

ΤΙΜΗ 5€

ΤΕΥΧΟΣ 11 • ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2011

the books' journal

ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ • ΓΡΑΜΜΑΤΑ • ΤΕΧΝΕΣ • ΙΔΕΕΣ • ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Ο «κυρ Σατανάς»

Τζέημς Τζόους

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΛΓΕΡΙΔΗΣ

Νίκος Θέμελης:
το ρέκβιεμ του εκσυγχρονισμού;

ΑΝΤΩΝΗΣ ΛΙΑΚΟΣ - ΟΛΓΑ ΣΕΛΛΑ - ΕΛΕΝΗ ΜΠΟΥΡΑ

Λούσιαν Φρόντ:
Ζωγράφισε τη φθορά

ΜΑΡΙΑ ΤΣΑΝΤΣΑΝΟΓΛΟΥ

Ο λεηλατημένος κόσμος
του Νταβίντ Γκρόσμαν

ΤΑΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ

Εμείς, το Πανεπιστήμιο!

ΠΕΤΡΟΣ ΣΤΑΓΚΟΣ - ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

Ο Κακογιάννης, ο Ζορμπάς και ο Έλληνας

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ



Ο Κακογιάννης, ο Ζορμπάς και ο Έλληνας

Από τον ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

Ο Μιχάλης Κακογιάννης πέθανε στις 25 τον περασμένον Ιουλίον. Ευκαιρία να αναμνησθεί κανείς με τις ταινίες του – και κυρίως με τον Zorba, the Greek, μια ταινία που ταυτίστηκε με τον ελληνικό φολκλορισμό και την τουριστική εικόνα της Ελλάδας. Δικαίως; Αδίκως...

Στο τέλος της ταινίας *Zorba the Greek* (1964) του Μιχάλη Κακογιάννη, σε μια στιγμή που παρακολουθεί κατά γράμμα την αντίστοιχη του μυθιστορήματος, αν και προσέχει να έχει κάπως πιο συγκρατημένο ερωτισμό, οι δυο κεντρικοί χαρακτήρες, ο Ζορμπάς και το Αφεντικό, πίνουν, κοιτιούνται κι αλληλοπειράζονται, ενώ αρχίζουν να χορεύουν σε μια βολικότατη έρημη ακρογιαλιά. Λίγο νωρίτερα το εναέριο τραινάκι που ο Ζορμπάς είχε προσπαθήσει να εγκαινιάσει έχει καταστραφεί, και μαζί του και τα επιχειρηματικά σχέδια του αφεντικού να φτιάξει ένα μεταλλείο στα πατρογονικά του χώματα στην Κρήτη. Κι όμως, τη στιγμή που όλα έχουν σωριαστεί, γήινος Ζορμπάς και χαρτοπόντικας αφεντικό αρχίζουν να χορεύουν ξέφρενα σ' έναν ρυθμό δικό τους. Αφεντικό: «Teach me to dance». Ζορμπάς: «Did you say dance? [βγάζει σακάκι, σηκώνει μανίκια] Come on my boy, let's go». Αρχίζει εξωδιηγητική μουσική, τα γνωστά, τάραν, τάραν, τάρα-ταν-τάραν, «Γεια σου λεβέντη μου», κι η κάμερα, μετά από μερικά κοντινά, με τακτ να απομακρύνεται. «Boss, I've so much to tell you. I've never loved a man more than you.» Μπορεί από τη μια να παίζει οικονομική αποτυχία, ματαίωση κι απογοήτευση, αλλά απ' την άλλη, λέει η ταινία, το παν είναι να (τα) βρεις τελικά (με) τον εαυτό σου, να αφεθείς και να νιώσεις. Απλά μαθήματα ενσώματης αυτογνωσίας χορηγημένα σε αυτό που έκτοτε θα γινόταν η δημοφιλέστατη και πλέον εύχρηστη τριθεραπεία: νησάκι, κρασάκι, φιλαράκι. Και για επίλογο συρτάκι.¹

Όμως η κάμερα, και μαζί της το μάτι του θεατή, παρακολουθεί τη σκηνή από όλο και μακρύτερα, ένα μεσαίο πλάνο, μετά ένα μακρινό, που ανεβαίνει λίγο για να μοιάζει με

πλάνο-γερανού· το μάτι δηλαδή, αφού δει τη σκηνή στα συμφραζόμενά της, ετοιμάζεται να πετάξει, αφήνοντας πίσω του τη γλυκειά σκηνοθεσία στο απόμερο ακρογιάλι της Κρήτης. Κάπου εκεί μπαίνουν οι τίτλοι τέλους.

Για ποιον μιλάει, ποιανού το βλέμμα ενσωματώνει, ή πιο αναλυτικά, ποια πολιτισμική ποιητική παραδειγματικά αντιπροσωπεύει αυτή η κάμερα που επιθεωρεί, νοσταλγικά κοιτάζει, κι αρχίζει να φεύγει στο τέλος του *Zorba the Greek*;

Το ερώτημα δεν είναι καθόλου ρητορικό, και καθόλου ήσσονος σημασίας. Διότι, ακόμα κι αν το πάρει κανείς αυστηρά τεχνικά και στη στενή του σημασιολογία,² ή αν ανοιχτεί σε μια πιο ευρεία ανάγνωση, εκεί, στο τέλος του Ζορμπά, κρυσταλλώνεται κάτι που περιγράφει και ορίζει (αυτό που λέμε σφραγίζει) περισσότερο από μια ταινία, το έργο ενός σκηνοθέτη, ή μια κινηματογραφική τάση. Καθώς η κάμερα απομακρύνεται στο τέλος του *Zorba the Greek*, αυτό που κρυσταλλώνεται είναι η πολιτισμική εξίσωση μιας ολόκληρης εποχής.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΙ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑ

Στο μυθιστόρημα *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Καζαντζάκη (1946), το κλεισμένο στον εαυτό του, γεμάτο εθνικούς και προσωπικούς προβληματισμούς πλην και συγγραφικό τέλμα, αφεντικό (έτσι, αφεντικό, χωρίς όνομα, σε όλο το μυθιστόρημα), αποφασίζει να πάει στην Κρήτη για να κάνει επιχείρηση. Στην πορεία συναντά τον γεμάτο θέληση για ζωή, βαθιά ανθρώπινη εμπειρία και λαϊκή θυμοσοφία Ζορμπά, που γίνεται επιστάτης και μυθιστορηματικός του σύντροφος. Ταξίδι, κατανόηση, συγκερασμός. Η αυθεντική λαϊκή

ψυχή και ο διανοούμενος θα ανταλλάξουν στην πορεία τα υλικά τους: ο πρώτος θα δώσει αμεσότητα, λαϊκότητα, αυθεντικότητα, ο δεύτερος θα τα καταγράψει σε μυθιστόρημα, άσκηση ισορροπίας και σύμμιξης, και ελληνικότητα. Είκοσι περίπου χρόνια μετά, η ταινία του Κακογιάννη θα ξαναδουλέψει τους βασικούς άξονες αυτής της ιστορίας διοντάς τους μια νέα δυναμική.

Ο *Zorba the Greek* ξεκινά ως μια ταινία όπου ένας άνθρωπος κοιτάζει φοβισμένος, αισθάνεται ξένος και προσπαθεί να προσανατολιστεί και να καταλάβει τι συμβαίνει γύρω του. Ο Άλαν Μπέητς (το αφεντικό, που, μολοντί ενδεχομένως ελληνικής καταγωγής, στην ταινία δεν μιλά ελληνικά) καταφθάνει στη βροχερή αποβάθρα του Πειραιά, και το βλέμμα που ρίχνει και του ρίχνουν είναι αυτό του ξένου. Enter Zorba, με τη μορφή του Μεξικανοαμερικανού Άντονι Κουήν, και όλα τα γύρω πράγματα, σιγά σιγά, αρχίζουν να μεταφράζονται. Τα βλοσυρά βλέμματα αρχίζουν να χαλαρώνουν, να σκάνε γελάκια ή να γίνονται κατανοητά, η όλη εμπειρία του ταξιδιού αρχίζει να παίρνει ένα νόημα, μια κατεύθυνση. Ο Ζορμπάς, από τις πρώτες του σκηνές, όπου οι πρώτες αδέξιες μεταφράσεις παίρνουν βάρος σχεδόν συμβολικό, ως την τελευταία σκηνή του χορού, όπου ο Κουήν σε αγγλοελληνικά προτρέπει τον Μπέητς να χορέψει για να μοιραστεί μια γλώσσα («I have so much to tell you») γίνεται έτσι μια ταινία για την κατανόηση και την πολιτισμική μετάφραση ή, καλύτερα, μια ταινία με θέμα τη *μεταφρασσιμότητα*, τις στρατηγικές δηλαδή που καθιστούν ανθρώπους, πράγματα και τακτικές, μεταφράσιμα. Κι αυτό το θέμα της μεταφρασσιμότητας επανέρχεται συνεχώς. Στις κορυφώσεις της ταινίας (χορεύει σεκλετισμένος, για παράδειγμα, ο Κουήν, γουρλώνει μάτια ο Μπέητς,

σιγά σιγά όμως κατανοεί, και η σκηνή καταλήγει ευσύνοπτα να μεταφέρει ένα μήνυμα τύπου «μάθε το πώς σπαράζουν τα μέσα μου»). Αλλά και στο βασικό της σεναριακό εύρημα: με τον χαρακτήρα του Μπέητς να μη μιλάει ελληνικά, όλα πρέπει να του τα μεταφράζουν εντός πλάνου. Η ταινία μπορεί να ιδωθεί έτσι και διεθνώς χωρίς υποτίτλους από ένα αγγλόφωνο κοινό χωρίς πρόβλημα – ακόμα και τα λίγα ελληνικά που οι χαρακτήρες δεν εξηγούν, δημιουργούν μια ένταση και κατανοούνται αργότερα από τα συμφραζόμενα. Όμως κι ένα μη αγγλόφωνο κοινό μπορεί ομοίως να δει την ταινία βασισμένο σε απλά, τουριστικά αγγλικά και στη διάθεσή του να μπει στο μεταφραστικό παιχνίδι που η ταινία θεματοποιεί εξ αρχής.

Αν ο πρώτος άξονας της ταινίας είναι η μεταφρασσιμότητα, ο δεύτερος άξονάς της είναι αυτός της μετακίνησης και της επίσκεψης. Η ταινία αρχίζει σε ένα καφενείο διερχομένων κι αμέσως μετά σε ένα πλοίο, και δραματοποιεί την κατοίκηση σε έναν εχθρικό, κλειστό, άβατο κόσμο, στο τραχύ κρητικό τοπίο, που γίνεται ακόμα τραχύτερο από την ασπρόμαυρη φωτογραφία. Ο κόσμος αυτός όμως σιγά σιγά (και *καθώς μεταφράζεται*) ανοίγει, γίνεται θεατός, καταγράφεται, αισθητικά, ηθικά, πολιτισμικά χαρτογραφείται. Ο *Zorba the Greek* είναι μια ιστορία μετακίνησης και κινητικότητας, που απλώνεται από το λιμάνι του Πειραιά, μέχρι το χαρακτήρα και τις ιστορίες της Μαντάμ Ορτάνς ή το εναέριο τραινάκι που προσπαθεί να φτιάξει ο Ζορμπάς. Η ιστορία αυτή όμως, σιγά σιγά, ακριβώς επειδή το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας λαμβάνει χώρα σε ένα μικρό κλειστό χωριό όπου οι ντόπιοι *δεν* μετακινούνται (*δεν μπορούν να μετακινηθούν*), μεταμορφώνεται σε μια ιστορία επίσκεψης. Από αφή-

γηση πολιτισμικής κινητικότητας (πάω να φτιάξω ορυχείο), ο *Zorba* γίνεται αφήγηση *επισκεψιμότητας* (πάω να δω και να δοκιμάσω τη ζωή των άλλων).

Ο τρίτος άξονας, προετοιμασμένος από τους προηγούμενους δύο, αλλά και κεντρικός ήδη στη φιλοσοφία και του μυθιστορήματος, είναι αυτός της αυθεντικότητας, ή μάλλον της αυθεντικότητας που μπορεί να γίνει φορέας διαλόγου και να κοινωνηθεί. Είπαμε, από Καζαντζάκη ακόμα, το αφεντικό θαμπώνεται από αυθεντικότητα Ζορμπά, λύνεται, και κάθεται να τη γράψει και να τη μετουσιώσει σε τέχνη. Όμως στην ταινία αυτό που τονίζεται ακόμα εντονότερα είναι η ιδέα της *ανταλλάξιμης αυθεντικότητας*. Καθώς Κουήν και Μπέητς χορεύουν στα τελευταία πλάνα, αυτό που καλείται να δει ο θεατής δεν είναι ένα αφεντικό που μες την απελπισία του αποφασίζει να μιμηθεί και το χορό του υποτακτικού του, αλλά κάποιον που, μέσα από μια διαδικασία μετάφρασης και επίσκεψης, κατανοεί και καταγράφει την αυθεντικότητα του άλλου, και στο τέλος παίρνει και λίγη από την εμπειρία της. Κάποιον που *ανταλλάσσει* δηλαδή τη διαδικασία διά της οποίας έφτιαξε μια φαντασία αυθεντικότητας, μ' ένα κομμάτι εμπειρία το οποίο του υποβάλλεται ως μέρος αυτής της αυθεντικότητας. Όσοι το πάνε το θεωρητικό γράμμα μπορούν να το δουν και ως εξής: αν η κατασκευή της αυθεντικότητας βασίζεται στον πόθο του άλλου ως όλου, η ανταλλάξιμη αυθεντικότητα παίρνει την καταστατική εικόνα αυτής της φαντασίωσης και την πραγματοποιεί, την τεμαχίζει, τη χρονομετρά και την τιμολογεί. Dance the syrtaki and live your myth in Greece.

Για να το καταλάβει κανείς καλύτερα –αλλά και για να υπογραμμιστεί πόσο βρισκόμαστε στο κέντρο μιας ολόκληρης εποχής– ας θυμηθεί το παρόμοιο τέλος της εντελώς ομόλογης με τον *Ζορμπά* ταινίας *Ποτέ την Κυριακή* (1960). Εκεί ο Ζυλ Ντασσέν ως αμερικανός καθηγητής Χόμερ υπόκειται σε γλέντι ταβέρνας οργιαστικό (οι Έλληνες τού χορεύουν στην αρχή μπροστά του, μετά τον σηκώνουν μαζί τους), και, επιτέλους, μαθαίνει να χορεύει και να τα σπάει – έστω και προς στιγμήν. Καθόλου αμελητέα λεπτομέρεια: σ' όλη τη διάρκεια αυτής της κλασικής σκηνής του *Ποτέ την Κυριακή* μια ταμειακή μηχανή συνεχώς χτυπάει τα σπασμένα, το λογαριασμό. Η ανταλλάξιμη αυθεντικότητα, ας μην το ξεχνάμε, έχει καθορισμένη διαδικασία, οριοθετημένα χρονικά όρια και συγκεκριμένη τιμή.

Η κάμερα που απομακρύνεται στο



Άντονι Κουήν και Άλαν Μπέητς στην κλασική σκηνή του χορού στην ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Zorba the Greek* (1964).

τέλος του *Zorba the Greek* επιτελεί ακριβώς τον ίδιο ρόλο. Θυμίζει την επισκεψιμότητα (απ'ό,τι είδαμε, τώρα αποχωρούμε, αν και με νοσταλγία), τη μεταφρασσιμότητα (το ακρογιάλι της Κρήτης γίνεται ένα σύμβολο μιας ιστορίας πολύ βαθιάς που όμως τώρα ξέρουμε τι σημαίνει), και σφραγίζει την ανταλλάξιμη αυθεντικότητα. Όπως από μακριά βλέπουμε τους δυο κυρίους να χορεύουν και να διαπραγματεύονται διαθέσεις, η ανταλλάξιμη αυθεντικότητα γίνεται καρτ ποστάλ. Παίρνει σκηνικό και νόημα συμβολικό, παίρνει σχήμα δηλαδή αναπαραγωγικό και, στο τέλος, με τους τίτλους στα αγγλικά πάνω στο μακρινό ετικέτα της παραγωγής της.

Θα έχει γίνει φαντάζομαι ήδη σαφές πού το πάω μέχρι εδώ. Αυτό που κάνει τον *Ζορμπά* τόσο επιτυχημένο το 1964 είναι, νομίζω, το ότι εκφράζει όσο τίποτε τάσεις που χαρακτηρίζουν την ευρύτερη πολιτισμική διακίνηση σε όλο τον δυτικό κόσμο μεταπολεμικά, και κορυφώνονται εκείνη την εποχή, δίνοντας απολύτως το στίγμα σ' αυτό που λέμε Sixties. Μεταφρασσιμότητα, κινητικότητα/επισκεψιμότητα και ανταλλάξιμη αυθεντικότητα, γίνονται οι εγκλίσεις βάσει των οποίων οργανώνεται και γιγαντώνεται η πολιτισμική βιομηχανία (η μουσική, ο κινηματογράφος, η φωτογραφία και τα περιοδικά), αλλά και οι εθνικές πολιτικές των ανερχόμενων τουρι-

στικών βιομηχανιών (μεταξύ των οποίων και της Ελλάδας). Όμως, ας μην το ξεχνάμε, αυτές είναι οι εγκλίσεις πάνω στις οποίες αναπτύσσεται και η ποπ κουλτούρα, και αυτό το πιο ραντικάλ που θα πούμε αντικουλτούρα, *κι ακόμα και* η δυνατότητα πολιτικής εκφοράς τους. Ο Ντύλαν πάει Λονδίνο και μαθαίνει στους Μπητλς ναρκωτικά, οι Μπητλς πάνε Ινδία και μαθαίνουν διαλογισμό και γιόγκα, οι Χίππες πάνε στα Μάταλα, η Τζέην Φόντα πάει Ανόι, και στον Μάη του '68 *nous sommes tous des juifs allemands*. Μεταφρασσιμότητα, κινητικότητα και επισκεψιμότητα, ανταλλάξιμη αυθεντικότητα.

Ο ΖΟΡΜΠΑΣ ΚΑΙ Ο ΕΛΛΗΝΑΣ

Αυτός ακριβώς ο τρόπος που κλειδώνει η ταινία με την εποχή της και καταδικάζεται να επιτύχει τόσο πολύ, είναι που δημιουργεί και τα διαχρονικώς αντιφατικά συναισθήματα ελλήνων κριτικών και κοινού σε σχέση μ' αυτή. Το ότι ο *Ζορμπάς* είναι, εκτός από η πιο επιτυχημένη εμπορικά, ενδεχομένως και η σημαντικότερη ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, είναι κάτι που αντιμετωπίζεται με καχυποψία, σχεδόν ντροπή, από μέρος της ελληνικής κριτικής. Ο *Ζορμπάς* θεωρείται μια χολυγουντιανή παραγωγή που μας άφησε πίσω της ένα φτηνό στερεότυπο και πάρα πολλά ονόματα εστιατορίων. Κάποτε μάλιστα υπονοείται ότι ο

Κακογιάννης έγινε και καλλιτεχνικά όμηρος της μεγάλης του αυτής επιτυχίας, εις βάρος της καλλιτεχνικής αξίας της δουλειάς του. Και συγχρόνως, πιστεύουμε, η ταινία εγκλώβισε ολόκληρη την Ελλάδα σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πρότυπο, έναν συγκεκριμένο τρόπο προβολής προς τα έξω, μια συγκεκριμένη ποιητική επισκεψιμότητας και ανταλλαξιμότητας, εν τέλει και μια συγκεκριμένη τάση εθνικής ταυτότητας που απορρέει από όλα τούτα. «Ο Ζορμπάς ο Έλληνας» θεωρείται ένα στερεότυπο που μας επιβλήθηκε ως εκδοχή εθνικής ταυτότητας και πολιτισμικής έκφρασης και από το οποίο πρέπει να λυτρωθούμε.³

Θεωρώ την γενικευμένη αυτή αίσθηση μάλλον αφελή. Αν δει κανείς τις μεγαλύτερες πολιτισμικές τάσεις που περιέγραψα ως εδώ, ο *Ζορμπάς* δεν δημιουργεί τίποτα, απλώς εκφέρει πολύ καλά μια ευρύτερη και μακρότερη διαδικασία. Αν δεν υπήρχε, θα είχε σίγουρα εφευρεθεί.

Το σημαντικότερο όμως που η εχθρότητα προς τον «Ζορμπαδισμό» μας κάνει καμιά φορά επίσης να ξεχνάμε, είναι ότι ο Ζορμπάς εξελίσσεται σε τοτέμ ελληνικότητας όχι μόνο γιατί εκείνη την εποχή ταιριάζει με μια πολύ διεθνή τάση πολιτισμικής διακίνησης και οικονομίας. Αλλά γιατί εκφράζει και συγκεκριμένα, την ίδια στιγμή και παράλληλα, και μια εσωτερική πολιτισμική διαδικασία, είναι δηλαδή η ευληπτή εκδοχή μιας ελληνικής πολιτισμικής

έκφρασης που προετοιμάζεται για πολύ καιρό και εντός του συστήματος της εθνικής κουλτούρας.

Ο Ζορμπάς, ως μην ξεχνάμε, είναι μια ταινία που βγήκε στις αίθουσες τέσσερα χρόνια μετά το *Ποτέ την Κυριακή* κι ένα χρόνο μετά την απονομή του Νόμπελ στο Γιώργο Σεφέρη, την εποχή που η Ελλάδα αρχίζει να γίνεται τουριστικός προορισμός, με την επίσημη προσπάθεια των ελληνικών φορέων (είναι ενδιαφέρον ότι οι πρώτοι κριτικοί της ταινίας φοβούνται ότι δεν δείχνει ωραία τοπία και φιλόξενους Έλληνες, και άρα «θα βλάψει την τουριστική προσπάθεια»), αλλά και μεγιστοποιείται το ανθρωπολογικό ενδιαφέρον για τη νεοελληνική κουλτούρα. Ο Ζορμπάς βγαίνει επίσης τη στιγμή που –σε εποχές έντονης μετανάστευσης και εσωτερικής και εξωτερικής μετακίνησης– αναζητούνται, σε επίπεδο πολιτιστικό, μέγιστοι κοινοί παρονομαστές, για να εκφράσουν μια κουλτούρα εθνικής αυθεντικότητας που να είναι και υπερτοπική (να μπορεί να την προσλάβει το ίδιο κάποιος από τη Ρούμελη, τη Μάνη και την Κρήτη, στο ίδιο πανηγύρι στην ελληνική κοινότητα του Αμβούργου) και συμβατή (= αναπαραγωγίμη, εξελίξιμη και μετακινήσιμη) με τα κανάλια της παγκόσμιας πολιτιστικής βιομηχανίας. Ο Ζορμπάς δεν έρχεται ως αφήγηση κινητικότητας μόνο σε μια στιγμή που η Ελλάδα μεταμορφώνεται σε τουριστικό προορισμό· έρχεται και στην Ελλάδα της μετανάστευσης, εσωτερικής και εξωτερικής, στην Ελλάδα της μουσικής του Θεοδωράκη και του έντεχνου λαϊκού, στην Ελλάδα του καραμανλικού αστικού εκσυγχρονισμού, της αντιπαροχής, της προς στιγμήν αίσθησης ότι επιλύεται ο Εμφύλιος διά της ανόδου του Κέντρου, στην Ελλάδα μιας σχετικής ταξικής κινητικότητας (λόγω και όλων των παραπάνω).

Το εντυπωσιακό, εκείνη τη στιγμή, είναι ότι όλα τούτα ευνοούν την επέκταση και την εντυπωσιακή διεύρυνση μιας εθνοπολιτισμικής διαδικασίας που είχε ξεκινήσει νωρίτερα, αν και ίσως με διαφορετικό πρόσημο και σίγουρα με πιο ελιτίστικη διάθεση. Δεν είναι τυχαία η έκταση που παίρνει η μελοποιημένη ποίηση του Θεοδωράκη τη δεκαετία του '60, ούτε η βασική πολιτική του συνθέτη να μελοποιήσει εμβληματικούς ποιητές της «γενιάς του '30»· ούτε οι λαϊκές εκδόσεις κλασικών ούτε τα στιχάκια που γράφει ο Ελύτης για τραγούδια ούτε τα σκηνικά Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Τσαρούχη, Βασιλείου ή οι τουριστικές αφίσες με φωτογραφίες της Νέλλης. Γενικά, και πολύ χοντρικά, η διεργασία που

έχει ξεκινήσει τουλάχιστον τρεις δεκαετίες νωρίτερα με τους ελληνικούς μοντερνισμούς (όχι μόνο στη λογοτεχνία, αλλά, έτσι όπως εξελίχθηκε, με εμβληματική τη θέση της λογοτεχνίας «της γενιάς του '30»), προσφέρει τον καμβά στη δεκαετία του '60 για τη δημιουργία μιας ευρύτερης εθνικής κουλτούρας (έντεχνη και λαϊκή ταυτόχρονα, τοπική και υπερτοπική, προφορική και γραφτερή, κοινοτική και βιομηχανοποιημένη, βαθιά εθνική αλλά και με εισιτήριο για τις αγορές του κόσμου).

Ένας απλός, λοιπόν, τρόπος να το δει κανείς όλο αυτό, είναι να πει ότι, τη δεκαετία του '60, η εθνοπολιτισμική ποιητική του ελληνικού μοντερνισμού λαϊκοποιείται και μαζικοποιείται, κι ότι αυτό είναι μια ιστορική εξέλιξη όχι τυχαία, αλλά προδιορισμένη από παγκόσμιες και εθνικές τάσεις.⁴ Η σεφερική «Αρνηση» γίνεται τραγούδι για ταβέρνες αλλά και πολιτικό σύμβολο, το ηλιόλουστο Αιγαίο γίνεται σύνθημα εθνικοοικονομικής ανάπτυξης, η αισθητική σχέση κλασικής αρχαιότητας και νέου ελληνισμού γίνεται αφίσα του ΕΟΤ. Ο Ζορμπάς, αν τον δει κανείς έτσι, δεν είναι παρά η ποπ και διεθνώς ευανάνγνωστη επιστροφή σε μια από τις εμβληματικές θεματικές του ελληνικού μοντερνισμού: την ανακάλυψη, από τους διανοούμενους, της ζωντανής αυθεντικότητας της λαϊκής κουλτούρας και των εκφραστών της. Κι εδώ εννοώ ότι υπάρχει μια γραμμή που ενώνει τον Μακρυγιάννη και τον Θεόφιλο όπως τους είδαν Σεφέρης και Ελύτης, με τους ρεμπέτες του Χατζιδάκι, ή τον Μπιθικώτση, την Μαρινέλλα και τον Καζαντζίδη του Θεοδωράκη, κι ότι αυτή είναι η πορεία που προτυπώνεται επίσης από τη διαδρομή που ξεκινά από τον *Βίο και [την] Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Καζαντζάκη για να φτάσει στον *Zorba the Greek* του Κακογιάννη.

Όχι Ζορμπάς ο Έλληνας λοιπόν, αλλά ο Ζορμπάς και ο Έλληνας – η συγκεκριμένη δηλαδή *διαπραγμάτευση* εθνικής ταυτότητας και εθνικής κουλτούρας, και η κυκλοφορία τους σε εθνικά και διεθνή κανάλια. Αυτή είναι μια ιστορία που έχει ξεκινήσει πολύ νωρίτερα· και η ταινία του Κακογιάννη τη συγκεφαλαιώνει και ίσως, σε ένα βαθμό, συνθηματοποιεί.

Ο ΖΟΡΜΠΑΣ ΚΙ Ο ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

Εδώ όμως δημιουργείται μια οφθαλμαπάτη. Η ίδια η ταινία, ακριβώς λόγω της πολιτισμικής επιτυχίας της, ξεπερνάει τη διαδικασία που τη γεννάει, και δεν μας αφήνει να τη

διακρίνουμε καθαρά. Ο Ζορμπάς, ξαφνικά, αντιπροσωπεύει τη μεγάλη εικόνα ενός λαϊκού ελληνικού μοντερνισμού και η εθνοταυτοτική του εξίσωση γίνεται συναλλαγματικά δεσπόζουσα, όμως αυτό δεν μας αφήνει να δούμε τι συμβαίνει γύρω του, τι τον προετοιμάζει και του εξασφαλίζει αυτή τη θέση. Προσπάθησα σε όσα έγραψα μέχρι τώρα, να καλύψω λίγο αυτό το κενό.

Η ίδια οφθαλμαπάτη λειτουργεί σε σχέση και με την πορεία διαμόρφωσης εντός του έργου του Κακογιάννη. Η επιτυχία της ταινίας ως σύνολο, μας κάνει να μην τη βλέπουμε σε σχέση με τις υπόλοιπες ταινίες του. Ο Κακογιάννης δεν προσθέτει όμως απλά τον Ζορμπά του σε μια εθνομοντερνιστική ποιητική που έχει ήδη ως τότε αναπτυχθεί εντός της ελληνικής εθνικής κουλτούρας. Έχει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης ως ένα βαθμό υπάρξει συμμετέτοχος και συνομιλητής αυτής της διαδικασίας. Κι αν δει κανείς το έργο του ως σύνολο, με τον Ζορμπά μέλος (όχι εξαίρεση) της αλυσίδας όλων των ταινιών του, βλέπει μια εικόνα λίγο διαφορετική, μια πιο προσωπική εκδοχή ελληνικού μοντερνισμού, οι αποχρώσεις της οποίας ενδεχομένως μας διαφεύγουν όταν επικεντρωμάστε μόνο στον Ζορμπά (ή τον κοιτάζουμε ως λάθος ή ως καλλιτεχνικό ξεπούλημα).

Γιατί ο Ζορμπάς, ως προς αυτό που έχει να πει για τη μετακίνηση, την κοινωνική κινητικότητα και τη διάσταση μεταξύ παραδοσιακών κωδίκων ζωής και νεωτερικότητας, δεν είναι και πολύ μακριά από το *Κορίτσι με τα Μαύρα* (1955) και τη *Στέλλα* (1956). Στην πρώτη κομβικό ρόλο παίζει η μετακίνηση και η επισκεψιμότητα (δύο αθηναίο φίλοι κάνουν τουρισμό στην Ύδρα), στη δεύτερη η κατανόηση ενός άλλου, λαϊκού τρόπου ζωής, η ιδέα της αυθεντικότητας και της λαϊκής κουλτούρας (η ίδια η Στέλλα είναι, όπως και να το κάνουμε, μια άλλη εκδοχή του Ζορμπά). Και στις δύο αυτές ταινίες, όμως, ο ανταγωνισμός παράδοσης και νεωτερικότητας είναι πολύ περισσότερο εμφανής και δυναμικός, προετοιμάζοντας είτε νέες διεκδικήσεις (σε σχέση με το κοινωνικό φύλο ή τον αστικό χώρο: *Στέλλα*) είτε κοινωνικές αλλαγές (σε σχέση με τους κώδικες τιμής, κοινωνικής σύμβασης και κοινοτικής οικονομίας: *Κορίτσι*).

Αλλά και ως προς τη σχεδόν εθνογραφική καταγραφή ενός άγριου, αλλά και συνάμα «εθνικού» τοπίου, η ασπρόμαυρη φωτογραφία του Ζορμπά (που σε κάποια σημεία, όπως στις πρώτες σκηνές στο καφενείο του Πειραιά, ή στις πρώτες σκηνές

του κρητικού χωριού, θυμίζει εντελώς φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου) φέρνει στο νου την *Ηλέκτρα*, την αμέσως προηγούμενη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία του Κακογιάννη με την Ειρήνη Παππά (1962), αλλά και τις έγχρωμες *Τρωάδες* (1971) και την *Ιφιγένεια* (1977). Οι τρεις αυτές βασισμένες στις τραγωδίες του Ευριπίδη ταινίες μαζικοποιούν έναν προβληματισμό σε σχέση με τη μεταφορά της τραγωδίας με σύγχρονα μέσα, αλλά και την «ελληνική συνέχεια», τη δυναμική σχέση του νεοελληνικού πολιτισμού με την υποδοχή της αρχαίας Ελλάδας.

Δεν είμαστε πολύ μακριά από τον αντίστοιχο προβληματισμό των ελληνικών μοντερνισμών, στην ποίηση, τη ζωγραφική, το θέατρο ή το χοροθέατρο. Εντούτοις, αυτό που κάνει το εγχείρημα του Κακογιάννη να κατακτήσει το ενδιαφέρον του, είναι ο τρόπος με τον οποίο όπως κινηματογραφεί τους χώρους (αρχαία ερείπια, βουνά με βοσκούς, ακρογιάλια με άλογα, ημίγυμνους στρατιώτες και ψεύτικες περικεφαλαίες) ενθέτει μεν στοιχεία πολιτισμικής συνέχειας (ένα παραδοσιακό ρούχο, μουσική με κλαρίνο κλπ), αλλά ουσιαστικά εκθέτει την κατασκευαστικότητα αυτής της σύνδεσης.⁵

Θα μπορούσε κανείς να προχωρήσει αρκετά έτσι, διακρίνοντας στις ταινίες του Κακογιάννη στοιχεία που, ενώ προκύπτουν μέσα από μια διάθεση που βλέπει τον κινηματογράφο ως λαϊκό και μαζικό μέσο, συμμετέχουν ταυτόχρονα στους ελληνικούς μοντερνισμούς, προσφέροντας κάποτε και ένα προσωπικό στίγμα (π.χ. η πολυσυζητημένη κίνηση του πλήθους σ' όλες τις ταινίες, που επίμονα θέλει να θυμίζει χορό αρχαίας τραγωδίας· ή ο τρόπος που κινηματογραφούνται τα πρόσωπα, και ιδίως αυτό της Παππά κ.ο.κ.). Μου φαίνεται μάλιστα ότι, όσο θα γυρίζουμε στις ταινίες του με τέτοια οπτική, τόσο θα διακρίνουμε κι ένα παραπάνω στοιχείο δημιουργικής αγωνίας σχετικά με τον ρόλο που μπορεί να παίξει ο κινηματογράφος ως είδος, και η κινηματογραφική μηχανή ως συμμετέτοχος στην καταγραφή, στη μεγάλη προσπάθεια διαμεσολάβησης των αλλαγών του σύγχρονου κόσμου και της εκφοράς μιας νεωτερικής και εθνικής υποκειμενικότητας. Κάτι συμβαίνει όταν το πλοίο φτάνει στην Ύδρα στο *Κορίτσι με τα Μαύρα*, κι η κάμερα σε τράβελινγκ, αισθητικός μεσίτης που επιθεωρεί, κινηματογραφεί το λιμάνι σιγά σιγά από τ' αριστερά προς τα δεξιά· κάτι συμβαίνει όταν

στο άνοιγμα της *Στέλλας* η κάμερα ακολουθεί τις αφίσες που μαζί με το πρόγραμμα του Κέντρου *Παράδεισος*, ανακοινώνουν και τους τίτλους της ταινίας, ημιπροφορική κοινοτικότητα και νέες τεχνολογίες σε ειρωνικό μπέρδεμα· όπως κάτι συμβαίνει πριν η κάμερα απομακρυνθεί από το κρητικό ακρογιάλι στο τέλος του *Ζορμπά*. Υπάρχει σε όλα αυτά μια πίστη και μια ειρωνεία: η αίσθηση ότι η ένταση μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας δεν θα επιλυθεί απαραίτητως διά του συγκερασμού, όπως ο κλασικός μοντερνισμός θα ήθελε («η παράδοση ξαναφτιαγμένη στο τώρα»), αλλά μάλλον θα αναπαράχθει ως ανεπίλυτη και θα ξεπεραστεί από τους νέους τρόπους αναπαράστασης.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΔΥΣΗ

Στη σειραϊκή ανάπτυξη των ελληνικών μοντερνισμών λοιπόν ο Κακογιάννης συμμετείχε, όπως προσαπώ μέχρις εδώ να υποστηρίξω, πολύ πιο πολύπλευρα από ό,τι αφήνει να φανεί η επιβλητική θέση του *Ζορμπά* κι αυτό το *ανταλλάξιμο* τελευταίο του πλάνο. Υπάρχουν όμως δύο ακόμα σχετικά στοιχεία που, προσωπικά, θεωρώ ότι παίρνουν σε πολλές από τις ταινίες του έναν ρόλο ιδιαίτερα παραγωγικό, και στον οποίον αξίζει να επιστρέψουμε.

Το πρώτο είναι η οικονομία και η στρατηγική του βλέμματος: ποιος και πώς βλέπει, πώς ανταπαντά κανείς στο βλέμμα του άλλου, ποιος έχει τη δύναμη, με το βλέμμα του, να καθορίσει την αναπαράσταση. Πρόκειται για μια διάσταση που έχει απασχολήσει σίγουρα όλους τους μοντερνισμούς, όχι όμως πάντα τόσο αυτοσυνειδητά. Όμως αξίζει να προσέξει κανείς πώς ο Κακογιάννης δομεί ολόκληρες ταινίες του γύρω από την ιδέα του βλέμματος, την πολιτισμική του πολιτική. Βλέπουμε όχι μόνο αυτόν που βλέπει, αλλά και τη εξουσία που ασκεί το βλέμμα του. Βλέπουμε όχι μόνο αυτόν που φαίνεται, αλλά και τι του συμβαίνει όταν τον βλέπουν. Σκεφτείτε τα πρώτα είκοσι λεπτά στο *Κορίτσι με τα μαύρα* (οι τουρίστες βλέπουν την Ύδρα, τα παιδάκια βλέπουν την χήρα μητέρα [Ελ. Ζαφειρίου] να κάνει έρωτα και το διαδίδουν, η μητέρα περπατάει και καταλαβαίνει ότι όλων τα μάτια είναι στραμμένα πάνω της, την αίσθηση αυτή –*τα μάτια τους πάνω μου*– θα την σωματοποιεί, από εκεί και στο εξής, η Λαμπέτη ως κόρη της σε ολόκληρη την ταινία). Θυμηθείτε την Παππά να κοιτάζει σαν αγρίμι

στην *Ηλέκτρα*, και να επιστρέφει το βλέμμα, όπως ακριβώς κάνει και στην πρώτη σκηνή που εμφανίζεται στον *Ζορμπά* και μπαίνει στο αντρικό καφενείο («πού είναι η αίγα μου;»). Σκεφτείτε τη Μελίνα να τρέχει να προλάβει τον προβολέα στη *Στέλλα*, ή να γδύνεται μπροστά στην Τασώ Καββαδία (η ντουλάπα ανοίγει, στον καθρέφτη βλέπουμε το επιτιμητικό βλέμμα της άλλης), ή να χορεύει στο τέλος με τον Κακκαβά (η κάμερα κεντράρει στα χέρια της), και μετά να τον αποχαιρετά· «κάνε μου μια χάρη, μην κοιτάξεις πίσω, το 'χω για κακό». Αυτό που θέλω να πω και το λέω εδώ λίγο στα γρήγορα, είναι ότι όλη αυτή η επίμονη καταγραφή της πολιτικής του βλέμματος από τον Κακογιάννη, που προκαλεί σίγουρα και την ανάγκη στον θεατή να σκεφτεί και τη δική του εξουσιαστική θέ(α)ση, φέρνει μαζί της μια πλευρά κριτικής και αυτοκριτικής που κάποτε λείπει από τους πιο βαρείς, κεντροβαρικούς και εξουσιαστικούς ελληνομοντερνισμούς – κι εδώ σκέφτομαι, π.χ., Σεφέρη, Εμπειρίκο, Θεοδωράκη, Αγγελόπουλο· για να μείνω στα χοντρά.

Το δεύτερο ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο που νομίζω αξίζει να προσεχθεί έχει να κάνει με την κομβική για τον ελληνικό μοντερνισμό σχέση αυθεντικότητας και καταγραφής που συζήτησα και νωρίτερα. Αν μια τακτική που λειτούργησε στην Ελλάδα ως βασική μοντερνιστική συνθήκη είναι η ανακάλυψη της αυθεντικής λαϊκής ψυχής από τον διανοούμενο και η απόσταση του συγκερασμού των δύο σε ελληνικότητα, στον Κακογιάννη αυτή η σχέση (αυθεντική λαϊκή ψυχή / αστός διανοούμενος) κατανοείται λιγότερο ως εθνική και περισσότερο ως δραματική δυνατότητα. Αυτός που ανακαλύπτεται, είτε είναι η λαϊκή τραγουδίστρια και το περιβάλλον της, ή η νησιωτοπούλα, ή το αγροτοαγοροκόριτσο που του σκότωσαν τον πατέρα, ή ο διονυσιακός χωριάτης, δεν μένει στο τέλος της μοντερνιστικής αποκάλυψης απλό παράδειγμα διαύγειας και αισθητικής, αλλά *κάνει κάτι*, αντιστέκεται, επαναστατεί, αντιδρά (ή, έστω, επιβάλλει τη θέση του). Την ίδια στιγμή, αυτός που *ανακαλύπτει*, ο επισκέπτης, ο μεταφραστής, ο αστός διανοούμενος, μολονότι σε θέση εξουσιαστική, παρουσιάζεται συνήθως ως αδύναμος, αποκλεισμένος, ευάλωτος. Η οπτική γωνία που ξεκινάει το παιχνίδι της αυθεντικότητας είναι περιθωριακή, ο εαυτός που αναζητά τον άλλον ως όλον είναι ένας εαυτός μειονοτικός, αποκλεισμένος κι απωθημένος.

Σκεφτείτε τον Αλεξανδράκη στη

Στέλλα (κλειδωμένο στο δωμάτιό του, μ' ένα μικρό ραδιοφωνάκι – «ο Αλέκος είναι άρρωστος...»). Τον νευρικό Χορν στο *Κορίτσι*, να παλεύει με τα νερά. Ή τον σιωπηλό κι όλο συγκρατημένο Άλαν Μπέητς στον *Ζορμπά*. Ακόμα και, τηρουμένων των αναλογιών, τον Αχιλλέα (Πάνος Μιχαλόπουλος!) στην *Ιφιγένεια*. Τι έχουν όλα αυτά τ' αγόρια και μελαγχολούν;

Εδώ ο Κακογιάννης θυμίζει ότι ανήκει –μαζί με τον Χατζιδάκι, τον Τσαρούχη, ίσως τον Κουν, τον πρώτο Πετρόπουλο– στην ελάσσονα κλίμακα του ελληνικού μοντερνισμού, αυτή που περιγράφεται, μου φαίνεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, από την πασίγνωστη φράση του Χατζιδάκι όταν εξηγεί πώς ανακάλυψε τα ρεμπέτικα.

Μπήκα μέσα σε μικρά μαγαζιά, απίθανα κρυμμένα κι απλησίαστα, σε χώρους μυσταγωγικούς, με κείνη την τολμηρή αστοχασία της νεότητας, μαγεμένος από τα γυάλινα κεντήματα των μπουζουκιών, από τον επίμονο και διαπεραστικό ήχο του μπαγλαμά, θαμπωμένος από το μεγαλείο και τη βαθύτητα των μελωδικών φράσεων, *ξένος, μικρός κι αδύναμος*, πίστεψα με μιας πως το τραγούδι αυτό που άκουγα ήταν δικιά μου, μια ολότελα δικιά μου υπόθεση.⁶

Το σκηνικό είναι κλασική μοντερνιστική σκηνοθεσία. Ο νεωτερικός διανοούμενος κάπου πάει, μια αποκάλυψη επέρχεται, το σύνολο είναι τελικά μια *δικιά του υπόθεση*. Όμως, στο κέντρο τη σκηνοθεσίας, αυτό το διάφανο *ξένος, μικρός και αδύναμος* – που δεν θα το βρεις εύκολα ούτε στον Σεφέρη ούτε στον Θεοδωράκη. Αυτή τη συνθήκη δραματοποιεί νομίζω συγκινητικά ο Κακογιάννης.

Κάπου εκεί, στους σιωπηλούς αυτούς νέους που άπληστα κοιτάζουν, θαυμάζουν και *δεν μπορούν*, και που ξέρουν ότι ενώ αυτοί κρατούν κάμερα και παιχνίδι της αναπαράστασης, το παν είναι ν' αφήσουν τον Άλλον να πάρει πρωτοβουλία, κάπου εκεί λοιπόν, μ' αυτό το παιχνίδι κατάδυσης, αυτοματαιώσης κι αναμονής, ραγίζει λίγο η κλασική εξίσωση του ελληνικού μοντερνισμού. Αντί για ανταλλάξιμη αυθεντικότητα, η αναζήτηση του Άλλου ως ριψοκίνδυνη διαδικασία. Ξεχάστε εκείνο το τελευταίο, το ανταλλάξιμο πλάνο. Κι αντί *Ζορμπά* ο *Έλληνας* ως στατικό πηλίον, θυμηθείτε δυο ανθρώπους που κοιτάζονται. Κι ανάμεσα, αυτό το μείγμα φόβου, διακινδύ-

νευσης, πόθου και προσμονής. Ότι, κάπου εκεί, σαν βυθός που πολλαπλασιάζεται από πάνω σου χωρίς να το καταλάβεις, ο Άλλος κάτι θα κάνει. ■

¹ Στο πρώτο μέρος αυτού του άρθρου επανέρχομαι και εξελίσσω ιδέες που έχω υποστηρίξει και άλλου αναλυτικότερα και με τη σχετική βιβλιογραφία. Πβλ. «Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά», *Νίκος Καζαντζάκης: η πρόσληψη του έργου του*, Ηράκλειο, 2006, σσ. 91-108, και «Αφεντικό, άνθρωπο δεν αγάπησα σαν κι εσένα»: Ο Αλέξης Ζορμπάς και η ποιητική της ομοκοινωνικότητας στο *Ο Καζαντζάκης στον 21ο αιώνα* (Ηράκλειο 2010), σσ. 435-475, και με μικρές αλλαγές στο *Νίκος Καζαντζάκης: Παραλείψεις, παραμορφώσεις, παραλείψεις* (Αθήνα, 2011). Πβλ. και το σχόλιο «Για μια ενιαία λαϊκή κουλτούρα», *Τα Νέα*, 24/11/2007.

² Στην έξοχη διατριβή της *Literature and the Greek Auteur* (Οξφόρδη 2011), η Ερατώ Μπασσέα υποστηρίζει ότι αυτό το πλάνο στο τέλος θα μπορούσε να διαβαστεί και ως επιρροή από το αμερικανικό μιούζικαλ, ή ότι παραπέμπει σε χολιγουντιανές ταινίες που διαδραματίζονται σε εξωτικούς χώρους. Η Μπασσέα παρατηρεί επίσης ότι σε μερικές εκδοχές της κόπιας, και στο DVD που κυκλοφορεί στην Αμερική, οι τίτλοι της αρχής της ταινίας εμφανίζονται σε ένα φόντο από σύννεφα, σαν την εικόνα που έχει κανείς όταν βρίσκεται σε αεροπλάνο. Δεν θέλει και πολύ για να σκεφτεί κανείς ότι ιδανικός θεατής της ταινίας είναι κάποιος που έρχεται με το αεροπλάνο, πάει στην Κρήτη, και στο τέλος ετοιμάζεται και πάλι να αναχωρήσει.

³ Πβλ. το άρθρο του Ευριπίδη Γαραντούδη, «Να λυτρωθούμε απ' το Ζορμπαδισμό», *Τα Νέα* 24/11/2007.

⁴ Προφανώς, ένας αναλυτικά πιο απαιτητικός τρόπος να δούμε την ίδια εξέλιξη, θα ήταν να κοιτάζουμε πώς, από την αρχή, οι ελληνικοί μοντερνισμοί προοικονομούν την πορεία τους προς τη μαζικοποίηση της δεκαετίας του '60 ως αναγκαία συνθήκη. Αυτό εξήγησα άλλωστε με το κείμενό μου «Ανάμεσα στους Γιώργηδες», *The Books' Journal*, τχ. 11.

⁵ Ας σημειώσω εδώ τη συναρπαστική εν προόδω δουλειά του Παντελή Μιχελάκη σχετικά με την κινηματογράφηση του χώρου στις ταινίες αυτές του Κακογιάννη· αισθάνομαι ότι όταν αυτή δημοσιευθεί, θα αλλάξει την οπτική μας εντελώς για τις αρχαιότεμες ταινίες του Κακογιάννη.

⁶ Από το σημείωμα στον δίσκο *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη* (1962).