ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση

Τόμ. 19 (2008)

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

Ευριπίδης Γαραντούδης

doi: 10.12681/comparison.10373

Copyright © 2016, Ευριπίδης Γαραντούδης

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γαραντούδης Ε. (2017). 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*, 50–84. https://doi.org/10.12681/comparison.10373

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ

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

Αποτελεί εξόφθαλμο γεγονός και συνεπώς κοινή παραδοχή ότι η πασίγνωστη ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Alexis Zorbas* ή *Zorba the Greek* (1964),[1] κινηματογραφική διασκευή του μυθιστορήματος του Καζαντζάκη *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (1946), στάθηκε καταλύτης αφενός για τη σταδιοδρομία και τη μεγάλη επιτυχία, αφετέρου για την πρόσληψη του μυθιστορήματος. Το βιβλίο του κρητικού συγγραφέα ήταν βεβαίως πολύ γνωστό, τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς, και πριν από την κυκλοφορία της ταινίας, όπως δείχνει το γεγονός ότι στο χρονικό διάστημα των δεκαοκτώ ετών από την πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος μέχρι την παραγωγή της ταινίας έγιναν τέσσερις νεότερες εκδόσεις του στην Ελλάδα, ενώ κυκλοφόρησαν δεκαοκτώ μεταφράσεις του σε διάφορες χώρες.[2] Ωστόσο, ύστερα από την ελληνική και διεθνή πρώτη προβολή της ταινίας, το 1964 και το 1965,[3] και τη διαχρονική, μέχρι τις μέρες μας, σταθερή απήχησή της,[4] οι μεταφράσεις του μυθιστορήματος αυξήθηκαν κατακόρυφα.[5] Ενδεικτικό του μεγάλου βαθμού στον οποίο η ταινία προσδιόρισε τη φήμη αλλά και τους όρους ανάγνωσης του μυθιστορήματος είναι ότι στα εξώφυλλα ορισμένων από αυτές τις μετά το 1964 μεταφρασμένες εκδόσεις υπάρχει η φωτογραφία του Anthony Quinn,[6] του ηθοποιού που υποδύθηκε τον Ζορμπά, συνεπώς στη ματιά του αναγνώστη-θεατή ανακαλείται η ταινία του Κακογιάννη, η οποία αυτονόητα λειτουργεί ως ενδιάμεσος με το μυθιστόρημα.

Μέχρι σήμερα, ωστόσο, δεν έχει επιχειρηθεί, στον βαθμό που θα περίμενε κανείς, μια συστηματική σύγκριση της ταινίας με το μυθιστόρημα, προκειμένου να εκτιμηθούν ακριβέστερα οι επιπτώσεις της πρώτης στην πρόσληψη του δεύτερου. Θέτοντας αυτή τη σύγκριση ως στόχο της παρούσας μελέτης, διευκρινίζω ότι η συγκριτική οπτική μου αποβλέπει όχι τόσο στην εκτίμηση των τρόπων της κινηματογραφικής αφήγησης στην ταινία του Κακογιάννη[7] όσο κυρίως στη συνεξέταση της σεναριακής πλοκής της με εκείνη του μυθιστορήματος, δεδομένου ότι το σενάριο της εξεταζόμενης ταινίας υπογράφεται από τον σκηνοθέτη της.[8]

Η σχέση της ταινίας με το μυθιστόρημα εξετάστηκε σε τρεις αξιόλογες πρόσφατες συμβολές. Η διεξοδικότερη είναι το βιβλίο του Θανάση Αγάθου *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek*: κριτικοί βίοι παράλληλοι*,[9] όπου γίνεται μια χρησιμότατη επισκόπηση της κριτικής υποδοχής του μυθιστορήματος και της ταινίας, από την εποχή που εμφανίστηκαν μέχρι σήμερα, με παράθεση πληροφοριακού υλικού που βοηθά σημαντικά τη σύγκριση των δύο έργων. Η δεύτερη συμβολή είναι το μελέτημα της Εύας Στεφανή «Η κατασκευή της πραγματικότητας από τον κινηματογράφο μυθοπλασίας: η Ελλάδα ως άλλη στις ταινίες της δεκαετίας του '60»,[10] όπου η ταινία του Κακογιάννη συνεξετάζεται με εκείνη του Jules Dassin *Ποτέ την Κυριακή* (1960), με γνώμονα ότι αμφότερες οι ταινίες συνέβαλαν στη διάδοση και την εδραίωση στο εξωτερικό κυρίαρχων ιδεολογημάτων για την εικόνα της μεταπολεμικής Ελλάδας. Η τρίτη και περισσότερο ενδιαφέρουσα συμβολή είναι η μελέτη του Δημήτρη Παπανικολάου «Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά»,[11] όπου ο μελετητής προσπαθεί να δείξει ότι «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».[12] Συγκεκριμένα, ο Παπανικολάου αναφέρεται δευτερευόντως στην ταινία του Κακογιάννη, ενώ κυρίως εξετάζει τη μεγάλη συμβολή της μουσικής του Θεοδωράκη στη διεθνή απήχηση και επιτυχία της, όπως επίσης σχολιάζει μεταγενέστερες ως προς την ταινία «μεταμορφώσεις» του Ζορμπά στη μουσική και το μουσικό θέατρο μέχρι τις μέρες μας, μεταμορφώσεις που είχαν ως αποτέλεσμα ο καζαντζακικός ήρωας εντέλει, όπως εύστοχα δείχνει ο μελετητής, να «εξελιχθεί πολύ επιτυχημένα στον ακαταμάχητο Πρωτέα του Νέου Ελληνισμού».[13] Ο μελετητής υποστηρίζει πειστικά ότι η ταινία του Κακογιάννη μεγιστοποίησε μια ανάγνωση του καζαντζακικού μυθιστορήματος, η οποία ήταν αρεστή τόσο στους ξένους όσο και στους Έλληνες κατά τη δεκαετία του 1960, ανάγνωση σύμφωνα με την οποία ο «πραγματικός» και «απόλυτος» Έλληνας Ζορμπάς διδάσκει σε έναν μορφωμένο δυτικό το μυστήριο της ζωής. Αυτή η ανάγνωση, κρινόμενη από τη σημερινή σκοπιά, πρόβαλε, μέσω της ταινίας, ένα εντελώς τυποποιημένο πρότυπο εξαγώγιμης ελληνικότητας. Σύμφωνα με τον Παπανικολάου, επίσης, αυτό το τυποποιημένο πρότυπο ελληνικότητας, εναρμονισμένο με τις τότε προσδοκίες των ξένων, υπαγορεύτηκε από τη διάθεση πολλών ελλή-

νων διανοουμένων της δεκαετίας του 1960, όπως ο Θεοδωράκης, ο Χατζιδάκις, ο Ελύτης, ο Τσαρούχης, η Ραλλού Μάνου κ.ά., να διαμεσολαβήσουν στην αναγωγή του τοπικού ελληνικού λαϊκού πολιτισμού σε μιαν εκμοντερνισμένη υπερτοπική-εθνική εκδοχή του.[14]

Υιοθετώντας το θεωρητικό πλαίσιο της πολιτισμικής κριτικής, ο Παπανικολάου με τη μελέτη του έδειξε ότι «καθώς ο *Ζορμπάς*, με τις λαϊκές μεταφορές του σε κινηματογράφο και μουσική, γίνεται "πολιτισμικό κείμενο" (cultural text), αλλάζει συχνά [...] κέντρο βάρους, κωδικοποιείται και αποκωδικοποιείται, συντάσσεται και ανασυντάσσεται από τις διαδοχικές επαναναγνώσεις του, συνδέεται με συγκεκριμένες τάσεις της νεοελληνικής κοινωνίας και του πολιτισμικού της συστήματος και αποσυνδέεται από άλλες, και ως αφήγηση πια αρθρώνεται μαζί με σειρά άλλων αφηγήσεων – της ελληνικότητας, της ελληνικής λαϊκής κουλτούρας, της πολιτιστικής πολιτικής, της τουριστικής ανάπτυξης κ.ο.κ.».[15] Ωστόσο, η άποψη του μελετητή ότι τις τάσεις ανάγνωσης του μυθιστορήματος, οι οποίες υπόκεινται στις λαϊκές μεταφορές ή «μεταμορφώσεις» του, «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»,[16] φαίνεται να ακυρώνει, ως κατ' ουσίαν περιττή, τη συστηματική σύγκριση μυθιστορήματος και ταινίας, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο Παπανικολάου αυτή τη σύγκριση την προάγει. Η άποψή μου είναι ότι η ταινία του Κακογιάννη, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, όχι μόνο προκρίνει και προβάλλει ως κυρίαρχα δευτερεύοντα στοιχεία του μυθιστορήματος, αλλά και προσθέτει στο σενάριο και το φιλμικό κείμενο άλλα στοιχεία που δεν υπάρχουν στο βιβλίο. Αν αυτά τα αναβαθμισμένα, τροποποιημένα και πρόσθετα στοιχεία δεν τα αντιληφθούμε ως διαδικασία παρανάγνωσης του λογοτεχνικού κειμένου, αφενός παραγνωρίζουμε την αυτοτέλεια του τελευταίου, τη δυνατότητά του να διαβαστεί και να εννοηθεί ανεξάρτητα από τις διάφορες επιγενόμενες πολιτισμικές του εκφορές, αφετέρου δεχόμαστε ότι οι πολιτισμικές αυτές εκφορές ουσιαστικά (επι)καθορίζουν κατά τρόπο νομοτελειακό τους όρους ανάγνωσης του λογοτεχνικού κειμένου, από τη στιγμή που αυτό κατέστη πολιτισμικό κείμενο. Ορισμένες, εξάλλου, από τις μεταγενέστερες «μεταμορφώσεις» του Ζορμπά, που εξετάζει ο Παπανικολάου, είναι τόσο απομακρυσμένες από το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη ώστε λειτουργούν με σχεδόν αποκλειστικό σημείο εκκίνησης και αναφοράς την ταινία του Κακογιάννη ή τη μουσική του Θεοδωράκη. Η γνώμη μου είναι ότι τόσο το λογοτεχνικό κείμενο όσο και οι πολιτισμικές «μεταμορφώσεις» του, παρά τη

στενή σύνδεσή τους, που η συγκριτική φιλολογική προσέγγιση μπορεί να αναδείξει, παραμένουν αυτοδύναμα έργα και προσφέρονται ισοδύναμα προς χρήση και κατανόηση, αναλόγως του κοινού από το οποίο προσεγγίζονται και των ερμηνευτικών προϋποθέσεων που αυτό διαθέτει.

Η σύγκριση της ταινίας με το μυθιστόρημα θα αναπτυχθεί με βάση έξι άξονες σύγκρισης. Ο πρώτος άξονας αφορά στην κρισιμότερη και πιο μακροσκοπική ίσως διαφορά ανάμεσα στην ταινία και το μυθιστόρημα. Ο αφηγητής και ήρωας του μυθιστορήματος, ο έλληνας διανοούμενος-συγγραφέας Καζαντζάκης, στην ταινία μετατρέπεται σε ελληνοβρετανό (από έλληνα πατέρα) συγγραφέα που, επιπρόσθετα, παραμένει ουσιαστικά ανώνυμος. Σύμφωνα με τη Στεφανή, αυτή η αλλαγή είναι ο βασικός συντελεστής για την κατασκευή της Ελλάδας του 1964 ως άλλης· όπως γράφει η ίδια, «την οριοθέτηση της Ελλάδας ως "*περιφέρειας*" έναντι ενός φανταστικού, αλλά παντοδύναμου "*κέντρου*"».[17] Συγκεκριμένα, μέσω αυτής της αλλαγής, κατά τη Στεφανή, στην ταινία εγκαθιδρύεται η ματιά του «άλλου» και «ο ξένος θεατής ενθαρρύνεται να ταυτιστεί με τη ματιά του ξένου διανοούμενου»[18] που βλέπει την Ελλάδα ως τόπο διαρκούς γλεντιού και τους Έλληνες ως βάρβαρους. Το τελικό αποτέλεσμα που έχει η αλλαγή της εθνότητας του ήρωα-αφηγητή και, μέσω αυτής της αλλαγής, η καθοδηγούμενη θέαση της ταινίας είναι η κατασκευή ενός ιδεολογικού λόγου «που κατατάσσει την ελληνική κοινωνία του '60 σε μια θέση [διονυσιακής] "*περιφέρειας*", έναντι ενός έλλογου, ορθού και φανταστικού [δυτικού] "*κέντρου*"».[19] Ανεξάρτητα από τις επιμέρους παρατηρήσεις και διαπιστώσεις της Στεφανή, είναι μάλλον κοινός τόπος να παρατηρήσουμε ότι η ταινία αναπτύσσεται στη βάση μιας λιγότερο ρεαλιστικής και περισσότερο σχηματικής εικόνας, σύμφωνα με την οποία αντιδιαστέλλονται, από τη μια, ο ανατολίτης, διονυσιακός Έλληνας Ζορμπάς και, από την άλλη, ο δυτικός, απολλώνιος και εκλεπτυσμένος άγγλος συγγραφέας.[20] Ο Κακογιάννης, στα σχόλια με τα οποία συνόδευσε την κυκλοφορία της ταινίας σε dvd,[21] απέδωσε την αλλαγή της εθνότητας σε καθαρά πρακτικούς λόγους. Όπως τον ακούμε να λέει, «έκανα την αλλαγή, ώστε να δικαιολογηθεί το ότι η ταινία είναι στα αγγλικά, λόγω της διεθνούς διανομής, και κατά τύχη απέδωσε. Λέω κατά τύχη, γιατί ο Άντονι Κουίν που έμαθε λίγα ελληνικά, όποτε μιλούσε, ήταν πειστικός». Χωρίς να παραβλέπω τη βασιμότητα των πρακτικών λόγων, ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται –ή παραβλέπει– τις ουσιαστικές συνέπειες που είχε για την ταινία η αλλαγή της εθνότητας του συγγραφέα. Εξάλλου, σε πολλές ταινίες με διεθνή διανομή η χρήση της αγγλικής γλώσσας από τους ηθοποιούς λειτουργεί για τους θεατές ως μια γνωστή και αποδεκτή σύμβαση, ανεξάρτητη

από τη διαφορετική, ως προς τη χρήση της αγγλικής ως μητρικής γλώσσας, εθνικότητα των προσώπων που οι ηθοποιοί υποδύονται.

Απόρροια του πρώτου άξονα σύγκρισης, ο δεύτερος άξονας εμβαθύνει περισσότερο στις παράπλευρες συνέπειες της αλλαγής εθνότητας του ήρωα-αφηγητή. Καθώς στην ταινία ο συγγραφέας αλλάζει από Έλληνας σε Άγγλος χάνεται όχι μόνο ο πολυφωνικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος[22] αλλά επίσης η αυτοβιογραφική και επιπρόσθετα λόγια διάστασή του. Η πολυφωνικότητα, ο αυτοβιογραφισμός και η λογιότητα είναι καταστατικά στοιχεία του μυθιστορήματος ήδη από τον πρόλογό του.[23] Στον πρόλογο δηλώνεται αφενός ότι η αφηγούμενη ιστορία αφορμάται από ένα υπαρκτό πρόσωπο και από μακρινά πραγματικά γεγονότα, αν και δεν προσδιορίζεται ούτε η απόσταση του χρόνου της αφήγησης από τον χρόνο της ιστορίας ούτε ο ιστορικός χρόνος κατά τον οποίο συνέβησαν τα γεγονότα της ιστορίας, αφετέρου ότι η αφήγηση αυτής της ιστορίας γίνεται από τον αυτοβιογραφούμενο συγγραφέα, τον ήρωα-αφηγητή.[24] Συγκεκριμένα, ο Καζαντζάκης αναπολεί τη μακρά εσωτερική κυοφορία του «μύθου του Ζορμπά», όπως τον ονομάζει: «Χωρίς να το θέλω, και μάλιστα θέλοντας το αντίθετο, κίνησε από καιρό να κρυσταλλώνεται μέσα μου ο μύθος του Ζορμπά».[25] Καταγράφει, επίσης, την αβεβαιότητά του για το λογοτεχνικό είδος το οποίο θα ήταν το καταλληλότερο για να μορφοποιηθεί το «παραμύθι του Ζορμπά»: «Δεν κάτεχα ακόμα τι μορφή να δώσω στο παραμύθι τούτο του Ζορμπά: ρομάντσο, τραγούδι, πολύπλοκο φανταστικό διήγημα της Χαλιμάς ή στεγνά, ξερά, να ξεσηκώσω τις κουβέντες που μου έκανε σ᾽ ένα ακρογιάλι της Κρήτης».[26] Προς το τέλος του προλόγου, η πρόθεση του λόγιου συγγραφέα να διασώσει διά της μνημονικής καταγραφής στο γραπτό κείμενο τη σχέση του με τον Ζορμπά κι έτσι να λυτρωθεί κατά κάποιο τρόπο από τον επαπειλούμενο φυσικό θάνατο του ήρωά του δηλώνεται ρητά, καθώς γίνεται λόγος για την «απότομη ανάγκη που με κυρίεψε ν᾽ ανασυντάξω ό,τι δικό του, να θυμηθώ ό,τι μου είπε κι όσα έκαμε, και να τ᾽ ακινητήσω στο χαρτί, να μη φύγουν. Σα να θέλω να ξορκίσω το θάνατο· το θάνατό του. Δεν είναι τούτο, φοβούμαι, βιβλίο που γράφω· είναι Μνημόσυνο».[27]

Χαρακτηρίζω αυτοβιογραφούμενο τον ήρωα-αφηγητή χωρίς να παραβλέπω ό,τι είναι πολύ γνωστό, πως το βιωματικό υπόβαθρο του μυθιστορήματος δεν απέτρεψε την εμφανή και ποικίλη μυθοπλαστική μεταποίηση πολλών πραγματικών στοιχείων και γεγονότων. Σταθερό χαρακτηριστικό όλων των λογοτεχνικών έργων του Καζαντζάκη με αυτοβιογραφικά στοιχεία είναι η διελκυστίνδα ή η σύνθεση των πραγματικών γεγονότων του βίου και της μυθοπλαστικής τους μετάπλασης.[28] Γι᾽ αυτό και είναι λάθος να ταυτίσουμε τον ρητά δηλωμένο πρω-

τοπρόσωπο αφηγητή συγγραφέα του προλόγου με τον μυθιστορηματικό συγγραφέα του κυρίως σώματος του βιβλίου. Πλασματικό χαρακτήρα μπορούμε να θεωρήσουμε ακόμα και τον Καζαντζάκη του προλόγου.[29] Επίσης, όπως ήδη σημειώθηκε, με τον πρόλογο του μυθιστορήματος δηλώνεται η μεγάλη χρονική απόσταση που χωρίζει τον χρόνο της αφήγησης από τον χρόνο της ιστορίας. Αντιθέτως, στην ταινία, αν και η ακολουθία των σεκάνς (σκηνών) ανταποκρίνεται κατά βάση στη διαδοχή των γεγονότων, όπως αυτά αρθρώνονται στην πλοκή του μυθιστορήματος, η αφήγηση γίνεται σταθερά από έναν εξωτερικό ως προς την ιστορία και απόντα από αυτήν παρατηρητή. Αν και ο άγγλος συγγραφέας εμφανίζεται στην αρχική σκηνή πριν από τον Ζορμπά, περιμένοντας στο καφενείο του λιμανιού του Πειραιά να ξεκινήσει το πλοίο για την Κρήτη, δεν υπάρχουν στοιχεία που να δείχνουν ότι η αφήγηση γίνεται από τη δική του σκοπιά. Η αλλαγή του πρωτοπρόσωπου ομοδιηγητικού αφηγητή του μυθιστορήματος στον ετεροδιηγητικό αφηγητή της ταινίας, όπως διαπίστωσε ο Αγάθος, δεν σχολιάστηκε σχεδόν καθόλου στις κριτικές της ταινίας.[30] Επίσης, στην ταινία η απόσταση ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης απαλείφεται, καθώς οι δύο χρόνοι συμπίπτουν, ή, με άλλα λόγια, ο χρόνος της δράσης τοποθετείται στο παρόν (το 1964), σχεδόν μισό αιώνα ύστερα από τον χρόνο της δράσης του μυθιστορήματος.[31] Στο ερώτημα αν ήταν δυνατό να διατηρηθούν στην ταινία η αφηγηματική φωνή του μυθιστορήματος και η απόσταση των δύο χρόνων, η απάντηση δεν είναι δύσκολη: θα ήταν αρκετό να υπάρχει η εκτός πεδίου αφηγηματική φωνή (φωνή-off) του άγγλου συγγραφέα, που εξαρχής θα δήλωνε τη σκοπιά του ομοδιηγητικού αφηγητή και την απόσταση του χρόνου της αφήγησης από εκείνον της δράσης.[32]

Θα επιμείνω περισσότερο στον πολυφωνικό, για την ακρίβεια διπολικό, χαρακτήρα του καζαντζακικού έργου. Το μυθιστόρημα δομείται στη βάση της λεπτής και περίτεχνης εξισορρόπησης ανάμεσα στον αυτοβιογραφικό, αυτοαναφορικό και αυτοσχολιαστικό λόγο του ήρωα-αφηγητή συγγραφέα, από τη μια μεριά, και τον λόγο και τις πράξεις του Ζορμπά, που μεταπλάθονται σε μυθιστορηματική αφήγηση, από την άλλη μεριά. Στην αρχή των περισσότερων κεφαλαίων του μυθιστορήματος παρουσιάζεται ο εσωστρεφής, μονήρης, βυθισμένος στις σκέψεις του και βαθιά στοχαστικός συγγραφέας, που λειτουργεί ως αυτόνομος ήρωας, μέχρι τη στιγμή που μεταβαίνει, χάρη στη φυσική παρουσία και κυρίως τον λόγο του Ζορμπά, στον κόσμο εκείνου και σαγηνεύεται από τη διαφορετική κοσμοθεωρία του. Πάντως ο αφηγητής συγγραφέας, ο έστω πλασματικός Καζαντζάκης, διατήρησε για τον αυτοβιογραφούμενο, αν και μεταπλασμένο, εαυτό του έναν σταθερά ενεργό ρόλο: στο μυθιστόρημα όχι μόνο στοχάζεται

διαρκώς αλλά και διαβάζει συχνά, και μάλιστα υψηλή λογοτεχνία,[33] και, επίσης αρκετά συχνά, συγγράφει,[34] ενώ υπάρχουν στοχαστικές όψεις και βιωματικές περιοχές του οι οποίες μένουν εντελώς άγνωστες στον Ζορμπά. Μια τέτοια βιωματική περιοχή, η κυριότερη, είναι η σχέση του ήρωα-αφηγητή Καζαντζάκη με τον αγαπημένο φίλο του Σταυριδάκη, σχέση η οποία διαπερνά ολόκληρο το μυθιστόρημα και, έστω και αυτή μεταπλασμένη, ανακαλεί, όπως είναι γνωστό, την πραγματική φιλία του με τον Γιάννη Σταυριδάκη.[35] Η βαθιά φιλική σχέση του ήρωα-αφηγητή με τον, μη κατονομαζόμενο παρά μόνο στο τέλος του βιβλίου, φίλο του εξελίσσεται στο μυθιστόρημα παράλληλα με τη σχέση του ήρωα-αφηγητή με τον Ζορμπά και μένει εντελώς ασύμπτωτη με τη δεύτερη.[36]

Αντιθέτως, στην ταινία ο άγγλος συγγραφέας παραμένει σταθερά, αν όχι μια αναιμική φιγούρα, τουλάχιστον μια δευτερεύουσα μορφή,[37] καθώς η παρουσία, τα λόγια και οι πράξεις του εξυπηρετούν την προβολή και ανάδειξη του Ζορμπά σε ηρωικό ανθρώπινο πρότυπο.[38] Η μόνη σκηνή όπου ο άγγλος συγγραφέας αυτενεργεί είναι εκείνη της ερωτικής συνεύρεσής του με τη χήρα, αλλά και αυτή η σκηνή φαίνεται να αποσκοπεί στο να δείξει πόσο πολύ ο ξένος συγγραφέας σταδιακά γίνεται δέκτης της θετικής επιρροής του Έλληνα Ζορμπά. Επίσης, ο Άγγλος εμφανίζεται εξαρχής ως συγγραφέας που διάγει περίοδο συγγραφικής δυστοκίας και, με την πρόοδο της ιστορίας, ως άνθρωπος που φτάνει σε προσωπικό αδιέξοδο. Συγκεκριμένα, στην εισαγωγική σεκάνς της ταινίας, ο άγγλος συγγραφέας διαβάζει, για μία και μοναδική φορά, στο καφενείο του λιμανιού του Πειραιά πριν από την πρώτη συνάντηση και γνωριμία του με τον Ζορμπά. Αμέσως μετά, όταν οι δύο άνδρες γνωρίζονται στον ίδιο χώρο, γίνεται ο εξής μεταξύ τους διάλογος:

Ζορμπάς: Κι εσύ, τι δουλειά κάνεις;
Άγγλος: Εγώ; Είμαι συγγραφέας.
Ζορμπάς: Με συγχωρείς, αλλά σου φαίνεται. Τι γράφεις; Ρομάντζα;
Άγγλος: Όχι. Ποίηση. Πραγματείες.
Ζορμπάς: Τι είναι αυτό;
Άγγλος: Πραγματείες.[39]

Αντίστοιχος διάλογος δεν υπάρχει στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος ούτε και στη συνέχειά του. Σε διάφορα σημεία του βιβλίου ο Ζορμπάς αποκαλεί τον ήρωα-αφηγητή «καλαμαρά», κάποια στιγμή «χαρτοπόντικα» (κατά βάση τον ονομάζει «αφεντικό»), του απευθύνει ερωτήματα για το τι είδους απαντήσεις μπορούν να δώσουν τα βιβλία στα διάφορα μεγάλα προβλήματα της ζωής ή και τον ειρωνεύεται με το χαρακτηριστικό περιγελαστικό του ύφος.[40] Πάντως, σε κανένα σημείο του βιβλίου ο ήρωας-αφηγητής δεν προσδιορίζεται ως ποιη-

τής όπως στην ταινία, όπου μάλιστα ο άγγλος συγγραφέας δηλώνει ρητά ότι δεν είναι πεζογράφος.

Επίσης, στην εισαγωγική σκηνή της ταινίας, σ' ένα άλλο σημείο του διαλόγου μεταξύ άγγλου συγγραφέα και Ζορμπά, ο πρώτος εμφανίζεται ως συγγραφέας που περνά περίοδο κρίσης:

Ζορμπάς: Και πας [στην Κρήτη] να γράψεις;
Άγγλος: Όχι ακριβώς.
Ζορμπάς: Τι, ακριβώς;
Άγγλος: Μήνες έχω να γράψω.

Στο μυθιστόρημα δεν υπάρχει κάποιο αντίστοιχο σημείο. Σε άλλες δύο σκηνές της ταινίας, στη συνέχειά της, ο άγγλος συγγραφέας εμφανίζεται να γράφει, για την ακρίβεια όμως, στην πρώτη σκηνή, προσπαθεί να γράψει και εντέλει σχίζει απογοητευμένος τα χαρτιά του. Στη δεύτερη και πιο ενδιαφέρουσα σκηνή, ο Άγγλος διακόπτει απότομα το γράψιμο, είναι εμφανώς ταραγμένος, όπως δείχνουν τα αχτένιστα μαλλιά και το αξύριστο πρόσωπό του, βρέχει το πρόσωπο και τα μαλλιά του με το ανθόνερο που του έστειλε η χήρα, κάνει μια βιαστική απόπειρα να χορέψει και, οργισμένος εντέλει που δεν τα καταφέρνει, πετάει το σακάκι του. Στην επόμενη σκηνή, ο Άγγλος βρίσκεται έξω από το σπίτι της χήρας και το τυποποιημένο μήνυμα είναι προφανές: ο άνθρωπος της απραξίας (ο συγγραφέας που γράφει) γίνεται εκείνος της πράξης (ο εραστής). Το παθητικό ψυχολογικό πορτρέτο του άγγλου συγγραφέα, που διαφοροποιείται εμφανώς από εκείνο του ήρωα-αφηγητή Καζαντζάκη, φαίνεται να είναι συμβατό με την καίρια επιλογή του σεναριογράφου Κακογιάννη να παρουσιάσει τον άγγλο συγγραφέα ως άνθρωπο που συνεπαίρνεται και σταδιακά ασπάζεται την κοσμοθεωρία του Ζορμπά.

Ο τρίτος άξονας σύγκρισης εκκινεί από την παρατήρηση που προηγήθηκε παραπάνω. Η ταινία αναπτύσσεται ως μυητική διαδρομή ενός ξένου, με μακρινές ελληνικές ρίζες, προς την ανεύρεση της αυθεντικής του καταγωγής, η οποία του φανερώνεται προοδευτικά χάρη στον Ζορμπά. Η εμβληματική και διάσημη τελική σκηνή της ταινίας ορίζει και το ευτυχές τέλος της μυητικής διαδρομής. Σε αυτή τη σκηνή, όπως λίγο πολύ γνωρίζουν ακόμα και όσοι δεν έχουν δει την ταινία, ο άγγλος συγγραφέας και ο Ζορμπάς γλεντούν και χορεύουν στο κρητικό ακρογιάλι, μετά την ολοσχερή καταστροφή του συστήματος εναέριας μεταφοράς ξυλείας. Αυτή η σκηνή απηχεί την αντίστοιχη σκηνή του προτελευταίου, του 25ου κεφαλαίου στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη.[41] Πρόκειται για εκείνο το σημείο του μυθιστορήματος όπου ο ήρωας-αφηγητής αφήνεται περισσότερο από κάθε άλλη στιγμή της ιστορίας να παρασυρθεί από την κοσμοθεωρία του

Ζορμπά, να βιώσει την πραγματικότητα (εν προκειμένω την οικονομική καταστροφή), υπερβαίνοντάς την με το ξέσπασμα του γλεντιού. Αλλά στο μυθιστόρημα ακολουθεί το τελευταίο, το 26ο κεφάλαιο.[42] Στην αρχή αυτού του κεφαλαίου υπάρχει το επεισόδιο της τελευταίας συζήτησης και του αποχαιρετισμού των δύο ανδρών, την επόμενη από το γλέντι και τον χορό μέρα, ενώ στη συνέχεια του κεφαλαίου γίνεται η συνοπτική εξιστόρηση από τον ήρωα-αφηγητή της επαφής τους διά αλληλογραφίας στα χρόνια που ακολούθησαν τον χωρισμό τους στην Κρήτη μέχρι τη στιγμή που, πολλά χρόνια αργότερα, φτάνει η είδηση του θανάτου του Ζορμπά. Το τελευταίο κεφάλαιο φανερώνει, όπως και πολλά άλλα σημεία του μυθιστορήματος, όχι μόνο την αντίσταση του ήρωα-αφηγητή στον Ζορμπά αλλά και την υπερίσχυση της δικής του στάσης ζωής, σύμφωνα με την οποία η αναπόδραστη μοίρα του «καλαμαρά» είναι να ζει σε απόσταση από την πράξη και την τρέλα αλλά και να νιώθει την αδήριτη ανάγκη να μνημειώνει τη ζωή (τη δική του και των άλλων) μέσω της γραφής.

Αξίζει στο σημείο αυτό να γίνει η αναδρομή σε καίρια σημεία του μυθιστορήματος για να καταδειχθεί η πορεία της σύγκλισης και ταυτόχρονα της απόκλισης που χαρακτηρίζει τη σχέση των δύο ανδρών, του ήρωα-αφηγητή και του Ζορμπά.[43] Ήδη στον πρόλογο προκαταβάλλεται η στάση του αφηγητή Καζαντζάκη ότι, όσο κι αν επιθυμούσε να ακολουθήσει το πρότυπο ζωής του Ζορμπά, κάτι τέτοιο ήταν πλέον για τον ίδιο ουσιαστικά ανέφικτο, λόγω της καθυστερημένης συνάντησης μαζί του: «Όταν συλλογίζουμαι με τι θροφή τόσα χρόνια με τάιζαν τα βιβλία κι οι δάσκαλοι για να χορτάσουν μια λιμασμένη ψυχή και τι λιονταρίσιο μυαλό για θροφή με τάισε ο Ζορμπάς σε λίγους μήνες, δύσκολα μπορώ να βαστάξω την οργή και τη θλίψη μου. Από μια σύμπτωση πήγε η ζωή μου χαμένη· πολύ αργά συναπαντήθηκε με το "Γέροντα" τούτον κι ό,τι μπορούσε ακόμα μέσα μου να σωθεί ήταν ασήμαντο. Η μεγάλη στροφή, η ολοκληρωτική αλλαγή του μετώπου, η "εκπύρωσις" και η "ανακαίνισις" δεν έγιναν. Ήταν πια πολύ αργά. Κι έτσι ο Ζορμπάς, αντί να γίνει για μένα υψηλό, επιταχτικό πρότυπο ζωής, ξέπεσε κι έγινε φιλολογικό, αλίμονο, θέμα για να μουτζαλώνω κάμποσες κόλλες χαρτί».[44]

Στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, πριν ακόμη γνωρίσει τον Ζορμπά, ο ήρωας-αφηγητής δηλώνει ρητά τον στόχο του να ταξιδέψει στην Κρήτη για να αποδράσει από τον περίκλειστο και αδρανή κόσμο του συγγραφέα και να ανοιχτεί σε εκείνον της πράξης και της απολυτρωτικής επαφής με τους ανθρώπους: «Γύρευα να βρω αφορμή να παρατήσω τα χαρτιά και να ριχτώ στην πράξη. Σιχαίνουμουν και ντρέπουμουν να 'χω πνεματικό μου οικόσημο το άθλιο αυτό τρωχτικό ζώο. Και πριν από ένα μήνα βρήκα την ευκαιρία· νοίκιασα σ' ένα

κρητικό ακρογιάλι, προς το Λιβυκό πέλαγο, ένα παρατημένο ορυχείο λιγνίτη και κατέβαινα τώρα στην Κρήτη, να ζήσω με απλούς ανθρώπους, εργάτες, χωριάτες, μακριά από τη συνομοταξία των χαρτοπόντικων».[45]

Στην πορεία της ιστορίας, ο παραπάνω στόχος του ήρωα-αφηγητή ως έναν βαθμό επιτυγχάνεται ακριβώς χάρη στη στενή φιλική επαφή με τον Ζορμπά, καθώς ο άνθρωπος αυτός είναι ικανός να αναγεννήσει την πρωτογενή, παρθενική ματιά του ήρωα-αφηγητή πάνω στα πράγματα του κόσμου: «Ένιωθα, γρικώντας το Ζορμπά, ν᾽ ανανιώνεται η παρθενιά του κόσμου. Όλα τα καθημερινά και τα ξεθωριασμένα ξανάπαιρναν τη λάμψη που είχαν τις πρώτες μέρες που βγήκαν από τα χέρια του Θεού. Το νερό, η γυναίκα, το άστρο, το ψωμί, ξαναγύριζαν στην αρχέγονη, μυστηριώδη πηγή, και ξανάπαιρνε φόρα στον αγέρα ο θείος τροχός».[46]

Η έντονη και αυξανόμενη επίδραση που ασκεί ο Ζορμπάς στον ήρωα-αφηγητή τον κρατά σε διαρκή αγωνία για τον δρόμο που πρέπει να ακολουθήσει στη συνέχεια της ζωής του: «Ήξερα πως ο Ζορμπάς είχε δίκιο, το ᾽ξερα, μα δεν τολμούσα. Είχε πάρει στραβό δρόμο η ζωή μου, είχα καταντήσει εσωτερικό μονόλογο την επαφή μου με τους ανθρώπους. Είχα τόσο ξεπέσει, που αν ήταν να διαλέξω: να ερωτευτώ μια γυναίκα ή να διαβάσω ένα καλό βιβλίο για τον έρωτα, θα διάλεγα το βιβλίο».[47] Στο προτελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, στο περίφημο επεισόδιο όπου οι δύο άντρες γλεντούν στο ακρογιάλι, όταν ο ήρωας-αφηγητής καλεί τον Ζορμπά να του διδάξει πώς να χορεύει, τον παροτρύνει με την εξής φράση: «Ομπρός, Ζορμπά, άλλαξε η ζωή μου, βίρα!».[48]

Ωστόσο, στο τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος πληροφορούμαστε ότι μετά την εμπειρία της ευτυχισμένης συνύπαρξής τους στην Κρήτη οι δύο άντρες χώρισαν οριστικά, δεν ξανασυναντήθηκαν και, όσο και αν διατήρησαν κάποια επαφή μέσω των γραμμάτων που έστελνε ο Ζορμπάς, ο καθένας τράβηξε τον δικό του προσωπικό δρόμο. Στις τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματος επαναδιατυπώνεται και οριστικοποιείται η στάση του αυτοβιογραφούμενου Καζαντζάκη, όπως ακριβώς δηλώθηκε στον πρόλογο, κι έτσι το βιβλίο κλείνει κυκλικά: «Μια μέρα κάθουμουν στην ταράτσα του σπιτιού μου στο ακρογιάλι της Αίγινας. […] Και ξαφνικά, χωρίς καθόλου να το ᾽χα στο νου μου, πήρα χαρτί, ξάπλωσα στις πυρωμένες πλάκες της ταράτσας κι άρχισα να γράφω το συναξάρι ετούτο του Ζορμπά. Έγραφα βιαστικά, με λαχτάρα, ανάσταινα ανυπόμονα τα περασμένα, προσπαθούσα να θυμηθώ και να σώσω ολάκερο το Ζορμπά. Θαρρείς κι είχα εγώ όλη την ευθύνη αν χάνουνταν, και δούλευα μέρα νύχτα να στερεώσω ακέριο το πρόσωπό του, το πρόσωπο του "Γέροντά" μου».[49] Με άλλα λόγια, το έστω ξεπεσμένο «φιλολογικό θέμα» (για να θυμηθούμε τη διατύ-

πωση του προλόγου), το ίδιο το μυθιστόρημα, προβάλλεται εντέλει ως πράξη αντίστασης και ταυτότητας του Καζαντζάκη.[50] Ο κρητικός συγγραφέας, λοιπόν, ήταν αργά να γίνει Ζορμπάς, όχι όμως και να γράψει το μυθιστόρημα του Ζορμπά. Παρά την προσωρινή μεταβολή ή, ακριβέστερα, την αντιφατικότητα ή διελκυστίνδα των απόψεων και συναισθημάτων του ως αυτοβιογραφούμενου ήρωα-αφηγητή, διατήρησε και καταξίωσε τη δική του απαράγραπτη ταυτότητα, την ταυτότητα του συγγραφέα.[51]

Αντιθέτως, η επιλογή του Κακογιάννη να τελειώσει την ταινία με τη σκηνή του χορού, όπως πολύ σωστά παρατήρησε ο Peter Bien, έχει ως αποτέλεσμα την παραποίηση του μυθιστορήματος, επειδή έτσι καταστρέφεται η κυκλική σύνθεσή του και δίνεται στον θεατή το μήνυμα ότι εντέλει ο άγγλος συγγραφέας έγινε ένας άνθρωπος όπως ο Ζορμπάς.[52] Απαλείφοντας το τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, ο Κακογιάννης αφαιρεί από την ταινία τον διπολικό χαρακτήρα της σχέσης Καζαντζάκη–Ζορμπά, όπως αυτή αναπτύσσεται στο βιβλίο. Η σταδιακή μύηση του άγγλου συγγραφέα στην κοσμοθεωρία του Ζορμπά και ιδίως το διονυσιακό γλέντι της τελικής σκηνής της ταινίας δείχνουν ότι η ολοκληρωτική αλλαγή του ξένου, η «εκπύρωσις» και η «ανακαίνισίς» του έγιναν. Στο τελικό πλάνο της ταινίας η κάμερα αποτραβιέται από τους δύο ήρωες, αφήνοντάς τους να χορεύουν ξέφρενα στο κρητικό ακρογιάλι. Ποιο μήνυμα στέλνει στον θεατή αυτή η εικόνα; Το μήνυμα πως ο άγγλος συγγραφέας, ό,τι κι αν κάνει στην κατοπινή ζωή του, θα είναι ένας άλλος, διαφορετικός άνθρωπος, επειδή είχε την τύχη να συναντήσει το «πρότυπο ζωής» του πριν να είναι πολύ αργά.

Η αναλυτικότερη σύγκριση της τελικής σκηνής του χορού με το αντίστοιχο επεισόδιο του προτελευταίου, του 25ου κεφαλαίου του μυθιστορήματος φέρνει στην επιφάνεια δύο επιμέρους, αξιοσημείωτες και σημαίνουσες διαφορές. Η πρώτη από αυτές, που παρατήρησε και σχολίασε ο Παπανικολάου, αφορά στην αλλαγή του είδους του χορού ανάμεσα στο μυθιστόρημα και την ταινία. Όπως γράφει, «το μυθιστόρημα αναφέρει το ζεϊμπέκικο [...]. Η αντικατάστασή του [στην ταινία] 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) άντρες, με συγκεκριμένα βήματα και φιγούρες, σε αντίθεση με τον πλέον ατομικό ζεϊμπέκικο. Το χασάπικο βοηθούσε περισσότερο τη σκηνική αναπαράσταση των δύο ανδρών που χορεύουν στην ακρογιαλιά, αλλά ήταν επίσης ως χορογραφία και πολύ περισσότερο αντιγράψιμη».[53] Ανεξάρτητα, όμως, από τη λειτουργικότητα που έχει το χασάπικο / συρτάκι, σημασία έχει ότι το συρτάκι της ταινίας, βασισμένο στο χασάπικο, είναι ένας νέος, μέχρι τότε άγνωστος χορός, συνεπώς προσφερόμενος κυρίως στα βλέμματα ανθρώπων που δεν

γνωρίζουν την ελληνική λαϊκή παράδοση, σε αντίθεση με το μυθιστόρημα, όπου ο Ζορμπάς αναφέρεται σε έναν ιστορικά αναγνωρίσιμο χορό, το ζεϊμπέκικο, ο οποίος μάλιστα, σύμφωνα με τα λόγια του καζαντζακικού ήρωα, δεν συνδέεται στενά με την ελληνική παράδοση ή την υπερβαίνει: «Θα σε μάθω πρώτα πρώτα το ζεϊμπέκικο· άγριος, παλικαρίσιος [χορός]. Αυτόν χορεύανε οι κομιτατζήδες πριν από τη μάχη».[54]

Έχει, επίσης, σημασία να εξετάσουμε τον διάλογο ανάμεσα στους δύο άνδρες, που προηγείται της σκηνής του χορού στην ταινία, καθώς ο Άγγλος και ο Ζορμπάς βρίσκονται καθισμένοι στην ακρογιαλιά μετά την καταστροφή του εναέριου συστήματος μεταφοράς ξυλείας:

> *Ζορμπάς:* Όλα θα πάνε καλά. Θα ζήσουμε χίλια χρόνια. Βλέπω ταξίδι. Μακρινό ταξίδι σε πόλη. Με μεγάλα σπίτια. Πότε, αφεντικό;
> *Άγγλος:* Δεν ξέρω. Σε λίγες μέρες.
> *Ζορμπάς:* Τι θα κάνω χωρίς την παρέα σου;
> *Άγγλος:* Μη στενοχωριέσαι. Θα ξανασυναντηθούμε.
> *Ζορμπάς:* Όχι. Θα φύγεις και θα μείνεις εκεί. Με τα βιβλία σου. Στην υγειά σου.
> *Άγγλος:* Στη δική σου, Ζορμπά.
> *Ζορμπάς:* Να πάρει, αφεντικό, σε συμπαθώ τόσο που δεν μπορώ να μην το πω. Τα έχεις όλα, εκτός από ένα πράγμα: Την τρέλα. Ο άνθρωπος χρειάζεται λίγη τρέλα, αλλιώς...
> *Άγγλος:* Αλλιώς;
> *Ζορμπάς:* Ποτέ δεν τολμάει να κόψει το σκοινί και να ελευθερωθεί. Μου θύμωσες;
> *Άγγλος:* Μάθε με να χορεύω. Θα μου μάθεις;
> *Ζορμπάς:* Να χορεύεις; Είπες, να χορεύεις; Έλα, αγόρι μου.

Προκειμένου να συνθέσει αυτή τη διαλογική σκηνή του σεναρίου του ο Κακογιάννης αναμειγνύει αποσπάσματα του διαλόγου των δύο μυθιστορηματικών προσώπων, που προηγείται του χορού τους,[55] με αποσπάσματα από τον τελευταίο διάλογο των δύο ανδρών, πριν χωρίσουν οριστικά, διάλογο που γίνεται την επόμενη ημέρα και βρίσκεται στο τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος.[56] Μέχρι τη στιγμή που ο κινηματογραφικός Ζορμπάς αναφέρεται στην τρέλα ως πηγή ελευθερίας, ο διάλογος προέρχεται από το μέρος του μυθιστορήματος πριν από τον χορό. Αλλά η αναφορά στην τρέλα βρίσκεται στο επόμενο και τελικό κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Εδώ αναφαίνεται η δεύτερη διαφορά μυθιστορήματος και ταινίας. Ο Κακογιάννης μεταφέρει αυτό το διαλογικό σημείο περί τρέλας πριν από τη σκηνή του χορού, προκειμένου να δείξει ότι αυτό το επιχείρημα του Ζορμπά ήταν το τελευταίο και ισχυρότερο. Ήταν αυτό που αμέσως έπεισε τον άγγλο συγγραφέα να ζητήσει από τον Ζορμπά να του μάθει να χορεύει, συνεπώς να ζήσει την τρέλα, να κερδίσει την ελευθερία του και να γίνει άλλος άνθρωπος, όπως ο Ζορμπάς. Αντιθέτως, στο μυθιστόρημα η

κατάληξη της συζήτησης των δύο ανδρών, την επομένη ημέρα του χορού, γύρω από την απελευθερωτική δύναμη της τρέλας, όπως την υποστηρίζει ο Ζορμπάς, είναι η εξής πικρή διαπίστωση του ήρωα-αφηγητή: «Παρά τρίχα να μ' έπαιρναν το κλάματα· ό,τι έλεγε ο Ζορμπάς ήτανε σωστό… Όταν ήμουν παιδί, ορμές μεγάλες, λαχτάρες προανθρώπινες, κάθουμουν μόνος κι αναστέναζα γιατί δε με χωρούσε ο κόσμος. Κι ύστερα, αγάλια αγάλια, με τον καιρό, όλο και φρονίμευα· έβαζα σύνορα, χώριζα το δυνατό από το αδύνατο, το ανθρώπινο από το θεϊκό, κρατούσα σφιχτά το χαρταϊτό μου να μη φύγει».[57] Για ακόμα μια φορά, λοιπόν, διαπιστώνουμε ότι η ανασύνθεση και ανασκευή στοιχείων του μυθιστορήματος από τον σεναριογράφο Κακογιάννη εξυπηρετεί τα, αρκετά σχηματοποιημένα, μηνύματα της ταινίας του. Τα σχόλια του σκηνοθέτη, που συνοδεύουν στο dvd της ταινίας την τελευταία σκηνή της, φαίνεται να συνοψίζουν το βασικό μήνυμα και της τελικής σκηνής και ολόκληρης της ταινίας: «Είναι μια ταινία για την αποδοχή της ζωής. Όσοι βλέπουν την ταινία καταλαβαίνουν ότι όλοι έχουν τραγικά συμβάντα στη ζωή τους αλλά στο τέλος οι πληγές γιατρεύονται. Ο καιρός είναι σπουδαίος γιατρός. Όλα συμβαίνουν στην ταινία, σε μικρογραφία, για να γευτούμε όλη την ομορφιά και τον τρόμο της ζωής. Στο τέλος όμως η ελπίδα μας ανανεώνεται. Κάθαρσις. Ξέρετε τι είναι; Κάθαρσις είναι το τέλος της ελληνικής τραγωδίας που υποτίθεται ότι ταράζεσαι και κλαις, αλλά και φεύγεις καθαρός. Η ψυχή σου είναι καθαρή. Νομίζω ότι στο τέλος [της ταινίας] όλοι φεύγουν με μια θετική στάση για τη ζωή. Γιατί αξίζει να τη ζεις παρά τα όσα τρομερά συμβαίνουν». Συνοψίζοντας τον τρίτο άξονα σύγκρισης, διαπιστώνω ότι ενώ το μυθιστόρημα τελειώνει με την ανάδειξη της αγεφύρωτης και γι' αυτό δραματικής αντίθεσης ήρωα-αφηγητή (Καζαντζάκη)–Ζορμπά, σε συνδυασμό με την υπενθύμιση της «Μεγάλης Βεβαιότητας», της βεβαιότητας του θανάτου,[58] που περιμένει ακόμα και ανθρώπους που ζουν στο έπακρο όπως ο Ζορμπάς, η ταινία ολοκληρώνεται με το καθησυχαστικό happy end ενός συνεχιζόμενου στο διηνεκές φιλικού ξεφαντώματος.

Ο τέταρτος άξονας σύγκρισης εκκινεί από την επικρατέστερη, ίσως απλουστευτική αλλά και πιο δημοφιλή ερμηνεία της ταινίας, ερμηνεία σύμφωνα με την οποία ο ήρωάς της, ο Ζορμπάς, είναι η πρότυπη εθνική μορφή του Έλληνα. Σύμφωνα με στοιχεία του βιβλίου του Αγάθου, σε δώδεκα χώρες η ταινία σταδιοδρόμησε και μέχρι σήμερα κυκλοφορεί με τον τίτλο *Ζορμπάς ο Έλληνας*, και μόλις σε δύο χώρες, την Ελλάδα και τη Γερμανία, με τον άλλο τίτλο της, *Αλέξης Ζορμπάς*.[59] Πάντως ο επικρατέστερος, ο πρώτος τίτλος φαίνεται να υπαγορεύτηκε από το γεγονός ότι πριν από την ταινία, το 1952 και το 1953, το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη μεταφράστηκε στην Αγγλία και την Αμερική με τον τίτλο

Zorba the Greek, γνωρίζοντας τη θερμή αποδοχή της κριτικής και σημειώνοντας μεγάλη εκδοτική επιτυχία.[60] Σημειώνω επίσης την παρατήρηση του Αγάθου ότι, ήδη πριν από την ταινία αλλά και μετά από αυτήν, οι ξένοι κριτικοί του μεταφρασμένου μυθιστορήματος έτειναν να ταυτίσουν τον Ζορμπά με τη μορφή του Έλληνα.[61]

Αλλά το μυθιστόρημα, κατά τη γνώμη μου, κάθε άλλο παρά προβάλλει τον Ζορμπά ως τυπικό ή αντιπροσωπευτικό Έλληνα· αντιθέτως, τον συστήνει ως μια απολύτως ξεχωριστή περίπτωση Έλληνα. Ο ήρωας-αφηγητής Καζαντζάκης συνοψίζει τα γνωρίσματα του Ζορμπά στο τέλος του προλόγου, χαρακτηρίζοντάς τον ως εξής: «Φαγάς, πιοτής, δουλευταράς, γυναικάς κι αλήτης», «πλατιά ψυχή», «σίγουρο σώμα», «λεύτερη κραυγή».[62] Στη βάση αυτών των γνωρισμάτων ο Καζαντζάκης θεμελίωσε το αντίθετο της ελληνικής εθνικής ή φυλετικής ταυτότητας του ήρωά του. Όπως φαίνεται από την αφήγηση της συμμετοχής του τόσο στην κρητική επανάσταση του 1896[63] όσο και στον Μακεδονικό Αγώνα[64] αλλά και από τις απαντήσεις που δίνει στα ερωτήματα που του απευθύνει ο ήρωας-αφηγητής, ο Ζορμπάς πιστεύει ότι κατάφερε, ωριμάζοντας μέσα από τις εμπειρίες του και αξιοποιώντας τη λαϊκή σοφία του, να μετατρέψει τον εθνικιστικό φανατισμό της νιότης του στη στέρεα και βαθιά ανθρωπιστική ιδεολογία του ελεύθερου ανθρώπου, αυτού που βρήκε το μέτρο της προσωπικής ευτυχίας του όταν έσπασε τα δεσμά που επιβάλλουν στους ανθρώπους οι κατασταλτικοί μηχανισμοί της πατρίδας, της θρησκείας και της αστικής ηθικής. Όπως λέει στον συνομιλητή του: «Γλύτωσα από την πατρίδα, γλύτωσα από τους παπάδες, γλύτωσα από τα λεφτά, ξεκοσκινίζω. Όσο πάει και ξεκοσκινίζω· αλαφρώνω. Πώς να σου το πω; Λευτερώνουμαι, γίνουμαι άνθρωπος».[65] Εξάλλου, κατά την αφήγηση των περιπετειών του στον Μακεδονικό Αγώνα, ο Ζορμπάς εξιστορεί τα εγκλήματα που διέπραξε, εγκλήματα κάθε άλλο παρά συμβατά με την αναγωγή του στο πρότυπο του εθνικού βίου. Η συνειδητοποίηση αυτών των εγκλημάτων τον έκανε να αντιληφθεί την ψυχική και ηθική τύφλωση που προκαλεί στον άνθρωπο ο εθνικιστικός φανατισμός: «Η πατρίδα, μου λες… Ακούς τις παπαρδέλες που λεν τα χαρτιά σου… Εμένα ν' ακούς· όσο θα υπάρχει πατρίδα, ο άνθρωπος θ' απομένει θεριό, θεριό ανήμερο… Μα δόξα σοι ο Θεός, γλύτωσα, γλύτωσα, πάει!».[66] Συχνά στο μυθιστόρημα τόσο ο ήρωας-αφηγητής όσο και ο Ζορμπάς κάνουν λόγο για τη μακεδονική καταγωγή του τελευταίου και τη διαφορετικότητά του από τους ντόπιους, τους Κρητικούς, με τους οποίους εξάλλου ο «ξενομπασιάρης»[67] Ζορμπάς συγκρούεται.[68] Οι αναφορές του, επίσης, στη συμμετοχή του στους εθνικοαπελευθερωτικούς αγώνες και στη μακεδονική καταγωγή του τον στερεώνουν στον τόπο και τον χρόνο, προσδιο-

ρίζοντάς τον ως ιστορικό υποκείμενο. Στο τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, το υλικό της ιστορίας του οποίου λείπει από την ταινία, και, πιο συγκεκριμένα, στην τελευταία σκηνή του αποχαιρετισμού των δύο ανδρών, ο Ζορμπάς τραγουδάει στο πρώην αφεντικό του ένα τούρκικο τραγούδι,[69] ενώ στη συνέχεια του κεφαλαίου, όπου ο ήρωας-αφηγητής διηγείται συνοπτικά την κατοπινή πορεία του Ζορμπά, ύστερα από την κοινή περιπέτειά τους στην Κρήτη, ο μακεδόνας εργάτης περιτριγυρίζει το Άγιον Όρος και χώρες της Βαλκανικής προς αναζήτηση εργασίας, γυναικών και νέων περιπετειών και υπογράφει τα γράμματα που στέλνει στον ήρωα-αφηγητή στην αρχή ως «Πάτερ Αλέξιος» από το Άγιον Όρος, ύστερα ως «Αλέξης Ζορμπέσκο» από τη Ρουμανία και τέλος ως «Αλέξης Ζόρμπιετς» από τη Σερβία.[70] Τα παραπάνω στοιχεία και πλήθος άλλες λεπτομέρειες του μυθιστορήματος αποδεσμεύουν, κατά τη γνώμη μου, τον Ζορμπά από την προοπτική εκείνου του αναγνώστη που θα ήθελε να τον δει ως τυπικό ή αντιπροσωπευτικό Έλληνα.[71]

Αντιθέτως, η θέαση της ταινίας, ιδίως από το διεθνές κοινό, εκείνο στο οποίο κατά κύριο λόγο απευθύνεται μια αγγλόφωνη αμερικανικής διανομής κινηματογραφική παραγωγή, ένα κοινό που δεν γνωρίζει την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1960, οδηγεί σχεδόν αναπόφευκτα στην ταύτιση του εμβληματικού ήρωα της ταινίας με την εξωραϊσμένη και πλαστή, όπως όλοι γνωρίζουμε, εικόνα του σύγχρονου (κατά τη δεκαετία του 1960) Έλληνα.[72] Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε κανείς να αντιτείνει ότι ο Ζορμπάς του Κακογιάννη εκφράζει, σε έναν κρίσιμο διάλογό του με τον άγγλο συγγραφέα, το κύριο πιστεύω της απάτριδος ιδεολογίας του, ότι δεν διακρίνει πια τους ανθρώπους σε Έλληνες και σε Τούρκους, ούτε καν σε καλούς και κακούς, αλλά τους αποδέχεται όλους. Αυτό το σημείο του σεναρίου θα παρατεθεί ακέραιο, για να σχολιαστεί στη συνέχεια:

> *Ζορμπάς:* Τώρα μπορώ να σου πω ένα μυστικό. Τόσες μέρες δεν μπορούσα ούτε να δουλέψω, ούτε να κοιμηθώ. Ξέρεις γιατί; Εξαιτίας της χήρας. Το ξέρω πως δεν είναι για τα γέρικα κόκαλά μου. Αλλά όταν τη σκέφτομαι ολομόναχη δεν το αντέχω. Καλά, γέλα, αλλά να θυμάσαι. Αν μια γυναίκα κοιμάται μόνη, είναι ντροπή για όλους τους άντρες. Ο Θεός έχει μεγάλη καρδιά, υπάρχει όμως μια αμαρτία που δε συγχωρεί: Αν μια γυναίκα καλέσει έναν άντρα στο κρεβάτι της και δεν πάει. Το ξέρω γιατί μου το 'πε ένας σοφός γέρος Τούρκος.
> *Άγγλος:* Τούρκος; Κι εσύ, ένας Έλληνας, τον πίστεψες;
> *Ζορμπάς:* Πάω να πλυθώ.
> *Άγγλος:* Νόμιζα πως οι Έλληνες και οι Τούρκοι δε μιλάνε! Μόνο πολεμάνε. Μη μου πεις πως δεν πολέμησες ποτέ.
> *Ζορμπάς:* Δε μ' αρέσουν αυτές οι ανοησίες.

Άγγλος: Είναι ανοησία να πολεμάς για την πατρίδα σου;
Ζορμπάς: Με συγχωρείς, αφεντικό. Μιλάς σαν δάσκαλος. Σκέφτεσαι σαν δάσκαλος. Πώς μπορείς να καταλάβεις;
Άγγλος: Και βέβαια μπορώ.
Ζορμπάς: Με το κεφάλι σου. Λες, «Αυτό είναι σωστό. Αυτό είναι λάθος». Αλλά όταν μιλάς, κοιτάζω τα χέρια σου, τα πόδια σου, το στήθος σου. Είναι βουβά. Δε λένε τίποτα. Πώς να καταλάβεις, λοιπόν;
Άγγλος: Δικαιολογίες. Νομίζω πως δε δίνεις δεκάρα για την πατρίδα σου.
Ζορμπάς: Μη μου μιλάς εμένα έτσι! Κοίτα εδώ κι εδώ κι εδώ [ο Ζορμπάς γυμνώνει το στήθος του και δείχνει τα σημάδια από παλιές πληγές]. Τίποτα στην πλάτη μου! Έχω κάνει πράγματα για την πατρίδα, που θα σου σηκώνονταν οι τρίχες. Σκότωσα, έκαψα χωριά, βίασα γυναίκες. Και γιατί; Επειδή ήταν Τούρκοι ή Βούλγαροι. Τόσο ηλίθιος ήμουν! Τώρα κοιτάζω έναν άνθρωπο και λέω: «Είναι καλός. Είναι κακός». Τι με νοιάζει αν είναι Τούρκος ή Έλληνας; Όσο γερνάω, ορκίζομαι στο ψωμί που τρώω. Δε ρωτάω πια. Καλός ή κακός, ποια είναι η διαφορά; Όλοι καταλήγουν στο ίδιο. Τροφή για τα σκουλήκια.

Όπως πράττει κατά κανόνα, έτσι και στο σημείο αυτό ο σεναριογράφος Κακογιάννης βασίζεται στον λόγο του μυθιστορηματικού Ζορμπά. Συγκεκριμένα, το σενάριό του δομείται από φράσεις αντλημένες από το επεισόδιο του μυθιστορήματος όπου ο οργισμένος Ζορμπάς αφηγείται στον ήρωα-αφηγητή τη συμμετοχή του στον Μακεδονικό Αγώνα, τα εγκλήματα που διέπραξε τότε και τις τύψεις που τον βασανίζουν έκτοτε.[73] Π.χ. τα τελευταία λόγια του κινηματογραφικού Ζορμπά αντιστοιχούν αρκετά πιστά σε εκείνα του μυθιστορηματικού ήρωα: «Μια φορά έλεγα: Ετούτος είναι Τούρκος και Βούλγαρος, ετούτος Έλληνας. Έχω εγώ κάμει πράματα για την πατρίδα, αφεντικό, που να σηκώνεται η τρίχα σου· έσφαξα, έκλεψα, έκαψα χωριά, ατίμασα γυναίκες, ξεκλήρισα σπίτια… Γιατί; Γιατί, λέει, ήταν Βούλγαροι, Τούρκοι. Ου να χαθείς, παλιάνθρωπε, λέω συχνά στον εαυτό μου και τον μουντζώνω· ου να χαθείς, κουτεντέ! Έβαλα μαθές γνώση, κοιτάζω τώρα τους ανθρώπους και λέω: Ετούτος είναι καλός άνθρωπος, εκείνος κακός. Δεν πάει να 'ναι Βούλγαρος ή Ρωμιός; Το ίδιο μου κάνει· είναι καλός, είναι κακός, αυτό μονάχα τώρα ρωτώ. Κι όσο γερνώ, ναι, μα το ψωμί που τρώγω, μου φαίνεται πως θ' αρχίσω κι αυτό να μην το ρωτώ. Μωρέ δεν πάει να 'ναι καλός ή κακός! […] Ε τον κακομοίρη! αδέρφια είμαστε όλοι… Κρέας για τα σκουλήκια!».[74]

Το ευρύτερο πλαίσιο, ωστόσο, μέσα στο οποίο εγγράφεται ο κινηματογραφικός Ζορμπάς αμβλύνει την αίσθηση της συγκεκριμένης σκηνής της ταινίας. Στην ταινία, ο Ζορμπάς απαντά όχι σε έναν ομοεθνή του, όπως στο μυθιστόρημα, αλλά σε έναν ξένο που του μεταφέρει την τυποποιημένη άποψη για την παραδοσιακή έχθρα μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων. Επίσης, ενώ στο μυθιστόρημα ο Ζορμπάς αναφέρεται, ως ιστορικά προσδιορισμένο υποκείμενο, σε

συγκεκριμένα περιστατικά του Μακεδονικού Αγώνα, ο κινηματογραφικός Ζορμπάς μιλά γενικά για αγώνες εναντίον των Τούρκων και των Βουλγάρων. Επίσης, το ευρύτερο περιβάλλον πρόσληψης της ταινίας ωθούσε τους θεατές της, τουλάχιστον εκείνους της δεκαετίας του 1960, να αντιληφθούν τον Ζορμπά ως χαρακτηριστικό Έλληνα. Εξάλλου, όλοι γνωρίζουμε ότι η ποικίλη απήχηση του ονόματος στην Ελλάδα μετά την ταινία, προκειμένου να ονομαστούν από ταβέρνες και εστιατόρια μέχρι apartments και εταιρείες ενοικίασης αυτοκινήτων, συντονίστηκε πλήρως με μια τέτοια αντίληψη.

Ως απόρροια των παραπάνω, ο πέμπτος άξονας σύγκρισης υποδεικνύεται από τη φράση του ιστορικού του κινηματογράφου André Bazin, ότι «το δράμα της διασκευής [λογοτεχνικών έργων σε ταινίες] είναι η εκλαΐκευση»,[75] και επικεντρώνεται στην ταινία, αν θεωρήσουμε ως δεδομένο τον λόγιο χαρακτήρα του μυθιστορήματος. Γράφοντας το σενάριο και σκηνοθετώντας την ταινία *Zorba the Greek,* ο Κακογιάννης διέθετε αρκετά μεγάλη πείρα στην κινηματογραφική μεταφορά λογοτεχνικών έργων, καθώς τρεις προηγούμενες ταινίες του, *Στέλλα* (1955), *Εροίκα* (1960) και *Ηλέκτρα* (1962), ήταν κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών κειμένων σε δική του σκηνοθεσία και με δικό του σενάριο.[76] Ο εντοπισμός των στοιχείων της ταινίας που εκλαϊκεύουν το μυθιστόρημα μας οδηγεί στη διερεύνηση των αιτίων της εκλαΐκευσης, με άλλα λόγια ενισχύει την εκτίμηση ότι η εκλαΐκευση του βιβλίου του Καζαντζάκη ήταν συνειδητή επιλογή του σκηνοθέτη και σεναριογράφου Κακογιάννη. Π.χ. η επιλογή του τελευταίου να προσδώσει στον άγγλο συγγραφέα την ιδιότητα ειδικά του ποιητή, ενώ στο μυθιστόρημα ο ήρωας-αφηγητής έχει γενικά την ιδιότητα του συγγραφέα (του «καλαμαρά», κατά τον Ζορμπά), μπορεί να εκτιμηθεί ως μια εκδήλωση της εκλαΐκευσης του μυθιστορήματος. Κι αυτό επειδή ο παθητικός έναντι του Ζορμπά ρόλος του άγγλου συγγραφέα είναι περισσότερο εναρμονισμένος με τη διαδεδομένη, λαϊκής προέλευσης, εικόνα του ποιητή ως απομονωμένου ανθρώπου που ζει μακριά από την κοινωνική δράση. Ότι στην ταινία του Κακογιάννη υπάρχουν στοιχεία εκλαΐκευσης που οφείλονται στην υπαγωγή της στο εμπορικό κινηματογραφικό κύκλωμα είναι μια σχεδόν αυτονόητη διαπίστωση. Σε μια αγγλόφωνη ταινία ενός έλληνα σκηνοθέτη (αλλά και παραγωγού της ταινίας), γυρισμένη στα μέσα της δεκαετίας του 1960, με εταιρεία διανομής την πανίσχυρη 20th Century Fox, υφίστανται ή και επιβάλλονται οι όροι του εμπορικού κυκλώματος, ανεξάρτητα από τις όποιες αρχικές καλλιτεχνικές προθέσεις του σκηνοθέτη.[77] Έτσι, οι κανόνες της διάρκειας, των κωδίκων αναπαράστασης και των αναγκαστικών συμβάσεων, όπως το happy end, τηρήθηκαν στην ταινία του Κακογιάννη. Μπορούμε, λοιπόν, να εικάσουμε ότι αρκετά μέρη της ύλης του

μυθιστορήματος, όπως και ορισμένες όψεις της συνθετότητάς του, όπως αμφότερα επισημάνθηκαν παραπάνω, απαλείφθηκαν επειδή δεν ήταν δυνατό να χωρέσουν στο υλικό της ταινίας. Σε κάποιο σημείο των σχολίων του Κακογιάννη στην ταινία, ο σκηνοθέτης δίνει τις εξής πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την αρχική υλοποίηση της ταινίας σε διάρκεια τριών ωρών, που εντέλει ο ίδιος αποφάσισε να την περικόψει σε χρονική διάρκεια λίγο μεγαλύτερη από τις δύο ώρες: «Η ταινία ήταν αρχικά πάνω από τρεις ώρες, αλλά επειδή είχα τον έλεγχο, αποφάσισα ότι ήταν πολύ μεγάλη. Ίσως να έσφαλα και να πρέπει η ταινία να ξαναπαιχθεί στην αρχική της έκδοση. Μετάνιωσα που μερικές σκηνές κόπηκαν, ειδικά αυτή που [ο Ζορμπάς] αναπολεί τα ταξίδια του στη Ρωσία, που ήταν πολύ αστεία και θεαματική, γιατί υπήρχαν πολλοί κομπάρσοι [...]. Οι σκηνές αυτές ήταν μονταρισμένες, είχαν ήχο και κόπηκαν από την τελική εμφάνιση του φιλμ, όπως κι η εισαγωγή, που ήταν μια σκηνή από το βιβλίο, που ο Ζορμπάς λέει "αν ήμουν Θεός θα έκανα αυτό κι αυτό. Θα καταργούσα την κόλαση. Θα τους έστελνα όλους στον παράδεισο." Είχε πολύ πλάκα κι είχε γυριστεί με φόντο ψεύτικα σύννεφα και αρκετό χιούμορ. Κι έτσι η ταινία αρχίζει με τα σύννεφα και κατεβαίνει στη Γη. Αυτό που λείπει είναι η σκηνή στον ουρανό, που ήταν πριν από τα σύννεφα και τον ερχομό στη Γη. Νομίζω πως η σκηνή αυτή υπάρχει».[78] Οι πληροφορίες αυτές όχι μόνο δεν ακυρώνουν, αλλά μάλλον επιβεβαιώνουν τις παρατηρήσεις μου, με την έννοια ότι επαληθεύουν την απόφαση του Κακογιάννη να εναρμονιστεί με τα δεδομένα του αμερικάνικου εμπορικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960 και ως προς τη διάρκεια και ως προς τη συνοχή της πλοκής.

Όσον αφορά, επίσης, στους κώδικες αναπαράστασης, ο Κακογιάννης δεν ήταν δυνατό να επιτρέψει να φανεί, το 1964, σε χολιγουντιανή εμπορική ταινία, γυμνό το στήθος της χήρας (Ειρήνη Παπά), όταν αυτή κακοποιείται από τους Κρητικούς πριν από τη σφαγή της, όπως υποδεικνύει η περιγραφή της αντίστοιχης σκηνής στο μυθιστόρημα,[79] και περιορίζεται να δείξει αμυδρά το μπούστο της. Ούτε ήταν δυνατό η ταινία να δείξει το κομμένο κεφάλι της χήρας, όπως επίσης υποδεικνύει η περιγραφή στο μυθιστόρημα.[80] Την ίδια ακριβώς εποχή, ωστόσο, ο Ingmar Bergman είχε την καλλιτεχνική τόλμη στην ταινία *Tystnaden* (*Η σιωπή*) (1963) να δείξει γυμνόστηθη σε περισσότερες από μία σκηνές την πρωταγωνίστρια Ingrid Thulin. Η ταινία του Bergman, έργο εντελώς διαφορετικών προθέσεων και καθαρά καινοτόμων φιλοδοξιών, είχε τότε προκαλέσει πλήθος δημόσιων αντιδράσεων. Κρινόμενη, λοιπόν, από τη σκοπιά των όρων παραγωγής και ένταξής της στο διεθνές εμπορικό κινηματογραφικό κύκλωμα εκείνης της εποχής, η ταινία του Κακογιάννη δεν έχει νόημα να

συγκριθεί με προηγούμενα και σύγχρονά της πασίγνωστα, καινοτόμα και εναλλακτικά, πρότυπα της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής αφήγησης, όπως π.χ. οι ταινίες του Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (*Χιροσίμα αγάπη μου*) (1959) ή *L'année dernière à Marienbad* (*Πέρυσι στο Μαρίενμπαντ*) (1961), οι ταινίες του Antonioni *L'avventura* (*Η περιπέτεια*) (1960), *La notte* (*Η νύχτα*) (1961) και *L'eclisse* (*Η έκλειψη*) (1962), ακόμα και οι πολύ ακαδημαϊκότερες ταινίες του Bergman *Såsom i en spegel* (*Μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη*) (1961) και *Tystnaden* (*Η σιωπή*) (1963). Ούτε έχει νόημα να συγκριθεί, επίσης, με τα πρώτα και ξακουστά δείγματα του γαλλικού «νέου κύματος» (nouvelle vague), που εκείνη ακριβώς την εποχή ανανέωναν και ελευθέρωναν τους τρόπους της κινηματογραφικής αφήγησης.[81]

Μάλιστα, ο κατά βάση ευθυγραμμισμένος με τα χολιγουντιανά πρότυπα της εποχής εκείνης τρόπος της κινηματογραφικής αφήγησης του *Zorba the Greek* κατά βάθος εναρμονίζεται με την επιλογή του Κακογιάννη να δομήσει το σενάριό του βασισμένος, σχεδόν αποκλειστικά, σε καίρια για τη νοηματική συμπύκνωσή τους διαλογικά χωρία του μυθιστορήματος, όπως ήδη επισημάνθηκε. Παράλληλα, ωστόσο, στο επίπεδο της σεναριακής δομής της ταινίας, πέρα από τις αλλαγές που ήδη παρατηρήσαμε, εντοπίζονται και άλλα ακόμα στοιχεία εκλαΐκευσης. Ένα τέτοιο κρίσιμο στοιχείο είναι η προσθήκη στο σενάριο και στην ταινία τεσσάρων σκηνών που δεν υπάρχουν στο μυθιστόρημα. Η πρώτη σκηνή είναι όταν ο Ζορμπάς ξεσπά να χορεύει, ενθουσιασμένος επειδή το αφεντικό του εξέφρασε την απόλυτη εμπιστοσύνη σε κάθε ιδέα του. Τότε εμφανίζεται έξω από την παραθαλάσσια καλύβα τους μια κομπανία Κρητικών με μουσικά όργανα, που, βλέποντας τον Ζορμπά να χορεύει, αρχίζουν να παίζουν έναν παραδοσιακό κρητικό σκοπό. Ο Ζορμπάς βγαίνει από την καλύβα και χορεύει μαζί τους στο ακρογιάλι, ενώ εκείνοι τον επευφημούν, έως ότου ο Άγγλος, ανήσυχος για την υγεία του Ζορμπά, τους καλεί να σταματήσουν και τους διώχνει. Η δεύτερη σκηνή είναι εκείνη όπου η χήρα, αναζητώντας κάτω απ' τη βροχή την κλεμμένη από τους Κρητικούς αίγα της, μπαίνει στο καφενείο. Εκεί αντιπαρατίθεται σε όλους τους άνδρες που τη γελοιοποιούν, αρνούμενοι να της επιστρέψουν το ζώο, έως ότου επεμβαίνει ο Ζορμπάς, αρπάζει την αίγα και την επιστρέφει στη χήρα. Στη συνέχεια ο Άγγλος τής προσφέρει ευγενικά την ομπρέλα του κι εκείνη του χαμογελά. Οι Κρητικοί δυσαρεστούνται με τη φιλική προς τη χήρα στάση των δύο ξένων ανδρών. Η τρίτη, αρκετά αισθησιακή σκηνή είναι εκείνη της προετοιμασίας για την ερωτική συνεύρεση ανάμεσα στον άγγλο συγγραφέα και τη χήρα, στο εσωτερικό του σπιτιού της. Η σκηνή αυτή έχει έντονα δραματικά στοιχεία, καθώς η χήρα ξεσπά ξαφνικά σε κλάματα, ο Άγγλος

της ζητά συγγνώμη και ετοιμάζεται να φύγει, εκείνη τον παρακαλεί να μείνει, στη συνέχεια φιλιούνται, η χήρα σβήνει τη λάμπα και γυμνώνει τον ώμο της και εντέλει αγκαλιάζονται. Η τέταρτη σκηνή δείχνει τον Παυλή, τον κρητικό νέο που ποθεί τη χήρα, να αφήνει στην αυλή της ένα γράμμα κι εκείνη να του το πετά πίσω προσβλητικά. Παρεμβάλλεται η σκηνή του Άγγλου που πηγαίνει στο σπίτι της χήρας και η σκηνή των συγχωριανών του Παυλή που τον ενημερώνουν ότι είδαν τον ξένο να μπαίνει στο σπίτι της γυναίκας. Στη συνέχεια παρουσιάζεται η πομπή των ανδρών που μεταφέρουν το πτώμα του πνιγμένου Παυλή, αυτόχειρα από τον ερωτικό καημό του για τη χήρα, να σταματά νωρίς το πρωί μπροστά στο σπίτι της χήρας και να το πετροβολά, ενώ στο κρεβάτι της βρίσκεται ο Άγγλος που πέρασε μαζί της την περασμένη νύχτα. Ακριβέστερα, οι τέσσερις παραπάνω σκηνές αφορμώνται από επεισόδια του μυθιστορήματος.[82] Αυτά όμως τα επεισόδια στην ταινία μετακινούνται και τροποποιούνται σε σημαντικό βαθμό, ενώ προστίθενται εικόνες και, μέσω αυτών, νοήματα που δεν υπάρχουν στο μυθιστόρημα και φαίνεται να υπαγορεύονται από την ανάγκη μιας, κατά τη γνώμη μου, περισσής έμφασης ή δραματοποίησης. Έτσι, συγκρίνοντας τις τέσσερις σκηνές με τα αντίστοιχα επεισόδια του μυθιστορήματος, παρατηρούμε, π.χ., ότι ο σεναριογράφος Κακογιάννης μετακινεί το επεισόδιο της αυτοκτονίας του Παυλή, γεγονός που στο μυθιστόρημα συμβαίνει αρκετά νωρίτερα από την ερωτική συνάντηση του ήρωα-αφηγητή με τη χήρα, στον χρόνο της βραδιάς κατά την οποία ο Άγγλος και η χήρα κάνουν έρωτα.

Επίσης, το ίδιο το πρόσωπο του Ζορμπά παρουσιάζεται στην ταινία εμφανώς πιο λαϊκό απ᾽ ό,τι στο μυθιστόρημα. Π.χ. ο Ζορμπάς του Κακογιάννη είναι αναλφάβητος, ενώ εκείνος του Καζαντζάκη εγγράμματος. Συγκεκριμένα, στο μυθιστόρημα, όταν ο Ζορμπάς πηγαίνει στο Ηράκλειο προκειμένου να αγοράσει τα σύνεργα που θα απαιτηθούν για το σύστημα εναέριας μεταφοράς ξυλείας, γράφει ο ίδιος την επιστολή προς το αφεντικό όπου εξιστορεί τις ερωτικές του περιπέτειες.[83] Μάλιστα ο ήρωας-αφηγητής σχολιάζει τις «ελληνικούρες», που περιέχονται στο γράμμα του Ζορμπά, και τον γραφικό του χαρακτήρα: «Το αντιγράφω [το γράμμα] με τις σκόρπιες εδώ κι εκεί ελληνικούρες του· έβαλα σε τάξη μονάχα τη χαριτωμένη του ανορθογραφία. Ο Ζορμπάς κρατούσε την πένα σα σκεπάρνι, τη βαρούσε με δύναμη, και γι᾽ αυτό σε πολλά μέρη το χαρτί ήταν σκισμένο κι αλλού πιτσιλισμένο με μελάνι».[84] Επίσης, στο τελευταίο κεφάλαιο, ο ήρωας-αφηγητής παραθέτει επιστολές του Ζορμπά, που έλαβε στα χρόνια ύστερα από τον χωρισμό τους στην Κρήτη.[85] Συνεπώς ο Ζορμπάς του Καζαντζάκη είναι ένας άνθρωπος που γνωρίζει γραφή και ανάγνωση, όσο κι αν παρουσιάζει τον εαυτό του ως χωριάτη. Αντιθέτως, στην ταινία του Κακογιάν-

νη, όταν ο Ζορμπάς βρίσκεται στο δωμάτιο κάποιου ξενοδοχείου στο Ηράκλειο εμφανίζεται στη σχετική σκηνή ένας διοπτροφόρος γραμματικός στον οποίο ο πρώτος υπαγορεύει το γράμμα που θα στείλει στο αφεντικό του.

Ως στοιχείο εκλαΐκευσης στην ταινία λειτουργεί, επίσης, η απροσδιοριστία του ιστορικού χρόνου κατά τον οποίο εκτυλίσσεται η δράση, αλλά και η ασάφεια του χρόνου στον οποίο συνέβησαν τα γεγονότα κατά τις αναδρομές των προσώπων στο παρελθόν. Στον αναγνώστη του καζαντζακικού μυθιστορήματος γίνεται αντιληπτό, έστω και ασαφώς, ότι ο χωροχρόνος της ιστορίας τοποθετείται στην Κρήτη γύρω στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, ενώ οι αφηγήσεις των συμβάντων στην Κρήτη το 1897 (από τη μαντάμ Ορτάνς), του Μακεδονικού Αγώνα (από τον Ζορμπά) και του επαναπατρισμού των Ελλήνων του Καυκάσου (από τον ήρωα-αφηγητή) είναι επιπρόσθετα στοιχεία ιστορικού προσδιορισμού των βασικών προσώπων. Αντιθέτως, στην ταινία όλα συμβαίνουν μέσα σε μια άχρονη διάρκεια που ουσιαστικά προδίδει την αμέλεια του σεναριογράφου και σκηνοθέτη Κακογιάννη να οργανώσει με τρόπο ιστορικά αληθοφανή το υλικό του. Έτσι, δίπλα σε στοιχεία που παραπέμπουν εμφανώς στην εποχή κατά την οποία γυρίστηκε η ταινία, το 1964, όπως το πλοίο «Αγγέλικα», το αυτοκίνητο και το καμπαρέ του Ηρακλείου, εμφανίζονται γεγονότα, όπως η σφαγή της χήρας και το πλιάτσικο του σπιτιού της μαντάμ Ορτάνς, για τα οποία ο ανειδοποίητος ξένος θεατής μπορεί να εικάσει ότι ήταν δυνατό να λάβουν χώρα στην Κρήτη κατά τη δεκαετία του 1960. Ο ίδιος θεατής, που θα αντιληφθεί ως χρόνο της δράσης το 1964, μπορεί επίσης να εικάσει ότι η συμμετοχή της μαντάμ Ορτάνς στα γεγονότα της παρέμβασης των μεγάλων δυνάμεων στην Κρήτη ή οι αγώνες του Ζορμπά εναντίων των Τούρκων και των Βουλγάρων χρονολογούνται γύρω στα 20 με 30 χρόνια νωρίτερα, δηλαδή στην Ελλάδα των πρώτων χρόνων μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο! Θεωρώντας το *Zorba the Greek* εκλαΐκευση του καζαντζακικού μυθιστορήματος, υπενθυμίζω ότι υπάρχουν άλλα, σύγχρονα με την ταινία του Κακογιάννη, κινηματογραφικά παραδείγματα όπου ένα σημαντικό λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται σε ταινία χωρίς να εκλαϊκεύεται. Μνημονεύω μόνο την περίφημη ταινία *Il gattopardo* (*Ο γατόπαρδος*) (1963) του Luchino Visconti, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Giuseppe Tomasi Di Lampedusa.

Ο έκτος και τελευταίος άξονας σύγκρισης επικεντρώνεται σε μια συγκεκριμένη και πολύ ενδιαφέρουσα όψη της ταινίας του Κακογιάννη, την όψη των Κρητικών στο *Zorba the Greek*. Όπως επεσήμανα, στο μυθιστόρημα ο Ζορμπάς δεν προβάλλεται ως τυπικός ή αντιπροσωπευτικός Έλληνας. Υπάρχει, ωστόσο, στο βιβλίο του Καζαντζάκη μια κοινότητα Ελλήνων οι οποίοι περιγράφονται με

τα διακριτά χαρακτηριστικά ενός συλλογικού σώματος, κι αυτοί είναι οι Κρητικοί της υπαίθρου. Η κρίσιμη, λοιπόν, όψη της ιστορίας του μυθιστορήματος, σε σχέση με την οποία η ταινία του Κακογιάννη ευθυγραμμίζεται, είναι η όψη της κατάδειξης των Κρητικών ως μιας παραδοσιακής, κλειστής και βίαιης κοινωνίας που βρίσκεται μακριά από τον ορθολογισμό. Στην ταινία, οι δύο κρίσιμες για την κατάδειξη αυτής της όψης σκηνές είναι ο λιθοβολισμός, η διαπόμπευση και η σφαγή της χήρας, επειδή θεωρείται υπαίτια για την αυτοκτονία του Παυλή, και το πλιάτσικο στο σπίτι της μαντάμ Ορτάνς απ' όλους τους κατοίκους του χωριού, αμέσως μετά τον θάνατο της γυναίκας. Οι δύο αυτές σκηνές αντιστοιχούν σε επεισόδια του μυθιστορήματος.[86] Μέσα από αυτές τις δύο σκηνές, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στην ταινία, οι Κρητικοί της υπαίθρου παρουσιάζονται σε ευθεία σύγκρουση με τα στερεότυπα της κρητικής λεβεντιάς και φιλοξενίας, καθώς στην πρώτη σκηνή εκδηλώνουν τυφλή βία απέναντι σε μια αδύναμη, αλλά ανυπότακτη στο κάλεσμα του ερωτικού πόθου όλων των ανδρών, γυναίκα, που της αποδίδεται ευθύνη και της επιβάλλεται η θανατική καταδίκη σύμφωνα με έναν πρωτόγονο κώδικα τιμής, ενώ στη δεύτερη σκηνή δείχνουν έλλειψη σεβασμού στη νεκρή που, όσο ζούσε, ήταν ξένη για την κλειστή κοινότητά τους.[87]

Σε πρόσφατη μελέτη της η Έρη Σταυροπούλου, που συνέκρινε με λεπτομερείς παρατηρήσεις τα επεισόδια του μυθιστορήματος και τις αντίστοιχες σκηνές της ταινίας, διαπίστωσε ότι «οι δύο αυτοί θάνατοι [της χήρας και της μαντάμ Ορτάνς] είχαν αποδοθεί με ιδιαίτερη ένταση και οξύτατη κριτική διάθεση στην κινηματογραφική μεταφορά του *Ζορμπά* από τον Μιχάλη Κακογιάννη».[88] Αφού, στη συνέχεια της μελέτης της, η Σταυροπούλου επεσήμανε τις διαφορές ανάμεσα στα μυθιστορηματικά επεισόδια και τις αντίστοιχες κινηματογραφικές σκηνές, κατέληξε στην εκτίμηση ότι «αυτό που πράγματι πρόβαλε η ταινία ήταν η σημειολογία της τελετουργίας και η εύγλωττη ερμηνεία της: η ομαδική δράση και στους δύο θανάτους παρέπεμπε σε συνολική ευθύνη και όχι στην ιδιαιτερότητα ενός ή άλλου ήρωα, αλλά κυρίως υπογράμμιζε ότι επρόκειτο για πατροπαράδοτες συμπεριφορές».[89] Ο Κακογιάννης, λοιπόν, διατηρεί τον τελετουργικό χαρακτήρα των δύο σκηνών· ωστόσο, αν προσέξουμε αυτές τις δύο σκηνές, σύμφωνα και με τις διαφορές τους από το μυθιστόρημα, όπως τις παρατήρησε ο Σταυροπούλου, θα διαπιστώσουμε ότι ο Κακογιάννης τροποποιεί τα αντίστοιχα επεισόδια του βιβλίου, πριμοδοτώντας τις σκηνές με στοιχεία έμφασης που δεν υπάρχουν στο κείμενο,[90] και, επίσης, επιμηκύνει αισθητά τον χρόνο της αφήγησής τους σε σύγκριση με το μυθιστόρημα.[91] Με την εμφατική και, επιπρόσθετα, μακρά ως προς τη χρονική της διάρκεια κινηματογραφική αφήγηση

των δύο σκηνών, ο Κακογιάννης απέβλεπε μάλλον στο αποτέλεσμα της τραγικωμωδίας, το οποίο επιτυγχάνεται στην ταινία με την εναλλαγή ανάλαφρων και ευχάριστων σκηνών γλεντιού και ξεφαντώματος με δυσάρεστες ή και σοκαριστικές σκηνές βιαιοπραγίας και ανθρώπινης έκπτωσης.[92] Από την άλλη πλευρά, ας συνυπολογίσουμε ότι μια άλλη, επίσης δυσάρεστη, όψη του μυθιστορήματος, η καταγγελτική σάτιρα του ορθόδοξου κλήρου και ιδίως των καλόγερων, τους οποίους ο Καζαντζάκης παρουσιάζει σε αρκετά επεισόδια, που καταλαμβάνουν έκταση 30 σελίδων σε ένα βιβλίο περίπου 300 σελίδων, ως βίαιους, δεισιδαίμονες, δόλιους, ακόρεστους, φιλοχρήματους και αρσενοκοίτες (ο Ζορμπάς τους ονομάζει κατ᾽ επανάληψη «ταυραμπάδες»· η λέξη, τουρκικής προέλευσης, σημαίνει υποτιμητικά τους μεγαλόσωμους και παχύσαρκους ιερείς και καλόγερους),[93] δεν υπάρχει παρά ελάχιστα στην ταινία. Συγκεκριμένα, υπάρχει μόνο μια σκηνή όπου ο Ζορμπάς, κατάμαυρος από τη σκόνη μετά την κατάρρευση της γαλαρίας του ορυχείου, περιπλανιέται στο δάσος του μοναστηριού. Εκεί τον αντικρίζουν ξαφνικά δύο καλόγεροι που πανικοβάλλονται, πιστεύοντας ότι αντίκρισαν τον διάβολο, και το βάζουν στα πόδια. Όταν, αργότερα, επιστρέφουν φοβισμένοι μαζί με όλους τους μοναχούς στο ίδιο σημείο, βρίσκουν εκεί μια νταμιτζάνα με κρασί κι έναν σταυρό, που άφησε ο Ζορμπάς. Οι καλόγεροι πιστεύουν ότι συνέβη κάποιο θαύμα. Στο τέλος της σκηνής πίνουν το κρασί και διασκεδάζουν μαζί με τον Ζορμπά. Στην κινηματογραφική αυτή σκηνή, που επίσης προστίθεται στην ταινία σε σχέση με το βιβλίο, η πολύπλευρη και οξεία, καταγγελτική ορμή του Καζαντζάκη περιορίζεται στην ευθυμογραφική σάτιρα της ευπιστίας των καλόγερων.

Εν κατακλείδι, χωρίς να αρνούμαι κάποιες κινηματογραφικές αρετές στην ταινία του Κακογιάννη, αρετές που αναγνώρισαν ακόμα και οι επικριτές της,[94] ανεξάρτητα λοιπόν από την αποτίμηση της καλλιτεχνικής της αξίας,[95] η γνώμη μου είναι ότι η ταινία συνέβαλε καίρια στη διεθνή φήμη και στη σταδιοδρομία της τύχης του Καζαντζάκη σε λανθασμένη γραμμή· ακριβέστερα, δρομολόγησε μια κατεύθυνση που είναι παραναγνωστική για το διάσημο μυθιστόρημα και τον συγγραφέα του. Υποθέτω, ωστόσο, ότι η παρανάγνωση αποκαθίσταται για όσους θεατές της ταινίας έφτασαν ή θα φτάσουν έως την προσεκτική ανάγνωση του μυθιστορήματος. Αν εμείς, οι ομοεθνείς του Ζορμπά και σημερινοί θεατές της ταινίας, αυτοαναγνωριζόμαστε ελάχιστα στο πρόσωπο που ερμήνευσε υποδειγματικά ο Anthony Quinn το 1964, πρέπει να αναρωτηθούμε δύο πράγματα. Το πρώτο είναι αν ο εξευρωπαϊσμός και η δυτικοποίηση της Ελλάδας από τότε μέχρι σήμερα επέφεραν την προϊούσα και οριστική απώλεια των περισσότερων από εκείνα τα στοιχεία που έκαναν πολλούς ξένους θεατές της ταινίας

και αμέριμνους τουρίστες να μας βλέπουν για πολύ καιρό ως Zorba the Greek.[96] Το δεύτερο είναι μήπως πρέπει να ξαναδιαβάσουμε το μυθιστόρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, μακριά από τους προβολείς του πολύ δυνατού φωτός που έριξε πάνω του η ταινία του Κακογιάννη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Αναλυτικά στοιχεία για τους συντελεστές της ταινίας, βλ. στο βιβλίο του Θανάση Αγάθου *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek*: κριτικοί βίοι παράλληλοι*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2007, σ. 167, και στο βιβλίο των Άγγελου Ρούβα και Χρήστου Σταθακόπουλου, *Ελληνικός κινηματογράφος. Ιστορία–Φιλμογραφία–Βιογραφικά*, Α΄ τόμος, 1905-1970, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2005, σσ. 300-301. Επίσης, βλ. πρόχειρα την ιστοσελίδα: http://www. imdb.com/title/tt0057831. Τόσο στις έντυπες πηγές όσο και στην ιστοσελίδα, ως συνολική διάρκεια της ταινίας καταγράφονται τα 142 λεπτά· ωστόσο, στην εμπορική εκδοχή της ταινίας, η οποία κυκλοφορεί σε dvd από την εταιρεία Odeon, και στα αντίγραφά της, που διατίθενται από διάφορες ιστοσελίδες, η διάρκειά της είναι 137 λεπτά. Η ταινία διανεμήθηκε εξαρχής και με τους δύο τίτλους, με τον δεύτερο, *Zorba the Greek*, να είναι επικρατέστερος σε περισσότερες χώρες.

2 Οι ελληνικές εκδόσεις έγιναν τα έτη 1954, 1957, 1959 και 1964. Οι δεκαοχτώ πρώτες μεταφρασμένες εκδόσεις του μυθιστορήματος ανά χώρα έγιναν στη Γαλλία (1947), τη Σουηδία (1949), τη Βραζιλία (1951), την Αγγλία (1952), τη Γερμανία (1952), τις ΗΠΑ (1953), τη Νορβηγία (1953), τη Γαλλία (1954), τη Φινλανδία (1954), τη Δανία (1954), την Αργεντινή (1954), την Ιταλία (1955), τη Γιουγκοσλαβία (1955), την Ολλανδία (1958), την Πορτογαλία (1959), το Ισραήλ (1959), τη Γιουγκοσλαβία (1962) και την Τουρκία (1963). Για τα ακριβή στοιχεία, βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σσ. 167-169. Σχολιασμό αυτών των μεταφράσεων, βλ. επίσης από τον Αγάθο, ό.π., σσ. 31-47.

3 Για τις συνθήκες των γυρισμάτων της ταινίας και για την κριτική υποδοχή της στο εξωτερικό ύστερα από την πρώτη προβολή της σε διάφορες χώρες, βλ. Αγάθος, ό.π., σσ. 91-104.

4 Στοιχεία για τη μεγάλη εμπορική επιτυχία της ταινίας στην Ελλάδα και κυρίως στο εξωτερικό παραθέτει ο Αγάθος, ό.π., σσ. 141-142.

5 Σύμφωνα με τον βιβλιογραφικό κατάλογο «Τίτλοι των μεταφράσεων και πρώτες εκδόσεις του μυθιστορήματος ανά χώρα», που παρατίθεται στο βιβλίο του Αγάθου, ό.π., σσ. 168-170, στο διάστημα από το 1965 μέχρι το 2000 έγιναν άλλες 28 πρώτες μεταφρασμένες εκδόσεις του μυθιστορήματος σε διάφορες χώρες. Ο ίδιος μελετητής (ό.π., σ. 88, σημ. 303) σημειώνει ότι «σύμφωνα με [...] στοιχεία που παρατίθενται στην ιστοσελίδα του Μουσείου Καζαντζάκη στους Βαρβάρους της Κρήτης, ώς το 2004 είχαν εντοπιστεί 46 μεταφράσεις. Το ρεκόρ εκδόσεων του μυθιστορήματος κατέχει η Γερμανία, με 55 εκδόσεις από 13 διαφορετικούς εκδο-

τικούς οίκους κατά το διάστημα 1952-2004. Ακολουθεί η Γαλλία, με 17 εκδόσεις από 4 εκδοτικούς οίκους κατά την περίοδο 1947-2002, ενώ στην τρίτη θέση βρίσκονται οι ΗΠΑ, με 9 εκδόσεις από 5 εκδοτικούς οίκους, και η Τουρκία, με 9 εκδόσεις από 2 εκδοτικούς οίκους».

6 Βλ. τις φωτογραφίες στο βιβλίο του Αγάθου, *Από το* Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σσ. 12, 104 και 154, και στο λεύκωμα *Καζαντζάκης 2004. Βιογραφία, εργογραφία, κριτικές*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, 2004, σ. 56.

7 Η διεθνής βιβλιογραφία για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, και ειδικότερα για τη σχέση μυθιστορήματος και κινηματογράφου, είναι τεράστια, τόσο στο επίπεδο της θεωρητικής σπουδής όσο και σε εκείνο των συγκριτικών εφαρμογών. Βλ., πρόχειρα, τον συλλογικό τόμο *Film and Literature: an Introduction and Reader*, New Jersey, Prentice Hall, 1999, καθώς και την ανθολογία κειμένων που επιμελήθηκαν οι Robert Stam και Alessandra Raengo *Literature and Film: A Reader*, Oxford, Blackwell, 2004. Στην ελληνική γλώσσα, βλ. το βιβλίο *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, επιμέλεια-μετάφραση Μάκης Μωραΐτης, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1990, και το βιβλίο της Δέσποινας Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006. Για τους μεθοδολογικούς όρους της συνανάγνωσης λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αφηγηματικών έργων, στα πλαίσια της συγκριτικής αφηγηματολογίας και της συγκριτικής ποιητικής, βλ. τη μελέτη του Γιάννη Λεοντάρη «Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία», *Σύγκριση*, τχ. 12 (Οκτώβριος 2001), σσ. 160-172.

8 Μια τέτοια συνεξέταση υποστηρίζεται από τη σκέψη του Pier Paolo Pasolini ότι το σενάριο είναι η «απτή απόδειξη της σχέσης ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία» (την αντιγράφω από το βιβλίο της Marie Anne Guerin *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*, μετάφραση Δώρα Θυμιοπούλου, επιμέλεια μετάφρασης Μαρία Γαβαλά, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2007, σ. 72).

9 Το βιβλίο αποτελεί επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη μορφή της ανακοίνωσης του συγγραφέα «Από το *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη στο *Zorba the Greek* του Μιχάλη Κακογιάννη: η παράλληλη πορεία μέσα στον χρόνο ενός μυθιστορήματος και της κινηματογραφικής μεταφοράς του», στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, Πρακτικά του Γ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006, τόμ. Γ΄), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σσ. 635-645.

10 Η μελέτη δημοσιεύτηκε αρχικά με τον τίτλο «Η ιδεολογική κατασκευή της περιφέρειας από τον κινηματογράφο», στον τόμο: Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.), *Τα υβρίδια της παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα, Futura / a-station, 2001, σσ. 217-229. Αναδημοσιεύτηκε με τον νέο τίτλο ως επίμετρο στο βιβλίο της Στεφανή *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2007, σσ. 113-128, όπου και παραπέμπω στη συνέχεια.

11 Η μελέτη του Παπανικολάου «Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά» δημοσιεύτηκε στον τόμο: Κ. Ε. Ψυχογυιός (επιμ.),

Νίκος Καζαντζάκης: Το έργο και η πρόσληψή του, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο (Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου, Γάλλος, 23-25 Απριλίου 2004), Ηράκλειο Κρήτης, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, 2006, σσ. 91-108.

12 Παπανικολάου, «Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά», σ. 92.

13 Παπανικολάου, ό.π., σ. 107.

14 Βλ. Παπανικολάου, ό.π., σσ. 103-105.

15 Παπανικολάου, ό.π., σσ. 94-95.

16 Παπανικολάου, ό.π., σ. 93.

17 Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, σ. 114.

18 Στεφανή, ό.π., σ. 119, όπου κυρίως η σύγκριση ταινίας και μυθιστορήματος. Πρβλ. την άποψη του Μάριου Πλωρίτη, που κρίνει την ταινία το 1965, σύμφωνα με την οποία η παραπλανητική επιλογή του Κακογιάννη να μετατρέψει τον έλληνα συγγραφέα σε Άγγλο κάνει τον τελευταίο να «παρουσιάζεται σαν εξ Εσπερίας παρατηρητής των μεσογειακών πρωτογονισμών» (βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σ. 109).

19 Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, σ. 120.

20 Ορισμένες, πάντως, από τις γενικές και απόλυτες διαπιστώσεις της Στεφανή δείχνουν ότι δεν έλαβε υπόψη της εμφανή χαρακτηριστικά του σεναρίου του Κακογιάννη. Π.χ. η διαπίστωσή της ότι «οι συγκεκριμένοι λόγοι που αρθρώνονται από τους δημιουργούς των δύο ταινιών [Κακογιάννη και Dassin] δεν αποτελούν ρεαλιστικές εκφράσεις της ελληνικής πραγματικότητας αλλά στερεοτυπικές κατασκευές, διαποτισμένες με μια ιδεολογία σύμφωνα με την οποία η Ελλάδα είναι ένας τόπος πολιτικά και οικονομικά εξαρτημένος από τις ξένες δυνάμεις» (σ. 127) δεν συμβιβάζεται με το γεγονός ότι στην ταινία του Κακογιάννη ο ισχυρός Άγγλος σαγηνεύεται, υφίσταται την έλξη κι εντέλει μυείται στην κοσμοθεωρία του Ζορμπά. Επίσης, αν η Ελλάδα προβάλλεται συλλήβδην στην ταινία του Κακογιάννη «ως μια εξωτική "*περιφέρεια*" που κατοικείται από ανθρώπους που δεν έχουν ωριμάσει οικονομικά, πνευματικά και διανοητικά κατά το πρότυπο των δυτικών κοινωνιών» (σ. 128), τότε πώς γίνεται ένας από τους κατοίκους της, ο επίσης Έλληνας Ζορμπάς, όντας αναμφίβολα μακριά από τα πρότυπα των δυτικών κοινωνιών, να παρασύρει τον οικονομικά, πνευματικά και διανοητικά ανώτερό του Άγγλο στη δική του αντίληψη ζωής;

21 Τα σχόλια αυτά χρονολογούνται μετά το 1999, καθώς γίνεται αναφορά στην τελευταία ταινία του σκηνοθέτη, *Ο βυσσινόκηπος*, που γυρίστηκε εκείνη τη χρονιά. Ο Κακογιάννης μιλάει στα αγγλικά. Παραθέτω το μεταφρασμένο στα ελληνικά κείμενο των υποτίτλων των σχολίων.

22 Σχετικά με την απώλεια της πολυφωνικότητας στην ταινία, βλ. και τις εύστοχες παρατηρήσεις της Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, σσ. 119-120. Πρβλ. π.χ.: «Στη θέση ενός πολυφωνικού χώρου στον οποίο μπορούν να εκφραστούν πολλαπλές όψεις της Ελλάδας, η ταινία μετατρέπεται σε ένα μονοφωνικό πεδίο, όπου μοναδική έκφραση της Ελλάδας είναι το διονυσιακό στοιχείο» (σ. 119).

23 Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Αθήνα, Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, [8]1981, σσ. 7-13. Στο εξής παραπέμπω σε αυτή την έκδοση της «οριστικής» μορφής του μυθιστορήματος, χωρίς να γνωρίζω ακριβώς τον βαθμό στον οποίο ανάμεσα στην πρώτη έκδοσή του και σε εκείνες που ακολού-

θησαν, όσο ο Καζαντζάκης ζούσε, υπάρχουν διαφορές, οφειλόμενες στον συγγραφέα. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι,* σ. 29, σημ. 55. Από μια ενδεικτική αντιβολή χωρίων της πρώτης έκδοσης και της έκδοσης που χρησιμοποίησα, υπάρχουν διαφορές.

24 Συνοψίζω τις λίγο πολύ γνωστές πληροφορίες. Ο Καζαντζάκης έγραψε το βιβλίο την περίοδο από τον Αύγουστο 1941 έως τον Μάιο 1943, με αρχικό τίτλο *Το συναξάρι του Ζορμπά.* Μερικά χρόνια νωρίτερα, το 1937, είχε δημοσιευτεί μια πρώτη μορφή του προλόγου του μυθιστορήματος (βλ. Αγάθος, ό.π., σ. 15, σημ. 6). Συνεπώς, το κυρίως σώμα του βιβλίου γράφτηκε σε απόσταση σχεδόν μιας εικοσιπενταετίας από τον πυρήνα των πραγματικών γεγονότων που αποτέλεσαν τη βάση του και ανάγονται στα χρόνια 1915-1919. Συγκεκριμένα, τον Οκτώβριο του 1915 σχεδίαζε να φτιάξει μια επιχείρηση για αποκομιδή ξυλείας από το Άγιο Όρος. Το 1917, ο τότε τριαντατετράχρονος Καζαντζάκης υπέγραψε συμβόλαιο μίσθωσης μεταλλείου γαιανθράκων στην Πραστοβά της Μάνης, προσέλαβε ως αρχιεργάτη τον Γιώργη Ζορμπά, τον Μάιο πήγαν εκεί μαζί με τον Άγγελο Σικελιανό, αλλά γρήγορα η επιχείρηση οδηγήθηκε σε αποτυχία. Τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς ο Καζαντζάκης έφυγε για τη Ζυρίχη, όπου φιλοξενήθηκε από τον εκεί πρόξενο της Ελλάδας και φίλο του Γιάννη Σταυριδάκη. Δύο σχεδόν χρόνια αργότερα, τον Ιούλιο του 1919, ο Καζαντζάκης αναχώρησε για τον Καύκασο, ως επικεφαλής της αποστολής για τον επαναπατρισμό των Ελλήνων του Καυκάσου, που τότε διώκονταν από τους μπολσεβίκους. Τον συνόδευαν ο Ζορμπάς και ο Σταυριδάκης, ο οποίος πέθανε εκεί τον Δεκέμβριο του 1919. Για τις παραπάνω πληροφορίες, βλ. το πρόσφατο χρονολόγιο της Χριστίνας Ντουνιά «Καζαντζάκης. Η ζωή και το έργο του», στο λεύκωμα: *Καζαντζάκης 2004. Βιογραφία, εργογραφία, κριτικές,* ό.π., σσ. 17 και 31.

25 Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 9. Ειδικότερα για τον πραγματικό Γιώργη Ζορμπά, βλ. το βιβλίο του Γιάννη Αναπλιώτη *Ο αληθινός Ζορμπάς και ο Καζαντζάκης*, Αθήνα, Δίφρος, 1960. Από τότε μέχρι σήμερα εξακολουθεί να τίθεται το ερώτημα της σχέσης ανάμεσα στον πραγματικό Ζορμπά και τον ήρωα που επινόησε ο Καζαντζάκης. Βλ., π.χ., το πρόσφατο μυθιστόρημα του Φίλιππου Φιλίππου *Ο θάνατος του Ζορμπά. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2007. Ο Φιλίππου, αποκαθιστώντας, με τη δική του μυθοπλαστική κατασκευή, την εικόνα του «πραγματικού» προσώπου του Ζορμπά, έγραψε ένα ειρωνικό αφήγημα με στόχο να απομυθοποιήσει όχι μόνο τον (Αλέξη) Ζορμπά, αλλά επίσης τον Καζαντζάκη και τον λογοτεχνικό περίγυρό του. Ο Φιλίππου ερεύνησε εκ νέου τα διαθέσιμα στοιχεία γύρω από τον υπαρκτό Ζορμπά και μάλιστα θεματοποιεί άμεσα τη σχετική προσπάθειά του.

26 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 9.

27 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 12. Βλ. τον σχολιασμό αυτού του παραθέματος από τον Σ. Ν. Φιλιππίδη «Ο λόγος του πατρός και ο λόγος του υιού: Αυθεντική ζωή και αυθεντικός λόγος στο μυθιστόρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη», στο βιβλίο του: *Αμφισημίες. Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο έξι νεοελλήνων συγγραφέων. Παπαδιαμάντης, Βλαχογιάννης, Μυριβήλης, Τερζάκης, Καζαντζάκης, Παλαμάς*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2005, σσ. 153-183: 165-166.

28 Για τον Καζαντζάκη ως βιογράφο του πραγματικού Ζορμπά και για τον αυτοβιογραφούμενο Καζαντζάκη, ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις βλ. στα μελετήματα της Γεωργίας Φαρίνου-Μαλαματάρη «Ο Καζαντζάκης και η βιογραφία» στο: Κώστας Μουτζούρης (επιμ.), *Πεπραγμένα επιστημονικού διημέρου, Νίκος Καζαντζάκης: Σαράντα χρόνια από το θάνατό του* (Χανιά, 1-2 Νοεμβρίου 1997), Χανιά, 1998, σσ. 163-178, και της Χριστίνας Ντουνιά «"Με αλήθεια και φαντασία": Ο Καζαντζάκης αυτοβιογραφούμενος», στο: Ψυχογυιός, *Νίκος Καζαντζάκης: Το έργο και η πρόσληψή του*, σσ. 255-270.

29 Για τη σχέση ανάμεσα στον αφηγητή του προλόγου και τον αφηγητή του μυθιστορήματος ο Roderick Beaton («Οι τύχες του Νίκου Καζαντζάκη σε αγγλική μετάφραση: Οι περιπτώσεις του *Ζορμπά* και του *Καπετάν Μιχάλη*», στο: Ψυχογυιός, ό.π., σσ. 109-116: 110) παρατηρεί, κατά βάση ορθά, τα εξής: «Ο πρόλογος αποτελεί οργανικό μέρος της αφήγησης, και μάλιστα προβληματικό. Η πρώτη εντύπωση στον Πρόλογο αυτό είναι ότι μιλάει ο πραγματικός συγγραφέας. [...] Τα πράγματα όμως δεν είναι τόσο απλά. Ο Ζορμπάς, ο οποίος αναφέρεται, και μάλιστα υμνείται στον Πρόλογο, δεν είναι ο αληθινός Γιώργος αλλά ο μυθοπλαστικός, σύμφωνα με τη φαντασιακή επεξεργασία του Καζαντζάκη, Αλέξης. Οι αναμνήσεις από τους μήνες που πέρασε ο αφηγητής μαζί με τον Ζορμπά δεν αναφέρονται στη Μάνη, όπου πραγματικά πήγαν ο Καζαντζάκης παρέα με τον Γιώργο Ζορμπά σε αναζήτηση λιγνίτη, αλλά "σ' ένα ακρογιάλι της Κρήτης", άρα στη μυθοπλαστική σκηνοθεσία του μυθιστορήματος. Το πρόσωπο του ανώνυμου αφηγητή στον Πρόλογο δεν είναι καθόλου του δραστήριου, του "ασυμβίβαστου" Νίκου Καζαντζάκη, αλλά του γκρινιάρη, μίζερου, πάντα αδρανούς "αφεντικού" της κυρίως αφήγησης».

30 Βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σ. 162.

31 Ο Αγάθος παρατηρεί ότι «στην περίπτωση της [κριτικής της] ταινίας ο σχετικός προβληματισμός [σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο] ελλείπει, με δεδομένο ότι ο χρόνος της δράσης δεν οριοθετείται με σαφήνεια (εκτός από μεμονωμένες απόψεις κριτικών που ταυτίζουν μάλλον αυθαίρετα την Κρήτη του '60 με την Κρήτη των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα)», ό.π., σ. 160. Παρατηρώ ότι τα στοιχεία της ταινίας που επιτρέπουν ορατά να εντοπίσουμε τον ιστορικό χρόνο της δράσης είναι το πλοίο με όνομα «Αγγέλικα» που μεταφέρει τον άγγλο συγγραφέα και τον Ζορμπά από τον Πειραιά στην Κρήτη και το αυτοκίνητο που τους μεταφέρει στο χωριό. Τόσο το πλοίο όσο και το αυτοκίνητο φανερά δεν είναι «των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα». Συγκεκριμένα, το «Αγγέλικα», ατμόπλοιο καναδικής προέλευσης, αγοράστηκε το 1949 από τους αδελφούς Σπύρο και Χαράλαμπο Τυπάλδου, ιδρυτές της ναυτιλιακής εταιρείας «Ατμοπλοΐα Αιγαίου Αδελφοί Τυπάλδοι», και μέχρι την εποχή που γυρίστηκε η ταινία ήταν δρομολογημένο στη γραμμή Πρίντεζι–Κέρκυρα–Κεφαλονιά–Πάτρα–Πειραιάς–Ηράκλειο. Επίσης, η σκηνή στο καμπαρέ του Ηρακλείου, με τις ξενόγλωσσες πινακίδες, τις γυναίκες του καμπαρέ και τους ναύτες του πολεμικού ναυτικού, εμφανώς δεν τοποθετείται στις αρχές του 20ού αιώνα.

32 Όπως, π.χ., συμβαίνει στην ταινία *Lolita* (1962) του Stanley Kubrick, κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος του Vladimir Nabocov,

όπου, ύστερα από την εισαγωγική σκηνή, στην υπόλοιπη ταινία ακούγεται συχνά η φωνή-off του ήρωα-αφηγητή. Βλ. στη μελέτη του Λεοντάρη «Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία» (σ. 164) τον πίνακα όπου κωδικοποιείται η σχέση του αφηγητή με την ιστορία στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση. Ο πίνακας αυτός βασίζεται σε θεωρητικό σχήμα του Christian Metz.

33 Βλ. Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σσ. 21, 30-31, 44, 145 και 191-192. Όπως παρατήρησε ο Σ. Ν. Φιλιππίδης («Ο λόγος του πατρός και ο λόγος του υιού: Αυθεντική ζωή και αυθεντικός λόγος στο μυθιστόρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη», σ. 166, σημ. 10): «[Εκτός από τον Μαλλαρμέ], στο βιβλίο του Καζαντζάκη αναφορές γίνονται και στους συγγραφείς Δάντη, Σαίξπηρ, Edmond Rostand (έμμεσα) και Γκόρκυ, στον ζωγράφο Ρέμπραντ, στον γλύπτη Ροντέν, και στην ηθοποιό Σάρα Μπερνάρ». Το βασικό και πιο αγαπητό ανάγνωσμα είναι ο Δάντης, ανάγνωσμα που ταυτίζεται με ένα από τα πραγματικά αναγνώσματα του Καζαντζάκη στα μέσα της δεκαετίας του 1910.

34 Βλ. Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σσ. 20, 75-76, 87, 124-125, 146, 166 και 245-246. Χωρίς να αναφέρεται ρητά ο τίτλος, γίνεται σαφές από το θέμα του υπό συγγραφή έργου του ότι ο ήρωας-αφηγητής Καζαντζάκης αναφέρεται στην έμμετρη τραγωδία *Βούδας*, που ο πραγματικός συγγραφέας ξεκίνησε να γράφει το 1920, τη συνέχισε το 1922 και το 1923, την ξανάπιασε το 1932 και την ολοκλήρωσε το 1941. Βλ. και Φιλιππίδης, «Ο λόγος του πατρός και ο λόγος του υιού: Αυθεντική ζωή και αυθεντικός λόγος στο μυθιστόρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη», σ. 162.

35 Η σχέση αυτή προκαταβάλλεται στον πρόλογο με τη φράση: «Περιπλέχτηκε από την πρώτη στιγμή με τον ίσκιο του Ζορμπά κι ένας άλλος ίσκιος πολυαγαπημένος» (Καζαντζάκης, ό.π., σ. 12). Στη συνέχεια, η σχέση εμφανίζεται ήδη στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, μέσα από τη μνημονική αναδρομή του ήρωα-αφηγητή στο παρελθόν. Συγκεκριμένα, θυμάται τον συγκινησιακά έντονο αποχαιρετισμό του φίλου του στο λιμάνι του Πειραιά (σσ. 16-20). Στην πορεία του μυθιστορήματος σημειώνονται άλλοι έξι σταθμοί της σχέσης των δύο ανδρών: Ο ήρωας-αφηγητής θυμάται τον φίλο του στο Βερολίνο (σσ. 56-57)· γράφει επιστολή προς τον φίλο του (σσ. 102-105)· διαβάζει γράμμα που έλαβε από τον φίλο του (σσ. 151-154)· διαβάζει την τελευταία επιστολή του φίλου του, στη συνέχεια τον βλέπει σε έναν εφιάλτη και νιώθει έντονο το προμήνυμα του θανάτου του Σταυριδάκη (σσ. 298-302)· πληροφορείται από τηλεγράφημα τον θάνατο του φίλου του στη μακρινή Τιφλίδα (σ. 308)· τέλος, χρόνια ύστερα από τον θάνατο του Σταυριδάκη, εξακολουθεί να τον θυμάται και τον βλέπει σε όνειρο (σσ. 310-313).

36 Φτάνουμε στις τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματος, όταν ο ήρωας-αφηγητής επεξηγεί την απόφασή του να κρατήσει τη σχέση του με τον Σταυριδάκη αποκλειστικό ψυχικό του κτήμα: «Περνούσεν έτσι ο καιρός γλυκά φαρμακωμένος από τις θύμησες. Κι ο άλλος ίσκιος, του φίλου μου, που 'χε πέσει απάνω στο κρητικό ακρογιάλι μου, την εποχή του Ζορμπά,

βάραινε κι αυτός την ψυχή μου και δε με άφηνε – γιατί δεν τον άφηνα. Για τον ίσκιο όμως αυτόν δε μιλούσα σε κανένα· ήταν η κρυφή κουβέντα που 'πιανα με τον άλλον όχτο και που με συνήθιζε να φιλιώνω με το θάνατο» (Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*., σ. 310).

37 Ανάλογες παρατηρήσεις για τον άβουλο χαρακτήρα του άγγλου συγγραφέα, σε αντίθεση με τον ενεργητικό χαρακτήρα του ήρωα-αφηγητή του μυθιστορήματος, έκαναν η Μόνα Μητροπούλου, σε μια από τις πρώτες κριτικές της ταινίας, το 1965 (βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σ. 107), ο Γ. Κ. Πηλιχός (βλ. Αγάθος, ό.π., σ. 112) και ο Λέων Καραπαναγιώτης (βλ. Αγάθος, ό.π., σ. 112).

38 Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι ήδη στις πρώτες κριτικές για το μυθιστόρημα, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, διατυπώθηκε η αντίστοιχη άποψη, ότι δηλαδή ο ήρωας-αφηγητής είναι μια «σκιά» σε σύγκριση με τον Ζορμπά (βλ. Αγάθος, ό.π., σσ. 22-23 και 36-37 αντιστοίχως). Αλλά και κατά τη μεταγενέστερη κριτική πρόσληψη του μυθιστορήματος στην Ελλάδα απαντά η ίδια άποψη, π.χ. σε μελέτημα του Αιμίλιου Χουρμούζιου, το 1953 (βλ. Αγάθος, ό.π., σ. 51).

39 Παραθέτω τους ελληνικούς υπότιτλους με τη μορφή που εμφανίζονται στο dvd της εταιρείας Odeon. Διευκρινίζω ότι στον πρωτότυπο αγγλικό διάλογο η λέξη «ρομάντζα» είναι «love stories».

40 Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω χωρίο, όπου μιλάει ο Ζορμπάς: «Άκου να σου πω, αφεντικό, [...] ξέρω τι σκοπούς έχεις. Τώρα να, που μου μιλούσες, άστραψε το μυαλό μου, είδα! [...] Θες να χτίσεις και του λόγου σου ένα μοναστήρι, να βάλεις μέσα, αντί καλογέρους, μερικούς σαν και την αφεντιά σου, καλαμαράδες· να διαβάζουν και να γράφουν μέρα νύχτα και να βγάζετε από το στόμα σας, σα μερικούς αγίους που βλέπουμε στις ζωγραφιές, τυπωμένες κορδέλες» (Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 194).

41 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 292-296.

42 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 303-315.

43 Για την πολύπλευρη διπολική αντίθεση με βάση την οποία οργανώνεται το μυθιστόρημα, την αντίθεση ανάμεσα στον ήρωα-αφηγητή και τον Ζορμπά, βλ. Φιλιππίδης, «Ο λόγος του πατρός και ο λόγος του υιού: Αυθεντική ζωή και αυθεντικός λόγος στο μυθιστόρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη», σσ. 157-160.

44 Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 8. Βλ. και λίγο παρακάτω: «Ο Ζορμπάς, ο γεμάτος σάρκα και κόκαλα, κατάντησε στα χέρια μου μελάνι και χαρτί» (σσ. 8-9)· επίσης: «Αν άκουγα τη φωνή του –όχι τη φωνή, την κραυγή του– η ζωή μου θα 'χε πάρει αξία· θα ζούσα μ' αίμα και σάρκα και κόκαλα ό,τι τώρα χασισοπότικα στοχάζουμαι κι ενεργώ με χαρτί και καλαμάρι» (σ. 9).

45 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 20.

46 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 63.

47 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 113.

48 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 294.

49 Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 313-314.

50 Σε μελέτη του ο Gregory Jusdanis, το 1984, θεωρεί ότι βασικό θέμα του μυθιστορήματος του Καζαντζάκη είναι η αντίθεση μεταξύ της γραφής και του προφορικού λόγου και ότι η αρχική απόρριψη της γραφής, έναντι της πραγματικής εμπειρίας, καταλήγει στην υπεράσπιση της γραφής ως τρόπου διάσωσης της εμπειρίας (βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the

Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σσ. 63-64). Πρβλ. την άποψη του Φιλιππίδη, «Ο λόγος του πατρός και ο λόγος του υιού: Αυθεντική ζωή και αυθεντικός λόγος στο μυθιστόρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη, σ. 160: «Στο τέλος του βιβλίου, αντί ο Αφηγητής να παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος που έχει διδαχθεί να ζει έντονα τη ζωή με τις αισθήσεις του, περιγράφεται ως κάποιος που γράφει ένα βιβλίο». Την άποψη αυτή ο Φιλιππίδης αναπτύσσει στην ενότητα της μελέτης του «Ο *Ζορμπάς* είναι ένα μυθιστόρημα που αφηγείται το γράψιμο ενός μυθιστορήματος» (σσ. 160-166).

51 Σε μελέτη της η Τζίνα Πολίτη, το 2001, αφού παρατηρήσει ότι στο μυθιστόρημα διανύεται μια μακρά πορεία επιστροφής του αλλοτριωμένου υποκειμένου, του ήρωα-αφηγητή, στις λησμονημένες πηγές της αυθεντικής ύπαρξης, που ενσαρκώνει ο Ζορμπάς, διαπιστώνει ότι στο τέλος του μυθιστορήματος ο ήρωας-αφηγητής επιστρέφει στη συγγραφική τέχνη, δηλαδή στον δικό του πολιτισμό, και «ως "συγγραφεύς" γίνεται και ο "φονεύς" του "αυθεντικού" *άλλου* του», καθώς το βιβλίο ολοκληρώνεται με την είδηση του θανάτου του Ζορμπά (βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σσ. 69-70).

52 Βλ. Peter Bien, *Nikos Kazantzakis-Novelist*, Bristol, Bristol Classical Press, 1989, σ. 11, και του ίδιου, «Nikos Kazantzakis's Novels on Film», *Journal of Modern Greek Studies*, τόμ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000), σσ. 161-169: 164.

53 Παπανικολάου, «Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά», σσ. 100-101, σημ. 13. Όπως διαπίστωσε ο Παπανικολάου, μελετώντας τη σταδιακή πρόσληψη της ταινίας κυρίως στο εξωτερικό, «αφού η ταινία αρχίζει τη μεγάλη της καριέρα στην Αμερική, [...] το συρτάκι εξελίσσεται τελικά στη μετωνυμία της ταινίας, του Ζορμπά ως (ελληνικού) συμβόλου, και, για κάποιους, του έργου του Καζαντζάκη γενικά» (σ. 100). Για τη σταδιοδρομία που είχε το συρτάκι, μέσω της ταινίας του Κακογιάννη, και για τη γένεσή του ως μουσικής και ως χορού, βλ. Παπανικολάου, ό.π., σσ. 100-102.

54 Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 294.

55 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σ. 294.

56 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 305-306.

57 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 306.

58 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σ. 301.

59 Βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σ. 171.

60 Βλ. Αγάθος, ό.π., σσ. 41-47.

61 Βλ. Αγάθος, ό.π., σ. 41.

62 Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 13.

63 Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 32-35.

64 Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 229-234. Μια ακόμα σύντομη εξιστόρηση ενός επεισοδίου από τη συμμετοχή του Ζορμπά στον Μακεδονικό Αγώνα υπάρχει στο προτελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, σσ. 292-293.

65 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 232.

66 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 234.

67 Έτσι τον αποκαλεί υβριστικά μια από τις μοιρολογίστρες της μαντάμ Ορτάνς (βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σ. 267).

68 Η αντίθεση αυτή, που βασίζεται κυρίως στο τοπικιστικό πνεύμα των Κρητικών, εκφράζεται χαρακτηριστικά με τη φράση του Ζορμπά «Εσείς Κρητικοί, εγώ Μακεδόνας» (σ. 191), όταν απευθύνεται στους κρητικούς εργάτες. Όταν πάλι ο Κρητικός Μανόλακας τον βρίζει «παλιομακεδόνα», ο Ζορμπάς του ανταποδίδει τη

βρισιά με τον χαρακτηρισμό «παλιοκρητίκαρε» (σ. 258).

69 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 306-307.

70 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 308-309.

71 Η άποψη, πάντως, ότι ο Ζορμπάς είναι η αντιπροσωπευτική μορφή του Έλληνα εμφανίστηκε ήδη από τις πρώτες κριτικές για το μυθιστόρημα τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό (βλ. σχετικά Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σσ. 20 και 40-41 αντιστοίχως). Η ίδια άποψη παρέμεινε ισχυρή και κατά τη μεταγενέστερη πρόσληψη του μυθιστορήματος, ιδίως στο εξωτερικό, όπως δείχνουν οι σχετικές γνώμες του Octave Merlier το 1959 (βλ. Αγάθος, ό.π., σσ. 77-78), του André Mirambel επίσης το 1959 (βλ. Αγάθος, ό.π., σ. 78) και του Peter Bien το 1971 (βλ. Αγάθος, ό.π., σ. 80). Πρόσφατα η Αγγέλα Καστρινάκη, στο βιβλίο της *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, Πόλις, 2005, σσ. 98-100 (και σε ανεπτυγμένη μορφή στη μελέτη της «"Ελληνομάρες–παλαβομάρες": Ζορμπάς, ένας διεθνιστής μέσα στην Κατοχή», στο: Ψυχογυιός, *Νίκος Καζαντζάκης: Το έργο και η πρόσληψή του*, σσ. 151-162), συσχετίζοντας το μυθιστόρημα με τις συνθήκες της εποχής στην οποία γράφτηκε, κατά τη διάρκεια της Κατοχής, υποστήριξε την άποψη ότι ο Καζαντζάκης με το *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* βάλλει ευθέως κατά των εθνικισμών, αποβλέποντας σε ένα καθαρά διεθνιστικό και φιλοσοβιετικό αφήγημα.

72 Ότι η ταινία συνέβαλε στη διάδοση της στερεότυπης εικόνας του Ζορμπά ως Έλληνα φαίνεται, νομίζω, και από το λάθος που εντοπίζεται στο βιβλίο των Άγγελου Ρούβα και Χρήστου Σταθακόπουλου *Ελληνικός κινηματογράφος. Ιστορία–Φιλμογραφία–Βιογραφικά*, Α′ τόμος, 1905-1970, σ. 301, όπου στην περιγραφή της υπόθεσης της ταινίας διαβάζουμε: «Ένας νεαρός Βρετανός διανοούμενος, γεμάτος αναστολές και φόβους, φτάνει στην Κρήτη και γνωρίζεται με έναν ανοιχτόκαρδο, παρορμητικό και τυχοδιώκτη Κρητικό, που ξέρει να χαίρεται την κάθε στιγμή της ζωής και που αναλαμβάνει να γίνει ο μέντοράς του».

73 Βλ. Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σσ. 229-234.

74 Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 232-233.

75 Αντιγράφω τη φράση από το βιβλίο της Marie Anne Guerin *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*, σ. 76.

76 Κατάλογο των ταινιών μεγάλου μήκους του ελληνικού κινηματογράφου που έχουν βασιστεί σε ελληνικά λογοτεχνικά βιβλία, βλ. στο τομίδιο *Βιβλία για τον κινηματογράφο. Όλη η ελληνική βιβλιογραφία για την τέχνη του κινηματογράφου, τις κινηματογραφικές ταινίες και τους δημιουργούς*, δεύτερη αναθεωρημένη έκδοση, επιμέλεια αναθεωρημένης έκδοσης Αχιλλέας Χεκίμογλου και Σωκράτης Καμπουρόπουλος, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, χ.χ., σσ. 56-63.

77 Στα σχόλιά του για την ταινία ο Κακογιάννης διευκρινίζει ότι, μετά την εμπορική επιτυχία της ταινίας του *Ηλέκτρα*, η ταινία *Zorba the Greek* χρηματοδοτήθηκε από την αμερικανική εταιρεία United artists, ο ίδιος ωστόσο διατήρησε την ιδιότητα του παραγωγού. Η διαφωνία του στη συνέχεια με την εταιρεία είχε ως αποτέλεσμα να ανατεθεί η διανομή της σε άλλη εταιρεία, την 20th Century Fox. Στα ίδια σχόλια, σε περισσότερα από ένα σημεία, ο Κακογιάννης υπερασπίζεται τη σταθερή τάση του για ανεξαρτησία από το αμερικανικό εμπορικό κινηματογραφικό σύστημα, τονίζοντας ότι αν δεν διατη-

ρούσε το δικαίωμα να γράφει τα σενάρια, να σκηνοθετεί και να κάνει ο ίδιος το μοντάζ των ταινιών του, δεν δεχόταν να συνεργαστεί με καμιά εταιρεία παραγωγής. Ας σημειωθεί ότι η ταινία παρουσιάζει κατασκευαστικές αδεξιότητες που θα απέφευγε μια καθαρά αμερικανική κινηματογραφική παραγωγή των μέσων της δεκαετίας του 1960. Π.χ. στη σκηνή κατά την οποία ο Ζορμπάς και ο Άγγλος βρίσκονται στο κατάστρωμα του πλοίου και (υποτίθεται ότι) επικρατεί μεγάλη θαλασσοταραχή, όπως δείχνει η έντονη ταλάντωση μερικών κομπάρσων πίσω από τους δύο άνδρες, στο φόντο του πλάνου φαίνεται καθαρά μια σχεδόν ακύμαντη θάλασσα.

78 Τη σκηνή αυτή ο θεατής του dvd μπορεί να δει στην κατηγορία των «special features».

79 Βλ. Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 251: «Δυο νέοι έπεσαν απάνω της, την άρπαξαν, ξεσκίστηκε η μαύρη μπλούζα της, έλαμψε άσπρο, σα μάρμαρο, το βυζί».

80 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σ. 253: «Σαν αστραπή ο γερο-Μαυραντώνης είχε πέσει απάνω της, την αναποδογύρισε, έστριψε τρεις γύρες στο μπράτσο του τα μαλλιά της και με μια μαχαιριά τής πήρε το κεφάλι. – Παίρνω το κρίμα απάνω μου! φώναξε και πέταξε το κεφάλι της χήρας στο κατώφλι της εκκλησιάς».

81 Για τη «nouvelle vague», βλ., εντελώς πρόχειρα, Vincent Pinel, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, μετάφραση Μαριλένα Καρρά, επιστημονική επιμέλεια–εισαγωγή Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006, σσ. 334-339, όπου υπάρχει κατάλογος ταινιών και σχετική βιβλιογραφία, και David Bordwell, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μετάφραση, εισαγωγή, συμπληρωματικό λεξιλόγιο Κατερίνα Κοκκινίδη, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2004, σσ. 513-516. Μάλλον δεν είναι τυχαίο ότι οι πρώτες επικριτικές για την ταινία κριτικές έγιναν στη Γαλλία, ύστερα από την πρώτη προβολή της εκεί το 1965. Οι κριτικές αυτές κατηγορούν τον Κακογιάννη ότι υπεραπλούστευσε και εκχυδάισε το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη, φτιάχνοντας ένα εξωτικό, επιδειξιομανές εμπόρευμα από Αμερικάνους και για Αμερικάνους, που προβάλλει ένα φολκλορικό στερεότυπο της Ελλάδας. Βλ. αναλυτική περιγραφή αυτών των κριτικών από τον Αγάθο, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σσ. 99-101. Ανάλογη μομφή για την ταινία διατύπωσε η κριτικός Ρωζίτα Σώκου το 1965, θεωρώντας ότι σκοπός του Κακογιάννη ήταν η δημιουργία μιας ταινίας του κλίματος «τουριστίκ–αρτιστίκ» (βλ. Αγάθος, ό.π., σ. 115).

82 Συγκεκριμένα, η πρώτη σκηνή απηχεί το επεισόδιο των σσ. 81-84, η δεύτερη το επεισόδιο των σσ. 108-109, η τρίτη το επεισόδιο των σσ. 242-243 και η τέταρτη το επεισόδιο των σσ. 171-173.

83 Βλ. Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σσ. 155-162.

84 Καζαντζάκης, ό.π., σ. 155.

85 Βλ. Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 308-309.

86 Βλ., αντιστοίχως, Καζαντζάκης, ό.π., σσ. 250-254 και 264-273.

87 Σύμφωνα με τον Αγάθο (*Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σ. 60), που συνοψίζει το περιεχόμενο της μελέτης του Γιώργη Μανουσάκη «Το κρητικό πλαίσιο του "Αλέξη Ζορμπά"» (1971), «ο μελετητής υπογραμμίζει ότι ο Καζαντζάκης έδωσε με τον *Ζορμπά* το ζοφερό και μονομερές πορτραίτο μιας εκδικητι-

κής, άσπλαχνης και πρωτόγονης Κρήτης, προκειμένου να προβάλει το μέγεθος του κεντρικού του ήρωα».

88 Έρη Σταυροπούλου, «Η τελετουργία του θανάτου στην πεζογραφία του Νίκου Καζαντζάκη», στο: Ψυχογυιός, *Νίκος Καζαντζάκης: Το έργο και η πρόσληψή του*, σσ. 229-254: 241.

89 Βλ. Σταυροπούλου, ό.π., σ. 243. Για τον τελετουργικό χαρακτήρα του επεισοδίου της θανάτωσης της χήρας στο μυθιστόρημα, βλ. Σταυροπούλου, ό.π., σσ. 234-237, ενώ για την καρναβαλική-γκροτέσκα τελετουργία του θανάτου της μαντάμ Ορτάνς επίσης στο μυθιστόρημα, βλ. Σταυροπούλου, ό.π., σσ. 240-241.

90 Αρκούν οι παρατηρήσεις της Μόνας Μητροπούλου από την κριτική της για την ταινία, το 1965, έτσι όπως τις σχολιάζει και τις παραθέτει ο Αγάθος (*Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σ. 108, σημ. 364): «Αποδεικνύοντας ότι γνωρίζει σε βάθος το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη, η Μόνα Μητροπούλου [...] υπογραμμίζει ότι, σε αντίθεση με την ταινία, "στο βιβλίο δεν γίνεται το σφάξιμο [της χήρας] την ώρα της λειτουργίας, ούτε ακούγονται καμπάνες και κάνουν οι χωριάτες το σταυρό τους πριν σφάξουν τη χήρα και δεν αφήνουν την Ορτάνς άθαφτη και συλημένη στο κρεβάτι της όπως στην ταινία, αλλά την πλένουν, τη ντύνουν και πάνε να τη θάψουν πάνω σ' ένα θυρόφυλλο"».

91 Και ο Peter Bien («Nikos Kazantzakis's Novels on Film», σ. 164), πιστεύει ότι το επεισόδιο του λιθοβολισμού και της σφαγής της χήρας δεν είναι βασικό στο μυθιστόρημα, ενώ στην ταινία προβάλλεται ως κεντρική σκηνή. Επίσης, η κριτικός της ταινίας Ειρήνη Καλκάνη, το 1965, συγκρίνοντας τον τρόπο που αποδίδεται η σφαγή της χήρας στο μυθιστόρημα και στην ταινία, παρατηρεί ότι το επεισόδιο του μυθιστορήματος «δεν έχει την φρικιαστική έκτασι που του δίνει η εικόνα και η πονηρή ανομολόγητη διάθεσι του σκηνοθέτη, που απλώνει τη σκηνή, την τραβάει σε μάκρος, την πλουμίζει και της δίνει θέσι πρωταρχική» (βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σ. 113).

92 Βλ. στο βιβλίο του Αγάθου, ό.π., σσ. 121-125 και 139-140, τις έντονα αρνητικές αντιδράσεις που εκφράστηκαν, μετά την πρώτη προβολή της ταινίας, από διάφορα κρητικά σωματεία και φορείς αλλά και από διάφορα πρόσωπα του δημόσιου βίου, κυρίως επειδή θεώρησαν αυτές τις δύο σκηνές ιστορικά ανυπόστατες και συνεπώς δυσφημιστικές για τον λαό του νησιού. Σχολιασμό ορισμένων από αυτές τις αντιδράσεις βλ. και στη μελέτη του Παπανικολάου «Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά», σ. 99.

93 Βλ. Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σσ. 196-218 (κεφ. XVII και XVIII), 279-282, 284-286 και 288-289.

94 Βλ. Αγάθος, *Από το* Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά *στο* Zorba the Greek: *κριτικοί βίοι παράλληλοι*, σ. 163.

95 Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί τουλάχιστον ότι η ταινία του Κακογιάννη πρόσφερε στον κινηματογράφο την υποδειγματική ερμηνεία του Anthony Quinn ως Ζορμπά.

96 Σύμφωνα με το σατιρικό ποίημα του Μίμη Σουλιώτη «Zorba, the Greek», από το βιβλίο του *Βαθιά επιφάνεια*, Αθήνα, Κέδρος, 1992, σσ. 46-48, αυτά τα στοιχεία επιβιώνουν σθεναρά.

ABSTRACT

E. GARANTOUDIS: Michalis Kakogiannis' *Zorba the Greek* and Nikos Kazantzakis' *Life and Deeds of Alexis Zorbas*: A comparison in the shadow of the perception of Kazantzakis' work

The present study is a systematic comparison between the film *Zorba the Greek*, by Michalis Kakogiannis, and the novel *Life and Deeds of Alexis Zorbas*, by Nikos Kazantzakis, intending to assess the impact of the film on the perception of the novel. The comparative standpoint of the study aims not so much at an evaluation of the film narrative as at a co-examination of the script vis-a-vis the novel plot, given that the script was written by director himself. The comparison of the film with the novel covers six sections. The first section refers to the change of author's nationality (a Greek in the novel, a British-Greek in the movie). The second section argues that the bipolar character of the novel, as well as its autobiographical and intellectual dimensions are missing in the film. The third section elaborates on the entirely different ending in the movie and in the novel. In the fourth section the question whether Zorbas is a representative Greek figure in the film and the novel is examined. The fifth section focuses on the elements of the film, which serve as a popularization of the novel. The last section examines how the two works represent the image of the Cretans as a community. The outcome of the study is that the film has significantly contributed to the misreading of the novel.