



ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Φωτιές στην παραλία

Ράϊκος Βασίλειος

ΤΧ2015032

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Χάλκου Μαρία

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2020

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	3
Μεθοδολογία	3
Η ιστορία.....	6
Με λίγα λόγια	6
Κύρια Δραματική Ερώτηση.....	8
Story map	8
Δομή.....	10
Επίλογος	12
Χαρακτήρες.....	14
Προφίλ.....	15
Character Arcs	16
Συγκρούσεις.....	18
Κάτω από το κείμενο	25
Τόνος.....	25
Θέμα.....	25
Είδος (και πέρα από αυτό).....	26
Παρεμβολές.....	32
Υπόγεια ρεύματα	35
Σύστημα εικόνων.....	37
Επίλογος.....	39
Βιβλιογραφία.....	40
Φιλμογραφία	41

Εισαγωγή

Η εργασία αυτή λειτουργεί συμπληρωματικά στο αυταπόδεικτο μαθησιακό αποτέλεσμα που τεκμηριώνει η συγγραφή του πρωτότυπου σεναρίου στην αγγλική γλώσσα με τίτλο *Beach Fires* (Φωτιές στην παραλία) και κατατίθεται μαζί με την παρούσα έκθεση. Στις σελίδες που ακολουθούν, θα διατυπώσω το σκεπτικό πίσω από τις επιλογές που έχουν γίνει, αλλά επίσης θα εκφράσω ορισμένους στοχασμούς που μου δημιουργήθηκαν τόσο στην προκαταρκτική φάση του καταιγισμού ιδεών, όσο και κατά τη διάρκεια της συγγραφής του σεναρίου.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας θα εκτεθούν τα βασικά τεχνικά χαρακτηριστικά του έργου, ξεκινώντας από την συνοπτική περιγραφή της πλοκής και συνεχίζοντας με την ανάλυσή της ιστορίας υπό τη μορφή ενός Story map. Ακόμη, θα διατυπωθεί το Κύριο Δραματικό Ερώτημα και θα γίνουν κάποιες αποσαφηνίσεις όσον αφορά την δομή του σεναρίου. Στο δεύτερο μέρος, θα γίνει μια παρουσίαση των βασικών χαρακτήρων και της ψυχοσύνθεσής τους και θα διερευνηθούν οι δυναμικές που διατηρούν μεταξύ τους. Στο τρίτο μέρος, θα επιχειρηθεί μια εις βάθος αποτίμηση του στυλ, των συμβάσεων και των θεματικών περιοχών των οποίων άπτεται το έργο, με σκοπό να προσδιοριστεί με τον ακριβέστερο τρόπο η ταυτότητά του.

Μεθοδολογία

Σαν να μην είναι αρκετά χαοτική από μόνη της η συγγραφή ενός σεναρίου, η προσέγγισή της από ακαδημαϊκή σκοπιά περιπλέκει σημαντικά την υπόθεση. Το κείμενο αποκτά μια άλλη διάσταση, δεν είναι απλώς ένα σενάριο που περιμένει στο Καθαρτήριο για να γίνει ταινία, αλλά είναι και ένα τεκμήριο (Batty και McAulay, 2016). Αφορά όμως σε μια έρευνα βασισμένη στην πρακτική (practice-based research) ή μια πρακτική βασισμένη στην έρευνα (research-based practice); Από την εμπειρία μου τους τελευταίους μήνες, μπορώ να πω πως η νοητή γραμμή που χωρίζει τα δύο είναι θολή – ίσως και ανύπαρκτη – καθώς η διαδικασία για την συγγραφή ενός σεναρίου μεταπηδά από το γράψιμο στο διάβασμα και ακολουθείται από διάβασμα πίσω στο γράψιμο. Όπως ισχύει και σε κάθε μορφή

τέχνης ή επιστήμης, η έννοια της μάθησης δεν συνιστά τόσο μια διαδικασία όσο μια ατέρμονη κατάσταση.

Παρ' όλα αυτά, για τους σκοπούς αυτής της πτυχιακής εργασίας θα κάνουμε λόγο για μια δημιουργική έρευνα βασισμένη στην πράξη (creative practice research). Και αυτό, διότι η αποκτηθείσα γνώση μέσα από την μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας, την ανάγνωση ενός αριθμού σεναρίων και φυσικά την παρακολούθηση ταινιών, αφομοιώθηκε σε θεμελιώδη βαθμό κατά τα στάδια της συγγραφής του παρουσιαζόμενου έργου. Βέβαια, ο όρος στάδια δεν θα έπρεπε σε καμία περίπτωση να υπονοήσει μια γραμμικότητα στην μεθοδολογία, καθώς, όπως ουκ ολίγοι για να αναφερθούν καταλήγουν, το να γράφεις στο μεγαλύτερο μέρος του είναι να ξαναγράφεις.

Η άνωθεν θεώρηση αποδείχτηκε πέρα για πέρα αληθινή. Αμέτρητες σελίδες σημειώσεων και μουντζούρων, πληκτρολογήσεων και διαγραφών αργότερα, το πρώτο προσχέδιο του σεναρίου θα ήταν έτοιμο και συνάμα θα απείχε χιλιόμετρα από το να θεωρηθεί έτοιμο. Ήταν η ώρα για ανατροφοδότηση, μια φάση η οποία έχει πάντα ενδιαφέρον για εμένα, διότι ικανοποιεί την περιέργειά μου ως προς το ποια πολύ ακριβή και διαφορετικά πράγματα παρατηρεί και σχολιάζει κανείς. Η ανατροφοδότηση είναι πληροφοριακή για τη σχέση που έχει το έργο με το δυνητικό κοινό του. Ακόμη και στην περίπτωση που το κείμενο ερμηνευθεί με τρόπο διαφορετικό από εκείνον που σκόπευα (πράγμα σπάνιο αλλά συμβαίνει), η αναγνώριση μιας νέας οπτικής, ασχέτως με το αν με βρίσκει σύμφωνο ή όχι, είναι πολύ σημαντική. Εξάλλου αν ισχύει η δημοφιλής άποψη πως ένα έργο είναι σαν το πνευματικό παιδί του δημιουργού του, γεγονός είναι πως τα παιδιά μεγαλώνουν και σου αντιμιλάνε, οπότε μάλλον ισχύει κάτι παρεμφερές και με τα έργα της τέχνης.

Ξεκινώντας να γράφω τις *Φωτιές στην παραλία* είχα δύο πολύ σημαντικά ατού: το πρώτο είναι πως είχα στα χέρια μου ήδη είκοσι σελίδες ενός πιλοτικού επεισοδίου που έγραφα έναν χρόνο νωρίτερα και το οποίο κατέληξε να είναι σχεδόν αυτούσια η πρώτη πράξη του έργου· το δεύτερο είναι πως γνώριζα εξ αρχής πως θα τελείωνε. Η κύρια μέριμνά μου στο στάδιο του καταιγισμού ιδεών λοιπόν ήταν το πως θα φτάναμε από το σημείο Α στο σημείο Β με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Ποια ήταν δηλαδή εκείνα τα πράγματα τα οποία άξιζαν

πραγματικά να συμπεριληφθούν στην διάρκεια της ταινίας και ποια να μείνουν εσκεμμένα κρυφά ή να υπονοηθούν.

Αν και η έμπνευση δεν σε προειδοποιεί πριν έρθει, οπότε καλό είναι να υπάρχει ένα σημειωματάριο πάντοτε ανά χείρας για να μην χάσεις την επόμενη καταπληκτική ιδέα σου, η συγγραφή απαιτεί αφοσίωση και την καλλιέργεια ενός περιβάλλοντος που δημιουργεί την διάθεση για πνευματική κόπωση. Γι' αυτό τον λόγο αναπόσπαστο μέρος του τρόπου με τον οποίο δουλεύω είναι η μουσική. Κάθε πρότζεκτ έχει τον δικό του ήχο και συνήθως δημιουργώ μια αφιερωμένη λίστα αναπαραγωγής σε αυτό. Η επιλογή ενός προσωπικού soundtrack κατά την συγγραφή μου κάνει ξεκάθαρο τον τόνο της εκάστοτε σκηνής, ενώ σε πολλές περιστάσεις μια σκηνή έχει προκύψει αντίστροφα, ως έμπνευση από ένα συγκεκριμένο τραγούδι.

Η σύνταξη και η μορφοποίηση του σεναρίου έγινε στο λογισμικό ανοιχτού κώδικα Kit Scenarist. Τα υπόλοιπα είναι ιστορία.

Η ιστορία

Με λίγα λόγια

Διαφορετικές διατυπώσεις της κεντρικής ιδέας.

Log-line¹

Το βράδυ των ετήσιων φωτιών στην παραλία ένας νεαρός φοιτητής εξαφανίζεται, ξυπνώντας επώδυνες μνήμες στην παρέα του από μια πρόσφατη τραγωδία.

Premise²

Ένα χρόνο μετά από ένα τραγικό συμβάν, μια παρέα φοιτητών τρομοκρατείται από έναν άγνωστο διώκτη ο οποίος γνωρίζει τους ίδιους και το τρομερό μυστικό που τους ενώνει υπερβολικά καλά.

Σύνοψη³

Η ιστορία ακολουθεί τους τελειόφοιτους πανεπιστημίου Ρεβέκκα, Φιννέα και Ιβάν. Καθ' οδόν για τις φωτιές, τον ετήσιο εορτασμό για την υποδοχή του καλοκαιριού, η Ρεβέκκα συνειδητοποιεί την εξαφάνιση του Ιβάν, που θα βρεθεί ώρες αργότερα να περιφέρεται στην εθνική οδό ημίγυμνος και σε σύγχυση.

Μια φαινομενικά τυχαία συνάντηση με τον Νίκο, έναν αστυνομικό με τον οποίο η Ρεβέκκα έχει παρελθόν, θα την κάνει να πιστέψει πως παρακολουθούνται. Οι φόβοι της θα επιβεβαιωθούν το ίδιο βράδυ όταν βρει το διαμέρισμά της κατεστραμμένο με ένα γκράφιτι στον τοίχο που γράφει «ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ». Η παρέα προσπαθεί να καταφύγει σε μια στρατηγική εξόδου, μάταια.

Η Ρεβέκκα μετακομίζει με τα αγόρια για ασφάλεια. Εντωμεταξύ, ο Ιβάν προπονείται εντατικά για τους επερχόμενους Πανεπιστημιακούς Αγώνες και ο Φιννέας συστήνει την κοπέλα του, Σάρα, στην παρέα. Η Ρεβέκκα αποφασίζει να βγει με τον Νίκο προκειμένου να αποσπάσει πληροφορίες. Μετά το ραντεβού, η Ρεβέκκα έρχεται σε στενή επαφή με τον διώκτη τους, τον Άνδρα με τη Μάσκα. Αφού του ξεφεύγει, βρίσκει τον Φιννέα να γρονθοκοπεί ανελήετα τον Έιντζελ,

¹ Μια περίληψη μιας ή δυο προτάσεων που χρησιμοποιείται για να πουλήσει το σενάριο (Steele et al., 2008: 340).

² Μια περίληψη της ιστορίας, όχι σε περισσότερες από τρεις προτάσεις (Steele et al., 2008: 341).

³ Η εκτενέστερη εκδοχή της ιδέας, όχι μεγαλύτερη των 500 λέξεων (Momeny, 2008: 305).

έναν περιστασιακό της σύντροφο, έχοντας εσφαλμένα συμπεράνει πως είναι ο διώκτης τους. Ο Έιντζελ καταλήγει στο νοσοκομείο και η Ρεβέκκα καλύπτει τον Φιννέα ακόμη και στον Ιβάν.

Ένα χρόνο νωρίτερα, η Ρεβέκκα επισκέπτεται τον σύντροφό της Τόμι αποζητώντας συμφιλίωση. Τα πράγματα ξεφεύγουν και στον τσακωμό που ξεσπά, η Ρεβέκκα τον σκοτώνει ακούσια. Ο Φιννέας και ο Ιβάν σπεύδουν για βοήθεια και αποφασίζουν να εξαφανίσουν τα αποδεικτικά στοιχεία της ανάμειξής τους.

Πίσω στο σήμερα, τα παιδιά λαμβάνουν ένα βίντεο στο οποίο η Σάρα φαίνεται να έχει πέσει θύμα απαγωγής. Μελετώντας τον ήχο του βίντεο, αντιλαμβάνονται πως η Σάρα βρίσκεται στο νεκροταφείο πλοίων. Όταν η Ρεβέκκα προτείνει να δράσουν μόνοι τους χωρίς την εμπλοκή των Αρχών, επέρχεται ρήξη και ο Ιβάν αποχωρεί.

Η Ρεβέκκα και ο Φιννέας οδηγούν στην περιοχή και εντοπίζουν σημεία ζωής σε ένα πλοίο. Χωρίζονται κι ενώ ο Φιννέας βρίσκει την Σάρα, η Ρεβέκκα δέχεται επίθεση από τον Άνδρα με τη Μάσκα. Ο Ιβάν επιστρέφει και ακινητοποιεί τον διώκτη τους. Οι τέσσερις επανενώνονται αλλά η Ρεβέκκα αμφισβητώντας την ακεραιότητα της Σάρα, της ζητά να γδυθεί για να ελέγξουν αν είναι καλωδιωμένη. Η Σάρα φεύγει κυνηγημένη από τον Φιννέα, ο οποίος τη δολοφονεί. Εντωμεταξύ, ο Άνδρας με τη Μάσκα συνέρχεται και βγάζει τον Ιβάν εκτός μάχης. Η Ρεβέκκα διαφεύγει. Στον απόηχο των γεγονότων, ο Φιννέας συλλαμβάνεται, η Ρεβέκκα γνωρίζει τον νέο χειριστή της υπόθεσής τους, ΜακΜέρντο, και ο Ιβάν αναλογίζεται να τερματίσει τη ζωή του.

Μια εβδομάδα αργότερα, η Ρεβέκκα πηγαίνει στην κηδεία του πατέρα της συνοδεία του Νίκο. Μετά την τελετή, ένας τσακωμός με την μητέρα της επισπεύδει την αναχώρησή τους. Στην επιστροφή, η Ρεβέκκα επιβεβαιώνει τις υποψίες της πως ο Νίκο είναι ο Άνδρας με τη Μάσκα. Ο Νίκο αποκαλύπτει την εμπλοκή του πατέρα της στην υπόθεση. Κλονισμένη, η Ρεβέκκα εγκαταλείπει το όχημα, μπαίνει σε ένα βενζινάδικο και ειδοποιεί κάποιον για την τοποθεσία της. Συνειδητοποιώντας πως ο Νίκο έχει εξαφανιστεί, η Ρεβέκκα πλήττεται από μια κρίση πανικού που την κάνει βίαιη. Τότε, ο ΜακΜέρντο εμφανίζεται και την ακινητοποιεί.

Κύρια Δραματική Ερώτηση

Η Κύρια Δραματική Ερώτηση είναι η φυγόκεντρος δύναμη η οποία προωθεί την ιστορία και σπρώχνει τους χαρακτήρες σε δράση με κάθε κόστος (Noah, 2008: 38). Επίσης, είναι ο τρόπος με τον οποίο η βαθύτερη επιθυμία των χαρακτήρων συνδέεται με έναν στόχο που είναι απτός και φαινομενικά εφικτός.

Η Κύρια Δραματική Ερώτηση στις *Φωτιές στην παραλία* διαμορφώνεται ως εξής: *Θα καταφέρουν η Ρεβέκκα, ο Φιννέας και ο Ιβάν να βρουν και να σταματήσουν τον άγνωστο διώκτη τους;* Η απάντηση είναι πως τελικά όχι. Υποθετικά, μέσω της υλοποίησης του στόχου αυτού θα καταφέρουν να πραγματώσουν και την επιθυμία να κρατήσουν κρυφή την αλήθεια γύρω από τον θάνατο του Τόμι.

Story map

Ακολουθεί ο χάρτης της ιστορίας (story map) με τα πέντε βασικά επεισόδια που απαρτίζουν την ιστορία: τον καταλύτη, το σημείο καμπής, το μέσον, την κρίση και την κλιμάκωση.

Καταλύτης (Inciting incident)

Ο καταλύτης είναι το συμβάν που θέτει την ιστορία σε κίνηση (Noah, 2008: 48) και διαταράσσει ριζικά την ισορροπία των δυνάμεων στη ζωή των πρωταγωνιστών (McKee, 1997: 189).

Ο καταλύτης της ιστορίας είναι η μυστηριώδης εξαφάνιση του Ιβάν. Η αδικαιολόγητη απουσία του κάνει την Ρεβέκκα και τον Φιννέα να σκεφτούν τα χειρότερα, είναι όμως οι ύποπτες συνθήκες της εύρεσής του που θα κάνουν την Ρεβέκκα να πιστέψει πως κάποιος βρίσκεται στα χνάρια τους και τους απειλεί. Σε μεγάλο βαθμό, ο καταλύτης δίνει την εντύπωση ενός λάθους συναγερμού, αλλά τόσο η Ρεβέκκα όσο και εμείς είμαστε αρκετά έξυπνοι για να τον παραβλέψουμε.

Το incident δεν πρέπει να συγχέεται με το key incident, το οποίο αναφέρεται σε ένα παρελθοντικό γεγονός που εξηγεί περί τίνος πρόκειται η ιστορία (Field, 2005: 129). Σε αυτή την περίπτωση το key incident είναι ο θάνατος του Τόμι.

Σημείο καμπής (Turning point)

Η αλλιώς Σημείο Πλοκής 1. Στο σημείο αυτό δημιουργείται ή εδραιώνεται το Κύριο Δραματικό Ερώτημα (Steele et al., 2008: 341).

Η Ρεβέκκα βρίσκει το σπίτι της σε άθλια κατάσταση και ένα γκράφιτι στον τοίχο που τους αποκαλεί δολοφόνους. Οι χειρότεροι φόβοι της επιβεβαιώνονται και τα τρία παιδιά αναγκάζονται να αποδεχτούν πως τα πράγματα δεν θα είναι ποτέ πια τα ίδια στο εξής. Μαζί με την συνειδητοποίηση της πραγματικότητας της απειλής, πραγματοποιείται η ολοκλήρωση της μετάβασης από μια στατική ισορροπία σε μία νέα.

Μέσον (Midpoint)

Το μέσον αποτελεί ένα σημαντικό γεγονός που λαμβάνει χώρα στην μέση της Δεύτερης Πράξης που στέλνει την ιστορία προς μια νέα κατεύθυνση ή φέρνει μια αλλαγή στην ατμόσφαιρά της (Steele et al., 2008: 341).

Ο Φιννέας επιτίθεται άγρια στον Έιντζελ πιστεύοντας εσφαλμένα πως είναι ο άγνωστος διώκτης τους και τον στέλνει στο νοσοκομείο σε κωματώδη κατάσταση. Αυτή είναι η πρώτη φορά που οι τρεις φίλοι λερώνουν τα χέρια τους για να προστατέψουν το μυστικό τους αλλά και βάσει των όσων ξέρουμε μέχρι στιγμής η πρώτη φορά που λένε ψέματα μεταξύ τους.⁴ Το περιστατικό φυσιολογικά προσελκύει το ενδιαφέρον των Αρχών, σε μια άκρως ανεπιθύμητη εξέλιξη.

Κρίση (Crisis)

Γνωστή επίσης και ως Σημείο Πλοκής 2, η Κρίση συνιστά ένα μεγάλο περιστατικό που προωθεί την ιστορία προς την κλιμάκωσή της (Steele et al., 2008: 341). Στην Κρίση, ο πρωταγωνιστής αντιμετωπίζει ένα δίλλημα το οποίο τον θέτει κατά πρόσωπο με τις πιο ισχυρές και εστιασμένες δυνάμεις ανταγωνισμού στη ζωή του· πρέπει να πάρει μια απόφαση για μια δράση ή άλλη σε μια τελευταία προσπάθεια για να επιτύχει τον στόχο / την επιθυμία του (McKee, 1997: 304).

Η απαγωγή της Σάρα από τον Άνδρα με τη Μάσκα είναι ο φορέας της Κρίσης, καθώς η παρέα, στην μεγαλύτερη πρόκληση που έχει να αντιμετωπίσει

⁴ Ο Ιβάν αφήνεται να πιστέψει πως ο Άνδρας με τη Μάσκα ευθύνεται για την επίθεση στον Έιντζελ.

στιγμής, θα πρέπει τελικά να καταλήξει σε ένα σχέδιο δράσης: είτε να ζητήσει την βοήθεια της αστυνομίας διακινδυνεύοντας να έρθει στο φως η αλήθεια γύρω από τον θάνατο του Τόμι ή να πάρει την κατάσταση στα χέρια της με ό,τι αυτό συνεπάγεται.

Κλιμάκωση (Climax)

Η κλιμάκωση είναι το τελευταίο μεγάλο συμβάν της ιστορίας. Συνήθως φιλοξενεί την τελική αναμέτρηση μεταξύ του πρωταγωνιστή και του εμποδίου του και δίνει απάντηση στο Κύριο Δραματικό Ερώτημα (Steele et al., 2008: 340).

Η εξόρμηση για την σωτηρία της Σάρα και η κατά πρόσωπο αντιμετώπιση του Άνδρα με τη Μάσκα βρίσκουν την δράση και όλα όσα διακυβεύονται σε υψηλότερο σημείο από ποτέ πριν. Η ευκαιρία που παραχωρείται απλόχερα από την Κρίση όμως δεν θα στεφθεί από επιτυχία και η Κλιμάκωση θα έρθει σε τρία αλληπάλλληλα κύματα: ο Ιβάν θα καταλήξει σακατεμένος στη θάλασσα, ο Φιννέας θα δολοφονήσει την Σάρα και η Ρεβέκκα θα οδηγηθεί στο αστυνομικό τμήμα. Η αλήθεια έχει πλέον βγει προς τα έξω και όπως φαίνεται ήταν πάντα εκεί.

Δομή

Η αρχή, η μέση και το τέλος ενός σεναρίου διακρίνονται πρακτικά σε αυτό που αποκαλούμε την δομή ή το πρότυπο των τριών πράξεων. Η Πρώτη πράξη είναι όπου στήνεται η ιστορία, η Δεύτερη πράξη όπου η σύγκρουση κλιμακώνεται και η Τρίτη πράξη όπου η ιστορία κορυφώνεται και επιλύεται (Noah, 2008: 44). Ένα σενάριο επίσης δύναται να αναλυθεί και με τη δομή των πέντε πράξεων, η οποία δεν καταργεί το κλασικό πρότυπο των τριών, απλώς διαχωρίζει την δεύτερη πράξη σε τρία μικρότερα κομμάτια, κρατώντας αυτούσιες την πρώτη και την τελευταία (Yorke, 2015: 57). Είναι γεγονός πως οι *Φωτιές στην παραλία* έχουν γραφτεί με το σκεπτικό να διακρίνονται σε πέντε επιμέρους επεισόδια / κεφάλαια (Εισαγωγή – Έγερση δράσης – Αναδρομή – Σύγκρουση – Επίλογος) αλλά δεν πρόκειται για τη διαίρεση της δεύτερης πράξης που γεννά τις δυο επιπλέον άρα δεν μπορούμε να πούμε ότι η ανάλυση αυτή μας εξυπηρετεί. Θα εμμείνουμε λοιπόν στο πρότυπο των τριών πράξεων για την ανάλυση της δομής του σεναρίου.

Πράξη I (σκηνές 1-41)

Η Πρώτη πράξη του έργου ξεκινά με μια εισαγωγή στους χαρακτήρες και τον κόσμο τους η οποία οδηγεί στο πρώτο σημαντικό γεγονός της ιστορίας που είναι ο καταλύτης και καταλήγει στο Σημείο πλοκής I (Noah, 2008: 48-49). Το σημείο αυτό κάνει την επιδίωξη του στόχου υποχρεωτική ή ακαταμάχητη για τον πρωταγωνιστή, λειτουργώντας ως εφαλτήριο για την επόμενη πράξη (ό.π.).

Η σχέση των δύο συμβάντων είναι πολύ στενή, καθώς η αρπαγή του Ιβάν (καταλύτης) αποκτά πλέον νόημα με την δήλωση του γκράφιτι στον τοίχο (Σημείο πλοκής I). Έχοντας πλέον πλήρη επίγνωση της απειλής, οι πρωταγωνιστές και εμείς μαζί τους είμαστε έτοιμοι να μεταβούμε στην επόμενη πράξη.

Πράξη II (σκηνές 42-99)

Η Δεύτερη πράξη είναι και η μεγαλύτερη σε έκταση, καθώς φιλοξενεί όλα τα εμπόδια που θα δυσκολέψουν τους χαρακτήρες στην επίτευξη των στόχων τους (ό.π.). Ενόψει του κινδύνου που αποτελεί ο άγνωστος διώκτης, η παρέα καλείται να συσπειρωθεί για δράση ενώ προσπαθεί να διατηρήσει ένα φυσιολογικό προφίλ σε πολλαπλά μέτωπα: η Σάρα σιγά-σιγά γίνεται μέλος της παρέας, ο Νίκο επανεμφανίζεται με ύποπτες προθέσεις και ο Έιντζελ ξύνει παλιές πληγές.

Στα μισά της Δεύτερης πράξης βρίσκεται το Μέσον, το οποίο δεν φέρνει απλώς μια θετική ή αρνητική αλλαγή για τους πρωταγωνιστές, αλλά αποτελεί και ένα αξιομνημόνευτο γεγονός που προσδίδει μια νέα χροιά στο έργο (ό.π.). Το γεγονός αυτό είναι ο ξυλοδαρμός του Έιντζελ, καθώς μας δίνει μια ιδέα για το τι είναι ικανός να κάνει ο Φιννέας και έπειτα μια αίσθηση του πού οδηγούνται τα πράγματα. Προς το τέλος της πράξης φτάνουμε στο Σημείο πλοκής II, το σημείο όπου οι πρωταγωνιστές είτε θα υποχωρήσουν, πηγαίνοντας στην αστυνομία, είτε θα συνεχίσουν με νέες δυνάμεις στο τρίτο και τελευταίο μέρος του έργου, την διάσωση της Σάρα.

Μια φαινομενικά αυτόνομη πράξη παρεμβάλλεται εν μέσω της παρούσας, η οποία αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στα γεγονότα της προηγούμενης χρονιάς (σκηνές 75-90). Την σημασία της πράξης αυτής θα συζητήσουμε αργότερα στο κεφάλαιο Παρεμβολές.

Πράξη III (σκηνές 100-151)

Η τρίτη πράξη συνήθως ξεκινά με μια συμπιεσμένη σειρά γεγονότων που κλιμακώνεται στην τελική σύγκρουση των δυο αντίθετων δυνάμεων (ό.π.). Η κλιμάκωση δίνει μια οριστική απάντηση στο Κύριο Δραματικό Ερώτημα και ακολουθείται από μια σύντομη ματιά στο μέλλον των χαρακτήρων, το Αποτέλεσμα.

Η εφόρμηση των παιδιών τους βρίσκει τελικά αντιμέτωπους με τον Άνδρα με τη Μάσκα, τα πράγματα όμως δεν πάνε όπως ήλπιζαν. Η Σάρα καταλήγει νεκρή από τα χέρια του Φιννέα και ο διώκτης τους ξεφεύγει. Η αλήθεια γύρω από τα περυσινά γεγονότα τους πλησιάζει πιο απειλητικά από ποτέ και το γεγονός αυτό φέρνει νέα δεινά. Το Αποτέλεσμα διαρκεί περισσότερο από το κανονικό, σχεδόν καταλαμβάνοντας ένα νέο κεφάλαιο σαν επίλογος (σκηνές 133-151). Η Ρεβέκκα, όντας για την ώρα ελεύθερη, θα προσπαθήσει να λύσει το μυστήριο μόνη της. Περισσότερα γι' αυτό ευθύς αμέσως.

Επίλογος

Στον απόηχο των γεγονότων (Aftermath), ο Φιννέας συλλαμβάνεται, ο Ιβάν αναλογίζεται να αυτοκτονήσει και η Ρεβέκκα κυκλοφορεί για την ώρα ελεύθερη. Ας εξετάσουμε τον τρόπο που βρίσκουν εφαρμογή τα χαρακτηριστικά της τυπικής επίλυσης της πλοκής σύμφωνα με τον Tommy Jenkins (2008: 242):

Έχοντας ήδη γίνει νύξη στο μέλλον των αγοριών, παρακολουθούμε την Ρεβέκκα σε απροσδιόριστο χρονικό διάστημα μετά τα επεισόδια που επέφεραν την πτώση τους. Ο ρυθμός επιβραδύνεται σημαντικά το τελευταίο τέταρτο της ταινίας, φαινομενικά δίνοντας το περιθώριο στο κοινό να εξέλθει ομαλά από την εμπειρία της αφήγησης και να επιστρέψει στον αληθινό κόσμο. Η ακολουθία των σκηνών στην πραγματικότητα όμως οδηγεί σταδιακά στην τακτοποίηση της ανειλημμένης υποχρέωσης που εμμένει με τον μασκοφόρο άνδρα και το ξεκαθάρισμα των λογαριασμών δεν θα επιχειρηθεί παρά την τελευταία στιγμή, όπως συμβαίνει στο *Taking Lives* (Caruso, 2004).

Το τέλος της ιστορίας τεχνικά μπορεί να θεωρηθεί κλειστό, διότι σύμφωνα με τον McKee (1997: 48), η κλιμάκωση φέρνει μια «απόλυτη, αμετάκλητη αλλαγή» η οποία πράγματι απαντά το Κύριο Δραματικό Ερώτημα για το οποίο

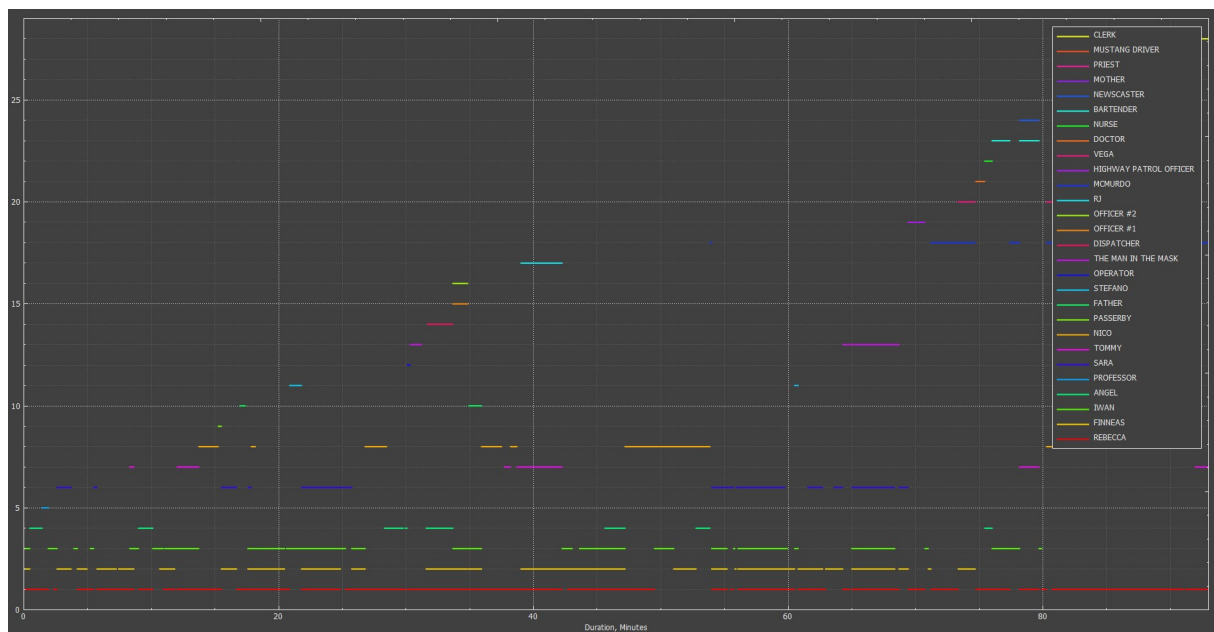
έγινε λόγος νωρίτερα. Την ίδια στιγμή όμως, ένας αριθμός ερωτημάτων έχουν μείνει αναπάντητα και κάποια συναισθήματα ανεκπλήρωτα. Η αίσθηση αυτή ενδεχομένως οφείλεται στην αβεβαιότητα του μέλλοντος των πρωταγωνιστών. Έκρινα πως στην συγκεκριμένη ιστορία άρμοζε ένα τέλος το οποίο θα κατέληγε σε ανεπίλυτη σύγκρουση, διότι ειδικά στην περίπτωση της Ρεβέκκας η απουσία ενός μεταφορικού σάκου του μποξ θα ήταν εκείνο που θα την έσπρωχνε ένα βήμα πιο μακριά από τις αντοχές της. Αποζητούσα έναν επίλογο οποίος να είναι ικανοποιητικός ως έχει και ταυτόχρονα να επιτρέπει μια δυνητική συνέχεια στο μέλλον. Ίσως ο όρος ημι-κλειστό να είναι πιο ταιριαστός στην περίπτωση αυτή λοιπόν.

Χαρακτήρες

Η Ρεβέκκα, ο Φιννέας και ο Ιβάν όντας πολλαπλοί πρωταγωνιστές της ιστορίας λειτουργούν ως μια ενιαία μονάδα στην επιδίωξη ενός κοινού στόχου, που δεν είναι άλλος από την αντιμετώπιση της απειλής του άνδρα πίσω από τη μάσκα.

Όταν έχουμε να κάνουμε με ομάδες πρωταγωνιστών, είθισται να υπάρχει ένας άτυπος κύριος πρωταγωνιστής γύρω από τον οποίο οι υπόλοιποι συσπειρώνονται (Noah, 2008: 59) και που το κείμενο ευνοεί με διάφορους τρόπους ούτως ώστε να επενδύσουμε συναισθηματικά σε αυτόν⁵.

Στην περίπτωση μας, αυτός ο χαρακτήρας είναι ξεκάθαρα η Ρεβέκκα. Δεν χρειάζεται καν να κοιτάξουμε τα νούμερα του γραφήματος (Γράφημα 1) για να καταλάβουμε πως πράγματι περνάμε τον περισσότερο χρόνο της ταινίας μαζί της και πως με τον έναν ή τον άλλον τρόπο ο κόσμος περιστρέφεται γύρω της (!).



Γράφημα 1: Δραστηριότητα Χαρακτήρων

Όλοι οι βασικοί χαρακτήρες είναι ενεργοί πρωταγωνιστές, άπαξ και στο κυνήγι των επιθυμιών τους, αναλαμβάνουν δράση σε άμεση σύγκρουση με τους ανθρώπους και τον κόσμο γύρω τους (McKee, 1997: 50). Το ίδιο ισχύει και για τους ανταγωνιστές τους.

⁵ Χαρακτηριστικά παραδείγματα: ο Luke Skywalker στον *Πόλεμο των Αστρων* / *Star Wars* (Lucas, 1977), η Dylan Saunders στους *Αγγέλους του Τσάρλι* / *Charlie's Angels* (McG, 2000).

Περισσότερο από οτιδήποτε, η ιστορία είναι μια μελέτη χαρακτήρα. Ο αληθινός χαρακτήρας αποκαλύπτεται στις επιλογές που κάνει το άτομο κάτω από πίεση – και όσο μεγαλύτερη είναι η πίεση, τόσο πιο ειλικρινής είναι η επιλογή στην φύση του χαρακτήρα (McKee, 1997: 101). Ο άγνωστος διώκτης δοκιμάζει τα όρια και τις αντοχές των παιδιών, ούτως ώστε και εμείς να δούμε πόσο μακριά είναι διατεθειμένοι να φτάσουν για να συντηρήσουν την ποιότητα ζωής που απολαμβάνουν.

Στην αρχή της ιστορίας, η παρέα στον πυρήνα της είναι διαλυμένη. Η απειλή του άγνωστου διώκτη όμως αναπόφευκτα θα τους ξαναφέρει κοντά υπό έναν κοινό σκοπό, δηλαδή να ανακαλύψουν την ταυτότητά του και να τον αντιμετωπίσουν. Περαιτέρω, ο μασκοφόρος διώκτης έρχεται για να αλλάξει τα δεδομένα και εξαναγκάζει τα τρία παιδιά να αντιμετωπίσουν το παρελθόν ούτως ώστε να ανταπεξέλθουν και να βρουν μια στρατηγική δράσης, ή καλύτερα, εξόδου από την παθητικότητα – μια εκ διαμέτρου αντίθετη τακτική από αυτή που τους βοήθησε να τα βγάλουν πέρα μέχρι πρότινος. Οι πρωταγωνιστές μπορεί είναι σε μια παθητική κατάσταση όταν η ιστορία ξεκινά, όμως άπαξ και εγερθούν θα παλέψουν για να πετύχουν τον στόχο τους (Zimmerman, 2008: 72).

Προφίλ

Ρεβέκκα – Οπλισμένη με ομορφιά που σκοτώνει και με ενέργεια που κάνει τον χώρο στον οποίο βρίσκεται να της ανήκει, η Ρεβέκκα έχει γίνει η σκιά της λαμπρής κοπέλας που ήταν κάποτε. Οι επιδόσεις της στη σχολή έχουν πέσει κατακόρυφα και οι επαφές με την οικογένειά της έχουν μειωθεί στις απολύτως απαραίτητες. Είναι συναισθηματικά απρόσιτη, σαν μια μέθοδος προστασίας όχι τόσο του εαυτού της, αλλά των γύρω της από την ίδια.

Φιννέας – Η φινέτσα με την οποία ο Φιννέας πλασάρει τον εαυτό του είναι απλώς αποπροσανατολιστική μιας διαταραγμένης και βίαιης προσωπικότητας, την οποία δεν έχει ανακαλύψει πλήρως ακόμη. Το μοναδικό φωτεινό σημείο στην ζωή του είναι η Σάρα, όμως ξέρει ότι για να την κρατήσει θα πρέπει να κάνει υποχωρήσεις, όπως το να την γνωρίσει στους φίλους του.

Ιβάν – Ένας πολλά υποσχόμενος αθλητής με χρυσή καρδιά, αν εξαιρέσουμε την εμπλοκή του σε ανθρωποκτονία. Απογοητευμένος με κάθε πτυχή της προσωπικής του ζωής, ο Ιβάν πιέζεται να διαπρέψει στο μόνο πράγμα που ξέρει να κάνει καλά: το κολύμπι.

Σάρα – Η σύντροφος του Φιννέα και η πιο πρόσφατη προσθήκη στην παρέα. Όμως υπάρχουν περισσότερα σε εκείνη από ότι υποδεικνύει η ντελικάτη φιγούρα της.

Νίκο – Ο υπεύθυνος ερευνητής στην υπόθεση του Τόμι έναν χρόνο πριν. Η αναντίρρητη χημεία του με τη Ρεβέκκα είναι δύσκολο να παραβλεφθεί, κάτι που εκείνη σκοπεύει να αξιοποιήσει προς όφελός της.

Έιντζελ – Ο κατά ένα χρόνο νεότερος περιστασιακός σύντροφος της Ρεβέκκα, ο οποίος όσο κι αν προσπαθεί δεν καταφέρνει να κερδίσει την καρδιά της αγαπημένης του.

Τόμι – Επίσης γνωστός ως το αγόρι στη φωτογραφία. Λίγα είναι γνωστά για εκείνον, όμως το γεγονός πως η αναφορά του ονόματός του δένει το στομάχι των παιδιών σε κόμπο, λέει πολλά.

Ο Άνδρας με τη Μάσκα – Ο φορέας κάθε τι κακού για τα παιδιά. Η ταυτότητά του είναι ό,τι πολυτιμότερο έχει και την προστατεύει με μια τρομακτική αλλά και καθηλωτική φωσφορίζουσα μάσκα. Είναι δεινός μαχητής σώμα με σώμα και δεν θα διστάσει σε τίποτα να τρομοκρατήσει τα παιδιά για να τα οδηγήσει στην (αυτό-)καταστροφή τους.

Character Arcs

Κάθε βασικός χαρακτήρας δρα με βάση ένα πρωτεύον κίνητρο, μια βαθύτερη επιθυμία που τροφοδοτεί τις ενέργειες του. Σε γενικές γραμμές, για την Ρεβέκκα είναι ο έλεγχος· για τον Φιννέα είναι η προστασία· για τον Ιβάν είναι η εξιλέωση.

Έχοντας αυτές τις ανάγκες κατά νου οικοδομήθηκε και το τόξο της ιστορίας τους, το οποίο όπως αποδεικνύεται είναι αρνητικό.⁶ Και οι τρεις

⁶ Βασισμένο σε Weiland, 2016: 131.

παίρνουν αυτό που θέλουν – ενδεχομένως όμως όχι αυτό που χρειάζονται – και βρίσκουν τους εαυτούς τους σε χειρότερη κατάσταση από ότι όταν ξεκίνησαν:

Η Ρεβέκκα διακατέχεται από μια ακατανίκητη ανάγκη για τη διατήρηση του ελέγχου σε κάθε έκφανση της ζωής της, έναν έλεγχο τον οποίο δείχνει να έχει χάσει και αγωνίζεται για να ανακτήσει. Αντιμέτωπη με μια απίθανη κατάσταση που είναι η ακούσια πρόκληση του θανάτου ενός δικού της ανθρώπου, αποφασίζει απερίσκεπτα να αποφύγει την ανάληψη της ευθύνης και ξεκινάει έναν καταιγισμό συμφορών ο οποίος παρασέρνει και τους δυο καλύτερούς της φίλους. Κάθε απόπειρα για περιορισμό της ζημιάς επιφέρει ακόμη χειρότερα αποτελέσματα και σφάλματα κρίσης. Εν τέλει, η υπερπροσπάθεια την οδηγεί σε πνευματική εξάντληση· η Ρεβέκκα είναι μεν ελεύθερη φαινομενικά, είναι όμως δέσμια της πληγείσας ψυχικής υγείας της.

Ο Φιννέας θέλει να προστατέψει τους κοντινούς του ανθρώπους: τη Ρεβέκκα από τη σύλληψη, τον Ιβάν από την κατάρρευσή του, την Σάρα από την ίδια του την παρέα. Η ειρωνεία στην περίπτωση του, βρίσκεται στο ότι όντας εκείνος που θέλει να προηγείται των γεγονότων και δίνει έμφαση στην προσοχή των κινήσεών τους, είναι επίσης εκείνος που συντελεί θεμελιωδώς στην διάλυση του αμυντικού τους τείχους: και αν αυτό δεν προκλήθηκε αρκετά από τον βίαιο ξυλοδαρμό του Έιντζελ, έγινε οριστικό από το τυφλό σημείο του για την Σάρα. Θολωμένος από την προδοσία της αλλά και την αδιαμφισβήτητη πλέον δίψα του για αίμα σε αυτό το σημείο, καταφεύγει στο να δολοφονήσει εν βρασμώ ψυχής την αγαπημένη του και να συλληφθεί.

Ο Ιβάν αισθάνεται τύψεις και αποζητά την εξιλέωση για την εμπλοκή του στην υπόθεση. Κατά την εξαφάνισή του αρκετά νωρίς στην ταινία, υπονοείται πως ο Ιβάν δυσκολεύεται στο να διαχειριστεί την κατάσταση και στο παρελθόν είχε προσπαθήσει να βλάψει τον εαυτό του. Ακόμη, δεν είναι τα συναισθήματά που τρέφει για τους άντρες που τον προβληματίζουν, αλλά τα συναισθήματά για τον Τόμι, που αναπάντεχα γέννησαν την έλξη στο πρόσωπο της Ρεβέκκα που τον κάνουν να αμφισβητεί τον εαυτό του (ή καλύτερα το ποιόν του). Ο αποκλεισμός του από τους πανεπιστημιακούς αγώνες εξαιτίας του τραυματισμού του κατά την πάλη με τον Άνδρα με τη Μάσκα είναι απλώς η χαριστική βολή που τον ωθεί

στην άκρη του γκρεμού. Στο μυαλό του, το μόνο που θα τον εξιλεώσει είναι ο θάνατός του.

Από τον συγκεκριμένο κανόνα δεν ξεφεύγει ούτε η Σάρα, της οποίας σκοπός είναι να ανακαλύψει την αλήθεια. Για να το καταφέρει αυτό, υπομένει τις ενίοτε βίαιες εκρήξεις θυμού του Φιννέα, ώστε τελικά να μπει στην παρέα και να μπορεί να τους παρακολουθεί με ευκολία. Προς το τέλος όμως, μια λάθος αποτίμηση της κατάστασης την οδηγεί στον χαμό της.

Ο Νίκο με τη σειρά του είναι μια μυστηριώδης μορφή η οποία και παραμένει έτσι καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Η φύση του είναι σχεδόν συμβολική και μεγεθύνεται από την μυθική υπόσταση που παίρνει ως ο μασκοφόρος διώκτης. Όχι πολύ διαφορετικά από ότι ένας υπερήρωας (ο Νίκο δεν μπορεί να θεωρηθεί ως τέτοιος σε καμία περίπτωση) έρχεται με μια ακλόνητη ηθική πυξίδα και ένα σετ συγκεκριμένων ικανοτήτων. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η αδράνειά του ως αστυνομικός και η μεταβολή του σε τιμωρό προκλήθηκε από μια σειρά άγνωστων σε εμάς γεγονότων τα οποία οπωσδήποτε δεν ήταν ευχάριστα. Ωστόσο δεν είναι βέβαιο πως βρίσκεται σε χειρότερη θέση από ότι έναν χρόνο νωρίτερα, καθώς δεν έχουμε περάσει τον απαραίτητο χρόνο μαζί του για να το κρίνουμε αυτό. Συνεπώς θα πρέπει να καταλήξουμε πως ο ανταγωνιστής μας τουλάχιστον διατηρεί ένα επίπεδο τόξο για τους λόγους που προαναφέρθηκαν.

Συγκρούσεις

Σύμφωνα με τον McKee (1997: 215), η πολυπλοκότητα μιας ταινίας έγκειται στην ύπαρξη σύγκρουσης σε τρία επίπεδα: *Εσωτερική, Προσωπική και Εξω-προσωπική* (Internal, Personal, Extra-personal). Η Προσωπική σύγκρουση αφορά σε εξωτερικευμένη προστριβή μεταξύ δύο ή περισσότερων ατόμων, η Εσωτερική σε αντικρουόμενες επιθυμίες, αντιφάσεις και ορμές και η Εξω-προσωπική σε σύγκρουση με θεσμούς και υπεράνθρωπες δυνάμεις.

Όσον αφορά τους πρωταγωνιστές μας, έχει ενδιαφέρον το γεγονός πως εκτός από τις συγκρούσεις που έχουν με παράγοντες εξωτερικούς του στενού τους κύκλου από τη στιγμή που όπως είπαμε δρουν ως μια ενιαία μονάδα στην επίτευξη ενός κοινού στόχου, υφίστανται προφανώς και συγκρούσεις μεταξύ

τους. Θέλοντας και μη όμως, η Ρεβέκκα ο Φιννέας και ο Ιβάν σχηματίζουν τον έναν πόλο μιας ενότητας αντιθέτων η οποία τους θέλει ενάντια στον πόλο του Άγνωστου Διώκτη, ο οποίος αντιπροσωπεύει την νέμεση που έρχεται να τιμωρήσει την ύβρη των παιδιών. Προκύπτει ντε φάκτο πως ο Άγνωστος Άνδρας είναι το προοδευτικό στοιχείο στη δυναμική τους και η παρέα το συντηρητικό, αφού η τελευταία παλεύει να κρατήσει το μυστικό της ασφαλές για να συνεχίσει να απολαμβάνει την ποιότητα ζωής που απολαμβάνει.

Παρακάτω παρατίθενται οι πλέον επιφανείς σχέσεις σύγκρουσης αλλά και οι σχέσεις εξουσίας που υποθάλπονται στο έργο:

Προσωπικές συγκρούσεις

- Ρεβέκκα ν Έιντζελ – Η σχέση των δυο τους πηγαίνει τουλάχιστον έναν χρόνο πίσω και από τότε δεν έχει εξελιχθεί σε κάτι περισσότερο από σωματική επαφή, όχι όμως από έλλειψη προσπάθειας του Έιντζελ. Όταν η Ρεβέκκα τον απομακρύνει για άλλη μια φορά και γίνει μάρτυρας της εκκολλαπτόμενης σχέσης της με έναν άλλον άνδρα (τον Νίκο) θα της εξαπολύσει ηθική επίθεση, επικαλούμενος την κάλυψη που της παρείχε το βράδυ του μοιραίου συμβάντος· αυτό φυσικά θα κάνει τα πράγματα ακόμη χειρότερα και θα καταδικάσει οποιαδήποτε ελπίδα είχε, αν είχε, νωρίτερα.
- Ρεβέκκα ν Φιννέας – Η εξαφάνιση του Ιβάν στο πρώτο μέρος του έργου, αλλά και η αντιμετώπιση του συμβάντος αποκαλύπτουν όχι μόνο δυο εκ διαμέτρου αντίθετες ιδιοσυγκρασίες αλλά και μια προϋπάρχουσα τεταμένη σχέση. Η έλλειψη εμπιστοσύνης στο πρόσωπό της από μεριάς του τον κάνει να παίρνει τα ηνία στην στρατηγική αντιμετώπισης των προβλημάτων και να της ασκεί κριτική για τις επιλογές της (την προσέγγιση του Νίκο για την ακρίβεια). Αυτά, μέχρι την στιγμή που μια λανθασμένη υπόθεση τον κάνει να διακινδυνεύσει τα πάντα με τον ξυλοδαρμό του Έιντζελ. Από εκείνο το σημείο και ύστερα, η Ρεβέκκα ανακτά τον έλεγχο και ο λόγος της αποκτά την μεγαλύτερη ισχύ. Η μεταβολή του κέντρου βάρους στη σχέση εξουσίας τους σφραγίζεται από το χαστούκι που του δίνει ως ποινή για την απερισκεψία του, κάτι το οποίο εκείνος δέχεται σχεδόν αβασάνιστα,

ταπεινωμένος. Η πορεία της δυναμικής τους αντικατοπτρίζεται ακόμη στο ποιος οδηγάει το αυτοκίνητο και ποιος κάθεται στη θέση του συνοδηγού.

- Ρεβέκκα ν Ιβάν – Τα καταπιεσμένα συναισθήματα αμφοτέρων και ένα πονεμένο παρελθόν συνέδραμαν στο γεγονός η φιλική τους σχέση να μην τελεσφορήσει σε κάτι περισσότερο. Ο Ιβάν είναι το μόνο άτομο με το οποίο η Ρεβέκκα δείχνει να διατηρεί μια φυσιολογική επαφή. Όταν μετά τα γεγονότα στο νεκροταφείο πλοίων η Ρεβέκκα βρει τον Ιβάν σε ένα μπαρ, οι δυο θα βγάλουν από μέσα τους πράγματα που έκρυβαν, όχι για το καλύτερο όμως.
- Φιννέας ν Ιβάν – Για συγγάτοικοι, ο Φιννέας και ο Ιβάν δεν έχουν τον ελάχιστο προβλεπόμενο αριθμό αλληλεπιδράσεων για εξόφθαλμο λόγο: ο Φιννέας ασκεί ένα είδος σιωπηλού εκφοβισμού στον φίλο του, με τις καλύτερες προθέσεις παραδόξως, καθώς κρίνει πως ο Ιβάν χρήζει παρακολούθησης και βοήθειας για να διαχειριστεί την κατάσταση. Αξίζει να αναφερθεί πως ενώ και ο Φιννέας και η Ρεβέκκα ανησυχούν όταν εξαφανίζεται ο φίλος τους, η Ρεβέκκα ανησυχεί περισσότερο για τον ίδιο, ενώ ο Φιννέας πως θα κάνει κάτι τρελό και θα τα τινάξει όλα στον αέρα. Ο Ιβάν ορθώνει το ανάστημά του πραγματικά για πρώτη φορά όταν προτείνεται να εφορμήσουν οι ίδιοι και να βρουν την Σάρα όταν αμύνεται στην επίθεση του Φιννέα, ανοίγοντάς του την μύτη.
- Ρεβέκκα ν Νίκο – Ένα παιχνίδι αμφίδρομης εξαπάτησης λαμβάνει χώρα μεταξύ του πρώην αστυνομικού και της βασικής ύποπτης στην υπόθεση του Τόμι, στο οποίο η έλξη είναι ειλικρινής, όχι όμως και οι προθέσεις. Η συναισθηματική ένταση που αναπτύσσεται μέχρι την τελευταία σεκάνς απελευθερώνεται μερικώς ως λογομαχία και η υπόλοιπη μένει εσωτερικευμένη και χωρίς τελικό παραλήπτη.
- Φιννέας ν Σάρα – Η Σάρα υπομένει τον ανυπόφορο χαρακτήρα του Φιννέα και την ενίοτε βίαιη συμπεριφορά του έχοντας έναν απώτερο σκοπό: να μπει στην παρέα και να βρει στοιχεία για να αποδείξει την ενοχή τους. Το σεξ μαζί του είναι ένας αποτελεσματικός τρόπος για να ηρεμούν τα πνεύματα. Η συνειδητοποίηση της προδοσίας της Σάρα στο τέλος, θα στείλει τον Φιννέα εκτός ορίων και τελικά θα τη σκοτώσει.

- Φιννέας ν Έιντζελ – Πάντοτε επικριτικός για τις ρομαντικές επιλογές της Ρεβέκκα και καχύποπτος με τον οποιονδήποτε, ο Φιννέας θα δοκιμάσει την αθωότητα του Έιντζελ προσπαθώντας να τον «ψαρέψει». Παρερμηνεύοντας την απόκρισή του, ο Φιννέας θα πιστέψει πως ο Έιντζελ έχει κάτι να κάνει με τα περίεργα γεγονότα και θα προβεί σε μια βάνουση βιαιοπραγία εις βάρος του που θα στείλει τον τελευταίο στο νοσοκομείο με σοβαρή εγκεφαλική κάκωση.
- Ρεβέκκα ν Τόμι – Παρά τις φιλότιμες προσπάθειες και την συγχωρητική διάθεση της Ρεβέκκα, η σχέση της με τον Τόμι εμποδίζεται σταθερά από το να ανθήσει εξ αιτίας της συναισθηματικής βίας που περιέχει, γεγονός που ωθεί την Ρεβέκκα σε νέα μονοπάτια ή το αντίστροφο. Η προτίμηση επίσης που δείχνουν ο Φιννέας και ο Ιβάν στη Ρεβέκκα, πάνω από τον άνδρα φίλο τους προσθέτει ένα ακόμη φορτίο στην ήδη ταραχώδη σχέση τους. Η τελευταία τους σύγκρουση θα αποβεί μοιραία, καθώς ο διαπληκτισμός τους γίνεται σωματικός και καταλήγει με τον Τόμι νεκρό στο πάτωμα του διαμερίσματός του.
- Ρεβέκκα ν Μητέρα – Από τα λεγόμενα των ελάχιστων συνδιαλλαγών μεταξύ της Ρεβέκκα και της μητέρας της μπορούμε να υποθέσουμε πως η σχέση τους δεν ήταν πάντοτε η καλύτερη και η Ρεβέκκα την θεωρεί υπεύθυνη για αμέλειες οι οποίες σχετίζονται με την αδυναμία της στο αλκοόλ (κάτι που προφανώς κληρονόμησε και η Ρεβέκκα). Την ημέρα της κηδείας του πατέρα της η Ρεβέκκα θα ξεσπάσει σε υστερία, απογοητευμένη που η μητέρα της δεν μπόρεσε να υποψιαστεί τίποτα από ό,τι συνέβη το τελευταίο διάστημα.
- Παρέα (Ρεβέκκα, Φιννέας & Ιβάν) ν Άνδρας με τη Μάσκα – Η βασική σύγκρουση γύρω από την οποία οργανώνεται η υπόθεση. Ο άγνωστος διώκτης τρομοκρατεί την παρέα με την ανωτέρα γνώση που έχει γι' αυτούς, ξεκινώντας έναν ψυχολογικό πόλεμο εναντίον τους που εκ πρώτης όψεως έχει ως τελικό στόχο τον εξαναγκασμό σε ομολογία. Αν και η πρόκληση σωματικής βλάβης δεν είναι απαραίτητα το ζητούμενο από πλευράς του, δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει σωματική βία επιθετικά και αμυντικά.

- Ιβάν ν Τόμι (εκτός οθόνης) – Ένα από τα καθοριστικά γεγονότα που συντέλεσαν στην διάλυση της αρχικής τετράδας, ήταν ο εκβιασμός του Ιβάν από τον Τόμι, ένα γεγονός που η Ρεβέκκα αγνοεί. Η μόνη ένδειξη για το τι συνέβη προέρχεται μόνο από την κατάθεση του Φιννέα στην αναδρομική σεκάνς.
- Φιννέας ν Τόμι (εκτός οθόνης) – Παρόμοια με την προηγούμενη σύγκρουση, συμβαίνει εκτός κάμερας και μαθαίνουμε γι' αυτή μέσω έκθεσης. Ο Φιννέας γρονθοκοπεί τον Τόμι ως ποινή για τον εκφοβισμό στον Ιβάν.

Εσωτερικές συγκρούσεις

- Ρεβέκκα – Η μεγαλύτερη δυσκολία που αντιμετωπίζει η Ρεβέκκα είναι να βρει τον παλιό της ξέγνοιαστο εαυτό, δυστυχώς όμως τα γεγονότα δεν της το επιτρέπουν. Έχοντας πλήρη αυτογνωσία, δεν αισθάνεται πραγματική μετάνοια γιατί θεωρεί πως οι προθέσεις τις δεν είναι κακές, αν και τα αποτελέσματα υποδεικνύουν διαφορετικά. Οι επιπτώσεις των πράξεών της στους άλλους ελάχιστα την απασχολούν, μέχρι την στιγμή που θα αρχίσουν να επηρεάζουν και την ίδια. Η παρατήρηση του Νίκο είναι ακριβής: είναι γεγονός πως της αρέσει να παίζει με τη φωτιά και να διακινδυνεύει πηγαίνοντας κόντρα στο ένστικτο της φυγής.
- Φιννέας – Ο Φιννέας βρίσκεται σε μια συνεχή πάλη με τους δαίμονές του που εκφράζονται ως σοβαρά θέματα διαχείρισης θυμού, τον οποίον διοχετεύει σε οποιονδήποτε βρίσκεται κοντά του, ακόμη και στην αγαπημένη του Σάρα. Ο Φιννέας έχει κάνει μέχρι στιγμής ό,τι ήταν δυνατό για να αποτρέψει την συνάντηση των δύο κόσμων του, δηλαδή της Σάρας και των φίλων του, από φόβο πως ο καλός αναπόφευκτα θα μολυνθεί από τον κακό. Καθώς όμως η σχέση σοβαρεύει, ο Φιννέας δεν μπορεί να συνεχίσει να αποφεύγει το αναπόφευκτο και υποχωρεί στις επιθυμίες αμφοτέρων να γνωριστούν. Όταν η αλήθεια για την Σάρα αποκαλυφθεί ο Φιννέας (ο εγωισμός του κατά κύριο λόγο) θα πληγωθεί βαθιά από την προδοσία της, κάτι που θα τον κάνει να τρελαθεί και θα οδηγήσει σε ένα ξέσπασμα άνευ προηγούμενου με θανάσιμο αποτέλεσμα. Το τραγικό είναι πως ο Φιννέας καταλήγει να σκοτώνει την Σάρα χωρίς απτά στοιχεία για

την ενοχή της, γεγονός που μας κάνει να υποψιαστούμε πως ο λόγος που ήθελε εξ αρχής να την κρατήσει μακριά από τους φίλους του είναι πως καλούμενος να διαλέξει πλευρά θα διάλεγε εκείνους τελικά.

- **Ιβάν** – Ο Ιβάν βρίσκεται άθελά του μπλεγμένος σε μια αφάνταστη κατάσταση. Από τη μία δεν θέλει να καταδικάσει την φίλη του, αλλά από την άλλη δεν ζήτησε τίποτε από όλα αυτά. Είναι ο αυστηρότερος κριτής του εαυτού του και αισθάνεται ακόμη πιο άσχημα όταν αναλογίζεται τους λόγους γιατί έκανε ό,τι έκανε – αν και όλοι οι δρόμοι οδηγούν στη Ρεβέκκα. Κάτι με το οποίο δεν μπορεί να συμφιλιωθεί είναι τα αισθήματά του για εκείνη, τα οποία διαμορφώθηκαν μερικώς ως πικρία στο πρόσωπο του Τόμι, τον τότε σύντροφο της Ρεβέκκα, για τον οποίο έτρεφε κάποια συγκεχυμένα συναισθήματα. Ο Ιβάν θα βιώσει την απόρριψη με τον Στέφανο με τρόπο που κάνει ρίμα με το παρελθόν: το ίδιο πρόσωπο που θα τον κάνει να πιστέψει πως υπάρχει μια καλή ζωή που δεν περιλαμβάνει τον Φιννέα και την Ρεβέκκα, θα τον ωθήσει πίσω σε αυτούς. Η εγκατάλειψή του στο νεκροταφείο πλοίων και ο τραυματισμός που τον βγάζει για μεγάλο χρονικό διάστημα από την πραγματική αγάπη του που είναι το κολύμπι, θα τον ωθήσουν πέρα από τα όριά του και στην άκρη ενός απότομου γκρεμού.

Εξω-προσωπικές συγκρούσεις

- **Ρεβέκκα ν Εκπαιδευτικό προσωπικό** – Οι επιδόσεις της Ρεβέκκα έχουν πέσει κατακόρυφα τον τελευταίο χρόνο και η αντίσταση που προβάλλει η καθηγήτρια στην αργοπορημένη προσέλευσή της Ρεβέκκα υποδεικνύει πως η πρώτη έχει αντιμετωπίσει με ελαστικότητα παρεμφερείς ατασθαλίες της στο παρελθόν.
- **Παρέα ν Αρχές** – Η μία και μοναδική σύγκρουση που η Ρεβέκκα, ο Φιννέας και ο Ιβάν θέλουν πάση θυσία να αποφύγουν. Οι σκηνές των ανακρίσεων είναι οι μοναδικές στιγμές κατά τις οποίες έχουμε εικόνα αυτής και οποιαδήποτε άλλη διαδικαστική ή νομική πλευρά της υπόθεσης παραμένει εκτός κάμερας. Σταδιακά, η σχέση της Ρεβέκκα με τον Νίκο γίνεται

προσωπική, το ίδιο συνεπώς και σύγκρουσή τους. Ο ΜακΜέρντο είναι η νέα αντιπροσώπευση του Νόμου στη θέση του Νίκο.

Κάτω από το κείμενο

Τόνος

Ο τόνος κρίνεται ως ίσως το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό στοιχείο μιας ταινίας συνολικά και επηρεάζει αλυσιδωτά όλα τα επιμέρους στοιχεία που την αποτελούν. Ο τόνος περιγράφει την γενική αίσθηση που αφήνει μια ταινία, υποδεικνύει το πώς θα έπρεπε να εκλάβουμε αυτό που βλέπουμε και αν όλα πάνε καλά δίνει στο έργο μια μοναδική και συνεπή προσωπικότητα (Greiff, 2008: 248-261).

Τα τρία επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν τον τόνο μιας ταινίας σύμφωνα με τον Jason Greiff (2008: 250-256) είναι τα εξής:

1. Το **είδος** της, που είναι συνώνυμο με τις προσδοκίες μας για την έκβαση της ιστορίας. Γι' αυτό θα κάνουμε εκτενέστερα λόγο παρακάτω.
2. Το πόσο **φωτεινή** ή **σκοτεινή** είναι, δηλαδή πόσο ελαφρά ή βαρέα είναι εκείνα που παρουσιάζει ή/και αν τα αντιμετωπίζει αναλόγως.
3. Ο **κόσμος** που φιλοξενεί την ιστορία και τα πράγματα που είναι πιθανό να συμβούν σε αυτόν.

Με αυτά κατά νου ο τόνος του έργου μπορεί να περιγραφεί ως ένα σκοτεινό ψυχολογικό θρίλερ που διαδραματίζεται σε μια τυπική πανεπιστημιούπολη, ρεαλιστικό και αγχώδες, με διασκεδαστικές ανατροπές και ισόποσες δόσεις μυστηρίου και δράματος.

Θέμα

Το θέμα είναι το συνολικό υποκρυπτόμενο νόημά, η υποβόσκουσα ιδέα που τροφοδοτεί μια ταινία (Greiff, 2008: 263). Και μια ιστορία δεν είναι παρά η ζωντανή απόδειξη μιας ιδέας, ενώ η δομή των συμβάντων της ιστορίας είναι το μέσο με το οποίο πρώτα εκφράζεται και μετά αποδεικνύεται αυτή η ιδέα χωρίς περαιτέρω εξήγηση (McKee, 1997: 113).

Το βασικό θέμα στις *Φωτιές στην παραλία* μπορεί να συνοψιστεί στην ακόλουθη οργανώτρια πρόταση: «Στην πιο ισχυρή ορμή μας, τον τύραννο μέσα μας, υποκλίνεται όχι μόνο η λογική μας αλλά και η συνείδησή μας.»⁷

⁷ Απόφθεγμα από Nietzsche (2012).

Ας επεκταθούμε πάνω σε αυτό. Η ταινία εξερευνά τα όρια μεταξύ της αυτοσυντήρησης και της παραβατικότητας και λειτουργεί σαν μια μελέτη χαρακτήρα, καταγράφοντας το πόσο μακριά είναι διατεθειμένος καθένας από τους πρωταγωνιστές να φτάσει προκειμένου να διατηρήσει ακέραια την ποιότητα ζωής που απολαμβάνει. Είναι ένα εφιαλτικό σενάριο για το τι μπορεί να συμβεί όταν αποποιούμαστε τις ευθύνες μας και θέτει το ρητορικό ερώτημα του αν με το πέρασμα του χρόνου και δοθείσης ευκαιρίας αποζητάμε την λύτρωση από το βάρος της συνείδησής μας ή αναπόφευκτα πέφτουμε όλο και πιο βαθιά στην τρύπα του λαγού.

Είδος (και πέρα από αυτό)

Οι *Φωτιές στην παραλία* γράφτηκαν ως ένα δράμα/θρίλερ. Ο όρος αυτός όμως ίσως φαντάζει αρκετά αναγωγικός και μολονότι η ταξινόμηση ενός έργου σε ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος ενίοτε δεν είναι εύκολη υπόθεση, είναι απολύτως εφικτό να εντοπίσουμε συνδέσεις με ορισμένους τύπους ταινιών μέσα από στοιχεία που αναφύονται από το έργο. Πρέπει να θυμόμαστε πάντως ότι το είδος δεν έχει να κάνει μονάχα με τον τύπο της ταινίας αλλά και με τις προσδοκίες του θεατή για την εξέλιξη και την έκβαση της ιστορίας (Hayward, 2017: 115). Τα είδη εξελίσσονται με την πάροδο του χρόνου, όντας παραδόξως συνάμα συντηρητικά και ανανεωτικά στη φύση τους και ενίοτε αλληλεπικαλύπτονται μεταξύ τους (ό.π.). Παρακάτω θα κάνουμε λόγο για τα τρία βασικά κινηματογραφικά είδη που επηρέασαν την συγγραφή του σεναρίου (τρόμος, θρίλερ και φιλμ νουάρ) και θα εξετάσουμε το κατά πόσο το τελικό έργο ακολουθεί τις κατευθυντήριες γραμμές αυτών ή αποκλίνει.

Ψυχολογικός τρόμος

Σε πρώτη φάση, έχουμε να κάνουμε με μια παρέα νεαρών ενηλίκων που παρενοχλείται από έναν αγνώστου ταυτότητας διώκτη, ο οποίος διατηρεί ένα εφιαλτικό παρουσιαστικό και έχει ανωτέρα γνώση για το άτομό τους και για το τρομερό μυστικό που τους ενώνει. Σε διαφορετικές παραλλαγές της, η συνθήκη αυτή είναι απανταχού παρούσα στην μυθολογία του τρόμου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Ξέρω τι κάνατε πέρυσι το καλοκαίρι* / *I Know What You Did Last Summer* (Gillespie, 1997), όπου μια

τετράδα απόφοιτων λυκείου επιβαίνοντες σε ένα αυτοκίνητο χτυπούν έναν πεζό και κατόπιν τον εγκαταλείπουν. Έναν χρόνο αργότερα, ένας μανιακός δολοφόνος που μοιάζει με ψαρά αρχίζει να τους τρομοκρατεί και να τους δολοφονεί έναν προς έναν. Όμως ήδη σε αυτό το σημείο έχουν πάψει τα κοινά σημεία, διότι σε αντίθεση με τον "Ψαρά", ο Άνδρας με τη Μάσκα δεν επιδεικνύει σε κανένα σημείο τη διάθεση για σφαγή και οποιαδήποτε έκφραση βίας δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά παραπροϊόν των αληθινών του κινήτρων. Το *Ξέρω τι κάνετε πέρυσι το καλοκαίρι* ανήκει στην υποκατηγορία των ταινιών slasher (σφαγής) όπου ο όρος του διώκτη είναι αυστηρά ταυτόσημος με αυτόν του ψυχοπαθούς δολοφόνου. Οι ταινίες αυτού του τύπου είναι πλούσιες σε αιματοχυσία και επιδιώκουν εσκεμμένα την πρόκληση τρόμου για χάρη του τρόμου. Άλλες δημοφιλείς ταινίες τρόμου με διώκτες-δολοφόνους είναι το *Scream* (Craven, 1996) και το *When A Stranger Calls* (West, 2006). Γίνεται κατανοητό πως οι *Φωτιές στην παραλία* δεν είναι σε καμία περίπτωση ταινία σλάσερ, καθώς οι θάνατοι δεν προκύπτουν από τις ενέργειες ενός κατά συρροή δολοφόνου. Πέραν αυτού όμως, μένουμε με ορισμένες συμβάσεις του είδους οι οποίες ενέπνευσαν το έργο στην αρχή του: η παρέα που καταδιώκεται από ένα άγνωστο πρόσωπο, η αναζήτηση της ταυτότητάς του και το ατελείωτο κυνήγι αναφέρονται ως οι πλέον σημαντικές.

Επίσης, στο σύνολό τους οι ταινίες ψυχολογικού τρόμου και σφαγής διατηρούν πέρα από μια τάση υπερβολής, μια τάση μισογυνισμού (Hayward, 2017: 509). Ας σκεφτούμε μονάχα το στερεότυπο που θέλει τη σεξουαλικά ενεργή κοπέλα της παρέας να πεθαίνει σε χρόνο ρεκόρ και την ανέγγιχτη, αθώα πρωταγωνίστρια να επιβιώνει, μόνο για να στοιχειώνεται από τις αναμνήσεις ή από τα υποδεέστερα σίκουελ για το υπόλοιπο της ζωής της. Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση παραλλαγής των «κανόνων» παρατηρείται στον πρώτο κύκλο της τηλεοπτικής μεταφοράς του *Scream* (2015). Αναπάντεχα, η επιβεβαιωμένα σεξουαλικά ενεργή Μπρουκ γλυτώνει από τον ένα βέβαιο θάνατο μετά τον άλλο μέχρι το πέρας της σειράς και όπως αποκαλύπτεται ένας εκ των δολοφόνων είναι πράγματι γυναίκα. Είναι αυτό μια έκφραση ενός φεμινιστικού slasher της νέας εποχής; Είναι πολύ πιθανό, μιας και το *Scream*, είτε μιλάμε για τη σειρά ταινιών ή τηλεοπτικών επεισοδίων έχει έναν μεταμοντέρνο και αυτοαναφορικό

χαρακτήρα, καθώς οι χαρακτήρες κάνουν απροκάλυπτα λόγο για τους κανόνες των ταινιών τρόμου, σαν να έχουν επίγνωση πως βρίσκονται σε μια τέτοια. Η θηλυκότητα και η σεξουαλικότητα θα αναγνωστούν προτιμότερα υπό το πρίσμα ενός διαφορετικού είδους λίαν συντόμως, αυτό του φιλμ νουάρ.

Μια θεώρηση η οποία μας απασχολεί ιδιαίτερα στον τρόπο είναι πως ο θεατής μαζί με την αγωνία βιώνει και μια έλξη που προκαλείται από την αμφιβολία για το πού εντοπίζεται η σεξουαλική ή ψυχολογική ανωμαλία σε αυτό που βλέπει (Hayward, 2017: 511). Το «τέρας» της ταινίας διεγείρει την περιέργεια του κοινού για να το κατανοήσει, ειδικά όταν διατηρεί κάποια συμπαθητικά γνωρίσματα όπως ο Χάνιμπαλ Λέκτερ στη *Σιωπή των Αμνών* / *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991). Πόσο διαφορετικά βλέπουμε τον Νίκο όταν συνειδητοποιούμε – αν δεν το είχαμε ήδη – πως ο πραγματικός κίνδυνος βρισκόταν στο πλάι μας όλο αυτό το διάστημα; Η μάσκα δεν έχει λόγο ύπαρξης πια γιατί δεν υπάρχουν πλέον μυστικά και η πηγή του φόβου έχει μεταφερθεί σε ένα οικείο πρόσωπο, κάνοντάς το αλλόκοτο, ένα αίνιγμα προς λύση.

Θρίλερ / ψυχολογικό θρίλερ

Παρ' όλο που από τεχνική άποψη οι ταινίες τρόμου ανήκουν εκ προοιμίου στο ευρύ φάσμα που ονομάζεται θρίλερ, για λόγους διάκρισης και σαφήνειας θα κάνουμε λόγο κυρίως για το ψυχολογικό θρίλερ και θα χρησιμοποιούμε τον όρο σε εναλλαγή με το (σκέτο) θρίλερ.

Σε ένα θρίλερ οι πρωταγωνιστές είθισται να είναι συνηθισμένοι άνθρωποι οι οποίοι καλούνται να αντιμετωπίσουν ασυνήθιστες καταστάσεις (Dancyger και Rush, 2007: 105). Το κέντρο βάρους του είδους βρίσκεται στην πλοκή ως εργαλείο για να ενσταλάξει τον φόβο και την ταραχή στο κοινό (Hayward, 2017: 159). Πολύ σχετικά, ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του (Δρομάζος, 1982: 263) αναφορικά με τα συναισθήματα του φόβου και του οίκτου σημειώνει πως «μπορεί ... να προκληθούν από το θέαμα, μπορεί όμως και από την ίδια την πλοκή των γεγονότων, πράγμα που είναι προτιμότερο και είναι δείγμα καλύτερου ποιητή.»⁸ Κάποια στοιχεία που συναντώνται κατ' επανάληψη στο ψυχολογικό θρίλερ είναι ο σαδομαζοχισμός, η παράνοια και η ηδονοβλεψία· παρόμοια με τις

⁸ Θρίλερ 1 – Τρόμος 0.

ταινίες τρόμου, οι παραλήπτες των στοιχείων αυτών είναι ως επί το πλείστον γυναίκες (Hayward, 2017: 159).

Τα θρίλερ εν γένει διατηρούν έναν ρεαλιστικό τόνο ώστε να διασφαλίσουν πως τα συμβάντα και οι χαρακτήρες που παρουσιάζουν είναι αληθοφανή (Dancyger και Rush, 2007: 109). Παρατηρούμε επίσης ότι πολλές φορές αποφεύγονται οι άμεσες απεικονίσεις υπέρμετρης βίας και αντ' αυτού προτιμάται η εστίαση στις αντιδράσεις που προκαλεί η εμπειρία της στους χαρακτήρες⁹. Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ είναι μάλλον ο πρωτοπόρος στην αναπαράσταση υπαινισσόμενης βίας με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τη δημοφιλή σκηνή της δολοφονίας της Μάριον στη ντουζιέρα στο *Ψυχώ / Psycho* (Hitchcock, 1960). Ως δημιουργός κρίνεται πως έπλασε τη μορφή του σύγχρονου θρίλερ (Hayward, 2017: 159).

Τώρα, ακριβώς επειδή οι χαρακτήρες και το σκηνικό στο οποίο βρίσκονται κινούνται στον χώρο του οικείου και του συνηθισμένου, το θρίλερ μπορεί να ερμηνευθεί ως το αποτέλεσμα της διείσδυσης του τρόμου στην φιλήσυχη, καθημερινή ζωή. Η παραβίαση του ιδιωτικού χώρου, ένα συχνότατο θέμα του είδους, συνιστά προφανώς μια συνταρακτική ιδέα και είναι ακριβώς αυτού του είδους ο τρόμος που αφορά στην πραγματικότητα ο οποίος δίνει καύσιμο στο ψυχολογικό θρίλερ.

Οι *Φωτιές στην παραλία* αν και έχουν εμπνευστεί όπως είπαμε προηγουμένως σε σημαντικό βαθμό από το είδος του τρόμου, δεν δεσμεύονται απολύτως σε αυτό και είναι ο πραγματιστικός, ψυχογραφικός χαρακτήρας του έργου που το καθιστούν πιο ταιριαστά ένα ψυχολογικό θρίλερ.

Φιλμ νουάρ

Ο όρος του φιλμ νουάρ αναφέρεται σε έναν πολύ συγκεκριμένο τύπο θρίλερ που εμφανίστηκε τις δεκαετίες του 1940 και του 1950 στην Αμερική και έχει θεωρηθεί από διαφορετικούς κριτικούς άλλοτε ως είδος, άλλοτε ως ρεύμα και άλλοτε ως εικαστικό στυλ (Hayward, 2017: 562-563). Όπως μαρτυρά και το όνομά του, το νουάρ είναι σκοτεινό τόσο οπτικά όσο και θεματικά. Οι χαρακτήρες του, ασαφείς

⁹ Βλέπε την σκηνή στον ανελκυστήρα στο *Drive* (Refn, 2011). Η βαναυσότητα της ανθρωποκτονίας επαυξάνεται όχι μόνον από τον εύστοχο ηχητικό σχεδιασμό αλλά και από το σοκαρισμένο βλέμμα της Ιρέν η οποία είναι παρούσα στο συμβάν.

στη φύση τους, ζουν και αναπνέουν στο νυχτερινό αστικό τοπίο και σε κλειστοφοβικούς εσωτερικούς χώρους (Hayward, 2017: 564).¹⁰

Ενώ σε ένα θρίλερ οι πρωταγωνιστές είναι τυπικά τα θύματα της υπόθεσης (McKee, 1997: 82), στο φιλμ νουάρ οι ιδιότητες των χαρακτήρων είναι πιο περίπλοκες από αυτό· οι γραμμές μεταξύ καλού και κακού θολώνουν, καθώς η ηθική σπανίζει στην άκρως διεφθαρμένη εκδοχή του κόσμου που παρουσιάζεται. Στην αφήγηση υιοθετείται μια πληθώρα υποκειμενικών οπτικών και αξιοποιείται η τεχνική του φλασμπάκ (Hayward, 2017: 566), δυο μέθοδοι στις οποίες βασίζεται σημαντικά το σενάριο και τις οποίες θα αναλύσουμε σε ύστερο κεφάλαιο. Το νουάρ επίσης μας συστήνει με το αρχέτυπο της *femme fatale*, της μοιραίας γυναίκας που με όπλο την ομορφιά και τη σεξουαλικότητά της επιβιώνει σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο και συχνά αποτελεί την αφορμή για την κατάπτωση του αρσενικού ήρωα (Hayward, 2017: 564-566).

Αν οι *Φωτιές στην παραλία* έχουν μια αίσθηση νεο-νουάρ πάνω τους, αυτό οφείλεται στα εξής: Στο επίκεντρο της ιστορίας βρίσκεται η Ρεβέκκα, η οποία πληροί με άνεση τα κριτήρια μιας μοιραίας γυναίκας. Επιπλέον, ο στενός της κύκλος αποτελείται από αμφιβόλου ηθικής χαρακτήρες, ενώ το ρομαντικό της ενδιαφέρον πολιορκεί ένας διεφθαρμένος πρώην αστυνομικός ο οποίος έχει εμπλακεί προσωπικά στην υπόθεση. Η σεξουαλικότητα συνυπάρχει με την βία σε μια σχέση αιτίου-αιτιατού (Dancyger και Rush, 2007: 84) κάτι που βλέπουμε πρώτα να συμβαίνει μεταξύ του Φιννέα και της Σάρα και αργότερα μεταξύ της Ρεβέκκας και του Τόμι. Δεν είναι τυχαίο πως ένας αριθμός ταινιών οι οποίες κυκλοφόρησαν τις προηγούμενες δεκαετίες και ακολούθησαν στα χνάρια του φιλμ νουάρ, ταυτίστηκαν με το είδος που είναι γνωστό ως το ερωτικό θρίλερ¹¹ (Williams, 2008: 86). Στην έκτασή του το έργο περιλαμβάνει έναν αριθμό ερωτικών σκηνών η φύση των οποίων κυμαίνεται από υπαινικτική έως λεπτομερή. Η απεικόνιση του ερωτισμού είναι σημαντική γιατί στον πυρήνα της η ιστορία είναι μια μελέτη χαρακτήρων, και η σεξουαλική πτυχή είναι

¹⁰ Δεν είναι σπάνιο βέβαια το σκηνικό να μεταφέρεται και εκτός του αστικού τοπίου. Στις *Φωτιές στην παραλία* η πανεπιστημιούπολη εγκαταλείπεται σταθερά για τα απομακρυσμένα φυσικά περιβάλλοντα που είναι η παραλία, το δάσος, τα περίχωρα, τοποθεσίες που συναντώνται συχνότερα στις ταινίες τρόμου ομολογουμένως.

¹¹ Σχετικές ταινίες: *The Last Seduction* (Dahl, 1994), *Poison Ivy* (Shea, 1992), *Cruel Intentions* (Kumble 1999).

αναπόσπαστη από την ψυχροσύνη του ατόμου. Παραδείγματος χάριν, η σεξουαλική επαφή της Ρεβέκκας με τον Νίκο πέραν του ότι αποτελεί ένα σημαίνον σημείο της πλοκής, ενσαρκώνει την θέλησή της για έλεγχο. Η πάλη για την κυριαρχία κατά το σεξ μεταφράζεται ως η πάλη για το ποιος έχει το πάνω χέρι στην υπόθεση και στα συναισθήματα που εμπλέκονται.

Γιατί λοιπόν παρ' όλη την πληθώρα στοιχείων που πηγάζουν από το φιλμ νουάρ, υποδηλώνοντας μια άμεση σχέση με το είδος, οι *Φωτιές στην παραλία* δεν θυμίζουν με αυστηρούς όρους ένα νεο-νουάρ; Αυτό ίσως οφείλεται στο γεγονός πως ο Νίκο έχει τον ρόλο του ανταγωνιστή στην αφήγηση και τόσο η έρευνά του όσο και οι συνθήκες που τον οδήγησαν στο μονοπάτι αυτό μένουν σε σημαντικό βαθμό στο σκοτάδι. Με άλλα λόγια, η γωνία επισκόπησης των πραγμάτων είναι αντισυμβατική στην καλύτερη περίπτωση.

Coming of age

Οι πρωταγωνιστές ως τελειόφοιτοι βρίσκονται σε ένα μεταίχμιακό στάδιο της ζωής τους το οποίο σημαδεύεται από μια σειρά τραγικών συμβάντων.

Η ιστορία ενηλικίωσης μπορεί να ιδωθεί κάλλιστα ως θεματική περιοχή και όχι αποκλειστικά ως κινηματογραφικό υποείδος, για τον απλό λόγο του ότι συναντάται σε ένα εύρος ταινιών που κυμαίνεται από το μελόδραμα, όπως το *The Fault in Our Stars* (Boone, 2014), ως το σλάσερ, όπως το *I Know What You Did Last Summer* (Gillespie, 1997). Αυτό που έχουν κοινό ανεξαρτήτως του είδους που τις φιλοξενεί, είναι πως οι ταινίες ενηλικίωσης εστιάζουν κατά κανόνα σε ένα απόσπασμα της εφηβικής περιόδου των πρωταγωνιστών κατά την οποία ένα δραματικό συμβάν αλλάζει τη ροή των πραγμάτων. Η Ρεβέκκα, ο Φιννέας και ο Ιβάν είναι σίγουρα πολύ πιο ώριμοι από έφηβοι αλλά δεν είναι ακόμη πλήρως διαμορφωμένοι ή αυτονομημένοι ενήλικες.

Μια λίστα ταινιών όπου ο τρόμος διασταυρώνεται με θέματα της ενηλικίωσης θα περιλάμβανε ενδεικτικά έργα όπως το *Donnie Darko* (Kelly, 2001), το *Stoker* (Chan-wook, 2013) και το *Super Dark Times* (Phillips, 2017).

Εκ των προαναφερθέντων, το *Super Dark Times* βρίσκεται νοηματικά πλησιέστερα στις *Φωτιές* καθώς ακολουθεί μια παρέα αγοριών οι οποίοι συγκαλύπτουν την ανθρωποκτονία ενός παιδιού πάνω σε έναν τσακωμό, μόνο για

να αρχίσει ένας κύκλος βίας στον οποίο μπορεί ή μπορεί να μην εμπλέκεται άμεσα μια κοπέλα που ενθουσιάζεται από το αίμα και τον θάνατο.

Το *Stoker* είναι η σκοτεινή ιστορία ενηλικίωσης της Ίντια, η οποία μετά τον θάνατο του πατέρα της γνωρίζει τον θείο της Τσάρλι, του οποίου οι τρόποι την γοητεύουν αλλά και την παρασέρνουν σε ένα σκοτεινό μέρος, μιας και πίσω από την αβρή του φυσιγνωμία κρύβεται μια δολοφονική προσωπικότητα. Η συγκεκριμένη ταινία επιπλέον είναι ευθέως επηρεασμένη από το κλασικό φιλμ νουάρ του Άλφρεντ Χίτσκοκ *Shadow of a Doubt* (1943).

Τέλος, το *Donnie Darko* βαίνει σε έναν πιο σουρεαλιστικό δρόμο, με τον πρωταγωνιστή του, τον Ντόνι, να βασανίζεται από οράματα μιας μορφής ντυμένης με ολόσωμη στολή και μάσκα κουνελιού η οποία τον προειδοποιεί για μια επικείμενη καταστροφή. Το δυνατό σημείο του *Ντόνι Ντάρκο* δεν βρίσκεται στην πλοκή του ωστόσο αλλά στην εφιαλτική του ατμόσφαιρα. Αγγίζοντας το υπερφυσικό, καταφέρει να προξενήσει ένα είδος φόβου που αντί να σε κάνει να θες να κοιτάξεις μακριά από την οθόνη όπως συμβαίνει συνήθως, μάλλον σε υπνωτίζει ώστε να μην μπορείς να πάρεις τα μάτια σου από αυτήν.

Παρεμβολές

Η αφήγηση του *Φωτιές* στην παραλία χαρακτηρίζεται έντονα από μη-γραμμικότητα. Με την ιστορία να ξεκινά στην μέση των πραγμάτων (in media res) και με πολλές πληροφορίες της να αποκρύπτονται εσκεμμένα, υφίσταται μια πληθώρα διακοπών στην χωροχρονική κανονικότητα οι οποίες σταδιακά φανερώνουν στοιχεία για το τι πραγματικά συμβαίνει σε διαφορετικά επίπεδα. Οι διακοπές αυτές μπορούν να διακριθούν σε δυο διαφορετικούς τύπους: (α) διακοπές που εκχωρούνται από τους χαρακτήρες και (β) διακοπές που εκχωρούνται από το μέσο.

Ο πρώτος τύπος απορρέει από την συνείδηση του εκάστοτε χαρακτήρα που απεικονίζεται. Ως επί το πλείστον πρόκειται για αναδρομές στο παρελθόν, οι οποίες λειτουργούν κατά κανόνα με τρόπο παρόμοιο της ανθρώπινης μνήμης – διαρκούν για ελάχιστα δευτερόλεπτα, είναι μικρά αποσπάσματα που παρεμβάλλονται στη φυσιολογική ροή των γεγονότων και φεύγουν τόσο ξαφνικά όσο ήρθαν. Η φύση τους είναι συνειρμική, καθώς πυροδοτούνται από

συγκεκριμένα συμβάντα όπως η συνάντηση της Ρεβέκκας με τον Νίκο κοντά στο τέλος της πρώτης πράξης.

Άλλες φορές, δεν είναι ξεκάθαρο εάν αυτές οι διακοπές πρόκειται για αναμνήσεις ή ονειροπολήσεις (π.χ. η ερωτική επαφή του Ιβάν με τον Στέφανο ή η τελευταία συζήτηση της Ρεβέκκας με τον πατέρα της.) Το σκεπτικό πίσω από αυτή την αμφισημία είναι η οπτικοποίηση του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων και η οργανική ένταξή του μέσα στο υπόλοιπο σώμα του έργου, αφήνοντας επίσης ένα περιθώριο ερμηνείας στον θεατή.

Φυσιολογικά, ο εφιάλτης της Ρεβέκκα ανήκει σε αυτό το είδος και πηγαίνει τα πράγματα ένα βήμα παραπέρα, στην ασυνείδητη σκέψη της, τον τρόπο που το μυαλό της συνδέει τις τελείες και – το σημαντικότερο – εκείνα τα οποία καταπιέζει. Επίσης, εγείρει ένα σημαντικό ερώτημα σε στιγμή κατάλληλη για να απαντηθεί. («Γιατί τον θέλατε νεκρό;»)

Ο δεύτερος τύπος αφορά στη δομή της ιστορίας και στην αναδιάταξη των γεγονότων με βάση το δικαίωμα που παραχωρεί η συγγραφική αυτενέργεια.

Ως εξαίρεση στον αναδρομικό κανόνα στέκεται η νύχτα του μοιραίου συμβάντος, τα γεγονότα της οποίας καταλαμβάνουν μια δική τους πράξη ακριβώς στο μέσο της διάρκειας του έργου, σαν να συμβαίνουν εδώ και τώρα. Η ξεχωριστή αυτή πράξη λειτουργεί διττά: πρώτον, ως ένα είδος διαλλείματος από τη φυσιολογική ροή της αφήγησης και δεύτερον ως μετατροπέας της ιστορίας από μυστήριο σε σασπένς¹², καθώς πλέον οι θεατές αποκτούν την ίδια γνώση που έχουν και οι κεντρικοί χαρακτήρες.

Στην πραγματικότητα όμως έχουμε ήδη μια ιδέα για το τι συνέβη το βράδυ εν προκειμένω από την πρώτη κιόλας σκηνή (το cold open). Η κατάσταση βέβαια όπως απεικονίζεται στο πρώτο λεπτό της ταινίας, δεν επαναλαμβάνεται αργότερα, είτε γιατί παραλείπεται ή γιατί δεν συμβαίνει πραγματικά. Ενώ η αρχική ιδέα ήταν, κάπως συμβατικά ομολογουμένως, ότι η εναρκτήρια σκηνή θα ήταν ένα teaser, μια κατακερματισμένη στιγμή από ένα μελλοντικό συμβάν ούτως ώστε να παρακολουθήσουμε το πώς φτάσαμε εκεί, η έμπνευση για την τελική μορφή της ήρθε από μια απρόσμενη πηγή:

¹² Στο μυστήριο το κοινό γνωρίζει λιγότερες πληροφορίες από τους χαρακτήρες (McKee, 1997: 349) και στο σασπένς το κοινό γνωρίζει όσα και οι χαρακτήρες (:351).

Στο δέκατο επεισόδιο του έκτου κύκλου της τηλεοπτικής σειράς *Βίκινγκς* (2019), η σεκάνς της μάχης στο φιόρδ παρεμβάλλεται σουρεαλιστικά από μια συζήτηση που λαμβάνει χώρα ακριβώς στο σημείο που δίνεται η μάχη μεταξύ των δύο αντιμαχόμενων αδερφών Μπιόρν και Άιβαρ. Οι δυο τους βρίσκονται μόνοι τους, εντός τόπου μα εκτός χρόνου, εκφράζοντας πράγματα τα οποία δεν ειπώθηκαν ποτέ πραγματικά, ενώ επίσης σύμφωνα με τις διακυμάνσεις της μάχης, βλέπουμε την συναισθηματική κατάσταση των αντίστοιχων χαρακτήρων στην παράλληλη διάσταση να μεταβάλλεται ανάλογα. Αυτό με έκανε να αντιληφθώ την τεχνική σχεδόν ως μια παρεκβατική κατάρριψη του τέταρτου τοίχου. Μπορεί οι χαρακτήρες να μην απευθύνονται άμεσα στο κοινό, αλλά κατά έναν περίεργο τρόπο, το έργο το κάνει.

Συνεπώς η επιλογή της συγκεκριμένης σκηνής για την έναρξη νοηματοδοτείται περισσότερο από οτιδήποτε σαν ένα όραμα του ίδιου του θεατή, μια πρώτη αίσθηση της ατμόσφαιρας στην οποία πρόκειται να εμβυθιστεί.

Τέλος, η ακολουθία των σκηνών ανάμεσα στην άφιξη της Ρεβέκκα στο κατεστραμμένο διαμέρισμά της και την αποκάλυψη του γκράφιτι στον τοίχο, έρχεται για να γεφυρώσει την πρώτη με την δεύτερη πράξη του έργου, επιτρέποντας μια κλεφτή ματιά στο μέλλον. Υπαινίσσεται τις κρυφές πτυχές της ιστορίας που τρέχουν παράλληλα και αγνοούμε: την γνώση της Σάρα για το μυστικό τους αλλά και την εμμονή του Νίκο στην υπόθεση.

Συγκρίνοντας την γραμμική με τη μη-γραμμική αφήγηση, οι Dancyger και Rush (2007: 156) στο βιβλίο τους *Alternative Scriptwriting* σχολιάζουν πως η τελευταία αφορά σε πολλαπλούς κύριους χαρακτήρες παρά σε έναν μοναδικό ο οποίος οδηγείται από έναν στόχο, ενώ ό ο θεατής καλείται περισσότερο από οτιδήποτε άλλο να παρατηρήσει τον χαρακτήρα παρά να ταυτιστεί μαζί του. Ακόμη, στη μη-γραμμική αφήγηση ευνοείται η εξερεύνηση της αίσθησης που αφήνει μια σκηνή πάνω από την έκθεση, κάνοντας λόγο για το «στυλ του MTV» (Dancyger και Rush, 2007: 162). Το στυλ του MTV εστιάζει στην εκάστοτε σκηνή αποδίδοντάς της την σημασία μιας μικρότερης, αυτοτελούς ταινίας (ο.π). Παραδόξως, δεν είναι τα μουσικά βίντεο που μου έρχονται κατευθείαν στο νου με την θεώρηση αυτή, αλλά οι σύντομες σκηνές με το σήμα του σταθμού που παρεμβάλλονται μεταξύ των προγραμμάτων (interstitials) και απεικονίζουν

αυτοτελείς μικρές ιστορίες ή καταστάσεις που βασίζονται εξ ολοκλήρου στο συναίσθημα. Πρωτίστως συνιστούν ένα κομμάτι της αισθητικής προσέγγισης του καναλιού, το οποίο συνυπάρχει αρμονικά με το κυρίως περιεχόμενο που εκπέμπει, και δευτερευόντως ένα υβριδικό φορμάτ, καθώς ως αυτούσια δημιουργήματα δεν είναι αρκετά συγκεκριμένα για να θεωρηθούν ταινίες μικρού μήκους, αλλά δεν είναι και αρκετά αόριστα για να θεωρηθούν βίντεο τέχνη¹³.

Υπόγεια ρεύματα

Καθώς σχεδόν τίποτα δεν είναι όπως φαίνεται στις *Φωτιές στην παραλία*, είναι επόμενο πως ενώ οι βασικοί χαρακτήρες μας δρουν για την επίτευξη ενός στόχου, βρίσκονται σε μειονεκτική θέση καθώς πλήττονται από σημαντική έλλειψη πληροφοριών. Όλα εκείνα που αγνοούν τους αναγκάζουν να βαδίζουν στο σκοτάδι και αναπόφευκτα να πράττουν το ένα σφάλμα μετά το άλλο.

Η υπό-πλοκή της σχέσης του Φιννέα με την Σάρα συνυφαίνεται διακριτικά με την κεντρική πλοκή από νωρίς, συγκεκριμένα όταν συναντάει την παρέα για πρώτη φορά στην πλατεία. Η οπτική γωνία αλλάζει στιγμιαία και, εκτός του ότι παρατηρούμε την παρέα εξωτερικά κι εμείς οι ίδιοι για πρώτη φορά, βλέπουμε επίσης για πρώτη φορά την αληθινή Σάρα, πριν το ψυχρό της μειδίαμα σβήσει μέσα σε ένα λαμπερό αλλά προσποιητό χαμόγελο. Η πραγματική της ατζέντα αποκαλύπτεται τις στιγμές πριν απαχθεί από τον Άνδρα με τη Μάσκα, σε μια αναπάντεχη εξέλιξη. Εξάλλου, εάν ο στόχος τους είναι κοινός, δηλαδή η αποκάλυψη του μυστικού των παιδιών, ποιος ο λόγος να της επιτεθεί; Ακόμη εγείρονται ερωτήματα για τη φύση της δουλειάς της Σάρα, με τον Νίκο να εικάζει πως πρόκειται για μια υπόθεση δούναι και λαβείν με την αστυνομία (ας μην ξεχνάμε πως η Σάρα ανέφερε στο δείπνο με τους υπόλοιπους πως έχει έναν αδερφό ο οποίος μπλέκει συχνά). Τώρα, εφόσον το Secret track της έχει αποκαλυφθεί πολύ πριν το τέλος της ιστορίας και έχει αποδειχτεί πως η Σάρα δεν είναι σε καμία περίπτωση το άτομο πίσω από τη μάσκα, ούτε διατηρεί συνεργασία μαζί του, οποιαδήποτε προσδοκία είχαμε για εύρεση οριστικών

¹³ Adef, L., 2017. *MTV I Mood Swing Trailer*. [video] Διαθέσιμο στο: <https://vimeo.com/228360765> [Πρόσβαση στις 7 Σεπτεμβρίου 2020].

απαντήσεων στο πρόσωπό της εξαλείφεται, πόσο μάλλον δε από την στιγμή που πεθαίνει τόσο άδοξα. Συν τοις άλλοις, από την πλευρά της Ρεβέκκα τουλάχιστον, υπήρχαν πάντα υποψίες για την ακεραιότητά της.

Όπως εξηγεί ο Jenkins (2008: 246), το Secret track είναι μια πτυχή της ιστορίας η οποία κρατείται κρυφή ως το τέλος και όταν αποκαλυφθεί βλέπουμε ολόκληρη την ταινία από μια νέα οπτική.

Εδώ, η κρυφή γραμμή που τρέχει παράλληλα με την ορατή, και την οποία οι πρωταγωνιστές αγνοούν καθολικά, είναι η εμπλοκή του πατέρα της Ρεβέκκας στην υπόθεση. Έχοντας ως απώτερο σκοπό τη σταδιακή εξουδετέρωση της εν δυνάμει απειλής που αποτελούν οι φίλοι της κόρης του στη μελλοντική της ζωή, ο Πατέρας αποφασίζει να επέμβει δραστικά, επιστρατεύοντας τον Νίκο, ο οποίος είναι πράγματι ερωτευμένος με τη Ρεβέκκα, εξ ου και η συμφωνία του για τη συμμετοχή σε όλο αυτό. Το αποτέλεσμα είναι η σκηνοθεσία μιας εικονικής ομηρίας από έναν διώκτη, τον Άνδρα με τη Μάσκα, ο οποίος λειτουργεί σαν ένας φύλακας-διάβολος της Ρεβέκκα και όχι ένας από μηχανής θεός όπως ο ίδιος αναφέρεται μειωτικά στον εαυτό του για να αποκρύψει τα αισθήματά του στο πρόσωπό της λίγο πριν εξαφανιστεί. Το γεγονός πως η διαδρομή έχει ως τελικό σταθμό την οικογένεια της Ρεβέκκα, εμβαθύνει την θεματική προσέγγιση του έργου από την πλευρά της ενηλικίωσης και δίνει ουσιαστική αιτία ύπαρξης σε αυτό τον αριθμό σκηνών που ξοδεύουμε στην γενέτειρά της, σχεδόν επανορθώνοντας για τον χαμένο χρόνο που έχει φύγει ανεπιστρεπτί. Επίσης έκρινα ότι τοποθετώντας τον πατέρα της Ρεβέκκα στη θέση του ηθικού αυτουργού, θα προσέδιδε μια επιπρόσθετη τραγικότητα στην ιστορία και ενδεχομένως θα ακολουθούσα έναν λιγότερο κορεσμένο δρόμο από εκείνον του ιδιοτελούς κινήτρου: τι και αν η συμφορά προήλθε εξαιτίας της αγάπης για κάποιον;

Σύστημα εικόνων

Ως σύστημα εικόνων ορίζεται από τον McKee (1997: 401) «μια στρατηγική μοτίβων, μια κατηγορία συμβολισμού ενσωματωμένη στην ταινία που επαναλαμβάνεται σε θέαση και ακρόαση ... σαν μια υποσυνείδητη επικοινωνία για να αυξήσει το βάθος και την πολυπλοκότητα του αισθητικού συναισθήματος».

Οι φωτιές που ανάβουν οι κάτοικοι της πόλης στην έκταση της ακτογραμμής είναι ίσως η χαρακτηριστικότερη εικόνα στο σύνολο του έργου, που μετά βίας μπορεί να την ανταγωνιστεί η μάσκα του τιμωρού. Η τελευταία, εμπνευσμένη από την τεχνοτροπία της μάσκας του δολοφόνου στην τηλεοπτική σειρά τρόμου *Slasher: Solstice* (2019), εκπέμπει μια πηγή θερμού φωτός το οποίο ελκύει τα παιδιά, που συνάμα πασχίζουν να μείνουν μακριά του. Υπάρχει ένα επαναλαμβανόμενο οπτικό θέμα που θέλει τους χαρακτήρες να κινούνται στο σκοτάδι, με το φως να αντιπροσωπεύει έναν κίνδυνο, μια νοηματική σύνδεση με κάτι βαθύτατα αρνητικό. Σε ένα φάσμα λοιπόν που τα δυο ακρινά σημεία του είναι το φως και το σκοτάδι, τα σημαινόμενα για το μεν είναι ο η ευθύνη, η συμφορά, ο θάνατος και για το δε η ασφάλεια, η ελευθερία, η ασυλία. Σκηνές όπου το μοτίβο εμφανίζεται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο είναι όταν ο Ιβάν κατευθύνεται προς το φως στην υπόγεια διάβαση· όταν η Σάρα σβήνει τα φώτα για να φτάσει στο μπάνιο και να πάρει το όπλο της· όταν ο Άνδρας με τη Μάσκα, προσπαθώντας να ξετρυπώσει την Ρεβέκκα από τη γέφυρα του πλοίου, πετά φωτοβολίδες στις τυφλές περιοχές.

Εξίσου σημαντικό είναι και το υγρό στοιχείο. Η πόλη στην οποία κατοικούν οι χαρακτήρες είναι ένα λιμάνι εξάλλου. Πέραν όμως της σκηνογραφικής του ιδιότητας, το νερό τείνει να είναι συνυφασμένο με την εξαπάτηση: το ντους πνίγει τις συζητήσεις των παιδιών στην ηχογράφηση και ο επικείμενος πνιγμός της Σάρα δεν είναι παρά μια παγίδα. Περαιτέρω αξίζει να σημειωθεί η αγάπη του Ιβάν για το νερό και η σχέση που διατηρεί με αυτό θεματικά: Ο Ιβάν είναι κολυμβητής και στο πρώτο κιόλας πλάνο του, τον βλέπουμε να κρατάει την αναπνοή του κάτω από το νερό της πισίνας. Όταν ο Άνδρας με τη Μάσκα τον ρίχνει στη θάλασσα, ο Ιβάν, αν και βαριά τραυματισμένος, καταβάλλει την απαραίτητη προσπάθεια για να επιβιώσει και να βγει στην ακτή. Σωματικά και ψυχολογικά ηττημένος μέχρι το τέλος της ιστορίας, αναλογίζεται να τερματίσει τη ζωή του πηδώντας στον

γκρεμό που χτυπιέται από τα μαινόμενα κύματα (τα οποία με τη σειρά τους σημαίνουν όλους τους ανεξέλεγκτους παράγοντες). Εάν ο Ιβάν φλερτάρει με τον θάνατο διακριτικά από πολύ νωρίς, είναι πιθανό πως προετοιμάζεται και να τον αντιμετωπίσει στο φυσικό του στοιχείο, μέσα από κάτι που μοιάζει σαν πνευματική άσκηση. Στο νου του, είναι μάλλον μια ταιριαστή αυτο-τιμωρία αν σκεφτούμε τον τρόπο που φεύγει η Σάρα.

Επίλογος

Στην εργασία αυτή έγινε μια λεπτομερής ανάλυση του σεναρίου με τίτλο *Φωτιές στην παραλία*, το οποίο συγγράφηκε ως αποτέλεσμα μιας δημιουργικής έρευνας βασισμένης στην πρακτική (creative practice research). Στο πρώτο μέρος της εργασίας εκτέθηκαν τα τεχνικά χαρακτηριστικά του έργου όπως η πλοκή και η δομή της ιστορίας· στο δεύτερο μέρος παρουσιάστηκαν οι χαρακτήρες και η συλλογική δυναμική τους· στο τρίτο και τελευταίο μέρος διερευνήθηκαν εις βάθος οι καλλιτεχνικές επιρροές και οι τεχνικές που αξιοποιήθηκαν κατά τη συγγραφή του σεναρίου.

Είναι γεγονός πως η βιβλιογραφία επί του θέματος δεν χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη ποικιλομορφία ως προς τις ιδέες που υποστηρίζει, γιατί όπως φαίνεται τα στοιχεία εκείνα που κάνουν μια ιστορία ελκυστική είναι συμπαντικά και χαίρουν ευρείας αποδοχής. Οι κανόνες βέβαια είναι διαθέσιμοι προς νόθευση, αρκεί να τους γνωρίζεις καλά.

Εκείνο που είναι βέβαιο είναι πως τίποτα δεν προκύπτει από παρθενογένεση και αν επιχειρήσουμε να ρίξουμε ένα μακροσκοπικό βλέμμα σε ένα οποιοδήποτε έργο και να κοιτάξουμε την μεγαλύτερη εικόνα των πραγμάτων, παρατηρούμε πως τα πάντα είναι σχετικά μεταξύ τους. Τα είδη και τα κινήματα στον κινηματογράφο προκύπτουν εξαιτίας και χάρη σε εκείνα που προηγήθηκαν και οι επιρροές μας υπαγορεύουν την τέχνη μας όσο τίποτε άλλο.

Ο στόχος της παρούσας δουλειάς είναι μακροπρόθεσμος και έχει μόλις αρχίσει να υλοποιείται. Δεν είναι άλλος από την απόκτηση γνώσης πάνω σε ένα καλά μελετημένο και τεκμηριωμένο τομέα, αυτόν της σεναριογραφίας, με την ελπίδα πως κάπου εκεί έξω υπάρχει αχαρτογράφητο έδαφος ως προς τον τρόπο που λέμε ιστορίες και πως μέσα από κάποια προσωπική μου δουλειά, θα βρεθώ στη σωστή κατεύθυνση για την εύρεση αυτού του εδάφους.

Βιβλιογραφία

Δρομάζος, Σ., 1982. *Αριστοτέλους Ποιητική*. 9^η έκδ. Αθήνα: Κέδρος.

Batty, C. και McAulay, A., 2016. The Academic Screenplay: Approaching Screenwriting as a Research Practice. *Writing in Practice: The Journal of Creative Writing Research*, [online] 2, σελ.1-13. Διαθέσιμο στο: <https://www.nawe.co.uk/DB/current-wip-edition-2/articles/the-academic-screenplay-approaching-screenwriting-as-a-research-practice.html> [Πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου 2020].

Dancyger, K. και Rush, J., 2007. *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking The Rules*. Burlington, MA: Focal Press.

Field, S., 2005. *Screenplay: The Foundations Of Screenwriting*. Νέα Υόρκη: Delta Trade Paperback.

Greiff, J., 2008. Tone and Theme: The Overlay and Underlay. Στο: A. Steele, επιμ., *Writing Movies: The Practical Guide to Creating Stellar Screenplays*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury.

Hayward, S., 2017. *Οι Βασικές Έννοιες Του Κινηματογράφου*. 1^η έκδ. Αθήνα: Πατάκη.

Jenkins, T., 2008. Plot II: Like a Roller Coaster. Στο: A. Steele, επιμ., *Writing Movies: The Practical Guide to Creating Stellar Screenplays*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury.

McKee, R., 1997. *Story: Substance, Structure, Style, And The Principles Of Screenwriting*. Νέα Υόρκη: Regan Books.

Momenee, C., 2008. The Business: Slipping Past the Velvet Rope. Στο: A. Steele, επιμ., *Writing Movies: The Practical Guide to Creating Stellar Screenplays*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury.

Nietzsche, F., 2012. *Πέρα από το καλό και το κακό*. Μτφ. από Σαρίκας, Ζ. Θεσσαλονίκη: ΠΑΝΟΠΤΙΚΟΝ.

Noah, D., 2008. Plot: The Path of Action. Στο: A. Steele, επιμ., *Writing Movies: The Practical Guide to Creating Stellar Screenplays*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury.

Steele, A., επιμ., 2008. *Writing Movies: The Practical Guide To Creating Stellar Screenplays*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury.

Weiland, K., 2016. *Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide To Uniting Story Structure, Plot, And Character Development*. PenForASword Publishing.

Williams, L., 2008. Studying "Soft" Sex. *Film Quarterly*, [online] 62(1), σελ.86-88. Διαθέσιμο στο: <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2008.62.1.86>> [Πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου 2020].

Yorke, J., 2015. *Into The Woods*. Νέα Υόρκη: The Overlook Press.

Zimmerman, P., 2008. Characters: The Lifeblood. Στο: A. Steele, επιμ., *Writing Movies: The Practical Guide to Creating Stellar Screenplays*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury.

Φιλμογραφία

Charlie's Angels. 2000. Σκηνοθ. από McG. ΗΠΑ: Columbia Pictures, Leonard Goldberg Productions, Flower Films, Tall Trees Productions.

Cruel Intentions. 1999. Σκηνοθ. από R. Kumble. ΗΠΑ: Original Film, Newmarket Capital Group.

Donnie Darko. 2001. Σκηνοθ. από R. Kelly. ΗΠΑ: Flower Films.

Drive. 2011. Σκηνοθ. από N. W. Refn. ΗΠΑ: Bold Films, OddLot Entertainment, Marc Platt Productions, Motel Movies.

I Know What You Did Last Summer. 1997. Σκηνοθ. από J. Gillespie. ΗΠΑ: Mandalay Entertainment.

Poison Ivy. 1992. Σκηνοθ. από K. Shea. ΗΠΑ: MG Entertainment.

Psycho. 1960. Σκηνοθ. από A. Hitchcock. ΗΠΑ: Shamley Productions.

Scream. 1996. Σκηνοθ. από W. Craven. ΗΠΑ: Woods Entertainment.

Scream: The TV Series, 2015. [τηλεοπτικό πρόγραμμα] MTV.

Shadow of a Doubt. 1943. Σκηνοθ. από A. Hitchcock. ΗΠΑ: Skirball Productions.

Slasher: Solstice, 2019. [τηλεοπτικό πρόγραμμα] Netflix.

Star Wars. 1977. Σκηνοθ. από G. Lucas. ΗΠΑ: Lucasfilm Ltd.

Stoker. 2013. Σκηνοθ. από P. Chan-wook. ΗΠΑ, Ηνωμένο Βασίλειο: Indian Paintbrush, Scott Free Productions.

Super Dark Times. 2017. Σκηνοθ. από K. Phillips. ΗΠΑ: The Orchard.

Taking Lives. 2004. Σκηνοθ. από D. Caruso. ΗΠΑ: Village Roadshow Pictures, Atmosphere Pictures.

The Fault in Our Stars. 2014. Σκηνοθ. από J. Boone. ΗΠΑ: Fox 200 Pictures, Temple Hill Entertainment, TSG Entertainment.

The Last Seduction. 1994. Σκηνοθ. από J. Dahl. ΗΠΑ: ITC Entertainment.

The Silence of the Lambs. 1991 Σκηνοθ. από J. Demme. ΗΠΑ: Strong Heart Productions.

Vikings (6ος κύκλος), 2019. [τηλεοπτικό πρόγραμμα] History Channel.

When a Stranger Calls. 2006. Σκηνοθ. από S. West. ΗΠΑ: Davis Entertainment, Screen Gems.