

---

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

---

## Στην αναζήτηση του οπτικού εγγραμματισμού

Πώς διαβάζουμε ένα έργο τέχνης;<sup>1</sup> Σε ποιον χωροχρόνο το εντάσσουμε; Σε αυτόν της δημιουργίας του ή στον χωροχρόνο του υποκειμένου της ανάγνωσής του; Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στην υλική του αυτονομία, τον δημιουργό του και τον θεατή που επιχειρεί να ανακαλύψει ένα οπτικό μήνυμα; Ένα έργο τέχνης δημιουργείται σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο, από έναν ή περισσότερους δημιουργούς. Για την δημιουργία του εφαρμόζεται συγκεκριμένη τεχνική και χρησιμοποιούνται τα κατάλληλα υλικά, ανάλογα με τα υλικοτεχνικά δεδομένα της εποχής του αλλά και τις επιλογές του καλλιτέχνη. Από την άλλη πλευρά, το θέμα του εγείρει απορίες σχετικές με τα σημαινόμενά του, για την επίλυση των οποίων χρειάζεται η διερεύνηση τόσο των ιστορικών, κοινωνικών και πολιτισμικών δεδομένων της περιόδου στην οποία ανήκει, όσο και του βίου και της προσωπικότητας του δημιουργού του. Ωστόσο, καθώς το έργο εκτίθεται προς θέαση, αναπτύσσεται ένας διάλογος ανάμεσα σε αυτό και τον θεατή, στο πλαίσιο του επικοινωνιακού τρίπτυχου «πομπός – μήνυμα – δέκτης». Στον διάλογο αυτό, σημαντικό ρόλο παίζουν το γνωστικό πεδίο, η προσωπικότητα και ο συναισθηματικός κόσμος του εκάστοτε θεατή<sup>2</sup>. Επομένως, το τρίπτυχο «έργο τέχνης – καλλιτέχνης – θεατής» δέχεται πολλαπλές αναγνώσεις, γι' αυτό και οι μέθοδοι προσέγγισής του είναι διαφορετικές, ανάλογα με την εστίασή τους, και βασίζονται σε αντίστοιχες θεωρίες. Οι θεωρητικές προσεγγίσεις διακρίνονται σε αυτές που εξετάζουν το έργο τέχνης, ως προς την μορφή (φορμαλισμός), το σημείο αναφοράς (σημειωτική) και τον συμβολισμό του (εικονολογία – εικονογραφία), τον καλλιτέχνη (ψυχανάλυση), τον θεατή (θεωρία της πρόσληψης ή της υποδοχής), την εποχή δημιουργίας του (κοινωνιολογία, κοινωνική ανθρωπολογία, ιστορία των ιδεών), καθώς και την συνολική ερμηνευτική προσέγγιση των δεδομένων με κριτήρια της σύγχρονης εποχής (στρουκτουραλισμός, μεταστρουκτουραλισμός, αποδόμηση, μεταμοντερνισμός). Κάθε καλλιτέχνική δημιουργία, βέβαια, θέτει διαφορετικά ζητήματα, για τα οποία απαιτείται διαφορετική μέθοδος προσέγγισης ή και συνδυασμός μεθόδων. Για παράδειγμα, οι υβριδικές μορφές, που ζωγράφησε ο Hieronymus Bosch (1450-1516) την περίοδο της Αναγέννησης, δεν περιορίζουν την ανάγνωσή τους στο πλαίσιο της εποχής που έζησε ο καλλιτέχνης, αλλά ανοίγουν ένα διάλο-

<sup>1</sup> Για την ανάγνωση ενός πίνακα βλ. Moren, 1969: 5-9.

<sup>2</sup> Παραφράζοντας τα λόγια του Roland Barthes (Barthes, 1988: 140), μπορούμε να πούμε ότι όταν γεννιέται ο θεατής, πεθαίνει ο καλλιτέχνης.

Ο Θεόφιλος  
στο Πηλίο:  
Ζητήματα ζωγραφικής  
σκηνοθεσίας

γο με την γενετική επιστήμη. Το ίδιο ισχύει και με το έργο «Κραυγή» του Edward Munch (1863-1914), για την ανάλυση του οποίου δεν θα μπορούσε να γίνει αναφορά στην προσωπική του μαρτυρία και στον παραγμένο ψυχισμό του. Πώς θα μπορούσε να προσεγγιστεί το έργο της Frida Kahlo (1907-1954) χωρίς να διερευνηθεί η βιογραφία της, όταν η ίδια δήλωνε ότι ζωγραφίζει την ζωή της; Επομένως, ο οπτικός εγγραμματισμός στο πεδίο της τέχνης, εκτός από την αισθητική εμπειρία, εμπεριέχει την ερμηνεία των σημαινομένων του όποιου τέχνηργου στο πλαίσιο της αδιάρρηκτης σχέσης του με τον χωροχρόνο του δημιουργού και του θεατή του.

<sup>3</sup> Λιόντης 1994, σελ. 2:  
«στο περιοδικό  
Ταχυδρόμος ο Βασίλης  
Πλάτανος δημοσιεύει  
ληξιαρχική πράξη  
γέννησης του Θεόφιλου,  
όπου χρονολογία  
γέννησης φαίνεται το  
1873. Ωστόσο, ο αδελφός  
του ο Σταύρος, βεβαιώνει  
πως ο Θεόφιλος  
γεννήθηκε δύο χρόνια  
μετά, δηλαδή το 1875.  
Πάλι το θέμα μένει  
ανοιχτό».  
<sup>4</sup> Η Λέσβος  
απελευθερώθηκε το  
1913, κατά την διάρκεια  
του Α' Βαλκανικού  
πολέμου. Βλ.  
Παπαρρηγόπουλος,  
1925, τ. όγδοος, σελ. 163:  
«Η τριαύτη πολιτική της  
αδρανείας του στόλου  
λέγεται ότι εύρεν  
αντιρρήσεις και εν αυτώ  
τω υπουργικώ συμβουλίω,  
καθ' ον χρόνον και αυτοί  
οι νησιώται Χίου και  
Λέσβου ανέμενον τον  
κατάπλου του στόλου  
ίνα κηρύξωσιν την ένωσιν  
αυτών μετά της μητρός  
Ελλάδος. Ολίγον  
βραδύτερον όμως, περί  
τας αρχάς του 1913,  
πάσαι αι νήσοι αύται  
κατελήφθησαν υπό της  
Ελλάδος».

### *Προσεγγίζοντας τον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ*

α. Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ γεννήθηκε ανάμεσα στα χρόνια 1868-1875, χωρίς να έχει εξακριβωθεί η ακριβής χρονολογία,<sup>3</sup> στην Βαρεία της Λέσβου, όταν αυτή ανήκε ακόμα στην οθωμανική αυτοκρατορία.<sup>4</sup> Την τέχνη της ζωγραφικής την διδάχτηκε από τον αγιογράφο παππού του, από τον οποίο υιοθέτησε το επώνυμο Χατζημιχαήλ, ενώ το πατρικό του ήταν Κεφάλας. Γύρω στο 1890 πήγε στην Σμύρνη όπου έζησε μέχρι το 1897. Στην συνέχεια, πήγε στην Αθήνα με σκοπό να καταταγεί ως εθελοντής για τον ρωσοτουρκικό πόλεμο, χωρίς να έχει επιβεβαιωθεί η στρατευση του. Το 1899 τον βρίσκει στον Βόλο, όπου παρέμεινε μέχρι το 1926, οπότε και έφυγε για την γενέτειρά του. Στην Λέσβο έζησε μέχρι τον θάνατό του, το 1934.

Ο Θεόφιλος εργάστηκε ως ζωγράφος, στο διάστημα που έζησε στην περιοχή του Βόλου και του Πηλίου, αλλά και στην Λέσβο, όπως μαρτυρούν τα έργα του. Ωστόσο, έως το 1928, ήταν γνωστός μόνο στον κύκλο των πελατών του. Ο ζωγράφος Γιώργος Γουναρόπουλος, που είδε έργα του Θεόφιλου στον Βόλο, ενημέρωσε τον Μυτιληνιό τεχνοκρίτη Στρατή Ελευθεριάδη, γνωστό ως Τεριάντ, ο οποίος ζούσε στο Παρίσι και γνώριζε εκ του σύγγενους τις καλλιτεχνικές τάσεις που επικρατούσαν στην Ευρώπη εκείνη την εποχή. Όταν ο Τεριάντ επέστρεψε στην Λέσβο, το 1929, συνάντησε τον Θεόφιλο και συμφώνησαν να ζωγραφίζει γι' αυτόν, παρέχοντάς του τον καμβά και τα χρώματα. Η συνεργασία του Θεόφιλου με τον Τεριάντ σηματοδότησε την γνωστοποίηση του έργου του στην ελληνική καλλιτεχνική κοινότητα, μέσω της έκθεσης 53 πινάκων του στο Βρετανικό Ινστιτούτο της

Αθήνας το 1947 και μιας πλούσιας αρθρογραφίας. Στην θετική υποδοχή του Θεόφιλου συνετέλεσε το παράδειγμα του Παρισίου, όπου υπήρξε μία στροφή, ιδιαίτερα των μοντέρνων καλλιτεχνών, όπως ο Henri Matisse και ο Pablo Picasso, στην τέχνη των πρωτόγονων λαών και στην τέχνη των ναϊφ. Χαρακτηρική είναι η ταύτιση του Θεόφιλου με τον Γάλλο ζωγράφο Henri Rousseau (1844-1910).<sup>5</sup> Και οι δύο ζωγράφοι εμφανίζονται σε μια περίοδο, νωρίτερα, ασφαλώς, ο Rousseau, που το αυθόρμητο και το αυθεντικό στην τέχνη αποτελούν αρετές όχι μόνο αποδεκτές αλλά και αναζητούμενες για την ελεύθερη και αποδεσμευμένη από ακαδημαϊσμούς καλλιτεχνική έκφραση. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι και οι δύο αντιμετώπιστηκαν με αντίστοιχο τρόπο από τον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής τους. Ως αυτοδίδακτοι ζωγράφοι, με μόνα τους εφόδια την καθαρή όραση και την διάθεση να απεικονίσουν τον δικό τους πραγματικό κόσμο, ήταν εύκολο να χαρακτηριστούν λαϊκοί, πρωτόγονοι, αφελείς. Αυτοί οι χαρακτηρισμοί έγιναν ανεπιφύλακτα αποδεκτοί και από το ευρύ κοινό στην προσπάθεια κατανόησης της τέχνης τους. Δεν είναι τυχαίο που έγιναν γνωστοί με εκλαϊκευμένες ονομασίες, ως Θεόφιλος και ως *Douanier Rousseau*, αν και οι δύο αναγνώριζαν στον εαυτό τους το δικαίωμα να υπογράφουν με το ονοματεπώνυμό τους, όπως οι σύγχρονοί τους καταξιωμένοι ζωγράφοι: Θεόφιλος Χατζημυχαήλ και Henri Rousseau.

β. Στην Ελλάδα, οι θιασώτες της γενιάς του '30, όπως ο Φώτης Κόντογλου και ο Γιάννης Τσαρούχης, έβρισκαν στην τέχνη του Θεόφιλου την ελληνικότητα που αναζητούσαν.<sup>6</sup> Παράλληλα, υπήρξαν και οι επικριτές της ζωγραφικής του Θεόφιλου, όπως ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος και αυτοί που δεν διέκριναν σε αυτήν παρά τα χαρακτηριστικά όλων των λαϊκών ζωγράφων.<sup>7</sup> Ως λαϊκοί χαρακτηρίστηκαν κυρίως οι αυτοδίδακτοι και χωρίς καμία ακαδημαϊκή εκπαίδευση ζωγράφοι, οι οποίοι ακολούθησαν τον μεταβυζαντινό κώδικα ζωγραφικής. Κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της τέχνης είναι η επικράτηση των χρωμάτων σε βάρος της φόρμας, τα αδιαβάθμητα χρώματα, η μετωπικότητα, η αδιαφορία για την γραμμική προοπτική, η δισδιάστατη απεικόνιση, η διακοσμητικότητα. Το θεματολόγιο των λαϊκών ζωγράφων ήταν κοινό και είχε ως σημεία αναφοράς την φύση, την κοινωνική ζωή, τους εθνικούς αγώνες. Εκτός όμως από τα κοινά χαρακτηριστικά που ομαδοποιούσαν αυτούς τους ζωγράφους,

<sup>5</sup> Σχετικά με την γνωριμία και την υποδοχή του έργου του Θεόφιλου βλ. Μελάς, 1947: 60-61, Ουράνης, 1930, Τόμπρος, 1945: 27-28 και 1947: 35-37.

<sup>6</sup> Βλ. Τσαρούχης, 1988: 22 και Ζίας, 1997: 19 (μιλώντας για τον Γιάννη Τσαρούχη): «*Η γνωριμία άλλωστε με το έργο του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου (1873/75-1934), που θα γίνει σύμβολο άλλωστε της Γενιάς του '30, θα επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό το έργο του*». Ακόμη του ίδιου, 1991, σελ. 157 (μιλώντας για τον Φώτη Κόντογλου): «*Όπως αγαπούσε τον Καραγκιόζη, έτσι αγαπούσε και τον Θεόφιλο. (.....). Η συνθετική αντίληψη του Κόντογλου και η χρωματική ένταση διαφέρει από του Θεόφιλου. Ίσως όμως έχει ένα κοινό γνώρισμα: την τονική ενότητα που επεδίωκαν και επετύγχαναν, έστω σε διαφορετική ένταση, και οι δύο*».

<sup>7</sup> Παναγιωτόπουλος, 1965.

Ο Θεόφιλος  
στο Πήλιο:  
Ζητήματα ζωγραφικής  
σκηνοθεσίας

υπήρχαν και τα διακριτικά γνωρίσματα που στοιχειοθετούσαν την ιδιαιτερότητα της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας.<sup>8</sup> Για αυτό τον λόγο, σταδιακά, κάποιοι πέρασαν από την ανωνυμία στην επωνυμία, όπως ο Παγώνης, ο Παναγιώτης Ζωγράφος, ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ.

γ. Για τον Θεόφιλο υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία.<sup>9</sup> Έγραψαν γι' αυτόν ιστορικοί της τέχνης, όπως ο Μιχάλης Τόμπρος,<sup>10</sup> ο Δ. Ευαγγελίδης<sup>11</sup> και ο Άγγελος Προκοπίου.<sup>12</sup> Έγραψαν επίσης ζωγράφοι, όπως ο Γιάννης Τσαρούχης<sup>13</sup> και τεχνοκρίτες, όπως ο Τεριάντ,<sup>14</sup> ο Maurice Raynal,<sup>15</sup> ο Le Corbusier<sup>16</sup> και ο Αλέξανδρος Ξύδης.<sup>17</sup> Έγραψαν ακόμη ποιητές, όπως ο Γιώργος Σεφέρης<sup>18</sup> και ο Οδυσσέας Ελύτης.<sup>19</sup> Έγραψαν, τέλος, γι' αυτόν δημοσιογράφοι<sup>20</sup> και χρονογράφοι.<sup>21</sup>

Η υπάρχουσα, ωστόσο, βιβλιογραφία<sup>22</sup> δεν καλύπτει το τεράστιο θέμα της ζωγραφικής παρουσίας του Θεόφιλου στην Ελλάδα των αρχών του εικοστού αιώνα. Αυτό συμβαίνει γιατί όσοι ασχολήθηκαν μέχρι σήμερα με τον ζωγράφο Θεόφιλο ή τον είδαν μέσα από μία γενική και κάποτε γενικόλογη θεώρηση του έργου του ή ασχολήθηκαν αποσπασματικά με κάποιες από τις πτυχές της ζωγραφικής του ιδιαιτερότητας. Στις περισσότερες, μάλιστα, περιπτώσεις η εικαστική προσέγγιση είναι τόσο περιορισμένη, που δεν ξεπερνά σε έκταση ένα άρθρο ή μία δημοσίευση σε εφημερίδα ή περιοδικό. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι μία σύντομη ανάλυση του Γιάννη Τσαρούχη, για παράδειγμα, δεν μπορεί να μας φέρει στο κέντρο του φαινομένου που λέγεται Θεόφιλος, αλλά ότι δεν μπορεί να καλύψει όλο το φάσμα της ζωής και του έργου του. Από την στιγμή, μάλιστα, που δεν έχει γίνει μία συστηματική καταγραφή τόσο του συνόλου των σωζομένων έργων του Θεόφιλου σε κρατικές και ιδιωτικές συλλογές, όσο και όσων αναφέρονται σε παλαιότερους καταλόγους έργων του ή δημοσιεύθηκαν κατά καιρούς, σε εφημερίδες και περιοδικά, δεν υπάρχουν τα δεδομένα για μία περαιτέρω πιο ισχυρή θεωρητική προσέγγιση του έργου του. Μέχρι σήμερα, η περίπτωση του Θεόφιλου δεν έπαψε να αποτελεί το αντικείμενο μελετών, καλλιτεχνικών εκθέσεων, θεατρικών παραστάσεων και κινηματογραφικών ταινιών. Τόσο στις μελέτες, όσο και στα δρώμενα, παρουσιάζεται η ζωή του και τονίζεται η ιδιαιτερότητα της εμφάνισης και της συμπεριφοράς του.<sup>23</sup> Στις θεωρητικές μελέτες, από την άλλη πλευρά, εξετάζονται κυρίως ζητήματα υποδοχής

<sup>8</sup> Χατζηνικολάου, 1982: 42-50.

<sup>9</sup> Η βιβλιογραφία που καταγράφεται εδώ είναι ενδεικτική.

<sup>10</sup> Τόμπρος, 1936: 308-310. Επίσης, Τόμπρος, 1945: 27-28, 1947<sup>a</sup>: 35-37, 1947b: 710-713.

<sup>11</sup> Ευαγγελίδης, 1947. Επίσης, Ευαγγελίδης: 1947a: 691-92, 1947b.

<sup>12</sup> Προκοπίου, 1947: 112-116.

<sup>13</sup> Τσαρούχης, 1967: 13-27.

<sup>14</sup> Ελευθεριάδης – Teriade, 1935.

<sup>15</sup> Raynal, 1947: 62.

<sup>16</sup> LeCorbusier, 1947: 65.

<sup>17</sup> Ξύδης, 1947: τ.α. ,150-152 και 1976: τ. α., σελ. 27-45.

<sup>18</sup> Σεφέρης, 1947: 1-3 και 1984: 65.

<sup>19</sup> Οδυσσέας Ελύτης "Η αισθητική και συναισθηματική καταγωγή του Θεόφιλου", περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, ό. π., σελ. 10-13. Επίσης του ίδιου, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1973.

<sup>20</sup> Οικονομάκης, 1935, 1936.

<sup>21</sup> Αδρακτάς, 1901: 21-28.

<sup>22</sup> Βλ. και Κατσιμπαλής 1957, καθώς και Βαλέτας, 1984: 189-192.

<sup>23</sup> Βλ. Παπαστάθης, 1994 και ταινία *Θεόφιλος*, 1987.

του έργου του Θεόφιλου και της ένταξής του σε ένα καλλιτεχνικό σχήμα.<sup>24</sup> Ωστόσο, λείπει από την βιβλιογραφία μία μελέτη, η οποία να εστιάζεται στην ανάλυση των έργων του, στις αισθητικές τους ποιότητες και στα θέματά τους, στα σημαίνοντα και τα σημανιόμενά τους. Αν εξαιρέσουμε την περίοδο που ο Θεόφιλος έζησε στην Σμύρνη, από την οποία δεν σώζονται έργα του, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως πρώτη καλλιτεχνική του περίοδο εκείνη του Πηλίου.

δ. Τα περισσότερα έργα της περιόδου του Πηλίου είναι τοιχογραφίες, οι οποίες αποτελούν μέρη μίας θεματικής ενότητας. Παρουσιάζουν, επομένως, μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την διερεύνηση της ζωγραφικής σκηνοθεσίας, τόσο της επιφάνειας μεμονωμένων έργων, όσο και του συνόλου έργων ενός δομημένου χώρου. Ο Θεόφιλος δεν ανήκει σε κάποια σχολή, ούτε ανέπτυξε τις απόψεις του για την ζωγραφική σε κάποιο θεωρητικό έργο. Ανήκει κι αυτός στην μεγάλη κατηγορία των ζωγράφων που χάραξαν ανεξάρτητη και μεμονωμένη πορεία. Το ιδιαίτερο εικαστικό του λεξιλόγιο δεν εντάσσεται σε ένα ολιστικό σχήμα, των λαϊκών ή ναϊφ καλλιτεχνών.<sup>25</sup> Ο Θεόφιλος μιλάει μόνο με τις εικόνες του. Κάθε εικόνα του Θεόφιλου είναι σύνθετη, γιατί περιλαμβάνει λόγο και εικόνα συγχρόνως. Γι' αυτό, χρήζει ιδιαίτερης προσοχής, έτσι ώστε να αναγνωσθεί η προσωπική του γραφή και μέσα απ' 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 να αναλύει τα δομικά –εξωτερικά– στοιχεία της μορφής της, αλλά και να επανασυνθέτει αυτήν την μορφή ορίζοντας τα εσωτερικά της στοιχεία, αυτά της εγγενούς της σημασίας.

### *Εικονογραφία–Εικονολογία*

Προς αυτήν την κατεύθυνση, η συγκεκριμένη μελέτη αξιοποιεί την ερμηνευτική εκείνη μέθοδο την οποία ο Erwin Panofsky ονομάζει *εικονογραφία – εικονολογία*, ορμώμενος από τον όρο *εικονολογία*, που εισήγαγε ο Aby Warburg.<sup>26</sup> Ο Panofsky προτείνει τρία επίπεδα ανάλυσης ενός έργου τέχνης, το *προεικονογραφικό*, το *συμβατικό*, και το *εγγενές περιεχόμενο*.<sup>27</sup> Σύμφωνα με την μέθοδο του Panofsky, κατ' αρχάς, περιγράφονται τα έργα ως προς την κάθε μορφολογική τους λεπτομέρεια – τα μοτίβα και τους συνδυασμούς των μοτίβων, την θέση και την οργάνωσή τους στην

<sup>24</sup> Χατζηνικολάου, 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 “εξέλιξή” του».[

<sup>25</sup> Διαμαντοπούλου, 2004: 137-145.

<sup>26</sup> Πανόφσκι, 1991: 23-39 και , 2006: 98.

<sup>27</sup> Ο. π.: 26.

Ο Θεόφιλος  
στο Πήλιο:  
Ζητήματα ζωγραφικής  
σκηνοθεσίας

ζωγραφική επιφάνεια, την χρωματική κλίμακα και τις εικονιστικές σχέσεις που αυτή συνεπάγεται, καθώς επίσης και 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 ακολουθεί 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 απεικόνιση των μορφών στις αφηγηματικές του προθέσεις, συνηγορούν στην *συμβατική* κατά τον Panofsky, σύνδεση των μοτίβων του με συγκεκριμένα θέματα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, θα ήταν αναγνωρίσιμος ο Πατριάρχης Γρηγόριος ο Ε', κι αν ακόμη έλειπε η ενημερωτική επιγραφή, από το σώμα του, που κείται στον 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 σημειομένων των έργων στον χώρο και τον χρόνο ή να διερευνηθεί η εγγενής σημασία τους σε σχέση με τα πολιτισμικά δεδομένα της εποχής τους.<sup>28</sup> Θα πρέπει, δηλαδή, η έρευνα να προχωρήσει από το ορατό στο αόρατο και να διερευνήσει την σχέση της αναπαράστασης με τον χωροχρόνο της ιστορίας. Ειδικά στην ζωγραφική 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 απ' αυτές που επιτρέπει η θέαση και μόνο. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί και οι κίνδυνος που ενεδρεύει στα ποικίλα επίπεδα της σημασίας μίας εικόνας, την ρευστότητα, δηλαδή, του όρου *σημασία*, ειδικά όταν πρόκειται για εικόνες. Γιατί η ερμηνεία των εικόνων δεν μπορεί να είναι μονοσήμαντη. Αντίθετα, οι πολυπα-

<sup>28</sup> Ο. π.: 37.

ραγοντικές διεργασίες ερμηνείας τους σχετίζονται, κυρίως, με το πεδίο της φαντασίας, το οποίο δύσκολα εντοπίζεται και ακόμη πιο δύσκολα περιγράφεται. Είναι φανερό λοιπόν ότι αυτός που αναλύει μια εικόνα<sup>29</sup> προσπαθεί να ανασυντάξει τα επί μέρους στοιχεία της. Για να γεφυρώσει, όμως, το χάσμα ανάμεσα στο ορατό μέρος της εικόνας και τα σημαινόμενά της, βασίζεται τόσο στην γνώση, όσο και στις συμβάσεις και το τυχαίο. Είναι, επομένως, φυσικό, παρασυρόμενος από την ανάγκη να ξεφύγει από την κοινοτυπία της αντιπροσωπευτικής σημασίας των εικονιζόμενων μορφών και αναζητώντας την 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>30</sup>

Γνωρίζοντας, επομένως, τα όρια και τους κινδύνους, ακολουθείται κριτικά η εικονολογική μέθοδος ερμηνευτικής προσέγγισης 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 τους και οι γραπτές ή όποιες άλλες πηγές. Με την συγκεκριμένη μέθοδο επιδιώκεται η άμεση αλλά και ουσιαστική επαφή του αναγνώστη-θεατή με την εικόνα που «αναπαύεται» κατά την διάρκεια της θεώρησης, και όχι το ταχύ-κινηματογραφικό<sup>31</sup> πέρασμα της εικόνας από μπροστά του. Η υποστήριξη αυτή με το κείμενο αφορά κυρίως στις τοιχογραφίες που δημιούργησε στον Βόλο και στα χωριά του Πηλίου, τις οποίες ο φθοροποιός χρόνος<sup>32</sup> μπορεί πιο εύκολα να περάσει στην ανυπαρξία, ιδιαίτερα όταν δεν συντηρούνται σε έναν μουσειακό χώρο με τις κατάλληλες συνθήκες. Ο λόγος θα λειτουργήσει έτσι ώστε να μην διακοπεί η διαρκής τους χρονική παρουσία. Η έρευνα επικεντρώνεται σε τέσσερα κτήρια, δύο σπίτια και δύο μαγαζιά, που αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα της εικαστικής δραστηριότητας του Θεόφιλου στο Πήλιο. Ωστόσο, γίνεται αναφορά και σε άλλα κτήρια, καθώς και σε φορητούς πίνακες. Η μελέτη ολοκληρώνεται με την καταλογογράφηση του συνόλου της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Θεόφιλου στην περιοχή του Πηλίου. Επιχειρείται η ανάλυση των εικόνων του Θεόφιλου και προσεγγίζονται ζητήματα της ζωγραφικής του σκηνοθεσίας. Τα ζητήματα αυτά αφο-

<sup>29</sup> Gombrich., 1985: 1-22.

<sup>30</sup> Panofsky 1991: 32.

<sup>31</sup> 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 συμπαραδήλωση της γλώσσας “αυτοαθρώνεται” μέσα από την καταδήλωση της φωτογραφίας»*.

<sup>32</sup> 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 αἰὲ σώζεσθαι»* (ας μην στερήσουμε από τις τέχνες την δυνατότητα να επιζήσουν για πάντα).



Ο Θεόφιλος  
στο Πήλιο:  
Ζητήματα ζωγραφικής  
σκηνοθεσίας

ρούν κυρίως στον θεατρικό τρόπο με τον οποίο συνθέτει κάθε φορά το σκηνικό των ζωγραφικών του παραστάσεων, έτσι ώστε να αποδίδεται το φυσικό περιβάλλον και να κατανέμονται τα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Αφορούν, επίσης, στην θεατρικότητα των υποκειμένων του, μέσω της ενδυμασίας τους και της εγγραφής τους στον εικαστικό χώρο. Αυτή η ικανότητα του Θεόφιλου να απεικονίζει πραγματικές καταστάσεις ή τους οραματισμούς του με θεατρικό τρόπο<sup>33</sup> ανιχνεύεται και μέσα στα δρώμενα των εικόνων του αλλά και στον χώρο που διακοσμεί με αυτές κατανέμοντάς τις σε μία δικής του επινόησης συνέχεια. Ως θεατές, καλούμαστε να συμμετάσχουμε σε ένα δρώμενο, του οποίου τα *personae dramatis*<sup>34</sup> είναι ο ζωγράφος και το έργο του.

Αυτή η πρόσκληση 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>35</sup>

<sup>33</sup> Κακούρη., 1998:  
16-18.

<sup>34</sup> Φουντουλάκη,  
2005: 17.

<sup>35</sup> Φιλόστρατος: 9.