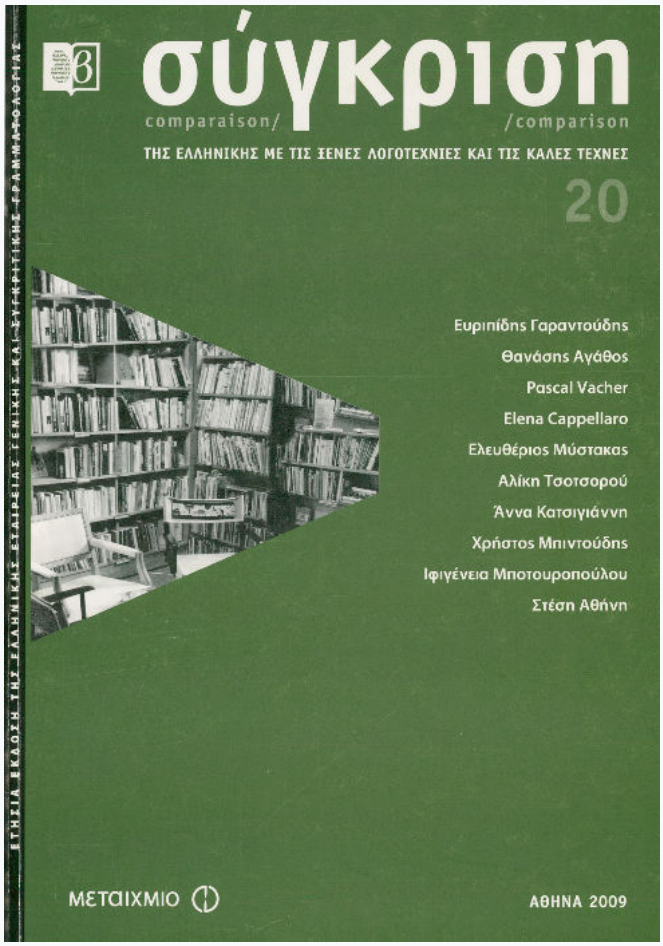
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 20 (2009)



Από το κείμενο στην οθόνη: Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Z του Γαβρά

Θανάσης Αγάθος

doi: 10.12681/comparison.75

Copyright © 2017

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Αγάθος Θ. (2017). Από το κείμενο στην οθόνη: Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Z του Γαβρά. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, *20*, 51–71. https://doi.org/10.12681/comparison.75

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 14/02/2026 03:28:22

ΘΑΝΑΣΗΣ ΑΓΑΘΟΣ

Από το κείμενο στην οθόνη: *Ζ, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος* του Βασιλικού και *Ζ* του Γαβρά[1]

Το μυθιστόρημα του Βασίλη Βασιλικού *Ζ, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος*, μυθοπλαστική επεξεργασία ενός γεγονότος που συγκλόνισε την πολιτική ζωή της Ελλάδας τον Μάιο του 1963, της δολοφονίας του αριστερού βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη από παρακρατικούς κύκλους, πρωτοδημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό ευρείας κυκλοφορίας *Ο Ταχυδρόμος* το 1966 και αμέσως μετά κυκλοφόρησε σε αυτοτελή τόμο από τις εκδόσεις Θεμέλιο,[2] όταν τα γεγονότα ήταν εξαιρετικά νωπά στη συλλογική μνήμη και άρχιζε η δίκη των κατηγορουμένων για τη δολοφονία. Το 1967 απαγορεύτηκε στην Ελλάδα από το χουντικό καθεστώς, αλλά γρήγορα άρχισε να μεταφράζεται στη μία γλώσσα μετά την άλλη. Το 1969 μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από τον Κώστα Γαβρά,[3] ως γαλλοαλγερινή παραγωγή, με σενάριο του Jorge Semprun, φωτογραφία του Raoul Coutard, μουσική του Μίκη Θεοδωράκη και πρωταγωνιστές τους Jean-Louis Trintignant, Yves Montand, Jacques Perrin και Ειρήνη Παπά.[4] Η ταινία σημείωσε θριαμβευτική επιτυχία σε όλο τον κόσμο, δίνοντας νέα ώθηση στις πωλήσεις του βιβλίου και φέρνοντας τον Βασιλικό, τον Γαβρά και τη χουντοκρατούμενη Ελλάδα στο επίκεντρο του διεθνούς ενδιαφέροντος.

Η εργασία θα επιχειρήσει μια σύγκριση του μυθιστορήματος του Βασιλικού και της ταινίας του Γαβρά, δίνοντας έμφαση στο «διάλογο» των δύο έργων και στις αντικειμενικές (λογοτεχνικές και κινηματογραφικές αντίστοιχα) αρετές τους, πέρα από την αναμφισβήτητη αξία τους ως ιστορικών ντοκουμέντων που καταγράφουν και σχολιάζουν τα πολιτικά πάθη μιας ταραγμένης περιόδου. Δευτερευόντως, θα συζητηθούν θέματα όπως η στενή σύνδεση των δύο έργων με τον αντιδικτατορικό αγώνα της περιόδου 1967-1974 και η κριτική υποδοχή τους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Εκ των προτέρων, οφείλω να επισημάνω ότι, κατά τη γνώμη μου, η κινηματογραφική διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου δεν μπορεί να θεωρηθεί αποκλειστικά από την άποψη της «πιστότητας» στο υλικό της πηγής.[5] Μια ταινία θα πρέπει να ιδωθεί ως ένα διακειμενικό έργο, καθώς ανοίγει ένα διάλογο με το μυθιστόρημα στο οποίο στηρίζεται, δημιουργεί μια μορφή ανταλλαγής, η

οποία προσθέτει τόσο στο λογοτεχνικό όσο και στο φιλμικό κείμενο και εκφράζει την υποκειμενική κατανόηση και την κριτική ερμηνεία της λογοτεχνικής πηγής από τον κινηματογραφικό δημιουργό. Όπως θέτει το ζήτημα ο Robert Stam, «*το λογοτεχνικό κείμενο δεν είναι μια κλειστή, αλλά μια ανοιχτή δομή* [...] *που μπορεί να ξαναδουλευτεί σε ένα περικείμενο χωρίς όρια. Το κείμενο τροφοδοτεί και τροφοδοτείται σε ένα ατελεύτητα αντιμετατιθέμενο διακείμενο, το οποίο βλέπεται μέσα από συνεχώς μεταλλασσόμενες σπείρες ερμηνείας*».[6] Και, βέβαια, θα προσυπογράψω την άποψη του Γιάννη Λεοντάρη ότι «*το να επιχειρεί κανείς να ανιχνεύσει την αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες προϋποθέτει εξαρχής την άρνηση μιας θεώρησης της λογοτεχνίας ως έκφρασης προνομιακής σε σχέση με το κινηματογραφικό γεγονός*»,[7] αλλά και την τοποθέτηση του Ζαχαρία Σιαφλέκη ότι «*η κινηματογραφική γλώσσα μπορεί να δείξει αυτό που βλέπει ο ήρωας και να πει αυτό που σκέπτεται, σε αντίθεση με την κειμενική γλώσσα, που μόνο μπορεί να περιγράψει ή να αποδώσει αυτές τις καταστάσεις*».[8]

Το *Ζ* του Γαβρά ανήκει στην κατηγορία της κινηματογραφικής μεταφοράς λογοτεχνικού έργου την οποία ο Geoffrey Wagner αποκαλεί σχόλιο, όπου «*το πρωτότυπο λαμβάνεται και είτε ηθελημένα είτε εξ απροσεξίας μεταβάλλεται σε κάποιο σημείο. Θα μπορούσε επίσης να ονομαστεί επανέμφαση ή επαναδόμηση*».[9] Αρκετές από αυτές τις μεταβολές που θα εντοπιστούν στη συνέχεια οφείλονται στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος θέλησαν να κάνουν μια ταινία παγκόσμια και όχι μια τοπική αναπαράσταση. Ο σεναριογράφος Jorge Semprun, απηχώντας και τη θέση του Γαβρά, εξηγεί σχετικά με τις προθέσεις τους να διεθνοποιήσουν την ιστορία που αφηγείται το βιβλίο του Βασιλικού: «*Δεν θέλαμε να κάνουμε μια αναπαράσταση της υπόθεσης, αλλά να πάρουμε μια αφορμή για να καταγγείλουμε ορισμένα πράγματα σε παγκόσμια κλίμακα. Ιδού πώς: Παρουσιάζοντας τα πρόσωπα του έργου όχι τυπικά και "ανεκδοτολογικά" ελληνικά–τοπικά αλλά πιο ανοιχτά, δίνοντας στην ταινία μια δυνατότητα να λειτουργήσει σε όλο τον κόσμο*».[10]

Αυτή η πρόθεση των δημιουργών της ταινίας να ξεφύγουν τα πρόσωπα από το ελληνικό πλαίσιο έχει, αναπόφευκτα, σημαντική επίδραση στην οργάνωση και σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Στο βιβλίο δίνονται με πολλές λεπτομέρειες τόσο ο ψυχικός και συναισθηματικός κόσμος κάθε χαρακτήρα όσο και το κοινωνικό υπόβαθρο, η οικογενειακή κατάσταση και το επαγγελματικό προφίλ του, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται γύρω από την κεντρική ιστορία πολλές μικροϊστορίες, οι οποίες συνθέτουν ένα μωσαϊκό της ελληνικής κοινωνίας της σκληρής περιόδου από τα χρόνια της κατοχής ως τις αρχές της δεκαετίας του '60. Όλοι αυτοί οι κύριοι ενδείκτες και οι πληροφοριοδότες[11] είναι απλοποιη-

μένοι, συντομευμένοι ή εντελώς απόντες από την ταινία: Για παράδειγμα, το παρελθόν του μαστρο-Κώστα –με εκτενείς αναφορές στις εξορίες, τα βασανιστήρια, τον «Νέο Παρθενώνα» (Μακρόνησος), τις δηλώσεις μετανοίας των κομουνιστών, τις μαυροφορεμένες χήρες στα δικαστήρια–, που δίνει το πνεύμα της ταραγμένης περιόδου του εμφυλίου και της δεκαετίας του '50 στην Ελλάδα (σσ. 38-40),[12] συνοψίζεται στην ταινία σε μια φράση: «*Συμμετείχε στην αντίσταση στο πλευρό των κομουνιστών και εξορίστηκε*». Αντίστοιχα, το παρελθόν του Αρχηγόσαυρου (σσ. 59-61), ο οποίος υπήρξε συνεργάτης των Γερμανών και δωσίλογος και ίδρυσε μια παρακρατική οργάνωση με σκοπό την ενίσχυση των σωμάτων ασφαλείας, δίνει την άλλη όψη αυτής της εποχής, αλλά απουσιάζει εντελώς από την κινηματογραφική μεταφορά. Στην ίδια κατεύθυνση της διεθνοποίησης της ιστορίας Λαμπράκη και του εξοβελισμού του ελληνικού στοιχείου κινούνται και οι διάλογοι, οι οποίοι, παρά τη φυσικότητά τους, αποφεύγουν οποιαδήποτε αναφορά στην Ελλάδα.[13]

Στην κατηγορία των πληροφοριοδοτών εντάσσονται, επίσης, τα ονόματα των χαρακτήρων, όπου παρατηρούνται σημαντικές αποκλίσεις μεταξύ μυθιστορήματος και ταινίας. Ο Βασιλικός επιλέγει να μην παρουσιάσει τους ήρωες της ιστορίας με τα πραγματικά τους ονόματα:[14] Ο Λαμπράκης είναι ο Z, ο βουλευτής Τσαρουχάς γίνεται Πηρουχάς, ο οδηγός του φονικού τρίκυκλου ονομάζεται Γιάγκος, ο ανακριτής Σαρτζετάκης είναι απλά ο Ανακριτής κλπ. Ο Γαβράς, με τη σειρά του, επιφέρει αλλαγές σε αρκετά από τα ονόματα των χαρακτήρων, επιλογή που δικαιολογείται από το γεγονός ότι πρόκειται για γαλλόφωνη παραγωγή: Ο Γιάγκος και ο Βάγγος διατηρούν τα ονόματά τους επί το γαλλικότερον (Yago, Vago), αλλά ο βουλευτής Πηρουχάς γίνεται Georges Pirou, ο Νικήτας γίνεται Nick, η χήρα του Λαμπράκη (που δεν έχει όνομα στο μυθιστόρημα) αποκαλείται στην ταινία Hélène, ο δικηγόρος Μάτσας μετονομάζεται σε Matt, ο λιμενεργάτης Δήμας γίνεται Dumas, ο μαστρο-Κώστας μετονομάζεται σε Elia Coste κλπ. Τα κωμικά ονόματα των μελών της παρακρατικής οργάνωσης που σχεδίασε το έγκλημα (Μαστοδοντόσαυρος, Αρχηγόσαυρος) πολύ λογικά δεν υφίστανται στο φιλμ, καθώς θα έχαναν το οποιοδήποτε σατιρικό βάρος τους στη γαλλική. Τα πραγματικά ονόματα πολιτικών προσώπων που αναφέρονται στο μυθιστόρημα (Καραμανλής, σσ. 223, 298, Παπαδόπουλος, σ. 117, Άρης Βελουχιώτης, σ. 191, Γεώργιος Ράλλης, σ. 267) απουσιάζουν εντελώς από το φιλμ, καθώς οι δημιουργοί του επεδίωξαν να απαλειφθεί κάθε τοπικιστικό πλαίσιο.

Όπως συμβαίνει αρκετά συχνά με τις κινηματογραφικές μεταφορές μυθιστορημάτων, ο Γαβράς και ο Semprun έχουν περικόψει δευτερεύουσες μυθι-

στορηματικές πλοκές για να εστιάσουν σε κεντρικά επεισόδια της μυθιστορηματικής αφήγησης (οι δευτερεύουσες αυτές πράξεις χαρακτηρίζονται καταλύτες στο σχήμα των αφηγηματικών λειτουργιών του Barthes,[15] που προσαρμόζεται στον κινηματογράφο από τους McFarlane και Wheelan). Τέτοια επεισόδια, που λείπουν από το φιλμ, είναι, για παράδειγμα, αυτά που διαδραματίζονται στην Αθήνα, όπου βρίσκουν καταφύγιο δύο βασικοί μάρτυρες, ο Χατζής (ή Τίγρης) και ο Νικήτας, και συναντούν τον –εμπλεκόμενο στην υπόθεση– Διευθυντή της Αστυνομίας, ο οποίος τους προτείνει να τους δώσει δύο εκατομμύρια για να αλλάξουν τις καταθέσεις τους και για να του παραδώσει ο Χατζής τη μαγνητοταινία όπου λέει όσα πρόκειται να καταθέσει στη δίκη. Επιπρόσθετα, σημαντικές αποκλίσεις σε σχέση με το βιβλίο έχει η κινηματογραφική απόδοση του επεισοδίου με το λιμενεργάτη Μιχάλη Δήμα, που δίνει στο δημοσιογράφο Αντωνίου χρησιμότατες πληροφορίες για τη δράση της συμμορίας των παρακρατικών: Ενώ στο βιβλίο ο Δήμας επικοινωνεί με δική του πρωτοβουλία με το δημοσιογράφο Αντωνίου και πηγαίνει στην Αθήνα για να τον συναντήσει, στην ταινία ο τραυματισμένος Nick δίνει τα στοιχεία του Dumas στο δημοσιογράφο, ο οποίος αναλαμβάνει να βγάλει στο λιμενεργάτη διαβατήριο για τη Γερμανία, σε αντάλλαγμα για τις πληροφορίες που του δίνει σχετικά με την οργάνωση και τα μέλη της.

Στο μυθιστόρημα, το μεγαλύτερο μέρος των γεγονότων λαμβάνει χώρα σε μια πόλη που ονομάζεται Ουδετερούπολη[16] αλλά που είναι αναμφίβολα η Θεσσαλονίκη, όπως γίνεται αμέσως αντιληπτό από τα ονόματα κεντρικών δρόμων (Νέα Μεγάλου Αλεξάνδρου, Αριστοτέλους, Ερμού, Εγνατία, σσ. 102-103), συνοικιών (Τούμπα, σ. 230, Μηχανιώνα, σ. 251), νοσοκομείων (ΑΧΕΠΑΝΣ, σ. 175), κινηματογράφων (Τιτάνια, σ. 148), ζαχαροπλαστείων, καθώς και από αναφορές στον Λευκό Πύργο, στη Διεθνή Έκθεση (σ. 341), στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου (σ. 341), στο γήπεδο του ΠΑΟΚ (σ. 252). Ένα μέρος της δράσης εκτυλίσσεται στην Αθήνα, η οποία δηλώνεται και εμφανίζεται ως μια πιο ανοιχτή πόλη, όπου δεν θα μπορούσε να είχε πραγματοποιηθεί η δολοφονία του Z (σ. 368) και όπου βρίσκουν καταφύγιο ο Χατζής και ο Νικήτας. Στο φιλμ, η πόλη όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα δεν κατονομάζεται ποτέ, και η μόνη ένδειξη που παρέχεται είναι το τραγούδι «Όμορφη Θεσσαλονίκη» που ακούγεται φευγαλέα και χαμηλόφωνα σε μια σκηνή (και που αναφέρεται και στο βιβλίο του Βασιλικού, σ. 100). Η Αθήνα είναι εντελώς απούσα, όπως και τα επεισόδια που διαδραματίζονται σε αυτήν (η κηδεία του Z, με τους λυρικούς της τόνους, σσ. 199-206). Τα μόνα στοιχεία που «φωτογραφίζουν» την Ελλάδα ως χώρα είναι το σήμα της Ολυμπιακής Αεροπορίας (κατά την άφιξη του Z

στο αεροδρόμιο), μια διαφήμιση της μπίρας Fix, το βασιλικό οικόσημο της δυναστείας των Γλίξμπουργκ με το εμβληματικό «Ισχύς μου η αγάπη του λαού», το πασίγνωστο «Ή ταν ή επί τας», μια φωτογραφία της Αλίκης Βουγιουκλάκη, το σύντομο πλάνο ενός ελληνικού διαβατηρίου, η φωτογραφία του Γρηγόρη Λαμπράκη στο τελευταίο πλάνο και, βέβαια, η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, με κυρίαρχα τα ονομαστά τραγούδια «Το γελαστό παιδί», «Το παλικάρι έχει καημό» και «Σ' αυτή τη γειτονιά».[17]

Ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα στοιχεία του βιβλίου είναι ο συνδυασμός αφηγηματικών τεχνικών που χρησιμοποιεί ο Βασιλικός. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση συχνά παραχωρεί τη σκυτάλη στις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις διάφορων χαρακτήρων (στις καταθέσεις των μαρτύρων, σσ. 256, 269-276), σε δελτία ειδήσεων (σ. 267), σε αποσπάσματα εφημερίδων (σσ. 187-189), σε εσωτερικούς μονολόγους, ενώ ο λόγος του τριτοπρόσωπου αφηγητή συχνά ισοπεδώνεται υφολογικά και εξομοιώνεται με το λόγο των χαρακτήρων.[18] Στην ταινία, ωστόσο, κυριαρχεί η τριτοπρόσωπη εξωδιηγητική αφήγηση. Η κυριότερη πρωτοπρόσωπη ομοδιηγητική αφήγηση που παρεμβάλλει ο Βασιλικός (αλλά αγνοούν εντελώς οι Γαβράς και Semprun) είναι μια εκτεταμένη επιστολή της γυναίκας του Ζ στον νεκρό σύζυγό της, ένα είδος ερωτικής εξομολόγησης πέρα από το χώρο και το χρόνο, που αποτυπώνει τον συναισθηματικό κόσμο της ηρωίδας και ενημερώνει τον Ζ για τις εξελίξεις μετά το θάνατό του.[19] Η επιστολή είναι ανύπαρκτη στην ταινία, γεγονός που συντελεί στη συρρίκνωση του χαρακτήρα της χήρας,[20] η οποία ουσιαστικά εμφανίζεται σε ελάχιστες σκηνές, χωρίς να μιλάει σχεδόν ποτέ, ενώ στο μυθιστόρημα αποτελεί έναν από τους πλέον ολοκληρωμένους και σύνθετους χαρακτήρες (όπως υποστηρίζει και ο Τάσος Βουρνάς: «*Ολοκληρωμένη επίσης σύλληψη με τον εσωτερικό της κόσμο διερευνημένο από τον συγγραφέα στο έπακρο και τα συναισθήματά της ανατετμημένα σε βάθος είναι το πρόσωπο της χήρας του Νεκρού. Η λογοτεχνία μας στην περίπτωση αυτή κερδίζει ένα ακέραιο γυναικείο πορτραίτο, που θα μείνει κοντά στις μεγάλες ευρέσεις της ανθρώπινης ψυχής της λογοτεχνίας μας*»).[21] Τόσο οι επιστολές της χήρας του Ζ όσο και οι εσωτερικοί μονόλογοι του Πηρουχά και του δημοσιογράφου αποτελούν δείγματα «θρηνητικού λυρισμού».[22] Αυτός ο θρηνητικός λυρισμός, που συγγενεύει με τον *Επιτάφιο* του Γιάννη Ρίτσου και βρίσκει το αντίβαρό του στον ωμό ρεαλισμό με τον οποίο ο Βασιλικός παρουσιάζει τους ανθρώπους του υποκόσμου που αποτέλεσαν τα εκτελεστικά όργανα της δολοφονίας, απουσιάζει από το φιλμ, όπου κυριαρχεί απόλυτα το ρεαλιστικό στοιχείο.

Από την κινηματογραφική διασκευή απουσιάζει επίσης μία από τις ωραιό-

τερες ενότητες του μυθιστορήματος, αυτή που έχει τίτλο «Ένα τραίνο σφυρίζει μες στη νύχτα» και παρουσιάζει τη μεταφορά της σορού του Ζ με το τρένο από την Ουδετερούπολη στην Αθήνα και την κηδεία του. Πρόκειται για ένα από τα πλέον ελεγειακά κομμάτια του βιβλίου, γεμάτο από τόπους μνήμης της ελληνικής ιστορίας, όπου, κατά την άποψη του Τάσου Βουρνά, «*το πάθος του συγγραφέα φτάνει στο κατακόρυφό του και αναλύονται οι ανθρώπινοι χαρακτήρες και ο ενδόμυχος στοχασμός τους με πέννα μεγάλου πεζογράφου*».[23] Άμεση σχέση με την παραπάνω παρατήρηση έχει ο ακόλουθος προβληματισμός του Αλέξη Ζήρα: «*Αναρωτιέμαι τι έχει απομείνει στη μνήμη μας από την ανάγνωση του Ζ, ενός επικού, όσο και ελεγειακού βιβλίου, που ουσιαστικά περιστρέφεται γύρω από τη σύγκρουση ενός ανθρώπου που θέλει να πάρει πάνω του τη δική του μοίρα. Αν έχει απομείνει η ατμόσφαιρα του θρίλερ ή η γοργή δράση της κινηματογραφικής του μεταφοράς, τότε σίγουρα έχει απαλειφθεί η πολυμορφία του λογοτεχνικού κειμένου, αυτή που αποτελεί ακριβώς έναν από τους βασικότερους λόγους της γοητείας του*».[24] Ακόμα αυστηρότερος, ο Αντρέας Καραντώνης υποστηρίζει, χωρίς πάντως να τεκμηριώνει την άποψή του με ενδεικτικά παραδείγματα, «*πως το βιβλίο αξίζει πολύ περισσότερο από τη φιλμοποίησή του και πως ο σκηνοθέτης πρόδωσε το συγγραφέα, γιατί στο φιλμ δεν κράτησε τίποτα από την πνευματικότητα, την ποίηση και την ψυχή του έργου*», για να καταλήξει: «*Το βιβλίο –ο Λόγος– έμεινε μέσα μας. Το φιλμ –η φευγαλέα εικόνα– έκανε φτερά*».[25]

Ως προς το ιδεολογικό περιεχόμενο των δύο έργων, αξίζει να σημειωθεί ότι στο μυθιστόρημα ο Ζ σκέφτεται «*Όχι άλλο Βιετνάμ*» (σ. 95), «*Όχι άλλη Χιροσίμα*» (σ. 95), και οι «Φίλοι της Ειρήνης» παρουσιάζονται να φωνάζουν συνθήματα του τύπου «*Έξω από το ΝΑΤΟ!*» (σσ. 71, 114), «*Δεν περνάει ο φασισμός και η τρομοκρατία*» (σ. 71), «*Η Κύπρος στην Ελλάδα!*» (σ. 113), «*Όχι άλλη Χιροσίμα*» (σ. 114), ενώ οι παρακρατικοί χρησιμοποιούν κατά κόρον συνθήματα όπως «*Βούλγαροι στη Βουλγαρία!*» (σ. 71), «*Βούλγαροι, θα πεθάνετε!*» (σ. 97), «*Βούλγαρε Ζ, θα πληρώσεις για τον Παπαδόπουλο!*» (σ. 117). Στο φιλμ όμως τηρούνται μάλλον ίσες αποστάσεις ανάμεσα στις δύο υπερδυνάμεις: Μνημονεύεται το Σύμφωνο της Βαρσοβίας, εκφέρονται συνθήματα εναντίον τόσο των αμερικανικών όσο και των ρωσικών βομβών, αλλά και εναντίον των ξένων βάσεων, και γίνεται εκτενής αναφορά στην παράσταση που δίνουν τα μπαλέτα Μπολσόι το βράδυ της δολοφονίας του Ζ[26] (το ίδιο στοιχείο υπάρχει και στο βιβλίο), ενώ σημειώνεται και η συζήτηση ανάμεσα στο Στρατηγό και τον Υπουργό στην αρχή της ταινίας, όταν βλέπουν το πούλμαν με τις μπαλαρίνες των Μπολσόι και σχολιάζουν το ενδεχόμενο κάποια από αυτές να ζητήσει πολιτικό άσυλο στη Δυτική Ευρώπη. Αξιοπρόσεκτο είναι επίσης ότι στην ται-

νία έχει παραλειφθεί οποιαδήποτε αναφορά στη –σημαντική στο μυθιστόρημα– υπόθεση «Καρφίτσα», όπου είχε δράσει η συμμορία των παρακρατικών: Κατά την επίσκεψη του De Gaulle στη Θεσσαλονίκη, ο Διοικητής συγκέντρωσε τα μέλη της ομάδας, τους χώρισε σε ομάδες και τους έβαλε να φορούν καρφίτσες με πλαστικά κεφάλια σε διάφορα χρώματα, για να ξεχωρίζονται μεταξύ τους και να προστατεύουν τον De Gaulle από τυχόν επίθεση των κομουνιστών που τάχα τον μισούσαν (σσ. 263-264).

Η τελευταία και σημαντικότερη αφηγηματική απόκλιση της μεταφοράς του Γαβρά από το βιβλίο του Βασιλικού σχετίζεται με το τέλος των δύο έργων. Το μυθιστόρημα τελειώνει με έναν εκτεταμένο επίλογο που τιτλοφορείται «Μετά ένα χρόνο», όπου παρακολουθούμε τη μοίρα ορισμένων από τους πρωταγωνιστές της ιστορίας μετά το πέρας των ανακρίσεων (Πηρουχάς, Χατζής, Νικήτας, Αντωνίου, Μαστοδοντόσαυρος) και τις τελευταίες γραμμές του γράμματος της χήρας προς τον Ζ, όπου εκφράζεται η ευχή μέσα από τη δίκη που θα αρχίσει σε λίγο να βρεθεί ποιος χτύπησε τον Ζ με λοστό και ποιος υψηλά ιστάμενος κρύβεται πίσω από τη συνωμοσία: Πρόκειται για ένα «ανοιχτό κλείσιμο»,[27] απόλυτα δικαιολογημένο από το γεγονός ότι η συγγραφή του βιβλίου ολοκληρώνεται προτού αρχίσει η δίκη των κατηγορουμένων για τη δολοφονία του Λαμπράκη. Αντίθετα, στην ταινία, μετά τις περίφημες σύντομες σκηνές με τον Ανακριτή να εξετάζει τους υψηλόβαθμους στρατιωτικούς και να αποφασίζει την προφυλάκισή τους, βλέπουμε έναν από τους φίλους του Ζ να αναγγέλλει με ενθουσιασμό στη χήρα του τα σχετικά νέα και να προβλέπει την πτώση της κυβέρνησης, αλλά ο φακός εστιάζει στο μελαγχολικό βλέμμα της γυναίκας, προοικονομώντας την απουσία κάθαρσης για το έγκλημα: Στην επόμενη και τελευταία σκηνή της ταινίας, εμφανίζεται ο δημοσιογράφος να αναγγέλλει, μέσα από μια τηλεοπτική οθόνη, την ετυμηγορία της δίκης (πολύ ελαφριές ποινές για τους φυσικούς αυτουργούς, απαλλαγή των ηθικών αυτουργών), τα δραματικά συμβάντα που συνδέθηκαν με μάρτυρες κλειδιά (αυτοκτονία, εργατικό ατύχημα, έκρηξη γκαζιού, αυτοκινητιστικό δυστύχημα), την παραίτηση της κυβέρνησης, την προκήρυξη νέων εκλογών και την ανάληψη της εξουσίας από πραξικοπηματίες στρατιωτικούς, οι οποίοι έθεσαν τον Ανακριτή σε διαθεσιμότητα, εξόρισαν και βασάνισαν τους δικηγόρους φίλους του Ζ και απαγόρευσαν, μεταξύ άλλων, τους αρχαίους έλληνες τραγικούς, τον Trotsky, τον Aragon, τον Ionesco, τον Mark Twain, τον Beckett, τον Pinter, τη συνδικαλιστική ελευθερία, την ελευθερία του Τύπου, τα μακριά μαλλιά στους άντρες και, πάνω απ' όλα, το γράμμα Ζ.

Σε επίπεδο αναλογιών, μια αρχική διαπίστωση είναι ότι τα δύο έργα χρησιμοποιούν αποτελεσματικά τη φόρμα του δραματοποιημένου ντοκουμέντου

και κινούνται στα όρια μεταξύ ιστορίας και μυθοπλασίας,[28] με αποτέλεσμα οι κριτικοί και των δύο έργων να δυσκολεύονται να τα κατατάξουν σε ένα συγκεκριμένο είδος. Ο Τάσος Βουρνάς επισημαίνει τη δυσκολία ειδολογικής κατάταξης του έργου του Βασιλικού: «*Είναι μυθιστόρημα, οπότε ο συγγραφέας δικαιούται να χρησιμοποιεί τα γεγονότα σύμφωνα με τις ανάγκες του μύθου του, ή χρονικό που ευλαβείται την πραγματικότητα, οπότε είναι υποχρεωμένος να σταθμίζει και να ερμηνεύει τα γεγονότα σύμφωνα με το νομοτελειακό τους βάρος;*».[29] Το ίδιο πρόβλημα επισημαίνει και ο Β. Α. Ραφαηλίδης, που τονίζει ότι οι υπέρμαχοι του παραδοσιακού, του σαφούς διαχωρισμού ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη θα εξοργιστούν με το τελευταίο βιβλίο του Βασιλικού, μια και δεν θα είναι σε θέση να το κατατάξουν κάτω από μια βολική ετικέτα.[30] Ο Απόστολος Σαχίνης, στη δική του βιβλιοκρισία, τονίζει ότι «*μπορεί να γράφωνται σήμερα μαρτυρίες, χρονικά, ρεπορτάζ από τον πεζογράφο, αν το ταλέντο του και οι ικανότητές του τον προορίζουν μόνο για αυτή τη δουλειά, και το δεχόμαστε με ικανοποίηση, όταν είναι λογοτεχνικά δοσμένο, όπως το* Ζήτα», αλλά αρνείται να δεχτεί διατυπώσεις που στενεύουν καταστροφικά τους ορίζοντες της αφηγηματικής πεζογραφίας, όπως αυτές που είχε εκφράσει ο Βασιλικός σε ένα άρθρο του στο βιβλίο *Εκτός των τειχών* (και που, κατά τη γνώμη του κριτικού, εφαρμόζονται στο *Ζ*), σύμφωνα με τις οποίες δύο μόνο είδη πεζού λόγου μπορούν πλέον να αποδώσουν καρπούς, η νουβέλα και η μαρτυρία, με την έννοια της προσωπικής αφήγησης, του ρεπορτάζ, του ντοκουμέντου, καθώς, όπως συμπληρώνει, η περιγραφή μιας κατάστασης ανήκει αποκλειστικά στον κινηματογράφο και ο καιρός των παραμυθάδων έχει λήξει.[31] Ο Κ. Μιχαήλ (Μιχ. Γ. Μερακλής), σε αρκετά επικριτικό τόνο, κάνει λόγο για νόθα αφηγηματική μορφή και «*είδος επαμφοτερίζον, που όμως, πιο πολύ από το να είναι και το ένα και το άλλο, και μυθιστόρημα και ρεπορτάζ, καταντά να μην είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο*».[32] Η Marguerite Duras, όταν το βιβλίο κυκλοφορεί στη Γαλλία, αναρωτιέται με τη σειρά της: «*Το Ζ είναι μυθιστόρημα; Όχι. Είναι ένα ντοκουμέντο; Όχι. Είναι μια μεγαλοπρεπής, μοντέρνα, εξαντλητική αφήγηση της πολιτικής αλήθειας*».[33] Πολλά χρόνια αργότερα, ο Νάσος Βαγενάς το εντάσσει στην κατηγορία του μη μυθοπλαστικού μυθιστορήματος (non-fiction novel) που άρχισε με τον Truman Capote[34] και αναπτύσσεται με τους Norman Mailer, Gore Vidal, Tom Wolfe και τον ίδιο τον Βασιλικό.[35] Την ίδια δυσκολία ειδολογικής κατάταξης συναντούμε και στις κριτικές της ταινίας του Γαβρά: Άλλοι μιλούν για εμπορική «μαχόμενη» περιπέτεια που προτρέπει στην αρετή,[36] άλλοι για πολιτικό δράμα που δημιούργησε το «σύνδρομο Κώστα Γαβρά»,[37] άλλοι θεωρούν την ταινία «*ταυτόχρονα μια μανιασμένη πολιτική κραυγή και ένα λαμπρό θρίλερ γεμάτο σασπένς*»,[38] άλλοι τη

χαρακτηρίζουν ιστορία σασπένς με θέμα τη δημοκρατία[39] ή «*εξαιρετικό θρίλερ – ένα από τα πιο γρήγορα, πιο συναρπαστικά μελοδράματα όλων των εποχών* [...], *που αντλεί όχι από την παράδοση του γαλλικού κινηματογράφου αλλά από τις αμερικανικές γκαγκστερικές ταινίες, τις ταινίες φυλακής και τα αντιφασιστικά μελοδράματα της δεκαετίας του '40*»,[40] ενώ οι έλληνες κριτικοί του 1974 (χρονιά κατά την οποία προβάλλεται επιτέλους η ταινία του Γαβρά στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες) κάνουν λόγο για «*πολιτικό θρίλλερ*»,[41] που διαθέτει «*γοργότητα, νεύρο, άνετη διήγηση, μια καλά μελετημένη εναλλαγή σκηνών, όπου η χαλάρωση μιας κωμικής νότας διακόπτει το "σασπένς" και όπου το μελό διαδέχεται την αμεσότητα ενός διαλόγου καλού, χωρίς φλυαρίες*»,[42] ή «*πολιτικό γουέστερν*»[43] με τρεχάλες, κυνηγητά, άλογα (που έχουν αντικατασταθεί από αυτοκίνητα και τρίκυκλα) και τις γνώριμες μορφές του Σερίφη, του Δικαστή, του Προγραμμένου, της διακοσμητικής συζύγου και του ατρόμητου καουμπόι (που δεν είναι άλλος από τον Λαμπράκη).[44]

Παρά την περικοπή δευτερευουσών πράξεων, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω, οι πρωτεύουσες λειτουργίες του μυθιστορήματος (όσες αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα που αφορούν άμεσα την ανάπτυξη της ιστορίας) διατηρούνται στην ταινία: το κεντρικό επεισόδιο της δολοφονίας του Ζ, η ηλεκτρισμένη συγκέντρωση που προηγείται του εγκλήματος, η καταδίωξη του Γιάγκου και του Βάγγου από τον Χατζή και η άγρια πάλη μέσα στο τρίκυκλο, ο τραυματισμός του Νικήτα και η μεταφορά του στο νοσοκομείο, οι περισσότερες απο τις ανακρίσεις, το χτύπημα κατά του Πηρουχά και, βέβαια, η εναρκτήρια σκηνή με το λόγο του υφυπουργού Γεωργίας και την αντικομουνιστική παρέμβαση του Στρατηγού.

Η μεταφορά του *Ζ* στη μεγάλη οθόνη επιβεβαιώνει με τον πλέον πειστικό τρόπο τη θέση που είχε διατυπώσει το 1934 ο Sergei Eisenstein σχετικά με την αναλογία γλώσσας και φιλμικών εικόνων με άξονα το στοιχείο του μοντάζ: Το μοντάζ, κατά τον κορυφαίο σκηνοθέτη και θεωρητικό του κινηματογράφου, αποτελεί τη «γλώσσα», το «λεκτικό», τη «σύνταξη» και το «λόγο» των κινηματογραφικών εικόνων, επειδή δημιουργεί συντακτικές σχέσεις μεταξύ τους, ακριβώς όπως κάνει ο χωρισμός σε διαστήματα ανάμεσα στις λέξεις.[45] Αυτή η αναλογία παρατηρείται και στα εξεταζόμενα έργα: Ο κοφτός, μικροπερίοδος λόγος του Βασιλικού στα ρεαλιστικά μέρη του βιβλίου μετατρέπεται, χάρη στο σφιχτοδεμένο μοντάζ της Françoise Bonnot (που βραβεύτηκε με Όσκαρ), σε μια σειρά γοργά εναλλασσόμενων εικόνων που διακρίνονται για τον καταιγιστικό, φρενήρη ρυθμό τους.

Επιπρόσθετα, και στα δύο έργα κυριαρχούν οι αναλήψεις. Για παράδειγμα,

το δεύτερο κεφάλαιο της πρώτης ενότητας του βιβλίου ξεκινά και τελειώνει με τον Γιάγκο να βλέπει το Στρατηγό και να τον χαιρετά, αλλά παρεμβάλλεται μια τεράστια ανάληψη, όπου περιγράφονται το περιβάλλον του Γιάγκου, η αδυναμία του να δέρνει τους «κόκκινους», η ερωτική σχέση του με το τρίκυκλό του, η απόφασή του να εξοφλήσει με γραμμάτια τον Αριστείδη, το συνέταιρό του, ο ξυλοδαρμός της γυναίκας του επειδή είχε κεράσει καφέ τον «παλιοκομουνιστή» που περνούσε ένα σωλήνα έξω από το σπίτι του, η καταγγελία της στον ενωμοτάρχη, η επιβράβευση του Γιάγκου από τον ενωμοτάρχη, τον Ντίμη («*Αυτές οι γυναίκες έχουν τα μυαλά τους μέσα στα σκέλια τους. Πήραν ψήφο και ανατράπηκε η ισορροπία της χώρας. Οι κόκκινοι πλήθυναν*», σ. 22), η φιλία των δύο αντρών και η κοινωνική καταξίωση που αυτή συνεπάγεται στα μάτια του Γιάγκου, η γνωριμία με τον Αρχηγόσαυρο και η δελεαστική πρόταση που του κάνει να έχει το «καμικάζι» (το τρίκυκλό του) στην απόλυτη εξουσία του, εάν δεχτεί να κάνει τη «μετακόμιση», το παρελθόν του Προσώπου που πρέπει να πάθει τροχαίο (επεισόδια στο Λονδίνο σε βάρος της βασίλισσας, πορεία ειρήνης στο Μαραθώνα, γροθιά στο μάτι εθνικόφρονα βουλευτή στη Βουλή), η εξομολόγηση του Γιάγκου στον μαστρο-Κώστα («*Κάποιον σήμερα που έρχεται, πρέπει να του δώσουμε ένα μαθηματάκι εμείς οι Μακεδόνες*», σ. 25), η συνάντηση με το Διοικητή, τον Μαστοδοντόσαυρο, ο οποίος κερνάει τον Γιάγκο μια μπουγάτσα και του δίνει τις τελευταίες οδηγίες για τη «μετακόμιση», την οποία θα κάνει με τον Βάγγο, η συνάντηση με δύο άντρες από την οργάνωση «Εγγυηταί του Βασιλέως», οι οποίοι του λένε ότι αυτή τη νύχτα θα συνδράμει και ο δικός τους σύνδεσμος και αισθάνονται προσβεβλημένοι που επέλεξαν τον Γιάγκο, το πέρασμα του Γιάγκου από το λουστρατζίδικο του Νικήτα, ο οποίος του προτείνει ένα αγώγι την ώρα της «μετακόμισης», αλλά ο πρώτος αρνείται, διότι το βράδυ ετοιμάζεται να κάνει τη μεγαλύτερη τρέλα της ζωής του («*μέχρι που θα σκοτώσω άνθρωπο*», σ. 32), το πέρασμα από το κέντρο «Κατακόμβη», όπου σκίζει την αφίσα της ανακοίνωσης της ομιλίας του Ζ και χτυπά μια κοινοτική σύμβουλο, η επίσκεψη στο αστυνομικό τμήμα και η επιστροφή στην «Κατακόμβη». Οι αναλήψεις που υπάρχουν στο φιλμ είναι λιγότερες αλλά καθοριστικές, και χρησιμοποιούνται αποτελεσματικά στις σκηνές των ανακρίσεων, καθώς οι μάρτυρες καταθέτουν στον Ανακριτή και μια σειρά από υποκειμενικές αναδρομές στο παρελθόν (ιδιαίτερα σημαντικές είναι οι αναλήψεις στις σκηνές με τον Nick στο νοσοκομείο). Σε αρκετές από αυτές τις περιπτώσεις (όπως στις αποκαλύψεις του Nick στο δημοσιογράφο σχετικά με τον Dumas ή, ιδιαίτερα, στην κατάθεση του δικηγόρου Manuel στον Ανακριτή, όπου έχουμε την πλέον πιστή στην πραγματικότητα αναπαράσταση της δολοφονίας του Ζ), γίνεται

εκτεταμένη χρήση offscreen αφήγησης, όπως συνοψίζει τα χαρακτηριστικά της ο Seymour Chatman σε σχέση με το φλας μπακ: «*Το voice over εισάγει ή ερμηνεύει ή απλά αναπαράγει λεκτικά αυτό που δείχνει η οθόνη. Το voice over είναι σύγχρονο αλλά οι εικόνες είναι πίσω "τότε" στο χρόνο της ιστορίας*».[46] Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι και τα «βουβά» φλας μπακ που φωτίζουν τις προσωπικές στιγμές του Z και της συζύγου του: Η γυναίκα του Z, μετά τη δολοφονία του, συχνά ανακαλεί στιγμιότυπα από την ερωτική και οικογενειακή ζωή τους, σκηνές που επιβεβαιώνουν την άποψη της Marie-Anne Guerin ότι το κινηματογραφικό φλας μπακ είναι στοιχείο παρηγορητικό: «*Λες και καταφεύγοντας στις αναμνήσεις, ευχάριστες ή τραυματικές, ο ήρωας αγκυροβολεί οριστικά στο παρελθόν και αναγγέλλει μια νέα βούλησή του να προχωρήσει και να μεταμορφώσει τον παρόντα χρόνο...*».[47]

Η δεσπόζουσα στο μυθιστόρημα τεχνική της εσωτερικής εστίασης, τόσο πολλαπλής (όπου το ίδιο γεγονός –η δολοφονία του Z– παρουσιάζεται από την οπτική γωνία πολλών διαφορετικών χαρακτήρων)[48] όσο και εναλλασσόμενης, με το συχνό πέρασμα από τον έναν εστιαστή στον άλλον (μόνο στην πρώτη ενότητα, με τίτλο «7.30 μ.μ.-10.30 μ.μ. Ένα βράδυ του Μάη», οι εναλλασσόμενοι εστιαστές είναι ο Στρατηγός, ο Γιάγκος, ο μαστρο-Κώστας, ο δικηγόρος Μάτσας, ο Z, ο Αρχηγόσαυρος, ο Βάγγος, ο Πηρουχάς, ο Βαρώνας ή Βαρώναρος, ο Τζίμης ο Πυγμάχος), διατηρείται και στο φιλμ σε αρκετά μεγάλο βαθμό. Στο φιλμ, η εσωτερική εστίαση πραγματοποιείται με τα σχόλια off, όπως ήδη αναφέρθηκε, και κυρίως με αρκετές υποκειμενικές λήψεις (point of view shots),[49] όπου η κάμερα αντικαθιστά τα μάτια του χαρακτήρα και ο θεατής βλέπει ό,τι βλέπει ο ήρωας: Η φωτογραφία του βασιλικού ζεύγους στο αστυνομικό τμήμα «βλέπεται» μέσα από τα μάτια του Z, η δολοφονία του Z βλέπεται μέσα από τα μάτια του φίλου του, του δικηγόρου Manuel (όπως και στο μυθιστόρημα του Βασιλικού), η πάλη Χατζή–Βάγγου είναι ιδωμένη μέσα από τα μάτια του Γιάγκου, που οδηγεί το τρίκυκλο, η εγχείρηση του Z είναι συχνά ιδωμένη μέσα από τα μάτια της γυναίκας του, τα μέλη της παρακρατικής συμμορίας είναι ιδωμένα μέσα από τα μάτια του Dumas και του δημοσιογράφου (αλλά και μέσα από τη φωτογραφική μηχανή του τελευταίου) κλπ. Η υποκειμενική λήψη χρησιμοποιείται έντεχνα σε κομβικά σημεία της δράσης, για να δημιουργήσει στο θεατή κλειστοφοβικό συναίσθημα και άγχος.

Το *Z* σηματοδοτεί το πέρασμα του Βασιλικού στην πολιτική λογοτεχνία (ένα σχετικό άνοιγμα είχε ήδη γίνει με τη *Μυθολογία της Αμερικής* το 1966): Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Αλέξης Ζήρας, «*είναι οι μάζες, είναι ένα συλλογικό σύμβολο αυτό που πρωταγωνιστεί αθέατα στο βιβλίο, αλλά ταυτόχρονα και συνάλ-*

ληλα είναι και πάλι το πρόσωπο, το διά του προσώπου προφητικό όραμα, η τραγική ιστορία μιας προμηθεϊκής μορφής που δεν είναι και πολύ μακριά από τον Ζαρατούστρα του Νίτσε».[50] Αυτός ο συνδυασμός συλλογικού συμβόλου και προμηθεϊκού προσώπου είναι παρών και στην κινηματογραφική διασκευή (που επίσης εγκαινιάζει τη στροφή του Γαβρά στον πολιτικό κινηματογράφο),[51] μέσα από τη σκιαγράφηση της προσωπικότητας του Ζ (που, αν και ο χρόνος παρουσίας του στην οθόνη δεν ξεπερνά τα 12 λεπτά, χρωματίζει ανεξίτηλα την ταινία, χάρη και στην έξοχη, λιτή ερμηνευτική απόδοση του Yves Montand) και τις εκπληκτικές, γεμάτες παλμό σκηνές πλήθους (η συγκέντρωση των οπαδών του Ζ με τα αντιπολεμικά συνθήματα, η πορεία διαμαρτυρίας την οποία παρακολουθούν από το παράθυρο του ξενοδοχείου η χήρα και ο δημοσιογράφος).

Ως προς το περιεχόμενο, ένα βασικό κοινό σημείο των δύο έργων είναι ο έντονος αντιμοναρχικός χαρακτήρας τους. Ο Βασιλικός εμφανίζεται ιδιαίτερα καυστικός και επικριτικός απέναντι στο θεσμό της βασιλείας, μέσα από αφηγήσεις που παρουσιάζουν τον Ζ να έχει εξευτελίσει τη βασίλισσα στο Λονδίνο (σ. 23), μέσα από την αναφορά στη φωτογραφία που είχε ο Βάγγος πλάι στη βασίλισσα, από την εποχή που τον είχαν τοποθετήσει στη σωματοφυλακή της (σ. 75), μέσα από το ημερολόγιο της βασίλισσας αναφορικά με τα πολιτικά δρώμενα και τη δολοφονία του Ζ (σσ. 193-194), μέσα από την αναφορά στην προγραμματισμένη επίσκεψη του βασιλικού ζεύγους στο Λονδίνο (σ. 267) και με το ειρωνικό σχόλιο του τέλους για τις πολεμικές τέχνες στις οποίες εξασκείται ο Κωνσταντίνος (σ. 423). Η ταινία ανοίγει με το θυρεό της βασιλικής οικογένειας, και αργότερα υπάρχει η σκηνή με τις φωτογραφίες των βασιλέων στο γραφείο του διευθυντή της Αστυνομίας, φωτισμένες έτσι ώστε να μην αναγνωρίζονται (αν ήταν ο Παύλος και η Φρειδερίκη, που ήταν στην εξουσία όταν δολοφονήθηκε ο Λαμπράκης, ή ο Κωνσταντίνος και η Άννα Μαρία) και εκφράζονται υπόνοιες ότι το ίδιο το Παλάτι κρύβεται πίσω από τη συνωμοσία.

Επιπλέον, και στα δύο έργα κυριαρχεί η μορφή του θαρραλέου, έντιμου ανακριτή, ο οποίος προβάλλεται ως μοχλός της κάθαρσης και είναι αποφασισμένος να μην υποκύψει σε πιέσεις: ηρωική, μοναχική φιγούρα, που ζωντανεύει τόσο από την ποικιλία μεθόδων χαρακτηρισμού που χρησιμοποιεί ο Βασιλικός όσο και από την ακριβόλογη, εσωτερική ερμηνεία του –βραβευμένου στο φεστιβάλ Καννών– Jean-Louis Trintignant στο φιλμ του Γαβρά (ο οποίος, ειρήσθω εν παρόδω, όταν ερμηνεύει το ρόλο, το 1969, έχει και μια ενδιαφέρουσα φυσιογνωμική ομοιότητα με τον Χρήστο Σαρτζετάκη του 1963). Μάλιστα, στο φιλμ, ο χαρακτήρας εισάγεται πολύ νωρίτερα απ'ό,τι στο βιβλίο, καθώς ο Εισαγγελέας τον συστήνει στους δικηγόρους φίλους του Ζ με τη

φράση: «*Είναι ένας από τους καλύτερους νέους ανακριτές μας*». Επίσης, και τα δύο έργα προβάλλουν τον καθοριστικό ρόλο του Τύπου στην εξιχνίαση της δολοφονίας: Ο χαρακτήρας του δημοσιογράφου σκιαγραφείται με θετικές πινελιές και στα δύο έργα[52] και μπορεί να εκληφθεί ως προσωπικός φόρος τιμής του Βασιλικού και του Γαβρά στους τρεις δημοσιογράφους που έκαναν έρευνες στη θέση των αστυνομικών: τον Γιάννη Βούλτεψη, τον Γιώργο Ρωμαίο και τον Γιώργο Μπέρτσο. Η επιλογή αυτή των δύο δημιουργών κατακρίθηκε έντονα από τους αριστερούς κριτικούς της ταινίας, οι οποίοι θεώρησαν ότι και το βιβλίο και η ταινία υποβαθμίζουν τη σημασία του λαϊκού παράγοντα στην υπόθεση Λαμπράκη.[53]

Πέρα από τις αποκλίσεις και τις συγκλίσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, τόσο το βιβλίο όσο και το φιλμ έγιναν εξαιρετικά δημοφιλή σε όλο τον κόσμο. Το *Z* του Βασιλικού μεταφράστηκε στα γαλλικά από τον Pierre Comberousse για λογαριασμό του εκδοτικού οίκου Gallimard το 1966, και μέσα στην επόμενη τριετία (1967-1970) κυκλοφόρησαν μεταφράσεις του σε άλλες δεκαοκτώ χώρες, από τις ΗΠΑ, την Αγγλία, τη Δυτική Γερμανία και την Ιταλία ώς τη Σοβιετική Ένωση, την Ουγγαρία, την Τσεχοσλοβακία και την Ιαπωνία· το γεγονός ότι δέκα από αυτές τις μεταφράσεις εκδόθηκαν μετά την εμφάνιση της ταινίας[54] είναι μια ένδειξη ότι ο εμπορικός και καλλιτεχνικός θρίαμβος της ταινίας σίγουρα διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διεθνή εκδοτική επιτυχία και την πρόσληψη του βιβλίου.[55] Παράλληλα, τα γεγονότα του Μάη του 1968 στο Παρίσι ήταν ακόμη νωπά όταν γυρίστηκε και βγήκε η ταινία σε όλο τον κόσμο και, κατά κάποιο τρόπο, συνετέλεσαν στην επιτυχία της. Λέει σχετικά ο Κώστας Γαβράς: «*Το 1968 ήταν πολύ παρόν στις σκέψεις μας – στη χρήση της αστυνομίας και της δικαιοσύνης, στη γαλλική κοινωνία επίσης. Η ταινία εμφανίστηκε στη σωστή στιγμή*».[56] Εξάλλου, την ίδια περίοδο ήταν πρόσφατη η σοβιετική εισβολή στην Τσεχοσλοβακία, ο πόλεμος του Βιετνάμ, οι εξεγέρσεις στα αμερικανικά πανεπιστήμια. Υπήρχε ένα παγκόσμιο αίτημα να χτυπηθεί ο ολοκληρωτισμός σε όλες του τις μορφές και το φιλειρηνικό κίνημα ήταν ισχυρότερο από ποτέ: Το *Z* βρέθηκε ξαφνικά να εκφράζει όλα τα παραπάνω και παράλληλα να υπενθυμίζει στην ανθρωπότητα το δράμα που ζούσε η Ελλάδα λόγω της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Δεν είναι τυχαίο ότι κριτικοί εντόπισαν αναλογίες της δολοφονίας του Λαμπράκη, όπως παρουσιάζεται στο φιλμ, με άλλα πολιτικά εγκλήματα που συντάραξαν τον κόσμο κατά τη δεκαετία 1960-1970, όπως αυτά των αδελφών Kennedy, του Ben Barka, του Lumumba, του Delgado, του Martin Luther King, του Malcolm X, αλλά και με τις παλαιότερες σταλινικές εκκαθαρίσεις.

Παρά την προσπάθεια του Γαβρά να διεθνοποιήσει το βιβλίο του Βασιλικού, η ταινία τελικά έγινε σύμβολο του αντιδικτατορικού αγώνα των Ελλήνων και η ιστορία του Ζ-Λαμπράκη, ενός έλληνα γιατρού και ειρηνιστή, χρησιμοποιήθηκε ως όπλο ενάντια στη χούντα. Η προφανής εμπλοκή των Αρχών στη δολοφονία ήταν ενδεικτική της δράσης των αντιδημοκρατικών δυνάμεων και προοιωνίστηκε το μεταγενέστερο πραξικόπημα. Εάν το μυθιστόρημα συλλαμβάνει επιτυχώς το πολιτικό και κοινωνικό κλίμα της δεκαετίας του '60 στην Ελλάδα και εκφράζει τη λαϊκή βούληση για εξάλειψη της πολιτικής και στρατιωτικής διαφθοράς και για απονομή δικαιοσύνης, το φιλμ κατορθώνει να συλλάβει την έννοια της ύβρεως την οποία συχνά διαπράττουν οι φορείς της εξουσίας και να προσφέρει μια πανοραμική εικόνα των συνθηκών που οδήγησαν στο στρατιωτικό καθεστώς. Ωστόσο, αν και ο ενημερωμένος θεατής του 1969 γνωρίζει ότι τα γεγονότα διαδραματίζονται στην Ελλάδα, η ταινία δεν χάνει ποτέ τον παγκόσμιο, πανανθρώπινο χαρακτήρα της. Το γεγονός ότι ελάχιστοι χαρακτήρες αποκαλούνται με όνομα και ο τόπος δεν είναι αυστηρά προσδιορισμένος αποδείχθηκε σοφή επιλογή: Ενδεχομένως, αν χρησιμοποιούνταν τα πραγματικά ονόματα προσώπων και τοποθεσιών, η ταινία θα αντιμετωπιζόταν περισσότερο ως καθαυτό Ιστορία παρά ως καταγγελία του ολοκληρωτισμού.

Ο εντοπισμός συγκλίσεων και αποκλίσεων που επιχειρήθηκε εδώ δεν αποσκοπεί σε καμία περίπτωση στην πρόκριση ή τη μείωση της αξίας οποιουδήποτε από τα δύο έργα. Άλλωστε και οι δύο δημιουργίες έχουν καταξιωθεί στη συλλογική συνείδηση και αποτελούν σημεία αναφοράς στη λογοτεχνική[57] και κινηματογραφική ιστορία[58] σε διεθνές επίπεδο. Επιχείρησα να επιμείνω στο «διάλογο» δύο έργων, τα οποία, κατά τη γνώμη μου, λειτουργούν τόσο αυτόνομα όσο και συμπληρωματικά, καθώς το καθένα τους αποτελεί προϊόν μιας συγκεκριμένης περιόδου, αλλά και τα δύο έπαιξαν πρωτεύοντα ρόλο στην ευαισθητοποίηση της παγκόσμιας κοινής γνώμης σχετικά με τη δικτατορία των συνταγματαρχών στην Ελλάδα,[59] χωρίς να χάσουν την οικουμενική τους διάσταση ως καταγγελίες της κατάχρησης εξουσίας. Τόσο το μυθιστόρημα όσο και η ταινία αποτελούν κορυφαίες στιγμές –αλλά και κρίσιμες καμπές– στην πορεία τόσο του Βασιλικού όσο και του Γαβρά και, θα κατέληγα, αξίζει να επανεκτιμηθούν ως σημαντικά έργα τέχνης, έξω από τα πολιτικά συμφραζόμενα της ταραγμένης δεκαετίας του '60.[60]

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Το άρθρο αποτελεί επεξεργασμένη και εκτεταμένη μορφή της ανακοίνωσής μου με τίτλο «From Vassilikos' *Z* to Gavras' *Z*: A novel and a film as symbols of the fight against the Greek Colonels' junta», που εκφωνήθηκε (στην αγγλική γλώσσα) σε διεθνές συνέδριο με θέμα «Hellenic Dimension: Studies in Language, Literature and Culture» (University of Latvia, Faculty of Philology and Arts, Department of Classical Philology and Centre for Hellenic Studies, 27-28 Απριλίου 2009, Riga, Latvia).

2 Το εξώφυλλο είχε επιμεληθεί ο σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος.

3 Ο Βασίλης Βασιλικός βρισκόταν στη Ρώμη όταν έγινε το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου 1967. Εκεί συναντήθηκε με τον Γαβρά και του πρότεινε να πάρει τα δικαιώματα του βιβλίου από τον γαλλικό εκδοτικό οίκο Gallimard και όχι απευθείας από τον ίδιο, γιατί ήθελε να έχει τη στήριξη ενός μεγάλου εκδότη στο άγνωστο που ανοιγόταν μπροστά του. Ο ίδιος ο Βασιλικός επισήμανε στον Γαβρά τα κομβικά σημεία της ιστορίας και τη συνέχεια ανέλαβε ο γνωστός σεναριογράφος Jorge Semprun, ο οποίος, σύμφωνα με το χαρακτηρισμό του Βασιλικού, έγραψε ένα σενάριο-θρίλερ (Γιάννης Ζουμπουλάκης, Γιώργος Σκίντσας, Κατερίνα Δαφέρμου, «*Z* σαράντα χρόνια μετά», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 29 Μαρτίου 2009, Β2, σ. 11).

4 Αναλυτικά στοιχεία για τους συντελεστές της ταινίας, βλ. στην ιστοσελίδα: http://www.imdb.com/title/tt0065234.

5 Άμεση σχέση με το θέμα της «πιστότητας» και της «παραμόρφωσης» έχουν και οι ακόλουθες παρατηρήσεις του Frank Stanzel: «[...] *η μεταφορά από το ένα μέσο στο άλλο μπορεί να γίνει αφετηρία έρευνας των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών στο μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο. Ακόμα και ταινίες στις οποίες το λογοτεχνικό πρότυπο διαυγάζει βαριά παραμορφωμένο μπορούν να χρησιμοποιηθούν υπ' αυτή την έννοια, γιατί απαιτούν την ανασύσταση του αρχικού νοήματος και οδηγούν σε αναγνώριση της σημασίας μερικών απόψεων της λογοτεχνικής δομής*» (Frank K. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, μτφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1999, σ. 148).

6 Robert Stam, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», στο James Naremore (επιμ.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers UP, 2000, σσ. 54-76: 57. Ανάλογη άποψη εκφράζεται και από τον Αλέξη Ζήρα, ο οποίος, προεκτείνοντας τη θέση που είχε εκφράσει ο Walter Benjamin στο (γραμμένο προς το τέλος του μεσοπολέμου) δοκίμιό του «Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής» σχετικά με την κατάρρευση του μύθου της ιερής, προσωπικής και ανεπανάληπτης δημιουργίας, υποστηρίζει ότι «*κάθε ανάγνωση –συνεπώς και η φιλμική– δεν είναι απλώς μια καινούρια οπτική πάνω σε κάτι εγγεγραμμένο, αλλά στην κυριολεξία είναι μια αναδημιουργία του έργου, μια αναδιάταξή του*» (Αλέξης Ζήρας, «Όψεις της αναγνωσιμότητας του κινηματογράφου», *Το Δέντρο*, τχ. 127-128 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003), σσ. 39-45: 43.

7 Γιάννης Λεοντάρης, «Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία», *Σύγκριση* 12 (Οκτώβριος 2001), σσ. 160-172: 161.

8 Ζαχαρίας Σιαφλέκης, «Ερμηνευτι-

κές προτάσεις για την τηλεοπτική πρόσληψη της ελληνικής και ξένης λογοτεχνίας», *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1988, σσ. 178-196: 183.

9 Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, σ. 222.

10 Κώστας Πάρλας, «Ο Κ. Γαβράς διευκρινίζει: "Παγκόσμια ταινία το *Z* και όχι τοπική αναπαράσταση"», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 15 Δεκεμβρίου 1974, σ. 5.

11 Οι κύριοι ενδείκτες (indices) και οι πληροφοριοδότες (informants) είναι οι δύο υποκατηγορίες των ενδεικτών (indices) της δεύτερης κατηγορίας αφηγηματικών λειτουργιών που καταγράφονται από τον Barthes και υιοθετούνται και μεταφέρονται στον κινηματογράφο από τους McFarlane και Wheelan. Οι κύριοι ενδείκτες αναφέρονται σε ψυχολογικές πληροφορίες σχετικά με τους χαρακτήρες, καθώς και στην ατμόσφαιρα της αφήγησης. Οι πληροφοριοδότες αποτελούν πληροφορίες με άμεση σημασία, όπως ονόματα ηρώων, ηλικίες, επαγγέλματα κλπ. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structural des récits», *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985 ([1]1966), σσ. 167-206· Brian McFarlane, *Novel to Film*, Oxford, Clarendon Press, 1996, σσ. 14-15· Imelda Wheelan, «Adaptations. The Contemporary Dilemmas», στο Deborah Cartmell, Imelda Wheelan (επιμ.), *Adaptations, From Text to Screen, Screen to Text*, New York, Routledge, 1999, σσ. 3-19: 10· Δέσποινα Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, σ. 38.

12 Όλες οι παραπομπές σε συγκεκριμένες σελίδες του μυθιστορήματος αναφέρονται στην έκδοση: Βασίλης Βασιλικός, *Ζ. Φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος*, Αθήνα, εκδ. Α. Α. Λιβάνη, 1996 (1η έκδοση: εκδ. Θεμέλιο, 1966).

13 Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, οι διάλογοι της ταινίας υποτάσσονται στη δράση και δεν ευνοούν ιδιαίτερα την εμβάθυνση στους χαρακτήρες, σε αντίθεση με τους διαλόγους του βιβλίου, οι οποίοι αποτελούν βασικό μέσο χαρακτηρισμού των προσώπων. Παρατηρεί σχετικά η Claire Vassé: «*Ως ετερογενές υλικό, ο κινηματογραφικός διάλογος δεν έχει την ευλυγισία του μυθιστορήματος για να βυθιστεί στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων, για να περάσει απ' τη μια συνείδηση στην άλλη*» (Claire Vassé, *Ο διάλογος. Από το γραπτό κείμενο στην ταινία*, μτφρ. Ειρήνη Πυρπάσου, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2007, σ. 22).

14 Αρχικά ο συγγραφέας είχε χρησιμοποιήσει τα πραγματικά ονόματα, αλλά το επιχείρημα του Παναγιώτη Μουλλά τον έπεισε να τα αλλάξει: «*Το διαβάζει πρώτος ο φίλος μου κριτικός τότε και κατοπινός καθηγητής του ΑΠΘ Παναγιώτης Μουλλάς και μου επισημαίνει τον κίνδυνο: με τα πραγματικά ονόματα που χρησιμοποιούσα έμπαινα σίγουρα στη φυλακή. Έτσι τα άλλαξα με Δεινοσαύρους (Βροντόσαυρος, Τυραννόσαυρος κλπ.) και έγινα, άθελά μου, ο προπάππος του Γιουράσικ Παρκ*» (Βασίλης Βασιλικός, «Διά χειρός Βασίλη Βασιλικού», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 19 Απριλίου 2009).

15 Οι πρωτεύουσες λειτουργίες (fonctions cardinales / noyaux) και οι καταλύτες (catalyses) είναι οι δύο υποκατηγορίες των κύριων αφηγηματικών λειτουργιών (fonctions) που εντοπίζει ο Barthes και μεταφέρουν στον κινηματογράφο οι Mc Farlane και Wheelan. Όπως σημειώνει η Δέσποινα Κακλαμανίδου: «*Οι πρωτεύουσες λειτουργίες αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα, τα οποία αφορούν άμεσα στην ανά-*

πτυξη της ιστορίας, και οι καταλύτες αναφέρονται σε δευτερεύουσες πράξεις, οι οποίες συνεπικουρούν στην εξέλιξη των πρωτευουσών λειτουργιών» (Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, σ. 38).

16 Η Ουδετερούπολη, και γενικά η συγγραφή του *Z*, προαναγγέλλονται από τη Νεκρούπολη του προηγούμενου βιβλίου του συγγραφέα *Οι φωτογραφίες* (1964), στην τελευταία σελίδα του οποίου αναφέρεται: «*Η Νεκρούπολη είναι μέσα μας. Από δω βγαίνουν οι δράκοι. Εδώ σκότωσαν τον Γρηγόρη Λαμπράκη*».

17 Καθοριστικός παράγοντας στην επιτυχία της ταινίας ήταν η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος τότε βρισκόταν εξόριστος στη Ζάτουνα και δέχτηκε αμέσως την πρόταση του Γαβρά για συνεργασία, υπό την προϋπόθεση να διαβάσει το σενάριο. Μετά τις αποτυχημένες απόπειρες της συζύγου του Γαβρά Michele Ray-Gavras και του ηθοποιού Jacques Perrin (που ερμήνευσε το ρόλο του δημοσιογράφου και ήταν συμπαραγωγός της ταινίας και εμπνευστής της ιδέας να γυριστεί σην Αλγερία) να φτάσει το σενάριο στα χέρια του συνθέτη, ο τελευταίος έδωσε άδεια στον Γαβρά και στο μαέστρο Bernard Gerard να διαλέξουν από την έτοιμη μουσική και τα τραγούδια του τα κομμάτια που θα ταίριαζαν στο ύφος του φιλμ. Όπως σημειώνει η Σταυρούλα Παπασπύρου, το τραγούδι «Το γελαστό παιδί», που ακούγεται αρκετά στην ταινία και ουσιαστικά είχε γραφτεί για τον Λαμπράκη, «*μπήκε στο στόμα των επαναστατών στο Ιράν, των Τουπαμάρος, των Τούρκων διαδηλωτών στις απεργίες της Πρωτομαγιάς, ως και ύμνος μιας περίεργης απελευθερωτικής οργάνωσης στο Μόντρεαλ έγινε*», και, μετά το μουσικό θέμα του *Zorba the Greek* του Κακογιάννη, αποδείχτηκε η δεύτερη σε δημοτικότητα από τις διεθνείς μουσικές του Θεοδωράκη (Σταυρούλα Παπασπύρου, «*Z*. Η ταινία που έγινε σύνθημα», εφημ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 29 Μαρτίου 2009). Για τη χρήση προϋπάρχουσας μουσικής σε κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών έργων, βλ. Annette Davison, «High fidelity? Music in screen adaptations», στο Deborah Cartmell, Imelda Wheelan (επιμ.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, σσ. 212-225: 219-222. Η Davison κάνει ένα ενδιαφέρον γενικό σχόλιο το οποίο, κατά τη γνώμη μου, ισχύει στην περίπτωση της διεθνούς πρόσληψης της μουσικής του Θεοδωράκη για το φιλμ του Γαβρά: «*Μπορούμε να αναπτύξουμε ισχυρούς δεσμούς με ορισμένα τραγούδια ή μουσικά κομμάτια, πρώτιστα ως αποτέλεσμα της τοποθέτησής τους σε ταινίες, πράγμα το οποίο μπορεί να επηρεάσει τη σχέση μας με αυτά τα τραγούδια / μουσικά κομμάτια έξω από τον κινηματογράφο*» (*ό.π.*, σ. 221).

18 Για το σχετικό φαινόμενο, βλ. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, σσ. 297-298.

19 Η επιστολή αποτελείται από αποσπάσματα που διακόπτουν την εξέλιξη της δράσης, λειτουργώντας ως ιντερμέδια.

20 Ωστόσο, δεν πρέπει να παραγνωρίζεται ότι, κατά τη μεταφορά ενός μυθιστορήματος στον κινηματογράφο, η αναδιάρθρωση κάποιων χαρακτήρων είναι αναπόφευκτη, λόγω αφηγηματικών και οικονομικών απαιτήσεων (Helen Fulton, «Film narrative and visual cohesion», στο Helen Fulton, Rosemary Huisman, Julian Murphet, Anne Dunn (επιμ.), *Narrative and Media*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, σσ. 108-122:110. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο σκηνοθέτης Αλέξης Καρδαράς, το μυθιστόρημα πλεο-

νεκτεί σε σχέση με τον κινηματογράφο ως προς το γεγονός ότι «*διατηρεί τη μοναδική ικανότητα να εμβαθύνει στο εσωτερικό των χαρακτήρων*» (Αλέξης Καρδαράς, «Κινηματογράφος και μυθιστόρημα: διαμάχη και συμφιλίωση», *Το Δέντρο*, τχ. 127-128 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003), σσ. 50-53: 52.

21 Τάσος Βουρνάς, «Προσφορά στη μάχη του δημοκρατικού στοχασμού εναντίον της βίας. Φανταστικό ντοκυμανταίρ ενός εγκλήματος», εφημ. *Η Αυγή*, 14 Δεκεμβρίου 1966, σ. 4.

22 Ανδρέας Καραντώνης, *24 σύγχρονοι πεζογράφοι*, Αθήνα, Νικόδημος, 1978, σ. 137.

23 Βουρνάς, «Προσφορά στη μάχη του δημοκρατικού στοχασμού εναντίον της βίας. Φανταστικό ντοκυμανταίρ ενός εγκλήματος», σ. 4 .

24 Αλέξης Ζήρας (παρουσίαση–ανθολόγηση), «Βασίλης Βασιλικός», *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Β΄. *Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Αθήνα, εκδ. Σοκόλη, 1989, σ. 349.

25 Καραντώνης, *24 σύγχρονοι πεζογράφοι*, σ. 138.

26 Στο φιλμ, μάλιστα, ένας από τους συντρόφους του Ζ, ο οποίος ανησυχεί για την έκβαση της συγκέντρωσης λόγω εξημμένων πνευμάτων, συσχετίζει με ειρωνικό τόνο την αδυναμία της κρατικής μηχανής να προσφέρει προστασία στον Ζ με την παρουσία διάφορων αξιωματούχων στην παράσταση των Μπολσόι.

27 Πρόκειται για το είδος κλεισίματος κατά το οποίο «*η ιστορία μένει εντελώς ανοιχτή, αφήνοντας τον παθητικό αναγνώστη εντελώς απροσανατόλιστο, αλλά τον ενεργητικό αναγνώστη εντελώς ελεύθερο*» (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2005, σ. 31).

28 Το ιδιότυπο παιχνίδι μεταξύ ντοκουμέντου–πραγματικότητας από τη μία και μυθοπλασίας–φαντασίας από την άλλη δηλώνεται τόσο από τον τίτλο του βιβλίου του Βασιλικού (*Ζ, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος*) όσο και από τη λεξάντα στην αρχή της ταινίας του Γαβρά («*Κάθε ομοιότητα με πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα δεν είναι συμπτωματική. Είναι ηθελημένη*»).

29 Βουρνάς, «Προσφορά στη μάχη του δημοκρατικού στοχασμού εναντίον της βίας. Φανταστικό ντοκυμανταίρ ενός εγκλήματος», σ. 4 .

30 Β. Α. Ραφαηλίδης, «Το βιβλίο. Βασίλη Βασιλικού, "Ζ. Φανταστικό ντοκυμανταίρ ενός εγκλήματος"», εφημ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 21 Ιανουαρίου 1967.

31 Απόστολος Σαχίνης, «Τα Γράμματα. Ένα χρονικό της εποχής μας», εφημ. *Έθνος*, 1 Μαρτίου 1967, σ. 2.

32 Κ. Μιχαήλ [Μιχ. Γ. Μερακλής], «Το βιβλίο. Πεζογραφία. Βασίλη Βασιλικού, Ζ, Εκδόσεις Θεμέλιο, 1966», *Νέα Πορεία* 238 (Δεκέμβριος 1974), σσ. 211-213: 213.

33 Marguerite Duras, «Les hardes de Salonique», *Le Nouvel Observateur* 156 (8 Νοεμβρίου 1967), σσ. 46-47: 46.

34 Ο ίδιος ο Βασιλικός αναγνωρίζει τις οφειλές του στον Truman Capote: «*Βρήκα το κλειδί της αφήγησης της δολοφονίας του Λαμπράκη μόλις διάβασα το "Εν ψυχρώ" του Τρούμαν Καπότε το 1966*» (Βασίλης Κ. Καλαμαράς, «Λογοτεχνικά και ερωτικά χρεόγραφα», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 11 Απριλίου 2009). Για τις προσπάθειες του συγγραφέα να βρει την κατάλληλη φόρμα για το *Ζ*, βλ. Βασίλης Βασιλικός, *Η απολογία του Ζ*, Αθήνα, Εμπειρία Εκδοτική, 2007.

35 Νάσος Βαγενάς, «Η αδυναμία της αφήγησης», εφημ. *Το Βήμα. Νέες Εποχές*, 13 Νοεμβρίου 1992.

36 Jean-Louis Bory, «*Z*. La majuscule de l'histoire», *Le Nouvel Observateur* 226 (10 Μαρτίου 1969), σσ. 44-45: 44.

37 James Monaco, «The Costa-Gavras Syndrome», *Cineaste*, τόμ. 7, αρ. 2, 1976, σσ. 18-21.

38 Roger Ebert, «*Z*. Film review», εφημ. *Chicago Sun–Times*, 30 Δεκεμβρίου 1969.

39 Louise Sweeney, «Suspense story about democracy», *The Christian Science Monitor*, 10 Δεκεμβρίου 1969, σ. 22.

40 Pauline Kael, «The Current Cinema. "Exiles"», *The New Yorker*, 13 Δεκεμβρίου 1969, σ. 168.

41 Ειρήνη Καλκάνη, «Έγκλημα χωρίς τιμωρία το *Z*», εφημ. *Απογευματινή*, 16 Δεκεμβρίου 1974, σ. 4.

42 *Ό.π.*

43 Ο όρος χρησιμοποιείται ειρωνικά από τον Βασίλη Ραφαηλίδη, ο οποίος, στο ίδιο κριτικό σημείωμα, επισημαίνει ότι η ταινία του Γαβρά λάνσαρε τη συνταγή για τον «*κινηματογράφο με πολιτικό θέμα*» ή «*πολιτικό κινηματογράφο για όλους*», δεξιούς και αριστερούς, που φυσικά μόνο πολιτικός δεν είναι (Βασίλης Ραφαηλίδης, «Οι νέες ταινίες. Δημαγωγία – λυρισμός – τραγωδία», εφημ. *Το Βήμα*, 17 Δεκεμβρίου 1974, σ. 8).

44 *Ό.π.*

45 Sergei Eisenstein, «Film Language», *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, Harcourt, Brace and World, 1949, σσ. 108-121.

46 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, σ. 64.

47 Marie-Anne Guerin, *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*, μτφρ. Δώρα Θυμιοπούλου, επιμ. μτφρ. Μαρία Γαβαλά, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2003, σ. 46.

48 Αναφερόμενη στους μάρτυρες που ο Βασιλικός βάζει να αφηγούνται τα σχετικά με τη δολοφονία του Z, η Marguerite Duras υπογραμμίζει: «*Εκκινώντας από τον καθέναν από αντούς, περιγράφει ξανά και ξανά το θάνατο του Z: υπάρχουν αντοί που δεν καταλαβαίνουν τα πάντα στην αρχή. Υπάρχουν αντοί που κατάλαβαν αμέσως κάτι. Υπάρχουν αντοί που καταλαβαίνουν τα πάντα σε λίγα δευτερόλεπτα. Με σημείο εκκίνησης το πέρασμα του καθενός, ο Λαμπράκης πεθαίνει ξανά και ξανά. Θάνατος συσσωρευτικός, κάθε φορά πιο βαθύς, πιο τρομερός*» (Duras, «Les hardes de Salonique», σ. 47).

49 Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, σσ. 140-145· Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, σ. 53.

50 Ζήρας, «Βασίλης Βασιλικός», σ. 355.

51 Πριν από το *Z*, ο Γαβράς είχε παρουσιάσει το φιλμ νουάρ *Το τρένο των δολοφόνων* (*Compartiment tueurs*, 1965) και το αντιστασιακό δράμα *Μακί, τα λιοντάρια της κολάσεως* (*Un homme de trop*, 1966), ενώ μετά το *Z* γύρισε τα πολιτικά δράματα *Η ομολογία* (*L'aveu*, 1970) και *Κατάσταση πολιορκίας* (*État de siege*, 1972).

52 Στο βιβλίο, ο τραυματισμένος βουλευτής Πηρουχάς, όταν έχει πλέον αναγνωρίσει τον επίδοξο δολοφόνο του στο πρόσωπο του γιγαντόσωμου μικροπωλητή Βαρώνα χάρη στις φωτογραφίες που τράβηξε και του παρουσίασε ο δαιμόνιος φωτορεπόρτερ Αντωνίου, σκέφτεται ότι οι δημοσιογράφοι έχουν υποκαταστήσει τους αστυνομικούς («*Ό,τι δεν έκανε η Γενική Ασφάλεια το 'καναν οι δημοσιογράφοι. Αυτοί παίζαν τους αστυνομικούς. Οι χωροφύλακες παίζαν τους κλέφτες*», σ. 244).

53 Ο Δημήτρης Δανίκας («"Z". Πολιτικές θέσεις και απόψεις των Γαβρά και

Σεμπρούν», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 15 Δεκεμβρίου 1974, σ. 4) σχολιάζει αρνητικά το γεγονός ότι ο δημοσιογράφος εμφανίζεται στο φιλμ να ανήκει στο χώρο του αστικού Τύπου. Ανάλογες επικρίσεις διατυπώθηκαν και πάλι από τη στήλη της κινηματογραφικής κριτικής του *Ριζοσπάστη* (αν και όχι πλέον από τον Δανίκα), 35 χρόνια μετά, όταν το φιλμ προβλήθηκε σε επανέκδοση: «*Πρώτα ο Βασιλικός και μετά ο Γαβράς παρέβλεψαν, σχεδόν τελείως, το λαϊκό παράγοντα και τις λαϊκές κινητοποιήσεις και υπερεκτίμησαν την "αποφασιστικότητα" του ανακριτή Σαρτζετάκη και ενός αστού δημοκρατικού δημοσιογράφου (του "Βήματος"). Αρκετοί κυρίως νεαροί κομμουνιστές (το Κόμμα βρισκόταν στην παρανομία), έχοντας άλλη άποψη για την κίνηση και τους νόμους της Ιστορίας, θεώρησαν την ταινία, ακριβώς γιατί αγνόησε το λαϊκό παράγοντα, αστικής αντίληψης και ιδεολογίας. Το μαζικό κίνημα των Λαμπράκηδων, το μαζικότερο νεολαιίστικο κίνημα της εποχής, ήταν η σωστότερη απάντηση για την άλλη αντίληψη για την Ιστορία*» («Κριτική ταινιών. Κώστας Γαβράς, *Ζ*», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 2 Απριλίου 2009).

54 Ερασμία Λουίζα Σταυροπούλου, *Βιβλιογραφία μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1986, σσ. 38-40.

55 Κάτι αντίστοιχο συνέβη με το *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη και την κινηματογραφική του μεταφορά (*Zorba the Greek*) από τον Μιχάλη Κακογιάννη (Ευριπίδης Γαραντούδης, «*Zorba the Greek* του Μιχάλη Κακογιάννη και *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη: μια σύγκριση υπό τη σκιά της πρόσληψης του καζαντζακικού έργου», *Σύγκριση* 19 (Δεκέμβριος 2008), σσ. 50-84: 50.

56 Maya Jaggi, «French Resistance. Costa-Gavras», εφημ. *The Guardian*, 4 Απριλίου 2009.

57 Το *Ζ* μπήκε σε πρόσφατη λίστα της βρετανικής εφημερίδας *The Guardian* με τα 1000 μυθιστορήματα που ο καθένας πρέπει να διαβάσει (το μοναδικό, εκτός του *Ζ*, ελληνικό μυθιστόρημα είναι το *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη). Βλ. «1000 novels everyone must read: State of the Nation (part three)», εφημ. *The Guardian*, 21 Ιανουαρίου 2009.

58 Για τη θέση της ταινίας του Γαβρά στην ιστορία της παγκόσμιας κινηματογραφίας, βλ., εντελώς πρόχειρα, PB [Philipp Bühler], *Ζ*, στο Jürgen Müller (επιμ.), *Movies of the 60s*, Taschen, Köln, 2004, σσ. 518-521.

59 Σε σημείωμά του, ο κριτικός κινηματογράφου Edwin Jahiel δίνει ένα εντυπωσιακό παράδειγμα της απήχησης του *Ζ* στη Δυτική Ευρώπη, στηριγμένο στην προσωπική του εμπειρία: «*Το είδα στο Λονδίνο κατά την περίοδο του δικτατορικού, ακροδεξιού και βλακώδους καθεστώτος των ελλήνων συνταγματαρχών. Η ταινία παιζόταν σε έναν μικρό κινηματογράφο τέχνης γεμάτο από προσεκτικούς θεατές. Στο τέλος ζητωκραύγαζαν, ενώ φαίνονταν σαν να είχαν βιώσει μια μυστικιστική εμπειρία. Έξω από το θέατρο γινόταν ένας έρανος για τον αντιδικτατορικό αγώνα. Οι θεατές που έφευγαν από τον κινηματογράφο, Βρετανοί, Έλληνες, Κύπριοι, Ανατολικοί και Δυτικοί Ινδοί και άλλοι, δεν έδιναν μόνο ψιλά αλλά και χαρτονομίσματα, με μια γενναιοδωρία που λίγοι είχαν δει μέχρι τότε*» (Movie reviews by Edwin Jahiel, http://www. edwinjahiel.com/z.htm).

60 Ο Χρήστος Χωμενίδης, σε κριτική του για το βιβλίο φιλολογικών αναμνήσεων του Βασιλικού *Η μνήμη επιστρέφει με λαστιχένια πέδιλα*, αναρωτιέται εύλογα: «*Τι ποσοστό, ωστόσο, από τα εκατομμύρια*

των αναγνωστών και θεατών μπόρεσαν να παραμερίσουν προσωρινά έστω το δημοκρατικό τους πάθος και να αντιληφθούν ότι επρόκειτο για μια αντικειμενικά σπουδαία ταινία και για ένα εξαιρετικό μυθιστόρημα χαρακτήρων;» (Χρήστος Χωμενίδης, «Τα πέδιλα της μνήμης», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής, Νέες Εποχές*, 31 Οκτωβρίου 1999).

ABSTRACT

THANASSIS AGATHOS: From text to screen. Vassilikos' *Z. Fictional Documentary of a Crime* and Gavras' *Z*

Vassilis Vassilikos' novel *Z*, fictional elaboration of an event which shocked the political life of Greece in 1963, the assassination of leftist politician Grigoris Lambrakis, was first published in series in the popular weekly magazine *O Tachydromos* in 1966 and immediately afterwards was published as a separate volume by the publishing house "Themelio". In 1967 it was banned in Greece by the dictatorship of the colonels, but soon started to be translated to one language after another. In 1969 it was adapted for the screen by Costa Gavras, as a French-Algerian co-production, with a screenplay by Jorge Semprun, a musical score by Mikis Theodorakis and a cast including Jean-Louis Trintignant, Yves Montand and Irene Papas: The film was an international hit, both commercially and artistically, giving a new boost to the sales of the novel and bringing Vassilikos, Gavras and junta-occupied Greece in the epicenter of international interest.

The paper will attempt to draw a systematic comparison between the Vassilikos' novel and the Gavras' film, emphasizing on the dialogue between the two works and their objective (literary and cinematical) virtues, apart from their indisputable value as historical documents which record and comment upon the political passions of a turbulent period in modern Greek History. Other issues which will be marginally discussed are the connection of the two works to the fight against the military regime of the period 1967-1974 and their critical reception in Greece and abroad.