

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο εικοστός πρώτος αιώνας, περισσότερο από τον εικοστό, είναι ο αιώνας της εικόνας. Οι γρήγοροι, όμως, επικοινωνιακοί ρυθμοί, η μηχανοποίηση της ζωής, καθώς και η αδιάκοπη παράδοση των εικόνων, δεν αφήνουν το περιθώριο της ουσιαστικής αποκωδικοποίησης των μηνυμάτων τα οποία συνεχώς προσλαμβάνουμε. Άλλωστε, ο χρόνος συνεχώς μεταλλάσσεται. Δεν εγγράφεται πια στην ιστορία των ημερολογίων, ούτε στη διαδοχή των εποχών, αλλά βιώνεται στην αμεσότητα και στο επειγόν. Την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης και του λόγου προς ένα εισερχόμενο οπτικό μήνυμα έρχονται να διακόψουν καινούρια οπτικά μηνύματα, καινούριες εικόνες. Αυτός ο καταιγισμός των εικόνων κάθε είδους οδηγεί, μέσω της ακρισίας ή ακόμη και της αβουλίας, στη συμβατική σχέση των ανθρώπων με την εποχή τους και τη μηχανική αποδοχή ή απόρριψη των εικονιστικών τους προσλήψεων. Δεν ζουν, δηλαδή, οι σύγχρονοι άνθρωποι, όπως υποστήριξε κάποτε ο Λιούις Μάμφορντ, «στον πολυδιάστατο κόσμο της πραγματικότητας, στον κόσμο που βάζει στο παιχνίδι κάθε πλευρά της ανθρώπινης προσωπικότητας, από τον οστέινο σκελετό της ως τα τρυφερότερα συναισθήματά της». Σύμφωνα, μάλιστα, με τον ίδιο «τον κόσμο αυτόν τον αντικαταστήσαμε σε μεγάλο βαθμό μέσω της μαζικής παραγωγής γραφικών συμβόλων –που ενθαρρύνεται από έναν παρόμοιο πολλαπλασιασμό και αναπαραγωγή των ήχων– μ' έναν κόσμο

από δεύτερο χέρι (...)».<sup>1</sup> Σ' αυτή, λοιπόν, την εποχή, την εποχή της μηχανιστικής επικοινωνίας με τα πράγματα και της οπτικής και μόνο κατανάλωσης των εικόνων, η τέχνη κατέχει βέβαια υψηλή θέση στο πολιτιστικό γίγνεσθαι των δυτικών κοινωνιών, αλλά οι άνθρωποι ελάχιστα καταφέρνουν να επικοινωνούν μαζί της. Τα ποικίλα νεοεμφανιζόμενα καλλιτεχνικά ρεύματα, καθώς και η άμεση σχέση τους με τον τομέα της πληροφόρησης και της ταχυπροβολής καθιστούν το ρόλο της τέχνης προβληματικό, αν λάβουμε υπόψη ότι κάθε νέα τάση επιχειρεί να θέσει στο περιθώριο την αμέσως προηγούμενή της, ως αναχρονιστική και ξεπερασμένη. Γίνεται, μάλιστα, τόσο γρήγορα αυτή η εναλλαγή των καλλιτεχνικών ρευμάτων, ώστε περιπτώσεις καλλιτεχνών των οποίων τα έργα αμφισβητήθηκαν τα προηγούμενα χρόνια, στις μέρες μας, μέρες συνεχούς αμφισβήτησης των ιδεολογικών και καλλιτεχνικών αντιλήψεων του πρόσφατου –κυρίως– παρελθόντος, να προσπερνούνται χωρίς ιδιαίτερη προσοχή.

Και ερχόμαστε στην περίπτωση του Θεόφιλου, ενός ζωγράφου παλιοκαιρίτικου για πολλούς, «λαϊκού» για κάποιους άλλους,<sup>2</sup> απλού αντιγραφέα και άσχετου με τη ζωγραφική τέχνη για μερικούς.<sup>3</sup> Ο Θεόφιλος δεν ανήκει σε κάποια σχολή, ούτε ανέπτυξε τις απόψεις του για τη ζωγραφική σε κάποιο θεωρητικό έργο. Ανήκει κι αυτός στη μεγάλη κατηγορία των ζωγράφων που χάραξαν ανεξάρτητη και μεμονωμένη πορεία. Ο Θεόφιλος μιλάει μόνο με τις εικόνες του. Κάθε εικόνα του Θεόφιλου είναι

1. Μάμφορντ Λ., 1985: 11-113 και 119-120.

2. Χατζηνικολάου Ν., 1982: 46: «Διακριτικό σημάδι του λαϊκού καλλιτέχνη είναι πως δεν εξελίσσεται. Αν και όλοι οι πίνακες του Θεόφιλου στην έκθεση αυτή –εκτός από έναν– είναι της τελευταίας περιόδου της ζωής του (1930-1934), όταν δούλευε για τον Τεριάντ, θα ήταν δύσκολο, για να μην πούμε αδύνατο, να χωρίσουμε το έργο του από την άποψη του ύφους, σε “εποχές” ανάλογα με την “εξέλιξη” του».

3. Παπαγεωργίου Δ.-Μ., 1947.

σύνθετη, γιατί περιλαμβάνει λόγο και εικόνα συγχρόνως. Γι' αυτό, χρηρίζει ιδιαίτερης προσοχής –και όχι μίας φευγαλέας και πρόχειρης ανάγνωσης–, έτσι ώστε να αναγνωσθεί η προσωπική του γραφή και, μέσα από αυτήν, να διερευνηθεί ο προσωπικός του λόγος. Αυτό σημαίνει πως το ορατό γεγονός της κάθε εικόνας του θα πρέπει να συνοδεύεται από ένα ερμηνευτικό κείμενο το οποίο αφενός να αναλύει τα δομικά –εξωτερικά– στοιχεία της μορφής της, αφετέρου να επανασυνθέτει αυτή τη μορφή ορίζοντας τα εσωτερικά της στοιχεία, αυτά της εγγενούς της σημασίας. Προς αυτή την κατεύθυνση κινούμενη, η συγκεκριμένη μελέτη ακολουθεί την ερμηνευτική εκείνη μέθοδο την οποία ο Έρβιν Πανόφσκι ονομάζει εικονογραφία-εικονολογία.<sup>4</sup> Σύμφωνα με αυτήν, καταρχάς περιγράφονται τα έργα ως προς κάθε μορφική τους λεπτομέρεια – τα μοτίβα και τους συνδυασμούς των μοτίβων, τη θέση και την οργάνωσή τους στη ζωγραφική επιφάνεια, τη χρωματική κλίμακα και τις εικονιστικές σχέσεις που αυτή συνεπάγεται, καθώς επίσης την έκφραση των εικονιζόμενων προσώπων. Με τον τρόπο αυτό αναλύεται στα λειτουργικά του μέρη και επανασυντίθεται εκ νέου το ζωγραφικό σκηνικό που στήνει ο Θεόφιλος στις εικόνες του, αυτό που συναποτελούν το φυσικό περιβάλλον ή ο δομημένος χώρος, οι άνθρωποι, τα ζώα, τα αντικείμενα. Την πρώτη αυτή επαφή του αναγνώστη-θεατή με τα ορατά στοιχεία των έργων –*προ-εικονογραφική περιγραφή*<sup>5</sup> κατά τον Πανόφσκι– ακολουθούν η αναγνώριση και ανάγνωση συγκεκριμένων μορφών και γεγονότων στα συγκεκριμένα μοτίβα. Οι διευκρινιστικές επιγραφές του Θεόφιλου αλλά και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά με τα οποία προσαρμόζει την εμφάνιση των μορφών στις εικονιστικές του προθέσεις, συνηγορούν στη –*συμβατική* κατά τον Πανόφσκι– σύνδεση των μο-

---

4. Πανόφσκι Έ., 1991: 23-39.

5. Ό. π.: 26.

τίβων του με συγκεκριμένα θέματα. Κατ' αυτό τον τρόπο θα ήταν αναγνωρίσιμος ο πατριάρχης Γρηγόριος Ε΄ (ένθετο Β, εικ. 3), κι αν ακόμη έλειπε η ενημερωτική επιγραφή, από το σώμα του που κείται στο βράχο, τα άμφιά του ή κι από την αγχόνη που διακρίνεται στο βάθος της συγκεκριμένης εικόνας και δηλώνει το πρόσφατο του απαγχονισμού του. Μετά από την ανάλυση της μορφής και του θέματος μένει να γίνει η «εικονογραφική σύνθεση», δηλαδή η ένταξη των σημειωμένων των έργων στο χώρο και το χρόνο ή, όπως λέει ο Πανόφσκι, «ο ιστορικός της τέχνης θα πρέπει να ελέγξει ό,τι θεωρεί εγγενή σημασία του έργου, ή των έργων που εξετάζει, σε συσχέτισμό με ό,τι θεωρεί εγγενή σημασία όσων περισσότερων άλλων πολιτισμικών ντοκουμέντων γνωρίζει, που να συνδέονται ιστορικά με το συγκεκριμένο έργο (ντοκουμέντα που φωτίζουν τις πολιτικές, τις κοινωνικές, τις θρησκευτικές, τις φιλοσοφικές ή τις ποιητικές τάσεις της συγκεκριμένης προσωπικότητας, περιόδου ή χώρας)».<sup>6</sup> Θα πρέπει, δηλαδή, η έρευνα να προχωρήσει από το ορατό στο αόρατο και από το εξωτερικό στο εσωτερικό μέρος της κάθε εικόνας και να διερευνήσει τη σχέση της με το χωροχρόνο της ιστορίας. Ειδικά για την περίπτωση του Θεόφιλου, όπου μεταφέρονται τόποι, μετακινούνται χρονικές στιγμές, μεταμφιέζονται και μετονομάζονται τα πρόσωπα, ο εντοπισμός της εγγενούς σημασίας και του περιεχομένου των έργων του είναι το κυρίως ζητούμενο της μελέτης αυτής. Γιατί αυτό που η πρώτη ματιά προσλαμβάνει ως «γραφικό» ή «αφελές» στο έργο του, μία πιο προσεκτική εικονολογική ανάλυση μπορεί να το εντάξει στην πραγματικότητα του ιστορικού γεγονότος και να του δώσει εννοιολογικές διαστάσεις πολύ μεγαλύτερες από αυτές που επιτρέπει η θέαση και μόνο<sup>6α</sup>.

6. Ό. π.: 37.

6α. Πρβλ. Burke P., 2003, 16: «οι εικόνες μάς επιτρέπουν να “φανταστούμε” το παρελθόν πιο παραστατικά».

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί και ο κίνδυνος που ελλοχεύει στα ποικίλα επίπεδα της σημασίας μίας εικόνας, η ρευστότητα, δηλαδή, του όρου *σημασία*, ειδικά όταν πρόκειται για εικόνες. Γιατί, εάν κανείς μπορεί ήδη να αμφιβάλλει για την ερμηνεία μιας επιγραφής και των παραδηλώσεων του αινιγματικού λόγου, οι εικόνες καταλαμβάνουν ακόμη πιο περίεργη θέση μεταξύ αυτών των δηλώσεων του γραπτού λόγου, από τη μια, και των πραγμάτων της φύσης, εξωτερικής αλλά και ψυχικής, από την άλλη. Αυτό συμβαίνει επειδή για την ερμηνεία των εικόνων δεν ισχύουν το μονοσήμαντο νόημα και η οριστική αποφαιτική κρίση. Αντίθετα, οι πολυπαραγοντικές διεργασίες ερμηνείας τους σχετίζονται, κυρίως, με το πεδίο της φαντασίας, το οποίο δύσκολα εντοπίζεται και ακόμη πιο δύσκολα περιγράφεται στο πλαίσιο γραπτού κειμένου. Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ο εικονολόγος<sup>7</sup> περισσότερο προσπαθεί να αναδομήσει ένα πρόγραμμα, παρά να ανασυντάξει τα μέρη μιας εικόνας. Για να γεφυρώσει, όμως, το χάσμα ανάμεσα στο ορατό μέρος της εικόνας και το θέμα της βασίζεται τόσο στη γνώση όσο και στις συμβάσεις και στο τυχαίο. Είναι, επομένως, φυσικό, παρασυρόμενος ο εικονολόγος από την ανάγκη να ξεφύγει από την κοινοτοπία της αντιπροσωπευτικής σημασίας των εικονιζόμενων μορφών και αναζητώντας τη φανταστική σημασία τους, να βρίσκεται σε διαρκή μεθοδολογική αβεβαιότητα. Ο ίδιος, άλλωστε, ο Πανόφσκι παραδέχεται ότι «υπάρχει κίνδυνος η εικονολογία να συμπεριφερθεί, όχι όπως η εθνολογία σε αντιδιαστολή με την εθνογραφία, αλλά όπως η αστρολογία σε αντιδιαστολή με την αστρογραφία».<sup>8</sup>

Γνωρίζοντας, λοιπόν, τα όρια και τους κινδύνους, ακολουθείται κριτικά η εικονολογική μέθοδος ερμηνευτικής προσέγ-

---

7. Gombrich E. H., 1985: 1-22.

8. Panofsky E.: 32.

γισης των έργων του Θεόφιλου και η αναγωγή του κειμένου στα ορατά και μη ορατά γεγονότα των εικόνων του, όσο βέβαια το επιτρέπουν οι δυνατότητες της ανάγνωσής μου και οι γραπτές ή όποιες άλλες πηγές. Η μέθοδος αυτή θεωρείται η ιδιαίτερα κατάλληλη για την προσέγγιση του έργου του Θεόφιλου στο Πήλιο, αφού με τον τρόπο αυτό ανιχνεύονται όλα τα στοιχεία του ψυχοπνευματικού του πορτρέτου, τα οποία φορτίζουν έμμεσα ή άμεσα τις εικόνες του, ενώ, αντίστροφα, κάθε εικόνα του ερμηνεύεται στο φως των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του. Με τη συγκεκριμένη μέθοδο, εξάλλου, επιδιώκεται η άμεση αλλά και ουσιαστική επαφή του αναγνώστη-θεατή με την εικόνα που αναπαύεται μέσα στη διάρκεια της θεώρησης, και όχι το ταχύ –κινηματογραφικό<sup>9</sup> θα έλεγε κανείς– πέρασμα της εικόνας από μπροστά του. Η υποστήριξη αυτή με το κείμενο, μάλιστα, αφορά κυρίως σε τοιχογραφίες τις οποίες ο φθοροποιός χρόνος<sup>10</sup> μπορεί πιο εύκολα να περάσει στην ανυπαρξία – ιδιαίτερα όταν δεν συντηρούνται σε μουσειακό χώρο με τις κατάλληλες συνθήκες. Και σ' αυτή, λοιπόν, την περίπτωση, ο λόγος θα λειτουργήσει έτσι ώστε να μη διακοπεί η διαρκής τους χρονική παρουσία. Από αυτή τη δια-κειμενική αναπαράσταση των εικόνων του Θεόφιλου προκύπτει ακόμη και η σκηνοθετική του

9. Αντίστοιχα, ο Roland Barthes (1997: 35) μιλώντας για την σχέση φωτογραφικής εικόνας και κειμένου λέει τα εξής: «Καταβροχθισμένο, κατά κάποιον τρόπο, από το εικονογραφικό μήνυμα, το λεκτικό μήνυμα φαίνεται να συμμετέχει στην αντικειμενικότητα του πρώτου, η συμπαράδηλωση της γλώσσας “αυτοαθρώνεται” μέσα από την καταδήλωση της φωτογραφίας».

10. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Φιλόστρατος διασώζει με τις «εκφράσεις» του έργα ζωγραφικής της Ελληνορωμαϊκής περιόδου στο έργο του *Εικόνες*. Την πορεία του, μάλιστα, θα ακολουθήσει ο εγγονός του Φιλόστρατος ο Νεώτερος ο οποίος στο προοίμιο του –ομότιτλου του παππού του– έργου του θα δηλώσει: «Μή αφαιρώμεθα τὰς τέχνας τὸ αἰεὶ σῶζεσθαι» (ας μην στερησουμε από τις τέχνες την δυνατότητα να επιζήσουν για πάντα).

αντίληψη περί ζωγραφικού χώρου και τα ζητήματα που αυτή θέτει. Τα ζητήματα αυτά αφορούν κυρίως τον θεατρικό τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος στήνει κάθε φορά το σκηνικό της κάθε ζωγραφικής του παράστασης, έτσι ώστε να αποδίδεται το φυσικό περιβάλλον και να κατανέμονται τα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Αφορούν, επίσης, τη θεατρικότητα των ερμηνευτών των ζωγραφικών του ρόλων, όταν τους ντύνει και τους τοποθετεί στο χώρο των εικόνων του με πόζες που δεν αποσκοπούν στο στιγμιαίο της φωτογράφισης, αλλά στο πέτρωμα των μορφών το οποίο δημιουργούν οι ζωγραφικές συμβάσεις. Αυτή η ικανότητα του Θεόφιλου να απεικονίζει πραγματικές καταστάσεις ή τους οραματισμούς του κατά τρόπο ανάλογο της θεατρικής μίμησης<sup>11</sup> ανιχνεύεται και στα δρώμενα των εικόνων του, αλλά και στο χώρο τον οποίο διακοσμεί με αυτές κατανέμοντάς τις σε μία δικής του επινόησης συνέχεια. Σ' αυτά τα ζωγραφικά δρώμενα καλούμαστε να γίνουμε θεατές, όπως συμβαίνει και σε ένα θεατρικό έργο του οποίου τα *personae dramatis* είναι ο ζωγράφος, το έργο του και το κοινό που το υποδέχεται.<sup>12</sup> Αυτή η πρόσκληση, άλλωστε, βρίσκει την αντιστοιχία της και στην προτροπή του Φιλόστρατου να προσέξουμε τις *εκφράσεις* των εικόνων που μνημονεύει: «Βλέπε προς την γραφήν ήδη. Κατόψει γαρ αυτά και δρώμενα».<sup>13</sup>

---

11. Κακούρη Κ. Ι., 1946, ανατύπωση 1998: σελ. 16-18.

12. Φουντουλάκη Ε., 2005: 17.

13. Φιλόστρατος: 9.