

Πάλι, υπάρχει και ένα εννοιολογικό στοιχείο. Σ' αυτό το μέρος της ιστορίας του συγγραφέα τον απασχολούν τα υλικά που χρειάζεται για να φτιάξει μια σχεδία. Υπάρχει μια λανθάνουσα διαδικασία προσδιορισμού ιδιότητας, κάτι σαν «τα υλικά για μια σχεδία είναι ξύλα και καρφιά», αλλά μετασχηματίζεται στην ιστορία της ανεύρεσης αυτών των υλικών (που προκύπτουν μυστηριωδώς σε μια μεγάλη σπηλιά). Όπως στην ιστορία με την οποία ξεκινά το βιβλίο της Γένεσης, που είναι επίσης μια αφήγηση που ασχολείται με την επίνοια των στοιχείων που απαρτίζουν ένα σύνολο, τον κόσμο, ο συγγραφέας εναλλάσσει τις δραστικές και τις μεταβατικές διαδικασίες («Βρήκα μερικά καρφιά») με πιο εννοιολογικές διαδικασίες ύπαρξης («μετά υπήρχαν και μερικά ξύλα»).

Το ρηκτικό κείμενο σταματά ξαφνικά, στο μέσο της Περίστασης του Σκοπού, και συνεχίζεται, όχι στην επόμενη σελίδα, αλλά με την εικόνα, που δείχνει σε τι χρησιμοποιήθηκαν αυτά τα υλικά: είναι τα μέρη μιας σχεδίας. Είναι μια αδόμητη αναλυτική διαδικασία, με το πανί και τη σχεδία την ίδια (ήδη έτοιμη με κατάρτι και τιμόνι), ως Κινητικές Ιδιότητες. Αυτά είναι, στην επίνοια του παιδιού, τα μέρη απ' τα οποία αποτελείται μια σχεδία. Ωστόσο, υπάρχει και ένα έντονο αφηγηματικό στοιχείο σ' αυτήν την εικόνα: έχει ένα Περιβάλλον (την παραλία, τη σπηλιά) και δεν χρησιμοποιεί τη μετωπική προοπτική, στο επίπεδο του ματιού, που είναι χαρακτηριστική των περισσότερων αναλυτικών εικόνων (την οποία είχε ήδη χρησιμοποιήσει πετυχημένα ο συγγραφέας του «Δια ξηράς»), αλλά μια υψηλή και οξεία γωνία. Τόσο στην εικόνα όσο και στις λέξεις, ο συγγραφέας συνδυάζει το εννοιολογικό και το αφηγηματικό, ή μάλλον, αφηγηματοποιεί το εννοιολογικό. Στο ρηκτικό κείμενο το κάνει με συνδέσμους (τότε, μόλις τότε, κλπ.) μέσα από τη χρήση του αόριστου και μέσα από τη χρήση μεταβατικών και αμετάβιτων διαδικασιών Δράσης, με τον αφηγητή ως Δρώντα (σε πρώτο πρόσωπο). Στην εικόνα το κάνει μέσα από τη χρήση ενός Περιβάλλοντος και μιας αφηγηματικής προοπτικής. Τέλος, οι λέξεις και η εικόνα και πάλι αλληληθεσμιπληρώνονται. Η εικόνα δεν επεξηγεί την ιστορία, αλλά τη συνεχίζει.

Είναι σαφές, ελπίζουμε, ότι τα παιδιά ενεργά πειραματίζονται με τις αναπαραστατικές δομές του λόγου και της εικόνας και με τους τρόπους με τους οποίους μπορούν να συνδυαστούν αυτά. Οι ζωγραφιές τους δεν είναι απλώς επεξηγήσεις ενός γραπτού κειμένου, δεν είναι απλώς «δημιουργική διακόσμηση». Είναι μέρος ενός «πολυτροπικού» κειμένου, μια σημειωτική αλληλεπίδραση όπου σε κάθε τρόπο, ρηκτικό και οπτικό, δίνεται ένας καθορισμένος και ισότιμος ρόλος.

4

Αναπαράσταση και Διεπίδραση: Σχεδιασμός της Θέσης του Θεατή

Στο προηγούμενο κεφάλαιο συζητήσαμε τους οπτικούς πόρους για την αναπαράσταση των διεπιδράσεων και των εννοιολογικών σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους, τους τόπους και τα πράγματα που απεικονίζονται στις εικόνες. Αλλά η οπτική επικοινωνία διαθέτει, επίσης, πόρους για τη σύσταση και τη διατήρηση ενός άλλου είδους διεπίδρασης, τη διεπίδραση ανάμεσα στον παραγωγό και στο θεατή της εικόνας. Ένας άλλος τρόπος να το πούμε αυτό είναι ότι οι εικόνες (και άλλα είδη οπτικών μέσων) αφορούν σε δυο είδη συμμετεχόντων, τους *αναπαριστώμενους συμμετέχοντες* (τους ανθρώπους, τους τόπους, τα πράγματα που απεικονίζονται στις εικόνες) και τους *διεπιδραστικούς συμμετέχοντες* (τους ανθρώπους που επικοινωνούν μεταξύ τους μέσω των εικόνων, τους παραγωγούς και τους θεατές των εικόνων) και σε τρία είδη σχέσεων: (1) σχέσεις ανάμεσα στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, (2) σχέσεις ανάμεσα στους διεπιδραστικούς και στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες (οι στάσεις των διεπιδραστικών συμμετεχόντων απέναντι στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες) και (3) σχέσεις ανάμεσα στους διεπιδραστικούς συμμετέχοντες (τα πράγματα που οι διεπιδραστικοί συμμετέχοντες κάνουν ο ένας για τον άλλο ή ο ένας στον άλλο μέσω των εικόνων).

Συνεπώς, οι διεπιδραστικοί συμμετέχοντες είναι πραγματικοί άνθρωποι, που παράγουν και βγάζουν νόημα από τις εικόνες στο πλαίσιο των κοινωνικών θεσμών, οι οποίοι, σε διαφορετικούς βαθμούς και με διαφορετικούς τρόπους, ρυθμίζουν τι επιτρέπεται να «ειπωθεί» με εικόνες, πώς πρέπει να ειπωθεί και πώς θα πρέπει να ερμηνευτεί. Σε ορισμένες περιπτώσεις η διεπίδραση είναι ευθεία και άμεση. Ο παραγωγός και ο θεατής γνωρίζονται και εμπλέκονται σε μια πρόσωπο με πρόσωπο διεπίδραση, όπως όταν βγάζουμε φωτογραφίες ο ένας τον άλλο για να τις βάλουμε στο πορτοφόλι μας ή να τις κρεμάσουμε στον τοίχο, ή όταν σχεδιάζουμε χάρτες για να δώσουμε ο ένας στον άλλο οδηγίες, ή διαγράμματα για να εξηγήσουμε τις ιδέες μας. Αλλά σε πολλές περιπτώσεις δεν υπάρχει άμεση και ευθεία εμπλοκή. Ο παραγωγός είναι απών για το θεατή και ο θεατής είναι απών για τον παραγωγό. Σκεφτείτε τις

φωτογραφίες στα περιοδικά. Ποιος είναι ο παραγωγός; Ο φωτογράφος που έβγαλε τη φωτογραφία; Ο βοηθός που την εμφάνισε και την τύπωσε; Το πρακτορείο που την επέλεξε και έκανε τη διανομή; Ο συντάκτης που τη διάλεξε; Ο υπεύθυνος σελιδοποίησης που την έκοψε και αποφάσισε το μέγεθός της και τη θέση της στη σελίδα; Οι περισσότεροι θεατές, όχι μόνο δεν θα συναντήσουν ποτέ από κοντά όλους αυτούς που συνέβαλαν στη διαδικασία παραγωγής, αλλά θα έχουν και μία συγκεκριμένη, και ίσως διαστρεβλωμένη και ωραιοποιημένη, ιδέα των διαδικασιών παραγωγής πίσω από την εικόνα. Το μόνο που έχουν είναι η ίδια η εικόνα, όπως εμφανίζεται στο περιοδικό. Και αντίστοιχα, οι παραγωγοί δεν μπορούν ποτέ να ξέρουν το ποσού αριθμό και απόν κοινό τους, και αντ' αυτού πρέπει να δημιουργήσουν μια νοερή εικόνα «των» θεατών και «του» τρόπου που οι θεατές κατανοούν τις εικόνες τους. Στην καθημερινή πράξη με πρόσωπο επικοινωνία είναι αρκετά εύκολο να ξεχωρίσουμε τους διεπιδραστικούς συμμετέχοντες από τους αναπαριστώμενους: υπάρχει πάντα ένας παραγωγός εικόνας και ένας θεατής (ο οποίος, ανάλογα με την περίπτωση, μπορεί να ανταλλάσσει ρόλους με τον παραγωγό, για παράδειγμα, να προσθέτει κάτι στην κάτοψη ή στο διάγραμμα) και υπάρχουν και οι αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες (για παράδειγμα, οι άνθρωποι στο σχεδιάγραμμα των καθεσμένων στο δείπνο ή τα οροθέσια στο χειρόγραφο χάρτη), και αυτά βέβαια, μπορεί να συμπεριλαμβάνουν και τον ίδιο τον παραγωγό και/ή το θεατή. Ο παραγωγός και ο θεατής είναι σωματικά παρόντες. Οι συμμετέχοντες δεν είναι απαραίτητο να είναι. Αλλά όταν υπάρχει διάζευξη ανάμεσα στο πλαίσιο της παραγωγής και στο πλαίσιο της πρόσληψης, ο παραγωγός δεν είναι σωματικά παρών και ο θεατής είναι μόνος του με την εικόνα και δεν μπορεί να ανταποδώσει – μια φωτεινή εξαίρεση είναι η περίπτωση της «παραμόρφωσης» των διαφημιστικών πινακίδων, όταν καλλιτέχνες γκράφιτι «απαντούν» στην αρχική «θέση» ή δήλωση της εικόνας.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει στο γραπτό λόγο. Και οι συγγραφείς, επίσης, δεν είναι, συνήθως, σωματικά παρόντες όταν ο αναγνώστης διαβάζει το έργο τους και πρέπει να απευθυνθούν στους αναγνώστες τους με το προσωπείο των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων, ακόμα κι όταν γράφουν σε πρώτο πρόσωπο. Και οι αναγνώστες, επίσης, είναι μόνοι με το γραπτό κείμενο και δεν μπορούν με τη σειρά τους να γίνουν συγγραφείς. Οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας (π.χ., Booth, 1961, Chatman, 1978) αντιμετώπισαν αυτό το πρόβλημα κάνοντας διάκριση ανάμεσα στους «πραγματικούς» και στους «υπονοούμενους» συγγραφείς και ανάμεσα στους «πραγματικούς» και στους «υπονοούμενους» αναγνώστες. Ο «υπονοούμενος συγγραφέας» είναι μια εξαυλωμένη φωνή, ή ακόμα και «ένα σύνολο άδηλων κανόνων, κι όχι ένας ομιλητής ή

μία φωνή» (Rimmon-Kenan, 1983: 87): «αυτός, ή καλύτερα, αυτό, δεν έχει φωνή, δεν έχει άμεσα μέσα επικοινωνίας, αλλά μας διδάσκει σιωπηλά, μέσα από το σχεδιασμό του συνόλου, με όλες τις φωνές, με όλα τα μέσα που έχει διαλέξει να μας επιτρέψει να μάθουμε» (Chatman, 1978: 148). Ο «υπονοούμενος αναγνώστης» «η προτιμώμενη θέση ανάγνωσης» κλη, παρομοίως, είναι μια «εικόνα μιας ορισμένης ικανότητας που έρχεται στο κείμενο και η δόμηση μιας τέτοιας ικανότητας εντός του κειμένου (Rimmon-Kenan, 1983: 118): το κείμενο διαλέγει ένα «μοντέλο αναγνώστη» μέσα από την «επιλογή ενός συγκεκριμένου γλωσσικού κώδικα, ενός ορισμένου λογοτεχνικού ύφους» και προϋποθέτοντας μια «συγκεκριμένη εγκυκλοπαιδική ικανότητα» από μέρους του αναγνώστη (Eco, 1979: 1). Αυτό μπορούμε να το ξέρουμε. Γι' αυτό έχουμε αποδείξεις στο ίδιο το κείμενο. Τους πραγματικούς συγγραφείς και τους πραγματικούς αναγνώστες δεν μπορούμε, τελικά, να τους ξέρουμε. Αυτή η ομαδοποίηση των πραγματικών συγγραφέων και των πραγματικών αναγνωστών ενέχει τον κίνδυνο να ξεχάσουμε ότι τα κείμενα, τα λογοτεχνικά και τα καλλιτεχνικά αλλά και τα κείμενα των ΜΜΕ, παράγονται στο πλαίσιο των πραγματικών κοινωνικών θεσμών, για να παίξουν έναν πολύ πραγματικό ρόλο στην κοινωνική ζωή – να κάνουν συγκεκριμένα πράγματα στους αναγνώστες ή για τους αναγνώστες τους και να μεταδώσουν στάσεις ως προς διάφορες πλευρές της κοινωνικής ζωής και ως προς τους ανθρώπους που συμμετέχουν σ' αυτές, είτε το γνωρίζουν αυτό συνειδητά οι συγγραφείς και οι αναγνώστες, είτε όχι. Οι παραγωγοί, αν θέλουν να δουν το έργο τους να διαδίδεται, πρέπει να εργαστούν εντός ή/και πολύ αυστηρά καθορισμένων συμβάσεων και να προσκολληθούν σε ή/και πολύ αυστηρά καθορισμένες αξίες και πεποιθήσεις της κοινωνίας εντός της οποίας παράγεται και κυκλοφορεί το έργο τους. Οι αναγνώστες, τουλάχιστον, θα αναγνωρίσουν αυτούς τους επικοινωνιακούς σκοπούς και αυτές τις αξίες και τις στάσεις, ακόμα κι αν δεν τις αποδεχθούν, τελικά, ως δικές τους αξίες και πεποιθήσεις. Μπορούν να «αναγνωρίσουν την ουσία της σημασίας, αλλά να αρνηθούν τις ερμηνείες και τις εκτιμήσεις του ομιλητή» (Scannell, 1994: 11).

Όσο σημαντική κι αν είναι αυτή η διάζευξη ανάμεσα στο πλαίσιο παραγωγής και στο πλαίσιο πρόσληψης, αυτά τα δύο έχουν κοινά στοιχεία: την ίδια την εικόνα, και τη γνώση των επικοινωνιακών πηγών που επιτρέπουν τη διατύπωση και την κατανόησή της, μια γνώση του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνικές διεπιδράσεις και οι κοινωνικές σχέσεις μπορούν να κωδικοποιηθούν σε εικόνες. Λέγεται συχνά ότι η γνώση του παραγωγού και η γνώση του θεατή διαφέρουν σε μια θεμελιώδη πτυχή: ο παραγωγός είναι ενεργός, επιτρέποντας την «αποστολή» καθώς και τη «λήψη» «μηνυμάτων». Ο θεατής είναι παθητικός, επιτρέποντας μόνο τη «λήψη μηνυμάτων». Οι παρα-

γωγοί είναι σε θέση να «γράφουν» και να «διαβάζουν», οι θεατές είναι σε θέση μόνο να «διαβάζουν». Ως ένα σημείο, αυτό ισχύει, τουλάχιστον υπό την έννοια ότι η παραγωγή εικόνων εξακολουθεί να είναι μια εξειδικευμένη δραστηριότητα, έτσι ώστε οι παραγωγοί να «γράφουν» πιο εύγλωττα και περίτεχνα και πιο συχνά από τους θεατές. Αλλά ελπίζουμε ότι οι προσπάθειές μας να κάνουμε αυτή τη γνώση σαφή, θα δείξει ότι τα διεπιδραστικά νοήματα κωδικοποιούνται οπτικά με τρόπους που έχουν να κάνουν με τις ικανότητες που μοιράζονται παραγωγοί και θεατές. Η διατύπωση και η κατανόηση των κοινωνικών νοημάτων στις εικόνες προέρχεται από την οπτική διατύπωση των κοινωνικών νοημάτων στην πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία, από τις χωρικές θέσεις που ανατίθενται σε διαφορετικά είδη κοινωνικών δρώντων στη διεπίδραση (είτε κάθονται ή στέκονται, ή είναι δίπλα δίπλα, ή κοιτάζονται μετωπικά κλπ.). Υπό αυτήν την έννοια, η διεπιδραστική διάσταση των εικόνων είναι η «γραφή» αυτού που συνήθως ονομάζεται «μη λεκτική επικοινωνία», μια «γλώσσα» που μοιράζονται από κοινού παραγωγοί και θεατές.

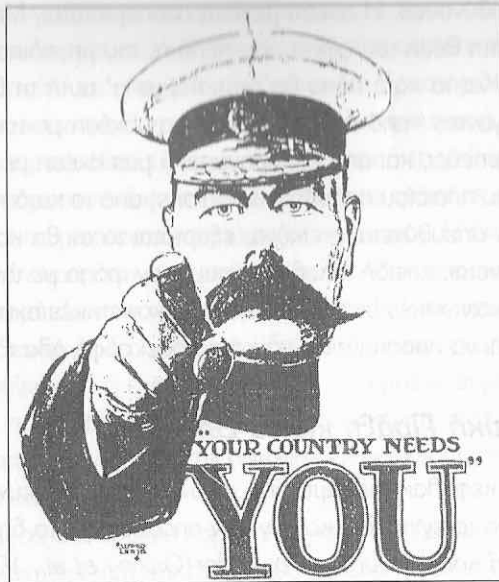
Η διάζευξη ανάμεσα στο πλαίσιο παραγωγής και στο πλαίσιο πρόσληψης έχει ακόμα μια επίδραση: κάνει τις κοινωνικές σχέσεις να είναι *αναπαριστώμενες* κι όχι *υποδυόμενες*. Επειδή οι παραγωγοί είναι απόντες από τον τόπο όπου ολοκληρώνεται η πραγματική επικοινωνιακή συναλληγή, από το σημείο της λήψης, δεν μπορούν να πουν «εγώ» παρά μόνο μέσα από ένα υποκατάστατο «εγώ». Ακόμα κι όταν ο θεατής λαμβάνει μια εικόνα του «πραγματικού συγγραφέα» ή ενός συντελεστή της διαδικασίας παραγωγής –ο παρουσιαστής ενός τηλεοπτικού προγράμματος, ο ζωγράφος μιας αυτοπροσωπογραφίας, ο ιδιοκτήτης μιας εταιρίας (ή ο εργάτης μιας παλιάς ζυθοποιίας) σε μια διαφήμιση –αυτή η εικόνα είναι μονάχα μια εικόνα, ένας σωσίας του «πραγματικού συγγραφέα», μια αναπαράσταση αποκομμένη από το πραγματικό της σώμα. Και οι «πραγματικοί συγγραφείς» μπορεί, επίσης, να μιλούν με το προσώπείο κάποιου άλλου, ενός «ήρωα» όπως όταν, αντί του ιδιοκτήτη της εταιρίας, είναι ο Θείος Σαμ, ή ένα γιγάντιο αρκουδάκι που περπατά και μιλά, και απευθύνεται σε μας μέσα από μια διαφήμιση. Αυτή η διάσταση της αναπαράστασης είναι άλλη μία που έχει μελετηθεί εκτενώς στη θεωρία της λογοτεχνίας (π.χ., Genette, 1972). Η σχέση ανάμεσα στον παραγωγό και στο θεατή, επίσης αναπαρίσταται, δεν υποδύεται. Στην πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία πρέπει να ανταποκριθούμε σ' ένα φιλικό χαμόγελο μ' ένα φιλικό χαμόγελο, σε μια υπεροπτική ματιά να χαμηλώσουμε με σεβασμό το βλέμμα και τέτοιες υποχρεώσεις δεν μπορούμε εύκολα να τις αποφύγουμε χωρίς να φανούμε αγενείς ή θρασεείς. Όταν οι εικόνες μάς κοιτάζουν με φιλικό χαμόγελο ή με υπεροψία, δεν είμαστε υποχρεωμένοι να ανταποκριθούμε, ακόμα κι όταν αναγνωρίζουμε με ποι-

ον τρόπο μας απευθύνονται. Η σχέση μονάχα αναπαρίσταται. Μπαίνουμε πηλασματικά κι όχι πραγματικά στη θέση του φίλου, του πελάτη, του μη ειδικού που πρέπει να σεβαστεί τον ειδικό. Και το κατά πόσο θα ταυτιστούμε μ' αυτή τη θέση θα εξαρτηθεί κι από άλλους παράγοντες –από την πραγματική μας σχέση με τον παραγωγό ή το θεσμό που αντιπροσωπεύει, και από την πραγματική μας σχέση με τους άλλους που αποτελούν μέρος του πλαισίου πρόσληψης. Επίσης, από το κατά πόσο ταυτιζόμαστε με τον τρόπο που μας απευθύνεται η εικόνα, εξαρτάται το αν θα καταλάβουμε με ποιον τρόπο μας απευθύνεται, επειδή καταλαβαίνουμε τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες αναπαριστούν τις κοινωνικές διεπιδράσεις και τις κοινωνικές σχέσεις. Επιδόση αυτού του κεφαλαίου είναι να προσπαθήσει να καταστήσει σαφή όλα τα παραπάνω.

Η (Αν)εικονιστική Πράξη και το Βλέμμα

Στα προηγούμενα κεφάλαια δείξαμε δυο εικόνες ενός εξερευνητή της Ανταρκτικής που προέρχεται από το εγχειρίδιο κοινωνικών σπουδών για το δημοτικό στην Αυστραλία και έχει τίτλο *Η κοινωνία μας και οι άλλοι* (Oakley *et al.*, 1985). Η εικόνα 3.10 ήταν μια φωτογραφία στην οποία ο Αυστραλός εξερευνητής της Ανταρκτικής, ο Sir Douglas Mawson κοιτούσε απευθείας το θεατή. Ο σχηματικός και «γενικευμένος» εξερευνητής στην εικόνα 2.4, από την άλλη, δεν κοιτούσε το θεατή. Οι δυο εικόνες είναι στην πραγματικότητα η μια δίπλα στην άλλη στο βιβλίο, η φωτογραφία στα αριστερά και το σκίτσο στα δεξιά. Από κοινού συνδυάζουν δυο διαφορετικές επικοινωνιακές λειτουργίες. Η φωτογραφία θέλει, πάνω απ' όλα, να επιφέρει μια φανταστική σχέση ανάμεσα στον αναπαριστώμενο εξερευνητή και στα παιδιά για τα οποία είναι γραμμένο το βιβλίο, μια σχέση, ίσως, θαυμασμού και ταύτισης με έναν εθνικό ήρωα. Και αυτό σημαίνει, επίσης, ότι ο παραγωγός της εικόνας (το ινστιτούτο έκδοσης εκπαιδευτικών βιβλίων) απευθύνεται στα παιδιά με τη φωνή του εθνικού ήρωα και κάνει αυτόν εθνικό ήρωα «εκπαιδευτική» φωνή. Το σκίτσο, από την άλλη, θέλει, πρώτα απ' όλα, να διαβαστεί ως ένα κομμάτι αντικειμενικής, πραγματολογικής πληροφορίας, και μ' αυτόν τον τρόπο στοχεύει να θέσει σε κίνηση την πραγματική μαθησιακή διαδικασία.

Υπάρχει, λοιπόν, μια θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στις εικόνες απ' τις οποίες οι αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες κοιτούν κατάματα το θεατή, και στις εικόνες στις οποίες δεν συμβαίνει αυτό. Όταν οι αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες κοιτάζουν το θεατή, τα ανύσματα που σχηματίζονται από το βλέμμα των συμμετεχόντων, συνδέουν τους συμμετέχοντες με το θεατή. Η επαφή εδραιώνεται ακόμα κι αν είναι μόνο σε φανταστικό επίπεδο. Επιπλέον, μπορεί να υπάρχει ένα ακόμα άνυσμα, που δημιουργείται από μια χειρονομία προς την ίδια κατεύθυνση, όπως στην εικόνα 4.1.



Εικόνα 4.1: Αφίσα στρατολόγησης (Alfred Leete, 1914) (Πολεμικό Μουσείο)

Αυτή η οπτική διάταξη έχει δύο σχετικές λειτουργίες. Πρώτον, δημιουργεί μια οπτική μορφή άμεσης απευθυντικότητας. Αναγνωρίζει ρητά τους θεατές και τους απευθύνεται μ' ένα οπτικό «εσύ». Δεύτερον, συνιστά μια «(α)εικονιστική πράξη». Ο παραγωγός χρησιμοποιεί την εικόνα για να κάνει κάτι στο θεατή. Γι' αυτό το λόγο, έχουμε ονομάσει αυτό το είδος εικόνας «(α)αίτηση», σύμφωνα με τον Halliday (1985): το βλέμμα του συμμετέχοντα (και η χειρονομία, αν υπάρχει) απαιτεί κάτι από το θεατή, απαιτεί ο θεατής να μπει σε κάποιο είδος φανταστικής σχέσης μαζί του/της. Το ποια ακριβώς θα είναι αυτή η σχέση φαίνεται από άλλα μέσα, για παράδειγμα, από την έκφραση του προσώπου των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων. Μπορεί να χαμογελούν, και στην περίπτωση αυτή ο θεατής καλείται να εισέλθει σε μια σχέση κοινωνικής συμπάθειας μαζί τους. Μπορεί να κοιτάζουν το θεατή με ψυχρή υπεροψία και στην περίπτωση αυτή ο θεατής καλείται να σχετιστεί μαζί τους, ίσως, όπως ένας κατώτερος σχετίζεται μ' έναν ανώτερο. Μπορεί να τον κοιτάζουν με νάζι, και στην περίπτωση αυτή ο θεατής καλείται να τους επιθυμήσει. Το ίδιο ισχύει και στις χειρονομίες. Ένα χέρι μπορεί να δείχνει το θεατή, σ' ένα οπτικό, «Ε, εσύ εκεί, εσένα εννοώ» ή να καλεί το θεατή να έρθει πιο κοντά ή να κρατά το θεατή σε απόσταση με μια αμυντική χειρονομία να λέει, «Μείνε μακριά μου». Σε κάθε περίπτωση η εικόνα θέλει κάτι από τους θε-

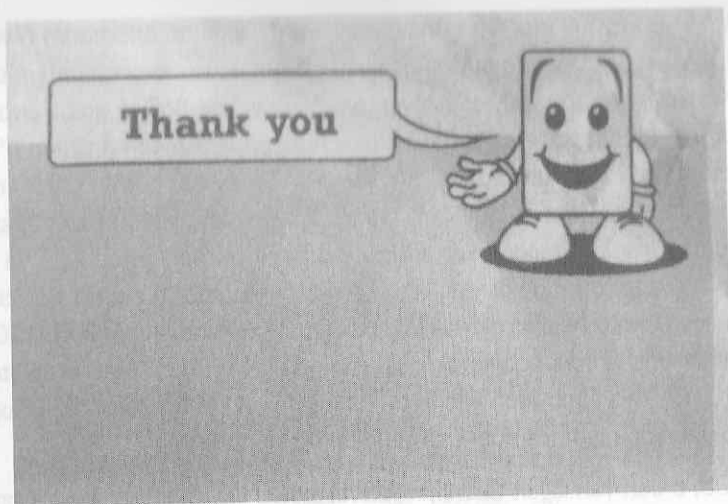
ατές –θέλει να κάνουν κάτι (να πλησιάσουν, να μείνουν σε απόσταση) ή να φτιάξουν έναν ψευδοκοινωνικό δεσμό συγκεκριμένου είδους με τον αναπαριστώμενο συμμετέχοντα. Και κάνοντάς το αυτό, οι εικόνες ορίζουν ως ένα βαθμό ποιος είναι ο θεατής (π.χ., άντρας, κατώτερος του αναπαριστώμενου συμμετέχοντα κλπ.) και μ' αυτόν τον τρόπο αποκλείουν άλλους θεατές. Στην ιστορία της τέχνης, αυτή η ματιά ήταν μια σημαντική καινοτομία. Παρόλο που στην ιταλική ζωγραφική οι μικρές φιγούρες ανάμεσα στους θεατές της Σταύρωσης και άλλων βιβλικών σκηνών μπορούμε να πούμε ότι κοιτάζουν το θεατή από τον δέκατο τέταρτο αιώνα και μετά, η εικόνα «(α)αίτηση» εμφανίζεται τον δέκατο πέμπτο αιώνα. Σύμφωνα με τον Panofsky (1953: 190), πρωτοεμφανίστηκε στις αυτοπροσωπογραφίες και ο Jan van Eyck ήταν ο πρώτος που τη χρησιμοποίησε στο έργο του *Man in a Red Turban* (1493), το οποίο θεωρείται από τους περισσότερους ιστορικούς τέχνης αυτοπροσωπογραφία.

Το 1493, ο Jan van Eyck έκανε μια απ' τις μεγαλύτερες ανακαλύψεις στην προσωπογραφία. Στο πορτρέτο του «*Αντρας με κόκκινο τουρμπάνι*», που ολοκληρώθηκε στις 21 Οκτωβρίου αυτού του έτους, η ματιά του μοντέλου στρέφεται έξω από την εικόνα και εστιάζει στο θεατή μ' έναν αέρα σκεπτικισμού που εντείνεται από την έκφραση του λεπτού στόματος με τις ελαφρώς σφιγμένες άκρες. Για πρώτη φορά το μοντέλο επιδιώκει να εδραιώσει άμεση επαφή με το θεατή... Νιώθουμε να μας παρατηρεί και να μας εξετάζει εξονυχιστικά μια άγρυπνη ευφυΐα.

(Panofsky, 1953:198)

Άλλοι ανατρέχουν ακόμα πιο παλιά. Σύμφωνα με τον Belting (1990: 57), «η πρόταση της αμοιβαιότητας ανάμεσα στο θεατή και στο πρόσωπο που απεικονίζεται στην εικόνα» είχε ηλατρευτικό σκοπό. Ως το δέκατο τρίτο αιώνα, οι μοναχοί στα κελιά τους «είχαν μπροστά στα μάτια τους εικόνες της Παρθένου και του εσταυρωμένου έτσι ώστε καθώς διάβазαν, προσεύχονταν ή κοιμόντουσαν να μπορούν να κοιτάζουν στην εικόνα και να τους κοιτάζει η εικόνα με μάτια ευσηπλινίας» (η έμφαση δική μας).

Οι αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες που κοιτάζουν το θεατή είναι συνήθως άνθρωποι (ή ζώα), αλλά όχι πάντα: για παράδειγμα, τα φώτα ενός αυτοκινήτου μπορούν να σχεδιαστούν σαν μάτια που κοιτάνε το θεατή, και στην οθόνη ενός αυτόματου μηχανήματος ανάληψης χρημάτων, ένα πλάσμα του οποίου το σώμα και το κεφάλι έχουν σχήμα μηχανής, χαμογελά στο θεατή, απλώνοντας το χέρι σε μια ευγενική χειρονομία, «απαιτώντας» έτσι μια φιλική σχέση ανάμεσα στο μηχανήμα και στο χρήστη του (εικόνα 4.2). Το θέμα είναι ότι, είτε είναι άνθρωποι είτε όχι, επειδή αναπαριστώνται να κοιτάζουν το θεατή, αναπαριστώνται σαν άνθρωποι, ανθρωπομορφισμένοι σε κάποιο βαθμό.



Εικόνα 4.2: Οθόνη ATM

Άλλες εικόνες απευθύνονται σε μας έμμεσα. Εδώ ο θεατής δεν είναι αντικείμενο, αλλά υποκείμενο του βλέμματος και ο αναπαριστώμενος συμμετέχων είναι το αντικείμενο της ψυχρής εξέτασης του θεατή. Καμιά επαφή δεν γίνεται. Ο ρόλος του θεατή είναι αυτός το αόρατου αμέτοχου θεατή. Όλες οι εικόνες που δεν περιέχουν ανθρώπινους ή οιονεί ανθρώπινους συμμετέχοντες να κοιτάνε άμεσα το θεατή, ανήκουν σ' αυτήν την κατηγορία. Γι' αυτό το λόγο, ακολουθώντας και πάλι το παράδειγμα του Halliday (1985) ονομάζουμε αυτό το είδος εικόνας «παροχή» –«παρέχει» τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες στο θεατή ως πληροφορίες, αντικείμενα προς στοχασμό, απρόσωπα σα να ήταν εκθέματα σε βιτρίνα.

Είναι πάντα ενδιαφέρον να μελετάμε ποια είδη αναπαριστώμενων συμμετεχόντων, σ' ένα δεδομένο πλαίσιο, απεικονίζονται να απαιτούν μια φανταστική κοινωνική ανταπόκριση από το θεατή και ποια όχι. Στο βιβλίο *Η κοινωνία μας και οι άηθοι* (Oakley *et al.*, 1985), το σχολικό εγχειρίδιο του δημοτικού στην Αυστραλία απ' όπου πήραμε πολλή απ' τα παραδείγματα που αναφέραμε στην πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου, οι οικογένειες μεταναστών χαμογελούν στο θεατή. Ωστόσο, οι άνθρωποι συμμετέχοντες στις εικόνες των χωρών απ' όπου προέρχονται οι μετανάστες δεν κοιτούν το θεατή, ούτε καν στις κοντινές φωτογραφίες, όπως, για παράδειγμα, στο πορτρέτο μιας ιταλίδας γιαγιάς που έμεινε πίσω. Στο κεφάλαιο για τους Αβοριγίνες, αντίθετως, σχεδόν κανένας απ' αυτούς δεν κοιτά το θεατή. Η ποιήτρια Oodgeroo Noonccal, που αναφέρεται στο βιβλίο ως «Kath Walker», και απεικονίζεται σε κοντι-

νό πλάνο στην τελευταία εικόνα του κεφαλαίου, είναι η μόνη εξαίρεση (βλέπε εικόνα 4.3). Η έκφρασή της, το μακιγιάζ της, το χτένισμά της και το ντύσιμό της μετά βίας την κάνουν να ξεχωρίζει από τις μη Αβοριγίνες γυναίκες της ηλικίας της. Η επιδερμίδα της μόνο είναι λίγο πιο σκούρα, αλλά ακόμα κι αυτό δεν φαίνεται έντονα στην ασπρόμαυρη φωτογραφία. Άλλοι Αβοριγίνες στο κεφάλαιο απεικονίζονται πολύ πιο ξεκάθαρα ως «άηθοι» και, ακόμα κι αν μερικές φορές κοιτάζουν το θεατή, το κάνουν από μακριά, γεγονός που μειώνει σημαντικά την επίδραση του βλέμματός τους, ή είναι φιγούρες στο βάθος, που κοιτάνε ανέκφραστα και μάλλον τυχαία προς την κατεύθυνση του φακού. Οι Αβοριγίνες, σ' αυτό το εγχειρίδιο δημοτικού, απεικονίζονται ως αντικείμενα προς στοχασμό, όχι ως υποκείμενα με τα οποία ο μαθητής μπορεί να συνάψει φανταστική κοινωνική σχέση. Οι μετανάστες, αντίθετως, τουλάχιστον εφόσον βρεθούν στην Αυστραλία, παρουσιάζονται ως άτομα με τα οποία οι μαθητές θα πρέπει να εμπηλακούν πιο άμεσα και με τρόπο φιλικό, ως ίσοι.

Εικόνα 4.3: Oodgeroo Noonccal (Oakley *et al.*, 1985)

Η επιλογή ανάμεσα στην «παροχή» και στην «(α)αίτηση» η οποία πρέπει να γίνεται κάθε φορά που απεικονίζονται άνθρωποι, δεν χρησιμοποιείται μόνο για να υποδηλώσει διαφορετικές σχέσεις με διαφορετικούς «άηθους», να κάνει τους θεατές να εμπηλακούν με κάποιον και να μείνουν μακριά από άλλους. Μπορεί, επίσης, να χαρακτηρίσει εικονιστικά κειμενικά είδη. Σε κάποια πλαίσια –για παράδειγμα, στα δελτία ειδήσεων της τηλεόρασης και στις στημένες φωτογραφίες των περιοδικών –προ-

τιμάται η εικόνα «(αη)αίτηση»: αυτά τα ηλίσσια απαιτούν μια αίσθηση σύνδεσης ανάμεσα στους θεατές και στα πρόσωπα κύρους, στους διάσημους και στα πρότυπα ρόλων που απεικονίζουν. Σε άλλα ηλίσσια –για παράδειγμα, στις ταινίες και στις τηλεοπτικές σειρές και στις επιστημονικές εκπομπές –προτιμάται η εικόνα «παροχή»: εδώ ένα πραγματικό ή φανταστικό εμπόδιο ορθώνεται ανάμεσα στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και στους θεατές, μια αίσθηση απειλητικής, στην οποία ο θεατής πρέπει να έχει την ψευδαίσθηση ότι οι αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες δεν ξέρουν ότι τους κοιτάνε και στην οποία οι αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες πρέπει να πιστεύουν ότι δεν τους κοιτάνε. Και αυτό που στο ένα ηλίσσιο είναι αποδεκτή σύμβαση, μπορεί στο άλλο να είναι εντυπωσιακό λάθος ή πρωτοποριακός πειραματισμός. Οι θεωρητικοί του κινηματογράφου (π.χ., Allen, 1977, Wollen, 1982) έχουν υμνήσει το βλέμμα στην κάμερα, χαρακτηρίζοντάς το τολημική, Μηρεχτική, «αυθόρμητη» εικόνα, αλλά στις ειδήσεις στην τηλεόραση το βλέμμα στην κάμερα είναι συννηθισμένο και θα λέγαμε όχι ακριβώς «αυθόρμητο» –τουλάχιστον για τους παρουσιαστές: κάποιος που δίνει συνέντευξη και κοιτάζει την κάμερα σε ένα δεκάτι ειδήσεων σπάει τους κανόνες με απαράδεκτο τρόπο. Δεν μπορεί ο καθένας να κοιτάζει τους θεατές άμεσα. Κάποιοι μπορούν μόνο να είναι το θέαμα, άλλοι μπορεί να είναι αυτοί που κοιτάζουν. Εδώ υπάρχει ένα ζήτημα επικοινωνιακής δύναμης ή «δικαιοδοσίας» (Sacs, 1992), όχι μόνο στις εικόνες αλλά και στην καθημερινή πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία, για παράδειγμα, στις διεπιδράσεις μεταξύ αντρών και γυναικών:

Απαντώντας στα τελευταία λόγια της κοπέλλας αρχίζει να μιλά και φτάνει στο σημείο όπου κανονικά θα πρέπει να στρέψει το βλέμμα του αλλού, αλλά αυτός συνεχίζει να την κοιτάζει. Αυτό την κάνει να νιώσει άβολα, επειδή αναγκάζεται ή να τον κοιτάξει στα μάτια ή να κοιτάξει αλλού ενώ αυτός ακόμα μιλάει. Αν συνεχίσει να μιλάει και να την κοιτάζει την ώρα που αυτή κοιτάζει αλλού, την βάζει στην κατηγορία της «ντροπαλής», κάτι που αυτή δεν το θέλει καθόλου. Αν η κοπέλλα τον κοιτάξει με τόλημ στα μάτια, την έχει αναγκάσει να κοιτάξει με το «βλέμμα του ερωτευμένου», κάτι που επίσης δεν το θέλει.

(Morris, 1977:76)

Τα διαγράμματα, τους χάρτες και τους πίνακες τις περισσότερες φορές τα βρίσκουμε σε ηλίσσια που προσφέρουν ένα είδος γνώσης η οποία, στο δυτικό πολιτισμό, παραδοσιακά εκτιμάται πολύ –αντικειμενική, αμερόληπτη γνώση, φαινομενικά ελεύθερη από συναισθηματισμούς και υποκειμενικότητα. Έτσι η «(αη)αίτηση» είναι σπάνια σ' αυτά τα οπτικά κειμενικά είδη. Αλλά υπήρξαν ηλίσσια στα οποία οι δυο μορφές απευ-

θυνικότητας συνδυάστηκαν. Για παράδειγμα, τα σχολικά εγχειρίδια του είδους που χρησιμοποιήσαμε ως δεδομένα όταν γράψαμε την πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου, δομούσαν μια πρόοδο από εικόνες «(αη)αίτηση» σε εικόνες «παροχή», και αυτό όχι μόνο στην πορεία του κεφαλαίου, όπως στο κεφάλαιο για την εξερεύνηση της Ανταρκτικής, αλλά και στην πορεία ολόκληρου του βιβλίου, ή σε μια σειρά βιβλίων, και μάλιστα στην πορεία της εκπαίδευσης συνολικά –εικόνες που ήθελαν να εμπλέξουν τους μαθητές συναισθηματικά στο θέμα, αργότερα αποσύρονταν, όταν ο μαθητής έφτανε σε υψηλότερες βαθμίδες της εκπαίδευσης. Στα εγχειρίδια του ηλκείου βρήκαμε εικόνες «(αη)αίτηση», τις περισσότερες σε μορφή καρτούν που, σχεδόν με απολογητικό τρόπο, επεδίωκαν να ελαφρύνουν την σοβαρότητα του κειμένου από καιρό σε καιρό, όπως ένα καρτούν σ' ένα εγχειρίδιο γεωγραφίας (Bindon & Williams, 1988) όπου ένα κορίτσι κοιτάζει απεγνωσμένα το θεατή, λέγοντας σ' ένα συνεφάκι σκέψης που βγαίνει από το στόμα της, «τι σημαίνει αυτή η υπόθεση;» Στο ηλίσσιο της εκπαίδευσης η εικόνα «(αη)αίτηση» έπαιξε έναν αμφίσημο ρόλο. Από τη μια δεν ήταν μια μορφή που έχαιρε μεγάλης εκτίμησης, αλλά ήταν μια μορφή που ήταν κατάλληλη μόνο για αρχάριους, μια μορφή που κάποιος την εγκατέλειπε μόλις ανέβαινε στα υψηλότερα σκαλοπάτια της εκπαιδευτικής κλίμακας. Από την άλλη, έπαιξε έναν αναπόσπαστο ρόλο στην εκπαιδευτική στρατηγική: η αντικειμενική γνώση έπρεπε να οικοδομηθεί, προφανώς, πάνω σ' ένα θεμέλιο συναισθηματικής εμπλοκής, ταύτισης με ιερές μυθολογίες, για παράδειγμα. Αυτό το θεμέλιο στη συνέχεια συμπιεζόταν σταδιακά, γιατί αν δεν συμπιεζόταν, η γνώση που θα είχε οικοδομηθεί πάνω του δεν θα θεωρείτο αντικειμενική. Έξω από τη σφαίρα της εκπαίδευσης, η αξία της εικόνας «(αη)αίτηση» εξαρτιόταν από το υποτιθέμενο μορφωτικό επίπεδο του αναγνώστη. Όταν, για παράδειγμα, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας (ή οι αυτόματοι τηλεφωνητές) άρχισαν να χρησιμοποιούν εικόνες «(αη)αίτηση», οι καταρτισμένοι στα γλωσσικά και οπτικά κειμενικά είδη της αντικειμενικής γνώσης και της απρόσωπης προσφώνησης, θα ένιωθαν πατρναρισμένοι, ότι τους «απευθύνονταν κάτω απ' το επίπεδό τους». Εκείνοι που δεν ήταν τόσο καταρτισμένοι (ή εκείνοι που αμφισβητούσαν την αξία μιας τέτοιας μόρφωσης) θα ένιωθαν ότι η επικοινωνία είχε γίνει πιο αποτελεσματική (και πιο διασκεδαστική) απ' όσο ήταν την εποχή της πιο τυπικής και απρόσωπης δημόσιας επικοινωνίας. Όπως ήδη συζητήσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, αυτή η κατάσταση τώρα αλλιάζει και, με τη σταδιακή εξαφάνιση της σημειωτικής διάκρισης, οι διακρίσεις κοινωνικής τάξης και ηλικίας που υποστήριζε (και οι διαφορετικές αξίες και στάσεις που συνδέονταν μ' αυτές τις διακρίσεις) άρχισαν επίσης να διαβρώνονται.

Είναι πιθανό να συσχετίσουμε τα νοήματα που εκφράζουν οι «(αη)αίτησεις» και

οι «παροχές» με το γλωσσικό σύστημα του ατόμου. Όπως είδαμε, οι εικόνες «(αη)αίτηση» απευθύνονται στο θεατή άμεσα, πραγματώνοντας ένα οπτικό «εσύ». Αλλά αυτό δεν συνδυάζεται μ' ένα οπτικό «εγώ». Το «εγώ» απουσιάζει στις εικόνες ή, μάλλον, αντικειμενοποιείται, κρύβεται πίσω από το αυτός/αυτή/αυτά. Η εικόνα «(αη)αίτηση» λοιπόν, θυμίζει περισσότερο τη γλώσσα των διαφημίσεων και της διδασκαλίας, για παράδειγμα, όπου τα «εσύ» αφθονούν ενώ τα «εγώ» είναι σπάνια, σε σχέση, ας πούμε, με τη γλώσσα της προσωπικής αλληλογραφίας, όπου τα «εγώ» και τα «εσύ» είναι πιθανόν να είναι το ίδιο συχνά. Οι «πραγματικοί παραγωγοί» δεν μπορούν να αναφερθούν στον εαυτό τους άμεσα. Πρέπει να μιλούν απρόσωπα, όπως παραδοσιακά συμβαίνει στην επιστημονική και στη γραφειοκρατική γλώσσα, όπου τα «εγώ» ήταν, και σε πολλές περιπτώσεις είναι ακόμα, περιορισμένα. Το κοινό, από την άλλη, προσφωνείται άμεσα. Κι όμως, όπως είδαμε, η διάκριση ανάμεσα στις «(αη)αιτήσεις» και στις «παροχές» προκύπτει ιστορικά από τις προσπάθειες των ζωγράφων της Αναγέννησης να βρουν τρόπους να πουν «εγώ» στις αυτοπροσωπογραφίες οι οποίες εξέφραζαν την αυτοπεποίθηση και την κοινωνική θέση των ανεξάρτητων καλλιτεχνών κι όχι των ταπεινών τεχνιτών.

Αλλά οι έννοιες της «παροχής» και της «(αη)αίτησης» μπορούν να συσχετιστούν και με μια άλλη βασική έννοια στη γλωσσολογία, αυτήν της «λεκτικής πράξης». Όπως αναφέραμε, έχουμε πάρει τους όρους από την περιγραφή των τεσσάρων βασικών λεκτικών πράξεων που έκανε ο Halliday (ή «λεκτικών λειτουργιών» όπως τις αποκαλεί στο βιβλίο του, *Introduction to Functional Grammar*, 1985). Καθεμιά αν' αυτές τις λεκτικές πράξεις, λέει ο Halliday, είναι μέρος μιας διεπιδραστικής дуάδας και έχει την «αναμενόμενη» και την «επιλεκτική» (εναλλακτική) κοινωνική ανταπόκριση. Έτσι οι λεκτικές πράξεις μπορούν (1) να «παρέχουν πληροφορίες», δηλαδή να σχηματίσουν μια δήλωση, και στην περίπτωση αυτή η επιθυμητή ανταπόκριση είναι η «συμφωνία», μοιλονότι η δήλωση μπορεί φυσικά να αντικρουστεί. Μπορούν να (2) «παρέχουν αγαθά και υπηρεσίες» (π.χ., *Θα ήθελες ένα ποτό;*), και στην περίπτωση αυτή η αναμενόμενη ανταπόκριση είναι «αποδοχή», μοιλονότι η παροχή μπορεί επίσης να απορριφθεί. Μπορούν (3) να «(αη)αιτούν πληροφορίες», δηλαδή να είναι ερωτήσεις, και στην περίπτωση αυτή η αναμενόμενη ανταπόκριση είναι μια απάντηση, μοιλονότι ο ακροατής μπορεί να αγνοήσει την ερώτηση, ρέγοντας, για παράδειγμα, *Δεν ξέρω* ή *Δεν μπορώ να σου πω* και (4) μπορούν να «(αη)αιτούν αγαθά και υπηρεσίες», δηλαδή να συνιστούν ένα είδος διαταγής, και στην περίπτωση αυτή η αναμενόμενη ανταπόκριση είναι να κάνει ο ακροατής αυτό που του ζητήθηκε, μοιλονότι οι ακροατές μπορεί φυσικά να αρνηθούν να το κάνουν.

Αυτές οι λεκτικές πράξεις πραγματώνονται από το γλωσσικό σύστημα της «έγκλησης», δηλαδή από συντακτικές εναλλαγές, εναλλαγές της σειράς του υποκειμένου και του παρεμφατικού στοιχείου της ρηματικής ομάδας (δηλ. το στοιχείο της ρηματικής ομάδας που εκφράζει χρόνο και τροπικότητα). Για παράδειγμα, η «παροχή πληροφοριών» (δήλωση), πραγματώνεται από την οριστική έγκληση, στην οποία το οριστικό στοιχείο ακολουθεί το υποκείμενο, όπως σ' αυτή την πρόταση από το περιοδικό *Vogue*:

Οι γυναίκες (υποκείμενο) δεν μπορούν (παρεμφατικό) να ζήσουν μόνο με διαμάντια.

Η «(αη)αίτηση πληροφοριών», η ερώτηση, πραγματώνεται από την ερωτηματική έγκληση, όπου το υποκείμενο ακολουθεί το παρεμφατικό στην περίπτωση της «ποητικής ερώτησης» (το είδος της ερώτησης στην οποία μπορεί κανείς να απαντήσει «να» ή «όχι») και στην περίπτωση της ερώτησης με το ερωτηματοαναφορικό «WH-» ένα υποκείμενο WH- ακολουθείται από το παρεμφατικό, ή το απαρμφατικό στοιχείο ακολουθείται από το υποκείμενο:

*Μπορούν (παρεμφατικό) οι γυναίκες (υποκείμενο) να ζήσουν μόνο με διαμάντια;
Ποιος (WH- υποκείμενο) θα μπορούσε (παρεμφατικό) να ζήσει μόνο με διαμάντια;
Με τι θα μπορούσαν (παρεμφατικό) οι γυναίκες (υποκείμενο) να ζήσουν;*

Η προστακτική έγκληση, η «διαταγή» δεν έχει καθόλου υποκείμενο και όταν η ποιητικότητα είναι καταφατική, δεν έχει ούτε παρεμφατικό:

*Μην (παρεμφατικό) ζείτε μόνο με διαμάντια.
Ζήστε μόνο με διαμάντια.*

Η λεκτική πράξη της «παροχής αγαθών και υπηρεσιών», τέλος, δεν πραγματώνεται με εναλλαγή υποκειμένου και παρεμφατικού, αλλά με διάφορους ιδιωτισμούς (π.χ., *Ορίστε*), με ερωτήσεις, σε συνδυασμό με συγκεκριμένα ρήματα νοητικής επεξεργασίας (π.χ., *Θέλεις ένα ποτό;*), ή με εντολές (*Πάρε ένα ποτό*) και με πολλούς άλλους τρόπους.

Υπάρχουν πολλοί επιμέρους τύποι αυτών των τεσσάρων βασικών ειδών λεκτικών πράξεων. Πραγματώνονται με συγκεκριμένους συνδυασμούς πρόσθετων γλωσσικών χαρακτηριστικών. Η «πρόβλεψη», για παράδειγμα, είναι μια «παροχή πληροφορίας» με μέλλοντα χρόνο και με υποκείμενο σε δεύτερο ή τρίτο πρόσωπο ή με υποκείμενο σε πρώτο πρόσωπο με ένα «μη βουλητικό» ρήμα (π.χ., *Θα ζήσεις μόνο με διαμάντια* ή *Θα πεθάνω νέος*). Η «υπόσχεση» είναι μια «παροχή πληροφορίας» με μέλλοντα χρόνο, με υποκείμενο σε πρώτο πρόσωπο και ένα βουλητικό ρήμα (π.χ., *Θα σου αγοράσω διαμάντια*). Θα χρειαστεί αρκετός χρόνος για να τα συζητήσουμε ό-

λα αυτά με λεπτομέρεια. Αυτό που πρέπει να θυμόμαστε είναι ότι στη γλώσσα υπάρχουν μερικοί «βασικοί» τύποι και ένας πολύ μεγάλος αριθμός περαιτέρω τύπων που δομούνται από τους βασικούς τύπους. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση των εικόνων. Μια οπτική «πρόσκληση» είναι μια εικόνα «(αη)αίτηση», με ένα χέρι που σου γνέφει κι ένα πρόσωπο που σου χαμογελά. Μια οπτική «διαταγή» είναι μια εικόνα «(αη)αίτηση» με ένα χέρι που σου γνέφει και ένα αγέλαστο πρόσωπο. Μια οπτική «προειδοποίηση» είναι μια εικόνα «(αη)αίτηση» με ένα ανασπκωμένο δάχτυλο και αυστηρή έκφραση, και ούτω καθεξής.

Παρά τις ευρείες αυτές ομοιότητες, φαίνεται ότι οι «(αη)εικονιστικές πράξεις» δεν λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο με τις λεκτικές πράξεις. Όταν οι εικόνες «παρέχουν», πρωταρχικά παρέχουν πληροφορίες. Φυσικά, μία εικόνα, ας πούμε σε μια διαφήμιση, μπορεί να δείχνει κάποιον να παρέχει κάτι στο θεατή, και αυτή η παροχή μπορεί, στην πραγματικότητα, να είναι μια πραγματική παροχή, η οποία μπορεί να αποκτηθεί γράφοντας στη διεύθυνση που αναφέρεται στη διαφήμιση. Αλλά αν υπάρχει τέτοια «παροχή αγαθών και υπηρεσιών» στις εικόνες, θα πρέπει να πάρει τη *μορφή* μιας «παροχής πληροφορίας». Πρέπει να *αναπαρασταθεί*. Δεν μπορεί να παρασταθεί άμεσα.

Όταν οι εικόνες «(αη)αιτούν», (αη)αιτούν, θα μπορούσαμε να πούμε, τα «αγαθά και τις υπηρεσίες» που πραγματώνουν μια ορισμένη κοινωνική σχέση. Φυσικά, μια εικόνα θα μπορούσε να δείχνει μια χειρονομία προβληματισμού, μια «σιωπηρή» ερώτηση, αλλά το παράδειγμα είναι κάπως τεχνητό και θα χρειαζόταν λεκτική ενίσχυση, ή ενίσχυση από ένα συμβατικό οπτικό σημείο, για παράδειγμα, ένα ερωτηματικό. Δεν υπάρχει μία (αη)εικονιστική πράξη για κάθε λεκτική πράξη. Αλλά αυτό δεν χρειάζεται να είναι για πάντα έτσι. Μοιλονότι η γλώσσα και η εικόνα έχουν τις δικές τους δυνατότητες, το τι μπορεί να «γίνει» και να «ειπωθεί» με εικόνες (και με τη γλώσσα) δεν εξαρτάται μόνο από τα εγγενή και καθολικά χαρακτηριστικά αυτών των τρόπων επικοινωνίας, αλλά και από ιστορικά και πολιτισμικά συγκεκριμένες κοινωνικές ανάγκες. Είναι πολύ πιθανό να επεκταθεί το σημασιολογικό φάσμα και η χρήση των εικόνων σε τομείς που πριν αποτελούσαν αποκλειστικό χώρο της γλώσσας, όπως έχει γίνει ήδη, σε μικρή κλίμακα, σε τόπους όπου οι άνθρωποι είναι απίθανο να έχουν κοινή κάποια γλώσσα (για παράδειγμα, στα διεθνή αεροδρόμια).

Μέγεθος Πλαιοσίου και Κοινωνική Απόσταση

Υπάρχει μια δεύτερη διάσταση στα διεπιδραστικά νοήματα των εικόνων, που σχετίζεται με το «μέγεθος του πλαιοσίου», με την επιλογή ανάμεσα στο κοντινό πλάνο, στο με-

σαίο ή μακρινό πλάνο, κλπ. Όπως οι παραγωγοί εικόνων, όταν απεικονίζουν ανθρώπινους ή οιονεί ανθρώπινους συμμετέχοντες, πρέπει να διαλέξουν αν θα τους κάνουν να μοιάζουν με το θεατή ή όχι, έτσι πρέπει, παράλληλα, να διαλέξουν αν θα τους απεικονίσουν κοντά ή μακριά από το θεατή –και αυτό ισχύει, επίσης, και για την απεικόνιση αντικειμένων. Και, όπως και με την επιλογή ανάμεσα στην «παροχή» και στην «(αη)αίτηση», η επιλογή της απόστασης μπορεί να υποδηλώνει διαφορετικές σχέσεις ανάμεσα στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και στους θεατές. Στα εγχειρίδια για την κινηματογραφική και τηλεοπτική παραγωγή, το μέγεθος του πλαιοσίου πάντα ορίζεται σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα. Παρόλο που η απόσταση, αυστηρά μετρώμενη, είναι ένα συνεχές, η «γλώσσα του σινεμά και της τηλεόρασης» έχει επιβάλει να ούνολο διακριτών τομών σ' αυτό το συνεχές, με τον ίδιο τρόπο που οι γλώσσες επιβάλλουν τομές στο συνεχές των φωνηέντων που παράγουμε. Έτσι, το κοντινό πλάνο (ή το «close up») δείχνει κεφάλι και ώμους του υποκειμένου, και το πολύ κοντινό πλάνο («extreme close up») τίποτε λιγότερο απ' αυτό. Το μεσαίο κοντινό πλάνο κόβει το υποκείμενο σχεδόν στο ύψος της μέσης, ενώ το μεσαίο πλάνο στο ύψος των γονάτων. Το μεσαίο μακρινό πλάνο δείχνει όλο το σώμα. Στο μακρινό πλάνο το ανθρώπινο σώμα καταλαμβάνει περίπου το μισό του ύψους του πλαιοσίου, και το πολύ μακρινό πλάνο είναι λίγο πιο «ευρύ» απ' αυτό. Οι παραλληλαγές τεχνολογίας είναι πιθανές, αλλά πάντα αντιμετωπίζονται ως προς αυτό το σύστημα, όπως όταν οι άνθρωποι του κινηματογράφου και της τηλεόρασης μιλάνε για «πολύ κοντινά πλάνα» ή για την ποσότητα «χώρου» στην εικόνα (δηλαδή το διάστημα ανάμεσα στην κορυφή του κεφαλιού και στην άνω γραμμή του πλαιοσίου).

Στην καθημερινή διεπίδραση, οι κοινωνικές σχέσεις καθορίζουν την απόσταση (κυριολεκτικά και μεταφορικά) που κρατάμε μεταξύ μας. Ο Edward Hall (π.χ., 1966: 110-20) έδειξε ότι κουβαλάμε μαζί μας ένα σύνολο αόρατων ορίων πέρα απ' τα οποία επιτρέπουμε να περάσουν μόνο ορισμένα είδη ανθρώπων. Η τοποθεσία αυτών των αόρατων ορίων καθορίζεται από σχηματισμούς αισθητηριακών δυνατοτήτων –για παράδειγμα, από το κατά πόσο μια ορισμένη απόσταση μας επιτρέπει να μυρίσουμε ή να αγγίξουμε τον άλλον, και από το πόσο μπορούμε να δούμε από τον άλλον με την περιφερική μας όραση. Η «κοντινή προσωπική απόσταση» είναι η απόσταση στην οποία «μπορεί κανείς να κρατήσει ή να πιάσει τον άλλον» και επομένως είναι και η απόσταση μεταξύ δυο ατόμων που έχουν στενή σχέση μεταξύ τους. Οι υπόλοιποι δεν μπορούν να έρθουν τόσο κοντά, και αν το κάνουν, θα θεωρηθεί επιθετική πράξη. Η «μακρινή προσωπική απόσταση» είναι η απόσταση που «εκτείνεται από το σημείο που είναι έξω από την απόσταση του εύκολου αγγίγματος από κάποιον ως το σημείο που

δύο άνθρωποι μπορούν να αγγίξουν ο ένας τα δάχτυλα του άλλου αν απλωθούν τα χέρια τους», η απόσταση στην οποία «συζητούνται θέματα προσωπικού ενδιαφέροντος». Η «κοντινή κοινωνική απόσταση» αρχίζει ακριβώς έξω από αυτό το φάσμα και είναι η απόσταση στην οποία «λαμβάνουν χώρα απρόσωπες υποθέσεις». Η «μακρινή κοινωνική απόσταση» είναι «η απόσταση στην οποία κινούνται οι άνθρωποι όταν κάποιος ήέει «Στάσου ήίγο μακριά για να σε δω» —«οι δουλειές και η κοινωνική διεπίδραση που διεξάγονται σ' αυτήν την απόσταση έχουν έναν πιο επίσημο και απρόσωπο χαρακτήρα συγκριτικά μ' αυτές της κοντινής φάσης». Η «δημόσια απόσταση», τέλος, δεν είναι κάτι περισσότερο απ' αυτό, «η απόσταση μεταξύ των ανθρώπων που είναι και θέλουν να παραμείνουν ξένοι». Αυτές οι κρίσεις ισχύουν βέβαια εντός μιας συγκεκριμένης κουλτούρας και ο Hall παραθέτει πολλά παραδείγματα των παρεξηγήσεων που μπορούν να προκύψουν από διαπολιτισμικές διαφορές στην ερμηνεία της απόστασης.

Σ' αυτές τις διαφορές αντιστοιχούν διαφορετικά οπτικά πεδία. Στην άμεση/κοντινή απόσταση, ήέει ο Hall (1964), βλέπουμε μόνο το πρόσωπο ή το κεφάλι. Στην κοντινή προσωπική απόσταση βλέπουμε το κεφάλι και τους ώμους. Στην μακρινή προσωπική απόσταση βλέπουμε τον ήληον απ' τη μέση και πάνω. Στην κοντινή κοινωνική απόσταση βλέπουμε ολόκληρο το σώμα. Στη μακρινή κοινωνική απόσταση βλέπουμε ολόκληρο το σώμα «με χώρο γύρω του». Και στη δημόσια απόσταση μπορούμε να δούμε τα κορμιά τεσσάρων ή πέντε ανθρώπων. Είναι σαφές ότι αυτά τα οπτικά πεδία αντιστοιχούν στους παραδοσιακούς ορισμούς του μεγέθους του πηλαιοίου στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Μ' ήληα ήόγια, το οπτικό σύστημα του μεγέθους του πηλαιοίου προέρχεται από τη «σημειολογία της απόστασης» ήπως την αποκαλεί ο Hall, της καθημερινής πρόσωπο με πρόσωπο διεπίδρασης. Ο Hall ήέει επήγνωση αυτού και, στην πραγματικότητα, αναγνωρίζει την επιρροή που ήέχε στο έργο του το έργο ενός ζωγράφου, του Grosser. Σύμφωνα με τον Grosser (παρατίθεται στο Hall, 1966: 71-2), σε μια απόσταση μεγαλύτερη από 4 μέτρα οι άνθρωποι φαίνονται «σα να έχουν ήλάχιστη σχέση με μας» και ήτοι «ο ζωγράφος μπορεί να κοιτάξει το μοντέλο του σα να ήταν δέντρο σ' ένα τοπίο ή ένα μήλο σε νεκρή φύση». Από την ήληη η απόσταση 1,25-2,5 μέτρα είναι η «απόσταση του πορτρέτου».

Ο ζωγράφος είναι αρκετά κοντά ήστε τα μάτια του να μπορούν να καταλάβουν τις φόρμες του μοντέλου, και ταυτόχρονα είναι αρκετά μακριά ήτοι ήστε η προοπτική απεικόνιση των φορμών να μην αποτελεί πρόβλημα. Εδώ στην κανονική απόσταση της κοινωνικής οικειότητας και της άνετης συζήτησης, η ψυχή του μοντέλου αρχίζει να εμφανίζεται... Πησιέστερα από τα 90 εκατοστά, σε απόσταση αγγίγματος, η ψυχή γίνεται πολύ φανερή για κάθε είδους αμερόληπτη παρατήρηση.

Οι αποστάσεις που κρατούν οι άνθρωποι, ήτοι, εξαρτώνται από την κοινωνική τους σχέση —ήτε αυτό είναι το πιο μόνιμο είδος κοινωνικής σχέσης στο οποίο ο Hall επικεντρώνεται κυρίως (τη διάκριση ανάμεσα σε οικείους, φίλους, γνωστούς, ξένους κήη.) ή το είδος της κοινωνικής σχέσης που διαρκεί ήσο διαρκεί μια κοινωνική διεπίδραση και καθορίζεται από το πηλαιοιο (κάποιος, στο ακροατήριο μιας διάλεξης που δίνει ένας γνωστός του ή ένας συγγενής, θα ήμενε σε δημόσια απόσταση, στην απόσταση του «ξένου»). ήληή αυτές οι αποστάσεις καθορίζουν, παρήληηηα, και το πόσο πολύ ο ήληος είναι στο οπτικό μας πεδίο —ήπως κάνει και το πηλαιοιο ενός ατόμου σ' ένα πορτρέτο ή σε μια φωτογραφία.

ήπως η εικόνα «(α)ήτηση», ήτοι και το κοντινό πηλαιοιο ήρθε στο προσκήνιο κατά την Αναγέννηση. Ο Ringbom (1965: 48) υποστηρίζει ότι ήλκει την καταγωγή του από τις ήλαυευτικές εικόνες, ήπου χρησίμευε για να αποδώσει την «εγγύτητα» που τόσο ήλαυαρούσε ο πιστός του Θεού. Στα ήργα των ήταλών και των ήληανδών ζωγράφων των αρχών του ήέκατου ήκτου αιώνα ήήρε μια «δραματική» ήειτουργία, αποδίδοντας τις «ήεπιότερες συναισθηματικές σχέσεις με ένα ήλάχιστο δραματικό τοπίο» (σελ. 48).

Οι άνθρωποι που βλέπουμε σε εικόνες είναι τις περισσότερες φορές ξένοι. ήίνα ήληήεια ότι βλέπουμε κάποιους απ' αυτούς (πολιτικούς, ηθοποιούς, αήηηές κήη.) πολύ περισσότερο απ' ό,τι ήληους, ήληή αυτό το είδος οικειότητας δεν καθορίζεται από μόνο του κατά πόσο η εικόνα θα τους δείξει σε κοντινό, μεσαίο ή μακρινό πηλαιοιο. Η σχέση ανάμεσα στους ανθρώπινους συμμετέχοντες που αναπαριστώνται στις εικόνες και στο θεατή, είναι και πάλι μια φανταστική σχέση. Οι άνθρωποι απεικονίζονται σα να είναι φίλοι ή σα να είναι ξένοι. Οι εικόνες μής επιτρέπουν με τη φαντασία μας να ήρθουμε ήσο κοντά στα δημόσια πρόσωπα σα να ήταν φίλοι μας και γείτονες —ή να δούμε ανθρώπους σαν εμής σαν ξένους, σαν «ήληους». Στο εγχειρίδιο των κοινωνικών σπουδών για το δημοτικό από το οποίο ήέουμε πάρει πολλά από τα παραδείγματά μας, τρία αγόρια Αβοριγίνες απεικονίζονται σε μακρινό πηλαιοιο, καταλαμβάνοντας μόνο το ένα ήέταρτο του ύψους της εικόνας. Η ήεζάντα ήέει, «αυτοί οι άνθρωποι ζουν στο Ρέντφερν, ένα πρόσιο του Σίδνεϊ.» Απεικονίζονται απρόσωπα, σαν ξένοι, με τους οποίους δεν χρειάζεται να γνωριστούμε, σαν «δέντρα σ' ένα τοπίο». Παρόήη που κοιτάζουν το θεατή, το κάνουν από ήέτοια απόσταση που ήέτε καν μας επηρεάζει. Πράγματι, είναι ήσοι μικροί που μετά ήίας μπορούμε να διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους. «Η ψυχή τους δεν ήέχει αρχίσει ακόμη να εμφανίζεται» ήπως θα ήήεγε ο Grosser. Η ήεζάντα δεν τους δίνει κάποιο συγκεκριμένο όνομα. Μήηιστα, αντί να χρησιμοποιηθεί το περισσότερο φιλικό «αγόρια» χρησιμοποιείται το πολύ τυπικό «άνθρωποι».

Το πορτρέτο της ποιήτριας Oodgerro Noonuccal (εικόνα 4.3), που ήδη αναφέραμε σε προηγούμενη ενότητα αυτού του κεφαλαίου, είναι ένα πολύ κοντινό πλάνο. Αυτή απεικονίζεται με προσωπικό τρόπο. Αν αυτό ήταν το μόνο που μπορούσαμε να δούμε απ' αυτήν στην πραγματικότητα, θα ήμασταν τόσο κοντά που θα μπορούσαμε να την αγγίξουμε. Όπως αναφέραμε, η ενότητα στην οποία εμφανίζεται η φωτογραφία κλείνει ένα κεφάλαιο για τους Αβοριγίνες στο οποίο κανένας άλλος απ' αυτούς δεν χαμογελά στο θεατή μ' αυτόν τον τρόπο. Μόνο ένα απ' τα ποιήματά της αναφέρεται: «Σκούροι και λευκοί στην ίδια γη! Στα κλαμπ, στη δουλειά, στη συναναστροφή! Νιώθεις το αίσθημα της φιλόξενης χώρας, τη θερμή χειραψία» (Oakley *et al.*, 1985:164). Αλλά το μήνυμα της Noonuccal δεν προήλθε από τον τρόπο που απεικονίζονται οι «σκούροι και οι λευκοί» στο κεφάλαιο.

Τα πρότυπα απόστασης μπορούν να γίνουν συμβατικά στα οπτικά κειμενικά είδη. Για παράδειγμα, στις τηλεοπτικές ενημερωτικές εκπομπές, «φωνές» διαφορετικής κοινωνικής θέσης πλαισιώνονται, κατά κανόνα, διαφορετικά: η κάμερα «κινείται» προς μεγαλύτερα κοντινά πλάνα των ατόμων που αποκαλύπτουν τα συναισθήματά τους, ενώ το στήσιμο για τον «ειδικό» είναι συνήθως το ίδιο μ' αυτό του δημοσιογράφου –μέχρι το στήθος». Και τα δύο είδη συμμετεχόντων «κατονομάζονται» (τα ονόματά τους εμφανίζονται στην οθόνη σε έντονους υπότιτλους) και «τα λόγια τους μπαίνουν σε πλάνο και συνοψίζονται» (Brunsdon & Morley, 1978: 65). Μ' άλλα λόγια, η απόσταση χρησιμοποιείται για να σηματοδοτήσει σεβασμό για τις αυθεντίες διαφόρων ειδών στην τηλεόραση, όπως και στην πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία.

Στα διαγράμματα το ανθρώπινο σώμα εμφανίζεται σχεδόν πάντα σε μέτρια απόσταση –αντικειμενικά «σα να ήταν δέντρο σε τοπίο». Οι αναπαραστάσεις στην εικόνα 4.4. προέρχονται από το πρωτοσέλιδο εφημερίδας σχετικά με μια υπόθεση φόνου στο Σίδνεϊ. Τα διαγράμματα δείχνουν τι ακριβώς συνέβη, από μια αντικειμενική και απρόσωπη απόσταση (και από υψηλή γωνία). Οι κοντινές φωτογραφίες συνοδεύουν τις μαρτυρίες πρώην ασθενών του θύματος, αλλά αναπαριστώνται ως «φίλοι» ημών των αναγνωστών της εφημερίδας *Sydney Morning Herald*, και επομένως ως άνθρωποι με των οποίων τη σχέση με το θύμα πρέπει να ταυτιστούμε. Όπως και στο κεφάλαιο με την εξερεύνηση της Ανταρκτικής, το προσωπικό και το απρόσωπο, το συναισθηματικό και το αποστασιοποιημένο, συνδυάζονται.

Μέχρι τώρα συζητήσαμε την κοινωνική απόσταση σε σχέση με τους ανθρώπινα αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, αλλά σε αντίθεση με το σύστημα «παροχής» και «(α)αίτησης», το σύστημα της κοινωνικής απόστασης μπορεί να εφαρμοστεί, επίσης, στην αναπαράσταση τόσο των αντικειμένων όσο και του περιβάλλοντος. Επειδή το



Εικόνα 4.4: Η δολοφονία του Δρ. Τσανγκ (*Sydney Morning Herald*, 5 Ιουλίου 1991)

μέγεθος του πλαισίου παραδοσιακά ορίζεται ως προς τα συγκεκριμένα τμήματα του ανθρώπινου σώματος, οι αρχάριοι σπουδαστές της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, συχνά, δεν ξέρουν ποιους όρους να χρησιμοποιήσουν για να περιγράψουν φωτογραφίες αντικειμένων και τοπίων. Η κλίμακα των επτά μεγεθών φαίνεται πολύ αναλυτική. Δεν υπάρχουν ακριβή ισοδύναμα για τον ώμο, τη μέση, τα γόνατα. Τα αντικείμενα έχουν πολλή διαφορετικά μεγέθη και σχήματα. Θα μπορούσαμε, πάντως, να ισχυριστούμε ότι μπορούμε να διακρίνουμε τουλάχιστον τρεις σημαντικές αποστάσεις, και ότι υπάρχουν αντιστοιχίες ανάμεσα σ' αυτές τις αποστάσεις και στην καθημερινή μας εμπειρία με αντικείμενα και το περιβάλλον. Με άλλα λόγια, το μέγεθος του πλαισίου μπορεί να υποδηλώσει, επίσης, κοινωνικές σχέσεις ανάμεσα στο θεατή και στα αντικείμενα, τα κτίρια και τα τοπία. Σε κοντινή απόσταση, θα λέγαμε ότι το αντικείμενο φαίνεται σαν ο θεατής να εμπλέκεται μαζί του, σα να χρησιμοποιεί τη μηχανή, να διαβάζει το βιβλίο ή το χάρτη, να ετοιμάζει ή να τρώει το φαγητό. Αν το αντικείμενο δεν είναι πολύ μικρό, εμφανίζεται μόνο ένα κομμάτι του, και συχνά η εικόνα περιλαμβάνει το χέρι του χρήστη ή ένα εργαλείο –για παράδειγμα, ένα μαχαίρι που αλείφει το βούτυρο, σε μια διαφήμιση. Στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο χρησιμοποιούν αυτή την απόσταση όταν τα αντικείμενα ενσωματώνονται στη δράση μέσω της ε-

πεξεργασίας. Στη μεσαία απόσταση, το αντικείμενο παρουσιάζεται ολόκληρο, αλλά χωρίς πολύ χώρο γύρω του. Αναπαριστάται σα να μπορεί να το πιάσει ο θεατής, αλλά όχι σα να χρησιμοποιείται πραγματικά. Αυτός ο τύπος εικόνας είναι συχνός στη διαφήμιση: το διαφημιζόμενο προϊόν παρουσιάζεται ολόκληρο, αλλά από αρκετά κοντινή απόσταση, και κοφτή γωνία, σα να στέκεται ο θεατής ακριβώς μπροστά απ' το τραπέζι όπου είναι τοποθετημένο. Στη μακρινή απόσταση υπάρχει ένα αόρατο εμπόδιο ανάμεσα στο θεατή και στο αντικείμενο. Το αντικείμενο βρίσκεται εκεί μόνο για να το συλλογιστούμε, απρόσιτο, σαν έκθεμα σε βιτρίνα ή σε μουσείο. Το στιγμιότυπο οθόνης της ιστοσελίδας του Ευρωπαϊκού PlayStation, στην εικόνα 4.5, χρησιμοποιεί και τη μεσαία απόσταση και την κοντινή, εμφαντικά τοποθετώντας το κοντινό πλάνο στα δεξιά σαν «Νέο» (βλέπε κεφάλαιο 6).

Ανάλογες διακρίσεις μπορούν να γίνουν και ως προς τις αναπαραστάσεις κτιρίων και τοπίων. Μπορούμε να δούμε ένα κτίριο από την απόσταση κάποιου που ετοιμάζεται να μπει σ' αυτό, και στην περίπτωση αυτή δεν θα δούμε ολόκληρο το κτίριο, όπως (και πάλη) συμβαίνει συχνά στα κινηματογραφικά πλάνα στα οποία το κτίριο σχετίζεται με κάποια δράση. Μπορούμε, επίσης, να το δούμε από την απόσταση κάποιου που μόλις έχει προσδιορίσει ότι αυτός είναι ο προορισμός του, και το κοιτάζει για λίγο, προτού μπει μέσα. Σ' αυτήν την περίπτωση το πλάνο θα συμπεριλαμβάνει μόνο το κτίριο και θα αφήνει έξω τον περιβάλλοντα χώρο. Ή μπορούμε να το δούμε, τρόπος του λέγειν, πίσω από τις πύλες που κρατούν το κοινό σε εύλογη απόσταση



Εικόνα 4.5: Ιστοτόπος του PlayStation (http://eu.playstation.com/europe_select.html)

από το παλάτι, ή το κάστρο, ή τον πυρηνικό αντιδραστήρα και σ' αυτήν την περίπτωση η αναπαράσταση θα συμπεριλαμβάνει επίσης το χώρο γύρω από το κτίριο. Και τα τοπία, επίσης, μπορούμε να τα δούμε από μέσα. Από ένα είδος μέσης απόστασης, με ένα αντικείμενο στο προσκήνιο που θα υποδηλώνει, ίσως, ότι ο θεατής βρίσκεται μέσα στο τοπίο, αλλά σταματά για μια στιγμή, σα να θέλει να εκτιμήσει τι βρίσκεται παρακάτω, ή από μεγάλη απόσταση, από αέρος, ίσως, ή από ένα παρατηρητήριο, ένα μέρος που δεν βρίσκεται μέσα στο τοπίο, αλλά μας επιτρέπει να το βλέπουμε συνολικά, όπως για παράδειγμα, σε πολλές φωτογραφίες που βρίσκονται σε σχολικά εγχειρίδια γεωγραφίας.

Θα τελειώσουμε με μερικά σύντομα σχόλια για τον πολύ διαφορετικό τρόπο με τον οποίο πραγματώνεται η κοινωνική απόσταση στην αγγλική γλώσσα κυρίως μέσω εναλλαγών στην τυπικότητα του ύφους (βλέπε Joos, 1967). Η οικεία γλώσσα είναι ένα είδος προσωπικής γλώσσας, που μιλιέται, ίσως, μόνο από τα μέλη ενός ζευγαριού ή μιας οικογένειας ή από μια ομάδα συμμαθητών. Οι ομιλητές μιας τέτοιας «γλώσσας οικείων» έχουν συχνά ιδιαίτερα ονόματα ο ένας για τον άλλον, ονόματα που οι έξω δεν τα χρησιμοποιούν. Και η ίδια η γλώσσα διατυπώνεται στο ελάχιστο: μισή λέξη αρκεί για να καταλάβουν ο ένας τον άλλο. Οι εκφράσεις του προσώπου, το βλέμμα, ο τόνος της φωνής, κλπ. μεταφέρουν το μεγαλύτερο μέρος του νοήματος, και οι άνθρωποι που βρίσκονται σ' αυτήν την οικεία σχέση μεταξύ τους, τελικά, συντονίζονται ώστε να διαβάζουν τα νοήματα που εκφράζονται μ' αυτόν τον τρόπο. Η «προσωπική» γλώσσα είναι ανεπίσημη, με μεγάλο όγκο καθημερινών λέξεων και ιδιωτισμών. Η μη ηλεκτική έκφραση εξακολουθεί να φέρει μεγάλο μέρος του νοήματος αλλά όχι στο βαθμό που να «αρκεί η μισή λέξη». Η «κοινωνική γλώσσα» αν και εξακολουθεί να είναι η καθομιλούμενη, ήδη αρχίζει να εισάγει μια έννοια επιστημότητας. Και σ' αυτήν την περίπτωση υπάρχει λιγότερος διαμοιρασμός πληροφοριών και υποθέσεων. Η γλώσσα πρέπει να είναι πιο σαφής, πιο ηλεκτικά ξεκάθαρη, έτσι ώστε η μη ηλεκτική έκφραση να μην είναι πλέον σημαντική όπως στο οικείο και στο προσωπικό στυλ. Τέλος, η δημόσια γλώσσα είναι η γλώσσα που χρησιμοποιείται σε λιγότερο ή περισσότερο επίσημες περιστάσεις. Εδώ, η γλώσσα γίνεται μονόλογος: οι ακροατές δεν συμμετέχουν, όπως συμβαίνει στα άλλα ύφη λόγου. Ο λόγος δεν είναι πλέον πρόχειρος, αλλά προσχεδιασμένος, ίσως εν μέρει ή και εξολοκλήρου γραμμένος. Ο τόνος της φωνής και οι άλλες μορφές μη ηλεκτικής έκφρασης γίνονται όσο επίσημες χρειάζεται για να ελεγχθεί η σύνταξη και η χρήση των λέξεων. Ο λόγος πρέπει να είναι απολύτως σαφής, τα νοήματα να διατυπώνονται πλήρως προφορικά. Όροι της καθομιλούμενης απαγορεύονται και πρέπει να χρησιμοποιείται ένα πιο

επίσημο λεξιλόγιο. Οι συγγραφείς μπορούν, βέβαια, να χρησιμοποιούν αυτά τα ύφη για να μας απευθύνονται ως φίλοι ή και ως οικείοι, ακόμα κι όταν δεν είμαστε, όπως οι εικόνες μπορούν να μας δίνουν κοντινά πλάνα ανθρώπων που στην πραγματικότητα είναι και θα παραμείνουν ξένοι για μας –σκεπτείτε τη λαϊκή, φιλική γλώσσα με την οποία μας απευθύνονται πολλές διαφημίσεις.

Προοπτική και η Υποκειμενική Εικόνα

Υπάρχει ακόμα ένας τρόπος με τον οποίο οι εικόνες προκαλούν σχέσεις ανάμεσα στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και στο θεατή: η προοπτική. Η παραγωγή εικόνας δεν περιλαμβάνει μόνο την επιλογή μεταξύ «παροχής» και «(απ)αίτησης» και την επιλογή ενός πλαισίου ορισμένου μεγέθους, αλλιά, παράλληλα, και την επιλογή γωνίας, μια «άποψη», και αυτό υπονοεί την πιθανότητα έκφρασης υποκειμενικών στάσεων απέναντι στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, ανθρώπινους και μη. Λέγοντας «υποκειμενικές στάσεις» δεν εννοούμε ότι αυτές οι στάσεις είναι πάντα ατομικές και μοναδικές. Θα δούμε ότι, πολύ συχνά, είναι κοινωνικά προκαθορισμένες στάσεις. Αλλιά πάντα κωδικοποιούνται σε να ήταν υποκειμενικές, ατομικές και μοναδικές. Το σύστημα της προοπτικής που πραγματώνει τη «στάση» αναπτύχθηκε στην Αναγέννηση, μια περίοδο κατά την οποία η ατομικότητα και η υποκειμενικότητα έγιναν σημαντικές κοινωνικές αξίες και αναπτύχθηκε ακριβώς για να επιτρέψει στις εικόνες να διαποτιστούν με υποκειμενικές απόψεις. Παραδόξως, ενώ αυτά ήταν τα κωδικοποιημένα νοήματα, η προοπτική έγκειται σε ένα απρόσωπο, γεωμετρικό θεμέλιο, μια κατασκευή που είναι ένας οιονεί μηχανικός τρόπος «καταγραφής» εικόνων της πραγματικότητας. Οι κοινωνικά προκαθορισμένες απόψεις θα μπορούσαν, μ' αυτόν τον τρόπο, να γίνουν νατουραλιστικές και να παρουσιαστούν ως «μελέτες της φύσης», πιστά αντίγραφα της εμπειρικής πραγματικότητας. Μόνο πρόσφατα μπορέσαμε να δούμε ότι η προοπτική είναι επίσης και «τοληρηρή αφαίρεση» (Hauser, 1962: 69) και να συζητήσουμε τις σημειωτικές της επιδράσεις, για παράδειγμα, στη θεωρία του κινηματογράφου (π.χ., Comolli, 1971).

Οι προ-αναγεννησιακές φόρμες, για παράδειγμα, οι τοιχογραφίες στα κεντρικά κλίτη των ναών ή τα μωσαϊκά στον τρούηλο μιας εκκλησίας, δεν έχουν προοπτική ούτε ως να κάνουν το θεατή να πάρει θέση. Οι θεατές τέτοιων έργων έπαιρναν θέση όχι από την εσωτερική δομή του έργου, αλλιά από τη δομή του περιβάλλοντος, τόσο από το άμεσο περιβάλλον της εκκλησίας, για παράδειγμα, την εγγύτητά του με το βωμό, όσο και από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον. Μ' αλλιά λόγια, η σύντα-

ξη του αντικείμενου εξαρτιόταν για την ολοκλήρωσή του, όχι από μια ιδιαίτερη σχέση με το θεατή, αλλιά από μια ιδιαίτερη σχέση με τον περίγυρό του, και η άποψη ήταν η θέση που έπαιρνε, στην πραγματικότητα, ο θεατής σε σχέση με την εικόνα: «ο κόσμος στην εικόνα βιώνεται ως άμεση συνέχεια του ατομικού χώρου του θεατή» (Arnheim, 1974: 274). Ως αποτέλεσμα, ο θεατής είχε μια ορισμένη ελευθερία σε σχέση με το αντικείμενο, ένα βαθμό αυτού που σήμερα θα ονομάζαμε, «διεπιδραστική χρήση» του κειμένου, αν και στο πλαίσιο μιας έντονα περιορισμένης κοινωνικής τάξης. Από την Αναγέννηση και μετά, η οπτική σύνθεση κυριαρχήθηκε από το σύστημα της προοπτικής, με τη μία και μόνη, συγκεντρωτική άποψη. Το έργο έγινε ένα αυτόνομο αντικείμενο, αποκομμένο από τον περίγυρό του, κινητό, παραγόμενο για μια απρόσωπη αγορά κι όχι για συγκεκριμένο τόπο. Ένα πλαίσιο άρχισε να χωρίζει τον αναπαριστώμενο κόσμο από το φυσικό χώρο στον οποίο μπορούσε να δει κανείς την εικόνα: την εποχή που αναπτύχθηκε η προοπτική, οι εικόνες άρχισαν να πλαισιώνονται ακριβώς για να δημιουργήσουν αυτή τη διαχωριστική γραμμή, να χωρίσουν την εικόνα από το περιβάλλον της και να τη μετατρέψουν σε «παράθυρο στον κόσμο». Παράλληλα, οι εικόνες έγιναν πιο εξαρτημένες από το θεατή για την ολοκλήρωσή τους, και οι θεατές αποστασιοποιήθηκαν περισσότερο από την απτή κοινωνική τάξη στην οποία ο κόσμος είχε προηγουμένως εγκιβωτιστεί: τώρα έπρεπε να μάθουν να εσωτερικεύουν την κοινωνική τάξη. Αυτό έδωσε μεγαλύτερη ελευθερία όσον αφορά στο άμεσο από κοινωνικό πλαίσιο, αλλιά μείωσε την ελευθερία σε σχέση με το έργο. Ένας παραλληλισμός μπορεί να γίνει με τις εξελίξεις που σημειώθηκαν σχεδόν ταυτόχρονα στη μουσική (βλέπε Shepherd, 1977). Στους μεσαιωνικούς τρόπους, όπως ήταν βασισμένοι στο πεντατονικό σύστημα, κάθε νότα της κλίμακας μπορούσε να σταθεί μόνο σε σχέση διαφοράς τόνου με οποιαδήποτε άλλη νότα. Έτσι, κάθε νότα μπορούσε να προσφέρει μια αίσθηση ολοκλήρωσης. Στη νέα διατονική μουσική εδραιώθηκε μια αυστηρή ιεραρχία ανάμεσα στα βασικά, έτσι ώστε κάθε μελωδία, όσο κι αν προχωρούσε αρμονικά, έπρεπε, τελικά, να επιστρέψει στην ίδια προκαθορισμένη νότα, στον «πρώτο τόνο», στο κλειδί με το οποίο είχε γραφτεί το κομμάτι. Έτσι, οι νότες στη μουσική σχετίζονται με το βασικό κέντρο με τον ίδιο τρόπο που οι θεατές σχετίζονται με το προοπτικό κέντρο του οπτικού έργου.

Υπάρχουν λοιπόν από την Αναγέννηση και μετά δυο είδη εικόνων στις δυτικές κουλτούρες: οι υποκειμενικές και οι αντικειμενικές εικόνες, εικόνες με (κεντρική) προοπτική (και άρα με «ενσωματωμένη» άποψη) και εικόνες χωρίς (κεντρική) προοπτική (και άρα χωρίς «ενσωματωμένη» άποψη). Στις υποκειμενικές εικόνες ο θεατής μπορεί να δει αυτό που υπάρχει για να δει, μόνο από μια ορισμένη άποψη. Στις αντι-

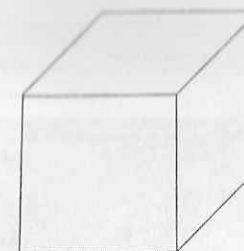
κειμενικές εικόνες, η εικόνα αποκαλύπτει τα πάντα που μπορεί να μάθει κανείς (ή αυτά που έχει κρίνει η εικόνα) για τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, ακόμα κι αν, για να γίνει αυτό, πρέπει να παραβιαστούν οι νόμοι της νατουραλιστικής απεικόνισης ή οι νόμοι της φύσης. Η ιστορία της τέχνης έχει πολλή εντυπωσιακά παραδείγματα –έ- να απ' αυτά είναι τα γλυπτά των φτερωτών ταύρων και λεόντων που είναι τοποθετημένα στις πόρτες των ασουριακών ναών: από το πηλί είχαν τέσσερα κινούμενα πόδια και από μπροστά δύο ακίνητα πόδια, πέντε όλα μαζί, για να δίνουν, από κάθε μεριά, μια εικόνα από την οποία δεν έλειπε κανένα ουσιαστικό μέρος. Τα σύγχρονα τεχνικά σχέδια μπορεί ακόμα να δείχνουν αυτό που ξέρουμε για τους συμμετέχοντες που αναπαριστούν, αυτό που αντικειμενικά υπάρχει εκεί, αντί αυτού που θα βλέπαμε αν τους κοιτούσαμε στην πραγματικότητα, αντί αυτού που υπάρχει υποκειμενικά εκεί. Στην πραγματικότητα, αν βλέπαμε το μπροστινό μέρος του κύβου στην εικόνα 4.6, με τον τρόπο που ξέρουμε ότι είναι «αντικειμενικά» (τετράγωνο), δεν θα μπορούσαμε ταυτόχρονα να το δούμε από πάνω και απ' το πηλί. Είναι μια αδύνατη εικόνα (ή μια πιθανή εικόνα ενός έντονα ακανόνιστου εξαέδρου, κι όχι κύβου) από τη σκοπιά αυτού που μπορούμε να δούμε στην πραγματικότητα. Κι όμως, σε πολλά πηλίσια (για παράδειγμα, στις οδηγίες συναρμολόγησης για ένα έπιπλο) μια «αντικειμενική» εικόνα σαν αυτή είναι απολύτως αποδεκτή. Οι αντικειμενικές εικόνες λοιπόν αψηφούν το θεατή. Λένε, «Εγώ είμαι έτσι, άσχετα με το ποιος ή πού ή πότε είσαι εσύ».

Αντιθέτως, η άποψη της υποκειμενικής, προοπτικής εικόνας έχει επιλεχθεί για το θεατή. Ως αποτέλεσμα, υπάρχει ένα είδος συμμετρίας ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο ο παραγωγός της εικόνας σχετίζεται με τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, και με τον τρόπο που ο θεατής πρέπει, θέλοντας και μη, να σχετιστεί επίσης. Η άποψη επιβάλλεται όχι μόνο στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, αλλά και στο θεατή, και επομένως, η «υποκειμενικότητα» των θεατών είναι υποκειμενική υπό την αρχική έννοια του όρου, την έννοια «είμαι υποταγμένος σε κάποιον ή κάτι». Σε ένα σύντομο δοκίμιο για την κινέζικη τέχνη, ο Μπέρτολτ Μπρεχτ είπε σχετικά:

Όπως ξέρουμε, οι Κινέζοι δεν χρησιμοποιούν την τέχνη της προοπτικής. Δεν τους αρέσει να βλέπουν τα πάντα από μια και μόνη άποψη. Η κινέζικη σύνθεση, λοιπόν, δεν έχει τον καταναγκασμό τον οποίο έχουμε όλοι μας συνηθίσει... και απορρίπτει την καθυπόταξη του παρατηρητή.

(Μπρεχτ, 1967: 278-9)

Το σύστημα της προοπτικής είναι θεμελιωδώς νατουραλιστικό. Αναπτύχθηκε σε μια περίοδο κατά την οποία ο κόσμος της φύσης δεν θεωρείτο πλέον ότι εκδηλώνει



Εικόνα 4.6: Μετωπικός-ισομετρικός κύβος

μια θεϊκή τάξη (που ήταν επίσης ταυτόχρονα και κοινωνική τάξη), αλλά ότι είναι μια αυτόνομη και, τελικά, χωρίς νόημα τάξη, της οποίας οι νόμοι, επίσης, κυβερνούσαν τη συμπεριφορά των ανθρώπων. Η άποψη αυτή ήταν ρητά βασισμένη στο νέο επιστημονικό πνεύμα, νομιμοποιείτο από την αυθεντία της επιστημονικής παρατήρησης και των φυσικών νόμων της φύσης. Η νέα μουσική, παρομοίως, δομείτο ανάλογα, όχι με μια (θεϊκή και) κοινωνική τάξη, αλλά με τους φυσικούς νόμους του ήχου.

Στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, μετά από αιώνες ηγεμονίας, και τα δυο συστήματα έφτασαν σε κρίση στις υψηλές τέχνες (Κυβισμός, δωδεκάτονη μουσική) καθώς και στην εκηλυμένη τέχνη. Ο κινηματογράφος, για παράδειγμα, ακόμα χρησιμοποιεί προοπτικές εικόνες, αλλά με έναν σχεδόν Κυβιστικό τρόπο, παράγει πολλαπλές και διαρκώς μετατοπιζόμενες απόψεις κατά την επεξεργασία τους. Η σύγχρονη τηλεόραση, ειδικά σε προγράμματα που δεν βασίζονται στο μοντέλο του φιλμ, όπως οι ειδήσεις, έχει πάει ένα βήμα παραπέρα, και αμφισβητεί την προοπτική, επίσης, εντός της εικόνας. Ένας εκφωνητής ειδήσεων μπορεί να έχει πίσω του στα αριστερά ένα ηλεκτικό κείμενο και στα δεξιά μια κινούμενη εικόνα στον τοίχο (έναν τοίχο που στην πραγματικότητα είναι ένα είδος δισδιάστατης οθόνης στην οποία προβάλλεται ένα «κείμενο» και μπροστά απ' το οποίο βρίσκεται ο εκφωνητής). Τα σύγχρονα περιοδικά και οι ιστοσελίδες αποτελούν μια άλλη κατηγορία οπτικών έργων που δεν βασίζονται πλέον αποκλειστικά στις συνθετικές αρχές της προοπτικής. Φυσικά, εξακολουθούν να περιέχουν πολλές προοπτικές εικόνες, αλλά αυτές έχουν υποταχτεί σε μια δομή που δεν μπορούμε πλέον να πούμε ότι είναι προοπτική. Θα δώσουμε δυο παραδείγματα:

Η φωτογραφία στην ιστοσελίδα του Ford Mondeo (εικόνα 4.7) είναι νατουραλιστική. Αυτό που παρατηρούμε εδώ θα μπορούσαμε να το παρατηρήσουμε και στην πραγματικότητα. Θα μπορούσε να υπάρχει ένα αυτοκίνητο τοποθετημένο έτσι, μπροστά απ' αυτό το ζευγάρι και σ' αυτό το συγκεκριμένο κτίριο. Ως αποτέλεσμα της γω-

ανήκει σ' ένα κεφάλαιο του βιβλίου που μιλά για το Σίδνεί και έχει τίτλο «Τι είναι η πόλη;» ενώ το δεύτερο προέρχεται από ένα κεφάλαιο για τους μετανάστες και μιλά για μια οικογένεια Μαορί. Η θρησκεία απεικονίζεται ως κάτι που, στο πλαίσιο των κοινωνικών σπουδών στο δημοτικό, δεν ανήκει «στην κοινωνία μας» – το βιβλίο περιέχει δηλώσεις όπως, «Οι Βρετανοί πίστευαν σ' ένα Θεό» (σημειώστε τον αόριστο χρόνο) και ερωτήσεις όπως, «Πιστεύετε ότι μια εκκλησία ή ένα νεκροταφείο είναι ιερός χώρος;» Προάγει μια αποστασιοποιημένη στάση απέναντι στη χριστιανική θρησκεία.

Στην απεικόνιση ανθρώπων (και ζώων), η «εμπλοκή» και η «αποστασιοποίηση» μπορούν να διεπιδράσουν με την «(α)αίτηση» και την «παροχή» με πολύπλοκους τρόπους. Το σώμα ενός αναπαριστώμενου συμμετέχοντα μπορεί να απεικονίζεται μακριά από το επίπεδο του θεατή, ενώ το κεφάλι του και/ή το βλέμμα του να είναι στραμμένο προς αυτό (βλέπε, π.χ., την εικόνα 4.24 παρακάτω) – ή το αντίστροφο. Το αποτέλεσμα είναι ένα διπλό μήνυμα: «παρόλο που δεν είμαι μέρος του κόσμου σου, συνάπτω επαφή μαζί σου, από το δικό μου, διαφορετικό κόσμο» ή «παρόλο που αυτό το άτομο είναι μέρος του κόσμου μας, κάποιος σαν εσένα κι εμένα, εμείς σου παρέχουμε την εικόνα του ως αντικείμενο προς αμερόληπτο στοχασμό». Το τελευταίο είναι η περίπτωση σε μια εικόνα από ένα ολλανδικό σχολικό εγχειρίδιο γεωγραφίας για το γυμνάσιο (Bols *et al.*, 1986:21). Σε μια ενότητα με τίτλο «De Derde Wereld in onze straat» («Ο Τρίτος Κόσμος στο δρόμο μας»), υπάρχουν δυο φωτογραφίες δίπλα δίπλα. Στην αριστερή βλέπουμε τρεις μεσήλικες γυναίκες, τα μαντίλια τους είναι σύμβολο της κοινωνικής τους θέσης ως μετανάστριες. Είναι φωτογραφημένες από πλάγια γωνία, άρα ως «όχι μέρος του κόσμου μας» και σε μακρινό πλάνο, άρα ως «άλλοι», «ξένοι». Στα δεξιά βλέπουμε, αριστερά στο προσκήνιο, ένα ξανθό κορίτσι, σαφώς εννοείται ότι είναι Ολλανδέζα, με έναν έγχρωμο φίλο της, που έχει το χέρι του στους ώμους της. Η γωνία είναι πολύ πιο μετωπική από αυτήν της φωτογραφίας με τις τρεις γυναίκες και το πλάνο είναι κοντινό: το κορίτσι παρουσιάζεται ότι είναι σαν «εμάς», τους Ολλανδούς μαθητές, και από «κοντινή προσωπική» απόσταση. Αλλά δεν συνάπτει επαφή με τους θεατές. Δεν καλεί τους θεατές να ταυτιστούν μαζί της, και με τη σχέση της με το έγχρωμο αγόρι. Αντίθετα, ο θεατής καλείται να στοχαστεί τη σχέση της αποστασιοποιημένα, να συλλογιστεί το γεγονός ότι κάποιοι άνθρωποι «σαν εμάς» έχουν σχέσεις με έγχρωμους ανθρώπους, αλλά όχι, κεκαλυμμένα εννοείται, «εμείς» οι ίδιοι οι θεατές. Το κορίτσι είναι ένα φαινόμενο προς παρατήρηση, όχι ένα πρόσωπο που απευθύνεται στο θεατή.

Εξίσου περίπλοκη και αμφίσημη είναι η πίσω όψη. Ένας από τους συγγραφείς, σε ηλικία 21 ετών, φωτογράφησε τους γονείς του σ' ένα χιονισμένο πάρκο, έξω α-

πό τις Βρυξέλλες (εικόνα 4.15) και, ίσως το σημαντικότερο, αυτή την εικόνα διάλεξε να κρεμάσει στο φοιτητικό του δωμάτιο στο Άμστερνταμ, και όχι κάποια απ' τις άλλες, πιο μετωπικές φωτογραφίες που είχε τραβήξει την ίδια μέρα. Εκείνο το διάστημα τα συναισθήματά του για τους γονείς του ήταν περίπλοκα. Βαθιά προσκόλληση ανάμεικτη με την επιθυμία να αποστασιοποιηθεί από τον κόσμο στον οποίο είχε ανατραφεί. Ίσως η φωτογραφία αυτή αποκρυστάλλισε αυτά τα συγκεχυμένα συναισθήματα. Από τη μια, έδειχνε τους γονείς του να του γυρίζουν την πλάτη, να απομακρύνονται απ' αυτόν (αντιστροφή βέβαια της πραγματικής κατάστασης), από την άλλη, έδειχνε αυτήν την κίνηση του «γυρίζω την πλάτη» κατά μια έννοια «μετωπικά», με έναν έντονα «μετωπικό» τρόπο. Αλλά το να εκθέσει κανείς τα νύχτα του σε κάποιον σημαίνει ότι γίνεται ευάλωτος, κι αυτό υπονοεί ένα μέτρο εμπιστοσύνης, παρά την εγκατάλειψη που υποδηλώνει αυτή η κίνηση. Ίσως η φωτογραφία του θύμιζε ένα απόσπασμα από ένα ολλανδικό μυθιστόρημα που εκείνη την εποχή του άρεσε πολύ:

Μέσα απ' το παράθυρο τους βλέπει να ξεμακραίνουν. «Πόσο αγαπώ αυτόν τον άνθρωπο» σκέφτεται και πόσο αδύνατο το έχει κάνει για μένα να του το εκφράσω... Η μητέρα του τον κρατάει αγκαζέ. Με διστακτικά βήματα βαδίζει πλάι του στο παγωμένο πεζοδρόμιο. Αυτός συνεχίζει να τους κοιτάζει μέχρι που στρίβουν στη γωνία, κοντά στις πανύψηλες λεύκες.

(Wolkers, 1965: 61)

Πώς πραγματώνεται η «εμπλοκή» στη γλώσσα; Ίσως το σύστημα των κτητικών αντωνυμιών είναι το πλησιέστερο για την πραγμάτωση του είδους των νοημάτων που έχουμε συζητήσει εδώ. Αλλά τα δυο συστήματα, το οπτικό της οριζόντιας γωνίας και το γλωσσικό των κτητικών αντωνυμιών, διαφέρουν με πολλούς τρόπους. Η εμπλοκή, όπως είδαμε, είναι πάντα πληθυντικός, ένα ζήτημα «δικό μου» και «δικό του/της/του». Ένα ζήτημα διάκρισης ανάμεσα σ' αυτό που ανήκει σε «μας» και σ' αυτό που ανήκει σ' «αυτούς». Και ενώ στη γλώσσα δεν μπορεί κανείς εύκολα να έχει *βαθμούς* «κτητικότητάς μας» και «κτητικότητάς τους» στις εικόνες τέτοιου είδους διαβάθμιση είναι εγγενές κομμάτι του συστήματος της εμπλοκής. Τέλος, δεν υπάρχει «δικό σου» στο σύστημα της οριζόντιας γωνίας. Η οπτική «εσύ-σχέση» πραγματώνεται, όπως είδαμε, από το σύστημα της «παροχής» και της «(α)αίτησης». Η προοπτική θέτει ένα πρόσκομμα ανάμεσα στο θεατή και στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, ακόμα και στην περίπτωση της μετωπικής γωνίας: ο θεατής κοιτάζει τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και έχει μια στάση απέναντί τους, αλλά δεν εμπεριέχεται φανταστικά μαζί τους.

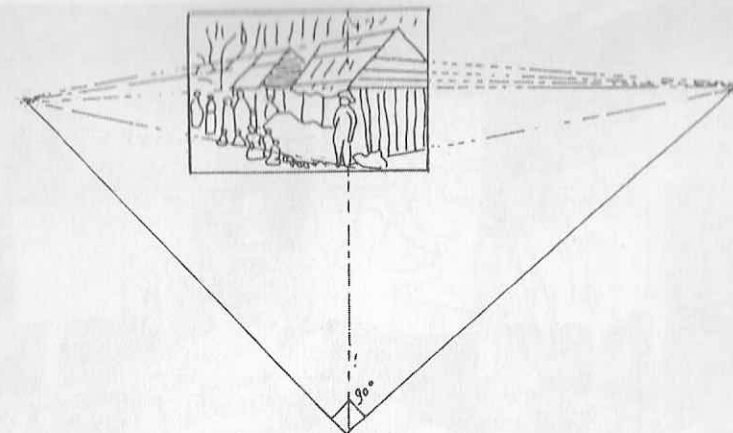


Εικόνα 4.9: Αβοριγίνες (Oakley *et al.*, 1985)

Η ευθεία (γδ) αναπαριστά το μετωπικό επίπεδο του φωτογράφου (και άρα του θεατή). Αν αυτές οι δυο ευθείες ήταν παράλληλες μεταξύ τους, η οριζόντια γωνία θα ήταν μετωπική –μ' άλλα λόγια, ο φωτογράφος θα στεκόταν μπροστά από τους Αβοριγίνες και τις καλύβες τους, θα τους αντίκριζε. Αντιθέτως, οι δυο ευθείες αποκλίνουν: η γωνία είναι πλάγια. Ο φωτογράφος δεν έχει ευθυγραμμιστεί με το υποκείμενο, δεν αντικρίζει τους Αβοριγίνες, αλλά τους βλέπει «από το πλάι».

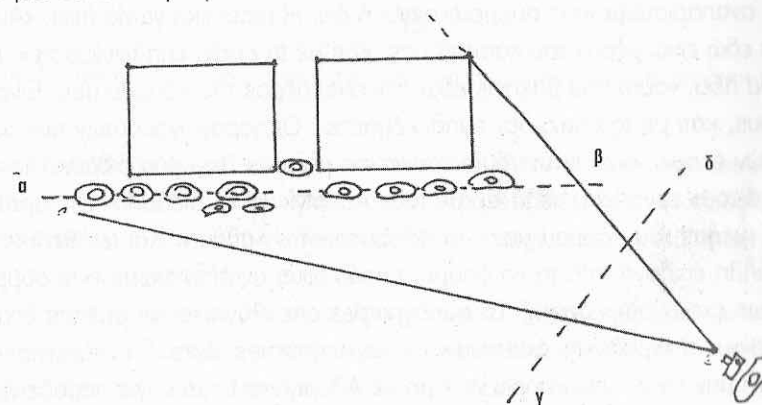
Η οριζόντια γωνία, λοιπόν, είναι μια λειτουργία της σχέσης ανάμεσα στο μετωπικό επίπεδο του παραγωγού της εικόνας και στο μετωπικό επίπεδο των αναπαραστώμενων συμμετεχόντων. Αυτά τα δύο μπορούν να είναι παράλληλα, ευθυγραμμισμένα μεταξύ τους, ή να σχηματίζουν γωνία, να αποκλίνουν μεταξύ τους.

Η εικόνα μπορεί να έχει είτε μετωπική είτε πλάγια άποψη. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι δεν είναι απαραίτητο να είναι ή το ένα ή το άλλο. Υπάρχουν βαθμοί πηλαγιότητας και μάλιστα θα μιλήσουμε για μια μετωπική γωνία τόσο μακριά που τα σημεία συμβολής πάλι πέφτουν μέσα στα κάθετα όρια της εικόνας (μπορεί να πέσουν έξω από τα οριζόντια όρια).



Εικόνα 4.10: Σχηματικό σκέτο: σημεία συμβολής της εικόνας «Αβοριγίνες» (εικόνα 4.9)

Η εικόνα 4.12 έχει μετωπική γωνία. Όπως φαίνεται στην εικόνα 4.13, υπάρχει μόνο ένα σημείο συμβολής, και βρίσκεται μέσα στα κάθετα όρια της εικόνας. Η εικόνα 4.14 δείχνει πώς το μετωπικό επίπεδο του φωτογράφου (ευθεία αβ) και το μετωπικό επίπεδο των αναπαραστώμενων συμμετεχόντων (ευθεία γδ) είναι παράλληλα –δηλαδή, αν πάρει κανείς μόνο ένα σύνολο αναπαραστώμενων συμμετεχόντων, τους διδάσκοντες, τον πίνακα και τον χάρτη. Το μετωπικό επίπεδο των Αβοριγίνων παιδιών (ευθεία εζ) σχηματίζει μια γωνία ενενήντα μοιρών με το μετωπικό επίπεδο των διδασκόντων και με το μετωπικό επίπεδο του φωτογράφου. Τα παιδιά έχουν φωτογραφηθεί από μια πολύ πλάγια γωνία.



Εικόνα 4.11: Σχηματικό σκέτο: άνω άποψη της εικόνας «Αβοριγίνες» (εικόνα 4.9)

ανήκει σ' ένα κεφάλαιο του βιβλίου που μιλά για το Σίδνεί και έχει τίτλο «Τι είναι η πόλη;» ενώ το δεύτερο προέρχεται από ένα κεφάλαιο για τους μετανάστες και μιλά για μια οικογένεια Μαορί. Η θρησκεία απεικονίζεται ως κάτι που, στο πλαίσιο των κοινωνικών σπουδών στο δημοτικό, δεν ανήκει «στην κοινωνία μας» – το βιβλίο περιέχει δηλώσεις όπως, «Οι Βρετανοί πίστευαν σ' ένα Θεό» (σημειώστε τον αόριστο χρόνο) και ερωτήσεις όπως, «Πιστεύετε ότι μια εκκλησία ή ένα νεκροταφείο είναι ιερός χώρος;» Προάγει μια αποστασιοποιημένη στάση απέναντι στη χριστιανική θρησκεία.

Στην απεικόνιση ανθρώπων (και ζώων), η «εμπλοκή» και η «αποστασιοποίηση» μπορούν να διεπιδράσουν με την «(α)αίτηση» και την «παροχή» με πολύπλοκους τρόπους. Το σώμα ενός αναπαριστώμενου συμμετέχοντα μπορεί να απεικονίζεται μακριά από το επίπεδο του θεατή, ενώ το κεφάλι του και/ή το βλέμμα του να είναι στραμμένο προς αυτό (βλέπε, π.χ., την εικόνα 4.24 παρακάτω) – ή το αντίστροφο. Το αποτέλεσμα είναι ένα διπλό μήνυμα: «παρόλο που δεν είμαι μέρος του κόσμου σου, συνάπτω επαφή μαζί σου, από το δικό μου, διαφορετικό κόσμο» ή «παρόλο που αυτό το άτομο είναι μέρος του κόσμου μας, κάποιος σαν εσένα κι εμένα, εμείς σου παρέχουμε την εικόνα του ως αντικείμενο προς αμερόληπτο στοχασμό». Το τελευταίο είναι η περίπτωση σε μια εικόνα από ένα ολλανδικό σχολικό εγχειρίδιο γεωγραφίας για το γυμνάσιο (Bols *et al.*, 1986:21). Σε μια ενότητα με τίτλο «De Derde Wereld in onze straat» («Ο Τρίτος Κόσμος στο δρόμο μας»), υπάρχουν δυο φωτογραφίες δίπλα δίπλα. Στην αριστερή βλέπουμε τρεις μεσήλικες γυναίκες, τα μαντίλια τους είναι σύμβολο της κοινωνικής τους θέσης ως μετανάστριες. Είναι φωτογραφημένες από πλάγια γωνία, άρα ως «όχι μέρος του κόσμου μας» και σε μακρινό πλάνο, άρα ως «άλλοι», «ξένοι». Στα δεξιά βλέπουμε, αριστερά στο προσκήνιο, ένα ξανθό κορίτσι, σαφώς εννοείται ότι είναι Ολλανδέζα, με έναν έγχρωμο φίλο της, που έχει το χέρι του στους ώμους της. Η γωνία είναι πολύ πιο μετωπική από αυτήν της φωτογραφίας με τις τρεις γυναίκες και το πλάνο είναι κοντινό: το κορίτσι παρουσιάζεται ότι είναι σαν «εμάς», τους Ολλανδούς μαθητές, και από «κοντινή προσωπική» απόσταση. Αλλά δεν συνάπτει επαφή με τους θεατές. Δεν καλεί τους θεατές να ταυτιστούν μαζί της, και με τη σχέση της με το έγχρωμο αγόρι. Αντίθετα, ο θεατής καλείται να στοχαστεί τη σχέση της αποστασιοποιημένα, να συλλογιστεί το γεγονός ότι κάποιοι άνθρωποι «σαν εμάς» έχουν σχέσεις με έγχρωμους ανθρώπους, αλλά όχι, κεκαλυμμένα εννοείται, «εμείς» οι ίδιοι οι θεατές. Το κορίτσι είναι ένα φαινόμενο προς παρατήρηση, όχι ένα πρόσωπο που απευθύνεται στο θεατή.

Εξίσου περίπλοκη και αμφίσημη είναι η πίσω όψη. Ένας από τους συγγραφείς, σε ηλικία 21 ετών, φωτογράφησε τους γονείς του σ' ένα χιονισμένο πάρκο, έξω α-

πό τις Βρυξέλλες (εικόνα 4.15) και, ίσως το σημαντικότερο, αυτή την εικόνα διάλεξε να κρεμάσει στο φοιτητικό του δωμάτιο στο Άμστερνταμ, και όχι κάποια απ' τις άλλες, πιο μετωπικές φωτογραφίες που είχε τραβήξει την ίδια μέρα. Εκείνο το διάστημα τα συναισθήματά του για τους γονείς του ήταν περίπλοκα. Βαθιά προσκόλληση ανάμεικτη με την επιθυμία να αποστασιοποιηθεί από τον κόσμο στον οποίο είχε ανατραφεί. Ίσως η φωτογραφία αυτή αποκρυστάλλισε αυτά τα συγκεχυμένα συναισθήματα. Από τη μια, έδειχνε τους γονείς του να του γυρίζουν την πλάτη, να απομακρύνονται απ' αυτόν (αντιστροφή βέβαια της πραγματικής κατάστασης), από την άλλη, έδειχνε αυτήν την κίνηση του «γυρίζω την πλάτη» κατά μια έννοια «μετωπικά», με έναν έντονα «μετωπικό» τρόπο. Αλλά το να εκθέσει κανείς τα νύχτα του σε κάποιον σημαίνει ότι γίνεται ευάλωτος, κι αυτό υπονοεί ένα μέτρο εμπιστοσύνης, παρά την εγκατάλειψη που υποδηλώνει αυτή η κίνηση. Ίσως η φωτογραφία του θύμιζε ένα απόσπασμα από ένα ολλανδικό μυθιστόρημα που εκείνη την εποχή του άρεσε πολύ:

Μέσα απ' το παράθυρο τους βλέπει να ξεμακραίνουν. «Πόσο αγαπώ αυτόν τον άνθρωπο» σκέφτεται και πόσο αδύνατο το έχει κάνει για μένα να του το εκφράσω... Η μητέρα του τον κρατάει αγκαζέ. Με διστακτικά βήματα βαδίζει πλάι του στο παγωμένο πεζοδρόμιο. Αυτός συνεχίζει να τους κοιτάζει μέχρι που στρίβουν στη γωνία, κοντά στις πανύψηλες λεύκες.

(Wolkers, 1965: 61)

Πώς πραγματώνεται η «εμπλοκή» στη γλώσσα; Ίσως το σύστημα των κτητικών αντωνυμιών είναι το πλησιέστερο για την πραγμάτωση του είδους των νοημάτων που έχουμε συζητήσει εδώ. Αλλά τα δυο συστήματα, το οπτικό της οριζόντιας γωνίας και το γλωσσικό των κτητικών αντωνυμιών, διαφέρουν με πολλούς τρόπους. Η εμπλοκή, όπως είδαμε, είναι πάντα πληθυντικός, ένα ζήτημα «δικό μου» και «δικό του/της/του». Ένα ζήτημα διάκρισης ανάμεσα σ' αυτό που ανήκει σε «μας» και σ' αυτό που ανήκει σ' «αυτούς». Και ενώ στη γλώσσα δεν μπορεί κανείς εύκολα να έχει *βαθμούς* «κτητικότητάς μας» και «κτητικότητάς τους» στις εικόνες τέτοιου είδους διαβάθμιση είναι εγγενές κομμάτι του συστήματος της εμπλοκής. Τέλος, δεν υπάρχει «δικό σου» στο σύστημα της οριζόντιας γωνίας. Η οπτική «εσύ-σχέση» πραγματώνεται, όπως είδαμε, από το σύστημα της «παροχής» και της «(α)αίτησης». Η προοπτική θέτει ένα πρόσκομμα ανάμεσα στο θεατή και στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, ακόμα και στην περίπτωση της μετωπικής γωνίας: ο θεατής κοιτάζει τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και έχει μια στάση απέναντί τους, αλλά δεν εμπεριέχεται φανταστικά μαζί τους.

ανήκει σ' ένα κεφάλαιο του βιβλίου που μιλά για το Σίδνεί και έχει τίτλο «Τι είναι η πόλη;» ενώ το δεύτερο προέρχεται από ένα κεφάλαιο για τους μετανάστες και μιλά για μια οικογένεια Μαορί. Η θρησκεία απεικονίζεται ως κάτι που, στο πλαίσιο των κοινωνικών σπουδών στο δημοτικό, δεν ανήκει «στην κοινωνία μας» – το βιβλίο περιέχει δηλώσεις όπως, «Οι Βρετανοί πίστευαν σ' ένα Θεό» (σημειώστε τον αόριστο χρόνο) και ερωτήσεις όπως, «Πιστεύετε ότι μια εκκλησία ή ένα νεκροταφείο είναι ιερός χώρος;» Προάγει μια αποστασιοποιημένη στάση απέναντι στη χριστιανική θρησκεία.

Στην απεικόνιση ανθρώπων (και ζώων), η «εμπλοκή» και η «αποστασιοποίηση» μπορούν να διεπιδράσουν με την «(α)αίτηση» και την «παροχή» με πολύπλοκους τρόπους. Το σώμα ενός αναπαριστώμενου συμμετέχοντα μπορεί να απεικονίζεται μακριά από το επίπεδο του θεατή, ενώ το κεφάλι του και/ή το βλέμμα του να είναι στραμμένο προς αυτό (βλέπε, π.χ., την εικόνα 4.24 παρακάτω) – ή το αντίστροφο. Το αποτέλεσμα είναι ένα διπλό μήνυμα: «παρόλο που δεν είμαι μέρος του κόσμου σου, συνάπτω επαφή μαζί σου, από το δικό μου, διαφορετικό κόσμο» ή «παρόλο που αυτό το άτομο είναι μέρος του κόσμου μας, κάποιος σαν εσένα κι εμένα, εμείς σου παρέχουμε την εικόνα του ως αντικείμενο προς αμερόληπτο στοχασμό». Το τελευταίο είναι η περίπτωση σε μια εικόνα από ένα ολλανδικό σχολικό εγχειρίδιο γεωγραφίας για το γυμνάσιο (Bols *et al.*, 1986:21). Σε μια ενότητα με τίτλο «De Derde Wereld in onze straat» («Ο Τρίτος Κόσμος στο δρόμο μας»), υπάρχουν δυο φωτογραφίες δίπλα δίπλα. Στην αριστερή βλέπουμε τρεις μεσήλικες γυναίκες, τα μαντίλια τους είναι σύμβολο της κοινωνικής τους θέσης ως μετανάστριες. Είναι φωτογραφημένες από πλάγια γωνία, άρα ως «όχι μέρος του κόσμου μας» και σε μακρινό πλάνο, άρα ως «άλλοι», «ξένοι». Στα δεξιά βλέπουμε, αριστερά στο προσκήνιο, ένα ξανθό κορίτσι, σαφώς εννοείται ότι είναι Ολλανδέζα, με έναν έγχρωμο φίλο της, που έχει το χέρι του στους ώμους της. Η γωνία είναι πολύ πιο μετωπική από αυτήν της φωτογραφίας με τις τρεις γυναίκες και το πλάνο είναι κοντινό: το κορίτσι παρουσιάζεται ότι είναι σαν «εμάς», τους Ολλανδούς μαθητές, και από «κοντινή προσωπική» απόσταση. Αλλά δεν συνάπτει επαφή με τους θεατές. Δεν καλεί τους θεατές να ταυτιστούν μαζί της, και με τη σχέση της με το έγχρωμο αγόρι. Αντίθετα, ο θεατής καλείται να στοχαστεί τη σχέση της αποστασιοποιημένα, να συλλογιστεί το γεγονός ότι κάποιοι άνθρωποι «σαν εμάς» έχουν σχέσεις με έγχρωμους ανθρώπους, αλλά όχι, κεκαλυμμένα εννοείται, «εμείς» οι ίδιοι οι θεατές. Το κορίτσι είναι ένα φαινόμενο προς παρατήρηση, όχι ένα πρόσωπο που απευθύνεται στο θεατή.

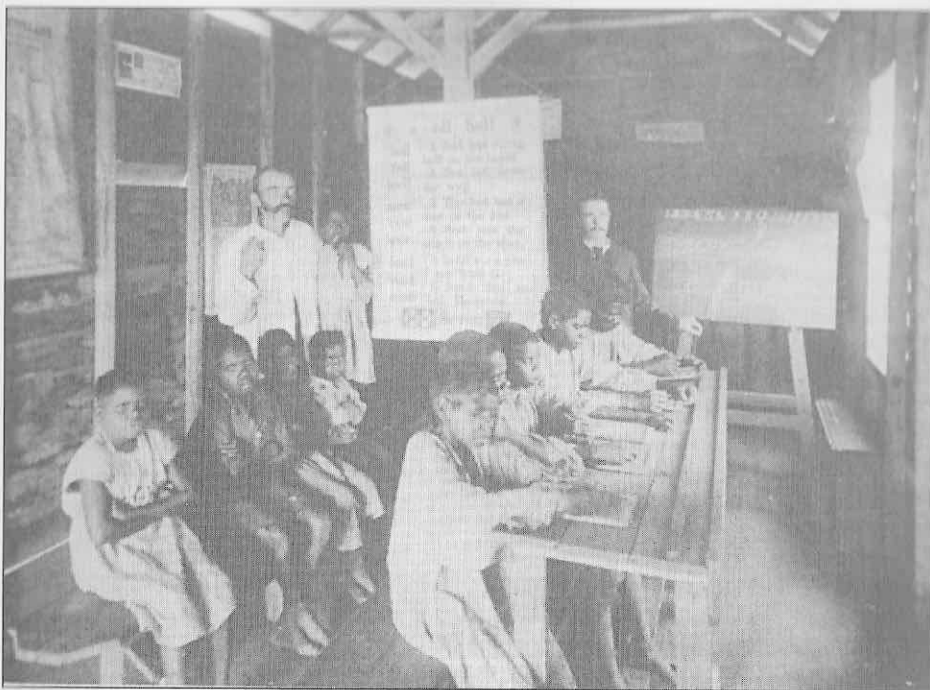
Εξίσου περίπλοκη και αμφίσημη είναι η πίσω όψη. Ένας από τους συγγραφείς, σε ηλικία 21 ετών, φωτογράφησε τους γονείς του σ' ένα χιονισμένο πάρκο, έξω α-

πό τις Βρυξέλλες (εικόνα 4.15) και, ίσως το σημαντικότερο, αυτή την εικόνα διάλεξε να κρεμάσει στο φοιτητικό του δωμάτιο στο Άμστερνταμ, και όχι κάποια απ' τις άλλες, πιο μετωπικές φωτογραφίες που είχε τραβήξει την ίδια μέρα. Εκείνο το διάστημα τα συναισθήματά του για τους γονείς του ήταν περίπλοκα. Βαθιά προσκόλληση ανάμεικτη με την επιθυμία να αποστασιοποιηθεί από τον κόσμο στον οποίο είχε ανατραφεί. Ίσως η φωτογραφία αυτή αποκρυστάλλωσε αυτά τα συγκεχυμένα συναισθήματα. Από τη μια, έδειχνε τους γονείς του να του γυρίζουν την πλάτη, να απομακρύνονται απ' αυτόν (αντιστροφή βέβαια της πραγματικής κατάστασης), από την άλλη, έδειχνε αυτήν την κίνηση του «γυρίζω την πλάτη» κατά μια έννοια «μετωπικά», με έναν έντονα «μετωπικό» τρόπο. Αλλά το να εκθέσει κανείς τα νύχτα του σε κάποιον σημαίνει ότι γίνεται ευάλωτος, κι αυτό υπονοεί ένα μέτρο εμπιστοσύνης, παρά την εγκατάλειψη που υποδηλώνει αυτή η κίνηση. Ίσως η φωτογραφία του θύμιζε ένα απόσπασμα από ένα ολλανδικό μυθιστόρημα που εκείνη την εποχή του άρεσε πολύ:

Μέσα απ' το παράθυρο τους βλέπει να ξεμακραίνουν. «Πόσο αγαπώ αυτόν τον άνθρωπο» σκέφτεται και πόσο αδύνατο το έχει κάνει για μένα να του το εκφράσω... Η μητέρα του τον κρατάει αγκαζέ. Με διστακτικά βήματα βαδίζει πλάι του στο παγωμένο πεζοδρόμιο. Αυτός συνεχίζει να τους κοιτάζει μέχρι που στρίβουν στη γωνία, κοντά στις πανύψηλες λεύκες.

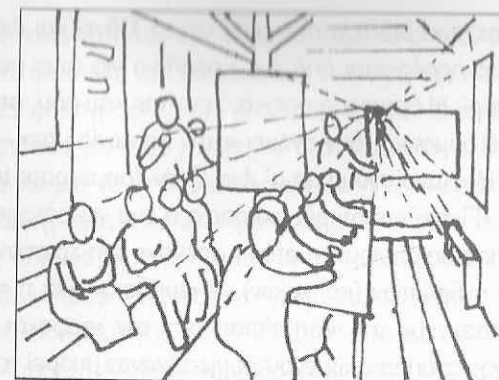
(Wolkers, 1965: 61)

Πώς πραγματώνεται η «εμπλοκή» στη γλώσσα; Ίσως το σύστημα των κτητικών αντωνυμιών είναι το πλησιέστερο για την πραγμάτωση του είδους των νοημάτων που έχουμε συζητήσει εδώ. Αλλά τα δυο συστήματα, το οπτικό της οριζόντιας γωνίας και το γλωσσικό των κτητικών αντωνυμιών, διαφέρουν με πολλούς τρόπους. Η εμπλοκή, όπως είδαμε, είναι πάντα πληθυντικός, ένα ζήτημα «δικό μου» και «δικό του/της/του». Ένα ζήτημα διάκρισης ανάμεσα σ' αυτό που ανήκει σε «μας» και σ' αυτό που ανήκει σ' «αυτούς». Και ενώ στη γλώσσα δεν μπορεί κανείς εύκολα να έχει *βαθμούς* «κτητικότητάς μας» και «κτητικότητάς τους» στις εικόνες τέτοιου είδους διαβάθμιση είναι εγγενές κομμάτι του συστήματος της εμπλοκής. Τέλος, δεν υπάρχει «δικό σου» στο σύστημα της οριζόντιας γωνίας. Η οπτική «εσύ-σχέση» πραγματώνεται, όπως είδαμε, από το σύστημα της «παροχής» και της «(α)αίτησης». Η προοπτική θέτει ένα πρόσκομμα ανάμεσα στο θεατή και στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, ακόμα και στην περίπτωση της μετωπικής γωνίας: ο θεατής κοιτάζει τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και έχει μια στάση απέναντί τους, αλλά δεν εμπεριέχεται φανταστικά μαζί τους.

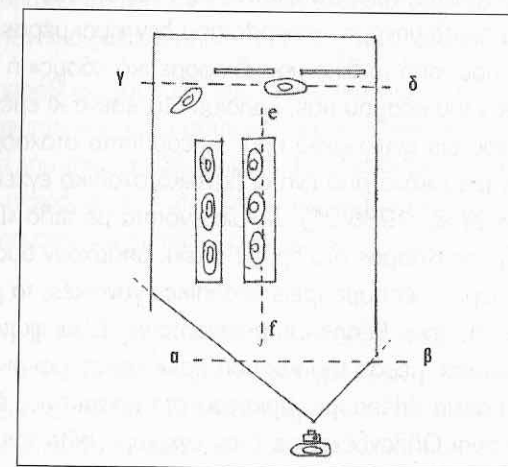


Εικόνα 4.12: Παιδιά Αβοριγίνες στο σχολείο (Oakley *et al.*, 1985)

Η διαφορά ανάμεσα στην πλάγια και στη μετωπική γωνία είναι η διαφορά ανάμεσα στην αποστασιοποίηση και στην εμπλοκή. Η οριζόντια γωνία κωδικοποιεί κατά πόσο ο παραγωγός της εικόνας (και άρα, θέλοντας και μη, ο θεατής) «εμπλέκεται» με τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες ή όχι. Η μετωπική γωνία λέει, «Αυτό που βλέπεις εδώ είναι μέρος του κόσμου μας, κάτι με το οποίο εμπλεκόμαστε». Η πλάγια γωνία λέει, «αυτό που βλέπεις εδώ δεν είναι μέρος του κόσμου μας. Είναι ο κόσμος τους, κάτι με το οποίο δεν εμπλεκόμαστε». Οι παραγωγοί αυτών των δυο φωτογραφιών έχουν, ίσως ασυνείδητα, συνταχτεί με τους λευκούς διδάσκοντες και τα διδακτικά τους εργαλεία, αλλιώς όχι με τους Αβοριγίνες. Οι διδάσκοντες παρουσιάζονται ως «μέρος του κόσμου μας», οι Αβοριγίνες ως «άλλοι». Και ως θεατές δεν έχουμε άλλη επιλογή από το να δούμε αυτούς τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες όπως έχουν απεικονιστεί. Οι φωτογραφίες απευθύνονται σε μας ως θεατές για τους οποίους η «εμπλοκή» έχει αυτές τις συγκεκριμένες αξίες. Στην πραγματικότητα, μπορεί να μην είναι έτσι – μπορεί να είμαστε Αβοριγίνες θεατές, για παράδειγμα. Άλλο είναι ο θεατής να περιορίζεται απ' αυτό που δείχνει η φωτογραφία (και να κατα-



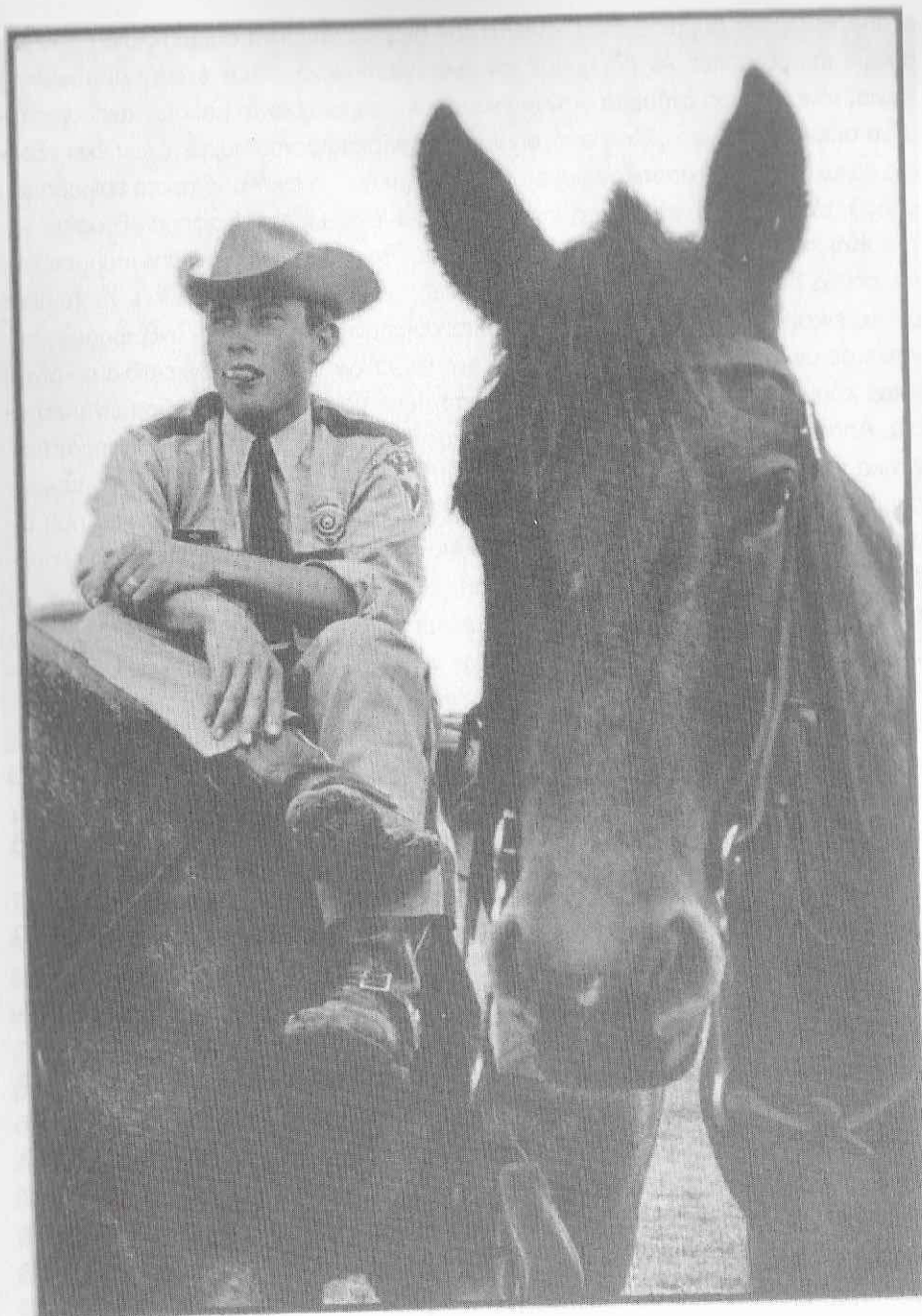
Εικόνα 4.13: Σχηματικό σκίτσο: σημείο συμβολής της εικόνας «Παιδιά Αβοριγίνες στο σχολείο» (εικόνα 4.12)



Εικόνα 4.14: Σχηματικό σκίτσο: άνω άποψη της εικόνας «Παιδιά Αβοριγίνες στο σχολείο» (εικόνα 4.12)

λαβαίνει τι σημαίνει αυτό, για παράδειγμα, αποκλεισμό, στην περίπτωση του Αβορίγινα θεατή), και άλλο είναι να ταυτίζεται πραγματικά με την άποψη που κωδικοποιείται στη φωτογραφία. Μπορούμε να δεχθούμε ή να απορρίψουμε, αλλιώς όπως και να 'χει πρώτα πρέπει να καταλάβουμε τι γίνεται.

Το εγχειρίδιο κοινωνικών σπουδών για το δημοτικό *Η κοινωνία μας και οι άλλοι* δίνει ένα ακόμα παράδειγμα. Ένα πλάνο του Κοινοβουλίου της Νέας Νότιας Ουαλίας στο Σίδνεϊ είναι μετωπικό, και έχει ληφθεί από χαμηλή γωνία. Ένα πλάνο της εκκλησίας έχει ληφθεί από μια πλάγια και κάπως υψηλότερη γωνία. Το πρώτο πλάνο



Εικόνα 4.16: Φρουρός φυλακής (Dammy Lyon, 1969)

μπορούν ευγενικές φόρμες, για παράδειγμα, ερωτήσεις. Αυτή η έλλειψη αμοιβαιότητας έχει επίδραση σε κάθε επίπεδο της γλώσσας: στη φωνολογία, στη γραμματική, στο λεξιλόγιο, στο λόγο, και στα ιδεολογικά/αναπαραστατικά, διαπροσωπικά καθώς και στα κειμενικά νοήματα. Αν, στην πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία, υπάρχει κάποιο ζήτημα σχέσεων εξουσίας ανάμεσα στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και στους μαθητές, τότε αυτό πηγάζει από τη σχέση εξουσίας ανάμεσα στο διδάσκειν και στους μαθητές.

Ως ένα βαθμό αυτό συμβαίνει και στο γραπτό λόγο, και όχι μόνο επειδή στο γραπτό λόγο —όπως στη διαμεσοληβούμενη επικοινωνία γενικά— η απουσία του συγγραφέα προκαλεί, εξ αρχής, μια θεμελιώδη έλλειψη αμοιβαιότητας (δεν μπορείς να μιλήσεις στο συγγραφέα), αλλά και επειδή ο συγγραφέας και ο αναγνώστης είναι συχνά άνισοι με πολλούς άλλους τρόπους. Ο αναγνώστης μπορεί να προσφωνείται άμεσα, μέσω της αντωνυμίας «εσύ», ενώ ο συγγραφέας κρύβεται πίσω από απρόσωπους τύπους. Οι νοητικές διαδικασίες μπορεί να αποδίδονται στον αναγνώστη, ενώ οι νοητικές διαδικασίες του συγγραφέα δεν αναφέρονται ποτέ. Οι προστακτικές μπορεί να χρησιμοποιούνται ως ρυθμιστικές διαδικασίες που αποτελούν αναγκαία προϋπόθεση για τον αναγνώστη (*μπορείς, θα πρέπει, είσαι υποχρεωμένος* κλπ.) ενώ τέτοιες μορφές δεν χρησιμοποιούνται για το συγγραφέα. Ακολουθούν ορισμένα παραδείγματα κειμένων στα οποία η εξουσία κωδικοποιείται μ' αυτόν τον τρόπο —το πρώτο παράδειγμα είναι από μια διαφήμιση της Revlon, το δεύτερο από το σχολικό βιβλίο *Η κοινωνία μας και οι άλλοι* (Oakley *et al.*, 1985):

Ρυτίδες. Δεν ξεκινούν εκεί που εσύ νομίζεις ότι ξεκινούν. Ξεκινούν κάτω από την επιδερμίδα σου. Γι' αυτό η αντιγηραντική κρέμα ημέρας πηγαίνει πέρα από την επιφανειακή περιποίηση.

Όταν μελετάτε τόπους και ανθρώπους πρέπει να έχετε έναν τρόπο να θυμάστε τις πληροφορίες που συλλέγετε. Ένας τρόπος είναι να κρατάτε σημειώσεις από τα βιβλία που διαβάζετε. Δεν μπορείτε να γράψετε όλα όσα διαβάζετε, επειδή αυτό θα σήμαινε ότι αντιγράφετε όλο το βιβλίο. Οι σημειώσεις είναι ένας σύντομος τρόπος καταγραφής των σημαντικότερων πληροφοριών.

Στο πρώτο κείμενο ο συγγραφέας δεν αναφέρεται άμεσα στον εαυτό του, αλλά γράφει ως μια απρόσωπη αυθεντία, ως προς τις διαδικασίες συσχέτισης («Ξεκινούν κάτω από την επιδερμίδα σου»). Ο αναγνώστης αναφέρεται άμεσα («σου») και ο συγγραφέας, όχι μόνο ξέρει τι νομίζει ο αναγνώστης (εκεί που νομίζεις ότι ξεκινούν), αλλά και ότι οι σκέψεις του αναγνώστη είναι ράθος: η εξουσία του συγγραφέα στηρίζε-



Εικόνα 4.15: Φωτογραφία των γονιών του συγγραφέα, 1968

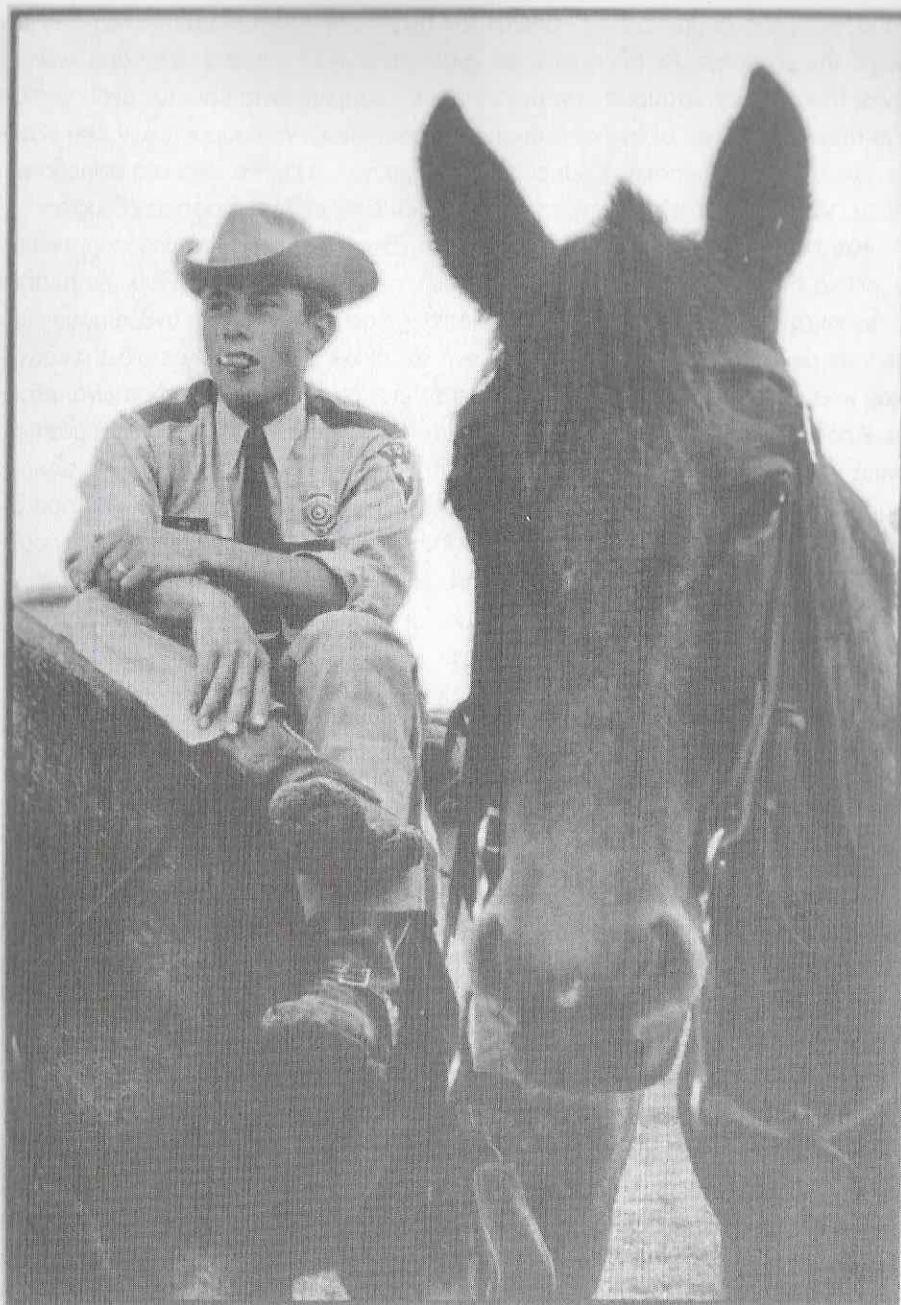
Εξουσία και Κάθετη Γωνία

Τα εγχειρίδια κριτικής ταινιών ποτέ δεν παραλείπουν να αναφέρουν ότι το ύψος της κάμερας είναι σημαντικό μέσο έκφρασης στον κινηματογράφο. Μια υψηλή γωνία, λέει, κάνει το υποκείμενο να μοιάζει μικρό και ασήμαντο, και μια χαμηλή γωνία το κάνει να μοιάζει επιβλητικό και μυστηριώδες: «Οι χαμηλές γωνίες γενικά δίνουν την εντύπωση ανωτερότητας, εξύψωσης και θριάμβου... οι υψηλές γωνίες τείνουν να μειώσουν το άτομο, να το ισοπεδώσουν ηθικά, να το υποβιβάσουν, να το αποδώσουν σα να είναι αιχμάλωτος σ' έναν ανυπέρβλητο ντετερμινισμό» (Martin, 1968: 37-8). Αλλά αυτό αφήνει το θεατή έξω από την εικόνα. Εμείς προτιμάμε να το θέσουμε κάπως αλλιώς: αν έναν αναπαριστώμενο συμμετέχοντα τον βλέπουμε από υψηλή γωνία, τότε η σχέση ανάμεσα στους διεπιδραστικούς συμμετέχοντες (τον παραγωγό της εικόνας, και άρα και το θεατή) και στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες απεικονίζεται ως σχέση στην οποία ο διεπιδραστικός συμμετέχων έχει εξουσία πάνω στον

αναπαριστώμενο συμμετέχοντα –βλέπει τον αναπαριστώμενο συμμετέχοντα από την άποψη της εξουσίας. Αν βλέπουμε τον αναπαριστώμενο συμμετέχοντα από χαμηλή γωνία, τότε η σχέση ανάμεσα στον διεπιδραστικό συμμετέχοντα και στον αναπαριστώμενο απεικονίζεται ως σχέση στην οποία ο αναπαριστώμενος συμμετέχων έχει εξουσία πάνω στον διεπιδραστικό συμμετέχοντα. Αν, τέλος, η εικόνα είναι στο επίπεδο του ματιού, τότε η άποψη είναι αυτή της ισότητας και δεν υπάρχει διαφορά εξουσίας.

Και πάλι αυτό είναι ζήτημα διαβάθμισης. Ένας αναπαριστώμενος συμμετέχων μπορεί να δεσπόζει πάνω μας ή να μας κοιτάζει ελαφρώς απ' υψηλού. Σε πολλές απ' τις εικόνες στα σχολικά εγχειρίδια κοιτάζουμε απ' υψηλού τους ανθρώπους –εργάτες σε μια αίθουσα, παιδιά στην αυλή του σχολείου. Σε τέτοια εγχειρίδια ο κοινωνικός κόσμος βρίσκεται στα πόδια του θεατή, έτσι σαν να λέει: η γνώση είναι εξουσία. Από την άλλη, τα μοντέλα στις διαφημίσεις των περιοδικών και οι διασημότητες, γενικά κοιτάζουν απ' υψηλού το θεατή: αυτά τα μοντέλα απεικονίζονται να ασκούν συμβολική εξουσία πάνω μας. Όπως φαίνεται στην εικόνα 4.5, τα προϊόντα που διαφημίζονται μπορεί να έχουν φωτογραφηθεί και από χαμηλή γωνία, σα να έχουν συμβολική εξουσία πάνω μας, και από υψηλή γωνία, σα να είναι προσία στο θεατή. Η εικόνα 4.16 δείχνει ένα φρουρό στο τμήμα «μελλιοθανάτων» σε μια φυλακή του Τέξας. Η γωνία είναι χαμηλή, για να τον κάνει να μοιάζει ισχυρός. Αλλά αυτό που κάνει αυτήν την εικόνα ασυνήθιστη είναι ότι, όχι ο φρουρός, αλλά το άλογο είναι πλησιέστερα στο θεατή, και ότι δεν είναι ο φρουρός που κοιτάζει το θεατή αλλά το άλογο, του οποίου κάθε κίνηση ορίζεται απ' αυτόν το φρουρό. Τι μπορεί να «απατεί» από μας αυτό το άλογο; Εδώ έγκειται το μυστήριο και η δύναμη αυτής της εικόνας. Η συμπάθεια για τη μοίρα να είσαι υποταγμένος στην εξουσία που εκπροσωπεί ο φρουρός; Ή για τη μοίρα αυτών που υποφέρουν;

Πώς πραγματώνεται η εξουσία στη γλώσσα; Εδώ πρέπει πάλι να θυμηθούμε τη διαφορά ανάμεσα στην πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία και στη διαμεσοσταβούμενη επικοινωνία. Στην τάξη, για παράδειγμα, η εξουσία εκδηλώνεται, πρώτα απ' όλα, στη σχέση δασκάλου και μαθητή. Αυτή, όπως έδειξε ο Cate Poynton (1985: κεφάλαιο 6) πραγματώνεται κυρίως μέσω της *διαφοράς* ανάμεσα στις γλωσσικές φόρμες που χρησιμοποιεί ο δάσκαλος και στις γλωσσικές φόρμες που χρησιμοποιούν οι μαθητές. Μ' άλλα λόγια, μέσα από την έλλειψη αμοιβαιότητας ανάμεσα στις επιλογές που είναι διαθέσιμες σε κάθε μέρος της διεπίδρασης. Ο δάσκαλος μπορεί να απευθύνεται στους μαθητές με τα μικρά τους ονόματα. Οι μαθητές δεν μπορούν να κάνουν το ίδιο όταν απευθύνονται στο διδάσκοντα. Ο δάσκαλος μπορεί να χρησιμοποιεί προστακτική για να «(α)παιτεί αγαθά και υπηρεσίες». Οι μαθητές πρέπει να χρησι-



Εικόνα 4.16: Φρουρός φυλακής (Dammy Lyon, 1969)

μπορούν ευγενικές φόρμες, για παράδειγμα, ερωτήσεις. Αυτή η έλλειψη αμοιβαιότητας έχει επίδραση σε κάθε επίπεδο της γλώσσας: στη φωνολογία, στη γραμματική, στο λεξιλόγιο, στο λόγο, και στα ιδεολογικά/αναπαράστατικά, διαπροσωπικά καθώς και στα κειμενικά νοήματα. Αν, στην πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία, υπάρχει κάποιο ζήτημα σχέσεων εξουσίας ανάμεσα στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες και στους μαθητές, τότε αυτό πηγάζει από τη σχέση εξουσίας ανάμεσα στο διδάσκειν και στους μαθητές.

Ως ένα βαθμό αυτό συμβαίνει και στο γραπτό λόγο, και όχι μόνο επειδή στο γραπτό λόγο –όπως στη διαμεσοληθούμενη επικοινωνία γενικά– η απουσία του συγγραφέα προκαλεί, εξ αρχής, μια θεμελιώδη έλλειψη αμοιβαιότητας (δεν μπορείς να μιλήσεις στο συγγραφέα), αλλιά και επειδή ο συγγραφέας και ο αναγνώστης είναι συχνά άνισοι με πολλούς άλλους τρόπους. Ο αναγνώστης μπορεί να προσφωνείται άμεσα, μέσω της αντωνυμίας «εσύ», ενώ ο συγγραφέας κρύβεται πίσω από απρόσωπους τύπους. Οι νοητικές διαδικασίες μπορεί να αποδίδονται στον αναγνώστη, ενώ οι νοητικές διαδικασίες του συγγραφέα δεν αναφέρονται ποτέ. Οι προστακτικές μπορεί να χρησιμοποιούνται ως ρυθμιστικές διαδικασίες που αποτελούν αναγκαία προϋπόθεση για τον αναγνώστη (*μπορείς, θα πρέπει, είσαι υποχρεωμένος κλπ.*) ενώ τέτοιες μορφές δεν χρησιμοποιούνται για το συγγραφέα. Ακολουθούν ορισμένα παραδείγματα κειμένων στα οποία η εξουσία κωδικοποιείται μ' αυτόν τον τρόπο –το πρώτο παράδειγμα είναι από μια διαφήμιση της Revlon, το δεύτερο από το σχολικό βιβλίο *Η κοινωνία μας και οι άλλοι* (Oakley *et al.*, 1985):

Ρυτίδες. Δεν ξεκινούν εκεί που εσύ νομίζεις ότι ξεκινούν. Ξεκινούν κάτω από την επιδερμίδα σου. Γι' αυτό η αντιγηραντική κρέμα ημέρας πηγαινέει πέρα από την επιφανειακή περιποίηση.

Όταν μελετάτε τόπους και ανθρώπους πρέπει να έχετε έναν τρόπο να θυμάστε τις πληροφορίες που συλλέγετε. Ένας τρόπος είναι να κρατάτε σημειώσεις από τα βιβλία που διαβάζετε. Δεν μπορείτε να γράψετε όλα όσα διαβάζετε, επειδή αυτό θα σήμαινε ότι αντιγράφετε όλο το βιβλίο. Οι σημειώσεις είναι ένας σύντομος τρόπος καταγραφής των σημαντικότερων πληροφοριών.

Στο πρώτο κείμενο ο συγγραφέας δεν αναφέρεται άμεσα στον εαυτό του, αλλιά γράφει ως μια απρόσωπη αυθεντία, ως προς τις διαδικασίες συσχέτισης («Ξεκινούν κάτω από την επιδερμίδα σου»). Ο αναγνώστης αναφέρεται άμεσα («σου») και ο συγγραφέας, όχι μόνο ξέρει τι νομίζει ο αναγνώστης (εκεί που νομίζεις ότι ξεκινούν), αλλιά και ότι οι σκέψεις του αναγνώστη είναι λάθος: η εξουσία του συγγραφέα στηρίζε-

ται σταθερά στην άγνοια του αναγνώστη. Και στο δεύτερο κείμενο, ο συγγραφέας δεν αναφέρεται άμεσα στον εαυτό του, αλλά γράφει απρόσωπα, ως προς τις διαδικασίες συσχέτισης («Οι σημειώσεις είναι ένας σύντομος τρόπος καταγραφής των σημαντικότερων πληροφοριών»), ενώ απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη («εσείς»). Οι διαδικασίες με τις οποίες σχετίζεται ο αναγνώστης ρυθμίζονται με διάφορους τρόπους («πρέπει», «δεν μπορείτε»). Και στις δυο περιπτώσεις η έλλειψη αμοιβαιότητας που πραγματώνει την εξουσία κωδικοποιείται σ' αυτό καθαυτό το κείμενο.

Αλλά αυτή η παντογνωσία για το μυαλό του αναγνώστη, αυτό το άμεσο αξίωμα για το τι χρειάζεται ο αναγνώστης (τι πρέπει να κάνει, τι πρέπει να σκεφτεί, πώς να νιώσει κλπ.) και αυτή η έλλειψη αμοιβαιότητας ανάμεσα στο συγγραφέα και στον αναγνώστη ή στον ομιλητή και στον ακροατή, δεν μπορεί να πραγματωθεί με τον ίδιο τρόπο στις εικόνες. Στις εικόνες, η εξουσία του παραγωγού πρέπει να μεταφερθεί σε έναν ή περισσότερους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες – η εξουσία του διαφημιστή πάνω στο μοντέλο, η εξουσία του δημιουργού του σχολικού βιβλίου πάνω στους συνηθισμένους ανθρώπους που αναπαριστώνται στο βιβλίο. Το πλησιέστερο ισοδύναμο στο λόγο θα ήταν η χρήση αξιολογικών επιθέτων. Για παράδειγμα, θα μπορούσαμε να μετακωδικοποιήσουμε μια εικόνα στην οποία κοιτάζουμε αφ' υψηλού εργοστασιακούς εργάτες ή πρόσφυγες ως «ταπεινούς εργάτες» ή «καταπιεσμένους πρόσφυγες». Στο τεύχος του περιοδικού *Australian Women's Weekly* απ' το οποίο πήραμε πολλή από τα παραδείγματά μας, αυτό το είδος μετακωδικοποίησης συμβαίνει πολλές φορές. Το περιοδικό περιέχει φωτογραφίες της στολισμένης με κοσμήματα Βασίλισσας Ελισάβετ και του νηοποίου Μάικλ Ντάγκλκας – και οι δυο τραβηγμένες από χαμηλή γωνία. Στο εξώφυλλο τα σχετικά άρθρα αναγγέλλονται ως εξής: «ΕΚΘΑΜΒΩΤΙΚΟ – τα κοσμήματα της Βασίλισσας», «ΕΝΤΥΠΩΣΙΑΚΟ – Μάικλ Ντάγκλκας» «Μοιραία έλξη». Αλλά υπάρχει μια πολύ μεγάλη διαφορά. Αυτό που στην εικόνα είναι μια στάση απέναντι στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες γίνεται στη γλώσσα χαρακτηριστικό των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων: αντικειμενοποιεί τη στάση.

Αφηγηματοποίηση της Υποκειμενικής Εικόνας

Σε πολλές περιπτώσεις δεν υπάρχει άμεσα προφανές κίνητρο για άποψη (και για μέγεθος πηλασιού). Η γωνία μπορεί να είναι υψηλή και μετωπική εκφράζοντας έτσι εξουσία και επιθετικότητα με τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες, αλλά η ακριβής φύση της σχέσης εξουσίας και επιθετικότητας δεν δίνεται. Έτσι, μια εικόνα υψηλής γωνίας με εργάτες σ' ένα εργοστάσιο θα μπορούσαμε να πούμε ότι τραβήχτηκε από την άποψη του ε-

πιθεωρητή σ' ένα ανυψωμένο γραφείο, με ένα παράθυρο που βλέπει στο εργοστάσιο, αλλά αυτό παραμένει μεταφορά. Δεν βλέπουμε το γραφείο στην εικόνα. Άλλες πιθανότητες θα μπορούσαν να κάνουν αυτή τη σχέση εξουσίας και επιθετικότητας. Σε άλλες περιπτώσεις ο (φανταστικός) θεατής εισβάλλει στην εικόνα σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό. Σε μια διαφημιστική εκστρατεία που διεξήχθη την εποχή που δουλεύαμε για την πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου, αυτό έγινε με το να συμπεριληφθούν τα χέρια του φανταστικού θεατή στο προσκήνιο της εικόνας. Αυτά τα χέρια θα μπορούσαν να ανήκουν σε άντρα ή σε γυναίκα, και να είχαν διάφορες όψεις – να φοράνε γάντια, ακριβά δαχτυλίδια κλπ. Στην εικόνα 4.17 δημιουργήσαν την άποψη ενός ζευγαριού.



Εικόνα 4.17: Διαφήμιση τσιγάρων Sterling (*New Idea*, Νοέμβριος 1987)

Στις ταινίες η αλληλεπίδραση των εικόνων μπορεί να εκπληρώσει αυτήν τη λειτουργία. Πριν από το πλάνο του εργοστασίου, που δείχνει τους εργάτες από υψηλή γωνία, μπορεί να προηγείται ένα χαμηλής γωνίας πλάνο του ανυψωμένου γραφείου, με τον επιθεωρητή πίσω από το παράθυρο να κοιτάζει τους εργάτες. Σε τέτοιες περιπτώ-