

# 6

## Το Νόημα της Σύνθεσης

### *Η Σύνθεση και το Πολυτροπικό Κείμενο*

Στα προηγούμενα κεφάλαια εξειδάσαμε τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες αναπαριστούν τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους, στους τόπους και στα αντικείμενα που απεικονίζουν και το περίπλοκο σύνολο σχέσεων που μπορούν να υπάρξουν ανάμεσα στις εικόνες και στους θεατές τους. Κάθε εικόνα περιέχει έναν αριθμό τέτοιων αναπαραστατικών και διεπιδραστικών σχέσεων. Στην εικόνα 6.1, μια εικόνα από την ταινία του Μπέργκμαν *Through a Glass Darkly* (1961) βλέπουμε την Κάριν (Harriet Anderson), που πάσχει από ανίατη ψυχική διαταραχή και τον μικρότερο αδελφό της τον Μίνους (Lars Passgard). Από τη σκοπιά της αναπαράστασης, το πλάνο περιέχει αυτό που ονομάσαμε «αμετάβλητη αντίδραση» (η Κάριν κοιτάζει έξω από το πλάνο, σε κάτι που ο θεατής δεν μπορεί να δει) και «μεταβατική αντίδραση» (ο Μίνους κοιτάζει την αδελφή του). Αυτές οι επιλογές σχετίζονται με τα θέματα της θεατρικής δράσης: η Κάριν έχει οράσεις, βλέπει πράγματα που οι άλλοι άνθρωποι δεν μπορούν να δουν. Ο Μίνους είναι εγκλωβισμένος στο εδώ και τώρα των προβληματικών του σχέσεων με τους άλλους ήρωες της ταινίας. Από τη σκοπιά του διεπιδραστικού νοήματος, ο θεατής τοποθετείται πιο κοντά στην Κάριν («μεσαίο πλάνο») παρά στο Μίνους («μακρινό πλάνο») και, ενώ ο Μίνους θεάται από την πίσω πλευρά, η Κάριν αντικρίζει το θεατή μετωπικά. Σαφέστατα ο θεατής προορίζεται να ασχοληθεί περισσότερο με την Κάριν και με την ψυχική της αναστάτωση.

Αυτά τα πρότυπα δεν εξαντλούν τις σχέσεις που δημιουργεί η εικόνα. Υπάρχει ένα τρίτο στοιχείο: η σύνθεση του όλου, ο τρόπος με τον οποίο τα αναπαραστατικά και τα διεπιδραστικά στοιχεία είναι φτιαγμένα για να συσχετίζονται μεταξύ τους, ο τρόπος που συγκροτούνται σ' ένα ενιαίο νοηματοδοτούμενο σύνολο. Ο Μίνους, για παράδειγμα, είναι τοποθετημένος αριστερά, και η Κάριν στα δεξιά. Αν ήταν αντίστροφα, τα αναπαραστατικά και τα διεπιδραστικά νοήματα δεν θα επηρέάζονταν. Η αντίδραση της Κάριν θα ήταν πάλι «αμετάβλητη» και του Μίνους «μεταβατική», και η Κάριν πάλι θα ήταν σε μεσαίο πλάνο και ο Μίνους σε μακρινό. Αλλά το νόημα του συνόλου δεν

θα ήταν το ίδιο. Μ' άλλα λόγια, ο τρόπος τοποθέτησης των στοιχείων (των συμμετεχόντων και των συνταγμάτων που τους συνδέουν μεταξύ τους και με το θεατή) τους προσδίδει συγκεκριμένες πληροφοριακές αξίες σχετικές μεταξύ τους. Θα συζητήσουμε την αξία του «αριστερά» και του «δεξιά» στην επόμενη ενότητα.

Επίσης, η Κάριν είναι το πιο προεξέχον στοιχείο στη σύνθεση, αυτό που τραβά την προσοχή περισσότερο απ' τα άλλα, όχι μόνο επειδή είναι τοποθετημένη στο προσκήνιο και επειδή δημιουργεί το μεγαλύτερο, απλούστερο στοιχείο στην εικόνα, αλλά και επειδή είναι σε καθαρή εστίαση και λαμβάνει τη μεγαλύτερη ποσότητα φωτός. Στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας η Κάριν είναι ντυμένη με ανοιχτά χρώματα και λουσμένη στο φως, μ' έναν σχεδόν υπερφυσικό τρόπο, κι αυτό σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ήρωες. Γι' αυτούς τους λόγους είναι και το πιο προεξέχον στοιχείο στα πλάνα, όπου ένας απ' τους υπόλοιπους ήρωες, για παράδειγμα, ο σύζυγος της, είναι τοποθετημένος στο προσκήνιο. Τα θευκά της ρούχα και το φως στο χρώμα της πρόσωπο τραβούν την προσοχή πάνω της, ακόμα κι όταν είναι τοποθετημένη στο φόντο. Γενικά, τα στοιχεία της εικόνας μπορούν να λάβουν εντονότερη ή ασθενέστερη «έμφαση» από άλλα στοιχεία με τα οποία βρίσκονται σε άμεση γειννίαση και έτσι να γίνουν περισσότερο ή λιγότερο σημαντικά «μμήματα πληροφορίας» στο σύνολο.



Εικόνα 6.1: Harriet Anderson και Lars Passgard στο *Through a Glass Darkly* (Bergman, 1960)

Μια κάθετη γραμμή που σχηματίζεται από την αριστερή άκρη της πόρτας της αποθήκης, και συνεχίζεται από τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην ιδιαίτερα φωτεινή και στην πιο σκοτεινή σανίδα της σκεπής της αποθήκης, περνάει από το μέσο της εικόνας, χωρίζοντάς την σε δύο μέρη, κυριολεκτικά και μεταφορικά «χαράσσοντας τα όρια» ανάμεσα στο χώρο της Κάριν, που μπορεί να «κοιτά στο υπερνέφαν» και στο χώρο του Μίνους που δεν μπορεί. Έτσι, ο κόσμος της Κάριν διαχωρίζεται από τον κόσμο του Μίνους, σ' αυτήν την εικονική σύνθεση όπως και στη δράση της ταινίας γενικά, όπου η επιθυμία του Μίνους για επαφή και κοινωνία με την αδελφή του παραμένει ανεκπλήρωτη. Υπάρχει ακόμα μία γραμμή οριοθέτησης στην εικόνα: ο ορίζοντας που χωρίζει την εικόνα στη ζώνη του «ουρανού» και στη ζώνη της «γης». Ο Arnheim (1982: 112-13), σχολιάζοντας το έργο του Τσιανού *Noli Me Tangere*, περιγράφει πώς η ράβδος του Χριστού σχηματίζει ένα «οπτικό όριο» ανάμεσα στο Χριστό που έχει ήδη «βγει από την γήινη ύπαρξη» και τη Μαгдаληνή, που δεν έχει. Και πώς «ο ορίζοντας ξεχωρίζει τη χαμηλότερη περιοχή από την ανώτερη της ελεύθερης πνευματικότητας, όπου το δέντρο και τα κύρια στο φυτό φτάνουν ως τον ουρανό». Παρομοίως, στην εικόνα 6.1, η Κάριν στέκεται και στις δύο ζώνες, μισή ακόμα στη γη και μισή ήδη στη σφαίρα της «ελεύθερης πνευματικότητας», ενώ ο Μίνους «κρατιέται κάτω από τον ορίζοντα, στην περιοχή της γης». Γενικότερα, η σύνθεση επίσης ενέχει την ηθισαίωση (ή την απουσία της) μέσα από μηχανισμούς που συνδέουν ή αποσυνδέουν τα στοιχεία της σύνθεσης, κάνοντάς μας να τα δούμε συνδεδεμένα ή ξεχωριστά, κατά κάποιον τρόπο, ενώ, χωρίς ηθισαίωση, θα τα βλέπαμε ως συνεχή και συμπληρωματικά: δεν θα υπήρχε οπτική «διευθέτηση» αυτού του είδους.

Η σύνθεση, λοιπόν, συσχετίζει τα αναπαριστατικά και τα διεπιδραστικά νοήματα της εικόνας μεταξύ τους, μέσω τριών αλληλεπένδοντων συστημάτων:

- (1) **Πληροφοριακή αξία.** Η τοποθέτηση των στοιχείων (συμμετεχόντων και συνταγμάτων που τους συσχετίζουν μεταξύ τους και με το θεατή) προσδίδει στα στοιχεία τις συγκεκριμένες πληροφοριακές αξίες που συνδέονται με τις διάφορες «ζώνες» της εικόνας. Αριστερά και δεξιά, πάνω και κάτω, κέντρο και περιθώριο.
- (2) **Προβολή.** Τα στοιχεία (συμμετέχοντες, καθώς και αναπαριστατικά και διεπιδραστικά συντάγματα) είναι έτσι τοποθετημένα ώστε να τραβούν την προσοχή του θεατή σε διαφορετικούς βαθμούς, και αυτό πραγματώνεται από παράγοντες όπως η τοποθέτηση στο προσκήνιο ή στο φόντο, το σχετικό μέγεθος, οι αντιθέσεις στην τονικότητα (ή στο χρώμα), οι διαφορές στην ευκρίνεια κλπ.
- (3) **Ηθισαίωση.** Η παρουσία ή η απουσία μηχανισμών ηθισαίωσης (που πραγμα-

τώνεται από στοιχεία που δημιουργούν διαχωριστικές γραμμές ή από πραγματικές γραμμές πλαισίου) αποσυνδέει ή συνδέει τα στοιχεία της εικόνας, δηλώνοντας ότι ανήκουν ή δεν ανήκουν μαζί, κατά μία έννοια.

Αυτές οι τρεις αρχές της σύνθεσης δεν εφαρμόζονται μόνο σε μεμονωμένες εικόνες, όπως στο παράδειγμα που μόλις συζητήσαμε, αλλά και σε σύνθετα οπτικά μέσα, που συνδυάζουν κείμενο και εικόνα, και ίσως και άλλα γραφικά στοιχεία, είτε σε σελίδα, είτε στην τηλεόραση ή στην οθόνη του υπολογιστή. Στην ανάλυση των σύνθετων ή πολυτροπικών κειμένων (και κάθε κείμενο του οποίου τα νοήματα πραγματώνονται μέσω περισσότερων του ενός σημειωτικών κωδικών είναι πολυτροπικό), τίθεται το ερώτημα κατά πόσο τα προϊόντα του κάθε τρόπου θα πρέπει να αναλύονται μεμονωμένα ή με έναν ενιαίο τρόπο, δηλαδή κατά πόσο τα νοήματα του συνόλου θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως το σύνολο των νοημάτων των μερών ή κατά πόσο τα μέρη θα πρέπει να θεωρούνται ότι διεπιδρούν και επηρεάζουν το ένα το άλλο. Σ' αυτό το κεφάλαιο θα ακολουθήσουμε το δεύτερο μονοπάτι. Εξετάζοντας, για παράδειγμα, την εικόνα του τρένου (εικόνα 3.30) δεν θέλουμε να δούμε την εικόνα ως «παράδειγμα» του ηλεκτρικού κειμένου, αντιμετωπίζοντας, δηλαδή, το ηλεκτρικό κείμενο ως πρωταρχικό και σημαντικότερο, ούτε να ασχοληθούμε με το οπτικό και το ηλεκτρικό κείμενο σαν εντελώς χωριστά στοιχεία. Θέλουμε να μπορούμε να κοιτάξουμε ολόκληρη τη σελίδα ως ενιαίο κείμενο. Η επιμονή μας να κάνουμε συγκρίσεις ανάμεσα στη γλωσσική και στην οπτική επικοινωνία πηγάζει απ' αυτόν το στόχο. Θέλουμε να καταρρίψουμε τα αυστηρά όρια ανάμεσα στη μελέτη της γλώσσας και στη μελέτη των εικόνων, και θέλουμε, κατά το δυνατό, να χρησιμοποιούμε συμβατή γλώσσα και συμβατή ορολογία για να μιλάμε και για τα δύο, επειδή στην πραγματική επικοινωνία αυτά τα δύο, και πολλά άλλα βέβαια, ενώνονται για να σχηματίσουν ενιαία κείμενα.

Κατά την άποψή μας, η ενσωμάτωση διαφορετικών σημειωτικών τρόπων είναι το έργο ενός γενικότερου κώδικα του οποίου οι κανόνες και τα νοήματα προσδίδουν στο πολυτροπικό κείμενο τη λογική της συγκρότησής του σε ενιαίο σύνολο. Υπάρχουν δύο τέτοιοι κώδικες ενσωμάτωσης: ο τρόπος της χωρικής σύνθεσης, με τον οποίο θα ασχοληθούμε σ' αυτό το κεφάλαιο, και ο ρυθμός, ο τρόπος της χρονικής σύνθεσης. Ο πρώτος λειτουργεί σε κείμενα στα οποία όλα τα στοιχεία είναι χωρικά συν-παρόντα –για παράδειγμα, έργα ζωγραφικής, τοπία δρόμου, σελίδες περιοδικών. Ο δεύτερος λειτουργεί σε κείμενα που εξελίσσονται χρονικά –για παράδειγμα, ομιλίες, μουσική, χορός (βλέπε van Leeuwen, 1999). Κάποιοι τύποι πολυτροπικού κειμένου χρησιμοποιούν και τους δύο τρόπους, για παράδειγμα, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, μοιhonό ο ρυθμός συνήθως είναι κυρίαρχη αρχή ενσωμάτωσης σ' αυτές τις περιπτώσεις.

Εννοείται ότι οι αρχές της πληροφοριακής αξίας, της προβολής και της πλαισίωσης δεν εφαρμόζονται μόνο στις εικόνες, αλλά και στη σελιδοποίηση. Η οθλοσέλιδη εικόνα 2, μια διαφήμιση του στιγμιαίου καφέ Bushells, περιέχει δυο φωτογραφίες και ένα μικρό ηλεκτρικό κείμενο. Η μεγάλη φωτογραφία είναι μια εικονιστική αναπαράσταση της «υπόσχεσης» του προϊόντος, και είναι τοποθετημένη στο επάνω μέρος. Η φωτογραφία του προϊόντος είναι μικρότερη, και τοποθετημένη κάτω από τη μεγάλη φωτογραφία, μαζί με το κείμενο. Ενδεχόμενη αντιστροφή θα είχε ένα εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα και πιθανόν μια πολύ ακανόνιστη σελιδοποίηση. Παρακάτω θα συζητήσουμε ποιες ακριβώς πληροφοριακές αξίες προσδίδει αυτή η διάταξη στα δύο τμήματα της σελίδας. Όσον αφορά στην προβολή, μπορούμε να σημειώσουμε ότι αυτή η σελίδα δεν είναι χωρισμένη σε δύο ίσα μέρη. Το πάνω μέρος είναι το πιο προεξέχον, όχι μόνο εξαιτίας του μεγέθους του, αλλά και εξαιτίας της προβολής της γυναίκας, που είναι τοποθετημένη στα δεξιά και λαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της χρυσής λάμπης του φωτός. Έτσι, η διαφήμιση δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην υπόσχεση του προϊόντος παρά στο ίδιο το προϊόν, ή στις ηλεκτρικές πληροφορίες. Τέλος, μια ευδιάκριτη γραμμή δημιουργεί ένα όριο ανάμεσα στη φωτογραφία και στο ηλεκτρικό κείμενο, χωρίζοντας τη σελίδα σε δυο χωριστά μέρη, σε δυο χώρους, με διαφορετικά νοήματα –το ένα για την υπόσχεση του προϊόντος, που εντείνει την οικειότητα ανάμεσα στο ζευγάρι, το άλλο για το ίδιο το προϊόν. Όπως υπάρχει μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον ουρανό και στη γη στο έργο του Τσιανού *Noli Me Tangere*, και στο καφέ από την ταινία του Μπέργκμαν *Through a Glass Darkly*, έτσι και σ' αυτήν τη διαφήμιση υπάρχει μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον κόσμο του «τι μπορεί να είναι...», στην ευτυχία που μπορεί να φέρει το προϊόν, και στον κόσμο του «τι είναι», στο ίδιο το προϊόν –και, όπως και στα δυο προηγούμενα παραδείγματα, αυτό το προϊόν, το βάзо με το στιγμιαίο καφέ, στέκει και στις δυο σφαίρες νοήματος, δημιουργώντας μια γέφυρα ανάμεσά τους. Η αρχική σελίδα του ιστότοπου της Sony (<http://www.sony.com>) έχει παρόμοια δομή. Το πάνω μέρος δείχνει την ευχαρίστηση που παίρνει κανείς όταν χρησιμοποιεί τα προϊόντα της εταιρίας, και καθησυχάζει το χρήστη στον «κόσμο της Sony», ενώ το κάτω μέρος δείχνει την ποικιλία των προϊόντων και επιτρέπει στο χρήστη να κλικάρει στις σελίδες απ' όπου μπορεί να παραγγείλει τα προϊόντα.

Και οι παλαιότερες έντυπες σελίδες αντιμετωπίζουν το κείμενο ως «οπτικό υλικό». Ο Walter Ong (1982: 119ff) περιγράφει πώς οι σελίδες ψευδοτύπου του δέκατου έκτου αιώνα χώριζαν τις λέξεις χωρίς να τους ενδιαφέρουν οι συλληβές και χρησιμοποιούσαν διαφορετικού μεγέθους γράμματα με τρόπο που δεν είχε σχέση με τη

σχετική σπουδαιότητα των λέξεων, αλλά εξυπηρετούσε στη δημιουργία ευχάριστων οπτικών προτύπων. Ωστόσο, η έντυπη σελίδα πολύ γρήγορα έγινε η «πυκνωτωμένη σελίδα» στην οποία η ανάγνωση είναι γραμμική και η κειμενική ενσωμάτωση γίνεται εφικτή με γλωσσικά μέσα (σύνδεσμοι, συνοχικοί δεσμοί κλπ.). Σε τέτοιου είδους βιβλία μοιάζει σαν η σελίδα να έχει πάψει να είναι σημαντική κειμενική μονάδα. Η σελίδα της οθλοσέλιδης εικόνας 2, από την άλλη, είναι μια σημειωτική μονάδα, δομημένη όχι γλωσσικά αλλά με βάση τις αρχές της οπτικής σύνθεσης. Σε μια τέτοια σελίδα το ηλεκτικό κείμενο γίνεται ένα μόνο απ' τα στοιχεία που ενσωματώνονται από την πληροφοριακή αξία, την προβολή και την πλαισίωση, και η ανάγνωση δεν είναι απαραίτητα γραμμική, συνοχικά ή εν μέρει, αλλά μπορεί να προέρχει από το κέντρο στο περιθώριο ή κυκλικά ή κάθετα κλπ. Και έτσι συμβαίνει όχι μόνο στα σύγχρονα περιοδικά και στους ιστότοπους, αλλά και σε πολλά άλλα πλαίσια –για παράδειγμα, στα σύγχρονα σχολικά εγχειρίδια, όπως θα δούμε αργότερα (π.χ., εικόνα 6.6).

Θα πρέπει να σημειώσουμε, ωστόσο, ότι η σελιδοποίηση της πυκνωτωμένης σελίδας εξακολουθεί να είναι οπτική, εξακολουθεί να φέρει μια γενική πολιτισμική σπουδαιότητα, ως εικόνα προόδου. Οι πυκνογραμμένες σελίδες άθλων πολιτισμικών παραδόσεων έχουν διαφορετική διάταξη –όπως, για παράδειγμα, στο Ταλμούδ που έχει το πιο παλιό κείμενο, το Μίνα, στο κέντρο, και τη Γεμάρα γραμμένη γύρω του. Και αργότερα, οι μεσαιωνικές ερμηνευτικές σημειώσεις, γύρω από τη Γεμάρα, σε ομόκεντρους κύκλους. Σε τέτοιες περιπτώσεις, κάθε σελίδα διαβάζεται με τον ίδιο τρόπο. Στην περίπτωση των σελίδων των περιοδικών και των ηλεκτρονικών σελίδων, κάθε διαδοχική σελίδα μπορεί να έχει διαφορετικό αναγνωστικό μονοπάτι.

Αυτή η εξέλιξη, πέρα από την πυκνωτωμένη σελίδα άρχισε με τη μαζική τυπογραφία στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, σ' ένα πλαίσιο στο οποίο η ίδια η κυρίαρχη τάξη, που είχε αφοσιωθεί στο πυκνωτωμένο κείμενο, προσπαθούσε να διατηρήσει την ηγεμονία της, παίρνοντας τον έλεγχο της ελαϊκής κουζίνας, εμπορευματοποιώντας την, και μετατρέποντας έτσι τα μέσα του λαού σε μέσα για το λαό (βλέπε Williams 1977: 295). Τα δικά τους συγκριτικά μέσα –η «ανώτερη» λογοτεχνία και οι ανθρωπιστικές σπουδές, γενικά –εδραιώθηκαν ακόμα πιο γερά στη μοναδική σημειωτική του γραπτού λόγου. Η σελιδοποίηση δεν ενθαρρυνόταν, επειδή υπονόμει τη δύναμη της πυκνωτωμένης σελίδας, την πραγμάτωση του πιο φιλολογικού και εγγράμμου σημειωτικού τρόπου. Τα κειμενικά είδη της πυκνωτωμένης σελίδας, λοιπόν, φανερώσουν το πολιτισμικό κεφάλαιο («ανώτερες» πολιτισμικές μορφές) που τις ήλεγχε η πτέρυγα των διανοουμένων και των καλλιτεχνών της μεσαίας τάξης, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Bourdieu (1986). Κι όμως, είναι αυτή η ίδια

κοινωνική ομάδα που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάδοση του νέου οπτικού γραμματισμού σ' εκείνους που δεν έπρεπε, τουλάχιστον όχι ακόμα, να μπηθούν στις μορφές γραμματισμού που αποτελούσαν δικό τους διακριτικό σημάδι (στις «μιάζες» ή στα παιδιά) και να το ενστερνιστούν, για παράδειγμα, σε διακηρύξεις της «ανώτερης» πολιτισμικής αξίας γκαρντ, ως έκφραση του αντιπολιτευτικού τους ρόλου εντός της μεσαίας τάξης συνοχικά. Όπως, συχνά, συνέβη τον εικοστό αιώνα, αποδείχτηκε τελικά ότι είχαν προνιάσει το κλαδί στο οποίο κάθονταν. Η διάκριση ανάμεσα στις «ανώτερες» και στις «κατώτερες» μορφές παντού πλέον περνά κρίση, και απαιτούνται νέοι τρόποι διατήρησης της πολιτισμικής ηγεμονίας, για παράδειγμα, η ανάπτυξη διαφορετικών και διαφορετικής αξίας τρόπων ομιλίας για τις μορφές που, αυτές καθαυτές, δεν διαφοροποιούνται πλέον με τον παλιό τρόπο (οι «λόγοι» διαφορετικών «ακροατηρίων»). Αλλά οι τρόποι ομιλίας που εκτιμώνται περισσότερο (και η σημειωτική είναι ένας απ' αυτούς) παραμένουν καθηλωμένοι σε μεθόδους που δεν μπορούν να περιγράψουν επαρκώς τις νέες μορφές. Αν θέλουμε να καταλάβουμε τον τρόπο με τον οποίο βασικοί θεσμοί παραγωγής κειμένων, όπως τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, η εκπαίδευση, και η παιδική λογοτεχνία, βγάζουν νόημα από τον κόσμο και συμμετέχουν στην ανάπτυξη των νέων μορφών κοινωνικής διαστρωμάτωσης, μια θεωρία της γλώσσας δεν είναι πλέον επαρκής και πρέπει να συμπληρωθεί από θεωρίες που μπορούν να κάνουν σαφείς τις αρχές του νέου οπτικού γραμματισμού και να περιγράψουν, για παράδειγμα, το ρόλο της σελιδοποίησης στη διαδικασία της κοινωνικής σημείωσης που λαμβάνει χώρα στις σελίδες των κειμένων που παράγουν αυτοί οι θεσμοί –όπως θα προσπαθήσουμε να κάνουμε σ' αυτό το κεφάλαιο.

### Δεδομένο και Νέο: Η Πληροφοριακή Αξία του Οριζόντιου Άξονα (αριστερά-δεξιά)

Πολλά απ' τα δισέλιδα στα γυναικεία περιοδικά της Αυστραλίας, τα οποία χρησιμοποιήσαμε ως δεδομένα όταν γράψαμε αυτό το κεφάλαιο στην πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου, χρησιμοποιούν τη σελιδοποίηση που απεικονίζεται στην εικόνα 6.2. Η δεξιά σελίδα κυριαρχείται από μεγάλες και περίοπτες φωτογραφίες από τις οποίες το βλέμμα μιας ή περισσότερων γυναικών τραβά το βλέμμα του θεατή (αυτό, που στο κεφάλαιο 4 ονομάσαμε εικόνες «(α)ντίληψη»). Αυτές οι σελίδες δείχνουν γυναίκες σε συγκεκριμένους και μερικές φορές αντιφατικούς ρόλους, με τους οποίους οι αναγνώστες του περιοδικού καλούνται να ταυτιστούν θετικά: μια μητέρα, και πρώην σταρ σαπουνόπερας, που έχει γίνει πλέον νοικοκυρά και χαιρείται αυτόν της το ρόλο. Ερ-

γαζόμενες γυναίκες ικανές να λειτουργήσουν σε «σκληρές» «αντρικές» δουλειές. Η αριστερή σελίδα περιέχει κυρίως λεκτικό κείμενο με τις γραφικά προεξέχουσες φωτογραφίες στα δεξιά. Το δισέλιδο της εικόνας 6.2 έχει και μια φωτογραφία στην αριστερή σελίδα, αλλά αυτή η φωτογραφία είναι μικρότερη και, σε αντίθεση με τη φωτογραφία στη δεξιά σελίδα, είναι μια «φυσική» φωτογραφία, που δεν λαμβάνει υπόψη την παρουσία του φωτογράφου και, άρα, ούτε του θεατή. Είναι αυτό που στο κεφάλαιο 4 ονομάσαμε εικόνα «παροχή». Σε τέτοιου είδους σελίδες υπάρχει συχνά μια αίσθηση συμπληρωματικότητας ή συνεχούς κίνησης από αριστερά στα δεξιά, όπως στην εικόνα 6.2, όπου η φωτογραφία στα αριστερά έχει κλίση για να σχηματίσει ένα άνωσμα που οδηγεί το βλέμμα στη φωτογραφία στα δεξιά και όπου το χρυσό χρώμα, με τις προφανείς του συνδέσεις με το θέμα του άρθρου, χρησιμοποιείται ως ένας ακόμα μηχανισμός ενοποίησης: υπάρχει στη φωτογραφία ως χρώμα του κράνους και του υγρού που χύνεται και χρησιμοποιείται επίσης και ως φόντο πάνω στο οποίο είναι γραμμένο το λεκτικό κείμενο.

Σε τέτοιες σελίδες η δεξιά πλευρά φαίνεται να είναι η πλευρά των βασικών πληροφοριών, αυτών που πρέπει να προσέξει ιδιαίτερα ο αναγνώστης, η πλευρά του «μηνύματος» – είτε πρόκειται για πρόσκληση να ταυτιστεί με ένα πρότυπο ρόλι που ε-

κτιμάται ιδιαίτερα στην κουλτούρα του περιοδικού είτε κάτι άλλο. Για παράδειγμα, μια υπόδειξη αυτού που πρέπει να διδαχθεί σε ένα σχολικό εγχειρίδιο. Εξυπακούεται ότι η αριστερή πλευρά είναι η πλευρά του ήδη «γνωστού», κάτι που ο αναγνώστης υποτίθεται ότι γνωρίζει ήδη, ως μέρος της κουλτούρας, ή τουλάχιστον, ως μέρος της κουλτούρας του περιοδικού. Στην εικόνα 6.2, τα χρυσωρυχεία είναι το Δεδομένο και το γεγονός ότι οι γυναίκες μπορούν να ασχοληθούν μ' αυτά, και ότι εσύ, η αναγνώστριά, θα πρέπει να ταυτιστείς με τέτοιες «σκληρές» γυναίκες είναι το Νέο, το μήνυμα.

Αν δει κανείς αυτό που είναι τοποθετημένο στα αριστερά και αυτό που είναι στα δεξιά σε άλλα είδη οπτικών μέσων θα βεβαιωθεί γι' αυτή τη γενίκευση: όταν οι εικόνες ή οι σελιδοποιήσεις κάνουν σημαντική χρήση του οριζόντιου άξονα, τοποθετώντας κάποια από τα στοιχεία τους αριστερά, και άλλα, διαφορετικά, δεξιά του κέντρου (κάτι που φυσικά δεν συμβαίνει σε κάθε σύνθεση), τα στοιχεία που είναι τοποθετημένα στα αριστερά παρουσιάζονται ως Δεδομένα, και τα στοιχεία που είναι τοποθετημένα στα δεξιά παρουσιάζονται ως Νέα. Ότι κάτι είναι Δεδομένο σημαίνει ότι παρουσιάζεται ως κάτι που ο θεατής ήδη γνωρίζει, ως ένα οικείο και συμφωνημένο σημείο αφετηρίας για το μήνυμα. Ότι κάτι είναι Νέο σημαίνει ότι παρουσιάζεται ως κάτι που δεν είναι ακόμα δεδομένο, ή κάτι που δεν είναι συμφωνημένο από το θεατή, και, άρα, ως κάτι στο οποίο ο θεατής πρέπει να δώσει ιδιαίτερη προσοχή. Γενικά μιλώντας, το νόημα του Νέου είναι, κατά συνέπεια, «προβληματικό», «αμφισβητήσιμο» «πληροφορία προς συζήτηση», ενώ το Δεδομένο παρουσιάζεται ως ζήτημα κοινής λογικής, αυταπόδεικτο. Αυτή η δομή είναι ιδεολογική υπό την έννοια ότι μπορεί να μην αντιστοιχεί σ' αυτό που ισχύει είτε για τον παραγωγό είτε για τον καταναλωτή της εικόνας ή της σελιδοποίησης. Το σημαντικό είναι ότι η πληροφορία παρουσιάζεται σε να έχει αυτήν τη θέση ή την αξία για τον αναγνώστη και ότι οι αναγνώστες πρέπει να τη διαβάσουν εντός της δομής της, ακόμα κι αν αυτή η εκτίμηση μπορεί να απορριφθεί από κάποιον αναγνώστη.

Μια παρόμοια δομή υπάρχει στον προφορικό λόγο στα αγγλικά (βλ. Halliday, 1985: 274ff). Όπως και στην οπτική επικοινωνία, η δομή μιας «τονικής ομάδας», μιας επιτονικής φράσης, δεν είναι μια συστατική δομή, με έντονη πηλοποίηση ανάμεσα στα στοιχεία, αλλά μια σταδιακή, κυματιστή κίνηση από τα αριστερά προς τα δεξιά (ή μάλλον, από το «πριν» στο «μετά», αφού στη γλώσσα έχουμε να κάνουμε με χρονικά ενιαία κείμενα) και πραγματοποιείται με τον επιτονισμό. Ο επιτονισμός δημιουργεί δυο κορυφές τονισμού εντός κάθε «τονικής ομάδας» – μια στην αρχή της ομάδας και μια άλλη, την κύρια, (την «τονική» σύμφωνα με την ορολογία του Halliday), ως



Εικόνα 6.2: Χρυσωρυχείς (Australian Women's Weekly, Νοέμβριος 1987)

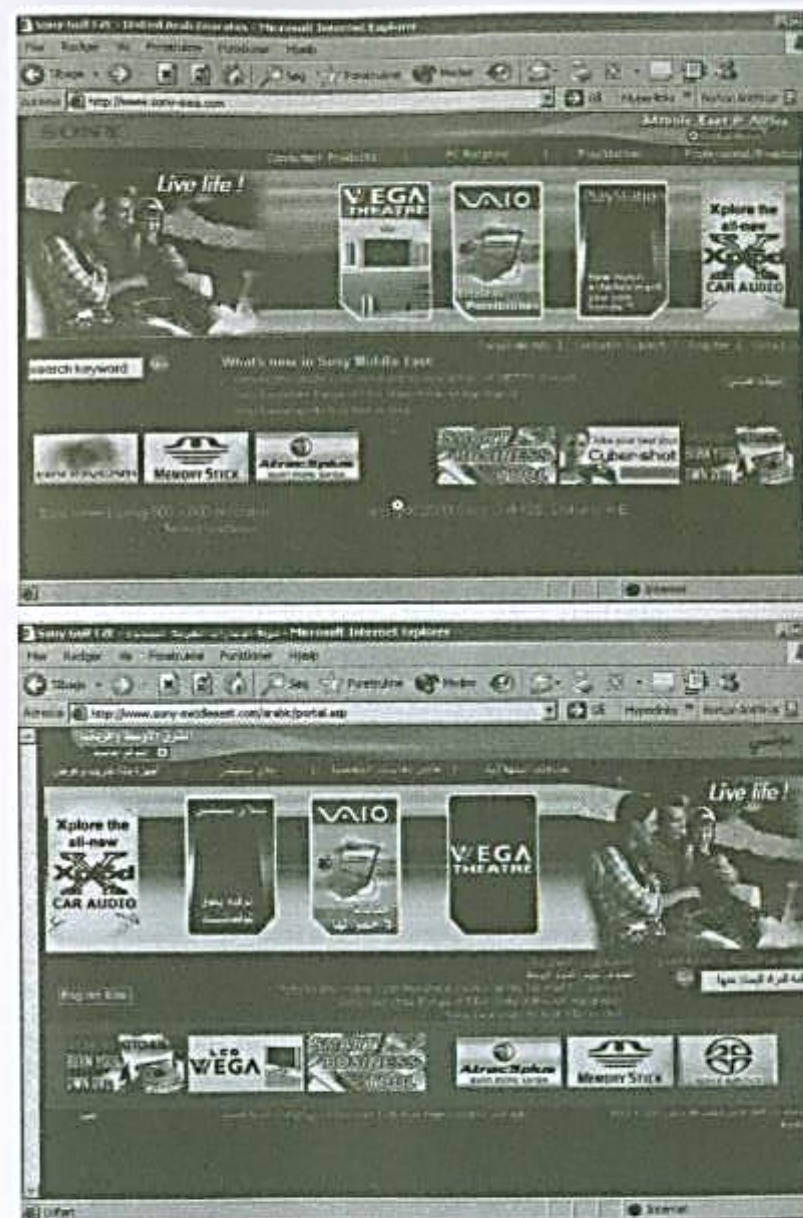
κορύφωση του Νέου, στο τέλος. Όπως στην εικόνα 6.2 έχουμε μια κορυφή τονισμού στα αριστερά, στην επικεφαλίδα με τα έντονα γράμματα και την κόκκινη γραμμή που τη διαχωρίζει από αυτό καθαυτό το άρθρο, και άλλη μια στα δεξιά, στη φωτογραφία των δυο γυναικών, έτσι έχουμε και μια κορυφή τονισμού στη συλλαβή *gold* και άλλη μια στη συλλαβή *wo* της λέξης *women* στη φράση:

GOLD-digging can now be done by women (Η εξόρυξη χρυσού μπορεί τώρα να πραγματοποιείται από γυναίκες)

Και όπως στην εικόνα 6.2 η εικόνα των δυο γυναικών είναι το Νέο, έτσι και η λέξη *women* (γυναίκες) θα ήταν το Νέο, το σημαντικό στοιχείο του μηνύματος, στην παραπάνω φράση. Με άλλα λόγια, υπάρχει μεγάλη ομοιότητα ανάμεσα στη διαδοχική δομή των πληροφοριών στη γλώσσα και στην οριζόντια δομή στην οπτική σύνθεση, και αυτό βεβαιώνει τους βαθύτερους, πιο αφηρημένους προσανατολισμούς κωδικοποίησης που βρίσκουν την έκφρασή τους διαφορετικά σε διαφορετικούς σημειωτικούς τρόπους. Τέτοιοι προσανατολισμοί κωδικοποίησης είναι πολετισμικά συγκεκριμένοι, οπωσδήποτε, όσον αφορά στην οριζόντια διάσταση. Σε κοιτούρες όπου η γραφή είναι από τα δεξιά προς τα αριστερά, το Δεδομένο είναι στα δεξιά και το Νέο στα αριστερά, όπως φαίνεται στην εικόνα 6.3, όπου συγκρίνεται ο ιστότοπος της Sony στα αγγλικά και στα αραβικά.

Μέχρι τώρα ως παράδειγμά μας είχαμε ένα σύνθετο κείμενο, αλλά η σχέση Δεδομένου-Νέου ισχύει και μέσα στην εικόνα. Η εικόνα 6.4 δείχνει ένα ανάγλυφο του δέκατου τέταρτου αιώνα με θέμα τη δημιουργία της Εύας. Ο Θεός είναι το Δεδομένο, συμφωνημένη αρχή και σημείο αφετηρίας των πάντων. Η «Γυναίκα» από την άλλη είναι το Νέο και, στο πλαίσιο της ιστορίας της Γένεσης, το προβληματικό, ο πειρασμός που οδηγεί τον Αδάμ στην αμαρτία. Ο Μιχαήλ Άγγελος, από την άλλη, στο περίφημο έργο του *Η δημιουργία του Αδάμ*, στην οροφή της Καπέλα Σιξτίνα, τοποθέτησε το Θεό στα δεξιά, εναρμονιζόμενος με το νέο, ουμανιστικό πνεύμα της Αναγέννησης. Σ' αυτήν την περίοδο ο Θεός ξαφνικά έγινε το Νέο, το προβληματικό. Γενιές φιλοσόφων προσπάθησαν να επαναπροσδιορίσουν το Θεό με τρόπους αντίστοιχους με τη νέα επιστήμη και να αποδείξουν την ύπαρξή Του με τη χρήση της λογικής. Σ' αυτήν την εικόνα η κίνηση δεν είναι πλέον από το Θεό προς τον «Άνθρωπο» αλλά από τον «Άνθρωπο» προς το Θεό. Ο «Άνθρωπος» απλώνει το χέρι, επιθυμώντας τη θεϊκή υπόσταση, και σχεδόν το καταφέρνει –αλλά όχι εντελώς.

Στις σελίδες των περιοδικών, όπως αυτή της εικόνας 6.2, ο χώρος του Δεδομένου γεμίζει με ηλεκτικό κείμενο, και ο χώρος του Νέου, ή ένα μεγάλο μέρος του τουλάχιστον, από μία ή περισσότερες εικόνες. Όμως δεν συμβαίνει πάντα αυτό. Μια



Εικόνα 6.3: Ιστότοπος της Sony στα αγγλικά και στα αραβικά (<http://www.sony-middleast.com>)

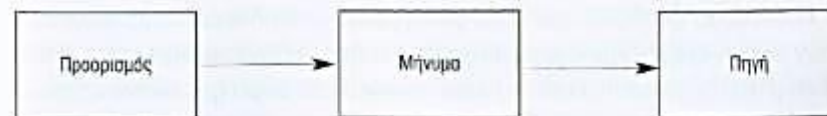
διαθέλδω διαφήμιση της Μερσεντές δείχνει στα αριστερά μια Μερσεντές φωτογραφημένη αντικειμενικά (κι όχι από τη σκοπιά του οδηγού, για παράδειγμα), και με το δεδομένο σύμβολο της Μερσεντές στο κέντρο της σύνθεσης. Η δεξιά σελίδα περιείχε μόνο ρεκτικό κείμενο, με μια επικεφαλίδα που έλεγε, «Η Μερσεντές-Μπενζ συμφωνεί με τους ανταγωνιστές της. Πρέπει να οδηγήσετε τα αυτοκίνητά τους πριν οδηγήσετε μια Μερσεντές». Μ' άλλα λόγια, η διαφήμιση αντιμετώπιζε τη Μερσεντές ως ένα ήδη «Δεδομένο» σύμβολο κοινωνικού κύρους, και το μήνυμα ότι «κι εσύ μπορείς να αποκτήσεις μια Μερσεντές» ως Νέο. Γενικότερα, αν η αριστερή πλευρά περιείχε φωτογραφία και η δεξιά ρεκτικό κείμενο, η εικόνα παρουσιάζεται ως Δεδομένο, ως καθιερωμένο σημείο αφετηρίας για το κείμενο και το κείμενο περιέχει το Νέο. Αν η αριστερή πλευρά έχει κείμενο και η δεξιά έχει εικόνα, το κείμενο περιέχει το Δεδομένο, και η εικόνα το Νέο. Το παράδειγμα παραπέμπει στις κοινωνικές επιδράσεις και χρήσεις αυτής της δομής. Αυτό που θεωρείται δεδομένο από μια κοινωνική ομάδα δεν θεωρείται δεδομένο από κάποια άλλη. Επομένως, μπορεί να βρούμε συστηματικές διαφορές στις διαθέσεις του υλικού στις σελιδοποιήσεις διαφόρων περιοδικών –για παράδειγμα, ανάλογα με το αναγνωστικό τους κοινό.



Εικόνα 6.4: Η δημιουργία της Εύας (Lorenzo Maitani, δέκατος τέταρτος αιώνας) (από τον Hughes, 1969)

Οι έννοιες του Δεδομένου και του Νέου μπορούν να εφαρμοστούν και στο σχεδιασμό των διαγραμμάτων. Στο μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver (1949) (εικόνα 2.2) μπορεί να φαίνεται ότι η οριζόντια διάταξη των στοιχείων κινητοποιείται αναπαραστατικά: η διαδικασία της «αποστολής πληροφορίας», για παράδειγμα, πρέπει να λάβει χώρα προτού μπορέσει να ληφθεί η πληροφορία. Αλλά η αριστερή πλευρά δεν σημαίνει πάντα το «πριν» ούτε το βέλος του χρόνου πάντα δείχνει προς τα δεξιά. Ένα διάγραμμα από ένα τεύχος του περιοδικού *Time Magazine* του 1990, το οποίο δεν μας επιτράπη να αναδημοσιεύσουμε εδώ, έδειχνε στα δεξιά μια ράβδο της οποίας το πάνω μέρος ήταν ένα τεράστιο διάγραμμα πίτας που αναπαριστούσε τη σύνθεση του εργατικού δυναμικού του έτους 2000 (δηλ. της επόμενης δεκαετίας). Ένα άλλο διάγραμμα πίτας, στα αριστερά, ήταν τοποθετημένο πάνω σ' ένα ογκώδες κτίριο γραφείων και αναπαριστούσε την τρέχουσα σύνθεση του εργατικού δυναμικού. Ένα βέλος έδειχνε ότι η ράβδος προχωρούσε προς την πόρτα του κτιρίου των γραφείων, δηλαδή ότι μια αλλαγή στη σύνθεση του εργατικού δυναμικού σταδιακά πλησίαζε στο παρόν, αλλά δεν κινείτο προς τα δεξιά, επειδή η τρέχουσα σύνθεση του εργατικού δυναμικού έπρεπε να θεωρηθεί Δεδομένο και οι μελλοντικές προσθήκες (περισσότερες γυναίκες, μειονότητες και μετανάστες) Νέο και προβληματικό. Αυτό δείχνει πώς η δομή Δεδομένο-Νέο μπορεί να είναι ιδεολογική ακόμα και στα διαγράμματα. Αν η οριζόντια διάταξη του μοντέλου επικοινωνίας αναδιατάσσεται με παρόμοιο τρόπο (βλέπε εικόνα 6.5), δεν θα απεικόνιζε πλέον την επικοινωνία από τη σκοπιά του «αποστολέα», με το «δέκτη» να είναι το Νέο και το προβληματικό. (Το μήνυμα θα φτάσει στο στόχο; Θα έχει το προσδοκώμενο αποτέλεσμα;) Αντίθετα, ο αναγνώστης γίνεται η αρχή και η αφετηρία της επικοινωνιακής διαδικασίας και ο «αποστολέας» (ο «συγγραφέας») προβληματικό στοιχείο, όπως πράγματι έχει συμβεί, για παράδειγμα, στη θεωρία της λογοτεχνικής πρόσληψης.

Τις δομές Δεδομένου-Νέου μπορούμε να τις βρούμε και στην τηλεόραση. Για παράδειγμα, στις συνεντεύξεις, συχνά ο δημοσιογράφος κάθεται στα αριστερά του καλεσμένου (όπως τον βλέπει ο θεατής). Έτσι, οι δημοσιογράφοι παρουσιάζονται ως άτομα με τις απόψεις των οποίων θα ταυτιστούν οι θεατές, και μάλιστα είναι ήδη ε-

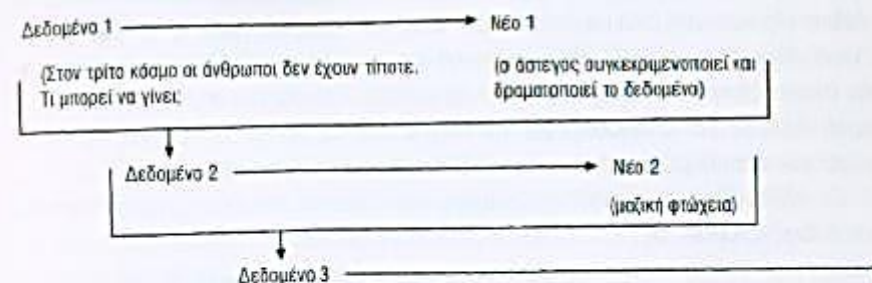


Εικόνα 6.5: Ανεστραμμένο μοντέλο επικοινωνίας

ξοικειωμένοι, αφού αυτοί θέτουν τις ερωτήσεις εκ μέρους των τηλεθεατών. Από την άλλη, τα άτομα που δίνουν συνέντευξη παρουσιάζουν «Νέα» πληροφορία και τοποθετούνται στα δεξιά (βλ. Bell & van Leeuwen, 1994: 160-4). Η σχέση ανάμεσα στο Δεδομένο και στο Νέο μπορεί να τονίζεται με τις οριζόντιες κινήσεις της κάμερας («πανοραμικές λήψεις»). Σε μια εκπομπή του καναλιού ABC (το Μάρτιο του 1987) τα παιδιά ενός σχολείου της μουσουλμανικής κοινότητας αρχικά εμφανίζονταν ως «εθνοτικά» «διαφορετικά» από «μας» τους τηλεθεατές, δινόταν έμφαση στο μη δυτικό ντύσιμό τους και υπήρχε αραβική μουσική υπόκρουση. Αλλά ο στόχος του προγράμματος ήταν να εδραιώσει ότι αυτά τα παιδιά, παρόλο αυτά, ήταν «σαν όλα τα παιδιά της Αυστραλίας» ζωηρά, αυθόρμητα, δημιουργικά κλπ. Αυτό πραγματοποιήθηκε, μεταξύ άλλων, με διάφορες οριζόντιες κινήσεις της κάμερας: ένα πλάνο που κινείται από τα παιδιά με τα μη δυτικά ρούχα προς τη δασκάλα, μια νεαρή κοπέλα με δυτικό φόρεμα, που έδενε μια κορδέλα στα μαλλιά μιας μικρούλης. Ένα πλάνο που κινείται κατά μήκος του τοίχου της τάξης και έδειχνε ένα αραβικό σήμα στην εικόνα ενός κλάδου κλπ. Μ' άλλα λόγια, η εθνοτική προκατάληψη της «διαφορετικότητας» αντιμετωπίστηκε ως «Δεδομένο». Το γεγονός ότι, τουλάχιστον αυτά τα παιδιά, θα πρέπει να τα αποδεχτούμε «σαν εμάς» αντιμετωπίστηκε ως Νέο και δημιουργήθηκε το μήνυμα που προσπάθησε να περάσει η τηλεοπτική εκπομπή.

Σε συνεχή κείμενα, κάθε Νέο μπορεί με τη σειρά του να γίνει Δεδομένο για το επόμενο Νέο. Οι πρώτες σελίδες του κεφαλαίου «Αναζητώντας το άχυρο» από το αλληλεπιδραστικό εγχειρίδιο γεωγραφίας γυμνασίου *Werk aan de Wereld* (Bols et al., 1986) έχουν, αριστερά στην άκρη, μια στήλη κειμένου, που καλύπτει περίπου το ένα πέμπτο της σελίδας, η οποία έχει διαμόρφωση «τοπίου» εμφανίζοντας μια διάταξη οριζόντιου προσανατολισμού. Το κείμενο περιέχει δηλώσεις του τύπου «Πολλοί άνθρωποι στον Τρίτο Κόσμο δεν έχουν τίποτα» και ερωτήσεις όπως «Ποιες προοπτικές έχουν όλοι αυτοί οι άνθρωποι;». Το Δεδομένο και η αρχή είναι ο Τρίτος Κόσμος ως πρόβλημα. Το υπόλοιπο της αριστερής σελίδας έχει μια μεγάλη έγχρωμη φωτογραφία ενός άντρα που κοιμάται στο δρόμο σκεπασμένος με μια κουβέρτα (δεν υπάρχει ένδειξη για το πού έχει βγει η φωτογραφία). Επομένως, αυτός ο πιο συγκινησιακός τρόπος παρουσίασης του «προβλήματος» λειτουργεί ως Νέο σε σχέση με το κείμενο. Η δεξιά σελίδα δείχνει μια μόνο φωτογραφία ενός πλήθους ανθρώπων που ψάχνουν σ' ένα ακουμπιδεστενέ κρατώντας μεγάλες ψάθινες τσάντες και κατάρτια. Σε σχέση μ' αυτήν τη φωτογραφία, η εικόνα του άστεγου άντρα (μια εικόνα επίσης οικεία στην Ευρώπη) γίνεται Δεδομένο, ενώ η φωτογραφία καθαυτή με τη λιγότερο οικεία (στη Βόρεια Ευρώπη) απεικόνιση της εξοργιστικής μαζικής φτώχειας, παρουσιάζε-

ται ως Νέο. Μαζί με το εισαγωγικό κείμενο, οι δυο εικόνες συνιστούν το Δεδομένο του κεφαλαίου συνολικά. Έτσι, κάθε νέα πληροφορία, εφόσον ληφθεί, γίνεται με τη σειρά της Δεδομένο για την πληροφορία που ακολουθεί, όπως φαίνεται στην εικόνα 6.6. Αυτό το πρότυπο του Νέου που γίνεται Δεδομένο είναι χαρακτηριστικό και στη γλώσσα, τόσο στο γραπτό όσο και στον προφορικό λόγο.



Εικόνα 6.6: Αθροιστική δομή Δεδομένου-Νέου

### Ιδεώδες και Πραγματικό: Η Πληροφοριακή Αξία του Κάθετου Άξονα (πάνω-κάτω)

Όπως πολλούς άλλες διαφημίσεις περιοδικών και ιστότοπων προσανατολισμένων στην αγορά (βλ. Myers, 1994: 139), η διαφήμιση του καφέ Bushells (ομοσέλιδη εικόνα 2) και ο ιστότοπος της Sony είναι δομημένα κατά μήκος του κάθετου άξονα. Σε τέτοια κείμενα το άνω μέρος οπτικοποιεί την «υπόσχεση του προϊόντος», την ιδιότητα της αλήθειας που μπορεί να δώσει στους χρήστες του ή την αισθητηριακή εκπλήρωση που μπορεί να φέρει. Το κάτω μέρος οπτικοποιεί το προϊόν καθαυτό, παρέχοντας λιγότερο ή περισσότερο πραγματικές πληροφορίες γι' αυτό, και λέγοντας στους αναγνώστες ή χρήστες πού μπορούν να το προμηθευτούν ή πώς μπορούν να λάβουν περισσότερες πληροφορίες ή να το παραγγείλουν. Συνήθως υπάρχει λιγότερη σύνδεση, λιγότερη συνεχής κίνηση ανάμεσα στα δύο μέρη της σύνθεσης σε σχέση με τις οριζόντιες προσανατολισμένες συνθέσεις. Εδώ, αντιθέτως, υπάρχει μια αίσθηση αντιδιαστολής, μια αντιπαροβολή ανάμεσα στα δύο. Το άνω μέρος τείνει να κάνει ένα είδος συναισθηματικής έκκλησης και να μας δείχνει «τι μπορεί να είναι», ενώ το κάτω μέρος τείνει να είναι πιο πληροφοριακό και πρακτικό, δείχνοντάς μας «τι είναι». Μια ευδιάκριτη διαχωριστική γραμμή μπορεί να χωρίζει τα δύο μέρη, παρόλο που, σε ένα λιγότερο ευδιάκριτο επίπεδο, μπορούν να υπάρχουν επίσης συνδυαστικά στοιχεία. Στην ομοσέλιδη ει-

κόνα 2 αυτό δημιουργείται με τον τρόπο που το βάзо του καφέ σχηματίζει μια γέφυρα ανάμεσα στο άνω και στο κάτω μέρος της διαφήμισης, ενώ στον ιστότοπο της Sony δημιουργείται από το έγχρωμο σχήμα που ενώνει τη σελίδα συναθικά: τόσο στο άνω όσο και στο κάτω μέρος της σελίδας τα κυρίαρχα χρώματα είναι αποχρώσεις του μπλε, με κάποια μπλε και μπλε-γκρι στοιχεία (το μπουφάν της κοπέλλας, οι εικόνες στο κάτω μέρος της σελίδας), καθώς και κάποια κόκκινα στοιχεία (τα χείλη της κοπέλλας και οι λέξεις «Τα νέα» στο άνω μισό, και οι επικεφαλίδες των τεσσάρων τμημάτων στο κάτω μισό). Γενικά, όμως, η αντίθεση ανάμεσα στο άνω και στο κάτω μέρος υπογραμμίζεται έντονα με προϊόντα που τοποθετούνται σταθερά στη σφαίρα του πραγματικού, ως στερεό θεμέλιο για το οικοδόμημα της υπόσχεσης και με το άνω μέρος να είναι η σφαίρα των υποτιθέμενων επιθυμιών και βλῆψεων του καταναλωτή.

Σε άλλα πλάγια, η αντίθεση ανάμεσα στο άνω και στο κάτω μέρος λαμβάνει κάπως διαφορετικές αξίες. Σε ένα μάλλον συντηρητικό, αληθιό (στις αρχές της δεκαετίας του 1990) ακόμα σε ευρεία χρήση ολλανδικό εγχειρίδιο γεωγραφίας (Dragt *et al.*, 1986), το άνω μισό της πρώτης σελίδας ενός κεφαλαίου, πάλη για τον «Τρίτο Κόσμο», είναι εντελώς λευκό, παρουσιάζοντας γενικευμένους ισχυρισμούς και ορισμούς όπως «Ένα μεγάλο μέρος του κόσμου έχει χαμηλή ανάπτυξη» και «Αυτές τις υπανάπτυκτες χώρες τις ονομάζουμε φτωχές χώρες ή αναπτυσσόμενες χώρες». Αυτό παρέχει ένα πιο ουδέτερο και λιγότερο συναισθηματικό (αληθιό όχι λιγότερο ιδεολογικό) είδος εξιδανίκευσης, μια παρουσίαση του κόσμου που είναι απειληγμένος από αντιφάσεις, εξαιρέσεις και υπαινιγμούς. Το κάτω μέρος της σελίδας καταλαμβάνεται από έναν παγκόσμιο χάρτη που χρησιμοποιεί χρωματική κωδικοποίηση για να χωρίσει τον κόσμο σε περιοχές, σύμφωνα με το μέσο εισόδημα των κατοίκων, δίνοντας, έτσι, συγκεκριμένες και λεπτομερείς αποδείξεις που στηρίζουν τους ισχυρισμούς του άνω μισού. Οδηγίες για δράση –για παράδειγμα, κουνόνα για παραγγελία ενός διαφημιζόμενου προϊόντος, ή ασκήσεις ή ερωτήσεις σε βιβλία– συνήθως βρίσκονται, επίσης, στο κάτω μισό της σελίδας, συνήθως στο κάτω δεξί μέρος (άρα επίσης Νέο).

Η πληροφοριακή αξία του άνω και του κάτω μέρους, λοιπόν, θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής: Αν, σε μια οπτική σύνθεση, κάποια απ' τα συνθετικά στοιχεία είναι τοποθετημένα στο άνω μέρος, και άλλα, διαφορετικά στοιχεία, στο κάτω μέρος της εικόνας ή της σελίδας, τότε αυτό που έχει τοποθετηθεί στο άνω μέρος παρουσιάζεται ως το Ιδεώδες, και αυτό που έχει τοποθετηθεί στο κάτω μέρος εμφανίζεται ως το Πραγματικό. Ότι κάτι είναι Ιδεώδες σημαίνει ότι παρουσιάζεται ως η εξιδανικευμένη ή γενικευμένη ουσία της πληροφορίας, άρα και ως το πιο, φαινομενικά,

προεξέχον μέρος της. Το Πραγματικό έρχεται σε αντίθεση μ' αυτό ως προς το ότι παρουσιάζει πιο συγκεκριμένες πληροφορίες (π.χ., λεπτομέρειες), πιο «απτες» πληροφορίες (π.χ., φωτογραφίες ή χάρτες ή πίνακες) ή πιο πρακτικές πληροφορίες (π.χ., πρακτικές συνέπειες, οδηγίες για δράση).

Όπως είναι ήδη προφανές από τα παραδείγματα που δώσαμε ως τώρα, η αντίθεση ανάμεσα στο Ιδεώδες και στο Πραγματικό μπορεί, επίσης, να δομήσει τις σχέσεις κείμενου-εικόνας. Αν το άνω μέρος της σελίδας καταλαμβάνεται από το κείμενο και το κάτω μέρος από μία ή περισσότερες εικόνες (ή χάρτες, ή πίνακες ή διαγράμματα), το κείμενο παίζει, ιδεολογικά, τον κυρίαρχο ρόλο και οι εικόνες τον υποδεέστερο ρόλο (που, ωστόσο, είναι σημαντικός με το δικό του τρόπο, ως επεξηγήσιμη, απόδειξη, πρακτική συνέπεια, και ούτω καθεξής). Αν οι ρόλοι αντιστραφούν, και μία ή περισσότερες εικόνες καταλαμβάνουν το άνω μέρος, τότε το Ιδεώδες, το ιδεολογικά προβεβλημένο μέρος του μηνύματος μεταδίδεται οπτικά, και το κείμενο υπάρχει για να το επεξηγήσει.

Όπως και η δομή Γνωστού και Νέου, έτσι και η δομή Ιδεώδους και Πραγματικού μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη σύνθεση τόσο μεμονωμένων εικόνων όσο και



Εικόνα 6.7: Υπερπληθυσμός (Bols *et al.*, 1986)

σύνθετων κειμένων, όπως οι σελιδοποιήσεις. Η εικόνα 6.7, που προέρχεται από ένα από τα ολλανδικά εγχειρίδια γεωγραφίας που αναφέραμε (Bols et al., 1986) περιλαμβάνει μια φωτογραφία που μπορεί να έχει τραβηχτεί στην Ινδία –δεν αναφέρεται η προέλευσή της, αλλά στα αριστερά της εικόνας, ως Δεδομένο, βλέπουμε έναν χάρτη της Ινδίας. Μια νεαρή μητέρα, με ένα μωρό στην αγκαλιά της, καταλαμβάνει από μόνη της το άνω μέρος της φωτογραφίας κάθετης σύνθεσης, σαν Μαντόνα του «Τρίτου Κόσμου». Το κάτω μέρος δείχνει μερικές γυναίκες με παιδιά να κάθονται κατ'αγής, πολύ κοντά ο ένας στον άλλο. Η νεαρή μητέρα κοιτάζει αυτήν την ομάδα με μια έκφραση ανησυχίας. Μ' αυτόν τον τρόπο, η εικόνα ως σύνολο εκφράζει μια αντίφαση ανάμεσα στο βαθιά ριζωμένο Ιδεώδες της μητρότητας και στο Πραγματικό του υπερηλιθυσμού. Αμέσως κάτω από τη φωτογραφία βρίσκουμε ένα κομμάτι από τίτλους εφημερίδων («Η Ινδία δίνει μάχη κατά του υπερηλιθυσμού» «Εφιάλτης ανεργίας στην Ινδία») ως Πραγματικό, (η εφημερίδα ως πηγή «ακτινών γεγονότων», αντικειμενικών αποδεικτικών στοιχείων) σε σχέση με την περισσότερο συμβολική, εξδαικυσμένη και συναισθηματική αναπαράσταση του προβλήματος στην εικόνα.

Το Ιδεώδες και το Πραγματικό μπορούν επίσης να παίξουν ρόλο στα διαγράμματα. Είναι εντυπωσιακό, για παράδειγμα, ότι τα διαγράμματα που βασίζονται σε κάθετη χρονογραμμή μερικές φορές εξιδανικεύουν το παρόν και μερικές φορές το παρελθόν. Το ολλανδικό εγχειρίδιο γεωγραφίας που ήδη αναφέραμε *Werk aan de Wereld* (Bols et al., 1986) παρουσιάζει ένα διάγραμμα που αναπαριστά τη μείωση του ζωτικού χώρου κατά κεφαλή, μέσω μιας κάθετης διάταξης με σχήματα που μοιάζουν με σκακιέρες διαφορετικού μεγέθους. Σ' αυτές τις «σκακιέρες» στέκονται χάρτινες φιγούρες. Στο πάνω μέρος βλέπουμε έναν κύριο του 1900, με καπέλο, σε μια μεγάλη («6.285m<sup>2</sup>») «σκακιέρα». Στο κάτω μέρος, στη μικρότερη «σκακιέρα» βλέπουμε έναν «πανκ» του 1980. Εδώ, όπως σε πολλές διαφημίσεις, το παρελθόν, «ο παλιός, καλός καιρός», παρουσιάζεται ως Ιδεώδες. Το άλλο ολλανδικό εγχειρίδιο γεωγραφίας που αναφέραμε (Dragt et al., 1986) παρουσιάζει ένα «γεωλογικό ημερολόγιο» στο οποίο το παρόν («ανάπτυξη των σπονδυλωτών», με μια μικρή ζωγραφιά μιας γυναικας) γίνεται το Ιδεώδες, η κορύφωση της προόδου και της εξέλιξης.

Πολλά οπτικά μέσα συνδυάζουν την οριζόντια και την κάθετη δομή. Στην εικόνα 6.8 (όπως και στην εικόνα 6.4) ο Θεός είναι το Δεδομένο, και ο Αδάμ και η Εύα το Νέο. Αλλά η πτώση τους από τη χάρη έχει εισαγάγει μια (Νέα) αντίθεση, ανάμεσα στο Ιδεώδες του Παραδείσου, του Κήπου της Εδέμ, και στο Πραγματικό του θανάτου και της φθοράς –και τα δύο αυτά διαχωρίζονται οπτικά από το ποτάμι που περιβάλλει τον Κήνο της Εδέμ.



Εικόνα 6.8: Ο Θεός δείχνει το θάνατο στον Αδάμ και στην Εύα (Γαλλική μινιατούρα του δέκατου πέμπτου αιώνα από το *De civitate Dei*) (από τον Hughes, 1969)

Το μοντέλο επικοινωνίας στην εικόνα 6.9, επίσης συνδυάζει την οριζόντια και την κάθετη δομή, σε ένα περίπλοκο κομμάτι οπτικής σκέψης για το απίθανο να γνωρίζουμε την πραγματικότητα «όπως είναι», αντικειμενικά. Το Δεδομένο είναι το «γεγονός», όπως υπάρχει «εκεί έξω», διαχωρισμένο από την αντίληψή μας γι' αυτό. Το Νέο, και άρα το προβληματικό, είναι η δική μας αντίληψη του γεγονότος και, στο κάτω επίπεδο, ο τρόπος που γνωστοποιούμε τις αντιλήψεις μας μέσω της γλώσσας. Το Ιδεώδες είναι το «εμπειρικό», ο κόσμος «όπως είναι», και η αντίληψή μας γι' αυτόν, χωρίς τη διαμεσοσθήση της επικοινωνίας, της κουβιούρας, της γλώσσας (που τοποθετούνται στο κάτω μέρος). Το Πραγματικό είναι οι ερμηνείες που δίνουμε σ' αυτές τις αντιλήψεις, με τη διαμεσοσθήση της επικοινωνίας. Σαφέστατα αυτό το διάγραμμα θα μπορούσε να είναι κάθετο ή οριζόντιο. Αλλά δεν είναι. Η επικοινωνία τοποθετείται κάτω



των υπάρχουσών ταξινομήσεων της κοιλτούρας, ο χώρος όπου οι υποκείμενες αξίες της κοιλτούρας επαναβεβαιώνονται. Το Νέο συγκεκριμένοποιεί και «πολιτογραφεί» αυτές τις αξίες. Αλλά, επίσης, αυτό ακριβώς το γεγονός καθιστά τη θέση προβληματική, επειδή είναι παράλληλη η θέση της επιβεβαίωσης του τι είναι, η θέση της αναπαραγωγής των κοινωνικών νοημάτων, και η θέση όπου μπορεί να λάβει χώρα η αμφισβήτηση των παραδειγματικών αξιών, η θέση, επομένως, της συνεχούς παραγωγής των κοινωνικών νοημάτων (π.χ., των νέων ορισμών της «γυναικείας εργασίας» στην εικόνα 6.2), ακόμα κι όταν η παραγωγή μοιάζει να είναι απλή αναπαραγωγή και άρα συντηρητική στις επιδράσεις της. Θα μπορούσε, για παράδειγμα, να υπήρχε ένα ζευγάρι Βιετναμέζων ή Λιβανέζων ή Αβοριγίνων σ' αυτή τη θέση (το 1987), για να μην πούμε ένα ζευγάρι γκέι; Αυτή η αμφισβήτηση των «εδραιωμένων», «Δεδομένων» αξιών μπορεί να συμβεί με έναν ή δυο τρόπους: ένας αναγνώστης που δεν είναι Αγγλο-Αυστραλός είτε θα ταυτιστεί με το σύνταγμα της αγγλο-αυστραλότητας, θα «αφομοιωθεί» μ' άλλα λόγια, ή θα αρνηθεί αυτό το σύνταγμα, λέγοντας ότι δεν έχει καμιά σχέση ή αξία γι' αυτόν. Στην τελευταία περίπτωση θα υπάρξει πίεση σ' αυτή τη θέση στο σύνταγμα, και αυτό με τη σειρά του θα οδηγήσει σε πίεση στο παράδειγμα συνοδικά.

Υπάρχει και μια άλλη διάσταση: ενώ το σύνταγμα δηλώνει ότι είναι αδιαμφισβήτητο εδραιωμένο, η εμφάνισή του την ίδια στιγμή παραπέμπει σ' ένα πρόβλημα με το παράδειγμα, στην ανάγκη ακριβώς για δοκιμασία και (επανα)βεβαίωση της νομιμότητάς του. Διαβάζοντας από τα δεξιά προς τα αριστερά, το σύνταγμα δηλώνει ότι είναι η επιθυμία των αναγνώστών να το διαβάσουν ως σχέση ταυτότητας (εντός μιας υπονοητικής δομής) που δίνει νομιμότητα στο βασικό ζεύγος. Το βασικό αξίωμα είναι το εδραιωμένο, το Δεδομένο. Αυτό που πρέπει να επιβεβαιωθεί εκ νέου, είναι ότι τα υποκείμενα εξακολουθούν να είναι έτοιμα να μπουν σ' αυτήν την παραδειγματική σχέση. Από την άλλη, μια μοναρχία που προσπαθεί να εδραιώσει τον εαυτό της, μπορεί να χρειαστεί να χρησιμοποιήσει μια δομή όπου η εξουσία του παύ αναπαριστάται ως Δεδομένο και η ταυτότητα του μονάρχη πρέπει να εδραιωθεί —δηλαδή, το βασικό ζεύγος θα εμφανιζόταν στα δεξιά.

Έτσι, αυτό το σύνταγμα αποκαλύπτει έναν αριθμό κοινωνικών δεδομένων: αυτό που θεωρείται ως εδραιωμένο και Δεδομένο. Αυτό που είναι το πολιτισμικό σύστημα ταξινόμησης ως προς ένα ορισμένο χαρακτηριστικό και κατά πόσο το σύστημα είναι προσδεδειγμένο ή αντιδραστικό. Είναι, πάνω απ' όλα, ένα σύνταγμα που δεν επιτρέπει την απόκλιση, ή μάλλον, εφόσον κάτι είναι στο σύνταγμα, πρέπει να διαβαστεί σα να είναι στο παράδειγμα. Εκεί που επιτρέπεται η απόκλιση είναι από πλευράς του αναγνώστη, ο οποίος μπορεί να αρνηθεί να είναι μέρος της κοινότητας που ορίζεται από το παράδειγμα.

Στη δυτική οπτική σημειωτική, λοιπόν, ο συνταγματικός άξονας είναι η σφαίρα της διαδικασίας της σημείωσης, και η δομή πάνω-κάτω το αποτέλεσμα και η καταγραφή της σημείωσης, η σφαίρα της τάξης, του παραδείγματος, της μμητικής αναπαράστασης της κοιλτούρας (Hodge & Kress, 1988). Για να διατηρήσει και να αναστατώσει κανείς τις δομές πάνω-κάτω πρέπει να εργαστεί στις δομές αριστερά-δεξιά. Το ότι αυτό το σύστημα ξεκινά από πολύ παλιά στη δυτική τέχνη φαίνεται στα κειμενικά είδη όπως τα φλαμανδικά δίπτυχα του δέκατου πέμπτου αιώνα, τα οποία, για παράδειγμα, μπορεί να έχουν την Παρθένο και το Βρέφος ως Δεδομένα και τον δωρητή ή έναν Άγιο ως Νέο, όπως στο δίπτυχο του κυβερνήτη της πόλης Bruges στην Courtauld Gallery και στα πολύπτυχα της ίδιας περιόδου, τα οποία μπορεί να παραλληλίζουν μια Πραγματική (γήινη) και μια Ιδεώδη (ουράνια) έκδοση του ίδιου θέματος στο κάτω και στο άνω μέρος των επιμέρους τμημάτων του έργου, όπως στο έργο *Η Τελευταία Κρίση* του Bosch όπου το κάτω μέρος ενός εκ των αριστερών τμημάτων δείχνει τον Αδάμ και την Εύα να εκδιώκονται από τον Κήνο της Εδέμ και το άνω μέρος την εκδίωξη των Επαναστατών Αγγέλων από τον Ουρανό.

Όπως είπαμε στην εισαγωγή, μας ενδιαφέρει πολύ η περιγραφή της οπτικής σημειωτικής της δυτικής κοιλτούρας. Οι κοιλτούρες που έχουν πολύ καλή εδραιωμένη κατεύθυνση ανάγνωσης διαφορετικού είδους (από δεξιά προς τα αριστερά ή από πάνω προς τα κάτω) είναι πιθανό να προσδίδουν διαφορετικές αξίες σ' αυτές τις θέσεις, όπως φαίνεται στην εικόνα 6.3. Μ' άλλα λόγια, η κατεύθυνση της ανάγνωσης μπορεί να είναι η υλική συγκεκριμένοποίηση των βαθιά εγκιβωτισμένων πολιτισμικών συστημάτων αξιών. Η κατευθυντικότητα καθαυτή, ωστόσο, είναι ένας σημειωτικός πόρος σε όλες τις κοιλτούρες. Όλες οι κοιλτούρες λειτουργούν με το περιθώριο και το κέντρο, το αριστερά και το δεξιά, το πάνω και το κάτω, ακόμα και αν δεν προσδίδουν όλες τα ίδια νοήματα και αξίες σ' αυτές τις χωρικές διαστάσεις. Και ο τρόπος που τις χρησιμοποιούν στα σημασιολογικά τους συστήματα θα έχει σχέσεις ομολογίας με άλλα πολιτισμικά συστήματα, είτε είναι θρησκευτικά είτε φιλοσοφικά ή πρακτικά.

Θα κλείσουμε αυτή την ενότητα με ένα ακόμα παράδειγμα της χρήσης του Δεδομένου και του Νέου, με το πώς χρησιμοποίησε ο Ρέμбранτ το Δεδομένο και το Νέο για την έκφραση των συγκινησιακών πλευρών του νοήματος, και αυτό ειδικά σε σχέση με την πηγή και την κατεύθυνση του φωτός και το αποτέλεσμα που παρήγαγε μ' αυτόν τον τρόπο. Σε πολλά, ίσως στα περισσότερα, έργα του Ρέμбранτ είτε είναι τοπία, όπως το *Τονίο με Πέτρινη Γέφυρα* είτε πορτρέτα όπως το *Νεαρή Γυναίκα στο Κρεβάτι* ή το *Διηγό Πορτρέτο του Μενονίτη Ιεροκήρυκα Κορνήλιου Κλάεζ Άνσλο και της Συζύγου του Άλτσε Γκέριτντ* (εικόνα 6.11), η πηγή του φωτός είναι

έξω από το αριστερό ημίσιό της εικόνας και φωτίζει κυρίως το αριστερό μέρος, αφήνοντας το δεξί μέρος του έργου σε περισσότερη ή λιγότερη σκοτάδι. Μιλώντας εικονογραφικά, η μεταφορική γκάμα του φωτός είναι πηλατιά –το φως μπορεί να σημαίνει «θείκό», «φώτιση», «εληπίδα» κλπ. Σ' αυτούς τους πίνακες το φως, όποιο κι αν είναι το νόημά του, είναι στην περιοχή του Δεδομένου, του θεωρούμενου ως παραδεγμένου, του τώρα/παρόν. Το «Φως» είναι Δεδομένο, το «σκοτάδι» Νέο.



Εικόνα 6.11: *Διηθό Πορτρέτο του Μενονίτη Ιεροκήρυκα Κοινήλιου Κήδεζ Αναθό και της Συζύγου του Άλντε Γκέριτνερ Σχάουτεν* (Pémpant, 1641) (Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, cat. No828L)

Το ύψος της αόρατης πηγής του φωτός επίσης ποικίλλει: στον πίνακα *Νεαρή Γυναίκα* είναι πάνω ή ακριβώς κάτω από το κέντρο. Στο *Διηθό Πορτρέτο* προέρχεται από μια θέση πάνω από το μεσαίο σημείο, ίσως δύο τρίτα προς τα πάνω. Και στο *Ταπίο* προέρχεται από κάπου ψηλότερα, κοντά στην άνω γωνία και στην κοντινή μέση α-

πόσταση. Δηλαδή, το φως μπορεί να είναι στην περιοχή του Πραγματικού, προερχόμενο από μια «κοινή» πηγή ή μπορεί να είναι «θείκό». Σε άλλους πίνακες το φως προέρχεται μέσα από τον πίνακα, για παράδειγμα στο *Η Αγία Οικογένεια στη Φυγή στην Αίγυπτο*, όπου σχηματίζει το (θείκό) φως «στον κόσμο» (υπάρχει επίσης ένα δεύτερο, αμυδρό φως που έρχεται από έξω, στον ουρανό πάνω). Στον πίνακα *Η Γιορτή του Βασιλιάσας*, με μια πολύ ασυνήθιστη αντίθεση, η πηγή του φωτός (το λαμπερό χειρόγραφο που ανακοινώνει την καταδίκη του βασιλιά) είναι τοποθετημένο στο πάνω-δεξιά-τεταρτημόριο –στο χώρο του Νέου και του «Ιδεώδους»/«θείκού». Η παραίτηση στην πηγή και στην κατευθυντικότητα του φωτός έχει, λοιπόν, ένα πολύπλοκο σύνολο νοημάτων. Μπορεί να αντιπαραβάλλει το κοσμικό/κοινό και το θείκό/Ιδεώδες. Το φως ως Δεδομένο και θεωρούμενο ως παραδεδομένο και το φως ως Νέο και εντυπωσιακό. Και όλα αυτά με διάφορους συνδυασμούς. Στο *Διηθό Πορτρέτο*, για παράδειγμα, το φως έρχεται έξω από τον απεικονιζόμενο κόσμο, τοποθετείται στην περιοχή του Δεδομένου (στην περιοχή όπου απεικονίζονται οι Γραφές) και έρχεται ακριβώς πάνω από το μέσο σημείο ανάμεσα στο Πραγματικό και στο Ιδεώδες, έτσι ώστε να ερμηνευτεί ως «θείκό», αλλά και κοντά στο Πραγματικό. Ένα συγκλονιστικό αποτέλεσμα είναι η φωτεινότητα στην περιοχή του Δεδομένου, και η απόλυτη σκοτεινότητα στην περιοχή του Νέου (το μέλλον;): στο οποίο οι δυο φιγούρες, έτσι κι αλλιώς, έχουν γυρισμένη την πλάτη τους. Και δικαιούμαστε να διαβάσουμε απ' αυτά τα αυτοβιογραφικά, συναισθηματικά νοήματα –ίσως ένα βαθύ πεσιμισμό τόσο για το μέλλον, για το Νέο όσο και για το παρόν, το Πραγματικό που έρχεται σε αντίθεση μ' ένα αίσθημα ασφάλειας γι' αυτό που ήταν μια πίστη σ' ένα θείκό φως από την προηγούμενη βεβαιότητα, που συνεπάγεται ότι πρέπει να στρέψουμε την πλάτη μας στο Νέο, στο μέλλον; Αν ναι, αυτά τα συναισθηματικά προσωπικά νοήματα είναι οπωσδήποτε το ίδιο σημαντικά όσο και τα κοινωνικά και τα πολιτισμικά νοήματα και, φυσικά, συσχετίζονται μ' αυτά.

### Η Πληροφοριακή Αξία του Κέντρου και του Περιθωρίου

Η οπτική σύνθεση μπορεί επίσης να δομηθεί κατά μήκος των διαστάσεων του κέντρου και του περιθωρίου. Τις πιο χαρακτηριστικές εκδηλώσεις μπορούμε να τις δούμε στις ζωγραφιές των παιδιών ή, για παράδειγμα, στη βυζαντινή τέχνη. Όπως σημειώνει ο Arnheim (1982: 73),

Στις βυζαντινές εκκλησίες η κυρίαρχη εικόνα του θείου κυβερνήτη κρατά το κέντρο της αψίδας. Στα πορτρέτα, ο πάπας ή ο αυτοκράτορας παρουσιάζεται συχνά σε κεντρική θέση. Γενικότερα, όταν το πορτρέτο ενός άντρα τον δείχνει στο μέσο

μιας πλησιωκόμενης περιοχής, τον βλέπουμε αποκομμένο από τις περιπέτειες της ζωής του, μόνο με τον εαυτό του και τις σκέψεις του. Μια αίσθηση μονιμότητας συνάδει με την κεντρική θέση.

Η εικόνα 6.12 είναι ένα παράδειγμα –ένας βουδιστικός πίνακας στον οποίο η κεντρική φιγούρα περιβάλλεται από έναν κύκλο υπηκόων. Ο Arnheim, στην πραγματικότητα, κάνει το κέντρο το βασικό στοιχείο της θεωρίας του για τη σύνθεση, εκλαμβάνοντας τα οπτικά αντικείμενα σε μια σύνθεση ως «όσα πολλή κοσμικά σώματα που έλκονται και απωθούνται μεταξύ τους στο χώρο» (1982: 207).

Στη σύγχρονη δυτική οπτικοποίηση η κεντρική σύνθεση είναι σχετικά ασυνήθιστη, αν και εδώ μπορεί να υπάρχουν αλληλαγές σε εξέλιξη. Οι περισσότερες συνθέσεις ποιώνουν τα στοιχεία ως Δεδομένα και Νέα και/ή Ιδεώδη και Πραγματικά. Αλλά όταν ένας από μας διδασκε ένα μάθημα για το σχεδιασμό στα ΜΜΕ στη Σιγκαπούρη διαπίστωσε ότι η κεντρική σύνθεση έπαιζε σημαντικό ρόλο στη φαντασία των νεαρών Ασιατών σχεδιαστών. Ίσως ο λόγος που κάνει την κεντρική θέση θεμελιώδη οργανωτική αρχή στην οπτική σημειωτική της κουλτούρας τους είναι η μεγάλη έμφαση που δίνει η διδασκαλία του Κομφούκιου στην ιεραρχία, στην αρμονία και στη συνέχεια. Μεγάλο μέρος της δουλειάς που παράγαν εκείνοι οι φοιτητές είχε κυρίαρχο κέντρο, που το περιέβαλλαν σχετικά μη πολωμένα περιθωριακά στοιχεία.



Εικόνα 6.12: Βουδιστικός πίνακας ζωγραφικής (Arnheim, 1982)

Ενώ πολλές αγγλοδυτικές εφημερίδες ταμνηλόντ τείνουν να υιοθετούν τη βασική δομή αριστερά-δεξιά στη διάταξη του πρωτοσέλιδού τους, άλλες τοποθετούν τις κύριες ιστορίες και φωτογραφίες στο πάνω μέρος. Οι πρώτες σελίδες των επιχειρηματικών ένθετων της εφημερίδας *Sydney Morning Herald*, όμως, για ένα διάστημα χρησιμοποιούσαν κεντρική σύνθεση, παρουσιάζοντας μια μεγάλη φωτογραφία (ή συχνότερα, σκίτσο) στο κέντρο της σελίδας: για παράδειγμα, Ασιάτες φοιτητές να μπαίνουν στο νεογοτθικό κεντρικό αίθριο του Πανεπιστημίου του Σίδνεϊ όταν η σελίδα φιλοξενούσε άρθρα για την εκπαίδευση ως πηγή εσόδων για την οικονομία της χώρας· ένα σκίτσο δυο αντρών να παίζουν Μονόπολι (βασισμένο στο έργο του Van Doesburg –Χαρτοπαίκτης– βρήπε εικόνα 5.6), όταν οι συγχωνεύσεις εταιριών κυριαρχούσαν στις ειδήσεις, και ούτω καθεξής. Τέτοιες εικόνες παρείχαν ένα συμβολικό πυρήνα των θεμάτων της ημέρας, και ένα κέντρο για τα στοιχεία που ήταν διατεταγμένα γύρω τους –ειδήσεις πάνω και αριστερά, πάλη ως το Ιδεώδες και το Δεδομένο της εφημερίδας, αλλά τώρα κάπως περιθωριοποιημένα, διαφημίσεις ως το Πραγματικό και μια στήλη εξειδικευμένου σχολιασμού ως Νέο, άρα ως το στοιχείο που πρέπει να προσέξουν ιδιαίτερα οι αναγνώστες. Η εικόνα 6.13 δείχνει ένα σχήμα/διάγραμμα από ένα βιβλίο τουριστικών σπουδών στο οποίο «οι διακοπές» είναι το κεντρικό θέμα και στο οποίο μια ποικιλία λόγων για να πάει κανείς διακοπές είναι διατεταγμένες γύρω απ' αυτό το Κέντρο, χωρίς καμιά αίσθηση πώλησης.

Για να γενικεύσουμε, λοιπόν, αν μια οπτική σύνθεση κάνει σημαντική χρήση του Κέντρου, τοποθετώντας ένα στοιχείο στο κέντρο και άλλα στοιχεία γύρω του, θα αναφερθούμε στο κεντρικό στοιχείο ως Κέντρο και στα στοιχεία που το περιτοιχίζουν ως Περιθώρια. Το γεγονός ότι κάτι παρουσιάζεται ως Κέντρο σημαίνει ότι παρουσιάζεται ως ο πυρήνας της πληροφορίας στην οποία όλα τα άλλα στοιχεία είναι κατά μία έννοια επικουρικά. Τα Περιθώρια είναι αυτά τα βοηθητικά εξαρτώμενα στοιχεία. Σε πολλές περιπτώσεις τα Περιθώρια είναι ταυτόσημα ή τουλάχιστον πολύ παρόμοια μεταξύ τους, έτσι δεν υπάρχει έννοια διαχωρισμού ανάμεσα στο Δεδομένο και στο Νέο και/ή στο Ιδεώδες και στο Πραγματικό μεταξύ τους. Σε άλλες περιπτώσεις –για παράδειγμα, στις σελίδες της εφημερίδας που αναφέραμε προηγουμένως –το Κέντρο και το Περιθώριο συνδυάζονται με το Δεδομένο και το Νέο και/ή το Ιδεώδες και το Πραγματικό.

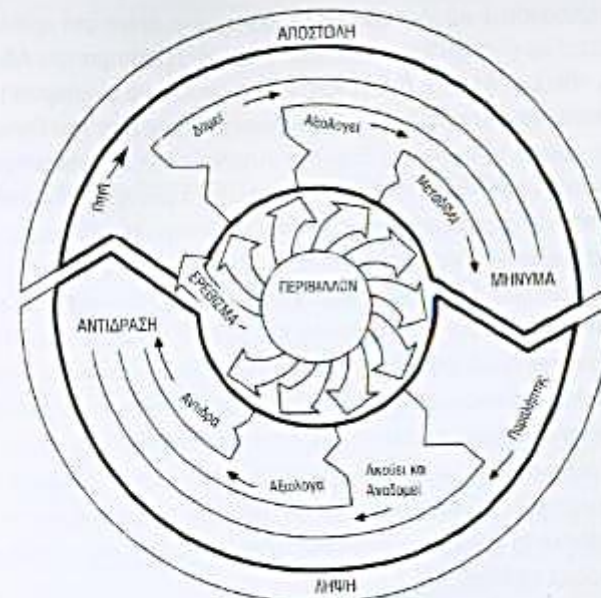
Όλα τα Περιθώρια δεν είναι εξίσου περιθωριακά. Οι κυκλικές δομές μπορούν να δημιουργήσουν μια σταδιακή και κλιμακούμενη διάκριση ανάμεσα στο Κέντρο και στο Περιθώριο, όπως, για παράδειγμα, στο μοντέλο επικοινωνίας του Andersch και των συνεργατών του στην εικόνα 6.14 όπου η διαδικασία της «δόμησης» είναι πιο περιθω-



Εικόνα 6.13: Διακονές (από τον Prosser, 2000: 117)

ριακή από τη διαδικασία της «αξιολόγησης». Σ' αυτό το μοντέλο, η φύση (το «περιβάλλον») είναι το Κέντρο, η προέλευση και ο κύριος υποκινητής της επικοινωνίας. Σε σύγκριση με την κυρίαρχη θέση της φύσης, η επικοινωνία είναι ένα περιθωριακό φαινόμενο, όπως στους μεσαιωνικούς χάρτες των πόλεων που συζητήσαμε στο κεφάλαιο 3, οι πόλεις καθαυτές τοποθετούνταν στο κέντρο και απεικονίζονταν με τοπογραφική ακρίβεια, ενώ η γύρω ύπαιθρος απεικονιζόταν σε μικρότερη κλίμακα και με λιγότερη ακρίβεια. Οι λεκτικές ερμηνευτικές σημειώσεις δεν προσπαθούν απαραίτητα να «μεταφράσουν» αυτά τα μηνύματα. Οι Watson και Hill (1980: 76) για παράδειγμα, λένε ότι σ' αυτό το μοντέλο το «μήνυμα» «διεπιδρά με παράγοντες στο περιβάλλον». Ωστόσο, το ίδιο το μοντέλο αναπαριστά τη σχέση ανάμεσα στην επικοινωνία και στο «περιβάλλον» όχι ως διεπίδραση, αλλά ως μονόδρομη διαδικασία, μια «αμετάβλητη αντίδραση» σύμφωνα με την ορολογία μας στο κεφάλαιο 2 (υπάρχει ένα βέλος μόνο από το «περιβάλλον» στις επικοινωνιακές διαδικασίες που το περιβάλλουν). Και η «διεπίδραση» υπονοεί μεγαλύτερη ισότητα ανάμεσα στο «μήνυμα» και στους «παράγοντες στο περιβάλλον» απ' όσο υπονοεί η κεντρική σύνθεση του μοντέλου.

Όπως είδαμε, το Δεδομένο-Νέο και το Ιδεώδες-Πραγματικό μπορούν να συνδυαστούν με το Κέντρο και το Περιθώριο. Ο χωρισμός του οπτικού χώρου σύμφωνα μ' αυτές τις διαστάσεις οδηγεί στο σχήμα του σταυρού, ένα θεμελιώδες χωρικό



Εικόνα 6.14: Μοντέλο επικοινωνίας του Andersch et al. (από τους Watson & Hill, 1980: 14)

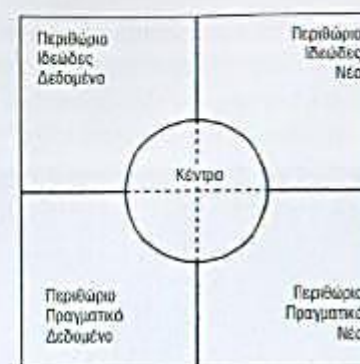
σύμβολο στο δυτικό πολιτισμό (βλέπε εικόνα 6.15). Το πόσο περιθωριακά θα είναι τα περιθώρια εξαρτάται από το μέγεθος και γενικότερα από την προβολή του Κέντρου. Αλλά ακόμα κι όταν το Κέντρο είναι κενό, συνεχίζει να υπάρχει *in absentia*, ως ο αόρατος άξονας γύρω απ' τον οποίο περιστρέφονται όλη τα άλλα, ο χώρος του «θεϊκού άρχοντα». Η σχετική σπανιότητα των κεντρικών συνθέσεων στη σύγχρονη δυτική αναπαράσταση ίσως σημαίνει ότι, όπως λέει ο ποιητής, «το κέντρο δεν αντέχει» πια σε πολλούς τομείς της σύγχρονης κοινωνίας.

Ενας συνηθισμένος τρόπος συνδυασμού του Δεδομένου και του Νέου με το Κέντρο και το Περιθώριο είναι το τρίπτυχο. Σε πολλά μεσαιωνικά τρίπτυχα δεν υπάρχει η έννοια του Δεδομένου και του Νέου. Το Κέντρο δείχνει ένα βασικό θρησκευτικό θέμα, όπως η Σταύρωση ή η Παρθένος με το Βρέφος, και τα πλευρικά τμήματα δείχνουν αγίους ή δωρητές να γονατίζουν με δέος. Η σύνθεση είναι συμμετρική κι όχι πολωμένη, μοιλονότι το αριστερό μέρος θεωρείτο ελαφρώς λιγότερο τιμητική θέση. Τον δέκατο έκτο αιώνα τα έργα πίσω από την Αγία Τράπεζα γίνονται πιο αφηγηματικά, δείχνοντας, για παράδειγμα, τη γέννηση του Χριστού ή το δρόμο προς το Γολγοθά στο αριστερό τμήμα, τη Σταύρωση στο κεντρικό και την ανάσταση στο δεξιό. Αυ-

τό μπορεί να περιλάμβανε κάποια πόλωση, υποταγμένη όμως στη χρονική σειρά, με το αριστερό μέρος να είναι «η κακή πλευρά» (π.χ., το αμάρτημα του Αδάμ), το δεξιό μέρος «η καλή πλευρά» (π.χ., η Ανάσταση) και το μεσαίο να αναπαριστά το ρόλο του Χριστού ως Μεσίτη και Σωτήρα (π.χ., η Σταύρωση). Ο πίνακας του Bosch *Η Τελευταία Κρίση* (και επίσης το έργο του *Επίγειες Απολαύσεις*) το αντιστρέφει αυτό, δείχνοντας στα αριστερά τον Κήνο της Εδέμ και στα δεξιά μια κατακλισημική όραση της Κόλλας στην οποία δεν υπάρχει τόπος για την «ανάληψη των ευλογημένων».

Τα τρίπτυχα στα σύγχρονα περιοδικά και εφημερίδες είναι γενικά πολωμένα με ένα «Δεδομένο» αριστερά, ένα «Νέο» δεξιά και ένα κέντρο που γεφυρώνει τα δύο και λειτουργεί ως «Ενδιάμεσος». Τον Αύγουστο του 2004, το άνω πεδίο του ιστότοπου της Nokia έδειχνε στα αριστερά την εικόνα μιας μοντέρνας γυναίκας και στα δεξιά ένα τηλεφώνο Nokia. Το κείμενο στο Κέντρο συνέδεε αυτά τα δύο. Μάλιστα, αποτελείτο από δυο εναλλασσόμενα κείμενα. Το πρώτο έλεγε «Εμπνευσμένα. Καλωσήρθατε στην Εβδομάδα Μόδας του Λονδίνου», μετά αυτό το πρώτο κείμενο έδινε τη θέση του στο «Εμπνευσμένα διαφορετικά. Το νέο επίσημο τηλέφωνο για την Εβδομάδα Μόδας του Λονδίνου». Η έννοια της μόδας είναι το Δεδομένο, και το τηλέφωνο Nokia ως αξεσουάρ μόδας το Νέο.

Τα τρίπτυχα μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν για να δομήσουν διαγράμματα. Ο Iedema και οι συνεργάτες του, (1994: 217) δείχνουν πώς η αριστερή στήλη του οργανωτικού πίνακα ενός τοπικού συμβουλίου αναριθμεί τις «Συλλογικές Υπηρεσίες» αυτού του συμβουλίου, κάνοντας Δεδομένο τη «διαχειριστική και οικονομική ραχοκοκαλιά του οργανισμού», ενώ τις «Αναπτυξιακές και Περιβαλλοντικές Υπηρεσίες» του συμβουλίου, το τμήμα που «ενώνει όλα τα άλλα τμήματα» περιγράφεται στην κεντρική στήλη, ως Ενδιάμεσος. Σε μια διάλεξη για την κοινωνική γνώση που παρακολούθησαμε, ο ομιλητής χρησιμοποίησε τον πίνακα (οι συμβατικοί πίνακες έχουν επίσης τη δομή του τρίπτυχου!) για να καταγράψει στο αριστερό τμήμα έναν αριθμό βασικών θεμάτων στη γλωσσολογία (αυτό ήταν Δεδομένο επειδή οι περισσότεροι ακροατές ήταν γλωσσολόγοι και φοιτητές εφαρμοσμένης γλωσσολογίας), στο δεξιό τμήμα έγραψε έναν αριθμό θεμάτων για την κοινωνιολογία (αυτό ήταν Νέο, αφού οι γλωσσολόγοι συναντήθηκαν για να συζητήσουν την κοινωνική συνάφεια της ανάλυσης λόγου), και στο κέντρο έγραψε τα γενικά σημεία της δικής του θεωρίας για την κοινωνική γνώση, την οποία παρουσίασε ως τον απαραίτητο σύνδεσμο ανάμεσα στα δυο πεδία, και ως θέμα που πρέπει να απασχολήσει το ενδιαφέρον των παρευρισκομένων.



Εικόνα 6.15: Οι διαστάσεις του οπτικού χώρου

Τα κάθετα τρίπτυχα είναι επίσης συνηθισμένα στους ιστότοπους. Το τρίπτυχο από το πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (εικόνα 6.16) μπορεί να ερμηνευτεί ως μια απλή δομή Περιθώριο-Κέντρο-Περιθώριο, παράλο που υπάρχει κάποια πόλωση στο ότι η άνω εικόνα είναι ένα «μακρινό πλάνο» και η κάτω είναι κοντινό. Συνοπτικά, όμως, ο φοιτητής είναι Κέντρο εδώ, ενώ οι εικόνες της ιστορίας και της παράδοσης τον περιβάλλουν και τον υποστηρίζουν. Το τρίπτυχο στην εικόνα 6.17 προέρχεται από ένα γερμανικό εγχειρίδιο πολιτικής για μαθητές γυμνασίου (Nitzschke, 1990). Ως Ιδεώδες, βλέπουμε (έγχρωμα) μετανάστες (*Ausländer*, «ξένους») σε επαγγέλματα υψηλού κοινωνικού γοήτρου. Ως Πραγματικό βλέπουμε τους «ξένους» σε επαγγέλματα χαμηλού κοινωνικού γοήτρου. Αυτό το Πραγματικό χωρίζεται σε ένα Δεδομένο και σε ένα Νέο, με μια έγχρωμη φωτογραφία ως Δεδομένο και μια ασπρόμαυρη ως Νέο, ήες και στη δεκαετία του 1990, θα έπρεπε να βλέπουμε τους μετανάστες με χαμηλό στάτους πιο σοβαρά και όχι πλεόν ως «Δεδομένο», όπως παλιά. Στο Κέντρο βλέπουμε πάλι σε ασπρόμαυρη φωτογραφία έναν μετανάστη εργάτη να καθαρίζει ένα τρένο. Το συνοδευτικό κείμενο ενθαρρύνει τους μαθητές να ερευνήσουν τι θα συνέβαινε εάν «μία μέρα όλοι οι ξένοι εργάτες αναγκάζονταν να φύγουν». Ποιες θα ήταν οι συνέπειες για τη βιομηχανία, για τα παιδιά των εργατών, για τους ιδιοκτήτες των σπιτιών, για τους εργάτες τους ίδιους, για τους διευθυντές των νοσοκομείων και τις εταιρείες καθαριότητας; –ρωτάει το βιβλίο. Με άλλα λόγια, αυτό το τρίπτυχο (Νέο το ίδιο στη διπλή σελίδα που εμφανίζεται) μας λέει ότι οι ξένοι εργάτες θα πρέπει, ίσως, ιδανικά να μπορούν να κινηθούν σε θέσεις υψηλού γοήτρου, αλλιώς, στην πραγματικότητα, χρειάζονται για να κάνουν τις «δικές μας» ταπεινές δουλειές. Η κεντρική εικόνα είναι μια προσπάθεια να ξεπεραστεί ή τουλάχιστον να μετριαστεί αυτή η αντίφα-

ση. Δείχνει έναν εργάτη που, σαν τους μετανάστες υψηλού κύρους στο Ιδεώδες, απεικονίζεται ατομικά, και απασχολείται σε εργασία «καθαριότητας», αλλά και ως άτομο που, σαν τους εργάτες στο Πραγματικό, έχει μια δουλειά χαμηλού γοήτρου – και απεικονίζεται στην σοβαρή, τεκμηριωμένη τροπικότητα του ασπρόμαυρου ρεαλισμού.



Εικόνα 6.16: Κάθετο τρίπτυχο από τον ιστότοπο του πανεπιστημίου της Οξφόρδης (www.oxford.ac.uk)

Η δομή του τρίπτυχου, λοιπόν, μπορεί να είναι είτε απλή και συμμετρική Περιθώριο-Κέντρο-Περιθώριο ή ποικυμένη στην οποία το Κέντρο λειτουργεί ως Ενδιάμεσος ανάμεσα στο Δεδομένο και στο Νέο ή ανάμεσα στο Ιδεώδες και στο Πραγματικό (εικόνα 6.18).

Σ' αυτή και στην προηγούμενη ενότητα αυτού του κεφαλαίου δεν έχουμε κάνει παραλληλισμούς με τη γλώσσα. Μοιρασί ο προφορικός λόγος στα αγγλικά έχει τη δική του δομή Δεδομένο-Νέο, δεν ισχύει το ίδιο για τις δομές Ιδεώδες-Πραγματικό και Κέντρο-Περιθώριο. Δεν εννοούμε ότι τα νοήματα που εκφράζουν αυτές οι δομές δεν μπορούν, με κάποια μορφή, να εκφραστούν στη γλώσσα, αλλά μάλλον ότι εκφράζονται ευκολότερα και συχνότερα οπτικά και ότι η γλώσσα, σε αντίθεση με την οπτική επικοινωνία, δεν έχει αναπτύξει «γραμματικές» μορφές για να τις εκφράσει. Ο-

**A** Wieviele Kinder ausländischer Eltern sind in eurer Schule?  
Fragt sie, seit wann ihre Eltern in Deutschland sind, was sie arbeiten, warum sie hierher kamen, ob sie bleiben wollen und warum.

Stellt im Atlas fest, woher ausländische Arbeiter kommen, woher Flüchtlinge. Laßt euch erzählen, wie es dort aussieht. Lest in Erdkundebüchern oder Reiseführern nach. Achtet dabei besonders auf die Arbeits- und Lebenssituation.

**H** Im Sekretariat eurer Schule gibt es Zahlen über ausländische Schüler.

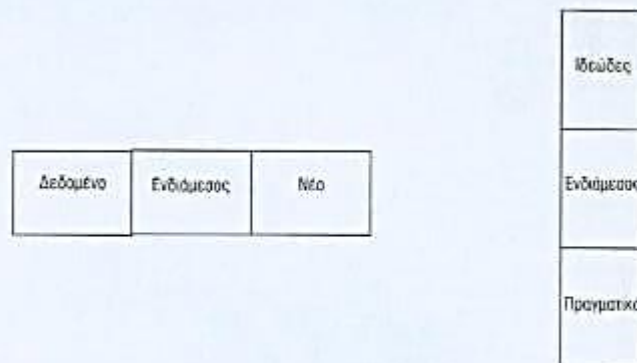
Vorschläge zum Gespräch:  
 ◦ Gibt es Probleme mit ausländischen Schülerinnen und Schülern?  
 ◦ Welche Lösungsmöglichkeiten seht ihr?  
 ◦ Was denken ausländische Schüler über die Bundesrepublik?  
 ◦ Was denken deutsche Schüler über Ausländer?

**A** Stellt euch vor, daß an einem Tage alle ausländischen Arbeiter die Bundesrepublik verlassen müßten. Bildet Gruppen und überlegt, was z. B.  
 ◦ Bauunternehmer,  
 ◦ Kinder der Arbeiter,  
 ◦ Gaststättenbesitzer,  
 ◦ die Arbeiter selbst,  
 ◦ Leiter von Krankenhäusern,  
 ◦ Leiter von Reinigungsfirmen für Probleme hätten, tun müßten ...  
 Tragt die Ergebnisse zusammen und besprecht sie.



Εικόνα 6.17: Κάθετο τρίπτυχο από ένα γερμανικό σχολικό εγχειρίδιο (Nitzschke, 1990)

πως έχουμε υπογραμμίσει σε όλο το βιβλίο, μερικές φορές η γλώσσα και η οπτική επικοινωνία εκφράζουν το ίδιο είδος σημασιολογικών σχέσεων, αν και με διαφορετικούς τρόπους, αλλά υπάρχουν επίσης πολλοί τύποι σημασιολογικών σχέσεων που εκφράζονται συχνότερα και ευκολότερα οπτικά, όπως υπάρχουν και άλλοι που εκφράζονται συχνότερα και ευκολότερα γλωσσικά, με επιστημονολογικές συνέπειες σαν αυτές που συζητήσαμε στην Εισαγωγή και στο Κεφάλαιο 1.



Εικόνα 6.18: Οριζόντια και κάθετα τρίπτυχα

## Προβολή

Η θεμελιώδης λειτουργία των κωδίκων ενσωμάτωσης όπως η σύνθεση είναι κειμενική. Οι κώδικες ενσωμάτωσης εξυπηρετούν για να παραγάγουν κείμενο, να τοποθετήσουν τα νοηματοδοτούμενα στοιχεία στο σύνολο και να παράσχουν συνοχή και τάξη ανάμεσά τους. Μέχρι τώρα συζητήσαμε με ποιον τρόπο η σύνθεση καθορίζει «πού μπορούν να πάνε τα πράγματα», και πώς η τοποθέτηση των στοιχείων σε μια σύνθεση προσδίδει σ' αυτά τα στοιχεία διαφορετικές πληροφοριακές αξίες σε σχέση με άλλα στοιχεία. Αλλά η σύνθεση μιας εικόνας ή μιας σελίδας εμπεριέχει επίσης και διαφορετικούς βαθμούς προβολής των στοιχείων της. Ανεξάρτητα από το πού είναι τοποθετημένα, η προβολή μπορεί να δημιουργήσει μια ιεραρχία σπουδαιότητας ανάμεσα στα στοιχεία, επιλέγοντας μερικά απ' αυτά ως σημαντικότερα, πιο άξια προσοχής απ' όσο άλλα. Για παράδειγμα, το Δεδομένο μπορεί να είναι πιο προεξέχον από το Νέο ή το Νέο πιο προεξέχον από το Δεδομένο, ή και τα δύο μπορεί να είναι εξίσου προεξέχοντα. Και το ίδιο ισχύει για το Ιδεώδες και το Πραγματικό και για το Κέντρο και το Περιθώριο.

Το ίδιο φαινόμενο συμβαίνει στα χρονικά ενιαία κείμενα. Ο ρυθμός πάντα έχει να κάνει με κύκλους που αποτελούνται από μια εναλλαγή ανάμεσα σε διαδοχικές αισθήσεις προεκβολής (τονισμένες συλλαβές, τονισμένες νότιες κλπ.) και μη προεκβολής (άτονες συλλαβές, άτονες νότιες) και αυτοί οι κύκλοι επαναλαμβάνονται με τα χρονικά διαστήματα που εκλαμβάνονται ως ίσα ακόμα κι όταν, με ακριβή μέτρηση, δεν είναι ίσα. Η αντίληψη του τονισμού, στον προφορικό λόγο όπως και στη μουσική, προκύπτει από μια περίπλοκη αλληλεπίδραση ανάμεσα σ' έναν αριθμό ακουστικών παραγόντων: τη διάρκεια των δυνατών και αδύνατων στοιχείων του κύκλου («μακρά»-«βραχεία»), το τονικό ύψος των δυνατών και αδύνατων στοιχείων («υψηλό»-«χαμηλό»), την ηχηρότητα («ηχηρό»-«άηχο») και στον προφορικό λόγο, επίσης, το χρωματισμό του φωνήεντος (τα φωνήεντα μπορεί να προφέρονται πλήρως, για παράδειγμα, το πρώτο *e* στη λέξη *element*, ή να προφέρονται ως «ουά» όπως το δεύτερο *e* στο *element*, ή το δεύτερο *a* στη λέξη *alabaster*). Πράγματι, οτιδήποτε μπορεί να δημιουργήσει μια ακουστική αντίθεση ανάμεσα στους διαδοχικούς ήχους μπορεί να βοηθήσει στην πραγμάτωση του τονισμού. Και ακόμα κι όταν απουσιάζουν αντικειμενικές ενδείξεις για τον τονισμό, το πρώτο στοιχείο κάθε κύκλου μπορεί να εκληφθεί ως «δυνατότερο»: η αντίληψη επιβάλλει το ρυθμό, τα κύματα του τονισμού και του μη τονισμού στον ήχο (και στην κίνηση) ακόμα κι όταν, αυστηρά μιλώντας, δεν υπάρχει κανένα.

Όταν η σύνθεση είναι ο τρόπος της ενσωμάτωσης, η προβολή κρίνεται βάσει των οπτικών ενδείξεων. Οι θεατές των χωρικών συνθέσεων είναι ενστικτωδώς ικανοί να κρίνουν το «βάρος» των διαφόρων στοιχείων μιας σύνθεσης και όσο μεγαλύτερη είναι το βάρος ενός στοιχείου, τόσο μεγαλύτερη είναι η προβολή του. Αυτή η προβολή, πάντως, δεν είναι αντικειμενικά μετρήσιμη, αλλά προέρχεται από πολύπλοκη επίδραση, μια περίπλοκη σχέση δοσολήψιας ανάμεσα σε έναν αριθμό παραγόντων μέγεθος, ευκρίνεια εστίασης, ιονική αντίθεση (οι περιοχές υψηλής τονικής αντίθεσης—για παράδειγμα, τα όρια ανάμεσα στο άσπρο και στο μαύρο—έχουν υψηλή προβολή), χρωματική αντίθεση (για παράδειγμα, η αντίθεση ανάμεσα σε έντονα κορεσμένα και σε «απαλά» χρώματα ή η αντίθεση ανάμεσα στο κόκκινο και στο μπλε), τοποθέτηση στο οπτικό πεδίο (τα στοιχεία όχι μόνο γίνονται «βαρύτερα», καθώς κινούνται προς το άνω μέρος, αλλά και εμφανίζονται «βαρύτερα» όσο περισσότερο κινούνται προς τα αριστερά λόγω της ασυμμετρίας στο οπτικό πεδίο), προοπτική (τα αντικείμενα που προσκλίνουν είναι πιο προεξέχοντα από τα αντικείμενα στο φόντο, και τα στοιχεία που επικαλύπτουν άλλα στοιχεία είναι πιο προεξέχοντα από τα στοιχεία τα οποία επικαλύπτουν), και επίσης αρκετά συγκεκριμένοι πομπισμικοί παράγοντες, όπως η εμφάνιση μιας ανθρώπινης φιγούρας ή ένα πιθανό πομπισμικό σύμβολο. Και, όπως

ρυθμός δημιουργεί μια ιεραρχία σπουδαιότητας ανάμεσα στα στοιχεία των χρονικά ενιαίων κειμένων, έτσι και το οπτικό βάρος δημιουργεί μια ιεραρχία σπουδαιότητας μεταξύ των στοιχείων των χωρικά ενιαίων κειμένων, κάνοντας ορισμένα να προσελκύσουν περισσότερη προσοχή πάνω τους παρά κάποια άλλα.

Ικανότητα να κρίνουμε το οπτικό βάρος των στοιχείων μιας σύνθεσης σημαίνει ικανότητα να κρίνουμε πώς «ισορροπούν». Το βάρος που βάζουν στις κλίμακες προέρχεται από έναν ή περισσότερους απ' τους παράγοντες που μόλις αναφέραμε. Όλα μαζί τα στοιχεία δημιουργούν ένα κέντρο ισορροπίας, το σημείο, θα έλεγε κανείς, από το οποίο, αν συλλάβει κανείς τα στοιχεία ως μέρος ενός περιστρεφόμενου, αυτό το περιστρεφόμενο θα έπρεπε να αιωρείται. Ανεξάρτητα αν αυτό το σημείο βρίσκεται στο πραγματικό κέντρο της σύνθεσης ή εκτός κέντρου, συχνά γίνεται ο χώρος του κεντρικού μηνύματος και αυτό πιστοποιεί τη «δύναμη του κέντρου» (Arnheim, 1982) για την οποία ήδη κάναμε νύξη, μία δύναμη που επιβάλλεται ακόμα κι αν το Κέντρο είναι ένας κενός χώρος γύρω απ' τον οποίο οργανώνεται το κείμενο –πρβλ. τα σχόλια του Barthes για την «άδεια καρδιά του Τόκιο» (1970: 44).

Η προοπτική παράγει δικιά της κέντρα, και έτσι συμβάλλει στην ιεράρχηση των στοιχείων στις συνθέσεις. Ως αποτέλεσμα οι θεατές ίσως μπορούν να σχετιστούν με τις συνθέσεις με δυο τρόπους: προοπτικά, και στην περίπτωση αυτή η σύνθεση φαινομενικά βασίζεται στην προοπτική/θέση του θεατή ή μη προοπτικά, και στην περίπτωση αυτή η σύνθεση δεν βασίζεται στην προοπτική/θέση του θεατή. Στην πρώτη περίπτωση, οι θεατές, πρόσωπο με πρόσωπο με την άπειρη διακοπή της προοπτικής, γίνονται οι ίδιοι το κέντρο της σύνθεσης, παίρνοντας έτσι, για παράδειγμα, τη θέση της θεότητας στα βυζαντινά ή στα βουδιστικά έργα ζωγραφικής. Στη δεύτερη περίπτωση η αναπαράσταση κωδικοποιείται από μια εσωτερική σκοπιά, καθώς προκύπτει από το γεγονός ότι αυτό που είναι αριστερά κι αυτό που είναι δεξιά κρίνονται από τη σκοπιά των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων κι όχι από τη σκοπιά του θεατή. Ο Uspensky (1975: 33–9) το έχει τεκμηριώσει αυτό αναφορικά με την εικονογραφία. Παραθέτει παραδοσιακούς οδηγούς για εικονογράφους που ήνε, για παράδειγμα, «στα δεξιά, ή στην καλή πλευρά, είναι το Όρος Σινά, στα αριστερά ή στην κακή πλευρά, το όρος Λίβανος» και μετά δείχνει πώς, από τη σκοπιά του θεατή, το Όρος Σινά είναι στα δεξιά και το όρος Λίβανος στα αριστερά. Προσθέτει ότι αυτό είναι ένα γενικό χαρακτηριστικό της προαναγεννησιακής τέχνης και επίσης της πρώιμης χαρτογραφικής ζωγραφικής.

Στη θεωρία της τέχνης, συχνά γίνεται συζήτηση για τη σύνθεση με όρους αισθητικής και φόρμας («ισορροπία», «αρμονία» κλπ.). Στην πρακτική των εφημερίδων και

των περιοδικών η σελιδοποίηση συχνότερα συζητείται με όρους πραγματικούς («ελκύει την προσοχή των θεατών»;) Κατά την άποψή μας αυτές οι δυο πλευρές είναι αναπόσπαστα συνυφασμένες με τη σημειωτική λειτουργία της σύνθεσης. Όπως είδαμε, σε πολλές διαφημίσεις περιοδικών (π.χ., οριστέλιδη εικόνα 2) το πάνω μέρος, η «υπόσχεση του προϊόντος» είναι το πιο προεξέχον στοιχείο λόγω του μεγέθους του. Αυτό υπονοεί, όχι μόνο ότι τέτοιες διαφημίσεις επιχειρούν να κάνουν τους αναγνώστες να προσέξουν πρώτα την εικαστική εικόνα, ώστε να «δειτεαστούν», αλλά και ότι το Ιδεώδες και το Πραγματικό κατατάσσονται ως προς τη σπουδαιότητα και αντιπαράβλλονται μ' αυτόν τον τρόπο. Η σύνθεση δεν είναι μόνο ζήτημα τυπικής αισθητικής και συναισθήματος, ή προσέγκυσης των αναγνωστών (παρόλο που είναι και αυτό), αλλά, επίσης, βάζει σε τάξη νοηματοδοτούμενα στοιχεία σε συνεκτικά κείμενα και το κάνει με τρόπους που αυτοί οι ίδιοι ακούθουθουν τις απαιτήσεις των δομών συγκεκριμένων τρόπων και αυτοί οι ίδιοι παράγουν νόημα.

Ο ρυθμός και η ισορροπία, επίσης, διαμορφώνουν τις πιο σημαντικές πλευρές των κειμένων, τη διασύνδεση ανάμεσα στο φυσικό και στο σημειωτικό μας εαυτό. Χωρίς ρυθμό και ισορροπία, ο φυσικός συντονισμός του χρόνου και του χώρου είναι αδύνατος. Διαμορφώνουν ένα απαραίτητο εκμαγείο για την παραγωγή και την πρόσληψη των μηνυμάτων και είναι ζωτικά στην ανθρώπινη διεπίδραση. Επιπλέον, η αισθητική μας απόλαυση από τα κείμενα και η συναισθηματική μας σχέση με αυτά, ως ένα βαθμό, προκύπτουν από αυτήν την αίσθηση του ρυθμού και της συνθετικής ισορροπίας.

## Πηλαιοίωση

Το τρίτο βασικό στοιχείο στη σύνθεση είναι η ηλαιοίωση. Στα χρονικά ενιαία κείμενα η ηλαιοίωση προκαλείται και πάλι από το ρυθμό. Από καιρό σε καιρό οι συνεχείς ισόχρονοι κύκλοι του ρυθμού διακόπτονται για μια στιγμή από μια παύση, έναν επιβραδυνόμενο ρυθμό (*rallentando*), μια αληθινή βηματισμού, και αυτές οι χρονικές στιγμές οριοθετούν διακριτές μονάδες, αποσυνδέουν μεταξύ τους συνεχή διαστήματα λόγου, μουσικής ή κίνησης σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό. Όπου απουσιάζουν τέτοιες χρονικές στιγμές, τα στοιχεία είναι συνδεδεμένα σε συνεχή ροή. Το ίδιο συμβαίνει στις χωρικά ενιαίες συνθέσεις. Τα στοιχεία ή οι ομάδες των στοιχείων είναι είτε αποσυνδεδεμένες, διαχωρισμένες μεταξύ τους, ή συνδεδεμένες, ενωμένες. Και η οπτική ηλαιοίωση επίσης είναι ζήτημα διαβάθμισης: τα στοιχεία της σύνθεσης μπορεί να είναι έντονα ή αδύναμα ηλαιοιωμένα.

Όσο εντονότερη η ηλαιοίωση ενός στοιχείου, τόσο περισσότερο παρουσιάζεται ως χωριστή μονάδα πληροφορίας. Το περιβάλλον, κατόπιν, χρωματίζει την πιο ακρι-

βρί φύση αυτού του «διαχωρισμού». Τα μέλη της ομάδας, για παράδειγμα, μπορεί να απεικονίζονται σε ένα ομαδικό πορτρέτο (όπως στις ομαδικές φωτογραφίες στο σχολείο ή σε μια επιχείρηση) ή σε ένα κομμάτι από διαφορετικές φωτογραφίες, χωρισμένες από γραμμές ηλαιοίου και/ή κενό χώρο ανάμεσά τους (όπως με τις φωτογραφίες των διευθυντών μιας εταιρίας σ' ένα διαφημιστικό φυλλάδιο της εταιρίας). Η απουσία ηλαιοποίησης υπογραμμίζει την ταυτότητα της ομάδας, ενώ η παρουσία της σημαίνει ατομικότητα και διαφοροποίηση. Στην εικόνα 6.1, η ηλαιοποίηση αποκτά δραματική σημασία. Το αριστερό δοκάρι της πόρτας και η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις φωτισμένες και στις σκοτεινές σανίδες της στέγης δημιουργούν μια γραμμή ηλαιοίου που, κυριολεκτικά και μεταφορικά, χωρίζει τον Μίνους από την αδελφή του, εκφράζοντας το επικοινωνιακό χάσμα ανάμεσά τους. Στις ταινίες και στα βίντεο μπορεί να δημιουργηθεί ένα παρόμοιο αποτέλεσμα επιλέγοντας να δείξουμε δύο ή περισσότερους ηθοποιούς μαζί σε ένα πλάνο, ή να επεξεργαστούμε τα μεμονωμένα πλάνα των ηθοποιών στα οποία ο καθένας είναι απομονωμένος από τους άλλους με γραμμές ηλαιοίου.

Όσο περισσότερο συνδεδεμένα είναι τα στοιχεία της χωρικής σύνθεσης, τόσο περισσότερο παρουσιάζονται ότι ανήκουν μαζί, ότι είναι μια μονάδα πληροφορίας. Στο τρίπτυχο της Nokia που αναφερθήκαμε πιο πριν, για παράδειγμα, δεν υπάρχουν γραμμές ηλαιοίου για να διαχωρίσουν έντονα τα στοιχεία του τρίπτυχου το ένα από το άλλο. Υπάρχει μια αίσθηση συνεχούς ροής από τα αριστερά προς τα δεξιά. Αλλά στην εικόνα 6.16 τα «μήματα» του τρίπτυχου είναι χωριστές μονάδες —υπάρχει έντονος διαχωρισμός ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. Το ίδιο ισχύει και για την εικόνα 6.17, όπου ο κενός χώρος ανάμεσα στο πάνω και στο κεντρικό «μήμα» και η χρωματική αντίθεση (η πάνω ηλίθα είναι έγχρωμη, η μεσαία ασπρόμαυρη) δημιουργούν έναν έντονο διαχωρισμό ανάμεσα στο ιδεώδες και στην πραγματικότητα της μετανάστευσης. Το παράδειγμα δείχνει, επίσης, τους πολλούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να επιτευχθεί η ηλαιοποίηση —με πραγματικές γραμμές ηλαιοίου, με λευκό χώρο ανάμεσα στα στοιχεία, με ασυνέχειες χρώματος και ούτω καθεξής.

Και η συνδεσιμότητα επίσης μπορεί να πραγματοποιηθεί με πολλούς τρόπους. Μπορεί να τονιστεί με ανύσματα, με απεικονιζόμενα στοιχεία (δομικά στοιχεία κτιρίων, δρόμοι σχεδιασμένοι με προοπτική που να οδηγούν το μάτι σε στοιχεία στο φόντο, κλπ.) ή με αφηρημένα γραφικά στοιχεία, που οδηγούν το μάτι από το ένα στοιχείο στο άλλο, αρχίζοντας από το πιο προεξέχον, το στοιχείο που τραβά πρώτο την προσοχή του θεατή. Στην εικόνα 6.2, η κλίση της αριστερής φωτογραφίας δημιουργεί ένα άνωσμα που οδηγεί το μάτι από αριστερά προς τα δεξιά, και η επανάληψη του χρυσού

χρώματος σε όλα τα στοιχεία των δύο σελίδων προσφέρει μια έντονη αίσθηση ενότητας και συνοχής —οπτικές «ρίμες» τέτοιου είδους, επανάληψη χρωμάτων και σχημάτων σε διαφορετικά στοιχεία της σύνθεσης, δημιουργούν έναν ακόμα μηχανισμό σύνδεσης, που χρησιμοποιείται συχνά στις διαφημίσεις για να υπογραμμιστεί η σύνδεση ανάμεσα στην «υπόσχεση του προϊόντος» και στο ίδιο το προϊόν (πρβλ. επίσης το χρωματικό συντονισμό της αρχικής σελίδας του ιστότοπου της Sony).

Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, σε βαθύτερο επίπεδο, υπάρχει επίσης ένα στοιχείο ηλαιοποίησης στις τεχνολογίες σχεδίασης και ζωγραφικής. Για παράδειγμα, στη σχεδίαση, το περιγράμμα των αντικειμένων τα οριοθετεί αυστηρά από το περιβάλλον τους, ενώ σε ορισμένες τεχνολογίες ζωγραφικής (π.χ., μπρεσιονισμός) διαχωρίζονται από το περιβάλλον τους μόνο από θιγείς χρωματικές αλληγές.

### Γραμμικές και μη Γραμμικές Συνθέσεις

Σε πυκνοτυπωμένες σελίδες κειμένου, η ανάγνωση είναι γραμμική και αυστηρά κωδικοποιημένη. Τέτοια κείμενα πρέπει να διαβάζονται με τον τρόπο που έχουν σχεδιαστεί να διαβάζονται —από τα αριστερά προς τα δεξιά και από πάνω προς τα κάτω, γραμμή-γραμμή. Κάθε άλλη μορφή ανάγνωσης (όπως να παραλείπουμε κάποιες σελίδες, να κοιτάμε την τελευταία σελίδα για να δούμε το τέλος της ιστορίας ή το συμπέρασμα) είναι μια μορφή «απάτης» και προκαλεί μια ελαφρά αίσθηση ενοχής στον αναγνώστη. Άλλα είδη σελίδων (π.χ., κόμικς) και εικόνες (π.χ., διαγράμματα χρονογραμμής) είναι σχεδιασμένα για να διαβάζονται επίσης μ' αυτόν το γραμμικό τρόπο.

Οι σελίδες που περιγράψαμε σ' αυτό το κεφάλαιο μπορούν να διαβαστούν διαφορετικά —και μπορούν να διαβαστούν με περισσότερους από έναν τρόπους. Το αναγνωστικό τους μονοπάτι δεν είναι τόσο αυστηρά κωδικοποιημένο. Για παράδειγμα, οι αναγνώστες των περιοδικών μπορούν να ξεφυλλίσουν το περιοδικό, να σταματούν όπου θέλουν για να κοιτάξουν μια εικόνα ή να διαβάσουν μια επικεφαλίδα και ίσως αργότερα να επιστρέψουν σε κάποιο άρθρο που τους τράβηξε την προσοχή. Και οι ιστότοποι, επίσης, είναι σχεδιασμένοι έτσι ώστε να επιτρέπουν πολλαπλά αναγνωστικά μονοπάτια. Ωστόσο, σε πολλές σελίδες η σύνθεση θέτει συγκεκριμένες ιεραρχίες της κίνησης του υποθετικού αναγνώστη στα διάφορα στοιχεία της. Τέτοια αναγνωστικά μονοπάτια ξεκινούν με το πιο προεξέχον στοιχείο, και από κει κινούνται προς το επόμενο πιο προεξέχον, και ούτω καθεξής. Οι τροχιές τους δεν είναι απαραίτητα ίδιες με αυτές των πυκνοτυπωμένων σελίδων, αριστερά-δεξιά, πάνω-κάτω, αλλά μπορεί να κινούνται κυκλικά, όπως στην εικόνα 6.2, όπου το χρυσάφι που κύνεται είναι το πιο προεξέχον στοιχείο, εξαιτίας της λάμπης του (κάπως ελαττωμένη στην α-

