

ΑΥΤΟ/ΒΙΟ/ΦΩΤΟ/ΓΡΑΦΙΑ: Η ΕΑΥΤΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Γρηγόρης Πασχαλίδης

Η χρήση φωτογραφιών στην αυτοβιογραφία καθυστέρησε εξαιτίας της αισθητικής προκατάληψης εναντίον της αλλά και των ηθικών ελέγχων στη δημοσιοποίηση οικείων φωτογραφιών. Η σταδιακή υποχώρηση αυτών των αρνητικών παραγόντων, από το μεσοπόλεμο και μετά, και η ταυτόχρονη επικράτηση της φωτογραφίας ως του πιά διαδεδομένου και εύχρηστου μέσου αποτύπωσης και απογραφής της προσωπικής και συλλογικής ζωής, έχει οδηγήσει σε μια ευρεία και πολύμορφη χρήση της από τους σύγχρονους αυτοβιογράφους. Η θεματική ανάλυση των φωτογραφιών που χρησιμοποιούν μας αποκαλύπτει το συγκεκριμένο πλέγμα των προσωπικών και κοινωνικών σχέσεων, ρόλων, γεγονότων και βιωμάτων που θεωρούν σημαντικά για τη συγκρότηση της αυθιστόρησης και της αυτοεικόνας τους. Η εξέταση, από την άλλη, του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο οι αυτοβιογράφοι εντάσσουν και νοηματοδοτούν τις φωτογραφίες μέσα στο αφήγημά τους, αποδεικνύει ότι αυτός είναι άμεσα συνδεδεμένος με το πώς κατανοούν και ορίζουν τον εαυτό και το αυτοβιογραφικό εγχείρημα. Η συμπαρουσία και συλλειτουργία του λεκτικού και του φωτογραφικού στην αυτοβιογραφία, λειτουργεί έτσι ως πλαίσιο τόσο για τη διερεύνηση των σχέσεών τους ως μέσα αναπαράστασης, όσο και για τη διερεύνηση της ίδιας της φύσης της αυτο-αναπαράστασης.



Από την εποχή του μεσοπολέμου, όταν οι Lazlo Moholy-Nagy και Walter Benjamin εγκαινιάζουν τη συστηματική θεωρητική μελέτη της φωτογραφίας, έως σήμερα, η φωτογραφία έχει προσεγγισθεί κυρίως αναφορικά με τις χρήσεις της στα μέσα μαζικής επικοινωνίας, στη διαφήμιση, στην τεκμηρίωση, καθώς και με τη σχέση της με τις άλλες εικαστικές τέχνες – όπως τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο – σε μια προσπάθεια να προσδιορισθεί ο χαρακτήρας της τόσο ως επικοινωνιακό, όσο και ως καλλιτεχνικό μέσο. Ταυτόχρονα ωστόσο με αυτές τις δημόσιες χρήσεις της στη μαζική και στην αισθητική επικοινωνία, η φωτογραφία συναντάται και σε μια πιά ιδιωτική, προσωπική χρήση, αφού συνδέεται με την πιά διαδεδομένη και δημοφιλή πρακτική αυτο-αναπαράστασης. Στον αιώνα μας η φωτογραφία έχει αναδειχθεί στο σημαντικότερο μέσο αποτύπωσης και απογραφής όχι μόνο της συλλογικής αλλά και της προσωπικής ζωής. Όπως άλλωστε αποδεικνύεται από την ολοένα και εντονότερη παρουσία της στα σύγχρονα αυτοβιογραφικά κείμενα, η φωτογραφία έχει καταστεί ένας κρίσιμος παράγοντας στη συγκρότηση και αναπαράσταση της εμπειρίας και της ιστορίας του εαυτού. Παραφράζοντας τον τίτλο του διάσημου δοκίμιου του Benjamin, θα

μπορούσαμε λοιπόν να διατυπώσουμε το θεμελιακό μας ερώτημα ως εξής: πώς ακριβώς διαμορφώνεται η έννοια του εαυτού στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής του ειδώλου του;

I. Εμφάνσεις: η φωτογραφία ως αυτοβιογραφία

Αντίθετα με ό,τι συνέβη στη βιογραφία, η παρουσία φωτογραφιών στην αυτοβιογραφία αποτελεί για πολύ καιρό την εξαίρεση μάλλον παρά τον κανόνα. Απροσδόκητα ίσως, οι αυτοβιογράφοι δεν έσπευσαν να εκμεταλλευθούν τις προφανείς τεκμηριωτικές και ρητορικές δυνατότητες της φωτογραφίας, ευθύς μόλις αυτό έγινε τεχνικά δυνατό.

Η εφεύρεση που επινοούν ανεξάρτητα οι Nicephore Niepce, Louis Daguerre και William Fox Talbot στα τέλη της δεκαετίας του 1830, δεν γίνεται προσιτή και εύχρηστη από το ευρύ κοινό παρά μόνον μετά το 1888, όταν ο Eastman Kodak παρουσιάζει την πρώτη ελαφριά, φτηνή και απλή στο χειρισμό της φωτογραφική μηχανή Kodak με το περίφημο σλόγκαν «Πατήστε το κουμπί κι αφήστε τα υπόλοιπα σε μας». Σαν αποτέλεσμα «εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι που πήγαιναν ως τότε στους επαγγελματίες φωτογράφους για να φωτογραφηθούν, άρχισαν να φωτογραφίζονται μόνοι τους» (Freund 75). Έκτοτε η φωτογράφιση έχει γίνει ίσως η πλέον διαδεδομένη και χαρακτηριστική χειρονομία καταγραφής, αποθησαύρισης και σχολιασμού της προσωπικής ζωής και εμπειρίας, προσθέτοντας στα ήδη γνωστά και καταξιωμένα είδη της αυτοβιογραφίας, της αυτοπροσωπογραφίας και του ημερολογίου, μια τεχνολογία αυτο-αναπαράστασης με μοναδική ευχρησία και ασύγκριτο ρεαλισμό.

« ... φωτογράφησις (τι άσχημη λέξις!) ... »

(Καβάφης 37)

Η ενθουσιώδης ανάπτυξη της ερασιτεχνικής φωτογραφίας, καθώς και η ταυτόχρονη καθιέρωση του φωτογραφικού τεκμηρίου στα διάφορα έντυπα μέσα – περιοδικά, εφημερίδες, επιστημονικές πραγματείες – δεν έπεισε ωστόσο τους αυτοβιογράφους να συνοδεύσουν και να εμπλουτίσουν την αφήγησή τους με συναφές φωτογραφικό υλικό. Αντίθετα, φαίνεται ότι ενέτεινε την αρνητική προκατάληψη που ήδη είχαν γι' αυτήν. Σε συμφωνία με την επιτιμητική διάγνωση του Μπικοντλάιρ, ότι η φωτογραφία δεν είναι τέχνη αλλά βιομηχανία, η ουσία της οποίας έγκειται στο να αποτελεί «μια ταπεινότατη υπηρετρία των τεχνών και των επιστημών ... τον γραμματέα και αρχαιοφύλακα οποιουδήποτε απαιτεί για επαγγελματικούς λόγους απόλυτη ακρίβεια» (296-7), οι περισσότεροι καλλιτέχνες είχαν αρνηθεί να αναγνωρίσουν την καλλιτεχνική υπόσταση ή δυνατότητα αυτής της μηχανικο-χημικής διαδικασίας που μείωνε τον ανθρώπινο παράγοντα σε απλό χειριστή. Η καθιέρωσή της από τη μια ως εύχρηστη, λαϊκής τεχνικής, κι από την άλλη ως κοινόχρηστο επικοινωνιακού μέσου, θεωρήθηκε ως κατάφωρη επαλήθευση της αρχικής ετυμηγορίας τους.

Αρχικά λοιπόν η φωτογραφία αποκλείεται από την αυτοβιογραφία επειδή στερείται αισθητικής αξίας. Η κυρίαρχη τεκμηριωτική λειτουργία της θεωρείται

ότι αντιφάσκει με τις αισθητικές φιλοδοξίες της αυτοβιογραφίας και γενικά θεωρείται ότι η παρουσία της φωτογραφικής μαρτυρίας υπονομεύει την αξίωση της τελευταίας να αποτελεί ένα αυτοτελές, αυτόνομο έργο τέχνης. Δεν είναι τυχαίο ότι σ' όλη την αυτοβιογραφική παραγωγή του 20ού αιώνα, τόσο η παρουσία φωτογραφιών όσο και η ακριβής έκταση αυτής της παρουσίας, είναι αντιστρόφως ανάλογες με την αξίωση των κειμένων να αποτελούν αυτοτελή λογοτεχνικά έργα. Σε όλη τη σύγχρονη παράδοση της λογοτεχνικής αυτοβιογραφίας – από το *The Education of Henry Adams* και το *Εάν Ο Σπόρος δεν Πεθάνει ...* του Αντρέ Ζιντ, έως τις *Λέξεις* του Ζ.-Π.Σαρτρ και τις πολύτομες αυτοβιογραφίες των Σιμόν ντε Μπובουάρ, Michel Leiris και Γιώργου Βαφόπουλου, στις οποίες η έμφαση είναι ακριβώς στη λογοτεχνική επάρκεια και αυτοδυναμία τους, η φωτογραφία λείπει παντελώς. Αντίθετα, η παρουσία της γίνεται ολοένα και πιο έντονη σε κείμενα όπου ο αυτοβιογράφος οριοθετεί το εγχείρημά του στα πλαίσια μιας αυτο-χρονικογράφησης, προσφέροντας ένα περισσότερο ή λιγότερο λεπτομερές χρονικό της δημόσιας ζωής και δραστηριότητάς του.

« ... νά 'μαι λοιπόν σε κατάσταση ανησυχητικής οικειότητας ... »

(Μπάρτ, *Ρολάν Μπάρτ από τον Ρ.Μπ. 7*)

Σε άμεση συνάφεια με την αισθητική προκατάληψη, ένας επιπρόσθετος παράγοντας που καθόρισε και συνεχίζει να καθορίζει αρχικά τη νομιμότητα και δευτερευόντως το εύρος της φωτογραφικής τεκμηρίωσης της αυτοβιογραφίας είναι η ηθική δεοντολογία: πιο συγκεκριμένα, τα όρια μεταξύ της ιδιωτικής και δημόσιας σφαιράς, όπως προσδιορίζονται από το ηθικό και νομικό πλαίσιο κάθε εποχής, αλλά και από την προσωπική κρίση του κάθε αυτοβιογράφου. Πρόκειται για όρια διαφορετικά από εκείνα που ρυθμίζουν το τι μπορεί να ειπωθεί και τι όχι σε μια αυτοβιογραφική εξομολόγηση. Η τελευταία είχε, ήδη την εποχή της πρωτοεμφάνισης της φωτογραφίας, φτάσει σε τέτοιο βαθμό αμεσότητας και ειλικρίνειας που δεν έχει γίνει ακόμα ανεκτός έως σήμερα από την αυτοβιογραφική φωτογραφία. Πράγματι, οι κανόνες ευπρέπειας (*decorum*) και ιδιωτικότητας που διέπουν τη χρήση φωτογραφιών στην αυτοβιογραφία ήταν και εξακολουθούν να είναι ιδιαίτερα αυστηροί. Γνωρίζουμε άλλωστε ότι, ήδη από την αρχαιότητα, η εικόνα, μια γλώσσα πιο άμεση, ευανάγνωστη και δραματική από τη γραφή, με πολυδύναμες θρησκευτικές χρήσεις και ιδεολογικές επενδύσεις, υπόκειται σε πολύ περισσότερους και αυστηρότερους ελέγχους απ' ό,τι η δεύτερη.

Αυτοί οι κανόνες ωστόσο τείνουν να τηρούνται λιγότερο αυστηρά όταν οι αυτοβιογράφοι εστιάζονται στην αναπαράσταση του ιδιωτικού βίου τους. Στις αυτοβιογραφίες του Nabokov, της Spark καθώς και σε άλλα παραδείγματα λογοτεχνικής αυτοβιογραφίας – η οποία χαρακτηρίζεται από την εστίασή της στην ιδιωτική, προσωπική εμπειρία – περιέχονται σημαντικές προσωπικές φωτογραφίες, περιορίζοντας αντίστοιχα όσες αφορούν τον καθαρά δημόσιο βίο του αυτοβιογράφου. Στην εξωστρεφή, χρονικογραφική παράδοση της συμβατικής αυτοβιογραφίας αντίθετα, κυριαρχούν τα φωτογραφικά τεκμήρια της δημόσιας δραστηριότητας του συγγραφέα. Με άλλα λόγια, τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου

στο εικονικό και το λεκτικό μέρος της αυτοβιογραφίας τείνουν γενικά να συμπίπτουν και είναι ευθέως ανάλογα με την αντίστοιχη έμφαση του κειμένου στον ιδιωτικό ή το δημόσιο βίο του αυτοβιογράφου.

Γενικά, στις τελευταίες δεκαετίες, η φωτογραφία έχει αναμφίβολα μια ολοένα διευρυνόμενη παρουσία στην αυτοβιογραφία, καθώς τόσο οι αισθητικοί όσο και οι ηθικοί ενδοιασμοί στη χρήση της έχουν σημαντικά υποχωρήσει. Ο ενθουσιασμός του μοντερνισμού και του σουρρεαλισμού για τη φωτογραφία αποκατέστησε το καλλιτεχνικό κύρος της, ενώ η χρήση της φωτογραφίας στη σύνθεση, συλλογή και μετάδοση μηνυμάτων καταλαμβάνει μία κεντρική θέση στο σύγχρονο πολιτισμό, τόσο στον τομέα της αλληλοσυνεννόησης, όσο και σ' εκείνον της αυτοκατανόησης. Σε μια εποχή που η φωτογράφιση έχει γίνει ο πλέον διαδεδομένος τρόπος καταγραφής της συλλογικής και προσωπικής ζωής και εμπειρίας, είναι εύλογο ότι η αυτοβιογραφία δεν θα μπορούσε να παραμείνει ανεπηρέαστη. Ιδιαίτερα μάλιστα καθώς αυτή η εποχή της φωτογραφίας είναι, πάνω απ' όλα, η εποχή της επανοριοθέτησης του ιδιωτικού και του δημόσιου στο βαθμό που αυτή «αντιστοιχεί ακριβώς στην εισβολή του ιδιωτικού στο δημόσιο, ή μάλλον στη δημιουργία μιας νέας κοινωνικής αξίας, που είναι η δημοσιότητα του ιδιωτικού: το ιδιωτικό καταναλώνεται σαν τέτοιο δημόσια ... » (Μπαρτ, *Φωτεινός Θάλαμος* 136).

Η Susan Sontag σημειώνει ότι «διδάσκοντάς μας ένα νέο οπτικό κώδικα, οι φωτογραφίες αλλάζουν και διευρύνουν τις αντιλήψεις μας σχετικά με το τι αξίζει να δούμε και το τι έχουμε δικαίωμα να παρατηρούμε» (Sontag 3). Πράγματι, οι φωτογραφίες δεν περιορίζονται στην υποστήριξη του αυτοβιογραφικού εγχειρήματος προσφέροντάς του μια πολύτιμη μαρτυρία και αυθεντικοποίηση αλλά επιπλέον το επεκτείνουν, τόσο σε εύρος όσο και σε εμβέλεια. Η χρήση της οικείας φωτογραφίας που καθίσταται δυνατή από την αναδιευθέτηση του ορίου μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου, σημαίνει ουσιαστικά την επέκταση της εποπτείας της αυτοβιογραφίας τόσο σε αντικείμενα και βιώματα που συνήθως αποσιωπούνται, όσο και σε μια πιο άμεση, ορατή μορφή τους. Η γλώσσα της αυτοβιογραφίας γίνεται συνεπώς πιο μιμητική, πιο δραματική. Μέσω της φωτογραφικής του παρουσίασης ο ιδιωτικός χωροχρόνος βγαίνει κυριολεκτικά στο προσκήνιο, ταυτόχρονα εμφανίζεται και δραματοποιείται, καθώς τα πρόσωπα του αυτοβιογραφικού αφηγήματος παύουν να είναι άυλοι χαρακτήρες και γίνονται ευκρινείς φιγούρες σε ένα βιογραφικό φωτόδραμα.

II. Αντιθέσεις: Φως/γραφή

Η παρουσία της φωτογραφίας στην αυτοβιογραφία συνιστά την εισβολή στην τελευταία μιας πολύμορφης και πολύπλοκης ετερότητας, με έντονες και πολλές φορές απρόβλεπτες παρενέργειες. Καταρχάς, η φωτογραφία αντιφάσκει με την αφηγηματική μορφή της αυτοβιογραφίας. Η παραστατική της δύναμη εξαντλείται στην «ταρίχευση του χρόνου» (Μπαζέν 22), στην ακινητοποίηση μιας φευγαλέας, ανεπανάληπτης στιγμής του. Οι φωτογραφίες προσφέρουν στην καλύτερη περίπτωση συγκυριακές περιγραφές, περισσότερο ή λιγότερο εύγλωττες προσπογραφίες των ηρώων του βιοαφηγήματος. Παρά την ενδιάθετη αντι-αφηγημα-

τικότητά τους ωστόσο, οι φωτογραφίες μπορεί να αποκτήσουν μέσα στα πλαίσια του τελευταίου ορισμένες πολύτιμες αφηγηματικές λειτουργίες. Όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα συχνά χρησιμοποιούμενα παραθέματα από ημερολογιακές σημειώσεις, των οποίων αποτελούν το εικονικό, τρόπον τινά, ανάλογο, οι φωτογραφίες γίνονται μέρος του αναφορικού οριζοντα της αυτοβιογραφίας με το να προσφέρουν μία άμεση, δραματική αναπαράσταση συγκεκριμένων συμβάντων, π.χ. η φωτογραφία του Arthur Koestler αμέσως μετά την αποφυλάκισή του στην Ισπανία, η οποία συμπυκνώνει τόσο την εμπειρία της φυλακής, όσο και της απελευθέρωσης.

Πέρα από αυτήν την ανεκδοτολογική χρήση, οι φωτογραφίες μπορούν να αναπτύξουν ακόμα και μια συναρτημένη μεν στο αυτοβιογραφικό αφήγημα, αλλά ωστόσο παράλληλη προς αυτό αφηγηματική δυνατότητα. Πράγματι, αυτό ακριβώς συμβαίνει όταν συναντούμε μία πλούσια φωτογραφική τεκμηρίωση από όλα τα σημαντικά στάδια της ζωής του αυτοβιογράφου, όπως π.χ. στο *Speak Memory* του V. Nabokov. Μια τέτοια σειρά φωτογραφιών, η οποία, πρέπει να σημειωθεί, παρατίθεται πάντα σύμφωνα με χρονολογική τάξη, ουσιαστικά συγκροτεί, έστω και ελλειπτικά, μια αφηγηματική ακολουθία, το ξετύλιγμα μιας βιογραφίας. Θα ήταν ίσως ορθότερο να πούμε ότι μας υποβάλλει την εντύπωση μιας τέτοιας αφηγηματικής ακολουθίας, ως εάν οι φωτογραφίες που συναντούμε να είναι στιγμιότυπα μιας ολόκληρης κινηματογραφικής ταινίας – μίας ταινίας με τον τίτλο *Ζωή*. Ένα ακραίο παράδειγμα αυτής της περίπτωσης αποτελεί το *Ρολάν Μπάρτ* από τον Ρ.Μπ., όπου ένα corpus σχεδόν 60 φωτογραφιών παρουσιάζεται αυτοδύναμα, πριν από το κείμενο, αποτελώντας έτσι ένα πλήρες, αυτοτελές φωτο-αφήγημα.

Οι περισσότερες από τις φωτογραφίες που συναντάμε σ' ένα αυτοβιογραφικό κείμενο όμως, αντιπροσωπεύουν την οπτική όχι του ίδιου του αυτοβιογράφου αλλά οποιουδήποτε άλλου έτυχε να τις τραβήξει. Κατά συνέπεια, επιφέρουν μια διαφοροποίηση στο καθεστώς εστίασης (focalization) της αυτοβιογραφίας, μετατρέποντάς το σε μεταβλητό. Με άλλα λόγια, τα γεγονότα και πρόσωπα του βιοαφηγήματος δεν παρουσιάζονται αποκλειστικά μέσα από το βλέμμα του αυτοβιογράφου, αλλά και από εκείνο των διαφορετικών φωτογράφων. Σε όλες αυτές τις φωτογραφίες ο αυτοβιογράφος είναι απλώς το θέμα και συνεπώς, η εκτεταμένη παρουσία τους κινδυνεύει να μετατρέψει την αυτοβιογραφία σε βιογραφία. Η παράθεσή τους συνιστά ουσιαστικά την παρεμβολή μιας άλλης οπτικής γωνίας, ξένης και άσχετης με το προσωπικό, οικείο αφήγημα, το οποίο τις αφομοιώνει αποτελεσματικά μόνον εάν τις κειμενοποιήσει, εάν δηλαδή τις χρησιμοποιήσει ως αφορμές ή αναφορές στην ανάπτυξή του.

Εάν, από την άλλη, απαιτήσουμε να περιλαμβάνονται μόνο φωτογραφίες που έχει τραβήξει ο ίδιος ο αυτοβιογράφος, τότε και πάλι μετασχηματίζουμε την αυτοβιογραφία, αυτή τη φορά από ιστορία της ψυχής και του σώματος, σε ιστορία του βλέμματος. Όλοι όσοι υποστηρίζουν ότι κάθε είδους λογοτεχνικό κείμενο συνιστά ουσιαστικά μια έμμεση και ακούσια αυτοβιογραφία θα μπορούσαν ίσως εδώ να επεκτείνουν περαιτέρω αυτήν τη αρχή, δεχόμενοι ότι κάθε φωτογραφία μας συνιστά ουσιαστικά μια αυτο-φωτογραφία, μία εξίσου έμμεση και ακούσια δηλαδή αυτο-παρουσίαση. Κάτι τέτοιο όμως φαίνεται να υπερβαίνει τις δυνατό-

τητες της φωτογραφίας, η οποία, κατά κοινή ομολογία (βλ. Sontag 133-5, Μπαρτ, *Φωτεινός Θάλαμος* 30), δεν ευνοεί την καλλιέργεια της κατ' εξοχήν ιδιότητας της γραφής, του προσωπικού ύφους. Το μόνο συνεπώς, που μπορεί να ξεχωρίζει μ' έναν αναμφισβήτητο τρόπο τον κάθε αυτοβιογράφο θα είναι μία ιδιαίτερη θεματολογία. Η εαυτότητα (selfhood) καταλήγει έτσι να γίνει συνώνυμη με μια προσωπική συλλογή αντικειμένων, τόπων και προσώπων, μ' ένα προσωπικό φωτογραφικό Μουσείο.

Το τελευταίο είδος ετερότητας που επιφέρει η παρουσία της φωτογραφίας στην αυτοβιογραφία, αφορά τη λειτουργία της μνήμης και της ανάμνησης. Η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί ένα φάρμακο της μνήμης παρόμοιο με τη γραφή. Και οι δύο συνιστούν συμπληρωματικές προεκτάσεις της μνήμης μας. Τη συντηρούν, την επικουρούν και τη συμπληρώνουν. Η απώλεια κάποιων προσωπικών σημειώσεων, όπως ακριβώς και κάποιων φωτογραφιών μας απελπίζει για τον ίδιο λόγο: φοβόμαστε τη λήθη, την αμνησία.

Η φωτογραφία μοιάζει να αποτελεί το εικονικό ισοδύναμο του μνημονικού ίχνους: μια πυκνή στιγμή στο βιωματικό συνεχές, μια συγκοπή της συνειδησιακής ροής. Διαφέρει ωστόσο από την αναμνηστική γραφή καθώς η φωτογραφία αποτελεί τη μηχανικοχημική αποτύπωση ενός γεγονότος, ενώ η δεύτερη αποτελεί την καταγραφή της προσωπικής εντύπωσής του. Σ' αντίθεση λοιπόν με τη μνήμη, «οι φωτογραφίες δεν διατηρούν από μόνες τους νόημα», αλλά απλώς «στιγμαία φαινόμενα», γεγονός που τις κάνει να μοιάζουν με «εικόνες στη μνήμη κάποιου ξένου» και άρα «διαθέσιμες για κάθε χρήση» (Berger, *About Looking* 51, 53).

Η φωτογραφία συνεπώς, δεν ανήκει στην επικράτεια της μνήμης, αλλά του υπομνήματος. Δεν είναι αντικείμενο κατακράτησης και ανάκλησης, αλλά συλλογής και παράθεσης. Με άλλα λόγια, συγκροτεί το παρελθόν όχι ως βίωμα αλλά ως αρχείο. Η αυτοαναπαράσταση και η αυθιστόρηση μέσω φωτογραφιών συνεπώς ουσιαστικά καταργούν το χαρακτηριστικό υποκείμενο της αυτοβιογραφίας, το υποκείμενο δηλαδή της μνήμης και της εμπειρίας, αφού μέσω αυτών οι έννοιες του εαυτού, της προσωπικής ταυτότητας και ιστορίας αποσυνδέονται από την ανασκόπηση και την ενδοσκόπηση και θεμελιώνονται πάνω στη χειρονομία της αυτοσκοπίας και της βιοσκόπησης, στην ανασύνθεση δηλαδή και αναπαράσταση του εαυτού και του βίου ως μιας σειράς οπτικών ιχνών. Αντικαθιστώντας έτσι την εποπτεία του βίου με την απλή επισκόπησης της, γίνεται φανερό ότι η αυτοβιοφωτογραφία δεν μπορεί να προσφέρει ένα ικανοποιητικό αυτογνωστικό πρόταγμα.

Η φωτογραφία δεν μπορεί λοιπόν να αποτελεί φορέα αυτοβιογράφησης, αλλά μπορεί θαυμάσια να προσφέρει υλικό για μια αυτοβιογραφία, κι όχι μόνο έμμεσα, πυροδοτώντας τον αναμνηστικό λόγο του αυτοβιογράφου – όπως λόγου χάριν συμβαίνει συχνά στο *Αρχείο* του Πεντζίκη – αλλά άμεσα, συνοδεύοντας και ενισχύοντας την ανάπτυξή του. Γνωρίζουμε εξάλλου ότι η αυτοβιογραφία είναι εκείνο το λογοτεχνικό είδος που περισσότερο από κάθε άλλο φιλοξενεί και παραθέτει, συχνά αυτούσια, τα συστατικά υλικά της: επιστολές, ημερολογιακές σημειώσεις, διάφορα έγγραφα ή άλλα τεκμήρια, και – γιατί όχι; – φωτογραφίες. Σε αντίθεση όμως με ό,τι συμβαίνει με τα διάφορα γραπτά υλικά, τα οποία ενσωμα-

τώνονται λίγο ή πολύ στο αφήγημα μέσω της ένταξης στη ροή και την πλοκή του, οι φωτογραφίες συχνά παραμένουν σε μια αυτόνομη διάσταση, παράλληλη παρά υπάλληλη σ' αυτό, εξαιτίας, μεταξύ άλλων, της ανεξάντλητης και ανεξέλεγκτης υπαινικτικότητάς τους.

«Όσο πιο πολύ κοιτώ αυτές τις φωτογραφίες, τόσο περισσότερο συγχύζομαι»
(Berger, J. *Another Way of Telling* 192)

Πράγματι, μία έντονα προβληματική πλευρά της σχέσης μεταξύ της φωτογραφίας και της γραφής οφείλεται στη ριζική πολυσημία που χαρακτηρίζει κάθε εικόνα. Το αυτοβιογραφικό αφήγημα ελέγχει βέβαια αυτήν την πολυσημία ερμηνεύοντας τη φωτογραφία με διάφορους τρόπους, ανάλογα με τη γενική ερμηνευτική στρατηγική του. Μια στρατηγική που διαφαίνεται τόσο από την επιλογή των φωτογραφιών που περιλαμβάνει, όσο και από τον τρόπο με τον οποίο επιχειρεί κάθε φορά να τις εντάξει και να τις σημασιοδοτήσει. Πέρα όμως από την απατηλή προφάνειά της και την οσοδήποτε εκτενή διασάφηση του περιεχομένου της, η φωτογραφική εικόνα διατηρεί όλη την πολυσημία της, η οποία είναι έτοιμη να ενεργοποιηθεί κάτω από το βλέμμα του αναγνώστη και μάλιστα με τον πιο απροσδόκητο τρόπο, αφού – κι εδώ οφείλεται ίσως ένα μεγάλο μέρος από τη γοητεία που ασκούν οι φωτογραφίες τόσο στους αυτοβιογράφους όσο και στους αναγνώστες – τείνουν να «υποβάλλουν πολλά αλλά εξηγούν ελάχιστα» (Grundberg 181).

Αδύναμες λοιπόν «να εξηγήσουν οτιδήποτε από μόνες τους, οι φωτογραφίες αποτελούν μια ανεξάντλητη πρόκληση σε συναγωγές, υποθέσεις και φαντασιώσεις» (Sontag 23). Ανοιχτές σε κάθε είδους ερμηνεία, διαθέσιμες να συνδυασθούν κατ' οιοδήποτε τρόπο επιλέξει ο αυτοβιογράφος και ταυτόχρονα ασύγκριτα πιστές και αληθοφανείς, πραγματικά «πιστοποιητικά παρουσίας» (Μπαρτ, *Φωτεινός Θάλαμος* 121), οι φωτογραφίες συνιστούν εδώ μια μικτή ευλογία. Από τη μια μοιάζουν να υλοποιούν το ανέφικτο όνειρο της αυτοβιογραφίας, να ικανοποιούν την πιο βαθειά αλλά και αδύνατη επιθυμία της: την άμεση, απτή, κυριολεκτική παρουσίαση του αυτοβιογράφου. Έτσι, συχνά η αυτοβιογραφική μοιάζει να ακινητοποιείται μπροστά στην αυτοβιογραφική φωτογραφία, αμήχανη ενώπιον μιας πληρότητας και μιας πιστότητας που της είναι αδύνατον να επιτύχει με τα δικά της αφηρημένα μέσα. Συνειδητοποιεί την αδυναμία της να συναγωνιστεί τη δύναμη της υποβολής της, τη γοητεία της και πάνω απ' όλα, την εγκυρότητά της, την ικανότητά της να παρουσιάζεται ως ένα φυσικό, άμεσο, ακριβές αντίτυπο του πραγματικού. Περιορίζεται λοιπόν στο ρόλο του θεατή, του παρατηρητή, σαν να ομολογεί ότι «η ζωή είναι εκεί», από τη πλευρά της φωτογραφίας. Διακατεχόμενη όπως είναι από την απειλή της λήθης και της ανακρίβειας και πάνω απ' όλα από την επίγνωση της αθεράπευτης ανεπάρκειάς της να ανασυστήσει το ριζικά αμύθητο βίο, η αυτοβιογραφική συναντά στη φωτογραφία το ιδεώδες της τέλει μνήμης, την ένταση του ασύλληπτου βιώματος, την πυκνότητα ενός απρόσιτου γι' αυτήν νοήματος, με άλλα λόγια, την ουτοπία της αυτοβιογραφίας.

Από την άλλη όμως, η φωτογραφία παραμένει παρ' όλα αυτά μια απλή επίκληση του παρελθόντος, «μια ψευδοπαρουσία και μία ένδειξη απουσίας»

(Sontag 16) αφού το μόνο βέβαιο είδος παρουσίας που μπορεί να προσφέρει είναι «αυτό-που-υπήρξε» (Μπαρτ, *Φωτεινός Θάλαμος* 119). Μια παρουσία παράδοξη, που παίρνει τη μορφή μιας εικόνας οικείας και πιστής, αλλά και ταυτόχρονα αόριστης κι αβέβαιης. Αναγνωρίζουμε σε ποιόν ανήκει αλλά όχι τι είναι αυτό που της ανήκει. Ο χαρακτήρας της είναι θεμελιακά αινιγματικός, αποτελώντας ένα αποσπασμένο, ασύνδετο και αμίλητο «κομμάτι του κόσμου».

III. Υποθέσεις: εικόνες του εαυτού

Αν και η αυτοβιογραφία είναι γνωστή πολύ πριν από την εμφάνιση της φωτογραφίας, ωστόσο, η περίοδος της γενικής διάδοσης και καθιέρωσής της ως λογοτεχνικού είδους συμπίπτει με την επινόηση και ακόλουθη θεαματική ανάπτυξη της φωτογραφίας. Και οι δύο αποτελούν χαρακτηριστικά προϊόντα και μέσα της ρεαλιστικής κοσμοαντίληψης και επιστημολογίας του 19ου αιώνα, τα οποία αποσκοπούν στην πιστή αναπαράσταση του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου αντίστοιχα, στην απογραφή και διερμηνύση της ανθρώπινης εμπειρίας τόσο σε ατομικό, όσο και σε συλλογικό επίπεδο.

Φαινομενικά, η φωτογραφία και η αυτοβιογραφία μοιάζουν να κάνουν κάτι αντιδιαμετρικά διαφορετικό. Η φωτογραφία μετατρέπει το παρόν σε παρελθόν, ενώ αντίθετα η αυτοβιογραφία μετατρέπει το παρελθόν σε παρόν. Παρ' όλα αυτά και οι δύο επιτυγχάνουν εντέλει το ίδιο: κειμενοποιούν την εμπειρία, μετατρέπουν δηλαδή το χρόνο και το βίωμα σε αναπαραστάσεις που μπορούν να αναλυθούν, να ερμηνευθούν, να αρχειοθετηθούν. Και στις δύο περιπτώσεις επιπλέον, πρωταγωνιστεί η εικόνα του εαυτού.

Πράγματι, ευθύς μετά την εμφάνιση της φωτογραφίας το κύριο θέμα του φωτογραφικού πυρετού που επακολουθεί είναι το ανθρώπινο πρόσωπο. Στις αρχές κιόλας του αιώνα μας, δεν υπάρχει «έργο τέχνης που να το περιεργάζεται κανείς τόσο προσεκτικά όσο η φωτογραφία του εαυτού μας, των στενών συγγενών και φίλων, της αγαπημένης μας» (Benjamin 62). Η αναπαραγωγική τεχνολογία της φωτογραφίας προκαλεί τελείως διαφορετικά αποτελέσματα στο χώρο της τέχνης και της αυτο-αναπαράστασης. Όπως διαπιστώνει ο Benjamin, την εποχή που η φωτογραφία απαγλαΐζει το έργο τέχνης, χειραφετώντας το από τις θρησκευτικές και κοσμικές τελετουργικές χρήσεις του, «η λατρευτική αξία της εικόνας βρίσκεται το τελευταίο της καταφύγιο ... στην καλλιέργεια της ανάμνησης των μακρινών ή πεθαμένων προσφιλών μας ανθρώπων. Στη φευγαλέα έκφραση ενός ανθρώπινου προσώπου στις παλαιότερες φωτογραφίες λειτουργεί για τελευταία φορά η 'αίγλη'» (20). Ενώ λοιπόν η φωτογραφική αναπαραγωγή κλονίζει την ιστορική μοναδικότητα και αξία του έργου τέχνης, η αντίστοιχη αναπαραγωγή του ανθρώπινου προσώπου, επιτυγχάνει αντίθετα, όπως ακριβώς και η αυτοβιογραφία, τη διατήρηση και ανάδειξη της ιστορικότητάς του, την ουσιαστική μνημειοποίησή του. Το φωτογραφικό άλμπουμ έχει αναδειχθεί στη φαντασιακή εστία της προσωπικής και οικογενειακής ζωής: περίβλεπτο, συχνά διαποικίλο, απεριόριστα επεκτάσιμο όπως κάθε πραγματικό Μουσείο, χρησιμεύει ταυτόχρονα στη λατρεία των προγόνων και του εαυτού, πρωταγωνιστεί στις σύγχρονες τελετουργίες ανάκλησης και αναγνώρισης.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ένα μεγάλο μέρος του πρώτου φωτογραφικού ενθουσιασμού οφείλεται στη μίμηση της αριστοκρατικής προσωπογραφίας, καθώς «το να φτιάξεις το πορτρέτο σου ήταν μια από εκείνες τις συμβολικές πράξεις με τις οποίες τα άτομα της ανερχόμενης κοινωνικής τάξης απέδειχναν στους εαυτούς τους και στους άλλους την άνοδό τους και την τοποθέτησή τους ανάμεσα σε εκείνους που έχαιραν κοινωνικής εκτίμησης» (Freund 11). Την ίδια εποχή, η αυξανόμενη δημοτικότητα της αυτοβιογραφίας οφείλεται ακριβώς στο ότι παρέχει στα διακριθέντα μέλη της ίδιας αυτής κοινωνικής ομάδας το ιδανικό μέσο για την εξιστόρηση της επαγγελματικής και κοινωνικής τους επιτυχίας.

Είναι λοιπόν φανερό ότι ως μέσα αυτοαναπαράστασης, η φωτογραφία και η αυτοβιογραφία μοιράζονται ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά. Απ' ό,τι συνάγεται από τα παραπάνω, το πρώτο είναι η πόζα, η μελετημένη δηλαδή τοποθέτηση του υποκειμένου σε μία στάση θέασης που σηματοδοτεί και προσκαλεί μια ιδιαίτερη, προνομιακή ερμηνεία. Η ερμηνεία αυτή μπορεί να υποβάλλεται είτε από κάποιους γενικούς κοινωνικούς κώδικες – π.χ. πώς πρέπει να “στέκεσαι” σε μια οικογενειακή φωτογραφία ή αντίστοιχα, πώς πρέπει να αφηγηθείς τις αναμνήσεις σου σαν σεβαστός πολιτικός ή επιστήμων – είτε από κάποιο ιδιαίτερο ιδεολογικό, αισθητικό ή ηθικό κώδικα. Μέσω αυτής της αυτο-σηνοθεσίας του, το υποκείμενο της αυτοβιο/φωτο/γραφίας συγκροτείται ως κείμενο: παρουσιάζεται στον αναγνώστη/ θεατή ως ένα μήνυμα που πρέπει να ερμηνευθεί σύμφωνα με έναν υπονοούμενο, ιδανικό κώδικα. Δεν είναι τυχαίο ότι τόσο στην αυτοβιογραφία, όσο και στην αυτο-φωτογραφία συναντούμε την ίδια χαρακτηριστική έμφαση στην αποστροφή στον αποδέκτη. Οι οικείες αποστροφές στον αναγνώστη, οι τόσο προσφιλείς στους αυτοβιογράφους, έχουν το άμεσο ανάλογό τους στο μετωπικό συνήθως βλέμμα του φωτογραφιζόμενου.

Πέρα και ανεξάρτητα από κάθε είδους σηνοθεσίας που μπορεί να έχει προηγηθεί, ωστόσο, τόσο η φωτογραφία όσο και η αυτοβιογραφία εξακολουθούν να διατηρούν μια αρραγή αναφορικότητα, μια ακατάλυτη μιμητική σχέση με το αντικείμενό τους. Όπως τονίζει ο Μπαρτ, η φωτογραφία «είναι κυριολεκτικά μια απορροή του αναφερόμενου (...) Κάτι σαν ομφάλιος λώρος συνδέει το σώμα του φωτογραφούμενου σώματος με το βλέμμα μου: το φως ... μια επιδερμίδα που μοιράζομαι μ' εκείνον ή εκείνη που έχει φωτογραφηθεί». Σαν αποτέλεσμα «η ουσία της φωτογραφίας είναι να επικυρώνει εκείνο που παρασταίνει» (Μπαρτ, *Φωτεινός Θάλαμος* 113, 121). Στην αυτοβιογραφία παρόμοια, έχουμε ένα λόγο που είναι εξ ορισμού αυτομιμητικός, ο οποίος εκφέρεται δηλαδή από ένα πραγματικό πρόσωπο, το οποίο έχει μια ιστορική υπόσταση παρόμοια μ' εκείνη του αναγνώστη. Εκτός λοιπόν κι αν έχουμε να κάνουμε με εσκεμμένες πλαστογραφίες, τόσο η αυτοβιογραφία, όσο και η φωτογραφία είναι γένη του Πραγματικού και ανεξάρτητα από τους αισθητικούς κανόνες ή ιδεολογικούς κώδικες που έχουν μεσολαβήσει για την παραγωγή τους, δεν παύουν να καταδηλώνουν το υπαρκτό, το ιστορικό. Ως μέσα αυτο-αναπαράστασης, δεν περιορίζονται στο να εκφράσουν ή να μεταφράσουν τον εαυτό, αλλά επιπλέον, αποτελούν ένα αναμφισβήτητο και ανεξίτηλο ίχνος του. Η φωτογραφία είναι πάντα ένα αποτύπωμα, ενώ αντίστοιχα στην αυτοβιογραφία η γραφή είναι πάντα *υπο-γραφή*.

Αυτός ο εγγενής μιμητικός ρεαλισμός τους οδηγεί τα δύο μέσα αυτοαναπαράστασης να παρουσιάζουν την ίδια θεμελιακή αμφιρρόπεια ανάμεσα στη μαρτυρία και την τέχνη. Θεωρούνται, δηλαδή, ως εξίσου πιστές μαρτυρίες είτε της πραγματικότητας που απεικονίζουν, είτε της υποκειμενικότητας που τις παράγει. Τόσο στη φωτογραφία, όσο και στην αυτοβιογραφία συναντούμε την ίδια βασική αισθητική διαμάχη: πρόκειται για τέχνες ή για απλές τεχνικές; Έχουμε να κάνουμε δηλαδή με μια σύγκρουση ανάμεσα στις δύο κύριες παραδόσεις του ρεαλισμού: του αναφορικού, που τονίζει την αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας, και του εκφραστικού, που εκλαμβάνει το έργο τέχνης ως μια προσωπική, δημιουργική εκδήλωση του παραγωγού του.

IV. Συνθέσεις: πρακτικές αυτο/βιο/φωτο/γράφησης

Η θέση και γενικά η όλη παρουσία της φωτογραφίας στην αυτοβιογραφία μπορεί να αναλυθεί με δύο βασικούς διαφορετικούς τρόπους. Ο πρώτος συνίσταται στο να προσεγγίσουμε τη φωτογραφία ως αναπαράσταση, ως κατηγορία περιεχομένου και ακολούθως να προβούμε στον προσδιορισμό και την απογραφή των βασικών θεματικών κατηγοριών της. Εναλλακτικά, μπορούμε να συγκεντρωθούμε στους διαφορετικούς τρόπους χρήσης της φωτογραφίας μέσα στο συνολικό αφηγηματικό μηχανισμό της αυτοβιογραφίας. Είναι φανερό ότι αυτοί οι δύο τρόποι ανάλυσης – ο θεματικός και ο λειτουργικός αντίστοιχα – δεν αλληλοαποκλείονται παρά αποτελούν τα συμπληρωματικά μέρη μιας αναλυτικής που θα μας επιτρέψει να ερευνήσουμε και να κατανοήσουμε τόσο την πολυπλοκότητα όσο και την ιστορική δυναμική που παρουσιάζει η αυτοβιογραφική χρήση της φωτογραφίας.

Η φωτογραφία ως αναπαράσταση

Στον Πίνακα 1, παρουσιάζεται ένα πλαίσιο θεματικής ανάλυσης του φωτογραφικού υλικού που συνήθως συναντούμε σε αυτοβιογραφίες. Η ταξινόμηση που περιλαμβάνει δεν είναι βέβαια εξαντλητική και αποσκοπεί στο να παρέχει μια γενική τοπογραφία, παρά μια λεπτομερή τυπολογία. Οι βασικές κατηγορίες φωτογραφιών που προτείνονται είναι δύο, οι αυτο-αναφορικές και οι ετερο-αναφορικές, κάθε μια εκ των οποίων υποδιαιρείται σε τέσσερις υποκατηγορίες, οι οποίες αντιστοιχούν σε ορισμένα βασικά είδη κοινωνικών σχέσεων και αντικειμένων. Συγκεκριμένα, οι αυτο-αναφορικές φωτογραφίες, εκείνες δηλαδή όπου εμφανίζεται ο αυτοβιογράφος, υποδιαιρούνται ανάλογα με το εάν αυτός εμφανίζεται μόνος, με μέλη της οικογενείας του, με άλλους (φίλους, συνεργάτες κ.ά.) ή στην εργασία του. Οι ετερο-αναφορικές φωτογραφίες υποδιαιρούνται αντίστοιχα ανάλογα με την κοινωνική σχέση των παρουσιαζομένων προσώπων με τον αυτοβιογράφο, εάν δηλαδή πρόκειται για συγγενείς ή για άλλους (φίλους, συνεργάτες κ.ά.) και περιλαμβάνουν επίσης δύο ιδιότυπες αλλά συχνά σημαντικές υποκατηγορίες, το θέμα των οποίων είναι τα διάφορα είδη τόπων (τοποθεσίες, κτίρια κ.ά.) και αντικειμένων.

Οι κατηγορίες αυτές μας αποκαλύπτουν το συγκεκριμένο πλέγμα των προσωπικών και κοινωνικών σχέσεων, ρόλων, γεγονότων και βιωμάτων που ο αυτο-

βιογράφος θεωρεί σημαντικά για τη συγκρότηση της αυθιστόρησης και της αυτοεικόνας του. Μας επιτρέπουν δηλαδή, να διαγνώσουμε την ιδιαίτερη στρατηγική αυτοαναπαράστασης και αυθερμηνείας του. Παράλληλα ωστόσο με την κατανόηση ατομικών αυτοβιογραφικών εγχειρημάτων, μας επιτρέπουν επίσης να διερευνήσουμε και την καθαρά ανθρωπολογική πλευρά της εξέλιξης των αυτοβιοφωτογραφικών πρακτικών, στο βαθμό που μας αποκαλύπτουν ποιές διαφορετικές κατηγορίες κοινωνικών σχέσεων, εμπειριών και αντικειμένων θεωρούνται κάθε φορά ως καθοριστικές για τη συγκρότηση της προσωπικής ιστορίας και ταυτότητας.

Όπως φαίνεται και στο σχετικό πίνακα, ο μεγαλύτερος συγκριτικά αριθμός φωτογραφιών συναντάται σε αυτοβιογραφίες ανθρώπων το επάγγελμα των οποίων έχει μια άμεση ή έμμεση σχέση με τη φωτογραφία. Πρώτοι έρχονται εκείνοι που ασχολούνται επαγγελματικά με αυτήν, όπως φωτογράφοι σαν τον McCullin και δημοσιογράφοι σαν την Ελένη Βλάχου. Αμέσως μετά ακολουθούν οι ασχολούμενοι με τις παραστατικές τέχνες – σκηνοθέτες, ηθοποιοί, τραγουδιστές. Εύλογα, σε όλες αυτές τις περιπτώσεις η πλειονότητα του φωτογραφικού υλικού αφορά την επαγγελματική δραστηριότητα του αυτοβιογράφου. Στις αυτοβιογραφίες του McCullin και της Βλάχου θα βρούμε πολλές φωτογραφίες από τα διάφορα ρεπορτάζ τους, ενώ σ' εκείνες του Rex Harrison, του Dirk Bogard ή του Noel Coward κυριαρχούν τα στιγμιότυπα από την πλούσια κινηματογραφική τους σταδιοδρομία. Και στις δύο περιπτώσεις, ωστόσο, συναντούμε και το μεγαλύτερο συγκριτικά αριθμό φωτογραφιών προσωπικού χαρακτήρα, πράγμα που προφανώς οφείλεται στη μεγαλύτερη εξοικείωσή τους με το φωτογραφικό μέσο και στην εκτενέστερη χρήση του για την καταγραφή της προσωπικής τους ζωής.

Ειδικά στην περίπτωση των σκηνοθετών, μπορεί να συναντήσουμε φωτογραφίες οι οποίες όχι μόνον παρουσιάζουν δείγματα της τέχνης τους – όπως στις αυτοβιογραφίες του Κουροσάβα και του Ταρκόφσκι, όπου κυριαρχούν τα στιγμιότυπα από ταινίες τους – αλλά και τους ίδιους τη στιγμή που την ασκούν, όπως στον Bunuel και τον Σπαθάρη. Αυτό το είδος φωτογραφίας είναι χαρακτηριστικό και για τους εικαστικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι – με μοναδική εύλογη εξαίρεση τους ίδιους τους φωτογράφους (βλ. π.χ. McCullin) – εξαιτίας προφανώς του παραδοσιακού ανταγωνισμού μεταξύ ζωγραφικής και φωτογραφίας, αποφεύγουν να περιλάβουν φωτογραφίες των έργων τους. Εκείνο που θα βρούμε όμως, όπως π.χ. στον De Chirico, είναι φωτογραφίες που τους παρουσιάζουν την ώρα της δουλειάς τους, συνεχίζοντας έτσι τη μακράιωνη παράδοση σύμφωνα με την οποία οι ζωγράφοι παρουσιάζονται στις αυτοπροσωπογραφίες τους με τα χαρακτηριστικά εργαλεία της τέχνης τους ή “εν ώρα εργασίας”. Αυτού του είδους η φωτογραφία μπορεί να βρεθεί ακόμα και σε αυτοβιογραφίες συγγραφέων, οι οποίοι παρουσιάζονται εξίσου στερεότυπα, να γράφουν στο γραφείο τους (βλ. π.χ. Μπαρτ, Nabokov).

Στην κατηγορία με θέμα τις τοποθεσίες, συναντούμε κάποιες ενδιαφέρουσες επιλογές. Ορισμένοι αυτοβιογράφοι δείχνουν μια ιδιαίτερη φροντίδα στην παρουσίαση της κατοικίας τους, όπως λ.χ. ο Bogard και η Spark. Και για τους δύο η κατοικία χρησιμεύει ως ένας καθαρά συμβολικός χώρος, που υποδηλώνει κοινωνική θέση και επιτυχία. Η Ε. Βλάχου παραθέτει πολλές φωτογραφίες με

τοποθεσίες από τις χώρες που επισκέφτηκε στα ταξίδια της, ενώ ο Μπαρτ παρουσιάζει διάφορες, γενικές αλλά και πιό οικείες, όψεις της γενέθλιας πόλης του, οδηγώντας μας σαν ξεναγός στα αλησμόνητα και ταυτόχρονα μαγικά τοπία της παιδικής ηλικίας του.

Στην κατηγορία των φωτογραφημένων αντικειμένων συναντούμε μια γοητευτική ποικιλία. Σκηνοθέτες παρουσιάζουν στιγμιότυπα από τις ταινίες τους, συγγραφείς παρουσιάζουν παλιά τους χειρόγραφα (Μπαρτ και Spark), ο συλλέκτης εκθέτει περήφανος το εύρημά του, μια σπάνια πεταλούδα (Nabokov), ο ερασιτέχνης ζωγράφος μία ολόκληρη συλλογή από σχέδιά του (Bogard), ο περίφημος τεχνίτης τις χειροποίητες φιγούρες του (Σπαθάρης), η δημοσιογράφος κάποιες σημαδιακές ανταποκρίσεις της (Βλάχου) κ.λ.π.

Η φωτογραφία ως αξία χρήσης

Η θεματική ανάλυση που γίνεται σύμφωνα με την παραπάνω ταξινόμηση μας αποκαλύπτει ορισμένες σημαντικές κατηγορίες φωτογραφιών. Για να κατανοήσουμε ωστόσο την ακριβή σημασία τους χρειαζόμαστε κάποια κρίσιμα επιπρόσθετα στοιχεία σχετικά με το είδος της χρήσης που τους γίνεται, όπως τον ακριβή τρόπο παράθεσης και συνδυασμού των φωτογραφιών, και πάνω απ' όλα, τη σχέση τους με το λεκτικό μέρος του κειμένου. Στη βάση αυτών των στοιχείων, που προσδιορίζουν τον τρόπο σημασιοδότησης και λειτουργίας των φωτογραφιών μέσα στην αφηγηματική διαδικασία, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις βασικές αυτοβιοφωτογραφικές πρακτικές. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας των τελευταίων γίνεται ιδιαίτερα εύληπτος εάν τις συνδέσουμε αντίστοιχα με τα τρία είδη σημείων – την εικόνα, το δείκτη και το σύμβολο – που διακρίνει ο Peirce, ανάλογα με το εάν αυτά συνδέονται με το αντικείμενό τους μέσω ομοιότητας, φυσικής συνάφειας ή καθαρής σύμβασης. Ο Peirce θεωρούσε τη φωτογραφία ως ένα υβριδικό είδος σημείου, δεδομένου ότι αυτή, έχοντας ταυτόχρονα σχέση ομοιότητας αλλά και φυσικής συνάφειας με το αντικείμενό της, χρησιμεύει τόσο ως εικόνα του, όσο και ως δείκτης του (185). Γνωρίζουμε, ωστόσο, ότι κάθε φωτογραφία συνιστά ταυτόχρονα και ένα σύμβολο, στο βαθμό που περιλαμβάνει μια αυθαίρετη, συμβατική σχέση τόσο με το αντικείμενο, όσο και με το νόημά της. Είναι λοιπόν φανερό ότι η τριαδική διάκριση που προτείνει ο Peirce δεν αποτελεί μία απόλυτη τριχοτόμηση μεταξύ διαφορετικών τύπων σημείων, αλλά, όπως τονίζει ο Έκο, την αποσαφήνιση «διαφορετικών τύπων σημειωτικής λειτουργίας» ή «σημειωτικών κατηγοριών μέσω των οποίων μπορούμε να περιγράψουμε πιό περίπλοκες στρατηγικές σημασιοδότησης» (177). Θεωρώντας ότι αυτές οι τρεις διαφορετικές πρακτικές αυτοβιοφωτογράφησης συνιστούν ακριβώς ιδιαίτερες στρατηγικές σημασιοδότησης και, στη βάση του ποιιά συγκεκριμένη πλευρά του φωτογραφικού σημείου υπερισχύει κάθε φορά, μπορούμε να μιλήσουμε για τη φωτογραφία-εικόνα, τη φωτογραφία-δείκτη και τη φωτογραφία-σύμβολο.

α. η φωτογραφία-εικόνα: η βιογραφία ως βιοψία

Στη φωτογραφία-εικόνα η κυρίαρχη έμφραση είναι στη σχέση ομοίωσης της φωτογραφίας με το αντικείμενό της. Εδώ η φωτογραφία έχει μια κυρίως τεκμη-

ριωτική λειτουργία, καθώς χρησιμοποιείται για να παρουσιάσει πρόσωπα ή πράγματα, να παρέχει οπτικές μαρτυρίες για τα διαφορετικά γεγονότα και στάδια του βίου του αυτοβιογράφου. Η φωτογραφία-εικόνα υπαινίσσεται ένα χρόνο ομοιογενή, ένα χρόνο τοπίο, το οποίο το απεικονίζει με την ευσυνείδητη απάθεια του ιστορικού. Εμφανιζόμενες ως διάφανες οθόνες του παρελθόντος, ως εύγλωττες και αντάρκες εκτυπώσεις του, οι φωτογραφίες-εικόνες δεν συνδέονται άμεσα με την αφήγηση, η οποία, στην καλύτερη περίπτωση, περιορίζεται στο να παραπέμψει σ' αυτές. Συνήθως συνοδεύονται από λακωνικούς υπότιτλους που, ασκώντας μια καθαρή λειτουργία αγκύρωσης (βλ. Μπαρτ, *Εικόνα-Μουσική Κείμενο* 47-49), αποσαφηνίζουν επιγραμματικά το περιεχόμενό τους, αναγνωρίζοντας τα αναπαριστώμενα πρόσωπα και γεγονότα. Έτσι το λεκτικό και το φωτογραφικό βρίσκονται σε απόσταση, δεν συνομολούν, με την έννοια ότι οι ιδιαίτεροι λόγοι τους παραμένουν ασύνδετοι και ανεξάρτητοι. Ο ένας δεν επιχειρεί να πλησιάσει και να καταλάβει τον άλλο. Εκείνο που τους φέρνει κοντά και υπερκαθορίζει την ακριβεία επαφή τους είναι μια ουσιώδης ανταλλαγή ιδιοτήτων: μέσω του επεξηγηματικού υπότιτλου αποδίδεται στη φωτογραφία η σαφήνεια της γραφής, ενώ την ίδια στιγμή, ο εκτυπωτικός ρεαλισμός της φωτογραφίας προσδίδει στη γραφή την πολυπόθητη αληθοφάνειά της. Η γραφή και η φωτογραφία συμπαρατίθενται και προσλαμβάνονται συνεπώς ως διακριτά και αυτόνομα επίπεδα αναπαράστασης σε μια υπονοούμενη ιεραρχία αυθεντικότητας, στα πλαίσια της οποίας η φωτογραφία επαληθεύει και επικυρώνει το αφήγημα, αξιώνοντας για τον εαυτό της τη φυσική κατοχή μιας θέσης έξω από αυτό, έξω γενικά από το πεδίο της αναπαράστασης, μιας θέσης μέσα στην επικράτεια του πραγματικού.

Η φωτογραφία-εικόνα αποτελεί την πρώτη και έως σήμερα την πλέον διαδεδομένη πρακτική αυτοβιοφωτογράφισης, και συναντάται κυρίως στην παράδοση της εξωστρεφούς, συμβατικής αυτοβιογραφίας. Το βασικό της αποτέλεσμα είναι ότι προσφέρει μια απλή εικονογράφηση του βίου, μια κυριολεκτική βιοσκόπηση ή βιοψία, καθώς συγκροτεί τη ζωή ως θέαμα, την ιστορικότητα ως ορατότητα και τέλος, την ερμηνεία ως απλή αναγνώριση.

β. η φωτογραφία-δείκτης: το βίωμα ως βίωμα

Το βασικό χαρακτηριστικό του δείκτη, εξηγεί ο Peirce, είναι ότι «βρίσκεται σε μια δυναμική (συμπεριλαμβανομένης και της χωρικής) σύνδεση με το αντικείμενο από τη μια μεριά και από την άλλη με τις αισθήσεις ή με τη μνήμη του προσώπου στο οποίο χρησίμευσε ως σημείο» (187). Είναι στη βάση αυτής της διπλής φυσικής συνάφειας του δείκτη τόσο με το αντικείμενο όσο και με την εμπειρία του υποκείμενου που αποκαλώ φωτογραφία-δείκτη εκείνη την πρακτική αυτοβιοφωτογράφισης στην οποία η φωτογραφία λειτουργεί σαν αφορμή ή μέσο για την ανασύσταση του βιώματος με το οποίο συνδέεται στη μνήμη του αυτοβιογράφου. Η φωτογραφία-δείκτης έχει έτσι μια αξιόλογη συμμετοχή στην αφηγηματική διαδικασία, άλλοτε πυροδοτώντας την εξέλιξή της κι άλλοτε λειτουργώντας ως πυρήνας για την ανάπτυξη, στο επίπεδο του υπότιτλου, ενός ολόκληρου μικρο-αφήγηματος [βλ. Φωτ.1]

Είναι φανερό ότι στη δεύτερη περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με αυτό ο Μπαρτ ορίζει ως σχέση αναμετάδοσης μεταξύ του λόγου και της φωτογραφίας,

καθώς εδώ ο υπότιτλος δεν περιορίζεται στην επιγραμματική επεξήγησή της, αλλά βρίσκεται σε παραπληρωματική σχέση προς αυτήν. Όπως τονίζει ο Μπαρτ, εδώ «τα λόγια είναι αποσπλάσματα ενός γενικότερου “συντάγματος”, όπως και οι εικόνες, και η ενότητα του μηνύματος γίνεται σε ανώτερο επίπεδο: στο επίπεδο της ιστορίας, του ανέκδοτου, της διήγησης» (*Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* 49). Πράγματι, στα χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της πρακτικής, που βρίσκουμε στον Μπαρτ και τον Nabokov, η πλαισίωση των φωτογραφιών με σχόλια που έχουν την έκταση και τη δομή ενός μικρο-αφηγήματος, επιτυγχάνει την ένταξη αμοφότερων στην ολική αφηγηματική οικονομία με την ιδιότητα αυτοδύναμων αφηγηματικών μονάδων.

Στην περίπτωση λοιπόν της φωτογραφίας-δείκτη, το λεκτικό και το φωτογραφικό πλησιάζουν και συνδιαλέγονται, καθώς οι ιδιαίτεροι λόγοι τους συνδυάζονται και αλληλοσυμπληρώνονται. Η γραφή δεν περιορίζεται στα να περιγράψει τη φωτογραφία, όπως προηγουμένως, αλλά προχωρά να διευκρινίσει το ιδιαίτερο βιογραφικό νόημά της, αποκαλύπτοντας τα βιωματικά συμφραζόμενά της. Με αυτόν τον τρόπο η φωτογραφία αποκτά την απύσχα τρίτη διάστασή της, εκείνη της βιωματικής συνάφειάς της. Δεν είναι πλέον ένας αρυτίδωτος ιστορικός καθρέπτης, αλλά επιτυγχάνει τη δραματική δύναμη και υποβολή ενός ανάγλυφου, ενός *tableau vivant*. Ο αυτοβιογράφος χρησιμοποιεί τη φωτογραφία ως ένα ίχνος ζωής που μπορεί συνειρμικά να ανακαλέσει – και άρα να αναπαραστήσει μετωνυμικά – μία ολόκληρη κατηγορία βιώματος. Στη φωτογραφία-δείκτη συνεπώς, ο βασικός άξονας γύρω από τον οποίο συναρτώνται και συνεργάζονται γραφή και φωτογραφία είναι η προσωπική εμπειρία, η αναβίωση της αίσθησης και έντασης της. Εύλογα λοιπόν, περιλαμβάνει φωτογραφίες που έχουν έναν εντονότερα προσωπικό χαρακτήρα από εκείνες που συναντούμε στην κατηγορία της φωτογραφίας-εικόνας και αποτελεί την πρακτική αυτοβιοφωτογράφισης που κυριαρχεί στην παράδοση της λογοτεχνικής αυτοβιογραφίας.

γ. η φωτογραφία-σύμβολο: το θέαμα-ζωή

Η φωτογραφία-σύμβολο είναι η πρακτική αυτοβιοφωτογράφισης στην οποία τονίζεται ο αυθαίρετος, συμβατικός χαρακτήρας του φωτογραφικού σημείου. Εδώ η συνεργασία γραφής και φωτογραφίας είναι και πάλι στενή μόνο που αυτή τη φορά παίρνει μια τελείως διαφορετική μορφή. Ο υπότιτλος της φωτογραφίας ασκεί μια καθαρά μεταγλωσσική λειτουργία, επισημαίνοντας και σχολιάζοντας τους ιδεολογικούς και αισθητικούς κώδικες που τη συνθέτουν και τη νοηματοδοτούν [βλ. Φωτ. 2]. Συχνά μάλιστα αυτός έχει έναν ειρωνικό τόνο, οπότε μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται σε μια σχέση απαγκύρωσης με τη φωτογραφία, καθώς, αντί να καθορίζει το νόημά της σπεύδει να το αμφισβητήσει ή να το ανατρέψει [βλ. Φωτ. 3]. Έτσι προκύπτει ότι το περιεχόμενο του προσωπικού άλμπουμ δεν αντανάκλα απλώς τον εαυτό ή την εμπειρία του, αλλά τα κατασκευάζει. Σε αντίθεση με τη ζωή-ως-θέαμα που προσφέρει η φωτογραφία-εικόνα, ή με τη φωτογραφία-ως-βίωμα, που προτείνει η φωτογραφία-δείκτης, η φωτογραφία-σύμβολο αποκαλύπτει τους τρόπους και τις συμβάσεις της κατασκευής του θεάματος-ζωή.

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι η φωτογραφία-σύμβολο είναι ουσιαστικά η φωτογραφία-κείμενο, καθώς ο αυτοβιογράφος αντιμετωπίζει τη φωτογραφία όχι ως μια ιστορική ή βιοματική μαρτυρία, αλλά με μια βαθειά απορητική και ερμηνευτική στάση, ως ένα δυσανάγνωστο κείμενο που απαιτεί μια προσεκτική αποκρυπτογράφιση. Έτσι το ζήτημα της ερμηνείας του βίου γίνεται το πρόβλημα της ανάγνωσης των φωτογραφιών [βλ. Φωτ.4]. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αυτοβιοφωτογραφικής ερμηνευτικής βρίσκουμε στο *The Invention of Solitude* του Paul Auster, όπου όλη η αφήγηση και γενικά το αυτογνωστικό εγχείρημα του αυτοβιογράφου, συναρτάται στην προσπάθεια διελεύκανσης και ερμηνείας δύο οικογενειακών φωτογραφιών. Η διερεύνηση των συνθηκών κατασκευής τους και η σταδιακή αποκρυπτογράφιση του κρυπτικού νοήματός τους, συνιστά ουσιαστικά την πορεία αυτοκατανόησης και αυτο-ανακάλυψής του. Οι δύο αυτές φωτογραφίες υπηρετούν έτσι μια θεμελιακή αφηγηματική και ερμηνευτική λειτουργία, αποτελώντας, από τη μια, την αφορμή, το επίκεντρο και το τέλος της αφήγησης, ένα αφήγημα εν δυνάμει: το βιοαφήγημα συνίσταται στην ανασύνθεση και συνάρθρωση των αφηγημάτων που οδήγησαν στην κατασκευή των φωτογραφιών. Από την άλλη, αυτές αποτελούν τον κεντρικό γυρίφο του βιοαφήγηματος, το βασικό ερμηνευτικό του κώδικα, που οργανώνει όλα τα επιμέρους ερωτήματα, τις αναζητήσεις και απαντήσεις.

Παρ' όλη αυτή την κριτική, αντι-μυθολογική έμφαση ωστόσο, η φωτογραφία-σύμβολο χαρακτηρίζεται επίσης από την αναγνώριση της βαθειά αινιγματικής φύσης της φωτογραφίας, της καθηλωτικής γοητείας που ασκεί η σκιά του χρόνου που έχει συλλάβει. Όπως δηλώνει χαρακτηριστικά ο Ρολάν Μπαρτ «δεν μπορώ να μλώ στο βάθος, στα μυστικά της φωτογραφίας» (*Φωτεινός Θάλαμος* 147) και έτσι διαλέγει να παρουσιάσει εκείνες τις φωτογραφίες « που [τον] συγκλονίζουν χωρίς να ξέρει το γιατί», που τον τέρπουν, που του χαρίζουν έναν απολαυστικό ρεμβασμό (*Ρολάν Μπαρτ από τον Ρ.Μπ.* 7). Η συλλογή των φωτογραφιών που παραθέτει λειτουργεί έτσι όχι ως ένα ιστορικό ή βιοματικό πανόραμα, αλλά ως μια τοπογραφία του φανταστικού, ως μια ιχνογράφιση του άδρατου. Αντί λοιπόν να υπηρετεί στη δραματοποίηση του βιώματος, σαν τη φωτογραφία-δείκτη, η φωτογραφία-σύμβολο χρησιμεύει αντίθετα στη δραματοποίηση της φαντασιακής διάστασης του υποκειμένου. Εύλογα, εκείνο το οποίο έχει σημασία εδώ δεν είναι η ίδια η φωτογραφία, αλλά η σχέση του αυτοβιογράφου μ' αυτήν, η επίδρασή της πάνω του. Αυτή η σχέση είναι που εμπλουτίζει ουσιαστικά το βιοαφήγημά του, καθώς λειτουργεί ως μια καθοριστική στιγμή στη διαδικασία αυτογνωσίας και αυτοκατανόησής του.

Αυτή η παράδοση αμφιθυμία αποτελεί μια χαρακτηριστική χειρονομία της μεταμοντέρνας προσέγγισης στη φωτογραφία (βλ. L. Hutcheon, σ.118 κ.ε.), η οποία συναντάται στις νεωτερικές μορφές αυτοβιογραφίας που συνδυάζουν ακριβώς την καχυποψία προς το κωδικό, συμβολικό περιεχόμενο της προσωπικής εμπειρίας, με την προσπάθεια σύλληψης του ουσιακού της νοήματος μέσω κυρίως της ψυχανάλυσης. Το διακριτικό της είναι ακριβώς το ότι μπροστά στο βιογραφικό υλικό είναι ταυτόχρονα ειρωνική και εκστατική, απομυθοποιητική αλλά και αθεράπευτα γοητευμένη. Είναι χαρακτηριστική εδώ η διπλή έμφαση του Μπαρτ

στο *Φωτεινό Θάλαμο*, τόσο στο *studium*, στους πολιτισμικούς κώδικες δηλαδή που συγκροτούν το φωτογραφικό κείμενο, όσο και στο *punctum*, στο ανεξίτηλο στίγμα του χρόνου και του πραγματικού.

Όπως είναι φυσικό αυτή η αμφιθυμική στάση επηρεάζει και τη σχέση της γραφής με τη φωτογραφία. Έτσι, από τη μια, το λεκτικό και το φωτογραφικό εξομειώνονται, καθώς τονίζεται ότι το δεύτερο είναι εξίσου συμβατικό και κωδικοποιημένο με το πρώτο, ότι και αυτό με τη σειρά του κατασκευάζει παρά απλώς αποτυπώνει το αντικείμενό του. Από την άλλη, αναγνωρίζεται η αμετάφραστη απόσταση ανάμεσά τους, η ιδιότυπη, μη-αναγώγιμη σημαινότητά τους. Είτε λοιπόν ως κώδικας ιδεολογικός ή αισθητικός, είτε ως ένα γοητευτικά αινιγματικό *punctum*, η φωτογραφία-σύμβολο δεν προσφέρεται σαν μια αντανάκλαση του πραγματικού, ούτε σαν ένα αναπλάσιμο βίωμα, αλλά σαν μια στίλπνη, αδιαφανής επιφάνεια που προκαλεί και μαζί γοητεύει γιατί, όπως ακριβώς και το όνειρο, συνδυάζει το πραγματικό και το συμβολικό με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι ταυτόχρονα συμβολογραφική, και συνεπώς αναγνώσιμη, αλλά και ριζικά αδιαπέραστη.

V. Διπλοτυπίες

Όπως γίνεται φανερό από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν για κάθε πρακτική αυτοβιοφωτογράφισης, και οι τρεις ασκούνται ευρέως στη σύγχρονη αυτοβιογραφία. Συχνά μάλιστα χρησιμοποιούνται συνδυασμένα. Στον Nabokov λόγου χάριν, δίπλα στη φωτογραφία-δείκτη επιβιώνουν και στιγμές της φωτογραφίας-εικόνας, ενώ στον Μπαρτ, παρά τη χαρακτηριστική κυριαρχία της φωτογραφίας-συμβόλου, συναντούμε και αξιόλογα δείγματα της φωτογραφίας-δείκτη. Αυτό δεν θα πρέπει να μας κάνει να ξεχνάμε ωστόσο ότι αυτές οι τρεις πρακτικές αυτοβιοφωτογράφισης εμφανίζονται σε διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες εκφράζοντας ιδιαίτερους τρόπους αναπαράστασης του εαυτού. Η ιστορική μετάβαση από την εικόνα στο δείκτη και τελευταία στο σύμβολο, σηματοδοτεί μια αλλαγή στον τρόπο προσέγγισης και χρήσης του φωτογραφικού σημείου, μέσω της οποίας αυτό γίνεται ολοένα και πιο αδιαφανές, πιο αινιγματικό. Συγκεκριμένα, από την τάξη του ορατού και του προφανούς περνάμε σ' εκείνη του συνειρμικού και του υπαινικτικού, για να καταλήξουμε στην τάξη του κωδικού, του αινιγματικού και του άορατου. Πρόκειται για μια εξέλιξη η οποία είναι παράλληλη με την αντίστοιχη μεταβολή στον τρόπο εννόησης και αναπαράστασης του εαυτού: από τον εαυτό που επισκοπεί και συνοψίζει το βίο του με τη νηφαλιότητα και την απόσταση του ιστοριογράφου, περνάμε στο βιωματικό εαυτό της μνήμης και της εμπειρίας, που συγκροτείται πάνω στην ανάπλαση του βιωμένου, για να καταλήξουμε στον προβληματικό εαυτό της νεωτερικής αυτοβιογραφίας, που ανακαλύπτει τη μυθική του συγκρότηση μέσω των συμβολικών συστημάτων και συμβάσεων, αλλά ταυτόχρονα και τον υπερχαθορισμό του από την άρρητη, άορατη πλευρά του.

Η παρουσία του εικονικού στοιχείου στην αυτοβιογραφία έχει μακριά παράδοση και παίρνει ποικίλες μορφές. Ο Σταντάλ και ο Πάστερνικ λόγου χάριν, είναι μανιώδεις σκιτσογράφοι, ενώ ο Σαγκάλ ζωγραφίζει μια σειρά σχεδίων ειδικά για την αυτοβιογραφία του. Η παρουσία της φωτογραφίας ωστόσο

σηματοδοτεί κάτι το εντελώς καινούργιο και ριζοσπαστικό για την αυτοβιογραφία, αφού προϋποθέτει, όπως είδαμε, μια σειρά από θεμελιακές αισθητικές και ηθικές αλλαγές, αλλά επίσης και γιατί θέτει ορισμένα κρίσιμα ζητήματα σχετικά με τη φύση του αυτοβιογραφικού λόγου και εγχειρήματος.

Πράγματι, η συνάντηση του λεκτικού και του φωτογραφικού στα πλαίσια της αυτοβιογραφίας λειτουργεί ως αφορμή τόσο για την κατανόηση του χαρακτήρα και της σχέσης τους ως μέσα αναπαράστασης, όσο και για τη διερεύνηση της ίδιας της φύσης της αυτο-αναπαράστασης. Ποιά είναι αλήθεια το ακριβές ειδολογικό όριο ανάμεσα στην αυτοβιογραφία, που ως εικόνα προσώπου, ως προσωποποίηση, αποβλέπει στην κατάσταση της φωτογραφίας, δηλαδή στο να επιτύχει μια πιστή αποτύπωση του υποκειμένου, και στη φωτογραφία, που ως αποτύπωση του προσωπικού βλέμματος, αποσκοπεί με τη σειρά της στην κατάσταση της αυτοβιογραφίας, δηλαδή στο να γίνει ένα αυτοπαθές αυτόγραφο, μια μαρτυρία όχι απλώς για τον κόσμο, αλλά για τη σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο; Ποιά είναι η ακριβής ειδολογική διάκριση ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη γραφής, όπου, στο ένα η μελάνη, και στο άλλο το φως, χρησιμοποιούνται για να καταγράψουν την εικόνα και την εμπειρία του εαυτού;

Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με δύο κατά βάση ασύμβατα μέσα αναπαράστασης, τα οποία ωστόσο, όταν χρησιμοποιούνται για να αναπαραστήσουν τον εαυτό και την ιστορία του, παρουσιάζουν μια ουσιαστική λειτουργική συνάφεια, όπως αποδεικνύεται από τα εντυπωσιακά αποτελέσματα που προκαλούν τα διάφορα είδη συμπαράθεσης και συνεργασίας τους. Μια συνεργασία που, όπως είδαμε, στη φωτογραφία-εικόνα επιφέρει μια ισχυρή, συνολική αυθεντικοποίηση του αυτοβιογραφικού εγχειρήματος. Στη φωτογραφία-δείκτη από την άλλη, όπου η αφήγηση (telling) συνδυάζεται με τη δείξη (showing), επιτυγχάνει την έντονη δραματοποίηση της αυτοβιογραφικής γλώσσας, ενώ, τέλος, στη φωτογραφία-σύμβολο, δημιουργεί τους όρους της αμοιβαίας απομυθοποίησης αλλά και γοητείας. Και στις τρεις περιπτώσεις, η φωνογραφική ρητορική της αυτοβιογραφίας, που μεταμφιέζει το κείμενο σε οικεία, φυσική εκφώνηση, συναντά και συναρθρώνεται με τη ρεαλιστική ρητορική της φωτογραφίας, σκηνοθετώντας έτσι μια πολυδύναμη και πειστική συγγραφική παρουσία.

Η αυτοβιοφωτογραφία μοιάζει λοιπόν να αποτελεί την πλέον ισχυρή και αποτελεσματική μορφή της σύγχρονης αυθιστόρησης. Ο εαυτός τίθεται ως το υπερβατικό διακείμενο του λεκτικού και του φωτογραφικού κειμένου, καθώς είναι αυτός που τα διατρέχει και τα συνέχει. Ο εαυτός της αυτοβιοφωτογραφίας είναι συνεπώς ένας πολλαπλά παρών, πρωτεύικός εαυτός, καθώς είναι ταυτόχρονα ο εαυτός-που-γράφει και γράφεται, ο εαυτός-που-βλέπει και δείχνει, ο εαυτός-που-κρύβεται και που φαίνεται, ο εαυτός που βρίσκεται ταυτόχρονα παντού, σε όλες τις δυνατές αντανakλάσεις του, αλλά και πουθενά, όπως διαπιστώνει ο Ρολάν Μπαρτ μπροστά στη φωτογραφία του: «Μα εγώ δεν έμοιασα ποτέ μ' αυτό!»

American College of Higher Studies,
Thessaloniki

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

α. Αυτοβιογραφίες

- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- Βλάχου, Ελένη. *Στιγμιότυπα*. Αθήνα: Εκδ.Καθημερινής, 1986.
- Bogard, Dirk. *A Postillion Struck by Lightning*. London: Chatto & Windus, 1977.
- , *Snakes and Ladders*. London: Chatto & Windus, 1978.
- Bunuel, Luis. *Η Τελευταία Πνοή*. Μτφ. Μ. Μπαλάσκα. Αθήνα: Οδυσσεάς, 1984. [α.έ.1982]
- Chirico, G. de. *Αναμνήσεις από τη Ζωή Μου*. Μτφ. Ε.Λαμπίδου-Βαρουξάκη. Αθήνα: Ύψιλον, 1985. [α.έ.1962]
- Coward, Noel. *Autobiography*. London: Methuen, 1986.
- Harrison, Rex. *Rex: An Autobiography*. London: Macmillan, 1974.
- Koestler, A. *Arrow in the Blue (1905-31) & The Invisible Writing (1932-40)*. London: Hutchinson, 1969.
- Κουροσάβα, Ακίρα. *Κάτι σαν Αυτοβιογραφία*. Μτφ. Μ. Μωραΐτης. Αθήνα: Αιγόκερως, 1990. [α.έ. 1981]
- McCullin, Don. *Unreasonable Behaviour: An Autobiography*. London: Jonathan Cape, 1990.
- Μπαρτ, Ρολάν. *Ρολάν Μπαρτ από τον Ρ.Μπ.* Μτφ. Φ. Πουανιάν. Αθήνα: Εκδ. Ράππα, 1977.
- Nabokov, V. *Speak Memory*. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- Σπαθάρης, Ευγένιος. *Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Άγρα, 1992.
- Spark, Muriel. *Curriculum Vitae*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Ταροκόφσκι, Ιβάν. *Σμιλεύοντας το Χρόνο*. Αθήνα: Νεφέλη, 1991.
- Woolf, Leonard. *Growing: An Autobiography of the Years 1904-11*. London: Hogarth P, 1967.

β. Μελέτες

- Baudelaire, Charles. *Selected Writings on Art and Literature*. Trans. P.E. Charvet. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Benjamin, Walter. *Δοκίμια για την Τέχνη*. Μτφ. Δ. Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος, 1978.
- Berger, John. *About Looking*. London: Writers and Readers Publ. Co-op, 1980.
- , *Another Way of Telling*. London: Writers and Readers Publ. Co-op, 1982.
- , *Keeping a Rendezvous*. London: Granta Books, 1992.
- Eco, Umberto. "Producing Signs." *Signs*. Ed. M.Sahlins. Oxford: Blackwell, 1985. 176-83.

- Freund, Gisele. *Φωτογραφία και Κοινωνία*. Μτφ. Τ. Χατζησπύρου. Αθήνα : Θεωρία, 1989.
- Grundberg, Andy. *Crisis of the Real*. New York: Aperture, 1990.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Καβάφης, Κωνστ. *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποητικής και Ηθικής*. Αθήνα: Ερμής, 1983.
- Kracauer, Siegfried. *Θεωρία του Κινηματογράφου*. Μτφ. Δ. Κούροβιζ. Αθήνα : Κάλβος, 1983.
- Μπαζέν, Αντρέ. «Η Οντολογία της Φωτογραφικής Εικόνας». *Τί Είναι ο Κινηματογράφος*; Μτφ. Κ. Σφήκας. Αθήνα: Αιγόκερως, 1988. 17-25.
- Μπαρτ, Ρολάν. *Εικόνα-Μουσική Κείμενο*. Μτφ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον, 1988.
- . *Φωτεινός Θάλαμος*. Μτφ. Γ. Κρητικός. Αθήνα: Εκδ. Ράππα, 1983.
- Peirce, Charles. "Η Λογική ως Σημειωτική: Η Θεωρία των Σημείων." Μτφ. Κ. Παπαγιώργης. *Κείμενα Σημειολογίας*. Εκδ. Κ. Παπαγιώργη. Αθήνα: Νεφέλη, 1981. 173-204.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1979.



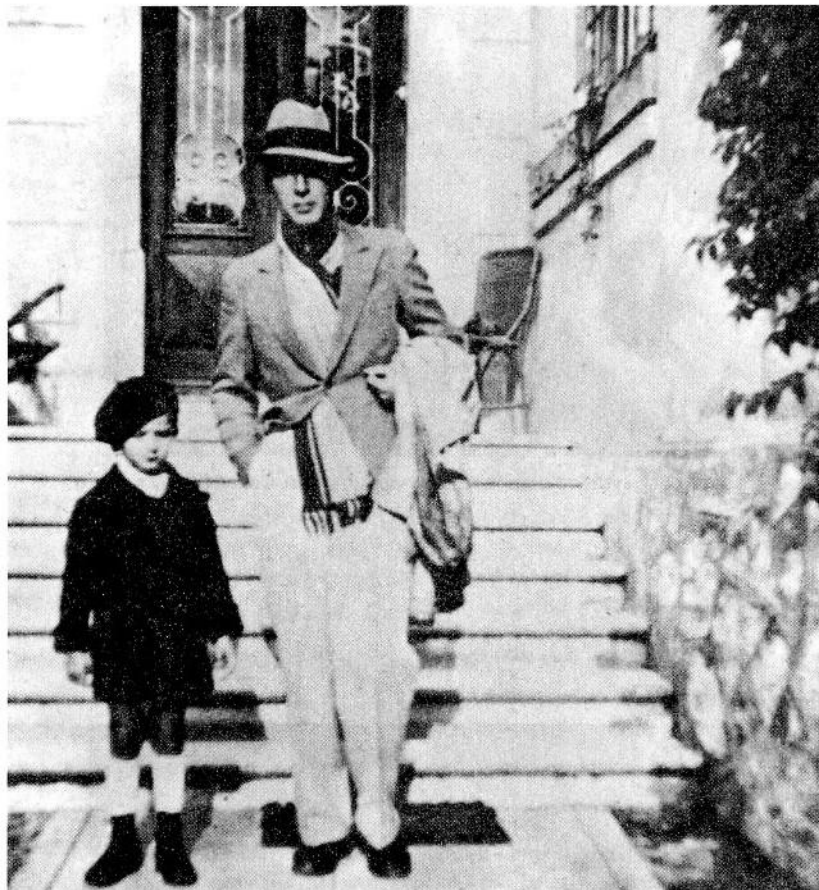
The use of photography in autobiography came relatively late due mainly to aesthetic prejudice and the moral strictures on the public use of private photographs. The gradual relaxation of these negative factors, since the interwar period, and the simultaneous prevalence of photography as the most widespread and handy means for the recording and collecting of personal and collective life, has led to its extensive and multiform use by many modern autobiographers. By analysing the content of the photographs they use we can deduce the specific range of personal and social relations, roles, events and experiences they consider instrumental for establishing their self-history and self-image. An examination, on the other hand, of the different ways they articulate and interpret these photographs in their narrative, reveals a variety of different conceptions of the self and the autobiographical project. The co-presence and co-operation of the verbal and the photographic in autobiography serves thus as a context for the exploration both of their relation as means of representation and of the nature of self-representation itself.

Appendix

Πίνακας 1. Θεματική ταξινόμηση της φωτογραφίας στην αυτοβιογραφία

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ	ΕΤΟΣ	Σ	αυτοαναφορικές			ετεροαναφορικές					
			μονος	οικογ.		εργασία	οικογ.		άλλοι	πράγματα	τόποι
				άλλοι	άλλοι		άλλοι	πράγματα			
De Chirico	1962	18	8	4	2	3	1	—	—	—	
V. Nabokov	1966	18	2	5	—	1	8	—	1	1	
L. Woolf	1967	12	1	—	3	—	—	7	—	1	
A. Koestler	1969	5	1	—	—	—	1	3	—	—	
R. Harrison	1974	44	1	3	7	29	1	2	—	1	
P. Μπαρτ	1975	57	10	3	5	4	10	—	13	8	
D. Bogard	1977	20	1	4	1	3	6	2	1	2	
— " —	1978	43	—	4	6	11	6	6	—	10	
A. Κουρσοάβα	1981	18	4	3	1	—	—	—	10	—	
L. Bunuel	1982	29	6	2	7	3	3	3	5	—	
E. Βλάχου	1986	134	4	2	2	25	14	47	24	14	
N. Coward	1986	63	7	1	7	37	1	9	—	1	
Σ. Σπαθάρης	1992	4	1	5	3	12	—	2	24	2	
D. McCullin	1990	95	9	4	3	2	7	4	66	—	
M. Spark	1992	28	3	1	2	—	7	10	1	4	

Φωτ. 1 (Nabokov,1982)



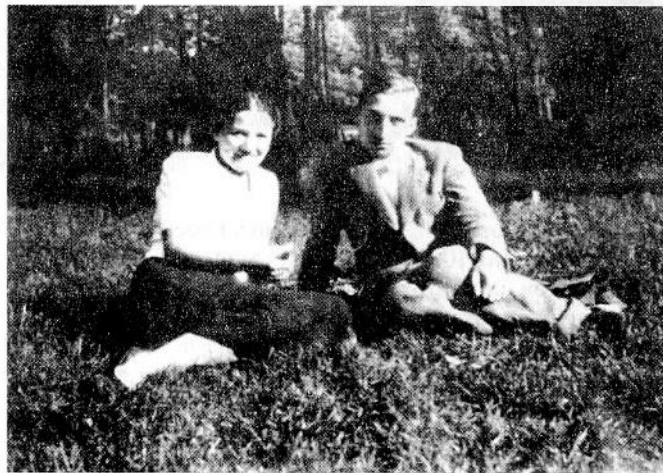
Μια φωτογραφία που τράβηξε η σύζυγός μου, όπου εγώ και ο τριήχρονος γιός μας Ντιμήτρι (γεννημένος στις 10 Μάη 1934), στεκόμαστε μπροστά στην πανσιόν «Οι Εσπερίδες», στη Μεντόν, στις αρχές του Δεκέμβρη 1937. Ξαναπεράσαμε από εκεί εικοσιδύο χρόνια αργότερα. Τίποτα δεν είχε αλλάξει, εκτός από τη διεύθυνση και τις καρέκλες της βεράντας. Υπάρχει βέβαια πάντα η συγκίνηση του ανακτημένου χρόνου. Πέρα απ' αυτήν, ωστόσο, δεν μ' αρέσει ιδιαίτερα η επίσκεψη παλιών εμιγκρέδικων καταφυγίων σ' αυτές τις τυχαίες χώρες. Τα χειμωνιάτικα κουνούπια ήταν θιμάμια φοβερά. Μόλις έσβηνα το φώς στο δωμάτιό μου ερχόταν εκείνο το δυσοίωνα βούισμα, που ο αβίαστος, μελαγχολικός και επιφυλακτικός ρυθμός του, αντέφασκε τόσο παράδοξα με την αληθινή τρελή ταχύτητα των περιστροφών του σατανικού εντόμου. Μόλις ένιωθες στο σκοτάδι το άγγιγμά του, έβγαζες προσεκτικά το χέρι σου από τα σκεπάσματα και χαστούκιζες το αντί σου, το βουητό του οποίου ανακατευόταν τώρα μ' εκείνο του διαφυγόντος εντόμου. Αλλά μετά, το πρωί, πόσο ανυπόμονα έπιανες το δίχτυ για τις πεταλούδες μόλις εντόπιζες το χορτασμένο βασανιστή σου – μία παχειά σκοτεινή γραμμούλα πάνω στο λευκό ταβάνι.

Φωτ. 2 (Μπαρτ, 1977)



Από γενιά σε γενιά, το τσάι: αστικό γνώρισμα και αναμιγβόλη γοητεία.

Φωτ. 3 (Μπαρτ, 1977)



Πού οφείλεται λοιπόν αυτό το ύφος; Στη Φύση; Στον Κώδικα;

Φωτ. 4 (Μπαρτ, 1977)



Το οικογενειακό μυθιστόρημα.

Από πού κρατάνε; από μιά οικογένεια συμβολαιογράφων της Haute-Garonne. Νά 'μαι λοιπόν εφοδιασμένος με μια ράτσα και με μια κοινωνική τάξη. Η φωτογραφία, αστυνομική, το αποδεικνύει. Αυτός ο νεαρός με τα γαλανά μάτια, με το στοχαστικό ακούμπισμα στον αγκώνα, θα γίνει ο πατέρας του πατέρα μου. Τελευταία στάση αυτής της κατιούσας: το σώμα μου. Η ράτσα τελικά έβγαλε ένα πλάσμα ανώφελο.