

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών
Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Δημιουργική Γραφή

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»: η
περίπτωση Guillermo Arriaga στην «τριλογία του θανάτου»
Amores Perros, 21 Grams και Babel.

Μαρία Μουρσελά

Επιβλέπων καθηγητής: Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Αθήνα, Ιούνιος 2022

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 συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»: η
περίπτωση Guillermo Arriaga στην «τρίλογία του θανάτου»
Amores Perros, 21 Grams και Babel.

Μαρία Μουρσελά

Επιτροπή Επίβλεψης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Παναγιώτης Ιωσηφελής

Καθηγητής Α.Π. Θ.

Συντονιστής, Κ/Σ ΔΓΡ 61

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Σωτήριος Πετρίδης

Κ/Σ ΔΓΡ 61

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Αθήνα, Ιούνιος 2022

*Μαρία Μουρσελά, Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»:
η περίπτωση Guillermo Arriaga στην «τριλογία του θανάτου» Amores Perros, 21 Grams
και Babel.*

*Ευχαριστώ τον καθηγητή μου Παναγιώτη Ιωσηφέλη για την αμέριστη στήριξη
και τη σπάνια γενναιοδωρία του να μοιράζεται εις βάθος τη γνώση και την εμπειρία του*

Μαρία Μουρσελά, *Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»:*
η περίπτωση *Guillermo Arriaga* στην «τριλογία του θανάτου» *Amores Perros*, *21 Grams*
και *Babel*.

Σημείωμα της συγγραφέως

Καθώς το θέμα της παρούσας εργασίας περιλαμβάνει τον ρευστό όρο του «μεταμοντερνισμού», θα ήθελα να δηλώσω τον λόγο αυτής της επιλογής, παρότι το θέμα θα ήταν περισσότερο διαχειρίσιμο από ερευνητικής απόψεως, εάν αφαιρούνταν το «μεταμοντέρνο» ή ακόμα και τα «κλασικά αφηγηματικά μεγέθη», και περιοριζόταν στην «διατάραξη του χρονικού άξονα στην κινηματογραφική αφήγηση». Ωστόσο, όντας υπέρμαχος της νεωτερικής πραγμάτωσης του πνεύματος, αποφάσισα να μην περιοριστώ στις εξειδικευμένες πληροφορίες των αφηγηματικών τεχνικών (ή αλλιώς στον εμπορευματικό χαρακτήρα της γνώσης στη μεταμοντέρνα κατάσταση, όπως την αναλύει ο Lyotard στην ομώνυμη μελέτη του), αλλά να τις εντάξω στο αριστοτελικό «καθόλου» που έχει την έννοια του συνολικού, ακολουθώντας την πρόκληση ενός θέματος που απαιτεί ευρύτερη μελέτη και στοχασμό, όχι μόνο πάνω σε θέματα σεναριακής κατασκευαστικής αλλά και φιλοσοφίας, πολιτικής και αισθητικής γενικότερα. Ο δεύτερος όρος του θέματος, περί «κλασικού αφηγηματικού μεγέθους», εισήχθη μετά τη βαθύτερη κατανόηση του Μεξικάνου δημιουργού, στην οποία σοφά με παρότρυνε ο επιβλέπων καθηγητής μου, Παναγιώτης Ιωσηφέλης, με αποτέλεσμα να αποκαλυφθεί η δυναμική των αντιθέσεων που διατρέχει το έργο του *Guillermo Arriaga* σε όλες του τις εκφάνσεις. Τέλος, θα επιχειρήσω να εφαρμόσω την αφηγηματική μέθοδο του *Arriaga* συνδυάζοντας κλασικά και μεταμοντέρνα στοιχεία σε ένα σενάριο για ταινία μεσαίου μήκους, συμμεριζόμενη αφενός τη θεματική που τον απασχολεί και αφετέρου την πεποίθησή του πως κάθε ιστορία έχει τον δικό της τρόπο να ειπωθεί.

Μαρία Μουρσελά, *Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»:*
η περίπτωση Guillermo Arriaga στην «τριλογία του θανάτου» *Amores Perros*, *21 Grams*
και *Babel*.

Περίληψη

Στην ανά χείρας διατριβή ερευνάται η ώσμωση μεταμοντέρνας διάρθρωσης και κλασικών αφηγηματικών μεγεθών στην κινηματογραφική «τριλογία του θανάτου» *Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003) και *Babel* (2006) του συγγραφέα Guillermo Arriaga. Κατ' αρχήν, γίνεται μια προσέγγιση της αφηγηματικής ιδιοσυγκρασίας του Μεξικάνου σεναριογράφου και στη συνέχεια του μεταμοντερνισμού ως αισθητικού αποτυπώματος της μετανεωτερικής εποχής. Κατόπιν επισκόπησης της εφαρμογής του μεταμοντερνισμού στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, ανιχνεύεται η σχέση του Arriaga με την εν λόγω υφολογική τάση και εντοπίζονται τα σημεία σύγκλισης κι απόκλισης. Ανατέμνοντας το δομικό μοντέλο της κάθε μίας από τις τρεις πολυκλωνικές ταινίες, ο μεταμοντερνισμός στο έργο του Arriaga αποδεικνύεται στη δομική και φιλοσοφική αντικατάσταση της μεγάλης αφήγησης με μικρότερες, των οποίων η συνάρθρωση επιβάλλει έναν θραυσματικό χαρακτήρα στη συγκρότηση του σεναρίου, με κύρια συνέπεια τη διατάραξη του χρονικού άξονα. Παράλληλα, συνεξετάζεται η οξύμωρη λειτουργία της κατακερματισμένης αφήγησης στην ανάδειξη της συνδεσιμότητας των χαρακτήρων, αλλά και το παράδοξο της «θεραπείας» του αβαθούς στοιχείου στη μεταμοντέρνα αισθητική με τη διατήρηση των αξιών και τον επαγωγικό χαρακτήρα των μικρών αφηγήσεων που αποκαλύπτουν την ανθρώπινη κατάσταση στην οικουμενικότητά της. Καθώς η τελευταία συνάδει με την αριστοτελική επιταγή για «καθολικότητα» στην τραγική ποίηση, διερευνώνται τα αφηγηματικά στοιχεία που συνιστούν το «κλασικό μέγεθος» στην τριλογία του Arriaga, αναγνωρίζοντας τις αναλογίες με τις κανονιστικές προδιαγραφές των «μερών» και των «συστατικών» της αρχαίας τραγωδίας, όπως αυτές διατυπώθηκαν από τον Αριστοτέλη στον ακροαματικό του διάλογο *Περί Ποιητικής*. Τα ευρήματα συνοψίζονται στη νοηματοδότηση που προκύπτει από τη φύση του μύθου, της πλοκής και των χαρακτήρων, αλλά και στην «οικεία ηδονή» που προκαλεί ο «φόβος», ο «έλεος» και η «κάθαρση» του θεατή. Τέλος, γίνεται μια απόπειρα τοποθέτησης του Arriaga σε σχέση με την πρωτοπορία στην κινηματογραφική αφήγηση.

*Μαρία Μουρσελά, Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»:
η περίπτωση Guillermo Arriaga στην «τριλογία του θανάτου» Amores Perros, 21 Grams
και Babel.*

Λέξεις – Κλειδιά

Guillermo Arriaga, Τρίλογία του θανάτου, Μεταμοντερνισμός, Πολυκλωνική αφήγηση,
Διατάραξη του χρονικού άξονα, Κλασικό αφηγηματικό μέγεθος, Αριστοτέλους *Ποιητική*,
Δυναμική των αντιθέσεων.

Μαρία Μουρσελά, *Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»:*
η περίπτωση Guillermo Arriaga στην «τριλογία του θανάτου» *Amores Perros*, *21 Grams*
και *Babel*.

Abstract

The present dissertation researches the osmosis of postmodern structure and classical narrative figures in the cinematic “death trilogy” *Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003) and *Babel* (2006) by author Guillermo Arriaga. It starts off with an introduction to the narrative temperament of the Mexican screenwriter, and furthermore to postmodernism as an aesthetic imprint of the postmodern era. After reviewing the application of postmodernism in literature and cinema, Arriaga’s relation to this stylistic trend is explored by analysing the points of convergence and divergence. Dissecting the structural model of each of the three multi-strand films, the postmodernism in Arriaga’s work proves to be the literal and philosophical replacement of the grand narrative with smaller ones, which impose a fragmentary character to the composition of the script, resulting in the disruption of the temporal axis. Analogically, it becomes essential to examine the contradictory function the narrative fragmentation has in highlighting the connectivity of characters, but also the paradox of “curing” the shallow element that distinguishes postmodern aesthetics through the preservation of values and the inductive character of small narratives that reveal the human condition in its universality. As the latter is in line with the Aristotelian call for “universality” in tragic poetry, the narrative elements that constitute the “classical volume” in Arriaga’s trilogy are understood by drawing a parallel to the normative standards of tragedy’s “parts” and “components”, as posited by Aristotle in his *Poetics*. These similarities become manifest not only in the sense provided by the myth, the plot and the characters, but in the “tragic pleasure” caused by the “fear”, the “pity” and the “catharsis” of the viewer, as well. Finally, an attempt is made to position Arriaga in relation to the avant-garde in film narration.

*Μαρία Μουρσελά, Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»:
η περίπτωση Guillermo Arriaga στην «τριλογία του θανάτου» Amores Perros, 21 Grams
και Babel.*

Keywords

Guillermo Arriaga, Trilogy of Death, Postmodernism, Multi-strand Films, Temporal Axis'
Disruption, Classical Narrative Figures, Aristotle's *Poetics*, Contrast Dynamics.

Μαρία Μουρσελά, *Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»:*
η περίπτωση Guillermo Arriaga στην «τριλογία του θανάτου» *Amores Perros*, *21 Grams*
και *Babel*.

Περιεχόμενα

Σημείωμα της συγγραφέως	v
Περίληψη.....	vi
Abstract.....	viii
Περιεχόμενα	x
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια	xi
1. Εισαγωγή	1
1. Guillermo Arriaga	2
1.1.1 Κατακερματισμός της αφήγησης στον Arriaga	3
1.1.2 Arriaga και πολυκλωνική Αφήγηση (multi-strand narrative)	4
2. Μετανεωτερικότητα και μεταμοντερνισμός	6
1.2.1 Μεταμοντέρνα γραφή	7
1.2.2 Μεταμοντερνισμός στον κινηματογράφο	9
2. Η σχέση του Arriaga με τον μεταμοντερνισμό	11
2.1 Το τέλος των «μεγάλων αφηγήσεων» στην «τριλογία του θανάτου»	11
2.2 Ο Arriaga και η νοσηματοδότηση ως αντιστάθμισμα στο «αβαθές» του μεταμοντερνισμού	13
2.2.1 Η διατήρηση των αξιών	14
2.3 Μεταμοντέρνα δομή στην «τριλογία του θανάτου»	17
2.3.1 Amores Perros (2000)	20
2.3.2 21 Grams (2003)	24
2.3.3 Babel (2006)	31
3. Το κλασικό αφηγηματικό μέγεθος στην «τριλογία του θανάτου»	39
3.1 Αναλογίες με τον μύθο και την πλοκή της αρχαίας τραγωδίας	40
3.2 Αναλογίες των χαρακτήρων με τους αρχαίους τραγικούς ήρωες	44
3.3 Οικεία ηδονή στην «τριλογία του θανάτου» - φόβος, έλεος, κάθαρσις ...	48
3.4 Έκβαση του μύθου και οικουμενικότητα στην περίπτωση Arriaga	51
4. Συμπεράσματα - Επίλογος	53
5. Δημιουργικό μέρος της Εργασίας	56
Βιβλιογραφικές Αναφορές	115

Μαρία Μουρσελά, *Μεταμοντέρνα διάρθρωση σε κλασικά αφηγηματικά «μεγέθη»:*
η περίπτωση *Guillermo Arriaga* στην «τριλογία του θανάτου» *Amores Perros*, *21 Grams*
και *Babel*.

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΑΠΘ	Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
ΑΣΚΤ	Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών
BAFTA	British Academy of Film and Television Arts
ΔΓΡ	Δημιουργική Γραφή
ΔΜΠ	Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα
ΕΑΠ	Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
Κ/Σ	Καθηγητής/Σύμβουλος

1. Εισαγωγή

Στην παρούσα ερευνητική εργασία εξετάζεται η πρωτοποριακή σύνθεση του κλασικού με το μεταμοντέρνο στην «τριλογία του θανάτου» *Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003) και *Babel* (2006) του Μεξικάνου συγγραφέα Guillermo Arriaga, ανιχνεύοντας τα στοιχεία του πρώτου στον μύθο, την πλοκή, τους χαρακτήρες και την εξ αυτών εκπορευόμενη νοηματοδότηση, αλλά και στην «οικεία ηδονή» που προκαλεί ο «φόβος», ο «έλεος» και η «κάθαρση» του θεατή, ενώ του δεύτερου στην αντικατάσταση της μεγάλης αφήγησης με μικρότερες, των οποίων η διάρθρωση επιβάλλει έναν θραυσματικό χαρακτήρα στη δομή του σεναρίου· γιατί ο κατακερματισμός της αφήγησης σχετίζεται με το πολυκλωνικό είδος (multi-strand narrative) -πολλαπλότητα πρωταγωνιστών και αφηγηματικών νημάτων-, όπως και με τη διατάραξη του χρονικού άξονα ως συνέπεια της μοιραίας διασταύρωσης των πρωταγωνιστών και των επιμέρους ιστοριών τους.

Ως προς το κλασικό αφηγηματικό μέγεθος της τριλογίας, δεν εξετάζεται ο Arriaga σε σχέση με τον συμβατικό κινηματογράφο του Χόλιγουντ, αν και υπάρχουν κάποιες κοινές συνισταμένες, αλλά σε σχέση με την αρχαία τραγωδία, όπως αυτή αναλύεται από τον Αριστοτέλη με κανονιστικές προδιαγραφές προς μια ιδεατή μορφή της στο έργο του *Περί ποιητικής*, το οποίο, εκτός του ότι αποτέλεσε πρότυπο για τα περισσότερα σύγχρονα εγχειρίδια δραματουργίας και σεναριογραφίας, θεμελίωσε και τη χολιγουντιανή μεθοδολογία του σεναρίου. Πέραν τούτου, οι επιρροές του Arriaga ως προς την πλοκή και τους χαρακτήρες μοιάζουν να σέρνουν την καταγωγή τους περισσότερο από το θέατρο παρά από το σινεμά. Ο ίδιος έχει δηλώσει επανειλημμένα σε διαλέξεις και συνεντεύξεις του πως τον έχουν καθορίσει οι ήρωες του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Σαίξπηρ, με τους οποίους πρωτοήρθε σε επαφή σε ηλικία δώδεκα ετών, όταν παρακολουθούσε στο γυμνάσιο το υποχρεωτικό μάθημα του θεάτρου. «Πρόκειται για χαρακτήρες που έχουν πολύ συγκεκριμένους τρόπους συμπεριφοράς, πολύ δυνατά κίνητρα και υφίστανται πάρα πολλά χτυπήματα. Τα παθήματά τους είναι που με διαμόρφωσαν», διατείνεται ο Guillermo Arriaga στα πρώτα κιάλας λεπτά του masterclass που έδωσε το 2009 στο ινστιτούτο Casamerica της Μαδρίτης. Στους αρχαίους τραγικούς και στον Σαίξπηρ

ανατρέχει κάθε φορά που μία σκηνή ή μια από τις ιστορίες του σεναρίου δεν λειτουργεί· «πώς θα το έλυναν αυτοί» αναρωτιέται μπαίνοντας στη δραματουργική συλλογιστική τους.

Ωστόσο, έχει καταφέρει να αξιοποιήσει συνδυαστικά αμφότερες τις γλώσσες του κινηματογράφου και του θεάτρου, αφενός κυριεύοντας με εικόνες που ενώ μεταγράφουν τόσο φυσικά την πραγματικότητα, παρατίθενται θραυσματικά ενεργοποιώντας στο έπακρο τη δυνατότητα συνάψεων του θεατή, κι αφετέρου δίνοντας σε αυτή την πραγματικότητα το μέγεθος της τραγωδίας· αν και ο ίδιος «κατάγεται» από τη λογοτεχνία και μέσα από αυτήν έμαθε να φτιάχνει χαρακτήρες.

1. Guillermo Arriaga

Πολυβραβευμένος συγγραφέας διηγημάτων και μυθιστορημάτων, έκανε την πρώτη του εκδοτική εμφάνιση το 1991 με το βιβλίο *Μια γλυκιά μυρωδιά θανάτου* κι έκτοτε λογοτεχνικά του έργα έχουν μεταφραστεί σε 21 γλώσσες. «Αντιμετωπίζω την κινηματογραφική γραφή ως λογοτεχνία»,¹ σπεύδει να προσθέσει σε masterclass του με θέμα την «κατασκευή των χαρακτήρων», προτού εξηγήσει πως σε αυτή τη διαδικασία, όπως και στην τέχνη εν γένει, δεν υπάρχει ούτε «βούληση» ούτε «κρίση», μονάχα μια «διαίσθηση» και μια «κατεύθυνση». Ακόμα και ο θραυσματικός χαρακτήρας των κινηματογραφικών του αφηγήσεων δεν είναι ούτε αποτέλεσμα μοντάζ ούτε κάποια κατασκευαστική τεχνική, παρά ο τρόπος που θέλει η κάθε ιστορία να ειπωθεί. Ο ίδιος, στη διάλεξή του για τη BAFTA το 2011, επιχειρηματολογεί με την πολύπλοκη δομή των διηγήσεων στην καθημερινή ζωή: «Ποτέ δεν το πάμε γραμμικά, ποτέ δε δομούμε σε πρώτη πράξη, δεύτερη πράξη, τρίτη πράξη. Χρησιμοποιούμε πάντα ένα διηγητικό μπρος πίσω».

¹ Arriaga 2009.

Στην τριλογία του επιτυγχάνει τη σύνθεση της θέσης και της αντίθεσης· εάν υποθέσουμε πως ο εμπορικός κινηματογράφος είναι η θέση και ο πειραματικός η αντίθεση, τότε κράτησε ακόμα και τις εκπτώσεις της εξέλιξης του χολιγουντιανού σινεμά σε βίαιες εικόνες και ανήθικη χειραγώγηση εικόνων μέσω του ολοένα και πιο γρήγορου μοντάζ, αλλά τις εξύψωσε τόσο με συστατικά αρχαίας τραγωδίας όσο και με τους δομικούς πειραματισμούς του, οι οποίοι θέτουν τον θεατή σε διαδικασία απόλυτης εγρήγορσης.

1.1.1 Κατακερματισμός της αφήγησης στον Arriaga

Η κατακερματισμένη αφήγηση του σεναρίου δε συνιστά πειραματισμό για τον Arriaga, αφού αυτή τη δομή είχαν και τα λογοτεχνικά έργα που έγραφε πριν συμπεριλάβει στα αφηγηματικά του είδη τον κινηματογράφο. Άρα, πρόκειται για μακρά εμπειρία στην θραυσματική αφήγηση, η οποία, όπως λέει και ίδιος, ακολουθεί τη σειρά των σκηνών με την οποία αυτές του αποκαλύπτονται κατά την επινόηση της ιστορίας. Γιατί ο Arriaga ανήκει στην κατηγορία εκείνων των δημιουργών που δίνει προτεραιότητα στο ένστικτο. Ο ίδιος δηλώνει πως δεν ξέρει πολλά ούτε για την ιστορία ούτε για τους ήρωές του όταν αρχίζει να τους γράφει· ορίζει, όμως, μια ιδέα ως πυξίδα και ξεκινάει την περιπέτεια με την ίδια προσμονή που έχει ένας αναγνώστης ή ένας θεατής που, πριν αφεθεί στον ρόλο του δέκτη, έχει απλώς μια αδρή ιδέα περί τίνος πρόκειται. Δεν κάθεται να γράψει τις βιογραφίες των χαρακτήρων ούτε το outline της ιστορίας προτού αρχίσει να τη γράφει. «Θα ήταν βαρετό», απαντάει, και ο ίδιος αρέσκεται στην έκπληξη. Εάν, όμως, ληφθεί υπόψιν πως στα σενάρια του δρουν συγχρόνως περισσότεροι πρωταγωνιστές, και μάλιστα εμπλέκονται μεταξύ τους με τον πιο μοιραίο τρόπο, γεννάται εύλογα το ερώτημα για το πώς μπορεί να πλοηγηθεί ο συγγραφέας σε έναν τόσο πολύπλοκο αφηγηματικό κόσμο, εάν δεν τον γνωρίζει εκ των προτέρων. Ο ίδιος υποστηρίζει πως έχει μια έμφυτη αίσθηση προσανατολισμού, που σημαίνει ότι δεν χάνεται ποτέ ούτε χρειάζεται χάρτη σε μια πόλη που βλέπει για πρώτη φορά.² «Ίσως, αυτή η νοητική ευχέρεια για πλοήγηση μεταφράζεται στην ικανότητά του να φαντάζεται και να χειρίζεται αλληλένδετες αφηγήσεις - χωριστά

² Arriaga 2011.

ταξίδια στη διάσταση του χώρου και του χρόνου», σχολιάζει η Linda Aronson στο *The 21st Century Screenplay*, ένα πρακτικό εγχειρίδιο για τη μη-γραμμική, παράλληλη αφήγηση και τις ταινίες ensemble.

1.1.2 Arriaga και πολυκλωνική Αφήγηση (multi-strand narrative)

Αυτές οι αλληλένδετες κινηματογραφικές αφηγήσεις, λοιπόν, συνοψίζονται στον όρο multi-strand και ανήκουν στο είδος της επικής ή εναλλακτικής αφήγησης, η οποία χαρακτηρίζει την παρέκκλιση από τον αυστηρά αριστοτελικό τρόπο αφήγησης, όπως ο αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος τον κωδικοποίησε στο έργο του *Περὶ ποιητικῆς*, διαχωρίζοντας την επική από τη δραματική ποίηση. Δυόμισι χιλιάδες χρόνια αργότερα η Aronson (2010, 370-375) αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο του βιβλίου της στο έπος της *Οδύσσειας* του Ομήρου ως πρότυπο για να ξεπεράσει ή καλύτερα να καλύψει ο σεναριογράφος τις εγγενείς αδυναμίες του εναλλακτικού είδους.

Ο διαπρεπής Γερμανοεβραίος δοκιμιογράφος και λογοτέχνης Alfred Döblin αντιλαμβανόταν τη διαφορά μεταξύ δραματικού και επικού στοιχείου ως εξής: «Σε αντίθεση από τη δραματική αφήγηση, την επική μπορείς να την τεμαχίσεις με το ψαλίδι σε μεμονωμένα κομμάτια, που όμως όλα θα συνεχίσουν να διατηρούν τη δική τους ζωή».³ Αυτό ακριβώς επιτυγχάνει ο Arriaga, για τον οποίο συμπεραίνουμε από τα λεγόμενά του⁴ ότι όχι μόνο δεν κάνει «κοπτοραπτική» στις αφηγήσεις του εκ των υστέρων, αλλά συλλαμβάνει τον μύθο (fabula)⁵ παράλληλα με την πλοκή (syuzhet).⁶ Το ότι τα μεμονωμένα αποσπάσματα διατηρούν τη δική τους ζωή στις ταινίες του, ο Arriaga το

³ Kallas-Καλογεροπούλου 2006, 263.

⁴ Guillermo Arriaga από τη διάλεξη του στη BAFTA: «It hurts a lot when they say... 'Such a great editing.' No, my friend, the structure comes from the screenplay. [...] And many people think I write linear and then cut and paste. No. I just sit and write, because I have to feel things»· και από το masterclass το 2012 στο Λονδίνο: «Never write a script chronologically and think you can juggle the scenes about afterwards to create a non-linear script - it must be written that way to work».

⁵ Σύμφωνα με τον Bordwell, η fabula (ή ιστορία) «ενσαρκώνει τη δράση ως μια χρονολογική αλυσίδα γεγονότων αιτίας και αποτελέσματος που συμβαίνουν μέσα σε μια δεδομένη διάρκεια και ένα χωρικό πεδίο» (στο Cameron 2010, 3).

⁶ Σύμφωνα με τον Bordwell, το syuzhet (ή πλοκή) «είναι η πραγματική διευθέτηση και παρουσίαση της fabula (ή ιστορίας) στην ταινία» (στο Cameron 2010, 3).

αποδίδει στο ότι κάθε σκηνή θέτει το δικό της δραματικό ερώτημα· αυτό επιβεβαιώνεται από τη θρυλική προβολή του *Amores Perros* στην Ουάσιγκτον, όπου ο μηχανικός προβολής μπέρδεψε τις μπομπίνες με αποτέλεσμα να αλλάξουν σειρά οι σεκάνς και να πέσουν οι τίτλοι στη μέση, δίχως να ενοχληθούν οι θεατές, που στο τέλος αποθέωσαν την ταινία.⁷

Ενδεχομένως, οι σκηνές συνεχίζουν να έχουν τη δική τους ζωή, επειδή το κέντρο των ταινιών του Arriaga είναι οι χαρακτήρες. Το υπόδειγμα του κινηματογραφικού δράματος που έχει καθιερώσει ο Syd Field βασιζόμενος σε ένα μοντέλο σεναρίου 120 σελίδων, στο οποίο οι 30 πρώτες είναι η δέση (set-up), οι 60 που ακολουθούν είναι η σύγκρουση (conflict) και οι 30 τελευταίες η λύση (resolution), μπορεί να αφορά ταινίες που κεντράρουν στη σύγκρουση, ωστόσο ένα χαρακτηροκεντρικό σενάριο δύναται να διαφέρει δομικά, όπως αποδεικνύει ο Andrew Horton (1999) στο βιβλίο του *Writing the Character-Centered Screenplay*, όπου πέρα από τον σαφή ή ασαφή ορισμό των τριών πράξεων βλέπει τη δυναμική της «τοποθέτησης» (ισορροπίας), «μετατόπισης» (ανατροπής της ισορροπίας) και «αντικατάστασης» (νέας ισορροπίας), οι οποίες συλλειτουργούν σε κάθε στιγμή της σκηνής, σε κάθε σκηνή, σε κάθε σεκάνς, αλλά και μεταξύ των σεκάνς.

Επίσης, σε μία άλλη θεώρηση του διαχωρισμού μεταξύ δραματικού και επικού, η Kallas-Kalogeropoulou (2006, 262) καταλήγει στο συμπέρασμα του Γερμανού Peter Rabenalt⁸ πως «η δραματική αφήγηση ‘αναλύει’ τη σύγκρουση, ενώ η επική/εναλλακτική ‘αναλύει’ τους χαρακτήρες». Ο Arriaga φαίνεται να δίνει ιδιαίτερο βάρος στους χαρακτήρες, αλλά κάνοντας χρήση της διπλής δομής (dual structure) με εσωτερικό και εξωτερικό θέμα,⁹ όπως ενδείκνυται στις επεισοδιακές κινηματογραφικές αφηγήσεις (ensemble films), στην

⁷ Arriaga 2013.

⁸ Ο Peter Rabenalt δημοσίευσε το 2011 εγχειρίδιο για την κινηματογραφική δραματουργία με τίτλο «Filmdramaturgie», εκδ. Alexander Verlag Berlin.

⁹ Ο αναπληρωτής καθηγητής σεναρίου Παναγιώτης Ιωσηφάκης από το Τμήμα Κινηματογράφου της ΑΣΚΤ του ΑΠΘ, στις επικουρικές σημειώσεις του για το μεταπτυχιακό τμήμα Δημιουργικής Γραφής, αντιπαράβαλλε τον περιορισμό της τρίπρακτης δομής, που θεμελιώνεται στην ελεύθερη βούληση του πρωταγωνιστή, με τη σύνθετη δομή των ταινιών ensemble, των οποίων το εσωτερικό κι εξωτερικό θέμα ενδείκνυται για τη φιλοσοφική διερεύνηση της σχέσης πεπρωμένου και ελεύθερης επιθυμίας.

ουσία αναλύει και τα δυο· γιατί δημιουργεί τρομερές συγκρούσεις στη γραμμή εξωτερικής δράσης (κατά Aronson «action line»), για να αποκαλύψει τους χαρακτήρες του στη γραμμή συναισθηματικής δράσης (κατά Aronson «relationship line»), συναρθρώνοντας το δραματικό στοιχείο της κλασικής αφήγησης με τα δομικά χαρακτηριστικά της επικής. Άλλωστε, ο Μεξικάνος συγγραφέας, σεναριογράφος, σκηνοθέτης και παραγωγός, είναι μάστορας των αντιθέσεων, όπως διαπιστώνεται και στα επόμενα κεφάλαια της εργασίας, και μάλιστα τις χρησιμοποιεί με απόλυτη συνείδηση, καθώς ο ίδιος δηλώνει πως σκέφτεται με διαλεκτικό τρόπο,¹⁰ κατά το χεγκελιανό σχήμα θέση-αντίθεση-σύνθεση, το οποίο αξιοποιεί στη δημιουργία τόσο των επιμέρους σκηνών όσο και στο σύνολο του σεναρίου.¹¹

2. Μετανεωτερικότητα και μεταμοντερνισμός

Πριν ερευνηθεί η σχέση της τριλογίας του Arriaga με τον μεταμοντερνισμό, θα ήταν δόκιμο να γίνει μια προσέγγιση της έννοιας του εν λόγω ρεύματος και της πρακτικής εφαρμογής του τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο. Γενικότερα, ο πολιτιστικός μεταμοντερνισμός ήταν το αισθητικό αποτύπωμα της μεταβιομηχανικής εποχής, δηλ. της μετανεωτερικής κατάστασης των κοινωνικοπολιτικών και πολιτισμικών αλλαγών μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο· ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, που ναι μεν αποκωδικοποιήθηκε και (προσδι)ορίστηκε εκ των υστέρων με ρευστά περιγράμματα, αλλά ουδέποτε άρθρωσε θεωρητικές αρχές εν είδει μανιφέστου, πέραν από την υπόστασή του ως αντίλογος στις μορφές του μοντερνισμού που είχαν καταλήξει συμβατικές, αλλά και στον μοντερνιστικό ελιτισμό της «υψηλής τέχνης».¹²

Τα όρια, ωστόσο, μεταξύ μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού δεν είναι ακριβή. Η Αμερικανίδα συγγραφέας, φιλόσοφος και κριτικός Susan Sontag ήδη το 1965 εντόπιζε μια

¹⁰ Arriaga 2011, 7.

¹¹ «I like to use a dialectic structure of thesis, antithesis and synthesis within the individual scenes as well as throughout the film», συνέντευξη του Guillermo Arriaga στον Jose Manuel Pietro για το περιοδικό BOMB.

¹² Abrams 2005, 274-275.

«νέα ευαισθησία» που είχε μεταξύ άλλων ως συνέπεια τη χαλάρωση της βαρυσήμαντης διάκρισης μεταξύ «υψηλής» και «χαμηλής» κουλτούρας.¹³ Η ίδια, παρόλα αυτά, σε συζήτησή της με τον κριτικό και σκηνοθέτη ανεξάρτητου κινηματογράφου Evans Chan το 2001 δήλωνε ξαφνιασμένη από τις ετικέτες του κατά τα άλλα προσφιλούς της θεωρητικού Fredric Jameson, ο οποίος χαρακτήριζε μεταξύ άλλων τον Samuel Beckett μεταμοντέρνο, όταν εκείνη τον θεωρούσε «κατηγοριακό προϊόν του υψηλού μοντερνισμού».¹⁴ Η Sontag, ασφαλώς, στον επονομαζόμενο μεταμοντερνισμό, που είχε υιοθετήσει πρότυπα της μαζικής κουλτούρας, δεν έβλεπε τίποτα άλλο πέραν από «μια εξομοίωση των πάντων - την τέλεια ιδεολογία του καταναλωτικού καπιταλισμού και την ιδέα της προετοιμασίας του κοινού για τις εξορμήσεις του στην αγορά».¹⁵

Επομένως, στις τέχνες και τα γράμματα πρόκειται για μια υφολογική τάση που μορφολογικά προσιδιάζει στον μοντερνισμό, καθώς συνέχισε τους πειραματισμούς του, ενίοτε μέχρι ακρότητας, αλλά ως προς τον ιδεολογικό της προσανατολισμό επιδέχεται αντιφατικές ερμηνείες· στο ξεκίνημά του ο μεταμοντερνισμός αποκήρυττε τον μοντερνισμό καταλογίζοντάς του τον τεχνητό διαχωρισμό του αισθητικού και μη αισθητικού, που εισηγήθηκε η αστική κοινωνία, ενώ στη συνέχεια έγινε συνώνυμο «της πολιτιστικής συλλογιστικής του ύστερου καπιταλισμού», όπως υποστήριζε ο Fredric Jameson το 1984 στο κριτικό άρθρο του στο περιοδικό *New Left Review*. Εντούτοις, πάγιο αίτημα του μεταμοντερνισμού ήταν η σχέση της τέχνης με την κοινωνία.

1.2.1 Μεταμοντέρνα γραφή

Παρά τις όποιες οροθετικές αμφισημίες της ιδεολογίας και της έκφρασης του μεταμοντερνισμού, η επίδρασή του στα αφηγηματικά είδη ως υφολογική τάση διαγιγνώσκεται «στη διατάραξη του χρονικού άξονα, στην αποσάθρωση της αίσθησης του

¹³ Sontag 2001, 293-304.

¹⁴ Chan 2001.

¹⁵ Ό.π.

χρόνου, στη διάχυτη χρήση του *pastiche*,¹⁶ στην προβολή των λέξεων ως κατακερματισμό υλικών σημείων, στον ασύνδετο συνειρμό ιδεών, στην παράνοια και τους φαύλους κύκλους ή την απώλεια διάκρισης μεταξύ των οντολογικών επιπέδων του κειμένου»,¹⁷ αλλά και σε στοιχεία διακειμενικότητας, αυτοαναφορικότητας, αυτοανακλαστικότητας, αφηγηματικής ανακολουθίας, ειρωνείας και παρωδίας. Κάλλιστα, λοιπόν, θα μπορούσαμε να παραθέσουμε τον Jean-Francois Lyotard (1988) που είδε στη μεταμοντέρνα κατάσταση την αποδυνάμωση των μεγάλων αφηγήσεων, καθώς «η αφηγηματική λειτουργία χάνει τους λειτουργούς της, τον μεγάλο ήρωα, τους μεγάλους κινδύνους, τους μεγάλους περίπλους και τον μέγα σκοπό».¹⁸ Πρόκειται για θέση, που αν αναγνωσθεί μέσα στα συμφραζόμενά της, γίνεται σαφές πως οι μεγάλες αφηγήσεις αναφέρονται στις ολοκληρωτικές θεωρίες και ιδεολογίες που προσέφεραν μια καθολική εξήγηση και μια νομιμοποιητική φιλοσοφία της ιστορίας, και των οποίων η αξίωση για εξουσία έχει αποδειχθεί εσφαλμένη και μη βιώσιμη. Ωστόσο, η θέση αυτή έχει αντίκρισμα και στην απεικόνιση του κόσμου σε όλα τα αφηγηματικά είδη.

Στη λογοτεχνία, σύμφωνα με τον Barry Lewis,¹⁹ η περίοδος αυτή διήρκεσε από το 1960 ως το 1990 συνδέοντας την αρχή και το τέλος της με την ανέγερση και την πτώση του Τείχους του Βερολίνου ως ψυχροπολεμικό σύμβολο, αλλά και με την δολοφονία του John F. Kennedy (1963) και το διάταγμα της φάτουα εναντίον του Salman Rushdie για την συγγραφή του βιβλίου *The Satanic Verses* (1989), ορόσημα που βρίσκονται σε συμφωνία με τους Malcolm Brandburry και Richard Ruland, οι οποίοι «στην εκτεταμένη τους επισκόπηση *From Puritanism to Postmodernism* (1991) βλέπουν τη ‘μετανεωτερικότητα ως μια στιλιστική φάση που διήρκεσε από τη δεκαετία του ’60 ως τα τέλη του ’80’».²⁰

¹⁶ Pastiche, the: συρραφή, η.

¹⁷ Lewis στο Sim 1998, 123.

¹⁸ Lyotard 1988, 26.

¹⁹ Στο Sim 1998, 121.

²⁰ Lewis στο Sim 1998, 122.

1.2.2 Μεταμοντερνισμός στον κινηματογράφο

Η περίπτωση του κινηματογράφου έχει τις δικές της ιδιαιτερότητες, καθώς απόκτησε υπόσταση σχεδόν ταυτόχρονα με τη μοντέρνα τέχνη, δίχως όμως να είναι κατατάξιμη σε αυτήν,²¹ αφού συνιστά ένα μεταμοντέρνο μέσο λόγω της εξαρτησιακής σχέσης με τη βιομηχανία και της συνακόλουθης σύνδεσης με τη μαζική κουλτούρα· κάτι που επιβεβαιώνει και η παρατήρηση του Θανάση Ρεντζή στις *Πρωτοπορίες στον Κινηματογράφο* (1978, 6-7), πως σε αντίθεση με την περίπτωση των άλλων τεχνών «η ‘Ιστορία του Κινηματογράφου’ είναι η ιστορία των εμπορικά διακινούμενων προϊόντων του και μόνο» και ότι «σαν αφετηριακό σημείο του θεωρήθηκε η έναρξη της σταδιοδρομίας του ως λαϊκό θέαμα». Όμως, ακόμα και στα εμπορικά έργα της έβδομης τέχνης τα εκάστοτε καλλιτεχνικά ρεύματα ενέπνευσαν και συνεχίζουν να εμπνέουν τον πειραματισμό, χωρίς αυτό να σημαίνει αυτόματα ρήξη με την παράδοση, που στη συνέχεια συνήθως τον ενσωματώνει· γιατί η διεύρυνση που προσφέρει ο πειραματισμός «επιβάλλεται από τον ανταγωνισμό του εμπορίου» (Ρεντζής 1978, 20). Η Sontag (1995) στο δοκίμιό της για τα εκατό χρόνια κινηματογράφου, «Cinema Today», παρατηρούσε πως «ήδη τη δεκαετία του ’70 το Χόλιγουντ αντέγραφε με κοινότυπο τρόπο τις καινοτομίες στην αφήγηση και το μοντάζ των επιτυχημένων νέων ευρωπαϊκών και των περιθωριακών ανεξάρτητων αμερικάνικων ταινιών».

Παρότι, όμως, η σχέση της μετανεωτερικότητας με την έβδομη τέχνη στο επίπεδο της παραγωγής και της κατανάλωσης μπορεί να θεωρηθεί ανταπόδευκτη, αυτό σε καμία περίπτωση δε συνεπάγεται και τη σχέση της κινηματογραφικής δημιουργίας με το αισθητικό ρεύμα του μεταμοντερνισμού. Σύμφωνα με τους Carl Boggs και Tom Pollard, ο μεταμοντέρνος κινηματογράφος χαρακτηρίζεται από «ασύνδετες αφηγήσεις, μια σκοτεινή άποψη της ανθρώπινης κατάστασης, εικόνες χάους και τυχαίας βίας, τον θάνατο του ήρωα, έμφαση στην τεχνική έναντι του περιεχομένου και δυστοπικές απόψεις για το μέλλον».²² Μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά παρατηρούνται τόσο στη συμβατική

²¹ Ο Ρεντζής (1978, 20) υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος δεν ανήκει στη *μοντέρνα τέχνη* γιατί «πρώτα από όλα είναι ένα μέσο που συμπεριφέρεται κυρίως σαν παραδοσιακή τέχνη με βιομηχανική μορφή».

²² Στο Hassapoulou 2008.

φιλμογραφία του Χόλιγουντ όσο και σε μη συμβατικές ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου. Ωστόσο, για να χαρακτηριστεί μια ταινία μεταμοντέρνα πρέπει να συνυπάρχουν περισσότερα μετανεωτερικά στοιχεία, όπως στην περίπτωση του Quentin Tarantino, που συνδυάζει το σύνολο, σχεδόν, των χαρακτηριστικών της μεταμοντέρνας αφήγησης και θεωρείται η απόλυτη εκπροσώπηση του μεταμοντέρνου στον κινηματογράφο. Ο Charles Ramírez Berg (2006, 6) στο άρθρο του «A taxonomy of alternative plots in recent films: classifying the ‘Tarantino effect’», πέραν από τη μετανεωτερική αντίδραση στις συμβατικές φόρμες, διαγιγνώσκει περισσότερους παράγοντες που συνηγόρησαν στη διαμόρφωση της «ανορθόδοξης» κινηματογραφικής αφήγησης, όπως «την απανταχού παρουσία των σύντομων αφηγηματικών σχημάτων με τη μορφή music videos και video games, που αναδεικνύουν τα πολλαπλά είδη διαδραστικής αφηγηματικότητας, απαιτούν διαφορετικά είδη στρατηγικών, συμπεριλαμβανομένου του παιχνιδιού ρόλων και της δημιουργίας ομάδας, και γυρνάνε τον παίκτη πίσω στις ίδιες καταστάσεις· επίσης, την εμπειρία της διακλάδωσης από το σερφάρισμα στο διαδίκτυο και την υπερκειμενική διασύνδεση, που επιτρέπει στους χρήστες να δημιουργούν μια εξατομικευμένη σειρά από διαφορετικούς τύπους τεχνουργημάτων, τα οποία είναι δυνατόν να περιλαμβάνουν κείμενο, εικόνα, βίντεο και ήχο».

2. Η σχέση του Arriaga με τον μεταμοντερνισμό

Η τριλογία των σεναρίων του Arriaga που σκηνοθέτησε ο Μεξικάνος Alejandro González Iñárritu δεν ανήκουν εξ ολοκλήρου στη μεταμοντέρνα φιλμογραφία, καθώς από το σύνολο των γνωρισμάτων που εμφανίζει η μεταμοντέρνα αφήγηση, στον Arriaga αναγνωρίζεται κυρίως η διερεύνηση των διαφορετικών εκφάνσεων του χωροχρόνου μέσω των πολλαπλών επιπέδων της πλοκής - απόρροια των πολλαπλών πρωταγωνιστών, όπως είναι, άλλωστε, και το στοιχείο του κατακερματισμού της αφήγησης. Στο σύνολό τους αυτά τα δομικά χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να αποδοθούν σε μια ανατρεπτικότητα καθαρά τεχνικής φύσεως και ανεξάρτητης από το πλαίσιο οποιασδήποτε αισθητικής, λογοτεχνικής ή κοινωνικοπολιτικής φιλοσοφίας. Ο Barry Lewis, όμως, στο ακαδημαϊκό του δοκίμιο «Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-90)», ερμηνεύει την εναλλακτική διάρθρωση ως «δυσπιστία του συγγραφέα έναντι της ολότητας και της ολοκλήρωσης που έχει συνδεθεί με τα παραδοσιακά αφηγήματα».²³

2.1 Το τέλος των «μεγάλων αφηγήσεων» στην «τριλογία του θανάτου»

Εξετάζοντας φιλοσοφικά τα σενάρια του πολυγραφότατου συγγραφέα, καθίσταται διαπιστώσιμη η ορθότητα της παραπάνω ερμηνείας, καθώς εντοπίζονται αρκετά στοιχεία της μετανεωτερικής και της μετα-μετανεωτερικής (pro-pomo)²⁴ κατάστασης, με πρώτη την απουσία των «μεγάλων αφηγήσεων» (grand narratives), οι οποίες, τουναντίον, καταρρίπτονται εμμέσως ή αδιαμεσολάβητα.

²³ Στο Sim 1998, 127.

²⁴ Στον ακαδημαϊκό λόγο, το πέρασμα από την μεταβιομηχανική στην διαδικτυακή εποχή έχει χαρακτηριστεί και ως μετα-μετανεωτερικότητα, ενώ τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα που έγιναν μετά το 1990 θεωρούνται post-postmodern (pro-pomo).

Ο Χριστιανισμός, που εδώ και πάνω από δύο χιλιάδες χρόνια εξηγεί το χάος της επίγειας ζωής με την υπερβατική τάξη του «ουρανού», συνιστώντας -επιεικώς- ηθική πυξίδα και παρηγορία -για να μην παραθέσουμε τον Μαρξ περί «οπίου του λαού»-, στην τριλογία μοιάζει ανύπαρκτος, αφού λείπει η ηθική τάξη όπως την έχει υιοθετήσει από τα σπάργανά του το Χόλιγουντ με το κλισέ των καλών και αγαθών που περνούν της ψυχής τους τα πάνδεινα, αλλά στο τέλος δικαιώνονται, ενώ οι κακοί αρχικά υπερισχύουν και στη συνέχεια ηττώνται από το καλό και τιμωρούνται. Ο Arriaga δεν ηθικολογεί και ως άθεος αρνείται την ηθική τάξη του θεού. Στο masterclass της Μαδρίτης το επιβεβαιώνει, «δεν είμαι κανένας ηθικοδιδάσκαλος, απεναντίας! Έχω μάθει ότι η ηθική είναι απόλυτη, η ζωή, πάλι, σχετική». Οι ήρωές του δεν είναι ούτε καλοί ούτε κακοί, είναι άνθρωποι που δρουν και υφίστανται τις συνέπειες των πράξεων τους. «το να λες πως οι πράξεις φέρουν συνέπειες δεν είναι ηθική θεώρηση, αλλά στο σύμπαν των άθεων οι πράξεις έχουν συνέπειες σε τούτον εδώ τον κόσμο», συμπληρώνει.²⁵

Πρόκειται για το ταξίδι της ζωής με ήρωες, που, αν δε χάσουν τη ζωή τους στη διαδρομή, προλαβαίνουν να αποκομίσουν κάτι από τη σοφία της εμπειρίας. Αυτοί οι ήρωες, όταν έχουν ανάγκη από το πατρικό χάδι του θεού, τρώνε χαστούκι από τη ζωή, όπως ο Jack, στο *Amores Perros*, ένας πρώην εξαρτημένος και σεσημασμένος οικογενειάρχης που στράφηκε στη θρησκεία για να «καθαρίσει»: όταν προκαλεί εξ αμελείας ένα ατύχημα που κοστίζει τη ζωή ενός πατέρα και των δύο παιδιών του, τους οποίους, μάλιστα, εγκαταλείπει αβοήθητους, νιώθει μεγαλύτερο το καθήκον προς τον Θεό παρά προς την οικογένειά του κι έτσι παραδίδεται στις αρχές και φυλακίζεται. Νιώθοντας προδομένος από τον θεό, δεν μπορεί να αντέξει τη ζωή του και κάνει απόπειρα αυτοκτονίας που αποτυγχάνει. Χωρίς τη μεγάλη θεωρία, πως μπορεί ένα τέλος να είναι «happy» ή «unhappy»; Το κλείσιμο στα σενάρια του Arriaga παραμένει κατά τι ανοιχτό, γιατί η ζωή συνεχίζεται κι αυτή η «συνέχεια» αφήνει πάντα μια γλυκόπικρη γεύση.

²⁵ Arriaga 2009.

2.2 Ο Arriaga και η νοηματοδότηση ως αντιστάθμισμα στο «αβαθές» του μεταμοντερνισμού

Οι Val Hill και Peter Every ξεκινούν το δοκίμιό τους «Postmodernism and the Cinema»²⁶ με την παρατήρηση του Fredric Jameson (1984), ο οποίος έβλεπε τη σύγχρονη κουλτούρα «να εκφράζει μια νέα μορφή του ‘αβαθούς’ - μια επικέντρωση στο στιλ και την ‘επιφάνεια’, που αντιστοιχεί με οπισθοχώρηση από την ανάγκη ενός μονοσήμαντου αφηγηματικού κλεισίματος στο μεταμοντέρνο κείμενο». Όπως διαπιστώθηκε παραπάνω, ο Arriaga απέχει πολύ από ένα μονοσήμαντο κλείσιμο στις ταινίες του· γι’ αυτόν, το τέλος μιας αφήγησης δεν είναι εκεί που τελειώνει η ιστορία, αλλά το σημείο που το δραματικό ερώτημα έχει απαντηθεί, όπως δηλώνει στο διήμερο masterclass που έδωσε το 2013 στη Νέα Υόρκη, αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά τη δεινότητά του στη σύνθεση των αντιθέτων, αφού ο δικός τους μεταμοντερνισμός κάθε άλλο παρά αβαθής και στιλιζαρισμένος μπορεί να θεωρηθεί.

Ο Fredric Jameson, στη συνέχεια, στοιχειοθετούσε το μεταμοντέρνο πανηγύρι της «επιφάνειας» στον κατακερματισμό που προωθούσε η μαζική κουλτούρα, στο τέλος ενός σταθερού νοηματοδοτικού συστήματος, στη χαλάρωση των δυαδικών αντιθέσεων και την ανάδυση της ατομικότητας του καταναλωτή σε σχέση με την αναδιαμόρφωση του πολυεθνικού καπιταλισμού. Το «βάθος» στα σενάρια του Arriaga οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη νοηματοδότηση, για την απουσία της οποίας κατηγορείται ο μεταμοντερνισμός. Γιατί, ναι μεν, οι μυθοπλασίες του αμφισβητούν τις μεγάλες αφηγήσεις, ακόμα και τις πολιτικές, τόσο του μεσουρανούστος καπιταλισμού που στέλνει τους οικονομικά αδύναμους στο περιθώριο (βλ. Octavio, Ramiro, Jarocho στο *Amores Perros*) και με τη βία του περιθωρίου να κοστίζει -εν είδει ατυχούς σύμπτωσης- τη γυαλιστερή ευτυχία της ανώτερης τάξης (βλ. Valeria και Daniel στο *Amores Perros*), όσο και του διαψευσμένου κομμουνιστικού οράματος, αφού ο επαναστάτης, που κάποτε

²⁶ Στο Sim 1998, 101-111.

θυσίασε την οικογενειακή του ευτυχία για το αντάρτικο, έχει καταλήξει πληρωμένος δολοφόνος στην υπηρεσία ενός διεφθαρμένου διευθυντή της αστυνομίας (βλ. El Chivo και Leonardo στο *Amores Perros*) - χαρακτηριστική είναι η ατάκα του El Chivo στον τηλεφωνητή της κόρης του, «τότε νόμιζα πως υπάρχουν πιο σημαντικά πράγματα από το να είμαι μαζί με σένα και τη μαμά σου, ήθελα να διορθώσω τον κόσμο και μετά να τον μοιραστώ μαζί σας, απέτυχα, όπως βλέπεις», ωστόσο, η νοηματοδότηση σπανίως χάνεται στο έργο του Arriaga, εκτός ίσως από τις σκηνές ωμής βίας ή εάν θεωρήσει κανείς πως η έννοια της «σύμπτωσης» στερεί το έργο του από κάποιο νόημα γιατί υπερβαίνει την ηθική διάσταση της αιτιοκρατικής σύνδεσης των γεγονότων. Όμως το ίδιο κάνει και η ζωή και η χαοτική τάξη δεν παύει να είναι μια καθολική αλήθεια.

2.2.1 Η διατήρηση των αξιών

Μπορεί τα σενάρια του να είναι η αποθέωση των μικρών ατομικών αφηγήσεων, αλλά το νόημα διατηρεί ένα εύρωστο μέγεθος, γιατί ο Μεξικάνος συγγραφέας, μεταξύ άλλων, έχει κρατήσει κάποιες αξίες ψηλά. Σε αντίθεση με τα όρια που έχει επιβάλλει ο μεταμοντέρνος πλουραλισμός, ο Arriaga αξιοποιεί τις δυαδικές αντιθέσεις, που έχει αποδυναμώσει η μετανεωτερικότητα, και παίζοντας με δίπολα όπως ζωή και θάνατος, αγάπη και μίσος, τρυφερότητα και βία, εκδίκηση και συγχώρεση, αναδεικνύει εν τέλει την αξία της ζωής και της αγάπης σε όλες της τις μορφές· οι ήρωες του, ανάλογα με την ηλικία ή την ψυχική τους ωριμότητα, βιώνουν διαφορετικές εκφάνσεις της αγάπης παρά τους σκοπέλους που ορθώνει η ζωή. Ερωτεύονται απόλυτα, στο *Amores Perros* ο Octavio τη γυναίκα του αδερφού του, ενώ ο Daniel αφήνει την οικογένειά του για τη Valeria, στο *21 Grams* ο Paul την Christina, τη γυναίκα του ανθρώπου που του δώρισε την καρδιά· αγαπάνε βαθιά, όπως στο *Amores Perros* ο El Chivo την κόρη του που τον θεωρεί νεκρό ή στο *21 Grams* η γυναίκα του Jack τον άντρα της που αυτοκαταστρέφεται λόγω των ενοχών του, η Christina την εκλιπούσα οικογένεια της, εν τη απουσία της οποίας επιστρέφει στην αυτοκαταστροφή, αλλά και ο Paul, ο οποίος, με το μεγαλείο του ανθρώπου που βρίσκεται στο κατώφλι του θανάτου, αυτοθυσιάζεται στον βωμό της αγάπης για τον πλησίον, κατ' αρχήν χαρίζοντας τη ζωή στον Jack τη στιγμή που είναι έτοιμος να εκπληρώσει την

υπόσχεση στην αγαπημένη του Christina και αργότερα όταν αυτοπυροβολείται τη στιγμή που η Christina είναι έτοιμη να σκοτώσει η ίδια τον Jack· αλλά και η Christina που συγχωρεί τον Jack, τον υπαίτιο του δυστυχήματος που κόστισε τη ζωή στις κόρες και τον άντρα της· γιατί και η συγχώρεση είναι μια διάσταση της συμπαντικής αγάπης, κι εδώ παρατηρείται το οξύμωρο, καθώς πρόκειται για το είδος της αγάπης που διδάσκει το μεγάλο αφήγημα της θρησκείας. Φαίνεται πως ο Χριστιανισμός είναι η πιο ανθεκτική των μεγάλων αφηγήσεων στον δυτικό κόσμο, αφού ακόμα κι όταν αμφισβητείται, έχει ήδη ενσωματωθεί στην παράδοση.

Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με την αξία του οικογενειακού θεσμού, που ενώ πάσχει στην πρώτη ταινία της τριλογίας, *Amores Perros*, σε καμιά από τις τρεις επιμέρους ιστορίες της δεν αποδομείται. Το ότι ο Octavio, στην πρώτη ιστορία, έχει βάλει στόχο της ζωής του την -έγκυο και μητέρα ενός νηπίου- γυναίκα του αδερφού του, μοιάζει να οφείλεται περισσότερο στην αποδόμηση του κοινωνικού ιστού παρά του οικογενειακού θεσμού αυτού καθ' εαυτού. Η Susana, εξάλλου, το σκάει τελικά με τον άντρα της και το παιδί τους· ακόμα και μετά το θάνατο του Ramiro παραμένει πιστή χήρα, αρνούμενη να ακολουθήσει τον Octavio με τον οποίο είχε εξωσυζυγική σχέση όταν ο άξεστος Ramiro φερόταν ως πατριάρχης. Η οικογένεια που εγκαταλείπει ο Daniel, στην δεύτερη ιστορία, δεν προβάλλεται από τον Arriaga ως δυσλειτουργική· ο Daniel φεύγει για τον «παραδοσιακό» λόγο μιας άλλης γυναίκας, και μάλιστα με μια αμφιθυμία, αφού με τους πρώτους τριγμούς στην καινούρια του σχέση νοσταλγεί την οικογένεια που άφησε πίσω. Κι ο El Chivo δεν μοιάζει να έφυγε κάποτε από τη γυναίκα του και την κόρη τους επειδή δεν τον χωρούσε το σπίτι, αλλά από έναν ιδεολογικό ζήλο, γιατί μάλλον δεν τον χωρούσε ο κόσμος· πολλά χρόνια αργότερα ζει ακόμα με τις οικογενειακές φωτογραφίες στην τρώγλη του, αλλά και με ένα τσούρμο σκυλιά που τα σέρνει πίσω του σαν υποκατάστατο της οικογένειας. Εξάλλου, μετά το θάνατο της γυναίκας του βάζει στόχο της ζωής του να γίνει πάλι πατέρας για την κόρη του.

Στις άλλες δύο ταινίες, που γυρίστηκαν με τη συμμετοχή του Χόλιγουντ, ο Arriaga όχι μόνο δεν «πειράζει» τον θεσμό της οικογένειας, αλλά τρόπον τινά τον αποθεώνει. Στο *21 Grams* η Christina θρηνεί την οικογένειά της που χάθηκε στο δυστύχημα και είναι έτοιμη

να σκοτώσει για να τιμωρήσει τον φταίχτη. Ο Paul, που είχε αρνηθεί να κάνει παιδί με την πρώην σύντροφό του επειδή η σχέση τους είχε φθαρεί, χαρίζει ζωή στην Christina, που μετά τον θάνατό του ανακαλύπτει ότι κουβαλάει στα σπλάχνα της το παιδί του. Όταν ο Jack απαρνιέται την οικογένειά του, την πρώτη φορά είναι για να παραδοθεί στις αρχές και τη δεύτερη για να μην τη σπλώσει με τις αμαρτίες του. Στο *Babel* ο οικογενειακός ιστός δεν χαλαρώνει σε καμιά ιστορία. Αντιθέτως, βλέπουμε ένα παντρεμένο ζευγάρι Αμερικανών, τη Susan και τον Richard, να παλεύουν να σώσουν τη σχέση τους - προσπάθεια που στέφεται με επιτυχία-, τη Μεξικάνα νταντά τους να ρισκάρει τη δουλειά της και τη ζωή των παιδιών που φροντίζει για να παραβρεθεί στο γαμήλιο γλέντι του γιου της με όλο τους το σόι, κι έναν πατέρα στο Τόκυο που μετά την αυτοκτονία της γυναίκας του αγωνίζεται για την ισορροπία της έφηβης κόρης του, επιχειρώντας, πλάι στον ρόλο του πατέρα, να αντικαταστήσει και τον ρόλο της εκλιπούσας.

Ωστόσο υπάρχουν κι άλλες αξίες που δίνουν νόημα στον κατακερματισμένο κόσμο των μικρών αφηγήσεων, όπως οι τύψεις του Jack στο *Amores Perros*, που κάνει αγώνα να βρει την τιμωρία. Δεν είναι οι ενοχές αξία, αλλά στην περίπτωση του Jack, που έχει στερήσει τη ζωή τριών ανθρώπων, συνιστούν αναγνώριση της ευθύνης του· και η ανάληψη ευθύνης είναι αξία, όπως και στην περίπτωση του μικρού αγοριού στο *Babel*, που ενώ αποφεύγει την τιμωρία για τον τραυματισμό της Αμερικανίδας τουρίστριας, βλέποντας τον αδερφό του να πέφτει νεκρό από αστυνομικά πυρά, συνειδητοποιεί συντριμμένος το μέγεθος της καταστροφής που έχει προκαλέσει και παραδίδεται· ο πιο ανήλικος πρωταγωνιστής του Arriaga αναλαμβάνει την ευθύνη της πράξης του.

Τέλος, μέσα στο κατακερματισμένο περιβάλλον των αφηγήσεων της τριλογίας, το νόημα απογειώνεται στην υπόρρητη σύνδεση των ανθρωπίνων όντων μέσα από τις θεμελιώδεις εμπειρίες του θανάτου, της απώλειας και της αγάπης.

2.3 Μεταμοντέρνα δομή στην «τριλογία του θανάτου»

Αυτή η ενότητα της πανανθρώπινης εμπειρίας, εν τούτοις, αναδεικνύεται μέσα από τη διάσπαση της χωροχρονικής ενότητας, η οποία προκύπτει από την κατάτμηση του μύθου σε περισσότερους μικρότερους και της κύριας πλοκής σε επιμέρους· αντί για έναν πρωταγωνιστή, την εστίαση μοιράζονται περισσότεροι ήρωες, των οποίων οι ρόλοι εναλλάσσονται σε κύριους και περιφερειακούς, ανάλογα με την υποκειμενική οπτική της κάθε σεκάνς, αφού τα αφηγηματικά νήματα και οι εκάστοτε πρωταγωνιστές τους συνήθως συνδέονται στο πιο κρίσιμο σημείο των επιμέρους πλοκών τους. Η σειρά με την οποία διατάσσονται τα θραύσματα της αφήγησης και ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται δημιουργώντας ένα ενιαίο σύνολο, προσιδιάζουν στη δομή των μεταμοντέρνων αφηγήσεων, που στον μετακλασικό κινηματογράφο ονομάζονται σπονδυλωτές (modular films),²⁷ ομαδικές (ensemble films) ή πολλαπλής πλοκής (multiplot films) και πολλαπλών χαρακτήρων (multicharacter films), επεισοδιακές, multistrand films, puzzle films, αλλά και network narratives,²⁸ χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχουν δείγματα εναλλακτικών αφηγήσεων και πριν τη μεταμοντέρνα κατάσταση.

Πώς όμως στοιχειοθετείται η υπαγωγή των σπονδυλωτών αφηγήσεων του Arriaga και εν γένει του σύγχρονου κινηματογράφου στο αισθητικό ρεύμα του μεταμοντερνισμού; Κατ' αρχήν αποκλίνουν ριζικά από την κλασική αφήγηση, η οποία βασίζεται στο αριστοτελικό μοντέλο της σφιχτής τρίπρακτης δομής μιας αιτιοκρατούμενης ενιαίας πλοκής που ξετυλίγεται στον άξονα του χρόνου, αλλά και του ενός μύθου που θεμελιώνεται στην περιπέτεια ενός στοχοπροσηλωμένου πρωταγωνιστή· πρότυπο, που, όπως παρατηρεί ο Andrew Horton,²⁹ κυριαρχεί στο Χόλιγουντ από το 1917 έως σήμερα. Παρόλο που σε ορισμένες σπονδυλωτές ταινίες είναι δυνατόν η διατάραξη στον άξονα του χρόνου να δικαιολογείται από τη θεματική της, όπως στις αναχρονικές αφηγήσεις που είναι ιδιαίτερα

²⁷ Modular Narratives είναι όρος που χρησιμοποίησε ο Allan Cameron (2008) στο βιβλίο του για την εναλλακτική αφήγηση στον σύγχρονο κινηματογράφο.

²⁸ Network narratives είναι όρος που επινόησε ο θεωρητικός του κινηματογράφου David Bordwell (2006).

²⁹ Ο Horton (1999, 92) μιλάει για τη στασιμότητα του αμερικανικού σεναρίου, καθώς το μόνο που έχει αλλάξει από το 1917 έως της μέρες μας είναι «η τεχνολογία και οι λεπτές αποχρώσεις του περιεχομένου και του ύφους».

κατάλληλες για την αναπαράσταση της μνήμης και του συνειρμού, ωστόσο «οι αντιστοιχίες δεν είναι πάντα άμεσες ή ξεκάθαρες» (Cameron 2008), οπότε και διαπιστώνονται διασταυρώσεις με την αντίληψη του χρόνου στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό. Ο Allan Cameron βλέπει στο σπονδυλωτό είδος μια ιδιαίτερη περίπτωση αφήγησης της μετανεωτερικότητας, ενώ διακρίνει και ισχυρές συνδέσεις με τις χαρακτηριστικές θεματικές ανησυχίες του μοντερνισμού. Σε αυτό το σημείο, μπορεί να αμφισβητείται η διακριτή ρήξη μεταξύ του μοντέρνου και του μεταμοντέρνου, η ειδοποιός διαφορά, εν τούτοις, για να συνοψίσουμε τον Cameron (2008, 27), διαγιγνώσκεται στη στενή σύνδεση των αφηγήσεων αυτών με την άνοδο των ψηφιακών μέσων, η οποία είτε εμφανίζεται ρητά στη διήγηση είτε θεωρείται μέρος του πολιτιστικού σκηνικού. Στην «τριλογία του θανάτου» η συνθήκη αυτή δεν απαντάται ρητά στην ίδια τη διήγηση, πέραν από το κοινωνικοπολιτικό σκηνικό, π.χ. της σύγχρονης παγκοσμιοποίησης που στο *Babel* θεμελιώνεται με τη μορφή νομισματικών ανταλλαγών, τουρισμού, μετανάστευσης εργατικού δυναμικού, αλλά και διακίνησης ειδήσεων και πληροφοριών. Εν τούτοις, η πρόσληψη των σύνθετων αυτών αφηγήσεων προϋποθέτει την εξοικείωση του δέκτη με τα ψηφιακά μέσα.

Αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αφηγείται ο Arriaga μοιάζει να έχει επηρεαστεί από την «εννοιολογική δομή της ψηφιακής βάσης δεδομένων»,³⁰ καθώς στις ταινίες του κυριαρχεί η ιδέα της (μετα)φυσικής διαδικτύωσης· τα νήματα της ζωής των χαρακτήρων συνδέονται μέσω των συμπτώσεων δημιουργώντας ένα σφιχτό πλέγμα, που ως σχήμα αποδίδει τους δεσμούς και την αλληλεξάρτηση των ατομικών βίων, τόσο σε τοπικό επίπεδο όσο και παγκόσμιο. Γιατί από το *Amores Perros* που διαδραματίζεται παλινδρομικά μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου -με αποκορύφωμα το νοητό κέντρο της μεξικανικής πρωτεύουσας όπου οι ήρωες διασταυρώνονται σε ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα- ο αόρατος αφηγητής ανεβαίνει ολοένα και ψηλότερα, ώστε η θέασή του να φτάσει από την αμερικανική πόλη των *21 Grams* στην παγκοσμιοποιημένη *Babel* τεσσάρων πόλεων και τριών ηπείρων, όπου οι συνδέσεις των ηρώων πλέον επιβεβαιώνουν το «φαινόμενο της πεταλούδας», αυτή τη λυρική μεταφορά του φαινομένου της μη-γραμμικής δυναμικής στη

³⁰ Θέση των θεωρητικών Marsha Kinder και Lev Manovich που συνδέει την αντίληψη της αφήγησης με τις νέες τεχνολογίες (στο Cameron 2010, 13).

θεωρία του χάους· «το φτεροκόπημα μιας πεταλούδας στο Τόκυο μπορεί να προκαλέσει θύελλα στη Νέα Υόρκη», λέει ο Arriaga εξηγώντας την ιδέα της αλληλεπίδρασης στην τελευταία ταινία της τριλογίας του.³¹

Η μεταμοντέρνα διάρθρωση είναι στενά συνδεδεμένη με την προαναφερθείσα σύλληψη της διασύνδεσης ατόμων σε δίκτυα και συνάδει με την παγκοσμιοποίηση τόσο σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο όσο και σε τεχνολογικό (electronic global village), ώστε εδώ ο όρος network narratives που επινόησε ο Bordwell (2006) βρίσκει την κυριολεκτική του σημασία. Κατά συνέπεια, η απαιτούμενη πανοραμική θέαση του αφανούς εξωδιηγητικού αφηγητή δεν ευνοεί τη γραμμική παράθεση των σεκάνς ή ακόμα και των σκηνών, αλλά μια ψηφιδωτή διάρθρωση που μετατρέπει τον δέκτη σε «παίκτη» επιφορτισμένο με τον εντοπισμό των αιτιακών και χωροχρονικών σχέσεων, ώστε να συνθέσει τις αφηγηματικές ψηφίδες και να καταστεί με τη σειρά του «πανόπτης»³² θεατής».

Οι πολυκλωνικές ταινίες που απαρτίζουν την «τριλογία του θανάτου» αναλύονται εν συνεχεία ως προς το δομικό μοντέλο που η κάθε μία ακολουθεί, τη σχηματομορφή που προκύπτει από τον κατακερματισμό της αφήγησης και την οξύμωρη λειτουργία του θραυσματικού χαρακτήρα στην ανάδειξη της συνδεσιμότητας των χαρακτήρων. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στην πολύπλοκη διάρθρωση του αφηγηματικού χρόνου, στις χωροχρονικές συντεταγμένες, καθώς και στις αναχρονίες που εμφανίζονται με μορφή πρόληψης ή ανάληψης διαταράσσοντας τον άξονα του γραμμικού ρου των γεγονότων, αλλά και στην επανάληψη ως δείκτη της συγχρονικότητας των επεισοδίων. Επίσης, εξετάζεται ο σκελετός γύρω από τον οποίο αρθρώνονται τα επιμέρους επεισόδια, εντοπίζοντας τους κόμβους διασταύρωσης των αφηγηματικών νημάτων και των πρωταγωνιστών τους, αλλά και τη θεματική σύνδεση των υποπλοκών τους. Τέλος, ερευνάται ο πλουραλισμός των κινηματογραφικών ειδών που απαντώνται στο σύνολο της εκάστοτε ταινίας, όπως και τα σημεία διάσπασης της ειδολογικής ομοιογένειας· και καθώς το κλείσιμο της αφήγησης συνιστά ειδοποιό γνώρισμα και των υφολογικών

³¹ Mantilla 2021.

³² Νεολογισμός κατά ποιητική αδεία.

τάσεων, μελετάται το συναισθηματικό πρόσημο της τελευταίας σκηνής του κάθε αφηγηματικού νήματος, αλλά και του συνόλου της ταινίας, όπως και ο βαθμός στον οποίο απαντώνται τα δραματικά ερωτήματα προσδίδοντας στην αφήγηση την αίσθηση του κλειστού ή του ανοιχτού τέλους.

2.3.1 *Amores Perros* (2000)

Στην πρώτη ταινία της «τριλογίας του θανάτου»³³ πρόκειται για μια ιδιόρρυθμη επεισοδιακή αφήγηση, αφού τα επεισόδια, αν και ξεχωριστά, εισρέουν το ένα μέσα στο άλλο δημιουργώντας μια κατακερματισμένη εκδοχή της υποκατηγορίας «διαφορετικές συνέπειες που πυροδότησε το ίδιο γεγονός», η οποία ανήκει στο δομικό είδος των παράλληλων αφηγήσεων με διάρθρωση αλληλοδιάδοχων ιστοριών,³⁴ όπως το έχει αναλύσει εκτενώς η Linda Aronson (2010) στο βιβλίο της για το σενάριο του 21ου αιώνα. Το *Amores Perros* απαρτίζεται από τρεις αλληλένδετες ιστορίες που διαδραματίζονται στην πόλη του Μεξικού την ίδια χρονική περίοδο και τιτλοφορούνται «Octavio και Susana», «Daniel και Valeria» «El Chivo και Maru». Η κάθε μία από αυτές θα μπορούσε να συνιστά όχι μόνο ξεχωριστή ταινία, αλλά και διαφορετικό είδος, «με την πρώτη να ανήκει στον σκληρό ρεαλισμό του περιθωρίου, τη δεύτερη να θυμίζει σκληρό ηθικολογικό αφήγημα ανελέητα αυξανόμενης εντάσεως, καθώς τα πραγματικά προβλήματα ενός εύρυθμου, πολυτελούς κόσμου συνεχίζονται κάτω από την επιφάνεια (κάτω από τα σανίδια του πατώματος στην κυριολεξία), και την τρίτη να στήνεται σαν ψυχολογικό θρίλερ γεμάτο σασπένς».³⁵

Πλην όμως, η σύνθεση των ειδών και η σύνδεση των ιστοριών επιτυγχάνεται με συνοχή, καθώς ο Arriaga αντιμετωπίζει την ταινία ως ολότητα. Κοινό τους θέμα η αγάπη, ωστόσο πρόκειται για την καταδικασμένη μορφή της και κατ' επέκταση για την απώλεια και τον

³³ Οι τρεις ταινίες μπορεί να έχουν κάποια επαναλαμβανόμενα υφολογικά και θεματικά μοτίβα, αλλά δεν συνδέονται μεταξύ τους με κάποια συνέχεια στην πλοκή ή τους χαρακτήρες τους.

³⁴ Consecutive Stories Film είναι όρος που επινόησε η Linda Aronson (2010) για τις ανάγκες της δομικής ανάλυσης των εναλλακτικών ειδών αφήγησης.

³⁵ Romney 2000.

πόνο, αλλά και την αγάπη για τους σκύλους, τους οποίους ο Μεξικάνος συγγραφέας χρησιμοποιεί ως μεταφορά για αυτό που συμβαίνει στους χαρακτήρες. «Στην πρώτη ιστορία, ένας καλός νέος γίνεται δολοφόνος και ένα κατοικίδιο μετατρέπεται σε φονικό σκύλο. Στη δεύτερη ιστορία, ο σκύλος που χάνεται κάτω από τα σανίδια του δαπέδου αντιπροσωπεύει το ζευγάρι που έχει χαθεί στη δική του κόλαση και την κόλαση που υποφέρει η ίδια η Valeria εξαιτίας του διαλυμένου ποδιού της. Και στην τρίτη ιστορία, ένας δολοφόνος ανακαλύπτει την πραγματική του κατάσταση μέσα από το μάθημα που του δίνει ο φονικός σκύλος Cofi· από εκεί και πέρα, βρίσκει τον δρόμο προς τη λύτρωση», εξηγεί ο Arriaga.³⁶ Εάν μεταφραζόταν κατά λέξη ο αυθεντικός τίτλος της ταινίας, η απόδοση θα ήταν «αγάπες για τα σκυλιά» με τη διττή σημασία της: κυριολεκτικά «αγάπες προς τους σκύλους» και μεταφορικά «αγάπες για πέταμα».

Αυτές οι «χαμένες αγάπες»³⁷ που συνδέουν θεματικά³⁸ τις τρεις γραμμές πλοκής (storylines) προλογίζονται με μία καταδίωξη. Δυο νεαροί τρέχουν με ιλιγγιώδη ταχύτητα στους δρόμους της πόλης του Μεξικού, ενώ στο πίσω κάθισμα του αυτοκινήτου κείτεται αιμόφυρτο ένα τραυματισμένο σκυλί. Τους κυνηγάει ένα άλλο αυτοκίνητο από το οποίο κάποιος ανοίγει πυρ. Σε μια πολυσύχναστη διασταύρωση οι δύο νεαροί πέφτουν με φόρα πάνω σε ένα άλλο αυτοκίνητο που μόλις βγαίνει από παράδρομο. Πίσω από το παράθυρο του οδηγού φαίνεται στιγμιαία μια γυναίκα βαριά τραυματισμένη. Η ταινία, λοιπόν, αρχίζει in medias res -όρος που χρησιμοποιεί ο Arriaga για τον τρόπο που ξεκινάει τα σενάρια του-³⁹ καθώς η πρώτη σκηνή ανήκει στη χρονολογική μέση της ιστορίας και θα επαναληφθεί άλλες τρεις φορές, σε κάθε μία από τις τρεις υποπλοκές, αλλά όχι και στα τρία τιτλοφορούμενα επεισόδια, για να ολοκληρωθεί αφού θα έχουν εκτεθεί όλοι οι πρωταγωνιστές· γιατί το αυτοκινητιστικό δυστύχημα είναι ο σκελετός πάνω στον οποίο αρθρώνονται οι ξεχωριστές ιστορίες ώστε να δημιουργήσουν την αίσθηση του όλου· το

³⁶ Prieto 2001.

³⁷ *Χαμένες Αγάπες* είναι ο τίτλος με τον οποίο η ταινία προβλήθηκε στις ελληνικές αίθουσες.

³⁸ Ο Arriaga (στο Prieto 2001) υποστηρίζει πως υπάρχουν κι άλλοι σύνδεσμοι στους οποίους δίνει έμφαση: «στην πρώτη ιστορία δεν υπάρχει πατέρας, στη δεύτερη ο πατέρας εγκαταλείπει την οικογένειά του και στην τρίτη ο πατέρας που κάποτε είχε εγκαταλείψει την οικογένειά του θέλει να γυρίσει πίσω ή η βιβλική σύγκρουση των δύο αδερφών στην πρώτη ιστορία που καθρεφτίζεται στην τρίτη με δυο άλλους αδερφούς που θέλουν να σκοτώσουν ο ένας τον άλλο».

³⁹ Walters 2012.

σημείο, δηλαδή, όπου συνδέονται τα τρία αφηγηματικά νήματα και κουμπώνουν οι ιστορίες των ηρώων τους, οι οποίοι ως τώρα μπορεί να διασταυρώθηκαν ασυναίσθητα, αλλά δεν είχαν καμία προσωπική εμπλοκή μεταξύ τους, όπως δεν έχουν και μετά το ατύχημα. Η επανάληψη της σκηνής του ατυχήματος και στις τρεις ιστορίες, όπως και τα ανεπίγνωστα περάσματα των ηρώων μέσα από τις ιστορίες των άλλων, συνιστούν μοναδικό τρόπο για να δηλωθεί η συγχρονικότητα των επεισοδίων.⁴⁰

Το επιταχυνόμενο τέμπο που θα είχε μια κλασική τρίπρακτη αφήγηση αντικαθίσταται από τον Guillermo Arriaga με τον προοδευτικό ρυθμό μεταξύ των τριών επεισοδίων. Η πρώτη ιστορία με τους εικοσάρηδες Octavio και Susana διαδραματίζεται στο παρελθόν (πριν το ατύχημα) και πυροδοτεί την εξέλιξη της δεύτερης ιστορίας, αυτής των σαραντάρηδων Valeria και Daniel που λαμβάνει χώρα στο παρόν (αμέσως μετά το ατύχημα), ενώ επηρεάζει την εξέλιξη και της τρίτης, αυτής του εξηντάρη El Chivo και της αποξενωμένης κόρης του Magu, η οποία τοποθετείται στο μέλλον, λέει ο ίδιος ο Arriaga.⁴¹ Η Linda Aronson (2010, 365) έχει σχηματοποιήσει εύστοχα τη δομή της ταινίας με τις τρεις αφηγηματικές γραμμές να δημιουργούν τρεις θηλιές γύρω από τον κάθετο άξονα του ατυχήματος· το μέγεθος της θηλιάς ποικίλει ανάλογα με τον χρόνο που καταλαμβάνουν οι ιστορίες πριν το ατύχημα και τα νήματά τους εκτείνονται σε μήκος ανάλογο με τον χρόνο που καταλαμβάνουν μετά από αυτό. Έτσι, από το πρώτο ως το τρίτο επεισόδιο οι γραμμές μακραίνουν προοδευτικά.

Εν τούτοις, ο Arriaga έρχεται σε ρήξη ακόμα και με τους κανόνες της ίδιας της επεισοδιακής αφήγησης που ανήκει στο εναλλακτικό είδος, καθώς αυτά τα τρία αφηγηματικά νήματα δεν περιορίζονται εντός των ορίων των αντίστοιχων τιτλοφορούμενων επεισοδίων τους. Παρατηρείται μια φαινομενικά ασύμμετρη, αλλά επί της ουσίας συμμετρικότερη διάχυση των ιστοριών και στα τρία επεισόδια, γιατί ενώ τα επεισόδια είναι άνισης χρονικής διάρκειας μεταξύ τους (το πρώτο μιας ώρας, το δεύτερο

⁴⁰ Ο Cameron (2010, 9) υποστηρίζει πως οι αναχρονικές αφηγήσεις μπορεί να επαναλαμβάνουν σκηνές, αδιαμεσολάβητα ή μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες, ενώ στις κινηματογραφικές σπονδυλωτές αφηγήσεις, η επανάληψη μπορεί να χρησιμοποιείται και για να καθοριστεί η χρονική σειρά των γεγονότων στην αντίληψη του κοινού.

⁴¹ Prieto 2001.

μισής και το τρίτο περίπου πενήντα λεπτών), ο πραγματικός χρόνος και το αντίστοιχο βάρος που δίδεται στην κάθε ιστορία είναι δίκαια μοιρασμένος, ώστε να μην εμφανίζεται καμία ιστορία ανώτερη ή υποδεέστερη των άλλων. Και αυτή η ισορροπία επιτυγχάνεται ενσωματώνοντας στο πρώτο επεισόδιο σκηνές από τη δεύτερη και την τρίτη ιστορία, στο δεύτερο επεισόδιο σκηνές από την τρίτη ιστορία και στο τρίτο επεισόδιο σκηνές από την πρώτη ιστορία.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο επεισόδιο, του Octavio και της Susana, που είναι και το πιο μακροσκελές, παρεισφρέουν επτά σκηνές με τον El Chivo, στις οποίες εκτίθεται η δραστηριότητά του ως εντεταλμένος δολοφόνος, αλλά και το προσωπικό του δράμα με την κηδεία της πρώην συζύγου του και την εμμονή του με την κόρη του Maru που τον θεωρεί προ πολλού πεθαμένο· στο ίδιο επεισόδιο συστήνονται και οι πρωταγωνιστές της δεύτερης ιστορίας με πέντε σκηνές όπου ο Daniel εκτίθεται στην κανονικότητά του με τη γυναίκα και τις κόρες του, καθώς και στην εξωσυζυγική του σχέση που οδηγεί στη διάλυση της οικογένειας και στην συγκατοίκησή του με τη Valeria, η οποία επίσης παρουσιάζεται στην κανονικότητά της ως επώνυμη καλλονή από τον χώρο του modeling, αλλά και στην ανατροπή αυτής της κανονικότητας, αφού, πηγαίνοντας να φέρει κρασί για το γεύμα της με τον Daniel, εμπλέκεται με τους πρωταγωνιστές των άλλων ιστοριών στο ατύχημα, με αποτέλεσμα το τελευταίο να επαναλαμβάνεται δύο φορές μέσα στο πρώτο επεισόδιο, μία από τη σκοπιά του Octavio και μια από της Valeria.

Στο δεύτερο επεισόδιο, της Valeria και του Daniel, εντάσσονται δύο σκηνές από την τρίτη ιστορία, με τον El Chivo να παρακολουθεί την κόρη του Maru και να κάνει διάρρηξη στο σπίτι της, κι έπειτα να φροντίζει τον τραυματισμένο σκύλο του Octavio· ενώ στο τρίτο επεισόδιο, του El Chivo και της Maru, λαμβάνει χώρα η τρίτη πράξη της ιστορίας του Octavio και της Susana, που στο πρώτο επεισόδιο έχει διακοπεί στη σκηνή του ατυχήματος. Έτσι, η ιστορία του πρώτου ζευγαριού ολοκληρώνεται στο τρίτο επεισόδιο, αυτό του El Chivo και της Maru, με μια σκηνή στην οποία ο Ramiro σκοτώνεται επιχειρώντας ληστεία σε τράπεζα, με μια δεύτερη όπου ο Octavio στην κηδεία του αδερφού του ζητάει εκ νέου από τη Susana να φύγει μαζί του, και με μια τρίτη στην οποία

ο Octavio περιμένει στον σταθμό υπεραστικών λεωφορείων τη Susana που δεν εμφανίζεται ποτέ.

Η ταινία αφήνει τις ιστορίες της ανοιχτές. Ο θεατής μένει με την αβεβαιότητα που βιώνουν και οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές στο τέλος της πολλαπλής αυτής αφήγησης. Ο σκακατεμένος Octavio επιβιβάζεται μόνος σε ένα άγνωστο μέλλον, αφού το όνειρό του να ζήσει με τη Susana συντρίβεται, η Valeria και ο Daniel απομένουν στο πολυτελές τους διαμέρισμα δίχως να ξέρουν εάν η αγάπη τους θα επιβιώσει σε ένα μέλλον που μοιάζει ήδη ακρωτηριασμένο, ενώ κι ο El Chivo δεν ξέρει πού θα καταλήξει κι αν θα ξαναδεί ποτέ την κόρη του Maru. Το μόνο σίγουρο είναι ότι οι χαρακτήρες έχουν παίξει ό,τι είχαν και δεν είχαν για το όνειρό τους, γιατί ο συγγραφέας τους γοητεύεται από «χαρακτήρες που έχουν ισχυρούς στόχους και είναι έτοιμοι να υποστούν τις συνέπειες».⁴² στον Arriaga, μάλιστα, αρέσει πολύ να υπάρχουν συνέπειες.⁴³ Έτσι, το κλασικό «happy end» απουσιάζει από κάθε ιστορία του *Amores Perros*, γιατί οι αφήγηση του Arriaga είναι μίμηση ζωής και η ζωή δεν μπορεί να αποτιμηθεί οριστικά με το τέλος κάποιου επεισοδίου της. Άλλωστε, τα επεισόδια στην πραγματική ζωή είναι απλώς σταθμοί στο ταξίδι.

2.3.2 21 Grams (2003)

Η δεύτερη ταινία της «τριλογίας του θανάτου» μπορεί να ομοιάζει με την προηγούμενη ως προς τα γνωρίσματα της κινηματογραφικής γραφής του δημιουργού της, ωστόσο το πολύπλοκο σχήμα της μεταμοντέρνας δομής της διαφέρει από το αντίστοιχο του *Amores Perros*. Το *21 Grams*, σύμφωνα με τη Linda Aronson (2010, Preface xvii και 176), υπάγεται σε ένα υβριδικό είδος της κατακερματισμένης δομής των παράλληλων κινηματογραφικών αφηγήσεων, οι οποίες απαρτίζονται από ισοβαρείς ιστορίες που ναι μεν τρέχουν ταυτόχρονα, αλλά σε σπασμένη μορφή· πηδάνε μεταξύ διαφορετικών χρονικών πλαισίων διαταράσσοντας με χαοτικό τρόπο τον άξονα του χρόνου.

⁴² Arriaga 2009.

⁴³ Ό.π.

Ο Arriaga εξηγεί πως εμπνεύστηκε τη δομή της ταινίας από ένα ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα που είχε γράψει στα είκοσι τέσσερά του, το οποίο ξεκινούσε με έναν άντρα που έπνεε τα λοίσθια διασωληνωμένος στον «προθάλαμο του θανάτου».⁴⁴ Εικοσιένα γραμμάρια είναι το υποτιθέμενο βάρος που χάνει το σώμα την ώρα του θανάτου. Ο Arriaga το χρησιμοποιεί «ως μεταφορά για το βάρος που αφήνει ένας νεκρός πάνω στους ζωντανούς του».⁴⁵ Εξάλλου δηλώνει πως έχει εμμονή με τον αντίκτυπο του εκλιπόντος πάνω σε κείνους που αφήνει πίσω του.⁴⁶ Τα θέματα της ταινίας περιστρέφονται γύρω από τον θάνατο και την ευθραυστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης: ο πόνος της απώλειας (που βιώνει η Christina με τον αιφνίδιο θάνατο της οικογένειάς της), η ενοχή (που μετατρέπει τον υπαίτιο του δυστυχήματος, Jack, από θύτη σε θύμα) και ο ίδιος θάνατος (που είναι αναπόφευκτος για τον Paul λόγω της επιβαρυνμένης υγείας του). Ο συγγραφέας, εν τούτοις, ισχυρίζεται πως είναι μια ταινία για την ελπίδα που δίνει η αγάπη.⁴⁷ Ισχύουν και τα δύο, καθώς ο Arriaga χρησιμοποιεί τον θάνατο για να στείλει τους πρωταγωνιστές του στην πιο βαθιά άβυσσο προκαλώντας τους «να ξεπεράσουν τον πόνο, τους φόβους, τις ενοχές τους, την επιθυμία τους για εκδίκηση και να ξαναβρούν την ελπίδα».⁴⁸

Διότι οι φέροντες χαρακτήρες των τριών αφηγηματικών νημάτων προέρχονται ο καθένας τους κι από διαφορετική κόλαση, η Christina από αυτή των ναρκωτικών, ο Jack από εκείνη της φυλακής κι ο Paul από ανίατη ασθένεια. Τη στιγμή που νομίζουν ότι έχουν ξεπεράσει την προσωπική τους κόλαση, η Christina μέσα από την οικογένεια, ο Jack μέσω του Χριστού κι ο Paul με τη μεταμόσχευση καρδιάς, οι καταστάσεις τους στέλνουν σε ακόμα χειρότερη κόλαση, η οποία έχει κάτι το οριστικό κι αδιέξοδο. «Παλεύουν, αγωνίζονται και υποφέρουν, αλλά καταλήγουν να βρουν την ελπίδα. Ανακαλύπτουν ότι, πέρα από τη δυστυχία και τον θάνατο, η ζωή έχει μια ακατανίκητη δύναμη που τους επιτρέπει να συνεχίσουν να ζουν. Οι χαρακτήρες του *21 Grams* καταφέρνουν μια ύστατη

⁴⁴ Arriaga 2004.

⁴⁵ Arriaga 2004.

⁴⁶ Aronson 2010, 379.

⁴⁷ Ο.π.

⁴⁸ Ο.π.

συμφιλίωση με τη ζωή, μια αποδοχή του πόνου και της ευθραυστότητας, και μία επιθυμία να προχωρήσουν», λέει ο συγγραφέας που τους επινόησε.⁴⁹

Σημείο επαφής των τριών πρωταγωνιστών και των ιστοριών τους είναι πάλι ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα, που εδώ αντιπροσωπεύει την έννοια της θνητότητας ως εγγενή συνθήκη της ζωής, και αυτή τη φορά το προκαλεί ο Jack στην οικογένεια της Christina κι εξαιτίας αυτού ο Paul παίρνει το μόσχευμα από τον νεκρό σύζυγο της Christina. Πρόκειται για το «violent hub», χαρακτηριστικό εκείνων των αφηγήσεων που «τοποθετούν ένα βίαιο περιστατικό στο κέντρο ενός ιστού αφηγήσεων εξερευνώντας το από πολλές οπτικές γωνίες», παρατηρεί η θεωρητικός των digital media κι επικοινωνίας, Janet Murray,⁵⁰ σε μια απόπειρα να περιγράψει τη σχέση μεταξύ απροόπτου, θνητότητας και τάξης. Η Linda Aronson (2010, 387), από την άλλη πλευρά, αναλύοντας περισσότερο το τεχνικό κομμάτι, βλέπει στο κέντρο της ταινίας μια διάσπαση, το λεγόμενο «central split», που χωρίζει την αφήγηση σε δύο ταινίες και δύο κινηματογραφικά είδη: «η ταινία ξεκινάει ως ένα ευγενικό δράμα που προκαλεί σκέψεις για το πένθος και την ενοχή και καταλήγει σε μια αποστολή εκδίκησης, με πυροβολισμούς και λουτρό αίματος». Η Aronson, μάλιστα, προχωράει το σκεπτικό της, βλέποντας στο πρώτο μέρος τρεις μονόπρακτες ταινίες, της Christina, του Paul και του Jack, ενώ στο δεύτερο μια τέταρτη, στην οποία πρωταγωνιστούν και οι τρεις.

Γιατί, σε αντίθεση με το *Amores Perros*, οι ζωές τους δεν είναι παράλληλα νήματα, αλλά μπλέκονται οργανικά μεταξύ τους και γίνονται κόμπος. Για να λυθεί αυτός ο κόμπος, κάποιο νήμα πρέπει να κοπεί κι αυτό το κόβει ο ίδιος ο Paul που βάζει τέλος στη ζωή του με μια αναπάντεχη σφαίρα. Το τέλος του Paul είναι η αρχή της ταινίας. Εδώ ο Arriaga αρχίζει κάτι παραπάνω από *in medias res*, δεν ξεκινάει στη μέση, αλλά από το τέλος της ιστορίας. Στον κινηματογράφο συνηθίζεται η εκτροπή από την χρονολογική σειρά κάνοντας χρήση της αφηγηματικής τεχνικής κατά την οποία η ροή της αφήγησης μεταφέρεται σε παρελθόντα γεγονότα (*flash-back* ή ανάληψη), ωστόσο η διακοπή της

⁴⁹ Aronson 2010, 379.

⁵⁰ Στο Cameron 2008, 63.

αφηγηματικής ροής από μέλλοντα γεγονότα (flash-forward ή πρόληψη) σπανίως παρατηρείται και σίγουρα αντιπαρέρχεται το κλασικό μοντέλο, που επικεντρώνεται στη διατήρηση του σασπένς.

Το *21 Grams*, σύμφωνα με τον Cameron (2008, 9), είναι ένα κινηματογραφικό παράδειγμα αφηγηματικής πρόληψης. Το άνοιγμα της ταινίας ξεκινάει στο μέλλον για να μας δείξει σκηνές από το τέλος της ιστορίας καθώς και από τη μέση και την αρχή. Βλέπουμε τον Paul να πεθαίνει - από το μέλλον της ιστορίας, την Christina και τον Paul μαζί στο κρεβάτι - από το τέλος της ιστορίας, τον σύζυγο και τα παιδιά της Christina - από την αρχή, στη συνέχεια την Christina σε ομαδική συνεδρία απεξάρτησης από τα ναρκωτικά - από το παρελθόν της ταινίας. Ο Cameron (2008, 9) υποστηρίζει, επίσης, πως «η αιφνίδια αυτή μετακίνηση από το παρελθόν στο παρόν και το μέλλον είναι δομικό χαρακτηριστικό ολόκληρης της ταινίας, και η πιο αξιοσημείωτη απόκλιση αυτής της δομής από την κλασική νόρμα είναι ότι προσφέρει αφηγηματικές πληροφορίες σχετικά με το τέλος της ταινίας πολύ πριν παρουσιαστούν τα γεγονότα που οδήγησαν σε αυτό». Ο κριτικός Roger Ebert (2003) παρατηρεί ότι «σε αυτή την ταινία όλα έχουν ήδη συμβεί, και είναι σαν ο Θεός ή ο δημιουργός της να ανακατεύει την τράπουλα μετά το τέλος του παιχνιδιού».

Το ανακάτεμα μιας τράπουλας, όμως, έχει τη λογική του τυχαίου κι ο Arriaga δεν αφήνει τίποτα στην τύχη. Ο ίδιος αποκαλύπτει πως «το *21 Grams* έχει την οπτική γωνία ενός ανθρώπου που ψυχορραγεί. Λένε ότι όταν πεθαίνεις η ζωή σου περνάει μπροστά από τα μάτια σου, δε νομίζω να συμβαίνει αυτό με πρώτη πράξη, δεύτερη πράξη, σελίδα 30. Περνάει τελείως ανακατεμένα».⁵¹ Αυτή η συνθήκη, ωστόσο, δε δηλώνεται φανερά στην ταινία κι έτσι, πέραν από τη γνώση του θεατή για τα γεγονότα, δεν υπάρχει τίποτα που να υποδηλώνει τις χρονικές σχέσεις των μετατοπίσεων μεταξύ παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος. Αντί αυτού, «οι χρονικές συνδέσεις συμβαίνουν μέσω μιας λογικής χάους και τάξης που βρίσκεται πέρα από τη συνείδηση των ίδιων των χαρακτήρων. Αυτό επιτυγχάνει ένα αφηγηματικό αποτέλεσμα που μιμείται τη συμπτωματική κι απρόβλεπτη

⁵¹ Arriaga 2011.

μορφή χαοτικών συστημάτων. Σε αυτό το πλαίσιο, η διακρίβωση της αιτίας και του αποτελέσματος γίνεται δύσκολη και τα γεγονότα φαίνεται να εξελίσσονται ανεξάρτητα από οποιαδήποτε ανθρώπινη δύναμη», παρατηρεί ο Cameron (2008, 60). Αυτό το στοιχείο, μάλιστα, είναι που επιβεβαιώνει τη μεταμοντέρνα αντίληψη στο σενάριο του Arriaga, γιατί εάν υπήρχε η σύμβαση της υποκειμενικότητας, η σύνδεση, δηλαδή, της σπασμένης χρονολογικής ροής με τον συνειρμό ή το μνημονικό κάποιου χαρακτήρα, τότε θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για μοντερνιστικές επιρροές.

Παρόλα αυτά, η σειρά των σκηνών υπακούει στον συγγραφικό συνειρμό, που στην περίπτωση του Arriaga είναι ελεγχόμενος διανοητικά, γιατί, αν και παραβλέπει την έννοια της χρονικής συνέχειας, δημιουργεί άλλου είδους συνέχειες ανάμεσα στα θραύσματα της αφήγησης. Η δομή συνοψίζεται σε «ένα αφηγηματικό yin-yang παρατάσσοντας σκηνές που έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους και εναλλάσσοντας παθητικές με ενεργητικές, ώστε να στρέψει την προσληπτικότητα του θεατή προς το συναίσθημα», λέει ο ίδιος ο συγγραφέας,⁵² ο οποίος συγχρόνως επιμελείται «μεγάλες αφηγηματικές ελλείψεις (ellipsis)⁵³ ανάμεσα στις σκηνές, στοχεύοντας σε μεγαλύτερη συμμετοχικότητα εκ μέρους του κοινού»,⁵⁴ το οποίο προ(σ)καλείται «σε διαρκή διάλογο με την ταινία, δηλαδή να δημιουργεί και να αναδημιουργεί την ιστορία».⁵⁵

Ο κριτικός Roger Ebert (2003) εκφράζει την αντίθεση του στη δομή του *21 Grams*, καθώς θεωρεί πως η ταινία θα είχε μεγαλύτερη δύναμη σε χρονολογική σειρά. Σε αντιδιαστολή με το *Amores Perros*, στο οποίο επικροτεί τον κατακερματισμό της αφήγησης, εδώ υποστηρίζει πως «κάποια στιγμή σταματάει να είναι στρατηγική και ξεκινάει να γίνεται πυροτέχνημα». Απεναντίας, η Linda Aronson (2010, 51) έχει την άποψη ότι «το *21 Grams* θα ήταν αφόρητα βαρετό εάν αρθρωνόταν με χρονολογική σειρά, γιατί οι μακροσκελείς αλλά απαραίτητες σκηνές πριν το ατύχημα θα έμοιαζαν άσκοπες· μόνο εκ

⁵² Arriaga 2004.

⁵³ Έλλειψη (Ellipsis) στη θεωρία του σεναρίου είναι αυτό που ο συγγραφέας αφήνει σκόπιμα έξω από την αφήγηση. Ο Andrew Horton (1999) υποστηρίζει ότι πρόκειται για σημαντική επιταγή των χαρακτηροκεντρικών σεναρίων, καθώς εντείνει το σασπένς κι επιταχύνει την αφήγηση.

⁵⁴ Arriaga 2004.

⁵⁵ Ό.π.

των υστέρων μπορούν να διεγείρουν οδυνηρά συναισθήματα», καθώς «αυτό το είδος της δομής μπορεί να πραγματευτεί επιτυχώς αφηγήσεις με εκτενές set-up (exposition heavy stories) και συρρικνωμένη ή ακόμα και ανύπαρκτη δεύτερη πράξη».⁵⁶ Οι ιστορίες των τριών ηρώων πριν το ατύχημα καταλαμβάνουν περισσότερο από το μισό του χρόνου προβολής της ταινίας, καθιστώντας αδύνατη μια εφαρμογή στο υπόδειγμα των τριών πράξεων και του ενός ήρωα. «Τέτοιες ταινίες θα παρουσίαζαν σοβαρό έλλειμμα σασπένς, εάν ενσωμάτωναν αρχή, μέση και τέλος γραμμικά. Αντιθέτως, η μη-γραμμική αφήγηση είναι το μυστικό του ρυθμού και του ανοδικού τους σασπένς», καταλήγει η Aronson (2010, 51).

Αυτή η δομική ακροβασία, ασφαλώς, δυσχεραίνει την προσληπτικότητα του κοινού όσο οι τρεις γραμμές πλοκής παραμένουν ξεχωριστές και οι πρωταγωνιστές άγνωστοι μεταξύ τους, παρά τις εμβόλιμες προλήψεις που μαρτυρούν την κατοπινή σύνδεσή τους. Γιατί η ταινία δεν είναι επεισοδιακή κατά το πρότυπο του *Amores Perros*, αλλά ένας αφηγηματικός χείμαρος αποτελούμενος από σύντομα στιγμιότυπα. Μοιάζει σαν ένα τραυματικό γεγονός να τίναξε τον χρόνο στον αέρα· τα θραύσματα του χρόνου είναι που καλείται ο θεατής να βάλει προοδευτικά σε μια σειρά, ώστε να συμπορευτεί σε γραμμικό χρόνο με τους ήρωες όταν οι τρεις ιστορίες γίνουνε δύο με την «ένωση» του Paul και της Christina, και στη συνέχεια μία, όταν πλέον και οι τρεις ήρωες μοιράζονται την ίδια γραμμή πλοκής. Έτσι, στο πρώτο μέρος ο δέκτης μοιράζεται τρόπον τινά την αφασία που επιφέρει το σοκ των πρωταγωνιστών, ενώ η ύστερη ικανοποίησή του, όταν έχει καταφέρει να αποκτήσει πρόσβαση στη μεγάλη εικόνα, συμπίπτει με το δεύτερο και πιο αγωνιώδες μέρος της ταινίας, στο οποίο συμπλέκονται οι τρεις πρωταγωνιστές για να λύσουν τον κόμπο, όχι μόνο αυτόν που δημιούργησαν τα τραγικά γεγονότα, αλλά και τον εσωτερικό κόμπο που μπλοκάρει τη ζωή του καθενός ξεχωριστά· στην περίπτωση του Paul, βέβαια, πρόκειται για την εκούσια απελευθέρωση από την ίδια τη ζωή, και μάλιστα με μια μορφή ανθρωπιστικής αυτοθυσίας που ολοκληρώνει αισιόδοξα τον ανθρώπινο κύκλο.

⁵⁶ Aronson 2010, Preface xvii και 377.

Η αισιοδοξία αυτή δεν εκφράζεται με όρους κλασικού Χόλιγουντ ή κλασικών παραμυθιών, αλλά σε ένα βαθύτερο υπαρξιακό επίπεδο. Στο κλείσιμο της ταινίας ούτε αναιρείται ούτε επανορθώνεται η τραγικότητα της ανθρώπινης κατάστασης, ωστόσο επέρχεται μια συμφιλίωση των ηρώων με τη ζωή. Το τέλος της ταινίας είναι πιο κλειστό από το τέλος του *Amores Perros*, εφόσον στο *21 Grams* υπάρχει σαφής ένδειξη για το πως θα συνεχιστεί η ζωή· εάν δεν παρεμβληθεί κάποια καινούρια δυσμένεια να τους βυθίσει εκ νέου στην άβυσσο, τότε η Christina θα γεννήσει το παιδί του Paul και ο Jack θα συνεχίσει λυτρωμένος την οικογενειακή του ζωή.

Το *21 Grams* μοιάζει να είναι η πιο στοχαστική ταινία της τριλογίας, καθώς πραγματεύεται και την έννοια της σχετικότητας του ανθρώπινου χρόνου στα πλαίσια της διερεύνησης της άναρχης τάξης και της θνητότητας. Ακόμα και ο θάνατος χάνει τη χρονολογική του σειρά, κι ως «ενυπάρχων στη ζωή μετατίθεται από το τέλος στην αρχή και τη μέση της αφήγησης»,⁵⁷ για να συμπέσει πια στο κλείσιμο με τον αφηγηματικό θάνατο, δηλ. το τέλος της ταινίας. Εδώ, ο Arriaga, επιχειρεί το αδύνατον, εφόσον εφαρμόζει στο κινηματογραφικό μέσο τη λογική της λογοτεχνίας που έχει τη δυνατότητα να κάνει αφηγηματικά άλματα στον χρόνο μέσω ρηματικών τύπων που δηλώνουν το «πότε» της ενέργειας. Εν τούτοις, στη σύμβαση της κινηματογραφικής αφήγησης υπάρχει τέτοια δυνατότητα μόνον διαμέσου μιας ετεροδιηγητικής ή ομοδιηγητικής αφηγηματικής φωνής, η οποία εισάγει τον θεατή στις χρονικές σχέσεις των σκηνών. Ο Μεξικάνος συγγραφέας, αντιθέτως, μπορεί να ανοίγει και να κλείνει το *21 Grams* με τον εσωτερικό μονόλογο του Paul, αλλά δε χρησιμοποιεί άλλα διηγητικά στοιχεία πέραν της μιμήσεως· έτσι, σκηνές που αφορούν το παρελθόν ή το μέλλον παρουσιάζουν τη χρονικότητα του παρόντος, αφήνοντας (σχεδόν) άρρητες αιχμές περί σχετικότητας του χρόνου, όπως αυτή εκφράζεται με τη σχετική θεωρία του Albert Einstein. Συνυφασμένη, βέβαια, με τον φιλοσοφικό χαρακτήρα της ταινίας είναι και μια μεταφυσική ατμόσφαιρα που λίγο ή πολύ υφέρπει σε ολόκληρη την τριλογία του Arriaga, καθώς μέσα από τον κατακερματισμό ανιχνεύεται και η συνδεσιμότητα των ανθρώπινων όντων.

⁵⁷ Ο Cameron (2008, 63) θεωρεί τη μετατόπιση της χρονικότητας του θανάτου χαρακτηριστικό των κατά Murray «violent- hub» και κατά τον ίδιο modular (σπονδυλωτών) αφηγήσεων.

2.3.3 *Babel* (2006)

Κατά τον ίδιο τρόπο, η τελευταία ταινία της τριλογίας συνδέει τις ζωές και τις τύχες διαφορετικών ανθρώπων, που φαινομενικά δε σχετίζονται μεταξύ τους. Μόνο που στο *Babel* ο Arriaga πλέκει τα νήματά τους σε ένα δίκτυο πολύ διαφορετικών διαστάσεων, καθώς προσεγγίζει πλέον την συνδεσιμότητα σε παγκόσμιο επίπεδο. Ο αριθμός των πρωταγωνιστών πληθαίνει, όπως πληθαίνουν οι γλώσσες⁵⁸ και οι πολιτισμοί τους, οι οποίοι βρίσκονται σκορπισμένοι σε τέσσερις χώρες και τρεις ηπείρους. Παρά την υπερμεγέθυνση του σκηνηικού χώρου, που πλέον εκτείνεται από άκρη σε άκρη της υφελίου, η δυνατότητα σύνδεσης μοιάζει φυσική μέσα στη συνθήκη ενός παγκοσμιοποιημένου κόσμου, εντός του οποίου, η διακίνηση ανθρώπων κι εμπορεύσιμων αντικειμένων γίνεται όχι μόνο εφικτή αλλά και ευκαταία στα πλαίσια των νεοφιλελεύθερων οικονομικών συστημάτων.

Οι τέσσερις αλληλένδετες ιστορίες απεικονίζουν τις αλυσιδωτές αντιδράσεις που για άλλη μια φορά πυροδοτεί ένα βίαιο γεγονός. Εδώ, ο σκελετός της σπονδυλωτής αφήγησης είναι ένα υλικό αγαθό και μάλιστα με τον συμβολικό χαρακτήρα της ισχύος. Πρόκειται για ένα όπλο που ενώνει τους ήρωες περνώντας από χέρι σε χέρι: το αμερικανικής κατασκευής κυνηγητικό τουφέκι .270 Winchester M70, το οποίο ένας Ιάπωνας επιχειρηματίας, ο Yasujiro, έχει χαρίσει στον κυνηγητικό ξεναγό του στη Βόρεια Αφρική, Hassan Ibrahim, που με τη σειρά του το πουλάει σε έναν βοσκό στο Μαρόκο, ο οποίος σπεύδει να το εμπιστευτεί στους δύο μικρούς γιους του, Yussef και Ahmed, για να πυροβολούν τα τσακάλια που απειλούν το κοπάδι του.

Από αυτό το τουφέκι «ένας τραγικός πυροβολισμός αντηχεί σε όλο τον κόσμο», γράφει ο Βρετανός κριτικός Peter Bradshaw (2007). Εδώ, η ντουφεκιά μοιάζει λιγότερο ακούσιας και συμπτωματικής φύσης από τα τροχαία ατυχήματα στο *Amores Perros* και το *21 Grams*. Παρόλα αυτά, είναι αρκετή για να κουμπώσει τη μοίρα του βοσκού και των

⁵⁸ Οι γλώσσες της ταινίας είναι αγγλικά, ισπανικά, αραβικά, γιαπωνέζικα, βερβερικά και ιαπωνική νοηματική.

αγοριών του με αυτή του απελπισμένου ζευγαριού των Αμερικανών Susan και Richard, που ταξιδεύουν στο Μαρόκο για να ξεπεράσουν τη συζυγική τους κρίση, αφήνοντας τα παιδιά στο Σαν Ντιέγκο με την Amelia, τη Μεξικάνα νταντά τους που διαμένει κι εργάζεται παράνομα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο βαρύς τραυματισμός της Susan καθιστά τον έγκαιρο επαναπατρισμό του ζευγαριού ανέφικτο δημιουργώντας επιπλοκές στη ζωή της Amelia, που δε βρίσκει άνθρωπο να την αντικαταστήσει ώστε να μεταβεί στον γάμο του γιου της. Ο γάμος τελείται την επόμενη μέρα στο Μεξικό και απεγνωσμένη η Amelia αποφασίζει να ταξιδέψει στο αυτοκίνητο του ανιψιού της Santiago μαζί με τα δύο Αμερικανάκια. Η αυθημερόν επιστροφή τους δίχως πιστοποιητικό γονικής έγκρισης για τη μετακίνηση των ανηλίκων, οδηγεί και τους τρεις σε μια οδύσσεια που θέτει σε κίνδυνο τη ζωή τους και καταλήγει στην απέλαση της Amelia. Ως εδώ έχουμε τρία αφηγηματικά νήματα που συνδέονται άμεσα με το βίαιο γεγονός. Υπάρχει κι ένα τέταρτο που διαδραματίζεται στο Τόκυο με πρωταγωνίστρια την Chieko, την έφηβη κωφάλαλη κόρη του Ιάπωνα Yasujiro, από τον οποίο, άλλωστε, ξεκινάει και ο μύθος του όπλου. Στην τέταρτη ιστορία δεν υπάρχει αδιαμεσολάβητη σύνδεση της μοίρας της ηρωίδας με τους υπόλοιπους πρωταγωνιστές, ωστόσο η τύχη της εμπλέκεται έμμεσα με το τραγικό συμβάν στο Μαρόκο, αφού το όπλο ανήκει επισήμως στην ιδιοκτησία του πατέρα της και το γεγονός κινεί έρευνες από πλευράς των ιαπωνικών αρχών, που γυρεύοντας τον πατέρα έρχονται πρώτα σε επαφή με την κόρη.

Η ιστορία της Chieko, όμως, έχει άμεση θεματική σύνδεση με τις ιστορίες στο Μαρόκο, τις Ηνωμένες Πολιτείες και το Μεξικό, γιατί, όπως υπαινίσσεται ο τίτλος της ταινίας, θέμα του *Babel* είναι η ατυχής επικοινωνία, και η κωφάλαλη Chieko υποφέρει από αυτήν τόσο οργανικά όσο και ψυχολογικά. Στη βιβλική ιστορία της Βαβέλ ο Θεός τιμωρεί τους ανθρώπους για την επαναστατική ύβρη τους να κτίσουν έναν πύργο που να φτάνει στα ουράνια, αφαιρώντας τους την κοινή γλώσσα, δηλ. τη δυνατότητα απρόσκοπτης επικοινωνίας μεταξύ τους, με αποτέλεσμα το χάος και την εχθρότητα. Στην κινηματογραφική Βαβέλ η δύστοκη επικοινωνία δε σχετίζεται μόνο με την αλαλία ή την πολυγλωσσία και την πολυπολιτισμικότητα στο παγκόσμιο χωριό, αλλά και με τα τείχη, τόσο τα συνοριακά όσο κι εκείνα που ανεγείρουν άθελά τους οι άνθρωποι από μια συναισθηματική αναπηρία. Ο Arriaga, ως δημιουργός, όχι μόνο δεν τους τιμωρεί, αλλά

τους αντιμετωπίζει με ευσπλαχνία εξηγώντας τα κίνητρα του καθενός και τις συνθήκες υπό τις οποίες διαπράττεται το παραμικρό τους παράπτωμα. Ακόμα και αμαρτίες από το παρελθόν της ταινίας, όπως αυτή του Richard που είχε απομακρυνθεί από την οικογένεια επιφέροντας ρήγμα στον γάμο του, δικαιολογείται ψυχολογικά από τον προηγούμενο αιφνίδιο θάνατο του νεογέννητου παιδιού τους. Όλοι οι χαρακτήρες παρουσιάζονται ως θύματα είτε της ανθρώπινης μοίρας είτε ανεξέλεγκτων οικονομικοπολιτικών δυνάμεων.

Το *Babel* δομείται επίσης σε ένα μεταμοντέρνο αφηγηματικό μοντέλο, ωστόσο σε σχέση με τις πρώτες δύο ταινίες της τριλογίας η τελευταία παρουσιάζει τη μεγαλύτερη συμμετρία στη διάρθρωση των επιμέρους πλοκών. Ο Arriaga μοιράζει ισότιμα τον κινηματογραφικό χρόνο στις ιστορίες τους, εναλλάσσοντας τις συνολικά 24 σεκάνς σε ισορροπημένη αναλογία ($24 \div 4$) και με μια λίγο πολύ επαναλαμβανόμενη διάταξη (α. Youssef και Ahmed - β. Amelia - γ. Susan και Richard - δ. Chieko). Με το τέλος της κάθε σεκάνς η εκάστοτε ιστορία διακόπτεται, για να συνεχιστεί από το ίδιο σημείο όταν ξανάρθει η σειρά της· έτσι, ο θεατής δεν έχει την αίσθηση πως χάνει εξελίξεις παρακολουθώντας αποσπάσματα των άλλων ιστοριών. Τα τέσσερα επεισόδια κινούνται παράλληλα σε μία σχετικά τακτοποιημένη δομή και με μια χρονολογική τάξη στο εσωτερικό της κάθε ιστορίας, η οποία αφήνει την εντύπωση γραμμικότητας, εντούτοις στο σύνολο της αφήγησης ο άξονας του χρόνου διαταράσσεται και πάλι.

Μπορεί στο *Babel* να μη θρυμματίζεται η αφήγηση με τον χαοτικό τρόπο του *21 Grams*, αφού οι σκηνές της κάθε σεκάνς έχουν αιτιολογική και χρονική συνοχή, ωστόσο κι εδώ προκαλείται σύγχυση στον θεατή, γιατί, αν και παράλληλες οι ιστορίες, η παράταξη των σεκάνς υπονομεύει την άμεση πρόσληψη της συγχρονικότητας. Παραδείγματος χάριν, η πρώτη σεκάνς, του Youssef και του Ahmed, διακόπτεται -όπως όλα τα αφηγηματικά θραύσματα του Arriaga- στο σημείο της συναισθηματικής της κορύφωσης, όταν ο Youssef πυροβολεί σε ένα τουριστικό λεωφορείο που περνάει στον ορίζοντα και το λεωφορείο σταματάει· στη δεύτερη σεκάνς, αντί να ακολουθήσει ο τραυματισμός της Susan που έπεται χρονικά, η αφήγηση πηδάει μπροστά (πρόληψη) με την ιστορία της Amelia στο Σαν Ντιέγκο, όπου δέχεται τηλεφώνημα από τον Richard για να της πει πως δεν θα επιστρέψουν ακόμα και πως εκείνη πρέπει να μείνει με τα παιδιά χάνοντας τον γάμο του

γιου της. Μόλις στην τρίτη σεκάνς παρουσιάζεται το ζευγάρι να γευματίζει στην έρημο του Μαρόκο συζητώντας για την αποξένωση στο γάμο τους κι έπειτα ακολουθεί ο τραυματισμός της Susan στο τουριστικό λεωφορείο· κι αυτός, επίσης, διακόπτεται από την τέταρτη σεκάνς με την ιστορία της Chieko, που παίζει βόλεϊ με τέσσερις μέρες διαφορά (πρόληψη) από το προηγηθέν συμβάν στο Μαρόκο. Κατά αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται κενά, ενώ συγχρόνως τα δραματικά σημεία καμπής (turning points) δεσμεύουν το ενδιαφέρον του θεατή με παροιμιώδεις σασπένς. Η εντύπωση της γραμμικότητας ανατρέπεται και με την επανάληψη ενός τηλεφωνήματος, που στην αρχή της ταινίας (2η σεκάνς) παρουσιάζεται από την πλευρά του κληθέντος, ενώ στο τέλος (24η και προτελευταία σεκάνς) από τη σκοπιά του καλούντος, πραγματοποιώντας δομικά έναν κύκλο. Συνεπώς, ο θεατής καλείται και στο *Babel* να ανανεώνει τα νεοσυλλεχθέντα δεδομένα στη «μνήμη τυχαίας προσπέλασης» (ram),⁵⁹ ώστε να τα επεξεργάζεται με ταχύτητα σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Μόνο προς το τέλος τού δίνεται η πλήρης εικόνα των χρονικών σχέσεων ανάμεσα στις παράλληλες υποπλοκές.

Η κάθε υποπλοκή εκτυλίσσεται σε ένα με δύο εικοσιτετράωρα δραματικού χρόνου. Ο Arriaga ομολογεί πως η ιδέα πίσω από το θέμα ήταν «η τελευταία μέρα για πολλά πράγματα και το σημείο καμπής όπου τα πάντα αλλάζουν».⁶⁰ Ο ίδιος, μάλιστα, ισχυρίζεται πως «όλες σχεδόν οι ιστορίες λαμβάνουν χώρα σε είκοσι τέσσερις ώρες».⁶¹ Η ιστορία του Yussef και του Ahmed εκτυλίσσεται σε λίγο παραπάνω από ένα εικοσιτετράωρο, τη μία μέρα αγοράζει ο πατέρας τους το τουφέκι και τους το δίνει, ενώ εκείνοι δοκιμάζουν τις προδιαγραφές του με την τραγική συνέπεια του τραυματισμού της τουρίστριας, και την επομένη φτάνει στα ίχνη τους η αστυνομία με αποκορύφωμα την ανταλλαγή πυρών, από τα οποία χάνει τη ζωή του ο Ahmed. Η πρώτη μέρα της υποπλοκής των αγοριών είναι και η πρώτη του Richard και της Susan, οι οποίοι μετά το γεύμα τους μπαίνουν στο τουριστικό λεωφορείο που ο Yussef στοχεύει απερίσκεπτα πατώντας τη σκανδάλη. Η πρώτη νύχτα των Αμερικανών βρίσκει τη Susan σε νοσοκομείο της

⁵⁹ Η RAM (Random Access Memory) είναι η βραχυπρόθεσμη μνήμη στους υπολογιστές και η θέση για δεδομένα που χρησιμοποιούνται ενεργά από το σύστημα. Η λειτουργία της συντελεί στην ταχύτερη επεξεργασία δεδομένων.

⁶⁰ Arriaga 2012.

⁶¹ Ό.π.

Καζαμπλάνκα κι από εκείνη τη στιγμή ξεκινάει η ιστορία της Amelia, που δέχεται την κλήση του Richard. Τη μέρα που ξημερώνει είναι ο γάμος του γιου της και η Amelia αναγκάζεται να φύγει με τα παιδιά των Αμερικανών για το Μεξικό στο αυτοκίνητο του Santiago, ενώ το ίδιο βράδυ ξεκινάει η περιπέτεια στη διασυννοριακή έρημο η οποία ολοκληρώνεται το άλλο πρωί με τη σύλληψη και την απέλασή της. Η ιστορία της Chieko διαδραματίζεται σε μία ημέρα, η οποία αντιστοιχεί στο πλασματικό⁶² πέμπτο εικοσιτετράωρο των Αμερικανών. Επειδή η Chieko δεν έχει άμεση σύνδεση με τα γεγονότα στο Μαρόκο, η χρονική σχέση της ιστορίας της με τα υπόλοιπα αφηγηματικά νήματα υπολογίζεται μέσω της τηλεοπτικά εγκιβωτισμένης εξέλιξης της ιστορίας στο Μαρόκο. Το βράδυ της πρώτης και τελευταίας μέρας για την Chieko, ο αστυνομικός ντετέκτιβ διαβάζει το σημειώμά της ενώ η ιαπωνική τηλεόραση παίζει το καλό τέλος των Αμερικανών με την είδηση για το εξιτήριο της Susan από το νοσοκομείο.

Τα διεθνή media στο *Babel* παίζουν επαγωγικό ρόλο για τις ατομικές ιστορίες εκφράζοντας στο έπακρο τη μεταμοντέρνα κατάσταση, ενώ οι ήρωες, που είναι και οι πιο στερεοτυπικοί της τριλογίας, κατά έναν τρόπο ομογενοποιούνται μέσα από την οδύνη και δίνουν μια καθολικότητα στην αφήγηση. Η Βρετανή θεωρητικός, Deborah Shaw,⁶³ με ερευνητικό ενδιαφέρον στο λατινοαμερικανικό σινεμά και τη μετανάστευση στον κινηματογράφο, υποστηρίζει πως σε μια προσπάθεια να δημιουργηθεί η αίσθηση του παγκόσμιου χωριού «επιδιώκεται μία άμβλυνση της ετερογένειας μέσω της έκκλησης σε μια καθολικότητα των συναισθημάτων και μια παγκοσμιοποιημένη μορφή πόνου». Έτσι, ο Apatiaga καταφέρνει και πάλι να συνενώσει τις ανθρώπινες τύχες μέσα από την αφηγηματική διάσπαση, ενώ αυτή τη φορά οι μικρές ιστορίες του μεταμοντερνισμού έχουν συνέπειες μεγάλου βεληνεκού.

Πέραν, βέβαια, της διάρθρωσης και μιας ατμόσφαιρας που ανταποκρίνεται στη μετανεωτερική τάξη του κόσμου, το *Babel* φέρει και μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά σε εννοιολογικό επίπεδο· η ταινία, εκτός από τις διασυνδεδεμένες μικροαφηγήσεις που

⁶² Η αφηγηματική γραμμή του ζεύγους των Αμερικανών στην ουσία ολοκληρώνεται στο τέλος της ίδιας μέρας στο νοσοκομείο της Καζαμπλάνκα.

⁶³ Στο Rothlisberger 2012, 2.

αντιπροσωπεύουν τις πρόσφατες τάσεις του παγκόσμιου κινηματογράφου, απεικονίζει και τις επενέργειες της παγκοσμιοποίησης. Η θεωρητικός της συγκριτικής λογοτεχνίας Leisa Rothlisberger (2012, 14), που ασχολήθηκε με την εμπλοκή των διεθνών οικονομικών συμφωνιών και των πολιτιστικών προϊόντων που αυτές επηρεάζουν, διαπιστώνει πως «οι προσωπικοί τόνοι των παγκοσμίως αλληλένδετων ιστοριών προσφέρουν στο κοινό μια προνομιακή θέαση των λεπτομερειών κι ένα ευρύ τοπίο των επιπτώσεων της παγκοσμιοποίησης». Γιατί ο Guillermo Arriaga στο σενάριο του *Babel* σχολιάζει και τη «διαφορετική αντιμετώπιση εμπορεύσιμων αντικειμένων, πολιτισμών και ανθρώπων λόγω της κραταιάς επιρροής των νεοφιλελεύθερων συμφωνιών ελεύθερου εμπορίου και της ανησυχίας μετά την 11η Σεπτεμβρίου για την τρομοκρατία και τη μετανάστευση, αφήνοντας αιχμές για τις καταστροφικές συνέπειες που έχει η παγκόσμια αλληλεπίδραση για τους φτωχούς, περιθωριοποιημένους χαρακτήρες».⁶⁴

Και όντως, «οι εύποροι χαρακτήρες υποφέρουν, ενώ οι περιθωριοποιημένοι αναλαμβάνουν την ευθύνη»,⁶⁵ καθιστώντας τη δυσμένειά τους οριστική, όπως η Μεξικάνα νταντά που απελαύνεται από τις Η.Π.Α. και ο μικρός Μαροκινός που ομολογεί την ενοχή του ενώπιον των αρχών. Ο Arriaga μπορεί να αποφεύγει σχετικές πολιτικές τοποθετήσεις στον δημόσιο λόγο, ωστόσο έχει απόλυτη συνείδηση του τι ακριβώς σαρκάζει όταν βάζει έναν εκφωνητή ειδήσεων -στο πλασματικό τέλος της αφηγηματικής γραμμής του ζεύγους των Αμερικανών- να κλείνει το ρεπορτάζ του με την ατάκα «Americans, once again, have their happy ending». Σε αυτό το σημείο εντοπίζεται και κάποιου είδους μεταμοντέρνα ειρωνεία, καθώς ο ίδιος ανθίσταται τόσο στη δομή του κλασικού Χόλιγουντ όσο και στα «happy end» του. Εν τούτοις, ο Bradshaw (2007) αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό το *Babel* ως «ένα μεταμοντέρνο θέαμα We-Are-the-World που ενώνει τα ευημερούντα έθνη με τα αναπτυσσόμενα σε ένα συνεχές πόνου», ενώ, με τους χαρακτήρες από φτωχές χώρες να σηκώνουν το μεγαλύτερο βάρος στο τελείωμα της ταινίας, διαπιστώνει πως «είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς πόσο σκόπιμη είναι αυτή η ειρωνεία».

⁶⁴ Rothlisberger 2012, 3.

⁶⁵ Ο.π.

Η ερευνήτρια φυλετικών κι εθνοτικών αναπαραστάσεων στον διεθνή κινηματογράφο, Marina Hassapopoulou (2008), βλέπει τον Agriaga να αποφεύγει απροκάλυπτους πολιτικούς συσχετισμούς «υιοθετώντας την ίδια τακτική που χρησιμοποιεί το Χόλιγουντ για να αποφύγει τις ιδεολογικές συγκρούσεις, δηλ. την εξατομίκευση των κοινωνικοπολιτικών συγκρούσεων». Ίσως ο σκηνοθέτης της ταινίας, Alejandro González Iñárritu, να μην αναγνωρίζει πολιτική ατζέντα στο *Babel*, αφού για εκείνον «η ιστορία είναι για το πόσο ευάλωτοι και εύθραυστοι είμαστε ως άνθρωποι»,⁶⁶ όμως, όταν στην ίδια συνέντευξη μιλάει για σπασμένο κρίκο σε σάπια αλυσίδα κι όταν ο συγγραφέας εγκαθιστά την αφήγηση σε τοποθεσίες με γεωπολιτική σημασία, είναι αδύνατον η ταινία να ξεκαδραριστεί από το πολιτικό της πλαίσιο. Παραδείγματος χάριν, «τα δεινά που βιώνει η Amelia στα γεωγραφικά σύνορα μεταφράζονται σε διαμάχη στα πολιτικά σύνορα μεταξύ Ηνωμένων Πολιτειών και Μεξικού», γράφει η Rothlisberger (2012, 7).

Εν τούτοις, αυτή η κοινωνικοπολιτική ένταση αποφορτίζεται στο τελείωμα της ταινίας, η οποία ολοκληρώνεται στο μπαλκόνι του ουρανοξύστη στο Τόκυο με τον Yasujiro να κλείνει στην πατρική αγκαλιά του το εκτεθειμένο σώμα της κόρης του Chieko, και τον φακό να απομακρύνεται από το «προσωπικό» ανοίγοντας προς την ιαπωνική μητρόπολη για να δώσει έμφαση στην οικουμενικότητα της ανθρώπινης κατάστασης υψώνοντας την ανθρώπινη μονάδα εις την νιοστή.⁶⁷ Το τέλος έρχεται απότομα κι επίλογος δεν υπάρχει. «Happy End» δύσκολα μπορεί να θεωρηθεί, εκτός κι αν ο θεατής έχει προλάβει να ταυτιστεί μοναχά με το ζευγάρι των Αμερικανών, των οποίων το τέλος είναι και το μόνο κλειστό. Ειδάλλως, ο μικρός πρωταγωνιστής στο Μαρόκο μοιάζει καταδικασμένος να κουβαλάει εφ' όρου ζωής την ενοχή για τον αδικοχαμένο αδερφό και η Μεξικάνα Amelia επιστρέφει συντριμμένη στην φτώχη της πατρίδα, ανοίγοντας νέα ερωτήματα για το πώς θα συνεχιστεί η ζωή της.

⁶⁶ Στο Levy 2006.

⁶⁷ Η μαθηματική δύναμη του ⁿ.

Αξιοπρόσεκτο είναι πως και η ίδια η παραγωγή της ταινίας από Μεξικάνους δημιουργούς και συντελεστές, με αμερικανικά, γαλλικά και μεξικανικά κεφάλαια, αλλά και σταρ του Χόλιγουντ με ρόλους ισοβαρώς μοιρασμένους ανάμεσα σε ένα πολυπολιτισμικό cast, συνιστά κινηματογραφικό προϊόν της παγκοσμιοποίησης και συνέπεια της νέας τάξης του κόσμου. Μπορεί οι Ηνωμένες Πολιτείες να απελαύνουν την Amelia, για τους δημιουργούς της ταινίας, πάντως, στρώθηκε κόκκινο χαλί,⁶⁸ γιατί όταν ο «αλλότριος» πολιτισμός μιας φτωχής χώρας εμφανίζει επικερδή δείγματα γραφής, τότε τα σύνορα ανοίγουν διάπλατα για να τον μολιάσουν ή και να τον ενσωματώσουν. Η Marina Hassaropoulou (2008) εντοπίζει αυτό το μπόλιασμα στον συμβιβασμό της εκκεντρικότητας για χάρη της mainstream απήχησης, αφού «το *Babel* αρχικά εμφανίζεται ως μια ασυμβίβαστη απόδειξη καλλιτεχνικής καινοτομίας κι εν συνεχεία περιορίζεται σε κλισέ, όπως η γυναικεία θυματοποίηση και η πολιτισμική διαφορετικότητα, για να βοηθήσει το ευρύ κοινό να αποκωδικοποιήσει το «άπιαστο» νόημα της ιστορίας.

⁶⁸ Το *Babel*, εκτός από τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ Καννών, έλαβε επτά υποψηφιότητες για τα βραβεία Oscar της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου και κέρδισε τη Χρυσή Σφαίρα Καλύτερης Ταινίας.

3. Το κλασικό αφηγηματικό μέγεθος στην «τριλογία του θανάτου»

Είναι παράδοξο πώς η μεταμοντέρνα διάρθρωση της επεισοδιακής αφήγησης των πολλαπλών πρωταγωνιστών εν μέρει εφάπτεται σε ένα σημείο με την αρχαία ελληνική τραγωδία, το ίδιο σημείο, μάλιστα, που το κλασικό Χόλιγουντ επιμελώς παρακάμπτει· πρόκειται για το φιλοσοφικό ερώτημα περί ελεύθερης βούλησης και πεπρωμένου. Η σύμβαση της τρίπρακτης δομής που ακολουθεί ο mainstream κινηματογράφος, τις περισσότερες φορές εκφράζει την ελευθερία βούλησης του κεντρικού χαρακτήρα και καθιστά τον άνθρωπο υπεύθυνο για την έκβαση των υποθέσεων του, ενώ η επεισοδιακή κινηματογραφική αφήγηση παρουσιάζει μία σειρά από ήρωες, οι οποίοι, εν γνώση τους ή εν αγνοία τους, παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της τύχης ο ένας του άλλου, είτε καταστέλλοντας κατά κάποιον τρόπο την ελευθερία των γύρω τους και υφιστάμενοι αντίστοιχα τον περιορισμό του δικού τους πεδίου δράσης είτε συνιστώντας όργανο της μοίρας για τον «πλησίον» (που στο *Babel* μπορεί να βρίσκεται και σε άλλη ήπειρο). Η αρχαιοελληνική μυθοπλασία, από την άλλη, θεμελιώνεται στο αναπόδραστο του ανθρώπινου πεπρωμένου, και ο μάταιοι αγώνες των ηρώων να το αποφύγουν δεν είναι παρά περιπετειώδεις παράδρομοι που καταλήγουν στο προδιαγεγραμμένο. Έτσι, οι δραματικοί χαρακτήρες της αρχαίας τραγωδίας με μια ψευδαίσθηση ελεύθερης βούλησης βάζουν απλώς την υπογραφή τους στη μοίρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά ο μύθος του αρχαίου δράματος *Οιδίπους Τύραννος*,⁶⁹ που για τον Αριστοτέλη θεωρήθηκε υπόδειγμα τραγωδίας.

Ο Guillermo Arriaga, ως άθεος, δεν πιστεύει στην προδιαγεγραμμένη διάσταση της μοίρας, γι' αυτό η δύναμη των θεών αντικαθίσταται από τη δύναμη των συμπτώσεων και το πεπρωμένο από την τύχη. Χρησιμοποιώντας τη διπλή δομή των επεισοδιακών ταινιών

⁶⁹ Ο πατέρας του ομώνυμου ήρωα, βασιλιάς της Θήβας Λάιος, έχοντας πάρει χρησμό πως ο νεογέννητος γιος του θα τον σκοτώσει και θα παντρευτεί τη μητέρα του, τρυπάει τα πόδια του βρέφους και το κρεμάει ανάποδα από ένα δέντρο για να πεθάνει. Ο Οιδίποδας όχι μόνο επιβιώνει, αλλά λαμβάνοντας αργότερα κι ίδιος αντίστοιχο χρησμό, απομακρύνεται από την Κόρινθο που θεωρεί τόπο καταγωγής του κι από κείνους που θεωρεί φυσικούς του γονείς, και σε ένα τρίσρατο, σκοτώνει εν αμύνη τον βιολογικό του πατέρα, μπαίνει στη Θήβα και λύνοντας το αίνιγμα της Σφίγγας κερδίζει τη βασιλεία και παίρνει τη βιολογική του μητέρα για σύζυγο.

με εσωτερική κι εξωτερική πλοκή, δημιουργεί χαρακτήρες με ισχυρά κίνητρα, που ωστόσο δεν μπορούν να ελέγξουν τα γεγονότα, παρά μόνο να αντιδράσουν σε αυτά.⁷⁰ αποτέλεσμα ένα ψηφιδωτό ξεχωριστών (υπο)πλοκών, το οποίο είναι διαμετρικά αντίθετο της τρίπρακτης δομής των αρχαίων τραγικών και του αριστοτελικού ιδεατού. Εν τούτοις, ο Μεξικάνος συγγραφέας, παρά την εναλλακτική διάρθρωση και τα μετανεωτερικά στοιχεία στις ταινίες του *Amores Perros*, *21 Grams* και *Babel*, που σε μεγάλο βαθμό αντιπροσωπεύουν τις μεταμοντέρνες τάσεις του κινηματογραφικού σεναρίου, επιτυγχάνει το τραγικό μέγεθος του κλασικού αρχαιοελληνικού δράματος, έστω και σε διαφορετικές διαβαθμίσεις στην κάθε μία. Διερευνώντας τα αφηγηματικά στοιχεία που συνιστούν το «κλασικό μέγεθος» στην «τριλογία του θανάτου», κρίνεται σκόπιμη η αναζήτηση αναλογιών στις κανονιστικές προδιαγραφές των «μερών» και των «συστατικών» της αρχαίας τραγωδίας, όπως αυτή αναλύθηκε στην υποδειγματική της μορφή από τον πρώτο στοχαστή της θεατρικής αισθητικής στον ακροαματικό του διάλογο *Περί ποιητικής*.⁷¹

3.1 Αναλογίες με τον μύθο και την πλοκή της αρχαίας τραγωδίας

Ο Αριστοτέλης εισάγει την *Ποιητική*⁷² του με τον ορισμό της τραγωδίας ως «μίμηση μιας πράξης σοβαρής και ολοκληρωμένης με ανάλογο μέγεθος [...] μίμηση, που γίνεται με τη δράση προσώπων και όχι αφηγηματικά· πετυχαίνει την κάθαρση των αναπαριστώμενων φοβερών και οικτρών συμβάντων, με τον φόβο και τον έλεον που προκαλεί» (1449b, 23-25)· όπου «πράξη» ίσον ανθρώπινη δράση και ζωή, «ολοκληρωμένη» αυτή που έχει αρχή, μέση και τέλος, αλλά και με «ανάλογο μέγεθος», δηλαδή ούτε πολύ μικρή, επειδή θα καθίστατο δυσδιάκριτη και θα συνέπιπτε «με την ανεπαίσθητη στιγμή του χρόνου», ούτε τόσο μεγάλη που να μη μπορεί να την πιάσει το μάτι (1450b, 40 - 1451a, 52).

⁷⁰ Ο καθηγητής σεναρίου Παναγιώτης Ιωσηφέλης, στις επικουρικές σημειώσεις του για το ΔΜΠ Δημιουργικής Γραφής του ΕΑΠ, παραθέτει τη θεωρία της dual structure (εξωτερικό-εσωτερικό θέμα) που «δίνει στο συγγραφέα την ελευθερία να δημιουργήσει χαρακτήρες οι οποίοι δεν μπορούν να ελέγξουν τα γεγονότα, μπορούν μόνο να αντιδρούν σε αυτά».

⁷¹ Σύμφωνα με τον Δρομάζο (στο Αριστοτέλης 1982, 32), οι ακροαματικοί διάλογοι ήταν παραδόσεις, τετράδια ή σημειώσεις που ανέπτυσε ο Αριστοτέλης στη διδασκαλία του απευθυνόμενος στους μαθητές της Σχολής.

⁷² Μτφ. Δρομάζος 1982.

Οι μιμούμενες «πράξεις» στο έργο του Arriaga έχουν το κατάλληλο μέγεθος, καθώς είναι αρκετά μεγάλες, ώστε κατά τη διαδοχή των γεγονότων να προφταίνει να γίνει η μεταβολή από ευτυχία σε δυστυχία,⁷³ αλλά και αρκετά ευσύνοπτες, ώστε συνδέοντας τα κομμάτια να μπορεί ο θεατής, ακόμα και σε μια κατακερματισμένη δομή, να τις συλλάβει στο σύνολό τους και να τις συγκρατήσει στη μνήμη του.⁷⁴ Ο δε κατακερματισμένος χαρακτήρας της αφήγησης ευνοεί την πυκνότητα, που εξυμνεί ο Αριστοτέλης,⁷⁵ καθώς τα άλματα στον άξονα του χρόνου με τη μορφή προλήψεων (flash-forwards) και αναλήψεων (flash-backs) επιτρέπουν την αφηγηματική έλλειψη δίχως να χάνεται το συνεχές του μύθου, ενώ σε μία γραμμική αφήγηση οι ίδιες «πράξεις» θα αραιώναν, γιατί θα έχρηζαν συμπλήρωσης αυτών των κενών για να διασφαλιστεί η συνοχή. Αυτή η πυκνή συγκρότηση της «πράξης» ενισχύεται και από την πολλαπλότητα των πρωταγωνιστών, που αναγκαστικά μειώνει το μήκος των επιμέρους μύθων. Γιατί, εάν η ταινία εστίαζε σε μία «πράξη» κι έναν πρωταγωνιστή, οι λεπτομέρειες που θα προστίθεντο στην αφήγηση, θα της προσέδιδαν μια σύσταση πιο υδαρή κι έναν πιο αργό ρυθμό.

Εκτός, όμως, από σφιχτοδεμένες, οι «πράξεις» της τριλογίας είναι και «σοβαρές», γιατί ο «ποιητής» τους επιλέγει να «μιμηθεί» την ανθρώπινη δράση απομονώνοντας συμβάντα-σταθμούς στη ζωή των πρωταγωνιστών του, τα οποία θα μπορούσαν να συμπίπτουν με το σημείο καμπής ολόκληρου του βίου τους· άλλωστε, κι ο ίδιος δηλώνει την προτίμησή του σε εκείνες «τις στιγμές που η ζωή τους παραβιάζει τα όρια και δεν υπάρχει πια επιστροφή».⁷⁶ Αυτές οι «σοβαρές» πράξεις είναι και «ολοκληρωμένες», κατά πως υποδεικνύεται στην *Ποιητική*, αφού, ακόμα και στη μεταμοντέρνα πολλαπλότητα της

⁷³ Ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 235) δίνει τον γενικό ορισμό του σωστού μεγέθους ως εξής: «Είναι αρκετό εκείνο το όριο του μεγέθους που επιτρέπει — ενώ εξελίσσονται διαδοχικά τα γεγονότα κατά πιθανή ή αναγκαία συνέπεια — να γίνεται η μεταβολή από δυστυχία σε ευτυχία ή από ευτυχία σε δυστυχία» (1451a, 10-15).

⁷⁴ Ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 235) για το «μέγεθος τους μύθου» δίνει τις εξής αναλογίες: «Όπως λοιπόν πρέπει, τόσο τα οποιαδήποτε οργανικά σύνολα και ζωντανά πλάσματα να 'χουν μέγεθος, να μπορεί όμως να το πιάνει εύκολα η ματιά, έτσι πρέπει οι μύθοι να έχουν μήκος, να μπορεί όμως εύκολα να το συγκρατήσει η μνήμη» (1451a, 3-5).

⁷⁵ Σε μία ειδολογική σύγκριση της τραγικής ποίησης με την επική, ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 349) εκθειάζει την πυκνή αφήγηση: «Ακόμα η μίμηση πετυχαίνεται σε μικρότερο μήκος. Γιατί το σφιχτοδεμένο είναι πιο ευχάριστο από κείνο που αραιώνεται με τη χρονική διάρκεια» (1462a, 1).

⁷⁶ Arriaga 2009.

δομής τους, τεμαχίζονται μύθοι «με αρχή, μέση και τέλος»,⁷⁷ ασχέτως εάν το εκάστοτε αφηγηματικό νήμα είναι τρίπρακτο, όπως στο *Amores Perros* και στο *Babel*, ή μονόπρακτο όπως διαπιστώνει για το *21 Grams* η Aronson (2010, 404). Εξάλλου, οι επιμέρους μύθοι παρουσιάζουν «ενότητα», καθώς τα συστατικά μέρη των συμβάντων, παρά τις μεταθέσεις που υφίστανται κατά τη διατάραξη του χρονικού άξονα, συντίθενται έτσι, ώστε αν κάτι αφαιρούνταν, θα διαλυόταν το αφηγηματικό οικοδόμημα.⁷⁸

Και στις τρεις κινηματογραφικές αφηγήσεις η μίμηση γίνεται με την άκρατη δράση των χαρακτήρων, καθώς οι επιθυμίες τους εκφράζονται με τις πράξεις τους. Για την ακρίβεια, τις περισσότερες φορές αναγνωρίζουμε τις σφοδρές επιθυμίες των υποκειμένων από τη σθεναρή δράση που αναλαμβάνουν για τις εκπληρώσουν· σπανίως παρατηρείται λεκτική εκφορά των βουλών τους, εκτός κι αν η πραγματοποίησή τους χρήζει τη συνδρομή και άλλου χαρακτήρα, όπως στο *Amores Perros* ο Octavio κάνει ευθέως πρόταση στη Susana να φύγει μαζί του και στο *21 Grams* η Christina ζητάει από τον Paul να σκοτώσει τον Jack. Ειδικά, αντιλαμβανόμαστε τον σκοπό τους μέσα από τις ενσυνείδητες ενέργειές τους, όπως του Octavio που βάζει τον Cofi σε κυνομαχίες για να μαζέψει τα χρήματα που χρειάζεται για ένα ξεκίνημα με τη Susana (στο *Amores Perros*), τον Jack που επιζητεί την τιμωρία και τη μία παραδίδεται στην αστυνομία, την άλλη αυτοεξοστρακίζεται και στο τέλος αναλαμβάνει την ευθύνη για φονική επίθεση που δε διέπραξε (στο *21 Grams*), της Chieko που τη μια φανερώνει το αιδόιο της σε δημόσιο χώρο και την άλλη γυμνώνεται ολόκληρη μπροστά σε έναν αστυνομικό επιθεωρητή για να κερδίσει την εγγύτητα με το άλλο φύλο (στο *Babel*) κ.α. Ο Arriaga επιβεβαιώνει στα σενάρια του τη δυναμική της δραματικής μίμησης και συγχρόνως διδάσκει πως «ένας χαρακτήρας κι ένα δραματικό ερώτημα οφείλουν να μεταφράζονται σε δράση, παραδείγματος χάριν, όχι ‘να είμαι ελεύθερος’, αλλά ‘να πάρω διαζύγιο’».⁷⁹

⁷⁷ Κατά τον Αριστοτέλη (μτφ. Δρομάζος 1982, 233) «Αρχή είναι αυτό που δε βρίσκεται από αναγκαιότητα μετά από κάτι άλλο, μετά απ’ αυτό όμως έρχεται κατά φυσική συνέπεια ή δημιουργείται κάτι άλλο. Τέλος, απεναντίας, είναι αυτό που υπάρχει μετά από κάτι άλλο κατά αναγκαία ή πιθανή συνέπεια· ύστερα απ’ αυτό δεν υπάρχει τίποτ’ άλλο. Μέσον είναι αυτό που βρίσκεται ύστερα από κάποιο άλλο και ακολουθείται από κάτι άλλο» (1450b, 27-32).

⁷⁸ Η προϋπόθεση της ενότητας του μύθου που υποδεικνύει ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 327) έχει ως εξής: «Τα συστατικά μέρη των συμβάντων να συνθέτονται έτσι, ώστε αν μεταθέσουμε ή αφαιρέσουμε ένα μέρος να εξαρθρώνεται και να ανατρέπεται το όλον» (1451a, 32-34).

⁷⁹ Arriaga 2012.

Η μίμηση της πράξης για τον Αριστοτέλη είναι ο μύθος και με τον μύθο εννοεί τη σύνθεση των γεγονότων (1450a, 4), αυτό που με σημερινούς όρους απαντάται ως πλοκή. «Αρχή, λοιπόν, και σαν να πούμε ψυχή, της τραγωδίας είναι ο μύθος και ακολουθούν οι χαρακτήρες (ήθη)» (1450a, 38). Ο αρχαίος στοχαστής, λοιπόν, θεωρεί τον μύθο το πρώτο και πιο σημαντικό από τα έξι συστατικά μέρη⁸⁰ της τραγωδίας (1450a, 22), καθώς τα σπουδαιότερα μέσα με τα οποία η τραγωδία συγκινεί είναι μέρη του μύθου· πρόκειται για τις «περιπέτειες» και τις «αναγνώσεις» (1450a, 33), οι οποίες πρέπει να προκύπτουν από τη «σύσταση του μύθου» (1452a, 18). Η ύπαρξη «περιπέτειας» ή/και «αναγνώρισης» στον μύθο καθορίζει και το είδος του, που μπορεί να είναι «απλό» ή «περίπλοκο»· η απλή πράξη «είναι συνεχής και ενιαία, και στην εξέλιξή της, η μεταβολή της τύχης του ήρωα γίνεται χωρίς περιπέτεια και αναγνώριση», ενώ ο Αριστοτέλης προτάσσει την περίπλοκη που «είναι εκείνη από την οποία η μεταβολή της τύχης προκύπτει με περιπέτεια ή αναγνώριση ή και τα δύο» (1452a, 11 κ.ε.) Το δε τρίτο συστατικό του «μύθου» είναι το «πάθος».

Το «πάθος» έχει την έννοια του παθήματος και πρόκειται για «πράξη καταστροφική και οδυνηρή όπως είναι οι θάνατοι, τα βασανιστήρια, οι τραυματισμοί και τα παρόμοια» (1452b, 11-13), από τα οποία η «τριλογία του θανάτου» βρίθκει αυταπόδεικτα· στην περίπτωση του Arriaga άπαντες οι ήρωες είναι ψυχή τε και σώματι πάσχοντα πρόσωπα. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι του αρέσουν οι χαρακτήρες που έχουν «πάθος» και τονίζει την αρχαιοελληνική ετυμολογία της λέξης⁸¹ που αναφέρεται στα βάσανα.⁸²

⁸⁰ Ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 225) έχει οργανώσει τα κατά ποιόν στοιχεία της τραγωδίας ως εξής: «... κάθε τραγωδία έχει έξι μέρη και απ' αυτά εξαρτάται τι είδους είναι η κάθε τραγωδία. Κι αυτά είναι ο μύθος, οι χαρακτήρες, το λεκτικό ύφος, η σκέψη, το θεαματικό μέρος και η μουσική σύνθεση. Δηλαδή, δύο μέρη αποτελούν αποτελούν τα μέσα με τα οποία μιμούνται (λεκτικό ύφος, μουσική σύνθεση)· ένα, τον τρόπο με τον οποίο μιμούνται (θέαμα)· και τρία μέρη τα αντικείμενα τα οποία μιμούνται (μύθος, χαρακτήρας, σκέψη).» (1450a, 7-9).

⁸¹ πάθος[ᾰ], -εος, τό (παθεῖν)· I. I. οτιδήποτε συμβαίνει σε κάποιον, περιστατικό, ατύχημα, σε Ηρόδ., Σοφ. 2. ό,τι έχει πάθει κάποιος, η εμπειρία κάποιου, σε Αισχύλ.: στον πληθ., σε Πλάτ.: συνήθως με αρνητική σημασία, πάθημα, δυστύχημα, συμφορά, σε Ηρόδ., Αισχύλ. κ.λπ.· άνήκεστον πάθος ἔρδειν, διαπράττω ανεπανόρθωτο σφάλμα, σε Ηρόδ. II. λέγεται για την ψυχή, πάθος, συναίσθημα, όπως είναι η αγάπη, το μίσος κ.λπ., σε Θουκ., Πλάτ. κ.λπ. III. οποιαδήποτε παθητική κατάσταση, συνθήκη, σε Πλάτ.: στον πληθ., γεγονότα ή αλλαγές στις οποίες υπόκεινται τα πράγματα, τὰ περὶ τὸν οὐρανὸν πάθη, στον ίδ. κ.λπ. IV. παθητικός τρόπος έκφρασης, συγκινησιακός, περιπαθής τρόπος, πάθος, σε Αριστ. (Λήμμα στο Liddel & Scott 2007).

⁸² Arriaga 2009.

«Αναγνώριση» είναι «η μεταβολή από την άγνοια στη γνώση, που καταλήγει σε φιλία ή έχθρα των προσώπων που είναι προορισμένα για ευτυχία ή δυστυχία» (1452b, 30). Η «αναγνώριση» υπάρχει κυρίως εννοιολογικά στο έργο του Arriaga, εφόσον στην υπαρξιακή εξέλιξη των χαρακτήρων που ωθείται από τον κατακλυσμό των γεγονότων, αντανακλάται η μετατόπιση της συνείδησης από την άγνοια στη γνώση, όπως συμβαίνει π.χ. στον El Chievo από το *Amores Perros*, όταν στον φονικό σκύλο που περιθάλλει, αναγνωρίζει τη δική του εγκληματική φύση ή θέση, αλλά και στον μικρό Yussef από το *Babel*, που αποκτάει συνείδηση του απότοκου της απερισκεψίας του όταν βλέπει τον αδερφό του νεκρό από τα αστυνομικά πυρά. Εν τούτοις, δεν λείπουν και οι αναγνωρίσεις μεταξύ προσώπων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη νευραλγική σκηνή στο *21 Grams*, όπου ο Paul αποκαλύπτει στην Christina πως είναι ο λήπτης του καρδιακού μοσχεύματος του εκλιπόντος συζύγου της. Όμως, η πολυπλοκότητα των μύθων της τριλογίας θεμελιώνεται στην «περιπέτεια»: στην τραγωδία πρόκειται για τη μεταβολή από ευτυχία σε δυστυχία (1453a, 13) κατά πιθανή ή αναγκαία συνέπεια (1252a, 22)· και ο ίδιος ο Αριστοτέλης συνιστά να γίνεται εξ αιτίας κάποιου μεγάλου σφάλματος και όχι από αχρειότητα (1453a, 15). Ο Δρομάζος (στο Αριστοτέλης 1982, 71) μάλιστα παρατηρεί πως σε αυτή τη μεταβολή έγκειται και η ουσία της αρχαιοελληνικής έννοιας του τραγικού.

3.2 Αναλογίες των χαρακτήρων με τους αρχαίους τραγικούς ήρωες

Ωστόσο, η μεταβολή από ευτυχία σε δυστυχία δε συμβαίνει πάντοτε εξ αιτίας μεγάλου σφάλματος, όπως στην περίπτωση του Octavio και του El Chivo (στο *Amores Perros*) ή του Jack (στο *21 Grams*) και του μικρού Yussef (στο *Babel*), αλλά και λόγω ατυχών συμπτώσεων όπως συμβαίνει στις γυναικείες μορφές της τριλογίας, στη Valeria, η οποία δεν ευθύνεται για το ατύχημα που της στερεί το πόδι (στο *Amores Perros*), στην Christina που χάνει την οικογένειά της σε δυστύχημα με υπαιτιότητα του Jack (στο *21 Grams*) ή στη Susan που δέχεται μια σφαίρα στον ώμο από το πουθενά (στο *Babel*). Παρόλα αυτά, η «τυχειότητα» στο έργο του Arriaga δεν έχει σχέση με το «συμπτωματικό» και το «τυχαίο» που καταδικάζει ο Αριστοτέλης, γιατί ούτε διαταράσσει την ενότητα του μύθου ούτε

αποβαίνει αναποτελεσματική για την εξέλιξή του. Όσο για τα μεγάλα σφάλματα των πρωταγωνιστών της τριλογίας, ενώ θα μπορούσαν να θεωρηθούν «αχρειότητα», όχι μόνο κατά την αρχαιοελληνική ηθική αλλά και κατά τη χριστιανική, θέτοντας σε κίνδυνο την τραγικότητα του μύθου, ο Μεξικάνος συγγραφέας σπεύδει να (ανα)δείξει την ευθραστότητά τους, γιατί όπως λέει ο Dancyger (2007, 181), όταν είναι ευάλωτοι, αποκαλύπτουν τις εσωτερικές τους πλευρές. Ο Agtiaga εκμεταλλεύεται αυτές τις πλευρές τους για να φωτίσει την καλή τους προαίρεση⁸³ και να εξηγήσει τους χαρακτήρες σε όλη τους τη διάσταση και τα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα· ή ακόμα και να τους εξιλεώσει, ώστε να αποκλείεται κάθε πιθανή ερμηνεία του «σφάλματος» ως «αχρειότητα».

Παραδείγματος χάριν, ο Octavio (στο *Amores Perros*) μπορεί να διαπράττει αμάρτημα επιθυμώντας τη γυναίκα του πλησίον, και δη του αδερφού του, όμως αυτός ο πλησίον ή αδερφός (γέννημα-θρέμμα ενός εξαθλιωμένου κοινωνικά και οικονομικά περιβάλλοντος) είναι μια κακοποιητική μορφή τόσο για αυτόν, όσο και για τη Susana, στην οποία συν τοις άλλοις δεν είναι ούτε αφοσιωμένος· ώστε ο Octavio, με την πρόθεση του καθαρού έρωτα και της ολοκληρωτικής αγάπης, στην πρό(σ)κληση για ύστατη απιστία μοιάζει να της προτείνει λύση και σωτηρία· ή ο μικρός Yussef (στο *Babel*), που δοκιμάζει την απόδοση του τουφεκιού σκοπεύοντας σε ένα τουριστικό λεωφορείο, πόσο αχρείος μπορεί να θεωρηθεί για την άμυαλη πράξη του, όταν του εμπιστεύεται ο πατέρας του φονικό όπλο σε μια ηλικία που τα παιδιά του δυτικού κόσμου κανονικά πάνε στο δημοτικό σχολείο αντί να φυλάνε πρόβατα με το τουφέκι; Εκτός αυτού, η αφηγηματική μορφή ενός παιδιού παραπέμπει εξ ορισμού στο ευάλωτο. Αλλά και ο πρώην αλκοολικός και κατάδικος Jack που παρασύρθηκε να πιει την ημέρα των γενεθλίων του και πάτησε με το φορτηγάκι έναν πατέρα και τις δυο κόρες του εγκαταλείποντάς τους στον τόπο, παρουσιάζεται ως θύμα των περιστάσεων και του εαυτού του κι εξιλεώνεται στον διακαή του πόθο για τιμωρία. Εξάλλου, το ηθικό πρόσημο των ρόλων με τους οποίους επιφορτίζονται είναι ρευστό,

⁸³ Στο κεφάλαιο της *Ποιητικής* για την κατασκευή των χαρακτήρων της τραγωδίας, ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 275) επικαλείται αναλογία με τους καλούς προσωπογράφους: «Αυτοί, ενώ αποδίδουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μορφής του καθενός κι ενώ τους φτιάχνουν όμοιους, τους αναπαριστούν πιο ωραίους. Έτσι κι ο ποιητής ενώ μιμείται και οργίλους και επιπόλαιους και πρόσωπα που έχουν και άλλα παρόμοια ελαττώματα στο χαρακτήρα, πρέπει να τους αναπαριστά καλούς...» (1454b, 10-14).

καθώς ο ένοχος γίνεται θύμα της ενοχής του, το θύμα βάζει στόχο της ζωής του να επιφέρει βλάβη στον ένοχο και ο δωρεοδόχος του μοσχεύματος χαρίζει τη ζωή του.

Με αυτή την εμβάθυνση στους χαρακτήρες του ο Arriaga δε διασφαλίζει μόνο την τραγικότητα των μύθων αλλά και την χρηστότητα των πρωταγωνιστών, που συνιστά την πρώτη από τις κανονιστικές προϋποθέσεις για την κατασκευή του τραγικού ήρωα. Το *ήθος* (ο χαρακτήρας), εκτός από *χρηστόν*, πρέπει να είναι *αρμόττον* (ταιριαστό), να ταιριάζει, δηλαδή, στις ιδιότητες που του αποδίδονται, *όμοιον* (αληθοφανές), που σημαίνει να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, και *ομαλόν* (συνεπές), να έχει, δηλαδή, μια σταθερότητα ακόμα και μέσα στην αστάθειά του (1454a, 17 κ.ε.). Οι χαρακτήρες της τριλογίας στο σύνολό τους παρουσιάζουν και καταλληλότητα και αληθοφάνεια και συνέπεια· ακόμα κι αν εξελίσσονται μέσα από τη μεταβολή της τύχης τους, πρόκειται για μια αλλαγή «ομαλή», καθώς αυτή συντελείται κατά πιθανή ή αναγκαία συνέπεια μέσα στη ροή των γεγονότων. Ο Δρομάζος (στο Αριστοτέλης 1982, 272) σχολιάζει πως «η πιθανή και αναγκαία συνέπεια διήκει ολόκληρη την αριστοτελική αισθητική, χαρακτηρίζοντας και την πλοκή των γεγονότων και τη διαγραφή των χαρακτήρων».

Έργο του δραματικού ποιητή, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, «δεν είναι να λέει όσα απλώς έγιναν, αλλά όσα μπορούσαν να γίνουν, δηλαδή τα δυνατά κατά πιθανή⁸⁴ ή αναγκαία συνέπεια» (1451a, 36). Το *εικός* και το *αναγκαίον* επιβεβαιώνεται και στις τρεις κινηματογραφικές αφηγήσεις του Arriaga, κατοχυρώνοντας την εσωτερική συνοχή των μύθων και την αιτιώδη διαδοχή των γεγονότων που στο πιο κομβικό σημείο διασταυρώνουν τα επεισόδια και συνυφαίνουν τις τύχες των χαρακτήρων. Στην «τριλογία του θανάτου» ο σκελετός της κάθε πολλαπλής αφήγησης, που συνίσταται στο βίαιο γεγονός, αποτελεί δυνατότητα που ήταν πιθανόν να συμβεί· σε κάποιους από τους εμπλεκόμενους ήρωες με αιτιώδη συνέπεια, όπως στον Octavio από το *Amores Perros*, στον Jack από το *21 Grams* και στον Yussef από το *Babel*, ενώ σε άλλους κατά τύχη, όπως στη Valeria από το *Amores Perros*, στην οικογένεια της Christina από το *21 Grams* και

⁸⁴ Ο Δρομάζος (στο Αριστοτέλης 1982, 75-76) επισημαίνει πως «τα πιθανά να συμβούν από μία αιτία δεν είναι ένα, αλλά πολλά. Με το *εικός* ο Αριστοτέλης εισάγει όχι μόνο την έννοια της διαλεκτικής, αλλά και της πολλαπλότητας, του πλουραλισμού. Ίσως είναι ο εισηγητής του».

στη Susan από το *Babel*, επηρεάζοντας άμεσα τη ζωή και άλλων πρωταγωνιστών, όπως του Daniel στην πρώτη ταινία, της Christina στη δεύτερη και του Richard στην τρίτη, αλλά και έμμεσα όπως του κουρελιάρη El Chievo, του ασθενή Paul και της παράνομης μετανάστριας Amelia αντιστοίχως.

Μάλιστα, οι πρωταγωνιστές που λόγω σύμπτωσης υφίστανται τη μεταβολή της τύχης από την ευτυχία στη δυστυχία, επειδή, δηλαδή, είτε αυτοί είτε οι αγαπημένοι τους βρέθηκαν τη λάθος στιγμή στο λάθος σημείο, είναι και οι μόνες αφηγηματικές εστίες όπου σε μια πρώτη ανάγνωση ατονεί η νοηματοδότηση· ωστόσο, αυτή η απώλεια νοήματος είναι πλασματική και δεν επηρεάζει το όλον των αντίστοιχων αφηγηματικών νημάτων, αφενός επειδή πρόκειται για εκείνες τις περιπτώσεις, όπου το ατύχημα ανήκει στη δέση,⁸⁵ π.χ. στην ιστορία της Valeria και του Daniel στο *Amores Perros*, κι όχι στη μετάβαση από τη δέση στη λύση όπως γίνεται με τους εμπλεκόμενους κατά λογική συνέπεια, και αφετέρου γιατί συμβαίνει στην τραγική σύμπτωση να υφέρπει πολιτικό νόημα, όπως στην περίπτωση του ζεύγους των Αμερικανών Susan και Richard στο *Babel*, όπου ένα αμερικανικής κατασκευής όπλο κάνει το γύρο του κόσμου για να τραυματίσει τελικά Αμερικανό πολίτη. Εξάλλου, ο Αριστοτέλης ανοίγει μια πόρτα στο τυχαίο, καθώς υποστηρίζει ότι «πολλά από κείνα που γίνονται στην τύχη θεωρούνται θαυμασιότατα όπως εκείνα που φαίνεται σαν να γίνανε με κάποιο σκοπό» (1452a, 5-6)· εδώ εμπίπτει και η περίπτωση της Valeria από το *Amores Perros*, που στην αρχή της αφήγησης αποθεώνεται για το φυσικό κάλλος και τη σωματική της τελειότητα -βλ. την πλευρά ολόκληρου κτιρίου που σκεπάζεται από το πλακάτ της διαφήμισης με τα καλλίγραμμα πόδια της- και είναι ακριβώς αυτό που χάνει στο ατύχημα. Αλλά, τόσο στις παραπάνω περιπτώσεις όσο και σε ολόκληρο το έργο της τριλογίας που είναι ανθρωποκεντρικό, το νόημα ανιχνεύεται στις συνέπειες και τη διαχείρισή τους κι όχι σε αυτό καθεαυτό το γεγονός που τις πυροδότησε· αυτές οι συνέπειες στον Agriaga είναι αλυσιδωτές, που σημαίνει ότι ξετυλίγονταν η μια μέσα από την άλλη τόσο κατά το εικόνος όσο και κατά το αναγκαίον. Εξάλλου, το «απροσδόκητο» που χαρακτηρίζει το βίαιο γεγονός σε κάθε μία

⁸⁵ Κατά τον Αριστοτέλη (μτφ. Δρομάζος 1982, 291) «δέση» είναι «όλα όσα γίνονται από την αρχή της υπόθεσης ως αυτό το σημείο που είναι το έσχατο, από κει δηλαδή που αρχίζει η μεταβολή προς την ευτυχία ή τη δυστυχία [του ήρωα]» και «λύση όσα γίνονται από την αρχή της μεταβολής ως το τέλος» (1455b, 26-30).

από τις ταινίες της τριλογίας, εξάιρείται από τον Αριστοτέλη⁸⁶ στην ανάλυσή του για τα γεγονότα που προκαλούν τον φόβο και τον οίκτο.

3.3 Οικεία ηδονή στην «τριλογία του θανάτου» - φόβος, έλεος, κάθαρσις

Τα φοβερά και τα οικτρά γεγονότα είναι ο πυρήνας της τραγικής μίμησης κι εκείνα που διεγείρουν τον *φόβον* και τον *έλεον* του θεατή, ώστε να επιτευχθεί η «κάθαρση» που θα φέρει σε πέρας το έργο της τέχνης, δηλαδή την «οικεία ηδονή».⁸⁷ Για να προκληθεί ο «φόβος» και ο «οίκτος», ο Αριστοτέλης υπαγορεύει κάποιες προϋποθέσεις σχετικά με την τύχη του τραγικού ήρωα (1452b, 33 - 1453b, 3): «πρώτον, ούτε τους καλούς ανθρώπους πρέπει να παρουσιάζουμε να γίνονται από ευτυχισμένοι δυστυχισμένοι», αυτό θα ήταν αποτροπιαστικό, «δεύτερον, ούτε οι κακοί από δυστυχισμένοι να γίνονται ευτυχισμένοι», αυτό θα ήταν αταίριαστο με την τραγωδία και ούτε φόβο, ούτε οίκτο, ούτε ανθρωπιστικά συναισθήματα προκαλεί, «τρίτον, ούτε πάλι να παρουσιάζουμε τον πάρα πολύ κακό να πέφτει από την ευτυχία στη δυστυχία», αυτό μπορεί να προκαλεί ανθρωπιστικά συναισθήματα, αλλά τίποτα παραπάνω. «Μας μένει, λοιπόν, ο ήρωας ανάμεσα σε αυτές [τις ακραίες] περιπτώσεις». Οι χαρακτήρες του *Agriaga* δεν είναι ούτε οι καλύτεροι ούτε οι χειρότεροι, είναι άνθρωποι όμοιοί μας, που αναξιοπαθούν.⁸⁸ Αυτό που τους κάνει όμοιους είναι ότι έχουν καλές και κακές ιδιότητες, τις οποίες ο συγγραφέας αποκαλύπτει με ιδιαίτερη διεισδυτικότητα, κι αυτό που τους φέρνει πιο κοντά μας είναι η εγγύτητα στην οποία μας παρουσιάζονται και η οποία αποκλείει μια σχηματική αντίληψη του ήθους τους. Παρόλο που προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις ή ακόμα κι από διαφορετικούς πολιτισμούς, ο *Agriaga* εστιάζει στον κοινό παρονομαστή, που δεν είναι

⁸⁶ Ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 243) θεωρεί πως τα γεγονότα που προκαλούν τον φόβο και τον οίκτο «είναι εντονότερα όταν γίνονται απροσδόκητα και όταν απορρέουν το ένα από το άλλο» (1452a, 3).

⁸⁷ Ο Δρομάζος (στο Αριστοτέλης 1982, 320) στα σχόλιά του συνοψίζει την έννοια της *οικείας ηδονής* στην *Ποιητική*: «Ο Αριστοτέλης αναλύει πως κάθε μίμηση προξενεί μια ηδονή και η τέχνη λοιπόν που είναι μίμηση προκαλεί την οικεία ηδονή, την ηδονή δηλαδή που ταιριάζει στην τέχνη. Αυτό είναι το έργο της τέχνης. [...] Βέβαια, η τραγωδία χάρη και στη δραματική μορφή της, έχει τις προϋποθέσεις να πετύχει την οικεία ηδονή, το έργο της τέχνης, σε ανώτερο βαθμό από τις άλλες μορφές».

⁸⁸ Ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 253-254) παρατηρεί ότι «ο οίκτος μας γεννιέται για κείνον που δεν αξίζει τη δυστυχία, ο φόβος για τον όμοιο μας που δυστυχεί» (1453a, 5).

άλλος από την ανθρώπινη κατάσταση. Αυτός είναι ένας από τους σπουδαιότερους λόγους που ο Μεξικάνος συγγραφέας επιτυγχάνει τη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή· έτσι, οι ιστορίες που αφηγείται, ακόμα κι αν διαβάζονταν ή ακούγονταν ως κείμενο μονάχα, θα ήταν ικανές να διεγείρουν τα συναισθήματα στα οποία πρέπει να στοχεύει ο κατά τον Αριστοτέλη πιο καλός τραγικός ποιητής.

Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι «ο μύθος πρέπει να είναι έτσι πλεγμένος ώστε εκείνος που ακούει όσα γίνονται, χωρίς να τα βλέπει, να αισθάνεται φρίκη και οίκτο (*φόβον* και *έλεον*) για αυτά», ενώ όταν δημιουργείται αυτό το αποτέλεσμα με το θέαμα (*όψιν*) «έχει λιγότερη σχέση με την τέχνη και είναι ζήτημα δαπάνης» (1453b, 4-9). Παρά τη ρεαλιστική απεικόνιση των αποτρόπαιων βίαιων γεγονότων (βλ. κυνομαχίες και αυτοκινητιστικό δυστύχημα στο *Amores Perros*, αιματοχυσία κατά τη συμπλοκή της Christina με τον Jack και αυτοπυροβολισμός του Paul στο *21 Grams*, τραυματισμός της Susan και (κτην)ιατρικές επεμβάσεις επί της πληγής της στο *Babel*), η λειτουργία της ηδονής που «προέρχεται από τον *φόβον* και τον *έλεον*» δεν προκύπτει μέσα από το τερατώδες της ωμής απεικόνισης, αλλά από τα γεγονότα που κατακεραυνώνουν τους χαρακτήρες, όπως συνιστά ο αρχαίος στοχαστής. Μάλιστα στη τραγικότερη ταινία της τριλογίας, το *21 Grams*, το βίαιο γεγονός που συνιστά και τον σκελετό της κατακερματισμένης δομής, δεν απαντάται ως θέαμα ούτε μία φορά.

Οι βίαιες πράξεις που λαμβάνουν χώρα στην «τριλογία του θανάτου», εκτός από την περίπτωση της Christina από το *21 Grams*, που θέλει να εκδικηθεί τον Jack για τον αφανισμό της οικογένειάς της, δεν διαπράττονται ούτε εκουσίως, ούτε ανάμεσα σε εχθρούς. Ο Αριστοτέλης επισημαίνει πως «όταν ο εχθρός εκτελεί τέτοια πράξη, σε εχθρό, δεν υπάρχει τίποτα που να προκαλεί τον οίκτο» (1453b, 16-18). Μόνο που η μανία εκδίκησης της Christina δεν είναι μια πράξη μισαλληλίας αλλά μια τραγική έκφραση του πένθους, που συνδέεται με την άρνηση αποδοχής της απώλειας· γι' αυτό και οδηγεί τον δέκτη σε οίκτο τόσο για την Christina ως εν δυνάμει θύτη όσο και για τον Jack ως υποψήφιο θύμα. Τα δε ατυχήματα που πλαισιώνουν τις κινηματογραφικές αφηγήσεις του Arriaga οφείλονται σε κακή συγκυρία, ακόμα κι αν σε αυτή συνηγορούν εσφαλμένες ανθρώπινες ενέργειες.

Ωστόσο, υπάρχουν κι άλλες οικτρές πράξεις, οι οποίες σχεδιάζονται ή εκτελούνται αυτοπροαίρετα, όπως στο *Amores Perros* με τον Octavio να διεκδικεί τη γυναίκα του αδερφού του ή τα δύο ετεροθαλή αδέρφια να επιθυμούν ο ένας τον θάνατο του άλλου φτάνοντας σε σημείο ο ένας να αναθέτει την εκτέλεση του άλλου στον El Chievo, που δραστηριοποιείται ως εντεταλμένος δολοφόνος· όμως, η μία πλοκή και η άλλη υποπλοκή αφορούν αδέρφια, και ο Αριστοτέλης συστήνει στον ποιητή «να επιζητεί τις περιπτώσεις όπου τέτοια παθήματα γίνονται ανάμεσα σε συγγενείς» (1453b, 19-20), για να εντείνει τον έλεον.

Όσον αφορά την επιδιωκόμενη «κάθαρση», στο κείμενο της *Ποιητικής* που διασώθηκε, ο όρος απαντάται πρώτη και τελευταία φορά⁸⁹ στον ορισμό της τραγωδίας. Ωστόσο, σύγχρονοι μελετητές έχουν αναπτύξει αξιόπιστες θεωρίες για την *κάθαρσιν*, όπως ο Ιρλανδός Samuel Henry Butcher στα κριτικά δοκίμια της έκδοσης που επιμελήθηκε για την *Αριστοτελική Θεωρία περί Ποίησης και Καλών Τεχνών*, τα οποία ο Αμερικανός κλασικιστής Gerald Else θεωρεί τα καλύτερα επί του θέματος.⁹⁰ Ο Butcher, λοιπόν, βλέπει στην τραγική κάθαρση «όχι μόνο την ιδέα μιας συγκινησιακής ανακούφισης, αλλά και την πιο προχωρημένη ιδέα του εξαγνισμού των συγκινήσεων που ανακουφίστηκαν με αυτόν τον τρόπο».⁹¹ Ο Apgiaga επιτυγχάνει τη συγκινησιακή αποφόρτιση του θεατή, αλλά αυτό που προσδίδει το μεγαλειώδες μέγεθος στην ολοκλήρωση της δραματικής πράξης είναι ότι την ανυψώνει στο επίπεδο της καθολικότητας,⁹² όπου οι προσωπικές ιστορίες αποκτούν ένα νόημα που προσφέρεται για προεκτάσεις στην ερμηνεία των ανώτερων

⁸⁹ Η *κάθαρσις* πρέπει να έχει αναλυθεί εκτενώς σε χωρίο που αποτέλεσε ξεχωριστό κεφάλαιο στο πρώτο βιβλίο ή στο δεύτερο που χάθηκε, καθώς ο Αριστοτέλης έχει αποδείξει άκρα συστηματικότητα στην ερμηνεία κάθε νέου όρου (βλ. εισαγωγή Δρομάζος στο Αριστοτέλης 1982, 126-127).

⁹⁰ Στο Αριστοτέλης 1982, 159-160.

⁹¹ Στο Αριστοτέλης 1982, 160.

⁹² Στη θέση του Αριστοτέλη πως «η ποίηση έχει θέμα της μάλλον το καθόλου» (1451b, 5), ο Δρομάζος (στο Αριστοτέλης 1982, 238) εξηγεί ότι «οι εξατομικευμένοι ήρωες της [ποίησης] αποτελούν μια έκφραση του καθόλου και υποστατώνουν κεφαλαιώδη οντολογικά και κοινωνικά βιώματα του ανθρώπου».

νόμων που κυβερνούν τον κόσμο.⁹³ Κι αυτοί οι ανώτεροι νόμοι για τον Arriaga δεν υπαγορεύονται από κάποιες θεϊκές δυνάμεις αλλά από την ίδια τη ζωή.

3.4 Έκβαση του μύθου και οικουμενικότητα στην περίπτωση Arriaga

Γι' αυτό και οι λύσεις των μύθων δεν έχουν ευτυχές τέλος με την έννοια της επιβράβευσης του καλού και της τιμωρίας του κακού -πώς θα μπορούσαν, άλλωστε, αφού τα *ήθη* (χαρακτήρες) στην «τριλογία του θανάτου» δεν υπηρετούν τον σχηματικό διαχωρισμό του καλού και του κακού; Σε κάθε περίπτωση, ο Αριστοτέλης αποδοκιμάζει την ποιητική δικαιοσύνη του αίσιου τέλους στους δραματουργούς της εποχής του, όπως θα επέκρινε και το χολιγουντιανό happy-end της δικής μας, θεωρώντας το δουλικό προς τα γούστα του κοινού.⁹⁴ Ο θεωρητικός της σεναριογραφίας Ken Dancyger⁹⁵ λέει ότι «το πρότυπο του αμαρτήματος, της αναγνώρισης και της επανόρθωσης μετατρέπει την τονωτική τρίπρακτη δομή σε μία ανακουφιστική φόρμα». Ίσως τα γούστα του μετανεωτερικού κοινού να έχουν εν τω μεταξύ διαφοροποιηθεί· ενδεχομένως, με το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων η ανάγκη για ανακούφιση περιορίζεται από την ανάγκη για αλήθεια. Η τελευταία, ωστόσο, έχει παρερμηνευτεί από τους δημιουργούς της μεταμοντέρνας κουλτούρας, γιατί δεν είναι σπάνια η προτίμηση στη μονοσήμαντη σκοτεινιά που στερεί τα έργα τους από την ανθρωπιστική διάσταση της «κάθαρσης»· ούτε σπάνια συμβαίνει ο κινηματογράφος να γρονθοκοπεί τον θεατή και να ρίχνει τους τίτλους του τέλους αφήνοντάς τον διπλωμένο στο πάτωμα εις το όνομα ενός παρεξηγημένου ρεαλισμού. Πάντως, το τέλος στην περίπτωση Arriaga συμπίπτει με την αλήθεια του ανθρώπινου βιώματος, καθώς εκφράζει συγχρόνως την ψυχική ωδίνη και την αγαλλίαση που συνοδεύει τον άνθρωπο στη

⁹³ Ο Else (στο Αριστοτέλης 1982, 160) συνοψίζει την προσέγγιση της *καθάρσεως* από τον Butcher ως εξής: «στα δοκίμια του Butcher [...] η *κάθαρσις* ανέρχεται στο επίπεδο της καθολικότητας και τελικά σημαίνει ή συνεπάγεται μια έννοια γενίκευσης των συγκινήσεων απαλλάσσοντάς τες από ένα παρείσακτο στοιχείο που ανήκει στη σφαίρα του τυχαίου και του προσωπικού».

⁹⁴ Ο Αριστοτέλης (μτφ. Δρομάζος 1982, 259-261) θεωρεί πως η πλοκή που τελειώνει σε ενάντια τύχη και για τους καλύτερους και για τους χειρότερους (δηλ. αισίως για τους μεν και ατυχώς για τους δε) «έρχεται πρώτη μόνο σε σχέση με τη συναισθηματική αδυναμία του κοινού. Πάνε δηλαδή οι ποιητές πίσω από το κοινό γράφοντας όπως του αρέσει. Αλλά η ηδονή αυτή δεν είναι εκείνη που ταιριάζει στην τραγωδία, αλλά μάλλον στην κωμωδία» (1453a, 30-35).

⁹⁵ Στο Kallas-Kαλογεροπούλου 2006, 61.

διαδρομή της ζωής· κι αυτή η αλήθεια μπορεί να μην καθησυχάζει, αφού αφήνει τα πράγματα ανοιχτά, αλλά σίγουρα προσδίδει μια οικουμενικότητα στους ατομικούς μύθους και προσφέρει μία έντιμη παρηγορία στους δέκτες των αφηγήσεων.

4. Συμπεράσματα - Επίλογος

Εάν θεωρήσουμε συμβατικά τα κλασικά αφηγηματικά στοιχεία, που στο έργο του Guillermo Arriaga συνοψίζονται στη δύναμη του μύθου, στην εμβάθυνση στους χαρακτήρες και στην επίτευξη της *οικείας ηδονής* διαμέσου της *καθάρσεως* που προϋποθέτει τον *φόβον* και τον *έλεον* του θεατή στο άκουσμα και μόνο των *δεινών* και *οικτρών* που πλέκουν τον μύθο κατά πιθανή ή/και αναγκαία συνέπεια, και αντισυμβατικά τα μετανεωτερικά στοιχεία που στην τριλογία θεμελιώνονται στον κατακερματισμένο χαρακτήρα της μεταμοντέρνας δομής και στη συνακόλουθη διατάραξη του χρονικού άξονα, στην πολλαπλότητα των πρωταγωνιστών και των μικροαφηγήσεων που συνθέτουν τον μεγάλο μύθο με το ανοιχτό τέλος, τότε μένει να τοποθετήσουμε τον Μεξικόνο σεναριογράφο σε σχέση με την πρωτοπορία στην αφηγηματική αισθητική.

Ο Ρεντζής (1978, 17-19) υποστηρίζει ότι «μεταξύ του συμβατικού και του πρωτοποριακού κινηματογράφου υπάρχει μια ενδιάμεση περιοχή που χαρακτηρίζεται από τον εκτεταμένο συνδυαστικό χαρακτήρα των συμβατικών στοιχείων των οποίων κάνει χρήση». Ίσως, δεν είναι τυχαίο ότι αυτές οι αφηγήσεις «σηματοδοτούν το σημείο στο οποίο η [νέα] αισθητική έγινε αποδεκτή από τη λαϊκή κουλτούρα» (Cameron 2008, 16), καθώς το «λαϊκό» κοινό, έχοντας ιδιαίτερη εξοικείωση με τις νέες τεχνολογίες, μπορεί να ανταποκριθεί στην πρόκληση των απαιτητικών συνάψεων που απαιτεί μια αφηγηματική διάρθρωση άμεσα ή έμμεσα εμπνεόμενη από τη λογική της «βάσης δεδομένων». Στην περίπτωση Arriaga, εν τούτοις, αυτή η διαπίστωση μειώνει το μεγαλείο της σύνθεσης του κλασικού με το μετά-μεταμοντέρνο, δηλαδή της αρχής και του τέλους της τραγικής ποίησης στον κινηματογράφο, και υποβαθμίζει τον αντίκτυπό της στον θεατή, ο οποίος με την «τριλογία του θανάτου» δεν παύει να βιώνει μια ολοκληρωμένη κι ολοκληρωτική εμπειρία στην τέχνη της τραγικής μίμησης και να κατατάσσει τον Μεξικόνο «ποιητή» στους μεγάλους τραγικούς της κινηματογραφικής τέχνης.

Εύλογα, βέβαια, δε λείπουν οι φωνές των σινεφίλ που αποστρέφονται την ηχηρή τραγικότητα και προτιμούν τα ζητήματα της «ανθρώπινης κατάστασης» να μαρτυρούνται

σε πιο ήσυχους μύθους· δε λείπουν ούτε οι φωνές των κινηματογραφικών κριτικών, όπως του καυστικού David Denby από το περιοδικό New Yorker (βλ. στο Beier 2008, 93) που αντιλαμβάνομενος, ίσως, τη συναισθηματική χειραγώγηση του θεατή μέσω της συναισθηματικής πλοκής των αφηγήσεων με dual structure, έγραψε πως το ασυνεχές αφηγηματικό στιλ του Agriaga «κάνει το υλικό μιας σαπουνόπερας να μοιάζει με ριζοσπαστική τέχνη». Συμβαίνει, άλλωστε, η κριτική να ανθίσταται στη σαγήνη.

Ίσως να υπάρχει μια αντιστοιχία με την παλαιά διαμάχη μεταξύ των δύο γιγάντων της δυτικής φιλοσοφίας,⁹⁶ του Αριστοτέλη και του δασκάλου του, Πλάτωνα, ο οποίος ερμήνευε την τέχνη ως απάτη, θεωρώντας την αναπαράσταση του αισθητού ένα ψευδές είδωλο (βλ. στο Αριστοτέλης 1982, 105). Πιο συγκεκριμένα, σε αντίθεση με την αριστοτελική θεωρία του καλλιτέχνη που μιμείται αδιαμεσολάβητα την αλήθεια, ο Πλάτωνας φέρνοντας ως παράδειγμα τη σύλληψη της κλίνης, θεωρεί πως ο θεός-φυτουργός έφτιαξε την ιδέα του σημανόμενου, ο κλινοποιός το σημανόμενο και ο ζωγράφος κάτι που μοιάζει με το σημανόμενο, αλλά δεν είναι αυτό καθαυτό, άρα ο καλλιτέχνης είναι μιμητής τρίτου βαθμού και το μίμημά του δεν έχει σχέση με την αλήθεια (597 E).⁹⁷

Για το δε «φαύλο» μιμητικό τμήμα της «ποίησης», που απέκλειε από την ιδανική «Πολιτεία», ισχυριζόταν πως «όλα αυτά τα κατασκευάσματα μοιάζουν να είναι μολυσματική λέπρα για τη διάνοια των ακροατών» (595 B).⁹⁸ Ο Πλάτωνας φαίνεται πως αναγνώριζε τη δύναμη του δράματος και διέβλεπε κίνδυνο για την ισορροπία της ψυχής στο *συμπάσχειν* με τους αναπαριστάμενους ήρωες, όπως και μια απειλή για τη διαύγεια του πνεύματος στην *ηδονή* που διεγείρει ο *φόβος* και ο *έλεος*. Η Kallas-Καλογεροπούλου (2006, 47) πολύ εύστοχα επικαλείται την περίφημη τοιχογραφία του Ραφαήλ «Η σχολή των Αθηνών» για να συνοψίσει τις δύο διαμετρικά αντίθετες στάσεις του στοχασμού, με

⁹⁶ Ο Δρομάζος (στο Αριστοτέλης 1982, 104-105) σημειώνει πως «η Ποιητική δεν είναι μόνο ένα βιβλίο θεμελιακό για τη φύση και την εξέλιξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, είναι ταυτόχρονα και μια ψύχραιμη, επιστημονική αλλά και μαχητική απάντηση στις αντιλήψεις του δασκάλου Πλάτωνος περί τέχνης», οι οποίες «ασκούσαν αναμφισβήτητα μια πνευματική τρομοκρατία».

⁹⁷ Στο Αριστοτέλης 1982, 105.

⁹⁸ Στο Αριστοτέλης 1982, 106-107.

τον μεν Πλάτωνα να τείνει το δάχτυλο προς τον ουρανό και τον δε Αριστοτέλη προς τη γη. Ο οραματιστής Πλάτων αρνείται τη σαγήνη της αναπαράστασης επιθυμώντας την επαφή με τη θεϊκή τελειότητα, μια απολλώνια μορφή σαγήνης, ενώ ο πραγματιστής Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του επιχειρεί να συστηματοποιήσει τη σαγήνη προς τιμήν του Διονύσου.

«Αποπλανείστε με λέξεις», υποδεικνύει ο Guillermo Arriaga⁹⁹ στο masterclass του Λονδίνου, «μην αντιμετωπίζετε το σενάριο τεχνικά», επιβεβαιώνοντας τόσο την υπερβατικότητα της δημιουργικής διαδικασίας όσο και την επικρατούσα αντίληψη¹⁰⁰ πως την αισθητική έχουν καθορίσει αμφότερες οι ενσαρκώσεις της διανοητικής ζωής. Εξάλλου, στον «Ιωνα» (534b, πρβ. Απολογία Σωκράτους 22b, Φαίδρος 245a) «ο Πλάτων είχε υποστηρίξει ότι ο ποιητής δε δημιουργεί συνειδητά, αλλά κατέχεται από θεϊκή μανία και εκστασιάζεται κατά τη διάρκεια της σύνθεσης του έργου του».¹⁰¹ Μπορεί να υπάρχει μια υπερβολή σε αυτή την εξιδανίκευση της δημιουργικής διαδικασίας, ωστόσο το *σαγηνεύεσθαι* μοιάζει να είναι προϋπόθεση του *σαγηνεύειν*,¹⁰² που εξ ορισμού εμπεριέχει κάτι το άρρητο. Κι αυτό το άρρητο στη σαγήνη που ασκούν τα έργα του Arriaga, όσο κι αν ερευνηθούν οι επιρροές και οι τεχνικές, μοιάζει άπιαστο. Ίσως να είναι η «αλήθεια» που σκεπάζεται με έναν διάφανο αφηγηματικό πέπλο, ίσως πάλι να είναι ο ίδιος ο «πέπλος» που αν τον σηκώναμε, η αλήθεια δεν θα παρέμενε αλήθεια,¹⁰³ όπως συμβαίνει στις μεγάλες αφηγήσεις.

⁹⁹ «Seduce with words», στο Walters 2012.

¹⁰⁰ Kallas-Καλογεροπούλου 2006, 42-68.

¹⁰¹ Kallas-Καλογεροπούλου 2006, 62.

¹⁰² Ο Baudrillard (2009, 109-110) υποστηρίζει ότι «όπως δεν υπάρχει ενεργητικό ή παθητικό στη σαγήνη, έτσι δεν υπάρχει υποκείμενο ή αντικείμενο ούτε εσωτερικό ή εξωτερικό: παίζει και στις δύο πλευρές και δεν τα χωρίζει κανένα όριο. Όποιος δεν έχει σαγηνευτεί δε μπορεί να σαγηνεύσει τους άλλους».

¹⁰³ «Δεν πιστεύουμε ότι η αλήθεια παραμένει αλήθεια, όταν σηκώνουμε τον πέπλο της» (Νίτσε), στο Baudrillard 2009, 83.

5. Δημιουργικό μέρος της Εργασίας

ΓΑΜΗΣΟΥ ΖΩΗ

σενάριο ταινίας μεσαίου μήκους

Μαρία Μουρσελά

1. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ – ΜΕΡΑ

FADE IN:

Στη θέση του οδηγού φαίνεται ο λεπτός κορμός μιας γυναίκας χωρίς ζώνη ασφαλείας. Φοράει ένα λεπτό βαμβακερό πουκάμισο λευκού χρώματος. Με το αριστερό της χέρι κρατάει νευρικά το τιμόνι και με το δεξί, που κάνει ένα αμυδρό τρέμουλο, ανοίγει με σπουδή τα ψηλότερα κουμπιά του ρούχου σα να την πνίγουν.

Στη θέση του συνοδηγού φαίνεται ο αδύνατος κορμός ενός μεγαλύτερου άντρα, που φοράει ζώνη ασφαλείας πάνω από ένα κολλαριστό πουκάμισο με λεπτό ριγέ σε αποχρώσεις του βυσσινί και του άσπρου. Έχει σταυρώσει χαλαρά τα δάκτυλά των χεριών του πάνω στο διάφραγμα.

CUT TO:

2. ΕΞ. ΛΕΩΦΟΡΟΣ – ΜΕΡΑ

Παράκτια λεωφόρος σε στροφή. Περνάει με μεγάλη ταχύτητα ένα σπορ αυτοκίνητο δεκαετίας σε εκρού χρώμα. Από το παράθυρο του οδηγού εξέχει ο αγκώνας της ANNAΣ (36), που χειρονομεί νευρικά με ανασηκωμένο το μανίκι.

Από το πρόσωπό της φαίνονται μόνο τα μακριά καστανά μαλλιά που ανεμίζουν προς όλες τις κατευθύνσεις. Συγχρόνως ακούγεται ένα ΕΚΡΗΚΤΙΚΟ ΜΕΙΓΜΑ ΓΕΛΙΟΥ ΚΑΙ ΟΥΡΛΙΑΧΤΟΥ:

ANNA (O.S.)

«Γαμήσου ζωή!».

CUT TO:

3. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ – ΜΕΡΑ

Η Άννα ΚΟΡΝΑΡΕΙ επιθετικά. Τα χέρια του ΣΙΜΩΝΑ (65) κάνουν μια ελαφριά σύσπαση, ωστόσο δεν αλλάζουν θέση.

ANNA (Ο.Σ.)

(με ένταση)

Η αγαπημένη μου ατάκα από το θέατρο... Μια παλαβή... πήγαινε πέρα δώθε... σε μια κουνιστή πολυθρόνα... νανούριζε τον εαυτό της στον θάνατο...

ΣΙΜΩΝ (Ο.Σ.)

(με ήρεμη αργή φωνή)

Σας αρέσει ο Μπέκετ;

ANNA (Ο.Σ.)

(ενθουσιασμένη)

Έτσι λεγόταν η παράσταση... «Beckett Reloaded»!

ΣΙΜΩΝ (Ο.Σ.)

Η αλήθεια είναι πως στην πρώτη μας συνεδρία αναφερθήκατε με μεγάλη αγάπη στο θέατρο.

Από τον καθρέφτη κρέμονται δυο τερκουάζ χάντρες, ένα σταυρουδάκι και ένα μπρελόκ με τη φωτογραφία ενός σκύλου.

ANNA (Ο.Σ.)

(γελώντας σαρκαστικά)

Ναι... πολύ σοφιστικές για πουτάνα.

ΣΙΜΩΝ (Ο.Σ.)

Για άλλη μια φορά μειώνετε τον εαυτό σας.

ANNA (Ο.Σ.)

Αν είχες γιο, δηλαδή, θα μου τον γνώριζες;

Ο Σίμωνας αποστρέφει το κεφάλι του προς το παράθυρο.
Κοιτάζει τον γκρεμό και από κάτω τη θάλασσα που λαμπυρίζει
από την αντανάκλαση του ηλίου.

Ο ήλιος δε βρίσκεται πια στο μεσουράνημά του. Τα βλέφαρα του
Σίμωνα είναι βαριά και τα μάτια του τείνουν να κλείσουν.

Η Άννα του ρίχνει κλεφτές ματιές θορυβημένη. Ύστερα παίρνει
το χέρι του και το βάζει στα χείλη της. Ο Σίμωνας
ανθίσταται. Εκείνη οδηγεί το χέρι του προς το στήθος της.

ΣΙΜΩΝ

Θα ήταν ορθότερο να διατηρήσουμε τον
πληθυντικό.

ANNA

(ξεσπάει)

Δεν τελειώσαμε ακόμα με τα πρωτόκολλα;

Η Άννα ΜΑΡΣΑΡΕΙ για να προκαλέσει θόρυβο.

CUT TO:

4. ΕΣ. ΚΑΦΕΝΕΙΟ – ΝΥΧΤΑ

Σε ένα διανυκτερεύον καφενείο του κέντρου, ο ΧΑΡΥ(38), ένας νευρώδης ανοιχτόχρωμος άντρας με ωραίο παρουσιαστικό και κομψό κουστούμι, έχει αποκοιμηθεί στην καρέκλα με το κεφάλι του γερμένο προς τον επιτείχιο καθρέφτη.

Δίπλα του μια μεγάλη βαλίτσα αλουμινίου κι ένας χαρτοφύλακας περασμένος στο χερούλι. Στο τραπέζι μπροστά του ένα μπουκάλι μπίρας κι ένα άδειο ποτήρι λερωμένο από υπολείμματα αφρού.

Από την τηλεόραση ακούγεται το ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΔΕΛΤΙΟ ΕΙΔΗΣΕΩΝ:
«Σε υπερβολική δόση οπιούχων αναλγητικών οφείλεται τελικά ο θάνατος γνωστού ψυχιάτρου που τραυματίστηκε σοβαρά, όταν το αυτοκίνητο της συνοδού του ανετράπη στο 23ο χλμ. της παραλιακής εθνικής οδού. Εξετάζεται το ενδεχόμενο αυτοκτονίας. Εκτός κινδύνου η άτυχη συνοδός που νοσηλεύεται με μετατραυματική αμνησία. Άγνωστα παραμένουν μέχρι στιγμής τα αίτια του ατυχήματος».

CUT TO:

5. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Ο Σίμωνας κάθεται στο γραφείο του με ένα πανόδετο σημειωματάριο μπροστά του. Πίσω του μια μεγάλη βιβλιοθήκη με βιβλία ψυχολογίας, ψυχανάλυσης, ψυχιατρικής, γενικής ιατρικής, αλλά και ολόκληρους τόμους με ιστορίες της τέχνης, του πνεύματος, της φιλοσοφίας και πολλές μονογραφίες ζωγράφων. Τα μισά περίπου βιβλία είναι ξένες εκδόσεις.

Σε χαμηλή ένταση ακούγεται ΑΠΟ ΤΑ ΧΕΙΑ ΤΟΥ ΣΤΕΡΕΟΦΩΝΙΚΟΥ το WEIHNACHTSORATORIUM του J.S.BACH.

Η Άννα κάθεται σε μια αναπαυτική πολυθρόνα. Μπροστά της βρίσκεται ένα τραπεζάκι και πάνω σε αυτό ένα κεραμικό βάζο με αληθινές ανεμώνες σε κόκκινο και μοβ χρώμα, ένα μπουκάλι νερό, ένα ποτήρι κι ένα επιτραπέζιο μεταλλικό κουτί με χαρτομάντιλα.

ΣΙΜΩΝ

Γιατί βρίσκεστε σήμερα εδώ;

ANNA

Επειδή με καλέσατε.

ΣΙΜΩΝ

Δεν είναι πάρτι γενεθλίων. Σας έκανα μια πρόταση την οποία μπορούσατε να αρνηθείτε.

ANNA

Ήρθα γιατί ήθελα να σας ξαναδώ.

ΣΙΜΩΝ

Εδώ πρόκειται για αυστηρό πρωτόκολλο, που για το δικό σας καλό αποκλείει κάθε περαιτέρω εμπλοκή μεταξύ μας πέραν αυτού του χώρου και της θεραπευτικής διαδικασίας.

ANNA

Κι εσείς; (Πάυση) Γιατί το κάνετε;

ΣΙΜΩΝ

Η δουλειά μου είναι.

ANNA

Από ό,τι πληροφορήθηκα, έχετε σταματήσει να βλέπετε κόσμο στο γραφείο σας.

Ο Σίμωνας δείχνει έκπληκτος.

ANNA

(Αλλάζοντας τη φωνή της ώστε να μοιάζει με τη δική του)

«Λόγω σοβαρού προβλήματος υγείας που αντιμετωπίζω, έχω παραπέμψει τους θεραπευόμενούς μου σε συνάδελφο που χαίρει της απέραντης εκτιμήσεως μου».

ΣΙΜΩΝ

Ωστε εσείς ήσασταν ο γηραιός κύριος που ήθελε να τερματίσει τη ζωή του τις προάλλες στο τηλέφωνο.

ANNA

Όχι εγώ.

Ο Σίμωνας την κοιτάζει διαπεραστικά και η Άννα σηκώνεται αμήχανη.

ANNA

Ένας ρόλος μονάχα.

Η Άννα πάει στο στερεοφωνικό και ΑΝΟΙΓΕΙ ΤΗΝ ΕΝΤΑΣΗ ΣΤΗ ΔΙΑΠΑΣΩΝ. Έπειτα στέκεται μπροστά στο γραφείο του Σίμωνα με τρία μέτρα απόσταση, στρώνει το φανταστικό φράκο και σηκώνει τα χέρια της μιμούμενη αριστοτεχνικά τις κινήσεις και το ύφος ενός μεγάλου μαέστρου.

CUT TO:

6. ΕΣ. ΣΠΙΤΙ - ΜΕΡΑ

Στο καλαίσθητο σαλόνι μιας πολυκαιρισμένης μονοκατοικίας που συνδυάζει τη λιτή επίπλωση του μεσοπολέμου με περιφερειακό ντεκόρ pop-art, υπάρχει εμφανής ακαταστασία.

Ένα σκουρόχρωμο σκυλί με λεπτοκαμωμένα μακριά πόδια και φιλική μουσούδα κοιμάται ήσυχα πάνω σε μια κλασική κουνιστή πολυθρόνα. Είναι ο σκύλος στο μπρελόκ που κρεμόταν προηγουμένως από τον καθρέφτη του αυτοκινήτου της Άννας.

ΧΤΥΠΑΕΙ ΤΟ ΤΗΛΕΦΩΝΟ. Το σκυλί τινάζεται. Μετά από ΤΡΙΑ ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ βγαίνει ο ΑΥΤΟΜΑΤΟΣ ΤΗΛΕΦΩΝΗΤΗΣ της Άννας.

ANNA (V.O.)

(με αισθησιακή φωνή)

Αυτή τη στιγμή απουσιάζω. Εάν βρίσκομαι στα όνειρά σας, αφήστε μήνυμα μετά τον ήχο.

Το σκυλί κατεβαίνει από την πολυθρόνα αφήνοντας πίσω του μια κουβαριασμένη μεταξωτή ρόμπα στο μπράτσο της πολυθρόνας. Ενώ εκείνο επιθεωρεί τον χώρο, ακούγεται ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ ΜΕ ΓΑΛΛΙΚΗ ΠΡΟΦΟΡΑ ΠΟΥ ΑΦΗΝΕΙ ΜΗΝΥΜΑ.

ZIZEΛ (V.O.)

Bonsoir chéri! Παραμονή Χριστουγέννων ο κύριος Πάρκερ είναι καλεσμένος στο πατρικό του και θέλει να τον συνοδεύσεις ως fiancée. Μία διανυκτέρευση, χωρίς σεξ, αμοιβή doubles à cause de Noël.

Γύρω γύρω μεγάλα παράθυρα με βαριές κουρτίνες από καραβόπανο. Άγρια βλάστηση από παραμελημένα φυτά σε διάφορα σημεία της σάλας, που είναι ενιαίος χώρος με την κουζίνα.

Πάνω σε μια εταζέρα στέκονται τρεις άδειες κορνίζες για φωτογραφία. Μπροστά τους καίει ένα καντηλάκι.

Το σκυλί σηκώνει τη μουσούδα του προς το καντήλι κι έπειτα βγαίνει από μια στρογγυλή τρύπα στην ξύλινη εξώπορτα που έχει κοπεί προσεκτικά σε ακτίνα τόση ώστε ίσα ίσα να χωράει το ζωντανό.

Στον καλόγερο δίπλα στην εξώπορτα κρέμεται ένα βυσσινί παλτό με έναν πλούσιο εξεζητημένο γιαντάκι.

CUT TO:

7. ΕΕ. ΠΑΡΚΟ – ΜΕΡΑ

Στο μητροπολιτικό πάρκο ο Σίμωνας, ένας λεπτοκαμωμένος κύριος με καμπαρντίνα και ευγενική φυσιογνωμία, κάθεται μπροστά στη λίμνη με τις πάπιες.

Παιδιά συνοδευόμενα από τους γονείς τους ρίχνουν κομματάκια από κουλούρι στις πάπιες. Ακούγονται ΕΥΘΥΜΕΣ ΠΑΙΔΙΚΕΣ ΤΣΙΡΙΔΕΣ. Ο Σίμωνας βγάζει το τηλέφωνό του και καλεί.

ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ ΜONTAZ

ΕΣ. ΤΟΥΑΛΕΤΑ - ΝΥΧΤΑ

Στην τουαλέτα ενός cocktail-bar ο Χάρυ κουστουμαρισμένος κάθεται σταυροπόδι πάνω στο καπάκι της λεκάνης και φυσάει σύννεφα κόκας στον αέρα, ενώ ακούγεται βαθικά η ΜΟΥΣΙΚΗ από το bar και η ΔΟΝΗΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΤΟΥ ΤΗΛΕΦΩΝΟΥ που φωταγωγεί την τσέπη του σακακιού του.

ΣΙΜΩΝ

Where in the world do I reach you?

ΧΑΡΥ

The bottom of heaven.

ΣΙΜΩΝ

They've given me three months... max.

Ο Χάρυ γελάει υστερικά.

ΣΙΜΩΝ

What's so funny about it?

ΧΑΡΥ

I just killed a firm.

ΣΙΜΩΝ

It wasn't yours, was it?

XAPY

I don't like owning things, nor being owned.

ΣΙΜΩΝ

Connecting with a fellow human doesn't mean/

XAPY

(τον διακόπτει)

They were about to market a new drug for your case.

ΣΙΜΩΝ

Be true to yourself, son.

Ακούγεται το ΤΟΥΤ-ΤΟΥΤ-ΤΟΥΤ από τη διακοπή της κλήσης.

Ο Σίμωνας σηκώνεται, βάζει το τηλέφωνο στην τσέπη του και χάνεται από το τοπίο.

CUT TO:

8. ΕΣ. COCTAIL-BAR - NYXTA

Σε ένα σικάτο λονδρέζικο cocktail-bar με δυνατή μουσική τέσσερις καλοβαλμένοι ΑΝΤΡΕΣ (38-52) κάθονται σε βελούδινα stools με χρυσαφί σκελετό.

Η στάση του σώματός τους προδίδει ισχύ και τα χαμόγελά τους θρίαμβο που δεν έχει προλάβει να παλιώσει. Ο μεγαλύτερος άντρας εξ αυτών, ο BOSS, βλέπει τον Χάρυ να πλησιάζει και κάνει νόημα στη ΓΚΑΡΣΟΝΑ.

Τη στιγμή που ο Χάρυ φτάνει στην παρέα, η Γκαρσόνα γεμίζει τα ποτήρια με σαμπάνια. Οι άντρες υψώνουν τα ποτήρια στον Χάρυ.

BOSS

And then we take Berlin, Harry!

Οι Άντρες και ο Χάρυ αδειάζουν τα ποτήρια τους. Η Γκαρσόνα ετοιμάζεται να τα ξαναγεμίσει. Ο Χάρυ σφίγγει το ποτήρι στο κοίλο μέρος του κρυστάλλου και το διαλύει. Το χέρι του γεμίζει αίματα. Κανείς δεν το παίρνει χαμπάρι, γιατί το stand είναι ψηλό και οι άντρες χαριεντίζονται με τη Γκαρσόνα.

CUT TO:

9. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ - ΜΕΡΑ

Ακούγεται το WEIHNACHTSORATORIUM του J.S.BACH από τα ηχεία του αυτοκινήτου του Σίμωνα, ο οποίος οδηγεί σε κεντρική λεωφόρο της πόλης στη δεξιά λουρίδα.

Είναι νωρίς το απόγευμα και τα φώτα της χριστουγεννιάτικης διακόσμησης που σχηματίζουν αψίδες πάνω από τον δρόμο δεν έχουν ανάψει ακόμα. Στο πεζοδρόμιο άνθρωποι με εύθυμα πρόσωπα κρατάνε τσάντες με ψώνια.

Το βλέμμα του Σίμωνα πέφτει φευγαλέα στην πλάτη ενός ΠΑΤΕΡΑ, που στο ένα χέρι κρατάει τον ΓΙΟ του και στο άλλο μια τεράστια χαρτοσακούλα, απ' όπου εξέχει ένα παιχνίδι.

Εκείνη τη στιγμή ο περαστικός πατέρας και το αγοράκι διασταυρώνονται τυχαία με την Άννα, που φοράει το βυσσινί παλτό και κρατάει το σκυλί στην αγκαλιά της.

Τα μαλλιά της είναι δεμένα σε κότσο που έχει ξηλώσει. Εκείνη κοιτάζει μπροστά σα να προχωράει μόνη αυτή με το σκυλί της σε έναν κόσμο που έχει αδειάσει.

Το παιδάκι κάνει μεταβολή και δείχνει ενθουσιασμένο προς την Άννα και τον σκύλο. Ο Σίμοντας εστιάζει στην εικόνα του παιδιού και παραβλέπει την Άννα προς την οποία δείχνει το αγόρι.

CUT TO:

10. ΕΕ. ΚΤΗΝΙΑΤΡΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Η Άννα βγαίνει από την εξώπορτα του ισόγειου κτηνιατρείου. Έχει αθώο πρόσωπο που παραπέμπει σε νεαρό κορίτσι, αλλά η έκφρασή της είναι περπατημένου και κουρασμένου ανθρώπου.

Τα μαλλιά της είναι χτενισμένα όπως ακριβώς στην προηγούμενη σκηνή. Φοράει ακόμα το βυσσινί παλτό με τον εξεζητημένο γιακά και κρατάει το σκυλί σφιχτά στην αγκαλιά της.

Πετάγεται η ΚΤΗΝΙΑΤΡΟΣ (50) με έναν φάκελο στο χέρι.

ΚΤΗΝΙΑΤΡΟΣ

Ξεχάσατε τις εξετάσεις.

Η Άννα κάνει μια σύσπαση στους αρμούς της για να δείξει ότι κρατάει το σκυλί και δεν έχει διαθέσιμο χέρι, ύστερα της κάνει νεύμα υποδεικνύοντας τη δεξιά τσέπη του παλτού της.

Η Κτηνίατρος τυλίγει τον φάκελο και τον τοποθετεί στην τσέπη της Άννας.

ΚΤΗΝΙΑΤΡΟΣ

Ειδοποιήστέ με μια μέρα πριν.

ANNA

(ενοχλημένη)

Το ξανάπατε.

Η Άννα απομακρύνεται με τον σκύλο στην αγκαλιά της.

CUT TO:

11. ΕΣ. ΚΑΦΕ - ΜΕΡΑ

Ο Σίμωνας κάθεται στο καφέ της Πινακοθήκης. Στο τραπέζι έχει ένα τσαντάκι από το πωλητήριο του μουσείου. Ο ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ του αφήνει τον καφέ κι ένα ποτήρι νερό.

Ο Σίμωνας ευχαριστεί κάνοντας ένα ευγενικό νεύμα και βγάζει από το τσαντάκι ένα μπλοκ με χαρτί αλληλογραφίας, μια πένα κι ένα μελανοδοχείο.

Πίνει μια γουλιά καφέ, βυθίζει την πένα στο μελανοδοχείο κι αρχίζει να γράφει αργά και με σταθερό χέρι σα να ζωγραφίζει. «Η ΔΙΑΘΗΚΗ ΜΟΥ».

CUT TO:

12. ΕΣ. ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ – ΜΕΡΑ

Travelling στην έκθεση. Οι πίνακες απεικονίζουν τα πάθη των ανθρώπων ανά τους αιώνες.

ΣΙΜΩΝ (V.O.)

Γνωρίζων γραφή και ανάγνωση, έχοντας πλήρη συνείδηση των πραττομένων, όντας διανοητικά υγιής και τελώντας σε πλήρη νηφαλιότητα και ψυχική ηρεμία, χωρίς να δεχθώ πίεση ή απειλή από κανέναν, επειδή επιθυμώ να ορίσω εγώ ο ίδιος σε ποια πρόσωπα θα περιέλθει η κινητή και ακίνητη περιουσία μου μετά τον θάνατό μου...

CUT TO:

13. ΕΕ. ΠΑΡΚΟ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Στο μητροπολιτικό πάρκο πλάι στη λεωφόρο η Άννα καταρρέει σε ένα παγκάκι. Αφήνει το σκυλί κάτω. Το σκυλί ΚΛΑΨΟΥΡΙΖΕΙ.

ANNA

Δε σε φρόντισα, γαμώ το κέρατό μου;

Το σκυλί την κοιτάζει.

ANNA

Σα να 'χες βγει από τα σπλάχνα μου...

Το σκυλί απαντάει με έναν ΛΥΓΜΟ.

ANNA

Δίνε του τώρα.

Το σκυλί σκαρφαλώνει στο παγκάκι και η Άννα σηκώνεται απότομα ρίχνοντας το σκυλί στο έδαφος.

ANNA

Άμα τη βγάλεις στη λεωφόρο, δε θ' αφήσω τη ρουφιάνα να σε κοιμίσει. Άμα σε πατήσουν, τουλάχιστον δε θα υποφέρεις.

Η Άννα δίνει μια κλοτσιά στο σκυλί. Το σκυλί μένει ακίνητο και την κοιτάζει.

ANNA

(Ξεσπάει)

Εγώ δε σου έμαθα δουλοπρέπειες και τέτοια γυναικουλίστικα...

Η Άννα βγάζει από την τσέπη με τον φάκελο ένα δερμάτινο κόκαλο. Το δείχνει στο σκυλί κινώντας το αργά στον αέρα κι έπειτα το πετάει με όλη της τη δύναμη στη λεωφόρο.

Το κόκαλο προσγειώνεται στο αντίθετο ρεύμα. Το σκυλί τρέχει να διασχίσει τη λεωφόρο. Η Άννα τρέμει σύγκορμη. Ύστερα τρέχει από πίσω του.

ANNA

(εν εξάλλω καταστάσει)

Λούλου...

CUT TO:

14. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ - ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Ο Σίμωνας οδηγεί στη λεωφόρο πλάι στο μητροπολιτικό πάρκο.
Συνεχίζεται ο εσωτερικός μονόλογος της διαθήκης.

ΣΙΜΩΝ (Ο.Σ)

...με τη διαθήκη αυτή εγκαθιστώ και ονομάζω
κληρονόμους μου: α. τον γιο μου Θεοχάρη
Jacobs-Θεοχάρους του Σίμωνα Θεοχάρους και της
Annabel Jacobs... και β....

Ένα ασθενοφόρο προσπερνάει το αυτοκίνητο του Σίμωνα.

ΣΙΜΩΝ (Ο.Σ.)

... με την εξαίρεση μελών ιατρικού και
νοσηλευτικού προσωπικού εντός κι εκτός
νοσηλευτικών ιδρυμάτων, όπως και εργαζομένων
στο Εθνικό Κέντρο Άμεσης Βοήθειας και σε
ιδιωτικές εταιρίες παροχής ιατρικών υπηρεσιών
και πρώτων βοηθειών, εγκαθιστώ δεύτερο
κληρονόμο μου τον άνθρωπο, γνωστό ή άγνωστο,
συγγενή ή ξένο, στου οποίου τα χέρια θα αφήσω
την τελευταία μου πνοή.

Εαφνικά πετάγεται μπροστά του το σκυλί της Άννας. Ο Σίμωνας ελίσσεται για να το αποφύγει, αλλά πέφτει πάνω στην Άννα που τρέχει πίσω από το σκυλί.

Ακούγεται ο ΥΠΟΚΩΦΟΣ ΓΔΟΥΠΟΣ ΤΗΣ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗΣ ΜΕ ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ANNAS, που χτυπάει στο παρμπρίζ και σωριάζεται στο δρόμο.

Ο Σίμωνας βγαίνει σοκαρισμένος από το αυτοκίνητό του. Από το εσωτερικό του αυτοκινήτου φαίνεται στιγμιαία το προφίλ του μπροστά στο σπασμένο παρμπρίζ, έπειτα η εικόνα του υποχωρεί στο οδόστρωμα. Μαζεύονται περισσότεροι άνθρωποι, τα πρόσωπά τους μέσα από τα θραύσματα μοιάζουν παραμορφωμένα.

CUT TO:

15. ΕΞ. ΛΕΩΦΟΡΟΣ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ

ΣΙΓΑΣΗ ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ ΗΧΩΝ. Η Άννα είναι ξαπλωμένη στο κράσπεδο. Η κυκλοφορία έχει σταματήσει. Ένα Ι.Χ. είναι σταματημένο μπροστά της, κι ο Σίμωνας πλησιάζει και γονατίζει μπροστά της.

Η Άννα βλέπει θολά τον Σίμωνα να ανοιγοκλείνει το στόμα σα να την παρακαλάει.

CUT TO:

16. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Σε μια σουίτα πεντάστερου ξενοδοχείου η Άννα στέκεται τυλιγμένη με ένα σεντόνι που κάνει μια στροφή στο λαιμό της δημιουργώντας την εντύπωση μαντίλας σε εικόνα (Παν)αγίας.

Ο ΠΕΛΑΤΗΣ (45), με ευτραφές σώμα και φοβισμένο πρόσωπο, αφήνει μια δέσμη χαρτονομίσματα στο μπουντουάρ. Ύστερα γονατίζει γυμνός στα πόδια της Άννας και προσεύχεται.

Εν συνεχεία, σηκώνει την Άννα στα χέρια του, την ξαπλώνει στο κρεβάτι και της αφαιρεί τελετουργικά το σεντόνι, να ανοίγει το περιτύλιγμα ενός πολύτιμου δώρου.

CUT TO:

17. ΕΕ. ΛΕΩΦΟΡΟΣ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ

ΣΙΓΑΣΗ ΗΧΩΝ. Η Άννα είναι πεσμένη στο έδαφος, το δερμάτινο κόκαλο κείται δίπλα από το κεφάλι της και το σκυλί της γλύφει το μέτωπο. ΟΙ ΗΧΟΙ ΕΠΑΝΕΡΧΟΝΤΑΙ.

ΣΙΜΩΝ

(συντριμμένος)

Εκεί θα φτάσουμε όλοι... Γιατί τόση βιάση,
Δεσποινίς μου;

Η Άννα επιχειρεί να ανασηκώσει το κεφάλι. Ο Σίμωνας την συγκρατεί.

ΣΙΜΩΝ

Μην κινείστε καθόλου.

ANNA

(στον Σίμωνα ψελλίζοντας)

Τη Λούλου...

Το σκυλί κουνάει την ουρά του.

ANNA

(με δυσκολία)

Την πήγαινα για ευθανασία... κρίμα να
την κόψει κάνα αμάξι.

Ο Σίμωνας χαϊδεύει το κεφάλι του σκυλιού και γλιστράει τα
δάκτυλά του μέσα στο περιλαίμιο για να το κρατήσει.

CUT TO:

18. ΕΕ. ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ - ΜΕΡΑ

Η Άννα βγαίνει από το νοσοκομείο με ένα κολάρο στο λαιμό. Τη
συνοδεύει ο Σίμωνας.

CUT TO:

19. ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ - ΜΕΡΑ

Έξω από τη μονοκατοικία της Άννας, ο Σίμωνας παραδίδει τη
Λούλου στην Άννα. Ακούγεται μια ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΗ
ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΙΑΤΙΚΗ ΜΕΛΩΔΙΑ από έναν πλαστικό Άι Βασίλη στο
μπαλκόνι της γειτονικής πολυκατοικίας.

ΣΙΜΩΝ

Τα ιταλικά λαγωνικά απεικονίζονται συχνά σε
πίνακες της Αναγέννησης.

ANNA

Ό,τι έχω αγαπήσει στη ζωή...

Η Άννα κάνει μια ταχυδακτυλουργική χειρονομία εξαφάνισης προς τον ουρανό.

ΣΙΜΩΝ

(δίνοντάς της ένα κουτί hydromorphone)

Ένα το πρωί κι ένα το απόγευμα μέσα σε μια μπουκιά φαγητό.

ANNA

Δεν τρώει.

ΣΙΜΩΝ

Χτες μοιραστήκαμε το βραδινό μου.

ANNA

(με συστολή)

Θα ήθελα να σας ξαναδώ.

ΣΙΜΩΝ

Μου έχουν δώσει τρεις μήνες. Κι εγώ... σαν τη Λούλου σας.

Η Άννα κλείνει το παλιό της σκεπάζοντας το ένα πέτο με το άλλο. Το πρόσωπό της σκληραίνει.

ΣΙΜΩΝ

(βγάζοντας μια καρτ-βιζίτ από την
εσωτερική τσέπη του σακακιού του)

Εάν μου επιτρέπετε, θέλω να σας προσφέρω
καθημερινές συνεδρίες μέχρι...

Αρχίζει να πέφτει πάνω τους χιόνι.

CUT TO:

20. ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ – ΜΕΡΑ

Ο Χάρυ βγαίνει από ένα εταιρικό κτίριο κοιτάζοντας το ρολόι
του. Ο καιρός είναι ανοιξιάτικος και τα δέντρα έχουν γεμίσει
τρυφερά φύλλα.

CUT TO:

21. ΕΕ. ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΤΟΥΑΛΕΤΕΣ – ΜΕΡΑ

Ο Χάρυ κατεβαίνει βιαστικά τις μαρμάρινες σκάλες που οδηγούν
σε υπόγειες τουαλέτες.

Στην είσοδο κάθεται μια ευτραφής κοκκινομάλλα ΚΑΘΑΡΙΣΤΡΙΑ
(50). Τον χαιρετάει με ένα νεύμα σα να τον έχει ξαναδεί κι
άλλες φορές. Μπροστά της υπάρχει ένα τραπεζάκι με ένα άδειο
κουτί ιρλανδέζικης μπίρας κι ένα πιάτο γεμάτο κέρματα.

Ο Χάρυ βγάζει από την τσέπη του ένα χαρτονόμισμα 10 λυρών
και μπαίνει στην τουαλέτα. Η Καθαρίστρια το παίρνει από το
πιάτο και το βάζει στην τσέπη της με πονηρό βλέμμα.

CUT TO:

22. ΕΣ. ΤΟΥΑΛΕΤΑ - ΜΕΡΑ

Ο Χάρυ μέσα στην τουαλέτα στέκεται μπροστά σε έναν συνομήλικό του ευπαρουσίαστο ΑΝΤΡΑ με μεγάλο εκτόπισμα και γένια τριών ημερών. Ο Άντρας φοράει T-shirt και τα χέρια του έχουν τατού.

ΑΝΤΡΑΣ

(κοιτώντας τον Χάρυ με λαγνεία)

Oh Lord...

Ακούγεται η ΔΟΝΗΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΤΟΥ ΤΗΛΕΦΩΝΟΥ του Χάρυ που φωταγωγεί την τσέπη του σακακιού του.

ΑΝΤΡΑΣ

(ψιθυρίζοντας)

You look so gorgeous in reality.

Ο Χάρυ παραμένει ανέκφραστος κι ο Άντρας του κάνει νόημα αν θέλει να απαντήσει στο τηλέφωνο. Όταν ο Άντρας καταλαβαίνει πως ο Χάρυ προτιμά να αγνοήσει την εισερχόμενη κλίση, αρπάζει παθιασμένα το πρόσωπό του και πάει να τον φιλήσει. Ο Χάρυ στρέφει το κεφάλι του από την άλλη.

ΧΑΡΥ

(με προκλητική αναίδεια)

Neither kisses, nor words.

Οι δύο άντρες κοιτάζονται ακίνητοι. Το τηλέφωνο σταματάει.

CUT TO:

23. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Στο γραφείο του Σίμωνα η Άννα είναι στην πολυθρόνα του θεραπευόμενου και τα πράγματα στο τραπεζάκι μπροστά της βρίσκονται στην ίδια πάντα διάταξη.

Ο Σίμωνας κάθεται στο γραφείο του με το σημειωματάριο μπροστά του και παρακολουθεί την Άννα με όλη του την προσοχή. Εκείνη κοιτάζει στο πάτωμα. Δεν μιλάει κανένας από τους δυο.

ANNA

Πιστεύετε στο Θεό;

ΣΙΜΩΝ

Σε τι θα σας βοηθούσε η απάντηση;

ANNA

Θέλω να ξέρω από πού κρατιέστε.

ΣΙΜΩΝ

Εσείς, από πού κρατιέστε;

ANNA

(με κατηγορητικό τόνο)

Αυτή τη στιγμή από εσάς.

Η Άννα κοιτάζει τις ανεμώνες που έχουν αρχίσει να μαραίνονται.

ΣΙΜΩΝ

Κι αυτό είναι καλό ή κακό;

ANNA

Κάνετε σα να μην υπάρχουνε...

ΣΙΜΩΝ

Είμαι εδώ και σας ακούω.

ANNA

(ειρωνικά)

Όπως ακριβώς ο Θεός.

ΣΙΜΩΝ

Ακούγεστε θυμωμένη μαζί του.

Η Άννα σηκώνει το βλέμμα της και κοιτάζει για πρώτη φορά σήμερα τον Σίμωνα στα μάτια. Αμέσως μετά εκσφενδονίζει το κουτί με τα χαρτομάντιλα προς το γραφείο του.

CUT TO:

24. ΕΞ. ΓΕΦΥΡΑ – ΝΥΧΤΑ

Ο Χάρυ κάθεται σε ένα παγκάκι μπροστά στο ποτάμι. Φοράει αθλητική φόρμα και παπούτσια τρεξίματος.

Καλεί από το κινητό του τηλέφωνο έναν αριθμό. Ακούγεται off MIA ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΑΥΤΟΜΑΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΦΩΝΗ: «Ο συνδρομητής που καλείτε έχει πιθανόν το τηλέφωνό του απενεργοποιημένο. Παρακαλώ, δοκιμάστε αργότερα».

ΧΑΡΥ

(μόνος του)

I hate you... I've always done.

Βάζει το τηλέφωνο στην τσέπη και ανοιγοκλείνει τη δεξιά παλάμη του προσπαθώντας να την τεντώσει. Υπάρχουν σημάδια από πρόσφατα ράμματα.

CUT TO:

25. ΕΣ. ΣΠΙΤΙ ΣΙΜΩΝΑ - ΝΥΧΤΑ

Το χολ της εισόδου στο σπίτι του Σίμωνα. Δίπλα στην εξώπορτα μια εντοιχισμένη καπελιέρα με καθρέφτη και γάντζους για τα πανωφόρια.

Μπαίνει ο Σίμοντας με μια αστάθεια που προδίδει ελαφριά μέθη. Βγάζει την καμπαρντίνα του και την κρεμάει, ύστερα αφήνει στο σκαμπό ένα πρόγραμμα από κονσέρτο των «Music Aeterna & Teodor Curretzis» κι από πάνω τα κλειδιά του.

Απέναντι από την καπελιέρα ένας επιδαπέδιος πίνακας με χαρτί μέτρου. Στο χαρτί υπάρχει μια λίστα τύπου «things to do»:

i. Χάρυ

ii. θάλασσα

iii. ~~ανεμώνες~~

iv. ~~Μητροπολιτικό Πάρκο~~

v. ~~Πινακοθήκη~~

vi. Κονσέρτο Curretzis

vii. Chateau Reignac με Άγγελο και Τίτο

viii. Μπαταρίες long-lasting για ποτιστικό

Παίρνει τον μαρκαδόρο και τραβάει μια γραμμή διαγραφής πάνω στο «Κονσέρτο Curretzis» και άλλη μία πάνω στο «Chateau Reignac με Άγγελο και Τίτο».

Ύστερα με μια κίνηση τραβάει το χαρτί προς τα κάτω και το σκίζει.

CUT TO:

26. ΕΣ. ΚΑΝΤΙΝΑ – ΜΕΡΑ

Στην καντίνα μιας εταιρίας, τρεις-τέσσερις άνθρωποι κάθονται μόνοι τους σε τραπέζια και γευματίζουν. Ο Χάρυ κάθεται με την πλάτη. Η πλάτη του φαίνεται να συσπάται από λαίμαργη κατάποση.

Ο Boss, ο άντρας που στο coctail-bar είχε κάνει νεύμα να ανοίξει η σαμπάνια, απομακρύνεται από τη γαστρονομική βιτρίνα με έναν δίσκο στο χέρι. Κοντοστέκεται και εντοπίζει τον Χάρυ.

Ο Χάρυ μπουκωμένος ανοίγει το τρίτο κουτάκι μπίρα, τα άλλα δύο είναι ήδη ανοιγμένα και πλαγιασμένα στο τραπέζι. Έχουν την ίδια ετικέτα με τη μπίρα που υπήρχε στο τραπεζάκι της καθαρίστριας στις δημόσιες τουαλέτες.

BOSS (O.S.)

Can I buy you your good «Old Samson»?

HARRY

I find Irish a better fit these days.

Ο Boss σμίγει τα φρύδια του προσπαθώντας να τον ζυγίσει.

BOSS

(δείχνοντας την καρέκλα μπροστά του)

May I?

Ο Χάρυ νεύει καταφατικά. Ο Boss ακουμπάει τον δίσκο και κάθεται. Σιωπή.

XAPY

I know.

BOSS

I'm glad.

XAPY

You shouldn't be.

Ο Boss τον μετράει για άλλη μια φορά με το βλέμμα.

BOSS

Herr Vogel is expecting you tomorrow in
Berlin.

Ο Χάρυ δεν ανταποκρίνεται.

BOSS

Are you alright, killer-boy?

Ο Χάρυ βγάζει το κινητό του από την τσέπη και καλεί.
Ακούγεται off MIA ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΑΥΤΟΜΑΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΦΩΝΗ: «Ο
συνδρομητής που καλείτε έχει πιθανόν το τηλέφωνό του
απενεργοποιημένο. Παρακαλώ, δοκιμάστε αργότερα».

Ο Χάρυ βάζει το τηλέφωνο στην τσέπη και γυρνάει στον Boss.

ΧΑΡΥ

I'm not.

Ο Boss σταματάει να μασάει και κοιτάζει τον Χάρυ.

CUT TO:

27. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Ο Σίμωνας σηκώνεται από το γραφείο του και πάει προς την
Άννα που κάθεται στο χαλί σαν παιδάκι σε εδραία θέση και
τελειώνει μια ζωγραφιά με χρωματιστούς μαρκαδόρους. Το
περιεχόμενο της ζωγραφιάς δεν φαίνεται.

Η Άννα μαζεύει τους μαρκαδόρους και τους βάζει σε ένα
βιεννέζικο μεταλλικό κουτί, ενώ ο Σίμωνας σκύβει και παίρνει
τη ζωγραφιά από το πάτωμα. Βλέπει κάτι στην εικόνα που
παγώνει το βλέμμα του.

ANNA

Θέλω να βάλετε το χέρι σας στο κεφάλι μου.

ΣΙΜΩΝ

Τι θα σας δώσει αυτό;

ANNA

Να μου πείτε πως είμαι καλό παιδί...

ΣΙΜΩΝ

Τι ηλικία έχει η Άννα αυτή τη στιγμή;

ANNA

Απλώς, κάντε το...

Ο Σίμωνας παίρνει το χέρι της Άννας με τρυφερότητα και το οδηγεί πάνω στο κεφάλι της. Η Άννα τaráζεται από το άγγιγμα.

ΣΙΜΩΝ

Αυτό πρέπει να το κάνετε εσείς στον εαυτό σας.

ANNA

(με ένα τρέμουλο σε όλο της το σώμα)
Πείτε, απλώς, ότι όλα θα πάνε καλά.

Ο Σίμωνας στέκεται από πάνω της και την κοιτάζει σκεπτικός.

ANNA

Εκτός κι αν θεωρείτε πως δε θα πάνε.

ΣΙΜΩΝ

Τι δε θα πάει;

ANNA

Τα πράγματα... καλά... Αν το πείτε και το πιστέψω, θα σας δώσω κι εγώ αυτό που θέλετε.

ΣΙΜΩΝ

Τι είναι αυτό που θέλω, Άννα;

Η Άννα δεν απαντάει, μόνο συρρικνώνει το σώμα της φέρνοντας τα πόδια της στο στήρνο και κρατώντας τα σφιχτά.

ΣΙΜΩΝ

(Χαμηλώνει και της δείχνει τη ζωγραφιά)

Τι θέλει αυτός εδώ από το κοριτσάκι;

ANNA

Να τον σώσει...

ΣΙΜΩΝ

Με ποιο τρόπο;

Δαγκώνει ελαφρά το γόνατό της και κοιτάζει τρομαγμένη στο πάτωμα.

ANNA

Μην τον λέτε «αυτός»... είναι αγένεια.

ΣΙΜΩΝ

Αγένεια προς ποιον;

Η Άννα δείχνει στο υπερπέραν έξω από το παράθυρο.

CUT TO:

28. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ/ΠΛΑΤΕΙΑ – ΜΕΡΑ

Ο Σίμωνας στέκεται μπροστά στο παράθυρο του γραφείου. Έξω οι κορυφές των δέντρων κυματίζουν από ένα ελαφρύ αεράκι. Πουλιά πετάνε στον αέρα. Άνθρωποι διασχίζουν την πλατεία, άλλοι κάθονται σε παγκάκια.

Ανάμεσά τους και η Άννα που σβήνοντας το τσιγάρο της σηκώνεται και απομακρύνεται με έναν βηματισμό σα να την έχουν αποσυναρμολογήσει. Όταν η Άννα χάνεται από το πλάνο, ο Σίμωνας κλείνει την κουρτίνα.

CUT TO:

29. ΕΣ. ΑΙΘΟΥΣΑ ΘΕΑΤΡΟΥ – ΝΥΧΤΑ

Στη σκηνή ενός θεάτρου μια γερασμένη ΗΘΟΠΟΙΟΣ παίζει την τελευταία σκηνή από το *Νανούρισμα* του Σάμιουελ Μπέκετ. Η ηθοποιός κουνιέται πέρα δώθε σε μια κουνιστή πολυθρόνα και με μια ύστατη κίνηση ΦΩΝΑΖΕΙ «ΓΑΜΗΣΟΥ ΖΩΗ» και κλείνει τα μάτια. Ακούγονται ΔΥΝΑΤΑ ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑΤΑ.

Φαίνεται η πλάτη της Άννας που σηκώνεται από την πρώτη σειρά και χτυπάει παθιασμένα παλαμάκια. Το χέρι ενός άντρα που κάθεται δίπλα της την τραβάει από το μπράτσο για να την επαναφέρει με τρόπο στη θέση της. Εκείνη σκύβει και του λέει κάτι στο αυτί.

CUT TO:

30. ΕΣ. ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟ – ΜΕΡΑ

Ο Χάρυ με μια μεγάλη βαλίτσα αλουμινίου κι έναν χαρτοφύλακα περασμένο στο χερούλι της βαλίτσας στέκεται στην κεντρική πύλη του αεροδρομίου μπροστά στον φωτεινό πίνακα αναχωρήσεων.

Το βλέμμα του διατρέχει τον πίνακα, προσπερνάει την πτήση για Βερολίνο, η οποία γράφει «18.05 Berlin – flight closing – A6», και σταματάει στην πτήση για Αθήνα «19.20 Athens – Go to Gate – A19». Έπειτα χάνεται στο πλήθος.

CUT TO:

31. ΕΣ. ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ – ΜΕΡΑ

Η Άννα βρίσκεται σε ένα κατάστημα με κλασική ανδρική ένδυση και πιτζάμες. Ένας ΠΩΛΗΤΗΣ (60) με γυαλιά οράσεως, πουκάμισο και καζάκα την εξυπηρετεί.

ANNA

Μεταξιωτές με φιλντισένια κουμπιά, παρακαλώ!

ΠΩΛΗΤΗΣ

Μόνο σε βαμβακερή φανέλα. Τι ηλικία έχει ο κύριος;

ANNA

Μεγάλος.

ΠΩΛΗΤΗΣ

Μέγεθος;

ANNA

Το δικό μου.

Η Άννα ανοίγει το παλτό της για να δείξει τις διαστάσεις της στον Πωλητή. Ο Πωλητής την περιεργάζεται και της βγάζει ένα σετ γκρίζες πιτζάμες με μοβ και μπλε ρίγες. Η Άννα πασπατεύει τα κουμπιά.

ΠΩΛΗΤΗΣ

Φίλντισι, μαντάμ.

Η Άννα ελέγχει εάν το υποκάμισο της πιτζάμας ταιριάζει στη διάμετρο του στήθους και ύστερα κάνει νεύμα ότι τις θέλει.

CUT TO:

32. ΕΣ. ΣΠΙΤΙ ANNAS – ΜΕΡΑ

Η Άννα στέκεται γυμνή μπροστά στον καθρέφτη χωρίς καμία ηδυσπάθεια. ΧΤΥΠΑΕΙ ΤΟ ΤΗΛΕΦΩΝΟ. Μετά το ΤΡΙΤΟ ΧΤΥΠΗΜΑ βγαίνει αυτόματος τηλεφωνητής.

ANNA (V.O.)

(με αισθησιακή φωνή)

Αυτή τη στιγμή απουσιάζω. Εάν βρίσκομαι στα όνειρά σας, αφήστε μήνυμα μετά τον ήχο.

Η Άννα διατρέχει τα μήκη της και τα πλάτη της σπιθαμή προς σπιθαμή σα να φτιάχνει τοπογραφικό, ενώ ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ ΜΕ ΓΑΛΛΙΚΗ ΠΡΟΦΟΡΑ ΑΦΗΝΕΙ ΜΗΝΥΜΑ.

ZIZEL (V.O.)

Πού στο διάολο έχεις χαθεί και δε σηκώνεις τα τηλέφωνα; Alors, ο κύριος Βρετός έχει συνέδριο 17 με 22 στη Γενεύη, περιμένει το d'accord για να σου κλείσει θέση.

Η Άννα ακούει το μήνυμα με μια έκφραση αποστροφής. Ύστερα φοράει τελετουργικά τις καινούριες πιτζάμες.

Μόλις κλείνει το τελευταίο κουμπί στο υποκάμισο, ΧΤΥΠΑΕΙ ΤΟ ΚΙΝΗΤΟ ΤΗΣ ΜΕ ΗΧΟ ΕΙΔΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟ WEIHNACHTSORATORIUM του J.S.BACH.

Η Άννα κάθεται στο μικρό της γραφείο και απαντάει το τηλέφωνο παίρνοντας ένα ύφος στιβαρής ηρεμίας.

ANNA

Bonjour, Ζιζέλ. (...) Ναι, μόλις πήρα ο μήνυμά σου (...) Ακούγεσαι πολύ θυμωμένη. (...) Δε μπορεί να με αντικαταστήσει η Κλαίρη; (...) Καιρός να τη στείλετε να μάθει γαλλικά και πιάνο. (...) Δεν υπάρχει περίπτωση. (...) Περνάω μια περίοδο αναδιοργάνωσης. (...)

Εκείνη την ώρα μπαίνει η Λούλου από την τρύπα της πόρτας κουνώντας την ουρά της. Η Άννα με βουβό ενθουσιασμό σκάει ένα χαμόγελο στη Λούλου και ανασηκώνεται από την καρέκλα κάνοντας πως κουνάει κι εκείνη την ουρά της.

ANNA

(Σοβαρεύει για να απαντήσει στη Ζιζέλ.)
Όχι, θα σε ειδοποιήσω εγώ. (...) Au revoir.

Η Άννα τινάζεται από την καρέκλα και πάει στο τραπεζάκι του καναπέ. Βγάζει ένα relax-care snack από το σακούλι της royal cannin' κι ένα χάπι από το κουτί με τα hydromorphone.

Παραδίπλα ένα σταχτοδοχείο γεμάτο αποτσίγαρα και πιο πέρα ένα βιβλίο με τίτλο «Οι φυλακές της παιδικής μας ηλικίας» ανάμεσα σε τσαλακωμένους γαλλικούς καταλόγους αισθησιακών εσωρούχων.

ANNA

(βάζοντας στο στόμα της Λούλου τη
μπουκιά με το φάρμακο και κρατώντας τη
μουσούδα της κλειστή για να μην τη
φτύσει)

Δες...

Το σκυλί καταπίνει και η Άννα σηκώνει τα μανίκια της παππουδίστικης πιτζάμας σφίγγοντας τα αδύνατα μπράτσα της σαν αρσιβαρίστας.

ANNA

Αυτή τη φορά θα νικήσουμε τον Χάρο κατά
κράτος!

Το σκυλί σωριάζεται στην κουβερτούλα του.

CUT TO:

33. ΕΕ. ΚΛΙΜΑΚΟΣΤΑΣΙΟ – ΜΕΡΑ

Στο εξωτερικό κλιμακοστάσιο ενός κτιρίου ο ΑΓΓΕΛΟΣ (62) φοράει λευκή ποδιά και καπνίζει βουλιμικά κρατώντας στο αριστερό του χέρι ένα σταχτοδοχείο τσέπης σε ασημί χρώμα.

Ο Σίμωνας ακουμπάει την πλάτη του στον τοίχο και έχει διπλώσει τα μπράτσα μπροστά στο στέρνο του.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Τα ενέσιμα χρειάζονται παρακολούθηση.

ΣΙΜΩΝ

Ωρα για τους τέσσερις άσπρους τοίχους,
δηλαδή.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Ο δικός σου θάλαμος θα έχει χρώματα, Σίμωνα...
και μουσική.

Ο Σίμωνας στρέφει το βλέμμα του προς τα πουλιά που πετάνε στον ακάλυπτο χώρο μεταξύ δύο κτιρίων.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Θα προγραμματίσω την εισαγωγή σου για τη
Δευτέρα.

ΣΙΜΩΝ

Είναι η μέρα των γενεθλίων μου.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Τότε Τρίτη...

Ο Άγγελος σβήνει το τσιγάρο στο σταχτοδοχείο και ύστερα το βάζει στην τσέπη της ποδιάς του.

CUT TO:

34. ΕΣ. ΚΑΜΠΙΝΑ WC – ΝΥΧΤΑ

Ο Χάρυ βρίσκεται γονατιστός στο πάτωμα της τουαλέτας του αεροπλάνου και κάνει απανωτούς εμετούς. Τα μαλλιά του είναι βρεγμένα.

ΧΑΡΥ

(ψελλίζοντας)

Bloody hell!

Σηκώνει το κεφάλι του προς τα πάνω και το πρόσωπό του δείχνει κατάχλωμο.

CUT TO:

35. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ – ΜΕΡΑ

Σε έναν ανηφορικό δρόμο του κέντρου προηγείται η ΑΡΤΕΜΙΣ (60) που περπατάει με γρήγορο ρυθμό και πίσω της ακολουθεί ο Σίμωνας που προσπαθεί να τη φτάσει.

ΑΡΤΕΜΙΣ (V.O.)

Με τιμάει που επέλεξες εμένα για την
«εκλεκτή» σου ασθενή και θα καταβάλω κάθε
δυνατή προσπάθεια να τη βοηθήσω.

Από την Άρτεμις φαίνεται μόνο η ψηλόλιγνη σιλουέτα της και ο βηματισμός της που διακρίνεται από μια χορευτική χάρη.

ΑΡΤΕΜΙΣ (V.O.)

(συνεχίζει στον ίδιο τόνο)

Ως προς το δεύτερο σκέλος του αιτήματός σου,
αδυνατώ να ανταποκριθώ.

ΣΙΜΩΝ

(αγκομαχώντας)

Λυπάμαι ειλικρινά, εάν σε αναστάτωσα.

Η Άρτεμις κοντοστέκεται και γυρνάει προς τον Σίμωνα. Σφίγγει στην αγκαλιά της τα ογκώδη βιβλία που κουβαλάει.

Έχει ένα εκλεπτυσμένο πρόσωπο με απαλές ρυτίδες. Τα μαλλιά της είναι κομμένα λίγο κάτω από τα αυτιά και στο μέτωπό της πέφτουν αφέλειες. Τα μάτια της είναι κατακόκκινα από τα δάκρυα που προσπαθεί να συγκρατήσει.

ΑΡΤΕΜΙΣ

Εσύ κι εγώ έχουμε μια προϋστορία, η οποία με εμποδίζει να σταθώ δίπλα σου... τόσο ως θεραπεύτρια όσο και ως σύντροφος στις τελευταίες σου στιγμές.

Ακούγεται το ΚΛΑΕΟΝ ενός αυτοκινήτου και η Άρτεμις ρίχνει μια κοφτή ματιά πίσω από τον ώμο της.

ΑΡΤΕΜΙΣ

Θα έρθω την Κυριακή στο Mare Nostrum να
παραλάβω το τελευταίο σου ημερολόγιο και να
δειπνήσουμε παρέα.

ΣΙΜΩΝ

Σε περιμένω με αδημονία.

Η Άρτεμις μοιάζει καταρρακωμένη.

ΑΡΤΕΜΙΣ

Την επομένη είναι τα γενέθλια σου... θυμάμαι
καλά;

Ο Σίμωνας της κάνει ένα νεύμα και η Άρτεμις επιβιβάζεται στο
αυτοκίνητο που την περιμένει.

CUT TO:

36. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Ο Σίμωνας κάθεται στο γραφείο του με το σημειωματάριο και η
Άννα στην ίδια πάντα πολυθρόνα. Πάνω στο τραπεζάκι δεν
υπάρχει τίποτα.

ΣΙΜΩΝ

Αγαπητή Άννα.

Η Άννα γυρνάει και τον κοιτάζει με ανησυχία.

ΣΙΜΩΝ

Η συνεδρία της Δευτέρας θα είναι και η τελευταία.

Η Άννα ξεροκαταπίνει με δυσκολία.

ΣΙΜΩΝ

Θα μπορούσαμε κατ' εξαίρεση να τα πούμε στις τρεις αντί της συνηθισμένης μας ώρας;

ANNA

Αυτό σημαίνει πως ολοκλήρωσα...

ΣΙΜΩΝ

Σας έχω ήδη παραπέμψει σε συνάδελφο και φίλη που χαίρει άκρας εκτίμησης στον επιστημονικό μας κλάδο.

ANNA

Ξέρετε ότι δε νιώθω ασφάλεια με γυναίκες.

ΣΙΜΩΝ

Μια καλή ευκαιρία να αποκατασταθεί η εμπιστοσύνη σας στη θηλυκή αρχή.

Η Άννα θωπεύει σκεπτική το μπράτσο της πολυθρόνας. Ύστερα κοιτάζει τον Σίμωνα στα μάτια και με μια ανάσα σπάει τη σιωπή.

ANNA

Έκανα κάτι που σας πείραξε;

Ο Σίμωνας νεύει αρνητικά.

ΣΙΜΩΝ

Δεν φταίτε εσείς κάθε φορά που ο κόσμος
γκρεμίζεται.

ANNA

Τότε θα συνεχίσω μαζί σας.

ΣΙΜΩΝ

(Χαμογελάει)

Ούτε είναι στο χέρι σας να τον κρατήσετε
όρθιο.

CUT TO:

37. ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ/ΧΩΛ – ΜΕΡΑ

Μόλις έχει αρχίσει να χαράζει και η Άρτεμις κοιμάται
απλωμένη στη μέση ενός διπλού κρεβατιού. Το λευκό σεντόνι
που τη σκεπάζει είναι κουβαριασμένο σαν χρησιμοποιημένο
χαρτομάντιλο.

Δίπλα της ένα βιβλίο με τίτλο «*Grief and The Expressive
Arts*» και πάνω από το βιβλίο ένα ζευγάρι μοβ γυαλιά
πρεσβυπίας.

Ακούγεται το ΚΟΥΔΟΥΝΙ και η Άρτεμις τινάζεται και κοιτάζει
το ρολόι στο κομοδίνο. Η ώρα λέει 6:43.

Σηκώνεται και πάει στο χολ, όπου βρίσκεται το θυροτηλέφωνο. Στην οθόνη φαίνεται ένας ανοιχτόχρωμος άντρας με μια μεγάλη βαλίτσα αλουμινίου και έναν χαρτοφύλακα περασμένο στο χερούλι.

CUT TO:

38. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ - ΜΕΡΑ

Ο Σίμωνας κάθεται στο γραφείο του. Φοράει ένα κολλαριστό πουκάμισο με λεπτό ριγέ σε αποχρώσεις του βυσσινί και του άσπρου. Αυτή τη φορά δεν έχει σημειωματάριο μπροστά του.

Η Άννα είναι συρρικνωμένη στην πολυθρόνα και μασουλάει την άκρη του γιακά από το λευκό βαμβακερό της πουκάμισο.

ΣΙΜΩΝ

Πώς νιώθετε σήμερα;

Σιωπή. Ακούγεται μόνο ΤΟ ΡΟΛΟΙ στον τοίχο που δείχνει τρεις και οκτώ πρώτα λεπτά.

ANNA

(αφήνοντας τον γιακά ήσυχο)

Αν μέναμε αυτή τη φορά έτσι...

ΣΙΜΩΝ

Πώς;

ANNA

Χωρίς να μιλάμε...

Σιωπή.

CUT TO:

39. ΕΕ. ΚΗΠΟΣ - ΜΕΡΑ

Άγουρο πρωινό φως στον κήπο μίας αστικής μονοκατοικίας. Ο Χάρυ κάθεται στη μέση μιας τριθέσιας φερ-φορζέ κούνιας και ξύνει αμήχανα με τον δείκτη του το αδιάβροχο floral μαξιλάρι του καθίσματος.

Πλάι στην κούνια στέκεται η αλουμινένια βαλίτσα με τον χαρτοφύλακα περασμένο στο χερούλι.

ARTEMIS

I wouldn't recognise you, Harry!

Η Άρτεμις κάθεται σε μια φερ-φορζέ καρέκλα. Φοράει μια φινετσάτη ρόμπα ως τον αστράγαλο. Η ζώνη είναι δεμένη στη μέση της χαλαρά.

XARY

It's been a while.

ARTEMIS

I guess you heard about Simonas.

Ο Χάρυ σέρνει το πόδι του προς τα πίσω δίνοντας ασυναίσθητα μίαν ελαφριά ώθηση στην κούνια.

XARY

He mentioned something.

Σιωπή. Ο Χάρυ δυναμώνει την κίνηση στην κούνια.

XAPY

Is he still living with you?

ARTEMIS

We broke up... it's been four years now.

XAPY

I'm sorry I woke you up, Artemis.

ARTEMIS

Your father passed away three days ago.

Σιωπή. Η κίνηση της κούνιας βαθμιαία κοπάζει.

ARTEMIS

At 11.00 we have to be at the graveyard where
your mother was buried.

Σιωπή. Η κάμερα ξεμακραίνει μέχρι να γίνει δυσδιάκριτο εάν
στην τριθέσια κούνια κάθεται ενήλικας ή παιδί.

ARTEMIS

Come in. I'll make coffee.

Η Άρτεμις σηκώνεται και βαδίζει προς το σπίτι. Ακούγεται ένα
ΑΠΟΡΡΙΜΜΑΤΟΦΟΡΟ και ΤΟ ΑΛΥΧΤΙΣΜΑ κάπου σκύλου από γειτονικό
σπίτι.

CUT TO:

40. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Ακούγεται μόνο το ΡΟΛΟΙ που τώρα δείχνει τρεις και πενήντα πέντε πρώτα λεπτά. Η Άννα έχει σηκωθεί από την πολυθρόνα και περιεργάζεται τον χώρο.

Σταματάει μπροστά από ένα χαρακτηριστικό με ένα μπαλόνι που ανεβαίνει προς τον ουρανό. Το νήμα που κρέμεται από το μπαλόνι δεν το κρατάει κανείς.

ANNA

Αυτό δεν υπήρχε προχτές.

Ο Σίμωνα δεν απαντάει και η Άννα το ξεκρεμάει και κοιτάει από πίσω.

ANNA

(βάζοντας το καδράκι στη θέση του)

Έχετε πολλές φίλες.

Ο Σίμωνα την παρακολουθεί σιωπηλός, ενώ ο ΧΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΡΟΛΟΓΙΟΥ ΚΡΑΤΑΕΙ ΤΟΝ ΡΥΘΜΟ.

Η Άννα σηκώνει το χέρι της προς την άκρη του νήματος σα να θέλει να κρατήσει το μπαλόνι. Συγχρόνως γυρνάει και κοιτάζει τον Σίμωνα με ένα αινιγματικό βλέμμα.

ΣΙΜΩΝ

Εδώ θα πρέπει να σταματήσουμε.

ANNA

(σχεδόν επιθετικά)

Έχετε να συναντήσετε κάποια φίλη;

ΣΙΜΩΝ

Σε τι θα σας βοηθούσε να ξέρετε;

ANNA

Στο ότι για μια φορά θα μου δίνετε μια απάντηση που να μην τελειώνει με ερωτηματικό.

ΣΙΜΩΝ

(με ίχνη νευρικότητας στη φωνή του)

Σε είκοσι λεπτά θα είναι εδώ το ταξί μου, δε με περιμένει καμία φίλη, τους αποχαιρέτησα όλους και τώρα θέλω να κάνω μια ήσυχη βόλτα στη θάλασσα... μόνος.

ANNA

Δεν οδηγείτε πια.

Ο Σίμωνας νεύει το κεφάλι του αρνητικά.

ANNA

Το ξέρω... σήμερα πάρκαρα στη θέση σας.

ΣΙΜΩΝ

Είναι μόνιμων κατοίκων, μπορεί να βρείτε κάνα μπιλιέτο...

Η Άννα στέκεται ακίνητη με το κεφάλι γερμένο προς τα κάτω.

Ο Σίμωνας σηκώνεται από την καρέκλα του για να τη συνοδεύσει στην πόρτα.

ANNA

Τον ξέρω τον δρόμο.

CUT TO:

41. ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ/ΔΡΟΜΟΣ – ΜΕΡΑ

Ο Σίμωνας καταρρέει στην πολυθρόνα του ασθενή με την ένταση του ανθρώπου που περνάει μεγάλη δοκιμασία.

ΣΙΜΩΝ (V.O.)

Τι θα σας έκανε να αποδεχτείτε ότι δεν
ευθύνεστε για το αναπόφευκτο, ούτε είναι στον
έλεγχό σας;

ANNA (V.O.)

Αν αναμετριόμουν σώμα με σώμα μαζί του.

Ο Σίμωνας πετάγεται από την πολυθρόνα και πάει στο παράθυρο. Σκύβει και κοιτάζει κάτω. Ένα εκρού αυτοκίνητο έχει την πόρτα του συνοδηγού ανοιχτή. Λίγο πιο μπροστά είναι σταματημένο ένα ταξί. Ακούγεται βαθικά ο ΗΧΟΣ ΑΣΥΡΜΑΤΟΥ.

Ο Σίμωνας πάει στο γραφείο, παίρνει ένα διπλωμένο σημείωμα στο χρώμα της ώχρας και το βάζει στην τσέπη. Ύστερα βγαίνει από το δωμάτιο.

CUT TO:

42. ΕΣ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ – ΜΕΡΑ

Η ξύλινη πόρτα του λουτροκαμπινέ έχει ένθετο τζάμι με εφέ αμμοβολής που αποδίδει την όψη των κρυστάλλων του πάγου.

Μέσα από το τζάμι φαίνεται πολυπρισματικά η μορφή του Σίμωνα που στέκεται ακίνητος μπροστά στον νιπτήρα.

CUT TO:

43. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ – ΜΕΡΑ

Η Άννα με το αριστερό της χέρι κρατάει νευρικά το τιμόνι και με το δεξί, που κάνει ένα αμυδρό τρέμουλο, βγάζει τη ζώνη ασφαλείας κι έπειτα ανοίγει τα πάνω κουμπιά από το πουκάμισό της. Μοιάζει να πνίγεται.

Ο Σίμοντας έχει σταυρώσει χαλαρά τα δάκτυλά των χεριών στο διάφραγμα του πάνω από τη ζώνη ασφαλείας.

ΣΙΜΩΝ

(κοιτάζει το ρολόι του)

Πλησιάζουμε.

ANNA

Θέλω να κατέβω μαζί σου.

ΣΙΜΩΝ

Σας συμβουλεύω να με αφήσετε εκεί και να γυρίσετε πίσω.

Ακούγεται ο ΘΟΡΥΒΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΓΚΑΖΙ ΤΟΥ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟΥ που
ανεβάζει ταχύτητα.

CUT TO:

44. ΕΞ. ΛΕΩΦΟΡΟΣ - ΜΕΡΑ

Παράκτια λεωφόρος σε στροφή. Περνάει με ταχύτητα ένα σπορ
αυτοκίνητο δεκαετίας σε εκρού χρώμα. Από το παράθυρο του
οδηγού εξέχει ο αγκώνας της ANNAΣ που χειρονομεί νευρικά με
ανασηκωμένο το μανίκι.

Από το πρόσωπό της φαίνονται μόνο τα μακριά καστανά μαλλιά
που ανεμίζουν προς όλες τις κατευθύνσεις. Συγχρόνως
ακούγεται ένα ΕΚΡΗΚΤΙΚΟ ΜΕΙΓΜΑ ΓΕΛΙΟΥ ΚΑΙ ΟΥΡΛΙΑΧΤΟΥ:

ANNA (O.S.)

«Γαμήσου ζωή!».

CUT TO:

45. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ - ΜΕΡΑ

Η Άννα ΚΟΡΝΑΡΕΙ ΕΠΙΘΕΤΙΚΑ. Τα χέρια του Σίμωνα κάνουν μια
ελαφριά σύσπαση, ωστόσο δεν αλλάζουν θέση.

ANNA (O.S.)

(με ένταση)

Η αγαπημένη μου ατάκα από το θέατρο... Μια
παλαβή... πήγαινε πέρα δώθε... σε μια κουνιστή
πολυθρόνα... νανούριζε τον εαυτό της στον
θάνατο...

ΣΙΜΩΝ (Ο.Σ.)

(με ήρεμη αργή φωνή)

Σας αρέσει ο Μπέκετ;

ANNA (Ο.Σ.)

(ενθουσιασμένη)

Έτσι λεγόταν η παράσταση... «Beckett Reloaded»!

ΣΙΜΩΝ (Ο.Σ.)

Η αλήθεια είναι πως στην πρώτη μας συνεδρία αναφερθήκατε με μεγάλη αγάπη στο θέατρο.

Από τον καθρέφτη κρέμονται δυο τερκουάζ χάντρες, ένα σταυρουδάκι κι ένα μπρελόκ με τη φωτογραφία της Λούλου.

ANNA (Ο.Σ.)

(γελώντας κυνικά)

Ναι... πολύ σοφιστικές για πουτάνα.

ΣΙΜΩΝ (Ο.Σ.)

Για άλλη μια φορά μειώνετε τον εαυτό σας.

ANNA (Ο.Σ.)

Αν είχες γιο, δηλαδή, θα μου τον γνώριζες;

Ο Σίμωνα αποστρέφει το κεφάλι του προς το παράθυρο.
Κοιτάζει τον γκρεμό και από κάτω τη θάλασσα που λαμπυρίζει
από την αντανάκλαση του ηλίου.

Ο ήλιος δε βρίσκεται πια στο μεσουράνημά του. Τα βλέφαρα του
Σίμωνα είναι βαριά και τα μάτια του τείνουν να κλείσουν.

Η Άννα του ρίχνει κλεφτές ματιές θορυβημένη. Ύστερα παίρνει το χέρι του και το βάζει στα χείλη της. Ο Σίμωνας ανθίσταται. Εκείνη οδηγεί το χέρι του με βία προς το στήθος της.

ΣΙΜΩΝ

Θα ήταν ορθότερο να διατηρήσουμε τον
πληθυντικό.

ANNA

(ξεσπάει)

Δεν τελειώσαμε ακόμα με τα πρωτόκολλα;

ΣΙΜΩΝ

(κοιτώντας ανήσυχος το ρολόι του)

Το περάσαμε.

Η Άννα μαρσάρει για να προκαλέσει ΘΟΡΥΒΟ.

ANNA

Νόμιζες ότι θα σε άφηνα στον περαματάρη;

Ο Σίμωνας διπλώνεται στα δύο με έναν μορφασμό πόνου. Η προσοχή της Άννας αποσπάται από τον δρόμο. Το όχημα χάνει τον έλεγχο.

CUT TO:

46. ΕΕ. ΠΑΡΑΚΤΙΑ ΒΡΑΧΙΑ – ΜΕΡΑ

Το σακατεμένο αυτοκίνητο είναι προσγειωμένο στην παράκτια πλαγιά. Το παρμπρίζ μπροστά στο τιμόνι είναι διαλυμένο και η Άννα λίγα μέτρα πιο πέρα έρπει με ματωμένο το πρόσωπο μέχρι την πόρτα του συνοδηγού, η οποία ανοίγει με δυσκολία.

Χώνει το πάνω μέρος του σώματος της μέσα στο αυτοκίνητο και απασφαλίζει τη ζώνη του Σίμωνα. Το σώμα του κάνει σπασμούς.

Η Άννα τραβάει μετά κόπων και βασάνων τον Σίμωνα έξω από το όχημα. Το κινητό του τηλέφωνο κυλάει στο έδαφος. Στο χέρι του κρατάει το ώχρινο σημείωμα που είχε βάλει στην τσέπη πριν φύγει από το γραφείο.

Η Άννα παίρνει το σημείωμα από τον Σίμωνα και το διαβάζει. Είναι σε κατάσταση σοκ. Προσπαθεί να πιάσει το τηλέφωνο δίχως να αφήσει τον Σίμωνα από τα χέρια της.

Και οι δυο έχουν εκτεταμένες εκδορές. Πετραδάκια έχουν κολλήσει πάνω στα τραύματα. Τα ρούχα τους είναι σε κάποια σημεία σκισμένα.

Η Άννα προσπαθεί να ανοίξει το τηλέφωνο του Σίμωνα.

ΣΙΜΩΝ

(με δυσκολία)

Χίλια εννιακόσια πενήντα έξι.

Το τηλέφωνο ανοίγει και η Άννα πασχίζει να καλέσει το νούμερο που βλέπει στο σημείωμα. Τα χέρια της τρέμουν, πατάει λάθος νούμερα και ύστερα ξαναδοκιμάζει.

CUT TO:

47. ΕΣ. ΤΟΥΑΛΕΤΑ - ΜΕΡΑ

Ο Χάρυ μέσα στην τουαλέτα στέκεται μπροστά σε έναν συνομήλικό του ευπαρουσίαστο ΑΝΤΡΑ με μεγάλο εκτόπισμα και γένια τριών ημερών. Ο Άντρας φοράει T-shirt και τα χέρια του έχουν τατού.

ΑΝΤΡΑΣ

(κοιτώντας τον Χάρυ με λαγνεία)

Oh Lord...

Ακούγεται η ΔΟΝΗΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΤΟΥ ΤΗΛΕΦΩΝΟΥ του Χάρυ που φωταγωγεί την τσέπη του σακακιού του.

ΑΝΤΡΑΣ

(ψιθυρίζοντας)

You are so gorgeous in reality.

Ο Χάρυ μένει ανέκφραστος και ο Άντρας του κάνει νόημα αν θέλει να απαντήσει στο τηλέφωνο.

Όταν ο Άντρας καταλαβαίνει πως ο Χάρυ αγνοεί την εισερχόμενη κλίση, αρπάζει παθιασμένα το πρόσωπό του και πάει να τον φιλήσει. Ο Χάρυ στρέφει το κεφάλι του από την άλλη.

ΧΑΡΥ

(με προκλητική αναίδεια)

Neither kisses, nor words.

Οι δύο άντρες κοιτάζονται ακίνητοι. Το τηλέφωνο σταματάει να δονείται.

CUT TO:

48. ΕΞ. ΠΑΡΑΚΤΙΑ ΒΡΑΧΙΑ - ΜΕΡΑ

Η Άννα αφήνει κάτω το τηλέφωνο και γυρνάει στον Σίμωνα που τρέμει από υποθερμία. Τον αγκαλιάζει κι ο Σίμοντας αφήνει μια ιαχή πόνου. Η Άννα πλησιάζει τα χείλη της πάνω στο στόμα του εμφυσώντας του αργά την ανάσα της. Τα βλέμματα μεταξύ τους προδίδουν αμοιβαία στοργή.

ΣΙΜΩΝ

(ψελλίζει στην Άννα)

Όλα θα πάνε καλά.

Ο αέρας απομακρύνει το ώχρινο σημείωμα. Ακούγονται ΣΕΙΡΗΝΕΣ. Η Άννα σηκώνεται κουτσαίνοντας κι αρχίζει να κάνει με τα χέρια της σινιάλο προς τον δρόμο. Το τηλέφωνο δίπλα τους μένει από μπαταρία και σβήνει με ένα γραφικό σχέδιο «Good Bye».

CUT TO:

49. ΕΞ. ΠΑΡΑΚΤΙΑ ΛΕΩΦΟΡΟΣ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Από ψηλά φαίνεται το εκρού αυτοκίνητο τσαλακωμένο στην πλαγιά. Παραδίπλα η Άννα και ο Σίμοντας. Τραυματιοφορείς τρέχουν προς το μέρος τους.

Ακούγονται ΤΑ ΚΥΜΑΤΑ ΠΟΥ ΣΠΑΝΕ ΣΤΑ ΒΡΑΧΙΑ και πολύ βαθικά
ένα ΣΠΑΡΑΚΤΙΚΟ ΟΥΡΛΙΑΧΤΟ από την Άννα.

Στο δρόμο είναι σταματημένα δυο ασθενοφόρα, ένα περιπολικό
κι ένα πυροσβεστικό όχημα που έχει ρίξει γέφυρα προς τα
βράχια.

CUT TO:

50. ΕΣ. ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ - ΜΕΡΑ

Στον θάλαμο του νοσοκομείου η Άννα είναι ξαπλωμένη και
κοιμάται.

Ο Χάρυ με μαύρους κύκλους κάτω από τα μάτια κάθεται στην
καρέκλα δίπλα της και κοιτάζει με άδειο βλέμμα έξω από το
παράθυρο.

Ακούγεται η ΦΩΝΗ ΜΙΑΣ ΓΙΑΤΡΟΥ.

ΓΙΑΤΡΟΣ (Ο.Σ.)

Είστε ο σύζυγος της ασθενούς;

ΧΑΡΥ

(στρέφοντας ξαφνιασμένος το κεφάλι του
προς την είσοδο του θαλάμου)

No.

Ο Χάρυ σηκώνεται και ακολουθεί την αφανή γιατρό.

CUT TO:

51. ΕΣ. ΣΠΙΤΙ – ΜΕΡΑ

Το σαλόνι της Άννας είναι τακτοποιημένο και καθαρό. Η ξερή βλάστηση από τα φυτά έχει αφαιρεθεί και τώρα δείχνουν υγιή και φροντισμένα.

Η στρογγυλή τρύπα στην εξώπορτα έχει αποκατασταθεί και το ένθετο κομμάτι ξύλου έχει βαφτεί στο ίδιο χρώμα. Δεν υπάρχει τίποτα που να υποδηλώνει ότι στο σπίτι υπήρξε σκύλος.

Ο Χάρυ τακτοποιεί το συρτάρι στο γραφειάκι της Άννας. Παίρνει στο χέρι του τρεις φωτογραφίες κι ένα πρόγραμμα θεατρικής παράστασης με μια άδεια κουνιστή πολυθρόνα στο εξώφυλλο. Το πρόγραμμα τιτλοφορείται «Beckett Reloaded».

Ο Χάρυ γυρνάει προς την Άννα που κάθεται στην κουνιστή πολυθρόνα με τις παππουδίστικες πιτζάμες και πιπιλάει ένα ποτήρι με χυμό πορτοκάλι. Την πλησιάζει για να της δείξει τις φωτογραφίες.

Η Άννα περιεργάζεται μία μία τις φωτογραφίες και ύστερα σηκώνει το κεφάλι της προς τον Χάρυ με έναν μορφασμό αδιαφορίας.

Όταν ο Χάρυ της δείχνει το θεατρικό πρόγραμμα, το παίρνει στο χέρι της και το ανοίγει με τον αντίχειρα.

CUT TO:

52. ΕΣ. ΑΙΘΟΥΣΑ ΘΕΑΤΡΟΥ – ΝΥΧΤΑ

Στη σκηνή του θεάτρου μια γερασμένη ηθοποιός παίζει την τελευταία σκηνή από το *Νανούρισμα* του Σάμιουελ Μπέκετ. Η ηθοποιός κουνιέται πέρα δώθε σε μια κουνιστή πολυθρόνα και με μια ύστατη κίνηση ΦΩΝΑΖΕΙ «ΓΑΜΗΣΟΥ ΖΩΗ». Η κίνηση σταματάει. Ακούγονται ΔΥΝΑΤΑ ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑΤΑ.

Πρόκειται για την ίδια ακριβώς σκηνή που έχει προηγηθεί, μόνο που τώρα η οπτική γωνία είναι από το κυκλόγραμμα της θεατρικής σκηνής προς τους θεατές.

Ο χρόνος διαστέλλεται και η Άννα σε slow-motion σηκώνεται συγκλονισμένη και χτυπάει παλαμάκια με τέτοια ένταση, σα με κάθε χτύπημα των χεριών της να επαναφέρει άλλο ένα κομμάτι από τη χαμένη της μνήμη.

Δίπλα της κάθεται ο Χάρυ, τα μάτια του τρέχουν σαν βρύσες δίχως να έχει την παραμικρή έκφραση κλάματος. Δείχνει τελείως χαμένος. Όταν συνειδητοποιεί πως η Άννα έχει σηκωθεί όρθια, την πιάνει από το μπράτσο για να την επαναφέρει με τρόπο στη θέση της.

Η Άννα παραμένει όρθια και σκύβει απλώς προς τον Χάρυ να του πει κάτι στο αυτί.

ΟΙ ΗΧΟΙ ΑΠΟ ΤΑ ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑΤΑ βαθαίνουν, ακούγεται μόνο ΤΟ ΤΑΡΑΓΜΕΝΟ ΨΙΘΥΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ANNAΣ.

ANNA (V.O.)

Από πού γνωρίζομαστε εσύ κι εγώ;

Ο Χάρυ κοιτάζει στην άδεια σκηνή αγνοώντας την ερώτηση της Άννας. Η ηθοποιός ξαναβγαίνει και υποκλίνεται στο κοινό. ΤΑ ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑΤΑ ΔΥΝΑΜΩΝΟΥΝ.

FADE OUT

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Abrams, Meyer Howard. 2005. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, μτφ. Γιάννα Δεληβοριά - Σοφία Χατζιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης, λ. «μεταμοντερνισμός, ο», σσ. 274-275.

URL: https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html?details=103

(Τελευταία πρόσβαση 02.04.2022)

Αριστοτέλης. 1982. *Αριστοτέλους Ποιητική*, μετάφραση, εισαγωγή και σχόλια Στάθης Ιω. Δρομάζος. Αθήνα: Κέδρος.

Aronson, Linda. 2010. *The 21st Century Screen-play: a comprehensive guide to writing tomorrow's films*. New South Wales: Allen & Unwin.

Arriaga, Guillermo. 2004. «Writers on Wrighting: How I Wrote '21 Grams'», *Script Magazine*, January/February 2004.

URL: <https://scriptmag.com/tag/guillermo-arriaga>

(Τελευταία πρόσβαση 20.03.2022)

Arriaga, Guillermo. 2009. *Masterclass bei Casamerica zum Thema Figurenschöpfung (La construcción de personajes)*, μτφ. από ισπανικά στα γερμανικά Pablo Callisaya.

(<https://www.youtube.com/watch?v=-tQDapNnj7Y>)

URL: https://pablocallisayadotcom.files.wordpress.com/2018/02/guillermo-arriaga-construccion-de-personajes_-deutsch.pdf

(Τελευταία πρόσβαση 20.03.2022)

Arriaga, Guillermo. 2011. «Screenwriters' Lecture» (Απομαγνητοφωνημένη διάλεξη). *BAFTA Guru: Screenwriters On Screenwriting*. London: BAFTA

URL: <https://guru.bafta.org/guillermo-arriaga-screenwriters-lecture>

(Τελευταία πρόσβαση 20.03.2022)

Baudrillard, Jean. 2009. *Περί Σαγήνης*. Αθήνα: Εξάντας.

Beier, Lars-Olaf. 2008. «Die Konstruktion des Schicksals: Über die Filme von Guillermo Arriaga und Alejandro González Iñárritu», στο Brunow, Jochen (επιμ.). *Scenario 2. Film- und Drehbuch-Almanach*. Berlin: Bertz + Fischer GbR, σσ. 83-98.

URL: https://drehbuchautoren.de/sites/default/files/scenario_digital_lars_olaf_beier.pdf
(Τελευταία πρόσβαση 13/05/2022)

Berg, Charles Ramírez. 2006. «A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the ‘Tarantino Effect’». *Film Criticism*, vol. 31, no. 1/2, σσ. 5-61.

URL: <http://www.jstor.org/stable/44019213>.
(Τελευταία Πρόσβαση 14.05.2022)

Bordwell, David. 2006a. «The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies [Introduction]». David Bordwell’s website on cinema.

URL: <http://www.davidbordwell.net/books/theway.php>
(Τελευταία πρόσβαση 09.04.2022)

Bordwell, David. 2006b. «Lessons from Babel». David Bordwell's Website on Cinema.

URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=147>
(Τελευταία πρόσβαση 26.04.2022)

Bradshaw, Peter. 2007. «Babel». *The Guardian*. 19 Jan.

URL: <https://www.theguardian.com/film/2007/jan/19/drama.thriller?cat=film&type=article>
(Τελευταία πρόσβαση 26.04.2022)

Cameron, Allan. 2008. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

Chan, Evans. 2001. *Against Postmodernism etcetera: A conversation with Susan Sontag*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

URL: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.901/12.1chan.txt>

(Τελευταία πρόσβαση 31.03.2022)

Dancyger, Ken. και Rush, Jeff. 2007. *Alternative Scriptwriting - Breaking the Rules*, 4η έκδ. Burlington, MA: Focal Press.

Ebert, Roger. 2003. «21 Grams: Movie Review & Film Summary», *Ebert Co*.

URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/21-grams-2003>

(Τελευταία πρόσβαση 21.04.2022)

Field, Syd. 1986. *Το σενάριο: η τέχνη και η τεχνική (Οι βάσεις της σεναριογραφίας)*, μτφ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος

Hassapopoulou, Marina. 2008. «Babel: Pushing and Reaffirming Mainstream Cinema's Boundaries», *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 50, spring.

URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Babel/text.html>

(Τελευταία πρόσβαση 27.04.2022)

Horton, Andrew. 1999. *Witing the Character-Centered Screenplay*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Jameson, Frederik. 1984. «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, τ. 146, London.

URL: <https://newleftreview.org/issues/i146/articles/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism>

(Τελευταία πρόσβαση: 21.04.2022)

Jamie. 2013. *Screenwriting Master Class with Guillermo Arriaga (notes)*. [Σημειώσεις από το masterclass του Arriaga στη Νέα Υόρκη] 08/2013

URL: <https://dutifulteachermovie.files.wordpress.com/2013/08/screenwriting-master-class-con-guillermo-arriaga.pdf>

(Τελευταία πρόσβαση 20.03.2022)

Kallas-Καλογεροπούλου, Χριστίνα. 2006. *Σενάριο: Η τέχνη της επινόησης της αφήγησης στον κινηματογράφο (66 ασκήσεις και 1 μέθοδος)*. Αθήνα: Νεφέλη.

Levy, Emanuel. 2006. «Inarritu on Babel and Brad Pitt». *EmanuelleLevy.com*

URL: <https://emanuellevy.com/interviews/innaritu-on-babel-and-brad-pitt-1/>

(Τελευταία πρόσβαση 28.04.2022)

Liddel, Henry George και Scott, Robert. 2007. *Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Πελεκάνος, λ. «πάθος[ᾶ], -εος, τό (παθεῖν)».

Lyotard, Jean-Francois. 1988. *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Φιλοσοφική και πολιτική βιβλιοθήκη, Αθήνα: Γνώση.

Mantilla, Jesús Ruiz. 2021. «Guillermo Arriaga: ‘González Iñárritu me robó mi mundo. No nos hablamos ni nos reconciliaremos’», *El País*, 11 Nov.

URL: <https://elpais.com/eps/2021-12-11/guillermo-arriaga-gonzalez-inarritu-me-robo-mi-mundo-no-nos-hablamos-ni-nos-reconciliaremos.html>

(Τελευταία πρόσβαση 20.03.2022)

Prieto, Jose Manuel. 2001. «Guillermo Arriaga», μτφ. από ισπανικά στα αγγλικά Margaret Carson, *Bomb*, 76/Summer. New York.

URL: <https://bombmagazine.org/articles/guillermo-arriaga/>

(Τελευταία πρόσβαση 20.03.2022)

Ρεντζής, Θανάσης. 1978. *Οι πρωτοπορίες στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Romney, Jonathan. 2000. «Cannes Film Festival. Review: Amores Perros, Dog fights on film», *The Guardian*, 17 May.

URL: <https://www.theguardian.com/culture/2000/may/17/artsfeatures.cannesfilmfestival1>
(Τελευταία πρόσβαση 17.04.2022)

Rothlisberger, Leisa. 2012. «Babel's National Frames in Global Hollywood». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 54, fall.

URL: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/RothlisbergerBabel/index.html>
(Τελευταία πρόσβαση 26.04.2022)

Sim, Stuart. (επιμ.) 1998. *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Cambridge: Icon Books Ltd.

Sontag, Susan. 2001. «One culture and the new sensibility», στο *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador USA.

Walters, Christian B. 2012. *Guillermo Arriaga Screenwriting Masterclass [in London, Regent's College 28th-29th January 2012]*.

URL: <http://sornorskfilm.no/wp-content/uploads/2016/02/GUILLERMO-ARRIAGA-SCREENWRITING-MASTERCLASS.pdf>
(Τελευταία πρόσβαση 20.03.2022)

Φιλμογραφία

Amores Perros, Σκηνοθεσία: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Lions Gate Films International. Μεξικό: 2000.

21 Grams, Σκηνοθεσία: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Mediana Production Filmgesellschaft & Co. KG. ΗΠΑ: 2003.

Babel, Σκηνοθεσία: Alejandro González Iñárritu, DVD-Video, Babel Productions, Inc. Γαλλία/ΗΠΑ/Μεξικό: 2006.

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.