

## Νίκος Ζίας - 'Ο Φώτης Κόντογλου καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ

/ [Αφιερώματα](#) / [Επιστήμες, Τέχνες & Πολιτισμός](#)



Ἀπὸ τὸ βιβλίο Μνήμη Κόντογλου, ἐκδοτικὸς οἶκος Ἀστήρ, Ἀλ. & Ἐ. Παπαδημητρίου, Ἀθήναι 1975

Ἡ νεοελληνικὴ τέχνη, χῶρος μέχρι πρὶν δυὸ τρία χρόνια σχεδὸν ἄγνωστος, ἀρχίζει σιγὰ-σιγὰ νὰ γίνεται ἀντικείμενο μελέτης καὶ σπουδῆς καὶ ἴσως δὲν εἶναι μακριὰ ἡ ἡμέρα πού θὰ ἔχουμε μιὰ γενικὴ εἰκόνα της καὶ θὰ γνωρίζουμε τὸ ἔργο καὶ τὴ συμβολὴ τοῦ κάθε καλλιτέχνη στὴν πορεία της. Τότε μόνον θὰ δυνηθοῦμε νὰ ἐκτιμήσουμε μὲ ἀκρίβεια τὴν προσφορὰ καὶ τὸ ρόλο τοῦ Φώτη Κόντογλου στὴ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ παρακάτω σκέψεις, πού βασιζοῦνται σὲ περιορισμένη γνώση τοῦ ὑλικοῦ, ἔχουν ἴσως χαρακτήρα προσωρινό. Κι ἔτσι ἂς τὶς δῆ ὁ φίλος ἀναγνώστης.

Ἡ πολυσήμαντη προσφορὰ τοῦ Φώτη Κόντογλου στὴ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ θὰ μπορούσε νὰ συνοψιστῆ σὲ τρεῖς ἐκφάνσεις. Στὸ δημιουργικὸ ζωγραφικὸ του ἔργο, πού βασιζότανε στὴ βυζαντινὴ τεχνικὴ· στὸ ἀγιογραφικὸ του ἔργο, πού ξαναέφερνε τὴν ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ στὶς ἐκκλησίες μας· στὸ διδακτικὸ, τέλος, ἔργο του εἴτε ἄμεσο, εἴτε κυρίως ἔμμεσο, πού ὑπῆρξε ἀπὸ τοὺς ἰσχυρότερους

μοχλούς τῆς στροφῆς τῆς πορείας τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς στὴν ἀνακάλυψη τῶν ζωγραφικῶν, ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικώτερων πνευματικῶν ἀξιῶν τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης.

Ὅταν ὁ Φώτης Κόντογλου ἔκαμε μὲ τὸ συγγραφικὸ κυρίως καὶ τὸ ζωγραφικὸ ἔργο του τὴ θυελλώδη εἴσοδό του στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῆς Ἑλλάδος, ἡ κατάσταση τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς εἶχεν ἀλλάξει. Ἡ Σχολὴ τοῦ Μονάχου ὑποχωροῦσε χωρὶς νὰ ἔχη τελείως ἐκλείψει. Οἱ μοντέρνες ζωγραφικὲς ἀντιλήψεις ἔκαμαν τὴν ἐμφάνισή τους μὲ τὸν Παρθένη, τὸ Μαλέα κ.ἄ., ποῦ ἄνοιγαν καινούργιους δρόμους, ὀδηγημένοι ἀπὸ τὴν ἐπαναστατικὴ λάμψη τοῦ Παρισιοῦ, ὅπου τώρα ἔστρεφαν τὰ βλέμματά τους γιὰ νὰ σπουδάσουν οἱ νεώτεροι καλλιτέχνες.

Ἔτσι οὐσιαστικὰ τὸ κίνητρο τῆς ἀλλαγῆς πορείας τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς ἦταν πάλι ἐξωτερικὸ καὶ ὄχι ἐσωτερικὸ. Μόνο ποῦ τώρα ἡ ἐξωτερικὴ αὐτὴ πηγὴ τῆς τέχνης μας δὲν ἦταν ἡ συντηρητικὴ, ξεπερασμένη Σχολή, τῆς ἀσήμαντης καλλιτεχνικῆς τῆν ἐποχῆ αὐτῆ, Βαυαρίας, ἀλλὰ ἡ μήτρα τῆς ἐπαναστατικῆς μοντέρνας τέχνης. Ἡ στροφή ἀπὸ τὸ Μόναχο στὸ Παρίσι, παρὰ τὰ πολλὰ πλεονεκτήματα, ὄχι μόνο τοῦ συγχρονισμοῦ, ἀλλὰ κυρίως τὸ ὅτι ἔδινε στοὺς νέους καλλιτέχνες δυνατότητα μελέτης τῶν ἀληθινῶν προβλημάτων τῆς ζωγραφικῆς καὶ τοὺς λευτέρωνε ἀπὸ τὸν ἀπονευρωμένο ἀκαδημαϊσμό καὶ τὴν ξώπευση ἀνεκδοτολογικῆ θεματολογίας, εἶχε καὶ τὰ μειονεκτήματα ποῦ παρουσίαζε καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς: τὴ μίμηση, τὴν ἀπρόσωπη ἔνταξη, ποῦ μέσα της ἐλλοχεύει ὁ κίνδυνος τῆς ἀπώλειας τῆς προσωπικότητος.

Ὁ Φώτης Κόντογλου μὲ τὸ ἔργο του ἀγνόησε καὶ τὶς δυὸ αὐτὲς ξενοκίνητες τάσεις καὶ στράφηκε πρὸς τὴν ξεχασμένη, γιὰ περισσότερο ἀπὸ ἕνα αἰῶνα, ζωγραφικὴ παράδοση τοῦ τόπου. Ἄν καὶ εἶχε ξεκινήσει, κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Στρατῆ Δούκα (Αἰολικὰ Γράμματα, τεῦχος 61, 1971, σελ. 491), ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῶν δασκάλων τῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου (Ἰακωβίδη, Γερασιώτη, Βικάτου, Ροῖλου) καὶ ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀπότομη διακοπὴ τῶν σπουδῶν του ἔφυγε γιὰ τὸ Παρίσι, ὅπου ἔμεινε γιὰ ἀρκετὰ χρόνια, ἀγνόησε καὶ τὶς δυὸ δεσπόμενες αὐτὲς τάσεις, γιὰ νὰ βαδίση τὸν δικό του δρόμο. Στὸν δρόμο αὐτὸν ὀδηγεῖται ἀρχικὰ ἴσως ἀπὸ ἕνα εὐρωπαϊκὸ κίνημα ἐπιστροφῆς στὶς ἀξίες τοῦ ἐθνικοῦ παρελθόντος, μὲ τὸ ὁποῖον ὅμως συνταιριάζεται ἀπόλυτα καὶ ἀβίαστα ἡ ἀτόφια ρωμέϊκη ἰδιοσυγκρασία του καθὼς καὶ ἡ ἀνατολικὴ καταγωγὴ του, ὅπου ἑλληνικὴ Παράδοση καὶ ὀρθόδοξη πίστη εἶχαν ζυμωθῆ σὲ μιὰ ἀδιάσπαστη ἔνωση, χρωματισμένη ἀπὸ τὴν ἔντονη ἀντίθεση πρὸς τὴ Δύση, τὴν ἀλλόδοξη Δύση, τὴν ἐχθρικὴ μὲ φιλικὴ ἐπικάλυψη Δύση.

Ἡ τραγωδία τῆς Ἑλληνικῆς Μικρασίας λειτουργεῖ συγκλονιστικὰ ἐντὸς του, διαφορίζοντας τὸν ριζικὰ ἀφ' ἑνὸς ἀπὸ τὴ Δύση, ἀφ' ἑτέρου δίνοντάς του τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης γιὰ τὴ συνέχιση, ἔστω σὲ ἄλλον χῶρο μιᾶς μακραίωνης

παράδοσης, που ένῶ ἄντεξε τὴν κατάλυση τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας καὶ ἐπιβίωσε γιὰ τέσσερες αἰῶνες, κινδύνευε τώρα ὀριστικὰ νὰ χαθῆ, καθὼς ξεριζωνότανε ἀπὸ τὸν τόπο της, ένῶ παράλληλα στὸν λεύτερο ἑλλαδικὸ χῶρο εἶχε ἐξοβελιστῆ ἀπὸ τὴ λαχανιαστὴ εἰσβολὴ τῆς Δυτικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν τέχνη, τὴ ζωὴ κι ἀκόμα καὶ γι' αὐτὴν τὴν θρησκεία.

Μετὰ τὴν καταστροφὴ πηγαίνει στὸ Ἅγιον Ὄρος (προσκυνητῆς; μελετητῆς; ἀναχωρητῆς;) Εἶχε προηγηθῆ ὁ Στρατὴς Δούκας στὸ προσκύνημα αὐτὸ καὶ γυρίζοντας εἶχε φέρει μαζί του τὸ μῦθο του, «πού ἔμελλε νὰ ἐπηρεάσει τὸν Φ. Κόντογλου, τὸν Παπαλουκά, τὸν Βέλμο καὶ πολλοὺς ἄλλους» ὅπως σημειώνει ὁ ἴδιος ὁ ἀγαπημένος του Κόντογλου συγγραφέας. Πάντως τὸ ταξίδι αὐτὸ τοῦ ἄνοιξε καὶ τοῦ ξεκαθάρισε τὸ δρόμο πρὸς τὴ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ. Πρέπει ὅμως, ἡ γῆ που ἔπεφτε ὁ σπόρος, νάταν ἀγαθὴ καὶ ἐτοιμασμένη. Γιατὶ καὶ ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία καὶ ἀπὸ ἓνα εἶδος ρομαντικοῦ ἐξωτισμοῦ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἓνα ἰσχυρὸ ζωγραφικὸ ἔνστικτο ὁδηγημένος εἶχεν ἤδη ἀρχίσει νὰ ἀναζητᾶ τὴν ζωγραφικὴ του ἔκφραση στὴ παραδοσιακὴ τέχνη τοῦ Βυζαντίου.

Στὸ ταξίδι του ὅμως αὐτὸ ἔρχεται σὲ ἀμεσώτερη καὶ οὐσιαστικώτερη ἐπαφὴ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μας Ζωγραφικὴ καὶ κυρίως μὲ τὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

Στὸ Ἅγιον Ὄρος μελετᾶει καὶ ἀντιγράφει φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες κυρίως τοῦ 16ου αἰ., τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Τὰ ἀντίγραφά του αὐτὰ ἐκθέτει στὴ Μυτιλήνη μαζί μὲ τὸ Μαλέα.

Εἶναι σημαντικὸ νὰ παρατηρήσουμε ἀπὸ πού διδάχθηκε τὴ «βυζαντινὴ» τέχνη ὁ Κόντογλου, γιατί αὐτὸ ἐρμηνεύει νομίζω καὶ τὴν κατοπινὴ πορεία τῆς ἀγιογραφικῆς τέχνης του καὶ γενικώτερα τὴ στάση ἀπέναντι στὴ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ. Σπούδασε οὐσιαστικά, λοιπόν, στὴν Κρητικὴ Σχολὴ καὶ κατὰ κάποιον τρόπο αὐτὴν θεώρησε ὡς τὴν ἀρτιώτερη ἢ τουλάχιστον χρονολογικὰ προσιτότερη παράδοση ν' ἀκολουθήσει. Ἄλλωστε στὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὰ μεγάλα ἔργα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, ὅπως οἱ τοιχογραφίες τοῦ Πανσέληνου στὸ Πρωτάτο, ἦταν σὲ κακὴ κατάσταση καὶ τὰ ἄλλα ἄγνωστα. Κι εἶναι χαρακτηριστικὸ, ὅτι ὅταν ἀργότερα δούλεψε σὰν συντηρητῆς σὲ τοιχογραφίες τῆς κυρίας βυζαντινῆς ἐποχῆς, πάλι ἔτυχε νὰ ἐργαστῆ στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά, τὸ προδρομικὸ αὐτὸ ἔργο τῆς Κρητικῆς Σχολῆς. Ὁ μέγας του πάντως δάσκαλος ἦταν ὁ Θεοφάνης τῆς Λαύρας κι ἀπὸ κοντὰ ὁ Κατελάνος κι οἱ ἄλλοι Κρητικοὶ κι ἀκόμη ἀργότερα, ἀπὸ θεωρητικὲς θέσεις κινούμενος, θὰ θεωρήσει σὰν τὰ «πιὸ γνήσια ἔργα τῆς Χριστιανικῆς Ἀγιογραφίας» τὶς ἀγιογραφίες τῶν τελευταίων αἰώνων τῆς Τουρκοκρατίας, ὅταν οἱ τεχνίτες δούλευαν «μὲ τὴν πίστη μονάχα, δίχως νὰ ἀνακατευθῆ καθόλου τὸ μυαλό». Μ' αὐτὸν τὸν θεωρητικὸ ὀπλισμὸ κι ὅταν θὰ

γνωρίση τὴν Μακεδονικὴ Ζωγραφικὴ, θὰ μείνει κλειστὸς καὶ ἐπιφυλακτικὸς ἂν ὄχι προκατειλημένος.

Στὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν πλουταίνει τὴ γνώση του καθὼς ἐργάζεται σὰν συντηρητὴς σὲ διάφορες βυζαντινὲς ἐκκλησίες καὶ Μουσεῖα (Βυζαντινὸ Μουσεῖο 1931-32, Μουσεῖο Καίρου 1935, Μουσεῖο Κερκύρας).

Γνώστης πιά τῆς παραδοσιακῆς μας Ζωγραφικῆς, ὅταν ἔρχεται τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου (1939 καὶ μετὰ) δίνει τὸ σημαντικότερο ἔργο του σὲ κοσμικὴ ζωγραφικὴ: τὶς τοιχογραφίες στὸ Δημαρχιακὸ Μέγαρο τῶν Ἀθηνῶν. (Δυστυχῶς εἶναι καὶ τὸ μόνο μεγάλο ἔργο του ποὺ ἔχει μέχρι σήμερα σωθῆ. Γιατὶ οἱ τοιχογραφίες ποὺ εἶχε ζωγραφίσει στὸ σπίτι του ἀπεικονίζοντας τὴν οἰκογένειά του καταστράφησαν, σώζονται ὅμως μερικοὶ πίνακες μὲ ἀρχαία θέματα ὅπως ὁ Λαοκόων τῆς Δημοτικῆς Πινακοθήκης Ἀθηνῶν, ὁ Βροῦτος κ.ἄ.).

Στὸ Δημαρχεῖο ζωγράφησε τέσσερις συνθέσεις στὶς δυὸ αἴθουσες τοῦ ἰσογείου, ζωφόρους, μέσα στὴν λευκὴ ὀρθομαρμάρωση, μὲ θέματα κυρίως ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Ἀθήνας καὶ ἱστόρησε τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ Γραφείου τοῦ Προέδρου τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου. Τοὺς τοίχους αὐτοὺς χώρισε σὲ ζῶνες, ποὺ στὴν ἀνώτερη ζωγράφησε ὀλόσωμους, μετωπικοὺς τοὺς κυριώτερους ἥρωες τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἀπὸ τοὺς μυθικοὺς χρόνους μέχρι τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς περιλαμβάνονται καὶ μορφὲς ἀρχαίων ἡρώων καὶ ἡμιθέων ἀλλὰ καὶ ἀγίων σὰν τὸν Ἰωάννη, τὸ Χρυσόστομο ἢ ποιητῶν σὰν τὸ Σολωμό. Στὴ χαμηλότερη ζώνη ἔχουν ἱστορηθῆ σκηνές, μάχες κ.λπ. ἀπὸ διάφορες περιόδους τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας.

Στὶς τοιχογραφίες αὐτὲς εἶχε πολλὰ προβλήματα νὰ ἀντιμετωπίσει. Προηγούμενοί του ζωγράφοι μυθολογικῶν σκηνῶν καὶ ἱστορικῶν γεγονότων τῆς κλασικῆς ἐποχῆς εἶχαν δημιουργήσει γιὰ τὰ θέματα, μὲ τὰ ὁποῖα θὰ δούλευε, μιὰ εἰκονογραφία καθὼς καὶ μιὰ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία βασισμένη κυρίως στὸ ρεαλισμὸ καὶ κλασικισμὸ, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη τοὺς βρισκόντανε πλησιέστερα στὸ κλίμα καὶ τὴ μορφή τῶν εἰκονιζομένων γεγονότων.

Ὁ Κόντογλου ἀγνόησε καὶ τὴν εἰκονογραφία, ἀλλὰ κυρίως ἐκεῖνο ποὺ τόλμησε ἦταν ν' ἀγνοήσει τὴν «κλασικὴ» τεχνοτροπία. Διάλεξε τὴ γλώσσα τῆς Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς, ποὺ τὴν πλούτισε σὲ ὠρισμένες περιπτώσεις μὲ τὴ γνώση τῆς ἀνατομίας, καὶ τὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν. Ἡ τεχνοτροπία του βασιζότανε στὴν Βυζαντινὴ Παράδοση, ὅπως μάλιστα τὴν αἰσθανότανε ὁ ζωγράφος, μὲ τὶς στενὲς κυρίως φόρμες, τὴ μικρὴ κλίμακα, τὸ αὐστηρὸ περίγραμμα, τὰ σεμνὰ καὶ μουντὰ χρώματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα λείπει κάθε φωναχτὸς τόνος ἢ συμπληρωματικὴ χρῆση τῶν χρωμάτων, μὲ προτίμηση στὰ γεῶδη, τὰ καστανά, τὰ σκοτωμένα μπλέ, σὲ μιὰ θαυμαστὴ ὅμως ἐνότητα. Μοιάζει οὐσιαστικὰ

σάν να βλέπεις συνθέσεις που κυριαρχεί ένα χρώμα με τις παραλλαγές του. Τήν χρωματική ένότητα συμπληρώνει ή μετρημένη και ισόρροπη σύνθεση.

Στήν εικονογραφία ξεκινά από τήν αρχή (κάποια εικονογραφικά στοιχεία βυζαντινών χειρογράφων, που ιστοροῦν κοσμικές σκηνές και περιορισμένης κλίμακος εἶναι και ἀμφίβολο φαίνεται να τὰ ἤξερε ὁ Φ. Κόντογλου) και βάζει ὅλη τήν πλούσια ἀφηγηματική φαντασία του να συλλάβη και πραγματώση τόσο μεγάλο ἔργο. Μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν θὰ εὔρισκε ἴσως πηγές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ἀκόμη, γιατί πολλές φορές παρουσιάζεται ἀπό σύνθεση σε σύνθεση διαφοροποίηση στήν τεχνοτροπία. Στήν ζωφόρο π.χ. τῆς Νοτίας αἴθουσας τοῦ ἰσογείου, ὅπου εἰκονίζεται ἡ πάλη τοῦ Ἐρεχθέα με τὸν Εὐμόλπο, καθὼς και οἱ προσωποποιήσεις τοῦ Ὑμηττοῦ και τῆς Πεντέλης, ὁ ζωγράφος χρησιμοποιεῖ μεν τήν τεχνική της βυζαντινῆς Παράδοσης, για να ἀποδώση ὅμως τοὺς μυθικούς ἥρωες με ὁμορφοπλασμένα γυμνά κορμιά ἄψογης ἀνατομίας και ροδαλῆς ἐπιδερμίδας που θυμίζουν Πομπηϊνὰ πρότυπα. Στήν ἀπέναντι, μέσα στήν ἴδια αἴθουσα, σύνθεση με τις προσωποποιήσεις τῶν πόλεων, κυριαρχεῖ ἡ ἡρεμία και ἡ ἐπιπεδική παράσταση τῶν σεμνόχρωμων γυναικείων μορφῶν.

Ἄλλο χαρακτήρα, κοντυνότερο στή δισδιάστατη Βυζαντινὴ Ζωγραφική, παρουσιάζουν οἱ τοιχογραφίες με τις μεγάλες μάχες τῶν Μακεδόνων βασιλέων στο Γραφεῖο τοῦ Προέδρου τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου. Γιατί διάλεξε ὅμως τήν ἐκκλησιαστική τεχνοτροπία ὁ Κόντογλου για να ιστορήσει κοσμικά, παγανιστικά θέματα; Μήπως τοῦτο ἦταν ἱεροσουλία; Μήπως εἶχε παρασυρθῆ ἀπὸ ἓνα βυζαντινίζον κλίμα τῆς ἐποχῆς του, που ἤθελε τήν Βυζαντινὴ Τέχνη, ἐκλεκτὴ τῶν κύκλων τῶν διανοουμένων; Μήπως ἀπὸ ἐκζήτηση και ἀναζήτηση πρωτοτυπίας; Νομίζω πως για κανένα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς λόγους. Ο Φ. Κόντογλου πίστευε στήν παράδοση. Ὅχι θεωρητικά, διανοουμενίστικα. Ἀλλὰ στήν παράδοση σαν συνέχεια ζωῆς. Καὶ αὐτὴν τὴ συνέχεια ἤθελε να διαιωνίσει με τήν τέχνη. Να ιστορήσει, τὸν ἀπόμακρο κόσμο τοῦ ἑλληνικοῦ μύθου και τῆς Ἱστορίας, με τὸν πλησιέστερο ὅμως ντόπιο ἐκφραστικὸ τρόπο· τὴ ζωγραφικὴ γλώσσα τοῦ μεσαιωνικοῦ Ἑλληνισμοῦ. Ἔτσι ἔνωσε τήν ἀρχαία παράδοση με τὸ Βυζάντιο, αὐτὸς ὁ σημερινὸς Μικρασιάτης, πετυχαίνοντας τὴ συνέχεια που ζητοῦσε. Ἐφερνε τοὺς ἀπόμακρους ἥρωες ἀπὸ τὰ σκονισμένα βιβλία τῶν λογίων στον οἰκεῖο χῶρο και τὴ μορφή τῶν ἁγίων τῆς Ἐκκλησίας, με τοὺς ὁποίους ἦταν μαθημένος να συζῆ ὁ ἀπλός, ὁ ἀνόθευτος ἀπὸ τὴ δυτικὴ ἐπίπλαστη παιδεία, λαός. Καὶ δὲν ἦταν ἱεροσουλία αὐτὸ που ἔκαμε. Γιατί οἱ παλαιότεροί του ἀγιογράφοι εἶχαν τολμήσει να ζωγραφίσουν, μέσα μάλιστα στους νάρθηκες τῶν μοναστηριακῶν ἐκκλησιῶν, τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνες Φιλοσόφους, τὸν Μεγαλέξανδρο και τοὺς ἄλλους ἥρωες (Μονὴ Φιλανθρωπινῶν, Μ. Γόλας, ἐκκλησίες Καστοριάς κ.λπ.

Οι τοιχογραφίες του Δημαρχείου ίσως είναι το πιο προσωπικό του και το πιο ολοκληρωμένο έργο της ζωγραφικής του και η σημαντικότερη προσφορά στην Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής. Δεν έχει ακόμη ιδιαίτερα μελετηθεί (έκτος από το μεγάλο άρθρο του Άγγ. Προκοπίου στην Άγγλοελληνική Επιθεώρηση του 1947), ώστε να προσδιοριστούν ακριβέστερα ο ρόλος του στην πορεία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής. Κι ακόμη αξίζει να παρουσιασθούν ξανά στο ευρύτερο ελληνικό κοινό που κοντεύει να το ξεχάσει.

\*\*\*

Η συμβολή όμως του Φώτη Κόντογλου στη Νεοελληνική Ζωγραφική δεν τελειώνει με το έργο του αυτό, που καλύπτει την δημιουργικότητά του στη δεκαετία πριν από τον πόλεμο. Το ζωγραφικό κήρυγμα για την επιστροφή στη ζωγραφική παράδοση του τόπου και την απαλλαγή από την κηδεμονία και άμεση εξάρτηση της τέχνης από τα καλλιτεχνικά ρεύματα της Δύσης, έδωσε αγγαρότατους καρπούς.

Αυτός ο Ανατολίτης που έζησε στο Παρίσι για αρκετό καιρό, που γνώρισε προσωπικά μάλιστα τον Ροντέν, όπως αναφέρει σε κάποιο γραπτό του, ούτε ξιπάστηκε από τη λαμπερή επιφάνεια της μοντέρνας παριζιάνικης ζωής, ούτε θαμπώθηκε από την εκεί επανάσταση της τέχνης. Ίσως μόνο μια έμμεση επίδραση να δέχθηκε, δηλαδή τη στροφή προς το μεσαιωνικό παρελθόν. Πιστότατος στη μορφοπλαστική παράδοση της τέχνης της Ελλάδος, ζήτησε να βρῆ την άμεση ανανέωση στην τέχνη του τόπου του κι όχι στον τόπο της φιλοξενίας του.

Σιγά-σιγά άλλωστε αυτή η ανάγκη γινότανε συνείδηση ολοένα και σε περισσότερους ευαίσθητους δέκτες. Ζωγράφοι, αισθητικοί, και ιστορικοί της τέχνης άρχιζαν να στρέφονται προς τις πηγές και τις ρίζες της παράδοσης σαν άμεσης όμως συνέχειας. Το φαινόμενο φυσικά αυτό δεν είναι μόνο ελληνικό, αλλά γενικότερο ευρωπαϊκό κίνημα, από το οποίο αρδεύεται και το ελληνικό. Ουσιαστικά πρόκειται για τη βαθύτερη έννοια του ρωμαντισμού. Οι προσπάθειες όμως στην αρχή είναι μεμονωμένες και συχνά καιρικές στη ζωή και στο έργο των ζωγράφων.

Ο Φ.Κόντογλου αντίθετα γίνεται ο διαπρύσιος κήρυκας αυτής της επιστροφής με την απολυτότητα και το πάθος του οδηγητή και πρωτοπόρου. Έχει άλλωστε και το τάλαντο του γραφτού λόγου, που τον βοηθά σ' αυτήν την αποστολή. Στο κήρυγμα και στο εργαστήρι του φοιτούν άμεσα μερικοί νέοι τότε ζωγράφοι, σαν τον Γιάννη Τσαρούχη και το Νίκο έγγονόπουλο, που αργότερα θα ακολουθήσουν διάφορους δρόμους και από τον δάσκαλο και ανάμεσά τους, αλλά τα βασικά διδάγματά του θα επηρεάσουν σύμφωνα με την προσωπικότητα του καθενός το έργο τους. Εκτός

ὅμως ἀπ' αὐτοὺς ἄμεσα θὰ ἀκούσουν τὸ μάθημά του μιὰ ὀλόκληρη γενιὰ ζωγράφων, μιὰ γενιὰ ποὺ προσδίδει στὴ Νεοελληνικὴ Τέχνη τὴν ἰδιαίτερη φυσιογνωμία της, ἡ λεγομένη γενιὰ τοῦ '30. Παρ' ὅλο τὸ εὖρος τῶν ζωγραφικῶν ἐπιτευγμάτων τους καὶ τὴν ἰδιοτυπία τῶν δημιουργῶν της, ὀφείλει πολλὰ τὸ ξεκίνημά της στὴν παρουσία καὶ τὸ ἔργο τοῦ Φ. Κόντογλου.

Βέβαια τὸ κήρυγμα τοῦ Κόντογλου ἦταν ἐπιστροφή στὴ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ, ὅπως ἄλλωστε τὸ ἐφάρμοσε ὁ ἴδιος στὶς τοιχογραφίες τοῦ Δημαρχείου. Καὶ στὸν τομέα αὐτὸν τὸν ἀκολούθησαν μερικοὶ ζωγράφοι τῆς γενιᾶς τοῦ '30 σύμφωνα πάντα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ προσωπικότητά του ὁ καθένας, γιὰ ὀρισμένη φάση τοῦ ἔργου τοὺς τουλάχιστον, ἐνῶ καὶ στὴ μεταπολεμικὴ γενιὰ ὑπάρχουν ζωγράφοι σὰν τὸ Π.Κοψίδη, τὸ Μ.Βατζιά κ.ἄ. ποὺ ἐκφράζουν τοὺς παλμούς τῆς ἐποχῆς (π.χ. τὰ γεγονότα τοῦ Πολυτεχνείου ἀπὸ τὸν Βατζιά), μὲ μακρινὴ βάση τὴ βυζαντινὴ τεχνικὴ, ἔστω κι ἂν καὶ τὸ ὑλικὸ ἀκόμη ἔχει ἀλλάξει καθὼς τὴν αὐγοτέμπερα ἢ τὸ φρέσκο ἀντικατέστησαν τὰ πλαστικὰ χρώματα.

Τὸ μάθημα ὅμως τοῦ Κόντογλου τὸ πλατύτερο, ποὺ καλοῦσε στὴ διερεύνηση τῶν αὐτόχθονων ζωγραφικῶν στοιχείων εἴτε στὴ Βυζαντινὴ τέχνη ὅπως πίστευε ὁ ἴδιος, εἴτε στὴ λαϊκὴ, ὅπως πίστευαν ἄλλοι, εἴτε καὶ στὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ, ὅπως εὔρισκαν μερικοί, εἶχε μεγάλη ἀπήχηση σὲ σημαντικὸ ἀριθμὸ ζωγράφων ποὺ πάσχιζαν νὰ βροῦν καὶ νὰ ἐκφράσουν στὴν τέχνη τοὺς τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τοῦ τόπου μας, ὄχι μόνο θεματογραφικᾶ, ἀλλὰ κυρίως μορφολογικά, καθὼς πιστεύανε ὅτι ἡ συνένωση τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς ἐλληνικῆς ἰδιομορφίας. Ἡ ἀναζήτησις αὐτὴ τῆς «Ἑλληνικότητος», ποὺ ἔγινε τὸ κύριον αἶτημα τῆς γενιᾶς τοῦ '30, χρωστάει τὸ βλάστημά της καὶ στὸ σπόρο ποὺ ἀδιάκοπα καὶ μὲ ἀλύγιστο ζῆλο ἔρριχνε ὁ Φ. Κόντογλου.

\*\*\*

Ὁ Κόντογλου ὅμως ὑπῆρξε πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀγιογράφος. Ζωγράφος τῆς λειτουργικῆς τέχνης τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, ζωγράφος ποὺ εἶχε συνείδηση τοῦ θεολογικοῦ χαρακτήρα τῆς Ζωγραφικῆς μέσα στὸ σχέδιο τῆς σωτηρίας τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, νομίζω, θὰ πρέπει νὰ προσδιοριστῇ κυρίως ἡ προσφορὰ τοῦ Κόντογλου στὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη: στὴν ἐπίγνωση τῆς μεγάλης διακονίας τῆς ζωγραφικῆς στὴ λατρευτικὴ καὶ λειτουργικὴ σύναξη τοῦ λαοῦ τοῦ Θεοῦ, τοῦ Σώματος τοῦ Χριστοῦ, τὴν Ἐκκλησία.

Ὁ Φ.Κόντογλου πίστευε πὼς ἡ ἀγιογραφία δὲν εἶναι πάρεργο ἢ ἔστω μιὰ κάποια παρενθετικὴ ἀπασχόληση, ἀλλὰ ὑψηλὴ ἀποστολή, ἱεραργία. Καὶ πίστευε ἀπόλυτα ὅτι ἡ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ εἶναι ἡ μοναδικὴ ἔκφραση ποὺ ἀρμόζει στὸν ὑψηλὸ

αυτόν στόχο. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἢ ἐπίγνωση εἶναι ποὺ τὸν ἔκανε ἰκανὸ καὶ ἄξιο νὰ ἀλλάξη τὸν ξεστρατισμένο δρόμο τῆς νεοελληνικῆς ἀγιογραφίας καὶ νὰ τὸν στρέψη πρὸς τὶς ζωηφόρες πηγές τῆς Παράδοσης. Χωρὶς ἴσως νὰ εἶναι ὁ πρῶτος ἢ ὁ μόνος ποὺ ἀγιογραφεῖ σὲ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἀπόλυτα πιστεύει στὴν ἀξία τῆς διὰ βίου, ὄχι κάποια στιγμή ἢ περίοδο ἐπηρεασμένος ἀπὸ ἐξωτερικοὺς παράγοντες καὶ μόδες.

Καὶ ἐδῶ ὑπάρχει ἓνα παράδοξο. Γιὰ πολλὰ χρόνια αὐτὸς ὁ κήρυκας τῆς ἐπιστροφῆς στὴ Βυζαντινὴ τέχνη δὲν ἔχει εἰκονογραφήσει μιὰ ὁλόκληρη ἐκκλησία στὴν Ἀθήνα, ὅπως ἄλλοι ποὺ ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῶν ἀγιοφράφων ποὺ προαναφέραμε. Παρ' ὅλα ὅμως αὐτὰ εἶναι ὁ κύριος ἀφυπνιστῆς τῶν ὀρθόδοξων συνειδησέων γιὰ νὰ ἀπαλλαγῇ ὁ χῶρος τῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ ἀνούσια ζωγραφικὰ καὶ ἀθεολόγητα τοιχογραφήματα. Γνωρίζοντας τὴν σημασία ποὺ δίνει ἡ Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία στὴ Ζωγραφικὴ, μπορούμε νὰ καταλάβουμε καὶ τὴ σημασία ποὺ ἔχει ἡ ὀρθή, ἡ γνήσια Ὁρθόδοξη ζωγραφικὴ μέσα στὴν Ἐκκλησία. Καὶ τὴ συνείδηση αὐτῆς τῆς σημασίας ἀγωνίζεται ὁ Κόντογλου νὰ ξυπνήσῃ.

Ο Φ. Κόντογλου ζωγράφησε καὶ φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες. Παλαιότερες νομίζω ὅτι εἶναι οἱ φορητὲς εἰκόνες. Εἶναι ὅμως πολὺ ἐπικίνδυνο νὰ ἐκφράσῃ κανεὶς συμπεράσματα γι' αὐτὸν τὸν τομέα τῆς τέχνης του· μιᾶς καὶ οἱ εἰκόνες του εἶναι διάσπαρτες σὲ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος καὶ ἔτσι δὲν εἶναι εὐκόλο νάχη κανεὶς πλήρη ἐποπτεία καὶ κατὰ συνέπεια σωστὴ κρίση. Οἱ εἰκόνες ὅμως ποὺ ἔχουμε συναντήσῃ, φαίνεται νὰ ἀκολουθοῦν τὰ διδάγματα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, σὲ γενικὲς γραμμές, μὲ ἔντονο ὅμως τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο. Σχέδιο σίγουρο καὶ καθαρὸ, φόρμες κατὰ κανόνα κλειστές. Σκοῦρος καστανόχρωμος προπλασμὸς γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ χέρια. Καὶ στὰ ἐνδύματα προτιμᾷ, τουλάχιστο στὰ παλαιότερα ἔργα του, τοὺς ἡσυχούς τόνους, ποὺ δένουν μὲ τὸ πρόσωπο καὶ τὰ γυμνὰ μέρη (π.χ. οἱ εἰκόνες τοῦ Τέμπλου τοῦ Ἁγ. Νικολάου Πατησίων τοῦ 1947, εἰκόνα Τριῶν Ἱεραρχῶν στὴν Καπνικαρέα τοῦ 1934 κ.ἄ.)

Καὶ γιὰ τὶς τοιχογραφίες στὶς ἐκκλησίες δὲν εἶναι πολὺ εὐκόλη ἢ ἀποτίμηση καὶ ἡ μελέτη γιὰ διαφορετικὸ ὅμως λόγο. Ο Φ. Κόντογλου δούλευε μαζὶ μὲ τοὺς μαθητές του καὶ πολλὲς φορὲς εἶναι δύσκολη ἢ διάκριση στὸ κυρίως προσωπικὸ του ἔργο καὶ στὴν ἐργασία τῶν μαθητῶν. Ἀπὸ τὶς παλαιότερες τοιχογραφίες εἶναι ἡ ἐκκλησία ἢ ἀκριβέστερα μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ἐκκλησίας τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Λιόπεσι, ποὺ ἱστορήθηκε ἀπὸ τὸ Φ. Κόντογλου καὶ τὸ μαθητὴ του Τερζῆ στὰ 1946. Οἱ στρατιωτικοὶ Ἅγιοι στὰ μέτωπα τῶν ἀνατολικῶν πεσσῶν τοῦ τρούλλου (Ἁγ. Θεόδωρος, Γεώργιος, Δημήτριος, Μερκούρης κ.ἄ.) εἶναι ἀπὸ τὰ καλύτερα δείγματα τῆς ἀγιογραφίας τοῦ Φ. Κόντογλου. Μορφὲς ρωμαλέες, πλασμένες μὲ τὴ βυζαντινὴ τεχνικὴ, ἀλλὰ καὶ μὲ ἔντονη τὴν προσωπικὴ τεχνικὴ



τοῦ Φ. Κόντογλου, ποτισμένη ἀπὸ τὴ λαϊκὴ παράδοση. Οἱ Ἅγιοι εἰκονίζονται ἀληθινὰ σὰν παλληκάρια καὶ πρωταθλητὲς τῆς πίστεως. Στὰ ἔργα αὐτὰ βρίσκουμε τὸ πιὸ προσωπικὸ -μέσα πάντα στὰ ἐκκλησιολογικὰ πλαίσια τῆς Ὁρθόδοξης Παράδοσης- ἀγιογραφικὸ ἔργο τοῦ Κόντογλου. Βάση του εἶναι ἡ Κρητικὴ Σχολή, ἀλλὰ τὸ χρῶμα του καὶ τὸ σχέδιο τρέφονται ἀπὸ χυμοὺς μιᾶς ζωντανῆς καὶ δημιουργικῆς, ὄχι ἀντιγραφικῆς μιμητικῆς ζωγραφικῆς. Ὅπως ἄλλωστε γινότανε σὲ κάθε δημιουργικὴ ἐποχὴ τῆς μακραίωνης βυζαντινῆς τέχνης, οἱ τεχνίτες, ἔμεναν πιστοὶ στὴν παραδοσιακὴ τεχνικὴ καὶ κυρίως στὸν ἐσώτατο πυρήνα της, ποὺ ἐξέφραζε τὴν ἀνάλλαχτη ἀλήθεια τῆς ἀποκαλυμμένης πίστεως. Ἐπειδὴ ὅμως οἱ ἴδιοι ἦσαν ἐκφραστὲς καὶ συνεχιστὲς αὐτῆς τῆς πίστεως, μπορούσαν νὰ ἐκφράζουν ταπεινὰ καὶ εἰλικρινὰ τὸν ἑαυτὸ τους καὶ τὸν καιρὸ τους καὶ γινότανε αὐτὴ ἡ σύζευξη τοῦ αἰωνίου μὲ τὸ καιρικὸ χωρὶς σύγχυση καὶ χωρὶς τὸ ἓνα νὰ κυριαρχῇ σὲ βάρος τοῦ ἄλλου. Αὐτὸ προσπάθησε ὁ Κόντογλου στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας στὸ Λιόπεσι. Ἀργότερα ὅμως μοιάζει νὰ περιώρισε αὐτὴ τὴν ἀρχικὴ φιλοδοξία. Λεπτομερέστερη μελέτη θὰ μπορούσε νὰ δείξει ἂν αὐτὴ ἡ ὑπόθεση εἶναι σωστὴ, καθὼς καὶ τὶς αἰτίες ποὺ τὴν δημιούργησαν. Στὶς τοιχογραφίες τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 καὶ μετὰ (Καπνικαρέα, Ἅγ. Γεώργιος Κυψέλης, Ἅγ. Νικόλαος Πατησίων), τὰ ἀξιολογώτερα τμήματα εἶναι ἐκεῖνα ὅπου ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τὰ κρητικὰ πρότυπα. Χαρακτηριστικὸ δεῖγμα, οἱ τοιχογραφημένες δεσποτικὲς εἰκόνες τοῦ κτιστοῦ τέμπλου τοῦ Ἅγ. Χαραλάμπους Πολυγώνου, ζωγραφισμένες στὰ 1955. Δουλεμένες σὲ κρητικὴ τεχνοτροπία μὲ σοβαροὺς γενικὰ χρωματικοὺς τόνους, μαῦρο χρῶμα γιὰ φόντο καὶ καστανόχρωμο προπλασμό, πάνω στὸ ὁποῖο ἀναπτύσσονται σὲ ἀνοιχτότερο τόνο τὰ φῶτα ἢ γράφονται μὲ λευκὲς πινελιές, δείχνουν μὲ τὸ σφιχτὸ σχέδιο, τὴν κλειστὴ, στιβαρὴ φόρμα, τὴν χρωματικὴ ἐνότητα καὶ τὸ ἐσωτερικὸ ἦθος, στὸν ἄξιο τεχνίτη στὸ κλίμα του.

Σημειώσαμε πιὸ πάνω γιὰ τὴ συμβολὴ τοῦ Κόντογλου σὰν δασκάλου. Περισσότερο ἴσως μὲ τὴν ἔννοια τοῦ καθοδηγητῆ καὶ ἐμπνευστῆ παρὰ τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ καθηγητῆ. Ἄν τοῦτος ὅμως ὁ τίτλος τοῦ ἀξίζει γιὰ τὴν κοσμικὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ, γιὰ τὴν ἀγιογραφία ὁ ρόλος του ὑπῆρξε ἀπτός, ἄμεσος καὶ ἰδιαίτερα παραγωγικός. Βέβαια πρὶν ἀπ' αὐτὸν ἢ παράλληλα ἐργάζονται ἀγιογράφοι ὅπως ὁ Δ. Πελεκάσης, ὁ Ἅγγ. Ἀστεριάδης, ὁ Σπ. Βασιλείου στὴ βυζαντινὴ τεχνοτροπία. Ὅμως δάσκαλος φλογερὸς ποὺ γύρω του μαζεύονται ὅσοι θέλουν νὰ σπουδάσουν τὴν ἱερὴ τέχνη, εἶναι μόνον ὁ Φ. Κόντογλου. Σὲ μιὰ ἐποχὴ μάλιστα ποὺ ἡ βυζαντινὴ ἀγιογραφία δὲν διδάσκεται ἐπίσημα καθόλου στὴν Ἄνωτάτη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, (μέχρι σήμερα ἄλλωστε δὲν ὑπάρχει εἰδικὴ ἔδρα, ἀλλὰ ἡ ἀγιογραφία καὶ τὸ φρέσκο διδάσκονται ἀπὸ ἐπιμελητὴ), οἱ ζηλωτὲς νέοι τεχνῆτες φοιτοῦν στὸ ἐργαστήρι καὶ στὴ σκαλωσιὰ τοῦ Κόντογλου. Οἱ μαθητὲς του Ράλλης Κοψίδης, Πέτρος Βαμπούλης, Γεωργακόπουλος, Παπανικολάου, Τερζῆς Ἰωάννης, ἀκολουθοῦν διάφορο δρόμο ὁ καθένας. Ἄλλοι στρέφονται πρὸς τὴ λαϊκὴ ἔκφραση, μὲ τὴν ὁποία

ένωνουν τὴ Βυζαντινὴ Παράδοση, ἄλλος πρὸς τὴ Μακεδονικὴ Σχολή, ἀνάλογα ὁ καθένας μὲ τὴν προσωπικότητά του. Ἔτσι, ἐνῶ δὲν δημιούργησε μὲ τὴν στενὴ ἔννοια σχολή, ἔφτιαξε αὐτὴ τὴν ὁμάδα ποὺ ἱστορεῖ ὅλους τοὺς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν μὲ τὴ Βυζαντινὴ τεχνοτροπία.

Στὸ διδακτικὸ ἔργο του θὰ πρέπη νὰ περιληφθῆ καὶ ἡ συγγραφὴ τοῦ βιβλίου του «Ἐκφρασις» ἢτοι «Ἱστορήσις τῆς παντίμου ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας, τῆς καὶ λειτουργικῆς καλουμένης, περιέχουσα τὴν τεχνολογίαν καὶ εἰκονογραφίαν τῆς εἰρηνοχύτου ταύτης τέχνης, ἢτοι τὴν ἐρμηνείαν τῶν τεχνικῶν τρόπων καὶ τοὺς ἱεροὺς τύπους τῶν εἰκόνων, καθὼς καὶ ἐξήγησις περὶ τῆς λεπτότητος καὶ τοῦ πνευματικοῦ κάλλους καὶ τῆς τιμῆς αὐτῆς». Βασισμένος στὴν προγενέστερη συγγραφικὴ παράδοση τῆς «Ἐρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς», τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, καθὼς καὶ στὴ δική του γνώση, καταγράφει τὴν πείρα του ὀλάκερη, ὥστε νὰ εἶναι χρήσιμη γι' αὐτοῦς, ποὺ θὰ θελήσουν νὰ συνεχίσουν τὴν «Εἰρηνόχυτον» λειτουργικὴ τέχνη τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ἡ συνέχιση ἄλλωστε τῆς Παράδοσης ἦταν καὶ τὸ μεγάλο μεράκι τοῦ χαρισματοῦχου αὐτοῦ ἀνθρώπου. Σ' αὐτὴν πρόσφερε ὅλη τὴ δύναμη καὶ ὅλα τὰ τάλαντα, ποὺ πλούσια βέβαια τοῦ εἶχε ἐμπιστευθῆ ὁ Κύριος καὶ στὴ δόξα τοῦ Ὁποίου τελικὰ τὰ ἀφιέρωσε.

[users.uoa.gr](http://users.uoa.gr)