

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ
ΣΠΟΥΔΕΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

A.M. 7983082300014

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ

(Τίτλος εργασίας)

**Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΟ YOUTUBE:**
Ιστοριογραφικές και πραγματολογικές αναλύσεις

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται το κινηματογραφικό έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, το οποίο εντάσσεται στο ρεύμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, υπό το πρίσμα των σχετικών δημοφιλών αναρτήσεων στο YouTube. Με βάση την έννοια του κτητικού θεατή της Laura Mulvey, επιχειρείται ο ορισμός ενός νέου τύπου θεατή ο οποίος μπορεί όχι μόνο να επαναχρησιμοποιεί τα φιλμικά κείμενα, αλλά και να τα διαμοιράζει στο διαδίκτυο θέτοντας τα σε διαπραγμάτευση: Ο κοινοκτητικός θεατής. Αυτή η πρακτική έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία δυναμικών κειμένων (των αναρτήσεων στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης). Η σχέση ανάμεσα στις ταινίες ως αυθεντικά κείμενα και τις αναρτήσεις ως δυναμικά κείμενα αναλύεται μέσα από μία μέθοδο η οποία βασίζεται στο σημείο-πραγματολογικό μοντέλο του Roger Odin. Σκοπός της εργασίας είναι να διερευνηθεί το πώς αυτά τα σύγχρονα δυναμικά κείμενα νοηματοδοτούν εκ νέου τις ταινίες στο πλαίσιο των νέων μέσων και στο σύγχρονο πολιτισμικό περιβάλλον, αλλά και πώς συμβάλλουν στην ακαδημαϊκή βιβλιογραφία και κριτική.

Abstract

This paper examines the cinema of Theo Angelopoulos, which is part of the New Greek Cinema movement, in the light of the relevant popular posts on YouTube. Based on Laura Mulvey's concept of the possessive spectator, attempts to define a new type of spectator, the common-possessive spectator, who can reuse and share film texts on social media, inviting community commentary. This practice results in the creation of dynamic texts (social media posts). The relationship between films as authentic texts and posts as dynamic texts is analyzed on a pragmatic method based on Roger Odin's semio-pragmatic approach. The purpose of the paper is to investigate how these contemporary dynamic texts reinterpret films on the contemporary media and cultural context and how they contribute in academic literature and criticism.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	3
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι - ΘΕΩΡΙΑ/ΜΕΘΟΛΟΓΙΑ	5
1. Εισαγωγή	5
1.1. Ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου και η έννοια της συμμετοχικότητας	5
1.2. Προς μία πραγματολογική αναλυτική προσέγγιση	8
1.3. Η έννοια του σύγχρονου κτητικού θεατή	12
1.4. Ο ΝΕΚ στο YouTube: Ερευνητικά ερωτήματα και μέθοδος	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	20
2. Εισαγωγή	20
2.1. ΝΕΚ: Τυπικά χαρακτηριστικά	20
2.2. Μοντέλα ιστοριογραφίας του ΝΕΚ	22
2.3. Ο Θ. Αγγελόπουλος στη βιβλιογραφία	27
2.4. Σύνοψη	32
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ	34
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ - ΟΙ ΑΝΑΡΤΗΣΕΙΣ/ΒΙΝΤΕΟ	34
3. Εισαγωγή	34
3.1. Μέθοδος αναζήτησης και καταγραφής αναρτήσεων/βίντεο	34
3.2. Είδη και τάσεις των αναρτήσεων/βίντεο	37
3.3. Χαρτογράφηση δυνατοτήτων κοινοκτητικού θεατή	38
3.4. Σύνοψη	40

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV - ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ	42
4. Εισαγωγή	42
4.1. Αναπαράσταση: Ντοκιμαντερίστικη αποσπασματικότητα	42
4.2. Ο θίασος: Από τη δικτατορία του Μεταξά στην πρόσφατη οικονομική κρίση	45
4.3. Ταξίδι στα Κύθηρα: Η υπέρβαση των διαχωριστικών γραμμών	51
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	58
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I	62
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II	63
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ	66
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	67

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι - ΘΕΩΡΙΑ/ΜΕΘΟΛΟΓΙΑ

1. Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται το κινηματογραφικό έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου υπό το πρίσμα των αναφορών του στα νέα μέσα, και πιο συγκεκριμένα, στο Μέσο Κοινωνικής Δικτύωσης (ΜΚΔ) του YouTube.¹ Ειδικότερα, εξετάζεται η μορφή και η λειτουργία συγκεκριμένων αναρτήσεων, οι οποίες περιλαμβάνουν οπτικοακουστικό υλικό από τις ταινίες του Αγγελόπουλου, ως προς τη σχέση τους με αυτές. Τίθενται ερωτήματα όπως το πώς, οι αναρτήσεις αυτές, προκύπτουν δημιουργικά, το πώς λειτουργούν ως αυτόνομα έργα — ακόμα και αν πρόκειται απλώς για αποσπάσματα ταινιών — αλλά και το πώς εκλαμβάνονται ως παράλληλα κείμενα των ταινιών αυτών, το κατά πόσο συγκλίνουν ή αποκλίνουν, υφολογικά και νοηματικά, με αυτές, καθώς και το πώς τις επανανοηματοδοτούν. Τέλος, αποτιμώνται ως προς το τι προσθέτουν γενικότερα στην ανάγνωση του έργου του Αγγελόπουλου, σε σχέση με τις ήδη υπάρχουσες ερμηνευτικές θεωρήσεις. Στη συνέχεια θα εξειδικευτούν τόσο οι θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις της εργασίας, όσο και τα επιμέρους πεδία ανάλυσης (π.χ. οι δημιουργικές δυνατότητες τις οποίες παρέχουν στον θεατή οι νέες τεχνολογίες, το περιβάλλον του YouTube, κ.ά.), θα αποσαφηνιστούν οι σκοποί της, ενώ το εισαγωγικό αυτό κεφάλαιο θα ολοκληρωθεί με αναφορά στα περιεχόμενα της εργασίας.

1.1. Ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου και η έννοια της συμμετοχικότητας

Ο Αγγελόπουλος υπήρξε ο πλέον σημαντικός δημιουργός του ρεύματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (NEK), καθώς και ο πλέον βραβευμένος στα διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου Έλληνας σκηνοθέτης,² ενώ μέρος του έργου του εντοπίζεται σε πληθώρα αναρτήσεων (οπτικοακουστικού και λεκτικού/κειμενικού χαρακτήρα) στα νέα μέσα και, ειδικότερα, τα YouTube.

¹ Σχετικά με τον όρο «νέα μέσα» και την περίληψη των μέσων κοινωνικής δικτύωσης σε αυτά βλ. L. Friedman & H. Friedman, 'The New Media Technologies: Overview and Research Framework', *SSRN*, 2008, σελ.1.

² Σ. Βαλούκος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α. Αθήνα: Αιγόκερως, 2003, σσ. 537-538 και Σ. Βαλούκος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: Οι δημιουργοί*, τ. Β. Αθήνα: Αιγόκερως, 2003, σελ. 16.

Παρουσιάζει ενδιαφέρον η καταχρηστική σημασία της λέξης «νέος» στους όρους «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος» και «νέα μέσα»: Στην πρώτη περίπτωση ο όρος³ χρησιμοποιείται για να διακρίνει το νέο (για την εποχή του) ρεύμα του ελληνικού κινηματογράφου — το οποίο διαμορφώνεται αφενός σε ετεροκαθορισμό με τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ),⁴ αφετέρου με επιρροές από αντίστοιχα «νέα» κινηματογραφικά κινήματα της εποχής⁵ — αλλά επιβιώνει και στη συνέχεια, παρά το ότι έχει απωλέσει την αναφορική λειτουργία του (ο λεγόμενος «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», θεωρείται ήδη ένα πεπερασμένο κινηματογραφικό ρεύμα),⁶ ενώ στη δεύτερη περίπτωση ο όρος «νέος» τίθεται υπό αμφισβήτηση ως αναλυτικός όρος, για την περιγραφή και την εξέταση ακόμα και για την πλατφόρμα του YouTube, ήδη από το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 2000.⁷ Αυτή ακριβώς η συνθήκη ονοματοδοσίας, η οποία αν και προκύπτει στη βάση συγκεκριμένων ιστορικών (χωροχρονικών) πλαισίων επιβιώνει μέχρι και σήμερα, συνιστά ένα ενδεικτικό ζήτημα το οποίο δικαιολογεί την αναθεωρητική προσέγγιση της εργασίας, κατά την οποία ακολουθείται η αντίστροφη διαδρομή: Το σύγχρονο αποτύπωμα μιας ταινίας αποτελεί το σημείο εκκίνησης της αναθεώρησης της.

Οι μέχρι πρότινος ιστοριογραφικές προσεγγίσεις, στο πλαίσιο της απόπειρας τους να καταδείξουν τις αλλαγές «που προκύπτουν μέσα σε μια κινηματογραφία αλλά και αυτών που αντιστέκονται στην αλλαγή»,⁸ εστιάζονται (μεταξύ άλλων) στην προβληματική της περιοδολόγησης, μέσα από προσεγγίσεις και μεθόδους όπως η αρχειακή έρευνα και η καταγραφή δημοσιογραφικών κειμένων (βλ. τις ιστορίες του ελληνικού κινηματογράφου των Αγγλαΐας Μητροπούλου και Γιάννη Σολδάτου, στις οποίες γίνεται εκτενέστερη αναφορά στο επόμενο κεφάλαιο), η έρευνα πεδίου με κριτήρια αντιπροσωπευτικότητας, η αξιοποίηση του κινηματογραφικού είδους ως εργαλείου ιστοριογραφίας ή του κινηματογράφου ως εργαλείου

³ Υποσημειώνεται ότι ο Βαλούκος υποστηρίζει ως ορθότερο τον όρο «Ανεξάρτητος Ελληνικός Κινηματογράφος». Σχετικά με τον προβληματικό χαρακτήρα του όρου «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος» και τα παρελκόμενα ζητήματα τα οποία προκύπτουν σε σχέση με μεταγενέστερα κινηματογραφικά ρεύματα του ελληνικού κινηματογράφου βλ. και Δ. Παπανικολάου & Α. Νικολαΐδου, 'Ξανακοιτάζοντας τον 20ό αιώνα του ελληνικού σινεμά', στο (επιμ.) Α. Νικολαΐδου, Δ. Παπανικολάου, *Χώρα, Σε βλέπω*. Αθήνα: Νεφέλη, 2022, σελ.20.

⁴ Σ. Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και Πολιτική*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2011, σσ. 37-38, 41-42.

⁵ Σχετικά με τους Νέους Κινηματογράφους βλ. D. Bordwell και K. Thompson, *Ιστορία του κινηματογράφου, Μια εισαγωγή*, μτφ. Ρ. Κολαΐτη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2011, σσ. 439-476, και V. Pinel, *Σχολές, είδη και κινήματα στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006, σσ. 343-348.

⁶ Σ. Βαλούκος, 2011, όπ. αν., σσ. 45-48.

⁷ R. Grusin, 'YouTube at the End of New Media', στο (επιμ.) P. Snickars, P. Vonderau, *The YouTube Reader*. Lithuania: National Library of Sweden, 2009, σσ. 60-67.

⁸ Α. Νικολαΐδου, *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: Οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο, (διδακτορική διατριβή), 2012, σελ. 54.

ιστορικής τεκμηρίωσης.⁹ Κατά τα τελευταία χρόνια (κυρίως από το 2010 και έπειτα), αναδύθηκε μία τάση της ιστοριογραφίας του ελληνικού κινηματογράφου, με βάση την οποία οι ταινίες του παρελθόντος επανεξετάζονται με αφετηρία τη σύγχρονη εμπειρία, μέσα από διάφορες δράσεις και προβολές οι οποίες, πέρα από τις μέχρι πρότινος συνήθεις πρακτικές κινηματογραφικών αφιερωμάτων (π.χ. τον θεματικό προσανατολισμό σε έναν δημιουργό ή ρεύμα), βασίζονται στην αξιοποίηση των νέων μέσων, προκειμένου να πυροδοτήσουν τη συμμετοχή και τη διάδραση των θεατών.¹⁰

Η συνθήκη της συμμετοχικότητας, στο πλαίσιο του αντικειμένου της εργασίας, ευνοείται από την αξιοποίηση της αρχειακής λειτουργίας της πλατφόρμας του YouTube. Καθώς οι χρήστες έχουν αρκετά μεγάλη ελευθερία επιλογών, δεδομένου ότι δεν δεσμεύονται σχετικά με τις αναρτήσεις τους από όρους όπως η ποιότητα της εικόνας ή το κατά πόσο αναρτάται μια ταινία ολόκληρη ή αποσπάσματα αυτής (σε αντίθεση με επίσημους οργανισμούς, οι οποίοι διαθέτουν το αρχείο τους υπό συγκεκριμένους, συχνά περιοριστικούς, όρους, π.χ. αρχεία σε φυσική μορφή, πνευματικά δικαιώματα, κριτήρια ποιότητας),¹¹ διαμορφώνουν μια διαδικασία η οποία αποκτά, εξ ορισμού, έναν χαρακτήρα «αναταραχής αρχείου».¹² Μία τροπικότητα, η οποία «εκδηλώνεται μέσω μικρών χειρονομιών, οι οποίες, ιδωμένες ως συνέχεια, μοιάζουν με το ξεδίπλωμα ενός συνεχούς μανιφέστου» και η οποία «προσφέρει μια κριτική θέση απέναντι στα επίσημα/θεσμικά αρχεία».¹³ Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι ατομικές — αποσπασματικές — ερμηνείες των χρηστών συγχωνεύονται μεταξύ τους, συναποτελώντας ένα ετερόκλητο συλλογικό ιστορικό αποτύπωμα.

Με βάση αυτήν την τάση, υιοθετείται ένας ευρύτερος ορισμός για την έννοια του λεγόμενου «ιστορικού κινηματογραφικού γεγονότος», ο οποίος συμπεριλαμβάνει δυνητικά όλες τις διαδικασίες οι οποίες σχετίζονται με μια κινηματογραφική ταινία, όπως «την παραγωγή, το γύρισμα, την κατασκευή, την προβολή και την διανομή, την αναδιαμόρφωση ταινιών και τον σχετικό θεωρητικό αναστοχασμό».¹⁴ Αυτή η τάση μπορεί να εγγραφεί σε μία ευρύτερη θεωρητική

⁹ Στο ίδιο, σσ. 53-63.

¹⁰ Δ. Παπανικολάου & Α. Νικολαΐδου, 'Ξανακοιτάζοντας τον 20ό αιώνα του ελληνικού σινεμά', στο (επιμ.) Α. Νικολαΐδου, Δ. Παπανικολάου, *Χώρα, Σε βλέπω*. Αθήνα: Νεφέλη, 2022, σσ.11-14.

¹¹ R. Prelinger, 'The Appearance of Archives', στο (επιμ.) P. Snickars, P. Vonderau, *The YouTube Reader*. Lithuania: National Library of Sweden, σσ. 268-272.

¹² Δ. Παπανικολάου, 'Αναταραχή Αρχείου', στο (επιμ.) Π. Πέτσινη, *Capitalist Realism*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 2018, σσ. 168-170.

¹³ Υποσημειώνεται ότι η έννοια της αναταραχής αρχείου εισάγεται από τον Δημήτρη Παπανικολάου κατά την περίοδο της πρόσφατης ελληνικής οικονομικής κρίσης, η οποία ταυτίζεται εν πολλοίς με το χρονικό διάστημα των αναρτήσεων οι οποίες θα εξεταστούν.

¹⁴ Δ. Παπανικολάου & Α. Νικολαΐδου, *όπ.αν.*, σελ. 14.

και μεθοδολογική ιστοριογραφική προσέγγιση, η οποία διακρίνεται για τον ολιστικό της χαρακτήρα, με την εκάστοτε ταινία να τοποθετείται (και επακολούθως να αποκτά νόημα) σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο, του οποίου και αποτυπώνει τις κοινωνικοπολιτικές συνιστώσες.¹⁵ Ως εκ τούτων, τόσο οι ταινίες του Αγγελόπουλου, όσο και οι σχετικές με αυτές αναφορές (οπτικοακουστικές και γραπτές) στα ΜΚΔ συνιστούν «κινηματογραφικά ιστορικά γεγονότα», τα οποία τοποθετούνται στο ευρύτερο, κινηματογραφικό και πολιτικοϊστορικό, πλαίσιο της εκάστοτε εποχής (π.χ. οι *Κυνηγοί*, ταινία η οποία γυρίστηκε μετά το 1975 και προβλήθηκε το 1978, τοποθετείται στο ρεύμα του ΝΕΚ και την ιστορική περίοδο της αρχής της Μεταπολίτευσης).¹⁶ Αντίστοιχα, οι σχετικές αναρτήσεις, με τα βίντεο και τα σχετικά γραπτά κείμενα τα οποία τα συνοδεύουν, τοποθετούνται στη σύγχρονη περίοδο τους.

Η συνεξέταση ενός έργου και των οπτικοακουστικών αναφορών/επαναχρήσεων του σε μεταγενέστερη εποχή δημιουργεί πολυπλοκότερα σχήματα («διαχρονίες»), τα οποία και εξετάζονται ενδελεχέστερα. Θα μπορούσε να γίνει λόγος για μια «πολλαπλή χρονικότητα» η οποία αφορά τους χρόνους παραγωγής και προβολής των ταινιών, τους χρόνους των ιστοριών τις οποίες πραγματεύονται, καθώς και τους χρόνους δημιουργίας των σχετικών αναρτήσεων στα ΜΚΔ. Με βάση τα προηγούμενα, η έρευνα αξιοποιεί, ταυτόχρονα και συγκριτικά, διάφορα αναλυτικά υπόβαθρα (backgrounds), ανάλογα με την εκάστοτε εποχή και το εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο.¹⁷ Ειδικότερα το έργο της πρώτης περιόδου του Αγγελόπουλου χαρακτηρίζεται από την πολιτική και ιστορική θεματολογία του, και μάλιστα με αναφορές σε ευρύτερες περιόδους της ελληνικής ιστορίας,¹⁸ συνθήκη η οποία, όπως θα φανεί κατά την εξέταση των σχετικών αναρτήσεων στο YouTube, πυροδοτεί συζητήσεις κατά τις οποίες γίνονται σχετικοί παραλληλισμοί και συγκρίσεις μεταξύ διαφορετικών ιστορικών/χρονικών περιόδων.

1.2. Προς μία πραγματολογική αναλυτική προσέγγιση

Καθώς η έρευνα εστιάζεται στο YouTube, ως ΜΚΔ, και επομένως αφορά μία επικοινωνιακή διαδικασία, κατά την οποία επαναχρησιμοποιούνται ταινίες και παράγονται νέες ερμηνείες

¹⁵ Σ. Βαλούκος, 2011, όπ.αν., σσ. 8-10.

¹⁶ Σχετικά με τους τίτλους, τη χρονολόγηση, κτλ. των ταινιών οι οποίες αναφέρονται στην εργασία βλ. Α. Ρουβάς & Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος: Ιστορία - φιλομορφία - βιογραφικά*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 2005.

¹⁷ Σχετικά με τα υπόβαθρα ανάλυσης και την ιστορικότητα τους βλ. Κ. Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, σσ. 21-23, 29-30, 35.

¹⁸ Σ. Βαλούκος, 2003, τ. Β, όπ.αν., σελ. 16.

κινηματογραφικών έργων — και κατ' επέκταση νοήματα, εμπίπτει/τοποθετείται, ως προς το ευρύτερο μεθοδολογικό της πλαίσιο, στο αντικείμενο της πραγματολογίας (pragmatics). Η πραγματολογία, ως κλάδος της γλωσσολογίας, αφορά τη «μελέτη της σχέσης ανάμεσα στη δομή ενός σημειωτικού συστήματος (ιδιαίτερος της γλώσσας) και τη χρήση του μέσα σε (συγκεκριμένο) πλαίσιο»¹⁹. Επομένως, το νόημα δεν παράγεται κατ' αποκλειστικότητα μέσα από τη χρήση των λέξεων, αλλά σε συνάρτηση με το «συμφραστικό πλαίσιο — γλωσσικό και εξωγλωσσικό».²⁰ Σε έναν (πραγματολογικό) παραλληλισμό της γλώσσας με τον κινηματογράφο, οριοθετούνται η κινηματογραφική γλώσσα και το συμφραστικό της πλαίσιο, εν προκειμένω κινηματογραφικό και εξωκινηματογραφικό.

Ένα κινηματογραφικό πραγματολογικό μοντέλο περιλαμβάνει: Τον δημιουργό και τον θεατή (σε συλλογικό επίπεδο τα ακροατήρια), το μέσο (με την έννοια της κινηματογραφικής συσκευής), τη συνθήκη της προβολής, την οθόνη ως κοινό «χώρο» επικοινωνίας, κοινές υποθέσεις και προσδοκίες και ένα «σιωπηρό συμβόλαιο επικοινωνίας» μεταξύ των συμμετεχόντων στη διαδικασία.²¹ Η «κινηματογραφική γλώσσα» λειτουργεί (και) με τα οπτικοακουστικά εκφραστικά μέσα (μιζανσέν, φωτογραφία, μοντάζ, κινηματογραφικός ήχος), τα οποία χρησιμοποιεί ο δημιουργός στο πλαίσιο του ύφους της εκάστοτε ταινίας, προκειμένου να επικοινωνήσει με το κοινό και να «κατευθύνει την προσοχή του θεατή» (ως διευθύνων μία ευρύτερη ομάδα ετερόκλητων συνεργατών μπορεί να θεωρηθεί ως αυτός ο οποίος ερμηνεύει όλο αυτό το υλικό το οποίο παράγεται).²² Η κινηματογραφική διαδικασία λοιπόν εκλαμβάνεται, από το στάδιο της παραγωγής μέχρι το στάδιο της θέασης, ως μία διαδικασία επικοινωνίας, με το νόημα να προκύπτει από την αλληλεπίδραση αυτών των εκφραστικών μέσων και τον δέκτη (θεατής) να είναι εξίσου υπεύθυνος με τον πομπό (δημιουργός) για τη νοηματοδοσία της ταινίας.²³

Για τις ανάγκες της εργασίας, γίνεται εστίαση στην έννοια των συγκείμενων (co-text):²⁴ Ένα ή περισσότερα επιμέρους στοιχεία μιας κινηματογραφικής ταινίας (π.χ. ένα πλάνο, μια σκηνή, μια σεκάνς ή ακόμα και ένα ειδικότερο οπτικό στοιχείο όπως μια χειρονομία, ένα αντικείμενο, μια φωτοσκίαση, κ.α.) αποκτούν νόημα σε συνάρτηση με άλλα στοιχεία του όλου κειμένου στο οποίο

¹⁹ S. Levinson, *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

²⁰ Σχετικά με την έννοια του συμφραστικού παλίσιου βλ. στην Πύλη για την Ελληνική γλώσσα: https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=129.

²¹ R. Janney, 'Pragmatics and Cinema Discourse', *Lodz Papers in Pragmatics*, 8(1), 2012, σσ. 1-2, 4.

²² Στο ίδιο.

²³ Στο ίδιο.

²⁴ Στο ίδιο, σσ. 7-12.

εντάσσονται, κάθε πράξη (action) σημασιοδοτείται σε συνάρτηση με μια άλλη πράξη, και μάλιστα συχνά κατά τρόπο συνειρμικό — για την ακρίβεια της αποδίδεται νόημα, με τον δημιουργό να κατευθύνει την προσοχή του θεατή σε συγκεκριμένα σημεία και τον θεατή να προβαίνει με βάση αυτά σε συμπεράσματα.²⁵ Αυτή ακριβώς η συνθήκη συνάδει και με τη νεοφορμαλιστική προσέγγιση της Kristin Thompson.²⁶ Η ταινία αποτελεί ένα σύστημα στοιχείων, τα οποία βρίσκονται σε αλληλεπίδραση μεταξύ τους (βλ. και λειτουργία του ύφους).²⁷ Εξ ορισμού, λοιπόν, αλλαγές στα στοιχεία του συστήματος της ταινίας (αφαιρέσεις, προσθήκες, αντικαταστάσεις) διαμορφώνουν ένα νέο υφολογικό σύστημα.

Εξειδικεύοντας τη συγκεκριμένη πραγματολογική προσέγγιση, περί συγκεκριμένων, όταν λ.χ. ο χρήστης του YouTube δημιουργεί ένα οπτικοακουστικό έργο επαναχρησιμοποιώντας το υλικό ενός άλλου — κινηματογραφικού — έργου, όπως λ.χ. ένα βίντεο-απόσπασμα μιας σκηνής, απομονώνει τη συγκεκριμένη σκηνή από τα συγκεκριμένα τα οποία συνθέτουν την ταινία ως ολοκληρωμένο κείμενο. Όταν παρεμβαίνει εντός του αποσπάματος αυτού (π.χ. με αναδιάταξη του κάδρου από οριζόντιο σε κάθετο), παρεμβαίνει στο κινηματογραφικό του ύφος, το οποίο αφορά το κινηματογραφικό, συμφραστικό πλαίσιο (βλ. αντίστοιχα τον όρο «γλωσσικό συμφραστικό πλαίσιο»). Όταν εντάσσει το συγκεκριμένο απόσπασμα σε ένα περιβάλλον όπως αυτό του YouTube, αφενός επιλέγει ο ίδιος κάποια συγκεκριμένα, γραπτά (π.χ. τίτλο, περιγραφή) ή εικονικά (όπως π.χ. η εικόνα η οποία εμφανίζεται στο βίντεο, όταν δεν έχει ξεκινήσει η αναπαραγωγή του, το λεγόμενο thumbnail), αφετέρου το τοποθετεί σε ένα άλλο περιβάλλον, στο οποίο οι χρήστες του έχουν τη δυνατότητα να προσθέσουν, κατα τρόπο αλληλεπιδραστικό και δυναμικό, και ανάλογα με τις δυνατότητες οι οποίες παρέχονται στο περιβάλλον του κάθε ΜΚΔ, επιπλέον συγκεκριμένα στο ευρύτερο «σώμα» αυτού αποσπάματος (βλ. π.χ. την προηγούμενη αναφορά στα σχόλια των χρηστών). Ουσιαστικά, ο χρήστης, μπορεί να κάνει χρήση (και) των εξωκινηματογραφικών εκφραστικών μέσων, τα οποία του παρέχονται στο διαδικτυακό περιβάλλον, και με βάση τα οποία διαμορφώνονται συνθήκες εξωκινηματογραφικής πολυτροπικότητας, καθώς η χρήση του γραπτού κειμένου δεν περιορίζεται μέσα στο βίντεο (π.χ. με μεσότιτλους).²⁸

²⁵ Ο Janney χρησιμοποιεί, σχετικά με τη νοηματοδοσία της ταινίας, ένα παράδειγμα αλληλουχίας πλάνων από την ταινία του Μ. Antonioni *Blow Up*, ως παραβολή της πράξης της κινηματογραφικής θέασης, για να καταστήσει κατανοητή τη λειτουργία αυτής της συνθήκης, βλ. στο ίδιο, σσ. 7-9.

²⁶ K. Thompson, όπ.αν., σσ. 7-8, 15.

²⁷ Αξίζει να υποσημειωθεί ότι παρά την εν προκειμένω σύγκλιση του συγκεκριμένου πραγματολογικού μοντέλου με την νεοφορμαλιστική θεωρία, η Thompson στη γενικότερη μεθοδολογική προσέγγιση της δεν εκλαμβάνει τον κινηματογράφο ως ένα σύστημα επικοινωνίας.

²⁸ Για την έννοια της πολυτροπικότητας βλ. R. Jakobson, *Language in Literature*, Cambridge: MA Belknap Press of Harvard University, 1987.

Για την ανάλυση του πλαισίου επικοινωνίας (context), εν προκειμένω της πλατφόρμας του YouTube, αξιοποιείται ειδικότερα το σημείο-πραγματολογικό μοντέλο του Roger Odin.²⁹ Πρόκειται για ένα παραγωγικό (production) μοντέλο, κατά το οποίο η παραγωγή νοήματος αποδίδεται στο πλαίσιο (context), ως περιβάλλον επικοινωνίας (space communication), όπου ο δέκτης προσλαμβάνει το κείμενο (π.χ. ένα τέτοιο περιβάλλον είναι η κινηματογραφική αίθουσα για τον θεατή). Σύμφωνα με αυτό το μοντέλο, το κείμενο του πομπού (K) ο δέκτης το ανασκευάζει σε ένα άλλο κείμενο (K¹), το οποίο δεν μπορεί να είναι το ίδιο — συνεπώς πρόκειται για ένα σύστημα: Μη επικοινωνίας, κατά το οποίο παράγονται πολλά διαφορετικά κείμενα από τους δέκτες (K, K¹, K²... K_x). Βασικός παράγοντας κατασκευής των κειμένων/ερμηνειών είναι το περιβάλλον επικοινωνίας, εντός του οποίου αυτά κατασκευάζονται, και οι παρελκόμενοι περιορισμοί τους οποίους θέτει: Όταν, λ.χ., το περιβάλλον προσκαλεί τον δέκτη σε έναν σχολιασμό — όπως συμβαίνει με το περιβάλλον των ΜΚΔ — ο δέκτης θα σχολιάσει αξιοποιώντας τα εργαλεία του και σε συνάρτηση με τη συζήτηση η οποία έχει τεθεί ήδη από τον δημιουργό της ανάρτησης και τους προηγούμενους σχολιαστές.

Δεδομένου λοιπόν ότι το μέσο — ως περιβάλλον επικοινωνίας — επηρεάζει όχι μόνο το ύφος των αναρτήσεων οι οποίες προκύπτουν από το υλικό ολοκληρωμένων ταινιών, αλλά και τα νοήματα τους όπως αυτά εξάγονται (και) από τον θεατή ως δέκτη, εξετάζονται τα χαρακτηριστικά των νέων μέσων όχι μόνο ως προς τις δημιουργικές δυνατότητες οι οποίες παρέχονται στον χρήστη, αλλά και ως προς τους όρους θέασης — και συνακόλουθα και πρόσληψης. Στο πλαίσιο αυτό συνυπολογίζονται και διερευνώνται παράμετροι όπως ο τόπος θέασης, και πιο συγκεκριμένα οι διαφορές ανάμεσα στον χώρο της οθόνης (screenic),³⁰ στην κινηματογραφική αίθουσα, και τις εναλλακτικές οι οποίες προσφέρονται σε ένα σύγχρονο πολυμεσικό περιβάλλον.

Καθοριστική για τη μελέτη του «περιβάλλοντος» των νέων μέσων, είναι η έννοια της μικρής συμπαγούς κινηματογραφική φόρμας,³¹ η οποία χαρακτηρίζει διαφόρων ειδών σύντομα βίντεο τα οποία κυκλοφορούν στα πολυμέσα, και η οποία αφενός είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με συγκεκριμένες μορφές, περιεχόμενο και τεχνολογίες, αφετέρου επηρεάζει (και) τον κινηματογράφο — και συνεπακόλουθα την έννοια της κινηματογραφικότητας εν γένει — τόσο σε πρακτικό, όσο

²⁹ R. Odin, *Spaces of Communication, Elements of Semio-Pragmatics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, σσ. 49-53.

³⁰ Σχετικά με τον χώρο της οθόνης ως κινηματογραφικό τόπο βλ. την τυπολογία του Etienne Souriau στο W. Buckland, *The Cognitive Semiotics of Films*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, σελ. 47.

³¹ Πρόκειται για μετάφραση/απόδοση του όρου “compact cinematics” τον οποίο εισηγούνται οι Pepita Hesselberth και Μαρία Πουλάκη στο ομώνυμο άρθρο τους, βλ. παρακάτω υποσημείωση.

και σε θεωρητικό επίπεδο.³² Πιο συγκεκριμένα, οι μορφές που λαμβάνουν τα κινηματογραφικού τύπου βίντεο (φίλμ μικρού μήκους και αποσπάσματα ταινιών είναι τα συνηθέστερα από αυτά) καθιστούν αναγκαία, για την κατανόηση τους, την ανάπτυξη ενός νέου θεωρητικού πλαισίου, (και) με δεδομένο το ότι προσαρμόζονται στις τεχνολογικές απαιτήσεις αυτού του πολυμεσικού περιβάλλοντος (μικρότερες οθόνες, τεχνολογίες αφής, κ.α.).³³ Επιμέρους πεδία μελέτης αυτού του θεωρητικού πλαισίου είναι οι έννοιες της οθόνης (screen), η οποία εξετάζεται σε συνάρτηση με συνθήκες οι οποίες επαναπροσδιορίζουν τους όρους θέασης και εμπλοκής με το υλικό, όπως η ταχύτητα θέασης — και μάλιστα εν μέσω άλλων αντίστοιχων βίντεο — ή η δυνατότητα χειρισμού του υλικού, η εστίαση της προσοχής του θεατή (attention), ο οποίος κατά την περιήγηση του στο διαδίκτυο καλείται να αναπτύξει την ικανότητα του να εστιάζει σε συγκεκριμένα βίντεο και να επιλέγει/ακολουθεί συνδέσμους σε ένα υπερκειμενικό,³⁴ ασυνεχές περιβάλλον, καθώς και η συστημική/κυβερνητική (cybernetic) πολυπλοκότητα, συνθήκη η οποία — στο πλαίσιο μιας δυναμικής αλληλεπίδρασης — «αιχμαλωτίζει»³⁵ τον θεατή.³⁶ Ειδικότερα, στην εργασία, θα διερευνηθεί κυρίως το πεδίο της οθόνης και των διαφοροποιήσεων της λειτουργίας της σε αυτό το πολυμεσικό περιβάλλον, σε σχέση με τις συνθήκες θέασης στην κινηματογραφική αίθουσα, με έμφαση στα γραπτά συγκείμενα αυτού του μεσικού περιβάλλοντος (βλ. στοιχεία της ανάρτησης όπως ο τίτλος, η περιγραφή, τα σχόλια).

1.3. Η έννοια του σύγχρονου κτητικού θεατή

Δεδομένου όμως ότι η επανατοποθέτηση μιας ταινίας σε ένα νέο χρονικό πλαίσιο και σε ένα άλλο μέσο, και ως εκ τούτου με νέους μεσικούς όρους, προκύπτει με τη μεσολάβηση (αρχικά) ενός ατόμου, και προκειμένου να εκτιμηθεί αυτή η λειτουργία — ως ατομική δυνατότητα, με βάση την οποία συστήνεται και η συλλογική — υιοθετείται, ως θεωρητικό σημείο αναφοράς, η έννοια του

³² P. Hesselberth & M. Poulaki, 'Compact Cinematics', *Necsus*, 5(1), 2016, σελ. 132.

³³ Στο ίδιο, σελ. 134.

³⁴ Οι συνθήκες του υπερκειμένου αποτελούν δυνατότητες — κατά κάποιον τρόπο αναπόφευκτες δυνατότητες — οι οποίες προκύπτουν ως απόρροια των ΜΚΔ και των χαρακτηριστικών τους, πολλά από τα οποία είναι κοινά στο σύνολο τους, ως μέρος ενός ευρύτερου διαδικτυακού περιβάλλοντος. Σχετικά με έναν βασικό ορισμό του υπερκειμένου βλ. N. Wardrip-Druin, 'What Hypertext Is', *Proceedings of the fifteenth ACM conference on Hypertext & hypermedia*. Santa Cruz, CA, USA: ACM Press, 2004, σσ. 126-127.

³⁵ Οι Hesselberth και Πουλάκη επιλέγουν, για να περιγράψουν τη συγκεκριμένη συνθήκη, τον όρο “capture”.

³⁶ Στο ίδιο, σσ. 134-139.

κτητικού θεατή (possessive spectator), της Laura Mulvey.³⁷ Η Mulvey, στο επιδραστικό της άρθρο *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,³⁸ αξιοποιώντας την ψυχανalyτική θεωρία, αναλύει το πως προϋπάρχουσες (πατριαρχικές) κοινωνικές δομές αποτυπώνονται στον χολυγουντιανό κινηματογράφο, με τη διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου αισθητικού ύφους (ιστορίες, πλάνα/κάδρα, σταρ σίστεμ, κ.ά.), το οποίο ενισχύει μια σκοποφιλική αντίληψη της γυναίκας ως (σεξουαλικού) αντικειμένου — υποστηρίζει ταυτόχρονα ότι αυτή η σκοποφιλική απόλαυση μπορεί να «καταστραφεί» με την «αποστασιοποίηση του βλέμματος», η οποία μπορεί να προκύψει με τη ανάλυση των αφηγηματικών δομών μιας ταινίας (αντίστοιχα, ταινίες οι οποίες παράγονται έξω από το βιομηχανικό σύστημα παραγωγής του Χόλυγουντ επιτυγχάνουν, μέσα από το εναλλακτικό ύφος τους, μια μη σκοποφιλική προσέγγιση). Στο μεταγενέστερο έργο της *Death 24x a Second*, βασισμένη στον «κινηματογράφο του ετεροχρονισμού» (delayed cinema)³⁹ και τις δυνατότητες οι οποίες παρέχονται στον θεατή με τη χρήση του DVD, εισηγείται την έννοια του κτητικού θεατή: Ο θεατής, επιλέγοντας ποιες σκηνές της ταινίας θα δει και σε τι συχνότητα και ταχύτητα (παράκαμψη κάποιων σκηνών και επαναληπτική θέαση άλλων, πάγωμα της εικόνας σε συγκεκριμένα πλάνα), παρεμβαίνει στον ρυθμό της αφήγησης⁴⁰ — και κατ' επέκταση και στο ύφος της.⁴¹ Κατ' αυτόν τον τρόπο — ο οποίος ισοδυναμεί με μια πρακτικού τύπου ανάλυση των αφηγηματικών δομών — αφενός διασπάται η αφηγηματική γραμμικότητα, η οποία απορρέει από «την εξουσία του άνδρα πρωταγωνιστή πάνω στην αφήγηση», και αφετέρου υπονομεύεται η ταύτιση μαζί του, και συνακόλουθα, και η απόλαυση η οποία προκύπτει από το θέαμα της γυναίκας ως σεξουαλικού αντικειμένου.⁴² Η πρόταση της Mulvey βασίζεται στη χρήση νέων (για την εποχή της συγγραφής του σχετικού άρθρου) τεχνολογιών, με τις οποίες ο θεατής επιτυγχάνει μια (εφήμερη) αναδιαμόρφωση του κινηματογραφικού ύφους της ταινίας και συνακόλουθα την επαναανοηματοδότηση της.

³⁷ L. Mulvey, *Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image*. Great Britain: Reaktion Books Ltd, 2006.

³⁸ L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16(3), 1975, σσ.16-18.

³⁹ L. Mulvey, 2006, όπ.αν., σσ. 7-11.

⁴⁰ Στο ίδιο, σσ. 161-180.

⁴¹ Για τον όρο «ύφος», ο οποίος αφορά τη στοχευμένη χρήση των εκφραστικών μέσων κατά τέτοιο τρόπο ώστε συνθετικά να παραγάγουν νόημα, ο οποίος θα απασχολήσει ειδικότερα και στη συνέχεια της εργασίας, βλ. D. Bordwell & K. Thompson, 2011, όπ.αν., σσ. 199, 395-400.

⁴² L. Mulvey, 2006, όπ.αν., 161-180.

Δεδομένου ότι η έννοια του κτητικού θεατή, έτσι όπως την εισήγαγε η Mulvey, αξιοποιείται για την ανάλυση μίας ομάδας ταινιών (βλ. κλασικό Χόλυγουντ) με συγκεκριμένο ύφος,⁴³ και σε συσχετισμό του ύφους τους με την ψυχαναλυτική θεωρία, και καθώς βασίζεται στις περιορισμένες δυνατότητες παρέμβασης τις οποίες παρείχε η χρήση ενός DVD, προκειμένου να αξιοποιηθεί στο πλαίσιο της εργασίας αυτής, πρέπει αφενός να αποσαφηνιστεί τόσο το ύφος των ταινιών του Αγγελόπουλου, όσο και οι ερμηνευτικές (π.χ. πολιτικο-ιστορικές) προσεγγίσεις του, αφετέρου να προσαρμοστεί (ο κτητικός θεατής) ως αναλυτικό εργαλείο στις σύγχρονες τεχνολογικές δυνατότητες. Είναι ενδεικτικό, και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, το ότι η εφαρμογή του κτητικού θεατή στην αλλαγή όρων θέασης των ταινιών του Χόλυγουντ επικεντρώνεται σε αισθητικά στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν τις ταινίες αυτές (όπως π.χ. τα κοντινά πλάνα στους πρωταγωνιστές, το συνθετικό ντεκουπάζ, η αιτιοκρατική αφήγηση), και τα οποία είτε απουσιάζουν, ακόμα και εξ ολοκλήρου, από τις ταινίες του Αγγελόπουλου (βλ. π.χ. το γκρο πλάνο), είτε είναι εντελώς διαφορετικά, όπως το μοντάζ και τα πλάνα (βλ. σχετικά το δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους).

Ακόμα πιο σημαντική συνθήκη όμως, σε σχέση με τη διαφοροποίηση του ύφους του έργου του Αγγελόπουλου και του κινηματογράφου του Χόλυγουντ, είναι οι τεχνολογικές εξελίξεις και οι παρελκόμενες τεχνικές δυνατότητες σε σχέση με τον χρόνο συγγραφής του σχετικού άρθρου της Mulvey, σε μια εποχή που ο κτητικός θεατής εξελίσσεται σε παρεμβατικό-διαδραστικό θεατή.⁴⁴ Ενώ η Mulvey περιορίζεται στις πρακτικές δυνατότητες της χρήσης του DVD, σήμερα η πρόσβαση του μέσου χρήστη σε τεχνολογίες και προγράμματα, όπως αυτές των έξυπνων συσκευών και των ηλεκτρονικών υπολογιστών,⁴⁵ του παρέχει τη δυνατότητα μιας ευρύτερης γκάμας παρεμβάσεων στο πρωτότυπο υλικό (π.χ. μοντάζ, αναδιαμόρφωση διαστάσεων εικόνας, κ.ά.). Ακόμα σημαντικότερες είναι οι δυνατότητες 1) αποθήκευσης του επεξεργασμένου υλικού (σε αντίθεση με τον εφήμερο χειρισμό του χρόνου και του ρυθμού κατά τη θέαση μιας ταινίας σε DVD) και 2) εύκολου διαμοιρασμού του υλικού του στα νέα μέσα.⁴⁶ Σημειώνεται ότι κατά τη διαδικασία αυτού του διαμοιρασμού, όπως θα τεκμηριωθεί στη συνέχεια της εργασίας, παρέχονται στον χρήστη

⁴³ Για το ύφος του κλασικού Χόλυγουντ, βλ. D. Bordwell & J. Staiger & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.

⁴⁴ Δ. Παπανικολάου και Α. Νικολαΐδου, *όπ.αν.*, σελ. 18.

⁴⁵ E. Giaccardi, 'Reframing Heritage in Participatory Culture', στο (επιμ.) E. Giaccardi, *Heritage and Social Media, Understanding Heritage in Participatory Culture*. Abingdon: Routledge, 2012 σελ. 3.

⁴⁶ Στο ίδιο, σελ. 4.

επιπλέον δυνατότητες δημιουργικών παρεμβάσεων, όπως λ.χ. το συνοδευτικό γραπτό κείμενο (τίτλοι, ετικέτες, περιγραφές, κ.α.).

Έτσι, οι νέες, παγιωμένες ως επεξεργασμένες και αποθηκευμένες, μορφές παλιότερου υλικού, οι οποίες αποτελούν ένα νέο υλικό ή έστω — δημιουργικές — επαναχρήσεις του έργου ενός άλλου δημιουργού, διατίθενται σε ένα ευρύτερο κοινό, αυτό των ΜΚΔ, προς διαπραγμάτευση — αυτή ακριβώς η συνθήκη στρέφει την έρευνα σε ένα πεδίο το οποίο υπερβαίνει την έννοια της «διαδραστικής θέασης»⁴⁷ μιας ταινίας. Πιο συγκεκριμένα, με την ανάρτηση του νέου υλικού, παρέχεται σε ένα, ενδεχομένως ετερόκλητο, κοινό η δυνατότητα να το σχολιάσει,⁴⁸ σε μια «από τη βάση προς την κορυφή» (bottom up) διαδικασία συμμετοχικής κουλτούρας,⁴⁹ η οποία καταλήγει σε ένα δυναμικό «σώμα» γραπτών κειμένων.

1.4. Ο NEK στο YouTube: Ερευνητικά ερωτήματα και μέθοδος

Αν και ο NEK αποτελεί ένα κινηματογραφικό ρεύμα το οποίο έχει ολοκληρώσει τον κύκλο του, η επανεξέταση του είναι διαρκής (όσον αφορά τις ακαδημαϊκές προσεγγίσεις, βλ. το επόμενο κεφάλαιο). Ίχνη μιας διαφορετικής επαναπροσέγγισης του NEK — όχι μέσα από την ακαδημαϊκή μελέτη, τη βιβλιογραφία ή τον έντυπο τύπο, αλλά στο πλαίσιο της δημοφιλούς κουλτούρας — εντοπίζονται στις δημοφιλείς ελληνικές τηλεοπτικές σειρές της ιδιωτικής τηλεόρασης, κατά τη δεκαετία του ενενήντα, όπου γίνονται, είτε ρητές, είτε έμμεσες, σατιρικές αναφορές στο θεωρούμενο δυσνόητο ύφος του και την περιορισμένη δημοφιλία του.⁵⁰ Με την έκρηξη της δημοφιλίας των ΜΚΔ — σε μία περίοδο η οποία συμπίπτει με την ανάδυση νέων προσεγγίσεων στην ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου — οι χρήστες τους επαναχρησιμοποιούν τις

⁴⁷ L. Mulvey, 2006, όπ.αν., σελ. 179.

⁴⁸ Για τον σχολιασμό στο YouTube θα πρέπει να είναι ενεργοποιημένη η συγκεκριμένη λειτουργία. Σε ΜΚΔ όπως το X/ Twitter η ανάρτηση να έχει πρωτίστως αυτόν τον σκοπό, την πρόκληση σχολιασμού.

⁴⁹ Σχετικά με τον όρο «συμμετοχική κουλτούρα» βλ. E. Giaccardi, όπ.αν., σελ. 3.

⁵⁰ Η συγκεκριμένη πτυχή δεν είναι εξετασμένη στη βιβλιογραφία. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι δύο επεισόδια της εξαιρετικά δημοφιλούς κωμικής σειράς *Οι Τρεις Χάριτες*, των Μ. Ρέππα - Θ. Παπαθανασίου, με τον τίτλο *Έβδομη Τέχνη*, αναφέρονται ειδικά και με σαρκαστικό τόνο στον ελληνικό κινηματογράφο της προηγούμενης και σύγχρονης περιόδου, ενώ στην επίσης δημοφιλή σειρά *Ντόλτσε Βίτα*, των Α. Ρήγα - Λ. Παπαπέτρου, στο επεισόδιο 24, ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να πείσει έναν φίλο του να δει την ταινία του Αγγελόπουλου *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, επικαλούμενος την ποιότητα της, κάτι το οποίο προκαλεί τις αστείες αντιδράσεις του.

ταινίες του NEK για τη δημιουργία υλικού, με πολλές από τις αναρτήσεις τους να αποδεικνύονται εξαιρετικά δημοφιλείς.⁵¹

Η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση είναι η σκηνή από τη σπονδυλωτή ταινία του Παντελή Βούλγαρη *Όλα είναι δρόμος* (1998) κατά την οποία ο πρωταγωνιστής γκρεμίζει ένα νυχτερινό κέντρο φωνάζοντας στον οδηγό της μπουλντόζας «Ηλία ρίχτο».⁵² Η φράση αυτή εξελίσσεται σε χαρακτηριστική ατάκα,⁵³ gif,⁵⁴ ενώ επιλέγεται ακόμα και ως τίτλος του επεισοδίου του δημοφιλούς podcast του Άρη Δημοκίδη, το οποίο επικεντρώνεται στη δημιουργία της ταινίας.⁵⁵ Αν και η ταινία του Βούλγαρη δεν εντάσσεται στον NEK με βάση τον αυστηρό ορισμό του (βλ. σχετικά το επόμενο κεφάλαιο), οι σχετικές αναφορές στα MKΔ πυροδοτούν τη συζήτηση (ακόμα και) για το τί είναι — και τί μπορεί να είναι — ο NEK μέσα από την επανάχρηση του στα MKΔ, ειδικότερα αν συνυπολογιστεί η σύγχυση που προκαλεί ο όρος (και) στο διαδίκτυο.

Αυτή η παρατηρούμενη τάση προκαλεί το ενδιαφέρον για τη μελέτη τόσο της σχέσης της δημοφιλούς κουλτούρας με τον NEK σε ευρύτερο επίπεδο, όσο και των σχετικών αναφορών στο πεδίο των MKΔ ειδικότερα. Σε αυτήν την ειδικότερη κατεύθυνση στρέφει και η εξαιρετικά περιορισμένη έρευνα της σχέσης κινηματογράφου και MKΔ.⁵⁶ Δεδομένης, λοιπόν, της περιορισμένης έκτασης της παρούσας εργασίας, επιλέγονται ως πεδία έρευνας το κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου, ως υποπερίπτωση του NEK, και οι σχετικές αναρτήσεις στο MKΔ του YouTube.⁵⁷ Η επιλογή του Αγγελόπουλου δεν προκρίνεται μόνο με βάση τη σπουδαιότητα του δημιουργού με τη γενική έννοια, αλλά και λόγω της εκτενέστατης εξέτασης του έργου του σε

⁵¹ Ο όρος «δημοφιλία» χρησιμοποιείται καταχρηστικά για να περιγραφεί ο πιο στοχευμένος αναλυτικός όρος “virality”, ο οποίος αναφέρεται σε επιμέρους φαινόμενα όπως η αξιολόγηση (appreciation), η διάδοση (spreading), κ.ά., βλ. σχετικά M. Guerini και C. Strapparava και G. Özdamar, 'Exploring Text Virality in Social Networks', *Proceedings of the Fifth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media*, 2020, σσ. 506-507.

⁵² Βλέπε σχετικά το δημοφιλές βίντεο: <https://www.youtube.com/watch?v=KQIThjhdGVw>.

⁵³ Ο Γιώργος Αρμένης, ο οποίος ενσάρκωσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο, έχει πεί σε συνέντευξη του: «Ακόμη και τώρα, τόσα χρόνια μετά, περπατάω στο δρόμο και μου φωνάζουν 'Ηλία ρίχτο'», βλ. σχετικά: <https://www.news247.gr/magazine/giorgos-armenis-perpatao-sto-dromo-kai-akomi-mou-fonazoun-ilia-rixto/?amp>.

⁵⁴ Βλ. ενδεικτικά ένα σχετικό gif: <https://tenor.com/el/view/ilia-rixto-gif-1205330062923823722>.

⁵⁵ Για το εν λόγω ηχητικό ντοκιμαντέρ του Δημοκίδη βλ. <https://www.lifo.gr/podcasts/wraia-pragmata/ilia-rihto-i-synarpastiki-istoria-toy-ola-einai-dromos?amp>.

⁵⁶ Είναι ενδεικτικό πως κατά την αναζήτησή της σχετικής βιβλιογραφίας, στο πλαίσιο εκπόνησης της εργασίας, το μόνο αρκετά σχετικό με το αντικείμενο άρθρο είναι το W. Promkhuntong, 'Cinephiles, music fans and film auteur(s): Transcultural taste cultures surrounding mashups of Wong Kar-wai's movies on YouTube', στο *Journal of Audience & Reception*, 2015, 12(2), σελ. 255-274.

⁵⁷ Καθώς η εργασία εστιάζεται σε αναρτήσεις οπτικοακουστικού περιεχομένου, επιλέγεται ειδικότερα το YouTube, δεδομένου ότι συνιστά την κοινότητα περιεχομένου (content community) διαμοιρασμού βίντεο με τη μεγαλύτερη επισκεψιμότητα — είναι ο ιστότοπος με τη δεύτερη μεγαλύτερη επισκεψιμότητα παγκοσμίως, σύμφωνα με το similarweb.com.

ακαδημαϊκό — και όχι μόνο — επίπεδο (βλ. σχετικά το επόμενο κεφάλαιο): Οι πολυάριθμες και πολυεπίπεδες αναγνώσεις των ταινιών του, αφενός διαμορφώνουν ένα ευρύ πεδίο, στο οποίο θα αντιπαρατεθούν οι σχετικές αναφορές στο YouTube, αφετέρου εγείρουν το ερώτημα για το κατά πόσον οι τελευταίες μπορούν να προσθέσουν κάτι διαφορετικό στην ερμηνεία του έργου του.

Έτσι, διαμορφώνεται μία μέθοδος εργασίας, αφενός με βάση την ανωτέρω εξειδίκευση του θέματος της εργασίας και αφετέρου το θεωρητικό/μεθοδολογικό πλαίσιο της εργασίας, όπως περιγράφηκε παραπάνω. Σε ένα πρώτο στάδιο αναζητούνται στο YouTube αναρτήσεις χρηστών οι οποίες περιλαμβάνουν οπτικοακουστικό υλικό από κινηματογραφικές ταινίες του Αγγελόπουλου, τα αποτελέσματα κατηγοριοποιούνται και, με βάση αυτήν κατηγοριοποίηση, καταγράφονται αφενός τα είδη τα οποία μπορεί να αναγνωριστούν και αφετέρου — και με βάση αυτά — οι δυνατότητες τις οποίες έχει πλέον ο χρήστης (ως σύγχρονος κτητικός θεατής), τόσο σε επίπεδο επεξεργασίας του οπτικοακουστικού υλικού, όσο και σε επίπεδο παρεμβάσεων στο εξωκινηματογραφικό συμφραστικό πλαίσιο του YouTube (βλ. χρήση γραπτού λόγου, κ.α.). Σε ένα δεύτερο στάδιο, επιλέγονται ορισμένες από τις αναρτήσεις, με κριτήρια δημοφιλίας (π.χ. το πιο δημοφιλές με βάση τον αριθμό προβολών ή σχολίων) και αντιπροσωπευτικότητας, τα οποία αναλύονται με βάση μία πραγματολογική/νεοφορμαλιστική μέθοδο.

Ειδικότερα, αυτή η μέθοδος βασίζεται αφενός στο σημείο-πραγματολογικό μοντέλο του Odin, το οποίο εστιάζεται στο περιβάλλον επικοινωνίας του μηνύματος (εν προκειμένω το YouTube), αφετέρου στην έννοια των συγκειμένων. Πιο συγκεκριμένα, μία ταινία εκλαμβάνεται ως ολοκληρωμένο σύστημα αποτελούμενο από διάφορα — κινηματογραφικά — στοιχεία: Ένα κείμενο K . Ο χρήστης στο YouTube επαναχρησιμοποιεί την ταινία, αποσπώντας συγκεκριμένα στοιχεία της, ως βίντεο, και δημιουργεί μία ανάρτηση, προσθέτοντας ως συγκείμενα άλλα στοιχεία, κινηματογραφικά και γραπτά/λεκτικά (βλ. ειδικότερα τίτλο, περιγραφή, συνδέσμους, κ.α.), δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα νέο κείμενο: K^1 . Ακολούθως, και προϊόντος του χρόνου, άλλοι χρήστες σχολιάζουν την ανάρτηση, με τα (γραπτά) σχόλια τους να ερμηνεύονται ως Κείμενα K^2 , K^3 ... K^x , τα οποία προστίθενται στο K^1 , καθιστώντας την ανάρτηση ένα δυναμικό κείμενο (K^∞). Ακολούθως μελετάται συγκριτικά η σχέση ανάμεσα στα ακόλουθα κείμενα, και κυρίως η σχέση των κειμένων K (ταινία) και K^∞ (ανάρτηση στην τρέχουσα μορφή της). Σημειώνεται ότι η σύγκριση δεν αφορά μονάχα την ταινία ως κείμενο K υπό την έννοια του κλειστού συστήματος (βλ. σχετικά την τυπική νεοφορμαλιστική μέθοδο), αλλά και τις βιβλιογραφικές προσεγγίσεις της με βάση τις οποίες ερμηνεύεται — εξού και η ανάγκη εξέτασης της βιβλιογραφίας του ΝΕΚ και του Αγγελόπουλου (βλ. Κεφάλαιο 2), καθώς η μελέτη καταλήγει να αφορά τη σύγκριση ανάμεσα στις ήδη υπάρχουσες (βιβλιογραφικές) προσεγγίσεις και τις επαναπροσεγγίσεις του σύγχρονου —

κτητικού — θεατή, με βάση το αναλυτικό σχήμα το οποίο περιγράφηκε παραπάνω (για τη γραφική απεικόνιση αυτού του αναλυτικού σχήματος, βλ. σχετικά το παράρτημα Ι).

Ο βασικός σκοπός της εργασίας, σε θεωρητικό/μεθοδολογικό επίπεδο, δεν είναι η σύσταση ενός αυστηρού προτύπου ανάλυσης, αλλά η διαμόρφωση ενός «ανοιχτού» μοντέλου το οποίο μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο αναφοράς για την ανάλυση των κινηματογραφικών αναφορών στα ΜΚΔ, εν προκειμένω του YouTube. Στο επίκεντρο αυτού του μοντέλου βρίσκεται, ως υπόθεση εργασίας, η λειτουργία ενός νέου τύπου θεατή ο οποίος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, όχι μόνο με βάση την δυνατότητα του να παρεμβαίνει στις κινηματογραφικές ταινίες (βλ. παραπάνω τους χαρακτηρισμούς «παρεμβατικός» και «διαδραστικός»), αλλά και να αποθηκεύει τις παρεμβάσεις του και να διαμοιράζει το επεξεργασμένο υλικό (ή αντιστοίχως να βλέπει και να σχολιάζει δημιουργικά επεξεργασμένο υλικό το οποίο έχει ήδη διαμοιραστεί από άλλους), ένας τύπος «εξέλιξη» του κτητικού θεατή της Mulvey, ο οποίος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, με βάση τις δυνατότητες όπως περιγραφτήκαν παραπάνω, ως κοινοκτητικός θεατής. Εξετάζονται λοιπόν, και μάλιστα στο πλαίσιο αμφίδρομων διαδικασιών, οι δημιουργικές δυνατότητες αυτού του θεατή, οι όροι πρόσληψης δημιουργικά επεξεργασμένου υλικού το οποίο αναρτά, καθώς και η επιδραστικότητα του στο αυθεντικό κινηματογραφικό έργο, για το οποίο οι αναρτήσεις του μπορεί να αποτελέσουν ένα είδος παράλληλων κειμένων, τα οποία (συν)διαμορφώνουν τις προσδοκίες για τη θέαση του (βλ. για παράδειγμα τη λειτουργία αυτή ως αντίστοιχη εκείνης ενός video essay), με βάση την πραγματολογική μέθοδο, όπως αυτή αναλύθηκε παραπάνω.

Όσον αφορά τον επιμέρους σκοπό της εργασίας, την περίπτωση του Αγγελόπουλου, και μάλιστα ως υποπερίπτωσης του ΝΕΚ, ο στόχος δεν είναι μία περιοριστική ανάγνωση, με βάση την οποία οι αναφορές του στο YouTube θα κριθούν ως «σωστές» ή «λανθασμένες», αντιθέτως, επιχειρείται μία αναθεωρητική αμφίδρομη επαναδιαπραγμάτευση του κινηματογραφικού έργου του με βάση αυτήν την αναταραχή αρχείου, δεν εξετάζεται δηλαδή μονομερώς το κατά πόσο το ύφος του κινηματογραφικού έργου του αποδίδεται στις σχετικές στο YouTube, αλλά και το κατά πόσο αυτές διευρύνουν το πεδίο της πρόσληψης του, με εναλλακτικές προσεγγίσεις (όπως, π.χ., μπορεί να συμβεί με ένα βίντεο/συλλογή πλάνων από διάφορες ταινίες του Αγγελόπουλου το οποίο διαφέρει κατά πολύ σε σχέση με το ύφος του σκηνοθέτη ως προς τον ρυθμό του μοντάζ, και το οποίο μπορεί να πυροδοτήσει νέες αναγνώσεις του έργου του). Τέλος, αυτή ακριβώς η επαναδιαπραγμάτευση εγγράφεται στο σύγχρονο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, στο πλαίσιο μίας — αναθεωρητικής — αποτίμησης, αυτής της αναταραχής αρχείου: Οι ταινίες του Αγγελόπουλου μετατρέπονται από συμπτώματα/αποτυπώματα των εποχών τους σε νέες εκδοχές (τους), συμπτώματα/αποτυπώματα μιας μεταγενέστερης εποχής.

Όσον αφορά τη δομή και τα περιεχόμενα της εργασίας, στο επόμενο κεφάλαιο, με το οποίο ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος της εργασίας, γίνεται μία βιβλιογραφική επισκόπηση σχετικά με το κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου. Με βάση αυτήν, αποκρυσταλλώνονται οι αισθητικές διαστάσεις του, καθώς και οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του, σε σχέση με ευρύτερα σύνολα, όπως το ρεύμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και το πολιτικό και ιστορικό του πλαίσιο. Αυτή η αποτίμηση θα αποτελέσει στη συνέχεια το σημείο αναφοράς για την αναθεώρηση του, έτσι όπως αυτή θα τροφοδοτηθεί από την ανάλυση των σχετικών αναρτήσεων στα YouTube. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, κατά το πρώτο κεφάλαιο, γίνεται η αναζήτηση και η κατηγοριοποίηση των αναρτήσεων, καταγράφονται είδη και τάσεις, ενώ κατά το δεύτερο κεφάλαιο επιλέγονται, ως περιπτώσεις, συγκεκριμένες αναρτήσεις και αναλύονται με βάση την ανωτέρω μέθοδο και τους σκοπούς της εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

2. Εισαγωγή

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος αποτελεί την χαρακτηριστικότερη, ίσως, προσωπικότητα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (NEK), καθώς επηρέασε την εξέλιξη του όχι μόνο ως δημιουργός, αλλά και/αρχικά ως κριτικός — κυρίως μέσα από τα κείμενα του στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*.⁵⁸ Καθώς το κινηματογραφικό έργο της πρώτης περιόδου του ταυτίζεται με την καθιέρωση του NEK, συνιστώντας χαρακτηριστικό δείγμα του, το παρόν κεφάλαιο δομείται ως εξής: Στην πρώτη ενότητα θα εκτεθούν συνοπτικά τα γενικότερα, ιστορικά και υφολογικά, χαρακτηριστικά του NEK, έτσι όπως αυτά είναι αποδεκτά κατά την παγιωμένη θεώρηση τους, στη δεύτερη ενότητα θα ακολουθήσει ενδελεχέστερη επισκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας για τον NEK, με σκοπό να εκτιμηθούν συγκλήσεις και αποκλίσεις της βιβλιογραφίας σε σχέση με την παγιωμένη θεώρηση, ενώ στη τρίτη ενότητα θα γίνει επισκόπηση της ειδικότερης βιβλιογραφίας για το έργο του Αγγελόπουλου, προκειμένου αφενός να συνοψιστούν τα χαρακτηριστικά του, αφετέρου να εξειδικευτεί η σχέση του με τον NEK. Η συνεξέταση των — παγιωμένων και νεότερων — προσεγγίσεων του NEK και του έργου του Αγγελόπουλου, θα οδηγήσει στην κατά το δυνατόν πληρέστερη απόδοση της καθιερωμένης ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου του τελευταίου, η οποία θα αξιοποιηθεί στο επόμενο μέρος της εργασίας ως σημείο αναφοράς για την αναθεωρητική λειτουργία των σχετικών αναρτήσεων στο YouTube.

2.1. NEK: Τυπικά χαρακτηριστικά

Ο NEK, όπως μπορεί να γίνει αντιληπτό και από τον χαρακτηρισμό του ως «Νέου», αφενός ετεροκαθορίζεται σε σχέση με τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ), αφετέρου επηρεάζεται από κινήματα των Νέων Κινηματογράφων⁵⁹ (έστω και με μια κάποια χρονική καθυστέρηση). Μία

⁵⁸ Ο Αγγελόπουλος υπήρξε συντάκτης του περιοδικού, από την έκδοση του πρώτου (01/09/1969), μέχρι και το 15ο τεύχος του (01/07/1971), βλ. σχετικά το ψηφιοποιημένο αρχείο του περιοδικού (<http://cinemalab.eu.org/sygxronos-kinimatografos>) — ο καθοριστικός ρόλος τον οποίον διαδραμάτισε στον ελληνικό κινηματογράφο ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος* αναλύεται στην ενότητα 1.2 του κεφαλαίου.

⁵⁹ Σχετικά με τους Νέους Κινηματογράφους, βλ. D. Bordwell & K. Thompson, 2011, όπ. αν., σσ. 439-476, και V. Pinel, όπ.αν., σσ. 343-348.

ακροθιγής (και κατά κάποιον τρόπο τυπικά αποδεκτή στο σύνολο της σχετικής βιβλιογραφίας) περιγραφή του ΝΕΚ, κατά την οποία συμπεριλαμβάνονται οι διαδικασίες οι οποίες εκτείνονται από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίστηκε μέχρι και την εκ των υστέρων θεωρητική αξιολόγηση των ταινιών του, θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής:⁶⁰ 1) Ο ΝΕΚ ετεροπροσδιορίζεται σε σχέση με τον ΠΕΚ, (και) μέσα από θεωρητικά κείμενα, κυρίως δημοσιογραφικές κριτικές, αρχικά σε εφημερίδες και στη συνέχεια σε περιοδικά (βλ. κυρίως τον *Σύγχρονο Κινηματογράφο*), 2) αποτελείται κυρίως από ταινίες (μυθοπλασίες, ντοκιμαντέρ, πειραματικές) οι οποίες χρονολογούνται κατά τις περιόδους της επταετούς στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα και των πρώτων χρόνων της μεταπολίτευσης, μέχρι την άνοδο του κόμματος του ΠΑΣΟΚ στην κυβέρνηση (βλ. τις επιμέρους περιόδους: 1967-1974 και 1974-1981), 3) η πλειονότητα των σκηνοθετών είναι πρωτοεμφανιζόμενοι (τουλάχιστον ως πρώτοι σκηνοθέτες), οι οποίοι δοκιμάζονται στην ανεξάρτητη παραγωγή ταινιών — μάλιστα οι πρότερες παραγωγικές πρακτικές του ΠΕΚ ταυτίζονται με το πολιτικό σύστημα στο οποίο οι δημιουργοί αυτοί αντιτίθενται (και) ιδεολογικά, καθώς αυτοτοποθετούνται στον αριστερό χώρο — σημειώνεται εν προκειμένω και η καθοριστική διάσταση της θεωρίας του δημιουργού 4) όσον αφορά την αισθητική, αν και οι ταινίες του ΝΕΚ δεν έχουν ενιαίο ύφος, φέρουν κοινά χαρακτηριστικά (έστω και ως απότοκο του ετεροκαθορισμού τους σε σχέση με τον ΠΕΚ), ως προς τη φόρμα: Η δραματουργία και η λειτουργία του ήρωα υποβαθμίζονται, για να προκριθεί μια πιο αποδομημένη αφήγηση, καθώς και ένας πιο αργός ρυθμός, αλλά και ως προς τη θεματολογία: Προσεγγίζονται κοινωνικά και πολιτικά θέματα — με αριστερή οπτική — και ειδικότερα η πρόσφατη ελληνική ιστορία και ο Εμφύλιος Πόλεμος (ταινίες με ανάλογα κοινωνικά θέματα υπήρχαν ήδη από την προηγούμενη περίοδο, πρώτη φορά όμως συμβαίνει κάτι τέτοιο με τρόπο συστηματικό). Οι ταινίες του ΝΕΚ δεν ανήκουν στα συμβατικά είδη, ενώ αν υπάρχει ένας ειδολογικού χαρακτήρα ορισμός ο οποίος μπορεί να συμπεριλάβει τις περισσότερες από αυτές, αυτός είναι η πολιτική αλληγορία.⁶¹

⁶⁰ Η συγκεκριμένη περιγραφή βασίζεται στο συνοπτικό κεφάλαιο το οποίο αφιερώνει στον ΝΕΚ ο Βαλούκος στο βιβλίο του *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α. Αθήνα: Αιγόκερως, 2003, σσ. 528-538 — το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μία ενότητα ειδικά για τον Αγγελόπουλο.

⁶¹ Σχετικά με την αλληγορία ως στοιχείο του είδους της πολιτικής ταινίας και την εμφάνισή της σε συνθήκες λογοκρισίας βλ. V. Pinel, *όπ.αν.*, σσ. 220-221.

2.2. Μοντέλα ιστοριογραφίας του ΝΕΚ

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, η ελληνική κινηματογραφική κριτική αναπτύσσεται εκ παραλλήλου και αλληλένδετα με τον ΝΕΚ. Ο Αχιλλέας Ντελλής, στη διδακτορική του διατριβή *Η διαμόρφωση και η εξέλιξη της κινηματογραφικής κριτικής και θεωρίας στην Ελλάδα (1950-1981)* (2009) εισηγείται τον όρο «μαρξιστικός (νεο)ρεαλισμός», προκειμένου να περιγράψει το θεωρητικό πλαίσιο μελέτης του ελληνικού κινηματογράφου. Υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη θεώρηση ξεκινά μέσα από το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (το οποίο έχει επιρροές από το ρεύμα του ιταλικού νεορεαλισμού και των γαλλικών κινηματογραφικών περιοδικών) και αποκρυσταλλώνεται κατά την περίοδο 1968-1973. Βασικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης θεώρησης είναι τα εξής:⁶² 1) Εδράζεται στις προσεγγίσεις περί ρεαλιστικού κειμένου⁶³ 2) η μελέτη του κινηματογραφικού έργου εντάσσεται σε κοινωνιολογικό ή πολιτικό πλαίσιο, 3) θεμελιώνεται — σχεδόν σε δογματικό βαθμό — στη ρήξη ΠΕΚ και ΝΕΚ, 4) αξιοποιείται για τη μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου στο σύνολο του και όχι αποκλειστικά για τον ΝΕΚ. Οι ανωτέρω θεωρητικές συνιστώσες έχουν ως αποτέλεσμα την υιοθέτηση της διάκρισης ανάμεσα σε υψηλή και χαμηλή τέχνη και την παρεπόμενη διαμόρφωση ενός κανόνα του ελληνικού κινηματογράφου κατά τον οποίο οι ταινίες του ΝΕΚ (καθώς και οι ταινίες οι οποίες μπορεί να θεωρηθούν προγονικές του ΝΕΚ) αποτελούν το αξιολογικό σημείο αναφοράς για το σύνολο των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου.⁶⁴

Καθώς οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις θα αποτελέσουν το θεωρητικό υπόβαθρο της ανάπτυξης του επιστημονικού πεδίου του κινηματογράφου στην Ελλάδα (έστω εκτός του πανεπιστημιακού χώρου αρχικά), θα αποτυπωθούν τόσο στην εκδοτική δραστηριότητα, όσο και τη σχετική ιστοριογραφική μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου, από το 1974 και έπειτα, και συνακόλουθα θα (περι)ορίσουν τις βιβλιογραφικές προσεγγίσεις του ΝΕΚ, οποίες θα παραμείνουν

⁶² Σχετικά με τα χαρακτηριστικά του μαρξιστικού (νεο)ρεαλισμού βλ. ειδικότερα Α. Ντελλής, *Η διαμόρφωση και η εξέλιξη της κινηματογραφικής κριτικής και θεωρίας στην Ελλάδα (1950-1981)*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου (διδακτορική διατριβή), σσ. 18, 246, 248-249.

⁶³ Σχετικά με την έννοια του ρεαλιστικού κειμένου και τις σχετικές συζητήσεις βλ. R. Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφ. Κ. Κακλαμάνη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2006, σσ. 185-190.

⁶⁴ Ενδεικτικό, για την ταύτιση των ΝΕΚ και ΠΕΚ με υψηλή και χαμηλή τέχνη αντίστοιχα, είναι ότι στον κανόνα του ελληνικού κινηματογράφου, έτσι όπως αυτός καθιερώνεται μέσα από τη μαρξιστική (νεο)ρεαλιστική θεώρηση (και όπως αποτυπώνεται στους σχετικούς πίνακες στη διδακτορική διατριβή του Α. Ντελλή, όπ.αν., σελ. 278-279), οι ταινίες του ΝΕΚ είναι δυσανάλογα πολλές σε σχέση με αυτές του ΠΕΚ, παρά την ποσοτική υπεροχή των τελευταίων στο σύνολο της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, βλ. σχετικά Α. Ρουβάς & Χ. Σταθακόπουλος, τ. Α, όπ.αν. — από τις ταινίες δε οι οποίες αφορούν την περίοδο του ΠΕΚ ελάχιστες ανήκουν στις λεγόμενες εμπορικές.

δογματικά ισχυρές, (τουλάχιστον) μέχρι τη δεκαετία του 1990.⁶⁵ Τα πρώτα σημαντικά εποπτικά έργα της σχετικής βιβλιογραφίας είναι η *Ιστορία του ελληνικού Κινηματογράφου* (1979) του Γιάννη Σολδάτου και ο *Ελληνικός Κινηματογράφος* (1980) της Αγλαΐας Μητροπούλου — ειδικά το πρώτο μπορεί να θεωρηθεί ο «διάυλος» διαμοιρασμού του μαρξιστικού (νεο)ρεαλισμού στην ελληνική βιβλιογραφία.⁶⁶ Το βιβλίο του Σολδάτου φέρει όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία και αξιολογικά κριτήρια (αξιολόγηση με βάση το ρεαλιστικό πρότυπο, διάκριση υψηλής-χαμηλής τέχνης, εφαρμογή της θεωρίας του δημιουργού και απόρριψη του εγχώριου σταρ σίστεμ, εστίαση στα θέματα της πολιτικής και της ελληνικότητας, από την πρόσφατη ιστορία και τον εμφύλιο μέχρι την αναγωγή στην αρχαιοελληνικότητα), τα οποία και εφαρμόζει αναδρομικά και στον ΠΕΚ. Η Μητροπούλου δομεί το βιβλίο της κυρίως στη βάση της θεωρίας του δημιουργού, υιοθετώντας (και αυτή) τη διάκριση μεταξύ υψηλής και χαμηλής τέχνης, προκειμένου να προσεγγίσει τον ελληνικό κινηματογράφο στο σύνολο του. Η επιλογή τη να αφιερώσει στον Αγγελόπουλο ένα κεφάλαιο εκτενέστατο, σε σύγκριση με τα αντίστοιχα των υπολοίπων σκηνοθετών του ΝΕΚ, οδηγεί σε μια ταύτιση του ΝΕΚ με τον πρώτο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η (αρκετά μεταγενέστερη) κοινωνιολογική προσέγγιση της Μαρίας Κομνηνού, έτσι όπως αυτή αποδίδεται στο βιβλίο της *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000* (2011), η οποία βασίζεται στη έννοια της δημόσιας σφαίρας, του Jürgen Habermas.⁶⁷ Η Κομνηνού προβαίνει σε μία διάκριση των ταινιών του ελληνικού (μεταπολεμικού) κινηματογράφου με βάση το κατά πόσο αυτές ανήκουν στον κυρίαρχο (καθεστωτικό) ή αντιθετικό (αντίδραση στο καθεστώς) λόγο. Υποστηρίζει ότι κάποια ταινία παράγει αντιθετικό λόγο, αφενός μέσα από το θέμα της, αφετέρου μέσα από την αφηγηματική διαχείριση του. Όσον αφορά το πρώτο: Η θεματική του εγκλήματος παραπέμπει, με έμμεσο τρόπο, στις μνήμες του Εμφυλίου Πολέμου, καλύπτοντας έτσι το κενό της αριστερής οπτικής και της αποσιώπησης των διώξεων του κράτους της δεξιάς στον

⁶⁵ Σχετικά με την ανάγνωση της οπτικής της ελληνικής κινηματογραφικής βιβλιογραφίας ως περιορισμένης (και περιοριστικής), ο Ντελλής υποστηρίζει ότι «η ελληνική κινηματογραφική θεωρία θα εγκλωβιστεί παρατεταμένα στο κριτήριο του μαρξιστικού (νεο)ρεαλισμού και της συνακόλουθης διχοτομίας υψηλής και χαμηλής τέχνης [...] σε αυτήν την αιτία χρεώνεται η καθυστέρηση επιστημονικής θέσμησης της φιλομολογίας», βλ. σχετικά Α. Ντελλής, *όπ.αν.*, σσ. 252-253. Υποσημειώνεται ότι, όπως θα φανεί παρακάτω, μία πιο ολοκληρωμένη, αυστηρά ακαδημαϊκού χαρακτήρα ανα-θεώρηση του ΝΕΚ, στο πλαίσιο της οποίας θα επιχειρηθεί ο επαναπροσδιορισμός της διχοτομικής προσέγγισης ΝΕΚ-ΠΕΚ, θα εκπονηθεί μόλις το 2008, με τη διδακτορική διατριβή της Μαρίας Χάλκου.

⁶⁶ Σχετικά με τα δύο συγκεκριμένα βιβλία, τον θεμελιώδη ρόλο τους στη θεωρία του ελληνικού κινηματογράφου, και ειδικότερα την επίδραση του πρώτου, βλ. την επισκόπηση τους στο Α. Ντελλής, *όπ.αν.*, σσ. 268-275.

⁶⁷ Σχετικά με τη έννοια της δημόσιας σφαίρας, η οποία ορίζεται ως ο δημόσιος χώρος όπου οι πολίτες ασκούν έλεγχο στην κρατική εξουσία, βλ. ειδικότερα Μ. Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*. Αθήνα: Παπαζήση, 2011, σελ. 29.

δημόσιο χώρο. Όσον αφορά την αφήγηση: Η αφηγηματική ιδιαιτερότητα μιας ταινίας προκαλεί την ενεργητική θέαση εκ μέρους του θεατή (σε διαφορετική περίπτωση, εφόσον το θέμα αποδοθεί μέσα από μια συμβατική αφηγηματική φόρμα, υπονομεύεται η κριτική θέαση και προκαλείται η συγκατάβαση του θεατή). Ειδικότερα για την περίοδο της επταετούς δικτατορίας και της εμφάνισης του ΝΕΚ, η Κομνηνού διαπιστώνει την επάνοδο μίας εμφυλιοπολεμικής κατάστασης, με τη δημόσια σφαίρα να διακρίνεται σε καθεστωτική και υπό διαμόρφωση αντιστασιακή, ενώ στο επίπεδο του κινηματογράφου, αυτή η «αντίσταση» (δηλ. ο αντιθετικός λόγος), εκφράζεται από ανεξάρτητους σκηνοθέτες, παραγωγές και μ.μ. ταινίες και την υιοθέτηση συγκεκριμένων θεμάτων. Στο μεγαλύτερο μέρος του σχετικού κεφαλαίου επικεντρώνεται στον Αγγελόπουλο, υποστηρίζοντας ότι, με τις ταινίες του, επανέρχεται ο «κώδικας της παρανομίας»,⁶⁸ ως αναφορά στις διώξεις και τις εξορίες — αυτή η «επάνοδος» μαρτυρά μια κάποια συνέχεια μεταξύ (θεωρούμενων) διαφορετικών περιόδων του ελληνικού κινηματογράφου.⁶⁹ Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα είναι η κατάταξη του ΝΕΚ ως προς τη δημοφιλία του: Ενώ κατά την περίοδο 1967-1970 ο κινηματογράφος εξακολουθεί να είναι «η πλέον μαζική μορφή διασκέδασης»,⁷⁰ στη συνέχεια υποκαθίσταται — στο πεδίο της διασκέδασης — από την τηλεόραση, συνθήκη η οποία προκαλεί τη μεταλλαγή του κινηματογραφικού κοινού και τις επιλογές του: Το μέχρι πρότινος ευρύ κοινό αντικαθίσταται από ένα πιο απαιτητικό, πιο κινηματογραφόφιλο κοινό, το οποίο στρέφεται στις ταινίες του ΝΕΚ. Αυτή ακριβώς η εξέλιξη εξηγεί τη (σχετική) εμπορική επιτυχία των ταινιών του ΝΕΚ,⁷¹ μέχρι το 1984, οπότε το κοινό στρέφεται κυρίως σε ξένες ταινίες.

Μία σημαντική παράμετρος με βάση την οποία μπορεί να ερμηνευτεί η στροφή του κοινού στον ΝΕΚ είναι η ανάδυση μιας πολιτικοποιημένης νέας γενιάς, όπως σημειώνει ο Χρήστος Κορνέτης στο βιβλίο του *Τα παιδιά της δικτατορίας*: Μία μελέτη στοχευμένη στην πολιτικοποίηση της νεολαίας κατά την δεκαετία του '60, και μέχρι και (λίγο μετά) την πτώση της επταετούς

⁶⁸ Μ. Κομνηνού, *όπ.αν.*, σελ. 118.

⁶⁹ Ο αντιθετικός λόγος εκφράζεται — κινηματογραφικά — κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια κυρίως από τον Νίκο Κούνδουρο (βλ. π.χ. τη θεματική του εγκλήματος στην ελληνική ύπαιθρο, όπως χαρακτηριστικά προβάλλεται στην ταινία του *Οι παράνομοι*). Αν και στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης δεν πρόκειται να γίνει εμβάθυνση σε ειδικότερα ζητήματα του ΝΕΚ, όπως η χρονολόγηση, οι δημιουργοί, το ύφος και η συνέχεια μεταξύ προηγούμενων και επόμενων περιόδων του ελληνικού κινηματογράφου, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κούνδουρος και το κινηματογραφικό του έργο πληρούν όλα τα στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν τον ΝΕΚ, με εξαίρεση το κριτήριο του πρωτοεμφανιζόμενου δημιουργού στην περίοδο χρονολόγησης του ΝΕΚ, πράγμα το οποίο μάλλον μαρτυρά τον καταχρηστικό — και ενίοτε άτοπο — χαρακτήρα των χρονολογικών κριτηρίων.

⁷⁰ Μ. Κομνηνού, *όπ.αν.*, σελ. 141.

⁷¹ Είναι ενδεικτικό ότι ο *Θίασος* είναι η εμπορικότερη ταινία του 1975, στις κινηματογραφικές αίθουσες, όπως και *Οι κληνοί* το 1977, με 189.620 και 105.645 εισιτήρια αντίστοιχα, βλ. Α. Ρουβάς & Χ. Σταθακόπουλος, *όπ.αν.* σσ. 126, 158.

δικτατορίας (1974) — περίοδος η οποία συμπίπτει με την εμφάνιση και καθιέρωση του ΝΕΚ.⁷² Ο Κορνέτης, ο οποίος αποπειράται να εντάξει την «ελληνική εμπειρία στο πλαίσιο των σιζιτις»,⁷³ παρατηρεί, μεταξύ άλλων, την αύξηση του φοιτητικού πληθυσμού.⁷⁴ Η εξέταση της εξέλιξης του πολιτικού κινήματος της νεολαίας γίνεται σε συνάρτηση με την καλλιτεχνική δημιουργία και την παρελκόμενη διαμόρφωση του πολιτιστικού προτύπου, με τον συγγραφέα να αφιερώνει ένα από τα κεφάλαια του βιβλίου στον πολιτισμό, στο πλαίσιο του οποίου κάνει ειδικότερες αναφορές στις ταινίες του Αγγελόπουλου *Αναπαράσταση* και *Μέρες του '36*, μεταξύ άλλων ταινιών του ΝΕΚ, ταινίες σημαντικές για τη διαμόρφωση της πολιτικής συνείδησης της νεολαίας.

Στις αρχές της δεκαετίας του 2000, το ερευνητικό ενδιαφέρον για τον Ελληνικό Κινηματογράφο γενικότερα και τον ΝΕΚ ειδικότερα ενδείκνυται στην περίπτωση του *Journal of Modern Greek Studies*, το οποίο αφιερώνει ένα τεύχος στον ελληνικό κινηματογράφο, ενώ την ίδια εποχή εκδίδεται και το συλλογικό έργο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (επιμ. Δ. Λεβεντάκος) (2002). Μάλιστα, ο συγκεκριμένος τόμος είναι μέρος της σειράς συλλογικών έργων *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, η οποία συμπληρώνεται με άλλα δύο βιβλία: *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο* και *Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο* (και τα δύο, επίσης σε επιμέλεια του Δ. Λεβεντάκου). Όπως παρατηρεί η Μαρία Χάλκου, αν και στα άρθρα τα οποία περιλαμβάνονται στα βιβλία εντάσσονται διάφορες αισθητικές και περιοδολογικές προσεγγίσεις, ουσιαστικά δεν αναιρείται η διχοτομική διάκριση παλιού-νέου (ελληνικού κινηματογράφου).⁷⁵ Οι πιο πρόσφατες μονογραφίες σχετικά με τον ΝΕΚ εκπονούνται/εκδίδονται περί το 2010. Πρόκειται για τη διδακτορική διατριβή της Χάλκου *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s* (2008) και το βιβλίο του Στάθη Βαλούκου *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981) Ιστορία και πολιτική* (2011). Το τέλος της δεκαετίας του 2000 συνιστά μία (ακόμα) τομή στη χρονολόγηση, τόσο της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, όσο και της ελληνικής ιστορίας εν γενεί, καθώς αφενός σε αυτήν τοποθετείται η εμφάνιση του κινηματογραφικού ρεύματος του *Weird Wave*, αφετέρου εντοπίζεται η απαρχή της ελληνικής

⁷² Σχετικά με το βιβλίο του Κορνέτη βλ. την κριτική του Φώντα Τρούσα: <https://www.lifo.gr/culture/vivlio/mia-analytiki-paroysiasi-toy-kalyteroy-biblioy-poy-ehei-grafei-ta-teleytaia-hronia>.

⁷³ Για τη σχετική αναφορά βλ. <https://www.lifo.gr/culture/vivlio/o-kostis-kornetis-synthlibei-enan-metapoliteytiko-mytho-gia-polytehneio>.

⁷⁴ Ο καθοριστικός ρόλος του φοιτητικού κινήματος στην εξέλιξη του ΝΕΚ, και πιο συγκεκριμένα στην αξιολόγηση των ταινιών του, εντοπίζεται ήδη πριν τη μεταπολίτευση, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις αντιδράσεις του κοινού του εξώστη στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1973, όπου οι ταινίες επιδοκιμάζονται ή αποδοκιμάζονται με αμιγώς πολιτικά κριτήρια, βλ. Α. Κόκκαλη, 'Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα', στο *The Greek Review of Social Research*, 92, 127–150. 1997, <https://doi.org/10.12681/grsr.708>, σσ. 144-145.

⁷⁵ Μ. Chalkou, *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s*. University of Glasgow (PhD Thesis), 2008, σελ. 2.

οικονομικής κρίσης⁷⁶ — επομένως και οι μονογραφίες αυτές ολοκληρώνονται (σχεδόν) ταυτοχρόνως με μεγάλους κύκλους του ελληνικού κινηματογράφου και της ελληνικής μεταπολιτευτικής ιστορίας.

Ο Βαλούκος, στο *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981) Ιστορία και πολιτική*, υιοθετεί μια ολιστική ιστοριογραφική προσέγγιση για την ανάλυση των ταινιών του ΝΕΚ. Πιο συγκεκριμένα, εκλαμβάνει τον κινηματογράφο ως «εργαλείο» ιστορικής τεκμηρίωσης, μέσα από την αναπαράσταση ή την φιλμογραφία της εκάστοτε εποχής, και τις ταινίες ως «αποτυπώματα» της. Αφού συνοψίσει, στην εισαγωγή, τα γενικότερα χαρακτηριστικά του ΝΕΚ: Το ιστορικό πλαίσιο, τους καθοριστικούς παράγοντες συμβολής στη δημιουργία του (βλ. το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης), τα θεματικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του (ενδεικτικά, εμβαθύνει στην έννοια της ελληνικότητας), στο κυρίως μέρος επιλέγει μία γραμμική χρονολογική κατανομή, για να προβεί σε μία φαινομενολογική ανάλυση των έργων του, ταινία προς ταινία. Πρόκειται για ένα βιβλίο εποπτικό, του οποίου η οπτική συνάδει σε γενικές γραμμές με τις υπάρχουσες θεωρήσεις του ΝΕΚ (βλ. ιστορικός και κοινωνικοπολιτικός χαρακτήρας), με τον συγγραφέα να τεκμηριώνει και να επεκτείνει κάποιες από τις θέσεις τις οποίες είχε ήδη εκφράσει στο βιβλίο του *Ιστορία του Κινηματογράφου* (2003) (όπως π.χ. την αυστηρή χρονολόγηση του ΝΕΚ (1966-1981) — η προσέγγιση του κινηματογράφου ως «εργαλείου» ιστορικής τεκμηρίωσης θα αξιοποιηθεί ειδικότερα κατά τη διαδικασία της συνεξέτασης των διαφορετικών χρονικών πλαισίων μίας ταινίας και μίας σχετικής αναρτήσης στο YouTube, κατά τη μελέτη μίας συγκεκριμένης περίπτωσης, στο τέταρτο κεφάλαιο της εργασίας.

Η Χάλκου, στο έργο της *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s*, το οποίο εκπονημένο ως διδακτορική διατριβή πληρεί τους αυστηρούς ακαδημαϊκούς όρους έρευνας και συγγραφής, και ως εκ τούτου αποτελεί την κατά κάποιον τρόπο επιστημονικότερη μελέτη του ΝΕΚ, επιχειρεί αφενός να εξετάσει τη σχέση του ΝΕΚ στο πλαίσιο της — κινηματογραφικής και όχι μόνο — κουλτούρας της εποχής της δεκαετίας του 1960, στην οποία και τοποθετεί την εμφάνιση του, αφετέρου να αποδομήσει την αντιθετική θεώρηση ΠΕΚ-ΝΕΚ, εντοπίζοντας συνέχειες και αλληλεπιδράσεις ανάμεσα τους. Μέσα από αυτές τις οπτικές, η διατριβή καλύπτει όλα τα ήδη εξετασμένα, στη μέχρι τότε βιβλιογραφία, πεδία τα οποία σχετίζονται με τον ΝΕΚ (τα πλαίσια ανάπτυξης, κοινωνικοπολιτικό, πολιτισμικό και θεσμικό, τη σινεφιλική κουλτούρα, τις νέες φόρμες και τη ανάδειξη του σκηνοθέτη ως δημιουργού, καθώς και τις βασικές

⁷⁶ Σχετικά με την εμφάνιση του Weird Wave και την αρχή της ελληνικής κρίσης, βλ. Α. Nikolaidou, (2020). 'Self-Exoticism, the Iconography of Crisis and the Greek Weird Wave', στο P. Panagiotopoulos και D. Sotiropoulos, (επιμ.) *Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism. Reform and Transition in the Mediterranean*. Palgrave Pivot, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19864-0_11, σσ. 139-144.

θεματικές του NEK, τις μ.μ. ταινίες του), αλλά και τα κενά της (π.χ. την ελλιπή εξέταση των παραμέτρων της παραγωγής, όπως τα οικονομικά δεδομένα, ή το πλαίσιο ανάγνωσης ταινιών οι οποίες, αν και εντάσσονται στο ευρύτερο σώμα ταινιών του NEK, χαρακτηρίζονται από πιο συμβατικές φόρμες). Η προσέγγιση της εργασίας μπορεί να χαρακτηριστεί αναθεωρητική — και όχι απλώς εκλεκτικιστική — πράγμα το οποίο μπορεί να εκληφθεί ως ένδειξη των επερχόμενων ιστοριογραφικών τάσεων (βλ. σχετική αναφορά στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας) — ειδικότερα η συνθήκη συνέχειας-ασυνέχειας μεταξύ ΠΕΚ-NEK θα απασχολήσει στη μελέτη μιας συγκεκριμένης περίπτωσης, στο τέταρτο κεφάλαιο της εργασίας.

2.3. Ο Θ. Αγγελόπουλος στη βιβλιογραφία

Τόσο στα εποπτικά βιβλία ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, όσο και τις μονογραφίες του NEK, το κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου είναι το πλέον εξετασμένο (βλ. ενδεικτικά τα βιβλία τα οποία αναφέρθηκαν κατά την προηγούμενη ενότητα και τα σχετικά σχόλια για τον χώρο τον οποίο καταλαμβάνει ο Αγγελόπουλος και το έργο του σε αυτά). Η συγκεκριμένη ποσοτική και ποιοτική εστίαση στον Αγγελόπουλο δεν είναι μόνο αξιολογική, αλλά και ενδεικτική του αντιπροσωπευτικού χαρακτήρα της προσωπικότητας και του έργου του για τον NEK — πράγμα το οποίο θα τεκμηριωθεί και με τη σύγκριση της ειδικότερης βιβλιογραφίας του με αυτήν του NEK.

Ο Αγγελόπουλος είναι ο πλέον εξετασμένος Έλληνας κινηματογραφικός δημιουργός και όσον αφορά τις μονογραφίες του έργου του και τα επιστημονικά άρθρα τα οποία έχουν γραφτεί για αυτόν. Το πληθωρικό αυτό βιβλιογραφικό έργο — το οποίο αξιοποιείται κατά το δυνατόν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας — περιλαμβάνει: Μονογραφίες δομημένες στις ταινίες του [δύο χαρακτηριστικές από αυτές είναι: *Θόδωρος Αγγελόπουλος: κριτική ανάλυση του έργου του* (1985), του Sergio Arecce και *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Οι πρώτες ταινίες* (2023), του Νίκου Κολοβού], συλλογές κειμένων, όπως η έκδοση των πρακτικών του διεθνούς συμποσίου το οποίο έλαβε χρόνο και τόπο στις 11-12/11/2000, στη Θεσσαλονίκη, διοργανωμένο από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: από το μύθο στην ιστορία: το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας* (2000), σε επιμέλεια Ειρήνης Στάθη, συλλογές κριτικών κειμένων όπως του — φίλου του δημιουργού και σημαντικού κριτικού — Βασίλη Ραφαηλίδη [*Ταξίδι στο μύθο διά της ιστορίας και στην ιστορία δια του μύθου* (2003)], μελέτες εξειδικευμένες επάνω σε θεματικές του έργου του [βλ. για παράδειγμα το βιβλίο της Στάθη

Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου (1999)], βιβλία αφιερωμένα σε επιμέρους έργα του [π.χ. *Το πρώτο πράγμα που 'κανε ο Θεός είναι το ταξίδι: το «Βλέμμα του Οδυσσέα»* (2013), της Μαργαρίτας Μαντά, ένα ημερολόγιο γυρισμάτων της ταινίας] ή ακόμα και σε επιμέρους θεματικά στοιχεία ταινιών του, όπως ο τόπος γυρισμάτων [βλ. π.χ. *Φώτα, μοτέρ, πάμε! : το Αίγιο μέσα από τον φακό του Θόδωρου Αγγελόπουλου* (2022), της Μαρίας Παναγιωτακοπούλου]. Η σχετική βιβλιογραφία περιλαμβάνει επίσης περιοδικές εκδόσεις, μεταπτυχιακές εργασίες, εκδόσεις των σεναρίων του, κ.ά. — πολλά από τα οποία θα αξιοποιηθούν στη συνέχεια της εργασίας, μαζί με κείμενα δημοσιογραφικών κριτικών (βλ. σχετικά το κεφάλαιο της βιβλιογραφίας).

Η ακαδημαϊκή μελέτη του έργου του δεν περιορίζεται στην ελληνική βιβλιογραφία, αντιθέτως, είναι ενδεικτικό ότι στην έκδοση της μονογραφίας για το έργο του από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 2000, η συντριπτική πλειονότητα των κειμένων ήταν «ξένων, αναλυτών, θεωρητικών του κινηματογράφου και κριτικών».⁷⁷ Αξιοσημείωτη είναι η μελέτη των ταινιών του από τον David Bordwell, ο οποίος στο βιβλίο του *Figures Traced in Light* (2005)⁷⁸ εξετάζει τη λειτουργία του μονοπλάνου, αναλύοντας το ύφος τόσο του Έλληνα δημιουργού, όσο και των σκηνοθετών Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Hsiao-Hsien Hou. Με βάση τη νεοφορμαλιστική θεωρία, αρχικά καταγράφει τις γενικότερες προσεγγίσεις του σχετικά με την έννοια του κινηματογραφικού ύφους και στη συνέχεια εξειδικεύει τη μελέτη του με την λεπτομερή ανάλυση των ταινιών των σκηνοθετών, εστιάζοντας σε λειτουργίες όπως αυτές του κάδρου και της απόσπασης της προσοχής του θεατή. Παρά τις ενστάσεις σχετικά με το βιβλίο — περιορίζεται στην οπτική της ιστορικής ποιητικής και του νεοφορμαλισμού — η ανάλυση του κινηματογραφικού ύφους του Αγγελόπουλου είναι συστηματική και ενδεδειγμένη.

Μία πιο πρόσφατη και εξαιρετικά πλήρη, τόσο θεματικά, όσο και ως προς τις επιστημονικές προσεγγίσεις, συνολική μελέτη του έργου του αποτελεί η ξενόγλωσση έκδοση *The Cinema of Theo Angelopoulos* (2015) — η οποία μάλιστα μαρτυρά και το διαχρονικό ενδιαφέρον, σε διεθνές επίπεδο, για τον Αγγελόπουλο. Πρόκειται για ένα συλλογικό έργο, με τη συμμετοχή Ελλήνων και ξένων μελετητών, μέσα από τα κείμενα των οποίων προσεγγίζεται όχι μόνο το έργο του ως δημιουργού, αλλά και ο ίδιος ως κριτικός κινηματογράφου. Καλύπτονται πτυχές του κινηματογράφου του ήδη εξετασμένες (κινηματογραφικό ύφος, μοντερνισμός, μπρεχτικό στίλ, θεματικές της πολιτικής και της ιστορίας, έννοια του χρόνου), ενώ σε κάποιες περιπτώσεις, όπως

⁷⁷ Πρόκειται για φράση της κριτικής από το ντοκιμαντέρ *Ο καθένας και η μουσική του* (Α. Κόκκινου - Γ. Σολδάτου).

⁷⁸ Βλ. σχετικά τη βιβλιοκριτική C. Burnett, 'Review of David Bordwell's *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*', στο *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 2005, 25(1-2), σσ. 221-229.

στο άρθρο του Mark Stevens, οι αναλύσεις εγγράφονται στο σύγχρονο πολιτισμικό περιβάλλον του ύστερου καπιταλισμού. Σε γενικές γραμμές αποτελεί μία ολοκληρωμένη μελέτη για το έργο του, η οποία μπορεί να λειτουργήσει ως εισαγωγική, ενώ ταυτόχρονα εμβαθύνεται σε κάποια επιμέρους πεδία. Σημαντική είναι η παρατήρηση πως «οι αναφορές σε κείμενα του Bordwell [...] δίνουν την εντύπωση ότι είναι ο κορυφαίος θεωρητικός για τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου»⁷⁹ — ενδεικτική για την επιδραστικότητα του βιβλίου του τελευταίου, το οποίο προαναφέρθηκε.

Η βιβλιογραφία όμως — με την ευρύτερη έννοια — σχετικά με τον Αγγελόπουλο, η οποία θα αξιοποιηθεί στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, δεν περιορίζεται σε γραπτά κείμενα, αλλά αντιθέτως επεκτείνεται σε οπτικοακουστικά: Ο ίδιος και το έργο του αποτέλεσαν αντικείμενο κινηματογραφικών ντοκιμαντέρ και αντίστοιχων τηλεοπτικών εκπομπών — το πιο πρόσφατο ντοκιμαντέρ από αυτά, *Ο καθένας και η μουσική του: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Νίκος Παναγιωτόπουλος*, των Αντώνη Κόκκινου και Γιάννη Σολδάτου, προβλήθηκε στις ελληνικές αίθουσες τον Φεβρουάριο του 2023 και έχει την εξής ιδιαιτερότητα, η οποία συνάδει με τα ζητήματα της παρούσας εργασίας: Μία συζήτηση των Αγγελόπουλου και Παναγιωτόπουλου ηχογραφείται στα μέσα της δεκαετίας του 1980 και σχολιάζεται, από ανθρώπους του κινηματογράφου (δημιουργούς, κριτικούς, κ.ά.) περίπου 40 χρόνια μετά, υπάρχει δηλαδή μια διπλή χρονικότητα (βλ. σχετικά τον όρο πολλαπλή χρονικότητα/διαχρονία στο εισαγωγικό κεφάλαιο της εργασίας) — σημειώνεται ότι για το ντοκιμαντέρ υπάρχει και η έκδοση του σεναρίου, σε ένα βιβλίο με τον ομώνυμο τίτλο.

Όπως προκύπτει από τη μελέτη της ανωτέρω βιβλιογραφίας, ο Αγγελόπουλος δημιούργησε ένα κινηματογραφικό έργο το οποίο φέρει όλα τα στοιχεία τα οποία έχουν αποδοθεί στον NEK, τόσο ως προς τις παραγωγικές διαδικασίες, όσο και ως προς το αισθητικό αποτέλεσμα.⁸⁰ Πιο συγκεκριμένα, οι πρώτες ταινίες του γυρίζονται ως ανεξάρτητες παραγωγές και προβάλλονται κατά τη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας.⁸¹ Ο Αγγελόπουλος δεν καταφέρνει απλώς να υπερβεί πρακτικά εμπόδια, οικονομικού ή τεχνικού χαρακτήρα, αλλά να αξιοποιήσει δημιουργικά τους

⁷⁹ T. Vassiliou, 'Review of A. Koutsourakis & M. Steven's The Cinema of Theo Angelopoulos', στο *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, 2017, vol. 4, σσ. 281-288.

⁸⁰ Για την περιγραφή των σημαντικότερων στοιχείων της αισθητικής και της θεματολογίας του έργου του Αγγελόπουλου, στην παρούσα ενότητα, έχουν αξιοποιηθεί κυρίως οι μονογραφίες: S. Arecco, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: κριτική ανάλυση του έργου του*. Αθήνα: Ηράκλειτος, 1985, και Ν. Κολοβός, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Οι πρώτες ταινίες*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2023 (επανέκδοση), των οποίων τα εισαγωγικά κεφάλαια είναι αρκετά στοχευμένα και εύστοχα, ώστε οι περισσότερες μεταγενέστερες πραγματεύσεις να αποτελέσουν είτε επαναπροσεγγίσεις των ίδιων θεματικών, είτε εμβαθύνσεις σε επιμέρους στοιχεία τους (βλ. σχετικά την παρούσα ενότητα) — όσα στοιχεία καταγράφονται βιβλιογραφικά, επιβεβαιώνονται από τη φαινομενολογική ανάλυση του έργου του σκηνοθέτη.

⁸¹ Α. Ρουβάς & Χ. Σταθακόπουλος, τ.Α, όπ.αν., σσ. 556-557 και τ. Β, σσ. 50-51, 126-127.

λογοκριτικούς μηχανισμούς του δικτατορικού καθεστώτος, διαμορφώνοντας έναν κινηματογράφο ο οποίος βασίζεται στις αλληγορίες⁸² (βλ. ως χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τις *Μέρες του '36* και τον *Θίασο*) — πρόκειται ουσιαστικά για μια χαρακτηριστική περίπτωση κατά την οποία το πολιτικοϊστορικό πλαίσιο αποβαίνει καθοριστικό για τη διαμόρφωση ενός κινηματογραφικού ύφους. Η κινηματογραφική του φόρμα, αν και δεν είναι ριζοσπαστική με την έννοια του πρωτοποριακού κινηματογράφου — αξιοποιούνται δημιουργικά οι ήδη υπάρχουσες συμβάσεις του μέσου⁸³ —αντιτίθεται στις κλασικές φόρμες (βλ. εν προκειμένω και την αντιπαράθεση με τον ΠΕΚ). Έτσι, διαμορφώνεται ένα ύφος με το οποίο ερμηνεύεται «με νέους όρους το ζήτημα του ρεαλισμού στον κινηματογράφο»⁸⁴ — αίτημα το οποίο συνάδει με τις αναζητήσεις των Νέων Κινηματογράφων και τα θεωρητικά αιτήματα των κριτικών της εποχής. Το αποτέλεσμα είναι ένας επικός — με τη μπρεχτική έννοια του όρου⁸⁵ — κινηματογράφος, ο οποίος όχι απλώς ευνοεί την ενεργό συμμετοχή του θεατή, αλλά την απαιτεί, για την (επαν)ερμηνεία των πρόσφατων/ σύγχρονων κοινωνικοπολιτικών γεγονότων της εποχής του.

Όσον αφορά τη θεματολογία του, ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας «εθνικός-λαϊκός κινηματογράφος»,⁸⁶ δομημένος σε δύο μεγάλες θεματικές: Ιστορία/εξουσία και ταξίδι/εξορία (αυτή η δεύτερη θεματική αναδεικνύεται σε κυρίαρχη στις ταινίες τις οποίες δημιουργεί έξω από το — χρονολογικό — πλαίσιο του ΝΕΚ, μετά το 1981).⁸⁷ Επιμέρους θεματικές αποτελούν η ένδοια της ομάδας και οι ενδοοικογενειακές συγκρούσεις, με τη φιγούρα του πατέρα να διαγράφεται απειλητική (συνήθως βουβή). Εξαιρετικά σημαντικός όμως — όχι μόνο για το έργο του δημιουργού, αλλά και τον προσδιορισμό/επιρροή στον ΝΕΚ — είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Αγγελόπουλος χειρίζεται το θέμα της ελληνικότητας: Οι αναφορές του κυμαίνονται από τη σύγχρονη (ή πρόσφατη σε σχέση με του χρόνους παραγωγής των ταινιών του) κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, μέχρι τις πολιτισμικές συνιστώσες του ελληνικού τόπου,

⁸² Υποσημειώνεται ότι η αλληγορική διάσταση των ταινιών του Αγγελόπουλου παραμένει ισχυρό στοιχείο του ύφους του, ακόμα και όταν καλείται να εργαστεί στις διαφορετικές — πολιτικά και παραγωγικά — συνθήκες της μεταπολίτευσης, ακόμα και όταν χρηματοδοτείται από το ΕΚΚ — ουσιαστικά από το κράτος, βλ. σχετικά Α. Ρουβάς και Χ. Σταθακόπουλος, τ. Β, όπ.αν. σ. 50, σε σχόλιο για το κινηματογραφικό του ύφος στις *Μέρες του '36*: «το εντελώς προσωπικό κινηματογραφικό του ύφος που θα χαρακτηρίσει όλο το έργο του».

⁸³ Για αυτόν τον λόγο ο Κολοβός χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο του συνδυαστικό, βλ. σχετικά Ν. Κολοβός, όπ.αν., σσ. 11-16.

⁸⁴ S. Arecco, όπ.αν., σελ. 8.

⁸⁵ Σχετικά με τον Μπρεχτ και την επίδραση του στον κινηματογράφο βλ. Stam, όπ.αν., σσ. 191-197.

⁸⁶ S. Arecco, όπ.αν., σελ. 10.

⁸⁷ Ε. Στάθη, 'Ο μύθος και η ιστορία ως σκηνή της ουτοπίας στον Θόδωρο Αγγελόπουλο', στο *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Από το μύθο στην ιστορία : το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας*, Στάθη, Ε. (επιμ.), Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000, σελ. 10.

σε διαχρονικό επίπεδο, από το αρχαίο δράμα μέχρι την πρόσφατη λαϊκή παράδοση (βλ. για παράδειγμα την αξιοποίηση του μύθου των Ατρείδων, των θεατρικών μπουλουκιών και του ποιμενικού δράματος στον *Θίασο*), τα δημοτικά και λαϊκά τραγούδια, το αρχαϊκό ελληνικό τοπίο ως «ζωντανό» σκηνικό (π.χ. το βραχώδες τοπίο της Ηλείου στην *Αναπαράσταση*). Η αξιοποίηση των αρχαίων μύθων μάλιστα εξελίσσεται στη λεγόμενη μυθογραφική τάση, η οποία επηρεάζει τον ΝΕΚ γενικότερα — ενδεικτική της επιρροής του Αγγελόπουλου στους υπόλοιπους δημιουργούς της εποχής του.⁸⁸

Η σπουδαιότητα όμως του έργου του εντοπίζεται στα ειδικότερα χαρακτηριστικά του ύφους του. Οι ταινίες του δεν βασίζονται σε χαρακτήρες ψυχολογικά ολοκληρωμένους, αλλά ανθρώπινες φιγούρες, οι οποίες ενσωματώνονται στο σκηνικό, αποτυπώνοντας κοινωνικές συμπεριφορές — οι ηθοποιοί είναι παθητικοί στις επιταγές του σκηνοθέτη, αλλά και ως κινηματογραφικοί χαρακτήρες παθητικοί στις καταστάσεις της ιστορίας. Η χρήση του προφορικού λόγου είναι περιορισμένη, με ελάχιστους διαλόγους και (περισσότερους) μονόλογους — ακόμα και οι αναπαραστάσεις θεατρικών σκηνών συμπεριλαμβάνουν περισσότερο χειρονομίες παρά λόγο (άλλο ένα στοιχείο μπρεχτικής αποστασιοποίησης). Οι καθοριστικές υφολογικές επιλογές όμως — οι οποίες λειτουργούν σε συνάρτηση με τα προηγούμενα στοιχεία — αφορούν το πλάνο και τον ρυθμό του (περιορισμένου) μοντάζ.

Τα είδη των πλάνων τα οποία κυριαρχούν στο έργο του είναι: Μετωπικά-στατικά, πανοραμικά και travelling μεγάλης διάρκειας και αργής κίνησης (σχεδόν απουσιάζουν τα κοντινά πλάνα). Στις περιπτώσεις των στατικών πλάνων, τα οποία, σε συνδυασμό με τη μετωπικότητα τους, παραπέμπουν στη θεατρική σκηνή, αξιοποιούνται οι εκτός κάδρου ήχοι, προκειμένου να υπονοηθούν γεγονότα και να σημανθεί η πάροδος του χρόνου. Στα πλάνα-σεκάνς (μονοπλάνα), τα οποία αποτελούν ίσως το βασικότερο δομικό στοιχείο των ταινιών του,⁸⁹ ο σκηνοθέτης αξιοποιεί τον αργό ρυθμό για αποδώσει στον χώρο την πάροδο του χρόνου: Η κάμερα ακολουθεί τους ηθοποιούς ενώ κινούνται και, καθώς αυτοί αφήνουν πίσω τους τον χώρο, ο σκηνοθέτης αξιοποιεί τον χρόνο που του παρέχει ο αργός ρυθμός μετακίνησης των ηθοποιών, προκειμένου να επαναδιαμορφώσει τον χώρο κατά τέτοιον τρόπο ώστε με τη σκηνογραφία του να σημάνει μία άλλη ιστορική περίοδο, με αποτέλεσμα όταν οι ανθρώπινες φιγούρες επιστρέψουν σε αυτόν τον χώρο — συχνά σε μία κυκλική κίνηση — να έχουν μετακινηθεί (νοηματικά) και στον χρόνο, χωρίς να χρησιμοποιηθεί συμβατικές μεθόδους όπως το μοντάζ ή η ανάδρομη αφήγηση (flashback). Αυτή η

⁸⁸ S. Arecco, *όπ.αν.*, σσ. 18-21.

⁸⁹ Σχετικά με πλάνα-σεκάνς και τη λειτουργία του βλ. Σ. Βαλούκος, *Το σενάριο, Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2006, σσ. 68-69.

μετακίνηση των χαρακτήρων σε έναν πεπερασμένο χώρο σε περισσότερους από έναν χρόνους συνιστά μια «εκφραστική καινοτομία η οποία έφερε τον ελληνικό κινηματογράφο στην πρώτη γραμμή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού».⁹⁰ Η αξιοποίηση του σκηνικού χώρου είναι μία θεατρική συνθήκη, η δυναμική αλλαγή της όμως είναι αποτέλεσμα μίας τεχνικής κινηματογραφικής: Του travelling πλάνου-σεκάνς. Μέσα από τις συγκεκριμένες επιλογές, τα πλάνα αποκτούν αφηγηματική αυτονομία — χωρίς να υποβαθμίζεται η λειτουργία τους στο πλαίσιο του συστήματος της ταινίας, ενώ ο ρόλος του μοντάζ υποβιβάζεται, πράγμα στο οποίο συμβάλλει και η επιλογή του δημιουργού να μην εντάσσει στις ταινίες του τυπικές αλληλουχίες πλάνων [π.χ. λήψης/αντίστροφης λήψης (shot-reverse shot)] οι οποίες παραπέμπουν στο μοντάζ συνέχειας, βασικό στοιχείο της κλασικής (χολιγουντιανής) αφήγησης.⁹¹ Οι συγκεκριμένες εκφραστικές επιλογές, σε συνδυασμό με επιμέρους θεματικά στοιχεία όπως το θέατρο, το θέαμα, το ελληνικό τοπίο ως ένα απέραντο κινηματογραφικό σκηνικό, αποδίδουν στο έργο του Αγγελόπουλου έναν αυτοαναφορικό χαρακτήρα, καθιστώντας το «μελέτη» για την τέχνη του κινηματογράφου.

2.4. Σύνοψη

Όπως προκύπτει και από την εξέταση της σχετικής βιβλιογραφίας, ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου συνιστά τον πυρήνα του NEK, σε τέτοιο βαθμό ώστε αφενός τα χαρακτηριστικά τους (τουλάχιστον κατά τον αυστηρό ορισμό του NEK) να ταυτίζονται, αφετέρου ο πρώτος να αποτελεί το ιδανικό — αξιολογικό — πρότυπο του δεύτερου. Αυτή η όσμωση μεταξύ τους (καθορίζεται μέσα από βιβλιογραφικές θεωρήσεις οι οποίες είχαν ως άξονες τον πολιτικό χαρακτήρα, τη θεωρία του δημιουργού, τη διάκριση υψηλής-χαμηλής τέχνης (και συνακόλουθα NEK/ΠΕΚ), και οι οποίες παρέμειναν δογματικά ισχυρές επί δεκαετίες, μέχρι την ανάδυση των πιο πρόσφατων (και πλέον αναθεωρητικών) ιστοριογραφικών προσεγγίσεων. Ειδικότερα, με το καινοτόμο ύφος των ταινιών του, ο Αγγελόπουλος, αφενός «αναπλάθει» τα γεγονότα της ελληνικής ιστορίας — αντιτιθέμενος στην επίσημη ιστορία, και μάλιστα μέσα από μία αριστερή πολιτική τοποθέτηση, αφετέρου επιτυγχάνει μια αισθητική μπρεχτικής αποστασιοποίησης, όχι απλώς δίνοντας στον θεατή τον «χώρο» και τον χρόνο για να σκεφτεί, αλλά απαιτώντας την ενεργό συμμετοχή του για τη νοηματοδοσία της ταινίας — (και) για αυτόν το λόγο απαιτείται για την ανάλυση του έργου του η εξέλιξη/επέκταση της έννοιας του κτητικού θεατή, της Laura Mulvey (ο

⁹⁰ Σ. Βαλούκος, 2003, τ. 'Β, όπ. αν., σελ. 16.

⁹¹ Για το μοντάζ συνέχειας βλ. Bordwell & Thompson, 2011, όπ.αν., σσ. 321-338.

οποίος αναφέρεται στην αναδιαμόρφωση ενός κινηματογράφου κλασικού, με ρυθμό γρήγορο, και ο οποίος αναπαράγει υπάρχουσες πατριαρχικές-κοινωνικές δομές, χωρίς να δίνει το περιθώριο σκέψης στον θεατή — έναν κινηματογράφο στον αντίποδα αυτού του Αγγελόπουλου).

Όσον αφορά τη σχέση των ταινιών του Αγγελόπουλου με το κοινό, αν και η λαϊκότητα, από άποψη θεματολογίας και ιδεολογίας, βρίσκεται στον πυρήνα του κινηματογράφου του, και μάλιστα πολυεπίπεδα, η λαϊκή του απήχηση χαρακτηρίζεται από μία ιδιοτυπία: Ενώ η φόρμα του δεν ευνοεί την ευκαιριακή θέαση των ταινιών του, καθώς απαιτούν την σκέψη του θεατή, εντούτοις αποδεικνύονται εμπορικές (με όρους προσέλευσης του κοινού στις αίθουσες), τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Αυτή η ιδιοτυπία μπορεί να αποδοθεί, αφενός στη μεταλλαγή του κινηματογραφικού κοινού, αφετέρου στον ρόλο τον οποίον διαδραματίζουν οι ταινίες του στη δημόσια σφαίρα, σε μία περίοδο κατά την οποία η πολιτικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας είναι έντονη και μαζική.

Στο επόμενο μέρος της εργασίας, κατά το πρώτο κεφάλαιο θα γίνει αναζήτηση, καταγραφή και κατηγοριοποίηση των δημοφιλέστερων αναρτήσεων/βίντεο στο YouTube οι οποίες εμπεριέχουν οπτικοακουστικά αποσπάσματα από ταινίες του Αγγελόπουλου, ώστε να χαρτογραφηθούν ταυτόχρονα, σε ένα πρώτο στάδιο, οι δημιουργικές δυνατότητες του κοινοκτητικού θεατή (σχετικά με τον όρο βλ. το κεφάλαιο 1), με βάση τις παρεμβάσεις του επάνω στο πρωτότυπο υλικό των ταινιών και τις επιλογές του στο περιβάλλον της ανάρτησης (τίτλος, περιγραφή, κ.α.). Στο δεύτερο κεφάλαιο, του δεύτερου μέρους, θα επιλεγθούν συγκεκριμένες αναρτήσεις/βίντεο, προκειμένου να μελετηθούν ως περιπτώσεις. Κατά τις περιπτώσιολογικές αναλύσεις θα αξιοποιηθεί η κρατούσα ερμηνευτική προσέγγιση, όπως περιγράφηκε παραπάνω, ως σημείο αναφοράς, στο πλαίσιο της σύγκρισης ανάμεσα στις ταινίες ως ολοκληρωμένα συστήματα και τις επαναχρήσεις τους στο YouTube. Αξίζει να σημειωθεί πώς το πεδίο των μέσων και της συνακόλουθης επίδρασης τους στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου παραμένει αδιερεύνητο στην, κατά τα άλλα, εκτενέστατη βιβλιογραφία, παρά το γεγονός πως οι ταινίες του προβάλλονται εδώ και δεκαετίες στην ελληνική τηλεόραση, έχουν κυκλοφορήσει σε DVD, και παρά την πληθώρα σχετικών οπτικοακουστικών αναφορών στα ΜΚΔ γενικότερα, εδώ και περίπου μία δεκαετία. Με την παρούσα εργασία γίνεται μια απόπειρα να καλυφθεί, σε ένα πρώτο στάδιο, αυτό το κενό.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ - ΟΙ ΑΝΑΡΤΗΣΕΙΣ/ΒΙΝΤΕΟ

3. Εισαγωγή

Η πληθώρα αναρτήσεων/βίντεο στο YouTube οι οποίες σχετίζονται με το έργο του Αγγελόπουλου καθιστά επιτακτική την ανάγκη επιλογής κάποιων συγκεκριμένων, μεταξύ αυτών, προς ανάλυση. Προκειμένου να εντοπιστούν αρχικά οι σχετικές αναρτήσεις, σχεδιάζεται μία αναζήτηση στο πλαίσιο μίας προϋπολογισμένης στρατηγικής, κατά την οποία συνυπολογίζονται τόσο το ειδικότερο αντικείμενο της κάθε αναζήτησης, όσο και κριτήρια όπως οι συχνότερες αναζητήσεις. Ειδικότερα, διατυπώνεται — νοητικά — ένα ερώτημα, το οποίο εκφράζει την πληροφοριακή ανάγκη της αναζήτησης, με βάση μια διπλή χαρτογράφηση, αφενός σημασιολογική (πρόκειται για τη χαρτογράφηση «που χρησιμοποιούν οι χρήστες στη διατύπωση της δραστηριότητας στο λεξιλόγιο του συστήματος») και αφετέρου «των ενεργειών ή ενός συνόλου ενεργειών αναγνωρίσιμων από ένα σύστημα αναζήτησης».⁹² Με βάση το ερώτημα και τη σχετική χαρτογράφηση, διατυπώνονται στη συνέχεια λέξεις-κλειδιά οι οποίες καταχωρούνται στη μηχανή αναζήτησης του YouTube.⁹³ Ακολούθως, τα αποτελέσματα κατηγοριοποιούνται ειδολογικά, με τις κατηγορίες να μην προεπιλέγονται, αλλά να συστήνονται επαγωγικά («από τη βάση προς την κορυφή»),⁹⁴ στη βάση ποιοτικών/ειδολογικών χαρακτηριστικών (π.χ. το κατά πόσο αποτελούν ένα απόσπασμα μίας ταινίας ή σύνθεση αποσπασμάτων, κ.α.). Με την ειδολογική καταγραφή των αναρτήσεων/βίντεο διερευνώνται, σε ένα πρώτο στάδιο, και οι δυνατότητες του κοινοκτητικού θεατή.

3.1. Μέθοδος αναζήτησης και καταγραφής αναρτήσεων/βίντεο

⁹² Μ. Παρίση & Β. Κομής 'Μελέτη της εξέλιξης των στρατηγικών διατύπωσης και επαναδιατύπωσης ερωτημάτων σε μηχανές αναζήτησης', *Συνέδριο της Ελληνικής Επιστημονικής Ένωσης Τεχνολογιών Πληροφορίας & Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση*, τ.1, 2022, σσ. 757-759.

⁹³ Στο ίδιο.

⁹⁴ K. Budge και A. Burness, 'Museum objects and Instagram: agency and communication in digital engagement', *Continuum* (DOI: 10.1080/10304312.2017.1337079), 2017, σελ. 6.

Η αναζήτηση θα γίνει ξεχωριστά για κάθε ταινία, για όλες τις μεγάλου μήκους ταινίες μυθοπλασίας του δημιουργού που εντάσσονται στην πρώτη περίοδο του έργου του, η οποία (σχεδόν) ταυτίζεται με την περίοδο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (NEK): *Αναπαράσταση, Μέρες του '36, Ο θίασος, Οι κυνηγοί, Ο Μεγαλέξαντρος, Ταξίδι στα Κύθηρα*⁹⁵. Ορίζοντας ως πληροφοριακή ανάγκη τη σχετικότητα των αναρτήσεων/βίντεο με συγκεκριμένες ταινίες, αφενός επιλέγεται ως βασική λέξη-κλειδί ο τίτλος της εκάστοτε ταινίας (βλ. σημασιολογική χαρτογράφηση), αφετέρου, και προκειμένου να διακριθούν από άλλες αναρτήσεις/βίντεο οι οποίες εμπεριέχουν κοινές λέξεις,⁹⁶ επιλέγονται συνοδευτικές διακριτικές λέξεις-κλειδιά, με βάση τις προτάσεις της μηχανής αναζήτησης, όπως αυτές εμφανίζονται μετά την πληκτρολόγηση του τίτλου (χαρτογράφηση με βάση τις ενέργειες του συστήματος). Πιο συγκεκριμένα, με βάση τη σχετική διαδικασία (εγγραφή στη μηχανή αναζήτησης του ελληνικού/αγγλικού τίτλου της κάθε ταινίας του Αγγελόπουλου),⁹⁷ καταγράφονται οι προτάσεις της πλατφόρμας, έτσι όπως αυτές εμφανίζονται στην καρτέλα η οποία ανοίγει κάτω από τη μηχανή αναζήτησης, και μεταξύ αυτών οι συχνότερες τάσεις (όταν για παράδειγμα πληκτρολογείται στη μηχανή αναζήτησης η λέξη «Αναπαράσταση», προκειμένου ο ιστότοπος να βοηθήσει τον χρήστη να εξειδικεύσει το αντικείμενο της αναζήτησης του, προτείνει συνδυασμούς λέξεων όπως «αναπαράσταση αγγελοπουλος», «αναπαράσταση καλπάκι», «αναπαράσταση καλαμάτα», κ.ά., με κάποιες από αυτές να αναφέρονται καταφανώς σε ταινίες του δημιουργού, και κάποιες άλλες όχι. Οι συνδυασμοί οι οποίοι προτείνονται περισσότερο από το σύστημα και οι οποίοι αφορούν ταινίες του σκηνοθέτη καταγράφονται ως οι συχνότερες τάσεις.⁹⁸

Σημειώνεται ότι η διαδικασία της αναζήτησης είναι — εξ αρχής και εκ των πραγμάτων — περιοριστική: Η αναζήτηση με βάση τους τίτλους των ταινιών οδηγεί νομοτελειακά σε αναρτήσεις/βίντεο τα οποία περιλαμβάνουν όρους από τους τίτλους των ταινιών, είτε στους τίτλους των

⁹⁵ Αν και κατά την αυστηρή χρονολόγηση του NEK ορίζεται ως τέλος του ρεύματος το έτος 1981, το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) εντάσσεται στο σώμα των ταινιών οι οποίες θα μελετηθούν, ως περίπτωση ταινίας η οποία τοποθετείται στο χρονικό διάστημα της μετάβασης από τον NEK στον ΠΕΚ — ούτως ή άλλως, αφενός τέτοιου τύπου ιστοριογραφικές χρονολογικές τομές θεωρούνται πλέον καταχρηστικές και όχι απόλυτες, αφετέρου αυτή ένταξη εξυπηρετεί και τη μελέτη των ταινιών του Αγγελόπουλου σε ένα ευρύτερο χρονολογικό πλαίσιο.

⁹⁶ Π.χ. η αναζήτηση με τους όρους «Τοπίο στην ομίχλη» οδηγεί, πέραν των σχετικών με την ταινία βίντεο, σε διάφορα ερασιτεχνικά βίντεο χρηστών στα οποία καταγράφονται ομιχλώδη τοπία.

⁹⁷ Αν και η εργασία περιορίζεται στη μελέτη των πρώτων έξι μεγάλου μήκους ταινιών του Αγγελόπουλου, για την καλύτερη δυνατή χαρτογράφηση των ενεργειών του συστήματος, καταγράφονται οι προτάσεις της μηχανής αναζήτησης για όλες τις μεγάλου μήκους ταινίες μυθοπλασίας του δημιουργού (π.χ. αναζητούνται οι προτάσεις αναζήτησης και για τον *Μελισσοκόμο*, και για το *Τοπίο στην Ομίχλη*, κ.ο.κ.).

⁹⁸ Οι προτάσεις της μηχανής αναζήτησης γίνεται με βάση τα κριτήρια της σχετικότητας και της δημοφιλίας (βλ. σχετικά: <https://support.google.com/youtube/answer/9872296?hl=en>).

αναρτήσεων, είτε σε άλλα γραπτά στοιχεία τους (π.χ. την περιγραφή, τα σχόλια, κτλ.).⁹⁹ Με δεδομένη αυτήν την περιοριστική συνθήκη της διαδικασίας αναζήτησης, είναι πιο δύσκολο να εντοπιστούν αποσπάσματα ταινιών τα οποία είναι ενταγμένα σε βίντεο αναρτήσεων οι οποίες δεν περιέχουν γραπτές ρητές αναφορές στον τίτλο της εκάστοτε ταινίας. Παρόλα αυτά, οι συγκεκριμένες περιοριστικές συνθήκες αφενός προσιδιάζουν στη συνήθη πρακτική του χρήστη να χρησιμοποιεί τη μηχανή αναζήτησης του YouTube προκειμένου να βρει πληροφορίες για κάτι το οποίο τον ενδιαφέρει, αφετέρου τον οδηγούν σε αναρτήσεις/βίντεο τα οποία «διασφαλίζουν» ένα γνωστικό επίπεδο στις σχέσεις του με το εκάστοτε βίντεο και την ταινία από την οποία προέρχεται. Ο θεατής γνωρίζει ότι βλέπει ή/και διαβάζει κάτι σχετικό με μία συγκεκριμένη ταινία, σύνδεση η οποία καθιστά την ανάρτηση/βίντεο στοιχείο σχετικό με τη δεύτερη.

Όπως προκύπτει από την εξέταση των προτάσεων της μηχανής αναζήτησης,¹⁰⁰ οι συνηθέστερες λέξεις-κλειδιά οι οποίες συνοδεύουν τους ελληνικούς τίτλους των ταινιών του Αγγελόπουλου, και οι όποιες διακρίνουν την ταινία από άλλες ομώνυμες αναζητήσεις, είναι οι λέξεις: «ταινία», το έτος πρώτης προβολής στις αίθουσες της κάθε ταινίας με αριθμητική διατύπωση (π.χ. το «1970» για την *Αναπαράσταση*), το επώνυμο του σκηνοθέτη. Αντίστοιχες είναι και οι λέξεις-κλειδιά οι οποίες εμφανίζονται συχνότερα μετά την πληκτρολόγηση των αγγλικών τίτλων:¹⁰¹ «movie»/«full movie», «angelopoulos», το έτος προβολής. Όσον αφορά τις προτάσεις για λέξεις-κλειδιά οι οποίες αφορούν επιμέρους στοιχεία ή παρακείμενα των ταινιών, παρουσιάζονται συχνότερα οι λέξεις «trailer» ή «τρέιλερ», «soundtrack».¹⁰² Η πιο ενδιαφέρουσα διαπίστωση, σχετικά με τις τάσεις οι οποίες παρατηρούνται ήδη από τη καταγραφή των αναζητήσεων, είναι οι λέξεις-κλειδιά οι οποίες αφορούν ονόματα συγκεκριμένων συντελεστών των ταινιών: Πέραν του ονόματος του σκηνοθέτη και της Ελένης Καραϊνδρου, μουσικοσυνθέτριας, συστηματικής συνεργάτιδας του Αγγελόπουλου από κάποιες ταινίες και έπειτα, εμφανίζονται τα ονόματα των ηθοποιών Μάνου Κατράκη, Διονύση Παπαγιαννόπουλου (για το *Ταξίδι στα Κύθηρα*) και Θανάση Βέγγου (για το *Βλέμμα του Οδυσσέα*), ηθοποιών οι οποίοι είχαν διακριθεί κυρίως στον λεγόμενο Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ) — τα ονόματα τους εμφανίζονται ως προτάσεις μόνο κατά

⁹⁹ D. Tao και P. Adsul κ.ά., 'Search Strategy Effectiveness and Relevance of YouTube Videos', στο *Proceedings of the American Society for Information Science and Technology*, 2012, 40(1), σελ. 1.

¹⁰⁰ Για την αναζήτηση χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα περιήγησης Safari, του λειτουργικού συστήματος MacOS, ενώ κατά την είσοδο στον ιστότοπο του YouTube έγινε απόρριψη της ρύθμισης του ιστορικού παρακολούθησης, για τη συλλογή των δεδομένων.

¹⁰¹ Υποσημειώνεται ότι οι αναζητήσεις περιορίζονται στην ελληνική και την αγγλική γλώσσα.

¹⁰² Η αναζήτηση μουσικών στοιχείων των ταινιών είναι αρκετά συχνή, πράγμα το οποίο εξηγείται και από τις συνήθειες του μέσου χρήστη του YouTube, βλ. σχετικά <https://explodingtopics.com/blog/top-youtube-searches>.

τις αναζητήσεις με τους ελληνικούς τίτλους των ταινιών (μία σχετική περίπτωση θα μελετηθεί στο επόμενο κεφάλαιο).

Με βάση τα παραπάνω, γίνονται για κάθε ταινία έξι (6) αναζητήσεις, με την καταχώρηση στη μηχανή αναζήτησης των εξής συνδυασμών λέξεων-κλειδιών¹⁰³ (βλ. σχετικά και τον Πίνακα 1, στο παράρτημα II):

1. ελληνικός τίτλος + «αγγελοπουλος»
2. ελληνικός τίτλος + «ταινια»
3. ελληνικός τίτλος + έτος προβολής
4. αγγλικός τίτλος + «angelopoulos»
5. αγγλικός τίτλος + «movie»
6. αγγλικός τίτλος + έτος προβολής

3.2. Είδη και τάσεις των αναρτήσεων/βίντεο

Ακολουθώντας τη διαδικασία αναζητήσεων όπως σχεδιάστηκε και περιγράφηκε παραπάνω και τεκμηριώνοντας, μέσα από τη θέαση, ότι κάποια ανάρτηση περιλαμβάνει βίντεο το οποίο ενσωματώνει οπτικοακουστικό υλικό από ταινίες του Αγγελόπουλου, δημιουργήθηκαν έξι (6) λίστες, μία για κάθε ταινία (βλ. τους συνδέσμους των σχετικών λιστών στον πίνακα 2, στο παράρτημα II).¹⁰⁴ Προκειμένου να περιοριστεί ο αριθμός των αναρτήσεων/βίντεο προς μελέτη, ελέγχθηκαν τα πρώτα εξήντα (60) αποτελέσματα για κάθε αναζήτηση και καταγράφηκαν οι δέκα (10) πιο δημοφιλείς, με βάση τον αριθμό των προβολών (views), σχετικές αναρτήσεις/βίντεο για κάθε ταινία, από το σύνολο αναζητήσεων — αυτή η διαδικασία μπορεί να αφομοιώνει κατά κάποιον τρόπο περαιτέρω τις συνήθειες πρακτικές του μέσου χρήστη (βλ. την τάση των χρηστών να επιλέγουν τα βίντεο τα οποία εμφανίζονται πρώτα κατά την αναζήτηση).¹⁰⁵ Σημειώνεται επίσης πως από την καταγραφή αποκλείονται βίντεο από ειδησεογραφικές εκπομπές ή συνεντεύξεις, ακόμα και αν ενσωματώνουν κάποια πλάνα από ταινίες του δημιουργού, καθώς και βίντεο τα οποία

¹⁰³ Οι τίτλοι στην αγγλική γλώσσα διατυπώθηκαν σύμφωνα με τις εκδοχές τους στη live streaming πλατφόρμα MUBI.

¹⁰⁴ Για την αποθήκευση των βίντεο/αναρτήσεων σε λίστες, χρησιμοποιήθηκε ο λογαριασμός με διεύθυνση ηλεκτρονικού ταχυδρομείου: theoangelopoulos01042025@gmail.com. Για την πρόσβαση σε αυτές, οι σύνδεσμοι έχουν τοποθετηθεί στον Πίνακα 2, βλ. σχετικά το παράρτημα II.

¹⁰⁵ Ενδεικτικά, λιγότερο από το 10% των χρηστών του διαδικτύου κοιτάζει τη δεύτερη σελίδα αποτελεσμάτων, σε μία αναζήτησή στο google, βλ. σχετικά: <https://backlinko.com/google-user-behavior>.

περιλαμβάνουν στατικό οπτικό υλικό (καρέ/«φωτογραφίες») από τις ταινίες. Ακολούθως, οι αποθηκευμένες αναρτήσεις αναλύονται συγκριτικά, με βάση τα εξής κριτήρια: 1) δημιουργός του βίντεο [ερασιτεχνικά (user-generated content) και επαγγελματικά (explicit marketing materials), π.χ. τρέιλερ]¹⁰⁶, 2) λογαριασμός ανάρτησης (ερασιτεχνικός ή επαγγελματικός, π.χ. κάποιου ιστότοπου), 3) σχέση αποσπασματικότητας με μία ή περισσότερες ταινίες του δημιουργού (απόσπασμα, ολοκληρωμένη ταινία, σύνθεση πλάνων της ταινίας, σύνθεση πλάνων με οπτικοακουστικό υλικό από άλλες ταινίες ή άλλου τύπου βίντεο), 4) ήχος (αυθεντικός, δηλ. αυτός ο οποίος συνοδεύει τα πλάνα στην ταινία, ή εναλλακτικός, δηλ. προσθήκη του δημιουργού του βίντεο).

3.3. Χαρτογράφηση δυνατοτήτων κοινοκτητικού θεατή

Η ανωτέρω κατηγοριοποίηση συνιστά μια ταυτόχρονη — πρώτη — χαρτογράφηση των δυνατοτήτων του κοινοκτητικού θεατή, ως προς τη δημιουργία βίντεο με την επανάχρηση οπτικοακουστικού υλικού κινηματογραφικών ταινιών. Καθώς όμως βασίζεται στα βίντεο με τις περισσότερες προβολές, και μάλιστα χωρίς να υπάρχει περιορισμός στο χρονικό διάστημα κατά το οποίο έγινε η ανάρτηση τους,¹⁰⁷ αποτελεί ταυτόχρονα και μια πρώτη καταγραφή των τάσεων δημοφιλίας των σχετικών βίντεο, και μάλιστα έτσι όπως αυτή παγιώνεται σε ένα βάθος χρόνου.¹⁰⁸

Όπως προκύπτει από την πρώτη μελέτη των αναρτήσεων (βλ. σχετικά τους πίνακες 3-6 στο παράρτημα II), τα βίντεο τα οποία περιέχουν είναι στη συντριπτική πλειονότητα τους ερασιτεχνικά (περ. 90%) και αναρτώνται από ερασιτέχνες χρήστες (τα ελάχιστα επαγγελματικά βίντεο είναι τρέιλερ, ακόμα και αυτά όμως συχνά αναρτώνται από λογαριασμούς ερασιτεχνών χρηστών). Τα περισσότερα από αυτά, και πάλι σε ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό (περ. 70%), είναι απλά αποσπάσματα των ταινιών, δηλαδή προκύπτουν με μία απολύτως στοιχειώδη επεξεργασία: Ένα συνεχόμενο μέρος της ταινίας, αποσπάται με δυο κοψίματα (cuts) σε δύο χρονικά σημεία της

¹⁰⁶ W. Promkhuntong, 'Cinephiles, music fans and film auteur(s): Transcultural taste cultures surrounding mashups of Wong Kar-wai's movies on YouTube', στο *Journal of Audience & Reception*, 2015, 12(2), σελ. 255.

¹⁰⁷ Κατά την αναζήτησή και καταγραφή των αναρτήσεων/βίντεο δεν επιλέχθηκε κάποιο φίλτρο σχετικά με την περίοδο ανάρτησης των βίντεο.

¹⁰⁸ Είναι ενδεικτικό ότι οι παλιότερες από τις αναρτήσεις/βίντεο τοποθετούνται χρονικά στο έτος 2009, ενώ οι περισσότερες έχουν αποκτήσει τον υψηλό αριθμό προβολών — με βάση τον οποίον κατατάσσονται στις σχετικές λίστες — σε βάθος χρόνων. Οι πιο πρόσφατες αναρτήσεις/βίντεο των σχετικών λιστών αφορούν τις ολοκληρωμένες εκδοχές των ταινιών full movie), πράγμα το οποίο μπορεί να υποτεθεί πως οφείλεται στο κατέβασμα μιας παλιότερης τέτοιας ανάρτησης λόγω πνευματικών δικαιωμάτων και στο εκ νέου ανέβασμα ανάλογου βίντεο σε μεταγενέστερο χρόνο.

ταινίας [π.χ. κόβει ο χρήστης το μέρος της ταινίας το οποίο λαμβάνει χρόνο από το πέμτο μέχρι το δέκατο λεπτό (σχετικά με τον ορισμό του απλού αποσπάσματος, βλ. τις φωτογραφίες 1-2)]. Τα υπόλοιπα είναι κατά κύριο λόγο συνθέσεις πλάνων ή σκηνών, είτε από μία ταινία, είτε από περισσότερες του δημιουργού¹⁰⁹ — σπανιότερα πλάνα των ταινιών του Αγγελόπουλου συντίθενται με πλάνα ταινιών άλλων δημιουργών ή άλλης προέλευσης οπτικοακουστικό υλικό (π.χ. σύγχρονες λήψεις σε περιοχές οι οποίες αποτέλεσαν σκηνογραφικούς τόπους των ταινιών του). Τέλος, όσον αφορά τον ήχο, οι χρήστες συνήθως δεν παρεμβαίνουν στο πρωτότυπο υλικό επεξεργασίας (βλ. διατήρηση του πρωτότυπου ήχου σε ποσοστό περ. 75%). Όπως προκύπτει λοιπόν από τα παραπάνω, το είδος βίντεο το οποίο συγκεντρώνει τις περισσότερες προβολές είναι το απλό απόσπασμα, συνήθως με τη διατήρηση του πρωτότυπου ήχου.

Καθώς όμως η μελέτη δεν περιορίζεται στα βίντεο τα οποία συμπεριλαμβάνονται στις αναρτήσεις, αλλά στις αναρτήσεις ως σύνολα τα οποία περιλαμβάνουν τα βίντεο (εξού και η συχνή χρήση του όρου «ανάρτηση/βίντεο») και τα συγκεκριμένα στοιχεία (τίτλος, περιγραφή, σχόλια χρηστών, στατιστικά στοιχεία όπως αριθμός προβολών, κ.ά.), καταγράφονται οι δυνατότητες του χρήστη πέρα από την επεξεργασία του οπτικοακουστικού υλικού καθεαυτόν. Οι ρόλοι τους οποίους μπορεί να έχει ένας χρήστης στα ΜΚΔ, είναι οι εξής: Δημιουργός (creator), κριτής (critic), συλλέκτης (collector), συμμετέχων (joiner), θεατής (spectator), αδρανής (inactive).¹¹⁰ Με βάση έναν αυστηρό ορισμό, ο κοινοκτητικός θεατής θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον δημιουργό: Έχοντας στην κατοχή του — ως κτητικός θεατής — μια ταινία ή ένα μέρος της ή ακόμα και μια ήδη επεξεργασμένη εκδοχή της (π.χ. ένα τρέιλερ) δημιουργεί μια ανάρτηση συμπεριλαμβάνοντας το σχετικό βίντεο, ενώ προσθέτει γραπτά συγκεκριμένα με βάση τις δυνατότητες τις οποίες του παρέχει το μέσο, τα οποία αφενός την νοσηματοδοτούν, αφετέρου καθορίζουν τη θέση της και την προσβασιμότητα της (π.χ. η ένταξη του τίτλου της ταινίας στον τίτλο της ανάρτησης την καθιστά ευκολότερα εντοπίσιμη σε όποιον αναζητεί οπτικοακουστικό της ταινίας μέσω μιας μηχανής αναζήτησης). Με βάση όμως έναν ευρύτερο ορισμό, όλοι οι υπόλοιποι ρόλοι του χρήστη των ΜΚΔ (με εξαίρεση αυτόν του αδρανούς) αποτελούν εκδοχές/δυνατότητες του κοινοκτητικού θεατή: Όλοι είναι «κάτοχοι» — και επομένως κτητικοί θεατές — του οπτικοακουστικού υλικού μιας ελεύθερα

¹⁰⁹ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η αναζήτησή αναρτήσεων/βίντεο σχεδιάστηκε στοχευμένα για κάθε ταινία ξεχωριστά και ότι οι λίστες συντάχθηκαν με αυτή τη διαδικασία, με αποτέλεσμα σε κάποιες (ελάχιστες) περιπτώσεις να υπάρχει η ίδια ανάρτηση/βίντεο σε δύο λίστες (π.χ. μία σύνθεση σκηνών η οποία περιλαμβάνει πλάνα τόσο από τους *Κυνηγούς*, όσο και από τον *Θίασο*), ενώ σε κάποιες άλλες (και πάλι ελάχιστες) περιπτώσεις, συνθέσεις οι οποίες περιλαμβάνουν σκηνές και πλάνα από μία ταινία δεν είναι καταχωρημένες στη λίστα της, γιατί δεν προέκυψαν ως αποτελέσματα κατά την αναζήτησή για τη συγκεκριμένη ταινία.

¹¹⁰ Ε. Σαμαντά, *Η επίδραση του Digital και του Social Media Marketing σε επιχειρήσεις και καταναλωτές*, μονογραφία, Κάλιπος: Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023, σσ. 37-38.

προσβάσιμης ανάρτησης στο διαδίκτυο, και όλοι αφήνουν ένα είδος ψηφιακού αποτυπώματος, καθώς ακόμα και η απλή θέαση — με τον ρόλο του θεατή — καταγράφεται στον αριθμό προβολών και επομένως έχει (πιο) «απτό», μετρήσιμο, ενεργητικό και επιδραστικό χαρακτήρα σε σχέση με τη θέαση στην αίθουσα, την τηλεόραση ή τα προγράμματα αναπαραγωγής βίντεο σε οθόνες υπολογιστών και έξυπνων συσκευών, εκτός δικτύου. Επομένως, σχεδόν όλοι οι ρόλοι του χρήστη συμβάλουν στη συνολική διαμόρφωση της ανάρτησης και κατ' επέκταση στην ερμηνεία και νοηματοδοσία τόσο του βίντεο, όσο και της ταινίας από την οποία αυτό προέρχεται, και επομένως είναι δυνατόν να θεωρηθούν ρόλοι/εκδοχές του κοινοκτητικού θεατή.

3.4. Σύνοψη

Με βάση μια στοχευμένη διαδικασία αναζήτησης στο YouTube, η οποία σχεδιάστηκε κατά τέτοιον τρόπο ώστε να συνάδει με τις πρακτικές του μέσου χρήστη ο οποίος αναζητά οπτικοακουστικές πληροφορίες για το έργο ενός κινηματογραφικού δημιουργού, εν προκειμένω του Αγγελόπουλου, και μάλιστα για κάποια συγκεκριμένη ταινία του σκηνοθέτη, καταρτίστηκαν έξι λίστες, μία για κάθε ταινία, με τις δέκα πιο δημοφιλείς (βλ. αριθμό προβολών) σχετικές αναρτήσεις/βίντεο. Με την καταγραφή των χαρακτηριστικών των βίντεο (δημιουργός βίντεο, δημιουργός ανάρτησης, αποσπασματικότητα σε σχέση με την ταινία, χρήση αυθεντικού ή εναλλακτικού ήχου), και σε συνδυασμό αφενός με τους ρόλους του χρήστη των ΜΚΔ και αφετέρου την έννοια του κτητικού θεατή της Laura Mulvey, χαρτογραφήθηκαν σε ένα πρώτο επίπεδο οι δυνατότητες του κοινοκτητικού θεατή — του κτητικού θεατή που διαμοιράζει την «κτήση» του στα ΜΚΔ, αφενός ως προς τις επεμβάσεις του στο πρωτότυπο υλικό (βλ. ανάρτηση πρωτότυπα/ερασιτεχνικά ή επεγγελματικά επεξεργασμένου υλικού, όπως τα τρέιλερ, μοντάζ για την απόσπαση ή τη σύνθεση μερών της ταινίας, διατήρηση αυθεντικού ή προσθήκη εναλλακτικού ήχου), αφετέρου ως προς τους — δημιουργικούς — ρόλους στη διαμόρφωση της ανάρτησης: Δημιουργία, σχολιασμός θέαση.

Στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας η μελέτη θα εξειδικευτεί σε συγκεκριμένες περιπτώσεις αναρτήσεων/βίντεο, οι οποίες θα επιλεγθούν και με βάση τα κριτήρια της δημοφιλίας¹¹¹ και της αντιπροσωπευτικότητας (βλ. το απόσπασμα ως συχνότερο είδος μεταξύ των δημοφιλών βίντεο),

¹¹¹ Εν προκειμένω η δημοφιλία ορίζεται με βάση τον καταγεγραμμένο αριθμό προβολών ενός βίντεο, χωρίς να συνυπολογίζονται αναλογικά τα έτη ανάρτησης του (π.χ. ένα βίντεο αναρτημένο δύο χρόνια πριν με 100000 προβολές έχει αναλογικά περισσότερες από ένα βίντεο αναρτημένο δέκα χρόνια πριν με 200000 προβολές, παρόλα αυτά επιλέγεται το δεύτερο). Το συγκεκριμένο κριτήριο επιλογής ευνοεί και τη μελέτη της αρχαιακής λειτουργίας του YouTube (βλ. την καταγραφή τάσεων σε βάθος χρόνου, και όχι επικαιρικά, με βάση την έννοια του virality).

προκειμένου να διερευνηθούν περαιτέρω οι λειτουργίες του κοινοκτητικού θεατή, όχι μόνο ως προς τις δημιουργικές δυνατότητες του (βλ. π.χ. τα γραπτά κείμενα της ανάρτησης) , αλλά και ως προς την (δυνητική) επιδραστικότητα τους. Θα διερευνηθούν ζητήματα όπως: 1) Ποιά δημιουργικά κριτήρια μπορούν να εντοπιστούν σχετικά την απόσπαση κάποιου μέρους μιας ταινίας (π.χ. αποσπάται ένα ολοκληρωμένο πλάνο ή μόνο ένα μέρος του πλάνου, με βάση το θέμα του ή το τραγούδι το οποίο το συνοδεύει;), 2) ποιές είναι ειδικότερα οι περαιτέρω δημιουργικές/εκφραστικές δυνατότητες τις οποίες προσφέρει το περιβάλλον του μέσου και πώς λειτουργούν (βλ. συγκεκριμένα στοιχεία της ανάρτησης, όπως ο τίτλος, η περιγραφή, οι σύνδεσμοι, κ.ά.), 3) σε ποιόν βαθμό ένα βίντεο είναι ενδεικτικό του συνολικού ύφους της ταινίας από την οποία προέρχεται — και κατά πόσον υπάρχει η δυνατότητα να ερμηνευτεί η ανάρτηση με βάση τις ήδη υπάρχουσες βιβλιογραφικές προσεγγίσεις (π.χ. μια σκηνή, η οποία έχει αποσπαστεί, ενσωματώνει τα βασικά χαρακτηριστικά του ύφους της ταινίας ή είναι μια στιλιστική εξαίρεση τους; Τα γραπτά κείμενα τα οποία τη συνοδεύουν αποδίδουν τις ήδη υπάρχουσες ερμηνείες;), 4) ποιά είναι το ιστορικό αποτύπωμα των αναρτήσεων — ή πώς μπορούν να αξιοποιηθούν ιστοριογραφικά [βλ. σχετικά της έννοια της πολλαπλής χρονικότητας/διαχρονίας, όπως ορίστηκε στο κεφάλαιο 1 (π.χ. τα σχόλια του κοινού ίσως μαρτυρούν μια κατεύθυνση ερμηνείας η οποία μπορεί να αποδοθεί ως έκφραση συλλογικής συμπεριφοράς εντός συγκεκριμένου κοινωνικοπολιτικού πλαισίου)].

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV - ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

4. Εισαγωγή

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας θα μελετηθούν συγκεκριμένες αναρτήσεις/βίντεο. Στην πρώτη ενότητα θα μελετηθούν αναρτήσεις/βίντεο σχετικά με την *Αναπαράσταση*, και πιο συγκεκριμένα, οι ειδικότερες σχέσεις ανάμεσα σε αυτές και την ταινία ως προς τη θεματολογία και το ύφος: Ποιά θέματα καλύπτουν τα αποσπάσματα και πως αποδίδουν — ή δεν αποδίδουν — το ύφος της ταινίας; Ως δεύτερη περίπτωση θα μελετηθεί η δημοφιλέστερη ανάρτηση σχετικά με τον *Θίασο*, αφενός ως προς τη σχέση του βίντεο/αποσπάσματος με την ταινία (απόδοση ύφους, νοήματος, κ.ά.) και αφετέρου ως προς την τοποθέτηση του στο σύγχρονο — κοινωνικοπολιτικό — περιβάλλον. Τέλος, στην τρίτη ενότητα, θα εξεταστεί μία ανάρτηση η οποία περιλαμβάνει ως βίντεο ένα απόσπασμα από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, με τη μελέτη να επικεντρώνεται στη σύγκριση ανάμεσα στις ήδη υπάρχουσες βιβλιογραφικές προσεγγίσεις και την ερμηνεία του κοινού, προκειμένου να καταδειχθεί η επιδραστικότητα των Μέσων Κοινωνικής Δικτύωσης ως προς την παραγωγή νέων προσεγγίσεων σε ένα κινηματογραφικό έργο.

4.1. Αναπαράσταση: Ντοκιμαντερίστικη αποσπασματικότητα

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος εμπνέεται το κεντρικό θέμα της ιστορίας από ένα πραγματικό γεγονός: Ένας Έλληνας μετανάστης στη Γερμανία, κατά την επιστροφή στο χωριό του, την ορεινή Τυμφαία της Ηπείρου, δολοφονείται από τη γυναίκα του και τον εραστή της.¹¹² Ο σκηνοθέτης, δημιουργώντας την ταινία έξω από το εγχώριο βιοτεχνικό-βιομηχανικό σύστημα παραγωγής,¹¹³ υιοθετεί νεορεαλιστικές/ντοκιμαντερίστικες παραγωγικές πρακτικές και αισθητικές¹¹⁴ («ελαφρύ» συνεργείο, ερασιτέχνες ηθοποιοί, συνεντεύξεις κατοίκων ως διήγηση off, ασπρόμαυρη

¹¹² ««Αναπαράσταση»: Η ιστορία με το πραγματικό έγκλημα πίσω από την πολυβραβευμένη ταινία του Αγγελόπουλου» (<https://www.iefimerida.gr/politismos/anaparastasi-i-istoria-me-pragmatiko-egklima-piso-apo-tin-polybrabeymeni-tainia-toy-th>).

¹¹³ Ι. Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών (διδακτορική διατριβή), 1999, σσ. 407-408.

¹¹⁴ «Το τεχνικό μέρος έχει γίνει με ντοκιμαντερίστικες συνθήκες και κόστισε πολύ λίγα χρήματα (250000 δραχμές)», Α. Μητροπούλου, όπ. αν., σελ. 249.

φωτογραφία).¹¹⁵ Ταυτόχρονα, απορρίπτει την αιτιοκρατική αφήγηση, αποφεύγοντας τα κοντινά πλάνα και επιλέγοντας κυρίως πλάνα-σεκάνς και γενικά στατικά (συχνά μεγάλης χρονικής διάρκειας, με τον πραγματικό και τον φιλικό χρόνο να ταυτίζονται),¹¹⁶ προκειμένου να αποδώσει τον τόπο ως κοινωνική αίτια των πράξεων των χαρακτήρων. Οι παραγωγικές συνθήκες και οι υφολογικές επιλογές του έχουν ως παρελκόμενο αποτέλεσμα την καταγραφή του τοπίου της Ηπείρου, αστικού και ορεινού.¹¹⁷

Αυτή η — νεορεαλιστική/ντοκιμαντερίστικη — καταγραφή εντοπίζεται ως βασικό θέμα των σχετικών αναρτήσεων/βίντεο. Πιο συγκεκριμένα, τα τρία δημοφιλέστερα βίντεο έχουν ως θεματικό προσανατολισμό τον τόπο, τα Ιωάννινα και την Τυμφέα, κάτι το οποίο δηλώνεται και μέσα από λέξεις των τίτλων τους: “Γιάννενα ’70, 1ο μέρος”, “Γιάννενα ’70 2ο μέρος”, “Κινηματογραφικά Γιάννενα”. Τα δύο πρώτα από αυτά είναι συνθέσεις με επιλογή των πλάνων, τόσο από τα Ιωάννινα, όσο και από την Τυμφαία, στα οποία διακρίνεται ο τόπος, χωρίς περαιτέρω κριτήρια (π.χ. είδη πλάνων, εξωτερικά ή εσωτερικά, κ.α.). Το τρίτο περιορίζεται σε πλάνα των Ιωαννίνων, τα οποία αποτελούν μια ενότητα, η οποία συντίθενται με αντίστοιχες ενότητες πλάνων των Ιωαννίνων από άλλες ταινίες του δημιουργού [σε κάποια από αυτά δηλώνονται με γραπτό κείμενο εντός του βίντεο το ποια ακριβώς σημεία της πόλης αναπαρίστανται (π.χ. οδοί, πλατείες, κ.α.)].

Αυτά τα βίντεο αποτελούν μια σύνοψη μίας θεμελιώδους θεματικής/αισθητικής του Αγγελόπουλου η οποία διατρέχει ως σταθερά το έργο του: Ο τόπος αξιοποιείται ως «μια γιγάντια φυσική σκηνογραφία».¹¹⁸ Εν προκειμένω, ο κοινοκτητικός θεατής αξιοποιεί μία λανθάνουσα πτυχή του έργου του σκηνοθέτη: Ο τόπος, ο οποίος στο υφολογικό σύστημα της ταινίας επιτελεί έναν αφηγηματικό ρόλο (αιτία του εγκλήματος), αποσπάται από την ιστορία, χάνοντας ταυτόχρονα την αφηγηματική λειτουργία του (δεν υπάρχει πλέον στα βίντεο το έγκλημα για να θεωρηθεί αιτία του). Η κινηματογραφικά πρωτόλεια αισθητική αυτών των βίντεο παραπέμπει στις απαρχές του Κινηματογράφου και την αισθητική του πλάνου της «άποψης», των αδελφών Lumiere, το οποίο χαρακτηρίζεται από δημιουργική απλότητα (επιλογή θέματος, λήψη στην ύπαιθρο, παρείσφρηση

¹¹⁵ Στο ίδιο, σσ. 248-250, S. Arecco, όπ. αν., σσ. 31-39, Σ. Βαλούκος, 2011, όπ. αν., σελ. 71.

¹¹⁶ Πρόκειται για βασικό χαρακτηριστικό της νεορεαλιστικής σκηνοθεσίας, βλ. σχετικά Σ. Βαλούκος, 2003, τ. Α, όπ. αν., σελ. 278.

¹¹⁷ Οι ντοκιμαντερίστικες διαστάσεις της ταινίας τονίζονται στη βιβλιογραφία, ενδεικτικά, ο Arecco προβαίνει, μεταξύ άλλων, σε μία ανθρωπολογική ανάγνωση του έργου (και) με βάση τα χωροχρονικά στοιχεία τα οποία καταγράφει ο Αγγελόπουλος με ντοκιμαντερίστικους τρόπους, ο Κολοβός σημειώνει «Μια κάμερα που περιγράφει φαινομενολογικά, χωρίς σχόλια, το πρόσωπο του τόπου, τα εύλωπτα σημάδια του», ενώ ο Βασίλης Βασιλικός τη χαρακτηρίζει ως «ένα φανταστικό ντοκιμαντέρ» (βλ. Μ. Κομνηνού, όπ. αν., σελ. 146).

¹¹⁸ Ν. Κολοβός, όπ. αν., σελ. 39.

τυχαίων λεπτομερειών στο κάδρο).¹¹⁹ Ο χρήστης-δημιουργός προβαίνει σε μία αντίστροφη δημιουργική διαδικασία σε σχέση με τον σκηνοθέτη της ταινίας: Ο Αγγελόπουλος συνθέτει τα αρχετυπικά πλάνα σε μία μπρεχτική αφήγηση,¹²⁰ ενώ ο κοινοκτητικός θεατής τα αποσυνθέτει για να αποκτήσουν τον χαρακτήρα ντοκουμέντου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, προβαίνει σε μία αρχειακής κατεύθυνσης επεξεργασία (πβ. την έννοια της αναταραχής αρχείου), υπερθεματίζοντας τον τόπο. Αυτή η επιλογή του μπορεί να ερμηνευτεί και ως μία απόπειρα εστίασης/ανάδειξης της πολιτισμικής μνήμης.¹²¹

Αυτή η αντίθεση ανάμεσα στην καταγραφή του τόπου από τον Αγγελόπουλο και την αρχειακή λειτουργία της και τη σύγχρονη εκδοχή του, ως τουριστικού τόπου, διακρίνεται στο βίντεο “ANAPARASTASI A Guided Tour in Vitsa 30/09/2021”, ένα οδοιπορικό στις περιοχές όπου γυρίστηκε η ταινία, παραγωγή του Zagori Fiction Days,¹²² όπου κάποια λίγα πλάνα της ταινίας χρησιμοποιούνται για να αντιπαραβληθούν με σύγχρονες, σχεδόν πανομοιότυπες, λήψεις των ίδιων σημείων. Αν και βασικό θέμα του οδοιπορικού είναι η ανάλυση της ταινίας με αφορμή την περιήγηση στους τόπους γυρισμάτων της, τόσο το πλαίσιο παραγωγής του (μία ετήσια εκδήλωση η οποία λαμβάνει τόπο σε έναν εναλλακτικό τουριστικό προορισμό),¹²³ όσο και η αισθητική του, υπογραμμίζουν αυτή τη διάκριση. Πιο συγκεκριμένα, η βιντεοσκόπηση του ηπειρώτικου τοπίου χαρακτηρίζεται από καθαρές φόρμες και υψηλή ανάλυση,¹²⁴ δυνατότητα η οποία προκύπτει από τα σύγχρονα ψηφιακά μέσα καταγραφής, ενώ όσα αναπαρίστανται είναι είτε εξαιρετικά επιμελημένα και καθαρά (τα σπίτια, οι πλακόστρωτοι δρόμοι), είτε ανθηρά (το πράσινο των φυτών και των δέντρων).

Ο τόπος ο οποίος κινηματογράφησε ο Αγγελόπουλος δεν υφίσταται πλέον — ούτως ή άλλως στο έργο του υφίστατο ανέκαθεν ως φιλικός τόπος, ο οποίος προέκυψε με την (εκ των πραγμάτων

¹¹⁹ Για την αισθητική των πλάνου της «άποψης», των αδελφών Lumiere, βλ. E. Siety, *Το πλάνο*, μτφ. Σ. Καρκανιάς. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2003, σσ. 51-54.

¹²⁰ M. Κομνηνού, *όπ. αν.*, σελ. 147.

¹²¹ Σχετικά με την έννοια της πολιτισμικής μνήμης στον κινηματογράφο βλ. N. Βαδαλούκας, *Με το βλέμμα στην πόλη των Ιωαννίνων. Αναπαραστάσεις του αστικού τοπίου: Από τη δημοφιλή κουλτούρα στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (διδακτορική διατριβή), 2015, σσ. 6-27.

¹²² Πρόκειται για μία ετήσια εκδήλωση με αντικείμενο το διασκευασμένο σενάριο τηλεοπτικών σειρών, βλ. σχετικά τον ιστότοπο: <https://www.zagorifictiondays.com/>.

¹²³ Για τα φεστιβάλ και τη λειτουργία τους ως τουριστικούς πόλους, βλ. M. Ψαρρού, *Η τοπική αυτοδιοίκηση ως φορέας προβολής του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού μέσω της διοργάνωσης πολιτιστικών φεστιβάλ*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο (διδακτορική διατριβή), 2016, σσ. 15-17.

¹²⁴ Το βίντεο διατίθεται σε ανάλυση 1080p/50, με την οποία η εικόνα αποδίδεται πολύ «ζωντανή».

αναδημιουργική) κινηματογράφηση του πραγματικού.¹²⁵ Ο κοινοκτητικός θεατής παρατηρεί, αποσπά και κοινοποιεί την πολιτιστική αξία του έργου του Αγγελόπουλου, η οποία τεκμαίρεται είτε με την αντιπαραβολή των διαφορετικών αναρτήσεων/βίντεο, είτε με τη σύνθεση πλάνων της ταινίας και σύγχρονων πανομοιότυπων πλάνων στο ίδιο βίντεο.¹²⁶

Αυτή η κατεύθυνση επανάχρησης προκύπτει ως δυνατότητα λόγω των θεματικών και αισθητικών επιλογών του δημιουργού, οι οποίες επιτρέπουν στον σύγχρονο κοινοκτητικό θεατή να συνθέσει αυτήν την ιδιότυπη τοπολογία. Ένα ερώτημα το οποίο τίθεται είναι το κατά πόσο όχι μόνο του το επιτρέπουν, αλλά και τον στρέφουν σε αυτήν την κατεύθυνση. Η απάντηση μπορεί να προκύψει από τη συνεξέταση των αναρτήσεων/βίντεο οι οποίες αφορούν τις *Μέρες του '36*: Από τα δέκα (10) βίντεο της σχετικής λίστας (βλ. σχετικά τον πίνακα 2, στο παράρτημα II), τα εννέα (9) αφορούν απλά αποσπάσματα και τα επτά (7) από αυτά αποτελούν αποσπάσματα-ολοκληρωμένες ενότητες στην αφήγηση της ταινίας, με ταυτόχρονη δήλωση στον τίτλο για το ποια συγκεκριμένα μέρη της ταινίας αφορούν (“Τίτλοι αρχής”, “ΕΝΑΡΞΗ”, “ΤΕΛΟΣ”). Πρόκειται δηλαδή για ολοκληρωμένα δομικά μέρη της ταινίας (π.χ. ολόκληρα μονοπλάνα) τα οποία αποσπώνται και αποτελούν βίντεο αναρτήσεων ως έχουν: Ο χρήστης «σέβεται» το μοντάζ του σκηνοθέτη, κόβει εκεί που έχει κόψει ο σκηνοθέτης, λ.χ. στην αρχή και το τέλος του πλάνου, και όχι στη μέση και το τέλος ενός πλάνου (για τον καλύτερο ορισμό του αποσπάσματος-ολοκληρωμένης ενότητας, βλ. τις φωτογραφίες 3-4). Αυτά τα δεδομένα μαρτυρούν ότι η δημιουργική επεξεργασία των ταινιών του Αγγελόπουλου καθοδηγείται από το ύφος τους (βλ. σχετικά την αφηγηματική αυτονομία των μονοπλάνων του), το οποίο μπορεί να επιβληθεί στη δημιουργικότητα του χρήστη.

4.2. Ο θίασος: Από τη δικτατορία του Μεταξά στην πρόσφατη οικονομική κρίση

Ο *Θίασος* θεωρείται, κατά πολλές προσεγγίσεις, το *Magnus Opus* του Αγγελόπουλου. Αν και ο σκηνοθέτης διαμόρφωσε ένα αρκετά συγκεκριμένο και αναγνωρισμό ύφος ήδη από τις *Μέρες του '36*, ο *Θίασος* αποτελεί μια πιο ολοκληρωμένη δημιουργία του. Η ιστορία της ταινίας κινείται γύρω από έναν περιφερόμενο θίασο, ένα μπουλούκι ηθοποιών οι οποίοι συνδέονται (και) με

¹²⁵ Για τη διάκριση φιλικού και πραγματικού τόπου, βλ. W. Buckland, *όπ. αν.*, σελ. 47.

¹²⁶ Αξιοσημείωτο είναι ότι αυτή η τάση εστίασης στον γεωγραφικό τόπο στις ταινίες του Αγγελόπουλου παρατηρείται τόσο στην ακαδημαϊκή έρευνα, όσο και στη βιβλιογραφία [βλ. ενδεικτικά τη διδακτορική διατριβή *Με το βλέμμα στην πόλη των Ιωαννίνων. Αναπαραστάσεις του αστικού τοπίου: Από τη δημοφιλή κουλτούρα στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου* (Ν. Βαδαλούκας) και το βιβλίο *Φώτα, μοτέρ, πάμε! : το Αίγιο μέσα από τον φακό του Θόδωρου Αγγελόπουλου* (Μ. Παναγιωτακοπούλου)].

οικογενειακές σχέσεις, και οι οποίοι περιηγούνται στον ευρύτερο ελληνικό χώρο, κατά την περίοδο 1939-1952, από την εποχή της δικτατορίας του Μεταξά, μέχρι την εγκαθίδρυση του Παπάγου στη εξουσία.

Με μια πρώτη παρατήρηση στις δέκα δημοφιλέστερες αναζητήσεις/βίντεο σχετικά με τον *Θίασο* στο YouTube, διαπιστώνεται ότι αφενός αρκετά από αυτά αφορούν μέρη της ταινίας τα οποία αποτελούν αναφορές σε ιστορικά καταγεγραμμένα γεγονότα,¹²⁷ για κάποια από τα οποία υπάρχουν ακόμα και φωτογραφίες ή φιλμ,¹²⁸ αφετέρου ότι η τιτλοδοσία τους στρέφει σε αυτήν ακριβώς την ιστορική θεματική τους: “Ο Θίασος (Βελουχιώτης)”, “Ο Θίασος. Βάρκιζα!”, “Ο Thiassos (The Travelling Players) / Bloody Sunday”, “Ο Θίασος - Δεκεμβριανά”. Αυτή ακριβώς η κατεύθυνση μαρτυρά ένα επίτευγμα του Αγγελόπουλου και της ταινίας: Τη μυθοπλαστική καταγραφή και δημιουργική ανάπλαση ιστορικών γεγονότων, σε πλάνα τα οποία πλέον μεταδίδονται ως αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων (βλ. σχετικά την εξαιρετικά εξετασμένη στη βιβλιογραφία προσέγγιση του σκηνοθέτη με βάση την οποία αναπλάθει την Ιστορία). Αυτή η διάσταση της ιστορικότητας διατρέχει — αλλά με διαφορετικό τρόπο — και την ανάρτηση/βίντεο η οποία θα μελετηθεί:

“Ο Θίασος (1975)-Η σκηνή στο κέντρο διασκέδασης”¹²⁹

Πρόκειται για το απόσπασμα ενός μονοπλάνου, εμβληματικού και εξαιρετικά εξετασμένου στη βιβλιογραφία και όχι μόνο,¹³⁰ με τον χρήστη να έχει απομονώσει το μέρος του πλάνου όπου η κάμερα παρακολουθεί τους θαμώνες ενός κέντρου διασκέδασης, την πρωτοχρονιά του 1946, και πιο συγκεκριμένα μια ομάδα ανδρών, δεξιών (ταγματасφαλιτών), και μια ομάδα ζευγαριών,

¹²⁷ Ενδεικτικά, η σκηνή με την περιφορά των κομμένων κεφαλιών εδράζεται σε ένα καταγεγραμμένο περιστατικό στην ιστορική βιβλιογραφία, βλ. Ν. Τσικιρίκης, *Η διαμόρφωση του μύθου της βίας του Άρη Βελουχιώτη, 1942-2011*. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, (διδακτορική διατριβή), 2020, σσ. 21, 156.

¹²⁸ Η σκηνή του αφοπλισμού του ΕΛΑΣ στη Βάρκιζα είναι καταγεγραμμένη σε φιλμ της εποχής, με τις ομοιότητες ανάμεσα σε αυτό και σε στοιχεία του πλάνου του Θίασου να είναι εμφανή, βλ. Το βίντεο “Συμφωνία της Βάρκιζας - Ο Αφοπλισμός του ΕΛΑΣ, 1945”, το οποίο συγκεντρώνει πλάνα προβληθέντα στην κρατική τηλεόραση, το κανάλι της βουλής, τον τηλεοπτικό σταθμό ΣΚΑΙ (<https://www.youtube.com/watch?v=FTsN72xw9ZY>).

¹²⁹ Πρόκειται για τη δημοφιλέστερη ανάρτηση, της σχετικής λίστας, η οποία σε ένα διάστημα δεκατριών ετών έχει καταγεγραμμένες 282000 προβολές και 395 σχόλια. Ο αριθμός των σχολίων, όπως αυτά καταγράφονται ρητά και με αριθμητικό τρόπο στη σελίδα της εκάστοτε ανάρτησης, διαφέρει από τον πραγματικό αριθμό των σχολίων τα οποία μπορεί να διαβάσει ο χρήστης σε μια δεδομένη χρονική στιγμή. Ως «καταγεγραμμένα» αναφέρονται τα πρώτα, ενώ τα δεύτερα χαρακτηρίζονται ως «αναγνώσιμα».

¹³⁰ Ενδεικτικά αναφέρεται το άρθρο του δημοσιογράφου Παναγιώτη Σωτήρη «Βασιλεία στην Ελλάδα: Ο Εμφύλιος, η μοναρχία και ένα πλάνο-σεκάνς του Θόδωρου Αγγελόπουλου» (12/01/2023) στο in.gr, το οποίο μάλιστα περιλαμβάνει το βίντεο από το YouTube το οποίο εξετάζεται στην παρούσα ενότητα.

αριστερών, οι οποίες επιδίδονται σε μία ιδιότυπη μουσική μάχη, με τα τραγούδια των δεξιών να εκθειάζουν τον βασιλιά και την αγγλική επέμβαση και των αριστερών να τους λοιδορούν — ουσιαστικά ο χρήστης έχει αποσπάσει ως βίντεο αυτήν τη μουσική διαμάχη.

Στο απόσπασμα αποδίδονται ορισμένα από τα κυριότερα υφολογικά χαρακτηριστικά του έργου του Αγγελόπουλου γενικότερα και της ταινίας ειδικότερα: Πρόκειται για μονοπλάνο με αφηγηματική αυτοτέλεια, δεν έχει κοντινά κάδρα, ούτε χαρακτήρες σε λεκτικό διάλογο, αλλά ομάδες αποτελούμενες από χαρακτηριστικές ανθρώπινες φιγούρες (βλ. την τυποποιημένη αμφίεση των δεξιών με κοστούμια και ρεπούμπλικες), οι οποίες μάλιστα εκφράζουν αναγνωρίσιμες πολιτικές συμπεριφορές της ιστορικής περιόδου. Το χαρακτηριστικότερο όμως υφολογικό/εκφραστικό στοιχείο της ταινίας βρίσκεται στο επίκεντρο του αποσπάσματος: Η αξιοποίηση της μουσικής και των τραγουδιών, στην οποία ο σκηνοθέτης στράφηκε εξαιτίας της λογοκρισίας,¹³¹ και μάλιστα σε έναν χώρο ο οποίος αποτελεί μία ήδη διαμορφωμένη σκηνή, το πάλκο του κέντρου, και ως εκ τούτου συνιστά μια αυτο-αναφορά στην έννοια του θεάματος (βασική θεματική του δημιουργού). Σε αυτό το απόσπασμα όμως αποδίδεται συμπυκνωμένο και το νόημα της ταινίας, καθώς αποτυπώνονται γλαφυρά, μέσα από τον μουσικό ανταγωνισμό, «οι δυνάμεις που καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο, όπου ο θρίαμβος της μιας οδηγεί στον εκτοπισμό της άλλης»,¹³² με τους δεξιούς να αποδίδονται ως θύτες και τους αριστερούς ως θύματα.¹³³

Ο *Θίασος* είναι η ταινία του Αγγελόπουλου η οποία χαρακτηρίζεται περισσότερο από κάθε άλλη από την πολυεπίπεδη σχέση της με τον χρόνο, τόσο όσον αφορά τις περιόδους παραγωγής και πρώτης προβολής της, όσο και τις θεματικές της (χρόνος-τόπος, ιστορία-πολιτική/εξουσία) και το ύφος της. Πιο συγκεκριμένα, η ταινία δημιουργείται κατά τη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας και προς το τέλος της (χρόνος παραγωγής), προβάλλεται κατά την αρχή της μεταπολίτευσης (έτος πρώτης προβολής: 1975), ενώ ο δημιουργός επιλέγει ως ιστορικό χρόνο του σεναρίου την περίοδο 1939-1952, η οποία επίσης συμπεριλαμβάνει καθοριστικά σημεία-τομές της ελληνικής ιστορίας (αρχή και τέλος Α Παγκοσμίου Πολέμου, αρχή και τέλος Εμφυλίου Πολέμου, επικράτηση του Παπάγου και εγκαθίδρυση του μετεμφυλιακού κράτους). Ειδικότερα όσον αφορά τη σκηνοθετική προσέγγιση (ύφος), ο Αγγελόπουλος εφαρμόζοντας την εκφραστική καινοτομία διάσπασης χρόνου -

¹³¹ S. Rollet, 'Μουσική, Ιστορία και ουτοπία στο Θίασο και στο Ταξίδι στα Κύθηρα', στο Ε. Στάθη (επιμ.) *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: από το μύθο στην ιστορία: το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000, σελ. 56.

¹³² Στο ίδιο σελ. 55.

¹³³ D. Fainaru, 'Θόδωρος Αγγελόπουλος: Αναζητώντας τα χαμένα ιδανικά', στο Ε. Στάθη (επιμ.) *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: από το μύθο στην ιστορία : το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000, σελ. 85.

ενότητας χώρου νοηματοδοτεί την εξέλιξη των σχέσεων μεταξύ των πολιτικών δυνάμεων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το μονοπλάνο όπου οι δεξιοί θαμώνες του κέντρου διασκέδασης βγαίνουν από αυτό, την πρωτοχρονιά του 1946, περπατούν στον δρόμο και καταλήγουν στο τέρμα του σε μία συγκέντρωση ενός υποψήφιου βουλευτή με το κόμμα του Παπάγου, για τις εκλογές του 1952, για τον οποίον ζητωκραυγάζουν¹³⁴ — εν προκειμένω ο Αγγελόπουλος ταυτοποιεί του ταγματασφαλίτες του Εμφυλίου Πολέμου με το κομματικό κοινό του Παπάγου. Η ανάρτηση/βίντεο, η οποία θα εξεταστεί, συνιστά μία τοποθέτηση της ταινίας — μέσω ενός αποσπάσματος της — σε μία άλλη ιστορική περίοδο.

Αυτή η σύγχρονη τοποθέτηση της ταινίας προσθέτει ένα ακόμα χρονικό επίπεδο σε αυτά της παραγωγής, της πρώτης προβολής, της ιστορίας της αφήγησης: Το χρονικό επίπεδο της ανάρτησης/βίντεο. Βέβαια, η ταινία έχει προβληθεί, και μάλιστα και σε άλλα μέσα, όπως αυτό της τηλεόρασης, και έχει αναλυθεί και σε κριτικά κείμενα, και σε άλλες χρονικές περιόδους. Σε σχέση όμως με αυτές τις προβολές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις, η ανάρτηση/βίντεο έχει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: 1) Αποτελεί ένα καταγεγραμμένο ψηφιακό αποτύπωμα της ταινίας, και μάλιστα ελεύθερα προσβάσιμο (πβ. αρχειακή λειτουργία YouTube), 2) η επεξεργασία του οπτικοακουστικού υλικού από τον χρήστη-δημιουργό και η ένταξη της σε ανάρτηση συνιστά μία επανάχρηση/ερμηνεία της (πβ. εννοιες κτητικού/κοινοκτητικό θεατή), 3) εξελίσσεται σε ένα δυναμικά διαμορφούμενο συγκείμενο της ταινίας, το οποίο αποτελείται από επιμέρους κείμενα (βίντεο, γραπτά κείμενα), τα οποία προέρχονται από την κοινότητα των χρηστών του YouTube (πβ. σχετικά το σημείο-πραγματολογικό μοντέλο ανάλυσης). Έτσι, προκύπτει μια προέκταση της πολλαπλής χρονικότητας/διαχρονίας της ταινίας με την ανάρτησης/βίντεο — υπό την προϋπόθεση πως η ανάρτηση κρίνεται άξια μελέτης, ως ένα σημαντικό (και με την έννοια του σημαίνοντος) συγκείμενο της ταινίας, κάτι το οποίο στην προκειμένη περίπτωση τεκμαίρεται από τη δημοφιλία της.

Τα ειδικότερα ερωτήματα τα οποία τίθενται λοιπόν είναι αφενός το πώς οι λειτουργίες του κοινοκτητικού θεατή διαμορφώνουν την ανάρτηση/βίντεο, αφετέρου το τί προσθέτει αυτή στην ερμηνεία της ταινίας, μέσα από την προέκταση της χρονικότητας της. Όπως ήδη αναλύθηκε παραπάνω, το βίντεο της ανάρτησης είναι ενδεικτικό του ύφους της ταινίας, ενώ ταυτόχρονα συμπυκνώνει το κεντρικό της νόημα. Όσον αφορά τα γραπτά κείμενα της ανάρτησης, ο

¹³⁴ Η χρονική περίοδος σημαίνεται από σκηνογραφικές λεπτομέρειες όπως οι αφίσες, καθώς και από τα όσα προεκλογικά ακούγονται από τα μεγάφωνα.

δημιουργός¹³⁵ της επιλέγει έναν πληροφοριακό τίτλο (τίτλος της ταινίας, έτος πρώτης προβολής, περιγραφή της σκηνής με βάση τον σκηνογραφικό τόπο), ενώ η περιγραφή¹³⁶ συμπεριλαμβάνει γενικές πληροφορίες για την πλοκή της ταινίας, της σκηνής, τα ηχητικά/μουσικά εκφραστικά της μέσα, και ολοκληρώνεται με μία παράγραφο-αναφορά σε μία τριπλή χρονικότητα: 1) Σύγχρονη περίοδος της ανάρτησης («συνισταμένες στο σήμερα»), 2) περίοδος παραγωγής της ταινίας («οπτική μιας προηγούμενης γενιάς»), 3) ιστορικός χρόνος φιλικής αφήγησης («για τις πιο προηγούμενες»). Αυτή η αναφορά υποτίθεται ότι στρέφει τον σχολιασμό των χρηστών σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, καθώς ο χρήστης-δημιουργός της ανάρτησης προτρέπει στις συγκρίσεις με τη σύγχρονη εποχή. Η πλειονότητα των σχολίων αφορούν το πολιτικό θέμα της σκηνής (ποσοστό μεγαλύτερο του 60%), με τις περισσότερες προσεγγίσεις να χαρακτηρίζονται από τη σαφή αξιολογική διάκριση μεταξύ Αριστεράς και Δεξιάς, η οποία εκφράζεται σε πολλές περιπτώσεις με ακραία επιθετικό λόγο, χωρίς κάποια ταυτόχρονη αναλυτική προσέγγιση της σκηνής¹³⁷ — η ανάρτηση μάλιστα αποκτάει τον δυναμικό χαρακτήρα της μέσα από τα σχόλια τα οποία λαμβάνουν χρόνο από την πρώτη δημοσίευση της και μέχρι σήμερα. Εν προκειμένω, με βάση το σημείο-πραγματολογικό μοντέλο, το κείμενο του σκηνοθέτη (K) συγκλίνει αρκετά με την ανάγνωση του χρήστη-δημιουργού (K¹), τόσο σε επίπεδο ύφους, όσο και σε επίπεδο νοήματος (υπό τις έννοιες πως είναι χαρακτηριστική της φόρμας της ταινίας και πως συμπυκνώνει το νόημα της), και στο ίδιο μήκος κύματος κυμαίνονται και τα σχόλια των χρηστών-κριτών [(K², K³...K^x). Το αποτέλεσμα είναι μία σύγκλιση των K και K[∞](ταινίας και ανάρτησης).

Αυτές οι καταγεγραμμένες συγκλίνουσες αναγνώσεις αποτελούν ένα σύγχρονο ιστορικό αποτύπωμα της ταινίας, μία νέα χρονικότητα, η οποία (όπως και οι προηγούμενες) αφορά μία νέα τομή στη σύγχρονη ελληνική ιστορία. Η ανάρτηση του βίντεο γίνεται στις 23/10/2011, στην αρχή

¹³⁵ Αξίζει να υποσημειωθεί ότι ο χρήστης της ανάρτησης δεν είναι συστηματικός δημιουργός (creator) στην πλατφόρμα, καθώς έχει αναρτήσει μόλις δύο βίντεο, και μάλιστα διαφορετικής θεματολογίας, κατά τα έτη 2010 και 2011, και κανένα έκτοτε.

¹³⁶ Η περιγραφή που συνοδεύει το βίντεο είναι αυτούσιο το κείμενο μίας ανάρτησης σε ένα blog, και ολοκληρώνεται με έναν σύνδεσμο (link) που οδηγεί σε αυτήν. Πρόκειται ουσιαστικά για μία συνολικά ίδια δημοσίευση, ως προς αυτά τα οποία περιλαμβάνει (βίντεο και κείμενο), αναρτημένη σχεδόν την ίδια μέρα σε δύο διαφορετικά ΜΚΔ, με βασική διαφορά τα σχόλια τα οποία την συμπληρώνουν στο εκάστοτε μέσο: Ενώ στην ανάρτηση στο blogspot δεν υπάρχει κανένα σχόλιο, στο YouTube καταγράφονται 395.

¹³⁷ Μία αξιοσημείωτη παρατήρηση αφορά τη μεγάλη διαφορά ως προς τη δημοφιλία των σχολίων, σε σχέση με τη θεματολογία τους: Ενώ τα περισσότερα από αυτά είναι πολιτικού χαρακτήρα, τα κορυφαία (βλ. σχετική επιλογή ταξινόμησης), τα οποία είναι και τα πρώτα τα οποία διαβάζει ο θεατής/αναγνώστης, με βάση την πάγια ρύθμιση της πλατφόρμας, είναι εγκωμιαστικά για τον δημιουργό, το έργο του και τα νοήματα του, ενώ αρκετά από αυτά είναι και αναλυτικά σε σχέση με τις τεχνικές και την αισθητική του (π.χ. σχόλια για το μονοπλάνο). Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι εναπόκειται στον — ενεργητικό — χρήστη, μέσα από τις επιλογές του υπερκείμενου της ανάρτησης, να επιλέξει τη σειρά εμφάνισης των σχολίων.

της πρόσφατης οικονομικής κρίσης.¹³⁸ Η ερμηνεία τους στο πλαίσιο της σύγχρονης εποχής άπτεται της πόλωσης, απότοκο της οικονομικής κρίσης, η οποία χαρακτηρίζει την ελληνική κοινωνία την περίοδο αυτή.¹³⁹ Μία ειδικότερη σχετική παρατήρηση έχει να κάνει με μία συγκεκριμένη κατεύθυνση αυτής της ρητορικής: Τον αντικομμουνιστικό λόγο. Όπως σημειώνει η Σαλώμη Μπουκάλα, ο αντικομμουνιστικός πολιτικός λόγος, του οποίου η νομιμοποίηση αναγκάζεται (και) στην περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, εξακολουθεί να υφίσταται εξασθενημένος κατά τη μεταπολίτευση, και επανέρχεται την περίοδο της ελληνικής κρίσης.¹⁴⁰ Αξιοσημείωτο είναι ότι πλέον ο αντίλογος απέναντι σε αυτόν τον αντικομμουνιστικό λόγο μπορεί να εκφραστεί με τρόπο ρητό και κατηγορηματικό, ακόμα και εξίσου επιθετικό, στη δημόσια σφαίρα — στο ψηφιακό περιβάλλον του Web 2.0 — χωρίς ιδιαίτερους περιορισμούς: Το λογοκριτικό περιβάλλον της εποχής του *Θιάσου* δεν υφίσταται πλέον.¹⁴¹ Ο *Θιάσος*, ένα πολυεπίπεδο φιλικό κείμενο, αποτύπωμα/τεκμήριο του αντικομμουνιστικού λόγου προηγούμενων ιστορικών περιόδων, με την ανάρτηση/βίντεο — μια σύγχρονη εκδοχή του — επεκτείνεται σε αποτύπωμα των σύγχρονων εκφάνσεων του, και μάλιστα με (δυνητικά) τεκμηριωτικό χαρακτήρα. Αυτή βέβαια είναι μία πρώτη ανάγνωση η οποία προκύπτει από τη συνεξέταση ταινίας και ανάρτησης. Η αξιολόγηση μιας ταινίας ως ιστορικού συμπτώματος προϋποθέτει τη συνεξέταση περισσότερων κειμένων (φιλικών και όχι μόνο),¹⁴² κάτι οποίο δεν μπορεί να λάβει χώρο στην παρούσα εργασία.¹⁴³

Τέλος, σημειώνεται μια αντίφαση η οποία προκύπτει από την τελευταία συνέντευξη του Αγγελόπουλου, στην οποία ο σκηνοθέτης αναφερόμενος στα κρίσιμα πολιτικά γεγονότα της

¹³⁸ Π. Παναγιώτοπουλος, 'Από την προστατευόμενη στην ανασφαλή δημοκρατία, κοινωνιολογία της μεταπολίτευσης υπό το φως της κρίσης', στο Μ. Αυγερίδης, Ε. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.) *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2015, σσ. 335-336.

¹³⁹ Α. Χουλιάρης, 'Εισαγωγή: Η ελληνική κοινωνία πολιτών και η κρίση', στο *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, 42, σσ. 7-10, 2017, σσ. 7-8, <https://doi.org/10.12681/hpsa.14567>.

¹⁴⁰ S. Boukala, 'The legitimization of anticommunist political discourse in Greece during the crisis', στο *The Greek Review of Social Research*, 161, σσ. 3-33, 2023, <https://doi.org/10.12681/grsr.34989>.

¹⁴¹ Βλ. σχετικά την προσέγγιση Κομνηνού, όπως καταγράφεται στο δεύτερο κεφάλαιο.

¹⁴² Σχετικά με την ιστοριογραφική αξιοποίηση των κινηματογραφικών ταινιών ως μέσου «καταγραφής νοοτροπιών, ηθών [...] συμπεριφορών, κλπ. κλπ.», βλ. Σ. Βαλούκος, 2011, όπ. αν., σσ. 9-10.

¹⁴³ Αναφέρεται ως ενδεικτική δυνατότητα η αξιοποίηση επιστημονικών μελετών, όπως, λ.χ. το άρθρο των Φ. Κουντούρη & Α. Νικολαΐδου, Α. 'Η κρίση του δημοσιονομικού χρέους ως δημόσιο πρόβλημα', στο (επιμ.) Φ. Κουντούρη, *Τα δημόσια προβλήματα στην πολιτική ατζέντα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015, <https://hdl.handle.net/11419/4435>. Στο συγκεκριμένο άρθρο εξετάζονται δημόσιες αντιπαραθέσεις σχετικά με την ελληνική κρίση, με έρευνα σε πεδία όπως ο πολιτικός λόγος, ο δημοσιογραφικός λόγος, και πιο συγκεκριμένα το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ το οποίο αποκτάει συγκεκριμένα παραγωγικά και θεματικά χαρακτηριστικά την εν λόγω περίοδο, καθώς και το πεδίο της πρόσληψης εκ μέρους των πολιτών (με βάση μια σχετική έρευνα πεδίου). Μία ταυτόχρονη εξέταση της ανάρτησης/βίντεο και της εν λόγω μελέτης μπορεί αφενός να εγγράψει την ανάρτηση σε ένα ευρύτερο πλαίσιο πρόσληψης και ερμηνείας, αφετέρου να την καταστήσει τεκμήριο των διαχρονικών συνιστωσών της πόλωσης που χαρακτηρίζει τον δημόσιο λόγο.

περιόδου κάνει μία έκκληση για την συναίνεση μεταξύ των πολιτικών δυνάμεων: «Πιστεύω ότι θα πρέπει να υπάρξει [συναίνεση], είναι αναγκαίο, είναι επιτακτική ανάγκη να υπάρξει, διότι όλοι μαζί πρέπει ν' αποφασίσουμε γι' αυτό που λέγεται επόμενο βήμα»¹⁴⁴. Αυτή η αντιδιαστολή ανάμεσα στην θέση του δημιουργού και την αντίθετη δυναμική την οποία αποκτάει το έργο, μέσα από τον σχολιασμό της ανάρτησης/βίντεο, επιβεβαιώνει όχι μόνο την αυτονόμηση του τελευταίου, αλλά και τη δυνατότητα ταυτόχρονης αξιοποίησης διαφορετικών τύπων ιστορικών πηγών: Τις παραδοσιακές, όπως μία συνέντευξη, και τις σύγχρονες, όπως μία ανάρτηση στο διαδίκτυο.

4.3. *Ταξίδι στα Κύθηρα*: Η υπέρβαση των διαχωριστικών γραμμών

Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* θεωρείται η πρώτη ταινία μυθοπλασίας του Αγγελόπουλου του δεύτερου κύκλου του έργου του. Διαφέρει σε σχέση με τις προηγούμενες, τόσο σε επίπεδο παραγωγής (βλ. χρηματοδότηση από το κράτος και πιο συγκεκριμένα από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου), όσο και σε επίπεδο θεματολογίας και προβληματικής. Ο κεντρικός χαρακτήρας, τον οποίον υποδύεται ο Μάνος Κατράκης, είναι ένας αριστερός πολιτικός εξόριστος στο πρώην ανατολικό μπλοκ, ο οποίος επιστρέφει στην Ελλάδα μετά από χρόνια. Η οπτική του δημιουργού είναι ανθρωποκεντρική και υπαρξιακή, καθώς εστιάζει αφενός στη σχέση του χαρακτήρα με την οικογένεια και τον τόπο του, αφετέρου στην έννοια του τόπου και της πατρίδας σε πιο αφηρημένο επίπεδο.

Η ανάρτηση η οποία θα μελετηθεί στην παρούσα ενότητα ενσωματώνει ως βίντεο μία ολοκληρωμένη σκηνή της ταινίας η οποία τοποθετείται περί το μέσον της (περ. 65'):

“ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ - ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ”

Στη συγκεκριμένη σκηνή, ο κεντρικός χαρακτήρας συναντάει για τελευταία φορά τον παλιό του συγχωριανό και αντίπαλο του κατά την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου (μετά από μία νέα σύγκρουση τους, αυτή τη φορά λόγω της άρνησης του πρώτου να υπογράψει την πώληση της γης του, από κοινού με τους άλλους συγχωριανούς του, για τη δημιουργία ενός χιονοδρομικού κέντρου). Καθώς ο Σπύρος (Κατράκης) κατηφορίζει τον δρόμο του σπιτιού του και πλησιάζει τον παλιό του αντίπαλο (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), ο τελευταίος του δίνει τσιγάρο και του λέει: «Μας βάλανε και πολεμήσαμε, βγάλαμε τα μάτια μας, εσύ από 'δω, εγώ απ' την άλλη μεριά.

¹⁴⁴ Πρόκειται για συνέντευξη στην κρατική τηλεόραση, βλ. σχετικά: <https://www.youtube.com/watch?v=oitgxBEIED8>.

Χάσαμε κι οι δυο.», ξεκινάει να φύγει, γυρίζει ξανά προς τον Σπύρο και του λέει «Ο άνθρωπος με τον άνθρωπο, ο λύκος με τον λύκο», φεύγει και πάλι ξαναγυρίζει και λέει «Τίποτα δεν απόμεινε ‘δω πέρα», τελικά φεύγει παίρνοντας τον φορτωμένο με τα υπάρχοντα του γάιδαρο, τραγουδώντας μελαγχολικά και αποκαρδιωμένα το εμβατήριο του πυροβολικού.

Η ανάρτηση/βίντεο επιλέγεται με βάση την αντίθεση η οποία παρατηρείται ανάμεσα στην εστίαση της βιβλιογραφικής έρευνας στη σκηνή και την σύγχρονη ανάδειξη της τελευταίας ως εμβληματικής στα ΜΚΔ.¹⁴⁵ Τόσο στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής μελέτης (βλ. σχετικά τη βιβλιογραφία), όσο και τις δημοσιογραφικές κριτικές,¹⁴⁶ οι οποίες δημοσιεύονται κατά την περίοδο πρώτης προβολής της ταινίας, οι ειδικές αναφορές στη σκηνή είναι περιορισμένες. Επίσης, η ιδεολογική ερμηνεία της ταινίας σπάνια κινείται γύρω από μία «συμφιλιοτική» επαναπροσέγγιση του Εμφυλίου Πολέμου¹⁴⁷ — αντιθέτως, σε ορισμένα κείμενα καταγράφονται φράσεις με σαφή διάθεση ηθικής διάκρισης ανάμεσα σε Αριστερά και Δεξιά.¹⁴⁸

Αρχικά, και όσον αφορά την επιλογή του αποσπάσματος, σε αντίθεση με το πλάνο από τον *Θίασο*, της ανάρτησης/βίντεο η οποία εξετάστηκε κατά την προηγούμενη μελέτη περίπτωσης, η συγκεκριμένη σκηνή δεν είναι ενδεικτική ούτε του ύφους της ταινίας, ούτε πολύ περισσότερο του

¹⁴⁵ Η συγκεκριμένη ανάρτηση είναι η τέταρτη δημοφιλέστερη ανάμεσα στις σχετικές με την ταινία, αλλά και η πλέον σχολιασμένη, με 162 καταγεγραμμένα σχόλια. Επίσης, η σκηνή εμπεριέχεται ως βίντεο σε μία ακόμα δημοφιλή ανάρτηση, την έκτη της σχετικής λίστας. Τέλος, υποσημειώνεται ότι αποτελεί αντικείμενο και άλλων δημοφιλών αναρτήσεων, σε άλλα ΜΚΔ, όπως το Facebook. βλ. ενδεικτικά την ανάρτηση: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=664489302568993&id=100070237879080.

¹⁴⁶ Για τη σχετική έρευνα μελετήθηκαν φύλλα των εφημερίδων: *7 Μέρες Ριζοσπάστης*, *Ακρόπολις*, *Απογευματινή*, (*Η Αυγή*, *Αυριανή*, (*Το Βήμα*, (*Η Βραδυνή*, *Έθνος της Κυριακής*, *Ελεύθερη Ώρα*, *Ελεύθερος Τύπος*, *Ελευθεροτυπία*, *Ενήμερος πολίτης*, *Εστία*, *Μεσημβρινή*, (*Τα Νέα*, *Καθημερινή*, τα οποία κυκλοφόρησαν μεταξύ 01/10/1984 και 15/10/1984 — την 01/10/1984 η ταινία προβλήθηκε στην έναρξη του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ενώ κυκλοφόρησε στις κινηματογραφικές αίθουσες δέκα μέρες αργότερα.

¹⁴⁷ Υποσημειώνεται ότι σε μόλις δύο δημοσιογραφικές κριτικές γίνεται ειδική αναφορά στη σκηνή: Του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου στην *Καθημερινή* (12/20/1985) και του Τέλη Σαμαντά στην *Αυγή* (03/10/1984). Ο Μπακογιαννόπουλος επικεντρώνεται στον ανθρώπινο χαρακτήρα της σκηνής, χαρακτηρίζοντας «επιγραμματική “ιστορική”» τη φράση «χάσαμε κι οι δύο», και υποστηρίζοντας ταυτόχρονα πως οι τεχνικές κινηματογράφησης δεν επιτρέπουν στους ηθοποιούς να αποδώσουν αυτή την ανθρώπινη διάσταση, ενώ ο Σαμαντάς χαρακτηρίζει «συγκλονιστική» τη σκηνή και εντοπίζει μια στροφή στην ιδεολογική οπτική του Αγγελόπουλου όσον αφορά την έννοια της Ιστορίας, μιλώντας για «αποδοχή των ιστορικών διδαγμάτων» και γράφοντας ότι «στη θέση της βίαιης αποτύπωσης της ιστορικής αλήθειας [...] υπάρχει η απελευθερωτική [...] αναζήτηση του πώς η μνήμη του παρελθόντος μας αλλάζει, αλλά και πώς την αλλάζουμε εμείς οι ίδιοι - αλλάζοντας και το μέλλον μας» — πρόκειται για την μόνη αναφορά στις κριτικές της εποχής η οποία εστιάζεται σε μία «συμφιλιοτική» ανάγνωση.

¹⁴⁸ Βλ. ενδεικτικά την κριτική του Ραφαηλίδη, στο *Έθνος* (14/10/1984), όπου αναφέρει ότι οι δεξιοί «δεν απόχτησαν καν συνείδηση», ενώ και ο Κολοβός δεν διαφοροποιείται από τη ιδεολογική θέση η οποία έχει αποδοθεί στις πρότερες ταινίες του Αγγελόπουλου, καθώς μιλάει για ήττα «μιας ορισμένης τάξης». Ωστόσο, μία εξαίρεση αποτελεί η προσέγγιση της Rollet, η οποία εντοπίζει σε μία συγκριτική ανάλυση της μουσικής της ταινίας με αυτήν του *Θίασου* την «επίσημη εικόνα ενός έθνους ενωμένου, συμφιλιωμένου, ενός παρόντος θεμελιωμένου στη λήθη των πληγών του παρελθόντος», με το συμπέρασμα όμως να μην προκύπτει από τη συνολική αφήγηση της ταινίας ή την επίμαχη σκηνή, ενώ εκτός αυτών γίνεται λόγος για «επίσημη εικόνα» και για «λήθη», και ενώ και οι δύο χαρακτήρες, αριστερός και δεξιός, δείχνουν να θυμούνται τη μεταξύ τους έχθρα, βλ. S. Rollet, *οπ. αν.*, σσ. 56-57.

ύφους του έργου του Αγγελόπουλου γενικότερα. Η συμβατική αλληλουχία πλάνων, λήψης/αντίστροφης λήψης (shot-reverse shot), εξαιρετικά σπάνια επιλογή του σκηνοθέτη,¹⁴⁹ στρέφει το βλέμμα του θεατή στα σώματα των ηθοποιών και το τοπίο ταυτόχρονα,¹⁵⁰ ενώ αποδίδει χαρακτήρα διαλόγου στον μονόλογο του Παπαγιαννόπουλου, καθώς ο Κατράκης εντάσσεται ως φιγούρα στο κάδρο (κάτι το οποίο δεν συμβαίνει σε άλλους μονολόγους ταινιών του Αγγελόπουλου),¹⁵¹ με την εκφραστική στάση του σώματος του να λειτουργεί ως (μη) απάντηση. Η εστίαση στους ηθοποιούς ενισχύεται και από τα γραπτά συγκείμενα της ανάρτησης: 1) Ο χρήστης-δημιουργός επιλέγει ως μέρος του τίτλου το όνομα του Παπαγιαννοπούλου, του ηθοποιού ο οποίος μιλάει σε αυτήν, και ο οποίος είναι γνωστός στο ευρύ κοινό από την καριέρα του στον ΠΕΚ, χωρίς περαιτέρω γραπτά κείμενα (περιγραφή), 2) η ανταπόκριση του κοινού (χρήστες-κριτές) στρέφεται στην ίδια κατεύθυνση, καθώς από τα περίπου εκατό αναγνώσιμα σχόλια της ανάρτησης, τα περισσότερα αναφέρονται στους ηθοποιούς και είναι εκθιαστικά, ενώ σχεδόν κανένα δεν αναφέρεται στον σκηνοθέτη (ακόμα και τα σχόλια τα οποία αφορούν την πολιτική άποψη η οποία εκφράζεται στη σκηνή είναι κατά συντριπτική πλειονότητα θετικά διακείμενα).

Εν προκειμένω, με βάση το σημείο-πραγματολογικό μοντέλο, διαπιστώνεται αφενός μία πρώτη ανάγνωση του χρήστη-δημιουργού (K¹) στην ταινία του Αγγελόπουλου (K), η οποία είναι δημιουργικά διαφοροποιητική σε σχέση με το ύφος του σκηνοθέτη (απομονώνεται ένα τμήμα της ταινίας εξαίρεση του συνολικού ύφους της) και επιγραμματική σε σχέση με το νόημα της (βλ. επιγραμματικό χαρακτήρα του μονολόγου, σε σχέση με την ερμηνεία του Εμφυλίου Πολέμου). Οι αναγνώσεις των χρηστών-κριτών (K², K³...K^x) συγκλίνουν με αυτή του χρήστη δημιουργού. Παρατηρείται δηλαδή η διαμόρφωση νέων πλαισίων ανάγνωσης, και μάλιστα στο μεσικό περιβάλλον του YouTube και στο πλαίσιο των περιοριστικών χαρακτηριστικών του (βλ. μικρή συμπαγή φόρμα, επιγραμματικό τίτλο, σχόλια περιορισμένης έκτασης).

Τα νέα πλαίσια ανάγνωσης τα οποία εντοπίζονται αφορούν αφενός το κινηματογραφικό ύφος και αφετέρου — και ειδικότερα — τους ηθοποιούς και τη (μη) υποκριτική διάσταση των ερμηνειών τους. Όσον αφορά το πρώτο, διαπιστώνεται ως πλαίσιο ανάγνωσης το ύφος του ΠΕΚ, με βάση τόσο την κινηματογράφηση (πλάνα και μοντάζ σκηνής, εστίαση προσοχής σε

¹⁴⁹ Ν. Κολοβός, *όπ. αν.*, σελ. 150.

¹⁵⁰ D. Bordwell, *όπ. αν.*, σσ. 162-164.

¹⁵¹ Βλ. ενδεικτικά τους τρεις μεγάλους μονολόγους στον *Θίασο*, όπου τα πλάνα είναι μονά, με τους ηθοποιούς να μιλούν κατά πρόσωπο στην κάμερα.

ηθοποιούς),¹⁵² όσο και τα γραπτά συγκείμενα της ανάρτησης τα οποία επικεντρώνονται στους ηθοποιούς — αν και θα ήταν αυθαίρετο να υποστηριχθεί πως πρόκειται για αμιγές ύφος ΠΕΚ, κινηματογράφηση και εστίαση προσοχής είναι πιο κοντά στα χαρακτηριστικά του, παρά στο ύφος του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου. Ο θεατής δεν βλέπει πλέον δύο ηθοποιούς εργαλεία του σκηνοθέτη, στοιχεία των (πολύ) γενικών πλάνων του, αλλά δύο ηθοποιούς οι οποίοι καταλαμβάνουν το κάδρο και «αιχμαλωτίζουν» το βλέμμα του με τον όγκο και τον «όγκο» τους αντίστοιχα — γίνονται, με την επανάχρηση/αυτονόμηση της σκηνής, το κυρίαρχο στοιχείο της ερμηνείας της.¹⁵³ Το δεύτερο πλαίσιο ανάγνωσης αφορά την ταύτιση των ηθοποιών με τους ρόλους (της ζωής με τη μυθοπλασία).

Η Ασπασία Λυκουργιώτη, στη διδακτορική διατριβή της, και στο πλαίσιο της θεωρίας περί υπέρβασης της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ τέχνης και πραγματικής ζωής, εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στην πραγματική ζωή του ηθοποιού και τις κινηματογραφικές ερμηνείες του. Μελετώντας συγκεκριμένες περιπτώσεις ηθοποιών (του ΝΕΚ και του ΣΕΚ), εντοπίζει τη συνειδητή και συστηματική (βλ. ενδεικτικά την επιλογή ρόλων με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά) αξιοποίηση της «πραγματικής» ζωής τους για να φέρουν εις πέρας τους ρόλους τους, υπηρετώντας ταυτόχρονα «τα αιτήματα του μοντέρνου κινηματογράφου στην Ελλάδα».¹⁵⁴ Μάλιστα, αυτή η υποκριτική προσέγγιση εξυπηρετείται από τη φόρμα ή το σενάριο της εκάστοτε ταινίας (π.χ. «ανατρεπτικά σεναριακά σχήματα [...] συνάδουν με εξίσου ανατρεπτικές [...] υποκριτικές απόπειρες»)¹⁵⁵, με τον ηθοποιό να αποκαλύπτει, μέσα από αυτά, τον «πραγματικό» του εαυτό.

Αυτή η διάσταση υφίσταται λανθάνουσα στην ταινία και εντοπίζεται στην ανάρτηση/βίντεο η οποία αναλύεται — και μάλιστα εντοπίζεται από τον κοινοκτητικό θεατή/θεατές, σε μία δυναμική αλληλεπίδραση, από τον χρήστη-δημιουργό και τους χρήστες-κριτές, και δυνητικά του χρήστες-θεατές. Ο Αγγελόπουλος επέλεξε δύο ηθοποιούς συνδεδεμένους με τους χώρους της Αριστεράς και τη Δεξιάς και τον Εμφύλιο Πόλεμο. Αν και οι δύο έγιναν γνωστοί στο ευρύ κοινό μέσα από τον ΠΕΚ, ο Κατράκης κυρίως μέσα από μελοδράματα, ενώ ο Παπαγιαννόπουλος μέσα από

¹⁵² Για το θεατρογενές/θεατρικό ύφος ταινιών του ΠΕΚ βλ. Β. Γκελή, *Δημοφιλείς κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1950-1970: Μια ανάλυση του είδους*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο (διδακτορική διατριβή), 2014, σσ. 70-73.

¹⁵³ Σχετικά με την ανάδειξη των ηθοποιών σε κύριους εκφραστές της αφήγησης, βλ. Την αντιπαράθεση της έννοιας του υποκριτή ως προς αυτήν του σταρ, στο πλαίσιο της αξιολογικής διχοτόμησης των ΝΕΚ-ΠΕΚ, ως υψηλής και χαμηλής τέχνης αντίστοιχα, βλ. Α. Ντελλής, *όπ. αν.*, σσ. 191-192, 198-207.

¹⁵⁴ Α. Λυκουργιώτη, «Από την Πραγματικότητα στην Αλήθεια»: *Κριτικές Αναπαραστάσεις και Υποκριτική στον Ανεξάρτητο Ελληνικό Κινηματογράφο. Μελέτες περίπτωσης 1968-2018*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών (διδακτορική διατριβή), 2021, σελ. 4.

¹⁵⁵ Στο ίδιο, σελ. 300.

κωμωδίες,¹⁵⁶ αφενός ήδη από εκείνη την περίοδο υπήρχαν κάποιες διαφοροποιήσεις στις επιλογές των ρόλων τους, αν και όχι συστηματικές [βλ. τη συμμετοχή του Κατράκη στις νεορεαλιστικού ύφους ταινίες *Μαγική Πόλις* (Ν. Κούνδουρος) και *Συνοικία το όνειρο* (Α. Αλεξανδράκης)], αφετέρου και με τη συρίκνωση του ΠΕΚ, την εμφάνιση του ΝΕΚ και την εμπορική επικράτηση της τηλεόρασης, οι πορείες του διαφοροποιούνται: Ο Παπαγιαννόπουλος εξελίσσεται στον πρώτο σταρ της ελληνικής τηλεόρασης, μέσα από τον πρωταγωνιστικό του ρόλο στη σειρά *Λούνα Παρκ*, του Γιάννη Δαλιανίδη — συνεχίζει δηλαδή στο μέσο και το είδος «απόγονο» του ΠΕΚ.¹⁵⁷ Εξίσου ενδεικτική είναι η εκ των υστέρων αξιολόγηση της καριέρας τους στον κινηματογράφο: Ο Κατράκης την αποκηρύσσει, χαρακτηρίζοντας τις παλιές ταινίες του «εργάκια», τα οποία δεν τον «αντιπροσώπευαν ιδεολογικά», και «δεν βοηθούσαν τον λαό».¹⁵⁸

Αυτή η πολιτική τοποθέτηση του κάθε ηθοποιού — και κυρίως οι εικόνες όπως ορίζονται από τη δημόσια παρουσία τους — αντιστοιχεί στους ρόλους τους στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (κάτι το οποίο σημειώνεται και σε σχόλια). Και οι δύο πολέμησαν στο αλβανικό μέτωπο το 1940, ο μεν Παπαγιαννόπουλος υπηρέτησε στον Εθνικό Στρατό κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, ο δε ο Κατράκης εξορίστηκε στον Άη Στράτη και τη Μακρόνησο, αρνούμενος να υπογράψει δήλωση μετανοίας των κομμουνιστικών του φρονημάτων.¹⁵⁹ Το αξιοσημείωτο όσον αφορά τη δημιουργία αυτής της δημόσιας εικόνας τους, είναι ότι προκύπτει (και) μέσα από τηλεοπτικές εκπομπές ντοκιμαντερίστικου τύπου, τόσο κατά την εποχή παραγωγής και πρώτης προβολής της ταινίας, όσο και κατά την εποχή της ανάρτησης.¹⁶⁰ Αυτές οι ντοκιμαντερίστικου τύπου προσεγγίσεις συγκλίνουν με τη μυθοπλασία του Αγγελόπουλου. Η μεγαλύτερη όμως σύγκλιση — τέτοιου οπτικοακουστικού τύπου — ανάμεσα στη θεωρούμενη πραγματική εικόνα του ηθοποιού και του ρόλου του είναι το πορτρέτο του Παπαγιαννόπουλου στην εκπομπή του Φρέντυ Γερμανού *Πορτρέτο της Πέμπτης*

¹⁵⁶ Ο Παπαγιαννόπουλος ήταν ένας από τους κωμικούς ηθοποιούς του ΠΕΚ, με τους οποίους διαμορφώθηκε το σταρ σύστημα, στο οποίο βασίστηκε η εμπορική επιτυχία του, βλ. σχετικά με το σταρ σύστημα: Χ. Ξένος, *Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή: 1942-1990. Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο (διδακτορική διατριβή), 2021, σσ. 360-376.

¹⁵⁷ Μ. Κομνηνού, όπ. αν., σσ. 136-140.

¹⁵⁸ Βλ. σχετικά την τηλεοπτική εκπομπή *Πρόσωπα θεάτρου* (1984): <https://www.ert.gr/ert-arxeio/manos-katrakis-2-septemvrioy-1984-2/>.

¹⁵⁹ Βλ. το σχετικό δημοσιογραφικό άρθρο του ιστότοπου tvxs: <https://tvxs.gr/istoria/taksidia-sto-xrono/manos-katrakis-oi-eksories-kai-o-fakelos-20822-tis-asfaleias/>.

¹⁶⁰ Βλ. σχετικά την εκπομπή της κρατικής τηλεόρασης *Πρόσωπα Θεάτρου*, στην οποία γίνεται παραπομπή παραπάνω, και την, επίσης τηλεοπτική, εκπομπή *Η μηχανή του χρόνου* (<https://www.youtube.com/watch?v=MMzVI3nygsU>), από τις οποίες και οι περισσότερες σχετικές πληροφορίες οι οποίες αναφέρονται.

(1976).¹⁶¹ Σε αυτήν την εκπομπή, ο Παπαγιαννόπουλος δεν επιβεβαιώνει απλώς την προηγούμενη εικόνα, αλλά αναφέρεται σε συγκεκριμένες πτυχές της ζωής του οι οποίες ταυτίζονται πλήρως με αυτές του χαρακτήρα της ταινίας, καθώς εμφανίζεται διαρκώς μοναχικός και μελαγχολικός — χαρακτηριστική η εικόνα του να βουρκώνει σε πλάνα διπλοτυπίας όταν κάνουν για αυτόν δηλώσεις αγαπημένοι συνεργάτες του. Η τηλεοπτική αφήγηση κορυφώνεται σε μία — reality χαρακτήρα — σκηνή, ανάλογο της σκηνής της ταινίας: Ο Παπαγιαννόπουλος παρακολουθεί πλάνα από ένα σύγχρονο οδοιπορικό στο χωριό του, κατά το οποίο αποτυπώνονται οι άδειοι από κόσμο δρόμοι και το ερημωμένο πατρικό του σπίτι, βουρκώνει και αποχωρεί, για λίγο, από το στούντιο. Η σκηνή από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* μοιάζει με μυθοπλαστική αναπαράσταση τη σκηνής στο τηλεοπτικό στούντιο. Η ερμηνεία της ταινίας μέσα από την ανάρτηση/βίντεο μοιάζει με μία αναδρομική εφαρμογή του μοντέλου ανάλυσης της Λυκουργιώτη.

Ο Αγγελόπουλος, στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, δεν πραγματεύεται απλώς ζητήματα υπαρξιακά ή πολιτικά, αλλά και ζητήματα τέχνης και αναπαράστασης, συμπλέκοντας μυθοπλασία και πραγματικότητα: Η ιστορία του έργου εκτυλίσσεται ως ταινία μέσα στην ταινία, ως σύλληψη ενός σκηνοθέτη ο οποίος παρατηρεί έναν ηλικιωμένο πλανόδιο πωλητή, και εμπνέεται από αυτόν τον κεντρικό χαρακτήρα και την πλοκή του φιλμ, το οποίο παρακολουθεί ο θεατής. Οι ηθοποιοί υποδύονται ηθοποιούς: Ο ρόλος του Κατράκη αφορά έναν ερασιτέχνη τον οποίον θέλει να αξιοποιήσει ως ηθοποιό ο σκηνοθέτης (τον οποίο ντουμπλάρει με τη φωνή του ο ίδιος ο Αγγελόπουλος), η Μαίρη Χρονοπούλου υποδύεται μια δημοφιλή ηθοποιό του θεάτρου (όπως ήταν και στην πραγματικότητα), η οποία πρόκειται να υποδυθεί έναν ρόλο στην ταινία την οποία σχεδιάζει ο σκηνοθέτης. Ο κοινοκτητικός θεατής αναδεικνύει/στρέφει σε ένα ακόμα επίπεδο τέχνης-πραγματικότητας.

Στην περίπτωση της ανάλυσης της ανάρτησης/βίντεο σχετικά με τον *Θίασο* εξετάστηκε η πολλαπλή χρονικότητα/διαχρονία η οποία επεκτάθηκε με την τοποθέτηση της ταινίας, μέσω του YouTube, στο σύγχρονο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον. Στην περίπτωση της ανάρτησης/βίντεο από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* εξετάστηκαν τα επίπεδα ανάγνωσης της ταινίας — ενός αποσπάσματος εξαίρεσης της φόρμας της — τα οποία κυμαίνονται από το ύφος μέχρι τις έννοιες πραγματικότητας και αναπαράστασης. Η ανάρτηση/βίντεο αποτελεί μία ανάγνωση με την οποία αφενός διαπιστώνονται λανθάνουσες συνιστώσες της προβληματικής της ταινίας (οι οποίες απουσιάζουν από τη βιβλιογραφία), αφετέρου υπερβαίνονται οι διαχωριστικές γραμμές: Τέχνης-

¹⁶¹ Η εκπομπή διασώζεται ως μέρος μίας άλλης τηλεοπτικής εκπομπής του Γερμανού, *Εκπομπές που αγάπησα* (1994), βλ. <https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/dionysis-papagiannopoylos-13-apriliou-1984/>.

Πραγματικότητας, Δεξιάς-Αριστεράς, ΝΕΚ-ΠΕΚ — η κατευναστική φόρμα του ΠΕΚ¹⁶² συνυφαίνεται με το «συμφιλιωτικό» μήνυμα της σκηνής. Επιπροσθέτως, η δημοφιλία της ανάρτησης/βίντεο της σκηνής, σε συνδυασμό με την τοποθέτηση της δίπλα σε αναρτήσεις/βίντεο οι οποίες περιλαμβάνουν άλλες σκηνές της ταινίας, ήδη καθιερωμένες στην βιβλιογραφία ως εμβληματικές,¹⁶³ την καθιστά (και αυτήν) εμβληματική — κάτι το οποίο δεν υφίστατο πριν την τοποθέτηση της στο σύγχρονο διαδικτυακό περιβάλλον.

¹⁶² Βλ. σχετικά την προσέγγιση της Κομνηνού για τη λειτουργία της φόρμας του ΠΕΚ.

¹⁶³ Βλ. ενδεικτικά τη δημοφιλέστερη ανάρτηση σε όσες καταγράφονται σε αυτήν τη εργασία, η οποία ενσωματώνει ως βίντεο το τελευταίο μονοπλάνο από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Το συγκεκριμένο έχει αναλυθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό στη βιβλιογραφία, ενώ εικόνες του έχουν πολλές φορές ανατυπωθεί φωτογραφικά στις σχετικές εκδόσεις. Στο διαδικτυακό περιβάλλον διατηρεί και «επανιδρύει» τον ήδη εμβληματικό χαρακτήρα του — σε αντίθεση με τη σκηνή η οποία εξετάζεται εν προκειμένω ως περίπτωση, η οποία αποκτάει εμβληματικές διαστάσεις μέσα από την προβολή της στα ΜΚΔ.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά την αναζήτηση θέματος για την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας ορίστηκαν ως πεδία μελέτης αφενός ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK), αφετέρου οι αναφορές σε αυτόν οι οποίες εντοπίζονται στα νέα μέσα, και πιο συγκεκριμένα στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης. Λόγω του (περιορισμένου) εύρους της εργασίας, επιλέχθηκε προς μελέτη ως υποσύνολο του NEK το κινηματογραφικό έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου και ως ΜΚΔ στο οποίο επεκτάθηκε η έρευνα η πλατφόρμα του YouTube. Σε ένα δεύτερο στάδιο, καθορίστηκαν ως αναρτήσεις προς μελέτη όσες ενσωματώνουν βίντεο τα οποία περιλαμβάνουν οπτικοακουστικό υλικό το οποίο προέρχεται από ταινίες του σκηνοθέτη. Η διαδικασία αναζήτησης, η οποία σχεδιάστηκε κατά τέτοιον τρόπο ώστε να προσιδιάζει στην πρακτική την οποία ακολουθεί ο μέσος χρήστης όταν αναζητεί πληροφορίες στο YouTube για μια συγκεκριμένη ταινία, περιόρισε περαιτέρω τις αναζητήσεις, σε αυτές οι οποίες περιλαμβάνουν κάποια γραπτή δηλωτική αναφορά του τίτλου της ταινίας, ενώ η καταγραφή των αναρτήσεων έγινε με κριτήρια δημοφιλίας (αυτές με τις περισσότερες προβολές). Μέσα από τις ανωτέρω επιλογές, τα ειδικότερα πεδία της εργασίας ορίστηκαν ως εξής: Οι ταινίες του Αγγελόπουλου, οι οποίες εντάσσονται στο ρεύμα του NEK¹⁶⁴ και οι δημοφιλέστερες αναρτήσεις/βίντεο στο YouTube οι οποίες περιλαμβάνουν αφενός οπτικοακουστικό υλικό αυτών των ταινιών, αφετέρου ρητές αναφορές στους τίτλους τους.

Κατά την εξέταση της βιβλιογραφίας σε σχέση με τη μελέτη του αντικειμένου της εργασίας, έτσι όπως αυτό (περι)ορίστηκε παραπάνω, κρίθηκε σκόπιμο να διαμορφωθεί ένα θεωρητικό/μεθοδολογικό μοντέλο βασισμένο σε τρεις άξονες (από τον γενικό προς τον ειδικό): 1) Ιστοριογραφικός, κατά τον οποίον υιοθετούνται σύγχρονες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις οι οποίες ενσωματώνουν τη συμμετοχή του κοινού ως πηγής καταγραφής, ερμηνείας και συνδιαμόρφωσης της Ιστορίας του Κινηματογράφου, 2) πραγματολογικός, με βάση τον οποίον εξετάζεται το πώς το κοινό επαναχρησιμοποιεί και ερμηνεύει το έργο του δημιουργού, 3) ένας άξονας με βάση τον οποίον εξετάζεται εξατομικευμένα ο δημιουργικός/συμμετοχικός ρόλος του χρήστη του YouTube, ο οποίος βασίζεται στην έννοια του κτητικού θεατή της Laura Mulvey.

Με βάση τους ανωτέρω άξονες συστάθηκαν δύο — υπό διερεύνηση — μοντέλα ερμηνείας: 1) Η έννοια του κοινοκτητού θεατή (μία εξέλιξη του κτητικού θεατή της Mulvey) η οποία βασίζεται στη δυνατότητα του σύγχρονου κτητικού θεατή να διαμοιράζει το υλικό το οποίο κατέχει, και 2) η

¹⁶⁴ Υποσημειώνεται ως υπενθύμιση ότι η επιλογή της ταινίας *Ταξίδι στα Κύθηρα*, ως μίας από αυτές που μελετήθηκαν στην εργασία, έγινε με βάση τον μεταβατικό χαρακτήρα της από τον πρώτο κύκλο ταινιών του σκηνοθέτη στον δεύτερο.

πολλαπλή χρονικότητα/διαχρονία, μία έννοια η οποία αφορά την τοποθέτηση μίας ταινίας — με την επανάχρηση της — μέσω μιας ανάρτησης στα νέα μέσα, σε ένα άλλο ιστορικό πλαίσιο, προσθέτοντας έτσι ένα ακόμα χρονικό επίπεδο στην ταινία (δίπλα σε αυτά των ετών παραγωγής, πρώτης προβολής, κ.ά). Οι έννοιες αυτές διερευνήθηκαν εκ παραλλήλου με το ειδικότερο πεδίο της εργασίας, έτσι όπως αυτό ορίστηκε παραπάνω.

Όπως προέκυψε με τη διαδικασία αναζήτησης και κατά την καταγραφή των δημοφιλέστερων αναρτήσεων, οι περισσότερες από αυτές εμπεριέχουν βίντεο τα οποία αποτελούν απλά αποσπάσματα των ταινιών (ο χρήστης-δημιουργός ο οποίος έχει κάνει την ανάρτηση έχει απλώς αφαιρέσει ένα συνεχές μέρος της ταινίας χωρίς περαιτέρω επεξεργασία). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η έρευνα να εξελιχθεί σε μία έρευνα αποσπασματικότητας, με επιμέρους ερώτημα το πώς λειτουργούν τα αποσπάσματα των ταινιών σε συνδυασμό με τα συγκεκριμένα στοιχεία των αναρτήσεων στις οποίες εντάσσονται σε σχέση με την ταινία και την ανάγνωση/ερμηνεία της.

Κατά τη μελέτη συγκεκριμένων περιπτώσεων, οι οποίες επιλέχθηκαν με τα κριτήρια της δημοφιλίας και της αντιπροσωπευτικότητας, προέκυψαν τα εξής συμπεράσματα:

1. Ως κοινοκτητικός θεατής — έννοια η οποία βασίστηκε στον κτητικό θεατή της Mulvey — μπορεί να οριστεί οποιοδήποτε χρήστης των ΜΚΔ μπορεί να έχει έναν ρόλο ο οποίος επιφέρει ένα ελάχιστο αποτέλεσμα στο ψηφιακό αποτύπωμα μιας ανάρτησης (από τον δημιουργό της ανάρτησης, μέχρι τον θεατή της, καθώς η θέαση του καταγράφεται ως προβολή). Η επιρροή του κοινοκτητικού θεατή είναι συχνά ετεροβαρής σε σχέση με τον ρόλο του: Ενώ ο χρήστης-δημιουργός μπορεί να έχει κάνει την θεωρητικά πιο καθοριστική επεξεργασία (π.χ. την απόσπαση μιας σκηνής μίας ταινίας, επιλογή τίτλου και περιγραφή), η ανάρτηση να αποκτάει δυναμική σε βάθος χρόνου απλώς από τους χρήστες-θεατές οι οποίοι την καθιστούν δημοφιλή (βλ. τις περιπτώσεις των αναρτήσεων/βίντεο από την *Αναπαράσταση*) ή από τους χρήστες-κριτές (βλ. τις σχετικές περιπτώσεις από τον *Θίασο* και το *Ταξίδι στα Κύθηρα*).
2. Το σκηνοθετικό ύφος του Αγγελόπουλου είναι τόσο ισχυρό ώστε συχνά να κηδεμονεύει τους χρήστες-δημιουργούς: 2) Υπάρχουν βίντεο με θεματικό προσανατολισμό στις ταινίες του σκηνοθέτη (βλ. τα σχετικά με την *Αναπαράσταση* και την περιοχή της Ηπείρου), 2) πολλά βίντεο είναι αποσπάσματα τα οποία αντιστοιχούν σε ολοκληρωμένες αφηγηματικές ενότητες των ταινιών — ο χρήστης «σέβεται» το μοντάζ του σκηνοθέτη και κόβει (cut) μόνο σε σημεία στα οποία έχει κόψει και ο τελευταίος. Θα πρέπει σε αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι το δείγμα αναρτήσεων/βίντεο οι οποίες εξετάστηκαν αφορούν ταινίες του σκηνοθέτη και μόνο, και ότι για την καλύτερη διερεύνηση του ζητήματος θα πρέπει να γίνει σύγκριση (και) με τα έργα άλλων σκηνοθετών.

3. Η προέκταση της πολλαπλής χρονικότητας/διαχρονίας της ταινίας σε ένα άλλο μέσο, σε ένα σύγχρονο ιστορικό πλαίσιο, αποτελεί ένα νέο εργαλείο για τον ιστορικό του κινηματογράφου, ο οποίος μπορεί τόσο να εμβαθύνει με βάση αυτήν στην ταινία (βλ. νέες αναγνώσεις με βάση μία κοινωνική περίπτωση, όπως στον *Θίασο*), όσο και να χρησιμοποιήσει την ταινία — αξιοποιώντας την ανάρτηση σχετικά με αυτήν — ως αποτύπωμα της σύγχρονης εποχής, λαμβάνοντας υπόψιν συνδυαστικά και άλλα έργα (βλ. και πάλι την περίπτωση του *Θιάσου*).
4. Το πλαίσιο ανάγνωσης της ανάρτησης/βίντεο (και παρελκόμενα της ταινίας) ορίζεται αφενός από την ανάρτηση καθεαυτή, αφετέρου από το πλαίσιο πρόσληψης έτσι όπως αυτό ορίζεται από το μέσο και από την περίοδο αποτίμησης, θέασης, σχολιασμού. Το βίντεο της ανάρτησης μπορεί να είναι ενδεικτικό του ύφους της ταινίας ή να αποτελεί μία εξαίρεση στο σύνολο του ύφους της. Η πρώτη περίπτωση εξετάστηκε με την ανάρτηση/βίντεο σχετικά με τον *Θίασο* και διαπιστώθηκε ότι το κοινό αλληλεπιδρά κυρίως με το θέμα της ταινίας εκφράζοντας απόψεις οι οποίες αφορούν τον χρόνο της ιστορίας, αλλά ταυτόχρονα αποτελούν αντανakλάσεις της σύγχρονης περιόδου. Η δεύτερη περίπτωση εξετάστηκε με το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, όπου μία σκηνή εξαίρεση του συνολικού ύφους της ταινίας, οδήγησε σε διαφορετικές αναγνώσεις σε σχέση με τις πρότερες βιβλιογραφικές, τόσο ως προς την υφολογική της προσέγγιση (βλ. εστίαση σε ηθοποιούς), όσο και ως προς την απόδοση νοήματος σε αυτήν — οι αναγνώσεις αυτές θα μπορούσαν να αποτελέσουν το έναυσμα ανάλυσης και επανερμηνείας ολόκληρης της ταινίας.¹⁶⁵
5. Η σημαντικότερη ίσως παρατήρηση αφορά την επιδραστικότητα των ΜΚΔ, εν προκειμένω του YouTube, ως προς την ανάδειξη στοιχείων ενός έργου, τα οποία έχουν υποτιμηθεί κατά το παρελθόν και κατά την κριτική/ακαδημαϊκή προσέγγιση. Η περίπτωση της ανάρτησης/βίντεο η οποία εξετάστηκε για το *Ταξίδι στα Κύθηρα* είναι άκρως ενδεικτική: Η σκηνή αναδεικνύεται σε εμβληματική μέσα από την πρόσληψη της από το κοινό, και μάλιστα με βάση πλαίσια τα οποία μέχρι πρότινος είχαν υποτιμηθεί (βλ. ΠΕΚ και σύγκλιση ζωής ηθοποιού και ρόλου). Δυνατότητες όπως αυτή, της μεταγενέστερης ανθολόγησης μιας σκηνής — όπως και αυτή η οποία προαναφέρθηκε περί προέκτασης της πολλαπλής χρονικότητας μιας ταινίας (βλ. εφαρμογή στην περίπτωση του *Θιάσου*) — αποτελούν δυνατότητες τις οποίες μπορούν να αξιοποιούν θεατές και ιστορικοί του κινηματογράφου, οι οποίες δεν υπήρχαν πριν την εμφάνιση του Web 2.0.

¹⁶⁵ Π.χ. το συμφιλωτικό μήνυμα στο οποίο εστιάζεται η ανάρτηση από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* μπορεί να αποτελέσει το ρητό ή/και το συμπτωματικό νόημα επάνω στο οποίο θα δομηθεί μια νεοφορμαλιστική ανάλυση του κλειστού συστήματος της ταινίας (βλ. K. Thompson, όπ. αν., σσ. 11-13).

6. Ειδικότερα το έργο του Αγγελόπουλου είναι τόσο σύνθετο ώστε μπορεί να λειτουργήσει ως τεκμήριο (βλ. *Αναπαράσταση*), αλλά και ως έργο τέχνης το οποίο υπερβαίνει την εποχή του (βλ. *Θίασο*). Κυρίως όμως διαθέτει το βάθος και τα πολλαπλά επίπεδα ώστε να ανταποκρίνεται στις σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις (βλ. άρση της απόλυτης διάκρισης ΝΕΚ-ΠΕΚ, άρση της διάκρισης υψηλής-χαμηλής τέχνης, νέοι όροι δημοφιλίας, βλ. σχετικά το σύνολο των προβολών των αναρτήσεων/βίντεο, κ.ά.), παρέχοντας στον σύγχρονο (κοινοκτητικό) θεατή τη δυνατότητα — αξιοποιώντας τα ΜΚΔ και τα μεσικά χαρακτηριστικά τους — να εντοπίζει και να υπερτονίζει πτυχές του, παράγοντας νοήματα με τα οποία είναι δυνατόν να νοηματοδοτηθούν εκ νέου οι ταινίες του.

Η εργασία αποτέλεσε μια πρώτη διερεύνηση του πεδίου το οποίο αναπτύσσεται με την ένταξη των κινηματογραφικών έργων στα ΜΚΔ, πεδίο το οποίο παραμένει στον μεγαλύτερο βαθμό του ανεξερεύνητο. Δεδομένου του περιορισμένου χώρου (και χρόνου εκπόνησης) της, πολλές ευρύτερες και επιμέρους πτυχές του αντικειμένου παρέμειναν αδιερεύνητες. Οι περιορισμοί, όπως περιγράφηκαν παραπάνω, ορίζουν εμμέσως και τις δυνατότητες συνέχισης της έρευνας:

- Διεύρυνση των πεδίων μελέτης: Συγκριτική μελέτη μεταξύ κινηματογραφικών ρευμάτων και δημιουργών, έρευνα και σε άλλα ΜΚΔ ή άλλου τύπου αναρτήσεις (όχι κατ' ανάγκην οπτικοακουστικού περιεχομένου), εξέταση πτυχών όπως η τυχαία περιήγηση στα ΜΚΔ, κ.ά.
- Υιοθέτηση πρόσθετων μεθόδων έρευνας, όπως η μελέτη ακροατηρίων ή η έρευνα με ερωτηματολόγια.
- Διερεύνηση ευρύτερων ερμηνευτικών πλαισίων, στα οποία εγγράφεται το αντικείμενο, όπως η έννοια του Pop, η οποία υπερβαίνει αυτή της δημοφιλίας.

Η φύση και η λειτουργία του ψηφιακού περιβάλλοντος στο οποίο ο κινηματογράφος του δημιουργού αποσυντίθεται σε θραύσματα από τον μετά-δημιουργό, για να ανασυντεθεί (δυννητικά) σε μεγαλύτερες θραυσματικές αφηγήσεις, επιτυγχάνει την κατάργηση της διάκρισης υψηλής-χαμηλής τέχνης. Ο θάνατος του σκηνοθέτη (auter) είναι επαναλαμβανόμενος¹⁶⁶, ο θεατής όχι μόνο προβαίνει σε μία ανάγνωση του έργου η οποία μπορεί να διαφέρει από αυτήν του δημιουργού, αλλά το αποσπά (ως κτητικός) και το μοιράζεται (ως κοινοκτητικός), προσθέοντας του νοηματοδοτικούς δείκτες που θέλει. Αυτή η δημιουργική όσμωση είναι ετερόκλητη και δυναμική, ένα πεδίο — διαρκώς και από την φύση του — σε εξέλιξη (on progress).

¹⁶⁶ Παράφραση τίτλου κειμένου του Roland Barthes, βλ. R. Barthes, *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, μτφ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον, 2007, σσ. 137-143.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

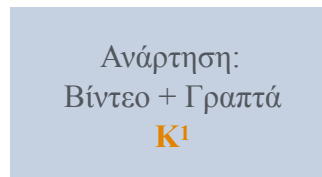
ΣΧΗΜΑ ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΥ ΜΟΝΤΕΛΟΥ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΑΝΑΡΤΗΣΕΩΝ/ΒΙΝΤΕΟ

Δημιουργός ταινίας (Auter)



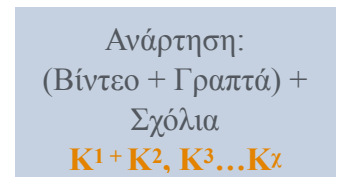
Ο δημιουργός φτιάχνει μία ταινία αποτελούμενη από — κινηματογραφικά — στοιχεία, τα οποία συναποτελούν ένα σύστημα, ένα Κείμενο (K).

Χρήστης-δημιουργός YouTube



Ο χρήστης-δημιουργός αποσπάει στοιχεία της ταινίας (τα αποσυστηματοποιεί) και διαμορφώνει μία ανάρτηση/βίντεο, προσθέτοντας ως συγκείμενα άλλα στοιχεία κινηματογραφικά και γραπτά/λεκτικά, δημιουργώντας ένα νέο Κείμενο (K¹).

Χρήστες-χολιαστές YouTube



Οι χρήστες-κριτές προσθέτουν στο Κείμενο (K¹) του χρήστη-δημιουργού τα σχόλια τα οποία αποτελούν νέα Κείμενα/ερμηνείες (K², K³...K_λ), καθιστώντας την ανάρτηση ένα δυναμικό κείμενο (K[∞]).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

ΠΙΝΑΚΕΣ

Πίνακας 1 — Λέξεις-κλειδιά αναζητήσεων

Λέξη-κλειδί (1)		Λέξη-κλειδί (2)
1	Ελληνικός τίτλος	«αγγελοπουλος»
2	Ελληνικός τίτλος	«ταινια»
3	Ελληνικός τίτλος	(εκάστοτε) έτος προβολής
4	Αγγλικός τίτλος	“angelopoulos”
5	Αγγλικός τίτλος	“movie”
6	Αγγλικός τίτλος	(εκάστοτε) έτος προβολής

Πίνακας 2 — Λίστες δημοφιλέστερων αναρτήσεων

Ταινίες
<u>Αναπαράσταση</u>
<u>Μέρες του ‘36</u>
<u>Ο θίασος</u>
<u>Οι κυνηγοί</u>
<u>Ο Μεγαλέξανδρος</u>
<u>Ταξίδι στα Κύθηρα</u>
<u>Short Βίντεο</u>

Πίνακας 3 — Κατηγοριοποίηση με βάση ερασιτεχνική/επαγγελματική επεξεργασία

	Ερασιτέχνης δημιουργός	Επαγγελματίας δημιουργός
Αναπαράσταση	8	2
Μέρες του ‘36	8	2
Ο θίασος	10	
Οι κυνηγοί	9	1

Πίνακας 3 — Κατηγοριοποίηση με βάση ερασιτεχνική/επαγγελματική επεξεργασία

Ο Μεγαλέξανδρος	9	1
Ταξίδι στα Κύθηρα	9	1
Σύνολο	55	5

Πίνακας 4 — Κατηγοριοποίηση με βάση ερασιτεχνική/επαγγελματική ανάρτηση

	Ερασιτέχνης χρήστης	Επαγγελματίας χρήστης
Αναπαράσταση	9	1
Μέρες του '36	9	1
Ο θίασος	10	
Οι κυνηγοί	9	1
Ο Μεγαλέξανδρος	10	
Ταξίδι στα Κύθηρα	9	1
Σύνολο	56	4

Πίνακας 5 — Κατηγοριοποίηση με βάση το μοντάζ του χρήστη/δημιουργού

	Απόσπασμα (απλό/δύο κοψίματα)	Ολοκληρωμένη ταινία	Σύνθεση αποσπασμάτων σε συλλογή (ταινία)	Χρήση αποσπασμάτων σε συλλογή (διάφορες ταινίες)
Αναπαράσταση	4		4	2
Μέρες του '36	9		1	
Ο θίασος	6	1	1	2
Οι κυνηγοί	6		1	3
Ο Μεγαλέξανδρος	7	1	2	
Ταξίδι στα Κύθηρα	9		1	
Σύνολο	41	2	10	7

Πίνακας 6 — Κατηγοριοποίηση με βάση την επεξεργασία του ήχου

	Πρωτότυπος ήχος (ταινίας)	Εναλλακτικός ήχος (χρήστη)
Αναπαράσταση	7	3
Μέρες του '36	8	2
Ο θίασος	8	2
Οι κυνηγοί	9	1
Ο Μεγαλέξανδρος	8	2
Ταξίδι στα Κύθηρα	6	4
Σύνολο	46	14

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ



Φωτογραφία 1 — Αρχή μονοπλάνου, 2.56'



Φωτογραφία 2 — Τέλος μονοπλάνου, 3.05'



Φωτογραφία 3 — Αρχή βίντεο χρήστη



Φωτογραφία 4 — Τέλος βίντεο χρήστη

Παράδειγμα ολοκληρωμένου αποσπάσματος (ολοκληρωμένης ενότητας): Ο σκηνοθέτης εντάσσει στην ταινία του, τον *Θίασο*, ένα μονοπλάνο το οποίο λαμβάνει χρόνο από το 2.56' (βλ. Φωτογραφία 1) έως το 3.05' (βλ. Φωτογραφία 2). Αν ο χρήστης-δημιουργός ενός βίντεο στο YouTube αποσπάσει ακριβώς το ίδιο μέρος της ταινίας [Με κοψίματα (cuts) στα χρονικά σημεία που έχει κόψει και ο σκηνοθέτης για να φτιάξει το μονοπλάνο], τότε σέβεται το μοντάζ του σκηνοθέτη, αποσπώντας ένα μέρος της ταινίας το οποίο έχει ενότητα. Ένα ολοκληρωμένο μονοπλάνο — σε μια άλλη περίπτωση θα μπορούσε να είναι μια ολοκληρωμένη σκηνή ή σεκάνς.

Παράδειγμα απλού αποσπάσματος, μη ολοκληρωμένου¹⁶⁷:

Αν, σε αντίθεση με την προηγούμενη περίπτωση, ο χρήστης-δημιουργός αποσπάσει ένα μέρος της ταινίας από 2.57', δηλαδή περ. 1' μετά την αρχή του μονοπλάνου (βλ. Φωτογραφία 3), τότε δεν έχει διατηρήσει το μονοπλάνο ατόφιο, οπότε δεν διατηρεί ολοκληρωμένη την ενότητα του, ακόμα και αν το δεύτερο κόψιμο είναι ακριβώς στο τέλος του (βλ. Φωτογραφία 4 — η οποία αποδίδει το ίδιο κάδρο από την ταινία, στο ίδιο χρονικό σημείο). Ορίζεται ως απλό, επειδή ο χρήστης-δημιουργός έχει κάνει μόνο δύο κοψίματα στην ταινία για να φτιάξει το βίντεο (και όχι π.χ. ένα βίντεο με σύνθεση περισσότερων πλάνων ή σκηνών, με αναδιάταξη τους, σε σχέση με τη σειρά που έχουν στην ταινία).

¹⁶⁷ Αυτό ακριβώς το απλό, μη ολοκληρωμένο απόσπασμα, είναι το βίντεο της ανάρτησης η οποία μελετάται ως περίπτωση στην ενότητα 4.2 της εργασίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αθανασάτου, Ι. (1999), *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Βαδαλούκας, Ν. (2015), *Με το βλέμμα στην πόλη των Ιωαννίνων. Αναπαραστάσεις του αστικού τοπίου: Από τη δημοφιλή κουλτούρα στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου*, διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Βαλούκος, Σ. (2003), *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Α Τόμος, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2003), *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: Οι δημιουργοί*, Β Τόμος, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2006), *Το σενάριο, Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2011), *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και Πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γκελή, Β. (2014), *Δημοφιλείς κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1950-1970: Μια ανάλυση του είδους*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.
- Κόκκαλη, Α. (1997), «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα», στο *The Greek Review of Social Research*, τ. 92, σ. 127–150, <https://doi.org/10.12681/grsr.708>.
- Κολοβός, Ν. (2023), *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Οι πρώτες ταινίες*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κομνηνού, Μ. (2011), *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα: Παπαζήση.
- Κόκκινος, Α. & Σολδάτος, Γ. (2022), *Ο καθένας και η μουσική του, Θόδωρος Αγγελόπουλος - Νίκος Παναγιωτόπουλος*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κορνέτης, Χ. (2015), *Τα παιδιά της δικτατορίας, Φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πόλις.
- Κουντούρη, Φ. & Νικολαΐδου, Α. (2015), «Η κρίση του δημοσιονομικού χρέους ως δημόσιο πρόβλημα», στο *Τα δημόσια προβλήματα στην πολιτική ατζέντα*, προπτυχιακό εγχειρίδιο, Κουντούρη, Φ. (επιμ.), Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, <https://hdl.handle.net/11419/4435>.
- Λεβεντάκος, Δ. (2002) (επιμ.), *Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.

- Λεβεντάκος, Δ. (2002) (επιμ.), *Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.
- Λεβεντάκος, Δ. & Καλαντίδης, Δ. (2002) (επιμ.), *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.
- Λυκουργιώτη, Α. (2021), «*Από την Πραγματικότητα στην Αλήθεια*»: Κριτικές Αναπαραστάσεις και Υποκριτική στον Ανεξάρτητο Ελληνικό Κινηματογράφο. Μελέτες περίπτωσης 1968–2018, διδακτορική διατριβή, Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Μαντά, Μ. (2013), «... το πρώτο πράγμα που 'κανε ο θεός είναι το ταξίδι...», «*Το βλέμμα του Οδυσσέα*» του Θόδωρου Αγγελόπουλου, *Ημερολόγιο γυρισμάτων*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Μητροπούλου, Α. (2006), *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Νικολαΐδου, Α. (2012) *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: Οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Ντελλής, Α. (2009), *Η διαμόρφωση και η εξέλιξη της κινηματογραφικής κριτικής και θεωρίας στην Ελλάδα (1950-1981)*, διδακτορική διατριβή, Μυτιλήνη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Ξένος, Χ. (2021), *Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή: 1942-1990. Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Παναγιωτακοπούλου, Μ. (2022), *Φώτα, μοτέρ, πάμε! : Το Αίγιο μέσα από τον φακό του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αίγιο: Ηδύφωνο.
- Παναγιώτοπουλος, Π. (2015) «Από την προστατευόμενη στην ανασφαλή δημοκρατία, κοινωνιολογία της μεταπολίτευσης υπό το φως της κρίσης», στο *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αυγερίδης, Μ. Γαζή, Ε. Κορνέτης, Κ. (επιμ.), Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 335-366.
- Παπανικολάου, Δ. (2018), «Αναταραχή Αρχείου», στο *Capitalist Realism, Συντελεσμένο Μέλλον, Παρελθόν Διαρκείας, Future Perfect, Past Continuous*, Πεατσίνη, Π. (επιμ.), Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, σ. 162-172.
- Δ. Παπανικολάου & Α. Νικολαΐδου, (2022), «Ξανακοιτάζοντας τον 20ό αιώνα του ελληνικού σινεμά», στο *Χώρα, Σε βλέπω*, Νικολαΐδου, Α. & Παπανικολάου, Δ. (επιμ.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Παρίση, Μ. & Κομής, Β. (2022), «Μελέτη της εξέλιξης των στρατηγικών διατύπωσης και επαναδιατύπωσης ερωτημάτων σε μηχανές αναζήτησης », στο *Συνέδριο της Ελληνικής Επιστημονικής Ένωσης Τεχνολογιών Πληροφορίας & Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση*, Τόμος Α, σ. 757-759.
- Ραφαηλίδης, Β. (2003), *Ταξίδι στο μύθο διά της ιστορίας και στην ιστορία διά του μύθου, Ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αθήνα: Αιγόκερως.

- Ρουβάς, Α. & Σταθακόπουλος, Χ. (2005), *Ελληνικός κινηματογράφος: Ιστορία - φιλομορφία - βιογραφικά*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, Ά Τόμος.
- Ρουβάς, Α. & Σταθακόπουλος, Χ. (2005), *Ελληνικός κινηματογράφος: Ιστορία - φιλομορφία - βιογραφικά*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, Β Τόμος.
- Σαμαντά, Ε. (2023) *Η επίδραση του Digital και του Social Media Marketing σε επιχειρήσεις και καταναλωτές*, μονογραφία, Κάλλιπος: Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, σ. 37-56.
- Σολδάτος, Γ. (1982), *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Στάθη, Ε. (1999), *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Στάθη, Ε. (2000), «Ο μύθος και η ιστορία ως σκηνή της ουτοπίας στον Θόδωρο Αγγελόπουλο», στο *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Από το μύθο στην ιστορία : το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας*, Στάθη, Ε. (επιμ.), Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σσ. 8-15.
- Τσικιρίκης, Ν. (2020), *Η διαμόρφωση του μύθου της βίας του Άρη Βελουχιώτη, 1942-2011*, διδακτορική διατριβή, Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- Α. Χουλιάρης, (2017), «Εισαγωγή: Η ελληνική κοινωνία πολιτών και η κρίση», στο *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, τ. 42, σσ. 7–10, <https://doi.org/10.12681/hpsa.14567>.
- Ψαρρού, Μ. (2016), *Η τοπική αυτοδιοίκηση ως φορέας προβολής του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού μέσω της διοργάνωσης πολιτιστικών φεστιβάλ*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Ξενόγλωσση και μεταφρασμένη βιβλιογραφία

- Arecco, S. (1985), *Θόδωρος Αγγελόπουλος: κριτική ανάλυση του έργου του*, μτφ. Λαμπαδαρίδου, Τ., Αθήνα: Ηράκλειτος.
- Barthes, R. (2007), *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, μτφ. Σπανός, Γ., Αθήνα: Πλέθρον.
- Bordwell, D. & Staiger, J. & Thompson, K. (1985), *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, D.(2005), *Figures Traced in Light, On Cinematic Staging*, Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011), *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφ. Κοκκινίδη, Κ., Αθήνα: MIET.

- Boukala, S. (2023) «The legitimation of anticommunist political discourse in Greece during the crisis», in *The Greek Review of Social Research*, vol. 161, pp. 3–33, <https://doi.org/10.12681/grsr.34989>.
- Buckland, W. (2000), *The Cognitive Semiotics of Films*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Budge, K. & Burness, A. (2017), «Museum objects and Instagram: agency and communication in digital engagement», in *Continuum*, DOI: 10.1080/10304312.2017.1337079 .
- Burnett, C. (2005), «Review of David Bordwell's *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*», in *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, v. 25(1-2), pp. 221-229.
- Chalkou, M. (2008), *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s.*, PhD Thesis, Glasgow: University of Glasgow.
- Fainaru, D. (2000), «Θόδωρος Αγγελόπουλος: Αναζητώντας τα χαμένα ιδανικά», στο *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Από το μύθο στην ιστορία : το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας*, Στάθη, Ε. (επιμ.), Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σσ. 82-91.
- Friedman, L. W. & Friedman, H. (2008), «The New Media Technologies: Overview and Research Framework», *SSRN*, <https://ssrn.com/abstract=1116771> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1116771> .
- Grusin, R. (2009), YouTube at the End of New Media, in *The YouTube Reader*, Snickars, P. Vonderau, P. (ed.), Lithuania: National Library of Sweden, pp. 60-67.
- Guerini, M. & Strapparava, C. & Özdval, G. (2020). «Exploring Text Virality in Social Networks», in *Proceedings of the Fifth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media*, pp. 506-509.
- Hesselberth, P. & Poulaki, M. (2016), «Compact Cinematics», in *Necsus*, v. 5(1), <https://doi.org/10.25969/mediarep/3351>.
- Jakobson, R. (1987), *Language in Literature*, Cambridge: MA Belknap Press of Harvard University.
- Janney, R. (2012), «Pragmatics and Cinema Discourse», in *Lodz Papers in Pragmatics*, v. 8(1), pp. 85-113.
- E. Giaccardi, E. (2012), Reframing Heritage in Participatory Culture, in *Heritage and Social Media, Understanding Heritage in Participatory Culture*, Giaccardi, E. (ed.), Abingdon: Routledge, pp. 1-10.
- Koutsourakis, A. & Steven M. (ed.) (2015), *The Cinema of Theo Angelopoulos*, Edinburg: Edinburg University Press.
- Levinson. S. (1983), *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511813313>.

- Mulvey, L. (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, v. 16(3), pp. 6-18.
- Mulvey, L. (2006), *Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image*, Great Britain: Reaktion Books Ltd.
- Nikolaidou, A. (2020), «Self-Exoticism, the Iconography of Crisis and the Greek Weird Wave», in *Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism, Reform and Transition in the Mediterranean*, Panagiotopoulos, P. & Sotiropoulos, D. (ed.), Palgrave Pivot, Cham., pp. 139-151, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19864-0_11.
- Odin, R. (2022), *Spaces of Communication, Elements of Semio-Pragmatics*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Pinel, V. (2006), *Σχολές, είδη και κινήματα στον κινηματογράφο*, μτφ. Καρρά, Μ., Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Prelinger, R. (2009), The Appearance of Archives, in *The YouTube Reader*, Snickars, P. Vonderau, P. (ed.), Lithuania: National Library of Sweden, pp. 268-272.
- Promkhuntong, W. (2015), «Cinephiles, music fans and film auteur(s): Transcultural taste cultures surrounding mashups of Wong Kar-wai's movies on YouTube», in *Journal of Audience & Reception*, v.12(2), pp. 255-274.
- Rollet, S. (2000), «Μουσική, Ιστορία και ουτοπία στο Θίασο και στο Ταξίδι στα Κύθηρα», στο *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Από το μύθο στην ιστορία : το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας*, Στάθη, Ε. (επιμ.), Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σσ. 52-57.
- Siety, E. (2003), *Το πλάνο*, μτφ. Καρκανιάς, Σ., Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Stam, R. (2006), *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφ. Κακλαμάνη, Κ., Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Tao, D. & Adsul, P. (2012), «Search Strategy Effectiveness and Relevance of YouTube Videos», in *Proceedings of the American Society for Information Science and Technology*, v. 40(1), pp. 1-4.
- Thompson, K. (1988), *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2011), *Ιστορία του κινηματογράφου, Μια εισαγωγή*, μτφ. Κολαίτη, Ρ., Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Vassiliou, T. (2017), Review of A. Koutsourakis & M. Steven's *The Cinema of Theo Angelopoulos*, in *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, vol. 4, pp. 281-288.

Wardrip-Druin, N. (2004), «What Hypertext Is», in *Proceedings of the fifteenth ACM conference on Hypertext & hypermedia*, California: ACM Press, pp. 126-127, <http://dx.doi.org/10.1145/1012807.1012844>.

Κριτικές στον έντυπο τύπο, για το Ταξίδι στα Κύθηρα

Δανίκας, Δ. (14/10/1984), *7 μέρες ριζοσπάστης*

Μανωλίτσης, Ν. (11/10/1984), *Μεσημβρινή*

Μπακογιαννόπουλος, Γ. (12/10/1984), *Καθημερινή*

Μικελίδης, Ν. Φ. (12/10/1984),

Παπαδοπούλου, Μ. (2/10/1984), *Τα Νέα*

Παπαδοπούλου, Μ. (12/10/1984), *Τα Νέα*

Ραφαηλίδης, Β. (14/10/1984), *Έθνος*

Σαμαντάς, Τ. (3/10/1984), *Αυγή*

Σαμαντάς, Τ. (11/10/1984), *Αυγή*

Άρθρα στον ηλεκτρονικό τύπο — τελευταίες επισκέψεις: 24/02/2025

Κορνέτης, Χ. (17/11/2020), συνέντευξη στην Τ. Λιανή, στο *lifo.gr* (<https://www.lifo.gr/culture/vivlio/o-kostis-kornetis-synthlibei-enan-metapoliteytiko-mytho-gia-polytehneio>).

Μίχος, Θ. (2/20/2022), "Γιώργος Αρμένης: «Περπατάω στο δρόμο και ακόμη μου φωνάζουν 'Ηλία ρίχτο'», στο *News24/7.gr* (<https://www.news247.gr/magazine/giorgos-armenis-perpatao-sto-dromo-kai-akomi-mou-fonazoun-ilia-rixto/?amp>).

Μπιντέλας, Λ. (27/11/2017), "Μάνος Κατράκης: Οι εξορίες και ο «Φάκελος 20822» της ασφάλειας", στο *tvxs.gr* (<https://tvxs.gr/istoria/taksidia-sto-xrono/manos-katrakis-oi-eksories-kai-o-fakelos-20822-tis-asfaleias/>).

Σωτήρης, Π. (12/01/2023), «Βασιλεία στην Ελλάδα: Ο Εμφύλιος, η μοναρχία και ένα πλάνο-σεκάνς του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο *in.gr* (<https://www.in.gr/2023/01/12/stories/vasileia-stin-ellada-o-emfylios-monarxia-kai-ena-plano-sekans-tou-thodorou-aggelopoulou/>).

Τρούσας, Φ. (17/11/2018), "Μια αναλυτική παρουσίαση του καλύτερου βιβλίου που έχει γραφεί τα τελευταία χρόνια για τη Γενιά του Πολυτεχνείου, «Τα Παιδιά της Δικτατορίας» του Κωστή

Κορνέτη", στο *lifo.gr* (<https://www.lifo.gr/culture/vivlio/mia-analytiki-paroysiasi-toy-kalyteroy-biblioy-poy-ehei-grafei-ta-teleytaia-hronia>).

Iefimerida (25/11/2023), "«Αναπαράσταση»: Η ιστορία με το πραγματικό έγκλημα πίσω από την πολυβραβευμένη ταινία του Θ. Αγγελόπουλου" στο *iefimerida* (<https://www.iefimerida.gr/politismos/anaparastasi-i-istoria-me-pragmatiko-egklima-piso-apo-tin-polybrabeymeni-tainia-toy-th>).

Ηλεκτρονικές πηγές — τελευταίες επισκέψεις: 24/02/2025

<https://backlinko.com/google-user-behavior>

<http://cinemalab.eu.org/sygxronos-kinimatografos>

<https://explodingtopics.com/blog/top-youtube-searches>

<https://mubi.com/en/gr>

<https://support.google.com/youtube/answer/9872296?hl=en>

<https://tenor.com/el/view/ilia-rixto-gif-1205330062923823722>

https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=129

<https://www.similarweb.com/>

<https://www.zagorifictiondays.com/>

Τηλεοπτικές Εκπομπές/ βίντεο — τελευταίες επισκέψεις: 24/02/2025

Αγγελόπουλος, Θ. (20/05/2011), συνέντευξη στην Ε. Στάη, στο δελτίο ειδήσεων του κρατικού τηλεοπτικού καναλιού NET, (<https://www.youtube.com/watch?v=oitgxBEIED8>).

Εκπομπές που αγάπησα — Δ. Παπαγιαννόπουλος (1994), τηλεοπτική εκπομπή, (<https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/dionysis-papagiannopoulos-13-apriliouy-1984/>).

Η μηχανή του χρόνου — «Διονύσης Παπαγιαννόπουλος» (25/09/2017), τηλεοπτική εκπομπή (<https://www.youtube.com/watch?v=MMzVI3nygsU>).

Ντόλτσε Βίτα (επεισόδιο 24) (1995-1997), τηλεοπτική σειρά των Α. Ρήγας & Λ. Παπαέτρου, (<https://www.youtube.com/watch?v=ok6fUJfLWC8>).

Οι τρεις χάριτες, Έβδομη τέχνη (επεισόδια 85,86), (1990-0192), τηλεοπτική σειρά των Μ. Ρέππα & Θ. Παπαθανασίου, ([http://\(https://www.youtube.com/watch?v=0HKuKu50oeA&list=PL3W9wLuMyCAPwa2QU0PNn0xBnpukxmnoK&index=76, https://www.youtube.com/watch?v=RZD8WMWLb2U&list=PL3W9wLuMyCAPwa2QU0PNn0xBnpukxmnoK&index=77\)](http://(https://www.youtube.com/watch?v=0HKuKu50oeA&list=PL3W9wLuMyCAPwa2QU0PNn0xBnpukxmnoK&index=76,https://www.youtube.com/watch?v=RZD8WMWLb2U&list=PL3W9wLuMyCAPwa2QU0PNn0xBnpukxmnoK&index=77))).

Πρόσωπα θεάτρου — Μάνος Κατράκης (2/09/1084), τηλεοπτική εκπομπή, (<https://www.ert.gr/ert-arxio/manos-katrakis-2-septemvrioy-1984-2/>).

Συμφωνία της Βάρκιζας - Ο Αφοπλισμός του ΕΛΑΣ, 1945 (12/02/2019), βίντεο στο *YouTube.com*, του περιοδικού *Ατέχνως*, (<https://www.youtube.com/watch?v=FTsN72xw9ZY>).

Το λούνα πάρκ (1974-1981), τηλεοπτική σειρά του Γ. Δαλιανίδη.

Το πορτρέτο της Πέμπτης — Δ. Παπαγιαννόπουλος (1976), τηλεοπτική εκπομπή, (<https://archive.ert.gr/26686/>).

Podcast — τελευταία επίσκεψη: 24/02/2025

«Ηλία, ρίχ'το»: Η συναρπαστική ιστορία του «Όλα Είναι Δρόμος», 2022, Α. Δημοκίδης (<https://www.lifo.gr/podcasts/wraia-pragmata/ilia-rihto-i-synarpastiki-istoria-toy-ola-einai-dromos?amp>).

Ταινίες μεγάλου μήκους (σειρά κατά το έτος πρώτης προβολής)

Μαγική πόλις, 1954, Ν. Κούνδουρος

Συνοικία το όνειρο, 1961, Α. Αλεξανδράκης

Blow-Up, 1966, Μ. Antonioni

Αναπαράσταση, 1970, Θ. Αγγελόπουλος

Μέρες του '36, 1972, Θ. Αγγελόπουλος

Ο θίασος, 1975, Θ. Αγγελόπουλος

Οι κυνηγοί, 1977, Θ. Αγγελόπουλος

Ο Μεγαλέξαντρος, 1980, Θ. Αγγελόπουλος

Ταξίδι στα Κύθηρα, 1984, Θ. Αγγελόπουλος

Ο Μελισσοκόμος, 1986, Θ. Αγγελόπουλος

Τοπίο στην ομίχλη, 1988, Θ. Αγγελόπουλος

Το βλέμμα του Οδυσσέα, 1995, Θ. Αγγελόπουλος

Όλα είναι δρόμος, 1998, Π. Βούλγαρης

Θόδωρος Αγγελόπουλος - Νίκος Παναγιωτόπουλος, Ο καθένας και η μουσική του, 2022, Α. Κόκκινος - Γ. Σολδάτος

Αναρτήσεις/βίντεο Κεφαλαίου 4 — τελευταίες επισκέψεις: 24/02/2025

«Γιάννενα '70, 1ο μέρος» (19/03/2010) (<https://www.youtube.com/watch?v=rEWwHaNDErY&list=PLQTduVRg4YUYGtpGu7ULDlmRutCviLlnx>).

«Γιάννενα '70 2ο μέρος» (19/03/2010) (<https://www.youtube.com/watch?v=Iip3uijKZVM&list=PLQTduVRg4YUYGtpGu7ULDlmRutCviLlnx&index=2>).

«Τα Κινηματογραφικά Γιάννενα μέσα απο τις ταινίες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου.» (04/05/2020) (<https://www.youtube.com/watch?v=gae7N6nFWzg&list=PLQTduVRg4YUYGtpGu7ULDlmRutCviLlnx&index=3>).

«ANAPARASTASI A Guided Tour in Vitsa 30/09/2021» (14/10/2021) (<https://www.youtube.com/watch?v=J2f5DjhfhG8&list=PLQTduVRg4YUYGtpGu7ULDlmRutCviLlnx&index=10>).

“Ο Θίασος (Βελουχιώτης)” (12/05/2011) https://www.youtube.com/watch?v=XpN67vhN_9o&list=PLQTduVRg4YUbkdnNypeIuNuFbuoc6_mhh&index=4.

“Ο Θίασος. Βάρκιζα!” (21/05/2013) https://www.youtube.com/watch?v=BfrUblHUT70&list=PLQTduVRg4YUbkdnNypeIuNuFbuoc6_mhh&index=6.

“Ο Thiassos (The Travelling Players) / Bloody Sunday” (4/10/2008) https://www.youtube.com/watch?v=-2GD7gu8tQ&list=PLQTduVRg4YUbkdnNypeIuNuFbuoc6_mhh&index=7.

“Ο Θίασος - Δεκεμβριανά” (5/11/2010) https://www.youtube.com/watch?v=znBjxYwLCKk&list=PLQTduVRg4YUbkdnNypeIuNuFbuoc6_mhh&index=10.

«Ο Θίασος (1975)-Η σκηνή στο κέντρο διασκέδασης» (23/10/2011) (https://www.youtube.com/watch?v=_BsiDkHPcDM).

«ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ - ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ» (16/04/2011) (<https://www.youtube.com/watch?v=XUj1uV2blr0>).

«Δημοσίευση του χρήστη Φυσάει αδιαφορία, κοινωνικοπολιτικά θέματα» (24/01/2025) (https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=664489302568993&id=100070237879080).