

**ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ:
Η ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ
ΤΟΥ ΦΩΤΗ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΣΤΗ ΒΑΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΕΙΤΟΥΡΓΗΣΗΣ
ΤΩΝ ΔΥΟ ΤΕΧΝΩΝ**

1.0 Συγγραφείς που ζωγραφίζουν, ζωγράφοι που γράφουν

Αναμφισβήτητο είναι το γεγονός ότι ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες υφίστανται αισθητικές αναλογίες που αναφέρονται στο υλικό ή εκφραστικό μέσο, στην τεχνική, στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ή προϊόν και στον τρόπο σύνθεσης. Οι αισθητικές αναλογίες που υφίστανται ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες δεν αποτελούν απλώς τεκμήριο της εσωτερικής σχέσης τους αλλά και ανεκτίμητο μέσο για τον εμπλουτισμό και την ανανέωσή τους. Αυτό το θετικό αποτέλεσμα γίνεται φανερό στη λογοτεχνία και ιδιαίτερα στην αφηγηματική πεζογραφία η οποία κατορθώνει να επεκτείνει τις εκφρασσιακές δυνατότητές της εκμεταλλευόμενη τις αναπαραστασιακές ιδιότητες της ζωγραφικής. Η εκμετάλλευση αυτή μπορεί να φανεί πολύτιμη όχι μόνο στην αναπαραστασιακή αποτελεσματικότητα αλλά και στην πιθανή αναγωγική πρόθεση που μια αφήγηση -όπως κάθε μορφή τέχνης- μπορεί να έχει. Όλες αυτές τις δυνατότητες προφανώς υπαινίχτηκε η μυθιστοριογράφος Virginia Woolf όταν έγραφε πως "η ζωγραφική και η συγγραφική έχουν πολλά να πουν η μια στην άλλη· έχουν πολλά κοινά. Ο μυθιστοριογράφος σε τελική ανάλυση θέλει να μας κάνει να δούμε"¹.

Ο ζωγράφος-και-λογοτέχνης αποτελεί ένα αξιοπαρατήρητο φαινόμενο ανάμεσα στις καλλιτεχνικές δημιουργικές προσωπικότητες. Σπάνια αυτός αναγνωρίζεται και στις δύο δραστηριότητες, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις γίνεται γνωστός ως ζωγράφος παρά ως συγγραφέας. Το γεγονός αυτό ουσιαστικά μας οδηγεί στην αποδοχή δύο κατηγοριών ζωγράφων-λογοτεχνών: των λογοτεχνών που ζωγραφίζουν και των ζωγράφων που γράφουν. Ανάμεσα στους δεύτερους πιο γνωστοί είναι οι Michelangelo, Benvenuto Cellini, Edgar Degas, Alfred Kubin (που με το φανταστικό μυθιστόρημά του *Die andere Seite* που κυκλοφόρησε το 1907 εισήγαγε το καφκικό κλίμα στην ευρωπαϊκή πεζογραφία πριν από τον Kafka), Paul Klee, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Pablo Picasso.

Ανάμεσα στους πιο γνωστούς συγγραφείς που ζωγράφιζαν είναι οι Goethe, Hoffman, Victor Hugo, Thackeray, Hermann Hesse, Strindberg,

D. H. Lawrence, Henry Miller, Walter Mehrling, Georg Trakl. Εκτός, όμως, από τους ζωγράφους που γράφουν και τους συγγραφείς που ζωγραφίζουν υπάρχουν περιπτώσεις που μας αναγκάζουν να δεχτούμε πως έστω και σπανίως υπάρχει το είδος εκείνο των καλλιτεχνών που μπορούμε χωρίς επιφυλάξεις να ονομάσουμε “λογοτέχνης/ζωγράφος”, όπου η σειρά των δύο ουσιαστικών δεν παίζει κανένα ρόλο. Χαρακτηριστικότερα δείγματα αυτού του είδους αποτελεί ο William Blake, ο Dante Gabriel Rossetti και ο πρωτεϊκός Jean Cocteau. Σ’ αυτούς μπορούμε να προσθέσουμε και τον Έλληνα Φώτη Κόντογλου. Αυτή η ισοτιμία των δύο τεχνών στη δημιουργική δραστηριότητα του Κόντογλου προσφέρει μια επιπλέον ερμηνευτική δυνατότητα, επειδή η εξέταση της αντιστοιχίας μεταξύ ζωγραφικής και αφηγηματικής τέχνης μπορεί να αποτελέσει για τον κριτικό του πεζογράφου Κόντογλου ένα επιπλέον μέσο για τη μελέτη κατ’ αρχήν της προοπτικής της αφήγησής του, δηλαδή του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα και διαμορφώνει το όραμά του γι’ αυτήν, αλλά και του τρόπου με τον οποίο προτείνει αυτή την αντίληψη/όραμα στον αναγνώστη. Μια τέτοια προσέγγιση των αφηγημάτων του προσφέρει ακόμη και τη δυνατότητα επανερμηνείας και επανεκτίμησής τους σε ό,τι αφορά τους σκοπούς που υπηρετεί η πεζογραφική τέχνη του, τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες, τη δομή, το σκηνικό αλλά και τα θέματα. Μερικά δείγματα αυτής της δυνατότητας θα προσπαθήσω να παρουσιάσω στη συνέχεια.

2.0 Ένας μεταφυσικός ρεαλισμός

Αν δεχτούμε πως υπάρχουν τέσσερις θεμελιώδεις τρόποι σύνθεσης ή οργάνωσης του έργου τέχνης, ο χρησιμοθηρικός, ο εξηγητικός, ο θεματικός και ο αναπαραστατικός², τότε ο τρόπος σύνθεσης των αφηγημάτων του Κόντογλου ανήκει στον τελευταίο τρόπο. Και αν θελήσουμε να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι διαλέγοντας ανάμεσα στους δύο βασικούς τύπους του αναπαραστατικού τρόπου, τον μμητικό και τον συμβολικό, είμαστε υποχρεωμένοι να δεχτούμε πως η αφήγηση του Κόντογλου δεν είναι ρεαλιστική αλλά σχηματοποιημένη, ρέπει προς μιαν αναπαράσταση που δεν καθορίζεται τόσο από την αρχή της ομοιότητας όσο από εκείνη της υποβολής, ανήκει δηλαδή ουσιαστικά στον συμβολικό τύπο του αναπαραστατικού τρόπου. Πρόκειται για ένα είδος μεταφυσικού ρεαλισμού που στηρίζεται σε μια λειτουργία της αναπαράστασης σύμφωνα με την οποία οι φυσιογνωμίες και οι εικόνες γίνονται πειστικές χωρίς να είναι αντικειμενικά ρεαλιστικές. Η ομοιότητα δεν αποτελεί τον αναπαραστατικό σκοπό και είναι φανερό πως η αρχή της ομοιότητας αντιμετωπίζεται από τον Κόντογλου με πολύ μεγάλη επιφύλαξη, ως αφηγηματικός ή, γενι-

κότερα, ως αισθητικός φαρισαϊσμός. Στην υπηρεσία της πειστικότητας της αφήγησής του ο Κόντογλου θέτει ορισμένα αφηγηματικά μέσα που την χαρακτηρίζουν με τρόπο καθοριστικό: την αναφορικότητα και την εικονογράφιση.

2.1 Η προϋπόθεση της αναφορικότητας

Η πίστη του Κόντογλου στην προϋπόθεση της αναφορικότητας της διήγησής του είναι φανερή σε όλο το έργο του. Φαίνεται πως πιστεύει ότι η διήγησή του μπορεί να έχει νόημα, να διαθέτει κάποια αλήθεια, μόνο σε σχέση με την αναφορική της αξία. Παραθέτω μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα:

“Προ λίγα χρόνια τον ανακάλυψα, όπως ανακάλυψε το Περού αυτός κ’ οι σύντροφοί του. Κανένας ιστορικός μας δεν το ήξερε. Κόπιασα πολύ ως να βγάλω πέρα την ιστορία του και να την ταχτοποιήσω, ψάχνοντας μέσα σε αρχαία βιβλία, γιατί ένα κομμάτι απ’ αυτή βρίσκεται εδώ κι άλλο αλλού, σαν τα σπασίματα από κανένα αρχαίο αγγείο, που τα βρίσκει ο αρχαιολόγος εδώ κι’ εκεί”³.

“Τ’ όνομά του ξεχάστηκε ολότελα ανάμεσα στους ξακουσμένους συντρόφους του. Ύστερ’ από τετρακόσια χρόνια το βρήκα εγώ, ένας πατριώτης του, σαν λιθάρι που κείται μέσα στα χορτάρια, ανακατεμένο με κολόνες σπασμένες”⁴.

“Ιστορία απίστευτη βγαλμένη από κάποιο χειρόγραφο, που βρέθηκε στο Οπόρτο”⁵.

“Σύμφωνα μ’ ένα τεφτέρι γραμμένο το 1838”⁶.

“Όπως και να’ ναι, έχω την ιδέα πως δεν πάει διόλου να μπαίνουν στο χαρτί πράματα όπως αυτά τα σαστισμένα λόγια του Γκρούμε. Τα βρήκα γραμμένα ανάμεσα στα λουλούδια της ταπετσαρίας του και τα ξεσήκωσα”⁷.

Η συνθήεια της αναφοράς της αφήγησης σε μian άλλη προγενέστερη διήγηση αντιστοιχεί σε εκείνη την αρχή της αλγογραφικής τέχνης σύμφωνα με την οποία οι νέες εικόνες μορφώνονται από τις παλαιότερες ακολουθώντας ένα αρχέτυπο που διαμορφώθηκε σταδιακά, κατορθώνοντας έτσι τον συνδυασμό της διατήρησης της παράδοσης με την ανανέωσή της.

“[...] ημπορεί να ιδή κανείς τας παραλλαγάς των εικόνων οπου

βγαίνουν βαθμηδόν από παλαιότεραν εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος, την οποίαν έλαβεν ένας αγιογράφος ως αρχέτυπον. [...] Άλλες διατηρούν περισσότεραν ομοιότητα και άλλες ολιγωτέραν προς τον χαρακτήρα του αρχτύπου. [...] Αυτός είναι ο τρόπος, με τον οποίον εργάζεται η αγιογραφική τέχνη, και ούτω μορφώνονται αι νέαι εικόνες από τας παλαιότερας, και όχι με την αυθαίρετον εφεύρεσιν, την οποίαν οι κοσμικοί ζωγράφοι την ονομάζουν πρωτοτυπίαν.

Κατά τον ίδιον τρόπον, και το παρατιθέμενον αρχέτυπον εμορφώθη από τον παλαιόν αγιογράφον, οπού είχεν ως υπόδειγμα ετέραν εικόνα του Κυρίου, παλαιότεραν.

Με αυτόν τον τρόπον, αι μορφαί του Χριστού και των αγίων, είναι πάντοτε αι αυτάι και πάντοτε νέαι»⁸.

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές πως η αντιστοιχία ή συλλειτούργηση ζωγραφικής και αφηγηματικής τέχνης είναι αναμφισβήτητη σε ό,τι αφορά την προϋπόθεση της αναφοράς κάθε έργου του Κόντογλου σε κάποιο προϋπάρχον έργο που λειτουργεί ως αρχέτυπο ή ως άξονας αναφοράς.

2.2 Η πραγματική σημασία της εικονογράφησης

Ο Κόντογλου παρουσιάζεται να θεωρεί τις εικονογραφήσεις των βιβλίων του από τον ίδιο ως στοιχείο τους διακοσμητικό. Στην πραγματικότητα, όμως, οι εικονογραφήσεις δεν παίζουν απλώς διακοσμητικό ρόλο όπως αφήνει ο ίδιος να εννοηθεί αναφέροντας στα εξώφυλλα των βιβλίων του: "Πλουμισμένα με ζωγραφιές από το χέρι του", ή "στολισμένο με ζουγραφιές". Αντίθετα, η εικονογράφιση επιχειρεί να ενισχύσει την αυθεντικότητα της διήγησης.

Εικονογραφώντας ο ίδιος τα έργα του παρέχει μια εξαιρετική ευκαιρία για τη μελέτη του θέματος της σχέσης της εικόνας με το κείμενο. Αυτή η σχέση στην περίπτωση του Κόντογλου πρέπει να αναζητηθεί κυρίως στην πιθανή αναλογία ανάμεσα στο θέμα της εικόνας και σε εκείνο της αφήγησης. Η αναλογία αυτή ιδρύεται μέσα από την ανταπόκριση του συγκεκριμένου στοιχείου της εικόνας με το περισσότερο αφηρημένο στοιχείο της αντίστοιχης περιγραφής που υπάρχει στο κείμενο, και αντίστροφα. Το ένα αναφέρεται στο άλλο χωρίς να το αναπαράγει. Δεν βάζει κατά μέρος η εικόνα, όπου υπάρχει, την αντίστοιχη περιγραφή μέσα στο κείμενο, ούτε και το αντίθετο. Υπάρχει ανάμεσά τους μια αρμονική ισορροπία που στηρίζεται στο γεγονός ότι η ζωγραφισμένη εικόνα και η περιγραφή στο κείμενο συμπληρώνονται αμοιβαία. Με αυτόν τον τρόπο λειτουργούν οι εικονογραφήσεις του, και σαν χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούμε να αναφέρουμε τις απεικονίσεις των προσώπων -πρωταγωνιστικών

αλλά και δευτερευόντων- που υπάρχουν στην αφήγηση (τον Πέδρο Καζάς, τον Βάκο Γκάβρο, τον Γιαβά τον θαλασσινό, τον Μεντέθ Πίντο, τον Αντώνη Φάρια, τον Πέτρο τον Κρητικό και τόσους άλλους)· ή τις απεικονίσεις τόπων -παραθαλάσσιων κυρίως- αλλά και τους χάρτες που συνοδεύουν κείμενά του κυρίως στο *Αίβαλι η πατρίδα μου*, αλλά και στον *Αστρολάβο* και στα *Ταξείδια*, όπου απεικονίζονται τοποθεσίες -ιστορικές κυρίως- και μνημεία της Ελλάδας, και γενικά σε όλο το έργο του.

Η εικονογράφηση υπηρετεί επίσης δύο βασικές αξίες της αφήγησης που και αυτές τέθηκαν από τον Κόντογλου στην υπηρεσία της πειστικότητας: την αυθεντικότητα και την απλότητα που λειτουργεί ως ισοδύναμο της πρώτης.

2.3 Η αυθεντικότητα και το ισοδύναμό της: η απλότητα

Το αυθεντικό για τον Κόντογλου έχει την αξία του αληθούς. Η καλλιέργεια της αλήθειας ως αυθεντικότητας, μαζί με τις συνακόλουθες συστοιχίες του αυθεντικού με το αληθές, και του μη αυθεντικού με το ψευδές μέσα στο λογοτεχνικό έργο, του έδωσε αρκετές δυνατότητες -και ιδιαίτερα σε ό,τι αφορούσε στο πρόβλημα της δέσμευσης που του δημιουργούσε το ιδιότυπο εκείνο σύστημα της αναφοράς των μύθων του σε ένα προγενέστερο μυθικό σύμπαν. Έτσι, η σχέση του λογοτεχνικού έργου με την αντικειμενική πραγματικότητα αλλάζει χαρακτήρα. Το έργο γίνεται περισσότερο αυτοδύναμο και ξεφεύγοντας από τους αυστηρούς περιορισμούς της αναφοράς του σε μια πραγματικότητα, αποκτά μιαν αλήθεια που ενώ αξιώνει να εμφανίζεται ως ιστορική, δεν παραιτείται καθόλου και από την αξίωσή της να είναι ποιητική.

Αυτό που σύμφωνα με την αίσθηση του συγγραφέα λειτουργεί ως αυθεντικό, διοχετεύεται σε κάποια μέσα αφηγηματικά που θα δημιουργήσουν την ανάλογη εντύπωση και στον αναγνώστη. Το μέσο που κυριαρχεί, ίσως όχι επειδή είναι αποδοτικότερο από άλλα, αλλά κυρίως επειδή προσιδιάζει στο όλο αφηγηματικό ύφος, είναι η *απλότητα*. Η απλότητα της αφήγησης, και πριν από αυτήν και η απλότητα του υποκειμένου της αφήγησης, φιλοδοξεί να λειτουργήσει και να έχει τη σημασία και την αξία της αυθεντικότητας ή, αλλιώς, να δηλώνει την αυθεντικότητα του αφηγήματος. Όλο αυτό το σχήμα στηρίζεται σε μια συγκεκριμένη πίστη: στην προκατάληψη πως η αφηγηματική απλότητα αντιστοιχεί και αντανακλά την ευλικρίνεια του αφηγητή, ότι η απλότητα της αφήγησης αντιστοιχεί στην αυθεντικότητα του αφηγήματος.

Στην υπηρεσία αυτής της απλότητας μπαίνουν:

(1) Η χρήση μιας γλώσσας απλής, άμεσης, λαϊκής, ενός λόγου ανεπιτήδευτου και ταπεινού.

(2) Η επιλογή μιας αφηγηματικής τεχνικής ανάλογης με τη γλώσσα.

(3) Η επιλογή θεμάτων -καθώς και του τόνου των θεμάτων- ανάλογων με τη γλώσσα και την αφηγηματική τεχνική.

(4) Η επιλογή των χαρακτήρων των οποίων κοινό χαρακτηριστικό είναι η έλλειψη μόρφωσης, ο φυσικός τρόπος ζωής και σκέψης, και η αθωότητα ή, αλλιώς, η νηπιότητα.

(5) Η λεπτομερειακή περιγραφή καθώς και η ανάμειξη του συνηθισμένου και καθημερινού με το ασυνήθιστο και εξαιρετικό.

Όλα αυτά τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Κόντογλου για να πετύχει την απλότητα ή, αλλιώς, για να στηρίξει την απλότητά του, υπερβαίνουν τα στενά πλαίσια της προσωπικής αφηγηματικής τεχνικής του και γίνονται γι' αυτόν αισθητικές αρχές. Αυτές τις αρχές πιστεύει πως όχι μόνο είναι δυνατόν αλλά επιβάλλεται να εφαρμόζονται από όλους τους λογοτέχνες: τις προπαγανδίζει και τις ανάγει σε κριτήρια αξιολογικά συγκροτώντας τελικά μια ιδιότυπη ποιητική. Η ποιητική αυτή καθορίζει εξ ίσου το πεζογραφικό και ζωγραφικό έργο του, και εκδηλώνεται στα θέματα και την τεχνική της λογοτεχνικής και εικαστικής του αφήγησης.

2.3.1 Θέματα και τεχνική της αφήγησης

Τα θέματα πρέπει να έχουν "την απλότητα πόχουνε όλα τ' αληθινά πράγματα", να μην ακολουθούν κάποιο πρόγραμμα, να θυμίζουν στον αναγνώστη τις θετικές πλευρές του ανθρώπου και όχι την αγριότητά του, παρότι πίσω από αυτά τα θέματα υπάρχει η βαθιά συναίσθηση του συγγραφέα για την κακότητα των ανθρώπων που τον περιβάλλουν, μια συναίσθηση που τον συντρίβει. Τα θέματα, όμως, αυτά γνωρίζει ο συγγραφέας ότι δεν εκτιμώνται από το ευρύ κοινό επειδή δεν είναι περίτεχνα, και ακριβώς γι' αυτό θεωρείται πως στερούνται περιεχομένου. Εκείνος, ωστόσο, τα προτιμά γιατί αποτελούν έκφραση της ψυχής του και ταυτίζονται με το ύφος του⁹.

Σε ό,τι αφορά την τεχνική ο Κόντογλου δεν πιστεύει στις "τεχνικές σκηνοθεσίες" που προσπαθούν να προκαλέσουν την εντύπωση ότι πρωτοτυπούν, και, γενικά, να εντυπωσιάσουν¹⁰. Αντίθετα, η απουσία τέτοιων τεχνικών αποτελεί για τον λογοτέχνη μια δοκιμή για το αν πράγματι έχει κάτι να μεταδώσει ή όχι, μια και στην τελευταία περίπτωση δεν θα μπορούσε να κρύψει την κενότητά του πίσω από κάποια περίτεχνη τεχνική¹¹.

3.0 Η συλλειτούργηση αφηγηματικής και ζωγραφικής

Η σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα για τον Κόντογλου δεν ανάγεται τόσο στο πρόβλημα της αντιγραφής ή όχι της δεύτερης από την πρώτη, όσο στη σύμπνοιά τους, στη συνεύρεσή τους μέσα στο λογοτεχνικό έργο. Στα έργα που επιτυγχάνεται αυτό διακρίνουμε “κάποιαν αλήθεια και μιαν εντέλεια”. Αυτά τα “φυσικά” έργα τέχνης δεν δημιουργούνται από “σπουδασμένους ποιητάδες” αλλά από ανθρώπους απλούς, γιατί αυτοί είναι “τ’ αληθινά παιδιά της φύσης, κι έχουνε ανταπόκριση μαζί της, ενώ οι άλλοι είναι τα προγόνια της”. Τα έργα αυτών των ανθρώπων είναι φυσικά, “αληθινά” και “καθαρά”, όπως είναι τα στοιχεία της φύσης, γι’ αυτό είναι αδιανόητο κάποιος που είναι ποιητής να μη βρίσκεται σε μια τέτοια ανταπόκριση με τη φύση. Αυτή, μάλιστα, η ανταπόκριση μπορεί να φτάσει έως και την ένωση του κόσμου που περιβάλλει από έξω τον ποιητή με τον κόσμο που είναι μέσα του¹².

Αυτό έχει ως συνέπεια τον μεταφυσικό ή υπερβατικό ρεαλισμό στον οποίο αναφέρθηκα παραπάνω, ο οποίος εκτός από τη φυσικότητα χαρακτηρίζεται και από τη *θετικότητα* και *νηφαλιότητά* του¹³. Τα χαρακτηριστικά αυτά δίνουν αρχικά την εντύπωση πως θα ταίριαζαν με έναν σκοπό όπως εκείνον της παρουσίασης των πραγμάτων με τον τρόπο που τα αντιλαμβάνεται ο μέσος άνθρωπος. Ο Κόντογλου, όμως, τα χρησιμοποιεί για έναν πολύ διαφορετικό έως και αντίθετο σκοπό του “ρεαλισμού” του, δηλαδή για να βάζει το καθετί “μέσα στον ανοιχτό κύκλο του”, να το “τοποθετεί μέσα στο άπειρο των όντων”, να “το δένει με τις πιο απόμακρες δυνάμεις και έννοιες του κόσμου μέσα στο διάστημα και στον καιρό”, να “βρίσκει τις ανταποκρίσεις τις μυστικές και αιώνιες που έχουνε όλα συναμεταξύ τους”. Σκοπός της αληθινής τέχνης είναι να μεσολαβεί ανάμεσα στα δεδομένα των αισθήσεων του ανθρώπου και στα πράγματα, ανάμεσα στον κόσμο των φαινομένων και στην πραγματικότητα, και να ξυπνάει όσα αδρανούν μέσα στη συνείδηση του ανθρώπου¹⁴. Ο αναπαραστατικός χαρακτήρας αυτού του “ρεαλισμού” στηρίζεται σε μιαν αναφορά του όχι ως προς μια αισθητή πραγματικότητα αλλά ως προς μιαν “αρχετυπική” πραγματικότητα. Έχουμε, δηλαδή, ένα αντικείμενο της μίμησης αντίστοιχο με εκείνο της αιογραφικής τέχνης, στο οποίο αναφέρθηκα παραπάνω:

“Τα χαρακτηριστικά της θείας αυτού φυσιογνωμίας δεν εικονίζονται αναπαραστατικώς από τους αιογράφους, κατά κάποιας ιστορικής πληροφορίας, αλλά η αγία όψις του Σωτήρος εμορφώθη δια της ευλαβείας και της προσευχής, δια του πόνου και της κατανύξεως μυριάδων ευσεβών αιογράφων, οι οποίοι εδούλευαν μετά φόβου και

*τρόμου, νηστεύοντες, προσευχόμενοι, με το δάκρυον εις τον οφθαλμόν, και ούτω επεφάνη ο χαρακτήρ του Κυρίου εις τα όμματα της ψυχής των, και ημπόρεσαν να τον αποτυπώσουν εις τας εικόνας με το χέρι των*¹⁵.

Από τα παραπάνω διαπιστώνουμε πως ο συσχετισμός της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική δεν αποτελεί για τον Κόντογλου έναν θεωρητικό ακροβατισμό αλλά ένα βίωμά του: στο αισθητικό του κριτήριο, στο ένστικτό του ως καλλιτέχνη, οι δύο τέχνες είναι στενά δεμένες, γι' αυτό όταν μιλά για το ύφος, την τεχνική και τον χαρακτήρα της ζωγραφικής, το κάνει με τους όρους των αντίστοιχων θεμάτων της λογοτεχνίας και αντίστροφα, συστήνοντας έτσι και μια κοινή και για τις δύο καλογολική ορολογία. Αυτό νομιμοποιεί τη χρήση των αναφορών του στη ζωγραφική τέχνη για την κατανόηση της αφηγηματικής τέχνης του. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν κείμενα όπως: "Η βυζαντινή ζωγραφική και η αληθινή της αξία", "Η ρωμέϊκη ζωγραφική, η καταφρονεμένη", "Οι ταπεινοί αγιογράφοι της Τουρκοκρατίας", καθώς και το δίτομο έργο του *Έκφρασις* στα σημεία όπου αναφέρεται στη "λεπτότητα", στο "πνευματικό κάλλος" και στην "τιμή" της Ορθόδοξης Αγιογραφίας, και ιδίως εκεί όπου αναφέρεται στην προσφιλή του "στενή"-ή "κρητική"- τεχνοτροπία, σε αντιδιαστολή με την "πλατεία" - ή "μακεδονική"¹⁶.

Κάνοντας μια τέτοια χρήση των κειμένων του για τη ζωγραφική επιβεβαιώνουμε τα αισθητικά ιδεώδη του Κόντογλου σχετικά με το ύφος και την τεχνική της πεζογραφικής τέχνης: "αδεξιότητα", απλότητα, "αλήθεια", αποφυγή ακόμη και της ελάχιστης επίδειξης, καθαρότητα από ματαιόδοξες αισθηματολογίες, δημιουργία του έργου "εν αφελότητι καρδίας" και με ταπείνωση, το "πνευματικό νόημα" που υπάρχει στο έργο να εκφράζεται χωρίς κάποιο "βαθυστόχαστο και αφηρημένο συμβολισμό", αλλά "απλά και πολύ θετικά", και να αποφεύγεται η βάρβαρη δραματικότητα και η απελπισία.

Η αντιστοιχία αφηγηματικής και ζωγραφικής τέχνης στο πεζογραφικό έργο του Κόντογλου δεν παρατηρείται μόνο στα θέματα του ύφους και της τεχνικής, αλλά και σε αυτά του σκοπού των δύο τεχνών, που είναι η διάσωση του παρελθόντος και της παράδοσης, καθώς επίσης και στην αναλογία που υφίσταται ανάμεσα στους "εικονογραφικούς τύπους" της ζωγραφικής του και στους "χαρακτήρες" του αφηγηματικού έργου του. Αποτέλεσμα όλων αυτών των αντιστοιχιών είναι η ύπαρξη ανάμεσα στις δύο τέχνες μιας ουσιαστικής αναλογίας που βρίσκεται στον χαρακτήρα και στην ατμόσφαιρά τους και όχι σε επιμέρους αντιστοιχίες: η ζωγραφική και η αφηγηματική τέχνη δεν είναι τέχνες "αισθηματικές" αλλά "αποκαλυπτικές", δηλαδή δεν

δημιουργούν ψευδαισθήσεις αλλά ανάγουν στο πνευματικό.

3.1 Πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα της συλλειτουργήσης

Γίνεται φανερό πως η πεζογραφική τέχνη του Κόντογλου εμπλουτίζεται από τον εικαστικό χαρακτήρα της, αλλά αυτός ο χαρακτήρας έχει και πολλά αρνητικά αποτελέσματα. Πρώτο αρνητικό στοιχείο αποτελεί ο τρόπος διαγραφής των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, που έχει ως συνέπεια αυτοί να εμφανίζονται σαφώς ως στατικοί: παρουσιάζονται στην ακμή της ζωής τους, με διαμορφωμένη πια την προσωπικότητά τους, έχοντας χαράξει μια πορεία από την οποία δεν παρεκκλίνουν.

Αυτοί καθεαυτούς οι μη εξελισσόμενοι χαρακτήρες αποτελούν ένα μειονέκτημα της αφήγησης, αλλά δεν θα ήταν δυνατό να είναι διαφορετικοί από τη στιγμή που η σταθερότητά τους τους κάνει άξιους να γίνουν μυθιστορηματικοί χαρακτήρες του Κόντογλου -δηλαδή θετικοί χαρακτήρες. Αυτό άλλωστε χαρακτηρίζει γενικά όλο το έργο του που μας δίνει κυρίως εικόνες μιας κατάστασης, ενός χαρακτήρα, εικόνες σχεδόν ή εντελώς ακίνητες, των οποίων η κίνηση περιορίζεται στην αντίστοιχη δυνατή κίνηση μιας αγιογραφίας.

Υπάρχει ένα πάθος της αναπαράστασης των προσώπων και των τύπων που εμφανίζει την αφήγησή του ως αποσπασματική: οι έντονα εκφραστικές εικόνες αποκτούν μια τέτοια αλήθεια και μια τέτοια αυτοτέλεια, ώστε είναι δύσκολο γι' αυτές να έχουν έναν λειτουργικό αφηγηματικό ρόλο. Σε κανένα, άλλωστε, έργο του δεν υπάρχει ένα τέτοιο αφηγηματικό πλαίσιο που θα μπορούσε να αφομοιώσει ή, τουλάχιστον, να φιλοξενήσει με αφηγηματικά νόμιμο τρόπο πολλές -και διαδοχικές- τέτοιες εικόνες. Αυτό το χαρακτηριστικό ανταποκρίνεται στη συνειδητή απόρριψη εκ μέρους του Κόντογλου οποιασδήποτε περίτεχνης αφηγηματικής τεχνικής, μια απόρριψη που μαρτυρείται και από την απουσία διαλόγων μέσα στο έργο του: το αφηγηματικό μένει καθαρό από το δραματικό στοιχείο, και η αφηγηματική ζωντάνια και ο ολοκληρωμένος χαρακτηρισμός των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, που χάνονται από το γεγονός πως δεν χρησιμοποιείται η δραματική μέθοδος παρουσίασης της δράσης, επιχειρείται να αναπληρωθούν μέσω της εικαστικής πληρότητας της αφήγησης και με τον τρόπο αυτόν η περιγραφή γίνεται το κυρίαρχο στοιχείο της αφήγησης.

Αυτό προφανώς ανταποκρίνεται και στη δομή και οργάνωση της μνήμης του Κόντογλου, που μέσα από τα κείμενά του δίνει την εντύπωση ότι αποτελείται από θραύσματα-εικόνες που στέκουν αναλλοίωτες μεν από τον χρόνο, αλλά που παράλληλα δεν διαρρέονται από έναν ενιαίο και κυρίαρχο μνημονικό χρόνο που θα τις ζωντάνευε και

θα τις κινούσε. Είναι η χαρακτηριστική περίπτωση μιας μνήμης-καταφύγιου, μιας μνήμης σταματημένης σε μια εποχή που από τον κάτοχό της θεωρήθηκε ως ιδανική και ανεπανάληπτη. Σε ένα τέτοιο συμπέρασμα οδηγούμαστε από τα ίδια του τα αφηγήματα όπου κυριαρχούν τέτοιες υποβλητικές εικόνες που με τη διαδοχή τους, η οποία παίρνει τη μορφή της επανάληψης (μια διαδοχή-επανάληψη που συχνά επιτελείται όχι μέσα στο ίδιο αφήγημα, αλλά από αφήγημα σε αφήγημα), υποβάλλουν την ύπαρξη ενός μνημονικού χρόνου σταματημένου σε ένα σημείο, την ύπαρξη ενός χρόνου-εικόνας.

Ως συνέπεια του εικαστικού χαρακτήρα της αφηγηματικής πεζογραφίας του Κόντογλου προκύπτει εκείνη η έντονη εντύπωση ότι τα περισσότερα από τα έργα του δεν αναπτύσσονται πλήρως, ότι σταματούν κάπου χωρίς να ολοκληρώνονται φαντασιακά, και τούτο συμβαίνει επειδή με αυτή την εικαστική της οργάνωση η αφήγηση δεν κατορθώνει να συγκροτήσει τον αυτόνομο μυθιστορηματικό κόσμο του κάθε έργου. Ο αφηγηματικός, λοιπόν, χρόνος του χαρακτηρίζεται και αυτός από μια έντονη εικαστική διάσταση, υποβάλλεται συχνά μέσα από τη διαδοχή εικόνων που συνήθως διαφέρουν η μια από την άλλη, δημιουργώντας έτσι εκτός από το αναπαραστατικό ενδιαφέρον και μια αίσθηση χρονικής ροής. Δίνεται η εντύπωση πως με τα αφηγήματά του προσπαθεί να κατασκευάσει από τις ζωγραφικές του εικόνες κάποια συνθετικά σύνολα: από το ένα μέρος έχουμε στη ζωγραφική κάποια εικαστικά καθέκαστα, και στην πεζογραφία από το άλλο μέρος έχουμε μια προσπάθεια σύνθεσής τους σε ευρύτερα σύνολα διατηρώντας τα, όμως, στην αρχική αυτοτελή μορφή τους, δηλαδή χωρίς τη δραστική ανάπτυξη και αφομοίωσή τους μέσα στην αφήγηση, κάτι που σημαίνει πως η επιχειρούμενη σύνθεσή τους καταλήγει να είναι μια σύνδεση παρατακτική.

Αυτό, βεβαίως, δεν έχει σχέση μόνο με το γεγονός ότι ο Κόντογλου υπήρξε ζωγράφος αλλά και με το είδος της ζωγραφικής που καλλιέργησε. Έτσι, η έλλειψη πολλαπλών επιπέδων στον αφηγηματικό χρόνο του αντιστοιχεί στην απουσία της προοπτικής στη ζωγραφική του που ακολουθεί τις αρχές της βυζαντινής ζωγραφικής: «η προοπτική δεν υπάρχει όπως δεν υπάρχει και ο χρόνος»¹⁷. Αυτό συμβαίνει επειδή όπως η ζωγραφική έτσι και η πεζογραφία του είναι μια τέχνη όχι φυσική, μια και «δεν έχει σκοπό να εκφράσει μονάχα το φυσικό, αλλά και το υπερφυσικό», είναι μια τέχνη που «θέλει να μας ανεβάσει από τα αισθητά στα νοητά, [...] από τα εφήμερα στα αιώνια. Αυτό το ανέβασμα», γράφει ο Κόντογλου, «λέγεται αναγωγή»¹⁸.

Την πεζογραφία, επομένως, του Κόντογλου δεν πρέπει να την προσεγγίζουμε απλώς ως μια τέχνη στον οποιοδήποτε βαθμό ή μορφή αναπαραστασιακή (δηλαδή ως νατουραλιστική, ρεαλιστική ή συμ-

βολική), επειδή προγραμματικά δεν θέλει να είναι μια τέχνη “σαρκική, υλιστική και αναπαραστασιακή” αλλά μια τέχνη “πνευματική και λειτουργική”¹⁹. Προϋπόθεση μιας σωστής και δίκαιης κριτικής προσέγγισης ενός τέτοιου πεζογραφικού έργου είναι η κατανόηση αυτού του “λειτουργικού” χαρακτήρα του ή, ακόμη περισσότερο, αυτής της “λειτουργικής” φύσης του. Η αντίληψη, όμως, και κατανόηση της πεζογραφίας ως μιας λειτουργικής τέχνης ή, ακριβέστερα, της δυνατότητας της πεζογραφίας να είναι μια τέχνη “λειτουργική”, όπως έγινε φανερό με όσα κατατέθηκαν έως αυτή τη στιγμή, γίνεται δυνατή μόνο μέσα από τη συλλειτούργησή της με τη ζωγραφική και πιο συγκεκριμένα με την Εικονογραφία της οποίας τον λειτουργικό χαρακτήρα ο Κόντογλου έχει εξηγήσει πολλές φορές και με ικανοποιητική σαφήνεια.

“Η πάντιμος τέχνη της Εικονογραφίας [...] είναι μία τέχνη ιερά και λειτουργική [...] Δεν είναι [...] μία ζωγραφία οπού γίνεται δια να τέρπη τους οφθαλμούς μας, ή ακόμα δια να μας ενθυμίξη απλώς τα άγια πρόσωπα, όπως γίνεται με τας εικόνες οπού έχομεν δια να φέρωμεν εις την μνήμην μας τους αγαπημένους συγγενείς και φίλους μας, αλλά είναι κατά τέτοιον τρόπον ζωγραφισμένη, ώστε να μας υψώνη από τον φθαρτόν κόσμον τούτον [...] Δια τούτο δεν έχει καμμίαν ομοιότητα με τας ζωγραφίας οπού παριστάνουν με υλικόν τρόπον κάποια πρόσωπα [...]”.

Δι’ αυτήν την αιτίαν, η λειτουργική τέχνη δεν αλλάζει κάθε τόσοον μαζί με τα άλλα ανθρώπινα πράγματα, αλλά είναι αμετακίνητος [...] Η λειτουργική τέχνη τρέφει τον πιστόν με πνευματικά οράματα και ακούσματα, διυλίζουσα τα εισερχόμενα δια των πυλών των αισθήσεων, φαιδρύνουσα την ψυχήν αυτού με τον ουράνιον οίνον, και δωρουμένη εις αυτόν την ειρήνην της διανοίας”²⁰.

Τέτοια θέλει να είναι και η “λειτουργική” πεζογραφία του Κόντογλου, με την οποία ο πεζογράφος επιδιώκει να αναχθεί στο αρχέτυπο του ανθρώπου όχι μέσω των αγίων προσώπων της εικονογραφίας του, αλλά μέσω των “αθώων φονιάδων”.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Virginia Woolf, *Walter Sickert: A Conversation*, London, 1934, σ. 22.
2. Βλ. Thomas Munro, *Les Arts et leurs Relations Mutuelles*, μετάφραση από τα αγγλικά J.-M. Dufrenne, Presses Universitaires de France, 1954, σσ. 290-299.
3. Τ. Β', σ. 104 (Οι παραπομπές στο έργο του Κόντογλου γίνονται από το Φώτης Κόντογλου, *Έργα*, τ. Α' -ΣΤ', Εκδοτικός οίκος "Αστήρ" Αλ. & Ε. Παπαδημητρίου, Αθήναι, 1962-1977, ή από επιμέρους άλλα έργα του που δεν περιλαμβάνονται στην εξέταση αυτή σειρά αλλά έχουν εκδοθεί αυτοτελώς από τον ίδιο εκδοτικό οίκο: στην πρώτη περίπτωση θα παραπέμπω αναφέροντας μόνο τον τόμο).
4. Στο *ίδιο*, σ. 118.
5. Τ. Ε', σ. 5.
6. Στο *ίδιο*, σ. 91.
7. Στο *ίδιο*, σ. 137.
8. *Εκφρασεις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, συγγραφείσα υπό Φωτίου Κόντογλου, αγιογράφου, Εκδοτικός οίκος "Αστήρ", Αθήναι, 1960, τ. Β', σσ. θ'-ι'.
9. Βλ. τ. Α', σσ. 253, 10, τ. Γ', σ. 122, τ. ΣΤ', σ. 173, *Αστρολάβος*, σ. 13.
10. Βλ. τ. Α', σ. 209.
11. Βλ. στο *ίδιο*, και τ. ΣΤ', σ. 211.
12. Βλ. τ. Γ', σ. 327, τ. Ε', σσ. 235-236, τ. Α', σσ. 276 και 295.
13. Βλ. τ. Ε', σσ. 14 και 137.
14. Βλ. τ. Ε', σσ. 14, 137, 234-236.
15. Βλ. *Εκφρασεις*, τ. Β', σ.θ'.
16. Βλ. *Εκφρασεις*, τ. Α', σσ. 47-50.
17. Τ. Γ', σ. 116.
18. Στο *ίδιο*, σ. 97.
19. Στο *ίδιο*, σσ. 97 και 99.
20. *Εκφρασεις*, τ. Α', σσ. ιε'-ιστ'.