

Φιλμική αναπαράσταση της ελληνικής πολιτικής σκηνής την
περίοδο 2015-2019

Η περίπτωση του «AGORA II – Δεσμώτες»



(Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ)

Ζωή – Νίκη Μακρυγιάννη

Αθήνα 2021

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ
ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Φιλμική αναπαράσταση της ελληνικής πολιτικής σκηνής την περίοδο 2015-2019

Η περίπτωση του «AGORA II – Δεσμώτες»

Ζωή – Νίκη Μακρυγιάννη (19510)

Τριμελής Επιτροπή:

Κύρκος Δοξιάδης (Επιβλέπων)

Ιωάννης Τσίρμπας

Μαρίνα Ρήγου

Αθήνα

Ακαδημαϊκό έτος: 2020-2021

Στη γιαγιά μου

Ευχαριστίες

Μία μέρα του Μαΐου του 2019, στις 13:55 μπαίνω με φόρα στο γραφείο της Γραμματείας του μεταπτυχιακού (κοινώς, στο γραφείο του Ορέστη) για να καταθέσω τα χαρτιά μου. Η προθεσμία κατάθεσης ήταν μέχρι τις 14:00 την ίδια μέρα. Πρόλαβα! Για πέντε λεπτά, αλλά πρόλαβα. Έξω από το κτίριο με περίμενε η φίλη μου η Ναυσικά, η οποία μόλις βγήκα και της είπα ότι τα κατάφερα, με κοίταξε, γέλασε και μου είπε: «Όλη μας τη φοιτητική ζωή σε θυμάμαι πάντα να τρέχεις τελευταία στιγμή για να καταθέσεις κάτι και παραδόξως πάντα προλαβαίνεις».

Με τον ίδιο επεισοδιακό τρόπο που κατέθεσα τα χαρτιά μου για το εν λόγω μεταπτυχιακό, με τον ίδιο επεισοδιακό τρόπο συνέχισε και –σχεδόν- όλη η πορεία φοίτησής μου σε αυτό. Οι προθεσμίες πάντα με κυνηγούσαν, ενώ στην αρχή του β' εξαμήνου έφτασε και ο κορωνοϊός για να μας πει «όσο κάνετε μαθήματα διά ζώσης, κάνετε. Τώρα όλα εξ αποστάσεως». Όσο κι αν δεν μπορέσαμε, όμως, λόγω της πανδημίας να ζήσουμε αυτό το μεταπτυχιακό όπως θα θέλαμε, δεν μπορώ να παραβλέψω το γεγονός ότι στη διάρκεια των δύο αυτών χρόνων εμπλούτισα τις γνώσεις μου και εμπάθυνα τόσο στην Πολιτική Επιστήμη όσο και στην Κοινωνιολογία και το «παξίδι» αυτό θα αποτελεί για πάντα μία από τις καλύτερες επιλογές που έχω κάνει στη ζωή μου. Και αυτό γιατί επιπλέον των γνώσεων, μου άφησε και ανθρώπους, με τους οποίους δεν ξέρω αν οι δρόμοι μας θα είχαν συναντηθεί υπό άλλες συνθήκες.

Δύο χρόνια μετά, λοιπόν, και σε ένα άλλο ακαδημαϊκό περιβάλλον πλέον, συνειδητοποιώ καθημερινά τα πόσα μου άφησε και τα πόσα κέρδισα μέσα από το μεταπτυχιακό του ΕΚΠΑ. Άλλαξε –ή μάλλον ωρίμασε- ο τρόπος σκέψης μου, υπερέβην εμπόδια και αναθεώρησα –πολλές φορές αλλάζοντας εξ ολοκλήρου- θέσεις και απόψεις που στο παρελθόν φάνταζαν βέβαιες. Οφείλω, για αυτό, ένα μεγάλο ευχαριστώ στους καθηγητές και τις καθηγήτριες του προγράμματος και ειδικά στον επιβλέποντα καθηγητή της παρούσας διπλωματικής, τον κ. Κύρκο Δοξιάδη, μέσα από τα μαθήματα του οποίου και από συζητήσεις μαζί του αποκόμισα γνώσεις που άλλαξαν εν μέρει μέχρι και την ίδια την κοσμοθεωρία μου και οποίος μέσα από τα μηνύματά του για το πώς πάει η διπλωματική μου μετέτρεπε το άγχος μου σε παραγωγικότητα.

Ο επεισοδιακό τρόπος που περιγράφηκε παραπάνω και σημάδεψε την πορεία μου στο μεταπτυχιακό, δεν θα μπορούσε να λείπει από την περίοδο εκπόνησης της διπλωματικής μου, η οποία για ένα μεγάλο διάστημα φάνταζε απίθανο να ολοκληρωθεί. Για αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Αντώνη Ρ. που πάντα πίστευε σε εμένα και ήταν εκείνος που με έπειθε να συνεχίσω ακόμα και όταν σκεφτόμουν ότι δεν θα τα καταφέρω, τη φίλη μου Αλεξάνδρα που «είδε» την εκπόνηση αυτής της εργασίας πολύ πριν τη «δω» εγώ, τον φίλο μου Αντώνη Γ. που άντεξε πολλά απογεύματα τις φωνές μου, τη γκρίνια μου και τα meetings με τον καθηγητή μου στο Zoom, τις φίλες μου Βαρβάρα και Κατερίνα που ήταν πάντα πρόθυμες να ακούσουν όλα μου τα παράπονα και όλους μου τους προβληματισμούς και τους πρώην συναδέλφους μου Χριστίνα, Νάνσυ, Νικήτα και Μάριο που σε περιόδους εξεταστικής

επωμίζονταν και μέρος της δικής μου δουλειάς, για να διαβάζω ακόμα και στο γραφείο. Επιπλέον, θέλω να ευχαριστήσω τις φίλες και τους φίλους μου από τη νέα μου ζωή στο Λούβεν του Βελγίου και κυρίως τη σχολική μου φίλη Σήλια και την Αγγελική που μου έκαναν παρέα όσες φορές χρειάστηκε να δω το ντοκιμαντέρ AGORA II, τον Βασίλη που με ρώταγε κάθε μέρα πώς πάει η διπλωματική και ήταν πάντα πρόθυμος να με βοηθήσει και τη συγκάτοικό μου Νεφέλη που με άντεξε τον τελευταίο μήνα πριν την παράδοση της εργασίας. Τέλος, το πιο μεγάλο μου ευχαριστώ πάει στην οικογένειά μου, τον Άκη, την Κατερίνα, τη Μαρία και ειδικά στη μητέρα μου Έφη Φουσέκη και στον πατέρα μου Γιάννη Μακρυγιάννη, που είναι δίπλα μου σε κάθε μου βήμα και στηρίζουν όλες τις αποφάσεις που παίρνω για τη ζωή μου, χωρίς ποτέ να προσπαθούν να μου αλλάξουν γνώμη.



(Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ)

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	7
Μέρος I	12
Κεφάλαιο 1: Η έννοια της αναπαράστασης	12
1.1. Περί Τέχνης	15
1.2. Η τέχνη του κινηματογράφου	18
1.3. Αναπαράσταση στον κινηματογράφο	22
Κεφάλαιο 2: Η τέχνη του ντοκιμαντέρ: Πώς κινηματογραφεί κανείς την πραγματικότητα;	26
2.1. Η κάμερα στο ντοκιμαντέρ	27
2.2. Το cinéma-vérité	30
2.3. Ο λόγος στο ντοκιμαντέρ	34
Μέρος II	37
Κεφάλαιο 3: Το «AGORA II – Δεσμώτες»	37
3.1. Από το άλμα στον ουρανό, στην πτώση στο κενό	39
3.2. Ο λόγος στο «AGORA II – Δεσμώτες»	53
3.3. Η κάμερα στο «AGORA II – Δεσμώτες»	57
3.4. Ο χρόνος και η έννοια της αναμέτρησης στο «AGORA II – Δεσμώτες»	60
Συμπεράσματα	66
Βιβλιογραφία	71
Παράρτημα	75

Εισαγωγή

Το 2015 αποτέλεσε αδιαμφισβήτητα μια χρονιά που σημάδεψε τη νεότερη ιστορία της Ελλάδας. Η Ελλάδα από το 2010 μέχρι και σήμερα βιώνει μία συνεχόμενη κρίση, που ξεκίνησε από οικονομική, αλλά εξελίχθηκε σε μία συνολική κρίση αξιών. Η, για πρώτη φορά, εκλογή μιας Αριστερής κυβέρνησης στις 25 Ιανουαρίου του 2015 αποτέλεσε τομή για τη χώρα και έδωσε το έναυσμα σε χιλιάδες πολίτες να πιστέψουν ότι είχε φτάσει η ώρα να κερδίσουν πίσω όσα τους στέρησε η κρίση των προηγούμενων χρόνων, μεταξύ αυτών και την ίδια τους την αξιοπρέπεια.

Οι εξελίξεις που σημάδεψαν όμως την τετραετία της (δια)κυβέρνησης του ΣΥΡΙΖΑ ήταν πυκνές: από τους πρώτους μήνες μετά την εκλογή της νέας κυβέρνησης και τις διαπραγματεύσεις με τους ευρωπαϊκούς θεσμούς για τα προγράμματα λιτότητας που είχαν επιβληθεί στη χώρα, μέχρι το «παραγμένο» καλοκαίρι του 2015 και το δημοψήφισμα, από τις εκλογές του Σεπτεμβρίου του 2015 μέχρι την έξοδο από τα μνημόνια το 2018, αλλά και από την προσφυγική κρίση που έπληξε ολόκληρη την Ευρώπη, αλλά κυρίως την Ελλάδα ως χώρα υποδοχής προσφύγων, μέχρι τη σοκαριστική δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου, μέρα μεσημέρι στο κέντρο της Αθήνας.

Στην παρούσα εργασία θα επιδιωχθεί μία ανάλυση αυτής της περιόδου και των γεγονότων που τη σημάδεψαν, όπως αυτά καταγράφηκαν μέσα από τον φακό του Γιώργου Αυγερόπουλου και προβάλλονται στο ντοκιμαντέρ του ίδιου, με τίτλο «AGORA II – Δεσμώτες»¹. Ο Γιώργος Αυγερόπουλος κατάφερε, από το 2015 έως το 2019, να βρεθεί με την κάμερά του σε –σχεδόν– όλα τα σωστά μέρη, τη σωστή στιγμή και να καταγράψει γεγονότα που προβάλλονται για πρώτη φορά, ρίχνοντας «φως» σε άγνωστες στιγμές που έκριναν εν πολλοίς την ιστορία της χώρας.

Για την εν λόγω μελέτη, ένα βασικό μεθοδολογικό εργαλείο που θα χρησιμοποιηθεί είναι η ανάλυση λόγου, η οποία χρησιμοποιείται σχεδόν πάντα επί τη βάση της επιθυμίας για κατανόηση² και το στοιχείο της ανάλυσης λόγου είναι η κατάδειξη του μερικού και του συγκεκριμένου³. Πριν προχωρήσουμε στο κύριο μέρος της εργασίας, κρίνεται αναγκαίο να ειπωθούν ορισμένα γενικά σημεία για την ανάλυση λόγου ως

¹ Το ντοκιμαντέρ είναι διαθέσιμο on demand στην ιστοσελίδα <https://www.smallplanet.gr/el/films/agora-ii-chained/>

² Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 259.

³ Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 186.

εργαλείο ανάλυσης, κυρίως για την κατανόηση από πλευράς αναγνώστη όσον αφορά το γιατί επιλέχθηκε το συγκεκριμένο εργαλείο στην παρούσα εργασία. Η ανάλυση λόγου σε γενικές γραμμές γίνεται με εννοιολογικά εργαλεία της σύγχρονης φιλοσοφίας και του ευρύτερου πεδίου των θεωρητικών κοινωνικών επιστημών. Για τους Laclau και Mouffe, κάθε πρακτική που εγκαθιδρύει μια σχέση μεταξύ στοιχείων, τέτοια ώστε να τροποποιείται η ταυτότητά τους ως αποτέλεσμα της συναρθρωτικής πρακτικής, αποτελεί λόγο⁴ και οποιαδήποτε κοινωνική ολότητα, εφόσον προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας πρακτικής που τροποποιεί την ταυτότητα των στοιχείων που τη συναποτελούν, εμπίπτει στην κατηγορία του λόγου⁵. Η διαδικασία μέσω της οποίας μπορεί να αναχθεί κάτι σε λόγο είναι εξαιρετικά σύνθετη. Στη διάρκεια της διαδικασίας αυτής αντικειμενικότητα και υποκειμενικότητα, υλικές συνθήκες και νοητικές διεργασίες συνυπάρχουν σε αυτό που οι συγγραφείς αποκαλούν «λόγο» ή «σχηματισμούς λόγου» χωρίς να ταυτίζονται άμεσα μεταξύ τους⁶.

Όταν, ωστόσο, μιλάμε για «λόγο», οφείλουμε να έχουμε στο μυαλό μας τη σωσσυρική αρχή ότι το νόημα στη γλώσσα παράγεται μέσα σε ένα σύστημα διαφορετικών μεταξύ τους στοιχείων, δηλαδή σημείων, και υπό αυτή την έννοια δεν υπάρχει σταθερή σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαιόμενου, εφόσον αυτή η σχέση προσδιορίζεται διαρκώς από τις σχέσεις της με άλλα σημεία⁷. Το γεγονός αυτό το αντιλαμβάνονται και οι Laclau και Mouffe, οι οποίοι όταν μιλούν για «λόγο» λαμβάνουν υπόψη τους τόσο την ίδια τη γλώσσα, όσο και το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η γλώσσα δημιουργείται/αρθρώνεται, καθώς οι κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες δεν περιλαμβάνουν μόνο τις εξωτερικές συνθήκες παραγωγής του λόγου, αλλά και άλλους λόγους, καθώς και την υλικότητα των σημαιόντων⁸.

Έτσι, όταν αποπειράται κανείς να εφαρμόσει την ανάλυση λόγου ως μεθοδολογία, οφείλει να εξετάζει τη γλώσσα ως ένα ασυνεχές σύστημα, «τόσο ως προς τις εσωτερικές σχέσεις των υλικών της στοιχείων, όσο και ως προς τις σχέσεις αιτιότητας με άλλα υλικά συστήματα»⁹, αφού η γλώσσα δεν θα είχε λόγο ύπαρξης αν δεν

⁴ Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*, σελ. 105.

⁵ Δοξιάδης, Κ. (2008). *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση*, σελ. 16.

⁶ Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*, σελ. 93-148.

⁷ Δοξιάδης, Κ. (2008). *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση*, σελ. 68.

⁸ Δοξιάδης, Κ. (2008). *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση*, σελ. 260.

⁹ Δοξιάδης, Κ. (2008). *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση*, σελ. 126.

ενέπιπτε στη σφαίρα της υποκειμενικότητας, στη σύνδεση δηλαδή των σημαινόντων με τα σημαινόμενα και αντίστροφα.

Στην παρούσα εργασία, το ντοκιμαντέρ «AGORA II» εκτός υπό το πρίσμα της ανάλυσης λόγου, εξετάζεται και ως προϊόν αναπαράστασης. Το γεγονός ότι η αναπαράσταση εμπίπτει στην ανάλυση λόγου ως κριτική πρακτική, σχετίζεται με το ότι αποτελεί εξ ορισμού κεντρικό συστατικό της ιδεολογίας, αποτελώντας παράλληλα και έναν από τους βασικούς τρόπους με τους οποίους ασκείται η ιδεολογική εξουσία¹⁰.

Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας, θα δοθεί ένα γενικότερο βιβλιογραφικό πλαίσιο για όσα θα αναλυθούν στο δεύτερο μέρος, όταν και η ανάλυση θα προχωρήσει στο ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες». Παίρνοντας τα πράγματα όμως με τη σειρά, στο πρώτο μέρος θα αναλυθεί αρχικά η έννοια της αναπαράστασης: τι είναι αναπαράσταση και γιατί αποτελεί πεδίο έρευνας μεταξύ των κοινωνικών και πολιτικών επιστημόνων; Ποιους σκοπούς επιτελεί μία αναπαράσταση και πώς εκλαμβάνεται από το κοινό; Έπειτα, από τη στιγμή που η παρούσα εργασία ασχολείται με την ανάλυση ενός ντοκιμαντέρ, δηλαδή ενός καλλιτεχνικού προϊόντος, κρίθηκε σκόπιμη μια μικρή αναφορά στον ρόλο της Τέχνης και στη θεώρησή της ως γνώση. Παράλληλα, καθώς ένα από τα βασικά ερωτήματα που πραγματεύεται η διπλωματική είναι η φιλική αναπαράσταση, στη συνέχεια γίνεται μια ανάλυση τόσο για τον κινηματογράφο και τον ρόλο του, όσο και –πιο ειδικά- για την αναπαράσταση στον κινηματογράφο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους αναλύονται τα ντοκιμαντέρ και ο ρόλος τους, αφού μπορεί κανείς να διαβάσει μια μικρή αναδρομή στην ιστορία των ντοκιμαντέρ ως τέχνη, ενώ γίνεται αναφορά και σε ορισμένα πιο τεχνικά σημεία των ντοκιμαντέρ, όπως είναι οι επιλογές στον λόγο και στην κάμερα. Στο εν λόγω κεφάλαιο, γίνεται επίσης μια ανάλυση του *cinéma-vérité*¹¹, χαρακτηριστικά του οποίου εντοπίζονται αρκετές φορές στο ντοκιμαντέρ που εξετάζεται στην εν λόγω διπλωματική. Ένα ερώτημα που διαπερνά το σύνολο της εργασίας και το οποίο συναντάμε αρκετά συχνά είναι αν τελικά τα ντοκιμαντέρ αποτελούν πιστή και αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας ή αν εν τέλει, ακόμα και σε αυτά, παρεισφύρει η υποκειμενική οπτική του δημιουργού. Η ανάλυση μιας αναπαράστασης έρχεται να απαντήσει ακριβώς σε αυτό το ερώτημα,

¹⁰ Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 181.

¹¹ Κινηματογράφος – αλήθεια.

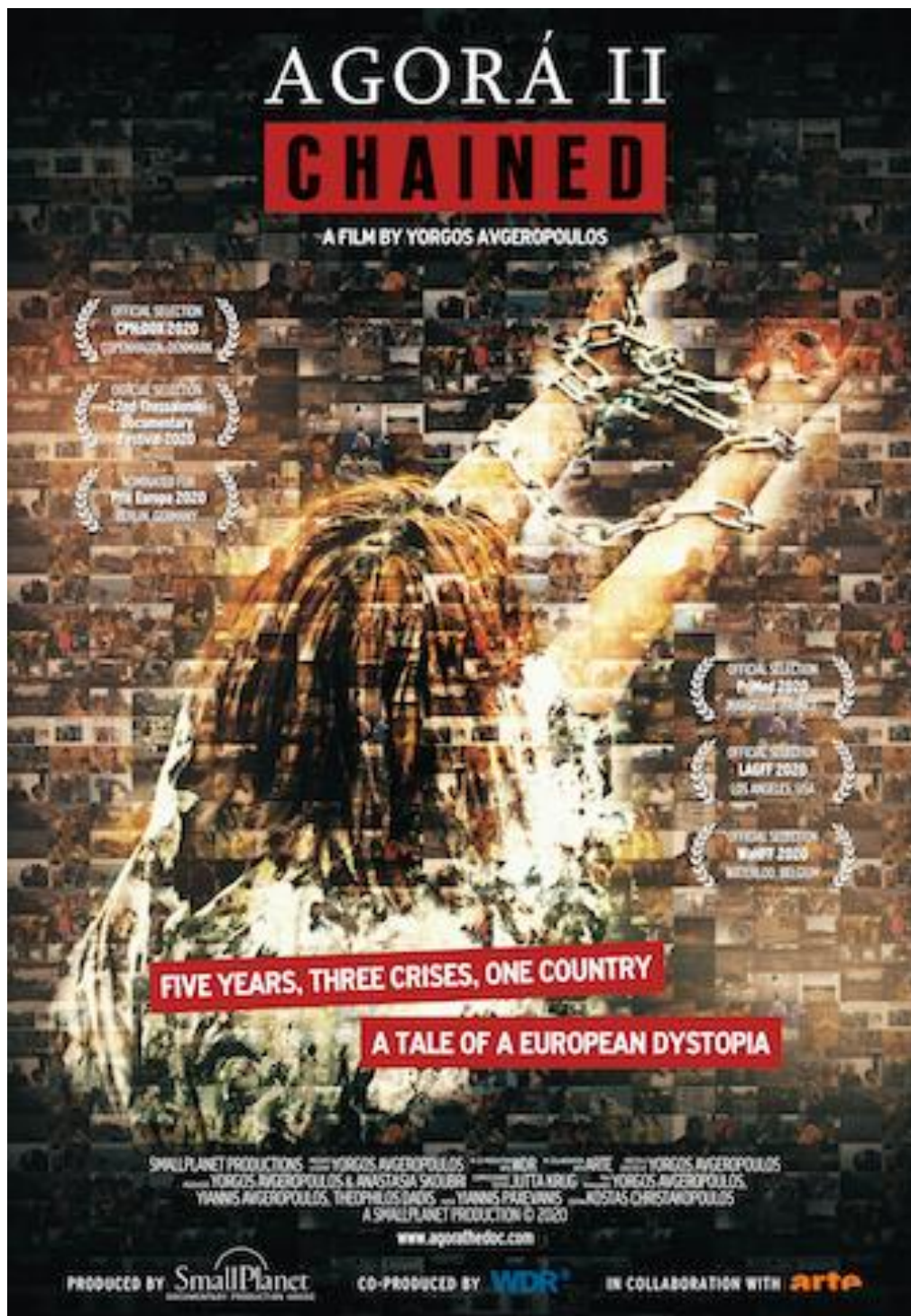
αποκαλύπτοντας πού και πώς ακριβώς παρεμβαίνει το υποκειμενικό στοιχείο, είτε ως ενδεχομενικότητα είτε ως στρατηγική επιλογή¹².

Στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, προχωρούμε στην ανάλυση του ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες». Αφού παρουσιαστεί το περιεχόμενο της ταινίας, αποπειράται μία πρώτη ανάλυση των όσων παρουσιάζονται, αλλά και ορισμένων επιλογών από πλευράς δημιουργού. Οι επιλογές αυτές σχετίζονται κυρίως με τους τρόπους που ο Γιώργος Αυγερόπουλος χρησιμοποιεί την κάμερα, τον λόγο, αλλά και τον χρόνο στο ντοκιμαντέρ του, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει η έννοια της «αναμέτρησης» που επανέρχεται συχνά στο ντοκιμαντέρ τόσο ως λέξη, όσο και ως μία γενικότερη έννοια, αφού παρακολουθούμε την «αναμέτρηση» Τσίπρα – Βαρουφάκη, την «αναμέτρηση» δύο προσφύγων με την ίδια τη ζωή, της Μάγδας Φύσσα με τους δολοφόνους του παιδιού της, του Ζακ Κωστόπουλου με τη ρατσιστική βία¹³.

Τέλος, παρόλο που το ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα «μωσαϊκό» της ελληνικής ιστορίας από το 2015 έως το 2020, η ανάλυση στην παρούσα εργασία θα σταματήσει το 2019, όταν και στις εθνικές εκλογές κερδίζει η Νέα Δημοκρατία. Η επιλογή αυτή έγκειται κυρίως στο γεγονός πως το 2015 έως το 2019 μπορεί να ειπωθεί ως ένας κύκλος που άνοιξε με τη νίκη του ΣΥΡΙΖΑ στις εκλογές του Ιανουαρίου του 2015 και έκλεισε με την ήττα του κόμματος τον Ιούλιο του 2019, αφετέρου, ακόμα και οι παράλληλες ιστορίες ή/και κρίσεις που παρουσιάζονται στο ντοκιμαντέρ (προσφυγικό, δίκη Χρυσής Αυγής, μετανάστευση, δολοφονία Ζακ Κωστόπουλου) εμπίπτουν στο χρονολόγιο που έχει τεθεί για ανάλυση στη συγκεκριμένη εργασία. Επομένως, κρίθηκε ότι για τους σκοπούς αυτής της διπλωματικής, τα τελευταία λεπτά του ντοκιμαντέρ που αποτυπώνουν τη νίκη της Νέας Δημοκρατίας και το πρώτο χρονικό διάστημα της πανδημίας του κορωνοϊού, δεν είναι αναγκαία.

¹² Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 224.

¹³ Αναλυτικά στο κεφάλαιο 3.4.



Το εξώφυλλο της ταινίας

Μέρος I

Κεφάλαιο 1: Η έννοια της αναπαράστασης

«Η πρόσβασή μας στις «συλλογικές φαντασιακές οντότητες» είναι κυρίως προϊόν μιας αναπαράστασης και όχι μιας αντίληψης»¹⁴

Οι αναπαραστάσεις βρίσκονται παντού γύρω μας. Αναπαραστάσεις συναντούμε στις τέχνες, στις θετικές επιστήμες, στην κοινωνική και την καθημερινή μας ζωή. Υπό οποιαδήποτε μορφή τους, οι αναπαραστάσεις κατάφεραν να εισχωρήσουν σε πολλούς τομείς των επιστημών και κυρίως των ανθρωπιστικών. Η διαδικασία της αναπαράστασης δεν είναι μια απλή διαδικασία, παρά κάτι εξαιρετικά σύνθετο¹⁵ και το κύριο χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο επενεργεί η αναπαράσταση είναι ότι ταξινομεί το αντικείμενο που αναπαριστά¹⁶.

Για τους σκοπούς της συγκεκριμένης εργασίας και πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση της αναπαράστασης στον κινηματογράφο που είναι ένα από τα βασικά ζητούμενα αυτής, οφείλουμε να κάνουμε μία ανάλυση της έννοιας της αναπαράστασης όπως την εισήγαγε ο Γάλλος κοινωνικός ψυχολόγος, Serge Moscovici, σύμφωνα με τον οποίο «η [κοινωνική] αναπαράσταση γίνεται ένας πυρήνας γύρω από τον οποίο δομούνται πληροφορίες, συναισθήματα και δραστηριότητες ικανά να διαμορφώσουν το πρόσωπο της πραγματικότητας»¹⁷.

Σκοπός της θεωρίας των αναπαραστάσεων είναι να κατανοήσει την ανθρώπινη σκέψη και τις σχέσεις της με τη δράση και παράλληλα να μας απελευθερώσει από μια προκαταρκτική και παγιωμένη άποψη του τι οφείλει να είναι αυτή η σκέψη¹⁸. Τα αναπαραστασιακά φαινόμενα αντιμετωπίζονται ως μορφές γνώσης και χάρη στο άνοιγμα που κάνει η θεωρία των αναπαραστάσεων στον πολιτισμό, αλλά και λόγω του ενδιαφέροντός της για τρέχοντα και καθημερινά προβλήματα, όπως είναι η πολιτική, η επικοινωνία και κοινωνικά ζητήματα, προσέλκυσε και συνεχίζει να

¹⁴ Bentham, J. (1789). An Introduction to the Principles of Morals and Legislation.

¹⁵ Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 82-83.

¹⁶ Foucault, M. (1966). Le mots et les choses: Une archéology des sciences humaines, σελ. 220.

¹⁷ Moscovici, S. (1999). Η ψυχανάλυση, η εικόνα της και το κοινό της.

¹⁸ Moscovici, S. (2017). Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, σελ. 235.

προσελκύει το ενδιαφέρον γενεών ερευνητών, κυρίως κοινωνιολόγων, ανθρωπολόγων και πολιτικών επιστημών. Για τον Moscovici, οι αναπαραστάσεις και δη οι κοινωνικές έχουν μια συμβολική αποτελεσματικότητα, η οποία έγκειται στη δύναμή τους και τη δυναμική τους στην επίτευξη της από κοινού ύπαρξης, σκέψης και δράσης και η οποία οδηγεί τα άτομα σε μια εκ νέου ανακάλυψη της καθημερινότητας. Η δυναμική τους αυτή για συγκρότηση της κοινωνικής γνώσης και κοινωνικής σκέψης στο πλαίσιο της επικοινωνίας και της δράσης των ιστορικά και πολιτισμικά εγγεγραμμένων ομάδων «συνδέουν μια σημασιολογική γνώση, καθώς και μια δοξασία η οποία είναι επικεντρωμένη στον πολιτισμό, με τις πρακτικές βάσει των οποίων ζουν τα άτομα. Αυτό τους προσδίδει έναν χαρακτήρα “πραγματικότητας”»¹⁹.

Αυτοί που δημιουργούν τις αναπαραστάσεις είναι οι άνθρωποι, οι οποίοι θεωρούνται το μοναδικό είδος που είναι σε θέση να κατασκευάζει αναπαραστάσεις και η δραστηριότητα αυτή, σύμφωνα με τον Hacking²⁰, πηγάζει από το ίδιο το γεγονός, αυτό καθαυτό, ότι είμαστε άνθρωποι. Όπως υποστηρίζει και ο Durkheim²¹, ένας άνθρωπος που δεν σκέφτεται με έννοιες δεν μπορεί να θεωρηθεί άνθρωπος, γιατί κάτι τέτοιο θα σήμαινε ότι δεν είναι κοινωνικό ον. Περιορισμένος, δηλαδή, αποκλειστικά στις ατομικές αντιλήψεις, δεν μπορεί να διακριθεί από το ζώο. Δημιουργούμε, λοιπόν, αναπαραστάσεις με σκοπό να κάνουμε οικείο κάτι που μας φαίνεται παράξενο, μυστηριώδες, άγνωστο, επομένως σχηματίζουμε αναπαραστάσεις όχι μόνο για να εξοικειωθούμε με το ανοίκειο, αλλά επίσης για να μειώσουμε το περιθώριο αδυνατότητας επικοινωνίας, ενώ επιπλέον οι αναπαραστάσεις επιτρέπουν στα αντικείμενα σε πρώτο επίπεδο να τα οικειοποιηθούμε και σε δεύτερο επίπεδο να κάνουν για εμάς πράγματα που δεν μπορούν να κάνουν για τα ίδια, δηλαδή να κατευθύνουν τις πράξεις μας και τις συμπεριφορές μας²².

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις επιτελούν, επομένως, δύο λειτουργίες: την επικοινωνία και την ερμηνεία²³, ενώ σκοπός τους είναι πρωτίστως να καταστήσουν σχετικά μη προβληματική την επικοινωνία μέσα σε μια ομάδα και να μειώσουν την οποιαδήποτε

¹⁹ Moscovici, S. (2017). Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, σελ. 17.

²⁰ Hacking, I. (1983). Representing and Intervening.

²¹ Durkheim, E. (1968). Les formes élémentaires de la vie religieuse.

²² Grice, H. P. (1989). Studies in the Ways of Words.

²³ Moscovici, S. (2017). Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, σελ. 50.

«αοριστία» εισάγοντας έναν βαθμό συναίνεσης μεταξύ των μελών της²⁴. Οι αναπαραστάσεις, επομένως, ως ιδέα, επιτελούν μία ακόμα λειτουργία και αυτή είναι να εξηγούν τι είναι αυτό που συνδέει τα άτομα μεταξύ τους μέσα σε μια ομάδα, μια κοινωνία, και τι τα κάνει να δρουν ομόφωνα και ως εκ τούτου, τα κοινωνικά γεγονότα είναι αιτίες, εφόσον αυτά αποτελούν αναπαραστάσεις ή δρουν στο όνομα των αναπαραστάσεων. Σύμφωνα με τον Mauss²⁵, αποτελούν τον πυρήνα κάθε κοινωνικής ζωής, ο οποίος υποκινείται από ένα σύνολο αναπαραστάσεων. Έτσι, η οποιαδήποτε αναπαράσταση οφείλει να αντιμετωπίζεται ως σύμβολο και ως δραστηριότητα, ως γνώση και ως πρακτική σε σχέση με έναν στόχο, διότι όλες αυτές οι όψεις αποκαλύπτουν την κοινωνική ζωή μας²⁶. Οι αναπαραστάσεις έχουν μια επεξηγηματική λειτουργία των κοινωνικών φαινομένων²⁷, ενώ παράλληλα η πραγματικότητα μιας κοινωνίας εξαρτάται εν μέρει από το πώς η ίδια αναπαριστά τον εαυτό της²⁸. Σύμφωνα με τον Moscovici²⁹ οι κοινωνίες θα κατέρρεαν εάν δεν υπήρχε το σύνολο ιδεών και αξιών στις οποίες πιστεύουν και οι οποίες τους ενώνουν σε ένα κοινό πάθος και μεταδίδονται από γενιά σε γενιά.

Μία αναπαράσταση αποτελείται από δύο συστατικά υλικά, από δύο όψεις: την εννοιολογική ή λεκτική όψη και την εικονική όψη. Η πρώτη όψη είναι αυτή που συγκρατούμε κατά κανόνα, η οποία εξετάζεται σε σχέση με τη γνώση και τη γλώσσα, ενώ η δεύτερη όψη δεν είναι άλλο από ένα υποκατάστατο της πρώτης. Για τον Moscovici³⁰, αυτή η διπλή όψη της αναπαράστασης είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς από αυτή απορρέουν εν μέρει η διχοτόμηση των κοινωνικών τάξεων και οι κοινωνικές ανισότητες, υπό την έννοια ότι οι κατώτερες τάξεις του πληθυσμού, οι μάζες, έχουν κατά κύριο λόγο πρόσβαση στην εικονική όψη, ενώ οι ανώτερες τάξεις, οι ελίτ, αφομοιώνουν την εννοιολογική όψη της αναπαράστασης, η οποία είναι πιο ισχυρή. Πάνω σε αυτή τη διχοτόμηση έχουν βασίσει και τα σύγχρονα μέσα μαζικής ενημέρωσης τη συμπερίληψη εικόνων στις μεταδόσεις τους, καθώς η παραστατική

²⁴ Moscovici, S. (2017). Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, σελ. 115.

²⁵ Mauss, M. (1969). *Essais de sociologie*.

²⁶ Moscovici, S. (2017). Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, σελ. 43.

²⁷ Durkheim, E. (1898). *Représentations individuelles et représentations collectives*.

²⁸ Kolakowski, L. (1978). *L'esprit révolutionnaire, suivi de Marxisme, utopie et antiutopie*.

²⁹ Moscovici, S. (1993). *The return of the unconscious*.

³⁰ Moscovici, S. (2017). Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, σελ. 41.

ρητορική (μέσω των εικόνων) απευθύνεται στις μάζες, ενώ η γλωσσική ρητορική (μέσω των λέξεων), απευθύνεται στην πεφωτισμένη μειονότητα.

Τα νοήματα και η γλώσσα μιας κοινωνίας με την κουλτούρα και τον πολιτισμό συνδέονται υπό την έννοια της αναπαράστασης³¹, ενώ η χρήση της γλώσσας, των εικόνων αλλά και άλλων συμβόλων με σκοπό την παραγωγή νοήματος ως προς το πώς αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο είναι τα στοιχεία αυτά που αποτελούν την έννοια της αναπαράστασης³². Για τον Searle³³, το γλωσσικό πλαίσιο είναι το όχημα επικοινωνίας που χρησιμοποιούν οι αναπαραστάσεις, υπό την έννοια ότι η σειρά των λέξεων που χρησιμοποιούνται για τη μετάδοση μίας αναπαράστασης, αντιστοιχεί λίγο πολύ στη σειρά των ιδεών και εκπληρώνει τον θεμελιώδη στόχο της επικοινωνίας³⁴, ενώ από τη στιγμή που οι λέξεις μπορεί να διαφέρουν από τα πράγματα στα οποία αναφέρονται, αλλά να γίνονται ωστόσο κατανοητές από μια κοινότητα ομιλητών, υποδεικνύει ότι υπάρχει σίγουρα εμπλοκή των αναπαραστάσεων³⁵.

Στην περίπτωση των αναπαραστάσεων, όταν γίνεται λόγος για τη χρήση της «γλώσσας», δεν εννοείται μόνο η έννοια της λεκτικής εκφοράς του λόγου, αλλά συμπεριλαμβάνονται και διάφοροι ήχοι που παράγουν νοήματα, χειρονομίες και εκφράσεις του προσώπου³⁶, ενώ για την περιγραφή των στοιχείων αυτών που φέρουν και δημιουργούν νοήματα, χρησιμοποιείται ο γενικότερος όρος «σύμβολο» και τα σύμβολα είναι αυτά που έχουν, για παράδειγμα, στο μυαλό τους οι θεατές μιας ταινίας και όλα μαζί συνιστούν ολόκληρα συστήματα νοημάτων που αντικατοπτρίζουν τον ανθρώπινο πολιτισμό³⁷.

1.1. Περί Τέχνης

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση των φιλικών αναπαραστάσεων και λόγω του ότι η συγκεκριμένη εργασία ασχολείται με την ανάλυση και εξέταση ενός ντοκιμαντέρ,

³¹ Hall, S. (2003). Representation: Cultural Representations and Significant Practices.

³² Hall, S. (2003). Representation: Cultural Representations and Significant Practices, σελ. 15.

³³ Searle, J. (1995). The Construction of Social Reality.

³⁴ Moscovici, S. (2017). Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, σελ. 57.

³⁵ Moscovici, S. (2017). Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, σελ. 175.

³⁶ Πετρίτη, Ν. (2021). Η κατασκευή του μύθου των μαγισσών και η αναπαράστασή τους στον κινηματογράφο από το 1920 μέχρι και σήμερα.

³⁷ Hall, S. (2003). Representation: Cultural Representations and Significant Practices, σελ. 18-19.

κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη αναφορά στον ρόλο της Τέχνης, ιδίως μέσα από τα μάτια των Max Horkheimer και Theodor Adorno, όπως αυτή αποτυπώνεται στο βιβλίο τους «Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού»³⁸.

Πρωταρχικός ρόλος και στόχος της Τέχνης είναι να δίνει τη δυνατότητα φαντασίας του διαφορετικού –κάτι το οποίο ενδεχομένως μπορεί να είναι πολύ κοντά σε μία ουτοπική σκέψη, αλλά στην Τέχνη αυτό το «διαφορετικό» επιδιώκεται να είναι πραγματικό. Το νόημα του κάθε έργου τέχνης, η αισθητική του φαινομενικότητα, είναι εν τέλει αυτό που καθορίζει την εμφάνιση του όλου μέσα στο ιδιαίτερο, την εμφάνιση της πραγματικότητας μέσα στη φαντασία. Η Τέχνη, όμως, επιτελεί και έναν ακόμη ρόλο: αυτόν της διάσωσης του παρελθόντος ως ζωντανό. Το παρόν οφείλει να είναι ανεξαρτητοποιημένο από την εξουσία του παρελθόντος και το παρελθόν οφείλει να λειτουργεί στην υπηρεσία του παρόντος. Η τέχνη είναι αυτή, η οποία μπόρεσε να διασώσει το παρελθόν ως ζωντανό, ως κομμάτι του παρόντος και όχι απλά ως υλικό της προόδου και για αυτό άλλωστε η τέχνη διαφέρει από όλες τις υπόλοιπες πτυχές της νεωτερικότητας.

Η Τέχνη αξιώνει να θεωρείται γνώση. Όταν, πλέον, σκοπός της δεν είναι αυτός, εκλαμβάνεται ως απλό μέσο απόλαυσης, υπό την έννοια ότι απόλαυση είναι η ενατένιση και όχι η αυθεντική τέχνη, η οποία ενατένιση σύμφωνα με τον Benjamin, αντανακλά την άλλη πλευρά του τι μπορεί να κάνει ένα έργο τέχνης, δηλαδή να αποχαυνώσει –όπως για παράδειγμα αποχαυνώνει η τηλεόραση του θεατές με τις σαπουνόπερες.

Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψη και το Παράρτημα Ι της Διαλεκτικής του Διαφωτισμού, η απόλαυση μπορεί να θεωρηθεί και ως απειλή. Οι Σειρήνες, στο ταξίδι του Οδυσσέα, είναι αυτές που υπόσχονται την απόλαυση μέσα από το τραγούδι τους. Οι Σειρήνες, δεν αποτελούν απειλή μόνο για τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του για τη στιγμή του ταξιδιού, όμως, αλλά σαν γυναικείες παρουσίες απειλούν ολόκληρη την πατριαρχική τάξη πραγμάτων με την υπόσχεση της απόλαυσης. Άλλωστε και οι ίδιες οι Σειρήνες είναι μακριά από την πρακτική, με αποτέλεσμα να εξουδετερώνονται σε απλό αντικείμενο θεώρησης εν απραξία, άρα σε απλή ενατένιση.

Η ανθρώπινη δραστηριότητα του πολιτισμού μας οδηγεί σε συνέπειες ενάντια στην αρχική του στοχοθεσία. Εκεί που φαινομενικά κυριαρχεί η τάξη, επικρατεί το χάος και

³⁸ Horkheimer, M., Adorno, T. (1996). Διαλεκτική του Διαφωτισμού.

τα αίτια αυτής της αντιστροφής ανήκουν στο πλαίσιο του ορθού λόγου, ο οποίος εντείνει και –σε ορισμένες περιπτώσεις- αποκρύπτει τις αιτίες και τις συνέπειες, παρά τις άρει.

Η ισοπέδωση των πάντων, λόγω του εργαλειακού λόγου, είναι κάτι το οποίο είναι διάχυτο και φανερό σε όλο το βιβλίο των Horkheimer και Adorno και η μοναδική δυνατότητα απελευθέρωσης από την ολοκληρωτική κατάληξη του Διαφωτισμού (πώς οι Ναζί χρησιμοποίησαν τον Διαφωτισμό) είναι η Τέχνη. Εδώ, βέβαια, ελλοχεύει και ένας φόβος: η Τέχνη να γίνει επαναληπτική, όπως συμβαίνει στο Χόλιγουντ, το οποίο «προδιαμορφώνει» τον νου μας σε τελικό προϊόν και στο οποίο ο κινηματογράφος λειτουργεί ως «βιομηχανία ονείρων».

Οι σύγχρονες κοινωνίες χαρακτηρίζονται από διαφοροποίηση και από εξειδίκευση, χαρακτηριστικά που δεν οδηγούν σε πολιτισμικό χάος, αλλά σε πολιτισμική εξομοίωση. Έτσι, η σύγχρονη κοινωνία, αποτελεί σύστημα, συγκροτώντας ψευδή ταυτότητα γενικού και ιδιαίτερου, στο οποίο έχουν συμβάλει όλα τα επιμέρους στοιχεία, μεταξύ αυτών και η Τέχνη. Η ταυτότητα η οποία απορρέει από αυτή τη σχέση, είναι προϊόν της τεχνικο-οικονομικής μηχανής στην καπιταλιστική κοινωνία.

Ομοίως και η Τέχνη, αποτελεί μέρος όλου αυτού του συστήματος εξορθολογισμένης καπιταλιστικής παραγωγής, τυποποιώντας, ποσοτικοποιώντας και διαφοροποιώντας το υλικό που προορίζεται για τους καταναλωτές, με βάση τις ίδιες τις απαιτήσεις των καταναλωτών, προσαρμόζοντάς το στις απαιτήσεις των καταναλωτών, τις οποίες η ίδια η καπιταλιστική παραγωγή έχει διαμορφώσει.

Αυτή η εξομοίωση και η αλλοτρίωση που χαρακτηρίζουν τις σύγχρονες κοινωνίες, επιτυγχάνονται είτε μέσα από την τυποποίηση με τη χρήση άκαμπτων σταθερών στις παραδοσιακές τέχνες, είτε μέσα από τα κλισέ των κινηματογραφικών παραγωγών. Εξάλλου, διά της επανάληψης, μέχρι και ο ίδιος ο πολιτισμός κατέληξε σε βαρβαρότητα.

Εξάλλου, σήμερα, τα έργα τέχνης τα οποία είναι κατασκευασμένα, συσκευαζόμενα και έχουν δημιουργηθεί με βάση την πολιτιστική βιομηχανία, είναι διαθέσιμα σε χαμηλότερες τιμές σε σχέση με τα υπόλοιπα που δεν «πληρούν» αυτές τις προϋποθέσεις και είναι διαθέσιμα σε ένα κοινό το οποίο επιδιώκει απλά να απολαύσει και να διασκεδάσει.

Διασκέδαση, όμως, δεν μπορεί να επιτευχθεί, όταν αυτή στεγανοποιείται απέναντι στην κοινωνική διαδικασία. Δεν μπορεί να επιτευχθεί όταν, εν τέλει «καταφέρνει» να αποβλακώσει και να θυσιάσει την αξίωση και το στόχο κάθε έργου Τέχνης. Ωστόσο, η διασκέδαση σημαίνει και κάτι ακόμα. Σημαίνει, ότι δεν πρέπει να σκέφτομαι, να ξεχνάω οτιδήποτε και αν βλέπω. Και εδώ ακριβώς, στη βάση της είναι και η αδυναμία, καθώς αυτό δεν οδηγεί στην αποφυγή της σκέψης της θλιβερής, στενάχωρης και απογοητευτικής πραγματικότητας, αλλά στην αποφυγή της σκέψης για αντίσταση, που είναι το μόνο που έχει αφήσει αυτή η πραγματικότητα και το μόνο που μπορεί να μας κάνει να ξεφύγουμε, να αποδράσουμε και, εν τέλει να αλλάξουμε αυτή την πραγματικότητα.

1.2. Η τέχνη του κινηματογράφου

Εφόσον το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας είναι μία ταινία – ντοκιμαντέρ, το «AGORA II – Δεσμώτες», οφείλουμε σε έναν πρώτο βαθμό να κάνουμε μια ανάλυση για τον κινηματογράφο ως εργαλείο. Ο κινηματογράφος είναι ένα «μάτι» τελειότερο από το ανθρώπινο, χάρη στις υπεράνθρωπες τεχνικές του δυνατότητες³⁹ και έχει τους δικούς του πιστούς, οι οποίοι, σύμφωνα με τον Κρασauer, αυτό που επιζητούν στην πραγματικότητα, μέσω των ταινιών, είναι να ανακουφισθούν έστω και μία φορά, έστω και για λίγο, από τη μέγγενη της συνείδησης, να χάσουν την ταυτότητά τους μέσα στο σκοτάδι [της κινηματογραφικής αίθουσας] και, με τις αισθήσεις τους ακονισμένες να βυθιστούν παθητικά στις εικόνες που διαδέχονται η μια την άλλη στην οθόνη⁴⁰, αφού «η γνήσια κινηματογραφική ταινία έχει την ικανότητα να επηρεάζει τον θεατή με έναν άγνωστο τρόπο»⁴¹ που τα υπόλοιπα μέσα δεν μπορούν.

Οι κινηματογραφικές εικόνες προκαλούν αντιδράσεις και μερικές από τις εικόνες αυτές απευθύνονται στη νόηση, ενώ άλλες λειτουργούν ως σύμβολα ή κάτι ανάλογο. Πρόκειται για εικόνες που επηρεάζουν πρωταρχικά τις αισθήσεις, πριν να είναι σε θέση ακόμα ο θεατής να ανταποκριθεί διανοητικά σε αυτές και να τις εξηγήσει. Αυτό συμβαίνει για τρεις κυρίως λόγους. Ο πρώτος λόγος είναι ότι ο κινηματογράφος

³⁹ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 15.

⁴⁰ Κρασauer, S. (1983). Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας, σελ. 236.

⁴¹ Κρασauer, S., (1983). Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας, σελ. 234.

καταγράφει τη φυσική πραγματικότητα, γεγονός που σημαίνει πως ο θεατής εντυπωσιάζεται από τη ρεαλιστικότητα των εικόνων και αντιδρά σε αυτές τις –κυρίως φωτογραφικές- εικόνες, όπως θα αντιδρούσε στις υλικές εκδηλώσεις της φύσης. Έτσι καταφέρνει να αφομοιώσει τα απροσδιόριστα σχήματα των εικόνων χωρίς να παρεμβάλλεται η σκέψη. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι ο κινηματογράφος αποδίδει τον κόσμο όπως κινείται, ανταποκρινόμενος στα καταγραφικά του καθήκοντα. Η κίνηση στον κινηματογράφο, δηλαδή η αλληλουχία εικόνων που αλλάζουν διαρκώς, η απεικόνιση κινούμενων πραγμάτων κ.α., είναι το άλφα και το ωμέγα, γιατί «επηρεάζει» τον θεατή προκαλώντας του διάφορες κιναισθητικές αντιδράσεις (πχ. μουϊκές κινήσεις). Είναι αυτό που λέει, με άλλα λόγια, ο Βαλόν, ότι «{...} δεν μπορούμε να βγάλουμε τα μάτια μας από την οθόνη, όταν οι εικόνες διαδέχονται η μία την άλλη, γιατί θα χάσουμε το νήμα της ιστορίας και μας έλκει μια ακατανίκητη γοητεία»⁴². Τέλος, ο τρίτος λόγος είναι ότι ο κινηματογράφος αποκαλύπτει πτυχές της φυσικής μας πραγματικότητας που χωρίς αυτόν θα έμεναν κρυφές. Τέτοιες πτυχές αντικειμένων στον χώρο και στον χρόνο παράγονται από το δεδομένο οπτικό υλικό με τη βοήθεια κινηματογραφικών τεχνικών και τεχνασμάτων. Όμως, τα άγνωστα αυτά σχήματα δεν ενεργοποιούν τόσο πολύ τη λογική του θεατή, όσο τις σπλαχνικές του λειτουργίες, δηλαδή τη μεγαλύτερη σημασία έχουν οι αισθητηριακές εντυπώσεις.

Τα παραπάνω για τον Κρασαυερ, ευνοούν την οργανική ένταση, την άφατη συγκίνηση. Σύμφωνα με τον Cohen - Séat «{...} εγκαταλείπουμε κάθε προσπάθεια να χρησιμοποιήσουμε τις διανοητικές, τις ανώτερες ικανότητές μας, επειδή η σκέψη είναι ανήμπορη μέσα σε ένα σωστό κυκεώνα από συνταρακτικές συγκινήσεις... Ο πνευματικός ίλιγγος [καταλαμβάνει τον θεατή και] «οργανικές αναστατώσεις» διαδραματίζονται μέσα του»⁴³. Ο θεατής μιας κινηματογραφικής ταινίας, λοιπόν, δεν ελέγχει τις σκέψεις και τις αποφάσεις με το εγώ του και εκεί ακριβώς έγκειται, για τον Κρασαυερ, η διαφορά μεταξύ του θεατή του κινηματογράφου και του θεατή του θεάτρου. Το αποτέλεσμα του κινηματογράφου είναι αυτό που είναι, επειδή ο θεατής ταυτίζεται με τις εικόνες του, επειδή «μπαίνει και ο ίδιος στην ταινία»⁴⁴ και σε αντίθεση με το θέατρο που ο θεατής παρακολουθεί το θέαμα, στον κινηματογράφο ενσωματώνεται σε αυτό⁴⁵.

⁴² Wallon, H. (1947). De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinema.

⁴³ Cohen-Séat, G. (1946). Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma.

⁴⁴ Wallon, H. (1947). De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinema.

⁴⁵ Barjavel, R. (1944). Cinéma total: Essai sur les formes futures du cinéma.

Ο θεατής ταυτίζεται και παραδίνεται στις υποβλητικές εικόνες που εισβάλλουν στο κενό του νου του και για αυτό ο κινηματογράφος θεωρείται άριστο προπαγανδιστικό όργανο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Lenin χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο ως το πιο σημαντικό όργανο από όλες τις τέχνες. Η προπαγάνδα για να «πετύχει», για να περάσει δηλαδή την ιδέα που επιδιώκει στο κοινό πρέπει να αιχμαλωτίζει τον νου και τις αισθήσεις. Μια ιδέα, ένας θεατής μπορεί να την απορρίψει λογικά, αλλά να τη δεχτεί συγκινησιακά ή να την απορρίψει, επειδή η συγκινησιακή του αντίσταση είναι μεγαλύτερη από την έλξη που νιώθει για την ιδέα αυτή με τη λογική του. Για τον Krasauer, αποτελεσματική προπαγάνδα είναι αυτή που συνδέει τη λογική με τους υπαινιγμούς, που «επηρεάζει πιο πολύ τους “στομαχικούς μυς” παρά το κεφάλι»⁴⁶.

Οι κινηματογραφικές εικόνες εξασθενίζουν τις κριτικές ικανότητες του θεατή και όσο πιο έμμεσα λειτουργούν, τόσες περισσότερες πιθανότητες έχουν να αγγίξουν έμμονες ιδέες και σωματικές διαθέσεις που συνδέονται –έστω και μακρινά- με την ιδέα που προπαγανδίζεται. Η πιο αποτελεσματική προπαγάνδα είναι η πεποίθηση του θεατή ότι έχει μπροστά του την αλήθεια, στοιχείο που εφαρμόζεται κατά κύριο λόγο στα ντοκιμαντέρ, τα οποία –τουλάχιστον φαινομενικά- μένουν πιστά στα γεγονότα και στη θέαση ενός ντοκιμαντέρ ο θεατής «παραδίνεται» με τη δοξασία ότι αυτό που βλέπει απεικονίζει αληθινά αντικείμενα και γεγονότα. Ωστόσο, μπορεί να παρουσιάζονται ορισμένες πλευρές ενός αντικείμενου και να αποκρύπτονται άλλες, άρα να επηρεάζεται η προσέγγισή μας και εξάλλου «τα πλάνα ενός ντοκιμαντέρ είναι αποτέλεσμα μιας επιλογής ανάμεσα σε πολλά άλλα πλάνα»⁴⁷.

Στις κινηματογραφικές ταινίες ο θεατής βρίσκει εκείνη τη ζωή που του αρνείται η κοινωνία, μία ζωή που έχει ονειρευτεί στα παιδικά του χρόνια και μέσω του κινηματογράφου επιστρέφει σε αυτά τα όνειρα⁴⁸. Αυτό που ενδιαφέρει τον Hofmannsthal είναι η ικανότητα του κινηματογράφου να ικανοποιεί μια βαθιά ριζωμένη, σχεδόν μεταφυσική, επιθυμία που ο ίδιος την αποδίδει στις εργαζόμενες τάξεις για λόγους σχετικούς με τη δική του ταξική θέση. Αυτό που προσφέρει ο κινηματογράφος στις μάζες είναι η ζωή στην ανεξάντλητη μορφή της –κάτι που χρειάζονται οι μάζες, αφού η «ουσία της ζωής» είναι συμπυκνωμένη στις εικόνες που

⁴⁶ Krasauer, S. (1983). Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας, σελ. 238.

⁴⁷ Krasauer, S. (1983). Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας, σελ. 239. Περισσότερα για αυτό στο κεφάλαιο για το ντοκιμαντέρ.

⁴⁸ von Hofmannsthal, H. (1931). Der Ersatz fuer Traeume. Die Beruehrung der Sphaeren.

κατακλύζουν τη φαντασία του θεατή⁴⁹. Ο θεατής ωστόσο δεν βρίσκεται σε όλη τη διάρκεια μιας κινηματογραφικής ταινίας χαμένος ανάμεσα στα όνειρα και το υποσυνείδητό του. Η εκστατική απορρόφησή του εναλλάσσεται με στιγμές που η «τοξική» επίδραση του κινηματογράφου φαίνεται να υποχωρεί και μόλις ανακτήσει κάπως τη συνείδησή του προσπαθεί να απολογίσει όσα βίωσε υπό την επήρεια των αισθητηριακών εντυπώσεων που τον βομβάρδισαν.

Ο κινηματογράφος, σε αντίθεση με τις παραδοσιακές παραστατικές τέχνες, ενδιαφέρεται φύσει για τον υλικό, τον εξωτερικό κόσμο. Καταγράφει και αποτελείται από ωμά φυσικά θεάματα και λεπτομέρειες. Ο κινηματογράφος και η φωτογραφία είναι οι τέχνες αυτές που επιτρέπουν στο άτομο να βιώσει την πραγματικότητα, καθώς τα δύο αυτά μέσα έχουν τη δυνατότητα και τη λειτουργία να παρουσιάσουν τα φυσικά δεδομένα. Όπως αναφέρει ο Mumford, «[...] ο κινηματογράφος μας παρουσιάζει ένα κόσμο από οργανισμούς που διεισδύουν ο ένας στον άλλο και ανταγωνίζονται ο ένας τον άλλο και μας δίνει τη δυνατότητα να σκεφτούμε συγκεκριμένα γύρω απ' αυτό τον κόσμο»⁵⁰. Ο κινηματογράφος εφιστά την προσοχή στην πραγματικότητα, κάνοντας ορατό αυτό που ήταν αόρατο και δίνει τη δυνατότητα στον άνθρωπο να μπορέσει να διεισδύσει στα κατώτερα στρώματα της πραγματικότητας και να ανακαλύψει τον υλικό κόσμο μέσα από τον φακό της κάμερας. Οι κινηματογραφικές ταινίες ξεκινούν να εξερευνούν τον υλικό κόσμο και ανεβαίνουν σταδιακά προς ένα ζήτημα ή/και μία πεποίθηση, γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα πως ο κινηματογράφος έχει υλιστική νοοτροπία, αποτελεί μία τέχνη που προχωρά από τα κάτω προς τα πάνω⁵¹.

Εδώ ωστόσο, οφείλουμε και για λόγους που συνδέονται με τη συγκεκριμένη εργασία να κάνουμε μια σημείωση όσον αφορά τα ντοκιμαντέρ και τα πραγματολογικά φιλμ, τα οποία σύμφωνα με τον Agel⁵², αρνούνται «το ψέμα της τέχνης», αφού τα ντοκιμαντέρ, εν μέρει, δεν φιλοδοξούν να είναι τέχνη, ενώ παράλληλα δίνουν και έμφαση στα ρεαλιστικά στοιχεία. Όμως με λεπτομέρεια για τα ντοκιμαντέρ θα μιλήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Ο κινηματογράφος, λοιπόν, συνθέτοντας προϊόντα της καθημερινότητας και της συνήθειας, πράγματα δηλαδή γνωστά και κοινά στα άτομα, έχει τη λειτουργία να

⁴⁹ Kracauer, S. (1983). Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας.

⁵⁰ Mumford, L. (2010). *Technics and Civilization*.

⁵¹ Kracauer, S. (1983). Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας.

⁵² Agel, H. (1958). *Du film en forme de chronicle*, σελ. 147-155.

γνωρίζει στον θεατή τον κόσμο. Μάλιστα, ταινίες όπως τα ντοκιμαντέρ έχουν την ικανότητα να βαθαινούν τη σχέση του θεατή με τον φυσικό κόσμο, ενώ «χάρη στον κινηματογράφο, ο άνθρωπος θα γνωρίσει τη γη και θα τη θεωρήσει σπίτι του, έστω κι αν δεν ξέφυγε ποτέ του από τα στενά όρια του χωριού του»⁵³. Σε αυτό το πλαίσιο, ωστόσο, ο κινηματογράφος λειτουργεί και ως καθρέφτης που καταφέρνει μέσα από κατοπτρικά είδωλα να αναπαραστήσει ακόμα και τα φρικιαστικά γεγονότα της πραγματικότητας, αναγκάζοντας τα άτομα να αντικρίσουν πράγματα που φοβούνται⁵⁴. Για τον Βαλάζς «είναι εσωτερική τάση του κινηματογράφου... να αποκαλύπτει και να ξεμασκαρεύει»⁵⁵, αφού το κινηματογραφικό υλικό αναπόφευκτα θα φέρει κάποια αλήθεια στο φως, καθώς κανείς δεν μπορεί να το κατευθύνει και να το ελέγξει απόλυτα⁵⁶.

1.3. Αναπαράσταση στον κινηματογράφο

Με βάση τα όσα ειπώθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, η εικόνα έχει τη δύναμη να σε καλεί στο εσωτερικό της⁵⁷ και ο κινηματογράφος δεν αποτελεί ένα ουδέτερο μέσο καταγραφής, αλλά πρόκειται για την κατεξοχήν αναπαραστατική έκφραση της νεωτερικής εμπειρίας⁵⁸. Η αναπαράσταση στον κινηματογράφο –αλλά και γενικότερα στις εικαστικές τέχνες– πραγματοποιείται με τρεις διαφορετικούς τρόπους, οι οποίοι συχνά μπορούν να χρησιμοποιηθούν συνδυαστικά. Στην πρώτη περίπτωση αναπαράστασης, η κινηματογραφική γλώσσα αντικατοπτρίζει ένα ή περισσότερα νοήματα που υπάρχουν στον κόσμο των ανθρώπων, των γεγονότων και των αντικειμένων (*reflective representation*). Στη δεύτερη περίπτωση αναπαράστασης, η γλώσσα χρησιμοποιείται με τρόπο που εκφράζει αυτό που ο καλλιτέχνης θέλει να πει ή/και να τονίσει και υπάρχει υπό μία έννοια ένα αίσθημα σκοπιμότητας (*intentional representation*). Στην τρίτη και τελευταία εκδοχή αναπαράστασης, το νόημα δομείται μέσα και μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας (*constructionist representation*)⁵⁹.

⁵³ Scheffauer, H. (1920). *The Vivifying of Space*.

⁵⁴ Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*.

⁵⁵ Balázs, M. (2003). *Η θεωρία του φιλμ: Η δημιουργική κάμερα, το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*.

⁵⁶ Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*.

⁵⁷ Σταυρίδης, Σ. (2018). Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, σελ. 101.

⁵⁸ Φτούλη, Α., (2020). Η νέα αντίληψη του αστικού περιβάλλοντος στη Γερμανία του μεσοπολέμου: Από την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, η πόλη ως νέος τρόπος οργάνωσης ζωή.

⁵⁹ Hall, S. (2003). *Representation: Cultural Representations and Significant Practices*.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες», από τους προαναφερθέντες τρόπους αναπαράστασης στον κινηματογράφο, συνδυάζονται ο πρώτος και ο δεύτερος. Ο πρώτος γιατί το εν λόγω ντοκιμαντέρ αποτυπώνει πραγματικά γεγονότα και η γλώσσα τις περισσότερες φορές χρησιμοποιείται για την εξιστόρηση ή και την εξήγηση των γεγονότων αυτών, χωρίς περιθώρια άλλης ερμηνείας και ο δεύτερος τρόπος, διότι υπάρχουν στιγμές που η γλώσσα, αλλά και άλλα κινηματογραφικά μέσα (πλάνα, μουσική κ.α.) χρησιμοποιούνται με σκοπό να υπονοηθεί κάτι που αφήνεται στην ευχέρεια του θεατή να κάνει το λογικό άλμα στη σκέψη του⁶⁰.

Επιστρέφοντας στην ανάλυση του κινηματογράφου ως μέσο αναπαράστασης, ο Benjamin, ο οποίος τοποθετεί τα τεχνικά μέσα αναπαράστασης στο κέντρο της πολιτιστικής ιστορίας της νεωτερικότητας⁶¹, στο δοκίμιό του «Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ισχυρίζεται πως η σημασία ενός φιλμ εκτός από τον τρόπο που ο άνθρωπος τοποθετείται απέναντι στην κινηματογραφική μηχανή, εντοπίζεται και στη δυνατότητα που παρέχει αυτή να απεικονίσει τον κόσμο και αντιτίθεται στη στείρα αντιγραφή και καταγραφή της πραγματικότητας που μπορεί να κάνει μια κινηματογραφική ταινία και επιλέγει να εξετάσει την αλλαγή του έργου τέχνης, αναγνωρίζοντάς το ως μια ολοκληρωμένη έκφραση των τάσεων –συχνά κοινωνικο-πολιτικών- της εποχής⁶².

Για τον Benjamin, το κινηματογραφικό μέσο έχει ως σύστημα αναφοράς του τη φωτογραφική ιδιότητα και οφείλει να εκμεταλλευτεί αυτή την ιδιότητα και να στραφεί προς την καταγραφή της πραγματικότητας, μια ιδιότητα που άλλες τέχνες δεν διαθέτουν. Το γεγονός πως ο κινηματογράφος είναι και λειτουργεί ως ένα φωτογραφικό μέσο είναι και αυτό που τον κάνει να έλκεται από την εξωτερική πραγματικότητα και το φιλμ αποτελεί τη μόνη τέχνη που έχει τη δυνατότητα να καταγράφει, να αναδεικνύει και να αποκαλύπτει το υλικό της, δηλαδή τη (φυσική) πραγματικότητα.

Ωστόσο, βέβαια, το ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μια αναπαραστατική τέχνη, δεν σημαίνει απλώς ότι απεικονίζει τον εξωτερικό κόσμο, αλλά είναι σε θέση και να τον (ανα)νοηματοδοτήσει, καθώς τόσο το ίδιο το μέσο, ο ίδιος ο κινηματογραφιστής,

⁶⁰ Περισσότερα στο Μέρος II της παρούσας εργασίας.

⁶¹ Φτούλη, Α. (2020). Η νέα αντίληψη του αστικού περιβάλλοντος στη Γερμανία του μεσοπολέμου: Από την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, η πόλη ως νέος τρόπος οργάνωσης ζωής.

⁶² Benjamin, W. (2019). Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του.

αλλά και τεχνικές που χρησιμοποιούνται, όπως το μοντάζ, ο φωτισμός κ.α. δημιουργούν μεταξύ του κόσμου, των ανθρώπων και των εμπειριών συνδέσεις. Για τον Benjamin, ο κινηματογράφος δεν έχει απλά την ικανότητα της τεχνικής διείσδυσης στην πραγματικότητα, αλλά μπορεί να παράξει νέα είδη παράστασης και κοινού, ενώ το φιλμ προσφέρει μια προσέγγιση βασισμένη σε μία βουβή απουσία με τη μεσολάβηση της κάμερας, αφού ο ηθοποιός (ο συμμετέχων σε μία ταινία/ντοκιμαντέρ) στέκεται απέναντι στο φακό σαν να κοιτάζει τον καθρέφτη, με ένα βλέμμα που δεν του επιστρέφεται. Για τον Benjamin, ωστόσο, αυτό σημαίνει ότι από τη στιγμή που ο ηθοποιός παίζει μπροστά στην κάμερα για ένα άγνωστο και αόρατο κοινό, ο θεατής δεν ταυτίζεται μαζί του, παρά μόνο όσο του επιτρέπει η διαμεσολάβηση του φακού, αφού η απουσία προσωπικής επαφής μεταξύ του ηθοποιού και του θεατή δίνει στον τελευταίο τη δυνατότητα να πάρει αποστάσεις και να εξετάσει αυτό που βλέπει⁶³.

Αυτός ο ισχυρισμός του Benjamin, ωστόσο, έρχεται σε αντιπαράθεση με τον ισχυρισμό του Kracauer και του Cohen - Séat όπως παρουσιάστηκαν προηγουμένως, οι οποίοι υποστήριζαν πως είναι δύσκολο ένας θεατής, μπροστά στην πληθώρα εικόνων που δέχεται, να χρησιμοποιήσει τις διανοητικές του ικανότητες και οι κινηματογραφικές εικόνες που δέχεται εξασθενίζουν τις κριτικές ικανότητες και όσο πιο έμμεσα λειτουργούν, έχουν περισσότερες πιθανότητες εντυπωθούν στο μυαλό των θεατών, να υπονοήσουν και να συνδεθούν με ιδέες (που συνήθως μέσω της ταινίας προπαγανδίζονται). Η απάντηση του Benjamin, ωστόσο σε αυτό θα ήταν η σύνδεση της εκάστοτε αισθητικής εμπειρίας με την εκάστοτε εποχή. Στην κινηματογραφική ταινία «η εναλλαγή των χώρων και των οπτικών γωνιών, εισδύουν στο θεατή σαν ωστικά κύματα»⁶⁴, με τον ίδιο «πριν καλά-καλά συλλάβει την εικόνα [ως έχει], αυτή [να] έχει [ήδη] μεταμορφωθεί. Ο ειρμός των σκέψεων αυτού που παρατηρεί τις εικόνες διακόπτεται αμέσως από την αλλαγή τους. Σε αυτό βασίζεται το σοκ που προκαλεί η κινηματογραφική ταινία, που όπως κάθε σοκ απαιτεί για την αντιμετώπισή του εντεταλμένη πνευματική εγρήγορση»⁶⁵. Έτσι, ο Benjamin γνωρίζει πολύ καλά πως το κοινό του κινηματογράφου είναι ο σύγχρονος άνθρωπος, ο οποίος βρίσκεται συνεχώς εκτεθειμένος στους γρήγορους ρυθμούς και τις συνεχείς αλλαγές της νεωτερικής κοινωνίας και επομένως, έχει αναπτύξει άμυνες και αντανakλαστικά

⁶³ Benjamin, W. (2019). Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του, σελ. 497.

⁶⁴ Benjamin, W. (2019). Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του, σελ. 517.

⁶⁵ Benjamin, W. (2019). Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του, σελ. 518.

προκειμένου να επιβιώσει στο πλαίσιο αυτό και μπορεί να ανταπεξέλθει στο σοκ της κινηματογραφικής ταινίας, με την τελευταία να λειτουργεί επικουρικά, προσφέροντας νέα ή/και ενισχύοντας την πνευματική και αντιληπτική ετοιμότητα του νεωτερικού ανθρώπου⁶⁶.

Η κινηματογραφική ταινία, για τον Krausauer, είναι το ιδανικό μέσο για να καταγράψει την εμπειρία ενός κόσμου σε αποσύνθεση, καθώς μπορεί να συλλέξει τα απομεινάρια και τις θραυσματικές εικόνες της πραγματικότητας και να τις οργανώσει εκ νέου⁶⁷. Η κινηματογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας είναι σημαντική για το σύγχρονο άνθρωπο. Το φιλμ μετατρέπεται σε έργο τέχνης, μόνο όταν τα ξεχωριστά τμήματά του, τα οποία δεν αποτελούν από μόνα τους έργα τέχνης, συναρμολογηθούν κατόπιν επιλογής. Το ίδιο παρατηρείται και στην περίπτωση του «AGORA II – Δεσμώτες», όταν οι εικόνες μιας κατακερματισμένης πραγματικότητας, που έχουν συλλέξει μέσα από τον μηχανισμό λήψης, συνενώνονται εκ νέου και ακόμα και αν αποτελούν εικόνες λίγο πολύ γνωστές στο κοινό, αφού πρόκειται για την αποτύπωση πραγματικών γεγονότων, συνενώνονται εκ νέου, αποκτώντας παράλληλα και ένα καινούργιο νόημα.

⁶⁶ Φτούλη, Α. (2020). Η νέα αντίληψη του αστικού περιβάλλοντος στη Γερμανία του μεσοπολέμου: Από την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, η πόλη ως νέος τρόπος οργάνωσης ζωή.

⁶⁷ Φτούλη, Α. (2020). Η νέα αντίληψη του αστικού περιβάλλοντος στη Γερμανία του μεσοπολέμου: Από την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, η πόλη ως νέος τρόπος οργάνωσης ζωή.

Κεφάλαιο 2: Η τέχνη του ντοκιμαντέρ: Πώς κινηματογραφεί κανείς την πραγματικότητα;

Έχοντας επιλέξει στην παρούσα εργασία να εξετάσουμε ένα ντοκιμαντέρ, κρίνεται σκόπιμο σε αυτό το σημείο, να αναλύσουμε το ντοκιμαντέρ ως είδος, καθώς και ορισμένες από τις τεχνικές του. Πώς κινηματογραφεί, όμως κανείς την πραγματικότητα; Και τι ορίζεται ως πραγματικότητα και ποιος ο λόγος καταγραφής της μέσω του κινηματογράφου;

Για να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα, πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας ότι παρόλο που ο κινηματογράφος της πραγματικότητας, δηλαδή το ντοκιμαντέρ, γίνεται συχνά αντιληπτός ως η ακριβής αποτύπωση της πραγματικότητας, αφενός το ντοκιμαντέρ, όπως και όλες οι αναπαραστατικές τέχνες, αποτελεί ερμηνεία της πραγματικότητας και όχι αντανάκλασή της και αφετέρου η πραγματικότητα που καταγράφεται από την κάμερα είναι προϊόν διαμεσολάβησης, επομένως δεν μπορεί ποτέ να είναι αντικειμενική⁶⁸. Αυτό συμβαίνει, διότι ο κινηματογραφιστής –συνειδητά ή ασυνείδητα- κάνει διάφορες επιλογές κατά τη διάρκεια της δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ: επιλέγει τον φωτισμό, τη γωνία λήψης, επιλέγει ένα συγκεκριμένο πλάνο, αφήνοντας εκτός κάδρου κάτι που μπορεί να συμβαίνει δίπλα στο πλάνο που βλέπουμε στην οθόνη μας. Αυτό σημαίνει, εν ολίγοις, ότι (ανα)συνθέτει και «κατασκευάζει μία πραγματικότητα και όχι την πραγματικότητα»⁶⁹.

Αν επιχειρούσαμε να δώσουμε έναν γενικό ορισμό του ντοκιμαντέρ, θα λέγαμε πως είναι ο κινηματογράφος που βασίζεται στην καταγραφή και αποτύπωση πραγματικών γεγονότων και που δεν χρησιμοποιεί τα παραδοσιακά στοιχεία που χρησιμοποιούνται στη μυθοπλασία, όπως είναι οι ηθοποιοί, τα κοστούμια κ.α. Αυτό, δηλαδή, που διαχωρίζει κυρίως το ντοκιμαντέρ από τη μυθοπλασία είναι ότι το ντοκιμαντέρ καταγράφει την υπάρχουσα πραγματικότητα, ενώ η μυθοπλασία κατασκευάζει μια πραγματικότητα εκ νέου⁷⁰. Ωστόσο, στον ορισμό αυτό εντοπίζονται ορισμένα προβληματικά σημεία, καθώς δεν διαχωρίζει τα όρια μεταξύ της καταγραφής και της κατασκευής της πραγματικότητας, καθώς από τη μία, όπως αναφέραμε και παραπάνω, ακόμα και η καταγραφή της πραγματικότητας αποτελεί

⁶⁸ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 9.

⁶⁹ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 10.

⁷⁰ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 11.

αναπαράστασή της μεν, μία κατασκευή της δε και από την άλλη, υπάρχουν ντοκιμαντέρ τα οποία αποτυπώνουν γεγονότα του παρελθόντος και άρα χρησιμοποιούν για την αναπαράσταση των γεγονότων αυτών, ηθοποιούς και κοστούμια.

Ο όρος «ντοκιμαντέρ» στην Ελλάδα, χρησιμοποιείται συνήθως για να περιγράψει ένα μεγάλο εύρος ταινιών, συμπεριλαμβανομένων ταξιδιωτικών ρεπορτάζ, δημοσιογραφικών ερευνών, λαογραφικών εκπομπών, κ.α.⁷¹, ωστόσο πριν και πάνω από οτιδήποτε άλλο, το ντοκιμαντέρ είναι προϊόν του κινηματογράφου, άρα Τέχνη και υπό αυτή την έννοια βρίσκεται πιο κοντά τη μυθοπλασία από ό,τι στη δημοσιογραφία και αυτό που καθιστά τα ντοκιμαντέρ καλλιτεχνικά έργα είναι η ιδιαίτερη κινηματογραφική προσέγγιση και όχι αυτό καθαυτό το θέμα⁷².

Το ντοκιμαντέρ, λοιπόν, είναι το αποτέλεσμα της συνάντησης του κινηματογραφιστή με την πραγματικότητα, όπως και «η φιλική πραγματικότητα είναι το αποτέλεσμα συνάντησης του κινηματογραφιστή με το αντικείμενό του, φιλτραρισμένο μέσα από το εσωτερικό του όραμα»⁷³. Σε κάθε περίπτωση και με όσους αστερίσκους και αν βάλουμε για το κατά πόσο το ντοκιμαντέρ αποτυπώνει την/κάποια πραγματικότητα, αποτελεί σε γενικές γραμμές, την απεικόνιση της αλήθειας –έστω και μέρους αυτής. Εντοπίζονται, ωστόσο, δύο τύποι κινηματογραφιστή: από τη μία αυτοί που επιθυμούν να δεισδύσουν στην πραγματικότητα μειώνοντας όσο το δυνατόν περισσότερο το υποκειμενικό στοιχείο και οι οποίοι πιστεύουν ότι για να εκφράσουν την πραγματικότητα, πρέπει να απορροφηθούν από αυτή και από την άλλη εκείνοι που επεμβαίνουν δραστικά στην πραγματικότητα δίνοντας στην υποκειμενική οπτική τον πρωτεύοντα ρόλο και οι οποίοι την αντιλαμβάνονται ως πέτρα την οποία πρέπει να σκάψουν και να σμιλέψουν⁷⁴.

2.1. Η κάμερα στο ντοκιμαντέρ

Ο ρόλος της κάμερας κατά τη διάρκεια γυρίσματος ενός ντοκιμαντέρ, καθώς και η αλληλεπίδραση όσων καταγράφονται τόσο με την ίδια την κάμερα όσο και με αυτόν

⁷¹ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 13.

⁷² Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 14.

⁷³ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 15.

⁷⁴ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 17. Περισσότερα στο κεφάλαιο για το cinema-vérité.

που βρίσκεται πίσω από αυτή, παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Ο Robert Flaherty⁷⁵ εισήγαγε την αμοιβαία σχέση σεβασμού και εμπιστοσύνης μεταξύ σκηνοθέτη και κινηματογραφούμενου ως απαραίτητο στοιχείο για τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ⁷⁶ και είναι ο πρώτος που εισήγαγε τη διαπροσωπική σχέση ως βασικό δομικό στοιχείο του ντοκιμαντέρ. Προϋπόθεση για τη δημιουργία μιας τέτοιας σχέσης αποτελούσε η μακρόχρονη παραμονή στο πεδίο, η εξοικείωσή του με τους ανθρώπους που μελετούσε, αλλά και η εξοικείωση εκείνων με τον κινηματογραφιστή⁷⁷, ωστόσο πρέπει να έχουμε πάντα στο μυαλό μας ότι η παρουσία της κάμερας, επηρεάζει τη συμπεριφορά των ανθρώπων, όσο διακριτική και αν είναι, και τα όρια μεταξύ «αναπαράστασης» και «παράστασης» είναι πολύ λεπτά.

Για τον Flaherty, ο κινηματογραφικός φακός ήταν το μέσο που μπορούσε να διαφυλάξει τις εικόνες που κατέγραφε στον χρόνο, ενώ επεδίωκε να αποτυπώνει τη δράση στην ολότητά της. Ήθελε οι θεατές να έχουν μια βιωματική σχέση με τα δρώμενα, να τα παρακολουθούν σαν να είναι παρόντες, να γίνονται οι ίδιοι εξερευνητές και να συμμερίζονται τη χαρά της ανακάλυψης⁷⁸. Όχι πολύ μακριά από τη αντίληψη του Flaherty για το ντοκιμαντέρ, ο Vertov⁷⁹ αντιμετωπίζοντας ο ίδιος τον κινηματογράφο ως επαναστατική τέχνη, πίστευε ότι είναι αυτή η τέχνη που μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε την όψη της πραγματικότητας που μας διαφεύγει⁸⁰ και υποστήριξε την ιδέα ενός κινηματογράφου που λειτουργεί λίγο – πολύ σαν μάτι και ο οποίος καταγράφει πραγματικές καταστάσεις, αληθινά πρόσωπα και το απρόοπτο της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Για τον Vertov, αυτό επιτυγχάνονταν λόγω του κινηματογραφικού φακού, αυτού καθαυτού, καθώς ως τελειότερος από το ανθρώπινο μάτι, έφερνε μακρινά αντικείμενα κοντά, αλλά και λόγω του μοντάζ, το οποίο μπορούσε να σπάσει τα δεσμά ανάμεσα στα πραγματικά όρια του τόπου και του χρόνου. Την ιδέα του Vertov για τον κινηματογράφο αποτυπώνει εξαιρετικά ο Sadoul, γράφοντας:

«Είμαι ο Κινηματογράφος-Μάτι. Είμαι το μηχανικό μάτι. Εγώ, η μηχανή, σας δείχνω τον κόσμο έτσι όπως μόνο εγώ μπορώ να τον δω. Ελευθερώνομαι από σήμερα και για

⁷⁵ Η αναφορά στον Robert Flaherty γίνεται κυρίως επειδή η ταινία του «Ο Νανούκ του Βορρά, θεωρείται το πρώτο ντοκιμαντέρ στην ιστορία του κινηματογράφου.

⁷⁶ Calder-Marshall, A. (1963). *The innocent Eye: The life of Robert Flaherty*.

⁷⁷ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 20.

⁷⁸ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 25.

⁷⁹ Vertov, D. (1935). *On Film Technique*, σελ. 7.

⁸⁰ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 28.

πάντα από την ανθρώπινη ακινησία, είμαι σε αδιάκοπη κίνηση, προσεγγίζω τα αντικείμενα, απομακρύνομαι από αυτά, χώνομαι κάτω από αυτά, σκαρφαλώνω πάνω σε αυτά, προχωράω πλάι στη μουσούδα ενός αλόγου που καλπάζει, εισχωρώ μέσα στο πλήθος, τρέχω πριν από τους στρατιώτες που κάνουν έφοδο, γυρίζω ανάποδα, πετάω με τα αεροπλάνα, πέφτω και σηκώνομαι μαζί με τα σώματα που πέφτουν και ξανασηκώνονται»⁸¹.

Από την άλλη πλευρά, απέχοντας από την άποψη του Flaherty και του Vertov για το ντοκιμαντέρ, ο Jean Vigo, υποστήριξε ότι «το κοινωνικό ντοκιμαντέρ διαφέρει από τα επίκαιρα ως προς το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης εκφράζει τη δική του οπτική για τα πράγματα»⁸² και δεν ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την απεικόνιση της πραγματικότητας με αντικειμενικό τρόπο, παρά επεδίωκε να ταράξει τον εφησυχασμένο θεατή, υπενθυμίζοντάς του ότι ο δεδομένος τρόπος ζωής είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών⁸³, καθώς για αυτόν το κοινωνικό ντοκιμαντέρ πρέπει να ξεγυμνώσει, να αποκαλύψει τον κοινωνικό μηχανισμό και η κάμερα πρέπει να καταγράψει το απρόοπτο, τη φυσική συμπεριφορά των ανθρώπων, αλλιώς η ταινία χάνει την αξία της ως ντοκιμαντέρ⁸⁴. Για τον Vigo, ήταν ξεκάθαρο ότι το ντοκιμαντέρ δεν αποτελεί καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά αντίθετα μια ερμηνεία της και μια ουσιαστική επέμβαση για την αλλαγή της. Για τον Vigo, ο κινηματογραφιστής ενός κοινωνικού ντοκιμαντέρ, [οφείλει να] δηλώνει καθαρά την προσωπική του άποψη και [να] παίρνει θέση και ακριβώς σε αυτό το σημείο έγκειται και η διαφορά μεταξύ του κοινωνικού ντοκιμαντέρ και των υπόλοιπων κινηματογραφικών ειδών.

Η μεγάλη τομή στο ντοκιμαντέρ έρχεται τη δεκαετία του 1930, με το Βρετανικό Κίνημα, οι εκφραστές του οποίου θεωρούσαν αφενός ότι το ντοκιμαντέρ πρέπει να λειτουργεί περισσότερο ως πληροφορία παρά ως καλλιτεχνική αναζήτηση και αφετέρου ότι η κινηματογραφική ταινία οφείλει να λειτουργεί ως μέσο κοινωνικής παρέμβασης. Για τον John Grierson⁸⁵, ο οποίος ήταν επηρεασμένος από την αντίληψη των Σοβιετικών για τον κινηματογράφο, ως ιδεολογικό φορέα, το ντοκιμαντέρ πρέπει να εκλαμβάνεται ως ένα κοινωνικό εργαλείο και να λειτουργεί ως φορέας γνώσης για τον πολίτη, ενώ

⁸¹ Sadoul, G. (1985). Το ντοκιμαντέρ: από τον Βερτώφ στον Ρους, κάμερα-μάτι και κάμερα-στυλό.

⁸² Vigo, J. (1983). The complete Jean Vigo, σελ. 17.

⁸³ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 36.

⁸⁴ Vigo, J. (1983). The complete Jean Vigo, σελ. 20.

⁸⁵ Ο John Grierson θεωρείται «πατέρας» του Βρετανικού Κινήματος και είναι αυτός που εισήγαγε τον όρο «documentary».

ο ίδιος έδινε μεγαλύτερο βάρος στην πληροφόρηση και στην ενημέρωση των θεατών και λιγότερο στην καλλιτεχνική αναζήτηση και στον τρόπο που θα μαθευτεί η γνώση⁸⁶.

Οι εκπρόσωποι του Βρετανικού Κινήματος ήταν αυτοί που είδαν πρώτοι το ντοκιμαντέρ ως εργαλείο κοινωνικής εκπαίδευσης και κριτικής, συμβάλλοντας παράλληλα και σε ένα περισσότερο δημοσιογραφικό μοντέλο καταγραφής της πραγματικότητας⁸⁷, αλλά ήταν και οι πρώτοι που εισήγαγαν στο ντοκιμαντέρ την τεχνική της συνέντευξης, υπό την έννοια μιας οργανωμένης μορφής πληροφόρησης που λόγω των ερωτήσεων που υποβάλλονταν στο υποκείμενο που καταγράφονταν περιόριζε την παρουσίαση αυτού του υποκειμένου. Με δυο λόγια, η βασική συμβολή του Βρετανικού Κινήματος, όπως αναφέρει και η Εύα Στεφανή⁸⁸, ήταν ότι καθιέρωσε στη συλλογική συνείδηση και στις επόμενες γενιές το ντοκιμαντέρ ως εργαλείο κοινωνικής παρέμβασης, που σκοπό είχε την κοινωνική αφύπνιση, ενώ το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ οφείλει πολλά στο Βρετανικό Κίνημα και στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την ποίηση στην πληροφορία.

2.2. Το cinéma-vérité

Επιτρέψτε μου στο σημείο αυτό, μία λίγο εκτενέστερη αναφορά στην αμερικανική και γαλλική σχολή του cinéma-vérité (κινηματογράφος – αλήθεια), καθώς στοιχεία αυτών των σχολών εντοπίζονται και περισσότερο στο ντοκιμαντέρ που εξετάζεται στην παρούσα εργασία. Αρχικά, μιλάμε για δύο σχολές, στόχος των οποίων ήταν η καταγραφή της πραγματικότητας, πραγματικών γεγονότων που διαδραματίζονται, έχοντας ωστόσο η κάθε σχολή διαφορετικές προσεγγίσεις για μια σειρά ζητημάτων που αφορούσαν αυτή την καταγραφή.

Μία βασική διαφορά των δύο σχολών, αφορούσε τον βαθμό παρέμβασης του κινηματογραφιστή. Από τη μία η γαλλική σχολή θεωρεί ότι ο κινηματογραφιστής πρέπει να παρεμβαίνει στα δρώμενα για να αποκαλύψει την «αλήθεια», ενώ η αμερικανική σχολή θεωρεί ότι ο κινηματογραφιστής δεν πρέπει να επεμβαίνει αλλά, αντιθέτως, να παραμένει, όσο το δυνατόν περισσότερο, αόρατος⁸⁹. Για το γαλλικό cinéma-vérité, η κάμερα αποτελεί εργαλείο επικοινωνίας ανάμεσα στον

⁸⁶ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 45.

⁸⁷ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 15-16.

⁸⁸ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 48.

⁸⁹ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 50.

κινηματογραφιστή και σε αυτόν που καταγράφεται και μέσω της κάμερας ο κινηματογραφιστής μπορεί να «διδασκεί» στις ψυχές των ανθρώπων, ανακαλύπτοντας και αποκαλύπτοντας περιοχές του ανθρώπινου ψυχισμού που δεν είναι εμφανείς με την πρώτη ματιά. Από την άλλη, το αμερικανικό direct-cinema θεωρεί ότι ρόλος του κινηματογραφιστή είναι να καταγράψει με την κάμερα τα όσα διαδραματίζονται, χωρίς να παρεμβαίνει, καθώς η λεπτομερής καταγραφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς, χωρίς παρεμβάσεις, είναι αυτή που θα οδηγήσει στην ανακάλυψη της αλήθειας. Οι κινηματογραφιστές της αμερικανικής σχολής καταγράφουν τα όσα διαδραματίζονται μπροστά τους ως αμέτοχοι παρατηρητές, δεν προκαλούν καμία συμπεριφορά, δεν καθοδηγούν τους κινηματογραφούμενους, απλώς παρακολουθούν με την κάμερα τη δράση⁹⁰.

Όσον αφορά τον ρόλο του κινηματογραφιστή, στο «AGORA II – Δεσμώτες», θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο δημιουργός του ντοκιμαντέρ, Γιώργος Αυγερόπουλος, καταγράφει από τη μία όσα διαδραματίζονται μπροστά του και άρα έχει αντλήσει τις επιρροές του από το αμερικανικό direct-cinema, ωστόσο οι συνεντεύξεις που διεξήγαγε αποτελούν «στημένες» σκηνές, υπό την έννοια ότι ο κινηματογραφούμενος γνωρίζει ότι καταγράφεται, η συνέντευξη έχει μία συγκεκριμένη δομή με ερωτήσεις και απαντήσεις, επομένως δεν πρόκειται για την αυθόρμητη καταγραφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Στο ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες», γινόμαστε συχνά μάρτυρες κλειστών συνεδριάσεων μελών της κυβέρνησης του ΣΥΡΙΖΑ, το πρώτο εξάμηνο του 2015, όταν τα Eurogroup και οι διαπραγματεύσεις για ένα βιώσιμο οικονομικό πρόγραμμα για την Ελλάδα, ήταν αλληπάλληλες⁹¹, αλλά και σκηνών οι οποίες είτε είναι τραβηγμένες με κάμερα κινητού⁹², είτε διαδραματίζονται μέσα σε αμάξι⁹³, σκηνών δηλαδή που δεν απαιτούσαν την ύπαρξη ολόκληρου κινηματογραφικού συνεργείου. Ο κινηματογράφος – αλήθεια ήταν το πρώτο είδος ντοκιμαντέρ που χρησιμοποίησε φορητό και τεχνολογικό εξοπλισμό, εξοπλισμός ο οποίος συνέβαλε αποφασιστικά στο να μπορούν οι κινηματογραφιστές να κινηματογραφούν με διακριτικότητα ακόμα και σε χώρους όπου δύσκολα χωρούσε ολόκληρο συνεργείο, ενώ συχνά χρησιμοποιούσαν γρήγορες πανοραμικές λήψεις και ζουμ, για να προλάβουν την

⁹⁰ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 52.

⁹¹ Περισσότερα στο Μέρος II και στην ανάλυση του ντοκιμαντέρ.

⁹² Στη σκηνή που ο Αλέξης Τσίπρας εξέρχεται μιας Συνόδου Κορυφής, λίγες μέρες πριν την προκήρυξη του δημοψηφίσματος.

⁹³ Κινηματογράφιση του Γιάννη Βαρουφάκη στο αμάξι του τη μέρα του δημοψηφίσματος.

αποτύπωση ενός γεγονότος που συνέβαινε εκείνη τη στιγμή, πρακτικές που στο παρελθόν θεωρούνταν κακοτεχνίες στο ντοκιμαντέρ⁹⁴. Για τους εκφραστές του *cinéma-vérité*, η «καλλιτέπεια» της εικόνας δεν ήταν πια τόσο σημαντική, όσο ήταν η αυθόρμητη αντίδραση των όσο καταγράφονται.

Ακόμα ένα σημείο σύγκλισης του «AGORA II – Δεσμώτες» με την αμερικανική σχολή του *direct-cinema*, είναι το γεγονός πως στην αμερικανική σχολή τα άτομα που επιλέγονται κατά κανόνα για κινηματογράφηση βρίσκονται υπό πίεση ή βιώνουν ακραία γεγονότα. Τέτοιες καταστάσεις προτιμώνται από τους κινηματογραφιστές του *direct-cinema*, διότι αφενός εμπεριέχουν μια δραματική κορύφωση και αφετέρου η βίωση ακραίων γεγονότων κάνει τους κινηματογραφούμενους να μη δίνουν μεγάλη σημασία στην παρουσία της κάμερας⁹⁵, γεγονός που τους επέτρεπε να θεωρούν ότι όσο λιγότερη σημασία δίνουν οι κινηματογραφούμενοι στον κινηματογραφιστή, τόσο πιο αυθόρμητη θα είναι η συμπεριφορά τους. Ομοίως και ο Γιώργος Αυγερόπουλος, επιλέγει σε ένα μεγάλο μέρος του ντοκιμαντέρ του, την κινηματογράφηση του πρώην πρωθυπουργού, Αλέξη Τσίπρα και του πρώην υπουργού Οικονομικών, Γιάννη Βαρουφάκη, την περίοδο της διαπραγματεύσεως με τους ευρωπαϊκούς θεσμούς, μία περίοδο που τόσο οι ίδιοι όσο και μέλη των επιτελείων τους που επίσης καταγράφονταν, τελούσαν υπό πίεση, δίνοντάς τους ωστόσο της δυνατότητα αργότερα, μέσω των συνεντεύξεων, να απολογίσουν, να εξηγήσουν και να ερμηνεύσουν τα γεγονότα που είχαν λάβει χώρα στο παρελθόν.

Επιστρέφοντας στη σύγκριση της γαλλικής με την αμερικανική σχολή του κινηματογράφου – αλήθεια οι κύριες διαφορές τους εντοπίζονται στις διαφορετικές αντιλήψεις τους ως προς τον χειρισμό της πραγματικότητας. Η γαλλική σχολή αντιλαμβάνεται την κάμερα ως καταλύτη, σε αντίθεση με την αμερικανική, η οποία την αντιλαμβάνεται ως εργαλείο καταγραφής⁹⁶. Ακόμα μία διαφορά τους απορρέει από τη διαδικασία που επιλέγουν για το μοντάζ. Στο *cinéma-vérité*, προτιμάται η διατήρηση της χρονολογικής σειράς των γεγονότων, ενώ στο *direct-cinema*, αν και διατηρείται μια χαλαρή χρονική δομή, πιστή στην κινηματογραφική πραγματικότητα, συχνά η δομή αυτή καταλύεται, στην προσπάθεια να δημιουργηθούν, μέσα από το μοντάζ νέες δραματικές καταστάσεις. Και σε αυτό το σημείο εντοπίζεται μία ακόμα σύνδεση του ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες» με την αμερικανική σχολή, καθώς

⁹⁴ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 52.

⁹⁵ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 53.

⁹⁶ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 61.

παρακολουθούμε γεγονότα που εκτυλίχθηκαν από το 2015 έως το 2020, όχι πάντα με χρονολογική σειρά, ωστόσο στην επιλογή του θέματος του ντοκιμαντέρ, αλλά και των προσώπων που συμμετέχουν σε αυτό, διαφαίνεται η επιρροή και από τις δύο σχολές, καθώς από τη μία τα γεγονότα που προβάλλονται είναι ήδη λίγο – πολύ γνωστά στην κοινή γνώμη (αμερικανική σχολή), παρόλα αυτά το ντοκιμαντέρ προβάλλει τόσο διάσημα πρόσωπα (αμερικανική σχολή) όσο και απλούς, καθημερινούς, «ανώνυμους» ανθρώπους (γαλλική σχολή).

Οι Ευρωπαίοι αναζητούν πάντα την αλήθεια και αυτό για εκείνους σημαίνει ότι πρέπει να παρεμβαίνουν, να ερευνούν, να παίρνουν συνεντεύξεις και να προκαλούν καταστάσεις που ενδέχεται να αποκαλύψουν κάτι. Οι Αμερικάνοι δίνουν περισσότερο έμφαση στα «σκληρά γεγονότα», απέχουν από κάθε είδους παρέμβαση, καλλιεργούν μια επίμονη παθητικότητα επιδιώκοντας την «αυτό-εξαφάνιση» του σκηνοθέτη και θέλουν να κάνουν τους κινηματογραφούμενους να ξεχάσουν ότι βρίσκονται εκεί⁹⁷.

Σε κάθε περίπτωση στόχος των κινηματογραφιστών και των δύο σχολών είναι η αποκάλυψη της «αλήθειας» και τόσο η αμερικανική όσο και η γαλλική σχολή αντιλαμβάνονται τον κινηματογράφο ως ένα μέσο που μπορεί να αποκαλύψει αυτή την «αλήθεια»⁹⁸. Επηρεασμένοι από τον Verton –κυρίως οι Γάλλοι, αντιλαμβάνονται τον κινηματογράφο ως το μέσο που πρέπει να εμβαθύνει και να αποκαλύπτει αντί να καταγράφει επιφανειακά. Ιδίως ο Γάλλος Jean Rouch συλλαμβάνει την ιδέα μιας κάμερας που παρεμβαίνει στα δρώμενα για να αποκαλύψει την αληθινή τους φύση και γράφει: «Πολύ σύντομα ανακάλυψα ότι η κάμερα ήταν κάτι διαφορετικό: δεν ήταν τα φρένο –χρησιμοποιώ εδώ έναν αυτοκινητιστικό όρο- αλλά το γκάζι. Προτρέπεις τους ανθρώπους να εκφραστούν και βλέπεις ότι η ανάγκη τους να το κάνουν είναι απεριόριστη. Κάποιοι από το κοινό που παρακολούθησαν την ταινία είπαν ότι ήταν μια ταινία ανθρώπων που θέλουν να κάνουν επίδειξη. Δεν νομίζω ότι είναι έτσι. Δεν πρόκειται ακριβώς για επίδειξιμανία: πρόκειται για μια πολύ παράξενη εξομολόγηση μπροστά στην κάμερα, η οποία είναι, ας πούμε, σαν ένας καθρέφτης, αλλά και ένα παράθυρο ανοιχτό προς τα έξω»⁹⁹.

Ακόμα μία βασική ομοιότητα του *cinéma-vérité* και του *direct-cinema* είναι η ανθρωποκεντρική τους προσέγγιση, όχι μόνο υπό την έννοια ότι για τους

⁹⁷ Blue, J. στο Issari, M. A. & Paul, D. A. (1979). *What is Cinéma-vérité?*, σελ. 105.

⁹⁸ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 62.

⁹⁹ Rouch, J. (1979). *Anthropology – Reality – Cinema: The Films of Jean Rouch*.

κινηματογραφιστές αυτών των σχολών τα πρόσωπα έχουν την πρωταρχική σημασία, αλλά και ως προς την πίστη τους στον άνθρωπο ως βασικό φορέα κοινωνικής αλλαγής¹⁰⁰. Ο κινηματογράφος – αλήθεια πάντως, παραμένει μέχρι και σήμερα το κίνημα που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στο ντοκιμαντέρ και οι επιρροές του είναι φανερές και στην περίπτωση του «AGORA II – Δεσμώτες».

2.3. Ο λόγος στο ντοκιμαντέρ

Η επιλογή του λόγου στις ταινίες ντοκιμαντέρ παίζει πρωταρχικό ρόλο και οι διαφορετικές μορφές που ο λόγος αυτός μπορεί να πάρει (αν θα υπάρχει προφορικό σχόλιο¹⁰¹, αυτοαναφορικό σχόλιο, συνέντευξη κ.α.) εκφράζουν όχι μόνο μια συγκεκριμένη αισθητική αλλά και μια ιδεολογική επιλογή¹⁰². Σε κάθε ντοκιμαντέρ υπάρχει ένας αριθμός φωνών και τόσο ο αριθμός αυτών των φωνών όσο και το είδος τους, διαφέρει ανάλογα με το είδος του ντοκιμαντέρ.

Στα πιο «παραδοσιακά» ντοκιμαντέρ, για παράδειγμα, κυριαρχεί η φωνή του αφηγητή (σπικάζ) και ο αφηγητής με ύφος κυρίως επεξηγηματικό, μας καθοδηγεί κυρίως στον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσουμε τις εικόνες. Το προφορικό σχόλιο εξυπηρετούσε ως έναν βαθμό μία αναγκαιότητα, τη μετάδοση όλων εκείνων των στοιχείων που χρειαζόταν ο θεατής για να κατανοήσει τις εικόνες¹⁰³. Στο «AGORA II – Δεσμώτες», εντοπίζεται σπικάζ, όχι σε πολύ μεγάλο μέρος του ντοκιμαντέρ, το οποίο επιτελεί αυτόν ακριβώς τον ρόλο, της επεξήγησης. Το σπικάζ ως επιλογή αφήγησης μπορεί να εκφράσει με σαφήνεια τη θέση του δημιουργού απέναντι στην πραγματικότητα που κινηματογραφεί, ενώ παράλληλα είναι και ο πιο εύκολος τρόπος για να προσδώσει κανείς αφηγηματική ενότητα και το επιθυμητό νόημα στην εικόνα¹⁰⁴. Όπως γράφει και η Εύα Στεφανή, σε πολλά ντοκιμαντέρ παρατηρούμε ότι, αν αφαιρέσουμε εντελώς τη φωνή του σχολιαστή, οι εικόνες στερούνται οποιασδήποτε συνοχής. Πράγματι, και στο ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες», στα σημεία που ο δημιουργός του επιλέγει το σπικάζ, δεν υπάρχουν περιθώρια για αντιθετικές αναγνώσεις των εικόνων που παρουσιάζονται, ενώ στα ίδια σημεία υπερέχει ο λόγος και η πληροφορία που μεταδίδεται μέσω αυτού, με την εικόνα να λειτουργεί επικουρικά.

¹⁰⁰ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 64-65.

¹⁰¹ Σπικάζ.

¹⁰² Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 17.

¹⁰³ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 106.

¹⁰⁴ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 106.

Μία άλλη μορφή λόγου, η οποία είναι και αυτή που χρησιμοποιείται ως επί το πλείστον στο ντοκιμαντέρ που εξετάζει η παρούσα εργασία, είναι η συνέντευξη. Τα ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιούν κυρίως τη συνέντευξη ανήκουν κατά κύριο λόγο στον χώρο του δημοσιογραφικού ή επιστημονικού ντοκιμαντέρ και στηρίζονται περισσότερο στη μετάδοση πληροφοριών. Όπως και στην περίπτωση του «AGORA II», συνηθίζεται οι σκηνοθέτες δημοσιογραφικών ή πολιτικών ντοκιμαντέρ να χρησιμοποιούν πληθώρα συνεντεύξεων, προβάλλοντας, κατ'αυτόν τον τρόπο, ένα ευρύ φάσμα απόψεων, μέσω των οποίων επιδιώκεται η «αντικειμενική» προσέγγιση του ζητήματος που πραγματεύονται¹⁰⁵.

Παράλληλα, ένα παρακλάδι της συνέντευξης είναι ο αυθόρμητος λόγος των συνεντευξιζόμενων, χωρίς τη διαμεσολάβηση συνεντευκτή, όταν δηλαδή οι κινηματογραφούμενοι δεν απαντούν σε προκαθορισμένες ερωτήσεις που τους έχουν υποβληθεί. Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι αν στην περίπτωση του «AGORA II» χρησιμοποιήθηκε ο τρόπος της αυθόρμητης συνέντευξης, καθώς σχεδόν σε όλες τις συνεντεύξεις βλέπουμε μόνο την απάντηση των συνεντευξιζόμενων, ωστόσο υπάρχουν δύο σημεία στα οποία φανερώνεται η ύπαρξη ερωτήσεων: το πρώτο σημείο είναι στη διάρκεια της συνέντευξης του Αλέξη Τσίπρα, ο οποίος διηγούμενος τα γεγονότα του δημοψηφίσματος του 2015 και ό,τι ακολούθησε απευθύνεται στον συνεντευκτή και του λέει «Τι ακριβώς με ρωτάτε; Τι είναι αυτό που δεν εφήρμοσα;»), επομένως αντιλαμβάνεται ο θεατής ότι στον πρώην πρωθυπουργό υπεβλήθη μια ερώτηση και το δεύτερο σημείο είναι στη διάρκεια της συνέντευξης με τον Στέργιο Πιτσιόρλα¹⁰⁶ όταν και στο πλάνο φαίνεται για πρώτη φορά ο Γιώργος Αυγερόπουλος, ο οποίος απευθύνει στον συνεντευξιζόμενο συγκεκριμένες ερωτήσεις.

«Η ανίχνευση των διαφόρων πρακτικών λόγου που χρησιμοποιούνται στις ταινίες ντοκιμαντέρ είναι απαραίτητη για την κειμενική ανάγνωσή τους. Ο οξυδερκής θεατής, έχοντας γνώση των στρατηγικών λόγου που χρησιμοποιούνται από διαφορετικούς δημιουργούς σε ποικίλα είδη ταινιών, μπορεί να ερμηνεύσει τις χρήσεις του λόγου στο ντοκιμαντέρ ως ζήτημα όχι μόνο αισθητικών αλλά και ιδεολογικών επιλογών»¹⁰⁷, γράφει η Εύα Στεφανή. Για τον Bakhtin, η ύπαρξη λόγου είναι υψίστης σημασίας, καθώς ο λόγος αυτός αποτελεί το βασικό αντικείμενο μελέτης και σκέψης¹⁰⁸ και για

¹⁰⁵ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 108-109.

¹⁰⁶ Πρόεδρος Ταμείου Αξιοποίησης Ιδιωτικής Περιουσίας του Δημοσίου 2015-2016.

¹⁰⁷ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 111.

¹⁰⁸ Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*.

τον ίδιο δεν υπάρχει πολιτισμικό προϊόν έξω από τη γλώσσα¹⁰⁹. Ο Bakhtin υποστηρίζει τη διαπερατότητα του κειμένου και θεωρεί ότι ένα κείμενο αποπνέει κάθε στιγμή το περιβάλλον του¹¹⁰. Μία γενική παραδοχή, ωστόσο, είναι ότι οι επιλογές των σκηνοθετών σχετικά με την εμφάνιση ορισμένων λόγων του κοινωνικού περιβάλλοντος σε μια δεδομένη περίοδο και την περιθωριοποίηση ή την απόκρυψη άλλων λόγων¹¹¹ παίζουν καταλυτικό ρόλο στο τελικό προϊόν και στο πώς αυτό αναπαριστά τα γεγονότα που προβάλλονται.

¹⁰⁹ Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*.

¹¹⁰ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 115.

¹¹¹ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 126.

Μέρος II

Κεφάλαιο 3: Το «AGORA II – Δεσμώτες»

Έτος κυκλοφορίας: 2020

Σενάριο & Σκηνοθεσία: Γιώργος Αυγερόπουλος

Παραγωγή: SmallPlanet Productions (σε συμπαραγωγή με το Westdeutscher Rundfunk (WDR) και σε συνεργασία με το ARTE)

Ένα κινηματογραφικό μωσαϊκό απέναντι στη λήθη¹¹²



Από τους τίτλους αρχής του ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ του Γιώργου Αυγερόπουλου με τίτλο «AGORA II – Δεσμώτες» αφηγείται την ιστορία της Ελλάδας, σε βάθος πέντε ετών, από τον Ιανουάριο του 2015, έως τις αρχές της άνοιξης του 2020 όταν και ξέσπασε η κρίση του κορωνοϊού. Είχε προηγηθεί

¹¹² <https://www.dw.com/el/agora-ii-%CE%B4%CE%B5%CF%83%CE%BC%CF%8E%CF%84%CE%B5%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BA%CE%B9%CE%B2%CF%89%CF%84%CF%8C%CF%82-%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7%CF%82/a-52689104>

το ντοκιμαντέρ «AGORA – Από τη Δημοκρατία στις Αγορές», το οποίο μπορεί να θεωρηθεί πρόδρομος του οπτικοακουστικού υλικού που μελετάται στην εν λόγω διπλωματική και στο οποίο απεικονίζονται τα σημαντικότερα γεγονότα από το 2009 έως το 2013, από όταν δηλαδή ξέσπασε η μεγάλη οικονομική κρίση στην Ελλάδα· από την αυτοκτονία του Δημήτρη Χριστούλα¹¹³ και τους Αγανακτισμένους¹¹⁴ της πλατείας Συντάγματος, μέχρι τη δολοφονία του Παύλου Φύσσα¹¹⁵ και το «μαύρο» στην ΕΡΤ¹¹⁶.

Το δεύτερο ντοκιμαντέρ της σειράς, με επίκεντρο την Ελλάδα, έρχεται να αφηγηθεί όχι μία -γενική και κατά κύριο λόγο οικονομική- κρίση, αλλά τρεις συνεχόμενες κρίσεις που πλήττουν την ελληνική κοινωνία. Η πρώτη είναι, όντως, η κρίση του ευρώ, την οποία παρακολουθούμε και στο μεγαλύτερο μέρος του ντοκιμαντέρ, καθώς ο δημιουργός του έχει εξασφαλίσει πρόσβαση, με εικόνα και ήχο, στα παρασκήνια των διαπραγματεύσεων μεταξύ της τότε κυβέρνησης του ΣΥΡΙΖΑ και των ευρωπαϊκών θεσμών¹¹⁷. Η δεύτερη κρίση που κλήθηκε να αντιμετωπίσει η Ελλάδα την περίοδο εκείνη –και που αντιμετωπίζει ακόμα- είναι η προσφυγική κρίση με συνακόλουθη την άνοδο του εθνικισμού και του φασισμού, σε μια κοινωνία που συντηρητικοποιείται αργά και σταθερά. Η τρίτη και τελευταία κρίση που θίγεται στο ντοκιμαντέρ, αλλά δεν αναλύεται εκτενώς, είναι η κρίση του κορωνοϊού.

Στην παρούσα εργασία η ανάλυση του ντοκιμαντέρ θα σταματήσει στις εκλογές του 2019 όταν και ανέλαβε την (δια)κυβέρνηση της χώρας η Νέα Δημοκρατία, ωστόσο αξίζει να αναφερθεί ότι από τη νίκη της δεξιάς παράταξης μέχρι το ξέσπασμα της πανδημίας, στο ντοκιμαντέρ παρακολουθούμε δηλώσεις νεοφιλελεύθερων και συντηρητικών πολιτικών προσώπων, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα της Μιράντας Ξαφά¹¹⁸, η οποία υποστηρίζει ότι ένα κράτος δεν έχει ανάγκη από δημόσιο τομέα υγείας και θα έπρεπε να είναι όλα ιδιωτικά, αλλά και του Άδωνι Γεωργιάδη¹¹⁹, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «τώρα που ήρθαμε εμείς στα πράγματα [και έφυγε η Αριστερά] θα τα κάνουμε όπως πρέπει». Μετά από δηλώσεις τέτοιου είδους, το

¹¹³ Έλληνας συνταξιούχος, ο οποίος έδωσε τέρμα στη ζωή του δημοσίως, διαμαρτυρόμενος για την ελληνική κρίση χρέους.

¹¹⁴ Ως «κίνημα των Αγανακτισμένων» χαρακτηρίζονται οι διαδηλώσεις στην Ελλάδα τον Μάιο έως και τον Νοέμβριο του 2011, μια σειρά αντικυβερνητικών κινητοποιήσεων, ενάντια στα οικονομικά μέτρα που εξήγγειλε η κυβέρνηση σε συμφωνία με εξωτερικούς πιστωτές.

¹¹⁵ Δολοφονήθηκε στις 18 Σεπτεμβρίου 2013 από μέλος του νεοναζιστικού κόμματος «Χρυσή Αυγή».

¹¹⁶ Ως «μαύρο» στην ΕΡΤ νοείται το κλείσιμο της δημόσιας τηλεόρασης στις 11 Ιουνίου 2013 από την κυβέρνηση συνεργασίας ΝΔ/ΠΑΣΟΚ/ΔΗΜΑΡ.

¹¹⁷ <https://www.smallplanet.gr/el/films/agora-ii-chained/>

¹¹⁸ Οικονομολόγος, Μέλος του Εκτελεστικού Συμβουλίου του ΔΝΤ την περίοδο 2004-2009.

¹¹⁹ Διατελεί υπουργός Ανάπτυξης και Επενδύσεων από τον Ιούλιο του 2019.

ξέσπασμα της πανδημίας του κορωνοϊού δεν έρχεται σαν μια απλή καταγραφή ενός σημαντικού γεγονότος, αλλά παράλληλα και ως μία υγειονομική κρίση που κατάφερε να θέσει υπό αμφισβήτηση τις νεοφιλελεύθερες πολιτικές λιτότητας, αναδεικνύοντας τη σημαντικότητα ύπαρξης δημόσιου τομέα υγείας και την ορθολογική λειτουργία αυτού.

Οι «Δεσμώτες» επιχειρούν να κοιτάξουν καλειδοσκοπικά τα όσα συνέβησαν στην οικονομία, την πολιτική και την απλή καθημερινότητά μας¹²⁰. «Πρωταγωνιστές» του ντοκιμαντέρ, ο πρώην πρωθυπουργός Αλέξης Τσίπρας¹²¹, ο πρώην υπουργός Οικονομικών Γιάννης Βαρουφάκης¹²², ένα ζευγάρι προσφύγων από τη Συρία, η μητέρα του δολοφονημένου από τη Χρυσή Αυγή Παύλου Φύσσα, μία γυναίκα από τη Θεσσαλονίκη που αναγκάζεται να γίνει οικονομική μετανάστρια και ένας νέος γιατρός, «θύμα» του brain drain, που φεύγουν στη Γερμανία.

3.1. Από το άλμα στον ουρανό, στην πτώση στο κενό

«Στα μέρη μας οι άνθρωποι πεθαίνουν μία φορά. Εδώ πεθαίνουν κάθε μέρα»¹²³



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ – Οι πρόσφυγες Τζουάν και Νερμίν

¹²⁰ https://www.athinorama.gr/cinema/cinema-reviews/2539994/agora_ii_desmotes/

¹²¹ Πρωθυπουργός της Ελλάδας από τον Ιανουάριο του 2015 έως τον Ιούλιο του 2019, Πρόεδρος του ΣΥΡΙΖΑ.

¹²² Υπουργός Οικονομικών της Ελλάδας από τον Ιανουάριο έως τον Ιούλιο του 2015, Πρόεδρος του ΜΕΡΑ 25.

¹²³ Ατάκα που ακούγεται στο ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες» από τον Σύρο πρόσφυγα, Τζουάν.

Το ντοκιμαντέρ ξεκινάει με μια σειρά από πλάνα, τα οποία συνοδεύονται από το τραγούδι «*Rough days*», το οποίο είναι και το τραγούδι του ντοκιμαντέρ, σε μουσική Γιάννη Παξεβάνη και μέσα σε λίγο παραπάνω από ένα λεπτό, τα πλάνα αυτά και οι στίχοι του τραγουδιού καταφέρνουν να χωρέσουν όλες τις θεματικές που θίγονται στην ταινία.

Ένα γενικό πλάνο της Αθήνας, ως η πρωτεύουσα της χώρας που είναι το επίκεντρο του ντοκιμαντέρ, ο Αλέξης Τσίπρας ως ο πρωθυπουργός της περιόδου που θα προβληθεί, ένα ρολόι για τον χρόνο που μετρούσε αντίστροφα την κρίσιμη περίοδο των διαπραγματεύσεων, συρματοπλέγματα για όσους βρίσκονται παγιδευμένοι μπροστά και πίσω από αυτά, εικόνες αστέγων, ένα λουλούδι που ανθίζει και μέσα σε κλάσματα του δευτερολέπτου μαραίνεται, πλάνα προσφύγων, ένα γρανάτζι που γυρίζει, μία τοιχογραφία που απεικονίζει μια γροθιά, μία αφίσα του ΣΥΡΙΖΑ κατά την προεκλογική περίοδο του Σεπτεμβρίου του 2015, η πόλη της Αθήνας, ένα τρένο το οποίο δεν μεταφέρει απλά ανθρώπους, αλλά και τα όνειρά τους, γόβες που παραπέμπουν στις τρανς γυναίκες, ο Γιάννης Βαρουφάκης, μία συγκέντρωση της Χρυσής Αυγής, μία διαδήλωση στο Σύνταγμα, ο Κυριάκος Μητσοτάκης, το πλάνο ενός ιού στο μικροσκόπιο και η ελληνική σημαία. Αυτές είναι οι βασικές θεματικές που θα δει ο θεατής να ξεδιπλώνονται και να αναλύονται στη διάρκεια των σχεδόν δύο ωρών του ντοκιμαντέρ.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να παραθέσω τους στίχους του τραγουδιού που αναφέρεται παραπάνω, παραθέτοντας παράλληλα το αντίστοιχο πλάνο που βλέπουμε στις οθόνες μας¹²⁴, αναλόγως τον στίχο, σε μια προσπάθεια του δημιουργού να συνδέσει τα λόγια –μεταφορικά ορισμένες φορές- με εικόνες¹²⁵.

Rough days

Όταν το ψέμα γίνεται όμορφη αλήθεια (συρματοπλέγματα)

Όταν τα χρώματα βυθίζονται στο μαύρο (λουλούδι που μαραίνεται)

¹²⁴ Περιγραφή του πλάνου και σε παρένθεση.

¹²⁵ Όλες οι εικόνες που παρατίθενται αποτελούν στιγμιότυπα από την ταινία.



Όταν η άνοιξη μοιάζει χειμώνας (πρόσφυγες)

Όταν η φλόγα δεν ζεσταίνει άλλο (πρόσφυγες – φωτιά)



Άγριες (τοιχογραφία με γροθιά)



οι μέρες μας (αφίσα ΣΥΡΙΖΑ)



Όταν το μίσος κι η αγάπη γίνονται ένα (τρένο)

Όταν η λύπη κι η χαρά (γόβες) μαζί γλεντούν (Βαρουφάκης)



Όταν οι λέξεις γίνονται φοβέρα (Χρυσή Αυγή)

Και σιωπηλοί όλοι απλά κοιτούν (πλάνο με μάτια)

Άγριες (διαδήλωση) οι μέρες μας (Μητσοτάκης).



Στα πρώτα λεπτά του ντοκιμαντέρ παρακολουθούμε μία εισαγωγή με ορισμένα γενικά στοιχεία σχετικά με την κρίση στην οποία έχει περιέλθει η Ελλάδα και από οικονομική έχει εξελιχθεί πλέον σε ανθρωπιστική¹²⁶. Ο αφηγητής επιλέγει να παραθέσει αυτά τα στοιχεία σε τίτλους στην οθόνη και όχι σε μορφή αφήγησης (σπικάζ) από τον ίδιο¹²⁷. Η πρώτη φράση που ακούγεται στο ντοκιμαντέρ είναι αυτή του Klaus Regling¹²⁸, ο οποίος αναφέρει πως «σε κάθε κρίση γίνονται λάθη», προϊδεάζοντας έτσι ο δημιουργός τους θεατές ότι η διαχείριση της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα, τουλάχιστον από πλευράς ευρωπαϊκών θεσμών ενείχε προβληματικά σημεία και αστοχίες, τα οποία επέφεραν ολέθρια σφάλματα. Τίτλοι με στοιχεία¹²⁹ συνεχίζουν να πέφτουν στην οθόνη, ενώ ακούγεται ο Jack Lew¹³⁰ να λέει πως «κάθε όργανο αξιολόγησης κάνει λάθη μερικές φορές». Στο κλείσιμο της εισαγωγής, ο σκηνοθέτης επιλέγει ένα κοντινό πλάνο μίας γυναίκας¹³¹, η οποία αναφέρει με έντονη συναισθηματική φόρτιση πως «το τελευταίο πράγμα που είχαμε ήταν η αξιοπρέπειά μας, μας την πήραν και αυτή», κάνοντας έτσι τη σύνδεση με τις προηγούμενες δηλώσεις που ακούστηκαν και υπονοώντας πως τα λάθη για τα οποία Regling και Lew έκαναν λόγο, είχαν αντίκτυπο στους απλούς ανθρώπους και στον λαό της Ελλάδας.

Το ντοκιμαντέρ ξεκινάει με πρώτο σταθμό την 25η Ιανουαρίου του 2015, όταν και οι άνθρωποι που βρίσκονταν συγκεντρωμένοι στο προεκλογικό περίπτερο του ΣΥΡΙΖΑ στην πλατεία Κλαυθμώνος στο κέντρο της Αθήνας, ξεσπούν σε πανηγυρισμούς για τη νίκη του κόμματος στο άκουσμα των πρώτων αποτελεσμάτων. Ο δημιουργός επιλέγει να προβάλει πρωτοσέλιδα από ορισμένες διεθνείς εφημερίδες παγκόσμιας εμβέλειας¹³², της επομένης των εκλογών, για τον τρόπο που παρουσιάστηκε στον διεθνή Τύπο η νίκη ενός αριστερού ριζοσπαστικού κόμματος στην Ελλάδα, προμηνύοντας πως η περίοδος που θα ακολουθήσει δεν θα είναι εύκολη για τη νέα κυβέρνηση, υπό την έννοια ότι η νίκη αυτή μεταφράστηκε ως τρόπος σύγκρουσης με τους ευρωπαϊκούς θεσμούς και ως τρόπος ανατροπής των μέχρι εκείνη τη στιγμή

¹²⁶ 1ος τίτλος στην οθόνη: «Τα προγράμματα σκληρής λιτότητας που επιβλήθηκαν στην Ελλάδα από το 2010 έως το 2014 είχαν προκαλέσει μια άνευ προηγουμένου ανθρωπιστική καταστροφή». Δείτε όλους τους τίτλους αναλυτικά στο Παράρτημα.

¹²⁷ Για την επιλογή αυτή, περισσότερα στο κεφάλαιο για τον λόγο στο «AGORA II».

¹²⁸ Γενικός Διευθυντής Ευρωπαϊκού Μηχανισμού Σταθερότητας.

¹²⁹ «2,5 εκατομμύρια Έλληνες κάτω από το όριο της φτώχειας», «1 εκατομμύριο Έλληνες άνεργοι», «25% μείωση του ΑΕΠ (ισοδύναμη με πόλεμο)».

¹³⁰ Υπουργός Οικονομικών των ΗΠΑ 2013-2017.

¹³¹ Λία από Θεσσαλονίκη.

¹³² Αναλυτικά οι εφημερίδες και οι τίτλοι στα πρωτοσέλιδά τους στο Παράρτημα.

προγραμμάτων λιτότητας που είχαν εφαρμοστεί. Στο πλαίσιο αυτό ακολουθούν δηλώσεις ορισμένων Ευρωπαίων, μεταξύ αυτών και του Pierre Moscovici¹³³, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η ιδέα ότι μια ριζοσπαστική αριστερή κυβέρνηση μπορεί να οδηγήσει σε μια πολιτική ριζικά αντίθετη στους κανόνες, δεν είναι μια ανεκτή ιδέα».



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ – Το περίπτερο του ΣΥΡΙΖΑ στις 25 Ιανουαρίου 2015

Ο Γιώργος Αυγερόπουλος δεν μένει πιστός στη χρονολογική αποτύπωση των γεγονότων, παρά πλέκει στην ταινία του γεγονότα που έλαβαν χώρα στη διάρκεια αυτών των πέντε χρόνων κινηματογράφησης και έχοντας επιλέξει να προβάλει διαφορετικές θεματικές, όταν περνά από τη μία θεματική στην άλλη, ένα μαύρο πλάνο λίγων δευτερολέπτων «πέφτει» στην οθόνη ως ένδειξη αλλαγής θεματικής και ως ιδέα μιας μικρής παύσης των όσων παρακολουθούμε μέχρι εκείνη τη στιγμή. Έτσι, από τη νύχτα νίκης του ΣΥΡΙΖΑ περνά στο 2016 και στη Λέσβο, όπου παρακολουθούμε την άφιξη μιας λέμβου με πρόσφυγες στο λιμάνι, όταν και ο Αυγερόπουλος γνωρίζει τον Τζουάν που μόλις έφτασε στην Ελλάδα από τη Συρία και θα αποτελέσει ακόμα ένα πρόσωπο – πρωταγωνιστή του ντοκιμαντέρ.

¹³³ Ευρωπαίος Επίτροπος Οικονομικών Υποθέσεων.

Μετά τη σύντομη εισαγωγή στη θεματική του προσφυγικού ζητήματος, επανέρχεται στο 2015 (11 Φεβρουαρίου), αυτή τη φορά στις Βρυξέλλες και στην 1η συνεδρίαση του Eurogroup όπου θα συμμετέχει πλέον ο νέος υπουργός Οικονομικών της Ελλάδας, Γιάνης Βαρουφάκης. Τότε είναι και η πρώτη φορά που ο Γιάνης Βαρουφάκης μιλά στην κάμερα της ταινίας, στο πλαίσιο συνέντευξης που έδωσε για τους σκοπούς του ντοκιμαντέρ, ετεροχρονισμένα από την εκτύλιξη των γεγονότων και αφηγείται τα όσα έγιναν σε εκείνο το Eurogroup. Το ντοκιμαντέρ συνεχίζει προβάλλοντας τα όσα συνέβαιναν στην Αθήνα το ίδιο βράδυ του Eurogroup, όταν για πρώτη φορά ο κόσμος βρέθηκε στο Σύνταγμα για να διαδηλώσει υπέρ της κυβέρνησης, σε μια προσπάθεια στήριξής της στη διάρκεια των διαπραγματεύσεων.

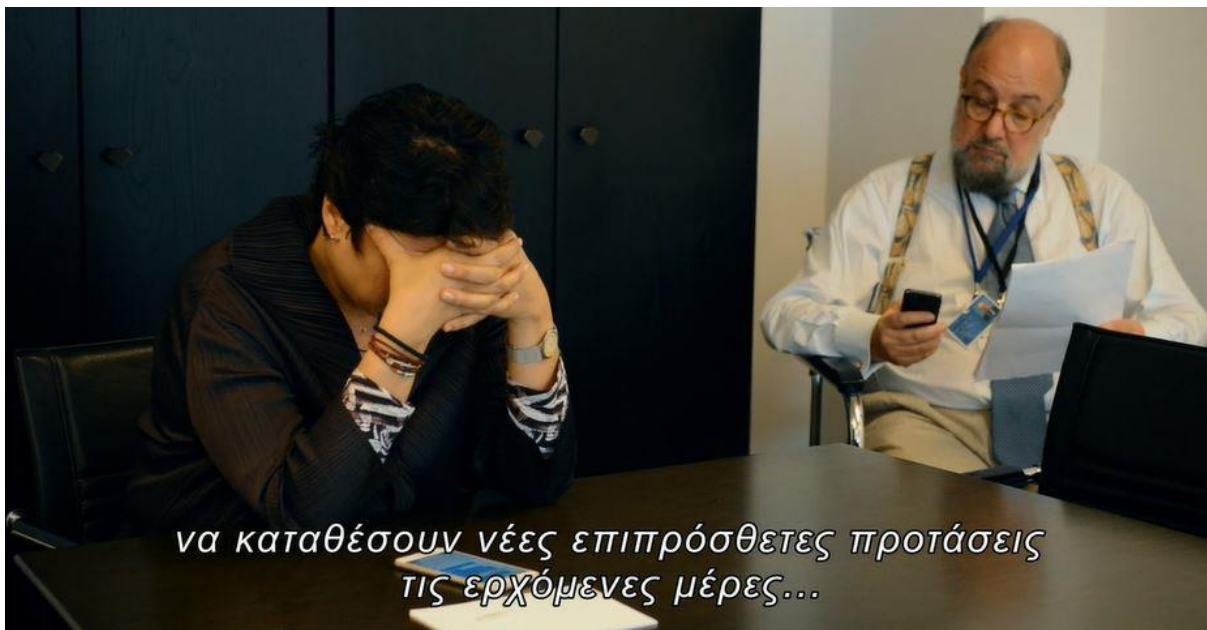


Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως ο δημιουργός επιλέγει να δημιουργήσει μία άτυπη «αναμέτρηση» μεταξύ του πρώην υπουργού Οικονομικών και του πρώην πρωθυπουργού, Αλέξη Τσίπρα, καθώς στο πλαίσιο συνεντεύξεων που έχει διεξάγει και με τους δύο, Βαρουφάκης και Τσίπρας διηγούνται την ίδια ιστορία από τη δική του πλευρά, οπτική και ερμηνεία ο καθένας. Άλλοτε οι δύο εκδοχές συγκρούονται (όπως στην περιγραφή τους για τη νύχτα του δημοψηφίσματος), άλλοτε συγκλίνουν, όπως στην περίπτωση του 1ου Eurogroup.

Το ντοκιμαντέρ προχωρά με τα δύο επόμενα Eurogroup, το τρίτο από τα οποία έγινε στις 20 Φεβρουαρίου όταν και η ελληνική κυβέρνηση υπέγραψε τη συνέχιση του μέχρι τότε ισχύοντος προγράμματος, γεγονός που τότε κρίθηκε οπισθοχώρηση και συμβιβασμός από την πλευρά της κυβέρνησης, με τον Αλέξη Τσίπρα να παραδέχεται στη συνέντευξή του πως η εν λόγω κίνηση ήταν λάθος. Η θεματική αλλάζει και πάλι και στις οθόνες βλέπουμε τη Μάγδα Φύσσα να πηγαίνει στη δίκη του νεοναζιστικού κόμματος «Χρυσή Αυγή», ενώ γίνεται και μια σύντομη αναδρομή στον Σεπτέμβριο του 2013, όταν και ο Παύλος Φύσσας δολοφονήθηκε από μέλος της Χρυσής Αυγής.

Η ροή της ιστορίας επανέρχεται στο 2015 και συγκεκριμένα πλέον, στον Μάιο. Οι διαπραγματεύσεις κυβέρνησης και εταιρών συνεχίζονται, ο κλοιός έχει ήδη αρχίσει να σφίγγει γύρω από την ελληνική κυβέρνηση και το αίσθημα ότι οι Ευρωπαίοι δεν θα κάνουν πίσω και θα πιέσουν την Ελλάδα να συνεχίσει τις πολιτικές λιτότητας είναι διάχυτο στα μέλη της ελληνικής κυβέρνησης.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ – Το επιτελείο του Γιάνη Βαρουφάκη στις Βρυξέλλες

Η θεματική αλλάζει ξανά και μεταφερόμαστε στο 2016 όταν ο Τζουάν βρίσκεται με τη σύντροφό του, τη Νερμίν που είναι επίσης από τη Συρία, στη Μυτιλήνη. Ο Τζουάν εκφράζει την ανακούφισή του που κατάφερε να φτάσει στη στεριά και στο ελληνικό νησί, καθώς όπως λέει στις θάλασσες πεθαίνει κόσμος κάθε μέρα και στη διάρκεια της δήλωσης αυτής ο δημιουργός επιλέγει να προβάλει πλάνα από ταφόπλακες που αναγράφουν πάνω τα ονόματα και τις ηλικίες προσφύγων που ανασύρθηκαν νεκροί από τη θάλασσα, μεταξύ αυτών παιδιά και βρέφη. Η θεματική του προσφυγικού

ζητήματος έχει πλέον ξετυλιχθεί στο ντοκιμαντέρ, όχι μόνο λόγω των όσων διηγούνται ο Τζουάν και η Νερμίν, αλλά και με την παράλληλη προβολή του κέντρου φιλοξενίας προσφύγων στη Μόρια -όπου αντί για 3.000 πρόσφυγες που προέβλεπαν οι προδιαγραφές του να φιλοξενήσει, ο αριθμός των προσφύγων έφτασε μέχρι και τις 20.000-, όπως επίσης και με την προβολή επεισοδίων στη Μυτιλήνη, τα οποία προκάλεσε μερίδα κόσμου που πρόσκεινται στην ακροδεξιά, προβάλλοντας έτσι και την άλλη όψη του προσφυγικού –όχι μόνο δηλαδή αυτή του ανθρώπινου πόνου των προσφύγων, αλλά και των αντιδράσεων από συντηρητικό κόσμο των τοπικών κοινωνιών για την άφιξη προσφύγων και μεταναστών στην Ελλάδα.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ

Ο Γιώργος Αυγερόπουλος, καταφέρνει μέσα από την παρουσίαση του προσφυγικού ζητήματος, να εισάγει και να εντάξει στο ντοκιμαντέρ του, ακόμα ένα γεγονός που συγκλόνισε την κοινή γνώμη στη διάρκεια των ετών που παρουσιάζονται στην ταινία, και αυτό είναι η δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου¹³⁴. Με αφορμή το προσφυγικό ζήτημα, βλέπουμε στις οθόνες μας τον Ζακ Κωστόπουλο, ο οποίος εμφανίζεται να μιλά για την πολυπολιτισμική γειτονιάς στην οποία ζούσε (Βικτώρια), λέγοντας ότι σε τέτοιες γειτονιές νιώθει πιο ασφαλής από ό,τι σε γειτονιές που μένουν κατά κύριο λόγο Έλληνες.

Το χρονοδιάγραμμα μετακινείται και πάλι προς τα πίσω και επιστρέφουμε στο 2015 και συγκεκριμένα στις 18 Ιουνίου, όταν διεξάγεται ένα ακόμα Eurogroup στο

¹³⁴ Ακτιβιστής της ΛΟΑΤΚ+ κοινότητας. Δολοφονήθηκε στις 21 Σεπτεμβρίου 2018.

Λουξεμβούργο, μπαίνοντας στην τελική ευθεία για τα όσα θα ακολουθήσουν μέχρι τη διεξαγωγή του δημοψηφίσματος τον επόμενο μήνα, με τον Βαρουφάκη να ακούγεται να λέει: «Πάμε για πόλεμο».

Η θεματική αλλάζει ξανά και αυτή τη φορά εισάγεται μία νέα, αφού μεταφερόμαστε στη Θεσσαλονίκη και βλέπουμε τη Λία, μία γυναίκα της οποίας ο σύζυγος έχει μεταναστεύσει στη Γερμανία για να βρει δουλειά και η ίδια με τον ανήλικο γιο της βρίσκονται σε μια διαδικασία εκμάθησης Γερμανικών.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ – Η Λία από τη Θεσσαλονίκη

Η διήγηση της ιστορίας επανέρχεται στα πολιτικά γεγονότα του 2015 με δηλώσεις του Αλέξη Τσίπρα κατά την έξοδό του από μία Σύνοδο Κορυφής στις 22 Ιουνίου και παρακολουθούμε τα όσα συμβαίνουν μέχρι το Eurogroup της 27ης Ιουνίου, με αλληπάλληλες δηλώσεις Τσίπρα και Βαρουφάκη για τα όσα συνέβαιναν εκείνο το διάστημα, ενώ παράλληλα έχει ξεκινήσει να μετράει και στο ντοκιμαντέρ η αντίστροφη μέτρηση μέχρι τη χρεοκοπία της Ελλάδας, η οποία θα συνέβαινε στις 30 Ιουνίου του 2015 όταν και θα έληγε το πρόγραμμα που είχε υπογραφεί τον Φεβρουάριο και η Ελλάδα έπρεπε είτε να το ανανεώσει είτε να χρεοκοπήσει. Στις 26 Ιουνίου και τέσσερις μέρες πριν τη χρεοκοπία της Ελλάδας, ο τότε πρωθυπουργός αποφασίζει να προκηρύξει δημοψήφισμα, το οποίο στο ντοκιμαντέρ αποτυπώνεται ενώ ο δημιουργός βρίσκεται σε ένα αμάξι και το διάγγελμα του πρωθυπουργού ακούγεται από το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου. Στην ετεροχρονισμένη συνέντευξη που

παραχώρησε ο Τσίπρας διηγείται την επικοινωνία που είχε με τον τότε πρωθυπουργό της Γαλλίας Francois Hollande¹³⁵ και την Καγκελάριο της Γερμανίας Angela Merkel¹³⁶ τη νύχτα που ανακοίνωσε το δημοψήφισμα, ενώ συνεχίζονται οι δηλώσεις για τις αντιδράσεις που προκλήθηκαν με αφορμή εκείνη την απόφαση του Έλληνα πρωθυπουργού, από πρόσωπα όπως ο Pierre Moscovici και ο Klaus Regling.

Η ιστορία μεταφέρεται και πάλι στο 2016 και στο προσφυγικό, αυτή τη φορά στον Πειραιά, όταν αφίχθησαν στο λιμάνι ο Τζουάν και η Νερμίν με σκοπό να αναχωρήσουν με τρένο για τη Θεσσαλονίκη και από εκεί με πούλμαν για την Ειδομένη¹³⁷, όπου θα περνούσαν τα σύνορα για να αναχωρήσουν για την Ολλανδία που ήθελαν να εγκατασταθούν. Ωστόσο, βρήκαν τα σύνορα κλειστά, αφού πολλές ευρωπαϊκές χώρες είχαν κλείσει τις πύλες εισόδου τους, μη δεχόμενες άλλους πρόσφυγες.

Το χρονοδιάγραμμα επανέρχεται στο 2015 και στις μέρες πριν τη διεξαγωγή του δημοψηφίσματος, όταν στην Αθήνα πραγματοποιούνταν συγκεντρώσεις υπέρ του ΝΑΙ και υπέρ του ΟΧΙ, με την αναμέτρηση της ελληνικής κοινωνίας να έχει μεταφερθεί πλέον στις πλατείες. Την ίδια στιγμή, προβάλλονται πλάνα από πρωτεύουσες ευρωπαϊκών χωρών¹³⁸, στις οποίες πλήθος κόσμου διαδήλωνε υπέρ του ΟΧΙ, στέλνοντας μήνυμα στήριξης στον ελληνικό λαό.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ – Η συγκέντρωση του ΟΧΙ

¹³⁵ Πρωθυπουργός της Γαλλίας από το 2012 έως το 2017.

¹³⁶ Καγκελάριος της Γερμανίας.

¹³⁷ Σύνορα Ελλάδας με τη Βόρεια Μακεδονία.

¹³⁸ Γερμανία, Βέλγιο, Ηνωμένο Βασίλειο, Ιρλανδία, Γαλλία, Πορτογαλία

Τη μέρα του δημοψηφίσματος, στις 5 Ιουλίου 2015, η κάμερα βρίσκεται στο αμάξι του Γιάννη Βαρουφάκη, ο οποίος εξομολογείται πως πιστεύει ότι οι πολίτες στην κάλπη θα φοβηθούν. Το αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος ανακοινώνεται και η νίκη του ΟΧΙ¹³⁹ ήταν συντριπτική. Στις οθόνες μας παρακολουθούμε επιστήμονες και πολιτικούς να κάνουν δηλώσεις για το αποτέλεσμα, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζουν οι δηλώσεις Τσίπρα και Βαρουφάκη, οι οποίες έρχονται σε αντίθεση. Από τη μία πλευρά, ο πρώην υπουργός Οικονομικών αναφέρει πως ο ίδιος εξέλαβε το αποτέλεσμα ως εντολή του λαού προς την κυβέρνηση να προσπαθήσει για μια καλύτερη συμφωνία, η οποία όμως αν δεν επιτευχθεί, η κυβέρνηση έπρεπε να έρθει σε ρήξη με τους θεσμούς. Από την άλλη, ο πρώην πρωθυπουργός είχε αποκλείσει το ενδεχόμενο της ρήξης, καθώς, όπως αναφέρει, δεν ήταν αυτό το διακύβευμα του δημοψηφίσματος.

Αντικρουόμενες απόψεις έχουν οι δυο τους και για την πρώτη τους συνάντηση μετά την ανακοίνωση του αποτελέσματος, αφού ο Βαρουφάκης από τη μία αναφέρει πως όταν μπήκε στο Μέγαρο Μαξίμου όπου βρισκόταν ο πρωθυπουργός υπήρχε ένα κλίμα ηττοπάθειας, ενώ από την άλλη ο Τσίπρας αναφέρει πως υπήρχε εκνευρισμός προς το πρόσωπο του υπουργού, ο οποίος είχε επιλέξει να κάνει δηλώσεις για το αποτέλεσμα πριν τον πρωθυπουργό. Ο Βαρουφάκης, λίγες μέρες μετά το δημοψήφισμα εγκαταλείπει το υπουργείο Οικονομικών, έπειτα από εντολή του πρωθυπουργού και στη συνέχεια παρακολουθούμε τον νέο κύκλο διαπραγματεύσεων που οδήγησε στην υπογραφή του τρίτου μνημονίου.

Η ιστορία μεταφέρεται για λίγο στον Μάρτιο του 2016 όταν και παρακολουθούμε τη ζωή των προσφύγων στην Ειδομένη και πάλι πίσω στο 2015, όπου υπάρχει μία σύντομη αναφορά τόσο στη διάσπαση του ΣΥΡΙΖΑ¹⁴⁰ μετά την υπογραφή του μνημονίου όσο και στις εκλογές και τη νίκη του ΣΥΡΙΖΑ τον Σεπτέμβριο¹⁴¹ της ίδιας χρονιάς.

Η θεματική του ντοκιμαντέρ αλλάζει και πάλι και αυτή τη φορά εισάγεται μία νέα, αυτή του brain drain, αλλά και γενικά της μετανάστευσης με σκοπό την εύρεση εργασίας στο εξωτερικό. Από τη μία παρακολουθούμε τον Δημήτρη, ο οποίος ως νέος

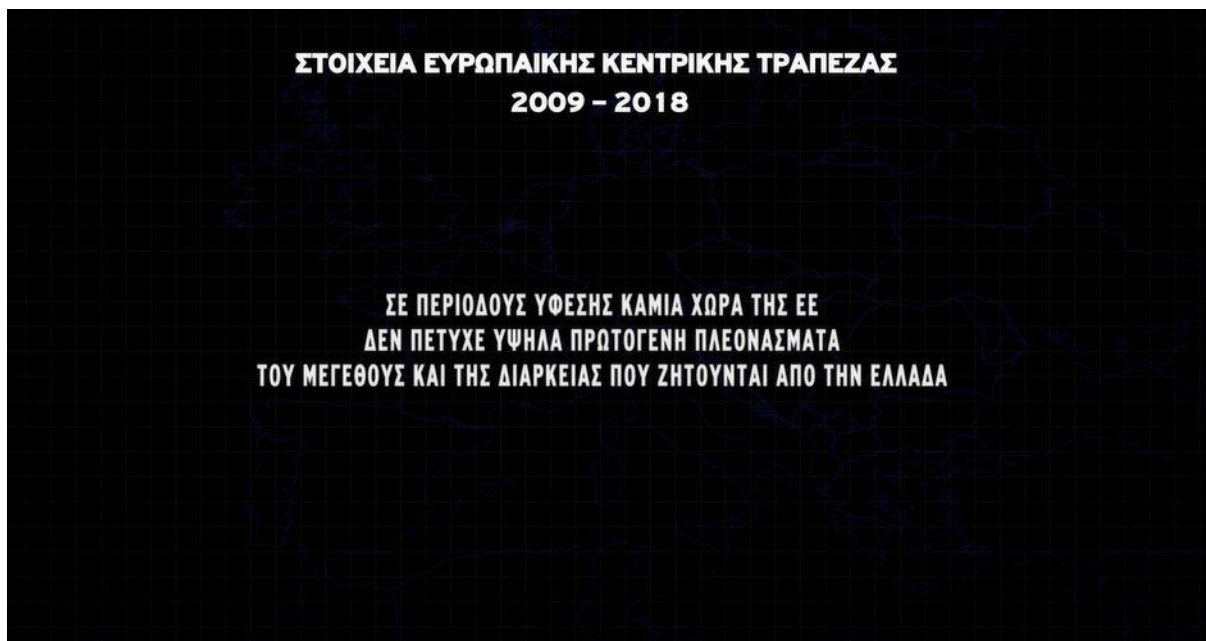
¹³⁹ Το ΟΧΙ κέρδισε με ποσοστό 61,31%.

¹⁴⁰ Μετά την υπογραφή του τρίτου μνημονίου, μεγάλο κομμάτι των στελεχών και των μελών του ΣΥΡΙΖΑ αποχώρησε.

¹⁴¹ Στις εκλογές της 20^{ης} Σεπτεμβρίου 2015 ο ΣΥΡΙΖΑ ανακηρύσσεται πρώτο κόμμα με ποσοστό 36,3%.

ειδικευόμενος χειρουργός αποφασίζει να φύγει για τη Γερμανία, ενώ για τον ίδιο προορισμό αναχωρεί και η Λία από τη Θεσσαλονίκη μαζί με τον γιο της.

Η αφήγηση μεταφέρεται ξανά στην οικονομία, με τον Γιώργο Αυγερόπουλο να αφηγείται τα μέτρα που κλήθηκε η Ελλάδα να εφαρμόσει με την υπογραφή του τρίτου μνημονίου. Μεταξύ των μέτρων αυτών, προβλέπεται πως η Ελλάδα δεν πρέπει να παρουσιάσει ποτέ έλλειμμα μέχρι το 2060, γεγονός το οποίο σχολιάζουν ειδικοί, όπως ο Lars Feld¹⁴², ο οποίος υπογραμμίζει πως κανένα κράτος δεν έχει καταφέρει κάτι αντίστοιχο, ενώ αμέσως μετά σχολιάζει το μέτρο ο Klaus Regling επισημαίνοντας πως πολλές είναι οι χώρες που το κατάφεραν και αναφέρει χαρακτηριστικά τη Φινλανδία, το Βέλγιο, το Λουξεμβούργο και την Ιταλία. Ο Γιώργος Αυγερόπουλος, επιλέγει σε αυτό το σημείο να μεταδώσει ορισμένες πληροφορίες περί του ισχυρισμού του Regling, χρησιμοποιώντας και πάλι την τεχνική με τους τίτλους στην οθόνη –και όχι το σπικάζ– πληροφορίες που διαψεύδουν¹⁴³ τα όσα ισχυρίστηκε προηγουμένως ο Γενικός Διευθυντής Ευρωπαϊκού Μηχανισμού Σταθερότητας.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ προβάλλει για λίγο ακόμα τις επιπτώσεις του τρίτου μνημονίου στην κοινωνία, προβάλλοντας παράλληλα και πορείες που πραγματοποιούνταν από

¹⁴² Μέλος της γερμανικής επιτροπής σοφών της οικονομίας.

¹⁴³ Ο τίτλος που εμφανίζεται στην οθόνη αναγράφει τα εξής: «Στοιχεία Ευρωπαϊκής Κεντρικής Τράπεζας 2009-2018. Η Φινλανδία και το Βέλγιο δεν πέτυχαν ποτέ τέτοια νούμερα. Η Ιταλία και το Λουξεμβούργο πέτυχαν πρωτογενή πλεονάσματα άνω του 2,2% μόνο για μια χρονιά. Σε περιόδους ύφεση καμία χώρα της ΕΕ δεν πέτυχε υψηλά πρωτογενή πλεονάσματα του μεγέθους και της διάρκειας που ζητούνται από την Ελλάδα».

συνταξιούχους και εργαζομένους για τα νέα μέτρα και στη συνέχεια θα μπορούσαμε να πούμε πως προχωρά στο «κλείσιμο» ορισμένων από τις υπόλοιπες θεματικές, αφού στις οθόνες μας παρακολουθούμε τον Δημήτρη, τη Λία και τον Τζουάν με τη Νερμίν στα αεροδρόμια, καθώς αναχωρούν από την Ελλάδα.

Έπειτα ο δημιουργός κάνει μία επίσης σύντομη αναφορά στην υπογραφή της Συμφωνίας των Πρεσπών¹⁴⁴ και από το συλλαλητήριο για τη Μακεδονία που πραγματοποιήθηκε ως έκφραση εναντίωσης στην εν λόγω συμφωνία.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ – Από τα συλλαλητήρια για τη Μακεδονία

Στη συνέχεια επιστρέφει στη Μάγδα Φύσσα και στη δίκη της Χρυσής Αυγής, ενώ προβάλλονται και δηλώσεις του Ζακ Κωστόπουλου για τη ρατσιστική βία, για να καταλήξει μετά στην άγρια δολοφονία του ακτιβιστή, με την αναπαραγωγή του βίντεο που τραβήχτηκε από κλειστό κύκλωμα παρακολούθησης και καταγράφει τη σκηνή της δολοφονίας του.

¹⁴⁴ Διακρατική συμφωνία που συνομολογήθηκε στις 12 Ιουνίου 2018 μεταξύ της Ελλάδας και της μέχρι τότε Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας, για τη μετονομασία της τελευταίας σε Δημοκρατία της Βόρειας Μακεδονίας.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ

Το χρονοδιάγραμμα επιστρέφει στο 2017 και στο Ταμείο Αξιοποίησης Ιδιωτικής Περιουσίας του Δημοσίου, όπου ο δημιουργός αφηγείται τα όσα προβλέπονταν στο τρίτο μνημόνιο για τις ιδιωτικοποιήσεις δημόσιας περιουσίας και έπειτα προχωρά στις 21 Ιουνίου 2018, όταν η Ελλάδα εκταμίευσε την πέμπτη και τελευταία δόση, η οποία σήμανε και το τέλος του προγράμματος στήριξης. Στη συνέχεια βλέπουμε τις δηλώσεις του Αλέξη Τσίπρα από το Ζάππειο, όταν και ανακοίνωσε την έξοδο της Ελλάδας από τα μνημόνια και έπειτα παρακολουθούμε τη νίκη της Νέας Δημοκρατίας στις εκλογές του Ιουλίου του 2019. Και σε αυτό το σημείο τελειώνει η περίοδος ανάλυσης του ντοκιμαντέρ στην παρούσα εργασία, επομένως μόνο για τυπικούς λόγους θα αναφέρουμε πως το μόνο γεγονός που προβάλλεται από εκεί και έπειτα είναι κυρίως η νίκη της παράταξης της Δεξιάς και το ξέσπασμα της πανδημίας κατά την άνοιξη του 2020.

3.2. Ο λόγος στο «AGORA II»

Ο δημιουργός, Γιώργος Αυγερόπουλος, επιλέγει διάφορες μορφές λόγου για τη μετάδοση πληροφοριών στη διάρκεια του ντοκιμαντέρ του. Αρχικά, όπως προαναφέρθηκε και παραπάνω, επιλέγει σε αρκετά σημεία του ντοκιμαντέρ τη μετάδοση πληροφοριών, όχι μέσω του σπικάζ από τον ίδιο, αλλά μέσω υποτίτλων που βλέπουμε στην οθόνη μας. Οι Marshall και Asch καθιέρωσαν τη χρήση

υποτίτλων στη θέση του προφορικού λόγου του σχολιαστή που μεταφράζει και πιο συχνά «επεξηγεί» τα λεγόμενα¹⁴⁵, ωστόσο η επιλογή υποτίτλων στο εν λόγω ντοκιμαντέρ δεν γίνεται μόνο για λόγους επεξήγησης των όσων ακούγονται είτε στο σπικάζ, είτε στη διάρκεια συνεντεύξεων. Αν προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τη διαφορά των πληροφοριών που μεταδίδονται με υπότιτλους από τα όσα μεταδίδονται κατά τη διάρκεια του προφορικού σχολίου, αυτή έγκειται στο γεγονός ότι, κατά κύριο λόγο, όταν ο Γιώργος Αυγερόπουλος επιλέγει το σπικάζ, αυτό ενέχει –άλλες φορές εντονότερο, άλλες φορές υφέρπον- και ένα προσωπικό σχόλιο. Επομένως, οι υπότιτλοι¹⁴⁶ είναι κατά κύριο λόγο αντικειμενικά γεγονότα ή στοιχεία που έχουν προκύψει από έρευνες, ενώ το προφορικό σχόλιο είτε αφηγείται την εξέλιξη της ιστορίας, περιέχει και μία προσωπική ματιά του ίδιου του δημιουργού. Ακόμα και η προβολή, ωστόσο, συγκεκριμένων αντικειμενικών γεγονότων ενέχει ένα στοιχείο υποκειμενικότητας, εφόσον παρόλο που ο ιστοριογραφικός λόγος εξαρτάται άμεσα από την καθαυτό αντικειμενικότητα, δεν σημαίνει ότι είναι «λιγότερο» υποκειμενικός από τον λόγο της μυθοπλασίας¹⁴⁷, αφού η παρουσίαση των συγκεκριμένων γεγονότων αποτελεί και αυτό μία (ιδεολογική) επιλογή. Παρόλα αυτά, αντιμετωπίζοντας το «AGORA II» ως ένα ντοκιμαντέρ που περιλαμβάνει ιστορικά γεγονότα, ο σεβασμός στην αντικειμενική ύπαρξη των γεγονότων αυτών είναι ένας από τους κανόνες στους οποίους υπακούει ο δημιουργός του ντοκιμαντέρ στη συγκεκριμένη περίπτωση (ο ιστορικός, γενικά), διαφοροποιούμενος ως προς τη συγκρότησή του από το υποκείμενο – συγγραφέα της μυθοπλασίας¹⁴⁸.

Επιπλέον, ο κινηματογραφιστής επιλέγει σε ορισμένα σημεία του ντοκιμαντέρ να συμπεριλάβει και ειδησεογραφικά σπικάζ από δελτία ειδήσεων είτε τηλεοπτικά είτε ραδιοφωνικά, τα οποία έρχονται να ενισχύσουν ή να δραματοποιήσουν τις εικόνες που προβάλλονται. Για παράδειγμα, στη διάρκεια των πρώτων λεπτών του ντοκιμαντέρ και αφού έχει «πέσει» ο πρώτος υπότιτλος σχετικά με την ανθρωπιστική κρίση στη χώρα μας¹⁴⁹, προβάλλονται εικόνες ανθρώπων που ψάχνουν στα σκουπίδια, την ίδια ώρα που ακούγονται ηχητικά ντοκουμέντα από ειδήσεις σχετικά με την Τρόικα και τα μέτρα που έχουν επιβληθεί στην Ελλάδα. Ένα άλλο σημείο που ο δημιουργός επιλέγει να εντάξει τη μετάδοση είδησης από ειδησεογραφικό μέσο είναι

¹⁴⁵ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 73.

¹⁴⁶ Αναλυτικά η λίστα με τους τίτλους στο Παράρτημα.

¹⁴⁷ Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 172.

¹⁴⁸ Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 173.

¹⁴⁹ Τα προγράμματα σκληρής λιτότητας που επιβλήθηκαν στην Ελλάδα από το 2010 έως το 2014 είχαν προκαλέσει μια άνευ προηγουμένου ανθρωπιστική καταστροφή.

τη νύχτα που ο πρωθυπουργός προκήρυξε το δημοψήφισμα, είδηση που στο ντοκιμαντέρ ακούγεται από το ραδιόφωνο ενός αυτοκινήτου, ενώ ατάκες από δελτία ειδήσεων ακούμε και κατά τη διάρκεια των εικόνων από τις διαδηλώσεις υπέρ του ΟΧΙ και υπέρ του ΝΑΙ τις μέρες πριν το δημοψήφισμα, αλλά και τη νύχτα ανακοίνωσης του αποτελέσματος του δημοψηφίσματος.

Στο «AGORA II – Δεσμώτες», ως μορφή λόγου, κυριαρχεί η συνέντευξη. Στο ντοκιμαντέρ φιλοξενούνται πλήθος προσώπων που παραχωρούν συνεντεύξεις και δηλώσεις για τα γεγονότα που προβάλλονται¹⁵⁰. Όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο, η επιλογή πληθώρας συνεντεύξεων επιτρέπει την παρουσίαση και προβολή ενός ευρέος φάσματος απόψεων, με σκοπό την όσο το δυνατόν πιο αντικειμενική προσέγγιση του ζητήματος που πραγματεύεται. Ο Αυγερόπουλος επιδιώκει αρκετές φορές, μέσω της επιλογής των συνεντεύξεων και μέσω της προβολής δηλώσεων των συνεντευξιαζόμενων για το ίδιο ζήτημα, διαδοχικά, ένα είδος αναμέτρησης, ένα άτυπο debate. Έχουμε ήδη αναφερθεί παραπάνω, στην «αναμέτρηση» αυτή μεταξύ Βαρουφάκη και Τσίπρα, ωστόσο παρακολουθούμε ακόμα μία «αναμέτρηση» μεταξύ Feld και Regling, ενώ σπάνια, υπόπιλοι με στοιχεία έρχονται για να διαψεύσουν τα όσα ακούστηκαν πριν από μία συνέντευξη (στη συνέντευξη του Regling). Νοήματα στον κινηματογράφο μπορούν να αναπαράγονται μέσα από μετωνυμίες και μεταφορές¹⁵¹, με τις μετωνυμίες να αναφέρονται σε αντικείμενα ή πρόσωπα που είναι ορατά, αλλά αντιπροσωπεύουν άλλα αντικείμενα ή υποκείμενα με τα οποία σχετίζονται, αλλά δεν θα τα βλέπει ο θεατής, ενώ οι μεταφορές χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο όταν έχουμε να κάνουμε με δύο συνεχόμενα πλάνα, όπου το δεύτερο λειτουργεί συγκριτικά με το πρώτο, τραβώντας την προσοχή του θεατή, και από τη συσχέτιση αυτή παράγονται νοήματα που δεν θα ήταν δυνατό να γίνουν αντιληπτά διαφορετικά¹⁵². Στην περίπτωση του «AGORA II» και με τις επιλογές συνεντεύξεων – αναμετρήσεων που περιγράφηκαν παραπάνω, είναι φανερό η περίπτωση των μεταφορών που υιοθετούνται.

Στη διάρκεια των συνεντεύξεων, ο συνεντευκτής είναι αόρατος, ενώ ούτε οι ερωτήσεις του ακούγονται, δημιουργώντας ένα αίσθημα αυθόρμητου λόγου από πλευράς

¹⁵⁰ Αναλυτικά η λίστα με τα πρόσωπα που προβάλλονται στο ντοκιμαντέρ στο Παράρτημα.

¹⁵¹ Πετρίτη, Ν. (2021). Η κατασκευή του μύθου των μαγισσών και η αναπαράστασή τους στον κινηματογράφο από το 1920 μέχρι και σήμερα.

¹⁵² Hayward, S. (2017). Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου, σελ. 322-325.

συνεντευξιαζόμενου. Είναι σχεδόν απίθανο, ωστόσο, να μην υποβάλλονται ερωτήσεις στους συνεντευξιαζόμενους, παρόλο που όπως αποδεικνύεται είναι επιλογή του δημιουργού, να «κόψει» αυτές τις ερωτήσεις στο μοντάζ και να μην συμπεριλαμβάνονται στο τελικό προϊόν, είτε για λόγους οικονομίας χρόνου, είτε για να δίνεται η εντύπωση μίας αδιάκοπης ροής του λόγου των συνεντευξιαζόμενων.

Κλείνοντας το κεφάλαιο του λόγου στο «AGORA II», στα σημεία που κυριαρχεί η φωνή του αφηγητή, ο Αυγερόπουλος επιλέγει να αφηγηθεί τα γεγονότα που βλέπουμε στις οθόνες μας, κυρίως με ύφος επεξηγηματικό. Εδώ είναι αναγκαίο να ανοίξουμε μια μικρή παρένθεση για να αναφερθούμε στη λειτουργία του voice-over στον κινηματογράφο, όταν δηλαδή ο αφηγητής ταυτίζεται με έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα μιας ταινίας και διηγείται την ιστορία από την οπτική αυτού του χαρακτήρα. Η τεχνική αυτή στον κινηματογράφο, παρόλη τη σύνδεση του αφηγητή με τον εκάστοτε χαρακτήρα, δημιουργεί μία απόσταση μεταξύ τόσο του ίδιου του αφηγητή και του εν λόγω χαρακτήρα όσο και μεταξύ του χαρακτήρα που βιώνει τα γεγονότα και του ίδιου χαρακτήρα του χρονικού σημείου που αφηγείται την ιστορία. Η απόσταση αυτή είναι κυρίως χρονική, υπό την έννοια ότι η φωνή που ακούμε ανήκει σε κάποιον ο οποίος γνωρίζει την έκβαση της ιστορίας, εφόσον τη διηγείται εκ των υστέρων¹⁵³. Στο «AGORA II», εφόσον πρόκειται για ντοκιμαντέρ και όχι για ένα μυθοπλαστικό προϊόν, ο αφηγητής δεν ταυτίζεται με κάποιο από τα πρόσωπα που βλέπουμε στις οθόνες μας, ωστόσο γνωρίζουμε πως είναι και ο ίδιος παρών στα γεγονότα που παρακολουθούμε, όπως «παρούσα» είναι και η χρονική απόσταση που περιγράφηκε παραπάνω, εφόσον το σπικάζ του αφηγητή γίνεται αφού το ντοκιμαντέρ έχει ολοκληρωθεί. Επομένως, ο ίδιος ο αφηγητής γνωρίζει την έκβαση των γεγονότων (γεγονός που στο ντοκιμαντέρ ισχύει και για τους ίδιους τους θεατές, εφόσον παρουσιάζονται πραγματικά γεγονότα, ωστόσο οι θεατές δεν γνωρίζουν την οπτική μέσα από την οποία ο δημιουργός θα επιλέξει να παρουσιάσει τα γεγονότα αυτά).

Το προφορικό σχόλιο του κινηματογραφιστή, επιτελεί ακριβώς τον σκοπό που περιγράφηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, τη μετάδοση δηλαδή των στοιχείων που είναι απαραίτητα στον θεατή για την κατανόηση των εικόνων και της ιστορίας. Πράγματι, αν αφαιρούσαμε το σπικάζ από τα σημεία στα οποία επιλέγεται, η σύνδεση των εικόνων και η κατανόησή τους θα ήταν δύσκολη έως ακατόρθωτη. Όπως

¹⁵³ Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 272-273.

αναφέραμε και παραπάνω, ο Αυγερόπουλος εντάσσει –τις περισσότερες φορές- στο σπικάζ του και προσωπικό σχόλιο και αυτή είναι και η βασική διαφορά με τους υπότιτλους που παρακολουθούμε σε άλλα σημεία του ντοκιμαντέρ. Φαίνεται σαν να αντιλαμβάνεται, έτσι, πως το ντοκιμαντέρ δεν μπορεί να είναι η πιστή και αντικειμενική αποτύπωση της πραγματικότητας, αλλά αποτελεί και αυτό ένα προϊόν επηρεασμένο από την οπτική του δημιουργού του, και το γεγονός πως το έχει αντιληφθεί αυτό φαίνεται από αυτόν τον διαχωρισμό των αδιάσειστων γεγονότων μέσω υποτίτλων και των γεγονότων με προσωπικό σχόλιο μέσω του προφορικού σχολίου. Ως μία μορφή σχολίου μπορούν επίσης να εκληφθούν και ερωτήματα τα οποία απευθύνει στους θεατές κατά τη διάρκεια της αφήγησής του, ένεκα του περαιτέρω προβληματισμού των θεατών.

3.3. Η κάμερα στο «AGORA II»

Η επιλογή των πλάνων, οι τρόποι καταγραφής με την κάμερα που επιλέγει ο κινηματογραφιστής, καθώς και οι αντιδράσεις των προσώπων που καταγράφονται παίζουν καθοριστικό ρόλο στην παρουσίαση του τελικού προϊόντος. Με βάση τα όσα έχουν ειπωθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο για τον ρόλο της κάμερας κατά τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ, στο «AGORA II» μπορούμε να εντοπίσουμε επιρροές του δημιουργού τόσο από τον Vertov, ο οποίος αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο ως την τέχνη εκείνη που μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε μια άγνωστη μέχρι εκείνη τη στιγμή όψη της πραγματικότητας, όσο και από τον Vigo, για τον οποίο το κοινωνικό ντοκιμαντέρ πρέπει να ξεγυμνώσει τον κοινωνικό μηχανισμό που κρύβεται πίσω από τα όσα καταγράφονται.

Ο Γιώργος Αυγερόπουλος επέλεξε την καταγραφή πραγματικών καταστάσεων και αληθινών προσώπων, λαμβάνοντας υπόψη και στοχεύοντας στην καταγραφή του απρόοπτου της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ενώ παράλληλα δεν επεδίωξε την πιστή και αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας, παρά μια απεικόνιση που θα ταραξεί τους θεατές, αφυπνίζοντάς τους ότι τα όσα βιώνουν και ζουν είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών συνθηκών και καταστάσεων.

Ως μια γενική παρατήρηση, μπορούμε να αναφέρουμε πως ο δημιουργός του ντοκιμαντέρ επιλέγει ποικιλία τεχνικών πλάνων, τόσο με γενικά πλάνα με μεγάλο

βάθος πεδίου, όσο και με πλάνα από συνεντεύξεις, δηλώσεις, αλλά και πλάνα στα οποία η κάμερα ακολουθεί τα πρόσωπα τα οποία καταγράφει. Επομένως, η κινηματογράφηση του ντοκιμαντέρ δεν γινόταν πάντα με συνεργείο και πολλές κάμερες, αλλά υπάρχουν και στιγμές που η καταγραφή γίνεται με κάμερα χειρός – ακόμα και κινητού- με σκοπό να μπορεί η κάμερα να ακολουθεί τα όσα καταγράφονται, χωρίς να χρειάζεται να πληροί πάντα το πλάνο την προϋπόθεση ενός οργανωμένου σκηνοθέτη. Στο ντοκιμαντέρ εντοπίζονται πλάνα μεγάλης διάρκειας με μεγάλο βάθος πεδίου, χαρακτηριστική τεχνική των ρεαλιστών κινηματογραφιστών, που αποσκοπεί στην απεικόνιση της πραγματικότητας στην πολυπλοκότητά της¹⁵⁴.

Σε αρκετά ντοκιμαντέρ εντοπίζεται συχνά το φαινόμενο να συμπεριλαμβάνονται σκηνές και πλάνα από τη διαδικασία του γυρίσματος, ώστε να υπενθυμίζεται στον θεατή ότι αυτό που βλέπει είναι μια «κατασκευή», μια υποκειμενική σύνθεση εικόνων και όχι μια αντικειμενική όψη της πραγματικότητας¹⁵⁵. Κάτι τέτοιο δεν εντοπίζεται στο «AGORA II», ωστόσο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως κάτι τέτοιο συμβαίνει στη συνέντευξη του Αυγερόπουλου με τον Πιτσιόρλα, όταν και είναι η πρώτη φορά στο ντοκιμαντέρ που φαίνεται στην κάμερα ο δημιουργός του και είναι και η πρώτη συνέντευξη στην οποία εκτός από τις απαντήσεις του συνεντευξιαζόμενου, παρακολουθούμε και ακούμε και τις ερωτήσεις του συνεντευκτή. Επομένως, θα μπορούσαμε να εκλάβουμε τη συγκεκριμένη στιγμή, όχι ως πλάνο από τη διαδικασία του γυρίσματος, αλλά ως μια «υπενθύμιση» ότι δεν πρόκειται για μια απλή ταινία, αλλά για ένα κοινωνικό – δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ που απεικονίζει πραγματικά γεγονότα.

Ο Αυγερόπουλος πολλές φορές με τα πλάνα που επιλέγει, επιδιώκει να ενισχύσει τα όσα ακούστηκαν μέχρι εκείνη τη στιγμή. Χαρακτηριστικά θα αναφέρω το εξής παράδειγμα: στη διάρκεια συνέντευξής του ο Βαρουφάκης αναφέρει μια συνάντηση που είχε με τον Moscovici πριν το Eurogroup της 16ης Φεβρουαρίου του 2015. Κατά τη διάρκεια της συνάντησης, ο Moscovici πρότεινε στον Βαρουφάκη την υπογραφή μίας συμφωνίας, την οποία όμως απέρριψε ο Jeroen Dijsselbloem¹⁵⁶. Όταν τελειώνει η αφήγηση της ιστορίας, το πλάνο μεταφέρεται στην αίθουσα του Eurogroup πριν την έναρξή του, όταν και μπαίνει ο Moscovici φανερά απογοητευμένος. Η επιλογή

¹⁵⁴ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 25.

¹⁵⁵ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 32.

¹⁵⁶ Πρόεδρος του Eurogroup από το 2013 μέχρι το 2018.

προβολής του πλάνου αυτού μπορεί να εκληφθεί ως προσπάθεια ενίσχυσης και ίσως επιβεβαίωσης των όσων είχε πει νωρίτερα ο Βαρουφάκης.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ

Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, είναι φανερό πως ο δημιουργός καταγράφει το πρόσωπο που παραχωρεί τη συνέντευξη με παραπάνω από μία κάμερα, καθώς υπάρχουν πλάνα του συνεντευξιζόμενου πιο μακρινά (κυρίως από τη μέση και πάνω), τα οποία εναλλάσσονται και σε πιο κοντινά (κυρίως στο πρόσωπο), όταν ο συνεντευξιζόμενος μιλά για κάτι πιο προσωπικό ή για κάτι που ενέχει μια διάθεση εξομολόγησης. Στις έντονες συγκινησιακά στιγμές, στις σκηνές δηλαδή που πρέπει να καταδειχθεί η ισχυρή συναισθηματική φόρτιση των προσώπων, υπάρχει εναλλαγή υποκειμενικών και κοντινών πλάνων¹⁵⁷. Τέτοια πλάνα εντοπίζονται χαρακτηριστικά στη διάρκεια συνέντευξης με τον Αλέξη Τσίπρα όπου όταν ο πρώην πρωθυπουργός κάνει λόγο περί ευθυνών, παραδέχεται και αναφέρει πως εκείνος φέρει την ευθύνη για όσα έγιναν κατά τις διαπραγματεύσεις, αλλά και στη διάρκεια της συνέντευξης με τη Λία από τη Θεσσαλονίκη, η οποία όταν λέει χαρακτηριστικά τη φράση «το τελευταίο που είχαμε ήταν η αξιοπρέπειά μας, μας την πήρανε κι αυτή», το πλάνο γίνεται αμέσως πιο κοντινό και εστιάζει στα πρόσωπα και των δύο. Με δεδομένο ότι οι κινηματογραφικές εικόνες προκαλούν αντιδράσεις και μερικές από τις εικόνες αυτές επηρεάζουν πρωταρχικά τις αισθήσεις, πριν να είναι σε θέση ακόμα ο θεατής να ανταποκριθεί διανοητικά σε αυτές και να τις εξηγήσει, τέτοια πλάνα απευθύνονται κυρίως στο

¹⁵⁷ Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 290-291.

συναίσθημα του θεατή, πριν απευθυνθούν στη νόησή του, στοχεύοντας είτε στην ταύτιση, είτε στη συμπόνια, πάντως σε μια συναισθηματική πριν τη λογική αντίδραση.

Ο Γιώργος Αυγερόπουλος καταφέρνει να βρίσκεται παντού. Μέσα στα Eurogroup και στα υψηλά κλιμάκια των ευρωπαϊκών κλειστών δωματίων στις Βρυξέλλες, στις ακτές της Λέσβου όπου φτάνουν οι πρόσφυγες, ακολουθεί τη Μάγδα Φύσσα που πηγαίνει στο δικαστήριο όπου δικάζεται η υπόθεση της δολοφονίας του γιου της από τη Χρυσή Αυγή, στο γραφείο του Αλέξη Τσίπρα και από εκεί στην πλατεία Αμερικής και στο σπίτι του Ζακ Κωστόπουλου¹⁵⁸. Είτε με οργανωμένο συνεργείο, είτε με κάμερα χειρός, είτε με κάμερα κινητού έχει καταφέρει να καταγράψει στιγμές που μέσα από το ντοκιμαντέρ του είδαν για πρώτη φορά το φως της δημοσιότητας. Για τη διάρκεια της καταγραφής, ωστόσο, θα έπρεπε να έχουμε πάντα στο μυαλό μας ότι η παρουσία της κάμερας, επηρεάζει τη συμπεριφορά των ανθρώπων, όσο διακριτική και αν είναι, και τα όρια μεταξύ «αναπαράστασης» και «παράστασης» είναι πολύ λεπτά. Όσο διακριτική κι αν είναι η παρουσία της κάμερας στα πολιτικά γραφεία, όσοι βρίσκονται μέσα σε αυτά και μπροστά από την κάμερα, γνωρίζουν την παρουσία της και το αν και κατά πόσο προσαρμόζουν τη συμπεριφορά τους στην ύπαρξη της κάμερας θα παραμείνει άγνωστο, είναι όμως ένα σημείο το οποίο οφείλουμε να λαμβάνουμε υπόψη.

3.4. Ο χρόνος και η έννοια της αναμέτρησης στο «AGORA II»

Έχοντας αναλύσει προηγουμένως το cinéma-vérité και έχοντας ήδη εντοπίσει αρκετές επιρροές από αυτό το κίνημα στο ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες», ακόμα μία επιρροή που εντοπίζεται στην ταινία του Γιώργου Αυγερόπουλου με τον κινηματογράφο – αλήθεια, είναι η ενασχόληση με γνωστά στην κοινή γνώμη θέματα¹⁵⁹. Λίγο πολύ όλοι γνωρίζουμε τα βασικά γεγονότα που σημάδεψαν την περίοδο από το 2015 έως το 2019, τόσο σε κεντρικοπολιτικό επίπεδο (τις εκλογές, το δημοψήφισμα, την υπογραφή του τρίτου μνημονίου), όσο και σε κοινωνικό επίπεδο (τη δίκη της Χρυσής Αυγής, τη δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου, το προσφυγικό). Με δεδομένο ότι ο κινηματογράφος ως αναπαραστατική τέχνη που δεν απεικονίζει απλά τον εξωτερικό κόσμο, αλλά τον (ανα)νοηματοδοτεί κιόλας, ο δημοσιογράφος

¹⁵⁸ <https://flix.gr/cinema/agora-ii-chained-review.html>

¹⁵⁹ Στεφανή, Ε. (2007). 10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ, σελ. 54.

και δημιουργός του ντοκιμαντέρ, καταφέρνει μέσα από την προβολή άγνωστων πτυχών αυτών των γεγονότων, πτυχών που μέχρι την κυκλοφορία της ταινίας δεν είχαν ξαναδεί το φως της δημοσιότητας, να συνδέσει χαμένα κομμάτια του παζλ εκείνων των ημερών, αποκωδικοποιώντας ενέργειες που υπήρξαν καθοριστικές για τη διαμόρφωση του πολιτικού σκηνικού στην Ευρώπη¹⁶⁰.

Ο Γιώργος Αυγερόπουλος επιλέγει να μην ακολουθήσει πιστά τη χρονολογική σειρά των γεγονότων, παρά να κινεί τον δείκτη του χρονολογίου διαρκώς μπρος πίσω. Η επιλογή του αυτή, ενδεχομένως να έγκειται σε δύο λόγους. Από τη μία πλευρά, το 2015 ήταν μια χρονιά που σηματοδεύτηκε κυρίως από κεντρικοπολιτικά γεγονότα. Η νίκη για πρώτη φορά κόμματος της ριζοσπαστικής Αριστεράς σε εθνικές εκλογές, αποτέλεσε τομή για την ιστορία της χώρας μας, γεγονός που επηρέασε όλες τις εκφάνσεις και κυρίως την οικονομική και εξωτερική πολιτική της Ελλάδας. Αν ο Αυγερόπουλος παρουσίαζε τα γεγονότα με χρονολογική σειρά, αυτό θα είχε ως αποτέλεσμα το πρώτο και μεγαλύτερο κομμάτι του ντοκιμαντέρ να αποτελείται από γεγονότα της πολιτικής σκηνής που θα μονοπωλούσαν τον θεατή, ενώ τα κοινωνικά γεγονότα θα παρουσιάζονταν σε μικρότερη έκταση και μετά το πρώτο μισό του ντοκιμαντέρ. Υπάρχει όμως και η άλλη πλευρά στην επιλογή αυτή του σκηνοθέτη. Η προσπάθεια να αντιληφθεί ο θεατής ότι κεντρικοπολιτικά και κοινωνικά γεγονότα αλληλοδιαπλέκονται, ασχέτως αν συμβαίνουν ακριβώς την ίδια περίοδο ή όχι. Τα κοινωνικά γεγονότα που προβάλλονται στο ντοκιμαντέρ και κυρίως η δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου και τα επεισόδια που προκλήθηκαν από ακροδεξιούς που διαδήλωναν ενάντια στους πρόσφυγες, δείχνουν μία αργή και σταθερή συντηρητικοποίηση της κοινωνίας, την οποία και εξηγεί πολύ εύστοχα ο Σεραφείμ Σεφεριάδης¹⁶¹, ο οποίος μιλώντας στην κάμερα του «AGORA II», αναφέρει πως η απογοήτευση που βίωσε ο κόσμος μετά τον δημοψήφισμα και με την υπογραφή του τρίτου μνημονίου, όπως και η πολιτικοϊδεολογική μετάλλαξη του ΣΥΡΙΖΑ, οδήγησαν τον κόσμο σε τέτοια δυσπιστία προς οποιαδήποτε ελπίδα αλλαγής, πράγμα που εν τέλει καταλήγει σε συντηρητικοποίηση της κοινωνίας και επιστροφή σε έννοιες και αξίες μιας άλλης εποχής (έννοιες όπως αυτές της πατρίδας, της θρησκείας και της οικογένειας).

¹⁶⁰ <https://www.smallplanet.gr/el/films/agora-ii-chained/>

¹⁶¹ Καθηγητής Πολιτικών Επιστημών, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.

Η έννοια του χρόνου σε μία αφήγηση (κυρίως μυθοπλαστική – εδώ μυθοπλαστική ως κινηματογραφικό προϊόν), διακρίνεται κυρίως σε χρόνο λόγου και χρόνο ιστορίας¹⁶². Στην περίπτωση του «AGORA II», ο χρόνος θα αντιμετωπιστεί ως τεχνική της μυθοπλαστικής και όχι της ιστορικής αφήγησης, καθώς η διάκριση χρόνος λόγου/χρόνος ιστορίας συχνά εμπλέκεται άμεσα στην υποκειμενικότητα των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, και κατ'αυτή την έννοια αναπαράγεται στο εσωτερικό του επιπέδου της ιστορίας και αυτό αφορά κυρίως περιπτώσεις όπου οι ίδιοι οι χαρακτήρες αφηγούνται περιστατικά που έχουν ήδη συμβεί με τέτοιο τρόπο που η αφήγησή τους συγκροτεί σημαντικό μέρος της ίδιας της πλοκής¹⁶³ (κυρίως στις περιπτώσεις των συνεντεύξεων Τσίπρα και Βαρουφάκη).

Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο του ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες» αποτελεί η έννοια της «αναμέτρησης», η οποία επανέρχεται συχνά τόσο ως λέξη, όσο και μέσω των σκηνοθετικών επιλογών του δημιουργού. Η λέξη «αναμέτρηση» χρησιμοποιείται συχνά στο ντοκιμαντέρ με την κυριολεκτική της έννοια, με σκοπό να περιγραφεί η «μάχη» των εκλογών, ενώ τη χρησιμοποιεί και ο Γιώργος Πλειός¹⁶⁴, λέγοντας πως την περίοδο του δημοψηφίσματος η ελληνική κοινωνία αναμετρήθηκε στις πλατείες, όταν δηλαδή είχαν διοργανωθεί την Παρασκευή 3 Ιουλίου δύο συγκεντρώσεις, μία υπέρ του ΟΧΙ και μία υπέρ του ΝΑΙ, την ίδια ώρα σε δύο διαφορετικά σημεία της πόλης (του ΟΧΙ στο Σύνταγμα και του ΝΑΙ στο Ζάππειο).

Το αίσθημα της αναμέτρησης διαπερνά, ωστόσο, ολόκληρη την ταινία, υπό την έννοια ότι ο δημιουργός, με συγκεκριμένες επιλογές στα πλάνα και στο μοντάζ αποπνέει το αίσθημα συνεχών αναμετρήσεων και μαχών. Από τη μία πλευρά, παρακολουθούμε τη «μάχη» μεταξύ Τσίπρα και Βαρουφάκη, κάτι το οποίο έχει αναλυθεί και προηγουμένως, αφού οι δυο τους καλούνται να τοποθετηθούν και να διηγηθούν ίδια γεγονότα και τις περιγραφές τους, ο Αυγερόπουλος επιλέγει να τις τοποθετήσει διαδοχικά στο ντοκιμαντέρ. Είναι διάχυτο το αίσθημα, βέβαια, ότι συνεχώς κάποιος αναμετράται με κάτι. Η ελληνική κυβέρνηση αναμετράται με τους ευρωπαϊκούς θεσμούς με σκοπό τη βελτίωση του προγράμματος λιτότητας που έχει επιβληθεί στη χώρα. Αυτής της αναμέτρησης γινόμαστε μάρτυρες σε μεγάλο κομμάτι του έργου μέχρι τη διεξαγωγή του δημοψηφίσματος, όταν και στην αρένα του ρινγκ μπαίνει και η ελληνική κοινωνία που διχάζεται μεταξύ του ΟΧΙ και του ΝΑΙ. Η

¹⁶² Chatman, S. B. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*.

¹⁶³ Δοξιάδης, Κ. (2008). *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση*, σελ. 176.

¹⁶⁴ Πρόεδρος του Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, ΕΚΠΑ.

αναμέτρηση της ελληνικής κυβέρνησης με τους θεσμούς και τους Ευρωπαίους συνεχίζεται και μετά το αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος, στην πολυσυζητημένη συνεδρίαση των 17 ωρών (12 Ιουλίου 2015), όταν εν τέλει υπεγράφη το τρίτο μνημόνιο. Το αίσθημα, μάλιστα, ότι το δημοψήφισμα επρόκειτο για μια αναμέτρηση όχι μόνο μεταξύ δύο σχεδίων, του σχεδίου άρνησης στο προτεινόμενο πρόγραμμα και του σχεδίου αποδοχής του (το διακύβευμα του δημοψηφίσματος), αλλά και μεταξύ Ευρωπαίων και Ελλάδας, ενισχύεται όταν παρακολουθούμε στις οθόνες μας ένα στιγμιότυπο από τη Συνέντευξη Τύπου που παραχώρησαν μετά την υπογραφή της συμφωνίας οι Jean-Claude Juncker, Donald Tusk και Jeroen Dijsselbloem, οι οποίοι όταν ρωτήθηκαν από δημοσιογράφο αν θεωρούν πως ήταν σκληροί απέναντι στην Ελλάδα και τι απαντούν σε όσους τους κατηγορούν ότι διέπραξαν «πραξικόπημα» με την επιβολή του τρίτου μνημονίου, ο Juncker απαντά πως *«είχαμε προειδοποιήσει τον Έλληνα πρωθυπουργό πως τα πράγματα για την Ελλάδα θα είναι χειρότερα μετά το δημοψήφισμα»*.

Στον αντίποδα της αναμέτρησης της κυβέρνησης με τους πιστωτές, παρακολουθούμε επίσης την αναμέτρηση ανθρώπων με τις ζωές τους. Από τη μία ένα ζευγάρι προσφύγων από τη Συρία αναμετρώνται και παλεύει για το δικαίωμα στη ζωή. Μέσα από αντιξοότητες που κλήθηκαν να ξεπεράσουν, τη διαμονή τους στη Μόρια, το ταξίδι μέχρι τα σύνορα και την πολυήμερη παραμονή τους στην Ειδομένη με την ελπίδα ότι τα σύνορα θα ανοίξουν και θα μπορέσουν να φτάσουν στην Ολλανδία που ήταν ο προορισμός τους, την απογοήτευσή τους και την επιστροφή τους στην Αθήνα, ο Τζουάν και η Νερμίν αναμετρώνται όχι μόνο με το δικαίωμα να ζήσουν, αλλά και με τις ευρωπαϊκές πολιτικές για το προσφυγικό που δεν τους επέτρεπαν να αντιμετωπιστούν ως πρόσφυγες και να φτάσουν με ασφάλεια στον προορισμό τους.

Από την άλλη, Λία και Δημήτρης αναμετρώνται με το δικαίωμα στην εργασία, το οποίο δεν μπορούν να ασκήσουν στη χώρα τους, γεγονός που τους αναγκάζει να μεταναστεύσουν στη Γερμανία, προς αναζήτηση εργασίας και μιας καλύτερης ζωής. Παρακολουθούμε επίσης την αναμέτρηση της Μάγδας Φύσσας στη δικαστική αίθουσα με τους δολοφόνους του γιου της, αλλά και την αναμέτρηση του Ζακ Κωστόπουλου με τη ρατσιστική βία. Στη διάρκεια της συνέντευξής του ο Ζακ αναφέρει πως έχει πέσει πολλές φορές θύμα ρατσιστικής βίας, ωστόσο πάντα κατάφερνε να τη γλιτώσει μετά από μερικές κλωτσιές. Μέχρι που παρακολουθούμε στις οθόνες μας την τελική του αναμέτρηση με τους δολοφόνους του, όταν και έφτασε σε σημείο που δεν

μπορούσε πλέον ούτε να αντιδράσει, ούτε να τρέξει για να σωθεί. Όλες αυτές οι μάχες που συνθέτουν το πλαίσιο της αναμέτρησης στο «AGORA II», επιστρέφουν εν τέλει στον ίδιο τον θεατή, με ένα υφέριπτον και ρητορικό ερώτημα: Πού είναι η κοινωνία μπροστά σε όλα αυτά τα γεγονότα; Και εν τέλει, η αναμέτρηση αυτή είναι ικανή να υπάρξει μεταξύ του κάθε θεατή και του ίδιου του εαυτού του, με σκοπό μια εσωτερική αναζήτηση για τη θέση του καθενός μας στην κοινωνία, αλλά και σε όσα συμβαίνουν γύρω μας;

Τέλος, η ανάλυση ενός ντοκιμαντέρ, από τη στιγμή που θα το εκλάβουμε ως απεικόνιση –έστω και εν μέρει- πραγματικών γεγονότων, δεν γίνεται μόνο με βάση τα όσα παρουσιάζονται, αλλά και με όσα ο δημιουργός επιλέγει να παραμερίσει και να αφήσει απ' έξω, από τις πιο μικρές λεπτομέρειες, μέχρι τα πιο μεγάλα γεγονότα. Από τη μία, ο Αυγερόπουλος, ενώ στα πρόσωπα που παραχωρούν συνεντεύξεις παραθέτει στην οθόνη τα ονόματα και τις ιδιότητές τους, στην περίπτωση των συνεντεύξεων του Αλέξη Τσίπρα και του Γιάνη Βαρουφάκη, δεν δείχνει ποτέ ούτε τα ονόματα ούτε την ιδιότητά τους. Από την αφήγηση και τα όσα λέγονται στο ντοκιμαντέρ τόσο από τον ίδιο τον δημιουργό κατά τη διάρκεια του σπικάζ, αλλά και από επιλογές πλάνων (πχ. Τσίπρας σε προεκλογική αφίσα) τόσο το ποιοι είναι αλλά και ποια είναι η ιδιότητά τους είναι προφανής και εννοείται, ωστόσο δεν παύει να αποτελεί μια συνειδητή επιλογή του δημιουργού. Το γιατί οδηγήθηκε σε αυτή την επιλογή θα παραμείνει –τουλάχιστον στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας- άγνωστο, ωστόσο αυτό που μπορούμε να υποθέσουμε είναι ότι πρόκειται για τα δύο πιο προβεβλημένα πρόσωπα της περιόδου με την οποία καταπιάνεται το ντοκιμαντέρ και άρα οι θεατές γνωρίζουν ήδη το για ποιους πρόκειται, αλλά και το πλαίσιο πάνω στο οποίο τοποθετούνται.

Ο Αυγερόπουλος ωστόσο επιλέγει επίσης να μην αναφερθεί καθόλου στη συγκυβέρνηση του ΣΥΡΙΖΑ με το κόμμα «Ανεξάρτητοι Έλληνες», του οποίου ήταν πρόεδρος ο Πάνος Καμμένος. Ο ΣΥΡΙΖΑ συνεργάστηκε με τους ΑΝ.ΕΛ. τόσο την πρώτη περίοδο του 2015 από τον Ιανουάριο μέχρι τον Ιούλιο, όσο και μετά τη δεύτερη νίκη του, από τον Σεπτέμβριο του 2015 μέχρι τις 14 Ιανουαρίου του 2019, όταν και το κόμμα του Καμμένου αποχώρησε, καθώς αντιτέθηκε στην υπογραφή της Συμφωνίας των Πρεσπών. Ο λόγος και αυτής της επιλογής του Αυγερόπουλου θα παραμείνει άγνωστος, είναι ένα στοιχείο που πρέπει όμως να αναφερθεί στο πλαίσιο ανάλυσης του εν λόγω ντοκιμαντέρ.



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ

Συμπεράσματα

«Μία κιβωτός μνήμης που προ(σ)καλεί τον θεατή να το παρακολουθήσει, γεννώντας ερωτήματα και προβληματισμούς για το παρόν και το μέλλον της χώρας μας»¹⁶⁵

Το «AGORA II – Δεσμώτες» δεν αποτελεί και δεν θα έπρεπε να εκλαμβάνεται μόνο ως ένα απλό ντοκιμαντέρ, αλλά και ως ένα ιστορικό ντοκουμέντο. Αποτελεί ένα –κυρίως– ανθρώπινο έργο που δεν καταγράφει απλά τα πρόσωπα που βλέπουμε στις οθόνες μας, αλλά δημιουργεί χαρακτήρες. Ακολουθεί τις ζωές ανθρώπων από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα: μία γυναίκα που αναγκάζεται να γίνει οικονομική μετανάστρια, ένα ζευγάρι προσφύγων από τη Συρία, μία μητέρα της οποίας το παιδί δολοφονήθηκε από μέλος της Χρυσής Αυγής, ένα ακτιβιστή της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας, έναν νέο γιατρό που αποφασίζει να εγκαταλείψει την Ελλάδα και να αναζητήσει εργασία στο εξωτερικό. Και ενώ ακολουθεί τις ζωές αυτών των ανθρώπων της διπλανής πόρτας, η κάμερά του βρίσκεται ταυτόχρονα και στα κλειστά πολιτικά γραφεία συσκέψεων, στα αυτοκίνητα του πρώην πρωθυπουργού Αλέξη Τσίπρα και του πρώην υπουργού Οικονομικών Γιάνη Βαρουφάκη, σε κρίσιμες συναντήσεις, λίγο πριν ή λίγο μετά τα Eurogroup και την ίδια ώρα παρακολουθούμε και τις παράλληλες συνεντεύξεις Τσίπρα – Βαρουφάκη, οι οποίοι δίνουν τις δικές τους απαντήσεις και τη δική τους εκδοχή για τα πολιτικά γεγονότα που έλαβαν χώρα κυρίως το 2015, αλλά και αργότερα.

Ο Αυγερόπουλος, καταφέρνει τεχνηέντως να πηγαινοέρχεται με την κάμερά του από τις Βρυξέλλες στη Μόρια και από το Μέγαρο Μαξίμου και το Σύνταγμα, στο διαμέρισμα του Ζακ Κωστόπουλου και στη δίκη της Χρυσής Αυγής. Από το δράμα των προσφύγων στο δράμα της διαπραγμάτευσης και στη σφιχτή θηλιά των ευρωπαϊών αξιωματούχων¹⁶⁶ και από την ασφυκτική οικονομική κατάσταση μιας γυναίκας από τη Θεσσαλονίκη που την αναγκάζει να μεταναστεύσει, στην επιλογή – μονόδρομο του brain drain για τον Δημήτρη. Από τις χιλιάδες των διαδηλωτών στο Σύνταγμα τις μέρες του δημοψηφίσματος, στο γραφείο του φιλοσόφου Alain Badiou που επέμενε ότι η μάχη είναι πρωτίστως ιδεολογική¹⁶⁷. Ο δημιουργός έχει στραμμένη την κάμερά του στην ελληνική κοινωνία και καταγράφει τα σημαντικότερα γεγονότα

¹⁶⁵ <https://tvxs.gr/news/sinema/agora-ii-desmo%CC%81tes-ntokimanter-toy-giorgoy-aygeropoyloy-se-tileoptiki-metadosi>

¹⁶⁶ <https://tvxs.gr/news/ellada/agora-ii-desmotes-i-nea-tainia-toy-aygeropoyloy-bgazei-eidiseis-0>

¹⁶⁷ <https://tvxs.gr/news/ellada/agora-ii-desmotes-i-nea-tainia-toy-aygeropoyloy-bgazei-eidiseis-0>

της τελευταίας πενταετίας, από το οικονομικό και πολιτικό αδιέξοδο, μέχρι την προσφυγική κρίση και τη δίκη της Χρυσής Αυγής, αλλά και τη δολοφονία του ακτιβιστή, Ζακ Κωστόπουλου¹⁶⁸.

Έτσι, φτάνει στις οθόνες μας ένα πολυεπίπεδο ντοκιμαντέρ, μιας ιστορίας που εξελίσσεται σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα και που ακολουθεί τους «πρωταγωνιστές» της σε βάθος χρόνου, τόσο όταν αυτοί έρχονται αντιμέτωποι με δύσκολες αποφάσεις, όσο και όταν πια έχουν πάρει τις αποφάσεις αυτές και με μια χρονική απόσταση από την καρδιά των γεγονότων μπορούν να δώσουν πλέον τη δική τους εξήγηση και τη δική τους οπτική για τα πεπραγμένα. Ο Γιώργος Αυγερόπουλος δεν ενδιαφέρεται απλά για την καταγραφή ορισμένων προσώπων από όλο –σχεδόν– το φάσμα της ελληνικής κοινωνίας, αλλά ενδιαφέρεται για την εξέλιξη αυτών των χαρακτήρων μέσα στον χρόνο. Τον ενδιαφέρουν –και για αυτό τις καταγράφει– οι αποφάσεις που καλούνται να πάρουν αυτοί οι άνθρωποι, τα εμπόδια που καλούνται να ξεπεράσουν, αλλά και το πώς αντιμετωπίζουν την ίδια την πραγματικότητα για να πετύχουν τους στόχους που έχουν θέσει. Υπό αυτή την έννοια, το ντοκιμαντέρ «AGORA II – Δεσμώτες» δεν αποτελεί απλά μία πολιτική, κοινωνική και ιστορική ταινία, αλλά μία ανθρώπινη ταινία. Ο Αυγερόπουλος κατάφερε να καταγράψει με ήχο και εικόνα στιγμές που σημάδεψαν τον ελληνικό λαό και που κανείς δεν πίστευε πως θα είχαν καταγραφεί. Με την κάμερά του βρέθηκε παντού και η καταγραφή του αυτή ενώνει τα κομμάτια του παζλ, ειδικά του πρώτου εξαμήνου του 2015, δίνοντας στον θεατή την ευκαιρία να δει και να ακούσει πράγματα που ίσως να τον οδηγήσουν σε μια εκ νέου θεώρηση εκείνης της περιόδου. Από αυτή την άποψη, το υλικό του Αυγερόπουλου μπορεί να εκληφθεί ως ιστορικό τεκμήριο, ένα τεκμήριο ιστορικής μνήμης. Αποτελεί τον καθρέφτη μιας ολόκληρης περιόδου.

Με μία αφήγηση κοφτή και συνάμα αποτελεσματική και με ένα αποκαλυπτικό υλικό που βλέπει για πρώτη φορά τα φώτα της δημοσιότητας, ο Αυγερόπουλος καταφέρνει να συνθέσει το κινηματογραφικό μωσαϊκό όχι μόνο της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, αλλά και μιας ευρωπαϊκής δυστοπίας, ενώ παράλληλα θέτει καιρικά ερωτήματα για το μέλλον τόσο της Ελλάδας όσο και της Ευρώπης. Έτσι, ο θεατής ξαναζεί τα γεγονότα που σημάδεψαν την περίοδο από το 2015 έως το 2019, απλά αυτή τη φορά ξέρει τι θα ζήσει και ενδεχομένως, μέσα από το καθαρό βλέμμα του

¹⁶⁸ <https://tvxs.gr/news/sinema/agora-ii-desmo%CC%81tes-ntokimanter-toy-giorgoy-aygeropoyloy-se-tileoptiki-metadosi>

κινηματογραφιστή, καταφέρνει μέχρι και ο ίδιος ο θεατής να κάνει έναν πιο ορθολογικό και μακριά από συναισθηματισμούς, απολογισμό εκείνης της περιόδου.

Ο Γιώργος Αυγερόπουλος καταφέρνει να καταγράψει και να αναπαραστήσει ένα κράτος που προσπάθησε να διαχειριστεί όχι μία, αλλά πολλαπλές κρίσεις. Μία οικονομική κρίση, μία προσφυγική κρίση, μία κρίση αξιών. Κατέγραψε μια χώρα που βρίσκεται ήδη από το 2010 σε μια κατάσταση μόνιμης έκτακτης ανάγκης, μια χώρα που γνώρισε τη διάλυση του κοινωνικού κράτους, την άνοδο των ανισοτήτων και του φασισμού. Όπως το περιγράφει, άλλωστε, καλύτερα και ο ίδιος, πρόκειται για «μια χώρα δέσμια. Μια κοινωνία που λειδωρήθηκε, φτωχοποιήθηκε, μετανάστευσε, τόλμησε να ελπίζει και πλέον βρίσκεται στην αναζήτηση της κανονικότητας σε υπέρμετρο βαθμό, συντηρητικοποιείται και εκφασίζεται αργά και σταθερά»¹⁶⁹. Και όσο η βελόνα της ιστορίας μετακινείται προς τα τελευταία χρόνια που αναπαριστώνται στο «AGORA II», ο εκφασισμός και η συντηρητικοποίηση της κοινωνίας διαγράφεται όλο και πιο έντονα στην ταινία: από τα συλλαλητήρια για το Μακεδονικό στο Σύνταγμα, μέχρι τη δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου.

Οδεύοντας προς το τέλος αυτής της εργασίας, ένα από τα βασικότερα σημεία που απασχολούν όταν γίνεται ανάλυση ενός ντοκιμαντέρ είναι το αν και κατά πόσο η αποτύπωση των γεγονότων γίνεται με αντικειμενικό ή όχι τρόπο. Έχοντας αναλύσει σε παραπάνω κεφάλαια τόσο την αντικειμενικότητα στα ντοκιμαντέρ, όσο και διάφορες τεχνικές που εφαρμόζονται στο «AGORA II» και επηρεάζουν την αντικειμενικότητα των όσων καταγράφονται, θα μπορούσε να εξαχθεί το συμπέρασμα πως το εν λόγω ντοκιμαντέρ αποτελεί εν πολλοίς μία ολόκληρη κριτική στο νεοφιλελεύθερο πλαίσιο των κοινωνιών μας. Μία κριτική σε μια νεοφιλελεύθερη Ευρώπη που με την εμμονή της στους κανόνες για την οικονομία, καταπατά συχνά την αυτοδιάθεση των λαών, σε μια νεοφιλελεύθερη Ευρώπη που καταπατά τα ανθρώπινα δικαιώματα κλείνοντας τα σύνορά της σε πρόσφυγες και μετανάστες, δημιουργώντας ολέθριες συνέπειες για τις ζωές αυτών, σε ένα συνολικό νεοφιλελεύθερο πλαίσιο που οδηγεί στην αργή και σταθερή συντηρητικοποίηση –όπως και ειπώθηκε και παραπάνω- της κοινωνίας. Λαμβάνοντας υπόψη τα λόγια του Φουκώ για τη διαλεκτική ηγεμονία του αυτού, η οποία συνίσταται στο να αφήνει το διαφορετικό να υπάρχει, αλλά υπό τον νόμο του

¹⁶⁹ <https://www.dw.com/el/agora-ii-%CE%B4%CE%B5%CF%83%CE%BC%CF%8E%CF%84%CE%B5%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BA%CE%B9%CE%B2%CF%89%CF%84%CF%8C%CF%82-%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7%CF%82/a-52689104>

αρνητικού, ως στιγμή του μη-είναι, το εν λόγω ντοκιμαντέρ μπορεί να εκληφθεί ως μια κριτική στο νεοφιλελεύθερο πλαίσιο ως το μη είναι του πλαισίου αυτού¹⁷⁰.

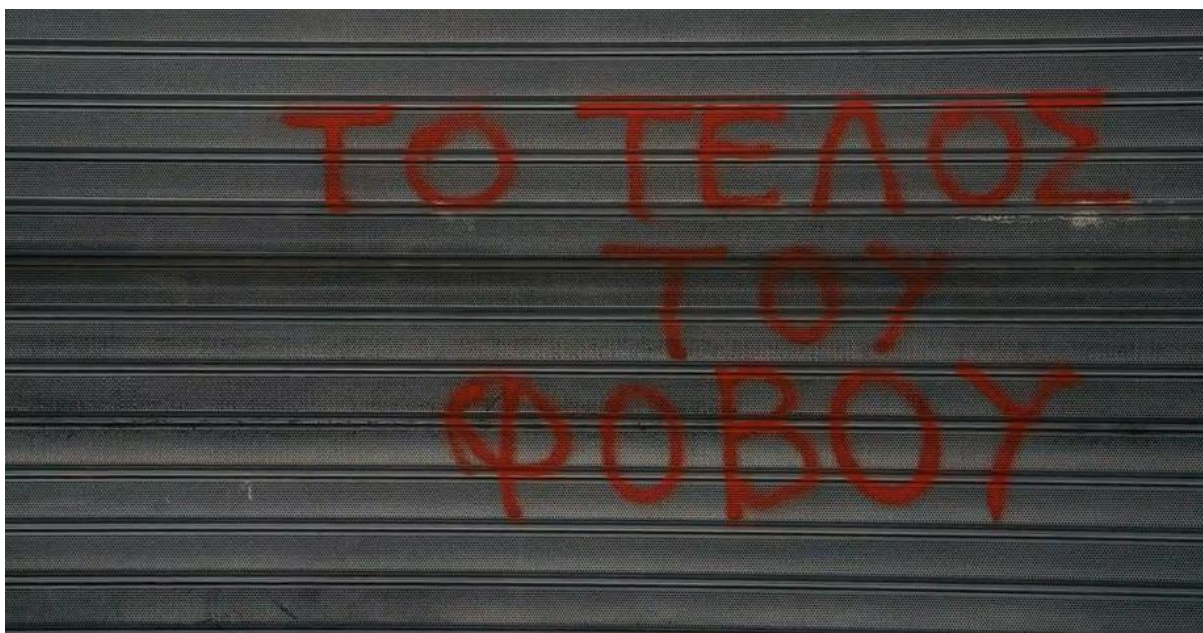
Ο Αυγερόπουλος παρουσιάζει –και το παραδέχεται και ο ίδιος– τη δική του οπτική για τα γεγονότα που παρακολουθούμε. Άλλωστε στον ιστοριογραφικό λόγο, ένα ιστορικό γεγονός και η ερμηνεία του μπορεί να αποτελεί τέτοια θεματική, στον βαθμό που η επικράτηση της μίας ή της άλλης ερμηνείας συνηγορεί αντίστοιχα υπέρ της μίας ή της άλλης ιδεολογικής θέσης¹⁷¹. Το ποια είναι η οπτική αυτή του Αυγερόπουλου είναι στην ευχέρεια του κάθε θεατή να την ανακαλύψει και να την ερμηνεύσει. Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν να καταδείξει –έστω εν μέρει– ότι η υποκειμενική αυτή οπτική του δημιουργού, υπάρχει. Και επειδή, όπως προαναφέρθηκε λίγες γραμμές παραπάνω, το παραδέχεται και ο ίδιος ο δημιουργός, κλείνω την παρούσα εργασία με μία απάντηση του ίδιου του Γιώργου Αυγερόπουλου, σε ερώτηση δημοσιογράφου για το αν συμφωνεί ότι η αντικειμενική καταγραφή δεν υφίσταται:

«Απολύτως συμφωνώ. Θεωρώ ότι, έτσι κι αλλιώς, σε ένα ντοκιμαντέρ η θέση του δημιουργού βρίσκεται πάντα μέσα στην ταινία. Ακόμη κι αν αυτός δεν έχει αρθρώσει λέξη. Ο τρόπος με τον οποίο έχει βάλει τα πράγματα σε σειρά, είναι από μόνο του θέση. Προφανώς αντικειμενικότητα δεν υπάρχει. Ωστόσο, η ζωή δεν είναι άσπρωμαύρο. Τους τόνους του γκρι αναζητούμε, αυτούς συλλέγουμε, αυτό κάνουμε. Κυνηγάω την άλλη άποψη, μ' αρέσει πάρα πολύ να την έχω, πιστεύω πως αυτό κάνει και το έργο ενδιαφέρον. Από την άλλη, φέρω δύο καπέλα: αυτό του κινηματογραφιστή-σκηνοθέτη-ντοκιμαντερίστα, πες με όπως θέλεις, αλλά προέρχομαι από τον χώρο της δημοσιογραφίας. Και όταν ετοιμάζω ένα ντοκιμαντέρ, χρησιμοποιώ την δημοσιογραφία ως εργαλείο –ένα απ' τα πολλά. Θεωρώ, λοιπόν, γιατί έτσι με μάθανε, ότι η δημοσιογραφία είναι για να ελέγχει την εξουσία, κι όχι για να χαριεντίζεται μαζί της. Πρέπει οπωσδήποτε να επισημαίνεις στην εκάστοτε εξουσία που δεν έχει κάνει τα πράγματα σωστά... Εξ ορισμού το ντοκιμαντέρ είναι μια πολιτική πράξη. Με την έννοια που έδινε ο Αριστοτέλης στην πολιτική: της συμβολής στα κοινά»¹⁷².

¹⁷⁰ Foucault, M. (1994). Dits et écrits: 1954-1988, II, σελ. 90.

¹⁷¹ Δοξιάδης, Κ. (2008). Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση, σελ. 177-178.

¹⁷² <https://www.news247.gr/sunday-edition/giorgos-aygeropoulos-paron-kai-me-ti-voyla.9215028.html>



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Δοξιάδης, Κ. (2008). *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση*. Αθήνα: Πλέθρον.

Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*. Αθήνα: Κάλβος.

Moscovici, S. (2017). *Το σκάνδαλο της κοινωνικής σκέψης: Κείμενα για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις*. Αθήνα: Πεδίο.

Moscovici, S. (1999). *Η ψυχανάλυση, η εικόνα και το κοινό της*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Balázs, M. (2003). *Η θεωρία του φιλμ: Η δημιουργική κάμερα, το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Benjamin, W. (2019). *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*. Στο *Κείμενα 1934-1940*. (επιμ.) Γ. Σαγκριώτης. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Sadoul, G. (1985). *Το ντοκιμαντέρ: από τον Βερτώφ στον Ρους, κάμερα-μάτι και κάμερα-στυλό*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Πετρίτη, Ν., (2021). *Η κατασκευή του μύθου των μαγισσών και η αναπαράστασή τους στον κινηματογράφο από το 1920 μέχρι και σήμερα*. Διπλωματική Εργασία: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Σταυρίδης, Σ. (2018). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Στεφανή, Ε. (2017). *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Φτούλη, Α. (2020). *Η νέα αντίληψη του αστικού περιβάλλοντος στη Γερμανία του μεσοπολέμου: Από την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, η πόλη ως νέος τρόπος οργάνωσης ζωή*. Διπλωματική Εργασία: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Hayward, S. (2017). *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Horkheimer, M., Adorno, T. (1996). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Αθήνα: Νήσος.

Ξενογλώσση

Agel, H. (1958). *Du film en forme de chronicle*. Paris: G. A. Astre.

Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.

Barjavel, R. (1944). *Cinéma total: Essai sur les formes futures du cinéma*. Paris: Denoel.

Bentham, J. (1789). *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. London: T. Payne.

Calder-Marshall, A. (1963). *The innocent Eye: The life of Robert Flaherty*. London: W. H. Allen.

Chatman, S. B. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.

Cohen-Séat, G. (1946). *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale: Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses universitaires de France.

Durkheim, E. (1898). *Représentations individuelles et représentations collectives*. *Revue de Métaphysique et de Morale*, VI, 273-302.

Durkheim, E. (1968). *Les forms élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Puf.

Foucault, M. (1966). *Le mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits: 1954-1988, II*. Paris: Gallimard.

Grice, H. P. (1989). *Studies in the Ways of Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Hacking, I. (1983). *Representing and Intervening*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hall, S. (2003). *Representation: Cultural Representations and Significant Practices*. London: Sage Publications.

von Hofmannsthal, H. (1931). *Der Ersatz fuer Traeume*. *Die Beruehrung der Sphaeren*, σελ. 263-268.

Issari, M. A. & Paul, D. A. (1979). *What is Cinéma-vérité?* London: The Scarecrow Press Inc.

Kolakowski, L. (1978). *L'esprit révolutionnaire, suivi de Marxisme, utopie et antiutopie.* Paris: Éditions Complexe.

Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics.* London: Verso.

Mumford, L. (2010). *Technics and Civilization.* Chicago: The University of Chicago Press.

Mauss, M. (1969). *Essais de sociologie.* Paris: Éditions de Minuit.

Moscovici, S. (1993). *The return of the unconscious.* Social Research, 60, 39-93.

Rouch, J. (1979). *Anthropology – Reality – Cinema: The Films of Jean Rouch.* The British Film Institute, σελ. 51.

Scheffauer, H. (1920). *The Vivifying of Space.* The Freeman. New York, σελ. 248-250.

Searle, J., (1995). *The Construction of Social Reality.* New York: Free Press.

Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film.* London: The John Hopkins University Press.

Vertov, D. (1935). *On Film Technique.* Filmfront, 3, σελ. 7-9.

Vigo, J. (1983). *The complete Jean Vigo.* New York: Lorrimer Publishing.

Wallon, H. (1947). *De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinema.* Revue internationale de filmologie. Paris, τόμ. I, No: 1:15-18.

Ιστοτόποι

https://www.athinorama.gr/cinema/cinema-reviews/2539994/agora_ii_desmotes/

<https://www.dw.com/el/agora-ii->

[%CE%B4%CE%B5%CF%83%CE%BC%CF%8E%CF%84%CE%B5%CF%82-](https://www.dw.com/el/agora-ii-%CE%B4%CE%B5%CF%83%CE%BC%CF%8E%CF%84%CE%B5%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-)

[%CE%BC%CE%B9%CE%B1-](https://www.dw.com/el/agora-ii-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-)

[%CE%BA%CE%B9%CE%B2%CF%89%CF%84%CF%8C%CF%82-%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B7%CF%82/a-52689104](https://www.flix.gr/cinema/agora-ii-chained-review.html)

<https://flix.gr/cinema/agora-ii-chained-review.html>

<https://www.news247.gr/sunday-edition/giorgos-aygeropoylos-paron-kai-me-ti-voyla.9215028.html>

<https://www.smallplanet.gr/el/films/agora-ii-chained/>

<https://tvxs.gr/news/ellada/agora-ii-desmotes-i-nea-tainia-toy-aygeropoyloy-bgazei-aidiseis-0>

<https://tvxs.gr/news/sinema/agora-ii-desmo%CC%81tes-ntokimanter-toy-giorgoy-aygeropoyloy-se-tileoptiki-metadosi>

Παράρτημα

Πρόσωπα συνεντεύξεων και ιδιότητες των προσώπων¹⁷³

- **Klaus Regling (Κλάους Ρέγκλινγκ):** Γενικός Διευθυντής Ευρωπαϊκού Μηχανισμού Σταθερότητας
- **Jack Lew (Τζακ Λιου):** Υπουργός Οικονομικών των ΗΠΑ (2013-2017)
- **Λία:** Γυναίκα από Θεσσαλονίκη
- **Pierre Moscovici (Πιερ Μοσκοβισί):** Ευρωπαίος Επίτροπος Οικονομικών Υποθέσεων
- **Lars Feld (Λαρς Φελντ):** Μέλος της Γερμανικής Επιτροπής Σοφών της Οικονομίας
- **Michel Sapin (Μισέλ Σαπέν):** Γάλλος Υπουργός Οικονομικών (2014-2017)
- **Alain Badiou (Άλεν Μπαντιού):** Γάλλος Φιλόσοφος
- **Τζουάν:** Σύρος πρόσφυγας
- **Γιάνης Βαρουφάκης:** Υπουργός Οικονομικών της Ελλάδας (Ιανουάριος 2015 – Ιούλιος 2015)
- **Αλέξης Τσίπρας:** Πρωθυπουργός της Ελλάδας (2015 – 2019)
- **Μάγδα Φύσσα:** Μητέρα Παύλου Φύσσα
- **Ευκλείδης Τσακαλώτος:** Υπουργός Οικονομικών της Ελλάδας (Ιούλιος 2015 – 2019)
- **Νερμίν:** Πρόσφυγας από τη Συρία, Σύντροφος του Τζουάν
- **Αιμιλία Καμβύση:** Κάτοικος Λέσβου
- **Γιάννης Μουζάλας:** Υπουργός Μεταναστευτικής Πολιτικής (2016 – 2018)
- **Ζακ Κωστόπουλος:** Ακτιβιστής LGBTQ κοινότητας
- **James Galbraith (Τζέιμς Γκαλμπρέιθ):** Οικονομολόγος, Σύμβουλος Βαρουφάκη
- **Γιώργος Πλειός:** Πρόεδρος Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, ΕΚΠΑ
- **Dalip Singh (Ντάλιπ Σινγκ):** Πρώην Υφυπουργός Οικονομικών των ΗΠΑ
- **Δημήτρης Κοτσώνης:** Ειδικευόμενος χειρουργός
- **Σεραφεΐμ Σεφεριάδης:** Καθηγητής Πολιτικών Επιστημών, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα
- **Νίκος Κωστόπουλος:** Αδερφός Ζακ Κωστόπουλου

¹⁷³ Με τη σειρά που εμφανίζονται και μέχρι το 2019.

- **Τίνα Σταυρινάκη:** Βοηθός Συντονίστρια, Δίκτυο Καταγραφής περιστατικών ρατσιστικής βίας
- **Στέργιος Πιτσιόρλας:** Πρόεδρος Ταμείου Αξιοποίησης Ιδιωτικής Περιουσίας του Δημοσίου (2015 – 2016)

Οι τίτλοι με πληροφορίες που βλέπουμε στην οθόνη

- 1ος τίτλος: «Τα προγράμματα σκληρής λιτότητας που επιβλήθηκαν στην Ελλάδα από το 2010 έως το 2014 είχαν προκαλέσει μια άνευ προηγουμένου ανθρωπιστική καταστροφή»
- 2ος τίτλος: «2,5 εκατομμύρια Έλληνες κάτω από το όριο της φτώχειας»
- 3ος τίτλος: «1 εκατομμύριο Έλληνες άνεργοι»
- 4ος τίτλος: «25% μείωση του ΑΕΠ (ισοδύναμη με πόλεμο)»
- 5ος τίτλος: «Ο Πιερ Μοσκοβισί καλεί τον Βαρουφάκη στο γραφείο του»
- 6ος τίτλος: «Η συνάντηση δεν απέφερε κανένα αποτέλεσμα»
- 7ος τίτλος: «Από το 2015 έως το 2019 15.354 άνθρωποι πνίγηκαν στη Μεσόγειο»
- 8ος τίτλος: «1.473 στο Αιγαίο πέλαγος»
- 9ος τίτλος: «Μόνο το 2015, έφτασαν στην Ελλάδα διά θαλάσσης 855.000 πρόσφυγες και μετανάστες»
- 10ος τίτλος: «Μισό εκατομμύριο στη Λέσβο»
- 11ος τίτλος: «Η Μόρια μπορεί να φιλοξενήσει 3.000 ανθρώπους. Το 2020, πάνω από 20.000 πρόσφυγες ζούσαν εκεί»
- 12ος τίτλος: «Φασίστες και ακροδεξιόι επιτίθενται σε πρόσφυγες που διαμαρτύρονται για τις άθλιες συνθήκες διαβίωσής τους»
- 13ος τίτλος: «12 μέρες μέχρι τη χρεοκοπία»
- 14ος τίτλος: «Ο σύζυγος της Λίας έχει μεταναστεύσει στη Γερμανία»
- 15ος: «8 μέρες μέχρι τη χρεοκοπία»
- 16ος: «Η ελληνική κυβέρνηση στέλνει στους δανειστές μια λίστα μέτρων λιτότητας 8 δις ευρώ»
- 17ος: «Άλλοτε κόκκινες γραμμές βρίσκονται πλέον στο τραπέζι της διαπραγμάτευσης»
- 18ος: «5 ημέρες μέχρι τη χρεοκοπία»
- 19ος: «3 μέρες μέχρι τη χρεοκοπία»

- 20ος: «Μέσα σε λίγες ώρες, η ΕΚΤ έκοψε τον ομφάλιο λώρο που κρατούσε τις ελληνικές τράπεζες ζωντανές»
- 21ος: «Πολλές ευρωπαϊκές χώρες έχουν κλείσει τα σύνορά τους»
- 22ος: «Η Ελλάδα πήρε ένα ακόμα δάνειο 86 δις ευρώ»
- 23ος: «Η λιτότητα θα συνεχιζόταν»
- 24ος: «Το υπερταμείο ιδιωτικοποιήσεων ιδρύθηκε τελικά στην Ελλάδα και όχι στο Λουξεμβούργο. Ελέγχεται από τους δανειστές»
- 25ος: «Ο Δημήτρης έχει πάρει την απόφαση να μεταναστεύσει στη Γερμανία»
- 26ος: «400.000 Έλληνες, οι περισσότεροι απόφοιτοι Πανεπιστημίου, έχουν μεταναστεύσει κυρίως σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες»
- 27ος: «Στοιχεία Ευρωπαϊκής Κεντρικής Τράπεζας 2009-2018. Η Φινλανδία και το Βέλγιο δεν πέτυχαν ποτέ τέτοια νούμερα. Η Ιταλία και το Λουξεμβούργο πέτυχαν πρωτογενή πλεονάσματα άνω του 2,2% μόνο για μια χρονιά. Σε περιόδους ύφεση καμία χώρα της ΕΕ δεν πέτυχε υψηλά πρωτογενή πλεονάσματα του μεγέθους και της διάρκειας που ζητούνται από την Ελλάδα»
- 28ος: «Ο Τζουάν και η Νερμίν δεν μπόρεσαν να περάσουν τα σύνορα. Επέστρεψαν απογοητευμένοι στην Αθήνα»
- 29ος: «Ο Τζουάν και η Νερμίν αναμένουν την μετεγκατάστασή τους σε κάποια χώρα της ΕΕ»
- 30ος: «Η Ολλανδία δέχθηκε τον Τζουάν και τη Νερμίν»
- 31ος: «Ο Ζακ Κωστόπουλος δολοφονήθηκε άγρια στις 21 Σεπτεμβρίου 2018. Ο θάνατός του βιντεοσκοπήθηκε με κινητό τηλέφωνο»
- 32ος: «Το 2018 & 2019, το δίκτυο καταγραφής περιστατικών ρατσιστικής βίας κατέγραψε 227 περιστατικά με περισσότερα από 234 θύματα»
- 33ος: «Από το 2015 έως το 2018 ολοκληρώθηκαν 27 ιδιωτικοποιήσεις. Πολύ περισσότερες από ό,τι τα προηγούμενα χρόνια»
- 34ος: «Ο Αλέξης Τσίπρας έχασε τις εκλογές του 2019 ακολουθώντας την ίδια μοίρα με όσους εφάρμοσαν μνημόνια»
- 35ος: «Η Νέα Δημοκρατία, το κόμμα της Δεξιάς που φέρει μερίδιο ευθύνης για τη σημερινή κατάσταση της χώρας, κέρδισε τις εκλογές»
- 36ος: «Ο Κυριάκος Μητσοτάκης ορκίστηκε πρωθυπουργός υποσχόμενος μειώσεις φόρων, δουλειές και ασφάλεια»
- 37ος: «Τα αεροδρόμια ανήκουν σε Γερμανούς, τα τρένα σε Ιταλούς, τα λιμάνια σε Κινέζους, οι υδρογονάνθρακες σε Γάλλους και Αμερικανούς»

**Πρωτοσέλιδα των διεθνών εφημερίδων την επομένη των εκλογών της 25ης
Ιανουαρίου 2015**

- BILD: «Ο ευρώ-τρόμος Τσίπρας θριαμβεύει»
- EL MUNDO: «Η Ελλάδα αψηφά την Τρόικα»
- FINANCIAL TIMES: «Η νίκη των Ελλήνων Αριστερών προκαλεί το ευρωπαϊκό κατεστημένο»
- THE TIMES: «Η Ευρώπη συγκλονίστηκε από την ελληνική εξέγερση κατά της λιτότητας»
- THE GUARDIAN: «Η νίκη του ΣΥΡΙΖΑ βάζει την Ελλάδα σε τροχιά σύγκρουσης με την Ευρώπη»