

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας
Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας
Τμήμα Νηπιαγωγών



Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Δημιουργικής Γραφής
Κατεύθυνση Εκπαίδευση

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
«ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΣΤΟΝ ΛΟΓΟ ΚΑΙ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ. ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΗΣ Φ.
ΚΑΛΟ»

Δήμητρα Μαντζίρη
Α.Μ 7392

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Άννα Βακάλη

Φλώρινα, Ιανουάριος 2021

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας
Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας
Τμήμα Νηπιαγωγών



Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Δημιουργικής Γραφής
Κατεύθυνση Εκπαίδευση

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
«ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΣΤΟΝ ΛΟΓΟ ΚΑΙ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ. ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΗΣ Φ.
ΚΑΛΟ»

Δήμητρα Μαντζίρη
Α.Μ 7392

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Άννα Βακάλη
Εξεταστές: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος & Δόξα Κωτσαλίδου

Φλώρινα, Ιανουάριος 2021

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ ιδιαίτερα την καθηγήτρια Άννα Βακάλη για την πολύτιμη συμβολή και τη βοήθειά της στην εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας. Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής, που ανέλαβαν τη μελέτη και την αξιολόγηση του έργου μου. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Τριαντάφυλλο Η. Κωτόπουλο , Αναπληρωτή Καθηγητή Π.Δ.Μ., καθώς και όλους τους καθηγητές μου στο ΠΜΣ «Δημιουργική Γραφή».

Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	6
ABSTRACT.....	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΣ.....	10
1.1. Προσεγγίσεις των όρων «εικόνα» και «λόγος»	10
1.2. Σημειολογία της εικόνας.....	12
1.3. Η εικόνα ως επικοινωνιακό γεγονός	16
1.4. Η έννοια της υπερεικόνας (hyper-image).....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ	19
2.1. Η Τέχνη της Ζωγραφικής μέσα στον χρόνο-Σημαντικότεροι σταθμοί.	19
2.2. Λογοτεχνία και Ζωγραφική: Βίοι παράλληλοι και συγκλίνοντες	24
2.2.1. Αλληλεπιδράσεις Λογοτεχνίας και Ζωγραφικής-Παραδείγματα.....	33
2.3. Λόγος και εικόνα στην τέχνη των εικονογραφημάτων.....	39
2.3.1. Μορφές τέχνης όπου η εικόνα «συναντά» τον λόγο και τη γραφή	41
2.4. Η ζωγραφική αφηγούμενη.....	52
2.5. Οι πολλαπλές «αναγνώσεις» ενός εικαστικού έργου	55
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΕ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ	58
3.1. Περί Δημιουργικής Γραφής.....	58
3.2. Η Λογοτεχνία και η Δημιουργική Γραφή.....	63
3.3. Η ζωγραφική ως έμπνευση στη Δημιουργική Γραφή	65
3.4. Αυτοβιογραφίες και Αυτοπροσωπογραφίες (Αυτοπορträιτα)	68
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΠΗΓΗ ΕΜΠΝΕΥΣΗΣ: ΦΡΙΝΤΑ ΚΑΛΟ, Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΠΟΥ ΕΚΑΝΕ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗ	73
4.1. Η ζωή και το έργο της Φρίντα Κάλο	73
4.2. Η Φρίντα Κάλο με τα μάτια του Pino Cacucci και το βιβλίο του «VIVA LA VIDA!»	89
4.3 Η συγγραφή ημερολογίου για τη Φρίντα Κάλο-Μεθοδολογία	95
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. «ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ» ΜΕ ΤΟΥΣ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΗΣ ΦΡΙΝΤΑ ΚΑΛΟ	101
«ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ ΤΗΣ ΦΡΙΝΤΑ ΚΑΛΟ»	101
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	130
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	131

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο καλλιτεχνικών πεδίων, του εικαστικού με τη συγγραφή και της ζωγραφικής με τη δημιουργική γραφή, προσεγγίζοντάς τα αρχικά στα πρώιμα στάδιά τους, την εικόνα και τον λόγο. Μέσα από τη σύγκριση και τη διερεύνησή τους ως κώδικες επικοινωνίας, αλλά και σε επίπεδο εννοιολογικό, κοινωνιολογικό και καλλιτεχνικό αποδεικνύεται ότι, η σχέση του λόγου με την εικόνα και της ζωγραφικής με τη λογοτεχνία και τη δημιουργική γραφή, είναι σχέση παραλληλίας και αντίθεσης, αλλά και σχέση διαρκούς και αέναης επικοινωνίας και συνύπαρξης, στο πέρασμα του χρόνου. Επιπλέον, διαπιστώνεται, μέσα από πλήθος παραδειγμάτων από τον χώρο της τέχνης, ότι ένα έργο τέχνης μπορεί να λειτουργήσει ως ισχυρό ερέθισμα εκδήλωσης δημιουργικής στάσης και γραφής. Έτσι, στο δημιουργικό μέρος της εργασίας, επιχειρείται η συγγραφή ενός ημερολογίου εμπνευσμένο από τους πίνακες της Φρίντα Κάλο, γνωστή σε όλους, ως η καλλιτέχνης που έκανε τον πόνο της τέχνη. Η επιλογή συγγραφής του ημερολογίου για τη Φρίντα Κάλο*, ενός αυτοβιογραφικού είδους, προέκυψε κυρίως από την ανάγκη «συνομιλίας» με τους πίνακές της, κυρίως με τις αυτοπροσωπογραφίες της, οι οποίες παρουσιάζουν με έντονο και συμβολικό τρόπο, πτυχές του εσωτερικού της κόσμου, μία εξομολόγηση από καρδιάς των συναισθημάτων και των κρυφών της σκέψεων, όπως άλλωστε αποτυπώνονται γλαφυρά και στον θεατρικό μονόλογο του βιβλίου του Pino Cacucci για τη Φρίντα Κάλο, με τίτλο «Viva la vida!»

Λέξεις-κλειδιά: *Δημιουργική Γραφή, Ζωγραφική, Λογοτεχνία, Εικόνα, Φρίντα Κάλο, Ημερολόγιο.*

ABSTRACT

This thesis examines the relationship of interaction between the two artistic fields, this of visual art with writing and this of painting with creative writing, approaching the initials in their early stages, the image and the speech. Through their comparison and exploration as different codes of communication, but also at a conceptual, sociological and artistic level, it is revealed that the relationship between speech and image and painting with literature and creative writing is a relationship of parallelism and contrast, but also such a one of a constant and perpetual communication and coexistence, over the years. In addition, taking into consideration a number of examples from the field of art, it is established that a work of art

* Τα ονόματα της Φρίντα Κάλο, του Ντιέγκο Ριβέρα και όσων αναφέρονται στο δημιουργικό μέρος της εργασίας (συγγραφή ημερολογίου), αναγράφονται στα ελληνικά.

can function as a powerful incentive for the manifestation of creative attitude and writing. Thus, an attempt to write a diary inspired by the paintings of Frida Kahlo, known to all, as the artist who converted her pain to art is made on the creative part of this assignment. The choice of writing the diary for Frida Kahlo, an autobiographical genre, arose mainly from the need of "discussion" with her paintings and mainly with her self-portraits, which represent in a strong and symbolic way, aspects of her inner world and in other words a heartfelt confession of her feelings and hidden thoughts, as those are reflected in the theatrical monologue of Pino Cacucci's book about Frida Kahlo, entitled "Viva la vida!"

Key words: *Creative writing, Painting, Literature, Picture, Frida Kahlo, Diary.*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ιστορία του πολιτισμού είναι μια ατέλειωτη μάχη μεταξύ εικαστικών και γλωσσικών σημείων, καθώς οι εικαστικές τέχνες ορίζουν έναν πραγματικό χώρο, ενώ η λογοτεχνία δημιουργεί ένα χώρο φανταστικό. Την ίδια στιγμή και οι δυο περιοχές της τέχνης συλλαμβάνουν και «αναπαριστούν» με τον τρόπο τους την πραγματικότητα (Χρονοπούλου, χ.χ.). Κατά τη διερεύνηση της σχέσης εικόνας και λόγου διαπιστώνεται ότι οι εικόνες δεν είναι ούτε ουδέτερες ούτε πιστές μιμήσεις της πραγματικότητας, αλλά σημεία επικοινωνιακού χαρακτήρα.. Προβάλλουν το δικό τους ιδιαίτερο επιστημονικό λόγο, ο οποίος βρίσκεται σε συνεχή και επίσης διαλεκτική σχέση με τη γλώσσα, η οποία θεωρείται ως ο κύριος κώδικας εκφοράς λόγου που διαθέτει ο άνθρωπος, καθώς οι απεικονίσεις του κόσμου στις συνειδήσεις των υποκειμένων, είναι ουσιαστικά γλωσσικές (Βαβουρανάκης, 2015). Έτσι, κάποιες φορές, ο λόγος καλείται να συγκρατεί και να παραφυλάει την εικόνα, ώστε ο αναγνώστης να στρέφει την προσοχή του σε ένα συγκεκριμένο νόημα και άλλοτε να λειτουργεί συμπληρωματικά στην εικόνα, καθώς μέσω του λόγου έχουμε την εξέλιξη της δράσης, προβάλλοντας έννοιες που δεν βρίσκονται μέσα στη εικόνα (Barthes, 2001: 47-50).

Δεν αμφισβητείται, λοιπόν, ότι η εικόνα στη λογοτεχνία παίζει οργανικό και πολύτροπο ρόλο, αφού ενεργοποιεί τη φαντασία και την οδηγεί στη μετουσίωση συναισθημάτων και καταστάσεων, καθιστώντας την μέσο κατανόησης της πραγματικότητας. Ταυτόχρονα, ο λόγος εμπλουτίζει την εικόνα, αλλά και τη ζωντανεύει. Ίσως χωρίς το λόγο κάποιες εικόνες δεν έχουν νόημα, ακόμη κι αν αναπαρασταθούν.

Σε κάθε περίπτωση, η λογοτεχνία και η ζωγραφική πορεύονται σε παράλληλους δρόμους, καθώς εικαστικά και λογοτεχνικά αιτήματα και κινήματα αλληλοσυμπληρώνονται, συνοδοιπορούν. Χαρακτηριστικά τα παραδείγματα του ρεαλισμού, του υπερρεαλισμού, του φουτουρισμού, όπου λογοτεχνία και ζωγραφική έχουν κοινές αφετηρίες και συγκροτούνται από τα ίδια «υλικά».

Δεν είναι τυχαίο ότι η ορολογία της ζωγραφικής έχει υιοθετήσει όρους λογοτεχνίας, όπως μοτίβο, θέμα, εγκιβωτισμός, ακόμη και αφήγηση και φυσικά περιγραφή. Η αφήγηση παραδοσιακά συνδέεται με το χρόνο, ο οποίος λείπει τυπικά από τη ζωγραφική. Ωστόσο, αφενός σήμερα τα όρια ανάμεσα στις τέχνες του χώρου και αυτές του χρόνου είναι πια δυσδιάκριτα, αφετέρου θεωρείται ότι και στη ζωγραφική (τουλάχιστον την αφηγηματική) ενυπάρχει ο χρόνος, υπονοείται ένα πριν και ένα μετά ως προς τη στιγμή που επιλέγει ο ζωγράφος να παραστήσει. Από την άλλη, στη μεν λογοτεχνία ο αναγνώστης καθοδηγείται χρονικά από το γραπτό λόγο, στη δε ζωγραφική «η ματιά δεν έχει συγκεκριμένο χρόνο ή οπτικό δρομολόγιο» (Χρονοπούλου, χ.χ.).

Επιπλέον, η πράξη της γραφής είναι μια περιπέτεια, ένα διαρκές ταξίδι για μικρούς και μεγάλους που ευχαριστεί και ικανοποιεί τον συγγραφέα, καθώς η διαδικασία είναι συχνά αυτή που επιβραβεύει, περισσότερο από το τελικό αποτέλεσμα. Ειδικότερα, μέσα από τη διαδικασία της δημιουργικής γραφής, ο γράφων υιοθετεί μια ενεργή κριτική προσέγγιση, π.χ. τεχνικές βελτίωσης μέσα από την επαφή με τη δουλειά των άλλων, με τους οποίους μπορεί να συγκρίνει και να αντιπαραβάλλει τις δικές του ιδέες, για να είναι σε θέση να κατασκευάσει, να επανεξετάσει και να διασκευάσει μέρος της δουλειάς του (Κωτόπουλος, 2012). Με άλλα λόγια, η δημιουργική γραφή είναι ένα «παιχνίδι και πειραματισμός με τη συγγραφή» (Καλογεροπούλου, 2006: 74), μία σύγχρονη και βιωματική μέθοδο, η οποία διδάσκει σε παιδιά και ενήλικες λογοτεχνία και λογοτεχνική γραφή με παιγνιώδη τρόπο (Βακάλη, Ζωγράφου-Τσαντάκη & Κωτόπουλος, 2013).

Επίσης, στις δραστηριότητες δημιουργικής γραφής, πολλές φορές χρησιμοποιούνται εικόνες και πίνακες ζωγραφικής, ως πηγή έμπνευσης, για να κεντρίσουν το ενδιαφέρον των συμμετεχόντων και να οδηγήσουν τη σκέψη τους σε νέα μονοπάτια, καθώς μέσω των εικαστικών τεχνών αναπτύσσεται η φαντασία. Ο ζωγράφος με μία μόνο εικόνα μπορεί να αφηγηθεί μία ιστορία, να αναπαραστήσει αληθοφανείς χαρακτήρες, χώρους και δράσεις. Όπως ο συγγραφέας σε κάθε κείμενό του δημιουργεί πιστευτούς χαρακτήρες, έτσι και ο ζωγράφος σε κάθε απεικόνιση προσώπου ή φιγούρας πρέπει να αποδίδει στοιχεία της προσωπικότητάς τους βασισμένος στη γλώσσα του σώματος, στην κίνηση των χεριών και στο βλέμμα, στο είδος των ρούχων και των κάθε λογής αντικειμένων που υπάρχουν στον χώρο (Σώσειλου, 2017: 971-986). Ιδιαίτερα, μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες ο καλλιτέχνης προσπαθεί συχνά να αποτυπώσει την έμφυτη, σε όλους τους ανθρώπους, ανάγκη να προσδιορίσουν τον εαυτό τους, μέσω της εικόνας. Για τον λόγο αυτόν άλλωστε, οι αυτοπροσωπογραφίες έχουν τη σημειολογία τους και κρύβουν τους συμβολισμούς τους, όπως συμβαίνει και στους πίνακες της Φρίντα Κάλο. (Ritsmas, 2015).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΣ

1.1. Προσεγγίσεις των όρων «εικόνα» και «λόγος»

Για να διερευνήσουμε την έννοια της εικόνας θα πρέπει να ξεκινήσουμε από τον ορισμό της. Αναζητώντας τον σε αρκετά ορθογραφικά, ερμηνευτικά και ετυμολογικά λεξικά [Κριαράς (1995), Σαββάλας (2011), Φυτράκης (2011), Μπαμπινιώτης (2012)] κλπ, διαπιστώνουμε μία ποικιλία ορισμών.

Όλοι οι ορισμοί όμως έχουν μία κοινή συνισταμένη: τη λέξη «αναπαράσταση». Η εικόνα επομένως αναπαράγει την πραγματικότητα. Στη σύγχρονη κοινωνία η εικόνα είναι ένα τεχνολογικό αντικείμενο (τεχνικές, υλικά και εργαλεία που συνδέονται με την υλικότητα της εικόνας), ένα πολιτισμικό αντικείμενο (εκφράζει τις ιδιαίτερες αντιλήψεις, σημασίες και αξίες της κουλτούρας που την παράγει) και ένα εμπορευματικό αντικείμενο (υπακούει στον νόμο του κέρδους) (Βρύζας, 2005: 429-436).

Η ετυμολογία της λέξης «εικόνα» παραπέμπει στο αρχαίο ρήμα «ἔοικα», δηλαδή «ομοιάζω». Έτσι η εικόνα ορίζεται ως ομοίωμα της πραγματικότητας. Τα ομοιώματα αυτά μπορούν καταρχάς να διακριθούν σε δύο κατηγορίες: εσωτερικά και εξωτερικά. Άρα, εσωτερικές εικόνες είναι αυτές που σχηματίζει ο ανθρώπινος νους όταν προσλαμβάνει την εξωτερική πραγματικότητα, που συχνά τις αποκαλούμε παραστάσεις και οφείλονται στα ερεθίσματα που δέχονται οι νευρώνες και τα οποία μεταφέρονται ως σήματα στον εγκέφαλο. Εξωτερικές είναι οι εικόνες που ο άνθρωπος δημιουργεί για να εκφράσει και να επικοινωνήσει όσα έχει προσλάβει. Στις εξωτερικές εικόνες ανήκουν, για παράδειγμα, ένα σημάδι που ζωγράφησε ένας άνθρωπος στην άμμο, ένα γκράφιτι, αλλά και ένας ζωγραφικός πίνακας (Βαβουρανάκης, 2015: 52-64). Επομένως, είναι αδύνατον να παραχθεί μία ακριβής απομίμηση της πραγματικότητας, αφού –εντελώς κυριολεκτικά– η εικόνα είναι μία άλλη οντότητα, η οποία επομένως όχι μόνο είναι αδύνατον να ταυτιστεί με το πρότυπό της, αλλά δεν παραμένει καν ουδέτερη απέναντι σε αυτό. Η εικόνα στέκεται απέναντι από την πραγματικότητα.

Ο Benjamin αναφέρει ότι η στάση αυτή καθορίζεται αφενός από τον τρόπο παραγωγής της εικόνας, αλλά και από τον τρόπο πρόσληψής της. Έχει δηλαδή άμεση σχέση με τον μηχανισμό πρόσληψης των εξωτερικών ερεθισμάτων που διαθέτει ο άνθρωπος, ο οποίος δεν λειτουργεί ποτέ με τρόπο παθητικό ή ουδέτερο. Η ανθρώπινη αντίληψη είναι ο μηχανισμός που διακρίνει, συγκρίνει και αξιολογεί τα ερεθίσματα, τα οποία ποτέ δεν είναι εξίσου έντονα. Ο Γερμανός φιλόσοφος Νίτσε γράφει χαρακτηριστικά «ο άνθρωπος είναι το καθ' εαυτό ζώο που αξιολογεί».

Από την άλλη, ο λόγος παράγει, διαμορφώνει και αναδιαμορφώνει πραγματικότητες, καθώς οι απεικονίσεις του κόσμου στις συνειδήσεις των υποκειμένων, είναι ουσιαστικά γλωσσικές (Χατζησαββίδης & Γαζάνη, 2005: 27-35). Η γλώσσα στην προφορική της μορφή είναι ένα φυσικό φαινόμενο, κοινό σε όλες τις ομάδες των ανθρώπων. Ο Saussure χρησιμοποίησε τους όρους «γλώσσα» (langue), και «ομιλία» (parole) για να σημάνει, αντιστοίχως, τη γλώσσα ως το γενικό σύστημα των κανόνων και συμβάσεων, ένα συλλογικό συμβόλαιο στο οποίο πρέπει να υποταχθούμε συνολικά αν θέλουμε να επικοινωνήσουμε και την ομιλία ως μια ατομική πράξη επιλογής που συγκροτείται από τους συνδυασμούς χάρη στους οποίους το ομιλούν υποκείμενο μπορεί να χρησιμοποιήσει τον κώδικα της γλώσσας με σκοπό να εκφράσει την προσωπική του σκέψη. Η γλώσσα, λέει ο Saussure, μπορεί να παραλληλιστεί με μια μουσική συμφωνία και η ομιλία με τις εκτελέσεις της. (Ασλανίδου, 1990: 94).

Ο γραπτός λόγος όμως, είναι επίτευγμα μόνο ορισμένων πολιτισμών, που ένιωσαν την ανάγκη να καταγράψουν συναλλαγές σε σχέση με το εμπόριο, τη θρησκεία ή την εξουσία. Αρχικά, αυτές οι καταγραφές ήταν συνήθως εικονικές, δηλαδή, η σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο που καταγράφονταν και στις μορφές και στα μέσα της καταγραφής, ήταν στενή και διαφανής. Έτσι, μια κυματιστή γραμμή έγινε τελικά το κινέζικο ιδεόγραμμα για το νερό και από την εικονική γραφή, δημιουργήθηκε η αλφαβητική γραφή (Kress & van Leeuwen, 2010: 70-71).

Όμως, ο προφορικός και ο γραπτός λόγος διαφέρουν ως προς τη φύση, τη λειτουργία τους και ως επικοινωνιακές δραστηριότητες. Ο προφορικός λόγος είναι αυθόρμητος, εξυπηρετεί τις ανάγκες της καθημερινής ζωής, είναι ο λόγος της διαπροσωπικής επικοινωνίας. Για τη μετάδοση των πληροφοριών, ο προφορικός λόγος έχει στο δυναμικό του το πλούσιο φορτίο της ομιλίας, με όλα τα στοιχεία που τη συνοδεύουν, όπως ο επιτονισμός και το ύψος της φωνής, που σε συνδυασμό με τις εκφράσεις του προσώπου, τις κινήσεις του σώματος, τα βλέμματα, ακόμα και τις σιωπές διαμορφώνουν ένα ολόκληρο δίκτυο παράλληλων σημασιών δίπλα στις εκφρασμένες, που βοηθά τους συνομιλητές ή ακροατές να ερμηνεύσουν κατάλληλα το περιεχόμενο των λόγων του τρέχοντος ομιλητή. Αντίθετα, στον γραπτό λόγο όλα πρέπει να λέγονται «ανοιχτά», με την εξαίρεση της «μουσικής» στίξης (αποσιωπητικά, θαυμαστικό, εισαγωγικά, ερωτηματικό), η οποία εισάγει, με τρόπο μάλλον συμβατικό, σημασίες δευτέρου επιπέδου (υπονοήματα, ειρωνεία, συναισθηματικές σημασίες κ.ά.). Επιπλέον, ο χρόνος παραγωγής του λόγου είναι αντίπαλος του ομιλητή ο οποίος αγωνιά όχι μόνο για τη συγκρότηση του μηνύματός του αλλά και για το αν αυτό φθάνει με τον κατάλληλο τρόπο στον αποδέκτη του. Αντίθετα, ο συγγραφέας

παράγει τον λόγο του μέσα σε αφθονία χρόνου. Γι' αυτό και το γράψιμο είναι μια χρονοβόρα διαδικασία, που δυσκολεύεται να παρακολουθήσει τους ρυθμούς της καθημερινής ζωής. Συχνά παρακολουθεί τους χρόνους της «μεγάλης διάρκειας», τον χρόνο των νόμων και των κανονισμών, των θρησκευτικών κειμένων, της επιστημονικής σκέψης και της λογοτεχνίας. Ο γραπτός λόγος αποκρύπτει τα διαδοχικά στάδια της συγκρότησής του και ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με το τελειωμένο προϊόν, ενώ ο προφορικός λόγος αποκαλύπτει αυτά τα στάδια. Τα δύο «είδη» λόγου δηλαδή, έχουν «διαφορά φάσης» μεταξύ τους. Η εντέλεια του γραπτού λόγου -σε αντιδιαστολή προς την κατάκτηση του προφορικού- είναι συνέπεια της περισσείας χρόνου, καθώς ο συγγραφέας, απαλλαγμένος από τον φόβο της διακοπής ή άλλων «παρασίτων» που χαρακτηρίζουν την προφορική συνομιλία, έχει όλη την άνεση να συγκεντρώσει πληροφορίες, για να τις «αποθηκεύσει» στο κείμενό του, να το σχεδιάσει με προσοχή, ώστε να είναι συνεκτικό, να το αναθεωρεί σε όλες τις φάσεις της παραγωγής του, ώστε να πετύχει την ολοκλήρωσή του στον επιθυμητό βαθμό, να προσφεύγει σε λεξικά για την καταλληλότερη λέξη και να δοκιμάζει περίπλοκες συντακτικές δομές, με στόχο ένα κείμενο πυκνής διατύπωσης και εκφραστικής στιλπνότητας (Πολίτης, χ.χ.).

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η παρουσία του συνομιλητή, στον προφορικό λόγο, καθώς και η απουσία, στην περίπτωση του γραπτού λόγου. Ο ομιλητής, σε αντίθεση με τον συγγραφέα (ο οποίος πρέπει να μαντεύει τις αντιδράσεις του αναγνωστικού του κοινού, καθώς στερείται άμεσης ανατροφοδότησης) είναι υποχρεωμένος να ελέγχει διαρκώς τις αντιδράσεις των συνομιλητών του, να μοιράζεται μαζί τους τα ίδια συνομιλιακά συμφραζόμενα και να τροποποιεί τον λόγο του, όταν χρειάζεται, για να γίνει πιο κατανοητός και αποτελεσματικός. Έτσι, η παρουσία του συνομιλητή αποτελεί ταυτόχρονα και εγγύηση για την κατανόηση του λόγου, εγγύηση που ποτέ δεν έχει ένας συγγραφέας, όσο καλά κι αν γνωρίζει το κοινό του (<https://bit.ly/2MFOmfC>).

Εξάλλου, αν ο προφορικός λόγος είναι ο λόγος της διαπροσωπικής επικοινωνίας, ο γραπτός λόγος είναι ο λόγος της κοινωνικής χρησιμότητας. Επιτρέπει στους ακροατές και τους αναγνώστες να βοηθούν τη μνήμη τους καταγράφοντας τις πιο χρήσιμες από τις πληροφορίες που δέχονται και, επιπλέον, επιτρέπει στην κοινωνία ή το έθνος να μην ξεχνούν κείμενα καταστατικού χαρακτήρα και ιστορικής σημασίας (συντάγματα, νόμους, συνθήκες κλπ) (Πολίτης, χ.χ.).

1.2. Σημειολογία της εικόνας

Σημειολογία είναι η επιστήμη που αναλύει κάθε σύστημα σημείων όπως τη γλώσσα, τους οπτικοακουστικούς κώδικες, τα σήματα κ.τ.λ. Κατά τον Saussure, πατέρα της σημειολογίας, «σημειολογία είναι η επιστήμη που μελετάει τη ζωή των σημείων στην κοινωνική ζωή» (F. de Saussure, 1916:19, όπ. αναφ. στο Eco, 1994).

Δεν είναι τυχαίο ότι όλοι όσοι βλέπουν τη σημειωτική ως θεωρία της επικοινωνίας βασίζονται κυρίως στη γλωσσολογία του Saussure. Σύμφωνα με αυτόν, τα σημεία εκφράζουν ιδέες, οι οποίες θα πρέπει να είναι διανοητικά γεγονότα, που αφορούν τον ανθρώπινο νου. Έτσι, το σημείο θεωρείται έμμεσα ως επικοινωνιακή επινόηση, που λαμβάνει χώρα μεταξύ δύο ανθρωπίνων όντων, όταν πρόκειται να επικοινωνήσουν ή να εκφράσουν κάτι (Eco, 1994). Καθώς όμως η σημειολογία πλέον αποτελεί τη βάση ανάλυσης και των οπτικών εικόνων, που εδώ ενδιαφέρουν, αλλά και των γλωσσικών σημείων, είναι χρήσιμη μία αναφορά σε κάποια σημεία της για να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς μέσω των οποίων η εικόνα επικοινωνεί πληροφορίες για την πραγματικότητα στον άνθρωπο (Βαβουρανάκης, 2015). Έτσι, το γλωσσικό σημείο κατά τον Saussure είναι η πιο μικρή ενότητα που έχει μια έννοια. Στον κώδικα της γλώσσας για παράδειγμα, σημεία αποτελούν οι λέξεις.

Το σημείο έχει δύο όψεις, που μοιάζουν με τις δύο όψεις ενός φύλλου χαρτιού: μια όψη που φαίνεται και λέγεται «σημαίνον» και μια όψη που δεν φαίνεται και λέγεται «σημαινόμενο». Στο γλωσσικό σημείο το σημαίνον και το σημαινόμενο δεν μοιάζουν. Η σχέση τους είναι αυθαίρετη, καθώς τα νοήματα που δίνουμε στις λέξεις είναι εντελώς αυθαίρετα και συνήθως δεν υπάρχει καμία σύνδεση μεταξύ μιας λέξης και του τι σημαίνει. Η λέξη π.χ. «καλύβα», δεν είναι κατά καμία έννοια «κατάλληλη» για το περιεχόμενό της. Αντίστοιχα, η λέξη σκύλος, η οποία ούτε τέσσερα πόδια έχει, ούτε γαυγίζει, όμως, έχει σημαίνον τα γράμματα της λέξης και σημαινόμενο το συγκεκριμένο ζώο. Σ' όλες τις γλώσσες η μορφή κάθε λέξης καθορίζεται ιστορικά. (Barry, 2013). Ο ίδιος ο Saussure αναφέρει: «Αν αποβάλλουμε την ιστορία της γλώσσας και απλώς εμφανίσουμε την ίδια λέξη σε διαφορετικές γλώσσες, η δυνατότητα να εκφράσουμε το ίδιο νόημα με μέσα τόσο διαφορετικά στοιχεία στη μορφή, αποδεικνύει από μόνη της ότι δεν υπάρχει στη λέξη καμιά αναγκαία σχέση ανάμεσα στο περιεχόμενο και την παράσταση». Αντίθετα, στο εικονικό σημείο η σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου είναι αναλογική. Π.χ. το σχέδιο ή η φωτογραφία ενός σκύλου είναι αδύνατο να παραπέμψει στην ιδέα ενός άλλου ζώου. Τα δύο αυτά σημειωτικά συστήματα (λέξη και εικόνα) υπήρχαν σ' όλη την εξέλιξη του πολιτισμού. Τα εικονικά σημεία φαίνονται «κατανοητά» και «σαφή» (Ασλανίδου, 1990).

Ο ρόλος του σημείου, όπως λέει ο γλωσσολόγος Benveniste, είναι να αναπαριστά, να παίρνει τη θέση ενός άλλου πράγματος, ανακαλώντας το με την ιδιότητα του

υποκατάστατου. Θα λέγαμε λοιπόν ότι η ζωή μας είναι γεμάτη από σημεία που μας δεσμεύουν σε τέτοιο βαθμό, ώστε δεν θα μπορούσαμε να εξαλείψουμε το ένα από αυτά χωρίς να θέσουμε σε κίνδυνο την ισορροπία της κοινωνίας και του ατόμου.

Ο Eco υποστηρίζει ότι σημείο είναι οτιδήποτε μπορεί να εκληφθεί ως σημασιακό υποκατάστατο κάποιου άλλου πράγματος «Αυτό το κάτι άλλο», συνεχίζει, δεν οφείλει κατ' ανάγκη να υπάρχει ή να βρίσκεται πράγματι κάπου τη στιγμή κατά την οποία υποκαθίσταται από ένα σημείο. Επομένως, η σημειωτική είναι κατ' αρχάς ο τομέας που μελετά οτιδήποτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί με σκοπό το ψεύδος» (Eco, 1994: 26). Στην αναλογική σχέση του σημαίνοντος και του σημαινομένου στο εικονικό σημείο, βασίζεται όλη η ψευδαίσθηση της αλήθειας που δίνει η εικόνα. Επειδή ακριβώς οι εικόνες δένονται με την πραγματικότητα-η φωτογραφία ενός σκύλου είναι ακριβώς «σαν σκύλος»-αποκλείουν την δυνατότητα πλάνης και ψεύδους. Αντίθετα οι λέξεις φαίνονται ιδιαίτερα κατάλληλες για «ψέματα».

Ο Eco δίνει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: «Όταν μια εφημερίδα αρχίζει μια είδηση με τον τίτλο: «Άγρια επίθεση στην τράπεζα της οδού Τζότο. Ο δράστης συνελήφθη» και μετά δημοσιεύει στη μέση του άρθρου το πρόσωπο ενός ανθρώπου, το πρώτο πράγμα που θα σκεφτεί ο αναγνώστης είναι ότι πρόκειται για τον ένοχο. Συνήθως, όταν πάμε να διαβάσουμε τα γραμματάκια από κάτω, ανακαλύπτουμε ότι ο εικονιζόμενος είναι ο άμοιρος ταμίας που τραυματίστηκε από το ληστή, ή ακόμη χειρότερα, ένας πρόθυμος μάρτυρας. Αλλά (ας είμαστε ειλικρινείς) πόσες φορές, πριν διαβάσουμε τα γραμματάκια, δεν παρατηρήσαμε ότι ο εικονιζόμενος είχε πράγματι εγκληματική φυσιογνωμία; Ποιά είναι η σημειωτική ρίζα αυτής της δυνατότητας έκφρασης με την βοήθεια εικόνων; Είναι ότι η κοινή γνώμη πιστεύει πώς οι εικόνες αναπαράγουν ένα αντικείμενο, ενώ στην πραγματικότητα αναπαράγουν μια κατηγορία αντικειμένων». Άρα μιλάμε για μία ψευδαίσθηση της αλήθειας που δίνει η εικόνα και ζητάμε να προστατεύσουμε τον σημερινό θεατή μ' έναν εικονικό ή οπτικό αλφαριθμητισμό, αλλά και μία κριτική εξάσκηση στο «διάβασμα των εικόνων» (Eco, 1982: 53-58), γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς όπως αναφέρει και η Μυλωνάκου-Κεκέ, (2005) τα τελευταία χρόνια, με την εξέλιξη της τεχνολογίας και την αυξανόμενη τάση για οπτικοποίηση των πληροφοριών, δηλαδή την εικονική αναπαράσταση γνώσεων, εννοιών και γενικά μηνυμάτων, η εικόνα φαίνεται να κυριαρχεί σε βάρος του κειμένου, που μοιάζει να παραχωρεί τη θέση του στην εικόνα. Έτσι, εμφανίζεται μια νέα κατηγορία «αναλφάβητων» και «εναλφάβητων» σε σχέση με την εικόνα.

Επίσης, ως προς τη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου, συχνά συστήνεται η εναλλακτική σημειωτική προσέγγιση του Peirce, ο οποίος ορίζει το σημείο τριαδικά. Κατά τον Peirce, το σημείο συγκροτείται από το σημαίνον, το σημαινόμενο και το ερμηνεύον

σημείο (interpretant sign). Το τελευταίο ουσιαστικά αποτελεί την παράσταση που σχηματίζει στο μυαλό του όποιος αντιλαμβάνεται το σημείο. Επομένως ο Peirce εισάγει τον θεατή, άρα τον άνθρωπο στη συγκρότηση του σημείου και μάλιστα προχωράει παραπέρα, καθώς ταξινομεί τα σημεία με βάση τη σχέση τους αφενός προς τον άνθρωπο και αφετέρου προς την εξωτερική πραγματικότητα (Βαβουρανάκης, 2015: 52-64).

Σύμφωνα με τον Barthes, «Σκοπός της σημειολογικής έρευνας είναι να ανασυστήσει τη λειτουργικότητα των σημασιακών συστημάτων που είναι έξω από τη γλώσσα σύμφωνα με το σχέδιο κάθε δομολογικής δραστηριότητας, το οποίο αποβλέπει στην κατασκευή ενός ειδώλου των παρατηρουμένων αντικειμένων» (Barthes, 1981 όπ. αναφ. στο Ασλανίδου, 1990). Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι μια σημειολογική έρευνα θέτει εξ αρχής μια περιοριστική αρχή που είναι η αρχή της καταλληλότητας. Αυτό σημαίνει ότι η καταλληλότητα αφορά τη σημασία των αναλυόμενων αντικειμένων, δηλαδή εξετάζουμε τα αντικείμενα από την πλευρά του νοήματος. Σε ορισμένα σημεία, σε κάθε σημαινόμενο αντιστοιχεί ένα σημείο (μονοσημικότητα του σημείου). Όταν ένα σημαίνον αναφέρεται σε πολλά σημαινόμενα, όπως στην ποίηση, ή κάθε σημαινόμενο μπορεί να εκφραστεί με πολλά σημαίνοντα, τότε μιλάμε για πολυσημικότητα του σημείου. Το εικονικό σημείο ανήκει σ' αυτή την κατηγορία των σημείων. Η πολλαπλότητα και η ανομοιογένεια των απαντήσεων υποδηλώνει ότι μια εικόνα απομονωμένη από το πλαίσιο της έχει μια έννοια αμφίβολη και παραπέμπει σε πάρα πολλά σημαινόμενα.

«Κάθε εικόνα», λέει ο Barthes «είναι πολυσημική, περικλείει δηλαδή στα σημαίνοντά της μια αλυσίδα από σημαινόμενα, από τα οποία, άλλα μπορεί να επιλέξει ο αναγνώστης και άλλα να αγνοήσει» (Barthes, 1964). Εκείνο που περιορίζει την πολυσημικότητα της εικόνας είναι η λέξη, το λεκτικό μήνυμα (Ασλανίδου, 1990).

Τέλος, ο Barthes (2001: 47-50) αναφέρει ότι οι λειτουργίες του γλωσσικού μηνύματος σε σχέση με την εικόνα είναι δύο: πρώτον ο λόγος λειτουργεί ως αγκύρωση, δηλαδή ο λόγος συγκρατεί και παραφυλάει την εικόνα, ώστε ο αναγνώστης να στρέφει την προσοχή του σε ένα συγκεκριμένο νόημα κι έτσι ο καλλιτέχνης κατευθύνει τους αναγνώστες του σε ένα συγκεκριμένο σημαινόμενο για το έργο του, αποκλείοντας όλα τα άλλα που πιθανόν θα προέκυπταν, αν δεν συνοδεύονταν από τον λόγο, (π.χ. στις φωτογραφίες των εφημερίδων και τη διαφήμιση). Δεύτερον, ως αναμετάδοση, δηλαδή ο λόγος λειτουργεί συμπληρωματικά στην εικόνα, καθώς μέσω του λόγου (συνήθως του διαλόγου) και συχνά, στην περίπτωση του κινηματογράφου, έχουμε την εξέλιξη της δράσης, προβάλλοντας έννοιες που δεν βρίσκονται μέσα στη εικόνα.

1.3. Η εικόνα ως επικοινωνιακό γεγονός

Οι εικόνες συμβάλλουν στη δημιουργία προσομοιωτικού περιβάλλοντος, ενός τεχνητού γεγονότος, κατάστασης ή διαδικασίας, που μοιάζει με πραγματικό γεγονός.

Το προσομοιωτικό γεγονός, στη συγκεκριμένη περίπτωση η εικόνα, για να λειτουργήσει ως επικοινωνιακό γεγονός, εκτός από τα στοιχεία της αληθοφάνειας και της ρεαλιστικότητας προς το πραγματικό γεγονός, θα πρέπει να προσφέρει τα στοιχεία της περίστασης επικοινωνίας: Ποιος μιλά σε ποιον; Σε ποιο μέρος; Για ποιο θέμα; Ποια χρονική στιγμή; Για ποιο σκοπό; Ποια είναι τα κίνητρα επικοινωνίας; (Γρόσδος, 2015).

Έτσι, είναι σημαντικό να επιλέγουμε εικόνες με επικοινωνιακή δύναμη και να αυξάνουμε τις πιθανότητες να ταυτιστεί ο αναγνώστης συναισθηματικά με το περιεχόμενό τους σε μία προσομοιωτική κατάσταση. Η επικοινωνιακή δύναμη των εικόνων αναφέρεται στην αληθοφάνεια του προσομοιωτικού γεγονότος το οποίο δημιουργούν, στις ανατροπές που εμφανίζουν, στην παρουσίαση/αποκάλυψη και των δύο όψεων του κόσμου: τις ορατές και τις υπονοούμενες έννοιες. Στην περίπτωση αυτή η εικόνα εμφανίζεται ως μια αθώα και «ρεαλιστική» αναπαράσταση της πραγματικότητας, ενώ δεν είναι παρά μια ορισμένη εκδοχή της. Αναπαριστά μια κατάσταση με τρόπο ολικό και συνθετικό γι' αυτό και είναι πιο ελκυστική και πιο κατανοήσιμη από τη γλώσσα. (Βρύζας, 2005: 429-431). Αντίστοιχα, οι γνήσιες και αληθοφανείς εικόνες προτιμώνται σαφώς περισσότερο από τις τεχνητές εικόνες ή τις ψευδοεικόνες, οι οποίες δεν έχουν κανένα αντίκρισμα στην κοινωνική πραγματικότητα και δεν εξυπηρετούν διόλου τις επικοινωνιακές ανάγκες των θεατών.

Επιπλέον, κατά την προσέγγιση μιας εικόνας, η Laura Charman (1993), προτείνει τέσσερα διαδοχικά «επίπεδα»: 1^ο επίπεδο, δεξ-πεξ περίγραψε, 2^ο επίπεδο: ψάξε-βρες-ανάλυση, 3^ο επίπεδο: σκέψου-σύνδεσε-ερμήνευσε, 4^ο επίπεδο: κρίνε.

Έτσι, αν πρόκειται για έργο τέχνης, ο θεατής καλείται να το παρατηρήσει και να το περιγράψει, στη συνέχεια να αποκρυπτογραφήσει τα εκφραστικά μέσα του καλλιτέχνη, τεχνοτροπίες, μορφολογικά στοιχεία (χρώματα, υλικά, γραμμές, σχήματα, μοτίβα κ.α.). Έπειτα, να κρίνει, να συγκρίνει και να το ερμηνεύσει και τέλος φαντάζεται και δημιουργεί τα δικά του έργα (Γρόσδος, 2014: 77-80).

Αυτή η προσέγγιση πρέπει να είναι εμπειρική παρά ουσιοκρατική (Αρντουάεν, 2000: 67-69). Κατά την εμπειρική προσέγγιση, η τέχνη δεν βρίσκεται μέσα στο ίδιο το έργο, αλλά μέσα στον θεατή, ο οποίος επικοινωνεί με τα αριστουργήματα και μέσα από αυτά με την εποχή που φτιάχτηκαν, με τον καλλιτέχνη που τα δημιούργησε, αναπτύσσοντας κριτική στάση απέναντι στα δημιουργήματα.

Στην εμπειρική προσέγγιση η εικόνα προκαλεί διάφορα συναισθήματα, τα οποία ανάγονται σε προσωπικά βιώματα. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με τη διερεύνηση των αναγκών και των διεργασιών που γέννησαν τα έργα, δηλαδή δίνεται προτεραιότητα στο «πώς» και «γιατί» και όχι στο «πότε» και «πού». Ο θεατής αποφασίζει για τη φύση της σχέσης που θα αναπτύξει με την εικόνα μέσα από την εκφορά ενός κριτικού λόγου ή μιας προσωπικής ψυχολογικής στάσης. Τα άψυχα αντικείμενα αποκτούν ζωή και ξεκινά ένας διάλογος ανάμεσα στην εικόνα και στον θεατή.

Από την άλλη πλευρά, αν ακολουθήσουμε ουσιοκρατικές αντιλήψεις, διαμορφώνουμε τον ρόλο του θεατή-καταναλωτή των εικόνων, γιατί το ενδιαφέρον μας στρέφεται στην ίδια την εικόνα και όχι στον θεατή. Στην ουσιοκρατική προσέγγιση, διάφοροι παράγοντες διαμεσολαβούν και διαμορφώνουν τη σχέση μεταξύ εικόνας και θεατή και την καθιστούν προκαθορισμένη (τα μουσεία, το εμπόριο των έργων, τα κείμενα της ιστορίας της τέχνης, κ.ά.). Όμως, ο θεατής νιώθει αδύναμος να αμφισβητήσει τα προαποφασισμένα κριτήρια και το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να εκδηλώσει το ειλικρινές ή το λιγότερο ειλικρινές ενδιαφέρον του. Οι εικόνες στην ουσιοκρατική προσέγγιση δεν είναι παρά άψυχα αντικείμενα τα οποία δεν συνδέονται με τη ζωή (Αρντουάεν, 2000).

Τέλος, οι πολυσημικές εικόνες είναι εκείνες που διεγείρουν τη φαντασία, καθώς το κοίταγμά τους οδηγεί σε πολλαπλές αναγνώσεις και βοηθούν στη δημιουργία επικοινωνίας με τον θεατή. Άλλωστε, η πολυσημία, δηλαδή το «πέταγμα» της σκέψης σε πολλές και διαφορετικές ιδέες, θέσεις και απόψεις (από το αρχικό ερέθισμα στις πολλές ιδέες) αποτελεί κατεξοχήν δημιουργική διαδικασία, η οποία οδηγεί στη διαμόρφωση αποκλίνουσας στάσης. Αντίθετα, οι μονοσήμαντες εικόνες, έχουν σαφή, αναγνωρίσιμα (και μετρήσιμα) χαρακτηριστικά και παρουσιάζουν μια συγκεκριμένη οπτική ενός αντικειμένου μια δεδομένη στιγμή και τα πράγματα είναι όπως εμφανίζονται (φαινομενολογική προσέγγιση) (Sokolowski, 2003: 7, όπ. αναφ. στο Γρόσδος, 2015).

1.4. Η έννοια της υπερεικόνας (hyper-image)

Η εικόνα στην οποία υπάρχουν πολλά, διαφορετικά επίπεδα θέασης και αποκαλύπτει διαφορετικές οπτικές θέασης, είναι η υπερεικόνα (hyper-image). Μας διευκολύνει να αναζητούμε απόψεις και να δημιουργούμε νοήματα, πάντα σε αλληλεπίδραση με το εικονικό περιβάλλον. Επίσης, η υπερεικόνα ανακαλεί αναπαραστάσεις (με νέες εικόνες, πίνακες, φωτογραφίες, ήχους κ.ά.), καθώς με τη βοήθεια οπτικοακουστικών εφαρμογών οδηγεί τον θεατή σε μια διαφοροποιημένη αποκωδικοποίηση των πληροφοριών. Τα χαρακτηριστικά της

σύγχρονης εικόνας, όπως τα έντονα χρώματα και το οριοθετημένο θέμα, αλλά και η ηχητική επένδυση, προτρέπουν τον ενδιαφερόμενο να ενσκήψει με περισσότερη προσοχή στο υλικό του, αφού του παρέχουν έτσι ένα παραπάνω κίνητρο για έρευνα και γνώση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η πληροφορία να προσφέρεται όχι αφηρημένα, αλλά συγκεκριμένα. Διαμέσου της προβολής της εικόνας και του ήχου, αυτή συγκεκριμενοποιείται και εξειδικεύεται από τον ενδιαφερόμενο, αφού ο τελευταίος την αναγιγνώσκει με τα δικά του προσωπικά κριτήρια.

Η Στέλλα Μουζακιώτου (2015) αναφέρει ότι στα πλαίσια ενός μετανεωτερικού μοντέλου εκπαίδευσης που αφορά την εξ αποστάσεως εκπαίδευση φοιτητών προκύπτει η έννοια της υπερεικόνας:

[...] προτείνεται η έννοια της υπερεικόνας (hyper-image), δηλαδή της εικόνας στην οποία υπάρχουν ποικίλα και πολυμορφικά επίπεδα θέασης. Η εκπαίδευση που ενισχύεται από οπτικοακουστικό υλικό δεν εξαντλείται στην επιφανειακή γνωριμία με τους σημαντικούς δημιουργούς, όπως ζωγράφους, γλύπτες, φωτογράφους, σκηνοθέτες κ.ά., ή στην προσέγγιση των προτεινόμενων έργων τους αποκλειστικά και μόνο από την πλευρά του θεατή ως απλού καταναλωτή μηνυμάτων. Αντίθετα, μέσα από συγκεκριμένες δραστηριότητες, οι φοιτητές αναπτύσσουν κριτική στάση απέναντι στα μηνύματα, από καταναλωτές μετατρέπονται σε μελετητές-ερευνητές και μέσα από τη σημειολογική αποκρυπτογράφηση τους αποκτούν την ικανότητα να επιλέγουν, να αξιολογούν και να επεξεργάζονται τα μηνύματα. Συγχρόνως, καλλιεργούν την αισθητική και πολιτισμική τους συνείδηση. Η ανάλυση της εικόνας και των περιεχομένων της είναι μία περίπλοκη λειτουργία που απαιτεί την κινητοποίηση μιας σειράς εργαλείων, οξύνει το κριτικό πνεύμα του ατόμου και το ευαισθητοποιεί σε πολυάριθμα κοινωνικά και πολιτιστικά ζητήματα.

Με άλλα λόγια, στους φοιτητές της εξ αποστάσεως εκπαίδευσης δίδεται ο χώρος να αυτενεργήσουν, να επιλέξουν οι ίδιοι ποια θέματα θα πρέπει να προσέξουν περισσότερο, πώς θα καταναείμουν το χρόνο μελέτης τους, πώς συνολικά θα προσεγγίσουν μία συγκεκριμένη θεματική ενότητα. Όλα αυτά ενδυναμώνουν και αναπτύσσουν την κριτική σκέψη των σπουδαστών, συγκροτώντας παράλληλα τη μαθησιακή τους οντότητα (Μουζακιώτου, 2013, όπ. αναφ. στο: Μουζακιώτου, 2015).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

2.1. Η Τέχνη της Ζωγραφικής μέσα στον χρόνο-Σημαντικότεροι σταθμοί.

Είναι σημαντικό, στο σημείο αυτό, να κάνουμε μια σύντομη αναδρομή στους σημαντικότερους σταθμούς της Τέχνης, κυρίως της ζωγραφικής, μέσα στο πέρασμα των αιώνων, από την Παλαιολιθική και Νεολιθική εποχή, έως τον 20^ο αιώνα.

➤ *Παλαιολιθική και Νεολιθική εποχή*

Αναφέρεται στα πρώτα έργα που δημιούργησε ο άνθρωπος, τις πρώτες βραχογραφίες, τα πρώτα οικοδομήματα, τα ειδώλια και τα διάφορα χρηστικά αντικείμενα που έχουν βρεθεί και μας πληροφορούν για τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, από το Homo Sapiens μέχρι τις πιο οργανωμένες κοινωνίες των τροφοπαραγωγών - γεωργών της νεολιθικής εποχής. Ήδη από το τέλος της Παλαιολιθικής Εποχής (30.000-10.000 π.Χ.), όπου ο πρωτόγονος άνθρωπος κυνηγούσε ζώα για να τραφεί, μαρτυρούνται τα πρώτα δείγματα ζωγραφικής σε σπηλιές (σπηλαιογραφίες), στις πρώτες ανθρώπινες κατοικίες όπου παρίσταναν άγρια ζώα και τα κυνήγια αυτών. Στη Νεολιθική Εποχή (6.500- περίπου 3000 π.Χ.) αρχίζουν να αναπαριστώνται με γραμμές οι άνθρωποι και τα αντικείμενα ενώ στα ζώα προστίθενται και τα πουλιά. Ο άνθρωπος την εποχή αυτή διακοσμεί επίσης με γεωμετρικά σχήματα τα αγγεία ([ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#))

➤ *Η Τέχνη της Μεσοποταμίας και της Αιγύπτου*

Αναφέρεται στους πολιτισμούς των Σουμερίων, των Ασσυρίων και των Βαβυλωνίων, καθώς και στην αιγυπτιακή τέχνη και τα επιτεύγματά της, που επηρέασαν άμεσα σύγχρονους και επόμενους πολιτισμούς (πυραμίδες της Γκίζας). Μέσα στις πυραμίδες, σε τάφους των Φαραώ, εκτός από την αγροτική ζωή, και την ανθρώπινη διάσταση σε ταξικό επίπεδο, οι Αιγύπτιοι εικονογραφούν και τη σχέση θεού-ανθρώπου. Εκφράζοντας τη θρησκευτική τους πίστη, αναδύεται η επιθυμία τους για την εξασφάλιση της αιωνιότητας. Η ανθρώπινη μορφή είναι αφηρημένη και τείνει προς τη θεϊκή διάσταση ([ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#)).

➤ *Η Τέχνη του Αιγαίου: Κυκλαδικός-Μινωικός-Μυκηναϊκός Πολιτισμός*

Πρόκειται για τους λαούς που ανήκαν στις μεσογειακές ή μικρασιατικές φυλές εγκαταστάθηκαν στην περιοχή του Αιγαίου και δημιούργησαν τους πολιτισμούς αυτούς.

Οι Κυκλαδίτες, λαός ναυτικός, δημιούργησαν μεγάλα αστικά κέντρα στη Θήρα και τη Μήλο, τα οποία έγιναν λιμάνια διεθνούς εμπορίου. Η κυκλαδική κοινωνία ήταν οργανωμένη σε μεγάλο βαθμό, όπως φαίνεται από τα ειδώλια, τα κεραμικά σκεύη και τους οικισμούς που σώθηκαν. Στην Κρήτη, την πρώτη θαλασσοκράτειρα που αναφέρεται στην ιστορία,

αναπτύχθηκε ο μινωικός πολιτισμός. Οι Μινωίτες δημιούργησαν μνημειώδη ανάκτορα, όπως εκείνα της Κνωσού και της Φαιστού, και έργα λιθοτεχνίας, κεραμικής και χρυσοχοΐας υψηλής αισθητικής. Η ανεμελιά της χαρούμενης ζωής, το άπλετο φως του ήλιου και τα ζωηρά χρώματα είναι χαρακτηριστικά των κρητικών τοιχογραφιών από τα ανάκτορα της Κνωσού, (2.000 π.Χ.). Κάθε μορφή, ακόμη και η θεϊκή, εξανθρωπίζεται προετοιμάζοντας το έδαφος της κλασικής ζωγραφικής τον 6ο-4ο αιώνα π.Χ. Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός πήρε το όνομά του από τις Μυκήνες. Η μυκηναϊκή τέχνη επηρεάστηκε από τη μινωική, αλλά ανέπτυξε έναν εντελώς αυτόνομο χαρακτήρα. Περίφημοι είναι οι θολωτοί τάφοι, με γνωστότερο αυτόν του Αγαμέμνονα ([ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#)).

➤ *Κλασική και ελληνιστική τέχνη*

Αναφέρεται στην περίοδο της αρχαίας ελληνικής τέχνης, ανάμεσα στον 5ο και στον 4ο αιώνα π.Χ. Πρόκειται για την περίοδο κατά την οποία η Αθήνα, υπό τη διακυβέρνηση του Περικλή, βρίσκεται στο απόγειο της δύναμης και της δόξας της. Τα σπουδαιότερα δημιουργήματα του ανθρώπινου πνεύματος σε όλους τους τομείς (ποίηση, φιλοσοφία, μαθηματικά, αστρονομία, αλλά και αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική) επιτελούνται τότε, αναδεικνύοντας την πόλη σε πνευματικό κέντρο των γραμμάτων και των τεχνών. Στην Ακρόπολη ανεγείρονται τα μνημεία που, μέχρι σήμερα, μαρτυρούν τη λάμψη ενός πολιτισμού αναλλοίωτου στους αιώνες. Στη γλυπτική δημιουργούνται τα αριστουργήματα της κλασικής τέχνης. Οι ελληνιστικοί χρόνοι αρχίζουν από το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου (323 π.Χ.) και τα ελληνιστικά κέντρα που δημιουργήθηκαν από τους επιγόνους του Αλεξάνδρου έγιναν πάμπλουτες κοσμοπολίτικες πόλεις, περήφανες για τις βιβλιοθήκες τους, τις συλλογές των έργων τέχνης τους, την ανάπτυξη της φιλοσοφίας, των επιστημών, των τεχνών (Βουτυράς, Μ. & Γουλιάκη-Βουτυρά, Α. χ.χ: [ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#)).

➤ *Η Ρωμαϊκή τέχνη*

Στο ρωμαϊκό πολιτισμό είναι σαφής η επίδραση του ελληνικού πνεύματος και της τέχνης. Η πρωτοτυπία των Ρωμαίων είναι εμφανής στο πορτρέτο και στο ανάγλυφο.

Το ενδιαφέρον όμως της ρωμαϊκής τέχνης εντοπίζεται κυρίως στην αρχιτεκτονική, όπου παρατηρείται η τεράστια τεχνολογική ικανότητα των Ρωμαίων, η οποία άφησε πίσω της μνημειώδη κτίρια, υδραγωγεία, γέφυρες, θέατρα, θέρμες και αποχετευτικά δίκτυα, αλλά και οργανωμένα πολυώροφα συγκροτήματα κατοικιών. Η ζωγραφική επίσης φτάνει σε μεγάλη άνθηση, όπως προκύπτει από τις τοιχογραφίες που σώθηκαν στα ερείπια της Πομπηίας. (Βουτυράς, Μ. & Γουλιάκη-Βουτυρά, Α. χ.χ: [ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#)).

➤ *Η Βυζαντινή τέχνη*

Από τον 3ο αιώνα μ.Χ. μέχρι τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους η βυζαντινή τέχνη διαποτίστηκε από τη χριστιανική ορθόδοξη θρησκεία. Χαρακτηρίζεται από την απεικόνιση του πνευματικού περιεχομένου της χριστιανικής θρησκείας. Οι διάφορες μορφές βυζαντινής τέχνης λειτουργούν ως ενδιάμεσο μεταξύ ουρανού και γης. Σε κάθε αγιογραφία αποτυπώνεται το πρόσωπο στραμμένο προς τον ουρανό, εκφράζοντας το μαρτύριο που βιώνει στη γη. Η πρόσκαιρη επίγεια ζωή και η θεϊκή μεγαλοπρέπεια δημιουργούν μια νέα τεχνοτροπία στην τέχνη της ζωγραφικής. Η βυζαντινή εικόνα, τα ψηφιδωτά, ο γλυπτικός διάκοσμος των ναών, τα λατρευτικά κτίρια, δηλαδή οι εκκλησίες, μεταφέρουν μέσα από συμβολισμούς τα υπερβατικά στοιχεία της ορθόδοξης πίστης ([ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#)).

➤ *Η εποχή της Αναγέννησης (15^{ος}-16^{ος} αιώνας)*

Ξεκίνησε κατά τον 15ο αιώνα, στη Φλωρεντία. Τα έργα έχουν θέματα κυρίως από τη Βίβλο, την Ελληνική και Ρωμαϊκή μυθολογία, την ιστορία, αλλά και τη σύγχρονη ζωή. Στην ουσία αποτελεί την απελευθέρωση από τις προκαταλήψεις και τις νοοτροπίες του Μεσαίωνα. Οι αρχαίες κλασικές τέχνες, μετά από μια παραγκώνιση πολλών αιώνων, ως παγανιστικές και ειδωλολατρικές, επανέρχονται στο προσκήνιο, αυτή τη φορά όμως αναμειγμένες με χριστιανικά στοιχεία. Χαρακτηρίζονται για τη λεπτομέρεια στο σχήμα και στο χρώμα και δίνεται μεγάλη έμφαση στην προοπτική. Για πρώτη φορά το ανθρώπινο σώμα εκθειάζεται, τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη γλυπτική (Κρυωνάς, 2016).

➤ *Η τέχνη του Μπαρόκ (1600-1750)*

Χρησιμοποιείται ως μέσο προώθησης της Καθολικής Εκκλησίας. Η τέχνη του Μπαρόκ αποδέχεται το άκομψο, το παράξενο, το μη – κανονικό, το αντι-κλασικό. Τα βασικότερα χαρακτηριστικά του είναι η κυματιστή ανάπτυξη, η κινητικότητα και η ροή των μορφών, η διαγώνια διάταξη των συνθέσεων, η θεατρικότητα, η πληθώρα των διακοσμητικών στοιχείων. Τα χρώματα είναι έντονα και δίνεται έμφαση στην αντίθεση φωτός και σκιάς. Η ζωγραφική και η γλυπτική συνυπάρχουν με την αρχιτεκτονική, ενώ ο εσωτερικός διάκοσμος των κτιρίων συμπληρώνεται από περίτεχνα γύψινα στοιχεία, νωπογραφίες, πλούσια υφάσματα, έπιπλα και αντικείμενα από χρυσό (Κρυωνάς, 2016· [ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#)).

➤ *Ο Νεοκλασικισμός*

Γεννήθηκε ως αντίδραση στο μπαρόκ και στο ροκοκό, στα 1760, στη Ρώμη. Στα νεοκλασικά έργα παρατηρείται η υπεροχή του σχήματος αντί του χρώματος, τα κλειστά περιγράμματα, το ευδιάκριτο σχέδιο και η αποφυγή των βίαιων χρωματικών αντιθέσεων. Είναι πίνακες αυστηρών και συντηρητικών κανόνων και αναλογιών. Τα θέματα είναι παρμένα κυρίως από την αρχαία Ρώμη και την Ελλάδα, με εξιδανίκευση του γυμνού ανθρώπινου σώματος, κυρίως σε παγερές στάσεις. Είναι μια απόπειρα επιστροφής στην αρχαιότητα. (Κρυωνάς, 2016).

➤ *Ο Ρομαντισμός*

Ο Ρομαντισμός ως καλλιτεχνικό κίνημα χαρακτηρίζεται από τη συναισθηματική έξαρση, το μεγαλειώδες, την κατάκτηση των υψηλών ιδανικών και το «ενθουσιαστικό πάθος». Η ελευθερία της έκφρασης, η ιδέα του ατομικισμού όσον αφορά την εκδήλωση του συναισθήματος, καθώς και η δημιουργική φαντασία καθιστούν την τέχνη πεδίο αναζήτησης της ατομικής έκφρασης του καλλιτέχνη. Η ζωγραφική στηρίζεται τώρα στην ελευθερία της έκφρασης κάθε καλλιτέχνη. Οι ζωγράφοι θέλουν να οδηγήσουν τους θεατές σε έξαρση συναισθημάτων, και το φανταστικό γίνεται πηγή έμπνευσης. Αποδυναμώνεται η τάση για έμφαση στη γραμμή, αυξάνονται οι σκιερές επιφάνειες, η κίνηση και το χρώμα. (Κρυωνάς, 2016)

➤ *Εξπρεσιονισμός-Φωβισμός-Κυβισμός- Φουτουρισμός (1900-1930).*

Μία περίοδος ραγδαίων κοινωνικών αλλαγών που επηρεάζουν ανάλογα και την τέχνη (ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος το 1914, η Οκτωβριανή Επανάσταση στη Ρωσία το 1917, η βιομηχανική επανάσταση και η συνειδητοποίηση των αλλαγών που αυτή επέφερε στην ποιότητα ζωής του ανθρώπου, εξαιτίας της εντατικοποίησης της παραγωγής). Οι καλλιτέχνες στην προσπάθειά τους να επικοινωνήσουν μέσα από την τέχνη, πειραματίστηκαν σε πολλά επίπεδα. Η έννοια *φωβισμός* προέρχεται από τη γαλλική λέξη “faune” που σημαίνει αγρίμι . Η ονομασία δόθηκε σε μια ομάδα καλλιτεχνών της εποχής που ζωγράφιζαν με μια αγριότητα. Οι φωβιστές ζωγράφοι αντιτάχτηκαν στην απόδοση του στιγμιαίου που υποστήριζε ο Ιμπρεσιονισμός και ενδιαφέρθηκαν για καθαρό χρώμα, δίνοντάς του μια εκρηκτική διάσταση. Παράλληλα με τον Φωβισμό που εκδηλώνεται στο Παρίσι το 1905, στη Δρέσδη δημιουργείται το κίνημα «Η Γέφυρα» με πρόθεση να αποτελέσει τη γέφυρα που θα ενώσει όλα τα επαναστατικά και ανήσυχα πνεύματα της τέχνης. Οι εκπρόσωποι του κινήματος αυτού επιδίωξαν να εκφράσουν το εσωτερικό βίωμα άμεσα και αυθόρμητα. Η εκδήλωση του συναισθήματος στο έργο τέχνης λέγεται Εξπρεσιονισμός (expression = έκφραση) και έχει ως βασικά χαρακτηριστικά τα έντονα χρώματα, τα έντονα περιγράμματα, την παραμόρφωση του σχήματος και την υπερβολή. Στο Παρίσι (1906) ο Πικάσο ζωγραφίζει τις «Δεσποινίδες της Αβινιόν», ένα έργο που ανοίγει το δρόμο για ένα νέο κίνημα, τον Κυβισμό. Οι μορφές στον Κυβισμό παρουσιάζονται από τις πιο χαρακτηριστικές οπτικές τους γωνίες και γίνονται ορατές από πολλές πλευρές συγχρόνως. Αναπτύσσονται έτσι μια ορθολογιστική γεωμετρική δομή και μια χρωματική λιτότητα, με στόχο – θεωρητικά τουλάχιστον– να παρουσιαστεί το «είναι» του αντικειμένου και όχι το «φαίνεσθαι». Συγχρόνως με τον Κυβισμό, εμφανίζεται στην Ιταλία (1908) ένα νέο κίνημα, ο Φουτουρισμός, που αποδίδει την κίνηση ως μια ταυτόχρονη συνέχεια στιγμών οι οποίες

παρουσιάζονται στις διάφορες φάσεις τους. Στον Φουτουρισμό αποθεώνονται η μηχανή, η ταχύτητα και η βία, ενώ τα αντικείμενα δεν υπάρχουν μεμονωμένα, αλλά αλληλοτέμνονται και τέμνουν ταυτόχρονα τον χώρο. (Κρυωνάς, 2016· [ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#)).

➤ *Ντανταϊσμός*

Το Νταντά είναι το κίνημα που εκφράζεται μέσα από την, αρνητική στάση απέναντι στο κοινωνικό γίνεσθαι. Καλλιτεχνικό αλλά και λογοτεχνικό κίνημα, δημιουργεί συνειδητά αντι-τέχνη. Σαρκάζει και ειρωνεύεται την κοινωνική πραγματικότητα, εισάγει το ά-λογο, το τυχαίο, την ειρωνεία, τον αυτοματισμό ([ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#)).

➤ *Σουρρεαλισμός ή Υπερρεαλισμός*

Ο υπερρεαλισμός ή σουρρεαλισμός, από τις γαλλικές λέξεις sur (επάνω, επί) και réalisme (ρεαλισμός, πραγματικότητα) όπου στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως «πάνω ή πέρα από την πραγματικότητα», ήταν ένα κίνημα που αναπτύχθηκε κυρίως στο χώρο της λογοτεχνίας αλλά εξελίχθηκε σε ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό και πολιτικό ρεύμα. Ως συνέχεια του Ντανταϊσμού έρχεται ο Σουρρεαλισμός, που γεννήθηκε γύρω στο 1920 στο Παρίσι, αλλά και ως αντίδραση στην καταστροφικότητα του Ντανταϊσμού. Ήταν ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό και πολιτικό ρεύμα, σαν επαναστατικό κίνημα, με μια ευρύτερη αναθεώρηση των αξιών της ανθρώπινης ζωής που επιδίωξε πολλές ριζοσπαστικές αλλαγές στο χώρο της τέχνης αλλά και της σκέψης γενικότερα, ασκώντας επίδραση σε μεταγενέστερες γενιές καλλιτεχνών. Τα μέλη του αντέδρασαν σε αυτό που οι ίδιοι ερμήνευαν ως μία βαθιά κρίση του Δυτικού πολιτισμού, προτείνοντας μία ευρύτερη αναθεώρηση των αξιών, σε κάθε πτυχή της ανθρώπινης ζωής, στηριζόμενοι στις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ και στα πολιτικά ιδεώδη του Μαρξισμού. Ως κύριο μέσο έκφρασης, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες, προέβησαν τον «αυτοματισμό», επιδιώκοντας τη διερεύνηση του ασυνειδήτου, την απελευθέρωση της φαντασίας «με την απουσία κάθε ελέγχου από τη λογική» και διακηρύττοντας τον απόλυτο μη κομφορμισμό. Ονειρικές καταστάσεις ζωγραφισμένες με συμβατικό τρόπο. Πραγματικά και ρεαλιστικά στοιχεία συνυπάρχουν σε συνθέσεις που είναι πέρα από τη λογική και τη φαντασία. Έτσι, οι καλλιτέχνες καταγράφουν τον κόσμο του ονείρου, του ασυνείδητου, με μια φωτογραφικά ρεαλιστική ζωγραφική που επιδιώκει να κάνει ορατό το πέρα και έξω από το πραγματικό.

Οι καλλιτέχνες που διαμόρφωσαν το κίνημα καταγράφηκαν στο πρώτο Μανιφέστο του υπερρεαλισμού (1924) του Αντρέ Μπρετόν, καθώς και στην πραγματεία *Une Vague de rêves* (1924) του Λουί Αραγκόν, ενώ συμμετείχαν ενεργά στα περιοδικά *La Révolution surréaliste* και *Litterature* που εξέδιδε η υπερρεαλιστική ομάδα. Ο Μπρετόν αναγνωρίζεται ως κεντρική

φυσιογνωμία και ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς τού κινήματος (<https://bit.ly/2YHtV53>).

Εκπρόσωπος του Σουρεαλισμού θεωρείται και η Φρίντα Κάλο, τα έργα της οποίας αποτελούν πηγή έμπνευσης του δημιουργικού μέρους της παρούσης εργασίας.

2.2. Λογοτεχνία και Ζωγραφική: Βίοι παράλληλοι και συγκλίνοντες

Η σχέση του λόγου με την εικόνα, σχέση παραλληλίας και τομής αλλά και αντίθεσης, προκάλεσε ποικίλες συζητήσεις σχετικά με το ποιο από τα δύο έχει τη μεγαλύτερη αξία, ή ποιο είναι το ισχυρότερο, αλλά ακόμη και ποικίλες εκδοχές συνύπαρξής τους. Η εικόνα που, όπως λέγεται, ισοδυναμεί με χίλιες λέξεις ή ο λόγος, όπου κάθε λέξη μπορεί να μετατραπεί σε χίλιες εικόνες; (Λαδιά, 2014).

Ο λόγος, άλλωστε, μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο της εικόνας και η εικόνα του λόγου. Η απεικόνιση, για παράδειγμα, της ανάγνωσης βιβλίων διαπερνά την ιστορία των εικαστικών τεχνών (από τα αρχαία αγγεία και τις βυζαντινές εικόνες μέχρι τους αναγεννησιακούς πίνακες και τα σύγχρονα έργα).

Η αλληλεπίδραση λόγου και εικόνας διαφαίνεται στην άποψη του Σωκράτη Σκαρτσή (2009), ο οποίος μίλησε για «εικονιστική οντολογία της ποίησης», δηλαδή πως η ποίηση και η λογοτεχνία, είναι μια μετάπλαση εικόνων (από την αρχική «εικόνα» σε μιαν άλλη «εικόνα», σε μιαν άλλη οντότητα), όπου μάλιστα οι εικόνες βοηθούν στη διερμηνεία του λόγου (συμβολιστική σχολή), σε αντιπαράθεση με τη φορμαλιστική κριτική, που πρεσβεύει ότι δεν λείπει ο ρόλος της εικόνας στην ποίηση, απλώς καθίσταται διαφορετικός, καθώς ιδιαίτερα η μοντερνιστική (συχνά ανοίκεια) εικονοπλασία μάλλον αντίκειται παρά αναπαράγει την εικόνα της πραγματικότητας. (Χρονοπούλου, χ.χ.).

Ένας θαυμάσιος συνδυασμός αυτών των δύο βρίσκεται στις «Εικόνες» του Φιλόστρατου, του πρεσβυτέρου αρχικώς και του ομώνυμου εγγονού του μετέπειτα. Οι «Εικόνες» είναι έργο του δεύτερου Φιλόστρατου και έχουν ως θέματα μυθολογικά επεισόδια και ήρωες, που περιγράφονται στις ζωγραφιές με έναν ακμαίο και εμπνευσμένο λόγο, ο οποίος προτιμά την ουσιαστική λεπτομέρεια.

Αξίζει να αναφερθούμε στους «Έρωτες» που παίζουν με τα μήλα και τα τοξεύουν πάνω στα δένδρα, καθώς ο ίδιος ο συγγραφέας συνιστά στον αναγνώστη να προσέχει, διότι σε λίγο θα του έρθει η μυρωδιά των μήλων. Ιδιαίτερα περιγραφική είναι η εικόνα όπου ο Αμφίων υψώνει με τη μουσική του δύναμη το τείχος των Θηβών. Το τείχος της πόλης είναι πλέον

επτάπυλο, όπως και οι χορδές της λύρας. Στον «Φαέθοντα» αναφέρει πως είναι χρυσά τα δάκρυα των θυγατέρων του Ηλίου.

Πράγματι, ο Φιλόστρατος ο πρεσβύτερος, περιγράφει αριστοτεχνικά πολλές όμορφες ζωγραφίες, όπως και ο εγγονός του, επίσης με μυθολογική θεματολογία. Το λεξιλόγιο όμως, η ερμηνεία των ζωγραφιών που εμμένει στη λεπτομέρεια, καθώς και η αναφορά στην τεχνοτροπία της δικής του εποχής, θυμίζουν το έργο του πάππου του. Στους «Κυνηγούς», που συνιστούν μια ομάδα πέντε ανδρών, αφοσιωμένων στην Αγροτέρα Άρτεμη, εντυπωσιάζει η τέχνη να διακρίνεται η ξεχωριστή ιστορία του καθενός, στο κεφάλαιο «ο Ηρακλής στα σπάργανα» τα φίδια απεικονίζονται εξασθενημένα χαράσσοντας στο έδαφος τα ίχνη τους και γέρνοντας τις κεφαλές τους στα χέρια του νηπίου, αφήνοντας να φανεί κάτι από τα δόντια τους, στον «Ορφέα» σημειώνει πως ο ζωγράφος κάνει κάτι ακόμα πιο ρηξικέλευθο, αποσπώντας τα δένδρα από τις ρίζες τους, τα φέρνει κι αυτά ν' ακούσουν τον Ορφέα και να σταθούν τριγύρω του. Στη «Μήδεια» η περιγραφή της είναι εντυπωσιακή: «ποια είναι αυτή με το βλοσυρό συνοφρύωμα του μετώπου, γεμάτη έγνοιες, με κόμμωση ιερατική, και με βλέμμα δεν ξέρω αν είναι ερωτικό ή ένθεο – αυτή που φανερώνει τη μυστηριώδη όψη του προσώπου; Αυτό είναι βεβαίως το χαρακτηριστικό των Ηλιάδων. Νομίζω πως πρέπει να αναγνωρίσουμε τη Μήδεια, τη θυγατέρα του Αιήτου».

Επιπλέον, η περίφημη «έκφρασις», η οποία, σύμφωνα με το λεξικό των Liddell - Scott, είναι «η διά λόγου περιγραφή», δηλαδή η περιγραφή έργων τέχνης, χρησιμοποιείται από τον Φιλόστρατο στις Εικόνες, «για να επιδειξεί τη μόρφωση και τις ρητορικές του ικανότητες. Ακολουθώντας την παράδοση της περιγραφής έργων τέχνης στη λογοτεχνία δεν ενδιαφέρεται να περιγράψει κάθε έργο πιστά, αλλά να δώσει με τα μέσα του λόγου μια περιγραφή που θα αποτελεί η ίδια έργο τέχνης» (Λαδιά, 2014).

Από την άλλη, υπήρξε και η τάση υποκατάστασης του κειμένου από την εικόνα, κυρίως απευθυνόμενα σε αγράμματους ή και αναλφάβητους ανθρώπους παλαιότερων εποχών. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των λεγόμενων *biblia pauperum* του Μεσαίωνα (Βίβλοι των φτωχών), αρχικά χειρόγραφων και από το 1462 πλέον τυπωμένων, που κρέμονταν με αλυσίδες από τα αναλόγια και αντικαθιστούσαν τη Βίβλο με σκηνές βιβλικής απεικόνισης και ελάχιστο λόγο (λίγες λέξεις ή λεζάντες στις άκρες της σελίδας), ώστε οι αναλφάβητοι της εποχής να αντιληφθούν το περιεχόμενο των ιερών βιβλίων και αν και δεν πρόκειται για λογοτεχνία, παρά ταύτα είναι αξιοσημείωτη αυτή η πρακτική για τον ρόλο της εικόνας (Χρονοπούλου, χ.χ.)

Η γνωστή ρήση του αρχαίου λυρικού ποιητή Σιμωνίδα του Κείου «την μεν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπώσαν προσαγορεύει, την δε ποίησιν ζωγραφίαν λαλούσαν», δηλαδή

ότι η ποίηση είναι ζωγραφική που μιλά και η ζωγραφική ποίηση που σιωπά, (5ος αιώνας π.χ.) διατρέχει τους αιώνες και, φθάνοντας μέχρι τις μέρες μας, εξακολουθεί να συνοψίζει με τον τρόπο της μιαν αρχετυπική διάζευξη – σύζευξη.

Στη συνέχεια, ο λατίνος ποιητής Οράτιος, του 1ου αιώνα π.χ., έμελλε να έχει τη μεγαλύτερη επίδραση στη συζήτηση γύρω από τις σχέσεις λογοτεχνίας και ζωγραφικής, με την αξιομνημόνευτη αναλογία του: *ut pictura poesis*. Στόχος της αναλογίας ήταν να διαπιστώσει ότι, καθώς ορισμένοι πίνακες αρέσουν μόνο από απόσταση και στο ημίφως, ενώ άλλοι αντέχουν σε λεπτομερειακή εξέταση με δυνατό φως, έτσι ορισμένα ποιήματα μας ευχαριστούν μόνο κατά την πρώτη ανάγνωση, ενώ άλλα αντέχουν σε περισσότερες αναγνώσεις και κριτική εξέταση.

Ο γερμανός αισθητικός στοχαστής της περιόδου του Διαφωτισμού Gotthold Efraim Lessing (1729-1781) επανεξετάζει τη θέση του Ορατίου με την πραγματεία του *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* και αναλύει το αγνώστου τεχνίτη γλυπτικό σύμπλεγμα «Λαοκόων», που βρίσκουμε πλέον στο Μουσείο του Βατικανού, σε παραλληλία προς το χωρίο από την *Αινειάδα* (19 π.χ.) του Βιργιλίου (70-19 π.χ.), από το οποίο ίσως προέρχεται (II.195-227), προβαίνοντας σε σημαντικές παρατηρήσεις γύρω από τις σχέσεις των τεχνών μεταξύ τους.

Το σύμπλεγμα «Λαοκόων» παριστάνει τον Τρώα ιερέα Λαοκόοντα και τους δύο γιούς του να στραγγαλίζονται από φίδια τα οποία -κατά τον μύθο- έστειλε η θεά Αθηνά, όταν ο ιερέας αποπειράθηκε να αποκαλύψει το τέχνασμα του Δούρειου Ίππου. Στον Βιργίλιο, παρατηρεί ο Lessing, τα φίδια τυλίγονται γύρω από τον χιτώνα και τον λαιμό του ιερέα, ενώ εκείνος βγάζει ουρανομήκεις κραυγές. Στο γλυπτό, ένα φίδι τυλίγεται γύρω στη μέση του, άλλο γύρω από το μπράτσο του, ο ίδιος και οι γιοι του εμφανίζονται γυμνοί, ενώ οι κραυγές έχουν ελαττωθεί σε αναστεναγμούς. Ο λόγος της διαφοροποίησης είναι αισθητικός και αφορά στις ιδιότητες που προσιδιάζουν στο κάθε μέσο (<https://bit.ly/36pZOmT>).



Σε ένα ποίημα, ένας χιτώνας δεν κρύβει τίποτα: μπορούμε να δούμε μέσα του κάθε στιγμή. Αντίθετα, στις πλαστικές τέχνες, ο χιτώνας κρύβει το περιεχόμενό του, και, αν θέλει κανείς να δείξει ταυτόχρονα και το σώμα, πρέπει να επιστρατεύσει άλλους τρόπους. Άρα, παρατηρεί ο Lessing, οι δύο τέχνες καθορίζονται από συγκεκριμένους, ως προς το ίδιο μέσο τους, περιορισμούς. Την ίδια ώρα και οι δυο περιοχές της τέχνης συλλαμβάνουν και «αναπαριστούν» με τον τρόπο τους την πραγματικότητα (<https://bit.ly/36pZOmT>). Οι εικαστικές τέχνες είναι τέχνες-αντικείμενα και ορίζουν το αντικείμενό τους σε έναν πραγματικό χώρο, ενώ η λογοτεχνία ανήκει στις τέχνες-κείμενα, δημιουργεί ένα χώρο μη πραγματικό, φανταστικό (Λεοντάρης, 2013: 13-32).

Δεν είναι τυχαίο ότι η ορολογία της ζωγραφικής έχει υιοθετήσει όρους της λογοτεχνίας: μοτίβο, θέμα, εγκιβωτισμός, ακόμη και αφήγηση, αν και η αφήγηση στη λογοτεχνία παραδοσιακά συνδέεται με τον χρόνο, ο οποίος λείπει τυπικά από τη ζωγραφική, και φυσικά η περιγραφή. Ο Δημήτρης Αγγελάτος αναφέρει σχετικά με τον χρόνο και τη στενή σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία:

Ο Αριστοτέλης διευκρινίζει στην Ποιητική ότι όταν περνάς στον χώρο της λογοτεχνίας, εν προκειμένω του μύθου της τραγωδίας, ο καλλιτέχνης παρεμβαίνει στην κανονική ροή του χρόνου. Η μεγαλύτερη πρόκληση για τον καλλιτέχνη είναι ο χρόνος που κυλάει γύρω του. Στην προσπάθειά τους, λοιπόν, οι ζωγράφοι ή οι

συγγραφείς να διαχειριστούν το μεγάλο αυτό θέμα που είναι η ροή του χρόνου, επιδιώκουν τη σύγκλιση, γι' αυτό χρησιμοποιούν κοινές τεχνικές ή ορολογία, όπως τη φωτοσκίαση, την προοπτική ή την αφήγηση. Για παράδειγμα, στην Αναγέννηση, διαβάζει κανείς την πραγματεία του Αλμπέρτι (15ος αι.) για τη ζωγραφική. Εκεί, επειδή δεν υπάρχει ορολογία για να πραγματευθεί την τέχνη, ο Αλμπέρτι χρησιμοποιεί την ορολογία της αριστοτελικής Ποιητικής και της Ποιητικής Τέχνης του Οράτιου. Δηλαδή, παίρνει όρους από την πραγμάτευση της ποίησης και τους φέρνει στη συζήτηση για τη ζωγραφική. Για μένα το παράδειγμα αυτό δείχνει πόσο στενή είναι η σχέση των δύο καλλιτεχνικών ιδιωμάτων. Στην καρδιά του νεοκλασικισμού, ο Νικολά Πουσέν τελειώνοντας τον περίφημο πίνακά του με τίτλο «Μάννα», βασισμένο στη γνωστή βιβλική σκηνή, τον στέλνει στον παραγγελιοδόχο και του λέει: «Διαβάστε την ιστορία που υπάρχει και πείτε μας αν σας ικανοποιεί». Δηλαδή, ο Πουσέν θεματοποιεί το ζωγραφικό του έργο ως αφήγηση μιας ιστορίας. (Αγγελάτος, 2018).

Η λογοτεχνία λοιπόν είναι μια τέχνη που αναπτύσσεται εν χρόνω και ενδείκνυται για την αφήγηση πράξεων, η ζωγραφική και η γλυπτική είναι τέχνες που αναπτύσσονται εν χώρω και ενδείκνυται για την περιγραφή αντικειμένων. Αν, τώρα, ο εικαστικός τεχνίτης θέλει να αφηγηθεί μια ιστορία, όπως στην περίπτωση του γλυπτού «Λαοκόων», τότε θα πρέπει να αναπαραστήσει εκείνη την οριακή στιγμή στην εξέλιξη της ιστορίας που εγκυμονεί τις περαιτέρω αφηγηματικές εξελίξεις, τη λεγόμενη «εγκυμονούσα στιγμή», το *punctum temporis*.

Η αντίστροφη πορεία είναι λιγότερο επιτυχημένη: προκειμένου να περιγράψει ένα σώμα, ο ποιητής πρέπει να διαλέξει εκείνη την ιδιότητά του, που παρουσιάζεται περισσότερο σύμφυτη με τη δράση που υπηρετεί: σχολιάζεται σχετικά η παρουσίαση του άρματος της Ήρας στη ραψωδία Ε της Ιλιάδας (στ. 722-731), η παρουσίαση των ρούχων του Αγαμέμνονα στην Ιλιάδα, όπου ο Όμηρος αντί να περιγράψει απλώς τα ρούχα του Αγαμέμνονα προσθέτει μιαν αφήγηση, μια χρονική διάσταση, με τον Αγαμέμνονα να ντύνεται. Έτσι, δημιουργεί μια διαδοχή γεγονότων εκεί που ο ζωγράφος πρέπει να αρκестεί στο να δείξει τον Αγαμέμνονα με ολόκληρη τη στολή του.



Και παρά τις δυσκολίες μιας τέτοιας μεταγραφής, ο Lessing θεωρεί τη λογοτεχνία τέχνη ανώτερη της ζωγραφικής, και ως προς αυτό αναθεωρεί ριζικά τον Οράτιο. Διότι, εξηγεί, η λογοτεχνία δεν υφίσταται τους περιορισμούς του υλικού που υφίσταται η ζωγραφική ως προς τη νόρμα του ωραίου, που η ίδια θέτει. Στις τέχνες του «φυσικού σημείου», η αναπαράσταση της ασχήμιας ή της φρίκης -των πτωμάτων, του λοιμού- πρέπει να μετριάζεται, γιατί οι συγκεκριμένες τέχνες, λόγω της αμεσότητάς τους, σοκάρουν. Ο περιορισμός αυτός δεν υφίσταται στη λογοτεχνία, όπου η φαντασία μας πλάθει τα πάντα (<https://bit.ly/36pZOmT>).

Η Βασιλική Κανελλιάνου (2013) αναφέρει ότι κατά τον Μεσαίωνα η φράση *ut pictura poesis* συνοδευόταν σχεδόν πάντα από την αντίληψη ότι ενέχει μεγαλύτερη δυσκολία η κατανόηση ενός κειμένου, παρά ενός ζωγραφικού πίνακα. Η γραφή είχε μεγαλύτερη σημασία από τη ζωγραφική: για να απολαύσει κανείς έναν πίνακα, αρκεί μόνο να τον κοιτάξει, ενώ για να απολαύσει ένα γραπτό κείμενο δεν αρκεί μόνο η όραση· βασική είναι η κατανόηση του κειμένου. Ο Leonardo da Vinci, από την Αναγέννηση ακόμα, δείχνει μια προτίμηση για τη λογοτεχνία: δίνει στον λόγο μια οπτική δύναμη, ενώ επιβάλλει στη ζωγραφική τη σιωπή. Έγραψε, λοιπόν, ο Leonardo da Vinci ότι αν αποκαλέσουμε τη ζωγραφική σιωπηλή ποίηση, τότε και η ποίηση μπορεί να θεωρηθεί ποίηση που βλέπεται. Πρόκειται για διατυπώσεις που υποδεικνύουν την ομοιότητα, χωρίς να παραβλέπουν τη διαφορά. Με άλλα λόγια, είναι αναλογικές συγκρίσεις από τις οποίες δεν μπορεί κανείς να βγάλει επακριβείς ισοδυναμίες μεταξύ καλλιτεχνικών συστημάτων, τα οποία είναι αντικειμενικά διαφορετικά: είναι προφανές ότι η λογοτεχνία και η ζωγραφική δεν είναι το ίδιο, καθώς η κάθε μια, αναπαριστά την πραγματικότητα με διαφορετικό τρόπο. (Κανελλιάνου, 2013: 177-183).

Ακόμα και σήμερα, πολλοί ποιητές σχολιάζουν τις εικόνες των ποιημάτων με εικαστικούς όρους. Ο Δήμος Χλωπτσιουδής (2014) γράφει για τον Σαχτούρη: «Ποίηση εικονιστική, εικαστικά στοιχεία στην ποίησή του (μορφικά θυμίζει την κυβιστική ζωγραφική: σχήματα παραμορφωμένα, δυνατά χρώματα, αιφνιδιαστικοί συνδυασμοί). Χρησιμοποιεί ευρέως χρώματα με μία λιτότητα, κρυπτικότητα και αντιλυρισμό. Εικόνες με αντιθετική συναρμογή και μεταφορική λειτουργία. Είναι φανερή η αγάπη του προς τη ζωγραφική και ορατές οι επιδράσεις του εξπρεσιονισμού». Ο ίδιος ο καλλιτέχνης άλλωστε είχε χαρακτηρίσει την ποίησή του «ζωγραφισμένη» και είχε τονίσει ότι τα χρώματα είναι καθοριστικά για την ποίησή του, ιδιαίτερα το κόκκινο και το μαύρο. («το μαύρο και το κόκκινο του αίματος, το χρώμα της ζωής και των ημερών μου»). Κι ακόμη ο Γιώργος Σεφέρης συνδέει την ποίησή του με τις εικόνες: «Κάποτε συλλογίζομαι πως τούτα εδώ που γράφω δεν είναι άλλο παρά εικόνες που κεντούν στο δέρμα τους φυλακισμένοι ή πελαγίσιοι». (Χρονοπούλου, χ.χ.).

«Ζηλεύοντας» από την πλευρά του, τρόπον τινά, τις ποιητικές εικόνες ο ζωγράφος Νικόλαος Γύζης έγραφε στις αρχές του 20ού αιώνα: «Πόσον πτωχός είναι ο ζωγράφος απέναντι του ποιητού! Αν ξαναγεννηθώ, θα γίνω ποιητής και μουσικός.», ενώ ο Σωτήρης Σαράκης επισημαίνει ότι ο τρόπος του αφηγητή είναι η εικόνα. Αναφέρει μάλιστα ότι στον τόπο του (στην περιοχή του Αγρινίου) αντί για το ρήμα «ζωγραφίζω» χρησιμοποιούν τη λέξη «στορίζω».

Ο μυθιστοριογράφος Gustave Flaubert, υποστηρίζοντας ακριβώς την πλούσια εικονιστική διάσταση των λέξεων, έλεγε: «Μια γυναίκα ζωγραφισμένη είναι μια γυναίκα, μια γυναίκα γραμμένη παραπέμπει σε χίλιες γυναίκες».

Αλλά και ο κατεξοχήν εικαστικός ποιητής Μίλτος Σαχτούρης διαπίστωνε: «Η ζωγραφική με βοήθησε πολύ στην ποίησή μου. Ορισμένα ποιήματά μου βγήκαν από οράματα ζωγράφων που είχα δει, και από εικόνες εν γένει. Αλλά αγαπώ και τη ζωγραφική σαν ζωγραφική. Αν δεν ήμουν ποιητής, θα ήθελα να είμαι ζωγράφος. Αυτά που ζωγραφίζω εγώ είναι ποιήματα, δεν είναι ζωγραφιές...». Κι ο Ακριθάκης, από την άλλη: «Δεν σπούδασα τη ζωγραφική στην Καλών Τεχνών. Σπούδασα τη ζωγραφική διαβάζοντας ποίηση».

Ο Σωτήρης Σαράκης, ποιητής ο ίδιος, βεβαιώνει γι' αυτή τη διαδρομή, θεωρώντας ότι πολλά από τα ποιήματα γνωστών ποιητών έλκουν τη δημιουργία τους από μian εικόνα. Φαντάζεται, για παράδειγμα, τον Καβάφη μπροστά σε μian εικόνα θλιμμένης Παναγιάς να συλλαμβάνει την ιστορία με τον νεκρό ναύτη και τη μάνα του και να την αποτυπώνει στο ποίημα «Δέησης». Η φωτογραφία της μάνας που θρηνεί τον γιο της από το Μάη του 36 στη Θεσσαλονίκη δημοσιεύτηκε στην πρώτη σελίδα του Ριζοσπάστη και μεταπλάστηκε σε

ποίημα από τον Γιάννη Ρίτσο («Επιτάφιος»), που συγκλονισμένος έγραψε σε μια μέρα τα τέσσερα πρώτα μέρη του ποιήματος, που δημοσιεύτηκαν στην ίδια εφημερίδα με τίτλο «Μοιρολόι» (Χρονοπούλου, χ.χ.).

Επιπλέον, ο Δημήτρης Αγγελάτος, σε συνέντευξή του στην εφημερίδα Καθημερινή, αναφέρεται στο βιβλίο του «Λογοτεχνία και Ζωγραφική: Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης» (Gutenberg, Αθήνα 2017), που αποτελεί γεγονός για το πεδίο της Συγκριτικής Φιλολογίας και κάνει λόγο για τους όρους «σύγκλιση» και «σύναψη» των δύο καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, λογοτεχνίας και ζωγραφικής. Στη «σύγκλιση» ο καλλιτέχνης (είτε πρόκειται για λογοτεχνία, είτε για ζωγραφική), οικειοποιείται προδιαγραφές του αντίστοιχου διαφορετικού καλλιτεχνικού ιδιώματος, οπότε εκεί «συγκλίνουν» τα δύο καλλιτεχνικά ιδιώματα.

Ο Αγγελάτος χρησιμοποιεί τον όρο «σύναψη», για να προσδιορίσει αντιλήψεις για τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική, σύμφωνα με τις οποίες τα δύο αυτά ιδιώματα γίνονται ένα, αδιαίρετο ένα. Και αυτή η αντίληψη, βέβαια, έχει ένα πολύ χαρακτηριστικό ιστορικό στίγμα (Γερμανικός Ρομαντισμός). Στην έρευνά του ασχολείται με την αρχαϊκή αντίληψη της ζωγραφικής, όπως, για παράδειγμα, εμφανίζεται στον Όμηρο, με το θεμελιώδες παράδειγμα της ασπίδας του Αχιλλέα στη ραψωδία Σ της Ιλιάδας, όπου έχουμε τον λόγο, που είναι ο λόγος του ποιητή, ο οποίος καθώς εκθέτει τη χάραξη της ασπίδας που κάνει ο Ήφαιστος (τα λεγόμενα «ηφαιστότευκτα»), την αποδίδει. Εκεί βρίσκεται και η πρώτη ένδειξη της λογοτεχνίας, η οποία διεκδικεί από τη χάραξη, θα λέγαμε με σημερινούς όρους από τη ζωγραφική, κάτι που έχει χάσει η λογοτεχνία: την εικόνα.

Επίσης, από πλευράς λογοτεχνίας, το «Άγνωστο αριστούργημα» (1831) του Μπαλζάκ, έργο που αναφέρεται σε έναν ζωγράφο, που αναζητά την ομορφιά και προσπαθεί να τελειοποιήσει έναν πίνακα, τον οποίο τελικά καταστρέφει, δεν τον φέρνει εις πέρας. Όλο το έργο κατακλύζεται από συζητήσεις για τη ζωγραφική, που θεωρείται ότι επηρέασαν αρκετούς καλλιτέχνες. Συγκεκριμένα, ο Πικάσο αγαπούσε το «Άγνωστο Αριστούργημα» και με αφορμή αυτό έφτιαξε μια σειρά σχεδίων, ενώ 100 χρόνια περίπου μετά τη συγγραφή του βιβλίου, στα μέσα της δεκαετίας του 1930, εγκαταστάθηκε στο μέγαρο όπου διαδραματίζεται η ιστορία και εκεί ζωγράφησε την Γκουέρνικα. Επιπλέον, ο Σεζάν δυο χρόνια πριν από το θάνατό του εξομολογήθηκε ότι μόλις διάβασε την ιστορία του ζωγράφου ήρωα του Μπαλζάκ στο Άγνωστο Αριστούργημα, που δεν κατάφερε να πραγματοποιήσει τους καλλιτεχνικούς του στόχους, ξέσπασε σε κλάματα πιστεύοντας ότι ο ίδιος ενσαρκώνει αυτόν τον τραγικό ήρωα. Θεωρούσε ότι είχε τον ίδιο στόχο με τον ήρωα του Μπαλζάκ: να εκφράσει με χρώμα

τη ζωή. Έτσι, έχουμε τον αφηγητή-συγγραφέα Μπαλζάκ, ο οποίος προσπαθεί να αποδώσει (και το καταφέρνει) την παροντικότητα της ζωγραφικής δημιουργίας. (Αγγελάτος, 2018).

Τέλος, η Έλενα Μαρούτσου, σχολιάζοντας τη σχέση λογοτεχνίας και ζωγραφικής, θεωρεί την πεζογραφία πιο συντηρητική από όλες τις τέχνες:

Για να εξηγούμαστε: δεν μιλάω για το περιεχόμενο. Βιβλία που θεωρήθηκαν υβριστικά ή πορνογραφικά ή απειλητικά για το όποιο θρησκευτικό ή πολιτικό σύστημα έχουν κατά καιρούς απαγορευτεί και οι συγγραφείς τους έχουν υποστεί πάμπολλα δεινά. Μιλάω όμως τώρα για τη μορφή. Μιλάω για τον κώδικα. Με αυτή την έννοια η πεζογραφία είναι και θα παραμείνει η πιο συντηρητική απ' όλες τις τέχνες. Στη ζωγραφική θα γίνει δεκτή μια αγελάδα κομμένη εγκάρσια στα δύο διατηρημένη στη φορμόλη. Ένας πίνακας λευκός. Πόση ανοχή θα έδειχνε ο αναγνώστης σκέφτομαι απέναντι σε ένα βιβλίο λευκό; Ή έστω μερικές σελίδες επί τούτου μουτζουρωμένες; Θα στεκόταν με ενδιαφέρον μπροστά στην έμπνευση του συγγραφέα να αφαιρέσει από το κείμενό του όλα τα ω; Ή να γράψει ένα ολόκληρο κεφάλαιο απαρτιζόμενο από επιφωνήματα; Νομίζω πως σε όλους μας έχει τύχει να πάμε σε μια έκθεση κι ενώ δεν μας δημιουργεί κάποιο ιδιαίτερο συναίσθημα ή σκέψη, να δώσουμε πάραυτα ένα περιθώριο σφάλματος κρίσης στον εαυτό μας επειδή μπορεί και να μην καταλάβαμε καλά ή να μην ήμασταν στην κατάλληλη διάθεση εκείνη τη μέρα.

Συχνά, ως πεζογράφος, σφιγμένη μέσα στην προκαθορισμένη σημειολογία της γλώσσας (γεννιόμαστε μέσα στη γλώσσα, όπως έλεγε ο Λακάν, με την έννοια ότι δεν επιλέγουμε εμείς τη σημασία που έχει η κάθε λέξη), συχνά ζηλεύω την ελευθερία κινήσεων της ζωγραφικής που μπορεί σύμφωνα με το κέφι της να επαναπροσδιορίζει κάθε φορά τη σχέση περιεχομένου και μορφής, σημαίνοντος και σημαινόμενου. Ενώ, όταν εγώ θα πληκτρολογήσω τη λέξη «κουτί», είμαι δεσμευμένη απέναντι στον αναγνώστη να μην εννοώ κάτι διαφορετικό από αυτό που εννοούνε κι όλοι οι άλλοι με την ίδια λέξη, ένας ζωγράφος μπορεί να φτιάξει ένα κουτί που να σημαίνει χίλια πράγματα. Παρ' όλο που και η λογοτεχνία και η ζωγραφική, σκέφτομαι, είναι πλασμένες απ' την ανάγκη του ανθρώπου για έκφραση -αυτή η ανάγκη είναι η μάνα τους- διαφέρουνε πολύ στο χαρακτήρα γιατί είναι από διαφορετικό πατέρα. Πατέρας της λογοτεχνίας είναι ο λόγος, ενώ της ζωγραφικής το φως. Αυστηρός ο πρώτος, άπιαστος και φασματικός ο δεύτερος. (Μαρούτσου, 2013).

2.2.1. Αλληλεπιδράσεις Λογοτεχνίας και Ζωγραφικής-Παραδείγματα.

Η ιστορία του πολιτισμού είναι μια ατέλειωτη μάχη μεταξύ εικαστικών και γλωσσικών σημείων, καθώς οι αλληλεπιδράσεις των δύο μορφών τέχνης είναι διαρκείς αλλά και η επικοινωνία μεταξύ τους, μακρά και τελικά αέναη (Χρονοπούλου, χ.χ.).

Η εφόρμηση της ποίησης ή της λογοτεχνίας από τη ζωγραφική και το αντίστροφο είναι συνήθης. Μάλιστα, αποτελεί και καταφύγιο των καλλιτεχνών σε στιγμές έλλειψης έμπνευσης.

Ο Ελύτης και ο Εγγονόπουλος έγραψαν ποιήματα για τον Πικάσο. Ο Δημήτρης Ασλάνογλου έχει γράψει δυο ποιήματα με έμπνευση από την Γκουέρνικα. Στο ίδιο έργο κάνει αναφορά και ο Καββαδίας («Του ταύρου ο Πικάσο ρουθούνιζε βαριά»), που πολύ αγαπούσε τη ζωγραφική και συχνά την ανέφερε στα ποιήματά του.

Πολύ πρόσφατα (2014) 10 νέοι ποιητές μελέτησαν και εμπνεύστηκαν από πίνακες της συλλογής Βογιατζόγλου και το έργο τους αποτυπώθηκε στην έκδοση με τον τίτλο «Λόγος και Εικόνα» (εκδ. Γαβριηλίδη). Πολλά είναι τα ποιήματα και στην ξένη λογοτεχνία που αντλούν έμπνευση από πίνακες. Ο Βίκτωρ Ουγκώ εμπνεύστηκε ποίημα από τον πίνακα του Μιγέ «Ο άνθρωπος με την αξίνα». Ο Πωλ Ελύάρ έγραψε ποίημα για την Γκουέρνικα αλλά και για τον Πικάσο, καθώς και για τους Πάουλ Κλέε, Τζόρτζιο Ντε Κίρικο και Μαξ Έρνστ. Οι Μαλαρμέ και Φλωμπέρ έγραψαν για το «Χορό της Σαλώμης» του Μορώ. Ο Ωντεν στο «Μουσείο Καλών Τεχνών» αντλεί από το «Τοπίο με την πτώση του Ίκαρου» του Πίτερ Μπρέγκελ, όπου μάλιστα ο ποιητής υιοθετεί τη στάση του ζωγράφου να υποτιμήσει ζωγραφικά το θέμα της πτώσης, για να κυριαρχήσουν οι εικόνες της ζωής, που συνεχίζεται. Ο Ωντεν έχει γράψει και ποίημα «Η ασπίδα του Αχιλλέα» στηριγμένος στην έκφραση του Ομήρου. «Ο άντρας με την μπλε κιθάρα» του Γουάλας Στίβενς από το «Ο γέρος κιθαριστής» του Πικάσο, η «Εναστρη νύχτα» της Άννας Σέξτον από την Έναστρη νύχτα του Βαν Γκογκ, «Οι ανήσυχες Μούσες της Σύλβιας Πλαθ από τις «Ανήσυχες Μούσες» του Ντε Κίρικο και πολλά άλλα.

Την ίδια στιγμή, καθώς πολλοί αφηγηματικοί πίνακες περιέχουν ήδη μια ιστορία, αποτέλεσαν έμπνευση για μυθιστορήματα. Ο διάσημος πίνακας του Βερμέερ «Το κορίτσι με το σκουλαρίκι» ενέπνευσε την Τρέισι Σεβαλιέ, η οποία έγραψε το γνωστό μυθιστόρημα «Το κορίτσι με το μαργαριταρένιο σκουλαρίκι», ενώ τα βήματά της ακολούθησε η Σούζαν Βρίλαντ για τα μυθιστορήματά της «Το πάθος της Αρτεμισίας Τζεντιλέσκι» και «Το κορίτσι με τον υάκινθο» και τα δυο εμπνευσμένα από την ιστορία της τέχνης. Η ίδια αναφέρει ως προδρόμους της τον Εμίλ Ζολά (που στο «Δημιούργημα» έχει έναν κεντρικό ήρωα με στοιχεία από τον Μανέ, τον Μονέ, τον Πισαρό και τον Σεζάν) και τον Ίρβινγκ Στόουν

(δεκαετίες 40-50), που έγραψε μυθιστορήματα βασισμένα στις ζωές του Μιχαήλ Αγγελού, του Βαν Γκογκ και του Πισαρό (Χρονοπούλου, χ.χ.).

Αρκετοί υπήρξαν και οι ζωγράφοι που εμπνεύστηκαν από ποιητές ή μυθιστοριογράφους: «Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα» είναι ένα από τα πιο γνωστά έργα του Θεόφιλου, βασισμένο στο εκπληκτικό ποίημα με μεγάλη λογοτεχνική αξία που δημιουργήθηκε από τον Βιτσένζο Κορνάρο στη Κρήτη τον 17ο αιώνα, όπου παρουσιάζεται μια κρυφή συνάντηση των δύο ερωτευμένων. Η Αρετούσα ανταποκρίνεται στον έρωτα του Ερωτόκριτου, ο οποίος έχει ανεβεί με σχοινένια σκάλα στο μπαλκόνι της. Το έργο μορφολογικά είναι ενδεικτικό της πριμιτίφ τεχνικής του Θεόφιλου.



Το ποίημα «Τα κεριά» του Καβάφη, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία αυτού του πίνακα από τον Χρήστο Μποκόρο.

Κωνσταντίνος Καβάφης «Κεριά»

Του μέλλοντος η μέρες στέκοντ' εμπροστά μας

σα μια σειρά κεράκια αναμένα —

χρυσά, ζεστά, και ζωηρά κεράκια.

Η περασμένες μέρες πίσω μένουν,

μια θλιβερή γραμμή κεριών σβυσμένων•

τα πιο κοντά βγάζουν καπνόν ακόμη,

κρύα κεριά, λωμένα, και κυρτά.

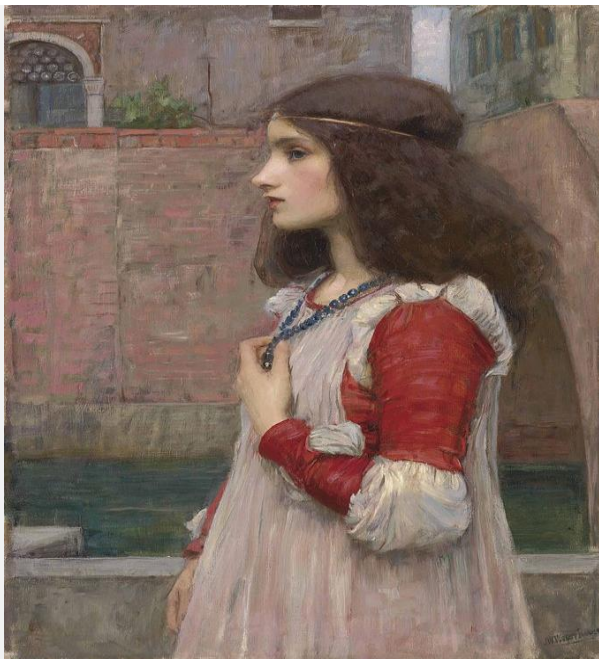
Δεν θέλω να τα βλέπω• με λυπεί η μορφή των,
 και με λυπεί το πρώτο φως των να θυμούμαι.
 Εμπρός κυττάζω τ' αναμένα μου κεριά.
 Δεν θέλω να γυρίσω να μη διω και φρίζω
 τι γρήγορα που η σκοτεινή γραμμή μακραίνει,
 τι γρήγορα που τα σβυστά κεριά πληθαίνουν



Επίσης η εικονογράφηση για το ποίημα του Καβάφη «Ωραία λουλούδια και άσπρα που ταίριαζαν πολύ», το 1964 του Γιάννη Τσαρούχη.



Στον πίνακα ο J. W. Waterhouse, γνωστός για τα έργα του με αιθέριες και μυστηριώδεις γυναικείες μορφές, απεικονίζει τη γλυκύτατη Ιουλιέτα του έργου «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» του Ουίλιαμ Σαίξπηρ να περπατά θλιμμένη δίπλα σ' ένα κανάλι της Βενετίας. Φορά ένα υπέροχο αέρινο αναγεννησιακό φόρεμα και αφηρημένη κρατά το μπλε περιδέραιο της (ο πίνακας ονομάζεται και το «Μπλε περιδέραιο»).



Το σκίτσο του Δον Κιχώτη, πρωταγωνιστή του ομώνυμου κλασικού έργου του Ισπανού συγγραφέα Μιγκέλ ντε Θερβάντες Σααβέδρα και του συντρόφου του Σάντσο Πάντσα, ζωγραφισμένο από τον Pablo Picasso, εμφανίστηκε στο γαλλικό εβδομαδιαίο περιοδικό Les Lettres Françaises το 1955. Πολύ διαφορετικό από τα έργα της μπλε και της ροζ περιόδου του ζωγράφου, καταφέρνει με απλές τολμηρές γραμμές να συλλάβει την αίσθηση του μάταιου της περιπλάνησης των δυο αντρών και την εξάντληση που τους συνοδεύει.



Τέλος, με αφορμή την έκθεση ζωγραφικής «Ποιητικά», στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (Οκτώβριος 2019-Ιανουάριος 2020), ο ζωγράφος Γιάννης Ψυχοπαίδης αναφέρει πως πρόκειται για μία εικαστική συνομιλία δύο τεχνών, της ζωγραφικής και της ποίησης, με αφορμή την «Οδύσσεια» του Ομήρου, τον Παρμενίδα, τον Ηρώδα, τον Κάλβο, τον Μπαίρον, τον Παλαμά, τον Καβάφη, τον Καρυωτάκη, τον Λόρκα, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Ρίτσο, τον Εμπειρίκο, τον Σαχτούρη, τη Δημουλά, μέχρι και τον Κοντό, τον Φωστιέρη, τον Βλαβιανό, τον Κυπαρίσση, τον Μεταξά και τον Σιώτη.

Η ροή της ποίησης και αυτή της ζωγραφικής είναι σαν δύο ανυπότακτα ποτάμια που τρέχουν παράλληλα. Όταν η ζωγραφική συνομιλεί με την ποίηση, δεν υποτάσσεται σ' αυτήν. Διατρέχει μαζί μ' αυτήν και παράλληλα μ' αυτήν σε διαφορετικές διαδρομές έναν κοινό εκφραστικό τόπο με κοινούς στόχους, έχοντας το βλέμμα στραμμένο η μία στην άλλη. Οι ράχες των βιβλίων από τα ράφια της βιβλιοθήκης γύρω μας αποτελούν στηρίγματα αυτής της σχέσης που λαμβάνει χώρα εδώ· της συνάντησης ζωγραφικής και ποίησης. Τα έργα προσπαθούν να διατηρήσουν την αθωότητα της πρώτης ανάγνωσης και να συντονίσουν τον διαφορετικό λόγο που παράγουν οι δύο αυτές τέχνες. Είναι μια έκθεση με βαθιές ρίζες στον γραπτό λόγο και την ποίηση, κατέληξε.

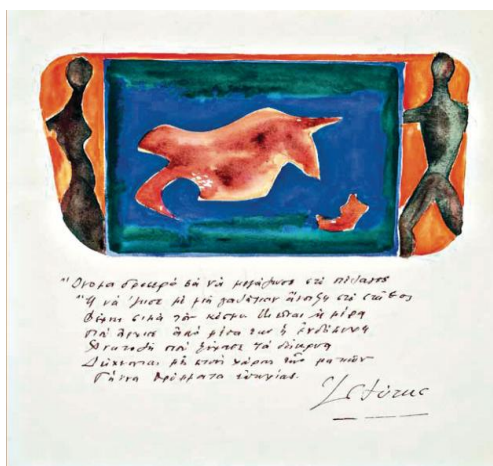
Ο ιστορικός τέχνης Ντένης Ζαχαρόπουλος σχολιάζει σχετικά: «Η σχέση αυτή μας φέρνει αντιμέτωπους με ένα πρόσωπο που κρατάει κρυμμένο μέσα του τον λόγο. Τα έργα του περνούν από τα χειρόγραφα σε στίχους, τους οποίους δεν εικονογραφεί, αλλά αφήνει να διαγράφονται μέσα στα έργα του ως υπόνοιες, προτάσεις, πλάγιες απόψεις ή στιγμές που σε υποβάλλουν χωρίς αποχρώντα λόγο, σχόλιο ή επεξήγηση». (Βασιλειάδου, 2019).

Υπήρξαν όμως ζωγράφοι που ήταν και ποιητές και το αντίστροφο. Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο Νίκος Εγγονόπουλος, κύριος εκφραστής του σουρεαλισμού στην Ελλάδα. «Η μεγάλη μου αγάπη στη ζωή ήταν η ζωγραφική. Κάθε ώρα που δεν την αφιερώνω στη ζωγραφική, τη θεωρώ χαμένη», έλεγε ο ίδιος, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι καθημερινά αφιέρωνε τρεις ώρες το πρωί και τρεις ώρες το απόγευμα στη μεγάλη του αγάπη. Ενώ για την ποίηση είχε δηλώσει ότι: «Ως είμαι ζωγράφος το επάγγελμα, και θεωρώ άλλωστε την ποίηση σαν ζήτημα εντελώς προσωπικό, δεν ένιωσα ποτέ κανενός είδους επιθυμία να ιδώ τα ποιήματά μου δημοσιευμένα. Μου αρκούσε κυρίως, που τα έγραφα. Κατόπιν, βέβαια, δεν είχα καμία αντίρρηση να τα διαβάσω σε κάνα φίλο, ενίοτε σε μικρό κύκλο ακροατών, δυο-τρεις το πολύ που μου το ζητούσαν» (Βαθίστα, 2018).

Ο Οδυσσεάς Ελύτης, ποιητής εθνικός και οικουμενικός, έδωσε υπόσταση στη θεϊκή φύση, το μυστήριο της ζωής, τον άνθρωπο και τα πάθη του. Εκτός από τις λέξεις, διατηρούσε

πάντα στενή σχέση με το εικαστικό λεξιλόγιο. «Εγώ κολακεύομαι να πιστεύω ότι, αν δεν είχα γίνει ποιητής, θα μπορούσα να είμαι ένας καλός ζωγράφος», έγραφε ο κορυφαίος νομπελίστας μας στην «Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό» (εκδ. Ύψιλον). Παρομοίαζε τα χρώματα με τις βιταμίνες του και όπως μας είχε πει παλαιότερα η ποιήτρια Ιουλία Ηλιοπούλου, θεματοφύλακας των πνευματικών του δικαιωμάτων: «Υπήρχαν στιγμές που ένιωθε ότι η ποίηση είναι αχάριστη, δεν επιστρέφει τη χαρά της εικόνας της, ενώ η ζωγραφική τού επέστρεφε χαρά οπτική». Μάλιστα τον Μάρτιο του 1936 συμμετείχε στην «Πρώτη Υπερρεαλιστική Εκθεση των Αθηνών», που οργάνωσε ο Εμπειρικός, όπου έδειξε για πρώτη φορά τα κολάζ του - «συνεικόνες» θα τα ονομάσει αργότερα. Η θέση του ωστόσο ήταν ξεκάθαρη:

Ανάμεσα στα κολάζ των υπερρεαλιστών και τα δικά μου, υπάρχει, εκτός από τη διαφορά του υλικού και άλλη μία ακόμη: ότι ενώ εκείνοι αποβλέπανε στο να υλοποιήσουν μια παραδοξότητα, εγώ προσπαθούσα να αιχμαλωτίσω ένα όραμα με απαιτήσεις πλαστικές. Επεδίωκα με το τελικό αποτέλεσμα κάτι παραπλήσιο μ' αυτό που θα επεδίωκε ένας ζωγράφος. Και αυτό μου στοίχιζε ώρες εργασίας και αφάνταστο μόχθο που, μερικοί επιπόλαιοι από τους θεατές, όχι μόνο δεν τον διέγνωσαν, αλλά με κατηγορήσαν και για προχειρολογία και παιδικότητα. Μου χρειάστηκε να κάνω εκατοντάδες δοκιμές συνδυασμών για κάθε έργο, ούτως ώστε το παραμικρό κοκκινάκι, π.χ. σ' ένα σημείο της σύνθεσης να έχει το αντίστοιχό του σε κάποιο άλλο ή όλα τα ετερόκλητα στοιχεία που συνδυάζονται να είναι φωτισμένα από την ίδια πλευρά. Ως και το πλάτος ή η υφή από τις πλάγιες λουρίδες που χρειάστηκε κάποτε να προσθέσω για να επιτύχω ένα πιο σωστό «καντράρισμα» είναι μελετημένα ως την τελευταία τους λεπτομέρεια (Σπίνου, 2016).



Επίσης, ο Κόντογλου, οι Χουλιαράς και Πεντζίκης ήταν αξεχώριστα ζωγράφοι και λογοτέχνες, ασφαλώς ο Ρίτσος, ο οποίος ήταν πρώτιστα ποιητής, ζωγράφιζε ή σχημάτιζε

ανθρώπινες κυρίως μορφές, αυτούς που η πατρίδα εξόριζε, πάνω σε πέτρες και ρίζες, κομμάτια από κουτιά τσιγάρων, όλα ταπεινά υλικά της εξορίας. Ο Ρίτσος προσπαθούσε να αποτυπώσει σε μικρογραφία και να διοχετεύσει την απελπισία, αλλά και τις άσβεστες ελπίδες του, ζωγραφίζοντας την ασχήμια, αλλά και την αγάπη του για τη ζωή και την ομορφιά.



Οι Σεφέρης και Εμπειρίκος άσκησαν την τέχνη της φωτογραφίας. Ο Σεφέρης πάντως πειραματιζόταν και με το σχέδιο, ιδίως με τις αγαπημένες του γοργόνες. Στο σπίτι του στην οδό Άγρας ένα ντουλάπι της βιβλιοθήκης του είναι επιζωγραφισμένο από τον ίδιο με το αγαπημένο του θέμα. Είναι επίσης γνωστό ότι οι Ελύτης (κυρίως) και Σεφέρης συνέγραψαν αισθητικά δοκίμια και ασχολήθηκαν με ζωγράφους, όπως τον Θεόφιλο. Ο Σεφέρης έγραψε και το εισαγωγικό σημείωμα στον κατάλογο της έκθεσης του Κύπριου ζωγράφου και φίλου του Αδαμάντιου Διαμαντή.

Αλλά και γενικότερα η εικόνα (πραγματική ή φανταστική) πολλές φορές βρίσκεται (ή φανταζόμαστε ότι βρίσκεται) στην αφετηρία της έμπνευσης ενός ποιητή ή λογοτέχνη. (Χρονοπούλου, χ.χ.).

2.3. Λόγος και εικόνα στην τέχνη των εικονογραφημάτων

Μέχρι σήμερα έχουν χρησιμοποιηθεί αρκετοί όροι για να περιγράψουν το σύγχρονο εικονογράφημα. Οι Αγγλοσάξονες χρησιμοποιούν το comic strip (κωμικές λωρίδες), οι Γάλλοι το bandes dessinées (ζωγραφιστές λωρίδες), οι Ιταλοί το Fummeti (συννεφάκια). Οι Έλληνες μελετητές του είδους χρησιμοποιούν ανάλογα σε ποιο είδος αναφέρονται κάθε φορά, διαφορετικούς όρους, όπως κόμικς, εικονογραφημένες ιστορίες, εικονοαφηγήσεις, ιδεογράμματα, σκίτσα. Η υιοθέτηση του όρου εικονογραφήματα συμπεριλαμβάνει όλες τις

μορφές αυτής της τέχνης, η οποία ακολουθεί τη μεθοδολογία και την τεχνική που είχε κατακτηθεί σε όλες τις παλαιότερες και σύγχρονες μορφές της, με κυριότερους ιστορικούς σταθμούς την Παλαιολιθική και Προϊστορική εποχή, την κινέζικη τέχνη, τη μεσοποτάμια, την αιγυπτιακή. Επίσης, στην αρχαία ελληνική τέχνη, τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή (Παπαδημητρίου, 2013).

Θεωρούμε λοιπόν ότι τα εικονογραφήματα είναι τέχνη αυτόνομη κι όχι δευτερεύουσα, με χαρακτηριστικά που την καθιστούν τέχνη σημαντική, που έχει τον δικό της χώρο ανάπτυξης. Είναι η τέχνη που διαπλέκει εικόνα ή εικόνες με λόγο και έχει την πρόθεση της αφήγησης. Εικόνα και λόγος έτσι όπως είναι διαρθρωμένα με τα χαρακτηριστικά της εικονοαφήγησης, στοιχειοθετούν μικρές ή μεγάλες ιστορίες. Ο λόγος δεν αναγράφεται μόνο, αλλά «εικονίζεται», σχηματοποιείται με συνέπεια ως προς το περιεχόμενό του. Συμπλέκεται με την εικόνα, ώστε το αποτέλεσμα να παρουσιάζεται ενιαίο. Ο χώρος, δηλαδή, το τοπίο του βάθους «στήνεται» με τρόπο θεατρικό ή κινηματογραφικό, λες και πρόκειται για σκηνικό, αν και υπάρχουν περιπτώσεις που δεν αποδίδεται το βάθος.

Επιπλέον, η τέχνη των εικονογραφημάτων αναπτύσσεται ως φαινόμενο παράλληλα με την ονομαζόμενη μεγάλη τέχνη (ζωγραφική, γλυπτική) και αρκετές φορές κυρίως η ζωγραφική και η γλυπτική, υιοθέτησαν σε διάφορες ιστορικές περιόδους τη μεθοδολογία της εικονοαφήγησης. Η αφηγηματικότητα αυτή έχει στόχο την επικοινωνία του καλλιτέχνη και του κοινού, καθώς και την άμεση μετάδοση κάποιου μηνύματος (πολιτικού ή κοινωνικού). Στις μέρες μας, πολλά εικονογραφήματα αποτελούν έκφραση αντίστασης στον κοινωνικό συμβιβασμό, που υπονομεύει συνειδήσεις και χαρακτήρες, ασκούν έντονη κριτική σε πρόσωπα και κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις και δημιουργούν από πολύ νωρίς αντιπάλους.

Ο λόγος ή ο υπονοούμενος λόγος που χρησιμοποιούν με λογοτεχνικές, καλλιτεχνικές, πολιτικές-ιδεολογικές αναφορές έχουν δημιουργήσει ένα φανατικό κοινό που έχει την ανάγκη να ακούσει αυτόν τον λόγο, ο οποίος αντιτίθεται συχνά με συντηρητικές «καθωσπρέπει» κυρίαρχες απόψεις. Ο λόγος των εικονογραφημάτων ή αλλιώς το σενάριό τους είναι διαφορετικός από τον λόγο της πεζογραφίας (Παπαδημητρίου, 2013). «...Αν υποθέσουμε πως θέλεις να αφηγηθείς την ίδια ακριβώς ιστορία σ' ένα διήγημα, για παράδειγμα, και σ' ένα κόμικ, στην δεύτερη περίπτωση το κείμενο οφείλει να είναι πολύ πιο σύντομο. Βασικό στοιχείο στα κόμικς, είναι η ισορροπία ανάμεσα σε λόγο και εικόνα. Αν ο λόγος είναι πολύς «πνίγει τις εικόνες» (Βανέλλης, 1998 όπ. αναφ. στο: Παπαδημητρίου, 2013).

2.3.1. Μορφές τέχνης όπου η εικόνα «συναντά» τον λόγο και τη γραφή

-Το εικονογραφημένο βιβλίο

Το εικονογραφημένο βιβλίο, ή εικονοβιβλίο κατά τον Μπενέκο, (1990, στο Αναστασία Ρουτζούνη-Μπίκα, 2005:339-344) είναι το βιβλίο που το περιεχόμενό του εκφέρεται ενσυνείδητα, ή αποκλειστικά μέσω των εικόνων του, ή με τη συνδρομή του λόγου υποστηριζόμενου από εικόνες. Αν αναφερθούμε μάλιστα και σε πολύ μικρές ηλικίες, λόγω της «αναγνωστικής εξάρτησης» του παιδιού, το εικονογραφημένο βιβλίο, θα πρέπει να «διαβάζεται» από το παιδί, χωρίς τον υποταγμένο στον εικαστικό λόγο κείμενό του, καθώς η εικόνα είτε περιγραφική, είτε ερμηνευτική του κειμένου, είναι το ίδιο αυτόνομη όσο με το κείμενο, ως μέσο επικοινωνίας (Παρμενίδης, 1986).

Τα περισσότερα εικονογραφημένα βιβλία αποτελούν σύζευξη και των δύο διαφορετικών τεχνών και εκφραστικών μέσων-εικονογράφησης και κειμένου-χωρίς την έμμεση παρουσία της μιας τέχνης μέσα στην άλλη. Αλληλοεπηρεάζονται, αλλά δεν αποβλέπουν σε μία ταύτιση, αφού είναι εκ των πραγμάτων αδύνατο (Βλαχόπουλος, 1990 όπ. αναφ. στο: Α. Ρουτζούνη-Μπίκα, 2005:339-344).

Ανοίγοντας ένα παιδικό εικονογραφημένο βιβλίο, ενώ θα περιμέναμε να περιέχει εικόνες και λέξεις οργανωμένες όπως είχαμε συνηθίσει μέχρι τώρα, βρίσκουμε κάτι διαφορετικό και οι προσδοκίες μας ανατρέπονται. Το εικονογραφημένο βιβλίο αποκτά μια νέα μορφή. Σε ένα κλασικό τρόπο οργάνωσης κειμένου που περιέχει εικόνες και λόγο οι εικόνες διαχωρίζονται ξεκάθαρα από τις λέξεις ή καταλαμβάνουν διαφορετική θέση στη σελίδα του βιβλίου. Η εικόνα δηλαδή, συνήθως συνοδεύει, συμπληρώνει τα νοήματα του κειμένου, διακοσμεί ή αποσαφηνίζει. Ο λόγος στην περίπτωση αυτή έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από την εικόνα. Στο σύγχρονο όμως εικονογραφημένο βιβλίο βλέπουμε τις λέξεις να ανακατεύονται με τις εικόνες, τις λέξεις να μοιάζουν με εικόνες, τις εικόνες να ανατρέπουν τα νοήματα των λέξεων και τις δομές του κειμένου να ανασχηματίζονται. Αυτές οι ανατροπές δημιουργούν ένα νέο παιδικό εικονογραφημένο του οποίου η ανάγνωση απαιτεί κριτική ικανότητα και την επιστράτευση σύνθετων ερμηνευτικών στρατηγικών από την πλευρά του πραγματικού αναγνώστη (Σακελλαρίδη, 2005: 67-68).

Στα συνήθη εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, οι σελίδες που βρίσκονται στην εσωτερική πλευρά του εξώφυλλου είναι εκείνες που ξαναγράφονται τα στοιχεία του εξώφυλλου (ψευδότιτλος), το copyright, η αφιέρωση του συγγραφέα κ.α., τις σελίδες δηλαδή που προσπερνά ο εκπαιδευτικός ή ο ενήλικας θεωρώντας τις περιττές, αφού δεν ανήκουν στην αφήγηση. Συχνά, οι σελίδες αυτές φιλοξενούν στοιχεία εικονογράφησης, λχ κάποιο μοτίβο εικόνας ή μεμονωμένο εικαστικό στοιχείο που απλά λειτουργεί ως διακόσμηση στα

εσώφυλλα. Σε κάποια σύγχρονα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία, όμως, η σχέση των εικόνων με το κείμενο είναι καινοτομική, καθώς αποτελούν σημαντικά δομικά στοιχεία του αφηγήματος, όπως η έναρξη και το τέλος της. Πρόκειται για μια νεωτεριστική πρόταση των εικονογράφων αυτών των βιβλίων, που ταυτόχρονα αποτελεί και πρόκληση για τον αναγνώστη για να διαπιστώσει μια «άλλη» διάσταση της ανάγνωσης της ιστορίας.

Τα σύγχρονα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία στην πλειοψηφία τους είναι ξενόγλωσσα και πολλά από τα αυτά έχουν μεταφραστεί στην ελληνική γλώσσα. Η Τσιλιμένη (2005: 80) αναφέρει ότι καταγράφηκαν είκοσι τίτλοι βιβλίων που κυκλοφορούν στο εμπόριο και παρουσιάζει αναλυτικά δύο βιβλία, ως παραδείγματα, προκειμένου να εντοπίσουμε τις διαφορές που τα χαρακτηρίζουν και που σηματοδοτούν μια νέα θεώρηση ανάγνωσης των εικονογραφημένων. Πρόκειται για τα βιβλία με τίτλο: α) «Θα κατεβάσω το φεγγάρι!», σε κείμενο της Jonathan Emmett και εικονογράφηση της Vanessa Cabban, εκδόσεις Αίσωπος, (2001 London, Αθήνα) και β) «Θα σ' αγαπώ ό,τι κι αν γίνει», κείμενο και εικονογράφηση Debi Gliori, εκδόσεις Πατάκη (1999 London, Αθήνα) (Τσιλιμένη, 2005: 79-84).

Στο βιβλίο με τίτλο «Θα κατεβάσω το φεγγάρι!», το κείμενο ξεκινά στην τέταρτη σελίδα. Ο συγγραφέας παρουσιάζει τον κεντρικό ήρωα της ιστορίας, τον τυφλοπόντικα, να ανακαλύπτει το ομορφότερο πράγμα στον κόσμο, το φεγγάρι. Η εικονογράφος εισάγει τον αναγνώστη, καθώς ανοίγει το βιβλίο, στον χώρο και στον χρόνο και σε σκηνικό υπαίθρου, με δέντρα στο βάθος και ανάμεσα στα χόρτα υπάρχουν μικροί χωμάτινοι λοφίσκοι. Γυρίζοντας την επόμενη σελίδα, επαναλαμβάνεται το ίδιο σκηνικό με κοντινή εστίαση στον μεγαλύτερο λοφίσκο, από την κορυφή του οποίου προβάλλουν δυο χέρια, μέσα από ένα άνοιγμα. Στην αριστερή σελίδα υπάρχουν τυπωμένα τα γνωστά στοιχεία του συγγραφέα, εκδότη, χρονολογία έκδοσης, μετάφραση κ.α. Στην τρίτη αριστερή σελίδα επαναλαμβάνεται ο τίτλος, ο συγγραφέας και ο εικονογράφος. Στην επόμενη σελίδα, παρουσιάζεται το ίδιο σκηνικό, με τη διαφορά ότι εκεί που εμφανίστηκαν τα χέρια μέσα από τον λοφίσκο, τώρα υπάρχει μια εξέλιξη, καθώς φανερώνεται ο ήρωας-τυφλοπόντικας να κοιτά το φεγγάρι. Έπειτα, ξεκινά και η κειμενική αφήγηση. Στη συγκεκριμένη περίπτωση δηλαδή, η εικονογράφος επιχειρεί μια δική της έναρξη πριν από αυτή του συγγραφέα, η οποία έχει σχέση με την εξέλιξη. Δεν προΐδεάζει απλώς τον αναγνώστη για τα δρώμενα, αλλά ουσιαστικά προσφέρει εικόνες και δράση των ηρώων πριν αρχίσει κειμενικά η ιστορία. Έτσι, εντοπίζουμε ένα «οπτικό κείμενο», που προηγείται και λειτουργεί, ως αυτόνομη εικονιστική έναρξη της αφήγησης κι όχι χωριστά και ασύνδετα με το κείμενο, καθώς η παρουσία του ισχυροποιεί την ιστορία. Με αυτόν τον τρόπο το παιδί-αναγνώστης οδηγείται σε μία ελεύθερη και πιο ανοικτή αφήγηση.

Το ίδιο συμβαίνει και στη λήξη της ιστορίας: την εικονογραφημένη σελίδα με το τέλος του κειμένου, ακολουθεί ένα εικονογραφημένο σαλόνι, που προκαλεί τον αναγνώστη να συνεχίσει την αφήγηση και να δώσει ένα τέλος δικής του επιλογής.

(Τσιλιμένη, 2005: 79-84).

Όσον αφορά το δεύτερο βιβλίο με τίτλο «Θα σ' αγαπώ ό,τι κι αν γίνει», ανοίγοντας το εξώφυλλο, ο αναγνώστης ατενίζει ένα σαλόνι που τον τοποθετεί στον χώρο και στον χρόνο, του παρουσιάζει τους ήρωες, τη μεταξύ τους σχέση, χωρίς ακόμα να έχει αρχίσει η ιστορία. Τα γλομά αστέρια και ο φωτεινός ουρανός με το κίτρινο χρώμα, μαρτυρούν ότι κοντεύει να βραδιάσει στην εξοχή. Τα στοιχεία που συνθέτουν το σκηνικό είναι δέντρα, μια λίμνη με παπάκια, πρόβατα που βόσκουν και στην αριστερή σελίδα δεσπόζει ένα σπίτι, μπροστά στην πόρτα του οποίου έχει φτάσει μια αλεπού που κρατά ένα καλάθι. Αν ακολουθήσει ο αναγνώστης το βλέμμα της, στρέφεται στην απέναντι δεξιά σελίδα, που αποτελεί σκηνική συνέχεια της πρώτης. Εδώ δεσπόζει η παρουσία μιας άλλης αλεπουδίτσας και οδηγεί τον αναγνώστη στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για το αλεπουδάκι της. Το στοιχείο που οδηγεί στην ηλικία της δεύτερης αλεπούς είναι το παιχνίδι που σέρνει πίσω της, καθώς οδεύει προς το σπίτι, ακολουθώντας σε απόσταση τη μαμά του. Η αλεπουδίτσα είναι φανερά κατσούφα και ένας συνδυασμός της χρονικής στιγμής και μιας εκ παραλλήλου μετάθεσης στην κοινωνία των ανθρώπων, μας θυμίζει γνωστή σκηνή, που συμβαίνει λίγο πριν νυχτώσει, όταν οι μητέρες καλούν τα παιδιά τους να διακόψουν το παιχνίδι και να επιστρέψουν σπίτι. Στις επόμενες δύο σελίδες φιλοξενούνται σε ένα κάτασπρο κενό σαλόνι στοιχεία που αφορούν εκδότες, ημερομηνίες έκδοσης, την αφιέρωση του συγγραφέα, το όνομα του εικονογράφου κ.α. Οι σελίδες που ακολουθούν τοποθετούν τον αναγνώστη στο εσωτερικό του σπιτιού, σκηνικό με το οποίο αρχίζει, εκτυλίσσεται και ολοκληρώνεται η ιστορία. Οι πρώτες αυτές σελίδες, οι οποίες φιλοξενούν μέσα στην εικονογράφηση και την αρχή του κειμένου είναι ανεξάρτητες αφηγηματικά από αυτές που προηγήθηκαν, αλλά συγχρόνως αποτελούν τη χρονική και αιτιατή εξέλιξή τους. Το ίδιο συμβαίνει και με τα δυο σαλόνια στο τέλος του βιβλίου. Χωροχρονικά ο αναγνώστης έχει τοποθετηθεί λίγο πριν και κατά τη διάρκεια της εξέλιξης και αφήγησης στο εσωτερικό του σπιτιού και δηλώνεται ότι ήδη έχει νυχτώσει, με την εμφάνιση του φεγγαριού στο ανοιχτό παράθυρο και τη σκηνή όπου οι ήρωες βρίσκονται στο κρεβάτι. Με βάση το κείμενο, η ιστορία τελειώνει στο σημείο που η μητέρα κοιτάζει τον έναστρο ουρανό, κρατώντας αγκαλιά το μικρό της. Ο αναγνώστης, γυρίζοντας τη σελίδα, βρίσκεται μπροστά στο αρχικό σαλόνι του βιβλίου, όπου παρουσιάστηκαν οι ήρωες, ο χώρος και ο χρόνος πριν από το κείμενο. Η επανάληψη του ίδιου σκηνικού με μοναδική διαφορά το χρόνο πιστοποιείται όχι μόνο από το σκοτεινό

ασπρόμαυρο χρώμα της νύχτας, το φεγγάρι, αλλά και από την αλλαγή της δράσης των στοιχείων της αρχικής εικόνας, όπως οι πάπιες και τα αρνάκια που παρουσιάζονται σε κατάσταση ύπνου. Και οι δύο βασικοί ήρωες βρίσκονται στο εσωτερικό του σπιτιού, μπροστά στο ανοιχτό παράθυρο, σε στάση που αποτελεί συνέχεια της προηγούμενης κειμενικής θέσης τους. Δηλαδή μητέρα και αλεπουδάκι κοιτούν τον ουρανό. Αυτή η διπλή σελίδα του εσωτερικού του οπισθόφυλλου, ως αυτόνομη παρουσία αλλά και συνέχεια-προέκταση του κειμένου ταυτόχρονα, επαναφέρει τον αναγνώστη στο αρχικό εσώφυλλο και επιβεβαιώνει τη χρονική εξέλιξη μιας κειμενικής και εικονιστικής διαδικασίας, αλλά του δίνει και τη δυνατότητα μιας άλλης ερμηνείας (Τσιλιμένη, 2005: 79-84).



-Το κόμικ & το graphic novel

Με τον όρο «κόμικς» εννοούμε μια μορφή εικονικής αφήγησης η οποία χαρακτηρίζεται από τη σύνδεση σταθερών σχεδιασμένων εικόνων που συνήθως συνοδεύονται από κείμενα με τη μορφή μπαλονιών. (Σέμογλου, 2005: 340).

Άλλωστε, σύμφωνα με τον Μαρτινίδη, «η παράθεση αυτή των διαδοχικών σχεδιασμένων πλαισίων μεταποιεί τον χρόνο σε χώρο, σε ένα χώρο εποπτεύσιμο στη χρονική διαδοχή του. Το γεγονός αυτό προσδίδει στα κόμικς αφενός ιδιαιτερότητα που δεν την έχει κανένα άλλο είδος αφηγηματικού λόγου, αφετέρου τους αποδίδει μια σχέση συγγένειας με τον παιδικό λόγο». (Ρουτζούνη-Μπίκα, 2005). «Γι' αυτό η δημιουργία των κόμικς είναι μια δραστηριότητα που ενδιαφέρει τα παιδιά, καθώς συνδέεται με ένα τύπο οργάνωσης που τον γνωρίζουν και τον εκτιμούν. Όταν ζωγραφίζουν τους έρχεται αυθόρμητα να προσθέσουν συννεφάκια για να κάνουν τα πρόσωπα να μιλάνε. Απαιτείται μια ενεργητική παρέμβαση, μια εγρήγορση της φαντασίας για να γεμίζουν τα κενά ανάμεσα στη μια βινιέτα και την

άλλη», αναφέρει ο Ροντάρι (Ροντάρι, 1985). Έτσι, η χρήση μπαλονιού-διαλόγου είναι μια σύμβαση των κόμικς. Με αυτή τη μορφή η λέξη είναι ενσωματωμένη μέσα στην εικόνα, εικόνα και λέξη γίνονται ένα εικονιστικό σύνολο και η λέξη αποκτά εικονιστικό χαρακτήρα.

Επίσης, ένα λεξιλογικό στοιχείο των κόμικς είναι και οι ονοματοποιημένες λέξεις, εκείνες δηλαδή οι οποίες συμβολίζουν κάποιον ήχο, είναι καθαρά συμβατικές και μιμούνται τους φυσικούς ήχους, καθώς η εκφορά τους υπονοεί τη σημασία τους π.χ. «πλατς», «γκαπ», «φρρρ» κ.α. Όταν μάλιστα η ίδια λέξη με την αλλαγή του μεγέθους της γραμματοσειράς και του πάχους των γραμμάτων συμβολίζει ότι η ηχητική ένταση της λέξης αυξάνεται ή μειώνεται, η λέξη παίρνει μια εικονιστική υπόσταση (Σακελλαρίδη, 2005:69).

Επιπλέον, η δημοτικότητα των κόμικς στις μικρές και νεανικές ηλικίες κίνησε το ενδιαφέρον πολλών παιδαγωγών σχετικά με τον ρόλο και την αξία των κόμικς στη διαπαιδαγώγηση. Έτσι, η εικονοποιημένη αφήγηση των κόμικς εξετάζεται ως μέσο ισχυρής υποβολής μηνυμάτων, αξιών και ιδεολογίας γενικότερα, που διαπλάθει συνειδήσεις, καθιερώνει επικοινωνιακούς κώδικες και διαμορφώνει ιδιαίτερους τρόπους πρόσληψης και κατανόησης του κοινωνικού περιβάλλοντος. Μέσα από μία κοινωνιολογική προσέγγιση των κόμικς, παιδαγωγοί και κοινωνιολόγοι μελετητές αντιμετωπίζουν τα κόμικς ως κείμενο (text). Αντιμετωπίζουν, δηλαδή, το εικονοποιημένο αφήγημα (εικόνες, διαλόγους, αλληλουχία εικόνων στη σελίδα κ.λ.π.) ως σύνολο κείμενο. Ο όρος «κείμενο» δεν αναφέρεται στα μικρά γραπτά κείμενα των κόμικς, είτε πρόκειται για διαλόγους σε μπαλονάκια, είτε στις συνδετικές φράσεις εκτός εικόνων, αλλά στο συνολικό περιεχόμενο της αφήγησης. Τα στοιχεία της αφήγησης στα κόμικς προκύπτουν κυρίως μέσα από τις εικόνες. Για παράδειγμα, η πληροφορία ότι ο Οβελίξ είναι χοντρός δεν προκύπτει από κάποια γραπτή περιγραφή, αλλά μέσα από τις αντίστοιχες εικόνες που αποτελούν το εικονοποιημένο κείμενο του κόμικ (Θεοδωρίδης-Χαλκιά, 2005: 319-320).

Στα κόμικς λοιπόν ο λόγος βρίσκεται σε λειτουργική θέση με την εικόνα. Φυσικά η εικόνα επικρατεί και κάποιες φορές, ο λόγος υποχωρεί ακόμα περισσότερο, και βασίζεται στα σκίτσα που, μόνα τους δίνουν την υπόθεση. Ο ρόλος των εικόνων δεν είναι να συμπληρώνουν και να ζωντανεύσουν την ιστορία, αλλά αφηγούνται από μόνες τους μια ιστορία, με κινηματογραφικό τρόπο. Πολλοί θεωρούν τα κόμικς ως την ένατη τέχνη, ενώ άλλοι τα κατατάσσουν στον χώρο της υποκουλτούρας. Τα κύρια χαρακτηριστικά τους είναι τα σχέδια, ο λόγος, και η θεματολογία τους. Τα σχέδια είναι απλά, υπαινικτικά αδρά και προσωπικά. Περιέχουν λίγα λόγια, οι διάλογοι είναι νευρώδεις, γεμάτοι δράση, χωρίς να φιλολογούν. Ως προς τη θεματολογία τους, σκισάρουν τη ζωή, παρουσιάζοντας με χιούμορ και ευφυή τρόπο, το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον (Γρόσδος & Ντάγιου, 2003: 39-47)

Όπως άλλωστε αναφέρει ο Πέτρος Μαρτινίδης: «Δεν έχει και τόση σημασία αν στο παιχνίδι των εικόνων και των λέξεων κερδίζουν, αθρόα, οι εικόνες. Σημασία έχει με ποιες λέξεις ο ευαίσθητος αναγνώστης μπορεί να ντύνει τις εικόνες που αντικρίζει, όπως ασφαλώς, και με ποιες εικόνες φαντασιώνει, ο ίδιος ο αναγνώστης, τις λέξεις που του προσφέρουν οι συγγραφείς των ανεικονογράφητων κειμένων. Σημασία, εντέλει, έχει ο ευαίσθητος αναγνώστης» (Μαρτινίδης, 1993: 179).

Τα graphic novels αποτελούν μια ξεχωριστή φόρμα αυτού που λέμε «κόμικς» (comic strips, comic books, web comics, comic fanzines κ.λπ.). Ο όρος συνδέεται συνειρμικά (novel, μυθιστόρημα) με την καλλιτεχνική αρτιότητα αλλά και τις προτιμήσεις ενός πιο απαιτητικού αναγνωστικού κοινού. Όπως επισημαίνουν οι μελετητές Mike Chinn και Chris Mc Loughlin: «Τα graphic novels είναι κόμικς, αλλά όλα τα κόμικς δεν είναι graphic novels. Το ένα είναι υποσύνολο του άλλου. Ωστόσο, ο όρος graphic novel παραμένει αόριστος. Αυτό που επιθυμεί ή, για να ακριβολογούμε, επιδιώκει να δηλώσει είναι ότι τα graphic novels «είναι τα κόμικς που δεν μοιάζουν με τα κόμικς που ξέρατε».

Στις μέρες μας αποτελεί πλέον ευδιάκριτη τάση η μεταφορά λογοτεχνικών, κλασικών συνήθως, κειμένων σε κόμικς, τα οποία προσδιορίζονται ως graphic novels. Πράγμα και θεμιτό και χρήσιμο. Παρ' όλα αυτά, η τάση αυτή ενέχει και μια δημιουργική ανασφάλεια. Τη σκέψη ότι, δανειζόμενοι τη φήμη ενός κλασικού έργου, διασφαλίζουμε και την αντίστοιχη καλλιτεχνική ή εμπορική του επιτυχία ως graphic novel. Έτσι, όμως, αναβάλλουμε ως δημιουργοί να αναμετρηθούμε με τις πραγματικά τεράστιες αφηγηματικές δυνατότητες μιας φόρμας που μπορεί να δημιουργήσει από μόνη της σημαντικά έργα. Είναι η ίδια μέρος μιας «λογοτεχνίας», ενός έντεχνου αφηγηματικού λόγου, που όμως διαθέτει πολλαπλασιαστικά στη φαρέτρα του τη δύναμη της εικόνας και φυσικά τα εικαστικά ή τα κινηματογραφικά της αντιδάνεια στη διαχείριση της ροής της αφήγησης.

Ποια κόμικς όμως μπορούν να περιγραφούν ως graphic novels; Δεν υπάρχει αυστηρός ορισμός για τη συγκεκριμένη φόρμα κόμικς. Τα διαφορετικά χαρακτηριστικά που κατά καιρούς τής έχουν αποδοθεί (αριθμός σελίδων, περιεχόμενο κ.λπ.) αυξάνουν τη σύγχυση γύρω από το ποια κόμικς είναι ή δεν είναι graphic novels. Τα βασικότερα στοιχεία της συγκεκριμένης φόρμας, όπως δίνονται σε διαφορετικές απόπειρες ορισμού, είναι: η σχετικά μεγάλη έκταση, η θεματική ενότητα και η προσομοίωση της έκδοσής τους στη μορφή του βιβλίου.

Το πρώτο έργο που χρησιμοποίησε με επιτυχία τον όρο ήταν το Contract with God and Other Tenement Stories του Will Eisner (Συμβόλαιο με τον Θεό και άλλες ιστορίες, 1978), μια σπονδυλωτή ιστορία με χαρακτηριστικά εικονογραφημένου μυθιστορήματος, που διέφερε

κατά πολύ από τα κόμικς (ιδιαίτερα τα υπερηρωικά) που κυριαρχούσαν μέχρι τότε στις ΗΠΑ.

Στην Ελλάδα ο όρος έφτασε στα μέσα της δεκαετίας του 2000, αρχικά χάρη στη μετάφραση αριστουργημάτων της διεθνούς παραγωγής, όπως τα Palestine (ΚΨΜ, 2006), Περσέπολις (Ηλίβατον, 2006), V for Vendetta (Anubis, 2006), Blankets (ΚΨΜ, 2007), Maus (Zoobus, 2008), Watchmen (Anubis, 2008), Batman: Ο σκοτεινός ιππότης επιστρέφει (Anubis, 2008) κ.ά.

Το πρώτο ελληνικό δείγμα του είδους που αυτοπροσδιορίζεται ως graphic novel εμφανίζεται το 2008. Είναι το 1453 (Anubis, 2008) των Ορέστη Μανούσου και Νίκου Παγώνη. Λίγους μήνες αργότερα ακολουθεί το Logicomix (Ικαρος, 2008) των Απόστολου Δοξιάδη, Χρίστου Παπαδημητρίου, Αλέκου Παπαδάτου και Annie Di Donna κ.ά. (Νικολόπουλος-Solour, 1998).



-Σχηματοποιήματα-Ιδεογράμματα-Καλλιγραφήματα

Στα καλλιγραφήματα ή οπτικά ποιήματα (ή εικονοποιήματα ή λογοσχέδια) οι στίχοι είναι έτσι γραμμένοι, ώστε να σχηματίζουν μια εικόνα, μια παράσταση, που σχετίζεται με το νόημα του ποιήματος. Τα σχηματοποιήματα απαιτούν κι αυτά σημαντική πειθαρχία εκ μέρους του ποιητή ανάλογη θα λέγαμε με την ομοιοκαταληξία. Σε αντίθεση όμως με την ηχητική και μετρική πειθαρχία της ομοιοκαταληξίας, στην περίπτωση τους απαιτείται οπτική πειθαρχία, που ορίζεται από το μήκος των στίχων και των λέξεων, από τον αριθμό των συλλαβών (Χρονοπούλου, χ.χ.). Είναι ένας τρόπος ποιητικής γραφής όπου συνδυάζονται αρμονικά ο ποιητικός λόγος με το εικαστικό μήνυμα. Εξυπηρετεί επικοινωνιακούς και αισθητικούς στόχους. Το σχηματικό ποίημα είναι απλό, κατανοητό, σύντομο και περιεκτικό,

τίθεται ως αντικείμενο θέασης και στοχασμού για τον αναγνώστη, τον οποίο προσπαθεί να προβληματίσει, ενώ ταυτόχρονα αποτυπώνεται στη μνήμη του σαν εικόνα.

Η παρέκκλιση και η υπέρβαση των ποιητικών κανόνων, καθώς και η αρμονική συνύπαρξη σχήματος-νοήματος, είναι σίγουρα τα βασικά χαρακτηριστικά της σχηματικής ποίησης. Ιδιαίτερη σημασία έχει η εικόνα που όμως δημιουργείται από τις λέξεις. Η Μ. Τόκα-Καραχάλιου αναφέρει πως αυτή η εναρμόνιση του σχήματος και του λόγου ακτινοβολεί, δίνοντας συγχρόνως στην ποίηση πρωτοτυπία και πλούτο εικόνων, που προκαλούν τη συγκίνηση και τη χαρά να βρίσκεσαι μπροστά σε κάτι καινούριο, ανακαλύπτοντας τη λυρική τόλμη, χωρίς φραγμούς και περιορισμούς, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα απελευθέρωσης (Καραχάλιου, 1995: 10).

Ο γνωστότερος εκφραστής του είδους είναι ο Guillaume Apollinaire. Ο Apollinaire (ολόκληρο το όνομά του είναι Guglielmo Alberto Wladimiro Alessandro Apollinare de Kostrowitzky), οπαδός του κυβισμού και του συμβολισμού καθώς και πρόδρομος του σουρεαλισμού, γεννήθηκε στις 25 Αυγούστου 1880 στη Ρώμη. Ο Guillaume Apollinaire ήταν Γάλλος ποιητής, συγγραφέας και κριτικός τέχνης. Ήταν νόθο τέκνο Πολωνέζας μητέρας κι Ιταλού πατέρα. Η μητέρα του Αντζέλικα ντε Κοστροβίτσκι ήταν ανυπότακτη γυναίκα ελευθερίων ηθών που 'χε πάθος να παίζει στο καζίνο. Γεννημένη στο Νοβογκρόντεκ (τόρα στη Λευκορωσία) είχε αριστοκρατική καταγωγή από τη Σλάχτα. Ο πατέρας του εξακολουθεί να παραμένει άγνωστος, κατά μίαν εκδοχή ήταν ιερωμένος υψηλότατης βαθμίδας στο Βατικανό. Πολλοί υποστηρίζουν ότι ήταν επίσκοπος, ενώ κυκλοφορούσαν και φήμες ότι επρόκειτο και για τον ίδιο τον Πάπα. Πιθανότερη εκδοχή είναι πατέρας του να είναι ο Francesco Flugi d'Aspermont, Ιταλο-Ελβετός αριστοκράτης. Σε κάθε περίπτωση ο πατέρας του εξαφανίστηκε πολύ νωρίς από τη ζωή του. Κρατούσε κρυφή τη καταγωγή του και νεότερος υποκρινόταν ότι ήτανε Ρώσος πρίγκιπας.

Μεγάλωσε στο Μονακό και στη Γαλλική Ριβιέρα, όπου η μητέρα του έπαιζε σε καζίνο και χαρτοπαικτικές λέσχες και του 'μαθε Γαλλικά κι άλλες γλώσσες. Ήτανε καλοφαγάς, με δυνατή φωνή, είχε έντονη προσωπικότητα κι ευρεία μόρφωση. Εγκαταστάθηκε στο Παρίσι στα 20 και ξεκίνησε την ενασχόληση με τη λογοτεχνία δημοσιεύοντας ποιήματα σε διάφορα περιοδικά. Το 1903 ίδρυσε το πρώτο δικό του περιοδικό, *La revue immoraliste*. Αρθρογραφούσε σε πολλές εφημερίδες και περιοδικά ως κριτικός τέχνης. Έγραψε Το συμπόσιο του Αισώπου (*Le festin d'Ésope*), δημοσίευσε ένα δοκίμιο για τον Πικάσο και άλλα άρθρα για τον Ματίς, τον Μπρακ κ.ά. Δημοσίευσε τις ποιητικές συλλογές *L'Enchanteur Pourrissant* (1909) (η 1η του) *Le Bestiaire* (Το Συναξάρι Των Ζώων) (1911) και το *Alcools* (1913), το οποίο και τον καθιέρωσε ως ποιητή. Το 1907,

La colombe poignardée

Douces figures po^{ignardée}
 MIA Chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'exaltie

Πανιά στο Νείλο,
 πουλιά χωρίς καλάδισμα με μια
 φτερούγα
 γυρεύοντας σιωπηλά την άλλη
 ψηλαφώντας στην απουσία τ' ουρανού
 το σώμα ενός μαρμαρωμένου εφήβου
 γράφοντας με συμπαθητικό μελάνι στο
 γαλάζιο
 μίαν απελπιστική κραυγή.

Νείλος, «Τα Περιστέρια»
 22. 11. 1942

ΠΑΝΙΑ ΣΤΟ ΝΕΙΛΟ ΠΟΥΛΙΑ ΧΩΡΙΣ ΚΑΛΑΔΙΣΜΑ ΜΕ ΜΙΑ
 ΦΤΕΡΟΥΓΑ
 ΓΥΡΕΥΟΝΤΑΣ ΣΙΩΠΗΛΑ ΤΗΝ ΑΛΛΗ
 ΨΗΛΑΦΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΑΠΟΥΣΙΑ Τ' ΟΥΡΑΝΟΥ
 ΤΟ ΣΩΜΑ ΕΝΟΣ ΜΑΡΜΑΡΩΜΕΝΟΥ ΕΦΗΒΟΥ
 ΓΡΑΦΟΝΤΑΣ ΜΕ ΣΥΜΠΑΘΗΤΙΚΟ ΜΕΛΑΝΙ ΣΤΟ
 ΓΑΛΑΖΙΟ
 ΜΙΑΝ ΑΠΕΛΠΙΣΤΙΚΗ ΚΡΑΥΓΗ.

22 Νοεμ. 42.

ΣΤΟ ΠΛΑΞΙΔΙΟ ΜΙΑΣ ΑΡΕΛ
 Κ Α Α Υ Γ Η



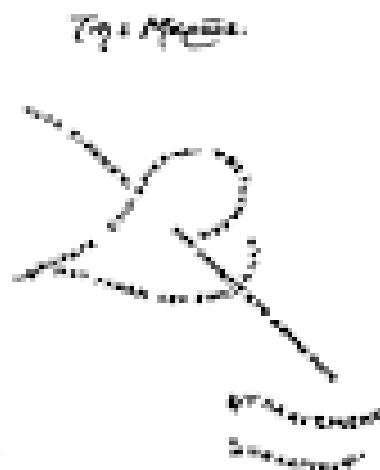
1933-34

Στη Μαριά

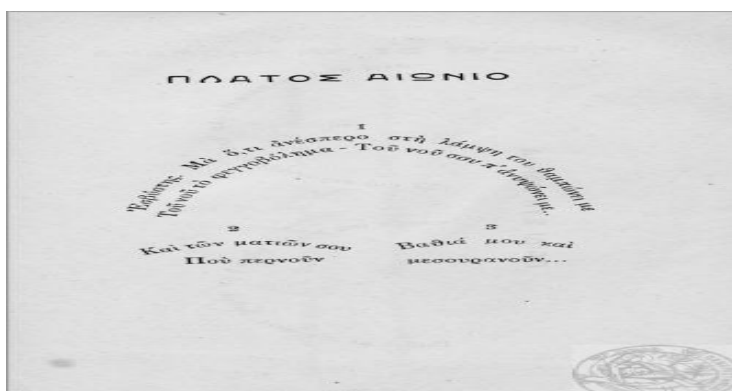
Κάποτε συλλογίζομαι πως αυτότα εδώ
που γράφω δεν είναι άλλο παρά σκέψεις
που κιντούν στο δέρμα τους
φυλάσσονται ή πηλαγιάζουν.

Ημερολόγιο Καταστράματος,

Β'



Αρκετοί έλληνες ποιητές ασχολήθηκαν με τη σχηματική ποίηση. Ένας από αυτούς ο Απόστολος Μελαχρινός με την ποιητική του συλλογή «Ο χρόνος φέρνει» (1905), με τη σχηματική διάταξη του ποιητικού του λόγου ταράζει τα νερά της ελληνικής ποίησης και φέρνει τα πρώτα μηνύματα του συμβολισμού. Πιο συστηματική προσπάθεια όμως κάνει ο Πότης Ψαλτήρας και σε συνεργασία με τη «Νέα Εστία» κυκλοφορεί τη συλλογή «Σχήματα» το 1928. Ο Ψαλτήρας αναζητώντας νέους τρόπους έκφρασης γράφει ένα άρθρο αναφορικά με τη Σχηματική Ποίηση μοναδικό για την εποχή του. Το άρθρο δημοσιεύεται στο περιοδικό «Νέα Εστία». «Στη σχηματική ποίηση το σχήμα του ποιήματος και ο στίχος βρίσκονται σε ανταπόκριση με το νοηματικό ή αισθητικό περιεχόμενο του ποιήματος» (Χρονοπούλου, χ.χ.).



Π. Ψαλτήρας

2.4. Η ζωγραφική αφηγούμενη

Η αφήγηση είναι μια πράξη επικοινωνίας με την οποία παρουσιάζεται προφορικά ή γραπτά μια σειρά πραγματικών ή πλασματικών γεγονότων. Η αφήγηση καταρχάς προϋποθέτει λόγο. Η ζωγραφική είναι η τέχνη της αναπαραγωγής ή αναπαράστασης μια πραγματικής ή φανταστικής εικόνας. Η αφήγηση στη ζωγραφική, μέσο στατικό-τουλάχιστον στην παραδοσιακή της μορφή-μοιάζει καταρχάς παράδοξο, αλλά είναι μία από τις πρωταρχικές λειτουργίες της. Για τον σχεδιασμό ενός θεωρητικού πλαισίου για την αφήγηση στις εικαστικές τέχνες και ειδικότερα στη ζωγραφική, είναι ανάγκη να αναθεωρηθούν δύο μεγάλα θέματα: ο χρόνος στη ζωγραφική και η σχέση του θεατή με το θέμα ή το μη θέμα του εικαστικού έργου και η σχέση της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική.

Οι πίνακες που αναπαριστούν ιστορικά θέματα έχουν θεωρηθεί η κατεξοχήν αφηγηματική ζωγραφική. Δεν δίνεται αξία στη μίμηση, αλλά στη απεικόνιση ηθικών, ευγενών και αληθοφανών γεγονότων. Η αφήγηση επικεντρώνεται σε αυτά που έχουν γίνει, αλλά και σε αυτά που θα μπορούσαν να έχουν γίνει. Ακόμα, όταν η αφήγηση έχει σκοπό να διδάξει ή να διαπαιδαγωγήσει, όπως αυτή των ιστορικών θεμάτων, δεν είναι πια πολυτέλεια, αντίθετα θεωρείται αναγκαία. Το ίδιο συμβαίνει και με τα μυθολογικά θέματα, κατεξοχήν αφηγηματικά. Τόσο στα ιστορικά, όσο και στα μυθολογικά θέματα, απεικονίζεται η δράση σε μία και μοναδική στιγμή. Είναι μια επιλογή του καλλιτέχνη, με επιρροή, τις περισσότερες φορές από προηγούμενες παραλλαγές. Ο καλλιτέχνης επιλέγει μία και μοναδική σκηνή της ιστορίας ή του μύθου, ξέροντας ότι ο θεατής θα βάλει το πριν και το μετά. Πρόκειται για τον χρόνο της αφήγησης, ο οποίος στη λογοτεχνία οδηγεί χρονικά τον αναγνώστη, ενώ, όταν κοιτάζουμε έναν πίνακα, η ματιά δεν έχει ένα συγκεκριμένο χρόνο ή οπτικό δρομολόγιο. Φαίνεται ότι στα εικαστικά έργα, λείπει κατά κάποιον τρόπο, κάτι που να οδηγεί τη ματιά του θεατή. Οι ζωγράφοι και οι γλύπτες βρήκαν διάφορες λύσεις: τρίπτυχα, τετράπτυχα και ρετάμπλ (πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική), με τη μορφή των σημερινών κόμικς, όπου βίοι αγίων εξιστορούνται με εικόνες ή με το ίδιο πρόσωπο που επαναλαμβάνεται σε διάφορες σκηνές στον ίδιο πίνακα. Αυτή η σύνδεση κάνει τη ζωγραφική αφηγηματική, γιατί το ίδιο πρόσωπο δεν μπορεί να βρίσκεται σε τρία σημεία ταυτοχρόνως (Κανελλιάνου, 2013: 177-183).



Το Πολύπτυχο της Γάνδης, 1432, από τον Jan van Eyck

Τα τρίπτυχα και τα πολύπτυχα άρχισαν να γίνονται δημοφιλή σε όλη την Ευρώπη κατά τα τέλη του 14ου αιώνα, με την κορύφωση της ζήτησης να διαρκεί ως τις αρχές του 16ου αιώνα. Κατά τον 15ο αιώνα αποτελούσαν την πιο διαδεδομένη μορφή παραγωγής πινάκων. Έχοντας κατά κύριο λόγο θέματα από τη θρησκεία, εμφανίζονταν σε πολλές μορφές: Μικρά, φορητά ιδιωτικά αφιερωματικά έργα ή μεγάλα ρετάμπλ για τη διεξαγωγή της θείας λειτουργίας. Τα πολύπτυχα κατασκευάζονταν από τους πιο ολοκληρωμένους Δασκάλους. Προσφέρουν μεγαλύτερο πεδίο δράσης για παραλλαγές και μεγαλύτερο αριθμό πιθανών συνδυασμών των εξωτερικών και εσωτερικών πτερύγων που μπορούσε ο θεατής να δει ταυτόχρονα. Παρόμοια έργα μπορούσαν να διπλώνουν και να ξεδιπλώνουν ώστε να εξυπηρετούν συγκεκριμένους σκοπούς: σε θρησκευτικές εορτές οι πλέον τετριμμένες εξωτερικές πτέρυγες αντικαθιστούνταν από τα πλούσια εσωτερικά πάνελ.

Το Πολύπτυχο της Γάνδης, που ολοκληρώθηκε το 1432, είχε διαφορετικές συνθέσεις για τις καθημερινές, τις Κυριακές και τις εκκλησιαστικές εορτές. Καθώς αποτελείται από 12 εξωτερικές και 14 εσωτερικές πτέρυγες, οι πιθανοί συνδυασμοί τους δημιουργούσαν διαφορετικές, ανάλογα με την περίσταση, έννοιες. Ο Rogier van der Weyden υπήρξε ιδιαίτερα καινοτόμος, όπως φαίνεται στο «Τρίπτυχο Braque» του 1442 και στο «Τρίπτυχο Miraflores» (ή «Τρίπτυχο της Παρθένου») του 1442-45. Στα έργα αυτά μέλη της Αγίας Οικογένειας απεικονίζονται στις πτέρυγες αντί μόνο στο κεντρικό πάνελ, ενώ αξιοσημείωτο είναι το τοπίο του περιθωρίου, το οποίο είναι συνεχές και στα τρία πάνελ.



Rogier van der Weyden: Το τρίπτυχο Braque, περ. 1452. Λάδι σε πάνελ βαλανιδιάς. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι. Το τρίπτυχο αυτό είναι αξιοσημείωτο για τις αιωρούμενες επιγραφές κειμένου και για το τοπίο που είναι ενιαίο και στις τρεις πτέρυγές του.

Από τα 1490 ο Hieronymus Bosch ζωγράφισε τουλάχιστον 16 τρίπτυχα, εκ των οποίων τρία είναι τεκμηριωμένα αλλά έχουν χαθεί, οκτώ έχουν διασωθεί ανέπαφα και πέντε υπάρχουν σε θραύσματα, τα καλύτερα από τα οποία έχουν υπερβεί τις υπάρχουσες συμβάσεις. Τα έργα του Μπος συνέχισαν να κινούνται προς την εκκοσμίκευση και έδιναν έμφαση στα τοπία. Ο Μπος ενοποίησε, επίσης, τις σκηνές στα εσωτερικά πάνελ (Μυττά, 2017).



Ιερώνυμος Μπος: Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων, 1490-1510. Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη. Οι ιστορικοί τέχνης είναι διχασμένοι ως προς το αν το κεντρικό τμήμα προτίθεται να αποτελέσει ηθική προειδοποίηση ή αποτελεί πανόραμα του χαμένου Παραδείσου.

Επίσης, οι ιστορικοί της τέχνης κατατάσσουν τα πορτραίτα, τις αλληγορίες και τις νεκρές φύσεις στα μη αφηγηματικά έργα. Πώς γίνεται όμως να απεικονίζεται ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, που συχνά επισημαίνεται και στον τίτλο του έργου, χωρίς ο θεατής

να έχει μία σαφή ή ασαφή ιδέα για το ίδιο; Το ύφος του απεικονιζόμενου προσώπου, η ενδυμασία του και ό,τι το περιβάλλει δίνουν πληροφορίες γι' αυτό, αφηγούνται κάτι. Το ζήτημα της αφήγησης αναφέρεται και στα μη ρεαλιστικά ή αφαιρετικά έργα. Ο τίτλος που συνοδεύει αυτά τα έργα, είναι ίσως το πιο αφηγηματικό κομμάτι του έργου, καθώς συχνά το συμπληρώνει χωρίς να σημαίνει ότι οι τίτλοι πρέπει να είναι επεξηγηματικοί. Οι τίτλοι του Dalí είναι διάσημοι για την ευρηματικότητά τους και συμβαδίζουν με τη ζωγραφική του. Ο Magritte από την άλλη υποστηρίζει ότι η σχέση που έχουν τίτλος και πίνακας, είναι καθαρά ποιητική.

Τέλος, έργα ζωγραφικής όπου δίνεται έμφαση στην κίνηση την ώρα της δημιουργίας και αποτυπώνεται στον καμβά, είναι κοντά στην αφήγηση στο πρώτο πρόσωπο. Τα έργα που δεν δείχνουν τον τρόπο δημιουργίας τους, είναι κοντά στην αφήγηση στο τρίτο πρόσωπο. Ο David Carrier περιέγραψε αυτή τη διαφοροποίηση ως τη διαφορά μεταξύ της δεικτικής και της διηγητικής ζωγραφικής. Ο πρώτος όρος έχει σχέση με τα πρόσωπα, ενώ ο δεύτερος με τη στιγμή της δημιουργίας του έργου (Κανελλιιάδου, 2013: 177-183).

2.5. Οι πολλαπλές «αναγνώσεις» ενός εικαστικού έργου

Η «ανάγνωση» της εικόνας δεν είναι μια «φυσική» δραστηριότητα που δεν απαιτεί κανενός είδους εκμάθηση. Η κατανόησή της συνδέεται με τον συμβολικό της κώδικα και η «ανάγνωσή» της είναι κάτι ανάλογο με την ανάγνωση ενός έντυπου κειμένου, καθώς όπως μαθαίνουμε να διαβάζουμε το έντυπο κείμενο, έτσι μαθαίνουμε να αποκωδικοποιούμε και τις εικόνες σωστά (Brύζας, 2005: 429-436).

Ο θεατής και ειδικά ένα παιδί, για να φθάσει στις πολλαπλές αναγνώσεις μιας εικόνας, πρέπει να αποκτήσει στρατηγικές. Το εικονικό μήνυμα απαιτεί διαφορετική αναγνωστική στάση σε σχέση με το λεκτικό μήνυμα, γιατί είναι διαφορετικές οι διαδικασίες δόμησης του εικονικού και του λεκτικού μηχανισμού (Πλειός, 2005: 283, Γραίκος, 2005: 468). Οι εικόνες δεν είναι περισσότερο συγκεκριμένες και λιγότερο αφαιρετικές από τις λέξεις. Είναι συμβολικές αναπαραστάσεις που το νόημά τους και η αποκωδικοποίησή τους εξαρτάται από τις στρατηγικές ανάγνωσης που το παιδί θα διδαχθεί (Nodelman, 1996). Οι εικόνες, όπως και οι λέξεις, δεν μεταφέρουν αρκετό νόημα έως ότου γνωρίσουμε τη γλώσσα μέσω της οποίας εκφράζονται. Ακόμη και οι πιο ρεαλιστικές εικόνες εμπεριέχουν στοιχεία αφαίρεσης και ανήκουν σε συστήματα κωδίκων που μαθαίνονται και είναι απαραίτητη η προηγούμενη γνώση τους. Είναι συμβάσεις, όπως η αίσθηση της διαδοχής, η αίσθηση

δηλαδή ότι μια σειρά εικόνων μπορεί να αφηγηθεί μια ιστορία, η ιδέα της σμίκρυνσης και της προοπτικής, η σύμβαση της απεικόνισης τρισδιάστατων αντικειμένων με δύο διαστάσεις, η σύμβαση ότι έγχρωμα αντικείμενα μπορούν να φαίνονται ασπρόμαυρα (Γρόσδος, 2015).

Στον χώρο της τέχνης όμως, στην προσπάθειά μας να «διαβάσουμε» ένα πίνακα ζωγραφικής, έχει αξία μόνο η μορφή ή και το περιεχόμενό του; Αρκεί, δηλαδή, να αφήσουμε τον εαυτό μας ελεύθερο να γευθεί την αρμονία των μορφών και των χρωμάτων, θεωρώντας πως το περιεχόμενο του έργου είναι η ίδια η μορφή του; Ως απάντηση στο ερώτημα, έχουμε την άποψη των θεωρητικών της τέχνης, όπως ο W. Kadinsky και ο H. Read, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι το αυθεντικό έργο τέχνης βγαίνει «από τον καλλιτέχνη» με έναν μυστηριώδη, αινιγματικό, μυστικιστικό τρόπο, εκφράζοντας τελικά αυτό που βγαίνει από το υποσυνείδητό του, άρα η μορφή του έργου αποτελεί και το περιεχόμενό του. Το σύγχρονο έργο, όπως λένε, «αυτοσημαίνεται» (Kadinsky, 1981: 145· Read, 1960: 148). Στην αντίπερα όχθη βρίσκεται η άποψη που τεκμηριώνει ότι ένα έργο τέχνης έχει και μορφή και περιεχόμενο. Σε ένα καλό έργο τέχνης μάλιστα η μορφή και το περιεχόμενο σχετίζονται, αλληλοεπηρεάζονται και είναι δεμένα με την κοινωνική αναγκαιότητα. Έτσι, θεωρείται ότι ενώ ο καλλιτέχνης είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένος με την εποχή του, στην ουσία δεν είναι απλός «φωτογράφος», απλός εκφραστής της εποχής του αλλά και μια φυσιογνωμία που μπορεί να επιδράσει με την τέχνη του στην κοινωνική εξέλιξη και μπορεί να συμβάλει με το έργο του στη διαμόρφωση μιας θετικής, αγωνιστικής στάσης απέναντι στη ζωή.

«Διαβάζοντας» για παράδειγμα τα έργα του Vincent Willem van Gogh δεν θα ήταν σωστό να θεωρήσουμε πως αυτός ήταν απλά μια μαρτυρική ύπαρξη, ένα άτομο απροσάρμοστο στον απάνθρωπο κόσμο μας. Τόσο η θεματολογία του, όσο και ο τρόπος έκφρασης δείχνουν ότι πρόκειται για έναν επαναστάτη της εποχής του, που βρέθηκε κοντά στον λαό, αφουγκράστηκε τον κοχλασμό του και πρόβλεψε τη θυελλώδη επανάσταση, που θ' άλλαζε ολόκληρη την κοινωνία. Επίσης, μέσα από τα έργα του μεγάλου Ισπανού ζωγράφου Goya μπορούμε να διακρίνουμε το μαχητικό ανθρωπιστή, ο οποίος πιστεύει ότι η τέχνη «δεν μπορεί να είναι αυτό που πιστεύει η αστική κοινωνία, ένα όραμα ιδεών και παρορμήσεων μέσα σ' εφήμερα αισθήματα, ανάμικτα με τη χαρούμενη αποβλάκωση ή την έκσταση», αλλά και τον μαχητή καλλιτέχνη που καταγγέλλει τη σαπίλα και καταθέτει την άποψή του στον αγώνα για ανατροπή. Ακόμη και ο Delacroix, που από πολλούς θεωρείται ότι ήταν ο προάγγελος του εμπρεσιονισμού, μέσα από τα έργα του προαναγγέλλει τόσο την εκρηκτική αλλαγή της κοινωνίας όσο και της καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο πασίγνωστος ως συγγραφέας, αλλά άγνωστος στους πολλούς ως ζωγράφος, Victor Hugo, εκφράζει την επαναστατική αλλαγή της κοινωνίας. Ο Picasso, ο Dali, ο Käthe Kollwitz και τόσοι άλλοι, όπως και οι

Έλληνες εικαστικοί Βακιρτζής, Σικελιώτης, Β. Κατράκη, Α. Τάσος, βλέπουν την τέχνη όχι σαν προνόμιο μιας ελίτ, ούτε σαν εξ ουρανού επιφοίτηση αλλά σαν εργαλείο έκφρασης και μεταμόρφωσης του κόσμου (Διότιμος, 2017).

Έτσι, ένας πίνακας ζωγραφικής ανάλογα με την τεχνοτροπία του έχει και το δικό του Σύμπαν. Ποτέ δεν είναι κάποια μορφή φωτογράφισης. Συνεκφράζει την υποκειμενικότητα με την αντικειμενικότητα, χωρίς τη γνωστή τους αντιδικία που γίνεται στου ανθρώπου τη σκέψη. Ο υπαινιγμός του καλλιτέχνη είναι ένα ολόκληρο πεδίο έρευνας του θεατή, τον οποίο θέτει σε έναν πειραματισμό να ανακαλύψει πτυχές και μορφές που δεν φαίνονται στην αίσθηση των ματιών, όπως ο συμβολισμός, που με τις άπειρες «πτυχώσεις» του είναι πάντα παρών, ακόμα και αν ο καλλιτέχνης δεν τον είχε υπόψη του.

Επιπλέον, ο θεατής, προσπαθεί να επινοήσει συλλογισμούς με ενδεχόμενο σκοπό τη συνάντηση με τους λογισμούς του καλλιτέχνη ή και με τις τόσες και τόσες ερμηνευτικές θεωρήσεις, καθώς πάντα μπορεί να συμβαίνει και κάτι άλλο. Προκειμένου να δώσει τη δική του ερμηνευτική εικόνα, απαιτείται η ανακάλυψη της ψυχικής κατάστασης του δημιουργού (Τσούλιας, 2018).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΕ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

3.1. Περί Δημιουργικής Γραφής

Ο όρος «Δημιουργική Γραφή», ως απόδοση του αγγλοσαξωνικού «creative writing», δεν μπορεί να περιοριστεί στα στενά όρια ενός ορισμού ή παραπέμπει σε διφορούμενα νοήματα, καθώς αν η λέξη «Γραφή» μας προσανατολίζει σε κάτι πιο συγκεκριμένο, δεν ισχύει το ίδιο και για το πρώτο συνθετικό του, τη λέξη «Δημιουργική». Ο Σουλιώτης χαρακτηρίζει τον όρο αυτό, καταχρηστικό, εφόσον η πράξη του «γράφειν» είναι από μόνη της δημιουργική, αλλά και σαφής (Σουλιώτης, 2016).

Ο Κωτόπουλος υποστηρίζει τη διττή σημασία του όρου, αναφερόμενος στην ικανότητα κάποιου να μετατρέπει σε γραφή τις δημιουργικές του σκέψεις αλλά και στο σύνολο των εκπαιδευτικών τεχνικών, που στόχο έχουν την κατάκτηση συγγραφικών δεξιοτήτων. Ο «συγγραφέας» υιοθετεί μια ενεργή κριτική προσέγγιση, επανεξετάζει, αναθεωρεί, ανασκευάζει μέρος της δουλειάς του, ουσιαστικά δηλαδή λειτουργεί ταυτόχρονα σε δύο αλληλοσυμπληρούμενα πεδία: την πράξη του να γράφεις (δημιουργικά) και την πράξη να σκεφτείς κριτικά την πράξη της γραφής. (Κωτόπουλος, 2012).

Ως δημιουργική γραφή θα μπορούσαμε να ορίσουμε την ικανότητα του υποψήφιου συγγραφέα να «γεννά» ιδέες (Timbal-Duclaux, 1996), να τις οργανώνει και να προχωρά στην πρώτη καταγραφή τους. Σίγουρα πρόκειται για μία σύγχρονη και βιωματική μέθοδο, η οποία διδάσκει σε παιδιά και ενήλικες λογοτεχνία και λογοτεχνική γραφή με παιγνιώδη τρόπο (Βακάλη, Ζωγράφου-Τσαντάκη & Κωτόπουλος, 2013).

Σκοπός της δημιουργικής γραφής ως διδακτικό αντικείμενο δεν είναι σε καμιά περίπτωση η ανεύρεση συγγραφικών ταλέντων. Ο Rodari αναφέρει πώς ξεκίνησε τη «Γραμματική της Φαντασίας» με ερέθισμα τα λόγια του Νοβάλις: «Αν είχαμε και μια Φανταστική όπως έχουμε μια Λογική, τότε θα είχε ανακαλυφθεί η τέχνη της επινόησης». Η συγγραφή ως επινοητική τέχνη, μπορεί να αναπτυχθεί με μερικές απλές «τεχνικές επινόησης», με τις οποίες δίνουμε έναυσμα στη φαντασία και την παιδική δημιουργικότητα, κατά την εκπαιδευτική διαδικασία, όχι γιατί επιδιώκουμε να δημιουργήσουμε συγγραφείς ή καλλιτέχνες, αλλά για να δώσουμε στα παιδιά την ευκαιρία να γνωρίσουν την απελευθερωτική δύναμη του λόγου, «...για να μην είναι κανένας σκλάβος» (Rodari, 2001: 13-17).

Η δημιουργική γραφή ξεκίνησε σαν έννοια από τα αρχαία χρόνια με τον Αριστοτέλη να συνοψίζει στο έργο του *Περί Ποιητικής* τις δημιουργικές πρακτικές που είχαν προηγηθεί και χρησιμοποιούνταν για μεγάλο χρονικό διάστημα πριν από αυτόν. Στην αρχαιότητα η ποιητική παραγωγή αναφερόταν ως «μίμηση» επηρεασμένη από την επιχειρηματολογία αλλά και το κύρος του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη.

Στο Πανεπιστήμιο του Harvard (1870-1880), παρουσιάστηκε το «English Composition», όπου άλλαξε η παραδοσιακή γραφή, η κατά κανόνα ακολούθηση της ορθογραφίας και η απομνημόνευση ρητορικών κειμένων. Στο Πανεπιστήμιο του Harvard (1906-1925), ιδρύεται το '47 Workshop από τον George Baker και λίγο αργότερα στο Πανεπιστήμιο της Iowa (1939), λειτούργησε το πρώτο εργαστήριο, το οποίο ήταν ανοιχτό σε σπουδαστές που μπορούσαν να παρουσιάσουν αποδείξεις της ικανότητάς τους να συμμετάσχουν, Βασικός στόχος του εργαστηρίου υπήρξε, όχι η διδασχή της συγγραφής, αλλά η ανάπτυξη του ταλέντου των συμμετεχόντων. Τα επόμενα χρόνια, άρχισαν να λειτουργούν μεταπτυχιακά προγράμματα στις ΗΠΑ, για την επιμόρφωση των εν δυνάμει συγγραφέων, για να φτάσουμε στις τελευταίες δεκαετίες στο εξωτερικό, όπου η εξέλιξη της δημιουργικής γραφής είναι εμφανής και σταθερά ανοδική, καθώς όλο και περισσότερα Πανεπιστήμια την συμπεριλαμβάνουν στο πρόγραμμα σπουδών τους.

Στην Ελλάδα, το 2008, ξεκινά την εφαρμογή του το μοναδικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Δημιουργικής Γραφής στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας με διευθυντή σπουδών τον ποιητή και πανεπιστημιακό Μίμη Σουλιώτη (Βακάλη κ. συν. 2013), πλαισιωμένο από μια σειρά πολύ αξιόλογων συνεργατών, ενώ τα τελευταία χρόνια, η δημιουργική γραφή άρχισε να εντάσσεται στους χώρους της εκπαίδευσης ως αυτόνομος επιστημονικός κλάδος (ήδη στην Κύπρο έχει ενταχθεί στα Αναλυτικά Προγράμματα της Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης από το εκπαιδευτικό έτος 2012-2013). Η φιλοσοφία της στηρίζεται στην πεποίθηση ότι οι μαθητές μπορούν να προσεγγίζουν δημιουργικά τον λόγο και τη γραφή, με παιγνιώδη και βιωματικό τρόπο, προκειμένου να βιώσουν ανώδυνα μια πράξη που τα φοβίζει και τα απωθεί, τη γραφή. Οι μαθητές πειραματίζονται στην τάξη σε διάφορα λογοτεχνικά είδη, χωρίς να φοβούνται ότι αυτό που γράφουν είναι σωστό ή λάθος (Κωτόπουλος 2015: 801-822). Άλλωστε, η έννοια του λάθους είναι αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργικής έκφρασης (Rodari, 2001).

Διδάσκεται ή όχι η δημιουργική γραφή, είναι φυσικό ταλέντο ή καλλιεργημένη δεξιότητα ή και τα δύο; Ερωτήματα που καταγράφηκαν για πρώτη φορά τον 19^ο αιώνα, μετά από την προσπάθεια διδασχής της δημιουργικής γραφής με εγχειρίδια κι έχουν απασχολήσει κατά καιρούς, εκπαιδευτικούς, συγγραφείς, ακαδημαϊκούς, θεωρητικούς και κριτικούς της

λογοτεχνίας (Κωτόπουλος & Φωτόπουλος, 2017). Ο Αριστοτέλης συμβούλευε τους μαθητές του για το τι πρέπει να αναζητήσουν και τι να αποφύγουν κατά τη διαδικασία συγγραφής των έργων τους. Ο Kant υποστήριζε ότι η συγγραφή δεν διδάσκεται, όπως και ο H. James, ο οποίος έλεγε ότι οι νόμοι του μυθιστορήματος δεν μπορούν να διδαχθούν. Στην αντίπερα όχθη, ο Bessant, αναφέρει ότι οι γενικοί κανόνες της συγγραφής μπορούν να διδαχθούν και μάλιστα με ακρίβεια, σε όσους φυσικά είχαν πρότερη εμπειρία στη συγγραφή.

«Η λογοτεχνική συγγραφή έχει το δικό της σύνολο κανόνων ύφους και προαπαιτούμενων, συνιστά μια μορφή τέχνης, προϋποθέτει ένα σύνολο τεχνικών που μαθαίνονται και εξελίσσονται συνεχώς» (Καρακίτσιος, 2012). Ως τέχνη λοιπόν που απαιτεί δεξιοτεχνία, μπορεί να διδαχτεί και να κατανοηθεί, γνωρίζοντας ότι η δημιουργική γραφή δεν διδάσκει την έμπνευση αλλά στρατηγικές και τεχνικές που βοηθούν στη γέννηση και έκφρασή της (Νικολαΐδου, 2016). Δημιουργεί το πλαίσιο που απομακρύνει τους παράγοντες, που περιορίζουν την ελευθερία της σκέψης, ενώ ευνοεί στοιχεία που προκαλούν διάθεση δημιουργίας, αναπτύσσουν τη φαντασία και την κατάκτηση συγγραφικών δεξιοτήτων που συνδέονται με διάφορα χρηστικά ή δημοσιογραφικά είδη του λόγου, που έχουν πληροφοριακό ή δοκιμακό χαρακτήρα.

Όπως άλλωστε αναφέρει ο Jakobson, η δημιουργική γραφή αναφέρεται περισσότερο σε κείμενα που συνδέονται με την ποιητική λειτουργία της γλώσσας (Καρακίτσιος, 2013:13-16). Η δημιουργική γραφή μπορεί να διδαχθεί και να κατανοηθεί, όπως κάθε τέχνη που απαιτεί δεξιοτεχνία, όπως κάθε σημαντικό παιχνίδι. Πλέον αντιμετωπίζεται ως ένα γνωστικό αντικείμενο που μπορεί να διδαχθεί σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Επιπλέον η δημιουργική γραφή αναφέρεται σε μία σοβαρή εξέταση της γνώσης της γραφής, σύμφωνη με τα σύγχρονα θεωρητικά και κριτικά μοντέλα, καθώς και με σημαντικά έργα της παράδοσης (Κωτόπουλος, 2012).

Από τη στιγμή που γίνεται λόγος για δημιουργική γραφή, δεν γίνεται να μην αναφερθούμε και στη δημιουργικότητα. Η ιδέα της αντιμετώπισης του ανθρώπου ως δημιουργικού όντος είναι προϊόν της ανθρωπιστικής Αναγέννησης και μάλιστα με ιταλική καταγωγή, καθώς η Αναγέννηση μας επανασυστήνει την ιδέα της ποίησης ως «δημιουργία». Η ποιητική πράξη αντιμετωπίζεται ως αντίστοιχη με τη θεϊκή: «Κανένας δεν δικαιούται τον τίτλο του Δημιουργού, παρά μόνο ο Θεός και ο ποιητής» αναφέρει ο Torquato Tasso (Williams 1988:82, όπ. αναφ. στο Κωτόπουλος 2012). Πολλές και διαφορετικές ερμηνείες έχουν αποδοθεί κατά καιρούς στην έννοια της «δημιουργικότητας». Άλλοτε προσεγγίζεται μέσα από την εξέταση του δημιουργικού προϊόντος και άλλοτε από την προσπάθεια

διερεύνησης των γνωστικών διαδικασιών που οδηγούν στην παραγωγή του. (Κωτόπουλος, 2012).

Ο Rodari υποστηρίζει ότι ο όρος δημιουργική γραφή, εμπεριέχει την έννοια της δημιουργικότητας, η οποία σχετίζεται με την αποκλίνουσα σκέψη, τη σκέψη δηλαδή, που τείνει να δημιουργήσει κάτι πρωτότυπο, καινοτόμο που να σπάει συνεχώς τα σχήματα της εμπειρίας. «Δημιουργικός» είναι ο νους που δουλεύει συνεχώς, που κάνει πάντα ερωτήσεις, που ανακαλύπτει προβλήματα εκεί που οι άλλοι βρίσκουν ικανοποιητικές απαντήσεις, που νιώθει άνετα σε ρευστές καταστάσεις όπου οι άλλοι μυρίζονται μόνο κινδύνους, που είναι ικανός για αυτόνομες και ανεξάρτητες κρίσεις, που αρνείται το κωδικοποιημένο, που διαχειρίζεται αντικείμενα και έννοιες χωρίς να εμποδίζεται από κομφορμισμούς. Όλες αυτές οι ιδιότητες εκδηλώνονται στη δημιουργική διαδικασία. Κι αυτή η διαδικασία έχει έναν παιχνιδιάρικο χαρακτήρα, ακόμα κι όταν διακυβεύονται τα «σοβαρά μαθηματικά» (Rodari, 2001: 199-210).

«Η δημιουργικότητα είναι η δυνατότητα να βλέπεις, να αισθάνεσαι, να ακούς, να αγγίζεις, να γεύεσαι, να μυρίζεις, να βιώνεις, να παράγεις μια σκέψη ή ιδέα, η οποία ποτέ πριν τη σκεφτείς δεν υπήρξε ούτε αναπτύχθηκε από κάποιο παιδί ή ενήλικα. [...] Η δύναμη της δημιουργικότητας φαίνεται στη μουσική του μουσικού, στην τέχνη του καλλιτέχνη, στην υποκριτική του ηθοποιού, στο χιούμορ του κωμικού και στο γραπτό λόγο του συγγραφέα.» (Briggs, 1968).

Για τον Winnicott το άτομο είναι περισσότερο δημιουργικό μέσα στο «παιχνίδι», μια μεταβατική ή δυναμική περιοχή της ανθρώπινης εμπειρίας, που διευρύνεται πέρα από αυτό σ' ένα σύνολο πολιτισμικών φαινομένων, ενώ «συμμορφωμένες» ζωές βιώνουν όσοι αδυνατούν να παίξουν. Ανάμεσά τους και ο χώρος της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας μέσα στον οποίο το δημιουργικό υποκείμενο ξεχωρίζει το δημιουργικό από το απλώς ικανό, όχι με βάση κάποια νοητική ικανότητα, αλλά μάλλον σε σχέση με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, όπως ανεξαρτησία σκέψης, επιμονή, αυτάρκεια, αυτονομία, αλλά και από μία ικανότητα χειρισμού των εσωτερικών συγκρούσεων με έναν τρόπο που να αποδεικνύεται παραγωγικός και να ανταμείβει το άτομο (Ross 1978, όπ. αναφ. στο Κωτόπουλος 2012). Άλλωστε ο Schiller (1990:122) δηλώνει χαρακτηριστικά στις επιστολές Για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου πως «ο άνθρωπος παίζει μόνον όταν είναι άνθρωπος με όλη τη σημασία της λέξης, και είναι ολοκληρωμένος άνθρωπος μόνον όταν παίζει» (Κωτόπουλος, 2012).

Είναι επίσης γνωστό ότι η δημιουργική γραφή αποτελεί μία μορφή ψυχικής εκτόνωσης, απελευθέρωσης, αλλά και εσωτερικής λύτρωσης του ατόμου. Συχνά, μπορεί να

λειτουργήσει θεραπευτικά και λυτρωτικά στην αντιμετώπιση διαφόρων ασθενειών, όπως την κατάθλιψη μέχρι την κοινωνική αποκατάσταση και την τόνωση της αυτοεκτίμησης, κάτι που έχει επισημανθεί και από την κλασική Ψυχανάλυση. Το γράψιμο μπορεί να συνεισφέρει στην προσωπική ανάπτυξη και την αυτογνωσία, καθώς ενεργοποιεί τον άνθρωπο και τον κάνει να σκέφτεται και να αντιλαμβάνεται καθαρότερα προοπτικές για τον εαυτό του και τους άλλους. Έρευνες έχουν αποδείξει πως το άτομο νιώθει πιο ευτυχισμένο όταν δουλεύει για κάποιο σκοπό (Morley, 2007: 4, όπ. αναφ. στο Κωτόπουλος, 2012.) και το γράψιμο συχνά προσφέρει ευφορία και ευεξία, καθώς η διαδικασία της γραφής επιβραβεύει περισσότερο από το τελικό αποτέλεσμα .

Τέλος, τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα γίνονται αρκετά εργαστήρια δημιουργικής γραφής, τόσο σε σχολικό όσο και σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Στη σχολική τάξη και ιδιαίτερα στις μικρότερες ηλικίες τα παιδιά δουλεύουν ομαδικά, προκειμένου να βοηθά το ένα το άλλο. Στις δραστηριότητες δημιουργικής γραφής, ο εκπαιδευτικός μπορεί να χρησιμοποιήσει εικόνες, πίνακες ζωγραφικής, εικονογραφημένα παιδικά βιβλία κ.ά., για να κεντρίσει το ενδιαφέρον των μαθητών, με στόχο την ανάπτυξη της φαντασίας, την εξάσκηση της λογοτεχνικής δημιουργίας και την κατάκτηση συγγραφικών δεξιοτήτων (Βακάλη κ. συν., 2013). Όμως, στα εργαστήρια δημιουργικής γραφής τίθενται και ζητήματα σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τις λίστες μυθιστορημάτων και θεωρητικών κειμένων που συστήνουν ή υποχρεώνουν τους σπουδαστές του να μελετήσουν. Οι μαθητές μπορεί να γράφουν για να ευχαριστήσουν τους δασκάλους και τους συμφοιτητές τους, ή να υιοθετούν επακριβώς κάποιες οδηγίες πρακτικών γραφής, όπως η αποφυγή πολλών επιθέτων και επιρρημάτων ή ενός μακροπεριόδου λόγου. Επιπλέον, συχνά τείνουν να ασκούν μια επίδραση ομοιογένειας στις εργασίες των σπουδαστών, εμποδίζοντας έτσι τη γνήσια προσωπική έκφραση, την πραγματική δημιουργική τους συμμετοχή. «Διδάσκουμε πώς να μην γράψουμε», σχολιάζει ο Hugo. Έτσι, τα εργαστήρια που εστιάζουν στο «πώς» γράφουμε αποτυγχάνουν σε μεγάλο βαθμό να εξερευνήσουν τη φύση της γνώσης που υποστηρίζει το σύνολο σχεδόν των συμπεριφορών και ενεργειών των σπουδαστών τους (Κωτόπουλος, 2012).

Παρόλα αυτά, τα εργαστήρια δημιουργικής γραφής μπορεί να μην δημιουργούν συγγραφείς, αλλά αυξάνουν τη δημιουργικότητα με την εφαρμογή στρατηγικών γραφής (Καλογεροπούλου, 2006: 71), γιατί όπως λέει ο Βαλτινός «κοντά σε μάστορη θα κλέψεις την τέχνη» (Βαλτινός, 2016. όπ. αναφ. στο Νικολαΐδου, Σ. επιμ.). Η προϋπόθεση της έμπνευσης και του ταλέντου θεωρείται πλέον στερεοτυπική (Τσιλιμένη, 2012), ή «Όποιος δουλέψει όσο

εγώ, θα συνθέσει το ίδιο καλά μ' εμένα» λέει ο Μπαχ (Σουλιώτης, 2016. όπ. αναφ. στο Νικολαΐδου, Σ. επιμ.).

3.2. Η Λογοτεχνία και η Δημιουργική Γραφή

Η Λογοτεχνία και η Δημιουργική Γραφή εμφανίζουν μια εκλεκτική σχέση. Σύμφωνα με μία ευρέως διαδεδομένη άποψη, βασική προϋπόθεση για να μυηθεί κάποιος στη γραφή, αποτελεί η ανάγνωση πολλών λογοτεχνικών έργων, καθώς τα μυθιστορήματα και τα ποιήματα γεννούν και γιγαντώνουν την επιθυμία μας να γράψουμε: «Αν δεν έχετε χρόνο για διάβασμα, τότε δεν έχετε χρόνο ούτε και εργαλεία για να γράψετε» (King, 2006). Και ο Morley (2007) προσθέτει πως «Η ανάγνωση είναι ένα είδος επανάληψης της γραφής αλλά από πολλά χέρια και μάτια. Η γραφή είναι ένα πιο απαιτητικό είδος ανάγνωσης, διαδικασία μοναχική. Για να γίνεις, και για να παραμείνεις, ένας πραγματικά δημιουργικός συγγραφέας πρέπει πρώτα να γίνεις και να είσαι, ένας γνήσιος αναγνώστης... Η ανάγνωση είναι επίσης ένα είδος ακρόασης και οι μελωδίες της γλώσσας πυροδοτούν μια νέα γραφή.»

Ο Sorin (2005:68, όπ. αναφ. στο Γρόσδος, 2014) αναφέρει πως «η σχέση μεταξύ ανάγνωσης και λογοτεχνικής (δημιουργικής) γραφής είναι σχέση αλληλεπίδρασης. Τούτο σημαίνει ότι οι δύο πρακτικές εμπλουτίζονται αμοιβαία και μετασχηματίζονται όταν έρχεται σε επαφή η μία με την άλλη». Το λογοτεχνικό κείμενο είναι παρόν σε όλες τις διαδικασίες που έχουν σχέση με τη δημιουργική γραφή: την ανάγνωση-απόλαυση και την πρόσληψη, την ανάλυση και τη σύνθεση του λογοτεχνικού κειμένου, την εφαρμογή και τον μετασχηματισμό των ιδεών του συγγραφέα (δημιουργική γραφή).

Επίσης, ο Sorin (2005:68, όπ. αναφ. στο Γρόσδος, 2014.) διακρίνει τη *λογοτεχνική ανάγνωση* από την ανάγνωση λογοτεχνικών έργων, η οποία μοιάζει με παιχνίδι, και υποστηρίζει ότι η λογοτεχνική αξία του κειμένου δεν βρίσκεται μόνο στο ίδιο έργο, αλλά και στη δραστηριοποίηση του αναγνώστη, καθώς αναγνωρίζει τον ρόλο του στην επεξεργασία του νοήματος. Μια διαδικασία, λοιπόν, δημιουργικής γραφής ενθαρρύνει τον συμμετέχοντα στη διαπραγμάτευση των προσωπικών του νοημάτων με στόχο την εσωτερίκευση της διαδικασίας νοηματοδότησης του κειμένου και, ταυτόχρονα, θέτει στο επίκεντρο την «ποιητική» λειτουργία της γλώσσας, γιατί αυτή η λειτουργία συμβάλλει στην εκδήλωση αποκλίνουσας σκέψης μέσω της γλώσσας και οδηγεί στην αξιοποίηση των δυνατοτήτων του γραπτού λόγου και στην ανακάλυψη προσωπικών τρόπων γραπτής έκφρασης. «Ο γράφων υιοθετεί μια ενεργή κριτική προσέγγιση, π.χ. τεχνικές βελτίωσης μέσα από την επαφή με τη

δουλειά των άλλων, με τους οποίους μπορεί να συγκρίνει και να αντιπαραβάλλει τις δικές του ιδέες, για να είναι σε θέση να κατασκευάσει, να επανεξετάσει και να διασκευάσει μέρος της δουλειάς του» (Κωτόπουλος, 2012). Η σχέση αυτή ανάμεσα στον αναγνώστη και το κείμενο (ουσιαστικά ανάμεσα στον αναγνώστη και τον συγγραφέα) είναι προσωπική. Έτσι, ο ερμηνευτικός πλουραλισμός είναι ευκταίο ζητούμενο σε όλα τα στάδια της προσέγγισης του λογοτεχνικού έργου στο εργαστήρι της δημιουργικής γραφής.

Είναι ευνόητο ότι επιλέγουμε την αισθητική παρά τη γνωστική ανάγνωση, κατά την οποία το ζητούμενο δεν είναι μόνο στο τι θα αποκομίσει ο αναγνώστης, αλλά και η ανάπτυξη μιας προσωπικής σχέσης συνεχούς αλληλεπίδρασης με το κείμενο, μέσα στην οποία ο κάθε αναγνώστης θα δημιουργήσει σημασίες και έννοιες με στόχο [...] την παραγωγή ενός κυματισμού απόψεων, όσο κι αν αποκλίνουν μεταξύ τους. Να πλουτίζει η οπτική του καθενός με τη γνώμη των άλλων, γιατί όπως έλεγε και ο Montaigne από το 1580: «Ένας επαρκής αναγνώστης θα βρει πάντα στα γραπτά των άλλων, πράγματα που ο συγγραφέας δεν θέλησε καθόλου να βάλει. Και κατά κάποιον τρόπο, γίνεται κι ο ίδιος δημιουργός...» Όταν μάλιστα η προσέγγιση γίνεται ομαδικά, η τάξη μετατρέπεται σε γλωσσική κοινότητα ή κοινότητα αναγνωστών, δηλαδή οικοδομούνται καταστάσεις επικοινωνίας που οδηγούν σε πράξεις λόγου, δηλαδή στη συγγραφή κειμένων. Στις κοινότητες των αναγνωστών ενθαρρύνονται οι πολλαπλές ανταποκρίσεις των συμμετεχόντων, τα νοήματα συνδιαπραγματεύονται και συνοικοδομούνται. (Hymes, 1974, όπ. αναφ. στο Γρόσδος, 2014: 41-48).

Με άλλα λόγια, η ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων είναι δημιουργική, όταν υπάρχει συνδυασμός γνωστικής και αισθητικής ανάγνωσης και οι εμπειρίες του αναγνώστη εισβάλλουν στο κείμενο, ενώ ταυτόχρονα, περπατώντας στα μονοπάτια του συγγραφέα, λεηλατώντας πρακτικές και τεχνικές, ανοίγει δικά του μονοπάτια στη συγγραφή. Γιατί τα λογοτεχνικά κείμενα προσφέρουν πρότυπα, βοηθούν στην ανακάλυψη του ύφους, διδάσκουν την τεχνική και χτίζουν το λεξιλόγιο (Παπαδοπούλου, 2004: 75· Παπαδοπούλου, 2011, όπ. αναφ. στο Γρόσδος, 2014). Το λογοτεχνικό κείμενο αποτελεί ερέθισμα και προσφέρει πρότυπο γραφής και το αντίστροφο· η εφαρμογή δραστηριοτήτων δημιουργικής γραφής επηρεάζει τη στοχοθεσία της διδασκαλίας της λογοτεχνίας στην κατεύθυνση του ενσυνείδητου αναγνώστη. Γι' αυτό, ευρύτατα διαδεδομένη πρακτική των εργαστηρίων δημιουργικής γραφής είναι να χρησιμοποιούνται τα λογοτεχνικά κείμενα ως λογοτεχνικές μήτρες, δηλαδή ως πρότυπα τεχνικής (Νικολαΐδου, 2012: 6). Σε κάθε περίπτωση πάντως, το λογοτεχνικό κείμενο με τα ιδιαίτερα αισθητικά χαρακτηριστικά του, το συμβολικό και πολύσημο λόγο του, τα κενά της αφήγησης και το στοιχείο της φαντασίας προκαλεί πολύ

περισσότερο από το επικοινωνιακό κείμενο (ένα κείμενο εφημερίδας ή περιοδικού) τον αναγνώστη να προβάλλει τον εαυτό του μέσα στην αφηγούμενη ιστορία, να ταυτιστεί με έναν ή περισσότερους ήρωες, να συμμετάσχει ενεργά στη διαδικασία της ανάγνωσης (Κωτόπουλος, 2012).

Τελικά, μέσα από τη δημιουργική γραφή, την καθοδήγηση, την πρακτική άσκηση αλλά και την κριτική ενασχόληση με τα διάφορα συγγραφικά είδη, οι συμμετέχοντες μπορούν να αποκτήσουν συγγραφικές δεξιότητες. Ορισμένοι θα γίνουν συγγραφείς. Θα είναι εκείνοι που θα αφιερωθούν με επαγγελματική ευλάβεια σ' αυτό που επέλεξαν να υπηρετήσουν και θα αντιληφθούν ότι πέρα από τις όποιες γνώσεις έλαβαν και την πρακτική μαθητεία στην οποία μυήθηκαν, ο συγγραφέας οφείλει καθημερινά να ενημερώνεται, να εξασκείται, να δοκιμάζεται, όπως ακριβώς και ο οποιοσδήποτε απαιτητικός με τον εαυτό του και πετυχημένος τεχνίτης. Οι περισσότεροι θα είναι ικανοί να γράψουν, σε ένα βαθμό τουλάχιστον, καλές ιστορίες και ποιήματα και θα μπορούν πιθανότατα να τα εκδώσουν, αλλά δεν θα τους απασχολήσει η είσοδος στον κόσμο της συγγραφής. Θα έχουν μάθει πως η διαδικασία παραγωγής δημιουργικών έργων είναι κάτι βαθύτερο και ουσιαστικότερο, το οποίο θα τους συντροφεύει σε όλη τη διάρκεια της ζωής τους. Η συγγραφή είναι μια περιπέτεια, ένα διαρκές ταξίδι. Ακριβώς όπως είναι και η ίδια η ζωή. (Κωτόπουλος, 2012).

3.3. Η ζωγραφική ως έμπνευση στη Δημιουργική Γραφή

Το να γράφεις με αφετηρία έργα τέχνης είναι μία σύνθετη λειτουργία. Το έργο τέχνης είναι πηγή έμπνευσης, αφού αρχικά καλεί τον θεατή να ανταποκριθεί σε αυτό, να σταθεί απέναντί του για να το παρατηρήσει και να το αναλύσει συναισθανόμενος τη σημασία της διαδικασίας της παρατήρησης (Walsh-Piper 2002: XXVII). Το έργο τέχνης δίνει το ερέθισμα να σκεφτούμε τα πράγματα με διαφορετικό τρόπο, καθώς μέσω των εικαστικών τεχνών αναπτύσσεται η φαντασία. Ο ζωγράφος με μία μόνο εικόνα μπορεί να αφηγηθεί μία ιστορία, να αναπαραστήσει αληθοφανείς χαρακτήρες, χώρους και δράσεις. Όπως ο συγγραφέας σε κάθε κείμενό του δημιουργεί πιστευτούς χαρακτήρες, έτσι και ο ζωγράφος σε κάθε απεικόνιση προσώπου ή φιγούρας πρέπει να αποδίδει στοιχεία της προσωπικότητάς τους βασισμένος στη γλώσσα του σώματος, στην κίνηση των χεριών και στο βλέμμα, στο είδος των ρούχων και των κάθε λογής αντικειμένων που υπάρχουν στον χώρο (Σώσειλου, 2017: 971-986).

Απαραίτητη προϋπόθεση φυσικά για να λειτουργήσει ένας ζωγραφικός πίνακας ως ερέθισμα εκδήλωσης δημιουργικής στάσης-γραφής, είναι να μην μένει στην επιφάνεια των πραγμάτων, αλλά να προκαλεί την ανάγκη δημιουργίας σύνθετων εννοιών και την έκφραση αντίστοιχου λόγου. Πολλοί ζωγράφοι ανά τον κόσμο εμπνεύστηκαν και εμπνέονται από τη λογοτεχνία και την ποίηση και το αντίστροφο, αποδεικνύοντας μία κοινή πρακτική λόγω της συγγένειας των δύο μορφών Τέχνης, μεταξύ των οποίων η διαφορά έγκειται τελικά στον τρόπο απόδοσης του μηνύματος ή της αίσθησης με εικόνες ή με λέξεις. Με λέξεις που περιγράφουν εικόνες ή με εικόνες οι οποίες αφηγούνται.

Το μουσείο είναι μια ανεκτίμητη πηγή έμπνευσης και γνώσης, καθώς όπως μαθαίνουμε να «μεταφράζουμε» τις πληροφορίες σε γραπτό κείμενο, έτσι συμβαίνει και στην τέχνη, όπου εικόνες μπορούν να μετατραπούν σε λέξεις, σε μια οπτική γλώσσα. Έτσι το μουσείο μπορεί να αποτελέσει το εργαλείο εκείνο που θα βοηθήσει τους μαθητές ή τους φοιτητές των σχολών να καταλάβουν την αξία ενός χώρου τέχνης και φυσικά να τους διδάξει και να τους εμπνεύσει. Οι συμμετέχοντες μαθαίνουν να παρατηρούν, να ερευνούν και να ερμηνεύουν έργα τέχνης, να αναπτύσσουν κριτική σκέψη και να ευαισθητοποιούνται πολιτιστικά (Rochelle, n.d.).

Έτσι, πολλά Μουσεία Τέχνης, όπως το Art Institute of Chicago, το San Francisco Museum of Fine Arts και το Detroit Institute of Art έχουν προγράμματα Δημιουργικής Γραφής, βασισμένα σε έργα των συλλογών τους.

Συγκεκριμένα το Art Institute of Chicago, διάφοροι συγγραφείς έγραψαν εμπνευσμένοι από συλλογές έργων του 19ου και 20ου αιώνα, ενώ εκδόθηκε και σχετικό βιβλίο. Στον πρόλογο αυτού του βιβλίου ο ποιητής Edward Hirsch παραθέτει πως αυτός ο εμπνευσμένος εκφραστικός τρόπος γραφής καταφέρνει και «αψηφά το μυστήριο που χωρίζει το υπαρκτό από το αόρατο, την εικόνα από τη γραφή». Οι εικαστικές τέχνες ως ερέθισμα κινητοποιούν ένα μεγάλο φάσμα αντιδράσεων, φανερώνοντας ένα μίγμα παρατήρησης και προσωπικής ερμηνείας (Walsh-Piper 2002: XXV) [976].

Αντίστοιχα ο John Updike στο βιβλίο του Just Looking: Essays on Art (1989), αναφέρει πως το να γράφεις με αφετηρία τις εικαστικές τέχνες είναι πολύ φυσικό (Updike 1989). Τα γραπτά του βασίζονται σε έργα τέχνης, εκθέματα μουσείων και εκθέσεων ζωγραφικής. Οι αφηγήσεις του Updike ταξιδεύουν εμπρός και πίσω από την εικόνα, στη μνήμη, στην πληροφορία, στην εντύπωση, στην εκτίμηση της τεχνικής και κυρίως στη μυστηριώδη παρουσία του ίδιου του έργου τέχνης (Walsh-Piper 2002, όπ. αναφ. στο Σώσειλου, 2017: 971-986).

Σε άρθρο σχετικά με τη γραφή στο μουσείο τέχνης David Owsley (The David Owsley Museum of Art), αναφέρεται ότι το μουσείο υποδεικνύει τρόπους για τη διδασκαλία μέσω τέχνης, αλλά και για τη δυνατότητα η τέχνη να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαδικασία της δημιουργικής γραφής. Το συγκεκριμένο μουσείο μπορεί να χρησιμοποιηθεί όχι μόνο ως πηγή έμπνευσης στη συγγραφή, αλλά και ως σημείο αναφοράς για τους φοιτητές του Ball State University, καθώς τους βοηθά να αποκτήσουν δεξιότητες και γνώσεις που θα χρησιμοποιήσουν σε όλη τους τη ζωή.

Οι μαθητές και σπουδαστές που συμμετέχουν σε τέτοια προγράμματα του μουσείου του David Owsley, σύμφωνα με τα προγράμματα σπουδών τους, καλούνται να ακολουθήσουν την εξής πορεία:

α) Παρατήρηση και ερμηνεία. Οι συμμετέχοντες καλούνται να περιγράψουν ή και να ερμηνεύσουν ένα ή περισσότερα έργα τέχνης του μουσείου. Η εργασία μπορεί να είναι προφορική ή γραπτή και εξαρτάται από τις γλωσσικές ικανότητες των συμμετεχόντων, τις εμπειρίες και τις ιδέες τους, καθώς και τη δυνατότητα ανάλυσης των οπτικών ερεθισμάτων που προσλαμβάνουν.

β) Ανάλυση και σύνθεση. Οι συμμετέχοντες αναλύουν ένα έργο τέχνης της έκθεσης και ταυτόχρονα το συνδέουν με κείμενα, διαλέξεις ή σχετικές συζητήσεις, αναπτύσσοντας εκπαιδευτικές δεξιότητες. Οι εργασίες που προκύπτουν γίνονται αφορμή για συγκρίσεις, συζητήσεις ή ακόμα και διαφωνίες μεταξύ τους, μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο όπου η τέχνη είναι πάντα συνδεδεμένη με το περιεχόμενο του προγράμματος σπουδών.

γ) Έρευνα. Πρόκειται για ερευνητικά projects σε μουσεία τέχνης που συνδέονται κυρίως με την ιστορία της τέχνης. Μπορούν όμως να συνδυαστούν και με διάφορα άλλα θέματα του προγράμματος σπουδών των σχολών. Προϋποθέτει κάποιες ικανότητες που αφορούν την παρατήρηση, την ερμηνεία και την ανάλυση των έργων τέχνης, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

δ) Οργάνωση. Στη φάση αυτή ζητείται από τους συμμετέχοντες να οργανώσουν μόνοι τους μια έκθεση ή να προτείνουν τρόπους αναδιοργάνωσης μιας ήδη υπάρχουσας. Η οργάνωση προϋποθέτει την απόκτηση των δεξιοτήτων σχετικών με τη μελέτη και την έρευνα έργων τέχνης.

Ανάλογη άσκηση δημιουργικής γραφής με βάση την παραπάνω διαδικασία και εμπνευσμένη από τον πίνακα ζωγραφικής Pythoness by Alfred Leslie του μουσείου τέχνης David Owsley, είναι η ακόλουθη:



Ο αέρας είναι υγρός. Χαμηλά σύννεφα γεμίζουν τον ουρανό, σχεδόν ανακατεμένα με την ομίχλη που στροβιλίζεται πάνω από τη λίμνη. Ο ήλιος κάνει το καλύτερο για να παλέψει μέσα από τα σύννεφα, το φως του λαμπρό και γκριζωπό. Ένα ποτάμι κόβει τον δρόμο μέσω των κίτρινων χωραφιών και χύνεται μέσα στη λίμνη.

Εγώ ανατριχιάζω και δένω τη ζακέτα μου σφιχτά πάνω στο στέρνο μου, καθώς σφίγω τα χέρια μου γύρω-γύρω.

Ο άνεμος διαπερνά το χρυσό χωράφι και τσιμπά τη μύτη μου. Εγώ αναπνέω βαθιά, μυρίζοντας το υγρό γρασίδι και το χειμώνα που σύντομα φτάνει.

Εκτός από λίγα θαρραλέα τζίτζικια, το μέρος είναι ήσυχο. Καθώς πλησιάζω στην άκρη της λίμνης ορκίζομαι ότι ακούω σφυρίγματα από πνεύματα και προφητείες που πέρασαν από εδώ πριν από καιρό. Ίσως μερικές ακόμα περιμένουν να πραγματοποιηθούν.

Σταγόνες νερού κυλούν στο πρόσωπό μου σαν δάκρυα. Τα πόδια μου ξύνουν την άμμο καθώς σταματά στην άκρη, το νερό μια ίντσα απέχει από τα δάκτυλα των ποδιών μου.

Ατενίζω τη λίμνη για να δω την άλλη πλευρά, αλλά τα μάτια μου δεν μπορούν να τρυπήσουν την ομίχλη. Εύχομαι να μπορούσα να βρω λέξεις, αλλά φοβάμαι να σπάσω τη σιωπή, στέκομαι ακόμα όπως η επιφάνεια της λίμνης (Rochelle, n.d.).

Παρόμοια προγράμματα ακολουθούν και άλλα μουσεία όπως το Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College.

3.4. Αυτοβιογραφίες και Αυτοπροσωπογραφίες (Αυτοπορträιτα)

Οι Αυτοβιογραφίες είναι κείμενα στα οποία ο συγγραφέας αφηγείται γεγονότα ή εκθέτει τα σημαντικότερα στοιχεία της δικής του ζωής. Πρόκειται για ένα συνεχές αφηγηματικό

κείμενο στο οποίο ένας άνθρωπος αφηγείται τα σπουδαιότερα γεγονότα της ζωής του, ολόκληρης ή μέρους αυτής. Είναι το μοναδικό αφηγηματικό είδος στο οποίο ο συγγραφέας, ο αφηγητής και ο κεντρικός ήρωας ταυτίζονται. Είναι το ίδιο πρόσωπο και, μάλιστα, υπαρκτό. Τα πραγματικά γεγονότα της ζωής του αυτοβιογραφούμενου διανθίζονται με ποικίλες λεπτομέρειες χάριν λογοτεχνικότητας. Στις αυτοβιογραφίες ανήκουν το ημερολόγιο, τα απομνημονεύματα και οι αυτοβιογραφίες. Όταν τα πραγματικά γεγονότα της ζωής ενός συγγραφέα χρησιμοποιούνται ως πρόπλασμα, ως υλικό για κάποιο έργο του, τότε λέμε ότι έχουμε να κάνουμε με «μυθιστόρημα με αυτοβιογραφικά στοιχεία». Αυτοβιογραφίες λογοτεχνών θεωρούνται, για παράδειγμα, του Α. Κοραή (Εκλεκτές Σελίδες), του Επτανήσιου Ανδρέα Λασκαράτου που την έγραψε στα ιταλικά στα τελευταία είκοσι χρόνια της ζωής του και δεν έπαψε να συμπληρώνει το κείμενο ως την παραμονή σχεδόν του θανάτου του, του Γεώργιου Δροσίνη (Σκόρπια φύλλα της ζωής μου), του Γρηγόριου Ξενοπούλου (Η ζωή μου σα μυθιστόρημα), του Κωστή Παλαμά (Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου), του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη (Η ζωή μου) και άλλων. Επίσης, αυτοβιογραφία θα μπορούσε να θεωρηθεί και το έργο «Αναφορά στο Γκρέκο» του Νίκου Καζαντζάκη (έχει χαρακτηριστεί ποιητική αυτοβιογραφία) και σε πιο πρόσφατα χρόνια, το Φοβερό βήμα του Κώστα Ταχτσή, που δημοσιεύθηκε μετά το βίαιο θάνατό του.

Επίσης, το ημερολόγιο, το οποίο αποτελεί σημείο αναφορά στο δημιουργικό μέρος της παρούσης εργασίας, είναι η συστηματική καταγραφή από έναν άνθρωπο των συναισθημάτων, των σκέψεων και των γεγονότων της προσωπικής ζωής του ή και της δημόσιας ζωής. Ο χαρακτήρας τους είναι προσωπικός κι έτσι η γλώσσα του μπορεί να είναι συνθηματική και η γραφή τους υπαινικτική και ελλειπτική. Χαρακτηριστικό των ημερολογίων είναι ο εξομολογητικός τόνος, η υποκειμενική ματιά, η αποσπασματικότητα και η κυριαρχία του α' προσώπου. Τέλος, ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο των ημερολογίων είναι ο ακριβής προσδιορισμός του χρόνου συγγραφής κάθε καταχώρησης. «Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ» είναι από τα πιο γνωστά ημερολογιακά κείμενα της παγκόσμιας λογοτεχνίας (<https://bit.ly/3j2dx8k>).

Αντίστοιχα στη ζωγραφική, μία από τις πιο αυθόρμητες αλλά και σημαντικότερες πράξεις ενός εικαστικού καλλιτέχνη στην αναζήτηση της προσωπικής του πορείας, είναι η αυτοπροσωπογραφία. Με την έννοια «αυτοπροσωπογραφία» είμαστε περισσότερο εξοικειωμένοι μέσα από τον χώρο της ζωγραφικής (καθώς αυτή έχει τεράστιο ιστορικό παρελθόν), πολύ εύλογα όμως και η φωτογραφία πέρασε σε τέτοιους πειραματισμούς. Γιατί όμως είναι τόσο σημαντική η αυτοπροσωπογραφία; Τι είναι αυτό που ωθεί τους καλλιτέχνες και κυρίως τους ζωγράφους να δοκιμάσουν την «αυτοαναπαράσταση» πάνω σε καμβά; Ο

πρώτος και πιο απλός λόγος ενός καλλιτέχνη είναι η ευκολία εύρεσης ενός μοντέλου στον εαυτό του. Αντί δηλαδή να προσπαθεί να πείσει κάποιον άλλον να ποζάρει (μαζί με όλη την αμηχανία που σημαίνει αυτό για τον δημιουργό λόγω πιθανής συστολής και για το μοντέλο λόγω έλλειψης αυθορμητισμού), γίνεται αυτός ο ίδιος το «ιδανικό» μοντέλο που θα εικονογραφήσει το έργο ανάλογα με τις δημιουργικές του προθέσεις.

Πολλές φορές μια αυτοπροσωπογραφία ξεκινά από μια αυθόρμητη παρόρμηση που κρύβει την έμφυτη σε όλους τους ανθρώπους ανάγκη να προσδιορίσουν τον εαυτό τους μέσω της εικόνας (τους). Σ' αυτήν ενυπάρχουν φαινομενικά απλά ερωτήματα του τύπου: «ποιος είμαι;» ή «πώς βλέπω τον εαυτό μου;» ή ακόμα «πώς με βλέπουν οι άλλοι;» τα οποία εξερευνούν διάφορες πτυχές ενός υπαρξιακού υποκειμενισμού της ατομικής υπόστασης του καλλιτέχνη, κι άλλοτε πιο εσωτερικά ή συμβολικά (ioanna n., 2005).

Επιπλέον, οι αυτοπροσωπογραφίες έχουν τη σημειολογία τους. Ο Goya ζωγραφίζει τον εαυτό του στην αγκαλιά του γιατρού που τον έσωσε από βέβαιο θάνατο: σύμβολο ευγνωμοσύνης και ντοκουμέντο. Ο Murillo φτιάχνει το πορτρέτο του γιατί του το ζητούν τα παιδιά του και θέλει να τον θυμούνται. Ο Rembrandt έχοντας πάθος με την ενδοσκόπηση, με την ιστορία της ωρίμασής του, προσπάθησε να αποτυπώσει τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, από τη νεανική έως την ώριμη ηλικία του,. Ο Rembrandt ζωγράφιζε τον εαυτό του πολλές φορές τον χρόνο. Ο van Gogh, περιγράφει στον αδελφό του πώς ήταν λίγο μετά την αρρώστια του. Ο καλλιτέχνης θεωρεί την αυτοπροσωπογραφία ενσάρκωση της τέχνης του. Ηχεί τόσο απλό και συνάμα τόσο περιεκτικό. Αλλά μήπως θέλει να διαπιστώσει ποιο πραγματικά είναι το πρόσωπο που βλέπει στον καθρέφτη; Πόση μοναξιά κουβαλάει και πόσο σκληρό είναι να το αφήνει να εκτίθεται στα μάτια των πολλών; Σ' αυτή την ερμηνεία θα μπορούσαν να ενταχθούν ορισμένες από τις αυτοπροσωπογραφίες της Φρίντα Κάλο. Είναι σαν να γυρίζεις ένα ρούχο από την καλή στην ανάποδη ή και το αντίστροφο. Εδώ βρίσκεται το μυστικό της δουλειάς της, της δουλειάς των καλλιτεχνών, αλλά και η αλήθεια για το πώς επιθυμούν να τους δει ο άλλος ή πώς επιλέγουν να παρουσιάσουν τον εαυτό τους στον κόσμο... Ο Degas έλεγε: «Ο δημιουργός μας έφτιαξε για να μοιάζουμε ο ένας στον άλλον». Όμως μοιάζουμε; (Ritsmas, 2015).

Ειδικότερα, οι αυτοπροσωπογραφίες της Κάλο που αποτελούν το χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου της, ολόσωμες ή ημίσωμες, αντανακλούν την ψυχοσύνθεσή της, την έντονη μοναξιά της ενώ αποτελούν μαρτυρίες των αληθινών γεγονότων της ζωής της. Ταυτόχρονα μέσα από τα έργα αυτά σπάει τα ταμπού της εποχής σχετικά με το γυναικείο σώμα και τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Ο Ριβέρα, το 1950, την είχε αποκαλέσει: «Η πρώτη γυναίκα στην ιστορία της τέχνης που μεταχειρίζεται με απόλυτη και ασυμβίβαστη

ελικρίνεια, θα λέγαμε, και με ανελέητη σκληρότητα τα γενικά και ειδικά θέματα που αφορούν αποκλειστικά τις γυναίκες» (Giannetopoulou, χ.χ.).

Όντας καθηλωμένη στο κρεβάτι για μεγάλο χρονικό διάστημα της ζωής της, η Φρίντα Κάλο μελέτησε το αντιφατικό της είδωλο και άρχισε να αποκαλύπτει τον ίδιο της τον εαυτό καθώς και τον κόσμο γύρω της σε ένα νέο και πιο συνειδητοποιημένο πλαίσιο. Είναι φανερό ότι, έχοντας γλυτώσει από έναν βέβαιο θάνατο, κατανοεί πλέον διαφορετικά τη ζωή και σχηματίζει μια νέα εικόνα για τον εαυτό της, ανακαλύπτει την ταυτότητά της. Το γεγονός αυτό, ίσως εξηγεί και τον λόγο για τον οποίο απεικόνιζε, συνήθως, με παρόμοιο τρόπο τον εαυτό της, με την ίδια, σχεδόν πάντα, έκφραση γεμάτη πόνο, ένα προσωπίο με διαφορούμενα συναισθήματα. Είναι επίσης αξιοσημείωτο, ότι δεν εμφανίζεται χαρούμενη σε κανέναν πίνακά της, ακόμα και σε περιόδους επαγγελματικής ανέλιξης και ισορροπίας στην προσωπική της ζωή.

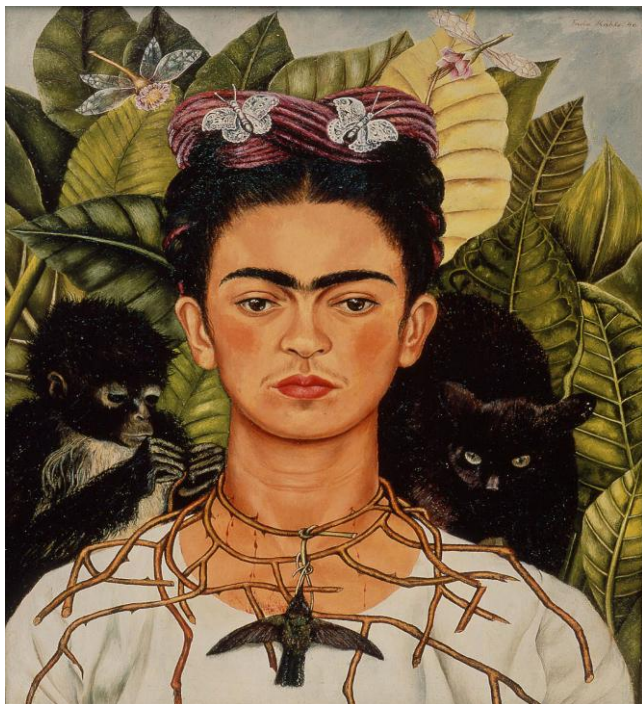
Πρώτη αυτοπροσωπογραφία της είναι η «Αυτοπροσωπογραφία με βελούδινο φόρεμα» του 1926. Το ύφος του πίνακα είναι επηρεασμένο από την μεξικάνικη τέχνη με στοιχεία της Ευρωπαϊκής τέχνης του 19ου αιώνα. Είναι εμφανές το ενδιαφέρον της για τη ζωγραφική της Αναγέννησης, καθώς απεικονίζει τον εαυτό της με μία μελαγχολική και αριστοκρατική στάση και εξεζητημένα μακρύ λαιμό, σαν κάποιο έργο του Modigliani.



Στις αυτοπροσωπογραφίες της, τα ρούχα της, συνήθως, ήταν απλά ανεπιτήδευτα ή ινδιάνικες φορεσιές και παραδοσιακά μεξικάνικα φορέματα (Τεχουάνα). Άλλοτε ήταν ντυμένη ακόμα και με ανδρικά ρούχα, ως ασυμβίβαστη και ανεξάρτητη γυναίκα.

Το φόντο διέφερε ανάλογα με τους συμβολισμούς που ήθελε να προσδώσει σε κάθε πίνακα. Άλλοτε έχοντας στο μυαλό της εθνικούς και ιδεολογικούς στόχους του καλλιτεχνικού ρεύματος της περιόδου, ζωγραφίζει προσπαθώντας να κάνει γνωστή τη

χλωρίδα και την πανίδα του Μεξικού, όπως τα φυτά των πανάρχαιων δασών, τους ηφαιστειογενείς βράχους, τους παπαγάλους, τους πιθήκους και τα σκυλιά Ιτζουίντλι που εμφανίζονται σε πολλά έργα της, ως σύμβολα της μοναξιάς της. Η «Αυτοπροσωπογραφία με πιθήκους» του 1940 αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Άλλοτε πάλι το φόντο μεταλλάσσεται σε τοπίο εφιάλτη, καταστροφής, βίας και πολέμου. Πολλές φορές διαφαίνεται και η επιρροή από τη θρησκευτική ιδεολογία των Ινδιάνων, των Αζτέκων καθώς και η έμφαση που δίνουν στη φύση και τα φαινόμενά της (Giannetoroulou χ.χ.).





ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΠΗΓΗ ΕΜΠΝΕΥΣΗΣ: ΦΡΙΝΤΑ ΚΑΛΟ, Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΠΟΥ ΕΚΑΝΕ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗ

4.1. Η ζωή και το έργο της Φρίντα Κάλο

Η Φρίντα Κάλο, μια από τις σημαντικότερες γυναικείες ματιές στην τέχνη του 20ού αιώνα, ήταν πρώτα απ' όλα μια γυναίκα διψασμένη για ζωή.

Από τη θυελλώδη ερωτική της ζωή και το παροιμιώδες πάθος της μέχρι και την παραφορά για τον έρωτα της ζωής της, τον μεξικανό ζωγράφο Ντιέγκο Ριβέρα, η Κάλο κατάφερε να ζήσει με ελευθερία και ένταση ζηλευτή, ξεπερνώντας ακόμα και τον χρόνιο πόνο και την ασθένεια.

Η αδάμαστη Φρίντα Κάλο βάλθηκε να ζήσει με συναίσθημα, το οποίο δευτερευόντως αποτύπωσε πάνω στον καμβά, με τη ζωή της να αποτελεί μνημείο για το πώς μπορεί κάποιος

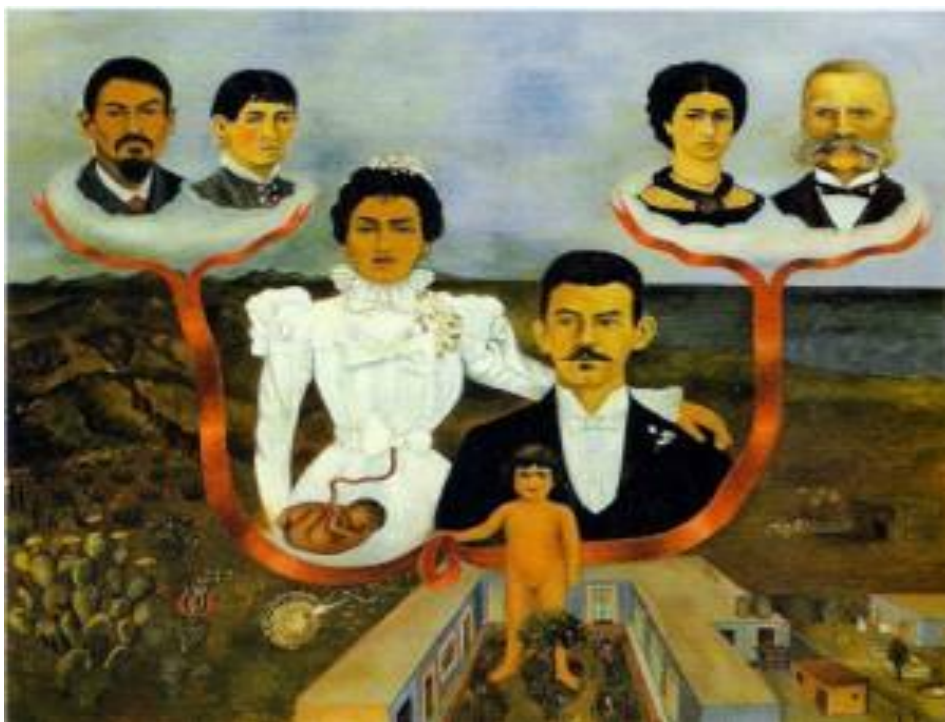
να υπερβεί τις φυσικά εμπόδια της ζωής και να κάνει τη διαφορά, παρά τα κελεύσματα της μοίρας.

«Σαν κορδέλα τυλιγμένη γύρω από μια βόμβα», έτσι χαρακτήριζε ο περίφημος γάλλος σουρεαλιστής Αντρέ Μπρετόν την τέχνη της Κάλο. Και ο χαρακτηρισμός θα μπορούσε φυσικά να αναφέρεται και στην ίδια τη ζωγράφο με τα φανταχτερά φορέματα πάνω στο τσακισμένο σώμα.

Και βέβαια αποκάλυψε απόλυτα τον εαυτό της μέσα από το έργο της, σε μια από τις πιο προσωπικές και αυτοαναφορικές τεχνοτροπίες που είδε ποτέ ο κόσμος!

Η Φρίντα Κάλο γεννιέται στις 6 Ιουλίου 1907 στην Πόλη του Μεξικού από γερμανοεβραίο πατέρα και ισπανομεξικάνο μητέρα, στο Κογιοακάν, στην Πόλη του Μεξικού. Ο πατέρας της ήταν μορφωμένος, άθεος και είχε έρθει σε νεαρή ηλικία στο Μεξικό όπου είχε γίνει φωτογράφος. Η μητέρα της ήταν Καθολική.

Η Κάλο μεγαλώνει στο πατρικό της, το περίφημο Μπλε Σπίτι (Casa Azul) που θα αποτυπώσει στους πίνακές της. Η Φρίντα είχε δύο μεγαλύτερες αδερφές και μία μικρότερη.



My grandparents, My parents and I (Family Tree), 1936

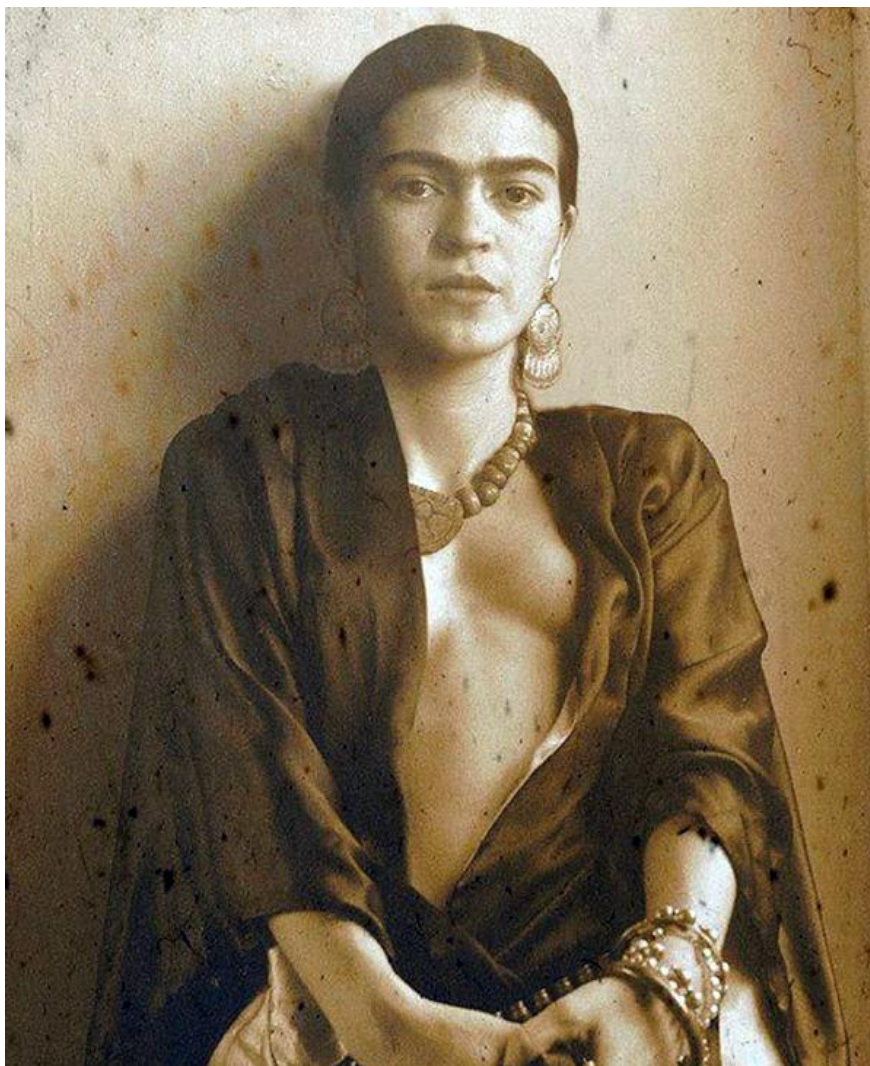


Η Ινδιάννα τροφός

Σε ηλικία 6 ετών, η Κάλο θα περάσει 9 μήνες καθλωμένη στο κρεβάτι εξαιτίας πολιομυελίτιδας, η οποία θα της αφήσει ένα μικρό κουσούρι στο βάδισμα. Για να τη βοηθήσει μάλιστα στην ανάρρωσή της, ο πατέρας την ενθαρρύνει να παίζει ποδόσφαιρο, να κολυμπά ακόμα και να παλεύει, δραστηριότητες εντελώς ασυνήθιστες για κορίτσι της εποχής.

Το 1922, η Κάλο γίνεται δεκτή στην περίφημη Εθνική Προπαρασκευαστική Σχολή του Μεξικού και αποτελεί μια από τις ελάχιστες κοπέλες στις τάξεις της. Εκεί αναπτύσσει την αγάπη της για τα παραδοσιακά και πολύχρωμα ενδύματα και κοσμήματα της χώρας της.

Την ίδια χρονιά, ο περίφημος μεξικανός ζωγράφος Ντιέγκο Ριβέρα βρίσκεται να διδάσκει στη σχολή, με την έφηβη Φρίντα να εξομολογείται σε φίλη της το ερωτικό σκίρτημα που ένιωσε για τον καλλιτέχνη.



Όντας στη σχολή, ερωτεύεται έναν συμμαθητή της, τον Alejandro Gomez Arias. Στις 17 Σεπτεμβρίου 1925, η Κάλο και ο Arias επέβαιναν στο λεωφορείο όταν το όχημα συγκρούστηκε, αφήνοντας την ίδια σοβαρά τραυματισμένη: βγήκε από το τροχαίο με μπόλικά κατάγματα σε σπονδυλική στήλη και λεκάνη.

Αφού πέρασε τις επόμενες εβδομάδες κατάκοιτη στο νοσοκομείο του Ερυθρού Σταυρού, επέστρεψε στο σπίτι για να συνεχίσει την ανάρρωσή της. Αυτή έμελλε να είναι η καθοριστική στιγμή για την καριέρα της: η Κάλο αρχίζει να ζωγραφίζει και ολοκληρώνει την πρώτη αυτοπροσωπογραφία της τον επόμενο χρόνο.

Αφού χάρισε τον πίνακα στον αγαπημένο της, άρχισε να ασχολείται με την πολιτική: προσχωρεί στο Κομμουνιστικό Κόμμα του Μεξικού και γράφεται στη νεολαία του σχηματισμού.

Η Κάλο θα ξανασυναντηθεί με τον Ριβέρα το 1928: αφού εκθείασε την τεχνοτροπία της, οι δυο τους ξεκίνησαν φλογερό ειδύλλιο, με τον γάμο τους να έρχεται νωρίς, μόλις την επόμενη χρονιά.

Το 1930 η Φρίντα αναγκάζεται να προβεί σε έκτρωση, μετά από συμβουλές των γιατρών ότι η κατάσταση της υγείας της δεν της επέτρεπε να κυφορήσει, χωρίς να κινδυνέψει η υγεία της. Το ίδιο έτος, τους βρίσκει στο Σαν Φρανσίσκο της Καλιφόρνια, καθώς η Κάλο ακολουθούσε συχνά τον ζωγράφο όπου τον καλούσαν οι επαγγελματικές του υποχρεώσεις. Εκεί, η Φρίντα Κάλο εκθέτει στην περιοδική έκθεση των γυναικών καλλιτεχνών της πόλης τον πίνακα που είχε μόλις φιλοτεχνήσει με τους δυο τους.

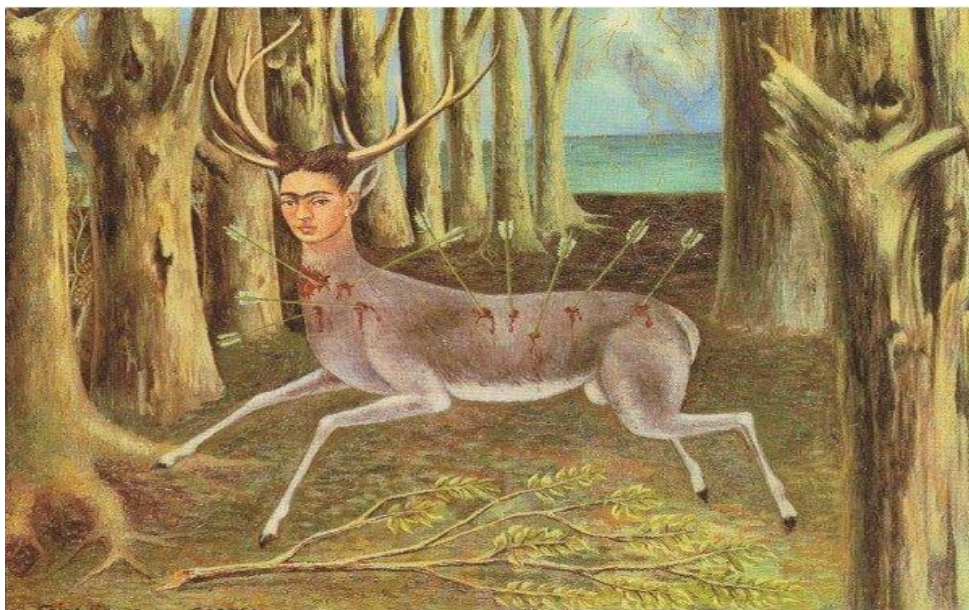


Κατόπιν περνούν ένα διάστημα στο Ντιτρόιτ και τη Νέα Υόρκη, με τον Ριβέρα να εκθέτει στα μεγαλύτερα αμερικανικά μουσεία. Το 1932, η Κάλο θα αρχίσει να ενσωματώνει στην τεχνοτροπία της πιο παραστατικά και σουρεαλιστικά στοιχεία, όπως στον περίφημο πλέον πίνακα «Νοσοκομείο Χένρι Φορντ» (1932). Όπως και με τα πρώτα πορτρέτα της, το

έργο είναι βαθύτατα συγκινησιακό και αυτοβιογραφικό, αποθανατίζοντας τη δεύτερη αποβολή της.



Το ζευγάρι θα περάσει το 1933 στη Νέα Υόρκη, ενώ στις 15 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους πεθαίνει η μητέρα της. Κατόπιν, θα επιστρέψει στο Μεξικό, μετακομίζοντας πλέον στο San Angel. Το αντισυμβατικό ζευγάρι θα διαμείνει σε ξεχωριστά διαμερίσματα (αν και διπλανά), με τα εργαστήριά τους να είναι επίσης χώρια. Η περίοδος αυτή δεν θα είναι καλή για την Κάλο, αφού θα στιγματιστεί από τις αναρίθμητες απιστίες του Ριβέρα, ακόμα και με την αδερφή της, Κριστίνα.



«Το πληγωμένο ελάφι» (1946)

Οι αναποδιές δεν θα τέλειωναν ωστόσο, καθώς η ίδια θα βίωνε για άλλη μια φορά το ζοφερό πρόσωπο μιας νέας αποβολής (το 1934), με το πολυπόθητο παιδί να μην έρχεται ούτε πάλι.

Η Κάλο και ο Ριβέρα περνούσαν πλέον περιόδους χώρια, ωστόσο, ο πόνος αυτός μαζί και με το γεγονός ότι δεν μπορούσε πλέον να κάνει παιδιά εξαιτίας του ατυχήματος είναι η κινητήριος δύναμη στην τέχνη της Κάλο. Όλα της έργα «ουρλιάζουν» από πόνο και θλίψη για την ζωή της που σε ένα μεγάλο της μέρος ήταν σε ένα κρεβάτι.





«Θύμηση (Η καρδιά)», 1937

Τη ζωή της στιγμάτισε ο έρωτας με τον Ντιέγκο Ριβέρα, ένας έρωτας που δεν ήταν καθόλου ήρεμος. Όπως θυελλώδης και ανατρεπτική ήταν η Φρίντα Κάλο έτσι και ο έρωτάς της με τον Ριβέρα με πολλούς χωρισμούς και επανασυνδέσεις.

«Τίποτα δεν συγκρίνεται με τα χέρια σου. Τίποτα με το χρυσοπράσινο των ματιών σου. Το σώμα μου γεμίζει με εσένα μέρες. Είσαι ο καθρέπτης της νύχτας. Η βιολετί λάμψη του φωτός. Η υγρασία της γης. Η φωλιά από τις μασχάλες σου είναι το καταφύγιό μου. Τα δάχτυλά μου αγγίζουν το αίμα σου. Όλη μου η χαρά βρίσκεται στο να νιώθω τη ζωή να αναβλύζει από εσένα και να γεμίζει όλα τα μονοπάτια των νεύρων μου που σου ανήκουν». (Από ερωτική επιστολή της Φρίντα Κάλο στον Ντιέγκο Ριβέρα).

Άλλοτε πάλι αναφέρει: «Είχα δύο μεγάλα ατυχήματα στη ζωή μου. Το ένα ήταν με το λεωφορείο, το άλλο ο Ντιέγκο. Ο Ντιέγκο ήταν χειρότερος από το λεωφορείο».

Ο εξόριστος κομμουνιστής Λέων Τρότσκι και η γυναίκα του Νατάλια φιλοξενήθηκαν στο Μπλε Σπίτι της Κάλο για ένα διάστημα το 1937, αφού είχαν λάβει πολιτικό άσυλο από το Μεξικό. Ο Τρότσκι και η Κάλο φημολογείται ότι διατήρησαν σύντομο ειδύλλιο κατά την παραμονή του εκεί.

Το 1939 θα βρει την Κάλο στο Παρίσι, όπου γνώρισε και συνδέθηκε φιλικά με σπουδαίους καλλιτέχνες του καιρού, όπως τον Πάμπλο Πικάσο και τον Μαρσέλ Ντισάν. Λίγο αργότερα στην ίδια χρονιά, θα χωρίσει από τον Ριβέρα και θα ζωγραφίσει ένα από τα μνημειώδη της έργα, το περίφημο «Οι Δύο Φρίντες» (1939).



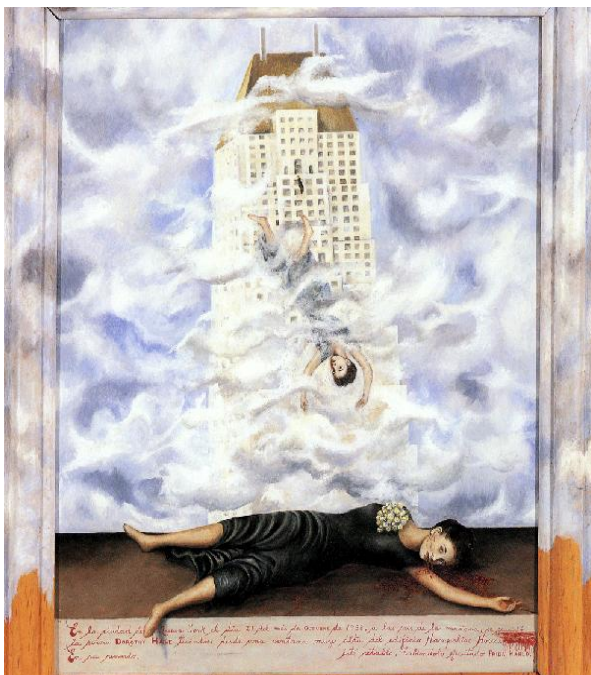
«Οι δύο Φρίντες»: Όταν η Κάλο βρισκόταν σε δίλημμα για τον χωρισμό της από τον Ριβέρα ή σύμφωνα με κάποιους, η διπλή εκδοχή του εαυτού της συμβολίζει την αγάπη και την προδοσία.



Ως απάντηση στην τραγωδία που ζούσε, η Κάλο θα κόψει τα κατάμαυρα μαλλιά της, που είχαν γίνει εν τω μεταξύ το σήμα-κατατεθέν της.

Την ώρα που δεν θεώρησε ποτέ τον εαυτό της σουρεαλιστή ζωγράφο, η Κάλο έγινε επιστήθια φίλη με τον ηγέτη του κινήματος των σουρεαλιστών André Breton, το 1938. Την ίδια χρονιά, φιλοξενείται έκθεσή της σε περίβλεπτη γκαλερί της Νέας Υόρκης και οι μισοί από τους πίνακες που εξέθεσε εκεί πουλήθηκαν! Η ίδια δέχτηκε επίσης δύο παραγγελίες για

έργα, τις πρώτες της μάλιστα δεσμεύσεις για πληρωμένη δουλειά (τις οποίες μάλιστα οι κριτικοί αποθέωσαν).



«Η αυτοκτονία της Dorothy Hale » (1938)

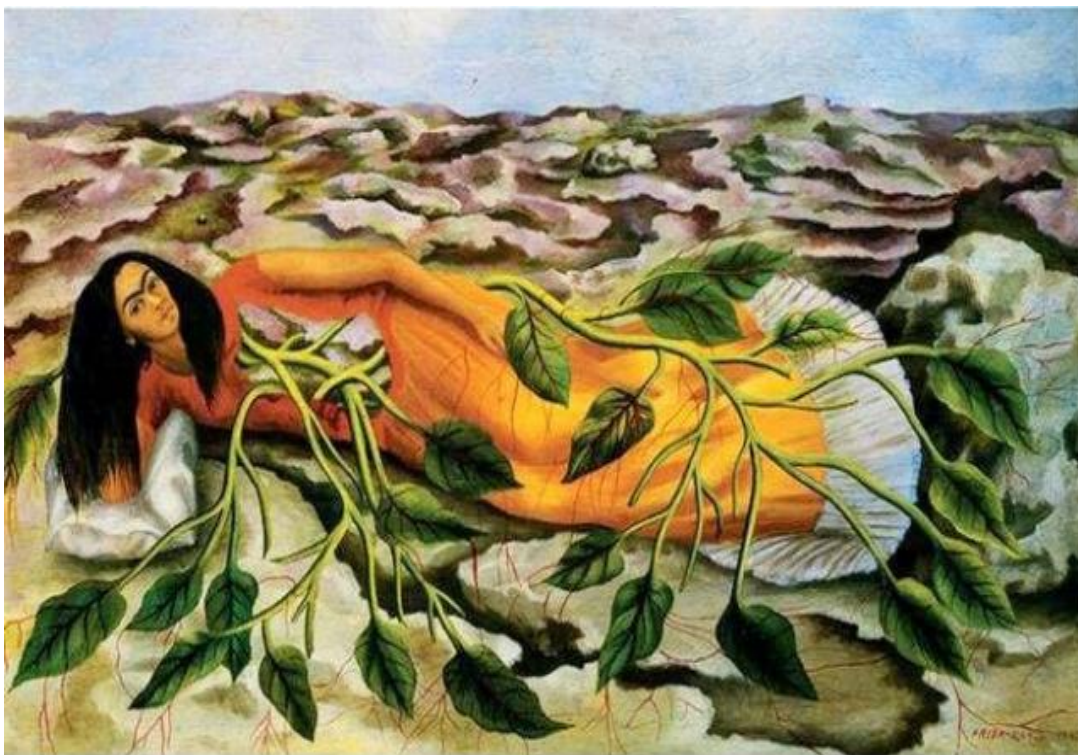
Η Κάλο και ο Ριβέρα δεν θα περνούσαν καιρό χωρισμένοι: το 1940 θα ξαναπαντρευτούν, παρά το γεγονός ότι συνέχισαν να διάγουν βίους ξεχωριστούς και να συνάπτουν φυσικά αμφότεροι ερωτικές σχέσεις με άλλα πρόσωπα.





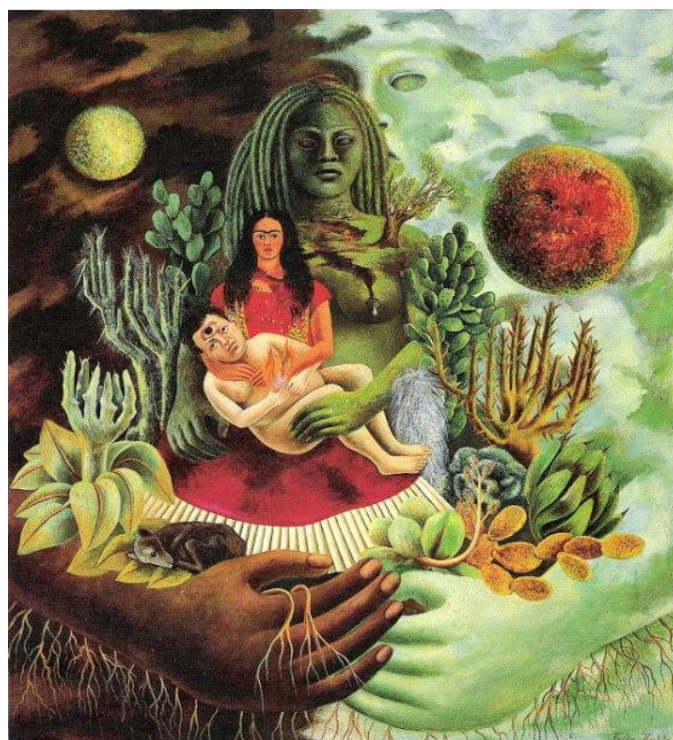
Retablo (1940) που μετέτρεψε σε αναπαράσταση της δικής της τραυματικής εμπειρίας (ατύχημα), καθώς παρεμβαίνει και στη θέση του Αγίου τοποθετεί τη δική της μορφή με σμιχτά φρύδια.

Το έργο της είναι βαθιά επηρεασμένο από τις μεξικανικές ρίζες της με τα έντονα χρώματα και τα λουλούδια. Συχνά οι πίνακές της επηρεάζονται από τα δημοφιλή λαϊκά χριστιανικά τάματα (retablos) και αποτελούν ευχαριστία στην Παρθένο Μαρία για την πραγματοποίηση μιας ευχής.





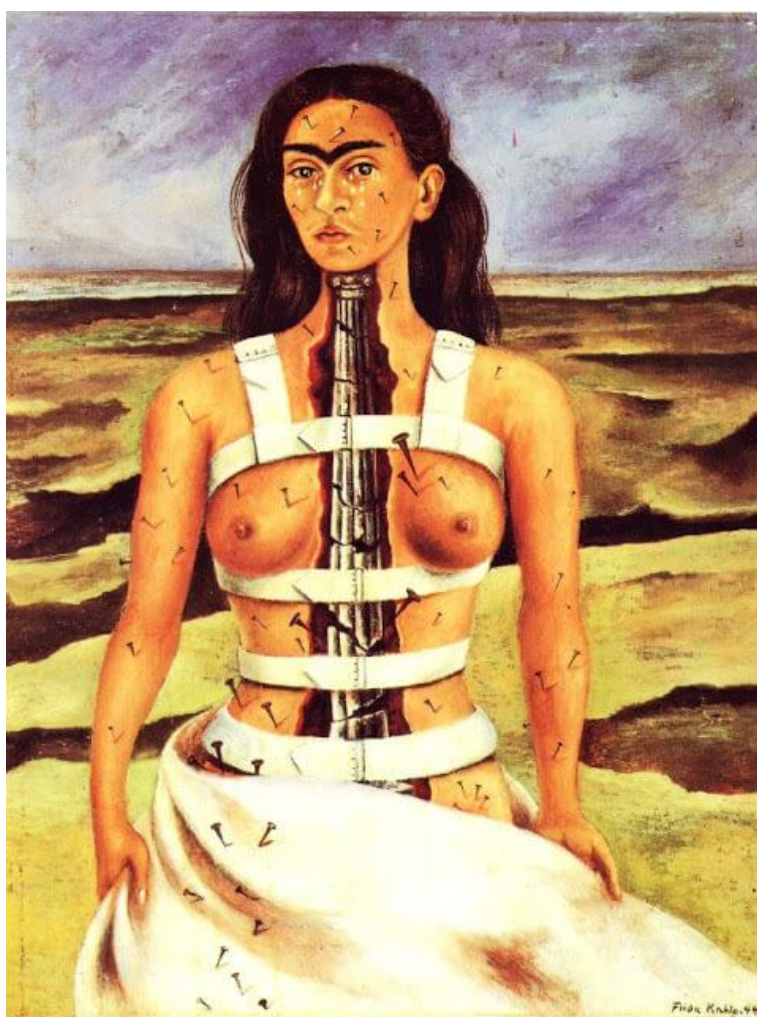
Η Κάλο έζησε τρία χρόνια με τον Ριβέρα στην Αμερική, όμως η ίδια νοσταλγούσε το Μεξικό και στον πίνακα εμφανίζεται διχασμένη.



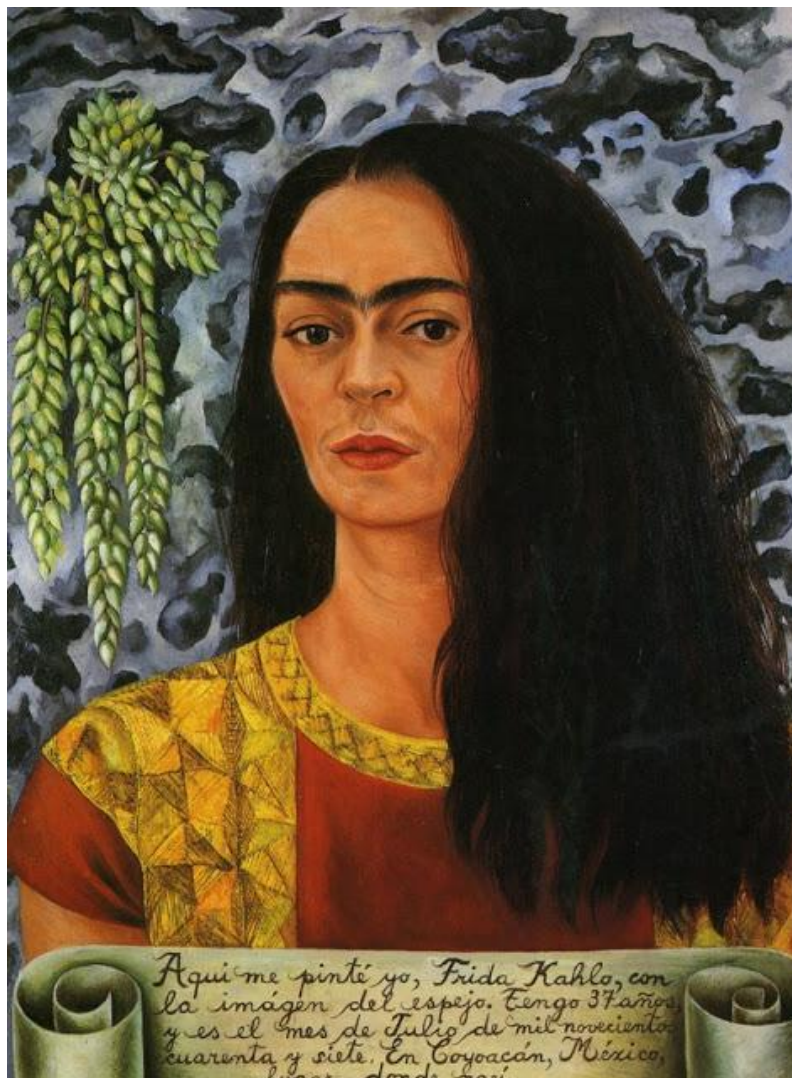
Φως-σκοτάδι, ημέρα-νύχτα, φύση, ζωή-θάνατος και στη μέση η ίδια κρατώντας στα χέρια τον Ριβέρα

Το 1941 η μεξικανική κυβέρνηση παραγγέλλει στην Κάλο μια σειρά πέντε πορτρέτων σημαντικών γυναικών της χώρας, με την ίδια ωστόσο να μην ολοκληρώνει ποτέ την παραγγελία: εκείνη τη χρονιά έχασε τον πολυαγαπημένο της πατέρα, ενώ συνέχισε να ταλανίζεται από τα χρόνια προβλήματα της υγείας της. Παρά τις προσωπικές προκλήσεις, η δουλειά της συνέχισε να κερδίζει τον σεβασμό των κριτικών και την αγάπη του φιλότεχνου κοινού, με πίνακές της να συμπεριλαμβάνονται πλέον σε αναρίθμητες εκθέσεις σε όλο τον κόσμο.

Το 1944, η Κάλο ζωγράφησε την περίφημη «Σπασμένη Στήλη», που αποτύπωνε την κακή κατάσταση της υγείας της και τις σωματικές προκλήσεις που αντιμετώπιζε.



Τα περισσότερα έργα της είναι αυτοπροσωπογραφίες που δείχνουν την ίδια καθηλωμένη με κάθε τρόπο, μετά από τις αποβολές της και γεμάτη πόνο. Έντονη είναι στα έργα της και η σεξουαλικότητά της.



Ωστόσο φαίνεται να έχει δεχτεί και επίδραση ευρωπαϊκών ρευμάτων στα οποία συμπεριλαμβάνονται ο Ρεαλισμός, ο Συμβολισμός και ο Υπερρεαλισμός.

«Έχω χαρακτηριστεί ως σουρεαλιστής αλλά δεν είμαι. Ποτέ δε ζωγράφισα τα όνειρά μου. Ζωγράφισα την πραγματικότητά μου», έλεγε όμως η ίδια.



Η πραγματικότητα της Κάλο: ο θάνατος παραμονεύει πάνω από το κρεβάτι της, ζωσμένος εκρηκτικά αλλά και λουλούδια

Η ίδια υποβλήθηκε σε μπόλικες χειρουργικές επεμβάσεις αυτή την περίοδο και αναγκάστηκε να φορά ειδικό κορσέ για να μπορεί να στηρίζεται όρθια, την ώρα που θα δοκίμαζε πραγματικά αναρίθμητες θεραπείες και αγωγές για την ανακούφιση του χρόνιου πόνου.

Η δεκαετία του 1950 θα βρει τη Φρίντα Κάλο σε πολύ άσχημη κατάσταση: αφού διαγνώστηκε με γάγγραινα στο δεξί της πόδι, θα περνούσε 9 μήνες στο νοσοκομείο υποβαλλόμενη σε μια σειρά δύσκολων και επικίνδυνων επεμβάσεων.

Παρά το γεγονός βέβαια ότι ήταν καθηλωμένη στο κρεβάτι, η ίδια ζωγραφίζει πυρετωδώς και υποστηρίζει ολόψυχα δίκαιους κοινωνικούς αγώνες και πολιτικά κινήματα: «Δεν είμαι άρρωστη. Είμαι σπασμένη. Αλλά είμαι ευτυχισμένη όσο μπορώ να ζωγραφίζω», θα πει.

Το 1953 κάνει την πρώτη της ατομική έκθεση στο Μεξικό, στα εγκαίνια της οποίας παίρνει άδεια από το νοσοκομείο και καταφτάνει στην γκαλερί με ασθενοφόρο, περνώντας το απόγευμα συζητώντας με τους επισκέπτες πάνω στο κρεβάτι που στήθηκε για κείνη στην αίθουσα τέχνης! Η χαρά και η αισιοδοξία θα την εγκατέλειπαν ωστόσο λίγους μήνες

αργότερα όταν τμήμα του ποδιού τη ακρωτηριάστηκε εξαιτίας της εξάπλωσης της γάγγραινας. Βαθύτατα στενοχωρημένη, η ίδια διαμετακομίζεται και πάλι στο νοσοκομείο τον Απρίλιο του 1954, εξαιτίας της επιδείνωσης της κατάστασής της (ή, όπως κάποιες αναφορές θέλουν, λόγω απόπειρας αυτοκτονίας). Δύο μήνες αργότερα θα επέστρεφε στο νοσοκομείο με πνευμονία.

Παρά τη φυσική φθορά, η Κάλο δεν σταμάτησε στιγμή τον πολιτικό ακτιβισμό. Η τελευταία δημόσια εμφάνισή της ήταν μάλιστα σε διαδήλωση κατά της αμερικανικής εμπλοκής στην ανατροπή του προέδρου της Γουατεμάλας Jacobo Arbenz. Το ημερολόγιο έδειχνε 2 Ιουλίου.

Μία εβδομάδα περίπου μετά τα 47α γενέθλιά της, η Φρίντα Κάλο πεθαίνει στο λατρεμένο της Μπλε Σπίτι (τον Απρίλιο του 1954). Για τα αίτια του θανάτου της έχουν διατυπωθεί αναρίθμητα σενάρια, που ποικίλουν από πνευμονική εμβολή μέχρι και αυτοκτονία (από υπερβολική δόση ηρεμιστικών). Από τον θάνατό της και έκτοτε, η φήμη της Κάλο ως ζωγράφου αυξάνει συνεχώς, με αναρίθμητες ατομικές εκθέσεις της να φιλοξενούνται σε κάθε γωνιά του πλανήτη. Το 1958, το περίφημο Μπλε Σπίτι μετατράπηκε σε μουσείο για τη ζωή της.



La casa Azul

Το φεμινιστικό κίνημα της δεκαετίας του '70 θα ξανάδινε νέα ζωή στο έργο και τη βιογραφία της, καθώς η Κάλο θεωρήθηκε πρότυπο της γυναικείας δημιουργικότητας και

μαχητικότητας. (Κατσιφή, 2015· Παπαναστασοπούλου, 2019· <https://bit.ly/3pA2HsP> & <https://bit.ly/2YuIVDe>).

4.2. Η Φρίντα Κάλο με τα μάτια του Pino Cacucci και το βιβλίο του «VIVA LA VIDA!»

Μέσα από ένα χειμαρρώδη μονόλογο στο βιβλίο του «Viva la vida», ο Pino Cacucci (2017), δίνει τον λόγο στη Φρίντα Κάλο, η οποία αφηγείται με μία εξομολογητική διάθεση, μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, διάφορες στιγμές, εικόνες και σκόρπιες αναμνήσεις της πολυτάραχης ζωής της, λίγες μέρες πριν τον θάνατό της.

Ο Cacucci συνάντησε τη Φρίντα στα πρώτα κιόλας ταξίδια του στο Μεξικό, όταν περνούσε μέρος ολόκληρες στο Μπλε Σπίτι, ρουφώντας τον αέρα, παρατηρώντας και την παραμικρή λεπτομέρεια που θα μπορούσε να τον βοηθήσει να φανταστεί τις μέρες και τις νύχτες της ανεπανάληπτης ενοίκου του.

Άλλωστε, όπως ο ίδιος ο Cacucci αναφέρει, ο φίλος του και συνθέτης Αντρέα Σεντάτζο του πρότεινε να γράψει ένα θεατρικό έργο για τέσσερα πρόσωπα: τη Φρίντα, τον Ντιέγκο, την Κριστίνα (αδελφή της Φρίντα) και τον Τρότσκι. Καθώς όμως το φιλόδοξο αυτό έργο δεν ευδοχώθηκε, ο Cacucci αποφάσισε να γράψει τελικά έναν μονόλογο της Φρίντας, με τη σκέψη το ηχητικό φόντο στα λόγια της, να είναι η βροχή. Η Φρίντα λοιπόν στέκεται ολοζώντανη μπροστά μας και μοιράζεται μαζί μας τις πιο ενδόμυχες σκέψεις της, από τη στιγμή που γεννήθηκε, μέσα στη βροχή, βροχή δακρύων, ασταμάτητη στην ψυχή και το κορμί. Και πάλι της ο Θάνατος και η Πελόνα, (γυναικεία αναπαράσταση του Θανάτου στο Μεξικό), να χορεύει γύρω από την κούνια της και να χαμογελά.

Ήταν μόλις δεκαοχτώ ετών, όταν ένα ατύχημα υπήρξε καθοριστικό για όλη την υπόλοιπη ζωή της.

Πήγα στην κηδεία μου ένα απομεσήμερο μες στο ψιλόβροχο, σε ένα λεωφορείο που με γύριζε στο Κογιοακάν. Μια βροχερή μέρα που η μοίρα θέλησε να μου παίξει αυτό το παράλογο παιχνίδι στο σταυροδρόμι της ζωής μου, στην Αγορά του Σαν Χουάν. Δεν έπρεπε να είμαι σ' αυτό το λεωφορείο αλλά στο προηγούμενο, από το οποίο κατέβηκα γιατί κάπου ξέχασα το παρασόλι μου. Και γύρισα πίσω να το αναζητήσω... Κι έπειτα ανέβηκα στη νεκροφόρα μου, όπου ένα τραμ μας χτύπησε και γαντζώθηκε πάνω μας. Και ο κόσμος έγινε συντρίμια. Παντού πτώματα. Μια βέργα τέσσερα

μέτρα είχε διαπεράσει τον γοφό και τον κόλπο μου, όπως το σπαθί διαπερνά τον ταύρο. Ένας άντρας τραβά τη βέργα με μια απότομη κίνηση και η κραυγή που βγαίνει από τα χείλη μου τρομάζει ακόμα και την Πελόνα, ένα ουρλιαχτό λύσσας, ένα ουρλιαχτό αγάπης για τη ζωή, που δεν ήθελε να την εγκαταλείψει στα δεκαοχτώ της χρόνια: *Viva la vida! Ζήτω η ζωή!* Ναι, γιατί η ζωή πάντα με γλεντούσε. Ειδικά εκείνη την ημέρα μιλάμε για πραγματικό ξεφάντωμα. Στο νοσοκομείο δεν πίστευαν στα μάτια τους, δεν έκαναν εγχείρηση, συναρμολόγηση έκαναν... Ένα μήνα έμεινα στο νοσοκομείο της οδού Σαν Τζερόνιμο, αμίλητη και κλαίγοντας ασταμάτητα, μια αιωνιότητα κλεισμένη σε μια σαρκοφάγο από γύψο και σίδηρο... Και μετά άλλους μήνες, καρφωμένη στο κρεβάτι μου στην Κάσα Ασούλ, το Μπλε Σπίτι, ζωγραφίζοντας. Μόνο τα χέρια μου ήμουν σε θέση να κουνώ, μόνο το είδωλό μου μπορούσα να δω σε έναν καθρέφτη. Ζωγράφιζα οτιδήποτε. Δεν με ένοιαζε αν βγάζει νόημα ή όχι..

Και μια μέρα, άρχισα πάλι να περπατώ. Δεν ήταν θαύμα, αλλά ένα ακόμα άσχημο παιχνίδι που μου έπαιζε η ζωή, το παιχνίδι του αργού καθημερινού θανάτου. Γιατί η ζωή που τόσο αγαπούσα μου στερούσε το δικαίωμα να δώσω ζωή. Τέσσερα παιδιά μου άρπαξε η Πελόνα, μόλις άρχισαν να σαλεύουν στα σπλάχνα μου, στην κομματιασμένη μήτρα μου. Κι έμεινα μόνη με τη μοναξιά μου. Μοναδική παρηγοριά μου η μορφίνη και το αλκοόλ. Η μορφίνη για τους πόνους του κορμιού και το αλκοόλ για τους πόνους της ψυχής.

Η Φρίντα δεν γαντζωνόταν στη Ζωή από φόβο για τον Θάνατο, για την Πελόνα, που τη χλεύαζε στα λόγια και με το πινέλο στους μουσαμάδες της, κάθε άλλο: ως κατεξοχήν θυγατέρα του Μεξικού, τη Φρίντα τη χαρακτήριζε το μείγμα μοιρολατρίας και ακατάβλητης ζωτικότητας που χαρακτηρίζει τον τόπο της, σημείο συνάντησης των αντιφάσεων του κόσμου, όπου η υπερβολή συνυπάρχει με την αρμονία και οι αντιθέσεις είναι τόσο έντονες που μένεις έκθαμβος. Η Φρίντα δεν ήθελε να ζήσει, αλλά ζούσε σε πείσμα της μοίρας, έχοντας επίγνωση καθημερινά ότι αναλώνεται γοργά σαν το λαμπάδιασμα που λάμπει εκτυφλωτικά σε σχέση με το αργοσβήσιμο της ανθρακιάς.

Θυμάται ότι όταν είδε τον Ντιέγκο για πρώτη φορά στο σχολείο της να ζωγραφίζει νωπογραφίες, είχε σκεφτεί: «Θα δεις *panzon* (κοιλιαρά), που δεν μου δίνεις τώρα καμία σημασία, θα έρθει μια μέρα που θα μου κάνεις παιδί...». Μετά από κάποια χρόνια πήγε στο σπίτι του με τρεις πίνακές της. Εκείνος ζωγράφιζε τις τοιχογραφίες του Υπουργείου Δημόσιας Παιδείας, σκαρφαλωμένος σε μια σκαλωσιά.

[...] Τον φώναξα κι εκείνος κοίταξε κάτω. Είδε ένα εικοσάχρονο κορίτσι με νευρώδες σώμα και...κάτι που τον τράβηξε από την πρώτη στιγμή: τα φρύδια μου, αυτές οι «φτερούγες μαύρου γλάρου», όπως τα έλεγε πάντα. Κατέβηκε, απίστευτα ευλύγιστος για το βαρύ κορμί του, με την υπέροχη φάτσα του σαν χοντρός βάτραχος, κοίταξε από πάνω μέχρι κάτω. Πόσο ωραίος είναι ο Ντιέγκο, σαν μεξικάνικος κάκτος: γερός και δυνατός, ριζωμένος στην άμμο και στην πετρωμένη λάβα, γεμάτος αγκάθια για τους ξένους και με καρδιά γλυκιά και τρυφερή που μόνο σ' εμένα τη φανερώνει. Στάθηκε μπροστά μου, δυο φορές σαν εμένα στο ύψος και στα χρόνια, τρεις στο βάρος, και με κοίταζε διερευνητικά για ώρα. Βλέμμα διεισδυτικό. Σαν να χανόταν μες στο μαύρο των ματιών μου και έψαχνε μια λάμψη στην άβυσσο που κουβαλάω μέσα μου. Εγώ όμως ήμουν απότομη, η αμηχανία μου ήταν πάρα πολύ μεγάλη, και του είπα: «Δεν έχω καιρό για χάσιμο και δεν θέλω να χάσεις κι εσύ τον δικό σου Έχω ανάγκη να κερδίσω τη ζωή μου... Άσε τα κομπλιμέντα, θέλω σοβαρή κριτική», τον προειδοποίησα πριν αρχίσει τους επαίνους. Αυτός από τη μεριά του ζήτησε να δει «κι άλλο». Κι άλλους πίνακές μου. Κι άλλο... εμένα. Την επόμενη Κυριακή ήρθε στο σπίτι μου. Εδώ στο Μπλε Σπίτι. Και ξαναήρθε πολλές φορές. Φιληθήκαμε... Ο έρωτάς μου για τον Ντιέγκο ήταν παράφορος, αφοπλιστικός, απόλυτος. 21 Αυγούστου 1929 παντρευτήκαμε στο δημαρχείο, παρά τις αντιρρήσεις των γονιών μου. «Ο ελέφαντας και η περιστέρα», έγραψαν οι εφημερίδες.

Κι όμως, ήταν όλα τόσο έντονα, τόσο παθιασμένα! Ο Ντιέγκο και η Φρίντα κουβαλούσαν μέσα τους έναν καινούριο κόσμο, μια καινούρια αντίληψη για την κοινωνία, μια αλλιώςτική αντίληψη για την πολιτική!

Η πολιτική! Ο Ντιέγκο αποφασίθηκε ολόψυχα στην πολιτική. Και τι κέρδισε; Λάσπη, φθόνο, παλιανθρωπιά, πισώπλατα μαχαιρώματα. Αφού ίδρυσε το Μεξικάνικο Κομμουνιστικό Κόμμα, διάλεξε τον Τρότσκι και αρνήθηκε τον Στάλιν. Κίνησε γη και ουρανό για να τον δεχτεί η μεξικανική κυβέρνηση ως πολιτικό εξόριστο. Θαρρείς πως ο Τρότσκι του είχε κάνει μάγια. Το Κόμμα κατηγόρησε τον Ντιέγκο για συνεργασία με την «αστική κυβέρνηση». Ή μάλλον αφού ο Ντιέγκο είχε ιδρύσει το Κόμμα, διέγραψε ο ίδιος τον εαυτό του, φανερώνοντας όλο το παράλογο του πράγματος: «Στις 3 Οκτωβρίου 1929, ενώπιον της Κεντρικής Επιτροπής εγώ ο Ντιέγκο Ριβέρα, γενικός γραμματέας του Μεξικανικού Κομμουνιστικού Κόμματος, κατηγορώ τον ζωγράφο Ντιέγκο Ριβέρα ότι συνεργάζεται με τη μικροαστική κυβέρνηση του Μεξικού και έχει αποδεχτεί να ζωγραφίσει τους τοίχους στην κεντρική σκάλα του

Προεδρικού Μεγάρου, στην Πόλη του Μεξικού.[...] Ως εκ τούτου ο γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος, Ντιέγκο Ριβέρα, πρέπει να διαγράψει από το Κομμουνιστικό Κόμμα τον ζωγράφο Ντιέγκο Ριβέρα!

Όταν ο Τρότσκι αποβιβάστηκε στο Ταμπίκο, πήγα να τον παραλάβω, αφού ο Ντιέγκο ήταν κρεβατωμένος με κολικό νεφρού και τον έφερα στο Μπλε Σπίτι μαζί με τη γυναίκα του Νατάλια. Και ο γερο-Λέων την πάτησε μαζί μου. Του τρελόγερου... Μου έγραφε γράμματα που κοκκίνιζα μέχρι κι εγώ ακόμη, που αν έχω δει κι αν έχω κάνει τα πάντα σ' αυτή τη rinche vida. Το παραδέχομαι. Στην αρχή κολακεύτηκα. Ο Λέων Τρότσκι, ο ιδρυτής του Κόκκινου Στρατού, ο χαλύβδινος επαναστάτης, ερωτευμένος μαζί μου, με τη σακάτισσα Φρίντα Κάλο. Έπειτα, κάποια στιγμή, όπως είχε τεράστια ιδέα για τον εαυτό του, είπε ότι ήθελε να με πάρει από τον Ντιέγκο. Κι εσύ βρε Λέων... μα πιστεύεις πραγματικά ότι έχεις τόση δύναμη; Μακριά νυχτωμένος είσαι κακομοίρη μου. Δεν ξέρεις τίποτα για μένα. Εγώ αποφασίζω αν θα σηκωθώ να φύγω. Δεν κατάλαβες ποτέ το παραμικρό από μένα, ούτε από αυτή τη χώρα! Εγώ, ο Ντιέγκο, το Μεξικό, είμαστε πάρα πολύ σύνθετοι και πάρα πολύ απλοί για κάποιον που η καρδιά του δεν είναι άλλο από χαλάσματα, σαν εσένα!

Κι ενώ ο Ντιέγκο είχε θυσιάσει τα πάντα, έρχεται αυτός ο Τρότσκι και τον κατηγορεί «για αχαλίνωτο ατομικισμό, από τον οποίο πάσχουν όλοι οι καλλιτέχνες, το απαύγασμα του εγωισμού». Ο Ντιέγκο διακινδύνευε το τομάρι του με το να τον υπερασπίζεται και να τον φιλοξενεί στο σπίτι του, που σήμαινε ότι ήταν αναγκασμένος να κυκλοφορεί οπλισμένος και με ισχυρή αστυνομική δύναμη έξω από την αυλόθυρα.

Το σπίτι του Ντιέγκο και της Φρίντα στην πόλη του Μεξικού έγινε πολύ σύντομα κέντρο διερχόμενων για όλο τον κόσμο· καλλιτέχνες, συγγραφείς και ποιητές, έπαιρναν μέρος στις φοβερές βραδιές που διοργανώνονταν εκεί, στα ξέφρενα γλέντια και στις παθιασμένες συζητήσεις: ο Αϊζενστάιν, ο Μπρετόν, ο Νερούντα, ο Καντίνσκυ, ο Μιρό, ο Ντυσάν, ο Τανγκύ, ενώ σημαντικοί φωτογράφοι ήταν σαηνευμένοι από το βλέμμα και τις εκφράσεις του προσώπου της, τις οποίες και αποθανάτισαν σε πολλές ευκαιρίες. Ο Ντιέγκο, μέγα γνώστης του Τζιόττο και του Μιχαήλ Άγγελου, είχε τελειοποιήσει τις τεχνικές προετοιμασίας των τοίχων. Ήταν όμως και εξαιρετικός αφηγητής, καθώς οι τοιχογραφίες του ήταν ένα ταξίδι στην ιστορία και την ανθρωπογεωγραφία του Μεξικού. Τα έργα του δεν μπορεί κανείς απλώς να τα κοιτάξει, η παλλόμενη δύναμή τους τον αιχμαλωτίζει στις φωτεινές, πολυφωνικές ιστορίες τους.

Η Φρίντα κινείται στην αντίθετη κατεύθυνση· μετατρέπει τον πόνο σε τέχνη, ζωγραφίζει τον εαυτό της και τον μικροσκοπικό, αλλά απύθμενο σαν άβυσσο, κόσμο της, το άμεσο περιβάλλον της. Ζωγραφίζει τις σκέψεις που ενσαρκώνονται, τις ψυχικές διαθέσεις που γίνονται μορφές και χρώματα. Η αυτοπροσωπογραφία είναι και η αυτοβιογραφία της. Ζωγραφίζει χωρίς μάσκες, με την ειρωνεία να κυριαρχεί στιγμές στιγμές, αντίδοτο στην αυτολύπηση. «Το μόνο που ξέρω είναι ότι ζωγραφίζω γιατί το χρειάζομαι και ζωγραφίζω ό,τι μου περνά από το νου, χωρίς να νοιάζομαι για τίποτε άλλο. Από μικρή μου φώναζαν «Φρίντα, ξυλοπόδαρη!». Φρίντα με τα ξύλινα πόδια, γιατί κούτσαινα εξαιτίας της πολιομυελίτιδας... Στο πόδι που δεν έχω πια. Τι να τα κάνω όμως τα πόδια όταν έχω φτερά για να πετώ;»

Από την πρώτη στιγμή που ο Ντιέγκο είδε τους πίνακες της Φρίντα συγκινήθηκε πραγματικά. Ποτέ δεν υπήρχε αντιπαλότητα ανάμεσά τους, αλλά αμοιβαίος θαυμασμός. Ο Ντιέγκο έδειχνε με περηφάνια το γράμμα του Πικάσο: «Ούτε εσύ ούτε εγώ θα καταφέρουμε ποτέ να ζωγραφίσουμε ένα κεφάλι όπως αυτά της Φρίντα Κάλο». Κι εκείνη όμως τον θαύμαζε απεριόριστα για το έργο του:

Σ' αγαπώ γιατί σ' εκτιμώ Ντιέγκο. Μόνο εγώ ξέρω τι αξίζεις. Θυμάσαι τι έγινε με κείνο το κάθαρμα τον Ροκφέλερ; Σε βλέπω ακόμα πάνω στις σκαλωσιές, μέρα νύχτα, παθιασμένο, ακούραστο, γεμάτο ενθουσιασμό, έτσι όπως είσαι όταν δημιουργείς έργα αθάνατα... Έφτιαχνες ένα από τα ωραιότερα έργα σου, μεγαλειώδες, γιγάντιο και αυτός ο άνανδρος, αυτό το αλαζονικό ανθρωπάκι, γκρέμισε τον τοίχο, γιατί στη χώρα των Γκρίνγκος δεν αντέχουν να βλέπουν σε τοιχογραφία τις φάτσες των επαναστατών... Πόσο σε θαύμασα Ντιέγκο. Η εκτίμησή μου για εσένα, τη μέρα εκείνη, έφτασε στον ουρανό. Δεν έσκυψες το κεφάλι, ούτε άλλαξες το αρχικό σου σχέδιο, με όλα αυτά που σου ζητούσανε, δεν δέχτηκες τη λογοκρισία, αλλά προτίμησες να απαρνηθείς ένα από τα πιο επιβλητικά έργα που ζωγράφισες ποτέ. Σ' αγαπώ και γι' αυτό, Ντιέγκο. [...] Εκείνη την ημέρα αισθάνθηκα όσο δεν παίρνει υπερήφανη που είμαι η γυναίκα του Ντιέγκο Ριβέρα.

Ο έρωτας του Ντιέγκο και της Φρίντα και η αποδοχή που κέρδιζαν σε Ευρώπη και Αμερική δεν τους χάριζε όμως τη γαλήνη. Εκείνη ποθούσε ολόψυχα ένα παιδί, έμενε έγκυος, πράγματι, αλλά απέβαλλε λίγες εβδομάδες αργότερα. Εκείνος πάλι, Βάτραχος ή Ελέφαντας, ακολουθούσε το ένστικτό του, πιο ισχυρό από κάθε συζυγικό, κοινωνικό ή φυσικό δεσμό: όσο γινόταν πιο άσχημος, πιο χοντρός και αδέξιος, τόσο περισσότερο γοήτευε τις γυναίκες, χωρίς να κάνει οικονομία δυνάμεων, χωρίς να χάνει την παραμικρή ευκαιρία. Η Φρίντα

φυσικά υπέφερε και το έδειχνε. Και με τη σειρά της αγαπούσε κι εκείνη άλλους, δημιουργούσε τον θρύλο της αμφισεξουαλικότητάς της, που ήταν μια φυσική πραγματικότητα.

«[...] Αγάπη μου, τι ψεύτης που είσαι... Ναι, είσαι ένας αξιολάτρευτος ψεύτης βάτραχος. Ακόμα και με μένα. Γάιδαρε. Θυμάσαι Ντιέγκο; Στο νοσοκομείο, στη Νέα Υόρκη. Εκατοστή εγχείρηση, εκατοστή ελπίδα, ανώφελη... Μπήκες στο δωμάτιο με μια ανθοδέσμη. Πολύ καλά έκανες κι έφερες λουλούδια. Το άρωμά τους θα καλύψει τη βρόμα του θανάτου που αναδίδω. Γιατί σαπίζω ζωντανή... αν δεχτούμε ότι αυτό το αίσχος μπορεί να ονομαστεί «ζωή».

Οσμίζεται τον αέρα, πιάνει ένα άρωμα.

Κτήνος! Πού έχεις ακόμη το άρωμά της πάνω σου, ακόλαστε βάτραχε! Πολύ μεγάλη κυρία πρέπει να ήταν το γυναιό σου, για να φοράει τέτοιο φτηνιακό άρωμα! Κάλλιο η αποφορά του λείψανου! Είσαι πραγματικά αηδιαστικός, Ντιέγκο... Ήρθες στη Νέα Υόρκη, τάχα να με συντρέξεις... Και ως συνήθως γυρίζεις από δω κι από κει. Ας είμαστε ειλικρινείς: Μια ζωή το ίδιο κάνεις, δεν θα σταματήσεις τώρα. Αλλά κάνε μια διακοπή για λίγες μέρες, ή τουλάχιστον μην έρχεσαι στο νοσοκομείο κουβαλώντας τη μυρωδιά τους, για όνομα του Θεού! Έλεγες ότι πρέπει να προχωρήσουμε, ότι η ζήλια είναι πράγμα τριτοκοσμικό, οπισθοδρομικό, και δεν ταιριάζει σε ένα «κοσμοπολίτικο» ζευγάρι σαν εμάς τους δύο. Τι ανοησίες έχω ανεχτεί, Θεέ μου. Να έλειπαν τουλάχιστον τα ψέματα! Μια άλλη φορά, γύρισες όλο γρατζουνιές στην πλάτη, σου έκανα για πολλοστή φορά σκηνή και με αποκάλεσες πρωτόγονη. Εσύ να ξοδεύεις τα δολάρια από το παράθυρο πριν καλά καλά τα εισπράξεις· κι εγώ, κλεισμένη στο ξενοδοχείο, να ζωγραφίζω την κόλαση της μοναξιάς μου...

Αφαιρείται, σκέφτεται τις δικές της προσδοκίες.

Ναι, εντάξει... φυσικά. Είχα κι εγώ πολλούς εραστές. Όχι έρωτες. Εραστές μόνο. Γιατί να μην έχω; Ναι βέβαια, τον Ισάμου Νογκούτσι, τον Νεοϋορκέζο γλύπτη. Γοητευτικός, πληθωρικός... Κόντευε να μου πάρει τα μυαλά. Με λάτρευε. Μαζί του ένιωθα το κέντρο του κόσμου. Μάλιστα εκείνος ήταν τρελός και παλαβός μαζί μου. Εγώ... δεν ξέρω. Εντάξει, μου άρεσε πάρα πολύ, αλλά να... σαν να ήμουν σκλάβο του Ντιέγκο. Ακόμη και όταν νόμιζα ότι ήμουν τρελή και παλαβή με τον Ισάμου, υπέφερα με την ιδέα ότι θα χάσω τον Ντιέγκο. Δεν είναι μόνο το κορμί μου άρρωστο... Ούτε εδώ πάω καλά.

Αγγίζει τον κρόταφό της. Έπειτα χάνεται στις αναμνήσεις της και ξεσπάει σε γέλια.

Λίγο πριν το τέλος... Η Φρίντα πιάνει και φοράει κολιέ από νεφρίτη, οψιδιανό, πέτρες τουρκουάζ, δαχτυλίδια σε όλα τα δάχτυλα και βραχιόλια αναρίθμητα, που λάμπουν και κροταλίζουν. Εμφανίζεται σαν ολόλαμπρη Κόατλικουε, Αζτέκα θεά του Θανάτου που γεννά Ζωή.

[...] Θα σου λείψω, Ντιέγκο. Αλλά την απουσία μου θα την κάνεις τέχνη. Γιατί η τέχνη δεν αντανakλά την πραγματικότητα. Τη ΘΕΜΕΛΙΩΝΕΙ. Την πλάθει, τη δημιουργεί, την καταστρέφει, και πάλι την ξαναφτιάχνει από την αρχή. Θα γεμίσεις το κενό της καρδιάς σου λησμονώντας τα λόγια που θα φτιάξει εκείνη η γλώσσα που θα κατανοεί τη βουβή γλώσσα των βλεμμάτων μας.

Ήρθε και πάλι η εποχή των βροχών... Αλλά για πρώτη φορά, τα δάκρυά μου δεν θα γίνουν ένα με τη βροχή. Τέρμα τα δάκρυα, αγάπη μου. Θα συνεχίσω να σου γράφω με τα μάτια μου. Για πάντα.

Κόατλικουε, Μητέρα φιλεύσπλαχνη, που τη σιωπή χαρίζεις... Τλάλοκ, Κύριε της Βροχής... Να με. Έτοιμη είμαι.

Προσδοκώ, ευτυχής, την αναχώρηση. Κι ελπίζω ποτέ μου να μην επιστρέψω.



4.3 Η συγγραφή ημερολογίου για τη Φρίντα Κάλο-Μεθοδολογία

Η άμεση σχέση κι επικοινωνία ανάμεσα στη ζωή και το έργο της Φρίντα Κάλο είναι εμφανής σε όποιον ασχοληθεί με τη μελέτη αυτών των δύο. Η σύνδεση αυτή υπάρχει επειδή οι περισσότεροι πίνακες της Φρίντα Κάλο είναι αυτοβιογραφικοί, καθώς η ίδια επιλέγει να

εκφράσει τα συναισθήματα και τη μοναξιά της μέσα από αυτούς, να εκμυστηρευτεί τις σκέψεις και τις αγωνίες της, μια εξομολόγηση από καρδιάς, γεμάτη πόνο, αγωνία και προδοσία από τη μια, αλλά και με έντονα τα στοιχεία ελπίδας και αγάπης για τη ζωή, από την άλλη. Έτσι, όσο περισσότερο γνωρίζουμε τη Φρίντα Κάλο μέσα από το έργο της, τόσο εμβαθύνουμε ταυτόχρονα και στους πίνακές της και το αντίστροφο· όσο αναλύουμε και αποκωδικοποιούμε τους πίνακές της, τόσο πιο κοντά της έχουμε την αίσθηση ότι βρισκόμαστε.

Επιπλέον, η ικανότητά της να μεταφέρει με τόσο άμεσο και αληθινό τρόπο τα συναισθήματα και τις σκέψεις της στους πίνακές της, είναι ίσως το βασικό στοιχείο που την κάνει τόσο μοναδική και ξεχωριστή ως καλλιτέχνη. Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο που η Φρίντα Κάλο επέλεξε να μεταφέρει τον πόνο και τα συναισθήματά της στο κοινό, κυρίως μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες της, που αποτελούν ταυτόχρονα και την αυτοβιογραφία της.

Η απόφασή μου να επιχειρήσω τη συγγραφή αποσπασμάτων ενός ημερολογίου για τη Φρίντα Κάλο, προήλθε από την ανάγκη να «συνομιλήσω» μαζί της, να προσπαθήσω να μπω στον ψυχισμό της και να εκφράσω με λέξεις όλα όσα μου «έδειξαν» οι πίνακές της. Ένα ημερολόγιο-εφόρμηση, δηλαδή, από τους πίνακές της, αλλά και από τη μελέτη της δικής της ζωής, όπως άλλωστε αυτή καθρεφτίζεται μέσα στα έργα της. Γιατί οι περισσότερες αυτοπροσωπογραφίες της συνδέονται και με κάποια ιδιαίτερη και συνήθως οδυνηρή στιγμή της προσωπικής της πορείας, αλλά και με μία γενικότερη φιλοσοφία της για τη ζωή, καθώς και με αξίες ή ιδανικά, όπως η αγάπη για την πατρίδα και την ελευθερία, η φιλία, η πολιτική, οι ανθρώπινες σχέσεις, ο έρωτας, η μητρότητα, ο θάνατος.

Επιπλέον, τα στοιχεία του χαρακτήρα και της προσωπικότητάς της, ασυμβίβαστης και δυναμικής, με έντονα τα στοιχεία της ειρωνείας και της επίκρισης, όπου χρειάζεται, σίγουρα αποτυπώνονται στους πίνακές της και είναι ευδιάκριτα σε όποιο μελετά τα έργα της. Είναι αυτά τα στοιχεία του χαρακτήρα της που την κάνουν να αντιμετωπίζει όλες τις δυσκολίες με περηφάνια και αξιοπρέπεια, να κοιτά ακόμα και τον θάνατο κατάματα, να εκφράζει τον πόνο της χωρίς να αποζητά τον οίκτο, με εκείνο το αγέρωχο, καθαρό βλέμμα που συναντάμε στις αυτοπροσωπογραφίες της.

Επίσης, οι πληροφορίες που αποκομίζουμε μέσα από την αλληλογραφία και τις ερωτικές επιστολές της με διάφορους εραστές της, αλλά και προς τον σύζυγό της Ντιέγκο Ριβέρα, τον μεγαλύτερο έρωτα της ζωής της, μας βοηθούν να σκιαγραφήσουμε μία άλλη πτυχή της προσωπικότητάς της, ιδιαίτερα τρυφερής και ρομαντικής, που αποζητά απεγνωσμένα αγάπη και στοργή.

Στην προσπάθειά μου, λοιπόν, να συγγράψω αποσπάσματα ενός ημερολογίου για τη Φρίντα Κάλο, σε διαφορετικές και κομβικές στιγμές της ζωής της, αναπόφευκτα, στηρίχτηκα και χρησιμοποίησα πολλά από τα παραπάνω στοιχεία-πληροφορίες, που έκρινα ότι θα με βοηθήσουν να ανταποκριθώ σε αυτή μου την απόπειρα. Πρόκειται για στιγμές της προσωπικής της ζωής που διαφωτίζουν ιδιαίτερα την πολύπλευρη και πολυσχιδή προσωπικότητά της και μας βοηθούν να εμβαθύνουμε περισσότερο στον ψυχισμό της. Επίσης, τοποθέτησα την αφήγησή μου στα αντίστοιχα ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά πλαίσια, ανάλογα με τον χρόνο αναφοράς των γεγονότων, τα οποία -συχνά- είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με αυτά. Συγκεκριμένα:

- ✓ Το απόσπασμα με ημερομηνία 23-5-1921 αναφέρεται στην εφηβική ηλικία της Φρίντα Κάλο, ως συνέχεια της παιδικής κι έχοντας βιώσει ήδη το σκληρό πρόσωπο της ζωής, καθώς προσπαθεί να αντιμετωπίσει τη ρατσιστική συμπεριφορά των συνομηλίκων της και την απομόνωση, λόγω της αναπηρίας της.
- ✓ Στο απόσπασμα με ημερομηνία 17-10-1922 η Κάλο φαίνεται να έχει γυρίσει σελίδα στη ζωή της, δηλώνει ερωτευμένη με τον συμμαθητή της Αλεχάντρο Αρίας και γοητευμένη με τον Ντιέγκο Ριβέρα.
- ✓ Τα αποσπάσματα με ημερομηνίες 21-1-1926 και 2-2-1926 έπονται του τραγικού ατυχήματος (17-9-1925) που παραλίγο να της στοιχίσει την ίδια της τη ζωή, ενώ αναγκάζεται να παραμείνει καθηλωμένη σε ένα κρεβάτι για μεγάλο χρονικό διάστημα και να ξαναζήσει τον εφιάλτη της μοναξιάς και της απομόνωσης, σε συνδυασμό με τους φοβερούς πόνους και τις πολλαπλές αγωγές θεραπείας που ακολουθούν. Η καταχώρηση με ημερομηνία 12-2-1926 αποτελεί ορόσημο για τη μετέπειτα ζωής της, όταν οι γονείς της προσαρμόζουν ένα καβαλέτο κι έναν καθρέφτη στον ουρανό του κρεβατιού της για να ζωγραφίζει, γεγονός που προσδίδει μια νότα ανακούφισης και ευτυχίας στη ζοφερή και μονότονη καθημερινότητά της, ενώ στις 13-2-1926, ζωγραφίζει για πρώτη φορά, μετά το ατύχημα, τον εαυτό της, όπως τον βλέπει μέσα στον καθρέφτη, σαν να πρόκειται για ένα νέο πρόσωπο, μια άλλη Φρίντα. Στην πραγματικότητα, αυτή η στιγμή σηματοδοτεί και την αρχή της μετέπειτα καλλιτεχνικής της πορείας.
- ✓ Λίγους μήνες μετά, στις 24-11-1927, φαίνεται να ανακτά και να ξαναπαίρνει τη ζωή στα χέρια της, επιστρέφει στη σχολή και διαπιστώνει όλες τις θετικές συνέπειες της Μεξικανικής αναγέννησης στις τέχνες, ενώ αποφασίζει να

ξανασυναντήσει τον Ντιέγκο Ριβέρα. Στην καταχώρηση του ημερολογίου της, στις 10-1-1928, η Φρίντα Κάλο περιγράφει ενθουσιασμένη τη συνάντησή της με τον Ντιέγκο Ριβέρα, όπως και όλες τις άλλες που ακολουθούν και δηλώνει απερίφραστα τον έρωτά της γι' αυτόν. Στο ίδιο πνεύμα, στο απόσπασμα στις 3-11-1928, η Κάλο παραδέχεται τη θετική επίδραση που ασκεί πάνω της ο Ριβέρα, σε όλους τους τομείς, κυρίως στην καλλιτεχνική της εξέλιξη. Επίσης, το ίδιο έτος, προσχωρεί στο Κομμουνιστικό Κόμμα και αποκτά μια πραγματική φίλη, όπως πάντα ονειρευόταν, τη φωτογράφο Τίνα Μοντόττι.

- ✓ Στις 23-8-1929, δυο μέρες μετά τον γάμο της με τον Ντιέγκο Ριβέρα (21-8-1929), η Φρίντα Κάλο καταγράφει τις σκέψεις της για αυτό το γεγονός και εκφράζει την επιθυμία της να αποκτήσει ένα παιδί.
- ✓ Στον απόηχο των κοινωνικο-πολιτικών καταστάσεων που επικρατούν στο Μεξικό (1928-1934), η Φρίντα Κάλο εμφανίζεται προβληματισμένη και απογοητευμένη, καθώς κλονίζονται οι απόψεις της για το Κόμμα και τους συντρόφους, γεγονός που καταγράφεται στο ημερολόγιό της, στις 29-10-1929, ενώ στις 2-11-1930, παρουσιάζεται συγκλονισμένη μετά την έκτρωση στην οποία αναγκάζεται να προβεί, λόγω της βεβαρυσμένης κατάστασης της υγείας της.
- ✓ Τα αποσπάσματα με ημερομηνία 24-4-1931 και 7-5-1931 αναφέρονται στους πρώτους μήνες από την εγκατάσταση του ζευγαριού στις ΗΠΑ και συγκεκριμένα στο Σαν Φρανσίσκο και σηματοδοτούνται από την ανοδική καλλιτεχνική πορεία του Ριβέρα, τις απιστίες του, καθώς και την εγκυμοσύνη της Φρίντα Κάλο.
- ✓ Από το Ντητρόιτ, στις 22-7-1931, η Φρίντα Κάλο καταγράφει την οδύνη της μετά την αποβολή του πολυπόθητου μωρού της (4-7-1931) και την ανάγκη που νιώθει να εκφράζει τον πόνο από την απώλεια αυτή, πάνω στον καμβά, ενώ αναφέρεται και στην αμφισεξουαλικότητά της.
- ✓ Η καταχώρηση στις 18-9-1933 από την Νέα Υόρκη αναφέρεται στην απώλεια της μητέρας της Κάλο και στις συνεχείς επεμβάσεις, στις οποίες η ίδια η Κάλο υποβάλλεται για την αποκατάσταση της υγείας της. Από την άλλη, στις 27-9-1933 δηλώνει γοητευμένη με τον Ισάμου, τον εραστή της, ο οποίος την επισκέπτεται ακόμα και στο νοσοκομείο, προκειμένου να της εκφράσει τον έρωτά του.

- ✓ Στο απόσπασμα στις 22-11-1933 από τη Νέα Υόρκη, η Κάλο κάνει έναν απολογισμό για τα τρία χρόνια που βρίσκεται στις ΗΠΑ με τον Ριβέρα, αναφέρεται στο ανυπόφορο πολιτικό κλίμα που επικρατούσε στο Μεξικό πριν την αναχώρησή τους, κυρίως όσον αφορά τους κομμουνιστές, εκφράζει την απέχθειά της για τον καπιταλισμό και τη νοοτροπία των Αμερικανών, για να καταλήξει τελικά στη νοσταλγία και την αγάπη που νιώθει για την πατρίδα της, έστω και αν αυτή, μερικές φορές, τους πληγώνει.
- ✓ Η προδοσία και ο βαθύς πόνος που ένιωσε η Φρίντα Κάλο όταν ανακάλυψε την ερωτική σχέση του Ριβέρα με την αδελφή της Κριστίνα, αποτυπώνεται στο απόσπασμα στις 27-7-1934, στο Σαν Άνχελ, όπου εγκαταστάθηκε το ζευγάρι, επιστρέφοντας από τη Νέα Υόρκη. Το ίδιο έτος αποβάλλει και πάλι (1934). Στη συνέχεια, η Φρίντα Κάλο μετακομίζει στο πατρικό της σπίτι, στο Κογιοακάν και ζωγραφίζει ασταμάτητα, για να εξοστρακίσει τον πόνο και τον καημό της. Εκείνο το διάστημα, ζωγραφίζει μερικούς από τους πιο αξιόλογους πίνακές της, όπως «Το πληγωμένο ελάφι», «Η θύμηση» και «Unos cuantos riquetitos», στους οποίους και αναφέρεται στο ημερολόγιο, στις 11-1-1936.
- ✓ Η ερωτική σχέση της Κάλο με τον Τρότσκι αποτυπώνεται στο απόσπασμα στις 9-11-1937, μετά την άφιξη του τελευταίου στο Μεξικό (9-1-1937), ζητώντας πολιτικό άσυλο, ενώ στις 24-6-1938, η Φρίντα Κάλο στη Νέα Υόρκη καταγράφει τις εντυπώσεις της από τη συμμετοχή της στην πρώτη της καλλιτεχνική έκθεση και αναφέρεται στη φιλία της με τον Αντρέ Μπρετόν, τον ηγέτη του κινήματος των σουρεαλιστών, αλλά και στην άρνησή της να αποδεχτεί ότι ανήκει στους σουρεαλιστές ζωγράφους.
- ✓ Στον πίνακα με τίτλο «Αυτοκτονία της Ντόροθυ Χαίηλ» (1938), αφιερώνεται το απόσπασμα στις 22-11-1938, με την οποία η Κάλο νιώθει ότι μοιράζεται αρκετά κοινά στοιχεία, βαριά χτυπημένες από τη μοίρα και οι δύο.
- ✓ Το απόσπασμα στις 12-8-1939 αναφέρεται στο διαζύγιο της Κάλο με τον Ριβέρα (1939) και πόσο διαλυμένη και διχασμένη ένιωσε η καλλιτέχνης από αυτό, όπως αποτυπώνεται και στους πίνακες «Οι δύο Φρίντες» και «Αυτοπροσωπογραφία με κοντά μαλλιά».
- ✓ Στην πρώτη της ατομική έκθεση της Φρίντα Κάλο στο Μεξικό (άνοιξη του 1953) αναφέρεται η καταχώρηση στις 26-5-1953, ενώ στις 9-7-1954 φαίνεται

να καταχωρεί στο ημερολόγιό της για τελευταία φορά, πριν τον θάνατό της (13-7-1954).

Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, όπως είθισται σε αυτό το αυτοβιογραφικό είδος και προσδίδει μεγαλύτερη αμεσότητα και ζωντάνια, προκειμένου να γίνει κατανοητό αυτό που βιώνει η ηρωίδα αλλά και οι υπόλοιποι χαρακτήρες, μέσα από την οπτική γωνία της πρώτης. Έτσι, μέσα από τον βιοματικό λόγο της Φρίντα Κάλο, προσδοκώ να αναδείξω κάθε συναίσθημα, σκέψη, εμπειρία και μνήμη της ίδιας, που θα αποτελεί ταυτόχρονα και μία κατάθεση ψυχής της Φρίντα Κάλο, μέσα από τη δική μου ματιά.

Συχνά, η ηρωίδα μιλά σε δεύτερο πρόσωπο, όταν απευθύνεται σε κάποιο κοντινό της πρόσωπο, σαν να βρίσκεται εκείνη τη στιγμή μπροστά της και να συνομιλεί μαζί της, προσδίδοντας στην αφήγηση γλαφυρότητα και παραστατικότητα, σαν να πρόκειται για θεατρικό μονόλογο.

Τέλος, σε κάθε καταχώρηση υπάρχει και ο ακριβής προσδιορισμός του χρόνου και του τόπου, βασικό χαρακτηριστικό του ημερολογίου. Η ημερολογιακή καταχώρηση των γεγονότων έγινε με βάση πραγματικά στοιχεία-πληροφορίες, όπου υπήρχαν ή κατά προσέγγιση, όταν ήταν άγνωστη η ακριβής ημερομηνία διεξαγωγής τους.

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. «ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ» ΜΕ ΤΟΥΣ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΗΣ ΦΡΙΝΤΑ
ΚΑΛΟ**

«ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ ΤΗΣ ΦΡΙΝΤΑ ΚΑΛΟ»

Κογιοακάν, 23 Μαΐου 1921

Ξημερώνει. Όταν βγαίνει ο ήλιος αρχίζω να ξαναζώ. Οι ακτίνες του διαπερνούν σπιθαμή προς σπιθαμή το κορμί μου και το αναζωογονούν, όπως οι ρίζες ρουφούν αχόρταγα νερό για να ξεδιψάσουν το καπόκ, το ιερό δέντρο για την Ινδιάνα παραμάνα μου και να του δώσουν χυμούς.

Το σκοτάδι με φοβίζει. Μου θυμίζει πόσο σκληρή μπορεί να γίνει με κάποιους η ζωή. Η σιωπή της νύχτας με τρομάζει και μου πλακώνει την ψυχή. Με κάνει να θέλω να φωνάξω με όλη μου τη δύναμη, να διώξω τους φόβους μου που παίρνουν μορφή, γίνονται φαντάσματα που με επισκέπτονται ακόμη και στα όνειρά μου!

Το φώς μου δίνει δύναμη. Τη χρειάζομαι αυτή τη δύναμη για να σταθώ όρθια, να τους κοιτάξω όλους στα μάτια, χωρίς φόβο ή ντροπή.

Ακόμα ηχούν στα αυτιά μου τα λόγια των παιδιών της γειτονιάς, λόγια σκληρά και ανελέητα που μένουν ανεξίτηλα στο μυαλό και στην καρδιά: «Φρίντα ξυλοπόδαρη, εσένα σε μαζέψανε από τον σκουπιδοτενεκέ!», λόγια που επαναλαμβάνονται, όλο και πιο δυνατά, ανάμεσα σε γέλια και φωνές, ξανά και ξανά, μέχρι να φοβηθώ και να το βάλλω στα πόδια - ποια πόδια άραγε;- και να εξαφανιστώ, να τους αδειάσω τη γωνιά. Και να θριαμβολογούν όλοι ότι τα κατάφεραν, ναι, ότι με έβγαλαν από τη μέση.

Ε, λοιπόν γελίστε! Μ' ακούτε; Μάθετε ότι δεν θα σας κάνω τη χάρη να παραδώσω τα όπλα τόσο εύκολα! Εγώ η «κουτσοφρίντα» δεν φοβάμαι να το παραδεχτώ! Μ' ακούτε; Δεν έχω ανάγκη τα πόδια μου, έχω φτερά για να πετώ! Με αυτά μπορώ να πάω παντού. Ακόμα και σε μέρη που κι εσείς οι αρτιμελείς δεν μπορείτε ή δεν τολμάτε να πάτε, γιατί χρειάζεται δύναμη ψυχής, τόλμη και αγάπη για τη ζωή. Κι εγώ έχω μάθει να παλεύω, να αγωνίζομαι για να κατακτήσω τη ζωή. Μ' ακούτε;

Εγώ, η Φρίντα η ξυλοπόδαρη που τη μαζέψανε από τα σκουπίδια, ξέρω να αντιστέκομαι και να μη φοβάμαι. Γιατί έτσι με μεγάλωσαν, σωστό αγοροκόριτσο, να μη φοβάμαι, να μην αφήνω κανένα να με πληγώνει και να με εξευτελίζει, θαρρείς πως ήξεραν τί με περιμένει... Από την ηλικία των έξι ετών που αρρώστησα, ήθελα να γίνω γιατρός, για να βοηθώ όσους έχουν ανάγκη, αλλά και για να αντιμετωπίσω το πρόβλημα με το ατροφικό μου πόδι. Το έχω υποσχεθεί στον εαυτό μου!

Όμως φοβάμαι κάτι τη μοναξιά! Αλλά κι αυτή, μόνη μου την αντιμετωπίζω, όσο δύσκολο κι αν φαίνεται. Τους γονείς μου δεν θέλω να τους επιβαρύνω με τα δικά μου προβλήματα, τους φτάνουν τα δικά τους... Τελευταία, έχω βρει ένα τρόπο να σπάσω τη μοναξιά μου και να αποδράσω! Πώς; Όχι, βέβαια, με τα πόδια -τί να τα κάνω τα πόδια όταν

έχω φτερά για να πετώ;- αλλά με το μυαλό! Γιατί τη σκέψη και τη φαντασία κανένας ποτέ δεν μπόρεσε να τις φυλακίσει, ούτε καν να τις ελέγξει ή να τις περιορίσει.

Ναι, δεν αισθάνομαι πια μόνη! Έχω κι εγώ μια φίλη κολλητή, που δεν έχει καν όνομα για να τη φωνάζω, αφού όποτε τη χρειαστώ θα βρίσκεται αμέσως κοντά μου. Αρκεί να κλείσω τα μάτια μου και να τη σκεφτώ, να την καλέσω νοητά να με επισκεφτεί. Και θα έρθει, πάντα χαμογελαστή και καλοδιάθετη. Είναι πάντα πρόθυμη να με ακούσει, να με ηρεμήσει και να με καταλάβει, χωρίς να περιμένει τίποτα άλλο από εμένα. Άλλοτε πάλι το σκάω μαζί της, πέρα από τον μικρόκοσμο του Κογιοακάν, περιδιαβαίνοντας στα πέτρινα σοκάκια του Σαν Μιγκέλ ντε Αγιέντε, ή αφήνοντας το κύμα της Ριβιέρα Μάγια να σκάει παιχνιδιάρικα στα γυμνά μας πόδια. Όλα μαζί της είναι τόσο απλά και όμορφα!

Με κάνει ευτυχισμένη, γιατί μου μεταδίδει το κέφι και τη λαχτάρα για ζωή. Όλο γελάει. Και μιλάει, μιλάει ασταμάτητα, μου λέει ιστορίες με απλούς ανθρώπους, άγνωστους, διαφορετικούς, από άλλους κόσμους, μακρινούς, ευτυχισμένους, μαγικούς... Τρελαίνεται για τον χορό, συνέχεια χορεύει, χορεύει ασταμάτητα, τόσο μαγικά, τόσο αέρινα! Μερικές φορές παρασέρνει κι εμένα, την «κουτσοφρίντα»!

Μαζί της τολμώ ακόμα και να χορέψω, δεν με νοιάζει αν θα τα καταφέρω, γιατί ξέρω πως ποτέ δεν θα με κοροϊδέψει, δεν θα με χλευάσει, γιατί ξέρω πως της αρέσει να με βλέπει να γελώ με όλη μου την ψυχή, με αυτές τις εκρήξεις γέλιου, τις *carcajadas*, που μοιάζουν με μεξικάνικο πυροτέχνημα! Ταιριάζουμε γιατί κι αυτή αγαπά τη ζωή όπως κι εγώ!

Ξημέρωσε για τα καλά. Μια άλλη μέρα... Άραγε τί κρύβει;

Κογιοακάν, 17 Οκτωβρίου 1922

Η ζωή εξακολουθεί να με εκπλήσσει, ευτυχώς και ευχάριστα, ειδικά τον τελευταίο χρόνο. Το ξέρω ότι έχω δηλώσει ερωτευμένη με τον Αλεχάντρο και είμαι, πραγματικά. Όμως, σήμερα, ένιωσα ένα περίεργο τσίμπημα, ένα συναίσθημα πρωτόγνωρο για εμένα. Όλα ξεκίνησαν με μία φάρσα που είχαμε σχεδιάσει να κάνουμε στον Ριβέρα, τον ζωγράφο που διδάσκει στη σχολή μας. Η φήμη του γυναικά που τον ακολουθεί, όπως και μια σειρά από ερωτικές ιστορίες με τα μοντέλα του, μας προέτρεψαν να σκαρώσουμε αυτή τη φάρσα.

Όλοι είχαμε κρυφτεί στο αμφιθέατρο της σχολής, όπου ο Ριβέρα ζωγράφιζε το γυμνό του μοντέλο, που συνεχώς τον προκαλούσε ερωτικά, όταν ξαφνικά, ανάμεσα από πειράγματα

και γέλια μεταξύ τους, άρχισαν να φιλιούνται κι εγώ... δεν ξέρω πώς να το εξηγήσω... δηλαδή είναι κάτι που μου συμβαίνει για πρώτη φορά. Εκείνο που γνωρίζω είναι ότι ένιωσα μια φοβερή αναστάτωση, ταυτόχρονα με μία αίσθηση ενόχλησης και μου ήταν αδύνατο να τους βλέπω και να τους ακούω να ερωτοτροπούν μπροστά στα μάτια μου, τόσο απροκάλυπτα! Δεν ξέρω πού βρήκα το θάρρος και πετάχτηκα από την κρυψώνα μου και φώναξα: «Πρόσεχε, Ντιέγκο! Έρχεται η γυναίκα σου, η Λούπε!». Στην πραγματικότητα εκείνο που ήθελα να φωνάξω ήταν: «Σταμάτα, δεν αντέχω να σε βλέπω με άλλες γυναίκες, υποφέρω!» Ω Παναγιά μου, τι μου συμβαίνει;

Ότι ακολούθησε στη συνέχεια, έγινε με αστραπιαία ταχύτητα και τα γεγονότα τα θυμάμαι λίγο συγκεχυμένα, όμως είμαι σίγουρη ότι όλη η ερωτική ατμόσφαιρα που υπήρχε, διαλύθηκε στη στιγμή και φυσικά εμείς το βάλουμε στα πόδια!

Εκείνο το απόγευμα ο έρωτας με τον Αλεχάντρο είχε άλλη ένταση και πάθος!

Κογιοακάν, 21 Ιανουαρίου 1926

Σήμερα αποφάσισα πως θέλω να σπάσω τη σιωπή μου και να γράψω, να μιλήσω με κάποιον τρόπο. Έχουν περάσει τέσσερις μήνες και τέσσερις μέρες -Θεέ μου, τις μετρώ ακριβώς- από το ραντεβού μου με τον Θάνατο, με την Πελόνα. Το ραντεβού που κανόνισε η Μοίρα μου μαζί της, χωρίς καν να με ρωτήσει. Δεν ξέρω γιατί.

Μάλλον, τελευταία, ήμουν αρκετά ευτυχισμένη κι αυτό εξόργισε την Πελόνα. Αλήθεια, πώς πίστεψα, έστω και για μια στιγμή, ότι θα με αφήσει στην ησυχία μου; Πώς μπόρεσα να ξεχάσω τα λόγια που μου ψιθύρισε στο αυτί -κορίτσι μικρό, μόλις έξι ετών, όταν αρρώστησα από πολιομυελίτιδα- ότι πάντα θα καιροφυλακτεί, για να μου αρπάζει τη χαρά και το γέλιο από τα χείλη, να μου σκοτώνει κάθε όνειρο που τολμώ να κάνω, να μου στερεί το δικαίωμα στον έρωτα. Και πάντα έμενα μόνη, χωρίς φίλους, μόνο μαζί της. Την αγνόησα. Κι έκανα φίλη μου τη Ζωή. Ναι, άρχισα να ζω, να δημιουργώ, να ερωτεύομαι και κυρίως να ονειρεύομαι το μέλλον.

Η τιμωρία για την επανάστασή μου υπήρξε παραδειγματική: Μου έστησε η ίδια καρτέρι, στις 17 Σεπτεμβρίου του 1925, εκείνο το απομεσήμερο με το ψιλόβροχο, στη διασταύρωση των οδών Cuahutemozin και Calzada de Thalpas, όταν το τραμ, ήρθε και γράπωσε το λεωφορείο που βρισκόμασταν εγώ κι ο Αλεχάντρο, με ανείπωτη λύσσα και ορμή κι όλα έγιναν μια μάζα. Κι εγώ, ένα διαμελισμένο κορμί απ' άκρη σ' άκρη, υποκριτικά

σκεπασμένο με χρυσάφι, μια χρυσή βροχή μέσα σε μια λίμνη αίματος που ενώνονταν με τα δάκρυστά μου, προσδίδοντας στην τραγική στιγμή, μια θεατρική υπόσταση. *«Γλάλοκ, Κύριε της Βροχής, λυπήσου με...»*

Και η Πελόνα, ως μοναδική ενορχηστρωτής του τραγικού ατυχήματος, να τα μεθοδεύει όλα με τόση ακρίβεια και ευχαρίστηση. Με σπασμένη τη σπονδυλική μου στήλη, την κλείδα, δύο πλευρά και τη λεκάνη μου σε τρία σημεία, έντεκα κατάγματα στην κνήμη και μία μεταλλική βέργα που μπήκε δεξιά και βγήκε από τον κόλπο, η νίκη της ήταν σίγουρα συνταρακτική! Και ήταν εκεί παρούσα, να απολαμβάνει την κάθε στιγμή, όπως και αργότερα στο νοσοκομείο που μάταια οι γιατροί προσπαθούσαν να με συναρμολογήσουν. Δεν το πίστευαν βέβαια και πολύ. Το ξέρω ότι με είχαν ξεγραμμένη! Μέχρι και σήμερα που γράφω αυτές τις αράδες, αισθάνομαι την παρουσία της πάνω από το κρεβάτι μου, την αρρωστημένη ανάσα της πάνω από προσκεφάλι μου τις νύχτες πριν κοιμηθώ, κάθε φορά που προσπαθώ να αντέξω τους πόνους μου και τη μοναξιά μου. Έχει όλο τον χρόνο μπροστά της και περιμένει... Περιμένει να το παραδεχτώ, να ακούσει από τα χείλη μου ότι παραιτούμαι από τη Ζωή και να την παρακαλέσω να με απαλλάξει από αυτή: *«Πελόνα, λυπήσου με και λύτρωσέ με, πάρε με κοντά σου!»*.

Μάταια περιμένει! Αυτή τη φορά αναμετρηθήκαμε οι δυο μας πρόσωπο με πρόσωπο. Διέλυσε το σώμα μου, γιατί αυτό μπόρεσε να κάνει και τώρα προσπαθεί να κομματιάσει και την ψυχή μου. Μόνο τότε θα είναι αδιαμφισβήτητη νικήτρια! Μόνο που εγώ δεν της κάνω τη χάρη! *«Ναι, Πελόνα, είναι η πρώτη φορά που δεν σε φοβάμαι! Άραγε, τί χειρότερο πια μπορείς να μου κάνεις;»*.

Κογιοακάν, 2 Φεβρουαρίου 1926

Είμαι καθηλωμένη σε ένα κρεβάτι -το κρεβάτι του πόνου- κι έχω χάσει την αίσθηση του χρόνου. Δεν ξεχωρίζω πια τις στιγμές ανάμεσα στον λήθαργο και την πραγματικότητα, με τον έναν γιατρό να διαδέχεται τον άλλον, τη μια θεραπεία να αντικαθιστά ή να συμπληρώνει την προηγούμενη.

Οι πόνοι στην πλάτη και τη σπονδυλική μου στήλη, όπως και στα πόδια μου, είναι αφόρητοι, παρά τις θεραπευτικές αγωγές και όλοι προσπαθούν να με παρηγορήσουν ότι «όλα θα πάνε καλά...». Και πραγματικά, δεν ξέρω αν πρέπει να βάλω τα γέλια ή τα κλάματα, γιατί το βλέπω στα μάτια και στο αμήχανο χαμόγελό τους ότι δεν το εννοούν, δεν το πιστεύουν

καν. Τους ακούω να ψιθυρίζουν για τις επόμενες χειρουργικές επεμβάσεις που θα «αποκαταστήσουν» το πρόβλημα...

Για ένα μήνα ήμουν κλεισμένη σε μια γύψινη σαρκοφάγο κι όταν βγήκα από το νοσοκομείο, έπειτα από μερικούς μήνες με ξαναβάλανε και μου φόρεσαν ορθοπεδικούς κορσέδες.

Η απόγνωση όμως στο βλέμμα του πατέρα μου με ανησυχεί περισσότερο απ' όλα, γιατί γνωρίζω ότι τα έξοδα για τις θεραπείες είναι σίγουρα δυσβάστακτα. Ούτε που μπορώ να φανταστώ πού βρίσκουν τα χρήματα για να ανταπεξέλθουν. Άκουσα ότι πουλούν κάποια έπιπλα του σπιτιού, για να εξοικονομήσουν χρήματα. Κι εγώ καθηλωμένη σε ένα κρεβάτι, να μην μπορώ να κάνω τίποτα για να βοηθήσω.

Οι μέρες, οι ώρες, οι στιγμές περνούν βασανιστικά αργά. Είναι φορές που εύχομαι να μην ξυπνήσω ποτέ ή αν ξυπνήσω, να μοιάζει σαν ένα κακό όνειρο, έναν εφιάλτη που μόλις έχει περάσει, όπως αυτόν που ζω τους τελευταίους μήνες. Περισσότερη βασανιστική όμως είναι η μοναξιά και η απομόνωσή μου. Κι εσύ Αλεχάντρο, πόσο πολύ μου λείπεις! Πόση ανάγκη σε έχω! Είσαι από τους ελάχιστους που θέλω να μοιραστώ τις σκέψεις και τα συναισθήματά μου αυτή την περίοδο. Να 'ξερες μόνο πόσο σε χρειάζομαι, ένα σου χαμόγελο, μια γλυκιά κουβέντα, θα ήταν βάλσαμο στις πληγές μου... Κι όμως, δεν απαντάς στα γράμματά μου. Κι εγώ σου γράφω, ξανά και ξανά και περιμένω. Μόνη με τις αναμνήσεις και τις φωτογραφίες μας, μοναδική αχτίδα φωτός και ελπίδας. Σε περιμένω αγαπημένε μου, έστω και στα όνειρά μου...

Κογιοακάν 12 Φεβρουαρίου 1926

Καλοί μου γονείς... Τί θα έκανα χωρίς εσάς; Μια ευχάριστη έκπληξη με περίμενε σήμερα το πρωί: ένα καβαλέτο ζωγραφικής ειδικά προσαρμοσμένο στο κρεβάτι μου, ώστε να μπορώ να ζωγραφίζω ξαπλωμένη κι ένας καθρέπτης στον ουρανό του κρεβατιού, όπου είδα, μετά από καιρό, το είδωλό μου. Η συγκίνηση όλων ήταν μεγάλη, όπως και η χαρά μας. Και τα δάκρυα που έτρεχαν από τα μάτια μου, αυτή τη φορά, ήταν από χαρά! Χαμογελούσα, γιατί έβλεπα μέσα στον καθρέπτη να μου χαμογελά και πάλι η Ζωή! Όχι, δεν με ξέχασε, όπως νόμιζα, ήταν πλάι μου, είναι πλάι μου, για να με στηρίζει, να δώσει μια νότα ελπίδας και αισιοδοξίας

στη μουντή και μονότονη καθημερινότητά μου. Να μου θυμίσει την αξία του υπέρτατου αγαθού, της Ζωής.

Ναι, αξίζει να παλεύουμε γι' αυτήν, με οποιοδήποτε κόστος, με οποιοδήποτε τίμημα. Γιατί η Ζωή είναι μία και μοναδική! Θέλω να φωνάξω με όλη μου τη δύναμη Viva la Vida! Ζήτω η Ζωή!

Κογιοακάν 13 Φεβρουαρίου 1926

Έχω σηκωθεί από τα χαράματα. Όλη νύχτα στριφογυρνούσα στο κρεβάτι μου, όχι από τους πόνους -ποιος τους δίνει πια σημασία- αλλά από την αγωνία μου για τον πρώτο μου πίνακα.

Ζητώ από τη μητέρα μου να με βοηθήσει να ντυθώ και να στολίσω τα μαλλιά μου με λουλούδια, πολύχρωμα λουλούδια, που είναι τα αγαπημένα μου! Έχω ανάγκη να δω το είδωλό μου όμορφο, χαρούμενο, όπως παλιά. Τα χέρια μου τρέμουν, σαν να πιάνω πινέλο για πρώτη φορά! Δεν ξέρω καν τί θέλω να ζωγραφίσω. Μονάχα στέκομαι μπροστά στο καβαλέτο άπραγη, αμήχανη, αναποφάσιστη... Σηκώνω τα μάτια μου στην οροφή του κρεβατιού και συναντώ το είδωλό μου μέσα στον καθρέπτη να με κοιτά ενθαρρυντικά και ταυτόχρονα συνωμοτικά, σαν να μου λέει «*ξεκίνα, λοιπόν, τί περιμένεις;*» Και ξεκινώ να ζωγραφίζω -τί άλλο;- τον ίδιο μου τον εαυτό, όμως με μία διαφορετική αίσθηση, σαν να βλέπω ένα άλλο πρόσωπο, νέο και άγνωστο, ένα πρόσωπο που ζητά απελπισμένα να βρει ταυτότητα και προορισμό. Ένα λαβωμένο αγρίμι που κοιτά με σπινθηροβόλο βλέμμα και ζητά απεγνωσμένα γιατρεία, μήπως και επουλώσει τις πληγές του που αιμορραγούν ακατάπαυστα. Μια μορφή περιπλανώμενη που θέλει να εξομολογηθεί το βάσανο του πόνου της, μήπως και γλυτώσει από τα φαντάσματα που την κατατρέχουν. Ένα φυλακισμένο πουλί που προσπαθεί να αποδράσει από το κλουβί του, μήπως και καταφέρει να ζήσει ελεύθερο, δίχως περιορισμούς.

Ναι, νομίζω πως μπορώ να τα καταφέρω! Μια νέα πρόκληση για μένα, για μια νέα αρχή. Μια ευκαιρία να γνωρίσουν όλοι ποια είναι η πραγματική Φρίντα, μέσα από τα έργα μου. Έχω τόση ανάγκη να επικοινωνήσω με τον κόσμο γύρω μου, να τους δείξω τον δικό μου κόσμο, μέσα από τα μάτια μου, τη δική μου πραγματικότητα, όσο σκληρή κι αν είναι. Άλλωστε, ποιος άλλος γνωρίζει καλύτερα τον εαυτό μου από εμένα την ίδια; Ναι, τη δική μου Αλήθεια θέλω να μεταφέρω, τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από αυτή.

Κογιοακάν 24 Νοεμβρίου 1927

Επιτέλους, η ζωή μου εντάσσεται όλο και περισσότερο στους ρυθμούς της καθημερινότητας. Η απόφασή μου να επιστρέψω στη σχολή, μάλλον δεν εξέπληξε κανέναν. Θα έλεγα ότι ήταν κάτι αναμενόμενο, τουλάχιστον από τα άτομα του οικογενειακού μου περιβάλλοντος. Ειδικά μετά το «θαύμα» που εκτυλίχτηκε μπροστά στα μάτια τους -όπως έσπευσαν όλοι να το χαρακτηρίσουν- το γεγονός δηλαδή ότι κατάφερα να σταθώ στα πόδια μου και να περπατήσω. Κανένας δεν πίστευε ότι θα έρθει αυτή η στιγμή, παρά μόνο εγώ. Για εμένα δεν ήταν απλώς ένα θαύμα. Άλλωστε, έχω πάψει προ πολλού να πιστεύω στα θαύματα. Πιστεύω μόνο στον αγώνα χωρίς τέλος, στην συνεχή προσπάθεια με ή χωρίς αποτέλεσμα, στο λυσσαλέο πάθος και την αγάπη για Ζωή, στην απίστευτη δύναμη που όλοι μας κρύβουμε μέσα μας και ίσως δεν τη γνωρίζουμε... Όχι, σίγουρα δεν πιστεύω στα θαύματα, και γιατί να πιστεύω, άραγε; Ποτέ, τίποτα, δεν θυμάμαι να μου χαρίστηκε, έτσι απλά και εύκολα!

Παρόλα αυτά, η επαφή μου με την πραγματικότητα με εξέπληξε ευχάριστα· η Μεξικάνικη αναγέννηση έχει προχωρήσει για τα καλά, με πολλές και σημαντικές πολιτισμικές μεταρρυθμίσεις που στοχεύουν στην κοινωνική ισότητα και -επιτέλους- σε μια ανεξάρτητη μεξικάνικη τέχνη! Επιστροφή στις ρίζες μας λοιπόν και στη μεξικάνικη παραδοσιακή τέχνη! Η mexicanidad, άλλωστε, δεν είναι απλά πια μια ιδέα, είναι μία στάση ζωής που δίνει έμφαση στην ιδιαίτερη ποιότητα του να είσαι Μεξικανός και να αισθάνεσαι περήφανος γι' αυτό. Προσπαθεί να συνδυάσει το παλιό με το νέο, το παρελθόν με το μέλλον. Να παντρέψει τους ισπανικούς αυτόχθονες πολιτισμούς του Μεξικού και το αποικιακό του παρελθόν, με ένα σύγχρονο και οραματικό μέλλον και να δημιουργήσει μια ενοποιημένη μεξικανική ταυτότητα χωρίς φυλετικές διακρίσεις. Κι εγώ, ως γυναίκα mestizo, θα αγωνιστώ με όλες μου τις δυνάμεις, οι νέες ιδέες να βρουν πρόσφορο έδαφος!

Πόσο ενθουσιασμένη νιώθω με όλα αυτά! Τον τελευταίο καιρό έχω γνωρίσει κι αρκετούς καλλιτέχνες που ασπάζονται τις ίδιες ιδέες με εμένα. Ανάμεσά τους και ο διάσημος Ντιέγκο Ριβέρα. Αλήθεια, δεν ξέρω αν με θυμάται, μετά από εκείνη την περιβόητη φάρσα που του σκαρώσαμε, στο αμφιθέατρο της σχολής, λίγα χρόνια πριν. Το βλέμμα του είχε μια ιδιαίτερη λάμψη -ή έτσι μου φάνηκε;- όταν με αντίκρισε. Όπως και να 'χει εξακολουθεί να παραμένει ένας θεόρατος, γοητευτικός «βάτραχος»! Τόσο μοναδικά και επικίνδυνα γοητευτικός...

Έχω ολοκληρώσει αρκετούς πίνακες, ειδικά το τελευταίο διάστημα της ανάρρωσής μου από το ατύχημα. Σκέφτομαι, λοιπόν, να τον επισκεφτώ για να του δείξω κάποιους από τους πίνακές μου και να μου πει τη γνώμη του. Αν αξίζει τον κόπο δηλαδή να συνεχίσω να ζωγραφίζω. Αυτό μόνο ή και κάτι άλλο; Αχ Φρίντα, σε ποιες περιπέτειες ετοιμάζεσαι να μπλέξεις πάλι; Όμως, κάτι μέσα μου λέει ότι θα είναι για καλό...

Κογιοακάν 10 Ιανουαρίου 1928

Με τρεις προσωπογραφίες μου ξεκίνησα να πάω να τον βρω και με μια πρωτόγνωρη αγωνία για το τί πρόκειται να συναντήσω. Οι φήμες που αφορούν τον Ριβέρα είναι πολλές και διαφορετικές. Την επόμενη στιγμή λοιπόν και απόλυτα σίγουρη γι' αυτό που πρόκειται να κάνω, βρίσκομαι στο Υπουργείο Δημόσιας Παιδείας, κάτω από μία σκαλωσιά, να χαζεύω τον Ριβέρα καθώς ζωγραφίζει μια τοιχογραφία. Του φωνάζω να κατέβει και η καρδιά μου πάει να σπάσει, καθώς με κατακεραυνώνει με το βλέμμα του. Ορθώνω με πείσμα το παράστημά μου και τον κοιτώ με θάρρος -ή θράσος;- στα μάτια. *«Δεν έχω καιρώ για χάσιμο, όπως κι εσύ, νομίζω. Θέλω να μου πεις με ειλικρίνεια αν έχω έστω και λίγο ταλέντο για να συνεχίσω να ζωγραφίζω, αλλιώς να κοιτάξω να βρω κάτι άλλο να κάνω»*, τολμώ να του πω. Και λίγο αργότερα τον διακόπτω όταν αρχίζει τα κομπλιμέντα για ένα μου πίνακα, γιατί *«θέλω σοβαρή κριτική!»*

Για κάποια δευτερόλεπτα, που μου φάνηκαν αιώνες, με κοιτά με βλέμμα διεισδυτικό και αινιγματικό ταυτόχρονα. Από εκείνη τη στιγμή, ο χρόνος παύει να κυλά για εμένα και τον ακούω να μου μιλάει, μαγεμένη, θύμα της γοητείας του και της οξύνοιας του μυαλού του. Όλο μου το θάρρος και η αποφασιστικότητα, μονομιάς, εξαφανίζονται και για να μην προδοθώ, προσπαθώ να απαντώ, έστω μονολεκτικά στα σχόλιά του, ή να χαμογελώ αμήχανα. Στο τέλος μου υπόσχεται ότι θα τα ξαναπούμε σύντομα, γιατί οι πίνακές μου τον ενδιαφέρουν πραγματικά, αλλά χρειάζεται να δει κι άλλους, προκειμένου να έχει μία πιο ολοκληρωμένη άποψη. Μέσα στην παραζάλη μου, φεύγοντας, σκέφτομαι ότι η τελευταία του υπόσχεση, μάλλον ειπώθηκε από ευγένεια και για να μη με κακοκαρδίσει. Με άλλα λόγια, δεν περίμενα ότι θα τον ξαναδώ και μάλιστα σύντομα.

Αχ Ντιέγκο! Πόσο απρόβλεπτος μπορείς να γίνεις! Μετά από δύο μέρες ήρθες σπίτι μου και η είδηση μεταφέρθηκε σαν αστραπή σε όλο το Κογιοακάν, αφήνοντας τους πάντες με το στόμα ανοιχτό! *«Στο σπίτι των Κάλο, ο Ντιέγκο Ριβέρα!»*, αντήχησε απ' άκρη σ' άκρη,

μέχρι την ερειπωμένη Τενοτσιτλάν και άρχισαν να χτυπάνε από την έκπληξη τα δόντια στα κρανία στο Τέμπλο Μαγιόρ! Και ήρθες, ξανά και ξανά... και με διεκδίκησες με έναν απόλυτο και αδιαπραγμάτευτο τρόπο.

Αχ Ντιέγκο! Πόσο ξεχωριστός και μοναδικός είσαι! Κάτι που μου αρέσει ιδιαίτερα σε εσένα είναι η αποφασιστικότητα και η τόλμη να κυνηγάς τις επιθυμίες και τα θέλω σου, δίχως να σε ενδιαφέρει η γνώμη του κόσμου, κόντρα στα στερεότυπα της κοινωνίας, ένας ρομαντικός επαναστάτης, αγωνιστής και σύντροφος στη ζωή και στο Κόμμα. Είμαι ερωτευμένη μαζί σου, από την πρώτη στιγμή που σε είδα, τώρα όμως ήρθε η ώρα να το ομολογήσω, χωρίς να φοβάμαι. Πώς θα μπορούσα, άλλωστε, να κάνω διαφορετικά *mi amor*; Ο τρόπος που προσεγγίζεις μια γυναίκα είναι αφοπλιστικός και καθηλωτικός. Όπως αφοπλιστική είναι και η ειλικρίνειά σου· ποτέ δεν αρνήθηκες τον τίτλο του γυναικοκατακτητή που σε κυνηγά εδώ και χρόνια, αντίθετα παραδέχεσαι ότι σε μία σχέση μπορείς να είσαι αφοσιωμένος, αλλά όχι πιστός. Ακόμα κι αυτή η δήλωση -που αν την άκουγα από τα χείλη ενός άλλου άντρα, σίγουρα θα με εξόργιζε- από τα δικά σου χείλη, ακούγεται σχεδόν φυσιολογική. Γιατί γνωρίζω πόσο μοναδική και ευτυχισμένη μπορεί να κάνεις μια γυναίκα, σαν μία βασίλισσα σε ένα δικό της, μαγικό κόσμο, πλημμυρισμένο από έντονα συναισθήματα και πάθος.

Αχ Ντιέγκο! Πώς θα μπορούσα να σου αντισταθώ, *mi amor*; Σε ερωτεύτηκα παράφορα και ολοκληρωτικά. Οι γονείς μου δυσκολεύονται να το καταλάβουν και αντιδρούν στη σχέση μας, όπως και πολλοί άλλοι γύρω μας. Βλέπεις, για τους περισσότερους είσαι απλώς ένας άθεος, ένας κομμουνιστής, ένας χωρισμένος που έχει και τη φήμη του γυναικοκατακτητή. Ειδικά η μητέρα μου, βαθιά θρησκευόμενη και πιστή στις παραδόσεις, είναι απαρηγόρητη. *«Σε περνά σχεδόν είκοσι χρόνια, είναι χοντρός κι άσχημος και με άλλους δύο γάμους στο ενεργητικό του. Είστε τόσο αταίριαστοι, δεν το καταλαβαίνεις;»*, μου λέει συνεχώς. Κάποιοι, έσπευσαν να σχολιάσουν ότι πρόκειται για μία σχέση συμφέροντος, από την πλευρά μου, γιατί είσαι ο πιο φημισμένος Μεξικανός ζωγράφος, που θα μπορούσε να μου εξασφαλίσει μια άνετη ζωή, ειδικά μετά το ατύχημα και τις οικονομικές δυσκολίες που προκάλεσε στην οικογένειά μου. Πόσο λίγο με ξέρουν! Κοντά σε σένα καρδιά μου, έμαθα να κλείνω τα αυτιά μου σε όλους και όλα. Είμαι δική σου Ντιέγκο, σε έχω τόσο ανάγκη, ήλπε της ζωής μου! Μην πάψεις ποτέ να μ' αγαπάς!

Η ζωή μου έχει αποκτήσει νόημα και ενδιαφέρον, θαρρώ πως έχω αναγεννηθεί. Οι αντιλήψεις μου για την κοινωνία, την πολιτική και την τέχνη έχουν αρχίσει να ωριμάζουν μέσα μου και απαιτούν έναν άλλον τρόπο έκφρασης, αποτυπώνονται ακόμα και στους πίνακές μου, αλλά και στον τρόπο ζωής μου.

Κινητήρια δύναμη γι' αυτές τις αλλαγές είναι σίγουρα η σχέση μου με τον Ντιέγκο, που μου άνοιξε ένα νέο παράθυρο στον κόσμο, μου υπέδειξε νέα καλλιτεχνικά μονοπάτια. Ο Ντιέγκο δεν σταματά να με εμπνυχώνει και να αναγνωρίζει το ταλέντο μου στη ζωγραφική. Κι εγώ πλέω σε πελάγη ευτυχίας όταν βλέπω στα μάτια του την ικανοποίηση για την εξέλιξή μου. Το διαβάζω στο βλέμμα του, που ξεχειλίζει από επιδοκimasία και θαυμασμό!

Αλλά και η προσχώρησή μου στο Κομμουνιστικό Κόμμα αποτελεί μια συνειδητή επιλογή, με συνοδοιπόρο μου -φυσικά- τον Ντιέγκο, αλλά και άλλα μέλη του κόμματος, διανοούμενους και καλλιτέχνες. Η Τίνα Μοντότι, η διάσημη φωτογράφος, από την πρώτη στιγμή που τη γνώρισα, κατέλαβε και μία ξεχωριστή θέση στην καρδιά μου. Φωτογραφίζει και αποθανατίζει με τον φακό της όλο τον πόνο και την αδικία της ζωής, μέσα από μια τρυφερή και αισιόδοξη ματιά. Ναι, τολμώ να πω ότι είναι μια πραγματική φίλη. Μοιάζουμε σε πολλά... Μαζί της μοιράζομαι τις ίδιες ανησυχίες για το μίσος, την περιφρόνηση και τη βρωμιά του κόσμου, αλλά και την κοινή ελπίδα για τη διατήρηση ιδανικών, όπως το να πολεμάς και να αγωνίζεσαι για κάτι αγνό και καθαρό, για το οποίο αξίζει πραγματικά να πολεμάς. Κυρίως, όμως, μοιράζομαι την ίδια αγάπη για τις χαρές της ζωής.

Στο σπίτι της Τίνας περνούμε μαζί νύχτες ατέλειωτες συζητώντας και τυπώνοντας στον πολύγραφο προκηρύξεις, ενώ τις μέρες ξεχνόμαστε στους δρόμους για να διαδηλώσουμε ενάντια στον ιμπεριαλισμό. Η Τίνα είχε ποζάρει γυμνή για μια τοιχογραφία του Ντιέγκο και μάλλον είχε κοιμηθεί μαζί του -αξιοσημείωτο το πόσο έχω πλέον συμβιβαστεί με την ιδέα- όπως και τα περισσότερα μοντέλα του. Αυτό άλλωστε είναι κάτι που αφορά το παρελθόν. Είναι η φίλη που ονειρευόμουν και δεν είχα ποτέ. Μαζί στους αγώνες, μαζί και στις χαρές της ζωής, με τόσο πάθος, σαν να μην υπάρχει επόμενη μέρα! Έτσι θέλω να τη ζήσω τη ζωή, στα άκρα, στον υπέρτατο βαθμό! Να καλύψω λίγο από τον χαμένο χρόνο, όλα αυτά που έχασα και στερήθηκα από παιδί και μέχρι πρότινος με το τρομερό ατύχημα. Δεν έχω σκοπό να αφήσω καμία ευκαιρία να πάει χαμένη. Θα τη χαρώ τη ζωή και θα τη χορτάσω, μέχρι και την τελευταία σταγόνα της!

Κογιοακάν 23 Αυγούστου 1929

«21 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1929 Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ: Ο Ντιέγκο Ριβέρα παντρεύεται τη Φρίντα Κάλο!». Τουλάχιστον σε αυτό συμφώνησαν όλες οι εφημερίδες! Κατά τα άλλα, τα σχόλια στον Τύπο ποίκιλλαν, ανάλογα την εφημερίδα. «Ο ελέφαντας και η περιστέρα» έγραψαν κάποιες άλλες.

Ο γάμος έγινε στο δημαρχείο. Στο πλάι μας ήταν μόνο ένας δημοσιογράφος και ο πατέρας μου. Λίγο πριν τον γάμο, προσπάθησε να μεταπείσει τον γαμπρό, θυμίζοντάς του ότι είμαι άρρωστη, όπως θα είμαι και σε όλη μου τη ζωή. Τελικά, έδωσε τη συγκατάθεσή του! Λες κι αν δεν την έδινε θα άλλαζε τίποτα... Στη συνέχεια, έσπευσε να ενημερώσει τον Ντιέγκο ότι κουβαλάω ένα δαίμονα μέσα μου, έναν κρυφό δαίμονα! Καημένη πατέρα... είναι καιρός κι εσύ και η μητέρα να αποδεχτείτε αυτή τη σχέση, ή μάλλον αυτό τον γάμο!

Όπως και να έχει, εδώ και δύο μέρες, είμαι και επίσημα η σύζυγος του Ντιέγκο Ριβέρα, με δόξα και τιμή! Νύφη ντύθηκα στο σπίτι μου. Φόρεσα την Tehuana -το παραδοσιακό φόρεμα των γυναικών Zapotec, γυναίκες σύμβολα της οικονομικής ανεξαρτησίας και εξουσίας- και ραμπόζο -το παραδοσιακό μεξικάνικο μαντήλι, τυλιγμένο γύρω μου- ενδυμασία που λατρεύει και ο Ντιέγκο. Μετά την τελετή, γιορτάσαμε με κάποιους λιγοστούς φίλους στο σπίτι της Τίνα.

Να 'ξερες Ντιέγκο πόσο ευτυχισμένη νιώθω! Ανυπομονώ να μεγαλώσει στα σπλάχνα μου ο καρπός του έρωτά μας, το παιδί μας. Αυτή θα είναι η ολοκλήρωση η δική μου αλλά και του έρωτά μας. Αιώνια δική σου, mi amor, για πάντα...

Κογιοακάν 29 Οκτωβρίου 1929

Έχουν αρχίσει να κλονίζονται οι απόψεις μου για το Κόμμα. Τα πράγματα έχουν ξεφύγει από κάθε έλεγχο και δυστυχώς η ιστορία φαίνεται να επαναλαμβάνεται: ο ένας θεωρεί τον άλλον προδότη και όλοι αλληλομαχαιρώνονται πισώπλατα στο όνομα της επανάστασης, τρώγονται μεταξύ τους σαν λυσσασμένα σκυλιά! Ποια επανάσταση; Εδώ μιλάμε για τον απόλυτο κανιβαλισμό!

Ο Τρότσκι προδότης! Ο Ντιέγκο προδότης και Τροτσκιστής! Ο Στάλιν για άλλους είναι Θεός και για άλλους τύραννος, προδότης! Προδότης... Με πόση ευκολία ξεστομίζουν

τέτοιες βαριές λέξεις, για ανθρώπους που έχουν προσφέρει πολλά, όπως ο Ντιέγκο; Αυτός που ίδρυσε το Μεξικανικό Κομμουνιστικό Κόμμα, ένας ρομαντικός ιδεολόγος που αφοσιώθηκε ολόψυχα στην πολιτική, να τον κατηγορούν ότι εισπράττει χρήματα και αναγνώριση για τις υπηρεσίες του από την αστική κυβέρνηση, επειδή πληρώνονταν όντως για τις τοιχογραφίες του από το δημόσιο χρήμα! Πράγματι, πόση μα πόση υποκρισία!

Ο Ντιέγκο, λοιπόν, έστησε μια γκροτέσκα φάρσα για να γελοιοποιήσει τους συκοφάντες του και μέχρι πρότινος συντρόφους του· δίκασε και διέγραψε ο ίδιος τον εαυτό του από το Κόμμα! Και αποχώρησε από αυτό. Και μαζί του, αποχώρησα κι εγώ. Και από τη μια στιγμή στην άλλη, γίναμε εχθροί του Κόμματος και εχθροί μεταξύ μας! Η Τίνα μας διέγραψε από τη ζωή της και δεν ειδωθήκαμε ποτέ ξανά. Αφού είμαστε προδότες για το Κόμμα, λέει, είμαστε και γι' αυτή...

Πώς τα καταφέραμε και φτάσαμε ως εδώ; Τόσοι αγώνες, τόσο πάθος για τα ιδανικά, τόσα όνειρα για το μέλλον, για την επανάσταση -ποια επανάσταση, ποιος κομμουνισμός, ποιο Κόμμα;- όλα πήγαν χαμένα λοιπόν; Δεν ξέρω τί να πω, είμαι τόσο απογοητευμένη... Για το μόνο που είμαι σίγουρη είναι ότι ποτέ δεν θα σταματήσω να ονειρεύομαι, όπως δεν σταμάτησα ποτέ μέχρι τώρα, γιατί η ζωή δεν θα έχει κανένα νόημα πια! Ναι, γιατί τα όνειρα και η ελπίδα σε ακολουθούν σε όλη σου τη ζωή!

Κογιοακάν 2 Νοεμβρίου 1930

Η πρόσκληση στον Ντιέγκο από την Αμερική ήρθε την πιο κατάλληλη στιγμή. Σε λίγες μέρες μετακομίζουμε στο Σαν Φρανσίσκο, καθώς ο Ντιέγκο ανέλαβε να ζωγραφίσει μια νωπογραφία για το χρηματιστήριο και τη σχολή Καλών Τεχνών της Καλιφόρνια. Οι προετοιμασίες για το ταξίδι είναι πυρετώδεις και κρατούν απασχολημένο το μυαλό και τη σκέψη μου. Ανυπομονώ να αλλάξω παραστάσεις, εικόνες, ακόμα και παρέες. Έχω ανάγκη να αποκοπώ από το παρελθόν και να ξεχάσω. Ναι, επιθυμώ διακαώς τη λήθη, που θα επουλώσει την πληγή, θα διώξει τις τύψεις που με στοιχειώνουν μέρα νύχτα και με οδηγούν στην απόγνωση, θα δώσει και πάλι ελπίδα στη ζωή μου. Τίποτα και κανένας δεν μπορεί να με παρηγορήσει, ούτε και ο Ντιέγκο, όσο και αν προσπαθεί να με συνεφέρει, να με κάνει να ξεχάσω.

Πώς μπορώ να συγχωρήσω τον εαυτό μου, που δέχτηκα να γίνω συνεργός στο έγκλημα και να σκοτώσω το ίδιο μου το παιδί; Το παιδί που επιθυμούσα όσο τίποτα στον

κόσμο -Μητέρα Γη Τοναντζίν, νέγρα Παναγιά μας, εσύ ξέρεις πόσο το ήθελα- το παιδί που άρχισε να μεγαλώνει στα σπλάχνα μου, εγώ η ίδια του έκοψα το νήμα με τη ζωή. Και δεν το άφησα να έρθει ποτέ σ' αυτόν τον κόσμο.

Αντί να ακούσω τους χτύπους της καρδιάς του, άκουσα όλους εσάς που με συμβουλέψατε και στο τέλος με πείσατε πως πρέπει να διακόψω την κύηση, γιατί θα βάλλω σε κίνδυνο τη δική μου ζωή. Ποια ζωή; Τώρα ζω μισή ζωή! Πόσο περισσότερο να κινδυνέψω; Και το χειρότερο είναι ότι έχω αρχίσει να μισώ τον εαυτό μου γι' αυτό που έκανα. Όπως κι εσένα Ντιέγκο που επέμενες σε αυτή την απόφαση, στο όνομα της αγάπης, «γιατί μ' αγαπάς». Δεν τη θέλω τέτοια αγάπη, εγωιστική, που κοιτά μόνο τα δικά της «θέλω». Γιατί ξέρεις πόσο απελπισμένα θέλω ένα παιδί, το παιδί μας Ντιέγκο... πώς μπόρεσες να μη με στηρίξεις σ' αυτό; Είναι η μοναδική στιγμή, που η δική μου ζωή έχει δευτερεύοντα ρόλο - το λέω εγώ, που έχω τόσο παλέψει γι' αυτή- γιατί τον πρώτο ρόλο έχει η ζωή που αρχίζει να μεγαλώνει μέσα μου!

Ναι, να φύγω, μακριά, όσο πιο μακριά γίνεται, μήπως και ξεχάσω, μήπως και με ξεχάσουν οι τύψεις που με κυνηγούν και με αφήσουν στην ησυχία μου. Μωρό μου, σπλάχνο μου, συγχώρεσέ με γι' αυτό που σου έκανα, πάντα θα βρίσκεσαι στο μυαλό και στην καρδιά μου...

Σαν Φρανσίσκο, 24 Απριλίου 1931

Η καλλιτεχνική πορεία του Ντιέγκο στην Αμερική είναι ολοένα και πιο ανοδική. Η φήμη του όλο και μεγαλώνει στους καλλιτεχνικούς κύκλους, όπως και η γοητεία που ασκεί στο γυναικείο φύλο. Επιδίδεται με ιδιαίτερη μαεστρία στις εικαστικές αλλά και στις... ερωτικές του δραστηριότητες, άσχετα αν δεν το παραδέχεται ποτέ και προσπαθεί να μου ρίξει στάχτη στα μάτια! Μου ζητά να πάψω να συμπεριφέρομαι σαν μικροαστή που κάνει σκηνές ζηλοτυπίας. «Μην ξεχνάς ότι είσαι η Φρίντα Κάλο, η σύζυγος του Ντιέγκο Ριβέρα», μου θυμίζει ξανά και ξανά.

Η αλήθεια είναι πως αυτό το διάστημα βρίσκομαι στη σκιά του, καθώς όλοι ασχολούνται με τον Ριβέρα και τις υπέροχες νωπογραφίες του, που σίγουρα θα αφήσουν εποχή. Παρηγοριά μου η ζωγραφική. Ζωγραφίζω για εμένα, για να εκφράσω τα συναισθήματά μου. Το έχω πάρει απόφαση ότι θα μοιράζομαι τον Ντιέγκο με άλλες γυναίκες, όπως συνέβαινε πάντοτε και σίγουρα αυτό δεν θα αλλάξει ούτε τώρα. Άλλωστε,

έχω μάθει να δέχομαι τους ανθρώπους με τις αδυναμίες και τα πάθη τους, έστω κι αν αυτά με πληγώνουν. Όλη μου η ένταση διοχετεύεται στον πίνακές μου που ορισμένες φορές παίρνουν τη μορφή εξομολόγου! Ναι, θαρρείς πως κάποιος βρίσκεται εκεί, απέναντί μου, για να με ακούσει και να με καταλάβει. Λόγια, σκέψεις και συναισθήματα που ξεπηδούν από την ψυχή και το μυαλό μου, γίνονται κινητήρια δύναμη και ζωντανεύουν, με ένα μαγικό τρόπο, πάνω στον καμβά.

Όμως, τίποτα από αυτά δεν θα είχε καμία σημασία για εμένα εάν είχα ένα μωρό. Η επιθυμία μου να αποκτήσω ένα παιδί είναι τόσο έντονη, που συχνά φαντασιώνομαι ότι είμαι έγκυος! Είναι στιγμές που ακροβατώ ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα, ανάμεσα σε έμμονες ιδέες και φαντασιώσεις, ότι καταφέρνω, επιτέλους, να κρατήσω στην αγκαλιά μου το παιδί μου, όποιο κι αν είναι το τίμημα... Αχ Ντιέγκο, ας καταφέρουμε να αποκτήσουμε ένα παιδί και σου τα συγχωρώ όλα! Τ' ακούς; Όλα!

Σαν Φρανσίσκο, 7 Μαΐου 1931

Είμαι έγκυος! Είναι αλήθεια, αν και μόνο εγώ χαίρομαι γι' αυτό. Ο Ντιέγκο και οι γιατροί έχουν την ίδια αρνητική στάση. Εγώ, όμως, αυτή τη φορά δεν θα ακούσω κανένα. Κανένας δεν θα τολμήσει να πειράξει το μωρό μου, τουλάχιστον όχι με τη συγκατάθεσή μου. Αδιαφορώ εάν θέτω τη ζωή μου σε κίνδυνο, εάν η κύηση και ο τοκετός μπορεί να έχει τραγικές συνέπειες στην υγεία μου. Το μόνο που με ενδιαφέρει είναι το μωρό μου!

Ντιτρόιτ, 22 Ιουλίου 1931

Η ζωγραφική έγινε για μένα ο μοναδικός λόγος για τον οποίο περιμένω το ξημέρωμα, το ξημέρωμα που μοιάζει να μην έρχεται ποτέ. Είναι αλήθεια πως η ζωγραφική μου είναι βουβά ουρλιαχτά. Τα τέρατα που βγαίνουν από το χέρι μου είναι άνθρωποι και θεοί ή ζώα ή κάτι απ' όλα αυτά μαζί. Συχνά, έχω την αίσθηση ότι δεν ζωγραφίζω τους πίνακές μου, αλλά τους γράφω. Είμαι αναγκασμένη να ζωγραφίζω, γιατί αλλιώς θα τρελαθώ! Είναι όλα αυτά που θέλω να πω και δεν τολμώ ή φοβάμαι κι εγώ η ίδια να ξεστομίσω, είναι οι φρικτές εικόνες

που στοιχειώνουν το μυαλό μου και δεν μπορώ με τίποτα να ξεχάσω, η αίσθηση της απώλειας και του πόνου που καταπραΰνονται, έστω προσωρινά, μόλις αποτυπωθούν και ζωντανέψουν πάνω στον καμβά.

Τη δική σου απώλεια ζωγραφίζω, γιε μου, αγόρι μου, που έφυγες πριν ακόμα δεις το φως της ζωής, πριν προλάβω να σε σφίξω στην αγκαλιά μου! Πάλεψες να κρατηθείς ζωντανός, πάλεψες πολύ, αλλά η μάχη με την Πελόνα ήταν εξαρχής άνιση. Αυτή εκμηδένισε ακόμα και την ίδια την επιστήμη και τους γιατρούς που πάλεψαν μαζί σου στο νοσοκομείο Χένρι Φορντ, με κάθε μέσο, για να αφήσουν εμένα να ζήσω. Χωρίς να έχω δικαίωμα να δώσω ζωή. Μου επιτρέπει να γεύομαι τη ζωή των άλλων, αλλά όχι να γεννήσω ζωή μέσα στην κατεστραμμένη μου μήτρα. Να ζήσω για να θυμάμαι κάθε λεπτό ότι δεν κατάφερα να νιώσω την ολοκλήρωση μέσα από τη μητρότητα, να κάνω τον σπόρο σου να καρπίσει, Ντιέγκο, να σου χαρίσω ένα γιο, έναν Ντιεγκίτο! Κι αν το θέλησα Θεέ μου, ξέρεις πόσο πολύ το θέλησα!

Κι όσο εγώ κλείστηκα στον εαυτό μου, προσπαθώντας να γιατρέψω τις πληγές μου, εσύ, Ντιέγκο, δεν χάνεις ευκαιρία και τρέχεις πίσω από τον ποδόγυρο της κάθε ξιπασμένης Αμερικάνας, για να επιβεβαιώσεις τον αντρικό εγωισμό σου, ακατανίκητη ηδονική συνήθεια! Βαρέθηκα να ακούω τα ψέματά σου, ψέματα κάθε είδους, άλλοτε αθώα κι άλλοτε παραπλανητικά, με ειρωνεία και κριτικό πνεύμα, αξιοθαύμαστο! Ναι, είσαι ένας αξιοθαύμαστος ψεύτης!

Εσύ να βρίσκεις παρηγοριά στις ερωμένες σου κι εγώ σε άλλες γυναίκες. Δεν ξέρω αν το κάνω από εκδίκηση ή από πείσμα. Είναι δύσκολο να το εξηγήσω, αλλά με μια γυναίκα δεν ένιωσα ποτέ αμηχανία, ακόμα και για την αναπηρία μου, τις ουλές στο σώμα μου... Όχι, με τις γυναίκες δεν ένιωσα ποτέ άσχημα γι' αυτό που είμαι, μοιράζομαι στιγμές τρυφερότητας που έχω τόσο ανάγκη, που δεν μου έχει χαρίσει κανένας άντρας. Εκτός από έναν... Ναι, εσύ Ντιέγκο, είσαι ο μοναδικός που έχεις μέσα σου κάτι θηλυκό, τόσο έντονο και βαθύ, που μπορείς να είσαι ευαίσθητος σαν γυναίκα. Ίσως γι' αυτό δεν μπορώ χωρίς εσένα, κολασμένη ψεύτη! Μόνο εσύ καταφέρνεις να δίνεις χρώμα και νόημα στην άχαρη ζωή μου, όταν με παίρνεις στην αγκαλιά σου, μονάχα εσύ καταφέρνεις να διώξεις την Πελόνα που χορεύει ολημερίς και ολονυχτίς τριγύρω μου. Μόνο εσύ...

Νέα Υόρκη, 18 Σεπτεμβρίου 1933

Από μακριά σε αποχαιρέτησα αγαπημένη μου μητέρα και προσευχήθηκα με πόνο ψυχής για την ανάπαυσή σου! Κι εσύ, Μητέρα Γη Τοναντζίν, Παρθένα της Γουαδελούπης, τυλιγμένη με τον μανδύα του ουρανού, νέγρα Παναγιά μας, Δέσποινα της Μοναξιάς, δέξου την στη γαλήνη της αγκαλιάς σου...

Στις μέρες μου, δίνουν πλέον ρυθμό οι χειρουργικές επεμβάσεις, χαμένες μάχες ενός ανελέητου πολέμου που δεν μου παραχωρεί καμία νίκη, καμία εκχειρία, ένα μόνιμο σκηνικό νοσοκομείων, με τις νοσοκόμες να εναλλάσσουν και τις χλωμές λάμπες στα δωμάτια να επιτείνουν τον πόνο και τη μοναξιά μου. Μάχες που μου άφησαν πολλά λάφυρα· δεκάδες νάρθηκες από γύψο και ατσάλι που προσπάθησα να ευτελίσω τη σημασία τους, ζωγραφίζοντάς τους με έντονα χρώματα και στολίζοντάς τους με πολύχρωμα σχέδια, θαρρείς πως είναι πανοπλίες που με προστατεύουν σε μάχες καρναβαλιού! Μήπως και καταφέρω να ξορκίσω το μαρτύριο που ζω, με λουλουδένια μοτίβα, ζώα της ζούγκλας, διακοσμητικά σχέδια, παρμένα από τα υφαντά της μεξικάνικης παραδοσιακής τέχνης, ακόμα και ένα κόκκινο σφυροδρέπανο, ζωγραφισμένο στο ύψος του στήθους, δίπλα στην καρδιά!

Κι όσο εγώ μπαινοβγαίνω στα νοσοκομεία, εσύ αγαπημένε μου, έχεις όλο τον χρόνο να απολαύσεις τη χώρα των Γκρίνγκος! Ξέχασες ότι όλοι τους είναι καρχαρίες έτοιμοι να σε κατασπαράξουν; Αλλά, φυσικά, έρχεσαι για μένα, έτσι δεν είναι Ντιέγκο; Πάνω απ' όλα, είσαι καλλιτέχνης και... στην υποκριτική! Και η ιδέα σου να μου φέρεις λουλούδια, απόλυτα πετυχημένη! Μόνο που το άρωμα που αποπνέεις, αυτό το φτηνιάρικο, ελεεινό, γυναικείο άρωμα, σαν αποσμητικό τουαλέτας, καλύπτει, *mi amor*, την ευωδία των λουλουδιών! Όπως και τα σημάδια από κραγιόν στο πουκάμισό σου και οι γρατζουνιές στην πλάτη... Περίμενα ότι θα κρατήσεις, έστω, τα προσχήματα, τουλάχιστον μία διακοπή για λίγες μέρες, όσο ήμουν στο νοσοκομείο! Αλλά μάλλον ζητώ πολλά! Μια ζωή το ίδιο έκανες, γιατί να σταματήσεις τώρα; Καημένε! Είσαι για κλάματα!

Νέα Υόρκη, 27 Σεπτεμβρίου 1933

Ισάμου, τί θα κάνω με σένα; Ο έρωτάς σου με κάνει να πετάω στα σύννεφα, νιώθω η μοναδική γυναίκα στον κόσμο, τόσο τυχερή και μοναδική, στο κέντρο του κόσμου! Αχ Ισάμου, μού έχεις πάρει τα μυαλά! Είσαι τόσο όμορφος, γοητευτικός και πληθωρικός, ανεξέλεγκτα εκδηλωτικός μαζί μου! Αυτό είναι που με ξετρελάνει περισσότερο σε εσένα· δεν υπολογίζεις τίποτα μπροστά στον έρωτά σου για μένα, ακόμα και την ίδια σου τη ζωή.

Όπως τότε στο νοσοκομείο που ήρθες να με δεις. Και μετά από λίγα λεπτά, ήρθε και ο Ντιέγκο, έβγαλε το πιστόλι του και σου το κόλλησε ανάμεσα στα μάτια! Δεν ξέρω αν οι φωνές και τα ουρλιαχτά μου ή τα λόγια μου -ότι δεν θα με ξαναδεί ποτέ στη ζωή του, αν σε σκοτώσει- τον έπεισαν τελικά, γιατί, μα την Παναγία, ήταν έτοιμος να σου ρίξει!

«Να ευχαριστείς τη γυναίκα μου, γιατί από σήμερα της χρωστάς την κάθε σιχαμένη μέρα, της σιχαμένης σου ζωής. Αν όμως σε ξαναδώ, σου ορκίζομαι ότι θα σε σκοτώσω», τον άκουσα να λέει, μέσα στην ταραχή μου. Η αλήθεια είναι πως ο Ντιέγκο, όταν θέλει, ξέρει να φέρεται. Κάτι τέτοιες στιγμές, ξεχνώ όλες του τις περιπέτειες. Μάλλον, δεν είναι μόνο το κορμί μου άρρωστο, αλλά και το μυαλό μου!

Νέα Υόρκη, 22 Νοεμβρίου 1933

Με πόσα όνειρα κι ελπίδες ήρθαμε στις ΗΠΑ... Φυσικά, εκείνη την περίοδο, το πολιτικό κλίμα στο Μεξικό ήταν ανυπόφορο, ειδικά για το Κομμουνιστικό Κόμμα και τους οπαδούς του. Πολλοί κομμουνιστές φυλακίστηκαν κι άλλοι, όπως εμείς, έφυγαν για τις ΗΠΑ, οι περισσότεροι από αυτούς καλλιτέχνες και διανοούμενοι, καθώς ήταν αδύνατον να επιβιώσουν σε ένα τέτοιο κλίμα. Είναι γεγονός πως οι ΗΠΑ αποτελούσε πόλο έλξης για όλους εμάς, γιατί ενδιαφέρονταν για τη «Μεξικάνικη Αναγέννηση», αλλά και η καλλιτεχνική αγορά ήταν σίγουρα μεγαλύτερη από αυτή του Μεξικού, όπου οι παραγγελίες όλο και μειώνονταν και οι αναθέσεις έργων είχαν σταματήσει.

Κι εσύ, Ντιέγκο, αθεράπευτα ρομαντικός ιδεολόγος, ήρθες αποφασισμένος να δημιουργήσεις έργα εκτεθειμένα σε δημόσιους χώρους, αθάνατα και μεγαλειώδη, προορισμένα για την αιωνιότητα! Και το έκανες: στο Κέντρο Ροκφέλερ, στο ναό του καπιταλισμού, ζωγράφισες, ανάμεσα σε αστραφτερά αμάξια από λαμπερό ατσάλι, τους επιχειρηματίες της Γουόλ Στριτ να γλεντούν ξεδιάντροπα πλάι σε ανέργους και φτωχούς, πλάι σε διαδηλωτές που τους ξυλοφορτώνει η αστυνομία, δίπλα στη φρίκη του πολέμου! Και ανάμεσα σε όλους αυτούς, η μορφή του Λένιν, στο πρόσωπο ενός ηγέτη των εργατών!

Μάλλον, είμαστε αφελείς αν πιστεύουμε ότι μπορούμε να κοροϊδέσουμε τους καπιταλιστές με τα ίδια τους τα δολάρια! Έτσι, την επόμενη στιγμή, κιόλας, σου ζήτησαν να

αφαιρέσεις τους... επαναστάτες από το έργο κι εσύ, φυσικά, το αρνήθηκες! Πόσο ήρωας φάνηκες στα μάτια μου, Ντιέγκο, που δεν έσκυψες το κεφάλι μπροστά στο κεφάλαιο, μέσα στον ναό του καπιταλισμού, το Κέντρο Ροκφέλερ, για να κάνεις με δουλοπρέπεια ότι σου ζητήσουν, ακόμα κι όταν ο ίδιος ο Ροκφέλερ κατέστρεψε το έργο σου! Ο θαυμασμός και η περηφάνιά μου έφτασαν μέχρι τον ουρανό! «Αυτός είναι ο Ντιέγκο Ριβέρα, ο ασυμβίβαστος καλλιτέχνης!», ήθελα να φωνάξω σε όλους. Όχι, βέβαια, ότι περιμένω να καταλάβουν όλοι αυτοί οι άσχετοι. Άλλωστε, σε αυτή τη χώρα, μας κάνουν να αισθανόμαστε απροσάρμοστοι και ξένοι στον δικό τους κόσμο.

Όμως, και από το Κομμουνιστικό Κόμμα δεν σε κατηγορούν Ντιέγκο ότι είσαι δούλος των καπιταλιστών; Όσο κι αν προσπαθώ να σε υπερασπιστώ, απέναντι σε όλους αυτούς, με νύχια και με δόντια, όχι μόνο γιατί είμαι η γυναίκα σου, αλλά γιατί το πιστεύω πραγματικά, δεν αλλάζει απολύτως τίποτα! Ας το πάρουμε απόφαση, λοιπόν, πως ότι κι αν κάνουμε, πάντα θα είμαστε στο στόχαστρο! Ιερόσυλοι για τους θρησκευόμενους, χυδαίοι για τους ηθικολόγους, ανατρεπτικοί για τους καπιταλιστές και πουλημένοι στους καπιταλιστές για τους κομμουνιστές...

Είμαστε μόνοι, Ντιέγκο, σε αυτή την ξένη χώρα, ολομόναχοι. Δεν το κρύβω πως με έχει κυριεύσει η νοσταλγία για την πατρίδα μας, το Μεξικό· ο ήλιος, η ζεστασιά των ανθρώπων, η μεξικάνικη ύπαιθρος με τα γηγενή ζώα και τα φυτά της, τα πολύχρωμα λουλούδια, οι ναοί των Αζτέκων και οι Θεοί τους -όπως αναπαριστώνται στα προκολομβιανά ειδώλια- η μεξικάνικη τέχνη, οι παραδοσιακές φορεσιές και τελετές, όλα αυτά -κι όχι μόνο- γίνονται εικόνες που επισκέπτονται τη σκέψη μου και κατακλύζουν την ψυχή μου, ολοένα και πιο συχνά. Και δεν βρίσκω άλλον τρόπο για να τα «τιμήσω», να τους δώσω σάρκα και οστά, παρά μόνο μέσα από τη ζωγραφική μου. Ναι, στους πίνακές μου, ζωγραφίζω εμένα και τις αναμνήσεις μου, τις δικές μου θύμισες από την αγαπημένη μου πατρίδα.

Νομίζω πως τίποτα πια δεν μας κρατά σε αυτή την ξένη χώρα, που όλα φαίνονται να θυσιάζονται στο όνομα της τεχνολογικής προόδου, που όμως τα οφέλη της εκμεταλλεύεται μόνο η ελίτ και όλα ξεπουλιούνται στον βωμό του χρήματος!

Σαν Άνχελ , 27 Ιουλίου 1934

Δεν υπάρχει γλώσσα που να μπορεί να εκφράσει τον πόνο. Ο πόνος είναι ένα σπαραχτικό ουρλιαχτό, ένας βρυχηθμός με σφιγμένα δόντια, ένα παραλήρημα λέξεων κομματιασμένων και θρυμματισμένων. Λέξεις λαβωμένες από τον πόνο, καρδιά κατακερματισμένη από τον πόνο, που αιμορραγεί ακατάπαυστα, με μια πληγή που δεν λέει να κλείσει, γιατί ο πόνος είναι συνεχόμενος, όπως οι μαχαιριές, απανωτές...

Ένα ερείπιο που παρακαλά τον άνεμο να το λυπηθεί για να μη σωριαστεί, γιατί με το ζόρι στέκεται όρθιο, το κοιτούν όλοι με οίκτο -Παναγιά μου, τί φρικτή λέξη!- μόνο του μέσα στην ερημιά, έχει αντέξει μέχρι τώρα -άγνωστο πώς- καταιγίδες και ανεμοθύελλες, μύριες καταστροφές, μέχρι που έρχεται ένας κεραυνός, απρόσμενος και δυνατός και το ισοπεδώνει...

Ο καθένας υποφέρει μόνος του, γιατί ο πόνος φέρνει μοναξιά. Δέσποινα της Μοναξιάς, ο Πόνος εντός μου! Προσπαθώ να τον πνίξω με αλκοόλ που θολώνει το μυαλό και να τον κοιμίσω με χάπια που παραμορφώνουν τις συνειδήσεις! Τα χάπια εσύ μου τα φέρνεις, για να μην τινάξω τα μυαλά μου στον αέρα. Εσύ που ξέρεις τί περνάω, αγαπημένη μου αδελφή, Κριστίνα! Ήσουν πάντα η καλύτερή μου φίλη, μόνο εμείς οι δυο καταλαβαίναμε απόλυτα η μία την άλλη, έτσι δεν είναι; Ήμαστε πάντα αχώριστες, εσύ κι εγώ Κριστίνα, άλλον στον κόσμο πιο κοντινό δεν έχω από εσένα, κανείς άλλος δεν νιώθει ό,τι νιώθω. Και λες πως με ζηλεύεις! Να ζηλέψεις εμένα, γιατί; Έχεις όλα όσα μπορεί κανείς να ονειρευτεί, κι ακόμα περισσότερα. Είσαι νέα, όμορφη, υγιής, γεμάτη από ζωή και πέρα από όλα αυτά, έγινες μάνα! Και λες πως ζηλεύεις εμένα, ένα σωστό ερείπιο, για την τύχη μου που παντρεύτηκα τον Ντιέγκο! Φοβερή τύχη! Δυο ατυχήματα είχα στη ζωή μου· το ένα ήταν με το λεωφορείο και το άλλο, ο Ντιέγκο. Ο Ντιέγκο ήταν χειρότερος από το λεωφορείο!

Λίγους μήνες πριν, έχασα το τρίτο μου παιδί και προσπαθούσα να μαζέψω τα κομμάτια μου, για άλλη μια φορά, βουλιάζοντας στη μοναξιά και την απόγνωση, με ένα μπουκάλι μπράντι πλάι μου, για παρηγοριά...

Έπρεπε όμως να το φανταστώ και να το προλάβω... Πόζαρες, ως γυμνό μοντέλο, για μία τοιχογραφία που ζωγράφησε ο Ντιέγκο στο Προεδρικό Μέγαρο και σε ζωγράφησε τόσο αισθησιακή, που όταν σε αντίκρισα, έχασα το έδαφος κάτω από τα πόδια μου. Γιατί αναγνώρισα αμέσως στο βλέμμα σου, το τόσο χαμένο και ικανοποιημένο ταυτόχρονα, πως είχες κάνει έρωτα μαζί του. Γιατί γνωρίζω πώς ζωγραφίζει τις γυναίκες αμέσως μετά τον έρωτα! Πώς μπορέσατε να μου το κάνετε αυτό; Με προδώσατε με τον πιο αισχρό και ελεεινό τρόπο, εσείς, οι δικοί μου άνθρωποι που βρίσκεστε κοντά μου για να με στηρίζετε!

Είστε ελεεινοί και πρόστυχοι! Ναι, ταιριάζετε μια χαρά οι δυο σας· έχετε το ίδιο διεστραμμένο και άρρωστο μυαλό. Είστε το ίδιο αδίστακτοι όταν πρόκειται για τη δική σας

ευχαρίστηση, μπροστά σε αυτή, δεν υπολογίζετε τίποτα! Και τολμάτε να μου ζητάτε να σας συγχωρήσω; Θεέ μου, τι θράσος! Ποτέ! Ακούτε, ποτέ δεν θα σας συγχωρήσω! Θα σας αφήσω να ζήσετε με τις τύψεις σας, αν φυσικά σας έχει απομείνει ίχνος αξιοπρέπειας.

Έχω ήδη μαζέψει τα πράγματά μου για να επιστρέψω στο πατρικό μου σπίτι κι εύχομαι να μην σας ξαναδώ στα μάτια μου. Ποτέ!

Κογιοακάν 11 Ιανουαρίου 1936

Έχω μάθει να εξοστρακίζω οτιδήποτε με πονάει, με φοβίζει ή με τρομάζει, ζωγραφίζοντάς το. Είναι μια διαδικασία εξαγνισμού, μια μυστηριακή τελετουργία ενδοσκόπησης της ψυχής, που με κάνει να ψάξω βαθιά μέσα σου, να αποδομήσω τις σκέψεις και τα συναισθήματά μου και μέσα από τις στάχτες μου να αναγεννηθώ!

Η ζωγραφική είναι ένας κόσμος διαφυγής κι ο μοναδικός τρόπος να αντιμετωπίσω την Αλήθεια κατάματα, γιατί η Αλήθεια είναι ο καθρέφτης που διαβάζει και τις πιο ενδόμυχες σκέψεις και είναι αδύνατο να της κρυφτώ.

Τη σιωπηλή ζωή που γεννά κόσμους σκοτεινούς, προδοσία και πόνο, πόσες φορές δεν την κουρέλιασα με τα ουρλιαχτά μου, τα ουρλιαχτά της πληγωμένης ελαφίνας, που τρέχει λαβωμένη από τα βέλη που της έχουν τρυπήσει το κορμί της και αιμορραγεί... Τρέχει και προσπαθεί απεγνωσμένα να ξεφύγει από το κάρμα της. Μάταια, όμως! Κανείς δεν γλυτώνει από αυτό. Όπως το ζοφερό σκοτάδι διαδέχεται το λαμπερό φως της ημέρας, ήλιοι εκτυφλωτικοί, που διαδέχονται ο ένας τον άλλον, της Τεχουάνα φορεσιές, πόνοι που γίνονται χρώματα, έντονα και σκληρά χρώματα που με διαπερνούν στο μέρος της καρδιάς, προσπαθούν να τη ξεριζώσουν αλλά δεν μπορούν, γιατί απλά δεν υπάρχει, κείτεται χάμω πεταμένη και αιμορραγεί, αιμορραγεί ασταμάτητα, σε μια λίμνη αίματος... Κοατλίκουε, Δέσποινα του Θανάτου και γεννήτρια της ζωής, φόνισσα και μητέρα, διώξε την οδύνη...

Εγώ, δολοφονημένη από τη ζωή και τη μοίρα, θέλω να γιάνω τις πληγές μου, την προδοσία που έχει βιάσει την ψυχή μου, ύπουλη και αθέατη, να μην φαίνεται ότι υποφέρω, να το ξέρω μόνο εγώ και να μην μπορώ να την ξεριζώσω από μέσα μου, λες και πρόκειται για κάνα-δυο λαβωματιές, «unos cuantos riquetitos», στην πραγματικότητα όμως είναι δεκάδες, εκατοντάδες μαχαιριές σε όλο μου το κορμί. Δεν είμαι άρρωστη. Κομμάτια είμαι...

Αχ, να σε είχα μόνο πλάι μου, να μου χαϊδεύεις τα μαλλιά, όπως ο αγέρας χαϊδεύει τη γη, να μου χαμογελάς και να ανθίζουν λουλούδια, πολύχρωμα κι ευωδιαστά, να με φιλάς και

να πνίγεις τα δάκρυά μου με φιλία, δάκρυα χαράς και αγάπης! Μην αφήσεις ποτέ να διψάσει το δέντρο αυτό που τόσο σε αγάπησε, το δέντρο αυτό που είσαι ο ήλιος και η ζωή του, Ντιέγκο...

Κογιοακάν 9 Νοεμβρίου 1937

Είναι αλήθεια. Φυσικά, και είχα πολλούς εραστές μέχρι τώρα. Εραστές που μου προσέφεραν μια αγκαλιά όταν την είχα ανάγκη, ένα καταφύγιο στις ατέλειωτες ώρες μοναξιάς μου, μια παρηγοριά στην απιστία και την προδοσία που βίωνα...

Κάπως έτσι μπήκε στη ζωή μου ο Τρότσκι, που ήρθε στο Μεξικό ζητώντας πολιτικό άσυλο -όπως και αναρίθμητοι άλλοι πολιτικοί διωκόμενοι από όλον τον κόσμο- και φυσικά ο Ντιέγκο, αφού έπεισε τον πρόεδρο Λάσαρο Κάρδενας, οργάνωσε το ταξίδι και την υποδοχή του.

Και ο γερο-Λέων, που μένει στο πατρικό μου σπίτι μαζί με τη γυναίκα του Νατάλια, την πάτησε μαζί μου για τα καλά! Αλλά κι εγώ, βέβαια, κολακεύομαι από το ενδιαφέρον του· ο ιδρυτής του Κόκκινου Στρατού, ο πανίσχυρος επαναστάτης, ο οποίος, παρά τα εξήντα του χρόνια, είναι σίγουρα γοητευτικός, μάχιμος και ερωτεύσιμος, δηλώνει ερωτευμένος μαζί μου! Τον θαυμάζω για το πνεύμα του, τον πύρινο λόγο του και τη φλόγα των ιδανικών του, που έχουν προδοθεί από τον σταλινισμό, αλλά δεν έχουν χαθεί. Όμως, το πάθος του για μένα μοιάζει αληθινό, όπως και οι ερωτικές επιστολές του που ξεχειλίζουν από τρυφερότητα και ερωτική επιθυμία. Επιστολές, με τη μορφή ερωτικής εξομολόγησης, που συχνά τις βρίσκω κρυμμένες μέσα στα βιβλία μου, άλλοτε με διασκεδάζουν και άλλοτε με αφήνουν άναυδη με τις τολμηρές προτάσεις τους, που ξεπερνούν το όριο του ερωτισμού και αγγίζουν την πορνογραφία!

Αχ Λέων, θα σε θυμάμαι πάντα ως έναν αιώνιο έφηβο, που αδυνατεί να ελέγξει τις ορμές και το πάθος του, παρασυρμένος από τις ορμόνες του! Πόσο με κολακεύει που δεν έχεις μάτια παρά μόνο για μένα! Βέβαια, ίσως είναι η ώρα να παραδεχτώ πως η σχέση μου μαζί σου είναι κι ένας τρόπος να πάρω την εκδίκησή μου, με απόλυτη μυστικότητα και λεπτότητα, για την προδοσία που είχα νιώσει. Γιατί ποια μπορεί να είναι καλύτερη εκδίκηση, από τον έρωτα που τρέφεις για μένα, εσύ, ο Λέων Τρότσκι, το πολιτικό είδωλο του Ντιέγκο; Και μάλιστα, οι συναντήσεις μας γίνονται στο σπίτι της Κριστίνα, για να κρατήσουμε και τα προσχήματα, κάτω από τη μύτη του Ντιέγκο! Αν και τη σχέση μας, την έμαθε γρήγορα ο κόσμος όλος, εκτός φυσικά από τον ίδιο τον Ντιέγκο...

Τρελόγερε! Δεν θα ξεχάσω την απόγνωσή σου όταν σου ανακοίνωσα ότι όλα μεταξύ μας τέλειωσαν και πως θα μας ενώνει πλέον η φιλία και η ιδεολογική μας συμπόρευση. Μάλιστα, σου χάρισα και μία αυτοπροσωπογραφία μου, για να με θυμάσαι. Εσύ, ο Λέων Τρότσκι, ο θρύλος της επανάστασης, ο ακαταπόνητος αγκιτάτορας, παρά την εξορία σου, θαρρείς πως έχασες το νόημα της ζωής, πως έφτασε η συντέλεια του κόσμου και μου έγραψες μια επιστολή εννέα σελίδων, παρακαλώντας με να μην σε αφήσω, αλλά να φύγουμε μαζί και να με πάρεις από τον Ντιέγκο! Να αποφασίσεις εσύ για εμένα και το μέλλον μου! Πόσο γελασμένος και αφελής είσαι για να πιστεύεις ότι έτσι απλά θα φύγω από τη χώρα μου... Εμείς οι Μεξικανοί είμαστε πολύ σύνθετοι άνθρωποι, αλλά και πολύ απλοί ταυτόχρονα, για να μας καταλάβει κάποιος σαν εσένα. Τόλμησες να κατηγορήσεις τον Ντιέγκο «για αχαλίνωτο ατομικισμό», τον Ντιέγκο που διακινδύνευσε τη ζωή του για να σε υπερασπιστεί και να σε φιλοξενήσει ακόμα και στο σπίτι του! Δεν ξέρω αν ο Ντιέγκο διαισθάνθηκε κάτι για εμάς, αλλά ελπίζω να μην τσακωθήκατε εξαιτίας μου...

Νέα Υόρκη 24 Ιουνίου 1938

Είμαι τόσο ευτυχισμένη! Η συμμετοχή μου στην πρώτη μου καλλιτεχνική έκθεση στην γκαλερί του Τζούλιαν Λέβι, στις ΗΠΑ, είναι γεγονός! Η ίδια η έκθεση, μάλιστα, αναδείχθηκε σε πολιτιστικό γεγονός της χρονιάς, καθώς συμμετείχαν καλλιτέχνες με πρωτοποριακά έργα. Πουλήθηκαν αρκετοί από τους πίνακές μου και σίγουρα φάνηκε ότι τα έργα μου έχουν μεγάλη απήχηση στο κοινό. Δέχτηκα κιόλας τις πρώτες μου παραγγελίες και οι κριτικές είναι διθυραμβικές!

Κι όλα αυτά, χάρη σε εσένα, Αντρέ, καλέ μου φίλε! Πόσο δίκιο είχες που επέμεινες! Ναι, οφείλω να σου το αναγνωρίσω· εσύ είχες την ιδέα να συμμετάσχω στην έκθεση, αν και εξαρχής έχεις θεωρήσει τα έργα μου σουρεαλιστικά κι εμένα, φυσικά, ζωγράφο σουρεαλίστρια. Παρόλη την αγάπη και την εκτίμηση που τρέφω για σένα, θα διαφωνήσω μαζί σου, για ακόμα μία φορά. Με τιμά που ο ηγέτης του κινήματος των σουρεαλιστών, Αντρέ Μπρετόν, ενδιαφέρεται τόσο για τα έργα μου, αλλά τον τίτλο της σουρεαλίστριας ζωγράφου, δεν θα τον δεχθώ ποτέ. Πιστεύω ότι μετά από αυτή την έκθεση να καταλάβεις - επιτέλους- κι εσύ, Αντρέ, τη διαφοροποίησή μου με το κίνημα του σουρεαλισμού, γεγονός που προσπαθώ να αποδείξω σε όλους όσοι ισχυρίζονται το αντίθετο. Γιατί ο σουρεαλισμός

επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στο όνειρο και το μη πραγματικό, τις νευρώσεις και τα σύμβολα.

Τα δικά μου έργα όμως, προχωρούν πέρα από όλα αυτά· τα έργα μου κατακλύζονται από το όνειρο και τις φανταστικές εικόνες, οι οποίες όμως σχολιάζουν και επικρίνουν την πραγματικότητα. Είναι οι αλήθειες και οι σκέψεις μου που θέλουν να λάμψουν στο φως, είναι όλα τα λόγια που θέλουν να ακουστούν από τα χείλη, αλλά με ένα μαγικό τρόπο παίρνουν χρώμα και πνοή στους πίνακές μου. Όχι, δεν τα φαντάστηκα απλώς όλα αυτά, τα βίωσα και τα ένιωσα στα μύχια της ψυχής μου! Αυτή είναι η διαφορά.

Νέα Υόρκη 22 Νοεμβρίου 1938

Πόση υποκρισία πια! Αλήθεια, πόση! Όταν ανέλαβα να ζωγραφίσω την «Αυτοκτονία της Ντόροθ Χαίηλ», δεν το έκανα απλώς για να αποδεχτώ μια παραγγελία -κάτι που κάνω, άλλωστε, σπανίως- αλλά γιατί ένιωσα, για κάποιο λόγο, ότι το θέμα αυτό με αφορά. Έτσι, μετά την αυτοκτονία της κοσμικής Αμερικανίδας Ντόροθ Χαίηλ, η Λους, εκδότρια του Vanity Fair, μου ανέθεσε να φτιάξω έναν πίνακα για να τιμήσει τη μνήμη της Χαίηλ. Και το έκανα. Με τον τρόπο που ξέρω να το κάνω· μιλώντας τη γλώσσα της αλήθειας. Και ζωγράφισα τη Ντόροθ να πέφτει από έναν ουρανοξύστη, τυλιγμένη σε μαμπακένια σύννεφα, ανακουφισμένη από τον πόνο της ψυχής της κι έπειτα πεσμένη κάτω, στον δρόμο, το σώμα της παραδομένο, το πρόσωπό της -επιτέλους- γαλήνιο και με το βλέμμα της καρφωμένο σε εκείνον που κοιτά τον πίνακα, με τα μάτια ορθάνοιχτα στον κόσμο και την αλήθεια.

Η Λους σκόπευε να κάνει δώρο τον πίνακα στη μητέρα της Χαίηλ. Κι όταν τον είδε, σοκαρίστηκε, έπαθε κρίση υστερίας και όρμησε να καταστρέψει τον πίνακα με ένα ψαλίδι, μέχρι που δήλωσε δημοσίως ότι ποτέ δεν είχε παραγγείλει αυτό το φρικτό πράγμα! Κι όμως, δεν τίθεται κανένας λόγος προσβολής της μνήμης της νεκρής, αντίθετα πρόκειται για την απόλυτη εξύμνησή της, γιατί ο πίνακας αυτός δεν τη τιμά απλώς, αλλά εκφράζει σεβασμό και κατανόηση σε όσα η Ντόροθ ένιωσε πριν και μετά την πτώση της από τον ουρανοξύστη. Έναν πόνο κοινό και μοιρασμένο, που μοιάζει με τον δικό μου και μία κατανόηση για αυτόν που θέλει να δώσει τέλος στο μαρτύριο που ζει, βαριά χτυπημένος από τη μοίρα, καθώς νιώθει αδύναμος να αγωνιστεί και να αντιδράσει. Υποστηρίζει όμως με σθένος ψυχής αυτήν την επιλογή, μέχρι τέλους και δεν διστάζει να κοιτάξει τον κόσμο στα

μάτια, με θάρρος και αποφασιστικότητα, να αφήσει τα μάτια της να μιλήσουν και να πουν όσα εκείνη δεν μπόρεσε ή δεν πρόλαβε να πει.

Είμαι πολύ μπερδεμένη... Πρόκειται για υποκρισία ή αδυναμία να καταλάβουν αυτό που θέλω να εκφράσω μέσα από τους πίνακές μου; Γιατί, αν πραγματικά με στεναχωρεί κάτι, είναι που δεν κατάφερα να μεταφέρω το δικό μου μήνυμα μέσα από το έργο μου, μέσα από τη δική μου ματιά. Όμως, πώς ζητώ από κάποιον που δεν μπορεί να καταλάβει και να νιώσει το Μεξικό, να καταλάβει αυτόν τον πίνακα; Κι ακόμα περισσότερο, πώς περιμένω να «διαβάσει», πίσω από τον πίνακα, και τη δική μου ψυχή;

Κογιοακάν 12 Αυγούστου 1939

*[...] Αυτός που δεν ξέρει από αγάπες, Llorona
δεν ξέρει αυτό που είναι μαρτύριο!...*

*Αυτός που δεν ξέρει από αγάπες, Llorona
δεν ξέρει αυτό που είναι μαρτύριο!...*

*Εγώ σ' ονειρεύτηκα να «κοιμάσαι», Llorona,
«κοιμισμένη» ήσουν ήσυχη (γαλήνια)...*

*Εγώ σ' ονειρεύτηκα να «κοιμάσαι», Llorona,
«κοιμισμένη» ήσουν ήσυχη (γαλήνια)...*

La Llorona... Το πνεύμα της με κυριεύει, πνεύμα ανήσυχο, ανικανοποίητο, καταστροφικό... Αυτό, που περιπλανιέται στις όχθες του ποταμού, περιπλανιέται μόνο κι έρημο, μέσα στην άγρια νύχτα, φιγούρα χλωμή, με φόρεμα λευκό, σκισμένο, λερωμένο, μπορεί και ματωμένο, με μαλλιά μαύρα, μακριά, ήταν όμορφη, σαν άγγελος, μα όχι πια, μοιάζει με σκελετό, φιγούρα τραγική, που όλο θρηνεί και κλαίει, ουρλιάζει, ουρλιάζει από πόνο, κάτι ψιθυρίζει, μιλά για τον καημό της, κανείς δεν την ακούει, και θυμώνει, όλο και θυμώνει, όλο και φωνάζει, και ψάχνει, ψάχνει συνέχεια, γύρω από το ποτάμι, για τα χαμένα παιδιά της, τα παιδιά που η ίδια έπνιξε, με τα δικά της χέρια, και έπνιξε μαζί με αυτά κι όλα τα όνειρά της, κι έχασε τον έρωτα, το φως απ' τη ζωή της, μα εκείνη τα αναζητά, το κλάμα και ο θρήνος της γίνονται κατάρα, ο δαίμονας την κυβερνά κι γίνεται εφιάλτης, θέλει να κάνει το κακό σε όποιον συναντάει και πάνω στον δρόμο της βρεθεί, όταν στα μάτια τολμά να την κοιτά, γιατί φοβάται, μήπως ο πόνος της φανεί, προδώσει τον καημό της, παρηγοριά

ζητά, συγχώρεση γυρεύει, μάταια όμως καρτερά, κανένας δεν τη θέλει και μένει με τη μοναξιά που τρώει τα σωθικά της...

La Llorona... Είμαι εγώ! Διαλυμένη, απελπισμένη, διχασμένη! Δέκα χρόνια έγγαμου βίου και... έπεσαν οι τίτλοι τέλους! Δέκα χρόνια κοινοί αγώνες, κοινά όνειρα, δυσκολίες, ατυχίες, απώλειες, πόνο, προδοσία... Και οι δυο μας κάναμε λάθη, Ντιέγκο. Και οι δυο μας γκρεμίσαμε όλα όσα χτίσαμε με τόση δυσκολία και πόνο, πόνο ψυχής. Γιατί για εμένα ήσουν το φως και η ελπίδα στο σκοτάδι της άρρωστης ζωής μου, το οξυγόνο που αναπνέω και χρειάζομαι για να συνεχίσω να παλεύω, να υπάρχω. Γιατί δεν μπορώ να ξεχάσω όσα υπήρξες για μένα· με πήρες διαλυμένη και μου έδωσες πίσω τη ζωή. Και μαζί με αυτή μου έδωσες και πολύ πόνο, ίσως χωρίς να το θέλεις, αλλά με πλήγωσες Ντιέγκο, όσο δεν φαντάζεσαι... Κι έπειτα, προσπάθησα να σε πληγώσω κι εγώ, να σε κάνω να νιώσεις, έστω στο ελάχιστο, τί σημαίνει προδοσία και να σε εκδικηθώ με τον τρόπο μου· έκοψα τα μακριά μου μαλλιά, σύμβολο της θηλυκότητας, που τόσο αγαπούσες: «*Να ξέρεις πως, αν σ' αγάπησα, ήταν για τα μαλλιά [σου], / Τώρα που είσαι φαλακρή, δεν σ' αγαπάω πια*», λέει ένα μεξικάνικο τραγούδι. Ναι, τα έκοψα μόνη μου, τούφα-τούφα και κάθε ψαλιδιά ήταν το βάλσαμο στην ανοιχτή πληγή που αιμορραγούσε και που εσύ προκάλεσες, η κάθαρση στη βιασμένη μου ψυχή... Όπως και την Τεχουάνα, τη μεξικάνικη φορεσιά, που τόσο λάτρευες, την αντικατέστησα με ένα αντρικό κοστούμι και μάλιστα από τη δική σου γκαρνταρόμπα! Ναι, πέταξα από πάνω μου ότι αγαπούσες σε εμένα και ελευθερώθηκα, επιτέλους, από εσένα! Κοίτα με, λοιπόν! Τι έχεις να πεις; Αυτό είναι το δικό σου κατόρθωμα! Σου αρέσει που με βλέπεις διαλυμένη; Κοιτιέμαι στον καθρέφτη και δεν με αναγνωρίζω πια! Ναι, θαρρείς πως βλέπω το είδωλό μου σε δύο εκδοχές: η μία Φρίντα και η άλλη· η παραδοσιακή Μεξικάνα Φρίντα με την Τεχουάνα, ως Μεξικάνικο γυναικείο πρότυπο και η σύγχρονη Φρίντα, ανεξάρτητη και δυναμική, που προσπαθεί να ενθαρρύνει την πρώτη και να την πείσει ότι έφτασε η στιγμή να αποδείξει σε όλους τί αξίζει και να σταθεί στα πόδια της. Και πραγματικά, δεν ξέρω ποια θέλω να υπερισχύσει, γιατί τις αγαπώ και τις δύο, γιατί είμαι εγώ!

La Llorona... Δεν θέλω να είμαι πια! Θέλω να ξεχάσω, να μην σκέφτομαι, να μη θυμάμαι, να μη νιώθω. Κουράστηκα... Δεν αντέχω να ζωγραφίζω την κόλαση της μοναξιάς μου, την ίδια μου τη μοίρα. Όμως, δεν είναι αλήθεια, δεν είμαι μόνη· έχω την αχώριστη συντροφιά μου, πώς το ξέχασα; Ένα μπουκάλι μπράντυ, αμπούλες μορφίνης και χάπια Ντεμερόλ...

Μπορεί κανείς να μισήσει τις ίδιες του τις αισθήσεις; Μπορεί να μισήσει τον πόνο; Όχι, δεν τον μίσησα τον πόνο, τον πάλεψα, πολέμησα, κέρδισα και έχασα καθημερινές μάχες. Τον πόλεμο, όμως, τον κέρδισε η κούραση. Η κούραση που έκανε τη θέλησή μου για αντίσταση κομμάτια, σκόνη. Και παραδόθηκα στην κούραση στην απόγνωση. Απόγνωση... πόσο με αντιπροσωπεύει πια αυτή η λέξη. Κι όμως, ήθελα να ζήσω. Και προχωρούσε η ζωή, άνοιγε μονοπάτια, νέα κι άγνωστα, που ήθελα να τα γνωρίσω, να τα ζήσω... Κι εγώ ήθελα να προλάβω να τα ζήσω όλα, ακόμα κι αυτά που δεν ήρθε ακόμα η ώρα τους, γιατί όλοι θέλουμε να είμαστε το ΟΛΟΝ, κι όχι ένας απλός ανώνυμος αριθμός. Κι έπειτα ονομάζουμε το όλον ΘΕΟ, ή ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Εγώ το ονόμασα ΑΓΑΠΗ...

Πόσα, μα πόσα όνειρα. Χίλιες φορές έχω πεθάνει φαρμακωμένη από τα όνειρα. Και πόσες θεραπείες και χειρουργικές επεμβάσεις; Έχω χάσει τον λογαριασμό ακόμα κι εγώ. Κι όλα αυτά για να μπορώ να στέκομαι όρθια. Αναγκάζομαι πια να φορώ ειδικό κορσέ, διαφορετικά οι πόνοι στην πλάτη μου είναι αφόρητοι. Ένα σώμα που μοιάζει να βρίσκεται υπό κατάρρευση και μια σπονδυλική στήλη που θυμίζει θρυμματισμένη κολώνα, την οποία μάταια τόσοι γιατροί προσπαθούν να συγκολλήσουν με λάμες και καρφιά...

Τα όνειρα έχουν θαμπώσει και οι ελπίδες τείνουν να χαθούν. Κι αν κάτι έμαθα μέσα σε όλα αυτά, είναι να συγχωρώ και μάλιστα ανθρώπους που αγάπησα όσο τίποτα στον κόσμο. Με τη δική τους βοήθεια, συνεχίζω να ελπίζω και να δημιουργώ, να ζωγραφίζω. Ναι, Ντιέγκο, έχω συνειδητοποιήσει πλέον ότι το κάρμα μας είναι κοινό. Τί κι αν πήραμε διαζύγιο; Τον επόμενο χρόνο ήμασταν και πάλι μαζί. Ίσως γιατί η δική μας σχέση ξεπερνά όλες τις άλλες σχέσεις που είχαμε ή τις γυναίκες που πέρασαν από τη ζωή σου-από οποιοδήποτε μέρος του πλανήτη-γιατί αγαπιόμαστε πολύ και θα αγαπιόμαστε πάντα. Σ' αγαπώ Ντιέγκο, περισσότερο και από τον ίδιο μου τον εαυτό και ξέρω ότι παρότι εσύ μπορεί να μη με αγαπάς με τον ίδιο τρόπο, εντούτοις με αγαπάς σε μεγάλο βαθμό. Έτσι δεν είναι; Η αγάπη και το ενδιαφέρον σου με στηρίζει αφάνταστα και με κάνει να θέλω να ανοίξω και πάλι τα φτερά μου. Γιατί τί να τα κάνω τα πόδια, όταν έχω φτερά για να πετώ; Ακόμη και σε αναπηρικό καροτσάκι που σπρώχνεις εσύ Ντιέγκο, ναι, έχω φτερά για να πετώ!

Κι εσύ, Κριστίνα, είσαι πάντα στο πλευρό μου. Μόνο εσύ ξέρεις να με ανακουφίζεις από τους αβάσταχτους πόνους που μου ξεσκίζουν το κορμί, με ενέσεις μορφίνης, να φροντίζεις ακόμα και για τη διάθεσή μου, έστω κι αν η υγεία μου επιδεινώνεται με γοργούς ρυθμούς. Και η ζωγραφική, σίγουρα, βοηθά τη διάθεσή μου. Όπως τα χάπια και το αλκοόλ. Κατά έναν περίεργο τρόπο, όσο επιδεινώνεται η υγεία μου, τόσο βρίσκω τη δύναμη και την έμπνευση για δημιουργία. Και επειδή η σπονδυλική μου στήλη δεν με κρατά εύκολα πια και

για να ζωγραφίζω, πρέπει να στηρίζω το κεφάλι μου με τεχνητά μέσα. Ζωγραφίζω ασταμάτητα, ακόμα και την κατάσταση ακινησίας στην οποία βρίσκομαι, γιατί πώς αλλιώς θα μπορέσω να ξεορκίσω το κακό;

Κογιοακάν 26 Μαΐου 1953

Πώς είναι δυνατό να λείψω από την πρώτη μου ατομική έκθεση, και μάλιστα στη χώρα που γεννήθηκα και λάτρεψα; Ένα όνειρό ζωής για εμένα, που γίνεται πραγματικότητα. Όσο κι αν προσπάθησαν να με αποτρέψουν να παραβρεθώ στην έκθεση, γιατί ένιωθα αρκετά αδύναμη, μετά από μία καταραμένη πνευμονία που με ταλαιπώρησε το τελευταίο διάστημα, στάθηκε αδύνατο. Σύντομα, τόσο ο Ντιέγκο όσο και οι γιατροί του νοσοκομείου, κατάλαβαν ότι δεν πρόκειται να μου αλλάξουν γνώμη και... κατέθεσαν τα όπλα. Έτσι, με άφησαν στην ησυχία μου, δηλαδή να αποφασίσω μόνη μου για το τί πρόκειται να κάνω.

Όσοι, λοιπόν, επισκέπτονταν την έκθεση, ρωτούσαν έκπληκτοι το λόγο για τον οποίο ένα μεγάλο κρεβάτι βρίσκονταν στη μέση της αίθουσας. Αυτό, βέβαια, μέχρι τη στιγμή που κατέφθασα στην γκαλερί με ασθενοφόρο και έκανα τη θριαμβευτική μου είσοδο! Όλη την υπόλοιπη βραδιά, συνομιλούσα με τον κόσμο ξαπλωμένη στο κρεβάτι μου και απολάμβανα τα έργα μου! Μια βραδιά που σίγουρα θα μείνει αξέχαστη, αφιερωμένη σε εμένα, τη Μεξικάνικη ζωγράφω Φρίντα Κάλο!

Κογιοακάν 9 Ιουλίου 1954

Σηκώνεται ο ήλιος και ξεμακραίνει ο θάνατος. Σηκώνεται ο ήλιος και ξαναρχίζω να ζω και να πεθαίνω. Βύζαξα τη ζωή από τα στήθη Ινδιάνας παραμάνας. Μύριζαν οι μαστοί της χόμα υγρό, είχαν γεύση χυμού, χυμού του καπόκ, του ιερού δέντρου για την Ινδιάνικη παραμάνη μου, του δέντρου Γουάκα-Τσαν, του Κοσμικού Σταυρού της Ζωής. Όχι, δεν έχω παράπονο. Τη ρούφηξα τη ζωή μέχρι και την τελευταία σταγόνα της... Κόατλικουε, Δέσποινα του Θανάτου και γεννήτρια της ζωής, φόνισσα και μητέρα, σε εξορκίζω, έλα και μην αργείς,

άλλο! Είναι καιρός να διώξω τη θλίψη από τα μάτια μου. Ναι, για πρώτη φορά, τα δάκρυά μου δεν θα γίνουν ένα με τη βροχή. Τέρμα τα δάκρυα, αγάπη μου!

Η ζωή αξίζει να τη χαίρεσαι σε κάθε της εκδοχή, να τη νιώθεις και να την αισθάνεσαι, μέχρι και στο τελευταίο κύτταρο του κορμιού σου, να την απολαμβάνεις με όλο σου το είναι. Ναι, αγάπη μου, το ξέρεις πως δεν συμβιβάζομαι ποτέ με τίποτα λιγότερο, το ξέρεις πως λειψή ζωή δεν είναι ζωή, όχι για μένα, τουλάχιστον. *Viva la vida*, λοιπόν, με όλο το πάθος και τη ζωντάνια, σαν να μην υπάρχει αύριο, χωρίς όρους και προϋποθέσεις, όπως στον έρωτα, όπως σε ερωτεύτηκα κι εγώ Ντιέγκο, μοναδική μου αγάπη. Και το σώμα μου δεν θέλω να το θάψουν, να το εγκλωβίσουν μέσα στη γη, καταδικασμένο σε παντοτινή ακινησία. Μόνο αν το κάψεις, θα λυτρωθεί και θα εξαγνιστεί! Αλήθεια, μπορείς να το κάνεις αυτό για εμένα;

Έρθε η στιγμή να ανοίξω τα φτερά μου και να πετάξω, να φύγω μακριά, για πάντα... Τέρμα τα δάκρυα αγάπη μου! Θα συνεχίσω να σου μιλώ με τα μάτια μου, όπως θα σε κοιτούν μέσα από τα έργα μου, αυτά τα μάτια που τόσο λάτρεψες και δεν χορταίνουν να σε κοιτούν, να σε θαυμάζουν. Θα συνεχίσω να σου γράφω με τα μάτια μου, στα βάθη της αιωνιότητας, μέχρι να ξανασυναντηθούμε...

Είμαι έτοιμη για την αναχώρηση. Κι ελπίζω ποτέ μου να μην επιστρέψω. _

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από την μελέτη και εξέταση της σχέσης των δύο καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, του λόγου με την εικόνα, αλλά και της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική, αποδεικνύεται ότι πρόκειται για μία σχέση συνοδοιπορίας, επικοινωνίας, παραλληλίας, αλλά και τομής, σύγκλισης, αλλά και απόκλισης μεταξύ τους.

Είναι μια συνύπαρξη ζωτική, αιώνια και αμοιβαία, μια έλξη ετερονύμων, ακόμα κι αν κάποιες φορές «διαπληκτίζονται» ή διεκδικούν και κατακτούν το δικό τους χώρο, σίγουρα όμως, δεν μπορούν να ζήσουν εντέλει χωριστά.

Μια σχέση με πολλαπλά γεννήματα, με άξιους απογόνους, που θυμίζουν σε μας την αιώνια ανάγκη του ανθρώπου να νοηματοδοτεί την ύπαρξή του μέσα από τους δρόμους της τέχνης και να αυτοπροσδιορίζεται, να εκφράζεται, να εμπνέει και να εμπνέεται, να πορεύεται εις το διηνεκές με το λόγο και την εικόνα.

Την ίδια πηγαία ανάγκη αισθάνεται ο άνθρωπος για να επικοινωνήσει και να εκφραστεί μέσα από τη γραφή και συγκεκριμένα τη δημιουργική γραφή, μια μορφή ψυχικής εκτόνωσης, εσωτερικής λύτρωσης και ψυχικής απελευθέρωσης του ατόμου, που προϋποθέτει όμως και ένα σύνολο τεχνικών και κανόνων, οι οποίοι μαθαίνονται και εξελίσσονται συνεχώς. Έτσι, κάποιος θα καταφέρει να γράψουν όμορφες ιστορίες ή ποιήματα, άλλοι πάλι, όχι. Σημασία έχει πως αυτή η δημιουργική διαδικασία θα τους ακολουθεί σε όλη τους τη ζωή, σαν ένα μαγικό και διαρκές ταξίδι, γεμάτο εκπλήξεις και περιπέτειες, όπως ακριβώς είναι και η ίδια η ζωή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελάτος, Δ. (2018). Όταν οι πίνακες ζητούν να «διαβαστούν». Εφημερίδα *Καθημερινή*. Αθήνα 17-06-2018.

Αρντουάεν, Ι. (2000). *Η καλλιτεχνική αγωγή στο σχολείο*. Αθήνα: Νεφέλη.

Ασλανίδου, Σ. (1990). *Εκπαιδευτική Τεχνολογία και Οπτικοακουστική Αγωγή*. Αθήνα: Κυριακίδη.

Βαβουρανάκης, Γ. (2015). *Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, «Εικόνα και Λόγος», (κεφ. 3)* Αθήνα: Κάλλιπος.

Βαθίστα, Ρ. (2018). Νίκος Εγγονόπουλος: Ο ζωγράφος και ποιητής του ονείρου. Διαθέσιμο στο ηλ. σελίδα beasty-press.com [Νίκος Εγγονόπουλος: Ο Ζωγράφος και Ποιητής του Ονείρου - beasty-press.com](http://beasty-press.com) (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Βακάλη, Α., Ζωγράφου-Τσαντάκη, Μ. & Κωτόπουλος, Τρ. (2013). *Η Δημιουργική Γραφή στο νηπιαγωγείο*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Βαλτινός, Θ. (2016). Η δημιουργική γραφή και η διδασκαλία της. Στο Νικολαΐδου, Σ. (Επ.). *Η δημιουργική γραφή στο σχολείο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Βασιλειάδου, Μ. (2019). Ζωγραφική με ρίζες στην ποίηση. Εφημερίδα *Καθημερινή*. Αθήνα 10-10-2019.

Barthes, R.G. (2001). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον.

Barry, P. (2013). *Γνωριμία με τη θεωρία: Εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία, κεφ. 2 Ο Δομισμός*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Βουτυράς, Μ. & Γουλιάκη-Βουτυρά, Α. χ.χ. Η Αρχαία Ελληνική Τέχνη και η Ακτινοβολία της-8. Η τέχνη της ελληνιστικής εποχής και 8.1. Τα νέα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολής. Διαθέσιμο στο ηλ. περιοδικό greeklanguage.gr :

https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/history/art/page_138.html?v=true (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Briggs, (1968). Εισαγωγή: *Creative writing. Guide Lines for Teachers - Upper Elementary Summer School. Cleveland, Ohio: Major Work and Enrichment Classes - Cleveland public schools*. Διαθέσιμο στο: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED08241>. (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Βρύζας, Κ. (2005). Τα παιδιά της εικόνας. Στο: Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ουρ. (Επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*. Θεσσαλονίκη. Cannot not design publications.

Cacucci, P. (2017). *Φρίντα Κάλο VIVA LA VIDA!* (μετ. Δημητρούλια Τ.). Αθήνα: ΑΓΡΑ.

Charman, L. (1993). *Διδακτική της Τέχνης*. Αθήνα: Νεφέλη.

Γρόσδος, Σ. & Ντάγιου, Ε. (2003). *Γλώσσα και Τέχνη*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Γρόσδος, Σ. (2014). *Δημιουργικότητα και Δημιουργική Γραφή στην Εκπαίδευση*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Γρόσδος, Σ. (2015). Οι εικόνες ως ερεθίσματα δημιουργικής γραφής. Ηλ. περιοδικό: *Δελτίο Εκπαιδευτικού Προβληματισμού και Επικοινωνίας*. Διαθέσιμο στο <file:///C:/Users/User/Desktop/ΠΤΥΧΙΑΚΗ%202020/Οι%20εικόνες%20ως%20> (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Eco, U. (1982). *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*. Αθήνα: Μαλλιάρης Παιδεία.

Eco, U. (1994). *Θεωρία Σημειωτικής*, μετ. Ε. Καλλιφατίδη. Αθήνα: Γνώση.

Διότιμος, (2017). Πώς διαβάζεται ένας πίνακας ζωγραφικής. Διαθέσιμο στο ηλ. περιοδικό *διότι...* [Πως διαβάζεται ένας πίνακας ζωγραφικής](#) (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Giannetopoulou, E. χ.χ. *Frida Kahlo: Η ζωή και το έργο της*. Διαθέσιμο στο <https://bit.ly/3t7Rvpo> (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Θεοδωρίδης Μ. & Χαλκιά Κ. (2005). Είδη αφηγηματικής ροής στα κόμικς: μια πρόταση για μελέτη των λιγότερων φανερών παραμέτρων της εικονοποιημένης αφήγησης. Στο Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ουρ. (Επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*. Θεσσαλονίκη. Cannot not design publications.

ioanna n, (2005). Αυτοπροσωπογραφία-Το πορτραίτο του καλλιτέχνη. Διαθέσιμο στην ηλ. σελίδα dprgr.gr/forum : [Αυτοπροσωπογραφία - Το πορτραίτο του Καλλιτέχνη](#) (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Kadinsky, W. (1981). *Για τον πνευματικό στην τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.

Καλογεροπούλου, Χ. (2006). *Σενάριο Η τέχνη της αφήγησης στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Νεφέλη.

Κανελλιάδου, Β. (2013). Η ζωγραφική αφηγούμενη: Ένα θεωρητικό πλαίσιο για την αφήγηση στις εικαστικές τέχνες. Στο Αγγελάτος, Δ. & Γαραντούδης, Ε. (Επιμ.). *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας, Ζωγραφική και κινηματογράφος*. Αθήνα: Καλλιγράφος.

Καρακίτσιος, Α. (2012). Δημιουργική γραφή: Μια άλλη προσέγγιση της λογοτεχνίας ή η επιστροφή της Ρητορικής, ηλ. περιοδικό *Κείμενα*, 15. Διαθέσιμο στο [02-karakitsios ΔΗΜ. ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ.pdf](#) (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Καρακίτσιος, Α. (2013). *Διδασκαλία της λογοτεχνίας και Δημιουργική Γραφή*. Θεσσαλονίκη: Ζυγός.

Καραχάλιου, Μ. (1995). *ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑΤΑ-IDEOGRAMMES*, Θεσσαλονίκη: Κώδικα.

Κατσιφή Μ. (2015). Αφιέρωμα στη Φρίντα Κάλο. Διαθέσιμο στο ηλ. περιοδικό frapress.gr <https://frapress.gr/2015/07/afieroma-stin-frinta-kalo/> (τελευταία ανάκτηση 13/7/2020).

Kress, G. & van Leeuwen, Th. (2010). *Η ανάγνωση των εικόνων*. Αθήνα: Επίκεντρο.

Κρυωνάς, Σ. (2016). Τα ρεύματα στη ζωγραφική. Διαθέσιμο στην ηλ. σελίδα *krionas.com* <https://bit.ly/2L3ISvX> (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).

Κωνσταντινίδου Σέμογλου, Ουρ. (2005). *Εικόνα και Παιδί*. Κωνσταντινίδου Σέμογλου, Ουρ. (Επιμ.). Θεσσαλονίκη. Cannot not design publications.

Κωτόπουλος, Τρ. (2012) Η «νομιμοποίηση» της Δημιουργικής Γραφής» ηλ. περ. *Κείμενα 15*. Διαθέσιμο στο [03-kotopoulos Η ΝΟΜΙΜΟΠΟΗΣΗ ΤΗΣ Δ.ΓΡΑΦΗΣ.pdf](#) (τελευταία ανάκτηση 9/9/2020).

Κωτόπουλος, Τρ. (2015). Πράξη και διδασκαλία της «Δημιουργικής Γραφής» στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Στο Δημάδης Κ. Α. (Επ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, (τόμ. Α, σελ. 801-822)*, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014, Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.

Κωτόπουλος, Η.Τ. & Φωτόπουλος, Ν. (2017). *Μιλώντας για την τέχνη, τον πολιτισμό, τη δημιουργική γραφή με τον Θάνο Μικρούτσικο*. Αθήνα: Πατάκη.

Λαδιά, Ε. (2014). Λόγος και εικόνα, Εικόνα και λόγος. ηλ. περ. *Διάστιχο*, 2/2/2014.

Λεοντάρης, Γ. (2013). Το βλέμμα και το μη ορατό. Στο Αγγελάτος, Δ. & Γαραντούδης, Ε.(Επιμ.). *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος* Αθήνα: Καλλιγράφος.

Μαρούτσου, Ε. (2013) Λογοτεχνία και ζωγραφική, δυο αδελφές με διαφορετικό χαρακτήρα. Διαθέσιμο στο ηλ. περ. *Literature.gr* 15/10/2013: [Λογοτεχνία και Ζωγραφική, δυο αδελφές με διαφορετικό χαρακτήρα, της Έλενας Μαρούτσου Literature.gr](#) (τελευταία ανάκτηση 9/9/2020).

Μαρτινίδης, Π. (1993). *Εικονογράφηση παιδικού βιβλίου και κόμικς στο παιδικό έντυπο, πρακτικά συμποσίου*, εκδ, Δήμος Θεσσαλονίκης-Τμήμα παιδικών βιβλιοθηκών.

Μουζακιάτου, Σ. (2015). Ανοικτή και εξ αποστάσεως Εκπαίδευση, «Καινοτομία και Έρευνα». *Πρακτικά 8^ο Συνεδρίου τόμος 8*, 7-8 Νοεμβρίου 2015, Αθήνα.

Μυλωνάκου-Κεκέ, Η. 2005. Ταξιδεύοντας μέσα στην εικόνα-Μια διδακτική πρόταση. Στο Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ουρ. (Επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*. Θεσσαλονίκη. Cannot not design publications.

Μυττά, Χ. (2017), Ταξίδι στη Φλαμανδική ζωγραφική, 15^{ος}-20^{ος} αιώνας. Διαθέσιμο στην ηλ. σελίδα *docplayer.gr* <https://docplayer.gr/35178150-Taxidi-sti-flamandiki-zografiki-15-os-20-os-ai.html> (τελευταία ανάκτηση 30/9/2020)

Νικολόπουλος, Α.-«Solour» (2018). Το ελληνικό graphic novel. Εφημερίδα *Το Βήμα*. Αθήνα 4-8-2018.

Παπαδημητρίου, Α. (2013). Λόγος και εικόνα στην εξέλιξη της τέχνης των εικονογραφημάτων, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* (2011), *Πρέβεζα* (2013). Διαθέσιμο στην ηλ.σελίδα *academia.edu*.: <https://bit.ly/2MhUURW> (τελευταία ανάκτηση 30/9/2020).

Παπαναστασοπούλου, Δ. (2019). Φρίντα Κάλο 1907-1954 (α' μέρος). Ηλ. περ. *iporta.gr*. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3t9tj67> (τελευταία ανάκτηση 30/9/2020)

Πολίτης, Π. Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός-Προφορικός και Γραπτός λόγος [A10] Διαθέσιμο στην ηλ. σελ. *komvos.edu.gr* http://www.komvos.edu.gr/glwssa/odigos/thema_a10/a_10_thema.htm (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).

Πρόγραμμα Σπουδών Ιστορίας της Τέχνης Γ Λυκείου του Υ.Π.Ε.Π.Θ. Διαθέσιμο στο [ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ.pdf](#).

Read H, (1960). *Η τέχνη σήμερα*. Αθήνα: Κάλβος.

Ritsmas C. (2015). Το νόημα της αυτοπροσωπογραφίας του ζωγράφου. Διαθέσιμο στο ηλ. περ. *Globalview* [Το νόημα της αυτοπροσωπογραφίας του ζωγράφου | Globalview|RitsmasCorner](#) (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).

Rochelle, M. (n.d). *Writing at the David Owsley Museum of Art*. Διαθέσιμο στο [Writing in the Museum.pdf](#) (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).

Ροντάρι, Τζ. (2001). *Γραμματική της φαντασίας. Εισαγωγή στην τέχνη να επινοείς ιστορίες*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ρουτζούνη-Μπίκα, Α. (2005). Διαφοροποιήσεις της κίνησης στην εικονική πραγματικότητα του παιδικού βιβλίου και των κόμικς. Στο: Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ουρ. (Επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*. Θεσσαλονίκη. Cannot not design publications.

Σακελλαρίδη, Ε. (2005). Το παιδί-αναγνώστης, γνώστης των μέσων, στο σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Στο: Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ουρ. (Επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*. Θεσσαλονίκη. Cannot not design publications.

Σκαρτσής, Σ. (2009). Η εικονιστική οντολογία της ποίησης στο Σκαρτσή Ξ. (Επιμ.). *28ο συμπόσιο Ποίησης: Ποίηση και Εικόνα*. Πάτρα, 2008. Ελληνικά γράμματα 2009.

Σπίνου, Π. (2016). Ποιητής πρωτεϊκός και ζωγράφος υπερευαίσθητος. *Εφημερίδα των Συντακτών (Efsyn.gr)* Διαθέσιμο στο: [«Ποιητής πρωτεϊκός και ζωγράφος υπερευαίσθητος» Η Εφημερίδα των Συντακτών](#) (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).

Σουλιώτης, Μ. (2016). Για το ταλέντο και την έμπνευση. Στο Νικολαΐδου, Σ.(Επιμ.). *Η δημιουργική γραφή στο σχολείο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Σώσεيلου, Σ. (2017). Δηγήματα εμπνευσμένα από ζωγραφικά έργα. *Πρακτικά 3^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Δημιουργικής Γραφής*, 6-8 Σεπτεμβρίου 2017, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα.

Timbal-Duclaux, L. (1996). *Το δημιουργικό γράψιμο*. Αθήνα: Πατάκης.

Τσιλιμένη, Τ. (2005). Εικονογραφημένα παιδικά βιβλία: μια πρόταση ανατροπής των αναγνωστικών συμβάσεων. Στο: Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, Ουρ. (Επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*. Θεσσαλονίκη. Cannot not design publications.

Τσιλιμένη, Τ. (2012). «Μεγάλες προσδοκίες»: Συνομιλώντας για τη δημιουργική γραφή με φοιτητές του Π.Τ.Π.Ε. του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, ηλ. περ. *Κείμενα*, 15. Διαθέσιμο στο <https://bit.ly/3agdPo8>

Τσούλιας, Ν. (2018). Τί βλέπουμε σε έναν πίνακα ζωγραφικής; Διαθέσιμο στο ηλ. περ. *Fractal* : [Τι βλέπουμε σ' έναν πίνακα ζωγραφικής; | Fractal](#) (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).

Χατζησαββίδης, Σ. & Γαζάνη, Ε. (2005). «Πολυτροπικός και μονοτροπικός εικονικός λόγος: από την πρόσληψη στην κατασκευή του παιδικού αντικειμένου». Στο: Κωνσταντινίδου-Σέμογλου Ουρ.(Επιμ.). *Εικόνα και Παιδί*. Θεσσαλονίκη. Cannot not design publications.

Χλωπτσιούδης, Δ. (2014). Μίλτος Σαχτούρης, ο σκοτεινός ποιητής. Δημοσιευμένο στο ηλ. περ. *tonivlio.net* (29/5/2014). Διαθέσιμο στο <https://bit.ly/3ahlMJV> (τελευταία ανάκτηση 19/6/2020).

Χρονοπούλου, Α. χ.χ. Λογοτεχνία και εικόνα. Μια περιδιάβαση. Διαθέσιμο στην ηλ. σελ. *docplayer.gr*: <https://bit.ly/2MFmNTX> (τελευταία ανάκτηση 3/6/2020).

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

Αυτοβιογραφικά είδη. (Ημερολόγιο, Αυτοβιογραφία, Απομνημονεύματα). Μέρος 1^ο. Γενικά. (2011). Διαθέσιμο στο ηλ. περ. *afterschool bar* <https://bit.ly/3j2dx8k> (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).

Ποια είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του προφορικού λόγου και σε τί διαφέρει από τον γραπτό. χ.χ.. Διαθέσιμο στο ηλ περ. *greek-language.gr* <https://bit.ly/2MFOfmC> (τελευταία ανάκτηση 22/6/2020).

Λογοτεχνία και εικαστικές τέχνες: ut pictura roesis: από τον Οράτιο στον Lessing. χ.χ. Διαθέσιμο στο ηλ. περ. *σελιδοδείκτες*. <https://bit.ly/36pZOmT> (τελευταία ανάκτηση 22/6/2020).

Η Ιστορία της Τέχνη -Μεγάλοι ζωγράφοι και ρεύματα ζωγραφικής. (2016). Διαθέσιμο στο ηλ. περ. *historyartblog*. <https://bit.ly/2YHtV53> (τελευταία ανάκτηση 22/6/2020).

Η Φρίντα Κάλο, η καλλιτέχνης που έκανε τον πόνο της τέχνη (2016). Διαθέσιμο στο ηλ. περ. *decomagia.gr* <https://bit.ly/3pA2HsP> (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).

Φρίντα Κάλο: Ο παραχώδης βίος της «αγίας της γυναικείας τέχνης». (2014). Διαθέσιμο στο ηλ. περ. *paraskhnio.gr* <https://bit.ly/2YulVDe> (τελευταία ανάκτηση 9/9/2020).

Guillaume Apollinaire: Μεσ τα νερά της τρέλας και του έρωτα. χ.χ. Διαθέσιμο στο ηλ περ. *περι...γραφής*: <https://bit.ly/39vpzDZ> (τελευταία ανάκτηση 3/11/2020).