

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών
Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό
Πρόγραμμα Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

**Κινηματογραφική διασκευή από λογοτεχνικό έργο,
αναγκαιότητα ή επιλογή; Σεναριακή προσαρμογή του έργου
*Το θείο τραγί του Γιάννη Σκαρίμπα.***

Χρήστος Κεσίδης

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Σκοπετέας



Πάτρα, Ιούνιος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Κινηματογραφική διασκευή από λογοτεχνικό έργο.

Αναγκαιότητα ή επιλογή;

Σεναριακή προσαρμογή του έργου

Το θείο τραγί του Γιάννη Σκαρίμπα.

Χρήστος Κεσίδης

Επιτροπή Κρίσης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Ιωάννης Σκοπετέας

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Πάτρα, Ιούνιος 2024

Σ' ευχαριστώ μπαρμπα-Γιάννη.



*Σχέδιο του Φώτη Κόντογλου,
από το εξώφυλλο της έκδοσης 1933*

Περίληψη

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι να μελετηθεί το φαινόμενο της προσαρμογής ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό σενάριο και να καταδειχθεί η αναγκαιότητα αυτής ως λειτουργία. Αρχικά, παρουσιάζεται η καταλυτική σχέση της αφήγησης ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Διερευνάται η συμβιωτική σχέση του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία καθώς επίσης οι ομοιότητες και διαφορές των δύο τεχνών. Στη συνέχεια, παρουσιάζοντας φιλοσοφικές απόψεις, ψυχαναλυτικές μελέτες και βιολογικές αποδείξεις, γίνεται απόπειρα να διαφανεί η ανάγκη του ανθρώπου να προσαρμόζει ό,τι πλέον θεωρεί παρωχημένο και δυσλειτουργικό. Αμέσως μετά γίνεται αναφορά στις θεωρητικές προσεγγίσεις και τις διάφορες τεχνικές των προσαρμογών. Επίσης, παρουσιάζονται κατευθύνσεις που δίνουν επαγγελματίες του χώρου με σκοπό την επίτευξη μιας άρτιας σεναριακής προσαρμογής. Τέλος, παρουσιάζεται ο Γιάννης Σκαρίμπας, μια σύντομη ανάλυση του έργου του *το θείο τραγί* και η σεναριακή προσαρμογή αυτού.

Λέξεις κλειδιά

Λογοτεχνία, κινηματογράφος, Σκαρίμπας, λογοτεχνική διασκευή, σεναριακή προσαρμογή



Film adaptation from a literary work. Necessity or choice? Screenplay adaptation of the play *To Thio Tragi* (The Divine Billy Goat) by Yannis Skaribas.

Abstract

The purpose of this thesis is to study the phenomenon of adapting a literary work to a film script and to demonstrate its necessity as a function. Initially, the catalytic relationship of narrative between literature and cinema is presented. The symbiotic relationship between cinema and literature is explored, as well as the similarities and differences between the two arts. Then, by presenting philosophical views, psychoanalytic studies and biological evidence, an attempt is made to reveal man's need to adapt what he may considers obsolete and dysfunctional. Immediately afterwards, reference is made to theoretical approaches and various techniques of adaptation. Also, directions given by professionals in the field are presented in order to pursue a solid scenario adaptation. Finally, Yannis Skaribas is presented, a brief analysis of his work *to thio tragi* (the divine billy goat) and its scripted adaptation.

Keywords

Literature, cinema, Skaribas, literary adaptation, screenplay adaptation

Περίληψη	V
Abstract	VI
Περιεχόμενα	VII
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
1.1 Εισαγωγή	2
1.2 Σκοπός	3
1.3 Μεθοδολογία και μέθοδοι έρευνας.....	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 - ΘΕΩΡΙΑ	
2.1 Η αφήγηση στο χαρτί και την οθόνη.....	5
2.2 Λογοτεχνία και Κινηματογράφος.....	8
2.3 Σύγκλιση και απόκλιση	9
2.4 Γιατί χρειαζόμαστε την προσαρμογή;	13
2.4.1 Η φιλοσοφική διάσταση	13
2.4.2 Η ψυχαναλυτική διάσταση	16
2.4.3 Η βιολογική διάσταση	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 - ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ	
3.1 Διασκευή/προσαρμογή	26
3.2 Τεχνικές προσαρμογών λογοτεχνικού κειμένου και προσεγγίσεις	27
3.3 Γιατί διασκευάζουμε λογοτεχνικά έργα σε ταινίες κινηματογράφου;.....	28
3.4 Η σεναριακή προσαρμογή	29
3.5 Ιδιαιτερότητες προσαρμογής	33
3.6 Προβληματισμοί.....	36
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 - ΤΟ ΘΕΙΟ ΤΡΑΓΙ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΣΚΑΡΙΜΠΑ	
4.1 Ο Σκαρίμπα και το έργο του	39
4.2 Η σεναριακή προσαρμογή	42
4.3 Η παρούσα κινηματογραφική διασκευή	44
4.4 Το θείο τραγί (σεναριακή προσαρμογή του Χρήστου Κεσίδη).....	50
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	151
Διαδικτυογραφία.....	154



Sonnet 29: When, in disgrace with fortune and men's eyes

When, in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone bewep my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon myself and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possessed,
Desiring this man's art and that man's scope,
With what I most enjoy contented least;
Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
(Like to the lark at break of day arising
From sullen earth) sings hymns at heaven's gate;
For thy sweet love remembered such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.

William Shakespeare

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1. Εισαγωγή

Κάθε εποχή μπορεί να ισχυριστεί πως είναι προϊόν προσαρμογής. Η επιθυμία της μεταφοράς μια ιστορίας σε άλλο μέσο ή είδος, δεν είναι καινούργια. Μάλλον είναι τόσο σύνηθες πια, που νομίζει κανείς ότι αποτελεί μια γενικότερη τάση του ανθρώπου να αναπροσαρμόζει, πολλές φορές δε αρκετά επιτυχημένα. Άλλωστε, οι διασκευές στις οποίες προχώρησε ο Shakespeare, μελετώντας παλαιότερους λογοτέχνες, συγκαταλέγονται ανάμεσα στα αριστουργήματα. Ο ίδιος, στο σονέτο αριθμός 29, θρηνεί και θλίβεται καθώς αισθάνεται ανήμπορος και υποδεέστερος. Ζηλεύει και επιθυμεί την τέχνη κάποιου που μπορεί ακόμα να έχει στόχους και να ελπίζει. Νιώθει ότι έχει στερέψει και κραυγάζει την καταραμένη μοίρα του. Η απελπισία του είναι τεράστια. Ευτυχώς όμως σώζεται από τον έρωτα και συνειδητοποιεί πως η τύχη αυτή δεν συγκρίνεται ούτε με αυτή των βασιλέων. Ο Shakespeare στο σονέτο του, παραδέχεται τον τρόπο της πνευματικής στείρας, αυτόν που ομολογεί η Susan Sontag, ότι απειλεί τον καθέναν μας «γιατί ζούμε υπό τη συνεχή απειλή δύο εξίσου τρομακτικών, αλλά φαινομενικά αντίθετων, πεπρωμένων: της αδιάκοπης κοινοτοπίας και του ασύλληπτου τρόμου. Η φαντασία, που σεβρίζεται σε μεγάλες μερίδες από τις λαϊκές τέχνες, είναι αυτή που επιτρέπει στους περισσότερους ανθρώπους να αντιμετωπίσουν αυτά τα δύο φαντάσματα. Διότι μια δουλειά που μπορεί να κάνει η φαντασία είναι να μας βγάλει από την αφόρητη καθημερινότητα και να μας αποσπάσει από τους τρόμους, πραγματικούς ή αναμενόμενους, με μια απόδραση σε εξωτικές επικίνδυνες καταστάσεις που έχουν αίσιο τέλος της τελευταίας στιγμής. Όμως, κάτι άλλο που μπορεί να κάνει η φαντασία είναι να εξομαλύνει αυτό που είναι ψυχολογικά αφόρητο, συνηθίζοντάς μας έτσι σε αυτό. Στη μία περίπτωση, η φαντασία ομορφαίνει τον κόσμο. Στην άλλη περίπτωση, τον εξουδετερώνει».¹

Γινόμαστε μάρτυρες τα τελευταία χρόνια, στις τηλεοράσεις και τις κινηματογραφικές αίθουσες, πολλών διασκευών που εμπνέονται από κλασικές ιστορίες έως και κόμιξ. Ίσως η ίδια η τέχνη από καταβολής της, να λειτουργεί επαναπροσδιορίζοντας τις σχέσεις των συστατικών της στοιχείων. Κάθε τέχνη σχετίζεται με κάποια άλλη και όλες μαζί συνδέονται.

¹ Sontag, Susan. (1996) 'The Imagination of Disaster', in *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Picador, 1966), pp. 209-225. <https://www.commentary.org/articles/susan-sontag/the-imagination-of-disaster/> (ανακτήθηκε την 17/12/2023).

Παρ' όλα αυτά, πολλοί ακόμα και σήμερα ενίστανται όταν μεταφέρεται μια ιστορία από το λευκό χαρτί στο λευκό πανί. Θεωρούν πως η διασκευή του λογοτεχνικού έργου αποτελεί «απιστία, προδοσία, παραμόρφωση, παραβίαση, χυδαιοποίηση και βεβήλωση».² Η Linda Hutcheon επισημαίνει την καθολική παρουσία των αφηγηματικών διασκευών «παρά το γεγονός ότι η κριτική στάση ήταν να τις υποτιμά ως δευτερεύουσες και παράγωγες σε σχέση με αυτό που συνήθως (και εμφανώς) αναφέρεται ως πρωτότυπο».³

1.2. Σκοπός

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνηθεί η φύση της διασκευής, ιδιαίτερα στη σφαίρα των τεχνών, καθώς αποτελεί τη βάση κάθε νέας δημιουργίας. Κάθε καινοτομία φαίνεται να εδράζεται και να εμπνέεται, λιγότερο ή περισσότερο, σε προϋπάρχουσες, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένες, προσπάθειες. Ως δευτερέων σκοπός, τα συμπεράσματα της έρευνας να χρησιμοποιηθούν για την κινηματογραφική διασκευή του έργου του Σκαρίμπα, *Το θείο τραγί*.

1.3. Μεθοδολογία και μέθοδοι έρευνας

Η μεθοδολογία σύμφωνα με την οποία διεξήχθη η έρευνα, με σκοπό την εξαγωγή αξιόπιστων και έγκυρων αποτελεσμάτων, εντάσσεται στο πλαίσιο της ποιοτικής ανάλυσης περιγραφών και ερμηνειών φαινομένων προσαρμογής, διασκευής και μετάπλασης προϋπάρχοντος υλικού, όπως αυτά παρατηρούνται διαχρονικά και μελετώνται μέσα από την ψυχαναλυτική, φιλοσοφική και βιολογική διάσταση. Το αφετηριακό ερευνητικό υλικό προέκυψε μέσα από τη διδακτέα ύλη του Μεταπτυχιακού Προγράμματος της Δημιουργικής Γραφής του Ε.Α.Π. και επεκτάθηκε σε αναζήτηση μέσω διαδικτύου κυρίως. Καταλυτική λειτουργία είχαν η έννοια της *μίμησης* στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, οι ζαρατουστρικές *μεταμορφώσεις* στον Νίτσε, οι ψυχολογικές μετουσιώσεις καταστροφής και δημιουργίας στον Φρόντ και εντέλει η συνεχώς μεταβαλλόμενη και αναπροσαρμοζόμενη βιολογική υπόσταση όλων. Η πληθώρα διαδικτυακών δημοσιεύσεων και η ευχέρεια αναζήτησης των σχετικών όρων οδήγησε την έρευνα σε ικανοποιητικό αριθμό αποτελεσμάτων. Τα περισσότερα από τα αποτελέσματα

² Stam, R. (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation," in James Naremore, ed., *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers, 2000).

³ Bortolotti, G. R., & Hutcheon, L. (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success": Biologically. *New Literary History*, 38(3), 443–458. <http://www.jstor.org/stable/20058017>

αυτά κρίνονται ως έγκυρα και αξιόπιστα καθώς προέρχονται από ιστοσελίδες έγκριτων ιστοτόπων ακαδημαϊκών ιδρυμάτων ή βιβλιοθηκών. Ακολούθησε αναλυτική προσέγγιση των αποτελεσμάτων αυτών, ο συνδυασμός των σχετικών αναφορών και η καταγραφή τους, με έναν επιπλέον στόχο, να διαφανεί ποια διασκευαστική προσέγγιση θα εφαρμόζονταν στο έργο του Σκαρίμπα, *Το θείο τραγί*. Το διήγημα αυτό είναι, από πολλές απόψεις, πρωτοποριακό, όπως έχει γραφτεί από μελετητές και κριτικούς. Ο ήρωάς του ζει ρεαλιστικά, αντιδρά νατουραλιστικά, σκέφτεται ρομαντικά, και εκφράζεται αγγίζοντας τον υπερρεαλισμό. Είναι πρόκληση, θα έλεγε κανείς, αν ένας τέτοιος χαρακτήρας θα ήταν ικανός να ζει ανάμεσά μας. Όχι όμως, μέσα στη φαντασία του αναγνώστη, ούτε πάνω στη συμβολιστική θεατρική σκηνή. Να ζήσει πραγματικά, με κίνηση και δράση, αγωνία και πάθος, πάνω στο πανί του κινηματογράφου. Αυτό ακριβώς προσπαθεί να πετύχει η διασκευή αυτή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΘΕΩΡΙΑ

2.1. Η αφήγηση στο χαρτί και την οθόνη.

«Από τον προϊστορικό άνθρωπο μαρτυρείται η ανάγκη να λέει και να ακούει ιστορίες και από τότε οι παραστάσεις πάνω στην πέτρα αποτελούσαν προσπάθεια των αφηγητών να απεικονίσουν την ιστορία τους». ⁴ Η ανθρώπινη κοινωνική ύπαρξη είναι σύμφυτη με την έννοια της επικοινωνίας. Πέρα από την προφανή ετυμολογική σχέση της ελληνικής λέξης, η αντίστοιχη αγγλική communication (καθώς και community) έχει τη ρίζα της στη λατινική λέξη «commūnicāre που σημαίνει μοιράζομαι». ⁵ Ο άνθρωπος μοιράζεται μόνον όταν λειτουργεί κοινωνικά. Αφού λοιπόν ο άνθρωπος μοιράστηκε την τροφή, τα υλικά, και τον χώρο, επόμενο ήταν να μοιραστεί και τον χρόνο. Ίσως αυτό το περίσσειμα χρόνου, αργά το βράδυ όταν τελείωναν το κυνήγι, οι δουλειές και οι καθημερινές υποχρεώσεις, να ήταν η αφορμή της πρώτης αφήγησης. Ήταν η μεταφορά της εμπειρίας, είτε για χρησιμοθηρικούς σκοπούς, όπως η μετάδοση της γνώσης στους νεότερους ώστε να γίνουν ικανότεροι κυνηγοί, είτε καθαρά ως ψυχαγωγία. «Οι αφηγήσεις των ανθρώπων αφορούσαν όλες τις πτυχές της καθημερινότητάς τους, τις συνήθειες και τους τρόπους ζωής, τα διάφορα φυσικά φαινόμενα, τις ιστορίες ενός λαού. Οι ιστορίες ξεκίνησαν ως νέα από απομακρυσμένα μέρη του κόσμου, για μάχες και κατορθώματα, για τους πολέμους και τους αγώνες, οι καθημερινές μας ιστορίες έγιναν λογοτεχνία, ποίηση, θέατρο και τραγούδι, μουσική και χορός, σινεμά, τηλεόραση και ραδιόφωνο». ⁶

Η αφηγηματολογία (*la narratologie*), όπως αναφέρει ο Seymour Chatman, αναπτύχθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με τη γλωσσολογία και τη θεωρία του κινηματογράφου και συνδύασε δύο «δυνατά πνευματικά ρεύματα», της Άγγλο-Αμερικανικής παράδοσης (Henry James, Percy Lubbock, E. M. Forster, Wayne Booth) και των Ρώσων φορμαλιστών (Viktor Shklovsky, Boris Eichenbaum, Rom Jakobson, Vladimir Propp), με προσεγγίσεις των Γάλλων στρουκτουραλιστών (Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Gerard Genette, Tzvetan

⁴ Κωτόπουλος Η. Τριαντάφυλλος, Βακάλη Π. Άννα, Φειδάς Βλ. Γεωργίος. *Ιστορίες και ιστορίες από τις Σημειώσεις ΕΑΠ*

⁵ Ασπρίδης Γ., Τσέλιος Δ., Ρωσσίδης Γ. (2018) *Επιχειρησιακές επικοινωνίες, Θεωρητική και πρακτική προσέγγιση*, 2018, εκδ. Κριτική, σ.29

⁶ Κωτόπουλος Η. Τ., ό.π.

Todorov).⁷ Συνεχίζοντας ο Chatman, αναφέρει πως «η ίδια η αφήγηση είναι μια βαθειά δομή αρκετά ανεξάρτητη από το μέσο [έκφρασης της]». Ως ένα είδος οργάνωσης κειμένου, η αφήγηση υλοποιείται με γραπτές ιστορίες και μυθιστορήματα, προφορικά σε συνδυασμό με τις κινήσεις των ηθοποιών που μιμούνται χαρακτήρες σε σκηνικά που μιμούνται χώρους, με κινούμενα σχέδια και κόμικς, με χορό μπαλέτου, την παντομίμα ακόμα και τη μουσική, όπως στον *Πέτρο και τον Λύκο* του Sergei Prokofiev.⁸ Πέρα από το μέσο έκφρασης, η αφήγηση είναι ανεξάρτητη και από τον χρόνο. Ο χρόνος της αφήγησης είναι εντελώς ανεξάρτητος από τον χρόνο της αφηγούμενης ιστορίας. Αυτή η ασύλληπτη ικανότητα του λόγου και της λογικής του ανθρώπου δίνει στην αφήγηση υπερδυνάμεις. Εντελώς φυσιολογικά και χωρίς ενδιασμούς μπορεί να περιγράφει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, χωρίς να δεσμεύεται από καμία απολύτως χρονική συνθήκη. Ο Chatman αναφέρεται στις διαφορές ανάμεσα στο φιλμ και το μυθιστόρημα, ξεχωρίζοντας την περιγραφή και την οπτική γωνία. Επισημαίνει, επίσης, τη «μεταφρασσιμότητα μιας δεδομένης αφήγησης από ένα μέσο στο άλλο» δίνοντας το παράδειγμα της Σταχτοπούτας, η οποία φαίνεται να έχει κατακτήσει όλα τα γνωστά μέχρι σήμερα τεχνικά μέσα αφήγησης.⁹

Η αφήγηση συγγενεύει λοιπόν τη λογοτεχνία με τον κινηματογράφο και καθιστά τις δύο τέχνες συγκοινωνούντα δοχεία. Ο κινηματογράφος, καθώς έπεται χρονολογικά, «δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα είδος οπτικοκινητικής μεταγραφής του δοκιμίου», γράφει ο Βασίλης Ραφαηλίδης, καθώς «ολόκληρος ο αφηγηματικός κινηματογράφος είναι διαρθρωμένος κατά το πρότυπο του μυθιστορήματος».¹⁰ Το μυθιστόρημα και ο κινηματογράφος αφηγούνται υποτιθέμενα γεγονότα, σχέσεις και καταστάσεις στις οποίες «κάποιος χαρακτήρας έρχεται σε σύγκρουση μ'ένα δοσμένο περιβάλλον»,¹¹ ή απλούστερα είναι «η ιστορία του X που θέλει να κάνει Y, αλλά εμποδίζεται από το(ν) Z», όπως γράφει ο Γιάννης Σκοπετέας.¹² Σημειώνει επίσης ότι «κατά μία άποψη, όλες οι Σεναριακές Ιδέες για αφηγηματικό σενάριο δεν μπορούν να είναι παρά επαναλήψεις των ιδεών (των Μύθων και των Πλοκών) που εμπεριέχονται στην αφηγηματική παράδοση των ιστοριών και των μύθων

⁷ Chatman, S. (1980). *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)*. *Critical Inquiry*, 7(1), 121–140. <https://www.jstor.org/stable/1343179> (ανακτήθηκε την 3/3/2024)

⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_and_the_Wolf (ανακτήθηκε την 24/02/2024)

⁹ Chatman, S., ό.π.

¹⁰ Ραφαηλίδης, Β. (1996). *12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο. Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ*. Αθήνα: ΑΠΟΚΕΡΩΣ. σ.147-151

¹¹ ό.π.

¹² Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών (Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο)*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. σ.53

των λαών όπως έρχονται μέσα από τους αιώνες». ¹³ Αυτό που φαίνεται να βρίσκεται στον πυρήνα της αφήγησης, αυτό που θα δώσει στο μυθιστόρημα ή το σενάριο το χρίσμα ώστε να καταφέρει να εδραιωθεί στη συνείδηση και στη συνέχεια στη μνήμη του αναγνώστη και του θεατή, είναι ο αρχικός μύθος. Ο σεναριογράφος καλείται «να βρει το ανάλογο του σε μια πραγματικότητα όπου θέλει να δουλέψει και, από κει και πέρα, να εφαρμόσει και διασκευάσει τον αρχετυπικό μύθο». ¹⁴

Είτε στο χαρτί είτε στην οθόνη η αφήγηση οφείλει να πει την ιστορία. Το μυθιστόρημα και ο κινηματογράφος διηγούνται συμβάντα, διαπλέκουν τις σχέσεις των ηρώων και εξυφαίνουν καταστάσεις. Αυτά δημιουργούν ένα σύμπαν στο οποίο συγκρούεται ο σκοπός με το εμπόδιο, μια «σύγκρουση [που] φανερώνει [την] αντίθεση ανάμεσα σε μια βούληση και σε μια πραγματικότητα που την ξεπερνάει». ¹⁵ Το σύμπαν αυτό επιτρέπει στην πραγματικότητα να μυθοποιηθεί και στον μύθο να πραγματοποιηθεί, είτε γραπτά είτε οπτικοκινητικά.

Μελετώντας τις αντιρρήσεις των υπέρμαχων της «καθαρότητας και της πρωταρχικότητας της αφήγησης με το λόγο», ο Βασίλης Ραφαηλίδης αναφέρει τρεις διαφορές. Η πρώτη διαπιστώνει «πως ο κινηματογράφος απ'τη φύση του είναι υποχρεωμένος να περιοριστεί στην επίψαυση της επιφάνειας των πραγμάτων». ¹⁶ Αντίθετα το μυθιστόρημα προχωρά σε βάθος και εξωτερικεύει αρκετά πολύπλοκες και ιδιαίτερες ψυχολογικές καταστάσεις. Η ταινία εποπτεύει, ενώ το πεζογράφημα ενδοσκοπεί. Η δεύτερη αντίρρηση έγκειται στο γεγονός ότι «ο κινηματογράφος υπάρχει καταρχήν σε χώρο, ενώ το μυθιστόρημα καταρχήν σε χρόνο». ¹⁷ Το μυθιστόρημα εκφράζει ιδέες και περιγράφει γεγονότα χρησιμοποιώντας προϋπάρχοντα χρόνο, καθώς η έννοια του χρόνου αναπτύσσεται στη συνείδηση του αναγνώστη και σίγουρα δεν διατίθεται στο σώμα του βιβλίου. Ο κινηματογράφος, από την άλλη, γίνεται νοητός με την έννοια του χώρου, που δεν προϋπάρχει στον θεατή, αλλά του επιβάλλεται μέσα από τον χρόνο της ταινίας. Η τρίτη ένσταση των υπερασπιστών της πρωτοκαθεδρίας της λογοτεχνίας αναφέρεται στη δυνατότητα έκφρασης των ιδεών. Ενώ το μυθιστόρημα χρησιμοποιεί τις μεταφορές, «ο κινηματογράφος είναι ανίκανος να ανάγει τις εικαστικά περιγραφόμενες καταστάσεις σ' ένα επίπεδο που να υπερβαίνει την παραστατικότητα». ¹⁸ Ο μόνος τρόπος να μεταδοθούν αφηρημένες ιδέες στον κινηματογράφο είναι να καταφέρει ο κινηματογραφιστής να τις δημιουργήσει δευτερογενώς στον νου του

¹³ ό.π. 54

¹⁴ ό.π.

¹⁵ Ραφαηλίδης, Β. ό.π.

¹⁶ ό.π.

¹⁷ ό.π.

¹⁸ ό.π.

θεατή. Ο Ραφαηλίδης καταλήγει πως τα προηγούμενα επιχειρήματα είναι «λογικές κατασκευές», όπως και τα αντίστοιχα των υπέρμαχων του κινηματογράφου, χωρίς να οδηγούν πραγματικά σε ασφαλή συμπεράσματα. Η ουσιαστική και ξεκάθαρη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και το μυθιστόρημα είναι ότι «και τα δύο χρησιμοποιούν την ίδια δομή στην κατασκευή τους, μια δομή βασισμένη στην έννοια της κινητικότητας, της εξέλιξης».¹⁹ Μια εξέλιξη της δράσης των χαρακτήρων που διαφοροποιούνται εξαιτίας απλών ή σύνθετων συγκρούσεων με το περιβάλλον ή τον εαυτό τους.

2.2. Λογοτεχνία και Κινηματογράφος

Η δυναμική της λογοτεχνίας άρχισε να κάμπτεται στις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν οι αδελφοί Λυμιέρ προχώρησαν στην πρώτη επ' αμοιβή κινηματογραφική προβολή στο Παρίσι, τον Δεκέμβριο του 1895, μεταλλάσσοντας τη στατική φωτογραφική εικόνα σε κινούμενη.²⁰ Ένα χρόνο αργότερα, μια ανάλογη προβολή έγινε στην Αθήνα όπου, όπως μας πληροφορεί η σατυρική εφημερίδα *Το Άστυ*, «αληθής μαγεία ήταν αι προβαλλόμεναι εικόνες εις φυσικόν μέγεθος».²¹ Όπως μαρτυρά ακόμα και η γένεση της έβδομης τέχνης, το προϊόν του κινηματογράφου είναι κατά κύριο λόγο προϊόν αντιγραφής. Όπως η φωτογραφία καταφέρνει να αντιγράψει και να αιχμαλωτίσει τη στιγμή, έτσι και ο κινηματογράφος καταφέρνει μια αντιγραφή διαρκείας, μια ισόβια φυλάκιση της κίνησης, του ίδιου του χρόνου τελικά. Ο κινηματογράφος ξεκίνησε αποτυπώνοντας την πραγματική ζωή. Αργότερα, ίσως γιατί η πραγματικότητα σταμάτησε να ικανοποιεί τον κινηματογραφιστή ή γιατί τα κίνητρά του άλλαξαν, αυτός άρχισε να σκηνοθετεί δημιουργώντας και καταγράφοντας μια δική του, αληθοφανή πραγματικότητα. Και στις δύο περιπτώσεις ο κινηματογράφος αντιγράφει και προσαρμόζει την πρώτη ύλη, είτε αυτή είναι η συμβαίνουσα αλήθεια είτε η μίμηση αυτής.

Ο κινηματογράφος συχνά καταφεύγει στη λογοτεχνική παραγωγή με σκοπό να αναδημιουργήσει μια αφήγηση ή να συμπληρώσει τα όποια αφηγηματικά κενά μιας πιθανής ιστορίας. Η αφήγηση δένει τις δύο αυτές τέχνες. Η χωρική και χρονική διαδοχή καταστάσεων, ως επί το πλείστον με αιτιακή σχέση μεταξύ τους, είναι ο πυρήνας της

¹⁹ ό.π.

²⁰ https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A9%CE%B3%CE%BA%CF%8D%CF%83%CF%84_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%9B%CE%BF%CF%85%CE%AF_%CE%9B%CF%85%CE%BC%CE%B9%CE%AD%CF%81 (ανακτήθηκε την 04/02/2024)

²¹ ό.π.

αφήγησης. Επίσης, κατά κύριο λόγο, στηρίζεται στην έναρξη, την εξέλιξη και την κατάληξη των δράσεων ενός ή περισσότερων ηρώων. Δράσεις που μπορούν να εκτείνονται χωρικά σε όποιο σημείο του σύμπαντος ή απλά εντός του νου ενός ήρωα και χρονικά από την αρχή έως και το τέλος του κόσμου.

Η επικοινωνιακή πράξη της αφήγησης στη λογοτεχνία είτε τον κινηματογράφο απαιτεί την «προϋπαρξη του αποδέκτη».²² Ο στόχος αυτής της επικοινωνίας είναι πολυσύνθετος και προσπαθεί να ικανοποιήσει τις ανάγκες ενός καθημερινού αναγνώστη, αυτές του εξερευνητικού αναγνώστη, όπως αυτός ορίζεται στη συναλλακτική θεωρία της Rosenblatt,²³ που «υποστηρίζει ότι η λογοτεχνική εμπειρία είναι κατεξοχήν ατομική εμπειρία»,²⁴ ως και τις ανάγκες ενός ακαδημαϊκού ερευνητή. Σε κάθε περίπτωση η αφήγηση επιτυγχάνει τον στόχο της αν καταφέρει να προκαλέσει μια συναισθηματικά φορτισμένη διέγερση στον αναγνώστη ή θεατή και να τον οδηγήσει στην «διά του ελέου και του φόβου (που διεγείρει) την κάθαρση των τοιούτων (οικτρών και φοβερών) παθημάτων».²⁵

2.3. Σύγκλιση και απόκλιση

Ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία είναι διαφορετικές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, και διατηρούν η κάθε μία μοναδικά χαρακτηριστικά και μεθόδους αφήγησης. Μοιράζονται επίσης τον ίδιο στόχο, να κινητοποιήσουν στο μέγιστο βαθμό την ανθρώπινη αντίληψη και φαντασία. Δρουν συμπληρωματικά και το ένα δεν υποκαθιστά το άλλο. Επικοινωνούν μιμούμενες ανθρώπινες εμπειρίες και καταφέρνουν να αναβαθμίσουν εκπαιδύοντας τον ανθρώπινο νου με τη δράση που αφηγούνται, είτε με λεκτικό είτε με εικαστικό και ηχητικό τρόπο. Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, ο Αριστοτέλης θεωρούσε ότι η μίμηση μπορεί να λειτουργήσει παιδευτικά. Η συμπληρωματικότητα της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου αποδεικνύεται και από τη σύγχρονη παιδαγωγική επιστήμη και την Αρχή της Εποπτικότητας, όπου σύμφωνα με τον Decroly «δεν είναι νοητή η διδασκαλία χωρίς αντικείμενα, χωρίς όντα, χωρίς φαινόμενα, χωρίς άμεση επαφή με την πραγματικότητα. Αυτά αποτελούν ουσιώδη στοιχεία της διδασκαλίας. Όλα τα άλλα είναι καθαρή απώλεια χρόνου, άσκοπη σπατάλη της

²² Ραφαηλίδης, Β. (1996). ό.π. 154

²³ Πολίτης Δ., (1996) Ο ρόλος του αναγνώστη και η «συναλλακτική θεωρία της L.M. Rosenblatt», Επιθεώρηση Παιδικής Λόγοτεχνίας, Τεύχος 11, Αθήνα, εκδ. ΠΑΤΑΚΗ, σ.21-33

²⁴ ό.π. 22

²⁵ Αριστοτέλης, 1449b-1450b Συκουτρής «δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρση», σ. 53, VI 1-4 1449b

προσοχής, κακή συνήθεια να αρκούμαστε σε ημίμετρα».²⁶ Ακριβώς όπως ένας δάσκαλος δεν μπορεί να πετύχει την αρτιότητα στο έργο του αν αποφεύγει τα πειράματα, τις εικόνες και τους ήχους και καταφεύγει μόνο στον στείο βερμπαλισμό.

Το γεγονός ότι πολλά έργα λογοτεχνίας έχουν προσαρμοστεί στην κινηματογραφική πραγματικότητα, αλλά και το αντίστροφο, αναδεικνύει την ισχυρή συγγένεια των δύο μέσων και την οσμωτική τους ικανότητα. Το λογοτεχνικό κείμενο και ο κινηματογράφος ακολουθούν μια αφηγηματική δομή, κατά την οποία εξελίσσεται μια πλοκή, διαμορφωμένη χωρικά και χρονικά. Στο πλαίσιο αυτό δρουν ορισμένοι χαρακτήρες και οδηγούνται σε σύγκρουση, είτε μεταξύ τους είτε με εξωγενείς καταστάσεις και τέλος επέρχεται η λύση της σύγκρουσης αυτής. Οι χαρακτήρες αυτοί παρουσιάζονται, αναπτύσσονται, μεταβάλλονται και μεταμορφώνονται όσο εξελίσσεται η πλοκή. Καθώς και οι δύο τέχνες λειτουργούν στα πλαίσια του ανθρώπινου κοινωνικού ιστού μοιράζονται την ίδια θεματολογία, γινόμενες φορείς κοινών ιδεών και μηνυμάτων όπως η ηθική, ο έρωτας, η εξουσία, η αντίσταση, η καταπίεση κ.ά. Οι δύο τέχνες, οπτικοακουστικά ο κινηματογράφος και νοητικά η λογοτεχνία, προσπαθούν να διεγείρουν τη φαντασία και να εγείρουν συναισθήματα στον αποδέκτη οπτικοποιώντας την δράση. Τόσο η λογοτεχνία λεκτικά, όσο και ο κινηματογράφος εικαστικά και ακουστικά, χρησιμοποιούν τη μεταφορά η πρώτη και τον συμβολισμό ο δεύτερος, ώστε να μεταδώσουν νοήματα ανώτερων επιπέδων. Χρησιμοποιώντας οι δημιουργοί τους την τεχνική της ανοικειώσης, όπως αυτή ορίστηκε από τον Victor Shklovsky,²⁷ Ερμηνεύεται δε, από τη Στεργίου Ν. (2021), ως «μία έκκληση προς τον αναγνώστη να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του με τα πράγματα και να αποκαταστήσει την αρχική δυναμική τους».²⁸ Η ανοικειώση μας βοηθά να υπονομεύσουμε τον συνηθισμένο τρόπο αντίληψης των πραγμάτων και να ανακαλύψουμε έναν νέο που θα δυναμώσει την αίσθηση της εμπειρίας και θα ταράξει τη συνείδησή μας. Γλωσσικοί και οπτικοί συμβολισμοί καταφέρνουν να εμβαθύνουν ερμηνευτικά την αφήγηση. Και τα δύο μέσα έχουν τη δυνατότητα να αντικατοπτρίζουν και να διαμορφώνουν πρότυπα, πολιτιστικές αξίες, προσωπικές και κοινωνικές προοπτικές, επηρεάζοντας κοινωνικές αντιλήψεις και εξελίξεις. Ως καλλιτεχνικές εκφράσεις, η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος δίνουν τη δυνατότητα

²⁶ Ζευκλής, Α. (1989) Τα εποπτικά μέσα διδασκαλίας. Σύγχρονη προσέγγιση της εκπαιδευτικής τεχνολογίας. Αθήνα. Εκδ. Γρηγόρης.

²⁷ Ντερβάκου Αθηνά (2021) *Η κρυφή γοητεία του ανοικείου στον κινηματογράφο*. MSc thesis Δημιουργική Γραφή, διαπανεπιστημιακό Μ.Π.Σ. του Ε.Α.Π. και Π.Δ. Μακεδονίας, σ.4

²⁸ Στεργίου Ναυσικά, (2021) Η τεχνική της ανοικειώσης ως εργαλείο ορισμού της λογοτεχνικότητας, MSc thesis, ΕΑΠ-ΠΔΜακεδονίας, Θεσσαλονίκη, <https://apothesis.eap.gr/archive/download/26b4f78e-2fdb-4aee-981d-cd719ccd2f45.pdf> (ανακτήθηκε την 04/02/2024)

στους δημιουργούς τους να μοιράζονται ιδέες και εμπειρίες καθώς και να εκπέμπουν προβληματισμό.

Η λογοτεχνία, μια γραπτή μορφή τέχνης που ξεκίνησε ως προφορική, χρησιμοποιεί τις λέξεις, συντάσσει προτάσεις και διαμορφώνει παραγράφους, για να αφηγηθεί και να μεταδώσει ιδέες και συναισθήματα. Η ανάγνωση της λογοτεχνίας, ως μονοαισθητηριακή ιδιωτική εμπειρία, στηρίζεται στη φαντασιακή ικανότητα του αναγνώστη για να οπτικοποιήσει και να αντιληφθεί την ιστορία. Ο κινηματογράφος, από την άλλη, ως πολυαισθητηριακή κοινοτική εμπειρία, είναι ήδη μία οπτική και ακουστική μορφή τέχνης που εμπλέκει ήχους και μουσική με κινούμενες εικόνες, για να προβάλει την αφηγούμενη ιστορία. Ο κινηματογράφος επιδρά πολύ αμεσότερα στις αισθήσεις μας. Είναι, θα έλεγε κανείς, το next best thing σε σχέση με την πραγματικότητα, μέχρι βέβαια την εμφάνιση της virtual reality.

Οι κινηματογραφιστές αφηγούνται την ιστορία, συνδυάζοντας οπτικά μέσα, φωνητικούς διαλόγους, πραγματικούς ή τεχνητούς ήχους και μουσική. Το αποτέλεσμα επιτυγχάνεται αφού προηγηθεί το μοντάζ, η απαραίτητη κοπτοραπτική εικόνων, σκηνών και ρυθμού αφήγησης. Οι συγγραφείς, με μόνο τους εφόδιο την πένα ή το πληκτρολόγιο, γράφουν λέξεις και προσπαθούν με αγωνία να δημιουργήσουν λεπτομερείς περιγραφές σκηνικών και χαρακτήρων που δρουν ή σκέπτονται. Άλλωστε, το λογοτεχνικό κείμενο επιτρέπει την εκτενέστερη εξερεύνηση των σκέψεων και της συναισθηματικής κατάστασης ενός χαρακτήρα.

Αποκλίσεις ανάμεσα στα δύο είδη δημιουργεί και η διαφορετική λειτουργία των αποδεκτών τους. Οι αναγνώστες ενός λογοτεχνικού έργου επιστρατεύουν τη φαντασία τους για να δημιουργήσουν νοητές σκηνές και χαρακτήρες που περιγράφονται σε αυτό. Η ερμηνεία, όμως, του κειμένου είναι πάντα υποκειμενική και ίσως διαφέρει στον καθένα. Ο κινηματογράφος, από την άλλη, είναι αυστηρότερος. Η επιλογή συγκεκριμένων εικόνων και ήχων, καθώς και η σειρά παρουσίασης αυτών, δεν επιτρέπει παρανοήσεις. Αυτές ίσως όμως και να συμβούν, παρόλη την σκηνοθετική καθοδήγηση, εξαιτίας της ποιότητας εμπλοκής και της αντιληπτικής και συνδυαστικής δεινότητας του θεατή. «Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός πως μια δύσκολη ταινία γίνεται εύκολα αντιληπτή από έναν καλλιεργημένο άνθρωπο



που βλέπει μόνον δύο φιλμς το χρόνο και παραμένει τελείως ακατανόητη για έναν ακαλλιέργητο που βλέπει δύο ταινίες την ημέρα», συμπληρώνει ο Β. Ραφαηλίδης.²⁹

Ο θεατής απαιτείται να παρακολουθήσει την κινηματογραφική προβολή από το πρώτο της δευτερόλεπτο έως και το *the end*. Δεν έχει επιλογή. Εγκλωβισμένος στο προδιαγεγραμμένο σύμπαν του σκηνοθέτη, ζει στο ρυθμό του μοντάζ των σκηνών και των σεκάνς. Αντίθετα, ο αναγνώστης είναι ο απόλυτος άρχων του χρόνου στον οποίο θα ασχοληθεί με το κείμενο. Από την ασκαρδαμυκτί ανάγνωση του έργου ως τις διακεκομμένες αναγνώσεις ανάμεσα από τις στάσεις του μετρό, οι επιλογές του είναι άπειρες. Διατηρεί ακόμα και το δικαίωμα να μην τελειώσει το διάβασμα ποτέ! Η τελευταία αυτή επιλογή ίσως δικαιολογείται από το γεγονός ότι, ο χρόνος που απαιτείται για τη θέαση μιας ταινίας και του αντίστοιχου διασκευασμένου βιβλίου διαφέρει αρκετά. Στην περίπτωση των ταινιών Harry Potter, χρειάζονται κατά μέσο όρο 2 ώρες και 20 λεπτά χαλαρής θέασης, ενώ ένας μέσος αναγνώστης του ήρωα της J.K. Rowling χρειάζεται σχεδόν 19 ώρες προσεκτικής ανάγνωσης.³⁰ Ακόμα και ο τρόπος πρόσβασης στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο είναι διαφορετικός. Ένα κείμενο, είτε γραπτό είτε φωνητικό, γίνεται εύκολα προσβάσιμο οπτικά σε βιβλία ή οθόνες, αλλά και ακουστικά ως audio book. Αντίθετα, η προβολή μιας ταινίας απαιτεί ειδικό οπτικοακουστικό εξοπλισμό ή έστω μια οθόνη μερικών ιντσών, την οποία όμως οφείλει κάποιος να παρακολουθεί αδιάλειπτα.

Οι πρακτικές πτυχές των δύο αυτών καλλιτεχνικών μορφών έκφρασης τις διαφοροποιούν ακόμα περισσότερο. Η συγγραφή ενός λογοτεχνικού έργου ήταν και είναι μοναχική εργασία η οποία οδηγεί σε μία και μόνο οπτική, αυτήν του συγγραφέα. Για τον ίδιο λόγο το κόστος συγγραφής ενός λογοτεχνικού έργου είναι μηδαμινό. Ίσως κοστίζει σε κόπο και χρόνο, θα έλεγε κανείς, αλλά τόσο ακριβώς κοστίζει και η συγγραφή ενός κινηματογραφικού σεναρίου. Από το σημείο αυτό όμως και μετά παύει κάθε ομοιότητα. Τα κόστη μιας κινηματογραφικής παραγωγής εκτοξεύονται σε δυσθεώρητα ύψη, ανάλογα πάντα με τα προσδοκώμενα αποτελέσματα. Η συνεργασία του σεναριογράφου, του σκηνοθέτη, των ηθοποιών, των τεχνικών ειδικοτήτων και όλων των βοηθών οδηγεί το κόστος παραγωγής τόσο ψηλά, όσο και οι απαιτήσεις τους. Ανάλογα, βέβαια, εκτοξεύονται και τα έσοδα μιας κινηματογραφικής παραγωγής.

Τέλος, παρά τους διαφορετικούς τρόπους, η αποτελεσματικότητα των δύο μέσων αποδεικνύεται από τις εκδηλώσεις των αναγνωστών ή θεατών, όταν αυτοί κλαίνε ή γελούν,

²⁹ Ραφαηλίδης, Β. (1996). ό.π. 156

³⁰ <https://wordrated.com/harry-potter-stats/> (ανακτήθηκε την 09/02/2024)

ικανοποιούνται ή απογοητεύονται, αγωνιούν ή χαλαρώνουν ζώντας στην αφήγηση μιας καλής ιστορίας.

2.4. Γιατί χρειαζόμαστε την προσαρμογή;

Ο άνθρωπος στην προσπάθειά του να βάλει τάξη στο χάος της ζωής του και να καταφέρει να σχηματοποιήσει την εικόνα της, καταβροχθίζει κινηματογραφικές ταινίες, θεατρικά έργα, και τηλεοπτικές σειρές σε τεράστιες ποσότητες και με ακόρεστη πείνα. Αυτή η βουλιμία για ιστορίες «είναι μια αντανάκλαση της βαθιάς ανθρώπινης ανάγκης να κατανοήσει κανείς τα πρότυπα της ζωής, όχι απλώς ως διανοητική άσκηση, αλλά στο πλαίσιο μιας πολύ προσωπικής, συναισθηματικής εμπειρίας». Όπως παρατηρεί ο θεατρικός συγγραφέας Jean Anouilh, «η ζωή είναι πολύ ωραία, αλλά της λείπει η μορφή», συμπληρώνοντας επίσης ότι «στόχος της τέχνης είναι να της δώσει λίγη»³¹.

2.4.1. Η φιλοσοφική διάσταση

Ο Ιωάννης Συκουτρός, εισάγοντάς μας στο έργο *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη,³² μας γνωστοποιεί ότι, η ποίηση ως μίμηση είναι έννοια προπλατωνική. Γίνεται δε αντιληπτή, ως κατασκευή λόγου και η ποιητική τέχνη ως διατύπωση «καθολικών νόμων, προωρισμένων να ισχύσουν δια κάθ' εποχής και κάθε έθνους ανάλογον ποιητικήν δημιουργίαν[...]επί τη βάσει ωρισμένων γενικοτάτων αρχών».³³ Ο Σωκράτης πρώτος όρισε την ποίηση ως αναπαράσταση των αισθητών πραγμάτων με αισθητά μέσα, διαμέσου των αισθήσεων, ως «απεικασίαν των ορωμένων, [...] εις την συζήτησίν του περί τέχνης με τον ζωγράφον Παρράσιον [...] η ομοιότης δε προς την πραγματικότητα είναι το πρώτον και σπουδαιότερον κριτήριο της τέχνης για την λαϊκήν κρίσιν».³⁴

Ο Πλάτωνας, στην *Πολιτεία* του, έδωσε στη μίμηση μεταφυσική χροιά θεωρώντας πως ο αισθητός κόσμος δεν είναι αληθινός. Η πραγματικότητα βρίσκεται στις ιδέες, τις νοητές αυτές οντότητες, οι οποίες υπάρχουν ανεξάρτητα από τον αισθητό κόσμο και λειτουργούν ως πρότυπα και πηγές της ύπαρξης, ως φυλακτήρια αρχικών μητρών. Κατά συνέπεια, ο αισθητός κόσμος αποτελεί μίμηση των ιδεών, ένα είδος αντικατοπτρισμού αυτών, με

³¹ https://www.brainyquote.com/quotes/jean_anouilh_384395 (ανακτήθηκε 09/02/2023)

³² Αριστοτέλους *“Περί Ποιητικής”*. (1937) Μετ. Σίμος Μενάρδος. Εισαγωγή, κείμενο, ερμηνεία Ι. Συκουτρός. Αθήνα, “Εστία”

³³ ό.π. 22*

³⁴ ό.π. 45*

υποβαθμισμένη όμως την πιστότητα στο αρχικό μοντέλο. Ο καλλιτέχνης με τη σειρά του, εικαστικός, μουσικός είτε και λογογράφος, θεωρείται από τον Πλάτωνα ως επόμενο κάτοπτρο της ήδη παραμορφωμένης πραγματικότητας των ιδεών. Ο καλλιτέχνης καταλήγει μιμητής μίμησης, ένας δημιουργός ειδώλων και τρίτος ερμηνευτής της αλήθειας.³⁵ Αυτό, άλλωστε, ήταν και το επιχείρημα του, ώστε να θεωρεί την ποίηση ακατάλληλη για την αγωγή των νέων και την κοινωνική αναμόρφωση.

Ο Αριστοτέλης χρησιμοποίησε κι αυτός την έννοια της μίμησης, όμως, ως φυσιολογική και απαραίτητη λειτουργία της μάθησης και δημιουργίας, απαλλάσσοντάς την από το μεταφυσικό έρμα της φιλοσοφίας του δασκάλου του. Στην *Ποιητική* του, αφιερώνει τα πρώτα πέντε κεφάλαια στην εξέταση αυτής της τέχνης, μιλώντας «εκεί περί της φύσεως της ποιήσεως, περί των ειδών αυτής, περί της γενέσεως και της ιστορικής της εξελίξεως».³⁶ Επίσης, χαρακτηρίζει την ποίηση, όπως και τις άλλες καλές τέχνες (τη μουσική και την εικαστική), ως μίμηση. Συνεχίζει δε λέγοντας ότι «η μίμηση είναι κάτι βαλμένο μέσα μας από τη φύση [...] όσοι ήταν από μιας αρχής ιδιαίτερα προικισμένοι σ' αυτά τα πράγματα από τη φύση, προάγοντάς τα —σιγά σιγά— δημιούργησαν από τα αρχικά αυτοσχεδιάσματα την ποίηση».³⁷

Η *Ποιητική* διαρθρώνεται σε τέσσερα μέρη. Το πρώτο μέρος, *Περί Ποιήσεως Γενικώς*, στο κεφάλαιο *Μίμησις και διαφοραί των τεχνών*, γίνεται μελέτη 1) *κατά τα μέσα της μιμήσεως*, 2) *κατά το αντικείμενον της μιμήσεως* και 3) *κατά τον τρόπον της μιμήσεως*. Διόλου τυχαία ο Αριστοτέλης προκρίνει την μίμηση ως προϋπόθεση και γενεσιουργό αιτία της ποίησης, κατ' επέκταση δε, και της τραγωδίας, η οποία πιστεύει ότι «αποτελεί την τελευταίαν και τελειότεραν μορφήν ποιητικού λόγου, η οποία περιλαμβάνει και συνοψίζει, ούτως ειπείν, όλας τας άλλας μορφάς, εκ των οποίων ανεπτύχθη».³⁸ Ο Αριστοτέλης έχοντας αναγάγει την ποίηση σε τέχνη, ειδικότερα δε σε τέχνη μιμητική, λέει πως είναι «έξις μετά λόγου αληθούς ποιητική»,³⁹ αναγνωρίζοντας την καταγωγή της στις ενστικτώδεις τάσεις της ψυχής του ανθρώπου. Ως τέχνη όμως, η ποίηση δεν αναπτύσσεται τυχαία, αλλά συνειδητά. Ακολουθεί

³⁵ Πλάτωνος *Πολιτεία* (596e, 597e, 598b, 599d),

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=127

³⁶ Αριστοτέλους *“Περί Ποιητικής”*. (ό.π.) σ.42*

³⁷ «κατά φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων». Μεταφρ. Δημήτριος Λυπουρλής. 2008. *Αριστοτέλης, «Ποιητική»*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος. (στ. 1448b-1449a).

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=3&text_id=76#ml

³⁸ Αριστοτέλους *“Περί Ποιητικής”*. (ό.π.) σ.37*

³⁹ Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια* (1140a),

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=78&page=65

ορισμένους κανόνες και μεθόδους, επιλέγοντας το αντικείμενό της, το οποίο και υποβάλλει σε τεχνική επεξεργασία για να καταλήξει σε έργο άρτιο και μοναδικό. Ένα έργο το οποίο δεν έχει ως αντικείμενό του την πραγματική αλήθεια, αλλά την αληθοφάνεια, ένα προϊόν μιμήσεως.

Στην αρχαιότητα, η πρακτική «ακόμη και της μιμήσεως λογοτεχνικών προτύπων, δεν κατεδικάζετο καθόλου, αρκεί να ήταν ορθή και σκόπιμος η μίμησις».⁴⁰ Είναι χαρακτηριστική η παρατήρηση του Επικούρειου φιλόσοφου Φιλόδημου, στο έργο του *Περί Ποιημάτων*, ότι είναι πολύ σπουδαίο για έναν ποιητή «αν ουκ αποίητον υπόθεσιν λαβών προσθή τον ίδιον νουν».⁴¹ Συμπληρώνει, επίσης τολμηρά, ότι αν «τα κατά Ίλιον ή Θήβας κοινώς παρ'ετέρου λαβών ώσπερ διαλύση και πως πάλιν συντάξας ιδίαν κατασκευήν περιθή».⁴² Καλούνταν λοιπόν οι επίδοξοι λογοτέχνες της αρχαιότητας, αφού διαλύσουν την Ιλιάδα του Ομήρου και τον Θηβαϊκό κύκλο του Αισχύλου, να προχωρήσουν σε νέες, δικές τους δημιουργίες. Άλλωστε, κατά τον Φιλόδημο πάντα, «πολλάκις ο πρώτος ευρών μίαν υπόθεσιν υστερεί πολύ εις αξίαν από τους ύστερον παραλαβόντας».⁴³ Άξια αναφοράς ίσως είναι και η φήμη περί διασκευής, ίσως και αντιγραφής, του μοναδικού βιβλίου του πυθαγόρειου φιλοσόφου και σύγχρονου του Σωκράτη, Φιλολάου *Περί φύσεως*, από τον ίδιο τον Πλάτωνα.⁴⁴ Λέγονταν ότι κατά το πρώτο του ταξίδι στη Σικελία, ο Πλάτων αγόρασε το βιβλίο, ή κατά μια άλλη εκδοχή του το έδωσε ο Διόνυσος, ένας μαθητής του Φιλολάου, και με βάση αυτό συνέγραψε το *Τίμαιο*.⁴⁵

Από τα προηγούμενα φαίνεται πως, όχι μόνο δεν αποθαρρύνονται οι επίδοξοι διασκευαστές παλαιότερων λογοτεχνικών έργων, αλλά θεωρείται απαραίτητο να πειραματίζονται πάνω στην πρότερη γνώση και τις δημιουργίες άλλων. Είναι ζητούμενη λοιπόν η καταστροφή, τρόπον τινά, αυτού που προηγείται, της παράδοσης, ώστε να δημιουργηθεί το νέο.

⁴⁰ Αριστοτέλους “Περί Ποιητικής”. (ό.π.) σ.51*

⁴¹ ό.π. 52*

⁴² ό.π.

⁴³ ό.π.

⁴⁴ <https://atlantida.academia.gr/lyceum/?p=lemma&id=337&lang=1> (ανακτήθηκε την 30/01/2024)

⁴⁵ Διογένης Λαέρτιος. *Βίων των έν φιλοσοφία εύδοκιμησάντων*. Βιβλίον Η΄.

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0257%3Abook%3D8%3Achapter%3D7> (ανακτήθηκε την 30/01/2024), και

<https://archive.org/details/diogenislaertii00boisgoog/page/224/mode/2up?q=%CE%A6%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CE%BB%CE%AC%CE%BF%CF%85> (ανακτήθηκε την 30/01/2024)

2.4.2. Η ψυχαναλυτική διάσταση

Ο κύκλος καταστροφής και δημιουργίας συναντάται και στο φιλοσοφικό έργο του Φρειδερίκου Νίτσε, όπου στο βιβλίο του *Also sprach Zarathustra* (*Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα*), παρουσιάζει την εξελικτική μεταμόρφωση του ανθρώπινου πνεύματος. Ξεκινά πρόθυμα και «έτσι ρωτά το υπομονετικό πνεύμα, έτσι γονατίζει, της καμήλας όμοιο, και θέλει να φορτωθεί καλά».⁴⁶ Το υποτασσόμενο πνεύμα αναγνωρίζει το καθήκον του προς την κοινωνία συσσωρεύει γνώσεις και εμπειρίες, αλλά βιώνει και ταπείνωση. Όταν πλέον το πνεύμα έχει φορτωθεί πολύ και αγγίζει τα όρια της αντοχής του, αισθάνεται απόγνωση και «στην ερημικότερη έρημο συμβαίνει η δεύτερη μεταμόρφωση: το πνεύμα γίνεται λιοντάρι εδώ, θέλει να καταχτήσει την ελευθερία του και να γίνει κύριος στην δική του έρημο».⁴⁷ Σπάει τα δεσμά, συνειδητοποιεί τη μοναδικότητά του, αμφισβητεί τα πάντα και γεμάτο θάρρος και περηφάνια καταστρέφει την υφιστάμενη δομή. Η οφειλή του προς την κοινωνία έληξε και τη θέση της πήρε η ατομική του θέληση για να «αποχτήσει δικαίωμα σε νέες αξίες»,⁴⁸ αυτές που θα δημιουργήσει με την τρίτη του μεταμόρφωση ως παιδί. «Ναι, στο παιγνίδι της δημιουργίας, αδελφοί μου, χρειάζεται μια άγια κατάφαση: τ η δ ι κ ή τ ο υ θέληση θέλει τώρα το πνεύμα, τ ο ν δ ι κ ό τ ο υ κόσμου κερδίζει αυτός που τον κόσμο έχασε».⁴⁹

Η συνύφανση της καταστροφής με τη δημιουργία απασχόλησε και τον Φρόυντ, όταν αυτός θέλησε να μελετήσει την ανθρώπινη δημιουργικότητα στην τέχνη. Η βασική ψυχαναλυτική παραδοχή, αυτή της διάκρισης της συνειδητής από την ασυνείδητη περιοχή της ζωής του ανθρώπου, ορίζει και την έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας. Έτσι, ό,τι ποθεί ή φοβάται ο άνθρωπος, αν δεν πραγματοποιηθούν ή αντιμετωπιστούν, απομονώνονται στο υποσυνείδητό και επιμένουν με έναν λανθάνοντα τρόπο, να διαμορφώνουν τις επιλογές και να καθορίζουν τη συμπεριφορά του.⁵⁰ Ανάλογα λοιπόν, ο καλλιτέχνης, ο άνθρωπος αυτός που διαφέρει από το σύνολο, έχοντας ιδιαίτερες αφομοιωτικές και εκφραστικές ικανότητες, μεταλλάσσει την τοξικότητα των απωθημένων πόθων και παθών σε δημιουργική δράση, παράγοντας τέχνη. Αυτή η ιδιαίτερη ικανότητα τον κατατάσσει ως καλλιτέχνη, παρά ως νευρωτικό, αφού «επιτυγχάνει να ισορροπήσει ψυχικά μέσω της πρωτότυπης σύνθεσης ενός

⁴⁶ Νίτσε, Φρ., (1958) *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα*, εκδ. Παρ. Καρφάκη, Αθήναι. σ.23

⁴⁷ ό.π.

⁴⁸ ό.π. 24

⁴⁹ ό.π.

⁵⁰ Freud, S. (2008). Το εγώ και το αυτό, εισαγωγή Θ. Χατζόπουλος, μτφρ. Δ. Παναγιωτοπούλου, Αθήνα: Πλέθρον.

έργου, κατά τρόπο που εκπληρώνει τις ιδιαίτερες ψυχικές επιθυμίες του και την ίδια στιγμή επιτρέποντας στον δέκτη-αναγνώστη να αναγνωρίσει όψεις και του δικού του εαυτού στη φαντασιακή πραγματικότητα του κειμένου». ⁵¹ Ο Φρόντντ διέκρινε τον καλλιτέχνη από τον νευρωτικό ασθενή, καθώς ο πρώτος «βρίσκει καταφύγιο στον ικανοποιητικό κόσμο της φαντασίας του. Κάτω από ορισμένες ευνοϊκές συνθήκες παραμένει ακόμη δυνατό γι' αυτόν να βρει έναν άλλον συνδετικό κρίκο μεταξύ αυτών των φαντασιώσεων και της πραγματικότητας, αντί να γίνει μόνιμα ξένος προς αυτήν μέσω της παλινδρόμησης στο παιδικό. Αν το άτομο που είναι δυσσαρεστημένο από την πραγματικότητα διαθέτει εκείνο το καλλιτεχνικό ταλέντο, που εξακολουθεί να αποτελεί ψυχολογικό αίνιγμα, μπορεί να μετατρέψει τις φαντασιώσεις του σε καλλιτεχνικές δημιουργίες. Έτσι ξεφεύγει από τη μοίρα της νεύρωσης και κερδίζει ξανά τη σύνδεσή του με την πραγματικότητα με αυτόν τον παράδρομο». ⁵²

Την εικόνα συμπληρώνει ο Leo Rangel γράφοντας, ότι υπάρχει «ένας πυρήνας στον οποίο οι συγκρουόμενες ψυχικές δυνάμεις λειτουργούν μεταξύ τους για να παράγουν μια συνεχή ροή τελικών ψυχικών προϊόντων». ⁵³ Τέτοιες συγκρούσεις συμβαίνουν στη βάση των δίπολων «σεξουαλικότητας και επιθετικότητας, ή αγάπης-μίσους, ή ζωής-θανάτου», ⁵⁴ οι οποίες έχουν ως κίνητρο «τις μάταιες προσπάθειες του [ανθρώπου] να ελέγξει και να αλλάξει τη θνητότητά του». ⁵⁵ Στη συλλογιστική αυτή, ο Slochower επισημαίνει τον «ρόλο του οικονομικού-ιστορικού-πολιτικού Zeitgeist», ⁵⁶ του πνεύματος της εποχής, το οποίο «αντικατοπτρίζει όχι μόνο τις συγκρούσεις που πρέπει να επιλυθούν αλλά και τις λύσεις τους». ⁵⁷ Ο κάθε διαδοχικός πολιτισμός, όμως, για να εκφράσει τη μοναδικότητά του, επιστρατεύει την τέχνη που «κινείται γενικά προς μια κατεύθυνση αντίθετη προς την εποχή, ακόμη και αν αυτό σημαίνει περιοδικά μια εισβολή στο παράλογο. Το "θέατρο του παραλόγου" έφερε περήφανα αυτό το όνομα στον τίτλο του». ⁵⁸ Κάθε επόμενη εποχή αγωνίζεται να καθιερωθεί και να δηλώσει το νέο, το διαφορετικό, σχεδόν πάντα στηριζόμενη στις κατακτήσεις της προηγούμενης. Το ποσοστό της διαφοροποίησης της νέας εποχής από

⁵¹ Τάσος Μιχαηλίδης, *Φρόντντ και Λογοτεχνία: μια εισαγωγή στην ψυχανάλυση ως μέθοδο ερμηνείας των λογοτεχνικών έργων*. [Φρόντντ και Λογοτεχνία: Η ψυχανάλυση ως μέθοδος ερμηνείας των λογοτεχνικών έργων](#) (ανακτήθηκε την 30/01/2024)

⁵² Freud S., *The Origin and Development of Psychoanalysis*, 5th lecture at Clark University in Worcester (1909) <https://psychclassics.yorku.ca/Freud/Origin/origin5.htm#ftnt20> (ανακτήθηκε την 30/01/2024)

⁵³ Rangel, L. (1978). *The Creative Thrust—A Psychoanalytic Theory*. *American Imago*, 35(1/2), 27–44., σ.30 <https://www.jstor.org/stable/26303287> (ανακτήθηκε την 31/1/2024)

⁵⁴ ό.π. 34

⁵⁵ ό.π. 37

⁵⁶ ό.π. 39

⁵⁷ ό.π. 39

⁵⁸ ό.π. 41

την παλιά κρίνεται από τη δυναμικότητα των σύγχρονών της καλλιτεχνών. Ο Andre Breton, σε μια κριτική του προς τον Duchamp, παραθέτει τον Edgar Allan Poe που διαπιστώνει πως «η αληθινή καλλιτεχνική πρωτοτυπία επιτεύχθηκε όχι με την εφεύρεση, αλλά με την απόλυτη άρνηση να επαναλάβουν αυτό που άλλοι είχαν κάνει πριν». ⁵⁹ Κάτι τέτοιο, όμως, δεν μπορεί να συμβεί, παρά μόνο αν ο καλλιτέχνης πρώτα κατανοήσει όλα όσα έχουν προηγηθεί, στη συνέχεια να τα αρνηθεί και να προσπαθήσει να τα αλλάξει. Συνεχίζοντας ο Breton λέει πως «η μοναδική θέση του Marcel Duchamp στην αιχμή του δόρατος όλων των "μοντέρνων" κινημάτων"[...]πηγάζει από το γεγονός ότι αντιπροσώπευε γι' αυτά μια "αποφασιστική πρόθεση άρνησης"». ⁶⁰

Τι είναι όμως αυτή η άρνηση; Πώς φτάνει ο άνθρωπος, ειδικότερα δε ο καλλιτέχνης, να αρνείται το παρελθόν και να επιτίθεται στις προϋπάρχουσες δημιουργίες; Ποιο κίνητρο τον ωθεί να δρα τόσο επιθετικά και εγωιστικά; Ο Θάνος Λίποβατς αναφέρει πως κάθε άτομο «τείνει να κλείνεται και να βάζει τα συμφέροντα και ενδιαφέροντα [του] επάνω από το γενικό συμφέρον /ενδιαφέρον της κοινότητας /κοινωνίας», ⁶¹ καθώς ο «ναρκισσιστικός χαρακτήρας της αυτοσυντήρησης υπερισχύει». ⁶² Έχοντας ήδη βιώσει «την αρχή της πραγματικότητας και τη δομική έλλειψη και περατότητα της ύπαρξης», ⁶³ το άτομο εφευρίσκει ποικίλες τακτικές ώστε να αποφύγει την οδύνη, με αποτέλεσμα «οι ερωτικές και επιθετικές ορμές των ομιλούντων υποκειμένων αποκλίνουν από τον αρχικό στόχο και επενδύονται αλλού». ⁶⁴ Παράλληλα, ανοίγει ο ορίζοντας «της ανικανοποίητης επιθυμίας του υποκειμένου, του συνεχούς κινήτρου για κίνηση, σκέψη, εφεύρεση και επικοινωνία με τους άλλους ανθρώπους». ⁶⁵ Κατά τον Φρόντ, η λειτουργία της μετουσίωσης, μέσω της συμβολοποίησης και της ονομασίας των πραγμάτων και του εαυτού που προσφέρει η γλώσσα και η γραφή, δίνει τη δυνατότητα στον άνθρωπο να εξισορροπήσει την ανυπέβλητη ορμή του θανάτου, της «(αυτό-)καταστροφής, που ενσωματώνει την επιθετικότητα και εκφράζεται ως επί το πλείστον, μέσα από τη μείξη της με την ορμή του έρωτα, της ζωής». ⁶⁶ Ο Φρόντ θεωρεί ως απαραίτητο συστατικό του πολιτισμού την καταστροφικότητα, η οποία στην πιο απλή της μορφή «σημαίνει για το υποκείμενο την υπέρτατη ναρκισσιστική

⁵⁹ ό.π.

⁶⁰ ό.π.

⁶¹ Λίποβατς, Θάνος. *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*, (2010) Συλλογικό έργο, επιμ. Κονιόρδος Σ., Αθήνα, Gutenberg, σ.197

⁶² ό.π. 199

⁶³ ό.π. 193

⁶⁴ ό.π. 194

⁶⁵ ό.π. 197

⁶⁶ ό.π. 202

απόλαυση παντοδυναμίας». ⁶⁷ Αναπόφευκτα λοιπόν, οι άνθρωποι βιώνουν εμπειρίες «αμοιβαίας εχθρότητας, που ως φθόνος και ανταγωνισμός όλων εναντίον όλων, κυριαρχεί με τη μορφή του γενικευμένου ατομικισμού στη νεωτερικότητα», ⁶⁸ η οποία χαρακτηρίζεται «από την αυτοαναφορική αυτοσυντήρηση και αυτοπραγμάτωση του ατομικιστικού, μοναχικού υποκειμένου». ⁶⁹

Η καταστροφικότητα και η επιθετικότητα «ως μετουσιωμένη παραγωγική, δημιουργική δραστηριότητα στην υπηρεσία της ζωής», ⁷⁰ καθιστούν τον άνθρωπο πνευματικό όν. Στα υφιστάμενα ασφυκτικά πολιτισμικά πλαίσια, η επιθετικότητα εσωτερικεύεται και «στρέφεται ενάντια στο εγώ που αυτονομείται ως το υπέρ-εγώ, και το οποίον είναι πάντα έτοιμο ν' ασκήσει, ως "ηθική συνείδηση", την ίδια επιθετικότητα ενάντια στο εγώ». ⁷¹ Ο Φρόντ ονομάζει ως αυθεντία το ελέγχον υπέρ-εγώ, που εξωτερικεύεται ως Άλλο κατά τον Λακάν, και μορφοποιείται ως πατέρας στην παιδική ηλικία, ενώ αργότερα αντιπροσωπεύεται από τον Νόμο ή άλλες πολιτισμικές και πολιτικές αρχές. Το άτομο, ως εγώ, «έχει άγχος απώλειας (ευνουχισμού) της αγάπης του Άλλου, γι αυτό δέχεται να τον υπακούσει και να παραιτηθεί από την αρχική ορμική απόλαυση (αλλά ένα κομμάτι από αυτήν παραμένει ασυνείδητα απωθημένο και τον εχθρεύεται)». ⁷² Η διαδικασία αυτή της εσωτερίκευσης περνάει από διάφορα εξελικτικά στάδια και καταλήγει πολλές φορές στην ισχυροποίηση του υπέρ-εγώ και την υποκατάσταση του Άλλου, της εξωτερικής αυθεντίας. Αν το υποκείμενο δεν καταφέρει να νικήσει το αίσθημα ενοχής που του προκαλεί το ισχυρό πλέον υπέρ-εγώ, ίσως οδηγηθεί σε νευρώσεις ή ψυχώσεις. Στην αντίθετη περίπτωση, το νικηφόρο εγώ θα διαμορφώσει συνθήκες δημιουργικής καινοτομίας.

Κάθε καλλιτέχνης λοιπόν, έρχεται αντιμέτωπος με τις προηγούμενες αυθεντίες του χώρου του και βιώνει κατ' αναλογία το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, του ταυτόχρονου έρωτα και μίσους, της ζωής και θανάτου. Άλλωστε δεν είναι λίγες οι αναφορές ανθρώπων του πνεύματος που παραδέχονται πως βιώνουν μια τέτοια αλλοπρόσαλλη κατάσταση. Η Bonnie Friedman ομολογεί πως «η ζήλεια είναι ένας επαγγελματικός κίνδυνος για τους περισσότερους συγγραφείς. Φουντώνει μέσα στο μυαλό, σε αποσπά από τη δουλειά σου,

⁶⁷ ό.π. 202

⁶⁸ ό.π. 199

⁶⁹ ό.π. 202

⁷⁰ ό.π. 202

⁷¹ ό.π. 203

⁷² ό.π.

μπορεί να σε σηκώσει από τον ύπνο για να μελαγχολήσεις στον θρίαμβο του άλλου». ⁷³ Η Cynthia Ozick, αναγνωρίζοντας στον σχεδόν ψυχαναγκαστικό χαρακτήρα του συγγραφέα, την εμμονή με το διάβασμα και το γράψιμο, καταλήγει πώς αυτή η κατάσταση είναι «ένα είδος κατάρας, γιατί δεν υπάρχει τρόπος να ξεφύγεις. Τι ανακούφιση θα ήταν να είχα την ελευθερία των άλλων ανθρώπων! Κάθε έμφυτη κατάσταση σαν αυτή, τελικά, είναι σκλαβιά». ⁷⁴ Ο Μάκης Τσίτας, από την άλλη, χρωστάει σε αυτήν ακριβώς την κατάρα την αγάπη του για το γράψιμο και ομολογεί πως ξεκίνησε να γράφει από ζήλεια. Του άρεσαν τόσο αυτά που διάβαζε, ώστε πολύ σύντομα είπε: «θα γράψω κι εγώ τέτοια». ⁷⁵ Οι σεναριογράφοι, όπως και οι συγγραφείς, βρίσκονται πολλές φορές εγκλωβισμένοι σε ένα κενό δημιουργίας, μια στασιμότητα. Πλημμυρισμένοι από πλήθος έργων και περιτριγυρισμένοι από παλαιότερους, αλλά και σύγχρονους τους, αισθάνονται κάποτε εντελώς άδειοι και ελάχιστοι. Η Ozick νιώθει πως «χωρίς την ένταση, την τριβή και τη συντριβή του κόσμου, ο άνθρωπος αδειάζει. Το κενό γεμίζει με ζήλεια. Μια αρρώστια που σε φθείρει και χρειάζονται χρόνια για να συνέλθεις από αυτήν». ⁷⁶ Ντροπιασμένη ομολογεί πως, στα είκοσι πέντε της περίμενε ότι θα κατακτούσε τη «Λογοτεχνική Δόξα», όμως συνειδητοποίησε «στα είκοσι επτά ότι η Αγία και Χριστή Νεότητα είχε τελειώσει, και ακόμη τότε ήταν ήδη αργά». ⁷⁷ Η λειτουργία της διασκευής μπορεί να δώσει διέξοδο σε ανάλογες καταστάσεις. Η προσαρμοστική εργασία πάνω σε ένα, όχι απαραίτητα καταξιωμένο έργο, δίνει λύσεις και τονώνει τη διάθεση του σεναριογράφου. Δεν είναι ανάγκη να αποτελεί παραγγελία κάποιου κινηματογραφικού παραγωγού ή σκηνοθέτη. Αρκεί η διασκευή αυτή να μπορεί να δώσει και πάλι τον σπινθήρα που χρειάζεται μια εξασθενημένη δημιουργική ψυχή.

2.4.3. Η βιολογική διάσταση

Ο Κάρολος Δαρβίνος στο βιβλίο του *Η καταγωγή των ειδών* χαρακτηρίζει την προσαρμογή των ζωντανών οργανισμών ως φυσική επιλογή, η οποία «οδηγεί στη βελτίωση κάθε πλάσματος, σε σχέση με τις έμβιες και άβιες συνθήκες ζωής και συνεπώς, στις περισσότερες

⁷³ Friedman, Bonnie, (2020), *Writing Past Dark. Envy, Fear, Distraction and Other Dilemmas in the Writer's Life*, Harper Perennial. σ.1 <https://www.amazon.com/Writing-Past-Dark-Distraction-Dilemmas/dp/0062981102>

⁷⁴ Plimpton, G. (1988). *Writers at work: 8th series: The "Paris review" interviews*. Penguin Books. σ.201

⁷⁵ Τσίτας, Μάκης, (2017), συνέντευξη στην εφημερίδα «Η Αυγή», https://www.avgi.gr/arheio/231747_makis-tsitas-egina-syggrafeas-apo-zileia (ανακτήθηκε την 6/3/224)

⁷⁶ Plimpton, G. ό.π. 221

⁷⁷ ό.π. 218

περιπτώσεις, σε εκείνο που μπορεί να θεωρηθεί σαν μια βελτίωση στη δομή». ⁷⁸ Κατ'αναλογία και η διασκευή-προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου εκκινεί μια διαδικασία αντίστοιχης φυσικής επιλογής που μπορεί να οδηγήσει στη βελτίωση της δομής του έργου αυτού. Η ανάγκη όλων των ζωντανών οργανισμών για προσαρμογή, κατά τον Δαρβίνο, συμβαίνει αποκλειστικά ώστε να καταφέρουν να «έχουν τις μεγαλύτερες πιθανότητες να διατηρηθούν στον αγώνα για την ύπαρξη». ⁷⁹ Η Raphaëlle Moine τονίζει πως η διασκευή ολοκληρώνει «το έργο της μεταφοράς ενός έργου σε ένα ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο διαφορετικό από αυτό που παρήχθη» και «ότι μόνο η προσαρμογή επιτυγχάνει σημειωτικές μεταφορές από το ένα σύστημα έκφρασης στο άλλο». ⁸⁰ Έτσι, ένα λογοτεχνικό έργο που γράφτηκε στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, εάν θεωρηθεί ζώσα ύλη, οφείλει να προσαρμοστεί-διασκευαστεί, ώστε να επιβιώσει. Είναι όμως ένα κείμενο ζωντανός οργανισμός; Όσο κάποιος ασχολείται με αυτό, ναι είναι. Είτε διασκευάζοντάς είτε μελετώντας το, είτε ακόμα αναφέροντάς το μόνο, αυτό ανανήφει και λειτουργεί. Η προηγούμενη, λοιπόν, αναφορά στις έμβιες και άβιες συνθήκες ζωής που επηρεάζουν με κάθε τρόπο κάθε ύπαρξη, επηρεάζουν το ίδιο και τη ζώσα ύλη της λογοτεχνίας. Όσο και να διατεινόμαστε ότι κάποια έργα είναι διαχρονικά και ότι η αξία τους είναι παντοτινή, δεν παύουν να καθίστανται, προϊόντος του χρόνου, σε ιστορικά κειμήλια που μοιραία υποχρεώνουν τον αναγνώστη σε αναχρονιστικές κυβιστήσεις. Οπωσδήποτε λειτουργούν ως ένα ταξίδι στον παρελθόντα χρόνο, σαν μια βαθιά ιστορική ανάμνηση, ένα όνειρο άλλης εποχής ίσως. Συγκεκριμένα, *Το θείο τραγί* του Σκαρίμπα, γραμμένο το 1931, συμβαίνει περισσότερο από εκατό χρόνια πριν, σε περιβάλλοντα που έχουν παρέλθει ανεπιστρεπτί, με αφέντες και αρχόντισσες σε πύργους, με κολίγους και υπηρέτες σε υποστατικά. Η αξία του έργου όμως καθίσταται διαχρονική, μόνο αν και όταν το επιτρέπει ο αναγνώστης. Μόνο αν ο αναγνώστης θελήσει να επιστρέψει νοερά σε κείνη την εποχή. Θα πρέπει όμως και να μπορεί. Δυστυχώς όμως, η γραφή και το λεξιλόγιο του Γιάννη Σκαρίμπα δεν επιτρέπει κάτι τέτοιο, τουλάχιστον όχι τόσο εύκολα όσο θα ήθελε κάποιος. Αυτό το ταξίδι πίσω στον χρόνο είναι μαρτυρικό για τον νέο αναγνώστη. Έχοντας το βιβλίο στο ένα χέρι, θα πρέπει να κρατά στο άλλο το, αν όχι εξυπνότερο, σίγουρα πολυμαθέστερο από τον ίδιο, κινητό του τηλέφωνο, βυθισμένος στις μηχανές αναζήτησης και τα λεξικά.

⁷⁸ Δαρβίνος, Κάρολος. (1998) *Η καταγωγή των ειδών*. Επιμ. Σκαρτσής Σ., Πανεπιστήμιο Πατρών σ.157

⁷⁹ ό.π.

⁸⁰ Raphaëlle Moine. *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*. (2011). (συλλογικό έργο) Επιμ. Φ. Ταμπάκη-Ιωνά, Μ.Ε. Γαλάνη. Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή/Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας. Αιγόκερως. σ.118

Βέβαια, όπως επισημαίνει ο Δαρβίνος, «οι κατώτερες και απλές μορφές θα διατηρηθούν για πολύ καιρό, αν είναι προσαρμοσμένες στις απλές συνθήκες της ζωής τους».⁸¹ Το λογοτεχνικό έργο όμως δεν είναι μια απλή μορφή ύπαρξης. Το γραπτό αυτό σύνολο δράσεων και αντιδράσεων ψυχολογικής, συναισθηματικής και πρακτικής υφής, είναι απείρως πολυπλοκότερο από τον οργανισμό μιας αμοιβάδας ή έστω ενός γαιοσκώληκα που ζει απaráλλαχτος εδώ και εκατομμύρια χρόνια. Οι λογοτεχνικές δημιουργίες οφείλουν να προσαρμόζονται και να διασκευάζονται για να μπορούν να μεταφέρουν στους σύγχρονους τον τρόπο και την ιδέα του αρχικού τους σχήματος.

«Το αν η φυσική επιλογή ενέργησε πραγματικά προσαρμόζοντας τις διάφορες μορφές ζωής στις διάφορες συνθήκες και σταθμούς τους, θα πρέπει να κριθεί από το γενικό περιεχόμενο και το σύνολο των αποδείξεων που θα δοθούν» στις επόμενες κρίσεις, ομολογεί στη συνέχεια ο Δαρβίνος.⁸² Πόσο επιτυχημένη ήταν η απόπειρα προσαρμογής και πόσο βοήθησε η διασκευή ενός έργου θα αποδειχθεί από την επιβίωσή του νέου σχήματος, από τη γενικότερη αποδοχή του νέου σκεύους που περιέχει την αρχική ιδέα του έργου. Ο αριθμός των προσαρμογών ενός λογοτεχνικού έργου ίσως είναι μια αρκετά ασφαλής ένδειξη ικανότητας επιβίωσης μέσα στον χρόνο της αρχικής ιδέας του δημιουργού. Πρώτο, με περισσότερες από 62 κινηματογραφικές προσαρμογές, είναι το μυθιστόρημα του Μπραμ Στόκερ *Δράκουλας* που δημοσιεύτηκε το 1897. Δεύτερο, με πάνω από 50 κινηματογραφικές προσαρμογές, είναι οι *Άθλιοι* του Βίκτωρα Ουγκώ. Ακολουθούν η *Ιστορία Χριστουγέννων* του Καρόλου Ντίκενς, ο *Σέρλοκ Χολμς* του Άρθουρ Κόναν Ντόυλ, ο *Φρανκενστάιν* της Μαίρη Σέλεϋ και ο *Άμλετ* του Γουίλιαμ Σέξπηρ, με 31 περίπου κινηματογραφικές διασκευές.⁸³ Στα παραπάνω στοιχεία δεν συμπεριλαμβάνονται και οι άπειρες ταινίες οι οποίες εμβαπτίζονται στη γενική ιδέα του πρωτοτύπου, όπως οι ταινίες με βαμπίρ, οι ταινίες με τους πάσης φύσεως κατατρεγμένους, με τους φτωχούς και τίμιους αναξιοπαθούντες, οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας με ρομπότ που αυτονομούνται και τέλος οι ταινίες με τους φιλόδοξους που εγκληματούν για να πετύχουν τον στόχο τους. Αυτή ακριβώς η διασπορά, η διασκευαστική σχέση του αρχικού πυρήνα, είναι ίσως ο λόγος της μακράς επιβίωσης ενός λογοτεχνικού έργου. Ο μεγάλος αριθμός των κινηματογραφικών διασκευών, οι παραλλαγές της αρχικής ιδέας, είναι κι αυτό αποτέλεσμα της φυσικής επιλογής που «οδηγεί ακόμα στην απόκλιση των χαρακτηριστικών, γιατί όσο περισσότερο τα ενόργανα όντα αποκλίνουν μεταξύ τους σε δομή, συνήθειες και

⁸¹ Δαρβίνος, Κάρολος. (1998) ό.π.

⁸² ό.π.

⁸³ <https://screenrant.com/books-multiple-movie-adaptations/> (ανακτήθηκε την 20/01/2024)

σύσταση, τόσο περισσότερα άτομα μπορούν να συντηρηθούν σε μια περιοχή». ⁸⁴ Αυτός ίσως είναι ο λόγος που τόσες διασκευασμένες παραλλαγές της αρχικής ιδέας κατάφεραν να επιζήσουν, καθώς αλλάζοντας κάθε φορά ορισμένα προηγούμενα χαρακτηριστικά τους πέτυχαν να προσαρμοστούν στις σύγχρονες ανάγκες της δικής τους εποχής. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουν οι James T. Stroud και Jonathan B. Lossos, που μελέτησαν την ακτινωτή προσαρμογή των ειδών σε συνθήκες οικολογικής ευκαιρίας, στα πλαίσια ενός εξελικτικού ντετερμινισμού. Αναφέρονται στη διακλάδωση και εξακτίωση ενός αρχικού χαρακτηριστικού και την εμφάνιση άλλων χαρακτηριστικών, προσαρμοσμένων στις νέες περιβαλλοντικές συνθήκες. Αυτές οι νέες συνθήκες δίνουν την ευκαιρία στα νέα χαρακτηριστικά να αναπτυχθούν, παρέχοντάς τους έναν «πλούτο εξελικτικά προσβάσιμων πόρων που χρησιμοποιούνται ελάχιστα από ανταγωνιστικά είδη». ⁸⁵

Το κύρος της εξελικτικής θεωρίας και της προσαρμογής των ειδών φαίνεται να ισχυροποιείται ακόμα περισσότερο μετά τις αλματώδεις επιστημονικές κατακτήσεις της σύγχρονης γονιδιακής έρευνας. Η Sarah Otto αναφερόμενη στο *Ανθρωπόκαινο*, ⁸⁶ προβληματίζεται διότι «η ταχύτητα με την οποία έχει αλλάξει το βιοτικό και αβιοτικό περιβάλλον έχει ήδη μεταβάλει την εξελικτική πορεία των ειδών, μια τάση που υπόσχεται να κλιμακωθεί». ⁸⁷ Παρατηρεί ότι ο κόσμος μας εξελίσσεται περισσότερο υπό τις πιέσεις της ανθρωπογενούς επιλογής και λιγότερο εξαιτίας της φυσικής προσαρμογής. Κατ' αναλογία και στον χώρο του κινηματογράφου, οι επιλογές των διασκευών ορίζονται με κριτήριο τις ανθρώπινες επιλογές και όχι την αξία του λογοτεχνικού έργου. Αυτό φαίνεται και από την προτίμηση των κινηματογραφικών προσαρμογών σε κόμιξ και παραμύθια, είδη περισσότερο εύληπτα και αρεστά προς τους θεατές, με σκοπό τις γρήγορες και ογκώδεις εισπράξεις. Οι επιλογές του ανθρώπου ομογενοποιούν τα περιβάλλοντα, προκαλούν την κατάρρευση των αρχικών ειδών και οδηγούν μοιραία στην έλλειψη βιοποικιλότητας. Αυτή η έλλειψη ποικιλίας αποτυπώνεται και στο box-office του αμερικανικού κινηματογράφου για το 2023. Από τα πρώτα δέκα φιλμ, τα εννέα είναι διασκευές, έξι είναι ταινίες βίαιης δράσης, τρεις

⁸⁴ Δαρβίνος, Κάρολος. (1998), ό.π. σ.158

⁸⁵ Stroud J.T., Losos J.B., (2016), *Ecological opportunity and adaptive radiation*. Annu. Rev. Ecol. Evol. Syst. 47:507–32. https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev-ecolsys-121415-032254#_i6 (ανακτήθηκε την 21/01/2024)

⁸⁶ Η ανθρωπόκαινος εποχή (ή ανθρωπόκαινο) είναι μια προτεινόμενη γεωλογική εποχή που χρονολογείται από την έναρξη σημαντικών ανθρώπινων επιπτώσεων στη γεωλογία και τα οικοσυστήματα της Γης, συμπεριλαμβανομένων, ενδεικτικά, της ανθρωπογενούς κλιματικής αλλαγής. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CE%B8%CF%81%CF%89%CF%80%CF%8C%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%B5%CF%80%CE%BF%CF%87%CE%AE (ανακτήθηκε την 20/01/2024)

⁸⁷ Otto, S. P., (2018). *Adaptation, speciation and extinction in the anthropocene*. Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences, 285 (1891), 20182047. <https://doi.org/10.1098/rspb.2018.2047>

βασίζονται σε παιδικά παιχνίδια, τέσσερις αναφέρονται σε ήρωες κόμικ, και μόνο μία, το *Sound of Freedom*,⁸⁸ έχει πρωτότυπο σενάριο και χαρακτηρίστηκε ως sleeper hit,⁸⁹ ξαφνιάζοντας το χολιγουντιανό κατεστημένο.⁹⁰

Rank	Movie	Release Date	Distributor	Genre	2023 Gross	Tickets Sold
1	<i>Barbie</i>	Jul 21, 2023	Warner Bros.	Comedy	\$636,225,983	60,420,321
2	<i>The Super Mario Bros. Movie</i>	Apr 5, 2023	Universal	Action	\$574,934,330	54,599,651
3	<i>Spider-Man: Across the Spid...</i>	Jun 2, 2023	Sony Pictures	Adventure	\$381,311,319	36,211,901
4	<i>Guardians of the Galaxy Vol 3</i>	May 5, 2023	Walt Disney	Action	\$358,995,815	34,092,670
5	<i>Oppenheimer</i>	Jul 21, 2023	Universal	Drama	\$326,101,370	30,968,791
6	<i>The Little Mermaid</i>	May 26, 2023	Walt Disney	Adventure	\$298,172,056	28,316,435
7	<i>Avatar: The Way of Water</i>	Dec 16, 2022	20th Century Studios	Action	\$283,067,859	26,882,038
8	<i>Ant-Man and the Wasp: Quant...</i>	Feb 17, 2023	Walt Disney	Action	\$214,504,909	20,370,837
9	<i>John Wick: Chapter 4</i>	Mar 24, 2023	Lionsgate	Action	\$187,131,806	17,771,301
10	<i>Sound of Freedom</i>	Jul 4, 2023	Angel Studios	Thriller/Suspense	\$184,178,046	17,490,792

<https://www.the-numbers.com/market/2023/>

Ως αντίρρηση στα παραπάνω θα μπορούσε να αναφερθεί η άποψη ότι, ο Δαρβίνος πίστευε πως η εξέλιξη και προσαρμογή ενός είδους συμβαίνει σε εκατοντάδες ή χιλιάδες χρόνια και ότι ήταν αδύνατο να την παρακολουθήσει κανείς κατά τη διάρκεια μιας ανθρώπινης ζωής. Έτσι οποιαδήποτε αναλογία με τις κινηματογραφικές διασκευές των τελευταίων δεκαετιών θα μπορούσε να απορριφθεί. Συνήθως, άλλωστε, τα λογοτεχνικά έργα που επιλέγονται προς διασκευή είναι αυτά των οποίων η εγνωσμένη πλέον αξία έχει διαμορφωθεί με το πέρασμα των χρόνων. Τα παραδείγματα των διασκευών των θεατρικών του Shakespeare ή ακόμα και των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, ενισχύουν την άποψη αυτή. Το ζεύγος των Rosemary και Peter Grant, όμως, εργαζόμενοι επί 40 χρόνια στα νησιά Γκαλαπάγκος με τους περίφημους σπίνους του Δαρβίνου, κατέδειξαν ότι η προσαρμογή των ειδών στις νέες περιβαλλοντικές συνθήκες, σε επίπεδο μετάλλαξης σωματικών χαρακτηριστικών, μπορεί και συμβαίνει ακόμα και σε διάστημα δύο μόνον ετών.⁹¹ Το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και στις κινηματογραφικές διασκευές, όταν σχετικά νεαρά λογοτεχνικά έργα επιλέγονται προς κινηματογραφική διασκευή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τάση σε διάφορες εκθέσεις βιβλίου, όπως η Frankfurter Buchmesse, όπου από το 2006 επιλέγονται δέκα βιβλία κάθε χρόνο τα οποία έχουν τη δυνατότητα να διασκευαστούν κινηματογραφικά και

⁸⁸ <https://www.imdb.com/title/tt7599146/> (ανακτήθηκε την 20/01/2024)

⁸⁹ <https://www.the-numbers.com/market/2023/top-grossing-movies> (ανακτήθηκε την 20/01/2024)

⁹⁰ [https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_of_Freedom_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_of_Freedom_(film)) (ανακτήθηκε την 20/01/2024)

⁹¹ <https://paw.princeton.edu/article/people-who-saw-evolution> (ανακτήθηκε την 21/01/2024)

προωθούνται στη Berlinale (Co-Production Market), στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου.⁹²

⁹² <https://www.berlinale.de/en/2024/news-press-releases/248962.html> (ανακτήθηκε την 21/01/2024)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ

3.1 Διασκευή/προσαρμογή

Οι δυο αυτές λέξεις διαφέρουν, παρόλο που σήμερα τις χρησιμοποιούμε στον κινηματογράφο, σχεδόν ταυτόχρονα, για να σηματοδοτήσουμε τη μετατροπή ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κείμενο σεναρίου. Η διασκευή αναφέρεται σε σκεύος και την αλλαγή αυτού, εννοώντας τη μεταφορά του περιεχομένου από το αρχικό σκεύος σε κάποιο άλλο. Επομένως, το περιεχόμενο παραμένει αναλλοίωτο. Ίσως η λέξη προσαρμογή να σηματοδοτεί περισσότερο πειστικά τη σεναριακή μετατροπή. Έχει ενδιαφέρον να καταγραφούν οι λέξεις που χρησιμοποιούν άλλες γλώσσες για να εκφράσουν το φαινόμενο της σεναριακής διασκευής. Στην αγγλική και τη γαλλική γλώσσα εκφράζεται ως *adaptation*, στη γερμανική ως *Filmadaption* και *Literaturverfilmung*, στην ισπανική ως *adaptación* ή *nueva versión*, στην ιταλική ως *adattamento cinematografico* ή *trasposizione cinematografica*, στη ρωσική ως *киноадаптация* (*kinoadaptatsiya* σε λατινική γραφή), στη ρουμανική ως *adaptare cinematografică*, στη σουηδική ως *filmatisering* ή *filmadaption*, στην κινεζική ως *电影改编* (*diànyǐng gǎibiān* σε λατινική γραφή) και μεταφράζεται ως προσαρμογή και αναδιοργάνωση,⁹³ στην ινδική ως *सिनेमा अनुकरण* στη διάλεκτο Hindi (*cinema anukaran* που σημαίνει κινηματογραφική μίμηση),⁹⁴ *சினிமா உருவாக்கம்* στη διάλεκτο Tamil (*cinimā uruvākkam* που σημαίνει κινηματογραφική δημιουργία, μορφοποίηση),⁹⁵ και στην ιαπωνική ως *映画化* (*eigaka*) ή *映画化された作品* (*eigaka sareta sakuhin* που σημαίνει προσαρμοσμένο σε κινηματογραφική ταινία) ή όπως καθιερώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '30 ως «*“literary art film”* (*bungei eiga*)».⁹⁶

⁹³ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/chinese-english/%E6%94%B9%E7%BC%96>

⁹⁴ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/hindi-english/%E0%A4%85%E0%A4%A8%E0%A5%81%E0%A4%95%E0%A4%B0%E0%A4%A3> (ανακτήθηκε την 01/02/2024)

⁹⁵ <https://www.shabdkosh.com/dictionary/tamil-english/uruvaakkam/uruvaakkam-meaning-in-english> (ανακτήθηκε την 01/02/2024)

⁹⁶ Yamamoto, N. (2020). *Dialectics without Synthesis: Japanese Film Theory and Realism in a Global Frame* (1st ed.). University of California Press. σ.84 <https://doi.org/10.2307/j.ctv1503gpx>

Από τα παραπάνω φαίνεται η καθιέρωση του αγγλοσαξωνικού όρου *adaptation* ο οποίος μεταφράζεται στην ελληνική ως *προσαρμογή*.⁹⁷ Η ρίζα δε του αγγλικού *adapt* είναι η σύνθετη λατινική λέξη *adaptare* (ad /προς/ - aptare /αρμόζω, τοποθετώ/), με εξήγηση ως *προετοιμάζω*.⁹⁸ Βέβαια δεν μπορεί να διαφύγει της προσοχής μας και η συγγένεια με την αρχαία ελληνική λέξη *ἄπτω*, η οποία ερμηνεύεται και ως *προσαρμόζω*.⁹⁹

3.2 Τεχνικές προσαρμογών λογοτεχνικού κειμένου και προσεγγίσεις

Αρκετοί ερευνητές έχουν ασχοληθεί με την κατηγοριοποίηση των διασκευών. «Μερικοί συγγραφείς έχουν προτείνει στρατηγικές που επιδιώκουν να κατηγοριοποιήσουν τις προσαρμογές έτσι ώστε η πιστότητα στο πρωτότυπο χάνει μέρος της προνομιακής της θέσης».¹⁰⁰ Ο Geoffrey Wagner διακρίνει τρεις κύριους τύπους προσαρμογής: μεταφορά (transposition), σχολιασμός (commentary) και αναλογία (analogy).¹⁰¹ Κατά τη μεταφορά, η διασκευή προσπαθεί να μείνει όσο το δυνατόν πιστότερη στο πρωτότυπο λογοτεχνικό κείμενο. Σε αυτό το είδος προσαρμογής, ο δέκτης δεν παρατηρεί καμία διαφορά ανάμεσα στις σελίδες του βιβλίου και τις σκηνές της ταινίας. Ο σχολιασμός δηλώνει τη σκόπιμη πρόθεση του συγγραφέα να αλλάξει σε κάποιο βαθμό το αρχικό υλικό. Τέτοιες αλλαγές μπορούν να είναι ένα διαφορετικό τέλος, η χρονική μετάθεση κάποιας σκηνής, η αφαίρεση ενός ή περισσότερων χαρακτήρων κ.ά. Τέλος, η αναλογία οδηγεί, μέσα από καταφανείς παρεμβάσεις και αλλαγές στο λογοτεχνικό κείμενο, σε σημαντικές αποκλίσεις από το πρωτότυπο δημιουργώντας ένα εντελώς νέο τεχνούργημα. Στην τελευταία περίπτωση είναι πολύ δύσκολη η ταυτοποίηση της ταινίας με την πηγή της έμπνευσής της και συμβαίνει μόνο από έμπειρους και καταρτισμένους μελετητές.

Οι μελέτες σχετικά με την κινηματογραφική προσαρμογή των μυθιστορημάτων, θέτουν το ερώτημα «αν το φιλμ είναι μια κυριολεκτική, κριτική ή σχετικά ελεύθερη προσαρμογή της λογοτεχνικής πηγής· αν συμβαίνουν σημαντικές πολιτισμικές και ιδεολογικές αλλαγές όταν ένα μυθιστόρημα που γράφτηκε σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο μεταφέρεται στον σύγχρονο κινηματογράφο· αν τα κινηματογραφικά ισοδύναμα της ρητορικής και του λόγου

⁹⁷ <https://el.glosbe.com/en/el/adaptation>

⁹⁸ <https://en.wiktionary.org/wiki/adapto#Latin>

⁹⁹ <https://lsj.gr/wiki/%CE%AC%CF%80%CF%84%CF%89>

¹⁰⁰ McFarlane, Brian. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press. σ10

¹⁰¹ Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press. Ανακτήθηκε από <https://www.worldcat.org/> (22/02/2024)



της μυθοπλασίας επεκτείνουν την προοπτική της λογοτεχνικής πηγής». ¹⁰² Ο Michael Klein και η Gillian Parker παρουσίασαν ένα αντίστοιχο τριμερές μοντέλο κινηματογραφικής διασκευής, στο οποίο ερευνάται ο βαθμός ανταπόκρισης ανάμεσα στη διασκευή και την πηγή. Στην πρώτη περίπτωση, η πιστότητα στο βιβλίο ωθεί κυρίως την ιστορία, στη δεύτερη διατηρείται η βασική δομή της αφήγησης, όμως το πραγματικό κείμενο ερμηνεύεται ή αποδομείται και στην τρίτη, το πρωτότυπο μυθιστόρημα αποτελεί την πρώτη ύλη, την αφετηρία για τη δημιουργία μιας τέχνης διαφορετικής μορφής.

Ο Dudley Andrew αναγνωρίζει κι αυτός τρεις διασκευαστικές προσεγγίσεις στο λογοτεχνικό υλικό, τον δανεισμό (borrowing), τη διασταύρωση (intersecting) και τη μεταμόρφωση (transformation). Ο δανεισμός εφαρμόζεται παντού. Ένας κινηματογραφιστής μπορεί να δανειστεί μια ιδέα που τον εμπνέει, έναν χαρακτήρα που χρειάζεται, ένα θέμα ως συμπλήρωμα της πλοκής ή μια σκηνή που θεωρεί χρήσιμη. Κατά τη μεταμόρφωση, η λογοτεχνική πηγή υφίσταται αλλαγές που προκαλούνται από τον χαρακτήρα του κινηματογραφικού μέσου στοχεύοντας, ωστόσο, στην αναπαραγωγή των κύριων χαρακτηριστικών του μυθιστορήματος. Αυτό που ο Andrew αποκαλεί διασταύρωση είναι η ταυτόσημη οπτική της ταινίας με αυτή της λογοτεχνικής πηγής, όπου «η μοναδικότητα του αυθεντικού κειμένου διατηρείται σε τέτοιο βαθμό ώστε σκόπιμα μένει αναφομοίωτη στη διασκευή». ¹⁰³

3.3 Γιατί διασκευάζουμε λογοτεχνικά έργα σε ταινίες κινηματογράφου;

Η σεναριακή προσαρμογή της λογοτεχνίας και η μετέπειτα κινηματογράφισή του είναι πλέον μια πολύ συνηθισμένη πρακτική, η οποία προσφέρει καταρχήν την οπτικοποίηση της αφήγησης. Το κοινό παρακολουθώντας την ταινία βλέπει πλέον αυτό που πριν μπορούσε μόνο να φανταστεί. Οι θεατές αξιολογούν θετικά το γεγονός ότι μία ταινία τους δίνει την ευκαιρία να ζωντανέψουν σε έναν μεγάλο βαθμό, το ονειρικό μέχρι πρότινος λογοτεχνικό σύμπαν. Το ίδιο αυτό χαρακτηριστικό, της οπτικοποίησης και του ρεαλισμού, εκμεταλλεύεται και η βιομηχανία του κινηματογράφου, επιλέγοντας τις κατάλληλες διασκευές. Αναγνωρίζοντας την ποιότητα κάποιων λογοτεχνικών έργων, προχωρά στην

¹⁰² Klein Michael and Parker Gillian. (1981). (eds.), *The English Novel and the Movies* (Frederick Ungar Publishing: New York), σ.9-10

¹⁰³ Dudley Andrew. (1984). Από *Concepts in Film Theory*. Copyright by Oxford University Press.
<https://www.webpages.uidaho.edu/engl485jj/Andrew2.pdf> (ανακτήθηκε την 23/02/2024)

κινηματογραφική προσαρμογή τους, για τους δικούς της λόγους βέβαια. Ταυτόχρονα, η λογοτεχνική ιδέα ως ταινία προσεγγίζει ένα πολύ ευρύτερο κοινό σε σχέση με το κοινό που έχει διαβάσει το βιβλίο. Η αλήθεια είναι πως οι περισσότεροι άνθρωποι δεν προτιμούν να διαβάσουν, όμως απολαμβάνουν να παρακολουθούν ταινίες. Από την άλλη βέβαια, ένα βιβλίο που έχει ήδη κυκλοφορήσει και έχει πετύχει αξιόλογες πωλήσεις, μπορεί να βοηθήσει και τις πωλήσεις εισιτηρίων της κινηματογραφικής διασκευής. Άλλωστε, δεν είναι όλα τα βιβλία προσαρμόσιμα στον κινηματογράφο. Κάποιες αφηγήσεις είναι πιο κατάλληλες να δεχθούν τη μεταμόρφωση του σεναριογράφου και το μαγικό οπτικο-ακουστικό άγγιγμα ενός σκηνοθέτη. Αυτοί λειτουργούν ως δημιουργικοί και τεχνικοί μεσολαβητές ανάμεσα στον λογοτέχνη και τον θεατή, απλοποιώντας ιδέες, συμπυκνώνοντας δράσεις, ξεχωρίζοντας σκηνές, διαγράφοντας ό,τι περιττό, για να παρουσιάσουν μια ελκυστική και αξιόλογη κινηματογραφική δημιουργία. Επίσης, η Δέσποινα Κακλαμανίδου, προσέχοντας τη διδακτική προοπτική των προσαρμογών προσθέτει πως, «μια πολιτισμική παράμετρος που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι ότι κάθε μεταφορά δεν αποτελεί απλώς μια αναπαραγωγή των θεμάτων και του κλίματος της εποχής του μυθιστορήματος, αλλά και ένα κοινωνικό σχόλιο πάνω στην εποχή που κινηματογραφήθηκε».¹⁰⁴ Οι παραπάνω προσεγγίσεις είναι πολύ πιθανό να προσφέρουν νέες δυνατότητες για ερμηνείες και νέες προοπτικές για τους χαρακτήρες και τα σκηνικά. Αναλογικά βέβαια, αυξάνουν και τα κόστη που βαρύνουν τους παραγωγούς. Οι τελευταίοι δεν παραγνωρίζουν το γεγονός ότι, τα επιτυχημένα βιβλία μπορούν να εγγυηθούν σε ένα μεγάλο βαθμό την απόσβεση της επένδυσης και την κερδοφορία μιας νέας κινηματογραφικής διασκευής.

3.4 Η σεναριακή προσαρμογή

Ο Brian McFarlane, στην εισαγωγή του στο *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*,¹⁰⁵ αναφέρεται στις σχέσεις ανάμεσα στο φιλμ και το μυθιστόρημα και παραθέτει τη «περίφημη δήλωση του Joseph Conrad για τις μυθιστορηματικές τους προθέσεις: “Αυτό που προσπαθώ να πετύχω είναι, με τις δυνάμεις του γραπτού λόγου, να σας κάνω να ακούσετε, να σας κάνω να αισθανθείτε – είναι, πάνω απ’ όλα, να σας κάνω να δείτε. Αυτό –

¹⁰⁴ Κακλαμανίδου, Δέσποινα. *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*. (2011). ό.π. 64

¹⁰⁵ McFarlane, Brian. ό.π. 3

και τίποτε άλλο, και είναι τα πάντα».¹⁰⁶ Αυτό ακριβώς καταφέρνει ο κινηματογράφος, όμως και πάλι με τη βοήθεια ενός γραπτού κειμένου, του σεναρίου.

«Στη γλώσσα της κινούμενης εικόνας μπορούμε να γράψουμε ή να μεταγράψουμε τα πάντα: Ποιήματα, δράματα, αφηγήματα [...] Όμως, ότι είδους κείμενο κι αν γράψουμε με την κάμερα, πρέπει να το γράψουμε σύμφωνα με τους γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες της οπτικοκινητικής γλώσσας».¹⁰⁷ Το σενάριο είναι ένα τεχνικό κείμενο χωρίς εικόνες και «είναι προορισμένο για συγκεκριμένη χρήση και μόνο, δηλαδή για να συμβάλει στην παραγωγή ενός οπτικοακουστικού έργου».¹⁰⁸ Η μόνη χρησιμότητα του σεναρίου είναι να βοηθήσει όλους τους συνεργαζόμενους συντελεστές της κινηματογραφικής παραγωγής να πετύχουν το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Μετά θα ξεχαστεί. Όπως ένα φυλλάδιο με οδηγίες κατασκευής επίπλου, το οποίο μετά τη χρήση του καθίσταται άχρηστο. Ακούγεται σκληρό, όμως είναι αλήθεια. Αυτό που τόσο κόπιασε ο σεναριογράφος να δημιουργήσει, έχει πλέον μόνο συναισθηματική αξία. Ίσως και εκπαιδευτική, για τους επίδοξους σεναριογράφους. Το σενάριο παρόλο που είναι κειμενικό εργαλείο «την ίδια στιγμή φλερτάρει, ονειρεύεται την εικόνα».¹⁰⁹ Ο Syd Field τονίζει ότι το σενάριο «είναι μια ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΙΠΩΜΕΝΗ ΜΕ ΕΙΚΟΝΕΣ».¹¹⁰ Ο κινηματογράφος δραματοποιεί τον μύθο και τον τέμνει σε τρία μέρη, την αρχή, τη μέση και το τέλος. Η βασική αυτή γραμμική δομή κάθε σεναρίου, αποτελεί την πεμπτούσια του αφηγηματικού κινηματογράφου. Το πέρασμα από την αφήγηση στο σενάριο περιγράφει ο Σκοπετέας, αναφερόμενος στο «πρώτο πλήρες φιλμ μυθοπλασίας που έγινε ποτέ, το L' Arrosateur Arrosé (1895),¹¹¹ των αδελφών Λιμιέρ, που ταυτόχρονα είναι και το πρώτο σκηνοθετημένο φιλμ του κινηματογράφου».¹¹² Ένας κηπουρός ποτίζει αμέριμνος τον κήπο, όταν ένας πιτσιρικός αποφασίζει να διασκεδάσει μαζί του πατώντας το λάστιχο. Καθώς η ροή του νερού διακόπτεται, ο κηπουρός αναζητώντας την αιτία καταβρέχεται. Ο πιτσιρικός προσπαθεί να διαφύγει, αλλά δεν τα καταφέρνει και τιμωρείται. Στο τέλος, ο μικρός αποχωρεί δαρμένος και ο κηπουρός συνεχίζει το πότισμα. Τα γεγονότα ξεκινούν, εξελίσσονται με χρονική διάταξη, παρουσιάζονται αλληλένδετα το καθένα ως αίτιο και αποτέλεσμα των προηγούμενων, και κάποια στιγμή τελειώνουν. Ο

¹⁰⁶ <https://www.gutenberg.org/files/17731/17731-h/17731-h.htm> (ανακτήθηκε την 25/02/2024)

¹⁰⁷ Ραφαηλίδης, Βασίλης., (1984). *Φιλμοκατασκευή. Μια μέθοδος ανάγνωσης του Φιλμ*. Αιγόκερως, σ.120

¹⁰⁸ Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών (Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο)*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. σ.23

¹⁰⁹ Δημητρομανωλάκη, Ε. (2018) *Η μορφολογία του σεναρίου. Αφήγηση, μυθοπλασία και συγγραφή*. Αθήνα. σ.17

¹¹⁰ Field, Syd. (1986). *Το Σενάριο: Η Τέχνη και η Τεχνική*. Μτφ. Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος. σ.15

¹¹¹ https://youtu.be/L2_ioXKuxoQ?si=ZllCR9r1Qh93DnaA (1895) και

<https://youtu.be/CJId1oWIXcg?si=cfLq44jLkmhMCzoV> (1896)

¹¹² Σκοπετέας, Ι. ό.π. 2

στόχος είναι να παραχθεί το σενάριο. Προηγείται όμως μια ιδέα. Η Σεναριακή Ιδέα, δηλαδή, «η περιγραφή της κύριας δράσης του βασικού υποκειμένου».¹¹³ Αυτή η ιδέα είναι η συμπύκνωση της ιστορίας ενός που προσπαθεί να κατακτήσει κάτι. Αυτό που είχε και έχασε ή κάτι που δεν είχε ποτέ. Η κατάσταση αυτή ορίζεται ως κενό στη ζωή του ήρωα που πρέπει οπωσδήποτε να πληρωθεί. Το σενάριο οδηγεί προοδευτικά «μέχρι το σημείο που επέρχεται η στέρηση, [και] αναδεικνύει με σταθερότητα πως στον πυρήνα της έλλειψης βρίσκεται η κεντρική ιδέα του μυθοπλαστικού κόσμου, σεναριακού ή φιλμικού».¹¹⁴ Το έλλειμμα αναγκάζει τον ήρωα να δράσει, πάντα «σε σχέση με μια αντίθεση, που με τη σειρά της ενεργεί πάνω στο βασικό υποκείμενο και προκαλεί μια νέα δράση».¹¹⁵ Η ανάγκη για λύση του προβλήματος ωθεί τον ήρωα σε συνεχείς δράσεις που προκαλούν αντιδράσεις, ορίζοντας την έννοια της σύγκρουσης. Η σύγκρουση είναι το απαραίτητο συστατικό των έργων κλασικής αφήγησης «για λόγους που έχουν σχέση με την ψυχολογία του θεατή και την ανάγκη των ανθρώπων να βλέπουν και να ακούν ιστορίες με αμείωτο ενδιαφέρον από την αρχή ως το τέλος».¹¹⁶

Όσον αφορά στις διασκευές, οι σεναριακές ιδέες υπάρχουν έτοιμες. Λογοτεχνία, θέατρο, κόμιξ, λαϊκά παραμύθια, προγενέστερες ταινίες, ακόμα και πίνακες ζωγραφικής, όπως η ταινία *Scream* από τον ομώνυμο πίνακα του Munch.¹¹⁷ Αρκεί λοιπόν, ο σεναριογράφος να συνδυάσει λογική, συναίσθημα και φαντασία για να κυφορήσει το νέο σενάριο. Με δεδομένο ότι αυτός έχει την επιθυμία να συγγράψει και την ικανότητα να λειτουργήσει με συνέπεια και επαγγελματισμό, μένει να μελετήσουμε την ενδεδειγμένη μέθοδο συγγραφής.

Αρχικά θα πρέπει να εκτιμηθεί αν η σεναριακή ιδέα ανήκει σε κάποιο δημοφιλές είδος κινηματογράφου, ώστε να μπορεί να προκαλέσει το ενδιαφέρον των παραγωγών και των ειδικών συνεργατών τους για να επενδύσουν σε αυτήν. Για να καταφέρει το σενάριο να κερδίσει την εμπιστοσύνη των υπευθύνων, ο Γιάννης Σκοπετέας, στο *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών* (2015), προτείνει να εξετάζονται τα εξής στοιχεία:

1. Ο Ήρωας και τα χαρακτηριστικά του, η δράση και η θέληση που οδηγούν την ιστορία.

¹¹³ ό.π. 49

¹¹⁴ Δημητρομανωλάκη, Ε. ό.π. 88

¹¹⁵ Σκοπετέας, Ι. ό.π. 49

¹¹⁶ ό.π. 50

¹¹⁷ <https://www.munchmuseet.no/en/our-collection/a-scream-through-culture/>

2. Η βασική δράση που οδηγεί στην κατάκτηση του στόχου του Ήρωα. Ο στόχος πρέπει να είναι δηλωμένος, φανερός και κατανοητός, και όχι μια αφηρημένη και γενική έννοια.
3. Τα εμπόδια με τα οποία έρχεται αντιμέτωπος ο ήρωας και σχετίζονται άμεσα με τον σκοπό και τον χαρακτήρα του.
4. Τα όπλα του Ήρωα, υλικά, πνευματικά ή ψυχικά, που τον ενισχύουν και του προσδίδουν κάποιο χαρακτηριστικό (εγγενές ή επίκτητο) το οποίο θα τον βοηθήσει να φτάσει στον σκοπό του.
5. Η ταύτιση με τον Ήρωα, ώστε να νιώσει το κοινό τα συναισθήματα και τις σκέψεις παρακολουθώντας τις πράξεις του.
6. Αν η σεναριακή ιδέα μπορεί να κινητοποιήσει ένα όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό, αγγίζοντας γενικές ευαισθησίες που προκαλούν το γενικότερο ενδιαφέρον, και κατά συνέπεια θα προσελκύσουν περισσότερους θεατές.
7. Αν η ιδέα είναι πρωτότυπη.
8. Η οικειότητα του στοχευόμενου κοινού με την ιδέα.
9. Η οικειότητα του στοχευόμενου κοινού με τον χώρο και τον χρόνο που προτείνονται.
10. Το μέσο της οπτικοακουστικής προβολής του τελικού έργου.
11. Το νόημα που περιέχεται ως γενικότερο σχόλιο της ταινίας, σχετικό με τις ανθρώπινες καταστάσεις που προβάλλονται.
12. Η δυνατότητα ανάπτυξης υποπλοκών, μικρότερων παράλληλων ιστοριών, για τη στήριξη της κύριας πλοκής.
13. Ο προϋπολογισμός της ταινίας.

Όλα τα παραπάνω οφείλουν να ελεγχθούν, αν και κατά πόσο βρίσκουν εφαρμογή όταν διασκευάζεται ένα λογοτεχνικό έργο σε κινηματογραφικό σενάριο. Η Linda Seger στο βιβλίο της *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film* (1992), παραθέτει λεπτομερώς τις ειδικότερες λειτουργίες κατά την προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό. Αυτές οι λειτουργίες καλό είναι να προϋπάρχουν στο μυθιστόρημα. Αν όμως κάποια από τα στοιχεία αυτά απουσιάζουν, είναι υποχρέωση του σεναριογράφου να τα προσθέσει και να τα διατάξει κατάλληλα ώστε να παράξει ένα στέρεο σενάριο.

Μια ιδιότητα που πρέπει να διατρέχει όλο το σενάριο είναι η κατεύθυνση της ιστορίας που οδηγεί σε κλιμάκωση. Κάθε σκηνή πρέπει να προωθεί τη δράση, με το κοινό να προσμένει τις εξελίξεις. Προτείνεται ακόμα να υπάρχουν και άλλες διαστάσεις στην ιστορία. Καθώς το φιλμ εξελίσσεται, οι νέες αυτές διαστάσεις εμβαθύνουν σε χαρακτήρες και καταστάσεις που

βοηθούν στη συναισθηματική εμπλοκή του κοινού. Η κατεύθυνση και οι διαστάσεις στην ιστορία πρέπει να ισορροπούν για να δώσουν στην ταινία εμπορικότητα και ποιότητα.

Κάποια στοιχεία που ίσως θεωρούνται περιττά, θα πρέπει να αφαιρεθούν. Πολύ εύστοχα ο Syd Field αναφέρει το παράδειγμα του *All the President's Men*.¹¹⁸ Ο William Goldman, που το διασκεύασε, ομολογεί πως η «ταινία τελειώνει στη μέση, σχεδόν, του βιβλίου [...] Έπρεπε όλα να είναι καθαρά, αναγνώσιμα και οικεία, αν ο θεατής συγχύζονταν έστω και για μια στιγμή, τον είχαμε χάσει για πάντα».¹¹⁹

Αρχικά πρέπει να βρεθεί ο σκοπός του ήρωα. Τι θέλει; Πώς προσπαθεί να το αποκτήσει; Πότε αρχίζει να το θέλει; Οι ερωτήσεις αυτές, κατά τη Seger, καθορίζουν αντίστοιχα το τέλος, τη μέση και την αρχή της ιστορίας. Αν όμως δεν είναι τόσο ξεκάθαρος ο στόχος του ήρωα, καλό είναι να αναζητήσουμε ποιο είναι το πρόβλημα που αντιμετωπίζει, τι προσπάθειες γίνονται για τη λύση του και πότε παρουσιάστηκε για πρώτη φορά. «Στις περισσότερες από αυτές τις ιστορίες υπάρχει ένας πολύ δυνατός χαρακτήρας του οποίου η ανάγκη ή η αναγνώριση του προβλήματος στην πραγματικότητα δημιουργεί την ιστορία».¹²⁰ Σχετικά με το ίδιο θέμα, ο Field μας συμβουλεύει να διαλέξουμε «προσεχτικά εκείνα μόνο τα επεισόδια που θα προβάλουν καθαρά το μύθο, θα φωτίσουν τους ήρωες και θα αποτελέσουν σωστά δραματικά και οπτικά (κινηματογραφικά) στοιχεία».¹²¹

3.5 Ιδιαιτερότητες προσαρμογής

Η επιλογή του έργου που θα διασκευαστεί σε φιλμ είναι η πρώτη πρόκληση. Ο Bernard Alavoine, αναφερόμενος στον George Simenon, τον Γάλλο μυθιστοριογράφο «που έχει προσαρμοστεί περισσότερο στον κινηματογράφο», επισημαίνει πως αυτή η «τρέλα» εξηγείται από τους κριτικούς που υποστηρίζουν πως «γράφει όπως στις ταινίες».¹²² Γνωρίζοντας ότι ένα μυθιστόρημα πραγματεύεται και αφηγείται κυρίως τις εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα, κείμενα που προβάλουν μια μεγαλύτερη έκθεση των χαρακτήρων στο κοινωνικό πεδίο, ίσως είναι μια ασφαλέστερη επιλογή. «No Proust, no Joyce, no Kafka» αναφωνεί ο McKee, θέλοντας να μας κατευθύνει προς διασκευές λογοτεχνικών έργων των

¹¹⁸ [https://en.wikipedia.org/wiki/All_the_President%27s_Men_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/All_the_President%27s_Men_(film))

¹¹⁹ Field, S. (1986). ό.π. 193

¹²⁰ Seger, Linda. (1992). *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film, an owl book*. New York: Henry Holt and Company σ.81

¹²¹ Field, S. ό.π. 203

¹²² *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*. (2011). ό.π. 105

οποίων οι «κύριες συγκρούσεις θα είναι εξω-προσωπικές και θελκτικές προς την κάμερα».¹²³ Στη συνέχεια, παραθέτει την «πρόκληση που πάντα αποδέχονταν οι μεγάλοι κινηματογραφιστές, να ξεκινούν με εικόνες κοινωνικής/περιβαλλοντικής σύγκρουσης και να μας οδηγούν στην πολυπλοκότητα των προσωπικών σχέσεων, να ξεκινούν από την επιφάνεια όσων λέγονται και γίνονται και να μας οδηγούν στην αντίληψη της εσωτερικής ζωής, του ανείπωτου, του ασυνείδητου»,¹²⁴ θέλοντας να προβάλουν την εσωτερικότητα των χαρακτήρων όπως γίνεται στη λογοτεχνία και το θέατρο.

Η έκταση ενός μυθιστορήματος είναι απαγορευτική για αυτούσια μεταφορά σε κινηματογραφική διασκευή. Από την άλλη, ένα διήγημα φαίνεται πολύ σύντομο. Αφού λοιπόν πρώτα ελεγχθεί το αρχικό υλικό, θα πρέπει να περικοπεί αν είναι ογκώδες ή να εμπλουτιστεί αν είναι φτωχό. Η οπτικοακουστική φύση του κινηματογράφου επιβάλλει να περιοριστούν οι διάλογοι και οι εκτενείς περιγραφές. Θα θέλαμε, βέβαια, να μπορούμε να λειτουργήσουμε όπως ο Michelangelo, όταν δημιούργησε το άγαλμα του Δαβίδ και να απαλλαγούμε από «ό,τι δεν είναι άγγελος». Ο σεναριογράφος που διασκευάζει «σμιλεύει ό,τι δεν είναι δράμα, ώστε το εγγενές δράμα που περιέχεται σε ένα άλλο μέσο παραμένει».¹²⁵ Ο δημιουργός αναγκάζεται να προσθέσει ή να αφαιρέσει χαρακτήρες, υποπλοκές και σκηνές, προσέχοντας να διατηρήσει τα στοιχεία της σύγκρουσης. Ο Field επισημαίνει πως, διασκευάζοντας ένα λογοτεχνικό έργο, επιφέρονται «μεταβολές στην δομή, στην λειτουργία και στη μορφή του, με σκοπό να ένα παραχθεί μια καλύτερη διευθέτηση των επιμέρους στοιχείων του είδους αυτού».¹²⁶

Η εμπορικότητα, επίσης, είναι μια παράμετρος που συνήθως κριτικάρεται αρνητικά, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι «η διασκέδαση είναι θέαμα συν επιχείρηση».¹²⁷ Η αλήθεια είναι πως το σινεμά απαιτεί μεγάλους αριθμούς εισιτηρίων για να είναι ένα φιλμ βιώσιμο. Πώς όμως γίνεται μια ιστορία περισσότερο εμπορική; Η Seger προτείνει την ισχυροποίηση της ιστορίας. Μια καλοειπωμένη ιστορία έχει κινητικότητα και εστίαση, δεσμεύοντας τους θεατές από την αρχή ως το τέλος. Ο κύριος χαρακτήρας θα πρέπει να είναι αρεστός, συμπαθητικός και πάνω απ' όλα αναγνωρίσιμος. Θέλουμε να νικάει στο τέλος ή έστω να χάνει αφού έχει κατακτήσει τους στόχους του. Ακόμα και αρνητικοί χαρακτήρες μπορούν να γίνουν αποδεκτοί και συμπαθείς, αν καταφέρουμε το κοινό να κατανοήσει τη θέση τους.

¹²³ McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York, ReganBooks. σ.369

¹²⁴ ό.π.

¹²⁵ Seger, L. ό.π.

¹²⁶ Field, S. ό.π. 191

¹²⁷ ό.π.

Ακόμα και το τέλος μιας ταινίας επηρεάζει την εμπορικότητά της, ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Οι Αμερικανοί δεν συμπαθούν τις τραγικές και άσχημες καταλήξεις για τον ήρωά τους, οι Αυστραλοί όμως δεν νοιάζονται και τόσο. Η Seger συμβουλεύει, ο νεκρός χαρακτήρας να έχει πεθάνει για κάποιον μεγαλύτερο σκοπό και η νέα κατάσταση να ωφελεί κάποιον άλλον χαρακτήρα του έργου που θα έχει επιβιώσει. Ο τρόπος που θα τελειώσει ένα φιλμ έχει πάντα ένα ρίσκο. Ακόμα, η διαύγεια της πλοκής και η απλότητα των επιμέρους δράσεων βοηθούν την αβίαστη κατανόηση της ιστορίας. Οι αμφίβολες καταστάσεις και οι διαφορούμενοι χαρακτήρες ενοχλούν. Ο Robert McKee διατυπώνει την πρώτη αρχή προς τους διασκευαστές: «Όσο αγνότερο το μυθιστόρημα, όσο αγνότερο το θεατρικό, τόσο χειρότερο το φιλμ»,¹²⁸ θεωρώντας ως λογοτεχνική αγνότητα, την προσήλωση του συγγραφέα στην αφήγηση των εσωτερικών συγκρούσεων, οι οποίες πολύ συχνά οδηγούν σε αμφισημίες. Η σαφήνεια είναι ένα σπουδαίο εμπορικό πλεονέκτημα. Τι ποιο σαφές λοιπόν από την ίδια τη δράση; Αυτό που αρκετοί κριτικοί στηλιτεύουν είναι οι σεκάνς καταδίωξης. «Η πρώτη μεγάλη ανακάλυψη της βωβής εποχής ήταν η καταδίωξη, που ζωντάνεψε τον Charlie Chaplin και τους Keystone Cops [και] χιλιάδες γουέστερν».¹²⁹ Ένας άνθρωπος που καταδιώκεται από την κοινωνία, αγωνιζόμενος με φυσικό τρόπο να ξεφύγει και να επιβιώσει. Πρόκειται για μια αυθεντική εξωπροσωπική σύγκρουση, «αγνό σινεμά, το πιο φυσικό πράγμα που θέλει να κάνει κάποιος με μια κάμερα και μονταζιέρα».¹³⁰

Διαβάζουμε το κείμενο, χωρίς να σημειώνουμε, προσπαθώντας να καταλάβουμε το πνεύμα του. Ξεχωρίζουμε τα γεγονότα χωρίς να καταφεύγουμε σε ψυχολογικές και κοινωνιολογικές παρατηρήσεις. Αναλογιζόμαστε την ορθότητα της αφήγησης, δεν εμπιστευόμαστε ούτε τον συγγραφέα και θέτουμε σε εφαρμογή τη δεύτερη αρχή του McKee για τις διασκευές, «να είμαστε πρόθυμοι να επαναπροσδιορίσουμε».¹³¹ Η χρονική αναδιάταξη των γεγονότων και η δημιουργία σκαλέτας - προσθέτοντας ή αφαιρώντας σκηνές και μετατρέποντας κάθε τι πνευματικό σε φυσικό, σωματικό, εικαστικό - είναι μερικές από τις συμβουλές του McKee.

Ο Ραφαηλίδης δεν αποδίδει σημασία στην «πρωταρχική ιδέα εκκίνησης, αλλά [σ]το αυτοτελές έργο».¹³² Ο Σκοπετέας τονίζει πως «καλή λογοτεχνία δεν σημαίνει απαραίτητα καλό σινεμά, γι' αυτό υπάρχει ολόκληρη γραμματική από κανόνες για το πώς επιτυγχάνονται

¹²⁸ McKee, R. (1997). ό.π. 367

¹²⁹ ό.π. 366

¹³⁰ ό.π.

¹³¹ ό.π. 368, «Be willing to reinvent» στο πρωτότυπο.

¹³² Ραφαηλίδης, Β., (1996). ό.π. 156

οι καλές διασκευές». ¹³³ Η Linda Hutcheon, παραθέτει τα λεγόμενα του σεναριογράφου Terrence McNally, ¹³⁴ και πιστεύει πως οι επιτυχημένες διασκευές θριαμβεύουν διότι «ανακαλύπτουν πάλι το οικείο φρεσκάροντάς το». ¹³⁵ Αυτή η φρεσκάδα, η ανανέωση του τρόπου αντίληψης των ήδη γνωστών, σχετίζεται άμεσα με την έννοια της ανοικείωσης. Η Linda Seger δηλώνει πως η διασκευή είναι ένα νέο αυθεντικό έργο και ότι «ο διασκευαστής αναζητά την ισορροπία ανάμεσα στη διατήρηση του πνεύματος του αρχικής και τη δημιουργία νέας μορφής». ¹³⁶ Ο Field υπερθεματίζει γράφοντας πως όταν «διασκευάζεις ένα μυθιστόρημα σε σενάριο, η μοναδική σου έγνοια πρέπει να είναι να το κάνεις κινηματογραφικό γι αυτό πρέπει νάσαι πιστός μόνο στο γενικό πνεύμα του αρχικού σου υλικού». ¹³⁷ Επισημαίνει τον τρόπο που προσεγγίζουμε τη ζωή του ήρωα, γιατί δίνει «μια μυθοπλαστική κατεύθυνση, που χωρίς αυτήν είναι αδύνατο να υπάρξει σενάριο». ¹³⁸ Τονίζει πως πρέπει να γίνεται επιλογή μερικών στοιχείων του κεντρικού χαρακτήρα, αυτών που θα προβάλουν τους ήρωες και θα τους τονίσουν δραματικά, οπτικά, κινηματογραφικά. Στη συνέχεια αντιδιαστέλλει τη δημοσιογραφική με τη σεναριακή λειτουργία, καθώς και οι δύο χειρίζονται δεδομένα. Ο δημοσιογράφος ερευνά όλα τα δεδομένα, ανιχνεύει όλα τα γεγονότα, συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία, καταλήγει στο θέμα και γράφει το άρθρο. Ο σεναριογράφος ξεκινά από το θέμα που έχει επιλέξει, επιλέγει τα δεδομένα, καταλήγει στα γεγονότα που θα στηρίξουν καλύτερα το θέμα αυτό και γράφει το κείμενο. «Τα γεγονότα, στηρίζουν το μύθο σε ένα σενάριο. Χωρίς να είμαστε υπερβολικοί θα μπορούσαμε να πούμε ότι δημιουργούν το μύθο, γιαυτό όταν δεν έχετε γεγονότα, επινοήστε τα!». ¹³⁹ Η σεναριογραφία είναι ίσως η μοναδική ανθρώπινη δραστηριότητα όπου η απιστία, όχι μόνο δεν απαγορεύεται, αλλά εντέλλεται κιόλας.

3.6 Προβληματισμοί

Ο Robert McKee διαπιστώνει πως, παρόλο που οι ταινίες των ευρωπαίων Antonioni, Clouzot, Bergman, Bunuel, Fellini, Renoir, Resnais και Wajda, προβλήθηκαν σε όλο τον κόσμο, οι ευρωπαίοι κινηματογραφιστές κατηγορούν τις εταιρείες διανομής, ως συνωμότριες και υπεύθυνες για τη δική τους αποτυχία να δελεάσουν νέους θεατές. Οι διανομείς βέβαια,

¹³³ Σκοπετέας, Ι., (2015), ό.π. 53

¹³⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Terrence_McNally (ανακτήθηκε την 1/3/2024)

¹³⁵ Hutcheon, Linda., (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge: Great Britain.

¹³⁶ Seger, L. ό.π.

¹³⁷ McKee, R. (1997). ό.π. 196

¹³⁸ ό.π. 202

¹³⁹ ό.π. 204

είχαν, έχουν και θα έχουν πάντα το ίδιο κίνητρο, τα χρήματα. Αυτό, όμως, που ισχύει σήμερα είναι ότι «οι σύγχρονοι “δημιουργοί” δεν μπορούν να αφηγηθούν μια ιστορία με τη δύναμη της προηγούμενης γενιάς».¹⁴⁰ Αυτή η αδυναμία οδηγεί το Χόλυγουντ σε υπερβολές, όπου οι εικόνες γίνονται περισσότερο εξωφρενικές, οι ηθοποιοί συμπεριφέρονται πιο θεατρικά, πιο πρόστυχα και όλο και περισσότερο βίαια. Η μουσική και τα ηχητικά καταλήγουν όλο και πιο θορυβώδη. Το τελικό αποτέλεσμα γίνεται καρικατούρα. Λείπει μια δυνατή και ειλικρινής αφήγηση. Η κοινωνία καταλήγει να εκφυλίζεται όταν οι προσλαμβάνουσες είναι αλληπάλληλες «γυαλιστερές, κούφιας ψευδο-ιστορίες».¹⁴¹ Η ψεύτικη και προβληματική αφήγηση αντικαθιστά την ουσία με το θέαμα, την αλήθεια με το τέχνασμα. Ο κινηματογράφος προσπαθεί με απόγνωση να κρατήσει την προσοχή του ακροατηρίου με αδύναμες ιστορίες που εκφυλίζονται σε παρωδία αρκετών εκατομμυρίων δολαρίων. Αυτό που πραγματικά χρειαζόμαστε είναι «αληθινές σάτιρες και τραγωδίες, δράματα και κωμωδίες που ρίχνουν καθαρό φως στις βρώμικες γωνιές της ανθρώπινης ψυχής και κοινωνίας».¹⁴² Η επίσκεψη σε έναν κινηματογράφο, από δραστηριότητα με κύρος και ιδιαίτερη προετοιμασία, έχει μετατραπεί σε καθημερινότητα διαδικαστικού χαρακτήρα που χωράει σε μια οθόνη 5 ή 6 ιντσών. Εξαιτίας της εμπορευματοποίησης του κινηματογράφου, το θέαμα αντικαθιστά την ιστορία. Σε όλους αρέσει να παρακολουθούμε γνωστούς χαρακτήρες σε εκρηκτικές καταστάσεις, όμως η τέχνη του σινεμά χάνεται και εξαντλείται στα οπτικά εφέ. Βυθισμένοι σε μια ατελείωτη δράση, εγκλωβισμένοι στη σκηνική βία και αποχαυνωμένοι από τα Computer-Generated Imagery, διψάμε για λίγη αληθοφάνεια.

Το 1957, ο George Bluestone έγραφε: «Ίσως μια τεχνικά αναζωογονημένη ταινία, η οποία θα φέρει μαζί της ένα ηθικά απελευθερωμένο περιεχόμενο, θα διαμορφώσει τις πιο ελεύθερες κινηματογραφικές συμβάσεις του μέλλοντος. Ίσως η θεματική και η τεχνική καινοτομία μπορούν να ενωθούν για να φέρουν τον κινηματογράφο στο σημείο που θα φτάσει, επιτέλους, να διεκδικήσει την ανεξαρτησία του από τις παραδοσιακές τέχνες».¹⁴³ Η απελευθέρωση αυτή του κινηματογράφου, σηματοδοτήθηκε, κατά την άποψή του και νομικά, όταν το Ανώτατο Δικαστήριο της Νέας Υόρκης δικάωσε την Paramount έναντι του συγγραφέα Theodore Dreiser. Ο Dreiser ισχυρίζονταν ότι, στο φιλμ *An American Tragedy*, δεν καταδείχθηκε, όπως θα έπρεπε, το αναπόφευκτο στην εξέλιξη της ιστορίας, με

¹⁴⁰ McKee, R. (1997). ό.π. 14

¹⁴¹ ό.π. 13

¹⁴² ό.π.

¹⁴³ Bluestone, George. (1961), *Novels into Film*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles. σ.218

αποτέλεσμα ο ήρωας του μυθιστορήματος του, να παρουσιαστεί ως ένα «διαβολικό παιδί» σε μια «φτηνή ιστορία φόνου».¹⁴⁴ Ο Bluestone συνεχίζει ελπίζοντας ότι, ο «παμφάγος» κινηματογράφος θα αποκτήσει «μια ελάχιστη επίγνωση αυτής της μεταμορφωτικής διαδικασίας που μεταλλάσσει στοιχεία φαντασίας σε νέες οντότητες τέχνης».¹⁴⁵ Μερικές δεκαετίες αργότερα, σε άρθρο της στους New York Times το 1996, η Susan Sontag δηλώνει απογοητευμένη από την εξελικτική πορεία του κινηματογράφου, ο οποίος αντί για «τέχνη του 20^{ου} αιώνα, φαίνεται τώρα, καθώς ο αιώνας κλείνει αριθμητικά, να είναι μια παρακμιακή τέχνη».¹⁴⁶ Στο άρθρο της γίνεται φανερό ότι ο κινηματογράφος, ως φιλικός ήρωας ο ίδιος, υφίσταται το δικό του Τόξο Μεταμόρφωσης, μια αλλαγή του σκεπτικού και του τρόπου συμπεριφοράς στα τελευταία εκατό και πλέον χρόνια ζωής του. Από μια τέχνη που ξεκίνησε ως ένα θαύμα, «το θαύμα όπου η πραγματικότητα μπορεί να μεταγραφεί με τέτοια αμεσότητα», σε μια παγκόσμια επιχείρηση με ασύγκριτη αμεσότητα, που όμως κοντεύει να χάσει σχεδόν τελείως κάθε σχέση με την πραγματικότητα. Η Sontag θεωρεί πως η αγάπη του κόσμου για το σινεμά έχει φθαρεί και η «διαμάχη ανάμεσα στο σινεμά σαν βιομηχανία και το σινεμά ως τέχνη, το σινεμά σαν ρουτίνα και το σινεμά ως πείραμα» φαίνεται πως έχει ήδη κριθεί. Η σινεφιλία έχει ηττηθεί και δεν μπορεί πια «να προωθήσει την ιδέα του φιλμ ως, πάνω από όλα, ποιητικό αντικείμενο» και να δελεάσει «αυτούς που είναι έξω από τη βιομηχανία των ταινιών, όπως ζωγράφους και συγγραφείς, να θέλουν να κάνουν φιλμ».¹⁴⁷ Τελικά, ίσως αυτό καταφέρνουν οι κινηματογραφικές διασκευές των λογοτεχνικών έργων: επιστρέφουν τη χαμένη ποιητικότητα στον κινηματογράφο.

¹⁴⁴ ό.π. 219

¹⁴⁵ ό.π.

¹⁴⁶ Sontag, Susan. *The Decay of Cinema*. The New York Times (25 February 1996)

<https://www.yumpu.com/en/document/view/41354621/the-decay-of-cinema-by-susan-sontag-fred-kelemen>

¹⁴⁷ ό.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΤΟ ΘΕΙΟ ΤΡΑΓΙ ΤΟΥ ΓΙΑΝΗ ΣΚΑΡΙΜΠΑ

4.1 Ο Σκαρίμπας και το έργο του

Γεννήθηκε το 1893. Πτυχιούχος ήδη της Μέσης Δασικής Σχολής, στρατεύεται το 1913 και έναν χρόνο μετά μάχεται στο Μακεδονικό Μέτωπο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το 1916 του απονέμεται ο «Σιδηρούς Σταυρός» και απολύεται στις 17 Οκτωβρίου. Την ίδια χρονιά πετυχαίνει σε διαγωνισμό πρόσληψης Τελωνοφυλάκων. Το 1919 διορίζεται στο Τελωνείο Χαλκίδας. Το 1929 δημοσιεύει το πρώτο του διήγημα. Έναν χρόνο μετά πεθαίνει ο εξαχρονος γιος του Ηλίας «γεγονός που σημαδεύει τον συγγραφέα».¹⁴⁸ Αρθρογραφεί, συγγράφει διηγήματα, θεατρικά έργα, μυθιστορήματα, ποιήματα, ιστορικές μελέτες, εκδίδει περιοδικό, διευθύνει εφημερίδα, δίνει διαλέξεις και βραβεύεται. Ο ίδιος γράφει:

Γεννήθηκα το 1893 στο χωριό Αγια-Θυμιά της Παρνασσίδος – πρώην Δήμου Μυωνίας. Το δημοτικό μου σκολειό το πέρασα στην Ιτέα των Σαλώνων. Το Σχολαρχείο στο Αίγιο και το Γυμνάσιο στην Πάτρα. Εδώ (στη Χαλκίδα) ελθόντας για στρατιώτης (κληρωτός) το 1914 παντρεύτηκα (.. εζ΄ έρωτος). Εκτοτε, σχεδόν δεν «το κούνησα» από την πόλη ετούτη = τη Χαλκίδα. Έκανα οικογένεια (παιδιά, νύφες κι εγγόνια) και μνέσκω ακόμα, γράφοντας λογοτεχνία και Ιστορία. Αλλά και Ποίηση και Θέατρο.

Τώρα, υπέρ τα 84 μου χρόνια γεγονώς, εφησυχάζω (σχεδόν μόνος) στο σπιτάκι μου, ζων «αεί -μη- διδασκόμενος», εν αναμονή του «εσχάτου-μου-μαθήματος», ευχαριστώντας εκείνο που ονομάζουμε Θεό, «για τα βουνά και για τα δάσα που είδα...» (του Ζαχ. Παπαντωνίου).

*Και για το ακριβές των παραπάνω αυτών μου ασημάντων, υπογράφομαι,
ο Ταπεινότατος
(Χαλκίδα 1975)*

Γιάννης Σκαρίμπας (υπογραφή)¹⁴⁹

Πέθανε στις 21 Ιανουαρίου 1984.

Οποιαδήποτε προσπάθεια να επαναπροσδιοριστεί το φαινόμενο Σκαρίμπα ίσως κατέληγε σε αστοχία. Φαίνεται πως κάθε νέα ανάγνωση οδηγεί σε ισχυροποίηση των δεδομένων

¹⁴⁸ Κωστίου, Κατερίνα. (1994), *Για τον Σκαρίμπα*, συλλογικό έργο, εκδ. Αιγαίον, Λευκωσία (σ.24)

¹⁴⁹ <https://bit.ly/45bc8oc> (Αγία Ευθυμία, Γιάννης Σκαρίμπας – κεφάλαιο για το ελληνικό πνεύμα).

αξιολογήσεων και κριτικών για τον συγγραφέα. Πέρα από τις πρώτες και αυστηρές κριτικές της πρώιμης εποχής του Σκαρίμπα, εξαιρουμένων αυτών των Π. Σπανδωνίδη και Τ. Άγρα, σήμερα το σύνολο των ερευνητών δεν μπορεί παρά να αναγνωρίζει την αξία της προσφοράς του συγγραφέα. Οι ερευνητικές δράσεις της καθηγήτριας του Πανεπιστημίου Πατρών Κατερίνας Κωστίου, έχουν σαν αποτέλεσμα οι μελέτες της για τον Γιάννη Σκαρίμπα και το έργο του, να αναδείξουν ένα πλήθος ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του, που τον αναγάγουν σε εξέχουσα πνευματική φυσιογνωμία του ελληνικού συγγραφικού πανθέου.

Η Κατερίνα Κωστίου κωδικοποιεί «τους κύριους κοινούς τόπους του λόγου και αντιλόγου...της κριτικής» προς τον Σκαρίμπα.¹⁵⁰ Επισημαίνονται η ανανεωμένη ηθογραφία και η ανάδειξη της εσωτερικότητας του ανθρώπου. Ειδικότερα οι παρατηρήσεις των κριτικών εστιάζονται στο προσωπικό και ιδιόρρυθμο ύφος, στην πρωτοτυπία και μοναδικότητα, στην αναρχική γλώσσα, στην ιδιοτυπία των προσώπων, στη σχέση με τον υπερρεαλισμό, στη σάτιρα και την ειρωνεία, στον ποιητικό ρυθμό του πεζού λόγου και τέλος στη σύγχυση που τους προκαλεί η δυσκολία ειδολογικής κατάταξης κάποιων έργων του Σκαρίμπα.¹⁵¹

Το θείο τραγί (1933)

«Φτάνει δήθεν τυχαία μια νύχτα σε έναν πύργο, ένα αστικό πλουσιόσπιτο, στη μέση ενός κάμπου, όπου ζει η πρώην αγαπημένη του, παντρεμένη με έναν πλούσιο γαιοκτήμονα· προσλαμβάνεται σταβλάρχης στον πύργο και, σαν τον Πουκ, στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, αναστατώνει τη ζωή και τις ψυχές των ανθρώπων· στο τέλος θα αποκαταστήσει μια νέα ισορροπία ανάμεσά τους, θα λύσει το πρόβλημα της ατεκνίας του ζεύγους και θα συνεχίσει την περιπλάνησή του στον κόσμο».¹⁵² Το κείμενο αποτελεί περίληψη της πλοκής του διηγήματος *Το θείο τραγί* του Γιάννη Σκαρίμπα. Ο ήρωας *Γιάννης* «απόγονος του Πλατωνικού Φαρμακέως, θύτης και θύμα, τιμωρός και αίρων τις αμαρτίες του κόσμου, εισβάλλει στην υπνώττουσα αστική συνείδηση για να ανατρέψει τις καθιερωμένες αξίες και να υπονομεύσει την καθεστηκία τάξη. Δαιμονικός και αγγελικός συγχρόνως θα αναποδογυρίσει την εικόνα του κόσμου, αποκαλύπτοντας την υποκρισία των ανθρώπινων σχέσεων, τη γελοιότητα των κοινωνικών συμβάσεων και του καθωσπρεπισμού».¹⁵³ Ο Jacques Derrida διασαφηνίζει, καθώς, «έχοντας συλληφθεί σαν μείγμα και μη καθαρότητα,

¹⁵⁰ Κωστίου, Κατερίνα. (1994), ό.π. 15

¹⁵¹ ό.π. 15-18

¹⁵² <https://bit.ly/4bEyUHF> (www.academia.edu, «Το θείο τραγί ως ανοιχτός και πολύσημος λογοτεχνικός κώδικας»)

¹⁵³ ό.π.



το φάρμακον δρα επίσης σαν τη διάρρηξη και την επίθεση: απειλεί μian εσωτερική καθαρότητα και ασφάλεια...[και ως] το καλό ίαμα, η σωκρατική ειρωνεία έρχονται να διαταράζουν την ενδόμυχη οργάνωση της αυταρέσκειας». ¹⁵⁴

Ο πυρήνας του μύθου είναι απλός και στοιχειώδης, όπου το αγόρι επιθυμεί το κορίτσι. Γύρω από αυτή την ανάγκη του ήρωα χτίζεται ένα γνώριμο για την εποχή σκηνικό. Ίσως όχι τόσο γνώριμο χωρικά και χρονικά, αλλά περισσότερο ιστορικά και φαντασιακά, όπως το αρχοντικό με τους υπηρέτες, τις μαγείρισσες, τους στάβλους και τους ιπποκόμους, τα ταξίδια «στας Ευρώπας», τις ίντριγκες και άλλα παραμυθικά στοιχεία. Από την άλλη, δεν ήταν και πολλά χρόνια πριν που η φεουδαρχία δέσποζε στους κάμπους της χώρας. Η αναδιανομή της γης, ένα μέγα ζήτημα που απασχολεί τον αφέντη στο διήγημα (το άλλο ήταν αυτό της ατεκνίας), συνέβη 60 χρόνια πριν τη συγγραφή. Δεν είναι τυχαία η αναφορά του Σκαρίμπα στο θέμα. Τότε, η κυβέρνηση Κουμουνδούρου (1871) αναδιένειμε τις «εθνικές γαίες» στην απελευθερωμένη Πελοπόννησο, δικαιώνοντας τις προσδοκίες δεκαετιών του αγροτικού κόσμου αλλά και μεγάλης μερίδας διανοουμένων, δημοσιογράφων ακόμα και πολιτικών. Όλοι προσδοκούσαν αύξηση της παραγωγικότητας, βελτίωση της οικονομίας και ένταξη της Ελλάδας στον εμπορευματικό κύκλο. ¹⁵⁵ Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να αυξηθεί η παραγωγή και να βελτιωθούν οι καλλιέργειες, με αποκορύφωμα την άνοδο της ζήτησης της ελληνικής σταφίδας στο εξωτερικό, λόγω και της φυλλοξήρας στη Γαλλία. Η ανάρρωση όμως των γαλλικών αμπελιών οδήγησε στη σταφιδική κρίση υπερπαραγωγής, που και αυτή οδήγησε τον Τρικούπη να ομολογήσει πως «δυστυχώς επτωχεύσαμεν». Είχε προηγηθεί βέβαια, το 1881, η άρνηση του ίδιου να «εθνικοποιήσει», όπως έκανε ο Κουμουνδούρος, τη γη της Θεσσαλίας, την οποία δόλια οι απερχόμενοι Τούρκοι ιδιοκτήτες πρόλαβαν να πουλήσουν σε Έλληνες χρηματιστές και εμπόρους της διασποράς. Η επί δεκαετίες αντιπαλότητα ιδιοκτητών και κολίγων οδήγησε το 1910 στην εξέγερση του Κιλελέρ. Αυτά και οι πόλεμοι βάρυναν στη σκέψη και τη ψυχή του Σκαρίμπα την εποχή εκείνη. Υπηρέτησε αρκετά χρόνια, πολέμησε και τραυματίστηκε. Γεύτηκε τον θάνατο. Αντέδρασε στον θυμό, την απογοήτευση, την απαξίωση και την εκμετάλλευση, γράφοντας έτσι. Ένας μαέστρος του «ενστικτώδους παραλόγου», ¹⁵⁶ κατά τον κριτικό Αντρέα Καραντώνη, δεν θα μπορούσε παρά να λειτουργεί υπό την καθοδήγηση του ενστίκτου ακόμα κι αν τον οδηγεί στο παράλογο. Το ένστικτο λοιπόν οδηγεί τον Γιάννη να συναντήσει, πολλά χρόνια μετά, τη γυναίκα που τον απέρριψε

¹⁵⁴ Derrida, Jacques. (1972), *Πλάτωνος Φαρμακεία*, μετ. Λάζος Χ.Γ., εκδ. Άγρα, Αθήνα, σ.165-166

¹⁵⁵ <https://www.kathimerini.gr/politics/383037/to-agrotiko-zitima-stin-ellada/>

¹⁵⁶ Κωστίου Κ., Φιλοκύπρου Ε. (2021), *Γιάννης Σκαρίμπα Ένας ιθαγενής του μοντερνισμού*, OPPORTUNA, Πάτρα, σ.10

και να τη συντρίψει «σαν τσόφλιο», αφού πρώτα παίζει «με κάτι θανάσιμα ψέματα σαν με τα μαχαίρια ο φακίρης».¹⁵⁷

4.2 Η σεναριακή προσαρμογή

Δύο θεατρικές διασκευές του διηγήματος έχουν συμβεί ως σήμερα. Η πρώτη, του Άρη Μπινιάρη το 2011, η οποία μεταποιώντας υβριδικά το κείμενο πρόβαλε «την πολιτική διάσταση του έργου» και εισάγοντας «ροκ ζωντανή μουσική» ανέδειξε «τον χοϊκό, διονυσιακό, σκωπτικό και παράφορο λόγο του Σκαρίμπα».¹⁵⁸ Το 2014, οι δημιουργοί της δεύτερης χρονολογικά διασκευής, Μάρια Φλωράτου και Τάσος Δαρδαγάνης «δεν πρόδωσαν το κείμενο» το οποίο και «διανθίστηκε με μουσική κιθάρας».¹⁵⁹ Ο Άρης Μπινιάρης ξαναδοκίμασε το 2023, καθώς θεωρεί πως η σχέση του με το κείμενο είναι «σε εξέλιξη».¹⁶⁰ Κατά την Κωστίου, όμως, αυτή η «εξέλιξη» της σχέσης δεν κατάφερε μια «βαθύτερη γνωριμία...με την ιδιοπροσωπία του κεντρικού ήρωα», παρά μια «χαοτική επένδυση με μουσική και video [που] καταπλάκωσαν το έργο του Σκαρίμπα».¹⁶¹

Το κινηματογραφικό σενάριο που παρουσιάζεται στην παρούσα μελέτη προσπαθεί να διασώσει την εξελικτική δομή του λογοτεχνικού μύθου μεταμοσχευοντάς την στο πρόσφατο παρελθόν. Όπως και σε κάθε μεταμόσχευση, η επιτυχία της κρίνεται από την αντοχή των μοσχευμάτων στον νέο οργανισμό. Η αντοχή αυτών δε τεκμαίρεται από την συνοχή του οργανισμού.

Ο Γιάννης του Σκαρίμπα είναι ένας κυνικός, ίσως φιλόσοφος. Χωρίς χώρο, χωρίς χρόνο, χωρίς χρήματα και χρέος. Αντιλαμβάνεται τη ματαιότητα των ανθρώπινων επιδιώξεων και υποβάλλεται σε έναν λιτό τρόπο ζωής. Είναι κουρασμένος από την υποκρισία και την εκμετάλλευση. Η «συστράτευση» του με τον διάβολο, όπως κατά κόρον έχει γραφτεί, είναι διδακτικό τέχνασμα που χρησιμοποιεί κατά της υποκρισίας του επιτηδευμένου καλού και σωστού, ενός politically correct της εποχής του. Σε καμιά αράδα του διηγήματος ο Γιάννης δεν κάνει κακό. Κάθε λέξη και πράξη του τείνει να οδηγήσει στην αυθεντική θεώρηση των πραγμάτων. Ως άλλος πλατωνικός φαρμακεύς διδάσκει και με «σωκρατική ειρωνεία

¹⁵⁷ Σκαρίμπα, Γιάννης. (1975), *Το θείο τραγί*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, σ.40

¹⁵⁸ <https://www.oanagnostis.gr/poy-apesyrthike-poy-echathike-o-skarimpas-tis-katerinas-kostiou/>

¹⁵⁹ Ηλιάδου-Μανιάκη, Τ., *Αγιοθμώτικα ΝΕΑ*, έτος 24^ο, αρ. φ. 93, σ.30
<https://issuu.com/-691/docs/>

¹⁶⁰ <https://www.lifo.gr/culture/theatro/theio-tragi-epistrefei-ananeomeno-deka-hronia-meta-sti-skini-toy-bios>

¹⁶¹ <https://www.oanagnostis.gr/poy-apesyrthike-poy-echathike-o-skarimpas-tis-katerinas-kostiou/>

καταρρίπτει ένα φάρμακον φέρνοντάς το σε επαφή με ένα άλλο φάρμακον. Μάλλον, ανατρέπει την εξουσία και αντιστρέφει την επιφάνεια του φαρμάκου», απολιθώνοντας και αφυπνίζοντας, αναισθητοποιώντας και ευαισθητοποιώντας, καθησυχάζοντας και αγχώνοντας.¹⁶² Ποιους όμως; Κανένα από τα πρόσωπα του διηγήματος δεν μεταμορφώνεται. Ζουν, αγχώνονται, ταραάζονται, πανικοβάλλονται, εχθρεύονται, πονηρεύονται, απομονώνονται και τέλος, όταν ο Γιάννης σταματά να φαρμακώνει τη μικροκοινωνία τους, επανέρχονται στην προηγούμενη κατάσταση ισορροπίας. Ο Σκαρίμπα, όμως, ελπίζει να αλλάξει ο αναγνώστης.

Το ερώτημα αυτής της νέας κινηματογραφικής διασκευής λοιπόν, είναι αν μπορεί να υπάρξει τέτοιος τύπος ανθρώπου σήμερα. Τέτοιοι άνθρωποι ζουν κάτω από γέφυρες, σε σταθμούς μετρό, άστεγοι, στο πραγματικό περιθώριο. Από την άλλη όμως, κάτω από ιδιαίτερες συνθήκες, μπορούν να εξελιχθούν σε γραφικές φιγούρες, ίσως τηλεπερσόνες, ειρωνευόμενοι και καταγγέλλοντες τους πάντες, κερδίζοντας τηλεθέαση, ίσως και ψήφους, ακόμα και υπουργικούς θώκους. Θα ήταν όμως, κενοί περιεχομένου. Στον αντίποδα δε, ένα άτομο πλήρους περιεχομένου θα εξελίσσονταν σε πραγματικά αφόρητη παρουσία. Άλλωστε, πολλές φορές έχει γραφεί ότι ο Σκαρίμπα διέθετε πολλά από τα χαρακτηριστικά των ηρώων του ή και αντιστρόφως. Ποιος θα άντεχε τέτοιο φίλο ή συγγενή;

Ο λόγος του διηγήματος δεν είναι καθαρά λογοτεχνικός, πράγμα που κατά τον R. McKee αποτελεί εχέγγυο διασκευασιμότητας, κατά το «the purer the novel, the purer the play, the worst the film».¹⁶³ Οι διάλογοι είναι λιγστοί, αφαιρώντας έτσι σε μεγάλο βαθμό το βάρος της από-θεατροποίησης του σεναρίου. Λείπουν όμως οι υποπλοκές. Όπου υπάρχουν είναι της τάξης των δύο ή τριών σελίδων και χωρίς δυνατότητα συνεχούς εξέλιξης, ώστε να πλαισιώνουν και να υποστηρίζουν την κύρια ιστορία. Αυτό γίνεται προσπάθεια να διορθωθεί με παρέμβαση στην πλοκή του διηγήματος, προσθέτοντας στην αρχή το παρελθόν του ήρωα. Συγχρόνως, δόθηκε ένας τόνος δράσης και σασπένς, συστατικά αγαπητά στο φιλοθέαμον κοινό.

Το σενάριο προσπαθεί να κρατήσει κάποια κύρια χαρακτηριστικά του κεντρικού ήρωα, όπως η ειρωνική διάθεση, η αντισυμβατικότητα, η καταγγελτική πρόθεση, ο ερωτισμός, η τάση φυγής, η εκμετάλλευση του συστήματος, το ψέμα, η ίντριγκα, το προσωπείο κ.ά. Η κεντρική επιδίωξη του ήρωα παραμένει η κατάκτηση της κοπέλας. Παράλληλα θίγονται σύγχρονα θέματα και τίθενται προβληματισμοί.

¹⁶² Derrida, Jacques. (1972), ό.π.151

¹⁶³ McKee, R. (1997). ό.π.367

Καθώς έχουν προηγηθεί δύο θεατρικές προσαρμογές (βλ.σ.46), οι διαφορές ανάμεσα στο θεατρικό και το κινηματογραφικό σενάριο μιας διασκευής αξίζουν προσοχής. Η πιο προφανής διαφορά είναι η μορφοποίηση και τα δομικά στοιχεία των σεναρίων. Ο διάλογος στο κινηματογραφικό σενάριο τοποθετείτε στο κέντρο της σελίδας, κάθε αλλαγή χώρου ή χρόνου σηματοδοτείται με αλλαγή σκηνής, η οποία μπορεί να συμβεί με διάφορες τεχνικές. Στο θέατρο η οριοθέτηση της πλοκής δηλώνεται με πράξεις, δεν υπάρχει μοντάζ ή κατευθύνσεις κάμερας. Η ιστορία στα θεατρικά έργα δομείται σε τρεις έως πέντε πράξεις μεγάλης διάρκειας, καλύπτοντας και τα διαλείμματα μιας ζωντανής παράστασης. Κάθε αλλαγή πράξης υποδηλώνει αλλαγή χώρου ή χρόνου. Το κινηματογραφικό σενάριο περιέχει περισσότερες και σχετικά μικρότερες σκηνές, οι γρήγορες εναλλαγές των οποίων προσδίδουν ένα δραματικό αποτέλεσμα στις ταινίες. Οι θεατρικοί διάλογοι είναι πλούσιοι, λεπτομερείς και φλύαροι μερικές φορές, καθώς μέσα από αυτούς διαγράφονται οι χαρακτήρες των πρωταγωνιστών, εκφράζονται οι σκέψεις και προθέσεις τους, μεταφέρονται πληροφορίες και περιγράφονται απύσες καταστάσεις. Αντίθετα, στον κινηματογράφο οι διάλογοι είναι λιτοί και περιεκτικοί. Η έκθεση των ηρώων αποδίδεται με τη δράση τους. Η δομή της πλοκής στο θεατρικό σενάριο επενδύει στον χρόνο ώστε να παρουσιαστούν επαρκώς οι χαρακτήρες και σε συνδυασμό με τα σκηνικά να δημιουργηθεί η κατάλληλη ατμόσφαιρα. Στο σινεμά οι θεατές καθοδηγούνται από τις αλλαγές των σκηνών και τοποθεσιών και δίνουν προσοχή σε ότι επιλέγει να εστιάσει η κάμερα. Κατά τη διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου, στο θεατρικό σενάριο πρέπει να γίνουν περικοπές σκηνών, χαρακτήρων και υποπλοκών. Στο κινηματογραφικό, ακόμα περισσότερες. Τέλος, υπάρχουν βασικές διαφορές υλικότεχνικού υπολογισμού ανάμεσα στα δύο σενάρια. Το μέγεθος του καστ, ο σχεδιασμός του σκηνικού, τα υλικά σε μια ζωντανή παράσταση καθώς και ο προϋπολογισμός επηρεάζουν τη συγγραφή του θεατρικού σεναρίου. Παράλληλα, το κινηματογραφικό σενάριο λειτουργεί μέσα στις ίδιες περίπου δικλείδες. Η εμπορευσιμότητα της διασκευής αποτελεί και στις δύο περιπτώσεις καταλυτικό παράγοντα επιβίωσης.

4.3 Η παρούσα κινηματογραφική διασκευή

Το κείμενο του διηγήματος του Γιάννη Σκαρίμπα *Το θείο τραγί*, πάνω στο οποίο βασίστηκε η σεναριακή προσαρμογή, κυκλοφόρησε το 1975 από τις εκδόσεις «ΚΑΚΤΟΣ-ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.». Αποτελείται από 114 σελίδες και είναι χωρισμένο σε 8 ανισομερή τμήματα, αριθμημένα με κεφαλαία γράμματα. Στο Α τμήμα (σ.7-σ.12/6 σελ.) ο

Γιάννης έρχεται και συναντά την αδερφή του. Στο Β τμήμα (σ.13-σ.56/44 σελ.) παρακολουθούμε την πορεία του Γιάννη και τις συναντήσεις που είχε μέχρι να φτάσει στο αρχοντικό που μένει η Μαρία. Συναντιέται με τον άρχοντα και σύζυγο της Μαρίας και καταφέρνει να πιάσει δουλειά ως ιπποκόμος. Στο Γ τμήμα (σ.57-σ.84/28 σελ.) ο Γιάννης συναντά επεισοδιακά τη Μαρία, αναστατώνει τους υπόλοιπους του πύργου και έχει μια ήπια αντιπαράθεση με το αφεντικό με αφορμή το συμβάν με τη Μαρία. Στο Δ τμήμα (σ.85-σ.92/8 σελ.) η σχέση του ζεύγους δοκιμάζεται, ασαφείς υποψίες συζητούνται και ο Γιάννης φροντίζει να στρέψει όλους εναντίον όλων. Στο Ε τμήμα (σ.93-σ.99/7 σελ.) ο Γιάννης φτάνει στον στόχο του να κατακτήσει τη Μαρία. Στο ΣΤ τμήμα (σ.101-σ.107/7 σελ.) όλοι είναι εχθροί μεταξύ τους και ο Γιάννης σταματά προοδευτικά την επιρροή του, αφήνοντας να εξομαλυνθούν οι σχέσεις. Στο Ζ τμήμα (σ.109-σ.116/6 σελ., καθώς από λάθος οι σελίδες 111 και 112 επαναλαμβάνονται ως 113 και 114) έχουμε την τεχνηέντως πλήρη μεταστροφή του Γιάννη σε ευγενέστατο και θεοσεβούμενο άνθρωπο. Στο Ζ τμήμα ((σ.117-σ.120/4 σελ.) αποκαθίστανται πλήρως οι σχέσεις όλων, αποκαλύπτεται η εγκυμοσύνη της Μαρίας και επιβεβαιώνεται η πατρότητα του συζύγου της, καθώς, φεύγοντας ο Γιάννης, ομολογεί πως πάσχει από σεξουαλική δυσλειτουργία.

Οι **χαρακτήρες** της διασκευής τείνουν να αντανakλούν αυτούς του διηγήματος. Έγινε προσπάθεια να διατηρηθεί το περίγραμμα του χαρακτήρα του Γιάννη. Άνθρωπος χωρίς δεσμούς, ανεξάρτητος, μονήρης, χειριστικός, εγωιστής, σκληρός, απόλυτος, ριψοκίνδυνος, έξυπνος, ένας γνώστης της επιστήμης των ηλεκτρονικών υπολογιστών, ένας χάκερ που εξελίσσεται σε κράκερ για να πετύχει τον σκοπό του. Ο χαρακτήρας της Μαρίας διατηρεί και αυτός τα χαρακτηριστικά του κακομαθημένου πλουσιοκόριτσου που κάνει ένα γάμο σκοπιμότητας, όπως και στο διήγημα. Ο αμέτοχος γαμπρός Τζόζεφ είναι πλούσιος και είναι επιλογή του πατέρα της Μαρίας. Το ζευγάρι δεν μπορεί να κάνει παιδιά. Ο διώκτης του Γιάννη αστυνομικός Χάρτμαν που φτάνει στην Αθήνα. Διατηρούνται επίσης, τα ονόματα και οι χαρακτήρες (αδερφή, ζητιάνος, Μάλωσης, Κωσταμπάς, Μπάρος, Α(α)λευράς) ενώ παρουσιάζονται και νέοι (Τρούμπα, Μελίνα). Αντί για τον κύριο και σύζυγο της Μαρίας, παρουσιάζεται ο Μάλωσης, πατέρας της Μαρίας, που κινεί τα νήματα.

Η γενική ιδέα παραμένει η ίδια στο διήγημα και τη διασκευή, όπου ο Γιάννης επιθυμεί να «συντρίψει» τη Μαρία, να την εκδικηθεί για την απόρριψη που υποθέτουμε ότι υπέστη πριν καιρό. Η εκδίκησή του κορυφώνεται με τη σεξουαλική τους συνεύρεση, χωρίς την πλήρη αποδοχή της Μαρίας. Σαν **premise** θα μπορούσε να ειπωθεί ότι, ένας περιθωριακός θέλει να κατακτήσει την πλούσια και παντρεμένη πια γυναίκα που τον απέρριψε πριν χρόνια.

Η **πλοκή** της διασκευής είναι παράλληλη με αυτή του διηγήματος. Συμπληρώνει όμως κάποια στοιχεία για να συνδεθεί με τον σύγχρονο κόσμο και να δημιουργήσει αληθοφάνεια. Από το διήγημα λείπει το παρελθόν του Γιάννη. Αυτός απλά εμφανίζεται περπατώντας σε έναν δρόμο και φτάνει στο σπίτι της αδερφής του. Στη διασκευή προστέθηκε χρόνος, χώρος και δράση πριν από την επίσκεψη στην αδερφή του. Η προσθήκη αυτή έχει άμεση σχέση με την υπόθεση κυβερνοπειρατείας που απασχόλησε την παγκόσμια κοινή γνώμη, όταν τον Σεπτέμβριο του 2019, στον οικισμό Traben-Trarbach, πλήθος Γερμανών αστυνομικών επέδραμαν και συνέλαβαν τους υπεύθυνους των σέρβερ, που εξυπηρετούσαν σε παγκόσμιο επίπεδο παράνομες δραστηριότητες εκτός από, όπως ισχυρίζονταν, παιδική πορνογραφία και τρομοκρατία.¹⁶⁴ Ο Γιάννης όμως καταφέρνει να διαφύγει, καταδιώκεται και καταλήγει στη Χαλκίδα του Σκαρίμπα, αφού διασχίσει το Αιγαίο σαν λαθρομετανάστης. Από το σημείο αυτό και μετά η διασκευή προσπαθεί να ακολουθήσει την εξέλιξη της πλοκής στο διήγημα. Ο Γιάννης επισκέπτεται την αδερφή του για να πάρει κάποιες ηλεκτρονικές συσκευές που είχε κρύψει. Θέλει να διαφύγει στην Ινδονησία, όμως τυχαία μαθαίνει από την αδερφή του για τη Μαρία και αλλάζει τα σχέδιά του. Πηγαίνει στην Αθήνα. Στόχος του είναι να φτάσει κοντά της. Αφού εξαπατά, όπως και στο διήγημα, τρεις συνυποψήφιους για μια θέση στην εταιρία Farmakon του πατέρα της, προσλαμβάνεται. Από εκείνη τη στιγμή προσπαθεί να μάθει πληροφορίες για να πετύχει τον στόχο του. Χειραγωγεί, παραπληροφορεί, διαστρέφει την αλήθεια, ελίσσεται και καταφέρνει να δημιουργήσει αμφιβολίες και διχόνοια ανάμεσα στους υπαλλήλους της εταιρίας με σκοπό να τους ελέγχει. Έχοντας χακάρει κάποιους κρίσιμους υπολογιστές της εταιρίας μαθαίνει πως ο προϊστάμενος (Κωσταμπάς) διακινεί υλικό παιδικής πορνογραφίας επενδύοντας τεράστια κεφάλαια της εταιρίας. Προσπαθεί να τον παγιδεύσει χρησιμοποιώντας άλλους υπαλλήλους. Όλο αυτό το διάστημα βρίσκεται στα ίχνη του ένας Γερμανός αξιωματικός της Europol, ο οποίος δεν καταφέρνει να τον συλλάβει. Επίσης, όπως και στο διήγημα, η πρώτη συνάντηση του Γιάννη και της Μαρίας γίνεται παρουσία αλόγων. Τα άλογα χρησιμοποιούνται και ως στοιχείο προοικονομίας, καθώς η φοράδα εγκυμονεί από τον αγαπημένο επιβήτορα της Μαρίας. Ο Γερμανός αστυνομικός ανακαλύπτει μια φωτογραφία που έχασε ο Γιάννης και με τη βοήθεια ενός ζητιάνου φτάνει στη Μαρία. Ο ζητιάνος αυτός υπάρχει και στο διήγημα για να τον εξαπατήσει ο Γιάννης και έτσι να φανεί ο χαρακτήρας του. Στη διασκευή όμως, αποκτά περισσότερο σημαίνοντα ρόλο καθώς δρα καταλυτικά στην εξέλιξη της πλοκής και παρουσιάζεται ως απειλή προς τον παντοδύναμο χειριστή όλων Γιάννη. Ο Γερμανός πληροφορείται για το συμβάν στον Ιππικό

¹⁶⁴ <https://en.wikipedia.org/wiki/CyberBunker>

Όμιλο και έτσι φτάνει στα ίχνη του Γιάννη. Η αστυνομία πληροφορείται για τη δράση του κυκλώματος παιδικής πορνογραφίας και εισβάλλει στα γραφεία της εταιρίας και ελέγχει τους υπολογιστές. Κατά την επιδρομή αυτή εγκλωβίζεται στο κτήριο και ο Γιάννης. Καταφεύγει όλο και ψηλότερα και καταλήγει στον 5^ο όροφο της διοίκησης. Εκεί η Μαρία, άθελά της, του προσφέρει καταφύγιο και δίνεται η ευκαιρία στον Γιάννη να πετύχει τον σκοπό του. Στο τέλος αποκαλύπτεται ότι συνένοχος του προϊσταμένου είναι ο πατέρας της Μαρίας. Αυτός παγιδεύεται από την ίδια τη Μαρία, καθώς αφήνεται να εννοηθεί ότι την κακοποιούσε στο παρελθόν. Συλλαμβάνεται και ο προϊστάμενος με όλα τα αποδεικτικά στοιχεία. Ο Γιάννης διαφεύγει και πάλι. Λίγο πριν όμως αναχωρήσει για το εξωτερικό συλλαμβάνεται. Ο Γιάννης επιστρέφει μετά από καιρό και μαθαίνει πως Μαρία είναι έγκυος. Ο Γιάννης φεύγει και πάλι προς το άγνωστο.

Οι **σεκάνς** της διασκευής έχουν ως εξής:

1. Οι κυβερνοπειρατές βγαίνουν να διασκεδάσουν και συλλαμβάνονται από την αστυνομία στη Γερμανία. (σκηνή1-σ11)
2. Ο Γιάννης διαφεύγει τη σύλληψη αφού έχει καταστρέψει τα ενοχοποιητικά αρχεία. (σ12-σ24)
3. Ο Γ. ταξιδεύει και φτάνει στην Κωνσταντινούπολη. Οι αστυνομία έχει σκίτσο και τον ψάχνει όμως ο Γ. διαφεύγει. (σ25-σ38Γ)
4. Ο Γ. από τις τουρκικές ακτές διασχίζει το Αιγαίο, καταδιώκεται από το Λιμενικό και φτάνει στη Χαλκίδα. (σ39-σ49B)
5. Ο Γ. επισκέπτεται την αδελφή του και μαθαίνει για τη Μαρία. (σ50-σ54)
6. Ο Γ. και ο Αστυνομικός Χάρτμαν φτάνει στην Αθήνα. Προσλαμβάνεται στην εταιρία Farmakon. (σ55A-σ58B)
7. Ο Γ. γνωρίζει τα πρόσωπα της εταιρίας. (σ59A-σ60)
8. Ο Γ. παγιδεύει τους υπολογιστές της εταιρίας. (σ61-σ64B)
9. Οι Αστυνομία εντοπίζει το ξενοδοχείο του Γ. και εισβάλλει. Ο Γ. μόλις που διαφεύγει. Ο Χάρτμαν βρίσκει μια φωτογραφία της Μαρίας. (σ65-σ77)
10. Ο Γ. χακάρει τον υπολογιστή του Κωσταμπά και χειραγωγεί τον Μπάρο. (σ78-σ89)
11. Ο Χάρτμαν ανακαλύπτει την ταυτότητα της Μαρίας. (σ90-σ91Δ)
12. Ο Γ. υποκλέπτει την αλληλογραφία του Κωσταμπά. (σ92A-σ99)
13. Η Μαρία επιστρέφει στην Αθήνα. (σ100-σ102B)
14. Ο Γ. ανακαλύπτει πως ο Κωσταμπάς διακινεί υλικό παιδικής πορνογραφίας. (σ103)
15. Ο Γ. συναντά τη Μαρία στον Ιππικό Όμιλο. (σ104A-σ113)

16. Ο Γ. παγιδεύει τον Κωσταμπά και ζητάει λύτρα. (σ114-σ119B)
17. Ο Γ. αφήνει αποδεικτικά στοιχεία στο γραφείο του Μπάρου τα οποία ανακαλύπτει ο Κωσταμπάς. (σ120-σ124)
18. Ο Χάρτμαν επισκέπτεται τη Μαρία. (σ125-σ127)
19. Η Μαρία, ο Τζόζεφ και ο Μάλωσης επισκέπτονται την εταιρία. Ο Μάλωσης χρηματοδοτεί τη διακίνηση του υλικού παιδικής πορνογραφίας. (σ128-σ132)
20. Ο Κωσταμπάς απειλεί τον Μπάρο. (σ133-σ136)
21. Η Μαρία μαθαίνει τις δραστηριότητες του Κωσταμπά. (σ137-σ142)
22. Η Μαρία καταλαβαίνει πως ο πατέρας της είναι συνένοχος του Κωσταμπά και τον παγιδεύει. (σ143-σ145)
23. Έφοδος της Αστυνομίας στην εταιρία. Ο Γ. κάνει έρωτα με τη Μαρία. (σ146-σ151)
24. Συλλαμβάνονται ο Κωσταμπάς και ο Μάλωσης. (σ152-σ155)
25. Ο Γ. βγαίνει πίσω από τη βιβλιοθήκη. (σ.156)
26. Ο Γ. συλλαμβάνεται. (σ157A-σ157B)
27. Ο Γ. συναντά τον ζητιάνο. (σ158)
28. Ο Γ. φεύγει. (Τίτλοι Τέλους)

Οι **τοποθεσίες** των σκηνών είναι:

1. Το εγκαταλελειμμένο κυβερνοοχυρό του ΝΑΤΟ στο Τράμπεν-Τράρμπαχ της Γερμανίας.
2. Το Τράμπεν-Τράρμπαχ (οικισμός, λόφος, λιμάνι).
3. Η ταβέρνα στο Τράμπεν-Τράρμπαχ.
4. Τρία Γραφεία στο κυβερνοοχυρό.
5. Αυτοκίνητα.
6. Σταθμός Μετρό.
7. Γραφείο Europol στη Γερμανία.
8. Ανακριτικό Γραφείο.
9. Σταθμός λεωφορείων.
10. Αεροδρόμιο στο εξωτερικό.
11. Κωνσταντινούπολη.
12. Αυτοκινητόδρομος.
13. Επαρχιακός δρόμος.
14. Παραθαλάσσια ακτή.
15. Σκάφος λαθρομεταναστών.

16. Σκάφος Λιμενικού Σώματος.
17. Χαλκίδα.
18. Παλιό σπίτι με αυλή (κουζίνα, υπόγειο).
19. Τρεις ρεσεψιόν ξενοδοχείων (τριών κατηγοριών).
20. Τρία δωμάτια ξενοδοχείων (τριών κατηγοριών).
21. Φαρμακευτική εταιρία (είσοδος, διάδρομοι, γραφεία, αποθήκη).
22. Γραφείο Europol στην Ελλάδα.
23. Στάσεις Αστικών λεωφορείων στην Αθήνα.
24. Περίπτερο.
25. Αθήνα.
26. Αεροδρόμιο Αθηνών στα Σπάτα.
27. Αρχηγείο Ελληνικής Αστυνομίας
28. Υπόγειο πάρκινγκ.
29. Πολυτελής οικία (είσοδος, καθιστικό, βιβλιοθήκη, βεστιάριο, υπνοδωμάτιο, μπάνιο).
30. Ιππικός Όμιλος Αθηνών.
31. Αυτοκίνητο φαρμακευτικής εταιρίας Farmakon.
32. Πολυτελές εστιατόριο.
33. Διαμέρισμα (Κωσταμπά).
34. Ασανσέρ, κλιμακοστάσιο και διάδρομοι φαρμακευτικής εταιρίας Farmakon.
35. Εξωτερικό πάρκινγκ εμπορικού κέντρου.
36. Τουαλέτες φαρμακευτικής εταιρίας Farmakon.
37. Σιδηροδρομικός Σταθμός Αθηνών.
38. Σταθμός ΚΤΕΛ Αθηνών.

4.4 Το θείο τραγί (σεναριακή προσαρμογή του Χρήστου Κεσίδα)

το θείο τραγί

Σενάριο

ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΕΣΙΔΗΣ

βασισμένο στο ομώνυμο διήγημα του ΓΙΑΝΝΗ ΣΚΑΡΙΜΠΑ

Copyright (c) 2024

kesidisxristos2@gmail.com

+306974214147

7ης Νοεμβρίου 1, Φλώρινα, 53100

1. ΕΕ. ΧΩΡΙΟ (ΓΕΡΜΑΝΙΑ) - ΒΡΑΔΥ

SUPER: ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Η ΚΑΜΕΡΑ ΚΙΝΕΙΤΑΙ ΠΡΟΣ ΤΑ ΠΙΣΩ (ΥΠΟΓΕΙΟ-ΙΣΟΓΕΙΟ-ΕΝΑΕΡΙΟ)

Αίθουσα με ΣΕΡΒΕΡ. Διάδρομοι και δωμάτια με σιδερένιες πόρτες. Σκάλες υπογείου. Σιδερένια πόρτα ασφαλείας, έξοδος από το υπόγειο ΟΧΥΡΟ του ΝΑΤΟ. Κορυφή λόφου. Το χωριό. Το λιμάνι. Το ποτάμι. Πανοραμική λήψη.

2Α. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Μακρύς διάδρομος. Ο ΧΑΡΥ (25) σπρώχνει ένα καρότσι με είδη καθαριότητας και σκούπες. Αριστερά και δεξιά γραφεία με υπολογιστές και τους χειριστές. Υπνοδωμάτια και μια αίθουσα συνεδριάσεων.

Ο ΧΑΡΥ αφήνει το καρότσι σε αποθήκη. Περπατάει στον διάδρομο. Στον τοίχο πινακίδα "NO CHILD PORNOGRAPHY - NO TERRORISM".

2Β. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#1 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΥ ανοίγει πόρτα Γραφείου. Ο ΖΑΝΤ (32) στον υπολογιστή.

(Οι διάλογοι σε πλάγια γραφή είναι στα γερμανικά με ελληνικούς υπότιτλους)

ΧΑΡΥ

Τελείωσα. Πάμε;

ΖΑΝΤ

Πες τους.

2Γ. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΥ περπατάει στον διάδρομο.

ΧΑΡΥ

Πάμε! Οι μύρες περιμένουν!

2Δ. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΜΑΪΚ (27) στον υπολογιστή.

ΜΑΪΚ

(κλείνει το λάπτοπ)

Επιτέλους!

3. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#3 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ (30) πληκτρολογεί στο λάπτοπ.

ΧΑΡΥ (Ο.Σ.)
(φωνή από μακριά)
Πάμε, ήρθε η ώρα!

ΓΙΑΝΝΗΣ
(μουρμουρίζοντας)
Σ'άκουσα βρε μαλάκα...

4. ΕΕ. ΟΧΥΡΟ - ΒΡΑΔΥ

Ανοίγει η βαριά σιδερένια πόρτα του ΟΧΥΡΟΥ. ΠΕΝΤΕ βγαίνουν και επιβιβάζονται σε αυτοκίνητο. Φεύγει.

Βγαίνουν άλλοι ΤΡΕΙΣ με τον ΖΑΝΤ.

ΖΑΝΤ
Έφυγαν κιόλας;

ΜΑΪΚ
Πριν λίγο.

Ο ΖΑΝΤ κλειδώνει τη σιδερένια πόρτα με ένα τεράστιο ΛΟΥΚΕΤΟ. Φεύγουν με αυτοκίνητο.

5. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#3 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πληκτρολογεί στο λάπτοπ.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

"SAFE"

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Βγαίνει και κλειδώνει. Περπατά στον διάδρομο. Κουτσαίνει. Ησυχία. Φτάνει στην έξοδο. Κλειδωμένη.

ΓΙΑΝΝΗΣ
Μαλάκες!

6. ΕΕ. ΧΩΡΙΟ/ΠΛΑΤΕΙΑ/TABERNA - ΒΡΑΔΥ

Τα αυτοκίνητα φτάνουν στο ΧΩΡΙΟ.

Οι επιβάτες μπαίνουν σε TABERNA. Ο ΖΑΝΤ και ο ΜΑΪΚ μπαίνουν τελευταίοι.

7. ΕΣ. ΤΑΒΕΡΝΑ - ΒΡΑΔΥ

Όλοι έχουν ποτά στα χέρια. Ο ΧΑΡΥ ανησυχεί.

ΧΑΡΥ

Ο TRAGUS;

Κοιτάζονται. Γελάνε.

ΜΑΪΚ

(όλοι γελούν)

Δεν μας πρόλαβε το κουτσάλογο!

Γελούν δυνατά. Το τηλέφωνο του ΖΑΝΤ καλεί. Ο ΖΑΝΤ κάνει νόημα να σωπάσουν. Τους δείχνει την οθόνη του κινητού. Απορρίπτει την κλήση. Βάζει το κινητό στην τσέπη.

ΖΑΝΤ

(όλοι γελούν)

Μόλις αποδείξαμε ότι ο Αίσωπος έκανε λάθος για τον λαγό και τη χελώνα!

8. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τηλεφωνεί χωρίς απάντηση.

Περπατά στον διάδρομο. Σε μια πόρτα ζωγραφίζει με μαρκαδόρο πέος και πισινό. Γράφει "ΖΑΝΤ".

9. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#3 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ενεργοποιεί τους ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΕΣ. Κάθεται και πληκτρολογεί.

10. ΕΣ. ΤΑΒΕΡΝΑ - ΒΡΑΔΥ

Διασκεδάζουν. Ο ΖΑΝΤ σηκώνεται. Κάνουν ησυχία.

ΖΑΝΤ

(σηκώνει το ποτήρι)

ΧΑΡΥ σου ευχόμαστε χρόνια πολλά!

(χειροκροτήματα και σφυρίγματα)

Ο ΖΑΝΤ κάθεται. Ο ΧΑΡΥ σηκώνεται.

ΧΑΡΥ

Ευχαριστώ πολύ για τις ευχές σας!

(χειροκροτήματα και σφυρίγματα)

Ένας φέρνει μια τούρτα με αναμμένο κερί.
(χειροκροτήματα)

Ο ΧΑΡΥ ετοιμάζεται να σβήσει τα κεριά-- Ακούγεται δυνατός κρότος! ΜΠΑΜ!

Εισβάλει ομάδα πάνοπλων ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΩΝ με καλυμμένα πρόσωπα.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #1
(ουρλιάζοντας)
Αστυνομία! Ακίνητοι!

Οι ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ τους συλλαμβάνουν και βάζουν κουκούλες.

11. ΕΞ. ΧΩΡΙΟ/ΠΛΑΤΕΙΑ/ΤΑΒΕΡΝΑ - ΒΡΑΔΥ

Τα περιπολικά αποχωρούν.

Ο επικεφαλής ΧΑΡΤΜΑΝ (52) απομόνωσε έναν. Βγάζει την κουκούλα και τον ελευθερώνει. Είναι ο ΧΑΡΥ.

ΧΑΡΤΜΑΝ
Καλή δουλειά!

Ο ΧΑΡΥ κοιτάζει γύρω του.

ΧΑΡΥ
Έφυγαν;

ΧΑΡΤΜΑΝ
Ναι.

ΧΑΡΥ
Λείπει ένας.

ΧΑΡΤΜΑΝ
Τι; Ποιος;

ΧΑΡΥ
Ο Έλληνας, TRAGUS.

ΧΑΡΤΜΑΝ
Πού είναι;

ΧΑΡΥ
Στο ΟΧΥΡΟ. Ο ΖΑΝΤ τον άφησε μέσα.

ΧΑΡΤΜΑΝ
(σε έναν ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ)
Ενημέρωσέ τους! Ένας Τζόκερ μέσα!

12. ΕΕ. ΟΧΥΡΟ - ΒΡΑΔΥ

Δεκάδες πάνοπλοι ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ και πολλά περιπολικά είναι στην ΕΙΣΟΔΟ του ΟΧΥΡΟΥ.

Σπάζουν το λουκέτο με θόρυβο. Μπαίνουν στο ΟΧΥΡΟ. Ελέγχουν τους χώρους.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #1
Αριστερά, καθαρό!

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #2
Δεξιά, καθαρό!

13. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#3 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πληκτρολογεί. Ακούγεται βαθύς μεταλλικός κρότος.

ΓΙΑΝΝΗΣ
Επιτέλους, μαλάκα!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΕΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ

"SAFE"

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Βγαίνει και κλειδώνει.

14. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κινείται στον διάδρομο κουτσαίνοντας.

Ακούγονται απροσδιόριστες ομιλίες.

ΓΙΑΝΝΗΣ
Μα τι στο...

ΑΣΥΡΜΑΤΟΣ #1 (Ο.Σ.)
*Προσοχή! Ένας Τζόκερ στο ΟΧΥΡΟ!
Επαναλαμβάνω, ένας Τζόκερ στο ΟΧΥΡΟ!*

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φτάνει στη γωνία του διαδρόμου.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΝ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ στο βάθος τους διαδρόμου.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τρέχει αντίθετα χωρίς να κουτσαίνει και κλειδώνει μια σιδερένια πόρτα πίσω του.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ#2

Σκατά! Μας κατάλαβε!

15Α. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ φτάνουν στην κλειδωμένη πόρτα.

Φέρνουν ΗΛΕΚΤΡΙΚΟ ΤΡΟΧΟ και κόβουν.

16Α. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#3 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κλειδώνεται στο Γραφείο του.

Στο αυτί του ένα ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB, με σχήμα κεφάλι τράγου (USB).
Το κουμπώνει στο λάπτοπ. Πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

SERVER FILES > SEND2CLOUD - 8%

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

15Β. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ φτάνουν στην πόρτα του ΓΙΑΝΝΗ.

16Β. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#3 - ΒΡΑΔΥ

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

SERVER FILES > SEND2CLOUD - 42%

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ συνδέει καλώδια και μπαταρίες 9V μέσα στους
ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΕΣ.

15Γ. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ κόβουν τον πάνω μεντεσέ, αλλά η πόρτα δεν ανοίγει.

16Γ. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#3 - ΒΡΑΔΥ

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

SERVER FILES > SEND2CLOUD - 87%

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βάζει το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB στο αυτί.

Βάζει το λάπτοπ στο σακίδιο.

Στέλνει SMS.

Σπρώχνει το τραπέζι στον τοίχο και ανεβαίνει. Ανοίγει τον φεγγίτη και βγαίνει έξω.

Δυνατός κρότος. ΜΠΑΜ

Η πόρτα πέφτει κάτω. Μπαίνουν οι ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

SERVER FILES > SEND2CLOUD - 93%

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #2
(στον ασύρματο)
Κόψτε το ρεύμα!
Κόψτε το ρεύμα!
(στον ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ #3)
Εσύ, πίσω του!

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #3 βγαίνει από τον φεγγίτη.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

"SERVER FILES > SEND2CLOUD - 98%".

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ#2 τραβάει τις πρίζες. Σβήνουν οι οθόνες.

17Α. ΕΞ. ΠΛΑΓΙΑ ΛΟΦΟΥ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τρέχει ανάμεσα στα δέντρα.

17Β. ΕΞ. ΠΛΑΓΙΑ ΛΟΦΟΥ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #3 ακολουθεί.

17Γ. ΕΞ. ΠΛΑΓΙΑ ΛΟΦΟΥ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φτάνει σε ξέφωτο. Ψάχνει κάτω από κλαδιά ένα ΗΛΕΚΤΡΙΚΟ ΠΑΤΙΝΙ, οδηγεί και φεύγει.

17Δ. ΕΞ. ΠΛΑΓΙΑ ΛΟΦΟΥ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #3 βλέπει τον ΓΙΑΝΝΗ να απομακρύνεται.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #3
(στον ασύρματο)
Πήρε πατίνι! Πάει στο χωριό!

18. ΕΕ. ΟΧΥΡΟ - ΒΡΑΔΥ

Δύο περιπολικά ξεκινούν.

19. ΕΕ. ΛΟΦΟΣ/ΧΩΡΙΟ - ΒΡΑΔΥ

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚΗ ΚΑΘΕΤΗ ΛΗΨΗ

Το ΠΑΤΙΝΙ και τα ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΑ κινούνται προς το χωριό σε διαφορετικούς δρόμους.

20. ΕΕ. ΛΙΜΑΝΙ ΠΟΤΑΜΟΥ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ αφήνει το ΠΑΤΙΝΙ. Βλέπει μακριά στην πλατεία περιπολικά με φάρους και ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥΣ.

Επιβιβάζεται σε ένα ΤΑΧΥΠΛΟΟ με χειριστή που περιμένει. Ξεκινά και χάνονται στο σκοτάδι.

21. ΕΕ. ΧΩΡΙΟ - ΒΡΑΔΥ

Τα Περιπολικά φτάνουν στο χωριό.

22. ΕΣ. ΟΧΥΡΟ/ΓΡΑΦΕΙΟ#3 - ΒΡΑΔΥ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ φέγγοντας ερευνούν το Γραφείο. Έρχεται ένας ΤΕΧΝΙΚΟΣ (30) με άσπρη φόρμα.

ΤΕΧΝΙΚΟΣ
Κάντε στην άκρη.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ παραμερίζουν.

Ανοίγει το κάλυμμα ενός Υπολογιστή. Βλέπει την μπαταρία.

ΤΕΧΝΙΚΟΣ (CONT'D)
(με απορία)
Μπαταρία;

Ακούγεται οξύς ρυθμικός ήχος και γίνονται μικρές εκρήξεις μέσα στους ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΕΣ.

Καπνός. Πανικός. Όλοι πέφτουν κάτω.

Σηκώνονται αργά. Ο ΤΕΧΝΙΚΟΣ κοιτάζει τον ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ.

ΤΕΧΝΙΚΟΣ (CONT'D)

Καταστράφηκαν!

23Α. ΕΕ. ΧΩΡΙΟ/ΠΛΑΤΕΙΑ/ΤΑΒΕΡΝΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ με τον ΧΑΡΥ κοντά σε περιπολικό.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #3 (Ο.Σ.)

(ασύρματος)

Ο Τζόκερ διέφυγε με πατίνι.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Πατίνι;

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ χτυπάει με δύναμη το ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΟ.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #2 (Ο.Σ.)

(ασύρματος)

Οι σκληροί δίσκοι καταστράφηκαν.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Μα τι διάβολο συμβαίνει;

Έρχεται Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #4.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #4

Βρήκαμε το πατίνι δίπλα στο ποτάμι.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στον ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ #4)

Βρείτε γρήγορα ένα σκάφος και ψάξτε το ποτάμι!

(στον ΧΑΡΥ)

ΧΑΡΥ, ποιος διάβολος είναι αυτός;

ΧΑΡΥ

Μα πώς διέφυγε; Είναι κουτσός!

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στον ΧΑΡΥ)

Κουτσός;

(στον ασύρματο)

Ακούτε ρε μαλάκες; Σας ξέφυγε ένας κουτσός! Σκατά!

(στον ΧΑΡΥ)

Πες μου ό,τι ξέρεις γι' αυτόν!

ΧΑΡΥ

Λέγεται TRAGUS και είναι--

ΧΑΡΤΜΑΝ

TRAGUS;

ΧΑΡΥ

Έτσι μας είπε...
Είναι Έλληνας. Πολύ καλός, λέγανε. Όταν
"σκάλωνε" κάποιος, αυτόν φώναζαν. Ήρθε
πριν δυο βδομάδες.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Από πού;

ΧΑΡΥ

Δεν ξέρω.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τι άλλο;

ΧΑΡΥ

Φοράει ένα ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ με κεφάλι τράγου.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Μάλιστα. Κάντε σκίτσο.

ΧΑΡΥ

Οκ.

23B. ΕΞ. ΧΩΡΙΟ/ΠΛΑΤΕΙΑ/ΤΑΒΕΡΝΑ - ΒΡΑΔΥ

Πλησιάζουν δύο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ με έναν ΗΛΙΚΙΩΜΕΝΟ (70) ντυμένο
πολύ πρόχειρα και τρέμει.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τι συμβαίνει;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #4

Ο κύριος έχει βάρκα.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τι περιμένετε; Ξεκινήστε!

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #4

Υπάρχει ένα πρόβλημα...

ΗΛΙΚΙΩΜΕΝΟΣ

Θα κοστίσει 100€.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ δυσανασχετεί. Μετράει μερικά χαρτονομίσματα και τα
δίνει στον ΗΛΙΚΙΩΜΕΝΟ.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Φύγετε, τώρα!

24. ΕΕ. ΠΟΤΑΜΙ - ΒΡΑΔΥ

Το σκάφος αποβιβάζει τον ΓΙΑΝΝΗ και χάνεται. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπαίνει σε ένα αυτοκίνητο που τον περιμένει με σβηστά φώτα. Ο οδηγός ξεκινά.

25Α. ΕΕ. ΣΤΑΘΜΟΣ ΜΕΤΡΟ - ΒΡΑΔΥ

SUPER: WIESBADEN - GERMANY

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φτάνει στον Σταθμό του WIESBADEN (επιγραφή).

25Β. ΕΣ. ΣΤΑΘΜΟΣ ΜΕΤΡΟ - ΒΡΑΔΥ

SUPER: MANNHEIM, GERMANY

Στον Σταθμό του MANNHEIM αγοράζει καφέ και πρέτζελ.

Σε ένα παγκάκι πληκτρολογεί στο λάπτοπ. Συνδέεται στο δίκτυο με VPN.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Στο GOOGLE MAPS χάρτης Ανατολικής Ευρώπης με διαδρομές.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ενεργοποιεί μια απλή τηλεφωνική συσκευή. Στέλνει SMS.

26Α. ΕΣ. ΓΕΡΜΑΝΙΑ/ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ/ΑΝΑΚΡΙΤΗΡΙΟ - ΜΕΡΑ

Πίσω από τζάμι, χωρίς να ακούμε, ο ΧΑΡΤΜΑΝ ανακρίνει έναν συλληφθέντα.

26Β. ΕΣ. ΓΕΡΜΑΝΙΑ/ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ/ΑΝΑΚΡΙΤΗΡΙΟ - ΜΕΡΑ

Πίσω από τζάμι, χωρίς να ακούμε, ο ΧΑΡΤΜΑΝ ανακρίνει τον ΜΑΪΚ.

26Γ. ΕΣ. ΓΕΡΜΑΝΙΑ/ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ/ΑΝΑΚΡΙΤΗΡΙΟ - ΜΕΡΑ

Πίσω από τζάμι, χωρίς να ακούμε, ο ΧΑΡΤΜΑΝ ανακρίνει τον ΖΑΝΤ.

27. ΕΣ. ΓΕΡΜΑΝΙΑ/EUROPOL - ΜΕΡΑ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΧΑΡΥ σε ένα Γραφείο.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τίποτα... Κανείς δεν μιλάει...

ΧΑΡΥ

*Τι περίμενες; Έχουν προετοιμαστεί για
κάτι τέτοιο.*

Έρχεται ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ. Δίνει ένα χαρτί στον ΧΑΡΤΜΑΝ. Το διαβάζει
και ξεφυσά.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Άφαντος Έλληνας! Τι κάνουμε;

ΧΑΡΥ

Αεροδρόμια και τρένα.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Το σκίτσο;

ΧΑΡΥ

*Το απόγευμα. Γέννησε το πρώι η γυναίκα
του σκιτσογράφου.*

ΧΑΡΤΜΑΝ

*Ο νόμος του Μέρφυ, ε; Φτιάξε ένα δικό
σου.*

ΧΑΡΥ

Τι; Μα εγώ... δεν...

ΧΑΡΤΜΑΝ

(αυστηρά)

*Φτιάξτο και στείλτο παντού. Μόλις
γυρίσει ο "πικάσο" δώστου οδηγίες.*

28. ΕΞ. ΣΤΑΘΜΟΣ ΛΕΩΦΟΡΕΙΩΝ - ΜΕΡΑ

SUPER: ΠΡΑΓΑ - ΤΣΕΧΙΑ

Ένα FLIXBUS φτάνει στο Σταθμό. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ αλλάζει λεωφορείο.

29. ΕΞ. ΣΤΑΘΜΟΣ ΛΕΩΦΟΡΕΙΩΝ - ΒΡΑΔΥ

SUPER: ΒΟΥΔΑΠΕΣΤΗ - ΡΟΥΜΑΝΙΑ

Το λεωφορείο φτάνει στη ΒΟΥΔΑΠΕΣΤΗ. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπαίνει σε ΤΑΞΙ
και ξεκινάει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(στα ρουμανικά)

Στο αεροδρόμιο, παρακαλώ.

30. ΕΣ. ΓΕΡΜΑΝΙΑ/EUROPOL - ΒΡΑΔΥ

Ο ΣΚΙΤΣΟΓΡΑΦΟΣ παραδίδει το σκίτσο του ΓΙΑΝΝΗ. Ο ΧΑΡΥ το σκανάρει.

31. ΕΞ. ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟ - ΒΡΑΔΥ

SUPER: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ - ΤΟΥΡΚΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγαίνει από το ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟ και μπαίνει σε ένα αυτοκίνητο με δύο επιβάτες. Ξεκινούν.

32. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ανοίγει το λάπτοπ.

ΓΙΑΝΝΗΣ
(στα αγγλικά)
Δώσε μου τον ID.

ΕΠΙΒΑΤΗΣ #1
(στα αγγλικά)
Όχι, μπιτκόιν! Δολάρια.

ΓΙΑΝΝΗΣ
(στα αγγλικά)
Σίγουρα; Επικίνδυνο.

Ο ΕΠΙΒΑΤΗΣ #1 δίνει στον ΓΙΑΝΝΗ ένα χαρτί.

ΕΠΙΒΑΤΗΣ #1
(στα αγγλικά)
Άνθρωποι, με δολάρια. Ναρκωτικά, με
μπιτκόιν.

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

TRANSFER_10,000.00\$ ___OK

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

33. ΕΣ. ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπαίνει σε ένα μικρό και λιτό δωμάτιο.

Βγάζει το λάπτοπ και πληκτρολογεί δαγκώνοντας μια φέτα ψωμί.

34. ΕΣ. ΓΕΡΜΑΝΙΑ/EUROPOL - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΥ φέρνει χαρτί στον ΧΑΡΤΜΑΝ που κοιμάται στον καναπέ.

ΧΑΡΥ

Είναι στην Κωνσταντινούπολη!

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τον έπιασαν;

ΧΑΡΥ

Όχι. Τον αναγνώρισε το σύστημα.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Γαμημένε "πικάσο"!

ΧΑΡΥ

*Επίσης, μεταφέρθηκαν 10.000 δολάρια σε
λογαριασμό διακινητή.*

ΧΑΡΤΜΑΝ

Ε, και;

ΧΑΡΥ

*Συνήθως έρχονται από τη Συρία ή την
Αφρική. Αυτά είναι από... πουθενά!*

ΧΑΡΤΜΑΝ

Οφσορ, ε; Κατάλαβα.

ΧΑΡΥ

*Οι Τούρκοι πιστεύουν πως θα πάει στην
Ελλάδα.*

ΧΑΡΤΜΑΝ

*Αιγαίο, ε; Δώσε σήμα στα λιμάνια. Βρες
πήση.*

35. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ ΚΩΝ/ΠΟΛΗ - ΒΡΑΔΥ

Τούρκοι ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ με πολιτικά ρωτούν και ανακρίνουν διάφορους ανθρώπους της νύχτας (βαποράκια, νταβατζήδες και πορτιέρηδες). Δείχνουν το σκίτσο του ΓΙΑΝΝΗ.

Καταδιώκουν και συλλαμβάνουν έναν. Τον βάζουν στο ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΟ και φεύγουν.

36. ΕΣ. ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΤΟΥΡΚΩΝ ΧΑΚΕΡ - ΒΡΑΔΥ

Ένας ΤΟΥΡΚΟΣ ΧΑΚΕΡ παρακολουθεί τις συνομιλίες των Περιπολικών με τα ΚΕΝΤΡΙΚΑ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΙΚΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ.

ΑΣΥΡΜΑΤΟΣ #2 (Ο.Σ.)

(στα τούρκικα-υπότιτλοι)

Πληροφορίες για TRAGUS-EUROPOL. Επιτυχής

εντοπισμός. Επαναλαμβάνω, επιτυχής
εντοπισμός.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Residence Location - Block 65 ALTINBOYNUZ (υπότιτλοι)

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΤΟΥΡΚΟΣ ΧΑΚΕΡ πληκτρολογεί.

37. ΕΣ. ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φοράει βιαστικά τα παπούτσια του. Βάζει το λάπτοπ
στο σακίδιο.

38Α. ΕΕ. ΣΤΕΝΟΣ ΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Βγαίνει έξω από την πίσω πόρτα. Βλέπει στο τέλος του δρόμου να
φτάνουν τρία περιπολικά και ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ εισβάλουν στην
οικοδομή.

38Β. ΕΕ. ΣΤΕΝΟΣ ΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κρύβεται στα στενά. Διάφοροι τον παρατηρούν,
βαποράκια, πόρνες και νταβατζήδες.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πληκτρολογεί SMS

ΟΘΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

TRAGUS/CAGM/ASAP/41.05/28.90

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

39. ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

ΤΟΥΡΚΟΙ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ έχουν αποκλείσει την περιοχή. Ένα
αυτοκίνητο σταματάει. Κατεβαίνει ο ΧΑΡΤΜΑΝ με τον ΧΑΡΥ. Τους
βλέπουμε να συζητούν με τον Επικεφαλής.

38Γ. ΕΕ. ΣΤΕΝΟΣ ΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Ένα αυτοκίνητο σταματά και ο ΓΙΑΝΝΗΣ επιβιβάζεται. Φεύγουν.

40. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ - ΒΡΑΔΥ

Το αυτοκίνητο κινείται σε επαρχιακό δρόμο. Οδηγός και

συνοδηγός οπλισμένοι. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κοιμάται στο πίσω κάθισμα.

41. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ - ΒΡΑΔΥ

Το αυτοκίνητο κινείται σε Αυτοκινητόδρομο. Οδηγός και συνοδηγός οπλισμένοι. Πίσω ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΧΑΡΥ που κοιμούνται.

42Α. ΕΕ. ΥΠΑΙΘΡΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Επαρχιακός δρόμος με φόντο τη θάλασσα και το φεγγάρι. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ όρθιος κοιτάζει το τηλέφωνο.

ΟΘΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

TRANSACTION COMPLETED - 3,00 BTC

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Το αυτοκίνητο αποχωρεί. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ακολουθεί κάποιον.

42Β. ΕΕ. ΥΠΑΙΘΡΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Φτάνουν στη θάλασσα. Συναντούν βράχια. Γονατισμένοι περίπου τριάντα λαθρομετανάστες άντρες, γυναίκες και παιδιά. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γονατίζει δίπλα τους.

Ακούγεται ήχος μηχανής που δυναμώνει.

Πλησιάζει ένα φουσκωτό μήκους δέκα μέτρων. Επιβιβάζονται όλοι. Δύο ΔΙΑΚΙΝΗΤΕΣ. Ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #1 (40) στη μηχανή και ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #2 (50) στην πλήρη. Ξεκινούν.

43. ΕΕ. ΕΠΑΡΧΙΑΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Οι ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ συλλαμβάνουν τον ΣΥΝΟΔΟ του ΓΙΑΝΝΗ.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Τι λέει;

ΤΟΥΡΚΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ

(στα αγγλικά)

Φύγανε πριν μισή ώρα.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Σκατά! Καλέστε το λιμενικό!

ΤΟΥΡΚΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ
(στα αγγλικά)
Κανένα σκάφος δεν είναι κοντά.

ΧΑΡΤΜΑΝ
(στον ΧΑΡΥ)
Κάλεσε τους Έλληνες!

Ο ΧΑΡΥ τηλεφωνεί.

ΧΑΡΥ
Τους έχουν εντοπίσει!

ΧΑΡΤΜΑΝ
Μπράβο!

44. ΕΞ. ΘΑΛΑΣΣΑ/ΦΟΥΣΚΩΤΟ - ΒΡΑΔΥ

Χαράζει. Το φουσκωτό κινείται με ταχύτητα προς το νησί.

ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #2
(φωνάζει και δείχνει)
Αμπντούλ! Αμπντούλ!

Ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #2 δείχνει ένα ΣΚΑΦΟΣ ΛΙΜΕΝΙΚΟΥ τους πλησιάζει με μεγάλη ταχύτητα. Απόσταση διακοσίων μέτρων. Ο προβολέας του φωτίζει τη βάρκα.

ΛΙΜΕΝΙΚΟΣ #1 (Ο.Σ.)
(ήχος μεγαφώνου)
Stop the boat! This is the Hellenic
Coast Guard! Stop the boat!

Ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #1 στρίβει απότομα αριστερά και μετά δεξιά. Επικίνδυνοι ελιγμοί. Οι επιβάτες αρπάζονται από τα σχοινιά. Βρέχονται όλοι. Τα απόνερα ενοχλούν το ΣΚΑΦΟΣ ΛΙΜΕΝΙΚΟΥ.

ΛΙΜΕΝΙΚΟΣ #1 (Ο.Σ.) (CONT'D)
(ήχος μεγαφώνου)
Stop the boat! Stop the boat!

ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #1
(στα τούρκικα -
υπότιτλοι)
Χασάν! Τώρα, τώρα, τώρα!

Φοβισμένοι ΛΑΘΡΟΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βρίσκεται πίσω από μια γυναίκα και τρία παιδιά. Το ΦΟΥΣΚΩΤΟ ταλαντεύεται αριστερά και δεξιά. Κινείται ευθεία.

Ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #2 πηδάει προς το κέντρο της βάρκας. Αρπάζει ένα παιδί και το ρίχνει στη θάλασσα. Κραυγές.

Μια ΓΥΝΑΙΚΑ (23) τσιρίζει.

Ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #2 αρπάζει και δεύτερο παιδί και το ρίχνει στη θάλασσα.

Ένας ΑΝΤΡΑΣ (32) πηδά στη θάλασσα.

45. ΕΕ. ΘΑΛΑΣΣΑ/ΣΚΑΦΟΣ ΛΙΜΕΝΙΚΟΥ - ΒΡΑΔΥ - ΛΙΜΕΝΙΚΟ Ρ.Ο.Υ.

Το ΣΚΑΦΟΣ ΛΙΜΕΝΙΚΟΥ καταδιώκει το ΦΟΥΣΚΩΤΟ. Ο ΛΙΜΕΝΙΚΟΣ #2 (με τηλεβόα) βρίσκεται στην πλώρη, δεμένος με συρματόσχοινα. Ένα άτομο από το ΦΟΥΣΚΩΤΟ πέφτει στο νερό. Αμέσως μετά άλλο ένα.

Σηκώνει τα χέρια, γυρίζει προς την καμπίνα ελέγχου.

ΛΙΜΕΝΙΚΟΣ #2

(φωνάζοντας)

Σταμάτα! Σταμάτα! Άνθρωπος στο νερό!

Το ΣΚΑΦΟΣ του ΛΙΜΕΝΙΚΟΥ σταματά. Ο ΛΙΜΕΝΙΚΟΣ #2 χάνει την ισορροπία του και κρέμεται έξω από το ΣΚΑΦΟΣ.

ΛΙΜΕΝΙΚΟΙ τον βοηθούν να ανέβει.

Περισυλλέγουν τον ΑΝΤΡΑ και ένα ΠΑΙΔΙ. Ο ΑΝΤΡΑΣ τρέμει. Το παιδί είναι αναίσθητο. ΛΙΜΕΝΙΚΟΣ εκτελεί ΚΑΡΠΑ. Το ΠΑΙΔΙ συνέρχεται. Ο ΑΝΤΡΑΣ αγκαλιάζει το ΠΑΙΔΙ.

Ο ΑΝΤΡΑΣ μιλάει αραβικά, δείχνει τη θάλασσα. ΛΙΜΕΝΙΚΟΙ συνεχίζουν την αναζήτηση.

46. ΕΕ. ΘΑΛΑΣΣΑ/ΦΟΥΣΚΩΤΟ - ΒΡΑΔΥ

Θυμωμένοι ΛΑΘΡΟΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ φωνάζουν στους ΔΙΑΚΙΝΗΤΕΣ.

Δύο ΑΝΤΡΕΣ σηκώνονται και κινούνται απειλητικά προς τον ΔΙΑΚΙΝΗΤΗ #2. Αυτός διαφεύγει προς την πλώρη. Τον αρπάζουν οι άλλοι και πέφτει. Ακούγεται πυροβολισμός.

Ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #1 τους σημαδεύει με περίστροφο. Η κάνη καπνίζει. Είναι ταραγμένος!

ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #1

Down! Sit down!

Όλοι κάθονται. Η ΓΥΝΑΙΚΑ κλαίει.

Ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #2 επιστρέφει στην πλώρη. Ο ΔΙΑΚΙΝΗΤΗΣ #1, τους σημαδεύει και οδηγεί. Το ΦΟΥΣΚΩΤΟ κινείται.

47. ΕΕ. ΘΑΛΑΣΣΑ - ΜΕΡΑ - ΜΑΚΡΙΝΗ ΛΗΨΗ

ΛΙΜΕΝΙΚΟΙ ερευνούν την περιοχή.

48Α. ΕΕ. ΑΚΤΗ ΝΗΣΙΟΥ - ΜΕΡΑ

Το ΦΟΥΣΚΩΤΟ σταματά στην ακτή. Αποβιβάζονται όλοι και κρύβονται στα βράχια. Το ΦΟΥΣΚΩΤΟ αποχωρεί.

48Β. ΕΕ. ΑΚΤΗ ΝΗΣΙΟΥ - ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ στέλνει SMS. Η ΓΥΝΑΙΚΑ κλαίει. Την παρηγορούν.

49Α. ΕΕ. ΑΚΤΗ ΝΗΣΙΟΥ - ΜΕΡΑ

ΤΑΧΥΠΛΟΟ εμφανίζεται και κοντεύει στα βράχια. Καλοντυμένος ΧΕΙΡΙΣΤΗΣ, μαύρα γυαλιά. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ επιβιβάζεται. Αναχωρούν

49Β. ΕΕ. ΑΚΤΗ ΧΑΛΚΙΔΑΣ - ΜΕΡΑ

Το ΤΑΧΥΠΛΟΟ πλησιάζει στην ακτή. Αποβιβάζει τον ΓΙΑΝΝΗ και αποχωρεί.

50. ΕΕ. ΕΠΑΡΧΙΑΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΡΑ

ZOOM OUT - Η ΚΑΜΕΡΑ ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΕΤΑΙ ΟΛΟ ΚΑΙ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ, ΠΑΡΟΛΟ ΠΟΥ ΑΥΤΟΣ ΚΙΝΕΙΤΑΙ ΠΡΟΣ ΑΥΤΗΝ.

Τα ρούχα του είναι ταλαιπωρημένα. Λερωμένα στα γόνατα και αλλού. Στο μανίκι ένα σκίσιμο. Μαλλιά αχτένιστα.

Άσφαλτος στη μέση και χόρτα αριστερά και δεξιά. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ περπατά στα χόρτα (δεξιά στην οθόνη), αντίθετα από τη κίνηση των ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ που φεύγουν από την πόλη. Στην απέναντι μεριά του δρόμου μεταλλικό εκκλησάκι. Εμφανίζεται στα δεξιά (στην ΟΘΟΝΗ) μια ΠΙΝΑΚΙΔΑ "Χαλκίδα" με μια διαγώνια κόκκινη γραμμή.

51. ΕΕ. ΠΑΤΡΙΚΟ - ΜΕΡΑ - ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΝ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπροστά σε σιδερένια αυλόπορτα. Τσιμεντένια αυλή και παρτέρια. Κληματαριά. Άσπρη, διώροφη μονοκατοικία. Χτιστό μπαλκόνι στηρίζεται σε δυο κολόνες. Ανοίγει την αυλόπορτα. Φτάνει στην πόρτα. Χτυπάει το κουδούνι... Ανοίγει η πόρτα. Η ΑΔΕΡΦΗ (35) τον κοιτάζει ξαφνιασμένη.

ΑΔΕΡΦΗ

Μπα... Ο Γιάννης!

Η ΑΔΕΡΦΗ κοντεύει, όμως σταματάει λίγο πριν. Αποτραβιέται.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

Είσαι-- Φαίνεσαι κουρασμένος. Έλα,
πέρνα.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ περνά μέσα. Η ΑΔΕΡΦΗ θέλει να πάρει το σακίδιο. Ο
ΓΙΑΝΝΗΣ το κρατάει.

52Α. ΕΣ. ΚΟΥΖΙΝΑ/ΠΑΤΡΙΚΟ - ΜΕΡΑ

Η ΑΔΕΡΦΗ τραβάει μια καρέκλα.

ΑΔΕΡΦΗ

Κάτσε, Γιάννη. Πεινάς;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πεινώ.

Η ΑΔΕΡΦΗ πಿಸωπατάει. Πάει στο ψυγείο. Φέρνει λίγο τυρί σε ένα
πιάτο και ψωμί. Τα αφήνει μπροστά του. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τρώει
λαίμαργα. Γουρλώνει τα μάτια όταν καταπίνει.

Η ΑΔΕΡΦΗ αφήνει ένα ποτήρι νερό. Στέκεται απέναντί και τον
κοιτάζει.

ΑΔΕΡΦΗ

Πού ήσουν;

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ δεν απαντά. Ψάχνει τις τσέπες του. Βγάζει μια
πλαστική θήκη καπνού και χαρτάκια. Είναι άδεια.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Α, σιχτίρ!

ΑΔΕΡΦΗ

Περίμενε.

Φεύγει και επιστρέφει κρατώντας ένα τσιγάρο.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

Απ' του Νίκου. Πάρε.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ανάβει το τσιγάρο.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

Ο άντρας μου. Θα 'ρθει όπου νά 'ναι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Η μάνα;

ΑΔΕΡΦΗ

Η μάνα; Αργά τη θυμήθηκες!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ απολαμβάνει το τσιγάρο.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

(με ένταση)

Πέθανε!

Η ΑΔΕΡΦΗ (ταραγμένη) πηγαίνει στον νεροχύτη και κοιτάζει έξω από το παράθυρο.

Το τσιγάρο έχει καεί σχεδόν όλο. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ σηκώνεται και πάει προς τον νεροχύτη.

Η ΑΔΕΡΦΗ γυρίζει να τον δει. Εμφανίζεται που τον βλέπει τόσο κοντά της. Τρομάζει.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πλησιάζει ακόμα περισσότερο. Απλώνει το χέρι με το τσιγάρο και στο σβήνει πίσω της στον νεροχύτη. Την κοιτά στα μάτια.

Στέκεται δίπλα στο τραπέζι.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

Ο Νίκος, ο άντρας μου--

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ε, λοιπόν;

ΑΔΕΡΦΗ

(θυμωμένα)

Λοιπόν; Τι λοιπόν;

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ και η ΑΔΕΡΦΗ στέκονται και κοιτιούνται βαθιά στα μάτια.

Σιωπή.

Η ΑΔΕΡΦΗ σωριάζεται στην καρέκλα, κρατάει το κεφάλι και κλαίει.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

Γιάννη! Αχ, Γιάννη! Παντρεύτηκα! Δεν ήσουν εδώ! Η μάνα μας πέθανε κι εγώ έκλαιγα! Κι εσύ έλειπες, Γιάννη. Έλειπες κι εγώ έκλαιγα!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Θα φύγω τώρα.

ΑΔΕΡΦΗ

(με αγωνία)

Θα φύγεις; Πάλι;

(αυστηρά)

Γιατί ήρθες, λοιπόν; Ε; Γιατί;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τα πράγματά μου.

ΑΔΕΡΦΗ

Τι;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τα πράγματά μου, λέω.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγαίνει από την ΚΟΥΖΙΝΑ, περπατά στον διάδρομο και ανοίγει μια πόρτα.

53. ΕΣ. ΥΠΟΓΕΙΟ/ΠΑΤΡΙΚΟ - ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κατεβαίνει σκάλες. Εκκλειδώνει μια σιδερένια ντουλάπα. Βρίσκει ρούχα, μια μπάλα ποδοσφαίρου, καλάμι ψαρέματος, μερικά χαρτόκουτα. Στο πάνω ράφι βρίσκονται ηλεκτρονικές συσκευές. Αναβοσβήνουν μερικά φωτάκια.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ αφαιρεί μια κάρτα sim από το μόντεμ. Αποσυνδέει έναν σκληρό δίσκο και τον βάζει στο σακίδιο. Αλλάζει ρούχα. Βάζει αυτά που φορούσε σε μια πλαστική σακούλα. Κρατάει το καλάμι του ψαρέματος. Χαμογελάει. Το αφήνει και κλειδώνει την ντουλάπα.

52B. ΕΣ. ΚΟΥΖΙΝΑ/ΠΑΤΡΙΚΟ - ΜΕΡΑ

Η ΑΔΕΡΦΗ είναι στην ίδια θέση.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Φεύγω.

Η ΑΔΕΡΦΗ τον κοιτάζει κουνώντας το κεφάλι πάνω-κάτω. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γυρίζει προς την πόρτα.

ΑΔΕΡΦΗ

Κι όλ'αυτά, γιατί;

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ σταματά.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

Για μια γυναίκα; Μια γυναίκα που σ'έπαιξε.

(με ένταση)

Μια γυναίκα που σ'έφτυσε, Γιάννη μου!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ σκύβει το κεφάλι.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

Άξιζε; Πες μου, άξιζε; Χάθηκες, Γιάννη
μου, χάθηκες!

(θυμωμένα)

Χάθηκες εσύ, χάθηκε κι μάνα μας!

(ειρωνικά)

Κι αυτή τώρα γλεντάει! Τ'ακούς;

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γυρίζει λίγο το κεφάλι.

ΑΔΕΡΦΗ (CONT'D)

Τι, δεν το'ξερες;

(ξεσπά σε γέλια)

ΧΑΧΑΧΑΧΑ, δεν το'ξερε! Βούιξε ο τόπος,
αδερφέ μου! Γάμους και χαρές θα'χουμε
στο Γριπονήσι.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γυρίζει προς την ΑΔΕΡΦΗ. Κοντεύει στο τραπέζι. Την
κοιτάζει αυστηρά.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μίλα.

ΑΔΕΡΦΗ

(αλλάζοντας ύφος, σχεδόν
φοβισμένη)

Γύρισε. Έχει δυο μήνες τώρα στην Αθήνα.
Έρθε και στη Χαλκίδα.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γυρίζει απότομα και βγαίνει από την ΚΟΥΖΙΝΑ.

54. ΕΞ. ΑΥΛΗ/ΠΑΤΡΙΚΟ - ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ περπατάει στην αυλή. Η ΑΔΕΡΦΗ φτάνει στην πόρτα.

ΑΔΕΡΦΗ

Γιάννη, Γιάννη!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγαίνει από την αυλόπορτα και κατηφορίζει στον
δρόμο. Οι φωνές της ΑΔΕΡΦΗΣ χάνονται όσο αυτός απομακρύνεται.

55Α. ΕΞ. ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ - ΜΕΡΑ

SUPER: ΑΡΧΗΓΕΙΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ - ΑΘΗΝΑ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΧΑΡΥ. Ανεβαίνουν τις σκάλες και τους
υποδέχεται ένστολος αστυνομικός.

55Β. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ EUROPOL - ΜΕΡΑ

ΣΤΟ ΤΖΑΜΙ ΤΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ : EUROPOL.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΧΑΡΥ συζητούν με τον ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ #5 που κρατάει το σκίτσο του ΓΙΑΝΝΗ. Στο Γραφείο βρίσκεται κι ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6, χειριστής Υπολογιστή.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

(στα αγγλικά)

Ωστε αυτός είναι ο TRAGUS. Και
κουτσαίνει;

Ο ΧΑΡΥ γνέφει καταφατικά.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Πώς όμως κατάφερε να διαφύγει τόσο
γρήγορα;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

(στα αγγλικά)

Προσποιείται;

ΧΑΡΥ

(στα αγγλικά)

Μα κούτσαινε...

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Γράψτε το στην αναφορά. Μην τον χάσουμε
από αυτό!

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6 πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

(Δεκάδες φωτογραφίες υπόπτων που εναλλάσσονται)

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6

(στα αγγλικά)

Δυστυχώς, καμία ταυτοποίηση.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Σκατά! Μα ποιος διάολος είναι;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

(στα αγγλικά)

Κοιτάξτε... Θα βάλουμε το σκίτσο στο
σύστημα. Ίσως βρεθεί κάτι. Κάμερες
ταχύτητας, διασταυρώσεις, τράπεζες,
σταθμοί, μεγάλα ξενοδοχεία... Ίσως τον

βρούμε.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ απογοητευμένος αποχωρεί με τον ΧΑΡΥ.

56Α. ΕΣ. ΡΕΣΕΨΙΟΝ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#1 - ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φτάνει στη ΡΕΣΕΨΙΟΝ ενός φτηνού ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Γεια σου.

ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ

Καλησπέρα σας! Παρακαλώ.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ένα δωμάτιο.

ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ

Πόσα βράδια;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Δύο ή τρία.

ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ

Ταυτότητα ή άδεια οδήγησης, παρακαλώ.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ανοίγει το σακίδιο και δίνει ταυτότητα. Ο ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ σημειώνει. Βγάζει φωτοτυπία της ταυτότητας και την επιστρέφει. Δίνει ένα κλειδί στον ΓΙΑΝΝΗ.

ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ (CONT'D)

Είστε στο Α3. Καλή διαμονή.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ανεβαίνει τις σκάλες.

56Β. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#1 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ξαπλώνει στο κρεβάτι. Κρατάει μια εφηβική φωτογραφία της ΜΑΡΙΑΣ.

Αφήνει τη φωτογραφία στο κρεβάτι και παίρνει το λάπτοπ.

ΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

(Στη μηχανή αναζήτησης GOOGLE επιλέγει με κλικ του ποντικιού διάφορα ειδησεογραφικά σάιτ και ανοίγουν οι παρακάτω σελίδες)

-- "Η Μαρία Μάλωση θα είναι η επόμενη Διευθύνουσα Σύμβουλος της FARMAKON Α.Ε.". (φωτογραφία της Μαρίας)

-- "Ο Μάλωσης θα ορίσει τη διάδοχό του. Αντιδράσεις στο Δ.Σ.

της FARMAKON A.E." (φωτογραφία της του κτηρίου της εταιρίας)

-- "Ποιος είναι ο εκλεκτός της καρδιάς της Μαρίας Μάλωση;"
(φωτογραφία Μαρίας με τον Τζόζεφ)

-- "Η Μαρία Μάλωση αγνοεί τους 335 της Cayenne για τον ένα και
μοναδικό ίππο που αγαπά" (φωτογραφία Μαρίας με το άλογο)

-- "FARMAKON. Κοντά σε όσους έχουν ανάγκη" (επίσημη ιστοσελίδα
της εταιρίας)

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μελετά την ιστοσελίδα της FARMAKON. Κοιτάζει με
προσοχή. Ανακάθεται και πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

(Σε περιβάλλον προγραμματισμού μαύρη οθόνη με άπειρες εντολές
να διαδέχονται η μία την άλλη).

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

MATCH CUT TO:

57. ΕΣ. FARMAKON/ΑΙΘΟΥΣΑ ΑΝΑΜΟΝΗΣ - ΜΕΡΑ

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Περιβάλλον προγραμματισμού (μαύρη οθόνη με άπειρες εντολές να
διαδέχονται η μία την άλλη).

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βρίσκεται σε αίθουσα αναμονής.

Έρχονται διαδοχικά άλλοι τρεις ΝΕΑΡΟΙ (20-22) και κάθονται. Οι
νεαροί δεν έχουν κάτι μαζί τους.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ έχει δίπλα του δύο ΝΤΟΣΙΕ γεμάτα φύλλα. Πληκτρολογεί
στο λάπτοπ του.

Τους κοιτάζει έναν-έναν επίμονα. Κοιτάζει τα χέρια τους και τα
μάτια τους. Ένας νεαρός ενοχλείται.

ΝΕΑΡΟΣ #1

(προς τον ΓΙΑΝΝΗ)

Συμβαίνει κάτι;

Κοιτάζονται μεταξύ τους.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Συγγνώμη, αλλά γιατί είστε εδώ;

ΝΕΑΡΟΣ #1

(χαμογελώντας)

Για τη δουλειά. Τι άλλο;

ΝΕΑΡΟΣ #2

Εσύ;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Εννοείτε για τη θέση του
Προγραμματιστή/Αναλυτή Γ' Βαθμού με
ειδίκευση στις Φαρμακευτικές Αναλύσεις
και την Εκτίμηση του Κινδύνου
Υπερβάλλοντος Κόστους;

Οι ΝΕΑΡΟΙ κοιτάζονται μεταξύ τους.

ΝΕΑΡΟΣ #1

Τι λες τώρα; Ανειδίκευτους θέλουν...

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ χαμογελάει. Γυρίζει το λάπτοπ ώστε οι ΝΕΑΡΟΙ να
βλέπουν την οθόνη του.

Προσπαθούν να διαβάσουν.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Το διόρθωσαν. Ήταν λάθος, μάλλον
κάποιου...ανειδίκευτου!

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

(Ιστοσελίδα της εταιρίας FARMAKON)

Ζητείται Προγραμματιστής/Αναλυτής Γ' Βαθμού με ειδίκευση στις
Φαρμακευτικές Αναλύσεις και την Εκτίμηση του Κινδύνου
Υπερβάλλοντος Κόστους.

Υ.Γ.: Λυπούμαστε για την εσφαλμένη ανάρτηση περί
'ανειδίκευτου υπαλλήλου'.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΝΕΑΡΟΣ #1 ελέγχει στο κινητό του. Σηκώνεται και αποχωρεί.

Αποχωρούν και οι άλλοι δύο.

58Α. ΕΣ. FARMAKON/ΑΙΘΟΥΣΑ ΑΝΑΜΟΝΗΣ - ΜΕΡΑ

Από το διπλανό Γραφείο βγαίνουν ο ΓΙΑΝΝΗΣ και ο ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ
ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ (28). Κάνει νόημα στον ΓΙΑΝΝΗ να προχωρήσει μαζί
του.

Προχωρούν και μπαίνουν σε ένα άλλο Γραφείο.

58B. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΜΕΡΑ

Ένα στενό Γραφείο. Τραπέζι και δύο καρέκλες. Στη μία κάθεται ο ΑΛΕΥΡΑΣ (66). Γραμματοθήκη με φακέλους στον τοίχο.

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ

Σου τον παραδίδω. Δώσε καρτελάκι. Κοίτα να μάθει γρήγορα, έτσι;

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ κουνάει αργά το κεφάλι. Ο ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ φεύγει αφήνοντας την πόρτα ανοικτή.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Κλείσε την πόρτα. Κάτσε.

Κλείνει την πόρτα και κάθεται στην καρέκλα.

ΑΛΕΥΡΑΣ (CONT'D)

Φαίνεσαι καλό παλικάρι. Ξέρεις τη δουλειά;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Όχι, κύριε.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Κύριε; Χα, καιρό είχα να το ακούσω! Πάρε αυτό. Να το φοράς πάντα.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φοράει το καρτελάκι.

ΑΛΕΥΡΑΣ (CONT'D)

Ο κύριος Μάλωσης αγαπάει τις επιστολές. Δε θέλει την τεχνολογία. Ένας σωρός μαζεύεται κάθε μέρα. Δουλειά μας είναι να τα μοιράζουμε σωστά και γρήγορα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αυτός είναι τ'αφεντικό;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ε, ναι! Ποιος άλλος; Αυτός κι η κόρη του η Μαρία. Κυρία Μαρία Μάλωση, παρακαλώ! Την έχει στριμώξει τελευταία, να πάρει την εταιρία. Αν και δεν το βλέπω... Αυτή έχει το μυαλό στα ταξίδια. Είναι και ο γάμος...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Παντρεύεται;



ΑΛΕΥΡΑΣ

Έτσι θέλει τ'αφεντικό. Είναι κάποιος
Τζόζεφ. Εβραίος. Πολύ χρήμα. Ο μπαμπάς
του, δηλαδή...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Και ο πατ--

ΑΛΕΥΡΑΣ

Τέλος η κουβέντα τώρα. Πάμε να δεις τη
δουλειά.

59Α. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ακολουθεί τον ΑΛΕΥΡΑ που του δείχνει τα Γραφεία.
Σταματούν έξω από ένα Γραφείο με τζάμια αντί για τοίχο. Από
μέσα κρέμονται κουρτίνες με κάθετες περσίδες. Ανοιχτή πόρτα.
Στέκονται στην είσοδο.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Από 'δω ξεκινάμε πάντα τη διανομή. Το
γραφείο του Προϊσταμένου. Αφήνουμε την
αλληλογραφία στο ράφι δεξιά.

Από το βάθος του Γραφείου εμφανίζεται ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ (43). Ο
ΑΛΕΥΡΑΣ ξαφνιάζεται.

ΑΛΕΥΡΑΣ (CONT'D)

Εε, κύριε ΚΩΣΤΑΜΠΑ. Δεν ήξερα ότι είστε
εδώ, αλλιώς δεν θα μπαίναμε. Συγγνώμη...

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Ποιος είναι αυτός;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ο νέος κύριε, κύριε.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Μάλιστα. Φρόντισε να μάθει γρήγορα. Κι
εσύ μη χαλαρώνεις τώρα λίγο πριν τη
σύνταξη. Κι εσύ νεαρέ. Δουλειά, έτσι;
Μάθε ό,τι πρέπει και όχι λάθη! Έτσι; Όχι
λάθη!

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ απομακρύνεται.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Έλα, πάμε.

59Β. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΡΑ

Σταματούν έξω από το επόμενο Γραφείο. Μεγάλος χώρος, με πολλούς υπολογιστές, μια κονσόλα τηλεφωνικού κέντρου κι ένα μικρό σέρβερ στη γωνία. Μια όμορφη και εντυπωσιακή κοπέλα ασχολείται με φακέλους.

ΑΛΕΥΡΑΣ

(κάπως πιο φωναχτά)

Εδώ είναι τα ηλεκτρονικά παιχνίδια!

Σωστά το είπα, ΜΕΛΙΝΑ;

Η ΜΕΛΙΝΑ (35) δεν φαίνεται να δίνει σημασία. Κοιτάζει και συνεχίζει τη δουλειά της ψάχνοντας κάποια χαρτιά σε ένα συρτάρι.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πλησιάζει τον σέρβερ. Η ΜΕΛΙΝΑ τον βλέπει.

ΜΕΛΙΝΑ

Έέρεις από υπολογιστές;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Έπαιζα πολλά παιχνίδια. Γερό μηχάνημα, ε;

ΜΕΛΙΝΑ

Καμία σχέση. Άστο. Καλύτερα να πηγαίνετε κύριε ΑΛΕΥΡΑ. Έχω πολλή δουλειά.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ναι, ΜΕΛΙΝΑ. Είναι ο νέος κούριερ.

Η ΜΕΛΙΝΑ γνέφει και γυρίζει στη δουλειά της.

59Γ. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΡΑ

Κινούνται στον διάδρομο και συναντούν έναν βιαστικό ψηλό και αδύνατο υπάλληλο. Κρατάει ένα ντοσιέ γεμάτο χαρτιά στο χέρι. Παραλίγο να συγκρουστούν.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Συγγνώμη κύριε ΜΠΑΡΟ! Παραλίγο, ε;

ΜΠΑΡΟΣ

Δεν πειράζει, δεν πειράζει.

Ο ΜΠΑΡΟΣ (28) τους προσπερνάει και πηγαίνει στο Γραφείο της ΜΕΛΙΝΑΣ.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Χα! Λογιστής. Πολύ αγχώδης, πολύ...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κάτι θα τον τρώει...

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ναι. Τα μάτια της πριγκίπισσας.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αλήθεια;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Δεν στο'πα εγώ όμως, έτσι;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Όχι, όχι!

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ και ο ΓΙΑΝΝΗΣ περπατούν στον διάδρομο.

59Δ. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΡΑ

Σταματούν σε μια κλειστή πόρτα. "Οικονομικό Τμήμα" γράφει η πινακίδα. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ χτυπά την πόρτα. Τίποτα. Ξαναχτυπά. Ανοίγει διστακτικά την πόρτα. Στο μεγάλο γραφείο κάθεται μια μικροκαμωμένη και στρουμπουλή κυρία [ΤΡΟΥΜΠΑ (42)]. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ στέκεται ακίνητος.

ΤΡΟΥΜΠΑ

Αφού δεν άκουσες "εμπρός", γιατί μπήκες, κύριε ΑΛΕΥΡΑ;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Χίλια συγγνώμη, κυρία ΤΡΟΥΜΠΑ. Εεε...
Ήθελα να ρωτήσω κάτι.

ΤΡΟΥΜΠΑ

Φαντάζομαι για τη σύνταξη πάλι.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ναι, γι'αυτό είναι. Όλα εντάξει; Ξέρετε μήπως πότε θα--

ΤΡΟΥΜΠΑ

Ό,τι προβλέπεται, κύριε ΑΛΕΥΡΑ. Ό,τι προβλέπεται.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Σωστά, σωστά. Γεια σας.

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ πισωπατάει και κλείνει την πόρτα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Δε με σύστησες.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Άσε καλύτερα...

60. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τακτοποιεί φακέλους. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ σκεπτικός κάθεται σε μια καρέκλα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Να φύγω; Τελείωσα.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ναι, φύγε παιδί μου. Στο καλό. Μην
αργήσεις αύριο, έτσι;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Έχεις κάτι; Μπορώ να βοηθήσω;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Να είσαι καλά. Να σε ρωτήσω όμως κάτι;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ό,τι θες.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Φαίνεσαι καλό και ξύπνιο παλικάρι. Πώς
και δε σπούδασες κάτι;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αλήθεια θες να μάθεις; Εντάξει... Είχα
έναν δάσκαλο. Μίζερος τύπος. Μόνο γάλα
έπινε κι έτρωγε γιαούρτι. Είχε και μια
πολύ στραβή μύτη... Φοβήθηκα λοιπόν, πως
αν μάθαινα γράμματα, έτσι θα γινόμουν!

ΑΛΕΥΡΑΣ

Άντε βρε στην ευχή της Παναγίας,
μ'έκανες και γέλασα.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γνέφει και κλείνει την πόρτα πίσω του.

61. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μοιράζει αλληλογραφία.

Ακούγονται φωνές. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κινείται προς τις φωνές.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ (Ο.Σ.)

Είναι απaráδεκτο! Τελευταία φορά, ΜΠΑΡΟ,
τελευταία φορά! Αν ξαναχάσεις έστω κι
ένα αρχείο, έφυγες!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φτάνει στο Γραφείο του ΜΠΑΡΟΥ. Συναντιέται με τον
ΚΩΣΤΑΜΠΑ που βγαίνει.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Κάνε στην άκρη!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ παραμερίζει. Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ απομακρύνεται. Βγαίνει και η ΜΕΛΙΝΑ. Κοιτάζει αριστερά και δεξιά. Βλέπει τον ΚΩΣΤΑΜΠΑ να απομακρύνεται.

ΜΕΛΙΝΑ

(περπατώντας βιαστικά)

Κύριε ΚΩΣΤΑΜΠΑ! Κύριε ΚΩΣΤΑΜΠΑ!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κοιτάζει στο Γραφείο. Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ κάθεται στην καρέκλα του και κοιτάζει με αγωνία την οθόνη του υπολογιστή του. Οι κόρες των ματιών του κινούνται ασταμάτητα. Το πρόσωπό του γυαλίζει. Σκουπίζει τον ιδρώτα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μπορώ να βοηθήσω;

Ο ΜΠΑΡΟΣ τον κοιτάζει. Κοιτάζει την οθόνη.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Μπορώ να βοηθήσω.

ΜΠΑΡΟΣ

Άσε με κι εσύ!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μα, σας λέω πως μπορώ να βοηθήσω.

Ο ΜΠΑΡΟΣ ξανακοιτάζει τον ΓΙΑΝΝΗ.

ΜΠΑΡΟΣ

Πώς;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Άκουσα... Βασικά, όλοι ακούσαμε για κάποιο αρχείο που χάθηκε. Ισχύει;

Ο ΜΠΑΡΟΣ σηκώνεται και πηγαίνει στην πόρτα του Γραφείου. Κοιτάζει στον διάδρομο αριστερά και δεξιά. Κλείνει την πόρτα. Στέκεται μπροστά στον ΓΙΑΝΝΗ.

ΜΠΑΡΟΣ

Ναι, ισχύει. Πώς μπορείς να βοηθήσεις;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Άκουστε... Πριν μερικά χρόνια κατέβαζα το Half Life. Είναι ένα παιχνίδι για το πσιί, και είσαι ο ήρωας που επέζησες από ένα πυρηνικό ολοκαύτωμα και προσπαθείς να πάρ--



ΜΠΑΡΟΣ

Ρε, με δουλεύεις; Τι μπούρδες μου λες;
Κάθομαι και ασχολούμαι--

ΓΙΑΝΝΗΣ

Όχι, όχι, έχετε δίκιο, συγγνώμη. Ξέρετε
είμαι, δηλαδή ήμουν, γκέιμερ και με
πιάνει και παρασύρομαι καμιά φορά.
Λοιπόν, με λίγα λόγια, είχε χαθεί ένα
αρχείο και το παιχνίδι δεν έπαιζε. Ήρθε
το φιλαράκι και μ'έσωσε!

ΜΠΑΡΟΣ

Πώς;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μου'μαθε ένα κόλπο, που το ξέρουν μόνο
αυτοί που δουλεύουν στη Microsoft.

ΜΠΑΡΟΣ

Πες το μου.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Δεν γίνεται.

ΜΠΑΡΟΣ

Γιατί;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αν σου λέω τι να πληκτρολογείς, γράμμα-
γράμμα, νούμερο-νούμερο, θα κάνουμε δυο
χρόνια! Έτσι που σε κόβω, δεν φαίνεται
να το 'χεις με τους υπολογιστές.

ΜΠΑΡΟΣ

Κάθισε.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πήγαινε στην πόρτα, μη γίνουμε ρεζίλι.

Ο ΜΠΑΡΟΣ αδιάφορα στην είσοδο. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πληκτρολογεί.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Τι αρχείο ήταν;

ΜΠΑΡΟΣ

Βάση δεδομένων.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Θυμάσαι πότε το 'φτιαξες;

ΜΠΑΡΟΣ

Ναι, στις 18, όταν τελειώσαμε την
απογραφή.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πληκτρολογεί.

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Spybot_installation_37%

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

ΜΠΑΡΟΣ (CONT'D)

(με αγωνία)

Βρήκες κάτι;

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Spybot_installation_97%

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΜΠΑΡΟΣ κινείται προς τον ΓΙΑΝΝΗ.

ΓΙΑΝΝΗΣ

(αυστηρά)

Στην πόρτα εσύ! Τόσο περιμένουν όλοι να
σε φάνε!

Ο ΜΠΑΡΟΣ επιστρέφει στην πόρτα. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πληκτρολογεί.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Όλα έτοιμα! Το αρχείο είναι στην
επιφάνεια εργασίας.

Ο ΜΠΑΡΟΣ τρέχει στον υπολογιστή του. Πιάνει το "ποντίκι".
ΚΛΙΚ-ΚΛΙΚ. Χαμογελά και ξεφυσάει. Σφίγγει το χέρι του ΓΙΑΝΝΗ.

ΜΠΑΡΟΣ

Σε ευχαριστώ! Σε ευχαριστώ!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Χαρά μου που σε βοήθησα, χαρά μου.
Αλήθεια, τι τρέχει με τον ΚΩΣΤΑΜΠΑ;
Πάντα τόσο επιθετικός είναι;

Ο ΜΠΑΡΟΣ κλείνει την πόρτα.

ΜΠΑΡΟΣ

(εμπιστευτικά)

Πριν έξι μήνες πρότεινε μια επένδυση. Τα
χρήματα εκταμιεύτηκαν, αλλά... Οι
μέτοχοι θέλουν το κεφάλι του, όμως τον
κρατάει ο Πρόεδρος, ο Μάλωσης.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πόσα χρήματα;

ΜΠΑΡΟΣ

Άστο...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κατάλαβα.

ΜΠΑΡΟΣ

Από τότε, του φταίνε όλοι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ας πρόσεχε και ας πρόσεχες κι εσύ. Πάω,
μη με ψάχνει ο ΑΛΕΥΡΑΣ.

ΜΠΑΡΟΣ

Ναι, ναι πήγαινε. Σε ευχαριστώ και πάλι.

62. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ EUROPOL - ΜΕΡΑ

Ο ΧΑΡΥ με τον ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ #5 κάθονται στο γραφείο. Μπαίνει ο ΧΑΡΤΜΑΝ.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Κάποιο νέο;

ΧΑΡΥ

Όχι, δυστυχώς...

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά στον
ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ #5)

Πιστεύεις πως θα έχουμε κάποιο
αποτέλεσμα σύντομα;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

(στα αγγλικά)

Μόνο με ένα σκίτσο, χωρίς κάποιο άλλο
στοιχείο, όπως διασυνδέσεις ή σχέσεις,
θεωρώ πως είναι πολύ δύσκολο να τον
εντοπίσουμε. Μόνο κατά τύχη.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Καταλαβαίνω.

ΧΑΡΤΜΑΝ (CONT'D)

ΧΑΡΥ, εγώ πρέπει να γυρίσω. Εσύ μείνε.
Πίεζέ τους. Μην αφήνεις ποτέ τους
Έλληνες να χαλαρώσουν.



ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6

Μην ανησυχείτε. Η δουλειά θα γίνει. Όπως
λέει και το τραγούδι: "η Ελλάδα ποτέ δεν
πεθαίνει, μόνο λίγο καιρό ξαποσταίνει
και ξανά προς τη δόξα τραβά"!

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ φεύγει.

63. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπαίνει στο Γραφείο. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ τακτοποιεί κάποιους
φακέλους στα ράφια.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Μα πού ήσουν;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μάζευα τα εξερχόμενα. Γιατί;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Έλα να βάλουμε μια τάξη. Το αφεντικό
πάντα έρχεται να με χαιρετίσει. Το
ήξερες πως είμαι πιο παλιός από αυτόν
στην εταιρεία; Εγώ είμαι εδώ από το
χίλια--

ΓΙΑΝΝΗΣ

Το αφεντικό; Τι λες; Θά'ρθει εδώ;

ΑΛΕΥΡΑΣ

(κουτώντας το κεφάλι)

Χαμπάρι δεν πήρες, ε; Μαζί με την κόρη
και τον γαμπρό. Έρχεται να δει την
προίκα. Η κόρη δηλαδή... Ο άλλος είναι
για μόστρα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αλήθεια; Λείπανε;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ναι, στο εξωτερικό. Τι να σου λέω
τώρα...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλά τότε, μη λες.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Άκου δω. Η κόρη και ο γαμπρός πήγανε σε
κάποιον μεγαλογιατρό, στη Βιέννη, στην
Αυστραλία.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τόσο μακριά, ε; Και τι τους χρειάζονταν
ο μεγαλογιατρός;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ποιος χρειάζονταν;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ο γιατρός, λέω. Τι τους χρειάζονταν
αυτούς;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Σε είχα για πιο έξυπνο, βρε παιδί μου.
Αυτοί χρειάζονται τον γιατρό για να
κάνουν παιδιά, βρε κουτορνίθι!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ααα, μάλιστα. Τώρα κατάλαβα.

Συνεχίζουν να τακτοποιούν.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Όμως κάτι δεν κατάλαβα.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Άντε πάλι!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ συνεχίζει να τακτοποιεί και ο ΑΛΕΥΡΑΣ μένει
ακίνητος.

ΑΛΕΥΡΑΣ (CONT'D)

Θα ρωτήσεις, μωρέ;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ααα, ναι. Ποιος έχει το πρόβλημα;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ποιος άλλος, ο γαμπρός!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πολύ σίγουρο σε βλέπω.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Σου'πα πως είμαι ο πιο παλιός εδώ μέσα.
Δεν το'πα; Το'πα. Ο πιο παλιός ξέρει τα
πιο παλιά. Έτσι πάει. Άντε, δουλειά!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κοιτάζει την ώρα. Είναι δύο και μισή.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Να λείψω για λίγο;

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ τον κοιτάζει αυστηρά.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Είναι ευκαιρία τώρα που λείπουν για
φαγητό να κάνω ένα τσιγάρο. Σε
παρακαλώ...

ΑΛΕΥΡΑΣ

Άντε γρήγορα.

64Α. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φτάνει στο Γραφείο του ΚΩΣΤΑΜΠΑ. Κοιτάζει ανάμεσα
από τις περσίδες. Μπαίνει.

64Β. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κουμπώνει ένα μικροσκοπικό USB πίσω από τον
υπολογιστή. Έρχεται ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

(αυστηρά και καχύποπτα)

Τι θες εσύ εδώ;

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ του δίνει έναν φάκελο.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ μου ζήτησε να σας τον δώσω.

Εέχασε πριν και--

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ αρπάζει τον φάκελο και πάει να τον ανοίξει.
Σταματάει.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Εντάξει τον έφερες. Πήγαινε τώρα.

65. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ/ΧΑΡΤΜΑΝ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Σε ένα λιτό δίκλινο δωμάτιο, ο ΧΑΡΤΜΑΝ τακτοποιεί τα ρούχα του
στη βαλίτσα.

Ακούγεται ήχος ειδοποίησης του κινητού.

ΟΘΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

Φωτογραφία. Γυναίκα μεσήλικη και μια νεαρή που γελούν. Ένα
μωρό και μπροστά του μια τούρτα γενεθλίων. Ο ΧΑΡΤΜΑΝ
χαμογελάει.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Συνεχίζει να μαζεύει τα πράγματά του.

66. ΕΕ. FARMAKON- ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φεύγει από την εταιρία.

67. ΕΣ. ΡΕΣΕΨΙΟΝ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ/ΧΑΡΤΜΑΝ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ παραδίδει το κλειδί του δωματίου στη ρεσεψιόν.
Βγαίνει έξω και επιβιβάζεται σε αυτοκίνητο που φεύγει.

68. ΕΕ. ΣΤΑΣΗ ΛΕΩΦΟΡΕΤΟΥ - ΒΡΑΔΥ

Πολλοί περιμένουν στη στάση. Φτάνει το αστικό. Επιβιβάζονται
όλοι.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ταξιδεύει όρθιος στους δρόμους της Αθήνας.

69. ΕΣ. ΡΕΣΕΨΙΟΝ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#1 - ΒΡΑΔΥ

Ένας νεαρός χαιρετά και φεύγει. Ο ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ χαιρετάει κι
αυτός. Τακτοποιεί μερικά χαρτιά στον πάγκο. Ένα σημείωμα
κολλημένο.

ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Το σκάνερ λειτουργεί. Πέραν τους πελάτες σου στο σύστημα.
Τελείωσα τους δικούς μου.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ

Ναι, μαλάκα, κουράστηκες!

Ο ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ σκανάρει φωτοτυπίες διαβατηρίων και ταυτοτήτων.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Φαίνονται διάφορα πρόσωπα πελατών και του ΓΙΑΝΝΗ.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

70. ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ/ΑΘΗΝΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ περπατάει. Σταματάει σε περίπτερο. Μπροστά είναι
άλλος ΠΕΛΑΤΗΣ (42). Αγοράζει τσιγάρα. Ο ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ (53)
ελέγχει το 10ευρω στο μηχάνημα για τα πλαστά.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ

Κύριε μου, το βγάζει πλαστό!

ΠΕΛΑΤΗΣ

Αδύνατο! Από τράπεζα είναι.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ

Να το πάτε πίσω, κύριε.

Ο ΠΕΛΑΤΗΣ, μουρμουρίζει, παίρνει το δεκάρικο και δίνει άλλο.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ απομακρύνεται.

Δέκα μέτρα πιο πέρα ένας ΖΗΤΙΑΝΟΣ κάθεται στο πεζοδρόμιο πάνω σε μια στοίβα παλιά περιοδικά. Έχει ένα πλαστικό κουτί μπροστά του. Η σκιά ενός άντρα πέφτει πάνω του. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ δεν σηκώνει το κεφάλι.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγάζει ένα 20άρικο και σκύβει μπροστά στο κουτί. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ τον κοιτάζει. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κρατάει στο αριστερό χέρι το 20ευρω και με το δεξί χέρι παίρνει από το κουτί (σαν ρέστα) ένα 10ευρω, ένα 5ευρω και δύο 2ευρα.

Κοιτάζονται στα μάτια.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ αφήνει το 20ευρω στο κουτί.

Πάει στο περίπτερο.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καπνό.

Δίνει το 10ευρω. Ο ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ το ελέγχει στο μηχάνημα. Δίνει τον καπνό.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ

Φίλτρα; Χαρτάκια;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Έχω.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ

Πάρε βρε, να'χεις.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Έχω, είπαμε.

Ο ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ δίνει ρέστα.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γυρίζει προς τον ΖΗΤΙΑΝΟ. Κοιτάζονται.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ κάνει νόημα πως θέλει τσιγάρο.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ στρίβει ένα τσιγάρο. Το ανάβει και πετάει το σπίρτο. Φεύγει.

71. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ EUROPOL - ΒΡΑΔΥ

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6 βάζει μια κούπα καφέ. Ακούγεται ήχος ειδοποίησης. Τρέχει προς τον υπολογιστή.

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Επιτυχής Ταυτοποίηση - TRAGUS - Ξενοδοχείο "ΝΕΓΡΟΠΟΝΤΕ".

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6 τηλεφωνεί.

72. ΕΣ. ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟ/ΣΠΑΤΑ/ΤΣΕΚ-ΙΝ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ κάνει τσεκ-ιν. Παραδίδει τη βαλίτσα.

ΜΕΓΑΦΩΝΟ (Ο.Σ.)

*Ο κύριος ΧΑΡΤΜΑΝ παρακαλείται να
επικοινωνήσει με τις πληροφορίες.
Επαναλαμβάνω, ο κύριος ΧΑΡΤΜΑΝ
παρακαλείται να επικοινωνήσει με τις
πληροφορίες.*

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ κοιτάζει γύρω.

Τον πλησιάζουν δύο άντρες και συζητούν μαζί του.

Παίρνει πίσω τη βαλίτσα και ακολουθεί τους άντρες.

73. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ EUROPOL - ΒΡΑΔΥ

Στο Γραφείο ο ΧΑΡΥ και ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5.

Μπαίνει ο ΧΑΡΤΜΑΝ.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Ενημέρωση παρακαλώ!

ΧΑΡΥ

*Αναγνωρίστηκε ο TRAGUS. Ξενοδοχείο
NEGROPONTE.*

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

*Ο τύπος είναι πολύ έξυπνος. Να
περιμένουμε ως τα ξημερώματα. Δύο ομάδες
θα--*

Μπαίνει ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6

Ελάτε! Κυκλώσαμε το ξενοδοχείο!

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τι είπε;

ΧΑΡΥ

Δεν ξέρω!

(στα αγγλικά στον
ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ #5)

Τι είπε;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

(στα αγγλικά)

Η επιχείρηση ξεκίνησε!

ΧΑΡΤΜΑΝ

Σκατά, σκατά, σκατά!

Βγαίνουν όλοι και τρέχουν στον διάδρομο.

74. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#1 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ περπατά στο πεζοδρόμιο καπνίζοντας.

Λίγο πριν φτάσει στη διασταύρωση, δύο ταραγμένοι μελαψοί πλανόδιοι πωλητές στρίβουν στη γωνία και πέφτουν πάνω του. Έχουν μαζί τους έναν πρόχειρο πάγκο γεμάτο με χειροποίητα στολίδια, κοσμήματα και φουλάρια. Μαζεύουν ό,τι έχει πέσει κάτω και τρέχουν.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ προχωρά ως τη γωνία προσεκτικά. Βλέπει πολλούς αστυνομικούς μπροστά από το ξενοδοχείο. Φεύγει.

75. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#1 - ΒΡΑΔΥ

Οι αστυνομικοί ερευνούν το δωμάτιο. Έχουν αναστατώσει τα πάντα. Φτάνουν ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΧΑΡΥ απογοητευμένοι.

76. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ/ΑΘΗΝΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ προσπερνά το ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ. Ακούγονται φωνές σε ένα ΓΥΡΑΔΙΚΟ. βλέπει τον ΖΗΤΙΑΝΟ να μαλώνει με τον ΨΗΤΟΠΩΛΗ (35).

ΨΗΤΟΠΩΛΗΣ

Είναι πλαστό! Τι δεν καταλαβαίνεις ρε;
Ψεύτικο!

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ δεν μιλάει. Δείχνει τον ΓΥΡΟ που ψήνεται και κρατάει το 20ευρω.

ΨΗΤΟΠΩΛΗΣ (CONT'D)

Φεύγα βρε απο'δω! Έξω! Βγες έξω τώρα!

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ βγαίνει. Βλέπει τον ΓΙΑΝΝΗ στο απέναντι πεζοδρόμιο. Κοιτάζονται. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ συνεχίζει τον δρόμο του.

77. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#1 - ΒΡΑΔΥ

Οι αστυνομικοί αποχωρούν. Ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΧΑΡΥ στέκονται στο κέντρο του δωματίου.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Δες πίσω από το γραφείο.

Ο ΧΑΡΥ προσπαθεί να το μετακινήσει.

ΧΑΡΥ

Δεν κουνιέται.

Ο ΧΑΡΥ σκύβει και φωτίζει με το κινητό του. Ξαπλώνει ανάσκελα και τεντώνει το χέρι κάτω από το κρεβάτι. Σηκώνεται. Κρατάει την φωτογραφία της ΜΑΡΙΑΣ όταν ήταν έφηβη.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Μπίνγκο!

78Α. ΕΣ. ΡΕΣΕΨΙΟΝ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπαίνει σε ένα άλλο φτηνό ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ.

78Β. ΕΣ. ΡΕΣΕΨΙΟΝ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Η ηλικιωμένη ΡΕΣΕΨΙΟΝΙΣΤ (70) παίρνει από τον ΓΙΑΝΝΗ μερικά χρήματα και τα μετράει. Του δίνει ένα κλειδί. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ανεβάζει τα σκαλιά.

79Α. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ είναι στο κρεβάτι και πληκτρολογεί στο λάπτοπ.

80Α. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΒΡΑΔΥ

Σκοτάδι. Ενεργοποιείται ο υπολογιστής του γραφείου.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

search_files.....3_files_found

delete_files?.....yes - no

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

79B. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πατάει ENTER. Πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

change_host.....yes - no

new_host_online

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Εμφανίζεται ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ στο γραφείο του.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ξαφνιάζεται και τινάζεται προς τα πίσω.

80B. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

BigRat: "Τελευταία παραλαβή σούπερ"

Prometheus: "Επόμενες καλύτερες"

BigRat: "Πότε;"

Prometheus: "1-2"

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

79Γ. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κρατάει το λαπτοπ. Παρακολουθεί την οθόνη του ΚΩΣΤΑΜΠΑ. Σε μια γωνία της ΟΘΟΝΗΣ φαίνεται η εικόνα του ΚΩΣΤΑΜΠΑ.

80Γ. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ κλείνει τον υπολογιστή του και φεύγει.

81. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ/EUROPOL - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ τηλεφωνεί στη Γερμανία.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Λοιπόν, στέλνω τη φωτογραφία μιας
νεαρής. Ναι...ναι. 25 με 30 ετών τη
θέλω. Ωραία, ωραία. Γεια.

Κλείνει το τηλέφωνο.

82. ΕΣ. FARMAKON/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ψάχνει την αλληλογραφία.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Άντε ξεκίνα, μεσημέριασε!

83. ΕΣ. FARMAKON/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μοιράζει αλληλογραφία.

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ πλησιάζει.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Έχω κάτι;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλημέρα σας.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Καλημέρα, καλημέρα. Λοιπόν;

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ψάχνει ανάμεσα στους φακέλους. Καθυστερεί.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ (CONT'D)

Αμάν! Δέκα χρόνια κάνεις! Έχω ή όχι;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Φαίνεται πως όχι. Περιμένετε κάτι
επείγον;

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Έχε το νου σου, αν έρθει κάτι, να το
φέρεις αμέσως! Ακούς;

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ φεύγει.

84. ΕΣ. FARMAKON/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΠΡΩΙ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ μπαίνει στο Γραφείο. Πληκτρολογεί στον υπολογιστή.

85. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ λαμβάνει ειδοποίηση στο κινητό του.

ΟΘΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

host_typing..... (ακολουθούν τα μηνύματα του
ΚΩΣΤΑΜΠΑ)

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΜΠΑΡΟΣ έρχεται.

ΜΠΑΡΟΣ

Έλα τώρα, γρήγορα!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τον ακολουθεί στο Γραφείο του. Ο ΜΠΑΡΟΣ κλείνει την πόρτα πίσω τους.

ΜΠΑΡΟΣ (CONT'D)

Χάθηκαν κι άλλα αρχεία!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πόσα;

ΜΠΑΡΟΣ

Σίγουρα τρία! Μήπως έχω ιό; Τσως πρέπει να φωνάξω τη ΜΕΛΙΝΑ. Αυτή θα ξέρει τι να κάνει... Μήπως θέλει κάποιο πρόγραμμα, μήπως--

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μήπως να το ξανασκεφτείς;

ΜΠΑΡΟΣ

Ε; Ναι, ρεζίλι θα γίνω! Μπορείς να το δεις;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τελειώνω τη διανομή κι έρχομαι.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φεύγει.

86. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΕΛΙΝΑΣ - ΠΡΩΙ

Η ΜΕΛΙΝΑ όρθια δίπλα σε έναν πάγκο περιμένει να βάλει καφέ στην κούπα της. Έρχεται ο ΓΙΑΝΝΗΣ. Αφήνει έναν φάκελο στο γραφείο της.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Περίεργο πράγμα όμως, ε;

Η ΜΕΛΙΝΑ δεν δίνει σημασία.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Πώς χάνονται τα αρχεία, ε;

Η ΜΕΛΙΝΑ τον κοιτάζει.

ΜΕΛΙΝΑ

Δηλαδή;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Να, λέω... Δηλαδή, πώς γίνεται να
χάνονται τα αρχεία το ένα μετά το άλλο;

ΜΕΛΙΝΑ

(ανήσυχη)

Τι λες τώρα; Ποια αρχεία;

ΓΙΑΝΝΗΣ

(εμπιστευτικά)

Νόμιζα το 'ξερες. Δεν το 'μαθες από 'μένα,
έτσι; Ο ΜΠΑΡΟΣ έχασε κι άλλα αρχεία.

ΜΕΛΙΝΑ

Δεν το πιστεύω, ρε πούστη μου! Θα μας
σκίσει ο άλλος!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κάτι πρέπει να κάνεις, ρε συ.

ΜΕΛΙΝΑ

Τι να κάνω, γαμώ την τύχη μου μέσα,
γαμώ! Ο μαλάκας, το 'χει κάνει σουρωτήρι
με τις μαλακίες που βλέπει όλη την ώρα!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ναι, κάτι κατάλαβα κι εγώ.

ΜΕΛΙΝΑ

Σάιτ γνωριμιών και ανοησίες! Μέχρι εδώ
ήτανε! Τέλος!

ΓΙΑΝΝΗΣ

(κοντεύοντας)

Ηρέμησε τώρα. Μη χαλιέσαι γι' αυτό.

Μπαίνει ο ΜΠΑΡΟΣ βλέπει τον ΓΙΑΝΝΗ και τη ΜΕΛΙΝΑ κοντά και
σαστίζει.

ΜΠΑΡΟΣ



Εε... ΜΕΛΙΝΑ; Αν βρεις λίγο χρόνο, θα
έρθεις;

ΜΕΛΙΝΑ

Δεν έχω καθόλου χρόνο!

Ο ΜΠΑΡΟΣ φεύγει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Γιατί το 'πες αυτό;

ΜΕΛΙΝΑ

Ποιο είπα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αυτό για τον χρόνο; Το ξέρεις πως δεν
υπάρχει, έτσι;

ΜΕΛΙΝΑ

Τι λες τώρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Άκου. Αν ήμουνα στην άλλη γωνία (δείχνει
με το χέρι), θά'θελα χρόνο για να 'ρθω σε
σένα. Απόσταση ναι, χρόνος όμως δεν
υπάρχει.

ΜΕΛΙΝΑ

Λες βλακείες.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ σχεδόν κολλάει πάνω της.

Η ΜΕΛΙΝΑ ανοίγει τα μάτια της. Δεν κουνιέται.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πού είναι ο χρόνος τώρα; Μηδέν...

Τα πρόσωπά τους είναι εκατοστά μακριά.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τραβιέται πίσω και φτάνει στην πόρτα. Γυρίζει.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

...ή άπειρο.

Βγαίνει και κλείνει την πόρτα.

87. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κάθεται στο γραφείο του ΜΠΑΡΟΥ κι αυτός στέκεται
στην πόρτα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Φέρε μου έναν καφέ.

ΜΠΑΡΟΣ

Τι λες τώρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Θες να γίνει η δουλειά, ναι ή όχι;

ΜΠΑΡΟΣ

Δώσε το κλειδί. Στο συρτάρι δεξιά.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγάζει ένα κλειδί με μπλε ταμπελάκι. Το δίνει.

Ο ΜΠΑΡΟΣ βγαίνει και κλειδώνει.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγάζει το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB και το κουμπώνει στον υπολογιστή. Πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

(μαύρο φόντο-λευκοί χαρακτήρες)

Αποθήκευση σε φορητό μέσο 64%.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Κάποιος χτυπά την πόρτα.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ (Ο.Σ.)

Μπάρο; Μπάρο;

Σιωπή.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

(μαύρο φόντο-λευκοί χαρακτήρες)

Αποθήκευση ολοκληρώθηκε.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φοράει το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB.

Ο ΜΠΑΡΟΣ ξεκλειδώνει και μπαίνει.

ΜΠΑΡΟΣ

Τα βρήκες;

Ο ΜΠΑΡΟΣ δίνει το κλειδί στον ΓΙΑΝΝΗ. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ανοίγει το συρτάρι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τα έβαλα στην επιφάνεια εργασίας. Έλα να

δεις.

Ο ΜΠΑΡΟΣ πλησιάζει και κοιτάζει την οθόνη. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βάζει το κλειδί στην τσέπη. Κλείνει το συρτάρι.

ΜΠΑΡΟΣ

Ευχαριστώ και πάλι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τίποτα, φίλε. Χαμός έξω, ε;

ΜΠΑΡΟΣ

Ναι. Αύριο έρχεται ο κύριος Μάλωσης με τη Μαρία.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Και τον πρίγκηπα.

ΜΠΑΡΟΣ

Ναι, και αυτός. Μη νομίζεις όμως...
Θέατρο παίζουν. Δεν τον θέλει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Στο 'πε;

ΜΠΑΡΟΣ

Εέρω τη Μαρία. Ήμασταν συμφοιτητές.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αλήθεια; Πώς και σου ξέφυγε τέτοια
κοπέλα ρε;

Ο ΜΠΑΡΟΣ κατεβάζει το κεφάλι.

ΜΠΑΡΟΣ

Όλα για τα λεφτά. Ο γαμπρός είναι
τράπεζα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Θα φέρει τα λεφτά που 'χασε ο Κωσταμπάς,
ε;

ΜΠΑΡΟΣ

Και πολλά άλλα...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Περίεργο όμως. Πώς μένει ακόμα στη θέση
του; Κάτι βρωμάει εδώ, φίλε. Μισό
εκατομμύριο είναι αυτό...

ΜΠΑΡΟΣ

(ξαφνιασμένος)

Πού το ξέρεις εσύ;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Η ΜΕΛΙΝΑ μου το 'πε.

ΜΠΑΡΟΣ

Ναι...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ρε συ, μήπως έχουν κάνει όλοι μαζί
βρωμιές και καλύπτονται; Μήπως ο
Κωσταμπάς τα 'χει με τη Μαρία; Μήπως ο
Μάλωσης θέλει να φάει τα χρήματα και να
κάνει γαμπρό τον ΚΩΣΤΑΜΠΑ;

ΜΠΑΡΟΣ

(φανερά ταραγμένος)

Μα τι λες τώρα; Ο Κωσταμπάς; Η Μαρία;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Γύρισέ τ'ανάποδα και θα σταθούνε όρθια.
Σκέψου!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ φεύγει και αφήνει τον ΜΠΑΡΟ προβληματισμένο.

88. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΕΛΙΝΑΣ - ΠΡΩΙ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ και η ΜΕΛΙΝΑ όρθιοι συζητούν.

ΜΕΛΙΝΑ

Μην του πείτε όμως ότι σας το είπα. Θα
έχω κι εγώ το νου μου στο εξής. Δεν θα
ξαναγίνει.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Με έχει φέρει στα όριά μου!

Μπαίνει ο ΜΠΑΡΟΣ.

ΜΠΑΡΟΣ

Ωω, συγγνώμη... Θα έρθω αργότερα.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Καλά, δεν χτυπάς πόρτες εσύ; Σύνελθε!
Μπάρο, σύνελθε!

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ τον παραμερίζει και βγαίνει στον διάδρομο.

Ο ΜΠΑΡΟΣ σηκώνει τα χέρια απελπισμένος.

ΜΠΑΡΟΣ

Μα τι έχει μαζί μου; Ένα λάθος έγινε.
Θεέ μου! Δεν κοιτάζει τα χάλια του...
Πέταξε μισό εκατομμύριο στα σκουπίδια,

αλλά με ζαλίζει για δυο αρχεία! Ποιος
ξέρει πού είναι μπλεγμένος...

ΜΕΛΙΝΑ

Πρόσεξε τι λες! Τι είναι αυτά; Ποιος τα
λέει;

ΜΠΑΡΟΣ

Ο ισολογισμός τα λέει! Όποιος άλλος κι
αν ήταν θα είχε απολυθεί σε χρόνο μηδέν!

Ο ΜΠΑΡΟΣ φεύγει.

89. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βλέπει τον ΜΠΑΡΟ να βγαίνει από το Γραφείο της
ΜΕΛΙΝΑΣ τον προλαβαίνει και τον σταματάει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Να σου πω. Πρόσεχε μ'αυτήν. "Ψάρευσά" να
δω τι ξέρει για Κωσταμπά και Μάλωση.
Μόνο που δε μ'έφαγε, φίλε! Δεν ξέρω...
Λες να είναι ζευγάρι με τον Κωσταμπά;

ΜΠΑΡΟΣ

Άσε ρε τις χαζομάρες!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Λες να τη χαϊδεύει ο Μάλωσης;

ΜΠΑΡΟΣ

Ααα, εσύ έχεις ξεφύγει!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ναι καλά, έχω ξεφύγει. Και για τη γούνα
σου είχε ράμματα. Πρόσεχε φίλε, πρόσεχε!

Ο ΜΠΑΡΟΣ μένει κόκαλο.

ΜΠΑΡΟΣ

Τι; Είπε για μένα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ο ένας τρώει τον άλλον. Όποιος
προλάβει...

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γυρίζει και κατευθύνεται στο βάθος του διαδρόμου.

90. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ/EUROPOL - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ κάθεται και μπροστά του έχει τρία μεγάλα ντοσιέ με φωτογραφίες. Γυρίζει τα φύλλα. Δίπλα το σκίτσο του ΓΙΑΝΝΗ.

Ερχεται ο ΧΑΡΥ.

ΧΑΡΥ

Ηρθε.

Του δίνει τη φωτογραφία μια γυναίκας.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Μάλιστα... Όμορφη.

ΧΑΡΥ

Πολύ όμορφη γι' αυτόν.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τσως δεν είναι αυτό που νομίζουμε.

ΧΑΡΥ

Δηλαδή;

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τσως θέλει να τη βλάψει. Βγάλε αντίγραφα και ρώτα τους Έλληνες.

Ο ΧΑΡΥ φεύγει.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ κοιτάζει τη φωτογραφία. Τη βάζει στην τσέπη του σακακιού και φεύγει.

91Α. ΕΣ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ/ΑΡΧΗΓΕΙΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ μπαίνει στο ασανσέρ.

91Β. ΕΣ. ΥΠΟΓΕΙΟ ΠΑΡΚΙΝΓΚ/ΑΡΧΗΓΕΙΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ επιβιβάζεται σε αυτοκίνητο με ΟΔΗΓΟ. Φεύγουν.

91Γ. ΕΕ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ/ΧΑΡΤΜΑΝ - ΒΡΑΔΥ

Το αυτοκίνητο κινείται στους δρόμους της Αθήνας.

ΧΑΡΤΜΑΝ

*(στον ΟΔΗΓΟ στα αγγλικά)
Εέρεις που είναι το ξενοδοχείο
ΝΕΓΡΟΠΟΝΤΕ;*

ΟΔΗΓΟΣ

(κοιτώντας στον καθρέφτη

στα αγγλικά)
Ναι, βέβαια.

ΧΑΡΤΜΑΝ
(στα αγγλικά)
Πάμε από εκεί, σε παρακαλώ.

91Δ. ΕΕ. ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#1 - ΒΡΑΔΥ

Το αυτοκίνητο σταματάει μπροστά στο ξενοδοχείο. Ο ΧΑΡΤΜΑΝ βγαίνει και στέκεται μπροστά στην είσοδο. Ανάβει ένα τσιγάρο. Κοιτάζει γύρω.

Πηγαίνει στο ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ. Ψάχνει με τα μάτια τον πάγκο. Παίρνει ένα πακετάκι μαστίχες.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ
Δυο ευρώ.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ δεν καταλαβαίνει.

Ο ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ δείχνει δύο δάχτυλα.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ πληρώνει. Δείχνει το σκίτσο του ΓΙΑΝΝΗ.

Ο ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ κοιτάζει το σκίτσο και τον ΧΑΡΤΜΑΝ. Κουνάει αρνητικά το κεφάλι.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ κοιτάζει γύρω. Βλέπει τον ΖΗΤΙΑΝΟ (65). Κάνει μερικά βήματα προς αυτόν, αλλά σταματάει. Κάνει χειρονομία πως "είναι μάταιο να ρωτήσει". Γυρίζει προς το αυτοκίνητο.

ΖΗΤΙΑΝΟΣ
(σχεδόν γρυλίζοντας)
'Ει! 'Ει!

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ στέκεται και γυρίζει το κεφάλι προς τον ΖΗΤΙΑΝΟ.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ κάνει χειρονομία πως "θέλει να καπνίσει".

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ πλησιάζει. Σκύβει και δίνει ένα τσιγάρο.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ παίρνει το τσιγάρο και το βάζει στο αυτί. Γελάει πλατιά και απλώνει το χέρι για ένα δεύτερο τσιγάρο.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ χαμογελάει με την πονηριά του ΖΗΤΙΑΝΟΥ και δίνει ακόμα ένα τσιγάρο.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ τον ευχαριστεί ενώνοντας τα δυο χέρια σαν να προσεύχεται.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ παρατηρεί τη στοίβα των περιοδικών. Βλέπει σε ένα

εξώφυλλο μια όμορφη κοκκινομάλλα. Στρίβει λίγο το κεφάλι για να τη δει καλύτερα. Σηκώνεται και γυρίζει για να φύγει. Κάνει δυο βήματα και στέκεται. Γυρίζει απότομα και σκύβει μπροστά στον ΖΗΤΙΑΝΟ. Πιάνει το περιοδικό.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ αστραπιαία αρπάζει τον καρπό του ΧΑΡΤΜΑΝ. Κοιτάζονται στα μάτια. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ με αυστηρό ύφος του δείχνει δυο δάχτυλα ανάμεσα στα μάτια τους. Ο ΧΑΡΤΜΑΝ δίνει δυο τσιγάρα και παίρνει το περιοδικό.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ βγάζει τη φωτογραφία που του έστειλαν και τη συγκρίνει με αυτή του περιοδικού. Μοιάζουν.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ περπατάει βιαστικά προς τον ΟΔΗΓΟ. Χτυπά το τζάμι του αυτοκινήτου. Ο ΟΔΗΓΟΣ κατεβάζει το τζάμι. Δείχνει το εξώφυλλο.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(με ένταση στα αγγλικά)

Τι λέει εδώ;

ΟΔΗΓΟΣ

(στα αγγλικά)

Λέει: "Μαρία Μάλωση. Η νέα γενιά της βιομηχανίας φαρμάκων".

ΧΑΡΤΜΑΝ

Double Bingo!

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ τηλεφωνεί.

ΧΑΡΤΜΑΝ (CONT'D)

Βρήκα ποια είναι η γυναίκα. Στέλνω τα στοιχεία.

Μπαίνει στο αυτοκίνητο. Φεύγουν.

92Α. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κρατάει ένα χάρτινο κουτί γεμάτο φακέλους. Μπαίνει σε μια αποθήκη.

92Β. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΑΠΟΘΗΚΗ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ελέγχει την αλληλογραφία. Βρίσκει δύο επιστολές προς τον ΚΩΣΤΑΜΠΑ. Τις κρύβει στα ρούχα του. Βγαίνει από την αποθήκη.

93. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΠΡΩΙ

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ όρθιος. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ αδειάζει στο τραπέζι τους φακέλους. Διαλέγουν και μοιράζονται την αλληλογραφία. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ φεύγει πρώτος. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βάζει τους κρυμμένους φακέλους μαζί με τους άλλους στον σάκο του. Βγαίνει και κλειδώνει.

94. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπαίνει στα γραφεία και αφήνει την αλληλογραφία. Συνεχίζει ως το τέλος του διαδρόμου και μετά μπαίνει στο ασανσέρ. Πριν κλείσει η πόρτα εμφανίζεται ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ και τη σταματάει.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Έλα να σου πω.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγαίνει στον διάδρομο.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλημέρα.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Περιμένω αλληλογραφία. Ο γέρος δεν έφερε τίποτα. Μήπως τα πήρες εσύ;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Όχι, δεν πήρα κάτι για εσάς.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Σίγουρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μα, βέβαια!

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Για να δω.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ορίστε; Δηλαδή, τι νομίζετε, ότι εγώ--

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Άκου, είσαι νέος. Λάθη γίνονται. Ας ρίξουμε μια ματιά. Λάθη γίνονται.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ αφήνει κάτω τον σάκο διανομής.

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ σκύβει και ελέγχει κάθε φάκελο. Δεν βρίσκει κάτι για αυτόν. Σηκώνεται.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ (CONT'D)

Όλα καλά λοιπόν. Συνέχισε.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπαίνει στο ασανσέρ. Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ φεύγει.

95. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ - ΠΡΩΙ

Ένας ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ εργάζεται στο γραφείο του. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ανοίγει την πόρτα. Δεν μπαίνει μέσα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλημέρα και πάλι. Μήπως άφησα λάθος
αλληλογραφία;

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ

Ναι, εδώ είναι. Πρόσεχε.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Χίλια συγγνώμη! Ευχαριστώ.

96. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ξεκλειδώνει, μπαίνει και ξανακλειδώνει. Ανοίγει τους φακέλους και φωτογραφίζει τις επιστολές. Έχουν λογότυπο την εικόνα μια ΧΙΜΑΙΡΑΣ. Ξαναβάζει τις επιστολές στους ανοιχτούς φακέλους. Βγαίνει και κλειδώνει.

97. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ χτυπά την πόρτα.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Ναι;

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μπαίνει και κρατά τους ανοιγμένους φακέλους. Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ κοιτάζει τους φακέλους και ταραάζεται.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κοιτάξτε, αυτοί οι φάκελοι--

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Είσαι βλάκας; Πες μου, είσαι βλάκας; Τι
σου είπα, γαμώτο; Τι;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Δεν είναι αυτό--

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Ποιο δεν είναι, μωρέ; Ποιο; Μια
σκατοδιανομή σου είπαμε να κάνεις και--

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ο κύριος ΑΛΕΥΡΑΣ τα μπέρδεψε.



ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Τι; Τι λες τώρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Λυπάμαι, αλλά έτσι είναι...

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Δεν έχει ξαναγίνει αυτό...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μόλις μου είπατε ότι περιμένετε
επείγουσα αλληλογραφία, από χθες δηλαδή
το θυμόμουν εγώ, είχα το νου μου, εγώ.
Σήμερα όμως που ήρθε η αλληλογραφία,
έτυχε να είμαι στην τουαλέτα. Από χθες
με παιδεύει το έντερο, κύριε ΚΩΣΤΑΜΠΑ,
από χθες είμαι χάλια! Τι να κάνω ο
κακομοίρης; Όταν τελείωσα, με το
συμπάθιο, ο κύριος ΑΛΕΥΡΑΣ είχε κάνει
τον έλεγχο και είχε μοιράσει σ'αυτόν και
σε μένα τους φακέλους. Εγώ μοίρασα τα
δικά μου. Θυμάστε κιόλας που με ψάξατε
στο ασανσέρ, ε; Θυμάστε;

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Ναι, ναι θυμάμαι, όμως--

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ακούστε, ακούστε. Αφού με ψάξατε λοιπόν,
έσπασα το κεφάλι μου να καταλάβω.
Είπα: "Γιάννη, κάτι δεν πάει καλά! Ο
κύριος ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ δεν μπορεί να κάνει
λάθος". Κι έτσι πήρα όλα, μα όλα τα
γραφεία με τη σειρά και ρωτούσα αν
κάποιος πήρε φάκελο αλλουνού. Και βρήκα
τους φακέλους σας!

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Πού τους είχε πάει;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Να πω την αλήθεια, δεν είμαι σίγουρος!
Ούτε θυμάμαι σε ποιο Γραφείο τους βρήκα.
Ήτανε στο Β3, ήταν στο Α1, ή στο Β7;
Απ'όλα πέρασα, κύριε ΚΩΣΤΑΜΠΑ! Το μόνο
που σκέφτηκα τότε, ήταν να έρθω να σας
τα δώσω.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Και γιατί είναι ανοιχτοί οι φάκελοι;

ΓΙΑΝΝΗΣ



Τι να πω; Αυτός που τα παρέλαβε, μάλλον
θα τα άνοιξε, πιστεύοντας ότι είναι
γι' αυτόν. Εγώ πάντως, έτσι τα πήρα πίσω.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

(μιλώντας στον εαυτό
του)

Τι θα κάνω μ' αυτόν τον γέρο;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Υπομονή, κύριε ΚΩΣΤΑΜΠΑ, υπομονή. Μόνο,
σας παρακαλώ, μην του πείτε κάτι, του
κακομοίρη. Μην τον στενοχωρήσετε. Είναι
κρίμα. Άλλωστε να, βρέθηκαν οι φάκελοι.
Ούτε γάτα, ούτε ζημιά.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Δε μ' αρέσουν οι γάτες.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ούτε μένα, ούτε μένα. Τις σιχαίνομαι.
Μια φορά που λέτε, ήταν μια σιχαμένη
γάτα που--

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Άσε τώρα τις ιστορίες, πήγαινε! Κι έχει
το νου σου. Άλλη μια τέτοια στραβή και
πήρες πόδι. Φταις δε φταις θα την
πληρώσει κι εσύ. Έχεις κι εσύ ευθύνη.
Πήγαινε τώρα.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πάω, πάω. Να είστε καλά, ευχαριστώ.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγαίνει κλείνοντας πόρτα.

98. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ EUROPO - ΜΕΡΑ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ, ο ΧΑΡΥ και ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5 συζητούν. Έχουν μια
κούπα καφέ ο καθένας.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

(στα αγγλικά)

Η Μαρία Μάλωση είναι μια ανερχόμενη
επιχειρηματίας. Ο πατέρας της είναι ο
Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της
FARMAKON. Μια σχετικά νέα
φαρμακοβιομηχανία. Λένε πως πούλησε τη
γη που άφησε ο παππούς του. Ήταν παλιός
τσιφλικάς (στα ελληνικά το "τσιφλικάς").



ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Τσιφλικάς;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

(στα αγγλικά)

Είχε πολλά χωράφια... Από τους Τούρκους.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Ααα, οι Τούρκοι, ναι. ΟΚ. Πού θα τη
βρούμε;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

(στα αγγλικά)

Σήμερα επιστρέφει από το εξωτερικό.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Αύριο λοιπόν.

99. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΠΡΩΙ

Ο ΜΠΑΡΟΣ και ο ΓΙΑΝΝΗΣ κάθονται.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τα χρειάστηκε, σου λέω. Μόλις είδε
ανοιχτούς τους φακέλους, άλλαξε χρώμα.
Πάνιασε.

ΜΠΑΡΟΣ

Μα γιατί; Τι κρύβει;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μήπως κάποιο άλλο χρέος;

ΜΠΑΡΟΣ

Μα θα φαίνονταν στα λογιστικά. Θα το
βλέπαμε. Όλα αυτά περνάνε από μας.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ακριβώς, όπως το είπες. "Εσάς". Δεν
είσαι μόνος.

ΜΠΑΡΟΣ

Η Τρούμπα κι εγώ. Η Τρούμπα; Λες να
είναι μαζί σ'αυτό το... ό,τι κι αν είναι
αυτό, τέλος πάντων;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Δεν ξέρω, φίλε μου, δεν ξέρω. Εγώ αν

ήμουν στη θέση σου, θα ετοιμαζόμουν.

ΜΠΑΡΟΣ

Για ποιο πράγμα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Για όλα...

100. ΕΣ/ΕΞ. ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Μια συνηθισμένη ημέρα στο Διεθνές Αεροδρόμιο Αθήνας. Επιβάτες πηγαίνουν και έρχονται, αεροπλάνα προσγειώνονται και απογειώνονται, αστυνομικοί περιπολούν, ΤΑΞΙ περιμένουν στη σειρά, λεωφορεία έρχονται και φεύγουν.

101Α. ΕΞ. ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Πολυτελές αυτοκίνητο περιμένει μπροστά στην κεντρική πύλη του Αεροδρομίου. Ένας υπάλληλος του Αεροδρομίου μεταφέρει με ειδικό καρότσι πολλές αποσκευές και διάφορα πακέτα. Ο οδηγός ανοίγει το πορτμπαγκάζ και τα φορτώνουν.

Η ΜΑΡΙΑ (28) και ο ΤΖΟΖΕΦ (32) βγαίνουν από την πύλη και κατευθύνονται στο αυτοκίνητο. Ο οδηγός ανοίγει την πίσω πόρτα και μπαίνει η ΜΑΡΙΑ. Ο ΤΖΟΖΕΦ μπαίνει από την άλλη μεριά.

101Β. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Το αυτοκίνητο κινείται σε περιοχές με βίλες και πανάκριβα σπίτια, με κήπους, κηπουρούς και πισίνες.

Το αυτοκίνητο φτάνει μπροστά σε μια βαριά καγκελόπορτα που ανοίγει αυτόματα. Σταματάει μπροστά σε μαρμάρινη σκάλα που οδηγεί σε ξύλινη κόκκινη πόρτα.

102Α. ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ/ΟΙΚΙΑ ΜΑΛΩΣΗΣ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η ΜΑΡΙΑ και ο ΤΖΟΖΕΦ είναι στο σαλόνι. Η ΜΑΡΙΑ διαβάζει ένα περιοδικό. Ο ΤΖΟΖΕΦ βάζει ένα ποτό. Έρχεται ο ΜΑΛΩΣΗΣ (58). Η ΜΑΡΙΑ σηκώνεται και περιμένει. Ο ΜΑΛΩΣΗΣ την πλησιάζει και την αγκαλιάζει θερμά. Η ΜΑΡΙΑ τον αγκαλιάζει λιγότερο θερμά.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Καλώς ήρθες!

ΜΑΡΙΑ

Γεια σου μπαμπά.

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ στρέφεται στον ΤΖΟΖΕΦ. Κινείται προς αυτόν και

αγκαλιάζονται.

ΜΑΛΩΣΗΣ

(στα αγγλικά)

ΤΖΟΖΕΦ, παιδί μου, καλώς ήρθατε.

ΤΖΟΖΕΦ

(στα αγγλικά)

Ευχαριστώ.

ΜΑΛΩΣΗΣ

(στα αγγλικά)

Πώς ήταν η πτήση;

ΤΖΟΖΕΦ

(στα αγγλικά)

Μια χαρά, όλα ήταν--

Χτυπάει το τηλέφωνο του ΤΖΟΖΕΦ. Κοιτάζει την οθόνη του κινητού.

ΤΖΟΖΕΦ (CONT'D)

(στα αγγλικά)

Συγγνώμη, πρέπει να απαντήσω.

Ο ΤΖΟΖΕΦ φεύγει από το σαλόνι.

ΤΖΟΖΕΦ (O.S.)

(στα αγγλικά)

Παρακαλώ;

102B. ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ/ΟΙΚΙΑ ΜΑΛΩΣΗΣ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ πλησιάζει τη ΜΑΡΙΑ. Στέκεται κοντά της. Γυρίζει για να δει πού βρίσκεται ο ΤΖΟΖΕΦ.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Πώς πήγε λοιπόν;

ΜΑΡΙΑ

Όπως τα κανόνισες.

Η ΜΑΡΙΑ κάθεται στον καναπέ.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Ο γιατρός;

ΜΑΡΙΑ

Όπως είπες. Ξεκινάω τη "θεραπεία".

Με τα δάχτυλα κάνει τη χειρονομία των εισαγωγικών.

ΜΑΡΙΑ (CONT'D)

Άλλες τρεις επισκέψεις. Θεέ μου...

ΜΑΛΩΣΗΣ

Θα κάνεις υπομονή.

ΜΑΡΙΑ

(με παράπονο)

Μα αφού το ξέρεις πως δεν έχω εγώ το--

ΜΑΛΩΣΗΣ

Το ξέρω και το ξέρεις, αλλά αυτός όχι.
Κι έτσι να μείνει.

ΜΑΡΙΑ

Δεν μπορώ άλλο θέατρο.

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ πλησιάζει τη ΜΑΡΙΑ και τις χαϊδεύει τα μαλλιά.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Ήρεμα. Τι κάνεις; Παλιά ήσουν τόσο
φρόνιμη...και τόσο όμορφη.

Η ΜΑΡΙΑ σηκώνεται και βάζει ένα ποτό.

Ο ΤΖΟΖΕΦ επιστρέφει. Βλέπει τη ΜΑΡΙΑ με το ποτό στο χέρι.
Πηγαίνει κοντά και τρυφερά το παίρνει από το χέρι της.

ΤΖΟΖΕΦ

(στα αγγλικά)

Ας κάνουμε υπομονή. Ούτε εγώ θα πιω.

Ο ΤΖΟΖΕΦ αφήνει το ποτό στο τραπεζάκι.

ΜΑΛΩΣΗΣ

(στα αγγλικά)

Έλα Τζόζεφ, έλα να τα πούμε λίγο. Ας
αφήσουμε τη Μαρία να ξεκουραστεί.

Οι δυο τους πηγαίνουν δίπλα στη βιβλιοθήκη.

103. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ είναι στο κρεβάτι, με το λάπτοπ στα πόδια του.

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ - PDF

Southern Arizona Pharmaceutical Agency

Insurance Tactics of Agreement

(κείμενο ασφαλιστικού περιεχομένου)

CODE 158 - CODE 17 - CODE 328 - CODE 935 (αναγράφονται περίπου
20 τέτοιοι τυχαίοι αριθμοί).

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ

(μονολογώντας)

Κωδικοί ασφαλιστικών κινδύνων
φαρμακευτικής αγοράς. Χμμμ...

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγάζει το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB και το κουμπώνει στο
λάπτοπ.

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

(Περιβάλλον TOR)

Entering DARK WEB

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Πληκτρολογεί.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Αχά! Ρε το λαμόγιο! Δεν υπάρχει τίποτα!
Φούμαρα...

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ σκέφτεται. Πληκτρολογεί.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Ρε μήπως είναι IP;

Πληκτρολογεί. Πληκτρολογεί. Σταματάει απότομα! Τεντώνει πίσω
το κορμί του σαν να τον έσπρωξε κάτι μέσα από την οθόνη.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Γαμώτο! Τσόγλανε του κερατά!

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Entering pedophilia content page

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κλείνει απότομα το λάπτοπ. Φέρνει τα χέρια του στο
πρόσωπο και ακουμπάει πίσω στο κρεβάτι.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

DISSOLVE TO:

104A. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΠΡΩΙ



Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πλησιάζει στο Γραφείο των κούριερ. Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ βγαίνει από το Γραφείο και κλείνει την πόρτα πίσω του με δύναμη. Ρίχνει ένα αυστηρό βλέμμα στον ΓΙΑΝΝΗ και συνεχίζει στον διάδρομο. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ανοίγει την πόρτα.

104B. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΠΡΩΙ

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ κάθεται στην καρέκλα. Έχει τους αγκώνες του στο τραπέζι και κρατάει το σκυμμένο του κεφάλι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλημέρα. Πάμε;

105A. ΕΕ. ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟ - ΠΡΩΙ - ΑΛΕΥΡΑΣ ΡΟΦ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγαίνει από το αυτοκίνητο και πάει στο ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟ. Κρατάει έναν άδειο σάκο στο χέρι.

105B. ΕΕ. ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟ - ΠΡΩΙ - ΑΛΕΥΡΑΣ ΡΟΦ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ επιστρέφει στο βανάκι της εταιρίας με τον σάκο στον ώμο. Κάθεται στη θέση του οδηγού. Κοιτάζει τον ΑΛΕΥΡΑ.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Έτσι θα είσαι όλη μέρα;

ΑΛΕΥΡΑΣ (Ο.Σ.)

Εεχνάω, Γιάννη.

105Γ. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΦΑΡΜΑΚΟΝ - ΠΡΩΙ - ΑΛΕΥΡΑΣ ΡΟΦ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ξεκινάει. Το αυτοκίνητο κινείται στους δρόμους της Αθήνας.

ΑΛΕΥΡΑΣ (Ο.Σ.)

Θα πάω στο χωριό. Θα αναστήσω τα μελίτσια του πατέρα μου και θα πάρω κι ένα άλογο.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Σιγά μην ανέβεις και σ'άλογο!

ΑΛΕΥΡΑΣ (Ο.Σ.)

Για τον εγγονό μου θα το πάρω. Του αρέσουν.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Άντε, καλά τότε.

ΑΛΕΥΡΑΣ (Ο.Σ.)

Κάνε μου μια χάρη, βρε Γιάννη!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τι 'ναι πάλι;

ΑΛΕΥΡΑΣ (Ο.Σ.)

Στρίψε εδώ. Δεξιά. Πάμε. Θα σου λέω.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ στρίβει το τιμόνι προς τα δεξιά.

106. ΕΣ. ΒΕΣΤΙΑΡΙΟ ΜΑΡΙΑΣ/ΟΙΚΙΑ ΜΑΛΩΣΗ - ΠΡΩΙ

Η ΜΑΡΙΑ ψάχνει κάποια ρούχα. Δεν τα βρίσκει αμέσως. Ανοίγει άλλη πόρτα. Ψάχνει. Βλέπουμε το πρόσωπό της που "φωτίζεται" καθώς χαίρεται όταν τα βρίσκει.

107. ΕΕ. ΙΠΠΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ - ΠΡΩΙ

ΜΑΚΡΙΝΗ ΛΗΨΗ - ΧΩΡΙΣ ΗΧΟ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ και ο ΑΛΕΥΡΑΣ περπατούν προς την είσοδο του ΙΠΠΙΚΟΥ ΟΜΙΛΟΥ. Συναντούν τον ΣΤΑΒΛΑΡΧΗ. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ τον γνωρίζει. Συζητούν. Ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ (45) φαίνεται διστακτικός. Συζητούν. Ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ τους αφήνει να περάσουν. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ τον ευχαριστεί. Αυτοί περπατούν ευθεία προς τους στάβλους.

108. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΜΑΡΙΑΣ - ΠΡΩΙ

Η ΜΑΡΙΑ οδηγεί. Βλέπουμε μόνο το πρόσωπό της και όχι τι φοράει. Τηλεφωνεί.

Ήχος κλήσης τηλεφώνου.

ΜΑΡΙΑ

Γεια σου κύριε Γιώργο. Η Μαρία είμαι...
Γύρισα, ναι. Χθες... Είμαι στον δρόμο,
έρχομαι. Ετοίμασέ τον, σε παρακαλώ...
Ωραία. Τα λέμε.

Η ΜΑΡΙΑ κλείνει το τηλέφωνο και βλέπουμε ότι φοράει στολή ιππασίας.

109. ΕΕ. ΙΠΠΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ/ΣΤΑΒΛΟΙ - ΠΡΩΙ

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ και ο ΓΙΑΝΝΗΣ σταματούν μπροστά στο παχνί. Ένα κατάλευκο άλογο με γαλάζια μάτια.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Αυτός είναι ο Γαλαξίας. Ο αγαπημένος της
Μαρίας. Δίπλα είναι η Στέλλα, η δική του
αγαπημένη. Αλιζέ, σαν τα μαλλιά της
Μαρίας.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλά την κανόνισε, βλέπω.

Έρχεται τρέχοντας ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ.

ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ

Πρέπει να φύγετε! Έρχεται η κυρία Μάλωση
να ιππεύσει!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Να ιππεύσει; Τι μου λες;

ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ

Άσε τ'αστεία! Φύγετε τώρα!

Εκείνη τη στιγμή στο βάθος του διαδρόμου, στην είσοδο του
Ιππικού Ομίλου, σταματάει το σπορ αυτοκίνητο της ΜΑΡΙΑΣ.

ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ (CONT'D)

Δεν προλαβαίνετε! Μπείτε εδώ, στην
αποθήκη! Μείνετε εδώ μέχρι να πάει στο
ιπποδρόμιο. Μετά να τσακιστείτε!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ και ο ΑΛΕΥΡΑΣ κρύβονται δέκα μέτρα μακριά από το
παχνί του Γαλαξία, προς το ιπποδρόμιο.

Ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ τρέχει και υποδέχεται τη ΜΑΡΙΑ. Περπατούν μαζί ως
το παχνί του Γαλαξία.

Ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ τον σελώνει και του περνά το χαλινάρι.

Η ΜΑΡΙΑ χαϊδεύει την έγκυο φοράδα στο διπλανό παχνί.

Ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ βγάζει τον Γαλαξία από το παχνί. Η ΜΑΡΙΑ φαίνεται
χαρούμενη. Άνεβαίνει στο άλογο. Αυτό φαίνεται ανήσυχο. Ο
ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ το συγκρατεί. Το άλογο ηρεμεί.

110. ΕΞ. ΙΠΠΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ/ΣΤΑΒΛΟΙ/ΑΠΟΘΗΚΗ - ΠΡΩΙ - ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κρυφοκοιτάζει τη ΜΑΡΙΑ. Ανοίγει τα μάτια και τρίζει
τα δόντια. Βλέπουμε τις γραμμές του κορμιού της ΜΑΡΙΑΣ. Η
στενή στολή της ιππασίας διαγράφει το καλλίγραμμα σώμα της.

Η ΜΑΡΙΑ σπιρουνιάζει το άλογο και αυτό ξεχύνεται μπροστά.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Κρύψου ρε, κρύψου!

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ αντί να κρυφτεί, πετάγεται και στέκεται στη μέση και κόβει το δρόμο του ξέφρενου αλόγου.

Το άλογο τρομάζει και σηκώνεται στα πίσω πόδια. Η ΜΑΡΙΑ κινδυνεύει να πέσει, όμως κρατιέται με πολύ κόπο. Προσπαθεί να ηρεμήσει το άλογο. Αυτό γυρνά γύρω-γύρω. Σε λίγο ηρεμεί.

Η ΜΑΡΙΑ κατεβαίνει από το άλογο. Είναι πολύ ταραγμένη και θυμωμένη.

ΜΑΡΙΑ

Τι διάολο κάνεις;

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ και η ΜΑΡΙΑ στέκονται πολύ κοντά. Κοιτάζονται. Η ΜΑΡΙΑ ανοίγει τα μάτια της διάπλατα γεμάτη έκπληξη.

ΜΑΡΙΑ (CONT'D)

Εσύ; Εσύ;

(Σιωπή)

Κτήνος!

Η ΜΑΡΙΑ σηκώνει το μαστίγιο και τον χτυπάει στο πρόσωπο. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μένει ατάραχος. Η ΜΑΡΙΑ ανεβαίνει στο άλογο, προσπερνά και φεύγει καλπάζοντας.

111. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΦΑΡΜΑΚΟΝ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ οδηγεί. Έχει σημάδι στο αριστερό μάγουλο. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ είναι σαστισμένος. Τον κοιτάζει πού και πού, αλλά δεν μιλάει.

112Α. ΕΣ. ΜΠΑΝΙΟ ΜΑΡΙΑΣ/ΟΙΚΙΑ ΜΑΛΩΣΗ - ΠΡΩΙ

Η ΜΑΡΙΑ βγάζει τη στολή ιππασίας.

Τυλιγμένη με μια πετσέτα ρυθμίζει το νερό της μπανιέρας. Μπαίνει στη γεμάτη μπανιέρα. Αισθάνεται ερωτικά και χαϊδεύεται.

112Β. ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ ΜΑΡΙΑΣ/ΟΙΚΙΑ ΜΑΛΩΣΗ - ΠΡΩΙ

Η ΜΑΡΙΑ τυλιγμένη με κίτρινο μπουρνούζι κάθεται στον καθρέφτη. Χτενίζεται. Το μπουρνούζι είναι ανοιχτό και φαίνονται τα ωραία και μακριά της πόδια.

Έρχεται ο ΤΖΟΖΕΦ στην ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ. Την πλησιάζει. Αυτή κλείνει το μπουρνούζι. Ο ΤΖΟΖΕΦ την προκαλεί ερωτικά. Η ΜΑΡΙΑ δεν ανταποκρίνεται.

ΜΑΡΙΑ

(στα αγγλικά)

Πήγα στα άλογα. Εξαντλήθηκα, αγάπη μου.
Πήγαινε κάτω και θα έρθω σε λίγο.

Ο ΤΖΟΖΕΦ χαϊδεύει τα μαλλιά και τη φιλάει στον λαιμό.

ΤΖΟΖΕΦ
(στα αγγλικά)
Θες να πάμε για φαγητό στο αγαπημένο
σου;

ΜΑΡΙΑ
(στα αγγλικά)
Ναι, βέβαια!

Ο ΤΖΟΖΕΦ πληκτρολογεί στο τηλέφωνο και απομακρύνεται.

113. ΕΕ. ΠΟΛΥΤΕΛΕΣ ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ - ΒΡΑΔΥ

Το Ρέιντζ Ρόβερ παρκάρει έξω από το εστιατόριο. Ανοίγουν οι πόρτες και κατεβαίνει ο ΤΖΟΖΕΦ από τη μεριά του δρόμου. Έρχεται και ανοίγει την άλλη πίσω πόρτα. Ο ΤΖΟΖΕΦ δίνει το χέρι του στη ΜΑΡΙΑ και αυτή κατεβαίνει. Τα φλας των παπαράτσι αστράφτουν. Οι δυο τους χαμογελούν αυτάρεσκα στις κάμερες. Προχωρούν προς την είσοδο.

114. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΕΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ στο κρεβάτι. Ακουμπάει στον τοίχο και πληκτρολογεί στο λάπτοπ. Δίπλα δυο κομμάτια πίτσα στο κουτί.

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ (περιβάλλον DOS)

Data_retrieval#13_ (Αναβοσβήνει ο κέρσορας)_ crash#13
(ήχος πλήκτρων)

Data_retrieval#14_ (Αναβοσβήνει ο κέρσορας)_ crash#14
(ήχος πλήκτρων)

Data_retrieval#15_ (Αναβοσβήνει ο κέρσορας) (_ _ _ _ _ _)

suXXess#1

babys258onfire@ - 42xd52hitmemore - tiny74#tinyoobabe -
(ακολουθούν μερικές δεκάδες τυχαίες κωδικές ονομασίες)

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Βάζει το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB στο λάπτοπ.

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ (περιβάλλον DOS)

download2_ext_device

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ
(υπότιτλοι ελληνικά)
Χα! Deadly embrace, μαλάκα!

115. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΧΡΗΣΤΗ - ΒΡΑΔΥ

ΚΑΜΕΡΑ ΣΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ

Ο άγνωστος χρήστης απολαμβάνει αυτό που βλέπει στην οθόνη.
Εαφνικά ανησυχεί! Ταράζεται!

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Danger! You are hacked!

JUMP CUT TO:

ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΟΝΤΑΙ 10 ΠΑΡΟΜΟΙΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΜΕ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΥΣ
ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

116. ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ/ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ κοιμάται με τη σύζυγό του.

Διαπεραστικός ήχος στο κινητό.

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ ξυπνάει. Κοιτάζει το κινητό του. Πετάγεται όρθιος.
Ντύνεται βιαστικά. Παίρνει ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΑ Ετοιμάζεται να φύγει.

ΣΥΖΥΓΟΣ ΚΩΣΤΑΜΠΑ (Ο.Σ.)
Σηκώθηκες;

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ
Πάω στην εταιρία. Πρόβλημα στο τελωνείο
με τις πρώτες ύλες.

Βγαίνει και κλείνει την πόρτα.

117. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ οδηγεί. Στο κινητό έρχονται δεκάδες μηνύματα.

ΟΘΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

Whata fuck! Hacked? you mf! whole pc frozen!". (υπότιτλοι στα

ελληνικά) .

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

118Α. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κοιτάζει το κινητό του.

ΘΘΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

HOST_524836_wrote: / Whata fuck! Hacked? you mf! whole pc
frozen! / (υπότιτλοι στα ελληνικά) .

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ χαμογελάει .

119Α. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ ανοίγει τον υπολογιστή του και πληκτρολογεί .

Βγάζει από τον ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΑ δυο ΕΞ. ΣΚΛΗΡΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ και
ΚΑΛΩΔΙΟ .

Συνδέει το ΚΑΛΩΔΙΟ στον ΕΞ. ΣΚΛΗΡΟ ΔΙΣΚΟ. Σκύβει κάτω από το
γραφείο. Προσπαθεί να συνδέσει το ΚΑΛΩΔΙΟ στον υπολογιστή. Δεν
τα καταφέρνει. Ψηλαφώντας ανακαλύπτει το μικροσκοπικό USB που
είχε βάλει ο ΓΙΑΝΝΗΣ. Ταράζεται .

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Γαμώτο!

Κάθεται στην καρέκλα. Πληκτρολογεί .

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ (CONT'D)

Τι στο διάολο; Γαμώτο!

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ (file manager)

no access - files encrypted (ελληνικοί υπότιτλοι) .

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ βρίσκεται σε απόγνωση. Σηκώνεται και περπατάει
νευρικά. Παίρνει από ένα μπουκάλι ούισκι και βάζει στο ποτήρι.
Πίνει μονορούφι. Βάζει άλλο ένα .

Κάθεται στον υπολογιστή. Πληκτρολογεί .

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ (file manager)

wrong credentials - access denied

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Πίνει μονορούφι το ούισκι.

Σηκώνεται και πετάει και σπάει το ποτήρι στον τοίχο.

118B. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ/ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ#2 - ΒΡΑΔΥ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ παρακολουθεί στο λάπτοπ. Χαμογελάει.

Πληκτρολογεί.

119B. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ είναι κατακόκκινος. Κοιτάζει ανέκφραστος την οθόνη του υπολογιστή.

Ήχος ειδοποίησης νέου μηνύματος.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

1 new message from /divine_G0aT/

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ προβληματίζεται. Ανοίγει το μήνυμα.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

pay 500.000\$ BTC to get your files back
pay_to_(copy)_ae8a2fe83c1afla8cb53f53... (υπότιλοι ελληνικά)

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Γαμημένε, γαμημένε!

120. ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ/ΣΤΑΣΗ ΑΣΤΙΚΩΝ ΛΕΩΦΟΡΕΙΩΝ - ΠΡΩΙ

Το αστικό σταματά. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κατεβαίνει. Πηγαίνει στο περίπτερο. Διαβάζει τον τίτλο ενός περιοδικού: "Επέστρεψε η Μαρία Μάλωση από την Αμερική". Η φωτογραφία του άρθρου δείχνει τη ΜΑΡΙΑ με τον ΤΖΟΖΕΦ να μπαίνουν στο εστιατόριο.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ βρίσκεται περίπου στα δέκα μέτρα. Κοιτάζει τον ΓΙΑΝΝΗ. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τον κοιτάζει και αυτός. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ ταραγμένος μαζεύει τα πράγματά του και φεύγει. Κοιτάζει δυο-τρεις φορές προς τον ΓΙΑΝΝΗ καθώς απομακρύνεται.

121. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ μοιράζει την αλληλογραφία μπαίνοντας στα γραφεία. Μία υπάλληλος τακτοποιεί το γραφείο της. Δύο υπάλληλοι κουβαλούν βιαστικά φακέλους. Μία καθαρίστρια σκουπίζει και μια άλλη καθαρίζει τα τζάμια στην είσοδο. Συναντά τον ΑΛΕΥΡΑΣ.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Έρχεται ο Μάλωσης!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μπα!

ΑΛΕΥΡΑΣ

Τρέχουν όλοι σαν τους λαγούς, δεν τους βλέπεις;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Γιατί; Κυνηγός είναι;

Περπατούν μαζί. Ο ΑΛΕΥΡΑΣ σταματάει και χτυπάει την πόρτα του Γραφείου του ΜΠΑΡΟΥ. Προσπαθεί να ανοίξει. Είναι κλειδωμένη. Προλαβαίνει τον ΓΙΑΝΝΗ που έχει προχωρήσει μερικά μέτρα. Τον πιάνει από τον ώμο.

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ο Μπάρος δεν ήρθε.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μπα!

ΑΛΕΥΡΑΣ

Πάντα έρχεται!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ε, και;

ΑΛΕΥΡΑΣ

Ούτε και αργεί ποτέ!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Καλός εργάτης!

122. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΠΡΩΙ

Ο ΑΛΕΥΡΑΣ και ο ΓΙΑΝΝΗΣ τακτοποιούν μερικούς φακέλους.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πάω τουαλέτα.

123. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγάζει το κλειδί με το μπλε ταμπελάκι από την τσέπη.

Εκκλειδώνει και μπαίνει. Βγάζει από το πουκάμισό του διπλωμένα χαρτιά και τα αφήνει στο κάτω συρτάρι του γραφείου. Αφήνει το κλειδί στο πάνω συρτάρι. Βγαίνει.

124. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΠΡΩΙ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ περπατά στον διάδρομο και επισκέπτεται τα γραφεία. Σταματά σε ένα Γραφείο και ανοίγει την πόρτα. Μιλά στους υπαλλήλους.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Να είστε έτοιμοι. Σοβαροί και απλοί.

Κλείνει την πόρτα. Περπατά. Φτάνει στο Γραφείο του ΜΠΑΡΟΥ. Χτυπάει την πόρτα. Περιμένει να ακούσει. Κοιτάζει δεξιά και αριστερά. Ανοίγει την πόρτα και μπαίνει μέσα.

Κάθεται στην καρέκλα του γραφείου. Χτυπάει μερικά πλήκτρα στον υπολογιστή. Είναι κλειστός. Ψαχουλεύει τα πράγματα πάνω στο γραφείο. Ανοίγει το πάνω συρτάρι που έχει συνδετήρες, συρραπτικό κλπ. Ψάχνει. Το κλείνει. Ανοίγει το δεύτερο. Βρίσκει μέσα κράκερς και χαρτομάντιλα. Το κλείνει. Ανοίγει το τρίτο. Βλέπει τα διπλωμένα χαρτιά που άφησε ο ΓΙΑΝΝΗΣ. Βλέπει την εικόνα της ΧΙΜΑΙΡΑΣ στον λογότυπο. Γουρλώνει τα μάτια του. Θυμώνει. Βάζει το χαρτί στην τσέπη του, κλείνει το συρτάρι. Τηλεφωνεί. Δεν παίρνει απάντηση. Βγαίνει από το Γραφείο.

125. ΕΕ. ΟΙΚΙΑ ΜΑΛΩΣΗ - ΠΡΩΙ

Σταματάει ένα αυτοκίνητο. Ο ΟΔΗΓΟΣ μένει στο αυτοκίνητο. Κατεβαίνουν ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΧΑΡΥ. Ανεβαίνουν τα μαρμάρινα σκαλιά και χτυπούν την πόρτα. Ανοίγει η ΟΙΚΙΑΚΗ ΒΟΗΘΟΣ (28).

ΟΙΚΙΑΚΗ ΒΟΗΘΟΣ

Παρακαλώ;

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Είμαστε αστυνομικοί. Θα θέλαμε να μιλήσουμε με την κυρία Μαρία Μάλωση.

ΟΙΚΙΑΚΗ ΒΟΗΘΟΣ

(στα αγγλικά)

Παρακαλώ περιμένετε.

Οι ΟΙΚΙΑΚΗ ΒΟΗΘΟΣ κλείνει την πόρτα. Σε λίγο επιστρέφει.

ΟΙΚΙΑΚΗ ΒΟΗΘΟΣ (CONT'D)

(στα αγγλικά)

Παρακαλώ περάστε.

126. ΕΣ. ΟΙΚΙΑ ΜΑΛΩΣΗ/ΑΙΘΟΥΣΑ ΥΠΟΔΟΧΗΣ - ΠΡΩΙ

Τους οδηγεί στην αίθουσα υποδοχής, δίπλα από την είσοδο.

Περιμένοντας μένουν έκπληκτοι από την πολυτέλεια. Ακριβοί πολυέλαιοι, ξύλινα έπιπλα, ένα πιάνο, μια τεράστια τηλεόραση, ένα γωνιακό μπαρ με διάφορα ποτά, μεγάλα και φωτεινά παράθυρα και μια ψηλή βιβλιοθήκη γεμάτη βιβλία.

Η ΜΑΡΙΑ εμφανίζεται. Φοράει γκρι καρό στενό παντελόνι, μαύρες γόβες, μαύρο στενό πουκάμισο κι ένα γκρι μεσάτο σακάκι. Ένας απλός χρυσός σταυρός κρέμεται στο στήθος της. Το ύφος της είναι αδιάφορο και σκληρό.

ΜΑΡΙΑ

(στα αγγλικά)

Κύριοι;

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Είμαστε της ΓΙΟΥΡΟΠΟΛ. Θα θέλαμε να σας ρωτήσουμε για ένα άτομο.

ΜΑΡΙΑ

Καταρχήν θα έπρεπε να με είχατε ειδοποιήσει. Μόλις με προλάβετε. Πείτε μου, παρακαλώ.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Ααα, μιλάτε γερμανικά. Με συγχωρείτε, αλλά--

ΜΑΡΙΑ

Δεν πειράζει. Πείτε μου, όμως, βιάζομαι.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ βγάζει από την τσέπη του το σκίτσο του ΓΙΑΝΝΗ και της το δείχνει.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τον γνωρίζετε;

Η ΜΑΡΙΑ κοιτάζει το σκίτσο ανέκφραστη.

ΜΑΡΙΑ

Όχι. Θα έπρεπε να τον γνωρίζω;

ΧΑΡΤΜΑΝ

Είχε στα πράγματά του μια φωτογραφία σας.

ΜΑΡΙΑ

Κατάλαβα. (χαμογελώντας) Οι παπαράτσι,
δυστυχώς, κάνουν καλά τη δουλειά τους.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Όχι τέτοια φωτογραφία.

ΜΑΡΙΑ

Τι εννοείτε;

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ βγάζει από την τσέπη του την έφηβη φωτογραφία της
ΜΑΡΙΑΣ και τη δίνει.

Η ΜΑΡΙΑ κοιτάζει τη φωτογραφία της. Το πρόσωπό της γλυκαίνει.
Τα μάτια της υγραίνονται, αλλά δεν δακρύζει.

ΜΑΡΙΑ (CONT'D)

Πού τη βρήκατε;

ΧΑΡΤΜΑΝ

Σας είπα.

ΜΑΡΙΑ

Ναι... Δεν ξέρω πώς...

ΧΑΡΤΜΑΝ

Καταλαβαίνετε λοιπόν;

Η ΜΑΡΙΑ αλλάζει πάλι στο αδιάφορο ύφος.

ΜΑΡΙΑ

Καταλαβαίνω πως κάποιος μαζεύει
κειμήλια. Αρχαία ιστορία.

Η ΜΑΡΙΑ δίνει πίσω τη φωτογραφία.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Όπως στην αρχαία Ελλάδα, ε;

ΜΑΡΙΑ

Ναι, κάτι σαν αυτό.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Όμως, τις περισσότερες φορές, οι
ιστορίες της αρχαίας Ελλάδας κρύβουν
μεγάλα δράματα. Δεν νομίζετε;

ΜΑΡΙΑ

Τελειώσατε;

ΧΑΡΤΜΑΝ

Ναι, σας ευχαριστώ.

Η ΜΑΡΙΑ τους αφήνει και ανεβαίνει στην εσωτερική σκάλα.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΧΑΡΥ κατευθύνονται προς την έξοδο του σπιτιού.

127. ΕΕ. ΟΙΚΙΑ ΜΑΛΩΣΗ - ΠΡΩΙ

Ένα αυτοκίνητο από εταιρία καθαρισμού ρούχων απομακρύνεται. Η ΟΙΚΙΑΚΗ ΒΟΗΘΟΣ ανεβαίνει τις μαρμάρινες σκάλες κρατώντας στο ένα χέρι μια καθαρή στολή ιππασίας τυλιγμένη σε διάφανο πλαστικό και στο άλλο ένα καπέλο ιππασίας τυλιγμένο σε πλαστικό.

Συναντιούνται στη μέση της σκάλας.

ΧΑΡΤΜΑΝ
(στα αγγλικά)
Έχετε άλογα εδώ;

ΟΙΚΙΑΚΗ ΒΟΗΘΟΣ
(στα αγγλικά)
Όχι, εδώ. Στον Ιππικό Όμιλο.

Η ΟΙΚΙΑΚΗ ΒΟΗΘΟΣ επιστρέφει στο σπίτι.

Οι αστυνομικοί κοιτάζονται μεταξύ τους και αποχωρούν.

128. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΛΟΜΠΙ - ΠΡΩΙ

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ, η ΜΑΡΙΑ και ο ΤΖΟΖΕΦ περνούν την είσοδο της εταιρίας. Αρκετοί υπάλληλοι τους περιμένουν. Ανάμεσά τους ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ και η ΤΡΟΥΜΠΑ. Χειραψίες.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ
Καλώς ήρθατε, κύριε Μάλωση.

ΜΑΛΩΣΗΣ
Γεια σου.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ
Καλώς ήρθατε, κυρία Μάλωση.

ΜΑΡΙΑ
Τι κάνετε κύριε Κωσταμπά;

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ
(υπότιτλοι)
Wellcome Mr. Joseph.

ΤΖΟΖΕΦ
(υπότιτλοι)
Hello, Mr. Kosta... Kastaba... Sorry, I
can't pronounce it right...

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ χαιρετάει μερικούς υπαλλήλους. Η ΜΑΡΙΑ με τον ΤΖΟΖΕΦ χαιρετούν και αυτοί τους υπαλλήλους που βρίσκονται εκεί.

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ και ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ απομακρύνονται μερικά μέτρα και συζητούν κατ'ιδίαν.

129. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΟΡΟΦΟΥ#5 - ΠΡΩΙ

Ανοίγει η πόρτα του ασανσέρ. Βγαίνουν η ΜΑΡΙΑ, ο ΤΖΟΖΕΦ, ο ΜΑΛΩΣΗΣ και ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Κύριε Μάλωση θα θέλατε να ρίξετε μια ματιά στη Μελέτη Επιχειρηματικής Επέκτασης; Λίγα λεπτά θα μας πάρει. Την έχω στο Γραφείο μου.

ΜΑΛΩΣΗΣ

(προς τη ΜΑΡΙΑ και τον ΤΖΟΖΕΦ)

Έρχομαι σε λίγο.

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ και ο ΜΑΛΩΣΗΣ επιστρέφουν στο ασανσέρ.

130. ΕΕ. ΙΠΠΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ - ΠΡΩΙ

ΜΑΚΡΙΝΗ ΛΗΨΗ - ΧΩΡΙΣ ΔΙΑΛΟΓΟ

Το αυτοκίνητο σταματά μπροστά στον ΙΠΠΙΚΟ ΟΜΙΛΟ. Κατεβαίνουν τρεις επιβάτες.

Κινούνται προς την είσοδο. Ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ βγαίνει πριν αυτοί φτάσουν εκεί. Ο ΟΔΗΓΟΣ δείχνει ταυτότητά. Συζητούν. Ο ΧΑΡΤΜΑΝ βγάζει από το σακάκι του και δείχνει το σκίτσο του ΓΙΑΝΝΗ. Ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ τον αναγνωρίζει. Ο ΣΤΑΒΛΑΡΧΗΣ αναστατώνεται και είναι πολύ εκδηλωτικός. Με κινήσεις των χεριών του περιγράφει (σαν ΠΑΝΤΟΜΙΜΑ) όλα όσα έγιναν και κυρίως το περιστατικό με τον ΓΙΑΝΝΗ που στάθηκε μπροστά στο άλογο και τη ΜΑΡΙΑ που τον χτύπησε με το μαστίγιο στο πρόσωπο. Τελειώνει η συζήτηση και οι τρεις τους αποχωρούν

131. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΠΡΩΙ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ κάθεται σε μια πολυθρόνα. Ο ΜΑΛΩΣΗΣ σκεπτικός περπατάει νευρικά. Σταματάει και κοιτάζει τον ΚΩΣΤΑΜΠΑ.

ΜΑΛΩΣΗΣ

(φωνάζοντας)

Πώς διάβολο έγινε αυτό;



ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Σε παρακαλώ μη φωνάζεις... Αν κινηθούμε
γρήγορα θα το προλάβουμε.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Ναι, με άλλο μισό εκατομμύριο! Είσαι
ηλίθιος;

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Δεν έχουμε επιλογή...

ΜΑΛΩΣΗΣ

Πιστεύεις πως είναι ο ΜΠΑΡΟΣ;

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Όχι μόνος του. Αποκλείεται.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Τον έπιασες;

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Δεν ήρθε σήμερα.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Έτσι εξηγείται λοιπόν. Δοκίμασε, και δες
πώς θα πάει. Πάτα τον.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Τα χρήματα;

ΜΑΛΩΣΗΣ

Τέλειωσαν. Έλεγες το μισό θα φέρει δέκα.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Θα φέρει. Το νέο υλικό είναι
χρυσωρυχείο.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Μόνο που σε κλείδωσαν απ'έξω... Τέλος
πάντων. Σήκω.

132. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΡΟΥΜΠΑ - ΠΡΩΙ

Η ΤΡΟΥΜΠΑ κάθεται στο γραφείο της σκεπτική. Στις απέναντι
καρέκλες κάθονται ο ΜΑΛΩΣΗΣ και ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ.

ΤΡΟΥΜΠΑ

Καταλαβαίνετε ότι το Διοικητικό
Συμβούλιο θα αντιδράσει. Γνωρίζετε ότι
εκκρεμεί ακόμα ο αντιλογισμός της
προηγούμενης επένδυσης των 500.000\$,
δηλαδή 442.000€ σε ισοτιμία 22 Μαρτίου



2019. Είναι Σεπτέμβριος κι έχω αρχίσει
τον προϋπολογισμό ήδη με έλλειμμα.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Και βέβαια καταλαβαίνω. Γνωρίζω επίσης
πως οι ευκαιρίες δεν έρχονται δύο φορές.
Όπως σας είπα λοιπόν. Ετοιμάστε όλες τις
διαδικασίες ώστε τα χρήματα να είναι
άμεσα διαθέσιμα ως έμβασμα εξωτερικού.

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ σηκώνεται. Σηκώνεται και ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ.

ΜΑΛΩΣΗΣ (CONT'D)

Δώστε μου να υπογράψω, παρακαλώ.

Η ΤΡΟΥΜΠΑ δίνει στον ΠΑΤΕΡΑ το έντυπο μαζί με ένα στυλό. Ο
ΜΑΛΩΣΗΣ υπογράφει.

ΜΑΛΩΣΗΣ (CONT'D)

Φροντίστε να έχει τελειώσει ως το
μεσημέρι.

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ και ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ αποχωρούν.

133. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΠΡΩΙ

ΜΑΚΡΙΝΗ ΛΗΨΗ - ΧΩΡΙΣ ΔΙΑΛΟΓΟ

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ και ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ περπατούν στον διάδρομο. Συζητούν
για λίγο. Ο ΜΑΛΩΣΗΣ αποχωρεί. Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ συνεχίζει.

134. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΠΡΩΙ

Ο ΜΠΑΡΟΣ κάθεται στο γραφείο. Εισβάλλει ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ. Ο ΜΠΑΡΟΣ
ταράζεται. Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ πλησιάζει και τον αρπάζει από τον
γιακά.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Τα ξέρω όλα, ρε αλήτη! Δεν ξέρω ποιος σε
βοηθάει, αλλά θα σας λιώσω και τους δύο!

ΜΠΑΡΟΣ

Τι...τι... Δεν καταλαβαίνω!

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Ποιος σε βοηθάει; Εσύ είσαι άχρηστος,
ένα τίποτα! Ποιος σε βοηθάει, ρε;

ΜΠΑΡΟΣ

Κανείς, κανείς... Δεν ξέρω τι θέλεις να
σου πω!

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ τον αφήνει. Πάει στην πόρτα. Γυρίζει.

ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ

Πες του φίλου σου πως, αργά ή γρήγορα,
θα τον βρούμε.

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ φεύγει.

135. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κάθεται. Κοιτάζει στο κινητό.

ΘΟΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

Χάρτης Ινδονησίας.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΜΠΑΡΟΣ εμφανίζεται στην πόρτα. Κοιτάζει μέσα.

ΜΠΑΡΟΣ

Μόνος;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ναι.

Ο ΜΠΑΡΟΣ κάθεται. Δείχνει απελπισμένος. Πιάνει το κεφάλι του.

ΜΠΑΡΟΣ

Δεν ξέρω... Δεν ξέρω τι συμβαίνει...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ο Κωσταμπάς πάλι;

Ο ΜΠΑΡΟΣ κουνάει το κεφάλι.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Ρε το λαμόγιο! Δεν σε αφήνει σε ησυχία,
ε; Τι σου 'πε;

ΜΠΑΡΟΣ

Έλεγε κάτι ακαταλαβίστικα! Ότι τα ξέρει
όλα και ότι κάποιος με βοηθάει...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Σε βοηθάει; Σε τι;

ΜΠΑΡΟΣ

Δεν ξέρω, δεν ξέρω, σου λέω!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ηρέμησε. Γι'αυτό άργησες;

Ο ΜΠΑΡΟΣ ξεφυσάει. Απλώνεται στην καρέκλα και κοιτάζει στο ταβάνι.

ΜΠΑΡΟΣ

Δεν άντεχα να τη δω.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τη Μαρία; Σιγά, ρε Μπάρο! Μεγάλη αξία της δίνεις! Δε λέω, είν' όμορφη, αλλά δεν φτάνει μόνο αυτό, ρε φίλε... Φτάνει; Φαντάζομαι πως είναι μια κακομαθημένη του κερατά! Μεγαλωμένη μέσα στην πολυτέλεια, με λούσα και ανέσεις που εμείς ούτε να φανταστούμε μπορούμε. Ένα σκυλάκι του μπαμπά της! Τι σχέση να κάνεις με μια τέτοια γυναίκα, ρε φίλε;
(Σιωπή)

Άντε και τα κατάφερνες. Τι θα ήσουν γι' αυτήν; Άλλο ένα περιουσιακό στοιχείο. Έτσι μας μετράνε οι πλούσιοι. Ένα πιόνι θα ήσουν. Ένα λαμπερό και ακριβό μπιμπελό. Θα κατέληγες ένας τρανός εθελόδουλος, αντί για ελεύθερος άνθρωπος. Εκτός κι αν σ' αρέσει να ζεις μες στο ψέμα. Το ψέμα είναι η ζωή τους!
(Σιωπή)

Δε λέω, κι εμείς λέμε ψέματα, μα για να μείνουμε λεύτεροι! Αυτοί, για να κερδίζουν σε βάρος μας! Να γεμίζουν τις τσέπες τους, αδειάζοντας τις δικές μας! Είναι τιμή γι' αυτούς να κλέβουν. Το σινάφι τους εκτιμά την κλεψιά. Αυτοί αλληλοκλέβονται έντιμα, ενώ για μας η κλεψιά είναι άτιμη. Έχουν τα πάντα κι όλα τα'χουν βαρεθεί.

ΜΠΑΡΟΣ

Μα τι λες;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ξέρω' γώ; Ξέρω εγώ! Άσε με να λέω. Εσύ όμως πρέπει να παλέψεις.

ΜΠΑΡΟΣ

Πώς να τα βάλω με τον Κωσταμπά; Θα με καταστρέψει! Αν είχα κάτι, θα--

ΓΙΑΝΝΗΣ

Έχουμε κάτι!

ΜΠΑΡΟΣ

(ξαφνιασμένος)



Εεε;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Λέω, έχουμε! Να, κοίτα.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ δείχνει στον ΜΠΑΡΟ το χαρτί με τις διευθύνσεις στο ΝΤΑΡΚ ΝΕΤ.

ΜΠΑΡΟΣ

Τι είναι αυτά;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Δεν ξέρω. Δε μ'άφηνε να μπω. Κάτι
απόρρητο θα 'ναι. Ένα όμως είναι σίγουρο.
Έκανε σαν τρελός όταν είδε τον φάκελο
ανοιχτό.

(Σιωπή)

Εσύ ήσουν;

ΜΠΑΡΟΣ

Μα τι λες τώρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Εέρω'γω ρε Μπάρο; Γιατί τα'χει βάλει
μαζί σου;

ΜΠΑΡΟΣ

Αχ, θα τρελαθώ! Δεν καταλαβαίνω τίποτα!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ούτε'γω, να πω την αλήθεια... Αν είχαμε
κάποιον να ξέρει κάτι παραπάνω απ'αυτά
τα πράγματα...

ΜΠΑΡΟΣ

Κάποιον; Εέρω! Εέρω εγώ κάποιον!

ΓΙΑΝΝΗΣ

Είναι εμπιστοσύνης;

ΜΠΑΡΟΣ

Μια χαρά είναι. Ένα φεγγάρι δούλεψε και
για την Αστυνομία. Δώστο μου.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Όχι καλύτερα. Στείλε μια φωτογραφία.

Ο ΜΠΑΡΟΣ φωτογραφίζει τη σελίδα. Τη στέλνει στον ΦΙΛΟ μαζί με
ένα μήνυμα.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Τι γράφεις;

Ο ΜΠΑΡΟΣ δεν απαντάει και φεύγει.

136. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΜΠΑΡΟΣ μπαίνει στο Γραφείο του. Η ΜΑΡΙΑ είναι εκεί. Αυτός παγώνει.

ΜΠΑΡΟΣ

Γεια σου Μαρία.

ΜΑΡΙΑ

Πώς είσαι;

ΜΠΑΡΟΣ

Καλά...Είμαι καλά. Ε...εσύ;

ΜΑΡΙΑ

Ταξιδεύω. Ίσως περισσότερο από όσο θα ήθελα...

ΜΠΑΡΟΣ

Ναι, έμαθα.

ΜΑΡΙΑ

Έλειπες το πρωί. Συνέβη κάτι;

ΜΠΑΡΟΣ

Λίγο αδιάθετος.

ΜΑΡΙΑ

Αυτό κι αν είναι καινούργιο! Από το πανεπιστήμιο σε θυμάμαι. Πάντα παρών! Περαστικά, λοιπόν. Η δουλειά;

ΜΠΑΡΟΣ

Εεε, ναι... Ξέρεις μωρέ...

ΜΑΡΙΑ

Πες μου. Υποσχέθηκες ότι θα μου τα λες όλα. Ξέρεις ότι σου έχω εμπιστοσύνη.

ΜΠΑΡΟΣ

Δεν ξέρω τι τον έχει πιάσει τον Κωσταμπά. Με κυνηγάει!

ΜΑΡΙΑ

Συνέβη κάτι;

ΜΠΑΡΟΣ

Αντί αυτός να... Τι να λέμε τώρα;

ΜΑΡΙΑ

"Αντί αυτός να"; Πες μου!

Ερχεται μήνυμα στο κινητό του ΜΠΑΡΟΥ. Το διαβάζει. Σηκώνεται και φτάνει στην πόρτα. Γυρίζει σαν να θυμήθηκε κάτι.

ΜΠΑΡΟΣ

Εεε, Μαρία συγγνώμη. Πρέπει να φύγω.

ΜΑΡΙΑ

Οκ. Θα σε περιμένω.

Ο ΜΠΑΡΟΣ φεύγει.

137. ΕΣ. ΠΑΡΚΙΝΓΚ ΕΜΠΟΡΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

ΜΑΚΡΙΝΗ ΛΗΨΗ - ΧΩΡΙΣ ΔΙΑΛΟΓΟ

Ένα αυτοκίνητο παρκάρει. Ο ΜΠΑΡΟΣ βγαίνει από το αυτοκίνητο και μπαίνει σε ένα άλλο άσπρο με οδηγό. Οι δύο άντρες συζητούν. Ο οδηγός φαίνεται να δίνει κάτι στον ΜΠΑΡΟ. Αυτός το παίρνει. Το βάζει στην τσέπη. Ο ΜΠΑΡΟΣ βγαίνει από το αυτοκίνητο. Το αυτοκίνητο φεύγει. Ο ΜΠΑΡΟΣ μένει ακίνητος. Μπαίνει στο αυτοκίνητό και ξεκινά.

138. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ περπατάει στον διάδρομο και στρίβει στη γωνία. Βλέπει τη ΜΑΡΙΑ να μπαίνει στο Γραφείο του ΜΠΑΡΟΥ. Σταματάει και κρύβεται. Η ΜΑΡΙΑ αντιλαμβάνεται την κίνηση. Κοιτάζει. Δεν τον βλέπει.

139. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΜΠΑΡΟΣ κάθεται στο γραφείο.

ΜΑΡΙΑ

Λοιπόν; Θα μου πεις;

Ο ΜΠΑΡΟΣ την κοιτάζει στα μάτια. Κάνει νόημα να καθίσει.

140. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΤΟΥΑΛΕΤΕΣ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ χρησιμοποιεί μια απλή συσκευή και στέλνει μήνυμα στο 100.

ΟΘΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

ΚΥΚΛΩΜΑ ΠΑΙΔΟΦΙΛΩΝ - ΚΟΜΠΙΟΥΤΕΡ ΕΤΑΙΡΙΑΣ ΦΑΡΜΑΚΟΝ

link_1, link_2

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Βγάζει την κάρτα SIM. Την πετάει στην τουαλέτα. Τραβάει το καζανάκι.

141. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΡΟΥΜΠΑ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η ΜΑΡΙΑ κάθεται στο γραφείο της ΤΡΟΥΜΠΑ. Η ΤΡΟΥΜΠΑ όρθια και δίνει έγγραφα στη ΜΑΡΙΑ. Η ΜΑΡΙΑ διαβάζει.

ΜΑΡΙΑ

Έξι μήνες και ο Κωσταμπάς δεν έχει δώσει ακόμα εξηγήσεις;

ΤΡΟΥΜΠΑ

Δεν συνεδρίασε το Συμβούλιο.

ΜΑΡΙΑ

Λείπει μισό εκατομμύριο και δεν έχουν συνεδριάσει;

ΤΡΟΥΜΠΑ

Το έχει αναλάβει ο πατέρας σας.

ΜΑΡΙΑ

Ο πατέρας μου, ε;
(Σιωπή)
Κατάλαβα.

Η ΜΑΡΙΑ σηκώνεται. Πάει στην πόρτα.

ΤΡΟΥΜΠΑ

Εέρετε... υπάρχει και κάτι ακόμα.

Η ΜΑΡΙΑ σταματά κοιτώντας την πόρτα. Δεν γυρίζει.

ΤΡΟΥΜΠΑ (CONT'D)

Μόλις εκταμίευσα άλλο μισό εκατομμύριο,
με εντολή του πατέρα σας.

Η ΜΑΡΙΑ ανοίγει την πόρτα και φεύγει.

142. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΠΑΡΟΥ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η ΜΑΡΙΑ εισβάλλει στο Γραφείο του ΜΠΑΡΟΥ. Αυτός κάθεται.

ΜΑΡΙΑ

Έπρεπε να μου το είχες πει!

ΜΠΑΡΟΣ

Τσως, αλλά δεν θα άλλαζε κάτι.

ΜΑΡΙΑ

Μα τι λες τώρα!

ΜΠΑΡΟΣ

Πριν έξι μήνες ήσουν άφαντη! Το
τελευταίο που σ'ένοιαζε ήταν η εταιρία.
Τώρα ξέρεις και είσαι εδώ.

ΜΑΡΙΑ

Τώρα ξέρω. Ναι. Ζήτησε ακόμα μισό
εκατομμύριο ο Κωσταμπάς.

ΜΠΑΡΟΣ

(φωνάζοντας)

Τι; Αα, ως εδώ! Περίμενε!

Ο ΜΠΑΡΟΣ βγάζει από την τσέπη του ένα ΦΛΑΣΑΚΙ (USB) και της το
δίνει.

ΜΠΑΡΟΣ (CONT'D)

Εδώ υπάρχουν αποδείξεις. Παιδική
πορνογραφία! Κοροϊδεύει τον πατέρα σου,
Μαρία!

Η ΜΑΡΙΑ ζαλίζεται και παραπατάει. Ο ΜΠΑΡΟΣ τρέχει και την
αγκαλιάζει πριν πέσει κάτω. Τη βοηθάει να καθίσει στην
καρέκλα. Η ΜΑΡΙΑ έχει χλωμιάσει. Ο ΜΠΑΡΟΣ είναι πολύ κοντά
της.

ΜΠΑΡΟΣ (CONT'D)

Μαρία! Με ακούς; Μαρία!

Η ΜΑΡΙΑ συνέρχεται και ανακάθεται στην καρέκλα. Ο ΜΠΑΡΟΣ
γονατίζει μπροστά της.

ΜΑΡΙΑ

Είσαι σίγουρος;

Ο ΜΠΑΡΟΣ κουνάει το κεφάλι. Η ΜΑΡΙΑ σηκώνεται με κόπο. Παίρνει
το ΦΛΑΣΑΚΙ και φεύγει.

143. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ πληκτρολογεί στον υπολογιστή.

ΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Μεταφορά ολοκληρώθηκε. Περιμένω.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

144. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΟΥΡΙΕΡ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ λαμβάνει ειδοποίηση ότι έχουν μεταφερθεί στο ψηφιακό του πορτοφόλι 60,24 BTC (ισοτιμία των 500.000\$ την 30η Σεπτεμβρίου 2019).

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ γράφει στο κινητό.

ΘΘΟΝΗ ΚΙΝΗΤΟΥ

unlock_FARMAKON_servers

make_servers_public

free_access (υπότιτλοι)

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

145. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΑΛΩΣΗ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η ΜΑΡΙΑ κλείνει την πόρτα πίσω της. Ο ΜΑΛΩΣΗΣ, χωρίς σακάκι, στέκεται **στο τζάμι κοιτώντας την Αθήνα**. Γυρίζει το κεφάλι.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Έλα Μαρία. Κάνε μου παρέα.

ΜΑΡΙΑ

Πότε θα μου έλεγες για τον Κωσταμπά; Τι συμβαίνει;

ΜΑΛΩΣΗΣ

Όλα είναι υπό έλεγχο.

ΜΑΡΙΑ

(με ένταση)

Έλεγχος; Ένα εκατομμύριο δολάρια σε έξι μήνες και χωρίς απόφαση Διοικητικού Συμβουλίου;

(Σιωπή)

Σε εκβιάζει;

ΜΑΛΩΣΗΣ

Όχι βέβαια! Άσε τον Κωσταμπά. Ξέρω τι κάνω.

ΜΑΡΙΑ

Πες μου.

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ γυρίζει προς τη ΜΑΡΙΑ. Κινείται προς αυτήν.
Σταματάει κοντά της.

ΜΑΛΩΣΗΣ

Θες να μάθεις;
(Σιωπή)

Ακόμα πληρώνω τις ανοησίες της μάνας
σου. Τις τρελές ιδέες και τα μεγαλειώδη
οράματά της.

Αφήνει το ποτήρι στο τραπεζάκι. Φοράει το σακάκι του.

ΜΑΛΩΣΗΣ (CONT'D)

Κινδυνεύουμε. Όλη μας η περιουσία
κινδυνεύει. Ακόμα και τα αγαπημένα σου
άλογα! Έπρεπε να το κάνω. Σε λίγους
μήνες όμως η επένδυση που κάνουμε θα
αποδώσει τα δεκαπλάσια. Θα με
ευγνωμονούν τότε...

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ κινείται προς την έξοδο.

ΜΑΡΙΑ

Τι επένδυση είναι αυτή;

ΜΑΛΩΣΗΣ

Δεν μπορώ να μπω σε λεπτομέρειες. Έχε
μου εμπιστοσύνη.

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ έχει φτάσει στην πόρτα.

ΜΑΡΙΑ

Μπαμπά!

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ σταματάει χωρίς να γυρίσει προς τη ΜΑΡΙΑ.

Η ΜΑΡΙΑ πλησιάζει από πίσω. Τον αγκαλιάζει και βάζει κάτι στην
τσέπη του σακακιού του.

ΜΑΡΙΑ (CONT'D)

Σου έχω, μπαμπά, σου έχω.

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ ανοίγει την πόρτα και αποχωρεί.

Η ΜΑΡΙΑ πηγαίνει **στο τζάμι και κοιτάζει την Αθήνα.**

146. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΛΟΜΠΙ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ μαζί με τον ΧΑΡΥ και τον ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ#5 φτάνουν στην
ΥΠΑΛΛΗΛΟ της ρεσεψιόν.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

Από τη Γιουροπόλ είμαστε. Θέλουμε την
κυρία Μάλωση.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΥΠΟΔΟΧΗΣ

Μια στιγμή παρακαλώ.

Η ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΥΠΟΔΟΧΗΣ τηλεφωνεί.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΥΠΟΔΟΧΗΣ (CONT'D)

Περιμένετε παρακαλώ.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο άλλοι κάθονται στο σαλονάκι.

147. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ πληκτρολογεί στον υπολογιστή του. Κοιτάζει
συνέχεια το ρολόι του. Σηκώνεται και κοιτάζει έξω από τη
τζαμαρία του Γραφείου του, ανάμεσα από τις περσίδες.

Κάθεται και πληκτρολογεί.

ΟΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Μεταφορά αρχείων σε εξέλιξη 13%

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

148. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΛΟΜΠΙ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ μαζί με τον οδηγό του ετοιμάζονται να αποχωρήσουν
από την εταιρία. Τους βλέπει ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ#5 και κάτι λέει
στον ΧΑΡΤΜΑΝ. Ο ΧΑΡΤΜΑΝ σηκώνεται και τους πλησιάζει. Ο ΟΔΗΓΟΣ
κόβει τον δρόμο του ΧΑΡΤΜΑΝ.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(στα αγγλικά)

Λέγομαι Χάρτμαν και είμαι πράκτορας της
Γιουροπόλ. Έχω ραντεβού με την κόρη σας.
Έχετε λίγο χρόνο;

Ο ΜΑΛΩΣΗΣ συνεχίζει να περπατά.

ΜΑΛΩΣΗΣ

(στα αγγλικά)

Συγγνώμη, αλλά έχω ραντεβού.

Φτάνουν στην γυάλινη πόρτα. Εκείνη την ώρα μια ομάδα
αστυνομικών μπλοκάρει την έξοδο και τους επαναφέρει στο λόμπι.
Ο ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ της ομάδας πλησιάζει τον ΜΑΛΩΣΗ.

ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ



Έχουμε ένταλμα έρευνας. Παραμένετε στον χώρο.

(στους αστυνομικούς)

Αποκλείστε όλες τις εξόδους.

Οι αστυνομικοί χωρίζονται και αρχίζουν την έρευνα στα γραφεία. Ελέγχουν υπολογιστές, συρτάρια, ντουλάπια και ανακρίνουν όλους τους υπαλλήλους.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5 πλησιάζουν τον ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ. Δείχνουν ταυτότητα.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #5

Είμαστε συνάδελφοι. Τι συμβαίνει;

ΕΠΙΚΕΦΑΛΗΣ

Έχουμε εντολή έρευνας της Εισαγγελίας Αθηνών για διακίνηση υλικού παιδικής πορνογραφίας στα ηλεκτρονικά μέσα της εταιρίας.

149. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ/ΚΛΙΜΑΚΟΣΤΑΣΙΟ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ 5
ΟΡ./ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΑΛΩΣΗ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ αντιλαμβάνεται την έφοδο των αστυνομικών και προσπαθεί να διαφύγει από την πίσω πόρτα, όμως την έχουν αποκλείσει αστυνομικοί.

Ανεβαίνει στον 2ο όροφο. Οι αστυνομικοί ήδη ελέγχουν μερικά γραφεία.

Ανεβαίνει στον 3ο και μετά στον 4ο όροφο. Σε κάποια γραφεία υπάρχουν υπάλληλοι που περιμένουν τον έλεγχο και άλλα είναι κλειδωμένα.

Ανεβαίνει στον 5ο όροφο της Διοίκησης. Δοκιμάζει να ανοίξει τις πόρτες, όμως όλες είναι κλειδωμένες. Γυρίζει στις σκάλες. Κοιτάζει προς τα κάτω και βλέπει τους αστυνομικούς να ανεβαίνουν στον 4ο όροφο. Γυρίζει πάλι στον διάδρομο του 5ου ορόφου και προσπαθεί να σπρώξει με δύναμη την πρώτη πόρτα. Το ίδιο και στη δεύτερη πόρτα.

ΜΠΑΜ. ΜΠΑΜ.

Δοκιμάζει και στην τρίτη. Καμία δεν ανοίγει.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #7 (Ο.Σ.)

Κίνηση στον 5ο όροφο! Προχωρήστε με προσοχή!

Τη στιγμή εκείνη ανοίγει η δεύτερη πόρτα. Η ΜΑΡΙΑ κοιτά

επιφυλακτικά στον διάδρομο προς το κλιμακοστάσιο στα δεξιά. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βρίσκεται πίσω της, από την άλλη πλευρά του διαδρόμου.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Μπα! Η Μαρία!

Αρπάζει τη ΜΑΡΙΑ, μπαίνει μέσα στο Γραφείο και κλειδώνει την πόρτα.

Η ΜΑΡΙΑ σαστισμένη τον κοιτάζει.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ λαχανιασμένος ξεφυσά από τα ρουθούνια του. Το βλέμμα του είναι επιθετικό. Έχει γύρει το σώμα και το κεφάλι του προς τα μπρος σαν ένα τραγί έτοιμο για επίθεση. Τα ρουθούνια του πάλλονται σε κάθε ανάσα. Κοντεύει στη ΜΑΡΙΑ και την πιάνει από τα μπράτσα. Αυτή στέκει ανήμπορη και μαζεμένη. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ την αγκαλιάζει. Αυτή αφήνεται στην αγκαλιά του. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τη σηκώνει και κοιτώντας τη στα μάτια τη μεταφέρει ως τον δερμάτινο τριθέσιο καναπέ.

ΜΑΡΙΑ

(αναστεναγμός)

Αααα...

Η ΜΑΡΙΑ τον κοιτάζει μέσα στα μάτια. Το βλέμμα της είχε τη λάμψη της τρέλας.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Δεν έχεις όπλο;

Την φιλάει στο στήθος.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Ούτε μαχαίρι;

Τη φιλάει στα μάγουλα και χαϊδεύει τα μαλλιά της. Το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB του γυαλίζει στον μεσημεριανό ήλιο.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

Ούτε φωνές θα βάλεις; Αν είχα στριμώξει άλλη, θα βούιζε ο τόπος! Εσύ όμως;

(Σιωπή)

Φοβάσαι το σκάνδαλο...

Την φιλάει παράφορα και ο έρωτας τους είναι βίαιος.

150. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ 5 ΟΡ. - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Οι αστυνομικοί βρίσκουν τις πόρτες κλειδωμένες. Σπάζουν την πρώτη πόρτα. Ελέγχουν τον χώρο.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ#7

Ασφαλές! Δεν έχει ηλεκτρονικό
υπολογιστή. Ελέγξτε το επόμενο Γραφείο.

151. ΕΣ. FARMAKON/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΑΛΩΣΗ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ακούγεται θόρυβος από τον διάδρομο και ακατάληπτες φωνές.

Η ΜΑΡΙΑ σηκώνει το φερμουάρ του παντελονιού της. Κουμπώνει το
πουκάμισό. Φοράει το παπούτσι της. Προσπαθεί να φτιάξει τα
μαλλιά της. Πηγαίνει στην πόρτα.

Εκκλειδώνει. Αντικρίζει τους αστυνομικούς που ετοιμάζονται να
σπάσουν την πόρτα με έναν πολιορκητικό κριό. Ξαφνιάζονται.

ΜΑΡΙΑ

Οι κύριοι;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ#7

Πρέπει να επιθεωρήσουμε τον χώρο!

ΜΑΡΙΑ

(κοιτάζοντας πίσω της)

Όλος δικός σας.

Η ΜΑΡΙΑ διασχίζει την ομάδα των αστυνομικών και περπατά στον
διάδρομο.

Οι αστυνομικοί μπαίνουν στο Γραφείο. Δεν είναι κανείς εκεί.
Ελέγχουν τον χώρο και παίρνουν έναν υπολογιστή μαζί τους.

152Α. ΕΣ. FARMAKON/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Πολλοί αστυνομικοί βρίσκονται έξω από το Γραφείο του ΚΩΣΤΑΜΠΑ.
Η τζαμαρία του Γραφείου είναι καλυμμένη με κάθετες περσίδες.
Διακρίνεται ανάμεσα από τις σχισμές ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ που κάθετοι
στο γραφείο του μπροστά στον υπολογιστή.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #8

(φωνάζοντας)

Απομακρυνθείτε από τον υπολογιστή και
βγείτε έξω! Επαναλαμβάνω! Απομακρυνθείτε
από τον υπολογιστή και βγείτε έξω, τώρα!

153Α. ΕΣ. FARMAKON/ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΩΣΤΑΜΠΑ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΚΩΣΤΑΜΠΑΣ είναι πολύ ταραγμένος. Έχει ιδρώσει. Κοιτάζει μια
τον υπολογιστή και μια προς την πόρτα και τη τζαμαρία.

ΘΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Μεταφορά αρχείων σε εξέλιξη 92%

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

152Β. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #8

Κύριε Κωσταμπά, δεν έχετε επιλογή!
Σταματήστε τώρα! Όλα έχουν τελειώσει!
Ανοίξτε, τώρα!

Έρχεται ο ΧΑΡΤΜΑΝ. Ο ΧΑΡΥ είναι ήδη εκεί.

ΧΑΡΤΜΑΝ

Τι συμβαίνει εδώ;

ΧΑΡΥ

Δεν βγαίνει έξω.

154. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΚΛΙΜΑΚΟΣΤΑΣΙΟ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Δύο αστυνομικοί κατεβαίνουν βιαστικά τις σκάλες του 3ου ορόφου. Ο ένας κρατάει τον πολιορκητικό κριό.

152Γ. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ αρπάζει έναν μεγάλο πυροσβεστήρα που βρίσκονταν κρεμασμένος σε έναν τοίχο λίγο πιο πέρα.

ΧΑΡΤΜΑΝ

(φωνάζοντας στα αγγλικά)

Φύγετε!

Όλοι γυρίζουν και τον βλέπουν να τρέχει κατά πάνω τους με τον πυροσβεστήρα στα χέρια. Μερικοί προλαβαίνουν να απομακρυνθούν και άλλοι πέφτουν στην προσπάθεια.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ ορμάει πάνω στη τζαμαρία και πετάει με δύναμη τον πυροσβεστήρα.

Η τζαμαρία σπάει με θόρυβο και ο πυροσβεστήρας προσγειώνεται δίπλα από τον ΚΩΣΤΑΜΠΑ. Αυτός τρομάζει και πέφτει κάτω από την καρέκλα.

Οι αστυνομικοί τον συλλαμβάνουν.

Ο ΧΑΡΤΜΑΝ και ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6 στέκονται μπροστά στον υπολογιστή.

ΘΟΝΗ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Μεταφορά αρχείων ολοκληρώθηκε

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #6 ξεκουμπώνει τον εξωτερικό σκληρό δίσκο και τον παίρνει. Ένας άλλος αστυνομικός παίρνει την κεντρική μονάδα από το γραφείο.

155. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΛΟΜΠΙ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Αστυνομικοί συνοδεύουν τον ΚΩΣΤΑΜΠΑ με χειροπέδες. Βγαίνοντας κοιτάζονται με τον ΜΑΛΩΣΗ.

Ο ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ #7 μιλάει με τον ΜΑΛΩΣΗ. Αυτός σηκώνει τα χέρια και ο αστυνομικός του κάνει σωματική έρευνα. Ανακαλύπτει στην τσέπη του το ΦΛΑΣΑΚΙ με τα αποδεικτικά στοιχεία. Ο ΜΑΛΩΣΗΣ ξαφνιάζεται. Κοιτάζει τριγύρω και συναντά το απαθές βλέμμα της ΜΑΡΙΑΣ.

Του περνάνε χειροπέδες και τον συνοδεύουν στο περιπολικό.

156. ΕΣ. ΦΑΡΜΑΚΟΝ/ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΑΛΩΣΗ - ΒΡΑΔΥ

Το Γραφείο είναι ανάστατο.

Μετακινείται ελάχιστα ένα μέρος της μεγάλης βιβλιοθήκης.

Μετακινείται ακόμα περισσότερο. Το φύλο ανοίγει και εμφανίζεται ο ΓΙΑΝΝΗΣ. Πίσω του διακρίνουμε έναν κρυμμένο χώρο σαν αποθήκη.

Στέκεται μπροστά **στο τζάμι και κοιτάζει την Αθήνα.**

157Α. ΕΕ. ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ - ΠΡΩΙ

Φτάνει το αστικό στον Σταθμό. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ κατεβαίνει μαζί με πολλούς επιβάτες. Περνούν τις διαβάσεις και κινούνται προς τον Σταθμό.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ σταματά έξω από τον Σταθμό και ακουμπά σε έναν τοίχο. Βγάζει από την τσέπη του τον καπνό. Ψάχνει στην τσέπη του. Ψάχνει και στην άλλη. Βγάζει το σακίδιο και το ακουμπάει κάτω. Σκύβει και ψάχνει μέσα στον σάκο.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Όχι ρε πούστη! Γαμημένα χαρτάκια!

Σηκώνεται και κοιτάζει γύρω. Βλέπει ένα περίπτερο περίπου είκοσι μέτρα πιο πέρα στο πεζοδρόμιο. Κοιτάζει το ρολόι του Σταθμού που δείχνει 9:23.

157B. ΕΕ. ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΣΙΔ. ΣΤΑΘΜΟΥ - ΠΡΩΙ

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ περπατάει προς το περίπτερο. Στο απέναντι πεζοδρόμιο δύο μοτοσυκλετιστές της ομάδας Ζ.

Κοντεύει στο περίπτερο. Δέκα μέτρα πριν από το περίπτερο μια παρέα νεαρών συζητούν. Οι νεαροί φεύγουν. Πίσω από την παρέα είναι ακουμπισμένος στον τοίχο ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ καθισμένος σε μια στοίβα από περιοδικά κι ένα πλαστικό κουτί μπροστά του. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ τον βλέπει και ταράζεται. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ τον προσπερνά και φτάνει στο περίπτερο.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Χαρτάκια.

Ο ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ#2 (62) δίνει χαρτάκια στον ΓΙΑΝΝΗ.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ μαζεύει τα περιοδικά του σε μια μεγάλη μαύρη σακούλα.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ#2

Φίλτρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Έχω.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ δίνει ένα δεκάευρω. Ο ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ#2 ψάχνει για ρέστα.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ#2

Μια στιγμούλα, κύριος, πάω στο μαγαζί δίπλα να πάρω ψιλά.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Άστο, βιάζομαι. Κράτα τα ρέστα.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ πηγαίνει προς τον Σταθμό. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ στα γόνατα έχει μαζέψει τα περισσότερα περιοδικά στη σακούλα.

ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ#2 (Ο.Σ.)

(φωνάζοντας)

Κλέφτης! Κλέφτης! Μου 'δωσε πλαστό!

Μου 'δωσε πλαστό!

Οι αστυνομικοί από απέναντι τρέχουν προς τον ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ#2 και μιλούν μαζί του.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ περπατάει μερικά μέτρα κι φτάνει κοντά στον ΖΗΤΙΑΝΟ. Βλέπει τους ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥΣ και τον ΠΕΡΙΠΤΕΡΑΣ#2 που τον δείχνει. Πλησιάζει τον ΖΗΤΙΑΝΟ. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ πανικοβάλλεται και κολλάει στον τοίχο. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ σκύβει μπροστά του. Κοιτάζονται στα μάτια. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ βγάζει το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB του. Πιάνει το χέρι του ΖΗΤΙΑΝΟΥ και βάζει στη χούφτα του το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κράτα το!

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ το δίνει πίσω. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ το ξαναβάζει στη χούφτα του.

ΓΙΑΝΝΗΣ (CONT'D)

(αυστηρά)

Πάρτο, είπα! Φύλαξέ το! Θα ξανάρθω.

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ σηκώνεται και περπατά προς τον Σταθμό. Σε δευτερόλεπτα τον σταματούν οι αστυνομικοί.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ μένει αποσβολωμένος και κοιτά μια τον ΓΙΑΝΝΗ και μια το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB.

DISSOLVE TO:

158. ΕΕ. ΣΤΑΘΜΟΣ ΚΤΕΛ ΑΘΗΝΩΝ - ΒΡΑΔΥ

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ ακουμπάει στον τοίχο. Τον φωτίζει μια κολόνα από απέναντι. Κάθεται πάνω σε μια στοίβα περιοδικά με ένα πλαστικό κουτί μπροστά του. Δεν περνά κανείς. Σηκώνει το πλαστικό κουτί και βλέπει μέσα μερικά κέρματα. Τα παίρνει. Αρχίζει να μαζεύει τα περιοδικά σε μια μαύρη σακούλα. Ένα περιοδικό πέφτει έξω από τη σακούλα.

ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

Η Μαρία Μάλωση έφερε στον κόσμο ένα πανέμορφο αγοράκι

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ παίρνει το περιοδικό αδιάφορα και το βάζει μέσα στη σακούλα.

Η σκιά ενός άντρα πέφτει πάνω στον ΖΗΤΙΑΝΟ.

ΚΑΜΕΡΑ ΜΠΡΟΣΤΑ ΤΟΥ - ΚΟΝΤΙΝΟ ΠΛΑΝΟ - ΑΝΤΡΑΣ ΡΟΥ

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ σηκώνει το κεφάλι και κοιτάζει ψηλά. Η έκφρασή του "παγώνει".

Η κατεύθυνση του βλέμματος του ΖΗΤΙΑΝΟΥ χαμηλώνει (γιατί σκύβει ο άντρας μπροστά του - χαμηλώνει και η ΚΑΜΕΡΑ).

Μια ανοικτή παλάμη απλώνεται μπροστά από την κάμερα προς τον ΖΗΤΙΑΝΟ σαν να ζητάει κάτι.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ ψάχνει στα πράγματά του. Κοιτά ίσια στην ΚΑΜΕΡΑ και αφήνει στην παλάμη το ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB.

(περνά χρόνος για να

φορέσει το
ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙ/USB)

Η παλάμη απλώνεται και πάλι μπροστά.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ αφήνει στην παλάμη ένα τσιγάρο. Έχει γουρλώσει τα μάτια. Κοιτάζει μέσα στην ΚΑΜΕΡΑ. Η παλάμη απλώνεται και πάλι. Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ αφήνει ακόμα ένα τσιγάρο.

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ σηκώνει το βλέμμα προς τα πάνω ακολουθώντας τον άντρα που σηκώνεται όρθιος.

Η ΚΑΜΕΡΑ απομακρύνεται έχοντας στο πλάνο της τον ΖΗΤΙΑΝΟ.

THE END

FADE TO BLACK

ΤΙΤΛΟΙ ΤΕΛΟΥΣ

Οι τίτλοι τέλους με φόντο τη σκηνή #50, όμως τώρα η ΚΑΜΕΡΑ φεύγει από τη Χαλκίδα.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΥ

Άσφαλτος στη μέση και χόρτα αριστερά και δεξιά. Η ΚΑΜΕΡΑ κινείται πάνω στα χόρτα (αριστερά στην οθόνη), αντίθετα από τη κίνηση των ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ που έρχονται στην πόλη. Στην ίδια μεριά του δρόμου το εκκλησάκι. Κοντεύει όλο και περισσότερο στα δεξιά η ΠΙΝΑΚΙΔΑ "Χαλκίδα" με μια διαγώνια κόκκινη γραμμή. Η πινακίδα χάνεται δεξιά (στην ΟΘΟΝΗ).

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Bluestone, George. (1961). *Novels into Film*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- Bortolotti, G. R., & Hutcheon, L. (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and “Success”: Biologically. *New Literary History*. <http://www.jstor.org/stable/20058017>
- Chatman, Seymour. (1980). *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)*. *Critical Inquiry*, <https://www.jstor.org/stable/1343179>
- Dudley Andrew. (1984). *Από Concepts in Film Theory*. Copyright by Oxford University Press. <https://www.webpages.uidaho.edu/engl485jj/Andrew2.pdf>
- Field, Syd. (1986). *Το Σενάριο: Η Τέχνη και η Τεχνική*. Μτφ. Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος
- Freud, Sigmund. (2008). *Το εγώ και το αυτό*, εισαγωγή Θ. Χατζόπουλος, μτφρ. Δ. Παναγιωτοπούλου, Αθήνα, Πλέθρον
- Freud, Sigmund. *The Origin and Development of Psychoanalysis*, 5th lecture at Clark University in Worcester (1909) <https://psychclassics.yorku.ca/Freud/Origin/origin5.htm#ftnt20>
- Friedman, Bonnie, (2020), *Writing Past Dark. Envy, Fear, Distraction and Other Dilemmas in the Writer's Life*, Harper Perennial <https://www.amazon.com/Writing-Past-Dark-Distraction-Dilemmas/dp/0062981102>
- Hutcheon, Linda., (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge: Great Britain
- Klein Michael and Parker Gillian. (1981). (eds.), *The English Novel and the Movies* (Frederick Ungar Publishing: New York)
- McFarlane, Brian. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press
- McKee, Robert. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York, Regan Books
- Otto, Sarah. P., (2018). *Adaptation, speciation and extinction in the anthropocene*. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 285 (1891), 20182047. <https://doi.org/10.1098/rspb.2018.2047>
- Plimpton, George. (1988). *Writers at work: 8th series: The “Paris review” interviews*. Penguin Books
- Rangell, Leo. (1978). *The Creative Thrust — A Psychoanalytic Theory*. *American Imago*, 35(1/2), 27–44 <https://www.jstor.org/stable/26303287>
- Seger, Linda. (1992). *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film, an owl book*. New York: Henry Holt and Company
- Sontag, Susan. (1996) *'The Imagination of Disaster'*, in *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Picador, 1966). <https://www.commentary.org/articles/susan-sontag/the-imagination-of-disaster/>
- Sontag, Susan. *The Decay of Cinema*. *The New York Times* (25 February 1996) <https://www.yumpu.com/en/document/view/41354621/the-decay-of-cinema-by-susan-sontag-fred-kelemen>
- Stam, Robert. (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation," in James Naremore, ed., *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers
- Stroud J.T. & Losos J.B., (2016), *Ecological opportunity and adaptive radiation*. *Annu. Rev. Ecol. Evol. Syst.* <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev-ecolsys-121415-032254# i6>

- Wagner, Geoffrey. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
Ανακτήθηκε από <https://www.worldcat.org/>
- Yamamoto, Naoki. (2020). *Dialectics without Synthesis: Japanese Film Theory and Realism in a Global Frame* (1st ed.). University of California Press <https://doi.org/10.2307/j.ctv1503gpx>
- Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=78&page=65
- Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*. (1937) Μετ. Σίμος Μενάρδος. Εισαγωγή, κείμενο, ερμηνεία Ι. Συκουτρής. Αθήνα, Εστία
- Αριστοτέλης, *Ποιητική*. (2008) Μεταφρ. Λυπουρλής Δημήτριος. Θεσσαλονίκη, Ζήτρος https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=3&text_id=76#m1
- Ασπρίδης Γ., Τσέλιος Δ., Ρωσσιδης Γ. (2018) *Επιχειρησιακές επικοινωνίες, Θεωρητική και πρακτική προσέγγιση*, Κριτική
- Δαρβίνος, Κάρολος. (1998) *Η καταγωγή των ειδών*. Επιμ. Σκαρτσής Σ., Πανεπιστήμιο Πατρών
- Δημητρομανωλάκη, Ελευθερία. (2018) *Η μορφολογία του σεναρίου. Αφήγηση, μυθοπλασία και συγγραφή*. Αθήνα
- Διογένης Λαέρτιος. *Βίων τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκμησάντων*. Βιβλίον Η΄. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0257%3Abook%3D8%3Achapter%3D7> & <https://archive.org/details/diogenislaertii00boisgoog/page/224/mode/2up?q=%CE%A6%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CE%BB%CE%AC%CE%BF%CF%85>
- Ζευκλής, Αρίσταρχος. (1989) Τα εποπτικά μέσα διδασκαλίας. Σύγχρονη προσέγγιση της εκπαιδευτικής τεχνολογίας. Αθήνα. Γρηγόρης
- Κακλαμανίδου, Δέσποινα, Raphaëlle, Moine κ.ά., *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*. (2011). (συλλογικό έργο) Επιμ. Φ. Ταμπάκη-Ιωνά, Μ.Ε. Γαλάνη. Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή/Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας. Αιγόκερω <https://screenrant.com/books-multiple-movie-adaptations/>
- Κωτόπουλος Η. Τριαντάφυλλος, Βακάλη Π. Άννα, Φειδάς Βλ. Γεωργίος. *Ιστορίες και ιστορίες από τις Σημειώσεις ΕΑΠ*
- Λίποβατς, Θάνος. *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*, (2010) Συλλογικό έργο, επιμ. Κονιόρδος Σ., Αθήνα, Gutenberg
- Μιχαηλίδης, Τάσος. *Φρόντ και Λογοτεχνία: μια εισαγωγή στην ψυχανάλυση ως μέθοδο ερμηνείας των λογοτεχνικών έργων*. [Φρόντ και Λογοτεχνία: Η ψυχανάλυση ως μέθοδος ερμηνείας των λογοτεχνικών έργων](#)
- Νίτσε, Φρειδερίκος, (1958) *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα*, Αθήναι, Παρ. Καλφάκη
- Ντερβάκου, Αθηνά. (2021) *Η κρυφή γοητεία του ανοίκειου στον κινηματογράφο*. MSc thesis Δημιουργική Γραφή, διαπανεπιστημιακό Μ.Π.Σ. του Ε.Α.Π. και Π.Δ. Μακεδονίας
- Πλάτων, *Πολιτεία*, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=127
- Πολίτης, Δημήτριος. (1996) Ο ρόλος του αναγνώστη και η «συνναλλακτική θεωρία της L.M. Rosenblatt», *Επιθεώρηση Παιδικής Λόγοτεχνίας*, Τεύχος 11, Αθήνα, Πατάκη

- Ραφαηλίδης, Βασίλης. (1996). *12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο. Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ*. Αθήνα, Αιγόκερως
- Ραφαηλίδης, Βασίλης., (1984). *Φιλμοκατασκευή. Μια μέθοδος ανάγνωσης του Φιλμ*. Αθήνα, Αιγόκερως
- Σκοπετέας, Ιωάννης. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών (Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο)*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών
- Στεργίου, Ναυσικά. (2021) *Η τεχνική της ανοικείωσης ως εργαλείο ορισμού της λογοτεχνικότητας*, MSc thesis, ΕΑΠ-ΠΔ Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, <https://apothesis.eap.gr/archive/download/26b4f78e-2fdb-4aee-981d-cd719ccd2f45.pdf>
- Τσίτας, Μάκης, (2017), συνέντευξη στην εφημερίδα «Η Αυγή» https://www.avgi.gr/arheio/231747_makis-tsitas-egina-syggrafeas-apo-zileia

Διαδικτυογραφία

<https://atlantida.academia.gr/lyceum/?p=lemma&id=337&lang=1>

<https://el.glosbe.com/en/el/adaptation>

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CE%B8%CF%81%CF%89%CF%80%CF%8C%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%B5%CF%80%CE%BF%CF%87%CE%AE

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A9%CE%B3%CE%BA%CF%8D%CF%83%CF%84_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%9B%CE%BF%CF%85%CE%AF_%CE%9B%CF%85%CE%BC%CE%B9%CE%AD%CF%81

[https://en.wikipedia.org/wiki/All_the_President%27s_Men_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/All_the_President%27s_Men_(film))

https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_and_the_Wolf

[https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_of_Freedom_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_of_Freedom_(film))

https://en.wikipedia.org/wiki/Terrence_McNally

<https://en.wiktionary.org/wiki/adapto#Latin>

<https://lsj.gr/wiki/%CE%AC%CF%80%CF%84%CF%89>

<https://paw.princeton.edu/article/people-who-saw-evolution>

<https://wordrated.com/harry-potter-stats/>

<https://www.berlinale.de/en/2024/news-press-releases/248962.html>

https://www.brainyquote.com/quotes/jean_anouilh_384395

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/chinese-english/%E6%94%B9%E7%BC%96>

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/hindi->

[english/%E0%A4%85%E0%A4%A8%E0%A5%81%E0%A4%95%E0%A4%B0%E0%A4%A3](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/%E0%A4%85%E0%A4%A8%E0%A5%81%E0%A4%95%E0%A4%B0%E0%A4%A3)

<https://www.imdb.com/title/tt7599146/>

<https://www.munchmuseet.no/en/our-collection/a-scream-through-culture/>

<https://www.shabdkosh.com/dictionary/tamil-english/uruvaakkam/uruvaakkam-meaning-in-english>

<https://www.the-numbers.com/market/2023/top-grossing-movies>

<https://youtu.be/CJId1oWIXcg?si=cfLq44jLkmhMCzoV>

https://youtu.be/L2_ioXKuxoQ?si=ZlICR9r1Qh93DnaA

<https://bit.ly/45bc80c> (χειρόγραφο βιογραφικό Σκαρίμπα)

<https://bit.ly/4bEyUHF> (www.academia.edu «Το θείο τραγί ως ανοιχτός και πολύσημος λογοτεχνικός κώδικας»)

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα: Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.