

Η αφήγηση ως γνώση και η περίπτωση της βιογραφίας

Θα παρουσιάσω κάποιες σκέψεις γύρω από την αφήγηση ως μορφή γνώσης, τις περισσότερες μαζεμένες από τη συγγραφική μου δουλειά – αλλά όχι μόνο. Κυρίως με ενδιαφέρει εδώ ο τρόπος με τον οποίο πραγματικά γεγονότα μετατρέπονται σε αφήγηση – κατά συνέπεια και ερμηνεία – μέσα από κάποιες μεταμορφωτικές πράξεις που θα περιγράψω. Το κείμενο χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο, θα αναφερθώ σύντομα στο ιστορικό και την ουσία της μελέτης της αφήγησης ως γνώσης. Στο δεύτερο, θα ορίσω τις μεταμορφωτικές πράξεις που εφαρμόζουμε στην πραγματικότητα μετατρέποντάς την σε αφήγηση, με ειδικό παράδειγμα το είδος της κινηματογραφικής βιογραφίας. Στο τρίτο, θα προσπαθήσω να βγάλω κάποια γενικότερα συμπεράσματα, για τη σημασία της αφήγησης ως γνώσης.

A. Η αφήγηση ως μορφή γνώσης

Ορίζω εδώ την αφήγηση ως περιγραφή χαρακτήρων εν δράσει. Ο χαρακτήρας, όπως ορίζεται, είναι δέκτης, παραγωγός και πομπός ιδεών, αισθημάτων αλλά και κυρίως κινήτρων που οδηγούν εν δυνάμει στην πράξη. Φυσικά, ζει μέσα σε περιβάλλον άλλων χαρακτήρων, με αντίστοιχη δυναμική. Η δράση που περιγράφει η αφήγηση μπορεί να είναι εξωτερική, εσωτερική (στον χαρακτήρα) ή και συνδυασμός των δύο.

Η αφήγηση είναι πράξη κατά κανόνα διαπροσωπική: ο α λει μια ιστορία στον β , είτε ο β είναι φυσικά παρών, όπως στο παραμύθι της γιαγιάς, είτε όχι, όπως την ώρα της συγγραφής ενός βιβλίου – σε αυτή την περίπτωση η μεταφορά στον αποδέκτη γίνεται αργότερα, όταν το έργο είναι έτοιμο¹. Κατά συνέπεια, στους σκοπούς της αφήγησης, εκτός της έκφρασης περιλαμβάνεται – σε διάφορο βαθμό, κατά περίπτωση – και η επικοινωνία. Σύμφωνα με τις παλιότερες αισθητικές θεωρίες

¹ Σε κάποιες περιπτώσεις, όπως σε ένα ημερολόγιο, μπορεί ο α και ο β να είναι το ίδιο πρόσωπο -- και τότε όμως υπάρχει ο διπλός ρόλος του πομπού και του δέκτη.

ο αφηγούμενος *α* θέλει πρωτίστως (αν όχι και αποκλειστικώς) να δημιουργήσει στον *β* κάποιο συναισθηματικό αποτέλεσμα. Όμως η επικοινωνιακή λειτουργία της αφήγησης, εκτός από αυτό, περιλαμβάνει σίγουρα σε κάποιο βαθμό και τη διάσωση, τη διερεύνηση ή/και τη μετάδοση της γνώσης. Η γνώση που μεταδίδεται άμεσα ή έμμεσα δια μέσου μιας ιστορίας μπορεί να είναι απλά πραγματολογική, θεωρητική, ιδεολογική, μάθημα περί μεθόδου, τρόπου ζωής, σχεδόν οτιδήποτε. Από πρακτικές γνώσεις για την κατασκευή μιας καλύβας (*Ροβινσών Κρούσος*), σε εσωτερική απόκρυφη γνώση (*Η αναζήτηση του Γκράαλ*), σε ηθικό δίδαγμα (βίοι αγίων), σε επιστημολογική πραγματεία (στις ιστορίες του Σέρλοκ Χολμς).

Αν και η άποψη ότι ένα αφήγημα μπορεί να μεταφέρει πληροφορίες είναι γνωστή από τα παλιά, καθώς και το ότι κάποιοι κλάδοι της γνώσης είχαν ανέκαθεν την αφήγηση ως κύριο εργαλείο τους – περί αυτού, περισσότερο παρακάτω --, η άποψη ότι η αφήγηση συνιστά έναν *άλλον νόμιμο γνωστικό τρόπο*, ισχυρό όσο και η ταξινομική-αναλυτική ματιά της επιστήμης, είναι – περιέργως – πολύ καινούργια.

Μάλιστα, η επίσημη πολιτογράφηση της αφήγησης και στον επιστημολογικό χώρο (στον αισθητικό ανήκει απο χλιετηρίες) γίνεται μόλις το 1986 με το άρθρο του εκπαιδευτικού και γνωστικού ψυχολόγου Jerome Bruner ‘Two modes of thinking’² (‘Δυο τρόποι σκέψεις’). Αν και ήταν και πρωτύτερα προφανές ότι υπήρχαν ειδικές περιπτώσεις αφήγησης με σκοπιμότητα μη-καλλιτεχνική (π.χ. τα αφηγήματα ενός Ηροδότου ή Ξενοφώντος) ο Bruner είναι ο πρώτος που έθεσε το θέμα στη γενικότητά του, τονίζοντας ότι ο ανθρώπινος νους έχει δύο εντελώς διαφορετικούς τρόπους να γνωρίζει την πραγματικότητα: αυτόν που αποκαλεί *παραδειγματικό (paradigmatic)* δηλαδή τον ταξινομικό, ‘επαγωγικό’ (*inductive*) ή ‘παραγωγικό’ (*deductive*) της επιστήμης, και δεύτερο τον *αφηγηματικό (narrative)*, που είναι διάφορος του πρώτου σε μορφή, πρόθεση και λειτουργία – και οι δυο τρόποι, ενώ μπορούν να συνεργαστούν, δεν μπορούν να υποκαταστήσουν ο ένας τον άλλον. Αυτή η πρώτη δήλωση, ενισχυμένη αναμφισβήτητα από το επιστημονικό εκτόπισμα του Bruner, λειτούργησε λυτρωτικά, επιτρέποντας να ομολογήσουμε αυτό που ως τότε όλοι σκεφτόμασταν. Ότι ναι, η αφήγηση, εκτός από μηχανισμός παραγωγής συναισθηματικών αντιδράσεων, είναι και μορφή γνώσης. Η συμβολή του Bruner, όσο

² Περιλαμβάνεται στο βιβλίο του *Actual minds, possible worlds*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.

κι αν μοιάζει στοιχειώδης, είναι τεράστια. Ονομάζοντας και ορίζοντας τη γνωστική (σε αντίθεση με την απλά αισθητική ή/και συναισθηματική) λειτουργία του αφηγηματικού τρόπου στη γενικότητά του, ο Bruner νομιμοποίησε αλλά και υποκίνησε ουσιαστικά την στο εξής μελέτη της αφήγησης και υπό αυτό το πρίσμα.



Η αδυναμία μας να δούμε την αφήγηση αυτή καθαυτή – πέρα από υποπεριπτώσεις – ως γνωστική λειτουργία, οφείλεται σε δυο προκαταλήψεις, που και οι δυο ξεκινούν από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη και την ιστορία της υποδοχής της: η πρώτη, είναι η ουσιαστική εξίσωση κάθε άξιας λόγου αφήγησης με κάποια *ενσυνείδητη, έντεχνη εξιστόρηση*, ανεξαρτήτως μέσου, είτε αυτό είναι το έπος, είτε η λυρική ποίηση, ή το δράμα – με τους αιώνες θα προστεθούν σε αυτά το μυθιστόρημα, ο κινηματογράφος, τα κόμικς, και κάθε άλλο μέσο που αφηγείται μια ιστορία, μέσο ‘υπαρκτό ή που θα εφευρεθεί’, που λένε και τα συμβόλαια περί πνευματικών δικαιωμάτων. Η δεύτερη, είναι η προκατάληψη που θέτει ουσιαστικά ως κύριο στόχο του έντεχνου αφηγήματος, όπως ορίστηκε για την τραγωδία, την *κάθαρσιν παθημάτων δι ελέου και φόβου*. Από τον Αριστοτέλη και μετά, η αφήγηση στοχεύει κατά κανόνα σε ένα έντονο αισθηματικό αποτέλεσμα.

Ο θεωρητικός λόγος περί αφήγησης στην Ελλάδα και τη Ρώμη, έπειτα στην Αναγέννηση, και μέχρι σήμερα σχεδόν η *αφηγηματολογία* – η μεταμόρφωση της αρχαίας ποιητικής σε ‘επιστήμη’ – ασχολούνται ουσιαστικά με τον έντεχνο λόγο, και μάλιστα στις ψηλότερες κορφές του, μελετώντας κυρίως το πώς αυτός καταφέρνει τα αποτελέσματα του (εδώ βάζει το χεράκι της άλλη αρχαία παράδοση: η *ρητορική*) πάνω στον αναγνώστη – ή με άλλο τρόπο, ανάλογα του μέσου, δέκτη. Και όταν λέμε αποτελέσματά εννοούμε κατά κανόνα αποτελέσματα *συναισθηματικά*.

Και όλα αυτά είναι καλά και άγια και ενδιαφέροντα: και βέβαια υπάρχουν έντεχνα αφηγήματα – και καλώς υπάρχουν! --, και βέβαια τα περισσότερα έχουν στόχο συναισθηματικό. Όμως, από τα αμέτρητα *bits* αφηγηματικής πληροφορίας που διακινούνται στον πλανήτη κάθε μέρα, τώρα ή και παλαιότερα, οι έντεχνες αφηγήσεις κάθε λογής δεν αντιπροσωπεύουν παρά ένα απειροελάχιστο κλάσμα. Είναι παράλογο: ενώ δεν θεωρούμε φυσικό δείγμα της ανθρώπινης κινητικότητας τον Κώστα Κεντέρη,

ούτε χαρακτηρίζουμε τη γνωστική ικανότητα του είδους στα μαθηματικά με παραδείγματα τον Αρχιμήδη και τον Νεύτωνα, κι όμως ερευνώντας τους κανόνες της αφήγησης ως ανθρώπινης δραστηριότητας, την εξετάζουμε σχεδόν αποκλειστικά ως έντεχνη δραστηριότητα και μάλιστα, κατά κανόνα στις κορυφαίες της εκδηλώσεις. Βεβαίως, οι βαλλιστικοί πύραυλοι αποτελούν εξελίξεις της οβίδας, που αποτελεί εξέλιξη του ακοντίου, που αποτελεί εξέλιξη της πέτρας που πέταξε κάποτε κάποιος πρωτο-άνθρωπος σε ένα μαμούθ. Όμως η μελέτη της μηχανικής τους μας λέει ελάχιστα πράγματα για τις ικανότητες του ανθρώπινου χεριού, και απολύτως τίποτε για τον πετροπόλεμο.

Να τονίσω ότι δεν κάνω κάποια κριτική από πρίσμα μεταμοντέρνο ή αποδομητικό, δεν συντάσσομαι με τη σχετικοποίηση των πάντων και απέχω πολύ από απόψεις – πολύ της μόδας ακόμη σε κάποιους κύκλους –, σύμφωνα με τις οποίες όλες οι αφηγήσεις είναι ίσες κι ο *Βασιλιάς Αηρ* είναι ακριβώς όσο καλή λογοτεχνία όσο η μετάδοση του τελευταίου ποδοσφαιρικού αγώνα ή το τελευταίο τηλεοπτικό σποτ της μύρας *Μύθος*, που είναι βέβαια και αυτά – επ’ αυτού ουδεμία αντίρρηση --, αφηγηματικά γεγονότα. Το μόνο που υποστηρίζω είναι ότι η αφήγηση, είτε γραπτή είτε προφορική, που εξυπηρετεί κυρίως άλλους σκοπούς, πλην της καλλιτεχνικής έκφρασης, είναι πολύ πιο συνηθισμένη και κατά συνέπεια – ακριβώς επειδή δεν είναι έντεχνη, δεν έχει περάσει δηλαδή από το αμόνι και τον έλεγχο της τεχνικής –, είναι πολύ πιο χαρακτηριστική της βασικής αφηγηματικής μας λειτουργίας, που περιλαμβάνει και αυτήν της αφήγησης ως βασικού γνωστικού μηχανισμού.

Δεν υπάρχει αμφιβολία: όσο κι αν πηγάζουν από μια βαθιά κοινή ρίζα, είναι άλλη η έγνοια του λογοτέχνη και άλλη του ανθρώπου που ζει την αφήγηση ως καθημερινό γεγονός επικοινωνίας. Και η εστίαση της αφηγηματολογίας και των παρεμφερών κλάδων σε εξέχοντα δείγματα έντεχνου γραπτού ή/και προφορικού λόγου δεν αδίκησε καμμία όψη της αφήγησης όσο αυτή: της αφήγησης ως μορφής γνώσης. Θεωρώντας βασικό σκοπό της έντεχνης αφήγησης τη διακίνηση αισθημάτων (πάλι το: *κάθαρσις παθημάτων δι ελέου και φόβου*) η ποιητική και η αισθητική αγνόησαν εξαρχής την άλλη της, θεμελιώδη λειτουργία.

Η πρώτη επανάσταση, μακριά από την θεώρηση της αφήγησης-ως-υψηλής-τέχνης ήταν η προσέγγιση της λαογραφίας τον 19^ο αιώνα που, εμπνευσμένη από το πνεύμα του ρομαντισμού, έδωσε για πρώτη φορά κύρος στον λαϊκό, προφορικό λόγο· και πάλι όμως έμεινε στο παραμύθι, τη μπαλάντα, το λαϊκό τραγούδι, τους αφηγηματικούς θρύλους και τις παραδόσεις – μ’ άλλα λόγια, στις έντεχνες μορφές, που κι αν δεν προσεγγίζουν τη συνθετότητα της γραπτής λογοτεχνίας, παρά ταύτα απέχουν πολύ από την καθημερινή λειτουργία. Η δεύτερη επανάσταση -- ας τη χαρακτηρίσω εδώ ενδεικτικά ‘του Bruner’ – είναι εντελώς πρόσφατη.

Κι όμως, ορισμένοι ειδικοί κλάδοι της γνώσης, από την αρχαιότητα κιόλας είτε απέρριψαν τον *παραδειγματικό* τρόπο – έτσι η *ιστορία* και η *βιογραφία* – είτε δέχτηκαν εξ αρχής και τον αφηγηματικό ως εξίσου νόμιμο, ως βασικό δηλαδή εργαλείο στην καταγραφή και τη διερεύνηση της γνώσης. Αυτό συνέβη στην *ιατρική*, όπου από τον Ιπποκράτη κιόλας, η ‘κλινική’ αφήγηση (*case history*) αποτελεί καίριο μέρος του ιατρικού λογισμού και στη *νομική επιστήμη*. Όποιος βρέθηκε ποτέ σε δικαστήριο ξέρει ότι η δικανική διαδικασία δεν είναι τίποτε άλλο – όπως σε εκείνο το εξαιρετο *Ρασομόν* του Ακίρα Κουροσάβα --, από πάλι αντιμαχόμενων ιστοριών, που πάει να πει πάλι διαφορετικών *ερμηνειών κάποιων γεγονότων*.

Κι αυτό είναι το καίριο σημείο. Γιατί εκτός από την πρώτη, στοιχειώδη λειτουργία της αφήγησης-ως-γνώσης, την πραγματολογική θα λέγαμε – όπου *γνώση* = *πληροφορία* --, η δεύτερη και σπουδαιότερη είναι αυτή της *αφήγησης ως ερμηνείας*. Ερμηνεία και αφήγηση είναι έννοιες αλληλένδετες: είτε το θέλουμε είτε όχι, αφηγούμενοι ερμηνεύουμε γεγονότα και πρόσωπα, που πάει να πει τα εντάσσουμε σε ένα σύστημα που αναδεικνύει τις αιτιακές αλληλουχίες που τα διέπουν. Ο Ε. Μ. Φόρστερ λει στην *Τέχνη του μυθιστορήματος* ότι το ‘η βασίλισσα πέθανε και μετά πέθανε ο βασιλιάς’ είναι απλά μια ιστορία (*story*), ενώ το ‘η βασίλισσα πέθανε και μετά πέθανε ο βασιλιάς, από τον καημό του’ είναι *πλοκή* (*plot*). Η αλήθεια είναι ότι αφήγηση δίχως πλοκή (όρος αριστοτελικός) δεν υπάρχει. Ακόμη και στη μελέτη της οντογένεσης της αφηγηματικής λειτουργίας, η πρώτη φάση που απομονώνεται ως καίρια, ως γένεση ουσιαστικά της αφηγηματικής λειτουργίας αυτής καθαυτής, είναι η στιγμή όπου το παιδί αρχίζει να συνδέει τα παρατιθέμενα γεγονότα αιτιακά.

Ο αφηγηματικός νους είναι αιτιοκρατικός: ο παρατηρητής μιας σειράς λέξεων, εικόνων ή γεγονότων θα τις θυμηθεί πολύ καλύτερα αν μπορεί να τις συνδέσει με μια αιτιακή σχέση, όπως π.χ. στη συλλογή *κνηγός, δάσος, ντουφέκι, λαγός*. Αλλά – και

εδώ το ενδιαφέρον αυξάνει --, και σε μια σειρά εκ πρώτης όψεως ασχέτων όρων, ο νους θα προσπαθήσει κατά το δυνατόν να ανακαλύψει – κι αν όχι, τότε να φτιάξει --, σχέσεις αιτιακές, να δημιουργήσει δηλαδή κάποιου τύπου πλοκή.

Πριν μας το πουν οι γνωστικοί ψυχολόγοι το είχε επισημάνει ο Έντμουντ Χούσερλ, ότι η αντίληψη δεν είναι παθητική-αναλυτική αλλά βουλητική-συνθετική λειτουργία. Ακριβώς όπως ο νους ανακαλύπτει μορφές μέσα στα παράξενα σχήματα του τεστ *Rorschach*, έτσι και ψάχνει ενεργά να συνδέσει γεγονότα και πρόσωπα γύρω του (*πράξεις και χαρακτήρες*, τα είπαμε αρχικά) με σχέσεις αιτιότητας, ‘αντικειμενικά υπαρκτές’ ή και μη – σε κάποιες μορφές της δεύτερης περίπτωσης μπορούμε να μιλάμε για ‘μαγική σκέψη’ ή και να φτάνουμε, ιδιαίτερα όταν έχουμε υπερ-εξηγήσεις, στην παράνοια. Ακόμη και ακούγοντας ‘η βασίλισσα πέθανε και μετά πέθανε ο βασιλιάς’, ο παραλήπτης του μηνύματος θα προβάλλει, άθελά του, κάποια ερμηνεία για την *αιτία* αυτής της χρονικής αλληλουχίας – φυσικά, όχι την ίδια αναγκαστικά ο καθένας. Μια τέτοια σειρά αιτιακών συνδέσεων, όταν έχει ικανό μήκος, γίνεται εξ ορισμού αφήγηση, ιστορία.



Αν πάσουμε να θεωρούμε την αφήγηση αναγκαστικά έντεχνη, γίνεται αμέσως φανερό ότι η καθημερινή ζωή, πράξη, ομιλία, συζήτηση κυριαρχείται από υλικό αφηγηματικής μορφής. Επιπλέον, η – δηλωμένη ή αδήλωτη, συνειδητή ή ασυνειδητή – πράξη του να πούμε μια ιστορία επιδέχεται σχεδόν πάντα τελεολογικής ερμηνείας. Ο σκοπός της αφήγησης μπορεί να είναι ευτελής ή όχι, ειλικρινής ή όχι, αγαθός ή όχι, όμως μόλις πούμε (ή με άλλο τρόπο δηλώσουμε) το ‘θα σου πω μια ιστορία’, αμέσως μπαίνουμε στον χώρο της γνωστικής και επικοινωνιακής σκοπιμότητας. Όταν τα λόγια μας – ή τα στοιχεία όποιου άλλου μέσου χρησιμοποιούμε – αποκτήσουν τον χαρακτηρισμό της *ιστορίας*³ (που δεν είναι ποτέ άμοιρη από την *πλοκή*), τότε οδηγούν

³ ‘Ιστορία’ θα εννοώ εδώ μια αφήγηση που, ανεξάρτητα από την έκτασή της, λέγεται με πρόθεση και είναι λίγο-πολύ ολοκληρωμένη, έχει αρχή, μέση και τέλος – αυτό σε αντίθεση π.χ. με τα ψήγματα αφηγηματικού λόγου που υπαισέρχονται στην καθημερινή κουβέντα, και μπορεί να είναι αφηγηματικά ως προς τον τρόπο χωρίς όμως να συνιστούν ένα, έστω ελάχιστο, αφηγηματικό σύνολο.

αμέσως και στην ερμηνεία, της οποίας η μετάδοση, είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα, είναι το κύριο μέρος της αφήγησης. Η φράση ‘εγώ θα στα πω ακριβώς όπως έγιναν και βγάλε εσύ το συμπέρασμα σου’ δεν είναι ποτέ ειλικρινής, μιας και από την ίδια της τη φύση η αφήγηση είναι φτιαγμένη για να οδηγεί σε κάποιο συμπέρασμα, αφού δεν παραθέτει απλώς γεγονότα αλλά τα συνδέει αιτιακά – όσο βαθιά κρυμμένη κι αν είναι αυτή η αιτιότητα. Ποτέ δεν λέμε τα πράγματα ‘ακριβώς όπως έγιναν’, και τούτο για τον απλούστατο λόγο ότι αυτό είναι φύσει αδύνατον.

Πιστεύω ότι ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας ως διήγησης *πράξεως σπουδαίας και τελείας*, μπορεί λίγο πολύ να καλύψει κάθε αφήγηση με πρόθεση: κατ’ αρχήν, κάθε ιστορία είναι *διήγησις πράξεως ή πράξεων*, ενταγμένων – όταν είναι πολλές – σε ένα ευρύτερο αφηγηματικό σχήμα. Αλλά σχεδόν κάθε ιστορία που λέγεται με πρόθεση (‘θα σου πω την ιστορία του τάδε...’, ‘θα σου πω πώς έγινε το δείνα...’) είναι *τελεία*, δηλαδή *ολοκληρωμένη*, έχει αρχή, μέση και τέλος. Μα κι αν ένα από αυτά τα στοιχεία λείπει, η έλλειψη είναι βασικό στοιχείο του αφηγηματικού μηχανισμού: ερμηνεύεται από τον αφηγητή ως έχουσα κάποιο ειδικό νόημα. Έτσι, μια ιστορία μπορεί να στερείται τέλους για πολλούς λόγους – αλλά πάντα για *κάποιο* λόγο. Είτε είναι ένα τηλεοπτικό επεισόδιο που παρουσιάζεται κουτσοσυρεμένο ώστε να μας εξαφθεί η περιέργεια να δούμε το επόμενο, είτε είναι μορφή μοντερνίστικου ή ‘παρανοϊκού’ χιούμορ, είτε -- σε έργα όπως η *Περιπέτεια* του Αντονιόνι ή η *Τριλογία της Νέας Υόρκης* του Πολ Όστερ – όπου με την απουσία λογικού κλεισίματος της πλοκής ο δημιουργός σημαίνει κάτι για την ίδια τη φύση ενός ανεξήγητου ή και παράλογου κόσμου, σε κάθε περίπτωση η ανολοκλήρωτη ιστορία είναι η εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα: μας κάνει να αισθανθούμε τη νοσταλγία του τέλους – που ολοκληρώνει και το νόημα της ιστορίας. Όσο για το *σπουδαίον* μιας διήγησης, μπορεί να σημαίνει άλλο πράγμα για την κάθε εποχή, κοινωνία, πρόσωπο. Αλλά στην καθημερινή περίπτωση, το *σπουδαία* μιας ιστορίας που λέγεται από τον *α* στον *β* ταυτίζεται ουσιαστικά με το γεγονός της αφήγησης: θέλω να πω, η ιστορία είναι σπουδαία γιατί τη λέμε, ή μάλλον τη λέμε *γιατί είναι σπουδαία* (για μας ή/και για τον άλλον), που πάει να πει: είναι αρκετά σπουδαία ώστε να μεταδοθεί.

Στον καθημερινό λόγο, η σημασία της ιστορίας ταυτίζεται κατά κανόνα με το γνωστικό της περιεχόμενο: ακόμη και όταν ο αφηγητής στοχεύει σε κάποιο βαθμό στα συναισθήματα του δέκτη η ιστορία λέγεται για να μεταφέρει κάτι, να διακινήσει γνώση, γνώση στοιχείων, γνώση ερμηνειών ή και, γιατί όχι, γνώση και ερμηνεία

συναισθημάτων. Για κάθε *τελεία* (ολοκληρωμένη) ιστορία που θα πούμε, υπάρχει πάντα ένα συγκεκριμένο ‘δίδαγμα’ ή – για να μη χρησιμοποιήσω λέξη τόσο βαρυσμένη ιστορικά – δηλωτικό συμπέρασμα, που αν και ενίοτε δεν εξαντλεί το νόημα της ιστορίας, πάντως είναι, συνειδητά ή ασυνείδητα, ο κυρίαρχος λόγος για να ειπωθεί. Κι αυτός ο λόγος οδηγεί κατά κανόνα και τη δομική της εξέλιξη, στήνει τον σκελετό της κατασκευής, είναι η αόρατη ραχοκοκαλιά του αφηγηματικού οργανισμού – με αυτή ακριβώς την έννοια λεω ότι η αφήγηση είναι σχεδόν πάντα τελεολογική. Ναι, ο σκοπός που λέμε μια ιστορία είναι η δομική της αρχή ή, για να παραφράσω τον Φλομπέρ, ‘το ύφος είναι ο ίδιος ο σκοπός’.



Ανέφερα παραπάνω τον Χούσερλ, για να πω ότι ο νους αναζητεί και δημιουργεί την αιτιακή σύνδεση μεταξύ δυο αφηγουμένων γεγονότων γ_1 και γ_2 , ή αλλιώς μεταξύ ενός χαρακτήρα X και μιας επακόλουθης πράξης α . Πρέπει να τονιστεί ότι η σχέση αυτή μπορεί να υπάρχει ή να μην υπάρχει ‘αντικειμενικά’ – να μην μπορεί δηλαδή να επιβεβαιωθεί με κάποιον εμπειρικό τρόπο. Έτσι, ενώ στη *Μήδεια* του Ευριπίδη η δολοφονία των παιδιών – όσο απεχθής – δεν παύει να ερμηνεύεται ως επακόλουθο της ζήλιας της ηρωίδας για την απιστία του Ιάσονα, το συμπέρασμα ενός μικρού παιδιού ‘θύμωσα με τη μαμά μου και γι’ αυτό έσπασε το πόδι της’ – όσο κι αν μοιάζει λογικό στον ‘μαγικό’ τρόπο της σκέψης του --, ξέρουμε ότι δεν αναπαράγει μια εξωτερική αιτιακή σχέση.

Με άλλα λόγια, ενώ η πρώτη ύλη της αφήγησης είναι σε μεγάλο ποσοστό (κάποτε αποκλειστικά) εξωτερική, το γεγονός της αφήγησης προϋποθέτει σε κάθε περίπτωση τον αφηγητή: είτε αναπαράγει αντικειμενικά υπαρκτές αιτιακές σχέσεις είτε όχι, το έργο της αφήγησης είναι η σύνδεσή τους.

Αυτή άλλωστε η οργάνωση του εν πολλοίς άμορφου υλικού του ‘εξωτερικού’ κόσμου (βάζω τη λέξη σε εισαγωγικά καθώς περιλαμβάνει και αντικείμενα εσωτερικά αντιληπτά από τη συνείδηση) είναι και η κυριότερη λειτουργία της αφήγησης-ως-γνώσης: είναι δύναμη μορφοποιός, ανταγωνίστρια του χάους. Ζούμε σε ένα πολυδιάστατο αντιληπτικό κόσμο, πολλών πολυ-εκατομμυρίων ανά πάσα στιγμή οπτικών, ηχητικών ή άλλων αισθητικών, εσωτερικών ή εξωτερικών ερεθισμάτων. Και

όπως η έννοια της κατηγοριοποίησης είναι θεμελιώδης για την οργάνωση του νοερού χώρου των σταθερών αντικειμένων της νόησης ⁴, έτσι και η αφηγηματική λειτουργία αποτελεί τη βασικότερη μεγάλης κλίμακας διαδικασία οργάνωσης στον χρόνο. Η προκατάληψη της νόησης υπέρ της αφηγηματικής-αιτιακής διαδοχής είναι προκατάληψη υπέρ της τάξης, σε ένα χαοτικό κόσμο. Η μετατροπή της χωροχρονικής ή κάποτε και απλά χρονικής παράταξης δυο γεγονότων γ_1, γ_2 σε αιτιακή σχέση είναι ‘ατομική μονάδα’ της αφήγησης, ο μηχανισμός που μας επιτρέπει να λειτουργούμε σε ένα υπερσύνθετο περιβάλλον χωρίς ούτε να διαλυόμαστε, ούτε – όταν λειτουργεί λίγο πολύ φυσιολογικά -- να ωθούμαστε στην έσωθεν μείωση των διαθέσιμων επιλογών, τη μηχανικότητα που βρίσκουμε σε σοβαρές παθολογικές καταστάσεις.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ακόμη και η νευρωνική βάση της αφήγησης ξεκινά από διαδικασίες εξαρτημένες από τη ροή του χρόνου. Αφήγηση, σημαίνει μνήμη – αν εξαιρεθούν ακραίες, ‘on-line’ μορφές όπως η μετάδοση ενός αγώνα ποδοσφαίρου, η αφήγηση αναφέρεται σε γεγονότα που έχουν ήδη συμβεί – και μάλιστα μνήμη επεισοδική, μνήμη με την δυνατότητα διάταξης των γεγονότων της στον χρόνο. Δεν θα μπω εδώ στα βαθιά νερά ούτε της νευρολογίας (αναφέρω μόνο τη γοητευτική περίπτωση του ‘ανθρώπου χωρίς παρελθόν’ που περιγράφει ο Όλιβερ Σακς ⁵ και κάποιες παρατηρήσεις σχετικά με τον πιθανό εντοπισμό μέρους των λειτουργιών της επεισοδικής μνήμης στον ιππόκαμπο ⁶), ούτε και στη γενικότερη διχοτομία ‘φύση ή αγωγή’ (*nature vs. nurture*) σχετικά με τη φυλογένεση και την οντογένεση του αφηγηματικού μηχανισμού – ο πρώτος τομέας είναι εν πολλοίς ανεξερεύνητος, ενώ στον δεύτερο υπάρχουν συγκεντρωμένες κάποιες εξαιρετικά ενδιαφέρουσες – συχνά διϊστάμενες – απόψεις ⁷. Αυτό που θέλω να τονίσω κυρίως είναι ότι, σε κάθε περίπτωση, ανεξάρτητα και από τη νευρολογική υποδομή και την καταγωγή της αφηγηματικής συμπεριφοράς, ο θεμελιώδης μηχανισμός της είναι η ιεράρχηση ενός

⁴ Lakoff, G. *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.

⁵ Sacks, Oliver, “The Lost Mariner”, *The man who mistook his wife for a hat*, London: Picador, 1985.

⁶ Eichenbaum, H. B. “Amnesia, the hippocampus and episodic memory”, *Hippocampus*, 8:197, 1998.

⁷ Βλέπει ιδιαίτερα Nelson, K. (Ed.), *Narratives from the crib*, Cambridge: Harvard University Press, 1989 και Bamberg, M. (Ed.) *Narrative Development: Six approaches*, London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1997.

συνόλου γεγονότων, $\gamma_1, \gamma_2, \gamma_3 \dots$ σε χρονική σειρά. Είναι προφανές ότι η σειρά αυτή δεν είναι ανάγκη να είναι αυτή κατά την οποία πράγματι ‘συνέβησαν’ (και πάλι τα εισαγωγικά τονίζουν τη σημασία της λέξης μόνο ως προς ένα πιθανώς φανταστικό σύμπαν λόγου) όπως ήδη επεσήμανε η αρχαία κριτική, χωρίζοντας τις αφηγήσεις σε αυτές που ξεκινούν *ab ovo* (‘από το αυγό’) και προχωρούν κατ’ αντιστοιχία με την ‘πραγματικότητα’, όπως π.χ. στην *Ιλιάδα*, ή αλλιώς *in medias res* (‘στη μέση των πραγμάτων’) όπως π.χ. στην *Οδύσσεια*, όπου πρωτοσυναντούμε τον Οδυσσέα προς το τέλος του ταξιδιού του, στο νησί της Καλυψώς, τον ακολουθούμε σε χρονική σειρά ως το νησί των Φαίακων, και μόνο εκεί μαθαίνουμε από τον ίδιο τις προηγούμενες περιπέτειες, σε μορφή, όπως θα λέγαμε σήμερα, φλας-μπακ.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, αν τα προς αφήγηση γεγονότα $\alpha, \beta, \gamma, \delta, \epsilon$, βρίσκονται σε αυτή ακριβώς τη σειρά στην ‘πραγματικότητα’⁸, η αφήγηση μπορεί να τους δώσει τη μορφή $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon$, αλλά και πιθανώς άλλες, π.χ. $\gamma\delta\alpha\beta\epsilon, \beta\delta\alpha\gamma\epsilon$, ή άλλη – μια από τις πιθανές 120 για τα γεγονότα αυτά. Αυτό που έχει σημασία είναι να υπάρχει αφηγηματικό νόημα, δηλαδή να οργανώνεται η διάταξη με βάση κάποιες υποκείμενες αιτιακές αλληλουχίες⁹. Αν και ο έμπειρος αναγνώστης πρωτοποριακής λογοτεχνίας ή σινεφίλ, έχει μάθει να δέχεται ιδιαίτερα σύνθετα παιχνίδια με τον χρόνο, στην καθημερινή αφήγηση οι βασικοί γνωστικοί μηχανισμοί ανέχονται μέχρι ένα ορισμένο μόνο μέτρο πρωτοτυπίας.

Όσο για τα είδη των αιτιακών σχέσεων, του τι δηλαδή συνιστά αιτιακή σχέση στη μετάβαση από α στο β , αυτό ορίζεται εν πολλοίς από το ‘κοσμοείδωλο’ (*Weltanschauung*) στο οποίο εντάσσεται ο εκάστοτε αφηγηματικός λόγος. Αυτό το τελευταίο είναι πολύ σημαντικό. Οι περισσότεροι θα συμφωνούσαμε ότι αν ο α δώσει στον β μια γερή μπουνιά στο στομάχι και αμέσως μετά ο β μουγκρίσει και διπλωθεί στα δύο, η συμπεριφορά του β είναι άμεσο αποτέλεσμα της δράσης του α , και ο β δεν μούγκρισε και διπλώθηκε στα δύο επειδή εντελώς κατά σύμπτωση έπαθε ακριβώς εκείνη τη στιγμή, τελείως ανεξάρτητα από τη μπουνιά, κρίση γαστρίτιδας. Όμως, ο καθορισμός των αιτιακών σχέσεων δεν είναι πάντα τόσο προφανής. Αν επί

⁸ Ενίοτε η φράση αυτή μπορεί να μην έχει νόημα: αν ας πούμε δύο γεγονότα συνέβησαν ακριβώς ταυτόχρονα σε διαφορετικούς χώρους.

⁹ Φυσικά δεν είναι απαραίτητο κάθε διάταξη $\alpha\beta$ δυο γεγονότων α, β να είναι αιτιακή. Σημασία έχει η γενικότερη αρχιτεκτονική μιας αφήγησης, όχι ο κάθε επί μέρους κόμβος.

παραδείγματι του α του πονάει το χέρι του τη μια μέρα, το βράδυ προσευχηθεί και την άλλη μέρα δεν του πονάει, στο μυαλό του α η θεραπεία οφείλεται σε θεία παρέμβαση, αποτέλεσμα της προσευχής του, ενώ ένας άλλος, χωρίς την ίδια θρησκευτική πεποίθηση, μπορεί να αποδώσει το γεγονός στην αλλαγή του καιρού, ένας δεύτερος στην ψυχολογική αλλαγή στη διάθεση του α , που επέφερε η προσευχή, λόγω της πίστης του, ένας τρίτος σε σωστότερη θέση ύπνου, κ.ο.κ.

Το τί συνιστά σχέσεις αιτιότητας δεν είναι ούτε αυτονόητο ούτε σταθερό. Και δεν είναι μόνο το κοσμοείδωλο που τις καθορίζει, αλλά συχνά και η ίδια η αφήγηση μπορεί, αμφίδρομα, να τροποποιήσει το κοσμοείδωλο του αναγνώστη, *διδάσκοντας* νέου τύπου αιτιακές σχέσεις, που αντανακλούν άλλης μορφής αιτιότητες. Έτσι, για παράδειγμα, στον *Ξένο* του Αλμπέρ Καμύ, η φαινομενικά άνευ λόγου – δηλαδή άνευ αιτιακής σχέσης με κάτι προηγούμενο -- δολοφονία του νεαρού Αλγερινού από τον πρωταγωνιστή, συνιστά το κεντρικό νόημα του βιβλίου: ακριβώς διότι η δολοφονία παραμένει άνευ λόγου μέχρι τέλους (και, άρα, όχι απλά ανεξήγητη), ο αναγνώστης οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο κόσμος στον οποίον συμβαίνουν αυτά τα πράγματα είναι παράλογος.

Αλλά επανέρχομαι στη χρονική γραμμικότητα, με άλλα λόγια στην επεισοδική, χρονικά σειριακή διάταξη των γεγονότων μιας ιστορίας, ως το *κυριότερο* χαρακτηριστικό της αφήγησης. Αυτό πρέπει να το έχουμε συνεχώς στο νου μας: αφήγηση σημαίνει κυρίως *‘βάζω τα πράγματα στη σειρά’*. Κι εδώ δεν πρέπει να μας παραπλανήσουν κάποια πειραματικά έργα τέχνης, όπως π.χ. ενός θεατρικού έργου που διάφορες σκηνές του παίζονται ταυτόχρονα σε πολλές πλατφόρμες ή ενός βιβλίου που τα κεφάλαια έρχονται σε πακέτο, ώστε να τα διαβάσει ο αναγνώστης στη σειρά που θέλει (εδώ καταργείται η γραμμική σειρά της πεζογραφίας, μοιάζει να λέει ο συγγραφέας) ή τα βραχύβια πειράματα να κατασκευαστεί η νέα μορφή τέχνης του *‘hypertext fiction’* όπου και πάλι, μέσα από την οθόνη ενός υπολογιστή ο αναγνώστης μπορεί να διαλέγει τη σελίδα στην οποία θα πάει κάθε φορά, σε μια διαδραστική σχέση με τον κείμενο. Σε κάθε περίπτωση, αυτά όλα είναι οι περιπτώσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Ας πάρουμε μια από αυτές: έστω ότι έχουμε μια παράσταση με εικοσιτέσσερις σκηνές-δράσεις, $A, B, \Gamma, \Delta \dots$ που όλες εκτυλίσσονται

ταυτόχρονα, ενώ οι θεατές, α , β , γ ... έχουν τη δυνατότητα να επιλέγουν κάθε φορά πια (ποιά) θα παρακολουθούν, κινούμενοι στον χώρο¹⁰. Σχηματικά κάπως έτσι:

A	B	E	K	Λ	Δ	Γ	Z	H
I		β						Y
Ξ				α				Φ
O		γ						Z
Π	P	T	Θ	N	M	Ω	Σ	Ψ

Αυτό που συμβαίνει στην πράξη είναι ότι ο κάθε θεατής α , β , γ , παίρνει τον δρόμο του και αρχίζει να παρακολουθεί αυτά που τον ενδιαφέρουν περισσότερο – αυτή άλλωστε η ‘δημοκρατική’ λειτουργία της τέχνης είναι το κίνητρο των δημιουργών – οπότε ύστερα από ένα ικανό διάστημα για κάθε θεατή έχουμε:

ο α παρακολούθησε το έργο: ΦΖΨΧΔΛΙΕΚΛΥΦΩΝΒΩΩΩΩΩΩΩ

ο β παρακολούθησε το έργο: ΕΒΙΕΟΞΕΘΝΜΩΩΩΩΩΩΣΨ

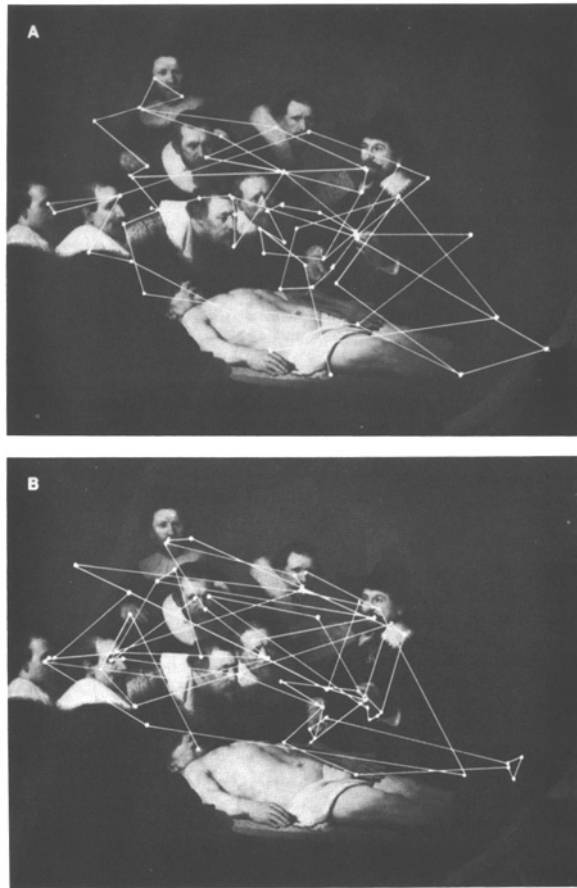
ο γ παρακολούθησε το έργο: ΝΜΩΩΩΩΣΨΩΩ

Δηλαδή έκανε ο καθένας τη δική του ‘ιστορία’ – αν ήταν ιστορία και όχι απλή παράθεση --, γραμμικοποιώντας ο καθένας κατά βούληση. Κι αν υπάρχει ένα αυξημένο ενδιαφέρον, από ό,τι φαίνεται στη σκηνή Ω, αυτό μπορεί να είναι άσχετο από τη θέση του γεγονότος που περιγράφει στην ιστορία, π.χ. μπορεί εκεί να συμμετέχει στη σκηνή μια όμορφη, γυμνή κοπέλα. Συμπέρασμα: ο α , ο β και ο γ είδαν ο καθένας το δικό του έργο. Όμως – αυτό είναι το κύριο -- ήταν και τα τρία γραμμικά!

Ακόμη και στο παράδειγμα ενός μεγάλων διαστάσεων πίνακα ζωγραφικής, από αυτούς που οι τεχνοκριτικοί αποκαλούν ‘αφηγηματικούς’, οι κανόνες της ανθρώπινης αντίληψης κάνουν τη σχέση μας μαζί τους γραμμική, αφού ξέρουμε ότι μια οπτική πραγματικότητα έστω ελάχιστης έκτασης προσλαμβάνεται μέσω μιας σειράς οφθαλμικών κινήσεων – των λεγόμενων *βαλλιστικών* – που δίνουν στον

¹⁰ Έτσι λειτουργούν κάποιες σκηνές στο 1789 της Agianne Mnouchkine και εξ ολοκλήρου στο *Tamara*, του John Krizanc, που παίζεται σε ένα παλιό κτίριο, με όλες τις σκηνές να εκτυλίσσονται ταυτόχρονα σε διαφορετικά δωμάτια.

οπτικό φλοιό, μια ασυνεχή, αλλά γραμμική σειρά σταθερών στιγμιotypών/επί μέρους εικόνων του έργου. Φυσικά, ο κάθε θεατής βλέπει και εδώ το έργο με τον δικό του τρόπο, μέσω της δικής του σειράς.



Η σειρά των οφθαλμικών κινήσεων (γραμμική διαδοχή εικόνων) με την οποία βλέπουν το *Μάθημα ανατομίας* του Ρέμπραντ δύο διαφορετικοί παρατηρητές. A και B. (Από το *Cognition and the visual arts* του Robert L. Solso, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

B. Η βιογραφία: μια περίπτωση της αφήγησης-ως-γνώσης

Θέλω τώρα να εξειδικεύσω τις σκέψεις μου για την αφήγηση-ως-γνώση, κοιτάζοντας το πώς παρεμβαίνουμε στην πραγματικότητα όταν την αφηγούμαστε – ή, σωστότερα, πώς παρεμβαίνουμε για να αφηγηθούμε την πραγματικότητα με τον τρόπο (δηλαδή την ερμηνεία) που θέλουμε. Διαλέγω τη *βιογραφία*, που ορίζω ως

εξιστόρηση των περιστατικών του βίου ενός συγκεκριμένου ανθρώπου, λίγο πολύ από την αρχή ως το τέλος της. Φυσικά, το *τελεία* μιας τέτοιας διήγησης ελέγχεται από το *σπουδαία*: το κατά πόσον είναι πλήρης η βιογραφία ορίζεται από τον λόγο για τον οποίο επιλέγεται να ειπωθεί, δηλαδή το τι εν προκειμένω τη συνιστά *σπουδαία*.

Διαλέγω τη βιογραφία κυρίως λόγω του έντονα γνωστικού της περιεχομένου. Ο λόγος που θέλουμε να μάθουμε την ιστορία μιας ανθρώπινης ζωής, είναι κατά κανόνα πολύ κοντύτερα στην αναζήτηση της πληροφορίας ή/και της γνώσης, παρά στην αισθησιακή τέρψη. Βέβαια, το συναίσθημα μπορεί να λειτουργήσει ως το αρχικό κίνητρο στην προσέγγισή μας. Ξέρουμε πόσο ισχυρή είναι η έννοια του προτύπου στην αναπτυξιακή λειτουργία – τόσο που το μικρό παιδί συχνά αλλοιώνει την πραγματικότητα, πολλές φορές σε ακραίο βαθμό, για να διασώσει την αναγκαία εξιδανίκευση των γονέων του. Και δίχως άλλο, είναι οι μηχανισμοί ταύτισης (θετικής ή αρνητικής) που μας οδηγούν στην επιλογή του προσώπου που μας ενδιαφέρει σε μια βιογραφία. Ο Μπρούνο Μπέτελχαϊμ γράφει για τη διδακτική λειτουργία του παραμυθιού στο *Uses of enchantment*: «όταν το παραμύθι λειτουργεί ως ηθικό πρότυπο, το παιδί γοητεύεται καταρχήν από τον ήρωα και για αυτό θέλει να μιμηθεί την ηθική συμπεριφορά του. Ουδέποτε συμβαίνει το αντίθετο: γοητεύεται επειδή είναι ηθικός.»

Αλλά τα πρότυπα δεν έχουν ισχύ μόνο στην παιδική ηλικία. Και για τον ενήλικα, ενώ το έναυσμα είναι συχνά συναισθηματικό (περιλαμβάνει τη «γοητεία» του Μπέτελχαϊμ) διαβάζοντας μια βιογραφία θέλουμε να μάθουμε κάποια πράγματα για τον-την βιογραφούμενο-η. Στη βιογραφία προέχει το ενδιαφέρον για το πώς κάποιος σπουδαίος άνθρωπος (που μπορεί βέβαια να είναι σπουδαίος μόνο στην κακία ή τη διαφθορά του, ένας Χίτλερ ή ένας Τζακ Αντεροβγάλτης – η λειτουργία του αρνητικού προτύπου) έζησε και έπραξε, και γιατί.

Μα η βιογραφία με ενδιαφέρει και για έναν άλλο λόγο. Στους περισσότερους τομείς όπου κυριαρχεί ως γνωστικός τρόπος η αφήγηση, (αυτή) έχει συχνά – αν όχι ενίοτε και αποκλειστικά – ως βάση τη *βιογραφία*, ολική ή μερική. Έτσι: στη δικανική πρακτική, ο κατηγορούμενος για ένα σοβαρό έγκλημα αρχίζει πάντα την αφήγησή του στο δικαστήριο από τα παιδικά του χρόνια, ελπίζοντας να οδηγήσει τους δικαστές να ερμηνεύσουν με τον τρόπο που εκείνος θέλει τον χαρακτήρα και κατά συνέπεια τα κίνητρό του. Και η επιστήμη της ιστορίας, όταν δεν ανάγεται απολύτως στη βιογραφία – σύμφωνα με τον πασίγνωστο απόφθεγμα του *Ralph Waldo Emerson* ‘δεν

υπάρχει ιστορία, μονάχα βιογραφία' --, πάντως βασίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό σε βιογραφικές διηγήσεις των πρωταγωνιστών της. Και η μεν μοντέρνα ιστοριογραφία τείνει συχνά να απορρίπτει την αρχαία εξίσωση ιστορίας με τους βίους μεγάλων ανδρών ¹¹. Όμως και η πιο μοντέρνα ιστοριογραφική συνείδηση δεν μπορεί να αρνηθεί ότι μελετώντας τη ρωσική επανάσταση δεν παίζει καίριο ρόλο η βιογραφία του Λένιν, ή στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο του Χίτλερ και του Τσόρτσιλ. Ενώ, αν περάσουμε στην ιατρική και την ψυχιατρική, τι άλλο είναι οι 'κλινικές' (*case histories*), παρά βιογραφίες;

Φυσικά, όπως δεν υπάρχει αντικειμενική ή ουδέτερη αφήγηση – δηλαδή: αφήγηση που να μην περιέχει και την ερμηνεία – έτσι δεν υπάρχει και ουδέτερη βιογραφία. Ανάλογα με τον βιογράφο (τον παραγωγό δηλαδή του βιογραφικού υλικού, είτε έντεχνου είτε καθημερινού) βγαίνει και το νόημα του βίου. Και ενώ σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει μεγάλος βαθμός συναίνεσης μεταξύ βιογράφων, πάντα υπάρχουν ανάμεσα στην καθημιά βιογράφιση διαφοροποιήσεις. Έστω κι αν έχει καταγραφεί μέχρι αηδίας η τελευταία ανθυπολεπτομέρεια του βίου του Αδόλφου Χίτλερ και όσο και αν – αν εξαιρέσεις πιθανούς ομοϊδεάτες του, οι βιογράφοι κατά κανόνα είναι αρνητικοί στις εκτιμήσεις του – κάθε λίγο και λιγάκι μια νέα βιογραφία του γίνεται μπεστ-σέλερ. Κι αυτό προτείνοντας ένα νέο ερμηνευτικό σχήμα, ότι για την εγκληματική του δράση έφταιγε, φερ' ειπείν, η αδυναμία του στην ανιμιά του, μια συγκεκριμένη αντι-εβραϊκή φυλλάδα που διάβασε μικρός, το μέγεθος της μύτης του, του πέους του, ή όποιου τέλος πάντων άλλου σημείου της ανατομίας του. Ο λόγος που κάποια θέματα δεν εξαντλούνται βιογραφικά έχει να κάνει τόσο με αυτό καθαυτό το ενδιαφέρον τους, όσο και με την ανάγκη που αυτό προκαλεί για ολοένα πιο καινούργιες εξηγήσεις.¹²

¹¹ Και όσοι όμως σύγχρονοι ιστορικοί αρνούνται τη σημασία των 'μεγάλων ανδρών' στην ιστορική εξέλιξη, παρά ταύτα συχνά ασχολούνται με τη βιογραφία -- των καθημερινών όμως ανθρώπων. Εξαιρετικά δείγματα του είδους τα έργα του Carlo Ginzburg, καθώς και η πολεμική ιστορία του John Keegan, όπου αναλύει τους πολέμους και τις μάχες από τη σκοπιά της ζωής και των βιωμάτων του απλού στρατιώτη.

¹² Είναι πολύ ενδιαφέρον, σε έναν άλλο τομέα, ότι τα τρία λογοτεχνικά έργα που έχουν παράγει τον μεγαλύτερο αριθμό ερμηνευτικών κειμένων στον αιώνα μας είναι ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ, ο *Πύργος* του Κάφκα (και όχι η πολύ δημοφιλέστερη *Δίκη*) και ο *Οδυσσέας* του Τζόις – και στις τρεις περιπτώσεις η πολλαπλότητα προκαλείται από την αδυναμία κοινής ερμηνείας.

Για να ορίσω και να εξετάσω τις *πράξεις* που εφαρμόζουμε στην πραγματικότητα για να τη μετατρέψουμε σε βιογραφική αφήγηση -- χρησιμοποιώ τον όρο με την έννοια περίπου που χρησιμοποιείται στην αριθμητική --, θα εξειδικεύσω ακόμη περισσότερο την έννοια της βιογραφίας, στη βιογραφική κινηματογραφική ταινία. Αυτό ίσως ξαφνιάσει, καθώς τόνισα νωρίτερα ότι η μελέτη της αφήγησης-ως-γνώσης *πάσχει* από την εξίσωση της αφήγησης αποκλειστικά με τις έντεχνες μορφές της -- και βέβαια μια κινηματογραφική βιογραφία είναι έντερνη μορφή. Έχω όμως επαρκείς λόγους για την επιλογή μου: α) Η κινηματογραφική βιογραφία -- όπως και πολλές έντυπες -- είναι πολύ κοντά στη λειτουργία της καθημερινής αφήγησης, λόγω της μεγάλης της έμφασης στο γνωστικό (κάποτε και διδακτικό) περιεχόμενο, είναι πολύ κοντά στην αφήγηση-ως-γνώση. β) Έχοντας ως κύριο σκοπό τη μεταφορά γνώσης, έχει κίνητρα πολύ κοντύτερα στην τελεολογική λειτουργία της καθημερινής αφήγησης 'σπουδαίων και τελείων' ιστοριών, από ότι η καθαρά μυθοπλαστική λογοτεχνία, όπου τα κίνητρα είναι συχνά εκφραστικά του γράφοντος, αισθητικά, συναισθηματικά ή ενδολογοτεχνικά. γ) Για τους λόγους αυτούς, η κινηματογραφική βιογραφία είναι ως επί το πλείστον κομμάτι της 'λαϊκής' (*popular*) τέχνης. Δεν είναι τυχαίο ότι ελάχιστες κινηματογραφικές βιογραφίες εντάσσονται υφολογικά στην πρωτοπορία¹³. Και τούτο γιατί ο άνθρωπος που θα πάει να δει μία βιογραφία ενδιαφέρεται *πρωτίστως για το θέμα* και κατά συνέπεια αυτό που περιμένει είναι η κατά το δυνατόν πιο εύληπτη και ευχάριστη παρουσίαση του -- το ό,τι παρακολουθώντας αυτό που θεωρεί αλήθεια θα υποστεί και την ερμηνεία των δημιουργών για τον βιογραφούμενο, ο μέσος θεατής δεν το υποψιάζεται καν. Ο τελευταίος λόγος που επιλέγω το παράδειγμα της κινηματογραφικής βιογραφίας -- αυτό σε αντίθεση με τη γραπτή --, είναι ότι, δ) λόγω της σχετικής της συντομίας (κατά κανόνα δυο ώρες το πολύ) πλησιάζει ακόμη περισσότερο στη λειτουργία της καθημερινής αφήγησης.

¹³ Μου έρχονται πρόχειρα στο νου, από αγγλόφωνες ταινίες τα έργα του Ken Russell για τον Τσαϊκόφσκι και τον Μάλερ, και του Derek Jarman για τον Βίτγκενσταϊν -- και οι τρεις παταγώδεις εμπορικές αποτυχίες. Αλλά ακόμη και ο μέγας Βισκόντι, έκανε τη χειρότερη κατά τη γνώμη μου ταινία του (*Ludwig*, στην Ελλάδα προβλήθηκε ως *Το Λυκόφως των Θεών*) προσπαθώντας με το αισθησιακό του ύφος να πει την ιστορία του Λουδοβίκου του δευτέρου της Βαυαρίας, και της σχέσης του με τον Βάγκνερ.

Με άλλα λόγια: έχοντας την πρόθεση της κατά το δυνατόν σαφέστερης και χωρίς δύσπεπτους πειραματισμούς στη μορφή μετάδοσης ενός πραγματικού σώματος πληροφοριών, η κινηματογραφική βιογραφία είναι πολύ κοντά στη λειτουργία της καθημερινής αφήγησης: να μεταφέρει μια ιστορία *με σκοπό σχετικό με τη μετάδοση της γνώσης*. Πηγαίνοντας στον κινηματογράφο για να δεις τη ζωή του τάδε ή του δείνα πας επειδή ενδιαφέρεσαι να μάθεις για τον-την βιογραφούμενο-η και κατά συνέπεια περιμένεις ένα πολύ συγκεκριμένο πράγμα. Αντίθετα, βλέποντας μια άλλου είδους ταινία ή ανοίγοντας ένα μυθιστόρημα, είσαι απροετοίμαστος – άλλωστε, το κύριο μέρος της απόλαυσης είναι ότι παραμένεις ανοιχτός στις όποιες θεματικές εκπλήξεις του έχει προετοιμάσει ο σκηνοθέτης ή συγγραφέας. Η κατάσταση της κινηματογραφικής βιογραφίας θυμίζει έντονα την αφήγηση στην καθημερινή ζωή: ενώ είναι απίθανο να χαρίσουμε απεριόριστο χρόνο σε έναν συνομιλητή που δεν θα ξέρουμε το θέμα του, θα ακούσουμε αρχικά με ενδιαφέρον κάποιον που θα μιλήσει για ένα πρόσωπο που μας αφορά.

Βασισμένος σε αυτές τις ομοιότητες, πιστεύω ότι μελετώντας τους κανόνες που διέπουν την μεταφορά της ενός πραγματικού βίου σε κινηματογραφική ταινία, γνωρίζουμε καλύτερα τους τρόπους της καθημερινής αφήγησης. Οι τρόποι με τους οποίους παραλλάσσουμε μια βιογραφική πραγματικότητα για να τη διηγηθούμε κινηματογραφικά, είναι πολύ κοντά στην αντίστοιχη μετατροπή που κάνουμε σε καθημερινές συνθήκες. Έτσι, ορίζοντας τους κανόνες ('πράξεις') που εφαρμόζουμε για τη μεταφορά μιας βιογραφίας σε ταινία, ουσιαστικά βλέπουμε τους βασικούς τρόπους που έχουμε να φτιάχνουμε ιστορίες αλλάζοντας την πραγματικότητα.

Να συμπληρώσω ότι η γνώση μου για τα παρακάτω είναι διπλή: αφ ενός, ως φανατικός λάτρης του βιογραφικού είδους έχω δει τις περισσότερες τέτοιες ταινίες – τουλάχιστον τις αγγλόφωνες – αλλά και συχνά διαβάσει μια ή και περισσότερες βιογραφίες του εκάστοτε βιογραφούμενου-ης, με σκοπό να διαπιστώσω τη διάσταση μεταξύ ταινίας και γραπτής βιογραφίας. Αφ ετέρου, έχω και την πείρα από κάποιες δικές μου δουλειές με βάση βιογραφική ¹⁴.

¹⁴ Το έργο *The Tragical History of Jackson Pollock, Abstract Expressionist*, που διηγείται τη ζωή του μεγάλου αμερικανού ζωγράφου· το έργο *Incompleteness*, που εστιάζεται στη μορφή του αυστριακού μαθηματικού Κουρτ Γκκάντελ και το 'γραφικό μυθιστόρημα' (*graphic novel* = εκτενές αφήγημα σε μορφή κόμικς) που γράφω αυτό τον καιρό με τον Χρίστο Παπαδημητρίου, του Πανεπιστημίου του

B.1. Οι μεταμορφωτικές πράξεις στη βιογραφία

Στο *Σμιλεύοντας τον Χρόνο*, ο Αντρέι Ταρκόφσκι γράφει ότι η ιδανική ταινία είναι κατ' αυτόν: να παραλάβει κινηματογραφημένη ολόκληρη τη ζωή ενός ανθρώπου, κάθε της στιγμή από τη γέννηση ως τον θάνατο, και έπειτα να μοντάρει αυτό το υλικό σε μια ταινία μεγάλου μήκους. Δεν θα μείνουμε εδώ στο πολλαπλό ενδιαφέρον αυτού του *Gedanken Experiment* – ‘πειράματος της σκέψης’, καθώς βέβαια, θα ήταν αδύνατον κάτι τέτοιο να πραγματοποιηθεί --, θα το θεωρήσουμε απλώς μια ενδιαφέρουσα αφετηρία¹⁵ για τη μελέτη των μεταμορφωτικών πράξεων.

Και προς αυτό τον σκοπό πρέπει να εισάγω δυο απαραίτητους όρους από την αφηγηματολογία. Αν και οι ίδιες βασικές έννοιες υπάρχουν σε πολλές παραλλαγές, από μεταγενέστερους συγγραφείς, θα χρησιμοποιήσω εδώ τους ορισμούς από τους πρώτους διδάξαντες, ρώσους φορμαλιστές. Πρώτα, τη *fabula*: ως *fabula* μιας ιστορίας ορίζεται η καταγραφή της που προσεγγίζει κατά το δυνατόν το πως ακριβώς συνέβησαν τα πράγματα, είτε στην πραγματικότητα (αν είναι αληθινή) είτε, αν όχι, στην πληρέστερη δυνατή, σε χρονολογική σειρά, περιγραφή της. Αντίθετα, ονομάζεται *sjuzhet* η ιστορία όπως την αφηγείται ένας συγκεκριμένος αφηγητής, με τις δικές του αφηγηματολογικές επιλογές. (Είναι φανερό με αυτό τον ορισμό ότι για καθεμιά *fabula* έχουμε εν δυνάμει άπειρα *sjuzhet*.) Η *fabula* προσιδιάζει πάντα περισσότερο στα γεγονότα, ενώ το εκάστοτε *sjuzhet* στον αφηγητή. Με αυτή την έννοια, η πλήρης κινηματογράφηση μιας ζωής, αμοντάριστη και σε χρονική σειρά, που επικαλείται ο Ταρκόφσκι, είναι πολύ κοντά στον απόλυτο ορισμό της *fabula*.

Μπέρκλεϋ, με τίτλο *Logicomix*. Σε αυτό περιέχονται σε εμπειριστατωμένη μορφή βιογραφίες πολλών μαθηματικών και επιστημόνων της λογικής, κυρίως, όπως του Γκέτλομπ Φρέγκε, του Μπέρτραντ Ράσελ, του Ντάβιντ Χίλπερτ, του Άλαν Τούριγκ, του Λούντβιχ Βίγκενσταϊν, και άλλων. Αν και σε έντυπη μορφή, το έντονο οπτικό στοιχείο του *Logicomix* το φέρνει κοντά στη λογική των δραματικών-οπτικοακουστικών έργων.

¹⁵ Παρεμπιπτόντως, έχει μεγάλο ενδιαφέρον η παρατήρηση ότι ένα αντίστοιχο πείραμα δεν θα μπορούσε να γίνει στη λογοτεχνία: η φράση ‘να πάρω την αφήγηση κάθε στιγμής της ζωής ενός ανθρώπου’ δεν θα έστεκε, μιας και ο ίδιος ο ανθρώπινος λόγος, από τη φύση του, παρεμβαίνει πολύ έντονα ακόμη και στα στοιχειωδέστερα, στο τι και πόσο βάρος δίνεται σε κάθε στιγμή.

Για τον ορισμό των τριών πρώτων μεταμορφωτικών πράξεων, που τις ονομάσω ‘υποχρεωτικές’ ή ‘αναγκαίες’, θα λειτουργήσω μέσα στα πλαίσια του πειράματος του Ταρκόφσκι, ονομάζοντας ‘ταινία-*fabula*’ αυτήν την υποθετική ‘πλήρη’ κινηματογράφηση ενός ανθρώπινου βίου.

B. 1. 1 Περικοπή

Είναι φανερό ότι το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει ο επίδοξος βιογράφος σε μια περίπτωση σαν την ταινία-*fabula*, για να φτιάξει τη δική του ταινία- *sjuzet*, είναι να περιορίσει τη διάρκειά της – να περικόψει. Και μάλιστα να περικόψει σε τεράστιο βαθμό, αφού μια ταινία κρατά δυο ώρες, ας πούμε, ενώ μια ζωή κατά κανόνα πολλές δεκαετίες. Αν υποθέσουμε λοιπόν, για λόγους απλότητας, ότι ο βιογραφούμενός μας ζει ακριβώς εξήντα χρόνια, η ταινία-*fabula* του διαρκεί 525.600 ώρες, και τούτο αν υποθεθεί ότι χρησιμοποιείται μόνο μία κάμερα τη φορά, καλύπτουμε δηλαδή κάθε σκηνή από μια και μοναδική γωνία! Αν από αυτό το τεράστιο υλικό, κάνουμε κόβοντας και μόνο μια δίωρη ταινία, σημαίνει ότι έχουμε κρατήσει περίπου το 0,0003% του συνολικού υλικού βίου – ένα τμήμα του στατιστικά εντελώς αμελητέο. Φυσικά, η περικοπή δεν γίνεται στην τύχη, και εδώ έρχεται η δεύτερη πράξη.

B. 1. 2 Επιλογή

Είναι φανερό ότι ενώ η περικοπή μπορεί να περιγραφεί αριθμητικά, μόλις περάσουμε στην επιλογή, εισέρχονται αμέσως ποιοτικά κριτήρια. Να επιλέξουμε, ναι, αλλά τι να επιλέξουμε; Και μάλιστα, στο παράδειγμα της ταινίας-*fabula* που δώσαμε, αυτό το ‘τι’ είναι πανίσχυρο. Αν μετρήσουμε όλες τις πιθανές ‘υπο-ταινίες’ της ταινίας-*fabula*, με πόσους δηλαδή τρόπους μπορούμε να την κόψουμε ώστε να καταλήξουμε στο δίωρο, φτάνουμε σε έναν αριθμό εντελώς αστρονομικό. Η έννοια λοιπόν ότι η δίωρη ταινία της επιλογής μας είναι μια από αυτές όλες, τις άπειρες σχεδόν, δίνει στο *sjuzet* μας υψηλότατο βαθμό πληροφίας – που πάει να πει, σε καθημερινή γλώσσα, ότι κωδικοποιεί πολλά πολυ-εκατομμύρια επιλογές μας ή, στην καλλιτεχνική γλώσσα, έχει ‘πολύ ιδιαίτερη άποψη’. Βέβαια, αν αρχίσουμε να το ψάχνουμε θα δούμε ότι η έντονη αυτή άποψη μοιάζει σε πολλά της κομμάτια προκαθορισμένη, από πολιτιστική συνήθεια: για παράδειγμα, αμέσως αμέσως θα

πετάξουμε το ένα τρίτο του υλικού, όπου ο πρωταγωνιστής κοιμάται, εκτός αν παραχθεί κάποια στιγμή από κανένα τρομερό όνειρο (στο οποίο δεν έχουμε πρόσβαση), θα αφαιρέσουμε της σκηνές της ούρησης και της αφόδευσης, εκτός αν κάποια συνοδεύεται από κάτι ιδιαίτερο – π.χ. ο βιογραφούμενος διάβασε το έργο που καθόρισε τη ζωή του καθισμένος στη λεκάνη -- θα αγνοήσουμε πάμπολλες λεπτομέρειες καθημερινής ζωής, ψώνια, πλυσίματα δοντιών, διαδρομές με το λεωφορείο. Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ είχε πει «η τέχνη είναι η ζωή αν πετάξεις όλα τα βαρετά κομμάτια» -- άρα, αυτά τα ‘βαρετά κομμάτια’ αφαιρούνται πρώτα, κατά κανόνα. Κι όμως: μπορώ να σκεφτώ συγγραφείς, όπως τον Ζωρζ Περέκ, στο *Ζωή, οδηγίες χρήσης*, τον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη ή και τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, που από τα «βαρετά κομμάτια» θα κρατούσαν πολλά, αν μπορούσαν, θεωρώντας ότι αυτά, και όχι οι δραματικές εξάρσεις, οι κορυφώσεις, δίνουν το πνεύμα της ζωής, βάσει μιας άλλης, πιο ταπεινής ανθρωπολογίας.

Είναι σαφές: *αθώα επιλογή δεν υπάρχει*, που πάει να πει ότι *δεν υπάρχει και αθώα περικοπή*. Μόλις αρχίζουμε να χωρίζουμε το υλικό σε ενδιαφέρον και μη, μόλις αρθρώσουμε τη λέξη ‘ενδιαφέρον’, αμέσως μπαίνει στο λογαριασμό και ένα τρίτο αντικείμενο. Όχι πια μόνο η *fabula* και το *sjuzet* αλλά μια προϋπάρχουσα στον κόσμο του αφηγητή δέσμη κριτηρίων, μια ορισμένη ανθρωπολογία και μια κοσμολογία θα λέγαμε. Ακόμη και η πιο προφανής επιλογή είναι προφανής *μόνο* στα πλαίσια ενός αξιολογικού συστήματος. Κανείς βιογράφος-αφηγητής δεν ξεκινά από μια *tabula rasa*, είτε εν αγνοία του είτε όχι κουβαλάει ένα βαρύ προσωπικό, ιδεολογικό, ψυχολογικό, κοινωνικό φορτίο, που καθορίζει και τη ματιά του – θα το ονομάσουμε εδώ απλά, στην εκτενέστερη δυνατή μορφή του, *κοσμοείδωλο* (αντιγράφοντας το *Weltanschauung*.) Μόνο χάρη στο κοσμοείδωλό του είναι ικανός ο αφηγητής να πειθαρχήσει την πρακτικά άπειρη πληροφορία που περιέχει η *fabula* και να παράγει ένα *sjuzet* (την δίωρη ταινία), στην ουσία *ερμηνεύοντας* με τις περικοπές και της επιλογές του το υλικό, βάσει της (του) κοσμοειδώλου. Το αρχιμήδειο *πα στα* είναι εδώ καίριο. Μόνο αν δοθεί στον αφηγητή ο τόπος να σταθεί (το κοσμοείδωλο, που

βρίθει από τη φύση του κριτηρίων) μπορεί να πραγματοποιηθεί η μεταμόρφωση της τεράστιας και σχετικά ¹⁶ ουδέτερης *fabula*.

Στις πράξεις *περικοπή* και *επιλογή*, που είναι βέβαια αλληλένδετες, υπάρχουν κάποιες υποκατηγορίες. Εδώ θα αναφέρω μόνο έναν διχασμό αρκετά προφανή: των περικοπών σε – για να το πούμε απλοϊκά – *καλοπροαίρετες* και *κακοπροαίρετες*. Στις πρώτες είναι εκείνες που γίνονται για λόγους αφηγηματικής οικονομίας, ή/και για να υπηρετηθεί καλύτερα μια άποψη για τον βιογραφούμενο – μια *ερμηνεία* – που ο βιογράφος την πιστεύει αληθινή. Έτσι, μπορεί ‘καλοπροαίρετα’ να κόψει όχι μόνο τις χιλιάδες επαναλήψεις ασήμαντων καθημερινών γεγονότων, μα και σημαντικά γεγονότα που όμως θεωρεί ότι θα παρέσυραν τον θεατή μακριά από την αλήθεια, όπως την ορίζει ο βιογράφος. Αντίθετα, *κακοπροαίρετες* περικοπές είναι εκείνες όπου ο βιογράφος θέλει να *κρύψει* κάτι που γνωρίζει ότι είναι αληθινό και ουσιαστικό – αλλοιώνοντας έτσι την ιστορία, δίνοντας της μια ερμηνεία μη πραγματική ¹⁷.

Τις δυο παραπάνω πράξεις, την *περικοπή* και την *επιλογή*, τις ονομάζω *αναγκαίες*, αφού δίχως αυτές είναι αδύνατον να περάσουμε από το χαοτικό και τεράστιο υλικό της πραγματικότητας σε ένα τελικό αποτέλεσμα σε μορφή και έκταση που να μπορεί να γίνει λογικά αποδεκτή. Στην περίπτωση του ακραίου πειράματος του Ταρκόφσκι, είναι οι μόνες δύο αναγκαίες. Μόλις όμως πάψουμε να θεωρούμε ως αρχικό μοντέλο την ταινία-*fabula* του Ταρκόφσκι, και δούμε την περίπτωση του μέσου βιογράφου, που κατά κανόνα ξεκινά από το χαοτικό, ατελές και κάποτε εξ ίσου ή και περισσότερο εκτενές υλικό – σκεφτείτε επί παραδείγματι, το διαθέσιμο αρχειακό υλικό για μεγάλες πολιτικές προσωπικότητες του αιώνα --, τότε γίνεται απαραίτητη και η τρίτη πράξη, η *διάταξη*.

¹⁶ Γράφω ‘σχετικά’ καθώς ο ίδιος ο κόσμος που παρασταίνει είναι γεμάτος σημαίνοντα. Για να μην πάω και στην περιβόητη ρήση του Γκοντάρ ότι «το πού βάζουμε την κάμερα κάθε φορά είναι θέμα ηθικής στάσης».

¹⁷ Καλό παράδειγμα: στην βιογραφική ταινία του 1946 για τον Cole Porter, *Night and Day*, (σκηνοθεσία Michael Curtiz, με τον Cary Grant στον πρωταγωνιστικό ρόλο) αποσιωπάται εντελώς η ομοφυλοφιλία του βιογραφούμενου, πράγμα που είναι κατανοητό μέσα από τα τότε κρατούντα ήθη του Χόλυγουντ. Η περικοπή κάθε στοιχείου που θα μας οδηγούσε εκεί είναι ηθελημένη και *κακοπροαίρετη*, αφού βεβαίως η ομοφυλοφιλία του Porter ήταν κύριο στοιχείο του βίου του.

B. 1. 3 Διάταξη

Στην περίπτωση της ταινίας-*fabula* εξ ορισμού ακολουθείται η χρονολογική σειρά των γεγονότων, όπως αυτά βιώθηκαν. Κατά αυτή την άποψη, η διάταξη στην ταινία- *sjuzet* θα πρέπει να είναι ακριβώς η ίδια, δηλαδή αν το γεγονός γ_1 προηγείται του γ_2 στη ζωή, πρέπει το ίδιο να συμβαίνει και στη βιογραφία. Όμως, πέραν του ό,τι στη γενικότερη περίπτωση ο βιογράφος μπορεί να αγνοεί την ακριβή θέση ενός σημαντικού γεγονότος, άρα να πρέπει εξ ανάγκης να το τοποθετήσει εκείνος χρονικά – εξ ου και η διάταξη εντάσσεται στις *αναγκαίες* πράξεις -- ο βιογράφος, όσο προχωρεί, αρχίζει να καθοδηγείται από την ερμηνεία που κατασκευάζει. Καθώς με την περικοπή και την επιλογή αρχίζει να κατασκευάζει την ερμηνεία του, είναι μοιραίο να βλέπει πλέον κάθε γεγονός όχι μόνο στη σχέση του με την αντικειμενική πραγματικότητα της *fabula*, αλλά και μέσα στην ερμηνευμένη πλέον πραγματικότητα του *sjuzet*. Έτσι, αντιμέτωπος με δυο γεγονότα γ_1 και γ_2 που βρίσκονται στη *fabula* σε σειρά $\gamma_1 \gamma_2$ αλλά εξυπηρετούν καλύτερα την ερμηνεία του στη σειρά $\gamma_2 \gamma_1$ μπορεί κάλλιστα να την αλλάξει.

Από τις εκατοντάδες βιογραφικές ταινίες που έχω δει, κι από τις αμέτρητες απόψεις δημιουργών που έχω είτε διαβάσει, είτε ακούσει σε συζητήσεις, αλλά και από τις προσωπικές μου εμπειρίες, δεν έχω δει παρά σε σπανιότατες περιπτώσεις να αναδεικνύεται το κριτήριο της ‘πιστής αντιγραφής της πραγματικότητας’ ανώτερο αυτού της υπηρεσίας του νοήματος της ιστορίας. Άπαξ και λες μια ιστορία βιογραφική για ένα λόγο – και την ιστορία τη λες πάντα για ένα λόγο --, ο λόγος αυτός (και η ερμηνεία που του ταιριάζει) γίνεται ο σκοπός. Έτσι και εδώ: η διάταξη των γεγονότων της ιστορίας είναι προφανής – όταν είναι -- μόνο στον έξω κόσμο, στη *fabula*. Στο *sjuzet* γίνεται πάντα αντικείμενο διαπραγμάτευσης του βιογράφου που παλεύει ανάμεσα στην ‘αντικειμενικότητα’ και την ερμηνεία – με νικητή κατά κανόνα τη δεύτερη. Η διάταξη είναι και αυτή *πράξη* που υπηρετεί το νόημα – και έχει και αυτή, αντίστοιχα, καλοπροαίρετους και κακοπροαίρετους τρόπους εφαρμογής της¹⁸.

¹⁸ Ιδιαίτερα χαρακτηριστική της σημασίας της διάταξης είναι η χρήση της σε περιπτώσεις με ενδιαφέρον ‘μυστηρίου’ – όπως π.χ. ένα αστυνομικό αφήγημα, πραγματικό ή φανταστικό – όπου συχνά η ουσία της πλοκής κρέμεται από το αν ένας ήρωας έκανε κάτι *πριν* ή *μετά* από κάτι άλλο.

Για τις τρεις αναγκαίες πράξεις να πούμε και το εξής: είναι αυτές που περισσότερο υπηρετούν την ανάδειξη των βασικών σχέσεων αιτιότητας της ιστορίας μας, του *sjuzet*. Περικόπτοντας, επιλέγοντας και διατάσσοντας ένα σύνολο πραγματικών γεγονότων φτιάχνουμε μια αφήγηση που κυριαρχείται αναγκαστικά από κάποια -- ίσως ακόμη όχι τόσο εμφανή όσο θα θέλαμε -- νήματα εσωτερικών σχέσεων αιτιότητας. Η κύρια μεταμόρφωση, της εν πολλοίς άμορφης *fabula* σε ένα *sjuzet* που φέρει την ερμηνεία που καθορίζει το κοσμοείδωλο του αφηγητή, έχει γίνει. Οι επόμενες τέσσερις πράξεις έχουν σκοπό να προβάλλουν το αιτιακό πλέγμα καθαρότερα, ενεργούν ώστε η μορφή να υπηρετήσει περισσότερο το – δεδομένο πλέον -- περιεχόμενο.



Στα όσα ακολουθούν, εγκαταλείπουμε το παράδειγμα της ταινίας-*fabula* του Ταρκόφσκι, ως μοντέλο. Ο λόγος για αυτό είναι ότι μέχρι τώρα ενεργούσαμε εξωτερικά στο υλικό της *fabula*, με την απόρριψη ή αποδοχή (*περικοπή* και *επιλογή*) ή και την τοποθέτηση (*διάταξη*) των μερών του – εδώ η έννοια του κινηματογραφικού ‘μοντάζ’ οριοθετεί καλά τα επιτρεπόμενα όρια στις τρεις πρώτες πράξεις¹⁹. Οι επόμενες πράξεις διαφοροποιούνται και κατά το ό,τι περιλαμβάνουν και δράση μέσα στο ίδιο το υλικό. Στο εξής, η εκάστοτε βιογραφική *fabula* αποτελεί απλώς την πληρέστερη δυνατή αναπαράσταση της ζωής του βιογραφούμενου, με όποιο μέσο, γραπτό, προφορικό, οπτικό, ακουστικό, πρωτογενές ή δευτερογενές, μπορεί αυτή να επιτευχθεί²⁰.

¹⁹ Στην πιο σύγχρονη γλώσσα των ηλεκτρονικών υπολογιστών, είναι πράξεις που μπορούν να γίνουν απλά με τις εντολές *Cut* και *Paste*.

²⁰ Αυτό δεν σημαίνει φυσικά ότι ένας κινηματογραφικός βιογράφος επιδίδεται πάντα στη μέγιστη δυνατή ερευνητική κάλυψη. Συχνά – ενίοτε αυτό δηλώνεται μάλιστα – η κινηματογραφική διασκευή βασίζεται σε μια και μόνο πηγή. Τέτοιο παράδειγμα είναι η πρόσφατη κινηματογραφική βιογραφία του μαθηματικού John Nash που βασίστηκε αποκλειστικά στην βιογραφία της Sylvia Nassar, *A Beautiful Mind*. Στην περίπτωση αυτή, η *fabula* για την ταινία είναι το βιβλίο της Nassar.

B. 1. 4 Συμπύκνωση

Αν φανταστούμε την *περικοπή* να κάνει τη δουλειά του σκουπιδιάρη, την *επιλογή* σαν κορίτσι που διαλέγει κοχύλια στην παραλία για να φτιάξει ένα περιδέριο, τη *διάταξη* σαν αξιωματικό που βάζει τους φαντάρους στη σειρά, τότε η *συμπύκνωση* είναι μια στιβαρή αθλήτρια που ‘ήνωσε τα πριν διεστώτα’, για να θυμηθούμε τον εκκλησιαστικό λόγο: μια πράξη που όχι μόνο οδηγεί στον ίδιο χώρο πράγματα ίσως ετερόκλητα, μα μετά τα βάζει, εκόντα άκοντα, να συμβιώσουν εν αρμονία.

Εν μέρει, είναι η ίδια η λειτουργία που αναφέρεται από τον Φρόιντ ως μέρος του ονειρικού μηχανισμού (*condensation*) όπου, επί παραδείγματι, ο *α* άνθρωπος ή χώρος μπορεί να εμφανίζεται στο όνειρο να έχει και στοιχεία του *β*, σε διηγήσεις όπως ‘βλέπω τον πατέρα μου ο οποίος όμως είναι και ο καθηγητής μου των θρησκευτικών στο γυμνάσιο’. Μια τέτοια συνειδητή κοπτική-ραπτική είναι πολύ συνηθισμένη, για να μην πω απαραίτητη, στη διασκευή – και κατά κανόνα η αιτιολογία της στηρίζεται στη δραματική δομή και οικονομία: η καθημερινή πείρα επιβεβαιώνεται από μια σειρά πειραμάτων, με πρώτα εκείνα του George A. Miller²¹, που βάζουν στην αντίληψη συγκεκριμένα όρια. Αν ο βιογράφος ξεπεράσει αυτά τα όρια, υπερφορτώνοντας το *sjuzet*, είτε θα κάνει τον αποδέκτη να αδιαφορήσει τελείως για το υλικό είτε, στην καλύτερη περίπτωση, να μην το δεχθεί πάντως κατά την επιθυμία του, ως πομπού.

Τη λειτουργία της συμπύκνωσης τη βλέπουμε να κατακλύζει τον χολιγουντιανό – και όχι μόνο – κινηματογράφο, με συνηθέστερή της έκφανση τη δημιουργία του ισχυρού ‘ανταγωνιστή’ του κεντρικού ήρωα, δηλαδή τη συγκέντρωση σε ένα πρόσωπο όλων των αρνητικών δυνάμεων που ενεργούν στην πορεία του. Έτσι, ενώ ο *α* (ο βιογραφούμενος) μπορεί να είχε στη ζωή του αμέτρητους επικριτές, στην κινηματογραφική βιογράφηση αυτοί συνήθως συμπυκνώνονται σε έναν, που έστω και αν δεν εξαφανίζει τους άλλους, αποτελεί πάντως την κοινή αιχμή του δόρατος

Εδώ φυσικά λειτουργεί και ο αρχαίος γνωστικός μηχανισμός της προσωποποίησης, μηχανισμός κεντρικός όχι μόνο στην αφήγηση, και γενικότερα

²¹ George A. Miller, “The magical number seven, plus or minus two”, *The Psychological Review*, 1956, vol. 63, pp. 81-97

στην τέχνη, αλλά σε κάθε όψη της ψυχολογικής ζωής. Έτσι, ένας ήρωας μπορεί στην πραγματικότητα να επικρίθηκε πολύ, πέρα από συγκεκριμένους ανθρώπους (πολλούς όχι έναν) και από θεσμούς, τον Τύπο, οργανώσεις, κυβερνήσεις, κλπ. Και πέραν του ότι ο περιορισμένος χρόνος μιας ταινίας δεν αρκεί για να δειχθούν όλα αυτά, δείχνοντας την έννοια ‘επίκριση’ μέσω των φυσικών φορέων, όπως μας τους δίνει η *fabula*, οι εντυπώσεις ασθενούν. Γι’ αυτό, ο βιογράφος είτε δημιουργεί εκ του μηδενός – αν και αυτό σπάνια χρειάζεται -- είτε συνήθως διαλέγει κάποιον δευτεραγωνιστή της ιστορίας και τον μεταμορφώνει στον κεντρικό ‘ανταγωνιστή’, αυτόν που συνήθως τα παιδιά λένε ‘ο κακός’. Αυτός, πέρα από τη συμβολή του στην δραματική οικονομία (να μην έχει ο φουκαράς ο θεατής να θυμάται πενήντα πρόσωπα/καταστάσεις αλλά ένα) κάνει δραματικότερη την πορεία του πρωταγωνιστή, μεταβάλλοντας εν πολλοίς την πορεία του σε συνεχή μονομαχία μαζί του – λιγάκι σαν τα παραμύθια όπου οι δυο αντίπαλοι βασιλιάδες, αντί πολέμου, βάζουν τα πρωτοπαλικάρα τους να μονομαχήσουν²².

Αλλά δεν είναι ανάγκη να μείνουμε στο Χόλιγουντ: ο χορός της αρχαίας τραγωδίας συμπυκνώνει αποτελεσματικά την κοσμολογία και ανθρωπολογία της *πόλεως*, ενώ στον Σαίξπηρ συχνότατα ένας στρατιώτης αντιπροσωπεύει την νοοτροπία ολόκληρου στρατού (ο Πίστολ στον *Ερρίκο τον 5^ο*), ή ένας διεφθαρμένος αριστοκράτης ολόκληρη την παρηκμασμένη Ρώμη (ο Μενένιος Αγρίππας στον *Κοριολανό*).

Κι άλλωστε, δεν είναι ανάγκη η συμπύκνωση να λειτουργεί συσσωρεύοντας πρόσωπα ή προσωποποιώντας ιδέες ή τάσεις. Ο βιογράφος μπορεί να πάρει, φερ’ ειπείν, πολλαπλές συναντήσεις δυο χαρακτήρων, και να συμπυκνώσει τα κύρια λεγόμενά τους σε μία, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο στη συνάντηση – πέρα από το χρόνο που κερδίζει --, μεγαλύτερη δραματική δύναμη και βάρος.

Με δυο λόγια, η συμπύκνωση είναι για τον βιογράφο η μαγική λαβίδα που του επιτρέπει να πάρει σκηνές, πρόσωπα, χώρους, γεγονότα, αισθήματα, και συνδυάζοντάς τα να κατασκευάσει νέες πραγματικότητες, πρόσωπα ή/και σκηνές που

²² Καλό παράδειγμα: στο χολιγουντιανό *The story of Louis Pasteur* (1936), με τον εξαιρετικό Πωλ Μιούνι στον επώνυμο ρόλο, όλα τα δεινά κι όλες οι αντιδράσεις στις ανακαλύψεις του Παστέρ συσσωρεύονται στο πρόσωπο του – όντως αντιπάλου του, άλλα όχι σε τέτοιο βαθμό – Dr. Charbonnet, σε βαθμό που η ταινία να θυμίζει στην εξέλιξη της πλοκής της κλασικό γουέστερν.

εξυπηρετούν καλύτερα το *sjuzet* του, που συνήθως πάει να πει την ερμηνεία του. Στη συμπύκνωση, το κίνητρο του βιογράφου είναι ήδη μακριά από τη σχετική ‘αντικειμενικότητα’ της *περικοπής*, της *επιλογής* και της *διάταξης* – στο νου του όμως είναι εξ ίσου νομιμοποιημένη με αυτές, τις φαινομενικά λιγότερο παρεμβατικές πράξεις²³.

B. 1. 5 Ενίσχυση/εξασθένηση (Εξασθένηση)

Την *ενίσχυση* και την *εξασθένηση* τη (τις) μετρώ ως μία πράξη, καθώς θα μπορούσαμε να τη φανταστούμε σαν ένα κουμπί που προκαλεί μια και μόνη ενέργεια και κινείται σε έναν άξονα από το πολύ αρνητικό ως το πολύ θετικό – με σημείο μηδέν τη μη παρέμβαση. Και αυτή η αναλογία είναι καίρια: αν σκεφτούμε τις διακυμάνσεις μιας δραματικής δράσης ως κορυφές ή κοιλάδες σε μια καμπύλη, η ενίσχυση/εξασθένηση, ακριβώς, αυξάνει ή μειώνει αυτά τα μεγέθη, ανάλογα. Παράδειγμα: ο *α* και ο *β* λογομαχούν στη *fabula*, σχετικά με τις υποψίες του *α* ότι η γυναίκα του τον απατά με τον *β*. Όμως, ο *α* είναι καλοκάγαθος άνθρωπος και στη *fabula* αυτή η σκηνή εκτυλίσσεται σε ήπιους τόνους. Κι όμως, στην επόμενη σκηνή της *fabula* ο ηπιότατος κύριος *α* θα πάρει ένα χασαπομάχαιρο και θα πάει να σφάζει τη συμβία του. Αν την ιστορία αυτή την έγραφε ο Ντοστογιέφσκι ή ο Γκέοργκ Μπύχνερ – ο Τσέχωφ μάλλον θα προτιμούσε να μην την έγραφε καθόλου – μάλλον θα έβρισκαν ακριβώς αυτόν τον χαμηλών τόνων καυγά ιδανική προετοιμασία για τη σφαγή που ακολουθεί. Αν την ιστορία αυτή την έγραφε ο Ντοστογιέφσκι ή ο Γκέοργκ Μπύχνερ – ο Τσέχωφ μάλλον θα προτιμούσε να μην την έγραφε καθόλου – μάλλον θα έβρισκαν ακριβώς αυτόν τον χαμηλών τόνων καυγά ιδανική προετοιμασία για τη σφαγή που ακολουθεί. Κι όμως, ο Ευρυπίδης, ο Ίψεν, καθώς και το Χόλιγουντ – να μην το ξεχνάμε: η λαϊκή (*popular*) τέχνη είναι συνήθως κοντύτερα στους τρόπους της κλασικής ματιάς και της αγάπης της για τις πολώσεις – θα προτιμούσαν ο *α* να φύγει

²³ Από όλες τις πράξεις, πιστεύω ότι μόνο μια, η *αλλοίωση* -- θα τη δούμε παρακάτω -- είναι ικανή να προκαλέσει, όχι πάντα βέβαια, ηθικού τύπου ενδοιασμούς στον βιογράφο. Στις υπόλοιπες βασιλεύει το ‘ο σκοπός – εδώ: η *ερμηνεία* – αγιάζει τα μέσα’.

από τον καυγά με τον β ως ταύρος μαινόμενος, ώστε να είναι έξω φρενών όταν φτάνει να σκοτώσει τη γυναίκα του.

Ο βιογράφος λοιπόν ενισχύει το μικρό καυγαδάκι ώστε να γίνει διαμάχη ομηρικών διαστάσεων, με κατηγορίες, βρισιές· ιδανικό είναι μάλιστα να τελειώνει με μια γερή μπουνιά στον απατηθέντα, ο οποίος έτσι να έχει ένα παραπάνω λόγο πια να φερθεί όπως θα φερθεί, σύμφωνα με τη συμβατική ηθική και το κοσμοείδωλο μέσα στο οποίο κινείται η ταινία. Κλισέ, θα μου πείτε; Ίσως ναι. Μα κάθε βήμα που ξεκινά από μια πρωτογενή, ακατέργαστη πραγματικότητα με στόχο να την κάνει ιστορία, βαδίζει εν μέρει στην κατεύθυνση του. Γιατί τι άλλο είναι το κλισέ από μια αφήγηση στην οποία έχει κυριαρχήσει η ερμηνεία, εξοβελίζοντας κάθε ιδιαιτερότητα, ώστε πρόσωπα και πράγματα να υποταγούν στο αυστηρό σχήμα που τα εξηγεί; (Στο άλλο άκρο του κλισέ βρίσκεται ένας συγγραφέας όπως ο Τσέχωφ ή ένας σκηνοθέτης σαν τον Μάικ Λη: όχι γιατί τα έργα τους δεν έχουν ερμηνείες, αλλά αντίθετα, έχουν τόσες όσες και οι χαρακτήρες τους.)

Αν πάλι, μένοντας στο προηγούμενο παράδειγμα, ο αφηγητής θέλει να δείξει όχι το πόσο αιτιολογημένος είναι ο σύζυγος να σκοτώσει τη γυναίκα του, αλλά το αντίθετο, τότε θα ρίξει ακόμη περισσότερο τους τόνους της διαμάχης α και β , θα εξασθενήσει τη σύγκρουση κάνοντας τον β , αντί μποξέρ, ακραίο εκφραστή πνεύματος συμβιβασμού και σωφροσύνης. Εάν μετά από διάλογο με τέτοιο άνθρωπο ο α φτάσει στα άκρα, πάει να πει ότι είναι πέρα για πέρα αδικαιολόγητος.

B. 1. 6 Προσθήκη

Συχνά ο βιογράφος νοιώθει την ανάγκη να προσθέσει κάποιες σκηνές που δεν τις περιέχει ο αρχικός βίος, η *fabula*. Όπως μπορεί να γίνει η συμπύκνωση ενός αριθμού σκηνών σε μία για λόγους αφηγηματικής πληρότητας, με τον ίδιο τρόπο μπορεί να χρειασθεί μια σκηνή, ή ένας χαρακτήρας ή γεγονός να δημιουργηθούν εκ του μηδενός. Και πάλι, όπως στις περισσότερες πράξεις, υπάρχει η *καλοπροαίρετη* και *κακοπροαίρετη* προσθήκη – οι όροι και πάλι είναι περιγραφικοί, χωρίς ηθικό αντίκρισμα. Στην πρώτη περίπτωση, η προσθήκη γίνεται για να καλύψει μια εγγενή αδυναμία του ίδιου του υλικού του βίου να εκφράσει με αφηγηματικό τρόπο το νόημα του – το νόημα, εν πάση περιπτώσει, που διαβάζει σε αυτόν ο βιογράφος.

Εδώ δίνω ένα παράδειγμα από την τωρινή δουλειά μου με τον Χρίστο Παπαδημητρίου, το *Logicomix*: η ιστορία που αφηγούμαστε κρατάει πολλά χρόνια και έχει πολλούς πρωταγωνιστές, που όλοι όμως κινούνται γύρω από την ίδια ιδέα, το χτίσιμο της επιστήμης της λογικής. Οι ιδέες τους παίζουν ρόλο πρωταγωνιστικό στην ιστορία – ιδέες που συχνά βρίσκονται σε διαμάχη ή και αντίφαση, όπως για παράδειγμα οι ιδέες του Ντάβιντ Χίλμπερτ και του Κουρτ Γκαίντελ. Ενώ όμως οι πηγές δεν μαρτυρούν κάποια συνάντηση των δυο ανδρών, εμείς τη δημιουργήσαμε, την προσθέσαμε: έτσι, η επιστημονική σύγκρουση των ιδεών τους, μπόρεσε να γίνει σύγκρουση ανθρώπων – γεγονός με πολύ μεγαλύτερο δραματικό ενδιαφέρον ²⁴.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η αφήγηση είναι τρόπος επικοινωνιακός, τρόπος που μεταφέρει κάτι από τον α στον β. Με την έννοια αυτή, εκτός από τα κριτήρια αλήθειας – ας τα ονομάσουμε πρόχειρα έτσι – που μπορούν να τη μετρήσουν, του αν δηλαδή και κατά πόσο μας δίνει κάθε φορά μια σωστή εικόνα για την πραγματικότητα που δηλώνει ότι αναπαριστά, πρέπει και μπορεί να εξεταστεί και από τη σκοπιά των κριτηρίων αποτελεσματικότητας. Ο παραδειγματικός τρόπος σκέψης του Bruner κρίνεται κυρίως από την επιτυχία του να προσεγγίσει την αλήθεια. Αντίθετα, ο αφηγηματικός αποκτά το νόημά του κυρίως μέσα από το ενδιαφέρον που μπορεί να προκαλέσει στον δέκτη – και κατά τούτο είναι συχνά πολύ κοντά στην ρητορική. Μια ψεύτικη ιστορία μπορεί να υπάρξει τόσο αποτελεσματική – ή και περισσότερο ακόμη – από ό,τι μια αληθινή ²⁵.

Ο αφηγηματικός τρόπος έχει όπως κάθε γλώσσα τους κανόνες του, τού τι επιτρέπει και τι όχι, ή σωστότερα – καθώς μετά τον μοντερνισμό τα πάντα καταρχήν επιτρέπονται --, τού τι εκφράζει περισσότερο ή λιγότερο αποτελεσματικά. Έτσι, στην αφήγηση ταιριάζει περισσότερο να περιγράφει χαρακτήρες εν δράσει. Η ανάγκη λοιπόν της προσθήκης ως πράξης, στη μετάβαση από τη *fabula* στο *sujet*, δημιουργείται κατά κανόνα όταν θέλουμε να πούμε κάτι με αφηγηματικό τρόπο, ενώ το ξέρουμε με άλλον. Δηλαδή όταν χρειάζεται να μετατρέψουμε σε μία ή

²⁴ Κι εδώ βέβαια η βάση της προσθήκης είναι ο μηχανισμός της *προσωποποίησης*.

²⁵ Εύστοχο, αν και άκρως δυσάρεστο παράδειγμα τα *Πρωτόκολλα των Σοφών της Σιών*, ένα πέρα-για-πέρα κατασκευασμένο πλαστογράφημα, που όμως παρά το ψεύδος του συνέβαλλε ουσιαστικά στην υποκίνηση του Ολοκαυτώματος.

περισσότερες σκηνές (*χαρακτήρες εν δράσει*) ένα υλικό που από τη φύση του μπορεί να είναι θεωρητικό, μεικτό, ή απροσδιόριστο – πάντως, μη-αφηγηματικό.

Η *καλοπροαίρετη προσθήκη* (που υπηρετεί τουλάχιστον ως πρόθεση την αλήθεια) μπορεί να γεμίζει κάποιο κενό στην αφήγηση-ως-ερμηνεία, να εξηγεί κάτι που αλλιώς θα έμενε ανεξήγητο. Όσο για την *κακοπροαίρετη*, δεν θέλει πολύ ανάλυση: συνιστά, μαζί με την επόμενη πράξη, την *αλλοίωση*, ακριβώς αυτό που ορίζεται στα νομικά ως συκοφαντική δυσφήμιση: ο ‘ισχυρισμός πράγματος ή γεγονότος εν γνώσει της αναληθείας του’. Κλασικό τέτοιο παράδειγμα, σε μια κατά τα άλλα θαυμάσια ταινία – πικρή αλήθεια: ένα σπουδαίο έργο τέχνης μπορεί να παρουσιάζει ηθικό έλλειμμα --, είναι η σκηνή στο *Αμαντέους* όπου ο Αντόνιο Σαλιέρι, έχοντας μεταμφιεσμένος παραγγείλει το *Ρέκβιεμ* στον άρρωστο και εξουθενωμένο Μότσαρτ, τον πιέζει να εργάζεται ασταμάτητα, ενώ γνωρίζει ότι αυτό θα τον σκοτώσει ²⁶.

B. 1. 7 Αλλοίωση

Τελευταία από τις μεταμορφωτικές πράξεις είναι η *αλλοίωση*, μέσω της οποίας ο βιογράφος αλλάζει συνειδητά το περιεχόμενο μιας ή περισσότερων σκηνών ή γεγονότων της *fabula*. Δηλαδή, ενώ στον πραγματικό βίο συνέβησαν τα πράγματα κατά τρόπο *a* που οδηγούν – και αυτό είναι το κύριο σημείο – σε ερμηνεία *A*, ο βιογράφος τα δείχνει αλλιώς, ώστε να οδηγεί τον θεατή σε μια ερμηνεία *B* που είναι όχι απλώς διάφορη αλλά συχνά και αντίθετη της *A*. Πιο πολλά, μαζεμένα παραδείγματα *αλλοίωσης* δύσκολα θα βρούμε εκτός *Αμαντέους*, ενώ μια κραυγαλέα περίπτωση περιέχεται και στην βραβευμένη με Όσκαρ (και ‘διασκευασμένου

²⁶ Το *Αμαντέους* παρουσιάζει γενικότερο ενδιαφέρον, καθώς είναι το ακραίο παράδειγμα βιογραφικής ταινίας που για να υπηρετήσει την ερμηνεία (συγκεκριμένα, τη σχετική με τη ζήλεια της μετριότητας για τη μεγαλοφυΐα θέση του συγγραφέα) αλλάζει τα φώτα σε έναν υπαρκτό άνθρωπο. Ο καημένος ο Σαλιέρι στα αλήθεια και αξιόλογος συνθέτης ήταν και μάλλον ο μόνος από τους αυλικούς μουσικούς που παραστάθηκε στον Μότσαρτ μέχρι τέλους – και φυσικά ούτε του παράγγειλε το *Ρέκβιεμ* ούτε και με κανένα τρόπο συνέβαλλε στον πρόωρο θάνατό του. (Είναι γνωστό το ό,τι το *Ρέκβιεμ* το παράγγειλε ο Κόμης Walsegg, γνωστός του Μότσαρτ από τους Τεκτονικούς κύκλους και φαντασμένος νεόπλουτος που ήθελε να παραστήσει τον μεγάλο συνθέτη, παρουσιάζοντάς το για δικό του έργο στην επέτειο του θανάτου της γυναίκας του.)

σεναρίου' μάλιστα!) πρόσφατη ταινία *Ένας υπέροχος άνθρωπος*²⁷. Και ενώ βέβαια με την *αλλοίωση* έρχεται αμέσως στον νου μας η κακή πρόθεση, υπάρχει και για την αλλοίωση η καλοπροαίρετη εκδοχή. Καθώς στο νου του βιογράφου η *ερμηνεία πάντα πρυτανεύει*, μπορεί ενίοτε να αλλοιώνει γεγονότα που θεωρεί ότι βλάπτουν την – κατά τη γνώμη του – αληθινή ερμηνεία. Με άλλα λόγια, μπορεί να λέει ψέματα με καλό σκοπό ή, στη γλώσσα που μιλούμε *εδώ*, να αλλάξει την πραγματικότητα ώστε να μην παρεξηγηθεί ένα καίριο γεγονός της *fabula* και παρασύρει το *sjuzet* σε μian άλλη ερμηνεία, από αυτή που ο βιογράφος θεωρεί τη σωστή. Ένας αντίστοιχος παραλληλισμός ισχύει και *εδώ* με το έργο του Φρόιντ, καθώς η *αλλοίωση* – ιδιαίτερα στην ακραία μορφή της -- θυμίζει έντονα τον μηχανισμό άμυνας του εγώ που ονομάζεται *άρνηση* (*negation*).



Θέλω κλείνοντας να τονίσω ότι οι επτά πράξεις που αναδείχθηκαν μέσα από το παράδειγμα της κινηματογραφικής βιογραφικής μεταφοράς – το διάλεξα για να φανούν *εναργέστερα* – είναι οι ίδιες βασικές πράξεις που χρησιμοποιούμε στην καθημερινή αφήγηση, ξεκινώντας από το όποιο πρωτογενές υλικό, για να το μεταπλάσουμε σε δική μας αφήγηση. Αν και οι επτά πράξεις δεν αφορούν τόσο τη μικροκλίμακα της αφήγησης – την εσωτερική δομή των αφηγηματικών στοιχείων, λεκτικών ή άλλων – στο επίπεδο της βασικής δράσης των χαρακτήρων και των σκηνών στις οποίες αυτή οργανώνεται, αποτελούν σε κάθε περίπτωση τα βασικά στοιχεία του μεταμορφωτικού μηχανισμού.

Με άλλα λόγια, κάθε φορά που μία *fabula* μετατρέπεται σε *sjuzet*, ή κάθε φορά που ένα αφηγηματικό σύνολο A, μετατρέπεται σε μια προσωπική αφήγηση A',

²⁷ Πρωτότυπος τίτλος: *A Beautiful Mind*. Στην ταινία (όχι στη γραπτή βιογραφία που υποτίθεται ότι βασίζεται) η σύζυγος του John Nash εμφανίζεται να παραμένει πιστή στο πλευρό του σε όλες τις χειρότερες φάσεις της αρρώστιας του. Στην πραγματικότητα όμως τον εγκατέλειψε, τον χώρισε, και τον ξαναπαντρεύτηκε πολύ αργότερα. Φαντάζεστε όμως να μπορούσε να στηριχθεί η ερμηνεία που προβάλλει η ταινία ('η αγάπη νικάει τα πάντα') αν δεν αλλοίωνε την αλήθεια;

επιστρατεύονται σε ανάλογο βαθμό κάθε φορά η καθημιά, οι επτά μεταμορφωτικές πράξεις²⁸.

Γ. Συμπεράσματα

Θα ανακεφαλαιώσω, προσπαθώντας να υπογραμμίσω και κάποια γενικότερα συμπεράσματα.

Η αφήγηση, ως βασικός τρόπος γνωστικής λειτουργίας, έχει σκοπό να οργανώνει με ένα συγκεκριμένο τρόπο την πραγματικότητα. Ο τρόπος αυτός, που στοχεύει εκτός των άλλων στη μορφοποίηση ενός χαοτικού κόσμου, είναι και εκφραστικός και επικοινωνιακός – πάει να πει, έχει στόχο και τη δόμηση του εσωτερικού κοσμοειδώλου του αφηγητή και τη μεταφορά του στον δέκτη.

Το κύριο υλικό της αφήγησης είναι οι χαρακτήρες εν δράσει. Μια αφήγηση οργανώνει ένα κατά κανόνα πολύ συνθετότερο της υλικό, απλοποιώντας το και δίνοντάς του σχήμα με την διάταξη των σκηνών της δράσης σε χρονικά γραμμική σειρά. Το σύνολο αυτών των σκηνών (στοιχειωδών κομματιών δράσης) το δομούν κυρίως κάποιες σχέσεις αιτιότητας, είτε του τύπου ‘το γεγονός *α* προκάλεσε το γεγονός *β*’ (π.χ. η βασίλισσα πέθανε και ο βασιλιάς πέθανε από στενοχώρια’), είτε ‘ο χαρακτήρας *Χ* προκάλεσε το γεγονός *α* για δικούς του λόγους’ (π.χ. ‘ο Αίγισθος σκότωσε τον Αγαμέμνονα επειδή ο ίδιος ήταν αρχομανής’) είτε μεικτές, δηλαδή συνδυασμού χαρακτήρα και γεγονότων (π.χ. ‘ο Αίγισθος σκότωσε τον Αγαμέμνονα επειδή ο ίδιος ήταν αρχομανής, και κατ’ αυτόν τον τρόπο επηρεάστηκε εύκολα από το σχετικό αίτημα της ερωμένης του, Κλυταιμνήστρας’.)

Οι σχέσεις αιτιότητας δεν είναι οι μόνες που συνδέουν τα γεγονότα μιας αφήγησης. Έτσι, για παράδειγμα, η φράση-γεγονός ‘την επόμενη μέρα ο ήλιος ανέτειλε στις έξι και πενήνταεπτά ακριβώς’ ενταγμένη σε μια αφήγηση δεν αποτελεί αποτέλεσμα κάποιας δράσης των χαρακτήρων της αφήγησης, αν και μπορεί να

²⁸ Στην καθημερινή αφήγηση, όπου το πρωτογενές υλικό μπορεί να είναι ιδιαίτερα σύντομο – η πηγή μπορεί να είναι μια σύντομη προφορική διήγηση που εξαντλεί το σύνολο των πληροφοριών που κατέχουμε για το θέμα – οι δυο πρώτες πράξεις της *περικοπής* και της *επιλογής* μπορεί κατά συνέπεια να μην έχουν τον καθοριστικό ρόλο που παίρνουν στην περίπτωση του συμμαζέματος του ογκώδους προφορικού υλικού μιας έστω επαρκούς βιογραφικής *fabula*.

αποτελεί αιτία -- εκτός βέβαια αν μιλάμε εν προκειμένω για ιστορία επιστημονικής φαντασίας όπου κάποιος χαρακτήρας έχει βρει τρόπο να επηρεάζει τα αστρικά φαινόμενα. Όμως, έστω και αν περιέχονται γεγονότα μη αιτιακά συνδεδεμένα, για να υπάρξει ένα αφηγηματικό σύνολο, *ιστορία* με τα κλασικά κριτήρια, πρέπει ο κύριος κορμός της αφήγησης να στηρίζεται στις σχέσεις αιτιότητας. (Μια παράταξη γεγονότων όπου αυτό δεν ισχύει καθόλου μπορεί να θεωρηθεί ιστορία μόνο καταχρηστικά.)

Άρα: η αφήγηση, στη βασική της μορφή, διέπεται από την αιτιοκρατία και την τελεολογία. Με την έννοια αυτή, κάθε αφήγηση συνιστά ερμηνευτική πράξη, λέγεται για ένα σκοπό που εμπεριέχει την προβολή μιας ερμηνείας. Μια αφήγηση γεγονότων δεν είναι ποτέ 'αθώα', αφού πάντα περιέχει μια ερμηνεία τους -- αυτό μπορεί ενίοτε να το κάνει απλώς και μόνον εντάσσοντάς τα σε αιτιακές σειρές. Η φύση των αιτιακών αυτών σχέσεων (το τι δηλαδή συνιστά αιτιότητα στη συγκεκριμένη αφήγηση) καθορίζεται ή και καθορίζει τις βασικές αρχές -- τα *αξιώματα* θα λέγαμε -- του κοσμοειδώλου μέσα στο οποίο κινείται η αφήγηση.

Για κάθε ιστορία, υπάρχει μια περιεκτικότερη-δυνατή-μορφή της, όπου τα γεγονότα διατάσσονται σε φυσική χωρο-χρονική σειρά, που την ονομάζουμε *fabula*. Το *sjuzet*, δηλαδή μια συγκεκριμένη αφήγηση που προκύπτει από τα γεγονότα της *fabula*, μπορεί να διαφοροποιείται όχι μόνο ως προς την επιλογή, διάταξη και μορφή των γεγονότων αλλά και ως προς τη βαθύτερη ερμηνεία τους, από τους νόμους αιτιότητας που διέπουν το κοσμοείδωλο στο οποίο κινείται -- σημειώνεται ιδιαίτερα ότι το κοσμοείδωλο του *sjuzet* δεν είναι αναγκαστικά το ίδιο με της *fabula*. Έτσι, η *Ορέστεια* του Αισχύλου, η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, η *Ηλέκτρα* και ο *Ορέστης* του Ευριπίδη, ενώ αναφέρονται λίγο πολύ στο ίδιο κομμάτι της *fabula* του κύκλου των Ατρείδων, πέρα από τη διαφορετική σε κάθε περίπτωση διάρθρωση των επί μέρους της αφήγησης έχουν διαφορές που υπαινίσσονται, στην κάθε περίπτωση, διαφορές στο βασικό τους κοσμοείδωλο -- όπως π.χ. για τον ρόλο που παίζουν στα ανθρώπινα οι θεοί, ή για τη φύση της δικαιοσύνης. Αυτές οι διαφορές γίνονται πολύ περισσότερο αισθητές αν δούμε σύγχρονα *sjuzet* βασισμένα στην ίδια πάντα *fabula* των Ατρείδων, όπως το *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (όπου οι αιτιακές σχέσεις βασίζονται στην αντίληψη του Ευγένιου Ο' Νηλ για την φροϋδική ψυχανάλυση) ή τις *Μνίγες* του Ζαν-Πωλ Σαρτρ, όπου κυριαρχεί το κοσμοείδωλο της δικής του εκδοχής τού υπαρξισμού.

Η αφήγηση συνιστά πάντα ερμηνεία – έστω και αν αυτό δεν είναι συνειδητό στους αφηγητές ή/και στους δέκτες. Για να δούμε εναργέστερα τον τρόπο με τον οποίο μετατρέπεται μια κατά το δυνατόν πλήρης *fabula* σε *sjuzet* διαλέξαμε την περίπτωση της κινηματογραφικής βιογραφίας, εντοπίζοντας τις βασικές *μεταμορφωτικές πράξεις* που μετατρέπουν τη βιογραφική *fabula* (που εδώ είναι ολόκληρη η ζωή του βιογραφούμενου) στο συγκεκριμένο *sjuzet*, είναι η *περικοπή*, η *επιλογή*, η *διάταξη*, η *συμπύκνωση*, η *ενίσχυση/εξασθένηση*, η *προσθήκη* και η *αλλοίωση*. Από αυτές, και αν υποθεθεί ότι η *fabula* είναι επαρκώς εκτενής – με άλλα λόγια: έχουμε αρκετά στοιχεία για τον συγκεκριμένο βίο, ένα αντικείμενο από τη φύση του πληροφοριακά πλούσιο --, οι πρώτες τρεις πράξεις είναι *αναγκαίες*, κυρίως για λόγους οικονομίας και γνωστικής οργάνωσης του υλικού. (Λείπει κάτι;) Παρά ταύτα, και πάλι δεν μπορούν να ασκηθούν *in vacuo* αλλά καθοδηγούνται από το συγκεκριμένο κοσμοείδωλο που ορίζει τις σημασίες και δι' αυτών τις σχέσεις αιτιότητας που στηρίζουν την αφήγηση. Οι αναγκαίες πράξεις της *περικοπής*, της *επιλογής* και της *διάταξης* κατά κανόνα ορίζουν το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης-ερμηνείας, ενώ οι μη-αναγκαίες, *συμπύκνωση*, *ενίσχυση/εξασθένηση*, *προσθήκη* και *αλλοίωση* συνηθέστερα το υπηρετούν, κάνοντάς το σαφέστερο και αποτελεσματικότερο στη μετάδοση.

Μέσω κυρίως αυτών των πράξεων, η βιογραφία ερμηνεύει τον βίο.



Το ξαναλέω: είναι ίδιο της αφήγησης να φτιάχνει σχέσεις αιτιότητας – κι όπου δεν υπάρχουν, ή δεν είναι φανερές, να τις ανακαλύπτει. Με μια έννοια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο δημιουργός μιας αφήγησης θυμίζει έναν παρανοϊκό σε μερική καταστολή. Όπως και ο παρανοϊκός – αλλά σε μικρότερο βαθμό --, έτσι και ο αφηγητής κατά κανόνα δομεί τον φαινομενικά χαοτικό κόσμο γύρω του δημιουργώντας σχέσεις αιτιότητας. Και οι δύο κατασκευάζουν έναν κόσμο με νόημα – ή καλύτερα: *δίνουν* νόημα στον κόσμο – μετατρέποντας το χάος σε τάξη. Καθώς η ‘αντικειμενική αλήθεια’ είναι δύσκολο να οριστεί, η περιοχή όπου τελειώνει η λογική ερμηνεία των γεγονότων μέσα από την αφήγηση, και αρχίζει η παρανοϊκή, είναι δύσκολο να οριστεί, αποτελεί γκριζα περιοχή. Κατά συνέπεια, το αν μια σχέση

αιτιότητας υπάρχει στα αλήθεια, ή είναι δημιούργημα ενός αφηγηματικού νου, δεν γίνεται πάντα να ειπωθεί με βεβαιότητα. Ο επαρκής αφηγητής, θέλουμε να πιστεύουμε – θυμίζω ότι εδώ μιλάμε ακόμη για την βιογραφία, δηλαδή για ένα προϋπάρχον σύμπαν αναφοράς με αντικειμενική υπόσταση – ότι ανακαλύπτει και μας παρουσιάζει όντως υπαρκτές αιτιακές σχέσεις. Ο παρανοϊκός δημιουργεί εν πολλοίς αιτιακές σχέσεις εκ του μη όντος²⁹.



Διάλεξα εδώ τη βιογραφία ως μορφή αφήγησης γιατί σ' αυτήν είναι ιδιαίτερα εμφανές το στοιχείο της αφήγησης-ως-γνώσης. Από αυτό της το στοιχείο, η βιογραφία δεν έχει ποτέ απαλλαγεί. Πέρα όμως από την πραγματολογική γνώση που μεταφέρει η βιογραφία, η βιογραφική *ερμηνεία* μοιάζει συχνά – παρατήρηση που φαίνεται να έχει ισχύ στατιστική και όχι απόλυτη – να είναι εξαρτημένη από την έκταση του βιογραφικού *sjuzet*. Έτσι, φαίνεται να υπάρχει κάποιο *optimum* μήκος στο οποίο η λειτουργία της βιογραφίας-ως-ερμηνείας κορυφώνεται. Χωρίς να αποκλείεται βέβαια το στοιχείο της ερμηνείας και σε μια πολύ εκτενή βιογραφία, κατά κανόνα οι βιογραφίες που έχουν ιδιαίτερη άποψη για συγκεκριμένες ισχυρές αιτιακές σχέσεις στον βίο του βιογραφούμενου είναι σχετικά σύντομες – αυτό μάλλον αιτιολογείται από το ότι ένα πολύ πλούσιο υλικό δεν μπορεί τόσο εύκολα να μπει σε αυστηρή λογική τάξη, ενώ αντίθετα ένας υψηλός λόγος της έκτασης της *fabula* ως προς το *sjuzet*, επιτρέπει – αν όχι και επιβάλλει – μεθόδους συχνά προκρούστειες (με πρώτη και καλύτερη την *περικοπή*) που οδηγούν σε ένα αρκετά αυστηρά ερμηνευτικό σχήμα. Στο άλλο άκρο, αν μια βιογραφία είναι πάρα πολύ σύντομη, τα προς αφήγηση πραγματικά γεγονότα μοιάζουν να παίρνουν το πάνω χέρι, ώστε και αν ακόμη

²⁹ Λαμπρό παράδειγμα 'παρανοϊκής βιογραφίας' είναι η βιογραφία του Άγγλου φιλοσόφου Φράνσις Μπέικον ως πραγματικού συγγραφέα των έργων του Σαίξπηρ, από τον Γκέοργκ Κάντορ, τον μεγάλο μαθηματικό και πατέρα της Θεωρίας των Συνόλων, ο οποίος πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του σε ψυχιατρική κλινική. Στον χώρο της λογοτεχνικής φανταστικής βιογραφίας, ακραίο παράδειγμα είναι η 'βιογραφική' υπερ-ερμηνεία του συγγραφέα του ομώνυμου ποιήματος στο μυθιστόρημα *Pale fire* του Βλάντιμιρ Ναμπόκωφ.

υπάρχει έντονη ερμηνευτική πρόθεση, δεν μπορεί να στηριχθεί αρκετά αληθοφανώς, από την περιορισμένη έκταση και μόνο ³⁰.

Πολύ πολύ προσεγγιστικά, η *optimum* έκταση πιστεύω ότι είναι αυτή που καλύπτεται προφορικά σε μια διάρκεια από μισή ώρα ως ίσως δύο ώρες, ή σε σελίδες, είκοσι-τριάντα ως πούμε ως διακόσιες-τριακόσιες. Έτσι, κάποιες πρόσφατες πολύ εκτενείς βιογραφίες – οι χίλιες σελίδες ή και περισσότερο είναι αρκετά συνηθισμένες ³¹ -- φαίνονται να προσπαθούν να πλησιάσουν, ως στόχο, περισσότερο προς την κατά το δυνατόν πληρέστερη κάλυψη της *fabula*. Προβάλλουν ως κύρια αρετή την πληρότητά τους, την κατά το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη ‘επιστημονική’ και ‘αντικειμενική’ καταγραφή του βίου (βάζω τους δυο όρους σε εισαγωγικά όχι για να τους αμφισβητήσω αλλά για να επισημάνω τη σχετικότητά τους). Όσο όμως η βιογραφία περιορίζεται σε έκταση, ιδιαίτερα μάλιστα όταν φτάνει στην έκταση της μιάμισης-δύο ωρών της κινηματογραφικής ταινίας, φαίνεται να υποχωρεί το πραγματολογικό και να ενισχύεται το ερμηνευτικό στοιχείο ³².

Η κινηματογραφική ταινία μοιάζει να βρίσκεται πολύ κοντά στο *optimum* μήκος για ισχυρή ερμηνεία – μια πρόχειρη σύγκριση βιογραφιών σε μορφή ταινίας μεγάλου μήκους με αυτές που έχουν τη μακρύτερη έκταση τηλεοπτικής μινι-σειράς,

³⁰ Καλό παράδειγμα εδώ είναι η αγόρευση ενός συνηγόρου υπεράσπισης σε ένα δικαστήριο, όπου θέλει να απαλλάξει τον πελάτη του, δείχνοντας ότι το έγκλημα για το οποίο κατηγορείται δεν θα μπορούσε να το διαπράξει λόγω χαρακτήρος: είναι φανερό ότι για να αναπτύξει έναν τέτοιο συλλογισμό θέλει μια κάποια διάρκεια.

³¹ Αναφέρω ενδεικτικά τις θεωρούμενες βιογραφίες-πρότυπα του Ρίτσαρντ Έλμαν για τον Τζέιμς Τζόις και τον Όσκαρ Γουάιλντ, και του Τζόζεφ Φρανκ για τον Ντοστογιέφσκι – οι πρώτες των χιλίων περίπου σελίδων η καθεμιά, η δεύτερη άνω των δύο χιλιάδων.

³² Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι ο εκδοτικός οίκος Penguin, πηγαίνοντας κόντρα στη σύγχρονη τάση για βιογραφίες-μαμούθ, άρχισε πρόσφατα μια σειρά σύντομων (το πολύ διακόσιες σελίδες σε μικρό σχήμα) βιογραφιών, με γενικό τίτλο Penguin Lives. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι καθεμιά από αυτές τις βιογραφίες προβάλλει μια ιδιαίτερη άποψη για τον βιογραφούμενο, είναι δηλαδή βιογραφίες κατ’εξοχήν ερμηνευτικές, όπου πάντα ορίζεται ένα συγκεκριμένο ‘κλειδί’ ως κύρια ερμηνεία – έτσι, για παράδειγμα, ο Προυστ βιογραφείται με έμφαση στην ομοφυλοφιλία του και ο Λεονάρντο ντα Βίντσι με κύριο χαρακτηριστικό του έργου και της ζωής του τη σχέση του με τη μελέτη της ανθρώπινης ανατομίας. Είναι δηλαδή, σαν ο εκδότης να παραδέχεται την ταύτιση της έντονης ερμηνείας με το σχετικά μικρό μήκος.

θα δείξει ότι οι δεύτερες δίνουν κατά κανόνα περισσότερη έμφαση σε πραγματολογικά στοιχεία (ιστορικά γεγονότα, στοιχεία εποχής, άλλα πρόσωπα) και έχουν κατά κανόνα λιγότερο ισχυρή ‘άποψη’ για τον βιογραφούμενο. Ο έντονος ερμηνευτικός χαρακτήρας της κινηματογραφικής βιογραφίας, αγγίζει συχνά τη διδακτικότητα. Η εξέταση ενός μεγάλου αριθμού αμερικανικών κυρίως *biopics*³³ (νεολογισμός εκ των ελληνογενών ‘*biographical*’ και ‘*epics*’, που παλιότερα λέγονταν συχνότερα *biodramas*) δείχνει ότι η επιλογή των θεμάτων τους είναι βασισμένη σχεδόν εξ ολοκλήρου ώστε να ανταποκρίνεται σε έναν πολύ μικρό αριθμό βασικών ‘νοημάτων’ ή ερμηνειών που εικονογραφούν.

Είναι, με άλλα λόγια, σαν το ίδιο το είδος της κινηματογραφικής βιογραφίας να υποκινείται από την ανάγκη να χορτασθεί το κοινό από μια πολύ μικρή γκάμα βασικών βιογραφικών ερμηνειών, και να επιλέγονται τα θέματα των ταινιών σύμφωνα με το κατά πόσο προσφέρονται για να τις εικονογραφήσουν. Η συντριπτική αναλογία των χολιγουντιανών *biopics* καλύπτεται από βιογραφίες μουσικών/τραγουδιστών, ηθοποιών, στρατιωτικών, πολιτικών ανδρών και βασιλέων, πράγμα που εξηγείται εν πολλοίς από την έντονη ‘φωτογένεια’ των θεμάτων τους – είναι, π.χ. πολύ πιο κινηματογραφικό να δείχνεις την Τζάνις Τζόπλιν να τραγουδάει, ή τον Πάτον να επελαύνει με τα τανκς του, παρά τον Σοπενχάουερ να σκέφτεται – αλλά όχι μόνον. Η παρατήρησή μας δείχνει ότι η συντριπτική πλειοψηφία των εν λόγω *biopics* ανάγονται ουσιαστικά σε τρία και μόνο βασικά ερμηνευτικά σχήματα, που μπορούν να περιγραφούν σχηματικά μέσω των παροιμιακών τύπων: α) ‘οι αγαπημένοι των θεών πεθαίνουν νέοι’, β) ‘ο επιμένων νικά’, και γ) ‘η επιτυχία πληρώνεται ακριβά’ και των υποπεριπτώσεών τους (π.χ. το ‘η αγάπη θριαμβεύει στο τέλος’ είναι ειδική παραλλαγή του ‘ο επιμένων νικά’) ή και του συνδυασμού τους.

Αυτή η παρατήρηση προβληματίζει: όλοι μας ξέρουμε την ανάγκη μας ως λογικών οργανισμών, ο καθένας στη δική του ζωή, για νόημα και ερμηνεία. Όπως και αντίστοιχα, όλοι μας ξέρουμε ότι βιώνοντας την καθημερινότητα, έχουμε συχνά την αντίθετη αίσθηση της τυχαιότητας, των γεγονότων που μοιάζουν να μην εντάσσονται

³³ Έχω μελετήσει περισσότερα από εκατό, διαβάζοντας και βιογραφίες των κατά περίπτωση βιογραφουμένων.

σε αιτιακή σειρά και άρα να στερούνται ερμηνείας. Στην εποχή μας, μόνο άτομα που λειτουργούν μέσα στα πλαίσια ενός πολύ ισχυρού κοσμοειδώλου (π.χ. θρησκευτικού ή πολιτικό-ιδεολογικού), ή σε άλλα, που πάσχουν από σοβαρή παθολογία, μπορεί το ποσοστό των πράξεων με νόημα να είναι πολύ υψηλό. Έχει ενδιαφέρον ότι όταν φτάνουμε στο άλλο άκρο, δηλαδή να μην έχουν καθόλου νόημα οι πράξεις για κάποιον, βρισκόμαστε πάλι στην περιοχή της παθολογίας, της βαριάς κατάθλιψης. Σαν η ‘υγιής’ στάση να είναι να βρίσκουμε γύρω μας νόημα – αλλά όχι και να παραβρίσκουμε!

Η ανάγκη ενός βιογράφου να δώσει – ή να ‘ανακαλύψει’, αν θέλετε -- εσωτερική συνοχή και νόημα σε μια ζωή θυμίζει τη ρήση του Χίτσκοκ, «η τέχνη είναι η ζωή αφού της αφαιρέσεις τα βαρετά κομμάτια». Την υπό αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα αντίληψη της ζωής μας – ξεφεύγοντας τώρα από το παράδειγμα της κινηματογραφικής ταινίας – την ασκούμε όλοι μας σε κάποιο βαθμό. Ζούμε και παράλληλα ερμηνεύουμε, συνειδητά ή ασυνειδητά, ενεργητικά ή παθητικά, τη ζωή μας, με τον ίδιο τρόπο που ερμηνεύουμε και τη ζωή των γύρω μας. Και τείνουμε να μένουμε, για τις ερμηνείες μας, στα λιγότερο «βαρετά» κομμάτια, πάει να πει (σε) αυτά που τους δίνουμε περισσότερο νόημα.

Στις μέρες μας, λείπουν για τους περισσότερους τα ισχυρά κοσμοείδωλα. Τα *grand récits*, οι μεγάλες γενικές περιεκτικές αφηγήσεις απουσιάζουν όπως επισημαίνει και ο Λυοτάρ. Η συνειδητή μας ζωή σπάνια βιώνεται με μια αναφορά σε ένα νόημα ανώτερης τάξης από τα αμέσως τεκταινόμενα. Παρά ταύτα, αν ζητηθεί από κάποιον να αφηγηθεί ένα κομμάτι του βίου του, είναι πολύ πιθανό αυτός να του προβάλλει εκ των υστέρων ισχυρές ερμηνείες, ισχυρότερες εν πάση περιπτώσει από αυτές που κυριαρχούσαν όσο ζούσε τα αφηγούμενα γεγονότα – και αυτό θα γίνει τόσο πιο καίρια, όσο κοντύτερα στο *optimum* είναι η διάρκεια της αφήγησης, αφού ακριβώς ο ‘πλατειασμός’ συνιστά εκτροπή από ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό-ερμηνευτικό πρότυπο, και η υπερσυντόμευση οδηγεί έμμεσα ή άμεσα, ενεργά ή παθητικά, στην απουσία νοήματος. Το ίδιο ισχύει και όταν αφηγούμαστε, στην καθημερινή αφήγηση, τους βίους άλλων, μερικά ή ολικά: πάντα σχεδόν, αν είναι επαρκώς – αλλά όχι περισσότερο – εκτενείς, τους εντάσσουμε σε ένα ευρύτερο ερμηνευτικό σχήμα. Μοιάζει και πάλι η ίδια η λειτουργία της αφήγησης να κατασκευάζει νόημα.



Ο περιβόητος βρετανός κατάσκοπος των σοβιετικών Κιμ Φίλμπυ, ανέφερε σε μια συνέντευξη που έδωσε προς το τέλος της ζωής του ότι δεν διάβασε ποτέ του κατασκοπικό μυθιστόρημα που να του φανεί έστω στοιχειωδώς αληθοφανές, κι αυτό γιατί απουσίαζε από όλα, όπως είπε, ο ‘ανθρώπινος παράγων’. Το ενδιαφέρον είναι ότι στη συνέχεια ο Φίλμπυ ορίζει ως ‘ανθρώπινο παράγοντα’ ακριβώς ‘το τυχαίο και το λάθος’ -- πράγματα που λέει ότι κυριαρχούσαν στις οριακές ιστορίες που βίωσε ο ίδιος --, ακριβώς δηλαδή αυτά που κατά κανόνα εξαιρεί ένα αιτιοκρατικό αφηγηματικό σχήμα³⁴.

Αυτό πρέπει να μας βάζει σε σκέψεις, γενικότερα, όσους προσπαθούμε μέσα από την αφήγηση να καταλάβουμε τον κόσμο, όσους πιστεύουμε στην αφήγηση-ωσ-γνώση. Ο Φίλμπυ, μαιτρ ο ίδιος με τη ζωή του στο παιχνίδι της παρερμηνείας, μας θυμίζει ότι όσο καλύτερα οργανώνουμε μια αφήγηση, όσο με άλλα λόγια την υποτάσσουμε σε μια αυστηρή αφηγηματική λογική, όσο την ορίζουμε δια μέσου ενός αυστηρού σχήματος αιτιακών σχέσεων, τόσο περισσότερο εξαιρούμε τον ‘ανθρώπινο παράγοντα’, που – ξεφεύγοντας από το στενό ορισμό του Φίλμπυ, αλλά μένοντας κοντά στο πνεύμα του – έχει να κάνει ακριβώς με τα σημεία εκείνα που ξεφεύγουν από την κάθε θεωρία, αυτά που είναι στα αλήθεια, είτε τα κάνει η άγνοιά μας να φαίνονται ‘τυχαία’.

Το χάσμα που χωρίζει το ιδανικό του *rièce bien faite* που βρίσκουμε στα έργα του Scribe και του Sardou τον 19^ο αιώνα – αυτό είναι ίσως το πιο αυστηρά αιτιοκρατικό μοντέλο αφηγηματικού κατασκευάσματος στην ιστορία της λογοτεχνίας --, από έργα όπως οι *Σημειώσεις εκατό ημερών* του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη ή το

³⁴ Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι στους ελληνοιστικούς χρόνους το τυχαίο κυριαρχεί στην κατεξοχήν νέα λογοτεχνία της εποχής, το μυθιστόρημα. Λες και είναι η ανάγκη μιας έντονα μεταβατικής εποχής να εκφράσει τις αγωνίες της με αυτόν τον τρόπο – όμως, και αυτό είναι το καίριο, στα χρόνια εκείνα η Τύχη θεοποιείται, είναι μάλιστα ίσως η ισχυρότερη θεότητα. Άρα, η κυριαρχία του τυχαίου στις αφηγήσεις των ελληνοιστικών έργων δεν είναι το δικό μας, *τυχαίο* τυχαίο, μα και πάλι μια έκφραση δύναμης ανώτερου κοσμοειδώλου. Στη μόνη άλλη μορφή που ξέρω να κυριαρχούν τυχαία περιστατικά, το βικτωριανό μελόδραμα, αυτά πάντα εκφράζουν, εν τέλει, μια ανώτερη Πρόνοια, άρα και τούτα δεν είναι *τυχαία* τυχαία.

Ζωή, οδηγίες χρήσης του Περέκ, όπου το τυχαίο, το λάθος και το ασύνδετο κυριαρχούν, χωρίς καμιά φανερή προσπάθεια ερμηνείας τους, είναι εν πολλοίς η αντίθεση θεωρίας και ζωής.

Ας μην το ξεχνάμε, ότι οργανώνοντας τη ζωή αφηγηματικά, σε κάποιο βαθμό, άλλοτε πολύ άλλοτε λίγο, της επιβαλλόμαστε. Ας μην το ξεχνάμε, ότι κάθε φορά που προσπαθούμε να καταλάβουμε κάτι αφηγηματικά, αυτό που πάμε να τιθασεύσουμε είναι η ίδια η ζωή.

Με αυτή την έννοια, η αφήγηση – που είναι εν πολλοίς ερμηνεία --, και η ίδια η ζωή, μοιάζουν να είναι έννοιες αντίθετες.