

# ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ:

ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ

ΠΕΤΡΑΓΜΕΝΑ

ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥΠΟΛΗ ΡΕΘΥΜΝΟΥ,

ΓΑΛΛΟΣ, 23-25 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2004



ΚΕΝΤΡΟ  
ΚΡΗΤΙΚΗΣ  
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΗΡΑΚΛΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ 2006

ΧΟΡΗΓΟΣ:  
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ  
ΚΡΗΤΗΣ

*Νίκος Καζαντζάκης: Το Έργο και η πρόσληψή του. Πεπραγμένα διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, Ρέθυμνο, 23-25 Απριλίου 2004*, Ψυχογιός, Κ. (επιμ.), Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας (έκδ.), Ηράκλειο Κρήτης 2006. Σχήμα 17 X 24 εκ., σελίδες xxii + 314, σκληρό κάλυμμα. ISBN : 960-86847-4-9. Χορηγός: Περιφέρεια Κρήτης.  
© 2006 Κε.Κρη.Λο. ( centre\_for\_cretan\_literature@yahoo.gr )

Νίκος Καζαντζάκης:  
Το έργο και η πρόσληψή του



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΟΛΥΜΠΙΑΔΑ  
«ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ 2004»

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΔΙΕΘΝΕΣ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ



ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ:

ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ

(Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου,  
Γάλλος, 23-25 Απριλίου 2004)

Επιμέλεια :  
Κ.Ε. ΨΥΧΟΓΥΙΟΣ



Χορηγία :  
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΚΡΗΤΗΣ  
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟ ΤΑΜΕΙΟ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ



Έκδοση :  
ΚΕΝΤΡΟ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Ηράκλειο Κρήτης 2006

Στο εξώφυλλο του τόμου επεξεργασμένη φωτογραφία  
του Νίκου Καζαντζάκη στη Βίλα Μανωλίτα της Αντίμπ (1954)

ISBN : 960-86847-4-9

Copyright © 2006 :

Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας  
( *Centre for Cretan Literature* )

Βαρβάροι, Δήμος “Νίκου Καζαντζάκη”

Ηράκλειο Κρήτης, GR 701 00 (Αρχάνες)

Τηλ.: 2810-743.830

Διακίνηση τόμου :

Πρακτορείο “ΑΠΟΛΛΩΝ Α.Ε.”

( Υποκατάστημα Κρήτης :

Αρτεμισίας 1, Νέα Αλικαρνασός,

Τ.Κ. 714 08 Ηράκλειο Κρήτης,

τηλ. 2810-343767, fax: 2810-240455 )



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ  
Πανεπιστήμιο Οξφόρδης, Αγγλία

## Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά

- Έλα, Ζορμπά, φώναξα, μάθε με να χορεύω! [...]
- Χορό, αφεντικό; έκαμε' χορό; Έλα!
- Ομπρός, Ζορμπά, άλλαξε η ζωή μου, βίρα!
- Θα σε μάθω πρώτα πρώτα το ζεϊμπέκικο· άγριος, παλικαρίσι-  
ος. [...]

Ριχτήκαμε στο χορό· ο Ζορμπάς με διόρθωνε, σοβαρός, υπομο-  
νετικός, με τρυφεράδα· έπαιρνα κουράγιο, ένιωθα τα βαριά μου  
ποδάρια να φτερώνουν.

- Γεια σου, ξεφτέρι μου! φώναξε ο Ζορμπάς και χτυπούσε τα  
παλαμάκια, για να μου κρατάει το ρυθμό. Γεια σου, παλικαρά-  
κι μου! Στο διάολο τα χαρτιά και τα καλαμάρια! Στο διάολο τα  
καλά και συμφέροντα. Ε μωρέ! τώρα που χορεύεις και του λόγου  
σου και μαθαίνεις τη γλώσσα μου, τί έχουμε να πούμε! [...]

Έβλεπα το Ζορμπά να χορεύει κι ένιωθα για πρώτη φορά τη  
δαιμονικιάν ανταρσία του ανθρώπου, να νικήσει το βάρος και  
την ύλη, την προγονική κατάρρα. Καμάρωνα την αντοχή του, τη  
σβελτσέτα, την περηφάνια· [...]

(Καζαντζάκης <sup>2</sup>1981: 294-95)

**Υ**πάρχουν πολλοί τρόποι να δει κανείς τη σκηνή αυτή από το μυθιστό-  
ρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, όπου το αφεντικό, έπειτα από  
την καταστροφή του συστήματος εναέριας μεταφοράς στο οποίο στηρίζο-  
νταν όλες οι προοπτικές του ορυχείου του, ζητά από το Ζορμπά να του  
μάθει να χορεύει. Ο Πήτερ Μπίεν για παράδειγμα, στο κλασικό άρθρο του  
«Ο Αλέξης Ζορμπάς, ο Νίτσε και η αιώνια ελληνική τάξη» είδε τον Ζορμπά  
ως διαλεκτική ένωση ανατολής και δύσης, διονυσιακού και απολλώνι-

ου στοιχείου, και σκηνές όπως την παραπάνω τις ερμήνευσε ως κορυφώσεις αυτής της ένωσης. Με τη συγγραφή του *Βίου* («το συναξάρι ετούτου του Ζορμπά») που ο αφηγητής αποφασίζει στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου, αυτή η ένωση πραγματώνει την ουσία της – την «αιώνια ελληνική τάξη».

Στο τέλος του μυθιστορήματος, ας θυμηθούμε, το Αφεντικό μένει κυριευμένο από «σοφοδρή πεθυμιά –όχι πεθυμιά, ανάγκη– (...) να ανασυντάξω τη ζωή που ζήσαμε οι δυο μας στο κρητικό ακρογιάλι, να ζορίσω τη μνήμη μου να θυμηθεί, να μαζέψει όλες τις σκόρπιες κουβέντες, φωνές, χειρονομίες, τα γέλια, τα κλάματα, τους χορούς του Ζορμπά – και να τα περισώσω» (313). Όπως σχολιάζει ο Μπίεν, «οι απολλώνιες δυνάμεις του, ως τώρα παράλυτες ή λαθεμένες σε κατεύθυνση, μπορούν πια να στραφούν στην εξαγορά της διονυσιακής πραγματικότητας, γλιτώνοντας το Ζορμπά από τη διάλυση» (Μπίεν 1971: 80). Με άλλα λόγια: Το απολλώνιο στοιχείο μεσολαβεί και καταγράφει τη θέαση του διονυσιακού, και η ένωση μοιάζει να κολακεύει το άχρονο: δίνει θέση στον «ελληνικό κόσμο», τη «αιώνια ελληνική τάξη».<sup>1</sup>

Στην ανακοίνωσή μου αυτή θέλω να δείξω κάτι αντίστροφο: πώς, με τη μεσολάβηση της ταινίας *Ζορμπάς ο Έλληνας* του Μιχάλη Κακογιάννη και ιδίως της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη που συνόδευε την τελευταία σκηνή της, ο Ζορμπάς και ο χορός του εξέφρασαν πολύ συγκεκριμένες και χρονικά προσδιορισμένες εκδοχές ελληνικότητας, έγιναν η έκφραση μιας πολύ συγκεκριμένης και χρονοτοπικά πολύ προσδιορισμένης ελληνικής τάξης: της κοινωνικοπολιτισμικής διαμόρφωσης της Ελλάδας κατά τη δεκαετία του '60.<sup>2</sup>

Ως πλαίσιο της ανάλυσής μου υιοθετώ την πολιτισμική κριτική και ξεκινώ σχολιάζοντας σημειωτικά κάποιες πλευρές των διαδοχικών μετα-

1 Ο ίδιος ο Καζαντζάκης βλέπει στο μουσικοχορευτικό ξέσπασμα του Ζορμπά την επαφή με το άχρονο, μια στιγμή που υπερβαίνει, ή μάλλον διεμβολίζει κάθε έννοια ανθρώπινου πολιτισμού. «Το ανθρώπινο λαρύγγι ξαναγύριζε σε προανθρώπινα χρόνια, όπου η κραυγή ήταν μια αφηλή σύνθεση και συμπύκνωνε ό,τι σήμερα λέμε μουσική, ποίηση και πάθος! “Αχ! βαχ!” φώναζε από το σπλάχνο του ο Ζορμπάς, κι όλη η φτενή κρούστα που λέμε πολιτισμό ράγιζε, και πηδούσε από μέσα, αθάνατο θεριό, ο μαλλιάρος θεός, ο τρομερός Γορίλας» (Καζαντζάκης <sup>2</sup>1981: 163). Είναι η μετουσίωση αυτής της φωνής σε «Βίο και πολιτεία» που δημιουργεί ξανά πολιτισμό – συνενώνοντας τα στοιχεία που είχαν διασπαστεί απ' την υπέρβαση.

2 Η ανακοίνωση αυτή ξεκίνησε ως μια προσπάθεια να συζητησω διεξοδικά τις δύο πιο γνωστές «λαϊκές μελοποιήσεις» του Καζαντζάκη, το *Ζορμπά* του Θεοδωράκη και τον *Καπετάν Μιχάλη* του Μάνου Χατζιδάκι – στην πορεία εξελίχθηκε αλλιώς και το τμήμα για τον Χατζιδάκι επιφυλάσσομαι να το δημοσιεύσω στο μέλλον. Ευχαριστώ την οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου, και ιδιαίτερα την Αγγέλα Καστρινάκη και τον Σταμάτη Φιλιππίδη, για την πρόσκληση και την εμπιστοσύνη. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον Αλέξη Πολίτη για την ουσιαστική του στήριξη και τη φιλία. Η μετάφραση όσων παραθεμάτων δεν ήταν στα Ελληνικά είναι δική μου.



“Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά”

φορών του Ζορμπά σε κινηματογράφο, μουσική και μουσικό θέατρο. Αλλά απώτερος στόχος μου σε αυτή την ανακοίνωση είναι να δείξω διακριτές τάσεις ανάγνωσης που κατά τη γνώμη μου επαναπληροφορούν το καζαντζακικό έργο κυρίως από τη δεκαετία του '60 και εξής. Οι τάσεις αυτές έχουν να κάνουν με συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που ορίζουν την Ελλάδα εκείνη την εποχή και δεν πρέπει να τις βλέπουμε ως παρανάγνωση του καζαντζακικού Ζορμπά, αλλά ως συγκεκριμένη του εκφορά που προκρίνει ως δεσπόζοντα κάποια στοιχεία που υπάρχουν ήδη στο καζαντζακικό κείμενο – ακόμη κι αν δεχόμαστε ότι αυτά τα στοιχεία βρίσκονται ίσως σε δεύτερο πλάνο στο μυθιστόρημα.<sup>3</sup>

Θέλω επίσης με την ανάγνωσή μου αυτή να υπονομεύσω την κριτική παραδοχή που θέλει τα έργα του Καζαντζάκη να χρωστούν τη φήμη τους εκτός Ελλάδας στα φολκλορικά τους στοιχεία, και εν τέλει στον παραγνωρισμό (πάντα στο εξωτερικό) του πολύ σημαντικότερου φιλοσοφικού στοχασμού τους. Συνηθίζουμε να βλέπουμε τα «φολκλορικά στοιχεία» ως την παρανάγνωση που επιβάλλει το τουριστικό βλέμμα στην ελληνική κουλτούρα, κι έτσι συχνά ξεχνάμε πόσο το ίδιο το ελληνικό πολιτισμικό μόρφωμα έχει επηρεάσει (αν όχι συνδημιουργήσει) αυτό το «φολκλορικό βλέμμα» που μας έρχεται από το εξωτερικό.

Τέλος, δυο λόγια για το θεωρητικό σπλιισμό – κατ' ανάγκη πολύ σύντομα, ελπίζω όμως σαφή: μια διακριτή τάση των πολιτισμικών σπουδών από την οποία σίγουρα μπορεί να μάθει πολλά η φιλολογική κριτική είναι αυτή που βλέπει το «πολιτισμικό κείμενο» (cultural text) ως το σύνολο της επικοινωνιακής διαδικασίας που προκύπτει από ένα αρχικό κείμενο (για παράδειγμα το κείμενο των ειδήσεων, ή ένα τραγούδι), μια αλυσίδα κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης η οποία σε κάθε στιγμή συγκροτεί και ανασυγκροτεί το αρχικό κείμενο. Είναι σαφές ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει και στην περίπτωση του λογοτεχνικού κειμένου, από τη στιγμή μάλιστα που το κοιτάζουμε ως «πολιτισμικό κείμενο», δηλαδή λαμβάνουμε υπόψιν όλο το πλέγμα της εκφοράς και της πρόσληψης ως μέρος του κειμένου και όχι ως εξωτερική του πλαίσιωση.<sup>4</sup>

3 Ως γνωστόν το *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, έχει αντικατασταθεί και σε ελληνικές εκδόσεις από τον τίτλο *Αλέξης Ζορμπάς*, ενώ στο εξωτερικό κυριαρχεί ο τίτλος *Ζορμπάς ο Έλληνας* (*Zorba the Greek*) που ήταν και τίτλος της ταινίας του Κακογιάννη. Εδώ χρησιμοποιώ κυρίως τον τίτλο *Ζορμπάς*, για να περιλάβω όλες τις εκδοχές, και προσδιορίζω όταν αναφέρομαι μόνο στο μυθιστόρημα.

4 Τις βασικές θεωρητικές μου ιδέες για να στηρίξω την εργασία αυτή τις παίρνω από το κλασικό κείμενο του Stuart Hall “Encoding-Decoding” (1980) και τη συζήτηση που το ακολουθεί (δες επίσης Hall 1982). Χρησιμοποιώ επίσης της έννοια της άρθρωσης (articulation), βασισμένος στη χρήση της από τον Hall (που με τη σειρά του βασίζεται στον Αλτουσέρ και τον Λακλάου). Χρησιμοποιώ την έννοια ελεύθερα και σχετικά

Το κείμενο εκφέρεται και επανεκφέρεται, συντάσσεται και ανασυντάσσεται. Μια ποιητοκεντρική ανάλυση που στόχο έχει να αναδείξει την πρόθεση του συγγραφέα ουσιαστικά αναδεικνύει το πώς το κείμενο αρθρωίνεται από τον συγγραφέα σε σχέση και με τα άλλα έργα του, την εποχή, τις ιδέες, τις κοινωνικοπολιτικές σχέσεις του κ.ο.κ.. Όμως αυτό δεν σημαίνει ότι το ίδιο το κείμενο δεν περιέχει άλλα στοιχεία που, ενδεχομένως, βρίσκονται σε δεύτερο πλάνο στη συγγραφική εκφορά, μπορούν εντούτοις να βγουν στην επιφάνεια από άλλες, μεταγενέστερες αρθρώσεις (articulations), που ανασυντάσσουν τα στοιχεία του και το συνδέουν με διαφορετικές ιδέες, κοινωνικοπολιτικές σχέσεις και αφηγήσεις. Μπορούμε βέβαια να μιλήσουμε για «ανάγνωση» ενός κειμένου από έναν κριτικό, έναν σκηνοθέτη, έναν μουσικό, μια κοινωνία κ.λπ.. Όμως η ανάγνωση είναι μόνο η αρχή του πολύπλοκου πλέγματος που δημιουργείται όταν το κείμενο μετατραπεί μέσα από τις αναγνώσεις και τις χρήσεις του σε λόγο, και ο λόγος αυτός αρθρωθεί μέσα σε ένα σύστημα λόγων και αφηγήσεων που ορίζουν την εποχή και τις προτεραιότητές της. Απλό παράδειγμα: με βάση την ιδέα της ανάγνωσης μπορεί κανείς να πει ότι η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Ζορμπάς ο Έλληνας* «προδίδει το πνεύμα του Καζαντζάκη», καθώς τελειώνει στη σκηνή του χορού, κι έτσι βάζει στο περιθώριο ένα άλλο βασικό στοιχείο του μυθιστορήματος, το ότι το Αφεντικό μέσα από αυτή την εμπειρία ολοκληρώνεται και ως διανοούμενος, έτσι ώστε να γράψει το *Βίο του Ζορμπά*, απόφαση που παίρνει στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου που παραλείπονται στην ταινία.<sup>5</sup> Με βάση την ιδέα της άρθρωσης όμως μας ενδιαφέρει περισσότερο το γιατί από τα στοιχεία του μυθιστορήματος προκρίνεται ο χορός του Ζορμπά ως δεσπότης, γιατί γίνεται αυτό τη συγκεκριμένη στιγμή στην Ελλάδα του 1964, με ποιά άλλα στοιχεία και ιδεολογίες συνδέεται, τί αντιδράσεις σηματοδοτεί, πώς τοποθετεί ολόκληρο το κείμενο σε ένα νέο πλαίσιο, πώς καταλήγει η εικόνα των δύο αντρών που χορεύουν στην παραλία να γίνει «στοιχείο τυπικό» ελληνικότητας, και πώς τελικά επαναπληροφορεί το έργο του Καζαντζάκη, ανανεώνοντας και μεγαλώνοντας το κοινό του, και μεταμορφώνοντας το *Ζορμπά* σε εθνικό μυθιστόρημα.

Καθώς ο Ζορμπάς, με τις λαϊκές μεταφορές του σε κινηματογράφο και μουσική, γίνεται «πολιτισμικό κείμενο» (cultural text), αλλάζει συχνά όπως θα δείξω κέντρο βάρους, κωδικοποιείται και αποκωδικοποιείται, συντάσσε-

---

δημιουργικά, εξού και πέρα από τη βασική της μετάφραση ως άρθρωση, παίζω και με τις αλληλένδετες με αυτή έννοιες της εκφοράς, σύνδεσης, σύνταξης. Δες μεταξύ άλλων Hall 1986, Grossberg 1992 και Slack 1996.

5 Αυτή είναι η κριτική που κάνει στην ταινία ο Πήτερ Μπίεν στο άρθρο του "Nikos Kazantzakis' Novels on Film" (2000).

“Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά”

ται και ανασυντάσσεται από τις διαδοχικές επαναναγνώσεις του, συνδέεται με συγκεκριμένες τάσεις της νεοελληνικής κοινωνίας και του πολιτιστικού της συστήματος και αποσυνδέεται από άλλες, και ως αφήγηση πια αρθρώνεται μαζί με σειρά άλλων αφηγήσεων – της ελληνικότητας, της εθνικής λαϊκής κουλτούρας, της πολιτιστικής πολιτικής, της τουριστικής ανάπτυξης κ.ο.κ..

### «Ένας νέος Ζορμπάς»

Το πιθανότερο είναι ότι όταν ο Μιχάλης Κακογιάννης ζήτησε από τον Μίκη Θεοδωράκη (με τον οποίο είχε συνεργαστεί στη μουσική της προηγούμενης ταινίας του *Ηλέκτρα*, 1961-62) να γράψει τη μουσική της ταινίας *Ζορμπάς ο Έλληνας* το 1963, κανείς δεν περίμενε ότι το βασικό μουσικό θέμα θα κατέληγε να γίνει ουσιαστικά συνώνυμο του κεντρικού χαρακτήρα, ίσως πιο γνωστό και από το βιβλίο και από την ταινία.

Όπως σημειώνει ο συνθέτης σε ένα ανέκδοτο σημείωμά του που βρίσκεται στο αρχείο του στη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας,

Όταν ο Ζορμπάς έγινε φιλμ καταξιώθηκε μέσα στην παγκόσμιο κοινή γνώμη σαν ένα ενιαίο πνευματικό έργο, όπου τα διάφορα στοιχεία που το αποτελούν συνενώθηκαν σε μια αξεδιάλυτη αισθητική, ποιητική και οργανική ενότητα. Εννοώ το μύθο και το έργο του Καζαντζάκη, τη σκηνοθεσία του Κακογιάννη (που ήταν συγχρόνως και μια ανασύνθεση), τη σκηνογραφία, την ηθοποιία και τέλος τη δική μου τη μουσική [...] Το μεγάλο κοινό όταν ακούει Ζορμπάς σκέφτεται αυτόματα την μουσική μου [...] Βέβαια τυπικά ο Ζορμπάς ανήκει στον κ. Καζαντζάκη. Όμως όπως είπα μετά το φιλμ δημιουργήθηκε ένας νέος Ζορμπάς που κατά τη γνώμη μου ανήκει πνευματικά σε <τέσσερα> τρία κυρίως πρόσωπα, τον Καζαντζάκη, τον Κακογιάννη, <τον Άντονι Κουήν>, και στον συνθέτη της μουσικής (υπογράμμιση και εμβολισμοί στο πρωτότυπο).<sup>6</sup>

Ποιανού είναι ο «νέος Ζορμπάς»; μοιάζει να αναρωτιέται ο συνθέτης, που θέτει ουσιαστικά το ζήτημα της σύνθεσης και της ανα-σύνθεσης του λογοτεχνικού έργου ως πολιτισμικού κειμένου. Ο Θεοδωράκης, που γράφει αυτό το σημείωμα διαμαρτυρόμενος για τον αποκλεισμό του από το ανέβασμα του *Ζορμπά* στο Μπρόντγουαϊ το 1983,<sup>7</sup> από τη μια λέει ότι το πολιτι-

6 Από χειρόγραφο σε μικρό φύλλο χαρτιού γραμμένο με μαύρο μελάνι, κατατεθειμένο στο Αρχείο Θεοδωράκη, 286, 1983, φφ.47. Πιθανώς γραμμένο το 1983.

7 Το μιούζικαλ *Zorba* πρωτοανέβηκε στο Μπρόντγουαϊ το Νοέμβριο του 1968, γραμμένο

σμικό κείμενο δεν ανήκει πια μόνο στο λογοτεχνικό συγγραφέα του, από την άλλη θέλει να εξασφαλίσει τη δική του κατοχή πάνω του. Πού σταματάει η συγγραφική κυριότητα αυτής της «ανασύνθεσης» του Ζορμπά; Ο Θεοδωράκης μένει αναποφάσιτος· στην αρχή σημειώνει και τον Άντονου Κουήν, τον πρωταγωνιστή της ταινίας, έπειτα τον σβήνει, και μιλάει για «τρία κυρίως πρόσωπα». Η λαϊκή εκφορά του Ζορμπά ξεπηδάει από αυτό το σημείωμα όχι μόνο ως πολλαπλή, το κείμενο τώρα πια παιδί πολλών ανθρώπων, αλλά και ως ένα πεδίο μάχης για επιβολή, κατοχή και κυριότητα – με την τελευταία εξορισμού να διαφεύγει.

Παρά την υπερβολή πάντως, ο Θεοδωράκης έχει κάποιο δίκιο ως προς το δικό του ρόλο στη διαμόρφωση αυτού του «νέου Ζορμπά». Ας θυμηθούμε ότι πριν την ταινία καμία μουσική δεν είχε καταφέρει να γίνει τόσο αναπόσπαστο κομμάτι και να οριοθετήσει τόσο πολύ ένα έργο του Καζαντζάκη – με την εξαίρεση ενδεχομένως του *Πρωτομάστορα*, της όπερας του Μανώλη Καλομοίρη, η πρόσληψη της οποίας όμως έμεινε σε πολύ συγκεκριμένα εθνικά (και χρονικά) όρια. Η όπερα του Μπόχουσλαβ Μάρτγινου, *Το Ελληνικό Πάθος* (βασισμένη στο *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*), για παράδειγμα, μολοντί ως ιδέα είχε την υποστήριξη του συγγραφέα, και ο ίδιος ο συνθέτης τη θεωρούσε έργο ζωής, είχε αποτύχει να κερδίσει την εύνοια παραγωγών και σήμερα βρίσκεται ακόμη στα ράφια του ρεπερτορίου.<sup>8</sup>

Με το συρτάκι του Ζορμπά όμως, μια περίεργη όσμωση, σίγουρα καθόλου τυχαία, σηματοδότησε τη δεκαετία του '60 και έγινε συνώνυμο της τεράστιας διεθνούς απήχησης που είχε αρχίσει ήδη να λαμβάνει το έργο του Καζαντζάκη. Αν στη δεκαετία του '50 ένας «εθνικός» συνθέτης όπως ο Μάρτγινου δεν κατόρθωσε να κατακτήσει τη διεθνή φαντασία με το *Ελληνικό Πάθος*, στη δεκαετία του '60 ένα δίρρυθμο χασάπικο, εμπορικά ενορχηστρωμένο, κατέληξε να γίνει κάτι σαν εθνικός ύμνος και διεθνής φαντασίωση. Ποιανού φαντασίωση, έχει ενδιαφέρον.

από το περίφημο δίδυμο Kander και Ebb (συνθέτη και στιχουργό, μεταξύ άλλων, του *Καμπαρέ*), και χωρίς καμία συμμετοχή ανθρώπων που είχαν σχετιστεί με την ταινία. Το 1983 ανέβηκε ξανά σε εντελώς καινούργια παραγωγή, με δυο καινούργια τραγούδια των Kander και Ebb, αλλά αυτή τη φορά με πολλά στοιχεία της ταινίας, με θεατρική σκηνοθεσία του Κακογιάννη και τον Άντονου Κουήν με τη Λίλα Κέντροβα στους ρόλους που κρατούσαν και στην ταινία. Περισσότερα στοιχεία δες Hirsch 1989.

8 Εξαίρεση αποτελεί η πρόσφατη παρουσίασή της από τη βρετανική Royal Opera του Λονδίνου. Ο Καλομοίρης έγραψε κι άλλη μια όπερα, τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*, βασισμένη σε θεατρικό έργο του Καζαντζάκη. Ο Θεοδωράκης θα γράψει επίσης μουσική για δυο θεατρικά έργα του Καζαντζάκη, το *Χριστόφορο Κολόμβο* το 1975 και τον *Καποδίστρια* το 1976. Περισσότερα στοιχεία για το θέμα «Καζαντζάκης και μουσική» δες Παραιοάννου 1983 και Ανεμογιάννης 1997.

## Εντοπιότητα προς εξαγωγή

Η νεοελληνίστρια Γκαίηλ Χολστ, σε ένα γνωστό κείμενό της για τη νεοελληνική μουσική και ταυτότητα σημειώνει:

Η έκφραση της ελληνικής τοπικής ταυτότητας ήταν τόσο ελκυστική για τους έλληνες διανοούμενους όσο σχεδόν και για τους ξένους. Στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη *Ζορμπάς ο Έλληνας*, η εικόνα του σπουδασμένου στην Ευρώπη «αφεντικού» την ώρα που ο Αλέξης Ζορμπάς τον μαθαίνει να χορεύει στην κρητική παραλία αναδεικνύει απόλυτα αυτή την έλξη.

Ο Ζορμπάς είναι ο αυθεντικός, σχεδόν ξεχασμένος Έλληνας (almost forgotten Greek self), ο άνδρας που μπορεί να πίνει, να βρίζει και να κοιμάται με γυναίκες ελαφρών ηθών, αλλά που όμως έχει ένα ζηλευτό χαρακτηριστικό που λείπει στον μορφωμένο Ευρωπαίο: τά 'χει καλά με τον εαυτό του (he is in tune with himself). [...]

Για τους περισσότερους από εμάς που έφθασαν στην Ελλάδα πριν το 1970, είτε ως ταξιδιώτες, είτε ως συγγραφείς, αρχαιολόγοι, κλασικοί φιλόλογοι, πολιτικοί επιστήμονες, ή ιστορικοί, η Ελλάδα έμοιαζε ακόμα ικανή να προσφέρει αυτό το απροσδιόριστο κάτι που την έκανε μοναδική, αυτό το κάτι που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «παράγων Ζορμπάς» (the “Zorba factor”).

(Holst 1997: 233)

Φράσεις όπως αυτές της Χολστ κανείς μπορεί να βρει σε διαφορετικών ειδών κείμενα, κριτικές, ταξιδιωτικές αναμνήσεις από την Ελλάδα, κ.λπ.. Κοινό τους στοιχείο είναι το ότι ξαναδιαβάζουν το *Βίο του Αλέξη Ζορμπά* με τον ίδιο τον τρόπο (αν όχι διαμέσου) της ταινίας και κυρίως της τελευταίας σκηνής και της μουσικής της.

Η Ελλάδα εκείνης της εποχής η οποία αναδύεται στο εξωτερικό εκ νέου ως ενδιαφέρουσα, εξωτική, νεομυθική (που σημαίνει ιδεαλιστική και ρεαλιστική μαζί) και –κυρίως– προσβάσιμη, χρειάζεται να προτυπωθεί σε μια τέτοια αφήγηση κατά την οποία ο «πραγματικός Έλληνας», «in tune with himself», θα διδάξει το μυστήριο της ζωής στον μορφωμένο δυτικό. Αυτή την ανάγνωση του κειμένου του Καζαντζάκη υπηρετεί και η ταινία, και μάλιστα τη μεγιστοποιεί. Το σενάριο αντικαθιστά το ελληνόφωνο Αφεντικό του Καζαντζάκη με τον αγγλόφωνο Άλαν Μπέιτς,

που ενσαρκώνει ένα χαρακτήρα ο οποίος δεν είναι και απολύτως σαφές αν έχει καθόλου ελληνικές ρίζες. Η ιστορία του αφεντικού που γυρίζει σε μια μακρινή ιδιαίτερη πατρίδα, συγχωνεύεται ουσιαστικά με την ιδέα του ξένου, του δυτικού διανοουμένου, που μπαίνει σε μια τοπική κοινωνία γιατί θέλει να τα βρει με τον εαυτό του. Με ακόμη πιο δραματικό τρόπο η κίνηση αυτή εγκιβωτίζεται στην επιλογή του Άντονου Κουήν ως Ζορμπά.

Όταν η ταινία βγήκε στις αίθουσες το 1965 μία από τις διαφημιστικές φράσεις (σλόγκαν) για την προβολή της ήταν: «Ο Άντονου Κουήν δεν υποδύεται απλώς τον Ζορμπά· είναι ο Ζορμπάς».<sup>9</sup> Κάτι τέτοιο φαίνεται ότι υποστήριξε και ο ίδιος ο Κακογιάννης, που αναφέρει σε ένα κείμενό του εκείνης της εποχής ότι από την πρώτη στιγμή είχε στο νου για το ρόλο του Ζορμπά τον Κουήν, και ότι αν αυτός δεν δεχόταν ίσως να μην είχε κάνει ποτέ την ταινία. Με τον Κουήν να έχει έτσι συνδεθεί με τον ρόλο του απόλυτου Έλληνα, η αλλαγή κέντρου βάρους στην αφήγηση του Ζορμπά γίνεται σημειολογικά ακαταμάχητη. Ουσιαστικά η ταινία στηρίζει την ιδέα μιας ελληνικότητας τόσο τυποποιημένης ώστε να μπορεί να είναι εύκολα επισκέψιμη όσο και αντιγράψιμη, αναπαραγωγίμη· εμπεριέχει μάλιστα το αποτέλεσμα αυτής της τυποποίησης στο κέντρο της εκφοράς της: ο μεξικανοαμερικανός Κουήν γίνεται ο «απόλυτος Έλληνας», ακριβώς για να δείξει πόσο η κατασκευή του Ζορμπά που προτείνεται είναι δεκτική, επισκέψιμη, αντιγράψιμη. Εντοπιότητα προς εξαγωγή.

Κάποιοι μπορεί εδώ να πουν ότι πρόκειται απλώς για ένα εφεύρημα της μηχανής του Χόλυγουντ, που το ενδιέφερε η μετατροπή της Ελλάδας σε προϊόν. Βρίσκω αυτή την άποψη μάλλον απλοϊκή. Το επίσημο ελληνικό κράτος από την πρώτη στιγμή υποστήριξε τη σχέση της ταινίας με την τουριστική προβολή. Ο Κακογιάννης παρασημοφορήθηκε από αξιωματούχους της Ελληνικής Κυβέρνησης στην παρισινή πρεμιέρα, κατά την οποία μάλιστα «αυθεντικοί Κρητικοί» με τοπικές ενδυμασίες συνοδευαν στην είσοδο τους επίσημους προσκεκλημένους.<sup>10</sup> Μόνη παραφωνία η άποψη του πρεσβευτή της Ελλάδας στο Παρίσι, που ενοχλήθηκε γιατί η ταινία «δείχνει την Ελλάδα συννεφιασμένη και βροχερή» (στο Κολώνιας

9 Δες για παράδειγμα τη διαφήμιση όπως δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Aurore* της 3 Μαρτίου 1965: «Non! Anthony Quinn n'interprète pas Zorba il EST Zorba!». Και η κριτική στην *Tribune de Genève* της 24 Απριλίου 1965 γράφει: «Στο ρόλο του Αλέξη Ζορμπά λοιπόν, ο Άντονου Κουήν. Νοιώθουμε την ανάγκη να γράψουμε ο Αλέξης Κουήν, ή μάλλον ο Άντονου Ζορμπά».

10 Η φωτογραφία μάλιστα της Μαρίας Κάλλας με έναν κρητικό βρακοφόρο έκανε την επόμενη ημέρα τον κύκλο των γαλλικών εφημερίδων (με τίτλους όπως «*María la Grecque à la première de Zorba le Grec*» (η Μαρία η Ελληνίδα στην πρεμιέρα του Ζορμπά του Έλληνα)). Όπως σημειώνει μάλιστα η *Aurore* της 5<sup>ης</sup> Μαρτίου 1965, η Κάλλας αντάμειψε τον κρητικό συνοδό της με ένα εισιτήριο για την “Τόσκα” που τραγουδούσε εκείνη την εποχή στην όπερα του Παρισιού.

1995: 89). Η τουριστική απήχηση που ενδεχομένως θα είχε η ταινία έγινε άλλωστε και αντικείμενο ευρύτατης συζήτησης από τις «σοβαρές στήλες» των αθηναϊκών εφημερίδων μετά την πρεμιέρα της. Το ζητούμενο αυτής της συζήτησης δεν ήταν αν η ταινία παρουσιάζει την Ελλάδα τουριστικά ή όχι, αλλά μήπως έτσι όπως την παρουσιάζει ζημιωθεί ο τουρισμός. Το ότι μια ταινία με ελληνικό θέμα και διεθνή καριέρα έπρεπε να λειτουργεί και τουριστικά φαίνεται να θεωρείται εκ των ων ουκ άνευ. Αξίζει να κάνω μια μικρή παρέκβαση και να παραθέσω μερικά στοιχεία από αυτές τις πρώτες αντιδράσεις για την ταινία στην Ελλάδα του 1965.

Η διαμάχη για τον Ζορμπά ξέσπασε στις εφημερίδες την τελευταία εβδομάδα του Μαρτίου του 1965 και ξεκίνησε από την αντίδραση στο πώς παρουσιάζεται στους ξένους η ζωή στην Κρήτη. Οι επικριτές επιμένουν στις σκηνές της δολοφονίας της Χήρας και της λεηλασίας του ξενοδοχείου της Ορτάνς, αλλά και σε λεπτομέρειες όπως το ότι «ενάντια στην εικόνα που διαφημίζει ο Τουρισμός, στην Ελλάδα φαίνεται να βρέχει κατακλυσμιαία και τα τοπία της είναι θλιβερά». Μάλιστα το πόσο πιστή ως κινηματογραφική μεταφορά είναι η ταινία μετριέται όχι με βάση το σενάριο της, αλλά σε σχέση με τον κακό αντίκτυπο που μπορεί να έχει στον τουρισμό. Κάποιοι θεωρούν την ταινία «ανθελληνική προδοσία του πνεύματος του Καζαντζάκη, δυσφημιστική για την Ελλάδα και την Κρήτη» (στο Κολώνιας 1995: 85), κι αυτό κυρίως γιατί «επέμεινε στις δύο σκηνές του λιθοβολισμού και της διαρπαγής» (86), οι οποίες, θυμίζω, υπάρχουν στο βιβλίο, και παίζουν κεντρικό ρόλο.

Ο Δημήτρης Ψαθάς, μπλέκοντας τουρισμό και εξωτερική πολιτική, θα φτάσει μάλιστα να τιτλοφορήσει μια επιφυλλίδα του “Ζορμπάς ο Τούρκος”, καθώς «έμμεσα μόνο η Τουρκία διαφημίζεται μ’ αυτό το έργο... [αφού μ’ αυτό] επιβεβαιώνεται η τουρκική προπαγάνδα που παρουσιάζει [τους Έλληνες] σαν άγριους, σφάχτες, βάρβαρους και κλέφτες» (100-101).<sup>11</sup> Στις αρνητικές αντιδράσεις αναγκάζεται να απαντήσει η Ελένη Καζαντζάκη με δήλωσή της από τη Γενεύη: «Εδώ στην Ελβετία (όπως και στο Παρίσι όπου ήμουνα πριν από μέρες), κανείς δεν σχημάτισε κακή ιδέα για την Ελλάδα και την Κρήτη, βλέποντας την ταινία. Αντίθετα. Σας λέω υπεύθυνα ότι αυτή η ταινία θα στείλει στην Ελλάδα χιλιάδες τουρίστες. Όσους ολόκληρος ο ελληνικός τουρισμός δεν μπορεί να φέρει» (87). Και ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος συγκεφαλαιώνει ειρωνευόμενος: «Το δυστύχημα είναι που ανάμεσα στις άλλες φοβίες μας αποκτήσαμε τώρα στερνά και την ‘τουριστική’ φοβία. Πώς θα μας δουν οι ξένοι; Τί θα πουν οι ξένοι; Μήπως ανακοπεί η περιηγητική κίνηση;» (99).

11 “Ζορμπάς ο Τούρκος” θα είναι, για άλλους λόγους, ο τίτλος περισσότερων από μιας ελληνικών εφημερίδων περίπου σαράντα χρόνια μετά, όταν η Εθνική Λυρική Σκηνή θα παρουσιάσει το μπαλέτο Ζορμπάς στο φεστιβάλ της Αττάλειας, στην Τουρκία.

## Το συρτάκι κι ο Ζορμπάς

Έτσι γεννήθηκε ο Ζορμπάς ως εξαγώγιμο προϊόν ελληνικότητας, εύκολα αναγνώσιμη και αναπαραγώγιμη μετωνυμία Ελλάδας. Και καθώς αποκρυσταλλωνόταν ως τέτοιος, τόσο το απαραίτητο μουσικοχορευτικό αξεσουάρ, ο καινούργιος χορός που άκουγε στο όνομα συρτάκι, γινόταν κάτι παραπάνω από το σήμα κατατεθέν του – η μετουσίωσή του.

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι πρώτες κριτικές της ταινίας, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, σπάνια αναφέρονται στη μουσική της ως το κεντρικό και συναγώνιστο στοιχείο της. Οι κριτικές στο γαλλόφωνο Τύπο είναι από αυτή την άποψη ενδιαφέρουσες. Οι εφημερίδες του 1965 αναφέρονται μεν στη μουσική, αλλά ως δευτερεύον στοιχείο της ταινίας. Όταν η ταινία παίζεται στη γαλλική τηλεόραση όμως το 1971 και το 1977, όλες οι παρουσιάσεις των εφημερίδων προβάλλουν τη μουσική και το χορό (το συρτάκι) ως βασικό της χαρακτηριστικό. Κάποιες μάλιστα και στον τίτλο.<sup>12</sup>

Είναι σταδιακά λοιπόν, και αφού η ταινία αρχίζει τη μεγάλη της καριέρα στην Αμερική, που το συρτάκι εξελίσσεται τελικά στη μετωνυμία της ταινίας, του Ζορμπά ως (ελληνικού) συμβόλου, και, για κάποιους, του έργου του Καζαντζάκη γενικά. Από τους έλληνες κριτικούς αρχικά μόνο η Λιλή Ζωγράφου είχε διακρίνει τη δυναμική της τελευταίας σκηνής και της μουσικής της, γράφοντας μάλιστα ότι αυτό ήταν και το μοναδικό σημείο της ταινίας που έμεινε πιστό στο πνεύμα του Καζαντζάκη: «Ο μόνος Ζορμπάς [της ταινίας], η αγάπη δηλαδή της ζωής και η παραδοχή της, μέσα από έναν ολότελα απελευθερωμένο, ήταν ο Θεοδωράκης στη μουσική του φινάλε» (στο Κολώνιας 1995: 91). Με άλλα λόγια: το συρτάκι είναι κάτι παραπάνω από ένα φινάλε μιας υπερπαραγωγής· είναι η ανάγνωση του Ζορμπά που η εποχή επιβάλλει.

Συνδέοντας τα πιο ευανάγνωστα 2/4 του χασάπικου με φιγούρες αλλά και ιδιαίτερα στο πρώτο αργό μέρος ένα στήσιμο που θυμίζει το ζεϊμπέκικο, κι ένα δεύτερο μέρος όπου τα βήματα επιταχύνονται όπως το χασαποσέρβικο, ο Θεοδωράκης ουσιαστικά τυποποιεί έναν καινούργιο χορό, ούτε ζεϊμπέκικο ούτε χασάπικο αλλά κάτι κάπου ανάμεσα.<sup>13</sup> Σε πολύ λίγο χρόνο

<sup>12</sup> Με αφορμή την προβολή από την τηλεόραση η εφημερίδα *Le Parisien* (10 Μαρτίου 1977) δημοσιεύει ένα μικρό πορτραίτο του Άλαν Μπαίητς υπό τον τίτλο “Il danse le syrtaki avec Zorba le Grec”.

<sup>13</sup> Το μυθιστόρημα αναφέρει το ζεϊμπέκικο, στο παράθεμα που αντέγραφα στην αρχή. Η αντικατάστασή του με το χασάπικο/συρτάκι έχει μάλλον να κάνει με το γεγονός ότι ο τελευταίος είναι χορός φτιαγμένος για να χορεύεται από δύο (ή και περισσότερους)



“Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά”

ο «λαϊκός ελληνικός χορός» επανεισάγεται διδασκόμενος στους απανταχού Ελληνόπαιδες ως τμήμα της «εθνικής παράδοσης» τους, «απαραίτητο χορευτικό συμπλήρωμα» στις ελληνικές ταβέρνες αλλά και τον λαϊκό ελληνικό κινηματογράφο. «Μια εικονική εκδοχή ελληνικότητας για τα εκατομμύρια των ανθρώπων σε όλο τον κόσμο που δεν είχαν δει προηγουμένως ελληνικό χορό», τον ονομάζει ο πρώτος βιογράφος του Θεοδωράκη (Giannaris 1973: 141), ενώ στο αγγλόφωνο εγχειρίδιο ελληνικών χορών ο Ted Petrides σημειώνει ότι το «συρτάκι ή χορός του Ζορμπά είναι χωρίς συζήτηση ο χορός που κανείς συνδέει πιο έντονα με την Ελλάδα, κι έτσι το να μάθει κανείς να το χορεύει δεν είναι παρά το κερασάκι στην τούρτα μιας επίσκεψης στην Ελλάδα» (Petrides 1975: 13).

Υπενθυμίζω εδώ ότι ήδη από το 1960 μια σκηνή ξεφαντώματος με μπουζούκια, όπου ο ξένος (Ζυλ Ντασσέν) μαθαίνει τι σημαίνει να είσαι «in tune with yourself», ήταν το κορύφωμα του *Ποτέ την Κυριακή* (δεν είναι τυχαίο: ένα άλλο χασάπικο που τελείωνε σε χασαποσέρβικο). Και ότι στο εσωτερικό μέτωπο, ο λαϊκός κινηματογράφος προσέφερε μανιωδώς εκείνη την εποχή την τυποποιημένη εκδοχή νεοελληνικής διασκέδασης, προωθώντας μάλιστα και συγκεκριμένη κινηματογραφική τυπολογία αναπαράστασης του ελληνικού λαϊκού γλεντιού.<sup>14</sup> Κινηματογραφικά, ούτε το συρτάκι ούτε η τελευταία σκηνή του Ζορμπά προκύπτουν από το κενό. Κι αυτό είναι κάτι που δεν περνά απαρατήρητο. Έτσι ξεκινά για παράδειγμα η κριτική για την ταινία στην *Evening Star* της 11<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1965: «Οι Έλληνες είναι ένας θαυμάσιος λαός που αγαπάει τη ζωή, κι αυτό είναι κάτι που το ξέρουν όλοι αφότου το *Ποτέ την Κυριακή* ενέπνευσε όλους αυτούς τους πολιτιστικούς θεσμούς που λέγονται μπουζουκομάγαζα. Αν δεν έχετε λάβει το σχετικό μήνυμα σίγουρα θα πεισθείτε από τον λάγνο και θυελλώδη Ζορμπά τον Έλληνα» (αναδημοσιευμένη στο Κολώνιας 1995: 154).

Ως υπόνοια περνά στην παραπάνω φράση ένας ακόμα λόγος για τον οποίο η μουσική του Ζορμπά έγινε γρήγορα τόσο δημοφιλής. Εκτός από την παραγωγή μιας «αυθεντικής» και «επισκέψιμης» Ελλάδας, η μουσική απαντά και σε εσωτερικές ανάγκες εκείνης της εποχής: την ανάγκη για τη διαμόρφωση μιας υπερτοπικής εθνικολαϊκής κουλτούρας, και την τάση να παραχθεί αυτή από τη μεσολάβηση των διανοουμένων.

Έτσι, ο «νέος Ζορμπάς» της δεκαετίας του '60, δεν εκφέρει μόνο τη χώρα που παίζει όλες τις τις μετοχές στο τουριστικό χρηματιστήριο. Εκφέρει

άντρες, με συγκεκριμένα βήματα και φιγούρες, σε αντίθεση με τον πλέον ατομικό ζειμπέκικο. Το χασάπικο βοήθησε περισσότερο τη σκηνική αναπαράσταση των δύο ανδρών που χορεύουν στην ακρογιαλιά, αλλά ήταν επίσης ως χορογραφία και πολύ περισσότερο αντιγράψιμη.

14 Δες Αραμπατζής 1991.

επίσης την ανάγκη της ίδιας της χώρας να αποκτήσει εσωτερικούς κοινούς παρανομαστές (είτε αυτά είναι «τα μπουζουκομάγαζα», είτε η «λεβεντιά» και η «αγάπη για τη ζωή» σε ρυθμό 2/4). Αν δηλαδή ο Ζορμπάς έγινε ξαφνικά το σήμα κατατεθέν της τουριστικής βιομηχανίας (εξωτερικού και εσωτερικού), αυτό δεν σημαίνει ότι η εκδοχή αυτή της αναπαραγωγίσιμης και υβριδικής ελληνικότητας δεν ήταν χρήσιμη στην ελληνική κοινωνία που, όπως πολύ χαρακτηριστικά γράφει ο Παναγιώτης Κονδύλης, «έμπαινε στη χοάνη μιας κινητικότητας πρωτόφαντης ίσαμε τότε – ήτοι μιας κοινωνίας που αναζητούσε μεγάλους εξισωτικούς κοινούς παρανομαστές» (Κονδύλης 1991: 42). Υπ’ αυτήν την έννοια ο καζαντζακικός Ζορμπάς, διαβασμένος τώρα ως μια διαλεκτική σχέση που καταλήγει στην τυποποίηση, εξέφραζε πλέον και μια ανάγκη εσωτερική μιας ελληνικής κοινωνίας που γύρευε να υπερβεί το τοπικό και να επαναδιαπραγματευτεί το υπερτοπικό, το εθνικό, με όρους εκμοντερνισμού. Κι αν αυτή είναι μια διαδικασία που είχε ξεκινήσει πολύ νωρίτερα, κορυφώνεται σίγουρα τη δεκαετία του ’60.

Εδώ κανείς πρέπει να αναφέρει το πλέον αμφιλεγόμενο στοιχείο της μουσικής παρέμβασης Θεοδωράκη: ο συνθέτης στηρίχθηκε για το συρτάκι σε ήδη υπάρχον υλικό από την τοπική παράδοση της Κρήτης. Ως πρότυπο εμφανίζεται ο *Αρμενοχωριανός Συρτός* του Γιώργη Κουτσουρέλη. Δεν εμπλέκομαι καθόλου στη συζήτηση του ποιος έχει τα πνευματικά δικαιώματα της μουσικής του Ζορμπά.<sup>15</sup> Αλλά υποσημειώνω την ουσία του δημιουργικού αυτού δανείου: Τα αδέρφια Κουτσουρέλη ήταν γνωστά στην Ελλάδα της εποχής καθώς σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του ’50 συμμετείχαν σε δύο εβδομαδιαίες εκπομπές του Ε.Ι.Ρ. με κρητική μουσική, το “Κρητικό μεσημέρι” και την “Κρητική βραδιά” (Δεικτάκης 1999). Όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης και ο Απόστολος Καλδάρας για το ρεμπέτικο, οι αδερφοί Κουτσουρέλη συμμετείχαν σε αυτή τη μεγάλη τάση της μεταπολεμικής Ελλάδας για «ενοποίηση» και «εθnikοποίηση» των τοπικών και λαϊκών παραδόσεων. Οι εκπομπές τους στο ραδιόφωνο, όπως και τόσες άλλες αντίστοιχες, ενώ αρχίζουν ως «προσφορά» στη διασκέδαση των απανταχού Κρητών, γίνονται αναγκαστικά μετάφραση του τοπικού για ένα εθνικής εμβέλειας κοινό, και με όρους εθνικής κουλτούρας. Η «μετάφραση» από τον Θεοδωράκη της δικής τους «μετάφρασης», είναι η επανεκφορά του εθnikοποιημένου τοπικού, πλέον με στόχο ένα κοινό υπερεθνικής εμβέλειας.

15 Σε μια συζήτηση στο Διαδίκτυο, ο σκηνοθέτης Κώστας Φέρρης προσέφερε την ακόλουθη πληροφορία: «Το ξέραμε όλοι από τότε [ότι η μουσική του Θεοδωράκη ήταν βασισμένη στον Αρμενοχωριανό Συρτό], γι’ αυτό άλλωστε και ο Σταύρος Τορνές, που δίδαξε τον χορό στον Άντονου Κουήν, πότε του τό’λεγε “χασάπικο” (ο αργός ρυθμός της αρχής) κι ο Κουήν το έλεγε “χασαπάκι”, και πότε στο γλήγορο του τό’λεγε “Συρτό” κι ο Κουήν τό’βγαλε ...Συρτάκι!» (στο <http://www.rembetiko.gr/forum/messages/51/34.html>). Την πληροφορία μεταφέρω με κάθε επιφύλαξη.

## Ο Ζορμπάς και η “αποκάλυψη του λαϊκού”

Ξαναγυρίζω στην πρώτη φράση της Γκαίηλ Χολστ από το παράθεμα που αντέγραφα παραπάνω: «Η έκφραση της ελληνικής τοπικής ταυτότητας ήταν τόσο ελκυστική για τους Έλληνες διανοούμενους όσο σχεδόν και για τους ξένους». Γιατί ήταν ελκυστική η έκφραση ελληνικής τοπικής ταυτότητας στους Έλληνες διανοούμενους, θα ρωτήσει κανείς, τη στιγμή μάλιστα που, όπως υποστηρίζω, η δεκαετία του '60 χαρακτηρίζεται από την τάση για αναγωγή στο υπερτοπικό; Η μαγική λέξη που μας λείπει εδώ είναι η «διαμεσολάβηση». Ο τοπικός λαϊκός πολιτισμός είναι ελκυστικός στους Έλληνες διανοούμενους από τη στιγμή που μπορεί να διαμεσολαβηθεί από τους ίδιους και να επαναπροβληθεί με υπερτοπικούς/εθνικούς όρους. Είναι η αφήγηση της «αποτύπωσης της λαϊκής κουλτούρας με την επέμβαση του υπεύθυνου διανοούμενου» που εκτός των άλλων χαρακτηρίζει και την ποιητική και ιδεολογική διακήρυξη του Θεοδωράκη τη δεκαετία του '60. Έχω αναλύσει αλλού το ιδεολογικό υπόβαθρο αυτής της κίνησης, και έχω δείξει τη σχέση του με την πολιτιστική πολιτική του κύκλου της γενιάς του '30 (Papanikolaou 2002). Ας σημειώσω μόνο εδώ ότι σε επίπεδο λόγου, ο Θεοδωράκης απλώς προχωρά αυτό που έκανε, για παράδειγμα, τη δεκαετία του '50 το *Ελληνικό Χορόδραμα* που υπό τη Ραλλού Μάνου και το Μάνο Χατζιδάκι (αλλά και τη συμμετοχή ανθρώπων όπως ο Οδυσσέας Ελύτης, η Ελένη Βακαλό, η Ντόρα Τσάτσου, ο Τσαρούχης, ο Μόραλης και ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, και ο ίδιος ο Θεοδωράκης) προσπάθησε να δημιουργήσει αστικά θεάματα που να στηρίζονται σε λαϊκές φόρμες (σε όλα τα επίπεδα: θέμα, χορογραφία, μουσική, σκηνικά, κοστούμια, παντομίμα). Ή αλλιώς, «να δημιουργήσει μια γνήσια ελληνική παράδοση, περασμένη από το διυλιστήριο μιας εκλεπτυσμένης αισθητικής, για την οποία εγγυάται η ανώτερη μόρφωση των ιδρυτών του» (από κριτική της Σοφίας Σπανούδη το 1951 στα *Νέα*, αναδημοσιευμένη στο Μάνου 1961: 88). Έτσι ανεβαίνει η *Ελληνική Αποκριά*, μπαλέτο με μουσική του Μίκη Θεοδωράκη (1954) από το οποίο θα δανειστεί αργότερα θέματα για τη μουσική του *Ζορμπά*, αλλά και οι *Έξι Ελληνικές Ζωγραφίες* (1951), ρεμπέτικα τραγούδια μεταγραμμένα για πιάνο από τον Μάνο Χατζιδάκι, στυλιζαρισμένα στη χορογραφία από τη Ραλού Μάνου και στα κοστούμια από τον Γιάννη Τσαρούχη. Όταν μια παρόμοια αισθητική μεταγράφεται στον κινηματογράφο νεορεαλιστικής απόχρωσης του Κακογιάννη, δημιουργείται η *Στέλλα* (1955). Η ιστορία αυτή της τραγουδίστριας μιας ταβέρνας με μπουζούκια, έχει για κέντρο ένα τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι που μιμείται (ή τυποποιεί) ένα ρεμπέτικο τραγούδι (“Αγάπη πού 'γινες δίκοπο μαχαίρι”), και το οποίο αμέσως εισάγεται στο ρεπερτόριο των ρεμπετών (υπάρχει ηχογράφιση με τη Μαρίκα Νίνου της ίδιας εποχής).

Ο Θεόφιλος του Σεφέρη, ο Καραγκιόζης της Ραλού Μάνου, η Στέλλα του Κακογιάννη, τα ρεμπέτικα του Χατζιδάκι, το συρτάκι και το «έντεχνο λαϊκό» του Θεοδωράκη... Αυτό που συνδέει τη γραμμή αυτή είναι η έννοια της διαμεσολάβησης. Από τη μια ό,τι μπορούμε να ονομάσουμε χοντρικά «λαϊκή κουλτούρα», κι από την άλλη ο διανοούμενος, η διάθεσή του (σπανίως: της) να ανα-δημιουργήσει στη βάση του λαϊκού, και η τελική προσφορά ενός «κειμένου» βασισμένου μεν στο λαϊκό, αλλά που τελικά σχηματοποιεί και τυποποιεί την πηγή του με στόχο το εθνικό. Αντί για την «ανακάλυψη του δημοτικού», η καινούργια αυτή αφήγηση (η οποία συναρθρώνεται με νέες όψεις της εθνικής ταυτότητας) έχει το χαρακτηριστικό της «αποκάλυψης του λαϊκού», και δη του λαϊκού ως διαμεσολαβημένη κατηγορία. Εφόσον ο Ζορμπάς της δεκαετίας του '60 συναρθρώνεται και με αυτή την αφήγηση, είναι λογικό να ανασύρονται από το μυθιστόρημα και να τονίζονται τα στοιχεία εκείνα του μυθιστορήματος που είναι πιο πρόσφορα. Κι εκεί έχουμε έναν διανοούμενο που προσπαθεί να ενωθεί με τη ζωή του λαϊκού ήρωά του, και καταλήγει να τον περιγράφει, να τον σχηματοποιεί, να τον τυποποιεί. Η σχέση τους αυτή έχει το μίγμα θαυμασμού, αναδιαπραγμάτευσης της ταυτότητας, ερωτισμού και άγχους, που κανείς βρίσκει και στους υπόλοιπους κρίκους της γενεαλογίας που μόλις ιχνηλάτησα. Ξαναλέω: δεν με ενδιαφέρει αν η ανάγνωση αυτή είναι πιστή ή όχι «στο πνεύμα του Καζαντζάκη», αλλά να δείξω ότι δεν προκύπτει από το κενό. Ο Ζορμπάς παίρνει αυτή τη διάσταση που παίρνει και γίνεται το σύμβολο που γίνεται ακριβώς γιατί, από το μυθιστόρημα ακόμα, εμπειριέχει και εκείνα τα στοιχεία που μπορούν να το αρθρώσουν, εκτός των άλλων, και με την αφήγηση της «λαϊκής Ελλάδας» που ενδυναμώνεται τη δεκαετία του '60.

Στις γνωστές, πολιτικές, συνεντεύξεις του με τον Ντενίζ Μπουρζουά (Οι Μνηστήρες της Πηνελόπης), ο Θεοδωράκης κάποια στιγμή παρουσιάζει τον ελληνικό λαό: «Ο ελληνικός λαός είναι σαν παιδί. Εύκολα μπορείς να τον κάνεις δικό σου με το χαμόγελο και την καλωσύνη, αλλά θα τον χάσεις εντελώς με την αγριάδα... Ο μέσος Έλληνας είναι καταφερτζής, που με κάθε θυσία θα προσπαθήσει να κερδίσει χρήματα, να προωθήσει τις δουλειές του. Είμαστε έμποροι. Έρχεται όμως η μέρα που αυτός ο λαός εμπόρων μεταβάλλεται σε στρατιά ηρώων» (1976: 43). [...] «Στον τόπο μας, όλα ή σχεδόν όλα περνούν από τραγούδια και χορούς. Αυτός είναι ο δικός μας τρόπος ζωής» (44).<sup>16</sup> Ο μέσος λαϊκός Έλληνας που έπρεπε πολι-

16 Μια παρόμοια συνέντευξη του Θεοδωράκη στο περιοδικό *Télérama*, 1 Ιουνίου 1974, όπου αναλύει τη σχέση των Ελλήνων με τη μουσική, έχει τίτλο "Les Grecs oublient au son du bouzouki" (Οι Έλληνες ξεχνούν στον ήχο του μπουζουκιού), και βασική φωτογραφία τον Άντονι Κουίν να χορεύει.

“Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά”

τιστικοπολιτικά να εκπροσωπηθεί χρειαζόταν να αντιπροσωπευθεί από μια αφήγηση όπως αυτή. Ο Ζορμπάς, συνταγμένος κατάλληλα, μπορούσε να την προσφέρει.

### Ο ακαταμάχητος Πρωτέας του Νέου Ελληνισμού

Ο Ζορμπάς λοιπόν, υποστήριξα, αρθρώνεται διαδοχικά μαζί με την ιδέα της λαϊκής κουλτούρας, την αφήγηση της ελληνικότητας προς εξαγωγή, την υπερτοπική ελληνικότητα, την τάση της «αποκάλυψης του λαϊκού». Αυτό δεν σημαίνει ότι κάθε μια από τις εκφορές που περιέγραψα υποχωρεί μόλις εμφανίζεται η επόμενη – τις περισσότερες φορές το κείμενο συνδέεται κάθε στιγμή με περισσότερες από μία αφηγήσεις που επιβάλλει το ελληνικό κοινωνικοπολιτιστικό μόρφωμα. Γίνεται έτσι ο Ζορμπάς το κατεξοχήν ελαστικό κείμενο το οποίο να μπορεί να αρθρώνεται μαζί με διαφορετικούς εθνικούς, πολιτισμικούς λόγους που εκφράζουν συγκεκριμένες στιγμές της ελληνικής κοινωνίας. Οι συνδέσεις αυτές, υποστήριξα, καταλήγουν να ανα-συντάσσουν και το λογοτεχνικό κείμενο, βγάζουν δηλαδή στην επιφάνεια κάποια στοιχεία του, και καλύπτουν περισσότερο άλλα. Ο Ζορμπάς, ως «εθνικό μυθιστόρημα», έχει σαφέστατα επαναληροφορηθεί από αυτές (ποιά έκδοση του βιβλίου σήμερα θα μπορούσε για παράδειγμα να μην έχει στο εξώφυλλο μια σκηνή χορού;).

Κι από την άλλη ας μην ξεχνάμε ότι όσο ο Ζορμπάς «μεγαλώνει» ως νεοελληνικός μύθος, ως μείζων αφήγηση ελληνικότητας από τη δεκαετία του '60 και εξής, γίνεται και όλο και πιο ελαστικός. Μπορεί να συνδεθεί και να αρθρωθεί μαζί με διαφορετικούς λόγους και ιδεολογίες, αφηγήσεις και ταυτότητες. Αίφνης τον Απρίλη του 1967 το συρτάκι της τουριστικής Ελλάδας γίνεται επίσης όχημα αντίστασης, καθώς με «πατριωτικο-απελευθερωτικούς» στίχους του Βαγγέλη Γκούφα (με αναφορά και στον καζαντζακικό ήρωα και την Κρήτη) το τραγουδούσε η Μελίνα Μερκούρη σε παραστάσεις και πορείες. Όταν το 1970 ο Θεοδωράκης βγαίνει στη Γαλλία σχεδόν όλα τα άρθρα που αναφέρονται σε αυτόν, ακόμη και τα πιο πολιτικά, τον αναφέρουν ως τον «συνθέτη του Ζορμπά», μερικά μάλιστα κάνοντας και τη σύνδεση μεταξύ της «έννοιας της ελευθερίας» που βγαίνει από τα βιβλία του Καζαντζάκη, και της μουσικής του.

Το 1979 παρουσιάζεται από τη Λυρική Σκηνή σε χορογραφία Λόρκα Μασσίν μια πρώτη εκδοχή του Ζορμπά ως μπαλέτου και το 1988 (πάλι υπό τον Λόρκα Μασσίν) γίνεται και το βασικό βήμα «αποκατάστασης» του μουσικού Ζορμπά στο έργο του Θεοδωράκη. Ο Ζορμπάς μεταμορφώνεται σε μπαλέτο σε δύο πράξεις και 22 σκηνές, και μάλιστα εξογκώνεται συμπε-

ριλαμβάνοντας και άλλα τραγούδια του Θεοδωράκη (“Μαρίνα”, “Στρώσε το στρώμα σου”, “Από το παράθυρό σου”, “Τον Παύλο και τον Νικολιό”), λειτουργώντας όλο και περισσότερο σε μια υπόγεια συνάρτηση της εθνικής ταυτότητας του κεντρικού χαρακτήρα, του ίδιου του συγγραφέα και του συνθέτη.<sup>17</sup> Στην πρώτη μεγάλη παράστασή του στην Αρένα της Βερόνας τον Αύγουστο του 1988, ο Ζορμπάς αντιμετωπίζεται ως πολιτιστικό γεγονός τεράστιας εμβέλειας. Ο Θεοδωράκης με τον Μασσίν συζητούν με τον κλασικό φιλόλογο και φιλόσοφο Emanuele Severino σε βιβλίο που συνοδεύει την παράσταση, βάζοντας το Ζορμπά σε ένα πλαίσιο «κλασικών ελληνικών μύθων», με πάρα πολλές αναφορές στον Καζαντζάκη (Severino 1988).<sup>18</sup> Το 1998 η Πολιτιστική Ολυμπιάδα αποφασίζει να χρηματοδοτήσει την περιοδεία του μπαλέτου με τον Λόρκα Μασσίν και τη Λυρική Σκηνή σε όλο τον κόσμο. Παρακολουθώντας τα ελληνικά δημοσιεύματα από τέσσερις στάσεις της περιοδείας αυτής βλέπει κανείς πώς οι παραστάσεις του ίδιου έργου παίρνουν «εθνικό» και «πατριωτικό» χαρακτήρα στον Καναδά και την Αυστραλία: οι δημοσιογράφοι μεταφέρουν πόσο «τα όρια ανάμεσα στην ευφορία και τη συγκίνηση έγιναν δυσδιάκριτα» καθώς χιλιάδες ομογενών χόρευαν το συρτάκι στο τέλος της παράστασης, στην οποία είχαν συρρεύσει «για να δουν και να ακούσουν λίγη “πατρίδα”», ενώ μια από τις ανταποκρίσεις αρχίζει ως εξής: «Εξήντα τόσα χρόνια αφότου ο Νίκος Καζαντζάκης έγραψε τον *Βίο και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* και σαράντα τόσα αφότου ο Μιχάλης Κακογιάννης τον έκανε ταινία ο Ζορμπάς παραμένει, ανά τον κόσμο, το πλέον αναγνωρίσιμο πολιτιστικο-καλλιτεχνικό “προϊόν” (ή, αν αγαπάτε, “διαβατήριο”) της νεώτερης Ελλάδας».<sup>19</sup> Στην επόμενη περιοδεία στην Τουρκία ο χαρακτήρας γίνεται περισσότερο αυτός της «πολιτιστικής εξωτερικής πολιτικής» – η Ελλάδα του Ζορμπά, γράφουν οι απεσταλμένοι δημοσιογράφοι, είναι αυτή που μπορεί να πείσει, να συμφιλιώσει, να φέρει κοντά. Πολλά δημοσιεύματα έχουν τον τίτλο «Ζορμπάς ο Τούρκος».<sup>20</sup> Στις παραστάσεις όμως του Ηρωδείου στην Αθήνα ο χαρακτήρας, όπως τον βλέπουν οι εφημερίδες τουλάχιστον, είναι διαφορετικός: εκεί εξαιρείται η απόλυτη λαοφιλία του πολιτιστικού προϊόντος («5000

17 Δες για παράδειγμα το άρθρο της Ornella Rota, “Mikis Theodorakis greco come Zorba” (1990).

18 Η παράσταση του μπαλέτου επαναλήφθηκε επίσης με πολύ μεγάλη επιτυχία στις Θέρμες του Καρακάλα το 1990, πριν αρχίσει μια πολύ μεγάλη διεθνή περιοδεία που ουσιαστικά συνεχίζεται ως σήμερα.

19 Με τη σειρά που αντιγράφονται οι φράσεις προέρχονται από δημοσιεύματα των εφημ. *Βήμα*, 21 Μαΐου 2002, *Έθνος*, 21 Μαΐου 2002, και το μεγάλο παράθεμα από άρθρο του Δημήτρη Γκιώνη στην *Ελευθεροτυπία*, 27 Μαΐου 2002.

20 Περίληψη βασισμένη στα δημοσιεύματα των εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 22 Ιουνίου 2001, *Τα Νέα* 22 Ιουνίου 2001, *Καθημερινή* 23 Ιουνίου 2001, *Έθνος*, 22 Ιουνίου 2001.

“Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά”

στα βήματα του Ζορμπά», «Όσοι δεν χώρεσαν δεν έφυγαν», «Σεισμός στο Ηρώδειο»), η αντιπροσωπευτικότητά του («Ξεχείλισε από Κρητική λεβεντιά το Ηρώδειο»), η δυνατότητά του να συμφιλιώσει διαφορετικά είδη θεάματος («ένα χορόδραμα που το ύφος του συνδυάζει το κλασικό, το λαϊκό και το μοντέρνο»). Όπως συνόψισε η *Καθημερινή* της 23<sup>ης</sup> Ιουλίου «Ο Ζορμπάς αποδείχτηκε μια διαχρονική εμβληματική δύναμη του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού, με μεγάλη απήχηση στην κοινωνία».

Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά δεν φαίνεται να μπορούν να κλείσουν τον κύκλο τους. Ο Ζορμπάς έχει, όλα δείχνουν, εξελιχθεί πολύ επιτυχημένα στον ακαταμάχητο Πρωτέα του Νέου Ελληνισμού.



#### ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ

- Ανεμογιάννης, Γιώργος  
1997 “Μουσική στα Έργα του Καζαντζάκη”, *Η Λέξη* 139: 276-83.
- Αραμπατζής, Γιώργος  
1991 *Λαϊκισμός και κινηματογράφος: Μελέτη για τον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60*, Αθήνα.
- Giannaris, George  
1973 *Mikis Theodorakis: Music and Social Change*, Λονδίνο.
- Grossberg, Lawrence  
1992 *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Νέα Υόρκη.
- Δεικτάκης, Αθανάσιος  
1999 *Χανιώτες Λαϊκοί Μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλι Χανίων.
- Hall, Stuart  
1980 “Encoding/Decoding”, στο Hall, S., D. Hobson, A. Lowe, και P. Willis (επιμ.), *Culture, Media, Language*, Λονδίνο: 128-40.
- . 1981 “Notes on Deconstructing ‘the Popular’”, στο Samuel, R. (επιμ.), *People’s History and Socialist Theory*, Λονδίνο: 227-40.
- . 1986 “On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall”, *Journal of Communication Inquiry* 10(2): 45-60.

- Hirsch, Foster  
1989  
*Harold Prince and the American Musical Theatre*, Κέιμπριτζ.
- Holst-Warhaft, Gail  
1997  
“Song, Self-Identity, and the Neohellenic”, *Journal of Modern Greek Studies* 15(2): 232-38.
- Θεοδωράκης, Μίκης  
1976  
*Οι Μνηστήρες της Πηνελόπης: Συνομιλίες του Μίκη Θεοδωράκη με τον Ντενί Μπουζουά*, μετάφρ. Τάκης Μιχαηλίδης, Αθήνα.
- Καζαντζάκης, Νίκος  
<sup>2</sup>1981 [1959]  
*Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Σταύρου, Πάτροκλος (επιμ.), Αθήνα.
- Κολώνιας, Μπάμπης  
1995 (επιμ.)  
*Μιχάλης Κακογιάννης*, Αθήνα.
- Κονδύλης, Παναγιώτης  
1991  
*Η Παρακμή του αστικού λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα.
- Μάνου, Ραλλού (επιμ.)  
1961  
*Το Ελληνικό Χορόδραμα: 1950-1960*, Αθήνα.
- Μπίεν, Πήτερ  
1971  
“Ο Αλέξης Ζορμπάς, ο Νίτσε και η αιώνια ελληνική τάξη”, μετάφρ. Μαρίνα Κάσδαγλη, *Νέα Εστία* 1067 (Χριστούγεννα): 75-85.
- (Bien, Peter)  
2000  
“Nikos Kazantzakis’s Novels on Film”, *Journal of Modern Greek Studies* 18(1): 161-69.
- Papaioannou, John G.  
1983  
“Kazantzakis and Music”, *Journal of the Hellenic Diaspora* 10(4): 79-83.
- Papanikolaou, Dimitris  
2002  
“Singing Poets: Popular Music and Literature in France and Greece (1945-1975)”, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου.
- Petrides, Ted  
1975  
*Greek Dances*, Αθήνα.
- Rota, Ornella  
1990  
“Mikis Theodorakis greco come Zorba”, *La Rivista Illustrata del Museo Teatrale alla Scala* 3(7): 44-8.
- Severino, Emanuele,  
Lorca Massine, και  
Mikis Théodorakis  
1988  
*Mithos: Zorba il Greco*, Μιλάνο.
- Slack, Jennifer Daryl  
1996  
“The Theory and Method of Articulation”, στο Morley, David και Kuan-Hsing Chen (επιμ.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Λονδίνο: 112-27.