



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
Π.Μ.Σ.: ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Του Απόστολου Τζιώτζιου
A.M.: 7983072200007

Η Κινηματογραφική Γλώσσα στην Ειδησεογραφική
Πλαισίωση
Τηλεοπτική κάλυψη προεκλογικών περιόδων στην Ελλάδα

Επιβλέποντες:

- α) Γιώργος Πλειός
- β) Μιχάλης Χατζηκωνσταντίνου
- γ) Rea Wallden

Αθήνα, Απρίλιος 2024

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του ΠΜΣ «Πολιτική και Διαδίκτυο», ένα πρόγραμμα στο οποίο μου δόθηκε η δυνατότητα να συγκεράσω το επιστημονικό ενδιαφέρον μου για το αντικείμενο σπουδών μου με το μεγάλο μου πάθος για τον κινηματογράφο. Τούτο κατέστη εφικτό χάρη στην πολύτιμη υποστήριξη των επιβλεπόντων καθηγητών μου, κυρίων Μιχάλη Χατζηκωνσταντίνου και Γιώργου Πλειού, τους οποίους ευχαριστώ θερμότατα. Επίσης, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον καθηγητή μου, κύριο Μιχάλη Τασσόγλου, που μου παρείχε το απαραίτητο για την έρευνά μου υλικό.

Τέλος, θα ήθελα να αφιερώσω την εργασία αυτή στη μνήμη του πατέρα μου, Γιώργου Τζιώτζιου, που μου μετέδωσε την αγάπη του για τον κινηματογράφο και στη μητέρα μου, η οποία με στήριξε, όπως πάντα, ψυχολογικά και πρακτικά σ' όλη την ακαδημαϊκή μου πορεία.

Περίληψη

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι ο εντοπισμός και η ανάλυση συντακτικών στοιχείων της κινηματογραφικής γλώσσας σε τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων, ώστε να προσδιοριστεί ο τρόπος και ο βαθμός που συγκροτούν πλαίσια μέσω της χρήσης της εικόνας. Με τη συνθετική, διεπιστημονική μελέτη που παρουσιάζουμε φιλοδοξούμε να συνεισφέρουμε στον τρόπο κατανόησης που η αισθητική και η σημειολογική διάσταση της εικόνας μπορεί να νοηματοδοτήσει συγκεκριμένα γεγονότα που εκτυλίσσονται κατά τη διάρκεια προεκλογικών περιόδων τελευταίων ετών και να καλλιεργήσουμε ένα γόνιμο έδαφος για περαιτέρω, μελλοντική έρευνα. Υποστηρίζουμε ότι η θεωρία της σημειωτικής και η θεωρία του κινηματογράφου έχουν προσφέρει σημαντικό έργο για την κατανόηση και αποκωδικοποίηση του συμβόλου της εικόνας, με εργαλεία που η επιστήμη της επικοινωνίας και ιδίως στον τομέα της ανάλυσης της πλαίσιωσης στα τηλεοπτικά ΜΜΕ μπορεί να αξιοποιήσει για μεγαλύτερη συστηματοποίηση της επιστημολογίας της. Η ανάλυση του δείγματος με το οποίο ασχοληθήκαμε παρείχε μία ενδιαφέρουσα εικόνα σύγκλισης μεταξύ τηλεοπτικών σταθμών στα πλαίσια που προτιμώνται για το προεκλογικό ρεπορτάζ, ακόμη κι όταν υπήρχε σημαντική διαφοροποίηση αισθητικής προσέγγισης της εικόνας. Ωστόσο, όλα τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας αξιοποιούνται τακτικά ώστε να νοηματοδοτήσουν γεγονότα και καταστάσεις με εξίσου ισχυρή στόχευση με τα λεκτικά στοιχεία πλαίσιωσης.

Λέξεις κλειδιά: πλαίσιωση, εικονική πλαίσιωση, κινούμενη εικόνα, κινηματογραφική γλώσσα, τηλεοπτική ειδησεογραφία, σημειολογία της εικόνας.

Abstract

The aim of this paper is to identify and analyse the syntactic elements of the language of cinematography in television news programmes in order to determine the manner and degree to which they constitute frames through the use of images. Through the composite, interdisciplinary study we present, we aim to contribute to our understanding of how the aesthetic and semiotic dimensions of visual imagery can contextualise specific events which unfold during election periods of recent years, and to develop a fertile terrain for further, future research. We argue that semiotics theory and film theory have contributed significantly to the understanding and decoding of the symbolic aspect of the image, with tools that communication studies, particularly in the field of framing analysis in television media, can use to further systematise its epistemology. The analysis of the sample we dealt with provided an interesting picture of convergence between TV stations in the preferred frames for pre-election reporting, even when there was significant variation in the aesthetic approach to the image. However, all the tools of the language of cinematography are regularly utilised to make sense of events and situations with as strong a focus as the verbal framing elements.

Keywords: framing, virtual framing, moving image, language of cinematography, television news, visual semiotics.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	2
Περίληψη	3
Abstract	4
Εισαγωγή.....	6
Μέρος 1 ^ο	9
Η πλαισίωση: ζητήματα ορισμού και θεωρητικές αφητηρίες	9
Η εικόνα στην πλαισίωση: κινηματογραφικές συμβάσεις στην τηλεοπτική ειδησεογραφία	17
Πλαίσια, αισθητική, σημειολογία και το καθεστώς του infotainment.....	27
Τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας.....	35
α) Το πλάνο	36
β) Το μοντάζ	51
γ) Άλλα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας.....	59
Μέρος 2 ^ο	63
Ερευνητικά ερωτήματα και υποθέσεις εργασίας.....	63
Μεθοδολογία	65
Αποτελέσματα και ανάλυση	69
Κρατικός τηλεοπτικός σταθμός: ΕΡΤ	69
Προεκλογική περίοδος 2019: 11/06-14/06	69
Προεκλογική περίοδος 2023 ^α : 23/04-26/04.....	79
Προεκλογική περίοδος 2023 ^β : 30/05-02/06.....	86
Ιδιωτικός τηλεοπτικός σταθμός «hard news»: ΣΚΑΐ.....	93
Προεκλογική περίοδος 2019: 11/06-14/06	93
Προεκλογική περίοδος 2023 ^α : 23/04-26/04.....	100
Προεκλογική περίοδος 2023 ^β : 30/05-02/06.....	107
Ιδιωτικός τηλεοπτικός σταθμός «soft news»: STAR	114
Προεκλογική περίοδος 2019: 11/06-14/06	114
Προεκλογική περίοδος 2023 ^α : 23/04-26/04.....	121
Προεκλογική περίοδος 2023 ^β : 30/05-02/06.....	126
Συμπεράσματα.....	132
Συζήτηση – Περαιτέρω έρευνα	140
Βιβλιογραφικές Αναφορές	141

Εισαγωγή

Ο τομέας της οπτικής επικοινωνίας έχει κάπως αδιευκρίνιστα όρια που υπεισέρχονται σε άλλους τομείς όπως της σημειωτικής, της γνωσιακής επιστήμης, της κριτικής της τέχνης, της ρητορικής, και, βεβαίως, της μελέτης των ΜΜΕ. (Bock, 2020, 1). Δεδομένης της αλληλεπικάλυψης όλων αυτών των επιστημονικών πεδίων, η διεπιστημονική μελέτη τεχνικών της οπτικής επικοινωνίας, αισθητικής λειτουργίας της εικόνας και θεωριών της μαζικής επικοινωνίας, όπως είναι η ειδησεογραφική πλαισίωση κρίνεται αναγκαία. Ωστόσο, οι έως τώρα έρευνες δεν έχουν καλύψει όλες τις πτυχές τουλάχιστον όχι στο βαθμό που αναμέναμε. Πιο συγκεκριμένα, όπως παρατηρούν η Bock (2020) και οι Rodriguez & Dimitrova (2011), οι μελέτες της οπτικής πλαισίωσης και των συμβάσεων της εικόνας είναι κατά βάση αποσπασματικές και δεν έχουν κάποια κοινά σημεία εστίασης. Επιπλέον, στη βιβλιογραφική μας έρευνα δεν συναντήσαμε κάποια μελέτη που να εξετάζει τα πλαισιωτικά χαρακτηριστικά της κινούμενης εικόνας βάσει κάποιας τυπολογίας που να αφορά στην ίδια την εικόνα. Ως εκ τούτου, θεωρήσαμε ενδιαφέρον να εξετάσουμε με μία διεπιστημονική μελέτη τη θεωρία της πλαισίωσης με τη χρήση εικόνων αναφορικά με τη σημειολογία της εικόνας που αναλύεται στη βιβλιογραφία της θεωρίας της κινηματογραφικής γλώσσας. Στόχος αυτής της έρευνας είναι να εξετάσουμε τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας και της σημειωτικής τους λειτουργίας, στη συνέχεια να κατασκευάσουμε μία τυπολογία αυτών των εργαλείων και, μέσω μίας ανάλυσης περιεχομένου, να ανιχνεύσουμε στην τηλεοπτική ειδησεογραφία τη συχνότητα και τον τρόπο εμφάνισής τους, καθώς και τις λειτουργίες τους. Τέλος, θα εξετάσουμε τους τύπους των πλαισίων που αυτά τα εργαλεία αναδεικνύουν.

Κατ' αρχάς, θα εξετάσουμε το ζήτημα της πλαισίωσης ως ένα μέσο δόμησης ενός ειδησεογραφικού θέματος με τέτοιο τρόπο ώστε να προκληθεί συγκεκριμένη αντίδραση ή ερμηνεία από το κοινό, μέσω της διαλογής και ανάδειξης συγκεκριμένων στοιχείων του θέματος έναντι άλλων για να καταστεί σαφής αυτή η προτιμώμενη ερμηνεία. Θα συνδέσουμε τις θεωρίες της πλαισίωσης με άλλες

θεωρητικές δομές της σημειωτικής, του κοινωνικού κονστρουξιονισμού και του μοντέλου κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης, από τις οποίες θεωρούμε ότι αντλεί στοιχεία και θα εξετάσουμε ορισμένους τύπους πλαισίωσης που θα μας απασχολήσουν στην έρευνά μας. Αυτοί οι τύποι πλαισίωσης αφορούν στη φύση της γενικής προσέγγισης της είδησης (Iyengar, 1991) και κυρίως στην εστίαση του κυρίαρχου θέματος που αναδεικνύεται στο ρεπορτάζ (Semetko & Valkenburg, 2000; De Vreese, 2005). Υποστηρίζουμε πως η χρήση των πλαισίων ως ερμηνευτικών σχημάτων είναι ποικιλόμορφη και δεν μπορεί να μελετηθεί με ομοιομορφία, καθώς ένα συγκεκριμένο θέμα ή γεγονός στην ειδησεογραφία δεν παρουσιάζεται πάντα με την ίδια πλαισιωτική προσέγγιση ή τύπο πλαισίου (Van Gorp, 2007, 66).

Ύστερα, θα προχωρήσουμε στη βασική θεωρητική ανάλυση της εργασίας, εξετάζοντας την ισχύ της εικόνας και τη δυνατότητά της να παράξει ερμηνευτικά σχήματα και προσεγγίσεις σε γεγονότα και ιστορίες. Η εικονική πλαισίωση είναι ένα στοιχείο που έχει εξεταστεί αρκετά από θεωρητικούς (Arpan et al., 2006; Batziou, 2015; Bock, 2020; Coleman, 2010; Coleman & Banning, 2006; Messaris & Abraham, 2001; Rodriguez & Dimitrova 2011; Schwalbe et al., 2018) και αξιοποιούμε το έργο τους σε συνδυασμό με τις βασικές θεωρίες της πλαισίωσης και τις θεωρίες της σημειολογίας της εικόνας, με ορισμένα ιστορικά παραδείγματα προκειμένου να προσεγγίσουμε την πτυχή της πλαισίωσης που δεν βασίζεται στο λεκτικό, αλλά μονάχα στο εικονικό στοιχείο. Οι Messaris & Abraham (2001, 217) αναφέρουν ότι η εικόνα στην είδηση είναι απλός δείκτης, και άρα στερείται εμπρόθετης σύνταξης. Η Coleman (2010, 234-235) επανέρχεται σε αυτήν τη θεώρηση, χωρίς όμως να την αναπτύσσει με κάποιον τρόπο. Διαφωνούμε με αυτήν την παρατήρηση και υποστηρίζουμε ότι η εικόνα είναι μία μορφή επικοινωνίας η οποία έχει σαφή σύνταξη και σημειολογικές συνδηλώσεις που καθιστούν εμπρόθετο τον τρόπο με τον οποίο η εικόνα θα δομηθεί.

Στη συνέχεια, θα αποπειραθούμε, με βάση τη βιβλιογραφία της θεωρίας του κινηματογράφου (Αϊζενστάιν, 2003, Βιλέν, 2003, Μαρτέν, 1969, Μπαλάζ, 2003, χ.χ., Κουλέσοφ, 2003) να κατατάξουμε και να τεκμηριώσουμε τα είδη των εργαλείων της κινηματογραφικής γλώσσας που θα αξιοποιήσουμε, διακρίνοντας κατ' αρχήν τρεις κατηγορίες: το πλάνο, δηλαδή τη γωνία λήψης και την τοποθέτηση της μηχανής

λήψης, το μοντάζ, τον τρόπο που αυτά τα πλάνα επιλέγονται και συνδέονται και τα δευτερεύοντα, πλην σημαντικά, στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας που είναι η μουσική, ο φωτισμός και τα ειδικά εφέ. Η τυπολογία αυτή θα αποτελέσει και τον βασικό κώδικα της έρευνας που θα ακολουθήσει.

Έπειτα, θα θέσουμε ένα μεθοδολογικό πλαίσιο πάνω στο οποίο θα κινηθούμε για την ανάλυση περιεχομένου από ρεπορτάζ τριών ελληνικών τηλεοπτικών σταθμών εθνικής εμβέλειας (ΕΡΤ1, ΣΚΑΪ & STAR) κατά τη διάρκεια τριών προεκλογικών περιόδων (Ιούνιος 2019, Απρίλιος 2023 και Ιούνιος 2023), θέτοντας ερευνητικά ερωτήματα προς απάντηση και υποθέσεις εργασίας προς επιβεβαίωση. Τέλος, θα παρουσιάσουμε τα αποτελέσματα από αυτήν την έρευνα, με μία πιο διεξοδική ανάλυση συγκεκριμένων ρεπορτάζ που εμφανίζουν πιο ξεκάθαρα χαρακτηριστικά πλαισίωσης και θα καταλήξουμε σε απαντήσεις στα ερευνητικά μας ερωτήματα και συμπεράσματα πάνω στις υποθέσεις εργασίας μας.

Μέρος 1^ο

Η πλαισίωση: ζητήματα ορισμού και θεωρητικές αφετηρίες

Η ειδησεογραφική πλαισίωση έχει εξεταστεί και αναλυθεί σε πολύ μεγάλο βάθος στη βιβλιογραφία της επικοινωνίας και της πολιτικής και κοινωνικής θεωρίας τον τελευταίο μισό αιώνα. Σύμφωνα με τον Goffman (1986), τον πρωτοπόρο της συγκεκριμένης θεώρησης, οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα βάσει ορισμένων ερμηνευτικών σχημάτων τα οποία αποκαλεί «πρωταρχικά πλαίσια» (primary frameworks) και τα οποία τους επιτρέπουν να εντοπίσουν και να τακτοποιήσουν φαινόμενα και συμβάντα και, στη συνέχεια, να τα ταξινομήσουν νοητικά. Με αφετηρία το θεωρητικό πλαίσιο του Goffman, προέκυψαν ορισμοί όπως αυτός του Gitlin (1980, 7): η πλαισίωση αποτελεί ένα σύνολο από «επαναλαμβανόμενα γνωσιακά μοτίβα, μοτίβα ερμηνείας, παρουσίασης, επιλογής, έμφασης και αποκλεισμού με τα οποία οι χειριστές συμβόλων οργανώνουν συστηματικά το λόγο». Ενώ ο Gitlin ήδη είχε εισάγει το ζήτημα της πλαισίωσης στο χώρο των ειδήσεων και της ενημέρωσης, οι Gans & Modigliani (1989, 3) επεκτείνουν τον ορισμό του Goffman παρουσιάζοντας τα πλαίσια ως «πακέτα ερμηνείας» που «εφαρμόζονται» σε ένα γεγονός και το νοηματοδοτούν. Αναφέρουν ότι αυτά τα ερμηνευτικά πακέτα στοιχειοθετούνται με βάση ορισμένα «εργαλεία πλαισίωσης» (framing tools) που κατευθύνουν την αντίληψη και την πρόσληψη του γεγονότος. Τα εργαλεία αυτά είναι «μεταφορές, υποδείγματα, ατάκες, απεικονίσεις και οπτικές εικόνες». Για τον Entman (1993, 52), η πλαισίωση αποτελεί μία διαδικασία «διαλογής και εμφάνειας» (selection and salience) της ανάδειξης δηλαδή συγκεκριμένων πτυχών ενός θέματος έναντι άλλων που οδηγούν σε συγκεκριμένη νοηματοδότηση του μηνύματος:

Η πλαισίωση είναι η επιλογή ορισμένων πτυχών μιας αντιληπτής πραγματικότητας και η ανάδειξή τους σε ένα επικοινωνιακό κείμενο, με τέτοιο τρόπο ώστε να προωθείται ένας συγκεκριμένος ορισμός προβλήματος, μια αιτιώδης ερμηνεία, μια ηθική αξιολόγηση ή/και μια σύσταση θεραπείας για το

περιγραφόμενο αντικείμενο. . . . Το κείμενο περιέχει πλαίσια, τα οποία εκδηλώνονται με την παρουσία ή την απουσία ορισμένων λέξεων-κλειδιών, τυποποιημένων φράσεων, στερεότυπων εικόνων, πηγών πληροφόρησης και προτάσεων που παρέχουν θεματικά ενισχυτικές ομάδες γεγονότων ή κρίσεων.

Σημαντική είναι η αναφορά του Entman στην παρουσία και απουσία των στοιχείων του παρεχόμενου πλαισίου. Λόγου χάριν, σε έναν ζωγραφικό πίνακα, ο καλλιτέχνης με το πλαίσιο που θέτει καθορίζει ακριβώς το περιεχόμενο που παρουσιάζεται στον λήπτη του κειμένου – εικόνας, αλλά επιλέγει να μη συμπεριλάβει όλα όσα βρίσκονται εκτός αυτού του πλαισίου. Με παρόμοιο τρόπο, το περιεχόμενο που παρουσιάζεται από το μέσο ενημέρωσης είναι αυτό που θα προσλάβει ο δέκτης της πληροφορίας και ότι βρίσκεται εκτός αυτού του πλαισίου παραμένει άγνωστο σε αυτόν: «οι αντιδράσεις των αποδεκτών επηρεάζονται σαφώς . . . εφόσον διαθέτουν ελάχιστα ή ασυμβίβαστα δεδομένα σχετικά με εναλλακτικές λύσεις. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο αποκλεισμός των ερμηνειών από τα πλαίσια είναι εξίσου σημαντικός για τα αποτελέσματα όσο και η συμπερίληψη» (ο.π., 54).

Σημειώνεται ότι η θεώρηση της ειδησεογραφικής πλαισίωσης εντάσσεται σε μια ευρύτερη ομάδα προσεγγίσεων που αποτελούν πυλώνες της. Αναφερόμαστε ειδικότερα στη θεωρία περί κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας, τη σημειωτική και το σχετιζόμενο με αυτή μοντέλο κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης του μηνύματος των ΜΜΕ.

Μιλάμε για κατασκευή πλαισίων, οπότε οδηγούμαστε αναπόφευκτα σε κονστρουξιονιστικές προσεγγίσεις: η απεικόνιση/αναπαράσταση που παρέχουν τα πλαίσια αυτά συνιστά εξ ορισμού κατασκευή. Η προσέγγιση του κοινωνικού κονστρουξιονισμού προτείνει μία σχετικιστική εξέταση του κόσμου, όπου η διάρθρωση του κοινωνικού ιστού προκύπτει από μία διαδικασία αλληλεπαφής και αλληλόδρασης των στοιχείων του, δηλαδή των ανθρώπων (Houston, 2001, 846-847). Ο κονστρουξιονισμός δεν αποδέχεται την ύπαρξη κάποιου σταθερού δομικού συστήματος που καθορίζει αυτές τις σχέσεις, αλλά παρουσιάζει τη θεωρία ότι τα εξωτερικά ερεθίσματα του ανθρώπου εσωτερικεύονται και μετατρέπονται σε

απόψεις και πεποιθήσεις. Εξάλλου, η αλληλόδραση που πλάθει τις κοινωνικές συμβάσεις δεν είναι κατανεμημένη ισομερώς, αλλά ότι διαμορφώνεται πάνω στις σχέσεις εξουσιάζοντος και εξουσιαζομένου που παρατηρούμε στη σύγχρονη αστική δημοκρατία, και δη στο περιβάλλον των ΜΜΕ, όπου ο δέκτης εξαρτάται σε πολύ σημαντικό βαθμό από τον πομπό/Μέσο (Δεμερτζής, 2002, 131). Μία τέτοια συνθήκη είναι ιδανική για την κατασκευή πλαισίων στα ΜΜΕ, πλαίσια τα οποία περιέχουν προτιμώμενα νοήματα προς ερμηνεία και που το κοινό θα αναγνώσει - επιτυχημένα ή όχι - και θα εσωτερικεύσει. Και εντός της θεωρίας της πλαισίωσης, ο Van Gorp (2007) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «τα πλαίσια είναι μέρος της κουλτούρας & ένα πλαίσιο είναι μια πρόσκληση ή ένα κίνητρο για να διαβαστεί μια είδηση με έναν συγκεκριμένο τρόπο» (63). Θεωρούμε πως αυτή η διαδικασία, σε συνάρτηση με άλλους παράγοντες που δεν άπτονται της συγκεκριμένης ανάλυσης, σταδιακά συγκροτεί, «κατασκευάζει» κοινωνικές συμβάσεις και πολιτισμικούς κώδικες επικοινωνίας. «Τα σημαίνοντα στοιχεία μπορούν να βιώνονται από ένα άτομο σύμφωνα με κοινούς κανόνες ή συμβάσεις . . . Οι λειτουργικές σχέσεις μεταξύ τους μπορούν να αξιοποιηθούν από τους συντάκτες ειδήσεων ή τους καταναλωτές ειδήσεων για να μεγιστοποιήσουν την πιθανότητα να περάσουν τα προτιμώμενα νοήματα.» (Pan & Kosicki, 1993, 59). Η σύνδεση μεταξύ κοινωνικών συμβάσεων και πλαισίων είναι ιδιαίτερα ισχυρές, ακριβώς λόγω της δυνατότητας του ενός να ασκήσει επίδραση στο άλλο ώστε να εδραιώσουν κοινωνικά ερμηνευτικά σχήματα εύκολα αναγνωρίσιμα και διαχρονικά. «Τα πλαίσια είναι οργανωτικές αρχές που είναι κοινωνικά κοινές και διατηρούνται με την πάροδο του χρόνου, που λειτουργούν συμβολικά για να δομούν με νόημα τον κοινωνικό κόσμο» (Reese, 2001, 11). Θεωρούμε την αλληλεπίδραση μεταξύ της διαδικασίας της πλαισίωσης στα ΜΜΕ και της θεωρίας της κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας εξαιρετικά σημαντική και ότι η πρώτη, μέσω της εμφάνειας που παράγει, παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού τοπίου (Δεμερτζής, 2022, 131) και, αντίστοιχα, η πραγματικότητα και οι κοινωνικές της συμβάσεις παρέχουν στους κατασκευαστές πλαισίων τα εργαλεία που χρειάζονται.

«Ο μύθος είναι μία λέξη», ισχυρίζεται ο Barthes (1957, 193) . Μία συγκεκριμένη λέξη αντί μιας άλλης στην πλαισιωτική διαδικασία μπορεί να μετασχηματίσει εντελώς το νόημα της είδησης και το χρωματισμό ή αξιολόγηση του γεγονότος που καλύπτεται. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του σκανδάλου Watergate στις ΗΠΑ, ένα γεγονός το οποίο αρχικά χαρακτηρίστηκε από τα μέσα ενημέρωσης όχι ως σκάνδαλο, αλλά ως «περιπέτεια, αποκοτιά» (Watergate caper). «Η κοινή γνώμη άρχισε να αλλάζει μόνο όταν το πλαίσιο μετατράπηκε σε εθνικό πολιτικό σκάνδαλο στο υψηλότερο επίπεδο» (Tankard, 2001, 97). Οι Pan & Kosicki (1993) θεωρούν την διαδικασία οργάνωσης των λέξεων σε προτάσεις σημαντικό ζήτημα στην ειδησεογραφία, διότι δημιουργείται ένα πλέγμα νοήματος αφενός βάσει της κάθε λέξης ξεχωριστά και αφετέρου βάσει της συνολικής οργάνωσής τους. Η σημασία αυτής της διαδικασίας ανιχνεύεται στη σημειωτική φύση της γλώσσας - για όποια γλώσσα κι αν μιλάμε - η οποία, κατά τον Saussure (2005, 73-78) παρουσιάζει δύο παράγοντες στο κάθε «σημείο» της: το «σημαίνον» και το «σημαινόμενο», όπου σημαίνον είναι η φυσική υπόσταση του σημείου (η λέξη, η εικόνα) και σημαινόμενο το νόημα που το συνοδεύει. Το σημαίνον στη λεκτική επικοινωνία είναι αυθαίρετο, μία λέξη που τυχαία έχει συναρμολογηθεί από μία σειρά γραμμάτων, και το σημαινόμενο είναι η έννοια που του προσδίδεται από τον άνθρωπο και υφίσταται ερμηνείες που, όπως αναφέραμε παραπάνω, καθορίζονται βάσει πολιτισμικών και κοινωνικών συμβάσεων. Σε αυτή τη διχοτόμηση παρεμβάλλεται και η έννοια της «κινήτρωσης» (motivation) (Fiske & Hartley, 1992), διαδικασία η οποία λαμβάνει υπ' όψιν το περιεχόμενο του σημείου ώστε να οδηγήσει με μεγαλύτερη ευκολία και ασφάλεια σε ένα συγκεκριμένο σύνολο σημαινομένων, περιορίζοντας έτσι τη δυνατότητα ερμηνείας που μπορεί να προκύπτει από τις ιστορικές, πολιτισμικές και κοινωνικές συμβάσεις. «Γενικά, όσο πιο ισχυρή είναι η κινήτρωση, τόσο μικρότερο ρόλο παίζει η κοινωνικά καθορισμένη σύμβαση. Όσο πιο αδύνατη είναι η κινήτρωση, τόσο πιο καθοριστική είναι η σύμβαση» (ο.π., 33). Όποιος, λοιπόν, παρουσιάζει ένα σημείο με ισχυρή κινήτρωση «καθοδηγεί» αυτόν που έρχεται σε επαφή με το σημείο προς ορισμένες κατευθύνσεις, υποβοηθώντας την ερμηνευτική διαδικασία του κοινού. Παράγεται ένας λόγος προτατικός, διωλισμένος που παίρνει τη μορφή του σημειωτικού συστήματος του Barthes: η λέξη, η γλώσσα είναι το σημείο, που αποτελείται από σημαίνον και σημαινόμενο, αλλά

αυτό το αρχικό σημείο δεν είναι παρά το σημαίνον σε ένα ευρύτερο σχήμα, αυτό του Μύθου, όπου το αρχικό σημείο πυροδοτεί το κοινωνικό σημαϊνόμενο ώστε να παραχθεί το τελικό και πολυσύνθετο Σημείο του Μύθου.

Έχοντας προσεγγίσει τη σχέση της επιστήμης της σημειωτικής με την πλαισίωση, μπορούμε να αποπειραθούμε τη σύνδεση της πρώτης με μία επικοινωνιακή θεωρία, το μοντέλο κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης του μηνύματος των MME. «Τα πλαίσια, κατά την ανάλυσή μας, είναι πολιτισμικές δομές με κεντρικές ιδέες και πιο περιφερειακές έννοιες - και ένα σύνολο σχέσεων που ποικίλλουν σε ισχύ και είδος μεταξύ τους.» (Hertog & McLeod, 2001, 142). Οι κοινωνικοί ενός συστήματος πολιτισμικών προσλαμβανουσών μοιράζονται τη δυνατότητα και την υψηλή πιθανότητα να διακρίνουν συγκεκριμένα πλαίσια με τον ίδιο τρόπο. Επομένως, όποιος δομεί ένα μήνυμα εντός πλαισίων και γνωρίζει τους αποδέκτες αυτού του μηνύματος, μπορεί να επιλέξει να «κωδικοποιήσει» το μήνυμα με ένα κυρίαρχο «προτιμώμενο νόημα» (preferred meaning), ούτως ώστε οι αποδέκτες του να το «αποκωδικοποιήσουν» και να παραχθεί μία «προτιμώμενη ανάγνωση» (Hall, 2010). Τα πλαίσια, λοιπόν, αποτελούν έναν ιδιαίτερο κώδικα ενδοπολιτισμικής επικοινωνίας, σε συμβολικό επίπεδο. Το κάθε ξεχωριστό πλαίσιο συνιστά ένα σημείο και, ως εκ τούτου, μπορεί να διχοτομηθεί σε σημαίνον και σημαϊνόμενο. Αρχικά, «τα σημαϊνοντα στοιχεία μπορούν να βιώνονται από ένα άτομο σύμφωνα με κοινές συμβάσεις . . . Δεν υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία μεταξύ σημαϊνόντων και νοήματος, αλλά οι λειτουργικές σχέσεις μεταξύ τους μπορούν να αξιοποιηθούν από τους ειδησεογράφους για μεγιστοποίηση της πιθανότητας μετάδοσης προτιμώμενων νοημάτων.» (Pan & Kosicki, 1993, 59). Ο ειδησεογράφος, δηλαδή, αξιοποιεί κάποιες σταθερές και διαχρονικές κοινωνικές συμβάσεις για να δομήσει έναν κώδικα, μία νοηματοδότηση που βασίζεται σε αυτές τις συμβάσεις. «Ο κωδικοποιητής αξιοποιεί συγκεκριμένους κώδικες για την κωδικοποίηση του προγράμματος και ο αποκωδικοποιητής για να αποκωδικοποιήσει το πρόγραμμα ως ουσιαστικό» (Pillai, 1992). Ωστόσο, «δεν υπάρχει "αναγκαία αντιστοιχία" μεταξύ της κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης, οι οποίες έχουν διακριτές συνθήκες ύπαρξης» (ο.π., 228). Ο παραγωγός δηλαδή του μηνύματος, κατά την κωδικοποίηση αξιοποιεί ορισμένες κοινωνικές συμβάσεις, πεποιθήσεις, γεγονότα και σημεία

αναφοράς ώστε ο δέκτης και καταναλωτής του μηνύματος να το εκλάβει - αποκωδικοποιήσει με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Ο αποκωδικοποιητής όμως μπορεί να έχει διαφορετικές οπτικές πάνω στις ίδιες προσλαμβάνουσες που έχει χρησιμοποιήσει ο κωδικοποιητής και, ως εκ τούτου, να αποκωδικοποιήσει το μήνυμα με τελείως διαφορετικό τρόπο, διαρρηγνύοντας την “αναγκαία αντιστοιχία” μεταξύ των δύο. Η προσέγγιση αυτή θυμίζει ακόμη μία πτυχή της θεωρίας της πλαισίωσης, τα πλαίσια του πομπού και τα πλαίσια του δέκτη. Ο δημοσιογράφος/ειδησεογράφος μπορεί να παράγει την είδηση με συγκεκριμένα πλαίσια κατά νου. Αλλά στη διαδικασία αναγνώρισης των πλαισίων αυτών, ο αποδέκτης της είδησης ενδέχεται να διακρίνεται από συγκεκριμένη ιδεολογία, απόψεις και ιδεοληψίες οι οποίες τον οδηγούν σε ένα εντελώς διαφορετικό συμπέρασμα (Hertog & McLeod, 2001,150). Στο θεωρητικό περιβάλλον της πλαισίωσης, το μοντέλο της κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης μπορεί να συγκεκριμενοποιηθεί στις παρατηρήσεις του Entman (1991, 7) για την αλληλεπίδραση μεταξύ των πλαισίων που εντοπίζονται στο κείμενο και των πλαισίων που βρίσκονται «στο μυαλό των δημοσιογράφων, των αναγνωστών και των πολιτικών ελίτ». Το μέσο ενημέρωσης κωδικοποιεί το μήνυμα σε ένα ερμηνευτικό πακέτο με ορισμένα και πιθανόν σχεδιασμένα πλαίσια, ώστε το κοινό να αποκωδικοποιήσει αυτό το μήνυμα με τον σκοπούμενο τρόπο.

Για την υιοθέτηση μίας συγκεκριμένης τυπολογίας της πλαισίωσης, πρέπει να ξεκινήσουμε από δύο διχοτομήσεις. Πρώτον, πρέπει να αναφερθούμε στη θεώρηση του De Vreese (2005, 52) για «κατασκευή πλαισίων» (frame building) και «ρύθμιση πλαισίων» (frame setting). Η κατασκευή πλαισίων συμπεριλαμβάνει αφενός μία εσωτερική διαδικασία των δημοσιογράφων που παράγουν την είδηση και, κατ' επέκταση, είναι δύσκολο να έχουμε μία εικόνα αυτής της διεργασίας ως εξωτερικοί μόνο παρατηρητές του τελικού αποτελέσματος. Η εξωτερική, αφετέρου, διαδικασία της κατασκευής της είδησης είναι αυτή κατά την οποία πολιτικο-οικονομικές ελίτ και κοινωνικά κινήματα αλληλεπιδρούν με τους παραγωγούς των ειδήσεων προκειμένου να δομηθεί το κυρίαρχο ερμηνευτικό πακέτο της είδησης. Η κατασκευή των πλαισίων υπό αυτή την έννοια είναι επίσης δύσκολη στη μελέτη χωρίς γνώση και επαφή με τη διαδικασία της αλληλεπίδρασης αυτής. Επομένως, επικεντρωνόμαστε περισσότερο στη ρύθμιση πλαισίων, η οποία αφορά στον τρόπο που τα πλαίσια εμφανίζονται στην

είδηση, την παρατήρηση της οργάνωσής τους σε ερμηνευτικά πακέτα και της νοηματοδότησής τους από το Μέσο και το κοινό. Αυτό μας οδηγεί στη δεύτερη διχοτόμηση που πρέπει να λάβουμε υπ' όψη (Iyengar, 1991, 18), σε «θεματικά πλαίσια» (thematic frames) και «περιπτωσιολογικά πλαίσια» (episodic frames). Τα περιπτωσιολογικά πλαίσια περιστρέφονται γύρω από ειδήσεις που καλύπτουν ένα συγκεκριμένο γεγονός ή ιστορία και δεν επεκτείνονται σε γενικότερες προβληματικές όπως η φτώχεια ή το προσφυγικό. Τα πλαίσια αυτά μπορεί να εντάσσονται σε ορισμένες από αυτές τις γενικότερες κατηγορίες, αλλά δεν ακολουθούν μία επαγωγική οδό για την ένταξή τους στα ευρύτερα αυτά θέματα.

Εμβαθύνοντας περισσότερο στους τύπους πλαισίων που συναντάμε στην πλαισίωση, και ιδίως στην οπτική πλαισίωση, οι Rodriguez & Dimitrova (2011, 51) λένε ότι «οι περισσότεροι αναπτύσσουν θέματα . . . άλλοι εκθέτουν τις ιδεολογικές θέσεις που ευνοούνται από κάποιον τρόπο οπτικής παρουσίασης». Αντιλαμβανόμαστε τα θέματα/μοτίβα που η πλαισίωση μπορεί να αναδείξει ως την κατηγοριοποίηση των Semetko & Valkenburg (2000), που κατατάσσουν τους τύπους πλαισίων στις εξής κατηγορίες: σύγκρουση, ανάθεση ευθυνών, οικονομικές συνέπειες, ανθρώπινο ενδιαφέρον και ηθική αξιολόγηση. Τα πλαίσια σύγκρουσης και ανθρωπίνου ενδιαφέροντος διακρίνονται από τη χρήση υπεραπλούστευσης ή δραματοποίησης ενός γεγονότος αντίστοιχα και αποσκοπούν στην διατήρηση του ενδιαφέροντος του κοινού¹, αποτελώντας ένα μεγάλο μέρος των πλαισιωτικών τύπων που η δημοσιογραφία αξιοποιεί (ο.π., 95). Οι οικονομικές συνέπειες ως τρόπος πλαισίωσης είναι άλλο ένα αρκετά κοινό στοιχείο που συναντάμε σε ειδήσεις κατά βάση οικονομικού χαρακτήρα, επίσης κοινός τύπος πλαισίωσης και επικεντρώνεται στον οικονομικό αντίκτυπο που ένα φαινόμενο έχει σε ομάδες ανθρώπων (ο.π., 96). Η ηθική αξιολόγηση ως πλαίσιο μάλλον είναι πιο σύνηθες στην πλαισίωση που τελείται λιγότερο από το Μέσο και περισσότερο από το κοινό, το οποίο ερμηνεύει την είδηση βάσει των κοινωνικών συμβάσεων και της συλλογικής του ηθικής (ο.π., 96). Τέλος, το πλαίσιο απόδοσης ευθυνών, συνηθισμένο σε εποχές

¹ Ο παράγοντας του ενδιαφέροντος του κοινού διαδραματίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην επιλογή πλαισίων, όπως αναφέρουμε παρακάτω στην ενότητα της «ενημεροδιασκέδασης».

κρίσεων, χρησιμοποιείται σε ένα θέμα που προβάλλει μία προβληματική με τρόπο ώστε να αναδειχθούν κάποια άτομα ως η γενεσιουργός αιτία του προβλήματος.

Η εικόνα στην πλαισίωση: κινηματογραφικές συμβάσεις στην τηλεοπτική ειδησεογραφία

Τα λεκτικά στοιχεία στην ειδησεογραφία αποτελούν τους πιο ισχυρούς και εμφανείς πλαισιωτικούς μηχανισμούς. Στην τηλεόραση, ωστόσο, ένα σημαντικό τμήμα της επικοινωνίας της πληροφορίας διενεργείται μέσω του εξωλεκτικού κώδικα της εικόνας (Πλειός, 2011, σ. 246). Η ρηματική λειτουργία του λόγου και αυτή της εικόνας συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται, επομένως χρήζουν και ξεχωριστής ανάλυσης. Η Bock (2020) επιβεβαιώνει αυτήν τη σκέψη, λέγοντας ότι «τα οπτικά μέσα έχουν ιδιότητες που τα διαφοροποιούν από τη γλώσσα και, ως εκ τούτου, απαιτούν εξειδικευμένες προσεγγίσεις» (2).

Ο Metz, αποκαλώντας την κινηματογραφική γλώσσα «μια γλώσσα δίχως λέξεις» (Metz, 1982, 213), δίνει μια ψυχαναλυτική οπτική και τονίζει την επιρροή που η μορφή της εικόνας ασκεί στην αντίληψη του θεατή. «Ο θεατής δεν μπορεί παρά να ταυτιστεί με τη μηχανή λήψης» (ο.π., 49), είναι ένα κυρίαρχο βλέμμα το οποίο γίνεται και το βλέμμα του θεατή, δημιουργείται η εντύπωση ότι ο θεατής ρίχνει ο ίδιος τη ματιά του σε ό,τι απεικονίζεται με μια ψευδαίσθηση κίνησης. Αναγνωρίζεται η μεταφορική και ιδίως η μετωπική λειτουργία της εικόνας και της κινητρώμενης συρραφής περισσότερων εικόνων, δημιουργώντας έναν «κώδικα αντιληπτικών αναγνωρίσεων» που μπορεί να λειτουργήσει παράλληλα με γλωσσικούς προσδιορισμούς (290). Μια εικόνα μπορεί ανάλογα με την τοποθέτηση της μηχανής λήψης να μετατραπεί σε σύμβολο, βάσει των πολιτισμικών αναφορών του θεατή ή απλά βάσει της ίδιας της σημειωτικής ισχύος της εικόνας. Αυτή η προσέγγιση μας παραπέμπει ξανά στην ιδέα της κινήτρωσης των Fiske & Hartley, όπου η κινηματογραφική γλώσσα μπορεί να μην έχει λεκτική υπόσταση αλλά παρέχει μια ισχυρή ώθηση στον θεατή προκειμένου να αποκωδικοποιήσει την εικόνα σε μια λεκτική μορφή. «Τίποτε δεν μπορεί να συγκριθεί με ένα πραγματικό γεγονός, φιλμαρισμένο στη γένεσή του, εκ του φυσικού» (Μπαζέν, 1988, 40). Η μηχανή λήψης προσδίδει στο απεικονιζόμενο γεγονός μία «ανεκτίμητη δραματουργική υπεροχή», λέει ο Μπαζέν (ο.π., 41), αλλά συνάμα και μία αξιοπιστία τεκμηρίωσης που πηγάζει

από την ίδια τη φύση της εικόνας ως κώδικα. Η τεκμηριωτική αξία της εικόνας - και ιδίως της κινούμενης εικόνας - συμβαδίζει πλήρως με την καλλιτεχνική της αξία: «ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας του κώδικα είναι το βασικότερο χαρακτηριστικό όλων των μορφών της» (Πλειός, 1993, 83).

Η εικονιστική πλαισίωση μπορεί να οριστεί ως η επιλογή ορισμένων στοιχείων εις βάρος άλλων, κατά τρόπο που να υποδηλώνει, συνειδητά ή ασυνείδητα, μια συγκεκριμένη οπτική γωνία για το συγκεκριμένο θέμα. Κατά συνέπεια, προϋποθέτει ότι κατά την απεικόνιση ειδησεογραφικών γεγονότων οι φωτορεπόρτερ δεν μπορούν να καταγράψουν όλες τις πτυχές ενός γεγονότος από ουδέτερη οπτική γωνία (Rafiee et al., 2023, 517).

Κάποιοι εκ των πλέον επιφανών μελετητών της πλαισίωσης στα ΜΜΕ, όπως οι Tuchman, Gitlin και ο πρωτοστάτης της θεωρίας Goffman έχουν παρομοιάσει τη διαδικασία της πλαισίωσης με ένα “κάδρο φωτογραφίας” (picture frame), το οποίο απαθανατίζει ένα “κομμάτι” (slice) μιας δράσης που εξελίσσεται, αποκλείοντας έτσι τα υπόλοιπα κομμάτια και προσδίδοντας ιδιαίτερη εμφάνεια στο κομμάτι που παρουσιάζεται (Tankard, 2001, 98). Ο Goffman (1986, 10), αποκαλεί το κομμάτι αυτό «αυθαίρετο» (arbitrary), αλλά, η διαδικασία της σκηνοθεσίας και εικονοληψίας είναι ισχυρός παράγοντας ακόμη και σε απευθείας ειδησεογραφικές μεταδόσεις (Eco, 1989, 107), όπου τρεις ή περισσότερες κάμερες τοποθετούνται σε διαφορετικά σημεία και ένας σκηνοθέτης αποφασίζει ποια από τις κάμερες θα κάνει τη μετάδοση ανά πάσα στιγμή. Κάνει δηλαδή επί τόπου, αυθόρμητα σκηνοθεσία και μοντάζ. Μάλιστα, η εικόνα αποτελεί ένα σύστημα «ελεύθερου, έμμεσου λόγου όπου ο βαθμός αυθαιρεσίας περιορίζεται σε πολύ σημαντικό βαθμό» (Πλειός, 2001, 127). Προς επίρρωση του επιχειρήματος του Eco, μία ακόμη περίπτωση όπου η τηλεοπτική ειδησεογραφία του ρεπορτάζ φαντάζει αυτοσχέδια ή αυθαίρετη είναι αυτή των συνεντεύξεων των «απλών ανθρώπων». Εν προκειμένω, σύμφωνα με ορισμένους θεωρητικούς, ο αυθορμητισμός δεν υπήρχε ευθύς εξ αρχής και ο βαθμός

αυθαιρεσίας φθίνει σημαντικά. Τέτοια ρεπορτάζ συνήθως δημιουργούν πράγματι μία αίσθηση αυθορμητισμού και έλλειψης προετοιμασίας. Παρόλα αυτά, η πλειονότητα αυτού του είδους των συνεντεύξεων είναι προσχεδιασμένες και σκηνοθετημένες προκειμένου να μοιάζουν αυθόρμητες, αφού στην πραγματικότητα είτε προκλήθηκαν είτε υποκινήθηκαν είτε προβλέφθηκαν από το Μέσο και τον ανταποκριτή (Boorstin 1971; Messaris, 1994). Εν ολίγοις, ο τηλεοπτικός σταθμός στο δελτίο ειδήσεων θα στοχεύσει σε συγκεκριμένα μέρη και θα απευθύνει ερωτήσεις σε συγκεκριμένους ανθρώπους που πιθανολογείται ότι θα απαντήσουν στις ερωτήσεις αυτές με τον επιθυμητό τρόπο, με την πιθανότητα φυσικά της εκ των υστέρων διαλογής των συνεντεύξεων που θα προβληθούν. Ο Boorstin, μάλιστα, αποκαλεί τέτοιες περιπτώσεις συνεντεύξεων κατασκευασμένες, ήτοι «ψευδογεγονότα» (32). Ακόμη και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιήσαμε για την περιγραφή και ανάλυση των φαινομενικά πιο αυθόρμητων και υποτιθέμενων μη σκηνοθετημένων ρεπορτάζ («διαλογή», «κατασκευασμένες») μας κατευθύνουν σε σχήματα πολύ συγγενή, εάν όχι ταυτόσημα, με την διαδικασία της πλαisiώσης στην ειδησεογραφία.

Στην περίπτωση της πλαisiώσης με τη χρήση εικόνων, έχει διατυπωθεί ότι το κοινό είναι λιγότερο ικανό στην αποκωδικοποίηση και ερμηνεία εικονικών πλαisiών, ωστόσο ένα πλαίσιο εικόνας είναι λιγότερο πιθανό να συναντήσει αντίσταση από έναν αντιτιθέμενο στο περιεχόμενο και πλαίσιο του μηνύματος σε σχέση με το αν ερχόταν αντιμέτωπος με λεκτικά πλαίσια (Messaris & Abraham, 2001, 224). Αυτή η κατάσταση εξωθεί την τηλεοπτική ειδησεογραφία σε μία προσπάθεια υιοθέτησης ενός πιο πραγματιστικού λόγου στο λεκτικό του κώδικα, καθώς τα πλαίσια γίνονται αντιληπτά πολύ πιο εύκολα όταν αποτυπώνονται προφορικά ή γραπτά. Όταν ο δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ εκφράζει ρητά κάποιον αξιολογικό χαρακτηρισμό και υποκειμενικές θεωρήσεις απευθύνει μεν μία απερίφραστη έκκληση στο «μυθολογικό» (με την έννοια πάντοτε που δίνει ο Barthes) αίσθημα του κοινού, αλλά κάθε τέτοια έκκληση που παρεκκλίνει από την πληροφοριακή γλώσσα πλήττει σε ένα βαθμό την αξιοπιστία του. Η εικόνα, ωστόσο, συνιστά ένα από τα πιο σημαντικά εργαλεία του προπαγανδιστικού λόγου (Πλειός, 2001, 91). Η προπαγάνδα, φυσικά, δεν μπορεί να ταυτιστεί με την διαδικασία της πλαisiώσης, αλλά δεδομένου ότι στην προπαγάνδα έχουμε προσπάθεια επηρεασμού και πειθούς (Μαγκονά, 2008) και στην

πλαisiώση καθοδήγηση προς μία προτιμώμενη ανάγνωση, μπορούμε να θεωρήσουμε την εικόνα ότι διαδραματίζει σημαντικό ρόλο σε μία προσπάθεια πλαisiώσης με «αξιολογικά εμποτισμένα γεγονότα» (Πλειός, 2001, 91), καθώς έχει τη δυνατότητα να τα παρουσιάζει με πιο κεκαλυμμένο τρόπο απ' ό τι ο προφορικός και ο γραπτός λόγος. Μάλιστα, έχει θεωρηθεί ότι ένα άτομο θα αποδεχθεί το περιεχόμενό και την προτεινόμενη ερμηνεία ενός μηνύματος πιο εύκολα και με λιγότερη περίσκεψη εάν αυτό το μήνυμα μεταδίδεται με εικόνα παρά με λόγο. (Coleman & Banning, 2006, 315; Rodriguez & Dimitrova, 50). Η συμβολή, εξάλλου, της κινηματογραφικής γλώσσας στην πλαisiώση έχει αναγνωριστεί ευθέως από τη θεωρία: «Η πλαisiώση των ειδήσεων αρχίζει όταν οι εικονολήπτες αποφασίζουν τι εικόνες θα τραβήξουν και πώς θα τις τραβήξουν (γωνία, προοπτική, περικοπή και άλλα συνθετικά στοιχεία). Η πλαisiώση συνεχίζεται καθώς οι μοντέρ επεξεργάζονται τα βίντεο σε ένα τηλεοπτικό πακέτο» (Schwalbe et al., 2018, 225).

Οι τύποι πλαisiώσης που ανέπτυξαν οι Semetko & Valkenburg (2000) θεωρούμε ότι θα εμφανιστούν στην έρευνά μας με τη χρήση όλων των εργαλείων της κινηματογραφικής γλώσσας που παρουσιάζουμε στη συνέχεια, αλλά ιδίως με τη χρήση του μοντάζ. Οι ιδεολογικές θέσεις που εκφράζονται μέσω της εικόνας θεωρούμε ότι παίρνουν τη μορφή μιας γενικότερης αξιολογικής κρίσης σχετικά με τα γνωρίσματα του εικονιζόμενου προσώπου ή της κατάστασης που η ειδησεογραφία καλύπτει (Coleman & Banning, 2006), η οποία αξιολόγηση αντικατοπτρίζεται όχι μόνο στη δομή της εικόνας και στο περιεχόμενό της, αλλά και στον τρόπο που η εικόνα αυτή έχει κατασκευαστεί μέσω της τοποθέτησης της μηχανής λήψης. Όπως υπογραμμίσαμε, η μέθοδος καδραρίσματος ενός προσώπου, αντικειμένου, ή γενικότερης κατάστασης συνοδεύεται συνήθως από ορισμένες συνδηλώσεις που του προσδίδουν αξιολογικά χαρακτηριστικά, λ.χ. το *contre-plongée* χρησιμεύει στην απόδοση ενός γνωρίσματος σπουδαιότητας στο περιεχόμενο της εικόνας και, ως εκ τούτου, η απεικόνιση ενός πολιτικού προσώπου με αυτόν τον τρόπο λειτουργεί ως ένα πλαίσιο εξύψωσής του.

Η δυσχέρεια του κοινού να αντιληφθεί την οπτική πλαisiώση μπορεί να είναι μία πραγματικότητα, ιδίως όταν μιλάμε για ένα κοινό που δεν έχει κάποια συνάφεια με κώδικες αισθητικής και επικοινωνίας της εικόνας. Το μεγαλύτερο μέρος του

κοινού, ωστόσο, έχει μία επαρκή γνώση αυτών των κωδίκων, μέσω της τηλεόρασης και του κινηματογράφου. Ιστορικά, μάλιστα, υπήρξε ισχυρή ταύτιση μεταξύ των αισθητικών συμβάσεων του κινηματογράφου και των ενημερωτικών δελτίων ειδήσεων. Πιο συγκεκριμένα, διάφορα είδη ταινιών αποτέλεσαν (και ίσως ακόμη αποτελούν) έμπνευση και μεθοδολογία για τη δραματουργία και διάρθρωση ορισμένων ρεπορτάζ: ταινίες κατασκοπείας ήταν το πρότυπο για ομόθεμες διεθνείς ειδήσεις και ρεπορτάζ, τα φιλμ νουάρ και οι ταινίες καταδίωξης καθόριζαν τη μορφή των αστυνομικών ρεπορτάζ, κ.ο.κ. (Πολίτης, 2014, 121). Οι Fiske & Hartley (1992) είχαν ήδη ισχυριστεί ότι «το ειδησεογραφικό ρεπορτάζ και η μυθοπλασία χρησιμοποιούν όμοια σημεία, γιατί από τη φύση τους αναφέρονται στους ίδιους μύθους της κουλτούρας μας» (37). Μπορούμε να υποστηρίξουμε λοιπόν ότι η κινηματογραφία του Hollywood και οι αισθητικοί κώδικες που εγκαθίδρυσε δημιούργησαν μία μέθοδο ειδησεογραφικής κάλυψης πραγματικών γεγονότων με μυθοπλαστικά χαρακτηριστικά αφήγησης και ότι η τηλεόραση σε καμία περίπτωση δεν επέφερε κάποια αισθητική επανάσταση (Eco, 1989, 106). Φυσικά, θα ήταν αφελές να ισχυριστούμε πως υπάρχει πλήρης ταυτοσημία μεταξύ της φύσης των εργαλείων της κινούμενης εικόνας στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Ο ίδιος ο χαρακτήρας της κινούμενης εικόνας μεταβάλλεται ανάλογα με τις συνθήκες υπό τις οποίες αυτή εμφανίζεται (Πλειός, 1993, 86). Τα μέσα επικοινωνίας που αξιοποιούν την κινούμενη εικόνα ποικίλλουν ως προς τα μορφικά τους χαρακτηριστικά. Αυτή η προσαρμογή οφείλεται στο μήνυμα που η κινούμενη εικόνα φέρει και στη δυνατότητα πρόσληψης αυτού του μηνύματος από τον θεατή. Το κάθε μέσο επιλέγει τα στοιχεία του κώδικα που θα μεταδώσουν με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο αυτό το μήνυμα στο κοινό, γεγονός που μας παραπέμπει εκ νέου στις έννοιες του προτιμώμενου μηνύματος και της προτιμώμενης ανάγνωσης του μοντέλου κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης.

Ως εκ τούτου, η χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας είναι - και οφείλει να είναι - διαφορετική στο περιβάλλον της κινηματογραφικής αίθουσας, όπου η καλλιτεχνική αξία της εικόνας αποκτά σαφώς μεγαλύτερη βαρύτητα, και διαφορετική στο περιβάλλον του σαλονιού ενός σπιτιού λ.χ. με το μέσο της τηλεόρασης, όπου η εμπλοκή του θεατή με το μέσο είναι μάλλον μικρότερη. Ωστόσο, δεν θεωρούμε ότι

αυτή η διαφορά δημιουργεί τέτοιο χάσμα ανάμεσα στα δύο μέσα (κινηματογράφος και τηλεόραση) ώστε να μεταβάλλονται σε τόσο ριζικό βαθμό τα μορφικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής γλώσσας. Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπ' όψιν την έκθεση του ατόμου σε τηλεοπτικές και κινηματογραφικές αφηγήσεις (οι οποίες διαπιστώθηκε ότι δεν απέχουν πολύ) και τη σχετική ομοιότητα μεταξύ των κωδίκων και χαρακτηριστικών που παρουσιάζουν τα μέσα του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, δεν θα ήταν υπερβολικό να πούμε ότι το άτομο έχει αποκτήσει μία στοιχειώδη ικανοποιητική εκπαίδευση με τους βασικούς επικοινωνιακούς κώδικες της εικόνας. Έρευνες, εξάλλου, έχουν καταδείξει ότι το άτομο είναι ευεπηρεάστο στο σχηματισμό γνώμης για ένα πρόσωπο ή μία κατάσταση βάσει της γωνίας της μηχανής λήψης που απεικονίζει το πρόσωπο ή την κατάσταση (Mandell & Shaw, 1973). Για παράδειγμα, μία λήψη ενός πολιτικού προσώπου από γωνία χαμηλότερη από το πρόσωπό του καταδεικνύει θέση ισχύος, ενώ μία λήψη από ψηλά τον καθιστά μικρό και ασήμαντο, ακριβώς όπως έχει καθιερωθεί και με βάση τις συμβάσεις της κινηματογραφικής γλώσσας (βλ. παρακάτω «Εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας»).



Εικόνα 1.: Πλάνο από κάτω προς τα πάνω (contre-plongée)

Η εικόνα, είτε κινούμενη είτε ακίνητη, δεν μπορεί να εκληφθεί ως ακριβής καταγραφή της πραγματικότητας. Δεν αποτελεί απεικόνιση αυτής, ούτε καν αναπαράστασή της, δεδομένου ότι πρόκειται για μια ανθρώπινη δημιουργία, είναι δηλαδή μια στιγμιαία ή πιο διαρκής αιχμαλώτιση της πραγματικότητας απολύτως συνυφασμένης με την αντίληψη ενός ανθρώπου του οποίου το βλέμμα οδηγήθηκε σε ορισμένα γεγονότα. (Messaris & Abraham, 2001, 216). «Ο φωτογράφος [ή κινηματογραφιστής] επιλέγει ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς για τον θεατή, [...] και μάλιστα, κάθε επιλογή γωνίας, φωτισμού ή οπτικής που κάνει μπορεί να έχει επίδραση στην κατανόηση και, κατ' επέκταση, στην εικονική μνήμη του θεατή» (Kraft, 1987) Ο εικονολήπτης εφαρμόζει μία πρακτική σχεδόν αυτούσια με τους ορισμούς που δίνουν οι Goffman, Gitlin & Tuchman για την πλαισίωση: ότι επιλέγεται ένα «κομμάτι» (slice) της πραγματικότητας, το οποίο αποκτά εμφάνεια, υπεροχή έναντι της πραγματικότητας εκτός του κάδρου της εικόνας, μία πραγματικότητα η οποία για τον θεατή συνήθως απαλείφεται, δεν υπάρχει.



Εικόνα 2.: Εικονιστική πλαισίωση και κινήτρωση

Στο παραπάνω διάσημο στιγμιότυπο από τον πόλεμο του Ιράκ του 2003 γίνεται σαφής αυτή η διαδικασία διαλογής από τον φωτογράφο και η αυθαιρεσία ερμηνείας που μπορεί να προκύψει από το θεατή της. Η συγκεκριμένη φωτογραφία έχει υποστεί επεξεργασία στο παρελθόν ώστε να φαίνεται μόνο το αριστερό ή το δεξί της τμήμα, σε βαθμό που συνιστούσε παραποιημένη είδηση, αλλά ο αντιφατικός της χαρακτήρας είναι εμφανής και δίχως παρεμβάσεις: ο ένας Αμερικανός στρατιώτης (δεξιά) δίνει νερό σε έναν τραυματισμένο Ιρακινό στρατιώτη (κέντρο). Αριστερά, ο άλλος Αμερικανός στρατιώτης (του οποίου φαίνεται μόνο η περιοχή των χεριών) σημαδεύει το όπλο του στο κεφάλι του Ιρακινού. Η φωτογραφία αυτή παρουσιάζει προβληματικές της απεικόνισης της πραγματικότητας στην ειδησεογραφία, από την οπτική της πλαισίωσης αφενός (η επιλογή και παράλειψη πτυχών της πραγματικότητας) και της ίδιας της εικόνας αφετέρου (προοπτική ή έλλειψη αυτής, εστίαση, κάδρο). Η εικόνα αυτή συνιστά ένα χρήσιμο παράδειγμα κινητρώμενου

σημείου, διότι ανάλογα και με την πρόσληψή της από τον θεατή δημιουργεί ένα πολύ ισχυρό σημαινόμενο που μπορεί είτε να παίρνει τη μορφή «ο Αμερικανικός στρατός παρέχει ανθρωπιστική βοήθεια σε πληγέντες του πολέμου και, άρα, τελεί ωφέλιμο έργο» είτε δημιουργεί μία συνδήλωση που λέει «ο Αμερικανικός στρατός επιστρατεύει αθέμιτα μέσα όπως ψυχολογικό πόλεμο και βασανιστήρια εις βάρος Ιρακινών». Οι κοινωνικές συμβάσεις εξακολουθούν να διαδραματίζουν ρόλο στην αξιολογική κρίση που ο θεατής θα εκφράσει, παρόλα αυτά η επίδρασή τους περιορίζει σημαντικά τα πιθανά συμπεράσματα και απόψεις που αυτή η εικόνα πυροδοτεί. Ο θεατής οδηγείται, λοιπόν, σε συγκεκριμένες – εν προκειμένω διφορούμενες, όπως είπαμε – αναγνώσεις οι οποίες μαρτυρούν και τη σκοπιμότητα του εικονολήπτη να πλαισιώσει με αυτόν τον τρόπο το συγκεκριμένο γεγονός.

Βέβαια, δεδομένου ότι έγιναν αναφορές σε φωτογραφικό υλικό, στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να γίνει μία συγκεκριμένη διαφοροποίηση μεταξύ της γλώσσας της φωτογραφίας και του κινηματογράφου: και οι δύο τέχνες και μέσα μοιράζονται αρκετούς κώδικες και την εξάρτηση της ύπαρξής τους από ένα τεχνικό μέσο (μηχανή λήψης), αλλά η φωτογραφία είναι ένα στιγμιότυπο, κάτι το ακίνητο. Μπορεί ασφαλώς να μαρτυρά κίνηση (αναπαράσταση της κίνησης), αλλά η ίδια η εικόνα δεν είναι κινούμενη, όπως είναι στο μέσο του κινηματογράφου ή της τηλεόρασης (κίνηση της αναπαράστασης). «Είναι όχι μόνο μία εικόνα που αναπαριστά την κίνηση, αλλά μία οπτικά προσλαμβανόμενη αναπαράσταση της ιδέας, της ερμηνείας για κάποια αντικείμενα που έχουν την ιδιότητα να κινούνται» (Πλειός, 1993, 13, υποσημ. 2.). Η κινούμενη εικόνα έχει μία διάρκεια και συμπεριλαμβάνει την ακίνητη, με τη μορφή των 24 καρέ στον κινηματογράφο, των 25 καρέ στην τηλεόραση ή ενδεχομένως και περισσότερων ανά δευτερόλεπτο που δημιουργεί μία ψευδαίσθηση της κίνησης. Αυτή ακριβώς η ιδιότητά της επιτρέπει στον εικονολήπτη αφενός να δημιουργήσει ο ίδιος κίνηση με τη μηχανή (πχ πλάνο travelling) ή, με ένα ακίνητο ακόμη πλάνο, να αποτυπώσει σχέσεις και αλληλεπιδράσεις μεταξύ υποκειμένων, υποκειμένων με αντικείμενα ή με το περιβάλλον τους εν γένει. Η κινούμενη εικόνα, μάλιστα, έχει μία ιδιαίτερη επίδραση σε ένα εκλογικό σώμα σε σχέση με την ακίνητη, σε επίπεδο συναισθηματικών αντιδράσεων: «οι κινούμενες εικόνες προκαλούν ισχυρότερες συναισθηματικές αντιδράσεις από τις ακίνητες και οι συναισθηματικές απόψεις είναι

ουσιαστικά κρίσιμες για την ψήφο, η οποία συχνά εξαρτάται από το πόσο θετικά ή αρνητικά οι άνθρωποι αξιολογούν έναν υποψήφιο» (Coleman & Banning, 2006, 317).

Πλαίσια, αισθητική, σημειολογία και το καθεστώς του infotainment

Η αισθητική αξία, λοιπόν, της κινούμενης εικόνας και της σκηνοθετικής ματιάς στην τηλεοπτική ειδησεογραφία δεν πρέπει να παραγνωρίζεται. Η εκάστοτε προσέγγιση του σκηνοθέτη στις τεχνικές καδροθεσίας και σκηνοθεσίας (*mise en cadre & mise en scène*) μπορούν με μεγάλη αξιοπιστία να δημιουργήσουν ερμηνευτικά πακέτα που ο θεατής αντιλαμβάνεται σε πολλαπλά επίπεδα, μέσω του συσχετισμού της εικόνας με ιδέες και συμβάσεις που έχει υιοθετήσει. Η πολιτική επικοινωνία και ειδησεογραφία δεν έχουν αγνοήσει την ισχύ της εικόνας να πλαισιώσει ένα γεγονός ή ένα πρόσωπο και εφαρμόζει σκηνοθετικές τεχνικές του κινηματογράφου για φιλικά αποσπάσματα προοριζόμενα για την τηλεόραση εδώ και δεκαετίες. Ένα τρανό παράδειγμα εικονιστικού παιχνιδιού πλαισίωσης συναντάμε στην περίοδο της εκλογικής αναμέτρησης των προεδρικών εκλογών της Γαλλίας το 1981, με την ήττα του D' Estaing και τη νίκη του Mitterand. Ο D' Estaing αποχαιρέτησε το λαό της Γαλλίας με μία σύντομη τηλεοπτική εμφάνιση, την οποία ολοκλήρωσε με ένα «Εις το επανιδείν» – υποδηλώνοντας αρχικά λεκτικά ότι η πολιτική του πορεία δεν έφτασε στο τέλος της – σηκώθηκε από την καρέκλα του γραφείου του και αποχώρησε, αφήνοντας για λίγα δευτερόλεπτα άδειο το κάδρο που οι τηλεοπτικοί δέκτες ανά τη Γαλλία λάμβαναν (Εικόνες 3 & 4). Αυτό το «τελετουργικό εξαφάνισης» (Daneu, 1986) του πλάνου της άδειας καρέκλας συνοδευόταν από μία πρωτοφανή ερμηνευτική βαρύτητα που αναπόφευκτα προκάλεσε ισχυρές εντυπώσεις στους θεατές και μία λεκτικά εκπεφρασμένη προσπάθεια πλαισίωσης της τάξης «αφού δε θα καταλαμβάνω πια αυτή τη θέση, καιρός να σας δείξω πόσο άδεια είναι χωρίς εμένα» δεν θα είχε, αδιαμφισβήτητα, τόσο εντυπωσιακό αποτέλεσμα. Επίσης πρωτοποριακή ήταν η απόφαση του να στρέψει την προσοχή του κοινού στο εκτός κάδρου πεδίο, σε μία περιοχή δηλαδή που κατά τον Antonioni, ελλοχεύει ο θάνατος, ο αφανισμός του προσώπου, όπως συμβαίνει με το θάνατο του χαρακτήρα του Jack Nicholson στη διάσημη ταινία του 1975 «The Passenger/Επάγγελμα Ρεπόρτερ» (Bonitzer, 1982, 88).



Εικόνα 3. Ο D' Estaing αποχωρεί από το κάδρο



Εικόνα 4. Η άδεια καρέκλα

Απέναντι σ' αυτό το τελετουργικό εξαφάνισης, ο επερχόμενος πρόεδρος François Mitterrand δεν έρχεται να καταλάβει την άδεια καρέκλα, να γεμίσει το κενό. Μετά την μετάδοση της τελετής ανάληψης των καθηκόντων του, αρχίζει ένα σύντομο φιλμ σχεδόν μυθοπλαστικών διαστάσεων: η κάμερα τον συλλαμβάνει τη στιγμή που βγαίνει από το πλήθος και προχωρά μόνος προς τα σκαλιά ενός επιβλητικού κτιρίου

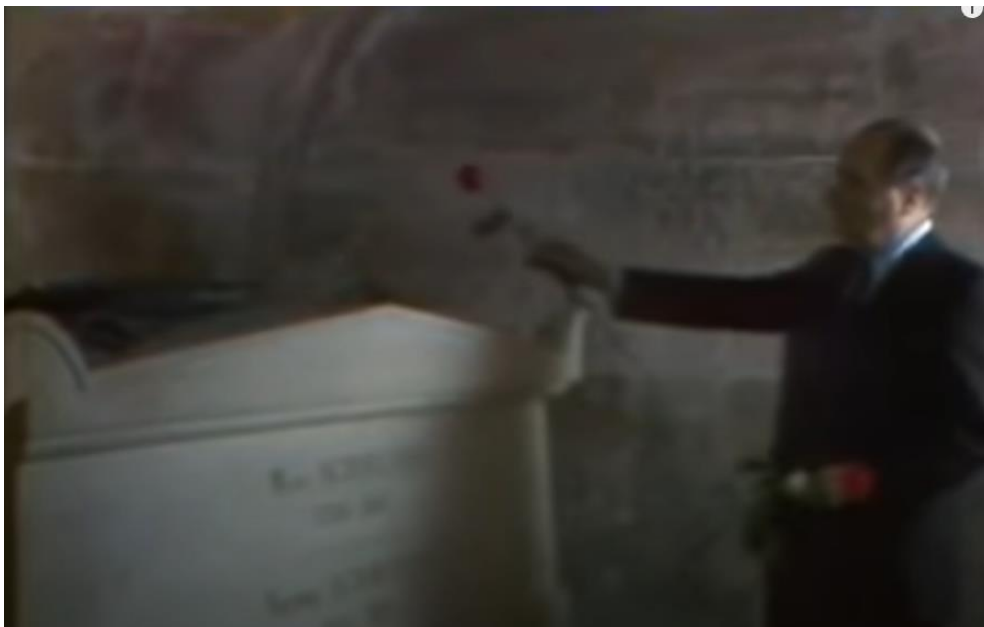
(το Πάνθεον) και διασχίζει την είσοδό του, γεμίζοντας σταδιακά τον άδειο χώρο, διαβεβαιώνοντας έτσι εμμέσως τους Γάλλους πολίτες πως όποιο κενό μπορεί να αισθάνθηκαν από την αποχώρηση του τέως προέδρου, ο ίδιος θα το γεμίσει με ακόμη μεγαλύτερη ικανότητα. Στη συνέχεια, με τη μουσική συνοδεία της «Ωδής στη Χαρά» της 9ης Συμφωνίας του Μπετόβεν (επίσης μία σκηνοθετική παρέμβαση που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έχει μεγάλη σημασία), διασχίζει διαδρόμους αδειανούς μέχρι που φτάνει στον προορισμό του: στους τάφους του αντιστασιακού Jean Moulin και του σοσιαλιστή ηγέτη Jean Jaurès, όπου και καταθέτει τριαντάφυλλο για να αποτίσει φόρο τιμής. Αξίζει να σημειωθεί, βέβαια, πως σε όλη τη διάρκεια του φιλμ δεν παρεμβαίνει απολύτως κανένας προφορικός ή γραπτός σχολιασμός – όλα είναι εικόνες, κάδρα, σκηνοθεσία (mise en scène) με σαφείς σκοπιμότητες και μηνύματα που υποστηρίζουν και ενθαρρύνουν στο κοινό συγκεκριμένες ερμηνείες για την ποιότητα, το ήθος και τα πιστεύω του νέου προέδρου.



Εικόνα 5. Ο Mitterand εισέρχεται στο Πάνθεον



Εικόνα 6. Ο Mitterand διασχίζει τους διαδρόμους με πυγμή



Εικόνα 7. Ο Mitterand αποτίει φόρο τιμής στους επαναστάτες

Και η ελληνική, βεβαίως, ειδησεογραφία και πολιτική επικοινωνία δεν αποτέλεσε εξαίρεση στην αξιοποίηση της κινητρώμενης – κινούμενης εικόνας. Το

ρεπορτάζ δεν αρκέστηκε ποτέ στην αισθητική του πρώιμου κινηματογράφου, αυτή του «κινηματογραφημένου θεάτρου» του Georges Méliès (Sadoul, 1960, 30), όπου η μηχανή λήψης ήταν σταθερή και στατική, καταγράφοντας μόνο ό,τι έβλεπε μπροστά της, αλλά χρησιμοποίησε όλα τα δυνατά εργαλεία έκφρασης. Ένα παράδειγμα συγγενές με την εικονιστική υπερπαραγωγή του Mitterand είναι η τηλεοπτική κάλυψη των διαφόρων καταθέσεων στεφάνων και τιμών από πολιτικά πρόσωπα σε ελληνικές εθνικές εορτές (Εικόνα 8). Συνήθως τέτοια ρεπορτάζ στηρίζονται ιδιαίτερα στη συγκινησιακή βαρύτητα της εικόνας και σκηνοθετούνται με τρόπο σημειολογικά φορτισμένο. Γενικά πλάνα που αιχμαλωτίζουν το πλήθος που ευλαβικά τιμά τους ήρωές του, εστίαση στο εκάστοτε πολιτικό πρόσωπο που βρίσκεται σε συγκεκριμένη θέση σε σχέση με το κοινό, αργές και στοχευμένες κινήσεις και πλάνα αντίδρασης (κατάθεση και στη σειρά χειροκρότημα) που μαρτυρούν μία έντονη αισθητική ματιά πάνω σε ένα αντικειμενικό γεγονός που αναπόφευκτα παράγει πλαισιωτικούς συσχετισμούς.

Ας λάβουμε υπ' όψη επίσης ότι η υποκειμενικότητα είναι αναπόφευκτη σε κάθε κώδικα επικοινωνίας γι' αυτό και ο Entman, αναφερόμενος πλέον στη μαζική επικοινωνία, διαχώρισε τα πλαίσια των κειμένων από τα πλαίσια του κοινού. Τα πλαίσια παρουσιάζονται υποκειμενικά από τα μέσα ενημέρωσης και εκλαμβάνονται επίσης υποκειμενικά από τους αποδέκτες τους.. Η επικοινωνία με βάση τη φωτογραφία ή την κινηματογραφία δεν αποκλίνει από αυτό το μοντέλο, διότι πάντοτε η μηχανή λήψης έχει, όπως ήδη είπαμε, ένα ανθρώπινο βλέμμα από πίσω που καταγράφει το πεδίο αυτού του βλέμματος με διάφορους βαθμούς σκοπιμότητας. Η αναπαράσταση των όσων βρίσκονται μπροστά από τη μηχανή λήψης και τον χειριστή της είναι ένα κομμάτι χρόνου ενεστώτα που για να αποκτήσει μεγαλύτερη τεκμηριωτική ισχύ πρέπει να αποτελείται από πολλά κομμάτια, πολλούς ενεστώτες (Παζολίνι, [1967] 2003). Μία «τέλεια» δημοσιογραφική κάλυψη ενός γεγονότος μπορεί να επιτευχθεί μόνο με αμέτρητες γωνίες λήψης και κάδρα που να περιλαμβάνουν την υποκειμενική οπτική γωνία του κάθε παρατηρητή και παρευρισκόμενου σε αυτό το γεγονός ώστε τίποτα να μη μένει εκτός κάδρου και άρα ανοιχτό σε ερμηνευτικές αυθαιρεσίες και τα εντός κάδρου να είναι σαφή και εμπειριστατωμένα. Κάτι τέτοιο φαίνεται αδύνατο και, ακόμη κι αν ήταν εφικτό, θα

παρήγαγε ένα αποτέλεσμα μοντάζ τόσο μεγάλο σε διάρκεια που δεν θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στην περιορισμένη τηλεροή ενός ρεπορτάζ.



Εικόνα 8. Ο Αλέξης Τσίπρας αποτίει φόρο τιμής στους πεσόντες της Καισαριανής

Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι στην πλαisiώση με την κινούμενη εικόνα παρατηρείται όλο και πιο συχνά μία κατασκευασμένη πραγματικότητα, δομημένη πάνω στους κανόνες του κινηματογράφου μυθοπλασίας. Οι θεατές έχουν απόλυτη συνείδηση αυτής της κατασκευής. Είναι «αφελές να νομίζουμε ότι η κάμερα, αφού καταγράφει αυτόματα ένα αληθινό γεγονός, μας δίνει μια αντικειμενική και αμερόληπτη εικόνα αυτής της πραγματικότητας. [...] Το πραγματικό που συλλαμβάνει ο φακός δομείται σύμφωνα με μορφολογικές αξίες που δημιουργούν μια σειρά από νέες σχέσεις και, άρα, μια νέα πραγματικότητα – ή τουλάχιστον μία νέα εμφάνιση. Το αναπαριστούμενο γεγονός προσλαμβάνεται διαμέσου μιας αναπαράστασης η οποία αναπόφευκτα το μετασχηματίζει» (Mitry, 1965, 11). Βέβαια, ο σκηνοθέτης της τηλεόρασης έχει να αντιμετωπίσει μία δυσχερή αναγκαιότητα: οφείλει να αναγνωρίσει τις λογικές φάσεις ενός γεγονότος εν εξελίξει και να προβλέψει τις χρονολογικές του φάσεις, να δημιουργήσει μια ενότητα πλοκής – κάτι πάρα πολύ δύσκολο, πρωτίστως στις απευθείας μεταδόσεις – οφείλει δηλαδή «κατά κάποιον τρόπο να εφεύρει το γεγονός τη στιγμή που παράγεται και να το εφεύρει έτσι

όπως πραγματικά παράγεται» (Eco, *ibid.*, 156). Η αισθητική της αναπαραγωγής σε ένα μέσον όπως η τηλεόραση και αργότερα το Διαδίκτυο ήταν και είναι ακόμα εγκλωβισμένη στο μικρό και στενόχωρο κάδρο τους. Δεν είναι τυχαίο πόσο δυσκολεύουν τα γενικά πλάνα πλήθους τους εικονολήπτες και τους σκηνοθέτες τους². «Η τηλεόραση, . . . δεν έψαξε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της σε μια αισθητική λειτουργία, αλλά σε μια κοινωνική λειτουργία, λειτουργία ελέγχου και εξουσίας, βασιλείο του μεσαίου πλάνου το οποίο αποκλείει κάθε περιπέτεια πρόσληψης, στο όνομα του επαγγελματικού βλέμματος», γράφει ο Deleuze (1986, 8) στην εισαγωγή του βιβλίου του Daney.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι εικονολήπτες και οι σκηνοθέτες της τηλεοπτικής ειδησεογραφίας πλέον αξιοποιούν στην κατασκευή των ρεπορτάζ επιπλέον στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας ώστε να προσδώσουν μεγαλύτερη δραματουργική ένταση στις αφηγήσεις τους. Το αγγλικό δημοσιογραφικό δόγμα της όσο το δυνατόν πιο πιστής αναφοράς (reporting) των πραγματικών γεγονότων που ήταν το κατ' εξοχήν *modus operandi* της ειδησεογραφίας τον 19ο αιώνα επέβαλε σαφή διάκριση ανάμεσα στα γεγονότα και στις αφηγηματικές τεχνικές, στους αξιολογικούς χαρακτηρισμούς και ιδεολογικούς χρωματισμούς (Schudson, 1978, 5-6). Παρότι χαρακτηριστικά ψυχαγωγίας και απλοποίησης και υπεραπλούστευσης της είδησης παρείσφραναν ιστορικά σε μορφές λιγότερο «σοβαρής» ειδησεογραφίας (soft news), σταδιακά αυτή η δεοντολογία της αυστηρής αναφοράς υποχώρησε κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα (και ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980), και στη διεθνή ειδησεογραφία κυριάρχησε το φαινόμενο της «ενημεροδιασκέδασης» (infotainment). Ο χαρακτηρισμός αυτός αναφέρεται στη «μείξη πληροφόρησης (κυρίως για επίκαιρα γεγονότα) και ψυχαγωγίας» η οποία «επιτυγχάνεται με την οργάνωση των ειδήσεων σε μορφή ιστορίας (story), δηλαδή μιας αφήγησης με αρχή, μέση και τέλος» (Πλειός, 2011, 173). Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά, επίσης, της ενημεροδιασκέδασης είναι η διεύρυνση της θεματολογίας της είδησης σε ιστορίες και ρεπορτάζ “γενικού ενδιαφέροντος” που εκφεύγουν κατά το μάλλον ή ήττον από τις πολιτικές ειδήσεις. Τούτο καθίσταται πλέον έκδηλο στην τηλεοπτική

² Όχι ότι τα μεσαία και τα κοντινά πλάνα δουλεύτηκαν πάντα με μαεστρία, ούτε καν αυτό το πλάνο αντιστοιχίας (*champ contre champ*), το τόσο προσφιλές στους τηλεοπτικούς σκηνοθέτες.

ειδησεογραφία, όπου το μέσο γίνεται πιο πολυσημειωτικό λόγω του εικονιστικού του χαρακτήρα. Ο σκηνοθέτης ενός ρεπορτάζ ή ενός δελτίου ειδήσεων διαθέτει εργαλεία (μουσική, μοντάζ, κ.ο.κ.) τα οποία δεν υπάρχουν συγκεντρωμένα στο έντυπο, ραδιοφωνικό ή διαδικτυακό δημοσιογραφικό περιβάλλον. Θα πρέπει να συμπεριλάβουμε στην εξίσωση και το γεγονός ότι στην Ελλάδα, η άλλοτε ισχυρή παρουσία των κρατικών τηλεοπτικών σταθμών ολοένα και φθίνει, σε σύμπλευση με μία γενική τάση διεθνώς στις χώρες της Δύσης, με ιδιώτες να εισέρχονται στο στίβο της τηλεροής και να κυριαρχούν επί της κρατικής τηλεόρασης, επιφέροντας μία ομοιομορφία στο τηλεοπτικό περιεχόμενο με κοινό στόχο την εμπορική επιτυχία (Παπαθανασόπουλος, 1993, 57-58, Parathanassopoulos, 2007, 95). Επομένως, στους ιδιωτικούς τηλεοπτικούς σταθμούς που έχουν αυξημένο κερδοσκοπικό χαρακτήρα και στόχο την επίτευξη υψηλής τηλεθέασης - ή έστω υψηλότερης από τους ανταγωνιστικούς σταθμούς - η πτυχή της «διασκέδασης» αυξάνεται ολοένα και περισσότερο στην ενημεροδιασκέδαση. «Στην πραγματικότητα, η είδηση δεν είναι το περιγραφόμενο γεγονός, αλλά η ενημερωδιασκεδαστική στρατηγική με την οποία γίνεται η αναφορά σ' αυτό» (Πλειός, 2011, 185). Το περιεχόμενο, το ίδιο το γεγονός υποχωρούν και στο προσκήνιο εμφανίζονται οι υποκειμενικές και αξιολογικές κρίσεις και πρωτίστως η μορφή της παρουσίασής τους. Το νόημα μπορεί να παραμένει αμετάβλητο, αλλά μεταβάλλονται οι συνθήκες μετάδοσης του, παρέχοντας ερμηνευτικές κατευθύνσεις, λεκτικές και εξωλεκτικές, με ισχυρή κινήτρωση που παράγει μεγαλύτερη τέρψη στην κατανάλωσή του.

Τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας

Ο Αϊζενστάιν διαχωρίζει την κινηματογραφική γλώσσα σε δύο επίπεδα: «primo», δηλαδή “τα φωτοτεμάχια της πραγματικότητας που καταγράφονται και «secondo», ο συνδυασμός των φωτοτεμαχίων αυτών με διάφορους τρόπους. «Έχουμε, λοιπόν, αντίστοιχα, το πλάνο ή φωτόγραμμα και το μοντάζ» (2003, 7) τα οποία στην ολότητά τους δημιουργούν ψυχολογικούς συσχετισμούς για την πρόκληση συγκινησιακών καταστάσεων (χ.χ., 26). Στα προηγούμενα κεφάλαια έγινε μία θεωρητική ανάπτυξη σχετικά με την παρουσία στοιχείων πλαισίωσης στην κινούμενη και μη εικόνα. Υποστηρίξαμε ότι τα στοιχεία σκηνοθεσίας στην τηλεόραση αφενός είναι σε μεγάλο βαθμό συγγενικά - έως και αυτούσια - σε σχέση με τον κινηματογράφο και αφετέρου ότι αυτά τα εργαλεία μπορούν στην εφαρμογή τους να αποτελέσουν παράγοντα που με σταθερότητα και συνέπεια μπορούν να ασκήσουν επιρροή στην αντίληψη του θεατή, ανάλογα με την πρόθεση του εικονολήπτη ή/και του σκηνοθέτη. Βέβαια, «ο κινηματογραφιστής ασκεί πολύ μικρό έλεγχο επί του συμβάντος που καταγράφει. Είναι κι αυτός ένας θεατής με εξοπλισμό εικονοληψίας» (Arijon, 1991, κεφ 3ο). Μέσω των εργαλείων που επιλέγει να χρησιμοποιήσει κατασκευάζει ένα σκοπούμενο αφήγημα, ένα πλαίσιο. Ποια είναι όμως αυτά τα ρηματικά εργαλεία και κατά πόσο η τηλεόραση - και δη η ειδησεογραφία - δανείζεται και αξιοποιεί αυτά τα στοιχεία από την κινηματογραφική γλώσσα;

Αν και θεωρητικά το μεσαίο πλάνο (βλ. παρακάτω) ήταν παραδοσιακά το τυπικό τηλεοπτικό πλάνο, εντούτοις η τάση για επίτευξη μεγαλύτερων επιπέδων δραματοποίησης οδήγησαν στην αλλαγή αυτού του κανόνα. Κοντινά και πολύ κοντινά πλάνα, όπως και μακρινά, χρησιμοποιούνται συχνά αυτοτελώς ή εναλλάξ προκειμένου να επιτευχθεί ένα πιο πλούσιο αισθητικό αποτέλεσμα και, συνεπώς, μεγαλύτερα επίπεδα δραματοποίησης (Πλειός, 2011, 246).

Με τούτη την αφετηρία και με τη βοήθεια της θεωρίας της κινηματογραφικής γλώσσας, δημιουργήθηκε μία τυπολογία επί της οποίας θα βασιστεί η έρευνα που θα κινείται σε τρεις βασικούς άξονες: α) το πλάνο, η τοποθέτηση δηλαδή της μηχανής λήψης σε σχέση με τα υποκείμενα ή αντικείμενα που απεικονίζονται, β) το μοντάζ, η τοποθέτηση των ανωτέρω πλάνων σε μία λογική ακολουθία που ενισχύει τη δραματουργία της είδησης ή του ρεπορτάζ και γ) άλλες ενδεχόμενες αισθητικές παρεμβάσεις του σκηνοθέτη πάνω στο ήδη υπάρχον υλικό, όπως η μουσική, ο φωτισμός, η επεξεργασία των χρωμάτων και τα ειδικά εφέ.

α) Το πλάνο

Ένας απλοϊκός ορισμός του πλάνου στη σκηνοθεσία είναι «η στιγμή που το μοτέρ της μηχανής λήψης θ' αρχίσει να λειτουργεί μέχρι που θα σταματήσει» (Μαρτέν, 1969, 178). Αλλά δεν μπορούμε να περιοριστούμε σε αυτό το επίπεδο παρατήρησης. «Το μεμονωμένο πλάνο είναι όπως γνωρίζουμε το πρωτογενές υλικό του μοντάζ και του φιλμ. Σ' αυτό είναι αποτυπωμένα ορισμένα αντικείμενα σε καθορισμένες μεταξύ τους σχέσεις» (Πλειός, 1993, 192). Εάν επρόκειτο να παραλληλίσουμε τις γλώσσες μεταξύ τους, τα μεμονωμένα πλάνα είναι οι λέξεις που συνθέτουν μία πρόταση (με το μοντάζ να αποτελεί τη σύνταξη) και, ως εκ τούτου, μπορούν να τεθούν υπό τη σημειωτική διχοτόμηση του σημαίνοντος και σημαινομένου. Ειδικότερα, εμπίπτει στον ευρύτερο χαρακτηρισμό του «μύθου» του Barthes, όπου ένα σημαίνον είναι με τέτοιο τρόπο διαρθρωμένο ώστε να προκαλεί ένα καθολικό, σχεδόν αδιαμφισβήτητο σημαίνόμενο (201) και ταυτόχρονα εγκαθιδρύει μία κατάσταση «εσωτερικής διαλεκτικής, . . . απ' όπου πηγάζει η σημασία της προσέγγισης» (Μαρτέν, 1969, 31). Σε αντίθεση με τον λεκτικό κώδικα επικοινωνίας, η εικόνα παρουσιάζει μία πλαστικότητα που επιτρέπει στον εικονολήπτη να δημιουργεί πληθώρα από διαφορετικά σημαίνοντα - και, κατ' επέκταση, σημαίνόμενα - ανάλογα με το πού επιλέγει να τοποθετήσει την κάμερα και τί επιλέγει να συμπεριλάβει και να παραλείψει από το πλάνο του, το λεγόμενο «καδράρισμα». «Αποκαλούμε καδράρισμα τον προσδιορισμό ενός συστήματος

σχετικά κλειστού, που περιλαμβάνει ό,τι είναι παρόν στην εικόνα, σκηνικά, πρόσωπα, εξαρτήματα» (Deleuze, 1983, 29). Ο ορισμός που δίνεται από τον Deleuze δεν απομακρύνει τη σκέψη από τα βασικά χαρακτηριστικά που θα συναντήσει κάποιος στις πλέον στιβαρές προσπάθειες ορισμού της πλαisiώσης στα Μέσα. Μιλάμε για συμπερίληψη εικονικών και μη στοιχείων και μία σαφή οριοθέτηση, ένα κλειστό σύστημα το οποίο είναι οργανωμένο με συγκεκριμένο τρόπο. Ο Μπαλάζ μας λέει επίσης ότι «η γωνία από την οποία γίνεται η λήψη είναι αυτή που δίνει μορφή στα πράγματα, ενώ το ίδιο αντικείμενο που έχει φωτογραφηθεί από διαφορετικές γωνίες προσφέρει εικόνες που συχνά είναι διαφορετικές» (21), και η κατασκευή ενός πλαισίου στην ειδησεογραφία, πόσο μάλλον της τηλεόρασης δεν απέχει ιδιαίτερα από αυτή τη θεώρηση (Carpella & Jamieson, 1997, 38). Τούτο καθιστά το πλάνο και τη γωνία λήψης ένα εξαιρετικά σημαντικό και αποτελεσματικό εργαλείο της πλαisiώσης στην ειδησεογραφία, όπως δείξαμε και παραπάνω. Είναι λογικό επακόλουθο ότι ο θεατής που παρατηρεί ένα «κομμάτι» των γεγονότων που εκτυλίσσεται μπροστά του δεν είναι σε θέση να εξαγάγει ένα ολοκληρωμένο, πραγματιστικό συμπέρασμα, ακόμη κι όταν αυτό το πλάνο – κομμάτι είναι κινούμενο (travelling) και απεικονίζει σταδιακά όλο τον περιβάλλοντα χώρο. Εξ ορισμού κάποια στοιχεία θα παραλειφθούν, διότι η μηχανή λήψης δεν είναι το Πανοπτικόν του Bentham (1995) ώστε να έχει πλήρη εικόνα και εποπτεία 360 μοιρών. Η επιλογή αυτών των στοιχείων και η ίδια η κίνηση (ή η έλλειψη αυτής) της μηχανής λήψης, το καδράρισμα, δημιουργεί αδιαμφισβήτητα πλαίσια στο ειδησεογραφικό αφήγημα. Τα στοιχεία τοποθέτησης και κίνησης της μηχανής λήψης που θα αναζητήσουμε είναι τα εξής:

➤ Το γενικό/μακρινό πλάνο

Εκκινούμε με ένα από τα πιο βασικά είδη καδραρίσματος, το γενικό ή μακρινό πλάνο. Η μηχανή λήψης στο γενικό πλάνο συχνά δεν έχει κάποιο σημείο εστίασης και έχει ως σκοπό να συμπεριλάβει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο χώρο και υλικό εντός του πλάνου, ή να καταδείξει το πόσο άδειος είναι αυτός ο μεγάλος χώρος. Εάν εξεταστεί και με γνώμονα τον ρόλο του εντός του ντεκουπάζ της σκηνής, επιτελεί,

ακόμη, τη λειτουργία της εδραίωσης του σκηνικού όπου θα εξελιχθεί η δράση της υπόλοιπης σκηνής (εδραιωτικό πλάνο – establishing shot) εφιστώντας την προσοχή του θεατή στα διάφορα σημεία του χώρου και πυροδοτώντας την αντίληψή του (Deleuze, 1983), οπότε συχνά βρίσκεται στην αρχή της κάθε σκηνής. Από άποψη σημειωτικής ανάλυσης, συνιστά συνάρτηση της (μεγάλης) κλίμακας του πλάνου με το περιεχόμενό του (Heiderich, 2012). Ένα μακρινό πλάνο το οποίο απεικονίζει μία πολυπληθέστατη διαδήλωση, που τονίζει ακριβώς αυτήν την υψηλή συγκέντρωση ανθρώπων και τη σημασία του γεγονότος (Εικόνα 9), έχει διαφορετικό αντίκτυπο στο θεατή από ένα μακρινό πλάνο ενός ανθρώπου στην έρημο, όπου φαίνεται ασήμαντος και μόνος (Εικόνα 10).



Εικόνα 9. Μακρινό πλάνο: Διαδήλωση κατά της βίας στο Βελιγράδι

Υπογραμμίζεται επίσης ότι στο μακρινό πλάνο η συναισθηματική εμπλοκή που υποδηλώνεται και ενυπάρχει στον τύπο του πλάνου είναι μηδαμινή έως ανύπαρκτη. Ακόμη δηλαδή και αν στο επίκεντρο του κάδρου λαμβάνει χώρα κάποιο γεγονός με συναισθηματική βαρύτητα, ο εικονολήπτης επέλεξε το μακρινό πλάνο για να μειώσει την πραγματική βαρύτητα αυτής της συναισθηματικής έντασης στην

αντίληψη του θεατή. Αλλά η κυριότερη λειτουργία του γενικού πλάνου είναι αδιαμφισβήτητα αυτή της διαλεκτικής σχέσης που εδραιώνει μεταξύ ανθρώπου και περιβάλλοντος, «τοποθετεί τον άνθρωπο μέσα στον κόσμο, τον κάνει λεία των αντικειμένων, τον αντικειμενοποιεί. Απ' αυτό πηγάζει ένας αρκετά απαισιόδοξος ψυχολογικός τόνος, μια ηθική διάθεση μάλλον αρνητική, αλλά καμιά φορά μια κυριαρχική δραματικότητα σ' έξαρση, λυρική κι ακόμα επική» (Μαρτέν, 1969, 46).



Εικόνα 10. Μακρινό πλάνο: «North by Northwest/Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων» του Alfred Hitchcock (1959)

➤ Το μεσαίο πλάνο

Το μεσαίο πλάνο (Εικόνα 11), σε αντίθεση με τον εδραιωτικό χαρακτήρα του γενικού/μακρινού πλάνου, χρησιμοποιείται αποκλειστικά για να καδράρει έναν ή περισσότερους ανθρώπους. Εξάλλου, ο χαρακτηρισμός «μεσαίο πλάνο» έχει να κάνει με τον τρόπο που πλαισιώνει τους χαρακτήρες: το πλάνο αυτό καδράρει το υποκείμενό του συνήθως από τη μέση και πάνω, εκτός από ορισμένες περιπτώσεις όπου η μέση του χαρακτήρα συμπεριλαμβάνεται («αμερικανικό πλάνο»). Ο τελευταίος αυτός τύπος καδραρίσματος αξιοποιούνταν κατά κόρον σε ταινίες γουέστερν, όπου έπρεπε να φαίνεται η θήκη με το πιστόλι του χαρακτήρα για να

εδραιωθεί ως αξιόμαχος ή απειλή. Σε ειδησεογραφικό επίπεδο μπορεί να απαντηθεί ενδεχομένως σε αστυνομικά ρεπορτάζ και απεικονίσεις αστυνομικών δυνάμεων ή σωμάτων ασφαλείας. Το μεσαίο πλάνο, κατά βάση, είναι το κάδρο που εκφράζει τη μεγαλύτερη συναισθηματική ουδετερότητα και, ως εκ τούτου, αποτελεί κύριο εργαλείο της αμιγώς πληροφοριακής γλώσσας της εικόνας, όπου ο εικονολήπτης απλώς επιδιώκει αφηγηματική σταθερότητα και, στην ειδησεογραφία, τεκμηριωτικό χαρακτήρα (Πλειός, 2011 & Heiderich, 2012). Εν ολίγοις, το μεσαίο πλάνο κατά κανόνα είναι και το πιο ουδέτερο και απαλλαγμένο από συνδηλώσεις και αξιολογικές κρίσεις κάδρο της κινηματογραφικής γλώσσας, και αναμένεται να καταλάβει ένα σημαντικό ποσοστό στα αποτελέσματα της έρευνάς μας.



Εικόνα 11. Μεσαίο πλάνο: «The Big Lebowski/Ο μεγάλος Λεμπόφσκι» των Joel & Ethan Cohen (1998)

➤ Το κοντινό πλάνο

Πλησιάζοντας ακόμη περισσότερο στο άτομο ή στο αντικείμενο που καδράρεται, θα εξετάσουμε το πολύ σημαντικό κοντινό πλάνο (Εικόνα 12). Λόγω της εγγύτητας αυτής, το εκφραζόμενο με το πλάνο συναίσθημα πολλαπλασιάζεται, οι λεπτομέρειες της απεικόνισης γίνονται πολύ πιο σαφείς και καθαρές, όπως και η

σκοπιμότητα του εικονολήπτη να αιχμαλωτίσει και να μεταδώσει αυτές τις λεπτομέρειες. «Στην περίπτωση ενός πλάνου αντικειμένου, εκφράζει γενικά την άποψη ενός προσώπου και υλοποιεί την ένταση με την οποία ένα συναίσθημα ή μια ιδέα επιβάλλονται στο πνεύμα του» (Μαρτέν, 1969, 48). Όταν το κοντινό πλάνο χρησιμοποιείται για το καδράρισμα κάποιου ανθρώπινου χαρακτηριστικού, και ιδίως του προσώπου, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι μικροεκφράσεις του προσώπου κυριαρχούν και αναδεικνύονται πολύ περισσότερο και, κατ' επέκταση, ο περιβάλλον χώρος παύει να έχει την ίδια σημασία που είχε στα προηγούμενα είδη καδραρισμάτων που εξετάσαμε. Το κοντινό πλάνο «αποτελεί την πρώτη και στο βάθος την πιο αξιόλογη τάση του εσωτερικού κινηματογράφου. Η οξύτητα (και η σκληρότητα) της ρεαλιστικής αναπαράστασης του κόσμου απ' τον κινηματογράφο είναι τέτοια που κάνει τα άψυχα αντικείμενα να ζήσουν μπροστά στα μάτια μας» (ο.π. 47).



Εικόνα 12. Κοντινό πλάνο: «Un chien Andalou/Ανδαλουσιανός Σκύλος» του Luis Buñuel (1929)

Σαφώς πρέπει να αναφέρουμε πως λόγω της εγγύτητας στα αντικείμενα ή στα άτομα του καδραρίσματος, η κίνηση της μηχανής λήψης μειώνεται δραματικά (Deleuze, 1983) και το περιβάλλον φαίνεται να χάνει τη σημασία του, ενισχύοντας

ολοένα και περισσότερο την κάθε λεπτομέρεια που αναπαρίσταται. Με το κοντινό πλάνο, αφενός, εντείνεται η αφηγηματική ή/και η ιδεολογική σημασία του περιεχομένου του κάδρου, αφετέρου, το πλάνο έχει λιγότερα πράγματα να δείξει (ibid, 45). Επομένως, η εγγύτητα του πλάνου στο αντικείμενο ή στο άτομο είναι ανάλογη της βαρύτητάς του και αντιστρόφως ανάλογη της σημασίας που ο εικονολήπτης δίνει στο περιβάλλον του κάδρου που δεν περιλαμβάνεται.

➤ Το πολύ κοντινό πλάνο – «γκρο πλάνο»

Εάν το κοντινό πλάνο χρησιμεύει στην ανάδειξη λεπτομερειών και στη συναισθηματική ή ιδεολογική ένταση του περιεχομένου του κάδρου, το πολύ κοντινό ή γκρο πλάνο τα γιγαντώνει (Εικόνα 13). Συνιστά την απόλυτη συνδήλωση συναισθηματικού βάρους και σχεδόν μικροσκοπική λεπτομερειακή εικονιστική πλαισίωση. Εξάλλου, «όταν κοιτάζουμε στην πραγματικότητα, δεν μπορούμε να βλέπουμε το πρόσωπο των πραγμάτων με τη μικροσκοπική λεπτομέρεια του γκρο πλάνου, ακόμα κι όταν στεκόμαστε δίπλα στην κάμερα όταν φιλμάρει» (Μπαλάζ, χ.χ., 21), κάτι που μαρτυρά τη μοναδική ικανότητα της μηχανής λήψης να απεικονίζει πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις δίνοντας μία εντελώς διαφορετική οπτική χάρη στην αισθητική διάρθρωση της εικόνας. Το γκρο πλάνο επίσης αποτέλεσε βασικό εργαλείο των western και ιδίως των «western spaghetti» του Sergio Leone και χρησίμευε κατά κόρον στην κορύφωση της αγωνίας σε στιγμές μεγάλης σύγκρουσης με την εστίαση στα πρόσωπα των χαρακτήρων. «Αν πρόκειται για πλάνο προσώπου, . . . το γκρο πλάνο υποβάλλει τότε μια πολύ ισχυρή ψυχική τάση στο πρόσωπο» (Μαρτέν, 1969, 49). Στην ειδησεογραφία της τηλεόρασης η χρήση του γκρο πλάνου μάλλον θα είναι σποραδική, αλλά αναμένεται να το συναντήσουμε σε ιστορίες ανθρώπινου ενδιαφέροντος, όπου ο εικονολήπτης προσπαθεί να εντείνει το συγκινησιακό βάρος της ιστορίας, ή και σε αστυνομικά ρεπορτάζ που καλύπτουν ειδεχθή εγκλήματα, όπου σκοπός είναι η πρόκληση αγωνίας και αποστροφής προς τον εγκληματία.



Εικόνα 13. Γκρο πλάνο: «Il buono, il brutto, il cattivo/” Ο Καλός, ο Κακός και ο Άσχημος» του Sergio Leone (1966)

Κατά κανόνα, συμπεραίνουμε από τις αναλύσεις των παραπάνω τύπων καδραρίσματος ότι η απόσταση της μηχανής λήψης από τα εντός κάδρου άτομα και αντικείμενα συνιστά επιλογή του εικονολήπτη που σκοπό έχει να υποδείξει στον θεατή το επίπεδο συναισθηματικής εμπλοκής που αναμένεται να έχει και να πυροδοτήσει στο θυμικό του συγκεκριμένο βαθμό συγκινησιακής αντίδρασης. Επίσης, μαρτυρά την στάση που ο εικονολήπτης διατηρεί με το περιβάλλον του εντός και εκτός κάδρου και πιθανούς αξιολογικούς και οντολογικούς χαρακτηρισμούς της αλληλόδρασης των στοιχείων αυτών μεταξύ τους. Η απόσταση της μηχανής λήψης από το γεγονός που καδράρεται δεν αποτελεί μονάχα σπουδή πάνω στο χώρο και ένα πληροφοριακό σύστημα επικοινωνίας για την παρουσίαση ορισμένων πραγμάτων, αλλά περιλαμβάνει πολλαπλά σημειωτικά στοιχεία που μπορούν να δομήσουν ένα πλαισιωτικό αφήγημα και μόνο με τη χρήση αυτού του κώδικα.

➤ Το πλάνο από ψηλά προς τα κάτω (plongée)

Το ύψος της λήψης αναφορικά με το περιεχόμενο του κάδρου επίσης μπορεί να αποτελέσει παράγοντα που επηρεάζει την αντίληψη και πρόσληψη του θεατή. Το πρώτο στοιχείο του κώδικα της κινηματογραφικής γλώσσας που μπορεί να το επιτύχει αυτό είναι το πλάνο plongée (Εικόνα 14), όπου η μηχανή λήψης τοποθετείται

ψηλά και στρέφεται προς τα κάτω, δημιουργώντας ένα βλέμμα “αφ’ υψηλού” που «έχει την τάση να μικραίνει το άτομο, να το συντρίβει ηθικά χαμηλώνοντάς το μέχρι το επίπεδο του εδάφους, να το κάνει ερπετό σε έναν αξεπέραστο ντετερμινισμό, ένα παιχνίδι της μοίρας» (Μαρτέν, 1969, 50). Δεδομένης της αναφοράς του Μαρτέν σε άτομο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι κατά κανόνα το plongée χρησιμοποιείται για να απεικονίσει ανθρώπινους χαρακτήρες και όχι αντικείμενα, αν και παρόμοιο αποτέλεσμα επιτυγχάνεται και με το καδράρισμα ενός αντικειμένου. Αυτός ο τύπος πλάνου έχει λοιπόν μία μειωτική αξιολογική συνδήλωση και, είτε σε κινηματογραφικό είτε σε τηλεοπτικό – άρα και ειδησεογραφικό – μέσο, χρησιμοποιείται με έκδηλη σκοπιμότητα.



Εικόνα 14. Το πλάνο plongée: «Titanic/Τιτανικός» του James Cameron (1997)

- Το πλάνο από χαμηλά προς τα πάνω (contre-plongée)

Σε απόλυτη αντίθεση, όπως μαρτυρά και το όνομα, με το πλάνο plongée, ο τρόπος καδραρίσματος του contre-plongée (Εικόνα 15) συμπεριλαμβάνει την τοποθέτηση της μηχανής λήψης χαμηλά, συχνά σχεδόν στο επίπεδο του εδάφους αλλά σίγουρα χαμηλότερα από το ύψος του φυσικού βλέμματος για την απεικόνιση ενός χαρακτήρα σε μία θέση μεγαλείου και υπεροχής. Το contre-plongée «δίνει γενικά μian εντύπωση ανωτερότητας, έξαρσης, θριάμβου, γιατί μεγαλώνει τα άτομα και τείνει να τα θαυματοποιήσει αποσυνδέοντάς τα στον ουρανό» (Μαρτέν, 1969,

50). Επιτελεί τον ακριβώς αντίθετο πλαισιωτικό ρόλο από το πλάνο plongée, με παρόμοια βαρύτητα και εξίσου φανερή τελολογία από τον εικονολήπτη.



Εικόνα 15. Το πλάνο contre-plongée: «Citizen Kane/Πολίτης Κέιν» του Orson Welles (1941)

➤ Οι αντίστοιχες γωνίες λήψης (champ contre champ)

Ένα πλάνο θεμελιώδες για παντός είδους εικονοληψία και κινηματογράφηση είναι οι αντίστοιχες γωνίες λήψης (champ contre champ). Συνιστούν την πιο βασική και συνηθισμένη απεικόνιση μίας σκηνής διαλόγου μεταξύ δύο ή περισσότερων ατόμων, όπου η μηχανή λήψης κάνει ένα μεσαίο ή κοντινό πλάνο στον χαρακτήρα που έχει το λόγο και απευθύνεται στον συνομιλητή του, ο οποίος βρίσκεται είτε εκτός κάδρου είτε βρίσκεται με την πλάτη στη μηχανή και στο περιθώριο του κάδρου (over the shoulder shot). Όταν ο μέχρι τότε σιωπηλός συνομιλητής πάρει το λόγο, η μηχανή λήψης αντιστρέφεται και γίνεται αυτός το κύριο σημείο εστίασης (Εικόνα 16). Βέβαια, η αντιστροφή της μηχανής λήψης δεν γίνεται απαραίτητα και όταν αλλάζει ο ομιλητής, αλλά και κατά τη διάρκεια του λόγου του ενός προσώπου,

καταδεικνύοντας έτσι την αντίδραση του συνομιλητή ακροατή στα λεγόμενα του πρώτου και δημιουργώντας ένα «πλάνο αντίδρασης» (plan de réaction) που φέρει ισχυρούς αξιολογικούς, μη λεκτικούς χαρακτηρισμούς³. Η διαλογική απεικόνιση με το πλάνο champ contre champ βρίσκει ευρύτατη εφαρμογή στην τηλεοπτική σκηνοθεσία και συγκεκριμένα στην ειδησεογραφία, ως το βασικό εργαλείο κινηματογράφησης «tête-à-tête» συνεντεύξεων. «Ο ένας συνομιλητής κινηματογραφείται σαν να απευθύνεται άμεσα στη μηχανή – θεατή . . . που δεν θεωρείται καθόλου σαν παθητικός μάρτυρας, αλλά σαν ένα άτομο ικανό να συμμεριστεί τις ηθικές θέσεις του θεάματος» (Μαρτέν, 1969, 42). Το πλάνο αυτό δηλαδή ενέχει μία υποκειμενικότητα, μία όχι απαραίτητα συναισθηματική, αλλά σίγουρα πληροφοριακή εμπλοκή του θεατή, ο οποίος γίνεται πιο δεκτικός να προσλάβει τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις που του παρουσιάζονται.



Εικόνα 16. Champ contre champ: «The Maltese Falcon/Το Γεράκι της Μάλτας» του John Huston (1941)

➤ Το υποκειμενικό πλάνο

Οι αντίστοιχες γωνίες λήψης που εξετάσαμε παραπάνω ενισχύουν την αίσθηση της υποκειμενικής θέασης των όσων εκτυλίσσονται στην οθόνη και την αίσθηση εμπλοκής του θεατή στη δράση, αλλά σίγουρα όχι στο βαθμό που το υποκειμενικό πλάνο μπορεί να επιτύχει αυτό το σκοπό. Πρόκειται για ένα πλάνο

³ Για το πλάνο αντίδρασης θα επανέλθουμε σε μεγαλύτερο βάθος στο επόμενο κεφάλαιο για το μοντάζ.

όπου το βλέμμα της μηχανής λήψης, του ήρωα και του θεατή συνενώνονται παρουσιάζοντας στο κάδρο ό,τι βλέπει ο χαρακτήρας εντός της αφήγησης (Εικόνα 17). Παρότι αυτός ο τύπος πλάνου φαίνεται εκ πρώτης όψευς να ενισχύει την ταύτιση με τα γεγονότα λόγω της εγγενούς εμπλοκής του και εμβάθυνσης που το συνοδεύει, διαρρηγνύει τη σχέση της εικόνας με το “μύθο” και δημιουργεί μία ψυχολογική αποστασιοποίηση από το σκοπό που το πλάνο προσπαθεί συχνά να επιτύχει. Συνιστά μία δογματική έκκληση στο θεατή για ταύτιση με την ίδια την ψευδοτεκμηριωτική φύση του πλάνου, μία «αίσθηση δευτέρου βαθμού» (Μαρτέν, 1969, 40) εναντίον της οποίας ο θεατής ενστικτωδώς αντιδρά και μειώνεται η ικανότητα πρόσληψής του. «Στην τηλεοπτική κάλυψη γεγονότων, . . . υποκειμενικό μπορεί να θεωρηθεί οποιοδήποτε πλάνο προβάλλεται σε ένα δελτίο ειδήσεων» (Χατζηστεφάνου, 2022, 130). Ωστόσο, θέλουμε να διακρίνουμε τα υποκειμενικά πλάνα ως αυτά που είναι καθραρισμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να καθίσταται εμφανής η ανθρώπινη οπτική γωνία, λ.χ. μέσω της κίνησης της μηχανής λήψης. Επιπροσθέτως, στην ειδησεογραφία το υποκειμενικό πλάνο καθοδηγεί τον θεατή νομοτελειακά σε ένα συμπέρασμα υποκειμενικότητας της ίδιας της απεικονιζόμενης είδησης. Ως εκ τούτου, το υποκειμενικό πλάνο αναμένεται να αποτελέσει ίσως μικρό ποσοστό των αποτελεσμάτων της έρευνάς μας.



Εικόνα 17. Υποκειμενικό πλάνο: «Goodfellas/ Τα Καλά Παιδιά» του Martin Scorsese (1990)

➤ Το λοξό πλάνο

Ακόμη ένα πλάνο που μάλλον χρησιμοποιείται σπανίως στην ειδησεογραφία, αλλά συχνότερα στον κινηματογράφο, είναι το λοξό καδράρισμα (Εικόνα 18) ή «ολλανδική γωνία λήψης» (dutch angle). Εν προκειμένω, το κάδρο είναι σκόπιμα στραβό και μη ευθυγραμμισμένο και, κατά τον Μαρτέν (52), μπορεί να πάρει δύο μορφές: αφενός την υποκειμενική, όπως αναφέραμε παραπάνω, όπου ο χαρακτήρας/μηχανή λήψης απλώς βρίσκονται σε κεκλιμένο επίπεδο και δεν εισάγει κάποιο νέο στοιχείο που ο χαρακτήρας του υποκειμενικού πλάνου δεν παρουσιάζει ήδη, και την αντικειμενική, η οποία έχει διαφορετική σημειωτική σημασία. Ένα αντικειμενικό λοξό καδράρισμα συνυποδηλώνει μία φυσική αίσθηση αποπροσανατολισμού και μια ψυχική και συναισθηματική ανισορροπία που πυροδοτεί η σκηνή που εκτυλίσσεται, μία ταραχή που ο σκηνοθέτης επιθυμεί να επικοινωνήσει με πλήρη σαφήνεια στο θεατή μέσω του κώδικα της εικόνας (Μαρτέν, 1969 & Heiderich, 2012).



Εικόνα 18. Λοξό πλάνο: «The third man/Ο Τρίτος Άνθρωπος» του Carol Reed (1949)

➤ Το πλάνο κίνησης – travelling, πανοραμίκ και zoom

Τέλος, οφείλουμε απαραίτητως να συμπεριλάβουμε το πλάνο εν κινήσει, ανεξαρτήτως της γωνίας λήψης που ο σκηνοθέτης επιλέγει να χρησιμοποιήσει. Ένα από τα προτερήματα της κινηματογραφικής γλώσσας έναντι της φωτογραφικής είναι η δυνατότητα κίνησης που μπορεί αυτή να εκφράσει, είτε αυτή είναι κίνηση των προσώπων και πραγμάτων του κάδρου είτε, όπως μας ενδιαφέρει εν προκειμένω, κίνηση της ίδιας της μηχανής λήψης (Εικόνα 19), είτε σε σταθερό άξονα (πανοραμίκ και zoom) είτε σε ελεύθερη κίνηση (travelling). Παρότι το εικονικό αποτέλεσμα στις περιπτώσεις του zoom (zoom in ή zoom out) και του travelling εμπρός ή πίσω είναι περίπου το ίδιο, οι μεταβολές της εστίασης της μηχανής λήψης μπορεί να μαρτυρήσουν την μέθοδο προσέγγισης ή απομάκρυνσης από το περιεχόμενο του κάδρου στην κάθε περίπτωση. Το zoom, βέβαια, δεν συνιστά τύπο κίνησης της μηχανής λήψης, αλλά μέθοδο εστίασης σε ένα συγκεκριμένο σημείο ενδιαφέροντος, καθώς η μηχανή λήψης δεν κινείται κατά το zoom in ή zoom out, απλά δίνει μία ψευδαίσθηση κίνησης. Παρόλα αυτά, αυτή η ψευδαίσθηση της κίνησης μας οδηγεί στην κατηγοριοποίηση του zoom στους τύπους κίνησης της μηχανής λήψης για λόγους λειτουργικοποίησης της έρευνάς μας. Το travelling εμπρός, επίσης, μπορεί να σημάνει μία λογική εμβάθυνσης στο σημείο εστίασης, ενώ το zoom έχει μία πιο διστακτική λειτουργία, σαν μια ματιά μέσα από κλειδαρότρυπα. Σύμφωνα με τον Μαρτέν (54-69), η κίνηση αυτή μπορεί να γίνεται για διάφορους λόγους: η μηχανή κινείται παράλληλα με ένα πρόσωπο ή αντικείμενο το οποίο κινείται, μπορεί να εκτελεί κίνηση για να δημιουργήσει ψευδαίσθηση κίνησης ενός ακίνητου αντικειμένου, να περιγράψει ένα χώρο ή μία δράση για τα οποία δεν επαρκεί ένα γενικό πλάνο (περιγραφικές κινήσεις), μπορεί να παρουσιάζει σχέσεις μεταξύ προσώπων ή μεταξύ προσώπων και αντικειμένων, να παρουσιάζει σταδιακά – πιθανόν με κοντινό ή γκρο πλάνο – ένα στοιχείο ενδιαφέροντος προκειμένου να του προσδώσει ιδιαίτερο δραματικό βάρος, να ακολουθεί ένα πρόσωπο που κινείται ώστε να αποτυπώσει εκφραστικά στοιχεία του, ή να περιγράψει την ψυχολογική κατάσταση ενός προσώπου με κίνηση ανάλογη αυτής της κατάστασης (δραματικές κινήσεις). Όλες αυτές οι κινήσεις μπορούν να χαρακτηριστούν, βεβαίως, από το ρυθμό που προσδίδουν στη δράση και, ανάλογα με την περίπτωση από τον τύπο της

κίνησης που η μηχανή λήψης εκτελεί και μπορούν κατά συνέπεια να σηματοδοτήσουν πληθώρα πληροφοριακών στοιχείων και συγκινησιακών συσχετισμών που έχουμε αναφέρει στις προηγούμενες μεθόδους καδραρίσματος, δηλαδή η παρουσίαση όσο το δυνατόν περισσότερων στοιχείων ενός περιβάλλοντος, οι διάφοροι αξιολογικοί συσχετισμοί, η δημιουργία έντασης ή απελευθέρωσης με την ταχύτητα της κίνησης (tension and release), η μετάβαση από γενικό σε πιο κοντινό πλάνο ή το αντίστροφο, κλπ.



Εικόνα 19. Κινούμενο πλάνο: «Stranger than paradise/ Πέρα από τον Παράδεισο» του Jim Jarmusch (1984)

Όλες αυτές οι τεχνικές καδροθεσίας φυσικά αποκτούν ακόμα μεγαλύτερη αφηγηματική και δραματική αξία, άρα και μεγαλύτερη πλαισιωτική ισχύ, στη διαδικασία συναρμογής και συρραφής τους, στο μοντάζ.

β) Το μοντάζ

Η σύνθεση της εικόνας και το κάδρο της αποτελούν επομένως ένα σημαντικό τρόπο έμμεσου επηρεασμού και κατεύθυνσης της σκέψης του θεατή σε συγκεκριμένες προτιμώμενες αναγνώσεις. Το πλάνο μπορεί να είναι «μια δυναμική ολότητα σ' εξέλιξη» (Μαρτέν, 1969, 178), αλλά οι εικόνες αυτές δεν έχουν την ίδια ισχύ απομονωμένες όσο έχουν σε μία λογικά συντεταγμένη διαδοχική σειρά, κάτι που επιτυγχάνεται με τη διαδικασία του μοντάζ. Όπως οι προτάσεις που απαρτίζονται από λέξεις τοποθετημένες η μία μετά την άλλη με τέτοιο τρόπο ώστε να παράγεται ένα λογικό και επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, έτσι και το μοντάζ «είναι ο συσχετισμός ιδεών που αποδίδεται οπτικά, είναι αυτό που προσδίδει στα πλάνα το τελικό τους νόημα» (Μπαλάζ, χ.χ., 100), «η σύνθεση, η συνδιάταξη των εικόνων - κίνηση έτσι ώστε να συγκροτούν μία έμμεση εικόνα του χρόνου» (Deleuze, 1983, 50). Είναι το στοιχείο «secondo» του Αϊζενστάιν (2003, 7) η διάταξη και ο συνδυασμός των φωτοτεμαχίων των πλάνων (primo) που αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ώστε να συνταχθούν νοηματικά και αισθητικά άρτια σύνολα εικόνων, σκηνές που είτε συνθέτουν μία κινηματογραφική ταινία είτε ένα τηλεοπτικό ειδησεογραφικό τεμάχιο – ρεπορτάζ και υπάγονται, όπως οποιοσδήποτε κώδικας επικοινωνίας σε ορισμένους κανόνες ορθής χρήσης. Οι κανόνες αυτοί βοηθούν τον σκηνοθέτη να φορτίσει σημειωτικά και συγκινησιακά, δηλαδή κινητρωτικά το έργο του. Ο τρόπος που θα οργανωθεί το υλικό των εικόνων είναι εξίσου σημαντικός και ίσως και πιο σημαντικός από τις ίδιες τις εικόνες, διότι καθορίζει την αντίληψη του θεατή. Ένα ευρέως γνωστό παράδειγμα από τον κινηματογραφικό κόσμο των συνδηλωτικών δυνατοτήτων του μοντάζ είναι το λεγόμενο «εφέ Κουλέσοφ»: σε πρώτο πλάνο εμφανίζεται το πρόσωπο ενός άνδρα με ουδέτερη έκφραση και στη συνέχεια ως δεύτερο πλάνο λήψεις διαφορετικές μεταξύ τους (λχ ένα παιδί που παίζει, ένα πτώμα, μία όμορφη γυναίκα, ένα πιάτο σούπα). Παρότι το αρχικό κοντινό πλάνο του άνδρα παρέμενε το ίδιο, ο θεατής το εκλάμβανε κάθε φορά ως διαφορετικό και το ερμήνευε ανάλογα με τη συρραφή των εκάστοτε υπολοίπων πλάνων, ήτοι ένας άνδρας στοργικός (με το παιδί), λυπημένος (με το πτώμα), λάγνος (με τη γυναίκα), πεινασμένος (με το πιάτο σούπας). Η διαδικασία του μοντάζ μπορεί λοιπόν να πάρει

τη μορφή κατασκευής νοήματος σε ψυχολογικό επίπεδο που δεν γίνεται εύκολα αντιληπτό από τον θεατή και γι' αυτό το λόγο, εκτός από τον κινηματογραφικό χώρο της μυθοπλασίας, η τεχνική αυτή προσφέρεται και στον κόσμο της εμπορικής ή πολιτικής διαφήμισης και της πολιτικής επικοινωνίας (Messaris, 1994, 16).

Μετά τα πειράματα του Κουλέσοφ, η πιο χαρακτηριστική έκφραση του ψυχολογικού μοντάζ απαντάται στο λεγόμενο «πλάνο αντίδρασης» (plan de réaction), τεχνική που αξιοποιήθηκε με κατάφωρα προπαγανδιστικό τρόπο στο «Θρίαμβο της Θέλησης» της Leni Riefenstahl (1935) ώστε να χρωματίσει το καθεστώς του 3ου Ράιχ ως δυναμικό και λαοφιλές όπως επίσης και στις ταινίες κινουμένων σχεδίων του Walt Disney για πρόκληση συγκεκριμένων, ισχυρών συναισθηματικών αντιδράσεων στο κοινό (Warren, 2002, 65-70). Το πλάνο αντίδρασης αποτελεί μία αλληλουχία πλάνων όπου ο κύριος χαρακτήρας της δράσης προβαίνει στο πρώτο πλάνο σε πράξη ή λόγο και στο δεύτερο πλάνο - ή και στα επόμενα - απεικονίζεται η αντίδραση του ατόμου ή των ατόμων που τον παρατηρούν. «Τούτο δημιουργεί μία σχέση δράσης - αντίδρασης την οποία το κοινό αποδέχεται, παρότι ενδέχεται να πρόκειται για δύο ατελή γεγονότα» (Arijon, 1991, κεφ 3ο), με ένα ψυχολογικό πρόταγμα που ο Warren φτάνει σε σημείο να το χαρακτηρίζει ως πλύση εγκεφάλου (65). «Τα οπτικά προσανατολισμένα μέσα ενημέρωσης, όπως η τηλεόραση, έχουν ενθαρρύνει το κοινό να βασίζεται σε μη λεκτικές εκφράσεις ή εκφράσεις του προσώπου για να αποφανθεί για [ορισμένα] θέματα» (Agran et al., 2006, 4). Η διατύπωση αυτή δε συμπεριλαμβάνει ρητά την έννοια του πλάνου αντίδρασης, εντούτοις συναντάμε στην ανάλυση της πλαισίωσης όλα τα χαρακτηριστικά του από την κινηματογραφική θεωρία. Παρότι ο χαρακτηρισμός του Warren μπορεί να είναι υπερβολικός, έχει ειπωθεί ότι «το μοντάζ αποδεικνύει τις σχέσεις με διαφορετικό τρόπο απ' ότι ο λόγος» (Βιλέν, 2003, 227), και αφορά στον τρόπο πρόσληψης της εικόνας και του λόγου από τον αποδέκτη τους που αναφέραμε στο κεφάλαιο περί εικόνας στην πλαισίωση: το μοντάζ ανασυνθέτει την πραγματικότητα, μετουσιώνει τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και του περιβάλλοντός τους και επιτυγχάνει μία ερμηνευτική προσέγγιση του θεατή πιο διακριτική βεβαίως, αλλά εν δυνάμει πιο παραποιητική από τη λεκτική επικοινωνία.

Το μοντάζ έχει επίσης την ικανότητα ανάλογα με τη χρήση του να συστέλλει και να διαστέλλει το χρόνο. Ένα γεγονός που εκτυλίσσεται με μεγάλες ταχύτητες και γρήγορους ρυθμούς, επιβραδύνει με την αργή εναλλαγή μεγάλων σε διάρκεια πλάνων – ακόμα περισσότερο όταν αυτά είναι μακρινά – και, αντιστρόφως, μία κατάσταση που εξελίσσεται αργά μπορεί να μετατραπεί με τη χρήση ταχύρυθμου μοντάζ σε μία ακολουθία γρήγορη και συναρπαστική (Μπαλάζ, χ.χ., 116). Τούτο είναι ένα από τα βασικά στοιχεία της πλαισιωτικής ισχύος του μοντάζ, ότι δηλαδή με το ρυθμό εναλλαγής των επιμέρους πλάνων επιτυγχάνεται μία διαφορετική εντύπωση στο θεατή. Ο αμερικανικός κινηματογράφος αντιλήφθηκε ότι η γρήγορη εναλλαγή πολλών πλάνων που περιέχουν τα αναγκαία στοιχεία για την αφήγηση συνιστούν πιο συναρπαστική εμπειρία θέασης από τα μακρά και λογοτεχνικά σχεδόν μονόπλانا του κινηματογραφικού τρόπου του σοβιετικού ρεαλισμού (Κουλέσοφ, 2003, 20-21). Ο ταχύτερα εναλλασσόμενος ρυθμός των επιμέρους πλάνων αποτέλεσε λοιπόν έναν κανόνα στην πορεία της κινηματογραφίας του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, με την τηλεόραση να ακολουθεί ευλαβικά και κυρίως την τηλεοπτική ειδησεογραφία που αξιοποίησε αυτήν την τεχνική για την επίτευξη υψηλότερων επιπέδων ενημεροδιασκέδασης.

Βασικό στοιχείο διαφοροποίησης του αμερικανικού κινηματογράφου από το σοβιετικό ρεαλισμό είναι η προσπάθεια οικονομίας χρόνου – και φιλμ κάποτε – ώστε να ειπωθεί μία ιστορία με τα βασικά της συστατικά, μία αφαιρετική λογική που αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της εικονιστικής επικοινωνίας. Πράγματι, οι τεχνικές του κάδρου και του μοντάζ λειτουργούν σε δύο νοητικά επίπεδα, αφενός αυτό της αναπαράστασης, των όσων εκτυλίσσονται και, αφετέρου, της υπόνοιας, της έλλειψης στοιχείων που είτε κρίθηκαν από τον εικονολήπτη περιττά είτε δεν συμπεριλαμβάνονται διότι αναμένεται ο θεατής να τα συναρμολογήσει ο ίδιος, μονάχα με διακριτικές κατευθύνσεις (Deleuze, 1983). Η συμπερίληψη ή όχι ορισμένων φωτογραμμάτων και η ακολουθία αυτών που τελικά έχουν επιλεγεί έχουν τη δυνατότητα να προκαλέσουν ερμηνείες όπως ακριβώς και στην επιλογή της καδροθεσίας που εξετάσαμε παραπάνω. Το μοντάζ μέσω αυτής της διαδικασίας συνιστά ρευστοποίηση και ανασύνθεση της πραγματικότητας η οποία προκύπτει φυσικά από μία διαδικασία εκλογής, επιλογής του σκηνοθέτη των πτυχών της αφήγησης που επιθυμεί να αναδείξει (Μαρτέν, 1969, 93), ακριβώς δηλαδή όπως

λειτουργεί και η διαδικασία επιλογής που γεννά την εμφάνεια στην πλαισίωση στην ειδησεογραφία. Εξάλλου, δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι το μοντάζ στο ειδησεογραφικό ρεπορτάζ ιστορικά προϋπήρξε του αμιγώς κινηματογραφικού μοντάζ, ακριβώς επειδή στο ρεπορτάζ θεωρήθηκε αναγκαία αυτή η επεξεργασία του υλικού (Sadoul, 1960, 27).

Επομένως, αντιλαμβανόμαστε πως τα δύο βασικά στοιχεία που καθοδηγούν μία διαδικασία μοντάζ για την πρόκληση του επιθυμητού αποτελέσματος στο θεατή είναι ο ρυθμός της εναλλαγής των πλάνων, ο συσχετισμός των πλάνων μεταξύ τους και, ασφαλώς, η συνάρτηση και σύνθεση αυτών των δύο παραγόντων. Έχουν γίνει αρκετές προσπάθειες για την συγκεκριμενοποίηση της μεθοδολογίας του μοντάζ σε μία κατηγοριοποιημένη τυπολογία (Μαρτέν, Μπαλάζ, Πουντόβκιν, Αϊζενστάιν), αλλά θεωρούμε πως η πιο επιστημολογικά ορθή και τεκμηριωμένη τυπολογία είναι αυτή του Αϊζενστάιν (2003, 78-88), την οποία θα αξιοποιήσουμε για την κατηγοριοποίηση των μεθόδων του μοντάζ, δανειζόμενοι στοιχεία και από τις υπόλοιπες θεωρίες.

➤ Το μετρικό μοντάζ

Το μετρικό μοντάζ είναι ίσως το πιο απλός τρόπος συρραφής των πλάνων, αφού έχει ως γνώμονα τον διαχωρισμό τους με βάση τη διάρκεια.. Όταν κάποτε το φιλμ ήταν το μοναδικό μέσο εικονοληψίας, το μήκος της κάθε λωρίδας φιλμ παρείχε και τον κανόνα με τον οποίο τα πλάνα που περιείχαν οι λωρίδες αυτές θα συναρμολογούνταν. Έτσι, δημιουργούνταν μία αναλογική, αρμονική σχέση μεταξύ των πλάνων με γεωμετρικό χαρακτήρα που έδινε στον θεατή έναν ρυθμό παρακολούθησης ήπιο και «κλασσικό», με αποτελεσματικότητα και εστίαση στο περιεχόμενο του κάθε ξεχωριστού πλάνου. Κατά τη διάρκεια, δηλαδή, μίας μετρικά μονταρισμένης σκηνής το κάθε πλάνο στην ακολουθία πρέπει να έχει καθορισμένο μήκος φιλμ που να ανταποκρίνεται σε συγκεκριμένη αναλογία χρόνου, λχ 1/4-1/4-2/4, σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο. Πρόκειται για μία μέθοδο μοντάζ που καθεαυτή συνοδεύεται από μειωμένη συγκινησιακή επίδραση και, κατά τον Αϊζενστάιν, θα πρέπει να χρησιμοποιείται για τη συρραφή «συνώνυμων» μεταξύ τους

πλάνων όταν αυτά έχουν παρόμοια διάρκεια, δηλαδή πλάνων συγκρίσιμης συγκινησιακής βαρύτητας και καδραρίσματος για να αποφευχθεί η σύγχυση του θεατή, ο οποίος βεβαίως δεν αντιλαμβάνεται κάποια αυστηρή συμμετρία στη διάρκεια των πλάνων, αλλά εμπειρικά μπορεί να διακρίνει τη σταθερότητα που το μετρικό μοντάζ παρέχει, αν χρησιμοποιηθεί σωστά. Οι συμβάσεις του μετρικού μοντάζ σε συνάρτηση με το μήκος του φιλμ (20' η κάθε μπομπίνα) βρήκαν μια εξαιρετικά δημιουργική υπέρβαση στον Χίτσκοκ, ο οποίος με τέσσερα μονόπλانا και τρεις συρραφές με σβήσιμο σε μαύρο (*fondus enchaîné*), στον Βρόχο (1948), δημιούργησε την ψευδαίσθηση της συνεχούς αφήγησης, με ύψιστη συγκινησιακή επίδραση λόγω της «απουσίας» του μοντάζ.

➤ Το ρυθμικό μοντάζ

Εμβαθύνοντας στην πολυπλοκότητα της μεθοδολογίας του μοντάζ, το ρυθμικό μοντάζ αποτελεί εξέλιξη του μετρικού μοντάζ όπου το περιεχόμενο του πλάνου και η διάρκειά του τελούν σε διαλεκτική σχέση. Η διάρκεια δηλαδή του κάθε πλάνου καθορίζεται όχι από κάποιον κλασικό κανόνα αναλογίας αλλά από το περιεχόμενό του. Η κίνηση και η δράση που το πλάνο απεικονίζει παρέχει στον σκηνοθέτη ένα γνώμονα για τη διάρκεια που το πλάνο οφείλει να έχει, δημιουργώντας μία ακανόνιστη μεν, αρμόζουσα δε συγκινησιακή βάση στη νόηση του θεατή προκειμένου να αιχμαλωτιστεί η προσοχή του. Ότι το μετρικό μοντάζ χρησιμοποιεί σε αυστηρό ρυθμό, το ρυθμικό μοντάζ το μετουσιώνει ώστε να δημιουργήσει έναν «ρυθμό προσοχής» (Μαρτέν, 1969, 190) που προκαλεί σαφώς πιο ισχυρή εντύπωση. Ένα γενικό, μακρινό πλάνο που περιγράφει ένα χώρο ή καταδεικνύει προσμονή δεν θα έχει ίδια ή μικρότερη διάρκεια από ένα κοντινό ή πολύ κοντινό πλάνο που έπεται και που σκοπεύει να προκαλέσει ιδιαίτερη ένταση ή σοκ, διότι έτσι δημιουργείται μία ασυνέπεια και δυσαναλογία ρυθμού και περιεχομένου που θα προκαλούσε σύγχυση και δυσαρέσκεια στο θεατή, ο οποίος, κατ' επέκταση, δεν θα έχει την ίδια ευχέρεια αφομοίωσης του ερμηνευτικού σκοπού του κάθε πλάνου. Αντίστοιχη έκβαση θα έχει ένα μοντάζ δύο ίδιων τύπων πλάνου (λ.χ. μεσαία) τα οποία παρουσιάζουν μεγάλη διαφοροποίηση στην εσωτερική τους

κίνηση. Εάν το ένα είναι βραδυκίνητο και το άλλο ταχύρρυθμο και έχουν παρόμοια ή δυσανάλογη μεταξύ τους διάρκεια, η σύγχυση και η απώλεια της προσοχής του θεατή είναι σχεδόν εγγυημένη. Επομένως, ο τύπος, η κίνηση και η ταχύτητα του μεμονωμένου πλάνου κατά τη μέθοδο του ρυθμικού μοντάζ πρέπει να καθορίζουν τη διάρκειά του μεμονωμένα και σε συνάρτηση με τα υπόλοιπα πλάνα της σκηνής.

➤ Το τονικό μοντάζ

Ενώ τα μετρικά και ρυθμικά μοντάζ έχουν μία σχετικά αυστηρή δομή υπαγορευόμενη από κάποια αναλογία, από την κίνηση ή και από το περιεχόμενό τους, το τονικό μοντάζ ακολουθεί σχεδόν εξ ολοκλήρου μία συγκινησιακή βάση με μία πιο κάθετη, παραδειγματική ακολουθία. Αποκαλούμενο και δυναμικό μοντάζ από τον Νοέλ Μπερτς (2003, 204), το τονικό μοντάζ αποτελεί το ύστατο εξελικτικό στάδιο των ρυθμικών μεθόδων του μοντάζ, καθότι «στο τονικό μοντάζ, η κίνηση γίνεται αντιληπτή με μια πλατύτερη έννοια. Η έννοια της κίνησης περικλείει όλα τα συγκινησιακά στοιχεία του τεμαχίου μοντάζ» (Αϊζενστάιν, 2003, 81). Εν ολίγοις, για να καθοριστεί ο τελικός ρυθμός του μοντάζ μίας σκηνής λαμβάνεται υπ' όψιν όχι μονάχα η εσωτερική κίνηση του εκάστοτε φωτογράμματος, αλλά και τυχόν μουσική που θα λειτουργήσει ως συνδετικό στοιχείο μεταξύ τους, φωτιστικά στοιχεία και ενδεχόμενη κίνηση και στο εκτός κάδρου πεδίο που τυχαίνει να υπονοείται. Όλη η διαδικασία μίας σκηνής τονικού μοντάζ δηλαδή υπαγορεύεται από τη συνολική συγκινησιακή βαρύτητα της σκηνής, η «τονική δεσπόζουσα», όπως την αποκαλεί ο Αϊζενστάιν και όχι μόνο των επιμέρους πλάνων και της κίνησης που περιέχουν, όπως γίνεται στο ρυθμικό μοντάζ. Το τονικό μοντάζ είναι αυτό που, σε συνάρτηση με τα πλάνα, θα πυροδοτήσει ανάλογες συναισθηματικές αντιδράσεις μέσω, λόγου χάριν, της έντασης ή της λυρικότητας που το μοντάζ μεταδίδει. Τελική εξέλιξη του τονικού μοντάζ αποκαλεί ο Αϊζενστάιν το υπερ-τονικό μοντάζ, το οποίο βασίζεται σε ορισμένες μικρολεπτομέρειες και αποχρώσεις των στοιχείων που αναφέραμε οι οποίες εντείνουν ακόμη περισσότερο τη συγκινησιακή βαρύτητα της σκηνής. Καθότι

η έννοια του υπερ-τονικού μοντάζ είναι αρκετά αφηρημένη, η έρευνά μας θα επικεντρωθεί στη μέθοδο του απλού, τονικού μοντάζ.

➤ Το αφηγηματικό μοντάζ

Αυτός ο τύπος μοντάζ αποκλίνει από τον ρυθμικό χαρακτήρα των προηγούμενων μεθόδων και, ως εκ τούτου, μπορεί να συνυπάρχει με κάποια από αυτές. Το αφηγηματικό μοντάζ δεν ανήκει στην τυπολογία του Αϊζενστάιν, αλλά θεωρήθηκε πολύ βασικό για να παραλειφθεί. Είναι η πιο απλή μορφή μη ρυθμικού μοντάζ και, άρα, η πιο λειτουργική για μία σκηνή πληροφοριακού χαρακτήρα, διότι έχει, όπως μαρτυρά το όνομά του, ρόλο αφήγησης. Επιτυγχάνεται με τη χρήση του «ρακόρ», δηλαδή την παρακολούθηση των χαρακτήρων που περιλαμβάνει η αφήγηση με τρόπο ώστε να υπάρχει μία συνέχεια στην κίνησή τους και τη συμπεριφορά τους προκειμένου να αποφευχθεί το αίσθημα σύγχυσης στο θεατή, γιατί, όπως ήδη αναφέραμε, η σύγχυση του θεατή ελαττώνει την ικανότητά του να προσλάβει τα ερμηνευτικά σχήματα της πλαισίωσης. Ένα τυπικό αφηγηματικό μοντάζ κατά πάσα πιθανότητα θα απαντάται σε μετρικό τύπο μοντάζ (βλ παραπάνω), διότι ο αργός ή γρήγορος ρυθμός εναλλαγής των πλάνων παραπέμπει μάλλον σε εκφραστικό μοντάζ (Μαρτέν, 1969, 171), που θα αναλύσουμε αμέσως μετά. Τούτου λεχθέντος, ένα μοντάζ μπορεί να μην είναι αμιγώς αφηγηματικό και να περιέχει άπλετα στοιχεία κι από άλλους τύπους.

➤ Το εκφραστικό μοντάζ

Το εκφραστικό μοντάζ δεν περιορίζεται, όπως το αφηγηματικό, στην αφήγηση μιας ιστορίας με το λιγότερο δυνατό συναισθηματικό βάρος και με αυστηρή λειτουργικότητα. Το εκφραστικό μοντάζ μεταχειρίζεται την ακολουθία των πλάνων με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτύχει ένα ψυχολογικό σοκ (Μαρτέν, 1969, 174). Το εκφραστικό μοντάζ προσομοιάζει μάλλον στο ρυθμικό μοντάζ, διότι σκοπός είναι να αξιοποιήσει την κίνηση των εκάστοτε κάδρων με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτύχει τη

μέγιστη συγκινησιακή ένταση και ατμόσφαιρα αρμόζουσα στην ιστορία που εκτυλίσσεται. Προφανές γίνεται, λοιπόν, δεδομένου ότι αναφερόμαστε σε μία ιστορία, ότι το εκφραστικό μοντάζ δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς μία ελάχιστα κατανοητή αφηγηματική γραμμή και, επομένως, δεν μπορεί να σταθεί στιβαρά από μόνο του χωρίς υποστήριξη αφηγηματικών κοψιμάτων. Ωστόσο μπορεί να φανερωθεί από μία σκηνή ότι το μοντάζ που έχει γίνει δίνει προτεραιότητα σε αυτές τις ατμοσφαιρικές ή συγκινησιακές βάσεις και απλώς αξιοποιεί τα εργαλεία του αφηγηματικού μοντάζ και του ρακόρ για να δώσει υπόσταση στο σκοπό του.

➤ Το μοντάζ συσχετισμού ιδεών

Η τελευταία και πιο ενδιαφέρουσα μέθοδος μοντάζ που θα εξετάσουμε είναι το διανοητικό μοντάζ. Πρόκειται για ένα είδος συναρμογής φωτογραμμάτων που έχει λάβει διαφορετικές ονομασίες όπως ιδεολογικό (Μαρτέν, 1969), προτατικό (Messaris, 1994), διανοητικό μοντάζ (Αϊζενστάιν, 2003), αλλά θα προτιμήσουμε τον όρο μοντάζ συσχετισμού ιδεών του Μπαλάζ, που θεωρούμε τον πιο αντιπροσωπευτικό. Το μοντάζ συσχετισμού ιδεών, αποκαλούμενο και «μοντάζ των ατραξιόν» ή «μοντάζ των εντυπώσεων», τοποθετεί δύο ή περισσότερα πλάνα σε ακολουθία που το καθένα από μόνο του δεν προκαλεί κάποιον νοητικό συσχετισμό, αλλά όλα μαζί αυτά τα πλάνα δημιουργούν στο θεατή μία ορισμένη εντύπωση και τον οδηγούν σε ένα αξιολογικό συμπέρασμα. Μερικά διάσημα και χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του τύπου μοντάζ στον κινηματογράφο συναντάμε στους «Μοντέρνους καιρούς» (1936) του Charlie Chaplin όπου ένα πλάνο με πρόβατα που προχωράνε μαζικά και άβουλα προς την ίδια κατεύθυνση ακολουθείται από ένα πλάνο με πλήθος ανθρώπων να βγαίνει με παρόμοιο ρυθμό και κίνηση από μία έξοδο μετρό για να πάνε στη δουλειά τους. Πρόκειται για μία μεταφορά, κατ' εξοχήν εργαλείο συσχετισμού ιδεών, που ταυτίζει τα πρόβατα με τους εργάτες σε σχέση με τον άβουλο και μηχανικό χαρακτήρα των κινήσεών τους και την ευκολία με την οποία πρόβατα και άνθρωποι καθοδηγούνται. Επίσης, στο «Τέλος της Αγίας Πετρούπολης» ο Βσέβολοντ Πουντόβκιν (1927) αντιπαραβάλλει με ένα έξοχο παράλληλο μοντάζ πλάνα από το χρηματιστήριο και πλάνα από ένα πεδίο μάχης: οι στρατιώτες πέφτουν

στη μάχη από τα πυρά, οι αξίες στο χρηματιστήριο ανεβαίνουν, μοντάζ που αναπόφευκτα δημιουργεί στο θεατή την ιδέα ότι αυτές οι δύο ξεχωριστές σκηνές, που εάν δεν αντιπαραβάλλονταν με αυτόν τον τρόπο δεν θα είχαν αυτό το αποτέλεσμα, τελούν υπό μία σχέση αιτίας και αποτελέσματος. «Ο θεατής που θα διακρίνει τη σύνδεση ανάμεσά τους, θα καταλάβει επίσης το νόημά της: η οπτική εντύπωση που αποκομίζει θα μετατραπεί σε πολιτική κατανόηση» (Μπαλάζ, χ.χ., 114).

Μία πολύ βασική εφαρμογή του μοντάζ συσχετισμού ιδεών είναι το πλάνο αντίδρασης στο οποίο αναφερθήκαμε στην εισαγωγή αυτού του κεφαλαίου. Σε μία πολύ πιο απερίφραστη διάταξη από αυτή του εφέ Κουλέσοφ, ένα πλάνο εστιάζει σε ένα χαρακτήρα ο οποίος πλαισιώνεται από κάποιου είδους κοινό και προβαίνει σε λόγο ή πράξη. Ύστερα, το επόμενο πλάνο, μπορεί να είναι γενικό, κοντινό, στατικό ή κινούμενο, αιχμαλωτίζει την αντίδραση του κοινού σε αυτόν το λόγο ή πράξη. Έτσι, με μία εξαιρετικά απλή ακολουθία δύο μόλις πλάνων ο σκηνοθέτης δημιουργεί μία κινήτρωση η οποία δεν εντοπίζεται σε κανένα από τα δύο μεμονωμένα πλάνα. Ο θεατής δεν έχει παρά να ενστερνιστεί ή να απορρίψει αυτόν τον αξιολογικό χαρακτηρισμό του πλάνου αντίδρασης, το οποίο αδιαμφισβήτητα αποτελεί πολύ ισχυρό πλαισιωτικό εργαλείο.

γ) Άλλα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας

➤ Ο ήχος και η μουσική

Όπως είπαμε ήδη και στην ανάλυσή μας των ρυθμικών τύπων μοντάζ, ο εσωτερικός ρυθμός του κάθε ξεχωριστού πλάνου μπορεί να καθορίσει την ταχύτητα της εναλλαγής τους στη διαδικασία του μοντάζ. Ένας ακόμη παράγοντας που συντελεί στον καθορισμό της εναλλαγής των πλάνων είναι τα ηχητικά ρυθμικά στοιχεία, ο ήχος και η μουσική. «Ο ήχος δεν είναι απλά ένα συνακόλουθο της εικόνας, αλλά η πηγή και η κινητήριος δύναμη της δράσης» (Μπαλάζ, χ.χ., 129), το οποίο επιβεβαιώνει τις ρυθμικές επιταγές του μοντάζ, παρέχοντας φυσικά λαϊτμοτίφ ή

μουσικά θέματα που θα καθορίσουν το σύνολο των πλάνων που θα συναντήσουμε σε μία δραματοποιημένη σκηνή και το πώς αυτά είναι διατεταγμένα. Είναι αλήθεια πως σε κινηματογραφικό επίπεδο οι φυσικοί ήχοι μπορεί να είναι απόλυτα προσχεδιασμένοι και επιλεγμένοι με προσοχή ως προς τη φύση τους, την έντασή τους και τα ρυθμικά τους μοτίβα. Στην ειδησεογραφία, ωστόσο, ακόμα και με την παραδοχή του Boorstin περί μη αυθορμητισμού σε ρεπορτάζ και συνεντεύξεις, οι φυσικοί αυτοί ήχοι μπορούμε να φανταστούμε ότι δεν είναι εφικτό να σκηνοθετηθούν. Μπορούν ωστόσο να υποστούν αυξομειώσεις στην ένταση ή και να μη συμπεριληφθούν καθόλου στην ειδησεογραφική σκηνή ή σε μέρη της, προκειμένου να δοθεί μία ηχητική προτεραιότητα λόγου χάριν στη φωνή του ρεπόρτερ ή, πιο σημαντικά, στη μουσική. Παρότι δεν μπορούμε με τα δεδομένα που έχουμε να ορίσουμε για την έρευνά μας κάποιο σημείο ή τιμή για τους φυσικούς ή ανθρώπινους ήχους, επιβάλλεται να το κάνουμε για τη μουσική. Η μουσική συνιστά ένα ηχητικό, εξωλεκτικό στοιχείο που μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη σκηνοθεσία της τηλεοπτικής ειδησεογραφίας (Πλειός, 2011, 244) και μπορεί, φυσικά, να φέρει πλαίσια από μόνη της (Coleman, 2010, 237). Αρχικά, η ύπαρξη ή όχι μουσικών στοιχείων σε ένα ρεπορτάζ είναι το πρώτο που πρέπει να εξεταστεί. Το επόμενο βήμα είναι η εξακρίβωση του εάν η μουσική αυτή υπάρχει ήδη στο εικονικό υλικό των λήψεων ως καταγραφή της μηχανής ή εάν έχει προστεθεί εκ των υστέρων από τον σκηνοθέτη. Η πρώτη περίπτωση μπορεί να έχει κάποια σημασία σε επίπεδο πλαισιωτικής επιλογής, αλλά η δεύτερη περίπτωση είναι αυτή που μας ενδιαφέρει διότι μαρτυρά πολύ συγκεκριμένη σκοπιμότητα. Το είδος της μουσικής και το ύφος της μπορούν να ενισχύσουν τους ήδη υπάρχοντες λεκτικούς και εικονιστικούς πλαισιωτικούς μηχανισμούς, συμβάλλοντας στη συνολική δραματοποίηση της είδησης και παρέχοντας, φυσικά, ουσιαστική σημειωτική κατεύθυνση για τους διάφορους τύπους καδραρισμάτων ρυθμική κατεύθυνση για το μοντάζ που θα υιοθετηθεί. Η δραματική αυτή συμπλήρωση, ενίσχυση ή αντίστιξη είναι πολύ συχνή στον κινηματογράφο αλλά και στην τηλεόραση και δη στην τηλεοπτική ειδησεογραφία, δεδομένου ότι δίνει συγκεκριμένη χροιά στην εκτυλισσόμενη δράση (Μαρτέν, 1969, 161-168).

➤ Στοιχεία φωτισμού του κάδρου

Ο χειρισμός του φωτισμού ενός πλάνου μπορεί επίσης να προσδώσει στην εικόνα μία ιδιαίτερη ατμόσφαιρα και εκφραστικότητα που λειτουργεί, όπως και τα μουσικά στοιχεία, ως μέσο ενίσχυσης ή αντίστιξης της νοηματικής του συνδήλωσης. Στη συνθήκη της τηλεοπτικής ειδησεογραφίας ο υποτιθέμενος σκοπός είναι η ακριβής αναπαράσταση των γεγονότων τα οποία καλύπτει, εντούτοις τα στοιχεία του φωτισμού που συχνά μπορεί να συνοδεύουν τις λήψεις – όπως για παράδειγμα η παρουσία επιπλέον φωτισμού σε βραδινά πλάνα – διαρρηγνύει αυτήν την πεποίθηση του ρεαλισμού και συντελεί στο συνολικό αποτέλεσμα μίας προσπάθειας πλαισίωσης. Στον κινηματογράφο αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της δημιουργίας του δραματικού εφέ, πόσο μάλλον σε ρεύματα όπως ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ή το φιλμ νουάρ (Μαρτέν, 1969, 71-76). Παρότι δεν αναμένεται να συναντήσουμε τέτοια επίπεδα επεξεργασίας και τεχνασμάτων με το φωτισμό στην ειδησεογραφία, κάποια στοιχεία μπορεί να αξιοποιηθούν με παρόμοιες προσεγγίσεις, όπως το κοντράστ, η ποιότητα, το χρώμα και η κατεύθυνση (Χατζηστεφάνου, 2022, 133). Αντιλαμβανόμαστε αυτά τα στοιχεία ως τη διαφοροποίηση στο φωτισμό προσώπων για να αναδειχθούν λιγότερο ή περισσότερο χαρακτηριστικά του προσώπου ή την εφαρμογή ορισμένων φίλτρων στην εικόνα για την επίτευξη συγκεκριμένων αισθητικών και, κατ' επέκταση, δραματικών αποτελεσμάτων που στο σύνολό τους απομακρύνουν τον θεατή από την απόλυτη αληθοφάνεια και ρεαλισμό και ενισχύουν περαιτέρω το οικοδόμημα του Μύθου.

➤ Τα ειδικά εφέ

Με τη ραγδαία εξέλιξη των νέων τεχνολογιών και την ευρέως διαδεδομένη πλέον χρήση των ειδικών οπτικών και ακουστικών εφέ στον κινηματογράφο είναι λογικό να υποθέσουμε ότι η τηλεόραση θα ακολουθούσε μία παρόμοια πορεία και θα αξιοποιούσε τα σύγχρονα εργαλεία της επεξεργασίας της οπτικής εικόνας. Να καταστεί σαφές, εντούτοις, ότι λέγοντας επεξεργασία δεν εννοούμε την εφαρμογή οπτικοακουστικών ειδικών εφέ για την παραποίηση ειδήσεων ή την κατασκευή

ψευδών ειδήσεων, διότι κάτι τέτοιο δεν μας αφορά στην παρούσα εργασία. Μιλάμε περισσότερο για ενίσχυση των αφηγηματικών τεχνικών ενός ρεπορτάζ ή ενός τεμαχίου ειδήσεων εν γένει προκειμένου να προκαλέσουν πιο έντονες αισθητηριακές αντιδράσεις στον θεατή και να ενισχύσουν το πλαισιωτικό σχήμα που τα ρεπορτάζ αυτά ακολουθούν. Τα οπτικά εφέ καταλαμβάνουν ένα χώρο στο κάδρο ο οποίος είναι στην πραγματικότητα κενός (Prince, 2012, 31). Συνιστούν το μέγιστο βαθμό κατασκευής της πραγματικότητας μέσω της εικόνας και αυτό, επαναλαμβάνουμε, όχι στο βαθμό που χρησιμοποιούνται για κατασκευή ή παραποίηση ειδήσεων. Απλώς δημιουργούν έναν «αντιληπτικό ρεαλισμό» (ο.π., 32), μία ψευδαίσθηση όχι περί της ίδιας της πραγματικότητας, αλλά των σημείων αναφοράς της αφήγησης. Όσο και να είναι εμφανής ο τεχνητός χαρακτήρας των οπτικών εφέ, αυτά εξακολουθούν να προσδίδουν αξιοπιστία στο υπόλοιπο, πραγματικό εικονιστικό περιεχόμενο. Εκτός αυτού, η χρήση των οπτικών εφέ αποτελεί θέαμα, γεγονός που ενισχύει το δείκτη της ενημεροδιασκέδασης του τεμαχίου ειδήσεων. Τα οπτικά εφέ συνιστούν αφενός ένα στοιχείο εντυπωσιασμού, αφετέρου συνιστούν καθεαυτά ένα αφηγηματικό εργαλείο που φέρνει το θεατή αντιμέτωπο με ένα προτιμώμενο μήνυμα, ακριβώς όπως και οι υπόλοιπες τεχνικές της κινηματογραφικής γλώσσας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθούμε στην προφανή έλλειψη κάποιων τεχνικών κάδρων (λ.χ. κόντρα zoom) και κάποιους τύπους μοντάζ (λ.χ. εναλλασσόμενο μοντάζ) τα οποία θεωρήθηκε αρκετά απίθανο να απαντηθούν με περιοδικότητα στο ποσοτικό σκέλος της έρευνάς μας, αλλά σε περίπτωση που τα συναντήσουμε θα γίνει οπωσδήποτε αναφορά σε αυτά στο επόμενο σκέλος της περισσότερο εις βάθος ανάλυσης ορισμένων παραδειγμάτων καδραρίσματος και μοντάζ. Ύστερα, επειδή κρίναμε ότι ορισμένα τεχνικά ζητήματα εικονοληψίας, φωτισμού, ηχοληψίας ή μακιγιάζ, απαιτούν μία εμπειριστατωμένη εκ των έσω έρευνα, δεν συμπεριλήφθηκαν στην εργασία μας εξ αρχής. Τέλος, κάποια στοιχεία όπως το κόψιμο και σβήσιμο του πλάνου και ο τρόπος μετάβασης σε επόμενο πλάνο (απευθείας μετάβαση, μετάβαση με σβήσιμο σε μαύρο ή άσπρο) κρίθηκαν ως σημαντικά κινηματογραφικά εργαλεία, εντούτοις αδύναμα για τη δημιουργία πλαισιωτικών σχημάτων και, επομένως, δεν συμπεριλήφθηκαν.

Μέρος 2^ο

Ερευνητικά ερωτήματα και υποθέσεις εργασίας

Έχοντας κάνει μία επισκόπηση πάνω στις θεωρίες της οπτικής πλαισίωσης και της σημειολογίας της εικόνας σε κινηματογράφο και τηλεόραση, θα μπορούσαμε να θέσουμε τα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

ΕΕ1: Πώς χρησιμοποιούνται τα στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας στη συγκρότηση πλαισιώσεων στις τηλεοπτικές ειδήσεις;

ΕΕ2: Ποιες διαφορές παρατηρούνται ως προς τη χρήση στοιχείων της κινηματογραφικής γλώσσας στις τηλεοπτικές ειδήσεις των κρατικών και ιδιωτικών σταθμών σοβαρών ειδήσεων και των ιδιωτικών σταθμών σοβαρών και ελαφρών ειδήσεων;

ΕΕ3: Ποιες διαφορές παρατηρούνται στη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας μεταξύ του πολιτικού ρεπορτάζ και των υπόλοιπων ρεπορτάζ στις τηλεοπτικές ειδήσεις κατά τη διάρκεια προεκλογικής εκστρατείας;

Για μία περαιτέρω διερεύνηση του θέματος και του δείγματος που θα αναλύσουμε και προκειμένου να συνδέσουμε τα αποτελέσματα που προκύπτουν με το ζήτημα της εικονικής πλαισίωσης, θα συσχετίσουμε το κάθε ερευνητικό ερώτημα με μία υπόθεση εργασίας. Με βάση το μοντέλο των Semetko & Valkenburg (2000), τις παρατηρήσεις των Παπαθανασόπουλου (1993, 2007), Coleman & Banning (2006) και τις διατυπώσεις του Cottle (1993, 1998) που συναντήσαμε στην Batziou (2015, 24), οι υποθέσεις εργασίας μας διαμορφώνονται ως εξής:

ΥΕ1: α) Από τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας περιμένουμε να συναντήσουμε σε σημαντικό βαθμό πληροφοριακά πλάνα (γενικά, μεσαία) στις τηλεοπτικές ειδήσεις. Τα αξιολογικά εμποτισμένα πλάνα (*plongée, contre-plongée*) αναμένεται να έχουν συχνή χρήση και να δημιουργούν τα πιο σαφή πλαίσια απόδοσης γνωρισμάτων (Coleman & Banning, 2006).

β) Τα κοντινά και γκρο πλάνα αναμένονται να σπανίζουν περισσότερο και να σχηματίζουν ένα πλαίσιο ανθρώπινου ενδιαφέροντος (Semetko & Valkenburg, 2000). Το μοντάζ υποθέτουμε να είναι κατά βάση αφηγηματικό, για τους λειτουργικούς σκοπούς της είδησης, αλλά ο συσχετισμός ιδεών πιθανόν να είναι το βασικό εργαλείο σχηματισμού όλων των πλαισίων που αναφέρουν οι Semetko & Valkenburg (2000).

γ) Τα επιπλέον στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας ενδέχεται να επικεντρώνονται περισσότερο σε λειτουργικά ειδικά εφέ, όπως ο διαχωρισμός της οθόνης σε περισσότερα μέρη (split).

ΥΕ2: α) Αναμένουμε κάποιες βασικές διαφορές μεταξύ των ρεπορτάζ σταθμών κρατικής και ιδιωτικής ιδιοκτησίας, αλλά η απορρύθμιση του ραδιοτηλεοπτικού τομέα που έχει ωθήσει ακόμα και τους κρατικούς σταθμούς σε ένα πιο κερδοσκοπικό πνεύμα (Παπαθανασόπουλος, 1993, 57-58, Parathanassopoulos, 2007, 95) έχει μάλλον αμβλύνει αυτές τις διαφορές.

β) Στα προεκλογικά ρεπορτάζ, η κρατική τηλεόραση ίσως αντιμετωπίζει τους διαφορετικούς υποψηφίους και τα κόμματα με σχετικά ισότιμο τρόπο, ενώ οι ιδιωτικοί σταθμοί μπορεί αξιοποιούν διαφορετικά εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας στην περίπτωση του κάθε υποψηφίου, αναλόγως της ιδιοκτησίας του σταθμού (στην οποία ωστόσο δεν θα αναφερθούμε).

γ) Επίσης, περιμένουμε την ιδιωτική τηλεόραση που έχει πιο ενημεροδιασκεδαστικό χαρακτήρα να αξιοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό συγκινησιακά πλάνα και μοντάζ εστιάζοντας περισσότερο στην ιδιωτική παρά στη δημόσια σφαίρα με έναν συναισθηματικό τόνο (Cottle, 1993, 1998 όπως αναφέρεται στην Batziou, 2015, 24).

ΥΕ3: Τα προεκλογικά ρεπορτάζ μπορεί να χρησιμοποιούν πιο συχνά αξιολογικά εμποτισμένα πλάνα και μοντάζ συσχετισμού ιδεών. Συγκεκριμένα, ο συσχετισμός ιδεών στο μοντάζ αναμένουμε να αξιοποιείται περισσότερο στο προεκλογικό ρεπορτάζ ώστε να προσδώσει πλαίσιο σύγκρισης και

αντιπαράθεσης, με τους υπόλοιπους τύπους πλαισίων των Semetko & Valkenburg (2000) να εμφανίζονται κυρίως σε άλλα ρεπορτάζ.

Μεθοδολογία

Αποφασίσαμε να ακολουθήσουμε τη μέθοδο της ανάλυσης περιεχομένου προκειμένου να συλλέξουμε στοιχεία χρήσης της κινηματογραφικής γλώσσας σε δελτία ειδήσεων από τρεις τηλεοπτικούς σταθμούς σε διάστημα τεσσάρων ετών και τριών προεκλογικών περιόδων. Πιο συγκεκριμένα, το δείγμα μας προήλθε από τους τρεις τηλεοπτικούς σταθμούς της ΕΡΤ1 (εφεξής: ΕΡΤ), του ΣΚΑΪ και του STAR TV (εφεξής: STAR). Η επιλογή των σταθμών προέκυψε από την κατηγοριοποίηση των τηλεοπτικών μέσων ενημέρωσης (Πλειός, 2011, 250-251) κυρίως βάσει ιδιοκτησιακού καθεστώτος (κρατικοί/δημόσιοι και ιδιωτικοί), του περιεχομένου τους («σοβαρές» ειδήσεις/hard news ή ελαφρές ειδήσεις/soft news) και του ιδεολογικού/πολιτικού προσανατολισμού τους (δεξιά, κεντροδεξιά, κεντροαριστερά, αριστερά). Η εφαρμογή της κατηγοριοποίησης βάσει ιδεολογικού/πολιτικού προσανατολισμού προϋποθέτει αξιολογήσεις στις οποίες διστάσαμε να προβούμε, οπότε για την επιλογή των σταθμών λάβαμε υπ' όψη την κατηγοριοποίηση σε κρατικούς (ΕΡΤ) και ιδιωτικούς σταθμούς (ΣΚΑΪ & STAR) και την κατηγοριοποίηση σε σοβαρές (ΕΡΤ & ΣΚΑΪ) και ελαφρές ειδήσεις (STAR).

Οι προεκλογικές περίοδοι που επιλέχθηκαν για ανάλυση ήταν αυτές που αντιστοιχούσαν στις βουλευτικές εκλογές του Ιουλίου 2019, του Μαΐου 2023 και του Ιουνίου 2023. Προκειμένου η έρευνά μας να έχει ένα πιο σύγχρονο χαρακτήρα, αποφασίσαμε να στραφούμε στις πιο πρόσφατες ελληνικές εκλογικές αναμετρήσεις και στην κάλυψή τους από τα τηλεοπτικά ΜΜΕ. Επίσης, προεκλογικές περίοδοι πριν από το 2019 χαρακτηρίζονται από μία γενικότερη πολιτική αστάθεια και θεωρήσαμε ότι εάν αντλούσαμε δεδομένα από το 2012 ή το 2015 (ένα έτος με δύο εκλογές) δεν θα είχαμε την ίδια ομοιομορφία στις συνθήκες διεξαγωγής εκλογών και, κατ' επέκταση, στην τηλεοπτική κάλυψή τους. Άλλωστε, παρεμβάλλονται και επιπλέον

πρακτικοί περιορισμοί, όπως η γενικότερη δυσχέρεια συλλογής παλαιότερων δεδομένων και ειδικότερα η αναστολή λειτουργίας της ΕΡΤ το διάστημα 2013-2015 μετά το αιφνίδιο «μαύρο» που επέβαλε η κυβέρνηση Νέας Δημοκρατίας/ΠΑΣΟΚ/Δημοκρατικής Αριστεράς στον κρατικό σταθμό το 2013.

Για λόγους ομοιομορφίας του δείγματός μας, αποφασίσαμε να επικεντρωθούμε στο ίδιο διάστημα των τεσσάρων πρώτων ημερών της κάθε προεκλογικής περιόδου (11-14/06/2019, 23-26/04/2023 & 30/05-02/06/2023). Ο καθορισμός αυτός έγινε με κριτήριο την θυροκόλληση του προεδρικού διατάγματος για τη διάλυση της τρέχουσας Βουλής και προκήρυξη εκλογών, που σηματοδοτεί την έναρξη της προεκλογικής περιόδου⁴. Ύστερα, λόγω της σύγκλισης μεταξύ της σειράς των ρεπορτάζ που ένας τηλεοπτικός σταθμός ακολουθεί στο δελτίο ειδήσεων και της ιεραρχικής σπουδαιότητας που τους αποδίδεται (Iyengar, 1979) μας οδήγησε στην επιλογή των τεσσάρων πρώτων ρεπορτάζ του κάθε δελτίου.

Οι ανωτέρω παράμετροι μας οδήγησαν σε ένα δείγμα μονάδων προς ανάλυση (N=144) το οποίο θα αποτελέσει αντικείμενο της έρευνάς μας. Θα ακολουθήσουμε μία μεικτή προσέγγιση ανάλυσης περιεχομένου, με το παραγωγικό/ποσοτικό τμήμα να περιλαμβάνει μία εκ των προτέρων κωδικοποίηση ορισμένων στοιχείων κινηματογραφικής γλώσσας και την αναζήτησή τους στην τηλεοπτική ειδησεογραφία. Η κωδικοποίηση που θα υιοθετήσουμε θα περιλαμβάνει όλα τα εργαλεία που έχουν αναλυθεί, με διάκριση στα πλάνα, στο μοντάζ και στα άλλα στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας σε κάθε τηλεοπτικό σταθμό και για κάθε προεκλογική περίοδο.

Τα πλάνα θα συγκροτούνται από τις κατηγορίες «Γενικό», «Μεσαίο», «Κοντινό», «Γκρο», «Plongée», «Contre-plongée», «Champ contre champ», «Υποκειμενικό», «Λοξό» και πλάνο με «Κίνηση». Να αναφέρουμε ότι η κίνηση της μηχανής είναι καταλυτικός παράγοντας στη διαμόρφωση των τελικών δεδομένων και μας εμποδίζει από την εξαγωγή κάποιου απόλυτου αριθμού πλάνων που χρησιμοποιήθηκαν. Ένα πλάνο κίνησης δε συνιστά κάποιον τύπο καθραρίσματος,

⁴ Όπως ορίζεται στο Σύνταγμα της Ελλάδος, Άρθρο 53, παράγραφος 1.

αλλά μπορεί να μεταβάλλει τον τύπο του πλάνου χωρίς κάποιο κόψιμο μοντάζ (λ.χ. ένα μεσαίο πλάνο μπορεί να γίνει κοντινό με τη χρήση zoom in ή με τη φυσική προσέγγιση της μηχανής λήψης). Αντίστοιχα, να σημειωθεί ότι αρκετοί τύποι πλάνων δεν είναι αμοιβαίως αποκλειόμενοι, καθώς ένα μεσαίο πλάνο μπορεί επίσης να είναι και contre-plongée ή ένα γενικό πλάνο μπορεί να είναι plongée. Η ποικιλομορφία αυτή καδραρισμάτων μέσα στο ίδιο το πλάνο σημειώνεται στη μέτρησή μας με όλα τα χαρακτηριστικά που μπορεί να παρουσιάζει. Επίσης, λάβαμε υπ' όψη κάθε πλάνο που έχει συμπεριληφθεί στα ρεπορτάζ, ακόμη κι αν αποτελεί μέρος δευτερογενούς υλικού (λ.χ. πλάνα από άλλον τηλεοπτικό σταθμό) ή αν είναι κατασκευασμένο με τη χρήση Computered-Generated Imagery (εφεξής: CGI). Τέλος, αντιλαμβανόμαστε ότι ο χαρακτηρισμός όλων αυτών των στοιχείων της κινηματογραφικής γλώσσας ως «πλάνων» είναι μία γενίκευση η οποία δεν αντικατοπτρίζει την κινηματογραφική ορολογία με επαρκή τρόπο, καθώς τα διάφορα πλάνα που απαριθμήσαμε και αναλύσαμε αφορούν σε συγκεκριμένα σημεία αναφοράς σχετικά με την τοποθέτηση της μηχανής λήψης (απόσταση, κλίση, κίνηση, εστίαση, κλπ) τα οποία χρήζουν δική τους αναφορά. Παρόλα αυτά, για τους σκοπούς της έρευνάς μας, η οποία έχει κατά βάση ποσοτικό χαρακτήρα, θεωρήσαμε καλύτερο για λόγους συστηματοποίησης και λειτουργικοποίησης να αποκαλέσουμε όλους αυτούς τους διαφορετικούς τρόπους τοποθέτησης της μηχανής λήψης «πλάνα».

Το μοντάζ θα αποτελείται από δύο κατηγορίες που αφορούν αντίστοιχα στη ρυθμική («Μετρικό», «Ρυθμικό», «Τονικό») και στη νοηματική του φύση («Αφηγηματικό», «Εκφραστικό», «Συσχετισμού Ιδεών»). Σημειώνεται πως αντιμετωπίζουμε το κάθε ρεπορτάζ ως μία σκηνή/σεκάνς, οπότε μπορούμε να βρούμε μόνο έναν ρυθμικό κανόνα σε κάθε ειδησεογραφικό τεμάχιο. Το ίδιο δεν ισχύει για το μοντάζ νοηματικού τύπου, καθώς, όπως έχουμε αναφέρει, ένα εκφραστικό μοντάζ μπορεί να είναι ταυτόχρονα αφηγηματικό ή και συσχετισμού ιδεών.

Τέλος, τα υπόλοιπα στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας θα είναι κωδικοποιημένα ως «Μουσική», «Φωτισμός» & «Εφέ». Η μουσική επένδυση σηματοδοτείται, κατά τη γνώμη μας, όχι από τη γενικότερη χρήση της σε ένα ρεπορτάζ, αλλά από τις περιπτώσεις που υπερτίθεται των υπολοίπων στοιχείων, οι

οποίες μπορεί να είναι περισσότερες από μία. Αντίστοιχα, θα μετρήσουμε τον φωτισμό και τα ειδικά εφέ σε επίπεδο περιπτώσεων και όχι γενικότερης χρήσης, οπότε μπορούν να απαντώνται πάνω από μία φορά σε κάθε ρεπορτάζ.

Χρησιμοποιήσαμε έναν ακόμη παράγοντα κωδικοποίησης, παρόμοιο με των Semetko & Valkenburg (2000), όσον αφορά τη θεματολογία που θεωρήσαμε ότι θα συναντήσουμε. Η κατηγοριοποίηση στην οποία καταλήξαμε διακρίνει το ρεπορτάζ σε «Προεκλογικό», «Διεθνές», «Εξωτερικής πολιτικής», «Οικονομία», «Κοινωνία», «Αστυνομικό – Δικαιοσύνη» και «Διάφορα θέματα», για ειδήσεις που δεν μπορούν να καταταγούν σε κάποια από τις υπόλοιπες κατηγορίες, με ένα χρωματικό δείκτη που θα παραθέσουμε μαζί με τους πίνακες των αποτελεσμάτων. Βεβαίως, όπως ένα ειδησεογραφικό τεμάχιο μπορεί να κατατάσσεται σε περισσότερο από έναν τύπο πλαισίωσης (Schwalbe, 2018, 227), με παρόμοιο τρόπο ένα ρεπορτάζ μπορεί να υπάγεται σε περισσότερες από μία θεματολογίες. Κατατάξαμε, λοιπόν, τα ρεπορτάζ που άπτονται περισσότερων θεμάτων στην κατηγορία που νοηματικά φαίνεται να είναι κυρίαρχη.

Το επαγωγικό/ποιοτικό τμήμα της ανάλυσης περιεχομένου μας διερευνά τη σημειολογία και τα πλαίσια που αναδεικνύονται από αυτήν τη χρήση των κινηματογραφικών εργαλείων, με συγκεκριμένα παραδείγματα από τη μελέτη μας. Σε αυτό το σκέλος της έρευνας θα αξιοποιήσουμε αυτά τα παραδείγματα ώστε να μπορέσουμε να διαπιστώσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι τηλεοπτικοί σταθμοί εφαρμόζουν τους τύπους πλαισίων απόδοσης γνωρισμάτων, σύγκρουσης, ανθρώπινου ενδιαφέροντος, ηθικής αξιολόγησης, οικονομικών συνεπειών και απόδοσης ευθυνών.

Αποτελέσματα και ανάλυση

Κρατικός τηλεοπτικός σταθμός: ΕΡΤ

Προεκλογική περίοδος 2019: 11/06-14/06

Στα πρώτα ρεπορτάζ του δελτίου ειδήσεων της ΕΡΤ παρατηρείται μία εμφανής προτίμηση των συντακτών στα προεκλογικά ρεπορτάζ (11/16 – 68,75%), κάτι αναμενόμενο κατά τη διάρκεια μιας προεκλογικής περιόδου. Αναμενόμενη είναι επίσης η ευρεία χρήση γενικών (90) και μεσαίων (138) πλάνων για την κάλυψη περιοδειών πολιτικών αρχηγών, δηλώσεων αρχηγών κομμάτων και κομματικών στελεχών και πολιτικών συγκεντρώσεων. Γκρο πλάνα και υποκειμενικά πλάνα αποφεύγονται τελείως στο προεκλογικό ρεπορτάζ της ΕΡΤ κατά την περίοδο του 2019, μαρτυρώντας μια εστίαση στον τεκμηριωτικό χαρακτήρα της τηλεοπτικής είδησης. Τούτο αντισταθμίζεται ελαφρώς από τη χρήση πλάνων αντιστοιχίας, τα οποία, παρότι είναι περιορισμένα (10), παράγουν σε περιπτώσεις συνεντεύξεων ή σχολιασμού έναν μικρότερο από το υποκειμενικό πλάνο βαθμό ταύτισης. Λείπουν, επίσης, οι λήψεις plongée, που συνήθως προτιμώνται για την δημιουργία αίσθησης υψηλής προσέλευσης και συσπείρωσης του κόσμου, γεγονός που υποδηλώνει την προτίμηση του εικονολήπτη – σκηνοθέτη να απεικονίζει προεκλογικές συγκεντρώσεις από ένα επίπεδο κοντά στο ύψος του ανθρώπινου βλέμματος και όχι από ψηλά.

ΠΛΑΝΑ											
2019	Γενικό	Μεσαίο	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
11-Ιουν	2	2	1	0	0	0	0	0	0	4	1:15:00
	10	11	1	0	0	2	0	0	0	10	4:56:00
	10	10	0	0	0	2	0	0	0	7	5:44:00
	11	7	0	0	0	4	0	1	0	12	2:35:00
12-Ιουν	14	26	0	0	0	0	6	0	0	12	7:57:00
	14	8	0	0	0	3	0	0	0	14	4:41:00
	4	16	3	0	0	0	0	0	0	12	2:19:00
	5	19	1	0	0	2	0	0	0	6	3:38:00
13-Ιουν	30	11	0	0	4	0	0	3	0	20	4:11:00
	5	10	6	1	0	0	0	0	0	6	2:51:00
	8	21	0	0	1	4	1	0	0	2	4:46:00
	8	10	0	0	0	0	0	0	0	7	3:35:00
14-Ιουν	6	11	2	0	0	0	0	0	0	5	3:45:00
	5	6	0	0	0	3	0	0	0	8	1:30:00
	9	17	1	0	0	0	3	0	0	5	2:27:00
	23	8	0	0	0	0	0	2	0	16	3:01:00
ΣΥΝΟΛΟ	164	193	15	1	5	20	10	6	0	146	59:11:00

Πίνακας 1. Πλάνα δελτίων της ΕΡΤ (2019).

Ωστόσο, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα συχνά contre-plongée, ιδίως στον τρόπο καδραρίσματος των πολιτικών αρχηγών των δύο επικρατέστερων κομμάτων. Κατά την προεκλογική περίοδο του 2019, ο κυβερνών κομματικός σχηματισμός στο ελληνικό Κοινοβούλιο ήταν ο “Συνασπισμός Ριζοσπαστικής Αριστεράς - Προοδευτική Συμμαχία” (εφεξής: ΣΥΡΙΖΑ) με επικεφαλής τον Αλέξη Τσίπρα και το δεύτερο κόμμα, που συγκροτούσε την αξιωματική αντιπολίτευση ήταν η “Νέα Δημοκρατία” (εφεξής: ΝΔ) με επικεφαλής τον Κυριάκο Μητσοτάκη. Δεδομένου του προσωποκεντρισμού που ανέκαθεν χαρακτήριζε την ελληνική πολιτική σκηνή σε κομματικό επίπεδο, η επιλογή της γωνίας λήψης με την οποία απεικονίζεται ο κάθε πολιτικός αρχηγός είναι ιδιαίτερα σημαντική και μπορεί να έχει ιδιαίτερη επίδραση στον πλαισιωτικό χαρακτήρα του ρεπορτάζ. Εν προκειμένω, όπως αναφέραμε, δεν υπάρχει χρήση πλάνων plongée που εξυπηρετούν στη συνδηλωτική μείωση και υποτίμηση του πολιτικού προσώπου, αλλά contre-plongée που προσδίδουν ανωτερότητα και

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαζαρένιο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ

μεγαλείο στον εικονιζόμενο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα συναντήσαμε στο τρίτο ρεπορτάζ της 11^{ης} Ιουνίου και στο τρίτο ρεπορτάζ της 13^{ης} Ιουνίου, τα οποία κάλυπταν προεκλογικές συγκεντρώσεις του Αλέξη Τσίπρα και του Κυριάκου Μητσοτάκη. Σε παραδείγματα τέτοιων ρεπορτάζ επιβεβαιώνεται απόλυτα και η θεώρηση του Eco (1989, 107) περί προσεγμένης και σκόπιμης σκηνοθεσίας στις απευθείας μεταδόσεις, ιδιαίτερα των προεκλογικών συγκεντρώσεων.

Παρατηρήσαμε στα ρεπορτάζ αυτά σταθερά καδραρίσματα και ποικίλλες γωνίες λήψης, με πλάνα κίνησης με τη χρήση γερανών και dolly για την επίτευξη συνεπών και στιβαρών travelling και πανοραμίκ. Με αυτό το δεδομένο, μπορούμε να φτάσουμε στο ασφαλές συμπέρασμα ότι οι σκηνοθέτες επιλέγουν συνειδητά τα πλάνα τους, την καδροθεσία τους και το μοντάζ τους, αφού κάθε απόφαση εικονοληψίας είναι μελετημένη και σκόπιμη. Έτσι, η χρήση του contre-plongée στις συγκεντρώσεις και των δύο πολιτικών αρχηγών (Εικόνες 20 & 21), αν και περιορισμένη, χρησιμοποιείται με τέτοια σαφήνεια ώστε δίνει στον καθένα μία αίσθηση σπουδαιότητας. Μάλιστα, αξίζει να αναφέρουμε ότι στην περίπτωση του contre-plongée του Αλέξη Τσίπρα παρεμβάλλεται και η χρήση του οπτικού εφέ του “τίτλου” και η συνοδεία μουσικής υπόκρουσης, που ενισχύει το στοιχείο του εντυπωσιασμού και της δραματικότητας.



Εικόνα 20. Contre-plongée στον Αλέξη Τσίπρα (13 Ιουνίου 2019)



Εικόνα 21. Contre-plongée στον Κυριάκο Μητσοτάκη (11 Ιουνίου 2019)

Βεβαίως, μπορούμε να πούμε ότι το πλάνο που απεικονίζει τον Αλέξη Τσίπρα είναι πιο θριαμβευτικό και μεγαλοπρεπές από αυτό που απεικονίζει τον Κυριάκο Μητσοτάκη, κυρίως εάν συνυπολογίσουμε τα εφέ και τη μουσική που συνοδεύουν το πλάνο της Εικόνας 20. Το πλάνο αυτό, όμως, αν συγκριθεί με το μεσαίο πλάνο του Κυριάκου Μητσοτάκη της Εικόνας 22 από το ίδιο ρεπορτάζ της 13^{ης} Ιουνίου, η οποία συνοδεύεται από τα ίδια εφέ και μουσική με την Εικόνα 20, παράγει έναν διαφορετικό αξιολογικό χαρακτηρισμό για τον κάθε υποψήφιο πρωθυπουργό. Ο Αλέξης Τσίπρας ανυψώνεται σε ένα πλαίσιο υπεροχής και ο Κυριάκος Μητσοτάκης χαμηλώνει στο επίπεδο του βλέμματος. Αυτή η αντιπαραβολή, λοιπόν, των δύο πλάνων προτείνει μία αξιολογική ιεράρχηση των δύο υποψηφίων, με τον Αλέξη Τσίπρα σε υψηλότερη θέση.



Εικόνα 22. Μεσαίο πλάνο στον Κυριάκο Μητσοτάκη (13 Ιουνίου 2019)



Εικόνα 23. Contre-plongée στα γραφεία της ΝΔ (11 Ιουνίου 2019)

Παρόλα αυτά, το πλάνο του contre-plongée χρησιμοποιείται στο ρεπορτάζ της 11^{ης} Ιουνίου, όχι όμως στον Κυριάκο Μητσοτάκη, αλλά στα γραφεία του κόμματος της ΝΔ (Εικόνα 23), μία επιλογή καδροθεσίας που δεν περιορίζει αυτή την αίσθηση σπουδαιότητας στο πρόσωπο του αρχηγού της αξιωματικής αντιπολίτευσης, αλλά στο σύνολο του κόμματος και του έργου του. Επομένως, διαφαίνεται μία σχετικά ισορροπημένη απεικόνιση των δύο κομμάτων και των αρχηγών τους σε αυτό το ανάλογο κλίμα εξύψωσης, ενδεχομένως για να ενισχυθεί το πλαίσιο της μεταξύ τους αντιπαράθεσης, το οποίο θα εξετάσουμε σε λίγο όταν θα αναφερθούμε στο μοντάζ των δελτίων του 2019.

Τέλος, ένα ιδιαίτερο αλλά χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης του κοντινού πλάνου με έντονη κινηματογραφική χροιά συναντάμε στο πρώτο ρεπορτάζ της 14^{ης} Ιουνίου, κατά την επίσκεψη του πρωθυπουργού σε τοπικό τμήμα της δημοτικής αστυνομίας της Αθήνας. Ο εικονολήπτης στο ρεπορτάζ αυτό δεν αρκείται στην απλή κάλυψη των δηλώσεων του Αλέξη Τσίπρα, αλλά αποφασίζει να κάνει κάποιες λήψεις της αντίδρασης των ακροατών στις δηλώσεις αυτές για να αξιοποιηθούν ύστερα στη διαδικασία του μοντάζ, όπως συμβαίνει συχνά. Ωστόσο, αντί να χρησιμοποιήσει γενικά πλάνα από επιδοκίμασιες των λεγομένων του ομιλητή ή μεσαία πλάνα από μία πιο μεμονωμένη ομάδα ακροατών που παρακολουθούν με προσήλωση τις δηλώσεις του πρωθυπουργού, επιλέγει ένα κοντινό πλάνο σε δύο συγκεκριμένους ακροατές, μέλη της δημοτικής αστυνομίας (Εικόνα 24). Το πλάνο αυτό εξυπηρετεί στον περαιτέρω εξανθρωπισμό της φύσης του ρεπορτάζ και προσδίδει, κατ' επέκταση, έναν χαρακτήρα στις δηλώσεις του Αλέξη Τσίπρα που πλησιάζουν περισσότερο στον άνθρωπο, εντείνοντας τη συγκινησιακή βαρύτητα του λόγου.



Εικόνα 24. Κοντινό πλάνο (14 Ιουνίου 2019)

Σχετικά με τη χρήση του μοντάζ στα δελτία του 2019 της ΕΡΤ, παρατηρείται μία γενική τάση προς το ρυθμικό μοντάζ (11) έναντι του μετρικού (3) και ιδίως του τονικού μοντάζ (2). Τούτο οφείλεται πιθανόν στην πρόθεση του μοντέρ των δελτίων να ισορροπήσει την πληροφοριακή και ενημεροδιασκεδαστική χρήση του μοντάζ, με ακολουθίες και διάρκειες πλάνων βάσει της εσωτερικής τους διαλεκτικής και όχι βάσει άλλων εξωτερικών στοιχείων όπως της μουσικής ή ειδικών εφέ ή της εξωτερικής τους διαλεκτικής λειτουργίας, και χωρίς να τηρεί μία πλήρως αναλογική ακολουθία και διάρκεια, όπως συμβαίνει στο μετρικό μοντάζ. Άλλωστε, κρίνοντας από το πλήθος των πλάνων στα ρεπορτάζ που εξετάστηκαν και της συνολικής τους διάρκειας, η ένταση της εναλλαγής των πλάνων δεν ήταν ιδιαίτερα ισχυρή και υπήρχε ένας σχετικά αργός ρυθμός στην μετάβαση από πλάνο σε πλάνο.

ΜΟΝΤΑΖ						
2019	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
11-Ιουν	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
12-Ιουν	1	0	0	1	0	0
	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
13-Ιουν	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
	0	0	1	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
14-Ιουν	0	0	1	1	1	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	0	0	0
ΣΥΝΟΛΟ	3	11	2	15	1	5

Πίνακας 2. Μοντάζ δελτίων της ΕΡΤ (2019).

Ως προς την ύπαρξη αφηγηματικών, εκφραστικών και στοιχείων συσχετισμού ιδεών, το μοντάζ ακολουθούσε μία πορεία πληροφοριακή, που αρκούσαν στην παρουσίαση πλάνων τα οποία συγκροτούσαν με κατανοητό τρόπο μία χρονική ακολουθία γεγονότων. Το αφηγηματικό μοντάζ, λοιπόν, κυριαρχούσε στα συγκεκριμένα ρεπορτάζ (15). Το εκφραστικό μοντάζ κατά βάση απουσίαζε, με εξαίρεση την περίπτωση της 14^{ης} Ιουνίου στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω στην ανάλυση των πλάνων, όπου σε συνδυασμό με το κοντινό καδράρισμα της Εικόνας 24, η συρραφή των πλάνων των δηλώσεων του πρωθυπουργού με άλλες ακολουθίες πλάνων που απεικόνιζαν την εκτίμηση της διοίκησης της δημοτικής αστυνομίας απέναντι στον Αλέξη Τσίπρα δημιουργούσε μία έντονη συγκινησιακή επίδραση που συνιστούσε εκφραστική χρήση του μοντάζ, αλλά παρέμενε αφηγηματικό προκαλώντας ταυτόχρονα στο θεατή έναν συσχετισμό ιδεών. Η χρήση του μοντάζ

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαζαρένιο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ

συσχετισμού ιδεών ήταν επίσης περιορισμένη στα δελτία του 2019 (5) και αφορούσε κυρίως είτε στο χαρακτήρα της αντιπαράθεσης μεταξύ του κόμματος της κυβέρνησης και του κόμματος της αξιωματικής αντιπολίτευσης είτε για να δημιουργήσει αξιολογικούς χαρακτηρισμούς μέσω πλάνων αντίδρασης. Γενικότερα, από την έρευνά μας προέκυψε ότι αυτές οι δύο λειτουργίες του μοντάζ συσχετισμού ιδεών είναι οι συχνότερες στο προεκλογικό μοντάζ, όπως θα φανεί και στις υπόλοιπες προεκλογικές περιόδους και στα δελτία των άλλων δύο τηλεοπτικών σταθμών.

Ένα χαρακτηριστικό που δεν αναμενόταν να βρεθεί σε τηλεοπτικό σταθμό που παρουσιάζει hard news ήταν η χρήση μουσικής υπόκρουσης σε ορισμένα ρεπορτάζ (12), με τις μισές σχεδόν περιπτώσεις (7) να χρησιμοποιούνται στο τρίτο ρεπορτάζ της 13^{ης} Ιουνίου στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω και το οποίο αποτελεί μία από τις δύο περιπτώσεις χρήσης τονικού μοντάζ. Λόγω του εμφανούς δραματικού βάρους που η μουσική προσδίδει σε μία οποιαδήποτε εικονιστική αφήγηση, θεωρήθηκε απίθανο να συναντήσουμε τη χρήση της σε έναν τηλεοπτικό σταθμό που αφιερώνεται στη σοβαρή τεκμηρίωση, πόσο μάλλον όταν αυτός ο σταθμός είναι κρατικός. Η προτίμηση πλάνων κυρίως πληροφοριακού και τεκμηριωτικού χαρακτήρα που δημιουργούν απόσταση μεταξύ του σκηνοθέτη και του περιεχομένου του κάδρου του (γενικά, μεσαία) επιτείνει αυτήν την έκπληξή μας σχετικά με τη χρήση μουσικής υπόκρουσης στα προεκλογικά ρεπορτάζ αυτού του τηλεοπτικού σταθμού.

ΑΛΛΑ			
2019	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
11-Ιουν	0	0	2
	3	0	6
	0	0	1
	0	0	8
12-Ιουν	0	0	1
	0	0	2
	0	0	0
	0	0	13
13-Ιουν	0	0	5
	0	0	5
	7	0	7
	1	0	1
14-Ιουν	1	0	1
	0	0	3
	0	0	1
	0	0	0
ΣΥΝΟΛΟ	12	0	56

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	
Διεθνές	
Εξωτερικής πολιτικής	
Οικονομικό	
Κοινωνικό	
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	
Διαφόρων θεμάτων	

Πίνακας 3. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας δελτίων της ΕΡΤ (2019).

Τέλος, σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας που έχουμε συμπεριλάβει στην τυπολογία μας και μπορούμε να συναντήσουμε στο τηλεοπτικό ρεπορτάζ, παρατηρούμε αρχικά μία αξιοσημείωτη χρήση ειδικών εφέ (56). Πολλά από αυτά ήταν απλά εφέ με καρτέλες που προσέφεραν μία οπτικοποίηση ηχητικών στοιχείων (λ.χ. φωτογραφία σε μεσαίο πλάνο του ομιλούντος συνοδευόμενη ενίοτε από ένα απλό οπτικό εφέ μίας κυματοδομής ήχου) ώστε να καθιστούν τη συμμετοχή του θεατή πιο ευχάριστη απ' ότι με απουσία εικόνας. Βέβαια, το πλέον χρησιμοποιούμενο εφέ ήταν ο τεμαχισμός της οθόνης σε πολλά πλάνα (split). Αυτό δεν είναι ουσιαστικά παρά ένα τέχνασμα του μοντάζ, προκειμένου να υπάρχει απεικόνιση ομιλητή και ακροατή ή πολλών ομιλητών ταυτόχρονα (εξαιρετικά συνηθισμένη πρακτική στα τηλεοπτικά panel) και, όπως και στις περιπτώσεις οπτικοποίησης του ομιλητή που αναφέραμε παραπάνω, αιτιολογούνται κατά βάση με όρους ενημεροδιασκέδασης. Άλλωστε, ο θεατής ο οποίος συμμετέχει διανοητικά στην διαδικασία της πλαισίωσης είναι πιο επιρρεπής στην αποκωδικοποίηση του μηνύματος με την προτιμώμενη ανάγνωση. Ορισμένα από

αυτά τα split, όμως, είχαν και ρόλο αντίστοιχο του μοντάζ συσχετισμού ιδεών, ώστε να ενισχύσουν τον χαρακτήρα της αντιπαράθεσης μεταξύ των δύο πολιτικών αρχηγών ή άλλων προσώπων που ενδεχομένως βρίσκονταν σε σύγκρουση, για να προσδώσουν αυξημένο βάρος και ένταση στην αντιπαράθεσή τους αυτή.

Προεκλογική περίοδος 2023^α: 23/04-26/04

Κατά την πρώτη προεκλογική περίοδο του Απριλίου του 2023 τα στοιχεία της ΕΡΤ παραμένουν σε σημαντικό βαθμό αμετάβλητα. Τα προεκλογικά ρεπορτάζ πληθαίνουν, απαρτίζοντας το 87,5% των συνολικών ρεπορτάζ έναντι του 68,75% του 2019 και ο αριθμός των πλάνων φαίνεται να αυξάνεται, οδηγώντας ενδεχομένως σε πιο γρήγορο μοντάζ, αλλά η αύξηση είναι μάλλον αναλογική με τη μεγαλύτερη διάρκεια των ρεπορτάζ (~69 λεπτά έναντι των ~59 λεπτών του 2019). Ένα σημαντικό μέρος των γενικών πλάνων της περιόδου αυτής (50) ανήκε στη θεματική της διεθνούς είδησης του πρώτου ρεπορτάζ της 23^{ης} Απριλίου, το οποίο παρουσίαζε τον μαινόμενο εμφύλιο πόλεμο στο Σουδάν και τη διάσωση Ελλήνων που ζούσαν εκεί. Οι κυριότερες διαφορές που προκύπτουν από την προηγούμενη προεκλογική περίοδο του 2019 και στις οποίες θα εστιάσουμε είναι η σαφώς πιο διευρυμένη χρήση των plongée (11), κοντινών (41) και γκρο πλάνων (5) στα ρεπορτάζ του Απριλίου του 2023.

ΠΛΑΝΑ											
2023α	Γενικό	Μεσαίο	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
23-Απρ	50	16	5	0	0	2	3	8	1	20	9:00:00
	10	16	0	0	0	1	0	0	0	10	5:34:00
	6	7	1	0	3	0	0	0	0	4	1:25:00
	11	7	0	0	5	0	0	0	0	12	4:14:00
24-Απρ	19	29	8	0	0	4	0	0	0	16	5:39:00
	33	13	0	0	0	0	0	0	0	24	6:26:00
	4	4	0	0	0	0	1	0	0	1	2:00:00
	1	11	1	0	0	0	0	0	0	4	1:43:00
25-Απρ	16	18	12	5	0	0	1	0	0	11	4:30:00
	20	22	0	0	0	0	0	0	0	9	4:03:00
	16	9	0	0	2	0	0	0	0	11	2:57:00
	15	20	3	0	1	0	2	0	0	15	3:19:00
26-Απρ	44	23	0	0	0	0	0	0	0	16	6:02:00
	13	26	1	0	0	0	6	0	0	8	5:46:00
	9	20	5	0	0	0	2	1	0	14	3:38:00
	6	14	5	0	0	0	0	0	0	4	2:33:00
ΣΥΝΟΛΟ	273	255	41	5	11	7	15	9	1	179	68:49:00

Πίνακας 4. Πλάνα δελτίων της ΕΡΤ (2023^α).

Κατ' αρχάς, στην περίπτωση της τηλεοπτικής ειδησεογραφίας είναι δύσκολο να αποδίδουμε με απόλυτο τρόπο κάποια σκοπιμότητα σε κάθε επιλογή της καδροθεσίας από την πλευρά του σκηνοθέτη. Παρότι στην τυπολογία που καταρτίσαμε για τους τύπους πλάνων μιλήσαμε για συγκεκριμένη συνδήλωση της γωνίας λήψης plongée, ωστόσο αυτή δεν πρέπει να επιστρατεύεται αναγκαστικά στην ερμηνεία και αποκωδικοποίηση του κάθε ξεχωριστού πλάνου, που ενδεχομένως χρήζει ειδικής προσέγγισης. Έτσι, δεν μπορούμε να ισχυριζόμαστε ότι με κάθε χρήση του plongée ο σκηνοθέτης επιθυμεί να μειώσει το άτομο ή τα άτομα που περιλαμβάνονται στο κάδρο. Στο παράδειγμα της Εικόνας 25 από το πρώτο ρεπορτάζ της 23^{ης} Απριλίου όπου η γωνία λήψης είναι δίχως αμφιβολία τύπου plongée, γεννώνται ορισμένα ερωτήματα.

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαζαρένιο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ

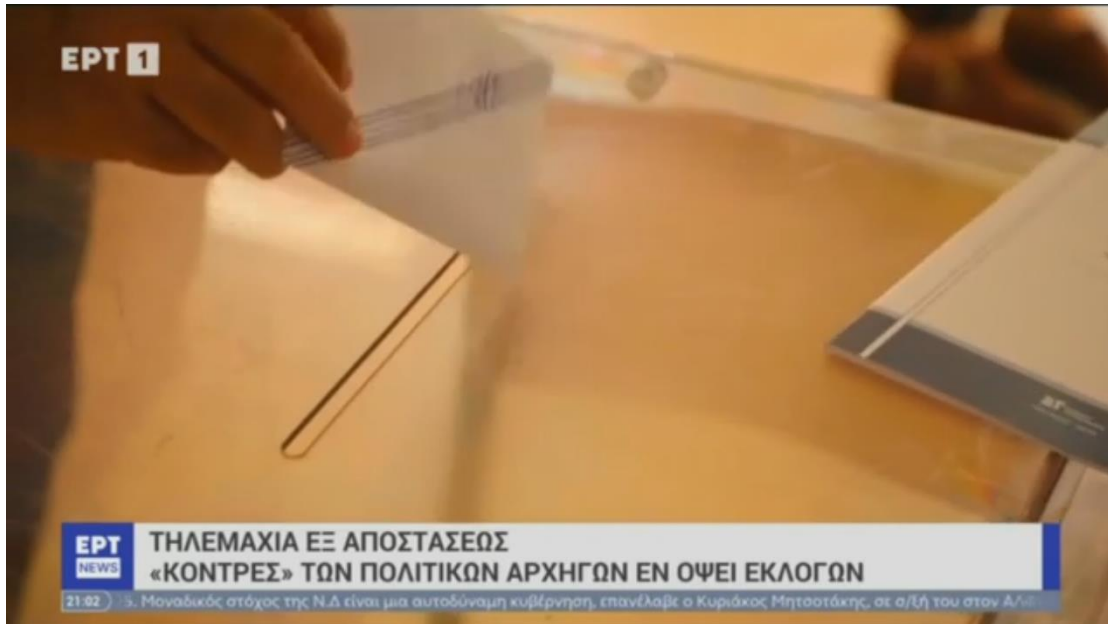


Εικόνα 25. Plongée γωνία λήψης (23 Απριλίου 2023)

Το συγκεκριμένο πλάνο, το οποίο επαναλαμβάνεται με διάφορες παραλλαγές κατά τη διάρκεια του ρεπορτάζ, είναι ένα από τα πολλά που χρησιμοποιήθηκαν για την τηλεοπτική κάλυψη συγκέντρωσης του Αλέξη Τσίπρα, ο οποίος μιλούσε πλέον ως αρχηγός της αξιωματικής αντιπολίτευσης, καθώς οι εκλογές του 2019 ανέδειξαν ως πρώτο κόμμα τη ΝΔ και πρωθυπουργός ήταν πλέον ο Κυριάκος Μητσοτάκης. Η γωνία λήψης του plongée, εν προκειμένω, μπορεί να μας οδηγήσει σε διαφορετικές συνδηλώσεις, χωρίς κάποια να είναι απαραίτητα η επικρατέστερη: πρώτον, μπορούμε να υιοθετήσουμε μία ουδέτερη ερμηνεία, δηλαδή ότι το plongée αξιοποιείται εδώ ως ένα είδος εναλλακτικού γενικού πλάνου, προκειμένου να υπάρχει ποικιλία στις γωνίες λήψης και το αισθητικό προϊόν του ρεπορτάζ να είναι άρτιο και, κατ' επέκταση, πιο ενημεροδιασκεδαστικό. Να αναφέρουμε σε αυτό το σημείο ότι το ρεπορτάζ αυτό συμπεριλαμβάνει και άλλα γενικά πλάνα, στο επίπεδο του ανθρώπινου βλέμματος, επομένως επαναλαμβάνουμε ότι, για άλλη μία φορά, δεν υφίστατο ζήτημα πρακτικού περιορισμού του εικονολήπτη. Η δεύτερη προσέγγιση είναι επίσης κάπως απλή, αλλά διατυπώνει μία θετική αξιολογική χροιά για τον Αλέξη Τσίπρα και τις συγκεντρώσεις του: η γωνία λήψης plongée έχει κατά κανόνα τη δυνατότητα να συμπεριλαμβάνει στο κάδρο το μεγαλύτερο δυνατό πλήθος ανθρώπων με τη μεγαλύτερη δυνατή ευκρίνεια σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη γωνία λήψης, χωρίς τουλάχιστον τη χρήση κάποιου ευρυγώνιου φακού και

πάντοτε όταν η μηχανή λήψης βρίσκεται στην ίδια απόσταση. Επομένως, η επιλογή της συγκεκριμένης γωνίας έγινε προκειμένου να καταστεί εύκολα αντιληπτή η πολυκοσμία στη συγκέντρωση του ΣΥΡΙΖΑ και ο βαθμός συσπείρωσης που ο Αλέξης Τσίπρας είχε πετύχει. Η τρίτη πιθανή ερμηνεία προσδίδει ένα αρνητικό πρόσημο στο περιεχόμενο του κάδρου, με την έννοια που το plongée συνήθως επιτυγχάνει: ο εικονολήπτης και, κατ' επέκταση, ο θεατής, εάν υιοθετήσουμε την άποψη του Metz (1982, 49), βρίσκονται σε ένα επίπεδο ηθικής και διανοητικής ανωτερότητας από τους ανθρώπους που περιλαμβάνονται στο κάδρο, δηλαδή τους ψηφοφόρους και υποστηρικτές του ΣΥΡΙΖΑ, και η γωνία λήψης επιδρά ως καταλύτης για την ηθική και διανοητική μείωση των ανθρώπων αυτών. Αυτό το πλάνο είναι ένα παράδειγμα εικόνας με χαμηλή κινήτρωση, που επιτρέπει αυτές τις πολλαπλές και αντικρουόμενες αναγνώσεις και η προτίμηση κάποιας από αυτές – ή ενδεχομένως και κάποιας άλλης – εξαρτάται από τις κοινωνικές συμβάσεις που ο θεατής ενστερνίζεται.

Ύστερα, η ιδιαίτερη αύξηση στα κοντινά και γκρο πλάνα μεταξύ του 2019 και 2023 μπορεί και πάλι να αποδοθεί στην επίταση του ενημεροδιασκεδαστικού χαρακτήρα της είδησης, ακόμη και του προεκλογικού ρεπορτάζ. Συγκεκριμένα, συναντάμε συχνά σε προεκλογικά ρεπορτάζ, ιδίως στον επίλογό τους, τη χρήση πλάνων από την ίδια την εκλογική διαδικασία: μεσαία και γενικά πλάνα ψηφοφόρων να ασκούν το εκλογικό τους δικαίωμα και κοντινά και γκρο πλάνα στη διαδικασία ρίψης του ψηφοδελτίου στην κάλπη, όπως φαίνεται στο πρώτο ρεπορτάζ της 25^{ης} Απριλίου (Εικόνα 26). Αυτές οι ακολουθίες πλάνων διαδραματίζουν περιορισμένο ρόλο στην πληροφοριακή φύση του ρεπορτάζ, αλλά εξυπηρετούν ένα σκοπό περαιτέρω δραματοποίησης του γεγονότος. Επίσης, τα πλάνα της Εικόνας 27 για το οικονομικό πρόγραμμα του κόμματος «ΜΕΡΑ 25» που παρουσιάστηκε στο ίδιο ρεπορτάζ δεν επιτελούν κάποια αφηγηματική λειτουργία στο ρεπορτάζ, αλλά λειτουργούν ομοίως ως παράγοντας αύξησης της δραματικής έντασης της ιστορίας και επιτείνουν το συσχετισμό ιδεών για τον οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω στην ανάλυση του μοντάζ.



Εικόνα 26. Γκρο πλάνο στη ρίψη του ψηφοδελτίου (25 Απριλίου 2023)



Εικόνα 27. Κοντινά και γκρο πλάνα στο ρεπορτάζ του οικονομικού προγράμματος του ΜέΡΑ 25 (25 Απριλίου 2023)

ΜΟΝΤΑΖ						
2023α	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
23-Απρ	0	1	0	1	1	0
	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
24-Απρ	1	0	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
25-Απρ	0	1	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
26-Απρ	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	1	1
ΣΥΝΟΛΟ	4	12	0	16	2	10

Πίνακας 5. Μοντάζ δελτίων της ΕΡΤ (2023^α).

Στο επίπεδο του μοντάζ, παρατηρούμε ένα μοτίβο κατά βάση όμοιο με αυτό της περιόδου του 2019. Έμφαση στο ρυθμικό στοιχείο με ορισμένες περιπτώσεις μετρικού μοντάζ, με το τονικό μοντάζ να απουσιάζει πλήρως. Ως προς τη νοηματική δομή της συναρμογής των πλάνων, το αφηγηματικό μοντάζ είναι η βασική επιλογή στα δελτία του Απριλίου του 2023, με εκφραστικά στοιχεία να συμπεριλαμβάνονται μόνο στα μη προεκλογικά ρεπορτάζ που αφορούσαν στην υπόθεση του εμφυλίου στο Σουδάν και στη δικαστική πορεία μελών του ακροδεξιού κόμματος “Χρυσή Αυγή”. Αύξηση υπάρχει στη χρήση του μοντάζ συσχετισμού ιδεών, με ευρύτερη εφαρμογή πλάνων αντίδρασης και χρήση πλάνων που δημιουργούν ένα αφήγημα που υπερτίθεται της βασικής αφηγηματικής πορείας του ρεπορτάζ. Παράδειγμα αυτής της χρήσης του μοντάζ συναντάμε στην περίπτωση στην οποία ήδη αναφερθήκαμε, που αφορά στο οικονομικό πρόγραμμα του ΜέΡΑ 25. Όπως φαίνεται στην Εικόνα 27,

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαζαρένιο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ

ο σχολιασμός του οικονομικού προγράμματος του κόμματος από τον εκπρόσωπο τύπου συνοδεύεται από μία σειρά πλάνων που απεικονίζουν χρήμα και χρηματικές συναλλαγές. Το ΜΕΡΑ 25 είχε υποβληθεί ήδη από την ίδρυσή του σε μία πλαισιωτική διαδικασία από τα ΜΜΕ και τους πολιτικούς του αντιπάλους ως ένα κόμμα που απορρίπτει το ευρώ και επιθυμεί την επιστροφή στο εθνικό νόμισμα, κυρίως λόγω των απόψεων του επικεφαλής του κόμματος, Γιάννη Βαρουφάκη, ο οποίος ως υπουργός Οικονομικών της κυβέρνησης ΣΥΡΙΖΑ εξέφραζε μία προτίμηση στο σενάριο αυτό. Μία τέτοια επιλογή μοντάζ με τη γρήγορη εναλλαγή κοντινών και γκρο πλάνων που απεικονίζουν χρήμα είναι αρκετά συνηθισμένη σε ρεπορτάζ οικονομικής φύσης, αλλά δεδομένου του πλαισίου εντός του οποίου έχει τοποθετηθεί το συγκεκριμένο κόμμα αυτό το μοντάζ αποκτά μία νέα διάσταση. Μάλιστα, όταν γίνεται σαφές με τα συγκεκριμένα πλάνα ότι το νόμισμα το οποίο απεικονίζεται είναι το ευρώ, αιωρείται το νομισματικό διακύβευμα αναφορικά με τις θέσεις ενός κόμματος που φαίνεται να το αντιμάχεται. Δημιουργείται έτσι ένα συγκρουσιακό πλαίσιο που πυροδοτεί ή ενισχύει στο θεατή μία ιδέα ασυμβατότητας μεταξύ του νομίσματος που απεικονίζεται και των δηλώσεων που εκείνη τη στιγμή διατυπώνονται.

ΑΛΛΑ			
2023α	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
23-Απρ	0	1	5
	0	0	2
	0	0	2
	0	0	4
24-Απρ	0	0	6
	0	0	3
	0	0	2
	0	0	1
25-Απρ	0	0	1
	0	0	3
	0	0	1
	1	0	5
26-Απρ	0	0	5
	0	0	3
	0	0	5
	0	0	2
ΣΥΝΟΛΟ	1	1	50

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαύρο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ

Πίνακας 6. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας δελτίων της ΕΡΤ (2023^α).

Ως προς τα υπόλοιπα κινηματογραφικά στοιχεία, η χρήση της μουσικής μειώνεται δραματικά, με μία μόνο εξαίρεση στο 4^ο ρεπορτάζ της 25^{ης} Απριλίου που σχολίαζε την επερχόμενη διεξαγωγή τηλεμαχίας μεταξύ των πολιτικών αρχηγών. Η επιλογή να συνοδεύεται αυτό το ρεπορτάζ από μία δραματική μουσική υπόκρουση εξυπηρετεί, για ακόμη μία φορά, στην επίταση της έντασης και του συγκρουσιακού χαρακτήρα του γεγονότος, προσδίδοντας σε μία πολιτική τηλεμαχία μία αυξημένη μυθοπλαστική διάσταση. Χρήση αλλοίωσης του φωτισμού συναντήσαμε μόνο μία φορά, στο πιο εκφραστικό και δραματικό ρεπορτάζ για τον επαναπατρισμό των Ελλήνων του Σουδάν (πρώτο ρεπορτάζ 23^{ης} Απριλίου) και η χρήση των οπτικών εφέ διατηρεί πολύ παρόμοια συχνότητα και χαρακτήρα με τα ρεπορτάζ του 2019.

Έχει επίσης ενδιαφέρον να αναφέρουμε μία δήλωση του επικεφαλής του ΣΥΡΙΖΑ, Αλέξη Τσίπρα, στη διάρκεια μιας προεκλογικής συγκέντρωσής του που καλύπτεται από το τρίτο ρεπορτάζ της 25^{ης} Απριλίου. Ο αρχηγός της αξιωματικής αντιπολίτευσης, αναφερόμενος στην νοηματική χρήση της εικόνας που αξιοποιεί η ΝΔ στις συγκεντρώσεις της, λέει τα εξής: «Δεν έχουμε τα εφέ τα σκηνοθετικά, είμαστε περισσότεροι στις πλατείες, είμαστε περισσότεροι στους δρόμους, θα είμαστε περισσότεροι και στις κάλπες». Με αυτά τα λόγια, ο Αλέξης Τσίπρας αναγνωρίζει και ο ίδιος απερίφραστα το ρόλο της σκηνοθεσίας, του μοντάζ και της εικόνας εν γένει στη διαμόρφωση πλαισίων για ένα πολιτικό κόμμα ή αρχηγό.

Προεκλογική περίοδος 2023^β: 30/05-02/06

Η παρουσία του προεκλογικού ρεπορτάζ στην ΕΡΤ κατά την περίοδο Μαΐου – Ιουνίου 2023 γίνεται ακόμα πιο κυρίαρχη και από την προηγούμενη περίοδο, με τα 15 από τα 16 ρεπορτάζ να αφορούν στις επερχόμενες εκλογές (93,75%). Η χρήση του κάθε είδους πλάνου παραμένει σε παρόμοια επίπεδα συχνότητας εμφάνισης, με ελαφρώς λιγότερα γενικά πλάνα (195 αντί των 273 της προηγούμενης περιόδου), κάτι που ενδεχομένως οφείλεται σε μία πιο περιορισμένη κάλυψη προεκλογικών

συγκεντρώσεων σε σχέση με τον Απρίλιο ή απλώς στην επικέντρωση των ρεπορτάζ σε μία πιο πληροφοριακή κατεύθυνση. Τα κοντινά και πολύ κοντινά πλάνα παραμένουν σε μία παρόμοια συχνότητα χρήσης, ιδίως στα πρώτα ρεπορτάζ της 31ης Μαΐου, της 1ης και της 2ης Ιουνίου, τα οποία συμπεριλαμβάνουν δηλώσεις και προγράμματα οικονομικής και φορολογικής φύσεως και, ως εκ τούτου, περιέχουν αρκετά κοντινά και γκρο πλάνα σε χρήμα και χρηματικές συναλλαγές.

ΠΛΑΝΑ											
2023β	Γενικό	Μεσαίο	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
30-Μαΐ	31	20	1	0	0	0	0	0	0	29	9:00:00
	11	22	4	0	0	2	3	0	0	6	4:03:00
	9	10	0	0	2	0	1	0	0	6	2:25:00
	20	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1:47:00
31-Μαΐ	8	15	13	1	1	1	0	0	0	9	4:57:00
	13	12	0	0	0	0	0	0	0	7	3:09:00
	21	19	0	0	0	0	0	0	0	18	5:29:00
	30	31	5	1	0	0	2	0	0	20	5:29:00
1-Ιουν	15	29	7	4	0	2	3	0	0	16	5:01:00
	7	20	0	0	0	1	4	0	0	7	2:38:00
	4	9	0	0	0	0	0	0	0	3	1:19:00
	6	21	6	0	0	0	0	0	0	4	2:51:00
2-Ιουν	10	15	12	3	0	0	1	0	0	10	4:12:00
	5	16	0	0	2	0	0	0	0	10	2:55:00
	3	11	0	0	2	0	0	0	0	11	2:49:00
	2	20	1	0	0	0	0	0	0	12	2:49:00
ΣΥΝΟΛΟ	195	272	49	9	7	6	14	0	0	168	60:53:00

Πίνακας 7. Πλάνα δελτίων της ΕΡΤ (2023^β).

Παρά τον μειωμένο αριθμό γενικών πλάνων σε σχέση με τις άλλες δύο προεκλογικές περιόδους, παρατηρήσαμε τη χρήση της plongée γωνίας λήψης, με πιο περιορισμένη συχνότητα από την προηγούμενη περίοδο, αλλά με σημαντικά

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαζέ
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ

σαφέστερη κινήτρωση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της Εικόνας 28 από το τρίτο ρεπορτάζ της 30ης Μαΐου, όπου το plongée είναι πλέον κατακόρυφο (“bird’s eye view”) και συμπεριλαμβάνει μάλιστα και κίνηση της μηχανής λήψης, ώστε το κάδρο να συμπεριλάβει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο πλήθος ανθρώπων. Σε αυτήν την

περίπτωση, είναι σαφές ότι η επιλογή του συγκεκριμένου πλάνου δεν αξιοποιεί την ισοπεδωτική, μειωτική λειτουργία του plongée, αλλά την ικανότητα του να παρουσιάσει μία εξαιρετικά πολυπληθή προεκλογική συγκέντρωση και, κατ' επέκταση, την υψηλή ακόμα δημοτικότητα του αρχηγού του ΣΥΡΙΖΑ, Αλέξη Τσίπρα, παρά την ήττα του στην προηγούμενη εκλογική αναμέτρηση.



Εικόνα 28. Plongée από προεκλογική συγκέντρωση του Αλέξη Τσίπρα (30 Μαΐου 2023)

Αντίθετα από την πιθανή πολυσημία της γωνίας λήψης plongée, η χρήση του contre-plongée δεν επιτρέπει περιθώρια για πολλές διαφορετικές ερμηνείες. Η επιλογή απεικόνισης του αρχηγού της ΝΔ με αυτήν τη γωνία λήψης που συναντήσαμε στο δεύτερο ρεπορτάζ της 1ης Ιουνίου (Εικόνα 29) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα.



Εικόνα 29. Contre-plongée στον Κυριάκο Μητσοτάκη (1 Ιουνίου 2023)

Ο θριαμβευτικός χαρακτήρας του συγκεκριμένου καδραρίσματος είναι εμφανής, ιδίως εάν συνυπολογιστούν τα στοιχεία της εικόνας πέραν του αρχηγού της ΝΔ: η κίνηση προς το βήμα που ακολουθεί ο εικονιζόμενος δημιουργεί ένα σαφή συσχετισμό με το σύνθημα της ΝΔ που αναγράφεται μπροστά στο βήμα (Σταθερά, τολμηρά, μπροστά) και οι ελληνικές σημαίες που εμφανίζονται στο κάτω μέρος του κάδρου πυροδοτούν μία νοητική σύνδεση πατριωτισμού και φιλοπατρίας. Με τη γωνία λήψης αυτή και το περιεχόμενο του κάδρου, λοιπόν, συγκροτείται ένα αξιολογικό πλαίσιο σχετικά με τα γνωρίσματα του πρωθυπουργού από τα πλέον δηλωτικά που συναντήσαμε στην έρευνά μας.

ΜΟΝΤΑΖ						
2023β	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
30-Μαΐ	1	0	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	0
31-Μαΐ	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
1-Ιουν	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
2-Ιουν	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
ΣΥΝΟΛΟ	3	13	0	16	0	6

Πίνακας 8. Μοντάζ δελτίων της ΕΡΤ (2023^β).

Ο ενημερωτικός χαρακτήρας του μοντάζ στην ΕΡΤ φαίνεται να επικρατεί περισσότερο στα δελτία αυτής της προεκλογικής περιόδου απ' ότι σε αυτά του 2019 και του Απριλίου του 2023. Η εναλλαγή πλάνων ήταν σταθερή, ακολουθώντας με συνέπεια τη συχνότητα της προηγούμενης περιόδου σε μετρικό (3) και ρυθμικό μοντάζ (13). Το τονικό μοντάζ για ακόμη μία φορά απουσίαζε, ενώ και ο συσχετισμός ιδεών φαίνεται να περιορίζεται σημαντικά σε 6 περιπτώσεις αντί των 10 της περιόδου του Απριλίου, διατηρώντας τα ίδια χαρακτηριστικά που ήδη έχουμε αναφέρει. Το εκφραστικό μοντάζ που συναντήσαμε σε μη προεκλογικά ρεπορτάζ κατά την περίοδο του Απριλίου επίσης δεν απαντάται κατά την περίοδο του Μαΐου.

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαύρο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ

ΑΛΛΑ			
2023β	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
30-Μαΐ	0	0	2
	0	0	5
	0	0	4
	0	0	2
31-Μαΐ	0	0	10
	0	0	0
	0	0	3
	0	0	6
1-Ιουν	0	0	3
	0	0	1
	0	0	2
	0	0	1
2-Ιουν	0	0	4
	0	0	1
	0	0	3
	0	0	1
ΣΥΝΟΛΟ	0	0	48

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	
Διεθνές	
Εξωτερικής πολιτικής	
Οικονομικό	
Κοινωνικό	
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	
Διαφόρων θεμάτων	

Πίνακας 9. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας δελτίων της ΕΡΤ (2023^β).

Απουσιάζει, επίσης, τελείως η χρήση μουσικής υπόκρουσης και επεξεργασίας του φωτισμού στα ρεπορτάζ αυτά και η χρήση ειδικών εφέ παραμένει σε ίδια επίπεδα (48), γεγονός που επιβεβαιώνει την περισσότερο πληροφοριακή προσέγγιση του σταθμού στη συγκεκριμένη προεκλογική περίοδο. Ένα συγκεκριμένο ειδικό εφέ, ωστόσο, ξεχωρίζει από τα άλλα, τα οποία ακολουθούν την ίδια πορεία με τις προηγούμενες χρονιές. Στο πρώτο ρεπορτάζ της 31^{ης} Μαΐου συναντήσαμε το συγκεκριμένο πλάνο (Εικόνα 30), το οποίο φαίνεται να είναι εξ ολοκλήρου κατασκευασμένο με τη χρήση CGI.



Εικόνα 30. Χρήση εφέ CGI (31 Μαΐου 2023)

Το συγκεκριμένο πλάνο κρίθηκε άξιο μνείας για δύο λόγους. Πρώτον, είναι το μοναδικό πλάνο της ERT που συναντήσαμε το οποίο αξιοποιεί την τεχνολογία του CGI και, εμπειρικά μιλώντας, μπορούμε να πούμε ότι ο τηλεοπτικός αυτός σταθμός χρησιμοποιεί σπάνια αυτό το εργαλείο. Δεύτερον, όπως φαίνεται και από την κορδέλα του τίτλου, το εφέ αυτό εμφανίζεται σε ένα προεκλογικό ρεπορτάζ που αφορά στη διαμάχη μεταξύ των κομμάτων για ζητήματα οικονομικής και φορολογικής φύσης και, ως εκ τούτου, φαίνεται ετερόκλητο σε ένα ρεπορτάζ κατά βάση πολιτικού χαρακτήρα. Εντούτοις, επιδιώκει να προσδώσει ένταση και σασπένς στην προβλεπόμενη «μετωπική» σύγκρουση των κομμάτων στην πορεία για τις εκλογές, με έναν τρόπο που χρησιμοποιείται κυρίως σε αστυνομικά ρεπορτάζ για το κυβερνοέγκλημα. Έτσι η πορεία αυτή καθίσταται και οπτικά μια σκοτεινή δυσνόητη υπόθεση που εγκυμονεί σοβαρούς κινδύνους.

Προεκλογική περίοδος 2019: 11/06-14/06

Στα ρεπορτάζ του ιδιωτικού τηλεοπτικού σταθμού ΣΚΑΪ κατά την προεκλογική περίοδο του 2019 παρουσιάζεται μία διαφορετική εικόνα σε σχέση με τα δελτία ειδήσεων της ίδιας περιόδου στην κρατική ΕΡΤ. Το προεκλογικό ρεπορτάζ για άλλη μία φορά κυριαρχεί, αποτελώντας τα 12 από τα 16 ρεπορτάζ (75%), ποσοστό μικρότερο από αυτό που παρατηρήσαμε στα αντίστοιχα της ΕΡΤ, αλλά και πάλι σημαντικό. Αρχικά, η συνολική διάρκεια των ρεπορτάζ είναι βαθμιαία μεγαλύτερη (~1 ώρα και 49 λεπτά έναντι εκείνων της ΕΡΤ που διαρκούσαν περίπου μία ώρα) και, ως εκ τούτου, ο αριθμός των πλάνων είναι σημαντικά μεγαλύτερος.

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Yellow
Διεθνές	Grey
Εξωτερικής πολιτικής	Red
Οικονομικό	Light Green
Κοινωνικό	Purple
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Light Blue
Διαφόρων θεμάτων	Pink

ΠΛΑΝΑ											
2019	Γενικό	Μεσαίο	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
11-Ιουν	0	9	1	0	0	1	0	0	0	1	4:15:00
	35	61	4	0	0	0	5	0	0	26	14:47:00
	2	1	0	0	0	1	0	0	0	1	1:12:00
	4	14	0	0	4	0	0	0	0	6	2:46:00
12-Ιουν	31	62	3	0	0	3	12	0	0	17	9:43:00
	16	22	4	0	2	0	0	0	0	20	6:42:00
	7	13	1	0	1	0	0	0	0	8	4:22:00
	2	17	1	0	0	0	0	0	0	8	3:01:00
13-Ιουν	21	26	8	1	0	2	0	0	0	8	4:58:00
	37	78	5	0	2	22	4	0	0	36	12:12:00
	5	5	0	0	3	0	0	0	0	4	1:38:00
	37	30	0	0	0	0	5	0	0	0	25:54:00
14-Ιουν	13	27	0	0	3	3	0	0	0	6	5:54:00
	17	19	3	0	1	1	2	0	0	1	4:23:00
	12	23	1	0	0	0	3	0	0	7	4:58:00
	9	12	1	0	0	2	0	0	0	5	2:10:00
ΣΥΝΟΛΟ	248	419	32	1	16	35	31	0	0	154	108:55:00

Πίνακας 10. Πλάνα δελτίων του ΣΚΑΪ (2019).

Αναλογικά, η χρήση γενικών και μεσαίων πλάνων είναι ακόμη μεγαλύτερη από άλλους τύπους καδραρίσματος, συγκροτώντας ένα ισχυρό ενημερωτικό/πληροφοριακό πλαίσιο. Η κίνηση των πλάνων φαίνεται επίσης να είναι πιο περιορισμένη, αλλά δεν σπανίζουν τα πλάνα με γωνία λήψης τύπου contre-plongée. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούμε τη χρήση παρόμοιων ή και ίδιων πλάνων με αυτά της ΕΡΤ στα γραφεία της ΝΔ και επανάληψή τους, στο δεύτερο ρεπορτάζ της 13^{ης} Ιουνίου (Εικόνα 31). Επομένως, μπορούμε να υποθέσουμε πως δημιουργείται ένα παρόμοιο εφέ σπουδαιότητας αναφορικά με το έργο του κόμματος, με έναν ακόμη πιο επίμονο χαρακτήρα λόγω της επανάληψης.



Εικόνα 31. Επανάληψη contre-plongée γωνίας λήψης στα γραφεία της ΝΔ (13 Ιουνίου 2019)

Η χρήση αυτών των contre-plongée κάδρων, ωστόσο, αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον όταν αντιπαραβάλλεται με τα plongée πλάνα του αμέσως επόμενου,

τρίτου ρεπορτάζ στην αρχηγό του Κινήματος Αλλαγής (εφεξής: ΚΙΝΑΛ ή ΠΑΣΟΚ), Φώφη Γεννηματά, την εποχή που το ΚΙΝΑΛ ήταν η τρίτη πολιτική δύναμη στο Κοινοβούλιο. Τα πλάνα αυτά, όπως φαίνεται στο παράδειγμα της Εικόνας 32, μπορούν να εκληφθούν ως μειωτικά για την πολιτική αρχηγό, σε σχέση με τα άλλα δύο κυρίαρχα κόμματα. Η αντίστιξη αυτή ενισχύει την αντίθεση μεταξύ των αρχηγών των κομμάτων και ενισχύει τον συγκριτικό και συγκρουσιακό χαρακτήρα του παρεχόμενου πλαισίου.



Εικόνα 32. Plongée στην Φώφη Γεννηματά (13 Ιουνίου 2019)

Κοντινά πλάνα ίδιας φύσης με αυτά της ΕΡΤ (σε χρήμα και συναλλαγές) συναντάμε στο οικονομικό ρεπορτάζ της 13^{ης} Ιουνίου, με σκοπό την πρόκληση της ίδιας έντασης σχετικά με το θέμα του ρεπορτάζ που αφορούσε στην έκθεση του Ευρωπαϊκού Μηχανισμού Σταθερότητας για την Ελλάδα. Επίσης, η πιο έντονη παρουσία της σχολιαστικής δημοσιογραφίας στο ΣΚΑΪ σε σχέση με την ΕΡΤ οδηγεί σε μία πιο συχνή χρήση πλάνων αντιστοιχίας (*champ contre champ*), όπου η παρουσιάστρια του δελτίου και ο προσκεκλημένος από τον τηλεοπτικό σταθμό σχολιαστής, δημοσιογράφος ή πολιτικό πρόσωπο συζητούν για τα θέματα του ρεπορτάζ που μόλις παρουσιάστηκε.

ΜΟΝΤΑΖ						
2019	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
11-Ιουν	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	1
	0	1	0	0	0	0
12-Ιουν	1	0	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
	1	0	0	1	0	0
	1	0	0	0	0	1
13-Ιουν	1	0	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	1
	1	0	0	0	0	1
	1	0	0	1	0	0
14-Ιουν	0	1	0	0	0	1
	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	0	0	1
	0	1	0	1	0	1
ΣΥΝΟΛΟ	9	7	0	11	0	10

Πίνακας 11. Μοντάζ δελτίων του ΣΚΑΪ (2019).

Η χρήση του μοντάζ στο ΣΚΑΪ έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον απ' ό τι στα δελτία της ΕΡΤ. Παρατηρούμε ότι το μετρικό και το ρυθμικό μοντάζ ισορροπούν (9 και 7 αντίστοιχα), σε αντίθεση με το κατά βάση ρυθμικό μοντάζ της ΕΡΤ. Η ιδιαίτερη όμως διαφορά βρίσκεται σε μία λιγότερο αφηγηματική και περισσότερο διανοητική εστίαση στο μοντάζ αυτών των ρεπορτάζ. Παρότι το αφηγηματικό μοντάζ είναι σαφώς συχνό (11), η χρήση του μοντάζ συσχετισμού ιδεών (10) καταλαμβάνει ισάξια θέση. Αυτό οφείλεται σε έναν τρόπο εναλλαγής πλάνων αντίδρασης και αντιπαράθεσης παρόμοιο με αυτόν της ΕΡΤ, αλλά πολύ πιο εμφανή. Αρχικά, στην ΕΡΤ, λόγω της σχετικά περιορισμένης χρήσης αντιστοιχίας πλάνων, τα πλάνα αντίδρασης αποτελούνταν κυρίως από ένα μεσαίο πλάνο ενός πολιτικού αρχηγού σε μία προεκλογική συγκέντρωση και, ακολούθως, ένα γενικό πλάνο με την αντίδραση του κοινού στα λεγόμενά του. Βέβαια, η προεκλογική συγκέντρωση είναι ένας χώρος

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίλα
Κοινωνικό	Μαύρο
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαύρο
Διαφόρων θεμάτων	Μαύρο

όπου αναμένεται συνήθως μία αντίδραση επευφημιών από τους παρευρισκόμενους, λόγω της θετικής προκατάληψής τους απέναντι στο πολιτικό πρόσωπο που μιλάει. Σε ένα στούντιο, ωστόσο, σε ένα σενάριο tête-à-tête με έναν έμπειρο δημοσιογράφο, οι δηλώσεις του ομιλούντος αποκτούν μία μεγαλύτερη βαρύτητα όταν ο δημοσιογράφος απεικονίζεται να γνέφει καταφατικά (Εικόνα 33). Αυτή η ακολουθία πλάνων μετατοπίζει το ρόλο του “πρωταγωνιστή” από τον σχολιαστή, ακόμη και από τον δημοσιογράφο. Ο νέος πρωταγωνιστής γίνεται η αξιολογική κρίση που προκύπτει από το νεύμα ή την επιδοκιμασία του λόγου του σχολιαστή ή συνεντευξιαζομένου από τον δημοσιογράφο και δημιουργεί ένα πλαίσιο που μας βοηθά να καταλάβουμε γιατί ο Warren χαρακτηρίζει το πλάνο αντίδρασης ως «πλύση εγκεφάλου» (2002, 65).



Εικόνα 33. Champ contre champ σε ρεπορτάζ προεκλογικού σχολιασμού (14 Ιουνίου 2019, τρίτο ρεπορτάζ)

Ακόμη πιο έντονη είναι η χρήση μοντάζ αντιπαράθεσης, ιδίως μεταξύ του ΣΥΡΙΖΑ και της ΝΔ που ήταν σε όλες τις προεκλογικές περιόδους τα πρώτα δύο κόμματα. Δηλώσεις του ενός πολιτικού αρχηγού αντιπαραβάλλονται με τις δηλώσεις

του άλλου σχεδόν σε κάθε πολιτικό ρεπορτάζ, εντείνοντας το αίσθημα της σύγκρουσης και προβάλλοντας πολιτική πόλωση. Η εναλλαγή πλάνων, μάλιστα, συχνά συμπεριλαμβάνει χαρακτηριστικά ρακόρ, ακόμη κι όταν οι δύο πολιτικοί αρχηγοί μιλούν σε τελείως διαφορετικούς τόπους και χρόνους (Εικόνα 34). Πρόκειται για τέχνασμα του μοντέρ προκειμένου να αναπαράξει τον δραματικό, συγκρουσιακό τόνο μίας πραγματικής λογομαχίας των δύο προσώπων και, παρότι δεν συμπεριλαμβάνει απαραίτητα κάποια αξιολογική κρίση για κάποιον από τους δύο, σίγουρα εντείνει το χαρακτήρα της αντιπαράθεσης (πλαίσιο σύγκρουσης).



Εικόνα 34. Πλάνα αντιπαράθεσης πολιτικών αρχηγών (13 Ιουνίου 2019, δεύτερο ρεπορτάζ)

ΑΛΛΑ			
2019	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
11-Ιουν	0	0	6
	0	0	18
	0	0	5
	0	0	2
12-Ιουν	0	2	13
	0	1	11
	0	4	7
	0	0	1
13-Ιουν	0	0	5
	0	4	6
	0	0	0
	0	0	23
14-Ιουν	0	1	6
	0	0	11
	0	0	2
	0	2	3
ΣΥΝΟΛΟ	0	14	119

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	
Διεθνές	
Εξωτερικής πολιτικής	
Οικονομικό	
Κοινωνικό	
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	
Διαφόρων θεμάτων	

Πίνακας 12. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας δελτίων του ΣΚΑΪ (2019).

Τέλος, τα ρεπορτάζ αυτά δεν συμπεριλάμβαναν καθόλου τη χρήση μουσικής για προσθήκη έντασης στις ιστορίες, αλλά αξιοποιούνταν σε υπολογίσιμο βαθμό στοιχεία φωτισμού και ιδίως ειδικά εφέ ως περαιτέρω πλαισιωτικά εργαλεία. Η χρήση των ειδικών εφέ είναι πολλαπλάσια απ' ό,τι σε οποιαδήποτε άλλα δελτία προεκλογικής περιόδου στην ΕΡΤ (119), και θεωρούμε σκόπιμο να σταθούμε εκ νέου σε ένα παράδειγμα CGI από το δεύτερο ρεπορτάζ της 12^{ης} Ιουνίου, ένα αστυνομικό ρεπορτάζ για μία ληστεία ATM σε μεγάλο νοσοκομείο της Θεσσαλονίκης. Το ρεπορτάζ αφιερώνει μία ακολουθία πλάνων κατασκευασμένων εξ ολοκλήρου με CGI προκειμένου να αναπαραστήσει τα συμβάντα της ληστείας, όπως φαίνεται στο παράδειγμα της Εικόνας 35. Το ενδιαφέρον είναι πως η συγκρότηση και η συρραφή των πλάνων σε μία τέτοια σκηνή δεν υπόκειται σε κανέναν απολύτως τεχνικό περιορισμό. Ο σκηνοθέτης μπορεί με ένα απλό ντεκουπάζ να κατευθύνει τον δημιουργό του CGI ώστε να κατασκευάσει ένα απεριόριστο συνδυασμό πλάνων, καδραρισμάτων και επιλογών μοντάζ. Παρότι στην προκειμένη περίπτωση, η

δραματική ένταση των πλάνων και του μοντάζ που αξιοποιήθηκαν παραμένει χαμηλή και με υπερτιθέμενο πληροφοριακό χαρακτήρα, η ίδια η ανακατασκευή των γεγονότων δημιουργεί ένα ισχυρό δραματικό εφέ που φέρνει το θεατή αντιμέτωπο με την ψευδαίσθηση της απόλυτης τεκμηρίωσης.



Εικόνα 35. Χρήση CGI για αναπαράσταση πραγματικών γεγονότων (12 Ιουνίου 2019)

Προεκλογική περίοδος 2023^α: 23/04-26/04

Κατά την πρώτη προεκλογική περίοδο του 2023 το προεκλογικό ρεπορτάζ παραμένει κυρίαρχο (81,25%). Η συνολική διάρκεια μειώνεται σημαντικά, κατά 30 περίπου λεπτά, αλλά ο αριθμός των πλάνων παραμένει αρκετά υψηλός, κυρίως λόγω των τριών διεθνών ρεπορτάζ που άπτονται των επιχειρήσεων διάσωσης Ελλήνων από το Σουδάν, όπου μαινόταν τότε εμφύλιος πόλεμος. Τα ρεπορτάζ αυτά παρουσιάζουν γρήγορη αλλαγή πλάνων και συμπεριλαμβάνουν ένα μεγάλο μέρος ιδιαίτερων τύπων πλάνων, όπως contre-plongée αλλά και των σχετικά σπάνιων στην ειδησεογραφία υποκειμενικών πλάνων, που εντείνουν το δραματικό χαρακτήρα της είδησης προσδίδοντας αυξημένο βαθμό ταύτισης θεατή και εικονολήπτη. Ωστόσο, το βασικότερο όχημα δραματοποίησης που διαφοροποιεί ριζικά την κάλυψη του ΣΚΑΪ από αυτήν της ΕΡΤ είναι τα γκρο πλάνα στους ξεριζωμένους από τις ζωές τους στο

Σουδάν Έλληνες (Εικόνα 36). Σε αυτά τα πλάνα η συγκινησιακή φόρτιση που ο εικονολήπτης προτάσσει είναι τεράστια, με το ένα από αυτά μάλιστα να απεικονίζει έναν άνδρα που δακρύζει. Παρότι παραμένει πάντοτε τεκμηριωτικό ρεπορτάζ, ο υπερχειλίζων συναισθηματισμός αναδεικνύει την ανθρώπινη διάσταση της αφήγησης και συνιστά αδιαμφισβήτητο μέσο κατασκευής ενός πλαισίου για την ιστορία αυτή.

ΠΛΑΝΑ											
2023α	Γενικό	Μεσαίο	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
23-Απρ	58	23	1	0	1	15	0	22	0	53	15:47:00
	12	20	0	0	1	0	0	0	0	6	5:53:00
	5	4	0	0	0	0	0	0	0	1	0:50:00
	3	9	1	0	1	0	0	0	0	5	1:29:00
24-Απρ	13	21	2	0	0	0	0	0	0	13	4:49:00
	13	30	8	0	0	4	0	0	0	8	2:56:00
	11	28	0	0	8	0	4	0	0	6	3:27:00
	14	17	3	0	1	6	0	0	0	9	4:26:00
25-Απρ	49	32	1	0	0	0	0	6	0	25	7:40:00
	9	13	0	2	1	0	1	0	0	7	3:23:00
	19	22	1	2	0	0	0	0	0	14	5:04:00
	8	10	0	0	0	0	0	0	0	7	2:25:00
26-Απρ	45	35	4	2	0	1	0	6	0	29	7:48:00
	19	18	0	0	0	0	0	0	0	9	4:57:00
	5	3	0	0	0	0	0	0	0	5	1:37:00
	25	35	3	2	2	0	3	0	0	9	5:27:00
ΣΥΝΟΛΟ	308	320	24	8	15	26	8	34	0	206	77:58:00

Πίνακας 13. Πλάνα δελτίων του ΣΚΑΪ (2023^α).

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαύρο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ



Εικόνα 36. Γκρο πλάνα στο βλέμμα διασωθέντων Ελλήνων από το Σουδάν (26 Απριλίου 2023, πρώτο ρεπορτάζ)

Στον προεκλογικό στίβο, η κινηματογράφηση των ρεπορτάζ παραμένει σχεδόν αμετάβλητη, με αξιοσημείωτη την κάλυψη των οικονομικών προεκλογικών δηλώσεων του ΜέΡΑ 25 από τον επικεφαλής του κόμματος, Γιάνη Βαρουφάκη, στο τρίτο ρεπορτάζ της 24^{ης} Απριλίου. Σε αυτήν την τηλεοπτική κάλυψη, η οποία αντίστοιχα φαίνεται σκηνοθετημένη με προσεγμένο τρόπο και χωρίς ατεχνία στην τοποθέτηση ή στην κίνηση της μηχανής λήψης, επαναλαμβάνεται με διάφορες παραλλαγές το καδράρισμα του Γιάνη Βαρουφάκη από ψηλά, με γωνία λήψης plongée (Εικόνα 37). Αυτή η απεικόνιση μπορεί να ερμηνευτεί ως προσπάθεια μείωσης του πολιτικού αρχηγού και κατ' επέκταση, μείωσης της σημασίας και αξιοπιστίας των πολιτικών του δηλώσεων. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται σημαντικά,

εάν αναλογιστούμε τη γενικότερη μεταχείριση του συγκεκριμένου πολιτικού προσώπου από το μοντάζ του ΣΚΑΪ κατά την προεκλογική περίοδο αυτή.



Εικόνα 37. Plongée στον Γιάνη Βαρουφάκη (24 Απριλίου 2023)

ΜΟΝΤΑΖ						
2023α	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
23-Απρ	1	0	0	1	1	0
	0	1	0	0	0	1
	1	0	0	1	0	0
	1	0	0	1	0	1
24-Απρ	1	0	0	0	0	1
	0	0	1	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
25-Απρ	1	0	0	1	1	0
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	0	0
26-Απρ	0	1	0	1	1	0
	0	0	1	1	0	1
	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	0	0	1
ΣΥΝΟΛΟ	6	8	2	13	3	10

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Yellow
Διεθνές	Grey
Εξωτερικής πολιτικής	Red
Οικονομικό	Green
Κοινωνικό	Purple
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Blue
Διαφόρων θεμάτων	Pink

Πίνακας 14. Μοντάζ δελτίων του ΣΚΑΪ (2023^α).

Όλοι οι τηλεοπτικοί σταθμοί που εξετάζουμε, αλλά ιδίως αυτός του ΣΚΑΙ, αξιοποιούν σε διάφορους βαθμούς το μοντάζ ως ένα μέσο κατασκευής της εικόνας

ενός πολιτικού προσώπου. Με εμφανείς, ομολογουμένως, μεταβάσεις και κοψίματα, κατασκευάζουν ένα ερμηνευτικό σχήμα σε σαφές πλαίσιο: ο σκηνοθέτης του ρεπορτάζ επιλέγει ορισμένα τμήματα από ένα απόσπασμα δήλωσης ενός πολιτικού προσώπου και δημιουργεί, με αυτόν τον τρόπο, ένα αφήγημα το οποίο χαρακτηρίζεται από υψηλό βαθμό κινήτρωσης, περιορίζει τις διάφορες πιθανές ερμηνείες και συγκροτεί ένα προτιμώμενο νόημα που, με τη σειρά το, καθοδηγεί τον θεατή σε προεπιλεγμένες, προτιμώμενες αναγνώσεις. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της τεχνικής μπορούμε να συναντήσουμε στα ρεπορτάζ του ΣΚΑΙ της 24^{ης} και 25^{ης} Απριλίου 2023, συγκεκριμένα στο τρίτο και δεύτερο ρεπορτάζ της κάθε ημέρας, τα οποία περιστρέφονται γύρω από τις προεκλογικές δηλώσεις του επικεφαλής του ριζοσπαστικού – αριστερού κόμματος ΜέΡΑ 25, Γιάννη Βαρουφάκη, και το οικονομικό και κοινωνικό πρόγραμμα που προτείνει, και τις αντιδράσεις και σχολιασμούς των υπολοίπων κομμάτων και πολιτικών αρχηγών απέναντι στις δηλώσεις αυτές. Πιο αναλυτικά, αφιερώθηκε τις δύο αυτές ημέρες ένα χρονικό διάστημα σχεδόν 7 λεπτών (6:50) σε αυτό το θέμα από τις συνολικές διάρκειες των τεσσάρων πρώτων ρεπορτάζ 34 σχεδόν λεπτών (34:10). Σε αυτά τα 7 λεπτά οι μοντέρ υπεύθυνοι των συγκεκριμένων ρεπορτάζ μερίμνησαν ώστε να δώσουν στις δηλώσεις του γραμματέα του ΜέΡΑ 25 μία υπόσταση ενός πολιτικού προσώπου ακραίου και σχεδόν παραληρηματικού, με ένα προτιμώμενο μήνυμα αδιαπραγμάτευτης ρήξης με τους θεσμούς της Ε.Ε. και επιστροφή στο εθνικό νόμισμα, προοπτική που η πλειοψηφία του ελληνικού εκλογικού σώματος (64,9%) δεν επιθυμούσε («Ανάλυση Έρευνας: Η Ακτινογραφία των Ψηφοφόρων», 2023). Τούτο ενισχύεται με τη δομή του μοντάζ που ακολουθεί, με αρχηγούς και κομματικούς αντιπροσώπους να τονίζουν διαδοχικά την ανευθυνότητα και μεγαλομανία του προγράμματος του Γ. Βαρουφάκη. Το μοντάζ που εφαρμόστηκε συμπεριλαμβάνει δηλώσεις που συγκροτούν ένα μήνυμα τόσο κινητρώμενο που οι δύο πιο πιθανές ερμηνείες είναι είτε αυτή της αποδοχής του αξιολογικού χαρακτηρισμού του πολιτικού αρχηγού ως ασταθούς είτε αυτή της συνολικής απόρριψης του μηνύματος ως κατευθυνόμενου και κατασκευασμένου.

Να αναφέρουμε, εντούτοις, ότι οι πλαισιωτικές αυτές τεχνικές του μοντάζ δεν αντικατοπτρίζονται αντίστοιχα στις λήψεις και στα καδραρίσματα τα οποία κατά

κανόνα συμβαδίζουν με την τυπική ειδησεογραφική τεχνολογία εικονοληψίας του σταθμού, με τα γενικά (20) και τα μεσαία πλάνα (41) να κυριαρχούν. Παρόλα αυτά, παρατηρείται η προσπάθεια μείωσης του αρχηγού του ΜέΡΑ 25 με μία σχετικά επίμονη χρήση γωνιών λήψης plongée (8), όπως ήδη αναφέραμε. Σε συνδυασμό με το μοντάζ που αναλύσαμε παραπάνω, μπορούμε να προσάψουμε στο σκηνοθέτη των δελτίων του ΣΚΑΪ έναν ενδεχόμενο στόχο να υπονομεύσει τον αντίκτυπο που μπορεί ο Γ. Βαρουφάκης να επιφέρει στο εκλογικό αποτέλεσμα ή στο σχηματισμό κυβέρνησης. Πράγματι, το ΜέΡΑ 25 συγκέντρωσε στις εκλογές που ακολούθησαν ποσοστό ψήφων 2,63% (“Εθνικές Εκλογές, Μάιος 2023”, 2023) και, ως εκ τούτου, δεν αποτέλεσε μέρος του Κοινοβουλίου που συγκροτήθηκε. Το ποσοστό αυτό παρουσιάζει μία μικρή απόκλιση από εκείνο που αναλογούσε στο κόμμα του Γ. Βαρουφάκη, σύμφωνα με την προεκλογική δημοσκόπηση του ΣΚΑΙ που είχε διενεργηθεί εκείνες τις ημέρες και τοποθετούσε το κόμμα στο 4,5% και εντός Κοινοβουλίου («Δημοσκόπηση ΣΚΑΪ – PULSE – Απρίλιος 2023 (2η έρευνα)», 2023). Η χρήση κάδρων που παρατηρήσαμε προσδίδουν αρνητικά γνωρίσματα, όπως επιπολαιότητα, στον επικεφαλής του κόμματος και η χρήση μοντάζ αναδεικνύει πλαίσια επικίνδυνων οικονομικών συνεπειών στο πρόγραμμα του ΜέΡΑ 25, προετοιμάζοντας παράλληλα το έδαφος για μελλοντικά πλαίσια απόδοσης ευθυνών.

Ένα ακόμη παράδειγμα σκόπιμης χρήσης του μοντάζ για πρόκληση συσχετισμού ιδεών στο θεατή από αυτήν την προεκλογική περίοδο συναντάμε σε μία συγκεκριμένη ακολουθία πλάνων από το τέταρτο ρεπορτάζ της 24^{ης} Απριλίου, στο οποίο σχολιάζονται οι κατατάξεις των κομμάτων στις δημοσκοπήσεις. Με μία υπερτιθέμενη ιδέα ότι το κόμμα της ΝΔ προηγείται με σημαντικό προβάδισμα, παρατίθεται μία σειρά γενικών πλάνων από κεντρικό σημείο της Αθήνας, που απεικονίζουν πλήθος ανθρώπων στην καθημερινότητά τους (Εικόνα 38). Το σύνολο αυτών των πλάνων σε συνδυασμό με την υπέρθεση του τίτλου σχετικά με το δημοσκοπικό προβάδισμα της ΝΔ δημιουργεί ένα συσχετισμό που προκαλεί τη σκέψη ότι το πλήθος αυτό έχει εκφράσει πρόθεση ψήφου προς τη ΝΔ, ενισχύοντας εμμέσως την αξιοπιστία των δημοσκοπήσεων.



Εικόνα 38. Συσχετισμός μεταξύ πλήθους και δημοσκοπήσεων (24 Απριλίου 2023)

Σε επίπεδο επιπλέον στοιχείων της κινηματογραφικής γλώσσας δεν παρατηρήσαμε κάποια αξιοσημείωτη αλλαγή, καθώς αποφεύχθηκε κάθε χρήση μουσικής υπόκρουσης ή επεξεργασίας φωτισμού στα ρεπορτάζ που εξετάστηκαν. Η χρήση των εφέ παραμένει συχνή, αλλά περιορίζεται σε απλά split και οπτικοποιήσεις.

ΑΛΛΑ			
2023α	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
23-Απρ	0	0	25
	0	0	3
	0	0	1
	0	0	1
24-Απρ	0	0	3
	0	0	5
	0	0	5
	0	0	9
25-Απρ	0	0	6
	0	0	3
	0	0	6
	0	0	1
26-Απρ	0	0	5
	0	0	7
	0	0	1
	0	0	5
ΣΥΝΟΛΟ	0	0	86

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	
Διεθνές	
Εξωτερικής πολιτικής	
Οικονομικό	
Κοινωνικό	
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	
Διαφόρων θεμάτων	

Πίνακας 15. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας του ΣΚΑΪ (2023^α).

Προεκλογική περίοδος 2023^β: 30/05-02/06

Αντίστοιχη εικόνα παρουσιάζουν και τα δεδομένα της δεύτερης προεκλογικής περιόδου του 2023 στα δελτία ειδήσεων του ΣΚΑΪ. Αξιοσημείωτες διαφορές βρίσκουμε στη συνολική διάρκεια των ρεπορτάζ, η οποία μειώθηκε στο μισό από το 2019 (~57 λεπτά) και, κατ' επέκταση, μειώνεται και ο αριθμός των πλάνων που χρησιμοποιούνται, οπότε η ταχύτητα εναλλαγής των πλάνων παραμένει συνεπής κατά τη διάρκεια των προεκλογικών περιόδων που εξετάσαμε. Η αναλογία τύπων των πλάνων παραμένει κατά βάση αμετάβλητη με τα προηγούμενα χρόνια, με τα γενικά και μεσαία πλάνα να αποτελούν το βασικό μέσο ειδησεογραφικής σκηνοθεσίας σε όλο υλικό της έρευνάς μας. Το προεκλογικό ρεπορτάζ φαίνεται να ελαττώνει την εικονιστική πλαισιωτική του λειτουργία και να περιορίζεται περισσότερο σε μία ενημερωτική/πληροφοριακή βάση.

ΠΛΑΝΑ											
2023β	Γενικό	Μεσαίο	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
30-Μαΐ	15	41	24	21	0	0	2	0	0	14	9:28:00
	11	35	0	0	0	1	0	0	0	10	5:01:00
	27	32	1	1	0	0	0	0	0	9	4:46:00
	2	10	1	0	0	0	0	0	0	2	0:39:00
31-Μαΐ	15	22	2	0	1	2	0	0	0	9	4:01:00
	5	4	0	0	0	0	0	0	0	3	1:02:00
	4	4	0	0	0	0	0	0	0	1	0:37:00
	12	24	5	9	1	0	1	0	0	3	5:00:00
1-Ιουν	16	1	0	0	0	1	0	4	0	7	2:23:00
	26	29	2	0	1	3	0	0	0	13	6:11:00
	8	14	3	1	0	3	2	0	0	3	2:40:00
	16	9	0	0	0	0	0	0	0	9	2:20:00
2-Ιουν	16	24	0	0	2	0	0	0	0	14	4:48:00
	3	3	0	0	0	0	0	0	0	2	1:40:00
	3	10	1	0	0	0	0	0	0	6	3:05:00
	7	21	3	0	1	0	1	0	0	8	3:25:00
ΣΥΝΟΛΟ	186	283	42	32	6	10	6	4	0	113	57:06:00

Πίνακας 16. Πλάνα δελτίων του ΣΚΑΪ (2023^β).

Η σημαντική αύξηση στα γκρο πλάνα αποδίδεται κυρίως στο πρώτο ρεπορτάζ της 30^{ης} Μαΐου, που αφορούσε στην κυβερνοεπίθεση που δέχθηκε η τράπεζα θεμάτων για τις προαγωγικές εξετάσεις των λυκείων, ένα θέμα το οποίο δεν καλύφθηκε

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	
Διεθνές	
Εξωτερικής πολιτικής	
Οικονομικό	
Κοινωνικό	
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	
Διαφόρων θεμάτων	

καθόλου από την ΕΡΤ. Το συγκεκριμένο ρεπορτάζ θα μπορούσε να υπαχθεί στην κατηγορία του αστυνομικού ρεπορτάζ ή σε εκείνη των διαφόρων θεμάτων, αλλά θεωρήσαμε ότι παρουσιάζει αρκετά έντονη επικέντρωση στην εγκληματική πλευρά της κυβερνοεπίθεσης και εστιάζει λιγότερο στις δυσχέρειες των μαθητών, οπότε κατετάγη ως αστυνομικό ρεπορτάζ ή ρεπορτάζ για θέματα δικαιοσύνης. Ωστόσο, τα γκρο πλάνα που συμπεριλαμβάνονται σε αυτό το ρεπορτάζ, με παράδειγμα αυτό της Εικόνας 39, δίνουν μία εντελώς μυθοπλαστική διάσταση στην ιστορία, παρουσιάζοντας παράλληλα μηδενική πληροφοριακή αξία.



Εικόνα 39. Γκρο πλάνα μυθοπλαστικών διαστάσεων (30 Μαΐου 2023)

ΜΟΝΤΑΖ						
2023β	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
30-Μαΐ	0	0	1	1	1	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	1	1
	1	0	0	1	0	0
31-Μαΐ	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
1-Ιουν	0	1	0	1	0	1
	0	0	1	1	0	1
	0	1	0	1	0	1
	0	1	0	1	1	0
2-Ιουν	0	1	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	0
	1	0	0	1	0	0
	0	1	0	1	0	1
ΣΥΝΟΛΟ	4	10	2	16	3	10

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Yellow
Διεθνές	Grey
Εξωτερικής πολιτικής	Red
Οικονομικό	Green
Κοινωνικό	Purple
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Blue
Διαφόρων θεμάτων	Pink

Πίνακας 17. Μοντάζ δελτίων του ΣΚΑΪ (2023^β).

Τα πλάνα αυτά, κοντινά και μη, εκτοξεύουν τα επίπεδα δραματοποίησης της αφήγησης και συνιστούν τη μία από τις δύο περιπτώσεις χρήσης τονικού μοντάζ στα ρεπορτάζ της περιόδου Μαΐου και Ιουνίου του 2023, με ένα μεγάλο τμήμα του ρεπορτάζ να απαρτίζεται από τέτοια πλάνα απολύτως μυθοπλαστικού χαρακτήρα

που παρουσιάζουν ένα φρενήρη ρυθμό εναλλαγής πλάνων αρκετά σπάνιο για το τηλεοπτικό μοντάζ του ΣΚΑΪ. Ο συσχετισμός ιδεών που προτάσσεται με την εναλλαγή αυτή, επίσης, είναι εξαιρετικά κινητρώμενος, με πλάνα που κορυφώνουν τον αξιολογικό χαρακτήρα του ρεπορτάζ και δημιουργούν το αφήγημα μίας ομάδας hacker που διαπνέονται από ένα αίσθημα απόλυτης ανομίας και μηδενισμού. Στις Εικόνες 40 & 41 αυτός ο χαρακτηρισμός γίνεται πιο εμφανής. Στην περίπτωση της Εικόνας 40 ο φερόμενος ως hacker παρουσιάζεται μπροστά σε μία οθόνη υπολογιστή σε ένα σκοτεινό χώρο, φορώντας μία κουκούλα που καλύπτει τα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Στην Εικόνα 41, τα πλάνα που προβάλλονται στην οθόνη πίσω από τους σχολιαστές δημοσιογράφους απεικονίζουν έναν ακόμη άνθρωπο με κουκούλα μπροστά από οθόνες υπολογιστών, ο οποίος φορά μια μάσκα όπως αυτή του Βρετανού συνωμότη του 17^{ου} αιώνα, Guy Fawkes. Αυτά τα σημεία που ο μοντέρ/σκηνοθέτης επιλέγει να συμπεριλάβει στο ρεπορτάζ δημιουργούν ένα σαφέστατο σημαινόμενο για τους υπεύθυνους της κυβερνοεπίθεσης, που παραπέμπει σε σημαίνοντα όπως «ανώνυμος», «αναρχικός», «μηδενιστής», «οργανωμένος εγκληματίας», «καταστροφέας», ενισχύοντας παράλληλα τη συχνή μετωνυμία που το ΣΚΑΪ συμπεριλαμβάνει στο μοντέλο πλαισίωσής του, αυτό του «κουκουλοφόρος=εγκληματίας». Οι απεικονίσεις των hackers στα ρεπορτάζ του ΣΚΑΪ μας θυμίζουν τη θεώρηση της Batziou (2015) περί πλαισίου «γνωστών-αγνώστων» (57) που αφορά σε ταραχοποιούς διαδηλωτές. Εν προκειμένω, παρουσιάζεται μία παρόμοια προτεινόμενη ανάγνωση από τον τηλεοπτικό σταθμό, που κατατάσσει τους υπεύθυνους της κυβερνοεπίθεσης στην ίδια κατηγορία του πλαισίου απόδοσης ευθυνών.



Εικόνα 40. Κουκουλοφόρος hacker (30 Μαΐου 2023)



Εικόνα 41. Hacker με μάσκα του Guy Fawkes (30 Μαΐου 2023)

ΑΛΛΑ			
2023β	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
30-Μαΐ	0	0	14
	0	0	6
	0	0	2
	0	0	1
31-Μαΐ	0	0	3
	0	0	1
	0	0	1
	0	0	5
1-Ιουν	0	0	1
	0	0	7
	0	0	2
	0	0	1
2-Ιουν	0	0	3
	0	0	1
	0	0	3
	0	0	6
ΣΥΝΟΛΟ	0	0	57

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Yellow
Διεθνές	Grey
Εξωτερικής πολιτικής	Red
Οικονομικό	Green
Κοινωνικό	Purple
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Blue
Διαφόρων θεμάτων	Pink

Πίνακας 18. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας δελτίων του ΣΚΑΪ (2023^β).



Εικόνα 42. Εφέ ενίσχυσης της βαρύτητας του ρεπορτάζ της κυβερνοεπίθεσης (30 Μαΐου 2023)

Η χρήση φωτισμού στο παραπάνω ρεπορτάζ ενισχύει το συνολικό αφήγημα, περιβάλλοντας τα άγνωστα αυτά πρόσωπα με μία κυριολεκτική σκαιότητα που αυξάνει τη δύναμη της μεταφοράς. Οι σκηνοθέτες του ΣΚΑΪ αποφεύγουν και στην τρίτη προεκλογική περίοδο τη μουσική επένδυση ως εργαλείο δραματοποίησης των ρεπορτάζ τους. Τα εφέ, επίσης, δε λείπουν από τα δελτία της δεύτερης προεκλογικής περιόδου του 2023, παρόλα αυτά εμφανίζονται με σημαντικά μειωμένη συχνότητα σε σχέση με τις προηγούμενες δύο περιόδους (57), πολλά εκ των οποίων (14) απαντώνται στο ρεπορτάζ της 30^{ης} Μαΐου (Εικόνα 42).

Προεκλογική περίοδος 2019: 11/06-14/06

Τα δεδομένα που προέκυψαν από τη μελέτη μας στα ρεπορτάζ του STAR κατά την προεκλογική περίοδο του 2019 διαφέρουν ριζικά απ' ό,τι αυτά των άλλων δύο σταθμών. Αρχικά, παρατηρούμε ότι ο τηλεοπτικός σταθμός αυτός δεν δίνει κάποια προτεραιότητα στη σειρά παρουσίασης της ροής των ειδήσεων στην επερχόμενη προεκλογική αναμέτρηση, καθότι το προεκλογικό ρεπορτάζ απουσιάζει πλήρως από τα τέσσερα πρώτα ρεπορτάζ του κάθε δελτίου. Αντ' αυτού, προτιμάται κατά κύριο λόγο (87,5%) το αστυνομικό ρεπορτάζ, και συγκεκριμένα ρεπορτάζ σχετικά με ειδική εγκλήματα, όπως ανθρωποκτονίες, βίαιες επιθέσεις, ληστείες και τη δικαστική πορεία αυτού του είδους των υποθέσεων. Τα δύο ρεπορτάζ που υπολείπονται αφορούν σε ιστορίες παντός καιρού χαρακτήρα, όπως επερχόμενη κακοκαιρία και η έξοδος εκδρομικών σε τριήμερο διακοπών. Τα ρεπορτάζ είναι στη συντριπτική τους πλειοψηφία σχετικά μικρά σε διάρκεια (~2-3 λεπτά) και συμπεριλαμβάνουν πολλά πλάνα και γρήγορες εναλλαγές. Παρότι τα γενικά και τα μεσαία πλάνα εξακολουθούν να απαρτίζουν το μεγαλύτερο μέρος των επιλογών του ειδησεογραφικού σκηνοθέτη, παρατηρήσαμε πολύ μεγαλύτερη ποικιλία στον τύπο των πλάνων, με τα κοντινά και γενικά πλάνα να παρουσιάζουν τον ίδιο βαθμό συχνότητας (194). Η ριζική αυτή αλλαγή αποδίδεται στην ίδια τη φύση του τηλεοπτικού σταθμού όπου η πλάστιγγα της ενημεροδιασκέδασης κλίνει περισσότερο προς τη μεριά της διασκέδασης. Ως εκ τούτου, ο βαθμός δραματοποίησης αυτών των ρεπορτάζ είναι ιδιαίτερα υψηλός και χρησιμοποιούνται αρκετά πλάνα που συναντάμε σε σκηνοθετικές επιλογές ενός δικαστικού ή αστυνομικού θρίλερ αμερικανικής παραγωγής. Θα εστιάσουμε σε ορισμένα παραδείγματα για να αναδείξουμε περαιτέρω αυτήν την τάση.

ΠΛΑΝΑ											
2019	Γενικό	Μεσαία	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
11-Ιουν	22	4	5	5	7	0	0	6	0	17	3:44:00
	2	6	16	0	0	1	0	0	0	3	3:06:00
	2	14	9	2	0	7	0	3	0	9	2:39:00
	7	8	18	4	0	0	0	0	0	8	2:22:00
12-Ιουν	39	49	48	13	0	7	0	0	0	71	6:31:00
	0	15	28	6	0	6	0	0	4	15	2:42:00
	1	20	6	0	0	6	0	3	0	20	2:01:00
	11	1	6	0	11	0	0	0	0	12	1:49:00
13-Ιουν	22	22	15	8	19	1	0	2	0	33	4:47:00
	6	12	5	0	12	0	0	0	0	12	2:17:00
	23	1	2	0	0	5	0	2	0	23	2:07:00
	0	15	9	3	0	0	0	7	0	10	1:52:00
14-Ιουν	25	22	1	0	4	0	0	0	0	22	4:10:00
	18	15	17	0	0	0	0	1	0	24	3:02:00
	6	15	9	4	0	0	0	3	0	25	2:34:00
	10	5	0	2	0	4	0	0	0	3	1:31:00
ΣΥΝΟΛΟ	194	224	194	47	53	37	0	27	4	307	47:14:00

Πίνακας 19. Πλάνα δελτίων του STAR (2019).

Το πρώτο ρεπορτάζ της 12^{ης} Ιουνίου καλύπτει τη ληστεία σε κεντρικό νοσοκομείο της Θεσσαλονίκης, αλλά με τρόπο διαφορετικό απ' ότι συναντήσαμε στο σταθμό του ΣΚΑΪ. Χρησιμοποιούνται πολλά κοντινά και γκρο πλάνα για την τεκμηρίωση

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Yellow
Διεθνές	Grey
Εξωτερικής πολιτικής	Red
Οικονομικό	Green
Κοινωνικό	Purple
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Blue
Διαφόρων θεμάτων	Pink

του απόηχου της ληστείας και την αφηγηματική συνέπεια της ιστορίας, αλλά αρκετά από τα μεσαία πλάνα που συμπεριλαμβάνονται απεικονίζουν την εξάρτηση μελών της αστυνομικής δύναμης που ερευνά το έγκλημα, όπως φαίνεται στο παράδειγμα της Εικόνας 43. Είναι μία σκηνοθετική επιλογή που θυμίζει τον τύπο του αμερικανικού πλάνου (σε εκείνο που πρέπει να φαίνονται τα όπλα), το οποίο τονίζει πως ο εικονιζόμενος ή και η ομάδα που εκπροσωπεί είναι προστάτης ή κίνδυνος, αναλόγως του συνολικού πλαισίου που έχει παραχθεί.



Εικόνα 43. Αμερικανικό πλάνο σε μέλος αστυνομικής δύναμης (11 Ιουνίου 2019)

Μία ιδιαίτερη διαφοροποίηση από άλλους τηλεοπτικούς σταθμούς είναι η χρήση των λοξών κάδρων, που χρησιμοποιούνται στο δεύτερο ρεπορτάζ της 12^{ης} Ιουνίου για τον ύποπτο θάνατο μίας νεαρής φοιτήτριας. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να συνοδεύσει το ρεπορτάζ με φωτογραφίες του θύματος που είτε είναι τραβηγμένες σε λοξό κάδρο είτε έχουν τοποθετηθεί σκόπιμα σε λοξό κάδρο από τον σκηνοθέτη, με στόχο να μεταδώσει το αίσθημα ψυχικής αστάθειας και θλίψης των συγγενών του θύματος (Εικόνα 44).



Εικόνα 44. Λοξό κάδρο του θύματος (12 Ιουνίου 2019)

Το υποκειμενικό πλάνο, όπως έχουμε αναφέρει, λειτουργεί συνήθως ως παράγοντας αύξησης του βαθμού ταύτισης μεταξύ μηχανής λήψης και θεατή. Ωστόσο, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και με τέτοιον τρόπο ώστε να προκαλέσει ένα αίσθημα αγωνίας και προσμονής, όπως στις περιπτώσεις των τρίτων ρεπορτάζ της 11^{ης} και 12^{ης} Ιουνίου που αφορούν στην υπόθεση της δολοφονίας μιας ηλικιωμένης. Στην Εικόνα 44 από το ρεπορτάζ της 11^{ης} Ιουνίου, η μηχανή λήψης απεικονίζει την είσοδο της κατοικίας του θύματος από μία συγκεκριμένη απόσταση, κάτι που κανονικά θα συνιστούσε ένα τυπικό και σχετικά ουδέτερο γενικό πλάνο. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης επιλέγει να τοποθετήσει τη μηχανή λήψης πίσω από μία φυλλωσιά, απόφαση που μετουσιώνει εντελώς τη δυναμική του πλάνου και καθιστώντας το αδιαμφισβήτητο υποκειμενικό. Αυτή η επιλογή εξυπηρετεί στην πρόκληση αγωνίας στο θεατή, καθώς η μηχανή λήψης δεν ταυτίζεται με τον ίδιο αλλά αναπαράγει την οπτική γωνία του δράστη της δολοφονίας, ο οποίος ως αθέατος διώκτης παραμονεύει μέχρι να τελέσει το έγκλημα.



Εικόνα 44. Υποκειμενικό πλάνο από την οπτική του δολοφόνου (11 Ιουνίου 2019)

Το μοτίβο αυτό συνεχίζεται και τη 12^η Ιουνίου, όπου το συγκεκριμένο υποκειμενικό πλάνο επαναλαμβάνεται και μάλιστα αναπτύσσεται, δημιουργώντας μία ολόκληρη ακολουθία αναπαράστασης του εγκλήματος μέσα από την οπτική γωνία του δράστη, όπως φαίνεται στην Εικόνα 45, με αντίστοιχη κίνηση που εντείνει την αίσθηση αγωνίας.



Εικόνα 45. Ακολουθία υποκειμενικών πλάνων (12 Ιουνίου 2019)

ΜΟΝΤΑΖ						
2019	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
11-Ιουν	0	0	1	1	1	1
	0	0	1	1	1	1
	0	0	1	1	1	1
	0	0	1	1	1	1
12-Ιουν	0	0	1	1	1	1
	0	0	1	0	1	1
	0	0	1	0	0	0
	1	0	0	1	1	0
13-Ιουν	0	0	1	1	0	1
	0	0	1	1	1	1
	0	0	1	1	1	1
	0	0	1	1	1	0
14-Ιουν	0	0	1	1	1	0
	0	0	1	1	1	0
	0	0	1	1	1	0
	0	1	0	0	1	0
ΣΥΝΟΛΟ	1	1	14	13	14	9

Πίνακας 20. Μοντάζ δελτίων του STAR (2019).

Σε αντίθεση με το μοντάζ που συναντήσαμε στους άλλους δύο σταθμούς, η εναλλαγή των πλάνων είναι πολύ ταχύτερη και το τονικό μοντάζ (14) είναι η κυριότερη μέθοδος που χρησιμοποιείται για τα ρεπορτάζ της περιόδου αυτής, όπου όλα τα στοιχεία κίνησης, τύπου του πλάνου, υπερτιθέμενου λόγου και μουσικής που χρησιμοποιούνται καθορίζουν την ταχύτητα της εναλλαγής των πλάνων. Η αφηγηματική συνοχή είναι ίσως το κυριότερο μέλημα του μοντέρ, αλλά τα στοιχεία εκφραστικότητας και συσχετισμού αξιοποιούνται σε τέτοιο βαθμό, ώστε θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν τόσο ενημερωτικά όσο και μυθοπλαστικά.

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Yellow
Διεθνές	Grey
Εξωτερικής πολιτικής	Red
Οικονομικό	Green
Κοινωνικό	Purple
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Blue
Διαφόρων θεμάτων	Pink

ΑΛΛΑ			
2019	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
11-Ιουν	1	0	8
	1	1	3
	1	2	12
	2	4	10
12-Ιουν	1	1	13
	3	5	15
	4	4	9
	0	0	7
13-Ιουν	5	4	16
	1	1	6
	2	2	11
	3	2	12
14-Ιουν	3	1	10
	2	2	17
	1	2	10
	0	0	1
ΣΥΝΟΛΟ	30	31	160

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	
Διεθνές	
Εξωτερικής πολιτικής	
Οικονομικό	
Κοινωνικό	
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	
Διαφόρων θεμάτων	

Πίνακας 21. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας δελτίων του STAR (2019).

Βεβαίως, η χρήση μουσικής, φωτισμού και ειδικών εφέ είναι παρούσα σε σχεδόν κάθε ρεπορτάζ. Η μουσική υπόκρουση συνήθως παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια του ρεπορτάζ και αυξάνεται σε ένταση μόλις ο σχολιασμός σταματήσει, με την εναλλαγή των πλάνων να επιταχύνει και την εμφάνιση των εφέ φωτισμού όπως αλλαγές στη χρωματική παλέτα, φίλτρα και κοντράστ να εντατικοποιείται. Από κινηματογραφική σκοπιά, τα δελτία του STAR αξιοποιούν κάθε εργαλείο της κινηματογραφικής γλώσσας χωρίς ενδιασμούς, προκειμένου να επιτύχουν μέγιστο βαθμό δραματοποίησης και, κατ' επέκταση, ένα ισχυρά κινητρώμενο εικονιστικό πλαίσιο.

Προεκλογική περίοδος 2023^α: 23/04-26/04

Το τοπίο στο STAR αλλάζει κατά την πρώτη περίοδο του 2023, με προεκλογικά ρεπορτάζ να συμπεριλαμβάνονται στην αρχή του κάθε δελτίου. Ως εκ τούτου, η κατανομή των τύπων πλάνων φαίνεται να κλίνει περισσότερο προς τα γενικά και τα μεσαία πλάνα, όπως στα ρεπορτάζ των ΕΡΤ και ΣΚΑΪ. Ενδιαφέρουσα είναι η εμφάνιση των λοξών κάδρων (3/4), που χρησιμοποιήθηκαν για την απεικόνιση του Ηλία Κασιδιάρη, πρώην μέλους του ακροδεξιού κόμματος «Χρυσή Αυγή», το οποίο έχει κριθεί ως τρομοκρατική οργάνωση από την ελληνική δικαστική εξουσία. Η καδροθεσία σε συνδυασμό με το ίδιο το περιεχόμενο των πλάνων από το τέταρτο ρεπορτάζ της 24^{ης} Απριλίου και το δεύτερο ρεπορτάζ της 26^{ης} Απριλίου (Εικόνα 46) δημιουργεί μία εντύπωση για τον Ηλία Κασιδιάρη του ψυχικά ασταθούς, επικίνδунου εγκληματία ο οποίος, εάν του επιτραπεί ο σχηματισμός νέου ακροδεξιού σχηματισμού, θα αποβεί επιζήμιο για τον κοινοβουλευτισμό.

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίμωρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαζα
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ

ΠΛΑΝΑ											
2023 ^α	Γενικό	Μεσαία	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
23-Απρ	20	23	19	3	0	0	0	8	0	29	6:29:00
	17	13	0	0	5	5	0	5	1	14	4:12:00
	11	9	0	0	0	0	0	0	0	7	2:37:00
	4	5	2	0	0	0	0	0	0	6	1:37:00
24-Απρ	35	14	0	0	0	0	0	10	2	25	6:38:00
	6	62	7	0	0	0	0	1	0	23	4:46:00
	12	22	1	0	0	3	0	0	0	11	3:53:00
	4	29	2	0	1	0	0	0	1	17	2:35:00
25-Απρ	14	45	3	0	1	0	1	0	0	18	4:31:00
	2	13	2	0	1	0	0	0	0	10	1:11:00
	1	32	4	0	0	0	4	0	1	7	1:33:00
	4	26	3	0	1	0	0	1	0	13	2:45:00
26-Απρ	4	19	2	0	3	0	0	0	0	10	1:48:00
	3	11	2	0	0	2	0	0	2	4	1:46:00
	5	7	5	0	0	0	0	0	0	1	1:58:00
	5	9	0	0	0	0	0	0	0	5	2:37:00
ΣΥΝΟΛΟ	147	339	52	3	12	10	5	25	7	200	50:56:00

Πίνακας 22. Πλάνα δελτίων του STAR (2023^α).



Εικόνα 46. Λοξά πλάνα του Ηλία Κασιδιάρη (24 & 26 Απριλίου 2023)

Η επανάληψη αυτού του κάδρου θεωρούμε ότι μαρτυρά μία συγκεκριμένη στόχευση του σκηνοθέτη ώστε να δημιουργήσει σαφή πλαίσια πρόσληψης της εικόνας του Ηλία Κασιδιάρη από το κοινό των τηλεθεατών και η επιλογή αυτή συνάδει πλήρως με την συνήθη χρήση του λοξού πλάνου στις συμβάσεις της κινηματογραφικής γλώσσας και τη συνδήλωση που κατά κανόνα συνεπάγεται.

Υπογραμμίζουμε, επίσης, ότι τα πλάνα της Εικόνας 46, όπως και πολλά άλλα σε όλα τα ρεπορτάζ των τηλεοπτικών σταθμών που εξετάσαμε, είναι ακίνητα στιγμιότυπα, φωτογραφικό υλικό. Ωστόσο, η ακίνητη εικόνα της φωτογραφίας συνήθως με τη χρήση zoom in & zoom out αποκτά κίνηση, μία τακτική που αξιοποιείται σχεδόν σε κάθε παρόμοια περίπτωση, ιδίως από τον σταθμό του STAR. Η προσέγγιση της κίνησης σε ένα ακίνητο πλάνο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ειδησεογραφικός σκηνοθέτης δεν αποδέχεται αυτήν τη στατικότητα και επιθυμεί να αντισταθμίσει την ακινησία της εικόνας με κίνηση της υποθετικής μηχανής λήψης.

MONTAZ						
2023α	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
23-Απρ	0	0	1	1	1	0
	0	0	1	1	1	1
	0	0	1	1	1	1
	1	0	0	1	0	0
24-Απρ	0	0	1	1	1	0
	0	0	1	1	1	1
	0	0	1	1	0	1
	0	0	1	1	1	1
25-Απρ	0	1	0	1	1	0
	1	0	0	1	1	0
	0	0	1	0	1	1
	0	1	0	1	1	0
26-Απρ	0	1	0	1	0	1
	0	0	1	1	0	1
	1	0	0	0	1	0
	0	1	0	1	0	0
ΣΥΝΟΛΟ	3	4	9	14	11	8

Πίνακας 23. Μοντάζ δελτίων του STAR (2023^α).

Παρότι ένα σημαντικό ποσοστό των ρεπορτάζ του Απριλίου του 2023 είναι προεκλογικά, το τονικό μοντάζ εξακολουθεί να είναι η συνηθέστερη μέθοδος του δελτίου του STAR. Στοιχεία μουσικής, εφέ και κίνησης όλα συγκροτούν ένα πλαίσιο εναλλαγής σχεδόν στα ίδια επίπεδα με τα αστυνομικά ρεπορτάζ του 2019. Ο συσχετισμός ιδεών παραμένει σε χαμηλότερα επίπεδα από τα αφηγηματικά και εκφραστικά μέσα του μοντάζ, αλλά και πάλι, όπως και στα περισσότερα προεκλογικά δελτία, ενισχύει με την αντιπαραβολή και αλληλοδιαδοχή παρόμοιων πλάνων την αντιπαράθεση μεταξύ ΝΔ και ΣΥΡΙΖΑ μέσω απεικονίσεων των αρχηγών τους (Εικόνα 47). Σε συνάρτηση με τα τονικά στοιχεία του ρυθμού του μοντάζ, η ένταση του συσχετισμού αυξάνεται, προβάλλοντας το μήνυμα αντιπαράθεσης με ενδεχομένως μεγαλύτερη ισχύ από τα μοντάζ αντιπαράθεσης των άλλων σταθμών.

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λίβανο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαύρο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ



Εικόνα 47. Μοντάζ αντιπαράθεσης των πολιτικών αρχηγών (24 Απριλίου 2023, τρίτο ρεπορτάζ)

Αξίζει, στη συνέχεια, να εστιάσουμε σε ένα συγκεκριμένο πλάνο από το τρίτο ρεπορτάζ της 24^{ης} Απριλίου ώστε να σχολιάσουμε την αξιοποίηση του υπάρχοντος φωτισμού για την κατασκευή ερμηνευτικού μηνύματος για έναν πολιτικό υποψήφιο. Κατά τη διάρκεια προεκλογικής συγκέντρωσης της ΝΔ, ο Κυριάκος Μητσοτάκης ανεβαίνει στο βήμα για να απευθυνθεί στο πλήθος (Εικόνα 48). Με την επιλογή τοποθέτησης της μηχανής λήψης, τα φώτα πίσω από τον επικεφαλής της ΝΔ τον πλαισιώνουν ως φως (ελπίδας;) ενώ ο ίδιος, όρθιος και στο ίδιο ύψος με τις σημαίες, περιβάλλεται από τις έκδηλες επευφημίες του πλήθους, μέσα σε μία συγχρονική αίσθηση μεγαλείου.

ΑΛΛΑ			
2023α	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
23-Απρ	5	1	6
	0	1	5
	1	1	1
	0	0	4
24-Απρ	6	5	10
	5	6	12
	1	1	10
	1	0	10
25-Απρ	4	4	12
	0	0	2
	2	0	1
	2	2	5
26-Απρ	2	0	7
	1	0	8
	0	0	2
	0	0	3
ΣΥΝΟΛΟ	30	21	98

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	
Διεθνές	
Εξωτερικής πολιτικής	
Οικονομικό	
Κοινωνικό	
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	
Διαφόρων θεμάτων	

Πίνακας 24. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας δελτίων του STAR (2023^α).



Εικόνα 48. Φωτισμός στον Κυριάκο Μητσοτάκη (24 Απριλίου 2023)

Βεβαίως, η χρήση μουσικής υπόκρουσης είναι πάντοτε σταθερή επιλογή του τηλεοπτικού σκηνοθέτη του δελτίου, ώστε να ενταθεί το πλαίσιο της «μετωπικής σύγκρουσης» μεταξύ των αρχηγών του πρώτου και του δεύτερου κόμματος. Αμείωτη

παραμένει και η χρήση ειδικών εφέ, που προσδίδουν σε πολλές περιπτώσεις επιπλέον εντυπωσιασμό ή ενίσχυση των ήδη υπάρχοντων πλαισίων, αν και αρκετά από αυτά τα εφέ είναι λειτουργικά και συντελούν σε απλή οπτικοποίηση.

Προεκλογική περίοδος 2023^β: 30/05-02/06

Στις πρώτες ημέρες της δεύτερης προεκλογικής περιόδου του 2023 τα ρεπορτάζ του STAR απομακρύνθηκαν και πάλι από την κάλυψη των προεκλογικών εξελίξεων, με μοναδικό εκείνο που εμφανίζεται την 31^η Μαΐου με μια προσέγγιση λιγότερο πολιτική, καθώς εξέταζε τον προσηταιρισμό ιερωμένων για σκοπούς ψηφοθηρίας. Προτάσσονται εκ νέου αστυνομικά ή διάφορα θέματα, ενώ αυξάνεται εκ νέου η ποικιλομορφία των πλάνων που χρησιμοποιούνται από την ειδησεογραφική σκηνοθεσία, με κυρίαρχα τα γενικά (145) και μεσαία (191).

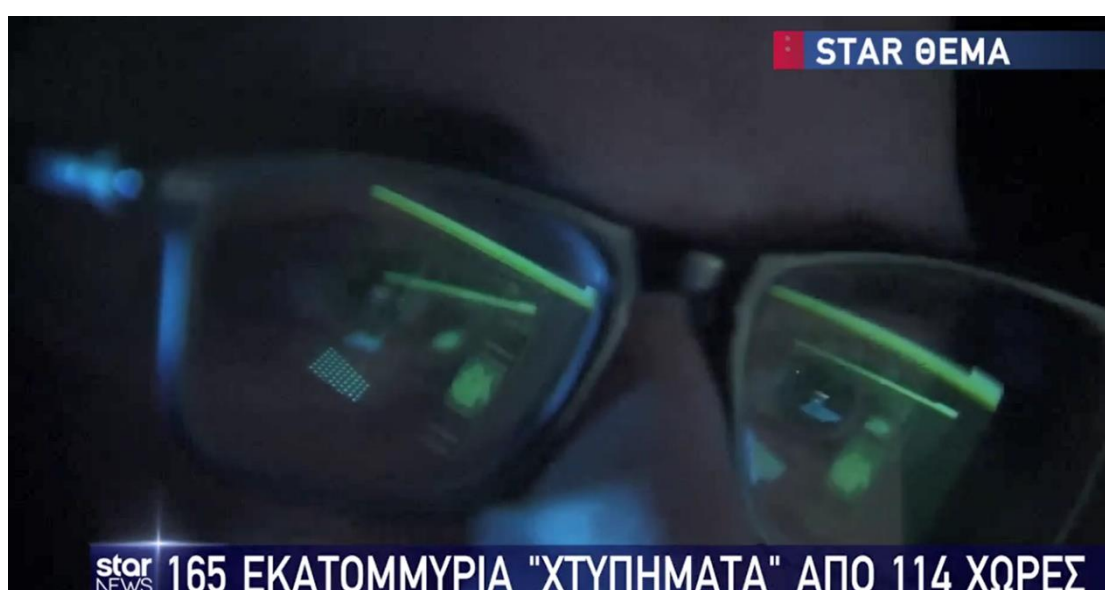
Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Yellow
Διεθνές	Grey
Εξωτερικής πολιτικής	Red
Οικονομικό	Green
Κοινωνικό	Purple
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Blue
Διαφόρων θεμάτων	Pink

ΠΛΑΝΑ											
2023 ^β	Γενικό	Μεσαίο	Κοντινό	Γκρο	Plongée	Contre-plongée	Champ contre champ	Υποκ.	Λοξό	Κίνηση	Διάρκεια
30-Μαΐ	8	17	11	16	3	0	0	0	0	8	3:49:00
	13	9	3	0	2	0	0	0	0	13	1:47:00
	4	6	1	0	0	2	0	4	0	5	1:39:00
	13	3	5	0	3	0	0	1	0	3	1:55:00
31-Μαΐ	21	41	13	5	0	2	7	0	0	18	6:21:00
	4	15	4	0	1	0	0	0	0	2	2:29:00
	6	7	7	0	0	0	0	1	0	7	2:13:00
	4	16	8	0	0	0	0	1	0	13	2:02:00
1-Ιουν	32	15	5	0	4	0	0	0	0	16	5:52:00
	2	2	7	0	5	0	0	0	0	8	2:02:00
	0	7	2	0	0	2	0	0	4	11	1:22:00
	7	16	2	0	5	0	0	2	0	8	2:01:00
2-Ιουν	15	21	0	0	0	0	0	0	0	15	3:14:00
	0	8	1	0	25	0	0	0	0	1	3:24:00
	12	8	11	1	4	1	0	1	0	17	1:57:00
	4	0	0	0	0	0	0	0	0	3	1:15:00
ΣΥΝΟΛΟ	145	191	80	22	52	7	7	10	4	148	43:22:00

Πίνακας 25. Πλάνα δελτίων του STAR (2023^β).

Όπως το ΣΚΑΪ, έτσι και το STAR αξιοποιεί το γκρο πλάνο (Εικόνα 49) και το κατασκευασμένο με μυθοπλαστικά στοιχεία πλάνο (Εικόνα 50) στο πρώτο ρεπορτάζ της 30^{ης} Μαΐου για την κυβερνοεπίθεση στην τράπεζα θεμάτων με στόχο την αύξηση της δραματοποίησης της αφήγησης. Η μετωνυμική ισχύς των πλάνων αυτών, ωστόσο, δεν είναι το ίδιο ισχυρή όσο στο ρεπορτάζ του ΣΚΑΪ, αφού εξυπηρετούν πολύ περισσότερο τον ενημεροδιασκεδαστικό σκοπό της δραματοποίησης. Προπαντός με το πλήρως κατασκευασμένο πλάνο της Εικόνας 50, δημιουργείται ένα πλαίσιο για τη δράση των hackers που μάλλον υπερβαίνει τα όρια του πραγματικού με μια εικόνα φουτουριστική, ωςάν βγαλμένη από ταινία επιστημονικής φαντασίας.

Ο διαχωρισμός της οθόνης στα δύο (split) της Εικόνας 50 που συμπεριλαμβάνει στο άλλο μισό ένα μεσαίο πλάνο που του Γενικού Γραμματέα Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης δημιουργεί ένα μοντάζ με ιδιαίτερη επίδραση, που αντιπαραβάλλει τις πράξεις του φανταστικού και ανώνυμου hacker με τα λόγια του Γενικού Γραμματέα, προκαλώντας έτσι ακόμη ένα πλαίσιο σύγκρουσης/αντιπαράθεσης με μία σαφή προσέγγιση «καλού και κακού», «ανομίας και νομιμότητας». Αυτό αποτελεί ένα από τα παραδείγματα μοντάζ συσχετισμού ιδεών που συναντήσαμε στα ρεπορτάζ της δεύτερης περιόδου του 2023 και μία διαφορετική προσέγγιση αλλά σε παρόμοιο βαθμό κινητρώμενη με την αντίστοιχη του ΣΚΑΪ.



Εικόνα 49. Γκρο πλάνο μυθοπλαστικών διαστάσεων (30 Μαΐου 2023)



Εικόνα 50. Κατασκευή πλάνου και μοντάζ συσχετισμού ιδεών/αντιπαράθεσης (30 Μαΐου 2023)

Παρατηρήσαμε, επίσης, πλάνα αντίδρασης σε επίπεδο tête-à-tête στα λιγιστά πλάνα champ contre champ του πρώτου, οικονομικού ρεπορτάζ της 31^{ης} Μαΐου στο STAR, το οποίο φέρει ωστόσο και μία έντονη προεκλογική χροιά (Εικόνα 51). Για ακόμη μία φορά, ο αξιολογικός χαρακτηρισμός του λόγου υπερτίθεται και καταλαμβάνει κυρίαρχο ρόλο με τη χρήση του πλάνου αντίδρασης, όπου με ένα απλό νεύμα της δημοσιογράφου οι δηλώσεις του σχολιαστή κερδίζουν (ή σε άλλες περιπτώσεις χάνουν) ένα επίπεδο αξιοπιστίας.

ΜΟΝΤΑΖ						
2023β	Μετρικό	Ρυθμικό	Τονικό	Αφηγημ.	Εκφραστ.	Συσχ. Ιδεών
30-Μαΐ	0	0	1	1	0	1
	0	0	1	1	0	0
	0	1	0	1	0	0
	0	0	1	1	1	1
31-Μαΐ	0	0	1	0	1	1
	1	0	0	1	0	0
	0	0	1	1	1	0
	0	0	1	0	0	0
1-Ιουν	0	0	1	1	0	0
	0	0	1	0	0	0
	1	0	0	0	1	1
	0	0	1	1	1	1
2-Ιουν	0	1	0	1	0	0
	0	1	0	0	0	1
	0	0	1	1	1	1
	1	0	0	1	0	0
ΣΥΝΟΛΟ	3	3	10	11	6	7

Πίνακας 26. Μοντάζ δελτίων του STAR (2023^β).

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Κίτρινο
Διεθνές	Γκρι
Εξωτερικής πολιτικής	Κόκκινο
Οικονομικό	Λαμπύρο
Κοινωνικό	Μωβ
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Μαυρογάιο
Διαφόρων θεμάτων	Ροζ



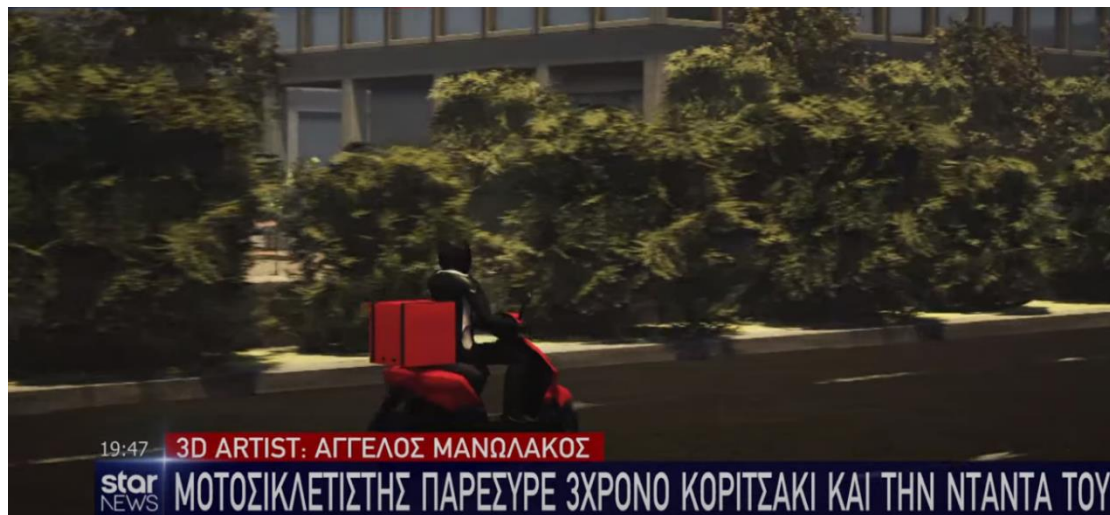
Εικόνα 51. Πλάνο αντίδρασης για αξιολόγηση φορολογικών μέτρων (31 Μαΐου 2023)

Η χρήση μουσικής υπόκρουσης, στοιχείων φωτισμού και ειδικών εφέ στα ρεπορτάζ του STAR παραμένει υψηλή και στα ίδια επίπεδα με τις άλλες δύο προεκλογικές περιόδους. Συμπεριλαμβάνεται και η αξιοποίηση του CGI για την ψηφιακή αναπαράσταση ενός τροχαίου δυστυχήματος (Εικόνα 52), η οποία επίσης διατηρεί την κατασκευή των πλάνων σε ένα απλό, περιγραφικό χαρακτήρα με γενικά πλάνα και αργή κίνηση, αλλά συντελεί στην αύξηση της αξιοπιστίας της είδησης με ένα οπτικά εντυπωσιακό ψηφιακό τέχνασμα που χτίζει ένα πλαίσιο πιστής αναφοράς του ρεπορτάζ.

ΑΛΛΑ			
2023β	Μουσική	Φωτισμός	Εφέ
30-Μαΐ	1	1	20
	4	3	4
	0	0	3
	0	0	4
31-Μαΐ	2	2	11
	0	1	6
	1	3	5
	3	0	2
1-Ιουν	5	2	25
	3	2	4
	0	0	1
	1	1	6
2-Ιουν	2	1	4
	3	5	9
	2	8	5
	0	0	0
ΣΥΝΟΛΟ	27	29	109

Χρωματικός δείκτης ανά ρεπορτάζ	
Πολιτικό/Προεκλογικό	Yellow
Διεθνές	Grey
Εξωτερικής πολιτικής	Red
Οικονομικό	Light Green
Κοινωνικό	Purple
Αστυνομικό/Δικαιοσύνης	Light Blue
Διαφόρων θεμάτων	Pink

Πίνακας 27. Άλλα στοιχεία κινηματογραφικής γλώσσας δελτίων του STAR (2023^β).



Εικόνα 52. Αναπαράσταση τροχαίου δυστυχήματος με χρήση CGI (1 Ιουνίου, πρώτο ρεπορτάζ 2023)

Συμπεράσματα

ΕΕ1: Πώς χρησιμοποιούνται τα στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας στη συγκρότηση πλαισιώσεων στις τηλεοπτικές ειδήσεις;

ΥΕ1: α) Από τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας περιμένουμε να συναντήσουμε σε σημαντικό βαθμό πληροφοριακά πλάνα (γενικά, μεσαία) στις τηλεοπτικές ειδήσεις. Τα αξιολογικά εμποτισμένα πλάνα (*plongée, contre-plongée*) αναμένεται να έχουν συχνή χρήση και να δημιουργούν τα πιο σαφή πλαίσια απόδοσης γνωρισμάτων (Coleman & Banning, 2006).

β) Τα κοντινά και γκρο πλάνα αναμένονται να σπανίζουν περισσότερο και να σχηματίζουν ένα πλαίσιο ανθρώπινου ενδιαφέροντος (Semetko & Valkenburg, 2000). Το μοντάζ υποθέτουμε να είναι κατά βάση αφηγηματικό, για τους λειτουργικούς σκοπούς της είδησης, αλλά ο συσχετισμός ιδεών πιθανόν να είναι το βασικό εργαλείο σχηματισμού όλων των πλαισίων που αναφέρουν οι Semetko & Valkenburg (2000).

γ) Τα επιπλέον στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας ενδέχεται να επικεντρώνονται περισσότερο σε λειτουργικά ειδικά εφέ, όπως ο διαχωρισμός της οθόνης σε περισσότερα μέρη (*split*).

Η χρήση γενικών και μεσαίων πλάνων είναι κυρίαρχη στο δείγμα της έρευνάς μας, επιβεβαιώνοντας την υπόθεση εργασίας μας. Ο πληροφοριακός χαρακτήρας των μεσαίων πλάνων είναι συνεπής, εκτός από περιπτώσεις όπου αντιπαραβάλλεται με άλλου τύπου πλάνα ώστε να δημιουργήσει ένα πλαίσιο σύγκρισης ως προς τα γνωρίσματα των εικονιζόμενων προσώπων. Το γενικό πλάνο, από την άλλη, δεν έχει πάντοτε αμιγώς ενημερωτικό χαρακτήρα και μπορούμε ενίοτε να ανιχνεύσουμε συνδηλωτικές στοχεύσεις σε προεκλογικά ρεπορτάζ ή πρόθεση εντυπωσιασμού σε άλλου τύπου θέματα. Τα κοντινά και γκρο πλάνα μπορεί να χρησιμοποιούνται σε κάποιες περιπτώσεις για τεκμηρίωση, αλλά κατά βάση αξιοποιούνται ως δραματουργικό εργαλείο με συγκινησιακό ρόλο, επιβεβαιώνοντας την προσδοκία μας για πλαισίωση ανθρώπινου ενδιαφέροντος. Η υπόθεση εργασίας μας σχετικά με

τα αξιολογικά εμποτισμένα πλάνα επιβεβαιώνεται επίσης σε μεγάλο βαθμό, με ορισμένα μόνο plongée να μην έχουν τόσο σαφή συνδήλωση και, άρα, λιγότερο εμφανή πλαίσια απόδοσης γνωρισμάτων. Τα υποκειμενικά πλάνα αξιοποιήθηκαν περισσότερο απ' όσο αναμέναμε, εκτελώντας όμως αντίστοιχο δραματουργικό ρόλο ή σε περιπτώσεις όπου η διαφοροποίηση της μηχανής λήψης και του χειριστή της χανόταν λόγω της φύσης της είδησης, όπως σε πλάνα που πιθανότατα δεν τραβήχτηκαν από τον εικονολήπτη του σταθμού αλλά από κάποιον ανταποκριτή ή άγνωστο εικονολήπτη. Τα πλάνα γωνίας αντιστοιχίας ήταν κυρίαρχα σε συνεντεύξεις και σχολιασμούς και όχι σε άλλες περιπτώσεις, όπως περιμέναμε, δημιουργώντας αφενός την αίσθηση της αμεσότητας που έχει και στον κινηματογράφο, αφετέρου πυροδοτώντας την ισχυρή επενέργεια του πλάνου αντίδρασης.

Οι τύποι του μοντάζ στο ρυθμό παρουσίασαν μία σχετική ισορροπία, με το ρυθμικό μοντάζ να είναι κατά μέσο όρο το πιο σύνηθες. Το αφηγηματικό μοντάζ πράγματι ήταν, όπως υποθέταμε, κυρίαρχο στοιχείο, λόγω του ρεαλιστικού χαρακτήρα ενός δελτίου ειδήσεων. Ο συσχετισμός ιδεών, ωστόσο, ήταν αρκετά έντονος, με ισχυρή δυνατότητα να παράξει ένα πλαίσιο από αυτά των Semetko & Valkenburg, παραπέμποντας στις περισσότερες περιπτώσεις στην ενίσχυση του στοιχείου της αντιπαράθεσης και του ανθρώπινου ενδιαφέροντος, λόγω των δραματουργικών επιλογών των σκηνοθετών/μοντέρ.

Τέλος, τα ειδικά εφέ ήταν πράγματι τα πιο συνήθη κι εμφανή από τα δευτερεύοντα στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας, ιδίως σε λειτουργικό επίπεδο με split και απλές οπτικοποιήσεις, αλλά σε άλλες περιπτώσεις με έναν ιδιαίτερο δραματικό χαρακτήρα που περιλάμβανε ποικίλα πλαίσια της τυπολογίας μας.

EE2: Ποιες διαφορές παρατηρούνται ως προς τη χρήση στοιχείων της κινηματογραφικής γλώσσας στις τηλεοπτικές ειδήσεις των κρατικών και ιδιωτικών σταθμών σοβαρών ειδήσεων και των ιδιωτικών σταθμών σοβαρών και ελαφρών ειδήσεων;

ΥΕ2: α) Αναμένουμε κάποιες βασικές διαφορές μεταξύ των ρεπορτάζ σταθμών κρατικής και ιδιωτικής ιδιοκτησίας, αλλά η απορρύθμιση του ραδιοτηλεοπτικού τομέα που έχει ωθήσει ακόμα και τους κρατικούς σταθμούς σε ένα πιο κερδοσκοπικό πνεύμα (Παπαθανασόπουλος, 1993, 57-58, Παπαθανασόπουλος, 2007, 95) έχει μάλλον αμβλύνει αυτές τις διαφορές.

β) Στα προεκλογικά ρεπορτάζ, η κρατική τηλεόραση ίσως αντιμετωπίζει τους διαφορετικούς υποψηφίους και τα κόμματα με σχετικά ισότιμο τρόπο, ενώ οι ιδιωτικοί σταθμοί μπορεί αξιοποιούν διαφορετικά εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας στην περίπτωση του κάθε υποψηφίου, αναλόγως της ιδιοκτησίας του σταθμού (στην οποία ωστόσο δεν θα αναφερθούμε).

γ) Επίσης, περιμένουμε την ιδιωτική τηλεόραση που έχει πιο ενημεροδιασκεδαστικό χαρακτήρα να αξιοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό συγκινησιακά πλάνα και μοντάζ εστιάζοντας περισσότερο στην ιδιωτική παρά στη δημόσια σφαίρα με έναν συναισθηματικό τόνο (Cottle, 1993, 1998 όπως αναφέρεται στην Batziou, 2015, 24).

Οι διαφορές στη χρήση των εργαλείων της κινηματογραφικής γλώσσας μεταξύ του κρατικού σταθμού της ΕΡΤ και του ιδιωτικού του ΣΚΑΪ ήταν εμφανώς λιγότερες απ' ό,τι περιμέναμε. Η εικόνα που παρουσιάζουν οι δύο σταθμοί ως προς τη χρήση τύπων πλάνων ήταν πολύ παρόμοια, με το ΣΚΑΪ να αξιοποιεί αφενός ευρύτερα εκφραστικά και αξιολογικά στοιχεία στα πλάνα των ρεπορτάζ του, αλλά η διαφορά είναι αμελητέα. Αυτό δεν επιβεβαιώνει, ασφαλώς, την θέση του Παπαθανασόπουλου (1993, 2007) σχετικά με την απορρύθμιση του ραδιοτηλεοπτικού τοπίου, καθώς πρόκειται για ένα μικρό δείγμα ανάλυσης δελτίων ειδήσεων σε επίπεδο σκηνοθεσίας. Η εμπορευματοποίηση της τηλεόρασης μπορεί να ανιχνευθεί ενδεχομένως καλύτερα στη διαφήμιση ή στο γενικότερο περιεχόμενο των κρατικών και ιδιωτικών τηλεοπτικών σταθμών, αλλά τα αποτελέσματα της έρευνάς μας έδειξαν μικρή, σχεδόν αμελητέα διαφοροποίηση στη σκηνοθεσία των δελτίων ειδήσεων της ΕΡΤ και του ΣΚΑΪ. Επομένως, η δεύτερη υπόθεση εργασίας μας δεν επιβεβαιώνεται, αλλά αυτό δεν σημαίνει αυτόματα ότι επιβεβαιώνονται οι παρατηρήσεις του Παπαθανασόπουλου.

Η χρήση του μοντάζ παρουσιάζει ορισμένες διαφορές σε νοηματικό επίπεδο, ιδίως στο προεκλογικό ρεπορτάζ, όπου ο συσχετισμός ιδεών είναι αφενός πιο συχνός, αφετέρου πιο έντονος. Το πλαίσιο σύγκρουσης είναι το πιο σύνηθες στους δύο σταθμούς, κυρίως όσον αφορά τους δύο βασικούς υποψήφιους πρωθυπουργούς, αλλά στο ΣΚΑΪ η αντιπαράθεση που παρουσιαζόταν απέδιδε στον επικεφαλής της ΝΔ πιο θετικά γνωρίσματα απ' ότι στους υπόλοιπους υποψηφίους. Επιπλέον, το πλαίσιο των οικονομικών συνεπειών και της απόδοσης ευθυνών είχε πιο συχνή παρουσία στο ΣΚΑΪ απ' ότι στην ΕΡΤ, αλλά σε μικρή έκταση.

Αξιοσημείωτη είναι η εκτενέστερη χρήση ειδικών εφέ στο ΣΚΑΪ σε σχέση με την ΕΡΤ, αλλά ένα μεγάλο μέρος τους εξακολουθεί να έχει λειτουργικό ή τεκμηριωτικό χαρακτήρα. Ωστόσο, κάποια από αυτά τα εφέ εξυπηρετούσαν τη διαδικασία κατασκευής πλαισίων του ΣΚΑΪ, ενισχύοντας το κυρίαρχο νόημα της αφήγησης. Η μουσική επένδυση και οι τεχνικές φωτισμού ήταν μηδαμινές ή απύσυχες στους δύο σταθμούς.

Η κατάσταση αλλάζει τελείως, όπως είδαμε, με το STAR, το οποίο αφενός είχε πολύ μικρότερο αριθμό προεκλογικών ρεπορτάζ από τους σταθμούς σοβαρών ειδήσεων και αξιοποιούσε τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας με πολύ πιο συγκινησιακό τρόπο. Τα λοξά καδραρίσματα, τα οποία θεωρούσαμε σχεδόν απίθανο να συναντήσουμε, εμφανίστηκαν αρκετά. Τα κοντινά και γκρο πλάνα ήταν άφθονα, όπως και τα plongée και τα contre-plongée, λιγότερο με αξιολογικό και περισσότερο με αφηγηματικό και κυρίως εκφραστικό περιεχόμενο, όπως και ένας πολύ μεγάλος αριθμός πλάνων κάθε είδους, με τη μηχανή λήψης να εκτελεί σαφώς περισσότερη κίνηση απ' ότι στους σταθμούς σοβαρών ειδήσεων.

Το μοντάζ του STAR ήταν επίσης ριζικά διαφορετικό από των άλλων σταθμών, με πολύ ταχύτερη, σχεδόν φρενήρη σε ορισμένες περιπτώσεις, εναλλαγή πλάνων, δραματικά κοψίματα και έκδηλα εκφραστικά μέσα. Ο ενημεροδιασκευαστικός χαρακτήρας των ρεπορτάζ, γενικότερα, ήταν πολύ πιο αυξημένος, με ιδιαίτερη έμφαση στα πλαίσια της ηθικής αξιολόγησης και του ανθρώπινου ενδιαφέροντος.

Είναι σαφές ότι η υπόθεση εργασίας μας επιβεβαιώθηκε στην περίπτωση των διαφορών του STAR με τους άλλους σταθμούς, ιδίως αν συνυπολογίσουμε και την εκτεταμένη χρήση των ειδικών εφέ, μουσικής και τεχνικών φωτισμού, που έδιναν μία μυθοπλαστική διάσταση στα ρεπορτάζ σαφώς πιο έντονη και διαφοροποιώντας τελείως το STAR από τους άλλους δύο σταθμούς.

ΕΕ3: Ποιες διαφορές παρατηρούνται στη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας μεταξύ του πολιτικού ρεπορτάζ και των υπόλοιπων ρεπορτάζ στις τηλεοπτικές ειδήσεις κατά τη διάρκεια προεκλογικής εκστρατείας;

ΥΕ3: Τα προεκλογικά ρεπορτάζ μπορεί να χρησιμοποιούν πιο συχνά αξιολογικά εμποτισμένα πλάνα και μοντάζ συσχετισμού ιδεών. Συγκεκριμένα, ο συσχετισμός ιδεών στο μοντάζ αναμένουμε να αξιοποιείται περισσότερο στο προεκλογικό ρεπορτάζ ώστε να προσδώσει πλαίσιο σύγκρουσης και αντιπαράθεσης, με τους υπόλοιπους τύπους πλαισίων των Semetko & Valkenburg (2000) να εμφανίζονται κυρίως σε άλλα ρεπορτάζ.

Τα προεκλογικά ρεπορτάζ όλων των τηλεοπτικών σταθμών, ακόμη και του STAR, είχαν σαφή προσανατολισμό προς την κατασκευή ενός πλαισίου σύγκρουσης, ιδίως μεταξύ του Κυριάκου Μητσοτάκη και του Αλέξη Τσίπρα, που ήταν και στις τρεις προεκλογικές περιόδους οι δύο επικρατέστεροι υποψήφιοι για τον πρωθυπουργικό θώκο. Τα δελτία, ιδίως μέσω του μοντάζ, καλλιεργούσαν αυτό το δίλημμα της επιλογής στην ψήφο, πιθανόν βάσει της διαχρονικής τάσης της ελληνικής πολιτικής σκηνής προς τον δικομματισμό. Η εστίαση των σταθμών στην κατασκευή πλαισίων σύγκρουσης στο προεκλογικό επίπεδο μπορεί να ανιχνευθεί και στη γενική ομοιομορφία των εργαλείων της κινηματογραφικής γλώσσας που ο κάθε σταθμός αξιοποίησε για το κάθε ρεπορτάζ, με τις διαφοροποιήσεις να καθορίζονται από το εκάστοτε θέμα και την ιδιαίτερη προσέγγιση του σταθμού.

Σε ειδήσεις άλλων θεματολογιών, η χρήση των πλάνων ή του μοντάζ είναι λιγότερο συνεπής και ομοιόμορφη, με ποικιλομορφία πλαισίων από την τυπολογία που έχουμε καλύψει. Γενικά, όταν κάποιο ρεπορτάζ ήταν κοινό μεταξύ τουλάχιστον δύο σταθμών, το πλαίσιο ήταν συνήθως κοινό (λ.χ. διάσωση Ελλήνων του Σουδάν με

ανθρώπινο ενδιαφέρον ή ληστεία νοσοκομείου με απόδοση ευθυνών) και σπανιότερα διέφερε αρκετά ώστε να αναδεικνύονται διαφορετικά πλαίσια από τον κάθε σταθμό, όπως στην περίπτωση της κυβερνοεπίθεσης στην εκπαίδευση, η οποία στο ΣΚΑΪ πήρε τη μορφή πλαισίου απόδοσης ευθυνών και στο STAR ανθρώπινου ενδιαφέροντος.

Όπως αναφέραμε στο θεωρητικό μας πλαίσιο, τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας, πρωτίστως τα πλάνα και το μοντάζ, είναι τα συντακτικά στοιχεία που δομούν το λόγο της κινούμενης εικόνας. Με την ανάλυση της φύσης κάθε τύπου πλάνου και μοντάζ προσπαθήσαμε να αναζητήσουμε τρόπους νοηματοδότησης αυτής της συντακτικής διάρθρωσης ώστε να εντοπίσουμε πώς αξιοποιούνται στην ειδησεογραφία και ποια πλαίσια δημιουργούν, τόσο σε επιμέρους περιπτώσεις όσο και στο σύνολό τους. Ορισμένα στοιχεία, όπως τα γενικά και τα μεσαία πλάνα που κυριάρχησαν στα δεδομένα της έρευνάς μας, δεν προσφέρουν από μόνα τους πλαίσια αναφοράς και νοηματοδότησης. Ομοίως, η κίνηση της μηχανής λήψης δεν παράγει ένα προς ένα αναλογία μεταξύ πλάνου και πλαισίου, αλλά χρήζει ξεχωριστής μελέτης σε κάθε τύπο κίνησης, ποια άτομα ή αντικείμενα ακολουθεί, τί τύπο κίνησης εκτελεί, κ.ο.κ. Παρόλα αυτά, η έρευνά μας έδωσε κάποιες κατευθύνσεις ως προς τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας που χρησιμοποιήθηκαν κατ' επανάληψη με συγκεκριμένα ερμηνευτικά μοτίβα.

ΤΥΠΟΣ ΠΛΑΙΣΙΟΥ	ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΚΙΝ/ΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ
Σύγκρουσης	1. Μοντάζ (μετρικό & ρυθμικό, συσχετισμού ιδεών) 2. Ειδικά εφέ 3. Plongée & contre-plongée, champ contre champ
Ανθρώπινου ενδιαφέροντος	1. Κοντινά & γκρο πλάνα 2. Μοντάζ (τονικό, εκφραστικό)
Οικονομικών συνεπειών	1. Κοντινά & γκρο πλάνα 2. Μοντάζ (μετρικό & ρυθμικό, συσχετισμού ιδεών)
Ηθικών ζητημάτων	1. Κοντινά & γκρο πλάνα, υποκειμενικά πλάνα, λοξά καδραρίσματα 2. Μοντάζ (ρυθμικό & τονικό, συσχετισμού ιδεών εκφραστικό)
Απόδοσης ευθυνών	1. Μοντάζ (μετρικό & ρυθμικό, συσχετισμού ιδεών) 2. Φωτισμός & ειδικά εφέ
Απόδοσης γνωρισμάτων	1. Μοντάζ (μετρικό & ρυθμικό, συσχετισμού ιδεών) 2. Plongée & contre-plongée, champ contre champ, λοξά καδραρίσματα 3. Φωτισμός & ειδικά εφέ

Πίνακας 28. Αντιστοιχία μεταξύ ειδησεογραφικών πλαισίων και εργαλείων της κινηματογραφικής γλώσσας.

Πιο συγκεκριμένα, ο τύπος πλαισίου της σύγκρουσης δομούνταν κατά κύριο λόγο στο μοντάζ, στα ειδικά εφέ και σε γωνίες λήψης αξιολογικά εμποτισμένες (plongée & contre-plongée) και σε μικρότερο βαθμό τα πλάνα με γωνίες αντιστοίχισης (champ contre champ). Αντιθέτως, στα πλαίσια ανθρώπινου ενδιαφέροντος, όπως αναμέναμε, η μηχανή λήψης πλησιάζει περισσότερο τα πρόσωπα (κοντινά και γκρο πλάνα) και αξιοποιεί πρωτίστως το τονικό και το εκφραστικό μοντάζ. Τα κοντινά και γκρο πλάνα είναι ακόμα πιο συχνά σε περίπτωση πλαισίων οικονομικών συνεπειών, όπου σκοπό είχαν τη δημιουργία έντασης και μεγέθυνσης στη βαρύτητα του ρεπορτάζ. Τα πλαίσια ηθικών ζητημάτων, σε γενικές γραμμές, δεν ήταν σε καμία περίπτωση το κυρίαρχο πλαίσιο που παρατηρήσαμε, καθώς πάντοτε βάραιναν περισσότερο πλαίσια ανθρώπινου ενδιαφέροντος ή απόδοσης ευθυνών. Παρόλα αυτά, οι τύποι πλάνων σε αυτά τα πλαίσια ήταν και πάλι συγκινησιακού χαρακτήρα (κοντινά, γκρο πλάνα, υποκειμενικά πλάνα, λοξά καδραρίσματα) και το μοντάζ ήταν έντονο, κατά βάση ρυθμικό, τονικό, εκφραστικό.

Η απόδοση ευθυνών ως τύπος πλαισίου εκφραζόταν κυρίως μέσω του μοντάζ, έντονα συσχετιστικό και με απλά μετρικά ή ρυθμικά στοιχεία και με τεχνικές φωτισμού και τη χρήση ειδικών εφέ. Το πλαίσιο της απόδοσης γνωρισμάτων ήταν αυτό που εμφάνιζε τη μεγαλύτερη συχνότητα σε αξιολογικά εμποτισμένα πλάνα (plongée & contre-plongée, λοξά καδραρίσματα) και πλάνα γωνιών αντιστοιχίας που περιείχαν επίσης σαφείς αξιολογικούς χαρακτηρισμούς, κυρίως με πλάνα αντίδρασης. σε όλο το δείγμα της έρευνάς μας (Πίνακας 28). Ωστόσο, ακόμη και στις περιπτώσεις αυτές, είναι κρίσιμο να διατηρούμε μία στάση περιπτωσιολογική, διότι η πλαστικότητα της κινηματογραφικής γλώσσας και της ίδιας της κινούμενης εικόνας είναι ένα στοιχείο που προσδίδει μεγάλη μεταβλητότητα στην προσπάθεια μιας αντιστοίχισης συγκεκριμένων τύπων πλαισίων που παρατηρούνται στη βιβλιογραφία και της γραμματικής της εικόνας.

Συζήτηση – Περαιτέρω έρευνα

Τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας παρουσιάζουν μεγάλο σημειολογικό ενδιαφέρον και θεωρούμε πως η μελέτη τους μπορεί να συνεισφέρει τα μέγιστα στην εξέλιξη της θεωρίας της οπτικής επικοινωνίας. Στον κινηματογράφο, η σκηνοθεσία, η καδροθεσία και η οργάνωση του υλικού της κινούμενης εικόνας χρησιμεύει ως ένα μέσο αφήγησης και νοηματοδότησης, μέσω της αισθητικής της αξίας. Στην ειδησεογραφία της τηλεόρασης όμως, όπου η πραγματικότητα δεν αποκτά υπόσταση χάρη στη μηχανή λήψης αλλά υπάρχει ταυτόχρονα και ανεξάρτητα από αυτήν, η νοηματοδότηση αυτή γίνεται ακόμη πιο σημαντική. Είτε συνοδεύεται είτε όχι από ένα λεκτικό κώδικα επικοινωνίας, η εικόνα και ο τρόπος διάρθρωσής της μπορούν να σχηματίσουν πολύ ισχυρά πλαίσια για τον επηρεασμό της κοινής γνώμης.

Η κυριαρχία της τηλεόρασης ως μέσο επικοινωνίας στον 21^ο αιώνα κλονίζεται από τα νέα μέσα, αλλά διατηρεί περίοπτη θέση στη διαμόρφωση θεματολογίας και πλαισίων. Βάσει της βιβλιογραφικής μας επισκόπησης, αλλά και της περιπτωσιολογικής μας μελέτης, είναι εμφανές ότι η τηλεόραση αντλεί πολλά στοιχεία από τη γραμματική της εικόνας του κινηματογράφου και χρήζει μίας διευρυμένης, διεπιστημονικής εξέτασης. Διαπιστώσαμε, πάντως, ότι η χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας μπορεί κατά το μάλλον ή ήττον να διαφέρει ανά τηλεοπτικό σταθμό, αλλά η ρύθμιση του πλαισίου και της τυπολογίας του που παρατηρείται σε ορισμένα θέματα παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες. Αυτό μπορεί να μην ισχύει στην εξέταση άλλου δείγματος με διαφορετικές παραμέτρους, και γι' αυτόν το λόγο πιστεύουμε ότι η ενασχόληση με αυτό το ερευνητικό θέμα αξίζει να συνεχιστεί. Ελπίζουμε πως με αυτήν την εργασία κάνουμε ένα μικρό βήμα προς την αποσαφήνιση του ρόλου που η γραμματική της εικόνας διαδραματίζει στην οπτική πλαισίωση στην τηλεόραση.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ξενόγλωσσες

- Arpan, L. M., Baker, K., Lee, Y., Jung, T., Lorusso, L., & Smith, J. (2006). News coverage of social protests and the effects of photographs and prior attitudes. *Mass Communication & Society*, 9(1), 1-20.
- Barthes, R. (1957) *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- Batziou A. (2015). A Christmas Tree in Flames and Other – Visual – Stories: Looking at the Photojournalistic Coverage of the Greek Protests of December 2008, *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protest*, 14:1, 22-41.
- Bentham, J. (1995). *The Panopticon Writings: Wo Es War Series*. Michigan: Verso.
- Bock, M. A. (2020). Theorising visual framing: contingency, materiality and ideology. *Visual Studies*, 35(1), 1-12.
- Bonitzer, P. (1982), *Le champ aveugle: Essais sur le cinema*. Paris: Éditions Gallimard.
- Boorstin, D. J. (1971). *L' image*. Paris: Union générale d'édicions.
- Cappella, J. N., & Jamieson, K. H. (1997). *Spiral of cynicism: The press and the public good*. Oxford University Press.
- Coleman, R. (2010). Framing the Pictures in Our Heads: Exploring the Framing and Agenda-Setting Effects of Visual Images. In P. D'Angelo & J. A. Kuypers (Eds.) *Doing News Framing Analysis*. (pp. 233-262). New York: Routledge.
- Coleman, R., & Banning, S. (2006). Network TV news' affective framing of the presidential candidates: Evidence for a second-level agenda-setting effect through visual framing. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 83(2), 313-328.
- Daney, S. (1986), Ciné journal, *Cahiers du cinéma*, 23-27.

- De Saussure, F. (2005). *Cours De Linguistique Générale*. Genève: Arbre d'Or.
- De Vreese, C. H. (2005). News framing: Theory and typology. *Information design journal+ document design*, 13(1), 51-62.
- De Vreese, C. H. (2005). News framing: Theory and typology. *Information design journal+ document design*, 13(1), 51-62.
- Deleuze, G. (1986), Prologue In S. Daney, Ciné journal, *Cahiers du cinema*.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Harvard University Press.
- Entman, R. B. (1991). Framing US coverage of international news: Contrasts in narratives of the KAL and Iran air incidents. *Journal of Communication*, 41, 6–27.
- Entman, R. M. (1993). Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of communication*, 43(4), 51-58.
- Gamson, W. A., & Modigliani, A. (1989). Media discourse and public opinion on nuclear power: A constructionist approach. *American journal of sociology*, 95(1), 1-37.
- Gitlin, T. (1980) *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. University of California Press, Berkeley.
- Goffman, E. (1986). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of the Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Hall, S. (2010). *Encoding, decoding 1. Social Theory: Power and identity in the global era*, 2, 569-599.
- Heiderich, T. (2012). Cinematography techniques: The different types of shots in film. *Videomakers*.
- Hertog, J. K., McLeod, D. M. (2001) A Multiperspectival Approach to Framing Analysis: A Field Guide, In S. D. Reese, Jr, O. H. Gandy, & A. E. Grant (Eds.). *Framing public*

- life: Perspectives on media and our understanding of the social world.* (pp. 141-162) Mahwah: Routledge.
- Houston, S. (2001). Beyond Social Constructionism: Critical Realism and Social Work. *British Journal of Social Work*, 31(6), 845–861.
- Iyengar, S. (1979). Television News and Issue Salience: A Reexamination of the Agenda-Setting Hypothesis. *American Politics Research*, 7(4), 395–416.
- Iyengar, S. (1991). *Is anyone responsible?: How television frames political issues.* University of Chicago Press.
- Kraft, R. N. (1987). The influence of camera angle on comprehension and retention of pictorial events. *Memory & cognition*, 15, 291-307.
- Lee M. Mandell & Donald L. Shaw (1973) Judging people in the news — unconsciously: Effect of camera angle and bodily activity, *Journal of Broadcasting*, 17:3, 353-362.
- Marková, I. (2008). Persuasion and propaganda. *Diogenes*, 55(1), 37-51.
- Messararis, P. (1994). *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality.* (1st edition) Colorado: Westview Press.
- Messararis, P., Abraham, L., (2001). The Role of Images in Framing News Stories, In S. D. Reese, Jr, O. H. Gandy, & A. E. Grant (Eds.). *Framing public life: Perspectives on media and our understanding of the social world.* (pp.215-226) Mahwah: Routledge.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier.* London: MacMillan Press.
- Mitry, J. (1965). *Esthétique et psychologie du cinéma, Vol. II, Les Formes,* Paris: Éditions Universitaires.
- Pan, Z., & Kosicki, G. M. (1993). Framing analysis: An approach to news discourse. *Political communication*, 10(1), 55-75.

- Papathanassopoulos, S. (2007). The Development of Digital Television in Greece. *Javnost - The Public*, 14(1), 93–108.
- Pillai, P. (1992). Rereading Stuart Hall's encoding/decoding model. *Communication Theory*, 2(3), 221-233.
- Prince, S. (2012). *Digital visual effects in cinema: the seduction of reality*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Rafiee, A., Spooren, W., & Sanders, J. (2023). Framing similar issues differently: a cross-cultural discourse analysis of news images. *Social Semiotics*, 33(3), 515-538.
- Reese, S. D. (2001) Prologue—Framing Public Life: A Bridging Model for Media Research, In S. D. Reese, Jr, O. H. Gandy, & A. E. Grant (Eds.). *Framing public life: Perspectives on media and our understanding of the social world*. (pp. 7-32) Mahwah: Routledge.
- Rodriguez, L., & Dimitrova, D. V. (2011). The levels of visual framing. *Journal of visual literacy*, 30(1), 48-65.
- Schudson, M. (1978). *Discovering the News*. New York: Basic Books.
- Schwalbe C. B., Keith S., and Silcock B. W. Researching the Framing of Still and Moving Images across Media Platforms: Challenges and Opportunities. (2018). In P. D'Angelo (Ed.) *Doing News Framing Analysis II*. (2nd ed.) (pp. 221-246) New York: Routledge.
- Semetko, H. A., & Valkenburg, P. M. (2000). Framing European politics: A content analysis of press and television news. *Journal of communication*, 50(2), 93-109.
- Tankard, J. W., (2001). The Empirical Approach to the Study of Media Framing, In S. D. Reese, Jr, O. H. Gandy, & A. E. Grant (Eds.). *Framing public life: Perspectives on media and our understanding of the social world*. (pp. 95-105) Mahwah: Routledge.

Van Gorp, B. (2007). The constructionist approach to framing: Bringing culture back in. *Journal of communication*, 57(1), 60-78.

Warren, P. (2002). Disney ou le lavage de cerveau. In T. Paris. *Quel diversité face à Hollywood?* (pp. 65-70) Paris: Cinéma Action - Corlet.

Ελληνόγλωσσες

Αϊζενστάιν Σ. Μ. (2003). *Η μορφή του φιλμ*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Αϊζενστάιν Σ. Μ. (χ.χ.). *Προβλήματα σκηνοθεσίας κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Δαμινανός.

Βιλέν, Ν. (2003). Το μοντάζ στον κινηματογράφο. Στο Γ. Σολδάτος (Επιμ.) *Το μοντάζ*. (σ. 211-254). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Deleuze G. (1983) *Κινηματογράφος I: Η εικόνα - κίνηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Δεμερτζής, Ν. (2002), *Πολιτική Επικοινωνία: Διακινδίνευση, δημοσιότητα, διαδίκτυο*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης.

Fiske, J. & Hartley J. (1992). *Η γλώσσα της τηλεόρασης*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Κουλέσοφ, Λ. (2003). Το μοντάζ ως το θεμέλιο της κινηματογραφίας. Στο Γ. Σολδάτος (Επιμ.) *Το μοντάζ*. (σ. 11-30). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Μαρτέν, Μ. (1969). *Η γλώσσα του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος.

Μπαζέν, Α. (1988) *Τί είναι ο κινηματογράφος*; Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Μπαλάζ, Μ. (2003). Το μοντάζ. . Στο Γ. Σολδάτος (Επιμ.) *Το μοντάζ*. (σ. 31-66). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Μπαλάζ, Μ., (χ.χ.) *Η Θεωρία του Φιλμ*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

- Μπερτζ, Ν. (2003). Η πλαστικότητα του μοντάζ. Στο Γ. Σολδάτος (Επιμ.) *Το μοντάζ*. (σ. 185-210). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Παζολίνι, Π. Π. (1967). Παρατηρήσεις πάνω στο πλάνο-σεκάνς. Στο Γ. Σολδάτος (Επιμ.) *Το μοντάζ*. (σ. 177-184). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Παπαθανασόπουλος, Σ. (1993). *Απελευθερώνοντας την τηλεόραση*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πλειός, Γ. (1993) *Κινούμενη εικόνα και καλλιτεχνική επικοινωνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Δελφίνι.
- Πλειός, Γ. (2001). *Ο Λογος της Εικόνας: Ιδεολογία και Πολιτική*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Πλειός, Γ. (2011). *Η Κοινωνία της Ενημέρωσης: Ειδήσεις και Νεωτερικότητα*. (1^η εκδ) Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πολίτης Π. (2014), *Η γλώσσα της τηλεοπτικής ενημέρωσης: Τα δελτία ειδήσεων της ελληνικής τηλεόρασης (1980-2010)*. (1^η εκδ) Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Sadoul, G. (1960). *Ιστορία της τέχνης του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη.
- Χατζηστεφάνου, Α. (2022). *Προπαγάνδα και παραπληροφόρηση: Πώς τις εντοπίζουμε*. (14^η εκδ). Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.

Άλλες Ελληνικές Παραπομπές

- Ανάλυση Έρευνας: Η Ακτινογραφία των Ψηφοφόρων, (2023, 6 Απριλίου). Ανακτήθηκε από <https://eteron.org/aktinografia-ton-psifoforon/>
- Δημοσκόπηση ΣΚΑΪ – PULSE – Απρίλιος 2023 (2η έρευνα), (2023, 25 Απριλίου). Ανακτήθηκε από https://www.skai.gr/sites/default/files/attachments/2023-04/108098_SK_2023-04%20%281%29.pdf

Εθνικές Εκλογές, Μάιος 2023, (2023, 1 Ιουνίου). Ανακτήθηκε από <https://ekloges-prev.singularlogic.eu/2023/may/v/home/parties/>