

Γουώλτερ Λάσαλι:

«Δεν υπάρχει ιδιαίτερο ελληνικό φως»...

από τον **ΣΩΤΗΡΗ ΚΑΚΙΣΗ**.

Το Όσκαρ που κέρδισε για τη φωτογραφία του στο «Ζορμπά» το είχε χρόνια παραχωρήσει στην ταβέρνα του φίλου στο Σταυρό στα Χανιά, να το αγκαλιάζουν όλοι, να φωτογραφίζονται μαζί του. Μόνο φέτος, που χάλασε πια το λούστρο του, το πήρε να το ...επισκευάσει, να του ξαναδώσει τη λάμψη του, να το ξαναχαρίσει ίσως πάλι στους πολλούς, ξένους κι Έλληνες.

Ο *Walter Lassally*, ο άγγλος, ο γερμανός, ο πολωνός, ο Έλληνας πια, φωτογράφησε μερικές από τις σπουδαιότερες ταινίες στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου: από τη «Μοναξιά του Δρομέα των Μεγάλων Αποστάσεων» ως τον «Τομ Τζόουνς» κι από το «Κορίτσι με τα Μαύρα» ως την «Ηλέκτρα», από τον «Οιδίποδα» με τον Όρσον Γουέλς ως την πρώτη «*Pleasantville*», ο Λάσαλι κατάφερε, για την Αγγλία τουλάχιστο, να δημιουργήσει σχεδόν μόνος του αντίστοιχο τρόπο φωτογραφίας με το νεορρεαλισμό στην Ιταλία και τη νουβέλ βαγκ στη Γαλλία.

Από το *Free Cinema* ως τη «Μανταλένα», αλλά ως και την ...«Αλίκη στο Ναυτικό» ακόμα, ως τα «Δελφινάκια του Αμβρακικού», με το ίδιο πάθος κινήθηκε, με την ίδια σημασία στη λεπτομέρεια του φωτός, με την ίδια τέλεια ερασιτεχνική του επαγγελματικότητα. Χαρίζοντας στη χώρα μας και τις ανεπανάληπτες σκηνές του δικού του ντοκυμαντέρ της μετανάστευσης, τους «*Greeks*» του εκείνους τους μοναδικούς, τους τόσο γήινα υπερβατικούς, τους τόσο μαυρόασπρα έγχρωμους:

-Όρσον Γουέλς ή ...Ράκελ Γουέλτς, κύριε Λάσαλι; Και με τους δύο δεν έχετε δουλέψει, αν θυμάμαι καλά;

-Ναι, και με τους δύο.

-Και με τους δύο είχατε θέματα.

-Α, με τη Ράκελ είχαμε μεγάλα προβλήματα. Ο Γουέλς έμεινε στην Ελλάδα μόνο για δυό μέρες, στα γυρίσματα του «Οιδίποδα». Ήταν να μείνει τέσσερις μέρες, αλλά ξενύχτησε την πρώτη νύχτα, κι έκοψε μετά το σενάριο, να τελειώνει γρήγορα, να σηκωθεί να φύγει.

-Αυτό τό 'χει κάνει κι ο Φορντ στα γυρίσματα του «The Quiet Man», για άλλους αυτός τελείως λόγους.

-Λέγονται διάφορα τέτοια ανέκδοτα, αλλά, άμα σκεφτείς τον χαρακτήρα του Φορντ και των παραγωγών τους τρόπους, μάλλον αλήθεια μου μοιάζει κι εμένα αυτό. Ξέρετε, στο σινεμά συνυπάρχουν πολλοί, κι οι συγκρούσεις συχνά είναι αναπόφευκτες.

-Θα μας τα πείτε, ελπίζω, κι αυτά. Αλλά, μην το ξεχάσω, το αγαλματάκι του Όσκαρ σας παραμένει στην ταβέρνα εκείνη στην Κρήτη, ή σας τό 'κλεψε κανένας;

-Εκεί, εκεί ήτανε μέχρι πρόσφατα. Αλλά το πιάσανε τόσα άτομα, που όλο το επιχρύσωμά του πήγε περίπατο, κι έμεινε πια γυμνό το μολύβι. Ξέτος λοιπόν, μετά από μεγάλη καθυστέρηση, μεταφέρθηκε στην Αθήνα να επισκευαστεί. Να ξαναβουτηχτεί στο χρυσό, να αποκατασταθεί η όψη του. Το ξανάδωσα στην ταβέρνα, αλλά τώρα είναι σε προθήκη προστατευτική. Ήτανε ωραία η ιδέα, αλλά αποδείχτηκε μη πρακτική. Δεν ήτανε φτιαγμένο για χίλια χέρια, φαίνεται.

-Είναι όμως πάλι εκεί.

-Ναι. Κι εκεί θα μείνει. Όχι ως περιφρόνηση, ως τιμή. «Τα τελευταία τα σκαλιά ποτέ μην τα περιφρονείς»...

-Ωραία. Πάμε στα πρώτα όμως τα σκαλιά: που από μικρό παιδί θέλατε να μπείτε στον κινηματογράφο κι εσείς.

-Όπως λέω και στο βιβλίο μου, εγώ ήξερα από τα δεκαπέντε μου τι ήθελα να κάνω στη ζωή μου ακριβώς. Ήτανε κι ο πατέρας μου

κινηματογραφιστής, αλλά άλλου είδους. Ως πολιτικός μηχανικός, χρησιμοποιούσε το σινεμά για τη δουλειά του, για μελέτες διαφορές.

-Ο γερμανός πατέρας σας.

-Ο πατέρας μου ήταν γερμανός, κι η μητέρα μου πολωνέζα. Κι ήμασταν πρόσφυγες στην Αγγλία λόγω Χίτλερ. Βρεθήκαμε εκεί έναν-δυό μήνες πριν τον πόλεμο. Πηγαίναμε για τον Καναδά, αλλά αποκλειστήκαμε εκεί.

-Και ποιά ταινία πρωτο-είδατε στην Αγγλία τότε, μικρός;

-Τη Χιονάτη και τους Επτά Νάνους ! Μόλις φτάσαμε στη Βικτόρια από το Ντόβερ με το τρένο, παιζότανε η Χιονάτη του Ντίσνεϋ σ' έναν κινηματογράφο απέναντι ακριβώς από το σταθμό, που ήτανε ένα έργο απαγορευμένο στη ναζιστική Γερμανία. Όλα τα έργα του Ντίσνεϋ ήτανε απαγορευμένα εκεί.

-Γιατί;

-Γιατί ήτανε εβραίος ο Ντίσνεϋ. Εμείς όμως τον ξέραμε, και σπεύσαμε ως οικογένεια να ...αντισταθούμε. Στη Γερμανία έβλεπα ταινίες από τα δέκα, δώδεκά μου. Και Χόλλυγουντ, και γερμανικά. Στο σχολείο πάντως στην Αγγλία μου ήρθε η επιθυμία να γίνω κι εγώ κινηματογραφιστής.

-Υπήρχε όμως πρόβλημα: για να γίνετε κάμεραμαν, να πάρετε την άδεια εξασκήσεως επαγγέλματος, έπρεπε να έχετε ήδη κάνει καμμιά ...δεκαριά ταινίες;

-Και τώρα αντίστοιχο πρόβλημα υπάρχει στο σινεμά. Πολλοί θέλουν να γίνουν οπερατέρ, αλλά οι θέσεις είναι πολύ λιγώτερες πάντα. Βέβαια, τότε ήταν ακόμα πιο δύσκολα τα πράγματα για μένα. Κατ' αρχήν, ήμουνα ξένος, γερμανός μάλιστα στην Αγγλία, κι έπρεπε να δίνω κι αναφορά στην αστυνομία, πού πάω, τι κάνω, πού δουλεύω, πού δεν δουλεύω. Κι όταν τελείωσε κι ο πόλεμος, επέστρεψαν κι όλοι οι στρατευμένοι, οπότε οι θέσεις μειώθηκαν δραματικά. Κι εγώ ο ξένος κατάφερα μετά από δύο ολόκληρα χρόνια να εισχωρήσω στην κινηματογραφική βιομηχανία, ως ...κλακέττα στην αρχή. Κλείσανε όμως πολλά στούντιο λίγο μετά λόγω κρίσης, και το πράγμα ξαναδυσκόλεψε πολύ. Μετά, βέβαια, κατάλαβα πως η κρίση είναι μόνιμη ιστορία για το σινεμά, με κάποια διαλείμματα μικρά ανάμεσα.

-Ξέρω πως τότε περίπου βρεθήκατε κάποιοι άνθρωποι με πάθος πραγματικό για τον κινηματογράφο, θαυμαστές μάλιστα του Τζων Φορντ μεγάλοι.

-Όλα αυτά ξεκίνησαν από τον Λίντσεϋ Άντερσον, τον σκηνοθέτη. Με τον Άντερσον γνωριζόμασταν από την εποχή που ήταν ακόμα κριτικός του κινηματογράφου. Αυτός λάτρευε τον Φορντ, και μετέφερε και σ' εμάς τη μεγάλη του αυτή αγάπη. Ο Φορντ, ας δήλωνε απλός σκηνοθέτης γουέ-στερν ο ίδιος, είναι ποιητής μεγάλος αναμφισβήτητα. Αγαπάω πολλές από τις ταινίες του πολύ.

-Και το "Free Cinema"; Πώς το δημιουργήσατε πέντε άνθρωποι τότε, κι αλλάξατε τόσα πράγματα στην κινηματογραφική ιστορία, κύριε Λάσαλι;

-Το λέω και το ξαναλέω πως το "Free Cinema" δεν ξεκίνησε ως κίνημα. Πάλι από τον Λίντσεϋ Άντερσον ξεκίνησε όλη αυτή η ιστορία, γιατί χρειαζότανε ένα concept για να δείχτουμε κάποιες μη-εμπορικές ταινίες τότε γυρισμένες. Το «Together», το «Mamma Don't Allow» και η «Dreamland» η δική του. Και το «Free Cinema» ουσιαστικά ξεκίνησε σαν τίτλος για μία παράσταση. Αυτή όμως η παράσταση, το Νοέμβριο του 1956 νομίζω, είχε τόσο απρόσμενη επιτυχία, με ουρές θεατών να κάνουν κύκλους γύρω από τα τετράγωνα, που σκεφτήκαμε να συνεχίσουμε ό,τι κάναμε υπό αυτόν τον τίτλο.

-Αλλάζοντας το ρουν του βρεταννικού σινεμά για πάντα πια.

-Ας πούμε. Στηρίζοντας προσπάθειες ανεξάρτητες και διαφορετικές. Με τους σκηνοθέτες και τους σεναριογράφους ελεύθερους να κάνουν τις ταινίες όπως αυτοί θέλανε, κι όχι όπως τους επέβαλλε κάθε στούντιο. Γίνανε μέσα σε τέσσερα χρόνια έξι τέτοιες προβολές, με επιτυχία μεγάλη. Και υπογράψαμε κι ένα μανιφέστο τότε, ο Άντερσον, ο Κάρελ Ράις, ο Τόνυ Ρίτσαρτσον από εγγλέζους σκηνοθέτες, κι εγώ με τη Λορέντσα και τον Τζων Φλέτσερ ως τεχνικοί, ας πούμε, αυτού του κινηματογράφου. Και φωτογράφισα ο ίδιος και τρεις-τέσσερις από τις ταινίες που λέμε.

-Ο Γιώργος ο Πανουσόπουλος μου είπε πως εσείς κάνατε εκεί ουσιαστικά μόνος σας στη φωτογραφία, όσα έκαναν τόσοι οπερατέρ μαζί σε Ιταλία και Γαλλία, στις αντίστοιχες προσπάθειες εκμοντερνισμού και απελευθέρωσης του κινηματογράφου των χωρών τους.

-Σχεδόν ταυτόχρονα γίνανε οι προσπάθειες αυτές, των άγγλων και των γάλλων που αναφέρατε. Γιατί είχε ωριμάσει παντού το πράγμα αντίστοιχα. Και στην Αμερική ακόμα. Γιατί δείξαμε κι αμερικάνικη ταινία, με κομμάτια γυρισμένα με τη μηχανή στο χέρι, με υλικό με κόκκο, με, με, με.

-Μαυρόασπρα πάντα. Κάνατε όμως και τον φοβερό και τρομερό «Tom Jones» σας έγχρωμο.

-Ο «Tom Jones» είναι το '62 πια. Δέκα χρόνια μετά. Αλλά ομολογώ πως είχαμε εμπνευστεί κάπως από τον νεορρεαλισμό στην Ιταλία, που αυτός πράγματι είχε προηγηθεί όλων. Για κίνημα ολόκληρο εγώ πάντως λέω πως δεν ξεκινήσαμε.

-Γερμανία, Πολωνία, Αγγλία, Αμερική. Η Ελλάδα πώς μπαίνει στη ζωή σας; 'Αρκεσε να ζητήσει ο Κακογιάννης έναν καλό οπερατέρ από τον Άντερσον στις Κάννες;

-Ακριβώς. Μετά τη «Στέλλα». Τότε με σύστησε ο Λίντσεϋ στον Κακογιάννη. Κι αυτός με πήρε στα ...τυφλά.

-Ήρθατε όμως κι εσείς γι' αυτό το, ιστορικό όπως αποδείχτηκε, ραντεβού σας στα τυφλά.

-Ήρθα. Και με πήρανε στο αεροδρόμιο για σχολιαρόπαιδο. Γιατί φαινόμουνα, στα εικοσιοκτώ μου, πολύ πιτσιρικάς. Όπως φαίνομαι και τώρα: δεκαοκτάρης, δεκαεξάρης... Και με κοιτάζανε ο Κακογιάννης, η Λαμπέτη κι ο Χορν με δυσπιστία τρομερή, μόλις κατέβηκα από το αεροπλάνο.

-Έχετε δηλώσει πως αγαπάτε πιο πολύ απ' όλες τις ταινίες που έχετε φωτογραφίσει την «Ηλέκτρα». Γιατί;

-Γιατί είναι ταινία στέρεα, μ' ένα στυλ πολύ σοβαρό, πολύ σαφές. Γιατί δεν μπορούσες να κάνεις ούτ' ένα βήμα έξω από το στυλ αυτό, ο,τιδήποτε άσχετο έκανε αμέσως μπαμ. Γιατί ο ρυθμός της είναι απόλυτος. Κι επίσης, κάτι πολύ ενδιαφέρον γι μένα, είναι το γεγονός πως, αν και η «Ηλέκτρα» είναι από έργο θεατρικό, στην οθόνη μεγάλα της κομμάτια είναι χωρίς λόγια. Η ιστορία της προχωράει τέλεια με τις εικόνες και μόνο. Σήμερα, νομίζω πως τέτοιες ταινίες πια δεν υπάρχουν.

-Να μιλάει η εικόνα τους πραγματικά, όχι ψεύτικα;

-Να μπορείς να σβήσεις τον ήχο, να μην ακους τους διαλόγους, αλλά να συνεχίζεις να καταλαβαίνεις τι γίνεται, πώς εξελίσσεται το έργο. Η ιστορία στο σινεμά είναι στην εικόνα, δεν είναι στους διαλόγους. Τώρα, έχουμε φτάσει στο αντίθετο σχεδόν: μπορείς να σβήσεις την εικόνα, κι ακούς όλη την πλοκή με τα λόγια. Τα *soundtrack* των περισσότερων ταινιών πια είναι για να μη χρειάζεται να βλέπεις τις εικόνες καθόλου.

-Κι ο «Ζορμπάς»;

-Έχω κάνει έξι ταινίες με τον Μιχάλη Κακογιάννη. Έχω κάνει πριν απ' όλα το «Κορίτσι με τα Μαύρα». Κι αυτή είναι ωραία ταινία, κι αυτή έχει ένα στυλ πολύ καλό. Με τον Μιχάλη είχαμε την ίδια άποψη για την οπτική των ταινιών συνήθως. Δεν μιλάγαμε και τόσο μεταξύ μας, να εξηγήσουμε, να κάνουμε. Τα σενάρια του βέβαια μέχρι και την «Ηλέκτρα» ήσαν πολύ λεπτομερειακά πάντα, σαν *story boards* χωρίς εικόνες. Τρομερά εναργή σενάρια.

-Κι ο «Ζορμπάς»;

-Πάλι; Ξέρετε πόσες φορές έχω μιλήσει στη ζωή μου ως τώρα για τον «Ζορμπά»;

-Πείτε μας κάτι που δεν το έχετε ποτέ πει ως τώρα:

-Δεν υπάρχει, δυστυχώς. Από την Κίνα έρχονται, σαράντα χρόνια μετά στην Κρήτη, να με ...ανακρίνουν για τον «Ζορμπά» όλοι τους! Τι να πω; Τι να σας πω κι εσάς για τον «Ζορμπά», που είστε Έλληνας, κι όχι κινέζος;

-Για τον Άντονι Κουίν ίσως κάτι;

-Αν έπαιζες σκάκι μαζί του, καλό ήτανε να ...χάσεις. Είχε τέσσερα άτομα μαζί του μόνιμα, να τον κολακεύουν ασύστολα. «-Πόσο ωραία μαύρισης, Τόνυ μου!», «-Εσύ είσαι ο πρώτος!», τέτοια. Και τον ρώτησα εγώ, «-Γιατί τους πληρώνεις για να σου λένε ψέμματα;». «-Γιατί το έχω ανάγκη», μου απάντησε αφοπλιστικά.

-Αυτός πάντως κατάφερε να είναι στην οθόνη ο τέλειος ιταλός, ο τέλειος

μεξικάνος, ο τέλειος Έλληνας, ο τέλειος ...μογγόλος, ο τέλειος ...εσκιμώος!

-Αυτό περιλαμβανότανε στο ταλέντο του, φαίνεται. Για τον ίδιο, το έχει πει κάποτε, ο «Ζορμπάς» ήταν απλώς μία από τις πολλές καλές ταινίες που είχε κάνει. Λόγω Φελλίνι ο Κουίν έφτασε, ξέρετε, από τη γειτονική Ιταλία στην Ελλάδα, μέσω και της συνεργάτιδάς μου, της Κέιτ Κάμπελ. Και μέσω ημών, της Κέιτ κι εμένα, προχώρησε, από πλευράς παραγωγής, κι ο «Ζορμπάς» τότε.

-Κι ο Φελλίνι;

-Τον ρωτήσαμε τότε τον Κουίν πώς ήταν στα γυρίσματα του "La Strada", κι αυτός έκανε μια χειρονομία σχεδόν περιφρονητική: «-Καλά, ο Φελλίνι, τώρα...», μας είπε. Σαν να ήτανε μια μύγα ενοχλητική γύρω του ο Φελλίνι, και τίποτ' άλλο. Εμείς όμως τον λατρεύαμε τον Φελλίνι.

-Θα θέλατε να είχατε κινηματογραφήσει ταινία του; Γιατί ο Χατζιδάκις κάποτε του αρνήθηκε του Φελλίνι, να συνεχίσει το έργο του Ρότα...

-Εγώ θα ήθελα πάρα πολύ. Είχε όμως πάρα πολύ καλούς οπερατέρ ο Φελλίνι. Δεν είχε ανάγκη κι από μένα.

-Κύριε Λάσαλι, εκτός από Κακογιάννη στην Ελλάδα, έχετε κάνει και ταινίες άλλες: τη «Μανταλένα», την «Αλίκη στο Ναυτικό»...

-Έχω κάνει πάνω από δέκα ταινίες εδώ. Δύο με τη Λαμπέτη, δύο με την Ειρήνη Παππά, τρεις με τη ...Βουγιουκλάκη. Η «Αλίκη στο Ναυτικό» μάλιστα ήταν η πρώτη μεγάλη, έγχρωμη ταινία μου. Δύο χρόνια πριν τον «Tom Jones». Χωρίς τα κατάλληλα μέσα για τους φωτισμούς, και κάναμε διάφορες πατέντες για να τα καταφέρουμε.

-Η συνεργασία σας με τον Αλέκο Σακελλάριο πώς ήταν;

-Α, αυτός ήτανε μια χαρά, κανένα πρόβλημα. Πρόβλημα εγώ είχα τότε μόνο με τον Μάρκο το Ζέρβα, που ήθελε η πρώτη έγχρωμη ταινία του Φίνου να είναι όσο γίνεται πιο ...έγχρωμη. Και φτιάξανε κάτι ντεκόρ μ' έναν τοίχο πράσινο, έναν τοίχο κόκκινο, έναν τοίχο μπλε, και δεν συμμαζεύεται. Αλλά στις ταινίες της Αλίκης σημασία είχε μόνο η ...Αλίκη. Κι ας ήτανε άλλ' αντ' άλλων το σετ και τα ντεκόρ. Αυτή, πάντως,

ήτανε πολύ επαγγελματίας, όσον αφορά στον εαυτό της. Ήξερε ακριβώς τι έπρεπε να γίνει για τον φωτισμό του εαυτού της.

-Έχετε πει και κάτι αφρετικό για την επικρατούσα ...πατριωτική, για το ελληνικό φως, άποψη: πως τη διαφορά στην Ελλάδα δεν την κάνει, τελικά, το φως, αλλά το τοπίο.

-Ναι. Δεν υπάρχει ιδιαίτερο ελληνικό φως. Απλώς, υπάρχει στην Ελλάδα πολύ πιο συχνά πολύ φως. Αν όμως γυρίζεις στην Αγγλία, ας πούμε, μια μέρα επίσης φωτεινή, χωρίς ομίχλη, χωρίς σύννεφα, με ουρανό πολύ μπλε, το ίδιο φωτισμό θα έχεις. Άμα όμως έχεις στο κάδρο μέσα σκούρα δέντρα, το κοντράστ θα είναι πολύ πιο έντονο. Το κοντράστ κάνει τη διαφορά. Στην Ελλάδα, βέβαια, υπάρχει συνήθως μια ελαφριά ομίχλη, που κάνει και τον ουρανό γαλάζιο. Το φως τότε είναι το πράγματι το καλύτερο.

-Πώς νοιώθει ένας κινηματογραφιστής όταν πλησιάζει το τέλος στη μεγάλη του καριέρα; Πώς νοιώθατε εσείς, κύριε Λάσαλι, στα «Δελφινάκια του Αμβρακικού» του Δημόπουλου;

-Τότε δεν ήξερα πως αυτή ήταν η προ-τελευταία μου ταινία. Ήμουν μόνο ...εξηνταπέντε χρονών. Κι είχα πάντα μέσα μου την εναλλακτική λύση να γίνω *second unit* στον Ντέιβιντ Λιντς, να περιμένω τα κατάλληλα σύννεφα με τους μήνες σε κάνα βουνό.

-Η Ελλάδα σήμερα, με το φως της το ...κοινό, λειτουργεί πια στη ζωή σας σαν *second unit* σωτήριο;

-Η Ελλάδα ποτέ δεν υπήρξε *second unit* στη ζωή μου. Με την Ελλάδα ήταν έρωτας κεραυνοβόλος, από την πρώτη στιγμή. Όπου πήγαινα στην Ελλάδα, εγώ αισθανόμουν, κι αισθάνομαι πάντα, τέλεια. Βέβαια, άλλαξε πια κι η Ελλάδα. Τώρα, δεν μου αρέσουν οι πόλεις της καθόλου, ούτε η Αθήνα, ούτε καν τα Χανιά. Στην παραλία μόνο του Ζορμπά που ζω μόνιμα εδώ κι οκτώ χρόνια, μόνο εκεί σαν νά 'χει σταματήσει κάπως ο χρόνος. Εκτός από κάτι ομπρέλες κι ...οκτακόσια σπίτια παραπάνω, εννοείται.

-Δεν υπάρχει χώρος να χορέψουν οι σκιές του Άλαν Μπέιτς και του Άντονι Κουίν πάλι;

-Υπάρχει, υπάρχει. Και το σπίτι υπάρχει, αλλά το έχουνε λίγο μεγαλώσει, αλλάζει.

-Τι πάει να πει για σας διευθυντής φωτογραφίας;

-Υπόθεση που έχει σχέση με το μάτι. Πρέπει να έχεις τη ματιά τη σωστή να βλέπεις τις ευκαιρίες, τα προβλήματα, όλα. Το μάτι είναι πάνω απ' όλα, το μάτι έχει σημασία. Ούτε αν είναι φιλμ, ούτε αν είναι βίντεο. Τίποτ' άλλο: μόνο το κατάλληλο μάτι πίσω από τη μηχανή. Κι εκεί μετράει πρώτα το ταλέντο, αλλά και το μάθημα, κι η πείρα, που συσσωρεύεται από ταινία σε ταινία.

-Κανένας ηθοποιός σας έχει λείψει, που δεν κάνατε ταινία μαζί του, αλλά θα θέλατε να είχατε κάνει;

-Μπα. Ξέρετε, κύριε Κακίση, πάλι εμένα οι πιο αγαπημένοι ηθοποιοί ήσαν οι Έλληνες. Η Έλλη Λαμπέτη, κι η Ειρήνη Παππά. Προπαντός η Ειρήνη. Αυτή ήταν η καλύτερη ηθοποιός απ' όλους όσους έχω δουλέψει. Και σαν ηθοποιός, και ως άνθρωπος. Αυτή είναι επαγγελματίας, όπως επαγγελματίες πραγματικές ήσαν κι οι εγγλέζες οι μεγάλες ηθοποιοί εκείνες, η Ήντιθ Έβανς, η Πέγκυ Άσκροφτ. Αυτές όλες ήσαν κυρίες, δεν ήσαν σταρ. Ευγενικοί, πολύ καλοί άνθρωποι, που ξέρανε ακριβώς το επάγγελμά τους. Χωρίς τις μικρο-τρέλες του Άντονι Κουίν που λέγαμε. Χωρίς τις μεγάλες τρέλες της Ράκελ Γουέλς, που βαριέμαι ακόμα και να τις διηγούμαι.

Πηγή: ΤΟ ΒΗΜΑ, ΒΗΜΑgazino, Κυριακή 3 Δεκεμβρίου 2008, σελ.26.

