



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών
Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό
Πρόγραμμα Σπουδών
«Δημιουργική Γραφή»
(ΔΓΡ)

Διπλωματική εργασία
«Σενάριο αστυνομικής ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων
του είδους και συγγραφή σεναρίου».

Όνομα φοιτήτριας:

Κουτσούκου Ελένη

ΑΜ: 517946

Επιβλέπων καθηγητής:

Ιωσηφέλης Παναγιώτης

Πάτρα, Ιούνιος 2023

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



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

«Σενάριο αστυνομικής ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου».

Κουτσούκου Ελένη

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής

Ιωσηφέλης Παναγιώτης

Αναπληρωτής Καθηγητής ΑΠΘ

ΣΕΠ ΔΓΡ 61

Συν-Επιβλέποντες Καθηγητές:

Παπάς Φίλιππος

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

Καγιαλής Παναγιώτης

Καθηγητής Μέλος ΔΕΠ ΕΑΠ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνονται οι σπουδές μου στο Διδρυματικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Δημιουργικής Γραφής του Ανοιχτού Πανεπιστημίου και του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Για τον λόγο αυτόν θα ήθελα ειλικρινώς να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Παναγιώτη Ιωσηφέλη, για την καθοδήγηση που μου προσέφερε, αλλά και για τον χρόνο που διέθεσε, παρέχοντάς μου χρήσιμες συμβουλές, για την περάτωση της μεταπτυχιακής μου εργασίας.

Στο ίδιο πλαίσιο ευγνωμοσύνης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού της Δημιουργικής Γραφής, για τη συμβολή τους στην επιστημονική μου συγκρότηση κατά τα χρόνια της φοίτησής μου στο πρόγραμμα.

Οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους όσους με στήριξαν είτε ψυχολογικά είτε πρακτικά για την ολοκλήρωση της εργασίας μου και κυρίως στους γονείς μου, που στέκονται πάντα στο πλάι μου, σε οποιαδήποτε απόφαση ζωής κι αν λάβω.

Εκ βαθέων ευχαριστώ!

Περίληψη

Αντικείμενο της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί η συγγραφή σεναρίου αστυνομικής ταινίας, καθώς και η μελέτη των συμβάσεων του είδους. Το εγχείρημα αυτό στηρίζεται στη βιβλιογραφική έρευνα και διακρίνεται σε δύο βασικά τμήματα, το θεωρητικό και το δημιουργικό. Αναφορικά με το πρώτο τμήμα αξίζει ν' αναφερθεί πως παρέχονται οι κατευθυντήριες γραμμές της αφήγησης εν γένει, ώστε να επιτελεστεί η μετάβαση προς την εμφάνιση του φορμαλισμού και την επίδρασή του για τη γέννηση του αστυνομικού μυθιστορήματος. Στη συνέχεια, παρατίθεται η δομή της μυθοπλαστικής αφήγησης, ενώ κατόπιν ακολουθεί η ιστορική αναδρομή τόσο της ξένης, όσο και της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Οι αρχές της συγγραφής του είδους και οι συμβάσεις της εν λόγω αφήγησης, ολοκληρώνουν το θεωρητικό πλαίσιο. Όσον αφορά στο δημιουργικό μέρος, εμπεριέχεται η συγγραφή του ίδιου του σεναρίου, το οποίο ακολουθεί τις συμβάσεις που έχουν καταγραφεί θεωρητικά και που είναι το σκηνικό, οι χαρακτήρες, η πλοκή και η σχέση με τον θεατή.

Λέξεις- Κλειδιά:

αφηγηματολογία, φορμαλισμός, αστυνομική μυθοπλασία, σενάριο, αφηγηματική αλήθεια

“Crime movie script. Study of genre conventions and script writing”

Koutsoukou Eleni

Abstract

The subject of this thesis is the writing of a detective film script, as well as the study of the conventions of the genre. This project is based on bibliographic research and is divided into two main sections, the theoretical and the creative. With reference to the first part it is worth mentioning how the guidelines of the narrative in general are provided, in order to make the transition to the appearance of formalism and its effect on the birth of the detective novel. Then, the structure of the fictional narrative is listed, while the historical review of both foreign and Greek detective literature follows. The principles of genre writing and the conventions of said narrative complete the theoretical framework. As far as the creative part is concerned, it involves the writing of the script itself, which follows the theoretically recorded conventions of setting, characters, plot and relationship with the viewer.

Keywords:

narratology, formalism, crime fiction, script, narrative truth

Πίνακας περιεχομένων

| | |
|--|----|
| Περίληψη | v |
| Abstract | vi |
| ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ | 1 |
| Κεφάλαιο πρώτο: Αφήγηση | 1 |
| 1.1 Αφηγηματολογία Genette..... | 1 |
| 1.2 Εισαγωγή στο φορμαλισμό και στην αστυνομική μυθοπλασία | 9 |
| 1.3 Δομή πλοκής μυθοπλαστικής αφήγησης..... | 13 |
| Κεφάλαιο δεύτερο: Ιστορία της αστυνομικής αφήγησης | 18 |
| 2.1 Ιστορική αναδρομή της ξένης αστυνομικής λογοτεχνίας. | 18 |
| 2.2 Ιστορική αναδρομή της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. | 20 |
| 2.3 Βασικές αρχές συγγραφής αστυνομικής λογοτεχνίας..... | 23 |
| Κεφάλαιο τρίτο: Συμβάσεις της αστυνομικής αφήγησης | 26 |
| 3.1 Σκηνικό..... | 26 |
| 3.2 Χαρακτήρες..... | 27 |
| 3.3 Πλοκή | 30 |
| 3.4 Σχέση με τον θεατή. | 32 |
| Κεφάλαιο τέταρτο: Μεταβατικό κεφάλαιο σύνδεσης θεωρίας και πράξης | 34 |
| ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ | 37 |
| Βιβλιογραφικές αναφορές..... | 76 |

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΜΔΕ Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

ΚΔΠΣ Κοινό Διαπανεπιστημιακό Πρόγραμμα Σπουδών

ΕΑΠ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

ΠΣ Πρόγραμμα Σπουδών

ΣΕΠ Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό

ΣΥΝ Συντονιστής

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Κεφάλαιο πρώτο: Αφήγηση

1.1 Αφηγηματολογία Genette.

Η αφηγηματολογία αποτελεί ένα επιστημονικό κλάδο που ασχολείται με την πράξη της ίδιας της αφήγησης, καθώς και τους τρόπους εκφοράς του αφηγηματικού λόγου (Καψωμένος, 2008), ανεξάρτητα από το μέσο της αναπαράστασης. Κατά τον εν λόγω κλάδο, η αφήγηση δεν αποτελεί έναν τρόπο που απορρέει φυσικά ή αποτελεί έναν απλό φορέα νοήματος, αλλά συνιστά η ίδια τον κατασκευαστή του (Τζιόβας, 1993). Πιο συγκεκριμένα, οι βάσεις του εν λόγω κλάδου τέθηκαν από τους Ρώσους Φορμαλιστές από το 1915 μέχρι το 1930, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη δομή του αφηγήματος, ενώ στη συνέχεια ως αυτόνομος πλέον κλάδος της θεωρίας της Λογοτεχνίας αναπτύχθηκε στη Γαλλία από το 1965 έως το 1975, στην ακμή του στρουκτουραλισμού (Μαλαματάρη-Φαρίνου, 2001), όπου το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στο ύφος του αφηγηματικού λόγου (Τσατσουλής, 1997). Βέβαια ψήγματα της πρώιμης θεωρίας της αφήγησης εντοπίζονται ήδη από την αρχαιότητα, στις πραγματείες του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, στην Πολιτεία και στην Ποιητική (Μαλαματάρη-Φαρίνου, 2001). Στην Πλατωνική Πολιτεία επιτελείται λόγος για διάκριση της ποίησης σε «απλή διηγήσει, διά μιμήσεως και δι' αμοτέρων» (Καψωμένος, 2008). Η πρώτη είναι η απλή αφήγηση δίχως τη μίμηση, η δεύτερη είναι η δραματική, η αφήγηση δηλαδή που περιλαμβάνει τη μίμηση και η τρίτη είναι ο συνδυασμός των δύο προηγούμενων τρόπων. Στην Αριστοτελική Ποιητική υποστηρίζεται ότι όλα τα ποιητικά είδη αποτελούν μιμήσεις (Κάλλας-Καλογεροπούλου, 2006), εκτός του προοιμίου, αλλά διαφέρει ο τρόπος με τον οποίον εκείνη επιτελείται κάθε φορά (Αριστοτέλης Ποιητική, (1447a) [1]).

Ο κλάδος της αφηγηματολογίας αποτυπώνεται μέσα από δύο βασικά ρεύματα, εκείνο με εκπρόσωπο τον Greimas, ο οποίος ασχολήθηκε με τις σημασιολογικές κατηγορίες κι εκείνο με τον Todorov, τον Bremond, τον Genette που επικεντρώθηκε σε συντακτικές κατηγορίες (Καψωμένος, 2008). Σκοπός του δεύτερου ρεύματος ήταν η δημιουργία μιας τυπολογίας, δηλαδή μιας θεωρίας αφηγηματικών τρόπων, οι

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

συνδυασμοί των οποίων θα αποκαλύπτουν τη σχέση της μορφής και του νοήματος. Ο Genette στηρίχθηκε στο Πλατωνικό μοντέλο και στην τριπλή διάκριση της απλής, μιμητικής και δι' αμοτέρων διήγησης, επισημαίνοντας με τη σειρά του τα τρία επίπεδα του λόγου (Καψωμένος, 2008). Αρχικά διέκρινε τον αφηγηματοποιημένο, που μετατρέπει τον λόγο σε γεγονός, δηλώνοντας ότι μια πράξη διαδραματίζεται, έπειτα τον αναπαριστώμενο, κατά τον οποίον η φόρμα είναι μιμητική, καθώς διαδραματίζεται ένας λόγος διαλογικός ή ευθύς, που αναπαρίσταται από κάποιον και τέλος τον μετατιθέμενο λόγο, που τείνει προς τη μίμηση, αλλά τηρεί τα στοιχεία της διήγησης, καθώς το ιδίωμα του ήρωα ενσωματώνεται στον λόγο του αφηγητή (Καψωμένος, 2008).

Η ανάπτυξη «της συγκριτικής αφηγηματολογίας και της οριοθέτησης μιας αφηγηματικής τυπολογίας, λειτουργικής τόσο για τη λογοτεχνική, όσο και για την κινηματογραφική ανάλυση», καθίσταται αναγκαία (Λεοντάρης, 2001). Οι αφηγηματολόγοι του κινηματογράφου, στηρίχθηκαν στον συνδυασμό αυτόν και πιο συγκεκριμένα, υιοθέτησαν το μοντέλο του Gerard Genette. Το απελευθερωτικό για τους θεωρητικούς του σινεμά αυτό μοντέλο (Λεοντάρης, 2001), ασχολείται με τη δομική μελέτη της αφήγησης και επιτελεί κάποιες σημαντικές διακρίσεις, δημιουργώντας ένα σύστημα με έννοιες, για να αναδείξει όλα τα προβλήματα που προκύπτουν, καθώς ασχολείται κυρίως με το φόρμα, τη μορφή και όχι με την ιστορία. Αρχικά, ο Genette στο έργο του “Discours du recit: essai de methode” (1972) (Καψωμένος, 2008), καθώς και στη συμπληρωματική του εργασία “Nouveau discours du recit” (1983) (Καψωμένος, 2008), διακρίνει την ιστορία, με το αφήγημα και τη διήγηση, καθώς υποστηρίζει πως η ιστορία είναι ο μύθος, το αφήγημα είναι το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο, ενώ η διήγηση είναι η πράξη της αφήγησης της ιστορίας (Καψωμένος, 2008). Κατόπιν υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας- δημιουργός έρχεται σε επαφή με τον αναγνώστη μόνο μέσω του έργου, ενώ το εργαλείο που ο ίδιος χρησιμοποιεί για να μεταδώσει την ιστορία του είναι ο αφηγητής, ο οποίος ενδέχεται να είναι ένα ανύπαρκτο πρόσωπο, κρυφό ή φανερό, που χρησιμοποιείται με σκοπό να εξασφαλιστεί στο κείμενο η αληθοφάνεια και η συνοχή (Καψωμένος, 2008).

Ως προς τη συμμετοχή του, ο αφηγητής καθίσταται ομοδιηγητικός, όταν συμμετέχει στη δράση ή είναι αυτόπτης μάρτυρας, αυτοδιηγητικός, όταν αυτός ο ίδιος πρωταγωνιστεί και ετεροδιηγητικός, όταν δε συμμετέχει στην ιστορία (Καψωμένος,

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

2008). Ως προς την πράξη της αφήγησης ο Genette υποστηρίζει ότι όταν ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην υπόθεση, αλλά αφηγείται την ιστορία κάποιου άλλου, ονομάζεται εξωδιηγητικός, ενώ ενδοδιηγητικός είναι εκείνος, ο οποίος συμμετέχει στην υπόθεση και διηγείται τα γεγονότα (Καψωμένος, 2008).

Ακόμα, ταξινομεί τα προβλήματα της αφηγηματικής τεχνικής σύμφωνα με τον τρόπο/ έγκλιση (mode), τη φωνή (voix) και τον χρόνο (temps) (Μαλαματάρη-Φαρίνου, 2001). Συγκεκριμένα, ως προς τον τρόπο/ έγκλιση, προκύπτει μια διάκριση ανάμεσα στην απόσταση και στην εστίαση, στο αν αφηγούμαστε δηλαδή περισσότερο ή λιγότερο κάτι ή να το παρουσιάζουμε από τη μία ή την άλλη οπτική γωνία (Τζούμα, 1997). Η διπλή αυτή τροπικότητα της απόστασης που κρατά κάποιος αφηγητής, αλλά και τη εστίασής του, συνδέεται με τη φόρμα του ρήματος και συντελεί στη μετάδοση των μηνυμάτων. Αναφορικά με την «απόσταση του αφηγητή από τον λόγο των ηρώων» (Μαλαματάρη-Φαρίνου, 2001) υποστηρίζεται ότι υπάρχει μια τριπλή διάκριση. Αρχικά, υπάρχει ο αφηγημένος/ αφηγηματοποιημένος λόγος, ο οποίος δηλώνει ότι διαδραματίζεται μια πράξη (Genette, 2007), ένα γεγονός και ο αφηγητής μιλάει ο ίδιος χωρίς να επεμβαίνει κάποιος άλλος. Κατόπιν, επισημαίνεται ο «αναφερόμενος λόγος», που συνιστά έναν δεύτερο λόγο που παρεμβάλλεται στον πρωταρχικό του αφηγητή, όπου δίνεται η εντύπωση ότι τον παραχωρεί με τη μορφή μονολόγου ή διαλόγου του ήρωα σε κάποιον άλλον (Genette, 2007), ενώ τέλος προκύπτει ο «μετατιθέμενος λόγος», κατά τον οποίον το ιδίωμα κάποιου ήρωα ενσωματώνεται στον λόγο του αφηγητή, υιοθετούνται ορισμένες ιδιοματικές λέξεις, φτάνοντας κανείς σε σημείο να μη μπορεί να διακρίνει το λόγο του αφηγητή από εκείνον του ήρωα πράξη (Genette, 2007).

Ο Genette διακρίνει ακόμα το ποιος λέει την αφήγηση και ποιος βλέπει μέσα στην ιστορία, δημιουργώντας νέες διακρίσεις ως προς την εστίαση (Καψωμένος, 2008). Συγκεκριμένα, όταν ένας αφηγητής, αφηγείται σαν να έβλεπε την ιστορία μέσα από τα μάτια ενός ήρωα, γίνεται λόγος για εστίαση, με βάση την οποία επιτελείται και η μετάδοση μιας πληροφορίας. Για τον λόγο αυτόν, προκύπτουν η μη εστιασμένη αφήγηση (μηδενική εστίαση) (Μαλαματάρη-Φαρίνου, 2001), κατά την οποία ο αφηγητής είναι παντογνώστης όλων των σκέψεων και των ιδεών των ηρώων, η αφήγηση με εσωτερική εστίαση (Genette, 2007), όπου ο αφηγητής γνωρίζει τα ίδια με τον ήρωα και η αφήγηση με εξωτερική εστίαση (Genette, 2007), κατά την οποία ο

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από το πρόσωπο της ιστορίας, εστίαση η οποία προτιμάται αρκετά στο αστυνομικό μυθιστόρημα (Καψωμένος, 2008).

Ως προς τα προβλήματα του χρόνου υποστηρίζεται ότι ο χρόνος της ιστορίας, δηλαδή η διαδοχή των γεγονότων και ο χρόνος της αφήγησης, αποτελούν μια σειρά από γλωσσικά σημεία (Τσατσούλης, 1997). Ο Genette μελετώντας τον χρόνο επισημαίνει ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στη σειρά/ τάξη (ordre), στη διάρκεια (duree) και στη συχνότητα (frequence) (Genette, 2007). Ως προς τη σειρά/ τάξη, αξίζει ν' αναφερθεί ότι ανάλογα με το αν κάποιος αφηγείται εκ των προτέρων μια ιστορία που θα γίνει στο μέλλον, χρησιμοποιεί το σχήμα της πρόληψης (Καψωμένος, 2008), ενώ αν αναφέρει εκ των υστέρων κάτι που έχει ήδη συμβεί, χρησιμοποιεί εκείνο της ανάληψης (Genette, 2007). Ο χρόνος της ιστορίας αφορά στη χρονική διαδοχή των γεγονότων, ενώ ο χρόνος της αφήγησης στον υποκειμενικό χρόνο της ανάγνωσης από το ίδιο το άτομο, όμως και οι δύο εξαρτώνται από τον ρυθμό της επιτάχυνσης και της επιβράδυνσης της αφήγησης και της ανάγνωσης των γεγονότων. Για να αφηγηθεί κάποιος λοιπόν κάτι που θα συμβεί στο μέλλον ή κάτι που έχει ήδη συμβεί στο παρελθόν, προβαίνει σε αναχρονίες, δηλαδή σε παραβιάσεις της χρονικής σειράς, χρησιμοποιώντας την ανάληψη (flashback), δηλαδή την εκ των υστέρων αφήγηση γεγονότων που συνέβησαν στο παρελθόν ή την πρόληψη (προοικονομία), δηλαδή την εκ των προτέρων αφήγηση γεγονότων που θα συμβούν μελλοντικά (Καψωμένος, 2008). Κατά την ανάληψη δηλαδή κατά την εκ των υστέρων αφήγηση υπάρχει ένα χρονικό σημείο, όπου η αφήγηση σταματά για να εισαχθεί η αναχρονία. Το σημείο αυτό ονομάζεται εμβέλεια (Genette, 2007), ενώ το εύρος της αποτελεί το μέγεθος της διάρκειας της ιστορίας (Genette, 2007). Κάθε αναχρονία υπό την μορφή ανάληψης, διακρίνεται σε εξωτερική, σε εσωτερική και σε μεικτή. Συγκεκριμένα, στην εξωτερική ανάληψη δεν παραμονεύει ο κίνδυνος να μπερδευτεί η κύρια αφήγηση με εκείνη της ανάληψης, καθώς σκοπός της είναι απλώς να συμπληρώσει τη βασική και πρωταρχική. Δε συμβαίνει το ίδιο με την εσωτερική ανάληψη, καθώς εκείνη εισέρχεται στην κύρια αφήγηση και διακρίνεται στην ετεροδιηγητική και στην ομοδιηγητική. Σύμφωνα με την ομοδιηγητική, εντοπίζονται δύο διακρίσεις ανάμεσα στη συμπληρωματική, η οποία περιλαμβάνει τμήματα τα οποία έρχονται να καλύψουν κενά που υπάρχουν στην αφήγηση και στην επαναληπτική, κατά την οποία η αφήγηση επανέρχεται με τις ίδιες αναλήψεις (Genette, 2007). Στις μεικτές αναλήψεις «το σημείο εμβέλειας προηγείται

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

του σημείου του εύρους» (Genette, 2007). Ως προς το εύρος λοιπόν, ο Genette διακρίνει τις αναλήψεις σε μερικές και σε πλήρεις, καθώς οι μερικές χρησιμοποιούνται για να πληροφορήσουν αποσπασματικά για κάποιο γεγονός το κοινό, δίχως να συναντούν τη βασική αφήγηση, ενώ οι πλήρεις πάντα τη συναντούν και δεν διασπούν τη συνοχή της ιστορίας (Τζούμα, 1997).

Όπως η ανάληψη έχει την εμβέλεια και το εύρος της, το ίδιο συμβαίνει και με την πρόληψη κατά τον Genette. Συγκεκριμένα, ανάλογα με την εμβέλεια των προλήψεων, πάλι επισημαίνεται η διάκριση ανάμεσα σε εξωτερικές και σε εσωτερικές, καθώς οι πρώτες λαμβάνουν τη μορφή μαρτυρίας και δεν εμπλέκονται στη βασική αφήγηση (Genette, 2007), ενώ οι δεύτερες εμπεριέχονται και διακρίνονται σε εσωτερικές ετεροδιηγητικές, οι οποίες αναφέρονται σε κάποιο πρόσωπο που βρίσκεται έξω από την αφήγηση, καθώς σε εσωτερικές ομοδιηγητικές, συμπληρωματικές, οι οποίες συμμετέχουν στη βασική αφήγηση και έρχονται από πριν για να καλύψουν κάποιο κενό ή σε επαναληπτικές, οι οποίες με τη σειρά τους επαναλαμβάνουν εκ των προτέρων κάτι που θα συμβεί μελλοντικά (Genette, 2007). Με βάση το εύρος των προλήψεων η διάκριση καθίσταται διπλή, σε μερικές, κατά τις οποίες εφαρμόζεται ένας απότομος προϋδεασμός για κάτι που θα συμβεί στη συνέχεια, αλλά και σε πλήρεις, οι οποίες παρατείνουν την αφήγηση (Genette, 2007).

Αναφορικά με τη διάρκεια, εννοείται ο χρόνος που χρειάζεται ώστε κάποιος να διαβάσει ένα έργο, εντοπίζεται διάκριση ανάμεσα στην ισοχρονία, στην παρουσίαση των γεγονότων από τον αφηγητή σε ίση χρονική διάρκεια με τον πραγματικό χρόνο στον οποίο συνέβησαν και στην ανισοχρονία, δηλαδή στη συνοπτική παρουσίαση γεγονότων που συνέβησαν και από τα οποία παραλείφθηκαν σημαντικά στοιχεία (Genette, 2007). Στην ισοχρονία έχουμε σκηνή όταν ο χρόνος της αφήγησης ισούται με τον χρόνο της ιστορίας και έτσι η έκταση του ίδιου του κειμένου είναι ίση με την λεπτό προς λεπτό αφήγησή της από τους ήρωες και τον αφηγητή (Genette, 2007). Στην ανισοχρονία, ο χρόνος της αφήγησης διαφοροποιείται από τον χρόνο της ιστορίας, καθώς κυριαρχεί η επιτάχυνση ή η επιβράδυνση (Genette, 2007).

Τέλος, κατά τη συχνότητα, επιτελείται διάκριση ανάμεσα στην ενική ή μοναδική αφήγηση, στην αφήγηση δηλαδή μίας φοράς ενός γεγονότος που έγινε μία φορά, στην επαναληπτική, στην αφήγηση δηλαδή πολλές φορές ενός πράγματος που συνέβη μία

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

φορά και στη θαμιστική, στην αφήγηση δηλαδή μίας φορές ενός γεγονότος που συνέβη πολλές φορές (Καψωμένος, 2008), αφήγηση η οποία μοιάζει υποδειγματική, καθώς απομακρύνεται από το διδακτικό ύφος. Με βάση λοιπόν τις παραπάνω διακρίσεις του Genette, αποφεύγεται ο κίνδυνος του ξηρού φορμαλισμού και αποκαλύπτεται «το γενικό στην καρδιά του ειδικού» (Καψωμένος, 2008), καθώς και η ιδιομορφία του εκφραστικού υλικού της κινηματογραφικής αφήγησης (Λεοντάρης, 2001).

Ο Genette μελετώντας τη φωνή εκείνου που «ακούμε» όταν γίνεται η αφήγηση, εντοπίζει διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα, χρόνους της αφήγησης, είδη αφηγητών, λειτουργίες, καθώς και αποδέκτες της. Συγκεκριμένα, ως προς τα αφηγηματικά επίπεδα, δηλαδή τα επίπεδα κατά τα οποία διακρίνεται η σχέση του αφηγητή με την ιστορία, επισημαίνεται το εξωδιηγητικό, όπου βρίσκεται έξω από εκείνη και δε συμμετέχει, απλώς τη μεταφέρει, το ενδοδιηγητικό, όπου ενδέχεται ο ίδιος ο αφηγητής να είναι ήρωας, καθώς και το μεταδιηγητικό, στο οποίο εντάσσεται η εγκιβωτισμένη αφήγηση γεγονότων που προέρχονται από μια άλλη ιστορία (Genette, 2007). Κατά τον Genette όταν ένας εξωδιηγητικός αφηγητής εισχωρεί στιγμιαία στο ενδοδιηγητικό επίπεδο ή συμβαίνει το αντίθετο, εφαρμόζεται το σχήμα της μετάληψης, που συνιστά παραβίαση (Genette, 2007). Ως προς τον χρόνο της αφήγησης, διακρίνονται τέσσερις τύποι αφήγησης, η προγενέστερη, η μεταγενέστερη, η ταυτόχρονη και η παρεμβαλλόμενη. Στην προτερόχρονη χρησιμοποιείται ο μέλλοντας, στην υστερόχρονη ο Παρατατικός, ο Αόριστος και ο Υπερσυντέλικος και στην ταυτόχρονη ο Ενεστώτας. Στην παρεμβαλλόμενη, χρησιμοποιείται στο επιστολικό μυθιστόρημα τα πράγματα είναι πιο σύνθετα και πολύπλοκα (Genette, 2007). Ο ίδιος ο αφηγητής με βάση τη συμμετοχή του στην ιστορία διακρίνεται σε ομοδιηγητικό- αυτοδιηγητικό, όταν συμμετέχει ο ίδιος και λειτουργεί ως αυτόπτης μάρτυρας, καθώς και σε ετεροδιηγητικό όταν απλώς αφηγείται τα γεγονότα, ενώ με βάση το αφηγηματικό επίπεδο διακρίνεται σε εξωδιηγητικό, καθώς δε μετέχει στην ιστορία, αλλά την αφηγείται και σε ενδοδιηγητικό, όταν και μετέχει και την αφηγείται. Ως προς τις λειτουργίες του αφηγητή, εντοπίζεται διάκριση ανάμεσα στη σκηνοθετική, δηλαδή στην εσωτερική οργάνωση του αφηγητή, την πιστοποιητική, κατά την οποία ο αφηγητής καλείται να αναλάβει και άλλες λειτουργίες, την επικοινωνιακή και την ιδεολογική, όπου τα σχόλια του αφηγητή λειτουργούν διδακτικά (Genette, 2007). Τέλος, ο αποδέκτης της αφήγησης χωρίζεται στον εξωδιηγητικό, κατά τον οποίον ο

*«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»*

αποδέκτης ταυτίζεται με κάποιο πρόσωπο έξω από την ιστορία και όχι με τον αναγνώστη και στον ενδοδιηγητικό, κατά τον οποίον ο αποδέκτης αποτελεί ένα πρόσωπο της ιστορίας (Genette, 2007). Επομένως, με τις παραπάνω διακρίσεις καθίσταται κατανοητό το σκεπτικό του Genette, το οποίο αποτέλεσε τη βάση για τους αφηγηματολόγους του κινηματογράφου, οι οποίοι υιοθέτησαν το εν λόγω μοντέλο.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

(Ο παρακάτω πίνακας ανακτήθηκε από τη διπλωματική εργασία του Δημόπουλου Αριστείδη του 2010, με θέμα τις «Αφηγηματικές τεχνικές στο διηγηματογραφικό έργο του Γεωργίου Βιζυηνού». Βρίσκεται στη σελίδα 37 της εν λόγω εργασίας).

Πίνακας 1. Σχηματική αναπαράσταση της θεωρίας του G. Genette

| | | | | | | |
|-------------------------|--|--|-----------------------------------|--|----------------|--------------------------------|
| Χρόνος | Σερά ή τάξη | Ανάληψη | Εμβέλεια | Εξωτερική | | |
| | | | | Εσωτερική | Επεροδιγητική | |
| | | | | | Ομοδιγητική | Συμπληρωματική Επαναληπτική |
| | | Μεικτή | | | | |
| | | Εύρος | Μερική | | | |
| | | | Πλήρης | | | |
| | Πρόληψη | Εμβέλεια | Εξωτερική | | | |
| | | | Εσωτερική | Επεροδιγητική | | |
| | | Ομοδιγητική | | Συμπληρωματική Επαναληπτική | | |
| | | Εύρος | Μερική | | | |
| | | | Πλήρης | | | |
| | Διάρκεια | Ισοχρονία XA=XI | Σκηνή | | | |
| Ανισοχρονία XA≠XI | | Επιτάχυνση(XA<XI): Έλλειψη, Περίληψη | | | | |
| | | Επιβράδυνση(XA>XI): Περιγραφική παύση, Συλλογιστική παρέκβαση | | | | |
| Συχνότητα | α) Ενική ή μοναδική αφήγηση β) Αναφορική ενική αφήγηση γ) Επαναληπτική αφήγηση δ) Θάμιστική αφήγηση | | | | | |
| Έγκλιση ή τρόπος | Απόσταση | α) Αφηγηματοποιημένος λόγος β) Αναφερόμενος λόγος γ) Μεταπιθέμενος λόγος | | | | |
| | Εστίαση | α) Μηδενική εστίαση β) Εσωτερική εστίαση (σταθερή, μεταβλητή, πολλαπλή) γ) Εξωτερική εστίαση | | | | |
| Φωνή | Αφηγηματικά επίπεδα | Εξωδιγητικό | | Μετάληψη | | |
| | | Ενδοδιγητικό/διηγητικό | | | | |
| | | Μεταδιγητικό | | | | |
| | Χρόνος της αφήγησης | α) Μεταγενέστερη αφήγηση γ) Προγενέστερη αφήγηση | | β) Ταυτόχρονη αφήγηση δ) Παραμφαλλόμενη αφήγηση | | |
| | Αφηγητής | Συμμετοχή στην ιστορία: | Ομοδιγητικός-αυτοδιγητικός | | Επεροδιγητικός | |
| | | Αφηγηματικό επίπεδο: | Εξωδιγητικός | | Ενδοδιγητικός | |
| Λειτουργίες του αφηγητή | α) Σκηνοθετική/οργανωτική γ) Επικοινωνιακή | | β) Πιστοποιητική δ) Ιδεολογική | | | |
| Αποδέκτης της αφήγησης | α) Εξωδιγητικός | | β) Ενδοδιγητικός | | | |

1.2 Εισαγωγή στο φορμαλισμό και στην αστυνομική μυθοπλασία.

Στο τέλος του δέκατου ένατου και στις αρχές του εικοστού αιώνα, εμφανίστηκαν τα τρία θεωρητικά ρεύματα του Ρωσικού φορμαλισμού, της Νέας Κριτικής και του Δομισμού, που συνέβαλαν στη μετάβαση από τις «συγγραφεοκεντρικές στις κειμενοκεντρικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας» (Selden, 2004). Συγκεκριμένα, η επίδραση του φορμαλισμού κατέστη σημαντική, αφού ως νέο είδος ήρθε σε σύγκρουση με όλες τις παλαιότερες θεωρίες, που επιχειρούσαν να ερμηνεύσουν τη λογοτεχνία με θρησκευτικές και συμβολιστικές προσεγγίσεις (Selden, 2004). Πρωτοπόροι του φορμαλισμού ήταν ο R. Jakobson, ο V. Shklovsky, ο Y. Tynianov και ο B. Eichenbaum. Αξίζει ν' αναφερθεί ότι συνδέθηκε στενά με τον φουτουρισμό και πως στόχος των πρωτεργατών ήταν η δημιουργία μιας αντικειμενικής και επιστημονικής μεθόδου που θα ασχολείται με τη γλώσσα της λογοτεχνίας καθαυτή και όχι με την αντιμετώπισή της ως ψυχολογία, θρησκεία ή έκφραση των συναισθημάτων και των σκέψεων του συγγραφέα (Selden, 2004).

Σύμφωνα με τον Todorov (1995) «το λογοτεχνικό έργο αποτελεί ένα σύστημα, στο οποίο δεν επικρατεί η ισότητα των στοιχείων, καθώς άλλα δεσπόζουν και άλλα διαστρεβλώνονται». Αυτά τα στοιχεία είναι οι εικόνες, ο ήχος, η σύνταξη, ο ρυθμός, η επανάληψη, η σύγκριση, η υπερβολή, στοιχεία τα οποία συμβάλλουν στη λογοτεχνικότητα ενός κειμένου και στην εξασφάλιση μιας ακέραιας δομής. Μια βασική διάκριση του φορμαλισμού είναι η διάκριση της πρακτικής από τη λογοτεχνική γλώσσα, δηλαδή της καθομιλουμένης συμβατικής γλώσσας, από τη λογοτεχνική, η οποία επιχειρεί να παραμορφώσει την πρώτη, δημιουργώντας το δικό της είδος (Selden, 2004). Η τεχνική αυτή ονομάζεται «ανοικείωση» και την εισήγαγε ο Shklovsky στο δοκίμιό του “Art as device”, όπου υπογραμμίζει πως ο πραγματικός σκοπός της τέχνης είναι να κάνει τα πράγματα ανοίκεια και να υπονομεύσει την πραγματικότητα και την τυποποίησή της, ώστε να διευρυνθούν οι πνευματικοί ορίζοντες του ατόμου μέσω της αποστασιοποίησης (Selden, 2004). Ο φορμαλισμός με την αυστηρότητα της φόρμας και την εμμονή της δομής, έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία της αστυνομικής μυθοπλασίας, η οποία με τη σειρά της έχει μια αυστηρώς γραμμικά δομημένη πλοκή με σαφή όρια, αρχή, μέση και τέλος.

Στην αστυνομική φορμουλαϊκή λογοτεχνία συνήθως η ιστορία ξεκινά με την παραβίαση ενός νόμου, ακολουθούν οι έρευνες από κάποιον ντετέκτιβ ή αστυνομική

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ομάδα, ενώ το τέλος με την αποκάλυψη του κακοποιού είναι κάπως προκαθορισμένο, ώστε μέσω της ταυτοποίησης του δράστη να αποκατασταθεί η τάξη των πραγμάτων και να επέλθει η λύτρωση (Selden, 2004). Η αφήγηση πρέπει κατά τον Todorov ν' αποτελείται από δύο ιστορίες, η πρώτη εκ των οποίων θα αφορά στις μέρες της έρευνας που έχουν αφετηρία το έγκλημα και η δεύτερη θα αφορά στις μέρες του δράματος που οδηγούν στο έγκλημα, αφού με αυτόν τον τρόπο θα διασφαλιστεί το αίνιγμα και το μυστήριο (Νισύριος, 2019).

Ο Bayard υποστηρίζει πως η αλήθεια πρέπει «να παραμείνει κρυμμένη μέσα στο κείμενο, ακόμα και με γυμνό μάτι» (Νισύριος, 2019). Μια αστυνομική μυθιστορία συνδέει την τάξη με την αταξία, προκειμένου να διατηρείται αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού. Ο Auden (1986), υποστηρίζει πως τα πέντε βασικά στοιχεία που κάνουν το μυθιστόρημα αστυνομικό είναι το περιβάλλον, το θύμα, ο δολοφόνος, ο ύποπτος και ο ντεντέκτιβ. Συγκεκριμένα, το περιβάλλον πρέπει να είναι τέτοιο που να προκαλεί έκπληξη, το θύμα να βρίσκεται υπεράνω υποψίας, ο δολοφόνος υπερόπτης και όλοι οι ύποπτοι φαινομενικά αθώοι (Νισύριος, 2019). Ο χρόνος της αφήγησης παρουσιάζει ιδιαιτερότητες στα μυθιστορήματα αυτά, αφού η πλοκή ξεκινά από κάτι που συμβαίνει στο παρόν, όπως είναι η ανακάλυψη κάποιου πτώματος, ενώ «ακολουθεί ο διάλογος του παρόντος με το παρελθόν» ως τη στιγμή της αποκάλυψης (Κοντοπίδου, 2009).

Σύμφωνα με τον Barthes «το αφήγημα μπορεί να στηριχθεί στο αρθρωμένο γλωσσικό ιδίωμα, προφορικό ή γραπτό, στην εικόνα, σταθερή ή κινούμενη, στην κίνηση και στην έλλογη ανάμιξη όλων αυτών των ουσιών» (Σταματοπούλου, 2003). Η αφήγηση μιας ιστορίας “storytelling” είναι θεμελιώδες στοιχείο της μυθοπλασίας “fiction” (Bordwell & Thompson, 2004), καθώς παρουσιάζονται γεγονότα, άνθρωποι και τόποι σαν να ήταν αληθινά, σκηνοθετούνται με τη φαντασία των δημιουργών και ερμηνεύονται από τους ηθοποιούς (Bordwell & Thompson, 2004). Σε μια ταινία μυθοπλασίας, «η αφήγηση είναι η διαδικασία κατά την οποία οι τεχνικές και η πλοκή αλληλεπιδρούν μέσα στη διαδικασία εντολών και ενδείξεων, ώστε ο θεατής να συγκροτήσει την ιστορία» (Σκοπετέας, 2015). Η αφήγηση σύμφωνα με τα παραπάνω αποτελεί την αναπαράσταση μιας ιστορίας και τη διαδικασία οργάνωσης του υλικού μιας ιστορίας, ώστε ο θεατής να μπορέσει να την αντιληφθεί χρονικά» (Σκοπετέας, 2015).

Σύμφωνα με τον Bordwell, στα οπτικοακουστικά μυθοπλαστικά έργα, δηλαδή στις μυθοπλαστικές ταινίες (fiction), υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι αφήγησης που είναι η κλασική αφήγηση (classical narration), η αφήγηση σε ταινίες τέχνης (art cinema narration), η αφήγηση του ιστορικού υλισμού (historical- materialistnarration) και η παραμετρική αφήγηση (parametric narration). Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την κλασική αφήγηση ο φιλμικός χώρος είναι ρεαλιστικός και οι ήρωες παρουσιάζονται με καθορισμένα ψυχολογικά χαρακτηριστικά, προσπαθώντας κάθε φορά να επιλύσουν τα προβλήματά τους» (Σκοπετέας, 2015). Η αφήγηση αποτελεί μια αλυσίδα γεγονότων, που ακολουθούν τη σειρά του αιτίου- αποτελέσματος, σε ορισμένο χώρο και χρόνο, προκειμένου ο θεατής να βρίσκεται προσανατολισμένος και να καταλαβαίνει τους χαρακτήρες που βρίσκονται εντός της δράσης. Χτίζεται ένα σύστημα που παρέχει την αίσθηση της συνέχειας των γεγονότων, εξασφαλίζοντας το ζητούμενο, που είναι μια γραμμική πλοκή, κατανοητή στον θεατή. Ως προς τις ταινίες τέχνης, αξίζει ν' αναφερθεί ότι εντοπίζονται χάσματα στις παρεχόμενες πληροφορίες, με αποτέλεσμα τα νοήματα να μην είναι ξεκάθαρα. Η υποκειμενικότητα του δημιουργού καθίσταται εμφανής και η αφήγηση είναι τέτοια που μπορεί να μην αποκαλύψει ποτέ στον σκοπό του πρωταγωνιστή. Οι ταινίες αυτές δεν είναι τόσο εμπορικές, όσο καλλιτεχνικές, καθώς συνδυάζουν τον ρεαλισμό, με τη διάσπαση της λογικής σχέσης αιτίου και αιτιατού, δείχνοντας ότι κάτι διαφορετικό γίνεται στην οθόνη. Η προσωπική δημιουργία καθίσταται εμφανής και σε συνδυασμό με το διφορούμενο και την ασάφεια, δημιουργείται ο χαρακτήρας της αφήγησης των ταινιών τέχνης» (Σκοπετέας, 2015). Στη συνέχεια, αναφορικά με την αφήγηση του ιστορικού υλισμού, αξίζει ν' αναφερθεί ότι εφαρμόστηκε σε πολλές σοβιετικές ταινίες κατά το 1925-1933, επιχειρώντας τη σύγκρουση των εικόνων και τη χρήση της εικόνας και το μοντάζ με τέτοιον τρόπο, ώστε να μην εξασφαλίζεται η αίσθηση της συνέχειας. Συνήθως κεντρικός πρωταγωνιστής δεν υπάρχει, αλλά γίνεται εναλλαγή ολόκληρων ομάδων εντός ολίγων λεπτών. Η αφήγηση της κεντρικής ιστορίας σε καμία περίπτωση δεν εγκαταλείπεται, αλλά προκύπτει μια ρητορική μέσω των τεχνικών που χρησιμοποιούνται, αναπτύσσοντας ολόκληρες κοινωνικές θεωρίες» (Σκοπετέας, 2015). Η παραμετρική αφήγηση εξαρτάται κυρίως από τη χρήση τεχνικών, μέσω των οποίων δημιουργούνται διαφορετικά τμήματα ανεξάρτητα από την ιστορία, τα οποία παραμένουν κοντά στο θέμα της αφήγησης και βοηθούν τον θεατή να αντιληφθεί το

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

νόημα της ιστορίας» (Σκοπετέας, 2015). Αυτές οι τεχνικές αφορούν κυρίως στον ήχο, στην εικόνα και στις πράξεις, μέσω των οποίων μεταφέρεται το νόημα και όχι τόσο στην κυριαρχία του διαλόγου.

Κατά τη δεκαετία του 1930-1940 εμφανίστηκε το ρεύμα της Νέας Κριτικής στην Αμερική, κατά την οποία υποστηρίζεται πως το ίδιο το κείμενο είναι αρκετό για να καταλάβει κανείς το νόημά του, δίχως εξωκειμενικές αναφορές (Γερακίνη, 2016). Συγκεκριμένα, υπογραμμίζεται ότι η λογοτεχνία αποτελεί ένα σύστημα κανόνων, με αρχέτυπα και μύθους, πάνω στα οποία στηρίζεται το έργο. Μελετητές της υπήρξαν οι J.C Ransom, C. Brooks, A. Tate, W.K Wimsatt, M. Beardsley και R.P Blackmur (Γερακίνη, 2016), οι οποίοι αντιμετώπισαν τη λογοτεχνία ως ανεξάρτητο πεδίο με δικούς της όρους. Βέβαια, το ρεύμα του φορμαλισμού θεωρήθηκε πιο ορθολογικό και επιστημονικό, ενώ της Νέας Κριτικής κάπως μυστικιστικό. Συγκεκριμένα, ο φορμαλισμός, επειδή χρησιμοποιεί την έννοια της «ανοικείωσης» για να τεκμηριώσει τη θέση της και να εξασφαλίσει την πρωτοτυπία της θεωρίας της, έρχεται σε αντίθεση με τη δεύτερη θεωρία, η οποία υποστήριξε πως η γλώσσα της λογοτεχνίας είναι κυρίως συνυποδηλωτική και κρύβει νοήματα, τα οποία χρήζουν βαθύτερης ανάγνωσης. Η αντίθεση των δύο έγκειται στο ότι στην πραγματικότητα στη θεωρία της Νέας Κριτικής, δε διαχωρίζεται η μορφή ενός λογοτεχνικού κειμένου με το ίδιο το περιεχόμενο, ενώ στον Φορμαλισμό κυριαρχεί αυτός ο διαχωρισμός. Το λογοτεχνικό έργο προσλαμβάνεται λοιπόν ως σύνολο θεμάτων, προτύπων και μορφικών μηχανισμών, που συνθέτουν το κείμενο και έτσι το κοινό μέσω μιας ενδεδειγμένης ανάγνωσης και θεωρώντας πως η κάθε λέξη έχει τη δική της αυτόνομη σημασία, φτάνει να το κατανοήσει (Γερακίνη, 2016). Στη Νέα Κριτική, η οποιαδήποτε συγγραφική πρόθεση αποκλείεται και «δεν είναι αναγκαίο να ψάξουμε έξω από το κείμενο, για να το καταλάβουμε» (Γερακίνη, 2016), καθώς η μορφή είναι η διαδικασία για να παραχθεί το νόημα. Η πρόθεση του συγγραφέα αντιμετωπίζεται εδώ ως πλάνη και σύμφωνα με τη θεωρία, είναι λάθος να διαβάζουμε ένα κείμενο προσπαθώντας να βρούμε το «τι θέλει να πει ο ποιητής ή ο συγγραφέας». Το ίδιο το έργο είναι αυτόνομο και έχει τους δικούς του κανόνες, που συμβάλλουν στο να λειτουργήσει όπως θέλει το ίδιο. Η Νέα Κριτική χρησιμοποίησε το παράδοξο, την ειρωνεία και την αμφισημία, για να αποδώσει το νόημα καθαυτό, με αποτέλεσμα σχεδόν να αποκοπεί από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα. Κατάφερε την «εκ του σύνεγγυς ανάγνωση» των έργων

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

καθαυτών και της πρόσληψής τους ως μόνο λογοτεχνικά δημιουργήματα και τίποτε άλλο, δίχως δηλαδή να υπάρχει κάποια βαθύτερη πρόθεση συγγραφής, πράγμα για το οποίο της ασκήθηκε άμεση κριτική (Γερακίνη, 2016).

Οι Τσέχοι δομιστές αποτελούν τους συνεχιστές των φορμαλιστών και ο βασικός τους εκπρόσωπος είναι ο Jakobson. Συγκεκριμένα, η εν λόγω θεωρία κατά τον Levi Strauss υποστηρίζει ότι ο κόσμος είναι οργανωμένος σε συστήματα και μέσα τους υπάρχουν εσωτερικές σχέσεις. Ο πολιτισμός δηλαδή κατά τη θεωρία, οφείλει να ανακαλύψει τις δομές εκείνες, που καθοδηγούν τις σκέψεις και τις πράξεις τους (Γερακίνη, 2016). Το Συσσωριανό μοντέλο είναι εκείνο που συνδέει τον δομισμό με τη λογοτεχνία, καθώς παρουσιάζει τη γλώσσα ως ένα αυτόνομο σύστημα σημείων, όπου η σημασία προκύπτει κάπως αυθαίρετα ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Η σημασία απορρέει ως η εννοιολογική διαφορά μεταξύ των λέξεων. Προσλαμβάνεται δηλαδή ως νόημα «αυτό που δεν είναι η άλλη λέξη» και έτσι κατασκευάζεται στον εγκέφαλο το μήνυμα. Βέβαια αυτό σημαίνει ότι υπάρχει άμεση σύνδεση με όλα τα υπόλοιπα σημεία και υφίσταται αλληλεξάρτηση, άρα δεν μπορούμε να θεωρήσουμε κατά τον δομισμό πως το λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να ερμηνευτεί καθαυτό, δίχως σύνδεση με το σύστημα των λέξεων και των προθέσεων του συγγραφέα (Γερακίνη, 2016). Στόχος των δομιστών είναι να ανακαλύψουν τα μέρη του κειμένου και τις εσωτερικές σχέσεις που το κάνουν διαφορετικό από κάποιο άλλο.

Και τα τρία ρεύματα του φορμαλισμού, της Νέας Κριτικής και του δομισμού στρέφουν την προσοχή τους στη μορφή του κειμένου και στην εξέτασή του μακριά από τις κοινωνικές, πολιτικές ή οικονομικές εξελίξεις. Πρέπει να αναφερθεί ότι από τα παραπάνω συνάγεται το ότι η μορφή καθαυτή αφορά τους φορμαλιστές, το κείμενο με το νόημά του χωρίς γνώση των εξωτερικών πραγμάτων αφορά τους μελετητές της Νέας Κριτικής, ενώ η γλωσσολογία και η δομή ενός λογοτεχνικού κειμένου, ενδιαφέρει περισσότερο τους δομιστές. Και στις τρεις περιπτώσεις λοιπόν, η προσφορά των θεωριών καθίσταται σημαντικότερη και συνιστά τον προάγγελο για την ανάγνωση του αστυνομικού μυθιστορήματος.

1.3 Δομή πλοκής μυθοπλαστικής αφήγησης.

Η πλοκή κατά τον θεωρητικό της λογοτεχνίας Brooks «δεν είναι μια τυπολογία ή αμετάβλητες δομές, αλλά συνιστά έναν ιδιότυπο δομικό χειρισμό στα μηνύματα που

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

αναπτύσσονται μέσα από μια χρονική αλληλουχία» (Brooks, 1992). Συγκεκριμένα, η πλοκή προσδιορίζεται ως μια δομή που θέτει σε προτεραιότητα τις έννοιες και τις κατατάσσει χρονολογικά. Ο Brooks διακρίνει την πλοκή από τους όρους “fabula” και “suzjet” των Ρώσων φορμαλιστών, καθότι “fabula” είναι «αυτό που πραγματικά συνέβη», ενώ κάτι τέτοιο δεν μπορεί να αποτυπωθεί απόλυτα σε μια μυθοπλαστική πλοκή, καθώς αποτελεί ψευδαίσθηση και νοητική κατασκευή γεγονότων. Φαίνεται λοιπόν, να αντιλαμβάνεται κάτι σαν “suzjet”, δηλαδή ως κάτι που σχηματοποιεί τον αφηγηματικό λόγο και έτσι μέσω εκείνης εντάσσονται τα γεγονότα στη βασική ιστορία (Brooks, 1992).

Σύμφωνα με τη R. Lukens «η πλοκή είναι η ακολουθία των γεγονότων που δείχνουν τους χαρακτήρες σε δράση. Μια τέτοια ακολουθία δεν είναι συμπωματική, αλλά έχει επιλεγεί από το συγγραφέα για να αφηγηθεί μια ιστορία στον αναγνώστη». Η πλοκή παράγει συγκρούσεις, ένταση και δράση, στοιχεία τα οποία διεγείρουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη και το κρατούν αμείωτο (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Κατά τον P. Nodelman, «η πλοκή είναι η ακολουθία των γεγονότων που κατασκευάζει μια ιστορία» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Συγκεκριμένα, θεωρεί ότι μια καλή πλοκή αποτελείται από ένταση ανάμεσα στη στέρηση και στην εξόφληση οφειλής και επομένως στην άρση της στέρησης, ανάμεσα στην ευχή και στην εκπλήρωσή της (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Για τον Αριστοτέλη ο όρος «πλοκή» συνιστά τον «μύθο», ο οποίος ορίζεται σαν «η σύνδεση των συμβάντων ή πραγμάτων που συντελούνται στην ιστορία» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Στην Ποιητική (1453a11-12) θεωρεί πως όσο πιο απλός είναι ο μύθος, δηλαδή η πλοκή, τόσο πιο καλοστημένη και ενδιαφέρουσα είναι η ιστορία. Για τον λόγο αυτόν, αντιλαμβάνεται την πλοκή σαν δεσμό, σαν ένα κρίκο, που δεν απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Στο πρώτο μέρος του κειμένου αρχίζει να δένεται ο κόμπος, δηλαδή η πλοκή, στη μέση του κορυφώνεται και αναπόφευκτα στο τέλος του έργου επέρχεται η λύση της (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Ο Ricoeur με τη σειρά του ορίζει την πλοκή ως «έξυπνο σύνολο που κυβερνά μια αλληλουχία γεγονότων σε κάθε ιστορία» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Οι πιο παραδοσιακοί τρόποι πλοκής βρίσκονται στις προφορικές ιστορίες που έχουν υιοθετηθεί από την παιδική λογοτεχνία και ένα τυπικό σχήμα της εν λόγω πλοκής είναι το «σπίτι (συγκεκριμένος χώρος/ τόπος)- αναχώρηση από το σπίτι- περιπέτεια- επιστροφή στο σπίτι» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Κατά τον Sutton- Smith διακρίνονται τέσσερα υποδείγματα πλοκής, ένα από τα οποία είναι εκείνο που την οδηγεί από το ένα γεγονός στο άλλο, αποκαλύπτοντας σταδιακά τα στοιχεία της και τις μεταβολές που ο συγγραφέας κρίνει σκόπιμο να φανερωθούν, καθώς ευνοούν τη σταδιακή κλιμάκωση και κορύφωση της ιστορίας για τη λύση της. Πρόκειται για μια απλή παράθεση γεγονότων, δίχως ιδιαίτερες εντάσεις (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Ένα δεύτερο υπόδειγμα πλοκής είναι εκείνο που ακολουθεί μια ευθύγραμμη χρονική εξέλιξη, όπου η δράση κινείται με ένταση, χωρίς κενά, κρατώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού, με επεισόδια που προβάλλονται το ένα μετά το άλλο και δένονται σε ένα ενιαίο σύνολο (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Το τρίτο υπόδειγμα είναι πολύ πιο πολύπλοκο, καθώς η ιστορία αναπτύσσεται με μια κορύφωση, εξελίσσεται με συγκρούσεις και περιπέτειες και καταλήγει σε ένα συμπέρασμα. Η αυξανόμενη δράση αρχίζει με μια θέση που εξηγείται από την παράθεση αρκετών στοιχείων ή σκηνογραφίας και η πλοκή εξελίσσεται σταδιακά με ανάδρομες αφηγήσεις, που πληροφορούν το τί συνέβη στο παρελθόν. Είναι αναγκαίο το να γνωρίζουμε τί έγινε πριν αρχίσει η υπόθεση και τί δημιούργησε την παρούσα κατάσταση (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Το τέταρτο αυτό μοντέλο είναι που μας οδηγεί στο πυραμοειδές διάγραμμά του Gustav Freytag (1863), συνοψίζοντας την αριστοτελική θεωρία σε μια πυραμίδα, η οποία ξεκινά από μια δράση εν τη γενέσει, οδηγεί σε μια κορύφωση και κατόπιν με πτωτική δραστηριότητα οδηγεί προς μια λύση (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Μια μυθοπλαστική ταινία κλασικής αφήγησης διακρίνεται σε τρία βασικά μέρη- πράξεις, οι οποίες κατά τον Αριστοτέλη ορίζονται ως αρχή, μέση, τέλος, ενώ μέχρι σήμερα λαμβάνουν πολλές και διαφορετικές ονομασίες, ενώ το τμήμα της αφήγησης διαρθρώνεται σε σκηνές, σεκάνς και πράξεις (Βαλούκος, 2002). Συγκεκριμένα, στην πρώτη πράξη (Δέση), εισάγονται βασικές πληροφορίες για το έργο και του ήρωες, ώστε να κεντριστεί το ενδιαφέρον του θεατή και να τον καθηλώσει. Παρουσιάζονται λοιπόν οι βασικοί ήρωες, η σεναριακή ιδέα, το κίνητρο, το πρόβλημα, ο σκοπός του ήρωα, ο χώρος και ο χρόνος του δράματος, τα εμπόδια και τα όπλα για την επίλυση των

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

προβλημάτων, τα όριά του, οι απειλές, η ψυχολογική του κατάσταση, καθώς και το καταλυτικό γεγονός που οδηγεί στη μεταστροφή αυτής της πρώτης πράξης (Σκοπετέας, 2015). Για τον λόγο αυτόν καθίσταται αναγκαίο το δυνατό άνοιγμα της σκηνής με ένα δυνατό εισαγωγικό γεγονός, που λέγεται «αγκίστρι»/ “hook”, με κάποια φράση- κλειδί, η οποία προϊδεάζει τον θεατή για τα όσα επρόκειτο να συμβούν» (Σκοπετέας, 2015). Το εισαγωγικό αυτό άνοιγμα είναι δυνατό να επιτελεστεί με τη σωματική δράση του πρωταγωνιστή, τη μη δράση του, την άφιξή του σε μία κατάσταση που γεννά την περιέργεια στο κοινό, την αφήγηση γεγονότων που έχουν συμβεί στο παρελθόν, το flashback, με ένα περιστατικό που συμβαίνει στο τέλος της ιστορίας και τίθεται στην αρχή, καθώς και με σεκάνς- μοντάζ. Οι σκηνές της παρουσίασης είναι εκείνες που εισάγουν τους θεατές σε βασικά στοιχεία, όπως είναι η ταυτότητα του ήρωα, ο χρόνος ή ο χώρος της ιστορίας και συνήθως βρίσκονται σε αυτό το πρώτο τμήμα της ταινίας (Σκοπετέας, 2015).

Κατόπιν, αναφορικά με τη δεύτερη πράξη (Κρίση), στόχος είναι να διαφωτιστεί το πρόβλημα του πρωταγωνιστή, να τονιστούν τα αδιέξοδά του και σταδιακά να ακολουθήσει η μεταμόρφωσή του, ώστε να προσεγγίσει τη λύση. Συγκεκριμένα, στην πράξη αυτή αναπτύσσεται το νόημα του έργου και προβάλλονται οι εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα. Αποτελείται από μία σεκάνς της βασικής πλοκής, όπου ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με τις λανθασμένες επιλογές που έκανε στο τέλος της πρώτης πράξης, τις οποίες τώρα ανεπαρκώς επιχειρεί να λύσει. Στη σκηνή αυτή ο χαρακτήρας πρέπει να απογυμνωθεί από τα όπλα του και να έρθει σε πιο δύσκολη θέση από εκείνη που βρισκόταν στην αρχή της ταινίας. Στο σημείο αυτό αρχίζει να εφαρμόζεται το τόξο της μεταμόρφωσης του χαρακτήρα, αφού επιχειρεί μέσα από τις δυσκολίες και τα αδιέξοδα να ξεπεράσει το τέλμα του. Κατόπιν, στην ίδια πράξη δημιουργούνται δύο με τρεις υποπλοκές αν η ταινία είναι μεγάλου μήκους, ώστε να επιλυθούν όλες μαζί κατά την τρίτη και τελευταία πράξη. Ακριβώς στη μέση του έργου τίθεται το σημείο χωρίς επιστροφή, δηλαδή εκείνη τη μεταστροφή της υπόθεσης που αποκλείει τη λύση του αδιεξόδου που έχει προηγηθεί στο τέλος της πρώτης πράξης. Τέλος, πρέπει να υπάρχουν δύο σημεία εστίασης (focus points) στο $\frac{1}{4}$ και στα $\frac{3}{4}$ μιας ταινίας» (Σκοπετέας, 2015) , όπως για παράδειγμα στο 45° και στο 75° λεπτό μιας δώωρης, τα οποία θα συντελέσουν στο να μεταμορφωθεί εν τέλει ο χαρακτήρας. Εντοπίζονται στο τμήμα αυτό σκηνές σύγκρουσης, που σχετίζονται με τον

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

πρωταγωνιστικό χαρακτήρα, αλλά και σκηνές μετάβασης, που συνδέουν τις σκηνές τις σύγκρουσης, ώστε να «ρίχνουν κάπως την ένταση», να επεξηγούν τα όσα έχουν συμβεί και να χαλαρώνουν τους ρυθμούς (Σκοπετέας, 2015). Στον πυρήνα μιας σεκάνς πρέπει να υπάρχει η βασική ιδέα, η οποία θα κατευθύνεται προς την ένταση ή θα εμποδίζεται. Επίσης, στην κάθε πράξη πρέπει να είναι φανερό ποιος ήρωας καθοδηγεί, ενώ στο τέλος της κάθε μιας «πρέπει να ενυπάρχει το σπέρμα της επόμενης σκηνής». Η ένταση στο σημείο αυτό πρέπει να έρχεται κλιμακωτά και το εμπόδιο να είναι πιο δύσκολο από το προηγούμενο. Για να γίνει κατανοητή η αφήγηση είναι αναγκαία η χωροχρονική καθοδήγηση με σαφείς περιγραφές των σκηνικών, του τρόπου κίνησης των ηθοποιών, αλλά και της κάμερας (Σκοπετέας, 2015).

Φτάνοντας στην τρίτη πράξη, ο βασικός στόχος είναι να επιλυθούν όλα τα αδιέξοδα, να ολοκληρωθεί το τόξο της μεταμόρφωσης και να επέλθει η κάθαρση του θεατή. Μετά λοιπόν τη δεύτερη μεταστροφή, φτάνει η στιγμή της αλήθειας, όπου το έργο μοιάζει σαν να ξεκινά από την αρχή. Αυτό συμβαίνει διότι ο ήρωας προβάλλεται στην ίδια ακριβώς κατάσταση στην οποία βρισκόταν εξ αρχής, με τη διαφορά ότι τώρα διαθέτει όλες τις αποτυχημένες προσπάθειές του ως όπλα για να πετύχει τον βασικό του στόχο. Έτσι λοιπόν επέρχεται η τελική κρίση, η σύγκρουση, το φινάλε, το οποίο κρατά για περίπου δύο με τρία λεπτά και δεν είναι απαραίτητα καλό, καθώς ενδέχεται να περιλαμβάνει τον θάνατο των πρωταγωνιστών. Οι μεταστροφές που έχουν προηγηθεί από το καταλυτικό γεγονός, τη φάση της κρίσης και τη φάση της απόφασης, οδηγούν την αφήγηση στο φινάλε της. Το τόξο της μεταμόρφωσης του ήρωα ολοκληρώνεται, τα αδιέξοδα αίρονται και δημιουργείται μια νέα τάξη πραγμάτων (Σκοπετέας, 2015).

Καταληκτικά, η φόρμουλα της αστυνομικής λογοτεχνίας επικεντρώνεται στη βασική έρευνα που κάνει ο ντεντέκτιβ με στόχο να διαλευκάνει ένα έγκλημα. Το «υπόδειγμα της δράσης» που διαμορφώθηκε από τον Πόε, τον θεμελιωτή του κλασικού αστυνομικού μυθιστορήματος και έπειτα καθιερώθηκε στην παράδοση του εν λόγω είδους σχετίζεται με έξι φάσεις. Συγκεκριμένα αυτές περιλαμβάνουν «την εισαγωγή του ντεντέκτιβ, το έγκλημα προς εξιχνίαση και οι ενδείξεις για την ύπαρξή του, την έρευνα, την αναγγελία της επίλυσης του μυστηρίου, την εξήγηση και τη λύση με την τελική έκβαση της ιστορίας (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Κεφάλαιο δεύτερο: Ιστορία της αστυνομικής αφήγησης.

2.1 Ιστορική αναδρομή της ξένης αστυνομικής λογοτεχνίας.

Τα λογοτεχνικά γένη είναι οι ευρείες κατηγορίες των λογοτεχνημάτων, στις οποίες εντάσσονται τα λογοτεχνικά είδη (Διαμαντοπούλου, 2016). Συγκεκριμένα, υπάρχουν τρεις μεγάλες κατηγορίες λογοτεχνικών έργων στην ελληνική βιβλιογραφία, που είναι η ποίηση, η πεζογραφία και το θέατρο. Τα λογοτεχνικά είδη τώρα αποτελούν τις υποδιαιρέσεις των λογοτεχνικών γενών και τέτοια είναι η μπαλάντα, το σονέτο, το μυθιστόρημα, η νουβέλα, το διήγημα, το πεζό ποίημα, η ωδή (Διαμαντοπούλου, 2016).

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά στην αστυνομική μυθοπλαστική αφήγηση, αξίζει ν' αναφερθεί ότι η ξένη συγκριτικά με την ελληνική, θέτει τις ρίζες της ήδη στην εποχή της Αναγέννησης. Τα τότε αστυνομικά βιβλία πραγματεύονταν υποθέσεις μυστηρίου προς λύση και όχι απαραίτητα προς ύπαρξη κάποιου φόνου. Στα γοτθικά λοιπόν μυθιστορήματα εμπλέκονται για πρώτη φορά μυστηριώδεις θάνατοι, αύξηση της εγκληματικότητας και παραβατικές συμπεριφορές, εισάγοντας αυτό το νέο είδος στη συγγραφική σκέψη. Το 1841, πρωτοεμφανίστηκε στις ΗΠΑ ο πατέρας της παγκόσμιας αστυνομικής λογοτεχνίας, ο Έντγκαρ Άλαν Πόε με το έργο του «Οι φόνοι της οδού Μόργκ», με πρωταγωνιστή τον πρώτο ντεντέκτιβ της ιστορίας, ένα ερασιτέχνη ονόματι «Αύγουστος Ντυπέν», αρχίζοντας έτσι να θέτει τους κανόνες για το αστυνομικό μυθιστόρημα. Το 1868 στην Αγγλία ο Γουίλκι Κόλινς εκδίδει το βιβλίο του με τίτλο «Σεληνόλιθος» (Dubey, 2020), ενώ το 1866 στη Γαλλία ο Εμίλ Γκαμποριό παρουσιάζει την «Υπόθεση Λερούζ», σηματοδοτώντας έτσι μια νέα εποχή με το νέο αυτό είδος. Αν το αστυνομικό μυθιστόρημα κυριαρχούσε στην Ευρώπη από το 1841, στην Ελλάδα έφτασε αρκετά καθυστερημένα το 1950.

Κατά το 1890 στη Γαλλία επιβάλλεται ο όρος «αστυνομικό» (policier) έναντι του «δικαστικού» (judiciaire), ενώ στον αγγλοσαξονικό χώρο ο όρος «εγκληματική μυθιστορία» (criminal romance), αντικαθίσταται από τον όρο «αστυνομική ιστορία» (detective story) (Τσομπάνη- Θεοδωρίδης, 2014). Το έργο της Αγκάθα Κρίστι διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της αστυνομικής λογοτεχνίας, με το πρώτο της έργο να εκδίδεται στο 1920 με τίτλο “The mysterious affair at styles”, σηματοδοτώντας έτσι τη Χρυσή εποχή για την ιστορία της Αστυνομικής λογοτεχνίας. Πιο συγκεκριμένα, αρχίζουν να τίθενται οι βασικοί κανόνες της συγγραφής του είδους,

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

κατά τους οποίους ο αφηγητής καθίσταται ομοδιηγητικός, η εστίαση είναι εσωτερική και όλα τα γεγονότα που διαδραματίζονται τα βιώνει ο αφηγητής μαζί με τον ντετέκτιβ. Βέβαια τα έργα της Άγκαθα σπάνε τους κανόνες και χρησιμοποιούν και τα τρία επίπεδα εστίασης, όπως και τον ετεροδιηγητικό αφηγητή, πράγμα που την καθιστά Βασίλισσα του είδους (Χατζητσακίρογλου, 2021).

Αν βέβαια το σκεφτούμε από την πλευρά των Ελληνικών και όχι των διεθνών δεδομένων, ψήγματα αστυνομικών υποθέσεων υπό την έννοια της ύπαρξης κάποιου ενόχου και της αποκάλυψης ενός αινίγματος, βρίσκονται ήδη εδραιωμένα στην αρχαιότητα με την υπόθεση του Οιδίποδα του Σοφοκλή (Dubey, 2020) ή ακόμα και στην Αγία Γραφή, όπου ο Κάιν σκότωσε τον Άβελ. Θα ήταν λοιπόν παρακινδυνευμένο να ξεκινήσουμε το σκεπτικό μας από αυτές τις βάσεις, καθώς δεν είναι δυνατόν να τις θεωρήσουμε ως αστυνομικές υποθέσεις, παρά μόνο ίσως ως τις βάσεις των ελληνικών δεδομένων. Ο όρος «αστυνομική», “detective”, εισήλθε στο Αγγλικό λεξιλόγιο στα μέσα του 18^{ου} αιώνα (Humphery, 2017), ενώ η ετικέτα του ντετέκτιβ δεν βρισκόταν σε κοινή θέα μέχρι να υπάρξουν πραγματικοί και επίσημοι αστυνομικοί ντετέκτιβ, κάτι που δε συνέβη παρά μόνο μέχρι το τέλος της βικτωριανής περιόδου και της ίδρυσης του ειδικού τμήματος της Μητροπολιτικής αστυνομίας κατά το 1842 (Humphery, 2017). Έτσι λοιπόν, ξεκίνησε να αναδύεται το είδος της αστυνομικής λογοτεχνίας κυρίως με τη μορφή του διηγήματος. Στις εν λόγω ιστορίες, κυριαρχεί ένα μυστήριο ή ένα έγκλημα, το οποίο καλείται ένας ερασιτέχνης ντετέκτιβ να επιλύσει και που δεν αποκαλύπτει παρά μόνο στο τέλος της ιστορίας. Τα διηγήματα αυτά ξεκίνησαν να δημοσιεύονται το 1891 στο περιοδικό Strand Magazine (Humphery, 2017) και αποτελούσαν αστυνομικά λογοτεχνικά κείμενα μικρά στην έκτασή τους, επηρεασμένα από τον Poe, ο οποίος συνήθιζε να γράφει μικρά και σύντομα αφηγήματα, ώστε να διατηρήσει το σασπένς, αλλά και το ενδιαφέρον του αναγνώστη (Humphery, 2017), καθώς και τον Dupin. Επίσης, το 1913, η υπόθεση του E.C Bentley με τίτλο «Η τελευταία υπόθεση του Τρεντ», ήταν πολύ πετυχημένη, καθότι ο συγγραφέας έσπασε την αφήγηση σε δύο τμήματα, όπου στο πρώτο ο ντετέκτιβ έλυσε την υπόθεση, αλλά με τον λάθος δράστη, ενώ στο δεύτερο μέρος, που διαδραματίστηκε μετά από κάποια χρόνια, η υπόθεση άνοιξε και συνελήφθη ο πραγματικός δράστης (Humphery, 2017). Επομένως, ένα τόξο ανάπτυξης του είδους παρατηρήθηκε μέχρι το 1926, με τις ιστορίες του Σέρλοκ Χόλμς κι έπειτα τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο με εκείνες τις Άγκαθα

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Κρίστι. Το 1920 λοιπόν εγκαινιάστηκε η «Χρυσή εποχή» με το έργο της “Mysterious Affairs at styles”, καθώς και με έργα άλλων συγγραφέων όπως Allingham, Sayers, March, Innes, Crispin στη Βρετανία, του George Simeon στη Γαλλία και των Dickson Car, Queen και Van Dine στην Αμερική (Humphery, 2017). Με το πέρασμα των Παγκοσμίων πολέμων επιτελείται μετάβαση προς το «μαύρο αστυνομικό μυθιστόρημα», κατά το οποίο παρουσιάζεται μια κοινωνία υπό κατάρρευση, όπου ένας μοναχικός ντεντέκτιβ, πλήρως ηθικός και ενάρετος, βρίσκεται εκεί για να πατάξει τη διαφθορά της (Φιλίππου, 2017:20). Επίσης, την ίδια περίοδο εμφανίζονται τα μυθιστορήματα με κατασκόπους, πολιτικές σκευωρίες, κρυπτογραφημένα μηνύματα, συμμάχους και προδότες.

2.2 Ιστορική αναδρομή της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας.

Στην Ελλάδα το αναγνωστικό κοινό κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τις αρχές του 20^{ου}, γαλουχήθηκε με τα περιπετειώδη μυθιστορήματα Γάλλων κυρίως συγγραφέων, όπως είναι «Οι Άθλιοι» του Βίκτωρος Ουγκώ, «τα Μυστήρια των Παρισίων» του Ευγένιου Σύη, τα έργα του Αλέξανδρου Δούμα, του Ζυλ Μαρού, του Πιερ Ντεκουρσέλ (Φιλίππου, 2017), έργα τα οποία συνδύαζαν το μυστήριο με την αγωνία, τη δράση και το ευτυχές τέλος. Πιο συγκεκριμένα, τα μυθιστορήματα αυτά δημοσιεύονταν στις εφημερίδες και στα περιοδικά, είτε κυκλοφορούσαν με τη μορφή βιβλίου. Ήδη από τις αρχές του 1900 στην Ελλάδα εμφανίστηκαν φυλλάδια με ξένα μυθιστορήματα ιπποτικά, περιπετειώδη, ζούγκλας, τα οποία επηρέασαν κάποιους Έλληνες συγγραφείς, ώστε να επιχειρήσουν να μεταφέρουν στη χώρα μας τη δράση με παρόμοιες ιστορίες (Φιλίππου, 2017).

Οι συγγραφείς μετέφεραν στην Ελλάδα το είδος, εκκινώντας από τη διασκευή ληστρικών μυθιστορημάτων, ηρωοποιώντας τους ληστές και δημιουργώντας έργα ενδεικτικά όπως «Ο λήσταρχος Νταβέλης» του Αιμίλιου Αθηναίου (Αριστείδη Κυριακού), «Ο λήσταρχος Γιαγκούλας» του Φ. Φωτόπουλου, «Οι λησταί Τσεκουραίοι» του Κίμωνος Αττικού, «Οι λήσταρχοι Ρετζαίοι» του Α. Σβώκου (Φιλίππου, 2017). Το εν λόγω είδος ήταν για τη χώρα μας, ότι το γουέστερν για την Αμερική και προηγήθηκε της εμφάνισης των ιστοριών με τους ιδιωτικούς ντετέκτιβς. Σύντομα όμως η θεματολογία αυτή άρχισε να κουράζει το αναγνωστικό κοινό, καθώς τα θέματα εξαντλήθηκαν και έτσι διαδόθηκαν μαζικά ορθόδοξα αστυνομικά αναγνώσματα στην Αγγλία και στη Γαλλία, τα οποία βαθμιαία κατέκλυσαν την

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Ευρώπη (Φιλίππου, 2017). Σημαντικοί συγγραφείς όπως ήταν ο Μπαλζάκ, ο Αλέξανδρος Δούμας και ο Ευγένιος Σύν, δημοσίευσαν τα έργα τους σε Γαλλικές κυρίως εφημερίδες, ασκώντας επιρροή και στην Ελλάδα. Έτσι το 1894, δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «Εστία» το έργο του Ιωάννη Κονδυλάκη «Οι άθλιοι των Αθηνών» (Φιλίππου, 2017), όπου τα διηγήματα άρχισαν να βυθίζονται στην κρίση και να συρρικνώνονται σημαντικά. Λίγο πρωτότερα, το 1883, δημοσιεύτηκε στην «Εφημερίδα» η δίκη για το διπλό έγκλημα στα Βίλια, το οποίο περιλάμβανε την υπόθεση δύο αδερφών που σκότωσαν έναν άντρα και μια γυναίκα. Το 1900, μια αστυνομική πλοκή του Βλάση Γαβριηλίδη δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «Ακρόπολις» και αφορούσε στη διπλή αυτοκτονία ενός φοιτητή και της Ρωσίδας ερωμένης του (Φιλίππου, 2017). Η εφημερίδα αυτή συνδέθηκε στενά με την αστυνομική αφήγηση και εξελίχθηκε ως η κατεξοχήν εφημερίδα της «νέας δημοσιογραφίας» (Φιλίππου, 2017).

Αναφορικά με τον Ελληνικό τύπο, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι το μεγάλο κυκλοφοριακό άλμα που εκτίναξε τις πωλήσεις τέτοιων μυθιστορημάτων έγινε τον Μάρτιο του 1907, όταν η εφημερίδα «Χρόνος» δημοσίευσε σε συνέχειες το ιστορικό θρησκευτικό μυθιστόρημα «Κασσιανή» του Αριστείδη Κυριακού, ο οποίος έθεσε τις βάσεις για το ελληνικό λαϊκό ανάγνωσμα, το οποίο αργότερα ονομάστηκε «Αθηναϊκό μυθιστόρημα» (Φιλίππου, 2017). Κατόπιν, το είδος καλλιεργήθηκε από τον Παύλο Αργυρό, τον Αριστείδη Διδίκα, την Ιωάννα Μπουκουβάλα- Αναγνώστου και τον Χρίστος Χαιρόπουλο. Η επιτυχία του είδους οφείλονταν στην πλοκή, στο γεγονός ότι ο αναγνώστης μπορούσε να ταυτιστεί με τον ήρωα, στην κάθαρση και δικαίωση των θετικών ηρώων και την τιμωρία των αρνητικών (Φιλίππου, 2017).

Ένα από τα πρώτα βιβλία αστυνομικής λογοτεχνίας που κυκλοφόρησαν ήταν «Η δικογραφία» του Εμίλ Γκαμποριώ, ο οποίος επινόησε τον αστυνόμο Λεκόκ. Λίγο αργότερα, το 1905 εκδόθηκαν τα βιβλία του Γουίλκι Κόλλινς «Η λευκοφόρος», αλλά και «το παράδοξο έγκλημα» του Άρθουρ Κόναν Ντόουλ. Στο περιοδικό «Ελλάς», που ήταν ένα εβδομαδιαίο εικονογραφημένο περιοδικό, το 1910 για πρώτη φορά ξεκίνησαν να δημοσιεύονται τα πρώτα αστυνομικά μυθιστορήματα, αλλά και μυθιστορήματα του Κόναν Ντόουλ σε συνέχειες (Φιλίππου, 2017). Είναι άγνωστο το πότε ακριβώς ξεκίνησε να υπάρχει ο τίτλος του αστυνομικού μυθιστορήματος στον Ελληνικό Τύπο, αλλά στις 14 Φεβρουαρίου του 1913, ο τότε πρωθυπουργός της χώρας ο Ελευθέριος Βενιζέλος,

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

παρακινημένος από τους Βαλκανικούς πολέμους, δημοσίευσε το «Ένα τέχνασμα» του Αδριανού Μ. Ζερβού, σε μια σελίδα της εφημερίδας με επικεφαλίδα «Αστυνομικά διηγήματα» (Φιλίππου, 2017). Τον Απρίλιο του 1913, αφού ο βασιλιάς Γεώργιος είχε δολοφονηθεί, δημοσιεύτηκαν τα αναγνώσματα «Από τας περιπέτειας του Σέρλοκ Χόλμς», αλλά και «Ο πλοίαρχος Κάρεϋ» του Αρθούρου Κόναν Ντόυλ. Κατά την ίδια χρονιά, όπου η Ελλάδα βρισκόταν υπό την επιρροή του Βενιζέλου και του νέου βασιλιά Κωνσταντίνου, δημοσιεύτηκε σε συνέχειες το μυθιστόρημα «Σέρλοκ Χόλμς σώζων τον κ. Βενιζέλον», μυθιστόρημα το οποίο ολοκληρώθηκε σε είκοσι πέντε συνέχειες και παρέμεινε για δεκαετίες άγνωστο, όπου δημοσιεύτηκε από τις εκδόσεις «Άγρα» το 2013 και κατά τον Ανδρέα Αποστολίδη θεωρείται το πρώτο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα (Φιλίππου, 2017). Τον Δεκέμβριο του 1919, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Σφαίρα» ένα αστυνομικό ανάγνωσμα με τίτλο «Ο Αθηναίος Φαντομάς», όπου αποτύπωνε τις περιπέτειες του αστυνόμου Δημήτρη Μπαϊρακτάρη. Κατόπιν, το 1920, στις σελίδες των περιοδικών «Τα Φύλλα, Φαντάζιο, Θεατής, Οικογένεια» φιλοξενήθηκαν έργα Γάλλων συγγραφέων, όπως ο Γκαστόν Λερού και ο Μορίς Λεμπλάν (Φιλίππου, 2017). Λέγεται πως το πρώτο κοινώς αποδεκτό ελληνικό μυθιστόρημα με αστυνομική πλοκή ήταν το «Έγκλημα του Ψυχικού» του Παύλου Νιρβάνα (1866-1937), το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Θεατής» και αποτελεί μια παρωδία του είδους. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται η ιστορία ενός φοιτητή ονόματι «Νίκου Μολοχάνθη», ο οποίος είχε πάθος για τις αστυνομικές ταινίες και θέλοντας να αποκτήσει φήμη, κατηγόρησε τον ίδιο του τον εαυτό για τον θάνατο μιας γυναίκας, την οποία όμως είχε σκοτώσει κάποιος άλλος στην πραγματικότητα για λόγους τιμής. Βέβαια, ο κατά φαντασίαν δολοφόνος αφέθηκε ελεύθερος και η ιστορία του εκδόθηκε σε συνέχειες από τον Δεκέμβριο του 1927 ως τον Απρίλιο του 1928 (Φιλίππου, 2017). Ο Νιρβάνας, επιχείρησε να αναλύσει την επικαιρότητα και την τότε κοινωνία, σατιρίζοντας μέσω της παρωδίας του το ίδιο του αστυνομικό ανάγνωσμα στο κοινό. Η αφηγηματοποίηση ιστοριών από το αστυνομικό δελτίο, λάμβανε τη μορφή της αφήγησης σε συνέχειες, όπως συνέβαινε στα μυθιστορήματα. Επομένως, με τον τρόπο αυτόν, η ανάπτυξη της αστυνομικής αφήγησης στον αθηναϊκό τύπο ήταν εκείνη που ευνόησε τη συγγραφή του «Έγκλήματος στο Ψυχικό» (Φιλίππου, 2017). Το 1928 δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Θεατής» το αστυνομικής πλοκής «πρωτότυπον ελληνικόν μυθιστόρημα» στην καθαρεύουσα, το οποίο δεν είχε φόνο, παρά

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

καταchrήσεις χρημάτων, διαρρήξεις και εκβιασμούς. Το 1932 ο Ορφέας Καραβίας, δημοσίευσε στο περιοδικό «Εβδομάς» μια σειρά από μικρά διηγήματα, ενώ λίγο αργότερα ακολούθησαν οι περιπέτειες του ντετέκτιβ Μάρτιν Μπεγκ, μέχρι το 1935, όπου εξέδωσε το μυθιστόρημα «Ο άνθρωπος με το ξύλινο χέρι» (Φιλίππου, 2017). Τέλος ο Γιάννης Μαρής ο «πατέρας του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα από το 1953 με το «Έγκλημα στο Κολωνάκι» και το '54 «Έγκλημα στα παρασκήνια» κι έπειτα με τις ιστορίες του αστυνόμου Μπέκα, κατάφερε ως το '79 να αλλάξει τα Ελληνικά δεδομένα.

2.3 Βασικές αρχές συγγραφής αστυνομικής λογοτεχνίας

Η συγγραφή ενός αστυνομικού μυστηρίου πρέπει να ακολουθεί κάποιες βασικές αρχές, προκειμένου να είναι επιτυχημένη. Για τον λόγο αυτόν ο Gilbert Keith Chesterton, δημοσίευσε το 1925 ένα άρθρο, το οποίο αναφερόταν στους κανόνες εκείνους που πρέπει να ακολουθεί κάποιος, προκειμένου η αστυνομική ιστορία του να μην αποτυγχάνει. Συγκεκριμένα, «η πρώτη θεμελιώδης αρχή είναι ότι ο σκοπός μιας αφήγησης μυστηρίου, όπως και κάθε άλλης αφήγησης ή κάθε άλλου μυστηρίου, δεν είναι να φέρει το σκοτάδι, αλλά το φως» (Chesterton, 1986). Μια ιστορία γράφεται με τέτοιο τρόπο ώστε να πλαστεί μεν ένα σκοτεινό πλάνο και να οδηγηθεί ο αναγνώστης στην παρανόηση, πλάνο μέσα από το οποίο όμως θα αναβλύσει η λάμψη. Όπως ο ίδιος αναφέρει «αρκετοί συγγραφείς θεωρούν πως είναι καθήκον τους να μπερδέψουν το κοινό και να τον παραπλανήσουν», αλλά κάποιες φορές ίσως ξεχνούν πως κάπως έτσι μπορεί να το απογοητεύσουν. Εκτός από την παραπάνω αρχή, είναι εξίσου απαραίτητο να ελλοχεύει ένα μυστικό, το οποίο να αξίζει να μείνει κρυφό. Η λύση του δεν πρέπει να είναι μια αντι-λύση (Chesterton, 1986) ή μια λύση, η οποία βρίσκεται εκεί για να δαμάσει τον αναγνώστη και έπειτα να τον αφήσει με την απορία. Αντί αυτού πρέπει να προκύπτει ως σοβαρή αλήθεια, που θα φωτίσει πραγματικά την υπόθεση.

Η δεύτερη μεγάλη αρχή του εν λόγω είδους είναι ότι η «ουσία του αστυνομικού μυθιστορήματος δεν είναι η πολυπλοκότητά του, αλλά η απλότητα» (Chesterton, 1986). Συγκεκριμένα, το μυστικό θα πρέπει να είναι κάτι απλό και εμφανές. Είναι πολύ πιθανό η εκάστοτε ιστορία να είναι πολύπλοκη, όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στο τέλος ο αναγνώστης είναι εκείνος που διαβάζοντας πρέπει να κατανοήσει μόνος του την έκβασή της. Ο συγγραφέας οφείλει να εξηγήσει μέσω του γραπτού λόγου το

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

μυστήριο, αλλά το ίδιο το μυστήριο πρέπει να είναι απολύτως κατανοητό στον αναγνώστη και «να μην χρειάζεται να εξηγήσει την εξήγηση» (Chesterton, 1986).

Εκτός από τις δύο παραπάνω αρχές υπάρχει και μια τρίτη, κατά την οποία προκύπτει πως «το γεγονός ή το πρόσωπο που εξηγεί την υπόθεση, πρέπει να είναι οικείο προς το αναγνωστικό κοινό (Chesterton, 1986). Συγκεκριμένα, ο εγκληματίας οφείλει να είναι στο πρώτο πλάνο, όχι όμως ως εγκληματίας, αλλά με κάποιον άλλον ρόλο που ταυτόχρονα του επιτρέπει να βρίσκεται σε αυτό το πρώτο πλάνο. Επομένως, η αλήθεια πρέπει να είναι απλή, η λύση εμφανής και κατανοητή και ο ήρωας-εγκληματίας πειστικός πρωταγωνιστής που παραμένει φαβορί ως το τέλος. Αρκετές είναι οι αστυνομικές ιστορίες που κάνουν το σφάλμα να αφήνουν άεργο τον εγκληματία ως το τέλος της υπόθεσης, πέραν του ότι κάποια στιγμή διέπραξε το ατόπημα (Chesterton, 1986). Αυτή η κατασκευή μοιάζει ως παιχνίδι, στο οποίο ο αναγνώστης καλείται να αναμετρηθεί όχι με τον εγκληματία, αλλά με τον ίδιο τον συγγραφέα.

Η τέταρτη αρχή που δεν πρέπει να παραλείπεται είναι πρακτική και στηρίζεται στο γεγονός ότι «οι μυστηριώδεις φόνοι ανήκουν στα δήθεν αστεία» (Chesterton, 1986). Αυτό σημαίνει ότι δεν πρέπει κανείς να ξεχνά ότι στο τέλος πρόκειται για μια μυθοπλασία, για να μια ιστορία, όπου ο συγγραφέας βάζει τους ήρωες να παίζουν κάποιους ρόλους. Αντίστοιχα, ο αναγνώστης ακολουθεί την ίντριγκα και «παραμένει ένα παιδί που βρίσκεται σε εγρήγορση» (Chesterton, 1986). Μια αστυνομική ιστορία που είναι ιδανική, είναι εκείνη στην οποία ένας δολοφόνος για παράδειγμα, συνιστά ένα πρόσωπο, που δημιουργήθηκε από έναν συγγραφέα, για να καθοδηγήσει την αφήγηση μέσα από εκείνο και ενώ έχει ξεκινήσει να πηγαίνει προς μια κατεύθυνση, μπορεί να το χάσουμε για λίγο και να το ξαναβρούμε σε μια διαφορετική και μυστική κατεύθυνση. Με τον τρόπο αυτόν η ιστορία δεν είναι ανιαρή, αλλά θεμελιώνεται σε μια αλήθεια και ταυτόχρονα ιντριγκάρει το κοινό (Chesterton, 1986).

Εκτός από τον Chesterton ένας ακόμα συγγραφέας αστυνομικών μυθιστορημάτων ο Van Dine, που ασχολήθηκε με την τυπολογία του είδους, διατύπωσε το 1928 μερικούς κανόνες, οι οποίοι έχουν αναπαραχθεί, αλλά και αμφισβητηθεί έντονα (Todorov, 1986). Αρχικά, υποστηρίζεται ότι ένα μυθιστόρημα πρέπει να έχει «ως ανώτερο όριο έναν ντεντέκτιβ και έναν ένοχο, ενώ ως κατώτερο ένα

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

θύμα» (Todorov, 1986). Επίσης, ο ένοχος δεν πρέπει να είναι επαγγελματίας κακοποιός, δεν πρέπει να είναι ο ίδιος ο ντετέκτιβ, αλλά πρέπει να σκοτώνει για τους δικούς του προσωπικούς λόγους (Todorov, 1986). Ακόμα, ο έρωτας δεν έχει θέση στο αστυνομικό μυθιστόρημα, ενώ εκτός από τα παραπάνω, ένας ένοχος πρέπει να αποτελεί ένα πρόσωπο σημαντικό και να είναι πρωταγωνιστής και όχι δευτεραγωνιστής. Σημαντικότερο καθίσταται το να εξηγούνται όλα με λογικό τρόπο και όχι φανταστικό, καθώς κάτι τέτοιο δεν είναι αποδεκτό (Todorov, 1986). Χώρος για περιγραφές και ψυχολογικές αναλύσεις δεν υπάρχει, ενώ πρέπει να διατηρείται εξ αρχής μια ξεκάθαρη πλοκή και παρουσίαση των πληροφοριών της ιστορίας. Τέλος, οι κοινότοπες καταστάσεις και λύσεις πρέπει να αποφεύγονται, ώστε με τον τρόπο αυτόν να προκύψει η ανακάλυψη ενός ενδιαφέροντος γεγονότος μέσα από το αίνιγμα (Todorov, 1986).

Οι παραπάνω κανόνες του Van Dine αν ακολουθηθούν θα συμβάλλουν στη δημιουργία ενός αστυνομικού μυθιστορήματος. Ωστόσο, εν κάποιιοι κανόνες παραλειφθούν ή μεταποιηθούν, τότε πρέπει να αναφερθεί πως προκύπτουν δύο νέα είδη, που είναι το μαύρο μυθιστόρημα και τη μυθιστόρημα αγωνίας. Συγκεκριμένα, ως προς το μαύρο μυθιστόρημα, υπάρχουν παραπάνω από ένας ντετέκτιβς και ίσως περισσότεροι από ένας εγκληματίες. Ο εγκληματίας είναι επαγγελματίας που κατατάσσεται στους πρωταγωνιστές, μπορεί να λειτουργεί ως πληρωμένος δολοφόνος ενώ πολύ συχνά συνιστά αστυνομικό πρόσωπο. Ακόμα, στο σημείο αυτό ο έρωτας έχει θέση στην ιστορία, αλλά οι φανταστικές εξηγήσεις και οι ψυχολογικές αναλύσεις δεν έχουν καμία θέση στην ιστορία. Τέλος, το μυστήριο πρέπει οπωσδήποτε να διατηρείται ως κάτι αυτονόητο (Todorov, 1986). Εκτός από το μαύρο μυθιστόρημα, προκύπτει και το μυθιστόρημα αγωνία “roman a suspense”, στο οποίο ο αναγνώστης ενδιαφέρεται όχι μόνο για το τί έχει συμβεί πρωτότερα, αλλά και για το τί θα συμβεί αργότερα στο μέλλον (Todorov, 1986). Ελλοχεύει λοιπόν, η περιέργεια και η αγωνία, για γεγονότα του παρελθόντος, που εκτυλίσσονται στο παρόν και μαγνητίζουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

Κεφάλαιο τρίτο: Συμβάσεις της αστυνομικής αφήγησης.

3.1 Σκηνικό

Ο χώρος και συγκεκριμένα το σκηνικό, συνιστά ένα βασικό τμήμα μιας αστυνομικής υπόθεσης, καθώς συμβάλλει στην κατανόηση της ιστορίας από το κοινό. Συγκεκριμένα, με τον όρο «σκηνικό» επιτελείται αναφορά τόσο στον χώρο, όσο και στον χρόνο εκτύλιξης των γεγονότων (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Συγκεκριμένα, ο χώρος είναι εκείνος που υφαίνει την εικόνα της μυθοπλαστικής πραγματικότητας στη φαντασία του αναγνώστη ή του κοινού, καθώς τον μεταφέρει στον χώρο δράσης, βοηθώντας πολλές φορές ή προβάλλοντας εμπόδια στους ήρωες, «υποβάλλοντάς τους με τον τρόπο αυτόν σε μια ευνοϊκή ή μη ευνοϊκή διάθεση», προκειμένου να μπορέσουν να δεχτούν την πλοκή της αστυνομικής ιστορίας (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Το σκηνικό είναι εκείνο το τμήμα που επηρεάζει τη δράση, την πλοκή μιας ιστορίας, ίσως ακόμα και την κατανόησή της. Κατά τον 20^ο αιώνα καταγράφηκαν νέες προσεγγίσεις του χώρου ως ένα τυπικό στοιχείο της λογοτεχνίας. Αυξημένο λοιπόν καθίσταται το ενδιαφέρον για την αναπαράσταση του χώρου, καθότι αυτό αποκαλύπτει τον τρόπο που σταδιακά οι άνθρωποι παρατηρούν, όχι μόνο τους μεμονωμένους χώρους, αλλά και τον κόσμο ευρύτερα (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Ο λογοτέχνης της ηρωικής μυθοπλασίας Lutwack (1984), προτιμούσε τον όρο «χώρος» (place), αντί του «σκηνικού» (setting), του «τοπίου ή της τοπιογραφίας» (landscape), του «γεωγραφικού» (geographical) ή «του διαστήματος» (space), καθώς θεωρούσε πως αποδίδει αμεσότερα αυτό που εννοεί (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Ο όρος «σκηνή» ταιριάζει περισσότερο στη θεατρική κριτική και περιλαμβάνει τη σκηνογραφία, αλλά και οτιδήποτε συμβαίνει σε ένα ειδικό διάστημα διαλόγου και δράσης, ενώ διαφοροποιείται από το «σκηνικό», αφού πιστεύει πως δηλώνει ένα χώρο δράσης σε αφηγηματικά και θεατρικά κείμενα, συνιστώντας μια κατηγορία χώρου στη λογοτεχνία (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Το σκηνικό αποτελεί μια θεατρική σκηνή δράσης, δηλαδή μια επανάληψη των χώρων στη λογοτεχνία, που παρέχει την ψευδαίσθηση μέσω της εικόνας που προβάλλει, ώστε να μεταφέρει το κοινό στο παρόν της ιστορίας.

Ο κριτικός αναγνώστης αντιλαμβάνεται περισσότερο για τον χώρο ή τον χρόνο, για μια πλοκή, ένα θέμα, για τους χαρακτήρες και τα γεγονότα. Σε γενικές γραμμές το σκηνικό δεν αποτελεί μέρος της χαρακτηρολόγησης, αλλά ο χώρος στον οποίον κινείται ένας ήρωας μπορεί να βελτιώσει την προσωπογραφία του και να αναδείξει τη διάθεσή του, βοηθώντας τον να εξελιχθεί (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Ο πολυδιάστατος λογοτεχνικός χώρος, σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο Paul Henry Combart de Lauwe διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες. Ο πρώτος είναι ο χώρος-αντικείμενο, δηλαδή η υλική πραγματικότητα, ο δεύτερος είναι ο χώρος-αναπαράσταση, ο χώρος δηλαδή που καθορίζεται από άλλα σύμβολα και επιτρέπει στο άτομο να αναπαραστήσει γνωστικά τον αντικειμενικό χώρο και ο τρίτος που είναι ο χώρος δράσης και αναφέρεται στον αντικειμενικό χώρο, όπου εκτυλίσσεται η δράση (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά στη φορμουλαϊκή μυθοπλασία, αξίζει να αναφερθεί πως ο Έντγκαρ Άλαν Πόε, ως ο θεμελιωτής του είδους, ήταν εκείνος που καθόρισε το υπόδειγμα για το κλασικό αστυνομικό μυθιστόρημα ως προς το σκηνικό. Ένα τυπικό σκηνικό αστυνομικού μυθιστορήματος πρέπει να συνδυάζει ένα απομονωμένο μέρος σε μια πολύβουη περιοχή. Για παράδειγμα αυτό ενδέχεται να είναι ένα κλειδωμένο δωμάτιο στο κέντρο της πόλης, ένας εγκαταλελειμμένος χώρος σε ένα λούνα πάρκ, μια αποθήκη, μια μονοκατοικία σε ένα προάστιο (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Το σκηνικό επιτελεί αρκετές λειτουργίες, καθώς συνιστά αρχικά έναν ελεγχόμενο χώρο, στον οποίον θα εντοπιστούν βασικές ενδείξεις ενός εγκλήματος. Επίσης, εντός του απομονώνεται η ιστορία από την πολυπλοκότητα του ευρύτερου περιβάλλοντος. Έχει ακόμα υποστηριχθεί ότι το σκηνικό αυτό σχετίζεται με «το απομονωμένο κάστρο ή μοναστήρι», που χρησιμοποιούνταν στα γοτθικά μυθιστορήματα, τα οποία αποτελούν τον πρόγονο του είδους και απογειώνει το μυστήριο. Συμπερασματικά, ένα σκηνικό ρεαλιστικό προσδίδει αληθοφάνεια στο εν λόγω είδος (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

3.2 Χαρακτήρες

Ένα σημαντικό ζήτημα που σχετίζεται με τους χαρακτήρες της λογοτεχνίας είναι η οντολογική τους κατάσταση, το κατά πόσον δηλαδή μπορούμε να τους αντιμετωπίσουμε ως πραγματικούς ανθρώπους με αξιόπιστη συμπεριφορά ή ως επινοήσεις ενός συγγραφέα, που συμβάλλουν στην κατασκευή ενός κειμένου

(Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Σύμφωνα με την κριτική της λογοτεχνίας Μ. Νικολαϊενα ένας μυθιστορηματικός χαρακτήρας μπορεί να συνδυάζει τα παρακάτω βασικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, πρέπει να έχει γεννηθεί, να είναι υπαρκτό πρόσωπο και να έχει αναπτύξει δραστηριότητα εντός της ιστορίας. Ακόμα, μπορεί να έχει γονείς, φίλους, συγγενείς, γνωστούς ή συνεργάτες, ενώ το όνομά του ενδέχεται να είναι αληθοφανές και να αποκαλύπτεται σταδιακά στο κοινό (Νικολαϊενα, 2002). Επιπλέον, ο χαρακτήρας μπορεί να είναι ένα παιδί με ειδικές ανάγκες, που έχει υποβληθεί σε ακρωτηριασμό ή έχει εκ γενετής μια σωματική αναπηρία (Νικολαϊενα, 2002). Εκτός από τα παραπάνω χαρακτηριστικά, ένας ήρωας μπορεί να παρουσιάζεται με ψυχολογικά προβλήματα, που οφείλονται σε ποικίλες αιτίες, καλό θα ήταν να έχει παιδική ηλικία, ακόμα και αν τώρα εμφανίζεται ως ενήλικος, αλλά και να αποκαλύπτεται το επίπεδο της εκπαίδευσής του (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Πολύ σπάνια να κατασκευάζεται ως αθάνατος, ενώ θα μπορούσε να έχει σεξουαλικές εμπειρίες ή και να πέφτει θύμα απόπειρας σεξουαλικής κακοποίησης από άλλους δευτεραγωνιστές. Τέλος, ο χαρακτήρας θα ήταν θετικό να έχει ηθική συνείδηση και να διέπεται από αξιακά συστήματα, που επιδρούν μέσα του, τον οδηγούν στη σύγκρουση και αποκαλύπτουν την ηθική του (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Οι χαρακτήρες, όπως αναφέρεται στον Αριστοτέλη, συνδέονται άμεσα με την πλοκή, καθότι δρουν εντός της ιστορίας. Ο Αριστοτέλης διακρίνει στα δρώντα πρόσωπα, δηλαδή στους ήρωες δράσης και στο ήθος, δηλαδή στις ψυχολογικές μορφές (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Ο Propp με τη σειρά του αναγνωρίζει στους ήρωες επτά βασικούς ρόλους που είναι ο «ήρωας, ο ψεύτικος ήρωας, η πριγκίπισσα-αντικείμενο αναζήτησης, το αντικείμενο αξίας, ο αποστολέας δωρητής, ο βοηθός και ο κακός» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Σύμφωνα με τον Greimas διακρίνονται έξι βασικοί ρόλοι των χαρακτήρων της μυθοπλασίας που είναι το υποκείμενο, το αντικείμενο, ο πομπός, ο δέκτης, ο συμπαραστάτης, ο αντίμαχος (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Σύμφωνα με τη μελέτη του Forster εντοπίζονται δύο τύποι χαρακτήρων που είναι «ο επίπεδος» και ο «σφαιρικός» (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Συγκεκριμένα, οι επίπεδοι χαρακτήρες δεν είναι επαρκώς ανεπτυγμένοι και μοιάζουν με καρικατούρες. Η παρουσία τους είναι αναγκαία, καθώς συμβάλλουν αποφασιστικά στην εξέλιξη της δράσης του κεντρικού ήρωα. Αν και απουσιάζει η ψυχογραφία τους,

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

γίνονται γρήγορα αντιληπτοί, ακόμα και αν βρίσκονται στο περιθώριο της δράσης (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Από την άλλη πλευρά οι σφαιρικοί χαρακτήρες είναι πλήρως ανεπτυγμένοι, δηλαδή έχουν αρκετά χαρακτηριστικά, τα οποία αποκαλύπτονται μέσα στην υπόθεση. Ακόμα, πείθουν με την αληθοφάνειά τους και ενδέχεται να εκδηλώσουν απρόβλεπτη συμπεριφορά. Έτσι αποκαλύπτονται στο κοινό τα στοιχεία του χαρακτήρα του που δεν ήταν εμφανή από την αρχή (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Αναφορικά με τη φορμουλαϊκή αστυνομική μυθοπλασία αξίζει ν' αναφερθεί ο προσδιορισμός του Πόε, ο οποίος καθιέρωσε το ότι η εν λόγω ιστορία αστυνομικού περιεχομένου απαιτεί τέσσερις κύριους ρόλους που είναι εκείνος του θύματος, εκείνου ο οποίος προέβη σε παραβατική συμπεριφορά, εκείνον του ντεντέκτιβ, αλλά κι εκείνων που απειλούνται από τον εγκληματία και είναι ανίκανοι να λύσουν το μυστήριο (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Στην τελευταία αυτή κατηγορία ανήκουν συνήθως οι φίλοι ή συνεργάτες του ντεντέκτιβ που περιγράφουν την πορεία της έρευνας, οι ανεπαρκείς υπάλληλοι της αστυνομίας, αλλά και οι ψευδείς ύποπτοι, που χρειάζονται τον ντεντέκτιβ για να τους απαλλάξει από τις υποψίες και να επιλύσει την υπόθεση (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Για τη διαμόρφωση της ιστορίας κομβικός καθίσταται ο ρόλος του θύματος. Συγκεκριμένα, οι υπερβολικές λεπτομέρειες πρέπει να αποφεύγονται, καθότι ο αναγνώστης ή δέκτης αποπροσανατολίζεται και επηρεάζεται συναισθηματικά, πράγμα που δεν πρέπει να συμβαίνει. Η συναισθηματική λοιπόν εμπλοκή και η συγκίνηση δεν είναι στο είδος αυτό κάτι το επιθυμητό, αλλά αντίθετα προτιμότερη είναι η αποστασιοποίηση και η απάθεια. Βέβαια στο σημείο αυτό παραμονεύει ο κίνδυνος του να χαθεί τελείως το ενδιαφέρον για την υπόθεση. Ακόμα, ο εγκληματίας είναι εκείνος που ενεργοποιεί την αστυνομική δράση και αν ο συγγραφέας παρουσιάσει υπερβολικά τα κίνητρά του ενδέχεται να κάνει τον χαρακτήρα πολύπλοκο και να δυσκολέψει τον δέκτη να προσδιορίσει με ακρίβεια την ενοχή του. Για να αποφευχθεί κάτι τέτοιο πρέπει να παρέχονται κάποιες πληροφορίες για το θύμα, προκειμένου να εξασφαλιστεί μια ισορροπία (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Αναφορική με την παιδική αστυνομική λογοτεχνία πρέπει να αναφερθεί πως βασική διαφορά της είναι πως το οποιοδήποτε έγκλημα δεν εμφανίζεται με τη μορφή

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

φόνου και αφαίρεσης ζωής, αλλά με την τέλεση μιας εγκληματικής πράξης, όπως είναι η ληστεία, η κλοπή, το εμπόριο ναρκωτικών ή η αρχαιοκαπηλία (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Επιπλέον, το θύμα δεν έχει τον ίδιο χαρακτήρα με εκείνον της κλασικής αστυνομικής υπόθεσης του στυγνού εγκληματία, ενώ και ο ντεντέκτιβ διαφοροποιείται, ώστε να είναι όσο το δυνατόν πιο κατάλληλος για τα παιδιά. Τέλος, σύμφωνα με τον Πόε, όλοι όσοι απειλούνται από έναν εγκληματία και δεν δύνανται να λύσουν το μυστήριο, δε φαίνεται να προτιμώνται στην παιδική- νεανική αστυνομική λογοτεχνία (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

3.3 Πλοκή

Σε ένα αστυνομικό μυθιστόρημα επιτελείται εστίαση στην ανάκριση, η οποία ακολουθείται από μια σειρά ανακρίσεων, συζητήσεων, επεισοδίων ερωτήσεων-απαντήσεων και συνεντεύξεων, που δημιουργούν συνδέσεις και δοκιμάζουν την αλήθεια (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Στα πρώτα μυθιστορήματα υπήρχε η ερώτηση «ποιος το έκανε;», η οποία σταδιακά οδηγούσε στη σύγκρουση ανάμεσα στο καλό και στο κακό. Ο Ronald Knox, υποστήριξε πως μια αστυνομική υπόθεση πρέπει να εδραιώνεται σε ένα κόσμο όπου κυριαρχεί η φθορά, η καταστροφή και το έγκλημα. Οι υποθέσεις οφείλουν να επικεντρώνονται σε ένα οργανωμένο έγκλημα ή σε μια κλειστή ομάδα- οικογένεια με κληρονομικά, νομικά προβλήματα ή σε πλαστοπροσωπογραφίες ή σε κρατική κατασκοπία με πολιτικές σκοπιμότητες (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Στη συνέχεια ο John Cawelti πρότεινε ένα σχήμα με τέσσερα δομικά στοιχεία για την κατασκευή μιας πλοκής. Υποστήριξε πως πρέπει να υπάρχει μια δεδομένη κατάσταση, δηλαδή ένα έγκλημα, στη συνέχεια ένα σχέδιο δράσης και εξέλιξης του μυστηρίου, ταυτόχρονα να εμφανίζεται ένα σύνολο χαρακτήρων, όπως είναι το θύμα, ο ντεντέκτιβ, ο εγκληματίας και τα απειλούμενα πρόσωπα και όλα αυτά να συμβαίνουν εντός ενός χώρου σχετικά απομονωμένου που λειτουργεί ως σκηνικό (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Ο Leroy Lad Panek με τη σειρά του θεώρησε ότι όλα τα σχήματα που προτείνονται αποτελούν μεταλλάξεις της βασικής θεωρίας του Πόε και γι' αυτό ο ίδιος αρνήθηκε να παρουσιάσει μια νέα δική του τυπολογία. Οι σύγχρονοι συγγραφείς «δε θέλουν απλώς να φορτώσουν το κοινό με ένα πτώμα», όπως αναφέρει ο συγγραφέας αστυνομικών μυθιστορημάτων Ρέιμοντ Τσάντλερ, αλλά αντιθέτως χρησιμοποιούν την πλοκή ως όχημα, μέσω του οποίου προβληματίζουν τον αποδέκτη. Το μυστήριο, το αίνιγμα, το σασπένς, το θρίλερ,

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

η αναζήτηση ενός ενόχου, το ποιος το έκανε, γιατί και πώς αποτελούν μερικά βασικά ερωτήματα που συνδέονται με επίκαιρα ζητήματα, όπως είναι εκείνα της ζωής και του θανάτου, του έρωτα και της καριέρας, της συμβίωσης, της δικαιοσύνης και της αδικίας και στοχεύουν στον προβληματισμό του κοινού (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Ο Cawelti διέκρινε πέντε τύπους στη φορμουλαϊκή λογοτεχνία και αυτοί είναι η περιπέτεια (adventure), η αισθηματική ιστορία (romance), το μυστήριο (mystery), το μελόδραμα (melodrama) και τις ιστορίες με παράξενα όντα ή καταστάσεις (alien beings or states) (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Οι τύποι αυτοί στρέφονται γύρω από μια ηρωική πράξη, γύρω από την εξιχνίαση ενός μυστηρίου, τη σύγκρουση με ένα τέρας ή με μια εξωπραγματική κατάσταση, καθώς ο στόχος είναι η ανακάλυψη της αλήθειας (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Στις ιστορίες μυστηρίου, η διερεύνηση και η ανακάλυψη ενός κρυμμένου μυστικού, συνιστά θεμελιώδη αρχή. Το κάθε πρόβλημα έχει μια λογική λύση. Τα περισσότερα φορμουλαϊκά είδη περιλαμβάνουν μεγάλες ποσότητες μυστηρίου, όπως για παράδειγμα το σκληροπυρηνικό αστυνομικό μυθιστόρημα (hard-boiled detective story), το κατασκοπικό μυθιστόρημα (secret agent story), το γοτθικό αισθηματικό (gothic romance) ή το θρίλερ με εγκλήματα (crime thriller) (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011). Στις ιστορίες αυτές κυριαρχούν οι βασικές τεχνικές που είναι εκείνη του σασπένς, του αμφίρροπου αγώνα, αλλά και της ταύτισης. Συγκεκριμένα, η πρώτη του σασπένς αναφέρεται στην ικανότητα του συγγραφέα να προκαλέσει το αίσθημα του φόβου και της αβεβαιότητας για την τύχη του ήρωα. Αυτό όμως κατά τον Dove, εμφανίζεται μόνο όταν ο αναγνώστης εμπλέκεται στην ιστορία. Στην περίπτωση του αμφίρροπου αγώνα (the cliff-hanger), η ζωή του πρωταγωνιστή πρέπει άμεσα να απειλείται και να μην έχει αποκαλυφθεί η μέθοδος της σωτηρίας του, ώστε κλιμακωτά να εξελιχθεί η πλοκή. Η σωτηρία του ήρωα είναι δεδομένη, αλλά στόχος είναι να συνδυαστεί η αγωνία και η συγκίνηση του αναγνώστη, στο πλαίσιο της βεβαιότητας και της ασφάλειας του πρωταγωνιστή (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

Τέλος, η τεχνική της ταύτισης σχετίζεται με την αναγνώριση εκ μέρους του αναγνώστη των διαφορών από τους χαρακτήρες και την πλήρη συναισθηματική του εμπλοκή στη δράση. Ο σκοπός της τεχνικής αυτής είναι να βγάλει τον δέκτη έξω από

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

τον εαυτό του, δημιουργώντας του μια ιδεαλιστική εικόνα για τον ίδιο. Αυτό θα το κατορθώσει χρησιμοποιώντας πρωταγωνιστές που είναι ανώτεροι και ανήκουν σε μια υψηλότερη μιμητική αφήγηση, συγκεντρώνοντας χαρακτηριστικά όπως είναι το θάρρος, η δύναμη ή η ανακάλυψη μεγάλων αληθειών, πράγμα που συμβαίνει με χαρακτήρες όπως ο Σέρλοκ Χόλμς, ο Ηρακλής Πουαρώ και η Μις Μάρπλ (Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, 2011).

3.4 Σχέση με τον θεατή.

Η αφήγηση όποιου είδους και αν είναι, έχει έναν πομπό και έναν ή πολλούς δέκτες. Συγκεκριμένα, όσον αφορά στην αστυνομική λογοτεχνία όσο και εν γένει σε κάθε γραπτή ή προφορική αφήγηση, υπάρχει ένας βασικός αφηγητής και κάποιος αποδέκτης (Τζούμα, 1997). Σε ένα αφηγηματικό κείμενο «αποδέκτης της αφήγησης» είναι εκείνος, ο οποίος προσλαμβάνει την αφήγηση που εκφέρει ένας αφηγητής. Ο αφηγητής αυτός δεν πρέπει να ταυτίζεται με τον συγγραφέα, όπως και ο αποδέκτης δεν πρέπει να ταυτίζεται, εκτός συγκεκριμένων περιπτώσεων, με τον αναγνώστη, ο οποίος ανήκει στην πραγματική ζωή (Θησαυρός ανθρωπιστικών επιστημών).

Η λειτουργία του αποδέκτη καθίσταται μεταβλητή, καθώς ο ίδιος συνιστά παράγοντα της αφηγηματικής διαδικασίας και μαζί με τον αφηγητή βρίσκονται στο ίδιο διηγητικό επίπεδο (Τζούμα, 1997). Ο Genette σημειώνει πως «αληθινό συγγραφέα για την αφήγηση δεν αποτελεί μόνο το άτομο που θα κάνει την αφήγηση αυτή, αλλά και εκείνο που θα την ακροασθεί, άτομο το οποίο δεν είναι πάντα εκείνο, για το οποίο είναι κατασκευασμένη η αφήγηση» (Genette, 2007). Για να γίνει πιο κατανοητή η παραπάνω θέση αξίζει να σημειωθεί ότι όταν υπάρχει ένας «ενδοδιηγητικός αφηγητής», χρειάζεται και ένας «ενδοδιηγητικός αποδέκτης», καθώς ο αναγνώστης στην πραγματικότητα δεν μπορεί να ταυτιστεί με τον παραλήπτη, αφού ενδέχεται να είναι ένα διαφορετικό άτομο για το οποίο δεν προορίζεται η ιστορία (Τζούμα, 1997). Επίσης, σε περίπτωση που ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός, πάλι χρειάζεται να στοχεύει σε έναν «εξωδιηγητικό αποδέκτη», ώστε να ταιριάζει με τον εξωδιηγητικό αναγνώστη. Στα πιο σύγχρονα μυθιστορήματα οι αφηγητές υποκρίνονται ότι δεν απευθύνονται σε κάποιον, αλλά πάντα οι ιστορίες έχουν αποδέκτες (Τζούμα, 1997).

Στη μια περίπτωση ο αποδέκτης είναι «παθητικός δέκτης» των μηνυμάτων του αφηγητή, ενώ στην άλλη συμμετέχει περισσότερο στα όσα προσλαμβάνει. Σε μια

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ζωντανή αφήγηση ο ακροατής μπορεί να είναι και συναφηγητής (Bavelas, Coats & Johnson, 2000). Βέβαια, ένας αφηγητής οφείλει να λαμβάνει άμεσα υπόψιν του το ακροατήριο στο οποίο απευθύνεται, ώστε να παρουσιάσει όπως πρέπει τις εμπειρίες του. Γι' αυτόν τον λόγο είναι αναγκαίο να χτιστεί μια σχέση οικειότητας και εμπιστοσύνης με τον ακροατή, για να μπορέσει εκείνος να κατανοήσει τα μηνύματα που του εκπέμπει και να τον επιβραβεύσει για τον χρόνο του (Braid, 1996). Βασικός στόχος της παρακολούθησης μιας ιστορίας, όποια και αν είναι αυτή, καθίσταται η ανακάλυψη μιας «αφηγηματικής αλήθειας», η οποία πρέπει να είναι αληθοφανής, καθώς αν δεν είναι, τότε δεν υπάρχει λόγος να την παρακολουθήσει κάποιος (Braid, 1996).

Κεφάλαιο τέταρτο: Μεταβατικό κεφάλαιο σύνδεσης θεωρίας και πράξης.

Η εργασία αυτή δημιουργήθηκε στα πλαίσια της απόκτησης μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών εξειδίκευσης στη «Δημιουργική Γραφή» και συνιστά μια έρευνα ποιοτική, βασισμένη στις βιβλιογραφικές κυρίως αναφορές, μέσω των οποίων επιτελείται μετάβαση προς το πιο πρακτικό τμήμα, εκείνο της συγγραφής σεναρίου. Συγκεκριμένα, βασισμένη στη μελέτη της θεωρίας των συμβάσεων των αστυνομικών ταινιών, οδηγήθηκα πρακτικά προς τη συγγραφή ενός τηλεοπτικού επεισοδίου, προκειμένου να ερευνήσω το κατά πόσον είναι δυνατόν να εφαρμοστεί η θεωρία στην πράξη. Για τον λόγο αυτόν, υπέθεσα πως η βαθύτερη διερεύνηση της αφηγηματολογίας, της μυθοπλαστικής δομής, του ιστορικού πλαισίου της ξένης και της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, καθώς των απαραίτητων συμβάσεων, θα με οδηγούσαν σε αυτόν τον στόχο.

Το βασικό σκεπτικό του εγχειρήματος αυτού στρεφόταν γύρω από το ότι «η ουσία του αστυνομικού μυθιστορήματος πρέπει να είναι η απλότητα και όχι η πολυπλοκότητα». Στην εργασία αυτή ακολουθήθηκαν όλες οι συμβάσεις που πρέπει να ακολουθεί το συγκεκριμένο είδος, αυτές δηλαδή εκείνες του σκηνικού χώρου, των χαρακτήρων, της πλοκής και της σχέσης με τον θεατή. Ο σκηνικός χώρος είναι αρκετά συγκεκριμένος, καθώς επέλεξα να διαδραματιστεί στους εσωτερικούς χώρους κάποιων σπιτιών, ενός αστυνομικού τμήματος, ενός εγκληματολογικού εργαστηρίου, ενός πανεπιστημίου, αλλά και σε εξωτερικούς χώρους, όπως είναι μια χωματερή ή κάποιοι δρόμοι στο κέντρο της πόλης. Στη συνέχεια, αναφορικά με τους χαρακτήρες, επέλεξα δύο ντετέκτιβς, έναν άντρα και μια γυναίκα, με τα δικά τους καθημερινά προβλήματα, ώστε ο καθένας από το κοινό να μπορέσει να ταυτιστεί με τον έναν ή με τον άλλον και να τον συμπαθήσει ή να τον αντιπαθήσει. Μερικά βασικά χαρακτηριστικά που συγκεντρώνουν στο πρόσωπό τους ως ντετέκτιβς είναι ο επαγγελματισμός, η σοβαρότητα, η ενεργητικότητα, η συμβουλευτική, η τήρηση των κανόνων, το ένστικτο της προστασίας και η διαρκής περιέργεια, καθώς και οι δύο ερευνούν συνεχώς μεθοδικά τον γρίφο και τα ενοχοποιητικά στοιχεία. Η γυναίκα παρουσιάζεται ίση και κάπως ανώτερη βαθμολογικά από τον άντρα, πράγμα που ενεργοποιεί τη μεταξύ τους σύγκρουση, που λειτουργεί σαν εμπόδιο της συνεργασίας τους. Στο σημείο αυτό

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

τοποθετείται μια ανατροπή, η οποία εμφανίζεται μόνο στο τέλος, που είναι το μεταξύ τους ερωτικό ειδύλλιο (love interest), το οποίο κάνει την εμφάνισή του, μόνο όταν ο ένας από τους δύο φτάνει κοντά στον θάνατο. Ακόμα, ως προς τον εγκληματία-δολοφόνο, αξίζει να αναφερθεί ότι αποτελεί ένα άτομο της διπλανής πόρτας, που συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά του κακού. Συνιστά δηλαδή ένα άτομο πονεμένο από τα τραύματα του παρελθόντος, αρκετά εσωστρεφές, αλλά ταυτόχρονα και πολύ δημιουργικό, πράγμα που του εξασφαλίζει μια ισορροπία στη ζωή του. Η ανοιχτή πληγή της εγκατάλειψης από τη μητέρα του στη βρεφική ηλικία, του δημιούργησε ένα βαθύτατο εμμονικό σύνδρομο, το οποίο σε συνδυασμό με την επιθυμία για εκδίκηση, τον μετέτρεψε σε κατά συρροήν δολοφόνο. Η μαζικότητα των φόνων, η κάλυψη των ιχνών του και η εσκεμμένη «αιχμαλωσία» των θυμάτων στους πίνακές του, υποδηλώνουν αυτήν ακριβώς τη διαταραγμένη προσωπικότητά του.

Μέσα από τη βασική έρευνα οι ντετέκτιβς επιχειρούν να διαλευκάνουν το έγκλημα. Στην αρχή εισάγονται τα δύο βασικά πρόσωπα, έπειτα ακολουθεί η υπόθεση προς εξιχνίαση, που είναι η ύπαρξη ενός πτώματος σε μια χωματερή, ενώ ακολουθούν οι βασικές ενδείξεις για το ότι αποτελεί πράγματι δολοφονία. Κατόπιν της έρευνας, επισημαίνεται η αναγγελία της επίλυσης του μυστηρίου, η εξήγηση και η λύση του. Δομικά για το «χτίσιμο» της πλοκής, ακολουθήθηκε το βασικό σχήμα της εισαγωγής, της ανάλυσης και της επίλυσης ή διαφορετικά, της αρχής, της μέσης και του τέλους. Πιο συγκεκριμένα, το εισαγωγικό γεγονός (set up), συνίσταται στη μεταφορά του αστυνομικού Κάρτερ στο αστυνομικό τμήμα της Νέας Υόρκης, για συνεργασία με την Άντερσον. Κατόπιν, τέθηκαν κάποιες επιπλοκές (reveal or conflict), καθώς προκύπτει μια διαμάχη μεταξύ των δύο συνεργατών, μιας και η Άντερσον ποτέ δεν τον ήθελε, πράγμα που την έκανε να τον υποβιβάζει εμφανώς μπροστά σε όλους. Κατά την Κρίση, οι δύο ήρωες καλούνται να ξεπεράσουν τα προσωπικά τους προβλήματα, τα οποία τους εμποδίζουν να δουν την αλήθεια και να οδηγηθούν στη διερεύνηση βασικών στοιχείων, όπως είναι η προέλευση του τατουάζ της άτυχης κοπέλας, καθώς και ενδυμάτων που φορούσε και που αναλυτικά παρουσιάστηκαν από των ειδικούς αναλυτές στο εργαστήριο. Στο σημείο αυτό επιτελείται μια ανατροπή, ένα πρώτο βήμα δηλαδή, συνεργασίας μεταξύ των δύο, που γίνεται από την πλευρά του Κάρτερ, οποίος εμπιστεύεται την Άντερσον, μετά τη συζήτησή του με τον Κούπερ και οδηγείται προς τον καθηγητή Σον στο πανεπιστήμιο. Στη συνέχεια, ακολουθεί η κορύφωση (climax-

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

catastrophe), κατά την οποία οι ντετέκτιβς σιγουρεύονται για το ποιος είναι ο δολοφόνος, μέσω των αναλυτών και με ένταλμα σύλληψης πλέον κατευθύνονται προς το σπίτι του. Το παιχνίδι αλλάζει όταν μπαίνουν στον διεστραμμένο κόσμο του και ο Κάρτερ έρχεται κατά πρόσωπο με εκείνον αντιμέτωπος. Ο φονιάς τον χτυπά, αλλά η Άντερσον καταφέρνει να τον ακινητοποιήσει με το τείζερ και να σώσει τον Κάρτερ. Έτσι, ακολουθεί η επίλυση (catharsis), όπου οι δύο αντιλαμβάνονται ότι υπάρχει κάτι παραπάνω από μια απλή επαγγελματική σχέση και πλέον αλλαγμένοι συνεχίζουν τη συνεργασία τους στην επόμενη υπόθεσή τους.

Επομένως, με βάση τα παραπάνω κατασκευάστηκε ένα αυτοτελές τηλεοπτικό επεισόδιο αστυνομικής μυθοπλασίας με δύο βασικούς ντετέκτιβς τον Κάρτερ και την Άντερσον, οι οποίοι ξεκινούν από τη διαμάχη και μέχρι το τέλος, μέσω του ηρωικού τους τόξου, μεταστρέφονται πλήρως, οδηγούμενοι στη διαλεύκανση της υπόθεσης, στην απόδοση της δικαιοσύνης, στην εύρεση διεξόδου στο αδιέξοδο, καθώς και στην προσωπική τους ευτυχία. Επίσης, ο δολοφόνος ονομάζεται Σον και συνιστά μια διαταραγμένη προσωπικότητα, που δεν είναι εμφανής σε κανέναν, καθώς κρύβεται πίσω από το προσωπίο του. Παλεύει με τη διασχιστική διαταραχή του, η οποία τον κάνει να είναι δημιουργικός καθηγητής μιας σχολής Καλών Τεχνών και σοβαρός καλλιτέχνης- ζωγράφος, ενώ από την άλλη αποθηριώνεται και συνιστά ένα τέρας της φύσης, που δολοφονεί αθώα κορίτσια. Για την καθοδήγηση των δύο ντετέκτιβς, έχουν χρησιμοποιηθεί δύο ειδικοί γιατροί αναλυτές της αστυνομίας, ονόματι Κούπερ και Κόλινς, οι οποίοι συμβάλλουν σημαντικά στην παρουσίαση των στοιχείων και στην προβληματική συνεργασία των πρωταγωνιστών.

Μια υπόθεση ανθρωποκτονίας, διερευνάται για την επίλυσή της, φέρνοντας κοντά δύο ανθρώπους, που αντιπαθούσαν ο ένας τον άλλον και στέλνοντας τον κύριο υπαίτιο στην ψυχιατρική κλινική με ισόβια φυλάκιση και με την κατηγορία του εκ προμελέτης φόνου. Με βάση την παραπάνω πραγματικότητα της ιστορίας, χτίζεται μια σχέση με τον θεατή αρκετά ιδιαίτερη και άμεση, καθώς ο αποδέκτης μπορεί να ταυτιστεί με καθεμιά από τις περιπτώσεις των χαρακτήρων, να νιώσει οίκτο ή ταυτοχρόνως να αποτραβηχτεί από κάποια που του φαντάζει ακραία. Μέσα από τη μυθοπλασία αυτή διανέμονται κάποια μηνύματα, κατά τα οποία αποτυπώνεται η ανθρώπινη κτηνωδία και η προσπάθεια αποτροπής τέτοιων παρόμοιων συμπεριφορών, καθώς οδηγούν τα άτομα σε μια πραγματική τραγωδία.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Επεισόδιο Αστυνομικής σειράς

Τίτλος: «Πιάσε με αν μπορείς»

ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

| | |
|----------------|----|
| ΚΑΡΤΕΡ | 35 |
| ΑΝΤΕΡΣΟΝ | 35 |
| ΒΕΡΟΝΙΚΗ ΣΟΥΑΝ | 19 |
| ΚΟΥΠΕΡ | 66 |
| ΚΟΛΙΝΣ | 36 |
| ΣΟΝ | 36 |
| ΝΑΓΙΑ | 35 |
| ΚΟΛΜΑΝ | 37 |
| ΤΟΜ | 38 |
| ΝΙΚΗ | 26 |
| ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ | |

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

1. ΕΣ ΕΙΣΟΔΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ- ΜΕΡΑ

Ο ντετέκτιβ Κάρτερ (35), ψηλός, αδύνατος, με ίσια κοντά καστανά μαλλιά, γαλανά μάτια, ντυμένος στα μαύρα με ένα δερμάτινο μπουφάν και μια χάρτινη κούτα στα χέρια του διασχίζει ένα κεντρικό δρόμο. Σταματάει όταν βλέπει ακριβώς απέναντί του το αστυνομικό τμήμα. Το φανάρι ανάβει πράσινο για τους πεζούς, περνάει τη διάβαση και πηγαίνει να μπει στο τμήμα. Ο υπαστυνόμος Κόλμαν ντυμένος με τα ρούχα υπηρεσίας, πηγαίνει προς το μέρος του Κάρτερ, καθώς παραξενεύεται που φορά πολιτικά και κρατά μια κούτα. Ο Κάρτερ είναι πια στην είσοδο με γυρισμένη την πλάτη, χωρίς να βλέπει ποιος του μιλάει. Τυχαία συναντιόνται με τον υπαστυνόμο Κόλμαν (37), παλιό συνάδελφο και συμφοιτητή και έκπληκτοι μιλάνε.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

(ψαρωτικός)

Με συγχωρείτε αλλά δεν επιτρέπονται πολίτες εδώ.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΑΡΤΕΡ

Με συγχωρείτε, αλλά-
(αρχικά αγχώνεται κι έπειτα χαμογελά)

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

(χαρούμενος λέει ανοίγοντας την πόρτα)

Αλλά μου χρωστάτε μερικές μπύρες. Από τότε στη σχολή. Μην κάθεσαι έξω, έλα μέσα! Ψιχαλίζει!

Βλέπουμε να μπαίνουν μαζί μέσα στο τμήμα.

2. ΕΣ ΓΡΑΦΕΙΟ ΕΞΙΧΝΙΑΣΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΚΤΟΝΙΩΝ- ΜΕΡΑ

Χαρούμενος καλωσορίζει τον ντετέκτιβ χτυπώντας τον ελαφρά στην πλάτη. Το τμήμα είναι γεμάτο από αστυνομικούς, γραφεία, φακέλους και πολίτες με δικηγόρους να μπαينوβγαίνουν. Κλήσεις για ληστείες ακούγονται παντού και ο Κάρτερ φαίνεται αποσυντονισμένος.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

(βγάζει το καπέλο του)

Καλώς ήρθες ντετέκτιβ Κάρτερ! Χαίρομαι που σε βλέπω μετά από τόσα χρόνια. Πόσα είναι; Δέκα πέντε;

ΚΑΡΤΕΡ

(Ενθουσιασμένος χτυπά ελαφρά στην πλάτη και ανταποδίδει με φιλικό χαιρετισμό)

Σε ευχαριστώ αστυνόμε Κόλμαν. Κάπου εκεί είναι. Χαθήκαμε φίλε μου.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Έγινες μεγάλος και τρανός μετά τη σχολή.
Αυτό το σήμα φαίνεται πολύ γυαλιστερό. Δεν
τις γλιτώνεις τις μπύρες. Πέρα από την
πλάκα.. τα καταφέρνεις καλά ακούω.

ΚΑΡΤΕΡ

(γελά)

Κάτι κάνουμε. Στον λόγο μου. Δεν
ξεχνιούνται με τίποτα.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Σίγουρα κάτι κάνεις καλά για να σε έφεραν
εδώ. Έλα όμως μαζί μου και έχουμε καιρό να
πούμε εμείς.

ΚΑΡΤΕΡ

Κόλμαν συγγνώμη που σε διακόπτω αλλά
(παύση)
θα ήθελα να παρουσιάστω στον συνεργάτη
μου. Μου είπαν να είμαι εδώ στις 9:00 και
θέλω να είμαι συνεπής.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Βέβαια! Ακολουθήσέ με στο γραφείο σου. Σε
ό,τι πω θα απαντήσεις θετικά. Πρόσεξε.

(Ο Κάρτερ γνέφει καταφατικά)

3. ΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΗΣ ΑΝΤΕΡΣΟΝ- ΜΕΡΑ

Πηγαίνουν μαζί το γραφείο της ντετέκτιβ Άντερσον (35),
για να παρουσιαστεί σε εκείνη.
Η ίδια φοράει ένα μαύρο κοστούμι με λευκό πουκάμισο, τα
μαλλιά της είναι πιασμένα σε μια καστανή αλογοουρά και
βρίσκεται καθισμένη στο γραφείο της να μιλά έντονα με μια
δικηγόρο και ταυτόχρονα να συμπληρώνει έγγραφα.
Βλέπουμε τον Κόλμαν να ανοίγει την πόρτα και τον
συστήνει.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Ντετέκτιβ σας έφερα τον νέο σας συνεργάτη.

ΚΑΡΤΕΡ

(σοβαρός παίρνει τον λόγο)

Αστυνόμε Άντερσον ονομάζομαι ντετέκτιβ
Κάρτερ του τμήματος εξιχνίασης
ανθρωποκτονιών του Μαϊάμι. Είμαι ο νέος
συνεργάτης σας κατόπιν μετάθεσής μου.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(κοιτάζει αδιάφορα)

Μπορείς να χρησιμοποιήσεις εκείνο εκεί το
γραφείο.

(δείχνει προς τα δεξιά)

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Ναι κι εγώ χάρηκα. Βάλε εκεί την κούτα σου, έχουμε δουλειά.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

(γουρλώνει τα μάτια σαν να το περίμενε)

Σας αφήνω στην ησυχία σας. Ει.. καινούριε (στρέφεται προς τον Κάρτερ)

Καλή αρχή σήμερα!

(Κάνει νεύμα, κλείνει την πόρτα και απομακρύνεται)

ΚΑΡΤΕΡ

Τοποθετεί τα πράγματά του στο γραφείο (σουφρώνει τα φρύδια και με απορία ρωτά)

Αυτοί οι φάκελοι έχουν μέσα τις τωρινές υποθέσεις;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ο κόκκινος φάκελος έχει μέσα την υπόθεση που μας ανέθεσαν. Που μου ανέθεσαν πρέπει να πω καλύτερα, αλλά σκοτώθηκε ο πρώην συνεργάτης μου σε αλλαγή πυρών.

ΚΑΡΤΕΡ

(παραξενεύεται, δεν δίνει παράταση)

Ανοίγει τον φάκελο και διαβάζει φωναχτά. Κοπέλα 19 ετών, 1.75, ξανθιά, γαλάζια μάτια, τατουάζ μικρής καρδιάς στον παράμεσο, με προχωρημένη σηψαιμία και κρανιοεγκεφαλικό τραύμα βρέθηκε στην χωματερή.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Την βλέπουμε στο γραφείο της στραμμένη προς εκείνον. Δυστυχώς αυτή είναι. Θα ήταν στην ηλικία μας τώρα.

ΚΑΡΤΕΡ

Αυτό το τατουάζ κάπου το έχω ξαναδεί. Δε μπορώ να θυμηθώ πού.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(κάπως απότομα)

Από άλλη υπόθεση; Καλό θα ήταν να το θυμηθείς. Μπορεί να είναι σημαντικό στοιχείο για την υπόθεσή μας ντιετέκτιβ. Αλλιώς να προσέχεις τι λες.

(επιθετικά)

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΑΡΤΕΡ

(σε άμυνα)

Πρέπει να πάμε αμέσως στον τόπο του
εγκλήματος. Να το δω με τα μάτια μου.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(νεύμα έγκρισης)

Είσαι γρήγορος και δε χάνεις χρόνο. Φύγαμε
να τα δούμε όλα από κοντά.

4. ΕΣ ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΟ- ΜΕΡΑ

Βλέπουμε την Άντερσον να μπαίνει οδηγός στο περιπολικό
και τον Κάρτερ συνοδηγό.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Δεν έχεις πρόβλημα;
(δείχνει τα κλειδιά στα χέρια της)

ΚΑΡΤΕΡ

(γνέφει αρνητικά)

Κανένα απολύτως

5. ΕΣ ΠΟΛΗ- ΜΕΡΑ

Οπτικές και ακουστικές εικόνες της πόλης, των δρόμων, της
χωματερής. Άνθρωποι πηγαίνουν στις δουλειές τους, παιδιά
φτάνουν στα σχολεία, ταξί κορνάρουν και περνούν με
ταχύτητα τους δρόμους.

6. ΕΣ ΧΩΜΑΤΕΡΗ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ- ΜΕΡΑ

Ακούγονται απορριματοφόρα, υπάρχουν περιπολικά και
υπάλληλοι του δήμου να δίνουν καταθέσεις.
Ένας υπάλληλος της πρωινής βάρδιας δίνει κατάθεση σε
συνάδελφο.

Η Άντερσον με τον Κάρτερ βγαίνουν από το περιπολικό και
πηγαίνουν στον μάρτυρα.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ

Το πρωί πήγα να μετακινήσω τα σκουπίδια
και είδα ένα χέρι. Δεν κατάλαβα αμέσως τι
ήταν, έμοιαζε με κούκλα. Αμέσως όμως είδα
το σώμα και έτρεξα να ειδοποιήσω τις
αρχές.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(διακόπτει)

Συνάδελφε αναλαμβάνω εγώ. Αστυνομός
Άντερσον κύριε Σπενς Υπεύθυνη της υπόθεσης
και από εδώ ο συνεργάτης μου ο ντετέκτιβ
Κάρτερ. Πείτε μου... Τι ώρα συνέβησαν όλα
αυτά;

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ

Στις 6:30 το πρωί. Μόλις που χάραζε.

ΚΑΡΤΕΡ

Μήπως παρατηρήσατε κάτι παράξενο;

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ

(παύση, δισταγμός)

Όλο ήταν παράξενο. Το καημένο το κορίτσι.
Βέβαια...

ΚΑΡΤΕΡ

Βέβαια τι;

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ

Την ώρα που πήγαινα για δουλειά είδα έναν
συνάδελφο που δεν είχα ξαναδεί.
Υπέθεσα ότι ξεκίνησε σήμερα, αλλά μετά δεν
τον ξανασυνάντησα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Θυμάστε το πρόσωπό του; Πως έμοιαζε;

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ

Ναι φυσικά, μιλήσαμε λίγο. Φόραγε μια
στολή εργασίας και ένα απλό καπέλο. Ήταν
λευκός, γύρω στο 1,85, με καστανά μαλλιά,
γύρω στα 40. Ευγενικός αλλά παράξενος

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Να δώσετε πλήρη περιγραφή στον
σκιτσογράφο. Μπορεί να μας φανεί χρήσιμο.

Ο υπάλληλος συμφωνεί με νεύμα και οι ντετέκτιβς
απομακρύνονται πηγαίνοντας στη σκηνή του εγκλήματος.

7. ΕΞ ΣΚΗΝΗ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ- ΜΕΡΑ

Παντού υπάρχουν σακούλες σκουπιδιών και η περιοχή έχει
αποκλειστεί με κίτρινη και λευκή ταινία.
Στο έδαφος υπάρχει οριοθετημένη η στάση του σώματος του
θύματος.
Αρχίζουν να καταφτάνουν κανάλια και δημοσιογράφοι.

ΚΑΡΤΕΡ

Από τη στάση του σώματος φαίνεται πως
πειτάχτηκε εδώ. Σημάδια πάλης δεν υπάρχουν.
Το σώμα βρίσκεται σε πολύ καλή κατάσταση.
Υπάρχει βαθύ τραύμα στο μέτωπο με σπασμένο
το κρανίο.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(πιεστικά)

Άλλο; Τι άλλο βλέπεις;

ΚΑΡΤΕΡ

(Απορεί)

Τι εννοείς;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Αυτά τα βλέπει και ένα παιδί. Είσαι παιδί;
Τι άλλο βλέπεις ντετέκτιβ;

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Οι συνάδελφοι κοιτάζουν επικριτικά. Ο Κάρτερ ενοχλείται.

ΚΑΡΤΕΡ

Τα νύχια της είναι μαύρα ίσως από εύφλεκτο υλικό ή χρώμα. Τα μαλλιά, η επιδερμίδα ελαφρώς διαβρωμένα

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Συγκεντρωθείτε. Υπάρχουν εμφανή στοιχεία.

ΚΑΡΤΕΡ

Ενοχλείται ακόμα περισσότερο.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(του δείχνει με το χέρι της)
Τα ρούχα της κοπέλας ήταν της μόδας προ εικοσαετίας. Η φούστα ήταν πολύ της μόδας το 1980. Είχα κι εγώ μια παρόμοια. Τα παπούτσια της είναι λίγο παλαιότερα, vintage της μητέρας. Αλλά αυτό που έπρεπε να δεις οπωσδήποτε είναι το δαχτυλίδι.

ΚΑΡΤΕΡ

Μα δε φορά δαχτυλίδι.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ακριβώς. Υπάρχει όμως σκιά. Η θύτης της το πήρε.

ΚΑΡΤΕΡ

Ίσως ήταν δικό του.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Μπίνγκο. Ας ξεκινήσουμε

ΚΑΡΤΕΡ

Σταθείτε όμως. Υπάρχει στο άλλο χέρι ένα τατουάζ καρδιάς.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Το είδα. Τι θέλεις να πεις με αυτό;

ΚΑΡΤΕΡ

Είχα κι άλλες υποθέσεις με το ίδιο τατουάζ στο ίδιο ακριβώς σημείο.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Αυτό πρέπει να το ερευνήσουμε. Κύριοι υπαστυνόμοι πηγαίντε το θύμα στον ιατροδικαστή να αρχίσει η διαδικασία της νεκροψίας.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΑΡΤΕΡ

Εσείς δεν θα έρθετε μαζί;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Όχι ακόμα. Έχω μια δουλειά πρώτα. Θα τα
πούμε στο γραφείο. Συνοδεύστε εσείς.
(Προβληματισμένη κοιτάζει την κοπέλα)
Ποια είσαι εσύ; Πως έφτασες εδώ;
(Ο Κάρτερ φεύγοντας την κοιτάζει)

8. ΕΣ ΠΑΡΚΟ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ- ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Βλέπουμε την Άντερσον να συναντά στο πάρκο έναν άνδρα
περίπου στην ηλικία της.
Του δίνει κρυφά φωτογραφίες από τα τατουάζ της κοπέλας.
Εκείνος γνέφει καταφατικά και της λέει ότι θα της
τηλεφωνήσει σε λίγες ώρες.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Δεν έχω πολλή ώρα. Θέλω να βρεις άλλα
παρόμοια. Ο Κάρτερ είπε ότι του θυμίζουν
άλλες υποθέσεις του.

Αμίλητος γνέφει καταφατικά και απομακρύνεται. Η Άντερσον
κοιτάζει γύρω της μήπως την παρακολουθούν και
κατευθύνεται προς το γραφείο της.

9. ΕΣ ΣΤΟΝ ΙΑΤΡΟΔΙΚΑΣΤΗ- ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Βλέπουμε τον ντετέκτιβ Κάρτερ να εισέρχεται στο
εργαστήριο με τους γιατρούς να τοποθετούν το σώμα της
κοπέλας στους σιδερένιους πάγκους.
Παίρνει στα χέρια του τον φάκελό της και πηγαίνει στον
γιατρό Κούπερ. Ο Κούπερ τον κοιτάζει και λέει

ΚΟΥΠΕΡ

Είναι λίγο ζόρικη

ΚΑΡΤΕΡ

Ορίστε;

ΚΟΥΠΕΡ

Η Άντι

ΚΑΡΤΕΡ

Άντι;

(γελάει)

Πιο πιθανό είναι να συνεργαστώ με λιοντάρι
παρά να την πω έτσι. Σπαστικιά είναι

ΚΟΥΠΕΡ

Δώσε της λίγο χρόνο. Δεν πέρασε λίγα με
τον Σαμ. Ξέρεις;

ΚΑΡΤΕΡ

Τι να ξέρω;

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΟΥΠΕΡ

Ε πού ζεις εσύ; Είχαν αρραβωνιαστεί.

ΚΑΡΤΕΡ

(σε σοκ)

Δεν ήξερα τίποτα

ΚΟΥΠΕΡ

Έμαθες. Τώρα δούλεψέ το σωστά. Και πρόσεξε
τί μπούρδες της λες.

ΚΑΡΤΕΡ

(συμφωνεί)

Θα είμαι πιο προσεκτικός. Στα δικά μας
όμως. Η κοπέλα είν-

ΚΟΥΠΕΡ

(τον απομακρύνει)

-Η κοπέλα είναι δική μου. Τον απομακρύνει
διακριτικά και του λέει πως θα τον καλέσει
όταν θα είναι έτοιμος.

10. ΕΣ ΓΡΑΦΕΙΟ ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΥ ΚΟΛΜΑΝ- ΜΕΡΑ

Ο Κάρτερ σκέφτεται αμίλητος και πηγαίνει στο γραφείο του
φίλου του να μάθει πληροφορίες.

Χτυπά την πόρτα.

ΚΑΡΤΕΡ

Κόλμαν να μπω; Ο Κάρτερ είμαι;

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Πέρασε μέσα είμαι.

ΚΑΡΤΕΡ

Κόλμαν το ήξερες αυτό για την Άντερσον;

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Ποιο φίλε;

ΚΑΡΤΕΡ

Αυτό για τον Σαμ. Ήταν αρραβωνιασμένοι και
τον έχασε.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Ναι το γνώριζα, αλλά νόμιζα ότι στο είχαν
πει οι ανώτεροί μας. Αυτά τα πράγματα
συνήθως τα λένε από νωρίς.

ΚΑΡΤΕΡ

Δεν είχα ιδέα πραγματικά. Και της
συμπεριφέρθηκα πολύ σκληρά. Δεν έπρεπε.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Δεν είσαι σοβαρός. Θα σε σκίσει αν
αλλάξεις στάση. Είναι ανώτερή σου μην το

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ξεχνάς. Αν της δείξεις ότι τη λυπάσαι θα
χάσεις τη δουλειά σου. Δεν είναι όποια κι
όποια. Είναι η μοναδική γυναίκα που δεν
έχει χάσει υπόθεση εδώ.

ΚΑΡΤΕΡ

Έχεις δίκιο. Πρέπει να συνέλθω.

ΥΠΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΚΟΛΜΑΝ

Να ξέρεις ότι έψαξαν πολύ πριν σε πάρουν.
Η ίδια σε επέλεξε ακόμα και αν δεν το
παραδέχεται. Μην χάσεις την ευκαιρία σου
να ανέβεις βαθμό.

ΚΑΡΤΕΡ

Έχεις δίκιο. Σε ευχαριστώ πολύ για τις
πληροφορίες. Θα έχω το νου μου.

11. ΕΣ ΤΑΤΟΥΑΤΖΙΔΙΚΟ- ΜΕΡΑ

Η ντετέκτιβ Άντερσον πηγαίνει σε ένα μαγαζί που κάνουν
τατουάζ στο κέντρο της πόλης.
Είναι υπόγειο και πολύ γνωστό για τα τατουάζ που κάνουν
φοιτητές.
Βλέπει μια παλιά παιδική της φίλη τη Νάγια (35), με
μακριά μαύρα μαλλιά σε κοτσιδάκια και τατουάζ στα χέρια
της.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Νάγια; Εσύ είσαι;

ΝΑΓΙΑ

(έκπληκτη και χαρούμενη)
Χρόνια και ζαμάνια Άντι. Πως και μας
προτιμήσατε; Θέλετε να σας χτυπήσω κάτι;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(γελάει)
Κόψε τον πληθυντικό. Θέλω μερικές
πληροφορίες (του δείχνει το τατουάζ)

ΝΑΓΙΑ

(το κοιτάζει)
Παλιό. Τα έφτιαχνε ο πατέρας μου. Τα
χτυπάω κι εγώ πλέον

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ποιοι τα προτιμούν;

ΝΑΓΙΑ

Φοιτητές της Καλών Τεχνών. Μα πού ζεις;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Έλα ντε. Πού ζω;
(τον κοιτάζει)
Σου χρωστάω χάρη

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΝΑΓΙΑ

Πατίσαμε από τότε που δεν τους άφησες να
με κλείσουν

12. ΕΣ ΔΡΟΜΟΣ- ΝΥΧΤΑ

Η Άντερσον αφού την ευχαριστεί, την αγκαλιάζει, την
χαιρετά και κατευθύνεται προς το γραφείο της.
Η Νάγια της λέει ότι έμαθε για τον θάνατο του
αρραβωνιαστικού της και λυπάται γι' αυτό.
Της λέει ότι είναι εκεί για εκείνη και φεύγει. Πηγαίνει
στο σπίτι της.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Μικρή θα είμαι εδώ για σένα. Το ξέρεις
αυτό έτσι;

ΝΑΓΙΑ

Το ξέρω ότι έχω μόνο εσένα. Λυπάμαι πολύ
για τον αρραβωνιαστικό σου.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Το ξέρω κι εγώ. Ήταν μεγάλο πλήγμα, αλλά η
ζωή συνεχίζεται.

13. ΕΣ ΜΠΑΡ- ΝΥΧΤΑ

Βλέπουμε τους δύο ήρωες στο μπαρ της γειτονιάς που
μαζεύονται όλοι οι αστυνομικοί.
Η ατμόσφαιρα είναι τεταμένη.
Πίνουν μια μπύρα, ο Κάρτερ κοιτάζει από μακριά την
Άντερσον και ενοχλημένος φεύγει.
Εκείνη τον παρατηρεί, παραξενεύεται, αλλά αδιαφορεί,
συνεχίζοντας να μιλάει με άλλες συναδέλφους της.
Ο Κάρτερ απομακρύνεται και ακολουθούν μερικές σκηνές που
δείχνουν ότι περνάει η νύχτα και ξημερώνει.
Δεν υπάρχουν διάλογοι, παρά μόνο κάποιο τραγούδι που
παίζει κατά τη διάρκεια της σκηνής.

14. ΕΣ ΣΠΙΤΙ- ΜΕΡΑ

Ο Κάρτερ ξυπνάει στο πλευρό μιας όμορφης κοπέλας και το
μάτι του πέφτει στο σήμα του που βρίσκεται ακριβώς
απέναντι πάνω σε μια βιβλιοθήκη.
Αναρωτιέται τί κάνει μαζί της. Φαίνεται νευριασμένος κι
εκείνη προσπαθεί να τον καθησυχάσει.
Μαλώνει μαζί της και την χωρίζει. Η Νίκη (26) του
φωνάζει, τον λέει τρελό και πετάει το σήμα του στο
πάτωμα.
Παίρνει τα πράγματα στα χέρια της και φεύγει τρέχοντας.
Ο Κάρτερ δεν πιστεύει τι έγινε και απλά σηκώνει το σήμα
του κοιτάζοντάς το.
Ακολουθεί μια σύντομη σκηνή όπου ντύνεται, μπαίνει στο
αυτοκίνητό του και φτάνει στη δουλειά.

ΚΑΡΤΕΡ

Νίκη σήκω. Πρέπει να φύγεις.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΝΙΚΗ

Θα φύγω αγάπη μου. Σε λίγο.

ΚΑΡΤΕΡ

Σήκω φύγε τώρα. Δε θέλω να ξαναβρεθούμε.

ΝΙΚΗ

(έκπληκτη)

Είσαι τρελός;

ΚΑΡΤΕΡ

Ναι κανονικός. Φεύγα!

ΝΙΚΗ

Τρελάρρα! Εγώ φταίω που χάνω τον χρόνο μου μαζί σου.

ΚΑΡΤΕΡ

Σου είπα εξ αρχής ότι δεν ψάχνω σχέση ή δέσμευση.

ΝΙΚΗ

Είσαι καθίκι να το ξέρεις! Ούτε εγώ θέλω δέσμευση, αλλά αυτή δεν είναι συμπεριφορά.

ΚΑΡΤΕΡ

Τσακίσου φύγε τώρα και μην έρθεις πίσω!

15. ΕΣ ΣΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ- ΜΕΡΑ

Βλέπουμε τους δείκτες ενός ρολογιού και τον Κάρτερ με τα ρούχα της υπηρεσίας να μπαίνει αποφασισμένος στο γραφείο. Είναι έτοιμος για δεύτερο τσακωμό. Κλείνει την πόρτα πίσω του. Η Άντερσον είναι καθισμένη και συμπληρώνει τις φόρμες.

ΚΑΡΤΕΡ

Ντετέκτιβ Άντερσον πρέπει να σας μιλήσω.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Αναφορικά με τι; Γίνετε πιο σαφής.

ΚΑΡΤΕΡ

(έντονα)

Με κοροϊδεύετε; Για τον τρόπο που μου μιλήσατε χθες. Είμαστε πλέον συνεργάτες. Οι υπαστυνόμοι γελούσαν. Πως το επιτρέπετε αυτό;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Και τι είχε ο τρόπος μου; Πρόβλημά τους. Αν μας ένοιαζε το τι κάνουν οι άλλοι δεν θα προχωρούσαμε στη δουλειά μας.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΑΡΤΕΡ

Δεν μου δείξατε ότι θέλετε τη συνεργασία
αυτή. Τι πρέπει να καταλάβω;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Μπίνγκο. Again. Τα πιάνεις γρήγορα.

ΚΑΡΤΕΡ

Μα νόμιζα ότι το ζητήσατε.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Με ανάγκασαν. Σου είπα. Είχα συνεργάτη και
σκοτώθηκε. Αν δεν ζητούσα άλλον θα με
έβαζαν σε θέση γραφείου και δεν ήθελα.

ΚΑΡΤΕΡ

Δε γίνεται όμως να συμπεριφέρεστε έτσι

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Πως έτσι;

ΚΑΡΤΕΡ

Μην κάνετε πως δεν καταλαβαίνετε. Εγώ εδώ
δεν είμαι παιχνιδάκι σου.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ο σεβασμός κερδίζεται. Δεν θα σου χαριστώ.
Δεν είμαι τέτοια εγώ. Ατύχησες.

ΚΑΡΤΕΡ

Είμαι ο καλύτερος του τμήματός μου.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Μα φυσικά. Διάβασα το βιογραφικό. Δεν μου
λέει τίποτα αυτό. Μόνο αν το δω με το
μάτια μου θα το πιστέψω.

ΚΑΡΤΕΡ

Ωραία τότε να κάνουμε μια συμφωνία εδώ
πάνω στο σήμα μου. Πάμε ένα στοίχημα; Αν
λύσω αυτή την υπόθεση θα συνεργαστούμε. Αν
όχι τότε θα φύγω και δεν θα με ξαναδείτε.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Μέσα. Έκλεισε. Μην μου πεις όμως ότι-

ΚΑΡΤΕΡ

-Δεν θα ξαναπώ τίποτα ντετέκτιβ.
(δίνουν τα χέρια)

Χτυπά η πόρτα του γραφείου. Οργισμένοι και οι δύο μαζί
απαντούν

Τι;

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

16. ΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ- ΜΕΡΑ

Ο βοηθός του γιατρού Κούπερ, ο Κόλιν (29), χτυπά την πόρτα και τους λέει ότι τα αποτελέσματα της τοξικολογικής και της νεκροψίας έχουν βγει.

Η Άντερσον τον κοιτάζει και του λέει ότι έρχονται αμέσως.

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ
(κρινιζαρισμένος)
Μάλλον σε καβγαδάκι έπεσα πάλι.

17. ΕΣ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΝΕΚΡΟΨΙΑΣ- ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Κάρτερ και η Άντερσον νευριασμένοι πηγαίνουν προς το εργαστήριο και ταυτόχρονα ο γιατρός Κούπερ με τον βοηθό Κόλιν ερευνούν τα στοιχεία.

Το κλίμα μεταξύ τους είναι παράξενο. Ο Κούπερ (66) φοράει τη λευκή του ιατρική ρόμπα, τα γάντια και τα ειδικά γυαλιά με φακό, εξετάζοντας το σώμα του θύματος.

Μιλά με τον εκπαιδευόμενο βοηθό του τον Κόλιν (36)

γεμάτος τατουάζ, παράξενη προφορά και ροζ μαλλί.

ΚΟΥΠΕΡ
Ρίξε μια ματιά και πες μου

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ
Δείγμα τρίχας; Περίμενε να δω. Είναι ξανθιές

ΚΟΥΠΕΡ
Όχι όλες. Και;

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ
Είναι παράξενες οι άκρες. Υπάρχουν μικροί λευκοί σάκοι. Αλλά από τι;

ΚΟΥΠΕΡ
Αυτό συμβαίνει σε περίπτωση που τραβήξεις το μαλλί κάποιου

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ
Άρα η κοπέλα αντιστάθηκε

ΚΟΥΠΕΡ
Πολύ πιθανόν. Εκτός όμως από αυτό υπάρχει ένα ακόμα δείγμα

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ
Πού; Δε βλέπω κάτι

ΚΟΥΠΕΡ
Το απομόνωσα. Βρήκα μια μαύρη μικρή τρίχα και την ερευνώ στο εργαστήριο. Κάνω τεστ DNA μήπως βρούμε όνομα. Παίρνω τηλέφωνο την ντετέκτιβ Άντερσον

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ

Είναι παράξενα τα άκρα της. Γεμάτα
σκληρύνσεις. Κάτω από τα νύχια της υπάρχει
θίνελ και διάφορα χρώματα. Τα χρησιμοποιώ
κι εγώ στα τατουάζ και στη ζωγραφική.

ΚΟΥΠΕΡ

Μάλλον σπούδαζε κάτι σχετικό με
αρχιτεκτονική, ζωγραφική... ή απλά έφτιαχνε
πίνακες...

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ

Πολύ πιθανόν. Το τραύμα στο μέτωπο είναι
βαθύ, έγινε με οξύ αντικείμενο μυτερό και
τη σκότωσε ακαριαία. Προκλήθηκε εγκεφαλική
αιμορραγία και επήλθε ο θάνατος.

ΚΟΥΠΕΡ

Τι άλλο σου λέει;

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΥΠΕΡ

Δεν υπάρχει σημάδι βιασμού, αλλά τα ρούχα
είναι σκισμένα. Το πιο πιθανό να είναι από
τα χρόνια.

ΚΟΥΠΕΡ

Σήκωσε το μπράτσο της

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ

Μα τι είναι αυτό;
(Κοιτάζει με μεγεθυντικό φακό)

ΚΟΥΠΕΡ

Ένα σβησμένο Γ; Ή μάλλον... είναι Τ;

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ

Αυτό είναι παλιό τατουάζ. Είναι Τ. Αν δεν
το ξαναπατήσεις σβήνει.

18. ΕΣ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ- ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ακούγεται το κουδούνι του εργαστηρίου.

Ο Κούπερ βγάζει τα γάντια του και μπαίνει ο Κάρτερ με την
Αντερσον. Φαίνεται προβληματισμένος.

Υπάρχει ένα τραπέζι με το θύμα πάνω σε αυτό, καλυμμένο με
μια λευκή πετσέτα.

Οι ντετέκτιβς πηγαίνουν κοντά.

Ο Κόλιν κάθεται σε ένα σκαμπό με ροδάκια μπροστά από τον
υπολογιστή και ο Κάρτερ κοιτάζει με μεγεθυντικό φακό για
άλλα τατουάζ.

ΚΑΡΤΕΡ

Γιατρέ τι συνέβη;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Κούπερ τι βρήκες;

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΟΥΠΕΡ

Ελάτε να σας δείξει ο Κόλιν καλύτερα.

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ

(με σιγουριά)

Η κοπέλα είναι πράγματι δέκα εννιά ετών.
Ονομάζεται Βερονίκη Σουάν και εξαφανίστηκε
πριν 13 χρόνια από το πανεπιστήμιο χωρίς
καμία ειδοποίηση.

Δείχνει μια φωτογραφία της στη σελίδα εξαφανισμένων της
αστυνομίας.

Στα χέρια της βρήκαμε υπολείμματα θίνελ,
ξύλου και χρωμάτων.

Σηκώνει τα χέρια και δείχνει φωτογραφίες στον υπολογιστή

ΚΟΥΠΕΡ

Όλο το σώμα ήταν καλά διατηρημένο,
κλεισμένο αεροστεγώς και θαμμένο κάπου
υπογείως χωρίς υγρασία.

ΒΟΗΘΟΣ ΚΟΛΙΝ

Οι άκρες των μαλλιών της είναι
τραβηγμένες, σημάδι πάλης και το βαθύ
τραύμα στο μέτωπο ήταν αυτό που της
στέρησε τη ζωή.

ΚΟΥΠΕΡ

Αυτό όμως που ήταν παράξενο ήταν ένα αχνό
τατουάζ κάτω από το δεξί της μπράτσο με το
αρχικό Τ.

ΚΑΡΤΕΡ

Κανείς δεν ανέφερε κάποιο όνομα από Τ.
(κοιτάζει την Άντερσον)

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ίσως πρέπει να ξαναρωτήσουμε το τότε αγόρι
και την κολλητή της μήπως θυμηθούν κάτι.

ΚΑΡΤΕΡ

Όλο αυτό μου είναι πολύ οικείο. Μοιάζει με
την υπόθεση της Κέιλα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Τι εννοείς;

ΚΑΡΤΕΡ

Ίσως έχουμε να κάνουμε με έναν κατά
συρροήν δολοφόνο.
(κοιτάζονται)

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

19. ΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ- ΝΥΧΤΑ

Η Ντετέκτιβ Άντερσον δέχεται ένα τηλεφώνημα από τον
συνάδελφο που είχε συναντήσει νωρίτερα στο πάρκο.

TOM

Άντι έχω νέα

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Πηγαίνει μόνη της σε ένα άδειο δωμάτιο για
να μιλήσει. Είναι ασφαλής η γραμμή;

TOM

Ναι μίλα ελεύθερα

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Τι βρήκες;

TOM

Είχες δίκιο! Το τατουάζ της κοπέλας είναι
σύμβολο που κάνουν πολλοί πρωτοετείς
φοιτητές στο τμήμα Καλών Τεχνών του
Πανεπιστημίου της περιοχής.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Είσαι 100% σίγουρος;

TOM

Σου έχω αφήσει ένα φάκελο πάνω στο γραφείο
σου με τα απαραίτητα στοιχεία.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Είσαι φοβερός Τομ. Σε ευχαριστώ πολύ!

TOM

Σου χρώσταγα από τότε που με έσωσες! Έτσι
πάει αυτό!

20. ΕΣ ΔΩΜΑΤΙΟ ΑΝΑΚΡΙΣΕΩΝ- ΝΥΧΤΑ

Μόλις η Άντερσον κλείνει το κινητό της, καλεί τον
ντετέκτιβ Κάρτερ, τον οποίον ενημερώνει και του λέει την
επόμενη μέρα το πρωί να πάει στο πανεπιστήμιο να
ερευνήσει το περιβάλλον.
Εκείνος φαίνεται να την εμπιστεύεται.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ντετέκτιβ Κάρτερ έμαθα νέα για την
υπόθεση. Σου στέλνω όλα τα νέα στοιχεία
στο κινητό.

ΚΑΡΤΕΡ

Τι νέα στοιχεία;

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Δε μπορώ να μιλήσω παραπάνω. Θα χρειαστώ
τη βοήθειά σου.

ΚΑΡΤΕΡ

Τι μπορώ να κάνω;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Επειδή εμένα με ξέρουν στο πανεπιστήμιο...
Σπούδασε όλη μου η οικογένεια εκεί. Πρέπει
να πας εσύ και να ψαρέψεις.

ΚΑΡΤΕΡ

Θα πάω αύριο πρωί. Στείλε μου όλα τα
αρχεία. Βασίσου πάνω μου.

21. ΕΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ- ΜΕΡΑ

Ακολουθούν μερικές μεταβατικές εικόνες από τη νύχτα σε
μέρα, από τον δρόμο, τα αυτοκίνητα, τον κόσμο να πηγαίνει
στη δουλειά, αλλά και το πανεπιστήμιο.

Ο Κάρτερ στέλνει μήνυμα σε έναν συνάδελφο για να
βεβαιωθεί πως έχει άδεια να μπει στον χώρο.

ΚΑΡΤΕΡ

(γραπτό μήνυμα)

Έχω άδεια επιτέλους;

Η απάντησή του είναι θετική και του στέλνει το
αποδεικτικό στο κινητό. Φαίνεται ένα emoji με thumbs up.

22. ΕΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ- ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ- ΜΕΡΑ

Ο Κάρτερ δείχνει το σήμα και την άδειά του στον θυρωρό
και μπαίνει στο πανεπιστήμιο.

Διασχίζει τους διαδρόμους και κοιτάζει τριγύρω για
στοιχεία.

Ένας καθηγητής (36) τον προσεγγίζει.

ΣΟΝ

Καλώς ήρθατε ντετέκτιβ στο πανεπιστήμιό
μας. Πως μπορώ να σας βοηθήσω;

ΚΑΡΤΕΡ

(με θετική διάθεση)

Καλημέρα σας καθηγητά...

ΣΟΝ

Σον. Το όνομά μου είναι Σον

ΚΑΡΤΕΡ

Είστε ο πρώτος που γνωρίζω εδώ. Είμαι ο
ντετέκτιβ Κάρτερ. Ερευνώ τη δολοφονία της
Βερονίκης Σουάν.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΣΟΝ

(κάπως λυπημένος)

Ήταν τραγικό αυτό που συνέβη στην
οικογένεια. Θέλετε καφέ;

ΚΑΡΤΕΡ

Ναι φυσικά. Τη γνωρίζατε;

ΣΟΝ

(επικριτικός)

Όχι ιδιαίτερα. Βλέπετε είχα στόχους. Τότε
έκανα και την πρώτη μου έκθεση ζωγραφικής.

ΚΑΡΤΕΡ

(παραξενευμένος)

Είστε πολύ νέος για καθηγητής. Είμαστε
σχεδόν ίσα. Ενώ η Βερονίκη ήταν
διαφορετική;

ΣΟΝ

Είμαι αλλά τα κατάφερα με σκληρή δουλειά.
Ήταν πιο διαχυτική, ήθελε να γίνει
καλλιτέχνης βλέπετε. Ήταν πολύ αυθόρμητη
και χαμογελαστή.

ΚΑΡΤΕΡ

(πονηρά)

Για άτομο που δεν τη γνώριζε, φαίνεται να
την ξέρατε καλά.

ΣΟΝ

Τότε ήταν μικρή η κοινότητά μας. Μη
βλέπετε τώρα.

ΚΑΡΤΕΡ

Μήπως σας είναι εύκολο να μου δείξετε
μερικές φωτογραφίες από την ομάδα των
συμφοιτητών;

ΣΟΝ

Φοβάμαι ότι κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό.

ΚΑΡΤΕΡ

(Παραξενεύεται)

Για ποιον λόγο;
(πίνει από τον καφέ του)

ΣΟΝ

Παραβιάζεται το απόρρητο της σχολής και
ήδη έχει δυσφημιστεί αρκετά με αποτέλεσμα
να πέσουν οι εγγραφές του προγράμματος από
αυτή την ιστορία. Επομένως δε μπορώ να σας
βοηθήσω.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΑΡΤΕΡ

Δεν πειράζει. Σας ευχαριστώ για τον χρόνο σας. Με βοηθήσατε πολύ.

ΣΟΝ

Μπορείτε να περάσετε όποτε θέλετε. Είμαι διαθέσιμος για οτιδήποτε χρειαστείτε.

ΚΑΡΤΕΡ

Θα το λάβω υπόψιν.
(ψιθυρίζοντας)
Μας υποχρέωσες.

23. ΕΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ- ΜΕΡΑ

Μόλις απομακρύνονται και ο Σον πετάει στα απορρίμματα το χάρτινο ποτήρι του καφέ, ο Κάρτερ φοράει ένα πλαστικό γάντι.

Πολύ γρήγορα συλλέγει το στοιχείο, τοποθετώντας το σε ένα ειδικό πλαστικό σακουλάκι. Μονολογεί.

ΚΑΡΤΕΡ

Είδαμε πόσο έξυπνος είσαι κι εσύ.

24. ΕΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ- ΜΕΡΑ

Βλέπουμε τον καθηγητή να απομακρύνεται από την αίθουσα, δίνοντας την εντύπωση στον Κάρτερ ότι φεύγει. Αντί αυτού πηγαίνει στη διπλανή, όπου υπάρχει ένα μικρό παράθυρο. Διακριτικά παρακολουθεί τον ντεντέκτιβ να συλλέγει το αποδεικτικό στοιχείο. Γελάει.

ΣΟΝ

Μάλλον εσύ είσαι ο χαζός εδώ.

25. ΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΜΕ ΤΡΟΠΑΙΑ- ΜΕΡΑ

Κλείνει την πόρτα και βγαίνει έξω από την αίθουσα. Βλέπουμε τον Κάρτερ να κατευθύνεται προς τον διάδρομο και να βλέπει μια βιβλιοθήκη με τα τρόπαια του πανεπιστημίου. Το μάτι του πέφτει σε μια μεγάλη φωτογραφία, όπου βρίσκεται η Βερονίκη κρατώντας στο χέρι της το πρώτο βραβείο σε ένα διαγωνισμό και δίπλα της βρίσκεται ένα νεαρό αγόρι. Καλεί την Άντερσον.

ΚΑΡΤΕΡ

Ο Σον αρνήθηκε να μου δείξει φωτογραφίες. Φαίνεται λίγο ύποπτος.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Τι εννοείς αρνήθηκε;

ΚΑΡΤΕΡ

Περίμενε λίγο...

(Απευθύνεται σε έναν φοιτητή που περνά στον διάδρομο)

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Με συγχωρείς! Φοιτάς εδώ;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ

(απορεί και δείχνει τον εαυτό του)

Ναι; Εγώ;

ΚΑΡΤΕΡ

Ναι εσύ! Μήπως γνωρίζεις ποιος είναι αυτός
εδώ στη φωτογραφία;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ

Βέβαια. Ο καθηγητής Σον. Ήταν κι εκείνος
μαθητής στη σχολή.

ΚΑΡΤΕΡ

(παραξενεύεται)

Σε ευχαριστώ πολύ!

(απευθύνεται στο κινητό του)

Ντετέκτιβ άκουσες;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Μάλλον ο καθηγητής δεν μας τα λέει όλα.
Έλα να με βρεις στο τμήμα.

ΚΑΡΤΕΡ

Θα βρεθούμε εκεί.

26. ΕΣ ΣΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΟΧΗΜΑ- ΜΕΡΑ

Ο Κάρτερ βρίσκεται μέσα στο περιπολικό και καλεί τον
ιατροδικαστή.

ΚΑΡΤΕΡ

Είδες τη φωτογραφία που σου έστειλα; Τάξε
μου

ΚΟΥΠΕΡ

Μάλλον ο κύριος Σον δεν είναι αυτός που
νομίζουμε. Θα μπορούσα να με φανταστώ να
κάνω διακοπές στη Χαβάη.

ΚΑΡΤΕΡ

Από την αρχή μου φάνηκε παράξενος. Ακριβός
είσαι, αλλά κάτι θα κάνουμε. Στο γραφείο
πήρα δείγμα σάλιου από το ποτήρι του καφέ
του. Στο φέρνω απευθείας

ΚΟΥΠΕΡ

(έκπληκτος)

Ελπίζω να μην το έκανε εσκεμμένα. Σε
περιμένω

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΑΡΤΕΡ

Θα συναντηθούμε εκεί με την Άντερσον. Της
στέλνω τώρα μήνυμα.

27. ΕΣ ΣΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΤΜΗΜΑ- ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Κάρτερ μπαίνει στο εργαστήριο και δίνει στον Κούπερ το
γενετικό υλικό.

Κατά τη διάρκεια της επίσκεψής του κατάφερε να πάρει μαζί
την κούπα στην οποία έπινε ο καθηγητής.

Έρχεται και η Άντερσον μετά από λίγα λεπτά.

ΚΑΡΤΕΡ

Εδώ το έχω. Εξαρτόμαστε από σένα.

ΚΟΥΠΕΡ

Μην ανησυχείτε. Σε λίγη ώρα θα έχω τα
αποτελέσματα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(αλαφιασμένη)

Πήγα στο σπίτι της Βερονίκης και έψαξα. Δε
μπορείς να φανταστείς τί ανακάλυψα. Υπήρχε
ένα ημερολόγιο κρυμμένο στο πάτωμα του
δωματίου κάτω από τις ξύλινες σανίδες. Το
βρήκαν χθες που το ξήλωσαν.

ΚΑΡΤΕΡ

(περίεργος)

Και τι έγραφε;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Το μικρό όνομα του καθηγητή Σον είναι
Ράιαν. Αλλά το μεσαίο του και χαϊδευτικό
όνομα είναι το Τζέιμς.

ΚΑΡΤΕΡ

P.T.Σ

Ράιαν Τζέιμς Σον. Έχεις δίκιο. Είδα τα
αρχικά στην έδρα του.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Από ότι φαίνεται είχαν παράλληλη σχέση. Η
Βερονίκη ήταν πολύ ερωτευμένη, αλλά είχε
ήδη αγόρι.

ΚΑΡΤΕΡ

Καημένο κορίτσι. Πού να ήξερε πως θα ήταν
η τελευταία της.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Αναφέρει ότι συνεργάζονταν για μια έκθεση
ζωγραφικής. Πήγαινε στο σπίτι του συχνά.
Ήταν πολύ κτητικός και οξύθυμος. Τη ζήτησε
για το παραμικρό. Στην τελευταία σελίδα

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

της έγγραφε ότι τον χώρισε, επειδή είχε
γίνει εμμονικός και τη φόβιζε.

ΚΑΡΤΕΡ

Απίστευτο που το βρήκες. Η αδερφή της όμως
δεν γνώριζε τίποτα; Η κολλητή της;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Όχι δεν ήξερε. Ήταν πολύ μικρή τότε και
δεν της ανοιγόταν. Η κολλητή της επιμένει
πως δεν γνώριζε τίποτα για την παράλληλη
σχέση της.

ΚΟΥΠΕΡ

Μόλις ταυτοποίησα τις τρίχες που βρέθηκαν
στα μαλλιά του θύματος με το σάλιο του
Σον. Έχουμε ταίρι.

Στον υπολογιστή βγαίνει η φωτογραφία του καθηγητή Σον

ΚΑΡΤΕΡ

Αυτός ήταν από την αρχή. Τον είχα στα
χέρια μου.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Χρειαζόμαστε το ένταλμα σύλληψής του.

ΚΑΡΤΕΡ

Άστο πάνω μου. Έχω τη διεύθυνση του
σπιτιού του. Φύγαμε.

28. ΕΞ ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΑ- ΝΥΧΤΑ

Βλέπουμε τα περιπολικά έξω από το τμήμα και τους
αστυνομικούς να τα επανδρώνουν.
Όλοι φορούν αλεξίσφαιρα και περνούν ενδοσύνδεση μέσα από
τα πουκάμισα των Άντερσον και Κάρτερ.
Ο αρχηγός τους δίνει σαφείς οδηγίες για την επιχείρηση
και ξεκινούν για να συλλάβουν τον δολοφόνο.
Σταματούν ένα τετράγωνο πριν για να μην γίνουν
αντιληπτοί.
Τα περιπολικά περικυκλώνουν την ευρύτερη περιοχή.

29. ΕΞ ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΙΠΙΤΟΥ- ΝΥΧΤΑ

Ο Κάρτερ μιλά στην Άντερσον και της λέει να μην τον
ακολουθήσει.

ΚΑΡΤΕΡ

Άντερσον μην έρθεις μαζί μου. Πρέπει να με
καλύψεις.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Θα πάω εγώ κάτω.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΑΡΤΕΡ

Εσύ θα μείνει στον πάνω όροφο. Αν
χρειαστεί θα φύγεις. Άσε ανοιχτή την
μπαλκονόπορτα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Μα δεν έχω αυτές τις διαταγές.

ΚΑΡΤΕΡ

Εγώ είμαι ο συνεργάτης σου εντάξει; Εγώ θα
καλύψω εσένα κι εσύ εμένα. Κανείς άλλος
δεν μπορεί να μας βοηθήσει; Κατανοητό;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(κουνά το κεφάλι καταφατικά)
Κατανοητό. Έτοιμος;

ΚΑΡΤΕΡ

Έτοιμος!

30. ΕΣ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΣΟΝ- ΝΥΧΤΑ

Ο Κάρτερ και η Άντερσον είναι προετοιμασμένοι για όλα,
καλωδιωμένοι με ενδοσύνδεση και αθόρυβα επιχειρούν να
μπουν στο σπίτι. Βλέπουμε την πόρτα να ανοίγει εύκολα, τα
όξφορντ παπούτσια του να είναι τοποθετημένα στην είσοδο.
Στο πάτωμα υπάρχουν ξεραμένες κηλίδες αίματος.

Ο Σον λείπει.

Προχωρούν προς την κουζίνα, όπου βλέπουν δεξιολογικά
ακουμπισμένους στον πάγκο ακονισμένους μπαλτάδες και
μαχαίρια, έτοιμους για χρήση.

Ο Κάρτερ κάνει νόημα στην Άντερσον να μείνει στον πάνω
όροφο, ενώ εκείνος πηγαίνει στο υπόγειο.

ΚΑΡΤΕΡ

(ψιθυριστά)

Μείνε πάνω κρυμμένη κι εγώ πάω κάτω.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Εντάξει. Με προσοχή. Θα τα πούμε έξω!
(Η Άντερσον καταγράφει τα πάντα και
μιλά ψιθυριστά)

Προχωρώ προς το καθιστικό. Όλα είναι
πορτοκαλί και κόκκινα εδώ. Προσωπογραφίες
κοριτσιών παντού. Δεν υπάρχει καμία
ανδρική μορφή. Βλέπω ένα τραπεζάκι. Μια
ατζέντα.

(Την ανοίγει και μένει άναυδη)

Υπάρχουν ονόματα κοριτσιών με φωτογραφίες
και...

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ

Μας ακούς ντετέκτιβ; Είσαι παρούσα;

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ακούω. Είμαι παρούσα. Δεν το πιστεύω.
Είναι κατά συρροήν δολοφόνος. Δε κάθε
όνομα έχει δίπλα την ομάδα αίματος. Κάθε
φωτογραφία μοιάζει ζωγραφισμένη με
νερομπογιά, αλλά είναι με αίμα. Υπάρχει η
ομάδα αίματος της κάθε κοπέλας Α-, Α+, Β+,
Β-, ΑΒ+. ΑΒ-, 0-, 0+
Είναι τρελός.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ

Κρυφτείτε ντετέκτιβ εντοπίσαμε κίνηση.
Γρήγορα! Βιαστείτε! Ο ύποπτος είναι πολύ
κοντά!

(Η Άντερσον τρέχει στη ντουλάπα και
κρύβεται μέσα)

31. ΥΠΟΓΕΙΟ ΣΠΙΤΙΟΥ- ΝΥΧΤΑ

Ο Κάρτερ ταυτόχρονα κατεβαίνει προς το υπόγειο.

Ο διάδρομος συνδέεται με μεγάλες λευκές σκάλες που
κατεβαίνουν σε ένα φωτεινό δωμάτιο.

Δεν είναι έτοιμος γι' αυτό που θα αντικρίσει.

Μιλά στην ενδοσύνδεση.

ΚΑΡΤΕΡ

Σκάλες οδηγούν σε ένα ατελιέ.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ

Προσεκτικά ντετέκτιβ. Έχεις άδεια να
μπεις.

ΚΑΡΤΕΡ

Βλέπω ένα τελευταίας τεχνολογίας
εργαστήριο ζωγραφικής με μόνωση.
Κατάλευκο. Έχει τα πάντα. Καβαλέτα,
φλόγιστρα, θίνελ, χρώματα υγρά, χρώματα
ξερά, φαλτσέτες, ακόμα και βενζίνη. Ένας
κόντρα πλακέ πάγκος που σχηματίζει ένα
γάμα στον χώρο. Στους τοίχους το
ηχοσύστημα και στον έναν μια κρεμάστρα με
κρεμασμένο ένα ολοκαίνουριο κοστούμι.
Τχνος αίματος. Είναι ένα νορμάλ εργασι-

(πανικόβλητος)

Η πόρτα κλείνει! Η πόρτα κλείνει!

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ

Συνάδελφε γιατί σταμάτησες; Απάντησε!
Γιατί δεν απαντάς; Τι συμβαίνει;

ΚΑΡΤΕΡ

Πρέπει να φύγω. Είναι εδώ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ

Τι εννοείς είναι εκεί;

ΚΑΡΤΕΡ

(Προσπαθεί να ηρεμήσει και να
κρατήσει την ψυχραιμία του)

Η πόρτα έκλεισε πίσω μου. Είναι ηλεκτρική.
Ανοιξα την πόρτα του μπάνιου και είδα ένα
ρυάκι αίματος στο σκαμπό μπροστά από τα
στόρια και μια ποδιά να στάζει αίμα στον
νεροχύτη. Μια κοπέλα είναι κατάκοιτη.
Είναι εδώ.

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΙ

Εγκατάλειψε γρήγορα! Εγκατάλειψε!

ΣΟΝ

(Ακούγονται παλαμάκια)

Ντετέκτιβ Κάρτερ συγχαρητήρια. Το ήξερα
πως θα τα κατάφερνες. Δεν είσαι σαν τους
άλλους.

ΚΑΡΤΕΡ

(Κρατά το όπλο και τον σημαδεύει)

Έπρεπε να μου πεις την αλήθεια.

ΣΟΝ

(ήρεμος)

Μα αστυνόμε. Αυτά δεν γίνονται. Έχω μια
φήμη.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΑΡΤΕΡ

Έχεις δίκιο. Φαίνεται όμορφη κοπέλα. Πώς να συγκρατηθείς; Βλέπω τατουάζ της σχολής. Μαθήτριά σου;

ΣΟΝ

(σοβαρεύει)

Την είχα προειδοποιήσει. Της είχα πει ότι ο Τζέιμς ζηλεύει. Δεν με άκουσε. Ο Σον της κρατούσε συντροφιά, αλλά με πείραζε αυτό.

ΚΑΡΤΕΡ

(παραξενεύεται)

Γιατί σε πείραζε;

ΣΟΝ

Ήταν καλή με όλους και τους άφηνε να την ζωγραφίζουν. Την ήθελα όμως μόνο για εμένα.

ΚΑΡΤΕΡ

(Σταματά να τον σημαδεύει και συνεχίζει τις ερωτήσεις)

Έτσι ήταν η Βερονίκη. Στο ημερολόγιό της γράφει ότι ήταν ερωτευμένη μαζί σου και γι' αυτό είχατε παράλληλη σχέση. Έκανε και το αρχικό σου τατουάζ. Τζέιμς.

ΣΟΝ

Ναι το ξέρω έτσι ήταν. Έχω κι εγώ το δικό της εδώ. Μαζί το κάναμε. Όμως δεν χώριζε το αγόρι της.

ΚΑΡΤΕΡ

Σε καταλαβαίνω.

ΣΟΝ

(έντονα κουνώντας σπαστικά το κεφάλι)

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Δεν με καταλαβαίνεις ντετέκτιβ.

ΚΑΡΤΕΡ

Κι όμως. Σε πρόδωσε. Άφηνε τους άλλους να
τη ζωγραφίζουν, την περιτριγύριζε ο Σον κι
εσύ ο Τζέιμς ένιωθες μόνος.

ΣΟΝ

Ακριβώς.

ΚΑΡΤΕΡ

Και τη σκότωσης.

ΣΟΝ

Όχι!

(φωναχτά)

Σκάσε!

(πιάνει τα αυτιά του)

ΚΑΡΤΕΡ

Τι έγινε;

ΣΟΝ

Γιατί να σου πω; Δεν θα με πιστέψεις.

ΚΑΡΤΕΡ

Είμαι φίλος σου. Κι εγώ έχω προδοθεί. Σε
καταλαβαίνω. Άσε με να σε βοηθήσω. Ορίστε
τι συνέβη: Ένα απόγευμα είχε έρθει για την
έκθεση ζωγραφικής. Σου είπε πως θέλει να
χωρίσετε, πως της φαινόσουν εμμονικός και
τότε χωρίς να το θες τη χτύπησες στο
κεφάλι.

ΣΟΝ

(Τρέμει)

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Δεν έφταιγα εγώ. Ο Τζέιμς το έκανε! Εγώ ήμουν φίλος της, την αγαπούσα. Την προστάτευα από εκείνον. Τον μισώ τον Τζέιμς. Τον μισώ γι' αυτά που της έκανε. Δεν με άφηνε να την ξεθάψω.

ΚΑΡΤΕΡ

Άρα εσύ Σον την ξέθαψες τώρα και τη μετέφερες στη χωματερή.

ΣΟΝ

(έντρομος)

Ναι εγώ ήμουν. Δεν της άξιζε αυτό που έπαθε. Ήταν άδικο. Ήθελα να τη βοηθήσουμε.

ΚΑΡΤΕΡ

Με τι την χτύπησε στο μέτωπο;

ΣΟΝ

ΣΣΣΣ μη φωνάζεις θα σε ακούσει
(ψιθυριστά)

ΚΑΡΤΕΡ

(Κάνει νεύμα και του κλείνει το μάτι)

ΣΟΝ

(Κλαίγοντας)

Τη χτύπησε με το καβαλέτο της. Σχεδόν της κοπάνησε το κεφάλι σε αυτό και της το άνοιξε. Δεν φταίω εγώ. Εγώ προσπάθησα να το σταματήσω. Αλλά αυτός δεν σταματούσε.

ΚΑΡΤΕΡ

Ηρέμησε. Δε μιλάμε για εσένα, αλλά για τον Τζέιμς.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΣΟΝ

(Κάθεται κουλουριασμένος στο πάτωμα
και πιάνει τα γόνατά του και
συστηματικά κινείται μπρος πίσω)

Και σαν να μην έφτανε αυτό. Πήρε όλο της
το αίμα

ΚΑΡΤΕΡ

Τι πήρε; Και τι το έκανε;

ΣΟΝ

Την έθαψε στο υπόγειο του σπιτιού της
γιαγιάς του. Κι έπειτα...

(παύση)

ΚΑΡΤΕΡ

Τι έγινε;

ΣΟΝ

Κάθισε στο εργαστήρι του και τη ζωγράφισε.
Με το ίδιο της το αίμα. Και όχι μόνο
εκείνης. Και έφτιαξε όλη την έκθεση
ζωγραφικής που κέρδισε τον διαγωνισμό. Με
ανάμειξη χρωμάτων και του αίματός της.

ΚΑΡΤΕΡ

(Αναυδος)

Κι εσύ πού ήσουν τότε;

ΣΟΝ

Δε φταίω, δε φταίω, δε φταίω, θα με
σκότωνε

(τρέμει)

ΚΑΡΤΕΡ

Δεν φταις θα σε βοηθήσω εγώ

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΣΟΝ

(ύφος σοβαρό σχεδόν διαβολικό)

Κι εσένα ποιος θα σε βοηθήσει;

ΚΑΡΤΕΡ

Τζέιμς

ΣΟΝ

Με κατάλαβες επιτέλους.

ΚΑΡΤΕΡ

(κάνει βήματα προς τα πίσω)

Έπρεπε να σε είχα καταλάβει από τότε στο πανεπιστήμιο.

ΣΟΝ

(πηγαίνει προς το μέρος του)

Από ότι φαίνεται δεν είσαι τόσο έξυπνος όσο δείχνεις.

ΚΑΡΤΕΡ

Δεν είμαι τόσο όσο εσύ. Το έργο σου είναι τεράστιο και αξιοθαύμαστο.

ΣΟΝ

Είναι έργο ζωής και κανείς δεν το γνωρίζει. Αγοράζουν τους πίνακές μου, αλλά δεν ξέρουν τα μυστικά συστατικά τους.

ΚΑΡΤΕΡ

Πρέπει να δουλέψεις για την αστυνομία. Μπορούμε να μιλήσουμε μαζί τους.

ΣΟΝ

Μπορούμε, αλλά δεν θα το κάνουμε. Δεν είναι τόσο χαζός όσο νομίζεις ντετέκτιβ. Σου μίλησα, αλλά από εδώ μέσα δεν πρόκειται να βγεις. Έχεις ωραίο πρόσωπο και θα ήθελα μια ανδρική προσωπογραφία στη

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

συλλογή μου. Ο Κάρτερ αηδιάζει και φοβάται
ταυτόχρονα, ενώ ο Σον γελά.

32. ΕΣ- ΥΠΟΓΕΙΟ ΣΥΜΠΛΟΚΗ- ΝΥΧΤΑ

Ο Σον παίρνει στα χέρια του μια μυτερή σπάτουλα και
ξεχύνεται εναντίον του. Πιάνονται στα χέρια και ο Σον
προσπαθεί να τον χτυπήσει.

Το όπλο του Κάρτερ γλιστρά από τα χέρια του και ο Σον το
κλωτσάει μακριά.

Η αστυνομικοί βρίσκονται στην είσοδο και επιχειρούν να
ανοίξουν την πόρτα, δίχως αποτέλεσμα.

Η ντετέκτιβ Άντερσον σκέφτεται πως υπάρχει δεύτερη
είσοδος, βγαίνει έξω από το σπίτι και τη βρίσκει.
Καταφέρνει να μπει και γρήγορα ακινητοποιεί τον Τζέιμς
ρίχνοντάς τον αναίσθητο με το τείζερ.

Σώζει τον ντετέκτιβ Κάρτερ, που έχει πολλαπλά τραύματα
και αίματα στο κεφάλι του.

Τον σηκώνει και επιβεβαιώνει τους συναδέλφους της πως
υπάρχει δεύτερη είσοδος.

33. ΕΣ- ΑΣΘΕΝΟΦΟΡΟ- ΝΥΧΤΑ

Η Άντερσον σύρει τον Κάρτερ έξω από το υπόγειο προς τον
κήπο του σπιτιού και πανικόβλητη προσπαθεί να τον κάνει
να συνέλθει.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(πανικόβλητη)

Κάρτερ με ακούς;

Με ακούς;

(του χτυπά ελαφρά τα μάγουλα)

34. ΕΣ- ΑΝΑΜΝΗΣΗ

Την ώρα που του χτυπά τα μάγουλα για να τον συνεφέρει
παθαίνει μετατραυματικό στρες και βλέπει μπροστά την τον
αρραβωνιαστικό της να σβήνει χωρίς εκείνη να μπορεί να
κάνει κάτι.

Γρήγορα συνέρχεται και κάνει κάρπα μέχρι που με μια
γροθιά εκείνος ξυπνάει.

ΚΑΡΤΕΡ

(γουρλώνει τα μάτια του)

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Δεν με ξεφορτώνεσαι τόσο εύκολα. Γιατί με
βαράτε όλοι σήμερα; Το μάτι μου στράβωσε
δεν κουφάθηκα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ζεις! Ανησύχησα ανόητε. Δε μπορώ να χάσω
δεύτερο συνάδελφο σε ένα χρόνο

ΚΑΡΤΕΡ

Το ξέρω ότι καταβάθος με γουστάρεις

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Διάσειση ε; Εεκάθαρη;

ΚΑΡΤΕΡ

Από την πρώτη μέρα που ήρθα στο γραφείο.
Σε είδα εγώ πως με κοίταζες σαν
ξερολούκουμο

(του πονάνε τα πλευρά)

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Μήπως σου έμεινε κανένα κουσούρι;

ΚΑΡΤΕΡ

Καλά. Λέγε εσύ τα δικά σου. Θα τα
ξαναπούμε όταν βγω από το νοσοκομείο. Να
σου πω...

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Τι θες;

ΚΑΡΤΕΡ

Μου χρωστάς τώρα;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Παρακαλώ; Εγώ σου χρωστάω; Δεν σε έσωσα;

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΚΑΡΤΕΡ

Έχασες το στοίχημα. Τώρα θα πρέπει να με υποστείς για πάντα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Η κατάστασή σου είναι πολύ σοβαρή! Σίγουρη βλάβη. Σας παρακαλώ πάρτε τον!

(του κλείνει το μάτι)

35. ΕΞ- ΣΤΟΝ ΚΗΠΟ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ- ΝΥΧΤΑ

Το ασθενοφόρο με τον Κάρτερ απομακρύνεται, η ίδια πηγαίνει στον Σον, του περνάει χειροπέδες και βάζει τα χέρια του πίσω από την πλάτη.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ράϊαν Τζέιμς Σον συλλαμβάνεσαι για τη δολοφονία της Βερονίκης Σουάν και όλων των κατά συρροήν δολοφονιών. Έχεις το δικαίωμα παραμείνεις σιωπηλός και ό,τι πεις μπορεί να χρησιμοποιηθεί εναντίον σου.

ΣΟΝ

Έπρεπε να σε είχα βγάλει από τη μέση όταν μπορούσα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Έχεις πολύ χρόνο να σκεφτείς τι έκανες.

ΣΟΝ

Θα μπω στην ψυχιατρική κλινική. Δεν πάω φυλακή.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Θα είναι χειρότερα από φυλακή. Θυμήσου το. Δεν θα ξαναπιάσεις πινέλο στο χέρι σου και θα κατεβάσεις τόσα χάπια που το στόμα σου θα μείνει ανοιχτό. Θα πληρώσεις για όλα τα κορίτσια που σκότωσες. Ένα προς ένα. Καθίκι.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΣΟΝ

Θα σε σκοτώσω.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Πρόσεξε τι λες. See you in hell. Πάρτε
τον.

36. ΕΣ-ΓΡΑΦΕΙΟ- ΛΙΓΕΣ ΜΕΡΕΣ ΑΡΓΟΤΕΡΑ- ΜΕΡΑ

Η Άντερσον βρίσκεται στη βιβλιοθήκη και αρχειοθετεί
κάποια έγγραφα.

Επιστρέφει ο ντετέκτιβ Κάρτερ μετά από πολυήμερη απουσία.

ΚΑΡΤΕΡ

(χτυπά την πόρτα)

Ντετέκτιβ επέστρεψα

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ελπίζω σώος αυτή τη φορά. Πλάκα σου κάνω.
Καλώς ήρθες συνάδελφε. Το κλίμα μεταξύ
τους είναι κάπως παράξενο. Ο Κάρτερ
πηγαίνει κοντά της και της λέει ότι δεν
ξέχασε τι έκανε για εκείνον.

ΚΑΡΤΕΡ

Αστυνόμω χωρίς εσένα θα ήμουν νεκρός. Το
ευχαριστώ είναι πολύ λίγο. Εκείνη τη μέρα
δεν ήξερα τι έλεγα

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ωστε δεν ήξερες; Τότε θα πρέπει να
συνεχίσουμε από εκεί που μείναμε. Τελείως
επαγγελματικά.

ΚΑΡΤΕΡ

Τελείως επαγγελματικά.

(διστάζει)

(Πηγαίνει να κάτσει στο γραφείο του)

(Το μετανιώνει και τη φιλάει)

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(ειρωνικά)

Πολύ επαγγελματικά

37. ΕΣ ΓΡΑΦΕΙΟ- ΜΕΡΑ

Χτυπά το τηλέφωνο και ένας αστυνομικός ανακοινώνει ότι ο Σον δολοφονήθηκε στη φυλακή από συγκρατούμενους, μόλις έμαθαν ότι ήταν βιαστής και κατά συρροήν δολοφόνος.

ΤΟΜ

Άντι ο τύπος από χθες είναι νεκρός. Τον έφαγαν στη στενή.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Τι έγινε;

(παραξενευμένη)

ΤΟΜ

Μόλις έμαθαν ότι είναι βιαστής κι δολοφόνος τον έφαγαν. Τον βρήκαν σήμερα το πρωί βιασμένο και κρεμασμένο. Στο μέτωπό του έγραφε τη λέξη «ζώο».

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Τομ σε ευχαριστώ πολύ για την ενημέρωση.

(μονολογεί ψιθυριστά)

Ήταν που θα με σκότωνες κάθαρμα.

38. ΕΣ ΓΡΑΦΕΙΟ ΑΡΧΗΓΟΥ- ΜΕΡΑ

Η Άντερσον ετοιμάζεται να μπει στο γραφείο του αρχηγού για μια νέα υπόθεση.

Ανοίγει την πόρτα και βλέπει άνετο τον Κάρτερ να κάθεται.

Εαφνιάζεται και ο αρχηγός του αναθέτει την επόμενη υπόθεσή τους.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ασυνόμε Κάρτερ;
(έκπληκτη)

ΚΑΡΤΕΡ

Ασυνόμε Άντερσον;
(χιουμοριστικά)

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Είστε καλά; Πότε επιστρέψατε; Δεν με
ειδοποίησε κανείς.

ΚΑΡΤΕΡ

Έχω και δέκα λεπτά που είμαι εδώ. Μάντεψε...
Αφού έχασες το στοίχημα, θα με φας στη
μάπα τώρα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Είμαι έτοιμη γι' αυτή τη συνεργασία.
Λοιπόν ας ξεκινήσουμε.

ΚΑΡΤΕΡ

(αποφασισμένος)

Χάθηκε μια κοπέλα. Καταγγέλθηκε από τους
γονείς της. Άνοιξε τον φάκελο μπροστά σου.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

20 ετών. Μόνα Ραμίρεζ. Εδώ λέει ότι χάθηκε
πριν ένα μήνα, ενώ ήταν με τις φίλες της.

ΚΑΡΤΕΡ

Οδός Μάντισον 23. Φύγαμε

39. ΕΞ ΔΡΟΜΟΣ- ΜΕΡΑ

Οπλίζονται και ετοιμάζονται να μπουν στο περιπολικό.

Αυτή τη φορά η Άντερσον πετάει τα κλειδιά στον Κάρτερ και
στέκεται στην πόρτα του συνοδηγού.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Ψιτ. Πιάσε.

ΚΑΡΤΕΡ

Είσαι σίγουρη; Θα οδηγήσω εγώ; Πως το
έπαθες;

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Πρόσεξε τι λες, γιατί δεν θα σου τα
ξαναδώσω.

ΚΑΡΤΕΡ

Κρίμα. Και είχα συνηθίσει να έχω προσωπικό
οδηγό.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Έλα γρήγορα μπες μέσα και άστα αυτά. Μας
περιμένουν στον τόπο του εγκλήματος.

40. ΕΣ ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΟ- ΜΕΡΑ

Βλέπουμε τον Κάρτερ και την Άντερσον να βρίσκονται μέσα
στο περιπολικό και να συζητούν. Γύρω φαίνονται εικόνες
της πόλης.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

(αμηχανία)

Εκείνη τη μέρα μου είπες ότι κέρδισες το
στοίχημα. Αλλά στην πραγματικότητα αυτό
σημαίνει ότι έχασα εγώ.

ΚΑΡΤΕΡ

Συμφωνώ απολύτως. Άρα πρέπει να με βγάλεις
για ποτό. Όχι τίποτα άλλο, αλλά πρέπει να
επανορθώσεις. Σφαίρα έφαγα.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ

Θα τηρήσω την υπόσχεσή μου. Αλλιώς ποιος
ξέρει τι είσαι ικανός να κάνεις.

*«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»*

Βλέπουμε την εικόνα του περιπολικού ν' απομακρύνεται σε μια γέφυρα. Κοιτάζονται και γελάνε μεταξύ τους, ώσπου φτάνουν στη σκηνή του εγκλήματος και το ύφος τους γίνεται σοβαρό και αποφασιστικό.

ΤΕΛΟΣ

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αριστοτέλης *Ποιητική* αναρτημένο στο: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=76
- Bavelas, J. B., Coates, L., & Johnson, T. (2000). *Listeners as co-narrators*. *Journal of personality and social psychology*, 79(6), 941.
- Βαλούκος, Στάθης (2002). *Το Σενάριο –Η δομή και η τεχνική της συγγραφής*. Αιγόκερω, Αθήνα.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2004). *Εισαγωγή Στην Τέχνη Του Κινηματογράφου*. *Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα.
- Braid, D. (1996). *Personal narrative and experiential meaning*. *Journal of American Folklore*, 5-30.
- Brooks P. (1992) *Reading for the plot Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Γερακίνη, Α., (2016) *Φορμαλισμός, Νέα Κριτική και Δομισμός: μια κριτική προσέγγιση στις κειμενοκεντρικές θεωρίες της Λογοτεχνίας*, Έρκυνα, Επιθεώρηση Εκπαιδευτικών -Επιστημονικών Θεμάτων, Τεύχος 8.
- Chesterton, G. K. (1986). (μτφ. Παναγιώτης Ευαγγελίδης), «Πώς να γράψετε μια αστυνομική ιστορία», στον τόμο: *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα.
- Δημόπουλος, Α. (2010). *Αφηγηματικές τεχνικές στο διηγηματογραφικό έργο του Γεωργίου Βιζυηνού*. (Μεταπτυχιακή εργασία), Πανεπιστήμιο Πατρών, Ανακτήθηκε από:
<https://nemertes.library.upatras.gr/server/api/core/bitstreams/2622a987-3fac-4369-b2ce-acec5096c400/content>
- Dubey, 2020, *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS) Volume 25, Issue 6, Series 7 (June. 2020) 17-26 e-ISSN: 2279-0837, p-ISSN: 2279-0845. www.iosrjournals.org DOI: 10.9790/0837-2506071726 www.iosrjournals.org 17*
- Eagleton T., *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Δ. Τζιόβας (μτφρ.), Οδυσσέας, Αθήνα.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Genette, G. (2007). Σχήματα III. *Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο Μεθοδολογίας και 7 άλλα κείμενα* (Μτφρ. Μπ. Λυκούδης, επιμ. Ερ. Καψωμένος), Πατάκης, Αθήνα.

Θησαυρός Ανθρωπιστικών Επιστημών ΔΥΑΣ, όρος αναρτημένος από το:
<https://humanitiesthesaurus.academyofathens.gr/dyas-resource/Concept/589>

Humpherys, A. (2017). British Detective Fiction in the 19th and Early 20th Centuries. Oxford Research Encyclopedia of Literature, σσ. 1- 24. Doi:
<https://dx.doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.240> (Ανακτήθηκε στις 22/12/18)

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

Καψωμένος, Ε. (2008). *Αφηγηματολογία, Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Πατάκης, Αθήνα.

Κοντοπίδου, Ά. (2009). *Πτυχές του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*. (Μεταπτυχιακή εργασία), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης: Φιλοσοφική Σχολή, Μεταπτυχιακό Τμήματος Φιλολογίας. Ανακτήθηκε από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/127835/files/GRI-2011-7523.pdf>

Λεοντάρης Γ. (2017). *Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία*. *Σύγκριση*, 12, 160–172.
<https://doi.org/10.12681/comparison.10810>

Μαλαματάρη-Φαρίνου, Γ. *Αφήγηση/Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση*. Νέα Εστία, 2001 (1735): (σσ. 972-1015)

Nikolajeva M., (2002), *The rhetoric of characters in children's literature*. Lanham, Maryland and London, Scarecrow.

Νισύριος, Β. (2019), *Στοιχεία Αστυνομικού Μυθιστορήματος σε μυθοπλαστικά κείμενα της Λίνας Λυχνάρα*, (Μεταπτυχιακή εργασία), Πανεπιστημίου Αιγαίου. Ανακτήθηκε από: <https://hellenicus.lib.aegean.gr/handle/11610/18885>

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

Page The Rise of Detective Fiction: A Historical Perspective with Special Reference
to the Oeuvre of Wilkie Collins and Sir Arthur Conan Doyle Aakankshaa

Dubey. Ανακτήθηκε από:

https://www.academia.edu/43453386/The_Rise_of_Detective_Fiction_A_Historical_Perspective_with_Special_Reference_to_the_Oeuvre_of_Wilkie_Collins_and_Sir_Arthur_Conan_Doyle

Παπανικολάου, Φ. Χατζηιωαννίδου, *Φορμαλισμός, Νέα Κριτική, Δομισμός*, Μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος-Μ. Χρυσανθόπουλος). Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.

Παπαντωνάκης & Κωτόπουλος, (2011), *Σκηνικό, χαρακτήρες, πλοκή. Διαβάζοντας το λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά και νέους*, Ίων, Αθήνα.

Selden, R. (2004). «Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας», τ. 8: Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό. (Μτφρ. Α. Βαλδραμίδου, Γ. Δεληβοριά, Ι. Ναούμ, Α.

Σκλόβσκι, Β., Αϊχενμπαουμ, Μπ. (1985). *Για τον Φορμαλισμό. Η ανάσταση της λέξης. Η θεωρία της «φορμαλιστικής μεθόδου»*. Λαμπρόπουλου Β. & Καλταμπάνου Ν. (Μτφρ.). Έρασμος, Αθήνα.

Σκοπετέας, 2015, *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών - Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών*, Αθήνα.

Σταματοπούλου, Ειρήνη (2003, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών), *Κινηματογραφικός και μυθιστορηματικός λόγος: μια συγκριτική μελέτη της κινηματογραφικής αφήγησης*.

<https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15620#page/1/mode/2up>

Τζιόβας, Δ. (1993). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Οδυσσέας, Αθήνα.

Τζούμα, Α. (1997). *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία – Θεωρία και Εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του Gérard Genette*. Συμμετρία, Αθήνα.

Τσατσουλής, Δ. *Η περιπέτεια της Αφήγησης, Δοκίμια Αφηγηματολογίας για την Ελληνική και Ξένη Πεζογραφία*. Ελληνικά Γράμματα, 19972, Αθήνα.

«Κουτσούκου Ελένη» «Σενάριο αστυνομικής
ταινίας. Μελέτη των συμβάσεων του είδους και συγγραφή σεναρίου»

- Τσομπάνη, Δ., Θεοδωρίδης, Χ. (2014). *Η πορεία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος και τα βασικά στοιχεία του είδους αυτού*. Πτυχιακή εργασία. Θεσσαλονίκη: Α.Τ.Ε.Ι. Θεσσαλονίκης.
- Φιλίππου, Φ. (2017). *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*. Πατάκη, Αθήνα.
- Χατζητσακίρογλου, (2023), *Πρόταση για τη διδασκαλία της αστυνομικής λογοτεχνίας στο λύκειο με βάση την ψηφιακή αφήγηση*, (Μεταπτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε από:
<https://dspace.uowm.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/3326/%CE%94%CE%A0%CE%9B%CE%A9%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%97%20%CE%95.%20%CE%91%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A0%CE%99%CE%94%CE%97.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

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.