

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΜΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΜΕ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΙΤΛΟΣ:

Ο ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

**Πώς παρουσιάζεται η εικόνα και ο ρόλος του στις κινηματογραφικές
ταινίες από το 1950 έως σήμερα.**



ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΝΙΚ. ΜΠΑΚΟΥΝΑΚΗΣ

ΔΑΝΑΗ ΓΡΑΦΑΚΟΥ

A.M.: 6206M018

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2008-2009

ΑΘΗΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	1
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2
1.1 ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	3
1.2. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	5
2. ΤΑ ΜΜΕ ΣΤΙΣ Η.Π.Α. ΩΣ ΘΕΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥΣ	7
3. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΥ ΑΠΟ ΤΟ 1950	10
4. Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ Η.Π.Α. ΚΑΙ Ο ΤΥΠΟΣ	12
5. Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ Η.Π.Α. ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	15
5.1. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΙΣ Η.Π.Α. ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1950 – ΤΟ ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ	16
5.2. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΙΣ Η.Π.Α. ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960 ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΟΥ 2000	18
6. Η ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ ΩΣ ΕΙΔΟΣ	19
7. Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΧΟΛΥΓΟΥΝΤ ΚΑΙ ΟΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ	22
8. ΟΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ 1950 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ	23
8.1. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1950	25
8.1.1. ACE IN THE HOLE (1951)	26
8.2. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1960	29
8.3. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1970	30
8.3.1. ALL THE PRESIDENT’S MEN (1976)	31
8.4. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1980	34
8.4.1. ABSENCE OF MALICE (1981)	35
8.5. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1990	39
8.5.1. THE PAPER (1994)	40
8.6. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 2000	43
8.6.1. SHATTERED GLASS (2004)	44
9. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	47
10. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	51
11. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	53

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Καθήκον του Τύπου είναι η μετάδοση ανεξάρτητης, έγκυρης, ακριβούς και κατανοητής πληροφόρησης στους πολίτες. Εάν οι λειτουργοί του Τύπου χάνουν τον προσανατολισμό τους ως προς την εκτέλεση του καθήκοντος, ο αντίκτυπος είναι πολλαπλός στην κοινωνία. Η κρίση που ταλανίζει τη δημοσιογραφία σε διάφορες χρονικές στιγμές αντανακλάται στην άποψη την κοινής γνώμης για τον Τύπο, όπως φαίνεται σε δημοσκοπήσεις σχετικές με την αξιοπιστία των δημοσιογράφων.

Η σχέση του κοινού με τον Τύπο, ανάλογα με το κατά πόσο λειτουργεί ο Τύπος σύμφωνα με τα παραπάνω, επαναπροσδιορίζεται και δυναμώνει ή αποδυναμώνεται. Το αποτέλεσμα αυτής της σχέσης με το κοινό, αποκρυσταλλώνεται στις κινηματογραφικές ταινίες. Τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στη λογοτεχνία, ο δημοσιογράφος αναπαρίσταται στη λαϊκή κουλτούρα, σύμφωνα με την εκάστοτε γνώμη που το κοινό σχηματίζει για τον Τύπο.

Η σχέση μεταξύ κινηματογράφου και πολιτισμού παραμένει σύνθετη. Οι ταινίες συναποτελούν αυτό που ονομάζεται κουλτούρα της μάζας και είναι συγχωνευμένες σε αυτή. Το ένα δεν παράγει το άλλο, αλλά αλληλεπιδρούν ταυτόχρονα και προσδιορίζονται αμοιβαία και αμφίδρομα. Επιπλέον, οι κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές, τεχνολογικές και πολιτισμικές συνθήκες που χαρακτηρίζουν και προσδιορίζουν την εκάστοτε εποχή επηρεάζουν αφενός τον Τύπο, άρα και τους δημοσιογράφους, αφετέρου τη βιομηχανία του κινηματογράφου.

Το κεντρικό ερώτημα που τίθεται στην εργασία είναι το πώς παρουσιάζει ο κινηματογράφος την εικόνα και το ρόλο του δημοσιογράφου και πώς αυτή η απεικόνιση συνδέεται με άλλους παράγοντες. Το Χόλυγουντ έχει μεγάλο μερίδιο ευθύνης για την αρνητική αντίληψη του κόσμου για τους δημοσιογράφους. Ο ρόλος του δημοσιογράφου παρουσιάζεται είτε ως προστάτης της κοινωνίας, είτε ως αναξιόπιστος ακόλουθος των κυβερνητικών συμφερόντων. Παρά τις μη κολακευτικές απεικονίσεις όμως, ο κινηματογράφος έχει προσεγγίσει προβλήματα και αντιπαραθέσεις του χώρου, έχοντας βοηθήσει στην επίλυσή τους.

Οι δημοσιογραφικές ταινίες δομούνται όπως και άλλα είδη ταινιών, με την έννοια ότι διαμορφώνουν απόψεις μέσα από αντιθέσεις και δυϊσμούς. Από το 1950 που εξετάζεται εδώ έως σήμερα, σε όλες τις δεκαετίες που μεσολαβούν απεικονίζονται στον κινηματογράφο ήρωες με την ιδιότητα του δημοσιογράφου που εκπροσωπούν το επάγγελμα με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αλλά και εκείνοι που χρησιμοποιούν το επάγγελμά τους ως όχημα που θα εξυπηρετήσει τα προσωπικά τους συμφέροντα.

Ο κινηματογράφος επιβραβεύει τον Τύπο συνολικά, αφού ανεξάρτητα από τις μεμονωμένες περιπτώσεις παραβατικών δημοσιογράφων, παρουσιάζει ότι η αλήθεια βγαίνει στην επιφάνεια πάντα και ότι η δημοσιογραφία αυτορυθμίζεται. Ο κινηματογράφος, συντηρεί το αμερικανικό όνειρο παρά τις αντενδείξεις της πραγματικότητας, δίνοντας στις κακούς χαρακτήρες δημοσιογράφων το άλλοθι της υποκειμενικότητας.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι Bill Kovach και Tom Rosenstiel δηλώνουν ότι καθήκον του Τύπου είναι η μετάδοση ανεξάρτητης, έγκυρης, ακριβούς και κατανοητής πληροφόρησης στους πολίτες. Η άσκηση της δημοσιογραφίας καθώς υπηρετεί την αλήθεια, είναι τόσο σημαντική, όσο είναι η νομοθεσία για τη δικαιοσύνη και η φαρμακευτική για την ιατρική. Η έρευνα και η καταγραφή είναι οι δύο σημαντικότερες υποχρεώσεις του Τύπου. Σήμερα, όπως πολλοί πιστεύουν ότι οι σύγχρονες πρακτικές της ιατρικής και της δικαιοσύνης δεν ανταποκρίνονται στις κοινωνικές ανάγκες, το ίδιο θεωρούν ότι ισχύει και για τη δημοσιογραφία. Η εικόνα που έχει ο κόσμος για τους δημοσιογράφους στην πραγματικότητα, είναι μάλλον αποκαρδιωτική. Η άποψη του κοινού, τους θέλει κυρίως να ενδιαφέρονται για την απόκτηση φήμης και περιουσίας, παρά για την αποτελεσματική άσκηση της τέχνης τους. Μελετητές και κοινό διατυπώνουν την υπόθεση ότι η δημοσιογραφία περνά μια κρίση ταυτότητας¹, ακόμα και ότι τείνει προς την εξαφάνισή της.

Η κρίση που ταλανίζει τη δημοσιογραφία αντανακλάται στην άποψη την κοινής γνώμης για τον Τύπο, όπως φαίνεται σε δημοσκοπήσεις σχετικές με την αξιοπιστία των δημοσιογράφων. Τα ΜΜΕ όμως σύμφωνα με πολλούς, δεν ευθύνονται αποκλειστικά για την πτώση της δημοτικότητας των δημοσιογράφων. Υποστηρίζεται ότι το Χόλυγουντ έχει μεγάλο μερίδιο ευθύνης για την αρνητική αντίληψη του κόσμου για τους δημοσιογράφους, που τους φαντάζεται «εθισμένους στο ποτό, φαφλατάδες, ακαλλιέργητους, κοινωνικά απροσάρμοστους, που αλλοιώνουν την αλήθεια για να δημιουργήσουν σκάνδαλα και στερούνται συνείδησης και σεβασμού για την ανθρώπινη αξιοπρέπεια». Υπάρχουν πολυάριθμες περιπτώσεις ταινιών που υποβαθμίζεται το επάγγελμα του δημοσιογράφου, όπως συμβαίνει και για άλλα επαγγέλματα, δημιουργώντας έτσι μια στρεβλή εικόνα και αρνητικά στερεότυπα που υπονομεύουν τους θεσμούς και τις αξίες ενός επαγγέλματος.

Ως εκ τούτου, οι ταινίες στις οποίες ο κεντρικός ήρωας υποδύεται το επάγγελμα του δημοσιογράφου, χρήζουν σοβαρής και αντικειμενικής κριτικής. Πρόκειται ουσιαστικά για μια ανάγνωση «του πολιτισμού που σκέφτεται δυνατά για τον ίδιο τον εαυτό του». Σε αυτή την ανάγνωση πρέπει να εξεταστούν οι ρόλοι που παίζουν οι επαγγελματίες και να διασαφηνιστεί η σημασία ευγενών ιδεών όπως η αλήθεια και η δικαιοσύνη. Αναπόφευκτα, οι ταινίες «μιλούν» σε μια διαφορετική γλώσσα και «σκέφτονται» με διαφορετικό τρόπο από τους ίδιους τους επαγγελματίες που απεικονίζουν. Ακόμα και όταν προσεγγίζουν ένα επάγγελμα με μεγάλη πιστότητα, υπάρχουν πάντα παρεκκλίσεις από την πραγματικότητα, συχνά μη κολακευτικές. Παρά τις μη κολακευτικές απεικονίσεις όμως, ο κινηματογράφος έχει προσεγγίσει προβλήματα και αντιπαραθέσεις του χώρου, έχοντας βοηθήσει στην επίλυσή τους². Στο σύνολό τους πρεσβεύουν ότι η δημοσιογραφία οφείλει να ασκείται σωστά και ότι αποτελεί νευραλγικό τμήμα της αμερικανικής ζωής και δημοκρατίας, ωθώντας με

¹ Matthew C., Ehrlich, *Journalism in the Movies*, University of Illinois Press, 2005, σελ. 1.

² Ο.π.

αυτόν τον τρόπο την άμεση και επείγουσα αποκατάσταση των προβλημάτων που εμφανίζονται περιοδικά στον Τύπο.

Από την εποχή του βωβού κινηματογράφου οι δημοσιογράφοι «κρατούσαν σημειώσεις» από τις ταινίες που αφορούσαν τον Τύπο. Η πεποίθησή τους ότι η λαϊκή κουλτούρα ευθύνεται για την άσχημη εικόνα που παρουσιάζει ο Τύπος στην κοινή γνώμη, δεν είναι καινούρια. Από το 1928 ήδη, η New York Times είχε γράψει ότι η ταινία «The Front Page», πριν φτάσει στην τελική της μορφή όπως κυκλοφόρησε, παρουσίαζε μια τελείως διαστρεβλωμένη εικόνα για τις εφημερίδες. Υπήρχαν αρχισυντάκτες εφημερίδων οι οποίοι συμβούλευαν τους νέους δημοσιογράφους να μη λαμβάνουν σοβαρά τα όσα διαδραματίζονταν στις συγκεκριμένες ταινίες.

Υπάρχει και μια μερίδα δημοσιογράφοι που είναι αρκετά ικανοποιημένοι από την κινηματογραφική τους εικόνα. Κρίνουν ότι κάποτε τουλάχιστον οι ταινίες απέδιδαν τους ρόλους αυτούς προσδίδοντάς τους θετική χροιά και ότι η μεταστροφή προς την αρνητική απεικόνιση του δημοσιογράφου επικρατεί κυρίως τα τελευταία χρόνια. Πράγματι, όπως φαίνεται από μια συνολική θεώρηση των ταινιών αυτών, από το 1950 μέχρι σήμερα επικρατεί το αρνητικό στερεότυπο, χωρίς όμως αυτό να αποτελεί τον κανόνα. Υπάρχει το πρόσφατο παράδειγμα της ταινίας «The Paper»(1994) που θα αναλυθεί παρακάτω, η οποία παρουσιάζει την εικόνα ενός δημοσιογράφου που μάχεται να αποκαλύψει την αλήθεια³, όπως και μερικές ακόμα ταινίες που αποδεικνύουν ότι το Χόλυγουντ στηρίζει το πρότυπο του καλού δημοσιογράφου παρά τις δύσπιστες γνώμες που εκφράζονται. Μάλιστα, ορισμένοι τολμούν να πουν ότι ο κινηματογράφος έχει αποθεώσει το ρόλο του δημοσιογράφου, εξυμνώντας το χώρο, με πιο τρανταχτή απόδειξη την κλασική ταινία «All the President's Men» του 1975.

Ο Joe Saltzman, καθηγητής της δημοσιογραφίας, διέκρινε μια διχοτομία στις απεικονίσεις των ταινιών που εξετάζονται, οι οποίες αντανakλούν τη δημόσια σύγχυση που επικρατεί για τα ΜΜΕ σε σχέση με την αμερικανική κοινωνία αλλά και συμβάλλουν σε αυτή. Από τη μία ενέχεται ο κίνδυνος να αλλοιωθεί η εικόνα του αμερικανού δημοσιογράφου και πολίτη, από την άλλη οι ταινίες αυτές αποτελούν ένα ψυχαγωγικό μέσο για να γνωρίσει το κοινό καλύτερα τον δημοσιογράφο.

Πάντως, όπως και αν απεικονίζεται ο δημοσιογράφος, η σχέση μεταξύ Τύπου και κινηματογράφου είναι συμβιωτική ούτως ή άλλως. Οι εφημερίδες προωθούν τις ταινίες, ενώ αντίστοιχα οι ταινίες έχουν διαφημίσει το χώρο της εφημερίδας και έχουν προσφέρει θετικότερες εικόνες για το χώρο. Ο Thomas Zynda έχει παρατηρήσει μάλιστα ότι τα δύο μέσα (ο κινηματογράφος και η δημοσιογραφία) θεωρητικά εκτελούν παρόμοιες λειτουργίες⁴. «Ο Τύπος υπηρετεί ως άγρυπνος φρουρός (watchdog) την κυβέρνηση, και το Χόλυγουντ για λογαριασμό του κοινού, ελέγχει τον Τύπο».

1.1 ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στη λογοτεχνία, ο δημοσιογράφος αναπαρίσταται στη λαϊκή κουλτούρα, σύμφωνα με την αντίληψη που το κοινό έχει για τον Τύπο την εκάστοτε περίοδο. Από την περίοδο που ξεκίνησε ο «κίτρινος τύπος»⁵, περίπου από το 1900, όταν κύριο μέλημα των δημοσιογραφικών οργανισμών

³ Ο.π., σελ. 3.

⁴ Ο.π., σελ. 4.

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Yellow_journalism

ήταν το κέρδος, με μέσα εντυπωσιασμού, το κοινό σταδιακά άρχισε να χάνει την πίστη του στη λειτουργία του Τύπου. Ήταν πλέον αντιληπτό στον κόσμο, ότι η ακριβής και αξιόπιστη πληροφόρηση που υπηρετεί την ελεύθερη αγορά των ιδεών, έπαψε να αποτελεί το σκοπό της δημοσιογραφίας. Ταυτόχρονα λοιπόν με τον «κίτρινο τύπο» οι χαρακτήρες δημοσιογράφων στα μυθιστορήματα είχαν συχνά αρνητική εικόνα.

Στον κινηματογράφο, με μια συνολική αποτίμηση, από τη δεκαετία του 1930 μέχρι και του 1970, οι ήρωες δημοσιογράφοι είχαν ρόλους κεντρικούς ως προστάτες των πολιτών, όσο δηλαδή διήρκεσε ο λειτουργικός τους ρόλος ως *watchdogs* (άγρυπνοι φρουροί της εξουσίας στην υπηρεσία του πολίτη)⁶. Με τη δύναμη που έχει ο Τύπος να αποκαλύπτει τη διαφθορά στην πολιτική μπορεί να ελέγχει την εξουσία αποτρέποντας σε ένα βαθμό τις παρεκτροπές σε βάρος των πολιτών, αποτελώντας τα μάτια, τα αυτιά και τη φωνή του εκλογικού σώματος και των κομμάτων⁷. Όταν ο Τύπος χρησιμοποιεί την εξουσία του για το καλό του κοινωνικού συνόλου, το κοινό το αντιλαμβάνεται και το Χόλυγουντ αναπαριστά την πραγματικότητα. Με ένα χρονικό διάλειμμα τη δεκαετία του 1940, που επικρατεί το είδος και ύφος του φιλμ νουάρ στον κινηματογράφο, η εικόνα του δημοσιογράφου ακολουθεί τα στερεότυπα του κλασικού ήρωα του φιλμ νουάρ. Από το 1980 και έπειτα που το κοινό χάνει πάλι σταδιακά την εμπιστοσύνη του στον Τύπο, ο ρόλος του δημοσιογράφου στις ταινίες αποκτά αρνητική εικόνα⁸.

Το καθήκον λοιπόν που καλείται ο δημοσιογράφος να υπηρετήσει, είναι η ενημέρωση του κοινού, η επαγρύπνηση για τα όποια κακώς κείμενα της εξουσίας, προκειμένου να μείνει αδιασάλευτη η δημοκρατία. Η σχέση του κοινού με τον Τύπο, ανάλογα με το κατά πόσο λειτουργεί ο Τύπος σύμφωνα με τα παραπάνω, επαναπροσδιορίζεται και δυναμώνει ή αποδυναμώνεται. Η λειτουργία του Τύπου που αφορά στην επικοινωνία της ηγετικής εξουσίας μιας χώρας με τον λαό της, ως διαμεσολαβητής των πληροφοριών που απευθύνονται αμφίδρομα και στα δύο σκέλη είναι κρίσιμης σημασίας για την κοινωνία, καθώς αυτή η διάδοση των ιδεών είναι απαραίτητη για την ύπαρξη της δημοκρατίας.

Το αποτέλεσμα αυτής της σχέσης με το κοινό, αποκρυσταλλώνεται στις κινηματογραφικές ταινίες και ο ρόλος του δημοσιογράφου παρουσιάζεται είτε ως προστάτης της κοινωνίας, είτε ως αναξιόπιστος ακόλουθος των κυβερνητικών συμφερόντων.

Οι κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές, τεχνολογικές και πολιτισμικές συνθήκες που χαρακτηρίζουν και προσδιορίζουν την εκάστοτε εποχή επηρεάζουν αφενός τον Τύπο, άρα και τους δημοσιογράφους, αφετέρου τη βιομηχανία του κινηματογράφου. Οι δυναμικές που αναπτύσσονται, επαναπροσδιορίζουν τις σχέσεις μεταξύ Τύπου και κοινωνίας, Τύπου και πολιτικής ζωής, κινηματογράφου και κοινωνίας, κινηματογράφου και τεχνολογίας. Η εικόνα και ο ρόλος του ήρωα δημοσιογράφου των ταινιών στο Χόλυγουντ, μεταβάλλεται ανάλογα με τις διακυμάνσεις που περνούν οι παραπάνω σχέσεις. Οι διακυμάνσεις αυτές και η αντανάκλασή τους στον ήρωα δημοσιογράφο από το 1950 έως σήμερα, αποτελούν το αντικείμενο μελέτης στην παρούσα εργασία.

⁶ H., Good, *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*, Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, Inc., 1989.

⁷ J.A., Smith, *Printers and press freedom: the ideology of early American journalism*. New York: Oxford University Press, 1988, σελ. 163.

⁸ Good, *ό.π.*

Ερωτήματα, όπως ποιες είναι οι συνθήκες της κοινωνικής πραγματικότητας που μεταβάλλουν την εικόνα και το ρόλο του δημοσιογράφου στον κινηματογράφο που λειτουργεί σαν καθρέφτης της κοινωνίας, απαντώνται παρακάτω. Οι βασικές αρχές της δημοσιογραφίας ιεραρχούνται με την ίδια προτεραιότητα σε κάθε εποχή; Η αναζήτηση της αλήθειας αποτελεί πάντα τον σκοπό του δημοσιογράφου; Τα κίνητρα ενός δημοσιογράφου παραμένουν πάντα ίδια όταν ασκεί το επάγγελμά του;

Ενώ ο δημοσιογράφος στη λαϊκή κουλτούρα από πολύ νωρίς καταγράφεται στο υποσυνείδητο του λαού ως ήρωας, από τα πρώτα κόμικς, τη λογοτεχνία και τις περισσότερες μορφές τέχνης, στα μέσα της δεκαετίας του 1940 αλλάζουν τα δεδομένα και το 1950 ξεκινούν τα πρώτα ψήγματα αμφισβήτησης με την ταινία «Ace In The Hole»(1951), που αποτελεί ένα από τα πρώτα παραδείγματα. Η μεταπολεμική εποχή της Αμερικής, ο κυνισμός των φιλμ νουάρ, η ανεπτυγμένη μεσοαστική τάξη της κοινωνίας, σε συνδυασμό με την σχέση των ΗΠΑ με τα ΜΜΕ, σκιαγραφούν τον πρώτο δημοσιογράφο-αντιήρωα. Το 1960, ο μεταμοντερνισμός, το κίνημα για τα ανθρώπινα δικαιώματα, τον πόλεμο του Βιετνάμ και την κοινωνική αναταραχή, δημιουργούν συνθήκες όπου ο δημοσιογράφος αποτελεί κόκκινο πανί για τους κινηματογραφιστές. Αυτή την περίοδο δεν υπάρχει αξιόλογο υλικό τέτοιας θεματολογίας, παρά μόνο ανάλαφρες συναισθηματικού περιεχομένου ταινίες. Το 1970 με το σκάνδαλο Watergate ο δημοσιογράφος γίνεται εθνικό σύμβολο ηρωισμού και γεννιέται μια γενιά δημοσιογράφων-σταρ, γεγονός για το οποίο ευθύνεται η ταινία «All The President's Men»(1976). Από το 1980, οπότε η τεχνολογία αναπτύσσεται με ραγδαίους ρυθμούς και η τηλεόραση γίνεται το πρώτο σε προτίμηση ΜΜΕ, οι εφημερίδες στην προσπάθειά τους να κρατήσουν τους αναγνώστες, μπαίνουν στα άδυτα της προσωπικής ζωής κάθε υποψήφιου θύματος. Η ταινία «Absence of Malice» επιβεβαιώνει την ανεξέλεγκτη δύναμη της δημοσιογραφίας και τις συνέπειές της στη ζωή καθημερινών ανθρώπων. Το 1990 η φρενίτιδα της εφημερίδας και του ανταγωνισμού στο χώρο είναι στο επίκεντρο του κινηματογραφικού ενδιαφέροντος και συγκεκριμένα στο «The Paper», αναπαρίσταται εύστοχα. Η ανάγκη του δημοσιογράφου για αναγνώριση και επιτυχία τον οδηγεί στην κατασκευή ειδήσεων και με τη βοήθεια του internet αυτό γίνεται ευκολότερο, όπως παρουσιάζεται στην ταινία «Shattered Glass».

1.2. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Οι μεταβλητές που αφορούν στην τελική διαμόρφωση της εικόνας και του ρόλου του δημοσιογράφου στον κινηματογράφο, αναλύονται στο κεντρικό σώμα της εργασίας σε διαφορετικά κεφάλαια.

Μια πρώτη θεματική που αφορά συνολικά στο θέμα της εργασίας αποτελεί η λειτουργία των ΜΜΕ, τόσο ως θεσμός στην κοινωνία των ΗΠΑ, όσο και ως επαγγελματικός χώρος. Στο κεφάλαιο αυτό περιγράφεται η ουσία της λειτουργίας των ΜΜΕ για την αμερικανική κοινωνία, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την εύρυθμη και ομαλή δημοκρατική διακυβέρνηση. Αναλύεται η εξέλιξη των ΜΜΕ σε σχέση με την τεχνολογική ανάπτυξη που σημειώθηκε κατά τη διάρκεια του αιώνα και οι σημαντικές για το χώρο των μίντια παράμετροι, δηλαδή η διαφήμιση και οι δημόσιες σχέσεις.

Σε συνάρτηση με την εξέλιξη των ΜΜΕ τον 20^ο αιώνα, στο επόμενο κεφάλαιο περιγράφονται τα διαφορετικά μοντέλα δημοσιογραφίας που εμφανίστηκαν το ίδιο διάστημα. Ο ρόλος του δημοσιογράφου άλλαξε αρκετές φορές τρόπο λειτουργίας ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε εποχής, εξυπηρετώντας με διαφορετικά μέσα την κοινωνία και με διαφορετικά κίνητρα. Ακολουθεί το κεφάλαιο, όπου αναλύεται η σχέση των ΜΜΕ με την πολιτική ζωή των ΗΠΑ. Η ανάπτυξη της σχέσης αυτής αποτελεί κρίσιμο σημείο για το παρόν θέμα εφόσον ο Τύπος ανέκαθεν ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με την πολιτική πραγματικότητα, τόσο επειδή την στηρίζει με τη λειτουργία της, όσο και επειδή ο δημοσιογράφος επηρεάζεται από αυτή. Γίνεται μια χρονική αναδρομή στη σχέση αυτή από τα τέλη του 19^{ου} αι. έως και τη σημερινή πολιτική κατάσταση.

Σειρά έχει το σκέλος του κινηματογράφου, ως δεύτερο επίπεδο ανάπτυξης της εργασίας. Αρχικά αναλύεται η βιομηχανία του θεάματος των ΗΠΑ, που αποτελεί σημαντική οικονομική πηγή εσόδων για τη χώρα, το πώς επηρεάστηκε από την ανάπτυξη της τεχνολογίας και από τις πολιτικές συνθήκες που διαμόρφωναν την κοινωνία με την πάροδο των χρόνων. Οι συνιστώσες αυτές επηρέασαν τον κινηματογράφο σε καλλιτεχνικό και λειτουργικό επίπεδο.

Το συγκεκριμένο είδος ταινιών που αφορά την εργασία περιγράφεται ως τυπολογία, εντοπίζονται τα κοινά χαρακτηριστικά και τα στερεότυπα που συνιστούν μια ταινία ως δημοσιογραφική, συμπεριλαμβάνοντας και τις ταινίες με υπερήρωες δημοσιογράφους, που αποτελούν μεταφορές από αγαπημένα στο κοινό κόμικς. Στη συνέχεια, με χρονική κατηγοριοποίηση, γίνεται αναφορά στις δημοσιογραφικές ταινίες ανά δεκαετία από το 1950 μέχρι και το 2000. Σε κάθε δεκαετία, αναφέρονται ενδεικτικά κάποιες ταινίες που εκπροσωπούν την τάση της εποχής αναφορικά με τον ήρωα και ακολουθεί η ανάλυση μιας χαρακτηριστικής ταινίας ως παράδειγμα αντιπροσωπευτικό.

Το κεντρικό ερώτημα που τίθεται στην εργασία είναι το πώς παρουσιάζει ο κινηματογράφος την εικόνα και το ρόλο του δημοσιογράφου και πώς αυτή η απεικόνιση συνδέεται με άλλους παράγοντες. Οι παράγοντες αυτοί αναφέρθηκαν παραπάνω και στα ακόλουθα κεφάλαια αναλύονται λεπτομερώς. Επίσης, διαπιστώνεται αν η κινηματογραφική μεταφορά του δημοσιογράφου, αντανακλά την εκάστοτε αντίληψη της κοινωνίας και αν όχι γιατί. Οι άξονες στους οποίους αναπτύσσεται το θέμα αποτελούν το καθένα μια θεματική ενότητα-κεφάλαιο. Όπου υπάρχει ανάγκη, αναλύονται επιμέρους στοιχεία των κεφαλαίων σε υποκεφάλαια, που συγκροτούν μια θεματική ενότητα. Οι δύο βασικοί άξονες, ο δημοσιογράφος και ο κινηματογράφος αναπτύσσονται ξεχωριστά, αλλά και σε συνδυασμό μεταξύ τους.

Τα ΜΜΕ αποτελούν το χώρο δράσης του δημοσιογράφου και ως εκ τούτου αναλύονται ως ξεχωριστή ενότητα. Οι συνθήκες του έντυπου τύπου συγκεκριμένα είναι ο χώρος που επικεντρώνεται η παρούσα εργασία, ως πραγματικότητα αλλά και στο περιεχόμενο των ταινιών που αναφέρονται και αναλύονται. Ο δημοσιογράφος της εφημερίδας είναι ο ήρωας που μελετάται εδώ για δύο λόγους. Ο αρχικός λόγος είναι ότι περιορίζεται το δείγμα των ταινιών που αφορούν τον δημοσιογράφο, καθώς το σύνολο όσων αφορούν γενικά τον Τύπο είναι πολυάριθμο και άρα πολύ πιο απαιτητικό για την παρούσα εργασία. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι η εφημερίδα προηγείται ηλικιακά σε σχέση με τα υπόλοιπα μέσα μαζικής επικοινωνίας, άρα έχει περάσει διακυμάνσεις σε μεγάλο διάστημα ετών και οι αλλαγές που την έχουν διαμορφώσει σε κάθε εποχή συγκεντρώνουν μεγάλο ενδιαφέρον ως προς την λειτουργία της και την προσαρμογή του δημοσιογράφου σε αυτές.

Επιπλέον, το χρονικό διάστημα από το 1950 έως και σήμερα του οποίου εξετάζονται οι συγκεκριμένες κινηματογραφικές ταινίες έχει επιλεγεί για δύο λόγους.

Αφενός η Χρυσή Περίοδος του Χόλυγουντ (1930-1949)) έχει μόλις τελειώσει και έκτοτε υπάρχει μια ομοιογένεια στον αφηγηματικό κινηματογράφο που βοηθά στην μελέτη των ταινιών, αφετέρου συμπίπτει με την εμφάνιση της τηλεόρασης που αφορά τόσο την πορεία του κινηματογράφου, όσο και του δημοσιογράφου.

Η κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλυγουντ αποτελεί το πεδίο ενδιαφέροντος για την εργασία αυτή, επειδή είναι η πλουσιότερη σε παραγωγή ταινιών στον κόσμο, είναι η περισσότερο αναγνωρίσιμη σε διεθνές επίπεδο και έχει επηρεάσει τα μεγαλύτερα ποσοστά πληθυσμού παγκοσμίως σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη περιοχή παραγωγής κινηματογραφικού έργου.

Οι ταινίες που επιλέχθηκαν ως αντιπροσωπευτικές κάθε δεκαετίας που εξετάζεται έχουν τα εξής κοινά χαρακτηριστικά. Η κεντρική υπόθεση κάθε ταινίας εκτυλίσσεται σχεδόν αποκλειστικά στο χώρο μιας εφημερίδας. Ο κεντρικός ήρωας στις ταινίες είναι δημοσιογράφος της εφημερίδας και η υπόθεση αφορά τον ίδιο σε σχέση με την επαγγελματική του ιδιότητα αυστηρά. Η εποχή στην οποία εκτυλίσσεται η υπόθεση κάθε ταινίας είναι απαραίτητα σύγχρονη της δεκαετίας που εντάσσεται, προκειμένου να αποτελεί έγκυρο παράδειγμα σχετικά με την εικόνα του δημοσιογράφου που παρουσιάζεται κάθε φορά. Οι συγκεκριμένες ταινίες αποτελούν σταθμούς για το είδος αυτό ταινιών, σύμφωνα με αναφορές στη σχετική βιβλιογραφία και ύστερα από σχετική αναζήτηση στο διαδίκτυο. Είτε ως εμπορικές επιτυχίες, είτε ως νικήτριες ταινίες των βραβείων όσκαρ, είτε επειδή αποδίδουν πιστά την εικόνα του δημοσιογράφου, είτε γιατί καλλιτεχνικά αξιολογούνται ως κλασσικές, υπάρχουν ως αναφορές σε κάθε σχετική πηγή. Λίγες ταινίες ακόμα που βρίσκονταν ανάμεσα στις επικρατέστερες δεν ήταν διαθέσιμες ούτε στην Ελλάδα, ούτε στο εξωτερικό.

Η βιβλιογραφία στην οποία στηρίχτηκε η εργασία κινήθηκε σε τρεις θεματικούς άξονες. Ο ένας αφορά τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και τη σχέση τους με την κοινωνία των ΗΠΑ ο Τύπος και η δεοντολογία αποτελούν τον δεύτερο άξονα και τέλος η λαϊκή κουλτούρα και ο κινηματογράφος αποτελούν τον τρίτο άξονα. Κατά την αναζήτηση της βιβλιογραφίας, ήταν σημαντική η ανακάλυψη του βιβλίου του Α. Barris, το «Stop the Presses! The Newspaperman in American Films» το οποίο ασχολείται με τον δημοσιογράφο της εφημερίδας στον κινηματογράφο, φτάνει όμως μέχρι τη δεκαετία του 1970, οπότε κυκλοφόρησε το βιβλίο. Τα κινηματογραφικά στερεότυπα δημοσιογραφικών ηρώων που εντόπισε⁹, συνοψίζονται σε κατηγορίες όπως του «σκανδαλοθήρα δημοσιογράφου», του «αχρείου δημοσιογράφου», του «δημοσιογράφου - κυνηγού του εγκλήματος», του «δημοσιογράφου σταυροφόρου», της γυναίκας «δημοσιογράφου που ερωτεύεται τον άνθρωπο που πρωταγωνιστεί στο θέμα που ψάχνει» του «δημοσιογράφου-ειδικού απεσταλμένου». Η εικόνα του δημοσιογράφου στην εργασία αυτή, ακολουθεί την παραπάνω τυπολογία. Ο ρόλος του δημοσιογράφου ως μοντέλο λειτουργίας κατηγοριοποιείται σύμφωνα με τα μοντέλα δημοσιογραφίας που επικράτησαν κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αι., τα οποία αναφέρονται σε ακόλουθο κεφάλαιο.

2. ΤΑ ΜΜΕ ΣΤΙΣ Η.Π.Α. ΩΣ ΘΕΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥΣ

Η προστασία του λόγου στις ΗΠΑ αποτελεί βασικό κομμάτι του συνταγματικού ήθους της χώρας. Η νομολογία για την Πρώτη Τροποποίηση του Συντάγματος που ξεκινά με τη συνταγματική απαγόρευση θέσπισης νόμου που να περιορίζει το λόγο,

⁹ Α., Barris, *Stop the Presses! The Newspaperman in American Films*, South Brunswick, A. S. Barnes, London, Thomas Yoseloff, 1976.

έχει δημιουργήσει ένα σύστημα προστασίας της ελευθερίας του λόγου ικανό να απαντήσει σε κάθε ερώτημα που μπορεί να τεθεί σε σχέση με την ελευθερία της έκφρασης. Η ελευθερία του λόγου συνδέεται με τη δημοκρατία και την αυτονομία του ατόμου, αποτελώντας μέτρο για το δημοκρατικό και φιλελεύθερο χαρακτήρα μιας πολιτείας. Η προστασία του λόγου από την Πρώτη Τροποποίηση¹⁰ έχει θεμελιωθεί σε τρεις αξίες. Η αξία της αναζήτησης της αλήθειας στο πλαίσιο μιας ελεύθερης αγοράς ιδεών, της αυτοκυβέρνησης του λαού σε μια δημοκρατική κοινωνία και της αυτονομίας του ατόμου, έχουν δώσει το θεωρητικό υπόβαθρο της ελευθερίας του λόγου.

Η αμερικανική κυβέρνηση σπάνια χρηματοδοτεί τα ΜΜΕ, με λίγες μόνο εξαιρέσεις. Η φιλοσοφία των Η.Π.Α. όσο αφορά στη σχέση της κυβέρνησης με τα ΜΜΕ, στηρίζεται αφενός στο ότι η πολιτική ηγεσία δεν πρέπει να ανταγωνίζεται την ιδιωτική επιχειρηματικότητα¹¹, αφετέρου στην πεποίθηση ότι οι πολίτες πρέπει να πληροφορούνται από ιδιωτικές πηγές για να διασφαλιστεί ότι η κυβέρνηση δεν χειραγωγεί τις πηγές πληροφόρησης για να εξυπηρετήσει τους δικούς της σκοπούς ή για να ενισχύσει τη δύναμή της. Συνοπτικά, η φιλοσοφία του κυβερνητικού ελέγχου για τα ΜΜΕ προκύπτει από την Πρώτη Τροποποίηση του Συντάγματος, που λέει χαρακτηριστικά ότι: «Το Κογκρέσο δεν θα θεσμοθετήσει νόμους που περικλύπτουν την ελευθερία του λόγου ή του Τύπου». Η αμερικανική κυβέρνηση λοιπόν, δεν έχει παρά ελάχιστα παρεμβατική πολιτική στα ΜΜΕ σε νομικό πλαίσιο.

Τα ΜΜΕ είναι μια βιομηχανία στηριζόμενη στην τεχνολογία¹². Η ύπαρξη των ΜΜΕ εξαρτάται από μηχανήματα, όπως πιεστήρια, αναμεταδότες, κάμερες, προβολείς, πομπούς, δέκτες ραδιοφώνου και τηλεόρασης και πολλά άλλα. Η τεχνολογική ανάπτυξη που σημειώθηκε κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά από αυτόν, οδήγησε στην μαζική χρήση της τηλεόρασης και ολόκληρης την γκάμα των ηλεκτρονικών συσκευών. Έκτοτε, οι αλλαγές στην τεχνολογία σημειώνονται με ραγδαίους ρυθμούς και σε ανεπανάληπτη έκταση. Οι τεχνολογίες που στηρίζουν τα ΜΜΕ έχουν αλλάξει πολλές φορές, μεταβάλλοντας κάθε φορά τα ίδια τα ΜΜΕ, επιφέροντας αλλαγές στο περιεχόμενό τους, επιδρώντας διαφορετικά και στο κοινό και τελικά διαφοροποιώντας και την επιρροή των ΜΜΕ.

Στον έντυπο τύπο η παλιά τεχνολογία παρείχε γιγαντιαία πιεστήρια που μπορούσαν να παράγουν καθημερινές εφημερίδες, όμως η παραγωγή αυτή ήταν ακριβή σε βαθμό που λίγες εφημερίδες μπορούσαν να επιβιώσουν. Η τεχνολογία του 1960 μείωσε αισθητά το κόστος παραγωγής, ενώ από το 1970 και ύστερα με την είσοδο των ηλεκτρονικών υπολογιστών η τεράστια μείωση του κόστους εκτύπωσης και παραγωγής έδωσε ίσου μεγέθους ελευθερία κινήσεων και ελέγχου του αποτελέσματος στους εκδότες και τους εργαζόμενους στις εφημερίδες. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 οι προσωπικοί ηλεκτρονικοί υπολογιστές γραφείου συνετέλεσαν στο να γίνει τόσο φτηνή η παραγωγή του έντυπου τύπου, ώστε ο μέσος όρος ανθρώπων να μπορεί να εκδώσει δημοσιογραφικό έντυπο. Τα μηνύματα των εφημερίδων κρατούν μόλις για μια ημέρα κι όμως η πληθώρα του έντυπου τύπου είναι εντυπωσιακή.

Στο τέλος του 20ου αιώνα στις ΗΠΑ εκδίδονταν περίπου 1550 καθημερινές εφημερίδες, από 2600 που είχαν φτάσει στο ζενίθ της κυκλοφορίας τους νωρίτερα

¹⁰ Αλκμήνη Φωτιάδου, *Σταθμίζοντας την ελευθερία του λόγου, Δικαστικές τεχνικές και ελευθερία του λόγου στις Η.Π.Α. και στην Ελλάδα*, Εκδ. Σάκουλα, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 2006.

¹¹ Ray Eldon, Hiebert (edited by), *Impact of Mass Media, current issues*, Addison Wesley Longman, USA, 1999, σελ. 6.

¹² Ο.π., σελ. 1-2.

στον εικοστό αιώνα. Σε τοπικό επίπεδο εκδίδονταν 7500 εβδομαδιαίες εφημερίδες, δεκάδες χιλιάδες εβδομαδιαίες εφημερίδες ειδικού ενδιαφέροντος εκδίδονταν από οργανώσεις θρησκευτικές, βιομηχανικές, εκπαιδευτικές για ιδίους σκοπούς. Περίπου 11000 περιοδικά τυπώνονταν σε εβδομαδιαία, μηνιαία ακόμα και καθημερινή βάση, χιλιάδες άλλα ειδικού ενδιαφέροντος, όπως επίσης και 40000 διαφορετικοί τίτλοι βιβλίων με συνολικά αντίτυπα να ανέρχονται σε εκατοντάδες εκατομμυρίων¹³.

Μια ανάλογη τεχνολογική εξέλιξη συνέβη και για το ράδιο και την τηλεόραση. Η διάδοση της τηλεόρασης συρρίκνωσε σημαντικά την επιρροή των υπόλοιπων ΜΜΕ με αποτέλεσμα, οι εφημερίδες να οπτικοποιούνται με τηλεοπτικές δομές, στα πλαίσια του ανταγωνισμού. Η εφημερίδα USA Today, άνοιξε το δρόμο στις εφημερίδες αυτής της λογικής, κάνοντάς τις πιο χρωματιστές, πιο ζωντανές, όπως η τηλεόραση και μειώνοντας την πληροφορία, χάριν της ψυχαγωγίας¹⁴. Το πιο σημαντικό ίσως επίτευγμα του αιώνα είναι οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές που έγιναν απαραίτητο εργαλείο για όλα τα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

Το πιο σημαντικό είναι ότι οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές επέτρεψαν την ανάπτυξη της έρευνας αγοράς, που είναι κύριος διαμορφωτής των ΜΜΕ. Μαζί με την αυξανόμενη γνώση που υπάρχει γύρω από την ανθρώπινη ψυχολογία, τη χρήση στατιστικών εργαλείων και την επεξεργασία δεδομένων που παρέχει ο ηλεκτρονικός υπολογιστής, η πρόβλεψη αποτελεσμάτων επικοινωνίας και η επίλυση προβλημάτων στη βάση αυτή πραγματοποιούνται με εξαιρετική επιτυχία. Μπορεί να υπολογιστεί με ακρίβεια το τι επιθυμεί το κοινό, σε τι θα βρει ενδιαφέρον, για τί είναι πρόθυμο να πληρώσει. Καθίσταται δυνατή η κατάτμηση του κοινού σε μέρη, το καθένα από τα οποία επιθυμεί συγκεκριμένα προϊόντα επικοινωνίας και μπορεί να μετρηθεί με ευκολία η ανταπόκριση του κοινού σε αυτά. Το διαδίκτυο και η on-line δημοσιογραφία άλλαξε άρδην το σκηνικό των ΜΜΕ.

Σε κάθε συζήτηση γύρω από τα ΜΜΕ δεν πρέπει να παραλείπεται ο ρόλος που παίζει η διαφήμιση, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της βιομηχανίας των μέσων. Λέγοντας διαφήμιση εννοούμε την αγορά χρόνου ή χώρου στα έντυπα ή τα ηλεκτρονικά μέσα για να προβληθεί ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Οι διαφημιστές παρέχοντας σημαντικά οικονομικά κέρδη στα μέσα, κρατούν ρόλο-κλειδί στη διαδικασία της μαζικής επικοινωνίας.

Παράλληλα, οι δημόσιες σχέσεις διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο στα ΜΜΕ. Οι άνθρωποι των δημοσίων σχέσεων εξυπηρετούν τα συμφέροντα προσώπων άσχετων με τα μέσα, με το να επηρεάζουν το περιεχόμενο των ΜΜΕ με πληροφορίες και νέα, διαμορφώνοντας προσωπικότητες προσαρμοσμένες σε κοινωνικές φόρμες και δημιουργώντας συνθήκες μέσα από τις οποίες αιχμαλωτίζουν την προσοχή των μέσων. Ο σκοπός τους είναι να προωθήσουν ένα μαζικό μήνυμα και μια συγκεκριμένη αντίδραση από το κοινό. Δεν είναι πλέον εύκολο να κατανοήσει κανείς τα μέσα χωρίς να κατανοήσει το πώς λειτουργούν οι δημόσιες σχέσεις. Είναι σαφές ότι τα ΜΜΕ στις ΗΠΑ είναι κατευθυνόμενα από την αγορά¹⁵. Είναι ιδιωτικές επιχειρήσεις που προσβλέπουν σε οικονομικά οφέλη. Για να επιτύχουν αυτό, πρέπει να προσφέρουν στον κόσμο ένα εμπορεύσιμο αγαθό που θα επιθυμεί ο κόσμος. Για να πουλήσει χώρο ή χρόνο κάποιο μέσο, πρέπει να απευθύνεται σε ένα κοινό που ο διαφημιστής θέλει να του επικοινωνήσει το μήνυμά του. Εάν ένα μέσο δεν προσελκύει έναν ικανό αριθμού κοινού προκειμένου να αυξήσει τις πωλήσεις του

¹³ Ο.π., σελ. 5.

¹⁴ Ο.π., σελ. 12.

¹⁵ Ο.π., σελ. 6.

στον κόσμο και τους διαφημιζόμενους, δεν θα μπορεί να καλύψει το κόστος παραγωγής, ούτε θα παράγει επιπλέον έσοδα.

3. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΥ ΑΠΟ ΤΟ 1950

Τόσο για τα έντυπα, όσο και για τα ηλεκτρονικά μέσα μαζικής επικοινωνίας, αυτές οι αλλαγές επέφεραν σημαντικά αποτελέσματα. Έκαναν τη διαδικασία της επικοινωνίας γρηγορότερη, φθηνότερη και πιο εύκολη. Η χωρίς προηγούμενο διάδοση των μέσων, σταδιακά περιόρισε το ρόλο του δημοσιογράφου. Το πιο σημαντικό είναι ότι με τα σημερινά δεδομένα, η τεχνολογία επέτρεψε στον αποστολέα του μηνύματος να απευθύνει την πληροφορία κατευθείαν στο συγκεκριμένο κοινό που επιθυμεί, αφήνοντας στον δημοσιογράφο λιγότερο χώρο δράσης.

Ο κοινωνικός ψυχολόγος Kurt Lewin επινόησε τη λέξη *gatekeeper*, την οποία οι κοινωνιολόγοι χρησιμοποίησαν στην δημοσιογραφία. Ο David Manning White, μελέτησε τη δουλειά ενός μεσήλικα αρχισυντάκτη μιας μικρής εφημερίδας, τη δεκαετία του 1950. Ο δημοσιογράφος αυτός αποφάσιζε ποιες ιστορίες θα δημοσιεύσει και ποιες όχι. Για μια εβδομάδα, έδινε στον White όλες τις ιστορίες, και αυτές που δημοσίευε και αυτές που απέρριπτε, γράφοντάς του και το λόγο. Οι λόγοι δεν ήταν όλοι διαφωτιστικοί, αφού σε ορισμένες αδημοσίευτες ιστορίες εξηγούσε ότι «δεν είχε αρκετό χώρο». Άλλοι λόγοι ήταν τεχνικοί ή επαγγελματικής φύσης, κάποια κείμενα είχαν κουραστική γραφή, άλλα πλάτειαζαν αρκετά, και άλλα ήταν πολιτικής φύσης. Ο δημοσιογράφος παραδέχτηκε στον κοινωνιολόγο, ότι οι πολιτικές του πεποιθήσεις επηρέαζαν την κρίση του σχετικά με το τι δημοσίευε. Ο White λοιπόν κατέληξε ότι «η επικοινωνία των ειδήσεων είναι σε μεγάλο βαθμό υποκειμενική, βασιζόμενη σε μια σειρά από εμπειρίες, αντιλήψεις και προσδοκίες».

Ο όρος «*gatekeeper*» χρησιμοποιείται έκτοτε, μέχρι και σήμερα και αποδίδεται στον δημοσιογράφο που αποφασίζει ποια κομμάτια ανεπεξέργαστων ειδήσεων θα περάσουν την «πόρτα» προς το κοινό. Η μετάφραση του όρου είναι «ο φύλακας της πόρτας». Η δουλειά του *gatekeeper* λοιπόν, είναι υποχρεωτικά ποσοτικής φύσης, μειώνοντας τον αριθμό των διαθέσιμων πληροφοριών, στο σημείο που είτε θα χωράει στη σελίδα, είτε στη διάρκεια ενός τηλεοπτικού ή ραδιοφωνικού δελτίου. Παράλληλα, η μεταφορά του όρου «*gatekeeper*» εξατομικεύει το φαινόμενο της γραφειοκρατίας και μεταθέτει τις προκαταλήψεις ενός οργανισμού, στην ατομική υποκειμενικότητα. Ο *gatekeeper* χρειάζεται κάποια κριτήρια προκειμένου να επιλέξει ανάμεσα στις πληροφορίες που θα επιτρέψει την έξοδό τους προς το κοινό. Αυτό όμως περιπλέκεται καθώς οι ειδήσεις δεν επιλέγονται απλά, αλλά δομούνται πρώτα. Μια πληροφορία, για να περάσει σαν είδηση πρέπει πρώτα να διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελεί είδηση. Η βιομηχανία των δημοσίων σχέσεων από τη μία, η οποία αναδύθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και η δημοσιογραφία από την άλλη εξειδικεύθηκαν στο να «*know how*» της διαμόρφωσης μιας πληροφορίας έτσι ώστε να «περνάει»¹⁶.

Η περιπλοκότητα του μοντέλου δημοσιογραφίας «*gatekeeper*», απαιτεί ένα σύστημα προσεγγίσεων¹⁷ προκειμένου να λειτουργεί όσο το δυνατόν καλύτερα. Μια προσέγγιση έχει να κάνει με την άποψη της πολιτικής οικονομίας σε σχέση με το αποτέλεσμα της διαδικασίας των ειδήσεων στην οικονομική δομή του οργανισμού

¹⁶ Dan Berkowitz, *Social Meanings of News*, Sage Publications, California, 1997, σελ. 8-9.

¹⁷ Ο.π., σελ. 10.

των ειδήσεων. Μια δεύτερη προσέγγιση σχετίζεται με την κοινωνιολογία, τη μελέτη των κοινωνικών οργανισμών, την κοινωνιολογία των επαγγελματιών και την επαγγελματική ιδεολογία, που σε αντίθεση με την πολιτική οικονομία έχει ως κεντρικό άξονα την αυτονομία του δημοσιογράφου και την εξουσία του στη λήψη αποφάσεων. Η πολιτισμική και ανθρωπολογική προσέγγιση είναι η τρίτη και τελευταία, η οποία δίνει έμφαση στις πολιτισμικές συμβάσεις και στα συστήματα συμβόλων ενός πολιτισμού, τα οποία είναι υπάρχουν όποιες και αν είναι οι διαδικασίες ενός οργανισμού ή ενός επαγγέλματος.

Οι ιστορικές μελέτες για τον τύπο, αποκαλύπτουν σημαντικά διαφορετικούς τρόπους συγκέντρωσης και καταγραφής των ειδήσεων στο πέρασμα των χρόνων, για τους οποίους πολύ σπάνια έγιναν αναφορές στις κοινωνιολογικές μελέτες των ειδήσεων. Επιπλέον, οι μελέτες για τα ΜΜΕ στην πλειοψηφία τους είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με την πολιτική πραγματικότητα¹⁸, γεγονός που ενδυναμώνει τη συσχέτισή τους, όμως αποδυναμώνει την αξία τους ως ανεξάρτητη κοινωνική επιστήμη.

Από το 1941 έως το 1966 οι ρεπόρτερ επιδίδονταν σε μια φιλικά προσκείμενη προς τα πολιτικά δρώμενα δημοσιογραφία (lapdog journalism), καταγράφοντας ό,τι εξυπηρετούσε και ενίσχυε την εκάστοτε πολιτική ζωή. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ένας δημοσιογράφος, σπάνια προκαλούσε τις επικρατούσες συνθήκες, περισσότερο αποδεχόμενοι ό,τι πληροφορίες συγκέντρωναν από τις δυνάμεις της πολιτικής εξουσίας, προστατεύοντας με αυτόν τον τρόπο τους πολιτικούς και αποκαλύπτοντας παρά μόνο ελάχιστα για την προσωπική τους ζωή, έστω και αν αυτή μπορεί να επηρέαζε την δημόσια δραστηριότητά τους. Οι ανάγκες της κοινωνίας σε καιρούς πολέμου για εκείνη την περίοδο, απαιτούσαν μια τέτοια μεταχείριση των πολιτικών πραγμάτων από τους δημοσιογράφους. Η δημοσιογραφία αυτού του είδους, έφτασε στο ζενίθ της κατά την προεδρεία στις Η.Π.Α. του John F. Kennedy.

Από το 1966 έως το 1974 επικράτησε η περίοδος του δημοσιογράφου-άγρυπνου φρουρού (watchdog journalism) της κοινωνίας που περιεργάζεται προσεκτικά και ελέγχει την συμπεριφορά της πολιτικής ελίτ, αποσπώντας από κυβερνητικά στελέχη πληροφορίες που έρχονται στο φως ύστερα από έρευνες. Ο πόλεμος του Βιετνάμ και το σκάνδαλο Watergate συνετέλεσαν στην ανάδειξη αυτού του είδους δημοσιογραφίας. Στα ύστερα χρόνια αυτής της περιόδου ξεκίνησαν και οι πρώτες αναφορές γύρω από την προσωπική ζωή των δημοσίων προσώπων, σχεδόν πάντα όμως στα πλαίσια της δημόσιας συμπεριφορά τους.

Από το 1974 οι δημοσιογράφοι του πολιτικού ρεπορτάζ επιδόθηκαν στο δημοσιογραφικό είδος που ορίζεται ως junkyard-dog journalism, πολιτικό ρεπορτάζ με συχνά πολύ σκληρή κριτική, επιθετική έως και αδιάκριτη. Κάθε πτυχή της προσωπικής ζωής ενός δημοσίου προσώπου αποτελεί θεμιτή δημοσιογραφική θεματολογία και λίγο πολύ επικρατεί η φιλοσοφία «τα πάντα παίζουν». Μέχρι σήμερα, το πολιτικό ρεπορτάζ κρατάει την ίδια μορφή. Οι παραπάνω ορισμοί¹⁹ του δημοσιογραφικού είδους γενικά περιγράφουν την καθεστηκυία σε κάθε περίοδο αντίληψη περί δημοσιογραφίας. Υπάρχουν πολλές εξαιρέσεις σε κάθε κατηγορία και κάποιες περιόδοι επαναλαμβάνονται καθώς κάποιες παραλείπονται.

¹⁸ Ο.π., σελ. 21.

¹⁹ Larry J., Sabato, *Feeding Frenzy: How Attack Journalism Has Transformed American Politics*, The Free Press, New York, 1993, σελ. 19.

4. Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ Η.Π.Α. ΚΑΙ Ο ΤΥΠΟΣ

Η δημοσιογραφία, η διαδικασία δηλαδή, και η άσκηση ως επάγγελμα της συλλογής διασκορπισμένων πληροφοριών για ζητήματα δημοσίου ενδιαφέροντος (π.χ. οι ειδήσεις), υφίσταται με διάφορες μορφές από την αρχή του ανθρώπινου πολιτισμού. Η άσκηση της δημοσιογραφίας, ειδικά στις αρχές της Αμερικανικής Δημοκρατίας υιοθέτησε αρκετά ακραίες πρακτικές, περισσότερο από τη σημερινή εποχή²⁰.

Οι ειδήσεις αποτελούν μια ιστορική-συγκυριακή πραγματικότητα. Αποτελούν μια μορφή του πολιτισμού που επινοήθηκε από μια συγκεκριμένη τάξη, σε μια συγκεκριμένη χρονική της ιστορίας, τη μεσαία τάξη, τον 18^ο αιώνα. Τότε επινοήθηκαν για να καλύψουν μια νέα ανάγκη της μεσαίας τάξης. Ειδικότερα, η εφημερίδα, ως μέσο μετάδοσης της επικοινωνίας, αποτέλεσε ένα όργανο το οποίο όταν εμφανίστηκε η ανάγκη, δημιουργήθηκε για να διαδίδει τα νέα και τη γνώση, σε μεγάλα σύνολα πληθυσμού και σε μεγάλες αποστάσεις²¹.

Ένα δείγμα της μελλοντικής υπόστασης που θα έπαιρνε η δημοσιογραφία, εμφανίστηκε το 1860 στην Αμερική όταν εκδόθηκε η πρώτη εφημερίδα, στην οποία υπήρχε ένα άρθρο που έγραφε ότι ο βασιλιάς της Γαλλίας είχε ερωτικές σχέσεις με τη γυναίκα του γιου του. Ο George Washington παρότι δεν ήρθαν ποτέ στο φως της δημοσιότητας στοιχεία για την προσωπική του ζωή απεχθανόταν τους δημοσιογράφους.

Το 1833 ο Benjamin Day ίδρυσε τη New York Sun που κόστιζε μία αμερικανική πέννα και έτσι θεσπίστηκε η «penny press». Πολιτικά ήταν μια ανεξάρτητη έκδοση, χωρίς να είναι πρόσκειται φιλικά σε κάποιο κόμμα, αποτέλεσε τον πρωτοπόρο του μοντέρνου τύπου που κυκλοφόρησε σε μαζική παραγωγή και χρησιμοποίησε και την εμπορική διαφήμιση για να βγάλει κέρδος.

Ο τύπος μπορεί να έγινε λιγότερο κομματικοποιημένος όμως αυτό δε σημαίνει ότι ήταν περισσότερο αξιοσέβαστος. Η καθημερινή μαζική κυκλοφορία κέρδισε μεγάλη αναγνωσιμότητα και οι αναγνώστες άρχισαν ξεκάθαρα να έλκονται από τη σκανδαλοθηρική θεματολογία²². Η μιαρτή πλευρά της πολιτικής έγινε η ψυχαγωγία των ημερών.

Από το 1884 ο τύπος που εισέβαλλε αδιάκριτα παντού ήταν πλέον σε πλήρη άνθηση. Αρχικά ο κίτρινος τύπος και ύστερα ο σκανδαλοθηρικός τύπος ήταν της μόδας. Η κίτρινη δημοσιογραφία, με βετεράνους εξέχοντες εκδότες όπως ο William και ο Hearst Joseph Pulitzer, παρουσίαζε εικόνες, φωτογραφίες και κόμικς σχεδιασμένα με χρώμα. Το πρωτοσέλιδο με μορφή κατηγορητηρίου-σταυροφορίας αποτελούσε πλέον κοινό τόπο για όλες τις εφημερίδες. Οι σκανδαλοθήρες δημοσιογράφοι επικράτησαν κατά κράτος με την αλλαγή του αιώνα. Η πληθώρα ειδήσεων που εμπεριείχαν διεφθαρμένες πρακτικές πολιτικών βοήθησαν στην ανάδειξη αυτού του δημοσιογραφικού είδους και είναι αλήθεια ότι σε πολλές περιπτώσεις το κοινωνικό σύνολο ευνοήθηκε από αυτό το ρεπορτάζ. Μια

²⁰ Ο.π., σελ. 25-26.

²¹ James W. Carey, *Communication as Culture, Essays on Media and Society*, Routledge, London and New York, 1989, 20-21.

²² Sabato, ό.π., σελ. 27.

παράπλευρη απώλεια όμως που προέκυψε από την έμφαση αυτή, ήταν η αυξανόμενη παραβίαση²³ των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Στην αρχή του 20^{ου} αιώνα, άνθισαν οι σκανδαλοθηρικές εφημερίδες και λόγω της επιρροής του περιεχομένου των περιοδικών στο περιεχόμενο των εφημερίδων²⁴.

Όσο η βιομηχανία των ειδήσεων μεγάλωνε στις αρχές του αιώνα, τόσο το ενδιαφέρον των συμμετεχόντων σε αυτή άρχισε να στρέφεται σταδιακά από την παθιασμένη δημοσιογραφική φωνή στο επιχειρηματικό κέρδος. Οι εφημερίδες θέλοντας να αυξήσουν τα κέρδη τους γίνονταν πολύ πιο προσεκτικοί στο να μην αποξενώσουν τους διαφημιζόμενους και τους αναγνώστες από τους οποίους έβγαζαν κέρδος και το αποτέλεσμα ήταν λιγότερο επικριτικό, περισσότερο αντικειμενική δημοσιογραφία. Με την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, η ανάγκη για επίδειξη πατριωτισμού και ενωτικού πνεύματος έδωσε βάρος στην διάδοση ειδήσεων που θα ευνοούσαν τη νίκη, και τα σκάνδαλα παραμερίστηκαν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Ο Franklin Roosevelt επαναπροσδιόρισε τους κανόνες των σχέσεων που όφειλαν να τηρούν οι δημοσιογράφοι και οι πολιτικοί²⁵, έτσι η σχέση τους έγινε πιο «σωστή», με μια διπλωματική έννοια, δίνοντας έναν τόνο πιο συντηρητικό στο δημοσιογραφικό περιτύλιγμα.

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος επηρέασε με διαφορετικό τρόπο τη δημοσιογραφία. Οι δημοσιογράφοι αυτο λογοκρίνονταν και δεν δημοσίευαν πληροφορίες για την ηγεσία της Αμερικής, προκειμένου να μη δώσουν πληροφορίες ή οποιαδήποτε ανακούφιση στις δυνάμεις του Άξονα. Ο Roosevelt, χτυπημένος από πολιομυελίτιδα, προστατεύτηκε από τον Τύπο στο μέγιστο βαθμό και ελάχιστες πληροφορίες για την κατάσταση της υγείας του δημοσιεύτηκαν, καθώς και φωτογραφίες του όπου κάθεται σε αναπηρικό αμαξίδιο εσκεμμένα εξαφανίστηκαν από τις σελίδες των εφημερίδων. Από τότε και ύστερα, ο Τύπος ήταν μάλλον «κοιμισμένος» και δημοσίευε κυρίως ό,τι δελτίο τύπου έφτανε στα γραφεία των δημοσιογράφων ή θέματα ρουτίνας. Οι περιπτώσεις ρεπορτάζ που συντάσσονταν έπειτα από διεισδυτική κάλυψη των γεγονότων ήταν σπάνιες. Ο Τύπος και η πολιτική εξυπηρετούσαν²⁶ ο ένας τον άλλο, μέλη και από τους δύο χώρους γινόντουσαν συχνά φίλοι και έκαναν δημόσιες εμφανίσεις μαζί.

Σε περιπτώσεις που δημοσιογράφοι επιχειρούσαν να γράψουν την αλήθεια πολύ συχνά εισέπρατταν δυσμενή σχόλια από τους εκδότες και τους αρχισυντάκτες στους δημοσιογραφικούς οργανισμούς που εργάζονταν. Με εξαίρεση κάποια πολιτικο-οικονομικά σκάνδαλα που δε γινόταν να συγκαλυφθούν, όπως αυτό για τα μυστικά κονδύλια του Νίξον, δεν έβλεπαν το φως της δημοσιότητας γεγονότα που αφορούσαν στα πολιτικά πρόσωπα και ιδιαίτερα όταν αφορούσαν σε σεξουαλικές ατασθαλίες. Ο Πρόεδρος Κέννεντυ, για τον οποίο είναι γνωστές οι ερωτικές εξωσυζυγικές του περιπέτειες και το πόσο επιρρεπής ήταν σε αυτές, με τη βοήθεια μυστικών κρατικών οργανώσεων και τη «διακριτικότητα» του Τύπου έμεινε ανέπαφος από σχετικές κριτικές, μέχρι την αποκάλυψη μιας σχέσης του με μια γυναίκα που εμπλεκόταν σε ένα σχέδιο παραπολιτικό²⁷, της απόπειρας δολοφονίας του αρχηγού της Κούβας, Φιντέλ Κάστρο. Αυτό έγινε γνωστό στους δημοσιογραφικούς κύκλους 12 χρόνια μετά.

²³ Ο.π., σελ. 28.

²⁴ Martin Conboy, *The Press and Popular Culture*, Sage Publications, London, 2002, σελ. 60.

²⁵ Sabato, ό.π., σελ. 29.

²⁶ Ο.π., σελ. 30.

²⁷ Ο.π., σελ. 34.

Όλη η παραπάνω δημοσιογραφική συμπεριφορά ενέπιπτε στους κανόνες που είχαν θεσπιστεί από τον Ρούσβελτ, όμως όλη αυτή η θεσμοθετημένη υποκρισία θα ήταν λιγότερο ενοχλητική αν τα ΜΜΕ έδειχναν λιγότερο πρόθυμα να ακολουθήσουν. Πάντως ο Κέννεντυ, είχε την ικανότητα να προσεταιρίζεται τους δημοσιογράφους²⁸, να χειραγωγεί τις ειδήσεις και τις απόψεις τους και να τους κάνει κοινωνούς της δράσης του.

Για τους διαδόχους του Κέννεντυ, τον Lyndon Johnson και τον Richard Nixon, η συμπεριφορά του Τύπου απέναντί τους ήταν τελείως διαφορετική²⁹. Σε αυτό συνετέλεσαν δύο διαφορετικά, για τον καθένα, σημαντικά γεγονότα. Ο πόλεμος στο Βιετνάμ για τον πρώτο και το σκάνδαλο Watergate για τον δεύτερο. Σε προσωπικό επίπεδο όμως και οι δύο συνέχισαν να απολαμβάνουν την εύνοια των κανόνων Roosevelt. Οι πολλές παραλείψεις στοιχείων για την προσωπική ζωή των παραπάνω πολιτικών κατά τη δεκαετία του 1960, δεν θεωρούνται ελλειμματική δημοσιογραφική έρευνα αλλά αξιέπαινη συμπεριφορά, ειδικά όταν αξιολογούνται σε σχέση με την σημερινή εποχή που οι πρακτικές των δημοσιογράφων βρίσκονται στο άλλο άκρο και η προσωπική ελευθερία διακυβεύεται.

Παρά τα όσα δημοσιεύτηκαν για το σκάνδαλο Watergate με την ευθύνη του Προέδρου Νίξον, πληροφορίες που αφορούσαν στην προσωπική του ζωή δεν εκτέθηκαν ποτέ. Όπως ότι έβλεπε συχνά κάποιον ψυχοθεραπευτή στη δεκαετία του 1950 ή κάποιες φήμες σχετικά με την ερωτική σχέση με έναν στενό του φίλο³⁰. Αυτή η κατηγορία ενέπιπτε σε μια πολύ προσωπικής φύσης θεματολογία για την εποχή. Από το 1970 άρχισαν ραγδαίες αλλαγές στη δημοσιογραφία και στους κατά Ρούσβελτ κανόνες, οι οποίοι αναθεωρήθηκαν ολοκληρωτικά.

Το σκάνδαλο Watergate, περισσότερο από κάθε άλλο γεγονός της σύγχρονης ιστορίας επηρέασε βαθιά τους τρόπους και την υπόσταση της λειτουργίας και παραγωγής του Τύπου. Το 1973, οι Woodward και Bernstein κέρδισαν σχεδόν όλα τα βραβεία που δίνονται στους δημοσιογράφους, εν τω μεταξύ έγραψαν δύο βιβλία σχετικά με το σκάνδαλο, τα οποία έκαναν τεράστια εμπορική επιτυχία και τέλος έγιναν οι ήρωες μιας ταινίας, η οποία έμεινε στην ιστορία, τόσο αναφορικά με τη δημοσιογραφική τους επιτυχία όσο και καλλιτεχνικά. Η ερευνητική δημοσιογραφία έγινε μια τέχνη απόλυτα συνυφασμένη με τη δημοτικότητα που το σκάνδαλο Watergate έφερε στους δημοσιογράφους. Η ιστορία αυτή έγινε αντικείμενο μελέτης όχι απλά επειδή οι δυο δημοσιογράφοι πρότειναν νέες πρακτικές όσο αφορά στις πηγές τους και στη συγκέντρωση στοιχείων, αλλά επειδή έθεσαν τους κανόνες της ερευνητικής δημοσιογραφίας³¹.

Έκτοτε ξεκίνησε μια αλυσιδωτή αντίδραση στην πολιτική δημοσιογραφία, ώστε σήμερα να επιτρέπεται ο πιο αυστηρός δυνατός έλεγχος στα άδυτα της προσωπικής ζωής των δημοσίων προσώπων. Επιπλέον, ο πόλεμος του Βιετνάμ, αλλά και το κίνημα για τα ανθρώπινα δικαιώματα που είχαν προηγηθεί, μετέστρεψαν τον προσανατολισμό της δημοσιογραφίας από την απλή καταγραφή και περιγραφή των ειδήσεων. Γεννήθηκε ένα νέο είδος και μια γενιά δημοσιογράφων που ανήκε στο ερευνητικό κομμάτι του ρεπορτάζ. Σαν κοινωνική ομάδα οι δημοσιογράφοι αυτοί ήταν ιδεαλιστές και δυσπιστούσαν σε οποιασδήποτε μορφής εξουσία. Αποκαλούνταν από τους κριτικούς ως «αυτοί που θέλουν να κάνουν καλό», και οι ίδιοι επιθυμούσαν ο κόσμος να τους θεωρεί ηθικά στοιχεία της κοινωνίας. Από την άλλη, πολλοί από

²⁸ Ο.π., σελ. 39.

²⁹ Ο.π., σελ. 42.

³⁰ Ο.π., σελ. 45.

³¹ Berkowitz, ό.π., σελ. 410.

εκείνους που βρήκαν τη δημοσιογραφία εξαιρετικά ελκυστική τότε, δεν είχαν καθαρά αλτρουιστικά κίνητρα. Οι πιο φιλόδοξοι νέοι εραστές της δημοσιογραφίας, που είδαν τους δύο δημοσιογράφους της Washington Post να κερδίζουν φήμη και περιουσία και να κινηματογραφείται η ιστορία τους με πρωταγωνιστές δύο ηθοποιούς σαν τον Robert Redford και τον Dustin Hoffman, σαφώς θαμπώθηκαν από τη λάμψη που περιέβαλε το γεγονός της αποκάλυψης της αλήθειας γύρω από το σκάνδαλο. Οι νέοι δεν προσελκύστηκαν ουσιαστικά στη δημοσιογραφία, αλλά σε ένα συγκεκριμένο είδος της. Και μάλιστα, τα πρότυπά τους έγιναν δύο δημοσιογράφοι οι οποίοι εντέλει δεν λειτούργησαν σύμφωνα με τους κανόνες των ανωτέρων τους, μεγάλο μέρος της έρευνας τους βασίστηκε σε υποθέσεις και ανεξακρίβωτες πληροφορίες από τις οποίες διεξήγαγαν συμπεράσματα, τα οποία χάρη στο ένστικτό τους βγήκαν ακριβή³².

Μετά από το Watergate, τα κυβερνητικά σκάνδαλα άρχισαν να παρελαύνουν μπροστά από τους δέκτες της τηλεόρασης σε τέτοιο βαθμό, ώστε από ένα σημείο και έπειτα θεωρούνταν αναπόσπαστο κομμάτι της πολιτικής ζωής. Την ίδια ώρα, ζητήματα κρίσιμα που αφορούν την κοινωνία και τους πολίτες και αποτελούν πραγματικά και σοβαρά σκάνδαλα, παραμελούνται συστηματικά στην καθημερινή ατζέντα του τύπου³³ για όλη τη δεκαετία του 80 και ύστερα. Τα θλιβερά επακόλουθα είναι αναπόφευκτα. Ο Τύπος παθαίνει εμμονή με το κουτσομπολιό και εγκαταλείπει το ουσιαστικό πολιτικό ρεπορτάζ. Ενδιαφέρεται κυρίως για την σκανδαλολογία και σταματά τον αυστηρό έλεγχο της εξουσίας.

Από το 1990 και ύστερα από το ερωτικής φύσης σκάνδαλο με πρωταγωνιστή τον Πρόεδρο των ΗΠΑ, τα ΜΜΕ οργίασαν, μπαίνοντας σε λεπτομέρειες ακατάλληλες δια ανηλίκους. Η τρομοκρατική επίθεση στους Δίδυμους Πύργους της Αμερικής και ο πόλεμος στο Ιράκ που ακολούθησε, έφεραν νέα δεδομένα στο χώρο της δημοσιογραφίας. Ήταν ουσιαστικά η πρώτη φορά που ο κόσμος έβλεπε σε πραγματικό χρόνο τον πόλεμο που εξελισσόταν, και οι δημοσιογράφοι ήταν εκεί, όσο πιο κοντά ήταν δυνατόν, για να περιγράψουν αυτά που ζούσαν.

5. Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ Η.Π.Α. ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η αμερικανική ταυτότητα διαμόρφωσε τις κινηματογραφικές ταινίες και διαμορφώνεται από αυτές. Βέβαια, η εθνική αμερικανική ταυτότητα προηγείται του κινηματογράφου, καθώς ξεκινά να μορφοποιείται με τον ερχομό των Ευρωπαίων, των Άγγλων και άλλων μη γηγενών αμερικανών, καθώς και από τις σχέσεις που οι παραπάνω δημιουργούν με τους γηγενείς αμερικανούς. Επίσης, είναι σαφές ότι αυτή η εθνική ταυτότητα βρίσκεται ακόμα υπό διαμόρφωση. Ο αμερικανικός κινηματογραφικός χαρακτήρας μορφοποιείται μέσα στο γενικότερο πλαίσιο που συνιστά τον αμερικανικό πολιτισμό ως σύνολο³⁴. Οι διαφοροποιήσεις αυτού του χαρακτήρα, προβάλλονται στις ταινίες, οι οποίες παίζουν έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην κατασκευή του, την αναπαράστασή και την εκπροσώπησή του.

Η σχέση μεταξύ κινηματογράφου και πολιτισμού παραμένει σύνθετη. Οι ταινίες συναποτελούν αυτό που ονομάζεται κουλτούρα της μάζας και είναι συγχωνευμένες σε αυτή. Το ένα δεν παράγει το άλλο, αλλά αλληλεπιδρούν ταυτόχρονα και

³² Sabato, *ό.π.*, σελ. 61-62.

³³ Sabato, *ό.π.*, σελ. 5-6.

³⁴ John, Belton (edited and with an introduction by), *Movies and Mass Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1996, σελ. 1.

προσδιορίζονται αμοιβαία και αμφίδρομα. Λέγοντας ότι οι ταινίες και οι συντελεστές τους παράγουν πολιτισμό, οι ίδιοι άνθρωποι είναι παράγωγα του πολιτισμού, άρα και το προϊόν τους είναι αντίστοιχο. Γι' αυτό το λόγο είναι αδύνατον να διαχωριστεί ο κινηματογράφος και οι παραγωγοί του από την κοινωνία στην οποία συνυπάρχουν.

Η εθνική ταυτότητα δεν είναι ούτε μοναδική ούτε σταθερή στη φύση της. Είναι σύνθετη και μεταβάλλεται από τη μια περίοδο στην άλλη. Μετά το 1920³⁵ οπότε οι αγροτικές κοινωνίες άρχισαν να γίνονται αστικές, δημιουργήθηκε ένα αστικό έθνος με τους περισσότερους από τους πολίτες του, να κατατάσσονται στη μεσαία τάξη, ενώ από το 1950 και ύστερα ακόμη και να μην δικαιολογούσε το εισόδημα πολλών πολιτών το να ανήκουν σε αυτή την τάξη, λόγω των μεσοαστικών αντιλήψεών τους, οι ίδιοι θεωρούσαν ότι ήταν μεσοαστοί. Οι κινηματογραφικές ταινίες ως ο ακρογωνιαίος λίθος βιομηχανίας της επικοινωνίας έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαδικασία της αλλαγής και μορφοποίησης της εθνικής ταυτότητας. Λειτουργούν ως κείμενα στα οποία εγγράφεται το πώς είναι οι πολίτες μιας κοινωνίας ή νομίζουν ότι είναι, αλλά και αντανακλούν τις αλλαγές που συμβαίνουν στην αυτό-εικόνα τους, ακολουθώντας τις μεταμορφώσεις του αμερικανικού έθνους. Μέσα από τον κινηματογράφο, το κοινό κατορθώνει να διαπραγματευτεί όλες τις σημαντικές και μεγάλες αλλαγές που δέχθηκε η ταυτότητά τους και καθώς τις κουβαλάει στη διάρκεια μεταβατικών πολιτισμικών περιόδων, μπορεί να διατηρεί μια ενότητα ανάμεσα στο και το παρόν.

5.1. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΙΣ Η.Π.Α. ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1950 - ΤΟ ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ

Το κινηματογραφικό είδος το οποίο για πολλούς κριτικούς θεωρείται ίσως το σπουδαιότερο που αναδείχτηκε ποτέ από τα στούντιο του Χόλυγουντ, είναι το φιλμ νουάρ. Μάλιστα δεν εννοείται μόνο ως είδος κινηματογραφικών ταινιών αλλά και ως στυλ³⁶.

Ονομάστηκε έτσι από Γάλλους κριτικούς το 1946 όταν είχε τελειώσει ο β' παγκόσμιος πόλεμος και είδαν τις αμερικανικές ταινίες που είχαν δημιουργηθεί ως τότε και λόγω των συνθηκών πολέμου δεν τις είχαν δει. Επεσήμαναν ότι σε αυτές τις ταινίες υπήρχε μια πρωτόγνωρη διάθεση κυνισμού, πεσσιμισμού και σκοτεινής ατμόσφαιρας. Αυτά τα νέα χαρακτηριστικά ήταν περισσότερο έντονα σε κλασσικά αστυνομικά θρίλερ αλλά και σε δραματικές ταινίες, όπως η συγκεκριμένη που πραγματευόμαστε.

Γρήγορα οι Γάλλοι συνειδητοποίησαν ότι αυτές οι ταινίες που είχαν δει ήταν μόνο η αρχή του παγόβουνου, καθώς όσο περνούσαν τα χρόνια, το αμερικανικό σινεμά γινόταν όλο και πιο σκοτεινό, οι χαρακτήρες των ηρώων όλο και πιο διεφθαρμένοι, οι υποθέσεις πιο μοιρολατρικές και απέλπιδες. Μέχρι το 1949 οι ταινίες είχαν φτάσει στο απόγειο της δημιουργικότητάς τους σε σχέση με την αγωνία και το φόβο. Δεν υπήρχε προηγούμενο στον κινηματογράφο, με ταινίες που να είχαν τολμήσει να δουν τόσο μειωτικά τον αμερικανικό τρόπο ζωής και μάλιστα δεν τον επανέλαβαν για τα επόμενα 20 χρόνια.

³⁵ Ο.π., σελ. 2.

³⁶ Peter Lehman, William Luhr, *Thinking about Movies, Watching, Questioning, Enjoying*, Blackwell Publishing, Oxford, 2005, σελ. 111.

Το είδος φιλμ νουάρ τα τελευταία χρόνια αποτελεί αντικείμενο προς μελέτη για πολλούς κριτικούς και σινεφίλ. Προσφέρεται ένας μεγάλος αριθμός εξαιρετικών ταινιών της εποχής, με πολλές από αυτές ελάχιστα γνωστές, καθώς πρόκειται για ένα είδος που περιέργως αποτελεί ταυτόχρονα μια από τις καλύτερες περιόδους του Χόλυγουντ και τις λιγότερο εμπορικές. Το φιλμ νουάρ δεν ορίζεται από συμβάσεις και τεχνικές όπως άλλα είδη, αλλά σε αυτές υποβόσκουν στοιχεία που υπόκεινται στο ύφος, τη διάθεση και τη σκοτεινή ατμόσφαιρα. Χρονολογικά τοποθετείται σε μια περίοδο που αρχίζει από το 1940 έως τις αρχές του 1950 και αναφέρεται σε αυτές τις ταινίες, στις οποίες απεικονίζεται ο κόσμος της διαφθοράς, του εγκλήματος. Για μερικούς κριτικούς υπάρχουν τέσσερις συγκεκριμένες συνθήκες³⁷ που ευνόησαν την άνθιση αυτής της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με πιο σημαντικό, τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, την απογοήτευση που έφερε στον κόσμο και τη συνειδητοποίηση της πραγματικότητας. Η δεύτερη συνθήκη προκύπτει από την πρώτη, είναι το κίνημα του ρεαλισμού που βρήκε θέση μέσα στην μεταπολεμική περίοδο. Τρίτος λόγος ήταν η γερμανική επιρροή, δηλαδή, εκπατρισμένοι Γερμανοί από τις δεκαετίες του 1920 - 1930 που δούλευαν στην κινηματογραφική βιομηχανία των ΗΠΑ και έφεραν μαζί τους στοιχεία από το γερμανικό εξπρεσιονισμό με τα οποία έντυσαν τις ταινίες της δεκαετίας που εξετάζουμε. Σημαντική τέταρτη συνθήκη είναι η «σκληρή» σχολή συγγραφέων του 1930, με πρώτο τον Έρνεστ Χέμινγουει, που δημιούργησαν με έναν κυνικό τρόπο δράσης και σκέψης μια ομάδα ατόμων που με ένα προστατευτικό κέλυφος ξεχώριζε από τους ρομαντικούς του κόσμου.

Πέρα από τα στυλιστικά χαρακτηριστικά που συναντάμε στα φιλμ νουάρ και έγκεινται σε πιο τεχνικά στοιχεία, υπάρχει πάντα μια αφήγηση που ανατρέχει στο χαμένο χρόνο. Ένα ανεκπλήρωτο παρελθόν, η προδιαγεγραμμένη μοίρα, όλα όσα συντελούν στην απελπισία και την απαισιοδοξία, βρίσκονται πάντα στο επίκεντρο της αφήγησης. Υπάρχει διάχυτο ένα πάθος για το παρελθόν και το παρόν και ένας έντονος φόβος για το μέλλον. Ο ήρωας του φιλμ νουάρ φοβάται να κοιτάξει πιο μπροστά και επιβιώνει μέρα με τη μέρα, όπου εάν αποτύχει, γυρνάει στο παρελθόν του. Δίνεται έμφαση στην απώλεια, τη νοσταλγία, την έλλειψη ξεκάθαρων προτεραιοτήτων, την ανασφάλεια³⁸.

Στην τρίτη και τελευταία χρονική φάση από αυτές που έχουν οριστεί ως υποκατηγορίες του φιλμ νουάρ, και διαρκεί από το 1949 έως το 1953 περιλαμβάνεται η ταινία «Ace In the Hole» (1951). Πρόκειται για την περίοδο κατά την οποία, οι ήρωες αυτών των ταινιών έχουν πλέον αποκτήσει ψυχωτικές συμπεριφορές και αυτοκαταστροφική μανία. Ο ήρωας του φιλμ νουάρ, κάτω από το βάρος 10 χρόνων πλέον απελπισίας, αρχίζει να χάνει τα λογικά του. Οι δυνάμεις του προσωπικού κατακερματισμού αντανakλώνται σε ταινίες όπως το «Ace In the Hole», που θα αναλυθούν παρακάτω. Η ταινία αυτή, όπως και πολλές άλλες της τελευταίας περιόδου του φιλμ νουάρ θεωρούνται η αφρόκρεμα όσων ταινιών έχει να επιδείξει αυτή η σχολή. Πρόκειται για την πιο διεισδυτική αισθητικά και κοινωνιολογικά περίοδο. Αυτά τα φιλμ καταπιάνονται σε βάθος με ό,τι προετοιμαζόταν τα προηγούμενα δέκα χρόνια παραγωγής αυτών των ταινιών. Το απόσταγμα της προσπάθειας να απεικονιστεί η απώλεια της ηθικής ακεραιότητας, η αποδόμηση των ηρωικών συμβάσεων, της προσωπικής συγκρότησης και της ψυχικής σταθερότητας, χρησιμοποιείται στις ταινίες της τελευταίας περιόδου³⁹. Τα αποτελέσματα της απόλυτης αυτογνωσίας σε όλους τους τομείς της αστικής τάξης που είχε αναπτυχθεί

³⁷ Belton, *ό.π.*, σελ. 153-157.

³⁸ Belton, *ό.π.*, σελ. 158.

³⁹ Belton, *ό.π.*, σελ. 161-163.

την ίδια περίοδο, δομούν τους χαρακτήρες που πρωταγωνιστούν στα φιλμ νουάρ. Ο δημοσιογράφος του «Ace In The Hole» έχει φτάσει στο χαμηλότερο σκαλοπάτι της επαγγελματικής και ανθρώπινης υπόστασής του, αντιπροσωπεύοντας ένα κομμάτι της ξεπεσμένης αστικής τάξης της αμερικανικής κοινωνίας.

5.2. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΙΣ Η.Π.Α. ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960 ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΟΥ 2000

Τη δεκαετία του 1960, η βιομηχανία του Χόλυγουντ έστρεψε το ενδιαφέρον της προς το νεανικό κοινό, καθώς ήταν οι πιο συχνοί θεατές του κινηματογράφου και ως εκ τούτου άνθισαν οι ρομαντικές ταινίες⁴⁰, τα θέματα έγιναν πιο ελαφριά και δεν υπάρχει αξιόλογη κίνηση στη βιομηχανία από εκείνη την εποχή.

Πολλές ταινίες, από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ήταν εμπνευσμένες από την πολιτική σκηνή της χώρας, ανεξάρτητα από τις εκάστοτε πολιτικές πεποιθήσεις, είτε ήταν φιλικά προσκείμενες προς τη δεξιά ή την αριστερά ιδεολογία. Οι καταβολές τους, υπήρξαν οι πολιτικές αντιπαραθέσεις και οι κοινωνικές εντάσεις της δεκαετίας του 1960, οι οποίες καθυστερημένα απεικονίστηκαν στον κινηματογράφο του 1970⁴¹. Σκηνοθέτες όπως ο Sydney Pollack και ο Alan Pakula, ασχολήθηκαν με την πολιτική θεματολογία με αποκορύφωμα τη μεγάλη εμπορική επιτυχία του δεύτερου, το «All The President's Men». Με τη χαρακτηριστική σκηνοθετική ματιά του Pakula, τους σκοτεινούς δρόμους της νύχτας, τα εσωτερικά αστικών διαμερισμάτων, τα μαύρα σημεία μέσα στα πλάνα, τους δημοσιογράφους ιδωμένου σε ένα απομονωμένο πλαίσιο, με εξαιρετικά μακρινά πλάνα, επισκιασμένοι από τα επιβλητικά κτίρια της Washington, το φιλμ συνδυάζει το ύφος του θρίλερ με το τηλεοπτικό στυλ δραματοποιημένου ντοκυμαντέρ, που τη δεκαετία του '70 γνώρισε μεγάλη άνθιση.

Στα πολιτικά δρώμενα της δεκαετίας του 1980 επικράτησε η συμπαθής προς το λαό φιγούρα του Ρόναλντ Ρήγκαν, με το αγαπητό προσωπικό στυλ και τη συντηρητική πολιτική. Η πολιτική φιλοσοφία του Ρήγκαν ήταν θεμελιωμένη σε αντικομμουνιστικές βάσεις και αντανakλούσε τις προσωπικές του πεποιθήσεις για την ατομική ελευθερία. Κατά τη διάρκεια της θητείας του, που διήρκεσε σχεδόν ολόκληρη τη δεκαετία του 1980 οι πολιτικές που εφάρμοσε επηρέασαν σημαντικά τη χώρα τόσο στο εσωτερικό της όσο και στην εξωτερική πολιτική. Οι αλλαγές που έφερε στην οικονομία των ΗΠΑ, η ενίσχυση των στρατιωτικών δυνάμεων της χώρας και η συμβολή του στη λήξη του Ψυχρού Πολέμου σημάδεψαν την πολιτική του ιστορία. Το πιο σημαντικό που προέκυψε στην κοινωνία των ΗΠΑ την εποχή αυτή ήταν η τάση προς τον υλισμό, όπου επικράτησε μια κουλτούρα προσωπικής οικονομικής ανέλιξης σε έναν αχαλίνωτο βαθμό χωρίς προηγούμενο. Ήταν η περίοδος εκείνη που άρχισε να ξεπηδά μια νεόπλουτη κοινωνική ομάδα χρηματιστών, οι «γιάπηδες», η αγάπη για τις πολυτέλειες και η επίδειξη ισχύος μέσα από την οικονομική ευμάρεια. Η εργασία έγινε το μέσο για την αναβάθμιση του κοινωνικού στάτους και η ευτυχία μπορούσε να πραγματοποιηθεί μόνο μέσα από την κάλυψη υλικών αναγκών. Το οικονομικό άγχος που ενέπνευσε η πολιτική του Ρήγκαν σε συνδυασμό

⁴⁰ Joanne Hollows, Peter Hutchings, Mark Jancovich, (edited by), *The Film Studies Reader*, Arnold, London, 2000, σελ. 169.

⁴¹ Leonard Quart and Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, Westport, Connecticut, London, 2002, σελ. 114-115.

με τη ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας στις τηλεπικοινωνίες, η καλωδιακή τηλεόραση, οι κασσέτες και τα οικιακά βίντεο, δημιούργησαν ένα νέο τύπο ψυχαγωγίας και οι μεγάλες εταιρείες παραγωγής του Χόλυγουντ είτε συγχωνεύονταν είτε έκοβαν κατά πολύ τις παραγωγές ταινιών και τους προϋπολογισμούς τους⁴².

Η δεκαετία του 1990 ξεκινά ουσιαστικά με τη χρονιά ορόσημο 1989, και την πτώση του Τείχους του Βερολίνου. Η αυγή μιας νέας εποχής με τη λήξη του Ψυχρού Πολέμου και το τέλος του Κομμουνισμού στη Ρωσία και την Ανατολική Ευρώπη σηματοδοτούν αλλαγές κοινωνικο-οικονομικές σε όλο τον κόσμο. Οι ΗΠΑ έγιναν επίσημα η μόνη οικονομική υπερδύναμη, το χρηματιστήριο της Wall Street σημείωσε τις πιο ανθηρές ημέρες του, ειδικά κατά τη διάρκεια της Προεδρίας του Clinton και οι ελεύθερες αγορές έδρασαν με τις ευλογίες του κράτους, χωρίς κυβερνητικούς παρεμβατισμούς. Η παγκοσμιοποίηση της αγοράς και η άνθιση αμερικανικών εταιρειών σε όλα τα πλάτη και τα μήκη της γης συντελούν στην οικονομική ευπραγία των ΗΠΑ και σε μια πολιτική ίσων ευκαιριών για όλους τους αμερικανούς, σύμφωνα με τον Πρόεδρο Clinton. Στην κινηματογραφική βιομηχανία γίνονται συγχωνεύσεις⁴³ μεγάλων εταιρειών και αρχίζει να αποκτά μεγάλο κύρος το ανεξάρτητο σινεμά τόσο καλλιτεχνικά αλλά και για πρώτη φορά σε εμπορικό επίπεδο, καθώς συγκεντρώνει μεγάλο μέρος από το κινηματογραφόφιλο κοινό.

Στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980 και με ακόμα πιο ραγδαίους ρυθμούς στη δεκαετία του 1990, η τεχνολογία άλλαξε κατά πολύ τις δυναμικές στις περισσότερες βιομηχανίες, συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου. Παγκοσμίως με την έλευση του οικιακού βίντεο, το σινεμά άρχισε να περνά μια κρίση που το αγγίζει ακόμα και σήμερα με την τεχνολογία του DVD player και με το νεώτερο Blu-Ray cd. Για τις βιομηχανίες που πωλούν αυτόν τον εξοπλισμό, σημαίνει περισσότερο κέρδος, αφού ο κόσμος αναγκάζεται κάθε φορά να αγοράζει τη συσκευή που σε κάθε εποχή επικρατεί στην αγορά και άρα αλλάζει και τη μορφή στην οποία διανέμονται οι ταινίες. Σε κάθε περίπτωση, η φθηνότερη επιλογή της θέασης μια ταινίας στο σπίτι απ' ό,τι στο σινεμά, αλυσιδωτά σήμανε και την έκπτωση της ποιότητας στον κινηματογράφο και πιο συγκεκριμένα στο Χόλυγουντ, όπου παράγεται το μεγαλύτερο μέρος των ταινιών παγκοσμίως.

6. Η ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ ΩΣ ΕΙΔΟΣ

Από την αρχή του αφηγηματικού κινηματογράφου και του ρεαλισμού στην πλοκή των ταινιών του Hollywood, ένα αγαπημένο θέμα του κινηματογράφου ήταν ο χώρος της εφημερίδας με ήρωες δημοσιογράφους. Η άσκηση της δημοσιογραφίας ήταν το κεντρικό στοιχείο της υπόθεσης και επρόκειτο για ταινίες πολύ δημοφιλείς από τη δεκαετία του 1930. Ο δημοσιογράφος ερευνητής ήταν απαραίτητος χαρακτήρας στις ταινίες γιατί ήταν αυτός που έλεγε τα κακώς κείμενα και τις σκληρές πτυχές της αμερικανικής κοινωνίας. Μέσα από τέτοια σενάρια συνοψίζονταν δύο βασικές αρχές της αμερικανικής δημοκρατίας, ότι η αλήθεια είναι αυτή που υπερσχύει πάντα και ότι οι ισχυροί της κοινωνίας μπορούν να αναμετρηθούν με τους απλούς ανθρώπους, που εκπροσωπούνται από τους δημοσιογράφους που αναζητούν

⁴² Leonard Quart et. al., *ό.π.*, σελ. 127-131.

⁴³ *Ο.π.*, σελ. 170.

την αλήθεια. Ίσης σημασίας αποτελεί το γεγονός ότι τέτοια κινηματογραφικά κείμενα συνέβαλαν στην τοποθέτηση του Τύπου ανάμεσα στις εξουσίες του κράτους, ως η τέταρτη. Εντάσσοντας τους δημοσιογράφους στην κινηματογραφική μυθοπλασία το Χόλυγουντ επιχείρησε να συγκεντρώσει την δύναμη που είχαν ήδη οι δημοσιογράφοι. Η δύναμη του δημοσιογράφου που αναζητά την αλήθεια, θα γινόταν η δύναμη των κινηματογραφιστών οι οποίοι επίσης αναζητούν την αλήθεια μέσα από τις ταινίες τους. Τα φιλμ με ήρωα τον δημοσιογράφο, εξυπηρετούσαν δύο διαφορετικές λειτουργίες⁴⁴ του Χόλυγουντ, αρχικά να υπογραμμίσουν ότι εναντιώνονταν σε κάθε εγκληματική ενέργεια και προκειμένου να δείξουν ότι μια εγκληματική συμπεριφορά μπορεί να αποτραπεί από τους συνετούς πολίτες.

Οι δημοσιογραφικές ταινίες είναι παρόμοιες με άλλα είδη ταινιών, με την έννοια ότι διαμορφώνουν απόψεις μέσα από αντιθέσεις και δυϊσμούς. Μια διχοτομία τέτοια είναι ο δημοσιογράφος που κινείται σύμφωνα με τους κανόνες και ο αντισυμβατικός δημοσιογράφος. Μια σημασιολογική προσέγγιση ενός είδους ταινιών είναι η μελέτη τέτοιων αντιφάσεων. Μέσα στη σημασιολογική ανάλυση ενός κινηματογραφικού είδους περιλαμβάνεται και η επαναλαμβανόμενη χρήση σκηνικών, χαρακτήρων που συνιστούν το εκάστοτε είδος. Σύμφωνα με τον Altman⁴⁵ οι δημοσιογραφικές ταινίες δεν έχουν συντάξει ποτέ μια σταθερά, γύρω από την οποία θα μπορούσε να στηριχτεί η δημοσιογραφική ταινία σαν συγκεκριμένο είδος. Λίγα μόνο στοιχεία επαναλαμβάνονται στις ταινίες αυτές, τα οποία αλληλεπιδρούν με αναμενόμενους τρόπους.

Τα δύο βασικά στοιχεία που βρίσκονται στις ταινίες που εξετάζουμε είναι ο δημοσιογράφος και η ιστορία με την οποία καταπιάνεται. Υπάρχει ο χαρακτήρας του κεντρικού ήρωα ή δύο συνάδελφοι δημοσιογράφοι, ή ένας δημοσιογράφος με έναν στενό του φίλο, που κυνηγούν ένα θέμα στο οποίο εμπλέκονται οι άλλοι χαρακτήρες της ταινίας. Συχνά παίζει βασικό ρόλο και ο αρχισυντάκτης της εφημερίδας, όπως επίσης παράλληλα διαδραματίζεται και μια ερωτική ιστορία που περιπλέκει την υπόθεση. Οι σκηνές με τον αρχισυντάκτη γυρίζονται πάντα σχεδόν στην αίθουσα σύνταξης της εφημερίδας όπου είτε υπάρχει αρνητικό κλίμα μεταξύ τους είτε ο αρχισυντάκτης παίζει ρόλο μέντορα για τον δημοσιογράφο. Όταν στην υπόθεση υπάρχει το ερωτικό στοιχείο, τότε αλλάζει το σκηνικό και ο δημοσιογράφος μεταφέρεται σε εξωτερικούς χώρους, τόσο για να φανεί στον θεατή η αντίθεση του χώρου, όσο και για να εξελιχθεί η πλοκή της ιστορίας. Αυτά τα τέσσερα στοιχεία δεν βρίσκονται απαραίτητα σε κάθε ταινία, όπως για παράδειγμα στο «All the President's Men», όπου δεν υπάρχει ερωτικό ενδιαφέρον, όπως επίσης υπάρχουν ταινίες στις οποίες προστίθενται άλλα στοιχεία από τα προαναφερθέντα, ο ιδιοκτήτης του μέσου που εργάζεται ο δημοσιογράφος ή ο εκδότης.

Η πλοκή σε αυτές τις ταινίες τυπικά περιστρέφεται γύρω από τα εμπόδια που συναντά ο δημοσιογράφος κυνηγώντας το θέμα και οι συνέπειες που αντιμετωπίζει. Οι αντιπαραθέσεις που προκύπτουν μέσα από την ιστορία συνήθως αντιπροσωπεύουν υπαρκτές κοινωνικές εντάσεις⁴⁶, όπως για παράδειγμα την επικράτηση του κυνισμού έναντι του ιδεαλισμού.

Μια ακόμα παρκακή ένταση που απορρέει από το επάγγελμα, είναι οι εντάσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στον επαγγελματικό χώρο και στην οικογένεια του δημοσιογράφου, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για γυναίκα, αν και στις περισσότερες

⁴⁴ Norman K., Denzin, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, Sage Publications Ltd, 1995, σελ. 23-24.

⁴⁵ Ehrlich, *ό.π.*, σελ. 10.

⁴⁶ *Ο.π.*, σελ. 10.

περιπτώσεις, δεν παρουσιάζονται παντρεμένες με οικογένεια δική τους. Ακόμα και όταν υπάρχει το έτερον ήμισυ, οι γυναίκες δημοσιογράφοι στις ταινίες, δείχνουν να δυσκολεύονται στο να συνδυάσουν τη δουλειά τους με την προσωπική ζωή.

Αντιπαραθέσεις που συχνά συμβαίνουν στις δημοσιογραφικές ταινίες αφορούν το δημόσιο έναντι του ιδιωτικού συμφέροντος. Αυτό προκύπτει συνήθως όταν στην πλοκή, ο δημοσιογράφος κερδίζει την εμπιστοσύνη ενός ευάλωτου ανθρώπου προκειμένου να εκμαιεύσει πληροφορίες και ύστερα προδίδει την εμπιστοσύνη του για να εξυπηρετήσει το συμφέρον της κοινωνίας. Μια δεύτερη διαμάχη παρόμοιου ενδιαφέροντος είναι εκείνη ανάμεσα στο δημόσιο συμφέρον και το συμφέρον ενός θεσμού. Τέτοιες διαμάχες συμβαίνουν όταν ο δημοσιογράφος υπάγεται σε πολιτικές ή εμπορικές πολιτικές και έχει τη δυνατότητα είτε να καταχραστεί την εξουσία που του δίνεται ή να καταστείλει τις πολιτικές αυτές.

Τελευταίο επίπεδο αντιπαράθεσης αποτελεί η αντικειμενικότητα έναντι της υποκειμενικότητας. Στην προσπάθειά του ο δημοσιογράφος να καλύψει τα γεγονότα, παλεύει με τον εαυτό του να κρατήσει ουδετερότητα και να χρησιμοποιήσει επαγγελματικούς μεθόδους για να ανακαλύψει την αλήθεια.

Το ζήτημα της αλήθειας είναι το κεντρικό σημείο των δημοσιογραφικών ταινιών. Το βασικό μοτίβο που αναπτύσσεται είναι η αλήθεια⁴⁷ που είτε αναζητείται ή συγκαλύπτεται και ποιος την ελέγχει. Σε μια πιο απλουστευμένη πρόταση, το θέμα είναι ποιος ξέρει την αλήθεια και ποιος ψάχνει να τη βρει.

Όλες οι αντιπαραθέσεις που αναφέρθηκαν αποτελούν ευρέως ενδιαφέροντος διλήμματα τα οποία συμβολίζονται στο πρόσωπο του δημοσιογράφου. Η σύγκρουση της δουλειάς και της οικογενειακής ζωής ανήκει στη θεματική της παράδοσης κατά την οποία η γυναίκα δεν ταιριάζει σε ένα τέτοιο περιβάλλον, ενώ η δημόσια σφαίρα δραστηριότητας προορίζεται για τον άντρα. Ο κυνισμός έναντι της επιδίωξης του αμερικανικού ονείρου, οι διαμάχες ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία, οι θεσμοί που εμπεριέχουν τα ΜΜΕ συμβολίζουν το καθεστώς που κυβερνά την κοινωνία, η αντικειμενικότητα αντί της υποκειμενικότητας αντανάκλα μια προσέγγιση της ζωής χωρίς προκαταλήψεις. Όλες οι θεματικές που αναπτύσσονται στις δημοσιογραφικές ταινίες αποτελούν μέρος της καθημερινής ζωής ολόκληρης της κοινωνίας.

Ο ήρωας δημοσιογράφος έχει διαδραματίσει κατεξοχήν πρωταγωνιστικό ρόλο στην ιστορία των κόμικς. Είτε σε έντυπη μορφή, σε σειρές βιβλίων και σε περιοδικά, είτε σε κινηματογραφική μεταφορά, για τους δημιουργούς των ηρώων αυτών, η δημοσιογραφική υπόσταση των ηρώων, έγινε σημείο κατατεθέν. Στην πλειοψηφία τους, οι πρωταγωνιστές των κόμικς είναι υπερήρωες, άνθρωποι με υπερφυσικές δυνάμεις και ικανότητες, που παρουσιάζονται ως καθημερινοί άνθρωποι, που εμφανίζουν τον υπερφυσικό εαυτό τους, όταν παρουσιάζεται ανάγκη. Στην περίπτωση του πιο γνωστού και αγαπημένου υπερήρωα όλων των εποχών, του Σούπερμαν, συμβαίνει ακριβώς αυτό. Κατά τη διάρκεια της ημέρας είναι δημοσιογράφος εφημερίδας και όταν χρειάζεται να προστατέψει τον απλό πολίτη και να αποτρέψει το έγκλημα, μεταμορφώνεται σε υπερήρωα.

Η πιο μακρόχρονη ηρωική φιγούρα δημοσιογράφου είναι αυτή του Σούπερμαν⁴⁸, από το 1938 έως σήμερα, και του υπόλοιπου επιτελείου της φανταστικής εφημερίδας Daily Planet. Έκτοτε έχει τυπωθεί σε περιοδικά και σειρές βιβλίων κόμικς, έχει ηχογραφηθεί για το ραδιόφωνο, έχει μεταφερθεί κινηματογραφικά στη μεγάλη οθόνη τόσο σε κινούμενα σχέδια όσο και σε ταινίες

⁴⁷ Ο.π., σελ. 11.

⁴⁸ Loren Ghigliione, Joe Saltzman, *Fact or Fiction, Hollywood looks at the news*, exhibit Newseum, Washington D.C., 2005, σελ. 25.

που αποθεώθηκαν με τον χαρακτηριστικό ηθοποιό Κρίστοφερ Ρηβ, έχει οπτικοποιηθεί και στην τηλεόραση σε σειρές, εξασφαλίζοντας πάντα την επιτυχία. Το στερεότυπο του δημοσιογράφου-σταυροφόρου⁴⁹, που θα παλέψει για το καλό με κάθε προσωπικό τίμημα αποτυπώνεται στο πρόσωπο του Σούπερμαν. Ο Σπάιντερμαν είναι ακόμη ένας υπερήρωας ο οποίος ως συνηθισμένος άνθρωπος εργάζεται ως φωτορεπόρτερ σε εφημερίδα και παρουσιάζει τις υπερφυσικές του δυνάμεις όταν τον καλέσει το καθήκον. Υπάρχουν ακόμη και ήρωες κόμικς δημοσιογράφοι που δεν εμφανίζουν υπερφυσικές ικανότητες, αλλά υπηρετούν αυτό το επάγγελμα, όπως ο Τεν-Τεν, ένας νεαρός ικανός να λύσει υποθέσεις και να φτάσει στην αλήθεια των υποθέσεων που του παρουσιάζονται. Επιπλέον, υπάρχουν πολλά ακόμα κόμικς στα οποία βρίσκονται ήρωες δημοσιογράφοι, ως δεύτεροι ρόλοι, στην πλειοψηφία τους όμως αντιπροσωπεύουν ενάρετα δημοσιογραφικά πρότυπα, όπως ο χαρακτήρας της Βίκυ Βέλ που εμφανίζεται στο αγαπημένο κόμικς του Μπάτμαν. Όλες οι παραπάνω σειρές κόμικς, σχεδιάστηκαν από τους δημιουργούς τους στις αρχές του αιώνα και αποτελούν τρανταχτό παράδειγμα του ηρωικού συμβολισμού που λάμβανε τότε ο δημοσιογράφος στη λαϊκή κουλτούρα των περισσότερων περιοχών του κόσμου.

7. Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΧΟΛΥΓΟΥΝΤ ΚΑΙ ΟΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Μετά το τέλος του βωβού κινηματογράφου, ξεκίνησε η χρυσή εποχή του Χόλυγουντ που διήρκησε από το 1930 και κράτησε έως το 1949, περίπου στην τρίτη και τελευταία φάση του είδους φιλμ νουάρ. Οι θεατές που επέλεγαν τον κινηματογράφο ως τρόπο ψυχαγωγίας αποτελούσαν την συντριπτική πλειοψηφία του πληθυσμού⁵⁰. Εκείνη την εποχή οι ταινίες που αφορούσαν το επάγγελμα του δημοσιογράφου γνώρισαν μεγάλη επιτυχία και οι ηθοποιοί που έχουν μείνει στην ιστορία ως κινηματογραφικοί δημοσιογράφοι ήταν μερικά από τα μεγαλύτερα αστέρια του Χόλυγουντ. Ο Γκρέγορι Πεκ, Ο Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ, ο Κλάρκ Γκέμπλ, υποδύθηκαν τον δημοσιογράφο της εποχής με απaráμιλλη επιτυχία. Εκείνες οι πρώτες δημοσιογραφικές ταινίες, έθεσαν και καθιέρωσαν τα στερεότυπα του κινηματογραφικού δημοσιογράφου, πολλά από τα οποία δεν εγκαταλείφθηκαν ποτέ. Τότε ήταν που διαμορφώθηκε η εικόνα του παραδοσιακού δημοσιογράφου του κινηματογράφου, με το σημειωματάριο και το μολύβι, με την έντονη προσωπικότητα, σχεδόν πάντα οξύθυμοι, που μάχονται εναντίον του κακού. Τα απαραίτητα πρόσθετα αισθητικά στοιχεία, το καπέλο, το τσιγάρο, το ποτό, η αποπνικτική ατμόσφαιρα του γραφείου, ο ήχος από τα πλήκτρα της γραφομηχανής, όλα προέρχονται από τις πρώτες δημοσιογραφικές ταινίες του 1930.

Η ταινία «The Front Page» (1931) θεωρείται από τους μελετητές του είδους, η πρώτη περίπτωση δημοσιογραφικής ταινίας που έθεσε τις βάσεις για την κριτική όλων όσων θα ακολουθούσαν. Η συγκεκριμένη ταινία γυρίστηκε ξανά με τον τίτλο «His Girl Friday» το 1940, που θεωρείται και η πιο επιτυχημένη επανεκτέλεσή της, από τις συνολικά τέσσερις που ακολούθησαν της αυθεντικής. Συνήθως οι δημοσιογράφοι της εποχής αυτής, βρίσκονταν αντιμέτωποι με το κοινό έγκλημα, ήταν

⁴⁹ Barris, ό.π.

⁵⁰ Barris, ό.π.

οι λεγόμενοι σύμφωνα με τον Barris⁵¹ κυνηγοί του εγκλήματος (crime-busters) και ασκούσαν ερευνητική δημοσιογραφία. Αργότερα με την έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, ο δημοσιογράφος, περισσότερο για προπαγανδιστικούς λόγους, παρουσιάστηκε στον κινηματογράφο κυρίως ως πολεμικός ανταποκριτής, ειδικός απεσταλμένος⁵². Η ταινία του Hitchcock, «Foreign Correspondent» (1940) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αλλαγής του ρόλου του δημοσιογραφικού χαρακτήρα στις ταινίες. Ύστερα από τον Πόλεμο και αφού η παγκόσμια κοινότητα βιώνει την απογοήτευση και τις συνέπειες του τραγικής αυτής ιστορικής περιόδου, το φιλμ νουάρ έχει ήδη ανατείλει στο Χόλυγουντ για να αποτυπώσει την επικίνδυνη φύση του ανθρωπίνου είδους.

8. ΟΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ 1950 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

Από το 1950 που εξετάζεται εδώ έως σήμερα, σε όλες τις δεκαετίες υπάρχουν στις ταινίες ήρωες δημοσιογράφοι που αντιπροσωπεύουν τον υπερασπιστή της αλήθειας και εκείνοι που εκμεταλλεύονται το επάγγελμά τους για να εξυπηρετήσουν προσωπικά συμφέροντα. Έως και τη δεκαετία του 1970 επικράτησε το μοντέλο του καλού δημοσιογράφου, με λιγότερες εμφανίσεις ως κακόβουλοι χαρακτήρες. Από το 1980 και ύστερα οι ισορροπίες αντεστράφησαν, με τις καλές απεικονίσεις δημοσιογράφων να υστερούν κατά πολύ έναντι του δημοσιογράφου-αριβίστα. Σε αυτό συνέβαλε σίγουρα, η μεταστροφή του λειτουργού του Τύπου που ξεκίνησε από το '80⁵³ και έως σήμερα δεν έχει αλλάξει ως κινηματογραφικό στερεότυπο.

Ύστερα από το σκάνδαλο Watergate, πολλοί δημοσιογράφοι επιχείρησαν να βρουν παρόμοια σκάνδαλα, ελπίζοντας ότι θα απολάμβαναν την ίδια αναγνώριση και φήμη με τους δημοσιογράφους της Washington Post. Η σκανδαλοθηρία που ακολούθησε, έγινε τόσο επιτακτική για τους δημοσιογράφους που συντέλεσε στην έλλειψη αξιοπιστίας του Τύπου για το κοινό⁵⁴. Παράλληλα, πολλοί οργανισμοί των ΜΜΕ συγχωνεύτηκαν σε μεγάλες επιχειρηματικές μονάδες με συμφέροντα εμπλεκόμενα με την εξουσία, γεγονός που έγινε αντιληπτό από το κοινό. Ήταν προφανές ότι οι λειτουργοί του Τύπου, συναναστρεφόμενοι την εξουσία, ήταν αδύνατο να υπηρετήσουν τη δημοσιογραφία ανεξάρτητα και αμερόληπτα, πράγμα που και στάθηκε ως ένας ακόμα λόγος να χαθεί η εμπιστοσύνη προς τον Τύπο. Συνολικά, η λιγότερη πληροφόρηση που έφτανε στους πολίτες σε συνδυασμό με την προσπάθεια των ΜΜΕ να κερδίσουν το κοινό με εντυπωσιασμούς και φτηνά μέσα, αλλά και οι επιχειρηματικές συνθήκες της εποχής, οδήγησαν στη μερική τουλάχιστον ρήξη του δεσμού Τύπου-κοινού, αλλάζοντας την εικόνα του δημοσιογράφου στον κινηματογράφο.

Στις ταινίες με πρωταγωνιστικούς ήρωες τους δημοσιογράφους συναντάμε είτε την θετική εκδοχή της εικόνας τους είτε την αρνητική. Η θετική εκδοχή του ήρωα

⁵¹ Barris, ό.π.

⁵² Barris, ό.π.

⁵³ Good, ό.π., σελ. 11.

⁵⁴ Ό.π.

δημοσιογράφου, η οποία τον απεικονίζει ως προστάτη της αλήθειας για την προστασία της κοινωνίας διαχωρίζεται σε δύο βασικές υποκατηγορίες. Η πρώτη είναι του «δημοσιογράφου-σταυροφόρου» κατά της διαφθοράς⁵⁵. Πρόκειται για έναν πολύ συνηθισμένο τύπο ήρωα που συναντάται σε ταινίες, όπου σκοπός του δημοσιογράφου είναι να αποκαλύψει τυχόν κακόβουλες πρακτικές ενάντια στην κοινωνία για να την προστατέψει. Στην προσπάθειά του αυτή, βρίσκεται αποφασισμένος να ερευνήσει διεφθαρμένες πολιτικές ενέργειες και επιστρατεύει όλο του το πάθος και την ευρηματικότητα για να πετύχει το σκοπό του. Είναι έτοιμος και πρόθυμος να θυσιάσει την προσωπική του ζωή, τον ελεύθερο χρόνο του, την ίδια του την σωματική ακεραιότητα προκειμένου να ανακαλύψει την αλήθεια. Είναι αφοσιωμένος επαγγελματίας, χωρίς οικονομικά κίνητρα και επιζητά μόνο να προστατέψει την κοινωνία. Πολλές φορές ο ήρωας δημοσιογράφος, δοκιμάζεται σε πολλές περιπέτειες ενώ προσπαθεί να φτάσει στην αλήθεια και υπάρχουν στιγμές που λυγίζει και σκέφτεται να εγκαταλείψει την προσπάθεια. Ποτέ όμως δεν οδηγείται τελικά στην παραίτηση, καθώς έχει μέσα του βαθιά ριζωμένη την αίσθηση του καθήκοντος και της ανάγκης να ανταποκριθεί στο ρόλο που καλείται να εκπληρώσει από το κοινό⁵⁶.

Η δεύτερη κατηγορία στην οποία εντάσσεται η θετική εικόνα του δημοσιογράφου συναντάται στις ταινίες όπου απεικονίζεται ως εκδικητής του εγκλήματος, με την έννοια ότι αντικαθιστά τις αστυνομικές δυνάμεις για να εντοπίσει τον ύποπτο - δράστη. Συνήθως πρόκειται για ταινίες κατά τις οποίες η αστυνομία παρουσιάζεται ως ανίκανη να ανταποκριθεί στο ρόλο της και σε αυτή την περίπτωση εμφανίζεται ο δημοσιογράφος με ιδιότητες ντετέκτιβ που αναλαμβάνει να εξιχνιάσει το έγκλημα και τα καταφέρνει. Αποτελεί πάλι προστάτη της κοινωνίας (watchdog) σε διαφορετικό όμως δημοσιογραφικό ρεπορτάζ. Με όπλα του, τις ιδιότητες που συγκεντρώνει μέσω του επαγγέλματός του, τις συνεντεύξεις εμπλεκόμενων στο έγκλημα, τα στοιχεία που συγκεντρώνει από πηγές μέσα από την αστυνομία καταφέρνει να φτάσει πρώτος στον ένοχο, με την ευφυΐα του και την ετοιμότητα που τον διακρίνει. Σε κάθε περίπτωση πάντως ο δημοσιογράφος, άγρυπνος φρουρός των πολιτών, προβαίνει σε τέτοιες έρευνες με σκοπό να υπηρετήσει τον πολίτη και να τον προστατέψει από ενδεχόμενες εγκληματικές ενέργειες ή να αποκαλύψει δράστες εγκλημάτων κατά αθώων ανθρώπων⁵⁷.

Μια πολύ συνήθης απεικόνιση του δημοσιογράφου σε ταινίες είναι εκείνη όπου έχει το ρόλο του αντιήρωα, με σαφώς αρνητικό συμβολισμό. Από τη δεκαετία του 1950 και ύστερα χρησιμοποιείται πολύ συχνά ο δημοσιογράφος ως φιγούρα αντιπαθής στο κοινό, γεγονός που από το 1980 γίνεται συνεχώς εντονότερο. Σε αυτές τις ταινίες ο δημοσιογράφος παρουσιάζεται άπληστος, αδίστακτος, συχνά έχει εθιστικές συνήθειες όπως το ποτό και η συμπεριφορά του γίνεται απεχθής. Απώτερος σκοπός των δημοσιογράφων αυτών δεν είναι η ανακάλυψη της αλήθειας για το καλό της κοινωνίας, αλλά προσωπικές φιλοδοξίες για φήμη και αναγνώριση. Οι χαρακτήρες αυτών των δημοσιογράφων είναι αριβίστες, πρόθυμοι να θυσιάσουν τις στοιχειώδεις αρχές της δημοσιογραφίας για να πετύχουν το σκοπό τους. Συχνά δεν διστάζουν να εκμεταλλευτούν όποιον τους εξυπηρετεί, να διαστρεβλώσουν τα γεγονότα για να κερδίσουν εντυπώσεις, να χρησιμοποιήσουν ανήθικες τεχνικές για να φέρουν σε πέρας το σχέδιό τους, να στιγματίσουν αθώους ανθρώπους με αλλοιωμένα στοιχεία ακόμα και να κατασκευάσουν ειδήσεις. Πολλές φορές εκμεταλλεύονται ανθρώπινες τραγωδίες, χωρίς να σέβονται την προσωπική ιστορία ενός ανθρώπου για

⁵⁵ Barris, *ό.π.*, σελ. 79.

⁵⁶ Good, *ό.π.*, σελ. 13-14.

⁵⁷ Barris, *ό.π.*, σελ. 80.

να εμπλουτίσουν το ρεπορτάζ και να διεγείρουν το ενδιαφέρον των αναγνωστών. Γίνονται οι ίδιοι εγκληματίες αλλοιώνοντας στοιχεία που μπορεί να προσφέρουν στο ρεπορτάζ, αμαυρώνουν τη φήμη αθώων ανθρώπων και πολλές φορές καταστρέφουν τις ζωές των άλλων⁵⁸.

Συνολικά, ο κινηματογράφος έχει απεικονίσει τους δημοσιογράφους άλλες φορές ως εξέχοντες πολίτες, ήρωες της καθημερινότητας και άλλες ως αχρείους και επικίνδυνους για τη δημόσια τάξη⁵⁹. Σε κάθε περίπτωση το Χόλυγουντ έχει αναπαράγει μύθους και στερεότυπα κατά τα οποία ο Τύπος βρίσκεται πάντα στην καρδιά των γεγονότων και είναι εκεί για να κάνει τη διαφορά. Συστηματικά, τα φιλμ περνούν την εντύπωση στο κοινό ότι ο δημοσιογράφος μπορεί να αντιληφθεί την υποκρισία, τα ψέματα, να υποστηρίξει τον αδύναμο άνθρωπο, να αποκαλύψει την αλήθεια και να υπηρετήσει τη δημοκρατία.

Στις περισσότερες κινηματογραφικές ταινίες που διαδραματίζονται στο χώρο του Τύπου, εκτός από τον πρωταγωνιστή που σχεδόν πάντα είναι ο δημοσιογράφος, μεγάλο ρόλο παίζουν και οι εκδότες ή οι αρχισυντάκτες της φανταστικής ιστορίας. Στην πλειοψηφία αυτών των ρόλων, οι απασχολούμενοι στις υψηλότερες θέσεις των δημοσιογραφικών οργανισμών που παρουσιάζονται είναι άνθρωποι που έχουν ως βασικό τους κίνητρο το κέρδος και την αύξηση της κυκλοφορίας της εφημερίδας που διευθύνουν. Υιοθετούν αυταρχικές συμπεριφορές και επιδεικνύουν έναν χαρακτήρα εγωκεντρικό⁶⁰.

8.1. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1950

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο η εικόνα του δημοσιογράφου στον κινηματογράφο έγινε μια φιγούρα σκοτεινή και επικίνδυνη. Οι ταινίες που αφορούσαν πρωταγωνιστές δημοσιογράφους άρχισαν σταδιακά να λιγοστεύουν. Η ηρωική διάσταση του δημοσιογράφου σε κοινωνικό επίπεδο έχανε την αίγλη της, αφετέρου το σινεμά άρχισε να χάνει το μονοπωλιακό του πλεονέκτημα στη διασκέδαση, με την είσοδο της τηλεόρασης στην αγορά. Επιπλέον, ο ανταγωνισμός που άρχισε να δημιουργείται ανάμεσα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, ανάγκασε το Χόλυγουντ να στραφεί σε πιο ελκυστικές παραγωγές για το κοινό, έχοντας σε πρώτη θέση τα θεαματικά μιούζικαλ.

Από το 1950 και ύστερα, οι δημοσιογράφοι στις ταινίες χάνουν τον ηρωικό τους συμβολισμό και γίνονται άνθρωποι χωρίς ηθικές αναστολές τόσο ως επαγγελματίες όσο και ως χαρακτήρες. Στο έργο «The Big Clock» (1948) ο αρχισυντάκτης του εντύπου πραγματοποιεί ένα φόνο και ύστερα προσπαθεί να στρέψει την προσοχή της αστυνομίας στον γνωστότερο δημοσιογράφο του εντύπου στο οποίο συνεργάζονται, για να εξυπηρετήσει προσωπικά του συμφέροντα. Υπάρχουν λίγες περιπτώσεις ταινιών όπου η εικόνα του δημοσιογράφου παρουσιάζεται θετικά, όπως το «Deadline USA» (1952), στο οποίο ο πρωταγωνιστής

⁵⁸ Ο.π, σελ. 70.

⁵⁹ Ehrlich, ό.π., σελ. 1.

⁶⁰ Good, ό.π., σελ. 12.

μάχεται για να κρατήσει την εφημερίδα του σε λειτουργία, απέναντι σε πολλές αντιξοότητες και κινδύνους.

Οι χαρακτήρες των δημοσιογράφων με το πέρασμα των χρόνων στις ταινίες γίνονται όλο και πιο σύνθετοι, παύουν να είναι μονοδιάστατοι συμβολίζοντας είτε τον κακό είτε τον καλό δημοσιογράφο. Σε κάθε περίπτωση, παλεύοντας με τους προσωπικούς τους δαίμονες οι δημοσιογράφοι γίνονται πολύ ενδιαφέροντες χαρακτήρες για το κοινό, ακόμα και όταν προκαλούν την αντιπάθεια. Η αναπαράσταση του δημοσιογραφικού χώρου δεν απείχε πολύ από την πραγματικότητα και η άποψη της κοινής γνώμης για το επάγγελμα ήταν κοινή και στην πραγματικότητα και στην κινηματογράφησή της. Ακόμη και όταν ο κεντρικός πρωταγωνιστής ήταν δημοσιογράφος, με το πέρασμα των χρόνων παρουσιαζόταν ως ρεπόρτερ της τηλεόρασης, περισσότερο από δημοσιογράφος εντύπου⁶¹.

8.1.1. ACE IN THE HOLE (1951)

Από τις πρώτες περιπτώσεις αρνητικής απεικόνισης δημοσιογράφου στον κινηματογράφο, αποτελεί η ταινία «Ace in the Hole» (1951). Σκηνοθετημένη από τον πολύ γνωστό για το είδος φιλμ νουάρ σκηνοθέτη Billy Wilder, η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από έναν δημοσιογράφο σκανδαλοθήρα που διψά για φήμη και χρήματα τόσο ώστε να χρησιμοποιήσει μια ανθρώπινη τραγωδία ως προσωπικό όχημα επιτυχίας⁶².

Η ταινία βασίστηκε σε πραγματικά γεγονότα και δραματοποιήθηκε στον κινηματογράφο ύστερα από 26 χρόνια. Στην πραγματικότητα, το 1925, ένας άνθρωπος παγιδεύτηκε σε μια σπηλιά στο Κεντάκυ της Αμερικής και η εφημερίδα Courier-Journal κάλυψε το γεγονός με τον απεσταλμένο της ρεπόρτερ William Burke Miller. Ο δημοσιογράφος μετέτρεψε το περιστατικό αυτό το σε εθνικό γεγονός, κερδίζοντας με αυτό τον τρόπο το βραβείο Pulitzer.

Στην ταινία, ο πρωταγωνιστής Kirk Douglas υποδύεται έναν ρεπόρτερ με το όνομα Charles Tatum, έναν άνθρωπο που πίνει ασταμάτητα, που στο παρελθόν έχει απολυθεί λόγω κακής συμπεριφοράς από δεκάδες εφημερίδες. Ο δρόμος του τον βγάζει σε μια μικρή πόλη, στην οποία αναζητά δουλειά στην τοπική εφημερίδα. Με πολύ λιγότερα χρήματα από παλαιότερες δουλειές του ζητά εργασία από τον εκδότη της εφημερίδας λέγοντάς του ότι «ακόμα και αν δεν υπάρχουν ειδήσεις, θα βγω έξω και θα δαγκώσω έναν σκύλο». Για έναν χρόνο δεν συμβαίνει τίποτα συνταρακτικό που θα τον βγάλει από την αφάνεια, μέχρι το σημείο που πηγαίνοντας να καλύψει ένα ρεπορτάζ σε μια άλλη περιοχή, ανακαλύπτει στο δρόμο του ένα άλλο περιστατικό.

Ένας άνθρωπος έχει παγιδευτεί σε ένα εγκαταλελειμμένο ορυχείο και ο δημοσιογράφος μπαίνει μέσα στη σπηλιά για να μιλήσει στον καταπλακωμένο Leo Minosa. Αποφασίζει λοιπόν να παρατήσει το ρεπορτάζ που προοριζόταν να καλύψει και να μείνει εκεί για να έχει την αποκλειστικότητα αυτής της ιστορίας. Σκέφτεται ότι αποτελεί μιας πρώτης τάξεως ευκαιρία για εκείνον, να αποκτήσει φήμη και παρουσία. Μαθαίνει από τους τοπικούς αξιωματούχους και τους ντόπιους εργάτες ότι

⁶¹ Barris, ό.π., σελ. 193-96.

⁶² Ο.π., σελ. 190.

ένας τρόπος με τον οποίο μπορεί να σωθεί ο άνθρωπος που έχει παγιδευτεί θα κρατήσει περίπου δύο μέρες. Θέλοντας να παρατείνει χρονικά την ιστορία για να κερδίσει ό,τι μπορεί από αυτήν, πείθει με αυτοπεποίθηση και με δόλια μέσα τους εμπλεκόμενους ότι πρέπει να τον βγάλουν από το ορυχείο με έναν άλλο τρόπο που θα χρειαστεί επτά ημέρες.

Το σχέδιό του μπαίνει σε λειτουργία. Είναι ο μόνος άνθρωπος που μπαίνει στο ορυχείο και μεταφέρει μηνύματα από τον Minosa έξω στον κόσμο, στη γυναίκα του και στους ντόπιους. Με την βοήθεια του διεφθαρμένου σερίφη ηγείται της διαδικασίας για τη σωτηρία του ανθρώπου, ελέγχει την ιστορία και γίνεται εκείνος από τον οποίο περνούν όλες οι αποφάσεις. Το θέμα σταδιακά αποκτά τόση δημοσιότητα, ώστε καταφτάνει κόσμος από διάφορες πόλεις και μέσα σε μια εβδομάδα έξω από το ορυχείο εκτυλίσσεται ένα τσίρκο δημοσιότητας. Οι ανταγωνιστές δημοσιογράφοι προσπαθούν να καλύψουν το γεγονός για το οποίο ο Tatum έχει συνεννοηθεί ότι έχει την αποκλειστικότητα, αντλώντας πληροφορίες μόνο από εκείνον. Ο ίδιος, μονοπωλώντας το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης και του Τύπου δέχεται επαγγελματικές προσφορές από εφημερίδες που στο παρελθόν τον είχαν απολύσει και φαίνεται ότι πετυχαίνει το στόχο του.

Η μικρή έρημη πόλη αποκτά ζωή και χρήμα από τον κόσμο που έχει συρρεύσει για να παρακολουθήσει τα τεκταινόμενα και όλοι, εκτός από τον άνθρωπο που κινδυνεύει, κερδίζουν κάτι από την ιστορία. Ο κόσμος πληρώνει εισιτήριο για να φτάσει κοντά στο ορυχείο, καταφθάνουν πλανόδιοι έμποροι που πωλούν φαγητό, μικροπράγματα, αλλά και ένα λούνα παρκ για την ψυχαγωγία του κοινού που παραμένει στην πόλη. Η γυναίκα του Minosa, η οποία δεν τρέφει συναισθήματα για τον άντρα της, από την πρώτη κιόλας μέρα του εγκλωβισμού του έχει αποφασίσει να τον εγκαταλείψει και να φύγει από την πόλη, όμως μετά την πίεση που της ασκεί ο Tatum, μένει για να κερδίσει χρήματα από το γεγονός, υποδυόμενη σύμφωνα με τις οδηγίες του δημοσιογράφου τη θλιμμένη σύζυγο. Οι γυναίκες στο φιλμ νουάρ, σχεδόν πάντα είναι σατανικές και επικίνδυνες⁶³, όπως και σε αυτή την περίπτωση.

Τελικά, ύστερα από επτά ημέρες ο παγιδευμένος άνθρωπος χάνει τη ζωή του και ο δημοσιογράφος που συνέρχεται από την παράνοια που τον είχε κυριεύσει, μετανιώνει για το θέατρο που έστησε ο ίδιος και στοίχησε τη ζωή ενός ανθρώπου.

Η ταινία στην εποχή της δε βρήκε εμπορική ανταπόκριση από το κοινό καθώς ο κυνισμός και η αλήθεια της ταινίας ενόχλησε την κοινή γνώμη, που είδε να καθρεφτίζεται στην μεγάλη οθόνη το μέγεθος της ανθρώπινης παρακμής. Αρκετά αργότερα, θεωρήθηκε αριστουργηματικό έργο της έβδομης τέχνης και εκτιμήθηκε η διορατική ματιά του δημιουργού της.

Πολύ αργότερα, στη δεκαετία του 1990 μια ταινία με πρωταγωνιστή τον Dustin Hoffman, το «Mad City»(1997) πραγματεύεται μια ανάλογη ιστορία, με έναν δημοσιογράφο τηλεόρασης που εκμεταλλεύεται το προσωπικό δράμα ενός ανθρώπου δημιουργώντας ένα μεντιακό τσίρκο γύρω από αυτό. Είναι φανερό ότι πενήνταέξι χρόνια μετά οι αντιστοιχίες είναι ανατριχιαστικές όσο αφορά στη φρενίτιδα του κοινού και στην ευθύνη των μέσων.

Ο σκηνοθέτης της ταινίας σκιαγραφεί την παρακμή του δημοσιογράφου και ταυτόχρονα την ηδονοβλεπτική ευθύνη του κόσμου που συντηρεί σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό αυτή την εξέλιξη. Όλοι είναι υπεύθυνοι σε αυτό τον κόσμο που παρουσιάζει ο Wilder και κανείς δε γλιτώνει το δικό του μερίδιο ευθύνης. Ο Wilder φέρνει στο φως μια άλλη διάσταση της κακής δημοσιογραφίας που ως τότε δεν είχε

⁶³ Peter Lehman et al., *ό.π.*, σελ. 113.

αγγιχτεί. Μέσα από την ταινία του, επισημαίνει την ευκολία του καταλογισμού ευθύνης στους δημοσιογράφους, στα ΜΜΕ συνολικά, στους διεφθαρμένους πολιτικούς, τους επώνυμους, όταν παράλληλα υπάρχει ένα κοινό τηλεθεατών και αναγνωστών που προτιμά να μαθαίνει αυτές τις ειδήσεις. Ο Wilder επιμερίζει την ευθύνη σε όλους, τόσο στους επιφανειακά υπεύθυνους όσο και στους ηθικούς αυτουργούς.

Υπάρχει ένας εύστοχος παραλληλισμός του ζωικού βασιλείου με τον τύπο⁶⁴. Η μανία και ο παροξυσμός που καταλαμβάνει ενστικτωδώς και χωρίς λογική, ζώα όπως οι καρχαρίες και τα πιράνχας που μόλις εντοπίσουν ένα τραυματισμένο ζώο, το κατασπαράζουν. Αυτά τα ψάρια έχοντας οξυμμένες τις αισθήσεις τους ψάχνουν να βρουν αδύναμους, άρρωστους ή τραυματισμένους στόχους-ζώα, των οποίων τη ζωή διεκδικούν μαζί με τα υπόλοιπα ψάρια κυνηγούς, που μπορεί να έχουν φτάσει στην περιοχή. Η ένταση που ακολουθεί στο πεδίο της μάχης φτάνει σε ένα κρεσέντο βιαιότητας που ξεπερνά τους ίδιους τους πρωταγωνιστές του βίαιου επεισοδίου. Τα χτυπήματα πλέον είναι τυφλά και βίαια χωρίς συγκεκριμένους αποδέκτες. Αυτός ο αντίστροφος ανθρωπομορφισμός ίσως είναι παρατραβηγμένος, όμως αποτελεί μια μεταφορά πιράνχας η οποία στην ταινία που εξετάζεται, βρίσκει εφαρμογή και συνοψίζεται στην ακόλουθη φράση: «Όταν κάτι αιμορραγεί, σκότωσέ το».

Ο δημοσιογράφος που παρουσιάζεται εδώ εμπίπτει στην κατηγορία του αχρείου δημοσιογράφου σύμφωνα με τον Barris⁶⁵, ο οποίος αδίστακτα και χωρίς αναστολές εκμεταλλεύεται μια ανθρώπινη τραγωδία⁶⁶ για να πετύχει το σκοπό του. Υπηρετεί τα προσωπικά του συμφέροντα, διαστρεβλώνει τα γεγονότα, αποκρύπτει την αλήθεια, κατασκευάζει ψεύτικες ειδήσεις σπιλώνοντας το επάγγελμά του.

Η εικόνα του δημοσιογράφου στην ταινία ακολουθεί το κλασσικό για εκείνη την εποχή στερεότυπο όπου ο ήρωας απαραίτητα φορά καπέλο, είναι εθισμένος στο αλκοόλ, μανιώδης καπνιστής, άξεστος και εγωκεντρικός. Στις λίγες σκηνές που παρουσιάζεται ο μικρός χώρος της εφημερίδας, όπου το σκηνικό είναι ένας κλειστοφοβικός χώρος, με λίγο φως, με δωμάτια γραφείων που επικοινωνούν με πόρτες, στα γραφεία βρίσκονται γραφομηχανές της εποχής. Χαρακτηριστική είναι μια επιγραφή σε έναν τοίχο των γραφείων που αναγράφεται η φράση «TELL THE TRUTH», ειρωνική και σαρκαστική αναφορικά με όλη την ταινία.

Ο λειτουργικός ρόλος του δημοσιογράφου είναι αυτός του ερευνητή, ο οποίος όταν αντιλαμβάνεται ένα περιστατικό ψάχνει όλες τις λεπτομέρειες γύρω από αυτό, στη συγκεκριμένη περίπτωση βέβαια, με ανήθικα κίνητρα. Μαθαίνει πληροφορίες από το οικογενειακό περιβάλλον του εγκλωβισμένου εργάτη, από τις τοπικές αρχές, από τους εργάτες που έχουν αναλάβει τον απεγκλωβισμό του. Οι πληροφορίες τις οποίες μεταφέρει επιλεκτικά σε κάθε πρόσωπο της ιστορίας, είναι προσεκτικά μελετημένες, άλλοτε τις αποκρύπτει, άλλοτε τις αλλοιώνει, ενώ κατασκευάζει και ψεύτικα στοιχεία που τον εξυπηρετούν. Το φιλτράρισμα των πληροφοριών που τελικά φτάνουν στο κοινό από τον δημοσιογράφο, τον καθιστά gatekeeper, αφού είναι ο μόνος υπεύθυνος για το «θέμα» που τελικά διαμορφώνεται ως είδηση.

Η εικόνα με την οποία παρουσιάζει ο Wilder τον δημοσιογράφο, είναι σαφώς επηρεασμένη από την απογοήτευση που εμπνέει η εποχή, ύστερα από την απαξίωση της ανθρώπινης υπόστασης που σφράγισε τον Β' Παγκόσμιο. Η τεχνοτροπία και το ύφος φιλμ νουάρ που χαρακτηρίζουν την ταινία, ειδικά σε αυτή τη φάση του είδους

⁶⁴ Sabato, ό.π., σελ. 6.

⁶⁵ Barris, ό.π.

⁶⁶ Loren Ghiglione et al., ό.π., σελ. 22.

που είναι η τρίτη και πιο κυνική, διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τον χαρακτήρα του δημοσιογράφου και την συμπεριφορά του. Ο Wilder αποτυπώνει στο πρόσωπο του ήρωα την καταστροφική και ανεξέλεγκτη φύση του ανθρώπινου είδους και μάλιστα με την ιδιότητα του δημοσιογράφου. Αυτή η επιλογή δεν είναι τυχαία. Σε ένα βαθμό εξυπηρετεί την πλοκή της υπόθεσης, όμως ο Wilder θέλει να τονίσει τον κρίσιμο ρόλο του Τύπου, σε περιόδους και καταστάσεις, όπου η ιστορία δοκιμάζεται. Επηρεασμένος από τη στάση του Τύπου στον πόλεμο, που προπαγάνδισε για λογαριασμό κυβερνήσεων και επιτέλεσε δημόσιες σχέσεις σε δεδομένες στιγμές, θέλησε να δώσει το στίγμα του, μέσα από τον ήρωα της ταινίας.

Πρόκειται συνολικά για μια ταινία άρτια καλλιτεχνικά, η οποία εκ των υστέρων θεωρείται μια από τις καλύτερες του καταξιωμένου δημιουργού Billy Wilder και προσφέρει στη λαϊκή κουλτούρα μια εικόνα του δημοσιογράφου, όπως δεν είχε αποδοθεί έως τότε ποτέ ξανά. Σηματοδοτεί την απαρχή της απομυθοποίησης της εικόνας του δημοσιογράφου τόσο στην πραγματικότητα όσο και στην κινηματογράφο. Από τότε χρησιμοποιήθηκε κατ' εξακολούθηση στις επόμενες δεκαετίες το ίδιο κινηματογραφικό στερεότυπο δημοσιογράφου ως αχρείου, χωρίς τα απαραίτητα για την εποχή πρόσθετα στοιχεία (ποτό, κάπνισμα, καπέλο (κ.τ.λ.)). Προετοίμασε το έδαφος για την εικόνα του δημοσιογράφου που θα επικρατούσε στο Χόλυγουντ, εκείνου που χάνει το λειτουργικό του ρόλο ως κυνηγού της αλήθειας και γίνεται ο κυνικός, κακόβουλος, τυχοδιώκτης ρεπόρτερ.

8.2. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1960

Η δεκαετία του 1960 σφραγίστηκε από τα κινήματα της νεολαίας με τα αντιπολεμικά συνθήματα, σε συνάρτηση με τον πόλεμο στο Βιετνάμ, τους φοιτητές που διαδήλωναν μαζικά για τα ανθρώπινα δικαιώματα και την απελευθέρωση του σεξουαλισμού. Την εποχή εκείνη η Νέα Αριστερά προσήλκυσε νέους αλλά και μεγαλύτερους, παρακινημένους όχι μόνο από τον πόλεμο αλλά και από την καταπίεση της αμερικανικής κουλτούρα. Η πνευματική ρηχότητα και ο στείρος πουριτανισμός βοήθησαν στην ανάδειξη του φεμινιστικού κινήματος, την κατάργηση των ταμπού, την αυξημένη χρήση ναρκωτικών και παραισθησιογόνων ουσιών στις ομάδες των χίπις.

Η τηλεόραση που είχε μπει για τα καλά στη ζωή των αμερικανών, τους είχε απομακρύνει από τις αίθουσες του κινηματογράφου. Τη δεκαετία του '60, υπήρξε μια πρωτοφανής πτώση της βιομηχανίας του Χόλυγουντ, που είχε ξεκινήσει ήδη από την περασμένη δεκαετία.

Η βιομηχανία του Χόλυγουντ βρισκόταν στο ναδίρ, τα κινηματογραφικά στούντιο αντιμετώπιζαν σοβαρά οικονομικά προβλήματα, με αποτέλεσμα πολλές να χρεοκοπήσουν και άλλες να εξαγοραστούν από μεγαλύτερες. Μια προφανής επιρροή της εποχής στις ταινίες που παρήχθησαν την εποχή αυτή ήταν ότι τα ταμπού γύρω από το σεξ που ως τότε επικρατούσαν στο Χόλυγουντ, κατέρρευσαν⁶⁷. Τόσο στο περιεχόμενο της πλοκής όσο και στην εικόνα των φιλμ, για πρώτη φορά εμφανίστηκε τόσο ελεύθερα το γυμνό και οι σεξουαλικές σχέσεις.

⁶⁷ Leonard Quart et al., *ό.π.*, σελ. 71.

Την ίδια περίοδο υπήρξε σημαντική ανάπτυξη του Ευρωπαϊκού κινηματογράφου⁶⁸, στη Γαλλία, την Ιταλία, με σκηνοθέτες όπως ο Antonioni ο Fellini, ο Pasolini. Μερικές από τις σημαντικότερες ταινίες της εποχής προέρχονταν από τις ευρωπαϊκές αίθουσες, ενώ από το Χόλυγουντ είναι ελάχιστες οι αναφορές ταινιών που άφησαν το στίγμα τους.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960⁶⁹ οι δημοσιογράφοι στις ταινίες απεικονίζονταν λίγο πολύ, όπως τους θεωρούσε η επικρατούσα γενιά και στην πραγματικότητα, δηλαδή τροχούς του καθεστώτος συστήματος, κόλακες της αυλής των πολιτικών που πρόδιδαν τα ιδανικά του έθνους. Ως αποτέλεσμα το Χόλυγουντ παρήγαγε μόνο ελάχιστες ταινίες που αφορούσαν τον Τύπο, στο σύνολό τους αδιάφορες, μη άξιες μνείας.

Ύστερα από τη δεκαετία του 1960, μετά την κινητοποίηση του κόσμου γύρω από τα πολιτικά δικαιώματα του ανθρώπου και την ανάδειξη μιας νέας αριστεράς στην πολιτική σκηνή, η συντηρητική πολιτική του Προέδρου Νίξον τοποθετεί το κράτος των Η.Π.Α. σε ένα κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, το οποίο μεγάλη μερίδα των αμερικανών δυσκολεύεται να ενστερνιστεί. Η ταινία που κυκλοφορεί το 1976, «All the President's Men» υπογραμμίζει τα λάθη της αμερικανικής πολιτικής ηγεσίας κατά τη διάρκεια της Προεδρίας του Νίξον.

8.3. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1970

Η δεκαετία του 1970 υπήρξε μια εποχή κατά την οποία στον κινηματογράφο του Χόλυγουντ σημειώθηκε αξιοθαύμαστη καλλιτεχνική και ευρηματική δημιουργία. Σκηνοθέτες όπως ο Polanski, ο Coppola, ο Spielberg, ο Lucas και ο Scorsese αναδείχθηκαν παρουσιάζοντας ταινίες που σηματοδότησαν μια περίοδο κινηματογραφικής καινοτομίας αλλά και κριτικής και αναλυτικής προσέγγισης εθνικών αξιών και θεσμών⁷⁰. Επρόκειτο για την αντανάκλαση της κατάρρευσης του παραδοσιακού χολυγουντιανού συστήματος που είχε εξαναγκαστικά πολιτικοποιηθεί, αλλά και για την ευρύτερη απαξίωση των θεσμών μετά τον πόλεμο στο Βιετνάμ.

Οι ταινίες συνομωσίας⁷¹ έγιναν αγαπημένο είδος της εποχής εκφράζοντας την αγωνία των καιρών και το διάχυτο φόβο ότι υπήρχε μια δυναστική κοινωνική τάξη που περιόριζε την ατομική ελευθερία. Ο χώρος της δημοσιογραφίας ήταν το επίκεντρο του ενδιαφέροντος σε πολλές από τις ταινίες αυτές, καθώς ο δημοσιογράφος είναι εκείνος που αντιμετωπίζει επικίνδυνες συνέπειες αποκαλύπτοντας γεγονότα ενώ μάχεται τις δυνάμεις του κακού που αντιπροσωπεύει η εξουσία.

Σε άλλες ταινίες με κεντρικούς πρωταγωνιστές δημοσιογράφους, οι οποίοι όμως δουλεύουν για την τηλεόραση και δε θα αναλυθούν περισσότερο σε αυτή την εργασία, δεν παρουσιάζεται περισσότερο η θετική τους εικόνα ή η αρνητική. Υπάρχει το παράδειγμα της ταινίας «The China Syndrome» (1979) όπου η πρωταγωνίστρια θέτει τη ζωή της σε κίνδυνο με σκοπό να αποκαλύψει ένα σκάνδαλο για ένα

⁶⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/1960s>

⁶⁹ <http://www.ajr.org/article.asp?id=2588>

⁷⁰ Ehrlich, *ό.π.*, σελ. 106.

⁷¹ *Ο.π.*, σελ. 111.

εργοστάσιο πυρηνικής ενέργειας. Τα κίνητρά της δεν είναι καθαρά ανιδιοτελή, καθώς προσπαθεί να βρει την ευκαιρία που θα την τραβήξει από το ελαφρύτερο ρεπορτάζ, πάντως αναδεικνύεται η μαχητική πλευρά της δημοσιογράφου, όταν διαπιστώνει ότι πρέπει να προστατέψει τους πολίτες, αφήνοντας τελικά μια πολύ θετική εντύπωση για το πρόσωπο του δημοσιογράφου στον θεατή. Η ταινία «Network» (1976) από την άλλη επικεντρώνεται στην άσχημη πλευρά της δημοσιογραφίας όταν σε ένα τηλεοπτικό δίκτυο οι δημοσιογράφοι πρωταγωνιστές φτάνουν σε ακρότητες προκειμένου να ανεβάσουν τα νούμερα τηλεθέασης.

Η αναγέννηση των δημοσιογραφικών ταινιών, μετά από ένα δεκαετές διάλειμμα, ήρθε τη δεκαετία του 1970 με την ταινία «All the President's Men». Οι δημοσιογράφοι Bob Woodward και Carl Bernstein της εφημερίδας Washington Post με την ανακάλυψη του σκανδάλου Watergate γίνονται εθνικοί ήρωες, σύμβολα της δημοσιογραφίας και γράφουν δύο βιβλία που περιγράφουν τη διαδρομή τους προς τη λύση του μυστηρίου. Με βάση αυτά τα βιογραφικά βιβλία των δύο ηρώων, γυρίστηκε το φιλμ που έμεινε στην ιστορία ως ύμνος στην ερευνητική δημοσιογραφία.

8.3.1. ALL THE PRESIDENT'S MEN (1976)

Η ταινία «All the President's Men» (1976) καταγράφει το σκάνδαλο Watergate και τις ζωές δύο νέων και φιλόδοξων δημοσιογράφων που ερευνούν την αλήθεια που κρύβεται πίσω από τα γεγονότα. Στις 17 Ιουνίου του 1972 πραγματοποιείται διάρρηξη στα γραφεία της επιτροπής του δημοκρατικού κόμματος των Η.Π.Α. και οι ρεπόρτερ της εφημερίδας Washington Post, οι Bob Woodward και Carl Bernstein ξεκινούν να ξετυλίγουν το κουβάρι της υπόθεσης που θα αποδειχθεί αργότερα ως ένα από τα μεγαλύτερα πολιτικά σκάνδαλα στην ιστορία των Η.Π.Α., που κατέληξε στην παραίτηση του Προέδρου Νίξον και στην καταδίκη πολλών αξιωματούχων του Λευκού Οίκου με βαρύνουσες κατηγορίες.

Η ταινία αρχίζει με τη σκηνή της διάρρηξης των γραφείων των Δημοκρατικών και κατόπιν ξεκινά το κυνήγι της αλήθειας για τους δημοσιογράφους της εφημερίδας, χρησιμοποιώντας πηγές οι οποίες διαδοχικά υποπίπτουν σε αντιφάσεις, ψέματα, συγκάλυψη γεγονότων και ανθρώπων. Κατά τη διάρκεια της υπόθεσης οι δύο πρωταγωνιστές δημοσιογράφοι φτάνουν σε πηγές που θέλουν να αποκαλύψουν την αλήθεια, όμως δεν έχουν το ψυχικό σθένος που χρειάζεται για να το κάνουν. Το «Βαθύ Λαρύγγι», ένας άνθρωπος που προέρχεται από τα ανώτερα κλιμάκια της μυστικής υπηρεσίας FBI των Η.Π.Α., αποδεικνύεται η πιο αξιόπιστη πηγή για την έκβαση της ιστορίας.

Η «Washington Post» αντιμετωπίζει πολλές δυσκολίες όσο αφορά στην εξακρίβωση και διασταύρωση των στοιχείων που αναδύονται μέσα από την έρευνα της υπόθεσης. Παράλληλα με τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι δύο δημοσιογράφοι, δημιουργείται και ένα παιχνίδι ανταγωνισμού ανάμεσα την εφημερίδα στην οποία εργάζονται οι δύο πρωταγωνιστές και σε μια αντίπαλη εφημερίδα, την «The New York Times», για την αποκλειστικότητα της κάλυψης του σκανδάλου.

Καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης υποβόσκει μια ατμόσφαιρα κινδύνου γύρω από την ιστορία του Watergate και την κατάφορα πιεστική διαδικασία που βιώνουν οι

δύο δημοσιογράφοι μιας εφημερίδας. Ο θεατής μεταφέρεται στην πλοκή της ταινίας, μέσα από τις δημοσιογραφικές διαδρομές που περνούν οι ρεπόρτερ μέχρι να φτάσουν στην αλήθεια, των οποίων οι τεχνικές αποκαλύπτονται απaráμιλλα, καθώς αποτυπώνεται η πίεση που δέχονται από τον ανταγωνισμό, την παραγωγή της εφημερίδας και τέλος από την πίεση και τον φόβο για την ίδια τη σωματική τους ακεραιότητα.

Εξαιτίας της φύσης της ιστορίας που αποδεικνύεται ιδιαίτερα επικίνδυνη, η αξιοπιστία της εφημερίδας και ολόκληρου του αμερικανικού τύπου διακινδυνεύεται και ως εκ τούτου, ο αρχισυντάκτης της εφημερίδας αρχικά δεν μπορεί να βασιστεί στα στοιχεία που παρουσιάζουν οι Woodward και Bernstein, καθώς είναι νέοι δημοσιογράφοι και δυσκολεύεται να τους εμπιστευτεί. Καθώς όμως η ιστορία εξελίσσεται σε εθνικό ζήτημα, ο αρχισυντάκτης αρχίζει να αντιμετωπίζει τους συνεργάτες του ως αναγνωρισμένους πολιτικούς δημοσιογράφους και τους δίνει εν λευκώ την αρμοδιότητα να καλύψουν το θέμα. Σταδιακά λοιπόν, όλη η ομάδα της εφημερίδας που προΐσταται των δημοσιογράφων, αντιλαμβάνεται ότι ο αμερικανικός λαός δικαιούται να γνωρίζει την αλήθεια για τις διεφθαρμένες και μυστικές δραστηριότητες της κυβέρνησης του Νίξον.

Στην τελευταία σκηνή, η τηλεόραση αναμεταδίδει την επανεκλογή του Προέδρου Νίξον με την κάμερα να εστιάζει στο πρόσωπό του ενώ ορκίζεται και ως τραγική ειρωνεία ακούγεται ο ήχος των πλήκτρων της γραφομηχανής στην οποία οι δυο δημοσιογράφοι καταγράφουν όλη την αλήθεια γύρω από το σκάνδαλο Watergate. Με αυτόν τον τρόπο, οι θεατές μένουν με την αίσθηση ότι η κυβέρνηση του Νίξον αποτελούνταν ως επί το πλείστον από απατεώνες και ως εκ τούτου αποδείχθηκε ανάξια εμπιστοσύνης σε αντίθεση με τις παλιότερες κυβερνήσεις υπό των προέδρων, Τρούμαν, Άιζενχάουερ και Κέννεντυ.

Ύστερα από αυτό το γεγονός και για δύο χρόνια το έθνος έγινε θεατής αλλεπάλληλων καταστροφικών αποκαλύψεων τόσο από το Κογκρέσο όσο και από τον Τύπο και συγκεκριμένα από την εφημερίδα «Washington Post» και τους δημοσιογράφους Bob Woodward και Carl Bernstein. Κατόπιν υποχρεωτικών παραιτήσεων, κατηγοριών, στοιχείων που είδαν το φως της δημοσιότητας, αποδείχτηκε περίτρανα η ενοχή του Νίξον⁷², ο οποίος έγινε ο μοναδικός Πρόεδρος στην σύγχρονη Ιστορία που αναγκάστηκε να παραιτηθεί. Με πολλούς τρόπους το σκάνδαλο αυτό μεταμόρφωσε τη δημοσιογραφία, εξυψώνοντας τους επαγγελματίες της ερευνητικής δημοσιογραφίας σε ηρωικά πρότυπα.

Ο σκηνοθέτης της ταινίας Alan Pakula μέσα από την κινηματογραφική του ματιά μεταφέρει ένα πολιτικό μήνυμα και απεικονίζει τη διεφθαρμένες πρακτικές που λαμβάνουν χώρα στον Λευκό Οίκο. Πιο συγκεκριμένα, η ταινία επικρίνει τον τότε Πρόεδρο των Η.Π.Α. Richard Nixon και τους ανθρώπους που τον περιστοιχίζουν σχετικά με την παράνομη επιχείρηση σπύλωσης του αντίπαλου κόμματος με διάφορα μέσα όπως εκβιασμούς, τηλεφωνικές υποκλοπές, απάτες, προκειμένου να επανεκλεγούν στις επόμενες Προεδρικές εκλογές. Το φιλμ αυτό (υποψήφιο για 8 όσκαρ, από τα οποία πήρε 4) απεικονίζει την περιπέτεια, την παράνοια, τη σύγχυση και την απογοήτευση που βιώνουν οι δύο δημοσιογράφοι στον αγώνα τους να φτάσουν στην άκρη του νήματος, ώσπου να καταδικαστεί η διοίκηση Νίξον και οι ανώτεροι αξιωματούχοι της αμερικανικής κυβέρνησης.

Αρκετές σκηνές από την ταινία διαμορφώνουν μια πολιτική στάση αντίθετη στη διοίκηση του Νίξον και την αμερικανική κυβέρνηση των αρχών του 1970. Στην

⁷² Sabato, ό.π., σελ. 19.

πρώτη σκηνή της ταινίας ο σκηνοθέτης επιλέγει να προβάλλει τον Πρόεδρο που απευθύνεται στο Κογκρέσο, σε μια προσπάθεια να τονίσει το μέγεθος στο οποίο εξαπλώνεται η πολιτική διαφθορά, εστιασμένη, στην εξαπάτηση που δέχθηκε ο αμερικανικός λαός από τη συγκεκριμένη κυβέρνηση, ενώ ο ίδιος ο Νίξον χαμογελά και χαιρετίζει τους ομοϊδεάτες του, αφήνοντας στον θεατή μια αίσθηση αποδοκιμασίας, μόλις πριν πέσουν οι τίτλοι της ταινίας.

Παρά τη σφοδρή κριτική ενάντια στην κυβέρνηση Νίξον και το Κόμμα των Ρεπουμπλικάνων, η ταινία αυτή αποτελεί μνεία για την τόσο ρεαλιστική απόδοση της ερευνητικής δημοσιογραφίας. Μέσα από την αφήγηση της ταινίας περιγράφεται με τον πιο γλαφυρό τρόπο, ο ενθουσιασμός, η παράνοια, η επιφυλακτικότητα και το σθένος που εμπότισε την εφημερίδα καθώς οι δύο νεαροί ρεπόρτερ ξεμπρόστιασαν την προεδρία των Η.Π.Α..

Η ταινία κατορθώνει να παρουσιάσει την αληθινή ιστορία του σκανδάλου Watergate κρατώντας το ενδιαφέρον του θεατή σε μια αμιγώς πολιτική ιστορία. Από την αρχή της ταινίας το κοινό συμπάσχει με τον αγώνα που δίνουν οι δημοσιογράφοι προκειμένου να ερμηνεύσουν αυτά που υποκρύπτονται στις πληροφορίες που συγκεντρώνουν για να ανακαλύψουν την αληθινή ιστορία πίσω από το σκάνδαλο.

Οι δύο επίμονοι ρεπόρτερ της ταινίας γίνονται εθνικά σύμβολα που χρησιμοποιούν την ελευθερία του τύπου για να προστατέψουν τα συνταγματικά δικαιώματα των πολιτών και τη δημοκρατία. Οι προσωπικές τους ζωές και οι προσωπικότητές τους, εκτός από την επιφανειακή σκιαγράφηση του επιθετικού και νευρωτικού χαρακτήρα του μανιακού καπνιστή Bernstein, εντάσσονται στις λεπτομέρειες της έρευνας. Το φιλμ καταφέρνει να μεταφέρει μια δραματική ατμόσφαιρα στις ατέλειωτες διαδρομές με το αυτοκίνητο, τα αλλεπάλληλα τηλεφωνήματα, τις συναντήσεις με τους αρχισυντάκτες, δημιουργώντας μια επικρατούσα αίσθηση κινδύνου. Με την αποκάλυψη της συνομοσίας τελικά, ο θεατής νιώθει ασφαλής όσο αφορά στον Τύπο και το Αμερικανικό σύστημα. Η εικόνα που παρουσιάζουν οι δημοσιογράφοι είναι χαρακτηριστική του «δημοσιογράφου-σταυροφόρου» κατά Barris, με όλη την ηρωική διάσταση που μπορεί να αποδοθεί στους κινηματογραφικούς χαρακτήρες.

Το μεγαλείο της ταινίας έγκειται στο γεγονός ότι αποτύπωσε πιστά τις λειτουργίες και διαδικασίες στο χώρο της εφημερίδας. Αρκετοί μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για ένα εξαιρετικό θρίλερ που λειτουργεί υποδειγματικά για όλες τις δημοσιογραφικές κινηματογραφικές ταινίες. Η αναπαράσταση της δημοσιογραφικής πραγματικότητας στο έργο είναι κάτι παραπάνω από επιτυχημένη καθώς όλοι οι συντελεστές θέλησαν να αποτυπώσουν πιστά την αληθινή ιστορία στην οθόνη. Οι ηθοποιοί που έπαιξαν τους ρόλους των πρωταγωνιστών πέρασαν αρκετό χρόνο με τους πραγματικούς ήρωες δημοσιογράφους της ιστορίας, προσθέτοντας ρεαλιστικότητα στην απόδοση των ρόλων τους. Η πλοκή που ξετυλίγεται στην ταινία προέρχεται από την περιγραφή των γεγονότων από τους Woodward και Bernstein, ακόμα και το σκηνικό της αίθουσας σύνταξης της εφημερίδας είναι ακριβής αντιγραφή του πραγματικού χώρου της εφημερίδας Washington Post.

Υπό τη σκηνοθεσία του Pakula, η ταινία ζυμώνει όλες τις βασικές αρχές της δημοσιογραφίας με συναρπαστικό τρόπο εκθέτοντας την ένταση του σκανδάλου μέσα και έξω από το χώρο της εφημερίδας. Παράλληλα με την απεικόνιση της ερευνητικής δουλειάς των δημοσιογράφων στην προσπάθειά τους να ξεσκεπάσουν την αλήθεια γύρω από τη διάρρηξη, η ταινία αποδίδει με γλαφυρότητα τη χαοτική επίφαση που διατρέχει τον αμερικανικό τύπο και το κοινό κατά τη διάρκεια των αρχών του 1970, έχοντας απομακρυνθεί αρκετά από τον πολιτισμό, την πολιτική και το πνεύμα της δεκαετίας του 1960.

Το έργο αυτό επηρέασε τόσο το χώρο της δημοσιογραφίας, όσο και την άποψη του κοινού για τους δημοσιογράφους. Επηρέασε τη δημοσιογραφία, δημιουργώντας μια γενιά νέων δημοσιογράφων έτοιμων να αποκαλύψουν νέα σκάνδαλα, έχοντας πρότυπα τους πρωταγωνιστές της ταινίας. Με αυτή την αντίληψη, οι νέοι δημοσιογράφοι έβλεπαν παντού ενδεχόμενα σκάνδαλα και ίσως ένα νέο Watergate, παρερμηνεύοντας ακόμα και απλά λάθη δημοσίων προσώπων. Παράλληλα το κοινό διαμόρφωσε μια γνώμη ηρωική για τη δημοσιογραφία και τα δημόσια πρόσωπα της πολιτικής θεωρούνταν ύποπτοι εκ των προτέρων για παράνομες ενέργειες. Φυσικά ο λόγος δεν ήταν αποκλειστικά η ταινία και οι νέοι που αποφάσισαν να γίνουν δημοσιογράφοι μετά από αυτή. Οι πολιτικές συνθήκες της εποχής και το γεγονός ότι το σκάνδαλο ήταν πραγματικό και όχι φανταστική ιστορία, συνετέλεσαν στην πτώση της αξιοπιστίας του πολιτικού κόσμου.

Ως αποτέλεσμα της αποκάλυψης του σκανδάλου από τους δύο δημοσιογράφους, ο ρόλος και το προφίλ του ρεπόρτερ πήρε ηρωικές διαστάσεις, που με τη σειρά τους έφεραν δόξα σε αυτό το επάγγελμα, άρα και αναγνώριση και χρήμα. Κατόπιν, στις υπόλοιπες δεκαετίες υιοθετήθηκε η ερευνητική δημοσιογραφία με σκοπό την ανακάλυψη νέων σκανδάλων και οι δημοσιογράφοι έχασαν τον λειτουργικό τους ρόλο, που αφορά στην καταγραφή των γεγονότων και την ανακάλυψη της αλήθειας για το καλό του κοινωνικού συνόλου, συνέπεια που αποτυπώθηκε και στις δημοσιογραφικές ταινίες για τις υπόλοιπες δεκαετίες. Το κοινό έκτοτε άρχισε να χάνει την εκτίμησή του για τον δημοσιογραφικό κόσμο, έχοντας αντιληφθεί τον αποπροσανατολισμό της νέας δημοσιογραφίας και σταδιακά έπαψε να θεωρεί ότι οι δημοσιογράφοι βρίσκονται στο πλάι του πολίτη⁷³.

8.4. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1980

Από το 1980 και ύστερα, έχοντας συμβεί διεθνείς κρίσεις όπως ο Πόλεμος στο Βιετνάμ και ο Ψυχρός Πόλεμος, επικράτησε το μοντέλο του απεσταλμένου ανταποκριτή στις ταινίες, στις οποίες συνήθως ο ήρωας συμμετείχε στη μαινόμενη δράση. Δύο από αυτές είναι το «The Killing Fields» (1984) και το «Cry Freedom» (1987) στα οποία δημοσιογράφοι εφημερίδων πηγαίνουν ως πολεμικοί ανταποκριτές σε εμπόλεμες ζώνες και γίνονται μέρος των γεγονότων.

Η εικόνα που παρουσιάζουν αυτές οι ταινίες είναι αντιπροσωπευτική μιας απογοητευτικής ματιάς για τον κόσμο, όπου οι αλήθειες που κρύβονται πίσω από τα μεγάλα γεγονότα είναι πολύ δύσκολο να αποκαλυφθούν. Ο δημοσιογράφος σε αυτές τις ταινίες παρουσιάζεται αδύναμος να φτάσει την έρευνά του μέχρι τέλους εξαιτίας των μεγάλων συμφερόντων που τον εμποδίζουν και δείχνει να νιώθει ότι δεν μπορεί να υπηρετήσει το επάγγελμά του. Σημαντική εξέλιξη στη βιομηχανία του Χόλυγουντ όσο αφορά στις δημοσιογραφικές ταινίες από το 1980 και έπειτα είναι η κινηματογραφική μεταφορά βιβλίων κόμικς με υπερήρωες δημοσιογράφους όπως ο «Superman».

⁷³ Ο.π., σελ. 2.

Μετά τη θεαματική αποδοχή του κοινού για το «All the President's Men» και την εισροή πολλών νέων δημοσιογράφων στο επάγγελμα, η σκανδαλοθηρία και η έλλειψη αξιοπιστίας στον Τύπο συνέβαλε δραματικά στην απεικόνιση των δημοσιογράφων ως διαστρεβλωτές της αλήθειας. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η ταινία «Absence of Malice» (1981).

8.4.1. ABSENCE OF MALICE (1981)

Η ταινία του Sydney Pollack «Absence of Malice» που γυρίστηκε το 1981, εγείρει πολλά ζητήματα σχετικά με τις βασικές αρχές της δημοσιογραφίας και το κατά πόσο αυτές τηρούνται από τους λειτουργούς της. Αποτελεί μια κυνική παραδοχή του γεγονότος ότι ο δημοσιογράφος ερευνητής θέλοντας να αποκαλύψει μια ιστορία, χρησιμοποιεί τις πηγές του, χωρίς να διασταυρώνει την αλήθεια των στοιχείων που του δίνονται, αμαυρώνοντας υπολήψεις και καταστρέφοντας προσωπικές ζωές αθώων ατόμων.

Η υπόθεση αφορά έναν διανομέα μπίρας, τον Gallagher, στο Μαϊάμι της Αμερικής, του οποίου ο αποθανών πατέρας ήταν υψηλό μέλος της τοπικής μαφίας. Παρά το παρελθόν του ο πατέρας του, είχε φροντίσει να τον μεγαλώσει χωρίς να τον εμπλέξει ποτέ στο χώρο του εγκλήματος. Ένας συνδικαλιστής εργάτης που δουλεύει στο λιμάνι όπου εισάγονται οι προμήθειες του Gallagher, εξαφανίζεται και σύμφωνα με ένα ομοσπονδιακό αστυνομικό, κύριος ύποπτος είναι ο Gallagher.

Ο αστυνομικός προκειμένου να βγει το θέμα στη δημοσιότητα, εσκεμμένα διοχετεύει στη δημοσιογράφο Megan Carter την πληροφορία ότι ύποπτος για την εξαφάνιση του εργάτη είναι ο Gallagher. Η ίδια δημοσιεύει την πληροφορία και ύστερα προσπαθεί να διασταυρώσει τα στοιχεία της. Ο Gallagher αρνείται οποιαδήποτε ανάμειξη στην ιστορία και μένει έκθαμβος διαβάζοντας στην εφημερίδα ότι θεωρείται ύποπτος για την ιστορία της εξαφάνισης.

Στη πορεία της υπόθεσης η Carter προσπαθεί να συγκεντρώσει πληροφορίες από τον ίδιο τον φερόμενο ως ύποπτο και από το φιλικό του περιβάλλον. Διαπιστώνει ότι μια στενή φίλη του υπόπτου ήταν μαζί του σε άλλη πολιτεία της Αμερικής, την ημέρα της εξαφάνισης, γεγονός που πιστοποιείται από δημόσιο έγγραφο. Η γυναίκα αυτή ζητά από τη δημοσιογράφο να γράψει ότι ο Gallagher έχει άλλοθι αλλά την παρακαλά να μη δημοσιεύσει το όνομά της και ότι βρίσκονταν μαζί στην Atlanta, όπου τη συνόδευσε ο Gallagher για να κάνει έκτρωση. Είναι αυστηρά καθολική και είναι πολύ αμήχανη με το γεγονός της έκτρωσης το οποίο δε θέλει να αποκαλύψει σε κανέναν. Η Carter προσπαθώντας να επανορθώσει την αστήριχτη κατηγορία που έγραψε για τον Gallagher και παρά τη θέληση της γυναίκας-μάρτυρα, δημοσιεύει τα πάντα και μετά την αποκάλυψη αυτή στην εφημερίδα, η φίλη του Gallagher αυτοκτονεί.

Τότε ο Gallagher αποφασίζει να εκδικηθεί όσους πήγαν να τον εμπλέξουν και μάχεται για να αποδοθεί η δικαιοσύνη για τον θάνατο μιας αθώας γυναίκας. Με προσεγμένες κινήσεις εκθέτει τη δημοσιογράφο, αφού πρώτα την κάνει να τον ερωτευτεί, τον αστυνομικό που τον κυνήγησε, τον εισαγγελέα της πόλης και τελικά η αλήθεια αποκαθίσταται.

Στην ταινία *Absence of Malice* όπως και σε πολλές ακόμα της δεκαετίας, προτάσσεται η ατομική προσπάθεια για το καλό⁷⁴, απέναντι σε μια κοινωνία της διαφθοράς που φαίνεται αδύνατη η όποια κοινωνική πρόοδος σε συλλογικό επίπεδο. Ο Paul Newman υποδύεται έναν άνθρωπο απηυδισμένο από την αδικία, ο οποίος αναλαμβάνει δράση εναντίον της διαφθοράς που δεν μπορεί να ανεχτεί άλλο.

Ο ίδιος στο τέλος της ταινίας φεύγει από την πόλη και η δημοσιογράφος τον συναντά για να του πει ότι δεν είναι κακό αυτό που κάνει(η δημοσιογραφία) για να ζήσει, απλώς δεν το έκανε σωστά. Σε αυτή την τελευταία σκηνή της ταινίας αποζημιώνεται η εικόνα του δημοσιογράφου, αφού η ηρωίδα παραδέχεται ότι η ίδια υπέπεσε σε έναν σωρό από λάθη, πράγμα που δεν μπορεί να προσδιορίσει τον Τύπο στο σύνολό του⁷⁵.

Ένα πολύ βασικό ζήτημα που τίθεται σε αυτή την ταινία είναι οι διαπλεκόμενες σχέσεις μεταξύ Τύπου, αστυνομίας και δημόσιων αξιωματούχων. Οι εξουσίες καταστρατηγούνται και τα πράγματα ξεφεύγουν από τον έλεγχο όταν η διοχέτευση των πληροφοριών δεν είναι εξακριβωμένη, όταν υπάρχει δόλος και προσωπικό συμφέρον.

Η ηρωίδα δημοσιογράφος ανήκει στην κατηγορία που σύμφωνα με τον Barris⁷⁶ ερωτεύεται «το θέμα της». Είναι η ερευνητική δημοσιογράφος που ψάχνει πληροφορίες είτε από πηγές της, είτε από τον άνθρωπο που την ενδιαφέρει ακόμα και με κρυμμένο μαγνητόφωνο ή με άλλα μέσα. Η ερευνητική δημοσιογραφία απαιτεί και τακτικές εξαπάτησης. Η εντιμότητα σε αυτό το μοντέλο δημοσιογραφίας, είναι ένα εννοιολογικό πεδίο στο οποίο γίνονται παραχωρήσεις για την ανάδειξη της αλήθειας. Οι δημοσιογράφοι χρειάζεται πολλές φορές να πουν ψέματα, να πουν ότι κάτι γνωρίζουν για να εκμαιεύσουν μια απάντηση μπλοφάροντας ουσιαστικά, να αρνηθούν στοιχεία που γνωρίζουν, να χρησιμοποιήσουν κρυφά συσκευές απομαγνητοφώνησης και μαγνητοσκόπησης, να υποδυθούν ένα άλλο πρόσωπο αρνούμενοι την πραγματική τους ιδιότητα⁷⁷. Η φράση ότι «το μέσο δικαιολογεί το αποτέλεσμα» δεν δίνει το ακαταλόγιστο στον ερευνητή δημοσιογράφο. Υπάρχουν περιπτώσεις, όπου τέτοιες στρατηγικές εκ των υστέρων επιβραβεύονται, όπως στο «All the President's Men».

Στο «*Absence of Malice*» η δημοσιογράφος δημοσιεύει πληροφορίες που η φίλη του Gallagher της εκμυστηρεύεται, μόνο για να την πείσει για την αθωότητα του υπόπτου, χωρίς να επιθυμεί να βγουν στη δημοσιότητα. Εφόσον η γυναίκα αυτή δίνει τις πληροφορίες οικειοθελώς, προφορικά στη δημοσιογράφο, το αν θα δημοσιευτούν τελικά, επαφίεται στη διακριτική ευχέρεια της πρωταγωνίστριας. Σε άλλη περίπτωση θα επρόκειτο για κατάφωρη παραβίαση προσωπικών δεδομένων. Η δημοσίευση στον τύπο, της προσωπικής ιστορίας της φίλης του Gallagher, που την ώθησε στην αυτοκτονία, ποινικά δεν θεωρείται αδίκημα για τη δημοσιογράφο. Το απαραβίαστο

⁷⁴ Michael Ryan and Douglas Kellner, *Camera politica: The politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, First Midland Book Edition, 1990, σελ. 94.

⁷⁵ Howard, Good, *Journalism Ethics Goes to the movies*, Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

⁷⁶ Barris, ό.π.

⁷⁷ Andrew Belsey, Ruth Chadwick (edited by), *Ethical Issues in Journalism and the Media*, Routledge, London and New York, 1992, σελ. 93.

των προσωπικών πληροφοριών ενός ατόμου αφορά στην διαφύλαξη προσωπικών πληροφοριών που είναι καταγεγραμμένα σε δημόσια έγγραφα. Τέτοια έγγραφα ανήκουν συνήθως σε τράπεζες, σε δημόσιες υπηρεσίες, αρχεία εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και νοσοκομειακά αρχεία. Αυτά τα έγγραφα σύμφωνα με τους νόμους είναι απόρρητα με τη συναίνεση των ατόμων που τα αφορούν⁷⁸. Σε πολλές περιπτώσεις όμως, η χρήση τέτοιων εγγράφων είναι θεμιτή, αρκεί να εξυπηρετείται ένας σκοπός που αφορά στο συλλογικό καλό. Κάποιοι μπορούν να χαρακτηρίσουν αυτή τη συμπεριφορά ανήθικη αλλά όχι παράνομη.

Η ηρωίδα της ταινίας είναι μια γυναίκα χειραφετημένη, ανύπαντρη, στερεότυπο που συνοδεύει τη γυναίκα δημοσιογράφο στις ταινίες, καθώς μια τόσο απαιτητική εργασία και η οικογένεια δεν συνδυάζονται ούτε για τη λαϊκή αντίληψη ούτε για τον κινηματογράφο. Σημαντικό στοιχείο της ιστορίας είναι ότι απεικονίζει ως κεντρικό ήρωα δημοσιογράφο μια γυναίκα. Στην πραγματικότητα, η είσοδος στον επαγγελματικό χώρο της δημοσιογραφίας, για τις γυναίκες, χρειάστηκε πολλά χρόνια. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 έως το 1950 και μέχρι ένα βάθος χρόνου στη δεκαετία του 1960, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων οι συνθήκες για να γίνει μια γυναίκα δημοσιογράφος ήταν εξαιρετικά δύσκολες, έως αποτρεπτικές⁷⁹. Από τα μέσα του '60 και ειδικά από το 1970 οι λίγες γυναίκες που είχαν εισχωρήσει στο επάγγελμα, άρχισαν να καλύπτουν ειδήσεις που αφορούσαν το φύλο τους. Ρεπορτάζ που αφορούσαν στην καλύτερη εκπαίδευση των γυναικών, στην ενδεχόμενη επιρροή που θα ήθελαν να έχουν στα πολιτικά δρώμενα, στην ίση μεταχείριση οικονομικά, στην καλύτερη νοσοκομειακή περίθαλψη και σε διάφορους τομείς που αντιμετώπιζαν άνιση συμπεριφορά λόγω φύλου. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970, όλο και περισσότερες γυναίκες που αποφοιτούσαν από κολλέγια με εκπαιδευτικά προγράμματα δημοσιογραφίας. Από το 1980 και ύστερα οι γυναίκες κατέλαβαν πολλές δημοσιογραφικές θέσεις και διέπρεψαν σε αυτές, ως πολεμικές ανταποκρίτριες είτε ως οικονομικοί αναλυτές. Ακόμα και τότε όμως, οι γυναίκες σπάνια βρίσκονται να απασχολούνται σε υψηλές θέσεις εκδοτικών οργανισμών, αφενός γιατί είναι πολύ λιγότερο χρονικό διάστημα υποψήφιος για τέτοιες θέσεις σε σχέση με τους άντρες, αφετέρου επειδή οι ίδιες αποφεύγουν να αναλάβουν αυξημένων απαιτήσεων αρμοδιότητες, καθώς συνήθως έχουν οικογενειακές υποχρεώσεις που αναλώνουν πολύ από το χρόνο τους.

Ο χώρος της εφημερίδας στην ταινία είναι στη λογική του ανοιχτού χώρου, χωρίς τοίχους και ξεχωριστά γραφεία, σε έναν ενιαίο μεγάλο χώρο όπου εργάζονται όλοι οι δημοσιογράφοι. Στα γραφεία υπάρχουν λίγες γραφομηχανές και πολλοί ηλεκτρονικοί υπολογιστές, τονίζοντας με την αλλαγή της δεκαετίας την έλευση του μέσου που λίγα χρόνια αργότερα, θα άλλαζε ολόκληρη τη διαδικασία της δημοσιογραφίας.

Η δημοσιογράφος παρουσιάζεται εντελώς ευκολόπιστη και αφελής σε βαθμό που βλάπτει συστηματικά τη ζωή ατόμων με τα οποία ασχολείται, προκειμένου να βγάλει ένα καλό ρεπορτάζ στην αρχή, αργότερα για να αποκαταστήσει την αλήθεια. Ο περιβάλλον κόσμος της δημοσιογράφου στην εφημερίδα τη συμβουλεύει και την υποστηρίζει να γράψει στοιχεία που δεν είναι σίγουρη ότι αληθεύουν, απλώς και μόνο επειδή η εφημερίδα τα πιστεύει τη δεδομένη στιγμή. Εάν αργότερα αποδειχθεί ότι ήταν λάθος, η δημοσιογράφος δεν ευθύνεται καθώς δεν εμπεριέχει δόλο η πράξη της. Πολλά δεοντολογικά ζητήματα χρήζουν ανάλυσης στην συγκεκριμένη ταινία, γεγονός που απορρέει στην πραγματικότητα από τα πολλά νομικά «παράθυρα» της

⁷⁸ Ο.π., σελ. 83.

⁷⁹ Hiebert, ό.π., σελ. 387.

Πρώτης Τροποποίησης του Συντάγματος των Η.Π.Α. που δίνουν στον Τύπο απεριόριστη ελευθερία λόγου⁸⁰. Από την Τροποποίηση προέρχεται ο ορισμός της υπαρξής ή μη, δόλου, απ' όπου ονομάστηκε η ταινία.

Παρακολουθώντας την ταινία, θα μπορούσε να πει κανείς ότι η δημοσιογράφος προσπαθεί να κάνει τη δουλειά της και πέφτει σε ανθρώπινα λάθη, όμως αυτή είναι μια υπεραπλουστευμένη λογική. Είναι μια δημοσιογράφος που υστερεί ηθικής επίγνωσης και το γεγονός αυτό μαζί με την αλαζονεία που τη χαρακτηρίζει, την καθιστά ανίκανη να κάνει σωστά τη δουλειά της. Στη δημοσιογραφία υπάρχουν κανόνες δεοντολογίας, στοιχειώδεις αρχές αλλά και ένα σύστημα αξιών⁸¹ που αφορά όλους τους επαγγελματίες σε μια κοινωνία παγκοσμίως, αξίες τις οποίες ακόμα και οι δημοσιογράφοι, παρά το «φιλελεύθερο» σύστημα που τους στηρίζει, οφείλουν να τιμούν.

Με δεδομένο ότι υπάρχουν ελάχιστοι νόμοι που αφορούν στα ΜΜΕ, αφού η Πρώτη Τροποποίηση εγγυάται την ελευθερία του Τύπου, δεν υπάρχει νόμος που να απαγορεύει να ειπωθεί ένα ψέμα από τα ΜΜΕ⁸², αλλά κατά γενική ομολογία θα ήταν ανήθικο αν συνέβαινε κάτι τέτοιο. Υπάρχει πιθανώς μια διαφοροποίηση στο πώς προσλαμβάνουν τις κοινωνικές νόρμες οι δημοσιογράφοι και πώς ο υπόλοιπος κόσμος. Οι περισσότεροι δημοσιογράφοι στην αμερικανική κοινωνία θεωρούν ότι το κοινό δικαιούται να γνωρίζει την αλήθεια για το τί συμβαίνει σε κάθε πτυχή της σφαίρας της πραγματικότητας, σε αντίθεση με άλλους που πιστεύουν ότι οι πολίτες δε χρειάζονται να γνωρίζουν τα πάντα. Σε συνάρτηση με την άποψη ότι το κοινό πρέπει να γνωρίζει οτιδήποτε συμβαίνει, οι περισσότεροι δημοσιογράφοι δικαιολογούν το κάθε τι, αν αυτό θα συνεισφέρει στην πληροφόρηση του κοινού.

Υπάρχουν βέβαια δημοσιογραφικές συμπεριφορές τις οποίες, η κοινωνία στο σύνολό της, συμπεριλαμβανομένων των δημοσιογράφων, αντιλαμβάνονται ως ανήθικες. Υπάρχουν δύο κατηγορίες στις οποίες εμπίπτουν τέτοιου είδους πράξεις. Η πρώτη είναι, η εκμετάλλευση των άλλων για ίδιον όφελος. Ο κιτρινισμός και η σκανδαλοθηρία για κέρδος εντυπώσεων και μόνο και όχι για να είναι οι πολίτες πληροφορημένοι, θα έπρεπε να θεωρείται ανήθικο από όλους τους δημοσιογράφους. Το να εισβάλει κάποιος δημοσιογράφος στην προσωπική ζωή κάποιου όχι για να αποκαλύψει μια σημαντική πληροφορία αλλά για να πουλήσει αυτή την πληροφορία, είναι επίσης ανήθικο. Η χωρίς σοβαρό λόγο πρόκληση ηθικής βλάβης σε κάποιον άνθρωπο δημοσιεύοντας προσωπικά του δεδομένα, μπορεί να μην είναι παράνομη αλλά σίγουρα εγείρει ερωτηματικά γύρω από τις ηθικές αξίες ενός δημοσιογράφου.

Η δεύτερη κατηγορία ανήθικης συμπεριφοράς, είναι η εκμετάλλευση των ΜΜΕ από τρίτους για εξυπηρέτηση προσωπικών συμφερόντων εν γνώσει ή ακόμα και με τη σύμπραξη δημοσιογράφων. Τέτοιοι δημοσιογράφοι που επιτρέπουν να τους χρησιμοποιούν για να επηρεάσουν το κοινό με κάποιο τρόπο, ακυρώνουν το άγραφο συμβόλαιο που έχουν υπογράψει με το κοινό. Το σύνολο των δημοσιογράφων βρίσκεται σε χαμηλή εκτίμηση για τον κόσμο, καθώς δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις δημοσιογράφων που έχουν προσβάλλει ηθικές αξίες με ποικίλους τρόπους, χωρίς απαραίτητα να συνίσταται ποινικό αδίκημα. Ανακρίβειες, ψέματα, προπαγάνδα, σεξισμός, ρατσισμός, προκαταλήψεις, παραβίαση προσωπικών δεδομένων, είναι μερικές μόνο από τις περιπτώσεις όπου δημοσιογράφοι έχουν προσβάλλει τις ηθικές αρχές μιας κοινωνίας αλλά και μεμονωμένων ατόμων. Η διακρισία ενός

⁸⁰ Φωτιάδου, ό.π.

⁸¹ Good, Journalism Ethics..., ό.π.

⁸² Hiebert, ό.π., σελ. 112.

δημοσιογράφου μπορεί να θέσει σε κίνδυνο μέχρι και τη ζωή ενός ανθρώπου, αλλά ακόμα και η ψυχολογική βία που μπορεί να ασκήσει σε ένα άτομο είναι εξίσου σοβαρή. Προφανώς δεν μπορεί να συνταχτεί κάποιος κώδικας σύμφωνα με τον οποίο οι δημοσιογράφοι θα έχουν μια άδεια, η οποία μπορεί να ανακληθεί (στις ΗΠΑ τουλάχιστον), αλλά μπορεί να υπάρχει θεωρητικά έστω ένας ηθικός κώδικας. Ένας κώδικας που δεν έχει να κάνει ουσιαστικά με κανόνες, αλλά με μια σειρά από αντιλήψεις που αφορούν στα σωστά και τα λάθη της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Η αποσαφήνιση αυτών των αντιλήψεων όσο υφίσταται ο ανθρώπινος διάλογος, είναι πάρα πολύ δύσκολη. Το υποκειμενικό και το αντικειμενικό στοιχείο βρίσκονται σε συνεχή σύγκρουση. Αφού λοιπόν, δεν μπορεί κάποια ανώτερη αρχή να θεσπίσει την προάσπιση αυτών των αντιλήψεων, ο μόνος τρόπος δεοντολογικής συμπεριφοράς, συνίσταται στην ανθρώπινη λογική και τη βιωματική εμπειρία⁸³.

Η απαξίωση της εικόνας του δημοσιογράφου σε αυτή την ταινία μόλις το 1981, προετοιμάζει το έδαφος για τα χρόνια που θα ακολουθήσουν, όσο αφορά στη λαϊκή κουλτούρα. Στα επόμενα χρόνια, η ανεύθυνη φιγούρα του δημοσιογράφου που υπηρετεί ένα επάγγελμα χωρίς να ανταποκρίνεται ούτε στις βασικές του αρχές, θα γίνει στερεοτυπικός χαρακτήρας. Πάντως η δικαιοσύνη συμβολικά αποδίδεται, αφού στο τέλος της ταινίας καταλογίζεται στη δημοσιογράφο η αποκλίνουσα⁸⁴ από τις κατά γενική παραδοχή νόρμες συμπεριφορά της.

8.5. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1990

Οι δημοσιογραφικές ταινίες εξακολουθούν να αποτελούν για τον κινηματογράφο μια εύκολη και φθηνή λύση που ενδεχομένως θα φέρει και εμπορική επιτυχία. Χωρίς την ανάγκη χρήσης ακριβών εφέ, το σκηνικό μιας αίθουσας σύνταξης, όπου χαρακτηριστικά επικρατεί ένταση, υπάρχει πολύς κόσμος, γρήγοροι διάλογοι και μια ενδιαφέρουσα υπόθεση, αποτελούν μια επιτυχημένη συνταγή για το Χόλυγουντ που έχει δοκιμαστεί στο παρελθόν.

Η εικόνα του δημοσιογράφου ακολουθεί στερεότυπα από την προηγούμενη δεκαετία, εγωκεντρικών προσώπων, με υπέρμετρη αυτοπεποίθηση και έπαρση, που βρίσκεται στα χνάρια κάποιου μυστηρίου. Ο ερευνητής δημοσιογράφος έρχεται στο προσκήνιο, γεγονός που εξυπηρετεί τις ανάγκες εμπορικότητας του κινηματογράφου, αφού σε μια ιστορία που κρύβονται μυστικά και γίνονται ανατροπές, δημιουργείται περισσότερο ενδιαφέρον.

Παραδείγματα ερευνητή δημοσιογράφου υπάρχουν αρκετά σε ταινίες του '90, όπως το «True Crime»(1999) που παρουσιάζει έναν δημοσιογράφο με στερεότυπα βγαλμένα από τη δεκαετία του 1940-1950, εθισμένο στο ποτό, με έντονο ενδιαφέρον για το αντίθετο φύλο, που μπλέκει σε διάφορους καβγάδες. Παρά τις κακές του συνήθειες, ο δημοσιογράφος ύστερα από μια πληροφορία που έρχεται στα χέρια του, προσπαθεί να προλάβει την εκτέλεση ενός ανθρώπου που κατηγορείται για φόνο, πιστεύοντας ότι είναι αθώος. Στην ταινία «The Pelican Brief»(1993) ο πρωταγωνιστής της ταινίας, αποτελεί ένα πολύ θετικό παράδειγμα ερευνητή δημοσιογράφου, ενώ η ταινία «Mad City»(1997) που αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, δείχνει τα κακώς κείμενα της δημοσιογραφίας. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία δεν επικρατεί μια συγκεκριμένη εικόνα δημοσιογράφου. Αυτό που

⁸³Andrew Belsey et al., *ό.π.*, σελ. 8-10.

⁸⁴<http://www.msubillings.edu/commfaculty/weiss/492%20stuff/Ehrlich-Shattered%20Glass%20rev.pdf>

είναι κοινό στις περισσότερες ταινίες αυτής της δεκαετίας είναι οι ταχύτατοι ρυθμοί στους οποίους κινούνται τα γεγονότα και η γρήγορη διάδοση των ειδήσεων. Αυτό το χαρακτηριστικό αυξάνει τον ανταγωνισμό ανάμεσα στα ΜΜΕ και αναγκάζει με έναν τρόπο τους δημοσιογράφους να κινηθούν με γρήγορες και σκληρές πρακτικές. Οι διαδικασίες λοιπόν, που προηγούνται της μετάδοσης ή κάλυψης μιας είδησης βρίσκονται στο επίκεντρο των ταινιών της δεκαετίας αυτής.

8.5.1. THE PAPER (1994)

Μια κινηματογραφική ταινία που αποτύπωσε αρκετά πιστά τις σύγχρονες για την εποχή, διαδικασίες παραγωγής μιας καθημερινής ανταγωνιστικής εφημερίδας στη δεκαετία του 1990 είναι το «The Paper» (1994). Η ιστορία συνοψίζεται στο γεγονός ότι για την εφημερίδα τα νέα της ημέρας διαρκούν μέχρι το τέλος της ίδιας αυτής ημέρας. Οι προθεσμίες των ρεπορτάζ και οι χρόνοι εκτύπωσης αποτελούν για το δημοσιογράφο το μεγαλύτερο εχθρό του. Στην ταινία αυτή διαδραματίζεται ένα 24ωρο της εφημερίδας «New York Sun», μια καθημερινής μικρού σχήματος εφημερίδας (tabloid), με «ελαφριά» διάθεση και άποψη. Οι πυρετώδεις ρυθμοί παραγωγής της εφημερίδας κάνουν τη δουλειά των δημοσιογράφων πολύ απαιτητική και δύσκολη. Το κεντρικό ζήτημα της υπόθεσης είναι το πρωτοσέλιδο.

Η υπόθεση ξεκινά με δύο επιχειρηματίες που δολοφονούνται σε μια γειτονιά που είναι γκέτο έγχρωμων, με αποτέλεσμα να κατηγορηθούν δύο έγχρωμοι νεαροί οι οποίοι να τυχαίνει να βρίσκονται στον τόπο του εγκλήματος την ώρα που φτάνει η αστυνομία. Η «New York Sun» θεωρεί ότι πρόκειται για στημένη υπόθεση δολοφονίας της μαφίας κατά τέτοιο τρόπο ώστε να φανεί ως ρατσιστικό επεισόδιο. Τα στοιχεία όμως που έχουν, δεν τους επιτρέπουν να τυπώσουν ότι οι δύο νεαροί είναι αθώοι, εφόσον δεν διασταυρώνονται από επίσημες πηγές.

Εν τω μεταξύ, η προθεσμία τρέχει και ο βοηθός αρχισυντάκτη της εφημερίδας, ο δημοσιογράφος Henry Hackett, προσπαθεί να συγκεντρώσει ακριβείς πληροφορίες για την υπόθεση. Η γενική διευθύντρια της εφημερίδας Alicia Clark, θέλοντας να προλάβει τους χρόνους εκτύπωσης της εφημερίδας επιμένει στη δημοσίευση της ιστορίας όπως την ξέρουν μέχρι εκείνη τη στιγμή και μάλιστα βάζοντάς τη στο πρωτοσέλιδο με τον θεαματικό τίτλο «Gotcha!» (Στα πράσα!). Ο Hackett, μέσα σε λίγες μόνο ώρες πρέπει να βρει μια πηγή που θα του επιβεβαιώσει την αθωότητα των νεαρών και να προλάβει την προθεσμία που η Clark του έχει δώσει για να αλλάξει ο τίτλος του πρωτοσέλιδου μέχρι την εκτύπωση. Μέσα σε άλλα τεκταινόμενα κατά τη διάρκεια της ταινίας που δυσκολεύουν τη δουλειά του δημοσιογράφου, προσπαθεί να αλλάξει τον τίτλο του πρωτοσέλιδου με τη φράση «They Didn't Do It!» (Δεν το έκαναν αυτοί!), παίρνοντας την αποκλειστικότητα της είδησης και διατηρώντας την αξιοπιστία της εφημερίδας.

Όταν τελικά ο πρωταγωνιστής αποσπά την πληροφορία από έναν αστυνομικό ότι οι νεαροί είναι πράγματι αθώοι, η προθεσμία έχει πια παρέλθει και η εκτύπωση έχει ξεκινήσει. Πηγαίνει στα πιεστήρια για να σταματήσει την εκτύπωση και να αλλάξει τον τίτλο, όπου ακολουθεί ένας άγριος καυγάς με την Alicia Clark. Στο τέλος και ύστερα από ανατροπές ο δημοσιογράφος τα καταφέρνει και η αλήθεια νικά και βγαίνει στη δημοσιότητα.

Η ταινία πραγματεύεται παράλληλα πρακτικά ζητήματα, όπως το κυνήγι του χρόνου στο οποίο επιδίδονται οι δημοσιογράφοι, του ανταγωνισμού με άλλες

εφημερίδες που πιθανώς την επόμενη μέρα θα δημοσιεύσουν το ίδιο θέμα με τις σωστές πληροφορίες, και το δεοντολογικό δίλημμα της αλήθειας και της προσπάθειας εύκολου εντυπωσιασμού.

Ο χρόνος αποτελεί στοιχείο-κλειδί στις διαδικασίες παραγωγής μιας εφημερίδας, άρα και των εργαζόμενων σε αυτή. Οι εφημερίδες διαθέτουν συγκεκριμένο χώρο στις σελίδες τους για τις ειδήσεις και αυτές πρέπει να συγκεντρωθούν και να προσαρμοστούν στο χώρο της εφημερίδας μέσα σε οργανωμένα χρονοδιαγράμματα. Οι εργαζόμενοι, τυποποιούν τους ρυθμούς της δουλειάς τους για να είναι τυπικοί στις προθεσμίες τους. Για αυτό το λόγο, χρειάζεται να αναδιανείμουν πολύ γρήγορα στις πηγές τους τις πληροφορίες που έχουν, για να διασταυρώνουν την εγκυρότητα της είδησης. Τότε θεωρούν ότι το «κομμάτι» είναι έτοιμο για δημοσίευση, όμως αυτό δεν αρκεί πάντα. Η βεβαιότητα του σήμερα για τον δημοσιογράφο αρκεί, όμως η αλήθεια αύριο μπορεί να είναι διαφορετική. Με το πρόσχημα ότι την επόμενη μέρα η αλήθεια μπορεί να ανασκευαστεί, οι ειδήσεις του σήμερα διαμορφώνονται ανάλογα με τις προσωρινές πηγές⁸⁵.

Αρχικά, βασικός στόχος των ΜΜΕ είναι η παροχή στους πολίτες των αναγκαίων πληροφοριών που χρειάζεται ο λαός ώστε να νιώθει ελεύθερος και αυτοκυβερνώμενος. Ωστόσο, τα Μ.Μ.Ε. προσπάθησαν να εξειδικεύσουν τον ρόλο και την λειτουργία τους μέσα από διάφορες διαδικασίες, όπως την συγκρότηση μιας σειράς από κώδικες δεοντολογίας. Έτσι, κοντά στη βασική αρχή της δημοσιογραφίας έρχονται μια σειρά από αξίες, που συμπληρώνουν τις υποχρεώσεις του δημοσιογράφου. Οι Bill Kovatz και Tom Rosenstiel προτείνουν κάποιες βασικές αρχές της δημοσιογραφίας. Η πρώτη δέσμευση της δημοσιογραφίας είναι απέναντι στην αλήθεια. Ο δημοσιογράφος ύστερα οφείλει να είναι πιστός απέναντι στους πολίτες. Μέσα στις υποχρεώσεις του είναι να μετατρέπει το σημαντικό γεγονός σε οικείο και ελκυστικό. Η πεμπτουσία της λειτουργίας του δημοσιογράφου είναι η διασταύρωση της πληροφορίας. Παράλληλα, οι λειτουργοί της πρέπει να διατηρούν την ανεξαρτησία τους από εκείνους, τη δραστηριότητα των οποίων καλύπτουν δημοσιογραφικά, ενεργώντας ως ένας ανεξάρτητος ελεγκτής της εξουσίας που παρέχει βήμα δημόσιας κριτικής και συναίνεσης.

Όσον αφορά στην τήρηση των ηθικών υποχρεώσεων, αυτή ξεπερνά το περιοριστικό πλαίσιο των νομικών επιταγών, διαμορφώνοντας έτσι μια εικόνα της επιχείρησης ως ενός ηθικού οργανισμού που πράττει το ορθό, το δίκαιο και το έντιμο. Ο σεβασμός των ηθικών αρχών των ανθρώπων και η προστασία τους από κοινωνικές πηγές θεωρούνται σημαντικές προϋποθέσεις. Ανάμεσα στις ηθικές υποχρεώσεις βρίσκονται και οι πολιτικές, τα καθεστώτα, οι αποφάσεις και οι πρακτικές που είτε είναι αναμενόμενες ή απαγορευτικές για τα μέλη της κοινωνίας, ακόμη και αν δεν κωδικοποιούνται απαραίτητα στο νόμο. Το κύρος τους προκύπτει από θρησκευτικές πεποιθήσεις, ηθοπλαστικές παραδόσεις, ηθικούς κανόνες και υποχρεώσεις γύρω από τα ανθρώπινα δικαιώματα⁸⁶.

Η σύγχρονη δημοσιογραφία της εποχής παρουσιάζεται με γλαφυρό τρόπο σε ένα χώρο εφημερίδας, όπου επικρατεί μια χαοτική κατάσταση, με εργαζόμενους όλων των τμημάτων της εφημερίδας στον ίδιο ενιαίο χώρο, όπου μόνο τα μεγαλύτερα στελέχη έχουν δικά τους απομονωμένα γραφεία. Συντάκτες, διορθωτές, φωτογράφοι, μέχρι και τεχνικοί που κατά τη διάρκεια της ταινίας προσπαθούν να φτιάξουν τον κλιματισμό της αίθουσας, βρίσκονται όλοι στον ίδιο χώρο, όπου προσπαθούν να

⁸⁵ Berkowitz, *ό.π.*, σελ. 363.

⁸⁶ G. P., Lantos, *The Boundaries of Strategic Corporate Social Responsibility*, Stonehill College, 2001, σελ. 3-4.

συνεργαστούν. Οι συναντήσεις των συντακτών για να αποφασίσουν πού και πώς θα «τρέξουν» τα θέματα μέσα στην εφημερίδα της επόμενης ημέρας, εν μέσω αστείων και συναδελφικών «πειραγμάτων» αποτυπώνει αρκετά ρεαλιστικά την κρίσιμη απόφαση της εφημερίδας για το ποιο θέμα θα «πουλήσει» περισσότερα φύλλα. Ο αρχισυντάκτης της εφημερίδας ανήκει στο στερεότυπο του βετεράνου δημοσιογράφου, που κυλάει μελάνι στις φλέβες του και εξαιτίας της δουλειάς του, στην προσωπική του ζωή είναι μόνος. Παρά την αγάπη του για τη δουλειά του, αντιμετωπίζει πρόβλημα υγείας και δηλώνει ότι δεν είναι σε θέση να προσφέρει όσα θα ήθελε. Με έναν τρόπο, αφήνει τους υφισταμένους του να παίρνουν αποφάσεις χωρίς τον έλεγχό του. Ο αρχισυντάκτης που δε δίνει κατευθυντήριες γραμμές στους δημοσιογράφους του ή είναι συνεχώς απασχολημένος, έχει αποκλείσει την δυνατότητα συγκρότησης μιας συμπαγούς ομάδας εκ των προτέρων. Ο αρχισυντάκτης που μπαίνει σε διάλογο με τους δημοσιογράφους του, μπορεί να χτίζει μια ομάδα ενωμένη κάτω από στόχους που αφορούν την απόδοση της δικαιοσύνης, την ενδυνάμωση των απλών ανθρώπων που δεν έχουν φωνή στο δημόσιο διάλογο⁸⁷.

Ο πρωταγωνιστής είναι ο δημοσιογράφος που αγαπά τη δουλειά του, παραμελεί την προσωπική του ζωή, που πιστεύει στην αλήθεια και την αποκατάστασή της και χρησιμοποιεί θεμιτούς και αθέμιτους τρόπους για να φτάσει στο σκοπό του. Υπηρετεί τις θεμελιώδεις αρχές της σύγχρονης δημοσιογραφίας, την αλήθεια και την αμεροληψία⁸⁸. Ασκεύει ερευνητική δημοσιογραφία, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας αγωνίζεται να μάθει ποια είναι η αλήθεια και να τη διασταυρώσει για να επισημοποιήσει τις πηγές του. Η εικόνα που παρουσιάζει ανήκει στην κατά Barris τυπολογία του δημοσιογράφου-σταυροφόρου, σε αντίθεση με την γενική διευθύντρια της εφημερίδας, που οι αποφάσεις της λαμβάνονται σε αυστηρά οικονομική βάση, ενώ ο Hackett προσπαθεί να επιχειρηματολογήσει με ηθικούς λόγους για την αλλαγή του πρωτοσέλιδου τίτλου.

Ο δημοσιογράφος οφείλει να είναι πιστά αφοσιωμένος στον εργοδότη του, στο κοινό που τον διαβάζει, στο επάγγελμά του και τέλος στον εαυτό του. Ανάμεσα σε αυτά τα τέσσερα επίπεδα αναπτύσσονται αντιφάσεις που καλείται να ιεραρχήσει⁸⁹. Επίσης καλείται να ακολουθεί το Potter Box, όπως θεωρείται ότι οφείλουν να κάνουν όλοι οι δημοσιογράφοι. Το λεγόμενο «Potter Box», ένα σύστημα που δημιουργήθηκε για τη λήψη αποφάσεων, όταν υπάρχουν ζητήματα ηθικής τάξης, περιλαμβάνει τέσσερα βήματα. Τα γεγονότα, οι αξίες, οι αρχές και η πίστη με την έννοια της αφοσίωσης, αποτελούν το μοντέλο του Potter Box, το οποίο έχει εφαρμοστεί και στη δημοσιογραφία. Παρέχει ένα πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο κάποιος μπορεί να πάρει μια δεοντολογική απόφαση⁹⁰, χρησιμοποιώντας το σαν διαδικασία που θα ενεργοποιήσει ή θα δικαιολογήσει συγκεκριμένες πράξεις.

Ο κεντρικός ήρωας της ταινίας, παρουσιάζει έναν χαρακτήρα λιγότερο ηθικό σε διαφορετικά σημεία της υπόθεσης. Αρχικά παραμελεί τη γυναίκα του που βρίσκεται σε προχωρημένη εγκυμοσύνη και την αγνοεί όταν τον παρακαλά να δεχτεί μια δουλειά που του προσφέρεται σε άλλη εφημερίδα με περισσότερα χρήματα και χαλαρότερο ωράριο. Στη συνέντευξη για τη δουλειά που του προσφέρεται σε άλλη

⁸⁷ Clifford G. Christians, John P. Ferre, P. Mark, Fackler, *Good News, Social Ethics and the Press*, Oxford University Press, New York, 1993, σελ. 145.

⁸⁸ Michael J. , Dillon, *Media Ethics goes to the movies*, Greenwood Press, 2002, σελ. 81.

⁸⁹ Dillon, *ό.π.*, σελ. 83.

⁹⁰ Robert K., Avery and David, Eason (edited by), *Critical Perspectives on Media and Society*, Guilford Press, New York, 1991.

εφημερίδα, όταν μένει μόνος του στο γραφείο του υποψήφιου εργοδότη του, κλέβει από το γραφείο του μια πληροφορία που τον βοηθά αργότερα να βρει την αλήθεια της ιστορίας του. Επιτρέπει σε έναν συντάκτη της εφημερίδας που δουλεύει μαζί του, να συντηρεί μια βεντέτα με έναν άνθρωπο που έχει νευριάσει μαζί του, γράφοντας σχετικά άρθρα στην εφημερίδα. Σε πολλά σημεία, φαίνεται συμπτωματική η επιμονή του να τυπώσει την αλήθεια για το θέμα των δύο νεαρών.

Ο Jay Newman,⁹¹ επισημαίνει ότι «η δημοσιογραφική ακεραιότητα είναι συχνά ζήτημα συνήθειας της εφαρμογής των γενικών αρχών της δικαιοσύνης και της ηθικής. στις δραστηριότητες κάποιου ως δημοσιογράφου. Ένας δημοσιογράφος που είναι καλός άνθρωπος δεν είναι απαραίτητα καλός δημοσιογράφος, αλλά σχεδόν πάντα ολοκληρώνει τη δουλειά του με ένα αποτέλεσμα που αξίζει να χαρακτηριστεί ως δημοσιογραφική ακεραιότητα.» Γιατί μια τέτοια σωστή πράξη θεωρείται αυθόρμητη, μια βαθιά ριζωμένη συνήθεια στην καρδιά και το μυαλό, και όχι μια διαδικασία που πρέπει να επαναληφθεί εξαναγκαστικά από υπόθεση σε υπόθεση με αμφίβολα αποτελέσματα.

8.6. ΔΕΚΑΕΤΙΑ 2000

Στον κινηματογράφο οι δημοσιογραφικές ταινίες από το 2000 και έπειτα, έχουν λιγοστέψει αισθητά, γεγονός που οφείλεται σε πολυπαραγοντικές συνθήκες. Η τεχνολογία της εποχής έχει περιορίσει το δημοσιογράφο σε ένα ρόλο διεκπεραιωτικό, αφαιρώντας του, το κύρος που είχε αποκτήσει στα παλιότερα χρόνια και καθιστώντας τον, πρόσωπο που δεν προσφέρει ενδιαφέρον.

Κινηματογραφικά δεν υπάρχουν παραδείγματα ταινιών με κεντρικές υποθέσεις δημοσιογραφικού ενδιαφέροντος και αυτό οφείλεται στον αποπροσανατολισμό του δημοσιογράφου, καθιστώντας δύσκολη την αναπαράστασή του. Ταινίες που προβλήθηκαν στην δεκαετία αυτή με ήρωες δημοσιογράφους εκτυλίσσονται σε παλιότερες εποχές. Με εξαίρεση την ταινία «A Mighty Heart»(2007) που συγκινεί γιατί διαδραματίζεται η αληθινή ιστορία ενός δημοσιογράφου που δολοφονήθηκε βάνουσα στο Πακιστάν κρατούμενος αιχμάλωτος ενός εθνικού κινήματος, καμιά ταινία δεν φέρνει κοντά στον θεατή τις σημερινές συνθήκες έντυπης δημοσιογραφίας. Το «Good Night and Good Luck»(2005) είναι μια υποδειγματική περίπτωση δημοσιογραφίας την εποχή του Μακαρθισμού βασισμένη σε αληθινά γεγονότα, που έρχεται να υπενθυμίσει την τεράστια δύναμη που έχει στα χέρια της η δημοσιογραφία και την αφήνει αναξιοποίητη. Η ταινία «Veronica Guerin»(2003) επίσης περιγράφει μια αληθινή ιστορία που αφορά στη δολοφονία μιας ιρλανδής δημοσιογράφου που αποφασίζει να πολεμήσει τον υπόκοσμο των εμπορών ναρκωτικών, πάλι όμως πρόκειται για ιστορία που είχε γίνει παλιότερα. Σε μια προσπάθεια αναβίωσης της εικόνας του μαχητικού δημοσιογράφου, το Χόλυγουντ ασχολήθηκε κυρίως με αληθινά γεγονότα στα οποία πρωταγωνίστησαν ήρωες δημοσιογράφοι, θέλοντας ίσως να κρούσει τον κώδωνα του κινδύνου, στη σημερινούς εκπροσώπους του είδους.

⁹¹ Dillon, ό.π., σελ. 86.

8.6.1. SHATTERED GLASS (2004)

Μια πραγματική ιστορία, με ήρωα έναν δημοσιογράφο που κατασκεύασε δεκάδες «ειδήσεις» για να κερδίσει την αναγνώριση, παρουσιάζει η ταινία «Shattered Glass» (2004).

Ο δημοσιογράφος της υπόθεσης λέγεται Stephen Glass, ο τίτλος της ταινίας όμως προέκυψε από ένα άρθρο για την υπόθεση Glass (Glass Case) στο Vanity Fair⁹². Ο Glass εργάζεται για την εφημερίδα «The New Republic», στην οποία έχει αποκτήσει πολύ καλές σχέσεις με τους συναδέλφους του και ο ίδιος γράφει πολύ επιτυχημένα ρεπορτάζ, για τα οποία μάλιστα διηγείται ιστορίες που σε όλο το προσωπικό της εφημερίδας είναι πολύ ευχάριστες και τον κάνουν δημοφιλή.

Ο αρχισυντάκτης της εφημερίδας Michael Kelly, με αφορμή ένα ρεπορτάζ του Glass, τον καλεί να του ζητήσει κάποιες διευκρινιστικές λεπτομέρειες, τις οποίες ο δημοσιογράφος του εξηγεί διορθώνοντας ένα λάθος που είχε κάνει. Αργότερα, και ενώ ο αρχισυντάκτης έχει απολυθεί εξαιτίας ενός περιστατικού, ένα νέο ρεπορτάζ του Glass μπαίνει κάτω από το μικροσκόπιο. Το άρθρο αφορά έναν χάκερ νεαρό, ο οποίος καταφέρνει να λύσει τους κωδικούς του συστήματος ασφαλείας μιας εταιρείας, τον οποίο επευφημεί η κοινότητα των χάκερ σε μια συνάντηση που γίνεται μεταξύ τους. Ένα διαδικτυακό περιοδικό, που ασχολείται με αυτόν τον τομέα, διαβάζει το άρθρο και προσπαθώντας να το επαληθεύσει, δε βρίσκει πουθενά αλήθεια στα στοιχεία.

Ο Glass καλείται να δώσει εξηγήσεις τόσο στο περιοδικό που τον αμφισβητεί όσο και στον νέο αρχισυντάκτη Charles Lane. Καθώς οι εξηγήσεις του δεν είναι πειστικές, ο Lane ψάχνει ένα ένα τα στοιχεία που παρουσιάζει στο ρεπορτάζ του ο Glass και δεν αντιστοιχεί κανένα στην πραγματικότητα. Ο Glass του εξηγεί ότι τον πρόδωσαν οι πηγές του και του παρουσιάζει μερικά από τα στοιχεία που βασίστηκε αρχικά για να γράψει το ρεπορτάζ, στο διαδίκτυο. Ο Lane αμφιταλαντεύεται για το πώς πρέπει να χειριστεί το θέμα, μέχρι που αποκαλύπτεται ότι πράγματι το ρεπορτάζ ήταν φανταστική ιστορία και μάλιστα τα περισσότερα από τα προηγούμενα ρεπορτάζ που είχε δημοσιεύσει, ήταν όλα κατασκευασμένες ειδήσεις. Ο Glass απολύεται και η εφημερίδα απολογείται στο κοινό της.

Ο Glass ως δημοσιογράφος είναι ο gatekeeper της σύγχρονης εποχής. Ανήκει στη γενιά δημοσιογράφων που οι πληροφορίες που έχουν να διαχειριστούν είναι τόσο πολλές και προέρχονται από τόσες ετρόκλητες πηγές, ώστε ο ρόλος τους έχει περιοριστεί στο σωστό φιλτράρισμα των πληροφοριών και στην επιλογή του τι θα δημοσιεύσουν. Ο ρόλος τους ως ερευνητές δημοσιογράφοι ή watchdogs είναι πλέον σχεδόν αδύνατος, αφού πρώτα πρέπει να ελέγξουν την κάθε πληροφορία που έρχεται στη διάθεσή τους. Η τεχνολογία των ηλεκτρονικών υπολογιστών και η χρήση του διαδικτύου παγκοσμίως, καθιέρωσε ένα νέο ρόλο δημοσιογράφου, τον οποίο βλέπουμε στη συγκεκριμένη ταινία. Είναι μια από τις πρώτες ταινίες που μετέφεραν στην κινηματογραφική οθόνη τα νέα ζητήματα που εγείρονται στο χώρο της

⁹² <http://www.msubillings.edu/commfaculty/weiss/492%20stuff/Ehrlich-Shattered%20Glass%20rev.pdf>

δημοσιογραφίας, με την έλευση του internet και την αδυναμία ελέγχου της διάδοσης των πληροφοριών. Από την άλλη, προτείνεται ότι ακριβώς το ίδιο σύστημα που δημιουργεί χάος, είναι αυτό που βοήθησε το περιοδικό που εντόπισε τις ανακρίβειες στο ρεπορτάζ, να αποδείξει ότι δεν υπάρχει αληθινή υπόσταση στα γεγονότα.

Ο πολιτισμός μας είναι προϊόν των ΜΜΕ και όταν αλλάζουν τα ΜΜΕ, μεταβάλλεται και ο πολιτισμός μας. Τα μέσα μαζικής επικοινωνίας ξεκίνησαν σε έντυπη μορφή, ενώ σήμερα η κοινωνία των μέσων είναι κυρίως ηλεκτρονική. Μια αλλαγή που έφερε επανάσταση σχεδόν σε κάθε πτυχή του πολιτισμού μας⁹³. Σε ένα άλλο επίπεδο, βλέπουμε ότι τα μέσα μεταβάλλονται από μαζικά, σε εξειδικευμένα. Αυτή η εξέλιξη επηρεάζει τον πολιτισμό με βαθιές και ριζικές τομές. Τα νέα μέσα έχουν καταταμαχίσει την κοινωνία σε πολιτισμικές ομάδες όπως ηλικιωμένοι-νέοι, άνδρες-γυναίκες, δημοκρατικοί-συντηρητικοί και δημιουργούν μια ελίτ κοινωνική βασισμένη στις επιταγές των μέσων. Οι αυξημένες απαιτήσεις της κοινωνίας, της αγοράς και των ΜΜΕ, έχουν επηρεάσει ριζικά την λειτουργία της δημοσιογραφίας.

Το σκάνδαλο για την εφημερίδα, ξεσήκωσε συζητήσεις σχετικά με το ποιος ήταν ο υπεύθυνος για το συμβάν. Το σημείωμα της εφημερίδας⁹⁴ προς τους αναγνώστες της μετά την αποκάλυψη του σκανδάλου, έγραφε «ότι στάθηκε θύμα συστηματικής και εσκεμμένης εξαπάτησης από κάποιον που δεν έχει καμία δουλειά με την άσκηση του δημοσιογραφικού επαγγέλματος», προσθέτοντας ότι «άμεσα προχώρησε στην αποπομπή του ενόχου και την δημόσια παραδοχή του γεγονότος». Λίγο πολύ η εκτίμηση των ανθρώπων του Τύπου ήταν ότι η δημοσιογραφία είναι ικανή να αυτοπροστατευτεί και να αυτορυθμιστεί.

Η κρίση ταυτότητας της δημοσιογραφίας και οι κίνδυνοι που διατρέχει το επάγγελμα είναι υπαρκτοί. Ο πολίτης σήμερα παγκοσμίως μπορεί να ανατρέξει στο διαδίκτυο και να αναζητήσει πληροφορίες γύρω από οποιοδήποτε θέμα τον ενδιαφέρει, όπως επίσης μπορεί να ενημερωθεί έγκαιρα και στιγμιαία για οποιαδήποτε είδηση συμβαίνει ανά τον κόσμο. Πολλές φορές η πληροφορία που μεταδίδεται μπορεί να μην προέρχεται από αξιόπιστη πηγή, ή μπορεί να περιέχει εσφαλμένες πληροφορίες. Η πληθώρα όμως των πηγών είναι τόσο μεγάλη που εύκολα μπορεί να διασταυρωθεί μια πληροφορία. Το ίδιο εύκολα μπορεί και να αναπαραχθεί, οδηγώντας σε έναν φαύλο κύκλο κακής πληροφόρησης. Και πάλι, όμως καθώς η πρόσβαση είναι τόσο εύκολη για όλο τον κόσμο, μπορεί γρήγορα να φτάσει στις οθόνες των υπολογιστών η έγκυρη ενημέρωση. Οι παραδοσιακοί δημοσιογράφοι, έχοντας χάσει το πλεονέκτημα της πρωτιάς στην ενημέρωση πολλά χρόνια, τώρα έχουν περιοριστεί στην ανάλυση των ειδήσεων και τον σχολιασμό, πολλές φορές με προσπάθειες εύκολου εντυπωσιασμού.

Ο δημοσιογράφος της ταινίας, παρουσιάζεται ως αντάρτης στην ιστορία, ο άνθρωπος που εξαπάτησε την εφημερίδα στην οποία εργαζόταν και το αναγνωστικό του κοινό. Η ταινία δε δίνει φως στην προσωπικότητα του πρωταγωνιστή και στους λόγους που μπορεί να τον ώθησαν σε αυτές τις πράξεις. Είτε ήταν μια παθολογική συμπεριφορά με προβληματικό ψυχολογικό υπόβαθρο, ή επρόκειτο για βιοποριστικούς λόγους, ή αντιμετώπιζε προσωπικά προβλήματα με την οικογένεια του και το φιλικό του περιβάλλον, είτε εξαναγκάστηκε από τις νέες απαιτήσεις της δημοσιογραφίας να ακολουθήσει λάθος πρακτικές για να είναι επαρκής, είτε ήταν

⁹³ Hiebert, *ό.π.*, σελ. 407.

⁹⁴ <http://www.msubillings.edu/commfaculty/weiss/492%20stuff/Ehrlich-Shattered%20Glass%20rev.pdf>

απλά υπερβολικά φιλόδοξος και ανήθικος, στο έργο δε δίνεται καμία πιθανή εξήγηση.

Μερικές συμβάσεις που είναι γνώριμες στο κινηματογραφικό αυτό είδος, υπάρχουν και εδώ, όπως η αναμέτρηση του δημοσιογράφου με τον αρχισυντάκτη του. Ο καθένας από τους δύο αντιπροσωπεύει αντίθετες αξίες. Ο Lane ενσαρκώνει τον κλασσικό ήρωα που προασπίζει το συλλογικό καλό και ο Glass αντίθετα ενσαρκώνει τον παραβατικό δημοσιογράφο που προσπαθεί να διαταράξει την καθεστώσα τάξη και ηθική⁹⁵.

Το κλίμα στο χώρο της εφημερίδας είναι αρκετό φιλικό ανάμεσα στους συναδέλφους, στις καθημερινές συναντήσεις μάλιστα όπου συζητούν τι έχει γράψει ο καθένας και τι θα δημοσιευτεί υπάρχει μια πολύ ευχάριστη και χαλαρή ατμόσφαιρα. Οι εργαζόμενοι είναι οι περισσότεροι νέα μοντέρνα παιδιά, απόφοιτοι σχολών δημοσιογραφίας και υιοθετείται ένα στυλ δημοσιογράφου στον κινηματογράφο σύγχρονο που ανήκει στον 21^ο αιώνα τόσο αισθητικά, όσο και λειτουργικά. Οι χώροι της εφημερίδας είναι σύγχρονης αισθητικής, ο καπνιστής δημοσιογράφος αποτελεί είδος προς εξαφάνιση και τα παλιά στερεότυπα απεικόνισης του δημοσιογράφου εγκαταλείπονται. Σημαντικότερο εργαλείο του δημοσιογράφου είναι ο ηλεκτρονικός υπολογιστής, τόσο για τη συλλογή πληροφοριών, όσο και για διαδικασία εκτύπωσής τους.

Το γενικότερο συναίσθημα που αφήνει στο θεατή η ταινία είναι μια σύγχυση για το ρόλο και την εικόνα του δημοσιογράφου και του Τύπου στο σύνολό του. Τα ερωτήματα που τίθενται είναι πολύ σοβαρά και αφορούν όχι μόνο στην πορεία της δημοσιογραφικής κοινότητας, αλλά και στην ανάγκη μιας κοινωνίας που έχει ανάγκη τον δημοσιογράφο που ελέγχει την εξουσία για να προστατέψει τη δημοκρατία, τον δημοσιογράφο που διασταυρώνει τα γεγονότα και ερευνά για να αποκαλύψει την αλήθεια, τον δημοσιογράφο που κάποτε ήταν εκεί για να υπηρετήσει την κοινή γνώμη.

⁹⁵ <http://www.msubillings.edu/commfaculty/weiss/492%20stuff/Ehrlich-Shattered%20Glass%20rev.pdf>

9. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο κινηματογράφος αποτελεί έναν μεγεθυντικό φακό της κοινωνίας, στον οποίο αντικατοπτρίζονται οι αλλαγές που σημειώνονται στις τάσεις και τις αντιλήψεις κάθε εποχής. Ως μέσο μαζικής επικοινωνίας, ως τέχνη και αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμού, εκφράζει τον ίδιο τον πολιτισμό και τις μεταβολές του, ενώ ο ίδιος ο κινηματογράφος επιδέχεται τις ίδιες μεταβολές που μετουσιώνει στις ταινίες.

Η ανάπτυξη της τεχνολογίας στον 20^ο αιώνα πήρε διαστάσεις που ο ανθρώπινος νους δε θα μπορούσε να είχε προβλέψει ούτε στην πιο ευφάνταστη πραγματικότητα. Πρόκειται για μια εξέλιξη που άλλαξε και ακόμη αλλάζει ραγδαία τις κοινωνικές ανάγκες και καθημερινές συνθήκες διαβίωσης. Η τεχνολογία επαναπροσδιόρισε τις διαδικασίες παραγωγής των κινηματογραφικών ταινιών και τις προτεραιότητες των παραγωγών σε σχέση με τις ανταγωνιστικές συνθήκες της ελεύθερης αγοράς. Οι τεχνολογικές εξελίξεις αποτυπώθηκαν και στις υποθέσεις των ταινιών αυτούσιες αλλά και ως υπαινισσόμενη αιτία των κοινωνικών αλλαγών.

Ο Τύπος χρειάστηκε να προσαρμοστεί αρκετές φορές στα νέα τεχνολογικά δεδομένα, άλλοτε προς όφελός του και άλλοτε όχι. Οι διαδικασίες παραγωγής των ειδήσεων και της λειτουργίας του δημοσιογράφου, πολλές φορές προσαρμόστηκαν σε νέες πρακτικές. Ο δημοσιογράφος ακολουθεί πάντα τις ίδιες βασικές αρχές στην άσκηση του επαγγέλματός του, με πρώτη και σημαντικότερη, την αναζήτηση και ανάδειξη της αλήθειας για το συλλογικό καλό και την προστασία της δημοκρατίας. Τα μέσα που έχει στη διάθεσή του ο δημοσιογράφος για να επιτελέσει το καθήκον του, ανάλογα με την εποχή είναι διαφορετικά και τα ίδια αναγκάζουν το ρόλο του να προσαρμοστεί σε νέους τύπους δημοσιογραφίας.

Οι ιστοριοπολιτικές συνθήκες που διαμόρφωσαν την παγκόσμια κοινωνική εικόνα του σήμερα, βρίσκονταν ανέκαθεν σε απόλυτη συνάρτηση με τον Τύπο. Υπήρξαν εποχές που ο Τύπος έλεγχε την πολιτική ζωή, άλλες που προπαγάνδιζε τα καθεστώτα δεδομένα, άλλες που κρατούσε μια πιο ουδέτερη στάση με μια δημοσιοσχεστική διάθεση. Τα μοντέλα δημοσιογραφίας που προέκυψαν στον 20^ο αιώνα άλλοτε έδωσαν αίγλη στο πρόσωπο του δημοσιογράφου και άλλοτε υποβίβασαν τις λειτουργικές του ικανότητες.

Ο δημοσιογράφος, στην ιστορία του επαγγέλματος, πολλές φορές καταχράστηκε την εξουσία που του δίνει η ίδια η κοινωνία και η Πρώτη Τροποποίηση του Συντάγματος των ΗΠΑ που εξασφαλίζει απεριόριστη ελευθερία λόγου στον πολίτη και στον Τύπο. Για την εξυπηρέτηση προσωπικών συμφερόντων και με ιδιοτελή κίνητρα, ο ίδιος ο δημοσιογράφος απαξίωσε την εικόνα του σε διάφορες ιστορικές στιγμές, γεγονός που αντιλήφθηκε η κοινωνία και αποτύπωσε στη λαϊκή κουλτούρα.

Τη δεκαετία του 1950 η μεσοαστική τάξη διευρύνεται αποτελώντας μεγάλο κομμάτι του πληθυσμού και αλλάζοντας τις δυναμικές και ισορροπίες. Οι απόηχοι του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και η περιρρέουσα απογοητευτική ατμόσφαιρα

επηρεάζουν το κινηματογραφικό ύφος του Χόλυγουντ προσδίδοντάς του μια απαισιοδοξία για το μέλλον της κοινωνίας, που αποτύπωσε ιδανικά το φιλμ νουάρ. Η ταινία «Ace in the Hole»(1951) καταγράφει την σκοτεινή εικόνα του δυτικού κόσμου της εποχής και συμπυκνώνει τις δυνάμεις του κακού στο πρόσωπο του δημοσιογράφου. Το 1960, η κοινωνική αναταραχή απαξιώνει τα περισσότερα καθεστώτα συστήματα, μέσα σε αυτά και τον Τύπο, με αποτέλεσμα να μην γυρίζονται ταινίες που αφορούν τους δημοσιογράφους. Το 1970, το σκάνδαλο Watergate δίνει την ευκαιρία σε δυο δημοσιογράφους να επαναφέρουν τη χαμένη αίγλη στο επάγγελμα και να ανάγουν σε τέχνη την ερευνητική δημοσιογραφία. Η λάμψη που περιβάλλει το επάγγελμα, αποδίδεται στην ταινία «All the President's Men»(1976). Γεννιέται μια νέα κατηγορία δημοσιογράφων σταρ, αποπροσανατολισμένων από τις βασικές αρχές που καλούνται να υπηρετήσουν, οι οποίοι χάνουν το σεβασμό της κοινωνίας, με παράδειγμα το «Absence of Malice»(1981) και ακολουθεί η ανταγωνιστική δεκαετία του 1990 με την χαρακτηριστική ταινία «The Paper»(1994). Με την αλλαγή του αιώνα ο δημοσιογράφος έρχεται αντιμέτωπος με νέα τεχνολογικά μέσα που μπορεί να εκμεταλλευτεί προς όφελός του, εξαπατώντας όμως την κοινή γνώμη, όπως στην ταινία «Shattered Glass»(2004).

Μετά την επιλογή των ταινιών οι οποίες συμπεριλήφθηκαν στη βιβλιογραφία και στο κεντρικό σώμα της εργασίας, διαπίστωσα ότι στο σύνολό τους είχαν δανειστεί κάποιο στοιχείο αληθινό από τη δημοσιογραφική πραγματικότητα. Εκ των υστέρων λοιπόν και ενώ είχα ήδη καταλήξει στις συγκεκριμένες πέντε ταινίες, ανακάλυψα ότι α) το «Ace in the Hole» έχει γραφτεί από τον Billy Wilder που ήταν δημοσιογράφος και ότι η υπόθεση ταινίας έχει στηριχτεί σε πραγματικά γεγονότα που είχαν προηγηθεί της ταινίας 26 χρόνια, β) το «All the President's Men» είναι γνωστό ότι είναι πέρα για πέρα αληθινή ιστορία, επιπλέον όμως οι πραγματικοί δημοσιογράφοι της ταινίας έγραψαν το βιβλίο σύμφωνα με το οποίο κινήθηκε ο Pakula και ήταν σύμβουλοι σε όλη της διάρκεια της παραγωγής, γ) η ταινία «Absence of Malice» έχει γραφτεί από τον σεναριογράφο και πρώην δημοσιογράφο Kurt Luedtke, δ) το «The Paper» έχει γραφτεί από τον τότε αρχισυντάκτη του περιοδικού «Time» Stephen Koepf και τον αδερφό του, όπως επίσης ο σκηνοθέτης πέρασε αρκετό διάστημα στις εφημερίδες «New York Post» και «Daily News» για να πάρει στοιχεία που προσέθεσε στην ταινία, και ε) τέλος, το «Shattered Glass» είναι μια αληθινή ιστορία που δραματοποιήθηκε, για την οποία ταινία μάλιστα οι πραγματικοί συνάδελφοι του δημοσιογράφου, έδωσαν την έγκρισή τους στο σενάριο, πριν γυριστεί.

Οι κορυφαίες σύμφωνα με τους μελετητές του είδους ταινίες που αναλύθηκαν στην εργασία, αποδίδουν σε μεγάλο βαθμό την αληθινή δημοσιογραφία, επιβεβαιώνοντας ότι ο κινηματογράφος αντιγράφει την πραγματικότητα και το αντίστροφο. Ο χώρος της εφημερίδας αναδιαμορφώνεται ανάλογα με την εποχή, την τεχνολογία και τις πολιτισμικές συνήθειες. Το 1950 οι εφημερίδες στεγάζονται σε χώρους μικρούς, με διαχωρισμένα γραφεία, σε κλειστοφοβική ατμόσφαιρα, όπου οι εργαζόμενοι καπνίζουν αρειμανίως και στα περισσότερα γραφεία, μαζί με την κλασική γραφομηχανή υπάρχει πάντα σε ένα συρτάρι, φυλαγμένο ένα μπουκάλι με ποτό. Από το 1970 ο χώρος που εργάζονται οι δημοσιογράφοι «ανοίγει», τα γραφεία επικοινωνούν μεταξύ τους χωρίς διαχωριστικούς τοίχους, το φως είναι πιο πλούσιο, οι γραφομηχανές είναι πιο σύγχρονης τεχνολογίας, ο καπνός από τσιγάρα εξακολουθεί να πνίγει την αίθουσα και το ποτό σταδιακά απομακρύνεται από τα γραφεία των εφημερίδων. Το 1980, η αίθουσα σύνταξης δεν αλλάζει σημαντικά, με τη διαφορά ότι εμφανίζονται οι πρώτοι ηλεκτρονικοί υπολογιστές, που αντικαθιστούν

στα γραφεία τις γραφομηχανές. Το 1990, με τη διαφορά ότι οι εργαζόμενοι στον Τύπο έχουν πολλαπλασιαστεί και υπάρχει συνωστισμός στο χώρο, δεν διαπιστώνεται κάποια άλλη διαφορά. Τέλος, το 2000, το κάπνισμα είναι απαγορευτικό, αποτελεί ταμπού για τον κινηματογράφο και την κοινωνία, και έτσι εγκαταλείπεται από τον δημοσιογραφικό χώρο. Τα γραφεία της εφημερίδας ακολουθούν τη λογική ξεχωριστών γραφείων, με σύγχρονη αισθητική και οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές αποτελούν το κύριο εργαλείο της δουλειάς των δημοσιογράφων.

Οι πολιτικές συνθήκες διαμορφώνουν την εικόνα της κοινωνίας και όλα τα συστατικά της στοιχεία, ανάμεσά τους και τον Τύπο. Υπήρξαν χρονικές περίοδοι που χρειάστηκε οι δημοσιογράφοι να υποστηρίξουν συγκεκριμένες πολιτικές πεποιθήσεις, κυβερνήσεις, άλλες φορές στάθηκαν οι πιο σκληροί επικριτές, άλλοτε υπερέβησαν τα εσκαμμένα ή κράτησαν ουδέτερη στάση. Το «All the President's Men» επιβεβαιώνει περίτρανα τη στενή σχέση Τύπου και πολιτικής, καθώς και το πώς ύστερα από τέτοια γεγονότα, η δημοσιογραφία υιοθετεί νέες τακτικές και επαναπροσδιορίζει το ρόλο της.

Και οι πέντε ταινίες, παρ' ότι μεταξύ τους παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις που σχετίζονται με την εποχή και τις πολιτισμικές συνθήκες, όμως ακολουθούν πολύ βασικά στερεότυπα, τα οποία φαίνεται ότι δεν εγκαταλείπονται από τη λαϊκή κουλτούρα, μένοντας αμετάβλητα στο χρόνο. Η αντίληψη ότι «τα άσχημα νέα πουλάνε περισσότερο» (Bad news sells best) υπάρχει ανέκαθεν στη δημοσιογραφία και αποτυπώνεται σε όλες τις ταινίες που παρουσιάζονται εδώ. Η στερεοτυπική σχέση αρχισυντάκτη και δημοσιογράφου είναι παρούσα και καταλυτικής σημασίας σε όλες τις δεκαετίες και τις ταινίες που μελετήθηκαν. Οι πηγές από τις οποίες αντλούν πληροφορίες οι δημοσιογράφοι δίνουν καθοριστική τροπή στη δημοσιογραφική έρευνα και στη διαμόρφωση των ειδήσεων που τελικά παρουσιάζονται στο κοινό. Ως επί το πλείστον, η αστυνομία, δημόσιες υπηρεσίες, κυβερνητικά στελέχη δίνουν πληροφορίες στους δημοσιογράφους, ενώ από τα τέλη του 20^{ου} αι. το διαδίκτυο υποκαθιστά τις παραπάνω πηγές τουλάχιστον ως ένα μεγάλο βαθμό της έρευνας.

Οι δημοσιογράφοι παρουσιάζονται να ασκούν ερευνητική δημοσιογραφία κατά κύριο λόγο, πιθανώς καθώς εξυπηρετεί την ανάγκη της πλοκής μιας ταινίας και προκειμένου να προκαλεί το ενδιαφέρον του θεατή. Τη δεκαετία του 1970 εμφανίζεται ο δημοσιογράφος watchdog, κατόπιν από το 1980 οι δημοσιογράφοι γίνονται junkyard-dogs, επιμένοντας στις λεπτομέρειες της προσωπικής ζωής των θεμάτων τους για τη δημιουργία εντυπώσεων, μέχρι τη δεκαετία του 2000, που επικρατεί ο ρόλος του gatekeeper δημοσιογράφου.

Στις δεκαετίες που αναλύθηκαν, εμφανίστηκαν δημοσιογράφοι αχρείοι, ξεκινώντας από το '50, το '70 είδαμε τους δημοσιογράφους-σταυροφόρους, το '80 είδαμε την δημοσιογράφο που ερωτεύεται το θέμα της και αδυνατεί να ασκήσει το επάγγελμά της σωστά και με αμεροληψία. Το '90 στην ίδια ταινία εμφανίζεται ο δημοσιογράφος σκανδαλοθήρας αλλά και ο δημοσιογράφος-σταυροφόρος και τέλος το 2000, ο δημοσιογράφος ξαναπαρουσιάζει την εικόνα του αχρείου. Οι κατηγορίες στις οποίες ο Barris έχει κατατάξει τους ήρωες δημοσιογράφους, είναι σύμφωνες με την υπόθεση του έργου που εκτυλίσσεται και δίνουν την εκάστοτε εικόνα που τους χαρακτηρίζει.

Η δεοντολογία και οι ηθικές αρχές των δημοσιογράφων βρίσκονται στην καρδιά των υποθέσεων σε όλες τις δημοσιογραφικές ταινίες, αντικατοπτρίζοντας τον έντονο προβληματισμό της κοινωνίας για την σωστή και αποτελεσματική λειτουργία του Τύπου. Ακόμα όμως κι όταν δεν ακολουθεί τους κανόνες ένας δημοσιογράφος, ακόμα και όταν καταχράται την εξουσία του και δρα εναντίον της κοινωνίας, το

λάθος χρεώνεται στο άτομο αυτό μεμονωμένα. Τα μεμονωμένα περιστατικά δεν αφορούν τον Τύπο στο σύνολό του, αφού στον κινηματογράφο τουλάχιστον, αυτά τα στοιχεία είτε εξουδετερώνονται ή αυτοκαταστρέφονται εξαιτίας μιας θείας δίκης. Η αλήθεια με τον έναν ή τον άλλο τρόπο έρχεται στην επιφάνεια και ο Τύπος τελικά επιβραβεύεται. Ο κινηματογράφος, συντηρεί το αμερικανικό όνειρο παρά τις αντενδείξεις της πραγματικότητας, δίνοντας στις κακούς χαρακτήρες δημοσιογράφων το άλλοθι της υποκειμενικότητας.

10. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ace in the Hole (1951), Billy Wilder

Ένας αδίστακτος δημοσιογράφος, δωροδοκώντας τον τοπικό σερίφη μιας επαρχιακής πόλης, κρατάει υπό ομηρία έναν άνθρωπο που έχει παγιδευτεί σε ένα ορυχείο, για να γράψει το θέμα. Η πόλη μεταβάλλεται σε τσίρκο και το θέμα αποκτά εθνική διάσταση.

Σκηνοθετημένη από τον Billy Wilder.

Πρωταγωνιστές: Kirk Douglas, Jan Sterling, Bob Arthur, Porter Hall



All the President's Men (1976), Alan Pakula

Δύο δημοσιογράφοι της εφημερίδας Washington Post, ψάχνουν την αλήθεια πίσω από τη διάρρηξη στα γραφεία των Δημοκρατικών στο κτήριο Watergate. Οι πληροφορίες τους, φτάνουν μέχρι τον Λευκό Οίκο και είναι αποφασισμένοι να βρουν την αλήθεια, παρά τα συνεχή εμπόδια που συναντούν.

Σκηνοθετημένη από τον Alan Pakula.

Πρωταγωνιστές: Robert Redford, Dustin Hoffman, Jason Robards, Jack Warden

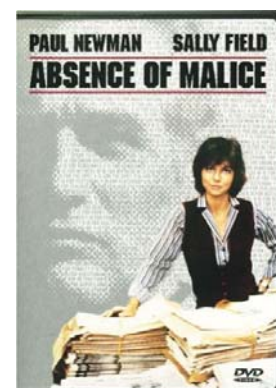


Absence of Malice (1981), Sydney Pollack

Μια δημοσιογράφος, γράφει στην εφημερίδα που εργάζεται για έναν έμπορο ότι θεωρείται ύποπτος για την εξαφάνιση ενός ανθρώπου. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς της τα δεδομένα αλλάζουν και οι ανατροπές διαδέχονται η μία την άλλη με τραγικές συνέπειες.

Σκηνοθετημένη από τον Sydney Pollack.

Πρωταγωνιστές: Paul Newman, Sally Field, Melinda Dillon



The Paper (1994), Ron Howard

Ένα 24ωρο σε μια εφημερίδα της Νέας Υόρκης, ιδωμένο μέσα από έναν δημοσιογράφο και τους συναδέλφους του. Ο ήρωας, ανάμεσα σε προσωπικά και επαγγελματικά προβλήματα, προσπαθεί να συγκεντρώσει πληροφορίες για ένα θέμα που πρόκειται να δημοσιευτεί μέσα σε λίγες ώρες.

Σκηνοθετημένη από τον Ron Howard.

Πρωταγωνιστές: Michael Keaton, Glenn Close, Robert Duvall, Randy Quaid



Shattered Glass (2004), Billy Ray

Ο Stephen Glass, δημοσιογράφος του περιοδικού New Republic, με αφορμή ένα άρθρο του, αμφισβητείται για την εγκυρότητα της δουλειάς του. Οι αποκαλύψεις σοκάρουν τόσο τον αρχισυντάκτη του, όσο και τους υπόλοιπους συναδέλφους του.

Σκηνοθετημένη από τον Billy Ray.

Πρωταγωνιστές: Hayden Christensen, Peter Sarsgaard, Chloë Sevigny



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

- Φωτιάδου Αλκμήνη, Σταθμίζοντας την ελευθερία του λόγου, Δικαστικές τεχνικές και ελευθερία του λόγου στις Η.Π.Α. και στην Ελλάδα, Εκδ. Σάκκουλα, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 2006
- Avery K. Robert and Eason David (edited by), Critical Perspectives on Media and Society, Guilford Press, New York, 1991
- Barris, A., Stop the Presses! The Newspaperman in American Films, South Brunswick:A. S. Barnes, London: Thomas Yoseloff, 1976
- Belsey Andrew (edited by), Ruth Chadwick, Ethical Issues in Journalism and the Media, Routledge, London and New York, 1992
- Belton John (edited and with an introduction by), Movies and Mass Culture, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1996
- Berkowitz Dan, Social Meanings of News, Sage Publications, California, 1997
- Carey W. James, Communication as Culture, Essays on Media and Society, Routledge, London and New York, 1989
- Christians G., Ferre P. John, Mark P., Fackler Clifford, Good News, Social Ethics and the Press, Oxford University Press, New York, 1993
- Conboy Martin, The Press and Popular Culture, Sage Publications, London, 2002
- Denzin K. Norman, The Cinematic Society, The Voyeur's Gaze, Sage Publications Ltd, 1995
- Dillon J. Michael, Media Ethics goes to the movies, Greenwood Press, 2002
- Ehrlich C. Matthew, Journalism in the Movies, University of Illinois Press, 2005
- Good, Howard, Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film, The Scarecrow Press Inc., Metuchen, New Jersey, 1989

- Good, Howard, Journalism Ethics Goes to the movies, Rowman & Littlefield Publishers, 2007
- Hiebert Ray Eldon (edited by), Impact of Mass Media, current issues, Addison Wesley Longman, USA, 1999.
- Hollows Joanne (edited by), Hutchings Peter, Jancovich Mark, The Film Studies Reader, Arnold, London, 2000
- Lantos G. P., The Boundaries of Strategic Corporate Social Responsibility, Stonehill College, 2001
- Lehman Peter, Luhr William, Thinking about Movies, Watching, Questioning, Enjoying, Blackwell Publishing, Oxford, 2005
- Quart Leonard and Auster Albert, American Film and Society since 1945, Westport, Connecticut, London, 2002
- Ryan Michael and Kellner Douglas, Camera politica, The politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film, First Midland Book Edition, 1990
- Sabato J. Larry, Feeding Frenzy, How Attack Journalism Has Transformed American Politics, The Free Press, New York, 1993

Άρθρα

- Ghiglione Loren, Saltzman Joe, Fact or Fiction, Hollywood looks at the news, exhibit Newseum, Washington D.C., 2005 (Online)

http

- <http://www.msubillings.edu/commfaculty/weiss/492%20stuff/Ehrlich-Shattered%20Glass%20rev.pdf>
- <http://www.ajr.org/article.asp?id=2588>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/1960s>