μ' έναν διαφορετικό τρόπο. Μπαίνεις μέσα σ' αυτή τη συλλογιστική, σ' αυτό τον τρόπο με τον οποίον βλέπεις τον εξωτερικό κόσμο, βλέπεις τις σχέσεις των ανθρώπων, και τότε η μηχανή σε βοηθά να ξανασκεφτείς τον εαυτό σου, να ξαναζωντανέψεις θελητά ή αθέλητα τις αναμνήσεις σου. Αυτό είναι νομίζω κάτι πάρα πολύ ουσιαστικό που βγαίνει από τη μελέτη του έργου του Προυστ. Μπορώ να πω ότι έτσι συχνά βγαίνουν και οι δικές μου αναμνήσεις. Αυτές που έχουν σχέση με τα περασμένα, τη Θεσσαλονίκη των παιδικών μου χρόνων κι αυτή που έζησα για αρκετά χρόνια ως τη δικτατορία.

Τα αρχεία της Πηνελόπης Δέλτα

Ταυτόχρονα, από το 1981, άρχισα να ασχολούμαι με κάτι άλλο που αρχικά δεν είχα προβλέψει ότι θα μπορούσε να με απασχολήσει. Η Πηνελόπη Δέλτα είχε αφήσει ένα τεράστιο, ανέκδοτο υλικό. Απ' αυτό είχε δημοσιευθεί μόνο ένας τόμος αλληλογραφίας σε επιμέλεια του Ξενοφώντα Λευκοπαρίδη, που είχε κάνει αρκετή αίσθηση. Όλα της τα άλλα χειρόγραφα, όμως, είχαν μείνει ανέκδοτα. Ψάχνοντας και μελετώντας αυτά τα χειρόγραφα, με την έγκριση της οικογένειας, διαπίστωσα ότι η γυναίκα αυτή είχε μέσα της τη μανία της διατήρησης κάθε ιστορικής μαρτυρίας της εποχής της: Όχι μόνο ό,τι μπόρεσε να συγκεντρώσει και να καταγράψει η ίδια από την προσωπική της πείρα, αλλά κατέβαλε και μια τεράστια προσπάθεια για να βάλει και άλλους να καταγράψουν τις προσωπικές τους εμπειρίες. Από την έρευνα στο αρχείο της δημοσιεύθηκαν ορισμένοι τόμοι που δείχνουν ακριβώς τη σχέση της με τις μεγάλες πολιτικές προσωπικότητες, αυτές κυρίως που θαύμαζε, της εποχής της. Τον Βενιζέλο, πρώτα απ' όλα, αλλά και τον Νικόλαο Πλαστήρα, μαρτυρίες που η ίδια ζήτησε και εξασφάλισε - από τον Πλαστήρα και από άλλους στρατιωτικούς που αναφέρονται στη Μικρά Ασία ή την εκστρατεία που έγινε στην Ουκρανία το 1919.

Αλλά το πιο σημαντικό μέρος της δουλειάς της Δέλτα, που μόλις τώρα άρχισε να δημοσιεύεται, είναι τα προσωπικά της αφηγήματα, οι αναμνήσεις της. Ένας τόμος περιγράφει τα παιδικά της χρόνια, συχνά με πολύ μελανά χρώματα, ενώ απ' εδώ και μπρος προετοιμάζονται οι επόμενοι τόμοι που θα μας δείξουν όλη της την πορεία, το ψυχολογικό και οικογενειακό της δράμα, τα γεγονότα που έζησε η ίδια στην προσωπική της ζωή. Εδώ θα ήθελα να επισημάνω ότι το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει αυτό το υλικό εντοπίζεται στους τρεις διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους πλησιάζει η συγγραφεύς την πραγματικότητα:

Πρώτα απ' όλα, υπάρχει μια καθημερινή επαφή με τα γεγονότα. Στο ημερολόγιό της καταγράφει γεγονότα που είδε ή έκανε, πράγματα που αισθάνθηκε, και ταυτοχρόνως - με την ίδια περίπου ημερολογιακή φροντίδα - στέλνει γράμματα. Σ' αυτά υπάρχει πάλι η καταγραφή προσφάτων γεγονότων που ζει η ίδια. Αυτή είναι η μία εγγραφή, που θα αποκαλούσα ημερολογιακή.

Υπάρχει και μια άλλη, που είναι η αναμνησιακή γραφή. Εκεί ζωντανεύουν οι αναμνήσεις, καμιά φορά με τη βοήθεια του ημερολογίου. Η Δέλτα προσπαθεί να αναπλάσει όλο αυτόν τον κόσμο από συναισθήματα, γεγονότα, αντιδράσεις της ψυχής και καμιά φορά το κατορθώνει με μια ενάργεια και μια ακρίβεια που πραγματικά κάνει εντύπωση. Σ' αυτή την αναμνησιακή γραφή πιστεύω πως βρίσκονται τα αριστουργήματα της Δέλτα. Διότι είναι μια γραφή που την οδήγησε στο να τα καταγράψει όλα χωρίς επεξεργασία, γράφοντας μονομιάς χιλιάδες σελίδες που έχουν τη δύναμη της μαρτυρίας, αλλά και της πάρα πολύ ενδιαφέρουσας γραφής. Αυτός ο τρόπος πλησιάσματος στα γεγονότα είναι ο καθαρά μυθιστορηματικός. Και έχουμε κι εδώ ένα πολύ μεγάλο μυθιστόρημα, ανέκδοτο ακόμη, όπου τα ίδια αυτά γεγονότα μεταπλάθονται, κάποτε όχι με επιτυχία, αλλά έχουμε, όμως, και τη μυθιστορηματική τους απεικόνιση.

Μ.Μ.Ε. και ο ρόλος τους

Φυσικά, το πρώτο στοιχείο που πρέπει να επισημάνει κανείς, χωρίς να είναι πολιτιστικό, είναι η απελευθέρωση. Δηλαδή η απελευθέρωση ενός τρόπου διατύπωσης από-

ψεων και τρόπου έκφρασης. Αποκτήσαμε τη δυνατότητα να μιλάμε για πράγματα, για τα οποία ήταν κάποτε αδύνατο να γίνεται λόγος σ' αυτό τον τόπο. Αυτό αφορά κυρίως την πρόσφατη ιστορία μας και τις πολιτικές θέσεις που πήραν τα διάφορα άτομα. Αλλά το πιο σημαντικό πιστεύω ότι είναι - και είναι συνάρτηση αυτού του γεγονότος - η τεράστια απελευθέρωση και η δύναμη που απέκτησαν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Είτε πρόκειται για τον καθημερινό και τον εβδομαδιαίο ή περιοδικό τύπο είτε για τη ραδιοφωνία και την τηλεόραση. Νομίζω πως εδώ έχουν επέλθει ριζικές αλλαγές. Από τη μια μεριά έχουμε μια τεράστια αύξηση των αποδεκτών των μηνυμάτων που εκπέμπουν τα Μ.Μ.Ε. και από την άλλη - και ίσως το δεύτερο να είναι συνάρτηση του πρώτου - έχουμε μια μείωση και ισοπέδωση αυτών των μηνυμάτων που στέλνονται παντού. Το αποτέλεσμα είναι ότι πάρα πολύ συχνά, πράγματα σημαντικά δεν αποκτούν την πραγματική τους σημασία μέσα από τους διαύλους της επικοινωνίας, ενώ άλλα ασήμαντα μεγεθύνονται και επηρεάζουν την πολιτιστική μας ζωή, ενώ δεν θα έπρεπε. Αυτό το παιχνίδι ανάμεσα στο τι είναι σημαντικό και τι ασήμαντο, δημιουργεί μια πάρα πολύ δύσκολη θέση και για τον σημερινό - ας τον πούμε έτσι - διανοούμενο. Δηλαδή δεν ξέρει και ο ίδιος πώς μπορεί να εκφρασθεί για να κρατήσει την ακεραιότητά του, πώς μπορεί να μιλήσει χωρίς η ομιλία του να παρεξηγηθεί ή να πάρει διαστάσεις που δεν έχει. Άλλοτε θέλει να μιλήσει ταπεινά, απλά, κι αυτό δεν μπορεί πάντοτε να γίνεται. Άλλοτε, όταν νομίζει ότι πρέπει να φωνάξει ή να πει κάτι πιο έντονα, κινδυνεύει να χαθεί τελείως η φωνή του. Νομίζω πως το μεγάλο πρόβλημα σήμερα είναι αυτό ακριβώς το παιχνίδι που παίζεται: ανάμεσα στο τι είναι σημαντικό και τι ασήμαντο· στο τι ακούγεται και τι ψιθυρίζεται· στο τι πρέπει να ψιθυρίζεται αλλά δεν ψιθυρίζεται· στο τι δεν θάπρεπε ν' ακούγεται, κι όμως ακούγεται δυνατά. Είναι δηλαδή πολύ δύσκολο να κάνει κανείς αυτές τις διακρίσεις όταν όλα τα μηνύματα παίρνουν καινούργιες διαστάσεις, που δεν είχαν άλλοτε.

Δίαυλοι επικοινωνίας

Αισθάνομαι τώρα ότι πρέπει να αναδιπλωθώ, ότι όλα αυτά που έχουν περάσει πρέπει με κάποιο τρόπο να γίνουν δικό μου στοιχείο δημιουργίας πάνω στο οποίο να μπορέσω να φτιάξω κάτι πολύ πιο προσωπικό. Κάποτε νομίζαμε πως αυτή η επικοινωνία μπορούσε να γίνει μ' ένα ορισμένο κοινό, ότι το κοινό αυτό θα μεγάλωνε, θα ήταν προσιτό, θα καταλάβαινε ορισμένα πράγματα, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε μαζί του. Ύστερα περάσαμε στην αφασία της δικτατορίας, την έλλειψη επικοινωνίας. Προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε μια άλλη επικοινωνία,η οποία ήταν η μόνη επιτρεπτή μέσα σε ορισμένα όρια, σε ορισμένους περιορισμούς που μας επέβαλε το δικτατορικό καθεστώς. Τότε η επικοινωνία άλλαξε. Η προσπάθεια να μιλήσει κανείς έγινε διαφορετική. Και φθάσαμε τώρα σ' αυτή την ανοικτή, θα λέγαμε, κοινωνία, μέσα στην οποία η επικοινωνία είναι δυνατή, όπου δημιουργήθηκαν αυτά τα προβλήματα που ανέφερα πριν. Και φοβάμαι πως αυτή η αναζήτηση της επικοινωνίας, την οποία αισθάνομαι σαν προσωπική ανάγκη, παίρνει τώρα διαφορετικές μορφές. Δηλαδή η επικοινωνία δεν γίνεται πια τόσο ανοικτή, αλλά προχωρά μ' έναν τρόπο πιο εσωτερικό. Πιστεύω, ότι η επικοινωνία του συγγραφέα μπορεί να είναι η επικοινωνία μέσα από το γράψιμο - αυτό που ετοιμάζει και ελπίζει ότι θα βρει κάποιους αποδέκτες. Δεν μπορεί να μη γράψει, γιατί αισθάνεται αναγκασμένος να γράψει. Και μιλάω παρ' όλο που δεν είμαι συγγραφέας, δεν είμαι δημιουργός. Γιατί είμαι κριτικός και μεταφραστής. Σημαίνει δηλαδή

ότι κάνω μια δουλειά σ' ένα δεύτερο επίπεδο. Δεν είμαι δημιουργός, όπως είναι ο ποιητής ή ο πεζογράφος. Κι όμως, ακόμη και στη μεταφραστική δουλειά, ακόμη και στη δουλειά της λογοτεχνικής κριτικής ή της επιμέλειας ενός βιβλίου, πιστεύω πως λειτουργεί πάντοτε αυτή η μόνιμη επιθυμία για επικοινωνία. Και αυτή είναι που διαμορφώνει τελικά τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται κανείς, γράφει, και ταυτοχρόνως δίνει και την απόλαυση της γραφής. Ακόμη κι όταν πρόκειται για ένα γράψιμο σαν κι αυτό του μεταφραστή ή του κριτικού.

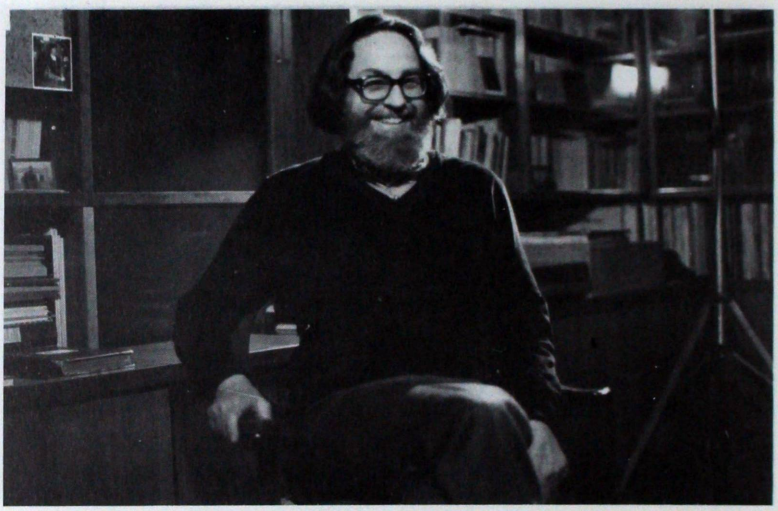
Το ζήτημα της δημιουργίας

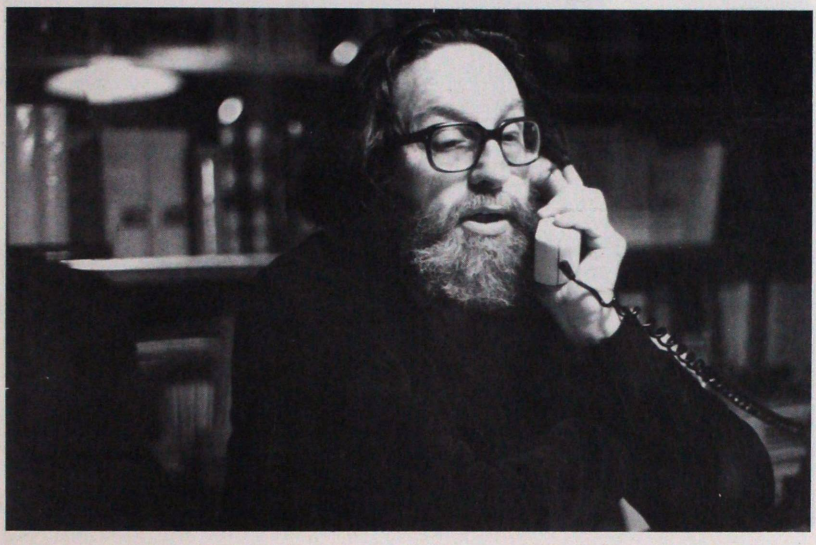
Νομίζω πως υπάρχουν ένα-δυο πράγματα που με φόβιζαν και στον κινηματογράφο και το μυθιστόρημα. Πρώτ' απ' όλα φοβάμαι πως δεν κατέχω την τεχνική. Δεν μιλάω μόνο για την τεχνική του κινηματογράφου, αλλά και την τεχνική που απαιτείται για να συνθέσει κανείς μια μυθιστορηματική κατασκευή. Το δεύτερο είναι ότι πολύ φοβάμαι πως δεν έχω αρκετή φαντασία. Δεν έχω δηλαδή την δυνατότητα να επινοήσω ορισμένα πράγματα που νομίζω ότι είναι απαραίτητα για να μπορέσει κανείς να φτιάξει ένα αφήγημα. Το αφήγημα απαιτεί κάποια επινόηση, απαιτεί την κατασκευή από δεδομένα που ίσως είναι πραγματικά, αλλά μπορεί και να προέρχονται από τη φαντασία. Φοβάμαι πως αυτά τα στοιχεία μου έλειπαν. Κι έτσι δεν μπόρεσα ποτέ να σκεφτώ ότι θα μπορούσα να γίνω πεζογράφος ή σκηνοθέτης.

Γνησιότητα στην τέχνη: επίδειξη και απόδειξη

Έχω την εντύπωση πως πράγματι υπάρχει ένα πρόβλημα κριτηρίων. Γιατί τα κριτήρα δεν είναι πια συλλογικά. Ο καθένας προσπαθεί να φτιάξει τα δικά του κριτήρια. Και έχει κανείς λίγο την εντύπωση ότι σήμερα σχεδόν τα πάντα μπορούν να λεχθούν. Αν πάρετε μια ταινία ή ένα έργο τέχνης, μπορεί να υποστηριχθεί και ότι το μαύρο είναι άσπρο και ότι το άσπρο είναι μαύρο. Δηλαδή χάσαμε τη δυνατότητα να έχουμε έναν παρανομαστή πάνω στον οποίο να ζυγίζουμε τις κρίσεις μας. Γι' αυτό φομάμαι πως τελικά ο καθένας μας προσπαθεί να φτιάξει τα δικά του κριτήρια που είναι περισσότερο προσωπικά και βασίζονται σε μια ορισμένη ειλικρίνεια. Και προσπαθεί να φτιάξει τα δικά του κριτήρια ακόμα και στον τρόπο με τον οποίο θα τα εκφράζει. Θυμάμαι ότι το 1961, ο Μανόλης Αναγνωστάκης στο περιοδικό του *Κριτική* είχε επισημάνει ότι αυτό που έχει σημασία στην ποίηση αλλά και στις άλλες δραστηριότητες είναι η γνησιότητα. Τη γνησιότητα την είχε συνδέσει με τη λέξη απόδειξη. Αυτό που είναι γνήσιο είναι αποδεικτικό και όχι επιδεικτικό. Η αντίθεση ανάμεσα στην απόδειξη και την επίδειξη! Φοβάμαι πως στις μέρες μας κυριαρχεί η επίδειξη. Και πρέπει να ξαναγυρίσουμε στον εαυτό μας για να βρούμε τη γνησιότητα μέσα από την απόδειξη των πραγμάτων που έχουν πραγματικά σημασία για μας.

Η λογοτεχνία και η μελέτη πάνω στο λογοτεχνικό έργο φέρνει ορισμένες αντανακλάσεις. Το κείμενο σου απαντά, σου μιλά, και τότε πρέπει να δεχθείς τη γνησιότητα που σου επιβάλλει και να την κάνεις στάση ζωής. Και όπως είπε κάποτε ο φίλος μου Τίτος Πατρίκιος - μιλώντας για ένα τέτοιο θέμα ακριβώς, σχετικό με την ποίηση - «από τη στάση μου προς τη ζωή βγαίνουν τα ποιήματά μου. Μόλις υπάρξουν τα ποιήματά μου, μια στάση μου επιβάλλουν αντίκρυ στη ζωή». Νομίζω πως τα κείμενα πάνω στα οποία μελετάω, πάνω στα οποία σκύβω, συχνά μου επιβάλλουν μια στάση που προσπαθώ να δεχθώ.





Εικόνες για τον Παύλο Ζάννα

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ ΒΟΥΛΓΑΡΗ
ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΓΡΙΒΑ

Ηχοληψία: Ανδρέας Αχλάδης
Μοντάζ: Κατερίνα Καραμπάγια
(16 mm, χρώμα, 30΄ - 1990)
Η ταινία γυρίστηκε μετά το θάνατο του Παύλου Ζάννα. Διαβάζουν κείμενά τους: Αργίνη Γούτου, Στέφανος Παντελάκης, Δημήτρης Μαρωνίτης, Στέλιος Νέστωρ, Κωστής Σκαλιόρας, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Τίτος Πατρίκιος.
Παίζει πιάνο η Μίνα Ζάννα
Πρώτη προβολή στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας, Δεκέμβριος 1990 και στη συνέχεια από την ΕΤ1.

Μεγαλώσαμε στη Θεσσαλονίκη. Το σπίτι μας ήταν χαρούμενο, ήρεμο. Η Λένα κι εγώ είμαστε οι μεγάλες αδελφές. Ο Παύλος ήταν το αγόρι του σπιτιού, ο μικρός. Οι γονείς μας, ο Αλέξανδρος κι η Βιργινία Ζάννα, μας μεγάλωσαν με απόλυτη ανεξαρτησία και μας έμαθαν να αγαπάμε τα βιβλία και το διάβασμα. Μεγαλώσαμε με την αγάπη των γονέων μας. Το σπίτι μας ήταν κέντρο, όπου πολιτικοί, άνθρωποι των γραμμάτων και της τέχνης το γέμιζαν με τη ζωντανή παρουσία τους. Τα καλοκαίρια τα περνούσαμε στης γιαγιάς, Πηνελόπης Δέλτα, στην Κηφισιά. Τις ώρες δίπλα στη γιαγιά, είχαμε πάντοτε μια κουβέντα ενδιαφέρουσα να πούμε και φεύγαμε ικανοποιημένοι πως ο καθένας μας είχε μάθει κάτι καινούργιο. Ο Παύλος είχε την ατυχία από πολύ μικρός να γνωρίσει τις στενοχώριες της ζωής. Έξησε το κίνημα του '35, τη φυλάκιση του πατέρα από τη δικτατορία του Μεταξά και μετά την εξορία του στην Αιδηψό και το εξωτερικό. Ήρθε ο πόλεμος του '40 και διέλυσε το σπιτικό μας. Κι ήρθαν τα χρόνια της Κατοχής. Μαζευτήκαμε στην Αθήνα. Ο πατέρας πάλι φυλακίσθηκε, από τους Ιταλούς. Εξορία στην Ιταλία μαζί με την μητέρα. Ο Παύλος με την πείνα και τις στενοχώριες εξακολουθούσε το σχολείο και τις ελεύθερες ώρες μας βοηθούσε στα συσσίτια. Τελείωσε το σχολείο το 1947.

Αργίνη Γούτου

Τον Παύλο την ήξερα από παιδί, αλλά ουσιαστικά συνδεθήκαμε ακόμη πιο στενά στα φοιτητικά μας χρόνια στη Γενεύη, μεταξύ '47-'53. Από τους σχετικά λίγους τότε Έλληνες φοιτητές στο εξωτερικό, ο Παύλος ξεχώριζε. Ήταν αυτός με τα περισσότερα ενδιαφέροντα και την καλύτερη εγκυκλοπαιδική μόρφωση. Θυμάμαι ακόμη πολύ ζωντανά κάτι ανοιξιάτικα απογεύματα που μετά τη δουλειά, όλη μέρα στο πανεπιστήμιο, συναντιόμασταν ο Παύλος, ο Νώντας κι εγώ και με τα ποδήλατά μας πηγαίναμε μια βόλτα κοντά στη λίμνη να ξεσκάσουμε μετά απ' όλη την ημέρα θεωρητικών μαθημάτων. Στις αρχές του '50 νομίζω, μάθαμε από την Καλλιόπη ότι θα ερχόταν η αδελφή της η Μίνα για σπουδές μουσικής στη Γενεύη. Ο Παύλος είχε δει μια φωτογραφία της Μίνας που είχε η Καλλιόπη και είχε ξετρελαθεί. Η Μίνα έφθασε: ένα όμορφο κορίτσι προστέθηκε στη συντροφιά μας και όλοι καταλάβαμε από την αρχή ότι θα ήταν η σύντροφος του Παύλου για πάντα.

Στέφανος Παντελάκης

Πίσω, λοιπόν, σε μια εποχή παρ' ολίγον άγουρη, μόλις ωραία. Στη δεκαετία του '50 όπως την έζησε η Θεσσαλονίκη. Τότε που όλοι είμαστε νέοι πολύ. Ανάμεσά μας κι ένα σχεδόν μυθικό ζευγάρι που μετρούσε κι αυτό τα χρόνια του στη ζυγαριά των 25, ίσως και λιγότερο. Να πω δυο λόγια ίσως για τον πολιτιστικό χάρτη της Θεσσαλονίκης εκείνο τον καιρό. Αίσθηση έκανε κυρίως η ντόπια λογοτεχνία με τάσεις μάλιστα νεοτερικές. Αλλά οι άλλες τέχνες, ζωγραφική, μουσική, θέατρο, κινηματογράφος – ατροφικές ακόμη στα σπάργανά τους, με ελάχιστους φανατικούς και απομονωμένους να τις υπηρετούν. Σ' αυτό, λοιπόν, το πολιτιστικό κενό πέφτει η σύσταση της Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη» που την ιδρύει ο Λίνος Πολίτης με μια ομάδα νέους, σχεδόν παιδιά. Δεξί του χέρι στην προσπάθεια αυτή, ο Παύλος Ζάννας. Και ξαφνικά, μέσα σε λίγα χρόνια, ούτε δέκα, πραγματοποιείται στη Θεσσαλονίκη μια ζύμωση πολιτιστική απίστευτη· μέσα στην «Τέχνη» και γύρω από αυτήν. Μουσική δωματίου, εκθέσεις ζωγραφικής, κινηματογράφος, θέατρο... Κι από κοντά ένα λαμπρό περιοδικό ομότιτλο της Εταιρείας. Σώμα και ψυχή όλης αυτής της πολιτιστικής άνοιξης ο Παύλος Ζάννας, να σχεδιάζει και να διεκπεραιώνει τα δικά του όνειρα και τα οράματα του Λίνου Πολίτη. Και δίπλα συνεργάτες πρόθυμοι, ο Τριανταφυλλίδης, ο Ανδρόνικος, ο Σαλτιέλ, ο Φατούρος, μόνοι και με τις γυναίκες τους. Έτσι, λοιπόν, μπήκαν στη Θεσσαλονίκη τα θεμέλια για να στηθούν, σχεδόν συγχρόνως, η Κινηματογραφική Λέσχη, η Κρατική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, οι πρώτες αίθουσες εκθέσεων ζωγραφικής και γλυπτικής. Όσοι τα χρόνια εκείνα ζούσαμε στη Θεσσαλονίκη θυμόμαστε καλά τη σεμνή φιγούρα του Παύλου Ζάννα να εξηγεί σπάνια έργα μουσικής και ξεχασμένες ταινίες. Ο κινηματογράφος ήταν από τότε το πάθος του. Ήρεμος στις δυσκολίες, σίγουρος μέσα στην περιρρέουσα αβεβαιότητα, κι ο κόσμος, νέοι προπάντων, φοιτητές και μαθητές, έτρεχε να δει και ν' ακούσει.

Δημήτρης Μαρωνίτης

Η Αμουλιανή είναι ένα μικρό νησί ανάμεσα στη Σιθωνία και στη χερσόνησο του Αγίου Όρους. Ακόμα και σήμερα, όποτε πάω στο χωριό, οι παλιοί ψαράδες και οι καπεταναίοι βρίσκουν ευκαιρία να θυμηθούν και να μιλήσουν για τη σύλληψη του Παύλου,

περασμένα μεσάνυχτα εκείνο το φεγγαρόλουστο βράδυ της 8ης προς 9η Ιουλίου 1968. Δεκάδες στρατιώτες και χωροφύλακες έκαναν γιουρούσι και πολιόρκησαν το μικρό χωριάτικο σπίτι που χρόνια νοίκιαζαν ο Παύλος κι η Μίνα για να μένουν εκεί το καλοκαίρι με τα παιδιά. Θυμούνται τον Παύλο, που ανέβαινε περιτριγυρισμένος από τους χωροφύλακες την ανηφόρα για την πλατεία, χαιρετώντας τους αγουροξυπνημένους χωρικούς. Τον ρώτησα κάποτε γιατί δεν έφυγε μετά τη δική μας σύλληψη, αφού είχε πάνω από ένα μήνα μπροστά του. Φάνηκε σα να μην καταλάβαινε τη λογική αυτή. «Να πάω πού;» μου είπε, περνώντας το χέρι του μέσα από τα μαλλιά του, τη γνωστή κίνηση. Η δίκη μας, που αναφερόταν αργότερα ως δίκη των έξι της Δημοκρατικής Άμυνας, έγινε το Νοέμβριο του '68. Το στρατοδικείο συνεδρίαζε σ' ένα από τα παλιά διώροφα κτίρια της οδού Εθνικής Αμύνης, που γκρεμίστηκε αργότερα στους σεισμούς του '78. Στην εισαγωγή, λοιπόν, της απολογίας του, που αναφερόταν στην οικογένειά του και στους δεσμούς του με τη Μακεδονία και τη Θεσσαλονίκη, είπε: «Πού να φανταζόταν ο πάππος μου που κατοίκησε αυτούς τους χώρους, ότι μια μέρα το κτίριο αυτό θα στέγαζε το στρατοδικείο που θα δίκαζε τον εγγονό του». Ο Παύλος δικαζόταν μέσα στο σπίτι του παππού του... Μετά τη δίκη μείναμε για λίγο καιρό στο Γεντί-Κουλέ και μετά μας πήρανε για την Αίγινα. Εδώ, στην πρώτη Ακτίνα των πολιτικών κρατουμένων, μείναμε δυόμισι περίπου χρόνια, έως ότου διαλύθηκε η Ακτίνα και μας σκόρπισαν στις διάφορες φυλακές. Στο θάλαμο 5, ο Παύλος έμεινε όλο αυτό το διάστημα με τον Σωτήρη Δέδε, τον Σπύρο Πλασκοβίτη, τον Φοίβο Ιωαννίδη, τον Δημήτρη Ξηριτάκη, τον Μανόλη Παπαϊωάννου και άλλους που κατά καιρούς πέρασαν από τη φυλακή και έφυγαν. Εδώ μέσα ξεκίνησε η μετάφραση του Προυστ. Ένα έργο, που για τον Παύλο δεν ήταν μια δουλειά απλά για να περνούν οι ατέλειωτες ώρες της φυλακής. Ήταν μια προσωπική αναζήτηση του χαμένου χρόνου. Μαζί με τον ήρωα-αφηγητή αφέθηκε στα χέρια του Σουάν κι έτσι μπόρεσε να υπερβεί τα ασφυκτικά όρια του τόπου, της φυλακής και τον κλειστό ορίζοντα του χρόνου.

Στέλιος Νέστωρ

Ο Παύλος μιλούσε πολύ σπάνια για τον εαυτό του. Μπορούσε να είναι εγκάρδιος και ειλικρινής χωρίς να λέει «εγώ», χάρισμα ασυνήθιστο. Γι' αυτό ξαφνιάζεται κανείς που σε μια διάλεξή του μακριά από την Αθήνα (να 'ναι μήπως αυτός ο λόγος;) άρχισε μ' έναν εξομολογητικό τόνο: «Έγινα μεταφραστής τυχαία, όσο βρισκόμουν στη φυλακή στα χρόνια της δικτατορίας. Ο Στρατής Τσίρκας μου μήνυσε πως έπρεπε να μεταφράσω το "Αναζητώντας το χαμένο χρόνο" του Μαρσέλ Προυστ. Χωρίς άλλη κουβέντα, μου έστειλε τον πρώτο τόμο για ν' αρχίσω. Διαμαρτυρήθηκα. Εξήγησα πως δεν μπορούσα να καταπιαστώ μ' ένα τέτοιο εγχείρημα μην έχοντας μεταφραστική πείρα. Αρνήθηκα. Ύστερα από δεκαπέντε μέρες, στο επόμενο επισκεπτήριο της γυναίκας μου, ζητούσε κιόλας τα πρώτα χειρόγραφα. Δεν μπορούσα να φαντασθώ τις συνέπειες της πρότασης του Τσίρκα. Όχι μόνο πάνω στην προσωπική μου ζωή, που διαμορφώθηκε από τότε εντελώς διαφορετικά, αλλά και στον τρόπο της σκέψης μου, στις σχέσεις μου με τη λογοτεχνία και το γράψιμο. Και δεν αναφέρομαι μόνο στο έργο του Μαρσέλ Προυστ».

Αναπάντεχα αποκαλυπτικός στην πρώτη αυτή παράγραφο, αφήνει να φανούν κι άλλα μυστικά λίγο πιο κάτω: «Τα προβλήματα της δουλειάς· αν αγαπάς τη μετάφραση

με μιαν αγάπη που συχνά σε φέρνει σε απόγνωση και αισθάνεσαι τότε απέχθεια για το διαβολεμένο αυτό επάγγελμα και μίσος για το συγγραφέα που μεταφράζεις, αλλά που εξακολουθείς να θαυμάζεις, καθώς το έργο του το ζεις, σχεδόν σωματικά, στο πετσί του, σαν έργο που κυοφορείς εσύ ο ίδιος, τότε τα προβλήματα της λογοτεχνικής μετάφρασης γεννιούνται σιγά σιγά στην πράξη». Και ο εξομολογητικός τόνος επανέρχεται στο τέλος πια της διάλεξης: «Η μετάφραση είναι κατά βάθος ένας σιωπηλός διάλογος με το συγγραφέα, με το κείμενο που μεταφράζεις, μια παράξενη σχέση ανάμεσα σε δυο γλώσσες και δυο πρόσωπα. Ένας διάλογος που ξεκινά από μια προσωπική, μοναχική ανάγνωση, μελέτη και ερμηνεία για να περάσει στην προσωπική, μοναχική πάλι πράξη της γραφής ακόμη και στην προσωπική, ψυχολογική, ή και ψυχαναλυτική σχέση. Έργο δευτερογενές, αφού πραγματοποιείται πάνω σ' ένα άλλο κείμενο, αλλά και έργο δημιουργού ή έστω αναδημιουργού, ίσως, όμως πολύ πιο σύνθετο, πιο πολύπλοκο από το πρωτογενές του συγγραφέα που ο μεταφραστής προσπαθεί να υπηρετήσει με σεβασμό, μίσος και αγάπη». Η μετάφραση λειτούργησε επομένως για τον Παύλο και σαν μέθοδος αυτογνωσίας, απελευθερώνοντας ίσως συναισθήματα που διαφορετικά δεν θα είχαν αναδυθεί. Το μίσος, βέβαια, στο οποίο αναφέρεται είναι χωρίς αμφιβολία ανυστερόβουλο, ξένο προς κάθε μικροψυχία, κάτι σαν παρενέργεια της τελειοθηρίας. Αλλά κι έτσι δυσκολευόμαστε να το εντάξουμε στην εικόνα του φίλου μας. Για μας ο Παύλος βρίσκεται στο ακέραιο και χωρίς καμιά διάθεση εξιδανίκευσης, στα λόγια που σκεφτόταν να προτάξει στη συλλογή των δοκιμίων του: «Μ' έρωτα και με ταπεινοσύνη».

Κωστής Σκαλιόρας

Ο Παύλος Ζάννας αγαπούσε τον κινηματογράφο, αλλά τον αγαπούσε σαν αναγεννησιακός άνθρωπος. Δεν είχε τη σχέση του μανιακού κινηματογραφόφιλου που βυθίζεται ηδονικά μέσα στον κινηματογράφο και «κολλάει» στις φιλμικές ιδιαιτερότητες. Τον αντιμετώπισε πάντα σαν συνολικό φαινόμενο. Ένα ισοδύναμο της ζωής, μια μορφολογία που σχετίζεται δημιουργικά με όλες τις τέχνες. Κι ακόμη, τον απασχολούσε η σχέση αυτής της τέχνης της εποχής μας με την κοινωνία όπου γεννιέται, αλλά και με την ιστορική παράδοση που αντανακλά. Τέλος, τον ενέπνεε η ευεργετική επίδραση που μπορεί να έχει στους ανθρώπους ο κινηματογράφος. Μια τέτοια στάση ήταν φυσικό να μην αποκρυσταλλωθεί μόνο σε κείμενα, μελέτες, κριτικές, αλλά να πάρει ποικίλες μορφές. Τον προφορικό λόγο και τη γραφή, την οργάνωση, την παραίνεση και τη δράση. Ο Ζάννας δίδαξε, έγραψε, διοίκησε, οργάνωσε, έδωσε προοπτικές πρακτικές και ηθικές, πρόσφερε προσωπικό παράδειγμα. Είχε όραμα, αλλά χωρίς να το επιδεικνύει. Στο τέλος της μελέτης του για την «Ιστορία και Τέχνη στον "Ιβάν τον Τρομερό"» γράφει: «Η Ιστορία κοιταγμένη κατάματα δεν είναι μια αναπότρεπτη μοίρα. Τα περασμένα δεν τα ορίζουμε πια. Δεν μπορούν ν' αλλάξουν. Μπορούμε, όμως, να δούμε τα τωρινά μέσα από τα περασμένα. Να προσπαθήσουμε να τα εξηγήσουμε μέσα στη μεταβλητή τους κίνηση. Να προσπαθήσουμε ν' αλλάξουμε ό,τι περνά από το χέρι μας. Ν' αλλάξουμε τη ζωή».

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος

Όταν πρωτοείδα τον Παύλο Ζάννα στον Οξύλιθο ένιωσα για άλλη μια φορά πόσες διαστάσεις είχε αυτός ο άνθρωπος. Με όλη εκείνη τη βαθιά, την εκτεταμένη και μαζί

την εκλεπτυσμένη παιδεία, που θα 'λεγε κανείς ότι μόνο από την πόλη προερχόταν και μόνο στην πόλη μπορούσε να λειτουργήσει. Εκεί, στην εξοχή, στο χωριό κοντά, στην ύπαιθρο, έβλεπες καθαρά πως όλες αυτές οι πνευματικές του αποσκευές ενσωματώνονταν μέσα σ' εκείνον το χώρο. Κι έτσι φαινόταν κάθε τόσο και πιο βαθιά, πως ο Οξύλιθος δεν ήταν για τον Παύλο Ζάννα μια απλή εξοχική κατοικία. Ήταν η επαφή με τη φύση, που ίσως δεν είχε διακοπεί ποτέ, που μ' έκανε να σκέφτομαι πόσο βαθιές έμεναν οι υπόγειες ρίζες που τον δέναν με τους προγόνους του από τα χωριά του Ολύμπου. Κι εκεί πέρα ζούσε διαβάζοντας, μελετώντας, δουλεύοντας, γιατί ποτέ δεν σταμάταγε να δουλεύει· την ίδια στιγμή καλλιεργούσε, έπλαθε, διαμόρφωνε τον χώρο όπου ζούσε και σ' έκανε να καταλαβαίνεις πως αυτό που έφτιαχνε, ήταν κάτι που γινόταν σ' όλα τα επίπεδα – στο γραπτό λόγο, στην ομιλία, στην κοινωνική παρουσία, αλλά και στην ίδια τη φύση. Κι έτσι, με την ίδια αγάπη και την ίδια δημιουργικότητα που μπορούσε να φτιάξει ένα βιβλίο, να γράψει ένα κείμενο, να μεταφράσει κάποιον άλλο συγγραφέα· έτσι καλλιεργούσε τα φυτά, μεγάλωνε τα δέντρα και πρόσφερε στους φίλους του τους καρπούς των δένδρων εκείνων που τα είχε μεγαλώσει, όχι για τον εαυτό του, αλλά πάντα για τους άλλους.

Τίτος Πατρίκιος

Τρία προφητικά κείμενα για τα ΜΜΕ

ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΖΑΝΝΑ

Η εβδομάδα του ελληνικού κινηματογράφου. *Επιθεώρηση Τέχνης*. Αρ. 104, Αύγουστος 1963.

Απάντηση σε έρευνα του Β. Α. Ραφαηλίδη. Δημοσιεύτηκε μαζί με τις απαντήσεις των Αντώνη Μοσχοβάκη, Γιάννη Μπακογιαννόπουλου, Μάριου Πλωρίτη, Γ. Π. Σαββίδη και Κ. Σκαλιόρα. Η έρευνα είχε τρεις άξονες: — Χρησιμότητα του Φεστιβάλ, συμβολή του στην ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου. – Τα βραβεία, οικονομικά έπαθλα, σκοπιμότητά τους. – Οργάνωση, κριτική επιτροπή.

Δεν νομίζω ότι μπορεί να αμφισβητήσει κανείς σοβαρά τη σημασία και τη χρησιμότητα της Εβδομάδος Ελληνικού Κινηματογράφου (ή «Φεστιβάλ») Θεσσαλονίκης. Είναι για την ώρα η μόνη ευκαιρία που προσφέρεται για να συζητηθούν, να συγκριθούν και να κριθούν οι επιδόσεις του Ελληνικού Κινηματογράφου. Το Φεστιβάλ τονώνει το ενδιαφέρον για τον καλό ελληνικό κινηματογράφο και γίνεται αφορμή για επαφές που μπορούν να έχουν ευχάριστη συνέχεια (ο Τάκης Κανελλόπουλος νομίζω ότι χρωστάει την δυνατότητα που του δόθηκε να σκηνοθετήσει ταινία μεγάλου μήκους στη θριαμβευτική υποδοχή που γνώρισε ο «Μακεδονικός Γάμος» στη Θεσσαλονίκη και όχι στην εμπορική επιτυχία της ίδιας αυτής ταινίας και της «Θάσου», που δυστυχώς δεν ήταν πολύ σημαντική).

Πέρα απ' το τι πρόσφερε ως σήμερα ο θεσμός αυτός είναι πολύ πιο σημαντικό το τι μπορεί να προσφέρει μελλοντικά. Εκτός από στίβος καλλιτεχνικός, το Φεστιβάλ, τοποθετημένο στα πλαίσια της εμπορικής δραστηριότητας της Δ.Ε.Θ., μπορεί και πρέπει να αποτελέσει μια «αγορά», μια διεθνή αγορά για τον ελληνικό κινηματογράφο. Η συμμετοχή ξένων ταινιών – που δεν θα συναγωνίζονται, για την ώρα τουλάχιστον, τις ελληνικές – πρέπει να τονωθεί και να κληθούν και ξένοι οικονομικοί παράγοντες που θα ενδιαφερθούν α) να πουλήσουν ταινίες της παραγωγής τους, β) ν' αγοράσουν ελληνικές ταινίες, γ) να έρθουν σε επαφή με Έλληνες τεχνικούς, ηθοποιούς και παραγωγούς με τους οποίους θα μπορέσουν να συνεργαστούν στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό.

Ως τώρα οι ξένες ταινίες που προβάλλονται στη Θεσσαλονίκη είναι ταινίες που έχουν κιόλας πουληθεί στην ελληνική αγορά και που η δημόσια προβολή τους θα πραγματοποιηθεί λίγο αργότερα. Η λύση αυτή είναι η πιο εύκολη και οικονομική (αποφεύγονται έξοδα μεταφοράς, μετάφρασης και εκτύπωσης υποτίτλων κτλ.), θα πρέπει όμως να κληθούν και ταινίες που κινδυνεύουν να μην περάσουν ποτέ τα ελληνικά σύνορα και που ίσως μπορέσουν με την προβολή και διαφήμιση του Φεστιβάλ να πουληθούν στην Ελλάδα. Τότε θα αποκτήσει και μεγαλύτερη πρακτική σημασία η τιμητική διάκριση που δίνεται στις ξένες ταινίες.

Τα οικονομικά βραβεία βοηθούν σήμερα αισθητά τους Έλληνες καλλιτέχνες και τεχνικούς. Ιδιαίτερη σημασία έχει η οικονομική αυτή ενίσχυση για τις ταινίες μικρού μήκους.

Αυτό πάντως που πρέπει να γίνει συνείδηση στους παραγωγούς μας είναι πως το Φεστιβάλ μπορεί να τους βοηθήσει, αρκεί να το πλησιάσουν με κατανόηση και όχι με απαιτήσεις για την οπωσδήποτε βράβευση της ταινίας τους. Ακόμα και η πρόκριση μιας ταινίας για τη Θεσσαλονίκη είναι μια επιβράβευση. Πέρ' απ' αυτό, και ανεξάρτητα από την τελική δίκαιη ή άδικη απόφαση της κριτικής επιτροπής, ο κάθε παραγωγός μπορεί να βοηθήσει τη διαφημιστική προβολή της ταινίας του (πράγμα που σπάνια έγινε αποτελεσματικά ως σήμερα).

Η όλη αξιοποίηση του Φεστιβάλ δεν θα μπορέσει να πραγματοποιηθεί προοδευτικά και θετικά αν δεν τεθεί όλος ο θεσμός κάτω από μια υπεύθυνη και ανεξάρτητη διοίκηση που θα βρίσκεται σε απόλυτη και στενή συνεργασία με την Δ.Ε.Θ. και τις αρμόδιες υπηρεσίες του Υπουργείου Βιομηχανίας, χωρίς όμως να δεσμεύεται από το βραχνά της γραφειοκρατίας. Μπορεί και πρέπει να ζητηθεί η συμπαράσταση και άλλων οργανισμών, όπως του Ε.Ο.Τ. (που αγνοεί τελείως το Φεστιβάλ), έτσι ώστε τα οικονομικά βάρη να μην πέφτουν μόνο πάνω στη Δ.Ε.Θ. Εντατική εργασία δώδεκα μήνες το χρόνο είναι απαραίτητη για να σταθεί και να αναπτυχθεί το Φεστιβάλ. Θα μπορεί τότε να αντιμετωπισθεί υπεύθυνα η καλύτερη αξιοποίηση των προβολών και η πλαισίωσή τους με προγράμματα καλλιτεχνικά και εκπαιδευτικά (αναδρομές σε παλιές κλασικές ταινίες κτλ.). Ίσως τότε να είναι σκόπιμη και η παράταση της διάρκειας του Φεστιβάλ και μετά το τέλος της Δ.Ε.Θ., έτσι ώστε την πρώτη βδομάδα να παίζονται οι ξένες και τη δεύτερη οι ελληνικές ταινίες. Θα πρέπει ακόμη να προβλέπεται η συμμετοχή ξένων χωρών που δεν συμμετέχουν στη Δ.Ε.Θ. (σκέπτομαι πρόχειρα τη Σουηδία, την Ιαπωνία, τις Ινδίες, τις χώρες της Νότιας Αμερικής, που δεν συμμετέχουν συνήθως στη Δ.Ε.Θ. και που οι καλύτερές τους ταινίες λείπουν από τις ελληνικές οθόνες). Στα σημεία αυτά όπως και σε άλλα ίσως χρειαστεί τροποποίηση άρθρων του νόμου κινηματογραφίας και του σχετικού κανονισμού για να μπορέσει η οργάνωση της όλης εκδήλωσης να πραγματοποιηθεί απρόσκοπτα.

Η οργάνωση του Φεστιβάλ δεν είναι ακόμα ικανοποιητική. Κάθε χρόνο η κατάσταση βελτιώνεται κάπως. Πέρσι όμως, με την καθυστερημένη και γραφειοκρατική παρέμβαση του Υπουργείου (που όρισε κριτική και προκριματική επιτροπή με 15 μέλη), λίγο έλειψε να διαλυθεί το Φεστιβάλ ολότελα. Φέτος μπήκε μια πιο σωστή βάση με το διαχωρισμό της κριτικής από την προκριματική επιτροπή και τον περιορισμό τους σε εννέα μέλη. Υπάρχουν όμως ακόμα πολλά που πρέπει να γίνουν: οργάνωση γραμματείας, γραφείο τύπου, καλύτερη διαφήμιση στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και πολλά

άλλα. Όμως γι' αυτά όλα, όπως το σημειώσαμε πιο πάνω, χρειάζεται εντατική προεργασία από ένα υπεύθυνο όργανο.

Τηλεόραση: μέσο ενημέρωσης αλλά και εκπολιτισμού. Εφημερίδα *Το Βήμα της Βορείου Ελλάδος*, 2 Μαρτίου 1966. Απάντηση σε τρία ερωτήματα του Δημ. Καΐση: 1. Η τηλεόραση σαν πολιτιστικός παράγων. Θεωρείτε την τηλεόραση απλώς μέσο ψυχαγωγίας και ενημερώσεως ή και μέσο εκπολιτισμού; 2. Θεωρείτε ενδεχόμενο να διαπλάσει η τηλεόραση μια ομοιομορφία γούστων στο κοινό; Πιστεύετε μια τέτοια διάπλαση θετική ή αρνητική; 3. Τι επίδραση μπορεί να ασκήσει η τηλεόραση πάνω στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου;

Η τηλεόραση ανήκει στα μέσα της «λαϊκής» ή «μαζικής» επικοινωνίας (Mass Media) που αναπτύχθηκαν ραγδαία στην εποχή μας. Ανήκει πιο συγκεκριμένα στα μέσα επικοινωνίας που βασίζονται στη δύναμη της εικόνας.

Η κυριαρχία της εικόνας, που τη διαπιστώνουμε όχι μόνο στην τηλεόραση, τον κινηματογράφο, τη διαφήμιση και τον τύπο αλλά και σ' ένα πλήθος από πιο «εξευγενισμένες» εκδηλώσεις, έχει φέρει μια ριζική αλλαγή στη ζωή μας. Μια αλλαγή ίσως το ίδιο σημαντική μ' αυτή που έφερε η ανακάλυψη της τυπογραφίας: ύστερα από την αποτύπωση και την αναπαραγωγή της γραφής, η αποτύπωση και η αναπαραγωγή της εικόνας και, σχεδόν παράλληλα, η αποτύπωση και η αναπαραγωγή του ήχου (ραδιόφωνο, δίσκοι, ήχος του κινηματογράφου και της τηλεόρασης).

Η τηλεόραση ως μέσο επικοινωνίας έχει αναλογίες και σχέσεις με τον κινηματογράφο και τη ραδιοφωνία. Όπως το ραδιόφωνο, η τηλεόραση έρχεται μέσα στο σπίτι, στην οικογενειακή απομόνωση, χωρίς διακρίσεις ηλικίας και συνήθως χωρίς διακοπές στην εκπομπή του τηλεοπτικού θεάματος. Δεν «πάμε» στην τηλεόραση όπως «πάμε» στο θέατρο ή στον κινηματογράφο. Η τηλεόραση έρχεται σε μας και συνήθως υποκύπτουμε εύκολα στην έλξη της αδιάκοπης παρέλασης των εικόνων. (Για να δώσουμε κάποιο μέγεθος στις παρατηρήσεις αυτές αρκεί να σημειωθεί πως το 1963 στην Αγγλία το 86% του πληθυσμού διάθετε συσκευές τηλεόρασης και κάθε παιδί έβλεπε περίπου 2 ώρες τηλεόραση την ημέρα.)

Τα γενικά αυτά χαρακτηριστικά και το μέγεθος της ανταπόκρισης που συναντάει η τηλεόραση σε όλες τις κοινωνικές τάξεις είναι φυσικό να οδηγούν σε μια ομοιομορφία, ακόμη και σε μια ισοπέδωση στο περιεχόμενο του τηλεοπτικού προγράμματος, πιο έντονη κι από την ισοπέδωση που διακρίνουμε στον εμπορικό κινηματογράφο. Μήπως αυτό σημαίνει πως τελικά η τηλεόραση θα έχει μόνο βλαβερές επιπτώσεις ανάμεσα στις οποίες (και διόλου η πιο σημαντική) θα είναι και η ομοιομορφία του γούστου (τούτο φυσικά με τη μάλλον λογική προϋπόθεση πως η ομοιομορφία σημαίνει χαμηλό ποιοτικό επίπεδο); Δεν το πιστεύω. Γιατί αυτή η τάση ομοιόμορφης διαμόρφωσης του μεγάλου κοινού δεν είναι ξεχωριστό γνώρισμα της τηλεόρασης. Είναι συνυφασμένη με τη δημοκρατικοποίηση της παιδείας και της τέχνης, με τη διάθεση περισσότερου χρόνου στον εργαζόμενο για ελεύθερη επιμόρφωση και απασχόληση. Είναι μαζί το κέρδος και το τίμημα της δημοκρατικοποίησης της πολιτικής, της οικονομικής αλλά και της καθημερινής μας ζωής.

Έχει αποδειχτεί πως όταν τα μέσα της λαϊκής επικοινωνίας γλιτώσουν από τον κίνδυνο της υποταγής σε δυνάμεις ολοκληρωτισμού (κι αυτές δεν είναι απαραίτητα μόνο πολιτικές και οικονομικές) και λειτουργήσουν σε πλαίσια ελεύθερα αλλά όχι ασύδοτα, με συναίσθηση της κοινωνικής τους αποστολής και όχι μοναδικό σκοπό το οικονομικό όφελος, τότε αναπτύσσονται οι αντίρροπες δυνάμεις και τάσεις που τείνουν να εξυψώσουν το γενικό επίπεδο και αξιοποιούν τα μέσα λαϊκής επικοινωνίας ως μέσα διαπαιδαγώγησης και εκπολιτισμού.

Βέβαια σχηματοποιώ, και φυσικά το πρόβλημα δεν βρίσκει εύκολα τη λύση του, την επιθυμητή ισορροπία. Όμως και η δημοκρατία δεν είναι «εύκολη» Κι έτσι σε τελευταία ανάλυση γυρίζουμε πίσω στο πρόβλημα της παιδείας, το πιο βασικό ίσως από όλα τα προβλήματα της σύγχρονης δημοκρατίας. Η τηλεόραση μπορεί να βοηθήσει τη διαπαιδαγώγηση του μεγάλου κοινού, μπορεί να εξυπηρετήσει τη δημοκρατική παιδεία. Όμως για να το κατορθώσει αυτό χρειάζεται και το κοινό μια ειδική «τηλεοπτική» διαπαιδαγώγηση και μια γενικότερη διαπαιδαγώγηση για να αντιμετωπίσει και να αξιοποιήσει τα μέσα λαϊκής επικοινωνίας που το περικυκλώνουν. Το κοινό, και κυρίως οι νέοι, πρέπει να μάθουν πώς λειτουργούν και σε τι αποβλέπουν ο τύπος, η διαφήμιση, ο κινηματογράφος, το ραδιόφωνο, η τηλεόραση. Όταν το κοινό θα μπορεί να παρακολουθεί τις εικόνες που του προσφέρονται με διακριτικό μάτι, με προσεκτικό αυτί, τότε θα είναι δυνατή η αξιοποίηση των μέσων της λαϊκής επικοινωνίας, τότε θα γίνουν δυνατές και οι «διαφοροποιήσεις» που θα αντισταθμίζουν την ισοπέδωση και την ομοιομορφία.

Όμως η τηλεόραση είναι και τέχνη, ακριβώς όπως ο κινηματογράφος. Τέχνη δύσκολη και πολυδάπανη. Πρέπει κι αυτήν να την καλλιεργήσει κανείς, παρά τις δυσκολίες που δημιουργούνται γύρω της. Με τον κινηματογράφο μπορεί να αναπτυχθεί παράλληλα – πέρασε, νομίζω, η εποχή του φανατικού ανταγωνισμού, παρ' όλο που σε πολλές χώρες η τηλεόραση ζημίωσε τον κινηματογράφο οικονομικά.

Στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου μπορεί να έχει θετικές επιπτώσεις – κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις – στη δημιουργία ενός πεδίου μελέτης και έρευνας για τους ανθρώπους που θα χρησιμοποιήσουν την τεχνική της τηλεόρασης και θα μπορέσουν να την προσαρμόσουν στις απαιτήσεις του πιο ζωντανού και σύγχρονου κινηματογράφου. Ξεχωριστή ώθηση μπορεί να δώσει η τηλεόραση στον επιστημονικό κινηματογράφο και στο ντοκυμανταίρ. Μπορεί ακόμα να υποβοηθήσει την κινηματογραφική διαπαιδαγώγηση του κοινού, να δημιουργήσει έτσι ένα καινούργιο κοινό. Μπορεί να γίνει η τηλεόραση ένας συναγωνιστής του κινηματογράφου στην ποιότητα του θεάματος. Και τον συναγωνισμόν αυτό θα πρέπει να τον αντιμετωπίσει ο ελληνικός κινηματογράφος πριν μεταβληθεί σε συναγωνισμό με οικονομικές επιπτώσεις. Όμως και τούτες οι πολύ γενικές παρατηρήσεις χρειάζονται διερεύνηση.

Τώρα, το αν η σημερινή κατάσταση στην ελληνική ραδιοφωνία και τον ελληνικό κινηματογράφο – με την παρέμβαση ή την έλλειψη της παρέμβασης του κράτους – δημιουργεί ευχάριστες προϋποθέσεις και προοπτικές για την τηλεόραση που τώρα γεννιέται, είναι ένα άλλο ερώτημα που ευτυχώς δεν μου θέσατε...

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης – Επιτεύξεις και προοπτικές. Περιοδικό *Ελληνικός Κινηματογράφος*, τεύχος 2, Δεκέμβριος 1966. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος* εκδόθηκε το 1965 και πρόλαβε να δημοσιεύσει 5 τεύχη (το ένα ήταν διπλό). Το τελευταίο του τεύχος κυκλοφόρησε την παραμονή της 21ης Απριλίου 1967. Η δικτατορία σκόρπισε τα μέλη της συντακτικής ομάδας, που την αποτελούσαν οι Φώτης Αλεξίου (=Αλέξης Γρίβας), Παύλος Ζάννας, Διαμάντης Λεβεντάκος, Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Βασίλης Ραφαηλίδης και Κωστής Σκαλιόρας.

Το άρθρο αναφέρεται ειδικά στο Πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης που πραγματοποιήθηκε το 1966, μία εβδομάδα πριν από το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Η δικτατορία ματαίωσε τη συνέχισή του.

Κάθε καινούργιο κινηματογραφικό φεστιβάλ πρέπει για να δικαιολογεί την ύπαρξή του, να ανταποκρίνεται σε ορισμένες πραγματικές ανάγκες, που ορίζονται από τις υπάρχουσες οικονομικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές καταστάσεις, και να γεμίζει έτσι με την παρουσία του ένα κενό. Τούτο είναι ιδιαίτερα σημαντικό τη στιγμή που υπάρχει ένας πληθωρισμός από φεστιβάλ κι ένας συναγωνισμός που οδηγεί πολλές παρόμοιες εκδηλώσεις σε κρίση ή και στην εξαφάνιση.

Το μέχρι τώρα καθιερωμένο Ελληνικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης δεν αντιμετώπιζε τέτοια προβλήματα, ή καλύτερα τα προβλήματά του έβρισκαν τη λύση τους αυτόματα: ο τοπικός – εθνικός – περιορισμός ήταν μαζί η δύναμη και η αδυναμία της εκδήλωσης, γιατί της έδινε ένα χαρακτήρα μοναδικό αλλά ταυτόχρονα περιόριζε το ενδιαφέρον της. Ήταν μια εκδήλωση κλειστή.

Το πρώτο ρήγμα στο φράκτη της αδιαφορίας – στο διεθνές επίπεδο – πραγματοποιήθηκε πέρσι όταν δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά άρθρα για το ελληνικό φεστιβάλ σε υπεύθυνα ξένα περιοδικά και εφημερίδες. Η ξένη κριτική ήρθε τότε, σε γενικές γραμμές, σε αντίθεση με τη ντόπια και τόνισε την αξία της ταινίας του Άδωνη Κύρου «Μπλόκο», που τελικά έγινε δεκτή στη Διεθνή Εβδομάδα Κριτικής στις Κάννες – είναι η πρώτη φορά που η επιτροπή επιλογής, που αποτελείται μόνο από κριτικούς, διάλεξε μια ελληνική ταινία – και στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο.

Αυτή η επαφή του ελληνικού κινηματογράφου με τον έξω κόσμο, που μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσα από το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, παίρνει τώρα, με την καθιέρωση και του Διεθνούς Φεστιβάλ, άλλες διαστάσεις και άλλες προοπτικές στο επίπεδο της κινηματογραφικής κριτικής, αλλά και της παραγωγής, της εκμετάλλευσης, της σκηνοθεσίας, της κινηματογραφικής δραστηριότητας γενικά.

Γι' αυτούς ακριβώς τους λόγους ο διαχωρισμός – ο απαραίτητος – ανάμεσα στο «Ελληνικό» και το «Διεθνές» φεστιβάλ δεν σημαίνει καθόλου μια τέλεια απομόνωση της κάθε εκδήλωσης. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μπορεί να σταθεί και να καρποφορήσει μόνο με την παράλληλη ανάπτυξη, αλληλοεπίδραση και αλληλοβοήθεια των δύο εκδηλώσεων που το αποτελούν. Γιατί μόνο έτσι θα πραγματοποιηθεί ένας βασικός στόχος του «ελληνικού» φεστιβάλ: η προβολή του ελληνικού κινηματογράφου στο εξωτερικό, η δημιουργία μιας αγοράς και μιας ζωντανής προθήκης. Μόνο έτσι άλλωστε θα υπάρξει κι ένα διπλό ενδιαφέρον για τους ξένους παραγωγούς και κινηματογραφιστές που θα μπορούν να δείξουν την «πραγμάτεια» τους, να γνωρίσουν τη δικιά

μας και να συζητήσουν το ενδεχόμενο κάθε είδους μελλοντικής ανταλλαγής ή συνεργασίας. Κι άλλωστε, αν πουληθούν στην ελληνική αγορά περισσότερες καλές ξένες ταινίες, κι ανέβει έτσι η ποιοτική στάθμη με ανάλογη επίπτωση πάνω στην ανταπόκριση του κοινού – και είναι πολύ ενθαρρυντικό το γεγονός ότι ταινίες που την εκμετάλλευσή τους θεωρούσαμε «δύσκολη» ή και «αδύνατη» γνωρίζουν σήμερα σοβαρή εμπορική επιτυχία –, τούτο θα έχει ως επακόλουθο – ίσως όχι άμεσο αλλά πάντως σίγουρο – την ανύψωση της στάθμης της ελληνικής παραγωγής. Πρέπει να πάψουμε να γυρίζουμε ταινίες κλεισμένοι σ' ένα πύργο αδιάφορης απομόνωσης – όχι για να καταλήξουμε σε απρόσωπες ξένες εμπορικές συμπαραγωγές, αλλά αντίθετα για να τολμήσουμε να βρούμε μια θέση στο διεθνή χώρο κοντά στις άλλες μικρές ή καινούργιες εθνικές παραγωγές που, μέσ' από τις ιδιοτυπίες τους, ξεχωρίζουν γιατί αναπνέουν τον αέρα του νέου, του ζωντανού κινηματογράφου.

Πιστεύω πως έχει δίκιο ο Gideon Bachmann όταν τονίζει[1] τη σημασία του νέου κινηματογράφου σαν φαινόμενο διεθνές κι όταν θεωρεί απαραίτητη την ύπαρξη των φεστιβάλ που θα προωθούν αυτόν ακριβώς τον κινηματογράφο, χωρίς τη δεσμευτική, πολύ συχνά, κυριαρχία της Διεθνούς Ομοσπονδίας Παραγωγών, της FIAPF. Αν η φετινή εκδήλωση ξεκίνησε χωρίς την «έγκριση» της Διεθνούς Ομοσπονδίας, τούτο δεν έγινε χωρίς φόβους για την τελική έκβαση της απόπειρας. Τώρα, εκ των υστέρων, μας κολακεύει πολύ η ιδέα ότι το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αναφέρεται ενθουσιαστικά κοντά στα Φεστιβάλ του Πέζαρο ή του Μπέργκαμο – και ξέρω πως το άρθρο του Bachmann δεν γράφτηκε για τοπική κατανάλωση ή σαν τυπική φιλοφρόνηση. Όμως αναλογίζομαι και τις ευθύνες για το μέλλον: την ανάγκη να προσαρμοστούν οι ξένες αυτές τάσεις και απαιτήσεις στις ανάγκες ελληνικής κινηματογραφίας και της τοπικής αγοράς, την ανάγκη το φεστιβάλ αυτό ν' αποκτήσει κάποια ιδιοτυπία διεθνώς, χωρίς όμως να πάψει να εξυπηρετεί πρώτιστα τις τοπικές ανάγκες και συνθήκες παραγωγής και εκμετάλλευσης – και να αποβλέπει στη βελτίωσή τους.

Στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της «πολιτικής» ενός φεστιβάλ σημαντικό ρόλο παίζουν οι κριτικές επιτροπές που πάνω στις αποφάσεις τους ελάχιστη συχνά επίδραση μπορούν να έχουν οι επιθυμίες των οργανωτών. Το ιδανικό βέβαια θα ήταν οι βραβεύσεις να συμβαδίζουν με τη γενική γραμμή που χαράζει το φεστιβάλ. Αν για τη βράβευση του Διεθνούς Φεστιβάλ δεν ακούστηκαν σοβαρές επικρίσεις δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για τη βράβευση του Ελληνικού. Είναι βέβαια γνωστό πως πολύ σπάνια οι κριτικές επιτροπές μοιράζουν τα βραβεία όπου πρέπει και συχνά αντιμετωπίζουν την οργή του κοινού και της κριτικής – βλέπε και το καταπληκτικό πανδαιμόνιο στις Κάννες φέτος. Κι όμως, τα φεστιβάλ συνεχίζουν το δρόμο τους.

Η φετινή κριτική επιτροπή – τούτη είναι μια προσωπική κρίση – όπως και η περσινή, όπως και παλαιότερες σε ορισμένα βραβεία, ατύχησε. Μια διαφορετική, πιο θαρραλέα κρίση θα συντελούσε αποφασιστικά στην προώθηση του όλου φεστιβάλ στο διεθνή χώρο – γιατί από 'δω και μπρος κάθε βράβευση παύει πια να είναι μια οικογενειακή, ελληνική υπόθεση. Πέρσι με το «Μπλόκο» και ορισμένες ταινίες μικρού μήκους, φέτος με το «Πρόσωπο με πρόσωπο» και το «Τζίμης ο τίγρης», ο αέρας του νέου κινηματογράφου φύσηξε πάνω στη συμβατικά «εμπορική» παραγωγή και στη λαμπικαρισμένη αυταρέσκεια μιας ορισμένης «πρωτοπορίας». Κι αυτόν τον αέρα τον χρειάζεται ο κινηματογράφος μας, τον χρειάζεται και το φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης.

Όμως τελικά και ανεξάρτητα από τη βράβευση, η επιτυχία της ελληνικής εκδήλωσης

θα είναι κάθε χρόνο ανάλογη με τη γενική στάθμη της παραγωγής της χρονιάς. Το θέμα της επιλογής των ελληνικών ταινιών δεν δημιούργησε ως τώρα προβλήματα: αντιρρήσεις για την πρόκριση διατύπωσαν ουσιαστικά μόνο όσοι θεώρησαν πως αδικήθηκαν οι ταινίες τους.

Το πρόβλημα της επιλογής έχει μια άλλη βαρύτητα και σημασία στη διεθνή αναμέτρηση. Είναι ανάγκη να συνταιριασθούν συχνά αντιφατικές απαιτήσεις και επιθυμίες. Η αναζήτηση της ποιότητας δεν ταυτίζεται πάντα με την ανακάλυψη και την παρουσίαση μιας άγνωστης ή παραγνωρισμένης εθνικής παραγωγής, ενός νέου σκηνοθέτη. Και υπάρχουν συχνά σκοπιμότητες που δεν μπορεί ν' αγνοήσει κανείς χωρίς να βλάψει ουσιαστικά έναν απώτερο και πολύ πιο θετικό σκοπό.

Η ειδίκευση είναι απαραίτητη, θα πρέπει όμως να πραγματοποιηθεί σταδιακά, με ανταπόκριση πάνω στις εμπορικές συνθήκες που δεν έχει κανείς δικαίωμα να παραγνωρίσει. Θα πρέπει ίσως να γίνει κάποιος διαχωρισμός με ειδικές προβολές που θα έχουν ένα συγκεκριμένο στόχο.

Είναι ακόμα απαραίτητο να ενισχυθούν οι ιστορικές αναδρομές, οι συναντήσεις και συζητήσεις πάνω σε θέματα που απασχολούν τους κριτικούς και τους εργάτες του κινηματογράφου. Το πρόβλημα της κινηματογραφικής παιδείας είναι τόσο σημαντικό για τον τόπο μας – παιδεία που την χρειάζονται τόσο το κοινό όσο και πολλοί από τους λεγόμενους ειδικούς –, που το φεστιβάλ πρέπει και μπορεί να παίξει αποφασιστικό ρόλο στον τομέα αυτό με τη συμπαράσταση των πιο σοβαρών και υπεύθυνων κριτικών του κινηματογράφου. Παράλληλα είναι απαραίτητο να μελετηθούν τα προβλήματα – αισθητικά, κοινωνιολογικά, οικονομικά – της ελληνικής παραγωγής, να δημιουργηθεί ένα αρχείο με στοιχεία που θα βρίσκονται στη διάθεση των ξένων και των ντόπιων ιστορικών και κριτικών.

Το παραπάνω διάγραμμα δεν είναι φυσικά περιοριστικό. Το φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης μπορεί να γίνει ένας πολύ σημαντικός χώρος καλλιτεχνικός προβολής και αναμέτρησης εμπορικών πράξεων και συναλλαγών, μελέτης και έρευνας.

Σημείωση

1. Σε άρθρο που δημοσίευσε το *Βήμα* στις 25.9.1966.

Μ' έρωτα και με ταπεινοσύνη

ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΖΑΝΝΑ

Εκτενές απόσπασμα από το προλογικό σημείωμά του για τη συλλογή κειμένων «Πετροκαλαμήθρες», εκδ. Διάττων, 1990.

Όταν αποφασίζεις να συγκεντρώσεις σε τόμο παλιά σου, σκόρπια, δημοσιευμένα ή αδημοσίευτα κείμενα, δεν μπορείς ποτέ να προβλέψεις (κι ας ονειρευόσουν ένα τέτοιο βιβλίο από χρόνια) τι σε περιμένει. Δεν είναι η φροντίδα να βρεθούν τα κείμενα, να γίνει η επιλογή, ο έλεγχος και η συμπλήρωσή τους όπου είναι απαραίτητο, και να προστεθούν κάποιες υποσημειώσεις. Είναι – κυρίως – η ουσιαστική αλλά και αναπόφευκτη αναδρομή στο παρελθόν· η καινούργια σχέση που δημιουργείται με τα περασμένα χρόνια, με την άλλη σου ζωή. Επιστρέφεις εκεί πίσω, στα παλιά, βλέπεις τα κείμενά σου και μέσα από τα κείμενά σου βλέπεις τον εαυτό σου όπως ήταν τότε, με άλλο πρόσωπο, αλλά και με άλλα πρόσωπα και καταστάσεις γύρω σου. Ξαναβρίσκεις – μέσα στα ίδια σου τα κείμενα ή σε συσχετισμό με αυτά – τις καταστάσεις και τα πρόσωπα που σε διαμόρφωσαν, που σε έκαναν αυτό που είσαι τώρα. Και τα κείμενα, καθώς τα τοποθετείς στη χρονολογική τους τάξη και σειρά, διαρθρώνουν τελικά ένα είδος πορείας, ένα είδος αυτοβιογραφίας.

Γιατί τα κείμενα που συγκέντρωσα εδώ καλύπτουν σχεδόν τριάντα χρόνια. Είναι μια επιλογή, επιλογή που δεν περιορίστηκε σε ένα είδος ή σε ένα θέμα, αλλά που αντίθετα υπογραμμίζει αυτή την αυτοβιογραφική πορεία. Και τη διαπίστωση πως τα κείμενα έχουν την ηλικία τους – πως γέρασαν και πως καμία χειρουργική επέμβαση δεν μπορεί να τα ανανεώσει ή να τα αναπαλαιώσει. Γι' αυτό, άλλωστε, δημοσιεύονται αυτούσια – με μόνο τις απαραίτητες τυπογραφικές, ορθογραφικές και άλλες μικροδιορθώσεις.

Τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα δεν μπορεί – και δεν θέλει – να τον αποβάλει αυτό το βιλίο. Τη χρονολογική σειρά των κειμένων, το πέρασμα των ετών, τη διαμόρφωση του ίδιου του βιβλίου, τη σημαδεύουν ορισμένες φανερές ή κρυφές παρουσίες. Πρόσω-

πα που προβάλλουν έντονα ή διακριτικά μέσα στα ίδια τα κείμενα. Πρόσωπα που, άλλοτε πάλι, η απουσία τους είναι, για μένα, η πιο φανερή τους παρουσία σε ορισμένα κείμενα που δίχως αυτά δεν θα είχαν γραφεί ποτέ ή δεν θα είχαν γραφεί έτσι.

Ύστερα από τις πανεπιστημιακές μου σπουδές γύρισα στον τόπο μου, στη Θεσσαλονίκη. Είχα την τύχη να βρεθώ κοντά στον Λίνο Πολίτη και τις δραστηριότητες της «Τέχνης». Ο Λίνος Πολίτης μου πρόσφερε απλόχερα τη φιλία του· αλλά εκτός από φίλο τον θεωρούσα δάσκαλο – όχι μόνο στις γνώσεις αλλά και στη στάση του, στο σπάνιο ήθος –, που μου δίδαξε, με τον απλό του τρόπο, και δίχως να θέλει να διδάσκει, πολλά. Ίσως, άθελά του, να με έπεισε πως εκτός από το δρόμο της επιστήμης του δικαίου (που λόγοι οικογενειακοί, κυρίως, με έκαναν να εγκαταλείψω) υπήρχαν κι άλλοι δρόμοι ανοιχτοί και που μου ταίριαζαν καλύτερα.

Κοντά στον Λίνο Πολίτη γνώρισα και συνδέθηκα φιλικά και με άλλους που ανήκαν στην παρέα της «Τέχνης», στους οποίους τα κείμενα που γράφονταν την εποχή εκείνη χρωστάνε πολλά: την Όλη και τον Μανόλη Ανδρόνικο, τη Μίκα και τον Δημήτρη Φατούρο.

Είναι ίσως σκόπιμο να θυμίσω εδώ πως από τη μελέτη και την προώθηση συγκεκριμένων προτάσεων που είχε διατυπώσει η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» (παράλληλα με την πλούσια καλλιτεχνική και πολιτισμική της δράση) προήλθε όχι μόνο το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης αλλά και η Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και, αργότερα, η Σχολή Καλών Τεχνών.

Δύο ξένοι φίλοι έπαιξαν την εποχή εκείνη σημαντικό ρόλο στη ζωή μου: ο Henri Ehret (ήταν ο πρώτος που μου εμπιστεύτηκε μια δημόσια διάλεξη κι εκείνος με έσπρωξε να αναλάβω την Κινηματογραφική Λέσχη της «Τέχνης») και ο Jean Roudaut, στον οποίο οφείλω πολλά «ανοίγματα» σε συγγραφείς και σε κείμενα που από τότε με συνοδεύουν.

Η γνωριμία μου με την Ανθή και τον Δημήτρη Μαρωνίτη, τη Νόρα και τον Μανόλη Αναγνωστάκη αρχίζει τότε, αλλά τη ζεστασιά της φιλίας τους και την ψυχική τους συμπαράσταση την ένιωσα πολύ πιο έντονη στα δίσεκτα χρόνια που ακολούθησαν.

Στη Θεσσαλονίκη βρέθηκαν πολύ συχνά κοντά μας, στην αρχή σποραδικά και ύστερα μόνιμα, η Λένα και ο Γιώργος Σαββίδης. Τους οφείλω τη γνωριμία μου με τον Στρατή Τσίρκα, τον Τάκη Σινόπουλο αλλά και τις πιο συχνές επισκέψεις και συναντήσεις με τη Μαρώ και τον Γιώργο Σεφέρη. Από τα χρόνια της Θεσσαλονίκης και ως το θάνατό του, στα χρόνια της δικτατορίας, ο Σεφέρης με το δικό του λιγομίλητο αλλά πάντα ουσιαστικό τρόπο ήταν, για μένα, στήριγμα μαζί κι ελπίδα.

Στα χρόνια της φυλακής έγινα ένας από τους «έξι της Θεσσαλονίκης». Η αδελφική μου σχέση με τους πέντε – Στέλιος Νέστωρ, Γιώργος Σιπητάνος, Σωτήρης Δέδες, Αργύρης Μαλτσίδης και Κώστας Πύρζας – μπορεί να μη διαφαίνεται στα κείμενα της εποχής εκείνης που δημοσιεύονται εδώ, αλλά υπάρχει ανάμεσα στην κάθε γραμμή, ολοζώντανη. Το ίδο και η παρουσία της Λούλας Δέδε, της Άσπας Μαλτσίδη και της αξέχαστης Άλκης Κυριακίδη-Νέστορος – που νιώθω τώρα πόσο δημιουργικός ήταν πάντα ο διάλογος μαζί της και πόσο μου λείπει.

Δεν θα μπορέσω ποτέ να πω το μέγεθος της οφειλής μου στον Στρατή Τσίρκα. Έγινε ο οδηγός μου σε μια πολύ δύσκολη καμπή, που άλλαξε τη ζωή μου.

Την ίδια εποχή, και με τελείως άλλο τρόπο, με βοήθησε να αλλάξω πορεία ο Μιχάλης Γούτος.

Στην Αθήνα, βγαίνοντας από τη φυλακή, βρέθηκα με άλλους φίλους, σε άλλο κύκλο – τον κύκλο της *Συνέχειας:* Αλέκος Αργυρίου, Αλέξανδρος Κοτζιάς, ο Δημήτρης Μαρωνίτης πάλι, και ο Τάκης Σινόπουλος, που με το δικό του πολύ προσωπικό τρόπο σημάδεψε τα χρόνια της γνωριμίας μας.

Στην Αθήνα και ο πιο παλιός μου ίσως φίλος, από τα χρόνια της γερμανικής κατοχής, ο Κωστής Σκαλιόρας, που χωρίς την επιμονή του πολλά από τα κείμενα που δημοσιεύονται εδώ δεν θα είχαν ποτέ γραφεί – και που δυστυχώς δεν θα τολμήσει (από υπερβολική σεμνότητα και ταπεινοφροσύνη) να κάνει το δικό μου τόλμημα: να δημοσιεύσει, δηλαδή, τις πιο σημαντικές σκόρπιες επιφυλλίδες και κριτικές του.

Στην Αθήνα, τέλος, δύο μεταδικτατορικοί φίλοι, η Ρένα και ο Τίτος Πατρίκιος, που μαζί τους με συνδέουν, από τότε, κοινές αντιλήψεις, κοινοί τρόποι σκέψης και ζωής. Κι αν ο τόμος αυτός βλέπει το φως της μέρας είναι γιατί ο Τίτος Πατρίκιος επέμενε.

Υπάρχει και μια άλλη οφειλή, που δεν καταγράφεται, ανείπωτη, σιωπηλή. Μια παρουσία κρυφή για τους άλλους, ολοφάνερη για μένα.

Μποτίλια στο πέλαγο

ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΖΑΝΝΑ

Πρώτη δημοσίευση στο συλλογικό τόμο *Νέα Κείμενα*, Κέδρος, χειμώνας 1971.

Και το κείμενο αυτό οφείλεται στην επιμονή του Στρατή Τσίρκα.

Ύστερα από την τεράστια επιτυχία που είχαν τα *Δεκαοχτώ Κείμενα*, η εκδοτική ομάδα αποφάσισε να συμπεριλάβει στον επόμενο τόμο περισσότερα κείμενα που να προέρχονται από πολιτικούς κρατούμενους και εξόριστους. Έτσι ζητήθηκαν και δημοσιεύτηκαν (ύστερα από τη δημοσίευση διηγήματος του Σπύρου Πλασκοβίτη στα *Δεκαοχτώ*) στους δύο τόμους *Νέα Κείμενα* συνεργασίες των Α. Λεντάκη, Γ. Α. Μαγκάκη, Σπ. Πλασκοβίτη, Γ. Ρίτσου, Στ. Νέστορα κ.ά. Ο Τσίρκας με ειδοποίησε τότε πως θα αναδημοσίευαν, επειδή όλα γίνονταν πολύ βιαστικά, κάποια αποσπάσματα από το «Αναζητώντας...». Διαμαρτυρήθηκα και μήνυσα πως θεωρούσα το κείμενο αυτό τελείως ακατάλληλο για μια έκδοση που έπρεπε να είναι ζωντανή και μαχητική. Υποσχέθηκα, σε πολύ σύντομο διάστημα, ένα άλλο κείμενο. Και το κατασκεύασα με τις σημειώσεις που κρατούσα από διάφορα βιβλία που διάβαζα στη φυλακή. Ήμουν τότε ένας από την ομάδα των «έξι της Θεσσαλονίκης», που είχαμε καταδικαστεί στη δίκη της Δημοκρατικής Άμυνας το Νοέμβριο του 1968. Ο «έβδομος» ήταν ο Δημήτρης Μαρωνίτης και η αφιέρωση απαντούσε στη δικιά του, «Σε έξι φίλους», που είχε βάλει στη μελέτη του «Υπεροψία και μέθη (Ο ποιητής και η ιστορία)», δημοσιευμένη λίγους μήνες πριν στα *Δεκαοχτώ κείμενα*.

Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε γαλλικά στον τόμο *Voix Grecques* (Gallimard, 1973), γερμανικά στον τόμο *Die Exekution des Mythos fand am frühen Morgen statt* (Fischer Taschenbuch Verlag, 1973), και αγγλικά στο περιοδικό *Rackam Literary Studies*, 1974, No 5.

Πρόσθεσα στο τέλος του κειμένου τις αναλυτικές παραπομπές – με όση μπόρεσα ακρίβεια.

Στον έβδομο

Δεν κράτησα ποτέ ημερολόγιο. Τις μέρες που θα είχα ίσως κάτι να σημειώσω – κάτι που το έκρινα σημαντικό: μια πράξη, μια σκέψη, ένα συμβάν – δε βρήκα ποτέ την κατάλληλη στιγμή και την κατάλληλη διάθεση. Κι αν κάποιες φορές έφτασα στο σημείο να πιάσω μολύβι, ήταν κιόλας αργά: η σκέψη μου είχε χάσει την αρχική της ενάργεια – τη μορφή που είχε ντυθεί όταν μου πρωτοφανερώθηκε – κι απόμενε τώρα μόνον ο φόβος μπροστά στο άσπρο χαρτί· μου ήταν αδύνατο να πω αυτό που ήθελα.

Τις μέρες πάλι που το γράψιμο μου φαινόταν πιο εύκολο είχα μόνο τη δυνατότητα να γράψω ένα ημερολόγιο για πράγματα περασμένα. Έπρεπε τότε να κινηθεί η μνήμη για να προσπαθήσει να περισώσει με τη γραφή ό,τι κινδύνευε να χαθεί. Τότε όμως έμπλεκε η τωρινή στιγμή με την περασμένη και την αλλοίωνε. Έπρεπε ν' απομονώσω τη στιγμή της γραφής απ' το κάθε της συναισθηματικό βάρος (το τώρα), για να μπορέσει να κινηθεί ανεπηρέαστη η μνήμη που πάσχιζε να συλλάβει και να φέρει κοντά μου στιγμές περασμένες. Χρειαζόταν μια προσπάθεια κοπιαστική κι επίμονη, μια άσκηση που μου φαινόταν δύσκολη κι ατελέσφορη. Δεν προσπάθησα.

Στο βάθος δεν κρατάει κανείς ημερολόγιο αποκλειστικά για τον εαυτό του: συνειδητά ή ασυνείδητα μιαν επικοινωνία αναζητά μ' έναν τωρινό ή μελλοντικό γνωστό ή άγνωστο αναγνώστη – ή μ' αυτόν τον «άλλο» που θα είναι ο εαυτός του αργότερα.

Μια μορφή ημερολογίου ήταν ίσως τα γράμματα που έγραψα κατά καιρούς. Έγραφα σαν βρισκόμουν μόνος, από μια πιο άμεση και πραγματική ανάγκη επικοινωνίας: για να με διαβάσει όσο δε βρισκόταν κοντά μου (για να χαθεί η απόσταση), κι έτσι όσο έλειπε είχα την αίσθηση πως της έγραφα αλλά και πως έγραφα για μένα. Τα γράμματα κέρδιζαν μιαν ανεξάρτητη ζωή. Τα ταχυδρομούσα κι ήταν σα να είχαν δυο αποδέχτες: τον πραγματικό αλλά και τον εαυτό μου. Ήταν ένας διπλός διάλογος. Λειτουργούσε ένα διπλό κύκλωμα επικοινωνίας. Οι απαντήσεις, πιο αραιές, τροφοδοτούσαν ωστόσο και τη διάθεση να συνεχίσω να γράφω. Γράμματα όμως έγραφα μόνο όταν μας χώριζε μια μεγάλη απόσταση κι όταν ήξερα πως η διάρκεια του χωρισμού ήταν περιορισμένη.

Τώρα είναι διαφορετικά: ένας χωρισμός, μια απόσταση χρονικά απροσδιόριστη. Δυο επισκέψεις το μήνα: μισή ώρα όπου προσπαθείς να στριμώξεις όλη σου τη ζωή. Και δυο γράμματα το μήνα. «Γράφετε ολίγα, ευανάγνωστα και οικογενειακά». Πρέπει να προσέχεις τι γράφεις γιατί κι αυτά ακόμα τα οικογενειακά παρεξηγούνται: «Ποιος είναι ο Αντρέας; Τι σημαίνει Μίνα;» Κι έπειτα, δεν γράφω καθαρά κι ευανάγνωστα. Κάποτε με κάλεσαν να διαβάσω δυνατά ένα μου γράμμα (τα τυπικά: είμαι καλά· είσαι καλά; τα παιδιά; η μητέρα;) γιατί δεν μπορούσαν να «βγάλουν» το γράψιμό μου. Ήταν σα να με γδύναν. Είναι πάλι καλύτερα να διαβάζουν τα γράμματά σου σιωπηλά, όταν δεν είσαι εκεί, σκέφτηκα. Είναι σα να μη το ξέρεις, κάνεις πως το αγνοείς – και στο θυμίζει πάλι το πρώτο γράμμα που θα πάρεις ανοιχτό και με τη σφραγίδα.

Έτσι έλειψε η επικοινωνία.

Η κατάργηση της επικοινωνίας είναι η απαρχή κάθε βιαιότητας... Εκεί που σταματάει ο λόγος αρχίζει το ξύλο, το κάψιμο, το κρέμασμα[1].

Αυτό το είχα μάθει.

Γύρεψα να βρω άλλους τρόπους επικοινωνίας, μια απλή έστω καταγραφή για μια επικοινωνία μελλοντική, όταν θα γινόταν δυνατή. Θέλησα να ξαναβρώ τις λέξεις, ν' αναγκάσω τον εαυτό μου να καταγράψει αναδρομικά κάποιες εμπειρίες. Δεν βρήκα πάλι ούτε τη δύναμη ούτε την ικανότητα. Κι ύστερα η προσωπική μου μαρτυρία μου φάνηκε ασήμαντη. Υπήρχαν γύρω μου εμπειρίες πολύ πιο συγκλονιστικές, πιο τραγικές, κι έσβηναν την προσωπική μου περιπέτεια.

Γύρεψα έναν τρόπο αποτύπωσης που θα μου επέτρεπε ν' αναγνωρίσω αργότερα τον εαυτό μου στην τωρινή κατάσταση· έναν τρόπο που θα μπορούσε να μου δείξει πώς εί-

μαι, αλλά και πώς αλλάζω και πώς βλέπω τον εαυτό μου ν' αλλάζει. Ήθελα αυτή η κατάσταση – αλλά κι αυτή η αλλαγή, αυτή η πορεία – να γίνει αισθητή και σ' άλλους, να φτάσει σαν ένα μήνυμα σε κάποιους γνωστούς ή άγνωστους, αποδέχτες, τώρα ή αργότερα.

Έσκυψα ξανά πάνω στις λέξεις – όχι όμως πια στις λέξεις που δεν μπορούσα να συνθέσω όπως θα 'θελα, αλλά σ' αυτές που σύνθεσαν άλλοι εκφράζοντας πολύ καλύτερα απ' ό,τι θα μπορούσα να εκφράσω εγώ ποτέ, τις ίδιες μου τις σκέψεις. Άρχισε ένας άλλος διάλογος πιο σύνθετος καθώς ξεχώριζα στα βιβλία που έπεφταν στα χέρια μου τις φράσεις εκείνες που μου μιλούσαν και που στέκονταν μπροστά μου σαν καθρέφτες. Ανακάλυπτα το πραγματικό μου πρόσωπο. Οι φράσεις που απομόνωνα (γιατί μου μιλούσαν πολύ πιο ζωντανά από άλλες που τις πλαισίωναν) γίνονταν ένα πέρασμα, ένας ενδιάμεσος κρίκος για μια βαθύτερη, πιο ουσιαστική επικοινωνία. Πριν απ' όλα με τον συγγραφέα: οι λέξεις του αποκτούσαν μια πραγματικότητα, μπορούσαν να γίνουν δικές μου.

Νομίζω πως ένιωσα το πρώτο ξάφνιασμα καθώς ανακάλυψα τυχαία (πόσο τυχαία;) αυτούς τους στίχους:

Όμως σήμερα
ω, συ τόσο χλωμή
επειδή είσαι ο ουρανός μου και ο διπλός καθρέφτης
που πολλαπλασιάζει τους τοίχους και φέρνει
το άπειρο στη φυλακή μου
ακούω το σφύριγμα των σύννεφων
δεν φοβάμαι πια τίποτα και κανένα
μιλάω στα χιόνια του χειμώνα[2].

Είχα βρει το διπλό καθρέφτη, επικοινωνούσα μ' αυτόν που είχε κατορθώσει να εκφράσει, να πει, κάτι που θα 'θελα να μπορούσα να γράψω κι εγώ σ' ένα ημερολόγιο (αν κρατούσα ημερολόγιο), σ' ένα γράμμα (αν ήμουν ελεύθερος να γράφω γράμματα)· επικοινωνούσα με τον άνθρωπο που είχε αλλάξει τον χώρο γύρω μου και τον γέμιζε ζωντανές παρουσίες. Σίγουρα την επαφή αυτή θα την αναζητούσε κι ο συγγραφέας, αφού μια ανάγκη επικοινωνίας είναι η προϋπόθεση και το κίνητρο κάθε γραφής· μπορούσα να τον πλησιάσω γιατί η ανάγνωση αναιρεί τη μοναξιά του συγγραφέα αλλά και του αναγνώστη. Από μιαν άποψη

η ανάγνωση είναι πιο θετική απ' τη δημιουργία,
πιο δημιουργική, μ' όλο που δεν παράγει τίποτα[3].

ο συγγραφέας μπορεί να πει:

γράφω για να εξασφαλίσω μιαν ενότητα στη ζωή μου[4],

κι εγώ, διαβάζοντας, έχω την αίσθηση πως γράφω και πως επιδιώκω τον ίδιο σκοπό.

Ξεχωρίζω φράσεις, τις απομονώνω απ' το αρχικό τους περίβλημα, τους δίνω ένα καινούργιο ειδικό βάρος, τις δένω μεταξύ τους σ' ένα πολύχρωμο πολύπλοκο μωσαϊ-

κό, σε μια παρδαλή κουρελού που με ζεσταίνει, συνθέτω μια ταινία μοντάροντας ξένα κομμάτια για να μπορέσω κάποτε να την προβάλω. Κι η ταινία αυτή με αποδίδει πιστά, είναι ένα ζωντανό ημερολόγιο στο οποίο δείχνομαι όπως είμαι κι όπως αλλάζω. Ανακαλύπτω στα ξένα κομμάτια σχέσεις, αντιστοιχίες, αναλογίες με τις δικές μου σκέψεις, προθέσεις, εξελίξεις. Τα κομμάτια που διαλέγω μπορούν να στηθούν και να σταθούν κοντά μου.

Με τα συντρίμμια αυτά στύλωσα τα ερείπιά μου[5].

Όμως απ' τη στιγμή που τα ξεχωρίζω και τ' απομονώνω ή τα συνδυάζω με άλλα παίρνουν μιαν άλλη όψη. Γιατί κάθε εκλογή,

κάθε παράθεση είναι ταυτόχρονα και μια ερμηνεία[6]

και τούτη τη στιγμή έχει σημασία η ερμηνεία που δίνω διαλέγοντας.
Στυλώνω ερείπια κι αρχίζω καινούργια χτίσματα.

Τα συντρίμμια δε συνθέτουν μόνο ένα ημερολόγιο που καταγράφει διαδοχικές αλλαγές. Συνθέτουν και τα γράμματά μου με τον έξω κόσμο. Γράμματα που είναι πάντα «καθαρά κι ευανάγνωστα». Γιατί είναι τα ίδια τα βιβλία απ' τα οποία ξεχώρισα ό,τι μου ταιριάζει κι ό,τι με εκφράζει. Έτσι επικοινωνώ με τον κάθε αναγνώστη που πιάνει στα χέρια του ένα όποιο αντίτυπο απ' το ίδιο βιβλίο, που σκύβει πάνω στις ίδιες λέξεις.

Ένα βιβλίο υπάρχει ταυτόχρονα εδώ κι εκεί. Είναι ένας κώδικας στη διάθεση του καθένα. Αρκεί το πρόσωπο που θα διαβάσει το ίδιο βιβλίο να μπορεί να το πλησιάσει, να το δει, να το νιώσει, να το ζωντανέψει με τον τρόπο που ανακάλυψα εγώ.

Ξέρω πως υπάρχει τουλάχιστον ένας άνθρωπος που μπορεί να πλησιάσει τις λέξεις με τον τρόπο το δικό μου – εκτός αν ίσως μ' έμαθε να τις πλησιάζω εγώ με το δικό του τρόπο, το ίδιο είναι. Αργά ή γρήγορα συναντιόμαστε πάντα πάνω στις ίδιες λέξεις.

Κάποτε αγοράσαμε το ίδιο βιβλίο και το κρατήσαμε στα χέρια μας την ίδια μέρα – κι όμως βρισκόμασταν «χιλιάδες μίλια αλάργα». Και πριν τ' ανοίξουμε (ο καθένας χωριστά στη μοναξιά του) δεν ξέραμε πως έκρυβε στίχους που μας διάβασε ένας φίλος καθώς φυσούσε άγρια ο Βαρδάρης έξω απ' το μεγάλο σπίτι κι έκαιγε η φωτιά στο τζάκι:

Ο γύψος της μέρας πέφτει και ξαναβλέπω
Το τζάμι απ' τα περασμένα καλοκαίρια. Θυμάσαι;
.....
Σήμερα, απόψε, θα στήσουμε μια φωτιά
Στη μεγάλη σάλα
Θ' αποτραβηχτούμε.
Θα την αφήσουμε να ζήσει για τους νεκρούς[7].

Δεν ήταν απλή σύμπτωση, ήταν το «αντικειμενικό τυχαίο» που επισήμανε ο Αντρέ Μπρετόν – όταν η φαντασία και η ανθρώπινη ευαισθησία δένονται, γίνονται ένα με τον αντικειμενικό ντετερμινισμό της φύσης κι εκδηλώνονται ταυτόχρονα σ' ένα συμ-

βάν. Μια σειρά τέτοια γεγονότα σημάδεψαν τα πιο καίρια σταυροδρόμια (τα μεγάλα «ναι») στη ζωή μου, την ορίζουν, την διαρθρώνουν. Και με βοηθούν. Κι αν το σημειώνω εδώ είναι γιατί ό,τι είναι προσωπικό, ιδιωτικό μου βίωμα, δεν είναι τελικά τόσο αποκλειστικά ιδιωτικό. Απ' τη στιγμή που δεν είσαι πια μόνος και το «εγώ» διαλέγει ένα άλλο «εγώ» – γίνεται «εμείς» –, πραγματοποιείται μια ριζική, μια ποιοτική αλλαγή. Η εκλογή σου σ' έχει πια δέσει με το σύνολο, με τον κόσμο – ακούς, βλέπεις, μιλάς διαφορετικά· κάθε σου συνειδητή πράξη δεν είναι πια αδιάφορη: σ' αυτήν αντικαθρεφτίζεται ο κόσμος και μ' αυτή σου την πράξη συντελείς και στο ν' αλλάξει η ζωή. Η ελευθερία σου γίνεται πράξη και αναζήτηση της ελευθερίας.

Η ανθρώπινη ελευθερία δεν είναι μόνο ένα ιδιωτικό ζήτημα – αλλά δεν είναι τίποτα απολύτως αν δεν είναι και ιδιωτικό ζήτημα.[8]

Τα σκόρπια κείμενα που εκφράζουν την προσωπική μου στάση μπλέκονται μεταξύ τους και τελικά διαγράφουν τις συντεταγμένες που μπορούν να καθορίσουν το στίγμα για μια συνάντηση πάνω στις ίδιες λέξεις. Δεν ξέρω πότε και πού θα πραγματοποιηθεί, δεν ξέρω και με πόσους θα συναντηθώ. Θυμάμαι όμως τον αισιόδοξο μέθυσο που, στο μαγικό νησί της «Τρικυμίας», τραγουδάει τούτο το «λογικό» τραγούδι:

Πρόγκα τους και γιούχα τους
Γιούχα τους και πρόγκα τους
Λεύτερη είναι η σκέψη[9].

Τίποτα δε μας εμποδίζει να συναντηθούμε πάνω σε λέξεις που τις τρέφει ο λογισμός και τ' όνειρο· που τις χρωματίζει και τις κινεί η φαντασία. Περιδιαβάζω στο χώρο του φανταστικού. Κι αυτό έχει σημασία, γιατί

το φανταστικό είναι αυτό που τείνει
να γίνει πραγματικό[10].

Και γύρω μας η φαντασία προκαλεί τον τρόμο – όπως φάνηκε και τότε που ακούστηκε το σύνθημα: «η φαντασία στην εξουσία».

Ζούμε σε μια χώρα όπου ακόμα
και η φαντασία έγινε ύποπτη[11].

Ύποπτη ναι, αλλ' όχι δέσμια.
Το στίγμα μας δε μένει σταθερό: προχωρούμε, αλλάζουμε. Στο δρόμο μας θα βρεθούν όσοι – γνώριμοι ή ξένοι – θα διακρίνουν τα σημάδια μας, όσοι θα βρουν και θα διαβάσουν με το δικό τους τρόπο τα ίδια κείμενα, αυτές τις λέξεις που τις κάναμε δικές μας. Ένας διάλογος, μια ανταλλαγή.

Πάρε τη λέξι μου. Δώσε μου το χέρι σου[12].

Σ' άλλους – ίσως και παλιούς γνώριμους, παλιούς φίλους – οι λέξεις δεν θα μιλή-

σουν, θα τις προσπεράσουν αδιάφοροι: θα μου γίνουν ξένοι, δεν θα ζήσουμε πια την ίδια ιστορία. Κάτι θα 'χει κοπεί.

Το κομμένο σκοινί
Μπορείς να το ξαναδέσεις
Θα κρατήσει πάλι, ωστόσο
Θα 'ναι κομμένο.

Ίσως πάλι ν' ανταμώσουμε
Μα κει που μ' άφησες
Δεν πρόκειται ποτέ
Να με ξαναβρείς[13].

Προχωράω και πιστεύω πως κάποια επικοινωνία γεννιέται. Πιστεύω πως η δικιά μου επιλογή, η δικιά μου ερμηνεία είναι η σωστή. Πρέπει να 'ναι – γιατί μου είναι απαραίτητη, γιατί μόνο έτσι μιλάω με τον εαυτό μου και με τον έξω κόσμο. Μιλάω με τη σιωπή. Πάντως μιλάω·

...είμαι υποχρεωμένος να μιλάω. Δε
θα σωπάσω ποτέ. Ποτέ[14].

Χρησιμοποιώ τις λέξεις των άλλων, όσες αντέχουν ακόμα, όσες είναι ακόμα ζωντανές. Αν ήταν να χρησιμοποιήσω τις άλλες, κάλλιο να σώπαινα· γιατί

όταν οι λέξεις στην πολιτεία γεμίζουν
αγριάδα και ψευτιές, τίποτα δε μιλάει
πιο δυνατά απ' το άγραφο ποίημα[15].

Με ψεύτικες λέξεις τίποτα δε λέγεται: η γλώσσα μπορεί τότε να μιλιέται, αλλά πεθαίνει. Γυρεύω τις λέξεις που δε χάλασαν, που δε σάπισαν, που δεν ξέφυγαν απ' το σωστό τους στόχο, αυτές που θα μπορούν να γράψουν και το καινούργιο ποίημα, το καινούργιο κείμενο. Στις άλλες, ποιος θα ξαναδώσει το σωστό τους περιεχόμενο, την πρωτινή και τη μελλοντική τους αλήθεια;

Μήπως θα πρέπει
ω θύματα
να γίνετε με τη σειρά σας θύτες
για να ξαναβρούν οι βασικές έννοιες το σωστό τους δρόμο;[16]
Ας απαντήσουν άλλοι.
Εγώ σφραγίζω και ρίχνω στο πέλαγο τούτη τη μποτίλια

Που στέλνω χιλιάδες μίλια αλάργα, συλλογίζοντας[17].

Σημειώσεις:

1. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?* Gallimard Paris 1947, σ. 342.

2. Michel Léiris, «Léna», από τη συλλογή *Haut Mal suivi de Autres lancers*, Poésie, Gallimard, Paris 1969, σ. 110.

3. Maurice Blanchot, *L'ecpace littéraire*, Gallimard, 1968, σ. 262.

4. Michel Butor, «Intervention à Royaumont», στον τόμο *Répertoire*, Les Éditions de Minuit, Paris 1960, σ. 272.

5. T.S. Eliot, *The Waste Land* (στίχος 430). Μετάφραση Γ. Σεφέρη, *Η Έρημη Χώρα*, Ίκαρος, Αθήνα 1973, σ. 104.

6. György Lukacs, *Histoire et Concience des Classes*, Γαλ. μετάφρ. 1960. Les Éditions de Minuit, σελ. 11.

7. Yves Bonnefoy, «Jean et Jeanne», από τη συλλογή *Pierre écrite*. Mercure de France, Paris 1965 σ. 39.

8. Herbert Marcuse, *Έρως και Πολιτισμός*, μετάφραση Ι. Αρζόγλου, Κάλβος, Αθήνα 1981, 227.

9. William Shakespeare, *Tempest*, πράξη ΙΙΙ, σκηνή 2. Μετάφραση Β. Ρώτα, Ίκαρος.

10. André Breton, «Il y aura une fois», από τη συλλογή *Le Revolver à cheveux blancs*, στον τόμο *Clair de terre*, Gallimard, Paris 1966, σ. 100.

11. Jorge Semprun, από το σενάριο της ταινίας «Z», του Κώστα Γαβρά, Avant-Scène, *Cinéma*, αρ. 96, Οκτώβριος 1969, σ. 29.

12. Ανδρέας Εμπειρίκος, «Ο πλόκαμος της Αλταμίρας» (18), από τη συλλογή *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα 1980, σελ. 111.

13. Bertold Brecht, «Το κομμένο σκοινί», μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη, από τον τόμο *Ποιήματα*, Κείμενα, 1970, σ. 35.

14. Samuel Beckett, *L' innommable*. Μνημονεύεται από τον Aragon. Je n' ai jamais appris à écrire au les incipit, Shira, 1969, σ. 150.

15. George Steiner, *Language and Silence*, Penguin Books, 1969, σ. 76.

16. Michel Léiris, «Corruption», από τη συλλογή Autres laners, ό.π., σ. 192.

17. Ezra Pound, «Γράμμα ξενιτεμένου», Μετάφραση Γιώργου Σεφέρη, Αντιγραφές, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σ. 56.

«Η οργάνωσις κινηματογραφικής επιδείξεως...»

Απαρχές του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΖΑΝΝΑ

Στις 7 Μαρτίου 1960, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», απαντώντας σε πρόταση της ΔΕΘ για τη διοργάνωση καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, υποβάλλει υπόμνημα στο οποίο περιλαμβάνεται ιδιαίτερο σημείωμα για την ίδρυση φεστιβάλ κινηματογράφου.

Συντάκτης του ήταν ο Παύλος Α. Ζάννας.

Η οργάνωσις κινηματογραφικής επιδείξεως εντός του πλαισίου των άλλων εκδηλώσεων της ΔΕΘ παρουσιάζει πολλαπλούν ενδιαφέρον. Διότι:

1) Θα αποτελέσει πρωτότυπον εκδήλωσιν, μοναδικήν για την Ελλάδα.

2) Θα αποτελέσει διεθνή εκδήλωσιν, εφ' όσον θα συμμετέχουν εις αυτήν και ξένα κράτη. Η διεθνής συμμετοχή είναι εξησφαλισμένη, διότι τα ξένα κράτη ασφαλώς θα ενδιαφερθούν δια την προβολήν της κινηματογραφικής των βιομηχανίας, παραλλήλως προς τα άλλας αυτών επιτεύξεις, αίτινες προβάλλονται δια της ΔΕΘ.

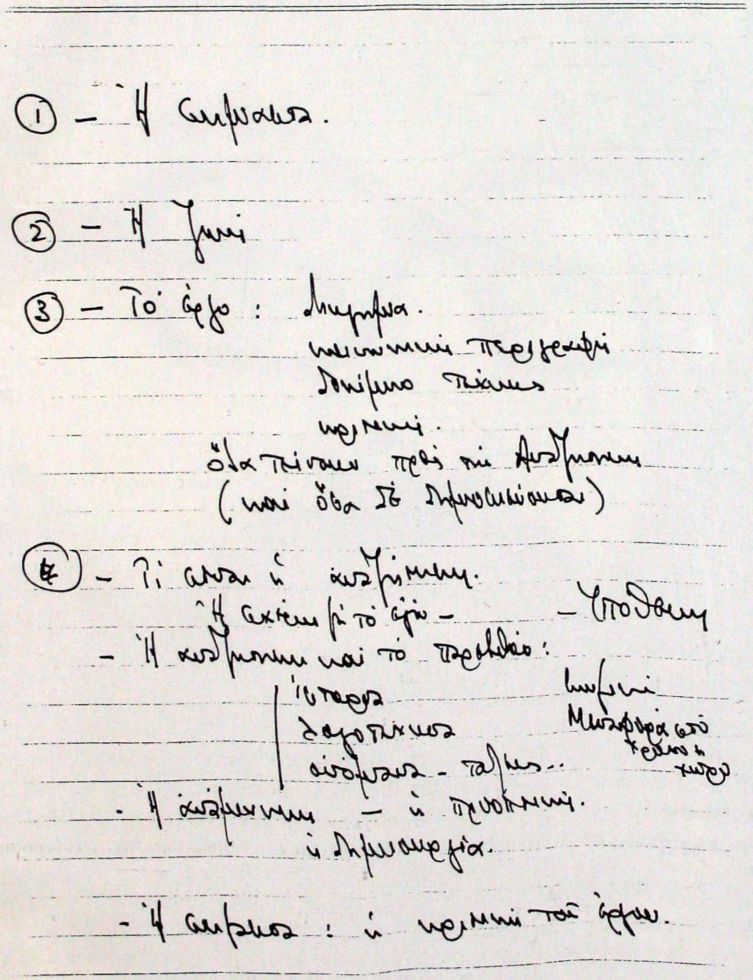
3) Θα αποτελέσει τον καλύτερον τρόπον διεθνούς προβολής της ελληνικής κινηματογραφίας, η οποία αναπτύσσεται ήδη εις σημαντικότατον κλάδον της οικονομικής δραστηριότητος της χώρας.

Εις το νομοσχέδιον «περί ελληνικής κινηματογραφίας», το οποίον ολοκληρούται ήδη και συντόμως θα συζητηθεί εις την Βουλήν, προβλέπεται η διοργάνωσις επιδείξεως (Φεστιβάλ) της ελληνικής και ξένης κινηματογραφικής παραγωγής. Η ΔΕΘ με την συμπαράστασιν των τοπικών οργανώσεων δύναται να επιδιώξει και να επιτύχει όπως η εκδήλωσις αύτη πραγματοποιείται κατ' έτος εις την πόλιν μας.

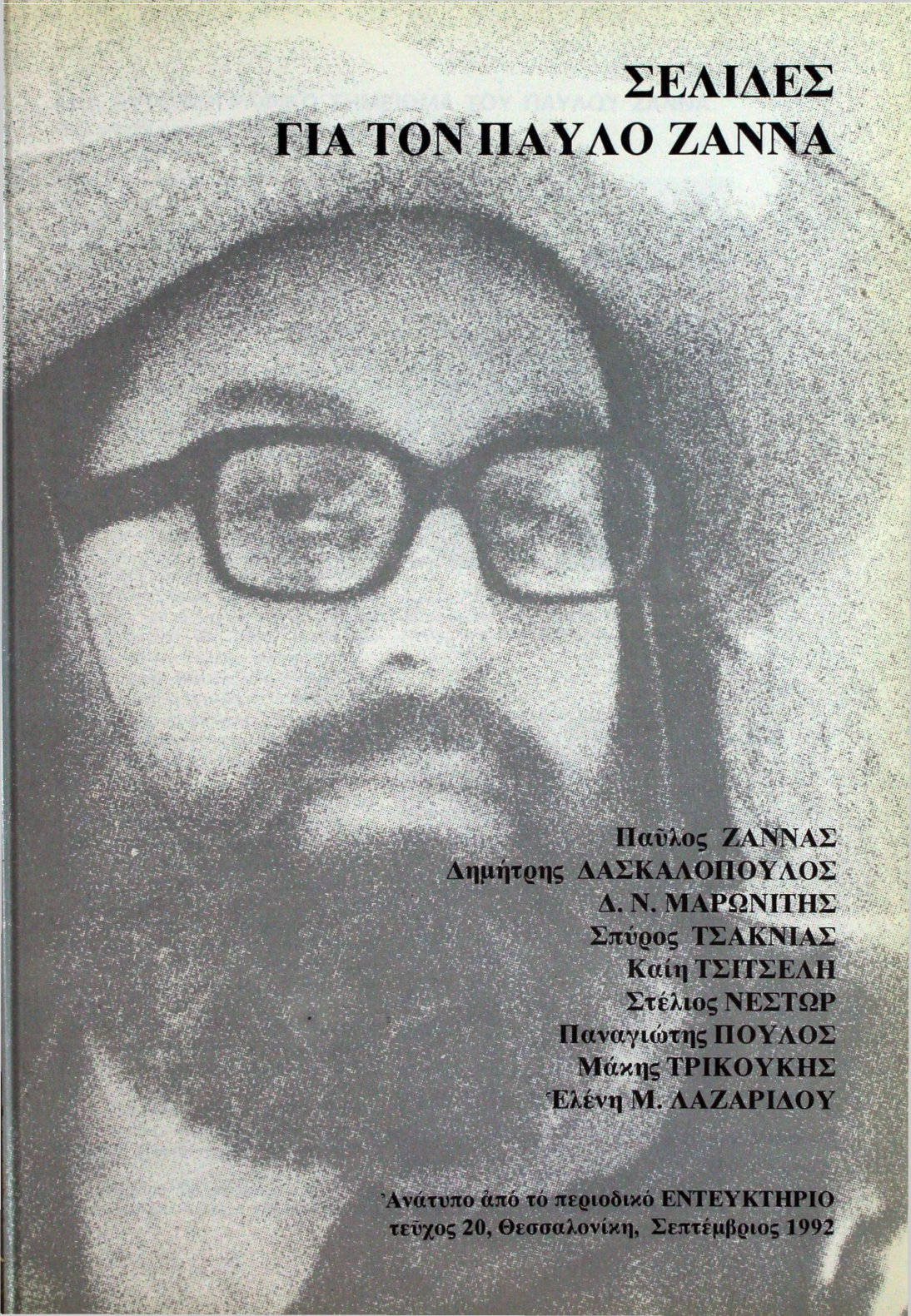
Δια του νομοσχεδίου προβλέπεται και η εξεύρεσις των απαραιτήτων δια την εκδήλωσιν ταύτην πόρων.

Η εκδήλωσις θα έχει αρχικώς χαρακτήρα ελληνικόν, με έκτακτον ξένην συμμετοχήν, θα επιδιώξει δε μετά ταύτα να επιτύχει την αναγνώρισιν της Confédération Internationale des Producteurs des Films, ίνα συμπεριληφθεί εις το Διεθνές Ημερολόγιον παρομοίων εκδηλώσεων.

Αι μόναι κατάλληλοι αίθουσαι προβολής είναι επί του παρόντος τα κινηματοθέατρα Ολύμπιον και Κολοσσαίον. Αργότερα θα είναι πιθανώς καταλληλότατα το προβλεπόμενον υπαίθριον θέατρον του Πανεπιστημίου, το θέατρον της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, δεν πρέπει δε ν' αποκλεισθεί και το ενδεχόμενον ανεγέρσεως υπό της ΔΕΘ, με την συμπαράστασιν της «Τέχνης» και εις τον προβλεπόμενον χώρον, καταλλήλου αιθούσης.



ΣΕΛΙΔΕΣ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΑΥΛΟ ΖΑΝΝΑ



Παῦλος ΖΑΝΝΑΣ
Δημήτρης ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ
Δ. Ν. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ
Σπύρος ΤΣΑΚΝΙΑΣ
Καίη ΤΣΙΤΣΕΛΗ
Στέλιος ΝΕΣΤΩΡ
Παναγιώτης ΠΟΥΛΟΣ
Μάκης ΤΡΙΚΟΥΚΗΣ
Ελένη Μ. ΛΑΖΑΡΙΔΟΥ

Ἀνάτυπο ἀπό τό περιοδικό ΕΝΤΕΥΚΤΗΡΙΟ
τεῦχος 20, Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 1992

Ἐπιμέλεια ἀφιερώματος: Γιῶργος Κορδομενίδης
Γραφιστική ἐπιμέλεια: Ἰωάννης Ἐπαμεινώνδας

ΕΝΑ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΖΑΝΝΑ

Παρουσιασμένο ἀπό τόν Δημήτρη Δασκαλόπουλο

Γεννήθηκε τό 1929 στή Θεσσαλονίκη, γιός τοῦ Ἀλέξανδρου καί τῆς Βιργινίας Ζάννα (κόρης τῆς Πηνελόπης Δέλτα). Οἰκογενειακή παράδοση βενιζελική καί δημοκρατική: ὁ Ἀλέξανδρος Ζάννας (1892-1963), στενός συνεργάτης καί ὑπουργός τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου, φίλος τοῦ Νικολάου Πλαστήρα, ἔπαιξε σημαντικό ρόλο στήν ἑλληνική πολιτική ζωή ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Μακεδονικοῦ Ἀγώνα ὡς τά πρῶτα μεταπολεμικά χρόνια [βλ. σχ. Ἀλεξάνδρου Δ. Ζάννα, *Ὁ Μακεδονικός Ἀγών* (Ἀναμνήσεις). Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν-ΙΜΧΑ. Θεσσαλονίκη 1960, καί τοῦ ἴδιου *Ἡ Κατοχή* (Ἀναμνήσεις-Ἐπιστολές). Βιβλιοπωλεῖον τῆς "Ἑστίας", Ἀθήνα 1964. Βλ. ἐπίσης σειρά ἄρθρων τοῦ Α. Ζάννα στήν ἐφημερίδα *Τό Βῆμα* τό 1959 γιά τόν "Πρῶτο διχασμό", τό κίνημα τοῦ 1935, τόν Ν. Πλαστήρα κ.ἄ.], ἐνῶ ἡ Βιργινία Ζάννα (1897-1980) ἐργάστηκε κοινωνικά στόν Ἐρυθρό Σταυρό, στόν Ὁδηγισμό, τή ΧΕΝ καί στό κίνημα γιά τά δικαιώματα τῆς γυναίκας [βλ. σχ. Βιργινία Ἀλ. Ζάννα, *Ἡμερολόγιο Πολέμου 40-41*. Ἑρμῆς, Ἀθήνα 1979].

Γυμνασιακές σπουδές στή Θεσσαλονίκη καί στήν Ἀθήνα (Κολλέγιο Ἀθηνῶν).

Πτυχιοῦχος καί διδάκτωρ Πολιτικῶν Ἐπιστημῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Γενεύης (Institut de Hautes Etudes Internationales, 1947-1952).

Ὑπηρέτησε στό στρατό ὡς ἔφεδρος ἀνθυπολοχαγός Διαβιβάσεων (1953-1954).

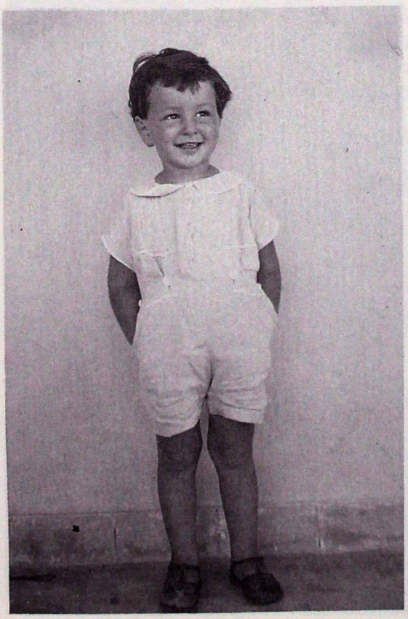
Ἀπό τό τέλος τοῦ 1954 ἐγκαταστάθηκε στή Θεσσαλονίκη καί ἀσχολήθηκε στήν ἀρχή μέ βιομηχανικές καί ἐμπορικές ἐπιχειρήσεις.

Ἀπό τό 1955 ὡς τό 1967 ὑπῆρξε ἀρχικά μέλος, ἀργότερα γενικός γραμματέας καί ἀντιπρόεδρος τοῦ Δ.Σ. τῆς Μακεδονικῆς Καλλιτεχνικῆς Ἑταιρείας "Τέχνη" τῆς Θεσσαλονίκης (μέ πρόεδρο τόν καθηγητή Λ. Ν. Πολίτη).

Στό ἴδιο αὐτό χρονικό διάστημα ἵδρυσε καί διηύθυνε τήν Κινηματογραφική Λέσχη τῆς "Τέχνης", ὅπου παρουσίασε πάνω ἀπό 300 ταινίες. Σέ πρωτοβουλία του, πού υἱοθέτησε τό Δ.Σ. τῆς "Τέχνης" καί ἡ Διεθνής Ἔκθεση Θεσσαλονίκης, ὀφείλεται ἡ δημιουργία τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1960).

Ἦταν μέλος τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ περιοδικοῦ *Ἡ Τέχνη στή Θεσσαλονίκη*

Νοέμβριος 1930. Στέφανος Δέλτας, Πηνελόπη Δέλτα καί, ἀπό δεξιά, Ἀργίνη, Λένα καί Παῦλος Ζάννας. Κάτω: ὁ Παῦλος Ζάννας τό 1934.



(1956-1961), ὅπου κρατοῦσε τή στήλη τῆς (ἀνυπόγραφης) κινηματογραφικῆς κριτικῆς.

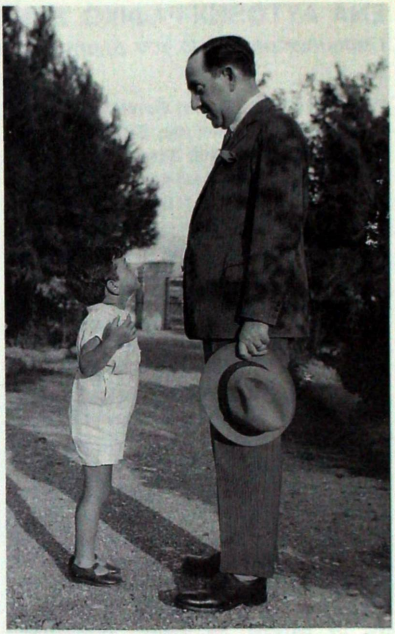
Ἀπό τό 1961 ὡς τό 1964 κράτησε τή στήλη τῆς θεατρικῆς κριτικῆς (κυρίως γιά τίς παραστάσεις τοῦ Κ.Θ.Βορ. Ἑλλάδος) στήν ἐφημερίδα *Τό Βῆμα*, ἀπό τή Θεσσαλονίκη.

Ἀπό τό 1965 καί ἕως τό 1967 ἦταν Γενικός Διευθυντής τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης καί τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Τό 1966 ὀργάνωσε τό πρῶτο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου στή Θεσσαλονίκη (πού δέν ἐπέζησε στά χρόνια τῆς δικτατορίας).

Ἦταν μέλος τοῦ Δ.Σ. καί τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος, ἀπό τό 1965 ὡς τό 1967.

Τό 1968 τόν συνέλαβαν γιά τή συμμετοχή του στήν ἀντιστασιακή ὀργάνωση "Δημοκρατική Ἄμυνα" καί καταδικάστηκε σέ φυλάκιση $10^1/_2$ ἐτῶν. Στή διάρκεια τῆς φυλάκισής του ἀρχίζει νά μεταφράζει τό πολύτομο μυθιστόρημα τοῦ Μαρσέλ Προύστ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο*, ἐργασία πού συνεχίζει ἀπό τότε (κυκλοφοροῦν 11 τόμοι στίς ἐκδόσεις "Ἠριδανός". Ἡ μεταφραστική του αὐτή ἐργασία βραβεύτηκε τό 1974 μέ τό ἐτήσιο βραβεῖο τοῦ Ἱδρύματος Ὠβιγιέ, γιά τήν πιό ἀξιόλογη μετάφραση γαλλικοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου σέ ξένη γλώσσα).

Μέλος τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ περιοδικοῦ *Ἡ Συνέχεια* τό 1973 (χωρίς νά ἀναφέρεται τό ὄνομά του, γιατί ἡ ἰδιότητα αὐτή ἦταν ἀσυμβίβαστη μέ τήν καταδίκη του, σύμφωνα μέ νόμο τῆς δικτατορίας) καί τα-



Ὁ μικρός Παῦλος μέ τόν πατέρα του, τό 1934. Κάτω, ὁ ἴδιος τό 1939.

κτικός του συνεργάτης.

Μετά τήν πτώση τῆς δικτατορίας ἀνέλαβε τή διεύθυνση ραδιοφωνίας τοῦ ΕΙΡΤ (μέ γενικό διευθυντή τό Δημήτρη Χόρν), θέση ἀπό τήν ὁποία παραιτήθηκε ὕστερα ἀπό τίς ἐκλογές τοῦ 1974.

Ἱδρυτικό μέλος καί πρῶτος πρόεδρος τῆς Πανελλήνιας Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου (1976).

Ἱδρυτικό μέλος, γενικός γραμματέας καί ἀργότερα πρόεδρος τοῦ Ἑλληνικοῦ Τμήματος τῆς Διεθνοῦς Ἀμνηστείας (1976-1984).

Ἱδρυτικό μέλος τῆς Ἑλληνικῆς Σημειωτικῆς Ἑταιρείας (1978) καί τῆς Ἑταιρείας Συγγραφέων (1982). Μέλος τοῦ Δ.Σ. τῆς Ἑταιρείας Συγγραφέων ἀπό τό 1982 ὡς τό 1984 καί πρόεδρος τοῦ Δ.Σ. ἀπό τόν Ἰούνιο 1986.

Ἀπό τό Νοέμβριο 1981 ὡς τό Μάρτιο 1986 ἦταν πρόεδρος καί διευθύνων σύμβουλος τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου. Στό διάστημα αὐτό ἐκπροσώπησε τήν Ἑλλάδα στήν ἐπιτροπή ἐμπειρογνωμόνων γιά θέματα κινηματογράφου τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης.

Τό 1946, μαθητής στό Κολλέγιο Δίπλα, Ἕνα χρόνο ἀργότερα.

Κυριότερες δημοσιεύσεις:
Σέ τόμους:
– *La responsabilité internationale des Etats pour les actes de négligence.* Montreux 1952.
– «Μποτίλια στό πέλαγο», στόν τόμο *Νέα Κείμενα*, Κέδρος, Χειμώνας 1971. [Τό κείμενο αὐτό μεταφράστηκε ἀγγλικά, γαλλικά καί γερμανικά].
– *Ἱστορία καί τέχνη στόν "Ἰβάν τόν Τρομερό" τοῦ Ἀϊζενστάιν.* Κέδρος 1977. [Πρώτη δημοσίευση στό περιοδικό *Ἐποχές*, τεύχη 12 καί 13, Ἀπρίλιος καί Μάιος 1964].
– «Τά πεζογραφήματα τοῦ Μάριου Χάκκα. Πορεία: Χρονικό», στόν τόμο: *Μάριος Χάκκας-Κριτική θεώρηση τοῦ ἔργου του.* Κέδρος 1979.
– *Ἕνα ἑλληνικό μυθιστόρημα: "Ἀντιποίηση ἀρχῆς" τοῦ Ἀλέξανδρου Κοτζιᾶ.* Ἀνάτυπο "Ὁ Πολίτης", 1980. [Πρώτη δημοσίευση στό περιοδικό *Ὁ Πολίτης*, τεύχη 34 καί 35, Μάιος καί Ἰούνιος 1980].

Σέ περιοδικά:
– «Χιροσίμα ἀγάπη μου», *Ἡ Τέχνη στή Θεσσαλονίκη*, ἀρ. 33, Μάιος-Ἰούλιος 1960 [ἀνυπόγραφο].
– «Ἡ Ζαζί, ἡ λογοτεχνία καί ὁ κινηματο-

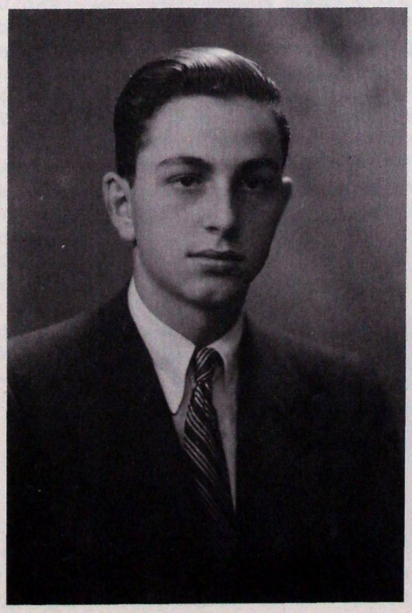
Ἀπό τόν Ἰούνιο τοῦ 1986 εἶναι μέλος τῆς Ἑλληνικῆς Ἐθνικῆς Ἐπιτροπῆς γιά τήν UNESCO καί μέλος τοῦ Συμβουλίου τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Ἱδρύματος (Fondation Européenne).

Ἀπό τό 1978 ἐπιμελεῖται τήν ἔκδοση τοῦ Ἀρχείου τῆς Π. Σ. Δέλτα (Ἐκδόσεις "Ἑρμῆς"). Ἔχουν ἤδη κυκλοφορήσει 5 τόμοι.

Ἄρθρα του κινηματογραφικῆς, θεατρικῆς καί κυρίως λογοτεχνικῆς κριτικῆς καί δοκίμια ἔχουν δημοσιευτεῖ στίς ἐφημερίδες *Τό Βῆμα*, *Ἡ Αὐγή*, *Φιλολογική Καθημερινή*, στούς συλλογικούς τόμους *Νέα Κείμενα* (1971) καί *Μάριος Χάκκας-Κριτική θεώρηση τοῦ ἔργου του* (1979) καί στά περιοδικά: *Ἡ Τέχνη στή Θεσσαλονίκη*, *Ἐποχές*, *Ἡ Συνέχεια*, *Ὁ Πολίτης*, *Ἀντί*, *Πρίσμα*, *Ἑλληνικά*, *Χρονικό*, *Διαβάζω*, *Ἡ Λέξη* κ.ἄ.

Ἔχει λάβει μέρος σέ πολλά συνέδρια μέ ἀνακοινώσεις, καί ἔχει δώσει πολλές διαλέξεις καί δημόσια μαθήματα. Παντρεμένος ἀπό τό 1953 μέ τή Μίνα Πράτσικα, ἔχει δύο γιούς καί μία ἐγγονή.

[Σεπτ. 1986]



γράφος», *Η Τέχνη στή Θεσσαλονίκη*, Περίοδος Β΄, τεῦχος 2, Καλοκαίρι 1961.
– «Ὁ Ἀντονιόνι καί ἡ "Κόκκινη Ἔρημος"», *Ἐποχές*, ἀρ. 19, Νοέμβριος 1964.
– «Τό μάτι καί τό δίκανο», *Η Συνέχεια*, ἀρ. 1, Μάρτιος 1973.
– «Προβλήματα τῆς μετάφρασης», *Ὁ Πολίτης*, τεῦχος 19, Μάιος 1978.
– «Σχετικά μέ τή μετάφραση τοῦ "Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο"» τοῦ Μαρσέλ Προύστ, *Πρίσμα*, ἀρ. 1, Φθινόπωρο 1980.
– «Ἀνέκδοτη ἀλληλογραφία τοῦ Πέτρου Βλαστοῦ καί τῆς Π. Σ. Δέλτα (1925-1926)», *Ἑλληνικά*, τόμος 32, τεῦχος 1, 1980.
– «Γιά τόν Στρατῆ Τσίρκα», *Ὁ Πολίτης*, ἀρ. 32, Ἰανουάριος - Φεβρ. 1980.
– «Ὁ Μαρσέλ Προύστ, ἡ "Ἀναζήτηση" καί ἡ κριτική», *Διαβάζω*, ἀρ. 52, Ἀπρίλιος 1982.
– «Γλωσσική πολυμορφία καί πολιτιστικές βιομηχανίες», *Η λέξη*, ἀρ. 57, Αὔγουστος 1986.

Παρουσίαση κειμένων καί ἐπιμέλεια ἐκδόσεων:
Ἀρχεῖο τῆς Π. Σ. Δέλτα
Α΄ Π. Σ. Δέλτα, *Ἐλευθέριος Κ. Βενιζέλος. Ἡμερολόγιο - Ἀναμνήσεις - Μαρτυρίες - Ἀλληλογραφία*. Ἑρμῆς. Ἀθήνα 1978.
Β΄ Νικόλαος Πλαστήρας. *Ἐκστρατεία Οὐκρανίας 1919. Κίνημα 6 Μαρτίου 1933. Ἀλληλογραφία*. Ἑρμῆς. Ἀθήνα 1979.
Γ΄ Π. Σ. Δέλτα, *Πρῶτες Ἐνθυμήσεις*. Ἑρμῆς. Ἀθήνα 1980.
Δ΄ Ἰάννης Δραγούμης, Κωνσταντίνος Μανέτας, Κωνσταντίνος Βλάχος, Νεόκοσμος Γρηγοριάδης. *Ἐκστρατεία στή Μεσημβρινή Ρωσία. 1919*. Ἑρμῆς. Ἀθήνα 1982.
Ε΄ Π. Σ. Δέλτα, *Τό Γκρέμισμα*. Ἐπιμέλεια: Μαριάννα Σπανάκη. Εἰσαγωγή: Π. Α. Ζάννας. Ἑρμῆς 1983.

Στρατής Τσίρκας: *Τά Ποιήματα*. Κέδρος 1981.
«Η θέση μιᾶς ἄρνησης. ("Ενα ἄγνωστο γράμμα τοῦ Σεφέρη)», *Ἀντί*, Περίοδος Β΄, τεῦχος 64.
«Γιῶργος Σεφέρης: *Χφο Ὀκτ. '68*. "Ενα ἀνέκδοτο σχεδίασμα», *Διαβάζω*, ἀρ. 142, 23.4.86.
[Τά δύο αὐτά κείμενα κυκλοφόρησαν σέ τόμο: Γιῶργος Σεφέρης: *Χειρόγραφο Ὀκτ. '68*. Εἰσαγωγή - Σημειώσεις: Π. Α. Ζάννας. Διάπτων. Ἀθήνα 1986].

Ἀριστερά: Μέ τήν Ἀργίνη Ζάννα, στόν Ὀξύλιθο, τό 1988.
Κάτω: Μέ τόν Κώστα Λαχᾶ (δεξιά), στό ἀεροδρόμιο τῆς Θεσσαλονίκης, τό 1977. (Φωτ. Β. Μποζίκη).

Τό αὐτοβιογραφικό σημείωμα τοῦ Παύλου Ζάννα πού δημοσιεύεται ἐδῶ μοῦ παραδόθηκε ἀπό τόν ἴδιο, τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1986. Ἤμασταν τότε καί οἱ δυό μέλη τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τῆς Ἑταιρείας Ε.Λ.Ι.Α. καί συναντιόμασταν τακτικά. Τό σημείωμα εἶναι χειρόγραφο καί ἐκτείνεται σέ πέντε σελίδες ἀναφορᾶς. Ὁ Παῦλος τό ἑτοίμασε μετά ἀπό σχετική παράκλησή μου, προκειμένου νά συντάξω τό λῆμμα "Ζάννας Παῦλος" στήν ἐγκυκλοπαίδεια "Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα". Δέν εἶμαι καθόλου βέβαιος ἄν πρόλαβε νά τό δεῖ δημοσιευμένο. Ὅταν μοῦ τό παρέδιδε, εἶπε χαμογελώντας: «Διά πᾶσαν νόμιμον χρῆσιν».

Γνωρίστηκα μέ τόν Παῦλο Ζάννα γύρω στά 1980, στά γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας Σπουδῶν στήν ὁδό Σίνα, ἐκείνη τή "χρυσή ἐποχή" πού ὅλοι μας, φαντάζομαι, ἔχουμε συνδέσει μέ τήν ἐκεῖ θερμή παρουσία τοῦ Κωστῆ Σκαλιόρα. Δέν μπορῶ νά ἰσχυριστῶ ὅτι γίναμε στενοί φίλοι –ἄν τοῦτο σημαίνει συχνές προσωπικές ἐπαφές ἤ κοινωνική συνάφεια. Ἀναπτύχθηκε, πάντως, μεταξύ μας μιά ἐγκάρδια οἰκειότητα. Αὐτό πού κυρίως μᾶς συνέδεε ἦταν ἡ κοινή ἀγάπη καί τό ἐνδιαφέρον γιά τό ἔργο τοῦ Σεφέρη. Τό 1986, μετά τό ἀφιέρωμα τοῦ Διαβάζω στόν Σεφέρη, τύπωσα αὐτοτελῶς τό ἕως τότε ἄγνωστο σεφερικό δοκίμιο «Ἡ ποίηση στόν κινηματογράφο», πού εἶχε πρωτοδημοσιευτεῖ στό περιοδικό. Ἡ ἰδέα φάνηκε πώς ἐνδιέφερε τόν Παῦλο, ὁ ὁποῖος μέ παρεκάλεσε νά μεσολαβήσω στίς ἐκδόσεις "Διάττων" προκειμένου νά τυπωθεῖ αὐτοτελῶς καί ἡ δική του συνεργασία στό Διαβάζω, τό ἐπίσης ἀνέκδοτο ἕως τότε Χειρόγραφο Ὀκτ. '68. Ἔμεινε τόσο εὐχαριστημένος ἀπό τή συνεργασία μέ τόν "Διάττοντα", ὥστε ἐμπιστεύτηκε ἐκεῖ καί τό τελευταῖο του βιβλίο, πού δέν πρόλαβε νά τό χαρεῖ ὁλοκληρωμένο.

Ἀπό τήν ἀρχή τῆς γνωριμίας μας ἕως τόν θάνατό του οἱ δρόμοι μας διασταυρώθηκαν ἀρκετές φορές: στήν Ἑταιρεία Συγγραφέων, στό Ε.Λ.Ι.Α., στίς προετοιμασίες τῆς ἐκδήλωσης "Les belles etrangères", πού τελικῶς σημαδεύτηκαν καί σκιάστηκαν ἀπό τόν ξαφνικό θάνατό του. Σέ ὅλες αὐτές τίς συναντήσεις καί συζητήσεις εἶχα τήν εὐκαιρία νά διαπιστώσω κατ' ἐπανάληψη τίς ἀρετές μέ τίς ὁποῖες ἦταν προικισμένος ὁ Παῦλος: σωστή κρίση, γρήγορη ἀντίληψη τῶν προβλημάτων, νηφαλιότητα στίς ἐκτιμήσεις του, ἔλλειψη ἐμπάθειας. Ἦταν ἀκέραιος, ὁλοκληρωμένος χαρακτήρας, μέ βαθιά παιδεία, ἄμεση ἐπαφή μέ τή σύγχρονη ἑλληνική πραγματικότητα καί ἔκδηλες τίς θετικές καταβολές τῆς οἰκογενειακῆς του παράδοσης. Αἰσθανόταν κανείς σιγουριά καί ἀσφάλεια δίπλα του.

Ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι τά αὐτοβιογραφικά σημειώματα διακρίνονται πάντα ἀπό μιάν ἀμηχανία –ἄν δέν ἀποτελοῦν διόδους γιά ἐγωπαθεῖς ἀναφορές. Ἀκόμη καί ἡ ἐπιλογή τοῦ πρώτου ἤ τοῦ τρίτου προσώπου στή διατύπωση εἶναι κάτι πού δέν προέρχεται ἀπό τυχαία διάθεση τῆς στιγμῆς ἀλλά δηλώνει γενικότερη στάση καί ἀντίληψη γιά τό ἄτομό μας. Τό σημείωμα τοῦ Ζάννα κρατᾶ τίς δέουσες ἀποστάσεις ἀπό τήν εὔλογη καί τόσο ἀνθρώπινη τάση αὐτοπροβολῆς. Χωρίς προσποιητή σεμνότητα ἀλλά καί μέ παρρησία γιά τά πεπραγμένα τοῦ βίου του. Δίνει ὅλες τίς ἀπαραίτητες πληροφορίες, χωρίς νά ἀξιολογεῖ ἤ νά περιαυτολογεῖ.

Τό σημείωμα δημοσιεύεται ἐδῶ στήν μορφή πού μοῦ παραδόθηκε, χωρίς δικές μου ἐπεμβάσεις. Οἱ παρενθέσεις στό κείμενο, οἱ ἀγκύλες, τά πλάγια στοιχεῖα (στό χειρόγραφο δηλώνονται μέ ὑπογραμμίσεις) προέρχονται ἀπό τό χέρι τοῦ Παύλου. Ὁ προσεκτικός ἀναγνώστης θά πρέπει μόνον νά προσθέσει στήν ἐργογραφία του ὁρισμένους ἀκόμη τίτλους πού κυκλοφόρησαν μετά τή σύνταξη τοῦ σημειώματος καί πού δέν πρόλαβε ὁ συγγραφέας τους νά τούς δεῖ ὡς τυπωμένα βιβλία: ἕνας ἀκόμη τόμος ἀπό τό Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο τοῦ Προύστ (1988), ἡ μετάφραση τοῦ ἔργου τοῦ Φλωμπέρ Τό ταξίδι στήν Ἑλλάδα (Ὁλκός 1989), ἕνας τόμος ἀπό τό Ἀρχεῖο Πηνελόπης Δέλτα (Ἀναμνήσεις 1899, Ἑρμῆς 1990), καί, τέλος, ὁ συγκεντρωτικός τόμος τῶν δοκιμίων του Πετροκαλαμῆθρες *(Διάττων 1990).*

Τρία ὁλόκληρα χρόνια μετά τόν θάνατό του, φαίνεται καθαρά πώς ἡ θέση πού κρατοῦσε στόν πνευματικό χῶρο ὁ Παῦλος Ζάννας παραμένει ἀκόμα κενή καί δυσαναπλήρωτη. Ὅσοι εἴχαμε τήν τύχη νά τόν συναναστραφοῦμε αἰσθανόμαστε καθημερινά τήν ἀπουσία του, σήμερα μάλιστα πού ἡ νεοελληνική κοινωνία κλυδωνίζεται καί γίνεται ὁλοένα ἐντονότερη ἡ μιζέρια τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς.

Δημήτρης Δασκαλόπουλος

Τό Ἐντευκτήριο εὐχαριστεῖ καί δημόσια τήν κυρία Μίνα Ζάννα, τόν Α. Π. Ζάννα, τόν Κώστα Πύρζα, τόν Στέλιο Νέστορα καί τόν Λευτέρη Ξανθόπουλο γιά τήν πρόθυμη παραχώρηση ἐκ μέρους τους τοῦ φωτογραφικοῦ ὑλικοῦ πού συμπληρώνει τίς «Σελίδες γιά τόν Παῦλο Ζάννα».

Δ. Ν. Μαρωνίτης
ΠΕΤΡΟΚΑΛΑΜΗΘΡΕΣ

Μεταφέρεται ἐδῶ, δίχως οὐσιώδεις ἀλλαγές, τό τρίτο μέρος ὁμιλίας ἀφιερωμένης στίς *Πετροκαλαμῆθρες* τοῦ Παύλου Ζάννα. Ἡ ὁμιλία ἔγινε μέ ἀνάθεση τῆς Ἑταιρείας Συγγραφέων στίς 12 Ἀπριλίου τοῦ 1991, γιά νά τιμηθεῖ ἡ μνήμη τοῦ Παύλου Ζάννα, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε ὄχι μόνο ἱδρυτικό μέλος ἀλλά καί δραστήριος πρόεδρος τῆς Ἑταιρείας Συγγραφέων. Τά δύο μέρη τῆς ὁμιλίας (τό δεύτερο ἀφιερωμένο στό δοκίμιο τοῦ Ζάννα γιά τή *Χιροσίμα* τοῦ Alain Resnais) δημοσιεύτηκαν ἤδη, ὡς ἐπιφυλλίδα, στό *Βῆμα τῆς Κυριακῆς* (28 Ἀπριλίου 1991).

Ἂν ἡ *Χιροσίμα* νομίμως θεωρεῖται θεμέλιος λίθος τῆς συστηματικῆς κινηματογραφικῆς δοκιμιογραφίας τοῦ Παύλου Ζάννα, «Τά πεζογραφήματα τοῦ Μάριου Χάκκα»* ἐγκαινιάζουν τήν πεζογραφική δοκιμιογραφία του, δεκαεννέα χρόνια ἀργότερα: σ' αὐτήν τήν δεύτερη περιοχή ἔχει προεγγραφεῖ μιά σύντομη «Λογοτεχνική Ἀποτίμηση» τοῦ 1976, στήν ὁποία ὁ Παῦλος Ζάννας ἐπισημαίνει σημαντικά πεζογραφήματα τῆς χρονιᾶς πού πέρασε, μέ ἐπίκεντρο τό *Τέρμα* τοῦ Κοσμᾶ Πολίτη. Μποροῦμε ἐπομένως νά μιλήσουμε καί πάλι γιά κείμενο ἱδρυτικό: σέ ἑπόμενα δημοσιεύματά του ὁ Ζάννας θά ἐπιμείνει κυρίως στίς ἀφηγηματικές προσφορές τοῦ Τσίρκα, τοῦ Κοτζιᾶ καί τοῦ Βαλτινοῦ.

Στό δοκίμιο πάντως γιά τόν Χάκκα, λείπει ἀκόμη ἡ κινηματογραφική ματιά· δέν διασταυρώνεται ρητά τουλάχιστον μέ τή μελέτη τῆς λογοτεχνικῆς ἀφήγησης, στήν ὁποία ἐπικεντρώνει τώρα τό ἐνδιαφέρον του ὁ Ζάννας· ἡ διασταύρωση θά γίνει ἀργότερα, καί θά ὁλοκληρωθεῖ στό δοκίμιο γιά τά *Στοιχεῖα τῆς δεκαετίας τοῦ '60* τοῦ Βαλτινοῦ, πού φέρει καί τόν ἐνδεικτικό τίτλο: «Ταινίες καί φωτοτυπίες».

Τί μεσολάβησε ἀπό τό 1960, χρονολογία γραφῆς τοῦ δοκιμίου γιά τή *Χιροσίμα*, ὡς τό 1975, στό ὁποῖο ἐγγράφεται τό κείμενο γιά τά πεζογραφήματα τοῦ Μάριου Χάκκα; Τά δημόσια γεγονότα εἶναι γνωστά: τό μαῦρο στίγμα τῆς εἰκοσαετίας ἐντοπίζεται ἀσφαλῶς στήν ἐπτάχρονη δικτατορία, μέ τά προηγούμενα καί τά παρεπόμενά της. Σέ προσωπικότερο ἐπίπεδο πρέπει νομίζω νά σημειωθοῦν τουλάχιστον τρεῖς κύκλοι νέων ἐμπειριῶν, πού ὡριμάζουν τόν Παῦλο Ζάννα: ἡ ἐμπειρία τῆς φυλακῆς στήν Αἴγινα· ἡ μεταφραστική του ἐμπειρία μέ τόν Προύστ· ἡ ὁριστική, τέλος, ἐγκατάστασή του στήν Ἀθήνα.

Ἡ φυλακή δικαιολογεῖ ἐνμέρει τή μετακίνηση τοῦ Ζάννα ἀπό τήν κινηματογραφική ἀφήγηση στή λογοτεχνική: στόν ἔγκλειστο χῶρο βλέπει κανείς λίγο, διαβάζει καί φαντάζεται περισσότερο – ζήτημα ἀνάγκης. Ἡ περιπαθής προσήλωση τοῦ Παύλου στή μετάφραση τοῦ μνημειώδους μυθιστορήματος τοῦ Προύστ, ἀνοίγει τόν ὁρίζοντά του ὄχι μόνο στή μεταφραστική θεωρία καί πράξη τοῦ καιροῦ μας, ἀλλά γενικότερα στά θεωρητικά προβλήματα τῆς ἀφηγηματολογίας, πού ἐξογκώθηκε τά τελευταῖα χρόνια σχεδόν ἀφύσικα. Ἡ ἐγκατάσταση τέλος στήν Ἀθήνα ἐπηρεάζει τόν Ζάννα πολλαπλῶς: τόν ἐρεθίζει ἀφενός νά δηλώσει σαφέστερα τή συγγραφική του ταυτότητα· τόν συνδέει ἀφετέρου στενότερα μέ πρόσωπα καί πράγματα τῆς κινηματογραφικῆς καί λογοτεχνικῆς μας ἀγορᾶς, καί τοῦ περιθωρίου της.

Τό δοκίμιο πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἐπιβάλλεται στήν ἐποχή του – ἐνμέρει καί στήν ἐποχή μας – μέ πέντε τουλάχιστον συντελεστές του: τήν ἔκτασή του· τήν ἄρθρωσή του· τήν ἑρμηνευτική ὑπόθεση ἐργασίας πού τό στηρίζει· τά εὑρήματά του· τέλος, τή γραφή του.

Ἡ ἔκταση φτάνει στίς εἴκοσι πέντε σελίδες – δέν νομίζω πώς προηγουμένως, ἤ καί μετέπειτα, ἀφιέρωσε ἄλλος μελετητής ἐκτενέστερο δοκίμιο στόν Μάριο Χάκκα, αὐτόν τόν σπαραγμένο συγγραφέα μας, πού ἀκόμη δέν ἔχει ἀποτιμηθεῖ, ὅσο πρέπει, ἡ ἀξία του, συγκριτικά καί ἀπόλυτα. Τοῦτο δέν σημαίνει βεβαίως ὅτι ἔλειψε ἡ κριτική σχετική βιβλιογραφία, ἡ ὁποία καί φιλοξενεῖται στό δοκίμιο τοῦ Παύλου Ζάννα μέ προσοχή καί ἀμεροληψία· ἐντούτοις, ὁ θεατρογράφος καί κυρίως πεζογράφος Χάκκας ἀντιμετωπίστηκε μέχρι στιγμῆς περισσότερο ὡς δεῖγμα

* Τό δοκίμιο «Τά πεζογραφήματα τοῦ Μάριου Χάκκα» δημοσιεύτηκε πρώτη φορά τό 1979 ὡς κριτική θεώρηση τοῦ συνολικοῦ ἔργου τοῦ Χάκκα στόν τόμο τῶν *Ἁπάντων* του (ἔκδοση τοῦ "Κέδρου"). Στίς *Πετροκαλαμῆθρες* ἀναδημοσιεύεται, καταλαμβάνει τίς σελίδες 305-329, ἐντάσσεται στή δεύτερη ἑνότητα τοῦ βιβλίου ὑπό τόν γενικό τίτλο «Πέρασμα: Αἴγινα», καί κατατάσσεται δέκατο πέμπτο στή σειρά τῶν Περιεχομένων.

βιογραφῆς καί λιγότερο ὡς δείκτης λογοτεχνικῆς γραφῆς, μέ προδρομικά μάλιστα στοιχεῖα. Τό μελέτημα τοῦ Ζάννα ἀποτελεῖ καί στόν κανόνα αὐτόν ἐξαίρεση.

Ἡ ἄρθρωση, ἐξάλλου, τοῦ δοκιμίου ἐλέγχεται τυπικῶς ἄψογη: προηγεῖται ἡ βιβλιογραφική-φιλολογική περιγραφή τοῦ ἔργου στούς τρεῖς κύριους σταθμούς του· ἀκολουθεῖ τό ἑρμηνευτικό μέρος, στό ὁποῖο καί προδιατυπώνονται τά μεθοδολογικά μέτρα. Πρός τήν κατεύθυνση αὐτήν ἐπιστρατεύονται συνδυαστικῶς: ὁ ρωσικός φορμαλισμός καί οἱ ἐκπρόσωποί του, γιά νά ὑποστηριχθεῖ ἡ διάκριση μεταξύ *μύθου* καί *θέματος*, πραγματικῆς δηλαδή ὕλης καί λογοτεχνικῆς τροποποίησής της· ὁ Ἐμίλ Μπενβενίστ, πού ἀντικαθιστᾶ τό φορμαλιστικό ζεῦγος (οὕτως ἤ ἄλλως πολύ σχηματικό, ἄν ὄχι καί παραπλανητικό) μέ τό δικό του δίδυμο: *ἱστορία* καί *λόγος* –ἡ διάκριση τώρα γίνεται αὐστηρῶς γλωσσολογική καί στηρίζεται στόν τριτοπρόσωπο ἤ πρωτοπρόσωπο τύπο τοῦ ἀφηγηματικοῦ κάθε φορά ρήματος· τέλος ἡ Ποιητική τοῦ Τοντορώφ, γιά νά δηλωθεῖ ὅτι σέ κάθε ἐπεξεργασμένο ἀφήγημα τά *ἐξωτερικά* (*ἀντικειμενικά*) στοιχεῖα συμπλέκονται μέ τά *ἐσωτερικά* (*ὑποκειμενικά*), καί ἐκεῖνο πού βαραίνει περισσότερο εἶναι ἀκριβῶς ἡ διάγνωση, κατά ποσόν καί ποιόν, τῆς συμπλοκῆς αὐτῆς.

Μέ αὐτούς τούς ὅρους ὁ Ζάννας δοκιμάζει νά διαβάσει τούς τρεῖς τόμους πεζογραφημάτων τοῦ Μάριου Χάκκα (*Τυφεκιοφόρος τοῦ Ἐχθροῦ*, 1966, *Ὁ Μπιντές καί ἄλλες Ἱστορίες*, 1970, τό *Κοινόβιο*, 1972) ὡς ἐξελισσόμενη καί ἐξελικτική πορεία· ἀπό τή μυθική, ἱστορική, τριτοπρόσωπη, ἀντικειμενική ἔκθεση στή θεματική, πρωτοπρόσωπη, ὑποκειμενική ἀφήγηση. Στήν ἴδια αὐτή ἐξελικτική γραμμή ὁ Ζάννας ἀναγνωρίζει τήν προοδευτική, λειτουργική πιά ἐνσωμάτωση τῆς φωνῆς τοῦ ἀφηγητῆ μέσα στό ἀφήγημα καί συγχρόνως τή σταδιακή διεύρυνση τῶν ὁρίων του: τόν μετασχηματισμό δηλαδή τῆς κλειστῆς ἱστορίας σέ ἀνοιχτό χρονικό· τήν τροπή ἐφεξῆς τῆς παρατακτικῆς σύνταξης σέ κυκλική, ὅπου ἀρχή καί τέλος τῆς ἀφηγηματικῆς ροῆς συμπίπτουν, χρόνος ζωῆς καί χρόνος θανάτου ταυτίζονται, οἱ δύο τροχιές γίνονται μία, ἡ γραφή κυνηγᾶ τόν χρόνο πού χάνεται, τόν κατακτᾶ καί τόν ἐξαντλεῖ, καθώς ἡ ἴδια ἐξαντλεῖται μαζί του.

Μπορεῖ σήμερα νά μᾶς φαίνεται κάπως ξεπερασμένη ἡ ἐπιμονή στήν ἐξελικτική θεωρία (ἐφαρμοσμένη στό χῶρο τῆς λογοτεχνίας, τῆς τέχνης γενικότερα), πού θέλει τό πρώιμο ἔργο ἀτελέστερο, τό ἀκμαῖο καί τό ὥριμο ἐντελέστερο (θά μποροῦσε κάποιος νά ἐπικαλεστεῖ ἱκανά παραδείγματα, πού ἀνατρέπουν μιά τέτοια ὑπόθεση ἐργασίας). Ὅπως κι ἄν ἔχει ὅμως τό πράγμα, στήν περίπτωση τοῦ Μάριου Χάκκα ἡ ἑρμηνευτική αὐτή ἀρχή μοιάζει ἐπιβεβαιωμένη, ἤ τουλάχιστον ὁ Παῦλος Ζάννας τήν ὑπερασπίζεται ἐπιτυχῶς, ὥστε νά ἐνισχύεται τό κύρος της, καί κυρίως βοηθεῖ στήν ἀνακάλυψη σημαντικῶν εὑρημάτων. Θά ἐπιγράψω δύο ἀπό αὐτά:

Τό ἕνα ἀφορᾶ στό σῆμα τῆς Καισαριανῆς, τό ὁποῖο καί κυριαρχεῖ πιά στό *Κοινόβιο*, τόσο ὡς ἀνθρωπογεωγραφικό στίγμα τοῦ ἀφηγητῆ ὅσο καί ὡς πολιτικός δείκτης –συλλογικός καί προσωπικός τοῦ συγγραφέα– στά κατοχικά καί μετακατοχικά χρόνια, τῆς δικτατορίας συμπεριλαμβανομένης. Τό σημαντικότερο ὡστόσο εὕρημα τοῦ Παύλου Ζάννα στήν προκειμένη περίπτωση βρίσκεται παραπέρα: ὁ δοκιμιογράφος ἀποδεικνύει ὅτι οἱ ἐκφυλιστικές, φθαρτικές τύχες τῆς Και-

Ο Π. Ζάννας ὁμιλητής σέ προεκλογική συγκέντρωση, στή Θεσσαλονίκη, τό 1978. (Φωτ. Β. Μποζίκη).

Κώστας Ζέππος, Παῦλος Ζάννας καί Τίτος Πατρίκιος, στόν Ὀξύλιθο, τό 1987.

σαριανῆς (ἡρωική ἐποχή, ἀνεκδοτολογική ἐποχή, ἐποχή διάλυσης) ταυτίζονται μέ τίς βιογραφικές καί βιολογικές τύχες τοῦ συγγραφέα-ἀφηγητῆ. Τό γεγονός ὅτι ὁ Χάκκας ἔμεινε τίς τελευταῖες δεκαετίες τῆς ζωῆς του ἀμετακίνητος στή σημαδεμένη αὐτή περιοχή εὐνόησε αὐτή τή σύμπτωση· ἡ ἀνίατη ἐξάλλου ἀρρώστεια, πού τόν ξέκανε στά σαράντα του χρόνια, χρησίμευσε ὡς σκοτεινός διάδρομος, πού τελικά ἔνωσε τόν μελλοθάνατο ἄνθρωπο μέ τόν μελλοθάνατο χῶρο τῆς Καισαριανῆς.

Τό δεύτερο εὕρημα τοῦ Ζάννα ἀφορᾶ στήν ἐξέλιξη τῆς γραφῆς τοῦ Χάκκα ἀπό τήν εὐταξία στήν ἀταξία ἤ καί στήν ἀναρχία: αὐτή ἡ στροφή διαπιστώνεται τόσο σέ γραμματικό ὅσο καί σέ ὑφολογικό, ἀσφαλῶς καί σέ ἰδεολογικό, ἐπίπεδο. Ἀπό τόν *Τυφεκιοφόρο*, στόν *Μπιντέ*, καί ἀπό τόν *Μπιντέ στό Κοινόβιο*, ἡ γραφή τοῦ Χάκκα συνεχῶς ἀπογυμνώνεται ἀπό τούς φθίνοντες ἰστούς της καί τελικῶς διαλύεται: ἡ πρόταση σέ λέξεις, οἱ λέξεις σέ ἤχους, οἱ ἤχοι σέ ὑπόκωφους ἤ συνταρακτικούς τριγμούς. Τό σημαντικό ἐντούτοις σ' αὐτήν τήν ἀναγκαστικῶς φθίνουσα πορεία βρίσκεται ἀλλοῦ: ἡ διαλυτική ἀταξία τῆς γραφῆς ἐπινοεῖ τίς δικές της τώρα συγγενεῖς φόρμες· ἡ αἰσθητική τῆς τάξης παραχωρεῖ τή θέση της στήν αἰσθητική τῆς διαταραχῆς· στή λογική τοῦ καλοῦ γούστου ἀντιτάσσεται ὁ παραλογισμός τοῦ κίτς, πού ἐπιτρέπει τή χλεύη τῆς καθωσπρεπικῆς ἔκφρασης καί συγχρόνως τήν ὑπέρβασή της. Γιατί τό ἀπροσδόκητο εἶναι (καί ὁ Ζάννας ἐπιμένει σ' αὐτό) ὅτι ἀπό τό ξήλωμα τῆς γλώσσας καί τῆς γραφῆς βγαίνουν ὄχι μόνο θόρυβοι σκληροί, ἀλλά καί τόνοι σπαρακτικῆς τρυφερότητας – θά πρόσθετα ἐγώ: παιδικῆς. Ἔτσι ἐξηγοῦνται ἴσως καί τά λογοπαίγνια, ἑλληνικά καί ξενόγλωσσα: σάμπως κάποιος νά μαθαίνει ἐξυπαρχῆς τή γλώσσα, καί δικαιοῦται, σάν τό παιδί, νά παίζει μαζί της.

Μένει νά πῶ δυό λόγια γιά τή γραφή τώρα τοῦ δοκιμιογράφου. Συγκριτικῶς πρός τή γραφή τοῦ δοκιμίου γιά τή *Χιροσίμα* ὑπάρχουν χαρακτηριστικές ὁμοιότητες καί διαφορές: ὁ συντακτικός τύπος εἶναι μεστότερος, τό ὕφος πιό προσεγμένο, ὁ τόνος οἰκειότερος. Παρά ταῦτα ἐξακολουθεῖ νά κυριαρχεῖ αὐτό πού ὀνόμασα "ὑποκειμενική οὐδετερότητα" τοῦ δοκιμιογραφικοῦ ὕφους, γιά νά φαίνεται καθαρότερο τό προσωπικό ὕφος τοῦ κειμένου πού ὁρίζεται ὡς ἀντικείμενο μελέτης. Ὁ Παῦλος Ζάννας δέν θέλει οὔτε ἐδῶ νά παραβεῖ αὐτή τήν ἀξιωματική, κατά κάποιον τρόπο, ἀρχή, πού δέν εἶναι ἐξάλλου μόνο δική του – τήν ἐφαρμόζει κατά κανόνα ἡ ἐπιστήμη τῆς φιλολογίας καί τῆς γραμματολογίας. Προφανῶς γνώριζε ὁ Ζάννας ὅτι ὑπάρχει καί ἄλλη, σχεδόν ἀντίδρομη, ὁδός, πού τή χάραξαν καί τήν περπάτησαν νεοτερικοί δοκιμιογράφοι – ἄς ποῦμε ὁ ὑπερτιμημένος Ρολάν Μπάρτ. Σύμφωνα μέ αὐτήν τή δοκιμιογραφική ἐπιλογή, ἡ γραφή ἑνός δοκιμίου ἐπιτρέπεται, ἤ καί ἐπιβάλλεται, νά συντονίζεται μέ τή γραφή τοῦ λογοτεχνικοῦ της ἀντικειμένου. Συντονισμός δέν σημαίνει κατ' ἀνάγκην στήν περίπτωση αὐτή, σφετερισμό τοῦ λογοτεχνικοῦ ὕφους τοῦ κειμένου πού μελετοῦμε· μπορεῖ νά σημαίνει μεταγραφή, μετάφραση τοῦ λογοτεχνικοῦ σέ δοκιμιογραφικό ὕφος συγγενές, τό ὁποῖο ἀναζητεῖ μέθοδο, ρυθμούς καί θερμοκρασία ἀπό τόν ὑπό μελέτη πρωτότυπο λόγο. Ξέρω ὅτι ἡ ὁδός αὐτή εἶναι ἐξαιρετικά ὀλισθηρή καί πέρασε στά γράμματά μας δοκιμιογραφικά κείμενα μπάσταρδα ἤ καί ἀηδιαστικά. Παρά ταῦτα νομίζω ὅτι στίς μέρες μας, ὅπου τά ὅρια τῆς λογοτεχνίας συνεχῶς διευρύνονται καί ὡς ἐκ τούτου συγχέονται μέ ἄλλες μορφές λόγου, ἡ δοκιμιακή γραφή εἶναι σχεδόν ὑποχρεωμένη νά περάσει κι αὐτήν τή δοκιμασία, ψάχνοντας γιά τή χρυσή τομή. Ἤδη στό τελευταῖο κείμενο τοῦ Παύλου Ζάννα, μέ τό ὁποῖο καί κλείνουν οἱ *Πατροκαλαμῆθρες*, διακρίνεται μιά τέτοιου εἴδους ὑφολογική ἀναζήτηση: πέρασμα ἀπό τήν ἱστορική ἔκθεση στόν προσωπικό λόγο, πού θά ἔλεγε καί ὁ Μπενβενίστ.

Σπύρος Τσακνιᾶς

ΤΑ ΔΟΚΙΜΙΑ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΖΑΝΝΑ

Πετροκαλαμῆθρες: *«ἕνα εἶδος αὐτοβιογραφίας»*

Οἱ *Πετροκαλαμῆθρες*,* ὁ ὀγκώδης τόμος στόν ὁποῖο ὁ Π. Α. Ζάννας συγκέντρωσε τά δοκιμιακά του κείμενα, συγκομιδή μιᾶς τριακονταετίας σχεδόν, πού προετοίμασε καί προλόγισε ὁ ἴδιος, τυπώθηκαν μετά τόν ξαφνικό καί πρόωρο θάνατό του. Τόν καλαίσθητα τυπωμένο τόμο ὁ ἴδιος δέν πρόφθασε νά τόν δεῖ –κι ἄς ὀνειρευόταν ἕνα τέτοιο βιβλίο ἀπό χρόνια (σ. 13). Ὁ χαρακτηρισμός *«ἕνα εἶδος αὐτοβιογραφίας»* ἀνήκει στόν συγγραφέα πού βλέπει τά κείμενά του, καθώς τά τοποθετεῖ στή χρονολογική τους τάξη, νά διαρθρώνουν τελικά ἕνα εἶδος πορείας. Κι ἐπιμένει: *«Τόν αὐτοβιογραφικό χαρακτήρα δέν μπορεῖ –καί δέν θέλει– νά τόν ἀποβάλει αὐτό τό βιβλίο»*. Γι' αὐτό καί ἡ χρονολογική κατάταξη, ἀντί τῆς θεματικῆς.

Ἄν, ὑπερπηδώντας τίς πεντακόσιες σελίδες τοῦ τόμου, ὁ ἀναγνώστης ρίξει μιά ματιά στά περιεχόμενα, θά ἔχει μιά πρώτη εἰκόνα αὐτῆς τῆς πορείας: *Ἡ Ἀρχή (Θεσσαλονίκη)* ἀντιπροσωπεύεται ἀπό ὀχτώ κείμενα γραμμένα ἀπό τό 1960 ὡς τό 1966, *Τό Πέρασμα (Αἴγινα)* ἀπό δύο κείμενα, 1970 καί 1971, καί *Ἡ Συνέχεια (Ἀθήνα)* ἀπό δεκαεπτά δοκίμια, γραμμένα ἀπό τό 1973 ὡς τό 1989. Τό ταξίδι ἀπό τή Θεσσαλονίκη στήν Ἀθήνα ὑπῆρξε συνηθισμένη πορεία πολλῶν μεταπολεμικῶν μας συγγραφέων. Τό *πέρασμα* ἀπό τήν Αἴγινα προνόμιο –ὄχι πολύ σύνηθες– τοῦ Παύλου Ζάννα. Ἕνας σταθμός πού σφράγισε τή ζωή του καί ἐπηρέασε τήν κατοπινή πορεία του. Ἀλλά αὐτά εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία, περίπου ξεχασμένη σήμερα. Ἡ μνήμη στίς μέρες μας, ἄν δέν ἔχει στερέψει, δέν διαδραματίζει τό ρόλο πού ἔπαιξε στό ἔργο τοῦ Προύστ, τόν μεγάλο ἔρωτα τοῦ Παύλου Ζάννα.

Καί μιᾶς κι ὁ λόγος γιά ἔρωτα, ἄς κάνουμε τό ἄλμα τῶν πεντακοσίων σελίδων ἀντίστροφα αὐτή τή φορά, κι ἄς σταθοῦμε γιά μιά στιγμή στήν προμετωπίδα: *μ' ἔρωτα καί μέ ταπεινοσύνη*. Σπανίως προμετωπίδα χαρακτηρίζει τόσο εὔστοχα ἔργο καί συγγραφέα. Ὁ προσεκτικός ἀναγνώστης τῶν εἴκοσι ἑπτά κειμένων πού ἀπαρτίζουν τόν τόμο *Πετροκαλαμῆθρες* θά διαπιστώσει πώς δικαιώνουν τό μότο. Χαρακτηριστικά δείγματα ἔρωτα καί ταπεινοσύνης, αἰσθάνομαι, εἶναι δύο ἀποσπάσματα ἀπό τό κείμενο «Μποτίλια στή θάλασσα», πού γράφτηκε στή φυλακή καί δημοσιεύτηκε στά *Νέα Κείμενα* τό χειμώνα τοῦ 1971. Τά παραθέτω:

«Ἔσκυψα ξανά πάνω στίς λέξεις –ὄχι ὅμως πιά στίς λέξεις πού δέν μποροῦσα νά συνθέσω ὅπως θά 'θελα, ἀλλά σ' αὐτές πού σύνθεσαν ἄλλοι ἐκφράζοντας πολύ καλύτερα ἀπ' ὅ,τι θά μποροῦσα νά ἐκφράσω ἐγώ ποτέ τίς ἴδιες μου τίς σκέψεις. Ἄρχισε ἕνας ἄλλος διάλογος πιό σύνθετος καθώς ξεχώριζα στά βιβλία πού ἔπεφταν στά χέρια μου τίς φράσεις ἐκεῖνες πού μοῦ μιλοῦσαν καί πού στέκονταν μπροστά μου σάν καθρέφτες. Ἀνεκάλυπτα τό πραγματικό μου πρόσωπο. Οἱ φράσεις πού ἀπομόνωνα (γιατί μοῦ μιλοῦσαν πολύ πιό ζωντανά ἀπό ἄλλες πού τίς πλαισίωναν) γίνονταν ἕνα πέρασμα, ἕνας ἐνδιάμεσος κρίκος γιά μιά βαθύτερη, πιό οὐσιαστική ἐπικοινωνία» (σ. 176).

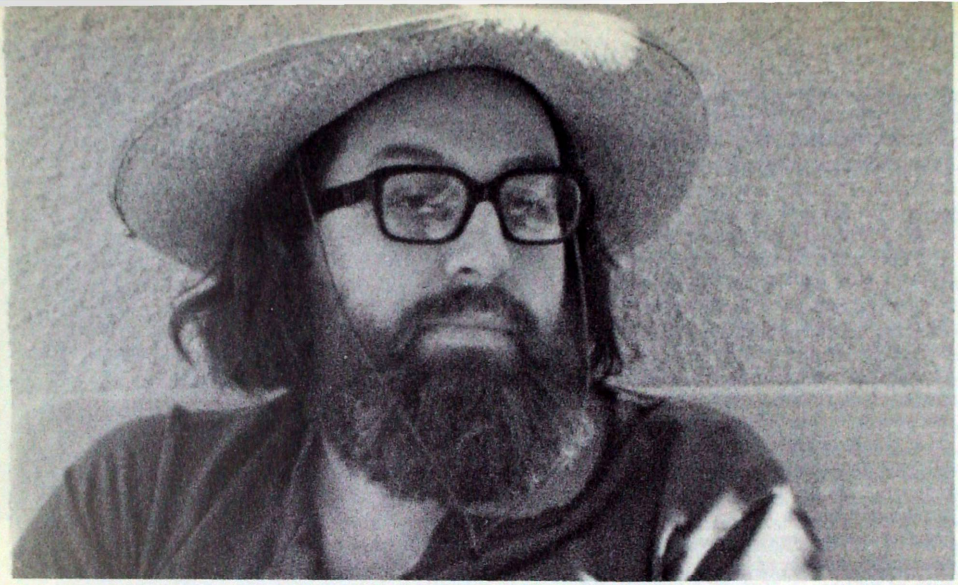
Καί λίγο πιό κάτω:

«Ξεχωρίζω φράσεις, τίς ἀπομονώνω ἀπ' τό ἀρχικό τους περίβλημα, τούς δίνω ἕνα καινούριο εἰδικό βάρος, τίς δένω μεταξύ τους σ' ἕνα πολύχρωμο πολύπλοκο μωσαϊκό, σέ μιά παρδαλή κουρελού πού μέ ζεσταίνει, συνθέτω μιά ταινία μοντάροντας ξένα κομμάτια γιά νά μπορέσω κάποτε νά τήν προβάλω. Κι ἡ ταινία αὐτή μέ ἀποδίδει, εἶναι ἕνα ζωντανό ἡμερολόγιο στό ὁποῖο δείχνομαι ὅπως εἶμαι κι ὅπως ἀλλάζω».

Κι ἐν συνεχεία παραθέτει (σ. 177) μιά φράση τοῦ Λούκατς: *«κάθε παράθεση εἶναι ταυτόχρονα καί μιά ἑρμηνεία»*. Μέ διευκολύνει.

Ἄς ξαναγυρίσουμε ὡστόσο στίς τελευταῖες σελίδες τοῦ βιβλίου κι ἄς ρίξουμε μιά ματιά στόν πίνακα περιεχομένων. Γίνεται ἀμέσως φανερή ἡ ἐξέλιξη τῶν ἐνδιαφερόντων τοῦ δοκιμιογράφου καί ἡ μετατόπισή τους ἀπό τόν κινηματογράφο στό μυθιστόρημα. Ὅλα σχεδόν τά κείμενα, δοκιμιακά καί ἐπικαιρικά, πού γράφτηκαν στή Θεσσαλονίκη ἀπό τό 1960 ὡς τό 1966, ἔχουν ὡς ἀφορμή τόν κινηματογράφο. Παραταῦτα, καί στήν ἐνότητα αὐτή αἰσθητές εἶναι οἱ ἀναφορές στή λογοτεχνία, ὅπως καί οἱ παραλληλισμοί

** Δοκίμια καί ἄλλα 1960-1989, Ἀθήνα, ἐκδ. "Διάττων" 1990.*



Φωτ. Δημήτρη Ἀντωνακάκη.

ἀφηγηματικῶν μεθόδων κινηματογράφου καί μυθιστορήματος. Ἡ κινηματογραφική ἀφήγηση τοῦ Ἀλαίν Ρεναί στό *Χιροσίμα, ἀγάπη μου* ἐξετάζεται ὑπό τό φῶς τῶν ἀφηγηματικῶν μεθόδων πού καλλιέργησαν συγγραφεῖς ὅπως ὁ Τζόυς, ὁ Προύστ, ὁ Φῶκνερ, γιά νά διαγραφεῖ ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἀνακαλεῖται ὁ παρελθών χρόνος γιά νά γίνει παρόν καί νά διαπιστωθεῖ πώς "ἡ μαγεία τοῦ λόγου" καί "ἡ ἐξερεύνηση τοῦ πιό ἐσωτερικοῦ κόσμου" δέν εἶναι περιοχές ἀπροσπέλαστες στόν κινηματογραφικό φακό.

Στό δοκίμιο «Ἡ Ζαζί, ἡ λογοτεχνία καί ὁ κινηματογράφος», ἡ λογοτεχνία δέν βρίσκεται μόνο στόν τίτλο ἀλλά καί στόν κεντρικό ἄξονα τῆς προσέγγισης τοῦ μελετητῆ. Ὁ Π. Α. Ζάννας, στηριζόμενος σέ πλούσια καί σημαντική βιβλιογραφία, ὑποστηρίζει πώς, ὅπως ὁ Ρεϋμόν Κενώ στό βιβλίο προσπάθησε νά περάσει στή μυθιστορηματική γραφή τή γλώσσα τῆς ὁμιλίας, ἀσκώντας, μέσω αὐτῆς, κριτική στή λογοτεχνία –παρωδώντας τά λογοτεχνικά εἴδη καί τούς ἐκφραστικούς τους τρόπους– καί στήν κυρίαρχη ἰδεολογία πού καθόρισε τίς λογοτεχνικές συμβάσεις, ἔτσι καί ὁ Λουί Μάλ στήν κινηματογραφική μεταφορά τοῦ ἔργου βρῆκε ἀντίστοιχη γλώσσα γιά νά ὑπονομεύσει ἤ νά παρωδήσει τά ἐκφραστικά ἰδιώματα τοῦ κινηματογράφου.

Στό τέταρτο δοκίμιο τῆς πρώτης ἑνότητας, «Ὁ σύγχρονος κινηματογράφος – Ἀπό τόν Ὄρσον Γουέλλες στόν Ἀλαίν Ρεναί», ἡ λογοτεχνία ἀπουσιάζει ἀπό τόν τίτλο ἀλλά καί πάλι διαρρέει τό κείμενο. Μέ τόν ἰταλικό νεορεαλισμό, γιά παράδειγμα, χάρη στήν ἀποφυγή τοῦ εὔκολου μοντάζ πού μᾶς δίνει ψεύτικες ἐντυπώσεις καί στήν ἀνάπτυξη τῆς κίνησης τῆς μηχανῆς, ὁ κινηματογράφος τείνει νά γίνει τέχνη μελέτης τῆς συμπεριφορᾶς καί ἡ τάση αὐτή, διαπιστώνει ὁ συγγραφέας, ἀντιστοιχεῖ στίς ἀναζητήσεις μυθιστοριογράφων ὅπως ὁ Χέμινγουεϊ, ὁ Ντός Πάσος, ὁ Στάινμπεκ κ.ἄ.

Εἶναι φανερό, ἐλπίζω, πώς δέν ἐπισκοπῶ, ἔστω καί βιαστικά, τά κινηματογραφικά δοκίμια τοῦ Π. Α. Ζάννα μέ πρόθεση νά καταδείξω τή σημασία τους ἤ τή συμβολή τους στήν κινηματογραφική μας παιδεία –πολύ σημαντική, πιστεύω– ἀλλά γιά νά ἐπισημάνω τήν ἀφοσίωση τοῦ δοκιμιογράφου στήν παράλληλη μελέτη κινηματογραφικῆς καί μυθιστορηματικῆς ἀφήγησης. Ἡ ἀφοσίωση αὐτή ἐκδηλώνεται μέ τά πρῶτα κιόλας γραπτά του, τά ἀφιερωμένα σέ ταινίες ἤ σέ γενικότερα ζητήματα κινηματογραφικῆς τέχνης. Σέ αὐτήν ἀκριβῶς τήν προσήλωση προτίθεμαι νά ἐστιάσω τήν προσοχή ἑτούτου τοῦ κειμένου.

Ὁ Παῦλος Ζάννας ὑπῆρξε ἕνας ἄνθρωπος μέ πλατιά καλλιέργεια καί ποικίλα ἐνδιαφέροντα. Οἱ *Πετροκαλαμήθρες*, πού δέν συγκεντρώνουν ὅλα του τά γραπτά –πολλά, ἐπικαιρικά κυρίως, ἔμειναν σκόπιμα ἀπ' ἔξω,

ἐνῶ τά δοκίμιά του γιά τή μετάφραση ὁ ἴδιος τά προόριζε γιά ξεχωριστό τόμο, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Α. Π. Ζάννας στό σύντομο εἰσαγωγικό του σημείωμα– καλύπτουν ἕνα εὐρύ φάσμα θεμάτων μέ τά ὁποῖα ἀσχολήθηκε. Ὁ σχολιασμός ὅλων τῶν κειμένων εἶναι πρακτικά ἀδύνατος καί ὑπερβαίνει τόν δικό μου μονόπλευρο προσανατολισμό. Πέραν αὐτοῦ, καί χωρίς διόλου νά ὑποτιμῶ τίς ἄλλες ἐνασχολήσεις τοῦ συγγραφέα, θεωρῶ τή σταθερή ἐνασχόλησή του μέ τήν ἀφήγηση, τόσο στόν κινηματογράφο ὅσο καί στό μυθιστόρημα, τή σημαντικότερη προσφορά του, μαζί φυσικά μέ τή μετάφραση δώδεκα τόμων ἀπό τό *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο*.

Ὅπως ἤδη σημείωσα, μέ ἄξονα πάντα τήν ἀφηγηματική τέχνη, παρατηρεῖται μιά μετατόπιση ἀπό τήν κινηματογραφική ἀφήγηση στή μυθιστορηματική. Τό σημεῖο καμπῆς φαίνεται πώς εἶναι τά χρόνια τῆς Αἴγινας. Ἴσως γιατί τότε ὁ Παῦλος Ζάννας ἀρχίζει τή μετάφραση τοῦ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο* πού τόν ἐμπλέκει, ὅπως ξέρουμε, στή μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Προύστ καί τόν ρίχνει στά βαθιά νερά μιᾶς μεγάλης σέ ἔκταση καί σημασία βιβλιογραφίας. Τό ἐνδιαφέρον του γιά τό μυθιστόρημα, ὅπως εἴδαμε, εἶναι πολύ παλιότερο. Ἴσως ἡ μετάφραση τοῦ *Ἀναζητώντας...* ἐντείνει αὐτό τό ἐνδιαφέρον καί ὁδηγεῖ σέ μεγαλύτερη ἐμβάθυνση τόν ἀντίστοιχο προβληματισμό. Ὅπως κι ἄν ἔχει τό πράγμα, μετά τήν ἐγκατάστασή του στήν Ἀθήνα γράφει τό πιό ἐκτεταμένο δοκίμιο τῆς συλλογῆς, περίπου ἐνενήντα πυκνοτυπωμένες σελίδες, μέ τίτλο «Κινηματογράφος καί Μυθιστόρημα». Τό δοκίμιο αὐτό, τό μελέτημα μᾶλλον, εἶναι τό κείμενο πέντε ὁμιλιῶν πού δόθηκαν στήν Ἀθήνα καί τή Θεσσαλονίκη τό 1976 (σ. 194). Δημοσιεύεται γιά πρώτη φορά στίς *Πετροκαλαμῆθρες*.

Ἀξίζει νά σταθοῦμε λίγο στό «Κινηματογράφος καί Μυθιστόρημα», ἀφ' ἑνός γιατί κατέχει κεντρική θέση μέσα στή δοκιμιογραφία τοῦ Παύλου Ζάννα, καί ἀφ' ἑτέρου γιατί, ἔργο βιολογικῆς καί πνευματικῆς ὡριμότητας, συγκεντρώνει καί συστηματοποιεῖ τίς γνώσεις καί τίς διαγνώσεις του πάνω σέ δύο ἀντικείμενα πού ὑπῆρξαν οἱ σταθεροί πόλοι τῆς μελέτης καί τοῦ στοχασμοῦ του. Δύο ἀντικείμενα πού, παρά τίς διαφορές στή σημειολογική τους βάση, συναντῶνται στόν κοινό παρονομαστή τους, τήν ἀφήγηση, οἱ δύο πόλοι τῆς ὁποίας, κατά τόν Percy Lubbock, τόν συγγραφέα τοῦ *The Craft of Fiction*, εἶναι τό *showing* (δεικνύειν) καί τό *telling* (λέγειν).

Ἡ διάκριση τοῦ Lubbock (σ. 218) εἶναι ὁ σταθερός ἄξονας πάνω στόν ὁποῖο στοιχίζεται ἡ μελέτη τοῦ Π. Α. Ζάννα καθώς ἐπισκοπεῖ ἐνμέρει τήν ἐξέλιξη τῶν δύο τεχνῶν καί κυρίως τή θεωρία πού ἀναπτύσσεται τίς τελευταῖες δεκαετίες γύρω ἀπό τό μυθιστόρημα καί τροφοδοτεῖ ἀντίστοιχες θεωρητικές ἔρευνες γιά τόν κινηματογράφο. Ἔχοντας μιά ἐντυπωσιακή ἐποπτεία αὐτῶν τῶν θεωριῶν, εἶναι σέ θέση νά ἐπισημάνει τήν ὀφειλή τῆς μιᾶς στήν ἄλλη· τήν ὀφειλή δηλαδή τῆς αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου στίς συστηματικές ἐρευνες τῶν θεωρητικῶν τῆς ἀφήγησης. Ὅπως, ἄλλωστε, εἶναι σέ θέση νά τονίσει μέ ἔμφαση τήν ὀφειλή τοῦ κινηματογράφου, στά πρῶτα του βήματα τουλάχιστον, στό μυθιστόρημα. «*Ἡ κινηματογραφική σκηνοθεσία*», παρατηρεῖ, «*στά πρῶτα της βήματα, ξεκινᾶ ἀπό τή μυθιστορηματική σκηνοθεσία*» (σ. 219). Τό παράδειγμα τοῦ Γκρίφιθ, δημιουργοῦ τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας, ἔτσι ὅπως ἀναλύεται ἀπό τόν Ἀιζενστάιν στό δοκίμιο «Ὁ Ντίκενς, ὁ Γκρίφιθ κι ἐμεῖς» καί σχολιάζεται ἀπό τόν Π. Α. Ζάννα, εἶναι χαρακτηριστικό καί ἀποκαλυπτικό. Ὁ Ἀιζενστάιν ἀναρωτιέται πῶς ὁ Γκρίφιθ συνέλαβε τήν ἔννοια τοῦ μοντάζ. Καί δίνει τήν ἀκόλουθη ἀπάντηση: «*Ὁ Γκρίφιθ ἔφτασε στό μοντάζ μέ τόν τρόπο τῶν παράλληλων πλοκῶν.* [...] *Καί ἡ ἰδέα τῆς παράλληλης πλοκῆς τοῦ δόθηκε πάλι ἀπό τόν Ντίκενς*». Ἂς σημειωθεῖ πώς εἶναι γνωστή ἡ παραδοχή αὐτῆς τῆς ὀφειλῆς ἀπό τόν ἴδιο τόν Γκρίφιθ. Ὁ Ἀϊζενστάιν, ἀναφέρει ὁ μελετητής, «*ἀναλύει σελίδες τοῦ Ὄλιβερ Τουίστ γιά νά δείξει τή σκηνοθεσία τοῦ Ντίκενς· πῶς ὀργανώνεται ἡ ἀφήγηση μέ διακοπές, ἐναλλαγές καί κινήσεις, μέ τήν προετοιμασία καί τήν παρεμβολή τῶν διαλόγων.* [...] *Δείχνει ἀκόμα καί τά διαδοχικά περάσματα ἀπό τήν πολύ γενική περιγραφή τοῦ τόπου καί τοῦ χρόνου στό εἰδικό τοπίο καί ὕστερα σέ κάποια λεπτομέρεια καί στήν ἀτμόσφαιρα ὁλόγυρα, στούς τυχαίους διαβάτες, πρίν φτάσει στό κύριο πρόσωπο τῆς σκηνῆς, πού κι αὐτό πάλι περιγράφεται μέ πολλές λεπτομέρειες, διαδοχικές, συμπληρωματικές*» (σ. 221).

Οἱ διαπιστώσεις αὐτές, συμπεραίνει ὁ Παῦλος Ζάννας, ἔχουν τή σημασία τους, γιατί παραγνωρίζεται συνήθως ἡ πρώτη καί ἡ βασική πηγή τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς τοῦ μοντάζ καί τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας γενικότερα. Καί γιατί, ἀντίθετα, το-

νίζεται μόνο ἡ ἐπίδραση τοῦ κινηματογράφου πάνω στή σύγχρονη λογοτεχνία καί ἰδιαίτερα στό ἀμερικανικό μυθιστόρημα (σ. 222).

Ὁ μελετητής δέν θά μείνει σέ αὐτή τήν ἀρχική ὀφειλή. Στηριζόμενος πάντα σέ πλούσια καί σημαντική βιβλιογραφία, θά παρακολουθήσει συστηματικά τήν παράλληλη, ἀπό ἕνα σημεῖο καί πέρα, ἐξέλιξη τῶν δύο συγγενικῶν ἀφηγηματικῶν τεχνῶν, θά ἐπισημάνει τούς κοινούς προβληματισμούς τους, τίς συμπτώσεις τῶν προσεγγίσεών τους, τίς ἀλληλεπιδράσεις τους, τίς ἀποκλίσεις ἤ καί τίς ἀντιθέσεις τους ἀκόμη, γιά νά διαπιστώσει ὅτι ἐπιτυγχάνεται τελικά μιά ἄνετη συνύπαρξη πού, ἐνῶ ἐπιτρέπει τήν αὐτόνομη ἀνάπτυξη τῆς κάθε ἀφηγηματικῆς γλώσσας, τίς ὁδηγεῖ παράλληλα σέ ἕνα γόνιμο διάλογο.

Δέν εἶναι εὔκολο –οὔτε σκόπιμο, ἀφοῦ ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νά καταφύγει στό ἴδιο τό μελέτημα –νά ἐξεταστεῖ ἐδῶ αὐτή ἡ παράλληλη πορεία, ὅπως τήν καταγράφει ὁ μελετητής. Ἐλάχιστα μόνο σημεῖα της θά θιγοῦν γιά νά φανεῖ ἡ προβληματική τοῦ συγγραφέα γύρω ἀπό τούς ἀφηγηματικούς τρόπους, πού θά ὁδηγήσει σέ μιά προσωπική αἰσθητική τῆς ἀφήγησης, μέ βάση τήν ὁποία θά γραφοῦν ἀργότερα μερικά δοκίμια –σημαντικά πιστεύω– γιά σύγχρονα ἑλληνικά μυθιστορήματα.

Ἀναφέρθηκε πιό πάνω ἡ ἐπίδραση τοῦ κινηματογράφου στό ἀμερικανικό μυθιστόρημα τοῦ μεσοπολέμου. Ἀπό τή φύση του ὁ κινηματογράφος εἶναι πιό κοντά στό *showing* (δεικνύειν) παρά στό *telling* (λέγειν). Ἡ ἀμερικανική πεζογραφία τοῦ μεσοπολέμου εἶναι στραμμένη πρός τή μελέτη τῆς ἐξωτερικῆς συμπεριφορᾶς μᾶλλον παρά πρός τήν ἐνδοσκόπηση. Ὁ Φῶκνερ, ὁ Φιτζέραλντ, ὁ Ντός Πάσος, ὁ Χέμινγουεϊ κ.ἄ., εἶναι περισσότερο καταγραφεῖς τῆς συμπεριφορᾶς τῶν ἡρώων τους παρά ἀναλυτές ψυχικῶν καταστάσεων. ("Οπως καί ὁ χαρισματικός πλήν παραγνωρισμένος ἀπό τήν κριτική Ντάσιελ Χάμετ). Ὁ Παῦλος Ζάννας, ὡστόσο, ἀφοῦ ἐκθέσει διεξοδικά τήν ἐκδοχή τῆς ἀνάπτυξης μιᾶς τέτοιας γραφῆς ὑπό τήν ἐπίδραση τοῦ κινηματογράφου, θά ὑπενθυμίσει διακριτικά πώς πρίν ἀπό τήν ἐμφάνιση τῆς "συμπεριφορικῆς" λογοτεχνίας ἀναπτύσσεται στήν Ἀμερική "ἡ ψυχολογία τῆς συμπεριφορᾶς" –τήν ἴδια περίπου ἐποχή πού στήν Εὐρώπη γεννιέται ἡ ψυχανάλυση–, ὁ γνωστός μπηχαβιορισμός, πού διαδίδεται καί ἐπηρεάζει καί τή λογοτεχνία. (Ἀπό τή γέννηση τοῦ μπηχαβιορισμοῦ ὡς τήν ἐμφάνιση τῆς πεζογραφίας τοῦ μεσοπολέμου μεσολαβεῖ ἱκανός χρόνος ἐπωάσεως).

"Οπως κι ἄν ἔχει τό πράγμα, ὁ Παῦλος Ζάννας ἀμφιβάλλει ἄν ὑπάρχει ἀφηγηματική τεχνική πού νά χρειάστηκε νά ἀνακαλύψει ὁ κινηματογράφος *ex nihilo* ἤ πού νά μήν εἶχε χρησιμοποιηθεῖ ἀπό τό μυθιστόρημα. Ὁ κινηματογράφος πιστώνεται γιά τήν εὑρηματικότητα μέ τήν ὁποία ἔλυσε τά προβλήματα πού ἔθετε ἡ μεταφορά αὐτῶν τῶν τεχνικῶν στό δικό του γλωσσικό ἰδίωμα. Μέ τόν τρόπο του ὅμως, μέ τό ἀνάγλυφο τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, ἔγινε ἕνας καθρέφτης γιά τό μυθιστόρημα, τό βοήθησε νά συλλάβει καλύτερα τά δικά του προβλήματα ἀφηγηματικῆς μεθόδου καί τακτικῆς (σ. 228).

Ὁ κινηματογραφικός νεορεαλισμός, πού στήν ἀφετηρία του θέτει ὡς στόχο τήν ἀποτύπωση τῆς συμπεριφορᾶς, ἀποδίδει λιγότερη σημασία στό μοντάζ καί στό κοντινό πλάνο, πού εἶναι συνδεδεμένα μέ τήν ἔκφραση ἐσωτερικῶν καταστάσεων, καί χρησιμοποιεῖ τό μακρινό πλάνο καί τά ἐξωτερικά γυρίσματα. Ἡ διελκυστίνδα, ὡστόσο, ἀνάμεσα στό *showing* καί τό *telling* θά ὁδηγήσει σέ ἀναβάθμιση τοῦ ρόλου τοῦ μοντάζ γιά τή λύση προβλημάτων σάν αὐτά πού ἀντιμετώπισε ὁ Ἀλαίν Ρεναί στό *Χιροσίμα, ἀγάπη μου*. Ὁ ρόλος τῆς μνήμης στήν ἀφήγηση καί ἡ ἀναδρομή στό παρελθόν, τό *flash back* κατά τήν κινηματογραφική ὁρολογία, εἶχαν καθιερωθεῖ στή λογοτεχνία ἀκόμα καί πρίν ἀπό τήν ἐμφάνιση τοῦ μυθιστορήματος, καί εἶναι ἀφέλεια νά ὑποστηρίζεται ὅτι ἡ ἀναδρομή στό μυθιστόρημα (ἀνάληψη, κατά τόν Genette) ὀφείλεται σέ ἐπίδραση τοῦ κινηματογραφικοῦ *flash back*. Τό πρόβλημα πού εἶχε νά λύσει ὁ κινηματογράφος ὅσον ἀφορᾶ τήν ἀναδρομή στό παρελθόν ἦταν τό καίριο πρόβλημα τοῦ ρηματικοῦ χρόνου. Ὁ κινηματογράφος δέν διαθέτει παρωχημένους χρόνους. Στήν ταινία ὅλα εἶναι *παρόν*.

Δύσκολα προβλήματα γιά τούς σκηνοθέτες ὑπῆρξαν ἀκόμη ἡ πρωτοπρόσωπη ἀφήγηση καί ὁ ἐσωτερικός μονόλογος ἤ ἡ ροή τῆς συνειδήσεως. Κι ὅπως ξέρουμε βρέθηκαν λύσεις. Ἡ προσθήκη τοῦ ἤχου στήν εἰκόνα ὑπῆρξε ἀναγκαία προϋπόθεση καί τεράστιας σημασίας ἐξέλιξη τήν ὁποία –παρά τίς ἀρχικές ἐπιφυλάξεις μερικῶν σκηνοθετῶν (στήν ἄρση τῶν ὁποίων συνέβαλε καί πάλι ὁ Ἀιζενστάιν)– οἱ κινηματογραφιστές ἀξιοποίησαν στό ἔπακρο. Ὁ ἤχος ἐπέτρεψε τή χρήση ἀφηγητῆ, ὁ ρόλος τοῦ ὁποίου ὑπῆρξε ἀποφασιστικός γιά τή λύση προβλημά-

των ὅπως αὐτά πού ἐθίγησαν πιό πάνω. «*Τό ἀληθινό ὑλικό τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου*», θά γράψει στά 1932 ὁ Ἀιζενστάιν, «*εἶναι φυσικά ὁ μονόλογος*». Ὁ Π. Α. Ζάννας εὔστοχα παρατηρεῖ πώς ὁ σχολιασμός τῆς εἰκόνας μέ τή φωνή τοῦ ἀφηγητῆ ἐκτός πλάνου μᾶς δίνει καί σήμερα ἀκόμη τόν πιό ζωντανό καί ἀποτελεσματικό τρόπο παρουσίασης ἑνός ἐσωτερικοῦ μονολόγου, μιᾶς κρυφῆς φωνῆς. Ἰδιαίτερα μάλιστα ὅταν ἔχουμε τό πρόσωπο στό πλάνο καί ἀκούγεται ἡ φωνή του δίχως νά κουνάει τά χείλη του –γιατί τότε τό ἴδιο αὐτό πρόσωπο θαρρεῖς πώς ἀκούει τή δικιά του φωνή, τή δικιά του σκέψη. Καί ἡ φωνή αὐτή μπορεῖ νά ἀπέχει καί στό χρόνο καί στό χῶρο (σ. 259).

Ὅπως ἤδη ἀνέφερα, ἡ διερεύνηση τῆς σχέσης κινηματογράφου-μυθιστορήματος στό ἐκτεταμένο αὐτό μελέτημα στηρίζεται σέ μιά πλούσια βιβλιογραφία, ἡ ἐκμετάλλευση τῆς ὁποίας γίνεται μέ γνώση, νηφαλιότητα καί *ταπεινοσύνη*. Τό χέρι τοῦ μελετητῆ κινεῖ τά νήματα τῆς ἐπιχειρηματολογίας, ὁ νοῦς του ρυθμίζει τή διάταξη καί τήν πορεία τοῦ διαλόγου, καί διευθύνει τήν ἐξόχως ἐνδιαφέρουσα αὐτή συζήτηση ἐπιλέγοντας καίρια ἀποσπάσματα ἀπό σημαντικά κείμενα τῆς θεωρίας τοῦ μυθιστορήματος καί τῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου. Ἡ δική του φωνή ἀκούγεται διακριτικά, ἐκεῖ πού χρειάζεται νά σχολιάσει ἤ νά ἐκφράσει ἐπιφυλάξεις. Ἄς τήν ἀκούσουμε –ἔστω κι ἄν δέν μποροῦμε πιά νά δοῦμε τά χείλη του νά κινοῦνται–, καθώς στό κλείσιμο τῆς μελέτης του διατυπώνει γενικά συμπεράσματα:

«*Νομίζω πώς εἶναι λάθος νά ὑπερασπιζόμαστε* μία *μορφή μυθιστορήματος (μόνο τό νέο μυθιστόρημα ἤ μόνο τό παλιό) ἤ* μία *μορφή κινηματογράφου. Νομίζω πώς ἄν ἐπιστρέψουμε στήν ἀρχική μας διάκριση ἀνάμεσα στό "δείχνω" καί τό "λέω"* (showing-telling), *θά διαπιστώσουμε –κι αὐτό προσπαθήσαμε νά δείξουμε– πώς κανένας ἀπό τούς δύο αὐτούς τρόπους δέν ἀντιστοιχεῖ* μόνο *στόν κινηματογράφο ἤ* μόνο *στό μυθιστόρημα. Μπορεῖ κατ' ἀρχήν ὁ κινηματογράφος νά δείχνει καί τό μυθιστόρημα νά λέει. Ἀλλά κάτω ἀπό τή γενική κατηγορία κινηματογράφος καί κάτω ἀπό τή γενική κατηγορία μυθιστόρημα ὑπάρχουν ταινίες καί μυθιστορήματα πού ἄλλοτε τονίζουν περισσότερο τό "δείχνω", ἄλλοτε περισσότερο τό "λέω", κι ἄλλοτε ἀναζητοῦν μιά κάποια σύνθεση*» (σ. 279).

Πιστεύω πώς ἡ παράλληλη μελέτη κινηματογράφου καί μυθιστορήματος βοήθησε τόν Παῦλο Ζάννα νά εἰδύσει βαθιά στά προβλήματα τῆς ἀφήγησης. Στά δοκίμια πού ἔγραψε τά τελευταῖα χρόνια γιά σύγχρονα ἑλληνικά πεζογραφήματα, ἡ ἐπικουρία τῆς τριβῆς του μέ τήν κινηματογραφική ἀφήγηση στή μελέτη τῆς λογοτεχνικῆς εἶναι αἰσθητή. Τά δοκίμια πού ἀφιέρωσε στή σύγχρονη πεζογραφία μας δέν εἶναι πολλά, εἶναι ὅμως ἐπαρκῆ δείγματα τῆς μεθόδου του καί τῶν σημαντικῶν του δυνατοτήτων, πού ὁ πρόωρος θάνατός του δέν ἐπέτρεψε νά ἐκδιπλωθοῦν. Ἀπό τά τρία ἐκτενέστερα κείμενα, στά ὁποῖα καταπιάνεται μέ τά πεζογραφήματα τοῦ Μάριου Χάκκα καί τά μυθιστορήματα *Ἀντιποίησις ἀρχῆς* τοῦ Ἀλέξανδρου Κοτζιᾶ καί *Στοιχεῖα γιά τή δεκαετία τοῦ '60* τοῦ Θανάση Βαλτινοῦ, γιά λόγους συντομίας θά σχολιάσω μόνο τό δεύτερο. Ἀπό τή σκοπιά πού ἐξετάζω τό θέμα, ἄλλωστε, παρουσιάζει τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον.

Ὅπως καί σέ ἄλλα δοκίμια, ὁ συγγραφέας κυκλώνει τό ἀντικείμενό του μεθοδικά, χωρίς νά βιάζεται νά ἀνακοινώσει τίς ἐντυπώσεις του, ἐξετάζει ὑπομονετικά τά συστατικά του μέρη, ἐπισημαίνει ἀναλυτικά τούς ἀρμούς του καί μέ νηφάλια καί προσεκτική ἀνάλυση, πού προϋποθέτει πολλές ἀναγνώσεις, ἀφήνει νά διαγραφοῦν οἱ ἀφηγηματικοί του τρόποι καί ἡ γλωσσική ἐκφορά τους. Στή μελέτη γιά τήν *Ἀντιποίησι ἀρχῆς* χαρτογραφεῖται συστηματικά ὁ μυθιστορηματικός χῶρος μέσα ἀπό τήν ἐξαντλητική καταγραφή τῶν συνεχῶν μετατοπίσεων τοῦ πρωταγωνιστῆ, καί τονίζεται ἡ σύνδεση αὐτῶν τῶν μετατοπίσεων μέ ἄλλες μετακινήσεις μέσα στό χρόνο, μέσω ἀναδρομῶν, ἀναμνήσεων κτλ. Μέ παρόμοια μεθοδικότητα καταγράφεται ὁ ἱστορικός χρόνος καί ἐπισημαίνεται πώς ὁ μυθιστορηματικός χρόνος, ἀκουμπώντας πάνω στόν ἱστορικό –τίς τρεῖς ἡμέρες πού προηγήθηκαν τῆς εἰσβολῆς τῶν τάνκς στό Πολυτεχνεῖο –ἀνασαίνει μέ τόν δικό του τρόπο, δίχως χρονόμετρο ἤ μετρονόμο, πλαταίνει ἤ συμπυκνώνεται ἤ καί χάνεται μέσα στίς ἐλλειπτικές περιγραφές– ἐνῶ ἡ ἀφήγηση φτάνει ὡς τήν ἐκτός χρόνου διάρκεια τοῦ ἐσωτερικοῦ μονολόγου (σ. 373). Ὁ προαφηγηματικός χρόνος, πάλι, μέ γεγονότα πού ἀναφέρονται σέ προγενέστερα ἱστορικά πλαίσια, ἐπεκτείνεται σέ τριάντα χρόνια τουλάχιστον ἀπό τήν παλαιότερη ζωή τοῦ ἥρωα καί σέ ἄλλα τόσα ἄν προστεθεῖ ἡ οἰκογενειακή προϊστορία.

Διεξοδικά διερευνᾶται καί ὁ ἀφηγηματικός

τρόπος καί ὑπογραμμίζεται ἡ ταύτιση τοῦ ἀφηγητῆ μέ τόν πρωταγωνιστή. Ὁ ἀφηγητής κινεῖται μέ τό κύριο μυθιστορηματικό πρόσωπο καί υἱοθετεῖ τή δικιά του ὀπτική ἐπαφή μέ τά πράγματα. Παραταῦτα, ὅπως εὔστοχα ἐπισημαίνεται ἀπό τόν κριτικό, διατηρεῖται ἡ διάκριση ἀφηγητῆ-μυθιστορηματικοῦ προσώπου, ἐνῶ μεταβάλλεται ἡ ἀπόσταση πού τούς χωρίζει, μέ τή συνδρομή τῆς ἀποκλειστικῆς σχεδόν χρησιμοποίησης τοῦ τρίτου ρηματικοῦ προσώπου, ἀκόμα κι ὅταν ἡ ἀφήγηση περνᾶ στό ἐπίπεδο τῆς σκέψης καί τῆς μνήμης τοῦ ἥρωα. Ἡ πιό εὔστοχη παρατήρηση τοῦ κριτικοῦ, ὡστόσο, εἶναι ὅτι πυρήνα τῆς ἀφήγησης ἀποτελεῖ ἡ *ὀπτικοακουστική σχέση* τοῦ ἥρωα μέ τά πράγματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἡ σκηνή μέ τούς κωφάλαλους, ὅπου δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση πώς οἱ χειρονομίες συνοδεύονται ἀπό φωνές καί καβγάδες, γιά νά διαπιστωθεῖ ὅτι φωνές δέν ὑπάρχουν. «*Σά νά βλέπεις μιά ταινία πού τῆς ἔκοψαν τόν ἦχο*» (σ. 381). Ἡ ὑπογράμμιση εἶναι τοῦ γράφοντος.

Αὐτό τό παιχνίδι ἀνάμεσα στό ὀπτικό καί τό ἠχητικό πεδίο, παρατηρεῖ ὁ δοκιμιογράφος, θά γίνει σέ ἄλλες σκηνές βασικό στοιχεῖο τῆς ἀφηγηματικῆς περιγραφῆς. Ὅπως στή σκηνή τῆς ἀνάκρισης, ὅπου ἡ τοποθέτηση τοῦ ἥρωα σέ μιά καρέκλα διαμορφώνει ἀμέσως δύο διαφορετικά ἐπίπεδα ὀπτικῆς καί ἀκουστικῆς ἀντίληψης. Ἡ ἀνάκριση γίνεται ἀπό τόν ὁρατό δεκανέα καί τόν ἀόρατο λοχαγό. Τέτοια παιχνίδια διαφοροποίησης τοῦ ὀπτικοῦ καί τοῦ ἠχητικοῦ στοιχείου ὑπάρχουν πολλά, ὅπως ὅταν, λόγου χάρη, τό τζάμι μιᾶς βιτρίνας ἤ ἑνός καφενείου ἀπομακρύνει τόν ἐξωτερικό ἦχο ἀλλά διατηρεῖ τήν ὀπτική εἰκόνα.

«*Διαπιστώνεται εὔκολα*», καταλήγει γενικεύοντας ὁ Παῦλος Ζάννας, «*πώς ὁ ὀπτικοακουστικός πυρήνας, μέ ἐπίκεντρο τόν Μένιο Κατσαντώνη, ἁπλώνεται πρός δύο διαμετρικά ἀντίθετες κατευθύνσεις: ἀπό τή μιά τά ὀπτικοακουστικά ἐρεθίσματα διεγείροντας μηχανισμούς τῆς σκέψης καί τῆς συνείδησης ὁδηγοῦν στόν ὑποκειμενικό κόσμο –ἀναμνήσεις, λογισμοί, ὄνειρα, φοβίες– κι ἀπό τήν ἄλλη, τά ἴδια αὐτά ἐρεθίσματα ὁδηγοῦν στήν ἀντικειμενοποίηση τῆς ἀφήγησης, ξεφεύγουν ἀπό τόν Κατσαντώνη καί τήν ἀτομική του περίπτωση, τονίζοντας τό συλλογικό ξεσηκωμό*» (σ. 386).

Ἡ οἰκείωση τοῦ Παύλου Ζάννα μέ τό μυθιστόρημα, ἑλληνικό καί εὐρωπαϊκό, εἶναι γνωστή, ὅπως καί ἡ βαθιά μύησή του στή γαλλική καί ἀγγλοσαξωνική θεωρία τοῦ μυθιστορήματος. Ἂν στάθηκα ἰδιαίτερα στήν ἐπισήμανσή του γιά τό ρόλο τοῦ ὀπτικοακουστικοῦ πυρήνα τῆς ἀφήγησης στήν '*Αντιποίησι ἀρχῆς* ἦταν γιά νά ὑπογραμμίσω τή συμβολή τῆς κινηματογραφικῆς του παιδείας στή μελέτη τοῦ μυθιστορήματος. «*Ὁ κινηματογράφος*», λέει κάπου, «*μᾶς βοήθησε νά γίνουμε καλύτεροι ἀναγνῶστες μυθιστορημάτων*». Τά δοκίμιά του ἐπιβεβαιώνουν τόν ἰσχυρισμό του.

Καίη Τσιτσέλη

ΕΜΦΑΝΙΣΗ

Ἔπιασα τόν μακρόστενο κίτρινο φάκελο τῆς Kodak μέ ἀδημονία. Ἄρχισα νά ξεφυλλίζω μία-μία τίς φωτογραφίες πού ἦταν μέσα. Στήν ἀρχή βιαστικά, καί μετά ὅλο καί πιό ἀργά, ὅσο τήν ἀδημονία τήν ἀντικαθιστοῦσε ἡ ἀπογοήτευση. Δέν βρῆκα αὐτό πού γύρευα: τό πρόσωπο ἑνός ἀνθρώπου πού ἤξερα πώς δέν θά τόν ξαναδῶ ποτέ. Εἶχε πεθάνει –ξαφνικά– λίγες μέρες πρίν. Ὁ κίτρινος φάκελος ἦταν δικός του. Τίς φωτογραφίες τίς εἶχε τραβήξει ὁ ἴδιος.

Ἀπών, λοιπόν, ὁλοκληρωτικά ἀπών, ἀκόμα κι ἐδῶ, στό φωτογραφικό φίλμ. Μοῦ ἦρθε νά πετάξω τίς φωτογραφίες σάν ἕνα ἄχρηστο πράγμα, χωρίς περιεχόμενο. Ἔπειτα σκέφτηκα πώς ἦταν φυσικό, καί μάλιστα χαρακτηριστικό, πού ὁ ἀπών δέν ἐμφανιζόταν σέ καμιά φωτογραφία. Δέν ἦταν ἀπό τούς τύπους πού σοῦ φορτώνονται γιά νά τούς πάρεις φωτογραφία, πού σοῦ βάζουν τή μηχανή τους στά χέρια, σχεδόν μέ τό ζόρι, καί πᾶνε καί στήνονται χαμογελαστοί πλάι σ' ἕνα δέντρο, ἕνα ἄγαλμα, ἕνα συντριβάνι. Ἕνας πεθαμένος, λοιπόν, πού δέν τόν ἐνδιέφερε ν' ἀπαθανατισθεῖ.

Ἡ ἀπογοήτευσή μου ὑποχώρησε. Οἱ φωτογραφίες, τελικά, δέν ἦταν ἐντελῶς κενές περιεχομένου. Περιεῖχαν τήν ἡθελημένη ἀπουσία του. Μιά ἀπουσία πού μιλοῦσε: ἐξέφραζε μιάν ἄποψη, μιάν ἀπόφαση. Ἦταν ἕνα σημάδι δικό του, ἀναγνωρίσιμο.

Ξανάπιασα τίς φωτογραφίες καί ἄρχισα νά τίς περιεργάζομαι μέ διαφορετικό μάτι. Ὁ ἀπών τίς εἶχε τραβήξει δύο βδομάδες πρίν, σέ μιά χειμωνιάτικη ἐκδρομή πού εἴχαμε κάνει, πέντ' ἔξι φίλοι, σ' ἕνα ὀρεινό χωριό τῆς Βόρειας Ἑλλάδας. Μερικές ἦταν πιό "σκηνοθετημένες" ἀπό ἄλλες. Κάθε τόσο μοῦ ξαναρχόταν στό νοῦ ἡ συγκεκριμένη στιγμή πού τίς εἶχε πάρει, ἄκουγα τή φωνή του νά λέει: «γιά κοιτάξτε πρός τά δῶ», ἤ «λίγο πιό κοντά – Γιῶργο, σκύψε, εἶσαι ἔξω ἀπό τό πλάνο».

Ἄλλες πάλι τίς εἶχε τραβήξει χωρίς νά τόν πάρουμε χαμπάρι, ἀθέατος θεατής. Σ' αὐτές στάθηκα περισσότερο. Τόν φανταζόμουν νά πλησιάζει ἀθόρυβα –πάντα περπατοῦσε ἀθόρυβα, μαλακά– χαμογελώντας, διασκεδάζοντας ἴσως μέ τήν ἰδέα ὅτι μᾶς τσάκωνε σέ ἀνύποπτες στάσεις, μέ κάποιον ἀποκαλυπτικό μορφασμό, μέ πρόσωπο γυμνό, ἀπροετοίμαστο· διασκεδάζοντας ὅμως χωρίς κακία, μέ κάτι σάν τρυφερή εἰρωνεία. Ἴσως ὅμως νά μή συνέβηκε τίποτα τέτοιο καί νά ἤθελε ἁπλῶς νά συγκρατήσει μιά φευγαλέα διάθεση, νά μή διακόψει τή ροή τῶν πραγμάτων μέ τό πάγωμα μιᾶς "σκηνοθετημένης" φωτογραφίας· μή ξέροντας βέβαια πόσο κοντά ἦταν τό ἄλλο, τό τελικό πάγωμα.

Ξεχώρισα μιά φωτογραφία πού μοῦ θύμισε ἕναν ἰδιαίτερα ὄμορφο περίπατό μας. Εἴχαμε πάρει ἕνα μονοπάτι πού μόλις διαγραφόταν ἀνάμεσα σέ χαμηλούς θάμνους καί χορτάρια. Κοντά στό μονοπάτι πρόβαλλε μιά μεγάλη ταράτσα, ἤ βεράντα, μέ σιδερένιο κιγκλίδωμα. Ἔμοιαζε ἑτοιμόρροπη, ἐγκαταλειμμένη. Ἀνῆκε σ' ἕνα παλιό σχολεῖο, ἀπομονωμένο στήν ἄκρη τῆς κωμόπολης. Ξαφνικά, μέσα στή σιωπή τῆς ἐγκατάλειψης ξεπετάχθηκαν φωνές παιδιῶν καί γέλια, τσιρίγματα σάν ἀπό χειμωνιάτικα πουλιά. Τά παιδιά τοῦ σχολείου εἶχαν βγεῖ στό διάλειμμα: ἡ ταράτσα τούς χρησίμευε γιά αὐλή. Μᾶς ἔγνεφαν ἀπό ψηλά, ἀνταλλάξαμε μερικές κουβέντες, πειράγματα. Ἔπειτα ἀπομακρυνθήκαμε, χαιρετώντας τά παιδιά μέ τό χέρι μιά-δυό φορές. Τό μονοπάτι δέν μᾶς χωροῦσε. Σιγά-σιγά ξεστρατίσαμε, λοξοδρομήσαμε, ἄλλος γιά νά ἐξερευνήσει κάτι χορταριασμένα σκαλιά πού δέν ὁδηγοῦσαν πουθενά, ἄλλος γιά νά μαζέψει ἀγριολούλουδα, ἄλλος γιατί ἔτσι τοῦ ἔκανε κέφι. Ἐκείνη ἀκριβῶς τή στιγμή εἶχε παρθεῖ ἡ φωτογραφία. Ὁ φωτογράφος μας πρέπει νά τήν πῆρε ἀπό πολύ μακριά, μᾶλλον ἀπό κάποιο ὕψωμα: οἱ φιγοῦρες μας ἦταν μικροσκοπικές, τά πρόσωπα δυσδιάκριτα: μικρά σκοῦρα στίγματα μέσα στό τοπίο. Ἤθελε φαίνεται νά πιάσει τό σύνολο, ὄχι συγκεκριμένα πρόσωπα, μιά διαφορετική, πανοραμική προοπτική, βγάζοντας τόν ἑαυτό του ἀπ' ἔξω, σάν νά εἶχε ἀνάγκη, ἐκείνη τή στιγμή, νά ἁπλώσει αὐτή τή μεγάλη ἡσυχη ἀπόσταση ἀνάμεσα σ' ἐμᾶς καί κεῖνον.

Τελευταῖες ἦταν οἱ φωτογραφίες ὅπου δέν ἐμφανίζονταν καθόλου πρόσωπα, μόνο τοπία, σπίτια, λεπτομέρειες παλιῶν σπιτιῶν· μιά γέφυρα, μιά ἀψίδα. Ἦταν πράγματα πού μέ λίγη προσπάθεια τά ἀναγνώριζα, τά εἶχα προσέξει κι ἐγώ, ὁρισμένα ἀπό αὐτά τά εἴχαμε θαυμάσει ἤ σχολιάσει ὁμαδικά. Ἄλλα ὅμως εἶχαν περάσει ἀπαρατήρητα, ἦταν σάν νά τά ἔβλεπα πρώτη φορά. Θά πρέπει ὁ ἀπών νά εἶχε ἀπομονωθεῖ, νά εἶχε προπορευθεῖ ἤ μείνει

πίσω χωρίς νά τόν ἀντιληφθοῦμε. Μόνος, ἀπερίσπαστος, μέ τό πρόσωπο στραμμένο ἀλλοῦ, εἶχε συγκεντρώσει τήν προσοχή του σέ κάτι πού μᾶς εἶχε ξεφύγει, κάτι ἐντελῶς δικό του. Παραξενεύομαι τώρα πού δέν παρατηρήσαμε αὐτές τίς μικρές ἀπουσίες του ἐκεῖνο τό χειμωνιάτικο πρωινό. Ὑποθέτω πώς ἦταν ἐπειδή περπατούσαμε κάπως ἀφηρημένοι, σκορπισμένοι, ἐδῶ κι ἐκεῖ (ὅπως στό μονοπάτι κοντά στό παλιό σχολεῖο), μέ μιά πολύ χαλαρή ἀλλά στέρεη σύνδεση ἀνάμεσά μας, πού ἀπέκλειε τήν ἰδέα τῆς πραγματικῆς ἀπουσίας.

Μιά φωτογραφία εἰδικά μέ ἔβαλε σέ ἀπορία: ἦταν κάτι σκουριασμένα, ἐγκαταλειμμένα αὐτοκίνητα σέ μιά μάντρα, καί στό κέντρο ἕνα μικρό, κόκκινο, πλαστικό σκάφος (ἡ καρίνα μόνο), καρφωμένο λίγο λοξά ἀνάμεσα σέ δυό στραπατσαρισμένες καρότσες. Δέν μποροῦσα νά καταλάβω γιατί πῆρε αὐτή τή φωτογραφία –τί ἦταν ἐκεῖνο πού ἐρέθισε τή φαντασία του, τί ἤθελε νά καταγράψει– μιά εἰκόνα ἐγκατάλειψης; τήν ἀντιπαράθεση τῶν χρωμάτων, ἤ τῶν ὄγκων; Ἡ φωτογραφία πάντως δέν ἦταν πολύ πετυχημένη, εἶχε παραμείνει στό στάδιο τῆς ἁπλῆς ἀπεικόνισης, χωρίς τελικά νά γίνει σύνθεση. Τί ἦταν αὐτό που τοῦ ξέφυγε; τί ἄλλο μπορεῖ νά ἔψαχνε ἐκεῖ μέσα;

Εἶβλεπα τώρα μπροστά μου αὐτό πού εἶχε δεῖ ἐκεῖνος, χωρίς ὅμως νά μπορῶ νά δῶ μέ τά δικά του μάτια, χωρίς νά εἰσχωρήσω στά μυστικά τῆς δικῆς του ὅρασης.

Ἐνιωσα ἕνα σύγκρυο. Θυμήθηκα τά μυστικά πού παίρνουν μαζί τους ὅσοι πεθαίνουν, τό πρόσωπό τους μονίμως στραμμένο ἀλλοῦ.

Γρήγορα ἔκανα πέρα τά τοπία, τά σπίτια, καί ξανάπιασα τίς ἄλλες φωτογραφίες μέ τά γνώριμα πρόσωπα. Μέ ἁπλησία τόν ξανάφερα κοντά μας. Ἐδῶ τουλάχιστον μποροῦσα νά θυμηθῶ, ἤ νά μαντέψω, ποῦ στεκόταν καί σέ τί ἀπόσταση τήν ὥρα πού μᾶς φωτογράφιζε, υἱοθετοῦσα μέ μιά σχετική εὐκολία τήν ὀπτική του γωνία. Σέ μιά φωτογραφία μάλιστα μοῦ φάνηκε πώς διέκρινα τή σκιά του νά πέφτει ἀνάμεσά μας, μιά σκούρα λουρίδα, πρέπει νά ἦταν ἡ σκιά του, γιατί εἶχε βγεῖ ὁ ἥλιος καί κεῖνος στεκόταν ἀκριβῶς ἀπέναντί μας.

Φύλαξα προσεκτικά τόν κίτρινο φάκελο τῆς Kodak. Συχνά βγάζω τίς φωτογραφίες καί τίς κοιτάζω. Σέ λίγο δέν βλέπω πιά τά πρόσωπα, βλέπω μόνο τό βλέμμα του. Οἱ φωτογραφίες εἶναι τό βλέμμα του. Διάχυτο, εὐμετάβλητο, πότε σοβαρό, πότε εἰρωνικό· φιλικό ἤ ἀποστασιοποιημένο. Τόν παρακολουθῶ, σταματάω σέ κάθε στάση του, τόν βρίσκω ἐδῶ, ἐκεῖ, πιό πέρα, παντοῦ παρών σ᾽ αὐτές τίς στοιχειωμένες φωτογραφίες ὅπου δέν ἐμφανίζεται οὔτε μιά φορά.

Ἰανουάριος 1990

Ἀπό τά γυρίσματα τῆς ἐκπομπῆς «Παῦλος Ζάννας - Διαδρομές» γιά τή σειρά «Παρασκήνιο» τῆς ΕΤ. 1, σέ σκηνοθεσία Λευτέρη Ξανθόπουλου, τόν Μάρτιο 1988. (Φωτ. Ἀγλαΐας Λάτσιου).
Ἀπό ἐκεῖ καί ἡ φωτογραφία τῆς σελίδας 86.

Στέλιος Νέστωρ

ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΜΑΡΤΥΡΙΑ*

Ὅταν ἡ Ἑταιρεία Σπουδῶν μοῦ ἔκανε τή μεγάλη τιμή νά μοῦ ζητήσει νά ἀνοίξω ἐγώ αὐτή τή σειρά μνήμης τοῦ Παύλου Ζάννα πού εἶχε τήν πρωτοβουλία νά ὀργανώσει, δίστασα πολύ νά ἀναλάβω μιά τέτοιαν εὐθύνη. Γιατί αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ἐκδηλώσεις δέν μπορεῖ νά ἀποτελοῦν γιά τόν ὁμιλητή εὐκαιρία συναισθηματικοῦ ξεσπάσματος γιά τό χαμό ἑνός ἀκριβοῦ φίλου. Ὁ συναισθηματικός δεσμός πού εἶναι ἡ κύρια πηγή μνήμης, ἀφορᾶ, ἀναγκαστικά, ἕναν περιορισμένο κύκλο συγγενῶν καί φίλων, τέτοιον πού σχεδόν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι ἔχουν γύρω τους.

Ὅμως, ἐκδηλώσεις σάν κι αὐτήν, ἔχουν νόημα μόνον ὅταν ξεπερνοῦν πρός στιγμήν, ὅσο γίνεται, τό ἐπίπεδο τοῦ συναισθηματισμοῦ καί, ἀναμοχλεύοντας τή μνήμη, ἀποκαλύπτουν σ᾽ αὐτά πού Ἐκεῖνος μᾶς ἄφησε (παράδειγμα ζωῆς, γραφτά), τά στοιχεῖα πού τόν καταξιώνουν ὡς σταθερό σημεῖο ἀναφορᾶς γιά ἕναν εὐρύτερο κύκλο ἀνθρώπων.

Νά λοιπόν ἡ πρώτη δυσκολία. Μέ τόν Παῦλο, παρά τό γεγονός ὅτι γνωριζόμαστε ἀρκετά χρόνια πρίν, συνδεθήκαμε στενά ἀπό τόν Σεπτέμβρη τοῦ ᾽67, ὅταν συνεργαστήκαμε στή Δημοκρατική Ἄμυνα, μέχρι τόν Ἀπρίλη τοῦ ᾽71, ὅταν διαλύθηκε ἡ δική μας ἀκτίνα τῶν πολιτικῶν κρατουμένων στή φυλακή τῆς Αἴγινας καί μᾶς πῆγαν σέ διαφορετικές φυλακές. Ἀντιλαμβάνεται κανείς ὅτι ἡ περίοδος αὐτή ἦταν ἔντονα φορτισμένη συναισθηματικά καί κάθε ἀναδρομή σ᾽ αὐτήν, μετά ἀπό τόσα χρόνια, εὐνοεῖ τή μυθοποίηση.

Πέρα ὅμως ἀπό τόν κίνδυνο αὐτόν πού μέ κάθε τρόπο θέλω νά ἀποφύγω, ὑπάρχει ἕνας ἄλλος κίνδυνος πού τόν ἀντιλήφθηκα ὅταν ἑτοίμαζα τούτη τήν ὁμιλία. Εἶναι μία ἔμμονη ἰδέα πού ξεκίνησε ἀπ᾽ τόν ἴδιο τόν Παῦλο τότε πού κουβεντιάζαμε ὧρες ἀτέλειωτες στή φυλακή, μέ ἀφορμή τή μετάφραση τοῦ Προύστ, τή χρονική διάσταση τῆς ζωῆς καί τή σχέση τοῦ χρόνου «μέ τά περασμένα, τά τωρινά καί τά μελλούμενα».[1] Ὁ περασμένος αὐτός χρόνος ξανακερδίζεται ὅταν τό ἴδιο τό πρόσωπο πού τόν διέτρεξε ἐπιστρέφει καί τόν ἐπανακτᾶ ἀναπολώντας περιστατικά τῆς δικῆς του ζωῆς καί σχέσεις δικές του μέ ἄλλους ἀνθρώπους καί πράγματα. Εἶναι ὅμως δυνατό ἡ ἀναδρομή αὐτή νά γίνει ἀπό κάποιον τρίτο; Ἐγώ θά μιλήσω μέ τούς ὅρους τοῦ δικοῦ μου χρόνου, στή διαδρομή τοῦ ὁποίου θά ἐντάξω τήν ὁποια σχέση μέ τόν Παῦλο. Αὐτό ὅμως ὁδηγεῖ σέ ἕνα παράδοξο. Ὁ δικός μου χρόνος τρέχει καί ἐξακολουθεῖ νά διαμεσολαβεῖ στή σχέση μου μέ ἄλλα ὑποκείμενα καί ἀντικείμενα. Ἀντίθετα ὁ χρόνος σταμάτησε νά τρέχει γιά τόν Παῦλο μόλις λύθηκαν οἱ δεσμοί ἀνάμεσα σ᾽ αὐτόν καί στίς συνθῆκες ὕπαρξης. Αὐτό ἄλλωστε εἶναι ὁ θάνατος. Ἡ διακοπή τῆς διαδρομῆς τοῦ ἀτομικοῦ χρόνου.[2] Φοβοῦμαι λοιπόν τόν ὑποκειμενισμό καί τήν προκατάληψη ὅταν πλησιάζεις τή ζωή ἑνός ἀκριβοῦ φίλου ἡ ὁποία δέν εἶναι πιά προσιτή. Φοβοῦμαι αὐτό πού λέγεται, «τόν κρατῶ στή μνήμη μου ζωντανό», μήπως εἶναι ἕνα κατασκεύασμα, ἕνα ὁμοίωμα φτιαγμένο μέ τά δικά μου μέτρα καί γιά δική μου χρήση. Ἴσως αὐτός ὁ φόβος θά ἦταν ἀρκετός γιά νά μέ ἀποτρέψει ἀπό τό νά ἐπιχειρήσω τήν ἀποψινή παρουσίαση, ἄν ἡ Μίνα Ζάννα, ἡ γυναίκα του, δέν εἶχε τή μεγάλη καλοσύνη νά μοῦ ἐπιτρέψει νά φυλλομετρήσω τό προσωπικό ἡμερολόγιο πού κρατοῦσε ὁ Παῦλος στή φυλακή. Πρόκειται γιά πέντε τετράδια μέ σκέψεις καί σημειώσεις ἀπό διαβάσματα. Σκέψεις γιά «τά περασμένα, τά τωρινά καί τά μελλούμενα». Εἶναι μιά προσπάθεια τοῦ Παύλου νά διατηρήσει ἕνα συνεχή διάλογο μέ τή Μίνα. Πρός αὐτήν ἀπευθύνεται γράφοντας πάντα στό δεύτερο ἑνικό πρόσωπο. Καί ὅμως, δέν εἶναι μιά προσωπική ἐπιστολή πού κινεῖται στό χῶρο τοῦ ἰδιωτικοῦ. Ἀπό αὐτό τό collage τῶν ἐπιλογῶν ἀπό ξένα κείμενα, τῶν ἐρεθισμάτων πού αὐτά τοῦ δημιουργοῦν, ἀπό τίς κρίσεις γιά τά πολιτικά συμβαίνοντα καί σημειώσεις γιά τή ζωή τῆς φυλακῆς, ἀκόμα ἀπό τά ἐπικολλημένα δημοσιεύματα μέχρι καί γελοιογραφίες ἐφημερίδων τῆς ἐποχῆς, προκύπτει ἡ μεγάλη εὐαισθησία τοῦ Παύλου πού ἀποτελεῖ κεντρικό στοιχεῖο τῆς προσωπικότητάς του καί διυλίζεται μέσα ἀπό αὐτήν τόσο τό ἰδιωτικό ὅσο καί τό δημόσιο πρόσωπό του. Ἐκεῖ μέσα εἶναι κλεισμένος ὄχι μόνο ὁ ἐρωτάς του γιά τή Μίνα καί ἡ ἀγάπη γιά τά παιδιά του ἀλλά καί οἱ ἀπόψεις του γιά τόν ἀγώνα μας, τήν κοινωνία πού προσδοκοῦσε, τή σχέση του μέ τήν τέχνη.

---

* Τό κείμενο αὐτό ἀποτελεῖ τήν ἐναρκτήρια ὁμιλία τῆς σειρᾶς «Μνήμη Παύλου Ζάννα», πού ὀργάνωσε ἡ Ἑταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καί Γενικῆς Παιδείας. Δόθηκε στίς 23 Ἰανουαρίου 1991.

Όλα αὐτά ἁρμονικά ἀλληλένδετα. Οἱ ἀνησυχίες του γιά τά πολιτικά συμβαίνοντα περνοῦν ἀπό τήν προσωπική του σχέση μέ τή Μίνα.

Προμετωπίδα στό καθένα ἀπό τά πέντε τετράδια ὁ στίχος τοῦ T. S. Eliot «*These fragments I have shored against my ruins*». Καί ἀπό κάτω ἡ μετάφραση τοῦ Γιώργου Σεφέρη «*Μέ τά συντρίμια αὐτά στύλωσα τά ἐρείπιά μου*». Πρώτη ἐγγραφή 16.9.69 στίς φυλακές τῆς Αἴγινας καί τελευταία 23.1.72, μία μέρα πρίν ἀποφυλακισθεῖ ἀπό τίς φυλακές Κορυδαλλοῦ, μέ ἀπόφαση τοῦ δικαστηρίου, γιά κίνδυνο "ἀνηκέστου βλάβης" πού διέτρεχε ἡ ὑγεία του.

Ὅταν συγκροτούσαμε τόν πρῶτο πυρήνα τῆς Δημοκρατικῆς Ἄμυνας στή Θεσσαλονίκη, τό καλοκαίρι τοῦ '67, δυό-τρεῖς μῆνες μετά τήν ἐπιβολή τῆς δικτατορίας, κουβεντιάστηκε καί τό ὄνομα τοῦ Παύλου. Ἐκεῖνο τόν καιρό πολλοί ἀπ' ὅσους εἴχαμε πλησιάσει, καί μάλιστα ἀπό αὐτούς πού εἶχαν ἐνεργό ἀνάμιξη στά πολιτικά πράγματα κατά τήν προδικτατορική περίοδο, ἀρνήθηκαν κάθε συμμετοχή. Ἄλλοι εὐθέως καί ἄλλοι ἐμμέσως πλήν σαφῶς, ἐπικαλούμενοι διάφορα. Τό κλίμα, εἶναι ἀλήθεια, ἰδίως τόν πρῶτο ἐκεῖνο καιρό, δέν ἦταν εὐνοϊκό γιά ὁποιαδήποτε δυναμική προσπάθεια ἀνατροπῆς τῆς δικτατορίας. Ἡ περίοδος πού προηγήθηκε, μέ τίς ἀποστασίες καί τίς ἀνακτορικές ἐπεμβάσεις, τόσο πολύ εἶχε διαβρώσει τούς δημοκρατικούς θεσμούς καί τό κύρος τῶν πολιτικῶν, ὥστε ἀρκετοί ἄνθρωποι εἶχαν ὑποδεχθεῖ τήν δικτατορία ἄν ὄχι μέ ἐνθουσιασμό, τουλάχιστον μέ σιωπηρή ἀνακούφιση.

Κάτω ἀπό αὐτές τίς συνθῆκες δέν ἤμουν ἰδιαίτερα αἰσιόδοξος ὅταν μοῦ ἀνατέθηκε νά μιλήσω στόν Παῦλο γιά τή Δημοκρατική Ἄμυνα. Ὡστόσο διατηροῦσα μιά κάποια ἐλπίδα. Ὁ Ζάννας δέν ἦταν ἰδιώτης. Ἦταν ἕνας ἔντονα κοινωνικός ἄνθρωπος. Ἡ Θεσσαλονίκη τόν εἶχε γνωρίσει στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '50, μόλις ἐγκαταστάθηκε ἐκεῖ μετά τίς σπουδές του στό ἐξωτερικό, νά πρωτοστατεῖ στό στέριωμα καί στήν ἄνθηση τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἑταιρείας "Τέχνη" ὑπό τήν φωτεινή καθοδήγηση τοῦ Λίνου Πολίτη. Δέν κλείστηκε σ' ἕνα στενό κύκλο πνευματικῶν ἀνθρώπων γιά νά ἀνταλλάσσει μαζί τους ἀπόψεις, ἀλλά ἀπ' τόν πρῶτο κιόλας καιρό ἀνοίχτηκε στούς νέους ἀνθρώπους γιά νά τούς μεταδώσει τήν γνώση καί τήν ἀγάπη του γιά τόν κινηματογράφο. Μόνο ὅσοι ἔζησαν ἐκεῖνα τά κυριακάτικα χειμωνιάτικα πρωινά στήν Κινηματογραφική Λέσχη τῆς "Τέχνης" μποροῦν νά ἐκτιμήσουν τή συμβολή τοῦ Παύλου στό νά ξαναβρεῖ ἡ Θεσσαλονίκη τό ρυθμό τῆς κανονικῆς ζωῆς μετά τή μεγάλη νύχτα τοῦ Ἐμφύλιου. Ἦταν μία ἐποχή πού τό μεγαλύτερο μέρος τῶν ἀστῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων ἐνέδιδαν στόν ἐφησυχασμό τῆς μετεμφυλιακῆς belle epoque καί στά θέλγητρα μιᾶς οἰκονομικῆς ἀνάπτυξης πού ἄρχιζε τότε, ἐπαγγελλόμενη παραδείσους ἔπειτα ἀπό τόσα χρόνια μιζέριας καί καχεξίας. Ἦταν ὅμως καί μία ἐποχή πού οἱ νικητές, στήν προσπάθειά τους νά διατηρήσουν ἀπόλυτη κυριαρχία πάνω στήν κοινωνία, ἔδειχναν καχύποπτοι πρός κάθε ἄνοιγμα πού δέν τό ἤλεγχαν καί τό ὁποῖο δέν ἐντασσόταν στό πλαίσιο πού προσδιόριζε ὁ πολυσήμαντος ὅρος "ἐθνικοφροσύνη".

Ὁ Παῦλος εἶχε τήν εὐκαιρία νά ζήσει καί νά σπουδάσει στή δυτική Εὐρώπη κατά τήν μετεμφυλιακή περίοδο καί νά παρατηρεῖ τά ἐν Ἑλλάδι δρώμενα ἀπό κάποια ἀπόσταση. Ἔτσι δέν διαποτίστηκε μέ τήν μισαλλοδοξία καί τόν φανατισμό πού κυριαρχοῦσε μέσα στή χώρα. Δέν ὑποχρεώθηκε νά ἀποδεχθεῖ τίς αὐστηρά προσδιορισμένες θέσεις πού περιχαράκωναν τό καθένα ἀπό τά δύο στρατόπεδα κατά τήν ὀξύτατη πολιτική ἀντιπαράθεση. Αὐτή ἡ ἀποστασιοποίηση ἦταν πάρα πολύ σημαντική γιά ἕναν ἄνθρωπο σάν κι αὐτόν, πού ὄχι μόνο ἀπό οἰκογενειακή παράδοση καί ἱστορία ἀλλά καί μέ προσωπική του ἐπιλογή εἶχε ἔντονο ἐνδιαφέρον γιά τίς πολιτικές καί κοινωνικές ἐξελίξεις τοῦ τόπου. Γιατί τοῦ ἔδινε τή δυνατότητα νά κινηθεῖ ἀνάμεσα στίς γραμμές ἀνοίγοντας τό δρόμο γιά τήν ἀναβίωση τῆς προοδευτικῆς διανόησης ἔξω ἀπό δόγματα, φανατισμούς καί ἀγκυλώσεις. Τέτοια, ὅμως, ἀνοίγματα, ἰδιαίτερα μάλιστα ὅταν ἀπευθύνονταν στούς νέους πού προσπαθοῦσαν νά ἀνοίξουν κάποιο παράθυρο στήν πολιτιστική ἐρημία, δέν ἦταν εὔκολα ἀποδεκτά. Ἄν ἀποφάσιζε, λοιπόν, ἕνας νέος διανοούμενος, ἔχοντας μάλιστα καί τήν ἰδιότητα τοῦ διεθνολόγου (ἰδιότητα ἄγνωστη καί, συνεπῶς, ὕποπτη γιά τήν Ἑλλάδα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης), προερχόμενος ἀπό τό ἐξωτερικό, ὅπως ὁ Ζάννας, νά μαζεύει τά παιδιά κυριακάτικα πρωί-πρωί γιά νά τούς μυήσει στήν τέχνη τοῦ Αἰζενστάιν καί μετά νά προβάλλεται τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν* –ἄν τό ἀποφάσιζε λοιπόν αὐτό, θά ἔπρεπε νά διαθέτει ἀφενός θάρρος καί ἀφετέρου ἐπίγνωση τοῦ πολύ συγκεκριμένου κινδύνου νά χαρακτηρισθεῖ "ἀριστερός" καί νά

ὑποστεῖ τουλάχιστον μιά καχύποπτη ἀντιμετώπιση ἀπό τούς ἀνθρώπους τῆς τάξης του. Ὁ Παῦλος τά εἶχε καί τά δύο. Καί τήν ἐπίγνωση καί τό θάρρος. Ἐπιπλέον μέσα του ἐπιβίωνε, ἀπό μακρά οἰκογενειακή παράδοση, ἡ κληρονομιά τοῦ ἀστοῦ διανοουμένου, συνδυασμένη ὅμως μέ τόν κοινωνικό προσανατολισμό τοῦ δημιουργικοῦ μαρξιστῆ.

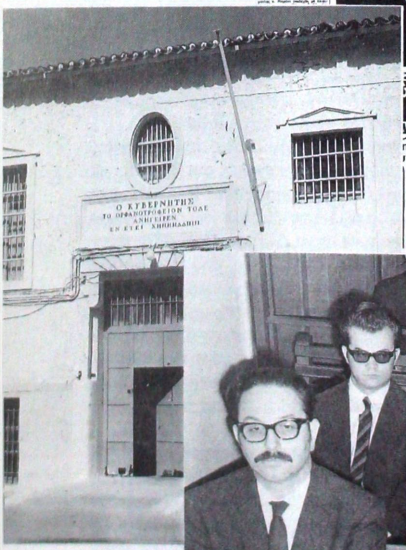
Ὅταν κουβεντιάσαμε γιά τή Δημοκρατική Ἄμυνα δέν ἦταν ἐνθουσιώδης. Δέν σκεφτόταν τόν κίνδυνο. Τήν ἀναποτελεσματικότητα φοβόταν. Καί κυρίως αὐτό πού λέει ὁ Ταχτσής γιά τόν Σεφέρη: «*Φοβότανε μήπως ἔφτανε πάλι μιά μέρα κάποιος μαντατοφόρος γιά νά πεῖ πώς καί τούτη τή φορά εἴχαμε ἀγωνιστεῖ γιά ἕνα πουκάμισο ἀδειανό, γιά κάτι πού εἴδωλον ἦν*».[3] Τελικά ὁ Παῦλος ἦρθε στή Δημοκρατική Ἄμυνα χωρίς καμιά πολιτική ὑστεροβουλία, ἀλλά, κατά τήν προσωπική μου γνώμη, καί χωρίς ἐκλογίκευση τῆς ἀπόφασής του. Πιστεύω πώς ὡς γνήσιος διανοούμενος ἐξέφρασε αὐθόρμητα μέ τήν ἀπόφασή του, πού ἀποδείχθηκε τελικά σωστή, τό σύνολο τῶν διανοουμένων τῆς τάξης του, οἱ ὁποῖοι δέν ἦταν ἁπλῶς "λόγιοι". Ὡς κατ' ἐξοχήν κοινωνικός ἄνθρωπος, θεώρησε ὅτι δέν μπορεῖ νά ἐπιτελέσει τό ρόλο του μέσα στίς συνθῆκες ἀνελευθερίας, αὐθαιρεσίας καί κοινωνικῆς ἀφασίας πού εἶχε δημιουργήσει τό καθεστώς τῶν συνταγματαρχῶν. Πιστεύω πώς ἕνας ἀπό τούς κυριότερους λόγους τῆς ἔνταξής του ἦταν ἡ πικρία καί ἡ ἀπογοήτευση γιά τήν ἀνοχή καί τήν ἀπάθεια τοῦ ἀστικοῦ κόσμου ἀπέναντι στή δικτατορία, τοῦ κόσμου αὐτοῦ τόν ὁποῖο ἡ οἰκογένειά του εἶχε ὑπηρετήσει σέ ἡγετικά ἐπίπεδα στά χρόνια τῆς ἀνόδου καί τῆς ἀκμῆς του. Εἶχε καί ὁ ἴδιος προετοιμαστεῖ νά παίξει ἕναν παρόμοιο ρόλο. Ὅμως, περήφανοι ἀστοί δέν ὑπῆρχαν πιά σ' αὐτό τόν τόπο. Μιλώντας γιά τήν ἀστική κοινωνία τῶν μέσων τῆς δεκαετίας τοῦ '60, θά πρέπει νά ποῦμε ὅτι ἀκόμα καί σέ στιγμές ἔξαρσης, ὅπως ἡ μικρή περίοδος τοῦ ἀνένδοτου ἀγώνα, καταλάβαινε κανείς ὅτι κάτω ἀπό μία τρικυμιώδη ἐπιφάνεια κανένα ρεῦμα δέν τάραξε τήν ἀκινησία τῆς σήψης. Καί τότε, ὅπως καί τώρα, οἱ μόνες ἐλπίδες προέρχονταν ἀπ' τίς φωνές τῶν ἐπαναστατημένων νέων γιά προίκα στήν παιδεία καί τό 1-1-4, καί οἱ μόνες ἔντονες συγκινήσεις, πού δυστυχῶς δέν μᾶς δίδαξαν τίποτα, ἀπό αὐτούς πού πλήρωναν μέ τή ζωή τους, στούς δρόμους τῆς Ἀθήνας καί τῆς Θεσσαλονίκης, τή μισαλλοδοξία καί τόν φανατισμό τῆς ἐξουσίας. Ὁ Ζάννας ἐγκαιρα εἶχε διαφοροποιηθεῖ καί δέν ἦταν διατεθειμένος νά παίξει τό ρόλο τοῦ ὀργανικοῦ διανοουμένου τῆς τάξης του. Εἶχε ἀποκτήσει τήν αὐτογνωσία του τόσο μέ τήν ἐπιστήμη πού σπούδασε ὅσο καί μέ τήν τέχνη, πού εἶναι κι αὐτή ἕνα μέσο γνώσης γιά νά κατακτήσεις τήν πραγματικότητα. Ἰδιαίτερα ὅταν περνᾶ μέσα ἀπό μιάν ἀνθρώπινη ἐμπειρία.[4] Ἡ ἔντονη αὐτή ἐμπειρία ζωῆς ἦταν γιά τόν Ζάννα ἡ δικτατορία. Ἡ δικτατορία πού, ἀπό τήν πρώτη κιόλας μέρα, μέ πρόφαση τόν ἔσχατο κίνδυνο πού διέτρεχε τό κοινωνικό καθεστώς, καταπάτησε τό Σύνταγμα καί ἀνέστειλε ὅλες τίς ἐλευθερίες.

Καί οἱ μέν καταστολτικοί μηχανισμοί τῆς δικτατορίας κατέπνιξαν, ὅπως ἦταν φυσικό, κάθε δυνατότητα ἐλεύθερης ἐκφρασης. Ὡστόσο δημιούργησαν ἕνα κύμα ἀντίδρασης τό ὁποῖο προερχόταν κυρίως ἀπό σκεπτόμενους ἀνθρώπους. Ἄν μποροῦμε νά θεωρήσουμε τούς πολιτικούς κρατουμένους τῆς ἐποχῆς ἐκείνης μᾶλλον ἀξιόπιστο δεῖγμα τῶν στρωμάτων τῆς κοινωνίας μας πού ἀντέδρασαν στή δικτατορία, εἶναι εὔκολο νά διαπιστώσουμε ὅτι κατά ἕνα μεγάλο ποσοστό ἡ ἀντίδραση προερχόταν ἀπό πνευματικούς ἀνθρώπους, ἀπό τούς νέους τῶν ἀγώνων τοῦ 1-1-4, ἀπό τούς ἀγωνιστές τῆς νεολαίας Λαμπράκη καί γενικά ἀπό ὅλους ἐκείνους πού προσπαθοῦσαν νά διευρύνουν τά ὅρια τῆς ἐλευθερίας στή μετεμφυλιακή Ἑλλάδα. Αὐτοί κυρίως οἱ ἄνθρωποι εἶδαν τίς ἐλπίδες τους νά διαλύονται κάτω ἀπό τίς ἐρπύστριες τῶν τάνκς. Στήν ὁποια ἀσθενή καί ἀνοργάνωτη ἀντίσταση, γιά πρώτη φορά ἀστοί διανοούμενοι στοιχίζονται μέ ἀριστερούς ἀγωνιστές καί διεκδικοῦν αὐτό πού τούς στέρησε ἡ δικτατορία: τό σεβασμό στήν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια, τή συλλογική ἀξιοπρέπεια τοῦ ἐλεύθερου ἀνθρώπου.

Ὁ Ζάννας, πέρα ἀπό τήν ἀπογοήτευση πού αἰσθανόταν γιά τήν κατάντια τῆς πολιτικῆς καί κοινωνικῆς μας ἡγεσίας κατά τό πρίν ἀπό τήν δικτατορία χρονικό διάστημα, δέν διανοήθηκε οὔτε γιά μία στιγμή νά κάνει συμψηφισμούς καί νά ἀναζητήσει, συνειδητά ἤ ἀσυνείδητα, ἔστω καί ψήγματα ἐλπίδας στό ἐξαμβλωτικό καθεστώς τῶν Συνταγματαρχῶν.

Γράφει στίς σημειώσεις του: «*Βαδίζουμε ὅπως βαδίζουμε γιατί δέν μπορεῖ νά γίνει ἀλλιῶς. [...] Ὑπάρχει μιά ἰδιοτέλεια παρηγοριᾶς στό βάθος, ἡ ἐπίγνωση τῆς προεκτάσεώς σου σέ 10, σέ 5, σέ 3 ἀνθρώπους πού λογαριάζεις καί πού ἀγαπᾶς καί πού θά τή συντηρήσουν [...] χωρίς αὐταπάτες, χωρίς ἠθικολογικές προκαταλήψεις, χωρίς καμιά ἐπιταγή ἄνωθεν, γιά μιά σκέτη ἀξιοπρέπεια.*

Ἐπάνω: ὁ Π. Ζάννας ἀπευθύνεται στούς στρατοδίκες. Δίπλα: ἡ ἐφημ. Μακεδονία (10.12.1968) ἀναγγέλλει τήν ἀπόφαση τοῦ Στρατοδικείου. Κάτω: ἡ εἴσοδος τῶν φυλακῶν Αἰγίνης. Δίπλα: οἱ ἕξι τῆς Δημοκρατικῆς Ἄμυνας στό δικαστήριο. (Φωτογραφίες τῆς δίκης: Γιάννης Κυριακίδης).



[...] *ὄρθιες ἰσχνές καλαμιές* [...]».

Καί συνεχίζει: «*Καί σέ τοῦτα μιά ἀπάντηση τοῦ Σεφέρη* (Πάνω σέ μιά φράση τοῦ Πιραντέλο – *Δοκιμές*, σελ. 20).

Ὅποιον δρόμο κι ἄν πάρουμε, βρισκόμαστε μπροστά στό ζήτημα τῆς ὕπαρξης, τῆς πραγματικότητας τοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου. Τήν ὕπαρξη αὐτή σάν ἀνθρώπινη ὕπαρξη δέν μπόρεσαν νά τή δώσουν οἱ ὀρθοδοξίες. Ἴσως μπορεῖ νά τή δώσει τό βαθύ αἴσθημα τῆς ἀνάγκης νά σωθεῖ, στή δύσκολη ἐποχή μας, ὅ,τι μπορεῖ νά σωθεῖ ἀπό τήν ἀνθρώπινη ἀξιοσύνη».[5]

Τόν συνέλαβαν ἀργά τό βράδυ τῆς 8ης πρός τήν 9η Ἰουλίου 1968.

Τόν ρώτησα κάποτε γιατί δέν ἔφυγε μετά τήν δική μας σύλληψη, ἀφοῦ εἶχε πάνω ἀπό ἕνα μήνα μπροστά του καί τόσους φίλους νά τοῦ συμπαρασταθοῦν στό ἐξωτερικό. Φάνηκε σάν νά μήν καταλάβαινε αὐτή τή λογική. «Νά πάω ποῦ;», μοῦ εἶπε, περνώντας μέ ἐκείνη τή γνωστή χαρακτηριστική του κίνηση, τά δάχτυλα μέσα ἀπό τά πλούσια μαλλιά του καί ἔδειξε πώς δέν ἤθελε συνέχεια τῆς συζήτησης. Ἄλλωστε μερικά χρόνια ἀργότερα, ὅταν ξένοι φίλοι ἔκαναν σέ μερικούς ἀπό ἐμᾶς προτάσεις νά μᾶς πάρουν ἀπό τή φυλακή, μέ τήν ἀνοχή τῆς χούντας, στό ἐξωτερικό, ὁ Ζάννας καί πάλι ἀρνήθηκε. Ὁ Σεφέρης, πού εἶχε γνωρίσει τήν προσφυγιά τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, γράφει στό *Χειρόγραφο Ὀκτ. 68*, τήν ἔκδοση τοῦ ὁποίου ἐπιμελήθηκε ὁ Ζάννας: «[...] *Ἐπειδή γνώρισα τίς ἀηδίες τοῦ ἑλληνικοῦ ἐμιγκρεδισμοῦ, συμβουλεύω ὅσους τύχει νά μέ ρωτήσουν γνώμη, νά μή φύγουν, θέλω νά πῶ ἄν ἀξίζουν τόν κόπο* [...]. *Βρίσκω πραγματικά ὅτι πιό χρήσιμο εἶναι νά μείνουν ἐδῶ* [...] *ὅσοι περισσότεροι ἀντίθετοι πρός τή στρατοκρατία Ἕλληνες παρά νά πᾶνε νά ἐξευτελίζονται σέ ξένα χώματα*».[6]

Καί βέβαια δέν εἶναι μόνον ὁ προσωπικός ἐξευτελισμός. Ποιός θά μιλοῦσε γιά τίς ἑκατοντάδες πολιτικούς κρατουμένους στήν Ἑλλάδα ἄν ἀνάμεσά τους δέν ὑπῆρχαν μερικοί, σάν τόν Ζάννα, ἐπώνυμοι καί γνωστοί στό ἐξωτερικό, πού κρατοῦσαν γιά ἑφτά ὁλόκληρα χρόνια ἄσβηστο τό ἐνδιαφέρον τῆς κοινῆς γνώμης;

Ἡ δίκη μας, πού ἀναφερόταν ἀργότερα ὡς «Δίκη τῶν 6 τῆς Δημοκρατικῆς Ἄμυνας», ἔγινε τόν Νοέμβρη τοῦ Ἑ68. Πρόεδρος τοῦ Στρατοδικείου ἦταν ὁ διαβόητος συνταγματάρχης Καραπάνος, μέ συνέδρους μερικούς μάχιμους κομμουνιστοφάγους ἀξιωματικούς. Ἡ δίκη διεξαγόταν συγχρόνως μέ τή δίκη τοῦ Ἀλέκου Παναγούλη στήν Ἀθήνα, προφανῶς γιά νά ὑπάρξει διάσπαση τῆς προσοχῆς τῆς κοινῆς γνώμης καί μικρότερο πολιτικό κόστος γιά τή χούντα. Ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικό ἦταν ἡ σχετική δημοσιότητα, πού γιά πρώτη φορά δινόταν σέ πολιτική δίκη. Ὁ λόγος ἦταν διπλός, νομίζω: Στό μέν ἐσωτερικό ἡ δικτατορία ἤθελε νά δείξει πώς εἶναι ἀποφασισμένη νά χτυπήσει σκληρά κάθε ἀντίπαλό της χωρίς καμιά διάκριση, ἀποθαρρύνοντας ἔτσι τή συγκρότηση ἀντιστασιακῶν ὁμάδων. Στό ἐξωτερικό ὅμως ἀποσκοποῦσε στό νά ἀνατρέψει τήν ἀξιοπιστία τῶν ἐνυπόγραφων καταγγελιῶν μας γιά βασανιστήρια, ἐμφανίζοντάς μας ὡς κομμουνιστές, συνοδοιπόρους ἤ παρασυρθέντες. Στό κατηγορητήριο εἶχαν χρησιμοποιηθεῖ οἱ τυπικές φράσεις τοῦ γνωστοῦ ἐμφυλιοπολεμικοῦ Νόμου 509, ὅτι εἴχαμε συστήσει, δηλαδή, ὁμάδα μέ σκοπό τήν ἀνατροπή τοῦ κοινωνικοῦ καθεστῶτος καί ἀπόσπαση ὅλου ἤ μέρους τῆς Ἐπικρατείας. Ὁ Ζάννας, ὁ κατ' ἐξοχήν ἀστός τῆς ὁμάδας, ἄρχισε τήν ἀπολογία του ὡς ἑξῆς:

«Εὑρίσκομαι ἐνώπιόν σας μέ τήν βαρυτάτην κατηγορίαν τοῦ ἀνατροπέως τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος. Ἀποκρούω μέ ἀγανάκτησιν τήν κατηγορίαν αὐτήν. Εἶμαι μέλος τοῦ κοινωνικοῦ μας συστήματος. Ἡ οἰκογενειακή μου παράδοση καί ἡ προσωπική μου πολιτεία ἐντάσσονται στό σύστημα αὐτό...». Τό δικαστήριο φάνηκε νά βρίσκεται σέ ἀμηχανία. Στίς μέχρι τότε πολιτικές δίκες τῆς Θεσσαλονίκης δέν εἶχαν ξανακούσει κατηγορούμενους νά προβάλλουν τήν ἀντίθεσή τους στή χούντα ὑπερασπιζόμενοι τό ἀστικό κοινωνικό σύστημα. Ἰδιαίτερα ἐκνευρισμένος ἦταν ὁ πρόεδρος τοῦ δικαστηρίου. Ὅταν εἶδε ὅτι ὁ σκοπός τῆς δίκης, δηλαδή ἡ "κομμουνιστοποίηση τῶν ἀστῶν", κινδύνευε νά μήν ἐπιτευχθεῖ, ἄρχισε νά διακόπτει τήν ἀπολογία ὑποβάλλοντας συνεχῶς ἐρωτήσεις γιά νά στηρίξει τό κατηγορητήριο. Τέλος κράτησε τό βαρύ πυροβολικό. Ἀναφερόμενος στήν διακήρυξη τῆς Δημοκρατικῆς Ἄμυνας, ρώτησε:

– Ἀποδέχεσθε τό σημεῖον πού ὁμιλεῖ δι' ἐνόπλων βίαν;

Ἡ ἀπάντηση ἦρθε ἤρεμη καί ἀποφασιστική: «Ἀποδέχομαι τό σύνολο τῆς διακηρύξεως, ἄν καί ἀποδοκιμάζω κάθε εἶδος βίας. Ἀλλά ἐπίσης ἀποδέχομαι κάθε τί πού ἐξέφραζε ἡ Δημοκρατική Ἄμυνα καί ἄν ἀκόμα δέν συμμετεῖχα στήν σύνταξή του».

Φανερά ἐκνευρισμένος ὁ Καραπάνος, σκύβει καί ἀπό τό ὕψος τῆς ἔδρας τοῦ ἀπευθύνει τήν ἐρώτηση-ἀπειλή: «Γνωρίζετε ὅτι μέ αὐτό ἐπιβαρύνετε τήν θέση σας;».

Καί ἡ ἀπάντηση ἔρχεται ἐξίσου ἤρεμη: «Πιθανόν».

Ἡ ἀπολογία εἶχε τελειώσει. Ἡ ποινή, δεκάμισυ χρόνια, ἤρθε λίγο ἀργότερα.

Καί μετά ἄρχισε ἡ κανονική ζωή τῆς φυλακῆς. Στό Γεντί-Κουλέ, στήν ἀρχή. Στήν Αἴγινα, μετά. Ζωή ὀργανωμένη ὅπως στό στρατό, στή βασική ἐκπαίδευση. Ὁμαδική ζωή μέ τά καλά της καί τά στραβά της. Κλεισμένοι στό θάλαμο 6-7 κρατούμενοι δυό ὧρες κάθε μεσημέρι καί ἀπό τή δύση τοῦ ἥλιου μέχρι τίς ἑπτά τό πρωί. Τίς ὑπόλοιπες ὧρες ἀνοιχτές οἱ πόρτες τῶν θαλάμων σέ ἕνα μεγάλο προαύλιο. Ἐκεῖ γυμναστική τό πρωί, τό σουλάτσο πάνω-κάτω, ἀνταλλαγή εἰδήσεων ἀπό τό κρυφό ραδιόφωνο καί τά ἐπισκεπτήρια. Εἴχαμε καί κινηματογράφο στήν Αἴγινα μιά φορά τήν ἑβδομάδα. Εἴχαμε γίνει εἰδικοί στά καουμπόικα καί ἰδίως στά σπαγγέτι-western. Τοῦ Παύλου ὅλα αὐτά τοῦ ἔδιναν χαρά. Ἀκόμα καί τά πιό "κοινωνικά" ἔργα τῆς Μάρθας Βούρτση. Τοῦ ἔδιναν ἀφορμές γιά νά κερδίζει τόν χαμένο χρόνο. Γράφει στό ἡμερολόγιό του:

«*Σήμερα στόν Κινηματογράφο:* Ὁ Τελευταῖος τῶν Μοϊκανῶν. *Παραγωγῆς 1936. Μαυρόασπρη.*

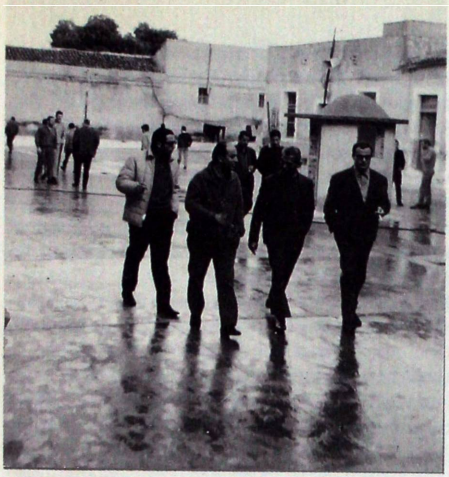
Πρίν ἀπό τρία χρόνια περίπου: Ὁ Τελευταῖος τῶν Μοϊκανῶν. *Ἔγχρωμη - Στήν Ὕδρα - μαζί*».[7]

Πέρα ὅμως ἀπό ὅλα αὐτά, εἴχαμε καί πολλή δουλειά. Οἱ ἄνθρωποι, καί ἰδιαίτερα οἱ νέοι, ἔπρεπε νά ἀπασχολοῦνται μέ χρήσιμα πράγματα γιά νά μήν τούς κυριεύει ἡ αἴσθηση τῆς ἐγκατάλειψης καί τῆς ἀπογοήτευσης. Κάθε πρωί γινόντουσαν μαθήματα κυρίως ξένων γλωσσῶν ἀλλά καί ἄλλα, ἀνάλογα μέ τά ἐνδιαφέροντα τῶν συντρόφων μας. (Τόν ὅρο τόν χρησιμοποιῶ στήν κυριολεξία του). Ὁ Σοφούλης δίδασκε μαθηματικά, ὁ Μαλτσίδης ἀρχιτεκτονικό σχέδιο, ὁ Νοταρᾶς πολιτική θεωρία, ἐγώ γενικές ἀρχές τοῦ Δικαίου, καί, κατά καιρούς ἄλλοι ἄλλα πού αὐτή τήν στιγμή δέν θυμᾶμαι. Στίς ξένες γλῶσσες γαλλικά δίδασκαν ὁ Νοταρᾶς καί ὁ Ζάννας, ἀγγλικά ὁ Πύρζας, ὁ Σοφούλης καί ἐγώ, καί γερμανικά ὁ Δέδες. Ἀξίζει, νομίζω, νά πῶ ὅτι μέ ἐνέργειες τοῦ μακαρίτη Μιχάλη Γούτου εἴχαμε κατορθώσει νά ἀναγνωριστοῦμε ἀπό τό Βρετανικό Συμβούλιο καί νά μᾶς δίνουν τά τέστ τῶν ἐξετάσεων γιά τό Lower certificate. Δυστυχῶς αὐτό τό προνόμιο δέν μπορέσαμε νά τό ἀξιοποιήσουμε, γιατί στό μεταξύ διέλυσαν τήν ἀκτίνα μας στήν Αἴγινα καί μᾶς διασκόρπισαν σέ ἄλλες φυλακές. Στό πλαίσιο αὐτῆς τῆς ἐπιμορφωτικῆς δραστηριότητας ὁ Ζάννας ἔκανε μία σειρά μαθημάτων γιά τόν κινηματογράφο, τά ὁποῖα προκάλεσαν πολύ μεγάλο ἐνδιαφέρον. Τό χαρακτηριστικό εἶναι ὅτι τά παρακολούθησαν καί ἄνθρωποι πού δέν εἶχαν καμιά σχέση μέ τήν τέχνη ἀλλά οὔτε καί τήν ἀνάλογη γενική προπαιδεία. Ἐκεῖ ἦταν νά θαυμάζει κανείς τήν ἐπαγωγική μεθοδικότητα τοῦ Ζάννα καί τήν ἱκανότητά του νά μεταβάλλει τά πολύπλοκα καί δύσκολα σέ ἁπλά καί κατανοητά ἀκόμα καί ἀπό τούς πιό ἀμύητους.

Δέν ἦταν ὅμως μόνο σ' αὐτό τό ἐπίπεδο τῆς τυπικῆς διδασκαλίας πού ὁ Παῦλος εἶχε γίνει ἀποδεκτός στήν Ἀκτίνα. Κατέβαλε μιά συνειδητή προσπάθεια νά μετέχει στήν κοινή ζωή καί κυρίως στίς ὁμαδικές πολιτικές ἐκδηλώσεις, ἔστω κι ἄν καμιά φορά διαφωνοῦσε εἴτε γιά λόγους ἀρχῆς εἴτε γιά τό ὕφος τῆς ἐκδήλωσης. Εἶχε καταφέρει νά διατηρήσει τό προσωπικό του ὕφος χωρίς αὐτό νά ἀποβαίνει εἰς βάρος τῆς οὐσιαστικῆς συμμετοχῆς του στήν ὁμάδα. Δέν συμβιβάστηκε ὅμως ποτέ μέ τίς χυδαιότητες πού ἦταν μοιραῖο νά συμβαίνουν πότε-πότε, οὔτε μέ τούς ἐλάχιστους χυδαίους πού πέρασαν κατά καιρούς ἀπό ἐκεῖ.

Ὡστόσο ἡ κύρια δουλειά τοῦ Ζάννα στή φυλακή, αὐτό πού πραγματικά τοῦ γέμιζε τή ζωή, ἄρχισε ὅταν καταπιάστηκε μέ τή μετάφραση τοῦ μυθιστορήματος *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο*. Πιστεύω πώς δέν μποροῦσε νά γίνει καλύτερη ἐπιλογή γιά νά διατηρηθεῖ ἡ ψυχική ἰσορροπία τοῦ Ζάννα καί νά τοῦ δίνει τήν ἱκανοποίηση μιᾶς οὐσιαστικῆς δημιουργίας. Δέν ἦταν ὅμως μόνον αὐτό. Ὁ Μαρσέλ Προύστ τοῦ ἔδειξε τό δρόμο γιά νά κερδίσει καί τόν δικό του χαμένο χρόνο. Νά ὑπερβεῖ δηλαδή τά ἀσφυκτικά ὅρια τῆς φυλακῆς καί τόν κλειστό ὁρίζοντα τοῦ χρόνου. Αὐτό προκύπτει ξεκάθαρα τόσο στίς σελίδες τοῦ ἡμερολογίου του ὅσο καί στό θαυμάσιο γραφτό πού μᾶς ἄφησε δημοσιευμένο στά *Νέα Κείμενα*.[8]

Στή φυλακή, ὅπως εἶναι γνωστό, τά γράμματα λογοκρίνονται. «Γράφετε σύντομα καί εὐκρινῶς μόνον δι' οἰκογενειακά θέματα», ἔλεγε ἡ σφραγίδα πού ὑπῆρχε πάνω σέ κάθε



Στήν Αἴγινα. Ἀριστερά: βόλτα στό προαύλιο. Δεξιά: ὁ Π. Ζάννας (δεύτερος ἀπό ἀριστερά) μέ τόν Α. Μαλτσίδη (ὄρθιος) καί τόν Κώστα Πύρζα (δεξιά).

εἰσερχόμενη ἐπιστολή. Δέν ὑπάρχει πιό βάναυση προσβολή τῆς προσωπικότητας ἀπό τό νά ξέρεις πῶς κάποιος τρίτος παρεμβάλλεται στό διάλογό σου μέ τόν ἄνθρωπο μέ τόν ὁποῖο ἀλληλογραφεῖς. Κάποτε ὅμως τό συνηθίζεις καί μέ τόν καιρό τό ξεπερνᾶς καί αὐτό. Τό ξεχνᾶς. Δέν σέ ἀπασχολεῖ... Ὅμως, καμιά φορά τά πράγματα τό φέρνουν καί ἡ προσβολή εἶναι τόσο ἄμεση πού δέν μπορεῖς νά ἀποφύγεις τήν ταπείνωση.

«Γράμμα σου ἔφτασε χτές – δικό μου ἔφυγε σήμερα (ὕστερ' ἀπό σχετικό καυγά: εἶμαι, λέει, κακογράφος! κι ἔτσι χρειάστηκε νά διαβάσω τό γράμμα μου στόν ὑποδιευθυντή. Παράξενη δυσάρεστη αἴσθηση: λές καί εἶναι πιό διαφορετικά νά σέ διαβάζουν κρυφά παρά ὅταν εἶσαι καί ἐσύ μπροστά – καί αὐτό μέ φέρνει στήν ἔννοια τῆς ἀξιοπρέπειας)–

Γράφει ὁ Μ. [:ἐννοεῖ τόν Μανόλη Ἀναγνωστάκη] *γιά τήν ἀξιοπρέπεια –κι ἔχει δίκιο–. Ὅμως κι αὐτή ἡ λέξη ἔχει τόσες ἔννοιες, κι ὑπάρχουν "ἀξιοπρέπειες" πού τήν ἐλλειψή τους δέν τήν νιώθω – ἤ καλύτερα δέν ἐντοπίζω ἐκεῖ, ὅπως ἄλλοι, τήν ἀξιοπρέπεια. Δέν μπορῶ νά ἀκολουθήσω τόν Χ:*[9] *γι' αὐτόν ἀξιοπρέπεια εἶναι "τό εὐπρεπές ἐπισκεπτήριο", χωρίς τίς πόρνες τῶν ποινικῶν, καί "ἡ μεταγωγή χωρίς χειροπέδες"!, "τό ζεστό φαγητό", "ἡ θέρμανση στό κελί" καί ποιός ξέρει πόσα ἄλλα... Τί ἀλλεργία πού μοῦ προκαλοῦν αὐτά!*

Ἡ ἀξιοπρέπεια εἶναι πιό βαθιά μέσα στόν ἄνθρωπο, σέ μιά συμπεριφορά πιό ἠθική σέ σχέση μέ τήν ἐλευθερία, πού βρίσκεται πέρα ἀπό κάθε κομφορμισμό καί συντηρητική σκέψη πού αὐτή κινεῖται πιό κοντά στήν καθωσπρεπάδα καί τήν ἀγοραία ἠθική [...]

Ἔγραψα "ἠθική" καί ἡ λέξη δέν μ' ἀρέσει, γιατί ἡ ἠθική εἶναι πραγματικά ἀγοραία. Συμπεριφορά πιό ἠθική; μᾶλλον ὄχι – ἕνα κριτήριο ἐλευθερίας χρειάζεται καί ὄχι μιά ἐλεύθερη ἠθική – ὄχι μέ τή συμβατική ἔννοια..:».[10]

Ἡ ἔννοια τῆς ἀξιοπρέπειας τόν ἀπασχολεῖ ἔντονα καί περνάει πολύ συχνά στίς ἐγγραφές τοῦ ἡμερολογίου. Εἶναι φυσικό νά πασχίζει νά προσδιορίσει τό περιεχόμενό της, ἀφοῦ πάνω σ' αὐτήν στήριξε τόν ἀγώνα του ἀλλά, θά ἔλεγα, καί ὁλόκληρη τή ζωή του. Τό παραπάνω ἀπόσπασμα εἶναι χαρακτηριστικό τοῦ πῶς ὁ Ζάννας ἀντιλαμβάνεται τήν ἀξιοπρέπεια. Ἀπογυμνωμένη ἀπό κάθε στοιχεῖο κοσμικότητας καί συμβατικῆς ἠθικῆς. Αὐτῆς τῆς ἠθικῆς πού σάν μέρος μιᾶς γενικότερης "συμβατικῆς σοφίας", ὅπως λέει καί ὁ Γκάλμπρεηθ,[11] παραμένει σάν ἀπολίθωμα ἀντιλήψεων, ἰδεῶν καί προκαταλήψεων, ἐνῶ ὁ κόσμος γύρω ἀλλάζει. Εἶναι ἕνα ἰδεολογικό ἐποικοδόμημα πού ἐμποδίζει τήν πρός τά ἐμπρός κίνηση κάθε κοινωνίας.

Μέ αὐτά τά δεδομένα θά ἦταν ἀφύσικο ἄν ὁ Παῦλος συνέδεε τήν ἔννοια τῆς ἀξιοπρέπειας, πού, ὅπως εἴπαμε, ἀποτελοῦσε γι' αὐτόν βασικό ἄξονα τῆς ζωῆς του, μέ τήν συμβατική ἠθική. Ἀντίθετα, συνδέοντάς την μέ τήν ἐλευθερία, βγάζει τήν ἔννοια τῆς ἀξιοπρέπειας ἀπό τό πλαίσιο τοῦ συμβατικοῦ-συντηρητικοῦ καί τήν ἀνάγει σέ προσδιοριστικό κριτήριο τοῦ προοδευτικοῦ κοινωνικοῦ ἀνθρώπου.

Αὐτή τήν διαφοροποίηση ἀνάμεσα στήν ἐλευθερία καί τή συμβατική ἠθική τήν ἐπισημαί-

νει καί ὁ Τσαρούχης, σημειώνοντας μέ τόν γνωστό εὐρηματικό του τρόπο, ὅτι «*Ἐλευθερία εἶναι νά κάνεις αὐτό πού θεωρεῖται κακό καί μή ἐπιτρεπόμενο καί οἱ ἄνθρωποι νά τό ἀποδέχονται*».[12] Ἀλλ᾽ ἄν οἱ ἄνθρωποι ἀποδέχονται αὐτό τό μή ἐπιτρεπόμενο πού κάνεις, αὐτό σημαίνει ὅτι ἔχει καταρρεύσει ἡ συμβατική ἠθική. Ὅτι ἔχει ἐπιτευχθεῖ ἡ ἀλλαγή. Ὄχι βέβαια μέ τό ἐκχυδαϊσμένο νόημα μέ τό ὁποῖο ἐπικράτησε ὁ ὅρος αὐτός τήν τελευταία δεκαετία στά πολιτικά μας πράγματα. Ἀλλά ἡ ἀλλαγή πού ξεκινάει ἀπό τήν ριζική μεταβολή τοῦ ἑαυτοῦ μας.

Σημειώνει στό ἡμερολόγιό του ὁ Ζάννας: «*Σκέφτομαι τούτη τή*[ν] *κουβέντα τοῦ Σεφέρη: ''Τό ζήτημα ὡστόσο δέν εἶναι νά φύγει κανένας. Εἶναι ν᾽ ἀλλάξει. Ν᾽ ἀλλάξει τόν κόσμο ἤ τό ρυθμό τοῦ κόσμου μέσα του''*».

Καί προχωρεῖ μέ τή δική του μελαγχολική διαπίστωση: «*Πόσοι ἐδῶ μέσα δέν ἀλλάζουν – δέν ἄλλαξαν οὔτε ἐντός τους οὔτε σέ σχέση μέ τόν κόσμο. Οὔτε σέ μιά προσπάθεια ν᾽ ἀλλάξουν τόν κόσμο*».[13]

Καί σέ μιά ἑπόμενη ἐγγραφή σημειώνει μέ ἐντεινόμενη ἀπογοήτευση: «*Μιλᾶμε γιά ἀλλαγή. Τί δύσκολο πού εἶναι ὡστόσο γιά μερικούς ὅταν τούς βαραίνουν οἱ ἠθικές προκαταλήψεις, les idees reçues – ἀκόμα καί ὁ φόβος – καί ὅταν ὅλα αὐτά τά καλύπτουν κάτω ἀπ᾽ τήν ἐπίφαση τοῦ ''ἀνθρωπισμοῦ''.*

Λένε πώς ἄλλαξαν – πώς ἀνακάλυψαν τήν ἀνάγκη τῆς ἀλλαγῆς. Στό βάθος νομίζουν πώς ἄλλαξαν ... καί ἔχουν μείνει οἱ ἴδιοι».[14]

Βρισκόμαστε στήν ἄνοιξη τοῦ ᾽70. Τό βάρος τῆς φυλακῆς, ἀλλά κυρίως τό παρατεινόμενο τέλμα πού ἀκολούθησε μετά τήν ἀποχώρηση –οὐσιαστικά ἀποβολή– τῆς Ἑλλάδος ἀπό τό Συμβούλιο τῆς Εὐρώπης τόν Δεκέμβρη τοῦ ᾽69, εἶχε δημιουργήσει βαριά ἀτμόσφαιρα, πού ἀντικατοπτρίζεται στό ἡμερολόγιο. Γράφει στίς 23.3.70:

«*Ἦρθε τό ἀπόγευμα ὁ ᾽Αλέκος. Πολύ τόν χάρηκα. Τά εἴπαμε, νομίζω, καλά. Μοιάζει λεβέντης. Στό σημερινό* Ἔθνος *εἰδήσεις τοῦ B.B.C. γιά ἀμνηστία–: μποῦρδες. Δέν εἶναι σοβαρά πράμματα. Κι ὅμως... ἴσως... τώρα ἤ ἀργότερα, σέ ἕνα, δύο ἤ καί 8,5 χρόνια. Αἰσιοδοξία...*».

Τρεῖς μέρες μετά ὅμως, στίς 26 Μαρτίου ᾽70, ἀρχίζει ἡ δίκη τοῦ Καράγιωργα καί τῶν δέκα συναγωνιστῶν μας τῆς Δημοκρατικῆς Ἄμυνας. Οἱ ἐγγραφές στό ἡμερολόγιο γίνονται συχνές καί ἀγωνιώδεις γιά τήν τύχη τοῦ Καράγιωργα καί τῶν ἄλλων. Γράφει: «*Σήμερα ὅμως κυριαρχεῖ ἡ μεγάλη δίκη πού ἄρχισε χτές*».[15] Καί στήν ἑπόμενη ἐγγραφή: «*Διαβάζεις στό* Βῆμα *καί ἀνατριχιάζεις. Ἔλεγα κι ἄλλοτε: τό ἕνα χιλιοστό ἀπ᾽ ὅ,τι ἔπαθαν οἱ ἄλλοι αὐτό πού γνώρισα ἐγώ*».[16]

Καί παρακάτω: «*᾽Η δίκη ἡ δικιά μας μπροστά σέ τούτη–: ἕνα τίποτα. Κι ὅμως... κάτι ἦταν κι αὐτό. Ἄν δέν ὑπῆρχε, δέ θά φτάναμε σ᾽ αὐτό τό crescendo...*».

Ἀπό κάτω ὑπάρχει ἐπικολλημένο ἀπόκομμα τῆς ἐφημερίδας πού δημοσιεύει αὐτούσιες τίς δέκα θέσεις τῆς Δημοκρατικῆς Ἄμυνας οἱ ὁποῖες πῆραν δημοσιότητα ἐπειδή διαβάστηκαν ἀπό τόν συνήγορο ὑπεράσπισης Εὐάγγελο Γιαννόπουλο στό Στρατοδικεῖο. Σημειώνει πλάι ὁ Παῦλος: «*Καί τοῦτα –τά παράνομα– πού τώρα δημοσιεύονται, πάντα ζωντανά κι ἀληθινά*».

Δέν θά ἀντέξω στόν πειρασμό νά ἀνοίξω μία παρένθεση γιά νά παραθέσω τήν τελευταία, τήν δέκατη, θέση ἀπό αὐτό τό κείμενο, μέ τήν ὑπόμνηση ὅτι ἔχει συνταχθεῖ τό καλοκαίρι τοῦ 1967:

«*᾽Η Δ.Α. πιστεύει ὅτι τά συμφέροντα τῆς Ἑλλάδας εἶναι εὐρωπαϊκά. Ἑπομένως ἡ ἐξωτερική της πολιτική πρέπει νά προσαρμοστεῖ πρός αὐτή τήν κατεύθυνση καί παράλληλα πρέπει νά δώσει ἔμφαση στό ρόλο της στήν Ἀνατολική Μεσόγειο καί στήν ὅλη διαμόρφωση τῶν ἐξελίξεων στή Μέση Ἀνατολή*».[17]

Κλείνει ἡ παρένθεση.

Καί συνεχίζει ὁ Ζάννας μέ ἀφορμή τή δίκη. Ξαναγυρνᾶ στά κείμενα διαμαρτυρίας ὅπως στήν ἀρχική φάση τοῦ ἡμερολογίου. Γράφει σελίδες μέ διάφορες παραπομπές. Σημειώνω τήν τελευταία τοῦ Ἀραγκόν: «*La question de l'homme n'est point de naitre en langage, mais d'y mourir*».

Συμπληρώνει ὁ Ζάννας μέ μία φράση τοῦ Beckett πού εἶχε παραθέσει προηγουμένως: «*Je ne me tairai jamais. Jamais*».

Οἱ μέρες ὅμως περνοῦσαν καί ὁ περιβόητος βασιλικός ἐπίτροπος Λιαπῆς εἶχε ζητήσει τήν ποινή τοῦ θανάτου γιά τόν Καράγιωργα. Στή φυλακή εἴχαμε ἀρχίσει ἀπεργία πείνας. Στό ἐξωτερικό εἶχε ἐκδηλωθεῖ μιά πρωτοφανής παγκόσμια κινητοποίηση. Στήν ἐγγραφή τῆς 8.4.70 ὁ Ζάννας σημειώνει:

«*Ἀναρωτιέμαι πῶς πρέπει νά 'ναι ὅταν σοῦ λέν πώς πρέπει νά σέ ἐκτελέσουν. Ἄν μοῦ τύχαινε, νομίζω πώς θά τό δεχόμουν ψύχραιμα, σχεδόν ἀδιάφορα –μέ μόνη ἔγνοια ἐσένα. Ὅμως αὐτά εἶναι θεωρίες. Καί ἡ πραγματικότητα διαφορετική*».

Τέλος βγῆκε ἡ ἀπόφαση ἐνῶ εἴχαμε διατρέξει ἑφτά μέρες ἀπεργία πείνας. Ὁ διευθυντής ἔσπευσε ὁ ἴδιος νά μᾶς τό ἀναγγείλει καί ἔβαλε στή διαπασῶν τά μεγάφωνα πού μετέδιδαν τά νέα ἀπό τό ραδιόφωνο. Ἀνησυχοῦσε μήν πάθουμε τίποτα. 12.4.70 καί ὁ Ζάννας σημειώνει: «*Καί οἱ καταδίκες –ἡ ἀπόφαση: ἀνέλπιστα καλή. Ἕνα ξελάφρωμα– ἀναπνοή. Ἀπό αὔριο πάλι γερή δουλειά – πρέπει νά προχωρήσει ἡ μετάφραση*».

Ἡ μετάφραση προχωροῦσε ἀλλά καί οἱ μῆνες περνοῦσαν καί ἡ φυλακή βάραινε. Συνταρακτικά γεγονότα δέν ὑπῆρχαν καί βράζαμε στόν μικρό μας κόσμο. Κάποτε ἄρχισαν νά συζητιῶνται μεταγωγές καί διάλυση τῆς Αἴγινας. Στό ἡμερολόγιο οἱ λέξεις *ἀντέχω, ἀντέχεις, ἀντοχή*, γίνονται πιό συχνές.

Ἐμένα μέ πῆραν Μεγάλη Βδομάδα τοῦ 1971 γιά τήν Κρήτη. Ἤμουν ὁ πρῶτος ἀπό τούς ἕξι πού ἔφευγε. Καθήσαμε δῆθεν ψύχραιμα νά καταστρώσουμε σχέδιο ἐπικοινωνίας. Κλάψαμε καί χωρίσαμε σιωπηλά. Μετά ἀπό καιρό, ὅταν ἔφυγαν καί οἱ ἄλλοι, βρίσκω σημειωμένο στό ἡμερολόγιο τοῦ Παύλου:

«*Σκόρπισαν κι ἄλλους. Στήν Κέρκυρα, στή Θεσσαλονίκη, ἴσως στήν Κρήτη, στά Τρίκαλα. Πάει ἡ Αἴγινα. Αὐτό πού ἦταν γιά μᾶς ἡ ΑΙΓΙΝΑ. Πῶς ἀλλάζουν οἱ λέξεις! Αἴγινα δέν εἶναι πιά τό ὡραῖο νησί, ἡ..., οἱ πίνακες τοῦ μπάρμπα-Σπύρου ἤ τοῦ Νικολάου, τά σταμνάκια. Εἶναι οἱ φυλακές καί οἱ φίλοι. Εἶναι αὐτός ὁ χῶρος – μιά (στό βάθος) ἐλεύθερη κοινωνία κλπ. κλπ... Εἶναι τόσα πολλά πράγματα – εἶναι μιά ἐμπειρία πού τίποτα δέν μπορεῖ νά τήν περιγράψει ἤ νά τήν ξανακτίσει. Ἴσως νά μπορῶ νά πῶ γι' αὐτό τό νησί, τά λόγια τοῦ θείου Γιώργου γιά τήν Κύπρο: "Μνήμη κι ἀγάπη"*».[18]

Ὁ Ζάννας ἀποφυλακίστηκε στίς 24.1.72, μέ ἀπόφαση, ὅπως εἴπαμε, τοῦ δικαστηρίου πού δέχτηκε ὅτι στή φυλακή ἡ ὑγεία του διέτρεχε κίνδυνο ἀνηκέστου βλάβης. Δέν ἦταν ἡ ἀποφυλάκιση πού ἤθελε. Ἡ δυσκολία ν' ἀφήσει πίσω ἀγαπητούς συντρόφους φαίνεται στήν τελευταία ἐγγραφή:

«*Μπορεῖς νά σκεφτεῖς πῶς ἴσως αὐτό εἶναι τό τελευταῖο βράδυ; Κι ἄν εἶναι – πῶς θά μπορέσω νά φύγω αὔριο τό μεσημέρι;*».

---

1. Βλ. τή μελέτη Π.Α.Ζ. «Ἀναζητώντας...», στόν τόμο III τοῦ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο*, «Ἀπό τή μεριά τοῦ Σουάν», Ἀθήνα, Ἡριδανός [χ.χ.], σελ. 91.
2. Βλ. Ἀ. Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τό χρόνο*. Μετάφραση: Σ. Βελέντζας, Ἀθήνα, Νεφέλη 1986, σελ. 78.
3. Κ. Ταχτσής, *Ἡ γιαγιά μου ἡ Ἀθήνα*, Ἀθήνα, Ἑρμῆς 1979, σελ. 97.
4. Ταρκόφσκι, *ὅ.π.*, σελ. 50.
5. Ἐγγραφή *3.10.69*. Οἱ παραπομπές τοῦ Ζάννα στίς *Δοκιμές* τοῦ Σεφέρη γίνονται στήν ἔκδοση Φέξη, 1962.
6. Γιῶργος Σεφέρης, *Χειρόγραφο Ὀκτ. 68*. Εἰσαγωγή-σημειώσεις: Π. Α. Ζάννας, Ἀθήνα, Διάττων 1986, σελ. 49.
7. Ἐγγραφή 7.10.69.
8. Παῦλος Ζάννας, «Μποτίλια στό πέλαγο», *Νέα Κείμενα*. Ἀθήνα, Κέδρος, Χειμώνας 1971.
9. Τό ὄνομα προκύπτει ἀλλά γιά εὐνόητους λόγους παραλείπεται.
10. Ἐγγραφή 9.12.69.
11. J. K. Galbraith, *The Affluent Society*. Pelican, σελ. 18. Στά ἑλληνικά, *Ἡ Κοινωνία τῆς Ἀφθονίας*. Μετάφραση Κ. Χατζηαργύρη. Ἀθήνα, Παπαζήσης 1970.
12. Γ. Τσαρούχης, «Λίθον ὃν ἀπεδοκίμασαν οἱ οἰκοδομήσαντες», Ἀθήνα, Καστανιώτης 1989, σελ. 107.
13. Ἐγγραφή 10.3.70. Τό ἀπόσπασμα τοῦ Σεφέρη, ὅπως παραπέμπει ὁ Ζάννας, εἶναι ἀπό τίς *Δοκιμές*, Ἔκδοση Φέξη, 1962, σελ. 332.
14. Ἐγγραφή 3.5.70.
15. Ἐγγραφή 28.3.70.
16. Ἐγγραφή 29.3.70.
17. Ἐγγραφή 31.3.70.
18. Ἐγγραφή 17.6.71. *Θεῖος Γιῶργος* ἦταν τό ὄνομα πού εἴχαμε δώσει οἱ πολιτικοί κρατούμενοι στόν Σεφέρη, γιά να μᾶς ἐπιτρέπεται νά τοῦ στέλνουμε κάρτες, ὡς συγγενή, στίς γιορτές.

Παναγιώτης Ποῦλος

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ «ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ» ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ

Ὅταν βρισκόμαστε ἀντιμέτωποι μέ μιά πολύχρονη ἐργασία πού δέν πρόλαβε νά ὁλοκληρώσει τόν κύκλο της, ἴσως εἶναι φρονιμότερο νά προσπαθοῦμε νά τήν ἀποτιμήσουμε μέ γνώμονα τήν καμπύλη πού διέγραψε, δηλαδή δοκιμάζοντας νά προσδιορίσουμε τό *τί* προοδευτικά ἀπέκλεισε, τό *πῶς* καί, ἐνδεχομένως, τό γιατί τῆς ἴδιας τῆς πορείας τῆς μεταβολῆς. Ἔχοντας στό νοῦ μου ἕναν τέτοιο κανόνα, θά ἤθελα, σ' αὐτό ἐδῶ τό σχόλιο γύρω ἀπό τή μεταφραστική ἐργασία τοῦ Παύλου Ζάννα, νά σκιαγραφήσω μιά ἔμμεση καί γενική προσέγγιση τοῦ θέματος, ἡ ὁποία μπορεῖ νά φανεῖ καταρχήν ἀσύμμετρη πρός τά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τοῦ μεταφραστικοῦ ἔργου. Στηρίζω αὐτή τήν προσέγγιση στίς ἐντυπώσεις πού ἀπορρέουν ἀπό τήν ἀνάγνωση τῶν δώδεκα (σέ σύνολο δεκαέξι) μεταφρασμένων τόμων τοῦ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο* (Ἀθήνα, 1969-1988) καί σέ ὁρισμένα δημοσιευμένα ἄρθρα τοῦ συγγραφέα σχετικά μέ τή μεταφραστική του θεωρία καί πρακτική. Τή στηρίζω ἀπό τήν ἄλλη μεριά σ' ἐκεῖνες τίς ὄψεις τῆς ἐρευνητικῆς μου ἐμπειρίας γύρω ἀπό τήν προυστική ἀπόπειρα, οἱ ὁποῖες ὑποθέτω ὅτι συγγενεύουν μέ ὁρισμένα ἐμπόδια ἤ ὅρια πού συναντᾶ καθ' ὁδόν ὁ μεταφραστής τοῦ Προύστ. Θά περιορίσω, ἔτσι, τόν παραλληλισμό μου στήν ἐπισήμανση τριῶν ἀπορίῶν, ξεκινώντας, κάθε φορά, ἀπό μιά φράση ἡ ὁποία βρίσκεται σ' αὐτά τά ἄρθρα.[1]

Ἡ πρώτη φράση παρουσιάζεται ὡς διαπίστωση: «*Ἡ μετάφραση εἶναι, σχεδόν πάντα, μιά χαμένη μάχη*». Μᾶς εἰσάγει σέ μιά περιοχή πού θ' ἀποκαλοῦσα λογική τῆς ζωῆς. Ἡ διαπίστωση αὐτή ὑπαινίσσεται κάποιου εἴδους σκεπτικισμό ὡς πρός τά ἀποτελέσματα μιᾶς μάχης πού γνωρίζουμε πώς εἶναι ἐκ τῶν προτέρων χαμένη, ἄν συλλογιστοῦμε τήν ἀνθρώπινη θνητότητα. Ὅσο ὅμως καί ἄν ὁ κοινός τόπος τοῦ θανάτου ἔχει ἀφήσει τά σημάδια του πάνω στήν προυστική δημιουργική διαδικασία, μία δεύτερη, καί ἐξίσου ἀπτή, ὄψη αὐτῆς τῆς διαπίστωσης εἶναι ἡ πραγματικότητα τῶν "πολλαπλῶν θανάτων", συνέπεια τόσο τῆς διαδοχικῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου ὅσο καί τῆς ἀναγκαιότητας ἀπεικόνισης –ἀλλά καί ἀποδοχῆς ἀπό μέρους τοῦ ἀναγνώστη– τῶν διαδοχικῶν πλανῶν, μέ ἄλλα λόγια ἡ καθοριστική παρουσία τῆς *ἀλλαγῆς*, μέ τήν ἔννοια τῶν ἐπικαλύψεων ἀλλά καί τῆς ἀντικατάστασης, τῶν κριτηρίων ἀντιμετώπισης τῆς προυστικῆς ἀπόπειρας. Χαρακτηριστικό της γνώρισμα εἶναι, νομίζω, τό βαθμιαῖο καί ἀνεπαίσθητο πέρασμα ἀπό τήν ἐξοικείωσή μας μ' ἕνα μυθιστορηματικό κόσμο καί τά προβλήματα τῆς ποιητικῆς του σέ μία "ἀναλυτική" ἀντιμετώπιση τοῦ ζητήματος τῆς τυραννικῆς παρουσίας τῆς εἰκόνας τοῦ προτύπου, ἔτσι ὅπως αὐτό ἀποτυπώνεται μέσα ἀπό τήν ἐμμονή στήν "περιπέτεια" τῆς ἐμφάνισης, τοῦ ἐγκλεισμοῦ καί τοῦ ἀφανισμοῦ τοῦ προσώπου τῆς Ἀλμπερτίν (ἰδιαιτέρως στίς ἑνότητες *Ἡ Φυλακισμένη* καί *Ἡ Δραπέτισσα*), καί ἀπό κεῖ, ἐφόσον ξεπεραστοῦν ὁρισμένες δυσκολίες, κάποιες ἰδιαίτερες ἀντιστάσεις, σέ μιά προσπάθεια ἀκριβόλογης διατύπωσης τοῦ νοήματος καί ἀποτίμησης τῆς ἀξίας τοῦ ἔργου τέχνης.

Ἄς ἀκολουθήσουμε ὅμως ἐδῶ ἕνα ἀπό τά σχήματα πού μᾶς προτείνει ὁ δημιουργός, δηλαδή τήν τροχιά πού συνέδεε καταρχήν τόν ἀτομικό (ἤ ὀνομαστικό) κόσμο τοῦ Swann (*Ἀπό τή μεριά τοῦ Σουάν*) πρῶτα μέ τόν κοινωνικό (ἤ λεκτικό) πέπλο τοῦ Guermantes καί ἀργότερα μέ τήν ἀποκατάσταση τῆς φύσης τῶν πραγμάτων ἤ "ἐξήγηση" τοῦ *ξανακερδισμένου Χρόνου*: ἄν προσδώσουμε σ' αὐτή τήν τροχιά τά χαρακτηριστικά μιᾶς βαθμιαίας καί ἀνεπαίσθητης ἀλλαγῆς, θά μοῦ φαινόταν ἄτοπο νά περιμένει κανείς ἀπό τό μεταφραστή, καθώς καί ἀπό τόν ἑρμηνευτή, νά ἔχει κιόλας ξεπεράσει, *προτοῦ* ξεκινήσει τή μετάφραση ἤ τήν ἑρμηνεία, ὅλα τά ἐμπόδια πού δημιουργοῦν οἱ πολλαπλές ἀναφορές, οἱ συναισθηματικές προβολές καί οἱ κάθε λογῆς ἐντάσεις.

Ὀφείλουμε δηλαδή νά παραδεχτοῦμε πώς ἡ πορεία τοῦ ἐρευνητῆ ἀντικαθρεφτίζει ἐνμέρει τή μοναδικότητα τῆς πορείας τοῦ δημιουργοῦ καί πώς μέσα σ' αὐτή τήν πορεία ἀλλαγῆς εἶναι στό χέρι τοῦ μεταφραστῆ –ὅπως, πολύ περισσότερο, ἦταν στό χέρι τοῦ δημιουργοῦ– νά ἐπισημάνει ἤ ν' ἀποσιωπήσει, νά φέρει στήν ἐπιφάνεια ἤ, ἀντίθετα, ν' ἀφανίσει ἐκεῖνο ἤ τό ἄλλο στοιχεῖο ἤ, ἀκόμη, νά προτείνει ἐν προόδῳ διαδοχικές ἱεραρχήσεις τοῦ πραγματολογικοῦ ὑλικοῦ.

Παραδοχή πού νομίζω ὅτι ταιριάζει ἀπόλυτα μέ τήν ἰδιάζουσα κάθε φορά "Κιβωτό τοῦ Νῶε" στήν ὁποία εἰσέρχεται, ἴσως ἄθελά του, ὁ αὐτοδίδακτος ἀναγνώστης τοῦ προυστικοῦ ἔργου.

Ἡ δεύτερη φράση παρουσιάζεται ὡς μεθοδολογική παρατήρηση: «*Ὁ κάθε μεταφραστής, μπροστά στό κάθε συγκεκριμένο ἔργο πού καλεῖται νά μεταφράσει, ἔχει νά ἀντιμετωπίσει καί νά λύσει ἕνα πρόβλημα. Καί ἡ λύση ὑπάρχει χωρίς προκαθορισμένη μέθοδο γιά τήν ἐξεύρεση τῆς λύσης*». Μᾶς εἰσάγει σέ μιά περιοχή πού θ' ἀποκαλοῦσα λογική τῆς ἔρευνας τῶν φαινομένων τοῦ παρελθόντος, στό βαθμό πού ἡ μετάφραση εἶναι κι αὐτή μία ἰδιάζουσα περίπτωση ἀποκατάστασης τοῦ νοήματος ἑνός τέτοιου φαινομένου. Ἐδῶ ὁ σκεπτικισμός ὡς πρός τή διαπίστωση τῆς "ἤττας" καί τῆς ἀλλαγῆς τῶν κριτηρίων παραχωρεῖ τή θέση του σ' ἕναν μεθοδολογικό σκεπτικισμό, πού σχετίζεται τόσο μέ τή συστηματική συγκρότηση τῶν προβλημάτων καί τῶν λύσεων τίς ὁποῖες, κάθε φορά, ἐπιλέγει ὁ μεταφραστής γιά τήν ἀντιμετώπισή τους ὅσο καί μέ ζητήματα ψυχο-ἱστορικῆς προοπτικῆς.

Ἀλλά ποιό θά μποροῦσε νά εἶναι τό χαρακτηριστικό γνώρισμα ἑνός *προυστικοῦ* προβλήματος;

Νομίζω πώς τή γενικότερη ἀπάντηση σ' αὐτό τό ἐρώτημα τή συνοψίζει καλά μία νύξη τοῦ ἀφηγητῆ[2] σχετικά μέ «*κάποιο φιλόσοφο πού εἶναι εὐτυχής μόνον ὅταν ἀνακαλύπτει, ἀνάμεσα σέ δύο ἔργα, ἀνάμεσα σέ δύο αἰσθήσεις, κάτι κοινό*». Πρόκειται δηλαδή γιά τήν εὕρεση μιᾶς σχέσης, γιά τή συγκρότηση ἑνός συσχετισμοῦ. Ἂν μεταφέρουμε τό πεδίο ἀναφορᾶς αὐτῆς τῆς νύξης σέ ἀποκλειστικά χρονικά ζητήματα, ὅπου ἐξέχουσα σημασία ἔχει ἡ εὕρεση *κοινῶν* σημείων ἀνάμεσα στό παρελθόν καί τό παρόν, καί ἄν περιορίσουμε ταυτόχρονα τό ἀντικείμενο τοῦ ἐνδιαφέροντός μας σέ φαινόμενα πού σχετίζονται μέ τή γλωσσική ἐξέλιξη ἤ διαχρονία, θά ἐπισημαίναμε τήν ἀνάγκη ρητῆς διατύπωσης ὁρισμένων τύπων προβλημάτων. Πῶς, λόγου χάρη, ἀντιμετωπίζει ὁ Προύστ, στό πλαίσιο τῆς ἀποκατάστασης μιᾶς "ἱστορίας τῶν ἐντυπώσεων", τό θέμα τῆς νεολογίας, πῶς σταθμίζει τό ἱστορικό βάρος τῶν λέξεων, ποιές εἶναι οἱ προσεγγίσεις του σχετικά μέ τή γενεαλογία, τήν τοπωνυμολογία καί τήν ἐτυμολογία.

Σέ σχέση μέ τά γλωσσικά ζητήματα πού, ἐπιλεκτικά, ἀνέφερα, ἀρκεῖ ν' ἀνατρέξει κανείς στήν ἀλληλογραφία τοῦ Προύστ μέ τόν Jacques Rivière ἤ ἀκόμα καί σέ κριτικές παρουσιάσεις τῆς ἐποχῆς (σκέφτομαι συγκεκριμένα μιά βιβλιοκρισία τοῦ L. Aragon στό περιοδικό *Littérature*, σχετική μέ τούς δύο, διαφορετικοῦ στόχου, τόμους πού ἐξέδωσε ὁ Προύστ τό 1919, δηλαδή τό *Μιμήσεις καί Ἀνάλεκτα* καί τό *Στόν ἴσκιο τῶν ἀνθισμένων κοριτσιῶν*), γιά νά δεῖ πώς ὁρισμένα προβλήματα φιλοσοφίας τῆς γλώσσας σχετικά μέ τίς ἐτυμολογίες, τή χρήση τῆς μεταφορᾶς καί τῆς ἀμφιλογίας, τά ὁποῖα εἶχαν τεθεῖ καί ἀπασχολοῦσαν κάποιους λογοτεχνικούς κύκλους κατά τά τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα, δέν "ἀγγίζουν" μιά νεότερη γενιά, μέ διαφορετικά ἐνδιαφέροντα –αὐτή ἄλλωστε πρωτοδιαβάζει τόν Προύστ.

Ὅμως, ἡ ἀδυναμία νά συγκροτηθεῖ ἕνας ἐξαντλητικός κατάλογος τῶν πλευρῶν ἑνός προβλήματος μοιάζει νά σχετίζεται καί μέ τή λογική τῆς ἔρευνας, μέ τόν τρόπο πού ὁ ἐρευνητής στρέφει τήν προσοχή του σέ ὄψεις τοῦ ἀντικειμένου. Ἔτσι, μποροῦμε νά διαπιστώσουμε πώς ὁρισμένοι τομεῖς τῆς ἔρευνας ἐξαφανίζονται ὁλοκληρωτικά ἀπό τό ἐπίκεντρο τῆς προσοχῆς ἤ τοῦ ἐνδιαφέροντός μας, γιά νά ἐπανεμφανιστοῦν, ἀνανεωμένοι, ὕστερα ἀπό μεγάλο χρονικό διάστημα.

Ἕνα γενικότερο χαρακτηριστικό γνώρισμα τῆς ἱστορικο-ἀρχαιολογικῆς μεθόδου εἶναι, θαρρῶ, ὅτι ὅταν καί μόνον ὅταν, γιά κάποιο λόγο, ἕνα στοιχεῖο τοῦ παρελθόντος δέν μπορεῖ ν' ἀποκατασταθεῖ, μέ τήν ἔννοια ὅτι εἴτε παραμένει, πρόσκαιρα ἤ παντοτινά, ἀπρόσιτο εἴτε δέν ἀγγίζει πλέον τήν εὐαισθησία τοῦ ἀναγνώστη, τότε ὁ μεταφραστής ἤ ὁ ἑρμηνευτής εἶναι ἀναγκασμένος ν' ἀνατρέξει σ' ἕνα πιό σύγχρονο ἤ πιό ἐπίκαιρο ἰσοδύναμό του.

Αὐτό πού μέ ἀπασχολεῖ ἐδῶ εἶναι, μέ ἄλλα λόγια, ἡ *ἀλλαγή* ὡς συστατικό στοιχεῖο στόν τρόπο προσέγγισης τῶν προβλημάτων: τά θέματα τῆς "πιστῆς" ἤ τῆς "ἐλεύθερης" μετάφρασης, τοῦ ἀναχρονισμοῦ ἤ τοῦ νεοτερισμοῦ, δέν ἀποτελοῦν τούς ὅρους ἑνός διλήμματος ἀλλά ἀναφέρονται στίς *δυνατότητες* πού, κάθε φορά, μᾶς παρέχονται, γιά τήν ἀποκατάσταση τοῦ νοήματος ἑνός φαινομένου τό ὁποῖο τοποθετεῖται στό παρελθόν. Θά μποροῦσα ἔτσι νά ἰσχυριστῶ ὅτι ἡ μεταφραστική ἐργασία δέ γνωρίζει μόνο προβλήματα πού ἀπαιτοῦν ἐξειδικευμένες λύσεις, γνωρίζει διαφορετικῆς *τάξης* προβλήματα πού ἀπαιτοῦν, μέ τήν ἰδιαίτερη προοπτική πού χαράζει ὁ χρόνος, πολλῶν *λογιῶν*

λύσεις, ἔστω καί ἄν ὅλες τείνουν ἤ συμβάλλουν στόν προσδιορισμό τοῦ "χαρακτῆρα" μιᾶς ἐξήγησης. Καί αὐτή ἡ πλευρά τῆς ἀπόπειρας, αὐτή ἡ ἰδιότυπη λύση τῆς ἔντασης ἀνάμεσα στόν συστηματικό (ἤ ἀσύνειδο) καί τόν ἱστορικό χειρισμό ἑνός προβλήματος, πού ὁ Προύστ ἀποκαλεῖ[3] *«ἀλάνθαστη ἀναλογία φωτός καί ἴσκιου, ἀναγλύφου καί παραλείψεως, μνήμης καί λήθης»*, δέν πρέπει νά περνάει ἀπαρατήρητη. Γιατί, θά ἔλεγε κανείς, πῶς ἡ ἀποκατάσταση τῆς αἴσθησης τοῦ παρελθόντος στό *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο* δέν εἶναι τό ἀποτέλεσμα μιᾶς νεκρανάστασης (ἀπόρροια τῆς ρυθμικῆς ἐπιταγῆς μιᾶς μελωδίας) ἤ ἑνός γλωσσικοῦ παιγνίου, ἀλλά μιᾶς πλούσιας στρωματογραφίας μέσα ἀπό τήν ὁποία, σύμφωνα μέ τή φύση τοῦ ἀνθρώπινου ψυχισμοῦ, τυχαίνει νά ἀναφαίνονται καί ἀποφασιστικῆς σημασίας ρωγμές.

Ἔρχομαι τώρα στήν τρίτη φράση πού παρουσιάζεται ὡς ἐπιθυμία: *«Θά ἤθελα μία μετάφραση ἀπό μιά ξένη γλώσσα νά "ξενίζει", νά παραμένει μετάφραση, νά καταλαβαίνει ὁ ἀναγνώστης πῶς διαβάζει μιά μετάφραση»*. Μᾶς εἰσάγει στήν κεντρική δυσκολία πού ἀντιμετωπίζει ὁ ἀναγνώστης τοῦ ἔργου ὡς πρός τήν κατανόηση τοῦ ἐγχειρήματος, δυσκολία πού σχετίζεται, κατά τή γνώμη μου, μέ τό αἴτημα τῆς ἀποκατάστασης μιᾶς λογικῆς τῆς ἐνάργειας.

Ποιό θά μποροῦσε νά εἶναι τό χαρακτηριστικό γνώρισμα τῆς ἐξήγησης πού περιέχεται στό προυστικό ἐγχείρημα;

Δέ χρειάζεται, νομίζω, ἰδιαίτερη ἱστορική πείρα, γιά νά διαπιστώσει κανείς πώς τό ἔργο τοῦ Προύστ, ὅταν πρωτοεμφανίστηκε στή Γαλλία, ὄχι μόνο "κλασικό" δέ θεωρήθηκε ἀλλά, ἴσα-ἴσα, θεωρήθηκε παράδοξο, ἐξεζητημένο καί, ἀπό μερικούς, κακογραμμένο. Ὅπως δέ χρειάζεται καί ἰδιαίτερη ἀναγνωστική πείρα γιά νά ἐπισημάνει κανείς ὅτι σταθερό γνώρισμα τῆς ἀνάγνωσης τοῦ μυθιστορήματος πού κρατᾶμε στά χέρια μας εἶναι ἡ δυσκολία ἐντοπισμοῦ ἐκείνων τῶν παραγόντων πού τοῦ προσδίδουν τήν "ἄγνωστη ποιότητα", τήν ἰδιότυπη σφραγίδα τοῦ ἔργου τέχνης.

Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι ὑπάρχει στό προυστικό ἐγχείρημα μία κεντρική σύλληψη, μία ἀδιάκοπη προσπάθεια τόσο ἀποκατάστασης ὅσο καί ἐπικοινωνίας μέ τόν κόσμο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας· τότε ἡ ἰδιόμορφη χρήση τῆς γλώσσας ἀντανακλᾶ ἴσως μία ἐμπειρία κατεξοχήν μή-ρηματική ἤ, καλύτερα, μία προσπάθεια μετάφρασης ἀπό τόν μή ρηματικό κόσμο. Προκύπτει, ἔτσι, μιά μετατόπιση τοῦ κέντρου τοῦ ἐνδιαφέροντος σχετικά μέ τό ὕφος: μετατόπιση ἀπό τήν ἀναγνώριση ἰδιαίτερων αἰσθητικῶν καί γλωσσικῶν χαρακτηριστικῶν ὡς στιγμάτων πού ὑποβάλλουν *ἕνα* ἰδιαίτερο ὕφος, στή δυνητική χρήση τοῦ ὕφους ὡς ἰσοδύναμου *μιᾶς* "γλώσσας" τῆς δημιουργικῆς διαδικασίας. Προέχει, θά ἔλεγα, ἡ ἐνασχόληση μέ τό ὕφος ὡς ἐκφραστική ποιότητα, στό σταυροδρόμι τῶν διαφόρων αἰσθήσεων, καί, κατά προέκταση, πολλῶν δημιουργικῶν τομέων· ἡ ἐνασχόληση μέ τό ὕφος σάν ὅριο, ὅπου ἡ παράσταση τῶν πολλαπλῶν κινήτρων τῶν ἀπαρχῶν τῆς δημιουργίας τυχαίνει (ὅπως λόγου χάρη στήν ἑνότητα *Στόν ἴσκιο τῶν ἀνθισμένων κοριτσιῶν*) νά ἀντιστραμίζει τούς ἁρμονικούς τῆς ὁριστικῆς δημιουργίας. Ἄν ἁπλουστεύσουμε τό ζήτημα, σύμφωνα πάντοτε μ᾽ αὐτή τήν ὑπόθεση, ἀναρωτιόμαστε κατά πόσο μέσα στόν ὅρο "λογοτεχνία" ἐνέχεται καί ἡ δυνατότητα μιᾶς, κατά κάποιο τρόπο, ἀδιάκοπης, ἀνεπαίσθητης ἴσως, ἀναζήτησης τοῦ νοήματος τοῦ ἔργου τέχνης· κατά πόσο, δηλαδή, στήν προκειμένη περίπτωση, ἡ ἀπόδοση τοῦ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο* στά ἑλληνικά ἀντανακλᾶ πιστά αὐτή τήν προυστική προσπάθεια.

Ἄν πράγματι εἶναι εὔλογη αὐτή ἡ ὑπόθεση, ἄν δηλαδή τό προυστικό ἔργο ἀποτυπώνει τίς ὄψεις τῆς δημιουργικῆς διαδικασίας καί, κατά συνέπεια, *καί* τίς κάθε λογῆς ἐντάσεις πού προκαλοῦνται ἀπ᾽ αὐτήν, τότε τό ζητούμενο δέν εἶναι μόνο ἄν μία μετάφραση τοῦ ἔργου σέ μιά ξένη γλώσσα ἐκφράζει, στό μέτρο τοῦ δυνατοῦ, τό γαλλικό πρωτότυπο (τίς ἀποχρώσεις τῆς μεταφραζόμενης γλώσσας ἤ τίς παραμέτρους τοῦ γαλλικοῦ πολιτισμοῦ) ἀλλά ἄν ἀποδίδει πιστά *αὐτό* στό ὁποῖο παραπέμπει τό *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο*, δηλαδή τήν ἴδια τή δημιουργική διαδικασία.

Εἶναι, ὡστόσο, φανερό, ἄν λάβει κανείς ὑπόψη του ὄχι μόνο τίς ἀντίστοιχες ἐμπειρίες ἄλλων μεταφράσεων τοῦ ἔργου ἀλλά καί τήν ἰδιαίτερη ἐπιταγή τῆς ζωντανῆς παρουσίας στή χώρα μας ἑνός πεζογραφήματος αὐτοῦ τοῦ μεγέθους, ὅτι πρῶτα γίνεται μία προσπάθεια "κοινοποίησης" τοῦ μυθιστορήματος καί, σέ μιά δεύτερη φάση, ἀρχίζει νά ἀναγνωρίζεται κοπιαστικά ἡ ἀναστοχαστική του διάσταση: τό "γνωριμώτερον πρός ἡμᾶς" σκόπιμο εἶναι, στήν προκειμένη περίπτωση, νά προηγεῖται τοῦ "γνωριμώτερον ἁπλῶς". Ἔτσι, δέ μοῦ φαίνεται παράδοξο νά ὑποστηρίξω πώς ἐνῶ ἡ πρώτη ἀπόπει-

ρα μετάφρασης πρέπει νά τείνει σέ μιά ένσωμάτωση τοῦ κειμένου στόν πολιτισμικό περίγυρο τῆς μεταφραστικῆς γλώσσας, μέ ὅλους τούς κινδύνους πού αὐτή περικλείει (ἀρκεῖ νά θυμηθοῦμε τήν ἀγγλική ἀπόδοση τοῦ τίτλου ὡς *Remembrance of Things Past*, ἀπόδοση ξάστερη ὡς πρός τίς ἀναφορές της –τό τριακοστό Σονέτο τοῦ Σαίξπηρ–, ἡ ὁποία ὅμως ἐνδέχεται νά ὑποβάλλει στό μυαλό τοῦ βιαστικοῦ ἀναγνώστη μία κοινότοπη ἤ καί μονόπλευρη ἑρμηνεία, αὐτή μιᾶς «αὐθαίρετης ἐκτύλιξης ἐνθυμήσεων» ἤ τῆς νοσταλγικῆς ἀναζήτησης ἑνός ὁρισμένου ἀτομικοῦ παρελθόντος), μία δεύτερη ἀπόπειρα θά μποροῦσε νά ἀποκαταστήσει τήν ἀνακλαστική διάσταση τοῦ προυστικοῦ ἔργου ὡς καθρέφτη τῶν παραγόντων ἐκείνων πού ἀφοροῦν στήν ἐμφάνιση τοῦ δημιουργικοῦ ποιητικοῦ καί πεζοῦ λόγου. Γιά νά φτάσω στήν ἄκρη τοῦ συλλογισμοῦ μου, θά μποροῦσε νά μετατραπεῖ τό *Ἀναζητώντας τόν χαμένο Χρόνο σ'* ἕνα κείμενο πού ὄχι μόνο νά δείχνει τήν ἀνάγκη τῆς ἄρσης του (μέ τήν ἔννοια τῆς παραπομπῆς του στό γαλλικό πρωτότυπο) ἀλλά νά λειτουργεῖ σάν ἕνας καθρέφτης μιᾶς διαλειπτικῆς ἐκφραστικῆς πορείας –τῶν παρανοήσεων, τῶν μερικῶν κατακτήσεων, τῶν ξαφνικῶν ἐκλάμψεων– μέ ἁπλά λόγια, τῶν δυσκολιῶν πού ἀντιμετωπίζει κανείς (ἄτομο ἤ κοινωνία, ἀδιάφορο) ὅταν προσπαθεῖ νά ἐπινοήσει κάτι καινούριο.

Ἡ σειρά αὐτῶν τῶν ἀποριῶν, αὐτῶν τῶν ὁμόκεντρων ἀλλά ὁλοένα στενότερων, ἐναργέστερων ἑρμηνευτικῶν κύκλων, συμπυκνώνει ταυτόχρονα καί μία μοναδική "μεταφραστική" πορεία: ἄλλο πράγμα εἶναι ἡ ἀλλαγή σέ σχέση μέ τήν ἱεράρχηση τῶν ἐπιμέρους ἐνδιαφερόντων, ἄλλο πράγμα ἡ ἀλλαγή ὡς παράγοντας δέσης καί λύσης, μνήμης καί λήθης, συγκεκριμένων προβλημάτων, διαφορετικό, τέλος, πράγμα ἡ ἀλλαγή ὡς ρυθμιστική κατηγορία τοῦ "χαρακτῆρα" τῆς ἐξήγησης. Ξεχωρίζω ἔτσι τρεῖς αἰχμές, τρεῖς διαβαθμίσεις τοῦ ζητήματος πού ἀντιμετωπίζει ὁ μελετητής τοῦ Προύστ, εἴτε μεταφράζει τό κείμενο εἴτε προσπαθεῖ νά τό ἑρμηνεύσει: τρεῖς διαστάσεις, τρεῖς ἀναλογίες τῆς ἐμπειρίας πού διαγράφονται προοδευτικά ἀνάμεσα στό μεταφραστικό ἔργο καί τίς ἔρευνες τοῦ μελετητῆ τοῦ προυστικοῦ ἐγχειρήματος, πού θά μπορούσαμε νά τίς ἀποκαλέσουμε διαπιστωτική, συστατική καί ρυθμιστική.[4] Θά ἐπιθυμοῦσα, γιά νά συγκεκριμενοποιήσω τόν ἰσχυρισμό μου, νά παραπέμψω στά μέρη πού συναποτελοῦν τήν ἑβδόμη καί τελευταία ἑνότητα τοῦ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο*, δηλαδή τόν *ξανακερδισμένο Χρόνο*, γιατί πιστεύω πώς ἐκεῖ γίνεται φανερή, ἄν διαβάσουμε τό κείμενο στό φῶς μιᾶς συσσωρευμένης ἐμπειρίας διαψεύσεων καί ἐπαληθεύσεων, μία ἀπόπειρα καταγραφῆς αὐτῶν τῶν διαβαθμίσεων στήν ἀντίληψη τῆς ἀλλαγῆς μέ τή σειρά πού τίς ἐξέθεσα: ἀρκεῖ ὁ ἀναγνώστης, ἀφοῦ ἀναγνωρίσει ὅτι διαβάζει ἐδῶ μία σύνοψη τοῦ ἀφηγητῆ πού "μεταφράζει" παρατακτικά τίς ὄψεις αὐτῶν τά ὁποῖα προηγήθηκαν, νά προσπαθήσει νά μαντέψει τήν κατά προσέγγιση ὀρθή της ἐκδοχή, δηλαδή ν' ἀναζητήσει τούς ὅρους τῆς "σύνταξης" ἤ τῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου.[5]

Κεντρικό μέλημά μου στάθηκε ὡστόσο ἐδῶ νά ἐλέγξω κατά πόσο ἕνα ἀρκετά γενικό πλαίσιο πρόσβασης στό ἀδιάκοπα –σύμφωνα μέ μιάν ἰδιότυπη δημιουργική λογική πού καλούμαστε νά ἐπεξεργαστοῦμε– ἐμπλουτιζόμενο νόημα τοῦ προυστικοῦ ἐγχειρήματος συμπλέει μέ τίς κατευθυντήριες γραμμές στίς ὁποῖες κινήθηκε καί πρός τίς ὁποῖες ἔτεινε ἡ μεταφραστική ἐργασία τοῦ Παύλου Ζάννα. Καί, συνοψίζοντας, θά παρατηροῦσα ὅτι τά παραθέματα ἀπό τά *Τρία Κρυφά Ποιήματα* καί τόν *Κρητικό* πού ἀποτελοῦν τό μότο τῆς συλλογῆς δοκιμίων τοῦ συγγραφέα μέ τόν τίτλο *Πετροκαλαμῆθρες* (Ἀθήνα, Διάττων 1990), μοιάζουν σάν νά μᾶς ὑποβάλουν μιά, παρόμοιας φύσης, διπλή ἐπιταγή: τά παραθέματα νά ἐννοηθοῦν ὡς ζεῦγος συμπληρωματικό, δηλαδή τά λόγια μας νά χαρακτηρίζονται ἀπό μιάν αἰχμή (πού νά θέτει, κάθε φορά, σέ κίνηση ἀλλά καί νά χρωματίζεται ἀπό πτυχές τῆς εὐαισθησίας μας) *καί* ἀπό τήν ὁροθέτησή της· νά κινοῦνται δηλαδή συνεχῶς στό ἐνδιάμεσο, ἀνάμεσα στήν ἀνησυχία καί τήν πλήρωση. Ἀλλά ἐπίσης νά ἐννοηθοῦν μέσα ἀπό τήν ἰδιότυπη προοπτική πού χαράζουν, αὐτήν τῆς ἀποδοχῆς, ἀπό τή στιγμή πού ἀγκαλιάσουμε τήν ὀπτική γωνία τῆς ἴδιας τῆς δημιουργικῆς διαδικασίας, τῆς ἀναγκαιότητας νά διασχίσουμε διαδοχικά διαφορετικές δοξασίες σχετικά μέ τήν πλάνη καί τήν ἀλήθεια πού αὐτή, κάθε φορά, παράγει, καθώς καί ὁλοένα καί βαθύτερα στρώματα νοήματος καί ἐπινόησης.

Τό ἑλληνικό ἀναγνωστικό κοινό, χάρη στή μεταφραστική ἐργασία τοῦ Παύλου Ζάννα, ἔχει ἔρθει σέ ἐπαφή μέ τούς κόσμους τοῦ Κομπραί, τῶν δύο διαμονῶν στό Μπαλμπέκ, τοῦ Ντονσιέρ καί τῶν παρισινῶν σαλονιῶν. Ὑπολείπονται νά μεταφραστοῦν τό δεύτερο ἥμισυ τῆς *Φυλακισμένης*, ἡ ἀμφισβητούμε-

νη, στίς μέρες μας, ἀπό μέρος τῆς γαλλικῆς φιλολογικῆς κοινότητας, ἐκδοχή τῆς *Δραπέτισσας* μέ τή μορφή πού πρωτοεκδόθηκε τό 1925 καί στή συνέχεια, καθώς καί ὁ *ξανακερδισμένος Χρόνος*. Ἡ ἔρευνα, ὅπως εἶναι φυσικό, φωτίζοντας διαρκῶς τά περασμένα, ἐλέγχει τήν ἐμπειρία μας καί κατευθύνει, περιορίζοντάς τες, τίς μεταφραστικές δυνατότητες. Ἔτσι, πιστεύω πώς μόνο σύμφωνα μέ μιά σταθερή προσήλωση στό ζήτημα τῆς ἀντίληψης τῆς ἀλλαγῆς, εἶναι δυνατόν καί νά συνεκτιμήσει κανείς το βαθμό στόν ὁποῖο ἡ ἴδια ἡ μετάφραση τοῦ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο* ἀπό τόν Π. Ζάννα πέρασε ἀπό τίς προθέσεις στήν πραγματοποίηση, ὅπως καί νά προβλέψει κατά πόσο ἡ παρουσία αὐτοῦ τοῦ μεταφραστικοῦ ἐπιτεύγματος θά μπορέσει νά συμβάλει ἀποφασιστικά, δηλαδή μακροπρόθεσμα, στήν πορεία τῆς πεζογραφίας καί τοῦ στοχασμοῦ μας. Ὅμως, ἴσως καί οἱ κάθε λογῆς ἀποτιμήσεις καί προβλέψεις παραμείνουν ἁπλές εὐχές ἐάν δέν μπορέσει ὁ Ἕλληνας ἀναγνώστης ν᾽ ἀποκτήσει, ὅσο τό δυνατό συντομότερα, μιάν ὁλοκληρωμένη εἰκόνα τοῦ προυστικοῦ ἔργου, ἔτσι ὥστε νά ἔχει στή διάθεσή του τά στοιχεῖα πού θά τοῦ ἐπιτρέπουν ὄχι μόνο νά ἀντικρούει ὑποθέσεις παρόμοιες μέ αὐτές πού σκιαγράφησα παραπάνω ἀλλά καί νά προτείνει τίς δικές του.

Ἀπρίλιος 1991 - Ἰούλιος 1992

---

1. Οἱ φράσεις τοῦ Παύλου Ζάννα πού παραθέτω παρακάτω προέρχονται ἀπό τά ἄρθρα «Σχετικά μέ τή μετάφραση τοῦ *«Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο»* τοῦ Μαρσέλ Προύστ», *Πρίσμα* 1, Φθιν. 1980 καί «Προβληματισμοί τοῦ μεταφραστῆ», *Τό Δέντρο* 42-43, Ἰαν.-Φεβρ. 1989. Ἡ μετάφραση τῆς παρατήρησης τοῦ Chateaubriand, πού παραθέτω στή σημείωση 5, ἀπό τό «Ἡ "ἐθνοκεντρική" μετάφραση καί οἱ προβληματισμοί τοῦ μεταφραστῆ», *Πόρφυρας* 48, Γεν.-Μάρτης 1989, σ. 99, σημ. 9. (Εὐχαριστῶ τόν Ἀλ. Ζάννα γιά τή βοήθειά του στόν ἐντοπισμό τοῦ σχετικοῦ μέ τό θέμα μου ὑλικοῦ, καθώς καί τούς Σπ. Μοσχονᾶ καί Μ. Τζεβελέκου γιά τίς παρατηρήσεις τους).

2. M. Proust, *Ἡ Φυλακισμένη*, Α΄, σ. 14 [= La Prisonnière, Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο, Βιβλιοθήκη τῆς Πλειάδας, γενική ἐπιμέλεια J.-Y. Tadié, Παρίσι 1987-1989 (ἐφεξῆς: Πλειάδα), III, σ. 522].

3. M. Proust, *Ὁ ξανακερδισμένος Χρόνος* [= *Le Temps retrouvé*, Πλειάδα, IV, σ. 458].

4. Ἂς προσθέσω ἐδῶ πώς ὁ ἐντοπισμός αὐτοῦ τοῦ τριαδικοῦ σχήματος ἴσως ἀντιφεγγίζει μιάν ὄψη τοῦ "τρόπου" τοῦ δημιουργοῦ, τῆς χρήσης τοῦ "εἰδικοῦ αἰσθητηρίου" (ἡ ἔκφραση σέ ἐπιστολή τοῦ M. Proust πρός τόν C. Vettard [1922], στό M. Proust, *Choix de lettres* [*Ἐπιλογή Ἐπιστολῶν*], ἐπιμ. Ph. Kolb, Παρίσι, 1965, σ. 277) μέ τή βοήθεια τοῦ ὁποίου ἀναδύεται αὐτό πού ὁ ἀφηγητής ἀποκαλεῖ "διαφανές βάθος".

5. Ὅσο γνωρίζω, καί ἀφήνοντας πρός τό παρόν κατά μέρος τή νεοπλατωνική προσέγγιση τοῦ θέματος ἀπό τόν G. Deleuze, *Ὁ Προύστ καί τά σημεῖα* (μετ. Κ. Χατζηδήμου - Ι. Ράλλη, Ἀθήνα 1982), ἡ ἑρμηνεία τοῦ *ξανακερδισμένου Χρόνου* κυμαίνεται, μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις (ἀναφέρομαι ἐδῶ στίς πρόσφατες προσεγγίσεις τῶν P. Ricœur, *Temps et récit* [Χρόνος καί ἀφήγηση], 3 τ., Παρίσι 1983-1985, τ. II, σσ. 194-225 καί τ. III, σσ. 184-202 καί Συμπεράσματα, A de Lattre, La doctrine de la réalité chez Proust, III, *L'ordre des choses et la création littéraire* [Ἡ τάξη τῶν πραγμάτων καί ἡ λογοτεχνική δημιουργία], Παρίσι 1985, M. Guérin, *Qu'est-ce qu'une oeuvre?* [*Τί εἶναι ἕνα ἔργο;*], Arles, 1986, κεφ. Β΄, καί V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman* [*Προύστ. Φιλοσοφία τοῦ μυθιστορήματος*], Παρίσι, 1987, κεφ. 16), ἀνάμεσα σέ δύο ἀντιτιθέμενες, ὅσο καί ἀκραῖες, προτάσεις, πού ὑποβάλλουν, κάθε μία μέ τόν τρόπο της, τήν αἴσθηση ἑνός δημιουργικοῦ ἀνεκπλήρωτου. Ἴσως εἶναι καιρός νά συλλογιστοῦμε ὅτι ἡ ἑνότητα *παρουσιάζεται* μ᾽ αὐτή τήν παρατακτική ἤ "ξερή" μορφή, ὄχι μόνον ὡς σύζευξη ἀντεστραμμένων εἰκόνων ἤ ὡς δυσ-χρονία, γιά νά δίνει τή *δυνατότητα* στόν ἐπαρκή "ἀναγνώστη", σ᾽ αὐτόν δηλαδή πού κατανόησε, ὡς ἕνα βαθμό, ὅ,τι προηγήθηκε, νά διατυπώσει τήν κρυφή της ἀρχιτεκτονική, νά τήν ἀνορθώσει ἤ νά τήν οἰκειοποιηθεῖ. Κάποιο μέτρο αὐτῆς τῆς δυσκολίας μοῦ φαίνεται πώς ἀπηχοῦν τά ἀκόλουθα λόγια τοῦ Chateaubriand σχετικά μέ τίς "κακές μεταφράσεις" τοῦ τελευταίου μέρους τοῦ ἔπους τοῦ J. Milton (βλ. τίς εἰσαγωγικές «Παρατηρήσεις» στή μετάφραση τοῦ ἔργου τοῦ J. Milton, *Le Paradis perdu*, Παρίσι, 1836, ἐπανέκδοση 1990, σ. 107), πού ἀναφέρονται, μέ ἄλλη ἀφορμή, ἀπό τόν Π. Ζάννα: *«Πρόκειται ἀναμφίβολα γιά μικροπράγματα· κι ὅμως συμβαίνει, ἀγνωστο πῶς, τέτοιες τροποποιήσεις, καθώς ἐπαναλαμβάνονται, νά δημιουργοῦν στό τέλος τοῦ ποιήματος μία τεράστια ἀλλοίωση· οἱ τροποποιήσεις αὐτές δίνουν στή μεγαλοφυία τοῦ Μίλτον αὐτή τήν αἴσθηση τοῦ κοινοῦ τόπου πού δένεται μέ τήν τετριμμένη φρασεολογία»*. Προχωρώντας αὐτές τίς παρατηρήσεις ὡς τό ἔπακρο, δηλαδή στό σημεῖο τομῆς τοῦ μεταφραστικοῦ ζητήματος μέ τήν ὁλοκλήρωση τῆς κατανόησης τοῦ ἐγχειρήματος, θά ἔλεγα πώς ὁ "ἀναγνώστης" τοῦ τελευταίου μέρους τοῦ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο* καλεῖται νά καταλάβει αὐτό τό "ἄγνωστο πῶς", δηλαδή τό νόημα τῶν "τροποποιήσεων", χαράζοντας ἔτσι ἕνα μονοπάτι πού διακρίνεται τόσο ἀπό τίς γενετικές ἤ ψυχολογικές διαπιστώσεις ἀναφορικά μέ τήν τελική "ἀποτυχία" ἤ "ἀνησυχία" τοῦ Προύστ ὅσο καί ἀπό τίς ἰδεοκρατικές προσεγγίσεις τοῦ ζητήματος πού ἀρκοῦνται στήν ἁπλή ἐπανάληψη τῶν δηλώσεων περί "πληρώσεως" τοῦ ἀφηγητῆ. Καί ἂν κατορθώσει νά μεταδώσει ρηματικά αὐτό τό ἰδιότυπο πέρασμα πού ὁ δημιουργός, στίς ἀπαρχές τῆς τελικῆς του προσπάθειας (βλ. ἐπιστολή τοῦ M. Proust πρὸς τήν M. Nordlinger, [1906], *Correspondance de Marcel Proust* [*Ἀλληλογραφία τοῦ Μαρσέλ Προύστ*], ἐπιμ. Ph. Kolb, Παρίσι, 1970 καί ἑπ., τ. VI, σ. 308), ἀποκαλεῖ πέρασμα ἀπό τήν "περίοδο τῶν μεταφράσεων" στίς "μεταφράσεις τοῦ ἑαυτοῦ μας", τότε συμμερίζεται ὁρισμένες συνιστῶσες τῆς προυστικῆς δημιουργικότητας.

Μάκης Τρικούκης

ΜΝΗΜΗ ΠΑΥΛΟΥ ΖΑΝΝΑ

Πρωτογνώρισα τόν Παῦλο Ζάννα γύρω στά 1956-1957 στήν Κινηματογραφική Λέσχη τῆς "Τέχνης", τήν ὁποία εἶχε ἱδρύσει ὁ ἴδιος καί ἦταν ἡ ψυχή της. Ἐμεῖς εἴμασταν τότε μιά μικρή παρέα ἐφήβων πού, ψηλαφώντας τήν καλλιτεχνική διάσταση τοῦ σινεμά βρεθήκαμε –δέν θυμᾶμαι κάν πῶς– στίς προβολές τῆς Λέσχης τά κυριακάτικα πρωινά.

Γεννημένοι τίς παραμονές τοῦ πολέμου εἴχαμε ἀπό παιδιά τραφεῖ μέ τίς προβολές ταινιῶν στίς ἐμπορικές αἴθουσες. Μετά τόν πόλεμο καί κυρίως μετά τόν ἐμφύλιο, ὁ κινηματογράφος εἶχε γίνει στή χώρα μας τό ἀγαπημένο θέαμα τοῦ μεγάλου κοινοῦ, ἡ πιό διαδομένη μορφή διασκέδασης. Γιά μᾶς ὅμως τούς μικρούς ἦταν κάτι παραπάνω· μιά γνωριμία μέ τόν κόσμο καί τήν ἱστορία, μέ ἄλλους πολιτισμούς. Ἀποτέλεσε ἔτσι ἕνα βασικό στοιχεῖο τῆς παιδείας μας καί τῆς πολιτισμικῆς μας διαμόρφωσης.

Κάθε ταινία πού βλέπαμε μᾶς ἔπαιρνε ἀπό τά στενά ὅρια τῆς γειτονιᾶς καί τῆς πόλης μας, ἀπό τήν Ἑλλάδα τῆς πλατιά τότε διαδομένης ἀνέχειας καί φτώχειας, ὑλικῆς καί πνευματικῆς, καί μᾶς ἔφερνε σέ κόσμους μακρινούς, γεωγραφικά καί ἱστορικά. Μέ τόν Σαμπού πότε βρισκόμασταν στήν ἐξεγερμένη κατά τῶν Ἄγγλων ἀποικιοκρατῶν Ἰνδία καί πότε στή γοητεία τῆς Βαγδάτης τῶν Χιλίων καί μιᾶς νυκτῶν. Μέ τόν Κλάρκ Γκαίημπλ (στό *Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος*) στήν Ἀμερική τοῦ ἐμφυλίου πολέμου της. Μέ τόν Τάυρον Πάουερ τή μιά στό Μεξικό τοῦ Ζορρό καί τήν ἄλλη (μέ τό *Αἷμα καί ἄμμος*) στήν Ἱσπανία τῶν ταυρομάχων, ἐνῶ ὁ Γκάρυ Κοῦπερ (*Γιά ποιόν χτυπᾶ ἡ καμπάνα*) μᾶς πήγαινε σέ μιά Ἱσπανία διαφορετική, τοῦ δικοῦ της ἐμφύλιου. Ἄλλοτε διασχίζαμε μέ ἐξερευνητές ἤ μέ τυχοδιῶκτες τήν ἄγρια Ἀφρική κι ἄλλοτε βρισκόμαστε, μέ τόν Φού-Μαντσού, στή μυστηριώδη καί αἰνιγματική Κίνα. Ὅπως οἱ πρωτοπόροι ἄποικοι κατακτοῦσαν τό Φάρ Γουέστ, ἐμεῖς κατακτούσαμε, μεταφορικά, τόν κόσμο ὁλόκληρο. Πραγματική μυσταγωγία. Στή μαθητεία ὅμως αὐτή, πού μᾶς ἔπλαθε, γνωρίζαμε λίγο-λίγο καί τόν ἑαυτό μας. Στίς ἀσφυκτικά γεμάτες, ἀπό καθιστούς καί ὄρθιους, αἰθουσες τῶν σινεμά βλέπαμε τά πάντα χωρίς κριτήριο. Σταδιακά ὅμως μάθαμε νά διακρίνουμε τήν καλή ταινία ἀπό τήν κακή.

Τήν ἀδηφάγο αὐτή διάθεσή μας ἡ Κινηματογραφική Λέσχη κι ὁ Παῦλος Ζάννας τήν ἀναβάθμισε. Γίναμε τώρα πιό ἐκλεκτικοί, ὄχι ὅμως καί λιγότερο ἀδηφάγοι.

Πρίν ἀπό κάθε προβολή στή Λέσχη ὁ Παῦλος Ζάννας ἔκανε μιά εἰσαγωγική παρουσίαση στήν ταινία καί τό ἔργο τοῦ σκηνοθέτη γενικότερα. Ἦταν τότε γύρω στά 27 του χρόνια καί εἶχε γυρίσει λίγα χρόνια νωρίτερα ἀπό τίς σπουδές του στήν Εὐρώπη. Οἱ γνώσεις του μᾶς ἐντυπωσίαζαν. Τό ὅλο του παρουσιαστικό καί οἱ εὐγενικοί τρόποι του, πού τούς χαρακτήριζε μιά ἀριστοκρατική ἁπλότητα, ἀσκοῦσαν ἐπάνω μας μιά γοητεία. Τόν θυμᾶμαι πάντα νά μᾶς μιλᾶ ἔχοντας τό ἀριστερό του χέρι στήν τσέπη τοῦ σακακιοῦ του, κάτι πού –δέν ξέρω γιατί– μοῦ φαινόταν πολύ παράξενο. Ἀπό τότε, δίχως βέβαια ἐκεῖνος νά τό γνωρίζει, τόν ἔνιωσα δάσκαλό μου. Τόν ἄνθρωπο πού μέ μύησε στήν καλλιτεχνική διάσταση τοῦ κινηματογράφου. Χάρη σ' αὐτόν ἀνακαλύψαμε τή σημασία τοῦ σκηνοθέτη, πού πρῶτα εἴτε ἀγνοούσαμε εἴτε μᾶς ἄφηνε ἀδιάφορους.

Ἄλλα πλέον ὀνόματα μᾶς εἴλκυαν κι ὄχι τῶν ἠθοποιῶν. Βλέπαμε τώρα τίς ταινίες τοῦ Βισκόντι καί τοῦ Ροσελίνι, τοῦ Ρενουάρ καί τοῦ Ντυβιβιέ, τοῦ Τζών Φόρντ καί τοῦ Χάουαρντ Χώκς. Μάθαμε τόν Μπουνιουέλ, τόν Πουντόβκιν καί τόν Ἀιζενστάιν. Ἀναγνωρίζαμε πιά στίς ταινίες τό προσωπικό ὕφος τῶν δημιουργῶν τους, πού μᾶς διέφευγε πρίν.

Τότε περίπου μερικοί ἀπό μᾶς ἐνταχθήκαμε στήν Ἀριστερά. Ἦταν μιά ἐποχή δύσκολη. Παρά τόν κοινοβουλευτισμό ἡ δημοκρατία ἦταν ἀνάπηρη, οἱ ἐλευθερίες ἐλλειμματικές. Ἡ ἔντονη ὅμως πολιτική μας δραστηριότητα δέν μείωσε εὐτυχῶς τά πνευματικά καί καλλιτεχνικά μας ἐνδιαφέροντα. Ὄξυνε ἀντίθετα, πιστεύω, τά κριτήριά μας. Ἔκανε τίς διάχυτες ἐντυπώσεις μας πιό συγκροτημένες, τίς εὐαισθησίες μας πιό στέρεες, ὅσο τουλάχιστον ἀποφεύγαμε τή σχηματικότητα στή σκέψη καί τόν ἰδεολογικό κομφορμισμό.

Τά ὄργανα τῆς Ἀσφάλειας παρακολουθοῦσαν πιά, λόγω τῆς πολιτικῆς μας ἔνταξης, κάθε κίνησή μας. Ὁπόταν οἱ ἐλευθερίες εἶναι φτωχές, ἡ σπατάλη δημόσιου χρήματος γιά τόν ἔλεγχό τους εἶναι ἀντιστρόφως ἀνάλογη. Ὅταν ὅμως μᾶς ἔβλεπαν νά πηγαί-

Ὁ Παῦλος Ζάννας σέ ἐκδηλώσεις τῆς "Τέχνης". Στήν πρώτη, τόν Δεκέμβριο 1962. Στή δεύτερη, σέ ὁμιλία του γιά τόν Προύστ, τόν Φεβρουάριο 1975.

νουμε στήν Κινηματογραφική Λέσχη τῆς "Τέχνης" ἦταν ἥσυχοι καί ἀσφαλεῖς ὅτι στό μᾶλλον "καθώς πρέπει" ἐκεῖνο περιβάλλον σίγουρα δέν πηγαίναμε γιά νά ἀνατρέψουμε τή δημόσια τάξη, ἁπλῶς ἱκανοποιούσαμε μιά ἰδιοτροπία μας. Ποιός ἀλήθεια νά φανταζόταν τότε, πώς μερικά μόνο χρόνια ἀργότερα, μέ τήν ἐπιβολή τῆς δικτατορίας, ὁ ὑπεύθυνος τῆς Λέσχης καί γόνος μιᾶς ἀπό τίς πιό ἱστορικές καί ἀρχοντικές ἑλληνικές οἰκογένειες, ὁ Παῦλος Ζάννας, θά καταδικαζόταν ἀπό τό Στρατοδικεῖο σέ πολύχρονη φυλάκιση ὡς ἐπικίνδυνος γιά τή δημόσια τάξη; Οὔτε ἐκεῖνοι ἀλλά οὔτε κι ἐμεῖς.

Στό μεταξύ ἡ προσφορά τοῦ ἴδιου στόν κινηματογράφο ξεπερνοῦσε πιά τά ὅρια τῆς Λέσχης. Τό 1960 μέ δική του πρωτοβουλία καί μέ συνεργασία τῆς "Τέχνης" καί τῆς Δ.Ε.Θ. ὀργανώνεται ἡ πρώτη Ἑβδομάδα Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, πού θά μετατραπεῖ ἀργότερα στό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ὅταν κατόπιν διορίστηκε ἀπό τήν κυβέρνηση τῆς Ἕνωσης Κέντρου Γενικός Διευθυντής τῆς Διεθνοῦς Ἔκθεσης ὀργάνωσε τό 1966 καί τό πρῶτο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, τό ὁποῖο λόγω τῆς δικτατορίας δέν ἐπέζησε καί ἔμεινε μόνο τό ἑλληνικό.

Ἐκεῖνα ἀκριβῶς τά χρόνια γνωριστήκαμε καλύτερα στό σπίτι τοῦ Μανόλη καί τῆς Νόρας Ἀναγνωστάκη, ὅπου συχνάζαμε. Τό ζεῦγος Ζάννα, γιατί τόν Παῦλο δέν μποροῦσες νά τόν φανταστεῖς χωρίς τή γυναίκα του, εἶχε τήν καλοσύνη νά θέσει στή διάθεσή μου τή βιβλιοθήκη τους πού περιλάμβανε πολλά ξενόγλωσσα βιβλία γιά τόν κινηματογράφο, δυσεύρετα τήν ἐποχή ἐκείνη στήν Ἑλλάδα. Ἐπισκέφθηκα μέ τήν εὐκαιρία αὐτή μερικές φορές τό σπίτι τους, ἕνα ἀπό τά ὄμορφα νεοκλασικά τῆς πόλης μας, πού δέν ὑπάρχουν πιά, στήν ὁδό Βασιλέως Γεωργίου, κοντά στήν Εὐζώνων.

Στό διάστημα τῆς φυλάκισής του ἄρχισε τή μετάφραση τοῦ πολύτομου μυθιστορήματος τοῦ Μαρσέλ Προύστ *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο*. Τοῦ χρωστᾶμε ἔτσι τή γνωριμία μας ἀπό πρῶτο χέρι μέ τόν μεγάλο συγγραφέα, μέσα ἀπό μιά μετάφραση ὑποδειγματική, ἕνα ἀκόμη δεῖγμα τῆς πνευματικῆς του εὐθύνης.

Μετά τήν ἀποφυλάκισή του ἐγκαταστάθηκε στήν Ἀθήνα. Συναντιόμασταν ἀπό τότε σποραδικά. Πότε σέ κάποιες ραδιοφωνικές ἐκπομπές γιά τόν κινηματογράφο, ὅταν μετά τήν πτώση τῆς δικτατορίας ἀνέλαβε γιά σύ-

ντομο διάστημα τή Διεύθυνση Ραδιοφωνίας τοῦ ΕΙΡΤ, πότε γιά τήν ἵδρυση τῆς Πανελλήνιας Ἕνωσης Κριτικῶν Κινηματογράφου καί πιό συχνά στό Φεστιβάλ Κινηματογράφου, στήν Θεσσαλονίκη.

Τό 1989 ἡ τύχη θέλησε νά βρεθῶ στή θέση τοῦ Γενικοῦ Γραμματέα τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ. Βλεπόμαστε τότε συχνά μέ τόν Παῦλο Ζάννα. Μιά μέρα μοῦ τηλεφώνησε στό Ὑπουργεῖο γιά νά μοῦ πεῖ ὅτι μία Τράπεζα, ἄν θυμᾶμαι καλά, εἶχε κάνει κατάσχεση καί θά ἐκποιοῦσε ὡς παλιοσίδερα τόν ἐξοπλισμό τοῦ ἀρχαιότερου τυπογραφείου τῆς Ἀθήνας καί ζητοῦσε τήν παρέμβασή μου νά τόν διασώσουμε, πράγμα πού ἔγινε. Ἦρθε μετά νά μέ βρεῖ πανευτυχής. Ἡ πάντα στοχαστική του διάθεση δέν τόν κρατοῦσε ποτέ δέσμιο στό χῶρο τῶν ἰδεῶν, ἐκτιμοῦσε ἐξίσου τήν ἀποτελεσματικότητα τῆς δράσης. Αὐτό ἦταν πάντα τό χαρακτηριστικό του, γι' αὐτό μαζί μέ τό καθαρά πνευματικό του ἔργο εἶναι μεγάλη καί ἡ πρακτική προσφορά του στόν τομέα τῆς ὀργάνωσης πολιτισμικῶν θεσμῶν. Τό τόσο χρήσιμο ὀργανωτικό πνεῦμα δέν τό βρίσκει κανείς εὔκολα στή χώρα μας.

Τελευταία φορά τόν συνάντησα στά γραφεῖα τῆς Ἑταιρείας Συγγραφέων, τῆς ὁποίας ἦταν πρόεδρος, σέ μιά μικρή δεξίωση πού εἶχαν ὀργανώσει πρός τιμήν τοῦ Ὑπουργοῦ Γ. Μυλωνᾶ καί δική μου. Ἤθελαν νά μᾶς εὐχαριστήσουν γιά τό γεγονός ὅτι ἐξασφαλίσαμε στέγη στήν Ἑταιρεία, παραχωρώντας ἕνα ἀπό τά νεοκλασικά τῆς Πλάκας πού ἀνήκουν στό Ὑπουργεῖο.

Λίγες μέρες ἀργότερα, στίς 6 Δεκεμβρίου 1989, τό μεσημέρι, βρισκόμουν στό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο Ἀθηνῶν σέ μιά ἐκδήλωση γιά τόν Τσίρκα. Ἐκεῖ ἀκούσαμε τή δυσάρεστη εἴδηση· ὁ Παῦλος Ζάννας δέν ζοῦσε πιά.

Τήν ὅλη προσφορά του, εἴτε αὐτή ἀνάγεται στήν πνευματική ζωή εἴτε στήν πολιτική, μέ τούς ἀγῶνες του γιά τή δημοκρατία καί τήν ἐλευθερία, ἕνα πράγμα τή διαπερνᾶ ὡς κόκκινη κλωστή: Τό ἦθος του. Κάτι πού δυστυχῶς σπανίζει στήν ἐποχή μας, πού τό ἔχουμε ὅμως ἰδιαίτερη ἀνάγκη στούς χαλεπούς καιρούς πού περνοῦμε.

Ὁ Παῦλος Ζάννας, τρίτος ἀπό ἀριστερά, στήν Α΄ Ἔκθεση Θεσσαλονικέων Ζωγράφων πού ὀργανώθηκε ἀπό τήν "Τέχνη" στά πλαίσια τῶν "Δημητρίων" τοῦ 1960. (Φωτ. Γιώργου Φουρκαλᾶ).

Παῦλος Ζάννας

ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΕΘΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

(Ἀπό μιά συνομιλία μέ τήν Ἑλένη Μ. Λαζαρίδου)

Πρωτεργάτης γιά τήν προβολή καί προώθηση τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφίας, γιά τήν ἵδρυση τῆς πρώτης κινηματογραφικῆς λέσχης στή Θεσσαλονίκη, γιά τήν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, τήν ἀναβάθμιση καί διεθνοποίησή του, γιά τή σύνταξη τοῦ σχεδίου νόμου-πλαισίου περί ἑλληνικῆς κινηματογραφίας ὡς πρόεδρος τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου: Αὐτός ἦταν ὁ Παῦλος Ζάννας, συνειδητοποιημένος θεατής τοῦ καλοῦ κινηματογράφου, ἑλληνικοῦ καί διεθνοῦς, καί μοναδικός, θά λέγαμε, μελετητής καί γνώστης του. Μέ τόν πρόωρο θάνατό του, τόν Δεκέμβριο τοῦ 1989, ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος ἔχασε ὄχι μόνο ἕναν πιστό φίλο ἀλλά καί ἕναν μοναδικό ὑποστηρικτή του.

Κανείς δέν θά τολμοῦσε νά ἀμφισβητήσει τίς γνώσεις, τό ἐνδιαφέρον καί τήν ἀγάπη του γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Ποιός θά μποροῦσε νά ξεχάσει τόν Παῦλο Ζάννα –δημιουργό, στήν οὐσία, τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου; Κι ὅμως, τόν Ὀκτώβριο 1990, ὅταν ἀκόμη δέν εἶχε συμπληρωθεῖ οὔτε χρόνος ἀπό τό θάνατό του, οἱ ὀργανωτές τοῦ 31ου Φεστιβάλ δέν ἔκαναν τήν παραμικρή ἀναφορά στήν παντοτινή αὐτή ἀπουσία. Ἀμνησία, ἀναλγησία ἤ ἀμοραλισμός;

Μεταφέρω ἐδῶ μερικές ἀπό τίς ἀπόψεις του γιά τόν κινηματογράφο στήν εὐρύτερη ἔννοιά του, ἀπόψεις πού ἀκούστηκαν σέ μία συνομιλία πού εἶχα μέ τόν Παῦλο Ζάννα στόν Ραδιοφωνικό Σταθμό Μακεδονίας τόν Ὀκτώβριο 1984, μέ τήν εὐκαιρία τοῦ 25ου Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ἀπό τή θέση τοῦ προέδρου, τότε, τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου ὁ Παῦλος Ζάννας μιλάει μεταξύ ἄλλων καί γιά τίς προοπτικές καί τίς ἐλπίδες μιᾶς ἐθνικῆς κινηματογραφίας.

Ἑλένη Μ. Λαζαρίδου

Ἡ Κινηματογραφική Λέσχη τῆς «Τέχνης» ξεκίνησε τό 1955, μέ πρόταση τοῦ Ἀνρύ Ἐρρέ, διευθυντῆ τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Θεσσαλονίκης. Ἐπειδή ὁ κινηματογράφος μέ ἐνδιέφερε προσωπικά, ἀνέλαβα ἐκ μέρους τῆς «Τέχνης» νά συνεργαστῶ μαζί του γιά νά στήσουμε τήν πρώτη κινηματογραφική λέσχη τῆς Θεσσαλονίκης. Συνεργάστηκαν, κατά καιρούς, μαζί μας ὁ Δαμιανός Γαλαζούδης, ὁ Νίκος Μπακόλας, ὁ Τριαντάφυλλος Σιαπέρας καί ἄλλοι. Ἡ Λέσχη ἄρχισε νά λειτουργεῖ τό 1957 καί παρουσίασε τό τελευταῖο πρόγραμμά της μιά Κυριακή πρίν ἀπό τήν 21η Ἀπριλίου 1967. Ὡς τό 1961 λειτούργησε σέ στενή συνεργασία μέ τήν Ταινιοθήκη καί τήν Κινηματογραφική Λέσχη τῆς Ἀθήνας. Μέσα στίς προθέσεις μας ἦταν νά προωθήσουμε κάτι καινούριο, μιά εὐρύτερη συνεργασία γιά τήν ἵδρυση καί ἄλλων κινηματογραφικῶν λεσχῶν καί σέ ἄλλες περιοχές τῆς χώρας. Τό 1961 ἡ δική μας λέσχη πρωτοστάτησε στήν ἵδρυση τῆς πρώτης Ὁμοσπονδίας Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν Ἑλλάδος. Οἱ προσπάθειές μας γιά μία καινούρια ταινιοθήκη σταμάτησαν ἀπότομα μέ τή δικτατορία τοῦ 1967.

Δέν ἦταν καί δέν εἶναι πάντοτε εὔκολη ἡ κινηματογραφική διαπαιδαγώγηση τοῦ κοινοῦ. Ὁρισμένες ταινίες πού ἐμεῖς οἱ διοργανωτές τῶν προγραμμάτων τίς θεωρούσαμε ἀριστουργηματικές, γιατί ἦτανε πράγματι ἔργα-σταθμοί στήν ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου, δέν ἔβρισκαν πάντοτε τήν ἀνταπόκριση τῶν μελῶν. Μέ τήν πάροδο τοῦ χρόνου, ἡ συμμετοχή τῶν μελῶν γινόταν πιό οὐσιαστική, τόσο στίς δημόσιες συζητήσεις ὅσο καί στήν παρακολούθηση τῶν προγραμμάτων. Στήν ἀρχή ὑπῆρχαν μέρες ὅπου ἡ αἴθουσα ἦταν σχεδόν ἄδεια. Αὐτό δέν μποροῦσαμε νά τό ἀποφύγουμε. Σιγά-σιγά ὅμως τό κοινό μας ἄλλαζε, ὅπως ἀλλάζουν οἱ φοιτητές στή Θεσσαλονίκη· ἔρχονται καί φεύγουν. Εἴχαμε πολύ νεανικό κοινό. Ἕνα κοινό πού, στό τέλος, συνήθισε νά βλέπει ταινίες. Μπορῶ νά πῶ ὅτι, ὕστερα ἀπό τόσα χρόνια, αἰσθάνομαι καμιά φορά ξεχωριστή ἱκανοποίηση ὅταν ἀκούω φτασμένους σκηνοθέτες μας οἱ ὁποῖοι ἔχουν δώσει ἕνα οὐσιαστικό παρόν στόν ἑλληνικό κινηματογράφο, νά ὁμολογοῦν ὅτι τό ἐνδιαφέρον τους γιά τόν κινηματογράφο ξεκίνησε ἀκριβῶς ἀπό αὐτή τήν Κινηματογραφική Λέσχη τῆς «Τέχνης». Ἐκεῖ γνώρισαν γιά πρώτη φορά τόν καλό κινηματογράφο καί τά προβλήματά του.

Τό 1961 ξεκινάει ἡ Ἑβδομάδα Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, πού μεταγενέστερα μετονομάστηκε σέ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ἡ πρωτοβουλία ἦρθε ἀπό

τήν Διεθνή Ἔκθεση Θεσσαλονίκης [Δ.Ε.Θ.], ἡ ὁποία ζήτησε ἀπό τήν «Τέχνη» νά προτείνει ὁρισμένες καλλιτεχνικές ἐκδηλώσεις, καί μία ἀπό τίς προτάσεις αὐτές, ἡ ὁποία ὑλοποιήθηκε ἀμέσως, ἦταν ἡ ὀργάνωση ἑνός φεστιβάλ ἑλληνικοῦ καί διεθνοῦς κινηματογράφου στή Θεσσαλονίκη. Οὐσιαστικό ρόλο καί στό στάδιο αὐτό ἔπαιξε ὁ Δαμιανός Γαλαζούδης, ὑποδιευθυντής τῆς Δ.Ε.Θ. καί μέλος τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τῆς «Τέχνης», ὁ ὁποῖος ἀποτελοῦσε συνδετικό κρίκο ἀνάμεσα στούς δύο φορεῖς.

Τό 1966 γίνεται μία προσπάθεια διεθνοποίησης τοῦ Φεστιβάλ, τότε πού ἤμουν γενικός διευθυντής τῆς Δ.Ε.Θ. Ἐκείνη τή χρονιά στό Φεστιβάλ παρουσιάστηκαν καινούρια ἑλληνικά ὀνόματα. Εἶναι ἡ χρονιά πού ἐμφανίζονται οἱ πιό σημαντικές ταινίες τοῦ Ροβήρου Μανθούλη, τοῦ Ἀλέξη Δαμιανοῦ, τοῦ Πάνου Γλυκοφρύδη, τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη, τοῦ Τάκη Κανελλόπουλου, τοῦ Δημήτρη Κολλάτου, τοῦ Τάκη Χατζόπουλου καί ἄλλων. Οἱ ταινίες αὐτές δείχνουν ξαφνικά ἕνα καινούριο πρόσωπο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Τότε ὀργανώσαμε τό Φεστιβάλ Κινηματογράφου σέ νέα βάση. Τό κάναμε συναγωνιστικό. Προσπαθήσαμε νά φέρουμε ταινίες ἑνός καινούριου ὕφους, μιᾶς καινούριας καί πιό ἐλεύθερης κινηματογραφικῆς γραφῆς, δίνοντας παράλληλα καί αἴγλη διεθνή στό Φεστιβάλ. Καί εἴχαμε τήν ἐξῆς ἐπιτυχία, ἄν θέλετε: βραβεύτηκαν δύο ταινίες, ἀπό τίς πιό ἀξιόλογες ἐκείνης τῆς χρονιᾶς, οἱ ὁποῖες εἶχαν περάσει ἀπό ὁρισμένα διεθνῆ φεστιβάλ χωρίς νά ἐπισημανθεῖ ἡ σημασία τους. Μία ἀπό αὐτές ἦταν ἡ ταινία τοῦ Ἀλαίν Ρεναί *Ὁ πόλεμος τελείωσε* καί ἡ ἄλλη ἦταν ἡ ταινία τοῦ Σεργκέι Παρατζάνωφ *Οἱ σκιές τῶν λησμονημένων προγόνων*. Συνολικά, συμμετεῖχαν 21 ταινίες ἀπό ἰσάριθμα κράτη. Νομίζω ὅτι τά μόνα βραβεῖα πού πῆραν αὐτές οἱ ταινίες ἦταν τά βραβεῖα τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ὁ Ἀλαίν Ρεναί εἶχε εὐχαριστηθεῖ ἰδιαίτερα ἀπό τήν διάκριση αὐτή. Ἡ ταινία του εἶχε περάσει στό περιθώριο τῶν φεστιβάλ, ἀπ' ὅσο ξέρω, γιά πολιτικούς λόγους.

Ἡ προσπάθειά μας γιά τή διεθνοποίηση τοῦ Φεστιβάλ, πού ἄρχισε τό 1966, διακόπηκε ἀπότομα τό 1967. Οἱ ἐπαφές πού εἴχαμε ἀρχίσει μέ ξένους γιά νά στείλουν καλές ταινίες, πού θά διαλέγαμε ἐμεῖς, γιά τό Φεστιβάλ, σταμάτησαν γιατί οἱ περισσότεροι ἀρνήθηκαν νά συνεργαστοῦν μέ τή δικτατορία. Ἔτσι σταμάτησε τό Διεθνές Φεστιβάλ, καί

Φεστιβάλ Βερολίνου 1984. Ὁ Παῦλος Ζάννας μέ τήν Μελίνα Μερκούρη καί τόν Ζύλ Ντασέν (Φωτ. Erika Rabau).

ὅταν ξανάρχισε ἦταν ἕνα διαγωνιστικό φεστιβάλ, μόνο γιά ταινίες μικροῦ μήκους, πού τό πλαισίωναν ὁρισμένες ταινίες μεγάλου μήκους πού διάλεγαν οἱ εἰσαγωγεῖς καί κατόπιν προβάλλονταν στή χειμερινή περίοδο στούς κινηματογράφους. Ἕνα φεστιβάλ πρέπει νά κάνει αὐστηρή ἐπιλογή ταινιῶν. Νά ἔχει χαρακτήρα, νά ἔχει ἕνα δικό του πρόσωπο. Ἕνα φεστιβάλ χωρίς δικά του χαρακτηριστικά δέν ἔχει νόημα.

Τά φεστιβάλ ἔχουν ὑποστεῖ πολύ μεγάλη ἐξέλιξη ἀπό τό 1961 μέχρι σήμερα. Ὅλα τά φεστιβάλ χρειάστηκε νά προσαρμοστοῦν στίς καινούριες συνθῆκες. Τα διεθνῆ γεγονότα τοῦ 1967-68 ἔφεραν μιά καινούρια νεολαία στό προσκήνιο, καινούριες ἀντιλήψεις γιά τόν κινηματογράφο. Σιγά-σιγά ἔσβησαν σχεδόν ἀπό ὅλα τά φεστιβάλ οἱ ἐπισημότητες, τά σμόκιν, οἱ κοσμικές δεξιώσεις. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου σκύβουν μέ περισσότερο ἐνδιαφέρον στό περιεχόμενο ἑνός φεστιβάλ, πού εἶναι ἡ ποιότητα τῶν ταινιῶν. Τό ἑλληνικό φεστιβάλ δυσκολεύτηκε νά προσαρμοστεῖ σ' αὐτή τήν καινούρια ἐξέλιξη. Ἀποφασιστικό ρόλο στήν προσαρμογή αὐτή ἔπαιξε ἡ νεολαία, ἡ ὁποία διαμόρφωσε, γιά ὁρισμένα χρόνια, τό κλίμα τοῦ Φεστιβάλ, μέ τίς ἐπιδοκιμασίες ἤ ἀποδοκιμασίες ἀπό τήν γαλαρία, ἰδιαίτερα στά χρόνια τῆς δικτατο-

ρίας. Αὐτό πού χρειάστηκε τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἦταν μιά προβολή σημαντική στόν διεθνή χῶρο, γιά νά περάσουν οἱ ἀξιόλογες ἑλληνικές ταινίες τό φράγμα τῆς σιωπῆς. Καί τό φράγμα αὐτό εἶναι, πρῶτα ἀπ' ὅλα, τό γλωσσικό, τό φράγμα τῆς ἐπικοινωνίας, τῆς προβολῆς στά μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας, στόν εἰδικό περιοδικό τύπο.

Κατ' ἀρχάς, θά πρέπει νά ὑπάρχει σοβαρή ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ. Ὑπάρχει τόση δουλειά πού πρέπει νά γίνει γιά τήν ὀργάνωσή του... Ἀπό τήν στιγμή πού τελειώνει τό προηγούμενο, πρέπει ἀμέσως νά ἀρχίσει ἡ ὀργάνωση τοῦ ἑπομένου. Βέβαια, τό ἴδιο τό Φεστιβάλ δέν μπορεῖ νά κάνει τήν προβολή στό ἐξωτερικό, παρά μόνο γιά τόν ἑαυτό του, δέν μπορεῖ νά κάνει τήν προβολή τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν. Αὐτό θά εἶναι ἔργο ἑνός ἄλλου φορέα πού θά πρέπει νά δημιουργηθεῖ, ἑνός φορέα πού θά ἀναλάβει τήν προώθηση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου στό ἐξωτερικό, εἴτε πρόκειται γιά τήν ὀργάνωση εἰδικῶν ἑβδομάδων εἴτε πρόκειται γιά διαφημιστικές καμπάνιες σέ χῶρες ὅπου ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος μπορεῖ νά ἀποκτήσει ὁρισμένες προσβάσεις.

Δέχθηκα τήν πρόταση τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ νά ἀναλάβω τήν προεδρία τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου, παρόλο πού εἶχα μείνει γιά κάμποσο καιρό ἔξω ἀπό τίς κινηματογραφικές δραστηριότητες, γιατί πιστεύω ὅτι αὐτή τή στιγμή γίνεται μία πολύ σημαντική προσπάθεια πού πρέπει ὅλοι νά βοηθήσουμε, μέ τόν νέο νόμο, νά γίνει τό Κέντρο οἰκονομικά αὐτόνομο, ὥστε νά μπορεῖ νά χρηματοδοτεῖ σέ μεγαλύτερη κλίμακα ἀξιόλογες ἑλληνικές ταινίες καί ἔτσι νά δίνει περισσότερες πιθανότητες καί ἐλπίδες ἐπιτυχίας σέ νέους σκηνοθέτες.

Στόχος δέν εἶναι τό Κέντρο νά γίνει ἕνα ὑπουργεῖο, μία ὑπηρεσία δυσκίνητη. Πρέπει νά ἔχει μεγάλη εὐελιξία γιά νά μπορεῖ νά κινεῖται στό ἐσωτερικό καί στό ἐξωτερικό προβάλλοντας τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Τό Ὑπουργεῖο ὅμως πρέπει νά ὀργανώσει ὑπηρεσίες, νά ὀργανώσει τήν κινηματογραφική παιδεία σέ ὅλη της τήν κλίμακα. Πιστεύω ὅτι αὐτό πρέπει νά ξεκινήσει ἀπό τό σχολεῖο, νά ὑπάρξει μιά εἰσαγωγή στήν κινηματογραφική παιδεία ἀπό τά σχολικά χρόνια. Νά ἐκπαιδεύσουμε, ἀκόμη, εἰδικούς σέ σχολές γιά τεχνικούς καί σκηνοθέτες. Οἱ σημερινές σχολές τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας, καλές ἤ μέτριες, λειτουργοῦν μέ μεγάλη δυσκολία, χωρίς τά ἀπαραίτητα ἐφόδια, χωρίς τήν ἀπαραίτητη οἰκονομική ὑποστήριξη. Τό θέμα τῆς παιδείας εἶναι σημαντικό. Εἶναι ἀπαραίτητη μία ἀνώτατη Σχολή Κινηματογράφου. Ὁ κινηματογράφος πρέπει νά διδάσκεται καί στά πανεπιστήμια. Νά ὑπάρχουν καί ἕδρες φιλμολογίας, ὅπως ὑπάρχουν ἕδρες θεατρολογίας. Θά πρέπει ἀκόμη νά γίνει συντονισμός τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, μιά ὁμοσπονδία κινηματογραφικῶν λεσχῶν. Τό Ὑπουργεῖο θά πρέπει νά ἀναλάβει τόν συντονισμό ὅλων αὐτῶν τῶν προσπαθειῶν γιά κινηματογραφική παιδεία. Ὑπάρχουν σήμερα στήν Ἑλλάδα γύρω στίς σαράντα ἤ πενήντα κινηματογραφικές λέσχες πού φυτοζωοῦν ἐπειδή ἀντιμετωπίζουν τρομαχτικά οἰκονομικά προβλήματα.

Κινηματογράφος καί τηλεόραση πρέπει νά λειτουργοῦν παράλληλα, νά ἀλληλοβοηθιοῦνται. Ἡ τηλεόραση χρειάζεται προγράμματα πού μπορεῖ νά τῆς τά προσφέρει ὁ κινηματογράφος. Νά γίνουν συμπαραγωγές τῆς τηλεόρασης καί τοῦ κινηματογράφου, ὅπως συμβαίνει στό ἐξωτερικό. Οἱ ταινίες, ἀφοῦ πρῶτα περάσουν στό ἐμπορικό κύκλωμα, μπορεῖ κατόπιν νά παίζονται στήν τηλεόραση.

Γιά νά ὑπάρξει ἕνας ζωντανός Κινηματογράφος, πρέπει νά διατεθοῦν σημαντικά ποσά ἐπί χρόνια. Λέω ΟΧΙ στίς εὐκαιριακές ἐνέσεις. Αὐτό τό ἔχουν ἀντιληφθεῖ ὅλες οἱ μεγάλες χῶρες καί πολλές μικρές, πού διαθέτουν ἀξιόλογη κινηματογραφία. Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι ἕνας τομέας μόνον καλλιτεχνικός ἀλλά καί βιομηχανικός. Εἶναι μία διαδικασία συλλογική πού προσφέρει ὄχι μόνον θέαμα ἀλλά καί δουλειά σέ πολλούς ἀνθρώπους.

Ἡ ἑλληνική ἀγορά εἶναι πολύ μικρή, καί ἐπομένως εἶναι δύσκολο νά καλυφθεῖ τό κόστος μιᾶς παραγωγῆς. Ὑπάρχουν ὅμως ταινίες οἱ ὁποῖες ἔχουν καλύψει τό κόστος τους, ὅπως ἡ *Ἰφιγένεια* τοῦ Κακογιάννη. Δέν μπορεῖ νά ἔχουμε ὡς κριτήριο μόνο τήν ἐμπορικότητα, ἀλλά νά ξεκινᾶμε μέ κριτήριο τήν ποιότητα.

Γιά τήν ἀναδιοργάνωση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἔχουμε μελετήσει τά διεθνῆ πρότυπα, ἰδιαίτερα τά γαλλικά, τά ἰταλικά, γερμανικά καί ἀγγλικά, πού μπορεῖ νά μᾶς καθοδηγήσουν. Ἂς μήν ξεχνᾶμε ὅτι ἀνήκουμε στήν Εὐρώπη. Ἡ Κοινή Ἀγορά ἔχει προβλέψει ὁρισμένες διατάξεις πού ἀφοροῦν τόν τομέα τοῦ κινηματογράφου καί ἐπομένως εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά ἀκολουθήσουμε τά πρότυπα αὐτά.

Περιεχόμενα

Ο Παύλος Ζάννας και η εποχή του της Μαρίας Δεληθανάση 5
Παρουσία - Απουσία του Γιώργου Μπράμου 14
Παύλος Ζάννας - Διαδρομές Ένα ντοκιμαντέρ του Λευτέρη Ξανθόπουλου 16
Εικόνες για τον Παύλο Ζάννα Μια ταινία του Παντελή Βούλγαρη με τη συνεργασία του Αλέξη Γρίβα 32
Τρία προφητικά κείμενα για τα ΜΜΕ του Παύλου Ζάννα 37
Μ' έρωτα και με ταπεινοσύνη του Παύλου Ζάννα 44
Μποτίλια στο πέλαγο του Παύλου Ζάννα 47
«Η οργάνωσις κινηματογραφικής επιδείξεως...» του Παύλου Ζάννα 54

Σελίδες για τον Παύλο Ζάννα Ανάτυπο από το περιοδικό «Εντευκτήριο» 57
Ένα αυτοβιογραφικό σημείωμα του Παύλου Ζάννα παρουσιασμένο από τον Δημήτρη Δασκαλόπουλο 59
Πετροκαλαμήθρες του Δ. Ν. Μαρωνίτη 64
Τα δοκίμια του Παύλου Ζάννα του Σπύρου Τσακνιά 67
Εμφάνιση της Καίη Τσιτσέλη 73
Προσωπική μαρτυρία του Στέλιου Νέστορα 75
Η μετάφραση του «Αναζητώντας το χαμένο χρόνο» και οι διαβαθμίσεις στην αντίληψη της αλλαγής του Παναγιώτη Πούλου 84
Μνήμη Παύλου Ζάννα του Μάκη Τρικούκη 89
Για ένα εθνικό κινηματογράφο του Παύλου Ζάννα 92