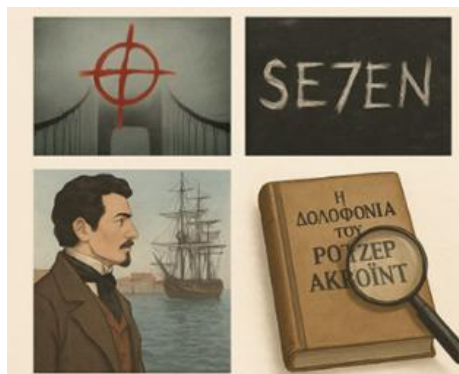


Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών
ΜΠΣ «Δημιουργική Γραφή» (ΔΗΓ)

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η τέχνη της εγκληματικής αφήγησης και η ρεαλιστική απεικόνιση
του εγκλήματος στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία:**

*Μια δημιουργική ανάλυση των ταινιών **Zodiac** και **Se7en** και των μυθιστορημάτων **Ο Κόμης Μοντεκρίστο** και **Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ**.*



ΧΡΙΣΤΙΝΑ (ΚΡΙΣΤΥ) ΑΓΑΘΟΥ

ΑΜ: 530696

Επιβλέπων Καθηγητής:
Χρήστος Νίκου

Πάτρα, Ιούλιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Χριστίνας Αγάθου που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η 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/της 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 της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Η τέχνη της εγκληματικής αφήγησης και η ρεαλιστική απεικόνιση του εγκλήματος στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία:

Μια δημιουργική ανάλυση των ταινιών *Zodiac* και *Se7en* και των μυθιστορημάτων *Ο Κόμης Μοντεκρίστο* και *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ*.

Χριστίνα (Κρίστν) Αγάθου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας:

Επιβλέπων Καθηγητής:

Χρήστος Νίκου

ΣΕΠ ΕΑΠ

Πανεπιστήμιο Πειραιώς

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Έλενα Τριανταφυλλοπούλου

ΣΕΠ ΕΑΠ

Στη μητέρα μου, που μου έμαθε τον δρόμο της χαράς...

Ευχαριστώ από καρδιάς όλους όσους με βοήθησαν στη δημιουργία αυτής της πτυχιακής.

Τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Χρήστο Νίκου, για την ουσιαστική καθοδήγηση, τη σταθερή υποστήριξη και την ενεργή συμμετοχή του σε όλα τα στάδια αυτής της προσπάθειας, καθώς και όσους δέχθηκαν να μιλήσουν για να εμπλουτίσουν την έρευνά μου (αλφαβητικά):

την κ. Αλβανού, τον κ. Ιωσιφέλη, τον κ. Ράμμο & τον κ. Χανδρινό

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει την εγκληματική αφήγηση ως έναν μηχανισμό που οργανώνει την πληροφορία και διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος προσεγγίζουν την αλήθεια γύρω από το έγκλημα. Κεντρικός άξονας της μελέτης είναι ο τρόπος με τον οποίο η εγκληματική αφήγηση αξιοποιεί τις συμβάσεις του είδους και δημιουργεί την αίσθηση του ρεαλισμού, χωρίς να ταυτίζει τη μυθοπλασία με την πραγματικότητα. Η εργασία στηρίζεται σε θεωρητικές προσεγγίσεις της αφηγηματολογίας και του ρεαλισμού στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, ενώ αξιοποιεί στοιχεία από το true crime και την εγκληματολογική σκέψη. Μέσα από αυτή τη σύνδεση εξετάζεται η απόσταση ανάμεσα στην πραγματική διερεύνηση ενός εγκλήματος και στην αναπαράστασή του μέσα στη μυθοπλασία.

Το ερευνητικό corpus περιλαμβάνει τέσσερα έργα διαφορετικών εποχών και μέσων, το μυθιστόρημα *Ο Κόμης Μοντεκρίστο* του Alexandre Dumas, το μυθιστόρημα *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* της Αγκάθα Κρίστι και τις ταινίες *Se7en* και *Zodiac* του David Fincher. Η συγκριτική ανάλυση εξετάζει την εξέλιξη της εγκληματικής αφήγησης μέσα από διαφορετικές ιστορικές περιόδους και μορφές του είδους. Από την κλασική αστυνομική λογοτεχνία έως τις σύγχρονες κινηματογραφικές προσεγγίσεις, η εργασία μελετά πώς αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται και ερμηνεύεται το έγκλημα. Παράλληλα, εξετάζει τη θέση του αναγνώστη και του θεατή μέσα σε αυτή τη διαδικασία.

Η εργασία περιλαμβάνει επίσης πρωτογενή έρευνα με συνεντεύξεις επαγγελματιών που προσεγγίζουν το έγκλημα μέσα από διαφορετικά πεδία, καθώς και ερωτηματολόγιο για την πρόσληψη του εγκληματολογικού ρεαλισμού από το κοινό. Το δημιουργικό μέρος περιλαμβάνει τη συγγραφή ενός πρωτότυπου σεναρίου (πιλότου) αστυνομικής/δικαστικής τηλεοπτικής σειράς, στο οποίο εφαρμόζονται στην πράξη οι αφηγηματικές και εγκληματολογικές αρχές που εξετάστηκαν σε όλα τα κεφάλαια αυτής της μελέτης.

Συνολικά, η εργασία υποστηρίζει ότι ο ρεαλισμός στην εγκληματική αφήγηση δεν σημαίνει απλή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Η μυθοπλασία αξιοποιεί στοιχεία από τον πραγματικό τρόπο διερεύνησης του εγκλήματος και τα εντάσσει σε μια αφήγηση που παραμένει δραματουργικά ολοκληρωμένη.

Λέξεις-κλειδιά: εγκληματική αφήγηση, ρεαλισμός του εγκλήματος, true crime, δημιουργική γραφή, εγκληματολογία, αστυνομικό είδος

Abstract

This dissertation examines crime narrative as a mechanism that organises information and shapes how literature and cinema approach the truth surrounding crime. The central focus of the study is how crime narrative uses the conventions of the genre to create a sense of realism, without equating fiction with reality. The study draws on narratology and theories of realism in literature and cinema, while also using perspectives from true crime and criminological thought. It examines the distance between the actual investigation of a crime and its representation in fiction.

The research corpus consists of four works from different historical periods and media: Alexandre Dumas's novel *The Count of Monte Cristo*, Agatha Christie's novel *The Murder of Roger Ackroyd*, and David Fincher's films *Se7en* and *Zodiac*. The comparative analysis examines the development of crime narrative across different historical contexts and forms of the genre. From classical detective fiction to contemporary cinematic approaches, the dissertation studies how the representation of crime changes over time. At the same time, it examines the position of the reader and the viewer in this process.

The study also includes primary research based on interviews with professionals who approach crime from different fields, as well as a questionnaire examining how audiences perceive criminological realism in fiction. The creative part consists of an original screenplay (pilot episode) for a crime/legal television series, in which the narrative and criminological principles examined throughout this study are applied in practice.

Overall, the study argues that realism in crime narrative does not mean a simple representation of reality. Fiction draws on elements from real criminal investigations and integrates them into a narrative that remains both convincing and narratively coherent.

Keywords: crime narrative, crime realism, true crime, creative writing, criminology, detective fiction

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Abstract	7
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	12
Α' ΜΕΡΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	15
1. Εισαγωγή	16
1.1 Παρουσίαση του θέματος της πτυχιακής	16
1.2 Στόχοι της εργασίας	17
1.3 Μεθοδολογία της Έρευνας	18
2. Θεωρητικό Πλαίσιο	20
2.1. Ορισμός «Εγκληματικής Αφήγησης». Αφηγηματικές τεχνικές στο crime genre	20
2.2 Έννοια του «ρεαλισμού» στο έγκλημα. Λογοτεχνικός vs κινηματογραφικός ρεαλισμός, true crime	21
2.3 Η διαχρονική έλξη του κοινού στο έγκλημα : Ψυχολογικές και κοινωνικές διαστάσεις	25
2.4 Γέφυρες μεταξύ δημιουργικής γραφής και εγκληματολογίας: Η αφήγηση ως μέσο κατανόησης του εγκλήματος	29
3. Ιστορική Αναδρομή στην Απεικόνιση του Εγκλήματος: Από το Χαρτί στην Οθόνη	32
3.1. Πρώιμες Μορφές (φυλλάδια, λαϊκές ιστορίες): Το έγκλημα ως θέαμα και ηθικό δίδαγμα	32
3.2. 19ος αιώνας: Γέννηση αστυνομικής λογοτεχνίας (Poe, Conan Doyle): Ρεαλισμός vs ρομαντισμός	35
3.3. "Χρυσή Εποχή" του Μυστηρίου: Κανόνες, λογική, παράδοση της αξιόπιστης αφήγησης	40
3.4. Hardboiled και Film Noir: Στροφή σε σκληρό ρεαλισμό και ηθική αμφισημία	42
3.5. Μεταπολεμικές αλλαγές: Ψυχολογικό θρίλερ, αστυνομικό procedural, κοινωνικός σχολιασμός	47
3.6. Ακμή του True Crime : Carote και μετά, επιρροή στα βιβλία & ντοκιμαντέρ	51
3.7. Σύγχρονες Τάσεις: Από το Νεο-Νουάρ και τη Μεταμοντέρνα Αποδόμηση στη Διαδραστική Εποχή του Streaming	53
4. Η Ελληνική Πραγματικότητα: Από το Κλασικό Μυστήριο στις Σύγχρονες Τάσεις	58
4.1 Ιστορική Αναδρομή: Ο Γιάννης Μαρής και το Αστικό Νουάρ	58
4.2 Η τηλεοπτική ωρίμανση της ελληνικής εγκληματικής αφήγησης: Πάνος Κοκκινόπουλος, true crime και ψυχογράφημα	61
4.3 Η Σύγχρονη Ελληνική Εγκληματική Αφήγηση και ο Σωτήρης Τσαφούλιας: Από το Έτερος Εγώ στο Procedural και το Faction	64
5. Case Studies: Εισαγωγή	69
5.1. Κριτήρια Επιλογής των 4 έργων: Διαφορετικά μέσα (λογοτεχνία/σινεμά), διαφορετικές εποχές, κοινό θέμα. Έγκλημα & ρεαλισμός	69
5.2. Συνοπτική παρουσίαση των έργων και τι αντιπροσωπεύουν	70
6. Case Study 1: Μυθιστόρημα Ο Κόμης Μοντεκρίστο	72

6.1. Ιστορικό δημιουργίας: Δημοσίευση σε συνέχειες, αληθινή έμπνευση από αρχείο	72
6.2. Πλοκή & Δομή: Μυθοπλασία εκδίκησης, επεισοδιακή αφήγηση, κορυφώσεις.....	74
6.3. Αφηγηματική Τεχνική: Πολλαπλές ταυτότητες, συμπτώσεις, πλούσια περιγραφή	76
6.4. Ρεαλιστική Πειστικότητα: Θεσμοί, τοξικολογία και οικονομικοί μηχανισμοί στην εκδικητική πλοκή.....	78
6.5. Ιδεολογικό Πλαίσιο: Από τη θεία πρόνοια στην ηθική αποδόμηση του τιμωρού.	80
6.6. Επίδραση: Το αρχέτυπο της ιστορίας εκδίκησης, δημοφιλία διαχρονικά	82
7. Case Study 2: Μυθιστόρημα: Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ.....	87
7.1 Η αστυνομική λογοτεχνία της Χρυσής Εποχής, και οι κανόνες του Κνοκ.....	87
7.2. Καινοτομία Αφήγησης: Ο αναξιόπιστος αφηγητής και “σπάσιμο” της εμπιστοσύνης.....	88
7.3. Ανάλυση κειμένου: Παραδείγματα ύπουλων παραλείψεων, τεχνικές παραπλάνησης	90
7.4. Αντίδραση Κοινού & Κριτικών :Έπαινος vs κατηγορίες για εξαπάτηση	92
7.5. Η κληρονομιά του αναξιόπιστου αφηγητή: διασκευή, αναδρομική ανάγνωση και σύγχρονο crime fiction.....	94
7.6. Το Μετα-σχόλιο για την <i>Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ</i> στη φύση της εγκληματικής αφήγησης	96
8. David Fincher: Έγκλημα, εμμονή και αναζήτηση της αλήθειας στον σύγχρονο κινηματογράφο... 98	
9. Case Study 3: Ταινία Se7en (1995)	100
9.1. Σύνοψη πλοκής και καλλιτεχνικό πλαίσιο (neo-noir thriller).	100
9.2. Αφηγηματικές Τεχνικές: 7 αμαρτήματα δομή, σοκ και σασπένς, twist φινάλε.	101
9.3. Στυλιζαρισμένος Ρεαλισμός : Σκοτεινή ατμόσφαιρα, “ο κόσμος όπως τον βλέπει ο John Doe”	104
9.4. Ηθικά Διλήμματα: Θρησκευτικός ζήλος vs σύγχρονη κοινωνία, το κακό που νικά προσωρινά.....	107
9.5. Επιρροή στον κινηματογράφο του είδους :Μίμηση, κληρονομιά.	110
9.6. Συμπεράσματα: Η διαλεκτική ρεαλισμού και φορμαλισμού στο Se7en.....	111
10. Case Study 4: Η Ταινία Zodiac (2007).....	113
10.1. Η υπόθεση Zodiac: από το έγκλημα ως γεγονός στο έγκλημα ως δημόσια αφήγηση.....	113
10.2. Η σκηνοθετική μέθοδος του Fincher: εμπειρισμός, τεκμήριο και άρνηση της μυθοποίησης.	115
10.3. Αφηγηματική Δομή: Πολυετής έρευνα χωρίς λύση, πολλαπλοί πρωταγωνιστές.....	118
10.4. Ρεαλισμός στην Ταινία: Πιστή αναπαράσταση 1970s, λεπτομέρειες, ύφος ντοκιμαντέρ.....	120
10.5. Θεματική Ανάλυση: Εμμονή, αβεβαιότητα, η αίσθηση του ανεξιχνιάστου.....	122
10.6. Υποδοχή & Κριτική: Από παρεξηγημένο σε μοντέρνο classic.....	124
11. Συγκριτική Ανάλυση: Ο εγκληματικός δημιουργός και η κατασκευή της αλήθειας από τη μυθοπλασία στο True Crime.....	126
11.1. Edmond Dantès και John Doe: Ο τιμωρός ως δημιουργός μιας ηθικής αφήγησης	126
11.2. Hercule Poirot και Zodiac: Από τον αναγνώσιμο εγκληματία στην κατάρρευση της ερμηνείας	127

11.3. Από την αποκατάσταση της τάξης στην αβεβαιότητα της αλήθειας: Η ιστορική μετατόπιση της εγκληματικής αφήγησης.	129
11.4. Από τον αναγνώστη-ντετέκτιβ στον θεατή-ερευνητή: Η μετατόπιση της συμμετοχής του κοινού στην εγκληματική αφήγηση	130
11.5. Ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα: Η γοητεία του “True” και η αναζήτηση της αλήθειας στην εγκληματική αφήγηση	131
Β’ ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ ΕΡΕΥΝΑ.....	133
12. Στόχος και μεθοδολογία	134
12.1. Ερευνητικός σκοπός και ερωτήματα	134
12.2. Επιλογή δείγματος	135
12.3. Διαδικασία συλλογής δεδομένων.....	135
12.4. Εργαλεία έρευνας	136
12.5. Ηθικά ζητήματα και ανωνυμία συμμετεχόντων	137
13. Συνεντεύξεις: η εγκληματική αφήγηση ανάμεσα στη μυθοπλασία, την εγκληματολογία και την αστυνομική έρευνα.....	137
13.1. Η κατασκευή της αληθοφάνειας: πραγματικό υλικό, δραματουργική επεξεργασία και όρια της μυθοπλασίας.....	140
13.2. Το ίχνος, το τεκμήριο και η διάψευση της κινηματογραφικής βεβαιότητας	143
13.3. Ο δράστης ανάμεσα στο ψυχολογικό βάθος, το κοινωνικό πλαίσιο και το στερεότυπο	147
13.4. Η βία ανάμεσα στην αισθητικοποίηση, την τεχνική αποστασιοποίηση και την ηθική ευθύνη της αναπαράστασης.....	152
13.5. Συμπεράσματα: η συμβολή των συνεντεύξεων στην ανάλυση του crime fiction	156
14. Ερωτηματολόγια: πρόσληψη του εγκλήματος, εγκληματολογικός ρεαλισμός και επιρροή της μυθοπλασίας	158
14.1 Σχεδιασμός του ερωτηματολογίου και ερευνητική στόχευση	158
14.2. Δημογραφικό και μορφωτικό προφίλ των συμμετεχόντων	161
14.3. Η εγκληματολογική γνώση του κοινού ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλαστική σύμβαση.....	165
14.4. Η πρόσληψη του ρεαλισμού: ίχνη, τεχνολογία, μάρτυρες και δικαστική ολοκλήρωση	172
14.5. Crime fiction, true crime και προτιμήσεις του κοινού	174
14.6. Ποιοτική και ποσοτική αποτίμηση των απαντήσεων	179
15. Συνολική αποτίμηση και ενσωμάτωση των ευρημάτων.....	180
15.1. Κύριες τάσεις της πρωτογενούς έρευνας	180
15.2. Συγκλίσεις και αποκλίσεις ανάμεσα στους ειδικούς, τους δημιουργούς και το κοινό.....	180
15.3. Ο ρεαλισμός του εγκλήματος ως εμπειρικό και αφηγηματικό πρόβλημα	181
15.4. Σύνδεση των ευρημάτων με τα case studies της εργασίας	182
15.5. Ερμηνευτικές προεκτάσεις και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.....	183
Γ’ ΜΕΡΟΣ Δημιουργικό Μέρος.....	185
16. Σημείωμα Σεναριακής Προσέγγισης.....	187

17. Συμπεράσματα - Κλείσιμο	238
17.1. Ανακεφαλαίωση βασικών ευρημάτων θεωρίας και ανάλυσης	238
17.2. Συμβολή της εργασίας	240
17.3. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα.....	241
17.4. Τελικές σκέψεις.....	242
Βιβλιογραφικές Αναφορές, Φιλμογραφία και Οπτικοακουστικές Πηγές	245
1. Πρωτογενές corpus	245
2. Συμπληρωματικά λογοτεχνικά έργα και πρωτογενή κείμενα	245
3. Συμπληρωματική φιλμογραφία, τηλεοπτικές σειρές και ντοκιμαντέρ	247
4. Θεωρητική και κριτική βιβλιογραφία	249
5. Ειδική βιβλιογραφία για David Fincher, Se7en και Zodiac	254
6. Ειδική βιβλιογραφία για Agatha Christie και The Murder of Roger Ackroyd	255
7. Ελληνική βιβλιογραφία και ελληνικό πολιτισμικό/τηλεοπτικό πλαίσιο	256
18. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1 : ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ.....	260
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 1: Δρ. ΜΑΡΙΑ Χρ. ΑΛΒΑΝΟΥ, ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΟΣ.....	260
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 2: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΙΩΣΙΦΕΛΗΣ - ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΟΣ.....	265
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 3: ΓΕΝΙΚΗ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΙΟΝΙΩΝ ΝΗΣΩΝ/ΤΜΗΜΑ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ /ΣΥΝΤΑΚΤΕΣ: α) Υ/Α' ΧΑΝΔΡΙΝΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ /β) ΑΝΘ/ΜΟΣ ΡΑΜΜΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	277
19. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2 : ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ	287
Αντιλήψεις για την εγκληματολογική έρευνα και την αναπαράστασή της στον κινηματογράφο, τηλεόραση και λογοτεχνία.....	287
Μέρος Α': Δημογραφικά Στοιχεία.....	287
Μέρος Β': Αντιλήψεις για την εγκληματολογική έρευνα	288
Μέρος Γ': Εγκληματική αφήγηση και αντίληψη του κοινού.....	291

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1 : Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Arsenic and Old Lace</i> (Frank Capra, 1944, [00:34:43]). Οι αδελφές Άμπι και Μάρθα Μπρούστερ προσφέρουν elderberry wine σε έναν μοναχικό ηλικιωμένο άνδρα, μετατρέποντας τη ενδεχόμενη δηλητηρίαση σε σκοτεινά κωμική πράξη «φιλανθρωπίας» και αποδραματοποιώντας την εγκληματική πράξη μέσα στο οικιακό περιβάλλον.....	27
Εικόνα 2 Εξώφυλλα του pulp περιοδικού <i>Black Mask</i> τεύχος Οκτωβρίου 1934/ Εικόνα 3 Εξώφυλλα του pulp περιοδικού <i>Black Mask</i> Σεπτεμβρίου 1935. Αποτυπώνεται η έμφαση της <i>hardboiled</i> λογοτεχνίας στη βία του δρόμου και τον αστικό ρεαλισμό, σε αντίθεση με τα αποστειρωμένα σαλόνια της βρετανικής σχολής. Πηγή: https://thrillingdetective.com/2018/08/19/carmady/ https://www.alamy.com/stock-photo-1930s-usa-black-mask-magazine-cover-85359335.html (Προβλήθηκε 16 Νοεμβρίου 2025).....	44
Εικόνα 4: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>The Maltese Falcon</i> (1941, 00:24:12). Ο Humphrey Bogart ενσαρκώνει τον Sam Spade. Η στάση του σώματος και ο χαμηλός φωτισμός καθιερώνουν τον κυνικό, αποξενωμένο ιδιωτικό ντετέκτιβ ως τον κεντρικό ήρωα του <i>Film Noir</i>	45
Εικόνα 5: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Double Indemnity</i> (1944, 00:11:38). Η Barbara Stanwyck ενσαρκώνει την Phyllis Dietrichson και ο Fred MacMurray τον Walter Neff. Ο φωτισμός <i>chiaroscuro</i> και η σύνθεση του κάδρου στην πρώτη τους συνάντηση οπτικοποιούν τη μοιραία παγίδευση του ήρωα και την αρχή της ηθικής του κατάρρευσης στο αστικό σκοτάδι του Λος Άντζελες.....	45
Εικόνα 6: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Touch of Evil</i> (1958, 01:42:58). Ο Orson Welles ως Hank Quinlan. Η λήψη από πολύ χαμηλή γωνία και η χρήση ευρυγώνιου φακού παραμορφώνουν τα χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή, μετατρέποντάς τον σε μια γκροτέσκο φιγούρα που ενσαρκώνει την πλήρη κατάρρευση των ηθικών αξιών και τη σήψη του νόμου στο τέλος της κλασικής νουάρ εποχής.....	46
Εικόνα 7: Στιγμιότυπο από το φινάλε του <i>Chinatown</i> (1974, χρονικό σημείο 02:08:26). Ο J.J. Gittes (Jack Nicholson) λαμβάνει την τελική συμβουλή «Forget it, Jake. It's Chinatown». Η σκηνή αυτή αποτελεί την επιτομή του <i>Neo-Noir</i> , όπου ο πρωταγωνιστής έρχεται αντιμέτωπος με το απόλυτο αδιέξοδο και την κυριαρχία μιας αδιαπέραστης, διεφθαρμένης εξουσίας που καθιστά τη δικαιοσύνη ανέφικτη.....	47
Εικόνα 8 : Το αστυνομικό τμήμα στο <i>The Naked City</i> (1948 00:19:59). Οι αστυνομικοί, ενδεδυμένοι με πολιτικά ρούχα αντί για στολές, αποτυπώνουν τη μετάβαση του είδους προς έναν «ημι-ντοκιμαντερίστικο» ρεαλισμό. Η απουσία στολών υπογραμμίζει τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τον «χαρισματικό μοναχικό λύκο» ντετέκτιβ στη συλλογική, γραφειοκρατική εργασία των σωμάτων ασφαλείας.....	48
Εικόνα 9 : Στιγμιότυπο από την ταινία <i>The Asphalt Jungle</i> (1950, 00:43:21). Ο σχεδιασμός της εγκληματικής δράσης παρουσιάζεται ως μια αυστηρά επαγγελματική, «διεφθαρμένη επιχείρηση».....	49
Εικόνα 10 : Στιγμιότυπο από την ταινία <i>In a Lonely Place</i> (1950, 00:59:57). Η αδυναμία ελέγχου των παρορμήσεων αναδεικνύει την εύθραυστη φύση του ανδρικού προτύπου.....	50
Εικόνα 11&12: Εικόνα 11 : Η συνάντηση του Guy Haines και του Bruno Anthony στο <i>Strangers on a Train</i> (1951, 00:08:03). Ο Hitchcock μετατρέπει τον διάλογο σε χώρο ψυχολογικής απειλής, παρουσιάζοντας το έγκλημα ως ιδέα που γεννιέται μέσα από την εμμονική σχέση δύο αγνώστων. Εικόνα 12: Το τελευταίο κοντινό πλάνο του Norman Bates στο <i>Psycho</i> (1960, 01:48:33). Η εγκληματικότητα στον Hitchcock απομακρύνεται από το κλασικό μοντέλο του εξωτερικού κινήτρου και συνδέεται με τη διαταραχή της ταυτότητας και την ψυχολογική αποσύνθεση του υποκειμένου.....	50
Εικόνα 13: Το εμβληματικό κοντινό πλάνο του Perry Smith λίγο πριν την εκτέλεσή του στο <i>In Cold Blood</i> (1967, 02:09:15). Ο Richard Brooks μετουσιώνει τον φυσικό φωτισμό και τις σκιές της βροχής σε δάκρυα, γεφυρώνοντας τον αυστηρό κινηματογραφικό ρεαλισμό του <i>True Crime</i> με την ψυχολογική εμβάθυνση και μετατοπίζοντας την εστίαση από το αμιγώς εγκληματικό γεγονός στην υπαρξιακή πολυπλοκότητα του δολοφόνου.....	52
Εικόνα 14 : Το κοντινό πλάνο στο μικρο-μαγνητόφωνο (Pearlcarder L200) με τον υπότιτλο "I'm sure he is" στο <i>The Thin Blue Line</i> (1988, 01:35:59). Ο Morris μετατρέπει το ίδιο το τεχνικό μέσο καταγραφής στον απόλυτο «αδέκαστο μάρτυρα» της αλήθειας, απομακρύνοντας την αφήγηση από την ανάγκη της παραδοσιακής οπτικής αναπαράστασης του δράστη.....	53
Εικόνα 15: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>L.A. Confidential</i> (1997, 00:06:14). Ο ντετέκτιβ Jack Vincennes ως τεχνικός σύμβουλος στο τηλεοπτικό πλατό της σειράς « <i>Badge of Honor</i> ».....	54
Εικόνα 16: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Memento</i> (Christopher Nolan, 2000, 00:15:17). Η χειροκίνητη καταγραφή πληροφοριών σε Polaroid και σώμα αναδεικνύει την αποδόμηση της γραμμικής αφήγησης.....	55
Εικόνα 17: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>No Country for Old Men</i> (Joel & Ethan Coen, 2007, 00:24:14). Η εισβολή του ακατανόητου κακού στον «ασφαλή» χώρο της καθημερινότητας. Ο ιδιοκτήτης του βενζινάδικου έρχεται αντιμέτωπος	

με μια ηθική άβυσσο, όπου η ανθρώπινη ζωή παύει να έχει αξία και υποτάσσεται στην απόλυτη τυχειότητα του μηδενισμού.	55
Εικόνα 18: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Prisoners</i> (Denis Villeneuve, 2013, 01:27:03). Η εμμονική αναζήτηση δικαιοσύνης μετατρέπεται σε ηθική πτώση: ο Keller Dover αποποιείται τον ρόλο του θύματος για να επιβληθεί ως θύτης, αποδεικνύοντας τη λεπτή και εύθραυστη γραμμή που διαχωρίζει τις δύο έννοιες.	56
Εικόνα 19&20: Εικόνα 19: Εξώφυλλα περιοδικού Μάσκα 1/ Εικόνα 20: Εξώφυλλα περιοδικού Μάσκα 2 το οποίο κυκλοφόρησε σε διαφορετικές εκδοτικές περιόδους από το 1935 έως το 1974. Το περιοδικό αυτό αποτέλεσε έναν από αναγνωστικής κουλτούρας γύρω από το αστυνομικό είδος στην Ελλάδα.	58
Εικόνα 21: Πρώιμο εξώφυλλο του μυθιστορήματος <i>Εγκλημα στο Κολωνάκι</i> του Γιάννη Μαρή, στη σειρά « <i>Αστυνομικά Βιβλία Τσέπης</i> » των εκδόσεων Ατλαντίς. Η εικονογραφική αισθητική του εξωφύλλου αποτυπώνει τη σύνδεση της πρώιμης ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας με τη λαϊκή κουλτούρα και τα οπτικά πρότυπα του noir. Η πρώτη εμφάνιση του Αστυνόμου Μπέκα σηματοδοτεί τη διαμόρφωση ενός ελληνικού μοντέλου αστυνομικού ήρωα προσαρμοσμένου στη μεταπολεμική κοινωνική πραγματικότητα.	59
Εικόνα 22: Διαφημιστικό υλικό της κινηματογραφικής μεταφοράς <i>Εγκλημα στο Κολωνάκι</i> (Τζανής Αλιφέρης, 1960). Η οπτική σύνθεση της αφίσας αξιοποιεί στοιχεία της noir αισθητικής, όπως η έντονη αντίθεση φωτός και σκιάς, η παρουσία του εγκλήματος ως απειλής και η αστική νυχτερινή ατμόσφαιρα.	60
Εικόνα 23 : Η πρώτη γνωριμία του κοινού με τον Εντμόν Νταντές μέσα από τις εικονογραφημένες εκδόσεις του 19ου αιώνα.	84
Εικόνα 24: Φωτογραφία από την αμερικανική βωβή ταινία <i>The Count of Monte Cristo/ Monte Cristo</i> (1908), 14 λεπτών, παραγωγή Selig Polyscope Company. Δεξιά εικονίζεται ο Hobart Bosworth ως Edmond Dantès.	85
Εικόνα 25: Grieve, A. (σκην.) (2000) <i>Agatha Christie's Poirot: The Murder of Roger Ackroyd</i> [τηλεοπτικό επεισόδιο]. <i>Agatha Christie's Poirot, Series 7, Episode 1</i> . Παραγωγή: Brian Eastman. London Weekend Television / ITV.	95
Εικόνα 26 : Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Se7en</i> (1995, [01:51:00]). Η έξοδος από τη σκοτεινή, βροχερή πόλη δεν οδηγεί σε φυσικό ή λυτρωτικό χώρο το ανοιχτό τοπίο της ερήμου διακόπτεται από τους πυλώνες υψηλής τάσης, οι οποίοι μεταφέρουν την αστική και βιομηχανική δυστοπία στο τελικό σκηνικό της αναμέτρησης.	103
Εικόνα 27 : Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Se7en</i> (1995, [00:08:34]). Η αποκορεσμένη παλέτα, τα πυκνά μαύρα και η περιορισμένη ορατότητα αποτυπώνουν τη σκοτεινή φωτοχημική υφή της ταινίας, όπου η φθορά εγγράφεται στην ίδια την εικόνα.	105
Εικόνα 28 : Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Se7en</i> (1995, [00:02:01]). Η βροχή και η υγρασία λειτουργούν ως οπτικοί δείκτες της αστικής φθοράς.	106
Εικόνα 29: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Se7en</i> (1995, [02:00:14]). Το ανοιχτό τοπίο του φινάλε δεν συνιστά χώρο διαφυγής ανάμεσα στον Mills, τον Somerset και τον John Doe, οργανώνεται ως τελετουργική σκηνή ολοκλήρωσης του σχεδίου του δολοφόνου.	109
Εικόνα 30: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Zodiac</i> (David Fincher, 2007[00:17:41]). Η επιστολή του Zodiac προς τον Τύπο λειτουργεί όχι μόνο ως αποδεικτικό ίχνος, αλλά και ως μέσο δημόσιας αυτοσκηνοθεσίας του δράστη. ...	114

«Το κοινό γνωρίζει εξ αρχής τα πάντα. Δεν υπάρχει ούτε μία λεπτομέρεια που να αφήνει περιθώριο αμφιβολίας. Στην ταινία, μόνο οι δολοφόνοι γνωρίζουν την αλήθεια. Το γεγονός λοιπόν ότι ο θεατής παρακολουθεί τους χαρακτήρες να κινούνται ανυποψίαστοι μέσα σε μια ατμόσφαιρα απειλής, συνιστά το πραγματικό σασπένς.»

(Μετάφραση της συγγραφέως)

Alfred Hitchcock¹

¹ Alfred Hitchcock, "Let 'Em Play God" (1948), στο: S. Gottlieb (επιμ.), *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*, Τόμ. 1 (Berkeley: University of California Press, 1995), σ. 114.

Α' ΜΕΡΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. Εισαγωγή

1.1 Παρουσίαση του θέματος της πτυχιακής

Η εγκληματική αφήγηση συνιστά ένα από τα πλέον διαχρονικά και πολυεπίπεδα αφηγηματικά είδη, με παρουσία στη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και τα σύγχρονα οπτικοακουστικά μέσα. Η σημασία του είδους υπερβαίνει την παραγωγή δραματουργικής έντασης και συνδέεται κυρίως με την ικανότητα της εγκληματικής αφήγησης να συγκροτεί και να αναδιαμορφώνει τρόπους κατανόησης της πραγματικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η αφήγηση συγκροτεί ένα σύστημα οργάνωσης της εμπειρίας, όπου τα γεγονότα αποκτούν μορφή, αιτιακές σχέσεις και συγκεκριμένο ερμηνευτικό βάρος.

Σύμφωνα με τη θεωρητική προσέγγιση της Mieke Bal, η μελέτη της αφήγησης προϋποθέτει τη διάκριση τριών αλληλένδετων επιπέδων, του αφηγηματικού κειμένου (ως υλικού φορέα), της ιστορίας (story) και της fabula (του πρωτογενούς υλικού των γεγονότων). Η Bal υποστηρίζει ότι η «ιστορία» δεν αναπαράγει απλώς τη fabula, αλλά της δίνει μια συγκεκριμένη «χρoιά» (colouring) μέσα από τον αφηγηματικό φορέα.² Η διάκριση αυτή είναι καθοριστική για την κατανόηση της εγκληματικής αφήγησης. Το μυστήριο προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο η αφήγηση οργανώνει και αποκαλύπτει την πληροφορία. Η «ιστορία» μπορεί να αναδιατάξει τη χρονολογική αλληλουχία ή να αποκρύψει στοιχεία της fabula. Με αυτόν τον τρόπο, η αφήγηση καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο το έγκλημα παρουσιάζεται στον αναγνώστη ή τον θεατή και διαμορφώνει τη σχέση ανάμεσα στα γεγονότα, τις πληροφορίες και την τελική αποκάλυψη.

Στον κινηματογράφο, η διαδικασία αυτή αποκτά επιπλέον επίπεδα πολυπλοκότητας, καθώς η αφήγηση δρα ως ένας ενορχηστρωμένος μηχανισμός διανομής της πληροφορίας. Μέσω της αλληλεπίδρασης της πλοκής (syuzhet) και του ύφους (style), οργανώνονται τα πληροφοριακά κενά και η «εμβέλεια γνώσης», με αποτέλεσμα ο θεατής να συμμετέχει ενεργά στην ανακατασκευή της εγκληματικής fabula³.

Παράλληλα, ωστόσο, η μελέτη του εγκλήματος δεν μπορεί να αποσπαστεί από τον επιστημολογικό της πυρήνα, δηλαδή την αναλυτική και πραγματολογική του διερεύνηση. Στον αντίποδα της αφηγηματικής κατασκευής (όπου το *syuzhet* μπορεί σκόπιμα να παραπλανά), η εγκληματολογική επιστήμη, και ειδικότερα η Ανάλυση Συμπεριφορικής Απόδειξης (Behavioral Evidence Analysis / BEA), αξιώνει την αυστηρή, αντικειμενική ανάλυση της εγκληματικής

² Mieke Bal, *Narratology in Practice* (Toronto: University of Toronto Press, 2021), σ. 4. Η Bal υπογραμμίζει εδώ την αλληλεξάρτηση αυτών των τριών επιπέδων και τον καθοριστικό ρόλο του αφηγηματικού φορέα στη συγκρότηση του τελικού νοήματος.

³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), σ. 49. Ο Bordwell εστιάζει στη γνωσιακή συμμετοχή του θεατή, ο οποίος ανακατασκευάζει ενεργά την αιτιακή αλληλουχία των γεγονότων βάσει των αφηγηματικών ενδείξεων.

πράξης. Όπως υπογραμμίζει ο Brent E. Turvey, η πρακτική της σκιαγράφησης του εγκληματικού προφίλ οφείλει να απεμπλακεί από τη διαισθητική εικασία και να εδραιωθεί ως μια αυστηρά επιστημονική διαδικασία, βασισμένη στους κανόνες της τυπικής λογικής⁴. Για τον Turvey, η ερμηνεία του εγκλήματος αποτελεί μια απαιτητική γνωσιακή διεργασία που προϋποθέτει την εφαρμογή της Επιστημονικής Μεθόδου και τη διαρκή άσκηση της Μεταγνώσης (Metacognition).

Ο αναλυτής καλείται να αξιολογεί τα φυσικά και συμπεριφορικά πειστήρια, ελέγχοντας ταυτόχρονα τις δικές του γνωσιακές προκαταλήψεις (biases), όπως την επιβεβαιωτική προκατάληψη, οι οποίες μπορούν να επηρεάσουν την ερμηνεία της εγκληματικής σκηνής⁵. Υπό αυτό το πρίσμα, η εγκληματική αφήγηση οργανώνει ένα μυστήριο μέσα από τη διαχείριση της γνώσης του αποδέκτη, ενώ η επιστημονική ανάλυση του εγκλήματος ακολουθεί την αντίστροφη πορεία. επιχειρεί την ανασύσταση της πραγματικής *fabula* μέσα από μια τεκμηριωμένη και απαλλαγμένη από προκαταλήψεις εξέταση των δεδομένων.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο τομής αναδεικνύεται το ζήτημα του ρεαλισμού στην εγκληματική αφήγηση ως μια διαρκής διαπραγμάτευση ανάμεσα στην αφηγηματική σύμβαση και την αντικειμενική απόδειξη. Η παρούσα εργασία, επομένως, επιχειρεί να εξετάσει την ισορροπία μεταξύ αφηγηματικής σκοπιμότητας και επιστημονικής ακρίβειας, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο οι εγκληματικές αφηγήσεις αναπαριστούν τη διαδικασία αναζήτησης της αλήθειας. Η ανάλυση αυτού του μηχανισμού επιτρέπει μια βαθύτερη κατανόηση της σχέσης ανάμεσα στο έγκλημα ως αφηγηματική κατασκευή και στο έγκλημα ως αντικείμενο διερεύνησης, φωτίζοντας τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος προσεγγίζουν την ανθρώπινη ανάγκη για αποκάλυψη, ερμηνεία και απόδοση νοήματος.

1.2 Στόχοι της εργασίας

Με βάση την παραπάνω θεωρητική προβληματική, η παρούσα εργασία θέτει ως πρωταρχικό στόχο την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο συγκροτείται ο ρεαλισμός στην εγκληματική αφήγηση. Αφετηρία της έρευνας αποτελεί η παραδοχή ότι το έγκλημα, ως αντικείμενο αφήγησης, εμφανίζεται ως μια δυναμική κοινωνική και αφηγηματική κατασκευή. Μέσα από αυτή την οπτική, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η μυθοπλασία συνομιλεί με την επιστημονική

⁴ Brent E. Turvey, *Criminal Profiling: An Introduction to Behavioral Evidence Analysis*, 5η έκδ. (London: Academic Press / Elsevier, 2023), σ. 2. Ο Turvey θέτει εξ αρχής ως θεμέλιο λίθο της μεθόδου την ανάγκη αντικατάστασης της διαίσθησης με μια αυστηρά δομημένη επιστημονική προσέγγιση.

⁵ Ο.π., σ.121 Ο συγγραφέας καθιστά σαφές ότι η συνεχής, κριτική αυτοαξιολόγηση του αναλυτή αποτελεί τη μοναδική ασπίδα απέναντι στην υποκειμενική στρέβλωση των στοιχείων (bias).

διερεύνηση του εγκλήματος.⁶ Ειδικότερα, η μελέτη επικεντρώνεται στην ανάλυση των αφηγηματικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται στο αστυνομικό είδος (crime genre) για τη δημιουργία ενός πειστικού πλαισίου, καθώς και στη συγκριτική εξέταση της μετάβασης του ρεαλισμού από τον γραπτό λόγο (λογοτεχνία) στην οπτικοακουστική αναπαράσταση (κινηματογράφος).

Παράλληλα, εξετάζεται η διαχρονική έλξη του κοινού προς τις εγκληματικές αφηγήσεις μέσα από τον ενεργό ρόλο που αναλαμβάνει ο αποδέκτης στη διαδικασία ερμηνείας και ανασύνθεσης της ιστορίας. Τέλος, κεντρική επιδίωξη της εργασίας αποτελεί η σύνδεση της δημιουργικής γραφής με την εγκληματολογική σκέψη και η εξέταση του τρόπου με τον οποίο η σύγχρονη εγκληματική αφήγηση αξιοποιεί στοιχεία επιστημονικής μεθοδολογίας για τη διαμόρφωση μιας περισσότερο πειστικής αναπαράστασης του εγκλήματος.

1.3 Μεθοδολογία της Έρευνας

Για την εκπλήρωση των ερευνητικών στόχων, η παρούσα πτυχιακή εργασία ακολουθεί μια μεθοδολογική προσέγγιση που οργανώνεται σε τέσσερα διακριτά μέρη. Αρχικά, διαμορφώνεται το θεωρητικό πλαίσιο της έρευνας μέσα από την ανάλυση της εγκληματικής αφήγησης ως μιας δυναμικής αφηγηματικής μορφής που εξελίσσεται σε συνάρτηση με τις κοινωνικοπολιτικές ανησυχίες της εκάστοτε εποχής. Η προσέγγιση αυτή βασίζεται στην παραδοχή ότι το αστυνομικό είδος χαρακτηρίζεται από συνεχή μετασχηματισμό και στέκεται ως πεδίο διερεύνησης ζητημάτων εξουσίας, ηθικής και κοινωνικής παθογένειας.⁷

Στη συνέχεια, η μελέτη επικεντρώνεται στην κριτική ανάλυση τεσσάρων εμβληματικών έργων, τα οποία αντιπροσωπεύουν διαφορετικές χρονικές περιόδους και αφηγηματικές παραδόσεις, αλλά συνδέονται μέσω της κοινής τους ενασχόλησης με τη φύση του εγκλήματος και τους τρόπους αναπαράστασής του. Μέσα από τις ταινίες *Zodiac* και *Se7en*, καθώς και τα μυθιστορήματα *Ο Κόμης Μοντεκρίστο* και *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ*, εξετάζονται οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους η εγκληματική αφήγηση διαχειρίζεται τις έννοιες της ενοχής, της αποκάλυψης και της αναζήτησης της αλήθειας.

Το τρίτο μέρος της μεθοδολογίας αφορά την Πρωτογενή Έρευνα, η οποία βασίζεται σε συνεντεύξεις με εκπροσώπους τριών διαφορετικών πεδίων. Σε αυτή συμμετέχουν μία

⁶ Philip Jenkins, *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide* (New York: Aldine de Gruyter, 1994), σ.3. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι το έγκλημα εξετάζεται ως ένα κοινωνικά κατασκευασμένο ζήτημα που αποκτά νόημα μέσα από την κοινωνική αντίδραση.

⁷ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction* (Oxford: Oxford University Press, 2005), σ. 2. Η συγγραφέας αναδεικνύει τη δυναμική φύση της εγκληματικής αφήγησης, η οποία μέσω μιας διαρκούς διαδικασίας μετασχηματισμού καταφέρνει να αντανάκλα τις αντιφάσεις και τις μεταβαλλόμενες ανησυχίες της κοινωνίας.

εγκληματολόγος, που προσεγγίζει το έγκλημα μέσα από το επιστημονικό πλαίσιο της εγκληματολογικής ανάλυσης, ένας σεναριογράφος, ο οποίος εξετάζει τη διαδικασία μεταφοράς του στη μυθοπλαστική αφήγηση, και δύο στελέχη του Εγκληματολογικού Τμήματος της Αστυνομίας, που συμβάλλουν με την επιχειρησιακή τους εμπειρία στην κατανόηση της πραγματικής διαδικασίας διερεύνησης εγκληματικών περιστατικών.

Παράλληλα, η ποσοτική έρευνα περιλαμβάνει τη διανομή ερωτηματολογίων στο κοινό, με επίκεντρο τις παρερμηνείες που προκύπτουν από την πρόσληψη της μυθοπλασίας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο «CSI Effect»⁸ και στον τρόπο με τον οποίο οι αφηγηματικές συμβάσεις διαμορφώνουν τις προσδοκίες του κοινού γύρω από τη λειτουργία των πραγματικών εγκληματολογικών διαδικασιών. Στόχος είναι να καταγραφεί ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονοι δημιουργοί και το κοινό αντιλαμβάνονται τις συμβάσεις του είδους, καθώς και τη σχέση της εγκληματικής αφήγησης με την κοινωνική πραγματικότητα.

Τέλος, η εργασία ολοκληρώνεται με το Δημιουργικό Μέρος, που περιλαμβάνει τη συγγραφή ενός σεναρίου-πλότου τηλεοπτικής σειράς. Σε αυτό το στάδιο η μεθοδολογία της συγγραφής εκλαμβάνεται ως μια δημιουργική αποτύπωση της ερευνητικής πορείας της μελέτης. Το σενάριο αξιοποιεί συνειδητά τις αφηγηματικές στρατηγικές και τα μοτίβα που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, με στόχο τη σύνθεση ενός ρεαλιστικού και κοινωνικά αιχμηρού τηλεοπτικού σύμπαντος.

⁸ Shelton, D. E., Kim, Y. S. and Barak, G., 'A Study of Juror Expectations and Demands Concerning Scientific Evidence: Does the "CSI Effect" Exist?', *Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law*, 9(2), 2006, σελ. 331-368. δηλαδή την επίδραση που αποδίδεται στις τηλεοπτικές αναπαραστάσεις της εγκληματολογικής επιστήμης ως προς τις προσδοκίες του κοινού για την παρουσία επιστημονικών τεκμηρίων.

2. Θεωρητικό Πλαίσιο

2.1. Ορισμός «Εγκληματικής Αφήγησης». Αφηγηματικές τεχνικές στο crime genre.

Η εγκληματική αφήγηση δεν αποτελεί απλή καταγραφή παραβατικών πράξεων. Στον πυρήνα της εντοπίζεται ως μια μορφή «καθαρής αφήγησης». Με τον τρόπο αυτό αξιοποιεί τους κανόνες του είδους και οργανώνει τη σταδιακή αποκάλυψη της ιστορίας στον αναγνώστη.⁹ Επιπλέον, όπως επισημαίνει ο Dennis Porter, το αστυνομικό αφήγημα (detective novel) περιγράφει ιστορίες που επικεντρώνονται στην προσπάθεια ενός ερευνητή να ταυτοποιήσει τον δράστη ενός εγκλήματος και να τον οδηγήσει στη δικαιοσύνη.¹⁰ Αυτή η διαδικασία μετατρέπει το έγκλημα από μια χαοτική, βίαιη πράξη σε ένα δομημένο «παιχνίδι κανόνων». Με αυτόν τον τρόπο το ενδιαφέρον της αφήγησης μετατοπίζεται από την εγκληματική πράξη στη διαδικασία διερεύνησης. Η σταδιακή επεξεργασία των στοιχείων οδηγεί στην ανασύνθεση των γεγονότων και στην αποκάλυψη της αλήθειας.

Στο πλαίσιο της αφηγηματολογικής ανάλυσης, η «διπλή δομή» αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους, καθώς το αστυνομικό αφήγημα οργανώνεται γύρω από τη συνύπαρξη δύο ιστοριών. Σε αυτή τη διάκριση στηρίζεται και η ανάλυση του Tzvetan Todorov, ο οποίος υποστηρίζει ότι δεν περιλαμβάνει μία, αλλά δύο ιστορίες, την ιστορία του εγκλήματος και την ιστορία της έρευνας.¹¹ Η πρώτη ιστορία, αυτή του εγκλήματος, αφορά αυτό που «πραγματικά συνέβη» και έχει ήδη ολοκληρωθεί πριν ξεκινήσει η ιστορία της έρευνας. Για τον λόγο αυτό παραμένει αρχικά κρυμμένη και αποκαλύπτεται σταδιακά κατά την εξέλιξη της αφήγησης. Η ιστορία της έρευνας εξελίσσεται επομένως ως η διαδικασία μέσα από την οποία ο αναγνώστης ανακατασκευάζει την αλληλουχία των γεγονότων που οδήγησαν στο έγκλημα.

Αυτή η δομική δυαδικότητα επιβάλλει την τεχνική της "αναδρομικής κατασκευής" (backward construction), όπου η αφήγηση κινείται αντίστροφα από το αποτέλεσμα προς την αιτία, μετατρέποντας τη δεύτερη ιστορία σε έναν καθαρό "μεσολαβητή" (mediator) που ανακατασκευάζει μια προϋπάρχουσα αλλά κρυμμένη πραγματικότητα. Επιπροσθέτως, η διαχείριση της πληροφορίας μέσα από απαρίθμηση δεδομένων και αποδεικτικά στοιχεία αποτελεί κεντρικό εργαλείο οργάνωσης του αφηγηματικού υλικού. Οι λίστες λειτουργούν ως μέσα ταξινόμησης για τον ντετέκτιβ και παράλληλα ως αφηγηματικοί μηχανισμοί συμμετοχής

⁹ Stephen Knight, *Crime Fiction Since 1800: Detection, Death, Diversity*, 2nd ed. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), σ. xii. Ο Stephen Knight υποστηρίζει ότι η αξία και η δημοτικότητα της αστυνομικής λογοτεχνίας δεν βασίζονται στο εξεζητημένο ύφος ή στα βαθυστόχαστα ηθικά διδάγματα, αλλά στη συνεχή και δυναμική ανανέωση των σταθερών μοτίβων του είδους, καθώς και στην ικανότητά του να αντανάκλα άμεσα τις κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές κάθε εποχής.

¹⁰ Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* (New Haven: Yale University Press, 1981), σ. 5.

¹¹ Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, μτφρ. Richard Howard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), σ. 44-46.

του αναγνώστη στη διαδικασία της εξιχνίασης. Μέσα από την οργάνωση των διαθέσιμων πληροφοριών, ο αναγνώστης αποκτά τη δυνατότητα να παρακολουθήσει ενεργά το «παιχνίδι» της αποκάλυψης.¹² Ωστόσο, η εμπλοκή αυτή συχνά υπονομεύεται από στρατηγικές παραπλάνησης, όπου η αφήγηση εξωθεί τον αποδέκτη να εστιάσει στο «λάθος πρόβλημα», διασφαλίζοντας έτσι την αποτελεσματικότητα της τελικής έκκληξης¹³.

Τέλος, η εγκληματική αφήγηση καθίσταται ως ένα κοινωνικό και ιδεολογικό βαρόμετρο. Το έγκλημα ορίζεται ως μια κατεξοχήν αντικοινωνική πράξη που διαπράττεται εναντίον του κοινωνικού συνόλου. Η αφηγηματική του επίλυση συμβολίζει την αποκατάσταση της τάξης και την επιβεβαίωση των κυρίαρχων αξιών. Με αυτόν τον τρόπο, το είδος εξελίσσεται διαρκώς, ενσωματώνοντας νέες μορφές κοινωνικής παθογένειας και μετατρέποντας την αναζήτηση της αλήθειας σε μια σύνθετη μελέτη της ανθρώπινης και κοινωνικής κατάστασης.

2.2 Έννοια του «ρεαλισμού» στο έγκλημα. Λογοτεχνικός vs κινηματογραφικός ρεαλισμός, true crime.

Η έννοια του ρεαλισμού στην εγκληματική αφήγηση αποτελεί μια σύνθετη αισθητική και ιδεολογική σύμβαση. Όπως έχει επισημάνει ο Terry Eagleton, ο ρεαλισμός εμφανίζεται ως ένα σύστημα σημασιοδότησης που τείνει να αποκρύπτει την κατασκευασμένη φύση της γλώσσας, παρουσιάζοντας την εμπειρία ως κάτι «φυσικό» και αυτονόητο. Ωστόσο, αυτή η "ψευδαίσθηση της πραγματικότητας" δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως μια αφελής οφθαλμαπάτη. Η συγκεκριμένη τεχνική (που ονομάζεται *trompe l'oeil*) στοχεύει στην πλήρη οπτική εξαπάτηση του θεατή και επιδιώκει την απόλυτη αντιστοιχία με τον εξωτερικό κόσμο. Υπό αυτό το πρίσμα ο ρεαλισμός αποτελεί μια μορφή τέχνης που να μπορεί ν' αναστοχάζεται κριτικά πάνω στον τρόπο με τον οποίο «σκηνοθετεί» την αλήθεια¹⁴. Στην εγκληματική αφήγηση, η πειστικότητα εξαρτάται από την ικανότητα του κειμένου ή της ταινίας να οργανώνει το υλικό της πραγματικότητας σε μια συνεκτική και αληθοφανή αφήγηση, είτε πρόκειται για μυθοπλασία είτε για καταγραφή πραγματικών γεγονότων (true crime).

Η μελέτη του ρεαλισμού στο έγκλημα προϋποθέτει τη διάκριση μεταξύ λογοτεχνικού και κινηματογραφικού ρεαλισμού. Στη λογοτεχνία, ο Ian Watt ορίζει τον «τυπικό ρεαλισμό» (formal

¹² Sarah J. Link, *A Narratological Approach to Lists in Detective Fiction* (Cham: Palgrave Macmillan, 2023), σ.2.

¹³ F. R. Jameson, "On Raymond Chandler," στο *The Poetics of Murder*, επιμ. Glenn W. Most και William W. Stowe (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), σ.142.

¹⁴ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), σ. 118, όπου σημειώνει ότι ο ρεαλισμός «απαλείφει τη δική του ιδιότητα ως σημείο» (*effaces its own status as a sign*) για να καλλιεργήσει την ψευδαίσθηση μιας άμεσης αντίληψης της πραγματικότητας, αρνούμενος έτσι τον «παραγωγικό χαρακτήρα της γλώσσας» (*productive character of language*). Πρβλ. Terry Eagleton, *The Real Thing: Reflections on a Literary Form* (New Haven: Yale University Press, 2024), σ. 12, όπου ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι ο ρεαλισμός δεν αποτελεί ένα «αψεγάδιαστο παράθυρο στην αλήθεια» (*flawless window on to the truth*), αλλά μια μορφή τέχνης με επίγνωση των τεχνικών της.

realism) ως ένα σύνολο αφηρημένων διαδικασιών που επιτρέπουν στο μυθιστόρημα να λειτουργεί ως μια «πλήρης και αυθεντική αναφορά της ανθρώπινης εμπειρίας» (full and authentic report of human experience). Αυτή η πρακτική εστιάζει στην εξειδίκευση του χρόνου και της ατομικής ταυτότητας των χαρακτήρων, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα με τρόπο αναφορικό. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Watt παρομοιάζει τον τυπικό ρεαλισμό με τους «κανόνες της αποδεικτικής διαδικασίας» (rules of evidence)¹⁵, υπογραμμίζοντας ότι πρόκειται για μια σύμβαση που στοχεύει στην πειστικότητα και την αληθοφάνεια. Στον αντίποδα, ο κινηματογραφικός ρεαλισμός, όπως αναπτύχθηκε από θεωρητικούς όπως ο André Bazin και ο Siegfried Kracauer, βασίζεται στην οντολογική σχέση της κάμερας με την υλική πραγματικότητα. Ο Siegfried Kracauer υποστηρίζει ότι το σινεμά διαθέτει την εγγενή ικανότητα να «λυτρώνει τη φυσική πραγματικότητα» (redemption of physical reality). Σε αντίθεση με τις παραδοσιακές τέχνες που μετασχηματίζουν την πραγματικότητα σε ένα αυτόνομο ιδεολογικό όλο, ο κινηματογράφος δρα ως ένα μέσο που καταγράφει και αποκαλύπτει πτυχές του υλικού κόσμου, αντικείμενα και συμβάντα της ροής της ζωής, που διαφορετικά θα παρέμεναν σε μια κατάσταση «εικονικής ανυπαρξίας» (virtual nonexistence). Με αυτόν τον τρόπο, η κινηματογραφική εικόνα καθιστά ορατό ό,τι διαφεύγει από την ανθρώπινη παρατήρηση, επιτρέποντας στην υλική ζωή να αναδυθεί πέρα από τις προθέσεις του δημιουργού.¹⁶

Αντίστοιχα, ο André Bazin εστιάζει στην οντολογική αντικειμενικότητα του μέσου, υποστηρίζοντας ότι η φωτογραφία ικανοποιεί μια βαθιά ψυχολογική ανάγκη του ανθρώπου να "ταριχεύσει" τον χρόνο και να διασώσει την πραγματικότητα από τη φθορά, μια τάση που ο ίδιος ονομάζει "σύμπλεγμα της μούμιας" (*mummy complex*). Η ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού ρεαλισμού έγκειται στην οντολογική ταύτιση του αντικειμένου με την εικόνα του. Για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης, η αναπαράσταση βασίζεται σε μια μηχανική διαδικασία που προσδίδει στο αποτέλεσμα μια "παράλογη δύναμη" (*irrational power*) να κερδίζει την πίστη του θεατή.¹⁷

¹⁵ Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Berkeley: University of California Press, 1964), σ. 32. Ο Watt εξηγεί ότι ο τυπικός ρεαλισμός είναι η «αφηγηματική ενσάρκωση» μιας προκείμενης που απαιτεί από το μυθιστόρημα να ικανοποιήσει τον αναγνώστη μέσω λεπτομερειών για την ιδιαιτερότητα των δρώντων υποκειμένων και των συνθηκών δράσης τους.

¹⁶ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997 [1960]), σ. 300. Ο Kracauer υπογραμμίζει την ικανότητα του κινηματογραφικού μέσου να αναδεικνύει πτυχές του υλικού κόσμου που παραμένουν αόρατες, σημειώνοντας χαρακτηριστικά: «We literally redeem this world from its dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera.»

¹⁷ André Bazin, *What is Cinema?* Vol. I, μτφρ. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 2005), σ. 9-15. Ο Bazin υποστηρίζει ότι η φωτογραφία δεν είναι απλώς μια αναπαράσταση, αλλά ένα «αποτύπωμα» της πραγματικότητας.

Αυτή η τομή μεταξύ λογοτεχνικής λεπτομέρειας και αντικειμενικής καταγραφής βρίσκει την απόλυτη έκφρασή της στο υβριδικό είδος του True Crime. Το ορόσημο αυτής της μετάβασης είναι το έργο του Truman Capote, *Εν Ψυχρώ* (1966), το οποίο εισήγαγε τον όρο «non-fiction novel» (μυθιστόρημα τεκμηρίωσης). Ο Capote χρησιμοποίησε τις τεχνικές του λογοτεχνικού ρεαλισμού (εσωτερικοί μονόλογοι, αφηγηματική κορύφωση, εναλλαγή οπτικών γωνιών) για να αναπαραστήσει τη στυγερή δολοφονία της οικογένειας Clutter στο Κάνσας, θολώνοντας οριστικά τα όρια μεταξύ γεγονότος (*fabula*) και αφηγηματικής κατασκευής (*story*). Μέσω μιας εξαντλητικής έρευνας που προσομοιάζει την "αποδεικτική διαδικασία" του Watt, ο συγγραφέας επιδιώκει να λειτουργήσει ως ένας "αδέκαστος μάρτυρας", απαθανατίζοντας την υλική πραγματικότητα του εγκλήματος και διασώζοντάς την από τη λήθη. Ωστόσο, η ίδια η επιλογή της δραματοποίησης αποκαλύπτει ότι ακόμη και η πιο πιστή καταγραφή παραμένει μια σχολαστική σκηνοθεσία της αλήθειας.¹⁸

Στη σύγχρονη εποχή, η αναπαράσταση του πραγματικού εγκλήματος έχει μετασχηματιστεί σε μια πολιτισμική εμμονή, την οποία ο Mark Seltzer περιγράφει ως "κουλτούρα του τραύματος" (*wound culture*). Στο έργο του *Serial Killers*, ο Seltzer εξηγεί πώς η σύγχρονη κοινωνία έλκεται από το θέαμα των κατακρεουργημένων σωμάτων και των διαλυμένων ψυχών, αναδεικνύοντας το έγκλημα σε δημόσιο θέαμα. Μέσω της «παθολογικής δημόσιας σφαίρας» (*pathological public sphere*), η βία μετατρέπεται σε ένα σημείο συλλογικής συγκέντρωσης, όπου τα όρια μεταξύ ιδιωτικού πόνου και δημόσιας φαντασίωσης καταρρέουν. Αυτή η σύγχρονη παθολογία, ωστόσο, δεν αποτελεί ένα νέο φαινόμενο, αλλά τη μετεξέλιξη μιας βαθύτερης, διαχρονικής ανάγκης του κοινού να παρατηρεί το σκοτεινό πρόσωπο της ανθρώπινης φύσης.¹⁹

Μια χαρακτηριστική περίπτωση αυτής της συμμετοχικής εμμονής αποτυπώνεται στο έργο της Michelle McNamara, *I'll Be Gone in the Dark*. Εδώ, η αναζήτηση του Golden State Killer μετατρέπεται σε έναν πολυμεσικό και συνεργατικό αγώνα εντοπισμού μέσα από το διαδίκτυο, επαναπροσδιορίζοντας τα όρια της ρεαλιστικής έρευνας. Η McNamara περιγράφει την ανάδυση των «Web detectives» (ψηφιακών ντετέκτιβ), μιας κοινότητας ερασιτεχνών που, παρακινούμενοι από προσωπικές εμμονές, επιδίδονται σε ένα «digital hun» (ψηφιακό κυνήγι) από τον ιδιωτικό τους χώρο. Όπως σημειώνει η συγγραφέας, αυτοί οι ερευνητές «κυνηγούν τον δολοφόνο με τα

¹⁸ Truman Capote, *Εν Ψυχρώ*, μτφρ. Ανδρέας Αποστολίδης (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2011). Ο πρωτότυπος τίτλος είναι *In Cold Blood* (1966). Το έργο βασίζεται στα πραγματικά γεγονότα της 15ης Νοεμβρίου 1959 στο Holcomb του Κάνσας, όπου ο Herbert Clutter, η σύζυγός του και τα δύο τους παιδιά δολοφονήθηκαν από τους Richard Hickock και Perry Smith. Η ανασύνθεση των γεγονότων και ο αντίκτυπος στην τοπική κοινότητα ως «απώλεια της αθωότητας» τεκμηριώνονται αναλυτικά στο ντοκιμαντέρ *Holcomb, The Death of Innocence* (1993), το οποίο αναδεικνύει την εμμονή του Capote για μια απόλυτη αυθεντικότητα στην αναπαράσταση του εγκλήματος. (<https://www.youtube.com/watch?v=25hc0lhCAiM>)

¹⁹ Mark Seltzer, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture* (New York: Routledge, 1998), σ. 253-254.

laptop τους» («*hunting the killer with their laptops*»), μετατρέποντας την παραδοσιακή ανάγνωση του εγκλήματος σε μια ενεργητική, συμμετοχική δράση. Αυτή η διαδικασία μεταφέρει την αναζήτηση της αλήθειας μέσα στον προσωπικό χώρο του απλού πολίτη, καθιστώντας την «οικιακή παρακολούθηση του τρόμου» ένα εργαλείο παραγωγής νέας, εξαντλητικής γνώσης.²⁰

Η πλέον σύγχρονη έκφανση αυτού του φαινομένου συναντάται στα ντοκιμαντέρ σειράς (docuseries), όπως το *Making a Murderer*. Εκεί, ο κινηματογραφικός ρεαλισμός χρησιμοποιείται ως στρατηγικό εργαλείο. Η χρήση πραγματικού αρχειακού υλικού δημιουργεί την αίσθηση της αδιαμεσολάβητης αλήθειας. Εντούτοις, πίσω από αυτό κρύβεται μια δομημένη αφήγηση. Το μοντάζ και η επιλογή των σκηνών καθοδηγούν το κοινό στο να αμφισβητήσει το σύστημα δικαιοσύνης, επιβεβαιώνοντας τη θέση του Eagleton ότι κάθε ρεαλιστική αναπαράσταση παραμένει μια επιλεκτική κατασκευή που υπηρετεί έναν συγκεκριμένο δραματουργικό σκοπό.²¹

Στο ίδιο πλαίσιο μπορεί να ενταχθεί και η τηλεοπτική σειρά *Interrogation* (Anders Weidemann και John Mankiewicz, 2020),²² η οποία προτείνει μια ιδιότυπη μορφή ρεαλισμού της έρευνας. Η σειρά υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση μιας εγκληματικής υπόθεσης, καθώς μεταφέρει στον θεατή την αυτούσια αστάθεια της ανακριτικής διαδικασίας. Η ιδιαιτερότητά της έγκειται στη μη γραμμική οργάνωση των επεισοδίων. Ο θεατής μπορεί να παρακολουθήσει τις επιμέρους ανακρίσεις με διαφορετική σειρά, πριν οδηγηθεί στο καταληκτικό επεισόδιο. Με αυτόν τον τρόπο, η εγκληματική αλήθεια παρουσιάζεται σαν αποτέλεσμα διαδοχικής σύνθεσης, επανερμηνείας και αξιολόγησης αντιφατικών πληροφοριών.

Η αφηγηματική αυτή στρατηγική έχει ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη του ρεαλισμού στο έγκλημα. Η πραγματικότητα της υπόθεσης παραμένει σταθερή, όμως η πρόσβαση του θεατή σε αυτή μεταβάλλεται ανάλογα με τη σειρά παρακολούθησης. Επομένως, αυτό που διαφοροποιείται είναι ο τρόπος με τον οποίο η πληροφορία οργανώνεται, συσχετίζεται και νοηματοδοτείται. Το *Interrogation* καθιστά έτσι ορατή τη διαφορά ανάμεσα στο γεγονός και στην αφηγηματική του ανασύνθεση, αναδεικνύοντας ότι η αλήθεια στην εγκληματική αφήγηση αποκαλύπτεται με

²⁰ Michelle McNamara, *I'll Be Gone in the Dark: One Woman's Obsessive Search for the Golden State Killer* (New York: HarperCollins, 2018). Η McNamara χρησιμοποιεί τον όρο "Web detectives" για να περιγράψει το φαινόμενο των "citizen sleuths", δηλαδή των απλών πολιτών που χρησιμοποιούν ψηφιακά εργαλεία (όπως χάρτες, βάσεις δεδομένων DNA και φόρουμ) για την εξιχνίαση εγκλημάτων.

²¹ *Making a Murderer*, σκηνοθ. Laura Ricciardi και Moira Demos (Netflix, 2015). Πρόκειται για μια σειρά ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιεί το αρχειακό υλικό ως μέσο ρητορικής πειθούς, αναδεικνύοντας τον ρεαλισμό ως εργαλείο διαμόρφωσης της κοινής γνώμης.

²² Weidemann, A. and Mankiewicz, J. (creators) (2020) *Interrogation* (τηλεοπτική σειρά). United States: CBS All Access. Η σειρά *Interrogation* σχεδιάστηκε ως μη γραμμικό true-crime δράμα, με τα πρώτα εννέα επεισόδια διαθέσιμα προς παρακολούθηση σε διαφορετική σειρά και το τελικό επεισόδιο ως καταληκτική σύνθεση της υπόθεσης. Η δομή αυτή συνδέεται με την πρόθεση της σειράς να προσομοιώσει τον τρόπο με τον οποίο ένας ερευνητής ανασυνθέτει μια παλαιά υπόθεση μέσα από αποσπασματικές καταθέσεις και τεκμήρια.

τρόπο που να κατασκευάζει αλήθεια μέσα από τη διαχείριση των τεκμηρίων, των μαρτυριών και των χρονικών ασυνεχειών.

2.3 Η διαχρονική έλξη του κοινού στο έγκλημα : Ψυχολογικές και κοινωνικές διαστάσεις

Η γοητεία που ασκεί η εγκληματική αφήγηση δεν είναι μια παροδική μόδα της σύγχρονης ποπ κουλτούρας. Αποτελεί μια βαθιά ριζωμένη ψυχολογική και κοινωνική ανάγκη, μια σταθερά που συντροφεύει τον ανθρώπινο πολιτισμό σε ολόκληρη τη διαδρομή του. Σύμφωνα με τον Jonathan Gottschall, ο άνθρωπος είναι από τη φύση του ένα «ον που αφηγείται ιστορίες» (storytelling animal), και η ίδια η δομή της αφήγησης βασίζεται εγγενώς στην ύπαρξη ενός προβλήματος ή μιας σύγκρουσης. Το κοινό έλκεται εξελικτικά από το σκοτάδι και τον κίνδυνο προκειμένου να προσομοιώσει και να προετοιμαστεί νοητικά για τις δυσκολίες της πραγματικής ζωής²³. Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο, όπως αναλύει ο Dolf Zillmann, η βίαιη ψυχαγωγία, αν και φαινομενικά αποκρουστική, ασκεί μια παγκόσμια και σχεδόν αρχέγονη έλξη στο κοινό, καθώς προσφέρει στον θεατή την ασφαλή δυνατότητα να αντλήσει υποκατάστατη (vicarious) απόλαυση από την απεικόνιση του τρόμου, ικανοποιώντας βαθύτερες ψυχολογικές ανάγκες.²⁴

Η τάση αυτή της αισθητικοποίησης του εγκλήματος εντοπίζεται θεωρητικά ήδη από τον 19ο αιώνα όταν ο De Quincey υποστήριξε, έστω και με σατιρική διάθεση, ότι καθετί σε αυτόν τον κόσμο έχει «δύο λαβές» («two handles») και πως το έγκλημα, πέρα από την προφανή ηθική του διάσταση, μπορεί να αντιμετωπιστεί και αισθητικά («treated esthetically»). Όπως εξηγεί, από τη στιγμή που ένα έγκλημα έχει ήδη ολοκληρωθεί και το θύμα δεν υποφέρει πια («over and done... out of his pain»), η ηθική δεν έχει πλέον πρακτική χρησιμότητα ("what's the use of any more virtue?"). Εκείνη ακριβώς τη στιγμή, υποστηρίζει, τον λόγο παίρνουν το Γούστο και οι Καλές Τέχνες ("now comes the turn of Taste and the Fine Arts"), δίνοντας στο κοινό το άτυπο «δικαίωμα» να παρατηρήσει και να κρίνει την εγκληματική πράξη καθαρά αισθητικά ("let us

²³ Jonathan Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012), σ. 59-60, 72. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο συγγραφέας, το θεμελιώδες στοιχείο της μυθοπλασίας είναι η σύγκρουση («only trouble is interesting»), με την καθολική δομή της αφήγησης να συνοψίζεται στη φόρμουλα: «Ιστορία = Χαρακτήρας + Δυσχερής θέση + Προσπάθεια Απεγκλωβισμού» (Story = Character + Predicament + Attempted Extrication). Η διαδικασία αυτή λειτουργεί ως μια αρχαία τεχνολογία εικονικής πραγματικότητας (virtual reality technology) και ένας νοητικός «προσομοιωτής πτήσης» (flight simulator). Η συνεχής ενεργοποίηση των νευρώνων μας μέσω αυτής της προσομοίωσης ενισχύει και εκλεπτύνει τα νευρικά μονοπάτια (neural pathways) που μας επιτρέπουν να πλοηγούμαστε με επιδεξιότητα στα μεγάλα διλήμματα της κοινωνικής ζωής.

²⁴ Dolf Zillmann, "The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence", στο Jeffrey H. Goldstein (επιμ.), *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment* (New York: Oxford University Press, 1998), σ. 179-182. Ο Zillmann υπογραμμίζει την «παγκόσμια απήχηση» (universal appeal) και την «τεράστια έλξη» (enormous attraction) της μυθοπλαστικής βίας, εστιάζοντας στο ψυχολογικό παράδοξο του πώς το κοινό αντλεί ευχαρίστηση (pleasure) από βίαιες πράξεις που στην πραγματική ζωή θα προκαλούσαν αποστροφή ή φόβο.

treat it aesthetically"), ως ένα ιδιότυπο έργο τέχνης.²⁵ Στη σύγχρονη εποχή, η κατανάλωση ιστοριών εγκλήματος συνιστά έναν μηχανισμό «ασφαλούς έκθεσης στον κίνδυνο», όπου ο θεατής ή ο αναγνώστης βιώνει την ένταση και τον τρόπο της παραβατικότητας από την ασφάλεια του ιδιωτικού του χώρου. Σύμφωνα με την Anita Biressi, το έγκλημα συχνά αποσυνδέεται από την πραγματική του φρίκη και μετατρέπεται σε μια μορφή αισθητικής εμπειρίας. Αυτή η «αισθητική επανεγγραφή του εγκλήματος» (aesthetic rewriting of crime) επιτρέπει στο κοινό, εφόσον δεν εμπλέκεται άμεσα, να λειτουργήσει ως αποστασιοποιημένος παρατηρητής και να εξερευνήσει τα όρια της ανθρώπινης ηθικής, χωρίς να υφίσταται τις πραγματικές συνέπειες μιας βίαιης πράξης.²⁶ Η «εγκληματική ψυχαγωγία» προσφέρει έτσι μια ελεγχόμενη επαφή με το απόλυτο κακό, λειτουργώντας ως ένα είδος κοινωνικού εμβολιασμού απέναντι στον φόβο.

Στο ευρύτερο πεδίο της εγκληματικής αφήγησης, ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνει και η μαύρη κωμωδία, όπου το έγκλημα αποσπάται προσωρινά από τη βαρύτητα της αστυνομικής ή δικαστικής του διαχείρισης και μετατρέπεται σε εργαλείο κοινωνικής ειρωνείας. Σε ταινίες όπως το *Arsenic and Old Lace* (1944) του Frank Capra²⁷ και το *Keeping Mum* (2005) του Niall Johnson,²⁸ ο φόνος σταματά να είναι το αντικείμενο μιας ψυχρής, ρεαλιστικής έρευνας. Μετατρέπεται σε έναν μηχανισμό που έρχεται να ταράξει όλα όσα θεωρούμε δεδομένα στην οικογένεια και την κοινωνία. Το ενδιαφέρον αυτών των έργων βρίσκεται στη δοκιμασία των αντοχών του είδους, μακριά από τα καθιερωμένα πρότυπα του ρεαλισμού. Η προσέγγισή τους αναδεικνύει πώς η εγκληματική πράξη, ξεπερνώντας το κλασικό δίπολο του βιοματικού τραύματος και του αστυνομικού γρίφου, μετατρέπεται σε μια ειρωνική αποκάλυψη των παραλογισμών της ίδιας της ζωής.

Η ανάγκη αυτή καθίσταται εντονότερη στο πλαίσιο των σύγχρονων, αυστηρά ρυθμισμένων κοινωνιών. Όπως αναλύει ο David Garland, η μετάβαση στην ύστερη νεωτερικότητα (late modernity) συνοδεύτηκε από τη διαμόρφωση μιας νέας «κουλτούρας ελέγχου» (culture of control).

²⁵ Thomas De Quincey, *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (αρχική δημοσίευση στο *Blackwood's Magazine*, 1827 / ψηφιακή έκδοση: Munsey's, 2001), σ. 6-8. Στο σατιρικό αυτό δοκίμιο, ο συγγραφέας προτείνει την αποσύνδεση του τετελεσμένου εγκλήματος από την ηθική του βαρύτητα και την αξιολόγησή του αποκλειστικά ως αισθητικού θεάματος.

²⁶ Anita Biressi, *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories* (Basingstoke: Palgrave, 2001), σ. 174-177. Η Biressi, αντλώντας από τον Joel Black, σημειώνει ότι η εμπειρία της δολοφονίας, εκτός αν εμπλεκόμαστε άμεσα σε αυτήν, είναι «πρωτίστως αισθητική» ("primarily aesthetic").

²⁷ Capra, F. (σκην.) (1944) *Arsenic and Old Lace*. [Ταινία]. United States: Warner Bros.

²⁸ Johnson, N. (σκην.) (2005) *Keeping Mum*. United Kingdom: Summit Entertainment.



Εικόνα 1 : Στιγμιότυπο από την ταινία *Arsenic and Old Lace* (Frank Capra, 1944, [00:34:43]). Οι αδελφές Άμπι και Μάρθα Μπρούστερ προσφέρουν elderberry wine σε έναν μοναχικό ηλικιωμένο άνδρα, μετατρέποντας τη ενδεχόμενη δηλητηρίαση σε σκοτεινά κωμική πράξη «φιλάνθρωπίας» και αποδραματοποιώντας την εγκληματική πράξη μέσα στο οικιακό περιβάλλον.

Σε αυτή τη νέα κοινωνική οργάνωση, καθώς το έγκλημα άρχισε να γίνεται αντιληπτό ως ένα φυσιολογικό και καθημερινό κοινωνικό γεγονός, τόσο οι κρατικοί μηχανισμοί όσο και οι ίδιοι οι πολίτες ανέπτυξαν νέες πρακτικές. Το βάρος έπεσε στη διαχείριση του ρίσκου, τη γενικευμένη πρόληψη και τις καθημερινές ρουτίνες ασφαλείας ("routine precautions and social controls"), αναδεικνύοντας την προστασία από τον εγκληματικό κίνδυνο σε κεντρικό άξονα της σύγχρονης κοινωνικής ζωής.²⁹ Μέσα σε αυτό το υπερ-ελεγχόμενο περιβάλλον, η Πολιτισμική Εγκληματολογία αναδεικνύει την έννοια του «Edgework» (η εμπειρία στα όρια). Το κοινό, στερημένο από τον φυσικό κίνδυνο, διψάει για την αδρεναλίνη ("adrenalin rush") της παραβίασης των κανόνων, βιώνοντας πλέον αυτές τις υπερβατικές εμπειρίες υποκατάστατα μέσω της κατανάλωσης εγκληματικών αφηγήσεων.³⁰

Επιπλέον, η έλξη αυτή ερμηνεύεται μέσω της ανάγκης για κοινωνική οριοθέτηση και την αναζήτηση της κάθαρσης. Όπως επισημαίνει ο Mark Seltzer, η σύγχρονη κοινωνία έχει αναπτύξει μια «κουλτούρα του τραύματος» (wound culture), όπου το δημόσιο θέαμα του εγκλήματος και της βίας λειτουργεί ως σημείο συλλογικής συγκέντρωσης. Το κοινό γοητεύεται

²⁹ David Garland, *The Culture of Control: Crime and Social Order in Contemporary Society* (Oxford: Oxford University Press, 2001), Preface (σ. xi-xii). Ο Garland συνοψίζει εδώ πώς η κοινωνία της ύστερης νεωτερικότητας προσαρμόστηκε στα υψηλά ποσοστά εγκληματικότητας, αναπτύσσοντας μια ιδιόζουσα «κουλτούρα ελέγχου». Στο πλαίσιο αυτό, η έμφαση μετατοπίστηκε στην παροχή ασφάλειας ("deliver security"), τις «προληπτικές συνεργασίες» ("preventative partnerships") και τον καθημερινό, άτυπο κοινωνικό έλεγχο, αντιμετωπίζοντας τον κίνδυνο ως μια διαρκή συνθήκη που απαιτεί μόνιμη διαχείριση.

³⁰ Jeff Ferrell, Keith Hayward & Jock Young, *Cultural Criminology: An Invitation* (London: SAGE, 2015), σ. 216-217. Όπως αναφέρεται στο κείμενο, η έννοια του "edgework" (διατυπωμένη από τους Lyng και Ferrell) περιγράφει τη διεγερτική εμπειρία ("adrenalin rush") και την οριακή παραβίαση ("transgressive experiences") των κανόνων της καθημερινότητας, η οποία προσφέρει μια αίσθηση ανατροπής απέναντι στην ασφάλεια της ρουτίνας.

από τα «σχισμένα και ανοιγμένα» (torn and opened) σώματα και τις ψυχές, μετατρέποντας τον ιδιωτικό πόνο σε ένα συλλογικό θέαμα που διαμορφώνει τελικά μια «παθολογική δημόσια σφαίρα» (pathological public sphere).³¹

Σε αυτή την «παθολογική δημόσια σφαίρα», φιγούρες όπως ο κατά συρροή δολοφόνος αναδεικνύονται, σύμφωνα με τον David Schmid, σε σκοτεινές διασημότητες (natural born celebrities). Η άνοδος τέτοιων εγκληματιών στη σφαίρα του δημόσιου θεάματος προσελκύει τα βλέμματα ενός κοινού που διακατέχεται από μια βαθιά «αμφιθυμία» (ambivalence), καθώς διχάζεται ανάμεσα στον ηθικό αποτροπιασμό για τη βία και την απόλυτη γοητεία για τον εγκληματία.³²

Ιδιαίτερη σημασία στην κατανόηση της σχέσης του κοινού με το αστυνομικό είδος έχει η μελέτη της πρόσληψης από τις γυναίκες. Όπως κατέδειξε η έρευνα των Schlesinger, Dobash, Dobash και Weaver, οι γυναίκες που έχουν υποστεί βία εκφράζουν στατιστικά μεγαλύτερο φόβο και αίσθημα ευαλωτότητας απέναντι στο έγκλημα σε σχέση με εκείνες που δεν είχαν ανάλογες εμπειρίες. Παρά το γεγονός ότι οι συμμετέχουσες αναγνωρίζουν πως οι τηλεοπτικές αναπαραστάσεις συχνά εντείνουν τις ανησυχίες τους, η συντριπτική πλειοψηφία θεωρεί ότι η ενημέρωση για το έγκλημα συμβάλλει στο να αποκτήσουν οι γυναίκες μεγαλύτερη επίγνωση και συνείδηση σε θέματα προσωπικής ασφάλειας.³³ Το συγκεκριμένο μοντέλο φανερώνει ότι η έλξη των θεατών πηγάζει πρωτίστως από τη γνωσιακή πρόκληση της εξιχνίασης, αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα την απλή κατανάλωση της βίας. Έτσι, η παρακολούθηση της έρευνας μετατρέπει τον δέκτη σε έναν «ηθικό κριτή» που αποζητά την αποκατάσταση της κοινωνικής ισορροπίας.

³¹ Mark Seltzer, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture* (New York: Routledge, 1998), σ. 109-110. Ο Seltzer εξηγεί ότι η «κουλτούρα του τραύματος» προκύπτει από τη μαζική και δημόσια συνάθροιση γύρω από το τραύμα ("gathering around the wound and the trauma"). Η βία παύει να είναι απλώς ένα έγκλημα και μετατρέπεται σε ένα «συλλογικό θέαμα» ("collective spectacle"), το οποίο αποτελεί το σημείο όπου η ιδιωτική επιθυμία διασταυρώνεται με τη δημόσια κουλτούρα.

³² David Schmid, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), σ. 50-51. Αναλύοντας την περίπτωση του H.H. Holmes, ο Schmid υπογραμμίζει την «κοινή αμφιθυμία» ("public ambivalence") του κόσμου απέναντι στα εγκλήματά του. Είναι ακριβώς αυτό το συνονθύλευμα τρόμου και σαγήνης που μετέτρεψε τον δολοφόνο σε μια από τις πιο αναγνωρίσιμες φιγούρες της εποχής του ("one of the most widely known figures of his day"), αναδεικνύοντας τη στενή σχέση μεταξύ της αμερικανικής κουλτούρας, της βίας και της διασημότητας.

³³ Philip Schlesinger, R. Emerson Dobash, Russell P. Dobash & C. Kay Weaver, *Women Viewing Violence* (London: BFI Publishing, 1992), σ. 38-39. Σύμφωνα με τα ευρήματα της μελέτης, το 87% των γυναικών με εμπειρία βίας και το 90% όσων δεν είχαν ανάλογη εμπειρία δήλωσαν ότι η ειδησεογραφική κάλυψη του εγκλήματος βοηθά τις γυναίκες να γίνουν «πιο ενήμερες και να αποκτήσουν μεγαλύτερη συνείδηση της ασφάλειάς τους» ("more aware and more safety-conscious"). Παράλληλα, η έρευνα επιβεβαιώνει ότι οι γυναίκες-θύματα βίας ανησυχούν σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό για εγκληματικές επιθέσεις, με το 90% αυτών να εκφράζει γενική ανησυχία για το έγκλημα έναντι 75% της άλλης κατηγορίας.

2.4 Γέφυρες μεταξύ δημιουργικής γραφής και εγκληματολογίας: Η αφήγηση ως μέσο κατανόησης του εγκλήματος.

Η σύγκλιση της Δημιουργικής Γραφής με την Εγκληματολογία αποτελεί μια αναγκαία επιστημολογική στροφή προς την κατανόηση του εγκληματικού φαινομένου ως βιωμένης εμπειρίας και κοινωνικής κατασκευής. Πέρα από τις ποσοτικές και θεσμικές προσεγγίσεις της εγκληματολογικής έρευνας, η εισαγωγή της αφηγηματικής οπτικής επιτρέπει την πρόσβαση σε αυτό που ο David Canter ονομάζει «εσωτερικές αφηγήσεις» (inner narratives) του εγκληματία. Μέσα σε αυτή τη θεώρηση, το έγκλημα αποτελεί την οργανική κορύφωση μιας μεγαλύτερης αφηγηματικής τροχιάς, μακριά από τη λογική ενός ξεκομμένου γεγονότος. Πρόκειται για μια πράξη που ο δράστης συνθέτει ως μέρος του προσωπικού του σεναρίου, επιζητώντας μέσα από αυτήν ένα υπαρξιακό νόημα ικανό να τον ηρωοποιήσει στα δικά του μάτια. Όπως επισημαίνει ο Canter, κάθε βίαιη πράξη αφήνει πίσω της «ψυχολογικά ίχνη», τα οποία λειτουργούν ως «σκιές» της προσωπικότητας του δράστη, σκιές που, αν αποκωδικοποιηθούν σωστά, αποκαλύπτουν το προσωπικό του σενάριο, τους ρόλους που αναθέτει στον εαυτό του και στο θύμα, καθώς και το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο επιλέγει να δράσει.³⁴ Η Δημιουργική Γραφή προσφέρει τα μεθοδολογικά εργαλεία για την αποκωδικοποίηση αυτών των σκιών, δηλαδή την ανάλυση της δομής του χαρακτήρα, την κατανόηση της πλοκής και την αναγνώριση των αρχέτυπων που χρησιμοποιεί ο δράστης για να δομήσει την ταυτότητά του. Στη «Δικανική Εγκληματολογία» (Forensic Criminology), η σκιαγράφηση του ψυχολογικού προφίλ του δράστη (profiling) προσομοιάζει εντυπωσιακά με τη δημιουργία ενός λογοτεχνικού ήρωα. Ο ερευνητής καλείται να «διαβάσει» το σκηνικό του εγκλήματος ως ένα κείμενο, όπου κάθε στοιχείο, από τον τρόπο θυματοποίησης έως την επιλογή του χώρου, αποτελεί μια αφηγηματική επιλογή που αποκαλύπτει το «στυλ ζωής» και το «σενάριο» του εγκληματία.

Παράλληλα, η αφήγηση εκλαμβάνεται ως ο κεντρικός άξονας μέσα στον οποίο διεξάγεται η δικαστική διαδικασία, η οποία εκλαμβάνεται ως ένας ανταγωνισμός μεταξύ αντιμαχόμενων ιστοριών (competing narratives). Σύμφωνα με τους Peter Brooks και Paul Gewirtz, η νομική αλήθεια ανακαλύπτεται και «παράγεται» μέσα από τη ρητορική δεινότητα και την αφηγηματική συνοχή, μετατρέποντας αποσπασματικά γεγονότα σε μια πειστική πλοκή που στοχεύει να «συγκινήσει» ή να «πείσει» το ακροατήριο. Σε αυτό το σημείο, η Δημιουργική Γραφή συναντά

³⁴ David Canter, *Criminal Shadows: Inside the Mind of the Serial Killer* (London: Lume Books, 2015), σ. 220-224. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι οι εγκληματίες δεν δρουν τυχαία, αλλά οι πράξεις τους δομούνται από «προσωπικές αφηγήσεις» (personal narratives) που αντανακλούν και διαμορφώνουν τη ζωή τους. Σύμφωνα με τον Canter, η εγκληματική δράση λειτουργεί ως «υπογραφή» (signature) από την οποία μπορεί να ερμηνευτεί ο τρόπος ζωής και η προσωπικότητα του παραβάτη, ενώ η διαδικασία της διερεύνησης προσομοιάζει με την προσπάθεια του ερευνητή να «μπει στα παπούτσια» του δράστη για να ανακαλύψει την ιστορία που λέει ο ίδιος στον εαυτό του.

το δίκαιο, καθώς η επιτυχία μιας υπόθεσης εξαρτάται από την ηθική δεξιότητα (moral artistry) του νομικού να αναδείξει τη «φωνή του συγκεκριμένου» έναντι της δογματικής αφαίρεσης. Ωστόσο, αυτή η ανάγκη για δραματική πλοκή εγκυμονεί κινδύνους, καθώς η επιβολή μιας τεχνητής αφηγηματικής συνοχής μπορεί να παραμορφώσει την πραγματικότητα, η οποία συχνά χαρακτηρίζεται από ασυνέχεια.³⁵ Όπως τονίζει ο Alan Dershowitz, η επιβολή της «δραματικής αφήγησης» στις δίκες παραμορφώνει την αλήθεια, καθώς η ζωή, αντίθετα με τη λογοτεχνία, χαρακτηρίζεται από τυχαιότητα. Η κατηγορούσα αρχή συχνά εκμεταλλεύεται την ψυχολογική ανάγκη για τάξη, παρουσιάζοντας συμπτώσεις ως νομοτελειακά στάδια μιας μοιραίας πλοκής. Κατά τον Dershowitz, ο νόμος οφείλει να απορρίψει τα τεχνητά αισθητικά σχήματα, όπως ο «κανόνας του Τσέχωφ»³⁶, αναγνωρίζοντας τη χαοτική φύση της πραγματικότητας.

Η «Αφηγηματική Εγκληματολογία» (Narrative Criminology), όπως την οριοθετούν οι Lois Presser και Sveinung Sandberg, υποστηρίζει ότι οι ιστορίες περιγράφουν το έγκλημα, και το προκαλούν, εμψυχώνοντας και κινητοποιώντας την παραβατική δράση. Η προσέγγιση αυτή επικεντρώνεται στη μελέτη της «αφηγηματικής πραγματικότητας» (narrative reality), χαρτογραφώντας αφηγήσεις ή επιμέρους στοιχεία τους πάνω σε πρότυπα εγκληματικής συμπεριφοράς. Οι πολιτισμικές αφηγήσεις παρέχουν το απαραίτητο «λεξιλόγιο κινήτρων» που επιτρέπει στον δράστη να εξουδετερώσει τις ηθικές του αναστολές, ενώ η κατανόησή τους αποκαλύπτει πώς συγκεκριμένες γλωσσικές κινήσεις, όπως η χρήση παθητικών αντί ενεργητικών δομών, λειτουργούν είτε για τη διεκδίκηση άδειας πρόκλησης βλάβης είτε για την άρνηση της ευθύνης. Η εγκληματολογική φαντασία εμπλουτίζεται έτσι από τη μελέτη μεταφορών, συμβολικών οριοθετήσεων και αφηγηματικών μορφών (όπως η τραγωδία ή η κωμωδία), που επιτρέπουν στον δράστη να κατασκευάσει έναν εαυτό στον οποίο η εγκληματική

³⁵ Robert Weisberg, "Proclaiming Trials as Narratives: Premises and Pretenses", στο Peter Brooks & Paul Gewirtz (επιμ.), *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law* (New Haven, CT: Yale University Press, 2008), σ. 61-83. Ο Weisberg αναλύει πώς η αφήγηση αποτελεί μορφή νομικής πρακτικής και «ηθικής τέχνης» (moral craft), επισημαίνοντας ότι οι δικαστές και οι δικηγόροι συχνά καταφεύγουν σε πρότυπες αφηγήσεις (stock narratives) για να δώσουν νόημα σε περίπλοκα ανθρώπινα γεγονότα. Παράλληλα, παραθέτει την κριτική του Alan Dershowitz, ο οποίος προειδοποιεί ότι η ζωή δεν ακολουθεί πάντα τους κανόνες της δραματουργίας, και η προσκόλληση σε αυτούς εντός της δικαστικής αίθουσας μπορεί να οδηγήσει σε άδικα συμπεράσματα.

³⁶ Alan M. Dershowitz, "Life Is Not a Dramatic Narrative", στο Peter Brooks & Paul Gewirtz (επιμ.), *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law* (Yale University Press, 1996), σ. 99-105. Ο Dershowitz εστιάζει στην κριτική του περίφημου δραματουργικού κανόνα του Αντόν Τσέχωφ, σύμφωνα με τον οποίο: «Αν στο πρώτο κεφάλαιο πεις ότι ένα όπλο κρέμεται στον τοίχο, στο δεύτερο ή το τρίτο κεφάλαιο πρέπει οπωσδήποτε να εκπυρσοκροτήσει». Σύμφωνα με τον Dershowitz, ο κανόνας αυτός, αν και απαραίτητος για τη λογοτεχνική οικονομία και τη συνοχή του δράματος, καθίσταται επικίνδυνος όταν εφαρμόζεται στο δίκαιο, καθώς ωθεί τους ενόρκους να θεωρούν κάθε στοιχείο που παρουσιάζεται στη δίκη ως απαραίτητο κομμάτι μιας προκαθορισμένης πλοκής, αγνοώντας την πιθανότητα της σύμπτωσης ή του τυχαίου γεγονότος.

πράξη φαντάζει αναπόφευκτη ή ηθικά δικαιολογημένη.³⁷ Σημαντική συμβολή σε αυτή τη "γέφυρα" προσφέρει το έργο του Shadd Maruna, ο οποίος αναδεικνύει την διαδικασία της απεμπλοκής από το έγκλημα (*desistance*) που δεν αποτελεί ένα στιγμιαίο γεγονός τερματισμού, αλλά μια σποραδική και συχνά τεθλασμένη πορεία (*zigzag path*), η οποία έρχεται σε σύγκρουση με την παραδοσιακή εγκληματολογική αντίληψη περί μόνιμης και ανίατης εγκληματικής φύσης. Καθώς η στατιστική επιβεβαιώνει ότι η πλειονότητα των παραβατών εγκαταλείπει την ενεργό δράση μέχρι την ηλικία των 30 ετών, αναδεικνύεται η ανάγκη για μια νέα «ρητορική της λύτρωσης». Κεντρικό εργαλείο αυτής της προσπάθειας είναι το «λυτρωτικό σενάριο» (*redemption script*), μέσω του οποίου ο πρώην παραβάτης αναπλαισιώνει το παρελθόν του, αναζητώντας «προοικονομίες» (*foreshadowing*) ενός «πραγματικού εαυτού» (*real me*) που παρέμενε ηθικός παρά την παρανομία. Με αυτόν τον τρόπο, το εγκληματικό παρελθόν μετατρέπεται σε ένα αναγκαίο προοίμιο για μια νέα ζωή που χαρακτηρίζεται από προσωπική αυτενέργεια (*agency*) και την επιθυμία για κοινωνική προσφορά.³⁸

Καταλήγοντας, η αφήγηση αποτελεί τη γέφυρα που συνδέει το υποκειμενικό βίωμα με την αντικειμενική διερεύνηση, επιτρέποντας στον εγκληματολόγο να αναγνωρίσει τον «συγγραφέα» πίσω από μια σκοτεινή ιστορία. Όπως σημειώνει ο James Ellroy, η γραφή του πραγματικού εγκλήματος (*True Crime*) προσφέρει μια «DNA μετάγγιση» (*DNA transfusion*) τρόμου και αλήθειας που η καθαρή μυθοπλασία αδυνατεί να προσεγγίσει.³⁹ Η δύναμη αυτής της προσέγγισης έγκειται στην αποκάλυψη της ανθρώπινης φύσης μέσα από το ακλόνητο δεδομένο ότι «αυτό συνέβη πραγματικά». Αυτή η αφηγηματική επαφή με έναν κόσμο όπου «ζευγαρώνουμε με θύματα και τέρατα» καθιστά την πράξη κατανοητή, προσφέροντας στην εγκληματολογική φαντασία τη δυνατότητα να αποδομήσει τους μηχανισμούς του εγκλήματος εκεί όπου η δικαιοσύνη συχνά εμφανίζεται αμφίσημη.

³⁷ Lois Presser & Sveinung Sandberg (επιμ.), *Narrative Criminology: Understanding Stories of Crime* (New York: New York University Press, 2015), σ. 1, 13-14. Οι επιμελητές ορίζουν την αφηγηματική εγκληματολογία ως τη μελέτη των ιστοριών που υποκινούν, συντηρούν ή αναστέλλουν την επιβλαβή δράση.

³⁸ Shadd Maruna, *Making Good: How Ex-convicts Reform and Rebuild Their Lives* (Washington, DC: American Psychological Association, 2001), σελ. 20-24, 85-92. Ο Maruna υποστηρίζει ότι η αφήγηση λειτουργεί ως μηχανισμός προστασίας της ταυτότητας του ατόμου, επιτρέποντάς του να αποφύγει την «ταυτότητα γυμνότητας» (*identity nakedness*) που επιφέρει η ριζική αλλαγή συμπεριφοράς.

³⁹ James Ellroy, "Introduction", στο Thomas H. Cook & Otto Penzler (επιμ.), *The Best American Crime Writing: 2005 Edition* (New York: HarperPerennial, 2005), σ. x-xi.

3. Ιστορική Αναδρομή στην Απεικόνιση του Εγκλήματος: Από το Χαρτί στην Οθόνη

3.1. Πρώιμες Μορφές (φυλλάδια, λαϊκές ιστορίες): Το έγκλημα ως θέαμα και ηθικό δίδαγμα.

Η ιστορική αναδρομή στην απεικόνιση του εγκλήματος επιβάλλει μια θεμελιώδη εννοιολογική διάκριση, καθώς πριν από τον 19ο αιώνα η έννοια του «μυστηρίου» με τη σύγχρονη μορφή του ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτη. Στην προβιομηχανική κοινωνία, η αφήγηση προσπερνούσε την εξιχνίαση ή την εύρεση του δράστη μέσω αναλυτικών μεθόδων, εστιάζοντας αποκλειστικά στην αποκάλυψη της αμαρτίας και στην επακόλουθη τελετουργική τιμωρία. Το έγκλημα ξεπερνούσε τα στενά όρια μιας απλής παραβίασης του ποινικού νόμου. Βιωνόταν ως ένα ηθικό μίasma που μόλυνε τη γη, απαιτώντας πνευματική κάθαρση μέσω της δημόσιας ομολογίας και της θείας δίκης. Η αφήγηση προϋπέθετε τη διάκριση μεταξύ του υλικού κειμένου, της ιστορίας και της *fabula*, όπου η ιστορία προσέδιδε μια συγκεκριμένη χροιά στα πρωτογενή γεγονότα, μετατρέποντας το έγκλημα από αποσπασματικό συμβάν σε συγκροτημένη νοηματική κατασκευή.

Στην αυγή της τυπογραφίας, το έγκλημα αποτέλεσε έναν από τους πλέον κερδοφόρους τομείς της αναδυόμενης μαζικής κουλτούρας, με τις λαϊκές μπαλάντες και τα φυλλάδια να αποτελούν τα κύρια μέσα ενημέρωσης και να λειτουργούν ως πρόδρομος του σύγχρονου *True Crime*. Όπως επισημαίνει η Sandra Clark, αυτές οι αφηγήσεις προσπερνούσαν την αντικειμενική καταγραφή της κοινωνικής πραγματικότητας των εγκλημάτων, εστιάζοντας αποκλειστικά στον τρόπο διαμόρφωσής τους ως αντικείμενα αναπαράστασης και θεάματος. Η «λογοτεχνία του δρόμου» μετατράπηκε σε έναν ενορχηστρωμένο μηχανισμό διανομής πληροφορίας που ρύθμιζε τη γνώση του αποδέκτη, μετατρέποντας τη φρίκη σε εμπορεύσιμο προϊόν που ικανοποιούσε την ανάγκη του κοινού για εντυπωσιασμό και τονίζει ότι το ενδιαφέρον της εποχής επικεντρωνόταν σε εγκλήματα που «πουλούσαν» ως ειδήσεις, όπως η συζυγοκτονία, η παιδοκτονία και η μαγεία, τα οποία επενδύονταν με έναν ηθικοπλαστικό μανδύα διδασκαλίας προκειμένου να καταναλωθούν από ένα κοινό που απαιτούσε ταυτόχρονα τη φρίκη και το ηθικό δίδαγμα.⁴⁰

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο η πρώιμη αυτή αφήγηση αντιμετώπιζε τις γυναίκες παραβάτριες, καθώς οι γυναίκες που διέπρατταν εγκλήματα βίας, αν και αριθμητικά λιγότερες από τους άνδρες, δαιμονοποιούνταν ως «αφύσικα πλάσματα» ή «τέρατα» που παραβίαζαν την ιερή ιεραρχία των φύλων. Όπως αναλύει η Clark, η γυναικεία εγκληματικότητα

⁴⁰ Sandra Clark, *Women and Crime in the Street Literature of Early Modern England* (Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), σελ. 2-5, 30-32. Η Clark υποστηρίζει ότι η «λογοτεχνία του δρόμου» λειτούργησε ως μια μορφή πρώιμης δημοσιογραφίας που μετέτρεπε το έγκλημα από κοινωνικό γεγονός σε «θέαμα». Η ανάλυσή της επικεντρώνεται στο πώς τα φυλλάδια και οι μπαλάντες ρύθμιζαν τη γνώση του κοινού για να διατηρήσουν τις κοινωνικές ισορροπίες και τα έμφυλα πρότυπα της εποχής.

συνδεόταν άρρηκτα με τη θρησκευτική έννοια της αμαρτίας και την έμφυλη «αδυναμία» απέναντι στον πειρασμό, με αποτέλεσμα οι δράστιδες να παρουσιάζονται συχνά ως υποχείρια του διαβόλου προκειμένου να καταστεί η τιμωρία τους αδιαμφισβήτητη και παραδειγματική. Ειδικά στην περίπτωση της συζυγοκτονίας, το έγκλημα ξεπερνούσε τα όρια ενός απλού φόνου, λαμβάνοντας τον χαρακτηρισμό της «μικρής προδοσίας» (*petite treason*). Η δολοφονία του συζύγου ισοδυναμούσε με ευθεία προσβολή της ίδιας της κρατικής και θείας τάξης που επέβαλλε την υποταγή της γυναίκας. Αυτή η «τερατοποίηση» της παραβάτριας εξυπηρετούσε την ανάγκη των ηθικοπλαστικών φυλλαδίων να μετατρέψουν τη γυναικεία βία σε ένα διδακτικό θέαμα, όπου η ομολογία στο ικρίωμα λειτουργούσε ως η τελική πράξη συμφιλίωσης με την κοινωνία.⁴¹

Σύμφωνα με την ανάλυση του Michel Foucault, η δημόσια εκτέλεση στην προβιομηχανική κοινωνία λειτουργούσε ως ένα σύνθετο πολιτικό και θρησκευτικό τελετουργικό επίδειξης της απόλυτης κυριαρχίας του ηγεμόνα. Το έγκλημα ξεπερνούσε τα όρια μιας απλής νομικής παράβασης, συνιστώντας μια άμεση προσβολή προς το πρόσωπο του μονάρχη. Κατά συνέπεια, η τιμωρία μετατρεπόταν σε πράξη προσωπικής εκδίκησης και σε ένα «θέατρο του τρόμου» που υπογράμιζε την τρομακτική ανισότητα δυνάμεων μεταξύ κυρίαρχου και υπηκόου. Σε αυτή τη διαδικασία, το σώμα του καταδίκου μετατρεπόταν στον υλικό τόπο όπου «εγγραφόταν» η αλήθεια του εγκλήματος. Μέσω της υπερβολής της βίας και των βασανιστηρίων, η ενοχή γινόταν ορατή και αναγνώσιμη στο κοινό, ενώ η τελετουργία ολοκληρωνόταν με την ομολογία του παραβάτη, η οποία επικύρωνε τη δικαστική απόφαση και μετέτρεπε την εκτέλεση σε μια πράξη δημόσιας κάθαρσης και αποκατάστασης της θείας δίκης.⁴²

Σημαντικό μέρος αυτού του «θεάτρου» ήταν οι λόγοι της εκτέλεσης και τα φυλλάδια της τελευταίας στιγμής, στα οποία ο εγκληματίας καλούνταν να παίξει τον ρόλο του μετανοημένου αμαρτωλού, ακολουθώντας ένα αυστηρά καθορισμένο σχήμα. Η αφήγηση ξεκινούσε συνήθως από μικρά αμαρτήματα, όπως η παραμέληση του εκκλησιασμού, τα οποία οδηγούσαν νομοτελειακά στη σκλήρυνση της καρδιάς και στο τελικό έγκλημα. Καθώς δεν υπήρχαν ακόμη εξελιγμένες επιστημονικές μέθοδοι, ο δράστης «προδιδόταν» από τη συνείδησή του ή από υπερφυσικά σημάδια, αποδεικνύοντας ότι ο Θεός δεν επιτρέπει σε κανέναν φόνο να μείνει κρυφός, ενώ η ομολογία στην αγχόνη μετατρεπόταν σε μια πράξη θυσίας όπου ο εγκληματίας συμφιλιωνόταν με την κοινωνία.

⁴¹ Ο.π, σελ. 33-41

⁴² Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage Books, 1995), σελ. 47-49, 54-55. Ο Foucault αναλύει τη δημόσια εκτέλεση ως μια πολιτική στρατηγική που χρησιμοποιεί το σώμα του καταδίκου για να καταστήσει αισθητή την παρουσία του ηγεμόνα. Η τιμωρία λειτουργεί ως «τελετουργικό οπλισμένου νόμου», όπου η δικαιοσύνη ταυτίζεται με τη φυσική δύναμη του μονάρχη που συνθλίβει τον αντίπαλό του.

Το αρχέτυπο αυτής της περιόδου υπήρξε το *Newgate Calendar*, μια συλλογή «αιματοβαμμένων σελίδων» που κατέγραφαν τις βιογραφίες διαβόητων κακοποιών, συνδυάζοντας την ωμή περιγραφή της βίας με έντονες ηθικές αντανάκλασεις και παρουσιάζοντας τους εγκληματίες ως τέρατα που είχαν απολέσει την ανθρώπινη ιδιότητά τους.⁴³ Η μετάβαση προς έναν πιο σύνθετο ρεαλισμό σημειώνεται με το έργο του Daniel Defoe, ειδικότερα στο *Moll Flanders*, όπου δίνεται για πρώτη φορά φωνή στον παραβάτη, ο οποίος πλέον ξεφεύγει από τα όρια ενός στατικού ηθικού συμβόλου, καθώς αναδεικνύεται σε μια προσωπικότητα που παλεύει με τη φτώχεια και τις κοινωνικές συνθήκες. Παρόλο που το έργο τελειώνει με την απαραίτητη μετάνοια, η αφήγηση διεισδύει σε ψυχολογικό βάθος, προαναγγέλλοντας τη στροφή από τη θεολογία στην κοινωνική κριτική και μοντελοποιώντας τη διαδικασία αναζήτησης της αλήθειας.⁴⁴

Στον ελληνικό χώρο, η προσέγγιση του εγκλήματος κατά την πρώτη περίοδο του νεοσύστατου κράτους παρέμεινε προσκολλημένη στην προβιομηχανική αντίληψη που κυριαρχούσε στην Ευρώπη πριν τον 19ο αιώνα. Η μετάβαση από την οθωμανική παράδοση συνοδεύτηκε από την ενσωμάτωση της θανατικής ποινής ως μέσο «παραδειγματισμού των πολλών», με τη δημόσια εκτέλεση να προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά ενός «ιδιαιζόντως απεχθούς» υπερθεάματος. Η εισαγωγή της λαιμητόμου (καρμανιόλας) το 1833 μετέτρεψε την τιμωρία σε ένα σύνθετο τελετουργικό, όπου ο κατάδικος οδηγείτο στον τόπο της εκτέλεσης μέσα από την αγορά υπό τον πένθιμο ήχο των καμπανών, διασφαλίζοντας τη μέγιστη ορατότητα της κρατικής ισχύος. Η διαδικασία αυτή συνδύαζε την ανάγκη για πνευματική κάθαρση, μέσω της εξομολόγησης του μελλοθανάτου σε εκκλησία, με την ωμή επίδειξη του "θεάτρου του τρόμου" στον δημόσιο χώρο. Σε κεντρικά πλατώματα και κομβικά σημεία της πόλης, το πλήθος συνωστιζόταν από τα χαράματα για να "αποθαυμάσει" ένα θέαμα που σε ωμότητα προσομοίαζε με τα σύγχρονα reality shows. Η προσέλευση ήταν τέτοια, που έφταναν στο σημείο να ενοικιάζονται δωμάτια σε κοντινά σημεία για την απρόσκοπτη παρακολούθηση της καρατόμησης.

⁴³ George Theodore Wilkinson, *The Newgate Calendar: Book One* (London: Panther Books, 1962), σελ. 5-7, 10-11. Το *Newgate Calendar* αποτελεί το αρχέτυπο της εγκληματικής αφήγησης της περιόδου, λειτουργώντας ως μια συλλογή «διαβόητων χρονικών» που κατέγραφαν τις βιογραφίες κακοποιών κάθε είδους, από δολοφόνους μέχρι απατεώνες. Η σημασία του έγκειται στον συνδυασμό της ωμής περιγραφής της βίας με έντονες ηθικές αντανάκλασεις και παρατηρήσεις επί των ποινών, παρουσιάζοντας τους εγκληματίες ως παραδείγματα προς αποφυγή που στερήθηκαν την ανθρώπινη ιδιότητά τους. Το έργο μετέτρεπε την καταγραφή του εγκλήματος σε ένα διδακτικό θέαμα, αποσκοπώντας στον σωφρονισμό του κοινού μέσω της ανάδειξης της αναπόφευκτης τιμωρίας και της αποκατάστασης της κοινωνικής τάξης.

⁴⁴ Daniel Defoe, *Moll Flanders* (Global Grey Ebooks, 2021 [αρχ. έκδ. 1722]). Το έργο του Defoe σηματοδοτεί τη μετάβαση από τις παραδοσιακές θρησκευτικές αφηγήσεις στον σύνθετο ρεαλισμό, δίνοντας για πρώτη φορά φωνή και υποκειμενικότητα στον παραβάτη, ο οποίος πλέον δεν παρουσιάζεται ως ένα στατικό ηθικό σύμβολο αλλά ως ένα άτομο που παλεύει με τη φτώχεια και τις κοινωνικές συνθήκες. Παρά τη συμβατική κατάληξη της μετάνοιας, η αφήγηση διεισδύει σε ψυχολογικό βάθος και προαναγγέλλει τη στροφή προς την κοινωνική κριτική, μοντελοποιώντας μια νέα διαδικασία αναζήτησης της αλήθειας μέσα από την προσωπική εμπειρία του δράστη.

Ωστόσο, η προσπάθεια επιβολής του νόμου μέσω της δημόσιας βίας προσέκρουε συχνά στην κοινωνική αντίσταση και την ηρωοποίηση του παραβάτη, ειδικά στην περίπτωση της ληστείας που έφερε φιλολαϊκό και αντικαθεστωτικό χαρακτήρα. Η γενική αποστροφή προς τον θεσμό του δημίου ανάγκαζε το κράτος να προσλαμβάνει πρώην θανατοποινίτες για τη θέση, οι οποίοι ζούσαν σε καθεστώς κοινωνικού αποκλεισμού στο φρούριο Μπούρτζι, ενώ κατά τη διάρκεια των εκτελέσεων το κοινό συχνά τους λιθοβολούσε αποκαλώντας τους απαξιωτικά «Ρακά». Η αντίφαση αυτή μεταξύ της κρατικής επιδίωξης για σωφρονισμό και της λαϊκής συμμετοχής, που μετέτρεπε την εκτέλεση σε πεδίο σύγκρουσης ή νοσηρής διασκέδασης, επιβεβαιώνει την ιστορική αποτυχία της θανατικής ποινής ως αποτρεπτικού μηχανισμού, οδηγώντας τελικά στη μετατόπιση της τιμωρίας από τη δημόσια πλατεία στον ελεγχόμενο και «αθέατο» χώρο των φυλακών.⁴⁵

Συνοψίζοντας, η πρώιμη απεικόνιση του εγκλήματος λειτούργησε ως ένα πολυεπίπεδο «θέατρο», όπου η φρίκη μετατρεπόταν σε εμπορεύσιμο θέαμα και η τιμωρία σε ηθικό δίδαγμα. Από τα λαϊκά φυλλάδια της Αγγλίας που δαιμονοποιούσαν την παρέκκλιση, ιδιαίτερα τη γυναικεία, έως τις δημόσιες εκτελέσεις στον νεοσύστατο ελληνικό χώρο, η αφήγηση της εγκληματικότητας, αντί να στοχεύει στην αντικειμενική καταγραφή, επεδίωκε την αποκατάσταση της κοινωνικής και θείας τάξης μέσω της δημόσιας ομολογίας και της τελετουργικής βίας. Παρόλο που η εμφάνιση έργων όπως το *Moll Flanders* εισήγαγε μια νέα υποκειμενικότητα και ψυχολογικό βάθος στον παραβάτη, προαναγγέλλοντας τη στροφή προς την κοινωνική κριτική, η προβιομηχανική αντίληψη του εγκλήματος ως «μιάσματος» παρέμεινε κυρίαρχη μέχρι και τον 19ο αιώνα. Η σταδιακή απόσυρση των εκτελέσεων από τον δημόσιο χώρο στον «αθέατο» κόσμο των φυλακών σηματοδότησε το τέλος αυτής της αιματοβαμμένης θεαματικότητας, θέτοντας τις βάσεις για τις σύγχρονες μορφές αναπαράστασης του εγκλήματος.

3.2. 19ος αιώνας: Γέννηση αστυνομικής λογοτεχνίας (Poe, Conan Doyle): Ρεαλισμός vs ρομαντισμός.

Η έλευση του 19ου αιώνα σηματοδοτεί μια ριζική εννοιολογική μετατόπιση στην απεικόνιση του εγκλήματος, καθώς η προβιομηχανική τελετουργία της αμαρτίας αντικαθίσταται σταδιακά από τον επιστημονικό ορθολογισμό της βιομηχανικής μητρόπολης. Όπως επισημαίνει ο Ernest Mandel, η γέννηση της αστυνομικής λογοτεχνίας αποτελεί το προνομιακό πεδίο μιας σύνθετης διαλεκτικής ανάμεσα στον ρομαντισμό και τον ρεαλισμό, μια σύγκρουση που διαμορφώνει την

⁴⁵ Νέστορας Ε. Κουράκης, «Δήμιοι και θανατικές εκτελέσεις», *Αργολική Αρχαιακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας & Πολιτισμού* (2011). <https://argolikivivliothiki.gr/2011/10/18/%CE%B4%CE%AE%CE%BC%CE%B9%CE%BF%CE%B9-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B8%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%AD%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/> (Πρόσβαση 14 Οκτωβρίου 2025)

ταυτότητα του σύγχρονου ντετέκτιβ. Από τη μία πλευρά, ο ρομαντισμός επενδύει το έγκλημα με μια αύρα μυστηρίου, μετατρέποντας τον αναλυτή σε μια εκκεντρική ιδιοφυΐα, συχνά αριστοκρατικής ή εύπορης καταγωγής, που κυριαρχεί πάνω στο χάος μέσω της πνευματικής υπεροχής. Από την άλλη, ο ρεαλισμός επιβάλλει την αυστηρή εμπειρική παρατήρηση και τη χρήση της τεχνολογίας, μετατρέποντας την αστυνομική έρευνα από διανοητική άσκηση σε μια συστηματική ιατροδικαστική διαδικασία που στοχεύει στην προστασία της αστικής ιδιοκτησίας και της δημόσιας τάξης. Ο Mandel υπογραμμίζει ότι αυτή η νέα «επιστημονική» λογοτεχνία αντιμετωπίζει τον άνθρωπο ως αντικείμενο μελετώμενο από τη μοίρα, όπου οι κοινωνικές σχέσεις πραγματοποιούνται και η αναλυτική ευφυΐα θριαμβεύει ως η απόλυτη αστική αξία, αντανakλώντας την ανάγκη της κυρίαρχης τάξης να επιβάλει τον ορθολογισμό πάνω στις βίαιες ανθρώπινες παρορμήσεις.⁴⁶

. Όπως επισημαίνει ο Julian Symons, η γέννηση της αστυνομικής λογοτεχνίας υπήρξε το αποτέλεσμα της σύγκλισης δύο διαφορετικών ιστορικών τάσεων. Ο Symons αναγνωρίζει στον William Godwin τον πρόδρομο που προσέφερε την αφηγηματική δομή. Στο έργο του *Caleb Williams* (1794), ο Godwin εισήγαγε τη μέθοδο της αντίστροφης συγγραφής, από το αποτέλεσμα στην αιτία, μετατρέποντας την πλοκή σε μια συστηματική αναζήτηση της αλήθειας. Παράλληλα, η φιγούρα του Eugène François Vidocq, του εγκληματία που μετατράπηκε στον πρώτο επικεφαλής της γαλλικής *Sûreté*,⁴⁷ προσέφερε το ρεαλιστικό πρότυπο του ντετέκτιβ που γνωρίζει εκ των έσω τον κόσμο της παρανομίας και χρησιμοποιεί μεταμφιέσεις και αρχεία για την επιβολή της τάξης. Την ίδια μεταβατική περίοδο, γύρω στη δεκαετία του 1840, έργα όπως *Ο Κόμης Μοντεκρίστο* (1844) του Αλέξανδρου Δουμά⁴⁸ προσδίδουν σταδιακά ψυχολογικό βάθος στο έγκλημα, αντικαθιστώντας την ωμή βία με τη μεθοδική σχεδίαση και την ηθική αμφισημία.

Σε αυτό το πλαίσιο, η συνεισφορά του Edgar Allan Poe υπήρξε καθοριστική, καθώς κατάφερε να συνθέσει αυτά τα στοιχεία σε έναν ενιαίο λογοτεχνικό κανόνα. Στο έργο του Edgar Allan Poe,

⁴⁶ Ernest Mandel, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), σελ. 16-21. Ο Mandel αναλύει την αστυνομική ιστορία ως την αποθέωση του αναλυτικού πνεύματος στην καθαρότερη μορφή του, παραλληλίζοντάς την με τις θριάμβους των φυσικών επιστημών και της βιομηχανικής προόδου.

⁴⁷ Jacques-Olivier Boudon, *L'Empire des polices: Comment Napoléon faisait régner l'ordre* (Paris: La Librairie Vuibert, 2017), σελ. 189-194. Η *Sûreté* ήταν υπηρεσία δίωξης του εγκλήματος της παρισινής αστυνομίας, αρμόδια για τη συλλογή πληροφοριών, τη διερεύνηση εγκλημάτων και την αναζήτηση δραστών. Ο Eugène-François Vidocq (1775-1857) υπήρξε πραγματικό ιστορικό πρόσωπο. Πρώην κατάδικος και δραπέτης, ο οποίος εξελίχθηκε σε πληροφοριοδότη και αστυνομικό πράκτορα. Το 1812 ανέλαβε τη συγκρότηση και τη διεύθυνση της *brigade de sûreté*, αξιοποιώντας τη γνώση του εγκληματικού περιβάλλοντος και μεθόδους όπως η διεύθυνση, η παρακολούθηση και η μεταμφίεση. Η πορεία του ενέπνευσε μεταγενέστερους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες, μεταξύ των οποίων ο Vautrin του Balzac.

⁴⁸ Dumas, A. 2007[1844-1846] *Ο Κόμης Μοντεκρήστος (Le Comte de Monte-Cristo)*. Μετάφραση: Βασιλική Βασιλάτου. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

η αναλυτική διαδικασία παύει να είναι ένα περιστασιακό τέχνασμα και μετατρέπεται σε μια συνειδητή μεθοδολογία που κινείται αντίστροφα, από το αποτέλεσμα στην αιτία. Κατά τον Symons, ο Poe καθόρισε τον «κανόνα» του είδους μέσω ενός ντετέκτιβ-αναλυτή που στηριζόταν αποκλειστικά στην καθαρή διανοητική υπεροχή. Η φιγούρα αυτή προσπερνούσε την εμπειρία της επίσημης αστυνομίας, η οποία εκείνη την εποχή μόλις άρχιζε να οργανώνεται ιστορικά.⁴⁹

Αυτή η θεωρητική προσέγγιση καθιερώνει τον Auguste Dupin ως μια «σκεπτόμενη μηχανή», η οποία αποσυνθέτει την πραγματικότητα σε δεδομένα, μια μεθοδολογία που βρίσκει την απόλυτη εφαρμογή της στις τρεις εμβληματικές υποθέσεις του ήρωα. Στην υπόθεση «Οι Φόνοι της Οδού Μοργκ» (1841), ο Dupin επιλύει ένα «αδύνατο» έγκλημα σε κλειδωμένο δωμάτιο απομονώνοντας τα υλικά τεκμήρια, ενώ στην υπόθεση «Το Κλεμμένο Γράμμα» (1844) έρχεται σε αντιδιαστολή με την επίσημη αστυνομία, η οποία χρησιμοποιεί εξαντλητικές αλλά τυποποιημένες μεθόδους έρευνας. Ο Dupin, αντίθετα, χρησιμοποιεί τη λογική για να ταυτιστεί με το πνεύμα του εγκληματία, αντιλαμβανόμενος ότι η αλήθεια βρίσκεται τοποθετημένη σε κοινή θέα ακριβώς επειδή είναι υπερβολικά φανερό για τις συμβατικές μεθόδους. Η εφαρμογή αυτής της αναλυτικής μεθοδολογίας επεκτείνεται και αποκτά μια νέα, σχεδόν εργαστηριακή διάσταση στο «Μυστήριο της Μαρί Ροζέ» (1842). Σε αυτή την υπόθεση, την πρώτη που βασίστηκε σε πραγματικό έγκλημα της εποχής, ο Dupin δεν επισκέπτεται καν τον τόπο του εγκλήματος. Επιλύει το αίνιγμα αναλύοντας αποκλειστικά τα δημοσιεύματα του τύπου. Με τον τρόπο αυτό, ο Poe αναδεικνύει μια ριζική μεταβολή. Το έγκλημα παύει να είναι μια βίαιη πράξη και μετατρέπεται σε ένα σύνολο από «δεδομένα» και «πληροφορίες». Ο ντετέκτιβ μεταβάλλεται σε έναν αποστασιοποιημένο διαχειριστή γνώσης, ο οποίος επιβάλλει την τάξη στο αστικό χάος μέσω της επεξεργασίας κειμενικών ενδείξεων, μοντελοποιώντας μια διαδικασία όπου η πραγματικότητα ανασυντίθεται μέσω της καθαρής διάνοιας.⁵⁰

Σύμφωνα με τον Ronald R. Thomas, πέρα από τη λογοτεχνική της διάσταση, η στροφή προς τον ρεαλισμό αποτελούσε την αποτύπωση μιας βαθύτερης πολιτισμικής ανάγκης για επιστημονική αυθεντία. Η εμφάνιση του λογοτεχνικού ντετέκτιβ λειτούργησε ως η πραγμάτωση ενός "ονείρου" που αργότερα υιοθέτησε η επιστήμη της εγκληματολογικής ανθρωπολογίας. Ο

⁴⁹ Julian Symons, *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel* (London: Faber and Faber, 1972), σελ. 24-26, 33. Ο Symons διακρίνει την αστυνομική λογοτεχνία από τα προγενέστερα «αινίγματα» (puzzles), εστιάζοντας στην εφεύρεση της αναλυτικής μεθόδου από τον Poe ως τον θεμέλιο λίθο του είδους, όπου η εξιχνίαση αποτελεί προϊόν συστηματικής διανοητικής επεξεργασίας και όχι απλής πονηριάς.

⁵⁰ Edgar Allan Poe, "The Murders in the Rue Morgue" (1841), "The Mystery of Marie Rogêt" (1842) και "The Purloined Letter" (1844), στο *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe* (New York: Modern Library, 1938). Οι τρεις αυτές υποθέσεις του Auguste Dupin συγκροτούν το πρότυπο της αναλυτικής εξιχνίασης, όπου το έγκλημα μετατρέπεται από κοινωνικό γεγονός σε ένα αφηρημένο λογικό πρόβλημα που επιλύεται μέσω της επεξεργασίας υλικών και κειμενικών δεδομένων.

Thomas υπογραμμίζει ότι η εφεύρεση συσκευών όπως ο ανιχνευτής ψεύδους από τον Cesare Lombroso το 1895, αποτέλεσε την "μηχανική ενσάρκωση" μοτίβων που συναντάμε ήδη στο έργο του Poe, όπως στην *The Tell-Tale Heart*, όπου ο αφηγητής πιστεύει ότι ακούει την καρδιά του νεκρού και αυτό τον οδηγεί να προδώσει το έγκλημα του. Μέσω αυτής της διαδικασίας, το ανθρώπινο σώμα έπαψε να είναι ένας φορέας ηθικής βούλησης και μετατράπηκε σε ένα υλικό "κείμενο" που ο ειδικός, καλείται να αποκρυπτογραφήσει μέσω της ιατρικοποίησης της αλήθειας.⁵¹

Η μετάβαση από το πρότυπο του Dupin στον Sherlock Holmes του Arthur Conan Doyle σηματοδοτεί τη μετατροπή της αστυνομικής έρευνας σε μια αυστηρά «ακριβή επιστήμη», αντανακλώντας την ανάγκη της βικτοριανής αστικής τάξης να περιχαράκώσει την ιδιοκτησία της μέσω του επιστημονικού θετικισμού. Σύμφωνα με τον Julian Symons, ο Holmes ενσαρκώνει την αποθέωση του επιστημονικού ντετέκτιβ και του «υπερανθρώπου» (Nietzschean superior man) της εποχής του. Η ιδιοφυΐα του ξεπερνά το θεωρητικό επίπεδο, καθώς αποδεικνύεται έμπρακτα μέσα από την εξειδικευμένη γνώση στη χημεία, την ανατομία και τη μελέτη των υλικών καταλοίπων. Η ανάλυση του Symons υπογραμμίζει ότι η γοητεία του Holmes έγκειται στην ικανότητά του να λειτουργεί ως μια τέλεια ρυθμισμένη μηχανή, όπου κάθε γρανάζι της λογικής του περιστρέφεται ορατά μπροστά στον αναγνώστη, εκλογικεύοντας το σκοτεινό χάος της μητρόπολης.

Η υπεροχή του Holmes ως «σκεπτόμενης μηχανής» εδράζεται στην εκπληκτική συσσώρευση εξειδικευμένης γνώσης, η οποία ενεργεί ως υποκατάστατο της παραδοσιακής ηρωικής δράσης. Σύμφωνα με τον Symons, ο Doyle κατασκευάζει έναν χαρακτήρα που ορίζεται από τις μονογραφίες του για εκατόν σαράντα είδη καπνού, την ανάλυση εκατόν εξήντα κρυπτογραφημένων κωδίκων και την ικανότητα αναγνώρισης οποιασδήποτε εφημερίδας με μια ματιά. Στο «Σήμα των Τεσσάρων» (1890), η μεθοδολογία του Holmes υπερβαίνει την απλή παρατήρηση, καθώς η χρήση της χημείας και της ιατροδικαστικής λογικής μετατρέπουν την εξιχνίαση σε ένα εργαστηριακό πείραμα. Ο Symons παρατηρεί ότι, σε αντίθεση με άλλους λογοτεχνικούς ντετέκτιβ όπου η ιδιοφυΐα απλώς ανακοινώνεται, στον Holmes η ανωτερότητα αποδεικνύεται μέσα από την ικανότητα να εξάγει δώδεκα συμπεράσματα από ένα και μόνο στοιχείο που ο αναγνώστης παραβλέπει, όπως συμβαίνει με την εμβληματική ανάλυση του παλιού καπέλου στο «Γαλάζιο Γρανάτι» (1892).

⁵¹ Ronald R. Thomas, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), σελ. 21-25.

Τέλος, ο Holmes επιβάλλεται ως το «τελευταίο δικαστήριο προσφυγής» σε μια κοινωνία όπου ο επίσημος νόμος συχνά αδυνατεί να αποδώσει δικαιοσύνη. Ο Symons τονίζει ότι ο Holmes, παρά την πίστη του στον ορθολογισμό, διατηρεί μια μποέμικη ηθική ανεξαρτησία, φτάνοντας συχνά στο σημείο να παραβλέπει τυπικά κακουργήματα ή να απελευθερώνει ενόχους όταν κρίνει ότι η ηθική δικαιοσύνη προέχει της νομικής. Αυτή η διάσταση του «εξωτερικού παρατηρητή» (Great Outsider) που ζει απομονωμένος στην Baker Street ανάμεσα σε χημικά και έγγραφα, επιτρέπει στον Doyle να παρουσιάσει τον ντετέκτιβ ως έναν αλάθητο εγγυητή της τάξης. Μέσα από διηγήματα όπως το «Silver Blaze» (1892), όπου το περίφημο «περιστατικό με τον σκύλο τη νύχτα» καταδεικνύει την αξία της αρνητικής απόδειξης, ο Holmes καθιερώνεται ως ο απόλυτος διαχειριστής της αστικής πληροφορίας, μετατρέποντας την αστυνομική αφήγηση στην κατεξοχήν λογοτεχνική έκφραση της πίστης του 19ου αιώνα στη δύναμη της αναλυτικής σκέψης.⁵²

Συμπερασματικά, η γέννηση και η εδραίωση της αστυνομικής λογοτεχνίας κατά τον 19ο αιώνα, μέσα από το έργο του Edgar Allan Poe και του Arthur Conan Doyle, σηματοδοτεί τον θρίαμβο του ορθολογισμού επί του κοινωνικού χάους. Η εξέλιξη από την «αναλυτική σκέψη» του Dupin στην «επιστημονική αυθεντία» του Holmes αντανakλά τη μετάβαση της δυτικής κοινωνίας σε μια εποχή όπου η αλήθεια δεν αναζητείται πλέον στη μεταφυσική ή την ηθική, αλλά στην υλική μαρτυρία και την εμπειρική απόδειξη. Ο λογοτεχνικός ντετέκτιβ αναδύθηκε ως η κεντρική φιγούρα αυτού του μετασχηματισμού, λειτουργώντας ως μια «σκεπτόμενη μηχανή» που μετέτρεψε την πόλη σε εργαστήριο και το έγκλημα σε ένα αναγνώσιμο κείμενο. Καθιερώνοντας την εξιχνίαση ως μια αυστηρά μεθοδολογική διαδικασία, οι δημιουργοί αυτοί, πέρα από τη θεμελίωση ενός νέου λογοτεχνικού είδους, προσέφεραν στην αστική τάξη το απαραίτητο ιδεολογικό εργαλείο για τη νοηματοδότηση και τον έλεγχο της σύγχρονης πραγματικότητας. Έτσι, ο 19ος αιώνας κλείνει παραδίδοντας έναν ντετέκτιβ ο οποίος, αντί να περιορίζεται στον ρόλο του απλού διώκτη του εγκλήματος, αναδεικνύεται σε απόλυτο εγγυητή της επιστημονικής και κοινωνικής τάξης.

⁵²Για τις αναλυτικές μεθόδους και την εξέλιξη του χαρακτήρα του Holmes, βλ. τα πρωτογενή έργα: Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet* (1887) και *The Sign of Four* (1890). Επίσης, για τα συγκεκριμένα παραδείγματα αναγωγικής λογικής και χρήσης τεκμηρίων, βλ. τα διηγήματα: “The Blue Carbuncle” (1892), “Silver Blaze” (1892) και “The Copper Beeches” (1892), όπως περιλαμβάνονται στη συλλογή *The Adventures of Sherlock Holmes* (London: George Newnes, 1892). Οι υποθέσεις αυτές τεκμηριώνουν τη μετάβαση από τη θεωρητική ratiocination του Poe στην εφαρμοσμένη εγκληματολογική επιστήμη του Doyle, καθιερώνοντας τον ντετέκτιβ ως τον απόλυτο ρυθμιστή της κοινωνικής και υλικής πραγματικότητας.

3.3. “Χρυσή Εποχή” του Μυστηρίου: Κανόνες, λογική, παράδοση της αξιόπιστης αφήγησης.

Η περίοδος του Μεσοπολέμου σηματοδοτεί την πλήρη τυποποίηση της αστυνομικής λογοτεχνίας και τη μετατροπή της αφήγησης σε ένα αυστηρά δομημένο διανοητικό παιχνίδι ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη. Όπως επισημαίνει ο John Scaggs, το παραδοσιακό *whodunnit* αυτής της περιόδου αποστασιοποιείται από τον κοινωνικό ρεαλισμό του 19ου αιώνα για να εστιάσει στην «καθαρή» μορφή του αινίγματος. Αντί για κοινωνικό τραύμα, το έγκλημα αντιμετωπίζεται ως μια προσωρινή διαταραχή της κοινωνικής τάξης, η οποία οφείλει να αποκατασταθεί μέσω της ψυχρής λογικής και της αναλυτικής υπεροχής.⁵³

Σε αυτό το πλαίσιο, η αφήγηση μετατρέπεται σε μια άσκηση «δίκαιου παιχνιδιού» (*fair play*). Πρόκειται για μια αξιωματική σύμβαση που επιβάλλει στον συγγραφέα να καταστήσει τον αναγνώστη κοινωνό όλων των υλικών τεκμηρίων, μετατρέποντας την ανάγνωση σε μια συμμετοχική διαδικασία επίλυσης. Η ανάγκη περιχαράκωσης αυτών των συμβάσεων οδήγησε στη διατύπωση αυστηρών «μανιφέστων», με πιο εμβληματικά αυτά των S.S. Van Dine και Ronald Knox. Ο Van Dine υποστήριξε χαρακτηριστικά ότι η αστυνομική ιστορία είναι ένα «πνευματικό παιχνίδι» και ένα «αθλητικό γεγονός», επιβάλλοντας τον αποκλεισμό κάθε στοιχείου που θα μπορούσε να θεωρηθεί «απάτη», όπως η χρήση υπερφυσικών δυνάμεων ή η εμπλοκή του έρωτα, που θα αποσπούσε την προσοχή από την καθαρή ανάλυση.⁵⁴ Αντίστοιχα, ο Ronald Knox, κωδικοποίησε την έννοια της «αξιόπιστης αφήγησης» διατυπώνοντας τον περίφημο «Δεκάλογο» (Decalogue) του αστυνομικού μυθιστορήματος. Μέσα από αυτούς τους δέκα δομικούς κανόνες, ο Knox θεσμοθέτησε το «δίκαιο παιχνίδι» (*fair play*) ανάμεσα στον δημιουργό και τον αναγνώστη, απαιτώντας απόλυτη αφηγηματική διαφάνεια. Συγκεκριμένα, απαγόρευσε ρητά τη λύση του μυστηρίου μέσω υπερφυσικών ή ανεξήγητων δυνάμεων και επέβαλε ότι ο ένοχος πρέπει να είναι ένας χαρακτήρας που έχει παρουσιαστεί από την αρχή της πλοκής. Το σημαντικότερο, ωστόσο, βήμα του προς την καθιέρωση του ορθολογικού γρίφου ήταν οι κανόνες που αφορούσαν την ίδια την έρευνα. Ο ντετέκτιβ απαγορεύεται αυστηρά να ανακαλύπτει στοιχεία χωρίς να τα θέτει την ίδια στιγμή υπόψιν του αναγνώστη, ενώ ο εκάστοτε αφηγητής-βοηθός (στα πρότυπα του Δρ. Γουάτσον) υποχρεούται να μοιράζεται απλόχερα κάθε σκέψη του. Με αυτόν τον τρόπο, ο Knox διασφάλισε ότι η λύση θα προκύπτει αποκλειστικά

⁵³ John Scaggs, *Crime Fiction (The New Critical Idiom)* (London & New York: Routledge, 2005), σελ. 21-22 και 28-29. Ο συγγραφέας αναλύει πώς το *whodunnit* της Χρυσής Εποχής ανάγει τον γρίφο σε κεντρικό άξονα της πλοκής, λειτουργώντας ιδεολογικά ως ένας μηχανισμός αποκατάστασης της κοινωνικής τάξης ("restore order"), μακριά από τον κοινωνικοοικονομικό ρεαλισμό του Μεσοπολέμου.

⁵⁴ S. S. Van Dine, "Twenty Rules for Writing Detective Stories" (1928), στο *Philo Vance Investigates* (1936).

μέσω της κοινής, ορθολογικής οδού, αφήνοντας στην άκρη τα συγγραφικά τεχνάσματα της τελευταίας στιγμής.⁵⁵

Κεντρική φιγούρα στην αρχιτεκτονική αυτής της παράδοσης υπήρξε η Dorothy L. Sayers. Με τον ήρωά της, Lord Peter Wimsey, κατάφερε να συνδυάσει την τεχνική αρτιότητα του γρίφου με μια βαθύτερη λογοτεχνική επεξεργασία. Στο έργο της *Whose Body?* (1923), η Sayers εισάγει έναν ντετέκτιβ που, αν και φαινομενικά εκκεντρικός, χρησιμοποιεί την επιστημονική μεθοδολογία για να αποκωδικοποιήσει το έγκλημα, παραμένοντας πάντα εντός των ορίων του επιστημονικού θετικισμού.⁵⁶ Παράλληλα, ο Freeman Wills Crofts, με έργα όπως το *The Cask* (1920)⁵⁷, έθεσε τις βάσεις για το «αστυνομικό μυθιστόρημα του ακλόνητου άλλοθι» (alibi-breaking). Αξιοποιώντας την επαγγελματική του ιδιότητα ως μηχανικός σιδηροδρόμων, ο Crofts μετέτρεψε την έρευνα σε μια μηχανιστική διαδικασία σχολαστικής επαλήθευσης χρόνου και χώρου. Στο «κατασκευασμένο» (engineered) σύμπαν του, η λογική κινείται απολύτως γραμμικά και η επίλυση του γρίφου δεν απαιτεί ευφάνταστες διανοητικές εξάρσεις, αλλά την ακούραστη, θετικιστική εφαρμογή της επιστημονικής ρουτίνας πάνω σε δρομολόγια, χάρτες και υλικά τεκμήρια.⁵⁸ Ιδιαίτερη θέση στην εξέλιξη του είδους κατέχει ο John Dickson Carr, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως ένας από τους κορυφαίους «τεχνικούς της φόρμας» και ο απόλυτος αριστοτέχνης του «μυστηρίου του κλειδωμένου δωματίου» (*locked-room mystery*). Στο εμβληματικό *The Hollow Man* (1935)⁵⁹, ο Carr όχι μόνο κατασκευάζει ένα υποδειγματικό «αδύνατο» έγκλημα, αλλά, μέσω του πληθωρικού και λογιότατου ήρωά του, Dr. Gideon Fell, παραδίδει μια εξαντλητική θεωρητική διάλεξη για την τέχνη του τεχνάσματος. Το στοιχείο, ωστόσο, το οποίο τον διαφοροποιεί δομικά από τους συγχρόνους του, είναι η πεποίθησή του ότι το γκροτέσκο, το μακάβριο και οι νύξεις του υπερφυσικού αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι αυτού του εγγενώς φανταστικού γρίφου. Ως εκ τούτου, στα έργα του Carr, η εγκληματική πράξη και τα κίνητρα απομακρύνονται από τις τυπικές κοινωνικοοικονομικές ανησυχίες της Χρυσής Εποχής και αγγίζουν τα όρια της παραφροσύνης, αναδεικνύοντας την ικανότητα του συγγραφέα

⁵⁵ Ronald Knox & H. Harrington (Eds.), *The Best English Detective Stories of 1928* (New York: Horace Liveright, 1929), Εισαγωγή, σελ. 9-26. Στον περίφημο Δεκάλογό του, ο Knox καθορίζει τα όρια της αξιόπιστης αφήγησης, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον Κανόνα VIII (τα στοιχεία πρέπει να παρουσιάζονται άμεσα στον αναγνώστη) και τον Κανόνα I (ο εγκληματίας δεν μπορεί να εμφανίζεται την τελευταία στιγμή).

⁵⁶ Dorothy L. Sayers, *Whose Body?* (London: Kindle Edition, 2019 [1923]).

⁵⁷ Freeman Wills Crofts, *The Cask* (London: Collins, 1920)

⁵⁸ Ian Carter, *Railways and Culture in Britain: The Epitome of Modernity* (Manchester: Manchester University Press, 2001), σελ. 179-182.

⁵⁹ John Dickson Carr, *The Three Coffins* (εναλλακτικός τίτλος του *The Hollow Man* για την αμερικανική έκδοση) (London: Orion, 2002 [1935])

να κατασκευάζει μια ατμόσφαιρα τρόμου την οποία εν τέλει αποδομεί, χρησιμοποιώντας την ίδια την αυστηρή λογική εναντίον του αναγνώστη.⁶⁰

Η αποθέωση, ωστόσο, του καθαρού γρίφου επιτυγχάνεται στο έργο της Agatha Christie. Η Christie τελειοποίησε την παράδοση της αξιόπιστης αλλά απατηλής αφήγησης, σχεδιάζοντας πλοκές που εστιάζουν στην ψυχολογική οξύνοια και την ανατομία των ανθρωπίνων παρορμήσεων πίσω από το προσωπείο της αστικής ευπρέπειας. Η συμβολή της υπήρξε καθοριστική στη μοντελοποίηση μιας ερμηνευτικής διαδικασίας όπου η αλήθεια είναι πάντα παρούσα, αλλά παραμένει αόρατη λόγω των προκαταλήψεων του αναγνώστη, όπως αποδεικνύεται περίτρανα στο *η δολοφονία του Ρότζερ Ακροϊντ* (1926)⁶¹. Η πρωτοτυπία της έγκειται στο γεγονός ότι, παρότι καθοδηγεί τον αναγνώστη σε αφηγηματικά αδιέξοδα, η λύση αποδεικνύεται στο τέλος η μοναδική λογική εξήγηση (εκτενέστερη ανάλυση του έργου της θα ακολουθήσει στο αντίστοιχο κεφάλαιο).

Συμπερασματικά, η Χρυσή Εποχή παγίωσε την πεποίθηση ότι το σύμπαν αποτελεί ένα ορθολογικό σύστημα, εντός του οποίου το κακό μπορεί να απομονωθεί, να αναλυθεί και τελικά να ηττηθεί. Αυτή η «λογική του σταυρόλεξου» λειτούργησε ως ένα αναγκαίο καταφύγιο τάξης, μετατρέποντας τον ντετέκτιβ στον απόλυτο εγγυητή της πνευματικής και ηθικής διαύγειας απέναντι στο χάος της ταραγμένης ιστορικής πραγματικότητας του Μεσοπολέμου. Καθιερώνοντας το έγκλημα ως μια ελεγχόμενη διανοητική άσκηση, η περίοδος αυτή ολοκλήρωσε τη μετάβαση της αστυνομικής αφήγησης σε έναν ερμητικά κλειστό κανόνα, θέτοντας ταυτόχρονα το υπόβαθρο για τις μετέπειτα ανατροπές της σύγχρονης ρεαλιστικής απεικόνισης.

3.4. Hardboiled και Film Noir: Στροφή σε σκληρό ρεαλισμό και ηθική αμφισημία

Η σταδιακή αποδόμηση των αυστηρών κανόνων της βρετανικής «Χρυσής Εποχής» συντελέστηκε στην Αμερική κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης (Great Depression) και της Ποτοαπαγόρευσης. Μέσα από τα φθηνά λαϊκά περιοδικά της εποχής (τα λεγόμενα *pulp*

⁶⁰ Stephen Knight, "The Golden Age", στο *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, επιμ. Martin Priestman (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), σελ. 86-87. Ο Knight σημειώνει ότι ο Carr είναι ένας «σημαντικός τεχνικός της φόρμας» (major technician of the form). Επικαλούμενος και τον μελετητή S.T. Joshi, υπογραμμίζει ότι η ιδιαιτερότητα του Carr έγκειται στο πώς συνδυάζει τον καθαρό γρίφο με το μακάβριο (gruesomeness), μετατοπίζοντας συχνά το κίνητρο του εγκλήματος προς την παραφροσύνη (derangement) αντί για την επιδίωξη υλικού ή κοινωνικού οφέλους.

⁶¹ Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd* (London: William Collins, Sons, 1926).

magazines), γεννήθηκε η *hardboiled* (σκληροτράχηλη) λογοτεχνία, με κύριους εκφραστές συγγραφείς όπως οι Dashiell Hammett, Raymond Chandler και James M. Cain.⁶²

Σε αυτό το νέο λογοτεχνικό σύμπαν, το έγκλημα έπαψε να αποτελεί ένα αποστειρωμένο διανοητικό παίγνιο προς τέρψιν της αστικής τάξης. Σύμφωνα με την κριτική του Chandler, η μεγάλη τομή του Hammett ήταν ότι αφαίρεσε το περιτύλιγμα της αριστοκρατικής κομψότητας από την αστυνομική λογοτεχνία, γκρεμίζοντας έτσι τον μύθο των περίπλοκων εγκλημάτων στα σαλόνια της υψηλής κοινωνίας. Με τον τρόπο αυτό, προσγείωσε τη δολοφονία στον βρώμικο αστικό ρεαλισμό, επιστρέφοντάς την σε καθημερινούς ανθρώπους που δρουν με πραγματικά, ωμά κίνητρα επιβίωσης.⁶³

Η μήτρα αυτής της λογοτεχνικής επανάστασης υπήρξε το θρυλικό περιοδικό *Black Mask*. Αν και ιδρύθηκε το 1920 (από τους κριτικούς H.L. Mencken και George Jean Nathan), το περιοδικό διαμόρφωσε τον πραγματικό κανόνα του σκληρού αστυνομικού αφηγήματος υπό την καθοδήγηση του αρχισυντάκτη Joseph "Cap" Shaw, ο οποίος ανέλαβε τα ηνία το 1926. Επηρεασμένος από την εκτεταμένη διαφθορά της Ποτοαπαγόρευσης, ο Shaw απέρριψε την υπερβολική, άσκοπη δράση και απαίτησε από τους συγγραφείς του αυτό που η κριτική ονόμασε «αντικειμενικό ρεαλισμό» (*objective realism*). Πρόκειται για ιστορίες όπου, αντί για αυτοσκοπός, η βία αποτελεί το φυσικό αποτέλεσμα τρισδιάστατων χαρακτήρων που συγκρούονται στο σκληρό αστικό περιβάλλον.⁶⁴

Στρατολογώντας εμβληματικούς συγγραφείς, όπως ο Dashiell Hammett (του οποίου η προϋπηρεσία ως πράκτορας του γραφείου Πίνκερτον προσέδωσε απόλυτη αυθεντικότητα στις ιστορίες) και ο Raymond Chandler, το *Black Mask* λειτούργησε ως το απόλυτο «αντίδοτο» στον αποστειρωμένο βρετανικό γρίφο των σαλονιών.

⁶² William Hare, *Pulp Fiction to Film Noir: The Great Depression and the Development of a Genre* (Jefferson, NC: McFarland, 2012), σελ. 6-7. Ο Hare αναλύει πώς οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής (Υφεση) μετέτρεψαν την αστυνομική αφήγηση των φθηνών περιοδικών (pulp) στο σκοτεινό κινηματογραφικό ρεύμα του Film Noir.

⁶³ Raymond Chandler, "The Simple Art of Murder", στο *The Simple Art of Murder* (New York: Vintage Books, 1988 [1950]), σελ. 19-20.

⁶⁴ «Black Mask Magazine», Detective Novel. <https://detnovelcom.wordpress.com/2018/07/27/black-mask-magazine/> (Προβλήθηκε 16 Νοεμβρίου 2025). Το άρθρο αναλύει την ιστορική διαδρομή του περιοδικού και υπογραμμίζει τον κομβικό ρόλο του Joseph Shaw. Ο Shaw επέβαλε τον «αντικειμενικό ρεαλισμό», ζητώντας από τους συγγραφείς (όπως ο Dashiell Hammett και ο Carroll John Daly) να δημιουργούν αληθοφανείς χαρακτήρες και να προωθούν τη δράση μέσω του σκληρού διαλόγου, καταρρίπτοντας τα στερεότυπα της υπερβολικής βίας.



Εικόνα 2 Εξώφυλλα του pulp περιοδικού *Black Mask* τεύχος Οκτωβρίου 1934/**Εικόνα 3** Εξώφυλλα του pulp περιοδικού *Black Mask* Σεπτεμβρίου 1935. Αποτυπώνεται η έμφαση της *hardboiled* λογοτεχνίας στη βία του δρόμου και τον αστικό ρεαλισμό, σε αντίθεση με τα αποστειρωμένα σαλόνια της βρετανικής σχολής. Πηγή: <https://thrillingdetective.com/2018/08/19/carmady/> <https://www.alamy.com/stock-photo-1930s-usa-black-mask-magazine-cover-85359335.html> (Προβλήθηκε 16 Νοεμβρίου 2025)

Αυτή η δεξαμενή ιστοριών, με τους αντισυμβατικούς ήρωες και τον ωμό ρεαλισμό του δρόμου, τροφοδότησε άμεσα τη μεγάλη οθόνη. Η μεταφορά της συγκεκριμένης σκοτεινής λογοτεχνικής παράδοσης στον κινηματογράφο οδήγησε, κατά τη δεκαετία του 1940, στη γέννηση του Film Noir.

Όπως παρατηρούν οι Γάλλοι θεωρητικοί Raymond Borde και Étienne Chaumeton, η μετάβαση αυτή ξεπερνούσε τα όρια μιας απλής αντιγραφής, αποτελώντας μια δημιουργική μετεξέλιξη. Λόγω της αυστηρής κινηματογραφικής λογοκρισίας της εποχής, η ωμή σεξουαλικότητα και η βία των βιβλίων αποδόθηκαν αναγκαστικά μέσω υπαινιγμών. Το γεγονός αυτό είχε το παράδοξο αποτέλεσμα να ενισχύσει τη θολή, υποβλητική και γεμάτη ερωτισμό ατμόσφαιρα των ταινιών. Επιπλέον, το νουάρ ενσωμάτωσε τις αρχές της ψυχανάλυσης που ανθούσε τότε στην Αμερική. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η παραδοσιακή διάκριση μεταξύ καλού και κακού κατέρρευσε οριστικά, παραχωρώντας τη θέση της στην ηθική αμφιθυμία, τον κυνισμό και την εξερεύνηση των βαθύτερων, συχνά παράλογων και αυτοκαταστροφικών, ανθρώπινων ενστίκτων.⁶⁵

Κινηματογραφικά, η αφετηρία αυτής της νέας αφηγηματικής οπτικής τοποθετείται στο *The Maltese Falcon* (Το Γεράκι της Μάλτας, 1941) του John Huston.⁶⁶ Βασισμένο στο ομώνυμο έργο του Hammett,⁶⁷ θεωρείται η πρώτη καθαρόαιμη νουάρ ταινία, θέτοντας τους οπτικούς και αφηγηματικούς κανόνες του είδους μέσω ενός κυνικού, αποξενωμένου πρωταγωνιστή.

⁶⁵ Raymond Borde και Étienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*, μτφρ. Paul Hammond (San Francisco: City Lights Books, 2002 [1955]), σελ. 16-19. Οι συγγραφείς, στο κεφάλαιο "The Sources of Film Noir", τονίζουν πώς οι περιορισμοί της κινηματογραφικής λογοκρισίας λειτούργησαν απροσδόκητα υπέρ της δημιουργίας μιας ατμόσφαιρας υπαινικτικού ερωτισμού.

⁶⁶ *The Maltese Falcon* (1941) Σκηνοθεσία John Huston [Ταινία]. ΗΠΑ: Warner Bros.

⁶⁷ Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon* (New York: Alfred A. Knopf, 1930).



Εικόνα 4: Στιγμιότυπο από την ταινία *The Maltese Falcon* (1941, 00:24:12). Ο Humphrey Bogart ενσαρκώνει τον Sam Spade. Η στάση του σώματος και ο χαμηλός φωτισμός καθιερώνουν τον κυνικό, αποξενωμένο ιδιωτικό ντετέκτιβ ως τον κεντρικό ήρωα του Film Noir.

Η στροφή προς τον απόλυτο ρεαλισμό και την αστική φθορά κορυφώθηκε λίγα χρόνια αργότερα με το *Double Indemnity* (Κοινή Μοίρα, 1944) του Billy Wilder (βασισμένο σε νουβέλα του James M. Cain).⁶⁸ Το έργο αυτό αποτελεί την απόλυτη οπτικοποίηση του εγκλήματος για το κέρδος, εισάγοντας τη φιγούρα της *Femme Fatale* (Μοιραία Γυναίκα) και υπογραμμίζοντας το αστικό σκοτάδι, όπου οι άνθρωποι οδηγούνται στην καταστροφή από τα ίδια τους τα ένστικτα.



Εικόνα 5: Στιγμιότυπο από την ταινία *Double Indemnity* (1944, 00:11:38). Η Barbara Stanwyck ενσαρκώνει την Phyllis Dietrichson και ο Fred MacMurray τον Walter Neff. Ο φωτισμός *chiaroscuro* και η σύνθεση του κάδρου στην πρώτη τους συνάντηση οπτικοποιούν τη μοιραία παγίδευση του ήρωα και την αρχή της ηθικής του κατάρρευσης στο αστικό σκοτάδι του Λος Άντζελες.

Στην ίδια παράδοση, η έννοια της «μοιρολατρίας» (fatalism), κεντρικός πυλώνας του Film Noir, αποκρυσταλλώνεται υποδειγματικά στο *Out of the Past* (1947) του Jacques Tourneur.⁶⁹ Εκεί αποτυπώνεται περίτρανα το πεπρωμένο του νουάρ ήρωα. Το παρελθόν και το έγκλημα

⁶⁸ *Double Indemnity* (1944) Σκηνοθεσία Billy Wilder [Ταινία]. ΗΠΑ: Paramount Pictures.

⁶⁹ *Out of the Past* (1947) Σκηνοθεσία Jacques Tourneur [Ταινία]. ΗΠΑ: RKO Radio Pictures.

λειτουργούν ως μια διαρκής, αναπόδραστη απειλή από την οποία ο άνθρωπος δεν μπορεί ποτέ να ξεφύγει. Η κλασική περίοδος του είδους φτάνει στο δραματικό και ιστορικό της τέλος με το *Touch of Evil* (1958) του Orson Welles.⁷⁰

Σε αυτή την ταινία, ο ρεαλισμός αγγίζει τα όρια της απόλυτης θεσμικής σήψης. Η παρουσία ενός ολοκληρωτικά διεφθαρμένου αστυνομικού σηματοδοτεί την πλήρη κατάρρευση του Νόμου και της τάξης, στοιχεία που άλλοτε αποτελούσαν το καταφύγιο της αστυνομικής λογοτεχνίας.

Η ηθική αυτή έκπτωση καθρεφτίζεται άμεσα στην ίδια την οπτική γραμματική του φιλμ, όπου ο χώρος και τα σώματα αποκτούν μια εφιαλτική, αποπροσανατολιστική διάσταση. Η κάμερα απομακρύνεται από τη θέση του αντικειμενικού παρατηρητή και μετατρέπεται σε όργανο καταγραφής μιας έκρυθμης πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, η εσωτερική διαφθορά των χαρακτήρων εξωτερικεύεται μέσα από ακραίες σκηνοθετικές επιλογές, προαναγγέλλοντας το οριστικό σβήσιμο του κλασικού νουάρ σύμπαντος.



Εικόνα 6: Στιγμιότυπο από την ταινία *Touch of Evil* (1958, 01:42:58). Ο Orson Welles ως Hank Quinlan. Η λήψη από πολύ χαμηλή γωνία και η χρήση ευρυγώνιου φακού παραμορφώνουν τα χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή, μετατρέποντάς τον σε μια γκροτέσκο φιγούρα που ενσαρκώνει την πλήρη κατάρρευση των ηθικών αξιών και τη σήψη του νόμου στο τέλος της κλασικής νουάρ εποχής.

Ωστόσο, η *hardboiled* κληρονομιά μετεξελίχθηκε στο μεταγενέστερο *Neo-Noir*. Το τέλειο κινηματογραφικό «σκαλοπάτι» σε αυτή την εξέλιξη αποτέλεσε το *Chinatown* (1974) του Roman Polanski.⁷¹ Η ταινία αντλεί τα θεματικά στοιχεία της δεκαετίας του '30, αλλά τους προσδίδει το απόλυτα μηδενιστικό φινάλε της σύγχρονης εποχής, επιβεβαιώνοντας ότι το κακό πλέον θριαμβεύει. Μέσω αυτής της πορείας, η απεικόνιση του εγκλήματος απομακρύνεται από την κλασική επίλυση του γρίφου και επικεντρώνεται στην ηθική σήψη.

⁷⁰ *Touch of Evil* (1958) Σκηνοθεσία Orson Welles [Ταινία]. ΗΠΑ: Universal Pictures.

⁷¹ *Chinatown* (1974) Σκηνοθεσία Roman Polanski [Ταινία]. ΗΠΑ: Paramount Pictures.



Εικόνα 7: Στιγμιότυπο από το φινάλε του *Chinatown* (1974, χρονικό σημείο 02:08:26). Ο J.J. Gittes (Jack Nicholson) λαμβάνει την τελική συμβουλή «Forget it, Jake. It's Chinatown». Η σκηνή αυτή αποτελεί την επιτομή του Neo-Noir, όπου ο πρωταγωνιστής έρχεται αντιμέτωπος με το απόλυτο αδιέξοδο και την κυριαρχία μιας αδιαπέραστης, διεφθαρμένης εξουσίας που καθιστά τη δικαιοσύνη ανέφικτη.

Αυτή η στροφή προς το εσωτερικό σκοτάδι και την κοινωνική αποσύνθεση, ριζωμένη στις μεταπολεμικές ανακατατάξεις και την παράλληλη ανάδυση του ψυχολογικού θρίλερ, σφραγίζει την επικράτηση μιας νέας, βαθιά απαισιόδοξης οπτικής στην εγκληματική αφήγηση.

3.5. Μεταπολεμικές αλλαγές: Ψυχολογικό θρίλερ, αστυνομικό procedural, κοινωνικός σχολιασμός.

Η λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σηματοδότησε μια κομβική στροφή στην απεικόνιση του εγκλήματος, καθώς η αισθητική του κλασικού νουάρ άρχισε να ενσωματώνει στοιχεία σκληρού ρεαλισμού και ψυχοπαθολογίας, απομακρυνόμενη από τα στυλιζαρισμένα στούντιο. Σύμφωνα με τον Naremore, η στροφή προς το «ημι-ντοκιμαντερίστικο» ύφος ξεπέρασε τα όρια των αμερικανικών αστυνομικών ταινιών, στις οποίες η κινηματογράφηση σε πραγματικούς δρόμους προσέφερε μια νέα αίσθηση αυθεντικότητας, διαμορφώνοντας συνολικά τη μεταπολεμική αισθητική του εγκλήματος. Ακόμα και σε βρετανικές παραγωγές βασισμένες στο έργο του Graham Greene, όπως το *Brighton Rock* (1947)⁷², παρατηρούμε μια ανάλογη προσπάθεια ενσωμάτωσης της "location photography" (φωτογράφιση σε πραγματικές τοποθεσίες) παράλληλα με τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία, γεγονός που μαρτυρά την ευρύτερη τάση της εποχής για έναν συνδυασμό ρεαλισμού και ψυχολογικής έντασης. αφήγηση.⁷³ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αναδύεται το αστυνομικό διαδικαστικό (police procedural), μια υποκατηγορία που, σύμφωνα με

⁷² *Brighton Rock* (1947), σκην. John Boulting. Η ανάλυση της ταινίας ως μείγμα «location photography» και εξπρεσιονιστικών σκηνικών βασίζεται στο: Naremore, J. (2008). *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, σελ. 74-75.

⁷³ Naremore, J. (2008). *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, σελ. 74-76. Βλ. επίσης την ανάλυση του συγγραφέα για την επιρροή της «φωτογράφισης σε πραγματικές τοποθεσίες» (location photography) και τη μετάβαση από το εξπρεσιονιστικό στούντιο στον μεταπολεμικό ρεαλισμό.

τον John Scaggs, μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τον χαρισματικό «μοναχικό λύκο» ντετέκτιβ στη συλλογική, γραφειοκρατική και επιστημονική εργασία των σωμάτων ασφαλείας.⁷⁴

Κινηματογραφικά, η τάση αυτή μετουσιώνεται εμβληματικά στην ταινία *The Naked City* (1948) του Jules Dassin,⁷⁵ όπου η εξιχνίαση παρουσιάζεται ως μια εξαντλητική ρουτίνα συλλογής στοιχείων και τεχνολογικής έρευνας. Παράλληλα, στη λογοτεχνία, ο Ed McBain με το *Cop Hater* (1956) εισάγει την έννοια του αστυνομικού τμήματος ως ενός συλλογικού πρωταγωνιστή, καταρρίπτοντας οριστικά το πρότυπο του παντογνώστη ερευνητή.⁷⁶



Εικόνα 8 : Το αστυνομικό τμήμα στο *The Naked City* (1948 00:19:59). Οι αστυνομικοί, ενδεδυμένοι με πολιτικά ρούχα αντί για στολές, αποτυπώνουν τη μετάβαση του είδους προς έναν «ημι-ντοκιμαντερίστικο» ρεαλισμό. Η απουσία στολών υπογραμμίζει τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τον «χαρισματικό μοναχικό λύκο» ντετέκτιβ στη συλλογική, γραφειοκρατική εργασία των σωμάτων ασφαλείας.

Αυτή η στροφή προς τον ρεαλισμό επέτρεψε στο έγκλημα να λειτουργήσει ως ένα ισχυρό εργαλείο κοινωνικού σχολιασμού. Στην ταινία *The Asphalt Jungle* (1950) του John Huston,⁷⁷ η εγκληματική δράση απογυμνώνεται από κάθε ηρωικό πέπλο και παρουσιάζεται ως μια «διεφθαρμένη επιχείρηση», αντανακλώντας τη σήψη μιας καπιταλιστικής κοινωνίας όπου η προδοσία είναι δομικό στοιχείο.

⁷⁴ Scaggs, J. (2005). *Crime Fiction*. Abingdon: Routledge, σελ. 18-19. Σύμφωνα με τον Scaggs, το *police procedural* μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την «εξαιρετική» ιδιωτική έρευνα στη συλλογική και επαγγελματική εργασία της αστυνομίας, η οποία αντικατοπτρίζει μια πιο ρεαλιστική απεικόνιση του σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος.

⁷⁵ *The Naked City* (1948) Σκηνοθεσία Jules Dassin [Ταινία]. ΗΠΑ: Universal Pictures.

⁷⁶ McBain, E. (1956). *Cop Hater*. New York: PermaBooks. Ο συγγραφέας, μέσω της σειράς *87th Precinct*, καθιερώνει το αστυνομικό διαδικαστικό (*police procedural*) ως είδος όπου το αστυνομικό τμήμα λειτουργεί ως συλλογικός πρωταγωνιστής, υποβαθμίζοντας τον ρόλο του μεμονωμένου, χαρισματικού ερευνητή προς όφελος της συλλογικής και επιστημονικής αστυνομικής εργασίας.

⁷⁷ *The Asphalt Jungle* (1950). Σκηνοθεσία: John Huston. [Ταινία]. Παραγωγή: Arthur Hornblow Jr. ΗΠΑ: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).



Εικόνα 9 : Στιγμιότυπο από την ταινία *The Asphalt Jungle* (1950, 00:43:21). Ο σχεδιασμός της εγκληματικής δράσης παρουσιάζεται ως μια αυστηρά επαγγελματική, «διεφθαρμένη επιχείρηση».

Ο Julian Symons παρατηρεί ότι κατά την περίοδο αυτή το «αστυνομικό παζλ» δίνει τη θέση του στο «μυθιστόρημα εγκλήματος», όπου η έμφαση δίνεται πλέον στα κοινωνικά αίτια και την ψυχολογική πίεση που δέχεται το άτομο από το περιβάλλον του.⁷⁸ Αυτή η κοινωνική διάσταση γίνεται ακόμη πιο έντονη στο έργο του Chester Himes, ο οποίος στο *A Rage in Harlem* (1957)⁷⁹ χρησιμοποιεί την αστυνομική πλοκή για να στηλιτεύσει τον ρατσισμό και την περιθωριοποίηση, ενώ ο David Goodis στο *Dark Passage* (1946) αποτυπώνει την υπαρξιακή αγωνία και την παράνοια του ατόμου που καταδιώκεται από μια εχθρική κοινωνική μηχανή.⁸⁰

Η πλέον ριζική μεταμόρφωση, ωστόσο, αφορά την εσωτερίκευση του κακού μέσω του ψυχολογικού θρίλερ. Η επίδραση της ψυχανάλυσης, όπως αναλύουν οι Raymond Borde και Étienne Chaumeton, εισήγαγε στην αφήγηση την έννοια της παράλογης παρακίνησης, μετατρέποντας το έγκλημα σε σύμπτωμα βαθύτερης ψυχοπαθολογίας. Στο πλαίσιο αυτό, το έγκλημα παύει να αποτελεί το αποτέλεσμα μιας ορθολογικής επιλογής ή εξωτερικών συνθηκών, αναδεικνύοντας τον εγκληματία ως ένα ψυχικά κατακερματισμένο υποκείμενο που άγεται από ασυνείδητες ενορμήσεις.⁸¹ Στην ταινία *In a Lonely Place* (1950) του Nicholas Ray,⁸² η ανδρική ταυτότητα παρουσιάζεται σε κατάσταση πλήρους αποσύνθεσης, με τον Frank Krutnik να

⁷⁸ Symons, J. (1972). *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. London: Faber & Faber, σελ. 130-131. Ο Symons υποστηρίζει ότι η «Χρυσή Εποχή» του αστυνομικού γρίφου οδήγησε σε ένα αδιέξοδο, καθώς η προσπάθεια για τέλεια μηχανιστική πλοκή απομόνωσε το είδος από την πραγματική ζωή, επιβάλλοντας τη στροφή προς το «μυθιστόρημα εγκλήματος» που εστιάζει στα κοινωνικά αίτια και την ψυχολογική πίεση του ατόμου.

⁷⁹ Himes, C. (1957). *A Rage in Harlem* [αρχικός τίτλος: *For Love of Imabelle*]. London: Allison & Busby [έκδοση 1985].

⁸⁰ Goodis, D. (1946). *Dark Passage*. New York: Zebra Books / Kensington Publishing Corp. [επανέκδοση 1988], σελ. 164-169.

⁸¹ Borde, R. & Chaumeton, É. (1955). *Panorama du film noir américain*. Paris: Éditions de Minuit, σελ. 68-74. Οι συγγραφείς υπογραμμίζουν τη μετατόπιση του είδους προς την «εγκληματική ψυχολογία» (*criminal psychology*), όπου η ηθική κατάπτωση και οι εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων.

⁸² *In a Lonely Place* (1950) Σκηνοθεσία Nicholas Ray [Ταινία]. ΗΠΑ: Columbia Pictures.

επισημαίνει πώς το μεταπολεμικό τραύμα μετατρέπει τον ήρωα σε μια νευρωτική και δυνητικά επικίνδυνη φιγούρα.⁸³



Εικόνα 10 : Στιγμιότυπο από την ταινία *In a Lonely Place* (1950, 00:59:57). Η αδυναμία ελέγχου των παρορμήσεων αναδεικνύει την εύθραυστη φύση του ανδρικού προτύπου.

Η τάση αυτή βρίσκει την απόλυτη οπτική της έκφραση στο έργο του Alfred Hitchcock, ο οποίος εξερευνά συστηματικά την ψυχολογική αποσύνθεση του ατόμου. Στο *Strangers on a Train* (1951),⁸⁴ ο σκηνοθέτης αναδεικνύει τη διεστραμμένη ψυχολογική σύνδεση και τη μεταβίβαση της ενοχής μεταξύ δύο αγνώστων, υπογραμμίζοντας πώς ο φόνος μπορεί να αποτελέσει προϊόν μιας τυχαίας εμμονής.



Εικόνα 11&12: **Εικόνα 11 :** Η συνάντηση του Guy Haines και του Bruno Anthony στο *Strangers on a Train* (1951, 00:08:03). Ο Hitchcock μετατρέπει τον διάλογο σε χώρο ψυχολογικής απειλής, παρουσιάζοντας το έγκλημα ως ιδέα που γεννιέται μέσα από την εμμονική σχέση δύο αγνώστων. **Εικόνα 12:** Το τελευταίο κοντινό πλάνο του Norman Bates στο *Psycho* (1960, 01:48:33). Η εγκληματικότητα στον Hitchcock απομακρύνεται από το κλασικό μοντέλο του εξωτερικού κινήτρου και συνδέεται με τη διαταραχή της ταυτότητας και την ψυχολογική αποσύνθεση του υποκειμένου.

Η προβληματική αυτή ολοκληρώνεται με το *Psycho* (1960),⁸⁵ όπου ο Hitchcock αλλάζει οριστικά τους κανόνες του είδους, μετατοπίζοντας το επίκεντρο από την εξωτερική σύγκρουση στην καθαρή ψυχιατρική ασθένεια ως την κινητήρια δύναμη του εγκλήματος. Ο Norman Bates

⁸³ Krutnik, F. (1991). *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, σελ. 88-90. Ο Krutnik αναλύει πώς ο "σκληρός" ήρωας του film noir υπόκειται σε μια διαδικασία "δομικής αστάθειας" (structural instability), αποτυγχάνοντας να ενσωματωθεί στο παραδοσιακό πατριαρχικό πρότυπο αρρενωπότητας.

⁸⁴ Hitchcock, A. (σκηνοθ.) (1951) *Strangers on a Train* [ταινία]. ΗΠΑ: Warner Bros. Βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα της Highsmith, P. (1950) *Strangers on a Train*. New York: Harper & Brothers.

⁸⁵ Hitchcock, A. (σκηνοθ.) (1960) *Psycho* [ταινία]. ΗΠΑ: Paramount Pictures.

προμηνύει τη σύγχρονη φιγούρα του serial killer, μια θεματική που διερευνάται με ανατριχιαστική λεπτομέρεια και στη λογοτεχνία από τον Jim Thompson στο *The Killer Inside Me* (1952),⁸⁶ όπου η αφήγηση δίνει φωνή στον ίδιο τον εγκληματικό νου. Μέσα από αυτούς τους μετασχηματισμούς, η απεικόνιση του εγκλήματος απομακρύνεται οριστικά από τις συμβάσεις της λογικής και της ηθικής τάξης, προετοιμάζοντας το έδαφος για τον απόλυτο μηδενισμό που θα κυριαρχήσει στις μετέπειτα εκφάνσεις του Neo-Noir.

3.6. Ακμή του True Crime : Capote και μετά, επιρροή στα βιβλία & ντοκιμαντέρ

Η ανάδυση του True Crime ως διακριτού και κυρίαρχου αφηγηματικού είδους αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές μεταβολές στην απεικόνιση του εγκλήματος κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, καθώς μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τη μυθοπλασία στην ανατομία της πραγματικότητας. Όπως επισημαίνει η Jean Murley, το True Crime ξεπερνά τα όρια μιας απλής καταγραφής γεγονότων, αποτελώντας μια σύνθετη πολιτισμική πρακτική που επιτρέπει στο κοινό να διαχειριστεί τον φόβο και την αποστροφή μέσω της λεπτομερούς κατανάλωσης της βίας.⁸⁷

Όπως αναλύθηκε στο θεωρητικό πλαίσιο (2.2), η χρήση τεχνικών λογοτεχνικού ρεαλισμού που εισήγαγε ο Capote αποτέλεσε το θεμέλιο πάνω στο οποίο χτίστηκε η μεταγενέστερη True Crime παράδοση. Αφετηρία αυτής της εξέλιξης εντοπίζεται στο εμβληματικό έργο του Truman Capote, *In Cold Blood* (1966), το οποίο εισήγαγε τον όρο «μη μυθοπλαστικό μυθιστόρημα» (non-fiction novel). Ο Capote χρησιμοποίησε τα αφηγηματικά εργαλεία της λογοτεχνίας, τη βαθιά ψυχογράφηση των χαρακτήρων και τη λυρική περιγραφή του τοπίου του Κάνσας, για να εξιστορήσει τη σφαγή της οικογένειας Clutter, καταφέροντας να προσδώσει στο πραγματικό έγκλημα μια υπαρξιακή διάσταση που υπερβαίνει το απλό αστυνομικό ρεπορτάζ.⁸⁸ Η κινηματογραφική μεταφορά του έργου από τον Richard Brooks το 1967 (*In Cold Blood*),⁸⁹ ενίσχυσε αυτή την τάση, φέρνοντας έναν ωμό, σχεδόν ντοκιμαντερίστικο ρεαλισμό στη μεγάλη οθόνη, όπου η βία είναι μια τρομακτική, καθημερινή πιθανότητα.

⁸⁶ Thompson, J. (1952) *The Killer Inside Me*. New York: Lion Books.

⁸⁷ Jean Murley, *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture* (Westport, CT: Praeger Publishers, 2008), 80-81.

⁸⁸ Truman Capote, *Εν Ψυχρώ*, μτφρ. Ανδρέας Αποστολίδης (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2011).

⁸⁹ Brooks, R. (1967) *In Cold Blood*. [Ταινία] ΗΠΑ: Columbia Pictures.



Εικόνα 13: Το εμβληματικό κοντινό πλάνο του Perry Smith λίγο πριν την εκτέλεσή του στο *In Cold Blood* (1967, 02:09:15). Ο Richard Brooks μετουσιώνει τον φυσικό φωτισμό και τις σκιές της βροχής σε δάκρυα, γεφυρώνοντας τον αυστηρό κινηματογραφικό ρεαλισμό του *True Crime* με την ψυχολογική εμβάθυνση και μετατοπίζοντας την εστίαση από το αμιγώς εγκληματικό γεγονός στην υπαρξιακή πολυπλοκότητα του δολοφόνου.

Η δεκαετία του 1970 σηματοδότησε την ανάδειξη έργων όπως το *Helter Skelter* (1974) των Vincent Bugliosi και Curt Gentry,⁹⁰ το οποίο κατέγραψε τις δολοφονίες της «οικογένειας» Manson και συνέβαλε στη διαμόρφωση του σύγχρονου True Crime, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από την απλή καταγραφή του εγκλήματος στην ανάλυση της προσωπικότητας του δράστη, της εγκληματικής πράξης και της κοινωνικής της επίδρασης. Η επιτυχία αυτών των αφηγήσεων, σύμφωνα με τον John G. Cawelti, οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίζουν τους παραδοσιακούς τύπους του αστυνομικού μυστηρίου, ενσωματώνοντας μια βαθιά αίσθηση κοινωνικής κρίσης και απομυθοποίησης του αμερικανικού ονείρου.⁹¹ Αυτή η απομυθοποίηση κορυφώθηκε με το *The Executioner's Song* (1979) του Norman Mailer, όπου η εξιστόρηση της ζωής και της εκτέλεσης του Gary Gilmore θόλωσε τα όρια μεταξύ δημοσιογραφικής έρευνας και λογοτεχνικής δημιουργίας, θέτοντας κρίσιμα ερωτήματα για την κατασκευή της εγκληματικής ταυτότητας και τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία αφηγείται τον εγκληματία.⁹²

Η δεκαετία του '80 και η άνοδος του φαινομένου των serial killers προσέδωσαν στο είδος μια νέα ψυχολογική εγγύτητα. Η Ann Rule, στο *The Stranger Beside Me* (1980),⁹³ κατέγραψε τη συγκλονιστική εμπειρία της προσωπικής της γνωριμίας με τον Ted Bundy, δημιουργώντας ένα πρότυπο ψυχολογικής διείσδυσης όπου ο δολοφόνος είναι ο φαινομενικά κανονικός άνθρωπος

⁹⁰ Bugliosi, V. and Gentry, C. (1974) *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*. 1994 edn. New York: W. W. Norton & Company.

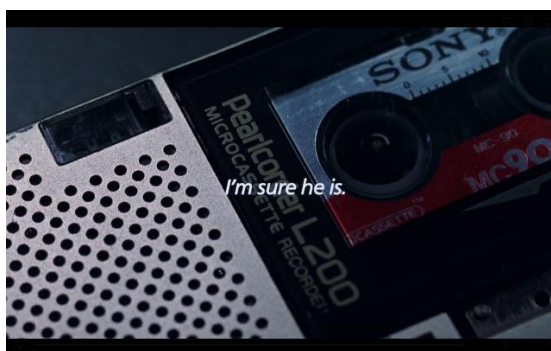
⁹¹ Cawelti, J. G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), σ. 142, 149, 157-158. Ο Cawelti αναλύει πώς το hard-boiled αστυνομικό αφήγημα μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τη διανοητική λύση του γρίφου στην αναζήτηση της δικαιοσύνης. Επισημαίνει ότι, σε αντίθεση με το κλασικό μυστήριο, το κακό πλέον δεν αντιμετωπίζεται ως ανωμαλία, αλλά ως κάτι «ενδημικό στην κοινωνική τάξη» (endemic to the social order, σ. 149).

⁹² Mailer, N. (1979) *The Executioner's Song*. Boston: Little, Brown and Company.

⁹³ Rule, A. (1980) *The Stranger Beside Me*. With afterword by Ann Rule (1986). New York: W. W. Norton & Company.

της διπλανής πόρτας. Η Anita Biressi παρατηρεί ότι αυτού του είδους οι αφηγήσεις τροφοδοτούν μια διαρκή αίσθηση κινδύνου και μια απαίτηση για αυστηρότερο νομικό έλεγχο, καθώς το έγκλημα γίνεται αντιληπτό ως μια διαρκής απειλή μέσα στον ιδιωτικό χώρο.⁹⁴

Οπτικά, αυτή η απαίτηση για δικαιοσύνη και αλήθεια βρήκε την έκφρασή της στο ντοκιμαντέρ *The Thin Blue Line* (1988) του Errol Morris.⁹⁵ Χρησιμοποιώντας καινοτόμες τεχνικές αναπαράστασης, ο Morris κατάφερε να αποδείξει την αθωότητα ενός καταδικασμένου σε θάνατο, μετατρέποντας το True Crime από μέσο ψυχαγωγίας σε εργαλείο δικαστικής παρέμβασης και αλλάζοντας ριζικά τον τρόπο με τον οποίο το κοινό προσλαμβάνει την αξιοπιστία του νομικού συστήματος. Μέσω αυτής της πορείας, η απεικόνιση του εγκλήματος απομακρύνθηκε οριστικά από τη λογική του μυθοπλαστικού γρίφου και προετοίμασε το έδαφος για τα σκοτεινά θρίλερ της δεκαετίας του '90, όπου η ηθική αμφισημία δίνει τη θέση της στην απόλυτη ανθρώπινη διαστροφή, καθιστώντας το έγκλημα το απόλυτο θέαμα της μεταμοντέρνας συνθήκης.



Εικόνα 14 : Το κοντινό πλάνο στο μικρο-μαγνητόφωνο (Pearlcorder L200) με τον υπότιτλο "I'm sure he is" στο *The Thin Blue Line* (1988, 01:35:59). Ο Morris μετατρέπει το ίδιο το τεχνικό μέσο καταγραφής στον απόλυτο «αδέκαστο μάρτυρα» της αλήθειας, απομακρύνοντας την αφήγηση από την ανάγκη της παραδοσιακής οπτικής αναπαράστασης του δράστη.

3.7. Σύγχρονες Τάσεις: Από το Νεο-Νουάρ και τη Μεταμοντέρνα Αποδόμηση στη Διαδραστική Εποχή του Streaming

Η εξέλιξη της αφήγησης του εγκλήματος στην αυγή του 21ου αιώνα χαρακτηρίζεται από μια έντονη επιστροφή στις ρίζες του Film Noir, η οποία όμως συνοδεύεται από μια βαθιά μεταμοντέρνα αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών. Το φαινόμενο του Νεο-νουάρ (Neo-Noir) δεν αποτελεί μια απλή μίμηση του παρελθόντος, αλλά μια αναθεωρητική διαδικασία. Όπως σημειώνει ο Mark T. Conard, αν το κλασικό νουάρ αντανakλούσε την ηθική αμφισημία και την ανατροπή των παραδοσιακών αξιών μετά τον πόλεμο, στο Νεο-νουάρ η έννοια της απόδοσης δικαιοσύνης καταρρέει πλήρως, καθώς το έγκλημα συχνά μένει ατιμώρητο.⁹⁶ Αυτή η πορεία

⁹⁴ Biressi, A., *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories* (Basingstoke: Palgrave, 2001), σ. 36-37.

⁹⁵ Morris, E. (1988) *The Thin Blue Line*. [Ντοκιμαντέρ] ΗΠΑ: Miramax Films.

⁹⁶ Conard, M. T., 'Introduction', στο Conard, M. T. (επιμ.), *The Philosophy of Neo-Noir* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2007), σ. 2.

προς το απόλυτο σκοτάδι και την ηθική κατάρρευση ξεκίνησε να διαφαίνεται ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '90 με ταινίες όπως το *Se7en* (1995),⁹⁷ που αποτέλεσε τη γέφυρα προς μια εποχή όπου το έγκλημα μετατρέπεται σε μια τελετουργική αναπαράσταση της κοινωνικής σήψης.

Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά αυτών των τάσεων μπορεί να κατανοηθεί μέσα από τη σημασιολογική/συντακτική προσέγγιση (*semantic/syntactic approach*) του Rick Altman, σύμφωνα με την οποία τα κινηματογραφικά είδη μεταβάλλονται ιστορικά μέσα από τη σχέση ανάμεσα στα αναγνωρίσιμα στοιχεία τους και στις βαθύτερες αφηγηματικές και ιδεολογικές δομές που τα οργανώνουν.⁹⁸ Η λογοτεχνική αποδόμηση της αμερικανικής αστυνομικής ηθικής είχε ήδη κορυφωθεί στο *L.A. Confidential* (1990) του James Ellroy,⁹⁹ ο οποίος διαλύει το γυαλιστερό προσωπείο του Λος Άντζελες της δεκαετίας του '50, παρουσιάζοντας τη διαφθορά όχι ως εξαίρεση, αλλά ως το δομικό υλικό του συστήματος. Η κινηματογραφική μεταφορά του Curtis Hanson (1997),¹⁰⁰ κατάφερε να αποδώσει οπτικά αυτό το αίσθημα, μετατρέποντας το παρελθόν σε έναν καθρέφτη των σύγχρονων ανησυχιών για την εξουσία.



Εικόνα 15: Στιγμιότυπο από την ταινία *L.A. Confidential* (1997,00:06:14). Ο ντετέκτιβ Jack Vincennes ως τεχνικός σύμβουλος στο τηλεοπτικό πλατό της σειράς «*Badge of Honor*».

Καθώς περνάμε στη δεκαετία του 2000, η μεταμοντέρνα προσέγγιση επηρεάζει καθοριστικά τη δομή της αφήγησης, ενώ η θεματική της «μοιρολατρίας» (fatalism) αποκτά μια σχεδόν μεταφυσική διάσταση. Στο *Memento* (2000) του Christopher Nolan,¹⁰¹ η αποδόμηση της γραμμικής αλληλουχίας αντανακλά την υποκειμενικότητα της αλήθειας και την αστάθεια της μνήμης, μετατρέποντας το έγκλημα σε μια καθαρά προσωπική κατασκευή.

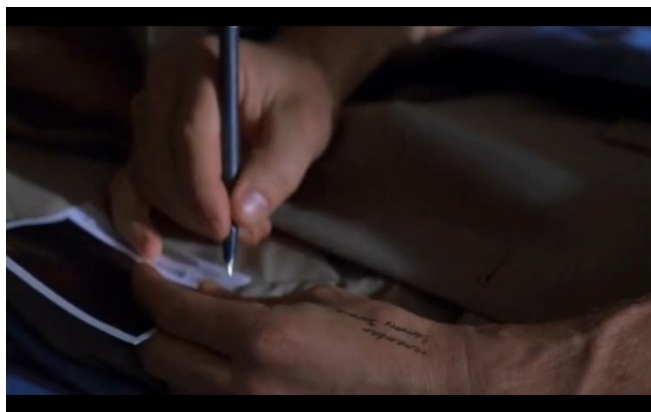
⁹⁷ Fincher, D. (σκην.) (1995) *Se7en* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: New Line Cinema.

⁹⁸ Altman, R. (1984) 'A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre', *Cinema Journal*, 23(3), pp. 6–18.

⁹⁹ Ellroy, J. (1990) *L.A. Confidential*. New York: Mysterious Press.

¹⁰⁰ Hanson, C. (σκην.) (1997) *L.A. Confidential* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Warner Bros.

¹⁰¹ Nolan, C. (σκην.) (2000) *Memento* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Newmarket Films.



Εικόνα 16: Στιγμιότυπο από την ταινία *Memento* (Christopher Nolan, 2000, 00:15:17). Η χειροκίνητη καταγραφή πληροφοριών σε Polaroid και σώμα αναδεικνύει την αποδόμηση της γραμμικής αφήγησης.

Αντίστοιχα, στο μυθιστόρημα *Mystic River* (2001) του Dennis Lehane,¹⁰² το έγκλημα δεν είναι ένα μεμονωμένο γεγονός, αλλά μια πληγή που επηρεάζει ολόκληρη την κοινότητα στο πέρασμα των δεκαετιών, με τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ θύματος και θύτη να θολώνουν επικίνδυνα. Αυτή η ηθική αμφισημία αγγίζει τον απόλυτο μηδενισμό στο *No Country for Old Men* (2005) του Cormac McCarthy,¹⁰³ το οποίο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από τους αδελφούς Coen (2007).¹⁰⁴



Εικόνα 17: Στιγμιότυπο από την ταινία *No Country for Old Men* (Joel & Ethan Coen, 2007, 00:24:14). Η εισβολή του ακατανόητου κακού στον «ασφαλή» χώρο της καθημερινότητας. Ο ιδιοκτήτης του βενζινάδικου έρχεται αντιμέτωπος με μια ηθική άβυσσο, όπου η ανθρώπινη ζωή παύει να έχει αξία και υποτάσσεται στην απόλυτη τυχαιότητα του μηδενισμού.

Εδώ, ο δολοφόνος ενσαρκώνει το κακό ως μια αναπόφευκτη δύναμη της φύσης, και η τύχη, το στρίψιμο ενός νομίσματος, αντικαθιστά τη δικαιοσύνη.

Παράλληλα με τον μηδενισμό, η σύγχρονη απεικόνιση του εγκλήματος επεκτάθηκε σε νέα υποείδη, αναλύοντας τόσο τις ευρύτερες κοινωνικές δομές όσο και τον ιδιωτικό χώρο. Το «Scandi-Noir», όπως εκφράζεται χαρακτηριστικά στο *The Girl with the Dragon Tattoo* (2005)

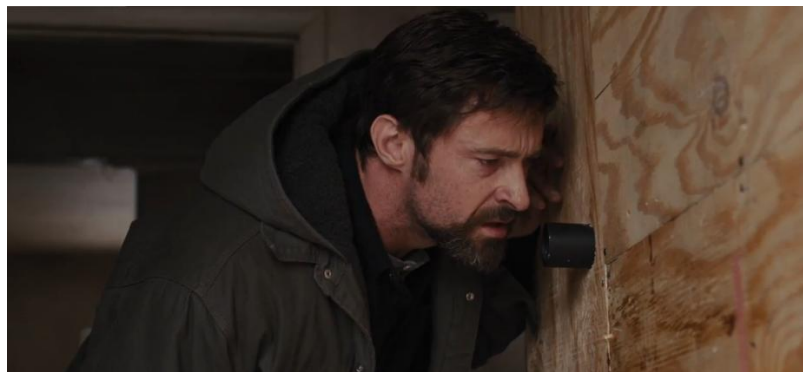
¹⁰² Lehane, D. (2001) *Mystic River*. New York: William Morrow.

¹⁰³ McCarthy, C. (2005) *No Country for Old Men*. New York: Alfred A. Knopf.

¹⁰⁴ Coen, J. and Coen, E. (σκην.) (2007) *No Country for Old Men* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Miramax Films και Paramount Vantage.

του Stieg Larsson,¹⁰⁵ συνδέει την εγκληματική πράξη με βαθύτερα στρώματα θεσμικής, οικονομικής και κοινωνικής διαφθοράς, μετατρέποντας την έρευνα του εγκλήματος σε αποκάλυψη των δυσλειτουργιών μιας φαινομενικά οργανωμένης κοινωνίας. Αντίθετα, το «Domestic Noir», με κορυφαίο παράδειγμα το *Gone Girl* (2012) της Gillian Flynn, επιστρέφει το έγκλημα μέσα στους κόλπους της σύγχρονης οικιακής ζωής, όπου το μυστήριο αφορά πλέον την ίδια την κατασκευή της ταυτότητας του συντρόφου. Η κινηματογραφική μεταφορά του David Fincher (2014),¹⁰⁶ ανέδειξε ακόμη περισσότερο αυτή την προβληματική, παρουσιάζοντας τον γάμο ως έναν χώρο επιτέλεσης ρόλων, εξαπάτησης και συνεχούς διαπραγμάτευσης της αλήθειας.

Τη δεκαετία του 2010, οι αφηγήσεις αυτές έγιναν ακόμα πιο στοχαστικές. Το *Prisoners* (2013) του Denis Villeneuve,¹⁰⁷ διερευνά τα όρια που είναι διατεθειμένος να ξεπεράσει ένας άνθρωπος αναζητώντας δικαιοσύνη, εξετάζοντας πώς ο φόβος και η απελπισία μπορούν να διαβρώσουν τη διάκριση ανάμεσα στο θύμα και τον θύτη.



Εικόνα 18: Στιγμιότυπο από την ταινία *Prisoners* (Denis Villeneuve, 2013, 01:27:03). Η εμμονική αναζήτηση δικαιοσύνης μετατρέπεται σε ηθική πτώση: ο Keller Dover αποποιείται τον ρόλο του θύματος για να επιβληθεί ως θύτης, αποδεικνύοντας τη λεπτή και εύθραυστη γραμμή που διαχωρίζει τις δύο έννοιες.

Ο John Scaggs επισημαίνει ότι στις σύγχρονες αστυνομικές αφηγήσεις, το αστικό περιβάλλον διαμορφώνεται ως ένας χώρος εγκλωβισμού για τα υποκείμενα, που μετατρέπουν την πόλη σε ένα τοπίο όπου οι σκιές και τα κτίρια δημιουργούν μια ασφυκτική ατμόσφαιρα. Σε αυτό το πλαίσιο, η ερευνητική διαδικασία παύει να οδηγεί στην αποκατάσταση της ηθικής τάξης, καθώς η επίλυση του γρίφου συχνά αποτυγχάνει να προσφέρει μια οριστική απάντηση ή κοινωνική κάθαρση, υπογραμμίζοντας την αδυναμία της λογικής να δαμάσει το χάος και την αβεβαιότητα.¹⁰⁸ Η κορύφωση αυτής της αισθητικής και φιλοσοφικής αναμέτρησης εντοπίζεται στην τηλεοπτική αναβίωση του είδους, με εμβληματικό παράδειγμα την πρώτη σεζόν του *True*

¹⁰⁵ Larsson, S. (2008) *The Girl with the Dragon Tattoo*. Translated by R. Keeland. London: MacLehose Press.

¹⁰⁶ Fincher, D. (σκην.) (2014) *Gone Girl* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: 20th Century Fox.

¹⁰⁷ Villeneuve, D. (σκην.) (2013) *Prisoners* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Alcon Entertainment.

¹⁰⁸ Scaggs, J. (2005) *Crime Fiction*. London: Routledge, σελ. 10-12, 84.

Detective (2014),¹⁰⁹ όπου το τοπίο αναδεικνύεται ως προέκταση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων και το έγκλημα είναι πλέον μια υπαρξιακή αναμέτρηση με το ανθρώπινο «σκοτάδι».

Αυτή η πορεία αποδόμησης και εμμονικής αναζήτησης, ωστόσο, αντί να περιοριστεί στη μυθοπλασία, συνενώθηκε τελικά με το ίδιο το πραγματικό έγκλημα. Η εμμονή του κοινού με τον λαβύρινθο των στοιχείων, τάση που προαναγγέλθηκε χαρακτηριστικά στο *Zodiac* (2007) του David Fincher,¹¹⁰ έδειξε πώς το έγκλημα εγκλωβίζει τον σύγχρονο άνθρωπο σε ένα διαρκές θέαμα. Πατώντας πάνω σε αυτό το κοινωνικό φαινόμενο, η ψηφιακή επανάσταση και οι πλατφόρμες streaming οδήγησαν σε μια παγκόσμια μανία με το είδος, καθιστώντας πλέον την έρευνα διαδραστική. Η τάση αυτή κορυφώθηκε με το *True Crime* της περασμένης δεκαετίας (2010), μέσα από σειρές όπως το *Making a Murderer* (2015),¹¹¹ που προκάλεσε τεράστιες κοινωνικές συζητήσεις για το νομικό σύστημα, και το *The Jinx* (2015),¹¹² όπου το ντοκιμαντέρ έφτασε στο σημείο να υποκαταστήσει το δικαστήριο, αποσπώντας την ομολογία του Robert Durst μπροστά σε εκατομμύρια θεατές.

Συνοψίζοντας, η διαδρομή από τον Hammett και τον Chandler έως τον Ellroy, τον McCarthy και τη σύγχρονη ψηφιακή εποχή αποκαλύπτει μια σταδιακή απώλεια της βεβαιότητας. Το έγκλημα στην αυγή του 21ου αιώνα υπερβαίνει τη διάσταση μιας απλής παρέκκλισης, καθώς αποτελεί την ίδια την ουσία ενός κόσμου σε αποσύνθεση, όπου η ηθική, έχει δώσει οριστικά τη θέση της στην απόλυτη ανθρώπινη διαστροφή και τον μηδενισμό.

¹⁰⁹ Pizzolatto, N. (δημ.) (2014) *True Detective: Season One* [Τηλεοπτική σειρά]. Ηνωμένες Πολιτείες: HBO Entertainment.

¹¹⁰ Fincher, D. (Director) (2007) *Zodiac* [Ταινία]. United States: Paramount Pictures; Warner Bros. Pictures.

¹¹¹ Ricciardi, L. and Demos, M. (dirs.) (2015) *Making a Murderer* [Documentary series]. Netflix.

¹¹² Jarecki, A. (dir.) (2015) *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* [Documentary series]. United States: HBO.

4. Η Ελληνική Πραγματικότητα: Από το Κλασικό Μυστήριο στις Σύγχρονες Τάσεις.

4.1 Ιστορική Αναδρομή: Ο Γιάννης Μαρής και το Αστικό Νουάρ.

Πριν από τη συγκρότηση μιας αυτόνομης ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, το είδος καλλιεργήθηκε κυρίως μέσα από τα λαϊκά περιοδικά μυστηρίου και περιπέτειας που διαμόρφωσαν το πρώτο συστηματικό αναγνωστικό κοινό του αστυνομικού αφηγήματος. Ιδιαίτερη θέση σε αυτή τη διαδικασία κατέχει η *Μάσκα*, η οποία πρωτοκυκλοφόρησε το 1935 έχοντας ως σημείο αναφοράς την αμερικανική παράδοση των pulp περιοδικών και ειδικότερα το *Black Mask*. Μέσα από μεταφράσεις αμερικανικών hard-boiled ιστοριών, αλλά και έργων Βρετανών και Γάλλων συγγραφέων, το περιοδικό εισήγαγε στο ελληνικό κοινό βασικές συμβάσεις της εγκληματικής αφήγησης, τον ντετέκτιβ, το μυστήριο, τη σκοτεινή πλευρά της πόλης και τη σύγκρουση ανάμεσα στον νόμο και το έγκλημα.¹¹³



Εικόνα 19&20: Εικόνα 19: Εξώφυλλα περιοδικού Μάσκα 1/**Εικόνα 20:** Εξώφυλλα περιοδικού Μάσκα 2 το οποίο κυκλοφόρησε σε διαφορετικές εκδοτικές περιόδους από το 1935 έως το 1974. Το περιοδικό αυτό αποτέλεσε έναν από αναγνωστικής κουλτούρας γύρω από το αστυνομικό είδος στην Ελλάδα.¹¹⁴

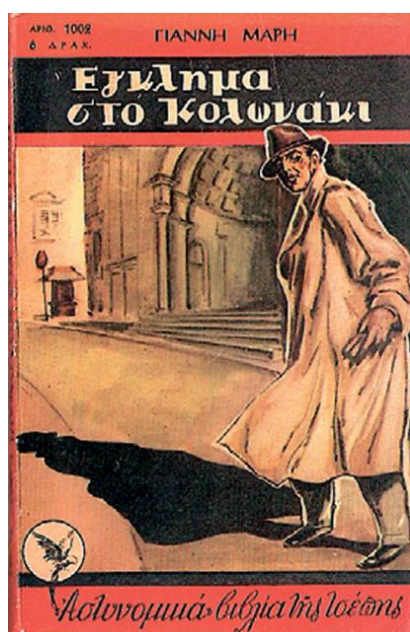
Η μετάβαση, ωστόσο, από τη μεταφορά ξένων προτύπων στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης ελληνικής εκδοχής της αστυνομικής αφήγησης συνδέεται κυρίως με το έργο του Γιάννη Μαρής (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Γιάννη Τσιριμώκου). Κατά τη δεκαετία του 1950, ο Μαρής αξιοποίησε στοιχεία του κλασικού αστυνομικού μυστηρίου και του ευρωπαϊκού και αμερικανικού noir, προσαρμόζοντάς τα στο κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον της μεταπολεμικής Αθήνας. Όπως επισημαίνει ο Γιώργος Λεονταρίτης, η δημοσιογραφική του

¹¹³ Το Βήμα (2012) «Η “Μάσκα” έχει τη δική της ιστορία». Διαθέσιμο στο: <https://www.tovima.gr/2012/07/29/books-ideas/i-mask-a-exei-ti-diki-tis-istoria/> (Πρόσβαση: 6 Δεκεμβρίου 2025).

¹¹⁴ Πηγή: Wikimedia Commons, λήμμα «Μάσκα (περιοδικό)». [https://el.wikipedia.org/wiki/Μάσκα_\(περιοδικό\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Μάσκα_(περιοδικό)) (Πρόσβαση: 6 Δεκεμβρίου 2025).

εμπειρία υπήρξε καθοριστική, καθώς του επέτρεψε να παρατηρήσει και να αποτυπώσει τις αντιθέσεις, τις κοινωνικές μεταβολές και τις υπόγειες συγκρούσεις της εποχής του.¹¹⁵

Η εμφάνιση του Αστυνόμου Μπέκα στο μυθιστόρημα *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (1953),¹¹⁶ σηματοδοτεί μια νέα φάση για το ελληνικό αστυνομικό αφήγημα. Σε αντίθεση με τους εξιδανικευμένους ντετέκτιβ των λαϊκών περιοδικών, ο Μπέκας παρουσιάζεται ως ένας καθημερινός, παρατηρητικός και μεθοδικός ερευνητής, ο οποίος προσεγγίζει το έγκλημα κυρίως μέσα από την κατανόηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Από αυτή την άποψη, παρουσιάζει συγγένειες με τον επιθεωρητή Maigret του Georges Simenon,¹¹⁷ έναν χαρακτήρα που επίσης βασίζεται περισσότερο στην ψυχολογική παρατήρηση και λιγότερο στην καθαρά λογική επίλυση γρίφων.



Εικόνα 21: Πρώμο εξώφυλλο του μυθιστορήματος *Έγκλημα στο Κολωνάκι* του Γιάννη Μαρή, στη σειρά «Αστυνομικά Βιβλία Τσέπης» των εκδόσεων Ατλαντίς. Η εικονογραφική αισθητική του εξωφύλλου αποτυπώνει τη σύνδεση της πρώιμης ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας με τη λαϊκή κουλτούρα και τα οπτικά πρότυπα του noir. Η πρώτη εμφάνιση του Αστυνόμου Μπέκα σηματοδοτεί τη διαμόρφωση ενός ελληνικού μοντέλου αστυνομικού ήρωα προσαρμοσμένου στη μεταπολεμική κοινωνική πραγματικότητα.¹¹⁸

Η ιδιαιτερότητα του έργου του Μαρή βρίσκεται στο γεγονός ότι το έγκλημα, αντί να εξαντλείται αποκλειστικά ως αφηγηματικός μηχανισμός μυστηρίου, αποτελεί μέσο διερεύνησης του κοινωνικού περιβάλλοντος. Η Αθήνα των έργων του, από τους χώρους της αστικής

¹¹⁵ Λεονταρίτης, Γ. Α. (2013) *Ο Γιάννης Μαρής και η εποχή του*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, σελ. 85–86.

¹¹⁶ Μαρής, Γ. (2012 [1953]) *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Σειρά: *Ιστορίες του Αστυνόμου Μπέκα*. Αθήνα: Άτλαντις Μ. Πechλιβανίδης & ΣΙΑ ΑΒΕΕ / Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.

¹¹⁷ Stanley G. Eskin, *Simenon: a critical biography* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1987), σ. 222, 230-231.

¹¹⁸ Πηγή: <https://www.mixanitouxronou.gr/o-singrafeas-pou-egrapse-to-egklima-sto-kolonaki-o-giannis-maris-itan-xadelfos-prothipourgou-exoristike-sti-giario-ke-ton-chlevasan-os-efpolito-themeliose-tin-astinomiki-logotechnia-stin-ell/> (Πρόσβαση 10 Φεβρουαρίου 2026)

ευμάρειας μέχρι τα λιγότερο προβεβλημένα σημεία της πόλης, μετατρέπεται σε ενεργό αφηγηματικό χώρο όπου αποτυπώνονται οι αντιφάσεις της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας. Η κοινωνική άνοδος, οι ταξικές μετακινήσεις, τα κρυμμένα οικογενειακά μυστικά και η σύγκρουση ανάμεσα στην εξωτερική αξιοπρέπεια και την προσωπική ενοχή αποτελούν επαναλαμβανόμενα στοιχεία του έργου του.¹¹⁹



Εικόνα 22: Διαφημιστικό υλικό της κινηματογραφικής μεταφοράς *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (Τζανής Αλιφέρης, 1960). Η οπτική σύνθεση της αφίσας αξιοποιεί στοιχεία της ποίρ αισθητικής, όπως η έντονη αντίθεση φωτός και σκιάς, η παρουσία του εγκλήματος ως απειλής και η αστική νυχτερινή ατμόσφαιρα.¹²⁰

Η σχέση του Μαρή με τον κινηματογράφο υπήρξε ιδιαίτερα στενή, καθώς αρκετά έργα του μεταφέρθηκαν ή συνδέθηκαν με τη μεγάλη οθόνη, όπως *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (1960),¹²¹ *Έγκλημα στα Παρασκήνια* (1960)¹²² και *Ο Άνθρωπος του Τρένου* (1958).¹²³ Οι κινηματογραφικές αυτές εκδοχές συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας ελληνικής εκδοχής της ποίρ αισθητικής, όπου το μυστήριο συνδυάζεται με την απεικόνιση συγκεκριμένων κοινωνικών χώρων και ηθικών συγκρούσεων. Συνεπώς, πέρα από την καθιέρωση ενός δημοφιλούς αστυνομικού ήρωα, η ουσιαστική συμβολή του Γιάννη Μαρή έγκειται στη διαμόρφωση ενός ελληνικού μοντέλου εγκληματικής αφήγησης. Αξιοποιώντας διεθνείς φόρμες, δημιούργησε ένα είδος αστικού ποίρ προσαρμοσμένο στις ελληνικές κοινωνικές συνθήκες, όπου το έγκλημα αποκαλύπτει προσωπικές συγκρούσεις αλλά και ευρύτερες κοινωνικές εντάσεις.

¹¹⁹ Λεονταρίτης, Γ. Α. (2013) *Ο Γιάννης Μαρής και η εποχή του*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, σελ. 11-13,75

¹²⁰ Πηγή : <https://vondora.gr/items/qn6z8p/afisa-egklima-sto-kolonaki-san-kenourgia-panorama-ellinikou-kinimatografou-90.html> (Πρόσβαση: 10 Φεβρουαρίου 2026).

¹²¹ Αλιφέρης, Τ. (Σκηνοθέτης) (1960) *Έγκλημα στο Κολωνάκι* [Ταινία]. Ελλάδα: Τζαλ Φιλμ.

¹²² Κατσουρίδης, Ν. (Σκηνοθέτης) (1960) *Έγκλημα στα Παρασκήνια* [Ταινία]. Ελλάδα: Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης / Έβδομη Τέχνη.

¹²³ Δημόπουλος, Ν. (Σκηνοθέτης) (1958) *Ο Άνθρωπος του Τραίνου* [Ταινία]. Ελλάδα: Όλυμπος Φιλμ.

4.2 Η τηλεοπτική ωρίμανση της ελληνικής εγκληματικής αφήγησης: Πάνος Κοκκινόπουλος, true crime και ψυχογράφημα.

Η μετάβαση της ελληνικής εγκληματικής αφήγησης από τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο στην τηλεόραση συνδέεται άμεσα με τις ευρύτερες αλλαγές του ελληνικού οπτικοακουστικού τοπίου στα τέλη του 20ού αιώνα. Για πολλές δεκαετίες, πριν από την κυριαρχία της τηλεόρασης ως βασικού μέσου μαζικής ψυχαγωγίας, το αστυνομικό αφήγημα στην Ελλάδα διαμορφωνόταν κυρίως μέσα από τα λαϊκά περιοδικά, τη λογοτεχνική παραγωγή και τον κινηματογράφο. Η μετάβαση στη μικρή οθόνη, αντί να σημαίνει την απλή μεταφορά ενός ήδη διαμορφωμένου είδους σε ένα νέο μέσο, συνεπαγόταν τη δημιουργία νέων και διαφορετικών αφηγηματικών δυνατοτήτων. Το έγκλημα μπορούσε πλέον να παρουσιαστεί σε συνέχειες, να συνδεθεί με την καθημερινότητα του θεατή και να αποκτήσει μια αμεσότερη σχέση με τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα.¹²⁴ Η ανάπτυξη της ιδιωτικής τηλεόρασης στις αρχές της δεκαετίας του 1990 δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση νέων τηλεοπτικών ειδών και αφηγηματικών μορφών.¹²⁵

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον εμφανίζεται το έργο του Πάνου Κοκκινόπουλου, το οποίο μεταφέρει σταδιακά το ενδιαφέρον από την αναζήτηση του ενόχου στην κατανόηση του ανθρώπου που οδηγείται στην εγκληματική πράξη.

Η πρώτη συστηματική διαμόρφωση αυτής της προσέγγισης εμφανίζεται στην *Ανατομία ενός Εγκλήματος* (1992–1995),¹²⁶ μια σειρά που εισήγαγε στην ελληνική ιδιωτική τηλεόραση τη φόρμα του αυτοτελούς εγκληματικού δράματος. Ακόμη και η επιλογή του τίτλου μπορεί να διαβαστεί ως ένδειξη της αφηγηματικής κατεύθυνσης της σειράς. Το έγκλημα αντιμετωπίζεται ως φαινόμενο που πρέπει να «αναλυθεί» και όχι απλώς ως γρίφος που πρέπει να επιλυθεί.

Στο σημείο αυτό η συμβολή των σεναριογράφων υπήρξε καθοριστική. Η συνεργασία του Κοκκινόπουλου με τον Πέτρο Μάρκαρη,¹²⁷ έναν συγγραφέα που συνέβαλε ουσιαστικά στη σύγχρονη ελληνική αστυνομική λογοτεχνία, διαμορφώνει μια γέφυρα ανάμεσα στη γραπτή και την τηλεοπτική μορφή του είδους. Η εγκληματική αφήγηση μετακινείται από την παραδοσιακή

¹²⁴ Stylianos Papathanassopoulos, «The Politics and the Effects of the Deregulation of Greek Television», *European Journal of Communication*, τομ. 12, τχ. 3 (1997), σ. 351-353.

¹²⁵ Γιάννης Ευσταθόπουλος και Νίκος Σμυρναίος, *Η δημόσια & ιδιωτική ραδιοτηλεόραση στον 21ο αιώνα: Παρελθόν, υφιστάμενη κατάσταση και προοπτικές* (Αθήνα: Ινστιτούτο Εναλλακτικών Πολιτικών ΕΝΑ, 2019), σ.4-6.

¹²⁶ Κοκκινόπουλος, Π. (Σκηνοθέτης) (1992–1995) *Ανατομία ενός Εγκλήματος* [Τηλεοπτική σειρά]. Σενάριο: Π. Μάρκαρης, Σ. Σεϊρή, Ν. Φατούρος, Π. Αριστείδης. Ελλάδα: ANT1. Η σειρά προβλήθηκε από το 1992 έως το 1995 και ακολουθούσε τη μορφή αυτοτελών επεισοδίων με διαφορετικές εγκληματικές ιστορίες.

¹²⁷ Ίδρυμα Ωνάση: Πέτρος Μάρκαρης. <https://www.onassis.org/el/people/petros-markaris> (Πρόσβαση: 16 Μαρτίου 2026). Ο Πέτρος Μάρκαρης (γεν. 1937) είναι μυθιστοριογράφος, θεατρικός συγγραφέας, σεναριογράφος και μεταφραστής. Θεωρείται από τους βασικούς εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, ιδιαίτερα μέσα από τα μυθιστορήματα με πρωταγωνιστή τον αστυνόμο Κώστα Χαρίτο.

δομή της αστυνομικής έρευνας προς μια πιο σύνθετη διερεύνηση χαρακτήρων και κοινωνικών συνθηκών.

Η πορεία αυτή συνεχίζεται με τον *Κόκκινο Κύκλο* (2000–2002),¹²⁸ όπου η αστυνομική διάσταση περιορίζεται ακόμη περισσότερο και η αφήγηση οργανώνεται γύρω από το ψυχολογικό υπόβαθρο του εγκλήματος. Πέρα από την ίδια την πράξη, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη συνολική διεργασία που οδηγεί σε αυτή. Με αυτόν τον τρόπο, ο δράστης απομακρύνεται από το σχήμα της απόλυτα ξένης μορφής προς το κοινωνικό σώμα και επαναπροσδιορίζεται ως ένα πρόσωπο που διαμορφώνεται μέσα από αναγνωρίσιμες ανθρώπινες και κοινωνικές συνθήκες.

Η συγκεκριμένη προσέγγιση αποκτά την πιο χαρακτηριστική της μορφή με τη *10η Εντολή* (2004–2007).¹²⁹ Η σειρά, σε συνεργασία με σεναριογράφους όπως ο Βασίλης Ρίσβας, η Δήμητρα Σακαλή και ο Παναγιώτης Ιωσηφέλης, διαμόρφωσε μια ιδιαίτερη ελληνική εκδοχή ψυχολογικού crime drama, όπου το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την ίδια την εγκληματική πράξη στη διερεύνηση των συνθηκών που οδηγούν σε αυτή. Κάθε επεισόδιο ξεδιπλώνεται ως αυτόνομη μελέτη χαρακτήρων, προσεγγίζοντας το έγκλημα όχι ως απομονωμένο γεγονός αλλά ως αποτέλεσμα μιας σταδιακής δραματουργικής εξέλιξης. Η αφηγηματική αυτή επιλογή συνδέεται και με την ίδια τη δημιουργική προσέγγιση του Πάνου Κοκκινόπουλου, ο οποίος έχει δηλώσει ότι μέσα από τις εγκληματικές ιστορίες που παρουσιάζει επιχειρεί να κατανοήσει τη διαδρομή που οδηγεί έναν άνθρωπο στο έγκλημα, χωρίς να τον δικαιολογεί ή να τον καταδικάζει.¹³⁰

Η αλλαγή αυτή διαφοροποιεί σημαντικά τη φόρμα από το κλασικό αστυνομικό μοντέλο. Το παραδοσιακό ερώτημα της αστυνομικής αφήγησης, δηλαδή η αποκάλυψη του δράστη, υποχωρεί μπροστά στην ανάγκη κατανόησης των κινήτρων. Το έγκλημα παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα συγκρούσεων που σχετίζονται με την οικογένεια, την εξουσία, τον έρωτα, την κοινωνική θέση και τις ανθρώπινες εμμονές.

Πέρα από τη θεματική της βαρύτητα όμως, η ιδιαιτερότητα της *10ης Εντολής* εντοπίζεται και στη διαμόρφωση μιας διακριτής και καινοτόμου αφηγηματικής ταυτότητας. Η σειρά ενσωμάτωσε συγκεκριμένους σεναριακούς και σκηνοθετικούς μηχανισμούς, οι οποίοι την απομάκρυναν από το συμβατικό αστυνομικό μοντέλο, προσδίδοντας στο αυτοτελές τηλεοπτικό επεισόδιο τις διαστάσεις ενός συμπυκνωμένου ψυχολογικού θρίλερ.

¹²⁸ Κοκκινόπουλος, Π. (Σκηνοθέτης) (2000–2002) *Κόκκινος Κύκλος* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα: Alpha TV.

¹²⁹ Κοκκινόπουλος, Π. (Σκηνοθέτης) (2004–2007, 2015) *10η Εντολή* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα: Alpha TV.

¹³⁰ Πάνος Κοκκινόπουλος, συνέντευξη στο *Menshouse*, «Πάνος Κοκκινόπουλος: “Η Καρυοφυλλιά Καραμπέτι έπεσε πάνω σε αληθινό δολοφόνο της 10ης Εντολής”», δημοσίευση 2017. <https://menshouse.gr/prosopa/64634/panos-kokkinopoulos-karyofyllia-karabeti-epese-pano-se-alithino-dolofono-tis-10is-entolis> (τελευταία πρόσβαση: 15 Φεβρουαρίου 2026).

Αυτή η αισθητική γραμμή εγκαθιδρύεται ήδη από τους τίτλους αρχής. Το χαρακτηριστικό voice-over λειτουργεί ως θεματική εισαγωγή στη βασική προβληματική της σειράς, υπογραμμίζοντας την ύπαρξη μιας λεπτής, συχνά «θολής και ακαθόριστης» γραμμής που χωρίζει την κανονικότητα από την ολέθρια υπέρβαση. Το συγκεκριμένο εύρημα προετοιμάζει τον θεατή για μια αφήγηση όπου η βία, αντί να αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο του «επαγγελματία» κακοποιού, εκπορεύεται μέσα από πρόσωπα της διπλανής πόρτας και γνώριμα κοινωνικά περιβάλλοντα.

Σε επίπεδο δομής, το σενάριο απομακρύνεται συστηματικά από το παραδοσιακό ερώτημα της αστυνομικής έρευνας, αξιοποιώντας την τεχνική της ανεστραμμένης αστυνομικής αφήγησης (inverted detective story). Αντί να ακολουθεί την πεπατημένη του παραδοσιακού αστυνομικού μυστηρίου, όπου ο τηλεθεατής εστιάζει στην ανακάλυψη του αγνώστου δράστη, η σκηνοθεσία αποκάλυπτε συχνά από την αρχή τον κεντρικό χαρακτήρα-θύτη. Η καινοτομία αυτή μετέφερε το αφηγηματικό βάρος από το ποιος στο πώς και το γιατί. Η δραματουργική επιτυχία έγκειται στο γεγονός ότι, παρά τη γνώση του τελικού αποτελέσματος, η σεναριακή εξέλιξη των χαρακτήρων είναι τόσο περίπλοκη που καθιστά το φινάλε οργανικά αναπόδραστο, προκαλώντας αμείωτο ενδιαφέρον.

Ο κύκλος αυτής της ρεαλιστικής προσέγγισης ολοκληρώνεται με τη χρήση επεξηγηματικών καρτών επιλόγου στο τέλος των επεισοδίων. Οι κάρτες αυτές, που πληροφορούσαν για την τελική κατάληξη των ηρώων, αποτέλεσαν μια ριζοσπαστική τεχνική που δανείζεται στοιχεία από τα ντοκιμαντέρ και το καθαρό true crime. Ο μηχανισμός αυτός επιτυγχάνει τον σκοπό του επανασυνδέοντας τη μυθοπλαστική αφήγηση με την αίσθηση του πραγματικού γεγονότος, αφήνοντας μια έντονη αίσθηση τεκμηριακής αφήγησης και υπενθυμίζοντας πως το έγκλημα αφήνει μόνιμα, ρεαλιστικά αποτυπώματα.

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της δημιουργικής ταυτότητας του Κοκκινόπουλου αποτελεί επίσης η αξιοποίηση πραγματικών εγκληματικών υποθέσεων ως αφετηρία μυθοπλαστικής επεξεργασίας. Ο ίδιος έχει αναφερθεί στη διαρκή ενασχόλησή του με πραγματικά εγκλήματα και στην αναζήτηση των συνθηκών γύρω από αυτά, ενώ έχει επισημάνει ότι οι ιστορίες της *10ης Εντολής* βασίζονται σε πραγματικά περιστατικά τα οποία τροποποιούνται για λόγους ηθικούς και καλλιτεχνικούς. Ωστόσο, οι σειρές του δεν λειτουργούν ως αναπαραστάσεις δικαστικών φακέλων. Το πραγματικό γεγονός αποτελεί αφετηρία για τη δημιουργία μιας μυθοπλαστικής διερεύνησης της ανθρώπινης συμπεριφοράς.¹³¹

¹³¹ TheTOC Team, «Πάνος Κοκκινόπουλος: Αυτό είναι το έγκλημα που δεν άντεξε να “παίξει” στον *Κόκκινο Κύκλο* και τη *10η Εντολή*», *TheTOC*, 20 Ιουνίου 2023. Διαθέσιμο στο: <https://www.thetoc.gr/people-style/article/panos>

Ο ίδιος ο δημιουργός έχει περιγράψει αυτή τη διαδρομή ως συνέχεια που ξεκινά από την *Ανατομία ενός Εγκλήματος* και εξελίσσεται στα επόμενα έργα του, αναφερόμενος χαρακτηριστικά σε μια «αισθητική του φόνου». Ο όρος αυτός επεκτείνεται πέρα από τη θεματική επιλογή του εγκλήματος, καθορίζοντας τη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης τηλεοπτικής γλώσσας. Στην εξέλιξη της δημιουργικής του πορείας, ο Κοκκινόπουλος συνδέει την ωρίμανση της σειράς με μεγαλύτερη έμφαση στη σεναριακή πολυπλοκότητα, την ανάπτυξη των χαρακτήρων και μια περισσότερο κινηματογραφική αντίληψη της τηλεοπτικής αφήγησης.¹³²

Η μεταγενέστερη συνέχεια αυτής της δημιουργικής πορείας, μέσα από σειρές όπως ο *3ος Νόμος* (2010)¹³³ και το *Ου Φονεύσεις* (2018–2019)¹³⁴ επιβεβαιώνει τη σταθερή ενασχόληση του Κοκκινόπουλου με την ψυχολογία της βίας και τα όρια της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Η συμβολή του στην ελληνική εγκληματική αφήγηση επεκτείνεται πέρα από την καθιέρωση ενός δημοφιλούς τηλεοπτικού είδους, προχωρώντας στη διαμόρφωση ενός μοντέλου όπου το έγκλημα χρησιμοποιείται ως μέσο διερεύνησης χαρακτήρων, αφηγηματικής έντασης και σχέσης ανάμεσα στη μυθοπλασία και την κοινωνική πραγματικότητα.

4.3 Η Σύγχρονη Ελληνική Εγκληματική Αφήγηση και ο Σωτήρης Τσαφούλιας: Από το *Έτερος Εγώ* στο Procedural και το Faction.

Η νεότερη φάση της ελληνικής εγκληματικής αφήγησης χαρακτηρίζεται από τη συνάντηση διαφορετικών παραδόσεων του είδους. Την επιστροφή του αστυνομικού γρίφου, την ανάπτυξη του procedural,¹³⁵ την αξιοποίηση πραγματικών εγκληματικών υποθέσεων και τη σταδιακή υιοθέτηση χαρακτηριστικών της σύγχρονης τηλεοπτικής παραγωγής υψηλών προδιαγραφών. Σε αυτό το πλαίσιο, το έργο του Σωτήρη Τσαφούλια αποτελεί μία από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις ανανέωσης του ελληνικού αστυνομικού αφηγήματος στον 21ο αιώνα. Η συμβολή του συνδέεται με τη διεύρυνση των αφηγηματικών δυνατοτήτων του είδους, καθώς διαφορετικές εκδοχές της εγκληματικής μυθοπλασίας συνδυάζονται με νέους τρόπους προσέγγισης του εγκλήματος και των χαρακτήρων.

[kokkinopoulos-auto-einai-to-egklima-pou-den-antexe-na-paixei-ston-kokkino-kuklo-kai-ti-10i-entoli/](https://www.kokkinopoulos-auto-einai-to-egklima-pou-den-antexe-na-paixei-ston-kokkino-kuklo-kai-ti-10i-entoli/) (Πρόσβαση: 10 Μαρτίου 2026).

¹³² Πάνος Κοκκινόπουλος, συνέντευξη στη *Lifo*, «Ο Πάνος Κοκκινόπουλος μας μιλά για την πολυαναμενόμενη επιστροφή της 10ης Εντολής», 31 Ιανουαρίου 2015. <https://www.lifo.gr/arxeio/o-panos-kokkinopoulos-mas-mila-gia-tin-polyanamenomeni-epistroti-tis-10is-entolis> (Πρόσβαση: 10 Μαρτίου 2026).

¹³³ Κοκκινόπουλος, Π. (δημ.). (2010). *Ο 3ος Νόμος* [Τηλεοπτική σειρά]. Αθήνα: Mega Channel.

¹³⁴ Κοκκινόπουλος, Π. (δημ.). (2018–2019). *Ου Φονεύσεις* [Τηλεοπτική σειρά]. Αθήνα: Open TV.

¹³⁵ Scaggs, J. (2005) *Crime Fiction*. London: Routledge, σ. 18

Η κινηματογραφική ταινία *Έτερος Εγώ* (2016)¹³⁶ και η μετέπειτα επέκτασή της σε τηλεοπτικούς κύκλους (*Χαμένες Ψυχές, Κάθαρσις, Νέμεσις*, 2019–2023)¹³⁷ μέσω της COSMOTE TV σηματοδότησαν μια διαφορετική προσέγγιση στην εγχώρια εγκληματική μυθοπλασία. Αν το έργο του Πάνου Κοκκινόπουλου επικεντρώθηκε κυρίως στη στιγμή πριν από το έγκλημα και στη σταδιακή διαμόρφωση του ανθρώπου που οδηγείται στη βία, το έργο του Τσαφούλια μετατοπίζει το ενδιαφέρον στη διαδικασία μετά το έγκλημα. Στην ανάγνωση των ιχνών, στην ερμηνεία των στοιχείων και στη μεθοδολογία μέσα από την οποία η αλήθεια ανασυντίθεται. Αντί για μια απλή αναπαραγωγή του κλασικού αστυνομικού αινίγματος, η αλλαγή αυτή εισάγει μια σύγχρονη εκδοχή, όπου η εξιχνίαση συνδέεται με την επιστημονική, εγκληματολογική και φιλοσοφική θεώρηση της ανθρώπινης πράξης.

Το *Έτερος Εγώ* αξιοποιεί βασικά χαρακτηριστικά του αστυνομικού procedural, δίνοντας έμφαση στη συνεργασία διαφορετικών ειδικοτήτων και στη χρήση επιστημονικών μεθόδων κατά τη διερεύνηση του εγκλήματος. Η ιατροδικαστική ανάλυση, η εξέταση των αποδεικτικών στοιχείων, η εγκληματολογική παρατήρηση και η σύνδεση διαφορετικών πληροφοριών αποτελούν οργανικά στοιχεία της αφήγησης, μεταφέροντας το ενδιαφέρον από τον μοναχικό ερευνητή σε μια περισσότερο σύνθετη διαδικασία αποκωδικοποίησης της εγκληματικής πράξης.

Παράλληλα, οι υποθέσεις οργανώνονται συχνά γύρω από συμβολικά μοτίβα, φιλοσοφικές αναφορές και διανοητικούς γρίφους. Με τον τρόπο αυτό, το *Έτερος Εγώ* δημιουργεί έναν διάλογο ανάμεσα στο κλασικό αστυνομικό μυστήριο και τις σύγχρονες μορφές crime αφήγησης, όπου η αποκάλυψη της αλήθειας προϋποθέτει όχι μόνο τη συλλογή αποδείξεων, αλλά και την κατανόηση των συμβολικών και ψυχολογικών μηχανισμών πίσω από το έγκλημα.

Κεντρικό στοιχείο αυτής της προσέγγισης αποτελεί ο χαρακτήρας του καθηγητή Εγκληματολογίας Δημήτρη Λαΐνη (Πυγμαλίων Δαδακαρίδης). Το αφηγηματικό σύμπαν του *Έτερος Εγώ* μεταφέρει στο ελληνικό πλαίσιο το διεθνές πρότυπο του εξειδικευμένου ερευνητή, του οποίου η δύναμη εντοπίζεται στην παρατήρηση, την αναλυτική σκέψη και τη δυνατότητα σύνδεσης φαινομενικά ασύνδετων στοιχείων, παρά στη σωματική δράση ή το ένστικτο. Ο Λαΐνης διαφοροποιείται από το παραδοσιακό πρότυπο του αστυνομικού ήρωα, καθώς βρίσκεται στα όρια ανάμεσα στον ερευνητή και τον ερμηνευτή. Πέρα από την αποκλειστική εκπροσώπηση του θεσμού της αστυνομίας, αναδεικνύεται σε μια εξωτερική αναλυτική ματιά που επιχειρεί να αποκωδικοποιήσει τη λογική πίσω από την εγκληματική συμπεριφορά. Με αυτή την έννοια, η

¹³⁶ Τσαφούλιας, Σ. (σκην.) (2016). *Έτερος Εγώ* [Κινηματογραφική ταινία]. Ελλάδα.

¹³⁷ Τσαφούλιας, Σ. (σκην.) (2016–2023). *Έτερος Εγώ* [Κινηματογραφική ταινία και τηλεοπτική σειρά: *Χαμένες Ψυχές, Κάθαρσις, Νέμεσις*]. Ελλάδα: COSMOTE TV.

σειρά επαναφέρει μια βασική παράδοση του detective fiction,¹³⁸ την πίστη στη δύναμη της παρατήρησης και της λογικής, προσαρμοσμένη όμως στις απαιτήσεις της σύγχρονης εγκληματικής αφήγησης. Η εξιχνίαση παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα συνεργασίας ανάμεσα στη θεσμική έρευνα, την επιστημονική γνώση και την ανθρώπινη κατανόηση.

Η ανανέωση αυτή, αντί να περιορίζεται στη θεματολογία, εκτείνεται και στην αισθητική μορφή. Το *Έτερος Εγώ* υιοθετεί στοιχεία neo-noir αισθητικής, αξιοποιώντας τη σκοτεινή φωτογραφία, την αστική αποξένωση και μια περισσότερο κινηματογραφική απεικόνιση της πόλης. Η Αθήνα παρουσιάζεται λιγότερο ως καθημερινός κοινωνικός χώρος και περισσότερο ως ένα σύνθετο περιβάλλον όπου συγκρούονται η λογική, η βία και η αναζήτηση της δικαιοσύνης. Η οπτική αυτή διαφοροποιεί τη σειρά από προηγούμενες τηλεοπτικές προσεγγίσεις και τη συνδέει με διεθνείς τάσεις του σύγχρονου crime drama.

Η μετάβαση του *Έτερος Εγώ* από τον κινηματογράφο στην τηλεοπτική φόρμα με τους κύκλους *Χαμένες Ψυχές*, *Κάθαρσις* και *Νέμεσις* (2019-2023) αποτέλεσε ένα δεύτερο στάδιο εξέλιξης του ίδιου αφηγηματικού σύμπαντος. Χωρίς να περιορίζεται σε μια απλή επέκταση της αρχικής ιστορίας, η σειρά εκμεταλλεύεται τη μεγαλύτερη διάρκεια της τηλεοπτικής αφήγησης, αναπτύσσοντας έναν πιο σύνθετο κόσμο σχέσεων και παράλληλων υποθέσεων. Το έγκλημα παύει να είναι ένα μεμονωμένο γεγονός που οδηγεί αποκλειστικά στην αναζήτηση ενός ενόχου και εντάσσεται σε μια ευρύτερη αφηγηματική δομή, όπου η έρευνα εξελίσσεται παράλληλα με την προσωπική πορεία των χαρακτήρων.

Η βασική διαφοροποίηση της σειράς βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο συνδυάζει διαφορετικές παραδόσεις του αστυνομικού είδους. Από τη μία πλευρά διατηρεί στοιχεία της κλασικής detective αφήγησης, όπου η παρατήρηση, η λογική και η αποκρυπτογράφηση στοιχείων αποτελούν βασικά εργαλεία προσέγγισης της αλήθειας. Παράλληλα, υιοθετεί χαρακτηριστικά της σύγχρονης επαγγελματικής αστυνομικής αφήγησης, μετατοπίζοντας το επίκεντρο της έρευνας από την ιδιοφυή προσωπικότητα προς τη συλλογική εργασία διαφορετικών θεσμικών και επιστημονικών φορέων. Η σειρά δημιουργεί έτσι μια υβριδική μορφή ανάμεσα στο κλασικό detective fiction και το σύγχρονο police procedural. Παράλληλα, η τηλεοπτική διάρκεια επιτρέπει μεγαλύτερη εμβάθυνση στη σχέση ανάμεσα στον ερευνητή και το ίδιο το έγκλημα. Οι υποθέσεις, πέρα από τη λειτουργία τους ως εξωτερικοί γρίφοι προς επίλυση, συχνά αντανakλούν ζητήματα σχετικά με την απώλεια, την ενοχή, την ηθική ευθύνη και τις συνέπειες των ανθρώπινων επιλογών. Με αυτόν τον τρόπο, η σειρά διατηρεί τον μηχανισμό της αστυνομικής εξιχνίασης, αλλά ταυτόχρονα τον συνδέει και με μια περισσότερο

¹³⁸ Scaggs, J. (2005). *Crime Fiction*. London: Routledge, p. 1.

δραματική προσέγγιση των χαρακτήρων, χαρακτηριστικό της σύγχρονης τηλεοπτικής μυθοπλασίας.

Η επόμενη σημαντική μετατόπιση στο έργο του Τσαφούλια εμφανίζεται με τις *17 Κλωστές* (2024),¹³⁹ όπου ο δημιουργός απομακρύνεται από το πεδίο του φανταστικού αστυνομικού μυστηρίου και στρέφεται στην ανασύσταση ενός πραγματικού ιστορικού εγκλήματος. Η σειρά, βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο του Πάνου Δημάκη¹⁴⁰ και στα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στα Κύθηρα στις αρχές του 20ού αιώνα, μεταφέρει το ενδιαφέρον από τη διαδικασία αποκάλυψης του δράστη στην κατανόηση της πορείας που οδηγεί έναν άνθρωπο στην εγκληματική πράξη.

Σε αντίθεση με τη δομή του *Έτερος Εγώ*, όπου η αφήγηση ξεκινά από το έγκλημα και κινείται προς την αποκάλυψη της αλήθειας, στις *17 Κλωστές* η πορεία είναι σχεδόν αντίστροφη. Το ενδιαφέρον βρίσκεται στην προοδευτική συσσώρευση γεγονότων, κοινωνικών πιέσεων και προσωπικών συγκρούσεων που προηγούνται της βίας. Η εγκληματική πράξη παρουσιάζεται ως το τελικό αποτέλεσμα μιας διαδρομής και όχι ως η αφετηρία της αφήγησης. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο πλησιάζει περισσότερο το κοινωνικό crime drama, όπου η ανάλυση του περιβάλλοντος αποκτά την ίδια σημασία με την ίδια την πράξη.

Η επιλογή ενός πραγματικού εγκλήματος επιτρέπει επίσης μια διαφορετική σχέση ανάμεσα στη μυθοπλασία και την ιστορική μνήμη. Οι *17 Κλωστές* μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από την απλή αναπαράσταση ενός εγκληματικού περιστατικού προς την εξέταση των κοινωνικών μηχανισμών, μέσω των οποίων η ίδια η κοινότητα συνδιαμορφώνει τις συνθήκες που οδηγούν στην τραγωδία. Η απομόνωση, ο κοινωνικός στιγματισμός και η σχέση του ατόμου με το συλλογικό περιβάλλον μετατρέπονται σε κεντρικά αφηγηματικά στοιχεία. Η προσέγγιση αυτή εντάσσει τις *17 Κλωστές* στη λογική του *faction* (fact + fiction),¹⁴¹ δηλαδή μιας αφηγηματικής μορφής που συνδυάζει την ιστορική πραγματικότητα με τεχνικές μυθοπλαστικής αναπαράστασης. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο, η προσέγγιση του πραγματικού εγκλήματος υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση, αποτελώντας ένα δραματουργικό πεδίο διερεύνησης των ανθρώπινων σχέσεων, των κοινωνικών μηχανισμών και των συνθηκών που προηγούνται της εγκληματικής πράξης. Η λογική του *faction* συνεχίζεται με το *Ριφιφί* (2025),¹⁴² όπου η σχέση πραγματικότητας και μυθοπλασίας μεταφέρεται σε μια διαφορετική μορφή εγκληματικής αφήγησης, το *heist*. Η ανακατασκευή μιας υπόθεσης που έχει περάσει στη συλλογική μνήμη μετακινεί το ενδιαφέρον από το έγκλημα ως

¹³⁹ Τσαφούλιας, Σ. (σκην.) (2024). *17 Κλωστές* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα: COSMOTE TV.

¹⁴⁰ Δημάκης, Π. (2020). *Δεκαεπτά Κλωστές*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.

¹⁴¹ Baldick, C. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4th edn. Oxford: Oxford University Press, p. 215.

¹⁴² Τσαφούλιας, Σ. (σκην.) (2025). *Ριφιφί* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα.

πράξη βίας στο έγκλημα ως οργανωμένο σχέδιο, με έμφαση στους ανθρώπους, στις επιλογές και στις συνθήκες που διαμορφώνουν την παράνομη πράξη. Η επιλογή του heist αφηγήματος εισάγει διαφορετικούς κανόνες οργάνωσης της πλοκής, καθώς το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την αναζήτηση ενός δολοφόνου προς την προετοιμασία, την εκτέλεση και τις ανθρώπινες σχέσεις που αναπτύσσονται γύρω από το εγκληματικό σχέδιο.

Σε αυτή την περίπτωση, η ένταση, πέρα από το ζήτημα της αποκάλυψης της αλήθειας, πηγάζει κυρίως από τη σύγκρουση ανάμεσα στον σχεδιασμό και την απρόβλεπτη ανθρώπινη συμπεριφορά. Το heist διαφοροποιείται από το κλασικό αστυνομικό μοντέλο επειδή μετατοπίζει προσωρινά την οπτική κοντά στους ίδιους τους δράστες, επιτρέποντας μια διαφορετική εξέταση των κινήτρων, των επιλογών και των κοινωνικών συνθηκών που περιβάλλουν την παρανομία.

Παράλληλα, η σύγχρονη ελληνική εγκληματική αφήγηση επιστρέφει και σε παλαιότερα λογοτεχνικά έργα, επανεξετάζοντάς τα μέσα από σύγχρονες οπτικές. Η παράλληλη αυτή αξιοποίηση πραγματικών εγκλημάτων συνοδεύεται και από μια ευρύτερη επιστροφή σε παλαιότερες εγκληματικές αφηγήσεις της ελληνικής λογοτεχνίας. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η κινηματογραφική μεταφορά της *Φόνισσας* (2023)¹⁴³ του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη,¹⁴⁴ όπου η εγκληματική πράξη συνδέεται με ζητήματα φύλου, κοινωνικών περιορισμών και ηθικής σύγκρουσης. Η επιστροφή αυτή δείχνει ότι το ελληνικό crime εξελίσσεται τόσο μέσα από νέες αφηγηματικές φόρμες όσο και μέσα από την επανερμηνεία της λογοτεχνικής του παράδοσης.

Συνολικά, παρατηρείται διεύρυνση της ελληνικής εγκληματικής αφήγησης. Από το κλασικό αστυνομικό μυστήριο, περνά στο ψυχολογικό έγκλημα και στη συνέχεια σε μορφές όπου συνυπάρχουν ο γρίφος, η επιστημονική διερεύνηση, η ιστορική μνήμη και η μυθοπλαστική ανακατασκευή πραγματικών γεγονότων. Το έργο του Σωτήρη Τσαφούλια τοποθετείται σε αυτή τη μετάβαση ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύγχρονης εξέλιξης του ελληνικού crime drama, συνδυάζοντας την παράδοση του είδους με νέες αφηγηματικές και αισθητικές δυνατότητες.

¹⁴³ Νάθενα, Ε. (σκην.) (2023). *Η Φόνισσα* [Κινηματογραφική ταινία]. Ελλάδα.

¹⁴⁴ Παπαδιαμάντης, Α., 2011 [1903]. *Η Φόνισσα*. Αθήνα: Εστία.

5. Case Studies: Εισαγωγή

5.1. Κριτήρια Επιλογής των 4 έργων: Διαφορετικά μέσα (λογοτεχνία/σινεμά), διαφορετικές εποχές, κοινό θέμα. Έγκλημα & ρεαλισμός.

Η μελέτη αυτών των τεσσάρων έργων βασίζεται σε συγκεκριμένα κριτήρια που επιτρέπουν τη συγκριτική διερεύνηση της εγκληματικής πράξης, όπως αυτή διαμορφώνεται σε διαφορετικά καλλιτεχνικά μέσα. Αρχικά, επιλέχθηκε μια διεπιστημονική και συγκριτική προσέγγιση, αντλώντας υλικό τόσο από τον χώρο της λογοτεχνίας όσο και από εκείνον του κινηματογράφου. Τα δύο πρώτα έργα αποτελούν σημαντικές στιγμές της λογοτεχνικής εξέλιξης της εγκληματικής αφήγησης, ενώ τα δύο τελευταία χαρακτηριστικά παραδείγματα σύγχρονης κινηματογραφικής προσέγγισης του εγκλήματος. Αυτή η συνύπαρξη μας βοηθά να εξετάσουμε συγκριτικά πώς ο γραπτός λόγος, που βασίζεται στη φαντασία και τον εσωτερικό μονόλογο, και η οπτικοακουστική αφήγηση, που στηρίζεται στην εικόνα και τον ήχο, χτίζουν και προσεγγίζουν την εγκληματική πράξη, αλλά και τη διαδικασία αποκάλυψης της αλήθειας. Επιπλέον, τα έργα καλύπτουν μια πολύ μεγάλη χρονική περίοδο, επιτρέποντας μια ουσιαστική ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη του είδους, από το γαλλικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα και τις πρώιμες μορφές αφήγησης γύρω από το έγκλημα, την αδικία και την απονομή δικαιοσύνης, περνάμε στον Μεσοπόλεμο και τη «Χρυσή Εποχή» του αστυνομικού μυθιστορήματος, για να φτάσουμε στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα με τις ταινίες του David Fincher. Αυτή η διαχρονική ματιά είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς φωτίζει τις αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο η εκάστοτε κοινωνία αντιλαμβάνεται τη δικαιοσύνη, την ηθική, την τιμωρία και το ίδιο το έγκλημα μέσα στο πέρασμα των δεκαετιών. Παρά τις προφανείς ιστορικές και αισθητικές διαφορές τους, τα τέσσερα έργα συνδέονται μέσα από την κοινή αντιμετώπιση του εγκλήματος όχι ως απλής πράξης παραβίασης του νόμου, αλλά ως σύνθετου ανθρώπινου και κοινωνικού φαινομένου. Κάθε έργο, μέσα στο ιδιαίτερο ιστορικό και αφηγηματικό του πλαίσιο, διερευνά διαφορετικές όψεις της ενοχής, της τιμωρίας, της δικαιοσύνης και της αναζήτησης της αλήθειας, αποφεύγοντας μια μονοδιάστατη παρουσίαση της εγκληματικής πράξης.

Το κάθε δημιούργημα, τοποθετημένο στο δικό του κοινωνικό και αφηγηματικό πλαίσιο, προσεγγίζει το έγκλημα ως αποτέλεσμα ανθρώπινων επιλογών, ηθικών συγκρούσεων και προσωπικών εμμονών. Μέσα από διαφορετικές μορφές αφήγησης, τα έργα εξερευνούν τα ασαφή όρια ανάμεσα στη δικαιοσύνη, την ενοχή και την τιμωρία, προσφέροντας μια σύνθετη και μη εξιδανικευμένη προσέγγιση της σκοτεινής πλευράς της ανθρώπινης φύσης.

5.2. Συνοπτική παρουσίαση των έργων και τι αντιπροσωπεύουν

Για να διαμορφωθεί το απαραίτητο θεωρητικό πλαίσιο για την εκτενή συγκριτική ανάλυση που θα ακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια, είναι σκόπιμο να παρουσιαστούν αρχικά με συνοπτικό τρόπο τα επιλεγμένα έργα, καθώς και την ιδιαίτερη θέση που καταλαμβάνει το καθένα στο πλαίσιο αυτής της μελέτης. Το κλασικό μυθιστόρημα *Ο Κόμης Μοντεκρίστο* (1844-1846) του Αλέξανδρου Δουμά,¹⁴⁵ το οποίο αφηγείται την άδικη φυλάκιση και το μακροχρόνιο, μεθοδικό σχέδιο εκδίκησης του Εντμόν Νταντές, φέρνει στο προσκήνιο τη σύνδεση ανάμεσα στο έγκλημα, την κοινωνική αδικία και την έννοια της δικαιοσύνης. Στην παρούσα ανάλυση, το έργο έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς παρουσιάζει το έγκλημα ως αποτέλεσμα ενός συστήματος εξουσίας, προσωπικών συμφερόντων και κοινωνικών ανισοτήτων. Παράλληλα, θέτει ένα από τα βασικότερα ηθικά ζητήματα της εγκληματικής αφήγησης, τη σύγκρουση ανάμεσα στη θεσμική δικαιοσύνη και την προσωπική αυτοδικία.

Από την άλλη πλευρά, η *δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* (1926) της Άγκαθα Κρίστι¹⁴⁶ αποτελεί σημείο αναφοράς για την εξέλιξη της αστυνομικής αφήγησης και ιδιαίτερα για τη σχέση ανάμεσα στην αλήθεια, την οπτική γωνία και την αξιοπιστία του αφηγητή. Μέσα από την έρευνα του Ηρακλή Πουαρό σε μια φαινομενικά ήρεμη αγγλική κοινότητα, η συγγραφέας αξιοποιεί τους κανόνες του κλασικού αστυνομικού μυθιστορήματος, ενώ ταυτόχρονα τους ανατρέπει μέσα από μια ιδιαίτερη αφηγηματική στρατηγική. Το έγκλημα συνδέεται με τη διαδικασία της εξιχνίασης, αλλά και με τη δυνατότητα απόκρυψης της αλήθειας πίσω από κοινωνικούς ρόλους και πίσω από την εικόνα μιας φαινομενικά συνηθισμένης καθημερινότητας.

Περνώντας στον σύγχρονο κινηματογράφο, η ταινία «*Se7en*» (1995)¹⁴⁷ αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αστικού neo-noir, όπου το έγκλημα συνδέεται με την ηθική κρίση, την κοινωνική αποσύνθεση και τη σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης φύσης. Η αναζήτηση ενός κατά συρροή δολοφόνου, ο οποίος χρησιμοποιεί τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα ως βάση των εγκλημάτων του, ξεπερνά τα όρια μιας συμβατικής αστυνομικής έρευνας. Η ταινία εντάσσεται στην παρούσα μελέτη επειδή παρουσιάζει το έγκλημα ως αντανάκλαση ενός ευρύτερου κοινωνικού και ηθικού περιβάλλοντος, ενώ παράλληλα αμφισβητεί την παραδοσιακή κινηματογραφική προσδοκία της τελικής λύτρωσης και της πλήρους αποκατάστασης της τάξης.

¹⁴⁵ Dumas, A. 2007[1844–1846] *Ο Κόμης Μοντεκρήστος* (*Le Comte de Monte-Cristo*). Μετάφραση: Βασιλική Βασιλάτου. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

¹⁴⁶ Christie, A. 2019[1926]. *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* (*The Murder of Roger Ackroyd*). Μετάφραση: Χρήστος Καψάλης. Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός.

¹⁴⁷ Fincher, D. (Σκην.) (1995) *Se7en* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: New Line Cinema.

Τέλος, το «Zodiac» (2007)¹⁴⁸, αντιπροσωπεύει μια διαφορετική μορφή ρεαλιστικής αναπαράστασης του εγκλήματος, βασισμένη στη διαδικασία της αστυνομικής και δημοσιογραφικής έρευνας. Εμπνευσμένη από την πραγματική υπόθεση του Zodiac Killer, η ταινία μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την ίδια την εγκληματική πράξη προς τη διαδικασία αναζήτησης της αλήθειας. Η έμφαση δίνεται στα όρια της έρευνας, στις δυσκολίες της αποδεικτικής διαδικασίας, στα ανθρώπινα λάθη και στο ψυχολογικό κόστος που προκαλεί μια υπόθεση χωρίς οριστική επίλυση. Με αυτόν τον τρόπο, παρουσιάζει μία από τις πιο ρεαλιστικές διαστάσεις του εγκλήματος, την πιθανότητα η αλήθεια να παραμείνει ατελής, αμφίβολη ή ανεπαρκώς αποδεδειγμένη.

¹⁴⁸ Fincher, D. (Σκην.) (2007) *Zodiac* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Paramount Pictures / Warner Bros. Pictures.

6. Case Study 1: Μυθιστόρημα *Ο Κόμης Μοντεκρίστο*

6.1. Ιστορικό δημιουργίας: Δημοσίευση σε συνέχειες, αληθινή έμπνευση από αρχείο

Η γένεση του μυθιστορήματος *Ο Κόμης Μοντεκρίστο* τοποθετείται στο μεταίχμιο των ριζικών μεταβολών που συγκλόνισαν τη γαλλική εκδοτική αγορά κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από τη βιομηχανοποίηση της λογοτεχνικής παραγωγής και την ανάδυση του ημερήσιου Τύπου ως του κυρίαρχου μέσου μαζικής επικοινωνίας και ψυχαγωγίας. Στο επίκεντρο αυτής της εκδοτικής επανάστασης βρέθηκε το φαινόμενο του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος (*roman-feuilleton*),¹⁴⁹ μια πρακτική που μετέτρεψε την ανάγνωση από μια ελιτίστικη, ιδιωτική ενασχόληση σε μια διευρυμένη, λαϊκή συνήθεια. Ο Αλέξανδρος Δουμάς, έχοντας ήδη καταξιωθεί στο θεατρικό σανίδι, διέγινωσεν έγκαιρα τις δυναμικές της νέας αυτής αγοράς, η οποία απαιτούσε τεράστιο όγκο κειμένων, καταγιγιστικό ρυθμό και άμεση σύνδεση με το αναγνωστικό κοινό. Για την ανταπόκριση σε αυτές τις πιεστικές απαιτήσεις, ο Δουμάς επιστράτευσε τη συνεργασία του Ωγκύστ Μακέ (Auguste Maquet), ενός προικισμένου ιστορικού και συγγραφέα. Η δημιουργική αυτή σύμπραξη λειτούργησε με όρους συστηματικού καταμερισμού εργασίας, όπου ο Μακέ αναλάμβανε την αρχική ιστορική έρευνα, τη συγκρότηση του πραγματολογικού υλικού και τη σχεδίαση του βασικού σκελετού της πλοκής, ενώ ο Δουμάς μεταμόρφωνε τα προσχέδια αυτά, εμφυσώντας τους τη χαρακτηριστική αφηγηματική ζωντάνια, την ψυχολογική ένταση και τους σπινθηροβόλους διαλόγους που καθιέρωσαν το έργο.¹⁵⁰

Η υλοποίηση αυτού του συγγραφικού σχεδίου βρήκε τη δημόσια έκφρασή της μέσα από τις σελίδες της εφημερίδας *Le Journal des Débats*, όπου το μυθιστόρημα δημοσιεύθηκε σε διαδοχικές συνέχειες από τον Αύγουστο του 1844 έως τον Ιανουάριο του 1846.¹⁵¹ Η συγκεκριμένη μορφή έκδοσης λειτούργησε ως ένα πρωτογενές ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο αναδιαμόρφωσε τη σχέση του κοινού με το λογοτεχνικό αντικείμενο. Η ανάγκη διατήρησης της κυκλοφορίας της εφημερίδας σε υψηλά επίπεδα επέβαλε μια νέα εκδοτική πολιτική, η οποία βασιζόταν στην τεχνητή παράταση της αγωνίας και στην καλλιέργεια μιας διαρκούς προσμονής. Η καθημερινή ή εβδομαδιαία τροφοδότηση των αναγνωστών με

¹⁴⁹ David Roe, review of Lise Dumasy (ed.), *La Querelle du roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848)*, *The Modern Language Review*, 96(2), 2001, p. 509. Ο όρος *roman-feuilleton* αναφέρεται στο μυθιστόρημα που δημοσιεύεται σε συνέχειες στον ημερήσιο Τύπο· στη Γαλλία η πρακτική αυτή συνδέθηκε ιδίως με τη μετατροπή, από το 1836, του χώρου του *feuilleton* (δηλαδή της λογοτεχνικής ή πολιτιστικής στήλης των παρισινών εφημερίδων) από πεδίο κριτικής βιβλίων και θεάτρου σε χώρο δημοσίευσης μυθοπλασίας.

¹⁵⁰ Maurois, A. (1955). *Alexandre Dumas: A great life in brief*. Alfred A. Knopf, σ. 124-132.

¹⁵¹ Bibliothèque nationale de France. (n.d.) 'Le Comte de Monte-Cristo en feuilleton', *Gallica*. Available at: <https://gallica.bnf.fr/selections/fr/html/le-comte-de-monte-cristo-en-feuilleton> (Πρόσβαση: 6 Μαρτίου 2026.)

Η υλοποίηση αυτού του συγγραφικού σχεδίου βρήκε τη δημόσια έκφρασή της μέσα από τις σελίδες του *Journal des débats*, όπου το *Le Comte de Monte-Cristo* δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά σε μορφή *feuilleton*, από τις 28 Αυγούστου 1844 έως τις 15 Ιανουαρίου 1846, σύμφωνα με το σχετικό αρχείο της Bibliothèque nationale de France / Gallica.

μικρά τμήματα της ιστορίας μετέτρεψε τη δημοσίευση σε μια συλλογική κοινωνική εμπειρία, καθώς οι εξελίξεις της πλοκής συζητούνταν ευρέως στα παρισινά σαλόνια και στους δρόμους, επηρεάζοντας ακόμη και την ίδια την ψυχολογία της μάζας.¹⁵² Αυτή η βιομηχανική διάσταση της λογοτεχνίας ανάγκασε τον Δουμά να προσαρμοστεί στους περιορισμούς του χώρου και του χρόνου, μετατρέποντας το μυθιστόρημα σε ένα δυναμικό προϊόν που εξελισσόταν σε ζωντανό χρόνο παράλληλα με τις αντιδράσεις των συνδρομητών της εφημερίδας.

Η λογοτεχνική γέννηση του Κόμη Μοντεκρίστο εκτείνεται πέρα από το εκδοτικό τοπίο του 19ου αιώνα, καθώς η μυθοπλασία άντλησε την πρώτη της ύλη από την ίδια την πραγματικότητα. Μια αυθεντική δικαστική πλεκτάνη καταγεγραμμένη στα αστυνομικά αρχεία. Ο Δουμάς ανακάλυψε τον πυρήνα της ιστορίας του μέσα στο έργο του Ζακ Πεσέ (Jacques Peuchet), ενός πρώην αρχειοφύλακα της αστυνομίας του Παρισιού, ο οποίος είχε εκδώσει τα απομνημονεύματά του με βάση πραγματικούς δικαστικούς και αστυνομικούς φακέλους. Μέσα στον πέμπτο τόμο αυτών των αρχείων υπήρχε η καταγραφή μιας υπόθεσης με τον τίτλο *Le Diamant et la Vengeance* (Το Διαμάντι και η Εκδίκηση), η οποία εξιστορούσε τα δραματικά γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή ενός Γάλλου υποδηματοποιού, του Φρανσουά Πικό (François Picaud), το 1807.¹⁵³ Ο Πικό, ένας απλός και εργατικός άνθρωπος, βρέθηκε στο στόχαστρο μιας ζηλόφθονης συνομοσίας μιας ομάδας γνωστών του, οι οποίοι, προκειμένου να ματαιώσουν τον επικείμενο γάμο του με μια εύπορη γυναίκα, τον κατήγγειλαν ψευδώς στις αρχές ως Βρετανό κατάσκοπο. Η καταγγελία αυτή έγινε σε μια περίοδο έντονων πολιτικών παθών και καχυποψίας, με αποτέλεσμα ο Πικό να συλληφθεί μυστικά και να φυλακιστεί χωρίς καμία επίσημη δίκη στο φρούριο του Φενεστρέλ για επτά ολόκληρα χρόνια.

Κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού του, ο Πικό συνδέθηκε με έναν πλούσιο Ιταλό κληρικό που κρατούνταν στο ίδιο φρούριο, ο οποίος πριν πεθάνει του κληροδότησε μια τεράστια περιουσία. Με την πτώση της Αυτοκρατορίας το 1814, ο Πικό απελευθερώθηκε και, έχοντας στην κατοχή του τον θησαυρό, επέστρεψε στο Παρίσι υπό διάφορες μεταμφιέσεις με αποκλειστικό σκοπό την ανακάλυψη της αλήθειας και την εκτέλεση μιας ανελέητης αντεκδίκησης. Η πραγματική αυτή ιστορία, όπως καταγράφεται στα αρχεία του Πεσέ, χαρακτηρίζεται από μια ωμή, αιματηρή βία και μια σκοτεινή εγκληματική φύση, καθώς ο Πικό δολοφόνησε σταδιακά τους προδότες του, προτού πέσει και ο ίδιος θύμα απαγωγής και δολοφονίας από τον τελευταίο επιζώντα συνωμότη.¹⁵⁴ Ο Δουμάς, αξιοποιώντας αυτό το αρχειακό υλικό, διέγινε τη μυθοπλαστική

¹⁵² Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), σελ. 32-33, 134-135.

¹⁵³ Peuchet, J. (1838), 'Le Diamant et la Vengeance', στο *Mémoires tirés des archives de la police de Paris*, vol. 5, Paris: A. Levavasseur, σελ. 197-198.

¹⁵⁴ Peuchet, J. (1838) ό.π., σ. 210-228.

δυναμική της δικαστικής πλάνης και της μετέπειτα τιμωρίας. Η διαδικασία μετάβασης από το υπηρεσιακό έγγραφο στο λογοτεχνικό αριστούργημα απαίτησε μια ριζική ηθική και αισθητική αναβάθμιση του πρωτογενούς υλικού. Ο Δουμάς πήρε το ακατέργαστο, σκοτεινό έγκλημα του Παρισιού και το μετατόπισε στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον της Μεσογείου, μετατρέποντας τον άξεστο υποδηματοποιό στον ευγενή ναυτικό Εντμόν Νταντές, προσφέροντας έτσι μια ολοκληρωμένη απάντηση για το πώς η εγκληματική πραγματικότητα των αστυνομικών αρχείων μετουσιώθηκε σε έναν παγκόσμιο λογοτεχνικό μύθο.

6.2. Πλοκή & Δομή: Μυθοπλασία εκδίκησης, επεισοδιακή αφήγηση, κορυφώσεις

Η εσωτερική μηχανική του *Κόμη Μοντεκρίστο* μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το ιστορικό πλαίσιο της δημιουργίας του στην αυστηρή ανατομία της ίδιας της αφηγηματικής του κατασκευής. Η διαδρομή του Εντμόν Νταντές οργανώνεται ως μια σύνθετη μυθολογική και ψυχολογική τροχιά που ακολουθεί συγκεκριμένα στάδια μεταμόρφωσης. Η αρχική κατάσταση της αθωότητας διακόπτεται βίαια από την προδοσία, οδηγώντας τον ήρωα σε έναν βαθύ εγκλεισμό στο Κάστρο του Ιφ, ο οποίος λειτουργεί στο επίπεδο της αφηγηματικής δομής ως ένας συμβολικός θάνατος. Μέσα στο σκοτάδι του μπουντρομιού, ο παλιός εαυτός του Νταντές εκμηδενίζεται προκειμένου να ξεκινήσει η διαδικασία της πνευματικής και διανοητικής αναγέννησης υπό την καθοδήγηση του Αβά Φαρία. Η τελική απόδραση από το φρούριο δεν αποτελεί απλώς μια φυσική απελευθέρωση, αλλά μια μεταφυσική ανάσταση, από την οποία ο ήρωας εξέρχεται απογυμνωμένος από την ανθρώπινη ιδιότητά του και εξοπλισμένος με μια νέα, πολυσχιδή ταυτότητα, έτοιμος να λειτουργήσει ως ένας ψυχρός, συστημικός τιμωρός.¹⁵⁵

Αυτή η δομική ιδιαιτερότητα αναδεικνύει την εκδίκησή του ως έναν αυτόνομο, ορθολογικό μηχανισμό πλοκής, ο οποίος εισάγει μια ριζοσπαστική καινοτομία στην τέχνη της εγκληματικής αφήγησης. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή δομή των αστυνομικών μυθιστορημάτων της κλασικής σχολής, όπου η αφήγηση εκκινεί από ένα τετελεσμένο έγκλημα και αναπτύσσεται προς την αναζήτηση του άγνωστου δράστη, ο Δουμάς κατασκευάζει μια αντίστροφη αστυνομική δομή. Ο αναγνώστης γνωρίζει από την αρχή με απόλυτη σαφήνεια την ταυτότητα των ενόχων, τις μεθόδους τους και το μέγεθος της αδικίας που διέπραξαν. Η αφηγηματική ένταση και η αγωνία πηγάζουν από την παρακολούθηση της συστηματικής, μακροχρόνιας και μαθηματικά σχεδιασμένης διαδικασίας της τιμωρίας. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την αποκάλυψη του

¹⁵⁵ Raicu, E. (2022), 'Geographical Journeys and Journeys of Self-Discovery in "The Count of Monte Cristo" and "A Room with a View"', *Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*, 35, pp. 323-347, ιδίως pp. 326-328, 337. Η Raicu διαβάσει τη διαδρομή του Edmond Dantès ως μυθικό ταξίδι αυτοανακάλυψης, ερμηνεύοντας τη φυλάκιση και την απόδρασή του από το Château d'If μέσα από τα μοτίβα του συμβολικού θανάτου, της πνευματικής αναγέννησης και της νέας ταυτότητας του ήρωα.

μυστηρίου στην αρχιτεκτονική της εγκληματικής δράσης, όπου ο πρωταγωνιστής δρα ταυτόχρονα ως ανακριτής, δικαστής και εκτελεστής μιας ανώτερης ηθικής ετυμολογίας.¹⁵⁶

Η υλοποίηση αυτού του σχεδίου αντεκδίκησης εξειδικεύεται μέσα από τη δομή των τριών διαφορετικών και απόλυτα συμμετρικών εκδίκησεων που οργανώνει ο Μοντεκρίστο στο Παρίσι. Ο Δουμάς αποφεύγει τη χρήση τυφλής σωματικής βίας και επιλέγει να πλήξει τον κάθε συνωμότη στο πεδίο ακριβώς που ορίζει το κυρίαρχο κοινωνικό ή ηθικό του ελάττωμα. Η τιμωρία του Φερνάν Μοντέγκο (Κόμη ντε Μορσέρφ) επικεντρώνεται στο ζήτημα της κοινωνικής τιμής και της στρατιωτικής αξιοπρέπειας, καθώς η αποκάλυψη της προδοσίας του στα Γιάννενα καταστρέφει το ψεύτικο αριστοκρατικό του οικοδόμημα και τον οδηγεί στην απόλυτη απαξίωση και την αυτοκτονία.

Αντίστοιχα, ο εισαγγελέας Ζεράρ ντε Βιλφόρ πλήττεται μέσω της αποκάλυψης των δικών του κρυμμένων, εγκληματικών μυστικών και της πλήρους αποδόμησης του οικογενειακού του ιστού, καθώς η δικαστική του σκληρότητα τιμωρείται μέσα από την ανάδυση του ζωντανού παρελθόντος του, το οποίο είχε προσπαθήσει να θάψει κυριολεκτικά και μεταφορικά. Τέλος, ο τραπεζίτης Δανγκλάρ υφίσταται μια απόλυτη οικονομική καταστροφή, η οποία στοχεύει άμεσα στην απληστία και τη φιλαργυρία του, αναγκάζοντάς τον να βιώσει την εξαθλίωση και την πείνα. Με αυτόν τον τρόπο, η πλοκή χρησιμοποιεί την ίδια την ύβρη των θυτών ως το απόλυτο όργανο για την επιβολή της νέμεσης.¹⁵⁷

Η αφηγηματική αυτή μηχανική οδηγεί στο σημαντικότερο σημείο καμπής του έργου, το οποίο διαφοροποιεί ριζικά το μυθιστόρημα από μια απλή ιστορία επιτυχούς αντεκδίκησης. Η πλοκή δεν ολοκληρώνεται με την απόλυτη ικανοποίηση του τιμωρού, αλλά με την ηθική και φιλοσοφική αμφισβήτηση των ορίων της ανθρώπινης δικαιοσύνης. Ο τραγικός θάνατος του νεαρού Εδουάρδου, του αθώου γιου του Βιλφόρ, αποτελεί το δομικό φράγμα που συντρίβει την ψευδαίσθηση του Μοντεκρίστο ότι μπορεί να ενεργεί ως το αλάθητο όργανο της Θείας Πρόνοιας. Η ρεαλιστική συνειδητοποίηση των παράπλευρων απωλειών σπάει τη μελοδραματική βεβαιότητα του ήρωα, αναγκάζοντάς τον να αποδεχτεί τα ανθρώπινα όρια και να μετατοπίσει

¹⁵⁶ Eco, U. (1979), *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, σελ. 160-161. Ο Eco, αναλύοντας τις αφηγηματικές δομές του Fleming, επισημαίνει ότι στο προ-Fleming αστυνομικό αφήγημα το σταθερό σχήμα οργανώνεται γύρω από τον ντετέκτιβ και τους συνεργάτες του, ενώ μέσα σε αυτό ξετυλίγονται απρόβλεπτα γεγονότα, με πιο απρόβλεπτη τη μορφή του ενόχου. Αντίθετα, στον Fleming η ταυτότητα, τα χαρακτηριστικά και τα σχέδια του ενόχου είναι φανερά από την αρχή, και η αναγνωστική απόλαυση προκύπτει από την παρακολούθηση των παραλλαγών μέσα σε ένα ήδη αναγνωρίσιμο σχήμα.

¹⁵⁷ Mohasien, A.G. and Abid, O.H. (2020), 'Depiction of Revenge in Alexandre Dumas' Novel "The Count of Monte Cristo" and Naguib Mahfouz's Novel "The Thief and the Dogs"', *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 14(3), σελ. 579-583.

την αφήγηση από την απόλυτη καταστροφή στην ανάγκη για έλεος, μετριοπάθεια και συγχώρεση.¹⁵⁸

Όπως επισημαίνει ο Ουμπέρτο Έκο, αυτή η τελική ανατροπή είναι απαραίτητη για την κάθαρση του αναγνώστη, καθώς το κείμενο αποδεικνύει ότι η προσωπική δικαιοσύνη, όταν ξεπερνά τα ανθρώπινα μέτρα, κινδυνεύει να μετατραπεί σε μια νέα μορφή εγκλήματος. Η πλοκή και η δομή του έργου, επομένως, λειτουργούν ως μια υποδειγματική μελέτη της εγκληματικής ψυχολογίας, προσφέροντας ένα διαχρονικό σεναριακό μοντέλο όπου η αφήγηση καταγράφει τα γεγονότα και τονίζει σε βάθος τις ηθικές συνέπειες των πράξεων των χαρακτήρων.¹⁵⁹

6.3. Αφηγηματική Τεχνική: Πολλαπλές ταυτότητες, συμπτώσεις, πλούσια περιγραφή

Η αφηγηματική στρατηγική που αναπτύσσει ο Αλέξανδρος Δουμάς στον *Κόμη Μοντεκρίστο* συνιστά μια ιδιαίτερα σύνθετη σπουδή στην τέχνη της εγκληματικής αφήγησης, καθώς τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται δεν αποσκοπούν απλώς στην προώθηση της δράσης, αλλά στη δημιουργία ενός κλίματος ελεγχόμενης αβεβαιότητας και αφηγηματικής χειραγώγησης. Στο επίκεντρο αυτής της τεχνικής βρίσκεται ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής, ο οποίος, παρότι διαθέτει ευρύ αφηγηματικό έλεγχο, συχνά περιορίζει την πληροφορία μέσα από την οπτική των ανυποψίαστων χαρακτήρων. Έτσι, ο αναγνώστης παρακολουθεί τον Μοντεκρίστο ως μια αινιγματική, σχεδόν απρόσιτη μορφή, της οποίας οι πραγματικές προθέσεις αποκαλύπτονται σταδιακά. Αυτή η διαχείριση της αφηγηματικής εστίασης μετατρέπει την ανάγνωση σε διαδικασία συνεχούς αποκρυπτογράφησης, όπου η αληθινή πρόθεση πίσω από κάθε κοσμική συνάντηση, μεταμφίεση ή στρατηγική συναλλαγή παραμένει σκόπιμα αδιαφανής μέχρι την τελική εφαρμογή της παγίδας.¹⁶⁰

Ο ακρογωνιαίος λίθος αυτής της αφηγηματικής τεχνικής είναι η χρήση των πολλαπλών ταυτοτήτων. Ο Εντμόν Νταντές μεταμφιέζεται και διασπάται λειτουργικά σε διαφορετικά προσώπια, τα οποία του επιτρέπουν να εισχωρεί σε διαφορετικά κοινωνικά, οικονομικά και εγκληματικά πεδία. Ο Maurois επισημαίνει ότι Ντάντες δρα με διαφορετικά ονόματα (Λόρδος

¹⁵⁸ Manteaw, S.O. and Ren, X. (2020), 'The Analysis of Revenge in *The Count of Monte Cristo* Using Bourdieu's Concept of Habitus', *Journal of Literature and Art Studies*, 10(3), σελ. 197-198.

¹⁵⁹ Eco, U. (1979), *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, σελ. 34, 256-257. Ο Eco υποστηρίζει ότι η τελική έκβαση ορισμένων αφηγηματικών κειμένων μπορεί να οδηγήσει τον αναγνώστη σε επανεκτίμηση ολόκληρης της προηγούμενης αφηγηματικής διαδρομής, ενώ σε άλλα σημεία δείχνει πως το κείμενο μπορεί να παρασύρει τον Model Reader σε υπερβολική ερμηνευτική συνεργασία και στη συνέχεια να τον «τιμωρήσει» για αυτήν, αποκαλύπτοντας τον μηχανισμό της αυταπάτης.

¹⁶⁰ Για τη διάκριση ανάμεσα στη μηδενική, εσωτερική και εξωτερική εστίαση Genette, G. (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 189–194 για την εφαρμογή της περιορισμένης οπτικής στο επεισόδιο του Sinbad και τη μυθοποίηση του Dantès μέσα από την αντίληψη του Franz, McLean, D.M. III (2017), *Changing Places to See: Otherness and Essentialism in Le Comte de Monte-Cristo*, MA thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, σελ. 22-26.

Γουίλμορ, Ηγούμενος Μπουζόνι, Σεβάχ ο Θαλασσινός και Κόμης Μόντε-Κρίστο) ενώ η νεότερη κριτική έχει διαβάσει αυτή τη στρατηγική ως διαδικασία αποσταθεροποίησης της ενιαίας ταυτότητάς του.¹⁶¹ Έτσι, οι περσόνες του μπορούν να ιδωθούν ως εξειδικευμένα αφηγηματικά εργαλεία. Ο Ηγούμενος Μπουζόνι λειτουργεί κυρίως ως μηχανισμός αποκάλυψης ενοχών και πληροφοριών, ο Λόρδος Γουίλμορ ως όχημα οικονομικής και κοινωνικής κάλυψης, ο Σεβάχ ο Θαλασσινός ως μυθική περσόνα συνδεδεμένη με τον υπόκοσμο της μεσογειακής περιφέρειας, ενώ ο Κόμης Μόντε-Κρίστο γίνεται το πρόσωπο μέσω του οποίου ο ήρωας διεξάγει τον ψυχολογικό πόλεμο της εκδίκησης στην υψηλή κοινωνία. Η αφηγηματική ευφυΐα αυτής της επιλογής έγκειται στο ότι ο συγγραφέας επιτρέπει στις ταυτότητες αυτές να αλληλεπιδρούν, να διασταυρώνονται και να ξεγελούν ακόμη και τις διωκτικές αρχές, δημιουργώντας έναν αφηγηματικό λαβύρινθο όπου η έννοια του ενιαίου υπόπτου καταρρέει.¹⁶²

Παράλληλα, η τεχνική της αφήγησης βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε μια προσεκτικά ενορχηστρωμένη διαχείριση της σύμπτωσης. Σε ένα λιγότερο δεξιοτεχνικό κείμενο, η συνεχής διασταύρωση των ίδιων χαρακτήρων σε διαφορετικές ευρωπαϊκές πόλεις ή η αιφνίδια εμφάνιση κρίσιμων πληροφοριών θα μπορούσε να υπονομεύσει την αληθοφάνεια. Στον *Κόμη Μοντεκρίστο*, όμως, τέτοια στοιχεία εντάσσονται στη λογική του *roman-feuilleton* και λειτουργούν ως μέρος των αφηγηματικών στρατηγικών με τις οποίες ο Δουμάς μετατρέπει το περιπετειώδες υλικό σε λογοτεχνικό μύθο.¹⁶³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συνάντηση με τον Αλμπέρ ντε Μορσέρ στη Ρώμη. Η αφήγηση την παρουσιάζει αρχικά ως περιπετειώδη συγκυρία, όμως η εξέλιξη δείχνει ότι μετουσιώνεται σε αποφασιστικό άνοιγμα προς τον παρισινό κοινωνικό κύκλο των Μορσέρ, Βιλφόρ και Ντανγκλάρ. Έτσι, η υποτιθέμενη σύμπτωση μετατρέπεται σε μηχανισμό ελέγχου. Ο Μοντεκρίστο εμφανίζεται ως κεντρική νοημοσύνη που οργανώνει εκ των προτέρων τις κινήσεις των άλλων και μετατρέπει την τυχαιότητα σε εργαλείο της εκδίκησης.¹⁶⁴

¹⁶¹ Maurois, A. (1955), *Alexandre Dumas: A Great Life in Brief*, New York: Alfred A. Knopf, σελ. 125-126. Ο Maurois επισημαίνει τη μετάβαση του Dantès από τον ρόλο του ήρωα-θύματος στον ρόλο του ήρωα-εκδικητή και αναφέρει τις διαφορετικές ταυτότητες με τις οποίες δρα: Lord Wilmore, Abbé Busoni, Sindbad the Sailor και Count of Monte-Cristo.

¹⁶² McLean, D.M. III (2017), *Changing Places to See: Otherness and Essentialism in Le Comte de Monte-Cristo*, MA thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, σελ. 5-7, 21-26. Ο McLean ερμηνεύει τη χρήση των πολλαπλών περσόνων από τον Dantès ως διαδικασία αφαίρεσης και αποσταθεροποίησης της ενιαίας ταυτότητάς του, καθώς ο ήρωας παύει να λειτουργεί μόνο ως Edmond Dantès και μετατρέπεται σε φορέα πολλών στρατηγικών ρόλων.

¹⁶³ Trinchero, C. (2023), 'The Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy', *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 22(2), σελ. 1-2.

¹⁶⁴ Mohasien, A.G. and Abid, O.H. (2020), 'Depiction of Revenge in Alexandre Dumas' Novel "The Count of Monte Cristo" and Naguib Mahfouz's Novel "The Thief and the Dogs": A Contrastive Study', *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 14(3), σελ. 580-581.

Τέλος, η πλούσια και σχολαστική περιγραφή (description) συνιστά ένα ισχυρό εργαλείο τεκμηρίωσης, προσφέροντας το απαραίτητο υλικό βάρος στις πράξεις των ηρώων. Ο Δουμάς επιδίδεται σε εξαντλητικές καταγραφές της αρχιτεκτονικής των μυστικών κρυπτών, της σύστασης των δηλητηρίων, της λειτουργίας των χρηματοκιβωτίων και των τηλεγραφικών σημάτων. Οι εκτενείς περιγραφές των εξωτικών εσωτερικών χώρων όπου κινείται ο Κόμης ή των σκοτεινών στενών όπου δρουν οι δολοφόνοι δεν έχουν απλώς διακοσμητικό χαρακτήρα. Διαμορφώνουν ένα κλειστοφοβικό, εξαιρετικά από περιβάλλον, το οποίο καθιστά τις πράξεις βίας και εξαπάτησης απόλυτα πειστικές. Η περιγραφή εδώ εξυπηρετεί την εγκληματολογική παρατήρηση. Κάθε αντικείμενο που περιγράφεται (ένα παλιό γράμμα, ένα φιαλίδιο, ένα σπαθί, μια συγκεκριμένη ταπετσαρία) αναδεικνύεται σε ένα εν δυνάμει πειστήριο μέσα στον αφηγηματικό ιστό, προετοιμάζοντας το έδαφος για τις μελλοντικές αποκαλύψεις.¹⁶⁵

6.4. Ρεαλιστική Πειστικότητα: Θεσμοί, τοξικολογία και οικονομικοί μηχανισμοί στην εκδικητική πλοκή.

Η μελέτη του *Κόμη Μοντεκρίστο* απαιτεί την κατανόηση μιας θεμελιώδους αισθητικής σύγκρουσης που διατρέχει τις σελίδες του. Της διαρκούς έντασης ανάμεσα στον ψυχρό, επιστημονικό ρεαλισμό του εγκλήματος και τη θεατρική υπερβολή του λογοτεχνικού μελοδράματος. Το κείμενο εδραιώνει μια δική του, υβριδική κατηγορία,¹⁶⁶ όπου η πιστότητα της υλικής πραγματικότητας χρησιμοποιείται ως όχημα για να κάνει αποδεκτές τις πιο ακραίες εκφάνσεις της ανθρώπινης θέλησης.

Στον άξονα του ρεαλισμού, ο Δουμάς ενσωματώνει στο κείμενό του μεθόδους, τεχνικές και γνώσεις που προδίδουν μια βαθιά ερευνητική προσέγγιση της εγκληματικότητας, πολύ μπροστά από την εποχή της. Ο ρεαλισμός αυτός είναι κατεξοχήν θεσμικός και ιατροδικαστικός. Η εξόντωση του Δανγκλάρ, για παράδειγμα, δεν επιτυγχάνεται με μαγικά μέσα, αλλά μέσα από την απόλυτα ρεαλιστική χειραγώγηση του παρισινού χρηματιστηρίου. Η περιγραφή του τρόπου με τον οποίο ο Μοντεκρίστο δωροδοκεί τον υπάλληλο του οπτικού τηλεγράφου για να μεταδώσει μια ψευδή διεθνή είδηση, προκαλώντας τεχνητό πανικό και κατάρρευση των ομολόγων, μπορεί να διαβαστεί ως μία από τις πρώιμες λογοτεχνικές απεικονίσεις οργανωμένης

¹⁶⁵ McLean, D.M. III (2017), *Changing Places to See: Otherness and Essentialism in Le Comte de Monte-Cristo*, MA thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, σελ. 13-17, όπου η ανάλυση των σκηνών δείχνει ότι η περιγραφή της ενδυμασίας, των εσωτερικών χώρων, των υφασμάτων, των όπλων και της διαρρύθμισης του χώρου λειτουργεί ως μηχανισμός παραγωγής ισχύος, μυστηρίου, απειλής και ελέγχου γύρω από τον Dantès.

¹⁶⁶ Trinchero, C. (2023), 'The Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy', *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 22(2), σελ. 1-6. Η θέση αυτή αποτελεί συνθετική ερμηνευτική παρατήρηση. Για τον υβριδικό χαρακτήρα του *Κόμη Μοντεκρίστο* ως έργου που συνδυάζει το λογοτεχνικό αριστούργημα με τα χαρακτηριστικά του 19ου αιώνα *roman-feuilleton* και του δράματος

χρηματοοικονομικής χειραγώγησης. Η σύνδεση με το πεδίο του white-collar crime¹⁶⁷ γίνεται αναδρομικά. Δεν αφορά την ιστορική χρήση του όρου, αλλά τα δομικά χαρακτηριστικά της πράξης, δηλαδή την απουσία άμεσης σωματικής βίας, την κατάχρηση ενός θεσμικού μηχανισμού πληροφόρησης, τη χειραγώγηση της αγοράς και την πρόκληση μεγάλης οικονομικής ζημίας μέσω φαινομενικά νόμιμων συναλλακτικών διαδικασιών. Παράλληλα, η αφήγηση διεισδύει στον χώρο της τοξικολογίας και της ιατρικής γνώσης, περιγράφοντας τη χρήση της βρουκίνης, την προοδευτική εξοικείωση του οργανισμού με το δηλητήριο και τα σωματικά συμπτώματα της δηλητηρίασης. Η επιλογή αυτή δεν είναι αυθαίρετη, ο Δουμάς φαίνεται να αντλεί από ένα ευρύτερο ιατρικό και χημικό φαντασιακό της εποχής του. Όπως επισημαίνει ο Williams, ο *Κόμης Μοντεκρίστο* περιλαμβάνει περιγραφές ασθενειών και θεραπευτικών πρακτικών που αντανakλούν σύγχρονες για τον 19ο αιώνα αντιλήψεις περί παθολογίας, ενώ η περίπτωση του Noirtier συνδέεται ρητά με τη βρουκίνη και με την ιδέα ότι, σε ορισμένες ασθένειες, το δηλητήριο μπορεί να λειτουργήσει ως φάρμακο. «Να θυμάστε μόνο ένα πράγμα: ότι σε μικρές δόσεις είναι φάρμακο, ενώ σε μεγάλες είναι δηλητήριο. Μια σταγόνα ξαναζωντανεύει, όπως είδατε· πέντε ή έξι σταγόνες θα σκότωναν αναπόφευκτα.»¹⁶⁸

Η συστηματική δηλητηρίαση στο σπίτι των Βιλφόρ παρουσιάζεται, επομένως, ως υπόθεση με σαφή τοξικολογικά και ιατρικά χαρακτηριστικά, οργανωμένη γύρω από έννοιες ουσίας, δόσης, αντοχής, συμπτώματος και διάγνωσης.¹⁶⁹

Στον αντίποδα αυτού του αυστηρού ρεαλισμού στέκεται η μελοδραματική υπερβολή που χαρακτηρίζει τις ικανότητες του ίδιου του πρωταγωνιστή και τις ιδιοσυγκρασίες των ανταγωνιστών του. Ο Κόμης παρουσιάζεται συχνά ως σχεδόν υπεράνθρωπη μορφή, διαθέτει ανεξάντλητο πλούτο, ελέγχει με απόλυτη ψυχραιμία το σώμα και τα συναισθήματά του, εμφανίζεται να κατέχει γνώσεις και δεξιότητες σχεδόν απεριόριστης εμβέλειας και κινείται μέσα

¹⁶⁷ Goldstraw-White, J. (2012), *White-Collar Crime: Accounts of Offending Behaviour*, Houndmills: Palgrave Macmillan, σελ. Intr. 1-4. Η Goldstraw-White επισημαίνει ότι το *white-collar crime* τείνει να είναι κρυφό, τελείται συχνά σε εργασιακό ή ιδιωτικό περιβάλλον και συνήθως δεν περιλαμβάνει άμεσο σωματικό κίνδυνο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν προκαλεί σοβαρή οικονομική ζημία. Στην ίδια εισαγωγή παραπέμπει και στον κλασικό ορισμό του Sutherland, σύμφωνα με τον οποίο πρόκειται για έγκλημα που τελείται από πρόσωπο σεβαστής και υψηλής κοινωνικής θέσης στο πλαίσιο της επαγγελματικής του δραστηριότητας.

¹⁶⁸ Dumas, A. 2007[1844–1846] *Ο Κόμης Μοντεκρήστος* (*Le Comte de Monte-Cristo*). σελ. 230-231 Μετάφραση: Βασιλική Βασιλάτου. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος. Η τοξικολογική ακρίβεια της αφήγησης αποτυπώνεται στη διατύπωση του Μοντεκρίστο: «Only remember one thing :a small dose is a remedy, a large one is poison». Η φράση συμπυκνώνει τη λογική της δόσης, της χημικής γνώσης και του ελέγχου της ουσίας ως βασικών όρων της εγκληματικής πράξης.

¹⁶⁹ Williams, A.N. (2003), 'Cerebrovascular disease in Dumas' *The Count of Monte Cristo*', *Journal of the Royal Society of Medicine*, 96(8), σελ. 412–414. Ο Williams επισημαίνει ότι το μυθιστόρημα περιλαμβάνει ιατρικές περιγραφές που αντανakλούν σύγχρονες για τον 19ο αιώνα αντιλήψεις περί παθολογίας και θεραπείας, ενώ αναφέρεται ειδικά στη βρουκίνη / 10,11-dimethoxystrychnine στην περίπτωση του Noirtier. Σημειώνει επίσης ότι ο Δουμάς είχε διδαχθεί ανατομία, φυσιολογία, φυσική και χημεία από τον Dr Thibaut και ότι ο ίδιος αναγνώριζε πως αυτή η γνώση του υπήρξε χρήσιμη στη μυθιστορηματική του γραφή.

στην κοινωνία σαν αόρατος σκηνοθέτης των πράξεων των άλλων. Οι εχθροί του, αντίστοιχα, τείνουν να συμπεριφέρονται ως προσωποποιήσεις συγκεκριμένων παθών, φιλοδοξίας, απληστίας, δειλίας ή θεσμικής διαφθοράς, γεγονός που προσδίδει στις συγκρούσεις τους μια έντονα θεατρική, σχεδόν οπερατική διάσταση. Η υπερβολή αυτή κορυφώνεται στις σκηνές των αποκαλύψεων, όπου ο χώρος λειτουργεί σαν σκηνή κρίσης. Στο Οτέιγ, για παράδειγμα, το παρελθόν των Βιλφόρ, Μπερτούτσιο και Μπενεντέτο συμπυκνώνεται σε έναν τόπο μνήμης και ενοχής, όπου ο Κόμης σκηνοθετεί μια υπαινικτική αποκάλυψη που προετοιμάζει τη μεταγενέστερη δημόσια έκθεση του Βιλφόρ.¹⁷⁰

Η επιτυχία του έργου οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο αυτές οι δύο αντίρροπες δυνάμεις συντίθενται αρμονικά. Η σχολαστική ακρίβεια των ρεαλιστικών λεπτομερειών συνιστά ως μορφή αφηγηματικής άγκυρας για τον αναγνώστη. Όταν ο συγγραφέας έχει ήδη εδραιώσει έναν κόσμο όπου οι θεσμοί, οι οικονομικές συναλλαγές, οι ιατρικές γνώσεις, οι νομικές διαδικασίες και οι κοινωνικοί κώδικες παρουσιάζονται με υλική και λειτουργική πειστικότητα, κερδίζει την εμπιστοσύνη του κοινού. Έχοντας εγκαθιδρύσει αυτή την αίσθηση του πραγματικού, ο αφηγητής μπορεί πλέον να εισαγάγει τις πιο μελοδραματικές συμπτώσεις και τις πιο ακραίες εκδικητικές μηχανορραφίες χωρίς να προκαλεί δυσπιστία. Η υπερβολή γίνεται αποδεκτή ακριβώς επειδή το εγκληματικό, κοινωνικό και θεσμικό σκηνικό μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται παραμένει πειστικά πραγματικό. Αυτή η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον ρεαλισμό και τον μύθο καθιστά το έργο ανθεκτικό στον χρόνο. Ο Δουμάς προσφέρει έναν ρεαλιστικό καμβά πάνω στον οποίο προβάλλεται μια επική αφήγηση χειραγώγησης, εκδίκησης και ηθικής δοκιμασίας.

6.5. Ιδεολογικό Πλαίσιο: Από τη θεία πρόνοια στην ηθική αποδόμηση του τιμωρού.

Το ιδεολογικό και ηθικό οικοδόμημα του μυθιστορήματος συγκροτείται γύρω από μια θεμελιώδη φιλοσοφική ανατομία της έννοιας της δικαιοσύνης, η οποία μετατοπίζεται από το πεδίο του θετικού δικαίου στη σφαίρα της μεταφυσικής και της θεοδικίας. Ο Εντμόν Νταντές, έχοντας υποστεί την απόλυτη διάψευση των επίγειων θεσμών, οι οποίοι αποδεικνύονται εγγενώς ελαττωματικοί και υποταγμένοι στις προσωπικές φιλοδοξίες της άρχουσας τάξης, αναζητά μια ανώτερη πηγή νομιμοποίησης για τις μελλοντικές του πράξεις. Η ηθική μεταμόρφωση του ήρωα εδράζεται στην υιοθέτηση ενός δογματικού ρόλου, αυτού του αυτόκλητου τοποτηρητή της Θείας Πρόνοιας πάνω στη γη. Αυτή η μεταφυσική διάσταση είναι που διαφοροποιεί το έργο από τις συμβατικές ιστορίες εγκλήματος, καθώς τοποθετεί τη δράση μέσα σε ένα αυστηρό θεολογικό

¹⁷⁰ Trinchero, C. (2023), 'The Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy', *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 22(2), σελ. 1-2, 12-13. Η Trinchero επισημαίνει ότι ο Dantès έχει αποκτήσει τη θέση ενός σχεδόν οικουμενικού λογοτεχνικού ήρωα ή νεωτερικού μύθου, ενώ αναδεικνύει και τη διαρκή παρουσία του έργου σε δραματικές και θεατρικές διασκευές.

πλαίσιο, όπου ο τιμωρός δεν επιβάλλει τον δικό του νόμο, αλλά θεωρεί ότι εκτελεί μια προδιαγεγραμμένη συμπαντική ετυμολογία που αποκαθιστά την κοσμική ισορροπία.¹⁷¹

Η οντολογική αυτή σύλληψη οδηγεί τον πρωταγωνιστή στην ανάπτυξη μιας ακραίας ύβρεως,¹⁷² η οποία αποτελεί το κεντρικό φιλοσοφικό διακύβευμα της αφήγησης. Πιστεύοντας ακλόνητα ότι η απίθανη διάσωσή του και ο αμύθητος πλούτος που περιήλθε στην κατοχή του συνιστούν σημάδια θεϊκής εκλογής, ο Νταντές αποκόπτεται συνειδητά από την ανθρώπινη ιδιότητά του. Λειτουργεί ως ένας αποστασιοποιημένος, σχεδόν απρόσωπος δικαστής, ο οποίος θεωρεί ότι βρίσκεται υπεράνω των κοινών ηθικών κανόνων και των συναισθηματικών δεσμών. Η δικαιοσύνη που εφαρμόζει προσομοιάζει στην αρχαία έννοια της νέμεσης, καθώς οργανώνεται ως μια μαθηματικά ακριβής ανταπόδοση των εγκλημάτων του παρελθόντος. Μέσα από αυτή την οπτική, ο πλούτος και η κοινωνική ισχύς είναι τα απαραίτητα εργαλεία για τη διενέργεια ενός διπλού μεταφυσικού σχεδίου. Την απόλυτη εκμηδένιση των προδοτών και την ολοκληρωτική δικαίωση των ενάρετων, εγκαθιστώντας έτσι μια επίγεια προσομοίωση της έσχατης κρίσης.¹⁷³ «Ο Θεός μου δίνει τη δύναμη να δαμάσω ένα επικίνδυνο ζώο σαν κι εσένα. Πράττω εις τ' όνομα του Θεού.»¹⁷⁴

Ωστόσο, η εσωτερική εξέλιξη του θέματος αποκαλύπτει τη σταδιακή και οδυνηρή κατάρρευση αυτού του δογματικού σχήματος, φέρνοντας τον ήρωα αντιμέτωπο με τα ανυπέρβλητα όρια της ανθρώπινης φύσης. Η μηχανή της εκδίκησης, παρά την ορθολογική της σχεδίαση, αποκτά μια ανεξέλεγκτη δυναμική, αποδεικνύοντας ότι η απόλυτη τιμωρία είναι αδύνατον να περιοριστεί αποκλειστικά στους ενόχους. Το ηθικό μεταίχμιο της αφήγησης εντοπίζεται στη στιγμή που οι παράπλευρες απώλειες του σχεδίου πλήττουν την απόλυτη αθωότητα. Η συνειδητοποίηση ότι η

¹⁷¹ McLean, D.M. III (2017), *Changing Places to See: Otherness and Essentialism in Le Comte de Monte-Cristo*, MA thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, σελ. 6, 30. Ο McLean υποστηρίζει ότι ο Dantès, μέσα από την υιοθέτηση πολλαπλών περσονών, αφαιρεί σταδιακά από τον εαυτό του τη σταθερή ανθρώπινη ταυτότητα και μπορεί να αναλάβει μη υλικούς ρόλους, όπως εκείνον της Πρόνοιας ως φορέα θείας τιμωρίας. Στο συμπέρασμα της μελέτης, ο Dantès περιγράφεται ως μορφή που, μέσω μιας μεταφυσικής μεταμόρφωσης, γίνεται όχι ακριβώς θεός, αλλά αναπαράσταση της θείας δικαιοσύνης και ύπαρξη συγγενής προς την Πρόνοια.

¹⁷² Liddell, H.G. and Scott, R., *Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσας*, ψηφιακή έκδοση, Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. λήμματα «ὕβρις» και «νέμεσις». Η «ὕβρις» δηλώνει την αλαζονική ή βίαιη υπέρβαση των ορίων, ενώ η «νέμεσις» συνδέεται με τη δίκαιη αγανάκτηση και την ανταποδοτική αποκατάσταση της τάξης.

¹⁷³ Wren, K. (2002), 'Introduction', στο Dumas, A., *The Count of Monte Cristo*, Ware: Wordsworth Editions, σελ. x-xi. Ο Wren επισημαίνει ότι η επιθυμία του Edmond για εκδίκηση συγχέεται με την ιδέα μιας αποστολής της Πρόνοιας (*providential mission*), ενώ ο Κόμης αναλαμβάνει τον ρόλο του «εκδικητικού αγγέλου» (*avenging angel*) και παρουσιάζεται ως αυτόκλητος φορέας της Πρόνοιας (*agent of Providence*). Σημειώνει επίσης ότι ο ίδιος ο Monte-Cristo φτάνει να αυτοαντιλαμβάνεται ως «απεσταλμένος του Θεού» (*emissary of God*).

¹⁷⁴ Dumas, A. 2007[1844–1846] *Ο Κόμης Μοντεκρήστος (Le Comte de Monte-Cristo)*. σελ 315 Μετάφραση: Βασιλική Βασιλάτου. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος. Η θεολογική αυτονομιοποίηση του Μοντεκρίστο διατυπώνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια όταν δηλώνει στον Καντερούς: «God gives me strength to overcome a wild beast like you; in the name of that God I act». Η φράση αυτή δείχνει ότι ο ήρωας δεν αντιλαμβάνεται την τιμωρία ως απλή προσωπική ανταπόδοση, αλλά ως πράξη που επιχειρεί να θεμελιωθεί σε μια ανώτερη, θεϊκή εξουσιοδότηση.

εφαρμογή της προσωπικής του δικαιοσύνης οδήγησε στον θάνατο εκείνων που δεν είχαν καμία συμμετοχή στην αρχική συνωμοσία προκαλεί μια βαθιά υπαρξιακή και πνευματική κρίση στον πρωταγωνιστή. Το μελοδραματικό προσωπείο του αλάθητου οργάνου του Θεού διαλύεται ρεαλιστικά, αποκαλύπτοντας την τραγική αλήθεια ότι η διεκδίκηση της θεϊκής παντοδυναμίας από ένα ανθρώπινο υποκείμενο συνιστά μια πράξη ακραίας αλαζονείας, η οποία νομοτελειακά παράγει νέες μορφές αδικίας.¹⁷⁵

Η ηθική αυτή συντριβή αναγκάζει τον Μοντεκρίστο να αναθεωρήσει ριζικά το φιλοσοφικό του υπόβαθρο, στρέφοντας την αφήγηση προς τις έννοιες της μεταμέλειας, της αυτοσυγκράτησης και του ελέους. Η τελική φάση του έργου χαρακτηρίζεται από μια πράξη βαθιάς ταπεινότητας και παραίτησης από την εξουσία που του προσέφερε ο πλούτος του. Ο ήρωας κατανοεί ότι η πραγματική δικαιοσύνη δεν μπορεί να είναι προϊόν ανθρώπινης χειραγώγησης, καθώς η ανθρώπινη γνώση είναι εγγενώς περιορισμένη και αδυνατεί να προβλέψει το σύνολο των συνεπειών. Η επιστροφή της κρίσης στον Θεό και η επιλογή της συγχώρεσης έναντι της ολοκληρωτικής καταστροφής αποτελούν τη μοναδική διέξοδο για τη λύτρωση της ίδιας της ψυχής του τιμωρού. Το έργο ολοκληρώνεται με μια φιλοσοφική παρακαταθήκη που επαναφέρει τον άνθρωπο στην πραγματική του διάσταση, υπογραμμίζοντας ότι η σοφία δεν έγκειται στην επιβολή της ποινής, αλλά στην ικανότητα να υπομένει κανείς τις δοκιμασίες του χρόνου με πίστη και ελπίδα σε μια ανώτερη ηθική τάξη πραγμάτων.¹⁷⁶

6.6. Επίδραση: Το αρχέτυπο της ιστορίας εκδίκησης, δημοφιλία διαχρονικά

Η εκδοτική και πολιτισμική πορεία του *Κόμη Μοντεκρίστο* καθιέρωσε το έργο ως ένα από τα πιο ανθεκτικά αφηγηματικά πρότυπα της νεότερης ιστορίας εκδίκησης (revenge story) στη διεθνή μυθοπλασία. Ο Αλέξανδρος Δουμάς, επεξεργαζόμενος τις αφηγηματικές παραδόσεις του παρελθόντος, κατάφερε να αποκρυσταλλώσει μια συγκεκριμένη δομική γραμματική, η οποία μετατράπηκε σε εξαιρετικά αναγνωρίσιμο πρότυπο για τη διαχείριση της εγκληματικής ανταπόδοσης. Η ακολουθία που περιλαμβάνει την άδικη πτώση του αθώου, τον συμβολικό του θάνατο σε ένα απομονωμένο περιβάλλον, τη μύηση σε μια κρυφή γνώση υπό την καθοδήγηση ενός μέντορα και την τελική επιστροφή υπό μια νέα, παντοδύναμη ταυτότητα, συνιστά έναν εξαιρετικά ανθεκτικό αφηγηματικό σκελετό.

¹⁷⁵ Wren, K. (2002), Ο.π.Ο Wren επισημαίνει ότι η αυτοαντίληψη του Monte-Cristo ως απεσταλμένου του Θεού (*emissary of God*) κλονίζεται αποφασιστικά μετά τον θάνατο του μικρού Edward de Villefort, όταν ο ήρωας συνειδητοποιεί ότι έχει υπερβεί τα όρια της εκδίκησης και ότι δεν μπορεί πλέον να ισχυριστεί πως ο Θεός βρίσκεται «υπέρ και μαζί του».

¹⁷⁶ Manteaw, S.O. and Ren, X. (2020), 'The Analysis of Revenge in *The Count of Monte Cristo* Using Bourdieu's Concept of Habitus', *Journal of Literature and Art Studies*, 10(3), σελ. 197-198. Οι συγγραφείς επισημαίνουν ότι η εκδίκηση του Dantès δεν πλήττει μόνο τους εχθρούς του αλλά και αθώα πρόσωπα, ότι ο ίδιος υποφέρει συναισθηματικά και μετανιώνει επειδή η εκδίκησή του υπερέβη τα όρια της δίκαιης ανταπόδοσης.

Αυτό το δομικό σχήμα ξεπέρασε τα όρια του 19ου αιώνα και ενσωματώθηκε οργανικά στη μεταγενέστερη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, επηρεάζοντας βαθιά τους μηχανισμούς της αστυνομικής και εγκληματικής αφήγησης.¹⁷⁷

Η διαχρονική δημοφιλία του μυθιστορήματος και η συνεχής αναπαραγωγή του στο συλλογικό ασυνείδητο ερμηνεύονται μέσα από τη βαθιά κοινωνιολογική και ψυχολογική λειτουργία που επιτελεί η συγκεκριμένη αφήγηση. Ο Μοντεκρίστο ενσαρκώνει την απόλυτη φαντασίωση ισχύος/παντοδυναμίας (power fantasy)¹⁷⁸ απέναντι σε ένα διεφθαρμένο και γραφειοκρατικό σύστημα εξουσίας. Σε περιόδους έντονων κοινωνικών μεταβολών, όπου οι επίσημοι θεσμοί αποτυγχάνουν να προστατεύσουν τον πολίτη ή να τιμωρήσουν το έγκλημα των ισχυρών, η φιγούρα του μοναχικού εκδικητή προσφέρει στο αναγνωστικό κοινό μια έντονη αίσθηση ψυχολογικής κάθαρσης. Η αφήγηση παρουσιάζεται ως ένας μηχανισμός αποκατάστασης της ηθικής τάξης, επιτρέποντας στον αναγνώστη να ταυτιστεί με έναν ήρωα που διαθέτει τα μέσα και την ψυχρή λογική να επιβάλει τη δικαιοσύνη εκεί όπου ο νόμος αδρανεί ή συνδιαλλάσσεται με τον θύτη.¹⁷⁹

Μετά την ολοκλήρωση της δημοσίευσης του μυθιστορήματος το 1846, ο *Κόμης Μοντεκρίστο* άρχισε να διαγράφει μια πορεία που ξεπέρασε γρήγορα τα όρια του γαλλικού *roman-feuilleton* και τον μετέτρεψε σε διεθνές πολιτισμικό φαινόμενο. Η σχεδόν άμεση επιτυχία του έργου δεν περιορίστηκε στην αναγνωστική του διάδοση, αλλά συνδέθηκε με μια μακρά αλυσίδα μεταφράσεων, θεατρικών μεταφορών, κινηματογραφικών εκδοχών, τηλεοπτικών παραγωγών και νεότερων διαμεσικών επανεγγραφών. Η αναφορά ότι το μυθιστόρημα έχει μεταφραστεί σε σχεδόν εκατό γλώσσες επιβεβαιώνει την έκταση της παγκόσμιας πρόσληψής του, ενώ η επανειλημμένη μεταφορά του σε διαφορετικά μέσα δείχνει ότι ο μύθος του Εντμόν Νταντές

¹⁷⁷ Trinchero, C. (2023), 'The Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy', *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 22(2), σελ. 1–3. Η Trinchero εξετάζει την παρουσία του *Monte-Cristo* στη λογοτεχνία, στη μυθολογία και στο δράμα από τη δημοσίευσή του μέχρι σήμερα, αναδεικνύοντας τους λόγους της δημοφιλίας του και τις λογοτεχνικές στρατηγικές με τις οποίες ο Δουμάς δημιούργησε έναν ισχυρό λογοτεχνικό μύθο.

¹⁷⁸ Cawelti, J.G. (1976) *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press., κεφ. 2, 'Notes toward a Typology of Literary Formulas', σελ. 37–40. Ο Cawelti υποστηρίζει ότι η λογοτεχνία της φόρμουλας συγκροτεί «ηθικές φαντασιώσεις» (*moral fantasies*), δηλαδή φαντασιακούς κόσμους όπου οι ήρωες υπερβαίνουν τα όρια και τις ματαιώσεις της καθημερινής εμπειρίας του αναγνώστη. Στην περίπτωση της περιπέτειας, η κεντρική φαντασίωση αφορά τον ήρωα που υπερνικά εμπόδια, κινδύνους και εχθρούς, εκπληρώνοντας μια σημαντική ηθική αποστολή.

¹⁷⁹ Trinchero, C. (2023), 'The Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy', *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 22(2), σελ. 9–10, 15–16. Η Trinchero, αξιοποιώντας την πρόσληψη του έργου από τον Gramsci, επισημαίνει ότι ο *Monte-Cristo* λειτουργεί ως αφήγηση ελπίδας για όσους υποφέρουν από καταπιεστικά καθεστώτα, ως αλληγορία της κατάχρησης εξουσίας και ως μυθολογική πίστη στη δυνατότητα αποκαταστατικής δικαιοσύνης.

διαθέτει μια εξαιρετική ικανότητα προσαρμογής στις αισθητικές και κοινωνικές ανάγκες κάθε εποχής.¹⁸⁰



Εικόνα 23 : Η πρώτη γνωριμία του κοινού με τον Εντμόν Νταντές μέσα από τις εικονογραφημένες εκδόσεις του 19ου αιώνα.¹⁸¹

Πρώτος καθοριστικός σταθμός αυτής της μεταγενέστερης ζωής υπήρξε το θέατρο, καθώς ο ίδιος ο Δουμάς επιχείρησε ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα να μετατρέψει το εκτεταμένο μυθιστορηματικό υλικό σε σκηνική εμπειρία. Η θεατρική μορφή του έργου ανέδειξε τη δραματουργική του φύση, τον αινιγματικό ήρωα, το μυστικό παρελθόν, τις μεγάλες σκηνές αποκάλυψης και την ένταση ανάμεσα στην εκδίκηση και τη δικαιοσύνη.¹⁸²

Η είσοδος του *Μοντεκρίστο* στον κινηματογράφο από τις αρχές του 20ού αιώνα αποτελεί τον δεύτερο μεγάλο σταθμό αυτής της πορείας. Η κινηματογραφική εκδοχή του 1908 έχει ιδιαίτερη

¹⁸⁰ PBS Masterpiece (2026), '6 Fascinating Facts about *The Count of Monte Cristo*', <https://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/specialfeatures/6-fascinating-facts-about-the-count-of-monte-cristo/> [πρόσβαση: 22 Απρίλη 2026].

¹⁸¹ Πηγή : The Project Gutenberg eBook of *The Count of Monte Cristo*.
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/1184/pg1184-images.html> (Προβλήθηκε 6 Απριλίου 2026)

¹⁸² Trinchero, C. (2023), 'The Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy', *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 22(2), σελ. 5–6. Η Trinchero επισημαίνει ότι ο ίδιος ο Dumas έγραψε τη θεατρική εκδοχή του *Monte-Cristo*, αξιοποιώντας την προηγούμενη εμπειρία του ως δραματουργού, και χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα «impeccably theatrical novel», καθώς διαθέτει πολλά στοιχεία δράματος: διαλόγους, μαγνητικό και αινιγματικό ήρωα, μυστικό παρελθόν, μεγάλες σκηνές, ιστορικό ενδιαφέρον και θεματικά μοτίβα κοινά στο *roman-feuilleton* και στο δράμα της περιόδου 1830–1850.

σημασία ως πρώτη απόδειξη της συμβατότητας του έργου με το νέο μέσο, ενώ το βωβό *Monte Cristo* του Henri Fescourt το 1929 αναδεικνύει τις δυνατότητες του μυθιστορήματος ως μεγάλης οπτικής περιπέτειας.



Εικόνα 24: Φωτογραφία από την αμερικανική θωβή ταινία *The Count of Monte Cristo/ Monte Cristo* (1908), 14 λεπτών, παραγωγή Selig Polyscope Company. Δεξιά εικονίζεται ο Hobart Bosworth ως Edmond Dantès.¹⁸³

Η χολιγουντιανή ταινία του Rowland V. Lee το 1934 αποτελεί κλασική αγγλόφωνη συμπύκνωση του μύθου, μεταφέροντας τον Νταντές στο πλαίσιο του αμερικανικού κινηματογράφου περιπέτειας. Στη συνέχεια, η γαλλοϊταλική εκδοχή του Robert Vernay το 1954 επιβεβαιώνει τη μεταπολεμική ευρωπαϊκή αντοχή του έργου, ενώ η τηλεοπτική ταινία του David Greene το 1975 και η μίνι σειρά της Josée Dayan το 1998 δείχνουν τη μετάβασή του από τη μεγάλη οθόνη στη μαζική τηλεοπτική κουλτούρα.

Η γαλλική κινηματογραφική παραγωγή του 2024 και η διεθνής μίνι σειρά του Bille August επιβεβαιώνουν ότι ο *Κόμης Μοντεκρίστο* παραμένει ενεργό υλικό για τη σύγχρονη οπτικοακουστική αφήγηση. Η πορεία αυτή δείχνει ότι το έργο δεν επιβιώνει απλώς ως λογοτεχνικό κλασικό, αλλά λειτουργεί ως επαναχρησιμοποιήσιμος μύθος αδικίας, μεταμόρφωσης, εκδίκησης και ηθικής αποκατάστασης.

Ανάμεσα στις πολυάριθμες οπτικοακουστικές μεταφορές του έργου, ιδιαίτερο θεωρητικό και αφηγηματικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η μίνι σειρά *Le Comte de Monte-Cristo* (1998) της Josée

¹⁸³ Πηγή: Wikimedia Commons / Internet Archive.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACount_of_Monte_Cristo_1908.jpg (Πρόσβαση 22 Απρίλη 2026)

Dayan, με τον Gérard Depardieu στον ρόλο του Νταντές.¹⁸⁴ Η συγκεκριμένη τηλεοπτική μορφή βρίσκεται δομικά πιο κοντά στην αρχική λογική του μυθιστορήματος ως *roman-feuilleton*, καθώς ο εκτεταμένος αφηγηματικός χρόνος της μίνι σειράς επιτρέπει ευρύτερη ανάπτυξη των δευτερευόντων χαρακτήρων, σταδιακή αποκάλυψη των μηχανισμών εκδίκησης και διατήρηση της αίσθησης μιας μακρόχρονης, σχεδόν τελετουργικής διαδικασίας τιμωρίας. Η προσέγγιση της Dayan αντιμετωπίζει την εκδίκηση ως αργή διαδικασία ψυχικής και ηθικής αναμέτρησης του Νταντές με τους ανθρώπους που τον κατέστρεψαν και, τελικά, με τον ίδιο του τον εαυτό.

Η σύγκριση αυτής της τηλεοπτικής λογικής με τις νεότερες κινηματογραφικές μεταφορές αναδεικνύει τις διαφορετικές δυνατότητες κάθε μέσου. Η γαλλική κινηματογραφική εκδοχή του 2024 αξιοποιεί τη δύναμη της σύγχρονης εικόνας, τη θεαματικότητα, τα εντυπωσιακά σκηνικά και τη συμπυκνωμένη συναισθηματική ένταση της μεγάλης οθόνης. Ωστόσο, ακριβώς επειδή λειτουργεί μέσα στα χρονικά όρια της κινηματογραφικής προβολής, αναγκάζεται να συμπυκνώσει δραστικά το πολυεπίπεδο αφηγηματικό υλικό του Δουμά. Αντίθετα, οι εκτενείς τηλεοπτικές προσεγγίσεις, από τη μίνι σειρά του 1998 έως τη νεότερη διεθνή σειρά του Bille August, υποδεικνύουν ότι η επεισοδιακή αφήγηση αποτελεί ίσως την πιο οργανική μορφή μεταφοράς του *Κόμη Μοντεκρίστο*. Καθώς το ίδιο το έργο διαμορφώθηκε μέσα από τη λογική της συνέχειας, της αναβολής, της προσμονής και της σταδιακής κορύφωσης, η τηλεοπτική κατάτμηση συγγενεύει περισσότερο με τον αρχικό ρυθμό της αφήγησης. Έτσι, ο *Κόμης Μοντεκρίστο* παραμένει ενεργός λογοτεχνικός και οπτικοακουστικός μύθος, επειδή η δομή του προσφέρει έναν διαρκώς ανανεώσιμο καμβά πάνω στον οποίο κάθε εποχή επανεγγράφει το αίτημα της δικαιοσύνης, της εκδίκησης και της λύτρωσης.

¹⁸⁴ Dayan, J. (Director) (1998) *Le Comte de Monte-Cristo* [television miniseries]. France/Italy/Germany: TF1/Mediaset / Taurus Film.

7. Case Study 2: Μυθιστόρημα: Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ

7.1 Η αστυνομική λογοτεχνία της Χρυσής Εποχής, και οι κανόνες του Κνοχ

Η πλήρης κατανόηση της δομικής και ιστορικής αξίας του μυθιστορήματος *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926)¹⁸⁵ προϋποθέτει την οργανική ένταξη του έργου στο λογοτεχνικό και αισθητικό πλαίσιο της Χρυσής Εποχής του αστυνομικού μυθιστορήματος (Golden Age of Detective Fiction). Η περίοδος του Μεσοπολέμου, και ειδικότερα οι δεκαετίες του 1920 και 1930, σηματοδοτεί τη μετατροπή της αστυνομικής αφήγησης σε ένα εξαιρετικά τυποποιημένο, ορθολογικό και φορμαλιστικό πεδίο. Το κλασικό «whodunnit»¹⁸⁶ αυτής της σχολής δεν αντιμετωπιζόταν από το αναγνωστικό κοινό ή την κριτική ως μια ρεαλιστική ανατομία της κοινωνικής παθογένειας ή της βίας, αλλά ως εκλεπτυσμένο πνευματικό παιχνίδι, βασισμένο στη λογική του *clue-puzzle*. Η συγγραφική διαδικασία προϋποθέτει ένα άρρητο αφηγηματικό συμβόλαιο ανάμεσα στον δημιουργό και τον αναγνώστη, το έγκλημα παρουσιάζεται ως πρόβλημα προς επίλυση, ενώ τα αναγκαία στοιχεία οφείλουν, έστω και μέσα από παραπλανήσεις ή συγκαλύψεις, να έχουν τεθεί στη διάθεση του αναγνώστη. Η αρχή αυτή, γνωστή ως *fair play*, επιτρέπει στον αναγνώστη να συμμετέχει ενεργά στην ερμηνεία των ενδείξεων και να ανταγωνίζεται, θεωρητικά, τον ίδιο τον ντετέκτιβ στην αποκάλυψη της αλήθειας.¹⁸⁷

Αυτή η φορμαλιστική αυστηρότητα οδήγησε στην ανάγκη θεσμικής κατοχύρωσης των κανόνων του είδους, με αποκορύφωμα την ίδρυση του περίφημου *Detection Club*¹⁸⁸ στο Λονδίνο και τη συγγραφή συγκεκριμένων λογοτεχνικών κωδικών. Ο πλέον εμβληματικός από αυτούς τους κώδικες υπήρξε ο «Δεκάλογος» του Ρόναλντ Νοξ (Ronald Knox), ο οποίος δημοσιεύθηκε ως εισαγωγή στην ανθολογία *The Best English Detective Stories of 1928*. Οι κανόνες του Νοξ αποσκοπούσαν στην προστασία της αρχής του «τίμιου παιχνιδιού» (*fair-play rule*), αποκλείοντας τη χρήση υπερφυσικών στοιχείων, ανύπαρκτων δηλητηρίων, τυχαίων συμπτώσεων ή την

¹⁸⁵ Christie, A. 2019[1926]. *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* (*The Murder of Roger Ackroyd*). Μετάφραση: Χρήστος Καψάλης. Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός.

¹⁸⁶ Scaggs, J., *Crime Fiction*, 2005, Routledge, κεφ. 2, σελ. 16. Ο Scaggs επισημαίνει ότι το κλασικό *whodunnit* θεωρείται συχνά μια κατεχοχήν βρετανική μορφή αστυνομικής αφήγησης, σε αντίθεση με το αμερικανικό *hard-boiled* πρότυπο. Η συγκεκριμένη αφηγηματική μορφή συγκροτείται γύρω από το στοιχείο του γρίφου και από την πρόκληση προς τον αναγνώστη να ανακαλύψει «ποιος το έκανε» πριν από την τελική αποκάλυψη της αφήγησης. Έτσι, στο κλασικό *whodunnit* η έμφαση δίνεται κυρίως στην επινοητική οργάνωση της πλοκής, ενώ η ανάπτυξη των χαρακτήρων συχνά υποχωρεί μπροστά στη λογική του αινίγματος και της λύσης του.

¹⁸⁷ Gulddal, J. (2020) 'Clues', in Allan, J., Gulddal, J., King, S. and Pepper, A. (eds) *The Routledge Companion to Crime Fiction*. Abingdon and New York: Routledge, σελ. 194–201.

¹⁸⁸ Horsley, L., *Twentieth-Century Crime Fiction*, 2005, Oxford University Press, σελ. 40. Η Horsley εντάσσει τον Δεκάλογο (*Ten Commandments of Detection*) του Ronald Knox στο ευρύτερο μεσοπολεμικό αίτημα κωδικοποίησης της κλασικής αστυνομικής αφήγησης και τον συσχετίζει με το λονδρέζικο *Detection Club*, μια λέσχη/ένωση συγγραφέων αστυνομικής λογοτεχνίας που συγκροτήθηκε προς το τέλος της δεκαετίας του 1920. Στο πλαίσιο της λειτουργίας του, το Club διατηρούσε τελετουργικό όρκο, υπό την εποπτεία του προέδρου του, με τον οποίο τα μέλη δεσμεύονταν να αποδέχονται κανόνες συγγραφής ανάλογους προς εκείνους που είχε διατυπώσει ο Knox.

ξαφνική εμφάνιση διδύμων αδελφών στο τέλος της πλοκής. Το αστυνομικό μυθιστόρημα όφειλε να συγκροτείται ως ένας κλειστός, ορθολογικός μικρόκοσμος, όπου η αλήθεια αναδύοταν αποκλειστικά μέσα από τη λογική συνεπαγωγή και τη σχολαστική εξέταση των υλικών τεκμηρίων.¹⁸⁹

Μέσα σε αυτό το αυστηρά ρυθμισμένο πλαίσιο, ο πρώτος και ο όγδοος κανόνας του Δεκαλόγου του Νοξ κατείχαν κεντρική θέση, καθώς καθόριζαν τη διαχείριση της αφηγηματικής πληροφορίας. Ο πρώτος κανόνας όριζε ρητά ότι ο εγκληματίας πρέπει να είναι ένα πρόσωπο που εισάγεται νωρίς στην ιστορία, αποκλείοντας την ενοχή δευτερευόντων ή περαστικών χαρακτήρων. Ο όγδοος κανόνας, σε απόλυτη συνάρτηση με τον πρώτο, απαγόρευε στον ντετέκτιβ να αποκρύπτει στοιχεία από τον αναγνώστη, επιβάλλοντας μια σχέση απόλυτης γνωστικής ισοτιμίας.¹⁹⁰

Η Χρυσή Εποχή επομένως βασιζόταν στην ακλόνητη πεποίθηση ότι ο αφηγητής-χρονικογράφος λειτουργεί ως ένας αντικειμενικός, ουδέτερος και απόλυτα αξιόπιστος φακός, ο οποίος καταγράφει τα γεγονότα χωρίς να τα αλλοιώνει. Η Άγκαθα Κρίστι, γράφοντας τη *Δολοφονία του Ρότζερ Ακρόυντ*, επέλεξε να κινηθεί εκτός του συστήματος και να υπονομεύσει εκ των έσω αυτήν ακριβώς την ακρογωνιαία σύμβαση. Η συγγραφέας αποδέχεται επιφανειακά όλους τους περιορισμούς του fair-play, προσφέροντας στον αναγνώστη κάθε απαραίτητο στοιχείο για την εξιχνίαση, αλλά ανατρέπει ριζικά την ηθική και τη λειτουργία του χρονικογράφου. Η επιλογή της να μετατρέψει τον ίδιο τον φορέα της αφήγησης σε αυτουργό του εγκλήματος δεν συνιστά μια απλή τεχνική παραβίαση, αλλά μια ριζοσπαστική πράξη που δοκιμάζει τα όρια των κανόνων του Νοξ και αναδεικνύει την εγγενή ευθραυστότητα του φορμαλιστικού αστυνομικού σχεδιασμού του Μεσοπολέμου.¹⁹¹

7.2. Καινοτομία Αφήγησης: Ο αναξιόπιστος αφηγητής και “σπάσιμο” της εμπιστοσύνης

Η θεμελιώδης αφηγηματική καινοτομία που εισάγει η Άγκαθα Κρίστι στο συγκεκριμένο έργο εντοπίζεται στη σύγκλιση δύο παραδοσιακά αντίρροπων λογοτεχνικών τύπων, του έμπιστου

¹⁸⁹ Knox, R.A., “Introduction”, στο Knox, R.A. and Harrington, H. (eds), *The Best English Detective Stories of 1928, 1929*, New York: Horace Liveright, σελ. 9-16. Ο «Δεκάλογος» του Ronald Knox δημοσιεύεται στην εισαγωγή της συγκεκριμένης ανθολογίας και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της μεσοπολεμικής προσπάθειας να οριστεί η αστυνομική αφήγηση ως αυστηρά κωδικοποιημένο είδος. Οι κανόνες του Knox δεν λειτουργούν απλώς ως τεχνικές οδηγίες προς τους συγγραφείς, αλλά ως απόπειρα να περιγραφούν τα όρια του κλασικού detective story

¹⁹⁰ Knox, R.A., “Introduction” ο.π. σελ. 12-15. Η επιλογή του πρώτου και του όγδου κανόνα δεν είναι τυχαία. Σε αντίθεση με άλλους κανόνες του Δεκαλόγου, οι οποίοι ρυθμίζουν επιμέρους τεχνικές συμβάσεις του είδους.

¹⁹¹ Merzah, S.K. and Abbas, N.F., “Vagueness and Withholding Information in Christie’s (1926) Detective Fiction *The Murder of Roger Ackroyd*: A Pragma-Stylistic Study”, *Arab World English Journal*, 11(3), 2020, σελ. 338, όπου οι συγγραφείς αναλύουν τη *δολοφονία του Ρότζερ Ακρόυντ* ως χαρακτηριστική περίπτωση αφηγηματικής εξαπάτησης και επισημαίνουν ότι ο Dr Sheppard παρουσιάζεται αρχικά ως ειλικρινής, συμπαθής και φιλήσυχος αφηγητής, μέχρι την τελική αποκάλυψη ότι ο ίδιος είναι ο δράστης.

βοηθού-χρονικογράφου και του εγκληματία. Τοποθετώντας τον Δόκτορα Τζέιμς Σέπαρντ (Dr. James Sheppard) στον ρόλο του πρώτου προσώπου της αφήγησης, η συγγραφέας εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις προσδοκίες του αναγνωστικού κοινού της εποχής. Ο επαρχιακός γιατρός, λόγω της κοινωνικής του θέσης, της επιστημονικής του κατάρτισης και της άμεσης συνεργασίας του με τον Ηρακλή Πουαρό, ενσαρκώνει το απόλυτο τεκμήριο ηθικής και γνωστικής σταθερότητας.¹⁹² Η Κρίστι χρησιμοποιεί αυτή την τυφλή θεσμική εμπιστοσύνη ως ένα ιδανικό προπέτασμα καπνού, προκειμένου να αναπτύξει μια πρωτοποριακή μορφή αναξιόπιστης αφήγησης (unreliable narration)¹⁹³ για το πεδίο της αστυνομικής λογοτεχνίας της εποχής.

Η θεωρία της αφήγησης, εκκινώντας από τη μνημειώδη διατύπωση του του Wayne Booth στο έργο *The Rhetoric of Fiction* (1961), ορίζει ως αναξιόπιστο εκείνον τον αφηγητή που δεν ενεργεί ή δεν μιλά σε αρμονία με τις νόρμες και το αξιακό σύστημα του υπονοούμενου συγγραφέα (implied author).¹⁹⁴ Στο πλαίσιο αυτό, η Greta Olson εισάγει μια κρίσιμη και ιδιαίτερα εφαρμόσιμη διάκριση ανάμεσα στον «σφάλλοντα» αφηγητή (*fallible narrator*) και τον «μη αξιόπιστο» ή «αναξιόπιστο» αφηγητή (*untrustworthy narrator*). Ο σφάλλων αφηγητής παρουσιάζει μια ελλιπή ή στρεβλή εικόνα της πραγματικότητας εξαιτίας περιορισμών που συνδέονται με την ηλικία, την εμπειρία, τη γνώση, την αντιληπτική του ικανότητα ή την πρόσβαση στην πληροφορία, χωρίς η ανακρίβεια της αφήγησης να αποδίδεται αναγκαστικά σε πρόθεση εξαπάτησης. Αντίθετα, ο αναξιόπιστος αφηγητής προκαλεί βαθύτερη αναγνωστική καχυποψία, επειδή η αναξιοπιστία του φαίνεται να απορρέει από σταθερότερα χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς του ή από άμεσο προσωπικό συμφέρον. Στην περίπτωση αυτή, ο αναγνώστης δεν καλείται απλώς να συμπληρώσει γνωστικά κενά, αλλά να αναθεωρήσει ενεργά την ίδια την αξιοπιστία του αφηγηματικού λόγου. Ο Δρ Σέπαρντ αποτελεί την απόλυτη λογοτεχνική ενσάρκωση του δόλιου (untrustworthy) αφηγητή. Η αναξιοπιστία του δεν οφείλεται σε κάποια αντίληπτική αδυναμία ή παρερμηνεία των στοιχείων, αντίθετα, ο Δρ Σέπαρντ διαθέτει μια εξαιρετικά οξεία, ψυχρή και αναλυτική σκέψη. Η στρατηγική του βασίζεται στην εκμετάλλευση του ίδιου του αφηγηματικού προνομίου. Γράφοντας το χρονικό της δολοφονίας του Άκροϊντ σε

¹⁹² Merzah, S.K. and Abbas, N.F. (1926)) σελ. 338 Ο.π. Όπου επισημαίνεται ότι η κοινωνική του ταυτότητα ως γιατρού και ευγενικού άνδρα του Dr Sheppard λειτουργεί ως παραπλανητικό τεκμήριο αξιοπιστίας.

¹⁹³ Nünning, V., "Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness", στο Nünning, V. (ed.), *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, 2015, Berlin/Boston: De Gruyter, σελ. 21-24. Η Nünning υπενθυμίζει τον κλασικό ορισμό του Booth, σύμφωνα με τον οποίο ο αφηγητής θεωρείται αξιόπιστος όταν μιλά ή ενεργεί σύμφωνα με τις νόρμες του έργου, ενώ καθίσταται αναξιόπιστος όταν αποκλίνει από αυτές. Παράλληλα, συνδέει την αξιοπιστία και την εμπιστοσύνη προς τον αφηγητή με χαρακτηριστικά όπως η ειλικρίνεια, η συνέπεια, η επάρκεια, η ηθική και η ικανότητα του ομιλούντος υποκειμένου.

¹⁹⁴ Booth, W.C., *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed., 1983 [1961], Chicago: University of Chicago Press, σελ. 158-159.

πρώτο πρόσωπο, υποδύεται τον αντικειμενικό παρατηρητή, ενώ στην πραγματικότητα συνθέτει ένα απολογητικό κείμενο, μια έκθεση εγκληματικής άμυνας.¹⁹⁵

Όπως επισημαίνει ο James Phelan στο έργο του *Living to Tell about It*, η συγκεκριμένη μορφή αφήγησης εμπεριέχει μια βαθιά ηθική παραβίαση (ethical breach), η οποία αναπτύσσεται σε δύο διαφορετικά επίπεδα. Στο εσωτερικό επίπεδο της πλοκής (character-to-character), ο Σέπαρντ εξαπατά τον Πουαρό και τις αρχές, λειτουργώντας ως ο κρυφός υπονομευτής της έρευνας. Στο εξωτερικό επίπεδο της επικοινωνίας (narrator-to-reader), ο Σέπαρντ σπάει βίαια τον κώδικα εμπιστοσύνης με τον αναγνώστη. Δεν λέει ψέματα με την παραδοσιακή έννοια του όρου, αλλά χρησιμοποιεί τη γλώσσα ως εργαλείο εγκληματικής κάλυψης. Αυτό το «σπάσιμο» της εμπιστοσύνης συνιστά την πιο ριζοσπαστική καινοτομία του έργου. Η Κρίστι αποδεικνύει ότι ο μεγαλύτερος κίνδυνος για την αλήθεια δεν βρίσκεται στις λανθασμένες ενδείξεις του εξωτερικού κόσμου, αλλά στην ίδια την πηγή που έχει αναλάβει να μεταφέρει τον κόσμο αυτόν στη συνείδηση του αναγνώστη.¹⁹⁶

7.3. Ανάλυση κειμένου: Παραδείγματα ύπουλων παραλείψεων, τεχνικές παραπλάνησης

Η θεωρητική καινοτομία του αναξιόπιστου αφηγητή στη *δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* δεν θα είχε επιτύχει τον στόχο της εάν δεν υποστηριζόταν από μια αριστοτεχνική μικροδιαχείριση του ίδιου του κειμένου. Η Άγκαθα Κρίστι κατασκευάζει την αφήγηση του Δόκτορα Σέπαρντ πάνω σε μια εξαιρετικά πειθαρχημένη γλωσσική στρατηγική. Ο αφηγητής στηρίζεται σε μορφές έμμεσης παραπλάνησης. Η εξαπάτηση του αναγνώστη, όπως και του ίδιου του Ηρακλή Πουαρό, επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της γλωσσικής ασάφειας (*vagueness*), της στρατηγικής απόκρυψης πληροφοριών (*withholding information*), της μισής αλήθειας (*half-truth*) και των αποσιωπήσεων που παρακάμπτουν κρίσιμα σημεία της δράσης, διατηρώντας παράλληλα την ψευδαίσθηση μιας πλήρους και αντικειμενικής καταγραφής των γεγονότων.¹⁹⁷

Το πλέον εμβληματικό παράδειγμα αυτής της τεχνικής, το οποίο έχει αναλυθεί εκτενώς από τους μελετητές της γλωσσολογίας και της αφηγηματολογίας, εντοπίζεται στο κεφάλαιο όπου

¹⁹⁵ Olson, G., "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators", *Narrative*, 11(1), 2003, σελ. 100–104, όπου η διάκριση ανάμεσα σε *fallible* και *untrustworthy narrators* συνδέεται με τη διαφορά ανάμεσα σε αφηγηματικά σφάλματα που οφείλονται σε περιορισμούς γνώσης ή αντίληψης και σε μορφές αναξιοπιστίας που πηγάζουν από προσωπικό συμφέρον ή σταθερότερη συμπεριφορική διάθεση.

¹⁹⁶ Phelan, J., *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, 2005, Ithaca/London: Cornell University Press, σελ. 1–5 και 122–123, Η αφήγηση χαρακτήρα εξετάζεται ως έμμεση επικοινωνία ανάμεσα σε αφηγητή, αποδέκτη και αναγνωστικό κοινό, με διακριτές ηθικές συνέπειες στα επίπεδα χαρακτήρα–χαρακτήρα και αφηγητή–ακροατηρίου.

¹⁹⁷ Merzah, S.K. and Abbas, N.F., "Vagueness and Withholding Information in Christie's (1926) Detective Fiction *The Murder of Roger Ackroyd*: A Pragma-Stylistic Study", *Arab World English Journal*, 11(3), 2020, σελ. 331–345, ιδίως σελ. 339–345, όπου η παραπλανητική στρατηγική του Dr Sheppard αναλύεται πραγματολογικά και υφολογικά τόσο στο επίπεδο χαρακτήρα–χαρακτήρα όσο και στο επίπεδο αφηγητή–αναγνώστη, με έμφαση στην ασάφεια, την απόκρυψη πληροφοριών, τη μισή αλήθεια και τη σιωπή.

περιγράφεται η στιγμή της δολοφονίας. Ο Σέπαρντ αφηγείται την αποχώρησή του από το γραφείο του Ακρόντ με την εξής χαρακτηριστική διατύπωση: «Τα γράμματα είχαν παραδοθεί γύρω στα είκοσι λεπτά πριν από τις εννέα. Η ώρα ήταν εννιά παρά δέκα όταν τον άφησα μόνο του, με το γράμμα αδιάβαστο ακόμη. Κοντοστάθηκα, έχοντας φέρει την παλάμη μου πάνω στο χερούλι της πόρτας, κοιτάζοντας προς τα πίσω, καθώς αναρωτιόμουν αν είχα αφήσει κάποια εκκρεμότητα. Δεν μπορούσα να σκεφτώ κάτι. Έτσι, κουνώντας το κεφάλι μου, πέρασα έξω και έκλεισα την πόρτα πίσω μου».¹⁹⁸ Ο αναγνώστης, συνηθισμένος στον ομαλό αφηγηματικό ρυθμό, προσπερνά αυτό το δεκάλεπτο κενό ως έναν απλό δείκτη μετάβασης. Ωστόσο, μέσα σε αυτό το λεκτικά αποσιωπημένο χρονικό διάστημα, από τις 20:40 έως τις 20:50, ο Δρ Σέπαρντ έχει ήδη διαπράξει τη δολοφονία. Η δήλωσή του «τον άφησα» (*I left him*) είναι κυριολεκτικά αληθής, τον άφησε πράγματι στο δωμάτιο, αλλά παραλείπει δολίως την κρίσιμη πληροφορία ότι τον άφησε νεκρό. Η έλλειψη (*ellipsis*) δεν λειτουργεί εδώ απλώς ως ουδέτερος μηχανισμός επιτάχυνσης ή συμπίκνωσης της αφήγησης, μετατρέπεται σε εργαλείο συγκάλυψης. Η Κρίστι αξιοποιεί μια τυπική αφηγηματική τεχνική χρονικής παράλειψης και της προσδίδει εγκληματολογική λειτουργία, το κενό του λόγου συμπίπτει με το κενό της ενοχής.

Μια δεύτερη, εξίσου ύπουλη τεχνική παραπλάνησης είναι η χρήση διαφορετικών δηλώσεων και παθητικής φωνής κατά τη διάρκεια της εξέτασης του πτώματος. Όταν το πτώμα του Ακρόντ ανακαλύπτεται από τον Δρ Σέπαρντ και τον μπάτλερ Πάρκερ, ο γιατρός αναφέρει: «Έκανα τα λιγότερα πράγματα που ήταν να γίνουν». (*I did what little had to be done*).¹⁹⁹ Ο αναγνώστης εκλαμβάνει αυτή τη φράση ως μια ιατρική ρουτίνα, υποθέτοντας ότι ο Δρ Σέπαρντ εξέτασε το σώμα για να επιβεβαιώσει τον θάνατο. Στην πραγματικότητα, αυτή η εξαιρετικά ασαφής δήλωση καλύπτει τη στιγμή που ο δολοφόνος κρύβει το μαγνητόφωνο (το οποίο είχε χρησιμοποιήσει για να κατασκευάσει το άλλοθι του) και μετακινεί την καρέκλα για να αλλοιώσει τη σκηνή του εγκλήματος.²⁰⁰ Η αλήθεια κρύβεται σε κοινή θέα, συσκευασμένη μέσα στον καθωσπρεπισμό και την επαγγελματική ορολογία ενός σεβάσμιου γιατρού.

Επιπλέον, η Κρίστι αξιοποιεί μια τεχνική επιλεκτικής καταγραφής, η οποία στηρίζεται στη σχολαστική διαχείριση του τι επιτρέπεται να φανεί και τι παραμένει έξω από το αφηγηματικό πεδίο. Ωστόσο, η ίδια αφήγηση αποσύρει συστηματικά από τον αναγνώστη τη δική του

¹⁹⁸ Christie, A., *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ*, μτφρ. Χρήστος Καψάλης, Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2019 [πρωτότυπη έκδοση: *The Murder of Roger Ackroyd*, 1926], κεφ. 4, «Δείπνο στο Φέρνλι», σελ. 60/303.

¹⁹⁹ Christie, A., Ο.π. κεφ. 5, «Φόνος», σελ. 65/303.

²⁰⁰ Christie, A., Ο.π. κεφ. 27, «Απολογία», σελ. 290/303. Ο Σέπαρντ αποκαλύπτει αναδρομικά το πραγματικό περιεχόμενο της προηγούμενης ασαφούς διατύπωσής του, «Αργότερα, όταν εντοπίστηκε το πτώμα και έστειλα τον Πάρκερ να τηλεφωνήσει στην αστυνομία, πόσο πετυχημένα ήταν τα λόγια που διάλεξα για να περιγράψω τη σκηνή: “Έκανα τα λιγοστά πράγματα που ήταν να γίνουν”. Πράγματι, λίγα ήταν... έπρεπε απλά να πακετάρω το μαγνητόφωνο στην τσάντα μου και να σπρώξω την πολυθρόνα προς τα πίσω, για να έρθει στη σωστή θέση της.»

εσωτερική κατάσταση, τον φόβο, την ενοχή, την αγωνία ή τον πανικό του όταν ο Πουαρό πλησιάζει την αλήθεια. Ο αφηγητής βλέπει τους άλλους, καταγράφει τις αντιδράσεις τους, οργανώνει τις υποψίες τους, αλλά αφήνει τη δική του θέση μέσα στη σκηνή αδιαφανή. Αυτή ακριβώς η ασυμμετρία ανάμεσα στην εξωτερική ακρίβεια και την εσωτερική αποσιώπηση συγκροτεί τον πυρήνα της εξαπάτησης. Γι' αυτό και η παρατήρηση του Πουαρό προς τον Δρ Σέπαρντ συμπυκνώνει, στο τέλος, όλη τη λειτουργία του χειρόγραφου: «Καταλαβαίνετε τώρα για ποιον λόγο στάθηκα στη μετριοπάθεια του χειρόγραφου σας», ενώ αμέσως μετά προσθέτει ότι «Ήταν απολύτως αληθές σε ό,τι περιέγραφε... όμως δεν έμπαινε ιδιαίτερα στην ουσία, έτσι δεν είναι, φίλε μου;».²⁰¹ Η φράση αυτή αποδίδει με ακρίβεια το εύρημα της Κρίστι. Το χειρόγραφο δεν είναι ψευδές επειδή κατασκευάζει ανύπαρκτα γεγονότα, αλλά επειδή περιορίζει την αλήθεια στο ασφαλές της περιγράμμου. Ο Δρ Σέπαρντ δεν αποκρύπτει την αλήθεια από τον κόσμο, αποκρύπτει τη δική του ουσιαστική θέση μέσα σε αυτόν. Έτσι, η αφήγηση παύει να λειτουργεί ως απλή εξιστόρηση του εγκλήματος και μετατρέπεται στο τελευταίο, πιο επιδέξιο στάδιο της συγκάλυψής του.

7.4. Αντίδραση Κοινού & Κριτικών :Έπαινος vs κατηγορίες για εξαπάτηση

Η έκδοση της *Δολοφονίας του Ρότζερ Ακρόντ* την άνοιξη του 1926 δεν αποτέλεσε απλώς ένα τυπικό εκδοτικό γεγονός στο πλαίσιο της βρετανικής βιομηχανίας θεάματος, αλλά πυροδότησε μια από τις πιο έντονες λογοτεχνικές αντιπαραθέσεις της εποχής. Ο τρόπος με τον οποίο η Άγκαθα Κρίστι χειρίστηκε το αναγνωστικό της κοινό δίχασε άμεσα τους κριτικούς, αναδεικνύοντας τη λεπτή γραμμή που χωρίζει την αφηγηματική καινοτομία από την παραβίαση των συμβάσεων του είδους. Για το αναγνωστικό κοινό της περιόδου, το οποίο είχε γαλουχηθεί με την ασφάλεια που παρείχαν τα κλασικά έργα του Άρθουρ Κόναν Ντόιλ, ο αφηγητής (το πρότυπο του "Watson") αποτελούσε μια σταθερή και αξιόπιστη οπτική γωνία. Κατά συνέπεια, η τελική αποκάλυψη της ταυτότητας του δολοφόνου στο συγκεκριμένο έργο δεν εκλήφθηκε από ένα μεγάλο μέρος των αναγνωστών ως μια απλή, έξυπνη ανατροπή της πλοκής (plot twist),²⁰² αλλά ως η παραβίαση ενός άρρητου αφηγηματικού συμβολαίου. Πολλοί θεώρησαν ότι η

²⁰¹ Christie, A., Ο.π. κεφ. 24, «Η μαρτυρία του Ραλφ Πάτον», σελ. 269/303.

²⁰² Brüttsch, M., "Irony, Retroactivity, and Ambiguity: Three Kinds of 'Unreliable Narration' in Literature and Film", στο Nünning, V. (ed.), *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, σελ. 327. Ο Brüttsch συνδέει το *plot twist* με αφηγηματικές μορφές όπου η αφήγηση οδηγεί το κοινό σε εσφαλμένα συμπεράσματα, ενώ η πραγματική κατάσταση αποκαλύπτεται μόνο στο τέλος, μέσω μιας τελικής ανατροπής.

συγγραφέας στέρησε από το κοινό τη δυνατότητα μιας δίκαιης αναμέτρησης με τον γρίφο, κλονίζοντας την εμπιστοσύνη του.²⁰³

Η διχογνωμία αυτή αποτυπώθηκε χαρακτηριστικά στην άμεση υποδοχή του έργου. Όπως καταγράφει ο Charles Osborne, οι αντιδράσεις απέναντι στη *δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* υπήρξαν έντονα αντιφατικές. Ενώ το *Daily Sketch* υποδέχθηκε το μυθιστόρημα με ενθουσιασμό, το *News Chronicle* το αντιμετώπισε ως απογοητευτική διάψευση της εμπιστοσύνης που είχε καλλιεργήσει η Κρίστι στο αναγνωστικό της κοινό. Η αντίδραση δεν περιορίστηκε στον Τύπο. Αναγνώστης έγραψε στους *Times* ότι μετά το σοκ της τελικής αποκάλυψης, δεν σκόπευε πλέον να αγοράσει άλλα βιβλία της συγγραφέως. Ακόμη και ορισμένοι σύγχρονοί της συγγραφείς αστυνομικής λογοτεχνίας θεώρησαν ότι η Κρίστι δεν είχε «παίξει δίκαια». Το γεγονός ότι η Dorothy L. Sayers, μία από τις σημαντικότερες συγγραφείς της Χρυσής Εποχής του αστυνομικού μυθιστορήματος και δημιουργός του αριστοκράτη-ντετέκτιβ Lord Peter Wimsey, χρειάστηκε να υπερασπιστεί την Κρίστι, επιμένοντας ότι καθήκον του αναγνώστη είναι να υποψιάζεται τους πάντες, δείχνει πως η υπόθεση δεν αφορούσε απλώς μια επιτυχημένη αφηγηματική ανατροπή, αλλά το ίδιο το όριο ανάμεσα στη θεμιτή παραπλάνηση και στην αθέμιτη εξαπάτηση.²⁰⁴ Ο απόηχος αυτής της διαμάχης παρέμεινε ισχυρός και τις επόμενες δεκαετίες, σε σημείο ώστε το όνομα του Roger Ackroyd να λειτουργεί πλέον ως εμβληματική συντομογραφία για την ίδια τη συζήτηση γύρω από την αξία και τα όρια της αστυνομικής λογοτεχνίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Edmund Wilson, ο οποίος στο δοκίμιό του “Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?: A Second Report on Detective Fiction” (1945) χρησιμοποιεί τον τίτλο του μυθιστορήματος ως ειρωνικό σημείο εκκίνησης για μια ευρύτερη επίθεση εναντίον του είδους. Για τον Wilson, το αστυνομικό μυθιστόρημα αντιμετωπίζεται πρωτίστως ως ένα διανοητικό παιχνίδι γρίφου, στο οποίο ο αναγνώστης καλείται να αναμετρηθεί με τεχνάσματα και συμβάσεις, παρά ως πεδίο ουσιαστικής λογοτεχνικής εμπειρίας.²⁰⁵

²⁰³ Tyagi, S., “Rereading Agatha Christie’s Cozy Mysteries and The Golden Age Detective Fiction”, *The Criterion: An International Journal in English*, 13(2), 2022, σελ. 198–199. Η Tyagi αναφέρει ότι μετά την έκδοση της *Δολοφονίας του Ρότζερ Άκροϊντ* πολλοί αναγνώστες θεώρησαν ότι η Κρίστι δεν έπαιξε δίκαια, ενώ παραθέτει ως ενδεικτικές αντιδράσεις την αρνητική κριτική του *News Chronicle* και επιστολή αναγνώστη στους *Times*. Η ίδια συνδέει την αντίδραση αυτή με την ανατροπή του Watsonικού αφηγηματικού ρόλου, καθώς ο Dr Sheppard λειτουργεί ταυτόχρονα ως αφηγητής και ως δολοφόνος.

²⁰⁴ Osborne, C., *The Life and Crimes of Agatha Christie: A Biographical Companion to the Works of Agatha Christie*, London: HarperCollins, 2011 [α’ έκδ. 1982, αναθ. 1999], ενότητα “The Murder of Roger Ackroyd”, σελ. 52–53. Ο Osborne σημειώνει ότι οι κριτικοί και οι αναγνώστες διχάστηκαν ως προς το αφηγηματικό τέχνασμα της Κρίστι.

²⁰⁵ Wilson, E., “Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?: A Second Report on Detective Fiction”, *The New Yorker*, 20 Ιανουαρίου 1945, σελ. 59-66 κ.ε. <https://www.newyorker.com/magazine/1945/01/20/1945-01-20-059-tny-cards-000015610> (Πρόσβαση 7 Απριλίου 2026) Ο Wilson επανέρχεται στην κριτική του κατά της αστυνομικής λογοτεχνίας, μετά τις αντιδράσεις αναγνωστών στο προηγούμενο άρθρο του, και χρησιμοποιεί ειρωνικά το όνομα του Roger Ackroyd ως σημείο αναφοράς για μια ευρύτερη αμφισβήτηση της λογοτεχνικής αξίας του είδους.

Η μεταγενέστερη κριτική αποτίμηση του έργου δείχνει ότι η διαμάχη γύρω από τη *δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* συνδέθηκε με τον ίδιο τον αναπροσδιορισμό των ορίων του κλασικού αστυνομικού μυθιστορήματος. Ο Julian Symons, στο *Bloody Murder*, τοποθετεί το μυθιστόρημα στο πλαίσιο της Χρυσής Εποχής και επισημαίνει ότι, ενώ εξωτερικά ακολουθεί τις γνώριμες συμβάσεις του είδους, το αγγλικό χωριό, το κλειστό περιβάλλον, τον κύκλο των υπόπτων, τους χάρτες και τη σταδιακή οργάνωση του γρίφου, εισάγει ταυτόχρονα ένα εξαιρετικά πρωτότυπο αφηγηματικό τέχνασμα, ο δολοφόνος βρίσκεται ανάμεσα στους υπόπτους και είναι ο ίδιος ο τοπικός γιατρός που αφηγείται την ιστορία και συνοδεύει την έρευνα από προνομιακή θέση εμπιστοσύνης. Για τον Symons, εφόσον γίνει αποδεκτή η βασική αυτή σύμβαση, η χρήση του τεχνάσματος από την Κρίστι είναι εξαιρετικά δίκαιη, ακριβώς όμως αυτή η προϋπόθεση εξηγεί και την ένταση της διαμάχης, καθώς το έργο δοκίμαζε το όριο ανάμεσα στη νόμιμη αφηγηματική παραπλάνηση και στην παραβίαση της εμπιστοσύνης του αναγνώστη.²⁰⁶ Εν κατακλείδι, η έντονη διαμάχη γύρω από το αν το έργο συνιστά "απάτη" ή "ιδιοφυΐα" όχι μόνο δεν έβλαψε τη φήμη του, αλλά αντίθετα εξασφάλισε τη θέση του στο πάνθεον της παγκόσμιας λογοτεχνίας, αποδεικνύοντας ότι ένα έργο ικανό να προκαλέσει τόσο ακραίες αντιδράσεις έχει καταφέρει να πλήξει τον ίδιο τον πυρήνα των προσδοκιών της ανάγνωσης.

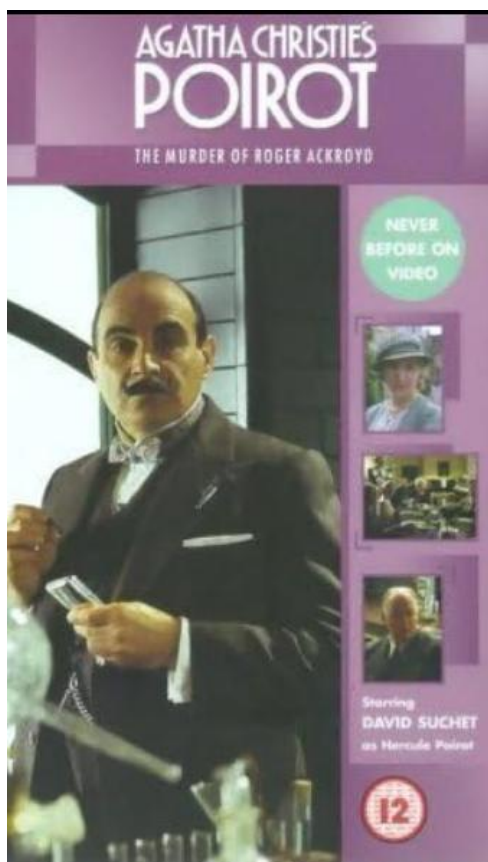
7.5. Η κληρονομιά του αναξιόπιστου αφηγητή: διασκευή, αναδρομική ανάγνωση και σύγχρονο crime fiction

Η θεωρητική βαρύτητα της *Δολοφονίας του Ρότζερ Άκροϊντ* υπερβαίνει κατά πολύ την ιστορική της αξία ως ενός επιτυχημένου δείγματος της Χρυσής Εποχής, καθώς αναδείχθηκε σε ένα από τα πλέον εμβληματικά πεδία μελέτης για τη σύγχρονη αφηγηματολογία (narratology).

Ο αναγνώστης αναγκάζεται να επαναξιολογήσει ολόκληρο το έργο εκ των υστέρων, μεταβαίνοντας από την αφελή ανάγνωση σε μια δεύτερη, κριτική προσέγγιση, κατά την οποία αποκωδικοποιεί τα γλωσσικά και δομικά κενά. Αυτή η αφηγηματολογική πρόκληση αποκτά μια εντελώς νέα διάσταση όταν εξετάζεται η μεταφορά του έργου στις οπτικοακουστικές τέχνες, με κυριότερο παράδειγμα την τηλεοπτική διασκευή του 2000 για τη σειρά *Agatha Christie's Poirot* (όπου ο David Suchet ενσαρκώνει τον ντετέκτιβ Πουαρό και ο Oliver Ford Davies τον Δόκτορα Σέπαρντ). Η μεταφορά ενός γραπτού κειμένου πρώτου προσώπου σε ένα οπτικό μέσο παρουσιάζει μια θεμελιώδη δυσκολία. Ο κινηματογραφικός φακός είναι από τη φύση του «τρίτο

²⁰⁶ Symons, J., *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, London: Faber and Faber, 1972, κεφ. "The Golden Age: The Twenties", σελ. 106–107. Ο Symons χαρακτηρίζει το *The Murder of Roger Ackroyd* ως έργο αξιοσημείωτης πρωτοτυπίας και επισημαίνει ότι το τέχνασμα του δολοφόνου-αφηγητή, ο οποίος εμφανίζεται ως τοπικός γιατρός και προνομιακός συνοδός της έρευνας, υπήρξε ιδιαίτερα τολμηρό. Σημειώνει επίσης ότι, εφόσον γίνει αποδεκτή η βασική σύμβαση του τεχνάσματος, η χρήση του από την Κρίστι είναι εξαιρετικά δίκαιη, παρότι προκάλεσε αντιδράσεις ως προς τα όρια του δίκαιου παιχνιδιού.

πρόσωπο» και τείνει να καταγράφει την πραγματικότητα αντικειμενικά, καθιστώντας εξαιρετικά δυσχερή την απόκρυψη των πράξεων του ίδιου του αφηγητή.



Εικόνα 25: Grieve, A. (σκην.) (2000) *Agatha Christie's Poirot: The Murder of Roger Ackroyd* [τηλεοπτικό επεισόδιο]. *Agatha Christie's Poirot, Series 7, Episode 1*. Παραγωγή: Brian Eastman. London Weekend Television / ITV.207

Η τηλεοπτική διασκευή επιλύει το πρόβλημα μεταφράζοντας το γραπτό ημερολόγιο του Σέπαρντ σε μια συσκευή φωνητικής εγγραφής και χρησιμοποιώντας τη φωνή του γιατρού ως εξωτερική αφήγηση (voice-over). Η σκηνοθεσία και το μοντάζ ακολουθούν πιστά τη λογική των ύπουλων παραλείψεων του βιβλίου. Η κάμερα δείχνει τον Δρ Σέπαρντ να εισέρχεται και να εξέρχεται από το γραφείο του Ακρόυντ, αλλά παραλείπει σκόπιμα να καταγράψει τα ενδιάμεσα λεπτά της δολοφονίας. Κατασκευάζεται έτσι ένα οπτικό κενό (visual ellipsis) που αναπαράγει με ακρίβεια τη λογοτεχνική εξαπάτηση. Η προσέγγιση αυτή αποδεικνύει ότι η αναξιπιστία μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά και στο πλαίσιο ενός *crime procedural*, αρκεί η εικόνα να υποταχθεί στη στρατηγική διαχείριση της πληροφορίας.

Καταρρίπτοντας την απόλυτη αυθεντία του αφηγητή, η Κρίστι άνοιξε τον δρόμο για τη μετάβαση από το κλασικό *whodunnit* στο σύγχρονο ψυχολογικό θρίλερ (psychological suspense). Η αμφισβήτηση της αντικειμενικής αλήθειας αποτέλεσε τον θεμέλιο λίθο για

²⁰⁷ Πηγή : https://www.imdb.com/title/tt0236523/mediaviewer/rm2559417344/?ref=tt_ph_1

συγγραφείς και σεναριογράφους του 20ού και του 21ου αιώνα που εστίασαν στην ψυχοπαθολογία και τη νοσηρή υποκειμενικότητα των ηρώων τους. Δημιουργοί όπως η Patricia Highsmith, με τον σαγηνευτικά ανήθικο Τομ Ρίπλεϊ,²⁰⁸ ή η Ruth Rendell,²⁰⁹ πάτησαν πάνω στην κληρονομιά του Δρ Σέπαρντ για να αναπτύξουν αφηγήσεις όπου το ενδιαφέρον δεν έγκειται στην ταυτότητα του δολοφόνου, αλλά στη διεστραμμένη λογική του νου που εξιστορεί τα γεγονότα.

Η άμεση εξελικτική γραμμή αυτού του τεχνάσματος εντοπίζεται με σαφήνεια και στα σύγχρονα κινηματογραφικά φαινόμενα της κατηγορίας *domestic noir*, όπως το *Gone Girl* (2012).²¹⁰ Στα έργα αυτά, η έννοια της πολλαπλής και συγκρουόμενης αναξιοπιστίας, η οποία δοκιμάστηκε για πρώτη φορά στο *Άκροϊντ*, αποτελεί τον ίδιο τον πυρήνα της πλοκής. Η ικανότητα της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου του εγκλήματος να παίζουν με τα όρια της εμπιστοσύνης του κοινού, υποχρεώνοντάς το να λειτουργήσει ως ντετέκτιβ όχι μόνο απέναντι στους υπόπτους, αλλά και απέναντι στο ίδιο το μέσο που μεταφέρει την ιστορία, αποτελεί τη σπουδαιότερη θεωρητική και πρακτική κληρονομιά της ριζοσπαστικής επιλογής της Άγκαθα Κρίστι.

7.6. Το Μετα-σχόλιο για την Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ στη φύση της εγκληματικής αφήγησης

Εξετάζοντας τη δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ κάτω από το πρίσμα της μετα-μυθοπλασίας (meta-fiction), καθίσταται σαφές ότι το έργο δεν αποτελεί απλώς μια ιστορία για την τέλεση ενός εγκλήματος, αλλά ένα βαθύ και αυτοαναφορικό σχόλιο για την κατασκευή της εγκληματικής αφήγησης. Το μυθιστόρημα έχει τη δομή ενός βιβλίου μέσα σε ένα βιβλίο. Ο αναγνώστης δεν διαβάζει την εξιστόρηση του παντογνώστη συγγραφέα, αλλά το χειρόγραφο (manuscript) που συντάσσει ο ίδιος ο Δρ Σέπαρντ. Αυτή η επιλογή μετατρέπει το κείμενο σε έναν καθρέφτη των συμβάσεων της αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Δρ Σέπαρντ λειτουργεί συνειδητά ως ένας δημιουργός που γνωρίζει τους κανόνες του είδους, χλευάζοντας σιωπηλά τα κλισέ της αστυνομικής έρευνας, ενώ ταυτόχρονα τα χρησιμοποιεί για να συγκαλύψει την ενοχή του. Το μετα-αφηγηματικό αυτό παιχνίδι αναδεικνύει μια θεμελιώδη αλήθεια για τη φύση του εγκλήματος στην τέχνη. Στο σύμπαν του έργου, η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ δεν επιλύεται

²⁰⁸ Highsmith, P. (1955) *The Talented Mr Ripley*. New York: Coward-McCann. Το μυθιστόρημα της Highsmith μπορεί να διαβαστεί ως μεταγενέστερη εξέλιξη της στροφής από το ερώτημα «ποιος είναι ο δολοφόνος» προς την ψυχολογία, την αυτοδικαίωση και τη γοητευτική αμοραλιστική υποκειμενικότητα του δράστη.

²⁰⁹ Rendell, R. (1977) *A Judgement in Stone*. London: Hutchinson. Το έργο της Rendell μετατοπίζει ακόμη περισσότερο το ενδιαφέρον από τη λύση του γρίφου προς τη σκοτεινή εσωτερική λογική που οδηγεί στο έγκλημα, δείχνοντας πώς η εγκληματική πράξη μπορεί να οργανώνεται γύρω από τραύμα, ντροπή, κοινωνική απομόνωση και μυστικό.

²¹⁰ Flynn, G. (2012) *Gone Girl*. New York: Crown Publishers. Το μυθιστόρημα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα σύγχρονου *domestic noir*, όπου η αστυνομική πλοκή οργανώνεται γύρω από πολλαπλές, συγκρουόμενες και στρατηγικά αναξιόπιστες αφηγηματικές φωνές. Για την κινηματογραφική διασκευή Fincher, D. (σκην.) (2014) *Gone Girl* [ταινία]. Σενάριο: Gillian Flynn. Παραγωγή: 20th Century Fox / Regency Enterprises.

πρωτίστως στο πεδίο των υλικών τεκμηρίων (δακτυλικά αποτυπώματα, ίχνη από λάσπη), αλλά στο πεδίο της κειμενικής ερμηνείας. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στον Ηρακλή Πουαρό και τον Δρ Σέπαρντ είναι μια μάχη ανάμεσα στον νόμο και την παρανομία, μια σφοδρή σύγκρουση ανάμεσα σε δύο αντίπαλους «συγγραφείς» που ανταγωνίζονται για τον έλεγχο της τελικής αφήγησης. Ο Δρ Σέπαρντ γράφει το δικό του μυθιστόρημα, στο οποίο είναι ο αθώος, αντικειμενικός παρατηρητής. Ο Πουαρό, από την άλλη πλευρά, λειτουργεί ως ο απόλυτος κριτικός λογοτεχνίας (literary critic). Διαβάζει το χειρόγραφο του Δρ Σέπαρντ, εντοπίζει τα αφηγηματικά του χάσματα, τις ελλείψεις και τις γλωσσικές του υπεκφυγές, και τελικά τον αναγκάζει να παραδεχτεί την αλήθεια, γράφοντας το τελευταίο, αποκαλυπτικό κεφάλαιο. Αυτό το εσωτερικό μετα-σχόλιο αποτελεί ταυτόχρονα και μια κριτική αποδόμηση της ίδιας της Χρυσής Εποχής. Η Κρίστι, μέσω του Δρ Σέπαρντ, εκθέτει την τεχνητή φύση του είδους, υπογραμμίζοντας ότι ο ρόλος του «έμπιστου βοηθού» είναι από μόνος του μια λογοτεχνική σύμβαση που κατασκευάστηκε για να εφησυχάζει τον αναγνώστη. Στο τέλος, όταν ο Δρ Σέπαρντ ολοκληρώνει την «Απολογία»²¹¹ του γνωρίζοντας ότι οδηγείται στην αυτοκτονία, το χειρόγραφό του παύει να είναι απλώς χρονικό της υπόθεσης και μετατρέπεται σε τελική πράξη αυτό-σκηνοθεσίας. Δεν ομολογεί απλώς το έγκλημα, επιχειρεί να ελέγξει και τον τρόπο με τον οποίο θα διαβαστεί η ενοχή του. Η γραφή γίνεται έτσι το τελευταίο πεδίο εξουσίας του δολοφόνου. Αφού έχει χάσει τον έλεγχο της πραγματικής έρευνας από τον Πουαρό, προσπαθεί να διατηρήσει τον έλεγχο της τελικής αφήγησης. Τότε ελπίζει πως ο Πουαρό θα εκτιμήσει την «ακρίβεια» και την «κομψότητα» του κειμένου του, παρά το γεγονός ότι είναι το κείμενο ενός δολοφόνου, το έργο αγγίζει τα όρια της μεταμοντέρνας ειρωνείας. Κάτι τέτοιο υποδεικνύει ότι, στο πλαίσιο της αστυνομικής μυθοπλασίας, ο δολοφόνος και ο συγγραφέας μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά και οι δύο εξαρτώνται από τον προσεκτικό σχεδιασμό, την απόκρυψη κρίσιμων πληροφοριών και την ικανότητα να κατευθύνουν την προσοχή του κοινού (misdirection). Συμπερασματικά, η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ χρησιμοποιεί την πλοκή της για να μιλήσει για τους μηχανισμούς της ίδιας της γραφής. Μας διδάσκει ότι η αφήγηση ενός εγκλήματος είναι εξ ορισμού μια πράξη εξουσίας. Οποιοσδήποτε κρατά την πένα έχει τη δύναμη να ορίσει την πραγματικότητα, να χειραγωγήσει το συναίσθημα και να διαστρεβλώσει το παρελθόν.

Η ιδιοφυΐα της Κρίστι έγκειται στο γεγονός ότι, μέσα από αυτό το αυτοαναφορικό παιχνίδι, απέδειξε, τελικά, ότι η μεγαλύτερη παγίδα δεν κρύβεται στο σκοτάδι ενός δωματίου, αλλά στη λευκή σελίδα που συνθέτει ο αφηγητής.

²¹¹ Christie, A., *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ*, μτφρ. Χρήστος Καψάλης, Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2019 [1926], κεφ. 27, «Απολογία», σελ. 291-303.

8. David Fincher: Έγκλημα, εμμονή και αναζήτηση της αλήθειας στον σύγχρονο κινηματογράφο

Το έργο του David Fincher έχει ιδιαίτερη σημασία για τη σύγχρονη κινηματογραφική αφήγηση του εγκλήματος, επειδή δεν αντιμετωπίζει την εγκληματική πράξη μόνο ως γεγονός που ζητά λύση. Στις ταινίες του, το έγκλημα γίνεται αφετηρία μιας ευρύτερης διαδικασίας ερμηνείας, ανασύνθεσης και αναζήτησης της αλήθειας. Το ενδιαφέρον, αντί να περιορίζεται στην αποκάλυψη του δράστη, επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο τα πρόσωπα της αφήγησης προσπαθούν να διαβάσουν ίχνη, να οργανώσουν πληροφορίες και να αποδώσουν νόημα σε μια πραγματικότητα που παραμένει συχνά ασαφής, βίαιη και αντιφατική. Ο Adam Nayman συνδέει τη φιλομορφία του Fincher με την έντονη παρουσία συστημάτων, διαδικασιών, μοτίβων και λεπτομερειών, στοιχεία που καθιστούν την έρευνα όχι απλώς μηχανισμό της πλοκής, αλλά βασικό τρόπο με τον οποίο οι χαρακτήρες και ο θεατής προσεγγίζουν τον κόσμο της ταινίας.²¹² Οι ήρωες του Fincher εμφανίζονται συχνά ως αστυνομικοί, δημοσιογράφοι, ερευνητές ή παρατηρητές που έρχονται αντιμέτωποι με έναν όγκο πληροφοριών μεγαλύτερο από αυτόν που μπορούν να ελέγξουν. Η αναζήτηση της απάντησης δεν παραμένει ένα απλό επαγγελματικό καθήκον, μετατρέπεται σταδιακά σε προσωπική δοκιμασία, που φθείρει τις σχέσεις, την κρίση και την ψυχική τους αντοχή. Ο Piers McCarthy εντοπίζει στο έργο του Fincher δύο επαναλαμβανόμενους άξονες, την πίεση και την εμμονή, υποστηρίζοντας ότι η εμμονή εμφανίζεται συχνά ως μεταβολή της προσωπικής ή επαγγελματικής αφοσίωσης των χαρακτήρων.²¹³ Η παρατήρηση αυτή αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη για την ανάγνωση των *Se7en* και *Zodiac*, όπου η έρευνα, αντί να οδηγεί απλώς στη γνώση, εκθέτει τους χαρακτήρες στα όρια της δικής τους ανάγκης να γνωρίζουν. Η θεματική αυτή συνδέεται στενά με τη μορφή των ταινιών του Fincher. Η αυστηρή οργάνωση του κάδρου, η περιορισμένη χρωματική παλέτα, η ψυχρή ακρίβεια της εικόνας και η επίμονη προσοχή στη λεπτομέρεια δημιουργούν έναν κινηματογραφικό κόσμο όπου κάθε αντικείμενο, χώρος ή χειρονομία μπορεί να αποκτήσει ερευνητική σημασία. Ο θεατής δεν παρακολουθεί μόνο την εξέλιξη της πλοκής, αλλά καλείται να προσέξει ίχνη, συσχετισμούς, κενά και επαναλήψεις. Με αυτόν τον τρόπο, η θέαση

²¹² Nayman, A. (2021) *David Fincher: Mind Games*. New York: Abrams, σελ. 11-12. Ο Nayman εντοπίζει στο έργο του Fincher μια σταθερή ενασχόληση με κατά συρροή δολοφόνους, διαδικασίες έρευνας, συστήματα, δομές, μοτίβα, ίχνη και συσώρευση λεπτομερειών. Η ανάλυσή του είναι χρήσιμη εδώ, επειδή στηρίζει την άποψη ότι η εγκληματική αφήγηση στον Fincher δεν οργανώνεται μόνο γύρω από την αποκάλυψη του δράστη, αλλά γύρω από τη διαδικασία ανάγνωσης και ταξινόμησης των τεκμηρίων.

²¹³ McCarthy, P. (2018 [2012]) 'Pressure and Obsession in the Films of David Fincher', *The Fincher Analyst*, <https://thefincheranalyst.com/articles/pressure-and-obsession-in-the-films-of-david-fletcher/> (Προβλήθηκε 15 November 2025), σελ. 1–2. Ο McCarthy εξετάζει την πίεση και την εμμονή ως επαναλαμβανόμενους θεματικούς άξονες στο έργο του David Fincher, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στα *Se7en* και *Zodiac*. Η πηγή είναι χρήσιμη για την παρούσα ανάλυση, επειδή στηρίζει την ανάγνωση της έρευνας στον Fincher ως διαδικασίας που υπερβαίνει το επαγγελματικό καθήκον και μετατρέπεται σε προσωπική φθορά.

προσεγγίζει την ίδια τη διαδικασία της έρευνας, με την εικόνα να υπερβαίνει τη διάσταση του απλού θεάματος και να αναδεικνύεται σε υλικό προς ανάγνωση. Η σκηνοθετική μέθοδος του Fincher, όπως φαίνεται και στις συνεντεύξεις που συγκεντρώνει ο Laurence F. Knapp, στηρίζεται σε μια έντονη ανάγκη ελέγχου της πληροφορίας, της συμπεριφοράς και της οπτικής εμπειρίας.²¹⁴

Ιδιαίτερη σημασία έχει επίσης ο τρόπος με τον οποίο ο Fincher κατασκευάζει τη μορφή του εγκληματία. Ο δράστης δεν παρουσιάζεται μόνο ως απειλή για την κοινωνική τάξη ή ως παθολογική εξαίρεση. Συχνά εμφανίζεται ως πρόσωπο που οργανώνει τα εγκλήματά του με αφηγηματική λογική. Τα εγκλήματα λειτουργούν ως μηνύματα, ως ίχνη, ως σκηνοθετημένες πράξεις που απαιτούν ερμηνεία.²¹⁵ Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο εγκληματίας, αντί να αποτελεί αποκλειστικά τον δράστη της βίας, λειτουργεί και ως υποκείμενο που επιχειρεί να επιβάλει ένα συγκεκριμένο νόημα πάνω σε αυτήν. Η μετατόπιση από το ερώτημα «ποιος διέπραξε το έγκλημα» στο ερώτημα «πώς μπορεί να κατανοηθεί το έγκλημα» αποτελεί βασικό γνώρισμα της εγκληματικής αφήγησης του Fincher. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσονται τα δύο έργα που εξετάζονται στην παρούσα μελέτη, το *Se7en* (1995) και το *Zodiac* (2007). Και οι δύο ταινίες έχουν ως αφετηρία την αναζήτηση ενός κατά συρροή δολοφόνου, όμως οργανώνουν με διαφορετικό τρόπο τη σχέση ανάμεσα στο έγκλημα, τη γνώση και την αλήθεια. Η σχέση του Fincher όμως με την εγκληματική αφήγηση δεν περιορίζεται στα *Se7en* και *Zodiac*, αλλά διατρέχει σημαντικό μέρος της φιλμογραφίας του και επεκτείνεται και στο τηλεοπτικό πεδίο μέσα από το *Mindhunter* (2017-2019)²¹⁶. Η σειρά αποτελεί έναν κρίσιμο ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στη μυθοπλαστική αναπαράσταση του serial killer και την ιστορικοποιημένη γέννηση του criminal profiling. Ο Mark Browning επισημαίνει ότι η αξία του έργου του Fincher, αντί να περιορίζεται στα σκοτεινά θέματα ή στην αναγνωρίσιμη αισθητική του, επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο οι ταινίες του απαιτούν προσεκτική ανάλυση της ίδιας της λειτουργίας τους, αποφεύγοντας την απλή αναδιήγηση της πλοκής. Υπό αυτή την έννοια, ο Fincher αποτελεί ιδιαίτερα γόνιμη περίπτωση για τη μελέτη της εγκληματικής αφήγησης.²¹⁷

²¹⁴ Knapp, L.F. (ed.) (2014) *David Fincher: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. xi–xii. Στην εισαγωγή του τόμου, ο Knapp συγκεντρώνει δηλώσεις του Fincher για τη σκηνοθεσία ως έλεγχο της κάμερας, της συμπεριφοράς, του φωτός και της πρόσληψης του θεατή. Η πηγή είναι χρήσιμη εδώ, επειδή συνδέει την αισθητική ακρίβεια των ταινιών του με μια συνειδητή μέθοδο οργάνωσης της οπτικής πληροφορίας.

²¹⁵ Nayman, A. (2021) *David Fincher: Mind Games*. New York: Abrams, pp. 21–23. Ο Nayman συνδέει τις εγκληματικές αφηγήσεις του Fincher με ίχνη, κώδικες, κρυπτικά μηνύματα και μορφές επικοινωνίας που μετατρέπουν το έγκλημα σε αντικείμενο ανάγνωσης και ερμηνείας.

²¹⁶ Penhall, J. (δημιουργ.) (2017–2019) *Mindhunter* [Τηλεοπτική σειρά]. Παραγωγή: Denver and Delilah Productions, Panic Pictures και Netflix.

²¹⁷ Browning, M. (2010) *David Fincher: Films That Scar*. Santa Barbara, CA: Praeger, pp. vii–ix. Ο Browning επισημαίνει ότι οι ταινίες του Fincher απαιτούν αναλυτική προσέγγιση της λειτουργίας τους και όχι απλή αναδιήγηση της πλοκής.

9. Case Study 3: Ταινία *Se7en* (1995)

9.1. Σύνοψη πλοκής και καλλιτεχνικό πλαίσιο (neo-noir thriller).

Η κυκλοφορία του *Se7en* (1995), σε σκηνοθεσία David Fincher, υπήρξε τόσο μια σημαντική εμπορική επιτυχία όσο και μια καθοριστική στιγμή για τη μετέπειτα εξέλιξη του αστυνομικού θρίλερ. Η ταινία αξιοποιεί το σχήμα του αστυνομικού procedural, καθώς η πλοκή οργανώνεται γύρω από την έρευνα δύο ντετέκτιβ για μια σειρά φόνων, όμως δεν περιορίζεται στη συμβατική λογική της εξιχνίασης. Αντί να οδηγεί σε αποκατάσταση της τάξης, η έρευνα αποκαλύπτει έναν κόσμο ηθικής φθοράς, θεολογικής βίας και υπαρξιακής απαισιοδοξίας. Ο Richard Dyer υποστηρίζει ότι το *Se7en* είναι ταυτόχρονα «μελέτη πάνω στην αμαρτία», αστυνομική ταινία και έργο αυστηρής μορφικής οργάνωσης, όπου η έννοια της αμαρτίας συνδέει τις αφηγηματικές, υφολογικές και ειδολογικές του διαστάσεις.²¹⁸ Με αυτή την έννοια, το φιλμ υπερβαίνει την απλή τυπολογία του procedural και συγκροτεί ένα υβριδικό κινηματογραφικό αντικείμενο, στο οποίο το neo-noir, η αφήγηση κατά συρροή δολοφόνου, το horror και η φιλοσοφική απαισιοδοξία συνυπάρχουν μέσα σε ένα ενιαίο αισθητικό και ηθικό σύστημα.

Ένας βασικός παράγοντας αυτής της υβριδικής ταυτότητας είναι η χωρική οργάνωση της ταινίας. Το *Se7en* τοποθετεί την αστυνομική έρευνα σε μια ανώνυμη, σκοτεινή και δυστοπική μητρόπολη, η οποία, πέρα από τον ρόλο ενός απλού σκηνικού, αποτελεί οργανικό μέρος της ηθικής και αφηγηματικής λογικής του έργου. Η απουσία γεωγραφικού προσδιορισμού αποτρέπει τον περιορισμό της σε έναν συγκεκριμένο τόπο, προσδίδοντάς της τη μορφή ενός γενικευμένου αστικού εφιάλτη. Ο Lacey συνδέει αυτή τη χωρική κατασκευή με την παράδοση που αναπαριστά την πόλη ως τόπο θανάτου, παρακμής και αλλοτρίωσης, ενώ επισημαίνει ότι το *Se7en* αντλεί από μια ευρωπαϊκή γοτθική παράδοση, διαμεσολαβημένη από το film noir και το horror.²¹⁹ Η πόλη της ταινίας, επομένως, λειτουργεί ως σύγχρονη εκδοχή κολασμένου αστικού χώρου. Η αστυνομική έρευνα στον συγκεκριμένο χώρο συνδέει οργανικά την αποκάλυψη του δολοφόνου με την επανεμφάνιση μιας απωθημένης ηθικής γλώσσας, εκείνης της αμαρτίας, σε ένα κοινωνικό σύστημα που έχει πάψει να την προσλαμβάνει με αυτούς τους όρους. Μέσα σε αυτό το εχθρικό περιβάλλον τοποθετείται ο αφηγηματικός πυρήνας της ταινίας, το διαλεκτικό δίπολο των δύο ντετέκτιβ. Ο βετεράνος William Somerset (Morgan Freeman) και ο νεαρός αντικαταστάτης του, David Mills (Brad Pitt), ενσαρκώνουν δύο διαμετρικά αντίθετες κοσμοθεωρίες. Ο Somerset, ο

²¹⁸ Dyer, R. (1999) *Seven*. London: British Film Institute, pp. 8-9. Ο Dyer υποστηρίζει ότι το *Se7en* είναι ταυτόχρονα μελέτη πάνω στην αμαρτία, αστυνομική ταινία και έργο αυστηρής μορφικής οργάνωσης, όπου η έννοια της αμαρτίας συνδέει τις αφηγηματικές, ειδολογικές και υφολογικές διαστάσεις της ταινίας.

²¹⁹ Lacey, N. (2001) *Se7en*. Harlow: Pearson Education/Longman, pp. 48-49. Ο Lacey συνδέει το γοτθικό στοιχείο του *Se7en* με την ευρωπαϊκή παράδοση του gothic, όπως αυτή περνά μέσα από το film noir και το horror. Παράλληλα, διαβάζει την πόλη της ταινίας ως αστικό εφιάλτη και ως νεωτερική εκδοχή της δαντικής Κόλασης, όπου τα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα επιστρέφουν σε μια εκκοσμικευμένη κοινωνία που τα έχει απωθήσει.

οποίος βρίσκεται λίγες μέρες πριν τη συνταξιοδότηση, είναι μια φιγούρα βαθιά μελαγχολική, απογοητευμένη και σκεπτόμενη. Είναι ένας άνθρωπος που γνωρίζει τα όρια της αστυνομικής λογικής απέναντι σε έναν κόσμο βαθιά διαβρωμένο και αναζητά καταφύγιο στη λογοτεχνία και την τέχνη της βιβλιοθήκης. Στον αντίποδα, ο Mills ενσαρκώνει το παραδοσιακό χολιγουντιανό αρχέτυπο του παρορμητικού, ιδεαλιστή αστυνομικού. Πιστεύει ακράδαντα στην επιβολή του νόμου, βλέπει τον κόσμο με όρους άσπρου-μαύρου και προσεγγίζει την υπόθεση με την αφέλεια αυτού που θεωρεί ότι το σύστημα λειτουργεί. Η διαμάχη τους καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης υπερβαίνει τα στενά όρια της ερευνητικής μεθοδολογίας, αποτελώντας μια διαρκή φιλοσοφική αναμέτρηση ανάμεσα στον κυνισμό που πηγάζει από τη γνώση (Somerset) και την αλαζονεία της αθωότητας (Mills).²²⁰

Το τρίτο σκέλος αυτού του πλαισίου είναι η φιγούρα του ίδιου του δολοφόνου, του John Doe (Kevin Spacey). Η εισαγωγή του στην αφήγηση είναι πρωτοποριακή, καθώς η φυσική του απουσία στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας τον καθιστά μια σχεδόν υπερφυσική, πανταχού παρούσα απειλή. Ο John Doe δεν είναι ένας κοινός εγκληματίας που δρα εν βρασμώ ή ωθούμενος από χαμηλά ένστικτα. Αντιθέτως, παρουσιάζεται ως ένας διεστραμμένος «δημιουργός» (auteur), ένας σκοτεινός αρχιτέκτονας που εργαλειοποιεί την αστυνομική έρευνα για να ολοκληρώσει το δικό του μακάβριο, ηθικό κήρυγμα. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της κόλασης, ο John Doe δεν βλέπει τον εαυτό του ως τέρας, αλλά ως τον αναγκαίο καθρέφτη μιας κοινωνίας που έχει ήδη αποδεχθεί τα αμαρτήματά της ως κανονικότητα.²²¹

9.2. Αφηγηματικές Τεχνικές: 7 αμαρτήματα δομή, σοκ και σασπένς, twist φινάλε.

Η σεναριακή δομή του *Se7en*, την οποία υπογράφει ο Andrew Kevin Walker, διακρίνεται για τη μαθηματική της ακρίβεια και την υποδειγματικά σφιχτή αρχιτεκτονική της. Η αφήγηση κινείται γύρω από τα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα-Seven Deadly Sins (Λαιμαργία, Απληστία, Οκνηρία, Λαγνεία, Αλαζονεία, Φθόνος, Οργή). Τα Αμαρτήματα αυτά υπερβαίνουν τα όρια ενός απλού θρησκευτικού μοτίβου, συνιστώντας το αποτέλεσμα μιας μακράς ιστορικής και θεολογικής εξέλιξης. Ο Morton W. Bloomfield επισημαίνει ότι ο όρος «deadly sins» είναι λιγότερο ακριβής από τον όρο «cardinal sins», καθώς η αρχική έννοια αφορά τις κεφαλαιώδεις αμαρτίες, δηλαδή βασικές μορφές ηθικής εκτροπής από τις οποίες μπορούν να παραχθούν άλλες αμαρτίες. Τονίζει επίσης ότι η επτάδα δεν υπήρξε εξ αρχής σταθερή, αφού για πολλούς αιώνες η

²²⁰ Lacey, N. (2001) *Se7en*. Harlow: Pearson Education/Longman, pp. 26–30. Ο Lacey αναλύει τους δύο ντετέκτιβ ως αντιθετικό ζεύγος: ο Mills παρουσιάζεται ως άνθρωπος της δράσης, νεότερος, ιδεαλιστής και παρορμητικός, ενώ ο Somerset εμφανίζεται ως πιο σιωπηλός, διανοητικός και μεθοδικός ερευνητής.

²²¹ Lacey, N. (2001) Ο.π. σελ 28-29 Ο Lacey παρουσιάζει τον John Doe ως ανώνυμη, διανοητικά οργανωμένη μορφή, η οποία δεν καθοδηγείται από ζωώδη παρόρμηση αλλά από διανοητική ύβρη. Η πηγή είναι χρήσιμη για την παρούσα ανάλυση, επειδή στηρίζει την ανάγνωση του Doe όχι ως κοινού serial killer, αλλά ως εγκληματία που σφετερίζεται τη θέση του κριτή και μετατρέπει το έγκλημα σε πράξη ηθικής επιβολής.

παράδοση γνώριζε και οκταμερή σχήματα. Η ιστορική τους διαμόρφωση συνδέεται με ελληνιστικές, γνωστικές και ασκητικές παραδόσεις. Στη συνέχεια η ταξινόμηση μεταφέρθηκε στη λατινική Δύση μέσω του Ιωάννη Κασσιανού, ενσωματώθηκε στην καθολική διδασκαλία από τον Γρηγόριο τον Μέγα και αποτέλεσε βασικό στοιχείο της μεσαιωνικής θεολογίας, τέχνης και λογοτεχνίας.²²² Στο *Se7en*, επομένως, η λειτουργία των αμαρτημάτων υπερβαίνει τα όρια της απλής θεματικής διακόσμησης, ενεργοποιώντας ένα παλαιό σύστημα ηθικής ταξινόμησης εντός του σύγχρονου αστικού κόσμου.

Αυτό που διαφοροποιεί τον αφηγηματικό ρυθμό του *Se7en* από το συμβατικό αστυνομικό θρίλερ είναι η συστηματική υπονόμηση της ίδιας της αστυνομικής έρευνας. Σε ένα τυπικό σχήμα detective fiction, οι ντετέκτιβ συλλέγουν στοιχεία που τους οδηγούν σταδιακά προς τη σύλληψη και την αποκάλυψη του δράστη. Στο *Se7en*, όμως, η έρευνα δεν παράγει ουσιαστικό έλεγχο πάνω στην υπόθεση. Ο Lacey επισημαίνει ότι η ταινία υπονομεύει τη συμβατική λειτουργία της αστυνομικής πλοκής, καθώς οι Somerset και Mills δεν φτάνουν σε μια θριαμβική αποκάλυψη. Βρίσκουν το διαμέρισμα του John Doe, αλλά όχι τον ίδιο, αδυνατούν να αποκωδικοποιήσουν πλήρως τη μάζα των στοιχείων που έχει αφήσει πίσω του και τελικά ο ίδιος ο δολοφόνος παραδίδεται, αφαιρώντας από την έρευνα την αίσθηση επιτυχούς ολοκλήρωσης.²²³

Η ίδια λογική καθορίζει και τον τρόπο με τον οποίο η ταινία διαχειρίζεται τη βία. Ο θεατής σπάνια παρακολουθεί την ίδια την πράξη του φόνου. Συνήθως, έρχεται αντιμέτωπος με τα αποτελέσματά της, με τα σώματα, τα δωμάτια και τα ίχνη που έχει αφήσει ο δολοφόνος. Έτσι, η ανάδυση της φρίκης μετατοπίζεται από το πεδίο της άμεσης θέασης της βίαιης πράξης προς την εκ των υστέρων ανάγνωση των συνεπειών της. Η προσέγγιση αυτή επικυρώνεται στο σχολιαστικό υλικό του έργου, με τον Fincher να διευκρινίζει ότι η ταινία απείχε από μια κατά μέτωπο αναπαράσταση της βίας, προκρίνοντας την παρουσίασή της σε μια σχετική απόσταση («ένα βήμα απομακρυσμένη») από το ίδιο το γεγονός, μέσω φωτογραφιών, μαρτυριών και των υλικών ιχνών που αφήνει πίσω της. Με αυτόν τον τρόπο, η βία αποκτά σχεδόν κλινική μορφή και δεν λειτουργεί ως θεαματικό ξέσπασμα, αλλά ως ψυχρό αποδεικτικό υλικό που ο θεατής καλείται να ερμηνεύσει.²²⁴ Ο Nayman περιγράφει το *Se7en* ως ταινία που οργανώνεται σε μεγάλο βαθμό γύρω από μεταθανάτιες ανακαλύψεις και επισημαίνει ότι ακόμη και στο φινάλε ο

²²² Bloomfield, M.W. (1967 [1952]) *The Seven Deadly Sins: An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*. East Lansing: Michigan State University Press, pp. vii–viii, xiii–xiv.

²²³ Lacey, N. (2001) *Se7en*. Harlow: Pearson Education/Longman, pp. 19–20. Ο Lacey αναλύει τη σχέση story/plot στο *Se7en* και δείχνει ότι η ταινία υπονομεύει τη συμβατική λειτουργία του detective fiction, καθώς η αστυνομική έρευνα δεν οδηγεί σε ολοκληρωμένη αποκάλυψη ή θριαμβική αποκατάσταση της δικαιοσύνης.

²²⁴ *Se7en* (1995) Audio commentary by David Fincher, Andrew Kevin Walker, Arthur Max, Morgan Freeman and Brad Pitt, New Line Cinema, 00:33:56–00:35:25.

Fincher αρνείται να δείξει το περιεχόμενο του κουτιού, μετατρέποντας την απόκρυψη σε βασικό μηχανισμό τρόμου.²²⁵ Με αυτόν τον τρόπο, το *Se7en* συγκροτεί έναν εγκεφαλικό τρόμο. Ο θεατής δεν σοκάρεται μόνο από αυτό που βλέπει, αλλά κυρίως από αυτό που αναγκάζεται να φανταστεί.

Η κλιμάκωση της αφηγηματικής μηχανής βρίσκει την απόλυτη έκφρασή της στην ανατροπή της τρίτης πράξης, ένα *twist* που επαναπροσδιόρισε τους κανόνες της κινηματογραφικής ανατροπής. Η μεταφορά της δράσης από την κλειστοφοβική, υποφωτισμένη και βροχερή πόλη στην εκτυφλωτική, άνυδρη και ανοιχτή έρημο λειτουργεί ως μια οπτική δήλωση. Εδώ, κάτω από το άπλετο φως του ήλιου, δεν υπάρχουν πλέον σκιές για να κρυφτεί κανείς, και η απόλυτη, σκληρή αλήθεια πρέπει να αποκαλυφθεί.



Εικόνα 26 : Στιγμιότυπο από την ταινία *Se7en* (1995, [01:51:00]). Η έξοδος από τη σκοτεινή, βροχερή πόλη δεν οδηγεί σε φυσικό ή λυτρωτικό χώρο το ανοιχτό τοπίο της ερήμου διακόπτεται από τους πυλώνες υψηλής τάσης, οι οποίοι μεταφέρουν την αστική και βιομηχανική δυστοπία στο τελικό σκηνικό της αναμέτρησης.

Το περιεχόμενο του μυστηριώδους κουτιού δεν λειτουργεί ως απλή έκπληξη της πλοκής, αλλά ως η εννοιολογική κορύφωση της ταινίας. Ο John Doe παραδίδεται επειδή έχει ήδη οργανώσει τις προϋποθέσεις της τελικής πράξης. Δηλώνει τον εαυτό του ως Φθόνο και εξαναγκάζει τον Mills να ενσαρκώσει την Οργή. Όπως σημειώνει η Allen, ο Mills, αγνοώντας τις εκκλήσεις του

²²⁵ Nayman, A. (2021) *David Fincher: Mind Games*. New York: Abrams, σ. 77-78. Ο Nayman επισημαίνει ότι το *Se7en* οργανώνεται σε μεγάλο βαθμό γύρω από μεταθανάτιες ανακαλύψεις και ότι ο Fincher, ιδίως στο φινάλε, αξιοποιεί την απόκρυψη της εικόνας ως βασικό μηχανισμό τρόμου.

Somerset για αυτοσυγκράτηση, πυροβολεί τον Doe και ολοκληρώνει το αιματηρό σχέδιο του δολοφόνου.²²⁶ Η ανατροπή αυτή καταλύει τη συμβατική προσδοκία του χολιγουντιανού closure, καθώς η σύλληψη του δράστη, αντί να αποκαθιστά την τάξη, αποδεικνύεται μέρος της δικής του σκηνοθεσίας.

9.3. Στυλιζαρισμένος Ρεαλισμός : Σκοτεινή ατμόσφαιρα, “ο κόσμος όπως τον βλέπει ο John Doe”

Η ρεαλιστική υπόσταση του *Se7en* απομακρύνεται από τη λογική μιας ντοκιμαντερίστικής καταγραφής της αστικής καθημερινότητας, προκρίνοντας έναν έντονα στυλιζαρισμένο ρεαλισμό της φθοράς. Ο David Fincher, σε συνεργασία με τον διευθυντή φωτογραφίας Darius Khondji και τον σχεδιαστή παραγωγής Arthur Max, διαμορφώνει έναν κινηματογραφικό κόσμο όπου η κοινωνική και ηθική αποσύνθεση αποκτά υλική υπόσταση, εγγράφεται στους τοίχους, στο σκοτάδι, στην υγρασία, στα ξεφλουδισμένα χρώματα, στους κλειστούς χώρους και στη σχεδόν μόνιμη αίσθηση σωματικής δυσφορίας. Αντί να επιδιώκει έναν ουδέτερο ρεαλισμό, η ταινία υιοθετεί μια αισθητική που εστιάζει στη βαθιά φθορά του περιβάλλοντος. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο κόσμος παρουσιάζεται μολυσμένος, έχοντας πλέον υποκύψει στην οριστική παρακμή. Ο Arthur Max, στο σχολιαστικό υλικό της ταινίας, περιγράφει τον χώρο του *Se7en* ως μια ανώνυμη αμερικανική πόλη που συνδυάζει τη σύγχρονη μητρόπολη με μνήμες του film noir, ενώ ο Fincher επιμένει ότι στόχος ήταν να παρουσιαστεί μια κοινωνία «στα χειρότερα της», ένας σκοτεινός και αποσαθρωμένος κόσμος όπου τα αντικείμενα, οι άνθρωποι και οι μηχανισμοί μοιάζουν διαρκώς να δυσλειτουργούν.²²⁷ Υπό αυτή την έννοια, η παρακμή υπερβαίνει τη διάσταση ενός απλού διακοσμητικού ύφους, αποτελώντας τον θεμελιώδη άξονα προσέγγισης της ψυχολογικής και ηθικής κατάστασης των χαρακτήρων.

Το πλέον καθοριστικό τεχνικό και καλλιτεχνικό επίτευγμα της ταινίας είναι η χρήση της χημικής επεξεργασίας του φιλμ μέσω της μεθόδου της «παράκαμψης λεύκανσης» (*bleach bypass*) ή, ακριβέστερα, της διατήρησης αργύρου (*silver retention*).²²⁸ Η διαδικασία αυτή διατηρεί μέρος του αργύρου στο φιλμ, αντί αυτός να αφαιρεθεί πλήρως κατά τη λεύκανση, με αποτέλεσμα την αύξηση της αντίθεσης, τη δημιουργία βαθύτερων μαύρων και τη μείωση του χρωματικού κορεσμού. Η εικόνα αποκτά έτσι μια τραχιά, σκοτεινή και σχεδόν μολυσμένη υφή, όπου τα χρώματα περιορίζονται σε ψυχρούς και γήινους τόνους, πράσινα της μούχλας, σκουριασμένα καφέ και ασθενείς κιτρινωπές αποχρώσεις. Αυτή η οπτική στρατηγική υπονομεύει

²²⁶ Allen, V. (2010) 'Se7en: Medieval Justice, Modern Justice', *The Journal of Popular Culture*, 43(6), p. 1150.

²²⁷ *Se7en* (1995) Audio commentary by David Fincher, Andrew Kevin Walker, Arthur Max, Morgan Freeman and Brad Pitt, New Line Cinema, 00:01:21-00:03:20.

²²⁸ Lacey, N. (2001) *Se7en*. Harlow: Pearson Education/Longman, pp. 37-38.

τη διαύγεια της εικόνας. Οι χώροι στους οποίους κινούνται οι Somerset και Mills είναι μόνιμα βυθισμένοι στο ημίφως, αναγκάζοντας τους ντετέκτιβ, και κατ' επέκταση τον θεατή, να χρησιμοποιούν φακούς ακόμα και κατά τη διάρκεια της ημέρας. Η λειτουργία του φακού υπερβαίνει τα όρια ενός χρηστικού αστυνομικού εργαλείου, αναδεικνύοντάς τον σε επιστημολογικό σύμβολο. Η αλήθεια είναι τόσο βαθιά θαμμένη στο σκοτάδι, που η ανθρώπινη λογική μπορεί να φωτίσει μόνο μικρά, αποσπασματικά τμήματά της κάθε φορά.

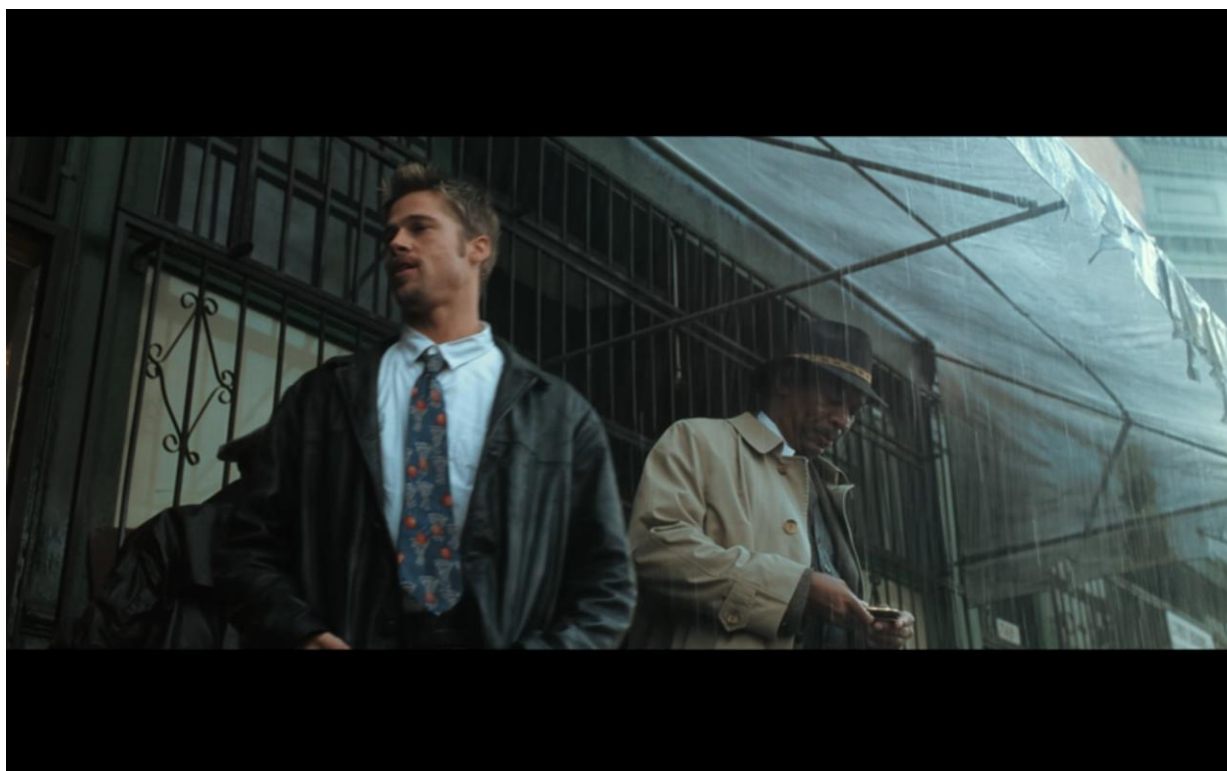


Εικόνα 27 : Στιγμιότυπο από την ταινία *Se7en* (1995, [00:08:34]). Η χρωματική παλέτα χαμηλού κορεσμού, τα βαθιά μαύρα και η περιορισμένη ορατότητα αποτυπώνουν τη σκοτεινή φωτοχημική υφή της ταινίας, όπου η φθορά εγγράφεται στην ίδια την εικόνα.

Παράλληλα, ο σχεδιασμός των εσωτερικών χώρων εντείνει το αίσθημα κλειστοφοβίας και αστικού κορεσμού. Αντί να παρουσιάζονται ως ουδέτερα σημεία αστυνομικής έρευνας, οι χώροι των εγκλημάτων νοσηματοδοτούνται ως υλικά αποτυπώματα της ίδιας της βίας. Εκεί, τα καθημερινά αντικείμενα και οι επιφάνειες, σε συνδυασμό με φωτογραφίες και διάσπαρτα υπολείμματα, συγκροτούν ένα περιβάλλον υπερφορτωμένο και σχεδόν αποπνικτικό. Στο σκοτεινό διαμέρισμα του θύματος της «Λαιμαργίας», η σωματική αποσύνθεση και τα αλλοιωμένα τρόφιμα γεννούν μια διάχυτη αίσθηση υλικής μόλυνσης. Αυτή η εμπειρία επεκτείνεται πέρα από την οπτική πρόσληψη, αγγίζοντας σχεδόν τα όρια της αφής και της όσφρησης. Στο σχολιαστικό υλικό της ταινίας, ο Fincher και οι συνεργάτες του αναφέρουν ότι το φαγητό είχε αφεθεί να σαπίσει στον χώρο και ότι το ίδιο το σκηνικό είχε έντονη οσφρητική

και σωματική παρουσία, προκειμένου οι ηθοποιοί να βυθιστούν στην εμπειρία του χώρου.²²⁹ Αντίστοιχα, στη σκηνή της «Οκνηρίας», το εγκαταλελειμμένο κτίριο, οι ξεφλουδισμένοι τοίχοι, η πρασινωπή παλέτα της μούχλας και τα χιλιάδες αποσμητικά χώρου σε σχήμα δέντρου μετατρέπουν το δωμάτιο σε χώρο όπου η φθορά επιχειρείται να καλυφθεί, αλλά τελικά γίνεται ακόμη πιο αισθητή. Ο Fincher χρησιμοποιεί τον χώρο για να αναδείξει το έγκλημα ως μια αργή, μεθοδική διαδικασία, αντί για μια στιγμιαία έκρηξη βίας. Αυτή η νοσηρή διεργασία ποτίζει την υλική υπόσταση των αντικειμένων, διαποτίζοντας σταδιακά την ίδια την ατμόσφαιρα της εικόνας.²³⁰

Η διαρκής παρουσία του νερού και της υγρασίας ολοκληρώνει αυτή την αισθητική του εξπρεσιονιστικού ρεαλισμού. Η βροχή στο *Se7en* δεν σταματά ποτέ, δημιουργώντας μια αίσθηση μόνιμης πίεσης και διάβρωσης. Αντί να επιφέρει την κάθαρση, το νερό λειτουργεί ως διαλύτης της αμαρτίας, διασπείροντάς την παντού και μετατρέποντας τους δρόμους σε βάλτο.



Εικόνα 28 : Στιγμιότυπο από την ταινία *Se7en* (1995, [00:02:01]). Η βροχή και η υγρασία λειτουργούν ως οπτικοί δείκτες της αστικής φθοράς.

²²⁹ *Se7en* (1995) Audio commentary by David Fincher, Andrew Kevin Walker, Arthur Max, Morgan Freeman and Brad Pitt, New Line Cinema, 00:11:23-00:12:14. Στο σχολιαστικό υλικό, οι δημιουργοί αναφέρονται στη σκηνή της Λαιμαργίας, στο φαγητό που είχε αφεθεί να σαπίσει και στη σωματική/οσφρητική ένταση του σκηνικού, η οποία χρησιμοποιήθηκε για να ενισχύσει την εμπειρία των ηθοποιών και την υλικότητα της φθοράς.

²³⁰ *Se7en* (1995) Audio commentary Ο.π. 00:45:00-00:46:36.

Η βροχή βαραίνει τα σώματα, θαμπώνει την εικόνα και ενισχύει την αίσθηση ότι η πόλη, αντί να αποτελεί έναν απλό τόπο δράσης, λειτουργεί ως μηχανισμός φθοράς που επιδρά διαρκώς πάνω στους χαρακτήρες.

Ο οπτικός αυτός στυλιζαρισμός, αν και έντονος, δεν αναιρεί τον ρεαλισμό της ταινίας. Αντίθετα, τον μετατοπίζει από την απλή αναπαράσταση της καθημερινότητας στην αισθητηριακή απόδοση μιας κοινωνίας σε αποσύνθεση. Η αισθητική του *Se7en*, αντί να λειτουργεί ως διακοσμητικό περίβλημα της αφήγησης, αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο η ταινία καθιστά ορατή την ηθική και ψυχολογική πίεση του κόσμου της. Στον κινηματογράφο του Fincher, το ύφος, αντί να συνοδεύει απλώς το περιεχόμενο, συμμετέχει ενεργά στην παραγωγή του νοήματος.

9.4. Ηθικά Διλήμματα: Θρησκευτικός ζήλος vs σύγχρονη κοινωνία, το κακό που νικά προσωρινά.

Πίσω από την αστυνομική πλοκή και τη σκοτεινή εικονογραφία, το *Se7en* οργανώνεται γύρω από ένα ηθικό και θεολογικό πρόβλημα, τη σχέση ανάμεσα στο έγκλημα, την αμαρτία και τη δυνατότητα απόδοσης δικαιοσύνης σε έναν αλλοτριωμένο κόσμο. Το κεντρικό ερώτημα της ταινίας, αντί να περιορίζεται στην ταυτότητα του δολοφόνου, επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο το κακό καθίσταται αντικείμενο ερμηνείας, ταξινόμησης και τιμωρίας. Η Allen υποστηρίζει ότι ο John Doe φέρνει σε σύγκρουση δύο διαφορετικά συστήματα δικαιοσύνης. Τη σύγχρονη δικαιοσύνη, η οποία ενδιαφέρεται για το έγκλημα και όχι για τη ρύθμιση της ιδιωτικής ηθικής, και μια μεσαιωνίζουσα αντίληψη όπου η αμαρτία, η τιμωρία και η σωτηριολογική τάξη συνδέονται άμεσα.²³¹

Ο John Doe εισάγει μια δογματική, προσέγγιση περί αμαρτίας και τιμωρίας μέσα στην καρδιά της σύγχρονης μητρόπολης. Τα εγκλήματά του υπερβαίνουν τα όρια της ψυχοπαθολογίας, καθώς παρουσιάζονται ως αυστηρά σχεδιασμένες αλληγορίες. Με αυτόν τον τρόπο, τα θύματα μετατρέπονται σε τύπους αμαρτίας. Η ταινία αντλεί συστηματικά από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, ιδίως από το *Inferno* και το *Purgatorio*, ενώ η σχέση Somerset–Mills μπορεί να διαβαστεί μέσα από το σχήμα Βιργίλιου και Δάντη, δηλαδή ως σύγκρουση ανάμεσα στη λογική και το πάθος.²³² Παράλληλα, η αναφορά στον *Χαμένο Παράδεισο* του Μίλτονα, μέσω της φράσης «darkness visible», συνδέει το σκοτάδι της ταινίας με μια μεταφυσική διάσταση του κακού, όπου η απώλεια φωτός αντιστοιχεί σε απώλεια ηθικής και πνευματικής διαύγειας.²³³

²³¹ Allen, V. (2010) 'Se7en: Medieval Justice, Modern Justice', *The Journal of Popular Culture*, 43(6), σελ. 1150–1151.

²³² Allen, V. (2010) Ο.π. 43(6), σελ. 1153–1155

²³³ Allen, V. (2010) Ο.π. 43(6), σελ. 1158–1159

Η μεθοδολογία του Doe, δηλαδή ο εξαναγκασμός του θύματος να πεθάνει μέσα από το ίδιο του το αμάρτημα, παραπέμπει στη λογική του *contrapasso*, της ανταποδοτικής τιμωρίας που αντιστοιχεί στη φύση της ηθικής εκτροπής. Η Allen εξηγεί ότι στο δικανικό σύστημα του *Se7en* το έλεος απουσιάζει και αντικαθίσταται από μια κακοήθη πρόνοια, όπου ο Doe παίρνει τα αμαρτήματα στις «λογικές συνέπειές» τους. Ο λαίμαργος πεθαίνει τρώγοντας, ο σκληρός από ακινησία, ο λάνγος μέσω της σεξουαλικής πράξης, ενώ ο οργισμένος Mills καταλήγει να σκοτώνει.²³⁴ Έτσι, αντί να περιορίζεται στην απεικόνιση ενός δολοφόνου με θρησκευτικές εμμονές, το *Se7en* φέρνει στο προσκήνιο τη σύγκρουση ανάμεσα στη σύγχρονη έννομη τάξη και μια βίαιη, αναχρονιστική φαντασίωση δικαιοσύνης. Η πρώτη διαχωρίζει το έγκλημα από την αμαρτία, ενώ η δεύτερη επιδιώκει να τα ενώσει ξανά.

Η θεολογική αυτή εισβολή προκαλεί κρίση στο σύστημα της κοσμικής και θεσμικής δικαιοσύνης που εκπροσωπούν οι δύο ντετέκτιβ. Το σύγχρονο αστυνομικό και δικαστικό σύστημα είναι οργανωμένο για να αντιμετωπίζει εγκλήματα, αναζητά δράστες, κίνητρα, αποδείξεις και διαδικαστικά έγκυρη τεκμηρίωση. Απέναντι όμως σε έναν δολοφόνο που, αντί να δρα με όρους προσωπικού κέρδους ή άμεσης εκδίκησης, κινείται με όρους θρησκευτικής αποστολής και ανταποδοτικής ηθικής, ο μηχανισμός αυτός αποδεικνύεται ανεπαρκής. Ο John Doe, αντί να επιδιώκει απλώς να αποφύγει τη σύλληψη, οργανώνει την ίδια την αστυνομική έρευνα ως μέρος του σχεδίου του. Με αυτόν τον τρόπο, μετατρέπει τους ντετέκτιβ σε αναγνώστες και τελικά σε συμμετέχοντες της δικής του τελετουργικής αφήγησης.²³⁵

Η φιλοσοφική σύγκρουση κορυφώνεται στο πρόσωπο του Somerset, ο οποίος αντιλαμβάνεται ότι η σύλληψη ή ο θάνατος του Doe δεν αρκεί για να θεραπεύσει την πόλη. Πέρα από την επαγγελματική κόπωση, η απαισιοδοξία του πηγάζει από την επίγνωση ότι το κακό ξεπερνά τα όρια μιας εξωτερικής απειλής που επιδέχεται απομόνωση. Στο σύμπαν του *Se7en*, η βία, η αδιαφορία και η ηθική φθορά έχουν ενσωματωθεί στην καθημερινή λειτουργία της μητρόπολης. Ο νόμος μπορεί να καταγράφει, να ταξινομεί και να τιμωρεί το έγκλημα, αλλά δεν μπορεί να εγγυηθεί την ηθική μεταμόρφωση της κοινωνίας. Γι' αυτό και το τέλος της ταινίας, αντί να λειτουργεί ως αποκατάσταση της τάξης, αποτελεί ένδειξη ότι ο κύκλος της κοινωνικής φθοράς παραμένει ενεργός.²³⁶

²³⁴ Allen, V. (2010) Ο.π. 43(6), σελ. 1156–1157

²³⁵ Milligen, S. (2004/2005) “It’s the End of the World as We Know It and I Feel Fine”: Morality, Theology and Politics in *Seven*, *Irish Journal of American Studies*, 13/14, pp. 154–155, 159, 163–164.

²³⁶ Milligen, S. (2004/2005) ό.π.

Στο φινάλε, η έννοια της δικαιοσύνης υφίσταται την πιο οδυνηρή της δοκιμασία. Ο John Doe, εξαναγκάζοντας τον Mills να ενσαρκώσει την Οργή, αποδεικνύει ότι ακόμη και ο εκπρόσωπος του νόμου μπορεί να παγιδευτεί στο σύστημα αξιών που υποτίθεται ότι αντιμάχεται.



Εικόνα 29: Στιγμιότυπο από την ταινία *Se7en* (1995, [02:00:14]). Το ανοιχτό τοπίο του φινάλε δεν συνιστά χώρο διαφυγής ανάμεσα στον Mills, τον Somerset και τον John Doe, οργανώνεται ως τελετουργική σκηνή ολοκλήρωσης του σχεδίου του δολοφόνου.

Η Allen σημειώνει ότι ο Mills, αγνοώντας τις εκκλήσεις του Somerset για αυτοσυγκράτηση, πυροβολεί τον Doe, ενσαρκώνει την Οργή και ολοκληρώνει το αιματηρό σχέδιο του δολοφόνου. Ο Mills, τυφλωμένος από την οργή και την αφέλειά του, χάνει από τα μάτια του τη δικαιοσύνη και τον νόμο, εκτελεί τον Doe και εκπληρώνει τη θρησκευτικά φορτισμένη προφητεία του δολοφόνου.²³⁷ Η νίκη του Doe δεν είναι θεσμική, αλλά αφηγηματική και ιδεολογική. Καταφέρνει να επιβάλει τη δική του λογική πάνω στην τελική πράξη της ταινίας. Η κατάληξη του *Se7en* απομακρύνεται από μια απλή μηδενιστική άρνηση της δικαιοσύνης, αναδεικνύοντας μια πιο σύνθετη και δυσάρεστη διαπίστωση. Η έννομη τάξη περιορίζει μεν το κακό, όμως η βαθύτερη κατανόηση και η πρόληψή του ξεπερνούν τις δυνάμεις της, με αποτέλεσμα η ηθική του ακύρωση να παραμένει ανέφικτη.

²³⁷ Allen, V. (2010) 'Se7en: Medieval Justice, Modern Justice', *The Journal of Popular Culture*, 43(6), σ. 1150.

9.5. Επιρροή στον κινηματογράφο του είδους :Μίμηση, κληρονομιά.

Η δυναμική του *Se7en* ξεπέρασε την απλή εμπορική επιτυχία της δεκαετίας του 1990, καθώς η ταινία επανακαθόρισε το σύγχρονο αστυνομικό θρίλερ, προσδίδοντάς του έναν σκοτεινό, απαισιόδοξο και αισθητικά επεξεργασμένο χαρακτήρα. Η βαρύτητά του μετατοπίζεται από το ζήτημα του κατά συρροή δολοφόνου στον τρόπο σύνδεσης του genre cinema με μια έντονα αρνητική κοσμοθεωρία. Αυτή η φιλοσοφία, μαζί με το μη λυτρωτικό τέλος και την οπτική πειθαρχία, οδήγησε το έργο πέρα από τη συμβατική λογική της αστυνομικής εξιχνίασης. Ο Lacey επισημαίνει ότι το *Se7en* υπήρξε ταυτόχρονα δημοφιλές και βαθιά υπονομευτικό. Παρά το ζοφερό του τέλος και την απουσία παραδοσιακής κάθαρσης, γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία, γεγονός που το διαφοροποιεί από την τυπική λογική του χολιγουντιανού blockbuster και το τοποθετεί ανάμεσα στο είδος και στο art cinema.²³⁸ Με αυτή την έννοια, η ταινία έδειξε ότι το ευρύ κοινό μπορούσε να ανταποκριθεί σε ένα θρίλερ στερούμενο ψυχολογικής ανακούφισης, καθώς αυτό φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με ένα ανοιχτό τραύμα.

Η άμεση κληρονομιά της ταινίας εντοπίζεται, αρχικά, στην εικονογραφία του είδους. Η σκοτεινή φωτογραφία του Darius Khondji, η αίσθηση υγρασίας και αστικής αποσύνθεσης, η χρωματική παλέτα χαμηλού κορεσμού, το ηχητικό περιβάλλον των μεταλλικών και μηχανικών ήχων και η ανώνυμη μητρόπολη συγκρότησαν ένα αναγνωρίσιμο αισθητικό λεξιλόγιο, το οποίο μεταγενέστερες παραγωγές επιχείρησαν συχνά να αναπαραγάγουν. Ωστόσο, η επιρροή του *Se7en* δεν πρέπει να περιοριστεί στη μίμηση της σκοτεινής του ατμόσφαιρας. Όπως παρατηρεί ο Nayman, μεγάλο μέρος της αρχικής αρνητικής υποδοχής της ταινίας στηρίχθηκε στη γνώριμη κατηγορία ότι το ύφος υπερίσχυε του περιεχομένου «style over substance». Οι υποστηρικτές της, όμως, διέκριναν ακριβώς το αντίθετο, μια διαδικασία κατά την οποία το ύφος μετατρέπεται σε ουσία, δηλαδή η αισθητική φθορά γίνεται φορέας του ίδιου του νοήματος της ταινίας.²³⁹ Επομένως, οι μεταγενέστερες μιμήσεις του έργου συχνά αναπαρήγαγαν το σκοτάδι, τη βροχή, τη βία και τη μακάβρια σκηνογραφία, χωρίς πάντοτε να αναπαράγουν την εσωτερική σύνδεση ανάμεσα στο είδος, τη θεολογική προβληματική και την ηθική απαισιοδοξία που καθιστά το *Se7en* τόσο δραστικό.

Σε αφηγηματικό επίπεδο, η κληρονομιά του *Se7en* συνδέεται με την ανάδειξη του κατά συρροή δολοφόνου ως οργανωτή ενός συμβολικού συστήματος. Πέρα από μια απλή ψυχοπαθολογική εξαίρεση, ο John Doe λειτουργεί ως το πρόσωπο που σκηνοθετεί την έρευνα και κατασκευάζει

²³⁸ Lacey, N. (2001) *Se7en*. Harlow: Pearson Education/Longman, σελ. 6-7. Ο Lacey τονίζει ότι το *Se7en* συνδυάζει ζοφερό τέλος και εμπορική απήχηση, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως genre movie και ως έργο με art-cinema ευαισθησία, με ελάχιστη δυνατότητα λύτρωσης.

²³⁹ Nayman, A. (2021) *David Fincher: Mind Games*. New York: Abrams, σελ. 63, 74-75.

ίχνη. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, μετατρέπει τα θύματά του σε φορείς ενός ευρύτερου ηθικού μηνύματος. Αυτή η λογική επανεμφανίζεται, με διαφορετικούς όρους, σε μεταγενέστερα έργα τρόμου και αστυνομικής αφήγησης. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το *Saw*, όπου οι Wills και Wilson εντοπίζουν μια συγγένεια με το *Se7en* ως προς τη χρήση του πόνου, της τιμωρίας και της ηθικής νουθεσίας. Στα δύο αυτά έργα, ο δολοφόνος, αντί να παρουσιάζει τη βία ως μια τυχαία ή παρορμητική πράξη, τη νοηματοδοτεί ως μηχανισμό υποχρεωτικής «διδασκαλίας» μέσα από το σώμα.²⁴⁰ Η επίδραση του *Se7en* μπορεί να εντοπιστεί και στη μετέπειτα τηλεοπτική εγκληματολογική μυθοπλασία, ιδίως σε έργα που συνδέουν την αστυνομική έρευνα με υπαρξιακή απαισιοδοξία, θρησκευτικό συμβολισμό και σκοτεινή φιλοσοφία. Η συγγένεια αυτή, αντί να προσεγγιστεί ως απλή αντιγραφή, συνιστά συμμετοχή σε ένα ευρύτερο μετα-*Se7en* αισθητικό και αφηγηματικό πεδίο. Το δίδυμο των ντετέκτιβ, το εχθρικό τοπίο, η αίσθηση ηθικής μόλυνσης και η έρευνα που οδηγεί σε μια βαθιά υπαρξιακή αγωνία ανακαλούν την κληρονομιά της ταινίας του Fincher, αποφεύγοντας την απλή απομίμηση.

Συμπερασματικά, η τομή του *Se7en* βρίσκεται στο ότι απέδειξε πως ένα mainstream αστυνομικό θρίλερ μπορούσε να στηριχθεί σε μη λυτρωτικό τέλος, σε ακραία αισθητική σκοτεινότητα και σε μια βαθιά απαισιόδοξη θεώρηση της δικαιοσύνης, χωρίς να χάσει την εμπορική του απήχηση. Η κληρονομιά του είναι διπλή, αφενός κωδικοποίησε ένα οπτικό λεξιλόγιο αστικής φθοράς που επηρέασε το ύφος πολλών μεταγενέστερων έργων, αφετέρου διεύρυνε τις δυνατότητες του αστυνομικού είδους, δείχνοντας ότι η αφήγηση του εγκλήματος μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο ηθικής, θεολογικής και υπαρξιακής διερεύνησης. Το *Se7en* ξεπερνά τα όρια της απλής αναπαράστασης μιας υπόθεσης δολοφονιών, εγκαθιστώντας ένα νέο μοντέλο αστυνομικής πλοκής. Μέσα σε αυτό, η αποκάλυψη της αλήθειας αποσυνδέεται από την προσδοκία της λύτρωσης, φέρνοντας τελικά τον θεατή αντιμέτωπο με την τραυματική ανεπάρκεια των θεσμών, της γνώσης και της ίδιας της δικαιοσύνης.

9.6. Συμπεράσματα: Η διαλεκτική ρεαλισμού και φορμαλισμού στο *Se7en*

Συνοψίζοντας τα ευρήματα από την εξέταση του *Se7en*, καθίσταται σαφές ότι η ταινία του David Fincher αποτελεί ένα κομβικό σημείο για την εξέλιξη της εγκληματικής αφήγησης, καθώς επαναπροσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα στον ρεαλισμό της φθοράς και την αυστηρή φορμαλιστική δομή. Η ρεαλιστική διάσταση του έργου απομακρύνεται από τη στεγνή, νατουραλιστική καταγραφή των αστυνομικών διαδικασιών, καθώς θεμελιώνεται στην υλική και αισθητηριακή αποτύπωση μιας αστικής κόλασης. Η φωτοχημική επεξεργασία του φιλμ, η μόνιμη παρουσία της

²⁴⁰ Wills, D. and Wilson, A. (2011) 'Mortality Plays: Pain, Penance, and Admonition in *Se7en* and *Saw*', *Journal of Religion and Popular Culture*, 23(3), pp. 397–412.

διάβρωσης μέσω του νερού και η κλινική, «αποστασιοποιημένη» παρουσίαση των μεταθανάτιων ιχνών της βίας, αναγκάζουν τον θεατή να βιώσει το έγκλημα όχι ως ένα αφηρημένο γρίφο, αλλά ως μια απτή, σχεδόν οργανική πραγματικότητα. Αυτός ο «βρώμικος ρεαλισμός» έρχεται σε δημιουργική αντιπαράθεση με τη σχεδόν μαθηματική, μεσαιωνική γεωμετρία των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων, αποδεικνύοντας ότι η σύγχρονη βία μπορεί να ερμηνευτεί μόνο μέσα από την επιστράτευση παλαιών, αρχετυπικών ηθικών κωδίκων.

Παράλληλα, το *Se7en* υπονομεύει την κλασική αφηγηματική λογική του αστυνομικού procedural, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους από την επιστημονική επίλυση του εγκλήματος στην υπαρξιακή και φιλοσοφική κρίση των ιδίων των διωκτών. Η αδυναμία των Somerset και Mills να προλάβουν το έγκλημα ή να ελέγξουν την πλοκή αναδεικνύει τα όρια της ορθολογικής αστυνομικής σκέψης απέναντι σε ένα κακό που λειτουργεί ως «δημιουργός» και σκηνοθέτης της ίδιας του της καταδίωξης. Η τελική ανατροπή στην έρημο επισφραγίζει την αδυναμία της αλήθειας να επιφέρει τη λύτρωση ή να αποκαταστήσει την κοινωνική ισορροπία. Η εξέλιξη αυτή αφήνει την αφήγηση ανοιχτή, μετατρέποντας το τραύμα του φινάλε σε ένα μόνιμο σχόλιο για την ανεπάρκεια των θεσμών. Το *Se7en* αποδεικνύει ότι ο κινηματογράφος του εγκλήματος μπορεί να παραμείνει βαθιά ρεαλιστικός ως προς την ψυχολογική και κοινωνική του επίδραση, ακριβώς επειδή επιστρατεύει μια άκρως στυλιζαρισμένη και μεταφορική οπτική γλώσσα.

10. Case Study 4: Η Ταινία *Zodiac* (2007)

10.1. Η υπόθεση *Zodiac*: από το έγκλημα ως γεγονός στο έγκλημα ως δημόσια αφήγηση

Η ανάλυση της ταινίας *Zodiac* (2007), στο πλαίσιο της μελέτης του κινηματογραφικού ρεαλισμού, προϋποθέτει την εξέταση μιας υπόθεσης που υπερβαίνει τα όρια της συμβατικής αστυνομικής αφήγησης. Ο Zodiac Killer δεν έμεινε στη δημόσια μνήμη μόνο λόγω της βιαιότητας των εγκλημάτων του, αλλά κυρίως επειδή μετέτρεψε το έγκλημα σε δημόσιο επικοινωνιακό γεγονός. Η δράση του στη Βόρεια Καλιφόρνια, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1970, συνδέθηκε με δολοφονικές επιθέσεις, επιστολές προς τον Τύπο, κρυπτογραφήματα, απειλές και μια πρωτοφανή στρατηγική αυτοπροβολής.²⁴¹ Το πραγματικό χρονικό των εγκλημάτων αρχίζει με τις δολοφονικές επιθέσεις εναντίον νεαρών ζευγαριών σε απομονωμένες περιοχές, όπως η λεωφόρος Lake Herman Road τον Δεκέμβριο του 1968 και το Blue Rock Springs τον Ιούλιο του 1969, για να συνεχιστεί με την ιδιαίτερος βίαιη επίθεση στο Lake Berryessa και τη δολοφονία του οδηγού ταξί Paul Stine στο Σαν Φρανσίσκο.²⁴² Η μοναδικότητα της συγκεκριμένης υπόθεσης εντοπίζεται στη γεωγραφική και τη μεθοδολογική ποικιλομορφία των επιθέσεων. Στην συνέχεια υπήρξε μια πρωτοφανή εκστρατεία ψυχολογικής τρομοκρατίας που εξαπέλυσε ο δράστης μέσω των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, αποστέλλοντας επιστολές και περίπλοκα κρυπτογραφημένα μηνύματα σε τοπικές εφημερίδες, με κυριότερη τη *San Francisco Chronicle*.²⁴³

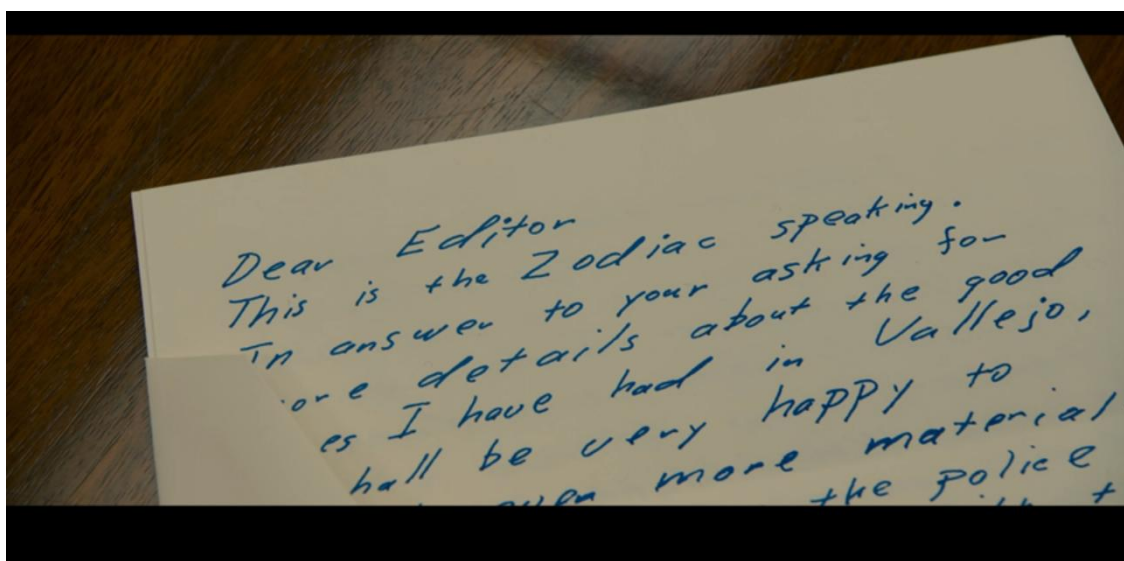
Σε αντίθεση με τον John Doe του *Se7en*, ο οποίος οργανώνει το έγκλημα ως κλειστό ηθικό σύστημα, ο Zodiac το οργανώνει ως ανοιχτή επικοινωνιακή πρόκληση. Δεν ενδιαφέρεται μόνο να σκοτώσει, ενδιαφέρεται να διαβαστεί, να αναγνωριστεί, να προκαλέσει ερμηνείες και να επιβάλει στους θεσμούς και στο κοινό τη δική του παρουσία ως αίνιγμα. Με αυτόν τον τρόπο, η εγκληματική πράξη παύει να είναι μόνο αντικείμενο αστυνομικής διερεύνησης και μετατρέπεται σε μιντιακό γεγονός, σε αφηγηματικό υλικό και σε πεδίο διαρκούς δημόσιας ερμηνείας. Σε επίπεδο αφηγηματικής εξέλιξης, η κινηματογραφική πλοκή εκτείνεται σε μια περίοδο άνω των δύο δεκαετιών, αναδεικνύοντας τον έντονο θεσμικό κατακερματισμό και τις γραφειοκρατικές αγκυλώσεις που χαρακτήρισαν την πραγματική αστυνομική έρευνα. Καθώς τα εγκλήματα διαπράχθηκαν σε διαφορετικές κομητείες, η έρευνα διασπάστηκε ανάμεσα σε αστυνομικά

²⁴¹ Federal Bureau of Investigation (FBI), 'The Zodiac Killer: View FBI Records on Hunt for Clues', 2 March 2007. https://archives.fbi.gov/archives/news/stories/2007/march/zodiac_030207 (Προβλήθηκε 9 Μαΐου 2026)

²⁴² Federal Bureau of Investigation (FBI). Ο.π.

²⁴³ Hearst (n.d.) 'San Francisco Chronicle'. <https://www.hearst.com/newspapers/san-francisco-chronicle> (Προβλήθηκε 9 Μαΐου 2026). Η *San Francisco Chronicle*, ιστορική εφημερίδα του San Francisco που ιδρύθηκε το 1865 από τους Charles και Michael de Young, υπήρξε μία από τις βασικές εφημερίδες στις οποίες απευθύνθηκε ο αυτοαποκαλούμενος Zodiac Killer, σε μια υπόθεση που ξεκίνησε με τις δολοφονικές επιθέσεις της περιόδου 1968-1969 στην περιοχή του Bay Area.

τιμήματα διαφορετικών δικαιοδοσιών (όπως το Vallejo PD, το Napa County Sheriff's Department και το SFPD), τα οποία, ελλείψει κεντρικών ψηφιακών βάσεων δεδομένων εκείνη την εποχή, αδυνατούσαν να ανταλλάξουν κρίσιμα αποδεικτικά στοιχεία και αναφορές υπόπτων.²⁴⁴ Η ταινία αποτυπώνει με απόλυτο ρεαλισμό αυτή τη διοικητική δυσλειτουργία, παρουσιάζοντας μια έρευνα που σταδιακά βαλτώνει μέσα σε τόνους εγγράφων, αναπάντητων τηλεφωνημάτων και γραφομηχανών. Η αφήγηση οργανώνεται γύρω από τις προσπάθειες τριών διακριτών προσώπων, του επιθεωρητή Dave Toschi, του αστυνομικού συντάκτη Paul Avery και, κυρίως, του Robert Graysmith, ενός πολιτικού γελοιογράφου της Chronicle, ο οποίος μετατρέπεται από απλός παρατηρητής στον πιο επίμονο ιδιώτη ερευνητή της υπόθεσης.²⁴⁵



Εικόνα 30: Στιγμιότυπο από την ταινία *Zodiac* (David Fincher, 2007[00:17:41]). Η επιστολή του Zodiac προς τον Τύπο λειτουργεί όχι μόνο ως αποδεικτικό ίχνος, αλλά και ως μέσο δημόσιας αυτοσκηνοθεσίας του δράστη.

Το δεύτερο μισό της ταινίας επικεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην εξαντλητική, εμμονική έρευνα του Graysmith κατά τη δεκαετία του 1970 και του 1980, φέρνοντας στο προσκήνιο τη φιγούρα του Arthur Leigh Allen, ο οποίος υπήρξε ο βασικότερος ύποπτος της πραγματικής υπόθεσης. Παρά την ύπαρξη ενός εντυπωσιακού πλήθους έμμεσων ενδείξεων (circumstantial evidence) που έστρεφαν τις υποψίες εναντίον του, η έρευνα προσκρούει σε ένα ανυπέρβλητο επιστημονικό και νομικό κενό, καθώς οι εργαστηριακές εξετάσεις της περιόδου, συμπεριλαμβανομένων των αρνητικών αποτελεσμάτων στις βαλλιστικές αναλύσεις, στα αποτυπώματα και, μεταγενέστερα, στις εξετάσεις DNA, κατέστησαν αδύνατη την ποινική του δίωξη.²⁴⁶ Η πλοκή ολοκληρώνεται χωρίς την παραδοσιακή χολιγουντιανή κάθαρση της

²⁴⁴ Rogers, K. (2018) *The Zodiac Killer: Terror in California*. New York: Lucent Press, σελ. 48.

²⁴⁵ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, pp. 17–18, 25–26.

²⁴⁶ Morford, M. and Ferguson, M. (2018) *The Case of the Zodiac Killer: The Complete Transcript with Additional Commentary, Photographs and Documents*. Denver: WildBlue Press, Season One, Episode Nine, PDF p. 196.

σύλληψης ή της ομολογίας, αποτυπώνοντας την αδυναμία των ανθρώπινων θεσμών και της επιστήμης να προσφέρουν μια οριστική λύση απέναντι σε μια σειρά ανεξιχνίαστων εγκλημάτων.²⁴⁷

Η αυθεντικότητα της ροής των γεγονότων ενισχύεται καθοριστικά από τη σκηνοθετική απόφαση να μην υπάρξει καμία δραματολογική αυθαιρεσία ή μυθοποίηση της φιγούρας του δολοφόνου. Η αναπαράσταση των επιθέσεων βασίζεται αποκλειστικά στις επίσημες δικαστικές αναφορές και στις καταθέσεις των επιζώντων μαρτύρων, με τον σωματότυπο του δράστη στις σκηνές των εγκλημάτων να προσαρμόζεται με ακρίβεια στις περιγραφές των αυτοπτών μαρτύρων, οι οποίοι έκαναν λόγο για έναν άνδρα συγκεκριμένου ύψους και βάρους.²⁴⁸ Αυτή η αυστηρή προσήλωση στα αρχειακά δεδομένα απογυμνώνει την εγκληματική αφήγηση από κάθε στοιχείο επιφανειακού εντυπωσιασμού, μετατρέποντας την πλοκή σε μια κλινική, σχεδόν δημοσιογραφική καταγραφή της φθοράς του χρόνου και της απώλειας της αντικειμενικής αλήθειας μέσα στα αρχεία.²⁴⁹

10.2. Η σκηνοθετική μέθοδος του Fincher: εμπειρισμός, τεκμήριο και άρνηση της μυθοποίησης

Η σκηνοθετική γραμμή που χαράσσει ο David Fincher στην ταινία *Zodiac* (2007) συνιστά μια θεμελιώδη μετατόπιση από τις κυρίαρχες συμβάσεις των χολιγουντιανών θρίλερ που πραγματεύονται τη φιγούρα του κατά συρροή δολοφόνου, αλλά και από την ίδια την προγενέστερη φιλμογραφία του δημιουργού. Όπως επισημαίνει ο Mark Browning στην ανάλυσή του, ο Fincher αποστασιοποιείται συνειδητά από τα ιδιαίτερα στιλιζαρισμένα οπτικά μοτίβα και την κλειστοφοβική, νεο-νουάρ ατμόσφαιρα που είχε καθιερώσει στο *Se7en* (1995), επιλέγοντας μια αυστηρή, σχεδόν κλινική αισθητική που προκρίνει την πραγματολογική ακρίβεια έναντι του δραματικού εντυπωσιασμού.²⁵⁰ Η μεθοδολογία αυτή, η οποία έχει περιγραφεί εύστοχα στον ακαδημαϊκό λόγο ως ένα «όργιο εμπειρισμού»,²⁵¹ αποτελεί μια δομική αναπαραστατική στρατηγική. Η Sharon Waxman υπογραμμίζει ότι η διαβόητη τελειομανία του σκηνοθέτη και η απαίτησή του για έναν εξαντλητικό αριθμό λήψεων λειτουργούν οργανικά. Η ψυχαναγκαστική επανάληψη κατά τη διαδικασία του γυρίσματος αντανακλά την ίδια την εμμονική φύση της έρευνας που διεξάγουν οι πρωταγωνιστές, μετατρέποντας τον κινηματογραφικό χρόνο σε

²⁴⁷ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ. 85-86.

²⁴⁸ Warner Bros. Pictures and Paramount Pictures (2007) *Zodiac: Production Notes*, σελ. 4, 12-13.

²⁴⁹ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ. 75-76.

²⁵⁰ Browning, M. (2010) *David Fincher: Films That Scar*. Santa Barbara, CA: Praeger, σελ. 73-74.

²⁵¹ Lee, N. (2007) 'To Catch a Predator', *The Village Voice*, 20 February. <https://www.villagevoice.com/to-catch-a-predator/> (Προβλήθηκε 7 Μαΐου 2026)

προέκταση του εγκληματολογικού αδιεξόδου.²⁵² Η επιδίωξη αυτής της απόλυτης αυθεντικότητας καθορίζει με μαθηματική αυστηρότητα τα όρια της κινηματογραφικής αφήγησης, εξαρτώντας την εικόνα αποκλειστικά από την ύπαρξη τεκμηρίων. Ο Fincher, όπως αναλύει διεξοδικά στον ηχητικό σχολιασμό (audio commentary) της ταινίας, έθεσε ως απαράβατο κανόνα την άρνηση αναπαράστασης γεγονότων για τα οποία δεν υφίστανται επιζώντες αυτόπτες μάρτυρες. Αποτέλεσμα αυτής της ηθικής και επιστημολογικής στάσης απέναντι στο ιστορικό γεγονός ήταν η παντελής παράλειψη της πρώτης επιβεβαιωμένης δολοφονίας του Zodiac στη λεωφόρο Lake Herman Road, καθώς η αστυνομική έρευνα διέθετε μόνο αποσπασματικά φυσικά ευρήματα στο έδαφος και κανέναν μάρτυρα ικανό να καθοδηγήσει τη σκηνοθεσία.²⁵³ Αντίθετα, η ταινία εστιάζει αποκλειστικά στις επιθέσεις όπου η ροή των γεγονότων μπορούσε να ανακατασκευαστεί μέσα από καταθέσεις. Η προσήλωση στα δεδομένα επεκτείνεται θεαματικά και στη φυσική παρουσία του δολοφόνου στο κάδρο. Ο σκηνοθέτης απέρριψε την κλασική κινηματογραφική σύμβαση της ανάθεσης του ρόλου του δράστη σε έναν ενιαίο ηθοποιό. Αντιθέτως, επιστράτευσε διαφορετικούς ερμηνευτές για τις επιμέρους σκηνές των εγκλημάτων, προσαρμόζοντας τον σωματότυπο του Zodiac στις αποκλίνουσες αναφορές των μαρτύρων ως προς το ύψος, την ηλικία και τη σωματική διάπλαση, οι οποίες κυμαίνονταν από έναν κοντότερο, βαρύ άνδρα περίπου 5'8" και 195-200 λιβρών έως έναν ψηλότερο και ογκωδέστερο άνδρα, άνω των 6 ποδιών και 200-230 λιβρών.²⁵⁴ Μέσω αυτής της επιλογής, όπως παρατηρεί ο Nicholas Orlando, η φιγούρα του δολοφόνου απογυμνώνεται από τη μυθολογική της αύρα και μετατρέπεται σε μια χαοτική, ασύμμετρη απειλή, η οποία αντανakλά την αντικειμενική σύγχυση των διωκτικών αρχών της περιόδου.²⁵⁵

Παράλληλα, η χρήση της τεχνολογίας στο έργο ανατρέπει ριζικά τις πρακτικές των σύγχρονων παραγωγών, καθώς τα ψηφιακά μέσα επιστρατεύονται για την αόρατη ανακατασκευή της ιστορικής πραγματικότητας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του «ψηφιακού ρεαλισμού» αποτελεί η διαχείριση της οπτικής βίας. Όπως αναφέρεται σε δημοσίευμα των *Los Angeles Times*, επικαλούμενο τον Eric Barba της Digital Domain, όλες οι σκηνές αιματοχυσίας, συμπεριλαμβανομένων των μαχαιρωμάτων στη λίμνη Berryessa, δημιουργήθηκαν εξ ολοκλήρου

²⁵² Waxman, S. (2006) *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*. 1st Harper Perennial edn. New York: Harper Perennial, chapter 5.σελ 155-171

²⁵³ Fincher, D. (2007) Audio commentary, in *Zodiac*. Director's Cut DVD. Paramount Pictures, approx. 22:15–22:59.

²⁵⁴ Morford, M. and Ferguson, M. (2018) *The Case of the Zodiac Killer: The Complete Transcript with Additional Commentary, Photographs and Documents*. Denver: WildBlue Press, Season One, Episode Twelve. Rogers, K. (2018) *The Zodiac Killer: Terror in California*. New York: Lucent Press, p. 54.

²⁵⁵ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, pp. 17–18.

ψηφιακά στο στάδιο του post-production.²⁵⁶ Η επιλογή αυτή υπαγορεύτηκε από την ανάγκη αυστηρού ελέγχου του γυρίσματος και της δυνατότητας πολλαπλών λήψεων χωρίς χρονοβόρες επαναφορές του set και των κοστουμιών. Στην περίπτωση της λίμνης Berryessa, η παραγωγή προχώρησε σε εξαιρετικά σχολαστική ανακατασκευή του χώρου, μεταφέροντας ακόμη και δύο μεγάλες βελανιδιές και βασίζοντας τη σκηνογραφική αποτύπωση σε φωτογραφική τεκμηρίωση της εποχής.²⁵⁷ Αντίστοιχα, η αναπαράσταση της δολοφονίας στο Presidio Heights απαιτήσε την ψηφιακή ανασύνθεση της διασταύρωσης Washington και Cherry. Επειδή η περιοχή είχε μεταβληθεί ουσιωδώς από το 1969 και οι κάτοικοι δεν επιθυμούσαν την αναπαράσταση του εγκλήματος στον πραγματικό χώρο, η σκηνή γυρίστηκε σε blue-screen stage στο Downey, ενώ η ομάδα οπτικών εφέ ανακατασκεύασε το περιβάλλον με βάση λεπτομερή σχέδια και εκτεταμένη φωτογραφική τεκμηρίωση.²⁵⁸

Αυτή η φορμαλιστική αυστηρότητα συνοδεύεται από μια μελετημένη αισθητική αποστασιοποίηση, αποσκοπώντας στην αποποίηση του μελοδραματισμού. Ο Fincher επιδιώκει την αποτύπωση μιας «αποστασιοποιημένης οπτικής» (detached view), η οποία εγκαθιδρύεται από την εναρκτήρια κιόλας σεκάνς στο Vallejo. Για να καταγράψει την «κανονικότητα» της γειτονιάς εξαλείφοντας τους εγγενείς κραδασμούς της κάμερας που θα προσέδιδαν μια ανεπιθύμητη υποκειμενική ένταση, το κινηματογραφικό συνεργείο τοποθέτησε 450 πόδια ράγες (dolly track) στον δρόμο, ωθώντας το αυτοκίνητο πάνω σε αυτές.²⁵⁹ Η ίδια αποστασιοποίηση διέπει και τη διαχείριση των ηθοποιών, οι οποίοι καλούνται να ενσωματώσουν μικρο-ιστορίες καθημερινής φθοράς, μακριά από ηρωικές κορυφώσεις. Ο Mark Ruffalo (Dave Toschi) αφαιρεί διαρκώς τις ντομάτες από τα σάντουιτς του λόγω του έλκους που ανέπτυξε ο πραγματικός επιθεωρητής από το άγχος της υπόθεσης, ενώ ο ηθοποιός Patrick Scott Lewis εκδηλώνει μια ανεπαίσθητη, πεζή στομαχική αδιαθεσία ακριβώς τη στιγμή που έρχεται αντιμέτωπος με τον δολοφόνο στη λίμνη, ένα τυχαίο συμβάν (indigestion) που ο σκηνοθέτης κράτησε στο τελικό μοντάζ για να τονίσει την αδυναμία της ανθρώπινης φύσης απέναντι στο χάος.²⁶⁰ Η εμμονή στη ροή της πληροφορίας είναι τόσο απόλυτη, ώστε η πρώτη σκηνή συνεργασίας μεταξύ του Gyllenhaal και του Ruffalo χρειάστηκε 56 λήψεις.²⁶¹ Ο Fincher αρνήθηκε να καταφύγει στην ευκολία του κατακερματισμένου μοντάζ (reverse shots) για να διορθώσει τον ρυθμό, απαιτώντας

²⁵⁶ Crabtree, S. (2007) 'Re-creating 1969 "Zodiac" murders', *Los Angeles Times*, 11 March.

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-mar-11-ca-zodiac11-story.html> (Πρόσβαση: 12 Μαΐου 2026).

²⁵⁷ *Zodiac: Production Notes* (2007) Paramount Pictures Press Kit / Festival de Cannes, pp. 43–44.

²⁵⁸ Crabtree, S. (2007) Ο.π.

²⁵⁹ Fincher, D. (2007) Audio commentary, in *Zodiac*. Director's Cut DVD. Paramount Pictures, 00:00:26–00:01:20.

²⁶⁰ Fincher, D. (2007) Ο.π. 00:18:58–00:19:32 and 01:11:54–01:12:19.

²⁶¹ Daly, S. (2007) 'How David Fincher made *Zodiac*', *Entertainment Weekly*, 23 February. <https://ew.com/article/2007/02/23/how-david-finner-made-zodiac/> (Προβλήθηκε 23 Μαΐου 2026)

η παράδοση των εγγράφων να συμβεί οργανικά, σε ενιαίο χρόνο, χωρίς η κάμερα να υπογραμμίζει τεχνητά τη σπουδαιότητα της στιγμής. Μέσα από αυτό το πλέγμα θεωρητικών προθέσεων και άκρατων τεχνικών απαιτήσεων, το *Zodiac* εδραιώνει τον ρεαλισμό του όχι μέσω της αναπαραγωγής της φρίκης, αλλά μέσω της εξαντλητικής, σχεδόν αρχειακής καταγραφής της ανθρώπινης συμπεριφοράς απέναντι στο άλυτο αίνιγμα.

10.3. Αφηγηματική Δομή: Πολυετής έρευνα χωρίς λύση, πολλαπλοί πρωταγωνιστές

Η αφηγηματική αρχιτεκτονική του *Zodiac* (2007) συνιστά μια από τις πιο ρηξικέλευθες απόπειρες αναδιαμόρφωσης του κινηματογραφικού χρόνου και της δομής του αστυνομικού είδους. Ενώ η κλασική χολιγουντιανή παράδοση επιτάσσει μια γραμμική εξέλιξη που οργανώνεται γύρω από έναν κεντρικό ήρωα και οδηγεί αναπόδραστα στην κάθαρση της επίλυσης του μυστηρίου, η ταινία του David Fincher επιλέγει μια αποκεντρωμένη, πολυεστιακή και αποσπασματική αφηγηματική τροχιά. Όπως παρατηρεί ο Piers McCarthy, η δομή του έργου καθοδηγείται από τη σταδιακή μετατόπιση του ερευνητικού βάρους ανάμεσα σε πολλαπλούς πρωταγωνιστές, οι οποίοι λειτουργούν ως διαδοχικοί σκυταλοδρόμοι μιας έρευνας που εκτείνεται σε βάθος δεκαετιών.²⁶² Η αφήγηση αρνείται να προσφέρει μια ενιαία υποκειμενική οπτική γωνία, επιλέγοντας αντίθετα να παρακολουθήσει πώς το έγκλημα διαβρώνει διαφορετικούς θεσμικούς και κοινωνικούς χώρους, την αστυνομία, τη δημοσιογραφία και, τελικά, την ίδια την ιδιωτική σφαίρα του απλού πολίτη.

Στο πρώτο μέρος της ταινίας, ο αφηγηματικός πυρήνας μοιράζεται ανάμεσα στο αστυνομικό δίδυμο των Dave Toschi και Bill Armstrong και στον κυνικό αστυνομικό συντάκτη Paul Avery. Η επιλογή αυτή επιτρέπει στον Fincher να αναδείξει την παράλληλη αλλά συχνά ανταγωνιστική σχέση ανάμεσα στη θεσμική εξουσία του κράτους και την επικοινωνιακή ισχύ των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Ωστόσο, η ιδιαιτερότητα της δομής έγκειται στον τρόπο με τον οποίο η ταινία διαχειρίζεται τη φθορά των χαρακτήρων αυτών. Καθώς τα χρόνια περνούν χωρίς να προκύπτει κάποια ουσιαστική εξέλιξη, η αφήγηση απομακρύνει σταδιακά τους αρχικούς της φορείς, αποτυπώνοντας αυτό που ο Nicholas Orlando περιγράφει ως «συναισθηματική και διαδικαστική στασιμότητα».²⁶³ Ο Armstrong αποχωρεί από το τμήμα ανθρωποκτονιών ανίκανος να αντέξει το ψυχολογικό βάρος μιας έρευνας χωρίς διέξοδο, ο Avery καταρρέει υπό το βάρος

²⁶² McCarthy, P. (2018) 'Pressure and Obsession in the Films of David Fincher', *The Fincher Analyst*, 15 November: <https://thefincheranalyst.com/articles/pressure-and-obsession-in-the-films-of-david-fischer/> (Πρόσβαση: 12 Μαΐου 2026).

²⁶³ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ. 16–18.

του φόβου και των καταχρήσεων, και ο Toschi περιθωριοποιείται λόγω γραφειοκρατικών ιντριγκών και της έλλειψης αδιάσειστων στοιχείων.

Αυτή η αποδόμηση των παραδοσιακών ηρωικών προτύπων προετοιμάζει το έδαφος για την ανάδυση του Robert Graysmith ως του τελικού, μοναχικού πρωταγωνιστή της ιστορίας. Η μετατόπιση αυτή από τους επαγγελματίες ερευνητές στον ερασιτέχνη γελοιογράφο σηματοδοτεί, σύμφωνα με τον Adam Nayman, μια βαθύτερη επιστημολογική αλλαγή στη δομή του έργου.²⁶⁴ Ο Graysmith δεν δεσμεύεται από τα νομικά όρια της αστυνομικής δικονομίας και ούτε από τις πιέσεις των εκδοτικών προθεσμιών, γεγονός που του επιτρέπει να βυθιστεί σε μια καθαρή, σχεδόν μεταφυσική εμμονή. Η αφήγηση στο δεύτερο μισό της ταινίας στενεύει οπτικά, ακολουθώντας την προσωπική κάθοδο του Graysmith σε έναν ωκεανό αρχαιακού υλικού, όπου η συλλογή στοιχείων μετατρέπεται σε αυτοσκοπό, απειλώντας να καταστρέψει την οικογενειακή και επαγγελματική του ζωή. Η διαχείριση του χρόνου αποτελεί το πλέον καθοριστικό εργαλείο αυτής της αφηγηματικής στρατηγικής. Ο Fincher χρησιμοποιεί εκτεταμένες χρονικές ελλείψεις, οι οποίες υπογραμμίζονται στην οθόνη μέσω ψυχρών, τυπογραφικών ενδείξεων («Δύο Χρόνια Μετά», «Τέσσερα Χρόνια Μετά»), εξαναγκάζοντας τον θεατή να βιώσει το ασήκωτο βάρος του νεκρού χρόνου.²⁶⁵ Η ροή των γεγονότων επιβραδύνεται σκόπιμα, οι ρυθμοί της αστυνομικής δράσης αντικαθίστανται από τον ήχο των σελίδων που γυρίζουν και των τηλεφωνημάτων που μένουν μετέωρα στο σκοτάδι. Όπως επισημαίνει ο Mark Browning, ο ρεαλισμός της ταινίας βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την άρνηση της δραματικής συμπύκνωσης.²⁶⁶ Αντί να επιταχύνει την πλοκή προς μια τεχνητή κορύφωση, η δομή αντανakλά την πραγματική, εξαντλητική φθορά της μνήμης και των στοιχείων, μάρτυρες πεθαίνουν, ύποπτοι γερνούν, και οι γραφικοί χαρακτήρες στις επιστολές αλλοιώνονται από τον χρόνο.

Καταλύτης αυτής της ιδιότυπης δομής είναι η απουσία μιας παραδοσιακής εγκληματολογικής λύσης. Το *Zodiac* χτίζει μια αφήγηση που αρνείται πεισματικά να κλείσει. Στον ηχητικό σχολιασμό της ταινίας, ο Fincher αποσαφηνίζει ότι η πρόθεσή του δεν ήταν να υποδείξει με δικαστική βεβαιότητα την ταυτότητα του δολοφόνου, αλλά να αποτυπώσει το πώς η απουσία της αλήθειας γεννά την εμμονή.²⁶⁷ Η δομή της ταινίας είναι σχεδιασμένη έτσι ώστε η συσσώρευση πληροφοριών να μην οδηγεί στη διαλεύκανση, αλλά στη διεύρυνση του χάους. Κάθε νέο στοιχείο που ανακαλύπτει ο Graysmith, αντί να περιορίζει τη λίστα των υπόπτων, εισάγει νέες αντιφάσεις και αμφιβολίες, αντικατοπτρίζοντας τις πραγματικές δυσκολίες που

²⁶⁴ Orlando, N. (2018) Ο.π. σελ. 36-38.

²⁶⁵ Orlando, N. (2018). Ο.π. σελ 12-13, 78-80.

²⁶⁶ Browning, M. (2010) *David Fincher: Films That Scar*. Santa Barbara, CA: Praeger, σελ. 73-80.

²⁶⁷ Fincher, D. (2007) Audio commentary, in *Zodiac*. Director's Cut DVD. Paramount Pictures, approx. 00:13:22-00:13:47.

κατέγραψε ο ίδιος στα βιβλία του.²⁶⁸ Η τελική σεκάνς της ταινίας, με την υποκειμενική αναγνώριση του Arthur Leigh Allen από τον επιζήσαντα Mike Mageau μετά από δεκαετίες, λειτουργεί ως μια μελαγχολική διαπίστωση. Η αφηγηματική δομή ολοκληρώνεται αφήνοντας τον θεατή σε μια κατάσταση επιστημολογικής αβεβαιότητας, υπογραμμίζοντας ότι στον ρεαλιστικό κόσμο του True Crime, το μόνο πράγμα που παραμένει απόλυτα σίγουρο είναι η ίδια η αίσθηση του ανεξιχνίαστου.²⁶⁹

10.4. Ρεαλισμός στην Ταινία: Πιστή αναπαράσταση 1970s, λεπτομέρειες, ύφος ντοκιμαντέρ

Η πραγμάτευση του κινηματογραφικού ρεαλισμού στην ταινία *Zodiac* (2007) δεν περιορίζεται σε μια συμβατική ιστορική αναπαράσταση της περιόδου (period piece), αλλά συνιστά μια ριζοσπαστική, αρχειακή και επιστημολογική ανακατασκευή της υλικής και θεσμικής πραγματικότητας της δεκαετίας του 1970. Όπως επισημαίνει ο Mark Browning, ο David Fincher επαναπροσδιορίζει την έννοια της κινηματογραφικής αυθεντικότητας, μετατρέποντας το φιλικό ύφος σε ένα κλινικό όργανο καταγραφής που απορρίπτει συστηματικά τις μελοδραματικές διογκώσεις και τα οπτικά τεχνάσματα του παραδοσιακού αστυνομικού κινηματογράφου.²⁷⁰

Ο ρεαλισμός του έργου δομείται μέσα από μια εξαντλητική συσσώρευση πραγματολογικών λεπτομερειών, οι οποίες λειτουργούν ως ο κεντρικός άξονας γύρω από τον οποίο ξεδιπλώνεται η διαδικασία της έρευνας και η σταδιακή διολίσθηση των χαρακτήρων στην εμμονή. Η πρόθεση αυτή για την εγκαθίδρυση μιας αυστηρά «αναλογικής» και απομυθοποιημένης αισθητικής γίνεται εμφανής ήδη από τα πρώτα δευτερόλεπτα της ταινίας, μέσω της χρήσης των αυθεντικών, ιστορικών σημάτων (period logos) της Warner Bros. και της Paramount από τη δεκαετία του 1970. Στον ηχητικό σχολιασμό (audio commentary) του έργου, ο σκηνοθέτης αποσαφηνίζει ότι η συγκεκριμένη επιλογή γεννήθηκε από τη συνειδητή ανάγκη να προδιατεθεί ο θεατής για το τεχνολογικό και επικοινωνιακό περιβάλλον της εποχής, αποκόπτοντάς τον ακαριαία από τις ευκολίες και την ταχύτητα της σύγχρονης ψηφιακής πληροφορίας, θέτοντας έτσι τις βάσεις για το ντοκιμαντερίστικο ύφος που διέπει ολόκληρη την αφήγηση.²⁷¹

Ο πυρήνας αυτού του ντοκιμαντερίστικου ύφους βρίσκεται στην ανάδειξη της υλικής υποδομής των μέσων (media infrastructure) και της γραφειοκρατικής πραγματικότητας που χαρακτήριζε τις διωκτικές και δημοσιογραφικές αρχές της περιόδου. Στη μελέτη του, ο Nicholas Orlando

²⁶⁸ Graysmith, R. (2002) *Zodiac Unmasked: The Identity of America's Most Elusive Serial Killer Revealed*. New York: Berkley Books, ch. 28, PDF σελ. 333-343.

²⁶⁹ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ. 85-86.

²⁷⁰ Browning, M. (2010) *David Fincher: Films That Scar*. Santa Barbara, CA: Praeger, σελ. 73-74.

²⁷¹ Fincher, D. (2007) Audio commentary, in *Zodiac*. Director's Cut DVD. Paramount Pictures, 00:00:00-00:00:26.

υπογραμμίζει ότι ο ρεαλισμός στο *Zodiac* εντοπίζεται στην επίμονη καταγραφή της χειρωνακτικής και σωματικής τριβής των χαρακτήρων με τα τεκμήρια, τις δακτυλογραφημένες αναφορές, τα περιστροφικά τηλέφωνα, τις συσκευές τηλετύπου, τα αρχεία μικροφίλμ και τους τόνους χαρτιού που συσσωρεύονται σταδιακά στο κάδρο.²⁷² Ο Fincher αρνείται να επιταχύνει τον ρυθμό της ταινίας μέσω δραματικών συμπυκνώσεων, επιλέγοντας να αποτυπώσει με απόλυτη σχολαστικότητα τη θεσμική δυσλειτουργία και τον κατακερματισμό των αστυνομικών αρχών. Η απουσία άμεσης ψηφιακής πρόσβασης σε ενιαία αρχεία αναδεικνύεται σε βασικό αφηγηματικό εμπόδιο, καθώς η έρευνα εξαρτάται από τηλεφωνήματα, φυσικά έγγραφα, μετακινήσεις από υπηρεσία σε υπηρεσία και ασύμβατες τεχνολογικές υποδομές.²⁷³

Η οπτική στρατηγική της ταινίας, υπό τη διεύθυνση φωτογραφίας του Harris Savides, ενισχύει καθοριστικά αυτή την αίσθηση της αδιαμεσολάβητης καταγραφής. Παρά το γεγονός ότι το έργο γυρίστηκε με την πρωτοποριακή για την εποχή ψηφιακή κάμερα Thomson Viper FilmStream, η επιδίωξη των δημιουργών δεν ήταν η παραγωγή ψηφιακού εντυπωσιασμού, αλλά η διαμόρφωση μιας επίπεδης, νατουραλιστικής και συγκρατημένης υφής, συγγενικής με τα πολιτικά και δημοσιογραφικά θρίλερ της δεκαετίας του 1970.²⁷⁴ Η φωτογραφία του Savides αρνείται να ωθήσει την εικόνα προς τον στιλιζαρισμένο εντυπωσιασμό, επιλέγοντας μια ψυχρή, χαμηλόφωνη οπτική ακρίβεια, όπου η πληροφορία και η χωρική καθαρότητα υπερισχύουν της ατμοσφαιρικής υπερβολής.²⁷⁵ Χαρακτηριστική είναι η σεκάνς του υπογείου με τον Bob Vaughn, τον οποίο υποδύεται ο Charles Fleischer, η οποία, σύμφωνα με τον ηχητικό σχολιασμό του Fincher, φωτίστηκε με τρεις απλούς λαμπτήρες των 40 Watt. Η ψηφιακή τεχνολογία επέτρεψε στο συνεργείο να χρησιμοποιήσει την ίδια την εικόνα του μόνιτορ ως μέσο εκτίμησης του φωτός, βασιζόμενο στην αισθητική κρίση και τη «γεύση» του Savides για τη διαμόρφωση του σκοταδιού.²⁷⁶ Η κάμερα παραμένει έτσι ένας ουδέτερος παρατηρητής, που καταγράφει τη δράση χωρίς να καθοδηγεί επιθετικά τη συναισθηματική αντίδραση του θεατή.

Αυτός ο «φορμαλιστικός εμπειρισμός» καθορίζει και τη σκηνοθετική διαχείριση των χώρων, των τεκμηρίων και της βίας. Οι δρόμοι, τα γραφεία, οι επιστολές, τα αποκόμματα, τα κρυπτογραφήματα και τα πειστήρια λειτουργούν και ως απλό ιστορικό ντεκόρ, αλλά και ως

²⁷² Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ. 9-13, 78-80.

²⁷³ Morford, M. and Ferguson, M. (2018) *The Case of the Zodiac Killer: The Complete Transcript with Additional Commentary, Photographs and Documents*. Denver: WildBlue Press, PDF σ. 75.

²⁷⁴ Geffner, D. (2007) 'Harris Savides, ASC uses a new workflow for *Zodiac*', *ICG Magazine*, March. Dickson, S. (2016) <https://www.icgmagazine.com/2007/march/march07.html> 'Zodiac and the Ends of Cinema', *Senses of Cinema*, 78, March. (Προβλήθηκε 22 Μαΐου 2026)

²⁷⁵ Williams, D.E. (2018) 'Zodiac: Cold Case File', *American Cinematographer*, 24 March. Originally published April 2007. <https://theasc.com/article/flashback-zodiac/> (Προβλήθηκε 22 Μαΐου 2026)

²⁷⁶ Fincher, D. (2007) Audio commentary, in *Zodiac*. Director's Cut DVD. Paramount Pictures, 02:19:36-02:20:47.

υλικό πεδίο μέσα στο οποίο παράγεται, και τελικά αποτυγχάνει, η γνώση. Η αναπαράσταση των εγκλημάτων επιδιώκει ψυχρή διαδικαστική ακρίβεια, η βία απογυμνώνεται από τη χορογραφημένη υπερβολή, ενώ τα τεκμήρια αντιμετωπίζονται ως αρχειακά αντικείμενα που οργανώνουν την ίδια τη θέαση. Έτσι, ο ρεαλισμός του *Zodiac* προκύπτει από την υλικότητα της έρευνας, από τη συσσώρευση χώρων, εγγράφων, τεχνολογικών περιορισμών και αστυνομικών διαδικασιών που μετατρέπουν την αναζήτηση της αλήθειας σε εμπειρία φθοράς.²⁷⁷

Η ίδια εμμονή με την αυθεντικότητα δεν περιορίζεται στην ανακατασκευή των ιστορικών χώρων ή στην ακρίβεια των τεκμηρίων, αλλά διαπερνά και τον τρόπο με τον οποίο η ταινία αντιλαμβάνεται την ανθρώπινη παρουσία μέσα στην έρευνα. Οι χαρακτήρες του *Zodiac* παρουσιάζονται ως φθαρτά σώματα μέσα σε ένα περιβάλλον γραφειοκρατικής κόπωσης, πληροφοριακής υπερφόρτωσης και θεσμικής αδυναμίας. Ο ρεαλισμός της ταινίας, επομένως, συγκροτείται από την πιστότητα των αντικειμένων, των χώρων και των αρχειακών λεπτομερειών, αλλά και από τη συστηματική άρνηση κάθε δραματικής εξιδανίκευσης. Μέσα από αυτό το πλέγμα τεχνικών, πραγματολογικών και ερμηνευτικών επιλογών, το *Zodiac* μετατρέπεται σε ένα υπόδειγμα κινηματογραφικού εμπειρισμού. Ένα έργο όπου το True Crime αναπαρίσταται ως θέαμα τρόμου, αλλά και ως εμπειρία παρατεταμένης αβεβαιότητας, ανθρώπινης φθοράς και ανεπίλυτης αναζήτησης.²⁷⁸

10.5. Θεματική Ανάλυση: Εμμονή, αβεβαιότητα, η αίσθηση του ανεξιχνίαστου

Η θεματική αποκρυστάλλωση της ταινίας *Zodiac* (2007) περιστρέφεται γύρω από ένα υπαρξιακό πλέγμα, ο πυρήνας του οποίου συγκροτείται από τις έννοιες της εμμονής, της αβεβαιότητας και της διάχυτης αίσθησης του ανεξιχνίαστου. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή δομή των αστυνομικών αφηγήσεων, όπου το έγκλημα λειτουργεί ως μια προσωρινή διατάραξη της κοινωνικής και ηθικής τάξης η οποία αποκαθίσταται μέσω της ορθολογικής αποκωδικοποίησης των στοιχείων, το έργο του David Fincher πραγματεύεται το έγκλημα ως μια ανοιχτή, μεταδοτική παθολογία. Όπως επισημαίνει ο Piers McCarthy, η εμμονή δεν προκύπτει απλώς ως ένα δευτερεύον ψυχολογικό γνώρισμα των χαρακτήρων, αλλά αναδεικνύεται στον κυρίαρχο κινητήριο μοχλό ολόκληρης της αφηγηματικής οικονομίας.²⁷⁹ Η αναζήτηση του δολοφόνου μετατρέπεται σταδιακά από θεσμικό καθήκον ή δημοσιογραφική αποστολή σε μια αυτοκαταστροφική μανία, η οποία προσβάλλει διαδοχικά τους πρωταγωνιστές. Η πίεση για την

²⁷⁷ Warner Bros. Pictures and Paramount Pictures (2007) *Zodiac: Production Notes*, σελ. 4, 12-13.

²⁷⁸ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ. 75-80.

²⁷⁹ McCarthy, P. (2018) 'Pressure and Obsession in the Films of David Fincher', *The Fincher Analyst*, 15 November. <https://thefincheranalyst.com/articles/pressure-and-obsession-in-the-films-of-david-fischer/> (Προβλήθηκε: 12 Μαΐου 2026).

εύρεση της απάντησης πηγάζει από την εξωτερική δράση του Zodiac, ο οποίος μετά τις αρχές της δεκαετίας του 1970 αποσύρεται από το προσκήνιο, αλλά και από το εσωτερικευμένο βάρος ενός παζλ που αρνείται να ολοκληρωθεί, εγκλωβίζοντας τους διώκτες του σε έναν φαύλο κύκλο ερμηνευτικής υπερβολής. Αυτή η διολίσθηση προς την εμμονή συνδέεται άμεσα με την αβεβαιότητα ως προς το τι μπορεί να θεωρηθεί αληθινό ή αποδεδειγμένο, η οποία προκαλείται από την υπερβολική συσσώρευση πληροφοριών. Στη μελέτη του, ο Nicholas Orlando αναφέρει ότι το Zodiac αποτελεί μια σπουδή πάνω στην αποτυχία των σύγχρονων μέσων και θεσμών να προσφέρουν μια καθαρή αφήγηση ή ένα οριστικό «κλείσιμο» (closure).²⁸⁰ Η ταινία ανατρέπει το θετικό αξίωμα της εγκληματολογίας ότι η συσσώρευση δεδομένων οδηγεί νομοτελειακά στην αλήθεια. Αντίθετα, η υπερπληθώρα στοιχείων, επιστολών, υπόπτων και γραφολογικών αναλύσεων δεν επιφέρει τη διαλεύκανση όπως ίσως θα ήταν αναμενόμενο. Αντ' αυτού παράγει έναν σημειολογικό θόρυβο που θολώνει την πραγματικότητα. Οι χαρακτήρες, στην προσπάθειά τους να γεμίσουν τα κενά της ιστορικής *fabula*, παγιδεύονται σε μια διαδικασία υπερ-ερμηνείας, όπου κάθε νέα λεπτομέρεια ακυρώνει την προηγούμενη. Η αβεβαιότητα αυτή αφορά και την ταυτότητα του δολοφόνου, αλλά επεκτείνεται και στη συνολική αξιοπιστία των ανθρώπινων κατασκευών και της δικαστικής επιστήμης, καθώς τα φυσικά πειστήρια (αποτυπώματα, DNA) αποδεικνύονται ανεπαρκή ή αντιφατικά, όπως τεκμηριώνουν και οι Morford/Ferguson.²⁸¹

Το αποκορύφωμα αυτής της θεματικής αποτυπώνεται κινηματογραφικά στη σεκάνς της επίσκεψης του Graysmith στο σπίτι και στο υπόγειο του Bob Vaughn, τον οποίο υποδύεται ο Charles Fleischer. Η σκηνή συμπυκνώνει την κεντρική εμπειρία του έργου. Καθοδηγούμενος από την εμμονή του, ο Graysmith εισέρχεται σε έναν ξένο, σκοτεινό χώρο, όπου η έρευνα παύει να προσφέρει σταθερά σημεία προσανατολισμού. Η αποκάλυψη ότι ο Vaughn, και όχι ο Rick Marshall, είχε φιλοτεχνήσει τις αφίσες των οποίων ο γραφικός χαρακτήρας είχε συνδεθεί με τον Zodiac κλονίζει την ερευνητική υπόθεση του Graysmith, μετατοπίζει στιγμιαία την υποψία προς τον Vaughn και μετατρέπει την αναζήτηση στοιχείων σε εμπειρία καθαρού αποπροσανατολισμού. Το υπόγειο, επομένως, λειτουργεί σαν χώρος απειλής, αλλά και σαν υλική μεταφορά του ανεξιχνίαστου, όσο βαθύτερα εισέρχεται ο ερευνητής στο αρχείο, τόσο περισσότερο απομακρύνεται από την οριστική αλήθεια.²⁸² Η αίσθηση αυτή ολοκληρώνεται μέσα από την άρνηση της τελικής κάθαρσης. Η βουβή αναμέτρηση του Graysmith με τον Arthur Leigh Allen στο κατάστημα υλικών προσφέρει μόνο μια υποκειμενική, ψυχολογική στιγμή

²⁸⁰ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ 85-86

²⁸¹ Morford, M. and Ferguson, M. (2018) *The Case of the Zodiac Killer: The Complete Transcript with Additional Commentary, Photographs and Documents*. Denver: WildBlue Press, 'Season One, Episode Nine', PDF σελ. 196-197.

²⁸² Morford, M. and Ferguson, M. (2018) Ο.π. 201-202.

αναγνώρισης. Το *Zodiac* μετατρέπει έτσι την εγκληματική αφήγηση σε τραγωδία της αφοσίωσης. Η αλήθεια παύει να εμφανίζεται ως αντικειμενικό γεγονός που μπορεί να ανακτηθεί πλήρως και μετατρέπεται σε μόνιμη εκκρεμότητα. Στον κόσμο της ταινίας, το ανεξιχνίαστο δεν είναι απλώς η αποτυχία της έρευνας, αλλά η τελική μορφή της πραγματικότητας.²⁸³

10.6. Υποδοχή & Κριτική: Από παρεξηγημένο σε μοντέρνο classic

Η κυκλοφορία του *Zodiac* στις κινηματογραφικές αίθουσες το 2007 συνιστά μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες και ενδεικτικές περιπτώσεις κριτικής και εμπορικής επανεκτίμησης στη σύγχρονη ιστορία του αμερικανικού κινηματογράφου. Κατά την αρχική του διανομή, το έργο βρέθηκε αντιμέτωπο με το τεράστιο βάρος των προσδοκιών που είχε καλλιεργήσει στο κοινό και τη βιομηχανία η ίδια η προγενέστερη φιλομορφία του David Fincher. Οι θεατές, έχοντας βαθιά εγγεγραμμένη στη συλλογική τους μνήμη την εκρηκτική εμπορική επιτυχία του *Se7en* (1995)²⁸⁴ και τη μηδενιστική, στιλιζαρισμένη βία του *Fight Club* (1999),²⁸⁵ προσήλθαν στις αίθουσες αναμένοντας ένα ακόμη καταιγιστικό, κλειστοφοβικό θρίλερ με επίκεντρο το κυνήγι μιας σκοτεινής ιδιοφυΐας. Ωστόσο, η σκηνοθετική προσέγγιση του Fincher υπονόμει ριζικά και αποκάλυπτα αυτές τις ορίζουσες υποδοχής. Όπως παρατηρεί ο Adam Nayman, η αρχική πρόσληψη του *Zodiac* υπήρξε προβληματική ακριβώς επειδή το έργο δεν ανταποκρίθηκε στις συμβατικές προσδοκίες ενός θρίλερ με καθαρή λύση, αλλά πρότεινε μια μεταμοντέρνα, υπερρεαλιστική και εμμονική διερεύνηση ενός ανεπίλυτου εγκλήματος.²⁸⁶ Η εμπορική του πορεία υπήρξε αντίστοιχα συγκρατημένη, καθώς, παρά το υψηλό κόστος παραγωγής του, η ταινία απέφερε σημαντικά χαμηλότερα έσοδα στην εγχώρια αμερικανική αγορά.²⁸⁷ Αντί για ένα περιπετειώδες κυνηγητό, παρέδωσε ένα δαιδαλώδες, εξαντλητικό διαδικαστικό δράμα (procedural) διάρκειας 158 λεπτών, το οποίο στερούνταν συνειδητά παραδοσιακών δραματικών κορυφώσεων. Η δομική αυτή άρνηση οδήγησε σε μια αρχική εμπορική υποαπόδοση (ιδίως στο εγχώριο box-office των ΗΠΑ) και σε μια αμήχανη, συχνά διχασμένη πρώτη υποδοχή από την κριτική κοινότητα, μέρος της οποίας χαρακτήρισε την ταινία ως υπέρμετρα ψυχρή, φλύαρη, απαιτητική και απογοητευτικά αντικλιμακτική. Η μεταγενέστερη πολιτισμική ζωή της υπόθεσης επιβεβαιώνει ότι το *Zodiac* δεν λειτουργεί μόνο ως κινηματογραφικό case study, αλλά και ως διαρκές αντικείμενο επαναφήγησης στο σύγχρονο true crime. Η ίδια η ταινία του Fincher

²⁸³ Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ. 81-86.

²⁸⁴ Fincher, D. (σκην.) (1995) *Se7en* [Ταινία]. Παραγωγή: Juno Pix. Διανομή: New Line Cinema.

²⁸⁵ Fincher, D. (σκην.) (1999) *Fight Club* [Ταινία]. Παραγωγή: Fox 2000 Pictures, New Regency Productions

²⁸⁶ Nayman, A. (2017) 'Unsolved Mystery', *The Ringer*, 25 July.

<https://www.theringer.com/2017/07/25/movies/zodiac-ten-year-anniversary-david-fischer-great-film-93d9cf2f70f6> (Προβλήθηκε: 12 Μαΐου 2026).

²⁸⁷ Box Office Mojo (n.d.) 'Zodiac (2007)'. <https://www.boxofficemojo.com/release/rl1031636481/> (Προβλήθηκε: 12 Μαΐου 2026).

βασίζεται στα βιβλία του Robert Graysmith, *Zodiac*(1986)²⁸⁸ και *Zodiac Unmasked*(2002),²⁸⁹ τα οποία μετέτρεψαν την ιδιωτική εμμονή ενός πολιτικού γελοιογράφου της *San Francisco Chronicle* σε οργανωμένη αφηγηματική ανασύνθεση μιας ανοιχτής εγκληματολογικής υπόθεσης. Η πρόσφατη σειρά ντοκιμαντέρ του Netflix *This Is the Zodiac Speaking*(2024)²⁹⁰ επανέρχεται στο πρόσωπο του Arthur Leigh Allen και στις μαρτυρίες που τον συνδέουν με την υπόθεση, δείχνοντας ότι το ερώτημα της ταυτότητας του Zodiac εξακολουθεί να παράγει νέες μορφές τεκμηρίωσης, αμφισβήτησης και δημόσιας περιέργειας. Έτσι, η υπόθεση παραμένει ενεργή όχι επειδή λύθηκε, αλλά επειδή εξακολουθεί να αντιστέκεται στην οριστική επίλυση. Ακριβώς γι' αυτό αποτελεί ιδανικό παράδειγμα της σχέσης ανάμεσα στο true crime, την εμμονή του κοινού και την αδυναμία της αφήγησης να κλείσει πλήρως το τραύμα του ανεξιχνίαστου. Στα χρόνια που ακολούθησαν, το *Zodiac* υπέστη μια σταδιακή αλλά αποφασιστική κριτική επανεκτίμηση. Αυτό που αρχικά μπορούσε να εκληφθεί ως βραδύτητα ή ψυχρότητα αναγνωρίστηκε εκ των υστέρων ως η κεντρική αισθητική και θεωρητική του δύναμη. Ο Adam Nayman συνοψίζει χαρακτηριστικά αυτή τη μετατόπιση, περιγράφοντας το *Zodiac* ως έργο που παρεξηγήθηκε κατά την κυκλοφορία του, αλλά στη συνέχεια αναδείχθηκε σε ένα από τα σημαντικά αμερικανικά φιλμ του 21ου αιώνα.²⁹¹

Η αξία αυτής της επανεκτίμησης έγκειται στο ότι η ταινία δεν δικαιώθηκε παρά την άρνησή της να προσφέρει λύση, αλλά ακριβώς εξαιτίας αυτής της άρνησης. Το *Zodiac* επαναπροσδιόρισε το true crime ως κινηματογραφική μορφή, απομακρύνοντάς το από τη λογική της αποκάλυψης και της τιμωρίας και μετατρέποντάς το σε στοχασμό πάνω στη φθορά της έρευνας, την ανεπάρκεια των θεσμών και την αδυναμία της οριστικής βεβαιότητας.²⁹² Υπό αυτή την έννοια, η ταινία λειτουργεί γιατί αποδεικνύει ότι η τέχνη της εγκληματικής αφήγησης αποκτά τη μέγιστη ρεαλιστική και θεωρητική της ισχύ όχι όταν αποκαθιστά την τάξη μέσω μιας τελικής απάντησης, αλλά όταν έχει την τόλμη να αφήσει ανοιχτό το τραύμα του ανεξιχνίαστου.

²⁸⁸ Graysmith, R. (1986) *Zodiac*. New York: St. Martin's/Marek.

²⁸⁹ Graysmith, R. (2002) *Zodiac Unmasked: The Identity of America's Most Elusive Serial Killer Revealed*. New York: Berkley Books.

²⁹⁰ Mark, A. and Lott, P. (σκην.) (2024) *This Is the Zodiac Speaking* [Σειρά ντοκιμαντέρ]. Παραγωγή: AMPLE Entertainment / Netflix.

²⁹¹ Nayman, A. (2017) 'Unsolved Mystery', *The Ringer*, 25 July.

<https://www.theringer.com/2017/07/25/movies/zodiac-ten-year-anniversary-david-finchers-great-film-93d9cf2f70f6> (Πρόσβαση 12 Μαΐου 2026).

²⁹² Orlando, N. (2018) *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac*. MA thesis. University of South Florida, σελ. 81-86, 93-99.

11. Συγκριτική Ανάλυση: Ο εγκληματικός δημιουργός και η κατασκευή της αλήθειας από τη μυθοπλασία στο True Crime

11.1. Edmond Dantès και John Doe: Ο τιμωρός ως δημιουργός μιας ηθικής αφήγησης

Παρά τη χρονική απόσταση που χωρίζει *Κόμη Μόντε-Κρίστο* (1844-1846) του Αλέξανδρου Δουμά από το *Se7en* (1995) του David Fincher, τα δύο έργα παρουσιάζουν μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αφηγηματική συγγένεια. Την ανάδυση της μορφής του τιμωρού ως δημιουργού μιας εναλλακτικής αφήγησης δικαιοσύνης. Ο Εντμόντ Νταντές και ο John Doe δεν λειτουργούν απλώς ως πρόσωπα που αντιδρούν σε μια υπάρχουσα πραγματικότητα. Αντίθετα, επιχειρούν να την ανακατασκευάσουν μέσα από ένα προσωπικό σύστημα νοήματος, όπου η τιμωρία μετατρέπεται σε σκηνοθετημένη πράξη αποκάλυψης της αλήθειας. Και στις δύο περιπτώσεις, ο δράστης της τιμωρίας υπερβαίνει τον ρόλο του εκτελεστή και προσεγγίζει τη θέση ενός ιδιότυπου «δημιουργού», ο οποίος οργανώνει γεγονότα, χειρίζεται χαρακτήρες και καθοδηγεί την τελική ερμηνεία των πράξεων του.

Στον *Κόμη Μοντεχρίστο*, ο Εντμόντ Νταντές επιστρέφει μετά την άδικη φυλάκισή του όχι απλώς για να εκδικηθεί τους ανθρώπους που τον κατέστρεψαν, αλλά για να δημιουργήσει ένα σύνθετο σχέδιο μέσα από το οποίο οι ίδιοι οι υπεύθυνοι θα οδηγηθούν στην αποκάλυψη της ενοχής τους. Η εκδίκησή του δεν έχει τη μορφή μιας άμεσης πράξης βίας. Αντιθέτως, οργανώνεται ως μια πολυεπίπεδη αφήγηση όπου κάθε αντίπαλος συναντά τις συνέπειες των δικών του επιλογών. Ο Νταγκλάρ καταρρέει μέσα από την ίδια την απληστία που καθόρισε τη ζωή του, ο Φερνάν Μοντεγκκό εκτίθεται μέσω της αποκάλυψης της προδοσίας του, ενώ ο Ζεράρ ντε Βιλφόρ καταστρέφεται από την επιστροφή των μυστικών που προσπάθησε να θάψει. Ο Εντμόντ Νταντές, επομένως, κατασκευάζει μια τιμωρία, αλλά και ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο η κρυμμένη αλήθεια αναγκάζεται να εμφανιστεί.

Αντίστοιχα, στο *Se7en*, ο John Doe οργανώνει τα εγκλήματά του ως μια μακάβρια αφήγηση με αρχή, δομή και προκαθορισμένο τέλος. Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, αντί να αποτελούν απλώς το θέμα των δολοφονιών, συγκροτούν τον αφηγηματικό μηχανισμό μέσω του οποίου ο Doe επιχειρεί να επιβάλει τη δική του ανάγνωση του κόσμου. Τα θύματα, πέρα από την ιδιότητά τους ως αντικείμενα βίας, μετατρέπονται σε σύμβολα εντός ενός έργου το οποίο ο ίδιος σκηνοθετεί. Όπως ο Εντμόντ Νταντές, έτσι και ο Doe επιθυμεί οι «ένοχοι» να κατανοήσουν τον λόγο της τιμωρίας τους. Η πράξη δεν αρκεί, πρέπει να παραχθεί νόημα.

Ωστόσο, η ουσιαστική διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο μορφές βρίσκεται στο ηθικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται αυτή η αφηγηματική εξουσία. Ο Εντμόντ Νταντές αποτελεί προϊόν μιας λογοτεχνικής παράδοσης του 19ου αιώνα, όπου η αδικία μπορεί ακόμη να αποκατασταθεί

μέσω μιας προσωπικής αναζήτησης δικαίωσης. Παρότι στην πορεία υιοθετεί έναν σχεδόν θεϊκό ρόλο, θεωρώντας τον εαυτό του όργανο της Πρόνοιας, η αφήγηση του Δουμά τελικά αμφισβητεί αυτή την απόλυτη θέση. Ο ήρωας αναγκάζεται να αναγνωρίσει τα όρια της ανθρώπινης κρίσης και να αντιμετωπίσει το ενδεχόμενο ότι η απόλυτη δικαιοσύνη δεν μπορεί να ασκηθεί από έναν άνθρωπο χωρίς συνέπειες.

Αντίθετα, ο John Doe αποτελεί τη σκοτεινή εξέλιξη του ίδιου αφηγηματικού αρχέτυπου μέσα στο απαισιόδοξο περιβάλλον του τέλους του 20ού αιώνα. Εκεί όπου ο Εντμόντ Νταντές αναζητά αποκατάσταση μιας συγκεκριμένης αδικίας, ο Doe προσπαθεί να διορθώσει τον κόσμο με το να αποδείξει την ανεπανόρθωτη διαφθορά του. Στρέφεται απέναντι σε μια ολόκληρη κοινωνία την οποία θεωρεί ηθικά ένοχη. Η τιμωρία λειτουργεί πλέον ως απόδειξη ότι κάθε ισορροπία έχει ήδη χαθεί.

Η σύγκριση των δύο χαρακτήρων αποκαλύπτει επομένως μια βαθύτερη μεταβολή στην ιστορία της εγκληματικής αφήγησης. Ο ίδιος αφηγηματικός μηχανισμός, η οικειοποίηση από ένα άτομο του δικαιώματος να απονέμει δικαιοσύνη και να μετατρέπει την τιμωρία σε προσωπικά σκηνοθετημένη αφήγηση, αποκτά ριζικά διαφορετική σημασία ανάλογα με το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Στον 19ο αιώνα παράγει έναν τραγικό τιμωρό που αναζητά την αποκατάσταση μιας διαταραγμένης ηθικής τάξης. Στο τέλος του 20ού αιώνα παράγει έναν εγκληματία-δημιουργό, ο οποίος χρησιμοποιεί την ίδια λογική για να επιβάλει ένα σύστημα τρόμου. Με αυτή την έννοια, ο Εντμόντ Νταντές και ο John Doe αποτελούν δύο αντίθετες εκδοχές της ίδιας αφηγηματικής φιγούρας. Του ανθρώπου που δεν αρκείται να συμμετέχει στην ιστορία, αλλά επιχειρεί να γίνει ο συγγραφέας της.

11.2. Hercule Poirot και Zodiac: Από τον αναγνώσιμο εγκληματία στην κατάρρευση της ερμηνείας

Η δεύτερη μεγάλη μετατόπιση στην ιστορία της εγκληματικής αφήγησης μπορεί να εντοπιστεί μέσα από τη σύγκριση δύο φαινομενικά ασύμβατων έργων. Του μυθιστορήματος Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ (1926) της Αγκάθα Κρίστι και της ταινίας Zodiac (2007) του David Fincher. Το πρώτο ανήκει στην παράδοση του κλασικού whodunnit της Χρυσής Εποχής της αστυνομικής λογοτεχνίας, όπου κάθε στοιχείο αποτελεί μέρος ενός κλειστού συστήματος που οδηγεί στην τελική αποκάλυψη. Το δεύτερο, αντιθέτως, ανήκει στη σύγχρονη true crime αφήγηση, όπου η υπερσυσσώρευση δεδομένων οδηγεί συχνά στην αβεβαιότητα. Ωστόσο, και τα δύο έργα οργανώνονται γύρω από το ίδιο θεμελιώδες ερώτημα. Ποιος ελέγχει τελικά την αφήγηση του εγκλήματος;

Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ (1926) κατασκευάζει έναν κόσμο στον οποίο το έγκλημα παραμένει ένα κείμενο που μπορεί να διαβαστεί. Ο Ηρακλής Πουαρό λειτουργεί ως ο ιδανικός ερμηνευτής. Συλλέγει αποσπασματικές πληροφορίες, αναγνωρίζει αντιφάσεις και τελικά αποκαθιστά την πραγματική αλληλουχία των γεγονότων. Το χάος είναι προσωρινό, επειδή πίσω από την παραπλάνηση υπάρχει μία συγκεκριμένη αλήθεια που περιμένει να ανακαλυφθεί.

Ωστόσο, η ριζοσπαστικότητα του έργου της Κρίστι βρίσκεται στο γεγονός ότι η απειλή δεν προέρχεται μόνο από τον εγκληματία, αλλά από την ίδια την αφήγηση. Ο δρ Σέπαρντ είναι εκείνος που ελέγχει την πρόσβαση του αναγνώστη στην πραγματικότητα, ενώ είναι ο δολοφόνος. Ως αφηγητής επιλέγει τι θα αποκαλύψει, τι θα αποκρύψει και πώς θα οργανώσει την πληροφορία. Με αυτόν τον τρόπο, η Κρίστι μετατρέπει τον εγκληματία σε έναν «συγγραφέα» της δικής του εκδοχής των γεγονότων. Η δολοφονία δεν συνεχίζεται μόνο στον φυσικό χώρο του εγκλήματος, αλλά και στο επίπεδο της αφήγησης.

Σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, το Zodiac παρουσιάζει την αντίστροφη κατάσταση. Ο Zodiac Killer επίσης επιχειρεί να γίνει δημιουργός της αφήγησής του. Στέλνει επιστολές, παράγει κρυπτογραφήματα και διαμορφώνει μια δημόσια περσόνα μέσω των μέσων ενημέρωσης. Όμως, σε αντίθεση με τον δρ Σέπαρντ, δεν κατορθώνει να δημιουργήσει ένα κλειστό και πλήρως ελεγχόμενο αφήγημα. Το νόημα διασπάται ανάμεσα σε αστυνομικούς φακέλους, δημοσιογραφικές έρευνες, αντικρουόμενες μαρτυρίες και ελλιπή αποδεικτικά στοιχεία.

Η κρίσιμη διαφορά βρίσκεται επομένως στη σχέση ανάμεσα στην πληροφορία και την αλήθεια. Στην Κρίστι, η έλλειψη πληροφορίας αποτελεί το εμπόδιο. Όταν ο Πουαρό συμπληρώσει το κενό, η πραγματικότητα αποκαθίσταται. Στον Fincher, αντίθετα, το πρόβλημα δεν είναι η απουσία στοιχείων αλλά η υπερβολική παρουσία τους. Η πληροφορία πολλαπλασιάζεται τόσο πολύ ώστε παύει να λειτουργεί ως δρόμος προς τη λύση και μετατρέπεται σε έναν λαβύρινθο χωρίς έξοδο.

Έτσι, ο Πουαρό και ο Robert Graysmith αποτελούν δύο διαφορετικές εκδοχές του ίδιου χαρακτήρα, του αναγνώστη του εγκλήματος. Ο πρώτος ανήκει σε έναν κόσμο όπου η ανθρώπινη λογική μπορεί ακόμη να οργανώσει το χάος. Ο δεύτερος ανήκει σε έναν κόσμο όπου η λογική επιβιώνει, αλλά δεν μπορεί πάντα να νικήσει. Ο Πουαρό διαβάσει το έγκλημα και το ολοκληρώνει, ο Graysmith το διαβάσει και χάνεται μέσα του.

Η σύγκριση των δύο έργων αποτυπώνει επομένως μια σημαντική ιστορική αλλαγή στην εγκληματική αφήγηση. Τη μετάβαση από το έγκλημα ως γρίφο στο έγκλημα ως ανοιχτό αρχείο. Στον 20ό αιώνα της Κρίστι, η αφήγηση υπόσχεται ότι κάθε μυστήριο διαθέτει μια κρυμμένη

αλλά προσβάσιμη λύση. Στον 21ο αιώνα του Fincher, η πραγματικότητα παρουσιάζεται ως ένα σύστημα θραυσμάτων όπου η αλήθεια μπορεί να υπάρχει, χωρίς όμως να είναι πάντα δυνατό να αποδειχθεί.

Με αυτή την έννοια, το Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ και το Zodiac αποτελούν δύο αντίθετα άκρα της ίδιας διαδρομής, από τον εγκληματία που κρύβεται μέσα στην αφήγηση, στον εγκληματία που εξαφανίζεται μέσα στην αδυναμία ολοκλήρωσής της.

11.3. Από την αποκατάσταση της τάξης στην αβεβαιότητα της αλήθειας: Η ιστορική μετατόπιση της εγκληματικής αφήγησης.

Η συγκριτική εξέταση των τεσσάρων έργων αποκαλύπτει μια βαθύτερη ιστορική μετατόπιση στην εξέλιξη της εγκληματικής αφήγησης. Τη μετάβαση από έναν κόσμο όπου το έγκλημα αποτελεί ένα γεγονός που μπορεί να εξηγηθεί, να τιμωρηθεί και τελικά να ενταχθεί ξανά σε ένα ηθικό σύστημα, σε έναν σύγχρονο κόσμο όπου το έγκλημα παραμένει ανοιχτό, αμφίσημο και ανθεκτικό στην πλήρη κατανόηση. Από τον Κόμη Μοντεκρίστο (1844-1846) και τη δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ (1926) μέχρι το Se7en (1995) και το Zodiac (2007), η βασική αλλαγή αφορά τον τρόπο παρουσίασης του εγκληματία, αλλά και τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο η αφήγηση αντιλαμβάνεται την αλήθεια.

Στον κόσμο του 19ου αιώνα που κατασκευάζει ο Αλέξανδρος Δουμάς, το έγκλημα και η αδικία αποτελούν διαταραχές μιας ηθικής τάξης που μπορεί ακόμη να αποκατασταθεί. Ο Εντμόντ Νταντές, παρά την προβληματική διάσταση της προσωπικής του εκδίκησης, δρα μέσα σε ένα σύμπαν όπου υπάρχει αιτία, συνέπεια και τελικός απολογισμός. Οι ένοχοι έχουν συγκεκριμένη ταυτότητα, οι πράξεις τους μπορούν να ανασυντεθούν και η αποκάλυψη της αλήθειας οδηγεί αναπόφευκτα στην πτώση τους. Η αφήγηση διατηρεί την πίστη ότι η γνώση οδηγεί σε δικαιοσύνη.

Η ίδια βασική εμπιστοσύνη στη δύναμη της αποκάλυψης επιβιώνει, με διαφορετικό τρόπο, στη χρυσή εποχή της αστυνομικής λογοτεχνίας και στο έργο της Αγκάθα Κρίστι. Στη δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ, η πραγματικότητα είναι παραποιημένη, όχι όμως απροσπέλαστη. Ο δρ Σέπαρντ κατασκευάζει ένα ψευδές αφήγημα, αλλά ο Πουαρό αποδεικνύει ότι η ανθρώπινη λογική μπορεί ακόμη να εντοπίσει τη ρωγμή μέσα στο ψέμα. Ο εγκληματίας μπορεί προσωρινά να γίνει συγγραφέας της πραγματικότητας, όμως ο ντετέκτιβ παραμένει ο τελικός αναγνώστης που αποκαθιστά το αληθινό κείμενο.

Αντίθετα, στον κινηματογραφικό κόσμο του Fincher αυτή η βεβαιότητα καταρρέει. Το Se7en αποτελεί ένα ενδιάμεσο στάδιο αυτής της μετάβασης. Ο John Doe, όπως ο Εντμόντ Νταντές,

οργανώνει ένα σύστημα τιμωρίας και αποδίδει στον εαυτό του έναν ρόλο ανώτερου κριτή. Ωστόσο, η κρίσιμη διαφοροποίηση είναι ότι η αποκάλυψη της αλήθειας δεν οδηγεί πλέον σε αποκατάσταση. Οι ντετέκτιβ ανακαλύπτουν το σχέδιό του, κατανοούν τη λογική του, αλλά αυτή η γνώση δεν τους σώζει. Αντί η αλήθεια να νικήσει το έγκλημα, γίνεται μέρος της παγίδας που έχει σχεδιάσει ο εγκληματίας.

Η πλήρης αντιστροφή ολοκληρώνεται στο *Zodiac*. Εδώ δεν υπάρχει πλέον ένας παντοδύναμος εγκληματίας-σκηνοθέτης όπως ο John Doe ούτε ένας ντετέκτιβ που μπορεί να επαναφέρει την τάξη όπως ο Πουαρό. Υπάρχουν μόνο αποσπασματικά στοιχεία, διαφορετικές εκδοχές και μια ατελείωτη προσπάθεια ερμηνείας. Ο Graysmith, σε αντίθεση με τον Πουαρό, δεν ηττάται επειδή δεν σκέφτεται αρκετά, ηττάται επειδή ο κόσμος στον οποίο ζει δεν εγγυάται πλέον ότι κάθε ερώτημα έχει μία αποδείξιμη απάντηση.

11.4. Από τον αναγνώστη-ντετέκτιβ στον θεατή-ερευνητή: Η μετατόπιση της συμμετοχής του κοινού στην εγκληματική αφήγηση

Η συγκριτική προσέγγιση των τεσσάρων έργων αναδεικνύει μια κρίσιμη μεταβολή όχι μόνο στη μορφή του εγκληματία ή του ερευνητή, αλλά και στη θέση που καταλαμβάνει το ίδιο το κοινό μέσα στην εγκληματική αφήγηση. Από τον 19ο αιώνα έως τον σύγχρονο κινηματογράφο, ο αναγνώστης και ο θεατής μετακινούνται σταδιακά από τη θέση του εξωτερικού παρατηρητή στη θέση ενός ενεργού ερμηνευτή, ο οποίος καλείται να οργανώσει στοιχεία, να αξιολογήσει αφηγηματικές εκδοχές και να αποφασίσει ποια αλήθεια θεωρεί πιθανότερη.

Στον Κόμη Μοντεχρίστο, ο αναγνώστης τοποθετείται κυρίως στη θέση του μάρτυρα ενός ήδη σχεδιασμένου μηχανισμού. Ο Εντμόντ Νταντές γνωρίζει περισσότερα από όλους. Γνωρίζει την ταυτότητα των ενόχων, οργανώνει την εκδίκησή του και ελέγχει τον τρόπο με τον οποίο οι αποκαλύψεις θα φτάσουν τόσο στα θύματά του όσο και στον αναγνώστη. Το κοινό δεν καλείται να λύσει ένα μυστήριο, αλλά να παρακολουθήσει την εκτέλεση ενός σχεδίου. Η αφηγηματική απόλαυση προέρχεται όχι από την ανακάλυψη του «ποιος το έκανε», αλλά από την παρακολούθηση του τρόπου με τον οποίο ένας άνθρωπος αναλαμβάνει τον ρόλο του δημιουργού μιας νέας πραγματικότητας.

Η Αγκάθα Κρίστι μεταβάλλει ριζικά αυτή τη σχέση. Στη δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ, ο αναγνώστης παύει να είναι θεατής μιας προαποφασισμένης τιμωρίας, και γίνεται συμμετέχων στο ίδιο το παιχνίδι της έρευνας. Το αστυνομικό μυθιστόρημα της Χρυσής Εποχής βασίζεται σε μια άτυπη συμφωνία. Ο συγγραφέας παρέχει τα στοιχεία και ο αναγνώστης προσπαθεί να φτάσει στη λύση πριν από τον ντετέκτιβ. Ωστόσο, η Κρίστι ανατρέπει αυτή τη σχέση εμπιστοσύνης, καθώς ο ίδιος ο αφηγητής αποδεικνύεται η πηγή της εξαπάτησης. Η αποκάλυψη του δρ Σέπαρντ

ως δράστη ανατρέπει την πλοκή, αλλά και την αυτοπεποίθηση του αναγνώστη ότι μπορεί να ελέγξει το αφηγηματικό παιχνίδι.

Το *Se7en* μεταφέρει αυτή τη σχέση στον κινηματογράφο, αλλά με μια σημαντική διαφοροποίηση. Ο θεατής δεν ανταγωνίζεται πλέον τον εγκληματία, αλλά καθοδηγείται από αυτόν. Ο John Doe δημιουργεί μια εμπειρία αποκάλυψης για όλους τους αποδέκτες της αφήγησης. Ο Somerset, ο Mills και το κοινό ακολουθούν την ίδια διαδρομή. Βλέπουν τα αποτελέσματα των πράξεων του Doe, ερμηνεύουν τα σύμβολα που αφήνει και προσπαθούν να προβλέψουν την επόμενη κίνησή του. Όμως, σε αντίθεση με την Κρίστι, όπου η τελική αποκάλυψη αποκαθιστά τον έλεγχο, στο *Se7en* η αποκάλυψη αποτελεί μέρος της ήττας. Ο θεατής καταλαβαίνει την αλήθεια μόνο όταν είναι ήδη αργά.

Και τέλος, η πιο ακραία μορφή συμμετοχής εμφανίζεται στο *Zodiac*, όπου η θέση του κοινού ταυτίζεται πλέον απόλυτα με τη θέση του ερευνητή. Ο Fincher δεν οργανώνει μια αφήγηση όπου τα στοιχεία οδηγούν σταδιακά σε μία λύση, αντίθετα, αναπαράγει την εμπειρία της πραγματικής έρευνας, όπου η πληροφορία είναι υπερβολική, αντιφατική και συχνά ανεπαρκής. Ο θεατής μετατρέπεται σε έναν δεύτερο Graysmith. Συλλέγει ενδείξεις, δημιουργεί υποθέσεις, επιθυμεί να πιστέψει σε μια απάντηση, αλλά δεν αποκτά ποτέ την απόλυτη επιβεβαίωση.

11.5. Ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα: Η γοητεία του “True” και η αναζήτηση της αλήθειας στην εγκληματική αφήγηση

Η συγκριτική εξέταση των τεσσάρων έργων οδηγεί σε ένα ευρύτερο ερώτημα που υπερβαίνει τη διάκριση ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα, γιατί το κοινό έλκεται από αφηγήσεις εγκλήματος, είτε γνωρίζει ότι είναι κατασκευασμένες είτε ότι βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα; Η πορεία από τον Κόμη Μοντεχρίστο έως το *Zodiac* δείχνει ότι η δύναμη της εγκληματικής αφήγησης βρίσκεται και στην αλήθεια του γεγονότος, αλλά στον τρόπο με τον οποίο το έγκλημα οργανώνεται ως μια διαδικασία αποκάλυψης.

Ο Κόμης Μοντεχρίστο αντιπροσωπεύει ένα μοντέλο όπου η μυθοπλασία προσφέρει αυτό που η πραγματικότητα συχνά αδυνατεί να προσφέρει. Μια πλήρη ηθική και αφηγηματική αποκατάσταση. Η αδικία έχει αρχή, υπεύθυνους και τελικό απολογισμό. Ο Εντμόντ Νταντές κατασκευάζει έναν κόσμο στον οποίο η αλήθεια, όσο καθυστερημένα και αν εμφανιστεί, τελικά επικρατεί. Η γοητεία εδώ βρίσκεται στον ρεαλισμό της εγκληματικής διαδικασίας, και στην ικανοποίηση μιας ανθρώπινης επιθυμίας. Την πίστη ότι το κρυμμένο έγκλημα μπορεί να αποκαλυφθεί και η ηθική ισορροπία να επανέλθει.

Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ μεταφέρει αυτή τη σχέση με την αλήθεια σε ένα διαφορετικό επίπεδο. Η Κρίστι υπόσχεται ηθική δικαίωση, αλλά και πνευματική πρόκληση. Το έγκλημα

γίνεται ένα κατασκευασμένο παιχνίδι ανάμεσα στον συγγραφέα και στον αναγνώστη, όπου η απόλαυση προκύπτει από την προσπάθεια αποκρυπτογράφησης. Ωστόσο, η αποκάλυψη ότι ο ίδιος ο αφηγητής υπήρξε ο δολοφόνος αποκαλύπτει μια βαθύτερη αλήθεια για την εγκληματική αφήγηση. Το κοινό δεν αναζητά απλώς την πραγματικότητα, αλλά μια πραγματικότητα οργανωμένη με τρόπο που να μπορεί να κατανοηθεί.

Το *Se7en* διαταράσσει αυτή την ισορροπία, καθώς παρουσιάζει μια απολύτως φανταστική υπόθεση που όμως δημιουργεί μια ισχυρότερη αίσθηση πραγματικού τρόμου. Ο John Doe είναι πραγματικός εγκληματίας και η αφήγησή του κατασκευάζει με τέτοια εσωτερική συνέπεια ώστε αποκτά την ψευδαίσθηση μιας αληθινής εγκληματολογικής περίπτωσης. Εδώ η μυθοπλασία δημιουργεί ένα συμβολικό μοντέλο εγκλήματος μέσα από το οποίο εξετάζονται πραγματικοί κοινωνικοί φόβοι, η ηθική κατάρρευση, η αστική αποξένωση και η αδυναμία των θεσμών να ελέγξουν το κακό.

Το *Zodiac* ολοκληρώνει αυτή την πορεία αντιστρέφοντας πλήρως τους όρους, καθώς αρνείται να προσφέρει τη δραματική ολοκλήρωση που παραδοσιακά αναμένεται από μια ιστορία, παρά τη βάση του στα πραγματικά γεγονότα. Το πραγματικό έγκλημα, στερούμενο λύσης, οριστικού τέλους ή πλήρους εξήγησης, υπερβαίνει τη μυθοπλασία σε "αφηγηματική ικανοποίηση". Ο Fincher αποκαλύπτει ότι το πραγματικό είναι ελκυστικό ακριβώς επειδή αντιστέκεται στην οριστική απάντηση, προκαλώντας την περιέργεια του κοινού.

Β' ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ ΕΡΕΥΝΑ

12. Στόχος και μεθοδολογία

Η παρούσα ενότητα παρουσιάζει τον στόχο, τη μεθοδολογική λογική και τα εργαλεία της πρωτογενούς έρευνας που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της εργασίας. Η έρευνα οργανώθηκε γύρω από δύο άξονες. Αφενός τις συνεντεύξεις με πρόσωπα που συνδέονται με τη σεναριογραφία, την εγκληματολογία και την αστυνομική-εγκληματολογική έρευνα, αφετέρου στο ερωτηματολόγιο που απευθύνθηκε σε μη ειδικό κοινό, με σκοπό να διερευνηθεί η πρόσληψη της εγκληματικής αφήγησης και της αναπαράστασης της εγκληματολογικής έρευνας στη μυθοπλασία.

Η μεθοδολογική επιλογή συνδέεται άμεσα με τον κεντρικό προβληματισμό της εργασίας. Εφόσον η μελέτη εξετάζει τον ρεαλισμό του εγκλήματος στον κινηματογράφο και στη λογοτεχνία, κρίθηκε αναγκαίο να μη στηριχθεί αποκλειστικά στη θεωρητική και συγκριτική ανάλυση των έργων, αλλά να συμπεριλάβει και πρωτογενές υλικό. Οι συνεντεύξεις επιτρέπουν την προσέγγιση του εγκλήματος από τη σκοπιά της δημιουργίας, της επιστημονικής ερμηνείας και της πραγματικής έρευνας, ενώ το ερωτηματολόγιο επιτρέπει την αποτύπωση του τρόπου με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται τις μυθοπλαστικές αναπαραστάσεις της εγκληματολογικής διαδικασίας.

12.1. Ερευνητικός σκοπός και ερωτήματα

Σκοπός της πρωτογενούς έρευνας είναι να εξεταστεί η σχέση ανάμεσα στη μυθοπλαστική αναπαράσταση του εγκλήματος και στην πραγματική εγκληματολογική, αστυνομική και κοινωνική του διάσταση. Η εργασία υπερβαίνει την παραδοσιακή θεώρηση του crime fiction ως απλού ψυχαγωγικού είδους, αναδεικνύοντάς το σε πεδίο παραγωγής σύνθετων αντιλήψεων για τον δράστη, το θύμα, την έρευνα, την τεχνολογία, το ίχνος, τη βία και τη δικαιοσύνη. Για τον λόγο αυτό, η πρωτογενής έρευνα σχεδιάστηκε ώστε να φωτίσει τόσο την πλευρά των ειδικών και των δημιουργών όσο και την πλευρά του κοινού.

Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα που καθοδήγησαν τη διαδικασία είναι τα εξής. Με ποιον τρόπο η μυθοπλασία μετασχηματίζει το πραγματικό ή αληθοφανές έγκλημα σε αφήγηση; Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στην αληθοφάνεια και στη δραματουργική επινόηση; Ποιες παρανοήσεις δημιουργούνται γύρω από την εγκληματολογική έρευνα μέσα από τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και τη λογοτεχνία; Πώς αντιλαμβάνεται το κοινό την αποτελεσματικότητα της τεχνολογίας, των ιχνών και των τεκμηρίων; Και, τέλος, σε ποιον βαθμό η εγκληματική αφήγηση επηρεάζει την πρόσληψη του δράστη, της βίας και της δικαστικής ολοκλήρωσης μιας υπόθεσης; Πρωταρχικός σκοπός της έρευνας είναι η ποιοτική και ερμηνευτική ενίσχυση της θεωρητικής ανάλυσης, πέρα από την παραγωγή γενικεύσιμων στατιστικών συμπερασμάτων. Το πρωτογενές

υλικό λειτουργεί ως μέσο διασταύρωσης ανάμεσα στη θεωρία, τη δημιουργική πράξη, την επαγγελματική εμπειρία και την πρόσληψη του κοινού.

12.2. Επιλογή δείγματος

Το δείγμα της έρευνας συγκροτήθηκε με βάση τη συνάφεια των συμμετεχόντων προς το αντικείμενο της εργασίας. Για τις συνεντεύξεις επιλέχθηκαν πρόσωπα που εκπροσωπούν τρεις διαφορετικές αλλά αλληλοσυμπληρούμενες οπτικές. Τη μυθοπλαστική/σεναριογραφική επεξεργασία του εγκλήματος, την εγκληματολογική επιστημονική προσέγγιση και την αστυνομική-εγκληματολογική έρευνα. Η επιλογή αυτή επέτρεψε να εξεταστεί το έγκλημα όχι ως ενιαίο αντικείμενο, αλλά ως γεγονός που αποκτά διαφορετική σημασία ανάλογα με το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναλύεται.

Συγκεκριμένα, αξιοποιήθηκε συνέντευξη με τον σεναριογράφο Παναγιώτη Ιωσηφάλη, συνέντευξη με την εγκληματολόγο Δρ. Μαρία Αλβανού, καθώς και γραπτές απαντήσεις από το Τμήμα Εγκληματολογικών Ερευνών της Γενικής Περιφερειακής Αστυνομικής Διεύθυνσης Ιονίων Νήσων, με συντάκτες τον Υ/Α' Αναστάσιο Χανδρινό και τον Ανθυπαστυνόμο Κωνσταντίνο Ράμμο. Οι συμμετέχοντες επιλέχθηκαν με κριτήριο την ειδική γνώση, την επαγγελματική εμπειρία και τη δυνατότητα να συμβάλουν ουσιαστικά στον ερευνητικό προβληματισμό.

Για το ερωτηματολόγιο συγκεντρώθηκαν είκοσι επτά απαντήσεις από μη ειδικό κοινό. Λόγω του περιορισμένου μεγέθους του δείγματος, τα αποτελέσματα δεν αντιμετωπίζονται ως αντιπροσωπευτική μέτρηση του γενικού πληθυσμού, αλλά ως ενδεικτική αποτύπωση τάσεων πρόσληψης.²⁹³ Η σύνθεσή του επιτρέπει να εξεταστούν τάσεις, αντιφάσεις και επαναλαμβανόμενα μοτίβα στον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται την εγκληματολογική έρευνα και τη μυθοπλαστική της αναπαράσταση στη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και, ευρύτερα, στο πεδίο της εγκληματικής αφήγησης.

12.3. Διαδικασία συλλογής δεδομένων

Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε μέσω δύο διαφορετικών εργαλείων, συνεντεύξεων και ερωτηματολογίου. Οι συνεντεύξεις οργανώθηκαν με βάση θεματικούς άξονες που συνδέονται με τον κεντρικό προβληματισμό της εργασίας, τον ρεαλισμό στην απεικόνιση του εγκλήματος, τη σχέση πραγματικού υλικού και μυθοπλαστικής επεξεργασίας, την εικόνα του

²⁹³ Bryman, A. and Bell, E., *Social Research Methods*, 5th Canadian edn, Don Mills, Ontario: Oxford University Press, 2019, σελ. 158-163. Για τα όρια γενίκευσης των ευρημάτων σε έρευνες με μικρό ή μη τυχαία συγκροτημένο δείγμα.

δράστη, τη λειτουργία του ίχνους, την τεχνολογική βεβαιότητα, την αισθητικοποίηση της βίας και τα όρια της αναπαράστασης.

Η διαδικασία συλλογής των συνεντεύξεων προσαρμόστηκε στο επαγγελματικό προφίλ των συμμετεχόντων. Στην περίπτωση του δημιουργού, η έμφαση δόθηκε στη σεναριογραφική διαχείριση του εγκλήματος και στη μετατροπή του πραγματικού ή αληθοφανούς υλικού σε δραματουργική μορφή. Στην περίπτωση της εγκληματολόγου, η έμφαση δόθηκε στις επιστημονικές παρανοήσεις, στα στερεότυπα για τον δράστη και στην κοινωνική πρόσληψη του εγκλήματος. Στην περίπτωση του Τμήματος Εγκληματολογικών Ερευνών, η έμφαση δόθηκε στη σκηνή εγκλήματος, στα ίχνη, στα τεκμήρια, στην τεχνική διαδικασία και στα όρια της τηλεοπτικής αναπαράστασης.

Το ερωτηματολόγιο διανεμήθηκε σε μη ειδικό κοινό και περιλάμβανε ερωτήσεις που αφορούσαν τόσο τη γνώση βασικών εγκληματολογικών διαδικασιών όσο και τις αφηγηματικές προτιμήσεις των συμμετεχόντων. Η συλλογή των απαντήσεων επέτρεψε την ποσοτική καταγραφή συγκεκριμένων επιλογών, αλλά και την ποιοτική ερμηνεία των τάσεων που προέκυψαν.

12.4. Εργαλεία έρευνας

Τα βασικά εργαλεία της έρευνας ήταν η ημιδομημένη συνέντευξη και το ερωτηματολόγιο. Η ημιδομημένη συνέντευξη επιλέχθηκε επειδή επιτρέπει τη διατήρηση ενός σταθερού θεματικού πλαισίου, χωρίς να περιορίζει την ανάπτυξη σύνθετων απαντήσεων. Η μορφή αυτή κρίθηκε κατάλληλη για την παρούσα εργασία, καθώς το ζητούμενο επεκτείνεται πέρα από την απλή συλλογή σύντομων πληροφοριών, στοχεύοντας στην εις βάθος κατανόηση διαφορετικών οπτικών γύρω από την εγκληματική αφήγηση και την πραγματική εγκληματολογική διαδικασία.

Το ερωτηματολόγιο σχεδιάστηκε με πιο δομημένο χαρακτήρα, ώστε να επιτρέπει την αποτύπωση τάσεων στην πρόσληψη του κοινού. Περιλάμβανε ερωτήσεις σχετικές με την τεχνολογία, τα δακτυλικά αποτυπώματα, το DNA, τη σκηνή εγκλήματος, την ανάκριση, τους μάρτυρες, τον πολύγραφο, τη δικαστική ολοκλήρωση, καθώς και ερωτήσεις σχετικές με τις προτιμήσεις των συμμετεχόντων ως προς το crime fiction και το true crime.

Ο συνδυασμός των δύο εργαλείων επιτρέπει τη σύγκριση ανάμεσα στον λόγο των ειδικών/δημιουργών και στην πρόσληψη του κοινού. Οι συνεντεύξεις προσφέρουν βάθος, εξειδίκευση και ερμηνευτική ακρίβεια, ενώ το ερωτηματολόγιο προσφέρει μια ενδεικτική εικόνα των πολιτισμικών αντιλήψεων που έχουν διαμορφωθεί γύρω από την εγκληματολογική έρευνα και τη μυθοπλαστική της αναπαράσταση.

12.5. Ηθικά ζητήματα και ανωνυμία συμμετεχόντων

Κατά τη διεξαγωγή της πρωτογενούς έρευνας λήφθηκαν υπόψη βασικές αρχές ερευνητικής δεοντολογίας. Οι συμμετέχοντες ενημερώθηκαν για τον σκοπό της έρευνας και για τη χρήση του υλικού στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Η συμμετοχή τους ήταν εθελοντική και το υλικό αξιοποιήθηκε αποκλειστικά για ακαδημαϊκούς σκοπούς. Οι συμμετέχοντες αντιμετωπίστηκαν ανώνυμα, χωρίς αναφορά σε προσωπικά στοιχεία που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην ταυτοποίησή τους. Τα δημογραφικά δεδομένα αξιοποιούνται μόνο συνολικά και ερμηνευτικά. Στην περίπτωση των συνεντεύξεων με επώνυμα πρόσωπα ή θεσμικούς εκπροσώπους, η αναφορά γίνεται με τρόπο που συνδέεται με την επαγγελματική τους ιδιότητα και τη συμβολή τους στο αντικείμενο της έρευνας.

Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε επίσης στο περιεχόμενο της έρευνας, καθώς το αντικείμενο αφορά το έγκλημα, τη βία, τη θυματοποίηση και την αναπαράστασή τους. Η ανάλυση αντιμετωπίζει το υλικό με σεβασμό προς τη σοβαρότητα του θέματος. Ο στόχος μετατοπίζεται από την αναπαραγωγή της βίας ως θεάματος στην κριτική διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αυτή μετασχηματίζεται σε αφήγηση και προσλαμβάνεται από το κοινό.

13. Συνεντεύξεις: η εγκληματική αφήγηση ανάμεσα στη μυθοπλασία, την εγκληματολογία και την αστυνομική έρευνα.

Το υλικό των συνεντεύξεων επιτρέπει να εξεταστεί το έγκλημα ως γεγονός που μεταβάλλει τη σημασία του ανάλογα με το εκάστοτε πλαίσιο, υπερβαίνοντας τη θεώρησή του ως μιας σταθερής και ενιαίας οντότητας. Στη μυθοπλασία, το έγκλημα λειτουργεί πρωτίστως ως αφηγηματικός πυρήνας. Οργανώνει την πλοκή, κινητοποιεί τους χαρακτήρες, παράγει μυστήριο, ένταση, ηθική αμφιβολία και προσδοκία λύσης. Στην εγκληματολογία, αντιθέτως, το έγκλημα αντιμετωπίζεται ως κοινωνικό, ψυχολογικό, νομικό και πολιτισμικό φαινόμενο, το οποίο δεν μπορεί να εξαντληθεί σε ένα απλό σχήμα δράστη, θύματος και τιμωρίας. Στην αστυνομική-εγκληματολογική έρευνα, τέλος, το έγκλημα εμφανίζεται ως υλικό πεδίο, ως σκηνή, ίχνος, πειστήριο, διαδικασία συλλογής, τεχνική ερμηνεία και θεσμικά ελεγχόμενη απόδειξη.

Αυτή η τριπλή προσέγγιση είναι κρίσιμη για την παρούσα εργασία, επειδή δείχνει ότι το έγκλημα δεν εισέρχεται στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο ως αδιαμεσολάβητη πραγματικότητα. Αντίθετα, μεταφέρεται πάντοτε μέσα από ένα σύστημα επιλογών. Η αφήγηση επιλέγει τι θα κρατήσει, τι θα αποκρύψει, τι θα συμπυκνώσει και τι θα μετατρέψει σε δραματουργικά λειτουργικό υλικό. Η εγκληματολογική σκέψη, από την άλλη πλευρά, αντιστέκεται στην ευκολία της μονοσήμαντης ερμηνείας και υπενθυμίζει ότι η εγκληματική πράξη δεν μπορεί να αποκοπεί από τα συμφραζόμενα που τη διαμορφώνουν. Η αστυνομική-

εγκληματολογική πρακτική επαναφέρει τη συζήτηση στο επίπεδο της τεχνικής ακρίβειας, εκεί όπου το έγκλημα, προτού μετατραπεί σε ιστορία, συνιστά ένα σύνολο υλικών δεδομένων που πρέπει να προστατευθούν, να καταγραφούν και να αξιολογηθούν.

Η συνέντευξη του Παναγιώτη Ιωσηφέλη φωτίζει ακριβώς το πέρασμα από το πραγματικό ή αληθοφανές έγκλημα στη μυθοπλαστική του επεξεργασία. Η εγκληματική ιστορία, όπως προκύπτει από τη σεναριογραφική του οπτική, δεν μπορεί να μεταφερθεί αυτούσια στο σενάριο. Χρειάζεται να υπακούσει στις απαιτήσεις του μέσου, στη διάρκεια, στον ρυθμό, στην ένταση, στη σχέση του θεατή με τον χαρακτήρα, στην ανατροπή και στη συναισθηματική κορύφωση. Το πραγματικό υλικό δεν εξαφανίζεται, μετασχηματίζεται. Από γεγονός γίνεται δομή, από υπόθεση γίνεται πλοκή, από πρόσωπο γίνεται χαρακτήρας. Η διαδικασία αυτή δεν είναι μηχανική. Προϋποθέτει επιλογή, αφαίρεση και αναδιάταξη, ώστε το έγκλημα να αποκτήσει αφηγηματική συνοχή χωρίς να χάσει πλήρως την αίσθηση της αληθοφάνειας.

Ιδιαίτερη σημασία έχει εδώ η αντίληψη του εγκλήματος ως πράξης που μπορεί να αναδυθεί μέσα από την καθημερινότητα. Η σεναριογραφική εμπειρία της ελληνικής τηλεοπτικής εγκληματικής μυθοπλασίας, όπως αποτυπώνεται στη συνέντευξη, απομακρύνεται από την εικόνα του εγκληματία ως εξαιρετικού, δαιμονικού ή απολύτως ξένου προς την κοινωνική κανονικότητα. Αντίθετα, το έγκλημα παρουσιάζεται ως δυνατότητα που εγγράφεται σε οικείες κοινωνικές συνθήκες, σε σχέσεις εξάρτησης, φόβου, απώλειας, τραύματος, επιθυμίας ή αδιεξόδου. Αυτή η οπτική δεν κάνει σχετική την ευθύνη του δράστη. Επιτρέπει όμως στη μυθοπλασία να κατασκευάσει έναν χώρο κατανόησης της πράξης, χωρίς να την αθώνει.

Η εγκληματολογική οπτική της κ. Αλβανού εισάγει μια διαφορετική μορφή επιφύλαξης απέναντι στη μυθοπλαστική απλοποίηση. Εκεί όπου η αφήγηση συχνά αναζητά καθαρούς τύπους, τον ιδιοφυή εγκληματία, τον παθολογικό δράστη, τη μοιραία γυναίκα, τον παντογνώστη ειδικό, η εγκληματολογική ανάλυση επιμένει στη σημασία της περίπτωσης και του πλαισίου. Το έγκλημα δεν μπορεί να αναχθεί σε ένα ενιαίο προφίλ, ούτε ο δράστης να ερμηνευθεί μέσα από έτοιμες κατηγορίες. Η επιστημονική προσέγγιση απαιτεί διαφοροποίηση, προσοχή στα κοινωνικά και ψυχολογικά δεδομένα, αλλά και επίγνωση των στερεοτύπων που παράγονται από την πολιτισμική κατανάλωση του εγκλήματος.

Από αυτή την άποψη, η εγκληματολογική συνέντευξη λειτουργεί ως αντίβαρο στην αφηγηματική επιθυμία για καθαρότητα. Η μυθοπλασία τείνει να οργανώνει το έγκλημα γύρω από αναγνωρίσιμα μοτίβα, επειδή αυτά διευκολύνουν την πρόσληψη του θεατή ή του αναγνώστη. Η εγκληματολογία, όμως, δείχνει ότι η πραγματική βία δεν εξαντλείται σε τέτοια μοτίβα. Η πράξη μπορεί να έχει πολλαπλά κίνητρα, αντιφατικές αιτίες, ασαφείς διαδρομές και

κοινωνικές προϋποθέσεις που δεν χωρούν πάντοτε στη δραματουργική οικονομία ενός έργου. Έτσι, το έγκλημα ως ερευνητικό αντικείμενο αντιστέκεται στην ευκολία του αφηγηματικού σχήματος.

Η τρίτη οπτική, εκείνη του Τμήματος Εγκληματολογικών Ερευνών, μετατοπίζει ακόμη περισσότερο το ζήτημα. Εδώ το έγκλημα, αντί να εκλαμβάνεται ως πλοκή ή θεωρητικό πρόβλημα, προσεγγίζεται ως σκηνή προς διερεύνηση. Το επίκεντρο μετατοπίζεται από την ηθική ή ψυχολογική κατανόηση του δράστη στην προστασία του χώρου, τη συλλογή ιχνών, την αποφυγή επιμόλυνσης, την εργαστηριακή εξέταση, την αλυσίδα φύλαξης²⁹⁴ και την ορθή ερμηνεία των ευρημάτων. Η αστυνομική-εγκληματολογική έρευνα ενδιαφέρεται λιγότερο για το αφηγηματικό «γιατί» και περισσότερο για το αποδεικτικό «πώς» και «ποιος». Το έγκλημα, πριν γίνει ιστορία, πρέπει να αντιμετωπιστεί ως σύνολο υλικών ενδείξεων.

Η διάσταση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι αποκαλύπτει ένα βασικό χάσμα ανάμεσα στη μυθοπλασία και στην πραγματική έρευνα. Στην κινηματογραφική ή τηλεοπτική αναπαράσταση, το ίχνος εμφανίζεται συχνά ως άμεσος φορέας αλήθειας. Βρίσκεται, αναλύεται και οδηγεί γρήγορα στη λύση. Στην πραγματική διαδικασία, όμως, το ίχνος δεν είναι ποτέ τόσο απλό. Μπορεί να είναι ανεπαρκές, φθαρμένο, αλλοιωμένο, περιβαλλοντικά επηρεασμένο ή ανοιχτό σε διαφορετικές ερμηνείες. Δεν αρκεί η ανεύρεσή του, απαιτείται ορθή συλλογή, τεχνική αξιολόγηση και ένταξή του σε ένα ευρύτερο σύνολο δεδομένων. Με άλλα λόγια, η πραγματική έρευνα δεν παράγει αμέσως αφήγηση. Παράγει υλικό που ενδέχεται, υπό προϋποθέσεις, να στηρίζει μια ερμηνεία.

Στο σημείο αυτό αναδεικνύεται και η κεντρική θεματική ότι μυθοπλασία επιδιώκει να μετατρέψει το έγκλημα σε αναγνώσιμη ιστορία. Η εγκληματολογία επιχειρεί να το κατανοήσει ως σύνθετο ανθρώπινο και κοινωνικό φαινόμενο. Η αστυνομική-εγκληματολογική έρευνα το αντιμετωπίζει ως υλικό και θεσμικό αντικείμενο απόδειξης. Καθεμία από αυτές τις οπτικές παράγει διαφορετικό είδος αλήθειας. Η πρώτη παράγει αφηγηματική αλήθεια, η δεύτερη ερμηνευτική αλήθεια, η τρίτη αποδεικτική αλήθεια.

Η αξία των συνεντεύξεων βρίσκεται ακριβώς σε αυτή τη μεταξύ τους ένταση. Δεν επιβεβαιώνουν απλώς ότι η μυθοπλασία αποκλίνει από την πραγματικότητα, αυτό θα ήταν ένα σχετικά απλό συμπέρασμα. Δείχνουν, αντιθέτως, ότι η απόκλιση αυτή είναι συχνά δομική. Το

²⁹⁴ Saferstein, R. and Roy, T., *Criminalistics: An Introduction to Forensic Science*, 13th edn, New York: Pearson, 2020, σ. 47. Η αλυσίδα φύλαξης αφορά τη συνεχή και τεκμηριωμένη κατοχή του πειστηρίου από τη στιγμή της συλλογής του έως την εργαστηριακή εξέταση και την ενδεχόμενη παρουσίασή του στο δικαστήριο. Περιλαμβάνει τη σήμανση, τη συσκευασία, τη σφράγιση και την καταγραφή κάθε προσώπου που χειρίζεται ή εξετάζει το πειστήριο, ώστε να διασφαλίζεται η αυθεντικότητα και η ακεραιότητά του.

crime fiction δεν μπορεί να λειτουργήσει χωρίς επιλογή, συμπύκνωση και δραματουργική αναδιάταξη. Ταυτόχρονα, όμως, δεν μπορεί να αγνοεί πλήρως την πραγματική λογική του εγκλήματος χωρίς να καταλήγει σε επιφανειακή ή παραπλανητική αναπαράσταση. Ο ρεαλισμός του, επομένως, αντί να βασίζεται στην πλήρη ταύτιση με την πραγματική έρευνα, έγκειται στην ικανότητά του να διατηρεί την αίσθηση της πολυπλοκότητας, ακόμη και όταν μετασχηματίζει την πραγματικότητα σε αφήγηση. Με βάση τα παραπάνω, το έγκλημα στην παρούσα ενότητα προσεγγίζεται ως πολλαπλό αντικείμενο, ως ιστορία που χρειάζεται μορφή, ως πράξη που χρειάζεται ερμηνεία και ως ίχνος που χρειάζεται απόδειξη.

13.1. Η κατασκευή της αληθοφάνειας: πραγματικό υλικό, δραματουργική επεξεργασία και όρια της μυθοπλασίας

Η αληθοφάνεια στην εγκληματική αφήγηση απέχει από την πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας, καθώς αποτελεί προϊόν σύνθετης επεξεργασίας, όπου το αυθεντικό υλικό μετασχηματίζεται για να αποκτήσει αφηγηματική λειτουργία. Ως πραγματικό συμβάν, το έγκλημα υπολείπεται σε καθαρότητα, συνοχή και δραματική οικονομία σε σχέση με τις απαιτήσεις ενός λογοτεχνικού ή κινηματογραφικού έργου. Επομένως, η μυθοπλασία, αντί για μια απλή αποτύπωση της πραγματικότητας, την οργανώνει, την αναδιατάσσει και την υποβάλλει στους όρους του εκάστοτε μέσου.

Η συνέντευξη του Παναγιώτη Ιωσηφέλη φωτίζει με ιδιαίτερη σαφήνεια αυτή τη διαδικασία. Το πραγματικό υλικό, ακόμη και όταν προέρχεται από υποθέσεις με έντονο δραματικό ή εγκληματολογικό ενδιαφέρον, δεν μπορεί να μεταφερθεί αυτούσιο στο σενάριο. Χρειάζεται να περάσει μέσα από μια διαδικασία επιλογής, συμπύκνωσης και δραματουργικής ανακατασκευής. Πέρα από το τι ακριβώς συνέβη, το κύριο ζήτημα εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο το γεγονός καθίσταται αφηγηματικά λειτουργικό. Η πραγματικότητα μπορεί να είναι ακραία, αντιφατική ή ακόμη και πιο υπερβολική από οποιαδήποτε επινόηση, όμως η μυθοπλασία δεν μπορεί να στηριχθεί αποκλειστικά στην ένταση του γεγονότος. Χρειάζεται εσωτερική λογική, ρυθμό, χαρακτήρες, κλιμάκωση και μορφή.

Από αυτή την άποψη, η παραγωγή αληθοφάνειας μετατοπίζεται από την ποσότητα των πραγματικών λεπτομερειών στην ικανότητα του έργου να πείθει ότι ο κατασκευασμένος κόσμος υπακούει σε μια εσωτερική αλήθεια. Μια εγκληματική ιστορία μπορεί να αντλεί από πραγματικά περιστατικά και παρ' όλα αυτά να αποτυγχάνει δραματουργικά, εάν οι χαρακτήρες λειτουργούν ως απλά παραδείγματα ή εάν η πλοκή οργανώνεται ως μηχανική αναπαράσταση μιας υπόθεσης. Αντίστροφα, μια επινοημένη ιστορία μπορεί να παράγει ισχυρό αίσθημα ρεαλισμού, εφόσον καταφέρνει να αποδώσει πειστικά τις ψυχικές, κοινωνικές και ηθικές συνθήκες μέσα στις οποίες το έγκλημα γίνεται δυνατό.

Η αληθοφάνεια, επομένως, βρίσκεται σε μια ενδιάμεση περιοχή, ανάμεσα στην έρευνα και στην επινόηση. Η έρευνα είναι απαραίτητη, διότι προστατεύει τη μυθοπλασία από την αυθαιρεσία, την ευκολία και το στερεότυπο. Επιτρέπει στον δημιουργό να κατανοήσει το κοινωνικό περιβάλλον, το ψυχολογικό φορτίο, την επαγγελματική ή θεσμική συνθήκη, ακόμη και τις τεχνικές λεπτομέρειες που διαμορφώνουν το έγκλημα ως γεγονός. Ωστόσο, η έρευνα δεν μπορεί να υποκαταστήσει τη δημιουργία. Εάν η μυθοπλασία καθηλωθεί στο πραγματολογικό υλικό, κινδυνεύει να μετατραπεί σε άκαμπτη αναπαράσταση, χωρίς εσωτερική πνοή και χωρίς δραματουργική αναγκαιότητα.

Η θέση αυτή είναι καθοριστική για την κατανόηση του crime fiction, διότι δείχνει ότι ο ρεαλισμός του είδους δεν είναι απλώς ζήτημα πληροφoρίας. Δεν αρκεί ο δημιουργός να γνωρίζει πώς λειτουργεί μια αστυνομική έρευνα, ποια είναι τα στάδια μιας ανάκρισης ή πώς συλλέγεται ένα πειστήριο. Το ζητούμενο είναι να μεταφράσει αυτή τη γνώση σε μορφή που να υπηρετεί την αφήγηση χωρίς να την προδίδει. Η τεχνική ακρίβεια, όταν χρησιμοποιείται μηχανικά, μπορεί να γίνει αφηγηματικό βάρος. Η πλήρης αδιαφορία για την πραγματικότητα, από την άλλη, οδηγεί σε σχηματικές και συχνά παραπλανητικές αναπαραστάσεις. Η αληθοφάνεια παράγεται ακριβώς από την ισορροπία αυτών των δύο κινδύνων.

Στο σημείο αυτό η σεναριογραφική οπτική του Ιωσηφέλη συνομιλεί με την εγκληματολογική και την αστυνομική-εγκληματολογική οπτική των άλλων συνεντευξέων. Η κ. Αλβανού επισημαίνει, με διαφορετικό τρόπο, ότι η μυθοπλασία δεν μπορεί να ταυτιστεί με την πραγματικότητα, διότι η τηλεόραση και ο κινηματογράφος έχουν άλλο σκοπό και διαφορετικές συμβάσεις. Η διαδικασία εξιχνίασης, όπως παρουσιάζεται στην οθόνη, είναι αναγκαστικά επιλεκτική. Η τηλεοπτική αφήγηση δεν μπορεί να δείξει όλα όσα λαμβάνουν χώρα σε μια πραγματική υπόθεση, ούτε να ακολουθήσει τον χρόνο, την αβεβαιότητα και την πολυπλοκότητα της πραγματικής διερεύνησης. Αυτή η διαπίστωση δεν ακυρώνει τη μυθοπλασία, θέτει όμως το ερώτημα των ορίων της.

Τα όρια αυτά γίνονται ακόμη πιο εμφανή μέσα από τις απαντήσεις του Τμήματος Εγκληματολογικών Ερευνών. Η μυθοπλασία συχνά οργανώνει το ίχνος ως δραματουργικό μηχανισμό βεβαιότητας, ένα αποτύπωμα, ένα ίχνος DNA, μια κηλίδα αίματος ή ένα αντικείμενο στη σκηνή εγκλήματος οδηγούν με σχετική ταχύτητα στην αποκάλυψη της αλήθειας. Στην πραγματική αστυνομική-εγκληματολογική έρευνα, όμως, τα ίχνη δεν λειτουργούν με τέτοια καθαρότητα. Μπορεί να μην είναι επαρκή, να έχουν αλλοιωθεί, να έχουν επηρεαστεί από περιβαλλοντικούς παράγοντες ή να χρειάζονται σύνθετη ερμηνεία σε συνδυασμό με άλλα

δεδομένα. Έτσι, η πραγματικότητα δεν προσφέρει πάντοτε το είδος της βεβαιότητας που απαιτεί η αφήγηση.

Η αντίθεση αυτή δεν σημαίνει ότι η μυθοπλασία οφείλει να μετατραπεί σε τεχνικό εγχειρίδιο εγκληματολογικής διερεύνησης. Αντιθέτως, η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος λειτουργούν μέσα από οικονομία. Αφαιρούν ό,τι θα επιβράδυνε υπερβολικά την πρόσληψη, συμπυκνώνουν διαδικασίες που στην πραγματικότητα μπορεί να διαρκούν εβδομάδες ή μήνες και μεταθέτουν το βάρος από τη διαδικαστική ακρίβεια στη δραματική ένταση. Το πρόβλημα αρχίζει όταν αυτή η αναγκαία συμπύκνωση παρουσιάζεται ως απόλυτη αλήθεια. Σε αυτή την περίπτωση, η μυθοπλασία, αντί να περιορίζεται στην ανάδειξη μιας συντομευμένης εκδοχής της πραγματικότητας, εγκαθιστά έναν ψευδή κανόνα για το πώς λειτουργεί το έγκλημα, η έρευνα και η απόδειξη. Η κατασκευή της αληθοφάνειας συνδέεται επίσης με το ζήτημα του χαρακτήρα. Η εγκληματική πράξη δεν αποκτά αφηγηματικό βάρος μόνο επειδή είναι βίαιη ή παράνομη. Αποκτά βάρος όταν εντάσσεται σε μια διαδρομή, όταν ο δράστης, το θύμα και οι μεταξύ τους σχέσεις συγκροτούν ένα πεδίο σύγκρουσης που μπορεί να γίνει κατανοητό από τον θεατή ή τον αναγνώστη. Η σεναριογραφική επεξεργασία δεν αρκείται στην πληροφορία ότι κάποιος διέπραξε ένα έγκλημα. Αναζητά το σημείο όπου η πράξη αποκτά ψυχολογική, κοινωνική και δραματική αναγκαιότητα. Γι' αυτό, η έρευνα γύρω από το προφίλ, το κοινωνικό περιβάλλον και το τραύμα του χαρακτήρα ξεπερνά τα όρια ενός εξωτερικού διακοσμητικού στοιχείου, αποτελώντας οργανικό όρο αφηγηματικής πειθούς.

Ωστόσο, και εδώ υπάρχει ένα κρίσιμο όριο. Η προσπάθεια κατανόησης του δράστη δεν πρέπει να συγχέεται με την ηθική του αθώωση. Η μυθοπλασία έχει τη δυνατότητα να πλησιάζει το σκοτάδι της πράξης, να εξετάζει τα αίτια, τις επιθυμίες, τους φόβους και τις διαψεύσεις που οδηγούν στη βία. Αν όμως μετατρέψει την ερμηνεία σε δικαιολόγηση ή τον δράστη σε αισθητικά γοητευτική εξαίρεση, τότε η αληθοφάνεια υποχωρεί μπροστά στη μυθοποίηση. Η εγκληματολογική οπτική λειτουργεί εδώ ως αναγκαίο αντίβαρο. Η αντίληψη ενός ενιαίου, θεαματικού ή μυθικού προφίλ εγκληματία καταρρίπτεται, καθώς η έρευνα αναδεικνύει μεμονωμένες περιπτώσεις. Μέσα από αυτή την οπτική, αποκτούν πρωταρχική σημασία τα συγκεκριμένα πλαίσια και οι αντίστοιχες εγκληματικές πράξεις.

Η αληθοφάνεια, λοιπόν, δεν είναι μόνο τεχνικό ή αισθητικό ζήτημα, είναι και ηθικό. Ο τρόπος με τον οποίο η μυθοπλασία επιλέγει να μετασχηματίσει το πραγματικό υλικό επηρεάζει την πρόσληψη του εγκλήματος από το κοινό. Μπορεί να ενισχύσει την κριτική σκέψη, δείχνοντας την αβεβαιότητα, την πολυπλοκότητα και τα όρια της γνώσης. Μπορεί όμως και να αναπαράγει στερεότυπα, να υπεραπλουστεύσει τη διαδικασία της έρευνας ή να μετατρέψει τη βία σε εύκολη

συγκίνηση. Το ερώτημα, επομένως, δεν είναι αν η μυθοπλασία επιτρέπεται να αποκλίνει από την πραγματικότητα. Η απόκλιση είναι αναπόφευκτη. Το ερώτημα είναι με ποια συνείδηση, με ποια ακρίβεια και με ποια ευθύνη οργανώνεται αυτή η απόκλιση.

Υπό αυτή την έννοια, η αληθοφάνεια στην εγκληματική αφήγηση δεν πρέπει να γίνει αντιληπτή ως απλή ομοιότητα με την πραγματική ζωή. Πρόκειται για μια κατασκευασμένη ιστορία, η οποία προκύπτει όταν το έργο καταφέρνει να συνδέσει το πραγματικό υλικό με τη δραματουργική του λειτουργία χωρίς να καταργεί την πολυπλοκότητα του εγκλήματος. Η πειστική εγκληματική αφήγηση υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση των σταδίων της έρευνας, καθώς βασίζεται στην παραδοχή ότι πίσω από κάθε αφηγηματική λύση υπάρχει μια πραγματικότητα περισσότερο ασταθής, αντιφατική και απρόθυμη να οργανωθεί σε μια γραμμική δομή. Συνεπώς, η κατασκευή της αληθοφάνειας βρίσκεται στον πυρήνα του crime fiction. Η συγκρότηση του είδους βασίζεται στη συνύπαρξη της δραματουργικής επεξεργασίας και μιας ελάχιστης δέσμευσης απέναντι στην πραγματικότητα του εγκλήματος. Η ισορροπία ανάμεσα σε αυτά τα δύο στοιχεία είναι εκείνη που καθορίζει αν η μυθοπλασία θα παραμείνει επιφανειακή αναπαράσταση ή αν θα μπορέσει να λειτουργήσει ως σοβαρή διερεύνηση της βίας, της ευθύνης, του ίχνους και της ανθρώπινης πράξης.

13.2. Το ίχνος, το τεκμήριο και η διάψευση της κινηματογραφικής βεβαιότητας

Ένα από τα κεντρικά σημεία απόκλισης ανάμεσα στη μυθοπλαστική αναπαράσταση του εγκλήματος και στην πραγματική αστυνομική-εγκληματολογική έρευνα αφορά τη λειτουργία του ίχνους. Στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση και συχνά στη λογοτεχνία, το ίχνος παρουσιάζεται ως σχεδόν αυτόματος φορέας αλήθειας. Ένα αποτύπωμα, ένα δείγμα DNA, μια κηλίδα αίματος, ένα αντικείμενο που παραμένει στη σκηνή του εγκλήματος ή μια ελάχιστη υλική λεπτομέρεια φαίνεται να οδηγεί με σχετική ταχύτητα στη λύση της υπόθεσης. Η αφήγηση χρησιμοποιεί το ίχνος ως μηχανισμό αποκάλυψης, το εύρημα εμφανίζεται, ερμηνεύεται και εντάσσεται στη λογική της πλοκής, ώστε να μειώσει την αβεβαιότητα και να οδηγήσει τον θεατή ή τον αναγνώστη προς την τελική αλήθεια.

Η πραγματική αστυνομική-εγκληματολογική διαδικασία, όμως, λειτουργεί με πολύ διαφορετικούς όρους. Το ίχνος δεν είναι ποτέ αυτονόητο. Δεν αρκεί να υπάρχει, πρέπει να εντοπιστεί, να προστατευθεί, να συλλεχθεί σωστά, να μεταφερθεί χωρίς αλλοίωση ή επιμόλυνση, να εξεταστεί εργαστηριακά και, κυρίως, να ερμηνευθεί σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα δεδομένα της υπόθεσης. Η ύπαρξη ενός ίχνους δεν ισοδυναμεί με απόδειξη, όπως και η ανεύρεση ενός πειστηρίου δεν συνεπάγεται αυτομάτως την κατανόηση του γεγονότος. Αντίθετα, η μετατροπή του υλικού ευρήματος σε δικανικά αξιοποιήσιμη γνώση προϋποθέτει μια σειρά εξειδικευμένων

τεχνικών και επιστημονικών διαδικασιών. Η διαδικασία αυτή αποκτά νομική ισχύ αποκλειστικά μέσω των προβλεπόμενων θεσμικών ενεργειών.

Η διάκριση αυτή είναι αποφασιστική για την παρούσα εργασία, διότι αποκαλύπτει έναν από τους βασικούς μηχανισμούς μέσω των οποίων η μυθοπλασία παράγει βεβαιότητα. Το crime fiction χρειάζεται σημεία στήριξης για να οργανώσει την πλοκή του. Το ίχνος, ως υλικό απομεινάρι της πράξης, προσφέρει ακριβώς αυτή τη δυνατότητα. Λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στο αόρατο παρελθόν του εγκλήματος και στη σταδιακή αποκάλυψή του στο παρόν της αφήγησης. Η πραγματική έρευνα, ωστόσο, δεν έχει την ίδια πολυτέλεια. Εκεί το ίχνος αντιμετωπίζεται ως ένα ασταθές υλικό δεδομένο, ξεπερνώντας τον παραδοσιακό ρόλο του ως αφηγηματικού εργαλείου. Με αυτόν τον τρόπο, διατηρεί τη δυναμική να βοηθήσει, να παραπλανήσει, να αποδειχθεί ανεπαρκές ή να παραμείνει χωρίς άμεση αξιοποίηση. Η αρχή του Locard,²⁹⁵ σύμφωνα με την οποία κάθε επαφή αφήνει ίχνος, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της απόστασης ανάμεσα στη θεωρητική αρχή και στη μυθοπλαστική της χρήση. Στη μυθοπλασία, το αξίωμα αυτό συχνά παρουσιάζεται σαν εγγύηση εξιχνίασης. Η επαφή του δράστη με τη σκηνή του εγκλήματος φαίνεται να υπόσχεται ότι κάπου υπάρχει ένα ίχνος που, αργά ή γρήγορα, θα τον αποκαλύψει. Στην πραγματικότητα, όμως, το ότι μια επαφή συνεπάγεται ανταλλαγή υλικών στοιχείων δεν σημαίνει ότι αυτά τα στοιχεία θα είναι επαρκή, ανιχνεύσιμα, αναλλοίωτα ή εργαστηριακά αξιοποιήσιμα. Η θεωρητική ύπαρξη του ίχνους δεν ταυτίζεται με την πρακτική δυνατότητα αξιοποίησής του.

Εδώ ακριβώς καταρρέει η κινηματογραφική βεβαιότητα. Η μυθοπλασία τείνει να παρουσιάζει τη σκηνή εγκλήματος ως έναν οργανωμένο χώρο νοήματος, όπου κάθε λεπτομέρεια υπάρχει επειδή υπηρετεί την πλοκή. Η πραγματική σκηνή εγκλήματος, αντίθετα, είναι ένας χώρος ευάλωτος στον χρόνο, στους περιβαλλοντικούς παράγοντες, στην τυχειότητα, στην ανθρώπινη παρουσία και στην ενδεχόμενη επιμόλυνση. Η υγρασία, η βροχή, ο αέρας, η θερμοκρασία, η μετακίνηση αντικειμένων, η είσοδος τρίτων προσώπων ή ακόμη και οι αναγκαίες ενέργειες πρώτων ανταποκριτών μπορούν να επηρεάσουν τη μορφή, τη θέση και την αξιοπιστία των ευρημάτων. Η σκηνή εγκλήματος δεν είναι παγωμένη εικόνα, είναι ένα δυναμικό και εύθραυστο πεδίο.

²⁹⁵ Locard, E., *L'Enquête criminelle et les Méthodes scientifiques*, Paris: Ernest Flammarion, 1920, σελ. 17-21. Αν και η πατρότητα της θεωρίας ανήκει εξολοκλήρου στον Edmond Locard, ο οποίος διατύπωσε ότι είναι αδύνατο για έναν εγκληματία να δράσει χωρίς να αφήσει ίχνη του περάσματός του, η διάσημη ρήση «κάθε επαφή αφήνει ίχνος» (*every contact leaves a trace*) αποτελεί μεταγενέστερη αγγλοσαξονική συμπύκνωση της θεωρίας του. Η εν λόγω τυποποίηση ανάγεται κυρίως στο έργο του Paul L. Kirk, *Crime Investigation* (New York: John Wiley & Sons, 1974[1953]), σελ. 4, και υιοθετήθηκε αυτούσια σε μετέπειτα εγχειρίδια εγκληματολογίας.

Η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος συχνά παρακάμπτουν αυτή την αστάθεια, επειδή η πλήρης αναπαράστασή της θα επιβράδυνε την αφήγηση. Έτσι, η διαδικασία από την ανεύρεση του ίχνους μέχρι την ταυτοποίηση παρουσιάζεται ως γραμμική, το εύρημα εντοπίζεται, αναλύεται και οδηγεί στο πρόσωπο που αναζητείται. Στην πραγματική έρευνα, όμως, η πορεία αυτή είναι πολύ συχνά μη γραμμική. Ένα αποτύπωμα μπορεί να μη δώσει αποτέλεσμα στη βάση δεδομένων. Ένα δείγμα DNA μπορεί να είναι μερικό, μεικτό ή ανεπαρκές. Ένα αντικείμενο μπορεί να έχει μεταφερθεί στη σκηνή χωρίς να συνδέεται άμεσα με την εγκληματική πράξη. Το εύρημα χρειάζεται ερμηνεία και η ερμηνεία του εξαρτάται από το πλαίσιο.

Η έννοια του τεκμηρίου είναι συνεπώς πολύ πιο σύνθετη από την κινηματογραφική της εκδοχή. Το πειστήριο δεν «μιλά» από μόνο του. Δεν αφηγείται αυτόματα τι συνέβη. Χρειάζεται να ενταχθεί σε μια διαδικασία αξιολόγησης, όπου εξετάζεται η προέλευσή του, η θέση του, η κατάστασή του, ο τρόπος συλλογής του, η πιθανότητα επιμόλυνσης και η σχέση του με τα υπόλοιπα ευρήματα. Αυτή η διαδικασία είναι ασύμβατη με τη μυθοπλαστική επιθυμία για άμεση και καθαρή λύση, αλλά είναι απολύτως αναγκαία για την εγκυρότητα της πραγματικής έρευνας.

Ιδιαίτερη σημασία έχει εδώ η αλυσίδα φύλαξης. Στη μυθοπλασία, η μεταφορά και η διαχείριση των πειστηρίων συχνά παραλείπονται, επειδή θεωρούνται διαδικαστικές λεπτομέρειες χωρίς άμεσο δραματουργικό ενδιαφέρον. Στην πραγματική αστυνομική-εγκληματολογική πρακτική, όμως, η αλυσίδα φύλαξης αποτελεί βασικό όρο αξιοπιστίας. Δεν αφορά απλώς τη μετακίνηση ενός αντικειμένου από τη σκηνή στο εργαστήριο. Αφορά τη συνεχή τεκμηρίωση του ποιος παρέλαβε, πότε, με ποιον τρόπο, υπό ποιες συνθήκες και με ποια διαδικασία διατηρήθηκε το πειστήριο. Χωρίς αυτή τη διαδικαστική εγγύηση, ακόμη και ένα σημαντικό εύρημα μπορεί να χάσει την αποδεικτική του δύναμη.

Η κινηματογραφική βεβαιότητα διαψεύδεται επίσης από τον ρόλο της ανθρώπινης κρίσης. Παρότι η σύγχρονη μυθοπλασία προβάλλει έντονα την τεχνολογία, τα εργαστήρια, τις βάσεις δεδομένων και τις ταχύτερες αναλύσεις, η πραγματική διερεύνηση δεν καταργεί τον ανθρώπινο παράγοντα. Αντίθετα, απαιτεί εκπαίδευση, εμπειρία, τήρηση πρωτοκόλλων και διαρκή έλεγχο της υποκειμενικής προκατάληψης. Η επιβεβαιωτική προκατάληψη αποτελεί πραγματικό κίνδυνο όταν ο ερευνητής αναζητά στοιχεία για να επιβεβαιώσει ένα ήδη διαμορφωμένο αφήγημα. Γι' αυτό η επιστημονική διαδικασία οφείλει να λειτουργεί αντίστροφα, όχι να προσαρμόζει τα ευρήματα σε μια υπόθεση, αλλά να αφήνει τα ευρήματα να ελεγχθούν μέσα από προκαθορισμένες και αμερόληπτες μεθόδους.

Στο σημείο αυτό η σχέση ανάμεσα στην έρευνα και την αφήγηση γίνεται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Η μυθοπλασία έχει ανάγκη από υπόθεση, κατεύθυνση και προσδοκία λύσης. Η

πραγματική έρευνα, όμως, πρέπει να αντιστέκεται στην πρόωρη κατασκευή αφήγησης. Αν ο ερευνητής θεωρήσει πολύ νωρίς ότι γνωρίζει τι συνέβη, υπάρχει κίνδυνος να παραβλέψει στοιχεία που δεν ταιριάζουν στο αρχικό σενάριο. Αντίθετα, η επιστημονική διαχείριση της σκηνης εγκλήματος προϋποθέτει μια μορφή πειθαρχημένης αναστολής. Καταγράφονται τα δεδομένα πριν αποκτήσουν αφηγηματική συνοχή. Με άλλα λόγια, η πραγματική έρευνα ξεκινά από την ύλη.

Η διάκριση ανάμεσα στη Σήμανση, την Ιατροδικαστική Υπηρεσία και τις ανακριτικές αρχές ενισχύει ακόμη περισσότερο αυτή την εικόνα. Η μυθοπλασία συχνά συγχωνεύει τους ρόλους για λόγους δραματουργικής οικονομίας. Ο ίδιος ερευνητής βλέπει το πτώμα, συλλέγει γενετικό υλικό, αναλύει τα πειστήρια, ανακρίνει μάρτυρες και συλλαμβάνει τον δράστη. Στην πραγματικότητα, όμως, οι ρόλοι είναι διακριτοί και εξειδικευμένοι. Η Σήμανση ασχολείται με τη σκηνή, τα ίχνη, τη φωτογράφιση, τα αποτυπώματα, τα εντυπώματα και τη συλλογή υλικών ευρημάτων. Η Ιατροδικαστική Υπηρεσία εξετάζει το σώμα και τα ιατρικά δεδομένα του θανάτου. Η ανάκριση και η διαχείριση υπόπτων ή μαρτύρων ανήκουν σε άλλο επίπεδο της διαδικασίας.

Η μυθοπλαστική συμπύκνωση αυτών των ρόλων εξυπηρετεί την ένταση και την ταχύτητα της αφήγησης, αλλά παράγει μια παραμορφωμένη εικόνα της πραγματικής έρευνας. Ο τηλεοπτικός ερευνητής εμφανίζεται ως πρόσωπο σχεδόν παντοδύναμο, ικανό να κινείται ταυτόχρονα σε επιστημονικό, ανακριτικό, ψυχολογικό και επιχειρησιακό επίπεδο. Αντίθετα, η πραγματική αστυνομική-εγκληματολογική πρακτική είναι συλλογική, καταμερισμένη και θεσμικά οριοθετημένη. Η όλη προσέγγιση απομακρύνεται από το πρότυπο της ατομικής ιδιοφυΐας, καθώς θεμελιώνεται στη συλλογική συνεργασία ειδικοτήτων και στη θεσμική νομιμότητα της διαδικασίας.

Αυτή η διαπίστωση έχει άμεση σημασία για τον ρεαλισμό του crime fiction. Η αληθοφανής αναπαράσταση δεν απαιτεί να παρουσιαστούν όλες οι τεχνικές λεπτομέρειες της έρευνας. Απαιτεί, όμως, να μη μετατρέπεται η έρευνα σε μαγική διαδικασία. Όταν το πειστήριο εμφανίζεται ως αλάνθαστος οδηγός, όταν το εργαστήριο δίνει απαντήσεις στο λεπτό, όταν το DNA ή το αποτύπωμα παρουσιάζονται ως απόλυτες βεβαιότητες, τότε η μυθοπλασία δεν συμπυκνώνει απλώς την πραγματικότητα, την παραμορφώνει. Η τεχνολογική ακρίβεια αντικαθίσταται από τεχνολογικό μύθο.

Το ίδιο ισχύει και για την έννοια του «τέλειου εγκλήματος». Στη λογοτεχνία, η ιδέα αυτή συνδέεται παραδοσιακά με την απουσία ιχνών ή με την ικανότητα του δράστη να εξαφανίσει κάθε αποδεικτικό στοιχείο. Η σύγχρονη εγκληματολογική επιστήμη, όμως, έχει περιορίσει

σημαντικά αυτή τη φαντασίωση. Η πλήρης εξαφάνιση κάθε ίχνους καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη, όχι μόνο λόγω της τεχνολογικής εξέλιξης, αλλά και επειδή η σκηνή εγκλήματος είναι ένα πεδίο συνεχών ανταλλαγών. Ωστόσο, το γεγονός ότι το ίχνος υπάρχει δεν σημαίνει ότι θα εντοπιστεί ή θα αξιοποιηθεί. Η πραγματική δυσκολία, πέρα από την απλή παραγωγή του ίχνους, εντοπίζεται στη δυνατότητα της έρευνας να το αναγνωρίσει, να το διασώσει και να το ερμηνεύσει ορθά.

Επομένως, το ίχνος βρίσκεται στο σημείο όπου συναντώνται και συγκρούονται η μυθοπλαστική ανάγκη για λύση και η πραγματική διαδικασία της απόδειξης. Για την αφήγηση, το ίχνος είναι υπόσχεση νοήματος. Για την αστυνομική-εγκληματολογική έρευνα, είναι αφετηρία εργασίας. Για τον θεατή ή τον αναγνώστη, είναι ένδειξη ότι η αλήθεια μπορεί να αποκαλυφθεί. Για τον πραγματικό ερευνητή, είναι ένα υλικό δεδομένο που πρέπει να ελεγχθεί πριν αποκτήσει οποιαδήποτε ερμηνευτική βαρύτητα.

Η διάψευση της κινηματογραφικής βεβαιότητας δεν ακυρώνει τη γοητεία του crime fiction. Αντιθέτως, μπορεί να το οδηγήσει σε πιο ώριμες μορφές αναπαράστασης. Μια αφήγηση που αναγνωρίζει την αστάθεια του ίχνους, την αβεβαιότητα της ερμηνείας και τη θεσμική βαρύτητα της απόδειξης δεν γίνεται λιγότερο δραματική. Γίνεται περισσότερο σύνθετη. Αντί να στηρίζεται αποκλειστικά στην εντυπωσιακή τεχνολογική λύση, μπορεί να αναδείξει την έρευνα ως πεδίο σύγκρουσης ανάμεσα στο υλικό δεδομένο, την ανθρώπινη κρίση, τη διαδικαστική ακρίβεια και την ανάγκη νοηματοδότησης.

Συνεπώς, το ίχνος και το τεκμήριο δεν αποτελούν απλώς τεχνικά στοιχεία της εγκληματικής πλοκής. Αποτελούν σημεία όπου δοκιμάζεται η ίδια η σχέση της μυθοπλασίας με την αλήθεια. Ο ουσιαστικός ρεαλισμός της εγκληματικής αφήγησης πραγματώνεται μέσα από την ανάδειξη της απόδειξης ως προϊόντος σύνθετης διαδικασίας, αβεβαιότητας και ερμηνευτικής ευθύνης, υπερβαίνοντας την ευκολία μιας αυτόματης αποκάλυψης. Με αυτόν τον τρόπο, το crime fiction μπορεί να απομακρυνθεί από τη βεβαιότητα του τηλεοπτικού μηχανισμού και να πλησιάσει περισσότερο την πραγματική πολυπλοκότητα του εγκλήματος ως υλικού, θεσμικού και αφηγηματικού γεγονότος.

13.3. Ο δράστης ανάμεσα στο ψυχολογικό βάθος, το κοινωνικό πλαίσιο και το στερεότυπο

Η μορφή του δράστη αποτελεί έναν από τους πιο κρίσιμους άξονες της εγκληματικής αφήγησης. Στο crime fiction, ο δράστης ξεπερνά το όριο του προσώπου που διαπράττει μια αξιόποινη πράξη, αλλά μετουσιώνεται σε αφηγηματικό κόμβο γύρω από τον οποίο οργανώνονται το μυστήριο, η ηθική κρίση, η αποκάλυψη, η ταύτιση και η απόσταση του θεατή ή του αναγνώστη. Η μυθοπλασία, ωστόσο, αντιμετωπίζει εδώ μια θεμελιώδη δυσκολία. Καλείται

να καταστήσει τον δράστη κατανοητό χωρίς να τον αθωώσει, σύνθετο χωρίς να τον εξιδανικεύσει και δραματουργικά ενδιαφέροντα χωρίς να τον μετατρέψει σε στερεοτυπική μορφή του Κακού.

Η συνέντευξη του Παναγιώτη Ιωσηφέλη είναι ιδιαίτερα σημαντική για τη διερεύνηση αυτού του ζητήματος, διότι προσεγγίζει τον δράστη όχι ως εξαίρεση αποκομμένη από την κοινωνική κανονικότητα, αλλά ως πρόσωπο που μπορεί να προέρχεται από τον οικείο, καθημερινό χώρο. Στο πλαίσιο αυτό, η εγκληματική πράξη απομακρύνεται από τη θεώρηση που τη θέλει αποκλειστικό γνώρισμα ενός «άλλου» κόσμου, αποτελώντας μια ακραία εκτροπή της ίδιας της πραγματικότητας. Η γέννησή της αποδίδεται σε μια συλλογή παραγόντων, όπως οι σχέσεις, τα τραύματα, οι εξαρτήσεις, οι φόβοι και τα κοινωνικά αδιέξοδα. Η έμφαση στον «άνθρωπο της διπλανής πόρτας» μετατοπίζει τη δραματουργία από το θέαμα του τερατώδους προς τη διερεύνηση του οικείου που διαρρηγνύεται.

Αυτή η μετατόπιση έχει ιδιαίτερη σημασία για τον ρεαλισμό της εγκληματικής αφήγησης. Ο δράστης που παρουσιάζεται αποκλειστικά ως τέρας επιτρέπει στον θεατή να διατηρήσει ασφαλή απόσταση από την πράξη. Το έγκλημα αποδίδεται σε μια ριζική ξένη κατάσταση, σε μια ανωμαλία που δεν αφορά τον κοινωνικό κόσμο του δέκτη. Αντίθετα, ο δράστης που προκύπτει μέσα από αναγνωρίσιμα περιβάλλοντα και ανθρώπινες αντιφάσεις δημιουργεί μεγαλύτερη ηθική και αφηγηματική ένταση. Χωρίς να καθιστά την πράξη αποδεκτή, η συγκεκριμένη οπτική διαταράσσει την ευκολία με την οποία ο θεατής θα μπορούσε να την αποδώσει σε μια απόλυτα ξένη μορφή κακού.

Η δραματουργική αξία αυτής της προσέγγισης βρίσκεται ακριβώς στη σχέση ανάμεσα στην οικειότητα και στην υπέρβαση του ορίου. Το έγκλημα αποκτά ένταση όταν η προσέγγισή του μετατοπίζεται από τη λογική μιας προδιαγεγραμμένης εγκληματικής φύσης προς την κατανόησή του ως προϊόντος μιας εξέλιξης και διαδικασίας. Η αφήγηση παρακολουθεί τη μεταβολή, το σημείο όπου μια σχέση εξάρτησης γίνεται βία, όπου η απώλεια μετατρέπεται σε εκδίκηση, όπου ο φόβος οδηγεί σε έλεγχο, όπου το τραύμα επιστρέφει ως καταστροφική πράξη. Η έννοια του δράστη, επομένως, δεν εξαντλείται στην ταυτότητά του ως ενόχου. Συγκροτείται μέσα από τη διαδρομή που οδηγεί στην πράξη.

Ωστόσο, η αναζήτηση ψυχολογικού βάθους εμπεριέχει έναν σημαντικό κίνδυνο. Την υπερβολική ψυχολογική ερμηνεία του εγκλήματος. Όταν η μυθοπλασία επιχειρεί να εξηγήσει τη βία αποκλειστικά μέσα από το τραύμα, την παιδική ηλικία, την ψυχική διαταραχή ή την προσωπική οδύνη του δράστη, μπορεί άθελά της να υποκαταστήσει την ευθύνη με την αιτιολόγηση. Η κατανόηση του μηχανισμού που οδηγεί στην πράξη δεν πρέπει να λειτουργεί ως

ηθική απαλλαγή. Ο δράστης μπορεί να έχει ιστορία, τραύματα και άλλα θέματα ψυχικής υγείας, αλλά παραμένει υποκείμενο πράξης. Η αφήγηση οφείλει να κρατά ανοιχτή αυτή την ένταση, αντί να την επιλύει εύκολα υπέρ της συμπάθειας ή της καταδίκης.

Στο σημείο αυτό η εγκληματολογική οπτική της κ. Αλβανού δρα ως αναγκαίο αντίβαρο. Η συνέντευξή της απορρίπτει την ιδέα ενός ενιαίου, σταθερού ή προβλέψιμου προφίλ δράστη. Ιδίως σε σχέση με ζητήματα βίαιης παραβατικότητας, τρομοκρατίας, έμφυλης εγκληματικότητας ή γυναικείας δράσης, επιμένει ότι κάθε περίπτωση πρέπει να εξετάζεται μέσα στο ειδικό της πλαίσιο. Η προσέγγιση αυτή αντιστέκεται στην τάση της μυθοπλασίας να κατασκευάζει αναγνωρίσιμους τύπους, τον ιδιοφυή serial killer, τη femme fatale, τον παρανοϊκό εκδικητή, τον ψυχρά υπολογιστικό εγκληματία ή τον δράστη που εξηγείται μονοσήμαντα από ένα ψυχικό τραύμα.

Η αποδόμηση του στερεοτύπου είναι καθοριστική, διότι το στερεότυπο προσφέρει εύκολη αφηγηματική αναγνωρισιμότητα εις βάρος της πολυπλοκότητας. Ο θεατής καταλαβαίνει γρήγορα «τι είδους» δράστης βρίσκεται μπροστά του, επειδή η αφήγηση επιστρατεύει ήδη γνωστούς κώδικες. Αυτή η αναγνωρισιμότητα μπορεί να είναι δραματουργικά χρήσιμη, αλλά περιορίζει την ερμηνευτική δυνατότητα του έργου. Αν ο δράστης έχει ήδη εξηγηθεί μέσω του τύπου στον οποίο ανήκει, τότε η αφήγηση δεν διερευνά πραγματικά την πράξη, απλώς επιβεβαιώνει μια προϋπάρχουσα πολιτισμική εικόνα.

Η περίπτωση της γυναίκας δράστιδας είναι ιδιαίτερος αποκαλυπτική. Η μυθοπλασία έχει συχνά την τάση να ερμηνεύει τη γυναικεία βία μέσα από περιορισμένα σχήματα, ερωτική διαστροφή, μητρική αποτυχία, συναισθηματική αστάθεια, εκδίκηση ή μοιραία γοητεία. Τέτοια σχήματα δεν περιγράφουν απλώς τον χαρακτήρα, παράγουν μια συγκεκριμένη ιδεολογική ανάγνωση της γυναικείας παραβατικότητας. Η εγκληματολογική επιφύλαξη απέναντι σε αυτά τα σχήματα είναι απαραίτητη, διότι υπενθυμίζει ότι η πράξη, αντί να εξηγείται από το φύλο ως αφηγηματικό στερεότυπο, οφείλει να φωτίζεται από το συγκεκριμένο πλέγμα περιστάσεων μέσα στο οποίο τελείται. Αντίστοιχα, η μορφή του «ιδιοφυούς εγκληματία» αποτελεί ένα από τα πιο ισχυρά μοτίβα της σύγχρονης εγκληματικής μυθοπλασίας. Ο δράστης εμφανίζεται ως ανώτερος νους, ως σκηνοθέτης του εγκλήματος, ως πρόσωπο που ελέγχει τα ίχνη, τους ερευνητές και την ίδια την αφήγηση. Η μορφή αυτή είναι γοητευτική δραματουργικά, επειδή μετατρέπει την εξιχνίαση σε διανοητική αναμέτρηση. Ωστόσο, μπορεί να οδηγήσει στη μυθοποίηση του εγκληματία. Η βία τότε υποχωρεί μπροστά στην αισθητική της ευφυΐας, και το έγκλημα κινδυνεύει να παρουσιαστεί ως έργο ιδιοφυούς σύνθεσης αντί ως πράξη που παράγει πραγματική βλάβη.

Η σύγκριση των συνεντεύξεων δείχνει ότι ο δράστης βρίσκεται στο σημείο όπου συναντώνται η αφηγηματική ανάγκη για χαρακτήρα και η επιστημονική ανάγκη για αποφυγή της υπεραπλούστευσης. Ο σεναριογράφος χρειάζεται να δώσει στον δράστη εσωτερικό βάρος, κίνητρο, διαδρομή και δραματική λειτουργία. Η εγκληματολόγος, αντίθετα, υπενθυμίζει ότι καμία αφηγηματική λειτουργία δεν πρέπει να μετατραπεί σε ψευδοεπιστημονική κατηγορία. Ο δράστης της μυθοπλασίας μπορεί να είναι κατασκευασμένος, αλλά η κατασκευή αυτή παράγει αντιλήψεις για το έγκλημα, τη βία, την ευθύνη και την επικινδυνότητα.

Η έννοια του κινήτρου βρίσκεται στον πυρήνα αυτής της συζήτησης. Η μυθοπλασία χρειάζεται το κίνητρο επειδή ο θεατής δεν αρκείται συνήθως στο γεγονός της πράξης και αναζητά το γιατί. Το κίνητρο οργανώνει την ηθική πρόσληψη του εγκλήματος και επιτρέπει στην αφήγηση να μετατρέψει την πράξη σε ιστορία. Ωστόσο, το κίνητρο δεν είναι πάντοτε καθαρό, ενιαίο ή πλήρως προσπελάσιμο. Η πραγματική ανθρώπινη πράξη μπορεί να προκύπτει από αντιφατικές επιθυμίες, ασυνείδητες ωθήσεις, κοινωνικές πιέσεις, συγκυριακές αποφάσεις ή πολλαπλές αιτίες που δεν συγκροτούν ένα απλό αφηγηματικό σχήμα.

Η αξία της καλής εγκληματικής αφήγησης εντοπίζεται στην ικανότητά της να διαχειρίζεται με ακρίβεια την αβεβαιότητα γύρω από τον δράστη, πέρα από την προσφορά μιας απόλυτης εξήγησης. Η υπερβολικά καθαρή εξήγηση μπορεί να γίνει εξίσου προβληματική με την πλήρη απουσία εξήγησης. Στην πρώτη περίπτωση, ο δράστης συρρικνώνεται σε αιτιολογικό μηχανισμό. Στη δεύτερη, μετατρέπεται σε αδιαφανές τέρας. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα βρίσκεται ο χώρος της σύνθετης αφήγησης. Εκεί όπου ο δράστης γίνεται κατανοητός ως υποκείμενο μέσα σε πλαίσιο, χωρίς να χάνει την ευθύνη της πράξης του.

Εδώ η έννοια του κοινωνικού πλαισίου είναι εξίσου σημαντική με την ψυχολογική εμβάθυνση. Το έγκλημα δεν τελείται σε κενό. Οι σχέσεις εξουσίας, οι οικονομικές πιέσεις, η οικογενειακή βία, η κοινωνική απομόνωση, οι έμφυλες προσδοκίες, οι ιδεολογικές αφηγήσεις και οι θεσμικές αποτυχίες μπορούν να διαμορφώσουν τους όρους μέσα στους οποίους η βία καθίσταται δυνατή. Η αφήγηση που αγνοεί το πλαίσιο κινδυνεύει να παρουσιάσει το έγκλημα ως ατομική παθολογία αποκομμένη από τον κόσμο. Η αφήγηση που το υπερτονίζει, αντίθετα, κινδυνεύει να διαλύσει την προσωπική ευθύνη μέσα σε ένα γενικό κοινωνικό σχήμα. Η ισορροπία είναι λεπτή και καθοριστική.

Η οπτική του κ. Ιωσηφέλη για τους καθημερινούς ανθρώπους που οδηγούνται στο έγκλημα και η οπτική της κ. Αλβανού για την ανάγκη αποφυγής γενικευτικών προφίλ συγκλίνουν σε ένα κρίσιμο σημείο. Ο δράστης δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ως απλή αφηγηματική λειτουργία. Δεν είναι μόνο το πρόσωπο που κρύβεται πίσω από το μυστήριο, ούτε μόνο το εμπόδιο που πρέπει

να αποκαλυφθεί και να τιμωρηθεί. Είναι το σημείο όπου η αφήγηση δοκιμάζει την ικανότητά της να μιλήσει για την ανθρώπινη πράξη χωρίς ευκολία, χωρίς γοητευτική μυθοποίηση και χωρίς σχηματική ηθικολογία.

Η προσέγγιση αυτή συνδέεται άμεσα με τα λογοτεχνικά και κινηματογραφικά παραδείγματα της εργασίας. Στο crime fiction, ο δράστης συχνά λειτουργεί και ως αφηγηματικός δημιουργός. Οργανώνει ίχνη, στήνει ψευδείς εντυπώσεις, ελέγχει την πληροφορία και επιχειρεί να κατευθύνει την ανάγνωση των άλλων. Αυτή η διάσταση προσδίδει ιδιαίτερη πολυπλοκότητα στον δράστη, αντί να περιορίζεται στον ρόλο του απλού αντικειμένου της αφήγησης, αναδεικνύεται σε ορισμένες περιπτώσεις σε εσωτερικό παραγωγό της. Η εγκληματική πράξη γίνεται τότε όχι μόνο βίαιη πράξη, αλλά και πράξη σκηνοθεσίας, απόκρυψης ή παραπλάνησης.

Ωστόσο, ακριβώς εδώ απαιτείται η μεγαλύτερη προσοχή. Όταν ο δράστης παρουσιάζεται ως δημιουργός ή σκηνοθέτης του εγκλήματος, υπάρχει ο κίνδυνος η αφήγηση να υιοθετήσει υπερβολικά τη δική του οπτική και να μετατρέψει την εγκληματική πράξη σε αισθητικό κατόρθωμα. Η πρόκληση για το crime fiction είναι να αναγνωρίσει τη δραματουργική δύναμη αυτής της μορφής χωρίς να την εξιδανικεύσει. Ο δράστης μπορεί να οργανώνει μια αφήγηση, αλλά η αφήγηση του έργου δεν οφείλει να υποταχθεί στη δική του αυτό-μυθοποίηση.

Συνεπώς, η κατασκευή του δράστη αποτελεί έναν από τους βασικούς δείκτες ωριμότητας της εγκληματικής αφήγησης. Ένα έργο που περιορίζεται στο στερεότυπο προσφέρει άμεση αναγνωρισιμότητα αλλά μικρό ερμηνευτικό βάθος. Ένα έργο που εξιδανικεύει τον δράστη δημιουργεί ένταση αλλά κινδυνεύει να μετατρέψει τη βία σε γοητευτική εξαίρεση. Ένα έργο που τον αναλύει υπερβολικά ψυχολογικά μπορεί να θολώσει το ζήτημα της ευθύνης. Η πιο ουσιαστική προσέγγιση βρίσκεται στην ταυτόχρονη ανάδειξη του ψυχικού βάθους, του κοινωνικού πλαισίου και της ηθικής συνέπειας της πράξης.

Με βάση τις συνεντεύξεις, ο δράστης στην εγκληματική αφήγηση πρέπει να αντιμετωπίζεται ως σύνθετη κατασκευή και όχι ως έτοιμος τύπος. Η μυθοπλασία έχει ανάγκη να τον μορφοποιήσει, αλλά η μορφοποίηση αυτή δεν πρέπει να ακυρώνει την ασάφεια, την αντιφατικότητα και τη βαρύτητα της πράξης. Η εγκληματολογική οπτική υπενθυμίζει ότι πίσω από κάθε αφηγηματικό πρόσωπο υπάρχει ο κίνδυνος μιας απλουστευτικής πολιτισμικής εικόνας. Η σεναριογραφική οπτική δείχνει ότι χωρίς εσωτερική διαδρομή ο δράστης μένει δραματουργικά αδύναμος. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο απαιτήσεις διαμορφώνεται ο χώρος όπου το crime fiction μπορεί να παράγει ουσιαστικό ρεαλισμό, όχι εξηγώντας τα πάντα, αλλά αποφεύγοντας να απλοποιήσει εκείνο που παραμένει ανθρώπινα, κοινωνικά και ηθικά δύσκολο.

13.4. Η βία ανάμεσα στην αισθητικοποίηση, την τεχνική αποστασιοποίηση και την ηθική ευθύνη της αναπαράστασης

Η βία αποτελεί ένα από τα πιο σύνθετα ζητήματα της εγκληματικής αφήγησης, διότι βρίσκεται ταυτόχρονα στο επίπεδο της πράξης, της εικόνας, της ηθικής κρίσης και της πρόσληψης. Στο crime fiction, η βία δεν λειτουργεί μόνο ως γεγονός που κινητοποιεί την πλοκή. Συχνά μετατρέπεται σε σκηνή, σε ατμόσφαιρα, σε σημείο κορύφωσης ή σε μηχανισμό συναισθηματικής έντασης. Αυτή η μετατροπή, όμως, δεν είναι ουδέτερη. Κάθε φορά που η βία περνά από την πραγματικότητα στη μυθοπλασία, υπόκειται σε επιλογές μορφής. Τι θα φανεί, τι θα αποκρυφθεί, πόσο θα διαρκέσει η εικόνα, ποια οπτική θα υιοθετηθεί και ποιο συναίσθημα θα ζητηθεί από τον θεατή ή τον αναγνώστη.

Η αισθητικοποίηση της βίας δεν σημαίνει αναγκαστικά εξωραϊσμό της. Μπορεί να αφορά τον τρόπο με τον οποίο η σκηνοθεσία, η αφήγηση, η φωτογραφία, ο ήχος, η γλώσσα ή η δραματουργική διάταξη οργανώνουν τη βίαιη πράξη ως εμπειρία πρόσληψης. Μια βίαιη σκηνή μπορεί να παρουσιαστεί ως ωμή, ψυχρή, υπαινικτική, θεαματική, αποσπασματική ή σχεδόν αόρατη. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η μορφή της καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο ο δέκτης θα την κατανοήσει. Το ζήτημα, επομένως, υπερβαίνει την απλή καταγραφή της ύπαρξης της βίας, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο αυτή αποτυπώνεται και στο νόημα που παράγεται μέσα από τη συγκεκριμένη αναπαράσταση.

Στη συνέντευξη του Παναγιώτη Ιωσηφέλη, η βία εντάσσεται στη λογική της δραματουργικής αναγκαιότητας. Η εγκληματική πράξη δεν αρκεί να υπάρχει ως σοκαριστικό γεγονός, πρέπει να συνδέεται με χαρακτήρες, σχέσεις, ψυχικές διαδρομές και κοινωνικά πλαίσια. Υπό αυτό το πρίσμα, η βία προβάλλει ως το επιστέγασμα μιας πορείας που η αφήγηση οφείλει να έχει προετοιμάσει, πέρα από τη λογική ενός αυτόνομου θεάματος. Όταν η βίαιη πράξη εμφανίζεται χωρίς εσωτερική αναγκαιότητα, κινδυνεύει να καταλήξει σε απλή πρόκληση. Όταν, αντίθετα, προκύπτει μέσα από τη σύγκρουση, την πίεση, το τραύμα ή την κατάρρευση των σχέσεων, αποκτά αφηγηματική και ηθική βαρύτητα.

Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει να διακριθεί η βία ως δραματουργικό γεγονός από τη βία ως καταναλώσιμο θέαμα. Στην πρώτη περίπτωση, η βία αποκαλύπτει κάτι για τους χαρακτήρες, για τις σχέσεις τους ή για τον κόσμο της αφήγησης. Στη δεύτερη, λειτουργεί κυρίως ως ερέθισμα, ως τρόπος εντυπωσιασμού ή ως μηχανισμός έντασης χωρίς ουσιαστική ερμηνευτική λειτουργία. Η διαφορά αυτή είναι κρίσιμη, διότι το crime fiction κινδυνεύει συχνά να αντλεί την ισχύ του από το σοκ της πράξης, παραμερίζοντας το βάρος της.

Η εγκληματολογική οπτική της κ. Αλβανού οδηγεί το ζήτημα σε ακόμη βαθύτερο επίπεδο. Η βία, ιδίως όταν έχει δημόσια προβολή, δεν εξαντλείται στο γεγονός της πράξης ή στην τιμωρία του δράστη. Παράγει κοινωνικό τραύμα, επηρεάζει τη συλλογική πρόσληψη του εγκλήματος και συχνά αναπαράγεται μέσα από τα μέσα ενημέρωσης, τα κοινωνικά δίκτυα και τις πολιτισμικές αφηγήσεις. Η μυθοπλασία, επομένως, δεν κινείται σε κενό. Συμμετέχει σε έναν ευρύτερο πολιτισμό κατανάλωσης του εγκλήματος, όπου η βία μπορεί να λειτουργήσει ως αντικείμενο ψυχαγωγίας, φόβου, περιέργειας ή ηθικής επιβεβαίωσης.

Ιδιαίτερη σημασία έχει εδώ η έννοια της κάθαρσης. Η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος τείνουν συχνά να οργανώνουν το έγκλημα μέσα σε ένα σχήμα αποκατάστασης. Το κακό αποκαλύπτεται, ο δράστης τιμωρείται, η αλήθεια επανέρχεται και ο κόσμος της αφήγησης αποκτά εκ νέου τάξη. Στην πραγματικότητα, όμως, η βία δεν αναιρείται με την αποκάλυψη ούτε το έγκλημα αποκαθίσταται πλήρως με την τιμωρία. Η κοινωνία, το θύμα, οι οικείοι του και ο δημόσιος χώρος δεν επιστρέφουν απλώς στην προηγούμενη κατάσταση. Η μυθοπλαστική κάθαρση, επομένως, είναι συχνά αφηγηματικά αναγκαία, αλλά δεν πρέπει να συγχέεται με πραγματική αποκατάσταση.

Η διάσταση αυτή έχει άμεση σχέση με την ηθική ευθύνη της αναπαράστασης. Όταν η βία παρουσιάζεται μόνο ως μυστήριο που πρέπει να λυθεί, υπάρχει ο κίνδυνος το θύμα να μετατραπεί σε αφηγηματικό εργαλείο. Όταν παρουσιάζεται μόνο ως εικόνα, υπάρχει ο κίνδυνος να αποκοπεί από τις συνέπειές της. Όταν παρουσιάζεται μόνο ως αποτέλεσμα του τραύματος του δράστη, υπάρχει ο κίνδυνος να μετατοπιστεί το ενδιαφέρον από τη βλάβη προς τη γοητεία της ερμηνείας. Η ώριμη εγκληματική αφήγηση οφείλει να αποφεύγει και τις τρεις αυτές παγίδες, την εργαλειοποίηση του θύματος, την αισθητική αυτονόμηση της βίας και τη μονομερή εστίαση στον δράστη.

Η αστυνομική-εγκληματολογική οπτική του Τμήματος Εγκληματολογικών Ερευνών εισάγει μια ριζικά διαφορετική γλώσσα για τη βία. Η αντιμετώπιση της βίαιης σκηνής μετατοπίζεται από την οπτική της εικόνας προς κατανάλωση στην ανάδειξή της σε πεδίο τεκμηρίωσης. Η βία αποσυνδέεται από τη δραματική της ένταση και μετατρέπεται σε ίχνος, σε θέση σώματος, σε αντικείμενο, σε υλικό, σε φωτογράφιση, σε διαδικασία συλλογής και σε τεχνική περιγραφή. Η αποστασιοποίηση αυτή δεν σημαίνει αδιαφορία. Αντιθέτως, αποτελεί όρο της επιστημονικής και θεσμικής εγκυρότητας. Για να διερευνηθεί η βία, πρέπει προσωρινά να απογυμνωθεί από το συναισθηματικό της φορτίο και να καταγραφεί με ακρίβεια.

Αυτή η τεχνική αποστασιοποίηση αποκαλύπτει κάτι ουσιώδες για τη σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία. Στην πραγματική έρευνα, η βία δεν χρειάζεται αισθητική

ένταση για να αποκτήσει σημασία. Η σημασία της προκύπτει από τα ίχνη που αφήνει, από τη βλάβη που παράγει, από τη διαδικασία που ενεργοποιεί και από την ανάγκη θεσμικής απόδοσης ευθύνης. Αντίθετα, στη μυθοπλασία, η βία πρέπει να μετατραπεί σε εμπειρία πρόσληψης. Το έργο πρέπει να αποφασίσει αν θα την δείξει, θα την υπαινιχθεί, θα την αποκρύψει ή θα την μεταφέρει μέσα από τις συνέπειές της.

Η επιλογή αυτή είναι κατεξοχήν ηθική. Η απόκρυψη της βίας δεν είναι πάντα ηθικά ανώτερη από την απεικόνισή της, όπως και η άμεση απεικόνιση δεν είναι πάντα εκμεταλλεύσιμη. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η αποσιώπηση μπορεί να αμβλύνει το βάρος της πράξης και άλλες όπου η υπερβολική οπτικοποίηση μπορεί να την καταστήσει αντικείμενο θεάματος. Το ζήτημα, αντί να κρίνεται μηχανικά από την ποσότητα της βίας που παρουσιάζεται, καθορίζεται από τη λειτουργία της μέσα στο έργο. Η βία αποκτά αφηγηματική και ηθική νομιμοποίηση όταν, μακριά από την πρόθεση του εντυπωσιασμού, επιστρατεύεται για να αναδείξει μια αναγκαία πτυχή των χαρακτήρων, της κοινωνικής συνθήκης, της ευθύνης ή της ίδιας της φύσης του εγκλήματος.

Η αισθητικοποίηση γίνεται προβληματική όταν η μορφή υπερκαλύπτει τη συνέπεια. Όταν η εικόνα της βίας γίνεται πιο σημαντική από τη βλάβη που παράγει, τότε η αφήγηση κινδυνεύει να μετατρέψει το έγκλημα σε αντικείμενο αισθητικής απόλαυσης. Αυτό συμβαίνει ιδίως όταν ο δράστης παρουσιάζεται ως σκηνοθέτης μιας εντυπωσιακής πράξης ή όταν η σκηνή εγκλήματος οργανώνεται οπτικά ως σύνθεση υψηλής αισθητικής, χωρίς αντίστοιχη προσοχή στο θύμα και στις συνέπειες. Το crime fiction έχει συχνά αξιοποιήσει αυτή την ένταση, από τη μία πλευρά, η μορφή του εγκλήματος παράγει μυστήριο και γοητεία, από την άλλη, η ίδια αυτή γοητεία μπορεί να απομακρύνει την αφήγηση από την πραγματική σοβαρότητα της βίας.

Στο σημείο αυτό η έννοια της τεχνικής αποστασιοποίησης μπορεί να λειτουργήσει ως χρήσιμο αντίβαρο. Η ψυχρή γλώσσα της αστυνομικής-εγκληματολογικής περιγραφής υπενθυμίζει ότι η βία υπερβαίνει τα όρια της οπτικής αναπαράστασης, καθώς λειτουργεί ως αυτοτελές αποδεικτικό πεδίο. Το αίμα, το σώμα, το αντικείμενο, η φθορά, η θέση στον χώρο, όλα όσα στη μυθοπλασία μπορούν να γίνουν ατμόσφαιρα ή σύμβολο, στην πραγματική έρευνα είναι υλικά δεδομένα. Αυτή η μετατόπιση από το θέαμα στο τεκμήριο αποκαλύπτει ότι η βία έχει μια υλικότητα που η αισθητικοποίηση συχνά απαλύνει ή μετασχηματίζει.

Παράλληλα, η τεχνική αποστασιοποίηση δεν αρκεί από μόνη της για τη μυθοπλασία. Ένα έργο τέχνης δεν μπορεί να λειτουργήσει αποκλειστικά με τη γλώσσα της έκθεσης αυτοψίας. Χρειάζεται μορφή, ρυθμό, ένταση και συναισθηματική πρόσληψη. Το ζητούμενο, επομένως, αντί να εγκαταλείψει η μυθοπλασία τα δικά της μέσα, είναι να τα χρησιμοποιήσει με επίγνωση.

Η βία μπορεί να γίνει αντικείμενο υψηλής αφηγηματικής επεξεργασίας, αρκεί αυτή η επεξεργασία να μην εξαφανίζει τον πόνο, την ευθύνη και την πραγματική συνέπεια της πράξης.

Συνεπώς, η σχέση ανάμεσα στην αισθητικοποίηση και την ηθική ευθύνη δεν είναι σχέση απόλυτης αντίθεσης. Η αισθητική μορφή μπορεί να υπηρετήσει την ηθική σκέψη, εάν οδηγήσει τον θεατή ή τον αναγνώστη σε βαθύτερη κατανόηση της βίας. Μπορεί όμως και να λειτουργήσει ως μηχανισμός αποστασιοποίησης, εάν μετατρέψει την πράξη σε εντυπωσιακή επιφάνεια. Η κρίσιμη διαφορά βρίσκεται στο αν το έργο αναγνωρίζει τη βία ως βλάβη ή αν τη χρησιμοποιεί απλώς ως αφηγηματικό καύσιμο.

Η συζήτηση αυτή συνδέεται και με τη θέση του θύματος μέσα στην εγκληματική αφήγηση. Πολύ συχνά, το θύμα εμφανίζεται κυρίως ως αφετηρία της πλοκής, το σώμα που ανακαλύπτεται, η απουσία που ενεργοποιεί την έρευνα, το μυστήριο που πρέπει να λυθεί. Η ηθικά πιο σύνθετη αφήγηση, όμως, δεν αφήνει το θύμα να περιοριστεί σε αφηγηματικό ερέθισμα. Αναγνωρίζει ότι η βία παράγει απώλεια, όχι μόνο γρίφο. Ακόμη και όταν το έργο επικεντρώνεται στον ερευνητή ή στον δράστη, η παρουσία του θύματος πρέπει να διατηρεί το βάρος της, ώστε το έγκλημα να μην αποσυνδέεται από την ανθρώπινη συνέπειά του.

Με αυτή την έννοια, η βία στην εγκληματική αφήγηση βρίσκεται σε διαρκή ένταση ανάμεσα σε τρεις λογικές. Η πρώτη είναι η δραματουργική, η βία οργανώνει την πλοκή και παράγει ένταση. Η δεύτερη είναι η αισθητική, η βία παίρνει μορφή μέσα από εικόνες, περιγραφές, ρυθμούς και σκηνοθετικές επιλογές. Η τρίτη είναι η ηθική, η βία αφορά πράξεις που προκαλούν βλάβη, τραύμα και ευθύνη. Όταν μία από αυτές τις λογικές απορροφά πλήρως τις άλλες, η αφήγηση χάνει την ισορροπία της. Όταν, αντίθετα, συνυπάρχουν σε ένταση, το crime fiction μπορεί να αποκτήσει ουσιαστικό βάθος.

Οι συνεντεύξεις συμβάλλουν αποφασιστικά σε αυτή την κατανόηση. Η σεναριογραφική οπτική δείχνει ότι η βία πρέπει να συνδέεται με τη δραματουργική διαδρομή των χαρακτήρων. Η εγκληματολογική οπτική υπενθυμίζει ότι η βία δεν καταλήγει απαραίτητα σε κάθαρση και ότι οι πολιτισμικές αφηγήσεις της επηρεάζουν την κοινωνική της πρόσληψη. Η αστυνομική-εγκληματολογική οπτική επαναφέρει τη βία στην υλική και τεχνική της διάσταση, ως σκηνή που πρέπει να προστατευθεί και να ερευνηθεί με ακρίβεια. Η συνάντηση αυτών των τριών οπτικών επιτρέπει να κατανοηθεί η βία ως πεδίο όπου δοκιμάζεται η σοβαρότητα της εγκληματικής αφήγησης, υπερβαίνοντας τη λειτουργία της ως απλού στοιχείου είδους.

Συμπερασματικά, η αισθητικοποίηση της βίας καθίσταται οργανική, καθώς κάθε μυθοπλαστική αναπαράσταση προϋποθέτει την ένταξή της σε μια συγκροτημένη μορφολογική δομή. Όταν η

μορφή υπηρετεί την κατανόηση της πράξης, των συνεπειών και της ευθύνης, τότε η βία εντάσσεται ουσιαστικά στην αφήγηση. Όταν η μορφή αποσπά τη βία από τη βλάβη που προκαλεί, τότε η αφήγηση κινδυνεύει να την καταναλώσει ως θέαμα. Ο ρεαλισμός του crime fiction, πέρα από το αν η βία φαίνεται πειστική, εξαρτάται καθοριστικά από το αν η αφήγηση αναγνωρίζει το πραγματικό της βάρος.

13.5. Συμπεράσματα: η συμβολή των συνεντεύξεων στην ανάλυση του crime fiction

Η ανάλυση των συνεντεύξεων επιβεβαιώνει ότι η εγκληματική αφήγηση δεν μπορεί να κατανοηθεί ως απλή αναπαράσταση του εγκλήματος. Αυτό συμβαίνει γιατί όταν το έγκλημα εισέρχεται στη μυθοπλασία, δεν μεταφέρεται αυτούσιο από την πραγματικότητα στο έργο. Υφίσταται μια διαδικασία μετασχηματισμού, μέσα από την οποία το πραγματικό ή αληθοφανές γεγονός αποκτά μορφή, ρυθμό, χαρακτήρες, συγκρούσεις, ίχνη, ερμηνείες και ηθικό βάρος.

Οι τρεις οπτικές που αξιοποιήθηκαν στο παρόν κεφάλαιο συγκροτούν ένα παραγωγικό ερμηνευτικό τρίγωνο. Η σεναριογραφική οπτική του κ. Παναγιώτη Ιωσηφέλη φωτίζει τον τρόπο με τον οποίο το έγκλημα μετατρέπεται σε ιστορία. Η εγκληματολογική οπτική της κ. Αλβανού θέτει όρια στις απλουστεύσεις της μυθοπλασίας και υπενθυμίζει την ανάγκη αποφυγής στερεοτύπων, εύκολων προφίλ και μονοσήμαντων ερμηνειών. Η αστυνομική-εγκληματολογική οπτική του Τμήματος Εγκληματολογικών Ερευνών επαναφέρει το έγκλημα στην υλική και θεσμική του διάσταση, εκεί όπου η πράξη εξετάζεται ως σκηνή, ίχνος, πειστήριο και διαδικασία απόδειξης. Αυτές οι τρεις λογικές δεν ταυτίζονται. Η συνεισφορά τους, όμως, επιτρέπει να γίνει σαφές ότι η εγκληματική αφήγηση κινείται διαρκώς ανάμεσα στην αφηγηματική ανάγκη, στην ερμηνευτική ευθύνη και στην αποδεικτική πραγματικότητα.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η διαπίστωση ότι η αληθοφάνεια δεν εξαντλείται στην πραγματολογική ακρίβεια. Ένα έργο μπορεί να χρησιμοποιεί ορθές πληροφορίες για την αστυνομική έρευνα και παρ' όλα αυτά να παραμένει αφηγηματικά επιφανειακό. Αντίστροφα, μπορεί να αποκλίνει από την πλήρη διαδικαστική ακρίβεια, αλλά να αποδίδει με μεγαλύτερη πειστικότητα την ηθική, ψυχολογική και κοινωνική αλήθεια της εγκληματικής πράξης. Ο ρεαλισμός της εγκληματικής αφήγησης βασίζεται, επομένως, στην ικανότητα του έργου να διατηρεί την πολυπλοκότητα του αληθινού, ακόμη και όταν οι ανάγκες της πλοκής επιβάλλουν τη συμπύκνωση ή την αναδιάταξη του υλικού. Το ίδιο ισχύει για τη λειτουργία του ίχνους, τη μορφή του δράστη και την αναπαράσταση της βίας. Το ίχνος στη μυθοπλασία τείνει να λειτουργεί ως φορέας βεβαιότητας, ενώ στην πραγματική έρευνα αποτελεί υλικό δεδομένο που απαιτεί συλλογή, προστασία, εργαστηριακή εξέταση και ερμηνεία. Ο δράστης χρειάζεται αφηγηματικό βάθος, χωρίς όμως να οδηγείται σε εξιδανίκευση ή μονοσήμαντη αιτιολόγηση. Οι συνεντεύξεις επιτρέπουν, επομένως,

να επανεξεταστεί η σχέση ανάμεσα στον δημιουργό, τον ειδικό και το κοινό. Ο δημιουργός χρειάζεται την πραγματικότητα, αλλά δεν μπορεί να υποταχθεί πλήρως σε αυτήν. Ο ειδικός γνωρίζει την πολυπλοκότητα που η μυθοπλασία συχνά παραλείπει. Το κοινό, από την άλλη πλευρά, προσλαμβάνει το έγκλημα μέσα από αφηγηματικά σχήματα που επηρεάζουν την κατανόησή του για την έρευνα, τον δράστη, το θύμα και τη δικαιοσύνη. Η πρωτογενής έρευνα, συνεπώς, αποτελεί μέσο ελέγχου και εμπλουτισμού του βασικού άξονα της εργασίας.

Συμπερασματικά, οι συνεντεύξεις δείχνουν ότι ο ρεαλισμός της εγκληματικής αφήγησης πρέπει να αναζητηθεί κυρίως στην ικανότητα του έργου να αναγνωρίζει την πολυπλοκότητα του εγκλήματος ως ανθρώπινης πράξης, κοινωνικού φαινομένου, υλικού ίχνους και αφηγηματικού γεγονότος. Το ώριμο crime fiction απορρίπτει την υπόσχεση μιας εύκολης βεβαιότητας και κατασκευάζει μια αφήγηση που διατηρεί την αβεβαιότητα, την ευθύνη και το πραγματικό βάρος της βίας.

14. Ερωτηματολόγια: πρόσληψη του εγκλήματος, εγκληματολογικός ρεαλισμός και επιρροή της μυθοπλασίας

14.1 Σχεδιασμός του ερωτηματολογίου και ερευνητική στόχευση

Το ερωτηματολόγιο σχεδιάστηκε ως συμπληρωματικό εργαλείο της πρωτογενούς έρευνας, με σκοπό να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται την εγκληματολογική έρευνα και την αναπαράστασή της στον κινηματογράφο, την τηλεόραση και τη λογοτεχνία. Σε αντίθεση με τις συνεντεύξεις, οι οποίες ανέδειξαν τη θέση του δημιουργού, της εγκληματολόγου και της αστυνομικής-εγκληματολογικής πρακτικής, το ερωτηματολόγιο μετατοπίζει την έμφαση στην πλευρά της πρόσληψης. Το ζητούμενο, αντί να εστιάζει αποκλειστικά στον τρόπο κατασκευής της εγκληματικής αφήγησης, επεκτείνεται στη διερεύνηση της πρόσληψής της από τους θεατές και τους αναγνώστες. Η ερευνητική στόχευση του ερωτηματολογίου συνδέεται άμεσα με τον κεντρικό προβληματισμό της εργασίας. Τη σχέση ανάμεσα στον ρεαλισμό του εγκλήματος και στη μυθοπλαστική του επεξεργασία. Το ερωτηματολόγιο υπερβαίνει την απλή εξέταση των γνώσεων του κοινού σχετικά με την εγκληματολογική επιστήμη, καθώς εστιάζει στον εντοπισμό των περιοχών όπου η μυθοπλασία έχει διαμορφώσει συγκεκριμένες αντιλήψεις για την έρευνα, τα ίχνη, την τεχνολογία, τον δράστη και τη δικαστική ολοκλήρωση μιας υπόθεσης. Με αυτή την έννοια, οι ερωτήσεις, πέρα από τον ρόλο τους ως απλό τεστ γνώσεων, εκλαμβάνονται ως μέσο ανίχνευσης της σχέσης ανάμεσα στη δημοφιλή εγκληματική αφήγηση και στην αντίληψη του κοινού για την πραγματική διαδικασία. Η δομή του ερωτηματολογίου οργανώθηκε σε δύο βασικούς άξονες. Ο πρώτος άξονας αφορά την εγκληματολογική και διαδικαστική γνώση του κοινού. Περιλαμβάνει ερωτήσεις σχετικές με το AFIS και τα δακτυλικά αποτυπώματα,²⁹⁶ τον χρόνο ανάλυσης DNA,²⁹⁷ την πρώτη είσοδο σε μια σκηνή εγκλήματος,²⁹⁸ την ανάκριση υπόπτου, τον εντοπισμό κινητού τηλεφώνου, την εκτίμηση της ώρας θανάτου, τη βαλλιστική εξέταση, την αξιολόγηση αυτόπτων μαρτύρων, το προφίλ κατά συρροή δραστών, τη

²⁹⁶ Saferstein, R. and Roy, T., *Criminalistics: An Introduction to Forensic Science*, 13th edn, New York: Pearson, 2020, σ. 137. Το AFIS (*Automated Fingerprint Identification System*) είναι αυτοματοποιημένο σύστημα αναζήτησης και σύγκρισης δακτυλικών αποτυπωμάτων. Χρησιμοποιείται για την αναζήτηση λανθανόντων αποτυπωμάτων που εντοπίζονται σε σκηνές εγκλήματος μέσα σε αρχεία ήδη καταχωρισμένων αποτυπωμάτων. Οι πιθανές αντιστοιχίες που εμφανίζει το σύστημα επαληθεύονται στη συνέχεια από εξεταστή δακτυλικών αποτυπωμάτων.

²⁹⁷ Saferstein, R. and Roy, O.π. σελ.408-410. Η ανάλυση DNA δεν αποτελεί άμεση ή αυτόματη διαδικασία, αλλά περιλαμβάνει επιμέρους εργαστηριακά στάδια, όπως η ανάλυση STR και ο διαχωρισμός γενετικών τμημάτων μέσω ηλεκτροφόρησης. Η τριχοειδής ηλεκτροφόρηση έχει μειώσει τον χρόνο ανάλυσης και έχει ενισχύσει την αυτοματοποίηση της διαδικασίας, χωρίς να καταργεί τον εργαστηριακό και ερμηνευτικό της χαρακτήρα.

²⁹⁸ Houck, M. M. and Siegel, J. A., *Fundamentals of Forensic Science*, 3rd edn, Amsterdam: Academic Press/Elsevier, 2015, σ. 27. Οι συγγραφείς επισημαίνουν ότι ο πρώτος αστυνομικός ή ερευνητής δεν πρέπει να εισέρχεται βιαστικά στη σκηνή, αλλά να την προσεγγίζει προσεκτικά, να αποτρέπει περαιτέρω είσοδο όταν χρειάζεται και να προστατεύει το πλαίσιο των ευρημάτων μέχρι την άφιξη του αρμόδιου προσωπικού.

βελτίωση εικόνας CCTV, τον πολύγραφο²⁹⁹ ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τεχνικής που στη μυθοπλασία συχνά παρουσιάζεται ως άμεσος μηχανισμός αποκάλυψης της αλήθειας, ενώ η επιστημονική και δικαστική του αποδοχή έχει υπάρξει αντικείμενο αμφισβήτησης και τη σημασία της δικαστικής καταδίκης. Οι ερωτήσεις αυτές επιλέχθηκαν επειδή αντιστοιχούν σε συχνά σημεία μυθοπλαστικής υπερβολής ή παρανόησης στο crime fiction.

Ο δεύτερος άξονας αφορά την αισθητική και αφηγηματική πρόσληψη του εγκλήματος. Εδώ οι ερωτήσεις διερευνούν αν οι συμμετέχοντες θεωρούν ότι οι αστυνομικές σειρές παρουσιάζουν την εγκληματολογική έρευνα πιο αποτελεσματική από όσο είναι στην πραγματικότητα, ποιο είδος εγκληματικής αφήγησης βρίσκουν πιο ενδιαφέρον, αν θεωρούν πιο ρεαλιστικό ένα έργο όταν ο δράστης δεν συλλαμβάνεται ή όταν δεν εξηγούνται όλα, αν πιστεύουν ότι τα crime films και οι σειρές εξανθρωπίζουν ή ρομαντικοποιούν τον εγκληματία, καθώς και ποιο στοιχείο θεωρούν σημαντικότερο σε μια εγκληματική ιστορία. Με τον τρόπο αυτό, το ερωτηματολόγιο, πέρα από τη διαδικαστική διάσταση της έρευνας, εστιάζει στις προσδοκίες του κοινού απέναντι στην ίδια τη μορφή της εγκληματικής αφήγησης. Η επιλογή αυτής της διπλής δομής κρίθηκε απαραίτητη, δεδομένου ότι το crime fiction, αντί να επηρεάζει το κοινό αποκλειστικά στο επίπεδο της πληροφορίας, διαμορφώνει τις αφηγηματικές του προσδοκίες. Ο θεατής δεν διαμορφώνει απλώς μια εικόνα για το πώς λειτουργεί το DNA, η Σήμανση ή η ανάκριση. Διαμορφώνει επίσης προσδοκίες για το πώς πρέπει να εξελίσσεται μια εγκληματική ιστορία, αν πρέπει να υπάρχει λύση, αν πρέπει να αποδοθεί δικαιοσύνη, αν ο δράστης πρέπει να εξηγηθεί ψυχολογικά, αν η αλήθεια πρέπει να είναι πλήρης ή αν η αβεβαιότητα μπορεί να γίνει αποδεκτή ως πιο ρεαλιστική εκδοχή της αφήγησης.

Το ερωτηματολόγιο σχεδιάστηκε έτσι ώστε να αποτυπώνει αυτή την ένταση ανάμεσα στη γνώση και στην πρόσληψη. Από τη μία πλευρά, ορισμένες ερωτήσεις εξετάζουν κατά πόσο οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν την πολυπλοκότητα της πραγματικής εγκληματολογικής έρευνας. Από την άλλη, οι ερωτήσεις που αφορούν τις προτιμήσεις και την αξιολόγηση του ρεαλισμού και επιτρέπουν να φανεί αν το κοινό εξακολουθεί να έλκεται από τις συμβάσεις της μυθοπλασίας, ακόμη και όταν γνωρίζει ή υποψιάζεται ότι αυτές απέχουν από την πραγματικότητα. Η διάκριση αυτή κρίνεται ιδιαίτερα χρήσιμη, καθώς καθιστά δυνατή τη μελέτη, πέρα από την παρανόηση, της συνειδητής αποδοχής της μυθοπλαστικής σύμβασης. Μεθοδολογικά, το ερωτηματολόγιο αξιοποιείται ως εργαλείο ενδεικτικής χαρτογράφησης και όχι ως βάση για γενικεύσιμα στατιστικά συμπεράσματα. Το δείγμα είναι περιορισμένο και δεν μπορεί να θεωρηθεί

²⁹⁹ Saferstein, R. and Roy, T., *Criminalistics: An Introduction to Forensic Science*, 13th edn, New York: Pearson, 2020, σ. 13, ο πολύγραφο/lie detector εντάσσεται στα εργαλεία της ποινικής έρευνας και της ανάκρισης και όχι στον στενό πυρήνα της εργαστηριακής εγκληματολογικής επιστήμης.

αντιπροσωπευτικό του γενικού πληθυσμού. Ωστόσο, οι απαντήσεις παρουσιάζουν ερευνητικό ενδιαφέρον, διότι επιτρέπουν την παρατήρηση τάσεων, αντιφάσεων και επαναλαμβανόμενων μοτίβων στην πρόσληψη της εγκληματολογικής έρευνας από μη ειδικούς. Ιδίως για μια εργασία που εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στη μυθοπλασία και στον ρεαλισμό του εγκλήματος, ακόμη και ένα περιορισμένο δείγμα μπορεί να λειτουργήσει ως χρήσιμο πεδίο ποιοτικής ερμηνείας.

Η μορφή των ερωτήσεων συνδύασε κλειστές απαντήσεις με δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε διαφορετικές εκδοχές ερμηνείας. Η επιλογή αυτή επέτρεψε την ποσοτική αποτύπωση των απαντήσεων, αλλά και την ποιοτική τους ανάγνωση. Οι απαντήσεις δεν εξετάζονται μόνο ως σωστές ή λανθασμένες, εξετάζονται ως δείκτες του τρόπου με τον οποίο οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται τη σχέση ανάμεσα στην τεχνολογία, την έρευνα, το ίχνος και την αφήγηση. Έτσι, ακόμη και μια απάντηση η οποία φαίνεται να επηρεάζεται από κινηματογραφικά στερεότυπα, αντί να εκλαμβάνεται ως τεκμήριο άγνοιας, αποτελεί ένδειξη της πολιτισμικής ισχύος συγκεκριμένων αφηγηματικών μοτίβων.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ότι το ερωτηματολόγιο τοποθετεί τον συμμετέχοντα στη θέση του θεατή/αναγνώστη και όχι στη θέση του ειδικού. Η έρευνα, αντί να απαιτεί από τους συμμετέχοντες την απόδειξη εξειδικευμένων εγκληματολογικών γνώσεων, τους καλεί να απαντήσουν με βάση τις αντιλήψεις, τις προσλαμβάνουσες και τις αφηγηματικές τους προσδοκίες. Αυτό το σημείο αποδεικνύεται κρίσιμο για την εργασία, καθώς το ζητούμενο, αντί να εστιάζει στην αξιολόγηση της επιστημονικής επάρκειας του κοινού, προσανατολίζεται στη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο το crime fiction επηρεάζει ή συνδιαμορφώνει την κοινή εικόνα για το έγκλημα. Συνεπώς, ο σχεδιασμός του ερωτηματολογίου υπηρετεί μια διπλή ερευνητική λειτουργία. Πρώτον, εξετάζει σε ποιον βαθμό το κοινό αναγνωρίζει τις αποκλίσεις ανάμεσα στην πραγματική εγκληματολογική διαδικασία και στη μυθοπλαστική της αναπαράσταση. Δεύτερον, διερευνά ποιες μορφές εγκληματικής αφήγησης θεωρούνται πιο ενδιαφέρουσες, πιο ρεαλιστικές ή πιο πειστικές από τους ίδιους τους αποδέκτες. Με αυτόν τον τρόπο, το ερωτηματολόγιο συνδέει την ανάλυση της παραγωγής του crime fiction με την ανάλυση της πρόσληψής του.

Η ένταξη του ερωτηματολογίου στην παρούσα εργασία επιτρέπει, τέλος, να συνδεθεί το θεωρητικό και το εμπειρικό επίπεδο της μελέτης. Οι προηγούμενες ενότητες ανέδειξαν ότι η αναπαράσταση του εγκλήματος στη μυθοπλασία υπερβαίνει την απλή αντανάκλαση της πραγματικότητας, καθώς αποτελεί κατασκευή που οργανώνεται μέσα από αφηγηματικές και αισθητικές επιλογές. Το ερωτηματολόγιο εξετάζει την άλλη πλευρά αυτής της κατασκευής, τον

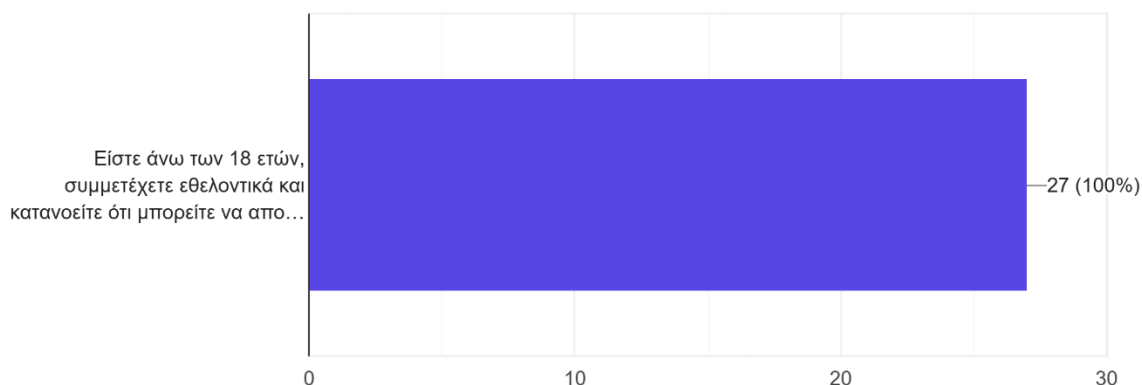
τρόπο με τον οποίο οι επιλογές αυτές γίνονται αντιληπτές από το κοινό και επηρεάζουν την εικόνα του για την εγκληματολογική έρευνα, τον δράστη, τη βία και τη δικαιοσύνη.

14.2. Δημογραφικό και μορφωτικό προφίλ των συμμετεχόντων

Στο ερωτηματολόγιο συμμετείχαν συνολικά είκοσι επτά άτομα. Η συγκρότηση του δείγματος υπερβαίνει τη στόχευση της στατιστικής αντιπροσώπευσης του γενικού πληθυσμού, καθώς εστιάζει στην ενδεικτική αποτύπωση των τάσεων πρόσληψης γύρω από την εγκληματολογική έρευνα και τη μυθοπλαστική της αναπαράσταση. Για τον λόγο αυτό, τα δημογραφικά στοιχεία αξιοποιούνται κυρίως ερμηνευτικά, καθώς συγκροτούν το πλαίσιο εντός του οποίου μπορούν να αναγνωστούν οι απαντήσεις.

Η συμμετοχή είναι εθελοντική και ανώνυμη. Τα δεδομένα θα χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά για ακαδημαϊκούς και ερευνητικούς σκοπούς. Με τ...μπλήρωσης του ερωτηματολογίου, δηλώνετε ότι:

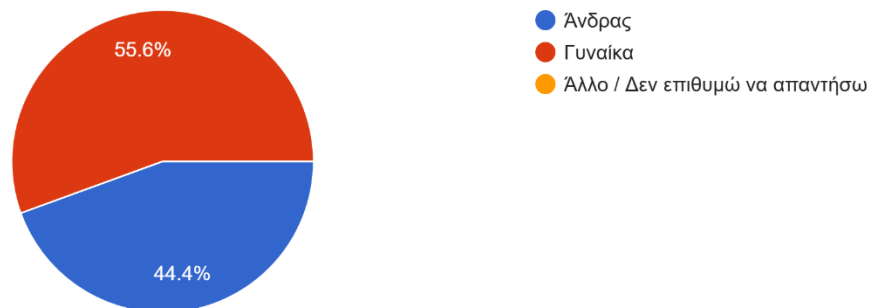
27 responses



Ως προς το φύλο, το δείγμα εμφανίζει σχετική ισορροπία, με δεκαπέντε γυναίκες και δώδεκα άνδρες. Η κατανομή αυτή επιτρέπει μια στοιχειώδη ποικιλία ως προς την πρόσληψη, χωρίς ωστόσο να επιτρέπει ασφαλείς συγκρίσεις ανά φύλο, λόγω του περιορισμένου αριθμού των συμμετεχόντων. Η εργασία, επομένως, πέρα από τη διερεύνηση έμφυλων διαφοροποιήσεων στην κατανάλωση ή στην ερμηνεία του crime fiction, αξιοποιεί το φύλο ως βασική πληροφορία για τη σύνθεση του δείγματος.

ΦΥΛΟ

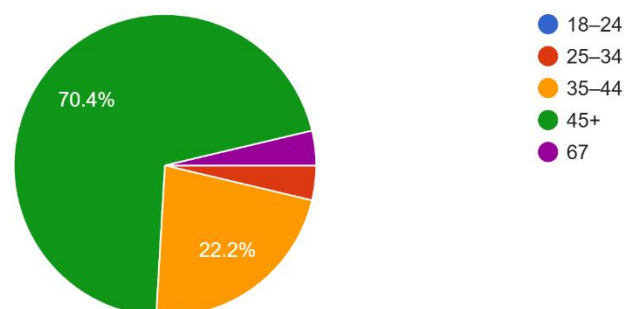
27 responses



Η ηλικιακή κατανομή παρουσιάζει μεγαλύτερη συγκέντρωση στις μεγαλύτερες ηλικιακές κατηγορίες. Η πλειονότητα των συμμετεχόντων ανήκει στην κατηγορία 45+, ενώ μικρότερη συμμετοχή εμφανίζεται στις ηλικίες 35-44 και ακόμη μικρότερη στις νεότερες ηλικιακές ομάδες. Το στοιχείο αυτό είναι σημαντικό, διότι επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διαβαστούν οι απαντήσεις. Το δείγμα, αντί να επικεντρώνεται στην πρόσληψη των νεότερων θεατών ή χρηστών της ψηφιακής κουλτούρας, αποτυπώνει κυρίως την πρόσληψη ενηλίκων μεγαλύτερης ηλικίας, οι οποίοι ενδέχεται να έχουν διαμορφώσει την εικόνα τους για το έγκλημα μέσα από διαφορετικές γενιές τηλεοπτικών, κινηματογραφικών ή λογοτεχνικών αναπαραστάσεων.

Ηλικιακή ομάδα

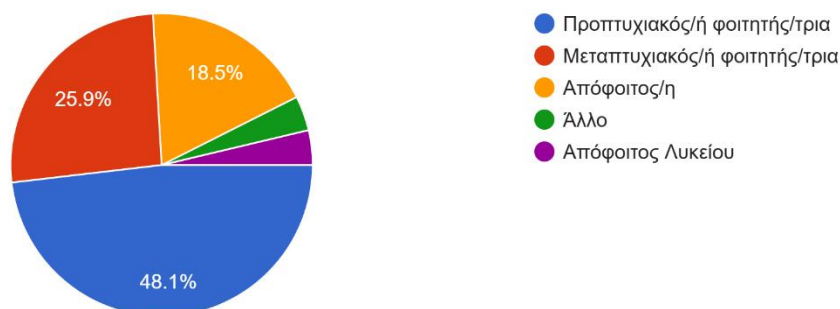
27 responses



Ως προς το μορφωτικό επίπεδο, οι περισσότεροι συμμετέχοντες δηλώνουν ότι είναι προπτυχιακοί ή μεταπτυχιακοί φοιτητές/φοιτήτριες ή απόφοιτοι. Η παρουσία σχετικά υψηλού μορφωτικού επιπέδου έχει ερευνητικό ενδιαφέρον, διότι επιτρέπει να εξεταστεί αν η κριτική ικανότητα απέναντι στη μυθοπλαστική αναπαράσταση συνδέεται με μεγαλύτερη επιφυλακτικότητα απέναντι στις τηλεοπτικές ή κινηματογραφικές βεβαιότητες. Ωστόσο, και εδώ

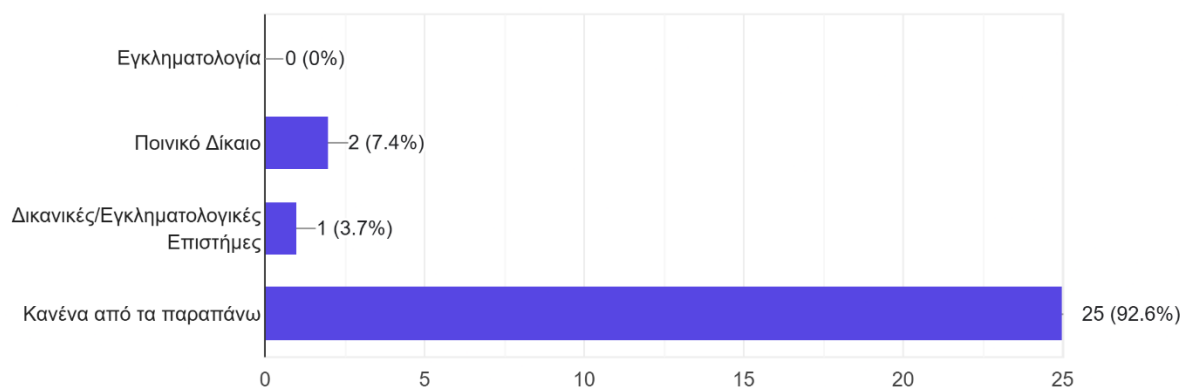
απαιτείται προσοχή, το μορφωτικό επίπεδο δεν ταυτίζεται με εξειδικευμένη γνώση της εγκληματολογίας ή των δικανικών επιστημών.

Επίπεδο σπουδών
27 responses



Το τελευταίο αυτό σημείο είναι καθοριστικό για την ερμηνεία του ερωτηματολογίου. Σχεδόν όλοι οι συμμετέχοντες δήλωσαν ότι δεν έχουν παρακολουθήσει μαθήματα σχετικά με το ποινικό δίκαιο, τις δικανικές ή τις εγκληματολογικές επιστήμες. Μόνο δύο απαντήσεις δηλώνουν κάποια σχετική επαφή με το πεδίο, είτε μέσω ποινικού δικαίου είτε μέσω δικανικών/εγκληματολογικών επιστημών. Επομένως, το δείγμα μπορεί να θεωρηθεί κυρίως δείγμα μη ειδικών αποδεκτών της εγκληματικής αφήγησης. Αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό το καθιστά χρήσιμο για την παρούσα εργασία, διότι, πέρα από την αξιολόγηση της γνώσης των ειδικών, επιδιώκει τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο το κοινό προσλαμβάνει την εγκληματολογική διαδικασία μέσω του ήδη διαμορφωμένου γνωστικού του υπόβαθρου.

Έχετε παρακολουθήσει μαθήματα σχετικά με:
27 responses

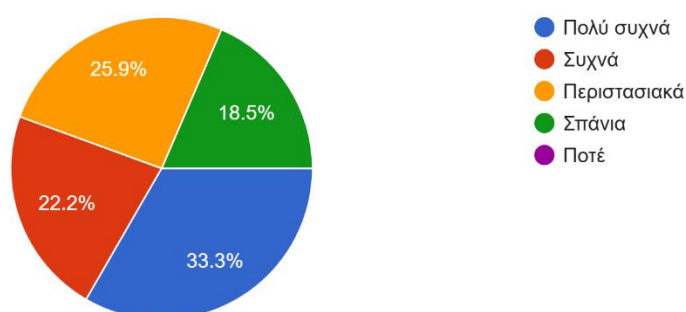


Η απουσία εξειδικευμένης εκπαίδευσης σημαίνει ότι οι απαντήσεις των συμμετεχόντων μπορούν να διαβαστούν ως ενδείξεις μιας πολιτισμικά διαμορφωμένης εικόνας για το έγκλημα. Οι συμμετέχοντες, πέρα από την επαγγελματική προσέγγιση της αστυνομικής ή εγκληματολογικής έρευνας, εκλαμβάνονται ως θεατές, αναγνώστες και καταναλωτές αφηγήσεων εγκλήματος. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι το crime fiction, οι αστυνομικές σειρές, τα true crime ντοκιμαντέρ και οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις λειτουργούν συχνά ως βασικές πηγές εξοικείωσης του κοινού με έννοιες όπως το DNA, τα δακτυλικά αποτυπώματα, η Σήμανση, το προφίλ του δράστη, η ανάκριση και η δικαστική ολοκλήρωση μιας υπόθεσης.

Το δείγμα παρουσιάζει, επομένως, ένα ενδιαφέρον ερευνητικό χαρακτηριστικό, συνδυάζει σχετικά υψηλό μορφωτικό επίπεδο με περιορισμένη ειδική γνώση γύρω από την εγκληματολογική διαδικασία. Αυτή η συνθήκη επιτρέπει να εξεταστεί όχι απλώς αν οι συμμετέχοντες «γνωρίζουν» ή «αγνοούν» συγκεκριμένες πληροφορίες, αλλά πώς διαμορφώνουν κρίσεις μέσα από γενική μόρφωση, προσωπική εμπειρία θέασης/ανάγνωσης και πολιτισμικές αναπαραστάσεις του εγκλήματος. Με άλλα λόγια, το ερωτηματολόγιο, αντί να επικεντρώνεται αποκλειστικά στα γνωστικά κενά, καταγράφει τον τρόπο με τον οποίο η μυθοπλασία λειτουργεί ως άτυπη πηγή γνώσης.

Η συχνότητα παρακολούθησης αστυνομικών σειρών, true crime ή crime documentaries αποτελεί επίσης σημαντική παράμετρο. Οι απαντήσεις δείχνουν ότι οι περισσότεροι συμμετέχοντες έχουν κάποια επαφή με το είδος, έστω και σε διαφορετικό βαθμό. Η εξοικείωση αυτή είναι χρήσιμη για την έρευνα, επειδή σημαίνει ότι οι συμμετέχοντες δεν απαντούν απέναντι σε ένα άγνωστο πολιτισμικό αντικείμενο. Αντίθετα, διαθέτουν ήδη εμπειρίες πρόσληψης εγκληματικών αφηγήσεων, οι οποίες μπορούν να επηρεάζουν την αντίληψή τους για το τι θεωρείται ρεαλιστικό, πειστικό, ενδιαφέρον ή υπερβολικό.

Πόσο συχνά παρακολουθείτε αστυνομικές σειρές, true crime ή crime documentaries;
27 responses



Συνολικά, το δημογραφικό και μορφωτικό προφίλ των συμμετεχόντων επιβεβαιώνει τον χαρακτήρα του ερωτηματολογίου ως ενδεικτικής έρευνας πρόσληψης. Πρόκειται κυρίως για ενήλικο κοινό, με σχετική μορφωτική επάρκεια, αλλά χωρίς συστηματική εξειδίκευση στο αντικείμενο της εγκληματολογίας ή των δικανικών επιστημών. Αυτό επιτρέπει να μελετηθεί με μεγαλύτερη καθαρότητα η επίδραση της μυθοπλαστικής και τηλεοπτικής κουλτούρας στη διαμόρφωση αντιλήψεων για την εγκληματολογική έρευνα. Τα αποτελέσματα, επομένως, πέρα από τον χαρακτήρα τους ως αντιπροσωπευτική μέτρηση της κοινής γνώμης, παρέχουν μια ποιοτικά αξιοποιήσιμη αποτύπωση των τρόπων με τους οποίους ένα μη ειδικό κοινό αντιλαμβάνεται το έγκλημα, την έρευνα και τον ρεαλισμό της αναπαράστασής τους.

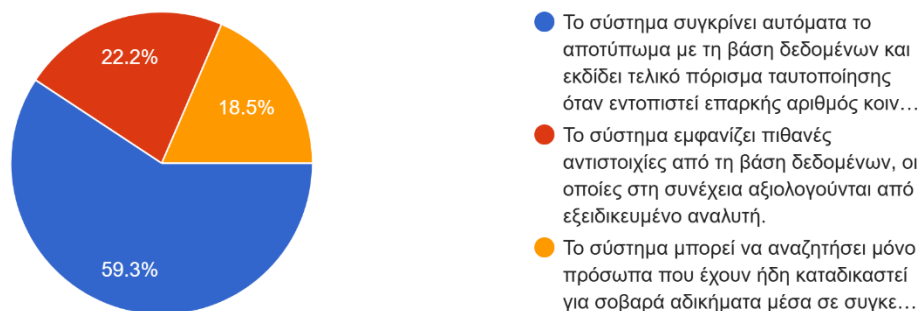
14.3. Η εγκληματολογική γνώση του κοινού ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλαστική σύμβαση

Η πρώτη ομάδα ερωτήσεων του ερωτηματολογίου σχεδιάστηκε με σκοπό να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται βασικές όψεις της εγκληματολογικής και αστυνομικής έρευνας. Οι ερωτήσεις, πέρα από τον ρόλο τους ως δείκτες ορθής ή λανθασμένης γνώσης, αποτελούν τεκμήρια του τρόπου με τον οποίο η μυθοπλασία διαμορφώνει την κοινή αντίληψη για την τεχνολογία, τα ίχνη, την ανάκριση, τους μάρτυρες και τη δικαστική ολοκλήρωση μιας υπόθεσης. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται λιγότερο η αντιστοίχιση των απαντήσεων με την πραγματική διαδικασία και περισσότερο η ανάδειξη των αντιφάσεων. Αυτό σημαίνει ότι η διερεύνηση των σημείων όπου οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας, συγκριτικά με εκείνα όπου εξακολουθούν να προσλαμβάνουν την έρευνα μέσα από κινηματογραφικά ή τηλεοπτικά σχήματα βεβαιότητας. Ένα πρώτο μοτίβο αφορά την τεχνολογική βεβαιότητα. Στο crime fiction, η τεχνολογία παρουσιάζεται συχνά ως σχεδόν αλάνθαστος μηχανισμός αποκάλυψης. Το αποτύπωμα αναγνωρίζεται, το DNA ταυτοποιεί, η κάμερα «καθαρίζει», το κινητό εντοπίζεται, το εργαστήριο δίνει απάντηση. Στις απαντήσεις των συμμετεχόντων παρατηρείται ακριβώς αυτή η αμφιθυμία. Από τη μία πλευρά, σε ορισμένες ερωτήσεις αναγνωρίζεται η ανάγκη προσεκτικής και μη απόλυτης αξιολόγησης. Από την άλλη, σε συγκεκριμένα τεχνολογικά πεδία παραμένει ισχυρή η αντίληψη ότι τα συστήματα μπορούν να οδηγήσουν σχεδόν αυτόματα σε καθαρή και τελική απάντηση.

Χαρακτηριστική είναι η ερώτηση για το AFIS και τα δακτυλικά αποτυπώματα. Η πλειονότητα των συμμετεχόντων επέλεξε την απάντηση σύμφωνα με την οποία το σύστημα συγκρίνει αυτόματα το αποτύπωμα με τη βάση δεδομένων και εκδίδει τελικό πόρισμα ταυτοποίησης. Μόνο μικρότερος αριθμός επέλεξε την πιο μετριοπαθή εκδοχή, σύμφωνα με την οποία το σύστημα

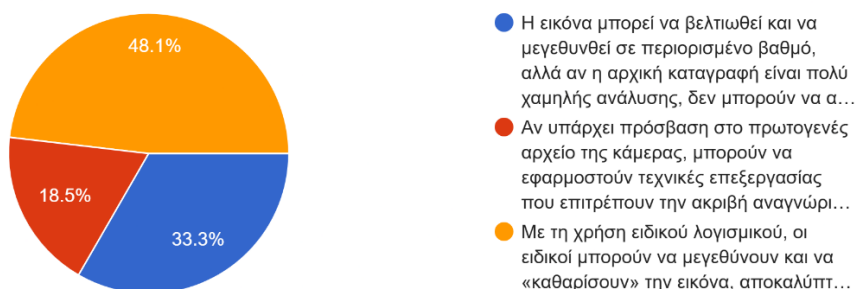
εμφανίζει πιθανές αντιστοιχίες που στη συνέχεια αξιολογούνται από εξειδικευμένο αναλυτή. Το εύρημα αυτό είναι ιδιαίτερα ενδεικτικό της επίδρασης της τηλεοπτικής αναπαράστασης. Η τεχνολογία γίνεται αντιληπτή ως αυτόνομος φορέας απόφασης και όχι ως εργαλείο που χρειάζεται ανθρώπινη κρίση, ειδική αξιολόγηση και θεσμική ένταξη.

Ερώτηση 1: AFIS και δακτυλικά αποτυπώματα. Όταν ένα λανθάνον δακτυλικό αποτύπωμα από σκηνή εγκλήματος εισάγεται σε ψηφιακό σύστημα ...ριγραφή είναι πιο κοντά στη συνήθη διαδικασία;
27 responses



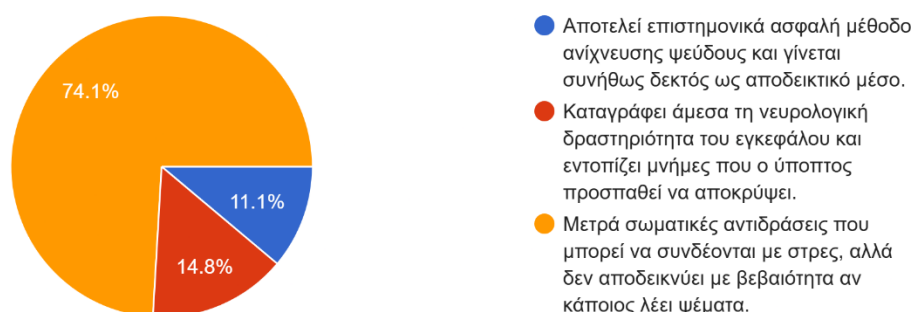
Παρόμοια τάση εμφανίζεται και στην ερώτηση για τη βελτίωση εικόνας CCTV. Αν και ένα μέρος των συμμετεχόντων αναγνώρισε ότι η εικόνα μπορεί να βελτιωθεί μόνο σε περιορισμένο βαθμό και ότι δεν μπορούν να ανακτηθούν λεπτομέρειες που δεν καταγράφηκαν ποτέ, η συχνότερη απάντηση κινήθηκε προς την πιο μυθοπλαστικά οικεία εκδοχή, ότι με ειδικό λογισμικό οι ειδικοί μπορούν να μεγεθύνουν και να «καθαρίσουν» την εικόνα, αποκαλύπτοντας λεπτομέρειες που αρχικά δεν φαίνονταν. Η απάντηση αυτή παραπέμπει σε ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα στερεότυπα της τηλεοπτικής αστυνομικής έρευνας, όπου η χαμηλής ποιότητας εικόνα μετατρέπεται σχεδόν μαγικά σε αποδεικτικό τεκμήριο υψηλής ανάλυσης.

Ερώτηση 10: Βελτίωση εικόνας CCTV. Όταν μια κάμερα ασφαλείας έχει καταγράψει θολή εικόνα προσώπου ή πινακίδας, τι μπορεί ρεαλιστικά να γίνει;
27 responses



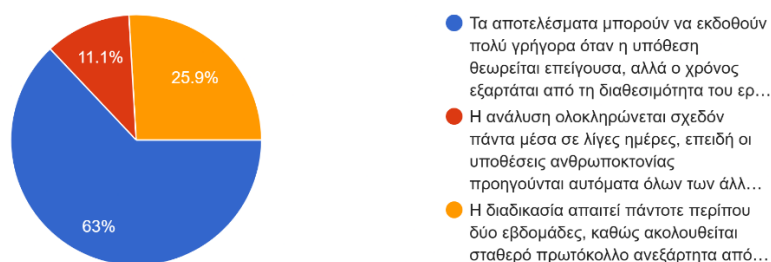
Αντίθετα, στην ερώτηση για τον πολύγραφο, οι συμμετέχοντες εμφανίζονται σαφώς πιο επιφυλακτικοί απέναντι στην τεχνολογική βεβαιότητα. Η μεγάλη πλειονότητα επέλεξε την απάντηση ότι ο πολύγραφος μετρά σωματικές αντιδράσεις που μπορεί να συνδέονται με στρες, χωρίς όμως να αποδεικνύει με βεβαιότητα αν κάποιος λέει ψέματα. Το στοιχείο αυτό δείχνει ότι το κοινό δεν υιοθετεί αδιακρίτως κάθε τεχνολογικό μύθο της μυθοπλασίας. Σε ορισμένα πεδία έχει ήδη διαμορφωθεί μεγαλύτερη κριτική απόσταση, πιθανώς επειδή ο πολύγραφος έχει συζητηθεί συχνά ως αμφισβητούμενο εργαλείο και όχι ως απολύτως αξιόπιστη μέθοδος.

Ερώτηση 11: Πολύγραφος=ανιχνευτής ψεύδους Ποια είναι η πιο ακριβής περιγραφή για τον πολύγραφο;
27 responses



Η ίδια διαφοροποίηση φαίνεται και στην ερώτηση για τον χρόνο ανάλυσης DNA. Οι περισσότεροι συμμετέχοντες επέλεξαν την απάντηση ότι τα αποτελέσματα μπορούν να εκδοθούν γρήγορα όταν η υπόθεση θεωρείται επείγουσα, αλλά ο χρόνος εξαρτάται από τη διαθεσιμότητα του εργαστηρίου και την ποιότητα του δείγματος. Η απάντηση αυτή δείχνει επίγνωση ότι η εργαστηριακή διαδικασία δεν είναι άμεση ούτε πλήρως αυτοματοποιημένη. Παρά την ισχυρή παρουσία του DNA στη μυθοπλασία ως «χρυσού» τεκμηρίου, οι συμμετέχοντες φαίνεται να αναγνωρίζουν εδώ τον παράγοντα του χρόνου, του φόρτου και της ποιότητας του υλικού.

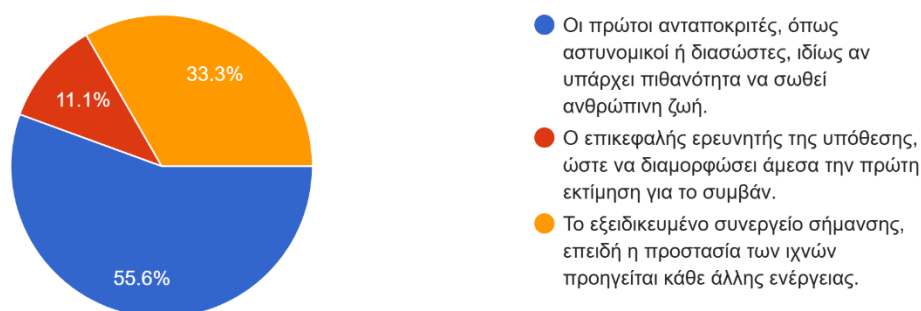
Ερώτηση 2: Χρόνος ανάλυσης DNA Σε υπόθεση ανθρωποκτονίας, έχει συλλεχθεί γενετικό υλικό από αντικείμενο που θεωρείται κρίσιμο για την έρευνα. Ποια εκτίμηση είναι πιο ρεαλιστική;
27 responses



Ένα δεύτερο μοτίβο αφορά την κατανόηση της διαδικαστικής πραγματικότητας. Στην ερώτηση για την πρώτη είσοδο σε μια πιθανή σκηνή εγκλήματος, η πλειονότητα αναγνώρισε ότι πρώτοι μπορεί να εισέλθουν οι πρώτοι ανταποκριτές, όπως αστυνομικοί ή διασώστες, ιδίως όταν υπάρχει πιθανότητα να σωθεί ανθρώπινη ζωή. Η απάντηση αυτή δείχνει ότι αρκετοί συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται τη σκηνή εγκλήματος όχι ως απολύτως ελεγχόμενο χώρο που παραδίδεται εξ αρχής στη Σήμανση, αλλά ως δυναμικό πεδίο όπου προηγείται συχνά η προστασία της ζωής και η άμεση ανταπόκριση. Παρ' όλα αυτά, σημαντικός αριθμός επέλεξε το εξειδικευμένο συνεργείο σήμανσης ως πρώτο εισερχόμενο φορέα, επιλογή που δείχνει την επίδραση της αφηγηματικής λογικής της «καθαρής» σκηνής εγκλήματος, όπου η διαδικασία μοιάζει να ξεκινά αμέσως από τους ειδικούς.

Ερώτηση 3: Πρώτη είσοδος στη σκηνή εγκλήματος Σε μια πιθανή σκηνή εγκλήματος, ποιοι είναι πιθανότερο να εισέλθουν πρώτοι στον χώρο;

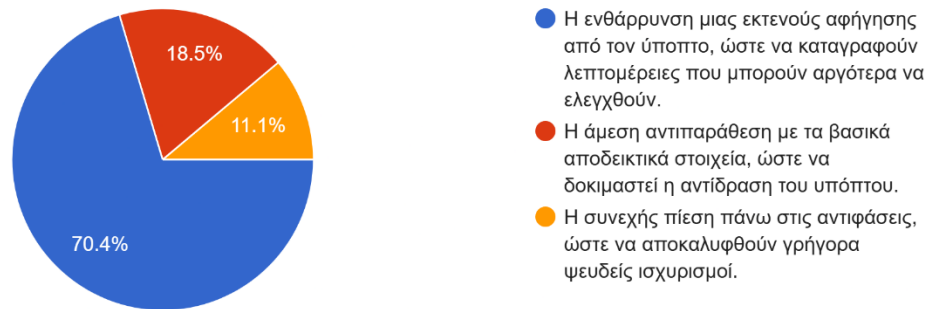
27 responses



Στην ερώτηση για την ανάκριση υπόπτου, οι απαντήσεις δείχνουν μεγαλύτερη απόσταση από το στερεότυπο της βίαιης ή πιεστικής αστυνομικής αντιπαράθεσης. Οι περισσότεροι συμμετέχοντες επέλεξαν την ενθάρρυνση μιας εκτενούς αφήγησης από τον ύποπτο, ώστε να καταγραφούν λεπτομέρειες που μπορούν αργότερα να ελεγχθούν. Η επιλογή αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, απομακρυνόμενη από το κινηματογραφικό μοντέλο της άμεσης σύγκρουσης, της ψυχολογικής πίεσης και της δραματικής αποκάλυψης στο δωμάτιο της ανάκρισης. Πέρα από το θέαμα της έντασης, το κοινό αναδεικνύει τη συλλογή ελέγξιμου λόγου ως το καίριο χαρακτηριστικό της αποτελεσματικής εξέτασης.

Ερώτηση 4: Ανάκριση υπόπτου Σε μια σύγχρονη ανακριτική προσέγγιση, ποια τακτική θεωρείται συχνά πιο χρήσιμη στην αρχική φάση εξέτασης ενός υπόπτου;

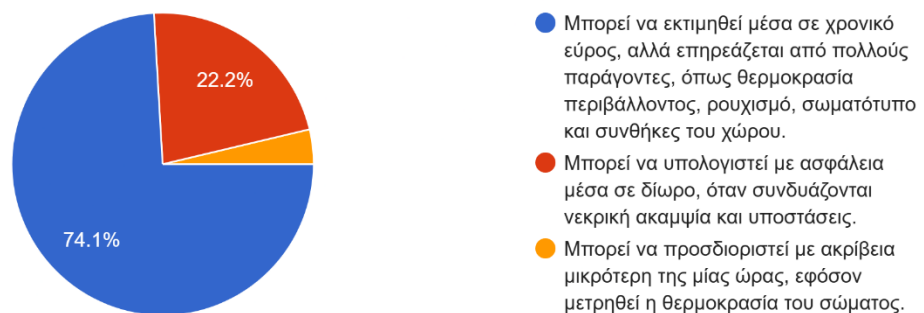
27 responses



Αντίστοιχη κριτική επίγνωση παρατηρείται στην ερώτηση για την εκτίμηση της ώρας θανάτου. Οι περισσότεροι συμμετέχοντες επέλεξαν την απάντηση ότι η ώρα θανάτου μπορεί να εκτιμηθεί μέσα σε χρονικό εύρος και ότι επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες, όπως η θερμοκρασία του περιβάλλοντος, ο ρουχισμός, ο σωματότυπος και οι συνθήκες του χώρου. Το εύρημα αυτό δείχνει ότι, σε αυτό το πεδίο, το κοινό αντιλαμβάνεται την πραγματική διαδικασία ως αβέβαιη και εξαρτημένη από μεταβλητές, όχι ως ακριβή μαθηματικό υπολογισμό. Η κινηματογραφική εικόνα του ιατροδικαστή που προσδιορίζει με εντυπωσιακή ακρίβεια την ώρα θανάτου δεν φαίνεται να κυριαρχεί απόλυτα στις απαντήσεις.

Ερώτηση 6: Εκτίμηση ώρας θανάτου Κατά την αυτοψία στο σημείο, πόσο ακριβής μπορεί να είναι συνήθως η εκτίμηση της ώρας θανάτου;

27 responses

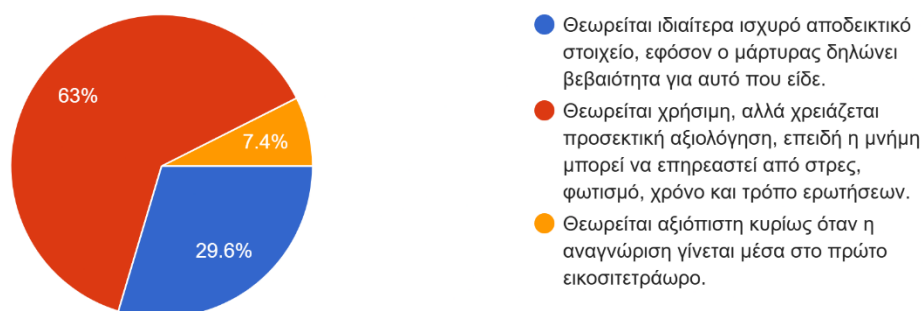


Ένα τρίτο μοτίβο αφορά την ανθρώπινη μαρτυρία και την αξιολόγηση του δράστη. Στην ερώτηση για τους αυτόπτες μάρτυρες, η πλειονότητα αναγνώρισε ότι η κατάθεση μπορεί να είναι χρήσιμη, αλλά χρειάζεται προσεκτική αξιολόγηση, καθώς η μνήμη επηρεάζεται από παράγοντες όπως το στρες, ο φωτισμός, ο χρόνος και ο τρόπος διατύπωσης των ερωτήσεων. Η απάντηση

αυτή δείχνει αρκετά ώριμη πρόσληψη της μαρτυρίας ως ανθρώπινου και ευάλωτου δεδομένου, όχι ως απόλυτης αποδεικτικής βεβαιότητας. Ωστόσο, ένα αξιοσημείωτο μέρος των συμμετεχόντων εξακολούθησε να θεωρεί την κατάθεση ιδιαίτερα ισχυρή όταν ο μάρτυρας δηλώνει βεβαιότητα. Αυτό δείχνει ότι η αυτοπεποίθηση του μάρτυρα εξακολουθεί να λειτουργεί πολιτισμικά ως δείκτης αξιοπιστίας, ακόμη και όταν η σύγχρονη συζήτηση γύρω από τη μνήμη απαιτεί μεγαλύτερη επιφύλαξη.

Ερώτηση 8: Αυτόπτες μάρτυρες Πώς αξιολογείται σήμερα η κατάθεση αυτόπτη μάρτυρα;

27 responses



Στην ερώτηση για το προφίλ των κατά συρροή δραστών, οι περισσότεροι συμμετέχοντες επέλεξαν την απάντηση που αποφεύγει το ενιαίο προφίλ και αναγνωρίζει ότι οι δράστες μπορεί να διαφέρουν σημαντικά ως προς ευφυΐα, κοινωνική ζωή, εργασία, οικογένεια και κίνητρα. Το εύρημα αυτό είναι σημαντικό, διότι δείχνει ότι το κοινό δεν αποδέχεται πλήρως το στερεότυπο του serial killer ως εξαιρετικά ευφυούς, κοινωνικά απομονωμένου ή ψυχικά απολύτως διαταραγμένου προσώπου. Παρά ταύτα, η ύπαρξη απαντήσεων που επιμένουν στην εικόνα του ευφυούς δράστη που σχεδιάζει τα εγκλήματα ως παιχνίδι υπεροχής απέναντι στην αστυνομία φανερώνει ότι η μυθολογία του ιδιοφυούς εγκληματία παραμένει ενεργή.

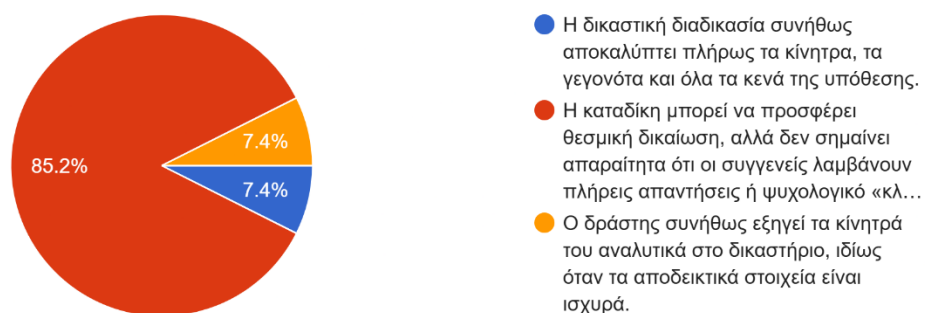
Ερώτηση 9: Προφίλ κατά συρροή δραστών Ποια περιγραφή αποφεύγει περισσότερο τα στερεότυπα γύρω από τους κατά συρροή δράστες;

27 responses



Η ερώτηση για τη δικαστική απόφαση και το «κλείσιμο» της υπόθεσης συγκεντρώνει μία από τις πιο καθαρές ενδείξεις κριτικής πρόσληψης. Η συντριπτική πλειονότητα των συμμετεχόντων αναγνώρισε ότι η καταδίκη μπορεί να προσφέρει θεσμική δικαίωση, χωρίς όμως να σημαίνει απαραίτητα ότι οι συγγενείς λαμβάνουν πλήρεις απαντήσεις ή ψυχολογικό κλείσιμο. Η απάντηση αυτή διαφοροποιείται από τη συνηθισμένη μυθοπλαστική κάθαρση, όπου η τιμωρία του δράστη ταυτίζεται συχνά με την αποκατάσταση της τάξης. Εδώ οι συμμετέχοντες φαίνεται να αντιλαμβάνονται ότι η δικαστική ολοκλήρωση δεν συνεπάγεται αυτομάτως υπαρξιακή, συναισθηματική ή κοινωνική αποκατάσταση.

Ερώτηση 12: Δικαστική απόφαση και «κλείσιμο» της υπόθεσης Μετά την καταδίκη σε μια σοβαρή ποινική υπόθεση, τι συμβαίνει συνήθως ως προς την αίσθηση ολοκλήρωσης ή απάντησης;
27 responses



Από το σύνολο των απαντήσεων προκύπτει μια ενδιαφέρουσα διπλή εικόνα. Το κοινό του συγκεκριμένου δείγματος δεν εμφανίζεται παθητικά παραδομένο στις συμβάσεις του crime fiction. Σε αρκετές ερωτήσεις αναγνωρίζει την αβεβαιότητα, τη χρονική διάρκεια, τη διαδικαστική πολυπλοκότητα και τα όρια της τεχνολογίας. Ιδίως στα ζητήματα του DNA, της ώρας θανάτου, της ανάκρισης, του πολύγραφου, των αυτόπτων μαρτύρων, του προφίλ των δραστών και της δικαστικής κάθαρσης, οι απαντήσεις δείχνουν σημαντικό βαθμό κριτικής επίγνωσης.

Ταυτόχρονα, όμως, η επίδραση της μυθοπλαστικής σύμβασης παραμένει εμφανής σε συγκεκριμένα πεδία. Το AFIS, η βελτίωση εικόνας CCTV, η τριγωνοποίηση κινητού, η βαλλιστική ταυτοποίηση και η εικόνα του ιδιοφυούς δράστη αποτελούν σημεία όπου η τεχνολογική ή αφηγηματική βεβαιότητα εξακολουθεί να ασκεί επιρροή. Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για την παρούσα εργασία, διότι δείχνει ότι η επιρροή του crime fiction δεν λειτουργεί ομοιόμορφα. Το κοινό μπορεί να είναι κριτικό σε γενικό επίπεδο και ταυτόχρονα να αναπαράγει ειδικές παρανοήσεις σε πεδία όπου η μυθοπλασία έχει εγκαθιδρύσει ισχυρούς οπτικούς ή αφηγηματικούς κώδικες.

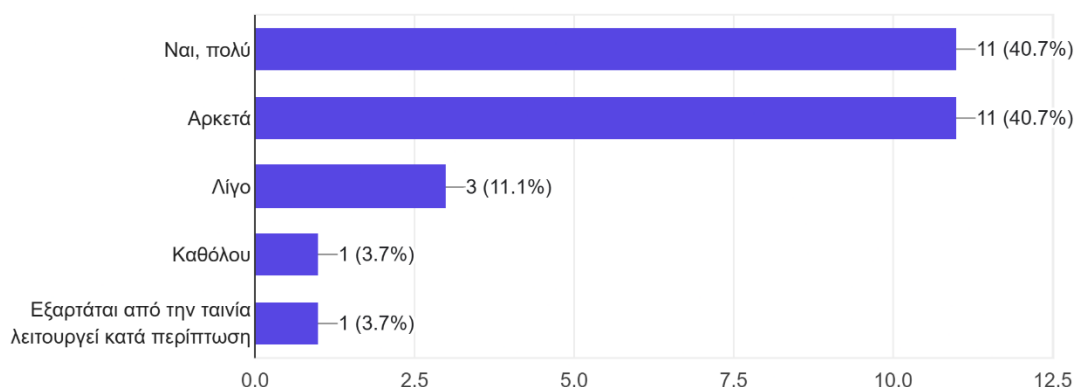
Συνεπώς, η εγκληματολογική γνώση του κοινού εμφανίζεται ως ενδιαμέση και αντιφατική. Δεν πρόκειται ούτε για πλήρη άγνοια ούτε για πλήρη απομυθοποίηση. Οι συμμετέχοντες φαίνεται να γνωρίζουν ότι η πραγματική έρευνα είναι πιο σύνθετη από την τηλεοπτική, αλλά δεν αποδεσμεύονται πλήρως από την αισθητική και αφηγηματική γοητεία της άμεσης λύσης. Αυτή η αντίφαση επιβεβαιώνει τον βασικό προβληματισμό της εργασίας. Η μυθοπλασία προσφέρει σχήματα μέσω των οποίων το κοινό οργανώνει τη σκέψη του για το έγκλημα, ακόμη και όταν αναγνωρίζει ότι τα σχήματα αυτά δεν ταυτίζονται πλήρως με την πραγματικότητα.

14.4. Αφηγηματικές προσδοκίες και πρόσληψη του ρεαλισμού.

Η έννοια του ρεαλισμού στις απαντήσεις του ερωτηματολογίου δεν εμφανίζεται ως ενιαία ή αυτονόητη κατηγορία. Οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται τον ρεαλισμό ως αίσθηση πειστικότητας, πιθανότητας και αφηγηματικής συνοχής. Αυτό σημαίνει ότι το κοινό δεν ζητά αναγκαστικά από το crime fiction να λειτουργεί ως τεχνικό εγχειρίδιο εγκληματολογικής έρευνας. Ζητά, όμως, να μην παραβιάζει τόσο έντονα τη λογική της πραγματικότητας ώστε η ιστορία να χάνει την αξιοπιστία της.

Πιστεύετε ότι οι αστυνομικές σειρές παρουσιάζουν την εγκληματολογική έρευνα πιο αποτελεσματική απ' όσο είναι στην πραγματικότητα;

27 responses



Όπως φαίνεται στο διάγραμμα, 22 από τους 27 συμμετέχοντες (81,4%) θεωρούν ότι οι αστυνομικές σειρές παρουσιάζουν την εγκληματολογική έρευνα πολύ ή αρκετά αποτελεσματικότερη από όσο είναι στην πραγματικότητα. Μόνο τρεις συμμετέχοντες (11,1%) επέλεξαν την απάντηση «λίγο», ενώ ένας απάντησε «καθόλου» και ένας συνέδεσε την κρίση του με τον τρόπο λειτουργίας κάθε σειράς. Το εύρημα δείχνει ότι η μεγάλη πλειονότητα αναγνωρίζει την απόσταση ανάμεσα στην πραγματική έρευνα και στην τηλεοπτική της αναπαράσταση. Η

επίγνωση αυτή, ωστόσο, δεν συνεπάγεται ότι το κοινό έχει αποδεσμευτεί πλήρως από τις αφηγηματικές προσδοκίες που η ίδια η μυθοπλασία έχει διαμορφώσει.

Η παρατήρηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για τη συνολική επιχειρηματολογία της εργασίας. Το crime fiction δεν επηρεάζει απλώς το κοινό ως προς το τι θεωρεί πιθανό ή απίθανο. Επηρεάζει και το τι θεωρεί αφηγηματικά ικανοποιητικό. Η γρήγορη εργαστηριακή απάντηση, η καθαρή εικόνα από την κάμερα, η ανατροπή που βασίζεται σε ένα ίχνος ή η τελική δικαστική λύση δεν λειτουργούν μόνο ως πληροφορίες, αλλά ως μορφές αφηγηματικής απόλαυσης. Ο θεατής μπορεί να γνωρίζει ότι η πραγματικότητα είναι πιο αργή και πιο αβέβαιη, αλλά η μυθοπλασία τον έχει εκπαιδεύσει να αναζητά στιγμές όπου η αβεβαιότητα καταργείται.

Εδώ βρίσκεται και η πιο ουσιαστική ένταση του εγκληματολογικού ρεαλισμού. Ένα έργο που αποδίδει την αβεβαιότητα, τις καθυστερήσεις, τις τεχνικές δυσκολίες και τα θεσμικά όρια της πραγματικής έρευνας μπορεί να θεωρηθεί ρεαλιστικό, αλλά ενδεχομένως να μην ικανοποιεί τις αφηγηματικές προσδοκίες του κοινού. Αντίθετα, ένα έργο που προσφέρει καθαρή λύση, γρήγορη απόδειξη και ολοκληρωμένη δικαίωση μπορεί να θεωρηθεί λιγότερο ρεαλιστικό, αλλά περισσότερο αφηγηματικά ικανοποιητικό. Το κοινό κινείται ανάμεσα σε αυτές τις δύο απαιτήσεις, την επιθυμία για αληθοφάνεια και την ανάγκη για αφήγηση.

Οι απαντήσεις του ερωτηματολογίου δείχνουν ότι αυτή η αντίφαση δεν πρέπει να αντιμετωπιστεί ως αδυναμία του κοινού, αλλά ως βασικό γνώρισμα της πρόσληψης του crime fiction. Ο θεατής γνωρίζει ότι παρακολουθεί μυθοπλασία, αλλά η μυθοπλασία αυτή έχει ήδη διαμορφώσει τα κριτήρια με τα οποία αντιλαμβάνεται το πειστικό, το ενδιαφέρον και το ρεαλιστικό. Έτσι, ο ρεαλισμός δεν είναι μόνο θέμα αντιστοιχίας προς την πραγματικότητα. Είναι και θέμα σύμβασης. Τι έχει μάθει το κοινό να αναγνωρίζει ως «ρεαλιστικό» μέσα από την επαναλαμβανόμενη εμπειρία συγκεκριμένων αφηγηματικών μορφών.

Το εύρημα αυτό ενισχύει τον βασικό άξονα της εργασίας, ο ρεαλισμός του εγκλήματος στη μυθοπλασία δεν είναι απλώς ζήτημα σωστής ή λανθασμένης αναπαράστασης. Είναι ζήτημα σχέσης ανάμεσα στην πραγματική διαδικασία, στη μυθοπλαστική οικονομία και στις προσδοκίες του κοινού. Το crime fiction παράγει έναν κόσμο όπου το ίχνος, η τεχνολογία, η μαρτυρία και η δικαστική κατάληξη αποκτούν αφηγηματικό νόημα. Το κοινό αναγνωρίζει σε σημαντικό βαθμό την κατασκευασμένη φύση αυτού του κόσμου, αλλά εξακολουθεί να τον χρησιμοποιεί ως βασικό πλαίσιο σκέψης για το έγκλημα.

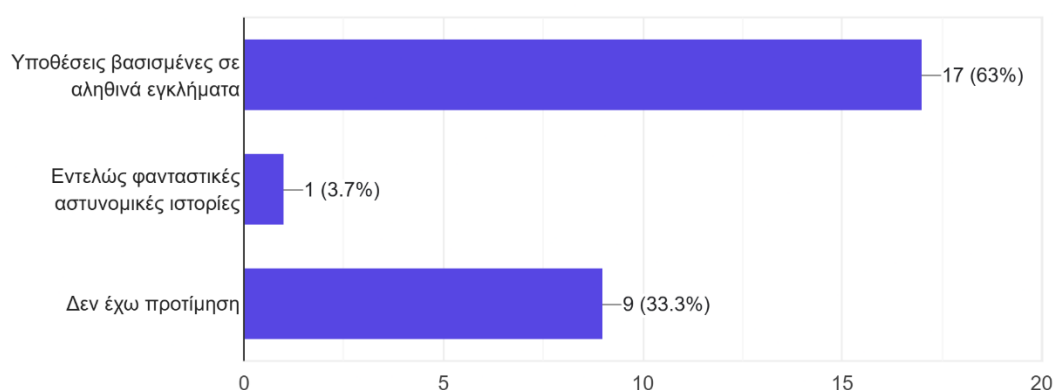
14.5. Crime fiction, true crime και προτιμήσεις του κοινού

Οι απαντήσεις που αφορούν τις αφηγηματικές προτιμήσεις των συμμετεχόντων μετατοπίζουν την ανάλυση από την εγκληματολογική γνώση στην αισθητική και πολιτισμική πρόσληψη του εγκλήματος. Εδώ το ερώτημα είναι σε ποια μορφή εγκληματικής αφήγησης ενδιαφέρει περισσότερο το κοινό και με ποιους όρους επιθυμεί να συναντά το έγκλημα στη μυθοπλασία. Οι απαντήσεις δείχνουν ότι το κοινό αντιμετωπίζει το crime fiction ως σύνθετο πεδίο όπου συνυπάρχουν η πραγματική βάση, η αγωνία, η ψυχολογική ανάλυση, η ανατροπή και τα ηθικά διλήμματα.

Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η σαφής προτίμηση σε υποθέσεις βασισμένες σε αληθινά εγκλήματα. Από τους είκοσι επτά συμμετέχοντες, οι δεκαεπτά δήλωσαν ότι βρίσκουν πιο ενδιαφέρουσες τις υποθέσεις που βασίζονται σε πραγματικά εγκλήματα, ενώ εννέα δήλωσαν ότι δεν έχουν συγκεκριμένη προτίμηση και μόνο ένας επέλεξε τις εντελώς φανταστικές αστυνομικές ιστορίες. Το εύρημα αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την παρούσα εργασία, διότι δείχνει ότι το κοινό αποδίδει αυξημένη αξία στην αίσθηση πραγματικότητας. Το έγκλημα που συνδέεται με αληθινή υπόθεση φαίνεται να αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα, πιθανώς επειδή δεν προσλαμβάνεται μόνο ως επινόηση, αλλά ως αφήγηση που συνομιλεί με ένα γεγονός που θα μπορούσε ή έχει πράγματι συμβεί.

Ποιο θεωρείτε πιο ενδιαφέρον ως θεατής/αναγνώστης;

27 responses



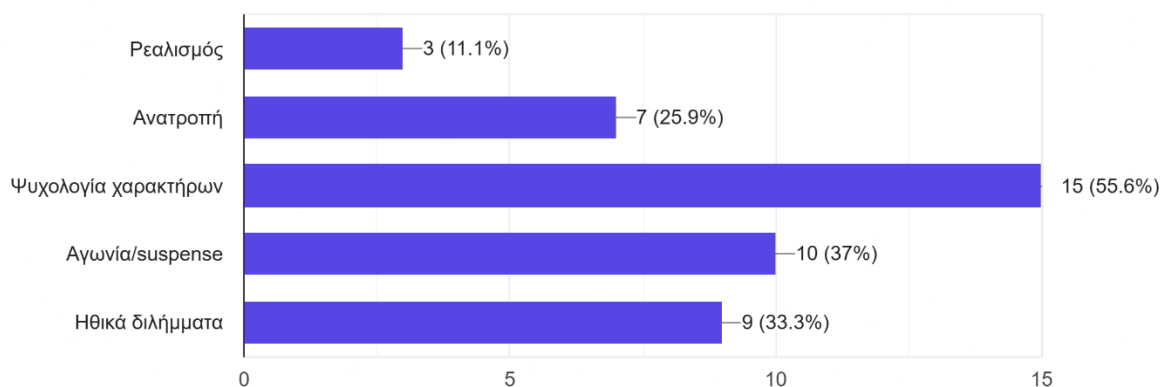
Η προτίμηση αυτή συνδέεται με τη σύγχρονη άνοδο του true crime, αλλά δεν πρέπει να ερμηνευθεί απλουστευτικά ως απλή περιέργεια για το πραγματικό έγκλημα. Η έλξη προς τις αληθινές υποθέσεις μπορεί να σχετίζεται με την ανάγκη του κοινού να αισθανθεί ότι η αφήγηση διαθέτει βαρύτητα, και αναμετριέται με ένα συμβάν που έχει κοινωνικό και ανθρώπινο αντίκρισμα. Το πραγματικό έγκλημα προσφέρει στη μυθοπλασία ένα είδος εξωτερικής εγγύησης,

ακόμη και όταν η αφήγηση το αναπλάθει, η γνώση ότι υπάρχει ένα πραγματικό υπόστρωμα ενισχύει την αίσθηση αληθοφάνειας.

Ωστόσο, η προτίμηση προς το true crime ή προς τις πραγματικές υποθέσεις δεν σημαίνει ότι το κοινό απορρίπτει τη μυθοπλαστική επεξεργασία. Αντιθέτως, οι απαντήσεις δείχνουν ότι το πραγματικό υλικό γίνεται ενδιαφέρον ακριβώς όταν μπορεί να οργανωθεί αφηγηματικά. Η πραγματικότητα από μόνη της δεν αρκεί. Χρειάζεται δομή, ρυθμό, πρόσωπα, σύγκρουση και ερμηνευτική ένταση. Αυτό επιβεβαιώνεται από τις απαντήσεις στην ερώτηση για το σημαντικότερο στοιχείο σε μια εγκληματική ιστορία. Η ψυχολογία των χαρακτήρων εμφανίζεται ως η συχνότερη μεμονωμένη επιλογή, ενώ ακολουθούν η αγωνία/suspense, η ανατροπή και τα ηθικά διλήμματα. Ο ρεαλισμός, αν και εμφανίζεται σε ορισμένες σύνθετες απαντήσεις, δεν κυριαρχεί ως αυτόνομη επιλογή.

Ποιο στοιχείο θεωρείτε σημαντικότερο σε μια εγκληματική ιστορία;

27 responses



Το στοιχείο αυτό είναι αποκαλυπτικό. Το κοινό φαίνεται να επιθυμεί ρεαλιστική βάση, αλλά δεν αξιολογεί την εγκληματική αφήγηση αποκλειστικά με όρους πραγματολογικής ακρίβειας. Εκείνο που το ενδιαφέρει περισσότερο είναι η εσωτερική οργάνωση της ιστορίας, οι χαρακτήρες, η ψυχολογική τους διαδρομή, η ένταση της αποκάλυψης, η ανατροπή της προσδοκίας και η ηθική δυσκολία της κρίσης. Με άλλα λόγια, το κοινό ζητά από το crime fiction να είναι αρκετά κοντά στην πραγματικότητα ώστε να είναι πειστικό, αλλά αρκετά επεξεργασμένο αφηγηματικά ώστε να παραμένει δραματουργικά ισχυρό.

Η ψυχολογία των χαρακτήρων ως κυρίαρχη επιλογή συνδέεται άμεσα με τον τρόπο με τον οποίο το κοινό προσλαμβάνει τον δράστη, το θύμα και τον ερευνητή. Η εγκληματική αφήγηση ενδιαφέρει επειδή προσφέρει πρόσβαση σε ανθρώπινες διαδρομές, συγκρούσεις, τραύματα, επιθυμίες και ηθικές ασάφειες. Η έμφαση αυτή επιβεβαιώνει ότι το crime fiction δεν λειτουργεί

αποκλειστικά ως παιχνίδι γρίφου. Το κοινό δεν αναζητά μόνο την απάντηση στο «ποιος το έκανε», αλλά και τη διερεύνηση του «πώς» και του «γιατί» μια πράξη γίνεται δυνατή.

Η αγωνία και το suspense παραμένουν, βέβαια, κεντρικά στοιχεία της πρόσληψης. Αυτό δείχνει ότι, ακόμη και όταν το κοινό ενδιαφέρεται για τον ρεαλισμό ή για την ψυχολογική εμβάθυνση, δεν εγκαταλείπει τη βασική απόλαυση του είδους, την αναμονή, την αβεβαιότητα, την καθυστέρηση της αποκάλυψης, την ένταση ανάμεσα σε αυτό που φαίνεται και σε αυτό που τελικά αποδεικνύεται. Το suspense αποτελεί την αφηγηματική μορφή της άγνοιας. Ο θεατής ή ο αναγνώστης γνωρίζει ότι κάτι λείπει, ότι η αλήθεια δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί και ότι η αφήγηση τον οδηγεί σταδιακά προς μια αποκάλυψη ή προς μια ανατροπή.

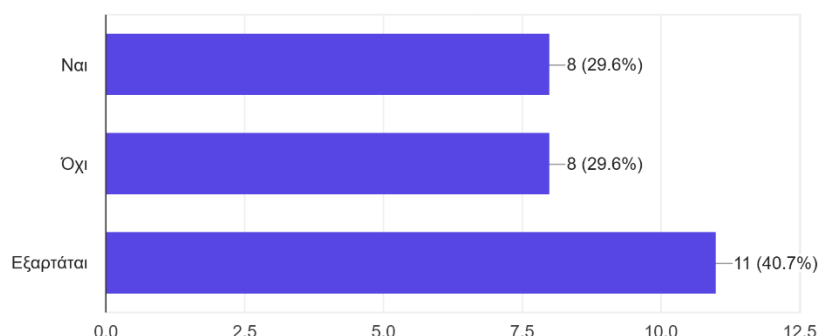
Η ανατροπή, αν και δεν εμφανίζεται ως η κυρίαρχη επιλογή, διατηρεί σημαντική θέση. Στο crime fiction, η ανατροπή δεν αποτελεί απλώς τεχνικό εύρημα, συνδέεται με την ίδια τη δομή της γνώσης. Η αφήγηση οργανώνεται συχνά έτσι ώστε ο δέκτης να αναθεωρήσει όσα πίστευε ότι ήξερε. Η ανατροπή λειτουργεί ως στιγμή επανανοηματοδότησης, τα ίχνη, οι χαρακτήρες, οι σχέσεις και τα προηγούμενα γεγονότα αποκτούν νέο νόημα. Η προτίμηση αυτή δείχνει ότι το κοινό εξακολουθεί να απολαμβάνει τη δυναμική της παραπλάνησης και της αποκάλυψης, ακόμη και όταν δηλώνει ενδιαφέρον για ρεαλιστικές ή πραγματικές υποθέσεις.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η θέση των ηθικών διλημμάτων. Η παρουσία τους στις απαντήσεις δείχνει ότι η εγκληματική αφήγηση δεν προσλαμβάνεται μόνο ως μηχανισμός εξιχνίασης, αλλά και ως πεδίο ηθικής αβεβαιότητας. Το κοινό φαίνεται να ενδιαφέρεται για ιστορίες όπου η διάκριση ανάμεσα στο σωστό και στο λάθος, στην ευθύνη και στην κατανόηση, στην τιμωρία και στην αποκατάσταση δεν είναι απολύτως απλή. Αυτό συνδέεται άμεσα με τον βασικό προβληματισμό της εργασίας γύρω από την ηθική διάσταση του κακού και τη δυνατότητα της αφήγησης να πλησιάζει τον δράστη χωρίς να τον αθώνει.

Η ερώτηση σχετικά με το αν ένα έργο θεωρείται πιο ρεαλιστικό όταν ο δράστης τελικά δεν συλλαμβάνεται ή όταν δεν εξηγούνται όλα ανέδειξε μια αξιοσημείωτη ισορροπία. Οι απαντήσεις κατανέμονται σχεδόν ισότιμα ανάμεσα στο «ναι», στο «όχι» και στο «εξαρτάται». Συγκεκριμένα, οκτώ συμμετέχοντες απάντησαν θετικά, οκτώ αρνητικά και έντεκα επέλεξαν την ενδιάμεση απάντηση. Το εύρημα αυτό δείχνει ότι το κοινό δεν έχει ενιαία στάση απέναντι στο ανοιχτό τέλος ή στην αφηγηματική αβεβαιότητα. Για ορισμένους, η μη σύλληψη του δράστη ή η απουσία πλήρους εξήγησης αυξάνει την αίσθηση ρεαλισμού, επειδή προσεγγίζει περισσότερο την αβεβαιότητα της πραγματικής ζωής. Για άλλους, όμως, η εγκληματική αφήγηση εξακολουθεί να χρειάζεται λύση, απάντηση ή μορφή ολοκλήρωσης.

Θεωρείτε πιο ρεαλιστικό ένα έργο όταν ο δράστης τελικά δεν συλλαμβάνεται ή δεν εξηγούνται όλα;

27 responses

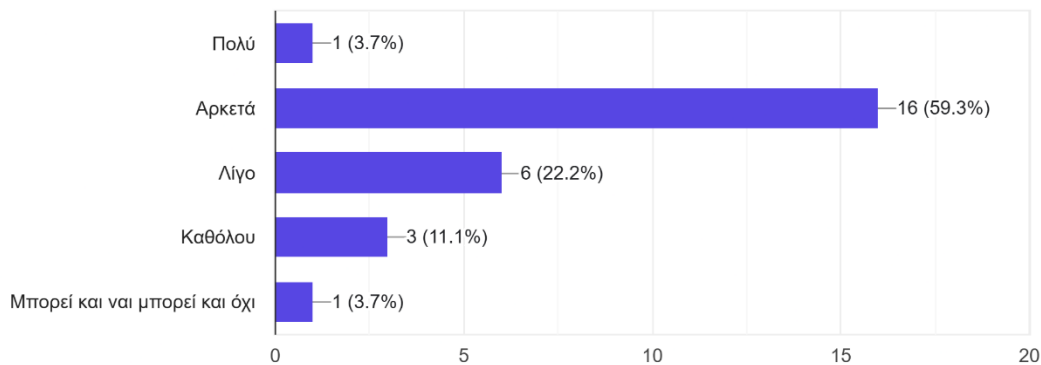


Η απάντηση «εξαρτάται», η οποία ήταν και η συχνότερη, είναι ίσως η πιο ερμηνευτικά ενδιαφέρουσα. Δείχνει ότι το κοινό δεν αποδέχεται ή απορρίπτει γενικά την αβεβαιότητα, την αξιολογεί με βάση τη λειτουργία της μέσα στο έργο. Ένα ανοιχτό τέλος μπορεί να θεωρηθεί ρεαλιστικό και δραματουργικά ισχυρό όταν προκύπτει οργανικά από την ιστορία. Μπορεί όμως να θεωρηθεί αδυναμία ή αυθαιρεσία όταν μοιάζει να υποκαθιστά την αναγκαία αφηγηματική λύση. Με άλλα λόγια, το κοινό ζητά συχνά και πλήρη κάθαρση, αλλά και η αβεβαιότητα να έχει μορφή και νόημα.

Η στάση αυτή είναι κρίσιμη για τη μελέτη του ρεαλισμού στο crime fiction. Η πραγματικότητα συχνά δεν προσφέρει καθαρές απαντήσεις, όμως η μυθοπλασία δεν μπορεί απλώς να αντιγράψει την ασάφεια της πραγματικότητας χωρίς δραματουργική επεξεργασία. Το ανοιχτό τέλος χρειάζεται αφηγηματική νομιμοποίηση. Αν δεν συλλαμβάνεται ο δράστης ή αν δεν εξηγούνται όλα, η έλλειψη λύσης πρέπει να λειτουργεί ως ουσιαστική θέση του έργου και όχι ως απλή εκκρεμότητα. Οι απαντήσεις των συμμετεχόντων δείχνουν ότι το κοινό είναι δεκτικό απέναντι στην αβεβαιότητα, αλλά όχι απέναντι στην αφηγηματική αμηχανία.

Η ερώτηση για το αν τα crime films και οι σειρές συχνά εξανθρωπίζουν ή ρομαντικοποιούν τους εγκληματίες προσφέρει επίσης ένα σημαντικό εύρημα. Η πλειονότητα των συμμετεχόντων απάντησε ότι αυτό συμβαίνει «αρκετά», ενώ μικρότερος αριθμός απάντησε «λίγο», «καθόλου» ή «πολύ». Η κυριαρχία της απάντησης «αρκετά» δείχνει ότι το κοινό αναγνωρίζει τον κίνδυνο της εξανθρωπιστικής ή ρομαντικοποιητικής αναπαράστασης, χωρίς όμως να θεωρεί ότι αυτή είναι απόλυτη ή καθολική. Η κατανόηση της ανθρώπινης διαδρομής του εγκληματία μπορεί να εμπλουτίσει την αφήγηση, αλλά μπορεί και να μετατραπεί σε γοητευτική μυθοποίηση.

Πιστεύετε ότι τα crime films/σειρές συχνά εξανθρωπίζουν ή “ρομαντικοποιούν” τους εγκληματίες;
27 responses



Η διάκριση ανάμεσα στην εξανθρώπιση και στη ρομαντικοποίηση είναι εδώ ουσιώδης. Η εξανθρώπιση μπορεί να αποτελεί προϋπόθεση σύνθετης αφήγησης, διότι επιτρέπει στον δράστη να παρουσιαστεί ως πρόσωπο με ιστορία, κίνητρα και αντιφάσεις. Η ρομαντικοποίηση, αντίθετα, μετατρέπει τον εγκληματία σε γοητευτικό αντικείμενο ταύτισης ή θαυμασμού, αποδυναμώνοντας τη βλάβη που προκαλεί η πράξη. Το γεγονός ότι οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν σε σημαντικό βαθμό αυτή την τάση δείχνει ότι το κοινό δεν καταναλώνει άκριτα τη γοητεία του εγκληματία. Αντιλαμβάνεται, έστω και με διαφορετικούς βαθμούς έντασης, ότι η μυθοπλασία μπορεί να κατασκευάζει τον δράστη ως ελκυστική ή τραγική μορφή.

Συνολικά, οι προτιμήσεις των συμμετεχόντων αποκαλύπτουν μια σύνθετη σχέση με το crime fiction και το true crime. Το κοινό έλκεται από την αλήθεια ή από την αίσθηση αλήθειας, αλλά δεν παραιτείται από τις απολαύσεις της μυθοπλασίας. Θέλει υποθέσεις που να μοιάζουν πραγματικές ή να βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα, αλλά ταυτόχρονα ενδιαφέρεται για την ψυχολογία των χαρακτήρων, την αγωνία, την ανατροπή και τα ηθικά διλήμματα. Θέλει ρεαλισμό, αλλά όχι απαραίτητα άμορφη πραγματικότητα. Θέλει αβεβαιότητα, αλλά όχι αυθαίρετη ασάφεια. Θέλει κατανόηση του δράστη, αλλά όχι ανεξέλεγκτη γοητεία της εγκληματικής μορφής.

Το εύρημα αυτό επιβεβαιώνει ότι η σύγχρονη εγκληματική αφήγηση κινείται ανάμεσα σε δύο επιθυμίες του κοινού. Η πρώτη είναι η επιθυμία για πραγματικότητα, για αληθινή βάση, κοινωνική αναγνωρισιμότητα, πειστικές διαδικασίες και ανθρώπινη σοβαρότητα. Η δεύτερη είναι η επιθυμία για αφήγηση, για ένταση, δομή, ανατροπή, ψυχολογικό βάθος και ηθική σύγκρουση. Το crime fiction και το true crime αποκτούν δύναμη ακριβώς επειδή μπορούν να

συνδυάσουν αυτές τις δύο επιθυμίες. Δεν προσφέρουν απλώς πληροφορία για το έγκλημα, προσφέρουν μορφή στην αβεβαιότητα, στην απειλή και στη βία.

Με αυτή την έννοια, οι απαντήσεις του ερωτηματολογίου ενισχύουν τον κεντρικό άξονα της εργασίας. Το έγκλημα στη μυθοπλασία δεν ενδιαφέρει μόνο επειδή είναι ακραίο ή σοκαριστικό, αλλά επειδή επιτρέπει τη διερεύνηση του πραγματικού μέσα από αφηγηματικές μορφές. Το κοινό φαίνεται να αναζητά ακριβώς αυτή τη διπλή εμπειρία. Από τη μία, θέλει να αισθάνεται ότι η ιστορία έχει επαφή με την πραγματικότητα. Από την άλλη, θέλει η πραγματικότητα αυτή να έχει μετατραπεί σε αφήγηση ικανή να παράγει νόημα, αγωνία και ηθική σκέψη.

14.6. Ποιοτική και ποσοτική αποτίμηση των απαντήσεων

Η συνολική αποτίμηση των απαντήσεων δείχνει ότι οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν σε σημαντικό βαθμό την απόσταση ανάμεσα στην πραγματική εγκληματολογική έρευνα και στη μυθοπλαστική της αναπαράσταση. Η πλειονότητα αντιλαμβάνεται ότι οι αστυνομικές σειρές συχνά παρουσιάζουν την έρευνα ως ταχύτερη, αποτελεσματικότερη και πιο τεχνολογικά βέβαιη από όσο είναι στην πράξη. Παράλληλα, όμως, ορισμένες απαντήσεις σε ζητήματα όπως το AFIS, το CCTV ή η άμεση τεχνολογική ταυτοποίηση δείχνουν ότι η τηλεοπτική και κινηματογραφική εικόνα της έρευνας εξακολουθεί να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο το κοινό φαντάζεται τη λειτουργία των ιχνών και των τεκμηρίων.

Σε ποιοτικό επίπεδο, οι απαντήσεις δείχνουν ότι το κοινό δεν ενδιαφέρεται μόνο για την εξιχνίαση, αλλά και για την αφηγηματική, ψυχολογική και ηθική διάσταση του εγκλήματος. Η προτίμηση σε υποθέσεις που βασίζονται σε αληθινά εγκλήματα, σε συνδυασμό με την έμφαση στην ψυχολογία των χαρακτήρων, στην αγωνία, στην ανατροπή και στα ηθικά διλήμματα, φανερώνει ότι οι συμμετέχοντες αναζητούν έναν ρεαλισμό που δεν περιορίζεται στη διαδικαστική ακρίβεια. Το ζητούμενο φαίνεται να είναι μια αφήγηση που διατηρεί επαφή με την πραγματικότητα, αλλά ταυτόχρονα προσφέρει δραματουργική συνοχή και ερμηνευτικό βάθος.

Επομένως, το ερωτηματολόγιο επιβεβαιώνει τον βασικό άξονα της εργασίας. Το crime fiction δεν λειτουργεί μόνο ως αναπαράσταση του εγκλήματος, αλλά και ως μηχανισμός διαμόρφωσης αντιλήψεων για την έρευνα, τον δράστη, το θύμα και τη δικαιοσύνη. Το κοινό γνωρίζει ότι η μυθοπλασία υπερβάλλει, αλλά εξακολουθεί να χρησιμοποιεί τα σχήματά της για να κατανοήσει το έγκλημα. Η σχέση αυτή δεν είναι απλή παραπλάνηση, είναι μια σύνθετη διαδικασία πρόσληψης, όπου ο ρεαλισμός, η αφηγηματική απόλαυση και η πολιτισμική εικόνα της εγκληματολογικής έρευνας συνυπάρχουν.

15. Συνολική αποτίμηση και ενσωμάτωση των ευρημάτων.

15.1. Κύριες τάσεις της πρωτογενούς έρευνας.

Η πρωτογενής έρευνα ανέδειξε ως βασική τάση την απόσταση ανάμεσα στην πραγματική εγκληματολογική διαδικασία και στη μυθοπλαστική της αναπαράσταση. Τόσο οι συνεντεύξεις όσο και το ερωτηματολόγιο δείχνουν ότι το έγκλημα, όταν μεταφέρεται στον κινηματογράφο, την τηλεόραση ή τη λογοτεχνία, δεν αναπαράγεται απλώς, αλλά αναδιατάσσεται σύμφωνα με τις ανάγκες της αφήγησης. Η πραγματική έρευνα χαρακτηρίζεται από αβεβαιότητα, τεχνικούς περιορισμούς, διαδικαστικά στάδια και ανάγκη ερμηνείας των ευρημάτων, η μυθοπλασία, αντίθετα, τείνει να συμπυκνώνει τον χρόνο, να καθιστά τα ίχνη πιο εύλωτα και να οργανώνει την αλήθεια σε πιο καθαρή και δραματουργικά λειτουργική μορφή.

Δεύτερη σημαντική τάση είναι η ανάδειξη του ρεαλισμού ως σύνθετης και όχι μονοσήμαντης έννοιας. Ο ρεαλισμός δεν προκύπτει μόνο από την τεχνική ακρίβεια μιας αστυνομικής ή εγκληματολογικής διαδικασίας, αλλά και από την πειστικότητα των χαρακτήρων, την κοινωνική αναγνωρισιμότητα της πράξης, την ηθική βαρύτητα της βίας και την αφηγηματική συνοχή του έργου. Οι συνεντεύξεις δείχνουν ότι οι ειδικοί και οι δημιουργοί αντιλαμβάνονται διαφορετικά τα όρια της αληθοφάνειας, ενώ το ερωτηματολόγιο δείχνει ότι το κοινό αναγνωρίζει την υπερβολή της μυθοπλασίας, αλλά εξακολουθεί να έλκεται από τη βεβαιότητα, την ανατροπή και την καθαρή λύση που αυτή προσφέρει.

Τρίτη τάση είναι η ανάγκη αποφυγής των στερεοτύπων γύρω από τον δράστη, το θύμα και την έρευνα. Η πρωτογενής έρευνα δείχνει ότι ο δράστης δεν μπορεί να περιοριστεί ούτε στο σχήμα του τέρατος ούτε στη γοητευτική εικόνα της εγκληματικής ιδιοφυΐας. Αντίστοιχα, το θύμα δεν πρέπει να λειτουργεί μόνο ως αφορμή για την πλοκή, ενώ η έρευνα δεν μπορεί να παρουσιάζεται ως μηχανισμός άμεσης και αλάνθαστης αποκάλυψης. Συνολικά, τα ευρήματα επιβεβαιώνουν ότι η εγκληματική αφήγηση αποκτά μεγαλύτερο βάθος όταν αντιμετωπίζει το έγκλημα ταυτόχρονα ως πράξη, ίχνος, αφήγηση, κοινωνικό γεγονός και ηθικό πρόβλημα.

15.2. Συγκρίσεις και αποκλίσεις ανάμεσα στους ειδικούς, τους δημιουργούς και το κοινό

Η σύγκριση ανάμεσα στις συνεντεύξεις και στο ερωτηματολόγιο δείχνει ότι οι δημιουργοί, οι ειδικοί και το κοινό προσεγγίζουν το έγκλημα από διαφορετικές αφετηρίες, αλλά συναντώνται στο ζήτημα της αληθοφάνειας. Ο δημιουργός ενδιαφέρεται για το πώς το έγκλημα μπορεί να μετατραπεί σε δραματουργικά λειτουργική ιστορία. Οι ειδικοί επιμένουν στα όρια της πραγματικής εγκληματολογικής και αστυνομικής διαδικασίας, δηλαδή στην τεχνική ακρίβεια, στην ερμηνεία των ευρημάτων και στην αποφυγή απλουστευτικών στερεοτύπων. Το κοινό, από την πλευρά του, αναγνωρίζει ότι η μυθοπλασία υπερβάλλει, αλλά εξακολουθεί να προσλαμβάνει

το έγκλημα μέσα από τις αφηγηματικές συμβάσεις που έχουν καθιερώσει η τηλεόραση, ο κινηματογράφος και το true crime.

Η βασική σύγκλιση ανάμεσα στις τρεις αυτές οπτικές είναι ότι το έγκλημα δεν αντιμετωπίζεται ως απλό γεγονός, αλλά ως αντικείμενο επεξεργασίας. Για τον δημιουργό, η επεξεργασία αυτή είναι αφηγηματική, το υλικό πρέπει να αποκτήσει δομή, ρυθμό, χαρακτήρες και κορύφωση. Για τους ειδικούς, είναι ερμηνευτική και διαδικαστική, το έγκλημα πρέπει να κατανοηθεί μέσα στο πλαίσιο των ευρημάτων, των κινήτρων, των κοινωνικών συνθηκών και των θεσμικών κανόνων. Για το κοινό, τέλος, η επεξεργασία είναι προσληπτική, η εγκληματική αφήγηση κρίνεται με βάση την πειστικότητα, την ένταση, την ψυχολογική εμβάθυνση και την αίσθηση ρεαλισμού που παράγει.

Η βασική απόκλιση βρίσκεται στο επίπεδο της βεβαιότητας. Οι ειδικοί τονίζουν ότι η πραγματική έρευνα δεν οδηγεί πάντοτε σε άμεσες, καθαρές ή οριστικές απαντήσεις. Τα ίχνη χρειάζονται ερμηνεία, η τεχνολογία έχει όρια και η δικαστική ολοκλήρωση δεν ισοδυναμεί απαραίτητα με πλήρη κάθαρση. Η μυθοπλασία, αντίθετα, τείνει να οργανώνει την αβεβαιότητα σε αναγνώσιμη μορφή, επειδή η αφήγηση χρειάζεται κατεύθυνση και νόημα. Το κοινό βρίσκεται ανάμεσα σε αυτές τις δύο λογικές, αντιλαμβάνεται την υπερβολή της μυθοπλασίας, αλλά εξακολουθεί να έλκεται από τη λύση, την ανατροπή και την τεχνολογική βεβαιότητα που αυτή προσφέρει.

Συνεπώς, η πρωτογενής έρευνα δείχνει ότι η σχέση ανάμεσα στους δημιουργούς, τους ειδικούς και το κοινό δεν είναι σχέση απλής αντίθεσης. Πρόκειται για μια δυναμική σχέση, όπου η πραγματικότητα, η επιστημονική γνώση και η αφηγηματική προσδοκία αλληλεπιδρούν. Οι ειδικοί αποκαλύπτουν τα όρια της μυθοπλασίας, οι δημιουργοί δείχνουν γιατί η πραγματικότητα χρειάζεται μετασχηματισμό για να γίνει αφήγηση, και το κοινό φανερώνει ότι ο ρεαλισμός δεν προσλαμβάνεται μόνο ως ακρίβεια, αλλά και ως πειστική οργάνωση της εμπειρίας του εγκλήματος.

15.3. Ο ρεαλισμός του εγκλήματος ως εμπειρικό και αφηγηματικό πρόβλημα

Η πρωτογενής έρευνα δείχνει ότι ο ρεαλισμός του εγκλήματος δεν μπορεί να οριστεί μόνο ως πιστή αναπαράσταση της πραγματικής εγκληματολογικής διαδικασίας. Αντίθετα, προκύπτει ως σύνθετη σχέση ανάμεσα στην τεχνική ακρίβεια, στη δραματουργική πειστικότητα και στην ηθική διαχείριση της βίας. Η πραγματική έρευνα απαιτεί χρόνο, διαδικασία, ερμηνεία και προσοχή στα όρια των ευρημάτων. Η μυθοπλασία, όμως, χρειάζεται μορφή, ρυθμό και αφηγηματική συνοχή. Ο ρεαλισμός βρίσκεται ακριβώς στο σημείο όπου αυτές οι δύο ανάγκες συναντώνται χωρίς η μία να ακυρώνει πλήρως την άλλη.

Σε εμπειρικό επίπεδο, οι συνεντεύξεις έδειξαν ότι η πραγματικότητα του εγκλήματος είναι περισσότερο σύνθετη από την κινηματογραφική της εικόνα. Το ίχνος δεν οδηγεί αυτόματα στην αλήθεια, ο δράστης δεν μπορεί να εξηγηθεί μέσα από ένα ενιαίο προφίλ και η βία δεν καταλήγει πάντοτε σε κάθαρση. Αντίστοιχα, το ερωτηματολόγιο έδειξε ότι το κοινό αναγνωρίζει σε σημαντικό βαθμό αυτή την απόσταση, αλλά εξακολουθεί να προσλαμβάνει τον ρεαλισμό μέσα από τις αφηγηματικές συμβάσεις του είδους, την ανάγκη για λύση, την ψυχολογική εμβάθυνση, την ένταση, την ανατροπή και την αίσθηση ότι η αλήθεια μπορεί τελικά να αποκαλυφθεί.

Συνεπώς, ο ρεαλισμός του crime fiction δεν εξαρτάται αποκλειστικά από το αν ένα έργο αναπαριστά με απόλυτη ακρίβεια την αστυνομική ή εγκληματολογική διαδικασία. Εξαρτάται από το αν καταφέρνει να διατηρήσει την πολυπλοκότητα του εγκλήματος μέσα στους όρους της αφήγησης. Ένα έργο μπορεί να αποκλίνει από τη διαδικαστική ακρίβεια και παρ' όλα αυτά να είναι ουσιαστικά πειστικό, εφόσον δεν απλοποιεί τον δράστη, δεν εργαλειοποιεί το θύμα, δεν μυθοποιεί τη βία και δεν παρουσιάζει την απόδειξη ως μαγική βεβαιότητα. Ο ρεαλισμός, όπως προκύπτει από την έρευνα, είναι λιγότερο ζήτημα αντιγραφής και περισσότερο ζήτημα υπεύθυνης αφηγηματικής μεταγραφής.

15.4. Σύνδεση των ευρημάτων με τα case studies της εργασίας

Τα ευρήματα της πρωτογενούς έρευνας συνδέονται άμεσα με τα case studies της εργασίας, καθώς επιβεβαιώνουν ότι η εγκληματική αφήγηση δεν λειτουργεί με έναν ενιαίο τρόπο. Στα έργα που εξετάστηκαν, το έγκλημα άλλοτε εμφανίζεται ως γρίφος προς επίλυση, άλλοτε ως ηθική σύγκρουση, άλλοτε ως διαδικασία εκδίκησης και άλλοτε ως πεδίο αβεβαιότητας γύρω από την αλήθεια. Οι συνεντεύξεις και το ερωτηματολόγιο δείχνουν ότι αυτές οι διαφοροποιήσεις δεν είναι απλώς αισθητικές επιλογές, αλλά διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους η μυθοπλασία οργανώνει τη σχέση ανάμεσα στο έγκλημα, τον δράστη, το ίχνος και τον θεατή ή αναγνώστη.

Στο *Zodiac*, η έρευνα παρουσιάζεται ως αργή, ατελής και διαρκώς εκτεθειμένη στην αβεβαιότητα. Η εικόνα αυτή συνομιλεί με τα ευρήματα των συνεντεύξεων γύρω από τα όρια της πραγματικής εγκληματολογικής διαδικασίας, το ίχνος δεν οδηγεί αυτόματα στην αλήθεια, η τεχνολογία δεν παρέχει πάντοτε καθαρές απαντήσεις και η δικαστική ολοκλήρωση δεν είναι δεδομένη. Αντίθετα, στο *Se7en*, η εγκληματική πράξη οργανώνεται από τον δράστη ως σχεδόν σκηνοθετημένη αφήγηση, γεγονός που συνδέεται με τον προβληματισμό της εργασίας γύρω από τον εγκληματία ως παραγωγό νοήματος και όχι μόνο ως αντικείμενο εξιχνίασης. Η βία εδώ λειτουργεί απλώς ως μήνυμα, τελετουργία και αισθητική κατασκευή, άρα θέτει έντονα το ζήτημα της ηθικής ευθύνης της αναπαράστασης.

Αντίστοιχα, στον Κόμη Μοντεχρίστο, το έγκλημα και η τιμωρία οργανώνονται μέσα από τη λογική της εκδίκησης, της αποκάλυψης και της ηθικής αποκατάστασης. Το έργο συνδέεται με τα ευρήματα που αφορούν την ανάγκη του κοινού για αφηγηματική λύση και ηθική ολοκλήρωση. Ωστόσο, η εκδίκηση παρουσιάζεται και ως απλή απονομή δικαιοσύνης, αλλά και ως σύνθετη διαδικασία που φθείρει και τον ίδιο τον φορέα της. Στη δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ, αντιθέτως, το έγκλημα οργανώνεται μέσα από τη χειραγώγηση της αφήγησης και την ανατροπή της εμπιστοσύνης στον αφηγητή. Το έργο επιβεβαιώνει ότι στο crime fiction η αλήθεια εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο αυτά αφηγούνται, αποκρύπτονται ή αναδιατάσσονται.

Συνολικά, τα case studies δείχνουν ότι ο ρεαλισμός του εγκλήματος δεν ταυτίζεται με μία σταθερή μορφή. Στο Zodiac συνδέεται με την αβεβαιότητα της έρευνας, στο Se7en με την ηθική και αισθητική πρόκληση της βίας, στον Κόμη Μοντεχρίστο με την προβληματική σχέση εκδίκησης και δικαιοσύνης, ενώ στη δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ με την αστάθεια της αφήγησης και της εμπιστοσύνης. Τα ευρήματα της πρωτογενούς έρευνας επιτρέπουν να διαβαστούν αυτά τα έργα όχι μόνο ως παραδείγματα εγκληματικής μυθοπλασίας, αλλά ως διαφορετικές εκδοχές του ίδιου κεντρικού προβλήματος, πώς το έγκλημα μετατρέπεται σε ιστορία χωρίς να χάνει την ηθική, κοινωνική και αφηγηματική του πολυπλοκότητα.

15.5. Ερμηνευτικές προεκτάσεις και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Η συνολική αποτίμηση της πρωτογενούς έρευνας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η σύγχρονη εγκληματική αφήγηση δεν μπορεί να εξεταστεί μόνο ως είδος ψυχαγωγίας ή ως μηχανισμός μυστηρίου. Αποτελεί πεδίο όπου συγκροτούνται αντιλήψεις για το έγκλημα, την ευθύνη, την έρευνα, το θύμα, τον δράστη και τη δικαιοσύνη. Οι συνεντεύξεις και το ερωτηματολόγιο δείχνουν ότι το crime fiction οργανώνει την πραγματικότητα μέσα από αφηγηματικές μορφές, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο το κοινό αναγνωρίζει, ερμηνεύει και αξιολογεί αυτές τις μορφές. Η μυθοπλασία δεν αντιγράφει την εγκληματολογική πραγματικότητα, τη μεταγράφει, τη συμπυκνώνει και την καθιστά αναγνωρίσιμη μέσα από χαρακτήρες, ίχνη, τεκμήρια, ανατροπές και ηθικές συγκρούσεις.

Η βασική ερμηνευτική προέκταση της έρευνας είναι ότι ο ρεαλισμός του εγκλήματος πρέπει να κατανοηθεί ως σχέση και όχι ως απλή πιστότητα. Δεν βρίσκεται μόνο στην ακρίβεια της αστυνομικής διαδικασίας ούτε μόνο στην ένταση της βίαιης εικόνας. Βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο ένα έργο διαχειρίζεται την αβεβαιότητα, αποφεύγει την απλουστευτική μυθοποίηση του δράστη, αναγνωρίζει τη θέση του θύματος και δεν μετατρέπει το τεκμήριο σε μαγικό μηχανισμό αποκάλυψης. Με αυτή την έννοια, η ώριμη εγκληματική αφήγηση είναι εκείνη που καταφέρνει να συνδυάζει την αφηγηματική ισχύ με την ερμηνευτική και ηθική ευθύνη.

Περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να επεκτείνει το παρόν ερευνητικό πλαίσιο με μεγαλύτερο και πιο ηλικιακά διαφοροποιημένο δείγμα, ώστε να εξεταστεί αν οι αντιλήψεις για την εγκληματολογική έρευνα διαφοροποιούνται ανάμεσα σε νεότερους και μεγαλύτερους θεατές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε, επίσης, η συγκριτική μελέτη ανάμεσα σε κοινό που καταναλώνει συστηματικά true crime και σε κοινό που παρακολουθεί κυρίως μυθοπλαστικές αστυνομικές σειρές. Μια τέτοια έρευνα θα μπορούσε να φωτίσει με μεγαλύτερη ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο η σύγχρονη κουλτούρα του εγκλήματος διαμορφώνει αντιλήψεις για την απόδειξη, τη βία, την ενοχή και την ανάγκη αφηγηματικής λύσης.

Γ' ΜΕΡΟΣ Δημιουργικό Μέρος

Πρωτότυπη
Αστυνομική/Δικαστική σειρά
2026

ΤΕΚΜΗΡΙΑ
(EVIDENCE)

Πιλότος
«Σεσημασμένος»

Σενάριο:
ΚΡΙΣΤΥ ΑΓΑΘΟΥ

16. Σημείωμα Σεναριακής Προσέγγισης

Το δημιουργικό μέρος της εργασίας, με τίτλο «Τεκμήρια» και το πιλοτικό επεισόδιο «Σεσημασμένος», αναπτύχθηκε ως μια πρωτότυπη αστυνομική/δικαστική ιστορία που συνομιλεί με τα θεωρητικά και αναλυτικά ευρήματα της παρούσας μελέτης, χωρίς να τα αναπαράγει μηχανικά. Υπερβαίνοντας τη λογική του συμβατικού αστυνομικού μυστηρίου, όπου το ενδιαφέρον περιορίζεται στο ερώτημα «ποιος το έκανε», η πρόθεση επικεντρώνεται στη δημιουργία μιας ιστορίας. Σε αυτήν, το έγκλημα αναδεικνύεται σε μηχανισμό πίεσης πάνω σε πρόσωπα, θεσμούς, κοινωνικές αντιλήψεις και αφηγηματικές βεβαιότητες. Το επεισόδιο εστιάζει λιγότερο στη θεαματική αναπαράσταση της βίας και περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο μια κοινωνία, μια οικογένεια, τα μέσα ενημέρωσης και οι διωκτικές αρχές μπορούν να κατασκευάσουν πολύ γρήγορα μια εικόνα ενοχής γύρω από έναν άνθρωπο που ήδη φέρει ένα βαρύ παρελθόν.

Η βασική ιδέα του επεισοδίου στηρίζεται στην έννοια του «σεσημασμένου», όχι μόνο ως νομικής ή αστυνομικής κατηγορίας, αλλά κυρίως ως κοινωνικής ταυτότητας. Ο Άρης Μαυρίδης δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως ύποπτος για τη δολοφονία της Μαρίας Λυμπέρη. Αντιμετωπίζεται εξ αρχής ως άνθρωπος που η τοπική κοινωνία έχει ήδη καταδικάσει, επειδή στο παρελθόν είχε καταδικαστεί για απόπειρα βιασμού. Αντί να λειτουργεί ως μέσο ηθικής αθώωσης του ήρωα ή υποτίμησης της σοβαρότητας των πεπραγμένων του, η παλιά αυτή υπόθεση αποτελεί ένα υπαρκτό ηθικό βάρος που ο ίδιος κουβαλά. Συγχρόνως, μετατρέπεται σε έναν παραμορφωτικό φακό μέσα από τον οποίο το περιβάλλον του προσλαμβάνει κάθε νέο στοιχείο. Το κεντρικό δραματουργικό ερώτημα υπερβαίνει το δίλημμα σχετικά με την ηθική ποιότητα του Άρη και επικεντρώνεται στο αν η ύπαρξη μιας παρελθοντικής ενοχής προδικάζει αυτόματα την ενοχή του ανθρώπου για ένα νέο αδίκημα στο παρόν.

Η σεναριακή αφετηρία του επεισοδίου συνδέεται άμεσα με την προβληματική της παρούσας εργασίας γύρω από τον ρεαλισμό του εγκλήματος και την ερμηνεία των τεκμηρίων. Η αρχική ιδέα γεννήθηκε από τη διαφορά ανάμεσα στην παρουσία ενός πραγματικού ίχνους και στο νόημα που αποδίδεται σε αυτό. Στην εγκληματολογική έρευνα, η ύπαρξη DNA, αίματος ή αποτυπώματος αποτελεί εξαιρετικά σοβαρό εύρημα. Ωστόσο, η παρουσία ενός βιολογικού ή δακτυλικού ίχνους δεν απαντά αυτομάτως σε όλα τα κρίσιμα ερωτήματα της υπόθεσης, πότε εναποτέθηκε, με ποιον τρόπο, υπό ποιες συνθήκες, αν προέκυψε από άμεση επαφή ή μέσω ενδιάμεσου αντικειμένου, και πώς πρέπει να αξιολογηθεί σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία. Αυτή ακριβώς η διάκριση ανάμεσα στο «το ίχνος ανήκει σε κάποιον» και στο «ο άνθρωπος αυτός ήταν οπωσδήποτε εκεί και έκανε την πράξη» αποτελεί τον δραματουργικό πυρήνα του επεισοδίου.

Στο σενάριο, το αίμα και το αποτύπωμα του Άρη δεν είναι ψεύτικα στοιχεία. Υπάρχουν. Το ζήτημα είναι τι σημαίνουν. Η μετροταινία γίνεται το κεντρικό αντικείμενο της αφήγησης επειδή πάνω της συναντιούνται το ασήμαντο και το μοιραίο. Πρόκειται για ένα απλό εργαλείο εργασίας, αγορασμένο από το κατάστημα όπου εργάζεται ο Άρης, το οποίο όμως μετατρέπεται σε τεκμήριο ενοχής επειδή η παρουσία βιολογικού υλικού πάνω του διαβάζεται βιαστικά ως απόδειξη φυσικής παρουσίας του Άρη στο σπίτι της Μαρίας. Η σχετική εγκληματολογική βιβλιογραφία της Mariya Goray³⁰⁰ και του Roland A.H. van Oorschot³⁰¹ (κ.α.) για τη δευτερογενή μεταφορά DNA και βιολογικών ουσιών δείχνει ότι ένα βιολογικό υλικό μπορεί, υπό συγκεκριμένες συνθήκες, να μεταφερθεί από μια αρχική επιφάνεια σε μια άλλη, χωρίς ο αρχικός δότης να έχει έρθει σε άμεση επαφή με την τελική επιφάνεια. Παράγοντες όπως η ποσότητα του υλικού, η υγρασία ή η ξήρανσή του, το είδος της επιφάνειας, η τριβή, η πίεση και ο χρόνος που μεσολαβεί επηρεάζουν αποφασιστικά την ερμηνεία ενός τέτοιου ευρήματος.

Με αυτή τη λογική, η μετροταινία, αντί να λειτουργεί ως εύρημα που «ακυρώνει» την επιστήμη, αναδεικνύεται σε στοιχείο που απαιτεί μια ακόμη ακριβέστερη επιστημονική ανάγνωση. Η Ισμήνη δεν αρνείται το τεκμήριο, αρνείται τη βιαστική του ερμηνεία. Η υπεράσπιση δεν υποστηρίζει ότι το αίμα του Άρη δεν βρέθηκε ή ότι η εργαστηριακή ανάλυση είναι άχρηστη. Υποστηρίζει ότι η παρουσία του αίματος αδυνατεί να στοιχειοθετήσει από μόνη της την παρουσία του Άρη στο σπίτι της Μαρίας, φανερώνοντας αποκλειστικά την πιθανή τροχιά ενός αντικειμένου με το οποίο εκείνος είχε έρθει σε προηγούμενη επαφή. Η φράση «το αίμα στις επιφάνειες δεν αποδεικνύει από μόνο του ότι ο Άρης Μαυρίδης ήταν μέσα στο σπίτι, μπορεί να αποδεικνύει ότι ήταν εκεί η μετροταινία» συμπυκνώνει τη βασική σεναριακή θέση. Η ισχύς του τεκμηρίου διατηρείται ακέραιη, καθώς αυτό μετατοπίζεται και εντάσσεται στο ορθό ερμηνευτικό του πλαίσιο.

Η επιλογή αυτή συνδέεται και με την αποφυγή του εύκολου «CSI effect». Η Σήμανση, τα αποτυπώματα, το αίμα και τα εργαστηριακά ευρήματα δεν παρουσιάζονται ως μαγικά εργαλεία που λύνουν ακαριαία την υπόθεση. Αντιμετωπίζονται ως υλικό που χρειάζεται συνδυαστική αξιολόγηση, τεχνική ακρίβεια και αντίσταση στην επιβεβαιωτική προκατάληψη. Το επεισόδιο

³⁰⁰ Mariya Goray, Ece Eken, Robert J. Mitchell και Roland A.H. van Oorschot, 'Secondary DNA transfer of biological substances under varying test conditions', *Forensic Science International: Genetics*, 4(2), 2010, σ. 62-67, όπου εξετάζεται η δευτερογενής μεταφορά DNA από βιολογικές ουσίες, μεταξύ των οποίων αίμα και σάλιο, υπό διαφορετικές συνθήκες επιφάνειας, υγρασίας και επαφής. Οι συγγραφείς επισημαίνουν ότι η μεταφορά επηρεάζεται σημαντικά από το είδος του υποστρώματος, την υγρασία του δείγματος και τον τρόπο επαφής μεταξύ των επιφανειών

³⁰¹ Roland A.H. van Oorschot, Roiseann McArdle, William H. Goodwin και Kaye N. Ballantyne, 'DNA transfer: The role of temperature and drying time', *Legal Medicine*, 16(3), 2014, σ. 161-163, όπου εξετάζεται ειδικότερα ο ρόλος της θερμοκρασίας και του χρόνου ξήρανσης του αίματος στη δυνατότητα μεταφοράς DNA.

απομακρύνεται από την τηλεοπτική φαντασίωση του αδιάσειστου στοιχείου που υποτίθεται ότι μιλά μόνο του. Βασίζεται, αντίθετα, στην παραδοχή ότι ακόμη και το ισχυρότερο εύρημα κινδυνεύει να ενταχθεί σε λάθος αφήγημα, εφόσον οι ερευνητές, τα μέσα ή η κοινωνία έχουν ήδη προδικάσει την ταυτότητα του ενόχου.

Η σεναριακή προσέγγιση επηρεάζεται από τη μελέτη της εγκληματικής αφήγησης στον κινηματογράφο και στη λογοτεχνία, ιδίως από έργα όπου η αλήθεια, αντί να προσφέρεται άμεσα, ανασυντίθεται μέσα από ελλιπή στοιχεία, αντιφάσεις, μαρτυρίες και λανθασμένες αναγνώσεις. Από το *Zodiac* αντλείται κυρίως η αίσθηση της διαδικαστικής εμμονής, η υπόθεση δεν λύνεται επειδή κάποιος έχει μια ξαφνική αποκάλυψη, αλλά επειδή κάποιος επιμένει στις λεπτομέρειες που οι άλλοι προσπέρασαν. Η Ισμήνη Ράλλη δεν λειτουργεί ως ηρωίδα που «αισθάνεται» την αλήθεια, αλλά ως επαγγελματίας που αναγκάζει τον φάκελο να διαβαστεί σωστά. Η φράση της ότι «η εικόνα φωνάζει, η αντίφαση ψιθυρίζει» συνοψίζει τη μέθοδο του επεισοδίου. Η αφήγηση πρέπει να στραφεί σε ό,τι βρίσκεται χαμηλότερα από τον θόρυβο της προφανούς εικόνας.

Από το *Se7en* αντλείται η σκοτεινή ατμόσφαιρα και η αίσθηση ενός κόσμου ηθικά κουρασμένου, όπου το έγκλημα δεν μοιάζει με εξαίρεση αλλά με σύμπτωμα βαθύτερης φθοράς. Ωστόσο, το «Τεκμήρια» δεν επιδιώκει την εξπρεσιονιστική υπερβολή ή το τελετουργικό κακό. Η σκηνοθετική του γραμμή είναι χαμηλόφωνη, ελληνική και καθημερινή. Η φθορά αποσυνδέεται από τα εντυπωσιακά σκηνικά τρόμου, αποκτώντας μια καθημερινή, πεζή γεωγραφία. Μπορεί να βρεθεί στους διαδρόμους αστυνομικών υπηρεσιών, σε οικογενειακές κουζίνες, σε επαρχιακά καταστήματα και σε γραφεία όπου οι άνθρωποι επικοινωνούν με μισές φράσεις, επειδή γνωρίζουν περισσότερα από όσα λένε.. Το κακό εδώ δεν χρειάζεται να φωνάζει. Μπορεί να χαμογελά ευγενικά, να φορά καθαρό πουκάμισο και να λέει στις κάμερες ότι «η Δικαιοσύνη θα αποφασίσει».

Η χρήση της οπτικής γωνίας επηρεάζεται επίσης από τη λογοτεχνική διάσταση της εργασίας. Όπως στην αστυνομική λογοτεχνία η αφήγηση μπορεί να παραπλανήσει μέσα από περιορισμένη ή αναξιόπιστη πληροφόρηση, έτσι και στο επεισόδιο οι αναδρομές δεν αντιμετωπίζονται όλες ως απολύτως ουδέτερη καταγραφή. Η σκηνή στο αρχιτεκτονικό γραφείο της Μαρίας λειτουργεί μέσα από το φίλτρο της κατάθεσης της Σοφίας. Είναι μια οργανωμένη, σχεδόν τακτοποιημένη ανάμνηση μιας ημέρας που εκείνη ονομάζει «κανονική». Αντίστοιχα, οι σκηνές του Άρη στο σπίτι και στο κατάστημα περνούν μέσα από τη δική του βιωμένη αίσθηση ταπείνωσης και αποκλεισμού. Ο πατέρας εμφανίζεται σχεδόν υπερβολικά ψυχρός, η μητέρα σχεδόν υπερβολικά σιωπηλή, όχι επειδή το σενάριο επιδιώκει καρικατούρες, αλλά επειδή αυτά είναι τα πρόσωπα όπως τα θυμάται και τα αισθάνεται ο Άρης. Τα flashbacks, επομένως, υπερβαίνουν τον χαρακτήρα των απλών πληροφοριακών παρεμβολών, αποκτώντας τη διάσταση αυτούσιων

βιωμένων αφηγήσεων. Η σκηνή του ανακριτή αποτελεί το βασικό δραματουργικό και σκηνοθετικό κέντρο του επεισοδίου. Πέρα από τη θεατρικότητα ενός δικαστηρίου με αγορεύσεις, ενόρκους και ρητορικές εξάρσεις, ο χώρος συγκροτείται ως ένα κλειστό, πιεστικό περιβάλλον προδικασίας, όπου η ελευθερία ενός ανθρώπου μπορεί να κριθεί από τον τρόπο με τον οποίο διατυπώνεται ένα εύρημα. Εκεί η Ισμήνη, αντί να «σώζει» τον Άρη από προσωπική συμπάθεια, ενεργεί με γνώμονα τον διαχωρισμό της επιστημονικής πληροφορίας από το κοινωνικό αφήγημα που έχει ήδη χτιστεί γύρω της. Η υπεράσπιση απέχει από τον ισχυρισμό ότι κατέχει το σύνολο της αλήθειας, επιλέγοντας μια πιο περιορισμένη, πλην όμως καίρια προσέγγιση. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι το υπάρχον κατηγορητήριο αδυνατεί να δικαιολογήσει τη στέρηση της ανθρώπινης ελευθερίας. Η ατάκα «το παρελθόν του εξηγεί γιατί τον πίστεψαν ένοχο τόσο γρήγορα, δεν αποδεικνύει ότι μπήκε στο σπίτι της Μαρίας Λυμπέρη» συνοψίζει την ηθική θέση του επεισοδίου.

Σε επίπεδο ελληνικής τηλεοπτικής παράδοσης, το «Τεκμήρια» συνομιλεί συνειδητά με τη «Δέκατη Εντολή» του Πάνου Κοκκινόπουλου. Η αναφορά αυτή δεν αφορά μίμηση πλοκής ή αισθητικής επιφάνειας, αλλά συγγένεια στη λογική του αυτοτελούς εγκληματολογικού δράματος. Στα χνάρια της «Δέκατης Εντολής», η οποία μετατόπισε το κέντρο βάρους από το procedural αστυνομικό πρότυπο τύπου CSI στη μελέτη ανθρώπων που προσεγγίζουν ή υπερβαίνουν τα όριά τους, ο «Σεσημασμένος» στρέφει το ενδιαφέρον του πέρα από την απλή εξιχνίαση της δολοφονίας. Η εστίαση μεταφέρεται στις ψυχικές, οικογενειακές και κοινωνικές συνθήκες που περιβάλλουν το εγκληματικό συμβάν, τόσο πριν όσο και μετά την τέλεσή του. Κατά συνέπεια, η δραματουργία του επεισοδίου, αντί για τον εγκλωβισμό στο στερεοτυπικό ερώτημα γύρω από την ταυτότητα του δολοφόνου της Μαρίας, διερευνά την ετοιμότητα των μηχανισμών και της κοινωνίας να καταδικάσουν τον Άρη προτού καν αξιολογηθούν ορθά τα τεκμήρια.

Η συγγένεια με τη «Δέκατη Εντολή» φαίνεται και στη χρήση των τελικών καρτών. Οι δύο κάρτες στο τέλος τοποθετούνται ως συνειδητός φόρος τιμής στην ελληνική παράδοση του αυτοτελούς εγκληματολογικού επεισοδίου, όπου η μυθοπλαστική κορύφωση ακολουθείται από μια ψυχρή, σχεδόν φακελική καταγραφή των συνεπειών. Ο Μάνος Λάμπρου καταδικάζεται για την ανθρωποκτονία από πρόθεση της Μαρίας Λυμπέρη. Ο Άρης Μαυρίδης αθωώνεται, αλλά λίγους μήνες αργότερα φεύγει από την Κέρκυρα και δεν επιστρέφει ποτέ στο νησί. Το τέλος δεν λέει ότι η δικαιοσύνη αποκατέστησε πλήρως τη ζωή του. Λέει μόνο ότι η συγκεκριμένη κατηγορία κατέρρευσε. Ό,τι έσπασε κοινωνικά, οικογενειακά και ψυχικά δεν αποκαθίσταται με μία απόφαση.

Η σεναριακή προσέγγιση απομακρύνεται από την απεικόνιση της επαρχιακής πόλης ως γραφικού φόντου, προκρίνοντας την ανάδειξή της σε ένα κλειστό κοινωνικό σύστημα. Οι χώροι έχουν μνήμη. Το δικαστικό μέγαρο, η αστυνομική διεύθυνση, το κατάστημα του Μαυρίδη, το σπίτι του Στέλιου και το Παλιό Φρούριο δεν είναι απλώς τοποθεσίες. Είναι διαφορετικές μορφές επιτήρησης. Στο δικαστικό μέγαρο, ο Άρης επιτηρείται από τα μέσα και το πλήθος. Στην Ασφάλεια, από τη διαδικασία. Στο κατάστημα, από τους υπαλλήλους, τους πελάτες και τον πατέρα του. Στο σπίτι, από τη σιωπηλή εξουσία του Στέλιου. Στο Φρούριο, για πρώτη φορά, δεν επιτηρείται. Γι' αυτό και το Φρούριο λειτουργεί ως το μόνο σημείο όπου μπορεί να υπάρξει όχι λύτρωση, αλλά ανθρώπινη ανάσα.

Η τελική σκηνή στο Φρούριο επιλέχθηκε ως αντίστιξη στην πρώτη σκηνή του δικαστικού μεγάρου. Στην αρχή, ο Άρης βρίσκεται μπροστά σε κάμερες, μικρόφωνα, πλήθος και φωνές. Στο τέλος, βρίσκεται απέναντι στη θάλασσα, μαζί με τη μητέρα του, σε σιωπή. Δεν υπάρχει θρίαμβος ούτε πλήρης δικαίωση. Η αθώωση για τη δολοφονία της Μαρίας δεν ακυρώνει το παλιό του τραύμα, ούτε σβήνει την κοινωνική ετικέτα που του έχει επιβληθεί. Αυτός είναι ο λόγος που η σκηνή κλείνει με αγκαλιά, αλλά όχι με εύκολη λύτρωση. Η κάμερα απομακρύνεται από τους δύο ανθρώπους, αφήνοντάς τους όχι θεραπευμένους, αλλά επιτέλους μαζί.

Με αυτή την έννοια, ο «Σεσημασμένος» επιχειρεί να σταθεί ανάμεσα στο αστυνομικό μυστήριο, το δικαστικό δράμα και την κοινωνική τραγωδία. Η σκηνοθετική του λογική απομακρύνεται από τη στρατηγική του σοκ και επενδύει στη σταδιακή μετατόπιση της πρόσληψης. Στο πλαίσιο αυτό, ένα αρχικό πειστήριο ενοχής μετατρέπεται στην πορεία σε τεκμήριο μιας εξαιρετικά σύνθετης αλήθειας. Το ζητούμενο δεν είναι να πειστεί ο θεατής ότι ο Άρης είναι ηθικά άμεμπτος. Το ζητούμενο είναι να αναγκαστεί να δει πόσο εύκολα μια κοινωνία μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα πραγματικό παρελθόν για να κατασκευάσει μια ψεύτικη βεβαιότητα στο παρόν. Αυτό είναι, τελικά, το έγκλημα που ενδιαφέρει το επεισόδιο όσο και η ίδια η δολοφονία, όχι μόνο ποιος σκότωσε τη Μαρία, αλλά ποιοι ήταν έτοιμοι να θάψουν έναν άλλον άνθρωπο πριν ακόμη διαβάσουν σωστά τα τεκμήρια.

ΣΚΗΝΗ 1/ΕΞΩΤ./ΔΙΚΑΣΤΙΚΟ ΜΕΓΑΡΟ ΚΕΡΚΥΡΑΣ/ΠΡΩΙ

Φλας. Κάμερες. Μικρόφωνα.

Κόσμος στρυμωγμένος πίσω από τα κάγκελα του δικαστικού μεγάρου. Πρόσωπα θυμωμένα, κουρασμένα, περίεργα. Άνθρωποι που δεν ήρθαν απλώς να δουν. Ήρθαν επειδή νομίζουν πως ξέρουν.

Μέσα στο πλήθος, μερικά πλακάτ σηκωμένα πάνω από τα κεφάλια:

«ΠΙΣΤΕΥΟΥΜΕ ΤΑ ΘΥΜΑΤΑ»

«ΚΑΜΙΑ ΑΛΛΗ»

«ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ ΤΩΡΑ, ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΜΑΣ»

Ένα συμβατικό αυτοκίνητο της Ασφάλειας σταματά μπροστά στην είσοδο.

Για ένα δευτερόλεπτο όλα παγώνουν.

Μετά, το πλήθος ξεσπά.

ΦΩΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ

Δεν έπρεπε να βγεις ποτέ!

ΑΛΛΗ ΦΩΝΗ

Έπρεπε να σαπίσεις μέσα!

ΦΩΝΗ ΑΝΤΡΑ

Πάλι τα ίδια, ρε;

Η πίσω πόρτα ανοίγει.

Ο ΑΡΗΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ, 33, βγαίνει από το αυτοκίνητο με το κεφάλι χαμηλωμένο. Φοράει σκούρο μπουφάν. Είναι αξύριστος, χλωμός, άπνους.

Δύο αστυνομικοί της Ασφάλειας τον πιάνουν από τους αγκώνες και τον οδηγούν γρήγορα προς τα σκαλιά.

Τα μικρόφωνα πέφτουν πάνω του.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ

Σκότωσες τη Μαρία Λυμπέρη;

Ο Άρης συνεχίζει να περπατά συνοδεία της ασφάλειας.

ΑΛΛΟΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ

Γιατί τη σκότωσες;

Το πλήθος φωνάζει δυνατότερα.

ΦΩΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑΣ

Κοίτα μας στα μάτια.

ΦΩΝΗ ΑΝΤΡΑ

Μια φορά σάπιος, πάντα σάπιος!

Ο Άρης σταματά για ένα δευτερόλεπτο.

Οι αστυνομικοί τον τραβούν, αλλά εκείνος σηκώνει το βλέμμα προς τις κάμερες.

Τα φλας τον τυφλώνουν.

ΑΡΗΣ

Είμαι αθώος.

Μια μικρή, παράξενη σιωπή.

Σαν το πλήθος να μην περίμενε αυτή τη λέξη.

Μετά, οι φωνές γίνονται πιο άγριες.

ΦΩΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ

Ψεύτη!

ΑΛΛΗ ΦΩΝΗ

Και τότε αθώος ήσουν;

ΦΩΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑΣ

Ντροπή σου!

Οι αστυνομικοί τον ανεβάζουν βιαστικά τα σκαλιά.

Ο Άρης δεν ξαναμιλά.
Χάνεται μέσα στην είσοδο του δικαστικού μεγάρου.
Για ένα δευτερόλεπτο, οι κάμερες μένουν στην πόρτα.
Μετά στρέφονται όλες μαζί.
Λίγα μέτρα πιο πέρα, φτάνει ο **ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ, 60.**
Καλοχτενισμένος. Σκούρο παλτό. Καθαρό πουκάμισο. Ακίνητος μέσα
στη φασαρία, σαν να μην τον ακουμπά τίποτα.
Οι δημοσιογράφοι τρέχουν προς το μέρος του.
Τα μικρόφωνα πέφτουν μπροστά στο πρόσωπό του.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ

Τον πιστεύετε;

ΑΛΛΟΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ

Μπορεί να το έκανε;

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ

Τι έχετε να πείτε στην οικογένεια της Μαρίας
Λυμπέρη;

Ο Στέλιος κοιτάζει προς την είσοδο όπου χάθηκε ο Άρης.
Παύση.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Ένας πατέρας κάνει ό,τι μπορεί.

Τα μικρόφωνα πλησιάζουν.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ

Πιστεύετε δηλαδή ότι είναι αθώος;

Ο Στέλιος γυρίζει προς τις κάμερες.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Η Δικαιοσύνη θα αποφασίσει.

Παύση.

ΣΤΕΛΙΟΣ CON'T

Όχι εγώ.

Περνά ανάμεσα από τους δημοσιογράφους.

Οι κάμερες τον ακολουθούν για λίγα βήματα.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ

Κύριε Μαυρίδη, μία απάντηση μόνο!

Ο Στέλιος δεν γυρίζει.

Για μια στιγμή, πριν χαθεί μέσα στο πλήθος, το πρόσωπό του μένει
άδειο.

CUT TO:

ΤΙΤΛΟΣ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟΥ: ΣΕΣΗΜΑΣΜΕΝΟΣ

ΚΑΡΤΑ: 72 ΩΡΕΣ ΝΩΡΙΤΕΡΑ

**ΕΚΚΛΗΣΙΑ 2/ΕΣΩΤ. ΔΙΚΗΓΟΡΙΚΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΠΟΙΝΙΚΟΛΟΓΟΥ ΙΣΜΗΝΗΣ
ΡΑΛΛΗ/ΑΘΗΝΑ/ ΜΕΡΑ**

Βροχή στα τζάμια.

Ένα παλιό νεοκλασικό γραφείο στο κέντρο της Αθήνας. Ψηλά ταβάνια,
ξύλινο πάτωμα, βιβλιοθήκες φορτωμένες με κώδικες και δικογραφίες.
Φάκελοι σε καρέκλες. Κούτες στο πάτωμα. Ένας εκτυπωτής δουλεύει
ασταμάτητα.

Η πόλη ακούγεται μακρινή. Κόρνες, μηχανάκια.

Στο μεγάλο γραφείο, η **ΙΣΜΗΝΗ ΡΑΛΛΗ, 47**, κάθεται με τα μανίκια
σηκωμένα. Μπροστά της φωτογραφίες, καταθέσεις, σημειώσεις. Ο
καφές δίπλα της έχει κρυώσει.

Απέναντί της, η **ΝΕΦΕΛΗ, 26**, συνεργάτιδά της, ασκούμενη δικηγόρος δουλεύει σε laptop. Γρήγορη, άπυνη, με μαλλιά πιασμένα όπως-όπως. Η Ισμήνη κρατά μια φωτογραφία από μια υπόθεση. Τη βλέπει. Την αφήνει κάτω.

ΙΣΜΗΝΗ

Όχι αυτή.

ΝΕΦΕΛΗ

Είναι η πιο καθαρή.

ΙΣΜΗΝΗ

Ακριβώς.

Η Νεφέλη σηκώνει το βλέμμα.

ΝΕΦΕΛΗ

Δεν θέλουμε την πιο καθαρή;

ΙΣΜΗΝΗ

Όχι αν τους κάνει να σταματήσουν να ακούν.

Η Ισμήνη παίρνει μια κατάθεση, γυρίζει δύο σελίδες, δείχνει μια γραμμή με το στυλό.

ΙΣΜΗΝΗ

Αυτό.

Η Νεφέλη σκύβει.

ΝΕΦΕΛΗ

«Δεν θυμάμαι την ώρα ακριβώς.»

ΙΣΜΗΝΗ

Τρεις φορές λέει ότι δεν θυμάται. Τέταρτη φορά δίνει ώρα με ακρίβεια λεπτού.

ΝΕΦΕΛΗ

Μπορεί να του το θύμισαν.

ΙΣΜΗΝΗ

Μπορεί.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Αλλά δεν θα το αποφασίσει εκείνος. Ούτε εμείς.

Η Νεφέλη σημειώνει.

ΝΕΦΕΛΗ

Άρα;

ΙΣΜΗΝΗ

Άρα ξεκινάμε από την αντίφαση. Όχι από τη φωτογραφία.

Η Ισμήνη αφήνει την κατάθεση πάνω από τη φωτογραφία. Η φωτογραφία χάνεται από κάτω.

ΙΣΜΗΝΗ

Η εικόνα φωνάζει. Η αντίφαση ψιθυρίζει. Οι περισσότεροι δεν μπαίνουν στον κόπο να την ακούσουν.

Το τηλέφωνο του γραφείου χτυπά.

Η Νεφέλη κοιτάζει την ώρα.

ΝΕΦΕΛΗ

Έντεκα και μισή. Έχουμε ραντεβού στις δώδεκα.

Το τηλέφωνο συνεχίζει.

Η Ισμήνη δεν βιάζεται. Κοιτάζει το νούμερο. Δεν το αναγνωρίζει.

Το σηκώνει. Βάζει ανοιχτή ακρόαση.

ΙΣΜΗΝΗ

Ράλλη.
Σιωπή ενός δευτερολέπτου.

INTERCUT ME: ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΣΤΕΛΙΟΥ ΜΑΥΡΙΔΗ / ΣΑΛΟΝΙ / ΠΡΩΙ

Ο ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ, 60, κάθεται σε μια βαριά πολυθρόνα. Το σπίτι είναι μεγάλο, τακτοποιημένο, σχεδόν άψυχο. Έπιπλα ακριβά αλλά παλιά. Φωτισμός χαμηλός. Στο τραπεζάκι μπροστά του, ένα ποτήρι νερό άθικτο.

Ο Στέλιος κρατά το κινητό στο αυτί. Δεν δείχνει πανικό. Μόνο μια προσεκτικά μετρημένη κούραση.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Καλημέρα σας. Με λένε Στέλιο Μαυρίδη. Μου είπαν ότι πρέπει να μιλήσω σε εσάς.

ΙΣΜΗΝΗ

Για ποιο ζήτημα ?

ΣΤΕΛΙΟΣ

Για τον γιο μου.

Η Ισμήνη παίρνει λευκό χαρτί χωρίς να πει τίποτα.

ΙΣΜΗΝΗ

Σας ακούω. Πείτε μου όνομα, κατηγορία και πού βρίσκεται τώρα.

Η Νεφέλη παρακολουθεί. Καταλαβαίνει από τον τόνο της Ισμήνης ότι το τηλεφώνημα δεν είναι κοινωνικό.

Ο Στέλιος αλλάζει ελαφρά θέση στην πολυθρόνα. Μιλά χαμηλά, σαν να μη θέλει να ακουστεί πολύ μέσα στο ίδιο του το σπίτι.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Αρης Μαυρίδης. Τον κατηγορούν για ανθρωποκτονία.

Η Νεφέλη σταματά να πληκτρολογεί.

Η Ισμήνη γράφει: ΑΡΗΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ. ΑΝΘΡΩΠΟΚΤΟΝΙΑ.

ΙΣΜΗΝΗ

Συνελήφθη;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Τον έχουν στην Ασφάλεια. Θα πάει γι' απολογία. Ο τοπικός δικηγόρος πήρε τρεις μέρες προθεσμία.

Η Ισμήνη γράφει: 3 ΜΕΡΕΣ. ΤΟΠΙΚΟΣ ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ.

ΙΣΜΗΝΗ

Τι υπάρχει εναντίον του;

Ο Στέλιος κοιτάζει το ποτήρι με το νερό. Δεν το αγγίζει.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Αποτύπωμα. Έτσι λένε.

ΙΣΜΗΝΗ

Πού;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Στο σπίτι της γυναίκας που σκοτώθηκε.

ΙΣΜΗΝΗ

Ρωτάω πού ακριβώς βρέθηκε.

Πάυση.

Ο Στέλιος ανοιγοκλείνει αργά τα μάτια. Σαν να κουράστηκε. Ή σαν να παίζει ότι κουράστηκε.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Δεν ξέρω ακόμη.

Η Ισμήνη γράφει: Αποτύπωμα-ΠΟΥ;

ΙΣΜΗΝΗ

Το θύμα και ο τρόπος θανάτου;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μαρία Λυμπέρη. Αρχιτέκτονας. Σαράντα δύο. Τη βρήκαν πίσω από την πολυκατοικία της. Έπεσε από τον τρίτο όροφο.

Ο Στέλιος σηκώνεται αργά από την πολυθρόνα. Περπατά μέχρι το παράθυρο. Έξω, το φως του ήλιου. Έξω από τον κήπο δύο παιδιά παίζουν χαρούμενα.

Η Νεφέλη σηκώνει το βλέμμα.

ΙΣΜΗΝΗ

Έπεσε;

Ο Στέλιος κοιτάζει το είδωλό του στο τζάμι.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Αυτό λένε. Ή ότι την έριξαν. Δεν ξέρω.

Εδώ έχουν πέσει όλοι πάνω μας.

ΙΣΜΗΝΗ

Ποιοι όλοι;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Κανάλια. Δημοσιογράφοι. Εκπομπές. Η πόλη. Έχει γίνει χαμός.

Η Ισμήνη αφήνει το στυλό για λίγο. Ακούει.

ΣΤΕΛΙΟΣ CON'T

Ήθελαν να βρεθεί κάποιος γρήγορα. Ήταν μεγάλο το σοκ.

ΙΣΜΗΝΗ

Και βρήκαν τον γιο σας.

Σιωπή.

Ο Στέλιος γυρίζει από το παράθυρο. Το πρόσωπό του παραμένει ήρεμο.

ΙΣΜΗΝΗ

Κύριε Μαυρίδη στείλτε μου ότι σας έδωσε ο δικηγόρος, το κατηγορητήριο, τις καταθέσεις και ότι υπάρχει για τα ίχνη.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Εντάξει, θα τα στείλω.

Σταματάει για λίγο σαν να κομπιάζει.

ΣΤΕΛΙΟΣ CONT'

Κυρία Ράλλη...θέλω μόνο να σωθεί ο γιος μου.

Η Ισμήνη κοιτάζει τη λέξη ΑΡΗΣ στο χαρτί.

ΙΣΜΗΝΗ

Στείλτε τον φάκελο και θα τα ξαναπούμε.

Η γραμμή κλείνει.

Η Ισμήνη αφήνει το κινητό στο γραφείο.

Η Νεφέλη περιμένει.

Η Ισμήνη κοιτάζει τις σημειώσεις της.

ΙΣΜΗΝΗ

Συνεχίζουμε.

ΣΚΗΝΗ 3/ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΣΤΕΛΙΟΥ ΜΑΥΡΙΑΗ / ΣΑΛΟΝΙ / ΠΡΩΙ

Ο Στέλιος στέκεται ακόμα στο παράθυρο, με το κινητό στο χέρι. Το σπίτι ήσυχο. Υπερβολικά ήσυχο. Πίσω του, στην είσοδο του σαλονιού,

στέκεται η **ΕΛΕΝΗ ΜΑΥΡΙΔΗ, 58**. Η μητέρα του Άρη. Φοράει ρόμπα πάνω από τα ρούχα της. Τα μαλλιά της μαζεμένα πρόχειρα. Στο πρόσωπό της δεν υπάρχει πανικός. Ο Στέλιος δεν γυρίζει.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Την πήρα.

Η Ελένη μένει ακίνητη.

ΕΛΕΝΗ

Κάναμε το σωστό.

Ο Στέλιος γυρίζει αργά. Την κοιτάζει.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Θα δούμε.

Η Ελένη χαμηλώνει το βλέμμα. Δεν απαντά. Ο Στέλιος αφήνει το κινητό στο τραπεζάκι. Δίπλα στο άθικτο ποτήρι νερό.

ΣΚΗΝΗ 3/ ΕΣΩΤ. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΑΡΙΑΣ ΛΥΜΠΕΡΗ / ΕΠΑΡΧΙΑΚΗ ΠΟΛΗ / ΜΕΡΑ

Φως μπαίνει από μεγάλα παράθυρα.

Ένα παλιό διαμέρισμα στον πρώτο όροφο έχει μετατραπεί σε αρχιτεκτονικό γραφείο. Ψηλά ταβάνια. Εύλινα πατώματα. Ρολά σχεδίων στις γωνίες. Μακέτες σε ράφια. Δείγματα από ξύλο, πέτρα, πλακάκι. Υπολογιστές ανοιχτοί σε κατόψεις και τρισδιάστατα σχέδια.

Ο χώρος είναι όμορφος, αλλά και δουλεμένος.

Η **ΜΑΡΙΑ ΛΥΜΠΕΡΗ, 42**, στέκεται μπροστά σε μεγάλο τραπέζι εργασίας. Κρατά μολύβι και σημειώνει πάνω σε κάτοψη.

Δεν είναι ψυχρή. Είναι ακριβής. Και έχει κουραστεί από ανθρώπους που περνούν την ακρίβεια της για σκληρότητα.

Γύρω της, οι άνθρωποι του γραφείου κινούνται.

Η **ΣΟΦΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ, 52**, γραμματειακή και οικονομική διαχείριση, μιλά χαμηλόφωνα στο τηλέφωνο. Μπροστά της ανοιχτό τετράδιο με ονόματα, ποσά και σημειώσεις. Έχει το ύφος ανθρώπου που ξέρει τα πάντα, αλλά λέει μόνο όσα χρειάζονται.

Η **ΔΑΦΝΗ ΚΟΝΤΟΥ, 29**, νεότερη αρχιτέκτονας, δουλεύει σε υπολογιστή. Έχει ακουστικό στο ένα αυτί και νεύρο στο πόδι. Θέλει να φαίνεται ήρεμη. Δεν είναι.

Ο **ΠΕΤΡΟΣ ΒΕΡΓΗΣ, 38**, παλιός συνεργάτης της Μαρίας, στέκεται δίπλα στον εκτυπωτή περιμένοντας να βγει ένα σχέδιο. Κρατά κούπα καφέ που έχει ξεχάσει να πιει.

Στην άλλη άκρη, ο **ΜΑΝΟΣ ΛΑΜΠΡΟΥ, 45**, πολιτικός μηχανικός, εξωτερικός συνεργάτης, ξεφυλλίζει έναν φάκελο. Μπουφάν στην καρέκλα. Παπούτσια με σκόνη. Άνθρωπος της πιάτσας.

Η Μαρία δείχνει ένα σημείο στην κάτοψη.

ΜΑΡΙΑ

Αυτό εδώ δεν περνάει.

Ο Μάνος σηκώνει το βλέμμα.

ΜΑΝΟΣ

Δεν είναι αλλαγή. Είναι προσαρμογή.

ΜΑΡΙΑ

Όταν αλλάζεις άνοιγμα σε φέρουσα τοιχοποιία, δεν το λες προσαρμογή για να ακούγεται πιο ευγενικό.

Η Δάφνη χαμηλώνει ανεπαίσθητα το βλέμμα στην οθόνη της. Παρακολουθεί.

Ο Πέτρος τραβά το σχέδιο από τον εκτυπωτή. Δεν μιλάει ακόμη.

ΜΑΝΟΣ

Αν το κρατήσουμε όπως είναι, χάνουμε δύο δωμάτια.

ΜΑΡΙΑ

Δεν τα χάνουμε. Δεν τα είχαμε ποτέ νόμιμα.

Ο Μάνος κλείνει τον φάκελο.

ΜΑΝΟΣ

Ο πελάτης δεν θα το δεχτεί.

ΜΑΡΙΑ

Ο πελάτης ή εσύ;

Μικρή παύση.

Η Σοφία, στο τηλέφωνο, σταματά να γράφει. Ακούει χωρίς να φαίνεται ότι ακούει.

ΜΑΝΟΣ

Μαρία, μιλάμε για δουλειά εκατόν ογδόντα χιλιάδων.

Η Δάφνη γυρίζει απότομα.

ΔΑΦΝΗ

Συγγνώμη, εκατόν ογδόντα;

Η Σοφία βάζει το χέρι πάνω στο ακουστικό.

ΣΟΦΙΑ

Δάφνη.

ΔΑΦΝΗ

Τι; Δεν είπα τίποτα.

ΠΕΤΡΟΣ

Αυτό ήταν το πρόβλημα πάντα.

Η Δάφνη του ρίχνει βλέμμα.

ΔΑΦΝΗ

Εσύ πίνεις καφέ τρεις ώρες. Μη μιλάς.

Ο Πέτρος κοιτάζει την κούπα του, σαν να την προσέχει πρώτη φορά.

ΠΕΤΡΟΣ

Είναι στρατηγική αυτή η καθυστέρηση. Μου δίνει χρόνο να σκεφτώ.

ΜΑΡΙΑ

Παιδιά!

Η λέξη είναι ήρεμη, αλλά όλοι σταματούν.

Η Μαρία κοιτάζει τον Μάνο.

ΜΑΡΙΑ

Μιλάμε για υπογραφή δική μου.

Ο Μάνος χαμογελά. Το χαμόγελο δεν φτάνει στα μάτια.

ΜΑΝΟΣ

Μερικές φορές τα πράγματα λύνονται χωρίς να τα κάνουμε θέμα.

ΜΑΡΙΑ

Τα πράγματα λύνονται όταν είναι σωστά.

Η Δάφνη γυρίζει λίγο στην καρέκλα της.

ΔΑΦΝΗ

Να στείλω την εναλλακτική με τα δύο δωμάτια λιγότερα;

Η Μαρία δεν παίρνει τα μάτια της από τον Μάνο.

MARIA

Ναι.

Η Δάφνη αρχίζει να πληκτρολογεί.

MANOS

Δηλαδή θα πάμε στον πελάτη και θα του πούμε "συγγνώμη, τελικά το μισό έργο δεν γίνεται";

MARIA

Θα του πούμε την αλήθεια.

ΠΕΤΡΟΣ

Να ξέρετε, αυτό δεν πιάνει πάντα στην αγορά.

Η Μαρία τον κοιτάζει.

ΠΕΤΡΟΣ CON' T

Σαν γενική παρατήρηση το λέω. Φιλοσοφική.

ΣΟΦΙΑ

Να την κρατήσεις για το ημερολόγιό σου.

Ο Πέτρος της κάνει μια μικρή υπόκλιση.

ΠΕΤΡΟΣ

Σοφία, πάντα στήριγμα.

Η Σοφία γυρίζει ξανά στο τηλέφωνο.

Η Μαρία αφήνει το μολύβι πάνω στο σχέδιο.

MARIA

Το «κάνω ότι λέει η αγορά» δεν σημαίνει να υπογράψω κάτι που αύριο θα ψάχνω να μαζέψω.

ΠΕΤΡΟΣ

Δεν είπα κανείς να υπογράψεις σήμερα.

MARIA

Αυτό ακούω τόση ώρα.

Ο Μάνος γελάει από τη μύτη.

MANOS

Το δικό σου όχι, Μαρία, πάντα έρχεται με τιμολόγιο.

Η Σοφία σηκώνει αμέσως το βλέμμα.

ΣΟΦΙΑ

Μάνο.

Η Δάφνη σταματά να πληκτρολογεί.

Ο Πέτρος ακουμπά την κούπα του στο τραπέζι. Ήσυχα.

Η ατμόσφαιρα αλλάζει.

Ο Μάνος σηκώνει τα χέρια, δήθεν αθώος.

MANOS

Τι; Μιλάμε μεταξύ μας.

Η Μαρία παίρνει τον φάκελο από μπροστά του και τον κλείνει.

MARIA

Ναι, μιλάμε για δουλειά.

Του τον δίνει πίσω.

MARIA

Θα πας να κάνεις αυτοψία στις δώδεκα. Θα πάρεις νέες μετρήσεις. Και μετά θα ξαναδούμε τι μπορεί να σταθεί.

MANOS

Έχω ήδη μετρήσει.

MARIA

Θα ξανά μετρήσεις.

Ο Μάνος την κοιτάζει. Για μια στιγμή φαίνεται ότι θα πει κάτι άλλο. Δεν το λέει.

ΜΑΝΟΣ

Όπως θέλεις.

Η Μαρία γυρίζει προς τη Σοφία.

ΜΑΡΙΑ

Τι μας λείπει για την αυτοψία;

Η Σοφία κοιτάζει τη λίστα της, ακόμα με το τηλέφωνο στο αυτί.

ΣΟΦΙΑ

Μαρκαδόροι, λάμες για κοπίδι...και η καλή μετροταινία έχει μείνει στο εργοτάξιο του Βλαχάκη.

Η Δάφνη σηκώνει το χέρι χωρίς να κοιτάξει από την οθόνη.

ΔΑΦΝΗ

Και το laser κάνει πάλι τα δικά του.

ΠΕΤΡΟΣ

Το laser δεν κάνει τα δικά του. Εσύ δεν το φορτίζεις.

ΔΑΦΝΗ

Το laser είναι ενήλικο. Να αναλάβει τις ευθύνες του.

Η Σοφία, στο τηλέφωνο, κλείνει τα μάτια σαν να προσεύχεται για υπομονή.

ΣΟΦΙΑ

Παιδιά, λίγο.

Η Μαρία παίρνει ένα ρολό σχεδίων και το δένει.

ΜΑΡΙΑ

Πέτρο, μπορείς να πεταχτείς να τα πάρεις;

ΠΕΤΡΟΣ

Μπορώ. Αν δεν επιστρέψω, να ξέρετε ότι έφυγα για μια καλύτερη ζωή.

Η Μαρία του δίνει μια λίστα.

ΜΑΡΙΑ

Μαρκαδόρους. Λάμες. Χαρτί μιλιμετρέ. Μετροταινία. Όχι ακριβά. Όχι σκουπίδια.

ΠΕΤΡΟΣ

Η φιλοσοφία του γραφείου σε μία πρόταση.

Η Μαρία του ρίχνει μια ματιά. Μικρή, σχεδόν χαμόγελο. Περνά γρήγορα.

ΜΑΡΙΑ

Και απόδειξη.

Ο Πέτρος σηκώνει την κούπα του σαν υπόσχεση.

ΜΑΡΙΑ

Πήγαινε.

Ο Πέτρος παίρνει τα κλειδιά του.

ΠΕΤΡΟΣ

Μάλιστα, αφεντικό.

ΜΑΡΙΑ

Μην το λες αυτό.

ΠΕΤΡΟΣ

Τι;

MARIA

Αφεντικό.

Ο Πέτρος την κοιτάζει. Δεν ξέρει αν αστειεύεται.

MARIA

Με γερνάει.

Η Δάφνη γελάει χαμηλά.

Η ένταση σπάει για μια στιγμή.

Ο Μάνος όμως δεν γελάει.

Σηκώνεται, παίρνει τον φάκελό του.

MANOS

Θα πάω να πάρω καφέ μέχρι να έρθει ο Πέτρος.

MARIA

Μην ξεχάσεις την αυτοψία στις δώδεκα.

MANOS

Το άκουσα. Θα περάσω μετά από το σπίτι σου.

Πριν βγει, γυρίζει.

MANOS

Και ο πελάτης;

Η Μαρία τον κοιτάζει.

MARIA

Αν θέλει υπογραφή, θα πάρει νόμιμο σχέδιο.

MANOS

Κι αν δεν θέλει νόμιμο σχέδιο;

Η Μαρία κρατά το βλέμμα του.

MARIA

Τότε δεν θέλει εμένα.

Ο Μάνος μένει για ένα δευτερόλεπτο στην πόρτα.

Μετά βγαίνει. Η πόρτα κλείνει.

Στο γραφείο μένει μια μικρή σιωπή.

Η Σοφία ξαναπιάνει το τηλέφωνο.

Η Δάφνη συνεχίζει να πληκτρολογεί.

Ο Πέτρος, στην πόρτα, κοιτάζει τη Μαρία.

ΠΕΤΡΟΣ

Θες κάτι άλλο;

Η Μαρία γυρίζει σε άλλο σχέδιο.

MARIA

Όχι, μόνο μην αργήσεις.

Ο Πέτρος χαμογελάει. Βγαίνει.

Η Μαρία μένει πάνω από την κάτοψη.

Με το μολύβι, σβήνει μια γραμμή.

Την ξανασχεδιάζει πιο μέσα.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 5/ΕΣΩΤ. ΔΙΚΗΓΟΡΙΚΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΙΣΜΗΝΗΣ ΡΑΛΛΗ / ΑΘΗΝΑ / ΜΕΡΑ

Στην οθόνη του laptop της Νεφέλης φαίνεται σκαναρισμένη κατάθεση.

Στο πάνω μέρος της σελίδας:

ΚΑΤΑΘΕΣΗ: ΣΟΦΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

ΙΔΙΟΤΗΤΑ: ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΚΗ / ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΜΑΡΙΑΣ ΛΥΜΠΕΡΗ

Η Νεφέλη σταματά την αναπαραγωγή ηχητικού αρχείου.

Η φωνή της Σοφίας κόβεται στη μέση.

ΣΟΦΙΑ (ΗΧΗΤΙΚΟ)

...ήταν μια κανονική μέρα. Είχαμε πίεση με ένα έργο, αλλά στο γραφείο αυτό συνέβαινε συχνά.

Η Ισμήνη κοιτάζει τις σημειώσεις της.

Στο χαρτί της έχει γράψει:

MARIA LYMPERH – ΓΡΑΦΕΙΟ

MANOS LAMPPOY

ΠΕΤΡΟΣ – ΕΞΩ ΓΙΑ ΥΛΙΚΑ

«ΚΑΝΟΝΙΚΗ ΜΕΡΑ»

Η Ισμήνη υπογραμμίζει το τελευταίο.

ΝΕΦΕΛΗ

Τι κρατάμε;

Η Ισμήνη δεν απαντά αμέσως. Ξανακοιτάζει τη τελευταία φράση που σημείωσε.

ΙΣΜΗΝΗ

Ακόμα όλα είναι μπερδεμένα.

Πρέπει να πάμε από κοντά.

ΣΚΗΝΗ 6/ ΕΣΩΤ. ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΚΕΡΚΥΡΑΣ/ ΜΕΡΑ

Ένας διάδρομος με παλιά πλακάκια. Φθαρμένες καρέκλες στον τοίχο. Ένας πίνακας ανακοινώσεων με ξεθωριασμένα χαρτιά. Μυρωδιά καφέ, υγρασίας και απολυμαντικού.

Σε μια τηλεόραση χωρίς ήχο, πρωινή εκπομπή δείχνει φωτογραφία της ΜΑΡΙΑΣ LYMPERH.

Από κάτω τίτλος: «ΣΟΚ ΣΤΗΝ ΤΟΠΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΤΟΝ ΑΝΑΚΡΙΤΗ Ο ΒΑΣΙΚΟΣ ΥΠΟΠΤΟΣ»

Η ΙΣΜΗΝΗ ΡΑΛΛΗ μπαίνει στον διάδρομο κρατώντας φάκελο. Η ΝΕΦΕΛΗ την ακολουθεί με laptop και λεπτή ντοσιέ

Ένας ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ σηκώνεται από ένα γραφείο.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ

Πού πάτε παρακαλώ;

ΙΣΜΗΝΗ

Στον Άρη Μαυρίδη.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ

Είστε συγγενής;

ΙΣΜΗΝΗ

Συνήγορος υπεράσπισης.

Ο αστυνομικός κοιτάζει τη Νεφέλη.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ

Μόνο η συνήγορος.

Η Νεφέλη σταματά. Η Ισμήνη της δίνει έναν λεπτό φάκελο.

ΙΣΜΗΝΗ

Βρες μου ό,τι έχει βγει στα μέσα σε όλη την Ελλάδα από χθες το βράδυ.

Η Νεφέλη γνέφει και κάθεται σε μια πλαστική καρέκλα στον διάδρομο. Ανοίγει το laptop.

Ο αστυνομικός οδηγεί την Ισμήνη προς μια πόρτα στο βάθος.

Περνούν μπροστά από δύο άντρες με πολιτικά. Ο ένας κρατάει καφέ.

Ο άλλος σταματά να μιλά όταν βλέπει την Ισμήνη.

Η Ισμήνη δεν τους κοιτάζει δεύτερη φορά.

Ο αστυνομικός ξεκλειδώνει.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ

Δέκα λεπτά.

ΙΣΜΗΝΗ

Όσα χρειαστούν.

Ο αστυνομικός την κοιτάζει. Η Ισμήνη δεν χαμογελά. Μπαίνει.

ΣΚΗΝΗ 7/ΕΣΩΤ. ΜΙΚΡΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ/ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΜΕΡΑ/

Ένα μικρό δωμάτιο. Ένα τραπέζι. Δύο καρέκλες. Τοίχοι βαμμένοι μέχρι τη μέση γκρι, από πάνω λευκοί. Ένα παράθυρο ψηλά, με κάγκελα. Φως μπαίνει άσχημα, κομμένο.

Ο ΑΡΗΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ κάθεται ήδη μέσα.

Αυπνος. Αξύριστος. Τα ρούχα του τσαλακωμένα. Τα χέρια του ακουμπισμένα στο τραπέζι. Στο ένα δάχτυλο, ένα μικρό κόψιμο, μισοκλεισμένο. Σαν κάτι ασήμαντο.

Η Ισμήνη κάθεται απέναντί του.

Ο Άρης την κοιτάζει χωρίς ενδιαφέρον.

ΑΡΗΣ

Ποια είστε;

ΙΣΜΗΝΗ

Η δικηγόρος σου.

ΑΡΗΣ

Δεν ζήτησα δικηγόρο.

ΙΣΜΗΝΗ

Ο πατέρας σου ζήτησε.

Ο Άρης γελάει. Χωρίς χαρά.

ΑΡΗΣ

Τότε σίγουρα δεν είστε εδώ για μένα.

Η Ισμήνη ανοίγει τον φάκελο.

ΙΣΜΗΝΗ

Μπορείς να το δεις και έτσι.

ΑΡΗΣ

Έτσι είναι.

ΙΣΜΗΝΗ

Ωραία. Τότε ας ξεκινήσουμε από κάτι που είναι δικό σου.

Ο Άρης δεν απαντά.

ΙΣΜΗΝΗ

Τη Μαρία Λυμπέρη την ήξερες;

ΑΡΗΣ

Όχι.

ΙΣΜΗΝΗ

Την είχες δει ποτέ;

ΑΡΗΣ

Δεν ξέρω.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν ξέρεις αν έχεις δει μια γυναίκα που τώρα κατηγορείσαι ότι σκότωσες;

Ο Άρης σηκώνει το βλέμμα. Θυμώνει, αλλά το κρατά.

ΑΡΗΣ

Στο μαγαζί μπαίνει κόσμος. Μπορεί να την είδα.
Δεν την ξέρω.

Η Ισμήνη σημειώνει.

ΙΣΜΗΝΗ

Στο σπίτι της πήγες ποτέ;

ΑΡΗΣ

Όχι.

ΙΣΜΗΝΗ

Στην πολυκατοικία της;

ΑΡΗΣ

Όχι.

ΙΣΜΗΝΗ

Στην περιοχή;

ΑΡΗΣ

Δεν ξέρω ποια είναι η περιοχή της.

Η Ισμήνη τον κοιτάζει.

Ο Άρης κοιτάζει το στυλό της. Τον εκνευρίζει.

ΙΣΜΗΝΗ

Πρέπει να σταματήσεις να απαντάς σαν να σε κυνηγάνε.

ΑΡΗΣ

Με κυνηγάνε. Θέλουν να με βάλουν πάλι μέσα.

Η Ισμήνη σταματά να γράφει.

Τον κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ

Πάλι;

Ο Άρης καταλαβαίνει ότι εκείνη δεν ξέρει.

ΑΡΗΣ

Δεν σας το είπε;

ΙΣΜΗΝΗ

Τι να μου πει;

Ο Άρης γελάει χαμηλά. Όχι από αστείο. Από κούραση.

ΑΡΗΣ

Ωραία. Ούτε αυτό.

ΙΣΜΗΝΗ

Άρη.

ΑΡΗΣ

Τι;

ΙΣΜΗΝΗ

Τι σημαίνει "πάλι";

Ο Άρης κοιτάζει την πόρτα. Σαν να ελέγχει αν ακούει κανείς.

Μετά κοιτάζει ξανά την Ισμήνη.

ΑΡΗΣ

Έχω ξαναμπεί φυλακή.

Η Ισμήνη δεν αντιδρά. Δεν σοκάρεται. Δεν μαλακώνει.

ΙΣΜΗΝΗ

Για ποιο λόγο;

Ο Άρης δεν απαντά αμέσως.

Τα δάχτυλά του τρίβονται πάνω στο τραπέζι.

ΑΡΗΣ

Γι απόπειρα βιασμού.

Πάυση.

Η Ισμήνη τον κοιτάζει. Η πληροφορία αλλάζει το βάρος του δωματίου.

ΑΡΗΣ

Έμουν είκοσι ενός.

ΙΣΜΗΝΗ

Καταδικάστηκες;

ΑΡΗΣ

Ναι.

ΙΣΜΗΝΗ

Εξέτισες κανονικά την ποινή σου;

ΑΡΗΣ

Ναι.

ΙΣΜΗΝΗ

Πόσο καιρό έμεινες μέσα;

Ο Άρης την κοιτάζει.

ΑΡΗΣ

Αρκετά για να μη χρειάζεται να μου εξηγήσει κανείς τι σημαίνει "πάλι".

Η Ισμήνη κρατά το βλέμμα του.

ΙΣΜΗΝΗ

Το έκανες;

Ο Άρης παγώνει.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Το παλιό.

Ο Άρης τραβά τα χέρια του από το τραπέζι.

ΑΡΗΣ

Εδώ είστε για τη Μαρία.

ΙΣΜΗΝΗ

Εδώ είμαι για σένα. Και όλα όσα κουβαλάς θα μουν απέναντί σου, είτε τα πεις είτε όχι.

ΑΡΗΣ

Ναι.

Ο Άρης χαμηλώνει το βλέμμα.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 8/ΘΟΛΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ/ΚΑΒΟΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ/ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ/12 ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΙΝ/ΝΥΧΤΑ

Νέον φώτα. Μουσική. Νεαρά σώματα στον δρόμο. Γέλια. Ποτήρια. Ιδρώτας. Αγγλικά, ελληνικά, φωνές μπλεγμένες. Ο Άρης, είκοσι ενός, πιο νέος, πιο άδειος στο βλέμμα απ' όσο θα έπρεπε. Μια κοπέλα γελάει. Μετά δεν γελάει. Ένα χέρι αγγίζει ένα σώμα. Μια απότομη κίνηση. Φωνή γυναικεία, κομμένη από τη μουσική. Δεν ακούμε καθαρές λέξεις. Μόνο το σώμα της να τραβιέται πίσω. Ο νεαρός Άρης μένει ακίνητος. Σαν παιδί που κατάλαβε πολύ αργά ότι έσπασε κάτι που δεν φτιάχνει.

CUT BACK TO:

ΣΚΗΝΗ 7/ΕΣΩΤ. ΜΙΚΡΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ/ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΚΕΡΚΥΡΑΣ / ΜΕΡΑ/

ΑΡΗΣ

Το έκανα. Ήμουν μεθυσμένος. Ήμουν ηλίθιος.

Η Ισμήνη μένει ακίνητη.

ΑΡΗΣ

Όχι όμως όπως το λέγανε μετά στα καφενεία και στα κουτσομπολιά. Αλλά ναι. Το έκανα, πίστευα ότι δεν ήταν κάτι κακό. Δεν ήθελα να την πληγώσω. Και μετανιώνω κάθε μέρα.

Πάυση.

Η Ισμήνη δεν λέει τίποτα. Τον αφήνει να το πει.

ΑΡΗΣ

Και τώρα αυτό είναι αρκετό.

ΙΣΜΗΝΗ

Για ποιο πράγμα;

ΑΡΗΣ

Για όλα.

Η Ισμήνη ξαναπιάνει το στυλό.

ΙΣΜΗΝΗ

Όχι για μένα.

Ο Άρης σηκώνει το βλέμμα.

ΙΣΜΗΝΗ

Λοιπόν πάμε από την αρχή.

Πες μου τι έκανες από την Τετάρτη το πρωί μέχρι αργά το βράδυ.

Ο Άρης παίρνει μια βαθιά ανάσα, κάθεται πίσω στην καρέκλα.

ΑΡΗΣ

Τετάρτη;

ΙΣΜΗΝΗ

Τετάρτη.

ΑΡΗΣ

Πρωί ή από τότε που ξύπνησα;

ΙΣΜΗΝΗ

Από τότε που ξύπνησες.

Ο Άρης τρίβει το πρόσωπό του με τα χέρια.

ΑΡΗΣ

Ήμουν στο σπίτι.

ΙΣΜΗΝΗ

Τι ώρα;

ΑΡΗΣ

Δεν ξέρω. Εφτά. Εφτάμισι.

ΙΣΜΗΝΗ

Μετά;

Ο Άρης κοιτάζει το τραπέζι.

ΑΡΗΣ

Μετά πήγα στο μαγαζί.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 9/ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΣΤΕΛΙΟΥ ΜΑΥΡΙΔΗ/ΚΟΥΖΙΝΑ/ΠΡΩΙ/FLASHBACK

Πρωινό φως. Μια μεγάλη κουζίνα, παλιά αλλά καθαρή. Όλα τακτοποιημένα. Τίποτα δεν περισσεύει. Τίποτα δεν δείχνει ζεστό. Ο Άρης κάθεται στην άκρη του τραπεζιού. Μπροστά του ένας ελληνικός καφές και ένα κομμάτι ψωμί.

Δεν τρώει.

Στον πάγκο, η ΕΛΕΝΗ ΜΑΥΡΙΔΗ, πλένει ένα ποτήρι που είναι ήδη καθαρό.

Ήσυχη. Προσεκτική. Σαν άνθρωπος που έχει μάθει να μη γεμίζει τον χώρο.

Ο ΣΤΕΛΙΟΣ, ντυμένος ήδη για τη δουλειά, στέκεται όρθιος δίπλα στο τραπέζι. Δεν κάθεται.

Κοιτάζει το ρολόι του.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Σήμερα θα έρθει φορτηγό.

Ο Άρης δεν απαντά. Η Ελένη σταματά για μισό δευτερόλεπτο το πλύσιμο. Μετά συνεχίζει.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Η αποθήκη θέλει καθάρισμα και τακτοποίηση πριν ανοίξει το μαγαζί.

ΑΡΗΣ

Την έκανα χθες.

Ο Στέλιος χαμογελάει λίγο. Όχι από χαρά.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Το είδα.

Παύση.

ΣΤΕΛΙΟΣ CON'T

Γι' αυτό λέω να την κάνεις πάλι.

Ο Άρης σηκώνει το βλέμμα.

Η Ελένη αφήνει το ποτήρι στην πιατοθήκη. Πολύ προσεκτικά. Σχεδόν χωρίς ήχο.

ΑΡΗΣ

Υπάρχει κάτι άλλο που θες να κάνω;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Υπάρχει πάντα κάτι.

Ο Στέλιος παίρνει τα κλειδιά του από το τραπέζι.

ΣΤΕΛΙΟΣ CON'T

Αρκεί να μην είναι μπροστά στον κόσμο.

Ο Άρης σφίγγει το ψωμί στο χέρι του.

Δεν το τρώει.

ΑΡΗΣ

Δουλεύω εκεί.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Το ξέρω.

Παύση.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Γι' αυτό προσπαθώ να μη σε βλέπουν.

Η φράση πέφτει ήρεμα.

Η Ελένη γυρίζει ελάχιστα το κεφάλι προς τον Άρη.

Δεν μιλά. Ο Άρης την κοιτάζει για ένα δευτερόλεπτο.

Εκείνη χαμηλώνει τα μάτια στον πάγκο.

Ο Στέλιος ανοίγει την πόρτα.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μην αργήσεις.

Βγαίνει. Η πόρτα κλείνει. Η κουζίνα μένει ήσυχη.

Η Ελένη παίρνει το πιάτο με το ψωμί και το σπρώχνει λίγο πιο κοντά στον Άρη.

ΕΛΕΝΗ

Φάε κάτι.

Ο Άρης κοιτάζει το πιάτο.

Μετά τη μητέρα του.

ΑΡΗΣ

Δεν πεινάω.

Σηκώνεται. Η Ελένη κάνει να πει κάτι. Δεν το λέει.

Ο Άρης φεύγει. Ελένη μένει μόνη στην κουζίνα.

Κοιτάζει το κομμάτι ψωμί.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 10/ ΕΣΩΤ. ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΣΙΔΗΡΙΚΩΝ ΜΑΥΡΙΔΗ / ΠΡΩΙ

Μεγάλο κατάστημα. Διάδρομοι με εργαλεία, χρώματα, βίδες, ηλεκτρολογικά, οικοδομικά υλικά. Μπροστά, ταμείο, πελάτες, υπάλληλοι με καθαρές μπλούζες με το λογότυπο του μαγαζιού.

Πίσω, αποθήκη. Σκόνη. Παλέτες. Σακιά.

Ο Άρης σηκώνει μια κούτα από το πάτωμα και τη βάζει πάνω σε πάγκο. Την ανοίγει με κοπίδι. Το κοπίδι γλιστρά.

Μικρό κόψιμο στο δάχτυλο.

Ο Άρης το κοιτάζει. Δεν αντιδρά πολύ. Βάζει το δάχτυλο στο στόμα για ένα δευτερόλεπτο. Παίρνει ένα παλιό χαρτί κουζίνας από ένα ράφι, το τυλίγει πρόχειρα.

Από την πόρτα της αποθήκης εμφανίζεται ο **ΝΙΚΟΣ, 40**, υπάλληλος. Κρατά τιμολόγια και δύο κούτες.

ΝΙΚΟΣ

Άρη, αυτά στον τρίτο διάδρομο. Ό,τι είναι για λάμες και κοπίδια πάνω.

Ο Άρης γνώφει. Ο Νίκος τ' αφήνει πάνω στον πάγκο και φεύγει.

Μέσα: συσκευασίες με λάμες, μικρά κοπίδια, γάντια εργασίας, μικρά αλφάδια, μεταλλικές μετροταινίες με κόκκινο και μαύρο κέλυφος. Γυαλιστερές, ίδιες μεταξύ τους.

Ο Άρης παίρνει τα πράγματα σιγά σιγά και τα τοποθετεί στα ράφια. Φτιάχνει άλλη κούτα, και μετά κι άλλη, κι άλλη.

Το κατάστημα μπροστά γεμίζει φωνές πελατών.

Η **ΒΑΣΩ, 35**, στο ταμείο, φωνάζει χωρίς να γυρίσει.

ΒΑΣΩ

Άρη! Έχει πέσει χρώμα στον διάδρομο τέσσερα.

Ο Άρης σταματά.

ΑΡΗΣ

Φτιάχνω τις παραλαβές.

ΒΑΣΩ

Το χρώμα θα περιμένει να τελειώσεις;

Ο Άρης αφήνει την κούτα κάτω.

Παίρνει την σφουγγαρίστρα. Καθώς περνά από τον μπροστινό διάδρομο, μια **πελάτισσα 68**, τον αναγνωρίζει. Χαμηλώνει τη φωνή της στη **φίλη της 65**, αλλά όχι αρκετά.

ΠΕΛΑΤΙΣΣΑ

Αυτός δεν είναι;

Η φίλη της τον κοιτάζει και μετά κοιτάζει αλλού.

Ο Άρης συνεχίζει. Σκουπίζει το χρώμα.

Πίσω του, στο γραφείο ο Στέλιος μιλά με έναν πελάτη. Χαμογελαστός, ευγενικός, άρχοντας του χώρου.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Θα σας τα φέρουμε εμείς το απόγευμα με το φορτηγό της εταιρείας. Μην ανησυχείτε καθόλου.

Βλέπει τον Άρη να περνά με τη σφουγγαρίστρα.

Το χαμόγελό του δεν αλλάζει.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Άρη.

Ο Άρης σταματά.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Όταν τελειώσεις, πίσω.

Ο Άρης γνώφει. Ο πελάτης κάνει πως δεν κατάλαβε. Ο Άρης γυρίζει πίσω στην αποθήκη.

CUT BACK TO:

ΣΚΗΝΗ 7/ΕΣΩΤ. ΜΙΚΡΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ/ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΜΕΡΑ/

Η Ισμήνη γράφει.

ΙΣΜΗΝΗ

Κόπηκες στη δουλειά;

Ο Άρης κοιτάζει το δάχτυλό του.

ΑΡΗΣ

Ναι.

ΙΣΜΗΝΗ

Το είπες στην Ασφάλεια;

ΑΡΗΣ

Ότι κόπηκα;

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι.

ΑΡΗΣ

Όχι.

ΙΣΜΗΝΗ

Γιατί;

ΑΡΗΣ

Γιατί δεν ήξερα ότι πρέπει να τους δώσω αναφορά.

Η Ισμήνη τον κοιτάζει.

ΑΡΗΣ CON'T

Μικρό κόψιμο ήταν.

ΙΣΜΗΝΗ

Συνέχισε.

Ο Άρης γέρνει πίσω.

ΑΡΗΣ

Μετά συνέχισα την παραλαβή. Κούτες. Ράφια. Τα ίδια.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 11 / ΕΣΩΤ. ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΣΙΔΗΡΙΚΩΝ ΜΑΥΡΙΔΗ / ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Άρης κουβαλά κούτες από την αποθήκη στον διάδρομο με τα εργαλεία.

Στο ταμείο, η Βάσω χτυπάει προϊόντα. Ο Νίκος μιλά στο τηλέφωνο.

Παίρνει μια παραγγελία. Ο κόσμος δεν σταματά.

Σπρώχνει την κούτα με το γόνατο.

ΝΙΚΟΣ

Άρη, βάλε αυτές τις βίδες στην αποθήκη.

ΑΡΗΣ

Μα δεν τελείωσα.

ΝΙΚΟΣ

Θα τα τελειώσεις μετά. Έλα, μη μας κάνεις πρόγραμμα.

Ο Άρης παίρνει την κούτα με τις βίδες.

Πιο μπροστά, ο Νίκος πηγαίνει στον διάδρομο με τις μετροταινίες.

Παίρνει μία από αυτές που είχε μόλις βάλει ο Άρης στο ράφι.

Χτυπάει κάτι στο σύστημα.

Η Βάσω τυπώνει απόδειξη.

Ο Άρης, φεύγει και πάει στην αποθήκη, αδειάζει άλλη κούτα.

CUT BACK TO:

**ΣΚΗΝΗ 7/ΕΣΩΤ. ΜΙΚΡΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ/ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ
ΚΕΡΚΥΡΑΣ /ΜΕΡΑ/**

ΙΣΜΗΝΗ

Ποιος ετοιμάζει παραγγελίες στο μαγαζί;

ΑΡΗΣ

Ο Νίκος. Η Βάσω. Ο πατέρας μου αν είναι κανένας καλός πελάτης.

ΙΣΜΗΝΗ

Εσύ;

ΑΡΗΣ

Εγώ κουβαλάω και καθαρίζω αυτά που μου λένε.

Η Ισμήνη σημειώνει. ΝΙΚΟΣ / ΒΑΣΩ / ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ.

ΙΣΜΗΝΗ

Μετά τη δουλειά;

Ο Άρης σφίγγει το σαγόνι.

ΑΡΗΣ

Εκείνη την μέρα, κάτι έγινε το σπίτι.

ΙΣΜΗΝΗ

Τι δηλαδή;

Ο Άρης δεν απαντά αμέσως.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 12 / ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΣΤΕΛΙΟΥ ΜΑΥΡΙΔΗ / ΚΟΥΖΙΝΑ / ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Άρης μπαίνει στην κουζίνα. Είναι κουρασμένος. Τα ρούχα του έχουν σκόνη. Το δάχτυλό του έχει ξεραμένο αίμα γύρω από το μικρό κόψιμο. Ο Στέλιος κάθεται στο τραπέζι τώρα. Μπροστά του πιάτο φαγητό. Τρώει αργά.

Υπάρχει ένα δεύτερο πιάτο στην άκρη. Σκεπασμένο.

Ο Άρης πάει προς το πιάτο.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Πλύσου πρώτα.

Ο Άρης σταματά. Κοιτάζει τα χέρια του.

ΑΡΗΣ

Ένα κόψιμο είναι.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Δεν μίλησα για το κόψιμο.

Η Ελένη μένει ακίνητη με το κουτάλι στο χέρι. Ο Άρης δεν απαντά. Πηγαίνει στον νεροχύτη. Πλένει τα χέρια του. Το νερό παίρνει λίγο χρώμα. Η Ελένη το βλέπει. Χαμηλώνει τα μάτια. Ο Άρης σκουπίζει τα χέρια του σε μια πετσέτα. Κάθεται. Η Ελένη σπρώχνει το πιάτο προς το μέρος του.

ΕΛΕΝΗ

Έχει κρυώσει λίγο.

ΑΡΗΣ

Δεν πειράζει.

Ο Στέλιος αφήνει το πιρούνι.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Πέρασε η αδερφή μου σήμερα από το μαγαζί.

Ο Άρης δεν απαντά.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Σε είδε πίσω.

ΑΡΗΣ

Δουλεύω πίσω.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Αυτό της είπα κι εγώ.

Παύση.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Ότι βοηθάς.

Η λέξη μένει λίγο παραπάνω απ' όσο πρέπει. Ο Άρης σηκώνει το βλέμμα.

ΑΡΗΣ

Βοηθάω;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Έτσι ακούγεται καλύτερα.

Η Ελένη σταματά να μαζεύει τον πάγκο. Ο Άρης γυρίζει προς εκείνη. Εκείνη δεν τον κοιτάζει.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Δεν χρειάζεται να εξηγούμε σε όλους λεπτομέρειες.

ΑΡΗΣ

Ποιες λεπτομέρειες;

Ο Στέλιος τον κοιτάζει ήρεμα.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Άρη.

Μόνο το όνομα λέει. Σαν προειδοποίηση. Η Ελένη παίρνει ένα ποτήρι από το τραπέζι. Δεν χρειάζεται να το πάρει. Το παίρνει για να κάνει κάτι.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Σου δώσαμε χώρο. Δουλειά. Σπίτι. Λεφτά.

ΑΡΗΣ

Μου δώσατε;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μην το κάνεις πιο δύσκολο.

ΑΡΗΣ

Δεν το κάνω εγώ δύσκολο.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Προσπάθησα να σε κάνω άνθρωπο.

Η φράση πέφτει ήσυχα. Ο Άρης αφήνει το πιρούνι.

ΑΡΗΣ

Και;

Παύση.

ΑΡΗΣ

Δεν σου βγήκε τελικά το πλάνο;

Η Ελένη αφήνει το ποτήρι στον πάγκο. Αθόρυβα. Ο Άρης σηκώνεται.

ΑΡΗΣ

Δεν πεινάω.

ΕΛΕΝΗ

Άρη...

Ο Στέλιος δεν την κοιτάζει.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Άστον.

Η Ελένη σταματά. Ο Άρης παίρνει τα κλειδιά του από τον πάγκο.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Πού πας;

ΑΡΗΣ

Έξω.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Πήγαινε.

Ο Άρης ανοίγει την πόρτα.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Απλώς μη χρειαστεί πάλι να δώσω εξηγήσεις για σένα.

Ο Άρης μένει με το χέρι στο πόμολο. Δεν γυρίζει.

ΑΡΗΣ

Μην τις δώσεις.

Βγαίνει. Η πόρτα κλείνει. Η κουζίνα μένει ήσυχη. Η Ελένη κοιτάζει το πιάτο. Ο Στέλιος ξαναπιάνει το πιρούνι του. Σαν να μην έγινε τίποτα.

CUT BACK TO:

ΣΚΗΝΗ 7/ΕΣΩΤ. ΜΙΚΡΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ/ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΜΕΡΑ/

Η Ισμήνη τον κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ

Τι ώρα έφυγες από το σπίτι;

ΑΡΗΣ

Δεν ξέρω. Οκτώ; Οκτώ και κάτι;

ΙΣΜΗΝΗ

Πού πήγες;

ΑΡΗΣ

Πάνω προς το Παλιό Φρούριο.

ΙΣΜΗΝΗ

Με τα πόδια;

ΑΡΗΣ

Με την μηχανή μέχρι την είσοδο και μετά ανέβηκα με τα πόδια.

ΙΣΜΗΝΗ

Γιατί εκεί;

ΑΡΗΣ

Γιατί εκεί δεν έχει κανέναν τους.

ΙΣΜΗΝΗ

Πόση ώρα έμεινες;

ΑΡΗΣ

Δεν ξέρω.

ΙΣΜΗΝΗ

Άρη.

ΑΡΗΣ

Δεν ξέρω. Μία ώρα. Δύο. Μπορεί παραπάνω.

ΙΣΜΗΝΗ

Το κινητό σου;

ΑΡΗΣ

Κλειστό.

ΙΣΜΗΝΗ

Το έκλεισες πριν φύγεις ή μετά;

ΑΡΗΣ

Στον δρόμο.

ΙΣΜΗΝΗ

Γιατί;

ΑΡΗΣ

Γιατί δεν ήθελα να με πάρει.

ΙΣΜΗΝΗ

Ποιος;

Ο Άρης δεν απαντά.

ΙΣΜΗΝΗ

Ο πατέρα σου;

ΑΡΗΣ

Ναι.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Γύρισες τι ώρα;

ΑΡΗΣ

Μετά τις έντεκα. Μπορεί δώδεκα.

ΙΣΜΗΝΗ

Σε είδε κανείς να γυρίζεις;

ΑΡΗΣ

Όχι όταν γύρισα είχαν πέσει για ύπνο και οι δύο.

ΙΣΜΗΝΗ

Και την ίδια ώρα η Μαρία Λυμπέρη πέθαινε.

Ο Άρης την κοιτάζει.

ΑΡΗΣ

Δεν ήμουν εκεί.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν μου αρκεί αυτό.

ΑΡΗΣ

Το ξέρω.

ΙΣΜΗΝΗ

Θέλω κάτι έξω από σένα.

ΑΡΗΣ

Δεν υπάρχει.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν το ξέρεις.

ΑΡΗΣ

Εγώ ήμουν εκεί. Μόνος μου.

ΙΣΜΗΝΗ

Αυτό θυμάσαι.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν σημαίνει ότι αυτό υπάρχει μόνο.

Ο Άρης την κοιτάζει. Δεν καταλαβαίνει αν τον πιστεύει ή αν απλώς κάνει τη δουλειά της.

Η Ισμήνη βγάζει ένα χαρτί από τον φάκελο και το ακουμπά μπροστά του.

ΙΣΜΗΝΗ

Αυτό πρέπει να το υπογράψεις.

Ο Άρης κοιτάζει το χαρτί.

ΑΡΗΣ

Τι είναι;

ΙΣΜΗΝΗ

Διορισμός συνηγόρου.

ΑΡΗΣ

Δηλαδή;

ΙΣΜΗΝΗ

Δηλαδή από εδώ και πέρα μπορώ να ζητάω χαρτιά χωρίς να μου λένε "ποια είστε".

Ο Άρης κοιτάζει το στυλό. Δεν το παίρνει αμέσως.

ΑΡΗΣ

Αν δεν υπογράψω;

ΙΣΜΗΝΗ

Τότε θα συνεχίσεις να έχεις δικηγόρο που δεν διάλεξες και φάκελο που δεν βλέπω.

Πάυση. Ο Άρης παίρνει το στυλό. Υπογράφει. Η Ισμήνη παίρνει το χαρτί. Δεν του λέει ευχαριστώ. Το βάζει στον φάκελο και τον κλείνει.

Ο Άρης σιωπά.

Η Ισμήνη χτυπά την πόρτα.

Ο αστυνομικός ανοίγει.

Η Ισμήνη μένει για ένα δευτερόλεπτο.

Δεν λέει κάτι. Βγαίνει. Ο Άρης μένει μόνος.

ΣΚΗΝΗ 13 / ΕΣΩΤ. ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΠΑΡΧΙΑΚΗΣ ΠΟΛΗΣ / ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ / ΜΕΡΑ

Η πόρτα του μικρού χώρου συνάντησης κλείνει πίσω από την Ισμήνη.

Ο ήχος του διαδρόμου επιστρέφει.

Τηλέφωνα. Βήματα. Ένας αστυνομικός γελάει κάπου μακριά. Η τηλεόραση συνεχίζει χωρίς ήχο.

Η Νεφέλη κάθεται ακόμα στην πλαστική καρέκλα.

Το laptop ανοιχτό στα γόνατά της.

Μόλις βλέπει την Ισμήνη, σηκώνεται.

ΝΕΦΕΛΗ

Έγινε πανελλαδικό.

Η Ισμήνη δεν απαντά.

Πλησιάζει και κοιτάζει την οθόνη.

Ανοιχτές καρτέλες. Ειδησεογραφικά sites. Αναρτήσεις. Τηλεοπτικά αποσπάσματα.

Τίτλοι:

«Ο ΣΕΣΗΜΑΣΜΕΝΟΣ ΥΠΟΠΤΟΣ ΚΑΙ Η ΝΕΚΡΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑΣ»

«ΤΟ ΑΠΟΤΥΠΩΜΑ ΠΟΥ ΤΟΝ ΚΑΡΦΩΣΕ»

«ΣΟΚ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ – ΕΙΧΕ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΕΙ ΞΑΝΑ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ»

Η Νεφέλη χαμηλώνει λίγο την οθόνη.

ΝΕΦΕΛΗ

Δεν γράφουν ακόμα τι είχε κάνει παλιά. Όχι καθαρά.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν χρειάζεται.

Η Νεφέλη την κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Το αφήνουν να το καταλάβουν μόνοι τους. Όλοι εδώ στην επαρχία γνωρίζουν.

Στην τηλεόραση του διαδρόμου εμφανίζεται ξανά φωτογραφία της Μαρίας. Δίπλα της, θολωμένη φωτογραφία του Άρη.

Κάτω τίτλος:

«Η 42ΧΡΟΝΗ ΜΑΡΙΑ ΛΥΜΠΕΡΗ ΒΡΕΘΗΚΕ ΝΕΚΡΗ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΤΗΣ»

Η Ισμήνη κοιτάζει την τηλεόραση.

ΝΕΦΕΛΗ

Τι σου είπε;

ΙΣΜΗΝΗ

Ότι δεν την ήξερε.

ΝΕΦΕΛΗ

Τον πιστεύεις;

Η Ισμήνη κοιτάζει ξανά το laptop. Στην οθόνη, άλλο άρθρο:

«ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ: ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΥΠΟΠΤΟΥ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ»

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν είμαι εδώ για να τον πιστέψω.

ΝΕΦΕΛΗ

Τότε;

ΙΣΜΗΝΗ

Είμαι εδώ για να δω αν αυτά που λένε στέκουν.

Πάυση. Η Νεφέλη γυρίζει το laptop προς εκείνη.

ΝΕΦΕΛΗ

Λένε ότι βρέθηκαν ίχνη του παντού μέσα στο σπίτι.

ΙΣΜΗΝΗ

Δηλαδή που ακριβώς;

ΝΕΦΕΛΗ

Δεν το γράφουν.

Η Ισμήνη κλείνει για λίγο τα μάτια. Όχι από κούραση.

Από συγκέντρωση.

ΝΕΦΕΛΗ

Μπορώ να σε βοηθήσω; Τι ψάχνουμε;

ΙΣΜΗΝΗ

Τον φάκελο.

ΝΕΦΕΛΗ

Από την Ασφάλεια;

ΙΣΜΗΝΗ

Από τον ανακριτή.

Η Νεφέλη κλείνει το laptop και μαζεύει τα πράγματά της.

ΝΕΦΕΛΗ

Πάμε τώρα;

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι, τώρα.

Η Ισμήνη και η Νεφέλη περνούν τον διάδρομο προς την έξοδο. Η Νεφέλη κρατά το laptop κλειστό στο στήθος της. Η Ισμήνη προχωρά μπροστά, με τον φάκελο στο χέρι. Πίσω τους, η τηλεόραση συνεχίζει χωρίς ήχο. Στην οθόνη: η φωτογραφία της Μαρίας. Δίπλα, η θολωμένη φωτογραφία του Άρη. Η Ισμήνη δεν γυρίζει να κοιτάξει. Βγαίνουν. Η πόρτα κλείνει πίσω τους. Για ένα δευτερόλεπτο, ο διάδρομος μένει άδειος.

Ένας **ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Β' 32**, με πολιτικά μπαίνει στο κάδρο κρατώντας πλαστικό ποτήρι καφέ. Περνά μπροστά από την τηλεόραση. Η κάμερα μένει στον καφέ. Το ποτήρι κουνιέται ελαφρά στο χέρι του. Καπάκι

πλαστικό. Σταγόνες στο πλάι. Ένα δαχτυλίδι καφέ στο χαρτόνι. **ΑΚΟΛΟΥΘΟΥΜΕ ΤΟΝ ΚΑΦΕ** Ο αστυνόμος προχωρά στον διάδρομο. Περνά μπροστά από γραφεία με ανοιχτές πόρτες. Τηλέφωνα. Φωνές. Ένας εκτυπωτής δουλεύει κάπου μέσα. Στρίβει. Σταματά μπροστά σε μια μισάνοιχτη πόρτα. Από μέσα ακούγεται φωνή.

(του Αστυνομού Α' 55)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α' (Ο.Σ.)

Πάμε πάλι από την αρχή.

Ο αστυνόμος Β' μπαίνει μέσα με τον καφέ και κάθεται.

ΣΚΗΝΗ 14 / ΕΣΩΤ. ΑΣΦΑΛΕΙΑ / ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΑΤΑΘΕΣΕΩΝ / ΜΕΡΑ

Το πλαστικό ποτήρι καφέ ακουμπά πάνω στο γραφείο. Δίπλα σε φάκελο με το όνομα: ΜΑΡΙΑ ΛΥΜΠΕΡΗ

Ο **ΠΕΤΡΟΣ ΒΕΡΓΗΣ** κάθεται απέναντι από δύο άντρες της Ασφάλειας. Δεν είναι κρατούμενος. Δεν είναι και άνετος. Προσπαθεί να φαίνεται άνετος. Μπροστά του ένα πλαστικό ποτήρι νερό. Δεν το έχει αγγίξει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Τετάρτη. Από την αρχή.

ΠΕΤΡΟΣ

Από την αρχή της μέρας;

Ο αστυνομικός τον κοιτάζει. Ο Πέτρος καταλαβαίνει ότι το αστείο του δεν πήγε πουθενά.

ΠΕΤΡΟΣ CON'T

Ναι. Εντάξει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Τι ώρα πήγατε στο γραφείο;

ΠΕΤΡΟΣ

Γύρω στις εννιά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Η Μαρία Λυμπέρη ήταν εκεί;

ΠΕΤΡΟΣ

Ναι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Ποιοι άλλοι;

ΠΕΤΡΟΣ

Η Σοφία. Η Δάφνη. Ο Μάνος πέρασε κάποια στιγμή.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Πέρασε;

ΠΕΤΡΟΣ

Ερχόταν συχνά. Ήταν εξωτερικός συνεργάτης.

Ο Αστυνόμος Β' πληκτρολογεί...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Υπήρξε καμία ένταση;

Ο Πέτρος κοιτάζει το ποτήρι νερό.

ΠΕΤΡΟΣ

Με τη Μαρία πάντα υπήρχε ένταση.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Δεν ρώτησα γενικά.

ΠΕΤΡΟΣ

Ναι. Υπήρξε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Με ποιον;

ΠΕΤΡΟΣ

Με τον Μάνο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Για ποιο λόγο;

Μικρή Παύση.

ΠΕΤΡΟΣ

Για ένα έργο. Υπογραφές, μετρήσεις, πελάτης.
Αυτά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

“Αυτά”;

ΠΕΤΡΟΣ

Δεν ήμουν μέσα σε όλα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Ήσασταν στο γραφείο.

ΠΕΤΡΟΣ

Ναι. Αλλά στο γραφείο της Μαρίας μπορούσες να
είσαι δίπλα σε κάτι και πάλι να μη σου ανήκει.

Ο Αστυνόμος Α΄ τον κοιτάζει. Ο Πέτρος μαζεύεται λίγο.

ΠΕΤΡΟΣ

Με έστειλε για υλικά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Τι υλικά;

ΠΕΤΡΟΣ

Μαρκαδόρους. Λάμες. Χαρτί για σχέδια.

Παύση. Ο Αστυνόμος Β σταματά για μισό δευτερόλεπτο να
πληκτρολογεί. Μετά συνεχίζει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πού πήγατε να τα πάρετε;

Ο Πέτρος σκέφτεται.

ΠΕΤΡΟΣ

Σε δυο-τρία μαγαζιά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Ποια;

Μικρή παύση.

ΠΕΤΡΟΣ

Δεν θυμάμαι τώρα με τη σειρά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Δεν σας ρώτησα με τη σειρά.

Ο Πέτρος κοιτάζει το ποτήρι νερό.

ΠΕΤΡΟΣ

Στο κέντρο. Εκεί γύρω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πήρατε απόδειξη;

ΠΕΤΡΟΣ

Ναι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πού είναι;

ΠΕΤΡΟΣ

Στο γραφείο θα είναι. Η Σοφία τις κρατάει όλες.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Τι ώρα γυρίσατε;

ΠΕΤΡΟΣ

Πριν τρεις δώδεκα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Η Μαρία ήταν εκεί;

ΠΕΤΡΟΣ

Ναι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Ο Μάνος;

ΠΕΤΡΟΣ

Όχι. Νομίζω είχε φύγει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Νομίζετε;

ΠΕΤΡΟΣ

Δεν τον είδα κάπου όταν γύρισα. Δούλευα.

Ο αστυνομικός μένει πάνω του.

Μικρή σιωπή.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πότε την είδατε τελευταία φορά;

ΠΕΤΡΟΣ

Το απόγευμα όταν τελειώσαμε την δουλειά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Τι ώρα;

ΠΕΤΡΟΣ

Έξι. Έξι και κάτι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πώς σας φάνηκε;

Ο Πέτρος παίρνει το ποτήρι νερό. Δεν πίνει.

ΠΕΤΡΟΣ

Κουρασμένη.

Πάυση.

ΠΕΤΡΟΣ

Αλλά η Μαρία ήταν συχνά κουρασμένη.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Είπε κάτι;

ΠΕΤΡΟΣ

Να μην ξεχάσω την απόδειξη.

Ο αστυνομικός τον κοιτάζει. Ο Πέτρος χαμογελάει λίγο. Αυτή τη φορά δεν είναι αστείο.

ΠΕΤΡΟΣ

Αυτό ήταν η Μαρία.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Μιλήσατε ξανά μαζί της μετά;

ΠΕΤΡΟΣ

Όχι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Έχετε κάτι άλλο να προσθέσετε;

Ο Πέτρος σκέφτεται.

ΠΕΤΡΟΣ

Ο Μάνος είπε ότι θα περνούσε από το σπίτι της το βραδάκι. Να μιλήσουν για τα σχέδια.

Ο αστυνόμος Β΄ σηκώνει το βλέμμα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Τι ώρα;

ΠΕΤΡΟΣ

Δεν ξέρω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Δεν ξέρετε ή δεν θυμάστε;

ΠΕΤΡΟΣ

Δεν ξέρω. Αν το ήξερα, θα το έλεγα.

Ο Αστυνόμος Α΄ τον κοιτάζει λίγο ακόμα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Θα χρειαστεί να ξαναμιλήσουμε.

ΠΕΤΡΟΣ

Το φαντάζομαι.

Ο Πέτρος σηκώνεται αργά. Πριν φύγει, κοντοστέκεται.

ΠΕΤΡΟΣ CON'T

Τον βρήκατε;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Ποιον;

ΠΕΤΡΟΣ

Αυτόν που το έκανε.

Ο αστυνομικός δεν απαντά. Ο Πέτρος καταλαβαίνει. Ή νομίζει ότι καταλαβαίνει. Βγαίνει.

Ο διάδρομος της Ασφάλειας είναι γεμάτος μικρές αναμονές. Μια **γυναίκα 58** κάθεται με την τσάντα στα γόνατα. Ένας άντρας μιλά χαμηλόφωνα στο κινητό. Ένας αστυνομικός περνά με φάκελο κάτω από τη μασχάλη. Ο Πέτρος σταματά για μισό δευτερόλεπτο. Στην άλλη άκρη του διαδρόμου, η ΔΑΦΝΗ κάθεται σε μια καρέκλα. Δεν τον κοιτάζει αμέσως. Όταν τον κοιτάζει, κανείς από τους δύο δεν μιλά. Ο Πέτρος κάνει να πει κάτι. Δεν το λέει. Ένας **αστυνομικός 22** ανοίγει την πόρτα.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ

Κοντού;

Η Δάφνη σηκώνεται. Περνά δίπλα από τον Πέτρο.

ΔΑΦΝΗ

Τι τους είπες;

ΠΕΤΡΟΣ

Ό,τι θυμόμουν.

Η Δάφνη τον κοιτάζει.

ΔΑΦΝΗ

Αυτό φοβάμαι.

Μπαίνει στο γραφείο. Η πόρτα κλείνει. Ο Πέτρος μένει στον διάδρομο.

ΣΚΗΝΗ 15 / ΕΞΩΤ. ΔΙΚΑΣΤΙΚΟ ΜΕΓΑΡΟ ΕΠΑΡΧΙΑΚΗΣ ΠΟΛΗΣ / ΜΕΡΑ

Η Ισμήνη και η Νεφέλη ανεβαίνουν τα σκαλιά του δικαστικού μεγάρου. Υπάρχουν δυο κάμερες απέναντι και ένας δημοσιογράφος που μιλάει στο κινητό.

ΝΕΦΕΛΗ

Πιστεύεις ότι ο πατέρας μάς έστειλε όλα όσα είχε;

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν ξέρω

ΝΕΦΕΛΗ

Τότε γιατί τα ζητήσαμε;

ΙΣΜΗΝΗ

Για να ξέρουμε τι διάλεξε να στείλει.

Η Νεφέλη την κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Τώρα θα δούμε τι υπάρχει.

ΣΚΗΝΗ 16 / ΕΣΩΤ. ΔΙΚΑΣΤΙΚΟ ΜΕΓΑΡΟ / ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗ / ΜΕΡΑ

Στενός διάδρομος. Πόρτες με πινακίδες. Άνθρωποι όρθιοι με φακέλους. Δικηγόροι που μιλούν χαμηλόφωνα. Μια γραμματέας περνά κρατώντας στοίβα χαρτιά. Η Ισμήνη προχωρά χωρίς να κοιτάζει δεξιά κι αριστερά. Η Νεφέλη την ακολουθεί.

ΝΕΦΕΛΗ

Ξέρεις πού πας;

ΙΣΜΗΝΗ

Όχι.

Παύση.

ΙΣΜΗΝΗ

Αλλά ξέρω τι ζητάω.

Σταματούν μπροστά σε ένα μικρό γραφείο. Στην πόρτα έχει μια πινακίδα: ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΑΝΑΚΡΙΤΗ. Η Ισμήνη χτυπά μία φορά. Δεν περιμένει πολύ.

ΣΚΗΝΗ 17 / ΕΣΩΤ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΑΝΑΚΡΙΤΗ / ΜΕΡΑ

Μικρό γραφείο. Στοίβες φακέλων. Ένας εκτυπωτής που δουλεύει χωρίς σταματημό. Μια καρέκλα για επισκέπτες, γεμάτη χαρτιά.

Η ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ, 55, σηκώνει το βλέμμα πάνω από τα γυαλιά της.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Παρακαλώ;

ΙΣΜΗΝΗ

Ισμήνη Ράλλη. Συνήγορος υπεράσπισης του κυρίου Άρη Μαυρίδη.

Η γραμματέας δεν εντυπωσιάζεται.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Έχει ήδη συνήγορο.

ΙΣΜΗΝΗ

Τώρα έχει δύο.

Η γραμματέας απλώνει το χέρι.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Παρακαλώ τον διορισμό σας.

Η Ισμήνη της δίνει το χαρτί. Η γραμματέας το κοιτάζει. Μετά κοιτάζει την Ισμήνη.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Ταυτότητα δικηγόρου;

Η Ισμήνη τη βγάζει και της τη δίνει. Η Νεφέλη στέκεται πίσω της, κρατώντας το laptop κλειστό. Η γραμματέας ελέγχει τα στοιχεία. Αργά. Σαν να έχει όλο τον χρόνο του κόσμου. Η Ισμήνη δεν πιέζει. Περιμένει. Η γραμματέας βάζει μια σφραγίδα.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Τι θέλετε;

ΙΣΜΗΝΗ

Αντίγραφα όσων έχουν ενσωματωθεί στη δικογραφία μέχρι τώρα.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Όλων;

ΙΣΜΗΝΗ

Όλων.

Η γραμματέας γυρίζει στον υπολογιστή. Πληκτρολογεί.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Καταθέσεις υπάρχουν. Έκθεση αυτοψίας υπάρχει. Φωτογραφίες... όσες έχουν περαστεί. Για τα εργαστηριακά, όχι ακόμα.

ΙΣΜΗΝΗ

Για το αποτύπωμα;

Η γραμματέας κοιτάζει την οθόνη.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Υπάρχει αναφορά

ΙΣΜΗΝΗ

Έκθεση;

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Αναφορά. Όχι τελική έκθεση.

Η Ισμήνη δεν σχολιάζει.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Και υπάρχει και βιολογικό υλικό.

Η Ισμήνη σηκώνει το βλέμμα.

ΙΣΜΗΝΗ

Τι βιολογικό υλικό;

Η γραμματέας διαβάζει από την οθόνη.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Τχνη αίματος.

Μικρή παύση.

Η Νεφέλη κοιτάζει αμέσως την Ισμήνη.

ΙΣΜΗΝΗ

Αυτό δεν ήταν στα έγγραφα που μας έστειλαν.

Η γραμματέας σηκώνει λίγο τους ώμους.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Στον φάκελο είναι.

Παύση.

ΙΣΜΗΝΗ

Πού βρέθηκαν; Η γραμματέας διαβάζει.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Σε επιφάνειες του χώρου. Τραπέζι εργασίας, πάγκος... και σ ένα τραπεζάκι κοντά στη μπαλκονόπορτα.

Η Ισμήνη μένει ακίνητη.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Αυτά είναι όλα, αλλά θα πρέπει να περιμένετε.

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι, φυσικά.

Η Νεφέλη κοιτάζει την Ισμήνη.

ΝΕΦΕΛΗ

Άρα η πτώση τελικά πως συνέβη;

Η Ισμήνη δεν απαντά αμέσως.

Κοιτάζει τις φωτογραφίες που βγαίνουν από το φωτοτυπικό.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν με νοιάζει μόνο η πτώση.

ΝΕΦΕΛΗ

Τότε τι;

ΙΣΜΗΝΗ

Το πριν.

ΝΕΦΕΛΗ

Πριν από τι;

ΙΣΜΗΝΗ

Πριν φτάσει στο μπαλκόνι.

Η Νεφέλη την κοιτάζει.

ΝΕΦΕΛΗ

Εννοείς αν την έσπρωξαν;

Η Ισμήνη δεν απαντά αμέσως.

ΙΣΜΗΝΗ

Εννοώ αν ήξερε τι ακριβώς της συνέβαινε.

Η γραμματέας παίρνει τον φάκελο από το ράφι πίσω της. Δεν τον δίνει στην Ισμήνη. Βγάζει έγγραφα, φωτογραφίες, καταθέσεις, αναφορές. Τα τακτοποιεί σε στοίβες.

Η γραμματέας περνά στο φωτοτυπικό. Το μηχάνημα αρχίζει να δουλεύει. Μία σελίδα. Μετά άλλη. Μετά φωτογραφίες.

Η Νεφέλη κοιτάζει την Ισμήνη.

ΝΕΦΕΛΗ

Για μεθαύριο το πρωί;

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι.

ΝΕΦΕΛΗ

Δεν προλαβαίνουμε.

Η Ισμήνη κοιτάζει τις σελίδες που βγαίνουν μία μία.

ΙΣΜΗΝΗ

Θα προλάβουμε.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Πάρε καφέ.

ΝΕΦΕΛΗ

Τώρα;

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι για σήμερα. Και για αύριο.

Η Νεφέλη την κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ

Μεθαύριο το πρωί στον ανακριτή δεν θα πάμε πάλι να ζητήσουμε χρόνο. Θα πάμε έτοιμες.

Η Νεφέλη γνέφει καταφατικά σαν να λέει αποκλείεται.

ΝΕΦΕΛΗ

Με το βιολογικό υλικό τι έγινε; Ο Στέλιος δεν το έστειλε;

ΙΣΜΗΝΗ

Όχι.

ΝΕΦΕΛΗ

Μπορεί να μην το είχε.

Η Ισμήνη την κοιτάζει. Δεν χρειάζεται να πει πολλά.

ΙΣΜΗΝΗ

Το είχε.

Η Νεφέλη καταλαβαίνει.

ΝΕΦΕΛΗ

Γιατί να το κρύψει από εμάς;
Η Ισμήνη κοιτάζει το φωτοτυπικό. Οι σελίδες συνεχίζουν να βγαίνουν.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν μας φώναξε για να μάθουμε την αλήθεια. Μας φώναξε για να δούμε αυτό που ήθελε.

Η Νεφέλη χαμηλώνει τη φωνή της.

ΝΕΦΕΛΗ

Το είχες καταλάβει;

ΙΣΜΗΝΗ

Ότι είναι επικίνδυνος; Ναι.

Η Ισμήνη κοιτάζει ξανά τις σελίδες.

ΙΣΜΗΝΗ CON' Τ

Ότι θα έκανε κάτι τέτοιο και στην υπεράσπιση του γιου του;

Δεν το φανταζόμουν.

Πάυση. Η γραμματέας αφήνει άλλη μια στοίβα φωτοτυπιών πάνω στον πάγκο.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Υπογράφετε εδώ όταν τελειώσουν.

Η Ισμήνη παίρνει το στυλό. Δεν υπογράφει ακόμα. Κοιτάζει τη Νεφέλη που φεύγει. Το φωτοτυπικό συνεχίζει. Η Ισμήνη μένει μόνη απέναντι από τις σελίδες που βγαίνουν. Σαν να ακούει ήδη την υπόθεση να αλλάζει σχήμα.

ΣΚΗΝΗ 18 / ΕΣΩΤ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΑΝΑΚΡΙΤΗ / ΔΙΚΑΣΤΙΚΟ ΜΕΓΑΡΟ / ΠΡΩΙ

Πρωινό φως περνά από παλιές περσίδες.

Ένα βαρύ γραφείο. Φάκελοι στοιβαγμένοι. Σφραγίδες. Ένας υπολογιστής ανοιχτός. Μια σημαία στη γωνία. Στον τοίχο, ένα ρολόι που ακούγεται περισσότερο απ' όσο πρέπει.

Ο **ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ, 55**, κάθεται πίσω από το γραφείο του.

Ήρεμος. Κουρασμένος. Άνθρωπος που έχει ακούσει πολλά και δεν εντυπωσιάζεται εύκολα.

Στο πλάι, η ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ του ανακριτή μπροστά στον υπολογιστή.

Ο ΑΡΗΣ κάθεται απέναντι.

Αυπνος. Ίδιο μπουφάν. Ίδιο βλέμμα ανθρώπου που περιμένει το χειρότερο πριν καν το ακούσει.

Δίπλα του, η ΙΣΜΗΝΗ.

Μπροστά της η δικογραφία. Φωτοτυπίες γεμάτες σημειώσεις.

Αυτοκόλλητα χαρτάκια. Υπογραμμίσεις.

Η ΝΕΦΕΛΗ κάθεται λίγο πιο πίσω, με laptop στα γόνατα.

Στο τραπέζι, δύο άδεια ποτήρια καφέ.

Ο Ανακριτής ξεφυλλίζει τον φάκελο.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Κυρία Ράλλη, έχετε λάβει γνώση της δικογραφίας;

Η Ισμήνη κοιτάζει για μισό δευτερόλεπτο τις σημειώσεις της.

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Και γι' αυτό ακριβώς είμαστε εδώ.

Ο Ανακριτής σηκώνει το βλέμμα.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Θα απολογηθεί ο κατηγορούμενος.

ΙΣΜΗΝΗ

Βεβαίως.

Τυρίζει ελάχιστα προς τον Άρη.

ΙΣΜΗΝΗ

Θα απαντάς μόνο σε αυτό που ρωτάνε.

Ο Άρης γνέφει.

Ο Ανακριτής κοιτάζει τον Άρη.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Άρη Μαυρίδη, κατηγορείσαι ότι την Τετάρτη το βράδυ εισήλθες στην οικία της Μαρίας Λυμπέρη και προκάλεσες τον θάνατό της, ρίχνοντάς την από τον τρίτο όροφο της πολυκατοικίας της.

Ο Άρης σφίγγει τα χέρια του.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ CON' Τ

Τι έχεις να πεις;

Ο Άρης κοιτάζει την Ισμήνη.

Εκείνη δεν τον βοηθάει με λόγια. Μόνο τον κοιτάζει.

ΑΡΗΣ

Δεν μπήκα ποτέ στο σπίτι της.

Πάυση.

ΑΡΗΣ

Δεν τη σκότωσα.

Ο Ανακριτής σημειώνει.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Τα ίχνη σας όμως βρέθηκαν εκεί.

Η Ισμήνη σηκώνει το βλέμμα.

ΙΣΜΗΝΗ

Εδώ θα ήθελα να σταθούμε.

Ο Ανακριτής την κοιτάζει.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Θα έχετε χρόνο να υποβάλετε τους ισχυρισμούς σας.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν είναι ισχυρισμός. Είναι το ίδιο το έγγραφο.

Η Ισμήνη ανοίγει μια φωτοτυπία.

Την γυρίζει προς τον Ανακριτή.

ΙΣΜΗΝΗ

Στην αναφορά δεν περιγράφεται μια διαδρομή ανθρώπου μέσα στο σπίτι.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ CON' Τ

Περιγράφονται ίχνη αίματος σε επιφάνειες του χώρου και δακτυλικό ίχνος επί μετροταινίας.

Ο Ανακριτής παίρνει το έγγραφο. Το κοιτάζει.

Η Γραμματέας σταματά για λίγο να πληκτρολογεί.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Ίχνη αίματος σε επιφάνειες του σπιτιού.

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Αλλά αυτό δεν απαντά ποιος τα άφησε εκεί άμεσα.
Απαντά μόνο ότι βρέθηκαν εκεί.

Ο Ανακριτής σηκώνει το βλέμμα.

ΙΣΜΗΝΗ

Η κατηγορία τα διάβασε σαν παρουσία του Άρη Μαυρίδη στον χώρο.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Υπάρχει όμως και δεύτερη ανάγνωση.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Σε τι αναφέρεστε;

ΙΣΜΗΝΗ

Μεταφορά μέσω αντικειμένου.

Η Ισμήνη βάζει μπροστά τις φωτογραφίες.

ΙΣΜΗΝΗ

Τραπέζι εργασίας. Πάγκος. Τραπεζάκι κοντά στη μπαλκονόπορτα.

Δείχνει μία μία τις φωτογραφίες.

ΙΣΜΗΝΗ

Αυτά τα σημεία δεν δείχνουν απαραίτητα έναν άνθρωπο που κινήθηκε μέσα στο σπίτι.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Μπορούν να δείχνουν ένα αντικείμενο που χρησιμοποιήθηκε μέσα στο σπίτι.

Ο Ανακριτής κοιτάζει τη φωτογραφία της μετροταινίας.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Τη μετροταινία.

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Η μετροταινία ακουμπά σε επιφάνειες. Τραβιέται. Ανοίγει. Κλείνει. Μετακινείται από σημείο σε σημείο.

Η Νεφέλη περνάει ένα χαρτί στην Ισμήνη.

ΙΣΜΗΝΗ

Ζητήσαμε τεχνική γνώμη από εξωτερικό ειδικό στην ανάλυση αιματικών ιχνών.

Δίνει το χαρτί στον Ανακριτή.

ΙΣΜΗΝΗ

Η απάντηση είναι σαφής: αν ένα αντικείμενο φέρει ήδη μικρή ποσότητα αίματος, μπορεί, με επαφή και χρήση, να αφήσει δευτερογενή ίχνη σε άλλες επιφάνειες.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ

Και, σύμφωνα με την τεχνική γνώμη που ζητήσαμε, το χρονικό διάστημα της ίδιας ημέρας δεν αποκλείει αυτή τη μεταφορά.

Ο Ανακριτής διαβάξει.
Σιωπή.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Με απλά λόγια: το αίμα στις επιφάνειες δεν αποδεικνύει από μόνο του ότι ο Άρης Μαυρίδης ήταν μέσα στο σπίτι.

Παύση.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Μπορεί να αποδεικνύει ότι ήταν εκεί η μετροταινία.

Ο Άρης την κοιτάζει.

Σαν να ακούει για πρώτη φορά τη διαφορά.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Και πώς βρέθηκε το αίμα στη μετροταινία;

Η Ισμήνη αλλάζει χαρτί.

ΙΣΜΗΝΗ

Από το πρωί.

Βάζει μπροστά άλλη φωτοτυπία.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Ο κατηγορούμενος είχε κόψιμο στο δάχτυλο από το πρωί της ίδιας ημέρας. Στο κατάστημα όπου εργαζόταν.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Αυτό το δήλωσε μετά.

ΙΣΜΗΝΗ

Το είχε πριν συλληφθεί.

Παύση.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Και το είδαν άνθρωποι πριν υπάρξει λόγος να το "θυμηθεί".

Η Νεφέλη πατά κάτι στο laptop.

Η Ισμήνη δεν κοιτάζει πίσω της.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Με την άδειά σας.

Ο Ανακριτής γνώφει, συγκρατημένα.

Η Νεφέλη γυρίζει το laptop προς το γραφείο.

Στην οθόνη: βίντεο από κάμερα εσωτερικού χώρου καταστήματος.

Όχι τέλεια εικόνα. Γωνία ψηλά. Ράφια. Κούτες. Κίνηση.

Ο Άρης φαίνεται στον τρίτο διάδρομο.

Βάζει προϊόντα στα ράφια.

Λάμες. Κοπτικά. Γάντια εργασίας.

Μετροταινίες. Το δάχτυλό του είναι πρόχειρα τυλιγμένο με χαρτί.

Σε μια στιγμή το χαρτί χαλαρώνει. Ο Άρης το σφίγγει και συνεχίζει.

Βάζει κι άλλες μετροταινίες στο ράφι.

Η εικόνα σταματά.

ΝΕΦΕΛΗ

Ωρα καταγραφής, 09:42.

Η Ισμήνη κοιτάζει τον Ανακριτή.

ΙΣΜΗΝΗ

Πριν τη Μαρία. Πριν το σπίτι. Πριν την κατηγορία.

Ο Ανακριτής κοιτάζει την οθόνη.
Δεν λέει τίποτα.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Δεν αποδεικνύεται ότι είναι η συγκεκριμένη μετροταινία.

ΙΣΜΗΝΗ

Όχι.

Παύση.

ΙΣΜΗΝΗ

Αλλά ούτε αποδεικνύεται ότι το αίμα μπήκε στο σπίτι με τον Άρη.

Ο Ανακριτής την κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Η κατηγορία διάλεξε τη βαρύτερη εκδοχή επειδή ταίριαζε στον άνθρωπο που είχε απέναντί της.

Παύση.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Και αυτό μας φέρνει στο πραγματικό πρόβλημα της δικογραφίας.

Ο Άρης χαμηλώνει το βλέμμα.

Ξέρει πού πάει.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Ο Άρης Μαυρίδης αντιμετωπίστηκε από την πρώτη στιγμή σαν ύποπτος.

Παύση.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Αντιμετωπίστηκε σαν άνθρωπος που είχε ήδη κριθεί.

Ο Ανακριτής δεν απαντά.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Η παλιά του καταδίκη δεν είναι άλλοθι.

Κοιτάζει για λίγο τον Άρη.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Δεν είναι όμως και απόδειξη για ένα καινούργιο έγκλημα.

Σιωπή.

Η Ισμήνη συνεχίζει πιο ήρεμα.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Το παρελθόν του εξηγεί γιατί πίστεψαν ότι ήταν ο ένοχος τόσο γρήγορα.

Παύση.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Δεν αποδεικνύει ότι μπήκε στο σπίτι της Μαρίας Λυμπέρη.

Ο Ανακριτής κοιτάζει ξανά τις φωτογραφίες.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Η μετροταινία αυτή πότε αγοράστηκε;

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Αγοράστηκε για το γραφείο της εκείνη την μέρα.

Η Ισμήνη βάζει μπροστά την κατάθεση.

ΙΣΜΗΝΗ CON'T

Ο Πέτρος Βέργης, συνεργάτης του θύματος, καταθέτει ότι εστάλη για υλικά. Μαρκαδόρους, λάμες, χαρτί σχεδίου και μία μετροταινία.

Ο Ανακριτής ξεφυλλίζει.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Δεν αναφέρει κατάστημα.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Όχι στην πρώτη κατάθεση.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Γιατί κανείς δεν επέμεινε από πού αγοράστηκαν αυτά τα υλικά.

Ο Ανακριτής σηκώνει το βλέμμα.

Η Ισμήνη βάζει μπροστά φωτοτυπία απόδειξης.

Η Νεφέλη σηκώνεται και τη δίνει στη γραμματέα για να περάσει στον φάκελο.

Η γραμματέας την παίρνει.

Ο Ανακριτής τη διαβάζει.

Σιωπή.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Κατάστημα Μαυρίδη. Ώρα 11:34.

Ο Άρης κλείνει τα μάτια.

Σαν να ακούει κάτι που θα έπρεπε να είχε καταλάβει.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Η μετροταινία δεν συνδέει από μόνη της τον Άρη Μαυρίδη με το σπίτι της Μαρίας Λυμπέρη.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Συνδέει πρώτα τη μετροταινία με το κατάστημα όπου ο Άρης Μαυρίδης δούλευε.

Ο Ανακριτής σηκώνει το βλέμμα.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Και αυτά τα δύο δεν είναι το ίδιο.

Η Ισμήνη αλλάζει στοίβα χαρτιών.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Την ίδια ώρα, η κατηγορία δέχεται ότι ο Μάνος Λάμπρου βρισκόταν στο σπίτι της Μαρίας Λυμπέρη νωρίτερα το βράδυ.

Ο Ανακριτής γέρνει πίσω.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Ο κύριος Λάμπρου είχε επαγγελματική σχέση με το θύμα.

ΙΣΜΗΝΗ

Ακριβώς.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Γι' αυτό τα ίχνη του εξηγήθηκαν. Τα ίχνη του Άρη ερμηνεύτηκαν.

Ο Ανακριτής δεν απαντά.

Η Ισμήνη συνεχίζει.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Ο κύριος Λάμπρου καταθέτει ότι αποχώρησε από την οικία της Μαρίας Λυμπέρη στις 21:05 για να μεταβεί σε ραντεβού με πελάτη.

Η Νεφέλη ανοίγει άλλο αρχείο στο laptop.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Ο πελάτης του όμως δηλώνει ότι ο κύριος Λάμπρου έφτασε στις 21:42.

Ο Ανακριτής κοιτάζει τη Νεφέλη.

ΝΕΦΕΛΗ

Έχουμε ηχητική δήλωση και μήνυμα επιβεβαίωσης. Ο πελάτης δέχθηκε να καταθέσει.

Η Ισμήνη σηκώνει ένα ακόμη χαρτί.

ΙΣΜΗΝΗ

Και κλήση στο κινητό του κυρίου Λάμπρου στις 21:24 που δεν απαντήθηκε. Όχι γιατί ήταν σε ραντεβού. Γιατί, σύμφωνα με τον ίδιο τον πελάτη, δεν είχε φτάσει ακόμη.

Ο Ανακριτής κοιτάζει την αναφορά χρόνου θανάτου.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Η ώρα θανάτου δίνεται σε εύρος.

ΙΣΜΗΝΗ

Ναι.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Και μέσα σε αυτό το εύρος υπάρχει ένα μισάωρο που η δικογραφία το πέρασε σαν λεπτομέρεια.

Ο Ανακριτής την κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Δεν ζητώ να καταδικάσετε τον Μάνο Λάμπρου εδώ.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Ζητώ να μη στερήσετε την ελευθερία ενός ανθρώπου επειδή κάποιος βιάστηκε να τον ονομάσει πρόωρα σαν κατηγορούμενο

Σιωπή.

Ο Άρης έχει χαμηλώσει το βλέμμα.

Η Ισμήνη δεν τον κοιτάζει.

Μιλά στον Ανακριτή.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Αν ο Άρης Μαυρίδης μπήκε στο σπίτι της Μαρίας Λυμπέρη, τότε λείπουν όλα όσα θα έπρεπε να υπάρχουν.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Όπως;

ΙΣΜΗΝΗ

Τχνη εισόδου. Τχνη παραβίασης. Μάρτυρας. Κάμερα. Κλήση. Μήνυμα. Διαδρομή.

Πάυση.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Έχουμε μόνο ένα αντικείμενο.
Δείχνει τη φωτογραφία.

ΙΣΜΗΝΗ CON' T

Και το αντικείμενο έχει διαδρομή πριν μπει στο σπίτι.

Ο Ανακριτής μένει σιωπηλός.
Η γραμματέας συνεχίζει να πληκτρολογεί.
Για λίγο ακούγονται μόνο τα πλήκτρα.
Ο Ανακριτής κοιτάζει τον Άρη.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Κύριε Μαυρίδη.

Ο Άρης σηκώνει το βλέμμα.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ CON' T

Επιμένετε ότι δεν μπήκατε ποτέ στην οικία της Μαρίας Λυμπέρη;

ΑΡΗΣ

Ναι.

Η φωνή του σπάει λίγο.

ΑΡΗΣ CON' T

Δεν μπήκα ποτέ.

Ο Ανακριτής κοιτάζει ξανά την Ισμήνη.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Θα διαταχθούν συμπληρωματικές ανακριτικές πράξεις.

Η Ισμήνη δεν αντιδρά.

Δεν χαμογελά.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ CON' T

Να κληθεί εκ νέου ο Μάνος Λάμπρου. Να ληφθεί κατάθεση από τον πελάτη που αναφέρατε. Να ζητηθεί πλήρης αναφορά για το αντικείμενο και τη διαδρομή του.

Η γραμματέας πληκτρολογεί γρήγορα.
Ο Άρης κοιτάζει την Ισμήνη.
Δεν ξέρει αν αυτό σημαίνει ότι σώθηκε.
Η Ισμήνη ούτε αυτό του δίνει εύκολα.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ CON' T

Ως προς την προσωρινή κράτηση...

Πάυση.

Ο Άρης κρατά την ανάσα του.

Η Ισμήνη μένει ακίνητη.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ CON' T

Το αίτημα δεν θα κριθεί πριν ολοκληρωθούν οι συμπληρωματικές πράξεις.

Ο Άρης δεν καταλαβαίνει αμέσως.

Η Ισμήνη καταλαβαίνει.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ CON' T

Ο κατηγορούμενος παραμένει διαθέσιμος στις αρχές.
Θα επανέλθουμε.

Ο Άρης κοιτάζει την Ισμήνη.

ΑΡΗΣ

Τι σημαίνει αυτό;

Η Ισμήνη μαζεύει αργά τα χαρτιά της.

ΙΣΜΗΝΗ

Ότι σήμερα δεν τελειώνεις.

Πάυση.

Τον κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ CON' Τ

Αλλά ούτε σε θάβουν.

Ο Άρης χαμηλώνει το βλέμμα.

Για πρώτη φορά, τα μάτια του γεμίζουν.

Δεν κλαίει.

Δεν του βγαίνει.

Η Ισμήνη κλείνει τον φάκελο.

ΣΚΗΝΗ 19 / ΕΣΩΤ. ΔΙΚΑΣΤΙΚΟ ΜΕΤΑΡΟ / ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ / ΠΡΩΙ

Η πόρτα του γραφείου του ανακριτή ανοίγει. Βγαίνει πρώτα η Ισμήνη. Πίσω της ο Άρης και λίγο πιο πίσω η Νεφέλη. Δεν φορά χειροπέδες. Δεν είναι ελεύθερος με την έννοια που θα ήθελε. Αλλά δεν τον παίρνουν πίσω όπως μπήκε. Στον διάδρομο, ο ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ περιμένει όρθιος. Καλοχτενισμένος. Ίδιο παλτό. Κινητό στο χέρι. Δίπλα, λίγο πιο πίσω, η ΕΛΕΝΗ. Καθισμένη σε μια καρέκλα. Τα χέρια της σφιγμένα πάνω στην τσάντα της. Μόλις βλέπει τον Άρη χωρίς χειροπέδες, σηκώνεται. Για ένα δευτερόλεπτο δεν αναπνέει.

ΕΛΕΝΗ

Άρη...

Η φωνή της σπάει. Ο Άρης τη βλέπει. Δεν ξέρει τι να κάνει. Η Ελένη πάει προς το μέρος του. Ένας αστυνομικός κάνει να τη σταματήσει. Η Ισμήνη τον κοιτάζει. Μόνο αυτό. Ο αστυνομικός δεν την ακουμπά. Η Ελένη φτάνει στον Άρη και τον αγκαλιάζει. Όχι όμορφα. Όχι κινηματογραφικά. Σαν να της λύθηκαν τα κόκαλα. Ο Άρης μένει ακίνητος στην αρχή. Μετά σηκώνει αργά το ένα χέρι και το ακουμπά στην πλάτη της. Σαν να μην θυμάται πώς γίνεται. Ο Στέλιος τους κοιτάζει. Στο πρόσωπό του δεν υπάρχει ανακούφιση. Υπάρχει ενόχληση. Ή κάτι πολύ κοντά σε αυτήν.

ΙΣΜΗΝΗ

Δεν τελείωσε.

Η Ελένη δεν γυρίζει. Κρατά ακόμα τον Άρη. Ο Άρης κοιτάζει τον πατέρα του πάνω από τον ώμο της μητέρας του.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μην το κάνουμε θέαμα στον διάδρομο.

Η Ελένη αφήνει αργά τον Άρη. Σκουπίζει τα μάτια της βιαστικά, σαν να έκανε κάτι ντροπιαστικό. Η Ισμήνη κοιτάζει τον Στέλιο.

ΙΣΜΗΝΗ

Σωστά.

Πάυση. Ο Στέλιος την κοιτάζει.

ΙΣΜΗΝΗ CON' Τ

Ας μην σκηνοθετήσετε άλλα πράγματα σήμερα.

Ο Στέλιος μένει ακίνητος. Δεν απαντά. Η Νεφέλη, πιο πίσω, κοιτάζει το κινητό της. Ένα μήνυμα. Το πρόσωπό της αλλάζει. Πλησιάζει την Ισμήνη.

ΝΕΦΕΛΗ

Τον ξανακάλεσαν.

ΙΣΜΗΝΗ

Πού;

ΝΕΦΕΛΗ

Ασφάλεια.

Η Ισμήνη κοιτάζει για μια στιγμή τον Άρη. Μετά τον Στέλιο. Μετά τη Νεφέλη.

ΙΣΜΗΝΗ

Πάμε.

Η Ελένη κρατά το μανίκι του Άρη. Σαν να φοβάται ότι θα χαθεί πάλι. Ο Στέλιος κοιτάζει την κίνηση.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Ελένη.

Η Ελένη δεν τον κοιτάζει. Για πρώτη φορά. Ο Άρης το βλέπει. Μικρό. Σχεδόν τίποτα. Αλλά το βλέπει.

ΣΚΗΝΗ 20 / ΕΣΩΤ. ΑΣΦΑΛΕΙΑ / ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΑΤΑΘΕΣΕΩΝ / ΕΠΟΜΕΝΗ ΜΕΡΑ

Το ίδιο μικρό γραφείο.

Φάκελοι. Καφές. Υπολογιστής που βουίζει.

Το πλαστικό ποτήρι καφέ έχει αφήσει κύκλο πάνω στο γραφείο.

Ο **ΜΑΝΟΣ ΛΑΜΠΡΟΥ** κάθεται απέναντι από τον **ΑΣΤΥΝΟΜΟ Α** και τον **ΑΣΤΥΝΟΜΟ Β**.

Θέλει να δείχνει χαλαρός.

Σταυρώνει τα πόδια.

Βγάζει το κινητό του από την τσέπη και το αφήνει πάνω στο τραπέζι.

Σαν να δείχνει ότι δεν έχει τίποτα να κρύψει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Πάμε πάλι από την αρχή.

Ο Μάνος χαμογελάει λίγο.

ΜΑΝΟΣ

Την είπα την αρχή.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Πείτε την άλλη μία.

Ο Μάνος κοιτάζει τον αστυνομικό.

Το χαμόγελο μένει.

Λίγο πιο σφιχτό.

ΜΑΝΟΣ

Πήγα στο σπίτι της Μαρίας για τα σχέδια. Μιλήσαμε. Έφυγα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Τι ώρα;

ΜΑΝΟΣ

Σας το είπα. Γύρω στις εννιά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Γύρω;

ΜΑΝΟΣ

Εννιά και πέντε. Εννιά και δέκα. Δεν κοιτούσα δευτερόλεπτα.

Ο Αστυνόμος Β πληκτρολογεί.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Μετά πού πήγατε;

ΜΑΝΟΣ

Σε ραντεβού με πελάτη.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Τι ώρα είχατε ραντεβού;

ΜΑΝΟΣ

Εννιά και τέταρτο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Φτιάσατε εννιά και τέταρτο;

Μικρή παύση.

ΜΑΝΟΣ

Άργησα λίγο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πόσο λίγο;

ΜΑΝΟΣ

Δεν θυμάμαι ακριβώς.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Ο πελάτης θυμάται.

Ο Μάνος δεν κινείται.

Μόνο τα δάχτυλά του σφίγγουν ελάχιστα πάνω στο μπράτσο της καρέκλας.

ΜΑΝΟΣ

Τι σας είπε;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Ότι φτιάσατε στις εννιά και σαράντα δύο.

Ο Μάνος χαμογελάει.

ΜΑΝΟΣ

Ε, αυτό είναι. Άργησα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Τριάντα επτά λεπτά.

ΜΑΝΟΣ

Κίνηση.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Στην πόλη μας;

ΜΑΝΟΣ

Παρκάρισμα τότε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πριν είπατε κίνηση.

Ο Μάνος κοιτάζει τον αστυνομικό.

Το χαμόγελο φεύγει για πρώτη φορά.

ΜΑΝΟΣ

Κίνηση, παρκάρισμα. Δεν ξέρω τι θέλετε να σας πω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Την αλήθεια.

ΜΑΝΟΣ

Αυτή λέω.

Παύση.

Ο Αστυνόμος Α΄ ανοίγει έναν φάκελο.

Βγάζει φωτογραφία από το σπίτι της Μαρίας.

Την ακουμπά μπροστά στον Μάνο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πού καθίσατε όταν ήσασταν στο σπίτι;

Ο Μάνος κοιτάζει τη φωτογραφία.

ΜΑΝΟΣ

Στο σαλόνι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Στην πρώτη σας κατάθεση είπατε στην κουζίνα.

Ο Μάνος ακουμπάει την πλάτη της σαν να σκέφτεται.

ΣΚΗΝΗ 22/ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΣΠΙΤΙ ΜΑΡΙΑΣ/ ΒΡΑΔΥ/FLASHBACK

Στο σπίτι της Μαρίας, ο Μάνος στέκεται στο σαλόνι με τον φάκελο στο χέρι.

ΜΑΝΟΣ

Είμαι εδώ για να το συζητήσουμε ήρεμα.

ΜΑΡΙΑ

Δεν υπάρχει κάτι να συζητήσουμε. Ήμουν ξεκάθαρη.

Μικρή παύση.

ΜΑΝΟΣ

Εντάξει Μαρία όπως θες. Εγώ θα φύγω τώρα γιατί με περιμένουν, αλλά μπορώ να έχω ποτήρι νερό ή θα μου το αρνηθείς κι αυτό;

Η Μαρία δεν γελάει. Του δείχνει την κουζίνα με το βλέμμα.

ΜΑΡΙΑ

Ξέρεις πού είναι.

Ο Μάνος βγαίνει από το κάδρο. Ακούγεται βρύση. Η Μαρία μαζεύει σχέδια από το τραπέζι, νευρική, βιαστική.

Ο Μάνος επιστρέφει με δύο ποτήρια. Ακουμπά το ένα κοντά της.

ΜΑΝΟΣ

Δεν θέλω να το τραβήξουμε άλλο.

ΜΑΡΙΑ

Τότε μη μου ζητάς να υπογράψω κάτι που δεν στέκει.

Η Μαρία παίρνει αφηρημένα το ποτήρι. Πίνει μία γουλιά, χωρίς να τον κοιτάξει. Ο Μάνος την κοιτάζει. Ήρεμος.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 20 / ΕΣΩΤ. ΑΣΦΑΛΕΙΑ / ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΑΤΑΘΕΣΕΩΝ

Ο Μάνος σηκώνει το βλέμμα.

ΜΑΝΟΣ

Περάσαμε και από τα δύο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Πόση ώρα μείνατε;

ΜΑΝΟΣ

Μισή ώρα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Αν φύγατε εννιά και πέντε, μπήκατε οκτώ και μισή.

ΜΑΝΟΣ

Περίπου.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Στην πρώτη κατάθεση είπατε ότι μπήκατε οκτώ και σαράντα πέντε.

Ο Μάνος δεν απαντά αμέσως.

ΜΑΝΟΣ

Δεν θυμάμαι με ακρίβεια.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Θυμόσασταν πριν. Δεν πειράζει έχουμε όλο τον χρόνο να θυμηθείτε.

Το χαμόγελο του Μάνου σβήνει για λίγο.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 21/ΕΞΩΤ. ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ / ΠΑΡΚΙΝΓΚ / ΜΕΡΑ

Το αυτοκίνητο του Μάνου. Δύο άντρες της Σήμανσης φορούν γάντια. Ένας φωτογραφίζει το εσωτερικό. Ο άλλος ανοίγει προσεκτικά την πόρτα του οδηγού. Δείκτες. Σακουλάκια πειστηρίων. Μπατονέτες. Παίρνουν δείγμα από την ποτηροθήκη. Από τη θήκη της πόρτας. Από το πάτωμα, κάτω από το κάθισμα. Από τα χαλάκια. Ένας από τους δύο σταματά. Κοιτάζει κάτι μικρό σφηνωμένο δίπλα στη ράγα του καθίσματος. Με τσιμπιδάκι το βγάζει. Ένα κομματάκι γυαλί. Το βάζει σε σακουλάκι.

CUT BACK TO:

ΣΚΗΝΗ 20 / ΕΣΩΤ. ΑΣΦΑΛΕΙΑ / ΓΡΑΦΕΙΟ ΚΑΤΑΘΕΣΕΩΝ / ΕΠΟΜΕΝΗ ΜΕΡΑ

Ο Μάνος σηκώνεται.

ΜΑΝΟΣ

Τελειώσαμε;

Ο Αστυνόμος Α' τον κοιτάζει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Για σήμερα.

Ο Μάνος παίρνει το κινητό του από το τραπέζι.

Προσπαθεί να μη δείξει ανακούφιση.

Δεν τα καταφέρνει εντελώς.

Βγαίνει. Ο Αστυνόμος Β' κοιτάζει τον Α'.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Β'

Θα φύγει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Ας φύγει. Αυτή την στιγμή δεν έχουμε τίποτα για να τον κρατήσουμε.

Παύση.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Τώρα περιμένουμε τα εργαστηριακά αποτελέσματα.

ΚΑΡΤΑ: ΛΙΓΕΣ ΜΕΡΕΣ ΜΕΤΑ

ΣΚΗΝΗ 21/ ΕΣΩΤ. ΑΣΦΑΛΕΙΑ / ΓΡΑΦΕΙΟ / ΜΕΡΑ

Ένας φάκελος ακουμπά πάνω στο γραφείο.

Έχει την σφραγίδα του Εγκληματολογικού.

Ο Αστυνόμος Α' τον ανοίγει.

Διαβάζει. Δεν αντιδρά αμέσως.

Ο Αστυνόμος Β' τον κοιτάζει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Β'

Είναι η απάντηση;

Ο Αστυνόμος Α' γνέφει καταφατικά και γυρίζει τη σελίδα προς το μέρος του. Σιωπή.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Βρέθηκαν ίχνη της ίδιας δραστικής ουσίας που ανιχνεύθηκε στο ποτήρι της Λυμπέρη.

Παύση.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Β'

Στο γυαλί;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α'

Ναι. Και μερικά ίχνη στο πατάκι του συνοδηγού.

Ο Αστυνόμος Β' μένει για λίγο ακίνητος.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Β΄

Άρα την είχαν ναρκώσει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Ναι.

Σιωπή.

Ο Αστυνόμος Β΄ κοιτάζει μια φωτογραφία από τον ακάλυπτο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Β΄

Και η πτώση;

Ο Αστυνόμος Α΄ δεν απαντά αμέσως.

Κοιτάζει τη φωτογραφία.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Αν τη βρίσκαμε μέσα στο σπίτι, θα ψάχναμε μόνο τι είχε πιει.

Πάυση.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Στον ακάλυπτο, όλοι κοίταξαν πως έπεσε.

Ο Αστυνόμος Β΄ καταλαβαίνει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Β΄

Άρα το έκανε να φαίνεται σαν πτώση.

Ο Αστυνόμος Α΄ κλείνει αργά τον φάκελο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄

Ήταν πτώση.

Πάυση.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄ CON΄ Τ

Απλώς όχι ατύχημα.

Σιωπή.

Ο Αστυνόμος Α΄ παίρνει το τηλέφωνο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄ CON΄ Τ

Ενημέρωσε τον ανακριτή.

Πάυση.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ Α΄ CON΄ Τ

Και βγάλτε ένταλμα για τον Λάμπρου.

Ο Αστυνόμος Β΄ δεν απαντά.

Κλείνει το φάκελο δίπλα του και φεύγει.

ΣΚΗΝΗ 21 / ΕΞΩΤ. ΠΑΛΑΙΟ ΦΡΟΥΡΙΟ / ΚΕΡΚΥΡΑ / ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Άρης στέλνει ένα μήνυμα στην Ισμήνη.

«Σ ευχαριστώ, για όλα» και αφήνει το κινητό στην άκρη.

Η θάλασσα μπροστά του. Η πόλη πίσω.

Δεν κρύβεται πια. Απλώς κάθεται.

Ακούγονται βήματα.

Η Ελένη στέκεται λίγα μέτρα πίσω του.

Ο Άρης δεν γυρίζει αμέσως.

ΕΛΕΝΗ

Ήξερα ότι θα σε βρω εδώ.

Ο Άρης γυρίζει λίγο.

Τη βλέπει. Δεν λέει τίποτα.

Η Ελένη πλησιάζει.

Κάθεται δίπλα του.

Για λίγο μένουν σιωπηλοί.

ΕΛΕΝΗ

Συγγνώμη αγόρι μου.

Ο Άρης κοιτάζει τη θάλασσα.

Ο Άρης κλείνει για λίγο τα μάτια.
Δεν απαντά. Η Ελένη κρατά την τσάντα της σφιχτά. Μετά την αφήνει
κάτω.

ΕΛΕΝΗ

Το μόνο που ήθελα πάντα ήταν να είσαι
ευτυχισμένος.

Ο Άρης την κοιτάζει.

ΑΡΗΣ

Το ξέρω μαμά.

Πάυση. Η Ελένη τον κοιτάζει.

ΑΡΗΣ CON'T

Απλώς σε αυτό το σπίτι... κανείς μας δεν ήξερε
πώς να το κάνει.

Η Ελένη σπάει. Όχι δυνατά. Ήσυχα.

Ο Άρης την αφήνει να ακουμπήσει πάνω του.

Μετά την παίρνει αγκαλιά.

Μένουν έτσι. Μάνα και γιος. Όχι λυτρωμένοι.

Μαζί. Η κάμερα απομακρύνεται αργά. Το Φρούριο.

Η θάλασσα. Η Κέρκυρα.

CUT TO BLACK

ΚΑΡΤΑ 1:

Ο ΜΑΝΟΣ ΛΑΜΠΡΟΥ ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΤΗΚΕ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΘΡΩΠΟΚΤΟΝΙΑ ΑΠΟ ΠΡΟΘΕΣΗ
ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΛΥΜΠΕΡΗ.
ΤΟΥ ΕΠΙΒΛΗΘΗΚΕ ΠΟΙΝΗ ΙΣΟΒΙΑΣ ΚΑΘΕΙΡΞΗΣ.

ΚΑΡΤΑ 2:

Ο ΑΡΗΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ ΑΠΑΛΛΑΧΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ.
ΛΙΓΟΥΣ ΜΗΝΕΣ ΑΡΓΟΤΕΡΑ ΕΦΥΓΕ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ.
ΔΕΝ ΞΑΝΑΓΥΡΙΣΕ ΠΟΤΕ ΣΤΟ ΝΗΣΙ.

17. Συμπεράσματα - Κλείσιμο

17.1. Ανακεφαλαίωση βασικών ευρημάτων θεωρίας και ανάλυσης

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να εξετάσει την εγκληματική αφήγηση, αντί να την περιορίσει στην απλή αναπαράσταση μιας παραβατικής πράξης, προσεγγίζοντάς την ως έναν σύνθετο μηχανισμό οργάνωσης της αλήθειας, της γνώσης και της ηθικής κρίσης. Από το θεωρητικό πλαίσιο έως την ανάλυση των λογοτεχνικών και κινηματογραφικών έργων, το βασικό συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι το έγκλημα, όταν μετατρέπεται σε αφήγηση, παύει να λειτουργεί μόνο ως συμβάν. Γίνεται πεδίο ερμηνείας. Η πράξη, το ίχνος, ο δράστης, το θύμα, η έρευνα και η αποκάλυψη δεν υπάρχουν ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται αφηγηματικά. Η εγκληματική αφήγηση, επομένως, δεν αναπαράγει απλώς μια προϋπάρχουσα πραγματικότητα, τη διαμορφώνει, τη συμπυκνώνει, την ταξινομεί και συχνά τη μετατρέπει σε ένα σχήμα νοήματος περισσότερο ευανάγνωστο από την ίδια την πραγματική εγκληματολογική εμπειρία.

Η θεωρητική διερεύνηση έδειξε ότι το αστυνομικό και εγκληματικό είδος βασίζεται στη σχέση ανάμεσα σε δύο επίπεδα. Αφενός στην ιστορία του εγκλήματος, δηλαδή σε αυτό που έχει ήδη συμβεί, και αφετέρου στην ιστορία της έρευνας, δηλαδή στη διαδικασία μέσα από την οποία το συμβάν καθίσταται γνωστό. Η διπλή αυτή δομή εξηγεί τη διαχρονική δύναμη του είδους. Ο αναγνώστης ή θεατής, αντί να παρακολουθεί παθητικά ένα έγκλημα, καθίσταται ενεργός συμμετέχων σε μια διαδικασία ανασύνθεσης. Η απόλαυση, αντί να περιορίζεται στην αγωνία ή την τελική αποκάλυψη, πηγάζει κυρίως από την αίσθηση ότι το χάος μπορεί να μετατραπεί σε μορφή, η ασυνέχεια να οργανωθεί και η αλήθεια, έστω και προσωρινά, να καταστεί προσβάσιμη.

Ωστόσο, η ανάλυση κατέδειξε επίσης ότι ο ρεαλισμός της εγκληματικής αφήγησης δεν ταυτίζεται με την πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας, λειτουργεί ως αισθητική και γνωσιακή κατασκευή. Στη λογοτεχνία προκύπτει μέσα από την επιλογή λεπτομερειών, την οργάνωση της οπτικής γωνίας, την πειστικότητα των κινήτρων και τη σχέση εμπιστοσύνης ή δυσπιστίας ανάμεσα στον αφηγητή και τον αναγνώστη. Στον κινηματογράφο συγκροτείται μέσα από την υλικότητα της εικόνας, τον ρυθμό του μοντάζ, τον ήχο, την ατμόσφαιρα, τη σκηνοθεσία της πληροφορίας και την αίσθηση ότι το ορατό φέρει πάντοτε ένα υπόλειμμα πραγματικότητας. Και στις δύο περιπτώσεις, ο ρεαλισμός δεν είναι ουδέτερος. Είναι μια μορφή πειθούς.

Η συγκριτική ανάλυση των τεσσάρων έργων επιβεβαίωσε ότι η έννοια του ρεαλισμού μεταβάλλεται ανάλογα με την ιστορική περίοδο, το μέσο και το αφηγηματικό μοντέλο. Στον Κόμη Μοντεκρίστο, το έγκλημα συνδέεται με την εκδίκηση, την αποκατάσταση μιας διαταραγμένης ηθικής τάξης και την προβληματική σχέση ανάμεσα στη δικαιοσύνη και την προσωπική τιμωρία. Η αφήγηση του Δουμά αποτυπώνει μια μορφή εγκληματικού ρεαλισμού, η

οποία, αντί να περιορίζεται στην πράξη του εγκλήματος, στηρίζεται στη μακρά διάρκεια της ενοχής, της κοινωνικής υποκρισίας και της ηθικής ανταπόδοσης.

Στη δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ, το έγκλημα μετατοπίζεται στο πεδίο της αφήγησης. Η αλήθεια, αντί να αποσιωπάται αποκλειστικά από τους χαρακτήρες, διαφεύγει και από την ίδια τη μορφή του κειμένου. Ο αναξιόπιστος αφηγητής συνιστά μια δοκιμασία της αναγνωστικής εμπιστοσύνης. Η Κρίστι καταδεικνύει ότι στο αστυνομικό αφήγημα η αλήθεια, αντί να περιορίζεται αποκλειστικά στα συμβάντα, εξαρτάται από τον αφηγητή, τις αποσιωπήσεις του, καθώς και από τον τρόπο με τον οποίο τοποθετεί στοιχεία σε κοινή θέα ή τα καθιστά αόρατα μέσω της γλωσσικής του ακρίβειας. Εδώ ο ρεαλισμός γίνεται ζήτημα ελέγχου της αφήγησης, το πραγματικό υπάρχει, αλλά ο αναγνώστης έχει πρόσβαση σε αυτό μόνο μέσα από έναν λόγο που αποδεικνύεται δόλιος.

Στο *Se7en*, η εγκληματική πράξη εμφανίζεται ως σκηνοθετημένο ηθικό σύστημα. Ο John Doe δεν είναι απλώς δολοφόνος, είναι δημιουργός μιας τελετουργικής αφήγησης, μέσα στην οποία κάθε φόνος λειτουργεί ως κεφάλαιο ενός προμελετημένου έργου. Η ταινία ανατρέπει την απλή αστυνομική προσδοκία της σύλληψης, υπερβαίνοντας την ανάγκη για ταυτοποίηση του δράστη, καθώς εστιάζει στην ολοκλήρωση του νοήματος που ο ίδιος επιδιώκει να επιβάλει. Ο τρόμος της ταινίας προκύπτει ακριβώς από αυτή τη μετατροπή του εγκλήματος σε αισθητική και ηθική κατασκευή. Η βία υπερβαίνει τη διάσταση της κοινωνικής παρέκκλισης, καθώς συνιστά μια ακραία απόπειρα επιβολής τάξης σε έναν κόσμο που εμφανίζεται ήδη ηθικά αποσυντεθειμένος.

Στο *Zodiac*, αντίθετα, η εγκληματική αφήγηση απομακρύνεται από τη βεβαιότητα της λύσης. Η έρευνα παρουσιάζεται ως μακρά, αποσπασματική, εξαντλητική και διαρκώς εκτεθειμένη στο ενδεχόμενο της αστοχίας. Ο ρεαλισμός, πέρα από την επιδίωξη της πλήρους αποκάλυψης, συνίσταται στην αποδοχή της αβεβαιότητας, με το ίχνος να μην οδηγεί υποχρεωτικά στην απόδειξη, την εμμονή να μην καταλήγει στη δικαιοσύνη και τη γνώση να παραμένει διαρκώς ατελής. Με αυτόν τον τρόπο, το *Zodiac* λειτουργεί ως αντίβαρο στην παραδοσιακή αστυνομική απόλαυση της λύσης. Προτείνει έναν ρεαλισμό της εκκρεμότητας, όπου η αλήθεια μπορεί να πλησιάζεται χωρίς να κατακτάται πλήρως.

Η πρωτογενής έρευνα, μέσα από τις συνεντεύξεις και το ερωτηματολόγιο, ενίσχυσε αυτή τη θέση. Από τη μία πλευρά, οι συνεντεύξεις υπενθύμισαν ότι η πραγματική εγκληματολογική διαδικασία είναι πολύ πιο αργή, ευάλωτη και σύνθετη από την τηλεοπτική ή λογοτεχνική της συμπίκνωση. Το ίχνος δεν είναι από μόνο του αλήθεια. Χρειάζεται συλλογή, προστασία, ερμηνεία, θεσμική αξιολόγηση και συχνά παραμένει αμφίσημο. Από την άλλη πλευρά, η οπτική του δημιουργού έδειξε ότι η μυθοπλασία δεν μπορεί να αναπαραγάγει πλήρως την πραγματικότητα χωρίς να χάσει τη δραματουργική της δύναμη. Η αφήγηση χρειάζεται επιλογή,

οικονομία, ένταση και μορφή. Το κρίσιμο ζήτημα, επομένως, αντί να εστιάζει στην απόλυτη πιστότητα της μυθοπλασίας απέναντι στην πραγματικότητα, επικεντρώνεται στη διαχείριση της σχέσης της με αυτήν με όρους υπευθυνότητας. Το ερωτηματολόγιο ανέδειξε επίσης ότι το κοινό δεν προσλαμβάνει τις εγκληματικές αφηγήσεις ως ουδέτερη ψυχαγωγία. Οι τηλεοπτικές και κινηματογραφικές συμβάσεις επηρεάζουν τις προσδοκίες γύρω από την έρευνα, την ταχύτητα της εξιχνίασης, τη βεβαιότητα των επιστημονικών μεθόδων και την εικόνα του δράστη. Η μυθοπλασία, λοιπόν, δεν μένει κλεισμένη στον χώρο της αισθητικής. Συμμετέχει στη διαμόρφωση κοινωνικών αντιλήψεων για το έγκλημα, τη δικαιοσύνη, το θύμα, την αστυνομική διαδικασία και την αλήθεια.

17.2. Συμβολή της εργασίας

Η συμβολή της παρούσας εργασίας έγκειται κυρίως στη σύνδεση δύο πεδίων που συχνά εξετάζονται χωριστά, της Δημιουργικής Γραφής και της Εγκληματολογίας. Η εργασία δεν αντιμετώπισε τη μυθοπλασία ως απλό αντικείμενο αισθητικής ανάλυσης ούτε την εγκληματολογία ως εξωτερικό σύστημα ελέγχου της ακρίβειας. Αντίθετα, επιχείρησε να δείξει ότι τα δύο πεδία συναντώνται στο ίδιο θεμελιώδες ερώτημα, πώς οργανώνεται μια πράξη σε αφήγηση και πώς αυτή η αφήγηση επηρεάζει την κατανόηση της αλήθειας.

Η Δημιουργική Γραφή προσφέρει τα εργαλεία της δομής, της οπτικής γωνίας, του χαρακτήρα, της σύγκρουσης και της δραματουργικής οικονομίας. Η Εγκληματολογία προσφέρει την επίγνωση της πράξης, του ίχνους, της απόδειξης, της συμπεριφοράς, της θεσμικής διαδικασίας και των ορίων της ερμηνείας. Η συνάντηση των δύο δεν οδηγεί σε μια απλή απαίτηση «ρεαλιστικότερης» μυθοπλασίας. Οδηγεί σε μια πιο σύνθετη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο γράφεται το έγκλημα, όχι ως θεαματικό γεγονός αποκομμένο από τις συνέπειές του, αλλά ως ανθρώπινη, κοινωνική και αφηγηματική συνθήκη.

Η εργασία έδειξε επίσης ότι ο εγκληματίας στην αφήγηση δεν είναι πάντοτε απλώς αντικείμενο εξιχνίασης. Συχνά λειτουργεί ως ενεργός παραγωγός νοήματος. Με αυτή την έννοια, η συγκριτική μελέτη έφερε στο κέντρο την έννοια του «εγκληματικού δημιουργού», όχι με την έννοια της εξιδανίκευσης του δράστη, αλλά ως αναλυτικό σχήμα για να κατανοηθεί πώς η εγκληματική πράξη μπορεί να οργανωθεί ως μήνυμα, παράσταση, αφήγηση ή απόπειρα ελέγχου της πραγματικότητας. Το σχήμα αυτό επιτρέπει να ιδωθεί το crime fiction όχι μόνο ως είδος αναζήτησης του «ποιος το έκανε», αλλά ως πεδίο όπου συγκρούονται διαφορετικοί τρόποι παραγωγής αλήθειας. Η αφήγηση του δράστη, η ανάγνωση του ερευνητή, η ερμηνεία του κοινού και η υλική πραγματικότητα των αποδείξεων.

Η συμβολή της εργασίας εντοπίζεται ακόμη στην ανάδειξη της ηθικής διάστασης της εγκληματικής αφήγησης. Η εργασία δεν υποστήριξε ότι η μυθοπλασία οφείλει να αποφεύγει τη

βία ή να περιορίζει τη σκοτεινή της ύλη. Υποστήριξε, όμως, ότι ο τρόπος νοηματοδότησης της βίας έχει σημασία. Όταν το θύμα γίνεται απλό εργαλείο πλοκής, όταν ο δράστης παρουσιάζεται αποκλειστικά ως γοητευτική ιδιοφυΐα ή όταν η έρευνα εμφανίζεται ως αλάνθαστος μηχανισμός αποκάλυψης, η αφήγηση παράγει παραμορφωμένες εικόνες του εγκλήματος. Αντίθετα, όταν αναγνωρίζει την πολυπλοκότητα της πράξης, την ευαλωτότητα του θύματος, τα όρια της απόδειξης και την ασάφεια της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αποκτά μεγαλύτερο αισθητικό και γνωσιακό βάθος.

Το δημιουργικό μέρος της εργασίας λειτούργησε ως εφαρμογή αυτής της προβληματικής. Η συγγραφή του σεναρίου, αντί να αποτελέσει μια απλή προσθήκη στο θεωρητικό υλικό, λειτούργησε ως πρακτική δοκιμή των συμπερασμάτων του. Η μετάβαση από την ανάλυση στη δημιουργία επέτρεψε να τεθεί στην πράξη το ερώτημα που διέτρεξε όλη την εργασία. Πώς μπορεί να γραφτεί μια εγκληματική ιστορία που να διαθέτει ένταση, ατμόσφαιρα και αφηγηματικό ενδιαφέρον, χωρίς να θυσιάζει την πολυπλοκότητα του εγκλήματος σε μια εύκολη δραματουργική λύση. Το δημιουργικό μέρος, επομένως, δεν αντιγράφει τα case studies, συνομιλεί με αυτά. Χρησιμοποιεί την αβεβαιότητα, το ίχνος, την ηθική σύγκρουση και την αναζήτηση του «πριν» από το εμφανές γεγονός ως στοιχεία μιας αφήγησης που ενδιαφέρεται όχι μόνο για το αποτέλεσμα, αλλά και για τις συνθήκες που το παράγουν.

17.3. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα εργασία άνοιξε ορισμένους ερευνητικούς δρόμους οι οποίοι θα μπορούσαν να αναπτυχθούν σε μεγαλύτερη έκταση. Ένας πρώτος άξονας αφορά την περαιτέρω μελέτη της πρόσληψης του εγκλήματος από το κοινό. Το ερωτηματολόγιο που αξιοποιήθηκε στην παρούσα εργασία λειτούργησε ως ενδεικτική χαρτογράφηση αντιλήψεων γύρω από τη μυθοπλασία, την εγκληματολογική διαδικασία και τις προσδοκίες που γεννά η τηλεοπτική κουλτούρα. Σε μελλοντική έρευνα, το δείγμα θα μπορούσε να διευρυνθεί ως προς την ηλικία, το φύλο, το μορφωτικό επίπεδο και την επαγγελματική σχέση με το αντικείμενο. Μια τέτοια διεύρυνση θα επέτρεπε ακριβέστερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο διαφορετικές κοινωνικές ομάδες αντιλαμβάνονται το έγκλημα, τον δράστη, το θύμα και την αστυνομική έρευνα.

Ένας δεύτερος άξονας αφορά τη συστηματικότερη διερεύνηση του CSI Effect και γενικότερα της επίδρασης των οπτικοακουστικών αναπαραστάσεων στις αντιλήψεις περί απόδειξης. Η σύγχρονη τηλεοπτική και streaming κουλτούρα έχει εξοικειώσει το κοινό με μια εικόνα εγκληματολογικής έρευνας ταχείας, θεαματικής και τεχνολογικά παντοδύναμης. Θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να μελετηθεί σε ποιον βαθμό αυτή η εικόνα επηρεάζει όχι μόνο το γενικό κοινό, αλλά και φοιτητές, υποψήφιους ενόρκους, νέους δημιουργούς ή άτομα που καταναλώνουν συστηματικά true crime περιεχόμενο.

Ένας τρίτος άξονας αφορά τη μελέτη της ελληνικής εγκληματικής αφήγησης. Η παρούσα εργασία εστίασε σε διεθνώς αναγνωρισμένα λογοτεχνικά και κινηματογραφικά έργα, προκειμένου να εξετάσει διαφορετικά στάδια και μορφές του crime genre. Μια επόμενη έρευνα θα μπορούσε να στραφεί σε ελληνικά μυθιστορήματα, τηλεοπτικές σειρές, κινηματογραφικές ταινίες ή ντοκιμαντέρ εγκλήματος, εξετάζοντας πώς η ελληνική κοινωνική πραγματικότητα, οι θεσμοί, η οικογένεια, η επαρχία, η δημόσια σφαίρα και τα μέσα ενημέρωσης επηρεάζουν τη μορφή της εγκληματικής αφήγησης. Ιδίως η ελληνική τηλεόραση και το σύγχρονο ελληνικό true crime προσφέρουν υλικό για τη μελέτη της σχέσης ανάμεσα στο έγκλημα, τη δημοσιότητα και την ηθική κρίση.

Ένας τέταρτος άξονας αφορά τη σχέση εγκληματικής αφήγησης και έμφυλης βίας. Η σύγχρονη συζήτηση γύρω από τη γυναικοκτονία, την ενδοοικογενειακή βία, τη θεσμική προστασία των θυμάτων και τη δημόσια αναπαράσταση του πόνου καθιστά αναγκαία μια πιο προσεκτική μελέτη του τρόπου με τον οποίο το crime fiction χειρίζεται τις έμφυλες σχέσεις εξουσίας. Μελλοντικές έρευνες θα μπορούσαν να εξετάσουν πότε η μυθοπλασία αναπαράγει στερεότυπα θυματοποίησης και πότε καταφέρνει να μετατοπίσει την προσοχή από το θέαμα της βίας στις συνθήκες που την καθιστούν δυνατή.

Ένας πέμπτος άξονας αφορά τις νέες ψηφιακές μορφές εγκληματικής αφήγησης. Τα podcasts, τα docuseries, οι πλατφόρμες streaming, τα διαδικτυακά αρχεία, οι κοινότητες ερασιτεχνών ερευνητών και οι συζητήσεις στα κοινωνικά δίκτυα έχουν αλλάξει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο το κοινό προσεγγίζει το έγκλημα. Ο θεατής δεν μένει πλέον παθητικός, σχολιάζει, ερευνά, υποθέτει, συγκρίνει στοιχεία, κατασκευάζει δικές του αφηγήσεις. Αυτό δημιουργεί νέες δυνατότητες συμμετοχής, αλλά και νέους κινδύνους, διασπορά ανακριβειών, ηθική έκθεση των θυμάτων, μετατροπή της τραγωδίας σε ψυχαγωγικό υλικό και σύγχυση ανάμεσα στην έρευνα και την εικασία.

Τέλος, θα μπορούσε να αναπτυχθεί περαιτέρω η πρακτική σύνδεση δημιουργικής γραφής και εγκληματολογικής γνώσης. Η συνεργασία συγγραφέων, σεναριογράφων, εγκληματολόγων, νομικών, ψυχολόγων και επαγγελματιών της αστυνομικής έρευνας θα μπορούσε να συμβάλει στη δημιουργία πιο σύνθετων, υπεύθυνων και πειστικών εγκληματικών αφηγήσεων. Μια τέτοια προσέγγιση δεν θα περιοριζε τη φαντασία. Αντίθετα, θα της έδινε βαθύτερο έδαφος, επιτρέποντας στη μυθοπλασία να αντλεί από την πραγματικότητα χωρίς να την απλουστεύει.

17.4. Τελικές σκέψεις

Η διαχρονική δύναμη των ιστοριών εγκλήματος δεν οφείλεται μόνο στην αγωνία της αποκάλυψης ή στη σκοτεινή γοητεία της βίας. Οφείλεται κυρίως στο ότι το έγκλημα θέτει με οξύτητα ερωτήματα που υπερβαίνουν την ίδια την πράξη, τι είναι αλήθεια, τι είναι δικαιοσύνη,

πώς αναγνωρίζεται η ενοχή, ποιος έχει το δικαίωμα να αφηγείται τον πόνο, ποια όρια χωρίζουν την τιμωρία από την εκδίκηση και πώς μια κοινωνία αντιμετωπίζει αυτό που την απειλεί.

Η εγκληματική αφήγηση καθηλώνει επειδή μετατρέπει αυτά τα ερωτήματα σε μορφή. Μας οδηγεί να παρακολουθήσουμε την αναμέτρηση ανάμεσα στο χάος και την ερμηνεία, ανάμεσα στο τραύμα και την ανάγκη νοήματος, ανάμεσα στην επιθυμία για βεβαιότητα και στην επίμονη αμφιβολία. Στην κλασική αστυνομική λογοτεχνία, η λύση προσφέρει την παρηγορητική αίσθηση ότι ο κόσμος μπορεί να αποκατασταθεί. Στις νεότερες και σύγχρονες μορφές εγκληματικής αφήγησης, αυτή η βεβαιότητα κλονίζεται. Η δικαιοσύνη δεν είναι πάντοτε πλήρης, η αλήθεια δεν είναι πάντοτε αποδείξιμη και το κακό δεν εμφανίζεται πάντα ως εξαίρεση. Συχνά αναδύεται μέσα από θεσμούς, σχέσεις, σιωπές, εμμονές και κοινωνικές συνθήκες που το καθιστούν δυσκολότερο να αναγνωρισθεί.

Ακριβώς γι' αυτό το crime fiction παραμένει ένα από τα πιο ανθεκτικά αφηγηματικά είδη. Δεν προσφέρει μόνο φυγή από την πραγματικότητα. Προσφέρει έναν τρόπο να την κοιτάζουμε από την πιο σκοτεινή της πλευρά. Μας επιτρέπει να εξετάσουμε την ανθρώπινη επιθυμία για τάξη, την ευκολία με την οποία κατασκευάζουμε βεβαιότητες, την ανάγκη μας να πιστέψουμε σε μια τελική αποκάλυψη, αλλά και τον φόβο ότι ίσως η πραγματικότητα δεν υπακούει πάντοτε σε μια τέτοια καθαρή δομή.

Η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος του εγκλήματος μάς διδάσκουν, τελικά, όχι επειδή παρέχουν έτοιμα ηθικά συμπεράσματα, αλλά επειδή μας εκθέτουν σε δύσκολες μορφές σκέψης. Μας αναγκάζουν να διακρίνουμε ανάμεσα στην ένδειξη και στην απόδειξη, ανάμεσα στην αφήγηση και στην αλήθεια, ανάμεσα στη συμπάθεια και στη δικαιολόγηση, ανάμεσα στη γοητεία του κακού και στην ευθύνη απέναντι στο θύμα. Η αξία τους βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την ένταση. Μας καθηλώνουν επειδή οργανώνουν το μυστήριο. Το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται στο γεγονός ότι το μυστήριο, αντί να περιορίζεται στο έγκλημα, εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι, οι κοινωνίες και οι θεσμοί επιχειρούν την κατανόησή του. Η παρούσα εργασία ολοκληρώνεται, επομένως, με την παραδοχή ότι η εγκληματική αφήγηση παραμένει ένας προνομιακός χώρος συνάντησης ανάμεσα στην τέχνη, την κοινωνία και την επιστημονική σκέψη. Η Δημιουργική Γραφή δεν απομακρύνεται από την εγκληματολογία όταν ασχολείται με το έγκλημα. Μπορεί, αντιθέτως, να συνομιλήσει μαζί της με ουσιαστικό τρόπο, εφόσον αναγνωρίζει τα όρια, τις ευθύνες και τις δυνατότητες της αναπαράστασης. Από τον Dantès έως τον John Doe, από τον Dr Sheppard έως τον άπιαστο Zodiac, η εγκληματική αφήγηση δείχνει ότι κάθε έγκλημα γεννά μια ιστορία, αλλά και ότι κάθε ιστορία γύρω από το έγκλημα φέρει μια ευθύνη. Να μην μετατρέπει την αλήθεια σε απλό τέχνασμα, ούτε τον πόνο σε καθαρό θέαμα.

Σε αυτή την ευθύνη βρίσκεται και η βαθύτερη δύναμη του είδους. Οι ιστορίες εγκλήματος επιμένουν επειδή μας επιστρέφουν, ξανά και ξανά, στο ερώτημα του ανθρώπου απέναντι στο σκοτάδι, όχι μόνο ποιος το έκανε, αλλά γιατί συνέβη, πώς αφηγήθηκε, ποιος το ερμήνευσε και τι αποκαλύπτει τελικά για τον κόσμο μέσα στον οποίο ζούμε.

Βιβλιογραφικές Αναφορές, Φιλμογραφία και Οπτικοακουστικές Πηγές

1. Πρωτογενές corpus

Christie, A. (2019 [1926]). *Η δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* [*The Murder of Roger Ackroyd*] (Χ. Καυάλης, μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός.

Dumas, A. (2007 [1844–1846]). *Ο Κόμης Μοντεχρήστος* [*Le Comte de Monte-Cristo*] (Β. Βασιλάτου, μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Fincher, D. (σκην.). (1995). *Se7en* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: New Line Cinema.

Fincher, D. (σκην.). (2007). *Zodiac* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Paramount Pictures / Warner Bros. Pictures.

2. Συμπληρωματικά λογοτεχνικά έργα και πρωτογενή κείμενα

Bugliosi, V., & Gentry, C. (1994 [1974]). *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*. New York: W. W. Norton & Company.

Capote, T. (2011 [1966]). *Εν Ψυχρώ* [*In Cold Blood*] (Α. Αποστολίδης, μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Carr, J. D. (2002 [1935]). *The Three Coffins* [American title of *The Hollow Man*]. London: Orion.

Chandler, R. (1988 [1950]). The simple art of murder. Στο *The Simple Art of Murder*. New York: Vintage Books.

Conan Doyle, A. (1887). *A Study in Scarlet*. London: Ward Lock & Co.

Conan Doyle, A. (1890). *The Sign of Four*. London: Spencer Blackett.

Conan Doyle, A. (1892). *The Adventures of Sherlock Holmes*. London: George Newnes.

Crofts, F. W. (1920). *The Cask*. London: Collins.

De Quincey, T. (2001 [1827]). *On Murder Considered as One of the Fine Arts*. Munsey's.

Defoe, D. (2021 [1722]). *Moll Flanders*. Global Grey Ebooks.

Ellroy, J. (1990). *L.A. Confidential*. New York: Mysterious Press.

Ellroy, J. (2005). Introduction. Στο T. H. Cook & O. Penzler (επιμ.), *The Best American Crime Writing: 2005 Edition*. New York: HarperPerennial.

Flynn, G. (2012). *Gone Girl*. New York: Crown Publishers.

- Goodis, D. (1988 [1946]). *Dark Passage*. New York: Zebra Books / Kensington Publishing Corp.
- Graysmith, R. (1986). *Zodiac*. New York: St. Martin's/Marek.
- Graysmith, R. (2002). *Zodiac Unmasked: The Identity of America's Most Elusive Serial Killer Revealed*. New York: Berkley Books.
- Hammett, D. (1930). *The Maltese Falcon*. New York: Alfred A. Knopf.
- Highsmith, P. (1950). *Strangers on a Train*. New York: Harper & Brothers.
- Highsmith, P. (1955). *The Talented Mr Ripley*. New York: Coward-McCann.
- Himes, C. (1985 [1957]). *A Rage in Harlem* [αρχικός τίτλος: *For Love of Imabelle*]. London: Allison & Busby.
- Larsson, S. (2008). *The Girl with the Dragon Tattoo* (R. Keeland, μτφρ.). London: MacLehose Press.
- Lehane, D. (2001). *Mystic River*. New York: William Morrow.
- Mailer, N. (1979). *The Executioner's Song*. Boston: Little, Brown and Company.
- McBain, E. (1956). *Cop Hater*. New York: Permabooks.
- McCarthy, C. (2005). *No Country for Old Men*. New York: Alfred A. Knopf.
- Peuchet, J. (1838). *Le diamant et la vengeance*. Στο *Mémoires tirés des archives de la police de Paris* (vol. 5). Paris: A. Levavasseur.
- Poe, E. A. (1938). The murders in the Rue Morgue; The mystery of Marie Rogêt; The purloined letter. Στο *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Modern Library.
- Rendell, R. (1977). *A Judgement in Stone*. London: Hutchinson.
- Rule, A. (1986 [1980]). *The Stranger Beside Me*. New York: W. W. Norton & Company.
- Sayers, D. L. (2019 [1923]). *Whose Body?* Kindle Edition.
- Thompson, J. (1952). *The Killer Inside Me*. New York: Lion Books.
- Van Dine, S. S. (1936 [1928]). Twenty rules for writing detective stories. Στο *Philo Vance Investigates*.
- Wilkinson, G. T. (1962). *The Newgate Calendar: Book One*. London: Panther Books.

Δημάκης, Π. (2020). *Δεκαεπτά Κλωστές*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.

Μαρής, Γ. (2012 [1953]). *Εγκλημα στο Κολωνάκι*. Αθήνα: Άτλαντις Μ. Πεχλιβανίδης & ΣΙΑ ΑΒΕΕ / Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.

Παπαδιαμάντης, Α. (2011 [1903]). *Η Φόνισσα*. Αθήνα: Εστία.

3. Συμπληρωματική φιλμογραφία, τηλεοπτικές σειρές και ντοκιμαντέρ

Boulting, J. (σκην.). (1947). *Brighton Rock* [Ταινία]. Ηνωμένο Βασίλειο.

Brooks, R. (σκην.). (1967). *In Cold Blood* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Columbia Pictures.

Capra, F. (σκην.). (1944). *Arsenic and Old Lace* [Ταινία]. United States: Warner Bros.

Coen, J., & Coen, E. (σκην.). (2007). *No Country for Old Men* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Miramax Films / Paramount Vantage.

Dassin, J. (σκην.). (1948). *The Naked City* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Universal Pictures.

Dayan, J. (σκην.). (1998). *Le Comte de Monte-Cristo* [Τηλεοπτική μίνι σειρά]. France/Italy/Germany: TF1 / Mediaset / Taurus Film.

Fincher, D. (σκην.). (1999). *Fight Club* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Fox 2000 Pictures / New Regency Productions.

Fincher, D. (σκην.). (2014). *Gone Girl* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: 20th Century Fox / Regency Enterprises.

Hanson, C. (σκην.). (1997). *L.A. Confidential* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Warner Bros.

Hitchcock, A. (σκην.). (1951). *Strangers on a Train* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Warner Bros.

Hitchcock, A. (σκην.). (1960). *Psycho* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Paramount Pictures.

Holcomb: The Death of Innocence. (1993). [Ντοκιμαντέρ].

Huston, J. (σκην.). (1941). *The Maltese Falcon* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Warner Bros.

Huston, J. (σκην.). (1950). *The Asphalt Jungle* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Metro-Goldwyn-Mayer.

Jarecki, A. (σκην.). (2015). *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* [Σειρά ντοκιμαντέρ]. United States: HBO.

- Johnson, N. (σκην.). (2005). *Keeping Mum* [Ταινία]. United Kingdom: Summit Entertainment.
- Mark, A., & Lott, P. (σκην.). (2024). *This Is the Zodiac Speaking* [Σειρά ντοκιμαντέρ]. AMPLE Entertainment / Netflix.
- Morris, E. (σκην.). (1988). *The Thin Blue Line* [Ντοκιμαντέρ]. Ηνωμένες Πολιτείες: Miramax Films.
- Nolan, C. (σκην.). (2000). *Memento* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Newmarket Films.
- Penhall, J. (δημ.). (2017–2019). *Mindhunter* [Τηλεοπτική σειρά]. Denver and Delilah Productions / Panic Pictures / Netflix.
- Pizzolatto, N. (δημ.). (2014). *True Detective: Season One* [Τηλεοπτική σειρά]. Ηνωμένες Πολιτείες: HBO Entertainment.
- Polanski, R. (σκην.). (1974). *Chinatown* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Paramount Pictures.
- Ray, N. (σκην.). (1950). *In a Lonely Place* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Columbia Pictures.
- Ricciardi, L., & Demos, M. (σκην.). (2015). *Making a Murderer* [Σειρά ντοκιμαντέρ]. Netflix.
- Tourneur, J. (σκην.). (1947). *Out of the Past* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: RKO Radio Pictures.
- Villeneuve, D. (σκην.). (2013). *Prisoners* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Alcon Entertainment.
- Weidemann, A., & Mankiewicz, J. (δημ.). (2020). *Interrogation* [Τηλεοπτική σειρά]. United States: CBS All Access.
- Welles, O. (σκην.). (1958). *Touch of Evil* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Universal Pictures.
- Wilder, B. (σκην.). (1944). *Double Indemnity* [Ταινία]. Ηνωμένες Πολιτείες: Paramount Pictures.
- Αλιφέρης, Τ. (σκην.). (1960). *Εγκλημα στο Κολωνάκι* [Ταινία]. Ελλάδα: Τζαλ Φιλμ.
- Δημόπουλος, Ν. (σκην.). (1958). *Ο Άνθρωπος του Τραίνου* [Ταινία]. Ελλάδα: Όλυμπος Φιλμ.
- Κατσουρίδης, Ν. (σκην.). (1960). *Εγκλημα στα Παρασκήνια* [Ταινία]. Ελλάδα: Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης / Έβδομη Τέχνη.
- Κοκκινόπουλος, Π. (δημ.). (2010). *Ο 3ος Νόμος* [Τηλεοπτική σειρά]. Αθήνα: Mega Channel.
- Κοκκινόπουλος, Π. (δημ.). (2018–2019). *Ου Φονεύσεις* [Τηλεοπτική σειρά]. Αθήνα: Open TV.

Κοκκινόπουλος, Π. (σκην.). (1992–1995). *Ανατομία ενός Εγκλήματος* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα: ANT1.

Κοκκινόπουλος, Π. (σκην.). (2000–2002). *Κόκκινος Κύκλος* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα: Alpha TV.

Κοκκινόπουλος, Π. (σκην.). (2004–2007, 2015). *10η Εντολή* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα: Alpha TV.

Νάθενα, Ε. (σκην.). (2023). *Η Φόνισσα* [Ταινία]. Ελλάδα.

Τσαφούλιας, Σ. (σκην.). (2016). *Έτερος Εγώ* [Ταινία]. Ελλάδα.

Τσαφούλιας, Σ. (σκην.). (2016–2023). *Έτερος Εγώ* [Ταινία και τηλεοπτική σειρά: *Χαμένες Ψυχές, Κάθαρσις, Νέμεσις*]. Ελλάδα: COSMOTE TV.

Τσαφούλιας, Σ. (σκην.). (2024). *17 Κλωστές* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα: COSMOTE TV.

Τσαφούλιας, Σ. (σκην.). (2025). *Ριφιφι* [Τηλεοπτική σειρά]. Ελλάδα.

4. Θεωρητική και κριτική βιβλιογραφία

Altman, R. (1984). A semantic/syntactic approach to film genre. *Cinema Journal*, 23(3), 6–18.

Bal, M. (2021). *Narratology in Practice*. Toronto: University of Toronto Press.

Baldick, C. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (4th ed.). Oxford: Oxford University Press.

Bazin, A. (2005). *What Is Cinema?* Vol. I (H. Gray, μτφρ.). Berkeley: University of California Press.

Biressi, A. (2001). *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*. Basingstoke: Palgrave.

Borde, R., & Chaumeton, É. (1955). *Panorama du film noir américain*. Paris: Éditions de Minuit.

Borde, R., & Chaumeton, É. (2002 [1955]). *A Panorama of American Film Noir 1941–1953* (P. Hammond, μτφρ.). San Francisco: City Lights Books.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Boudon, J.-O. (2017). *L'Empire des polices: Comment Napoléon faisait régner l'ordre*. Paris: La Librairie Vuibert.

Bryman, A., & Bell, E. (2019). *Social Research Methods* (5th Canadian ed.). Don Mills, Ontario: Oxford University Press.

Canter, D. (2015). *Criminal Shadows: Inside the Mind of the Serial Killer*. London: Lume Books.

Carter, I. (2001). *Railways and Culture in Britain: The Epitome of Modernity*. Manchester: Manchester University Press.

Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Clark, S. (2003). *Women and Crime in the Street Literature of Early Modern England*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Conard, M. T. (2007). Introduction. Στο M. T. Conard (επιμ.), *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Dershowitz, A. M. (1996). Life is not a dramatic narrative. Στο P. Brooks & P. Gewirtz (επιμ.), *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law* (σσ. 99–105). New Haven, CT: Yale University Press.

Eagleton, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eagleton, T. (2024). *The Real Thing: Reflections on a Literary Form*. New Haven: Yale University Press.

Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.

Ferrell, J., Hayward, K., & Young, J. (2015). *Cultural Criminology: An Invitation*. London: SAGE.

Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.

Garland, D. (2001). *The Culture of Control: Crime and Social Order in Contemporary Society*. Oxford: Oxford University Press.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.

Goldstraw-White, J. (2012). *White-Collar Crime: Accounts of Offending Behaviour*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

Goray, M., Eken, E., Mitchell, R. J., & van Oorschot, R. A. H. (2010). Secondary DNA transfer of biological substances under varying test conditions. *Forensic Science International: Genetics*, 4(2), 62–67.

Gottschall, J. (2012). *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

Hare, W. (2012). *Pulp Fiction to Film Noir: The Great Depression and the Development of a Genre*. Jefferson, NC: McFarland.

Hitchcock, A. (1948). Let 'em play God. Στο S. Gottlieb (επιμ.), *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (Τόμ. 1). Berkeley: University of California Press.

Horsley, L. (2005). *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Houck, M. M., & Siegel, J. A. (2015). *Fundamentals of Forensic Science* (3rd ed.). Amsterdam: Academic Press / Elsevier.

Jameson, F. R. (1983). On Raymond Chandler. Στο G. W. Most & W. W. Stowe (επιμ.), *The Poetics of Murder*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Jenkins, P. (1994). *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New York: Aldine de Gruyter.

Kirk, P. L. (1974 [1953]). *Crime Investigation*. New York: John Wiley & Sons.

Knight, S. (2003). The Golden Age. Στο M. Priestman (επιμ.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Knight, S. (2010). *Crime Fiction Since 1800: Detection, Death, Diversity* (2nd ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kracauer, S. (1997 [1960]). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.

Krutnik, F. (1991). *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge.

Link, S. J. (2023). *A Narratological Approach to Lists in Detective Fiction*. Cham: Palgrave Macmillan.

Locard, E. (1920). *L'Enquête criminelle et les Méthodes scientifiques*. Paris: Ernest Flammarion.

- Mandel, E. (1984). *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Manteaw, S. O., & Ren, X. (2020). The analysis of revenge in *The Count of Monte Cristo* using Bourdieu's concept of habitus. *Journal of Literature and Art Studies*, 10(3), 197–198.
- Maruna, S. (2001). *Making Good: How Ex-convicts Reform and Rebuild Their Lives*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Maurois, A. (1955). *Alexandre Dumas: A Great Life in Brief*. New York: Alfred A. Knopf.
- McLean, D. M. III. (2017). *Changing Places to See: Otherness and Essentialism in Le Comte de Monte-Cristo* [Μεταπτυχιακή εργασία]. University of North Carolina at Chapel Hill.
- McNamara, M. (2018). *I'll Be Gone in the Dark: One Woman's Obsessive Search for the Golden State Killer*. New York: HarperCollins.
- Mohasien, A. G., & Abid, O. H. (2020). Depiction of revenge in Alexandre Dumas' novel *The Count of Monte Cristo* and Naguib Mahfouz's novel *The Thief and the Dogs*: A contrastive study. *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 14(3), 579–583.
- Murley, J. (2008). *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*. Westport, CT: Praeger Publishers.
- Naremore, J. (2008). *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press.
- Papathanassopoulos, S. (1997). The politics and the effects of the deregulation of Greek television. *European Journal of Communication*, 12(3), 351–353.
- Porter, D. (1981). *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press.
- Presser, L., & Sandberg, S. (επιμ.). (2015). *Narrative Criminology: Understanding Stories of Crime*. New York: New York University Press.
- Raicu, E. (2022). Geographical journeys and journeys of self-discovery in *The Count of Monte Cristo* and *A Room with a View*. *Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*, 35, 323–347.
- Roe, D. (2001). Review of Lise Dumasy (ed.), *La Querelle du roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848)*. *The Modern Language Review*, 96(2), 509.

- Saferstein, R., & Roy, T. (2020). *Criminalistics: An Introduction to Forensic Science* (13th ed.). New York: Pearson.
- Scaggs, J. (2005). *Crime Fiction*. London: Routledge.
- Schlesinger, P., Dobash, R. E., Dobash, R. P., & Weaver, C. K. (1992). *Women Viewing Violence*. London: BFI Publishing.
- Schmid, D. (2005). *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Seltzer, M. (1998). *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge.
- Shelton, D. E., Kim, Y. S., & Barak, G. (2006). A study of juror expectations and demands concerning scientific evidence: Does the “CSI effect” exist? *Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law*, 9(2), 331–368.
- Symons, J. (1972). *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. London: Faber & Faber.
- Thomas, R. R. (1999). *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todorov, T. (1977). *The Poetics of Prose* (R. Howard, μτφρ.). Ithaca: Cornell University Press.
- Trinchero, C. (2023). The Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy. *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 22(2), 1–16.
- Turvey, B. E. (2023). *Criminal Profiling: An Introduction to Behavioral Evidence Analysis* (5th ed.). London: Academic Press / Elsevier.
- van Oorschot, R. A. H., McArdle, R., Goodwin, W. H., & Ballantyne, K. N. (2014). DNA transfer: The role of temperature and drying time. *Legal Medicine*, 16(3), 161–163.
- Watt, I. (1964). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press.
- Weisberg, R. (2008). Proclaiming trials as narratives: Premises and pretenses. Στο P. Brooks & P. Gewirtz (επιμ.), *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law* (σσ. 61–83). New Haven, CT: Yale University Press.

Williams, A. N. (2003). Cerebrovascular disease in Dumas' *The Count of Monte Cristo*. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 96(8), 412–414.

Wren, K. (2002). Introduction. Στο A. Dumas, *The Count of Monte Cristo*. Ware: Wordsworth Editions.

Zillmann, D. (1998). The psychology of the appeal of portrayals of violence. Στο J. H. Goldstein (επιμ.), *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment* (σσ. 179–182). New York: Oxford University Press.

5. Ειδική βιβλιογραφία για David Fincher, *Se7en* και *Zodiac*

Allen, V. (2010). *Se7en*: Medieval justice, modern justice. *The Journal of Popular Culture*, 43(6), 1150–1159.

Bloomfield, M. W. (1967 [1952]). *The Seven Deadly Sins: An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*. East Lansing: Michigan State University Press.

Browning, M. (2010). *David Fincher: Films That Scar*. Santa Barbara, CA: Praeger.

Dyer, R. (1999). *Seven*. London: British Film Institute.

Fincher, D. (2007). Audio commentary. Στο *Zodiac* [Director's Cut DVD]. Paramount Pictures.

Knapp, L. F. (επιμ.). (2014). *David Fincher: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Lacey, N. (2001). *Se7en*. Harlow: Pearson Education / Longman.

Milligen, S. (2004/2005). "It's the end of the world as we know it and I feel fine": Morality, theology and politics in *Seven*. *Irish Journal of American Studies*, 13/14, 154–164.

Morford, M., & Ferguson, M. (2018). *The Case of the Zodiac Killer: The Complete Transcript with Additional Commentary, Photographs and Documents*. Denver: WildBlue Press.

Nayman, A. (2021). *David Fincher: Mind Games*. New York: Abrams.

Orlando, N. (2018). *Failing to Move Forward: Journalism, Media, and Affect in David Fincher's Zodiac* [Μεταπτυχιακή εργασία]. University of South Florida.

Rogers, K. (2018). *The Zodiac Killer: Terror in California*. New York: Lucent Press.

Se7en. (1995). Audio commentary by David Fincher, Andrew Kevin Walker, Arthur Max, Morgan Freeman and Brad Pitt. New Line Cinema.

Warner Bros. Pictures & Paramount Pictures. (2007). *Zodiac: Production Notes*.

Waxman, S. (2006). *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System* (1st Harper Perennial ed.). New York: Harper Perennial.

Wills, D., & Wilson, A. (2011). Mortality plays: Pain, penance, and admonition in *Se7en* and *Saw*. *Journal of Religion and Popular Culture*, 23(3), 397–412.

6. Ειδική βιβλιογραφία για Agatha Christie και The Murder of Roger Ackroyd

Booth, W. C. (1983 [1961]). *The Rhetoric of Fiction* (2nd ed.). Chicago: University of Chicago Press.

Brütsch, M. (2015). Irony, retroactivity, and ambiguity: Three kinds of “unreliable narration” in literature and film. Στο V. Nünning (επιμ.), *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Christie, A. (1926). *The Murder of Roger Ackroyd*. London: William Collins, Sons.

Gulddal, J. (2020). Clues. Στο J. Allan, J. Gulddal, S. King & A. Pepper (επιμ.), *The Routledge Companion to Crime Fiction* (σσ. 194–201). Abingdon and New York: Routledge.

Knox, R. A., & Harrington, H. (επιμ.). (1929). *The Best English Detective Stories of 1928*. New York: Horace Liveright.

Merzah, S. K., & Abbas, N. F. (2020). Vagueness and withholding information in Christie’s (1926) detective fiction *The Murder of Roger Ackroyd*: A pragma-stylistic study. *Arab World English Journal*, 11(3), 331–345.

Nünning, V. (2015). Conceptualising (un)reliable narration and (un)trustworthiness. Στο V. Nünning (επιμ.), *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Olson, G. (2003). Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators. *Narrative*, 11(1), 100–104.

Osborne, C. (2011 [1982]). *The Life and Crimes of Agatha Christie: A Biographical Companion to the Works of Agatha Christie*. London: HarperCollins.

Phelan, J. (2005). *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Tyagi, S. (2022). Rereading Agatha Christie's cozy mysteries and the Golden Age detective fiction. *The Criterion: An International Journal in English*, 13(2), 198–199.

Wilson, E. (1945, 20 Ιανουαρίου). Who cares who killed Roger Ackroyd?: A second report on detective fiction. *The New Yorker*, 59–66.

7. Ελληνική βιβλιογραφία και ελληνικό πολιτισμικό/τηλεοπτικό πλαίσιο

Ευσταθόπουλος, Γ., & Σμυρναίος, Ν. (2019). *Η δημόσια & ιδιωτική ραδιοτηλεόραση στον 21ο αιώνα: Παρελθόν, υφιστάμενη κατάσταση και προοπτικές*. Αθήνα: Ινστιτούτο Εναλλακτικών Πολιτικών ΕΝΑ.

Κουράκης, Ν. Ε. (2011). Δήμιοι και θανατικές εκτελέσεις. *Αργολική Αρχαιολογική Βιβλιοθήκη Ιστορίας & Πολιτισμού*. Προβλήθηκε 14 Οκτωβρίου 2025 από <https://argolikivivliothiki.gr/2011/10/18/%CE%B4%CE%AE%CE%BC%CE%B9%CE%BF%CE%B9-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B8%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%AD%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/>

Λεονταρίτης, Γ. Α. (2013). *Ο Γιάννης Μαρής και η εποχή του*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Το Βήμα. (2012, 29 Ιουλίου). Η «Μάσκα» έχει τη δική της ιστορία. *Το Βήμα*. Προβλήθηκε 6 Δεκεμβρίου 2025 από <https://www.tovima.gr/2012/07/29/books-ideas/i-mask-a-exei-ti-diki-tis-istoria/>

8. Δημοσιογραφικά άρθρα, συνεντεύξεις και διαδικτυακές πηγές

Bibliothèque nationale de France. (χ.χ.). *Le Comte de Monte-Cristo en feuilleton*. Gallica. Προβλήθηκε 6 Μαρτίου 2026 από <https://gallica.bnf.fr/selections/fr/html/le-comte-de-monte-cristo-en-feuilleton>

Black Mask Magazine. (2018, 27 Ιουλίου). *Detective Novel*. Προβλήθηκε 16 Νοεμβρίου 2025 από <https://detnovelcom.wordpress.com/2018/07/27/black-mask-magazine/>

Box Office Mojo. (χ.χ.). *Zodiac (2007)*. Προβλήθηκε 12 Μαΐου 2026 από <https://www.boxofficemojo.com/release/rl1031636481/>

Crabtree, S. (2007, 11 Μαρτίου). Re-creating 1969 “Zodiac” murders. *Los Angeles Times*. Προβλήθηκε 12 Μαΐου 2026 από <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-mar-11-ca-zodiac11-story.html>

Daly, S. (2007, 23 Φεβρουαρίου). How David Fincher made *Zodiac*. *Entertainment Weekly*. Προβλήθηκε 23 Μαΐου 2026 από <https://ew.com/article/2007/02/23/how-david-fincher-made-zodiac/>

Dickson, S. (2016, Μάρτιος). Zodiac and the ends of cinema. *Senses of Cinema*, 78. Προβλήθηκε 22 Μαΐου 2026 από <https://www.sensesofcinema.com/2016/feature-articles/zodiac-fincher/>

Federal Bureau of Investigation. (2007, 2 Μαρτίου). The Zodiac Killer: View FBI records on hunt for clues. *FBI Archives*. Προβλήθηκε 9 Μαΐου 2026 από https://archives.fbi.gov/archives/news/stories/2007/march/zodiac_030207

Geffner, D. (2007, Μάρτιος). Harris Savides, ASC uses a new workflow for *Zodiac*. *ICG Magazine*. Προβλήθηκε 22 Μαΐου 2026 από <https://www.icgmagazine.com/2007/march/march07.html>

Hearst. (χ.χ.). *San Francisco Chronicle*. Προβλήθηκε 9 Μαΐου 2026 από <https://www.hearst.com/newspapers/san-francisco-chronicle>

IMDb. (χ.χ.). *The Murder of Roger Ackroyd* [Σελίδα πολυμέσων]. Προβλήθηκε από https://www.imdb.com/title/tt0236523/mediaviewer/rm2559417344/?ref_=tt_ph_1

Lee, N. (2007, 20 Φεβρουαρίου). To catch a predator. *The Village Voice*. Προβλήθηκε 7 Μαΐου 2026 από <https://www.villagevoice.com/to-catch-a-predator/>

McCarthy, P. (2018 [2012], 15 Νοεμβρίου). Pressure and obsession in the films of David Fincher. *The Fincher Analyst*. Προβλήθηκε 12 Μαΐου 2026 από <https://thefincheranalyst.com/articles/pressure-and-obsession-in-the-films-of-david-fincher/>

Nayman, A. (2017, 25 Ιουλίου). Unsolved mystery. *The Ringer*. Προβλήθηκε 12 Μαΐου 2026 από <https://www.theringer.com/2017/07/25/movies/zodiac-ten-year-anniversary-david-fincher-great-film-93d9cf2f70f6>

PBS Masterpiece. (2026). 6 fascinating facts about *The Count of Monte Cristo*. Προβλήθηκε 22 Απριλίου 2026 από <https://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/specialfeatures/6-fascinating-facts-about-the-count-of-monte-cristo/>

Project Gutenberg. (χ.χ.). *The Count of Monte Cristo*. Προβλήθηκε 6 Απριλίου 2026 από <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1184/pg1184-images.html>

TheTOC Team. (2023, 20 Ιουνίου). Πάνος Κοκκινόπουλος: Αυτό είναι το έγκλημα που δεν άντεξε να «παίξει» στον *Κόκκινο Κύκλο* και τη *10η Εντολή*. *TheTOC*. Προβλήθηκε 10 Μαρτίου 2026 από <https://www.thetoc.gr/people-style/article/panos-kokkinopoulos-auto-einai-to-egklima-pou-den-antexe-na-paixei-ston-kokkino-kuklo-kai-ti-10i-entoli/>

Vendora. (χ.χ.). Αφίσα *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Προβλήθηκε 10 Φεβρουαρίου 2026 από <https://vendora.gr/items/qn6z8p/afisa-egklima-sto-kolonaki-san-kenourgia-panorama-elliniku-kinimatografou-90.html>

Wikimedia Commons. (χ.χ.). *Count of Monte Cristo 1908*. Προβλήθηκε 22 Απριλίου 2026 από https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACount_of_Monte_Cristo_1908.jpg

Wikimedia Commons. (χ.χ.). *Μάσκα (περιοδικό)*. Προβλήθηκε 6 Δεκεμβρίου 2025 από [https://el.wikipedia.org/wiki/Μάσκα_\(περιοδικό\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Μάσκα_(περιοδικό))

Williams, D. E. (2018, 24 Μαρτίου). Zodiac: Cold case file. *American Cinematographer*. Προβλήθηκε 22 Μαΐου 2026 από <https://theasc.com/article/flashback-zodiac/>

Ίδρυμα Ωνάση. (χ.χ.). *Πέτρος Μάρκαρης*. Προβλήθηκε 16 Μαρτίου 2026 από <https://www.onassis.org/el/people/petros-markaris>

Κοκκινόπουλος, Π. (2015, 31 Ιανουαρίου). Ο Πάνος Κοκκινόπουλος μας μιλά για την πολυαναμενόμενη επιστροφή της *10ης Εντολής* [Συνέντευξη]. *Lifo*. Προβλήθηκε 10 Μαρτίου 2026 από <https://www.lifo.gr/arxeio/o-panos-kokkinopoylos-mas-mila-gia-tin-polyanamenomeni-epistrofi-tis-10is-entolis>

Κοκκινόπουλος, Π. (2017). Πάνος Κοκκινόπουλος: «Η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη έπεσε πάνω σε αληθινό δολοφόνο της *10ης Εντολής*» [Συνέντευξη]. *Menshouse*. Προβλήθηκε 15 Φεβρουαρίου 2026 από <https://menshouse.gr/prosopa/64634/panos-kokkinopoulos-karyofyllia-karabeti-epese-pano-se-alithino-dolofono-tis-10is-entolis>

Μηχανή του Χρόνου. (χ.χ.). Ο συγγραφέας που έγραψε το *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Προβλήθηκε 10 Φεβρουαρίου 2026 από <https://www.mixanitouxronou.gr/o-singrafeas-pou-egrapse-to-egklima-sto-kolonaki-o-giannis-maris-itan-xadelfos-prothipourgou-exoristike-stigiario-ke-ton-chlevasan-os-efpolito-themeliose-tin-astinomiki-logotechnia-stin-ell/>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στο παρόν παράρτημα παρατίθενται οι τρεις συνεντεύξεις που αξιοποιήθηκαν στο πλαίσιο της εργασίας. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με σκοπό τη διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στην εγκληματική αφήγηση, την αναπαράσταση του εγκλήματος και την πραγματική εμπειρία της εγκληματολογικής ή αστυνομικής πρακτικής. Το υλικό παρατίθεται σε απομαγνητοφωνημένη/γραφτή μορφή, με διατήρηση του βασικού νοήματος των απαντήσεων. Όπου κρίθηκε απαραίτητο, έχουν γίνει ελάχιστες γλωσσικές παρεμβάσεις για λόγους αναγνωσιμότητας, χωρίς αλλοίωση του περιεχομένου.

(Όλοι οι συμμετέχοντες έδωσαν άδεια δημοσίευσης των λεγομένων τους, για ακαδημαϊκούς σκοπούς)

18. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1 : ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 1: Δρ. ΜΑΡΙΑ Χρ. ΑΛΒΑΝΟΥ, ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΟΣ.

ΕΝΟΤΗΤΑ 1: Ο Μύθος vs. Η Πραγματικότητα του Εγκληματολόγου

1. Ποια θεωρείτε πως είναι η μεγαλύτερη παρανόηση που έχει το ευρύ κοινό για το επάγγελμα του εγκληματολόγου, εξαιτίας των ταινιών και των σειρών crime fiction;

Ότι ο Εγκληματολόγος είναι ιατροδικαστής ή αστυνομικός υπάλληλος στη Σήμανση.

2. Στη μυθοπλασία βλέπουμε συχνά έναν «παντογνώστη» εγκληματολόγο που αναλύει το DNA, κάνει βαλλιστική εξέταση, φτιάχνει το ψυχολογικό προφίλ, οπλοφορεί και συλλαμβάνει τον δράστη. Μπορείτε να μας εξηγήσετε ποιος είναι ο πραγματικός καταμερισμός ειδικοτήτων (π.χ. νομικός, εργαστηριακός, αναλυτής) στην πραγματική ζωή;

Ο Εγκληματολόγος ασχολείται με τη μελέτη του εγκλήματος. Ανάλογα με την ειδικότητα του, επιστημονική προσέγγιση και το επαγγελματικό του προφίλ/υπηρεσία που ανήκει μπορεί να κάνει αυτά που αναφέρετε ανωτέρω (είτε ένα, είτε περισσότερα από αυτά). Εξαρτάται και στη χώρα. Π.χ. ένας Εγκληματολόγος στο FBI μπορεί και να είναι αναλυτής και να έχει δικαίωμα σύλληψης. Το νομικός Εγκληματολόγος δεν το αντιλαμβάνομαι ως έννοια.

3. Η δική σας εξειδίκευση συνδυάζει τη Νομική, την Εγκληματολογία και τη μελέτη της τρομοκρατίας. Ποιος είναι ακριβώς ο ρόλος ενός εγκληματολόγου με το δικό σας προφίλ σε μια εν εξελίξει έρευνα ή στην πρόληψη του εγκλήματος;

Υπάρχουν υπηρεσίες ασφαλείας σε χώρες που ζητούν συνεργασία με ειδικούς για να καταλάβουν είτε την επιχειρησιακή μεθοδολογία σε μια υπόθεση, είτε την τυπολογία της τρομοκρατίας κλπ. Ακόμη υπάρχει ο ρόλος του expert witness σε δίκες (σε εμάς θα λέγαμε εμπειρογνώμονα). Για την πρόληψη του εγκλήματος γενικότερα ή της τρομοκρατίας έχει να κάνει με τη βοήθεια στο σχεδιασμό μέτρων.

4. Στον κινηματογράφο βλέπουμε συχνά την λεγόμενη "διαδικαστική ακρίβεια" (procedural accuracy). Πόσο απέχει η διαδικασία εξιχνίασης μιας υπόθεσης, όπως την ξέρετε εσείς και όπως τη διδάσκετε στη Σχολή Αξιωματικών της Ελληνικής Αστυνομίας, από τον τηλεοπτικό ρυθμό;

Η τηλεόραση έχει σκοπό άλλο και δεν μπορεί να δείξει τα πάντα που λαμβάνουν χώρα στην πραγματικότητα.

5. Υπάρχει στη βιβλιογραφία η έννοια του "Συνδρόμου CSI" (CSI Effect), όπου οι ένορκοι ή το κοινό απαιτούν πάντα αδιάσειστα τεχνολογικά πειστήρια για να πειστούν. Το έχετε συναντήσει αυτό στην καριέρα σας ως Δικηγόρος στις δικαστικές αίθουσες;

Μακάρι να ίσχυε. Δυστυχώς το κοινό, ειδικά αν υποθέσεις έχουν δει το φως της δημοσιότητας αρκούνται στο κουτσομπολιό.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2: Αφηγηματική Εγκληματολογία

6. Στη διατριβή μου εξετάζω την «Αφηγηματική Εγκληματολογία» (των Presser & Sandberg), η οποία υποστηρίζει ότι οι ιστορίες που λέμε ορίζουν τις εγκληματικές πράξεις. Ως ειδικός στη ριζοσπαστικοποίηση, πόσο ρόλο παίζει το «αφήγημα» (μια ιδεολογία ή μια ψευδαίσθηση) στο να ωθήσει κάποιον στη βία;

Το αφήγημα είναι το πλαίσιο που δίδει νόημα στην πράξη και γενικότερα και για τον δράστη. Από εκεί και πέρα δεν αρκεί μόνο του για να ωθήσει στη βία. Υπάρχουν πολλοί παράγοντες που ποικίλλουν ανάλογα με την περίπτωση. Και το γιατί άλλωστε ένα συγκεκριμένο αφήγημα και όχι κάποιο άλλο ελκύει τον συγκεκριμένο δράστη είναι από μόνο του ένα θέμα προς ανάλυση.

7. Η μεταδιδασκτορική σας έρευνα αφορά την υποκίνηση τρομοκρατίας μέσω διαδικτύου. Πώς πιστεύετε ότι η σύγχρονη κουλτούρα της εικόνας, του βίντεο και των social media λειτουργεί ως «όχημα» για να πειστούν οι άνθρωποι να διαπράξουν βίαιες πράξεις;

Δρα καταλυτικά γιατί προσφέρει το πλαίσιο του αφηγήματος που λέγαμε παραπάνω γρήγορα και εύπεπτα. Κυρίως σε γενιά που δεν έχει μάθει να παίρνει τον χρόνο και να ψάχνει, αυτή η εύκολη και εύπεπτη τροφή (ακόμη και αν έχει το "δηλητήριο" του μίσους) μασιεται και καταπίνεται. Δεν έχει σημασία αν υπάρχει μετά διάψευση κλπ. Έχει δημιουργηθεί συγκεκριμένη άποψη που ταιριάζει στο συγκεκριμένο πάλι αφήγημα, και μοιράζεται σε άτομα που ακούν και βλέπουν αυτά που θέλουν (echo chamber σε συνδυασμό με αλγόριθμο).

8. Το σινεμά τείνει να ρομαντικοποιεί, να "ηρωοποιεί" ή έστω να μυθοποιεί τον εγκληματία (ως μια παρεξηγημένη ιδιοφυΐα). Στον χώρο της τρομοκρατίας και του εξτρεμισμού, πόσο απέχει το πραγματικό προφίλ του δράστη από αυτόν τον μύθο;

Έχουν υπάρξει έξυπνοι εγκληματίες/τρομοκράτες και ηλίθιοι που πιάστηκαν από λάθη, ή απέφυγαν τη σύλληψη για χρόνια λόγω ανικανότητας των αρχών. Δεν υπάρχει ένα προφίλ δράστη φυσικά για να απαντήσω.

9. Έχοντας διδάξει σε Σχολές Εθνικής Άμυνας και Ασφάλειας, διαπιστώνετε ποτέ ότι οι νέοι αξιωματικοί ή σπουδαστές έρχονται στο επάγγελμα έχοντας στο μυαλό τους εικόνες και στερεότυπα φυτεμένα από τις αστυνομικές ταινίες;

Όπως φοιτητές ιατρικής έρχονται στην ιατρική έχοντας δει Grace Anatomy κλπ. Οι σπουδές και η πραγματικότητα είναι καταλυτικά στοιχεία.

10. Ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία συνήθως αναζητούν την «κάθαρση» στο τέλος, με το κακό να τιμωρείται. Στις υποθέσεις τρομοκρατίας και ακραίας κοινωνικής βίας με τις οποίες ασχολείστε, υφίσταται ποτέ πραγματική "κάθαρση" για την κοινωνία;

Κάθε έγκλημα και θυματοποίηση σημαίνουν ότι ένα έννομο αγαθό έχει τρωθεί και ο χρόνος δεν γυρίζει πίσω. Η κοινωνία δεν είναι ποτέ ίδια μετά από ένα έγκλημα (ειδικά αν είναι ειδικές και έχει γίνει γνωστό). Οι έννοιες "κακό" και "κάθαρση" είναι πολύ σχετικές στην πραγματικότητα.

ΕΝΟΤΗΤΑ 3: Έμφυλη Διάσταση στο Έγκλημα

11. Το διδακτορικό σας αφορά τις γυναίκες-δράστιδες (και τις επιθετικές αυτοκτονίες/καμικάζι). Το crime fiction συνήθως απεικονίζει τις γυναίκες δολοφόνους μέσα από ανστηρά στερεότυπα, είτε ως Femme Fatales, είτε ως θύματα έρωτα, είτε ως συναισθηματικά διαταραγμένες. Ποια είναι η επιστημονική αλήθεια;

Η επιστημονική αλήθεια οφείλει να βασίζεται στη μελέτη κάθε περίπτωσης που αφορά συγκεκριμένα άτομα. Άρα τόσο τα στερεότυπα (όσο και η ίδια η ερώτηση όμως) έχουν λάθος βάση. Από εκεί και πέρα είναι μια άλλη συζήτηση το κοινωνικό πλαίσιο που επηρεάζει τις γυναίκες.

12. Πώς διαφοροποιείται στην πραγματικότητα το προφίλ και τα κίνητρα μιας γυναίκας που διαπράττει φόνο, σε σχέση με έναν άνδρα δράστη;

Και πάλι η ερώτηση είναι σε εντελώς λάθος βάση. Μια γυναίκα, όπως και ένας άντρας, μπορεί να ωθούνται σε ανθρωποκτονία για πολλούς λόγους. Και κάθε ανθρωποκτονία έχει δικό της πλαίσιο. Πχ. εξ αμέλειας.

13. Ως γυναίκα εγκληματολόγος με ενεργή παρουσία σε εξαιρετικά "σκληρούς" τομείς (τρομοκρατία, φυλακές, αστυνομία), αισθανθήκατε ποτέ ότι το επάγγελμα αυτό είναι πιο δύσκολο για μια γυναίκα απ' ό,τι μας δείχνουν οι ταινίες (π.χ. η Clarice Starling στη *Σιωπή των Αμνών*);

Το πρόβλημα δεν είναι οι σκληροί χώροι, αλλά οι ανδροκρατούμενο χώροι που απαιτούν από τη γυναίκα να πρέπει διαρκώς να αποδεικνύει την αξία της και να αντιμετωπίζει συμπεριφορές που δεν αντιμετωπίζουν άνδρες.

14. Έχετε ερευνήσει τη "ριζοσπαστικοποίηση των γυναικών στη βίαιη εξτρεμιστική δράση". Πώς αντιμετωπίζει η κοινή γνώμη μια γυναίκα δράστη σε σύγκριση με έναν άνδρα; Σοκάρει περισσότερο την κοινωνία επειδή πάει κόντρα στο μητρικό ένστικτο;

Σοκάρει ακόμη γιατί ακριβώς υπάρχει και επιβιώνει το στερεότυπο του μητρικού ενστίκτου. Σε πρακτικά επίπεδα σημαίνει ότι γυναίκες τρομοκράτες μπορούν να έχουν πιο τακτικό ρόλο.

15. Η μυθοπλασία εστιάζει κατά 90% σε άντρες serial killers και κακοποιούς. Θεωρείτε ότι αυτή η ανδροκεντρική προσέγγιση της βίας από τα media μάς κρύβει ένα μέρος της πραγματικότητας γύρω από το γυναικείο έγκλημα;

Στατιστικά σε βίαια εγκλήματα οι άνδρες έχουν πολύ μεγαλύτερη δράση. Θα ήταν μάλλον περίεργο το 90% της μυθοπλασίας να αφορούσε γυναίκες.

ΕΝΟΤΗΤΑ 4: True Crime, Media και Συμβουλές Σεναρίου

16. Στη διατριβή μου αναλύω τη θεωρία του Mark Seltzer περί "Wound Culture" (Κουλτούρα του Τραύματος). Πώς εξηγείτε εσείς επιστημονικά αυτή την ακόρεστη δίψα του σύγχρονου κοινού να καταναλώνει True Crime ντοκιμαντέρ και βία ως μορφή ψυχαγωγίας;

Πάντα το έγκλημα και η αστυνομική λογοτεχνία ή ο κινηματογράφος με τα "αστυνομικά έργα" τραβούσαν το κοινό. Κάποιοι αρέσκονται να διαβάζουν αυτά που δεν θα μπορούσαν οι ίδιοι να κάνουν, άλλοι βρίσκουν συναρπαστικό το "σκοτάδι" και το ανεξερεύνητο της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Για κάποιους είναι μορφή "κάθαρσης". Εξαρτάται και πάλι, δεν μπορώ σε λίγες γραμμές να απαντήσω για κάθε περίπτωση.

17. Έχετε νιώσει ποτέ στη διάρκεια της καριέρας σας ότι η πίεση και το «αφήγημα» που χτίζουν τα Media (τηλεοπτικές εκπομπές, sites) γύρω από ένα έγκλημα, εμποδίζουν ή αποπροσανατολίζουν την πραγματική ανακριτική/δικαστική έρευνα;

Πολλές φορές.

18. Ως μέλος του δικηγορικού συλλόγου και των δικαστηρίων: Τελικά η δικαστική αίθουσα είναι ένας χώρος όπου λάμπει η αντικειμενική αλήθεια ή ένας χώρος όπου συγκρούονται δύο αντίπαλα "αφηγήματα" (κατηγορίας και υπεράσπισης);

Και τα δύο.

19. Υπάρχει κάποια ταινία, σειρά ή βιβλίο που έχετε παρακολουθήσει και σας έχει κάνει να πείτε: «Ναι, αυτός είναι ο πιο ρεαλιστικός τρόπος που λειτουργεί η εγκληματολογία ή η αστυνομία»;

Garde à vue

20. Κλείνοντας, επειδή το πρακτικό μέρος της πτυχιακής μου περιλαμβάνει τη συγγραφή ενός αστυνομικού σεναρίου: Ποια είναι η πιο σημαντική συμβουλή που θα μου δίνετε για να γράψω έναν αληθοφανή εγκληματολόγο (ή αστυνομικό) του 2024, αποφεύγοντας τα κλισέ του Hollywood;

Δεν καταλαβαίνω το αληθοφανές εδώ, λυπάμαι.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 2: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΙΩΣΙΦΕΛΗΣ - ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΟΣ

Πρώτα απ' όλα θέλω να μου πείτε πότε και πώς ξεκίνησε η σχέση σας με τη συγγραφή. Και αν υπήρξε κάποια στιγμή που είπατε αυτό είναι αυτό που θέλω να ακολουθήσω.

Αυτό ήμουν τυχερός και έγινε νωρίς, έγινε στα φοιτητικά μου χρόνια. Νομίζω ότι ήταν μια απόφαση που λήφθηκε εν πολύς ερήμην μου. Δηλαδή εγώ ακολούθησα αυτό που συνέβη, με την έννοια ότι είχα χρόνο σαν φοιτητής, σπούδαζα στα Γιάννενα Ιστορικό-Αρχαιολογικό και είχαμε ερεθίσματα. Η ιστορία σου δίνει τα ερεθίσματα να δεις τα μοτίβα στην ανθρώπινη συμπεριφορά σε μεγάλα και σε μικρά σύνολα, το οποίο θεωρώ ότι είναι ένα πολύ καλό μάθημα για οποιονδήποτε αφηγητή. Και πολύ νωρίς διαπίστωσα ότι αυτό μου αρέσει. Μου αρέσει να φτιάχνω ιστορίες. Και πολύ νωρίς επίσης είπα ότι εγώ έτσι θέλω να ζήσω. Δεν είχα ποτέ καμία διαφορετική ούτε αίσθηση, ούτε γνώμη, ούτε αντίληψη. Γνώριζα βέβαια ότι προέρχομαι από ένα σπίτι που δεν μπορούσε να έχει έναν συγγραφέα που απλώς θα έγραφε και δεν θα έπρεπε να βιοπορίζεται ο ίδιος. Οπότε επειδή ο θείος μου δημοσιογραφούσε τω καιρώ εκείνο σε δύο-τρεις εφημερίδες στη Θεσσαλονίκη και ήταν μια, στα μάτια μου τότε, πρέπει να σκεφτείτε όμως ότι μιλάμε για το ένδοξο 1989-1990, θεώρησα ότι η δημοσιογραφία είναι ένας ασφαλής δρόμος να ζεις γράφοντας και να γράφεις τα δικά σου. Δηλαδή πάντα θεωρούσα ότι θα γράφω και τα δικά μου. Οπότε ενώ σπούδαζα Ιστορία- Αρχαιολογία, τότε δεν υπήρχε Σχολή Δημοσιογραφίας ακόμα στη Θεσσαλονίκη, ήρθα και σπούδασα δημοσιογραφία σε μια ιδιωτική σχολή στη πιο έγκριτη στη Θεσσαλονίκη τότε και τα έκανα παράλληλα. Και ξεκίνησα με το που τελείωσα τη σχολή, γιατί είδαν κάποιοι αυτή την άνεση που είχα στο γράψιμο, ξεκίνησα να εργάζομαι σε δωρεάν διανεμόμενα έντυπα καταρχάς και στη συνέχεια πολύ νωρίς να πληρώνομαι γι' αυτό. Δηλαδή να δουλεύω επαγγελματικά σαν δημοσιογράφος περιοδικών και εφημερίδων ως απεσταλμένος στη Βόρεια Ελλάδα, στη Θεσσαλονίκη. Έτσι ξεκίνησε αυτό. Έτσι ξεκίνησε αυτό, στην πραγματικότητα το 1992. Δηλαδή η πρώτη φορά που δημοσιεύθηκε κείμενο με δικό μου όνομα, ήταν μία συνέντευξη ενός φωτογράφου, το θυμάμαι. Ήταν 1992.

Μου εξιστορήσατε περίπου πώς ξεκίνησε η σχέση σας με τη συγγραφή. Από εκεί και πέρα, επειδή εμείς έχουμε άλλο αντικείμενο, μάλλον είναι άλλου είδους συγγραφή αυτό που κάνουμε εμείς, θα έλεγα. Πώς μπήκε η σεναριογραφία στη ζωή σας; Δηλαδή, ας πούμε, και για να μπούμε σιγά-σιγά και στο αντικείμενο, η σχέση σας με τον Πάνο Κοκκινόπουλο και όλο αυτό το κομμάτι, πώς προέκυψε;

Το Σινεμά μου άρεσε ανέκαθεν πάρα πολύ με έναν τρόπο που δεν μπορούσα να εξηγήσω, ούτε αυτό στον εαυτό μου. Από πολύ μικρός τότε είχαμε VCR, πήγαινα σε ένα βίντεο κλαμπ, είχα τη τύχη την ευλογία να υπάρχει ένα ενημερωμένο βίντεο κλαμπ στη γειτονιά που έμενα στο κέντρο της Θεσσαλονίκης και είχα γίνει φίλος με αυτόν που το είχε. Ήμουν έφηβος και είχα δει ότι Tarkovsky υπήρχε, ότι Taviani, τα είχα πάρει με τη σειρά, αλλά μου άρεσαν πάρα πολύ. Οπότε έβλεπα σινεμά, πολύ σινεμά, όχι μόνο arthouse σινεμά, έβλεπα κάθε είδους σινεμά από πάρα πολύ μικρός. Στην πραγματικότητα, κατανάλωνα, δεν σκεφτόμουν τότε και θα ήταν υπερβολή να το κάνω. Οπότε, συνέχισε να μ' αρέσει και συνέχισε να είναι μια πολύ βασική αναφορά μου στη ζωή μου. Οπότε, δημοσιογραφώντας κάποια στιγμή, δέκα χρόνια μετά είπα ότι αυτό το βαρέθηκα λίγο, δεν μ' ενδιαφέρει. Η δημοσιογραφία ενώ ήταν μια ασφαλής εργασία, την ίδια στιγμή είχε αρχίσει να φαίνεται πολύ καθαρά αυτό το εμπορευματοποιημένο lifestyle. Επειδή λοιπόν ήξερα τον Χρήστο Νικολέρη, ο οποίος ήταν σκηνοθέτης βιντεοκλίπ και ο Χρήστος μου είπε γιατί ήξερε ότι γράφω, έγραφα και διηγηματάκια, είχα δημοσιεύσει και συνέχισα να γράφω και στο στρατό και λοιπά, οπότε μου λέει θέλεις να δοκιμάσεις; Ξεκίνησα να γράφω βιντεοκλίπ, έκανα ένα σχολείο εκεί τρία-τέσσερα χρόνια γράφοντας βιντεοκλίπ και μετά μικρού μήκους, μικρού μήκους κάποια που κάναμε το Χρήστο πήγε καλά, πήρε το πρώτο βραβείο στη Δράμα το 2005, η ταινία «Προστασία» σε σκηνοθεσία Χρήστου Νικολέρη και την είδε ο Κοκκινόπουλος μέσω μιας σκηνής γνωστής της Κατερίνας Φιλιώτου σκηνοθέτριας και με κάλεσε το 2006 να με γνωρίσει και να δει αν με ενδιαφέρει να συνεργαστούμε. Έτσι ξεκίνησε. Εγώ τότε είχα γράψει πολλές μικρού μήκους και μία μεγάλου μέχρι τότε, αλλά είχα μία, όπως έλεγε ο Κοκκινόπουλος, σημαντική παρακαταθήκη επειδή η άλλη μου αγάπη ήταν η λογοτεχνία. Είχα διαβάσει πάρα πολύ αστυνομική λογοτεχνία, αλλά όταν λέμε πάρα πολύ, τα τελείωνα. Ξεκίνησα από πολύ μικρός από την Κρίστι, αλλά μετά πήγα στο Σιμενόν, μετά πήγα στο Μάνκελ, όλα όμως τα είχα ξεσκονίσει. Οπότε είχα μια αίσθηση του τι σημαίνει crime writing και γενικά ενσωματώθηκα μάλλον εύκολα. Ο Κοκκινόπουλος ήταν απαιτητικός. Η επιτυχία του σε αυτό συνίστατο ότι ήταν πολύ απαιτητικός με τους συνεργάτες του και κατόπιν έλεγε ότι εσύ μπήκες εύκολα στο παιχνίδι.

Και κάπως έτσι ξεκίνησε η συνεργασία σας το 2007 με τη 10η εντολή.

Το 2006 ξεκίνησε και 2007 είχαμε τα πρώτα κείμενα που παίχθηκαν.

Ωραία. Εγώ θα σας πω λοιπόν ότι η 10η εντολή έχει αφήσει πολύ ισχυρό αποτύπωμα, γιατί για την δική μου γενιά ήταν το crime το δικό μας, να το πω έτσι απλά. Είναι αυτό που αναγνωρίσαμε σαν πρώτη ελληνική μυθοπλασία αυτού του είδους.

Αυτό είναι στην πραγματικότητα. Το έχω ακούσει και από άλλους αυτό. Και νομίζω ότι και ο ιστορικός και ο θεωρητικός στου μέλλοντος αυτό θα διαπιστώσει. Ότι ο κόκκινος κύκλος και η 10^η εντολή είναι το πρώτο αστυνομικό fiction στην ελληνική τηλεόραση.

Εντάξει, ήταν και η ανατομία ενός εγκλήματος. Ναι. Αλλά εμείς αυτά δεν τα είδαμε πολύ σαν, ας πούμε, άνθρωποι που μπορούμε να τα καταλάβουμε. Καταρχάς, ήμασταν αρκετά μικροί, δεν βλέπαμε τέτοια πράγματα. Οπότε τα πρώτα που μπορούσαμε να δούμε και κάπως να τα καταλαβαίνουμε ξεκίνησαν από τη 10η εντολή και μετά. Γι' αυτό και μας σημάδεψε. Οπότε η ερώτηση που έχω να σας κάνω είναι ποια ήταν η μεγαλύτερη πρόκληση όταν γράφατε για την 10η εντολή. Δηλαδή, είχατε τόσο σκοτεινές ιστορίες και ξέρουμε ήδη ότι βασιζόντουσαν κάποιες από αυτές τουλάχιστον, όχι όλες, σε πραγματικά γεγονότα. Πώς λοιπόν βρίσκατε την ισορροπία ανάμεσα στην αληθοφάνεια αλλά ταυτόχρονα χωρίς να υπάρχει μία τύπου ας πούμε υπερβολή.

Καταρχάς η πραγματικότητα εξ ορισμού είναι περισσότερο υπερβολική από οποιοδήποτε αφηγηματικό εγχείρημα, ειδικά αν γνωρίζεις ελάχιστα τις δυνάμεις σου. Γιατί πολύ συχνά οι νέοι σεναριογράφοι καταλήγουν σε υπερβολή ακριβώς επειδή επιχειρούν να διεγείρουν συναισθήματα χωρίς να έχουν την τεχνογνωσία. Ακόμα όμως και στις περιπτώσεις αυτές, θεωρώ ότι η υπερβολή είναι ίδιον των νεών και των ερασιτεχνών και την ίδια στιγμή πραγματικότητα καταλήγει πάντα περισσότερο υπερβολική.

Το πρόβλημα με τον Πάνο, το πρόβλημα, η πρόκληση ήταν ότι έπαιρνα ιστορίες, σ' ένα τεράστιο φάκελο που είχε αρθρογραφία, είχε πολύ έρευνα. Και εγώ έπρεπε να τα διαβάσω αυτά και έπρεπε να βρω έναν τρόπο να αφηγηθώ αυτή την ιστορία που να έχει κάποιες αφηγηματικές κανονικότητες. Δηλαδή δεν ήταν ντοκιμαντέρ, δεν ήταν ότι κάναμε έναν γραμμικό άξονα και προσπαθούσαμε να τηρήσουμε, να πούμε τι έγινε. Προσπαθούσαμε, στα πλαίσια της αφηγηματικότητας, να προκαλέσουμε συναισθήματα. Όλο το εγχείρημα ήταν πώς θα λέγαμε αυτή την ιστορία με ποιον τρόπο ώστε να είμαστε σχετικά συνεπείς στη δικογραφία, γιατί υπήρχαν και δικογραφίες μέσα ή τέλος πάντων περιλήψεις από καταστατικά και στ άρθρα, και ταυτόχρονα να πούμε την ιστορία με τρόπο συγκινητικό που να ενδιαφέρει και να αφορά.

Ήταν δύσκολο. Θεωρώ ότι τελικά υπάρχει μια πραγματικότητα που υπαγορεύει κάθε μεταβολή όταν διασκευάζεις. Και αυτό αφορά κάθε μορφή διασκευής και είναι η κανονικότητα του μέσου

στο οποίο επιχειρείς. Και γι' αυτό πλέον νομίζω ότι είμαι και απόλυτος. Δηλαδή, γιατί διασκευάζεις μια πραγματική ιστορία, είτε ένα βιβλίο, αυτό που υπαγορεύει όλες τις αισθητικές επιλογές είναι το μέσο στο οποίο καταθέτεις τη δική σου διασκευή. Τελεία. Αν είναι σινεμά έχει ένα συγκεκριμένο σύστημα αφηγηματικών μηχανισμών, αν είναι τηλεόραση είναι κατά τι διαφορετικό. Αλλά δεν μπορείς να αναιρέσεις την κανονικότητα του μέσου στο οποίο καλείσαι να δώσεις μια διασκευή. Αυτό υπαγορεύει κάθε μετατροπή και κάθε επεξεργασία του αφετηριακού υλικού, όποιο κι αν είναι αυτό.

Στην δέκατη εντολή η καινοτομία, νομίζω, ήταν ότι μιλούσατε για ανθρώπους της διπλανής πόρτας, κάτι το οποίο μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν υπήρχε. Δηλαδή ας πούμε τα πρότυπα που είχαμε από το Χόλγουντ κλπ. ήταν εγκληματίες, κανονικοί κλπ. κλπ. Ξαφνικά λοιπόν μπήκε μία παράμετρος ότι ο οποιοσδήποτε άνθρωπος μπορεί να φτάσει στο έγκλημα και μπορεί ας πούμε, ενώ φαινομενικά είναι ένας νορμαλ άνθρωπος της καθημερινότητας, υπό το βάρος ψυχικών τραυμάτων ή ξέρω εγώ φόβου ή απώλειας ή οτιδήποτε, μπορεί να εκτροχιαστεί. Αυτό πώς το περάσατε μέσα στα σενάρια σας; Δηλαδή πόσο εύκολο ήταν; Ο Πάνος είχε σπουδάσει ψυχολογία στη Γαλλία, το 1960. Εκεί ήρθε πρώτη φορά σε επαφή ουσιαστικά με τους Γάλλους που γνώρισαν και τον μύησαν στον Hitchcock. Και είχε μια εμμονή με το Hitchcock, δηλαδή την εταιρεία τη λένε Frenzy, όπως λέγεται μια από τις ύστερες ταινίες του Hitchcock. Οπότε αξιωματικά σου έλεγε όταν πήγαινες εκεί για να γνωριστείτε ότι εγώ θεωρώ, και αυτό ξέρεις, εγώ ελέγχω τη σειρά, όντως αυτός την έλεγχε, την έλεγχε σε κάθε επίπεδο. Όχι μόνο σεναριακά και σκηνοθετικά και ρυθμικά και τις μουσικές και όλα. Και εγώ θεωρώ ότι αυτό που γράφουμε εδώ είναι άνθρωποι της διπλανής πόρτας που σε συγκεκριμένη συνθήκη, πιο κωδικοποιημένα, είτε επειδή απειλούνται... είτε επειδή έχουν ένα τραύμα, είτε επειδή έχουν μια ιδιοτέλεια, υπερβαίνουν τα μέτρα γιατί όλοι είμαστε ιδιοτελείς και όλοι κάπως είμαστε τραυματισμένοι, προχωρούν στο έγκλημα. Και αυτές τις ιστορίες γράφουμε εδώ. Και πράγματι ήταν, θεωρώ, crime stories ενός, δεν θα έλεγα απαραίτητα μαλακού υπογαστρίου, αλλά σίγουρα της διπλανής πόρτας, ναι. Δηλαδή, ήτανε αφηγήσεις που μπορούσαν να έχουν συμβεί στο διπλανό διαμέρισμα και αυτό ήταν το ζητούμενο και οι άνθρωποι ήταν κανονικοί. Την ίδια στιγμή εγώ θεωρώ ότι αυτό που πετύχαμε και θεωρώ ότι τω καιρώ εκείνο μαζί με τον Βασίλη τον Ρίσβα και την Δήμητρα της Σακαλή, που έχουν γράψει πολύ περισσότερα επεισόδια από εμένα, εγώ πήγα στον τρίτο κύκλο, αυτό που πετύχαμε ουσιαστικά ήταν και μία καταγραφή της ελληνικής πραγματικότητας τότε. Δηλαδή, ακριβώς επειδή υπήρχε μια έμφαση στην αληθοφάνεια και στις ρεαλιστικές συνθήκες, υπήρχαν επαγγέλματα όπως ο ταξιτζής, ο τύπος που έχει το συνεργείο, κάποιος που δουλεύει σε ένα κρεοπωλείο ή κάποιος άλλος δούλευε, εκεί που έχουν οι γονείς του ένα μαγαζί με χρώματα. Οπότε ξαφνικά, αλλά ίσως και όχι τόσο ξαφνικά.

Μάλλον προϊόντος του χρόνου, η δέκατη εντολή με κάποιο τρόπο φτιάχνοντας αυτήν την πλοκή την crime, στην πραγματικότητα λειτούργησε και νομίζω ότι λειτουργεί ακόμα σε έναν μεγάλο καμβά της ελληνικής κοινωνίας την οποία κατέγραψε, το οποίο έχει πάρα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον.

Πάντως εσείς, αυτό το οποίο κάνατε ήταν, μάλλον, ποια ήταν η δική σας λογική γράφοντας ένα σενάριο, δηλαδή, η αληθοφάνειά του, βάζατε κάπου, ας πούμε, μια κόκκινη γραμμή ή ήταν προσπαθούσατε να προκαλέσετε ή υπήρχε κάτι άλλο σαν υπόβαθρο από πίσω, ώστε να πείτε ότι μέχρι εκεί θα πάω, αλλά αυτό, ας πούμε, δεν μπορούμε να το δείξουμε. Ή κάποιος τέτοιος περιορισμός.

Όλες οι μεταβολές στο αφετηριακό υλικό υπαγορεύονται από το μέσο. Σε αυτό, επαναλαμβάνω, πια είμαι απόλυτος στα 56 μου και μετά από 900 επεισόδια, κάνοντας μεγάλου μήκους βάσει συμβολαίων.

Όταν υπάρχει ένα ΕΣΡ, προφανώς ξέραμε ότι παίζαμε αργά, αρά μπορούσαμε να έχουμε μια σχετική φρασεολογία, μπορούσαμε επίσης να έχουμε αναπαραστάσεις βίας και είχαμε, αλλά υπήρχε ένα μέτρο το οποίο αυτό καθοριζόταν από το ΕΣΡ. Τώρα, σε σχέση με την ιστορία αυτή καθαυτή, αυτό ήταν και αυτό που ζητούσε ο Πάνος και αυτό στο οποίο μας ωθούσε, ακριβώς επειδή είχε εμπειρία και γνώση. Αυτό που ζητούσε ήτανε, τουλάχιστον αυτό που ζητούσε από εμένα και φαντάζομαι από τους άλλους, αυτό που κατέληγα να κάνω εγώ, ήταν να διαβάζεις την ιστορία και να επιχειρείς να βρεις έναν τρόπο να βρεις κάτι δικό στην κάθε ιστορία. Να βρεις μία σχέση που να μπορείς να γνωρίζεις τα συναισθηματικά φορτία των χαρακτήρων, να βρεις μία πορεία που να μπορείς να ακολουθήσεις χωρίς να χάνεσαι, γιατί ακριβώς επειδή είναι αληθοφάνεια, αυτό είναι ένα μεγάλο ζήτημα στο σενάριο, όλα είναι πιθανά και πολύ εύκολα μπορείς να χαθείς. Πάντως, αυτό που γινόταν είναι να παίρνουμε εγκλήματα και να προσπαθείς να αναζητήσεις δύο βασικά στοιχεία, το ψυχολογικό και το κοινωνικό υπόβαθρο.

Τόσο των θυτών όσο και των θυμάτων και να δεις αν μπορεί σε αυτό το πλαίσιο εσύ να βρεις κάτι από τον εαυτό σου, όχι επειδή έχεις σφάζει κάποιον, ή επειδή κάποιος σ' εσφαξε, αλλά επειδή, ξέρω εγώ, περιγράφει μια σχέση εξάρτησης και εσύ έχεις δει ή έχεις ζήσει μια τέτοια σχέση εξάρτησης, οπότε μπορείς να την αναπτύξεις, υπερβαίνοντας κάποια όρια καθημερινότητας για να φτάσεις στο έγκλημα. Αλλά η λογική ήταν αυτή, ότι με κάποιο τρόπο έπρεπε να αισθανθείς οικείος με ένα κομμάτι αυτής της δράσης, η οποία έπρεπε να περάσει μέσα από μας για να γίνει δραματουργία.

Πάνω σε αυτό που λέτε, νομίζω ότι ασχοληθήκατε με θέματα τα οποία ήταν πέρα από το μπορεί να ξέρω κάποιον, ας πούμε, ας πούμε κάποιος να είναι χρήστης ουσιών, μου φαίνεται κάπως πιο λογικό να έχεις κάποιον που μπορεί να ξέρεις ή από παρέες ή να έχεις ακούσει. Αλλά ας πούμε, έχετε γράψει για παιδοβιασμό, έχετε γράψει για βιασμό, για ενδοοικογενειακή βία, έχετε γράψει για ψυχικές νόσους, για τραύματα τα οποία τα κουβαλάμε από μικροί. Όλα αυτά, νομίζω ότι θέλουν ένα, πώς να το πω, ένα στοιχειώδες επίπεδο και έρευνας προφανώς, αλλά και γνώσης. Δηλαδή δεν νομίζω ότι είναι τόσο εύκολο να μπει στο μυαλό, αν θέλετε, σε εισαγωγικά, ενός ανθρώπου ο οποίος μπορεί να περνάει όλα αυτά τα πράγματα.

Δεν είναι εύκολο, δεν είναι, αλλά η λογική αυτή ήταν. Και γι' αυτό η δέκατη εντολή είχε αυτού του είδους την κούραση, ότι μετά από λίγο καιρό το μυαλό λειτουργούσε περίεργα, το δικό μου τουλάχιστον, με την έννοια ότι πράγματι έβλεπες εμβυθιζόσουν σε ψυχισμούς οι οποίοι είχαν διαταραχθεί. Σε σχέση με την κατεύθυνση, οι σπουδές της ψυχολογίας του Πάνου ήταν βοηθητικές και ο Πάνος ήταν αρωγός στο πως να κατευθύνει, γιατί γινόταν rewritings, δηλαδή το γράφαμε και το συζητούσαμε και το ξαναγράφαμε, δεν ήταν one-off. Οπότε υπήρχε κατεύθυνση του Πάνου. Από εκεί και πέρα διάβαζες... διάβαζες πολύ, δηλαδή έρευνα γινόταν. Από τότε μου έχει μείνει το κουσούρι. Δηλαδή όταν θέλω να γράψω χαρακτήρα, διαβάζω το ψυχολογικό του προφίλ, προσπαθώ να κατανοήσω και το κοινωνικό του πλαίσιο και το ψυχολογικό στίγμα. Δηλαδή είναι αυτονόητο για όποιον γράφει σενάριο ότι θα τα κάνει αυτά.

Έχει τύχει ποτέ να κάνετε έρευνα επί τόπου, σε δομές ενδεχομένως ή σε ψυχιατρεία.

Έχω μιλήσει με ψυχιάτρους, όσο έγραφα. Έχω πάει σε δομές. Η έρευνα είναι μία μεγάλη ιστορία, με την έννοια ότι αν κάνεις πολύ έρευνα χάνεις τη μυθοπλαστική διάσταση. Αν δεν κάνεις καθόλου μυθοπλαστική διάσταση, μένει ελλιπής. Άρα χρειάζεται μια... Στην μυθοπλασία, και το επιμένω αυτό στους φοιτητές μου, η έρευνα είναι κάτι πολύ... θέλει διαχείριση. Δεν είναι απλώς θα κάνω έρευνα, θα διαβάσω δέκα βιβλία. Δεν είναι διδακτορικό αυτό που κάνουμε. Πρέπει να εμψυχήσεις πνοή σε χαρακτήρες. Άρα προσπαθείς να μαθαίνεις και την ίδια στιγμή να μην χάνεις τη ετοιμότητα της επινόησης που οφείλεις να έχεις για να το κάνεις λειτουργικό αυτό το σύστημα.

Άρα να βρίσκεις την χρυσή τομή κατά κάποιο τρόπο. Ανάμεσα στο...

Αυτό είναι η δημιουργία. Η δημιουργία πάντα στηρίζεται σε διώνυμα αντιθετικά. Αυτό είναι σε όλα, δεν είναι μόνο. Είναι και στις σχέσεις που έχεις με τους χαρακτήρες και τον εαυτό σου. Συνεχώς το ζητούμενο είναι αυτό. Το βασικό ζητούμενο και το βασικό αίτημα είναι αυτό της

ισορροπίας ανάμεσα στο τι θα επινοήσεις και πόσο θα αντλήσεις από την έρευνα. Γιατί αν αρχίσεις και αντλείς από την έρευνα, εύλογα ενεργοποιείς την αριστερή πλευρά του εγκεφάλου σου, η δεξιά θα αρχίσει να υστερεί, οπότε δεν θα επινοείς. Ουσιαστικά μπαίνεις σε μια, ειδικά όταν μιλάμε για αληθινές ιστορίες, μπαίνεις σε μια διαδικασία ντοκιμαντερίστικής αναπαράστασης, η οποία μπορεί να έχει μια δυναμική, αλλά μπορεί να μην ανήκει στο συγκεκριμένο πρόγραμμα τη συγκεκριμένη ώρα που παίζεται. Άρα ξαναπάμε στο μέσο και στο τι υπαγορεύει το κάθε μέσο ως μια δέσμη επιλογών για να πάρεις οποιοδήποτε κείμενο και να το καταθέσεις με τον τρόπο που συνομιλεί με το μέσο.

Ένα από τα πράγματα τα οποία παρατήρησα εγώ, βλέποντας όλα αυτά τα οποία έχετε κάνει, είναι ότι παίζετε πάρα πολύ με τους χαρακτήρες σε επίπεδο αυτού που λέμε «το twist». Δηλαδή, γίνονται πράγματα τα οποία ενώ από την αρχή φαινομενικά βλέπεις ποιος μιλάει, βλέπεις ενδεχομένως μπορεί να καταλάβεις τα μαλλιά από ένα σημείο και μετά να ξέρεις σε ποιον μιλάει κτλ. Εντούτοις, μέχρι την τελευταία στιγμή όλη η ιστορία δεν υπήρχε περίπτωση να τη φανταστείς στο πώς θα γινόταν. Και εδώ έρχεται και ένα κομμάτι δικής μου πτυχιακής που έχει να κάνει με την Αγκάθα Κρίστι και τον συγγραφέα που είναι ο μη αξιόπιστος, όπου έχετε κάνει πολλές φορές τον θύτη, μάλλον κάποιος ο οποίος φαίνεται στην αρχή σύμμαχος, να είναι θύτης. Ή, ξέρω εγώ, για παράδειγμα, ένα θύμα να είναι θύτης και το ανάποδο. Αυτό ήτανε επόμενη διαδικασία αφού ξεκινήσατε πλέον, ας πούμε, τη γραφή. Δηλαδή, αφού γράφατε ένα επεισόδιο, μετά ψάχνατε να βρείτε το πώς θα είναι ενδιαφέρουσα η πλοκή, να το πω έτσι απλά.

Είναι ένα ζητούμενο λέμε ότι η αφήγηση είναι ούτως ή άλλως ένας αγώνας δρόμου το αφηγητή με τον δέκτη, που ο δέκτης για να κερδίσει πρέπει να χάσει. Και αν κερδίσει ο δέκτης, έχει χάσει, γιατί αισθάνεται ότι βαρέθηκε, ότι το βρήκε νωρίτερα, άρα κάθε φορά πρέπει κάπως να εκπλήξεις τον δέκτη, να έχεις τρέξει πιο γρήγορα και η αλήθεια είναι ότι έχεις τον χρόνο με το μέρος σου. Ο δέκτης το βλέπει εκείνη τη στιγμή, εσύ έχεις χρόνο να το σκεφτείς, να το διατάξεις, άρα πράγματι αν κάνεις κάτι αναμενόμενο, έχεις πρόβλημα εσύ και ο δέκτης που αφιέρωσε χρόνο και είδε κάτι που τον άφησε αδιάφορο. Αυτό ισχύει για κάθε μορφή συγγραφής πολλώ δε μάλλον για τα crimes, τα οποία υπάρχει και αυτό το μυστήριο του ποιος το έκανε και γιατί το έκανε, τι θα γίνει παρακάτω, ανοιχτά σχήματα που αναφέρει ο McKee. Εγώ θεωρώ ότι αυτή η αίσθηση της ανατροπής είναι εν γενεί στην αφήγηση. Δηλαδή θέλουμε να ακούμε παραμύθια που να υπάρχει μια ανατροπή και αυτή το ξάφνιασμα που περιέχει η ανατροπή, δηλαδή, φαντάζομαι είναι από την αναγνώριση του Οιδίποδα, μας αρέσουν οι αναγνωρίσεις, οι ανατροπές, ένας χαρακτήρας που ψάχνει να βρει το μίasma για να καταλάβει ότι αυτός είναι το μίasma. Δεν υπάρχει μεγαλύτερη ανατροπή από αυτό.

Αυτό νομίζω ότι είναι εν γενεί, δεν είναι καν crime. Υπάρχουν στην αρχαία τραγωδία και παντού. Έχουν σχέση με τον τρόπο που οι άνθρωποι αντιλαμβανόμαστε την αφήγηση ως διαδικασία και ως πρακτική.

Στο κομμάτι λοιπόν της αφήγησης, κάποιες από αυτές τις ιστορίες σας έχουν μέσα εκδίκηση. Έχουν μέσα φόβο απώλειας, έχουν μέσα εγκατάλειψη. Και αυτό συνήθως είναι το σημείο καμπής. Δηλαδή εκεί που, σαν να λέμε, αλλάζει πορεία η ιστορία και γίνεται κάτι άλλο. Αυτό πώς το επικοινωνούσατε. Δηλαδή, σας ήταν κάτι ελκυστικό για σας η στιγμή της αλλαγής ενός ανθρώπου που είναι φαινομενικά μια χαρά και κάποια στιγμή κάνει κάτι που δεν το περιμένει κανείς;

Ο Αριστοτέλης λέει ότι οι χαρακτήρες τραγωδιών στην ποιητική του είναι άνθρωποι που συμπεριφέρονται κανονικά και μετά υπάρχει, ορίζει ως αυτή τη μεταβολή. Υπάρχει μια δραματική συνθήκη, λέει ο Αριστοτέλης, και μετά η συμπεριφορά τους μεταβάλλεται. Και ποιούν αλλιώς. Ειδικά στο crime είναι απαραίτητο να δεις ποιο είναι το κίνητρο και τι ενεργοποιεί έναν χαρακτήρα προς αυτή την κατεύθυνση. Ούτως ή άλλως, όταν μιλάμε για το crime, πρέπει να γίνει κατανοητό ότι μιλάμε για μια κατά τη γνώμη μου ανθρώπινη και την ίδια στιγμή στις παρυφές της ανθρώπινης συνθήκης συμπεριφορά. Δηλαδή, θεωρώ ότι δεν είμαστε φτιαγμένοι για να σκοτώνουμε ο ένας στον άλλο. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτοί που κατά επάγγελμα το έκαναν, οι περισσότεροι κατέληξαν ψυχικά άρρωστοι, ή έχουν αυτοκτονήσει. Δεν ήταν τυχαίες οι αυτοκτονίες των Γερμανών στρατιωτών στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ούτε αυτή τη στιγμή ότι ο Αμερικανικός στρατός έχει μεγαλύτερες απώλειες από τις αυτοκτονίες από ότι έχει από τις μάχες. Δηλαδή δεν είμαστε φτιαγμένοι κατασκευαστικά για να αφαιρούμε ζωές. Αυτό σημαίνει ότι για να φτάσει κάποιος να υπερβεί αυτό το όριο της ανθρώπινης κανονικής συνθήκης κάτι τον έχει οδηγήσει. Και αυτό, ξαναλέω, μπορεί να είναι τρία πράγματα. Συγκεκριμένα, είναι ένα ένστικτο επιβίωσης, έχει ένα τραύμα, ανεπούλωτο, το οποίο χαίνει και χάσκει, και υπερβολική ιδιοτέλεια. Θέλω όχι μόνο τα δικά μου και τα δικά σου, και θα κάνω τα πάντα για να τα πάρω. Ωραία, αυτό πρέπει να το δει ο θεατής για να του το επικοινωνήσεις σε αυτή την ιδιόζουσα συνθήκη του οπτικοακουστικού λόγου, στην οποία δεν έχουμε έναν αφηγητή, ο οποίος μια χαρά θα έμπαινε στο κεφάλι και θα τα περιέγραφε αναλυτικά. Άλλωστε έχουμε έξοχα δείγματα, όπως είναι βέβαια το Έγκλημα και Τιμωρία. Κατά τη γνώμη μου το εξοχότερο δείγμα και crime writing. Αλλά εμείς οφείλουμε να καταδείξουμε αναπαριστώντας αυτό ακριβώς στην δραματική συνθήκη που μεταβάλλει το φορτίο ενός ανθρώπου και τον κάνει εκεί που είναι σε ένα πλαίσιο συμπεριφοράς ανθρώπινης να το εγκαταλείπει τις περισσότερες φορές εσκεμμένα, για να κάνει κάτι που ανήκει στις παρυφές της ανθρώπινης αντίληψης και συνθήκης και ένα φόνο.

Όταν οι χαρακτήρες σας παίρνουν εκδίκηση κατά κάποιο τρόπο και αυτό έτσι όπως δομείται στην αφήγηση είναι σαν δικαίωση για αυτούς τους ανθρώπους. Πιστεύετε ότι το κοινό μπορεί να δώσει τελικά άλλοθι σε κάτι τέτοιο ανάλογα με την αφήγηση ή πρέπει πάντα, θεωρείτε ότι πάντα το κοινό θα είναι ξεκάθαρα ενάντια σε οποιαδήποτε μορφή εγκλήματος, ας πούμε.

Δεν νομίζω ότι το κοινό είναι αυτοματικά αντίθετο σε κάθε μορφή άσκησης βίας, ειδικά όταν κάποιος έχει με πρότερη εγκληματική ενέργεια έχει διαταράξει μια ισορροπία μιας ζωής. Δηλαδή και το βλέπουμε και αν διαβάζουμε αστυνομικό ρεπορτάζ κλπ. Δηλαδή άνθρωποι που έχουν δολοφονήσει τους κακοποιητές, τους δολοφόνους των παιδιών τους, χαιρετίστηκαν από την κοινωνία ως ήρωες, δεν είπε κανείς σκοτώστε τον. Θέλω να πω, όλα αυτά έχουν πει ευφυέστεροι ημών για μας, εμείς απλώς τα αξιοποιούμε. Έχει σχέση με την προστασία της κοινωνίας όταν κάποιος είναι επιζήμιος για το κοινωνικό σώμα. Το κοινωνικό σώμα εκ των πραγμάτων τον αποκλείει βάζοντάς τον φυλακή ή στερώντας του το δικαίωμα ακόμα και αυτής της παρουσίας του στην κοινότητα. Στα πλαίσια του crime προφανώς συχνά οδηγούμαστε στο φόνο. Εκ των πραγμάτων βέβαια πρέπει να σκεφτούμε ότι αυτά, όπως λέει ο Jung, είναι μια εκ του ασφαλούς εμπειρία, δηλαδή ισχυρά συναισθήματα, μεγάλα έντονα συναισθηματικά φορτία από μεγάλα δράματα, τα οποία πάντως κάποιος κάθεται και τα βλέπει σπίτι του και αν πάρουμε πέραν του Jung και τον Πλάτωνα σαν κριτήριο, βαθιά μέσα του απολαμβάνει ότι αυτός δεν βρίσκεται σε αυτή τη δεινή θέση των χαρακτήρων. Αλλά δεν νομίζω ότι μπαίνουμε πια μετά σε μια διαδικασία να πούμε ότι επειδή βλέπεις μια ταινία στην οποία υπάρχει εκδίκηση, θεωρείς ή καθιερώνεις, για να χρησιμοποιήσω μια λέξη του Ρίτσου, την έννοια της εκδίκησης εν γένει.

Ναι, εγώ περισσότερο αναφέρθηκα στην αφήγηση και ότι από τη στιγμή που δείχνουμε ακριβώς το γιατί, από εκεί και πέρα μετά υπάρχει ένα τύπου δικαιολογίας. Με αυτή την έννοια το λέω.

Ε, δικαιολογία. Υπάρχει και μία αισθητική απόφαση του Πάνου ότι η αστυνομία σε τρεις σεζόν δεν έπιασε κανέναν ποτέ. Ήταν μια αισθητική επιλογή που ο creator παίρνει αυτές τις αισθητικές αποφάσεις και εγώ τώρα που έχω ανθρώπους που συνεργαζόμαστε και έχω writers-room, αυτές τις αισθητικές αποφάσεις αφορούν τον head-writer όταν μιλάμε για σενάριο, τον creator όταν μιλάμε για το σύνολο της σειράς. Ο Πάνος δεν πίστευε ότι η αστυνομία μπορεί να λειτουργήσει με κάποιο τρόπο θετικά στις αφηγήσεις, σε οπότε ναι, νομίζω ότι ούτε στην Ανατομία, ούτε στον Κόκκινο Κύκλο, ούτε στη Δέκατη Εντολή ποτέ αστυνομικός έπιασε τον ένοχο. Σε κανένα επεισόδιο. Και η αυτοδικία ήταν ένα κομμάτι αυτής της διαδικασίας, ακριβώς σε σχέση με τον τρόπο που αισθητικά αντιλαμβανόταν ο Κοκκινόπουλος την έννοια της τιμωρίας.

Οι νεότερες γενιές, όχι η δική μου δηλαδή, η γενιά ας πούμε μπορεί να είναι τώρα 20, έχουν διαφορετική σχέση με το σκοτάδι και τη βία και το ίδιο και με τη μυθοπλασία. Ακριβώς επειδή είναι εκτεθειμένοι σε πολλά περισσότερα ερεθίσματα καθημερινά, έχουν στο κινητό τους έναν ολόκληρο κόσμο, άρα μπορούν να έχουν πρόσβαση στα πάντα. Και ήθελα να σας ρωτήσω εάν αυτή ακριβώς η εξέλιξη σας έχει κάνει να αλλάξετε με τα χρόνια τη γραφή σας, δηλαδή αν έχετε προσαρμοστεί σε ένα τέτοιο δεδομένο ότι πια οι άνθρωποι μπορεί να έχουν ανοσία κάπως σε όλο αυτό που συζητάμε. Λόγω ερεθισμάτων.

Πάλι θ' απαντήσω με αυτό που είπα εξ αρχής στο μέσο διαμορφώνει το σύστημα των αφηγηματικών επιλογών. Αν πρέπει να γράψω κάτι για κινηματογράφο, θα τηρήσω τις κανονικότητες μιας κινηματογραφικής αφήγησης και αν πρέπει να γράψω κάτι για τηλεόραση, ότι πρέπει να γίνει στην τηλεόραση. Από εκεί και πέρα, αυτό για το οποίο μιλάμε, γιατί είναι μια πολύ μεγάλη κουβέντα για το πώς αλλάζει η αφήγηση πλέον, την οποία την έχω κάνει συχνά και στο εξωτερικό τα τελευταία χρόνια, δεν υπάρχουν σε αυτή δείγματα. Όλοι μιλάνε για τις μικροαφήγησεις πια, δηλαδή για πεντάλεπτα βίντεο, τα οποία για την ώρα βέβαια είναι αρκετά αφελή και δεν ξέρω πώς θα μπορούσαν να μην είναι, δηλαδή πώς μπορείς να αφηγηθείς κάτι μ' ένα δραματουργικό περιεχόμενο σε πέντε λεπτά. Αλλά αν δεν είναι ένα punchline ας πούμε, το οποίο μπορεί να είναι εξαιρετικό και έχουμε τέτοια δείγματα, αλλά νομίζω ότι ακόμα και αυτή η κουλτούρα, που έχει εσείς ορίζεται ως νεανική, είναι μεταβαλλόμενη μετασχηματική και δεν νομίζω ότι για την ώρα μας έχει δώσει ένα σαφές δείγμα του τι ακριβώς περιμένει ή δεν περιμένει. Είναι, θεωρώ, περισσότερο... Δεν ξέρω αν είναι κορεσμός, περισσότερο είναι σύγχυση, έτσι μου φαίνεται ακριβώς γιατί είναι εκτεθειμένοι σε τρισεκατομμύρια οπτικοακουστικά ερεθίσματα συνεχώς. Θεωρώ ότι... Ναι, υπάρχει αυτή η αίσθηση ότι ό,τι και να δεις, όταν δίπλα βλέπεις κάτι αντίθετο και δίπλα κάτι σύνθετο και δίπλα κάτι άλλο, κάτι άλλο, κάτι άλλο, καταλήγεις τελικά να είσαι κάπως... Οκ, whatever.

Να μην σε ξαφνιάζει τίποτα. Τελικά.

Αυτό είναι συνολικό, δεν είναι θέμα να σε ξαφνιάσει, είναι ότι γενικά το μυαλό σου έχει ένα θάμπος. Το οποίο και σαν καθηγητής στο Πανεπιστήμιο καλούμαι να διαχειριστώ. Δηλαδή, ακριβώς ότι αυτό κάποια στιγμή, νομίζω ότι στρέφεται απέναντι και στον εαυτό του. Δηλαδή όλα πια θαμπώνουν σε αυτή την ανερμάτιστη καταίγίδα πληροφοριών και δεν συγκροτούν γνώση, είναι πληροφορίες, είναι ερεθίσματα, αυτό, εκείνο, τ' άλλο και δημιουργεί μια θολούρα. Την ίδια στιγμή, εγώ νομίζω ότι αυτοί που τους αρέσει η αφήγηση βρίσκουνε χαρά και οι νέοι, που έχουν εκπαιδευτεί εννοώ γι' αυτό, και στις τηλεοπτικές σειρές, που είναι αυτό που υπερισχύει τα τελευταία χρόνια, αλλά και στην λογοτεχνία. Και επίσης το διαπιστώνω αυτό στα πλαίσια της

σχολής. Δηλαδή, δεν θεωρώ, μου φαίνεται λίγο αφοριστικό να πούμε ότι είναι όλοι οι νέοι θολοί, όμως η κουλτούρα τους σίγουρα υπαγορεύει τέτοια χαρακτηριστικά μεγάλης σύγχυσης. Την ίδια στιγμή, πρέπει να πούμε ότι και σε σχέση με την αφήγηση έχουν γίνει πολύ περισσότεροι ευαίσθητοι στην έννοια των αναπαραστάσεων βίας ή στον αναπαραστάσεων βίας απέναντι σε γυναίκα ή συνολικά της έννοιας αναπαράστασης της βίας, της έννοιας της αναπαράστασης, της εκφοράς του ρατσιστικού λόγου, δηλαδή νομίζω ότι...

Ναι, πλέον μιλάμε πιο πολύ για όλα αυτά, είναι η αλήθεια, ενώ πιο παλιά...

Μιλάμε πιο προσεκτικά, εμείς στο Κοκκινόπουλο βρίζαμε, κάναμε, τώρα εγώ δεν θα το έκανα έτσι. Και στην Χίμαιρα που κλήθηκα να το κάνω, το έκανα με ένα συγκεκριμένο τρόπο και σε άλλες σειρές και στο Σπίτι Δίπλα στο Ποτάμι και στην Παραλία η αναπαράσταση πια, ειδικά όταν είναι απέναντι σε γυναίκα, είναι διηγηματική. Δεν είναι αναπαραστατική. Αλλά και σε οπτικό ακουστικό επίπεδο, η βία απέναντι στη γυναίκα, σε μένα είναι διηγηματική. Δηλαδή κάποιος λέει ότι αυτή έπαθε κάτι, δεν το βλέπουμε.

Και μια τελευταία ερώτηση, ανεξάρτητα από το είδος που υπηρετείτε κάθε φορά, ποια πιστεύετε ότι είναι η βαθύτερη αποστολή του ανθρώπου που ασχολείται με τη συγγραφή και τελικά εσείς τι θέλετε να πείτε σαν δημιουργός;

‘Ότι είμαστε λιγότερο μόνοι. Εγώ θεωρώ ότι όταν γράφουμε, και αυτό προτείνω και στους writers μου και στους φοιτητές μου, πρέπει να σκεφτόμαστε ότι πρέπει να αποδείξουμε όχι στους ανθρώπους που μας παρακολουθούν, μας κάνουν τιμή να μας παρακολουθήσουν, όχι ότι είμαστε ευφυέστεροι, αυτό είναι βλακώδες. Ότι αυτοί είναι λιγότερο μόνοι, ότι μπορεί να έχουν μια παρηγοριά, ότι κάποιος αυτός ο χαρακτήρας που έχουμε γράψει τους κάνει να αισθάνονται λιγότερο μόνοι, λιγότερο αδιέξοδοι ή να τους θέσει ερωτήματα αν η ζωή τους είναι ok όπως τη ζούμε ή ίσως πρέπει να την αλλάξουμε. Άρα παρηγοριά και ερώτηση θα έλεγα πολύ σύντομα. Αυτό νομίζω ότι είναι ο ρόλος του αφηγητή, να προσφέρει παρηγοριά και συντροφιά. Δεν ξεχνάμε ότι μια, αν όχι σημαντικότερη, μια πολύ σημαντική παράμετρος που οδηγεί τους ανθρώπους στην αφήγηση είναι η πλήξη. Οπότε ναι, να τους κάνεις να αισθανθούν λιγότερο μόνοι, να τους παρηγορήσεις, να τους κάνεις μέσα από την εμπειρία να ζήσουν μια άλλη ζωή, γιατί και αυτό το έχουμε πολύ ανάγκη όλοι οι άνθρωποι. Οι ζωές μας είναι μικρότερες από αυτά που σκεφτόμαστε, οπότε ναι, λειτουργεί με έναν τρόπο σαν η αφήγηση να μας δίνει την εμπειρία μιας παράλληλης, άλλης ζωής που ζούμε για δύο ώρες ή για δέκα ώρες, όσο κρατάει μια σειρά. Άρα να έχουν την ευκαιρία να δούνε και να βιώσουν και αυτήν την άλλη εμπειρία των άλλων ανθρώπων εκ του ασφαλούς κατά Yung πάντα, πάντα από τον καναπέ τους ή από την καρέκλα του κινηματογράφου, παρόλα αυτά όμως να βιώσουν αυτό το άλλο που δεν έχουν και να

αναρωτηθούν αν η ζωή τους βγάζει νόημα ή είναι ευτυχισμένοι όπως θα θέλαν αυτοί, όχι όπως θέλει ο αφηγητής, γιατί μετά αυτό είναι θεολογία ή πολιτικό κείμενο. Αυτός που το υποστηρίζει θεωρεί ότι έχει λύση. Εμείς δεν υποστηρίζουμε ότι έχουμε τη λύση και νομίζω ότι... Δεν νομίζω ότι υπάρχει αφηγητής που το κάνει με μεράκι και πιστεύει ότι έχει λύση. Νομίζω ότι αυτό που πιστεύουν οι αφηγητές είναι ότι έχουν ίσως τις ερωτήσεις ώστε κάποιες ερωτήσεις ώστε το κοινό μπορεί να τις θέσει στον εαυτό του και να βρει εκείνο τη λύση, ο καθένας μόνος του. Αυτό νομίζω τελικά η δουλειά του αφηγητή. Μάλλον αυτό ορίζεται συνολικά φαντάζομαι σαν ψυχαγωγία. Η αρχαιοελληνική κρίση του όρου, δηλαδή μια αγωγή της ψυχής. Αλλά αυτό είναι νομίζω η δουλειά μας, να θέτουμε ερωτήσεις, να παρηγορούμε, να κρατάμε συντροφιά. Καμιά φορά πρέπει να τους ταράζουμε κιόλας, δηλαδή μπορεί να πρέπει να ξυπνήσουν λίγο. Δεν είναι κακό. Αν θέλουμε να κηρύξουμε, μπορούμε να γράψουμε ένα πολιτικό μανιφέστο ή να φτιάξουμε μια θεολογική ερμηνεία. Τέτοιου είδους. Αν είμαστε τόσο βέβαιοι... Όπως λέω συχνά στους φοιτητές μου, στον παράδεισο αν υπάρχει σίγουρα δεν υπάρχει τέχνη.

Γιατί αυτό?

Γιατί είναι όλα λυμένα εκεί. Εμείς μιλάμε για αυτά που δεν είναι λυμένα. μιλάμε για τα ατελή, για τα ελαττωματικά, αλλά νομίζω ότι αυτά τελικά συναποτελούν την ανθρώπινη φύση. Οπότε εμείς μιλάμε για την ανθρώπινη φύση προσπαθώντας να τους κάνουμε να αναρωτηθούν, αυτούς που μας κάνουν την τιμή να μας βλέπουν, και να νιώθουν και λιγότερο μόνοι. Αυτό νομίζω κάνει τη δουλειά μας. Ανέκαθεν νομίζω, στο παρελθόν επειδή δεν είχαν επιστήμη, η αφήγηση λειτουργούσε και τίνι τρόπο επιστημονικά, δηλαδή επειδή δεν είχαν απαντήσεις, λέγανε το πήρε ο άρχοντας του κάτω κόσμου αυτό που πέθανε. Και ο μύθος λειτουργούσε και σαν επιστημονική εξήγηση. Τώρα δεν έχουμε τέτοια ανάγκη. Και επίσης, λέγοντας ιστορίες, θεωρώ ότι κάνουμε αυτούς που μας βλέπουν να αισθάνονται περισσότερο οικείοι, ανθρώπους, χαρακτήρες και καταστάσεις που δεν έχουν στην καθημερινότητά τους, και αυτό μπορεί να λειτουργήσει θετικά, εξοικειώνοντας, δημιουργώντας ένα βαθμό ενσυναίσθησης.

Σας ευχαριστώ ειλικρινά. Πραγματικά μου είπατε πράγματα τα οποία πήγαν έτσι κι αλλιώς και το μυαλό μου και τη σκέψη μου λίγο παραπέρα. Και ελπίζω να τα ξαναπούμε.

**ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 3: ΓΕΝΙΚΗ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΙΟΝΙΩΝ
ΝΗΣΩΝ/ΤΜΗΜΑ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ /ΣΥΝΤΑΚΤΕΣ: α) Υ/Α΄
ΧΑΝΔΡΙΝΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ /β) ΑΝΘ/ΜΟΣ ΡΑΜΜΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ**

1. Στη μυθοπλασία, το περίφημο «Αξίωμα του Locard» (κάθε επαφή αφήνει ίχνος) παρουσιάζεται σαν κάτι που πάντα δίνει τη λύση. Ως επιστήμονας, πόσο πιστεύετε ότι η θεωρία διαφέρει από την πράξη όταν υπεισέρχεται ο παράγοντας της τυχαιότητας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Αναμφίβολα, η αρχή του Locard επαληθεύεται θεωρητικά, καθώς κάθε επαφή συνεπάγεται μια ανταλλαγή στοιχείων. Αυτό το αξίωμα επιτρέπει στη μυθοπλασία να παρουσιάζει εντυπωσιακές λύσεις, στην πραγματικότητα όμως, κανείς δεν διασφαλίζει ότι μια επαφή θα αφήσει επαρκή ποσότητα υλικού για εργαστηριακή αξιοποίηση. Επιπλέον, τα ίχνη αυτά δεν μένουν αναλλοίωτα, καθώς πολλοί εξωγενείς και περιβαλλοντικοί παράγοντες μπορούν να τα καταστρέψουν. Συνεπώς, ενώ το ίχνος υφίσταται θεωρητικά, η ανίχνευσή του τελεί υπό προϋποθέσεις, καθιστώντας σαφές ότι ο παράγοντας της τυχαιότητας μπορεί να επηρεάσει αρνητικά την έκβαση της έρευνας.

2. Ο κινηματογράφος λατρεύει το DNA και συχνά υποβαθμίζει τα δακτυλικά αποτυπώματα. Επιστημονικά μιλώντας, ποια είναι η δυναμική των «παραδοσιακών» ιχνών στη σύγχρονη εγκληματολογική έρευνα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Τόσο η ανάλυση των αποτυπωμάτων, όσο και η ανάλυση του DNA είναι δικανικές μέθοδοι που έχουν ως στόχο την διαλεύκανση των υποθέσεων για την απονομή δικαιοσύνης. Δεν δρουν ανταγωνιστικά, αλλά συμπληρωματικά και αλληλοβοηθητικά. Κάθε μέθοδος έχει τα δυνατά και τα αδύνατα σημεία της. Τα αποτυπώματα προϋπάρχουν στην εγκληματολογία δεκαετίες πριν την εισαγωγή της ανάλυσης DNA και θα παραμείνουν σίγουρα και στο μέλλον, καθότι συνιστούν ένα κρίσιμο και πολύ χρήσιμο εργαλείο της έρευνας. Από την άλλη πλευρά, η ανάλυση του DNA έχει φέρει -αν μπορεί να επιτραπεί η έκφραση-έναν αέρα καινοτομίας και θεωρείται διεθνώς ως ο χρυσός κανόνας στην ανθρώπινη ταυτοποίηση. Η διεθνής αυτή αντίληψη αποτυπώνεται ξεκάθαρα και από τον όγκο των ανταλλαγών δεδομένων DNA που γίνονται στο πλαίσιο των αποφάσεων Prüm, μεταξύ της ελληνικής και των αλλοδαπών βάσεων, καταδεικνύοντας την ισχυρή δυναμική της μεθόδου. Σε κάθε περίπτωση πιστεύουμε στην συνύπαρξη των παραδοσιακών και των νεότερων μεθόδων, υφισταμένων και μελλοντικών.

3. Οι σεναριογράφοι συχνά αντιμετωπίζουν τα πειστήρια ως «αδιάσειστα». Πόσο σημαντική είναι τελικά η ερμηνεία ενός επιστημονικού ευρήματος σε σχέση με την απλή ανεύρεσή του;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η ανακάλυψη ενός πειστηρίου από μόνη της δεν αρκεί για να αποδείξει τι συνέβη. Καθοριστικό ρόλο παίζει η σωστή επιστημονική αξιολόγηση και ερμηνεία του, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα στοιχεία της υπόθεσης. Η εργαστηριακή εξέταση ενός ευρήματος οδηγεί στη σύνταξη μιας έκθεσης πραγματογνωμοσύνης. Κρίνεται σκόπιμο να διευκρινιστεί ότι εάν το εν λόγω εύρημα είναι ένα λανθάνον αποτύπωμα, τότε η έκθεση πραγματογνωμοσύνης συντάσσεται στην περίπτωση που το αιτηθούν οι αρμόδιες δικαστικές ή άλλες Αρχές και για το σκοπό της δακτυλοσκοπικής διαπίστωσης ή επιβεβαίωσης της ταυτότητας δραστών εγκλημάτων. Σε κάθε άλλη περίπτωση συντάσσεται έγγραφο το οποίο κοινοποιεί τα αποτελέσματα της διερεύνησης σκηνής εγκλήματος ή της εργαστηριακής εξέτασης των συλλεχθέντων πειστηρίων στις αρμόδιες αρχές.

4. Βλέπουμε συχνά αναλύσεις κηλίδων αίματος (Bloodstain Pattern Analysis) να δίνουν έτοιμες απαντήσεις. Ποια είναι η βασική επιστημονική παρανόηση γύρω από τη φυσική αυτών των ιχνών στις σειρές;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η βασική παρανόηση είναι ότι η ανάλυση του αίματος προσφέρει εύκολα και γρήγορα συμπεράσματα. Στην τηλεόραση φαίνεται σαν μια απλή οπτική παρατήρηση, αλλά στην πραγματικότητα είναι καθαρή φυσική και μαθηματικά. Χρειάζεται να μελετηθούν πολύπλοκες λεπτομέρειες, όπως η γωνία, η ταχύτητα και το σχήμα που παίρνουν οι κηλίδες όταν χτυπούν σε μια επιφάνεια, για να καταλάβουμε τι πραγματικά συνέβη. Δεν υπάρχει τίποτα «έτοιμο» σε αυτή τη διαδικασία.

5. Στο σινεμά βλέπουμε μηχανήματα που εξάγουν αποτελέσματα στο λεπτό. Πόσο σημαντικό ρόλο παίζει η ανθρώπινη κρίση και ο παράγοντας του χρόνου στην πραγματική εργαστηριακή ανάλυση;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η επιρροή του ανθρώπινου παράγοντα στην έρευνα σκηνής εγκλήματος και την ακόλουθη εργαστηριακή ανάλυση, οριοθετείτε μέσα από συνεχείς εκπαιδεύσεις και τυποποιημένες διαδικασίες. Βασικός στόχος είναι το αποτέλεσμα να μην εξαρτάται από την προσωπικότητα και τη κρίση του εκάστοτε εξεταστή – αναλυτή, αποφεύγοντας φαινόμενα είτε ελλιπούς έρευνας είτε επιβεβαιωτικής προκατάληψης (confirmation bias). Σαφώς η εμπειρία έχει καθοριστικό ρόλο κυρίως ως προς την ορθή και αποτελεσματική διαχείριση χρόνου.

6. Η λογοτεχνία (ειδικά το procedural) δείχνει μια γραμμική πορεία από την εύρεση του ίχνους μέχρι την ταυτοποίηση. Πόσο συχνά η πορεία αυτή είναι επιστημονικά πολύπλοκη και γεμάτη «τυφλά σημεία»;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Αντιλαμβανόμαστε απόλυτα τον λόγο που η λογοτεχνία και η τηλεόραση επιλέγουν μια γραμμική πορεία. Η άμεση σύνδεση του ίχνους με τον ένοχο εξυπηρετεί την πλοκή και κρατά το ενδιαφέρον του αναγνώστη ή του θεατή. Στην πραγματικότητα όμως, τα πράγματα διαφέρουν συχνά και η έρευνα σπάνια είναι μια ευθεία γραμμή. Για παράδειγμα, μπορεί ένα αποτύπωμα ή ένα δείγμα DNA που συλλέγουμε να μη δώσει καμία ταυτοποίηση στις βάσεις δεδομένων μας, αφήνοντας την έρευνα χωρίς κατεύθυνση. Σε άλλη περίπτωση, αν το εύρημα βρέθηκε πάνω σε ένα μεταφερόμενο αντικείμενο (όπως ένας αναπτήρας ή ένα ποτήρι), αξιολογείται από την προανακριτική ή ανακριτική Αρχή ως προς τη σημαντικότητά του καθώς και ως προς το εάν δικαιολογείται ή όχι το εύρημα. Δεν είναι πολύ πιθανό άτομα που απλώς διέσχισαν μια σκηνή σε ανύποπτο χρόνο στο παρελθόν να αφήσουν ευρήματα τουλάχιστον σε ότι αφορά το βιολογικό υλικό. Συμπερασματικά, λοιπόν, στην πραγματική εγκληματολογική έρευνα δεν συναντάμε πολύ συχνά αυτή την ‘ιδανική’ γραμμική πορεία.

7. Η έννοια του «τέλειου εγκλήματος» στη λογοτεχνία βασίζεται στην απουσία στοιχείων. Πιστεύετε ότι η σύγχρονη εγκληματολογική επιστήμη έχει καταστήσει θεωρητικά αδύνατη την πλήρη απουσία ιχνών;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Αν κοιτάξουμε τα στατιστικά των εξιχνιάσεων, είναι ξεκάθαρο ότι το «τέλειο έγκλημα» αποτελεί μύθο σιγά σιγά. Η τεχνολογία και η επιστήμη έχουν προχωρήσει τόσο πολύ, που είναι πρακτικά αδύνατο για έναν δράστη να μην αφήσει πίσω του το παραμικρό ίχνος. Όσο κι αν προσπαθήσει κάποιος να μην αφήσει στοιχεία, η σύγχρονη εγκληματολογική επιστήμη δεν του αφήνει πολλά περιθώρια.

8. Ποιος είναι ένας βασικός κανόνας της φυσικής ή της χημείας κατά τη συλλογή πειστηρίων που συστηματικά αγνοείται χάριν της πλοκής στις ταινίες;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Αυτό που αγνοείται συστηματικά στις ταινίες είναι τα αυστηρά πρωτόκολλα μεταφοράς και διασφάλισης των ευρημάτων, τα οποία βασίζονται στη φυσική και τη χημεία, έτσι ώστε αυτά να μην αλλοιωθούν, να μην επιμολυνθούν ή ακόμα και να μην επιμολύνουν εμάς τους ίδιους. Στην πραγματικότητα, κάθε πειστήριο απαιτεί ειδική μεταχείριση ανάλογα με την κατάστασή του. Για παράδειγμα, είναι εντελώς διαφορετικός ο τρόπος και τα υλικά συσκευασίας για ένα αντικείμενο που φέρει υγρασία (όπου αποφεύγουμε το πλαστικό για να μην αναπτυχθεί μούχλα που καταστρέφει το DNA) και διαφορετικός για ένα στεγνό. Επίσης, άλλη διαχείριση

απαιτεί ένα αντικείμενο που έχει βρεθεί στη θάλασσα, όπου πρέπει να ακολουθηθεί ειδική διαδικασία για να αποφευχθεί η περαιτέρω οξείδωσή του μέχρι αυτό να φτάσει στα εργαστήριά μας. Αντιλαμβανόμαστε, όμως, πως μια τόσο εξειδικευμένη και λεπτομερής επιστημονική διαδικασία ίσως να κούραζε τον τηλεθεατή, με αποτέλεσμα να μη βρίσκει «χώρο» στην πλοκή μιας ταινίας.

9. Μια σκηνή εγκλήματος στα βιβλία είναι συνήθως ένας «καθαρός» καμβάς. Πόσο απέχει αυτό από τη φυσική εντροπία και τον «θόρυβο» (άλλα άσχετα ίχνη) μιας πραγματικής σκηνής;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η διαφύλαξη της σκηνής είναι προτεραιότητα για τις αστυνομικές Αρχές. Η οδηγία προς τους αστυνομικούς που φέρουν αυτή την ευθύνη είναι να υπάρχει πλήρης καταγραφή των ατόμων που εισήλθαν στη σκηνή και ο λόγος είναι ώστε να εκτιμηθούν αναλόγως τα ευρήματα των εργαστηριακών αναλύσεων. Σημειώνεται ότι η παρουσία προσώπων στη σκηνή μετά από ένα έγκλημα μπορεί να αφορά έμμεση σχέση με το έγκλημα όπως π.χ. οι διασώστες.

10. Ο κινηματογραφικός ερευνητής ακουμπάει τα πάντα. Ποιος είναι ο απαράβατος επιστημονικός κανόνας προστασίας μιας σκηνής που θα θέλατε να βλέπετε να τηρείται στα σενάρια;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στην πραγματικότητα, ο ερευνητής κινείται στη σκηνή του εγκλήματος με συγκεκριμένο τρόπο και μέσα, ώστε να αποφύγει την αλλοίωση ή την επιμόλυνση του χώρου, προστατεύοντας ταυτόχρονα και τον εαυτό του. Για να το πετύχουμε αυτό, χρησιμοποιούμε απαραίτητα μάσκες, γάντια και ποδονάρια, ενώ πολλές φορές φοράμε και ειδικές ολόσωμες στολές. Επίσης ο απαράβατος κανόνας είναι ότι, ακουμπάμε, εξετάζουμε ή μετακινούμε αντικείμενα όταν κριθεί απαραίτητο, πάντα με προστατευτικά μέσα και αφού πρώτα έχουμε ολοκληρώσει την αναλυτική φωτογράφιση της σκηνής στην αρχική της κατάσταση.

11. Στις ταινίες η σκηνή εγκλήματος είναι «παγωμένη» στο χρόνο. Ποια είναι η μεγαλύτερη περιβαλλοντική πρόκληση (π.χ. αέρας, υγρασία, ήλιος) που αλλοιώνει τα στοιχεία και η μυθοπλασία την αγνοεί;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στην πραγματικότητα, η μεγαλύτερη πρόκληση είναι ο συνδυασμός όλων αυτών των καιρικών φαινομένων και ο τρόπος που επηρεάζουν το κάθε εύρημα ξεχωριστά. Για παράδειγμα, η υγρασία ή η βροχή μπορούν να καταστρέψουν εντελώς ή να αλλοιώσουν ένα αποτύπωμα, ενώ ένας δυνατός αέρας μπορεί να μετακινήσει ή να εξαφανίσει μια ελαφριά γόπα τσιγάρου από το αρχικό σημείο απόρριψής της. Οι περιβαλλοντικοί αυτοί παράγοντες

αλλοιώνουν συνεχώς τη σκηνή, κάνοντας τη συλλογή των στοιχείων έναν αγώνα δρόμου με το χρόνο, κάτι που η μυθοπλασία συνήθως αγνοεί.

12. Η «αλυσίδα φύλαξης» (Chain of Custody) σπάνια αναφέρεται στις ταινίες. Γιατί αυτή η αυστηρή διαδικαστική δικλείδα είναι ο απόλυτος θεμέλιος λίθος της εγκληματολογικής εγκυρότητας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η αλυσίδα φύλαξης είναι αυτή που καθιστά τα ευρήματα και τα πειστήρια αξιόπιστα, όπως και τις εργαστηριακές εξετάσεις τους. Αυτή η διαδικασία δεν εξαρτάται μόνο από τη δική μας υπηρεσία. Αντίθετα, εμπλέκονται η υπηρεσία που έχει την προανάκριση, τα εγκληματολογικά εργαστήρια και, τέλος, οι δικαστικές αρχές. Λειτουργώντας σωστά αυτή η αλυσίδα, διασφαλίζεται απόλυτα η εγκυρότητα τόσο των πειστηρίων όσο και των εργαστηριακών αποτελεσμάτων μέχρι τη δίκη.

13. Πώς εκπαιδεύεται ένας επαγγελματίας της σήμανσης να αποφεύγει τη λεγόμενη «επιβεβαιωτική προκατάληψη» (confirmation bias), δηλαδή το να ερμηνεύει τα στοιχεία ώστε να ταιριάζουν στο αρχικό αφήγημα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Προσεγγίζοντας μια σκηνή εγκλήματος, δεν ψάχνουμε στοιχεία για να επιβεβαιώσουμε μια υποψία ή μια θεωρία. Η δουλειά μας βασίζεται στο να καταγράψουμε και να ερευνήσουμε αμερόληπτα ό,τι βρίσκεται στο χώρο. Αυτό πετυχαίνετε μέσα από την εκπαίδευση που παρέχει η Δ.Ε.Ε. στα στελέχη της, βασιζόμενη τόσο στα αυστηρά πρωτόκολλα της υπηρεσίας μας όσο σε διεθνείς πρακτικές και οδηγίες.

14. Στις σειρές υπάρχει μια μανία με τα "σπάνια" και περίπλοκα εγκλήματα. Στην επιστημονική σας πραγματικότητα, ο κανόνας του Occam (η πιο απλή εξήγηση είναι συνήθως η σωστή) επιβεβαιώνεται συχνότερα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Από προσωπική και μόνο εμπειρία, η απάντηση είναι ξεκάθαρα ναι. Στην πραγματικότητα ο κανόνας του Occam επιβεβαιώνεται σχεδόν πάντα, καθώς η πιο απλή και λογική εξήγηση είναι συνήθως και η σωστή. Αντίθετα με την τηλεόραση που δείχνει περίπλοκα σενάρια για λόγους εντυπωσιασμού, τα περισσότερα εγκλήματα στην πραγματικότητα γίνονται παρορμητικά. Δεν κρύβουν κάποιο ιδιοφυές σχέδιο και οι δράστες αφήνουν πίσω τους απλά, ξεκάθαρα στοιχεία.

15. Στον κινηματογράφο η Ιατροδικαστική Υπηρεσία και η Σήμανση συχνά συγχέονται. Μπορείτε να ορίσετε τα επιστημονικά όρια αυτών των δύο απολύτως διακριτών ειδικοτήτων;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Αν και στην τηλεόραση οι δύο υπηρεσίες μπερδεύονται, στην πραγματικότητα έχουν πολύ διακριτά όρια. Η Σήμανση και ο ιατροδικαστής συνεργάζονται αρχικά στη σκηνή του εγκλήματος για τη μακροσκοπική εξέταση του θύματος (νεκροψία). Από εκεί και πέρα όμως, ο ιατροδικαστής προχωρά σε ιατρικές πράξεις, όπως η νεκροτομή, για να διαπιστώσει την αιτία και την ώρα θανάτου. Αντλεί συμπεράσματα μέσα από την ιατρική επιστήμη, τα οποία εμείς στη Σήμανση δεν μπορούμε να γνωρίζουμε (ίσως μόνο εμπειρικά κάποιες φορές), καθώς η δική μας εξειδίκευση αφορά την ανάλυση της ίδιας της σκηνής και των πειστηρίων της.

16. Πόσο ρεαλιστική είναι η εικόνα του ντετέκτιβ που εξετάζει το πτώμα, μαζεύει γενετικό υλικό και ταυτόχρονα ανακρίνει τους μάρτυρες; Πόσο εξειδικευμένοι είναι στην πραγματικότητα οι ρόλοι;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η εικόνα αυτή είναι εντελώς μη ρεαλιστική και ανήκει μόνο στη μυθοπλασία. Στην πραγματικότητα, οι ρόλοι είναι αυστηρά εξειδικευμένοι. Η δική μας αποστολή στη σκηνή του εγκλήματος περιορίζεται συνήθως στη φωτογράφιση, τη συλλογή γενετικού υλικού, καθώς και στην ανεύρεση αποτυπωμάτων και εντυπωμάτων. Δεν κάνουμε ποτέ ανακρίσεις ούτε συλλήψεις. Ο ρόλος μας είναι καθαρά επιστημονικός και επικουρικός προς τις ανακριτικές αρχές, οι οποίες αναλαμβάνουν το κομμάτι των υπόπτων και των μαρτύρων.

17. Ο ντετέκτιβ της λογοτεχνίας (ειδικά στο νουάρ) παθιάζεται με το «γιατί» (κίνητρο). Στη Σήμανση, εσείς ερευνάτε αποκλειστικά το «πώς» και το «ποιος». Είναι αυτός ο διαχωρισμός αναγκαίος για την επιστημονική σας αντικειμενικότητα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Οι έρευνές μας προσανατολίζονται αποκλειστικά και μόνο στο «πώς» και το «ποιος», δηλαδή στον εντοπισμό και την επιστημονική ανάλυση των φυσικών αποδείξεων στη σκηνή του εγκλήματος. Το «γιατί» (το κίνητρο) δεν αφορά άμεσα την υπηρεσία μας αλλά την προανακριτική αρχή που επιλαμβάνεται της υπόθεσης.

18. Η μυθοπλασία προβάλλει έντονα την έννοια της «διαίσθησης». Στη δική σας, αυστηρά τεχνική δουλειά, υπάρχει καθόλου χώρος για ένστικτο?

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στην έρευνα μιας σκηνής εγκλήματος δεν βασιζόμαστε σε τυχαίες διαισθήσεις, γιατί τα πάντα πρέπει να στηρίζονται σε επιστημονικές αποδείξεις. Παρ' όλα αυτά, η εμπειρία δημιουργεί ένα «επαγγελματικό αισθητήριο». Αυτό βοηθάει τον ερευνητή να παρατηρήσει

γρήγορα πράγματα που δεν κολλάνε στο χώρο ή λεπτομέρειες που άλλοι θα προσπερνούσαν, δίνοντάς του μια πρώτη κατεύθυνση για το πού να εστιάσει.

19. Διαβάζοντας αυτοψίες, διαπιστώνει κανείς μια αποστασιοποιημένη, επιστημονική γλώσσα. Πόσο δύσκολο είναι να αποτυπώσεις στο χαρτί μια βίαιη σκηνή χωρίς κανένα συναισθηματικό ή λογοτεχνικό φίλτρο;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στην πράξη, αυτή η διαδικασία δεν παρουσιάζει δυσκολία, καθώς η καθημερινή επαγγελματική ρουτίνα και η εξοικείωση με το αντικείμενο δημιουργούν μια φυσική αποστασιοποίηση. Η Έκθεση που συντάσσουμε απαιτεί αυστηρά αντικειμενική και τεχνική περιγραφή, επομένως ο ερευνητής μαθαίνει να παραμερίζει το συναίσθημα και να λειτουργεί αποκλειστικά ως επιστήμονας, εστιάζοντας στα γεγονότα και τα ευρήματα. Κρίνεται όμως σκόπιμο να διευκρινιστεί άλλη μια φορά, ότι συντάσσουμε Έκθεση (πραγματογνωμοσύνης) μόνο στις περιπτώσεις που παρατέθηκαν στο ανωτέρω ερώτημα 3. Σε κάθε άλλη περίπτωση συντάσσεται έγγραφο το οποίο κοινοποιεί τα αποτελέσματα της διερεύνησης σκηνής εγκλήματος ή εργαστηριακής εξέτασης των συλλεχθέντων πειστηρίων, στις αρμόδιες Αρχές.

20. Πιστεύετε ότι η επιστημονική, μικροσκοπική εξέταση μιας σκηνής απομακρύνει τον ερευνητή από το συναισθηματικό βάρος της τραγωδίας, λειτουργώντας ως μηχανισμός άμυνας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ναι, η εστίαση στις τεχνικές λεπτομέρειες και τη μικροσκοπική εξέταση βοηθά τον ερευνητή να πάρει μια συναισθηματική απόσταση, λειτουργώντας ως μηχανισμός άμυνας. Ωστόσο, ο κύριος παράγοντας που μειώνει το συναισθηματικό βάρος είναι η επαγγελματική εξοικείωση (η τριβή) με το αντικείμενο μέσα στο χρόνο. Φυσικά, αυτό δεν είναι απόλυτο, καθώς τα πάντα εξαρτώνται από τη φύση και την αγριότητα του εγκλήματος: υπάρχουν υποθέσεις (π.χ. με θύματα παιδιά) που επηρεάζουν ψυχολογικά ακόμη και τον πιο έμπειρο ερευνητή.

21. Ο τηλεοπτικός ερευνητής είναι συχνά κυνικός ή σκοτεινός. Πόσο απέχει αυτή η ψυχογραφία από τον επαγγελματισμό και την ψυχραιμία, λόγω αυτών που μπορεί να έρθετε αντιμέτωποι, που απαιτεί η δική σας ιδιότητα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ο κυνισμός είναι πράγματι ένα κοινό στοιχείο. Η καθημερινή μας επαφή με παραβατικά περιστατικά, όπως κλοπές και διαρρήξεις, αλλά και η συχνή διαχείριση υποθέσεων με πτώματα, μας σκληραίνουν αναγκαστικά με τον καιρό και μας οδηγούν σε μια μορφή κυνισμού για να κάνουμε τη δουλειά μας. Παρά την επαγγελματική ψυχραιμία, όμως, είμαστε άνθρωποι. Έχουμε έρθει αντιμέτωποι με περιστατικά που μας έχουν λυγίσει συναισθηματικά και είναι αδύνατον να μην σε επηρεάσουν.

22. Πόσο δύσκολη είναι η διαχείριση του λεγόμενου "CSI Effect" μέσα στις δικαστικές αίθουσες, όπου συχνά απαιτούνται από εσάς στοιχεία επιπέδου «επιστημονικής φαντασίας»;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στην αρχή ήταν αρκετά δύσκολο, γιατί λόγω των τηλεοπτικών σειρών τύπου «csi» όλοι περίμεναν στοιχεία «επιστημονικής φαντασίας». Τα τελευταία χρόνια, όμως, τόσο οι δικαστές όσο και οι δικηγόροι έχουν αποκτήσει ανάλογη εμπειρία και έχουν εξοικειωθεί με την πραγματικότητα. Έτσι, το έργο μας γίνεται όλο και πιο εύκολο, αφού πλέον καταλαβαίνουν τι είναι επιστημονικά εφικτό και τι όχι, διευκολύνοντας την παρουσίαση των στοιχείων στο δικαστήριο.

23. Έχει αλλάξει ο τρόπος που διαβάζετε ένα αστυνομικό βιβλίο ή βλέπετε μια ταινία λόγω της επαγγελματικής διαστρέβλωσης και των εγκληματολογικών σας γνώσεων;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Εννοείται πως ναι. Λόγω της δουλειάς μου, είναι αδύνατον πλέον να δω μια ταινία ή να διαβάσω ένα βιβλίο σαν απλός θεατής. Το μυαλό μου πηγαίνει αυτόματα στο αν αυτά που δείχνει γίνονται έτσι στην πραγματικότητα, οπότε εντοπίζω αμέσως τα λάθη, τις υπερβολές και τις τεχνικές αστοχίες στις έρευνες.

24. Στη λογοτεχνία, το "έγκλημα της κλειστής κοινωνίας" (π.χ. σε ένα νησί) λύνεται συχνά από τον ντετέκτιβ μέσα από τα κουτσομπολιά και τις διαπροσωπικές σχέσεις των ντόπιων. Πόσο σημαντικό θεωρείτε ότι είναι για έναν σημερινό σεναριογράφο να δείξει στο κοινό ότι η αδιαπραγμάτευτη επιστήμη των ιχνών είναι τελικά πολύ πιο αξιόπιστη από τις τοπικές φήμες;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Δεν νομίζω ότι είναι απαραίτητα σημαντικό ή όχι. Αυτό έχει να κάνει καθαρά με την προσέγγιση του κάθε συγγραφέα και το τι ιστορία θέλει να πει. Άλλος προτιμά να εστιάσει στο ψυχολογικό κομμάτι και στις σχέσεις των ανθρώπων και άλλος στην επιστήμη. Το παν είναι να ταιριάζει με αυτό που θέλει και περιμένει να διαβάσει ή να δει το κοινό.

25. Το Σκανδιναβικό νουάρ χρησιμοποιεί το κρύο ως εχθρό της έρευνας. Με βάση την επιστημονική σας εμπειρία, ποιες είναι οι αντίστοιχες κλιματολογικές προκλήσεις (π.χ. υγρασία, θάλασσα) στον ελληνικό χώρο;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Στον ελληνικό χώρο, οι βασικοί καιρικοί παράγοντες που δυσκολεύουν το έργο μας είναι η υψηλή υγρασία (ατμοσφαιρική ή θαλάσσια), η διαρκής έκθεση στον ήλιο, η μεταφορά σκόνης λόγω του ανέμου, καθώς και η βροχή. Αυτά τα στοιχεία λειτουργούν

ανασταλτικά και μας δυσκολεύουν κατά βάση στη συλλογή αποτυπωμάτων, εντυπωμάτων (όπως ίχνη από παπούτσια ή ελαστικά), καθώς και στην ανεύρεση βιολογικού υλικού (DNA).

26. Η έννοια του «χρόνου» στη συλλογή στοιχείων στην ελληνική επαρχία (όπου παρεμβάλλονται αποστάσεις και μεταφορές) πώς επηρεάζει τη φθορά των πειστηρίων;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Παρά τις αντικειμενικές προκλήσεις που θέτουν οι αποστάσεις και ο χρόνος μεταφοράς στην ελληνική επαρχία, η πιθανότητα αλλοίωσης των πειστηρίων ελαχιστοποιείται μέσω της αυστηρής εφαρμογής των θεσμοθετημένων πρωτοκόλλων. Η Ελληνική Αστυνομία ακολουθεί συγκεκριμένες διαδικασίες για τη συλλογή, τη συσκευασία, τη διασφάλιση και την ασφαλή μεταφορά των ευρημάτων. Οι τυποποιημένες αυτές ενέργειες εκμηδενίζουν τον κίνδυνο φθοράς ή επιμόλυνσης των δειγμάτων, διασφαλίζοντας την εγκυρότητα των εργαστηριακών αποτελεσμάτων.

27. Βλέποντας πόσο ραγδαία εξελίσσεται η εγκληματολογική επιστήμη (ψηφιακά ίχνη, DNA, AI), πιστεύετε ότι στο άμεσο μέλλον θα είναι όλο και πιο δύσκολο για τους συγγραφείς και τους σεναριογράφους να γράφουν ρεαλιστικές αστυνομικές ιστορίες όπου δεν θα είναι δυνατή η σύλληψη του δράστη;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Η τεχνολογική πρόοδος δεν κάνει απαραίτητα πιο δύσκολο το έργο των συγγραφέων, αλλά αλλάζει τον τρόπο που γράφονται οι ιστορίες. Πλέον, η αναμέτρηση του δράστη με τις αρχές μεταφέρεται από τον φυσικό χώρο στον ψηφιακό. Η διαφυγή του δράστη δεν θα βασίζεται πια στο ότι "δεν άφησε αποτυπώματα", αλλά στο πώς καταφέρνει να μπερδέψει τα ψηφιακά δεδομένα, να χρησιμοποιήσει την τεχνητή νοημοσύνη προς όφελός του ή να εκμεταλλευτεί τα κενά του νόμου. Αυτό δίνει νέες και πολύ ενδιαφέρουσες ιδέες στην αστυνομική λογοτεχνία.

28. Πολλοί συγγραφείς προσπαθούν να είναι υπερβολικά τεχνικοί με την εγκληματολογική ορολογία. Πιστεύετε ότι η εμμονή στις τεχνικές λεπτομέρειες προσθέτει ρεαλισμό ή κουράζει;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Λόγω της μεγάλης απήχησης τηλεοπτικών σειρών τύπου "CSI", το σύγχρονο κοινό έχει εξοικειωθεί αρκετά με τις διαδικασίες διερεύνησης μιας σκληρής εγκλήματος. Επομένως, η χρήση τεχνικών λεπτομερειών πιστεύω λειτουργεί θετικά: δεν κουράζει τον αναγνώστη, αλλά προσθέτει την απαραίτητη αίσθηση ρεαλισμού, καθώς κινείται σε ένα πεδίο που του είναι ήδη εν μέρει γνωστό.

29. Ποιο θεωρείτε ότι είναι το πιο σημαντικό στοιχείο (γνώση, μεθοδολογία ή τεχνική) που λείπει σήμερα από τους συγγραφείς αστυνομικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Τα τελευταία χρόνια οι Έλληνες συγγραφείς αστυνομικής λογοτεχνίας δίνουν έμφαση στην έρευνα, ενισχύοντας τον ρεαλισμό των έργων τους. Θεωρώ ότι οι όποιες αστοχίες παρατηρούνται σήμερα δεν εντοπίζονται σε ένα μεμονωμένο στοιχείο, αλλά οφείλονται σε έναν συνδυασμό ελλείψεων και στους τρεις τομείς (γνώση, μεθοδολογία και τεχνική).

30. Κλείνοντας, με την ιδιότητα του αξιωματικού, ποιο θεωρείτε ότι είναι το απόλυτο ψέμα μιας σκηνής εγκλήματος την οποία κανένα βιβλίο ή ταινία δεν μπορεί να αλλάξει υποχρεωτικά (λόγω χρόνου αφήγησης ή δραματουργίας)?

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Ο κοινός παρονομαστής στη μυθοπλασία είναι ότι, με εξαίρεση τον ιατροδικαστή, όλες οι υπόλοιπες αστυνομικές και επιστημονικές ενέργειες εκτελούνται από τα ίδια ακριβώς πρόσωπα. Οι ίδιοι ερευνητές πραγματοποιούν την αυτοψία και την εξερεύνηση της σκηνής, οι ίδιοι κάνουν τις εργαστηριακές αναλύσεις, και οι ίδιοι αναλαμβάνουν τις προσαγωγές, τις ανακρίσεις και τις συλλήψεις. Αν και αυτή η πρακτική είναι δραματουργικά επιτρεπτή χάριν της σκηνοθετικής ή συγγραφικής άδειας, στην εγκληματολογική πραγματικότητα αποτελεί το απόλυτο ψέμα. Η σύγχρονη αστυνομική έρευνα βασίζεται στον αυστηρό καταμερισμό εργασίας και σε εξειδικευμένο επιστημονικό προσωπικό. Υπάρχουν διαφορετικές, αυτόνομες ομάδες που αναλαμβάνουν κάθε στάδιο ξεχωριστά —από τη συλλογή των ιχνών και τον εργαστηριακό έλεγχο, μέχρι το καθαρά προανακριτικό έργο— καθιστώντας αυτή την πολυδιάσπαση ρόλων τη μεγαλύτερη διαφορά ανάμεσα στη θεωρία της οθόνης και την πράξη του πεδίου.

19. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2 : ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ

Αντιλήψεις για την εγκληματολογική έρευνα και την αναπαράστασή της στον κινηματογράφο, τηλεόραση και λογοτεχνία

Το παρόν ερωτηματολόγιο είναι ανώνυμο και χρησιμοποιείται αποκλειστικά για ερευνητικούς σκοπούς στο πλαίσιο μεταπτυχιακής εργασίας σχετικά με τις αντιλήψεις γύρω από την εγκληματολογική έρευνα και την αναπαράστασή της στον κινηματογράφο, τηλεόραση και λογοτεχνία. Η συμπλήρωση διαρκεί περίπου 5–7 λεπτά.

Ενημέρωση και Συναίνεση Συμμετοχής

- Η συμμετοχή είναι εθελοντική και ανώνυμη. Τα δεδομένα θα χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά για ακαδημαϊκούς και ερευνητικούς σκοπούς. Με τη συνέχιση της συμπλήρωσης του ερωτηματολογίου, δηλώνετε ότι:

Είστε άνω των 18 ετών, συμμετέχετε εθελοντικά και κατανοείτε ότι μπορείτε να αποχωρήσετε οποιαδήποτε στιγμή πριν την υποβολή.

Μέρος Α': Δημογραφικά Στοιχεία

- **ΦΥΛΟ**
Ανδρας
Γυναίκα
Άλλο / Δεν επιθυμώ να απαντήσω
- **Ηλικιακή ομάδα**
18-24
25-34
35-44
45+
- **Επίπεδο σπουδών**
Προπτυχιακός/ή φοιτητής/τρια
Μεταπτυχιακός/ή φοιτητής/τρια
Απόφοιτος/η
Άλλο
- **Έχετε παρακολουθήσει μαθήματα σχετικά με:**
Εγκληματολογία
Ποινικό Δίκαιο
Δικανικές/Εγκληματολογικές Επιστήμες
Κανένα από τα παραπάνω

- **Πόσο συχνά παρακολουθείτε αστυνομικές σειρές, true crime ή crime documentaries;**

Πολύ συχνά

Συχνά

Περιστασιακά

Σπάνια

Ποτέ

Μέρος Β': Αντιλήψεις για την εγκληματολογική έρευνα

- **Ερώτηση 1: AFIS και δακτυλικά αποτυπώματα: Όταν ένα λανθάνον δακτυλικό αποτύπωμα από σκηνή εγκλήματος εισάγεται σε ψηφιακό σύστημα αναζήτησης, ποια περιγραφή είναι πιο κοντά στη συνήθη διαδικασία;**
 - ❖ Το σύστημα συγκρίνει αυτόματα το αποτύπωμα με τη βάση δεδομένων και εκδίδει τελικό πόρισμα ταυτοποίησης όταν εντοπιστεί επαρκής αριθμός κοινών σημείων.
 - ❖ Το σύστημα εμφανίζει πιθανές αντιστοιχίες από τη βάση δεδομένων, οι οποίες στη συνέχεια αξιολογούνται από εξειδικευμένο αναλυτή.
 - ❖ Το σύστημα μπορεί να αναζητήσει μόνο πρόσωπα που έχουν ήδη καταδικαστεί για σοβαρά αδικήματα μέσα σε συγκεκριμένο χρονικό διάστημα.
- **Ερώτηση 2: Χρόνος ανάλυσης DNA: Σε υπόθεση ανθρωποκτονίας, έχει συλλεχθεί γενετικό υλικό από αντικείμενο που θεωρείται κρίσιμο για την έρευνα. Ποια εκτίμηση είναι πιο ρεαλιστική;**
 - ❖ Τα αποτελέσματα μπορούν να εκδοθούν πολύ γρήγορα όταν η υπόθεση θεωρείται επείγουσα, αλλά ο χρόνος εξαρτάται από τη διαθεσιμότητα του εργαστηρίου και την ποιότητα του δείγματος.
 - ❖ Η ανάλυση ολοκληρώνεται σχεδόν πάντα μέσα σε λίγες ημέρες, επειδή οι υποθέσεις ανθρωποκτονίας προηγούνται αυτόματα όλων των άλλων.
 - ❖ Η διαδικασία απαιτεί πάντοτε περίπου δύο εβδομάδες, καθώς ακολουθείται σταθερό πρωτόκολλο ανεξάρτητα από τον φόρτο των εργαστηρίων.
- **Ερώτηση 3: Πρώτη είσοδος στη σκηνή εγκλήματος: Σε μια πιθανή σκηνή εγκλήματος, ποιοι είναι πιθανότερο να εισέλθουν πρώτοι στον χώρο;**
 - ❖ Οι πρώτοι ανταποκριτές, όπως αστυνομικοί ή διασώστες, ιδίως αν υπάρχει πιθανότητα να σωθεί ανθρώπινη ζωή.

- ❖ Ο επικεφαλής ερευνητής της υπόθεσης, ώστε να διαμορφώσει άμεσα την πρώτη εκτίμηση για το συμβάν.
- ❖ Το εξειδικευμένο συνεργείο σήμανσης, επειδή η προστασία των ιχνών προηγείται κάθε άλλης ενέργειας.
- **Ερώτηση 4: Ανάκριση υπόπτου: Σε μια σύγχρονη ανακριτική προσέγγιση, ποια τακτική θεωρείται συχνά πιο χρήσιμη στην αρχική φάση εξέτασης ενός υπόπτου;**
 - ❖ Η ενθάρρυνση μιας εκτενούς αφήγησης από τον ύποπτο, ώστε να καταγραφούν λεπτομέρειες που μπορούν αργότερα να ελεγχθούν.
 - ❖ Η άμεση αντιπαράθεση με τα βασικά αποδεικτικά στοιχεία, ώστε να δοκιμαστεί η αντίδραση του υπόπτου.
 - ❖ Η συνεχής πίεση πάνω στις αντιφάσεις, ώστε να αποκαλυφθούν γρήγορα ψευδείς ισχυρισμοί.
- **Ερώτηση 5: Εντοπισμός κινητού τηλεφώνου: Ποια περιγραφή αποδίδει καλύτερα τη χρήση τηλεπικοινωνιακών δεδομένων για τον εντοπισμό ενός υπόπτου;**
 - ❖ Η αστυνομία μπορεί να ενεργοποιήσει άμεσα το GPS της συσκευής και να παρακολουθήσει τη θέση της σε πραγματικό χρόνο.
 - ❖ Η αστυνομία μπορεί, με την κατάλληλη άδεια, να λάβει δεδομένα σύνδεσης με κεραίες κινητής τηλεφωνίας, τα οποία δίνουν συνήθως εκτίμηση περιοχής και όχι πάντα ακριβές σημείο.
 - ❖ Η τριγωνοποίηση από κεραίες δίνει σχεδόν πάντα ακριβή θέση λίγων μέτρων, εφόσον υπάρχουν τουλάχιστον τρεις κεραίες στην περιοχή.
- **Ερώτηση 6: Εκτίμηση ώρας θανάτου: Κατά την αυτοψία στο σημείο, πόσο ακριβής μπορεί να είναι συνήθως η εκτίμηση της ώρας θανάτου;**
 - ❖ Μπορεί να εκτιμηθεί μέσα σε χρονικό εύρος, αλλά επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες, όπως θερμοκρασία περιβάλλοντος, ρουχισμό, σωματότυπο και συνθήκες του χώρου.
 - ❖ Μπορεί να υπολογιστεί με ασφάλεια μέσα σε δίωρο, όταν συνδυάζονται νεκρική ακαμψία και υποστάσεις.
 - ❖ Μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια μικρότερη της μίας ώρας, εφόσον μετρηθεί η θερμοκρασία του σώματος.
- **Ερώτηση 7: Βαλιστική ταυτοποίηση: Πώς εξετάζεται αν μια σφαίρα που βρέθηκε στο θύμα προήλθε από το όπλο του υπόπτου;**
 - ❖ Γίνεται σύγκριση των σημαδιών/ραβδώσεων της βολίδας με δοκιμαστικές βολές από το ύποπτο όπλο, συνήθως με μικροσκοπική εξέταση από ειδικό.

- ❖ Γίνεται κυρίως χημική ανάλυση των καταλοίπων πυρίτιδας, επειδή κάθε όπλο αφήνει μοναδική χημική υπογραφή στη βολίδα.
- ❖ Γίνεται αυτόματη ψηφιακή σύγκριση με εθνική βάση δεδομένων, η οποία εκδίδει τελικό αποτέλεσμα ταυτοποίησης.
- **Ερώτηση 8: Αυτόπτες μάρτυρες: Πώς αξιολογείται σήμερα η κατάθεση αυτόπτη μάρτυρα;**
 - ❖ Θεωρείται ιδιαίτερα ισχυρό αποδεικτικό στοιχείο, εφόσον ο μάρτυρας δηλώνει βεβαιότητα για αυτό που είδε.
 - ❖ Θεωρείται χρήσιμη, αλλά χρειάζεται προσεκτική αξιολόγηση, επειδή η μνήμη μπορεί να επηρεαστεί από στρες, φωτισμό, χρόνο και τρόπο ερωτήσεων.
 - ❖ Θεωρείται αξιόπιστη κυρίως όταν η αναγνώριση γίνεται μέσα στο πρώτο εικοσιτετράωρο.
- **Ερώτηση 9: Προφίλ κατά συρροή δραστών: Ποια περιγραφή αποφεύγει περισσότερο τα στερεότυπα γύρω από τους κατά συρροή δράστες;**
 - ❖ Συνήθως πρόκειται για εξαιρετικά ευφυή άτομα που σχεδιάζουν τα εγκλήματα ως παιχνίδι υπεροχής απέναντι στην αστυνομία.
 - ❖ Δεν υπάρχει ένα ενιαίο προφίλ. Οι δράστες μπορεί να διαφέρουν σημαντικά ως προς ευφυΐα, κοινωνική ζωή, εργασία, οικογένεια και κίνητρα.
 - ❖ Συνήθως πρόκειται για άτομα με σοβαρή ψύχωση και πλήρη κοινωνική απομόνωση.
- **Ερώτηση 10: Βελτίωση εικόνας CCTV: Όταν μια κάμερα ασφαλείας έχει καταγράψει θολή εικόνα προσώπου ή πινακίδας, τι μπορεί ρεαλιστικά να γίνει;**
 - ❖ Η εικόνα μπορεί να βελτιωθεί και να μεγεθυνθεί σε περιορισμένο βαθμό, αλλά αν η αρχική καταγραφή είναι πολύ χαμηλής ανάλυσης, δεν μπορούν να ανακτηθούν λεπτομέρειες που δεν καταγράφηκαν ποτέ.
 - ❖ Αν υπάρχει πρόσβαση στο πρωτογενές αρχείο της κάμερας, μπορούν να εφαρμοστούν τεχνικές επεξεργασίας που επιτρέπουν την ακριβή αναγνώριση προσώπου ή πινακίδας.
 - ❖ Με τη χρήση ειδικού λογισμικού, οι ειδικοί μπορούν να μεγεθύνουν και να «καθαρίσουν» την εικόνα, αποκαλύπτοντας λεπτομέρειες που δεν φαίνονταν αρχικά.
- **Ερώτηση 11: Πολύγραφος=ανιχνευτής ψεύδους: Ποια είναι η πιο ακριβής περιγραφή για τον πολύγραφο;**

- ❖ Αποτελεί επιστημονικά ασφαλή μέθοδο ανίχνευσης ψεύδους και γίνεται συνήθως δεκτός ως αποδεικτικό μέσο.
 - ❖ Καταγράφει άμεσα τη νευρολογική δραστηριότητα του εγκεφάλου και εντοπίζει μνήμες που ο ύποπτος προσπαθεί να αποκρύψει.
 - ❖ Μετρά σωματικές αντιδράσεις που μπορεί να συνδέονται με στρες, αλλά δεν αποδεικνύει με βεβαιότητα αν κάποιος λέει ψέματα.
- **Ερώτηση 12: Δικαστική απόφαση και «κλείσιμο» της υπόθεσης Μετά την καταδίκη σε μια σοβαρή ποινική υπόθεση, τι συμβαίνει συνήθως ως προς την αίσθηση ολοκλήρωσης ή απάντησης;**
 - ❖ Η δικαστική διαδικασία συνήθως αποκαλύπτει πλήρως τα κίνητρα, τα γεγονότα και όλα τα κενά της υπόθεσης.
 - ❖ Η καταδίκη μπορεί να προσφέρει θεσμική δικαίωση, αλλά δεν σημαίνει απαραίτητα ότι οι συγγενείς λαμβάνουν πλήρεις απαντήσεις ή ψυχολογικό «κλείσιμο».
 - ❖ Ο δράστης συνήθως εξηγεί τα κίνητρά του αναλυτικά στο δικαστήριο, ιδίως όταν τα αποδεικτικά στοιχεία είναι ισχυρά.

Μέρος Γ': Εγκληματική αφήγηση και αντίληψη του κοινού

- **Πιστεύετε ότι οι αστυνομικές σειρές παρουσιάζουν την εγκληματολογική έρευνα πιο αποτελεσματική απ' όσο είναι στην πραγματικότητα;**

Ναι,
Πολύ
Αρκετά
Λίγο
Καθόλου
- **Ποιο θεωρείτε πιο ενδιαφέρον ως θεατής/αναγνώστης;**

Υποθέσεις βασισμένες σε αληθινά εγκλήματα
Εντελώς φανταστικές αστυνομικές ιστορίες
Δεν έχω προτίμηση
- **Θεωρείτε πιο ρεαλιστικό ένα έργο όταν ο δράστης τελικά δεν συλλαμβάνεται ή δεν εξηγούνται όλα;**

Ναι
Όχι

Εξαρτάται

- **Πιστεύετε ότι τα crime films/σειρές συχνά εξανθρωπίζουν ή “ρομαντικοποιούν” τους εγκληματίες;**

Πολύ

Αρκετά

Λίγο

Καθόλου

- **Ποιο στοιχείο θεωρείτε σημαντικότερο σε μια εγκληματική ιστορία;**

Ρεαλισμός

Ανατροπή

Ψυχολογία χαρακτήρων

Αγωνία/suspense

Ηθικά διλήμματα

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.