

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΟΦΙΛΟΥ ΚΑΙ Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΣΤΗ ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30



ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΟΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΑΣΙΛΗΣ
ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ, ΜΑΡΤΙΟΣ 2017

Ευχαριστίες

Πρώτα πρώτα θέλω να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου κ. Βασίλη Νιτσιάκο για την πολύτιμη συνεργασία του, καθώς και τον κ. Χρήστο Δερμεντζόπουλο για τις συμβουλές του. Επίσης όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού για την συνεργασία τους και τα εφόδια που μας έδωσαν μέσα στα πλαίσια των σπουδών μου.

Ακόμα την Ελένη Ζουπανιώτη συνοδοιπόρο όλα αυτά τα χρόνια στο μεταπτυχιακό, τον Γιάννη Παπαθεοδώρου για τις προτροπές του, τη Σοφία Ζησιμοπούλου για την επιμέλεια και τις διορθώσεις της σε καίρια σημεία της εργασίας.

Τέλος στην οικογένεια μου που της οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ και στην οποία αφιερώνω την παρούσα εργασία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	4
Εισαγωγικά σχόλια για τις έννοιες του λαϊκού πολιτισμού και της λαϊκής τέχνης.....	8
1. Ο Έλληνας Henri Rousseau- Η πρώτη φάση ανακάλυψης του Θεόφιλου.....	12
1.1. Το μεταξικό καθεστώς και η επιστροφή στις λαϊκές ρίζες.....	18
2. Η παρουσίαση του Θεόφιλου στα κείμενα της γενιάς του '30.....	24
2.1. Ο Τσαρούχης ως μελετητής του Θεόφιλου.....	24
2.2. Ο Θεόφιλος του Ελύτη.....	35
2.3. Ο Θεόφιλος του Σεφέρη.....	45
2.4. Η συγκρότηση της έννοιας του λαϊκού πολιτισμού και ο αυτοπροσδιορισμός της γενιάς του '30.....	53
3. Ο Θεόφιλος ως αντικείμενο διεκδίκησης και κριτικής	61
3.1. Η πολεμική της <i>Εστίας</i> , οι αντεκδικήσεις του <i>Ριζοσπάστη</i> και λοιπές ενστάσεις.....	61
3.2. Η υπερίσχυση του σχήματος της γενιάς του '30.....	69
3.3. Κριτική στην επιχειρηματολογία της γενιάς του '30.....	71
Συμπεράσματα.....	75
Βιβλιογραφία.....	82

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία, με τίτλο «Η πρόσληψη του ζωγράφου Θεόφιλου και η έννοια του λαϊκού πολιτισμού στη γενιά του '30», πραγματεύεται τις διάφορες εκδοχές πρόσληψης του έργου του Θεόφιλου από μέλη της λεγόμενης «γενιάς του '30», όπως αυτές αποτυπώνονται σε γραπτά των ίδιων.

Ο όρος «γενιά του '30» θα χρησιμοποιηθεί εδώ καταχρηστικά, λαμβάνοντας υπόψη την αμφισβήτησή του από διάφορους μελετητές, οι οποίοι θίγουν την έλλειψη συνοχής εντός των θεωρούμενων ως μελών της γενιάς, επισημαίνοντας την ηλιακή διαφοροποίηση, τις πολιτικές αντιθέσεις και τις διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες που συνυπήρξαν στο ευρύτερο αυτό σχήμα. Σε γενικές γραμμές, ως «γενιά του '30» θεωρήθηκαν συμβατικά οι νέοι που εμφανίζονται στη λογοτεχνία κατά τη δεκαετία '30-'40, οι οποίοι επιχειρούν να δώσουν μια νέα πνοή στα νεοελληνικά γράμματα, ερχόμενοι σε ρήξη με το παρελθόν.¹ Κατά καιρούς, έχουν προταθεί διάφοροι ορισμοί για τη γενιά του '30, οι οποίοι αποδεικνύουν τις αντιφατικές της όψεις. Σχεδόν όλοι οι ορισμοί καταλήγουν πως πρόκειται για συγγραφείς που επιχειρούν να ανανεώσουν τη νεοελληνική πνευματική ζωή, «συνομιλώντας με τη Δύση» και καλλιεργώντας συστηματικά τους όρους μιας πολιτισμικής ανταλλαγής. Ενδεικτικά, αξίζει να αναφερθεί πως στη γενιά τείνει να περιλαμβάνεται ένα πλήθος λογοτεχνών, όπως οι Σεφέρης, Ελύτης, Ρίτσος, Θεοτοκάς, Εμπειρικός, Εγγονόπουλος κ.ά. ενώ, σταδιακά, φαίνεται πως θα συμπεριληφθούν επίσης μουσικοί (Θεοδωράκης, Χατζιδάκις), αλλά και ζωγράφοι (Τσαρούχης, Κόντογλου, Παρθένης, Γκίκας), δείχνοντας ότι η συμβολή της γενιάς ήταν πολιτισμική.² Στην παρούσα εργασία, θα χρησιμοποιηθούν κείμενα των Οδυσσέα Ελύτη, Γιώργου Σεφέρη και Γιάννη Τσαρούχη, τα οποία εστιάζουν στο έργο αλλά και στην προσωπικότητα του Λέσβιου ζωγράφου, Θεόφιλου, και τα οποία θα σχολιαστούν αναλυτικά στα επόμενα κεφάλαια.

Με τον όρο «λαϊκός πολιτισμός» εννοείται ο πολιτισμός που έχει ως κοινή συνισταμένη τον λαό, ο οποίος θεωρείται φορέας ενός συνόλου στοιχείων και

¹ Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του '30: νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 15-17, 28-64. Πρβ. επίσης Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και λογοτεχνικές αξιώσεις στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 60, 197-198. Μ. Vittì, *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1995, σ. 21-23. Φ. Μ. Τσιγκάκου (επιμ.), *Τα πορτραίτα Φαγιούμ και η Γενιά του '30 στην αναζήτηση της ελληνικότητας*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 1998

² Λ. Κουζέλη, «Η γενιά του '30 δεν υπήρξε. Ο νεοελληνιστής Δημήτρης Τζιόβας προσεγγίζει με νηφάλια ματιά τον μύθο μιας λογοτεχνικής γενιάς», εφ. *Το Βήμα*, 15 Μαΐου 2011

παραδόσεων (ήθη, έθιμα, τραγούδια, καλλιτεχνικές δραστηριότητες). Αναλυτικότερα, ο όρος «πολιτισμός» αποτελεί μια πολυδιάστατη έννοια, που χρησιμοποιείται συνήθως για να ορίσει το σύνολο των υλικών και πνευματικών επιτευγμάτων μιας κοινωνίας, τα οποία προσδιορίζουν τις μορφές και τους τρόπους συγκρότησής της. Ο ελληνικός πολιτισμός έχει χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς για να ορίσει εντελώς διαφορετικά πράγματα, όπως τον αρχαίο ελληνικό ή τον βυζαντινό πολιτισμό, ενώ αρκετά ευρεία είναι η χρήση της έννοιας του λαϊκού πολιτισμού, όπως αυτή αναπτύχθηκε κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα, στο πλαίσιο απόδειξης της ομοιογένειας του νεοελληνικού έθνους ανά τις διάφορες ιστορικές φάσεις του.³ Υπό τις συνθήκες αυτές, ο λαϊκός πολιτισμός, αλλά και ο φορέας δημιουργίας του, δηλαδή ο λαός, εργαλειοποιήθηκαν για να χρησιμεύσουν στο πλαίσιο αυτής της συγκεκριμένης στοχοθεσίας. Έχοντας, δηλαδή, ως προτεραιότητα την ανάδειξη μιας εθνικής συνέχειας, οι έννοιες του «λαού» και του «λαϊκού πολιτισμού» δεν αντιμετωπίστηκαν κριτικά αλλά εξιδανικεύτηκαν, ως μορφές αναλλοίωτες στον χρόνο και στις αλλότριες επιδράσεις. Στο πλαίσιο αυτό, εντάσσεται και η έννοια της παράδοσης, περιεχόμενο της οποίας αποτελούν τα προϊόντα του πολιτισμού και η οποία γνώρισε μεγάλη ιδεολογική φόρτιση, καθώς αποτέλεσε τον αποδεικτικό άξονα, πάνω στον οποίο στηρίχθηκε η επιβίωση του παρελθόντος στο παρόν.⁴

Έχοντας ως βασικό στόχο την εξέταση της πρόσληψης του Θεόφιλου από τη γενιά του '30 αλλά και τη γενικότερη εξέταση της έννοιας του λαϊκού πολιτισμού στα κείμενα των μελών της, η εργασία αντλεί στοιχεία από τη θεωρία και την ιστορική εξέλιξη της ελληνικής λαογραφίας, όπως αυτή διαμορφώνεται στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Αυτό κρίνεται αναγκαίο γιατί αφενός η λαογραφία διερεύνησε τις πολλαπλές εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού και γιατί αφετέρου υπήρξε το επιστημονικό πεδίο που έθεσε τις βάσεις για την προβολή μιας συγκεκριμένης εικόνας του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, δηλαδή, ως ενός έθνους με αδιάκοπη πολιτισμική συνέχεια ανά τους αιώνες. Στο σημείο αυτό, εντοπίζεται και το πεδίο σύγκλισης με τα μέλη της γενιάς του '30, που επιδίωξαν επίσης να προβάλουν μια

³ «Ο όρος *πολιτισμός* νοείται συνήθως ως ένα εποικοδόμημα που αντανακλά τις κοινωνικές και οικονομικές δομές και πολύ συχνά περιορίζεται στα μεγάλα επιτεύγματα μιας κοινωνίας, στα αποτελέσματα δηλαδή και όχι στους μηχανισμούς και τις διαδικασίες παραγωγής, βίωσης και αναπαραγωγής φαινομένων που συνδέονται με τη βιωμένη συλλογική εμπειρία των υποκειμένων [...]». Βλ. αναλυτικά Β. Νιτσιάκος, «Ευρωπαϊκή Ενοποίηση και λαϊκός πολιτισμός» στο Β. Νιτσιάκος, *Λαογραφικά Ετερόκλητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1997, σ. 36-37 (1^η δημοσίευση: Β. Νιτσιάκος, «Ευρωπαϊκή Ενοποίηση και λαϊκός πολιτισμός», περ. *Δωδώνη*, τ. ΚΓ, τχ. 1, 1994)

⁴ *Ο. π.*, σ. 38-39. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, «Η λαϊκή παράδοση: σύμβολο και πραγματικότητα» στο Δ.Γ. Τσαούσης (επιμ.), *Ελληνισμός και Ελληνικότητα, Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1983, σ. 249

αντίστοιχη εικόνα αδιάσπαστης σύνδεσης παρόντος-παρελθόντος και να τη συνδέσουν με την οικοδόμηση μιας συναφούς νεοελληνικής ταυτότητας. Στο εγχείρημά τους αυτό, αξιοποίησαν συχνά λαογραφικές εκδοχές του λαού και της παράδοσης, ακολουθώντας, σε διάφορες διαβαθμίσεις, την παραδοχή πως ο λαός και τα πολιτισμικά προϊόντα που παράγει παραμένουν αναλλοίωτα ανά τους αιώνες, χωρίς να απειλούνται από την επικοινωνία τους με στοιχεία ξένων πολιτισμών. Το γεγονός αυτό τους εξυπηρετούσε στη δική τους νομιμοποίηση, εφόσον τους επέτρεπε να χρησιμοποιήσουν τις μοντερνιστικές τους επιρροές, εντάσσοντάς τες σε ένα πλαίσιο νεοελληνικών συμφραζομένων. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί και ο Θεόφιλος που, όπως θα αναλυθεί εξελικτικά, θα αποτελέσει την επιβεβαίωση των ισχυρισμών της γενιάς του '30 για μια παράδοση που, παρά την αλληλεπίδρασή της με ξένες πολιτισμικές επιρροές, διατηρείται κατά βάση αμετάβλητη.

Ως προς το χρονολογικό άνυσμα, η εργασία θα παρακολουθήσει την παρουσίαση του Θεόφιλου από το 1935 έως τη δεκαετία '70-'80. Ως προς τη διάρθρωση της εργασίας, το πρώτο κεφάλαιο εκκινεί από το 1935, όταν ο τεχνοκριτικός Στρατής Ελευθεριάδης (Teriade) θα παρουσιάσει για πρώτη φορά τον Θεόφιλο στο ευρύ κοινό. Την περίοδο αυτή γράφονται και οι πρώτες σημαντικές κριτικές από κριτικούς εκτός Ελλάδας, όπως ο Maurice Raynal και ο Le Corbusier. Πρόκειται για μια περίοδο που συμπίπτει με τη μεταξική δικτατορία και τη συζήτηση περί ελληνικότητας, η οποία εγείρει ζητήματα οριοθέτησης της νεοελληνικής ταυτότητας και στην οποία η γενιά του '30 θα εμπλακεί ενεργά μέσα από το ποιητικό αλλά και δοκιμιακό της έργο. Στο πρώτο κεφάλαιο, επομένως, επιχειρείται μια ανασκόπηση του φαινομένου «Θεόφιλος» στο πρώτο στάδιο της ανακάλυψής του και εξετάζεται η ρητορική παρουσίαση του Θεόφιλου στο μεσοπολεμικό κοινό. Στο τέλος του κεφαλαίου, πραγματοποιείται αναφορά στις ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες του ελληνικού μεσοπολέμου και στις ιδεολογικές καταβολές της συζήτησης γύρω από τον Θεόφιλο. Η αναφορά αυτή καθίσταται αναγκαία με σκοπό να διερευνηθούν οι πολιτικές και πνευματικές εξελίξεις που οδηγούν στην εκτίμηση του έργου του αλλά και οι συγκεκριμένοι όροι ανάδειξής του. Υπό το σκεπτικό αυτό, εξετάζεται η επιστροφή στις λαϊκές πηγές υπό την κυριαρχία του μεταξικού καθεστώτος, η εμπλοκή των διανοουμένων σε μια συζήτηση περί ελληνικότητας της τέχνης και η μεθόδευση από πλευράς τους συγκεκριμένων τεχνικών για την εκπλήρωση αυτού του αιτήματος. Το υποκεφάλαιο αυτό καθίσταται συνδετικός κρίκος με τα κείμενα των Σεφέρη, Τσαρούχη και Ελύτη, τα οποία εξετάζονται αμέσως μετά.

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει την ανάλυση των κειμένων Σεφέρη, Ελύτη, Τσαρούχη. Η παρουσίαση ανά συγγραφέα κρίθηκε η πλέον κατάλληλη για την παρουσίαση του επιχειρήματός του, μέσα από διάσπαρτες πολλές φορές δημοσιεύσεις, που αναφέρονται μεμονωμένα ανά χρονική σειρά και στη συνέχεια συσχετίζονται μεταξύ τους. Πραγματοποιείται, έτσι, μία εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των κειμένων Ελύτη, Σεφέρη, Τσαρούχη που αφενός αφορούν το έργο του Θεόφιλου και αφετέρου πραγματεύονται ζητήματα που εμπίπτουν στο φάσμα εξέτασής του. Κατόπιν, τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την προσέγγιση του καθενός ανακεφαλαιώνονται και επιχειρείται μια σκιαγράφιση της έννοιας του «λαού» και του «λαϊκού πολιτισμού», όπως προκύπτει τόσο από την προσέγγιση του ίδιου του Θεόφιλου όσο και από συναφείς αναφορές.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, επιχειρείται μια ανασύσταση του διαλόγου που προκύπτει ανάμεσα στη γενιά του '30 και άλλες ερμηνευτικές ομάδες, αναφορικά με το έργο του Θεόφιλου. Αρχικά, σκιαγραφείται η συζήτηση που πυροδοτείται από την έκθεση του έργου του Θεόφιλου στο Βρετανικό Ινστιτούτο το 1947. Στο πλαίσιο των μεταπολεμικών δεδομένων και των πολιτικών διχοτομήσεων που επικρατούν στη νεοελληνική κοινωνία, ο Θεόφιλος μετατρέπεται πλέον σε αντικείμενο διεκδίκησης ανάμεσα στη γενιά του '30 και σε μέλη της Αριστεράς. Στην ουσία, το πραγματικό αντικείμενο διεκδίκησης είναι η ίδια η έννοια της λαϊκής παράδοσης και η εκπροσώπησή της, ενώ, μέσα από την αντιπαράθεση, εκδηλώνονται οι διάφορες προσεγγίσεις του λαϊκού. Την ίδια περίοδο, εκδηλώνονται και αρκετές ενστάσεις για το σχήμα της γενιάς του '30, οι οποίες αυξάνονται όσο προχωρά κανείς προς τη σύγχρονη βιβλιογραφία. Η εργασία θα αναφερθεί αναλυτικά στην κριτική της επιχειρηματολογίας της γενιάς του '30, πραγματοποιώντας μια σύντομη μνεία στην πρόωξη του Θεόφιλου στο εξωτερικό κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και στην Έκθεση των έργων του στο Παρίσι το 1961.

Όπως θα καταστεί εξελικτικά εμφανές, το έργο του Θεόφιλου και η κατασκευή της εικόνας του θα αποτελέσουν την αφορμή για μια γενικότερη συζήτηση γύρω από την έννοια του «λαϊκού» και της «παράδοσης», έννοιας που αποτελεί βασική δεσπόζουσα στα κείμενα της γενιάς του '30 και η οποία συνδέεται με ένα πλήθος άλλων προσωπικοτήτων, καλλιτεχνικών μορφών και ειδών λόγου (Μακρυγιάννης, Ελ Γκρέκο, Καραγκιόζης, δημοτικό τραγούδι κτλ.). Διαβάζοντας το φαινόμενο «Θεόφιλος» μέσα στο εν λόγω συγκείμενο, θα επιχειρήσουμε να δούμε πώς τα μέλη της γενιάς του '30 κατασκευάζουν την εικόνα του «λαού», ως γνήσιου φορέα

λαϊκότητας και εν τέλει πώς κατασκευάζουν τη δική τους εικόνα ως συνεχιστών και ανανεωτών της παράδοσης. Η εργασία επιχειρεί να ανασυνθέσει τους όρους κατασκευής του συγκεκριμένου πολιτισμικού αφηγήματος, όπως αυτό οικοδομείται γύρω από την προσωπικότητα και το έργο του Θεόφιλου, εντάσσοντας την κάθε συζήτηση στο πλαίσιο των εκάστοτε συμφραζομένων της.

Εισαγωγικά σχόλια για τις έννοιες του λαϊκού πολιτισμού και της λαϊκής τέχνης

Πριν το πρώτο κεφάλαιο και εν είδει συμπληρωματικής εισαγωγής, κρίνεται αναγκαία μια περαιτέρω διασάφηση των όρων του «λαϊκού πολιτισμού» και της «λαϊκής τέχνης». Ο όρος «λαϊκός» απαιτεί περισσότερες διευκρινίσεις εφόσον συχνά χρησιμοποιείται για να δηλώσει εντελώς αντιφατικά και ετερόκλητα πράγματα.⁵ Η λαογραφία, ως επιστήμη της μελέτης του λαϊκού πολιτισμού, πρωτοεμφανίστηκε το 1846 στην Αγγλία με το Folklore του William John Thoms και το 1858 στη Γερμανία με το Volkskunde του Wilhelm – Heinrich Riehl. Και στις δύο περιπτώσεις, αυτό που οριζόταν ως αντικείμενο μελέτης αφορούσε τον λαό που διέμενε στην ύπαιθρο.⁶ Το ίδιο ίσχυσε και στην Ελλάδα όπου «η επιστήμη της λαογραφίας θεμελιώθηκε πάνω στη διάκριση δύο επιπέδων πολιτισμού μέσα στον ίδιο λαό, πράγμα που περιόρισε τη σημασία του όρου *λαός* μόνο στο κατώτερο στρώμα και ειδικά στο αγροτικό στοιχείο του πληθυσμού, σε αντίθεση προς το αστικό».⁷ Αντίθετα, σήμερα, η λαογραφία έχει στρέψει το ενδιαφέρον της και σε άλλες συλλογικότητες, με αποτέλεσμα την ύπαρξη της αστικής λαογραφίας ή της εργατικής λαογραφίας.⁸

Η έννοια του λαογραφικού λαού θα εξεταστεί εκτενώς και στα επόμενα κεφάλαια. Στο στάδιο αυτό, θα πρέπει να ειπωθεί πως αποτελεί μια ιδεολογικά φορτισμένη έννοια. Στα πρώτα χρόνια της ελληνικής λαογραφίας, ο λαός προσδιορίστηκε κυρίως μέσα από το πρίσμα της εθνικής ιδεολογίας. Ακριβώς επειδή

⁵ Όπως σημειώνει η Ε. Ντάτση, «ο λαός, ως φορέας ενός άλλου πολιτισμού, του λαϊκού, διακεκριμένου από τον ανώτερο πολιτισμό, αυτόν που καλλιέργησαν για αιώνες τα κοινωνικά στρώματα που είχαν την ευχέρεια να διαχειρίζονται την πολιτική και θρησκευτική εξουσία, τα γράμματα και τις τέχνες, είναι μια πολυσήμαντη και ως ένα σημείο αντιφατική και ετερόκλητη έννοια». Ε. Ντάτση, «Ο λαός της λαογραφίας, το ιδεολογικό περιεχόμενο», περ. *Ο Πολίτης*, τ. 108, Οκτώβριος 1990, σ. 50

⁶ Μ. Γ. Μερακλής, «Λαός και λαϊκός πολιτισμός» στο Μ. Γ. Μερακλής, *Λαογραφικά ζητήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης και Διάττων, 2004, σ. 26 (1^η δημοσίευση στο περ. *Νέα Δομή*, τχ. 1, 1976, σ. 69-70)

⁷ Α. Κυριακίδου- Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα I*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, 1989, σ. 26

⁸ Μ. Γ. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία, Κοινωνική συγκρότηση, Ήθη και έθιμα, Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 2007², σ. 13-14. Ενδεικτικές για την αστική λαογραφία είναι οι μελέτες του Δ. Λουκάτου. Βλ. Δ. Λουκάτος, *Σύγχρονα λαογραφικά*, Αθήνα, Φιλippoπότης, 2003²

η Ελλάδα εκβιομηχανίστηκε πιο αργά σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες, ο λαός της υπαίθρου δέχτηκε ελάχιστες μεταβολές ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Έτσι, παρουσιάστηκε να έχει τις περισσότερες συγγένειες με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν και χρησιμοποιήθηκε ως στήριγμα για τη θεμελίωση των επιχειρημάτων περί συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιότητα μέχρι την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους.⁹

Στο πλαίσιο αυτό, οι εκδηλώσεις της ζωής του αγροτικού λαού τράβηξαν το ενδιαφέρον των μελετητών. Τι προσδιορίζεται όμως ως λαϊκό; Ο Δαμιανάκος θεωρεί πως για να οριστεί κάτι ως «λαϊκό», πρέπει να σχετίζεται με τις εξής προσδιοριστικές αρχές: με τον αυτοσχεδιασμό, με τη διαπροσωπική οργάνωση των κοινωνικών σχέσεων στα πλαίσια μιας τοπικής κοινωνίας, με την κατηγορία του συλλογικού και ανώνυμου μηχανισμού παραγωγής, διάδοσης και διάρκειας στη λαϊκή μνήμη και τέλος με την κοινωνική *λειτουργικότητα* και την εδραίωση μιας πολιτισμικής ταυτότητας.¹⁰ Στο πλαίσιο αυτό, ο όρος «λαϊκός» μπορεί να χρησιμοποιηθεί για ένα πλήθος φαινομένων που περιλαμβάνουν από τα απλά ήθη και έθιμα ως τον τρόπο οικοδόμησης σπιτιών, τα τραγούδια, τη θρησκευτική συμπεριφορά κ.ά.

Συνεπώς, οι λαογράφοι στράφηκαν κατεξοχήν στη μελέτη διάφορων τέτοιων φαινομένων, ώστε να ανιχνεύσουν συγγένειες με το παρελθόν. Σύμφωνα με τον ορισμό του Πολίτη, η λαογραφική επιστήμη είχε ως αντικείμενο έρευνας τα «μνημεία του λόγου» (αινίγματα, παροιμίες, παραμύθια, τραγούδια) και τις «κατά παράδοσιν πράξεις ή ενεργείες», υποκατηγορία των οποίων αποτελεί η λαϊκή τέχνη.¹¹ Τα παραπάνω θεωρήθηκαν αξιόλογες εθνικές παρακαταθήκες και εστίες επιβίωσης παλιότερων φαινομένων που εκτείνονταν ως την ελληνική αρχαιότητα.¹² Στην προσπάθεια διατύπωσης ενός ορισμού της λαϊκής τέχνης, που θα αποτελέσει αντικείμενο συζήτησης στα προσεχή κεφάλαια, θα πρέπει κανείς να συμπεριλάβει ένα πλήθος εκφραστικών μορφών που προσεγγίζουν τόσο τις επονομαζόμενες ως «καλές τέχνες» (όπως η ζωγραφική) αλλά και τις διαδικασίες παραγωγής πρακτικών αντικειμένων, όπως είναι τα έπιπλα ή τα κεντήματα. Στην ουσία, «η λαϊκή τέχνη είναι μια διαδικασία που ξεκινάει από την ικανοποίηση πρακτικών αναγκών, ενώ ήδη

⁹ Ο. π., σ. 47

¹⁰ Σ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987, σ. 21-39

¹¹ M. Herzfeld, *Πάλι δικά μας, Λαογραφία, Ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, (Μ. Σαρηγιάννης μτφρ.), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002, σ. 198-203, 247-251

¹² Α. Κυριακίδου- Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας, Κριτική ανάλυση*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997⁴, σ. 148

εμπεριέχει και την τάση, την εντελέχεια για την εκδήλωση μιας *καλλιτεχνικής βούλησης*, για την εκδήλωση μιας *επιθυμίας της διακόσμησης, του περιττού*».¹³

Στην ευρύτερη συζήτηση περί εθνικού προσδιορισμού, η λαϊκή τέχνη θα επαινεθεί για τη διασφάλιση μορφών και παραδοσιακών στοιχείων που αποτελούν εχέγγυα πιστότητας και συνέχειας παραδόσεων ανά τους αιώνες. Φυσικά, στο πλαίσιο αυτό θα συμπεριληφθούν μόνο όσα στοιχεία μπορούν να επιβεβαιώσουν αυτή τη συνέχεια, ενώ κάποια άλλα θα αποσιωπηθούν εντελώς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποσιώπησης αποτελεί η συγκάλυψη παραδοχής ομοιοτήτων με τη λαϊκή τέχνη άλλων χωρών, η έντονη επίδραση δυτικών στοιχείων και η επικοινωνία με τους τρόπους έκφρασης των αστικών κέντρων. Τα στοιχεία αυτά δεν επικυρώνουν την ιδιαιτερότητα της εθνικής λαϊκής τέχνης και άρα δεν μπορούν να αξιοποιηθούν στα επιχειρήματα περί εθνικής ομοιογένειας και συνέχειας.¹⁴

Μέχρι τον μεταπόλεμο, η επιστήμη της ελληνικής λαογραφίας είναι σαφώς αφιερωμένη στην υπηρεσία του εθνικού προσδιορισμού. Οι πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις της μεταπολεμικής περιόδου (Δόγμα Τρούμαν, Σχέδιο Μάρσαλ, εσωτερική μετανάστευση, ραγδαία ανοικοδόμηση) θα επηρεάσουν τις λαογραφικές σπουδές εφόσον σημειώνεται ένας άμεσος μετασχηματισμός της ελληνικής κοινωνίας που αφορά την έντονη αστικοποίηση και τη συρρίκνωση του αγροτικού κόσμου.¹⁵ Σε συνδυασμό με τις μεταβολές αυτές, η επιστήμη της λαογραφίας θα διασταυρωθεί με τον μαρξισμό και την κοινωνική ανθρωπολογία και θα μετατοπιστεί από τις εθνικές στις κοινωνικές διαστάσεις των φαινομένων. Στην ίδια κατεύθυνση, εγκαταλείπεται ο γραμμικός χρόνος της εθνικής συνέχειας και υιοθετείται ένας περισσότερο συγχρονικός προσανατολισμός. Στη νέα αυτή στροφή της λαογραφικής επιστήμης, ο

¹³ Μ. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία...*, ό. π., σ. 287. Βλ. επίσης Δ. Στάμελος, *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη, Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 16^ο αιώνα ως την εποχή μας*, Αθήνα, Αλκαίος, 1975, σ. 7-14.

¹⁴ Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, «Η κοσμική τέχνη στην ηπειρωτική Ελλάδα κατά την Τουρκοκρατία. Θέματα ορολογίας και μεθόδου», στο *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, Πρακτικά Α' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Ρέθυμνο 6,7 και 8 Οκτωβρίου 2000*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σ. 28-29. Ν. Χατζηνικολάου, *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, Αθήνα, Όχημα, 1982, σ. 47. Όπως σημειώνει η Κ. Κορρέ-Ζωγράφου, η έννοια της *λαϊκής τέχνης* χρησιμοποιείται «με σημασία πολυστρωματική με αναφορές σε έργα απλοϊκά, στην ουσία ωστόσο περιλαμβάνει και αντικείμενα που αποτελούν έργα υψηλής τέχνης, που φανερώνουν επαφές με άλλους τόπους και ύπαρξη σταθερών δικτύων επικοινωνίας που προμήθευσαν είδη διατροφής και όχι μόνο- από μπαχαρικά μέχρι καφέ και καπνό- αλλά και αντικείμενα, από καθρέφτες και λάμπες από φαγεντιανή μέχρι και είδη ένδυσης». Κ. Κορρέ-Ζωγράφου, «Η έρευνα της λαϊκής τέχνης στον 20^ο αιώνα» στο Μ. Α. Αλεξιάδης, Γ. Χ. Κούζας (επιμ.), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου: 1909-2009, 100 χρόνια Ελληνικής Λαογραφίας (Πανεπιστήμιο Αθηνών, 11-13 Μαρτίου 2009), Πρακτικά Ημερίδας: Η έρευνα των λαϊκών διηγήσεων στον ελληνικό και τον διεθνή χώρο*, περ. *Λαογραφία*, τ. 42, 2013, σ. 501

¹⁵ Βλ. αναλυτικά Β. Νιτσιάκος, «Λαογραφία και κοινωνική ανθρωπολογία» στο Β. Νιτσιάκος, *Λαογραφικά Ετερόκλητα*, ό. π., σ. 20 (1^η δημοσίευση: Β. Νιτσιάκος, «Λαογραφία και κοινωνική ανθρωπολογία», περ. *Δωδώνη*, τ. ΚΑ, τχ. 1, 1992).

λαϊκός πολιτισμός αντιμετωπίζεται πλέον ως προϊόν της ιστορίας και όχι ως μια υπερβατική κατηγορία συνυφασμένη με την έννοια της λαϊκής ψυχής.¹⁶ Αποτέλεσμα αυτής της νέας ματιάς είναι και ο αναστοχασμός γύρω από τον ίδιο τον όρο του «λαϊκού». Η εργασία λαμβάνει υπόψη της την ιδεολογική κατάχρηση του όρου και την πρόταση αντικατάστασής του με τον όρο «παραδοσιακός». Ωστόσο, εξαιτίας του χαρακτήρα της παρούσας έρευνας, η οποία εξετάζει ακριβώς τα διάφορα είδη κατασκευής της παράδοσης, αλλά και εξαιτίας της ευρείας χρήσης του επιθέτου «λαϊκός» στα υπό εξέταση κείμενα, δηλώνεται προγραμματικά πως οι δύο όροι θα συνυπάρξουν αναγκαστικά κατά την πορεία της εργασίας.¹⁷

Οι παραπάνω εισαγωγικές παρατηρήσεις κρίθηκαν αναγκαίες για την παρακολούθηση της συζήτησης γύρω από το έργο του Θεόφιλου. Η προβολή του ζωγράφου στο ευρύ κοινό διασταυρώνεται σε αρκετά σημεία με τις εξελίξεις στους κόλπους της ελληνικής λαογραφίας. Η ανακάλυψή του στον Μεσοπόλεμο θα λάβει σημαντικές διαστάσεις χάρη στη συγχρονική στροφή προς τη λαϊκή τέχνη, στην οποία εν πολλοίς συμβάλλει και η εδραίωση του μεταξικού καθεστώτος. Η διεκδίκησή του κατά τη μεταπολεμική περίοδο συνδέεται άμεσα με τις ιστορικές συγκυρίες του ελληνικού εμφυλίου και την ιδεολογική χρήση της λαϊκής παράδοσης στο πλαίσιο των μεταπολεμικών συμφραζομένων. Η αποδόμηση του φαινομένου «Θεόφιλος» αρχίζει από τη Μεταπολίτευση και μετά, όταν πλέον οι όροι «λαός» και «λαϊκός» επανεξετάζονται και αντιμετωπίζονται ως ιστορικά και όχι υπερβατικά φαινόμενα.

¹⁶ Β. Νιτσιάκος, «Λαογραφία και Κοινωνική Ανθρωπολογία», ό. π., σ. 20. Πρβλ. Β. Νιτσιάκος, *Προσανατολισμοί, Μια κριτική εισαγωγή στη Λαογραφία*, Αθήνα, Κριτική, 2014², σ. 144-145

¹⁷ Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα Ι*, ό. π., σ. 43

1. Ο Έλληνας Henri Rousseau- Η πρώτη φάση ανακάλυψης του Θεόφιλου

Προτού εξεταστεί η αρχική φάση ανακάλυψης του ζωγράφου Θεόφιλου, κρίνεται σκόπιμο να δοθούν περιληπτικά κάποια βιογραφικά στοιχεία που θα βοηθήσουν στην κατανόηση της περαιτέρω συζήτησης, αναφορικά με τον ίδιο αλλά και το έργο του. Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ γεννήθηκε το 1873 στη Βαρειά Μυτιλήνης και πέθανε το 1934 στη γενέτειρά του. Κατά τη διάρκεια της ζωής του, διέμεινε επίσης στη Σμύρνη και κατόπιν στο Πήλιο όπου ζωγράφιζε σε σπίτια και μαγαζιά της εποχής, κάνοντας κάποιες από τις γνωστότερες τοιχογραφίες του. Επέστρεψε ξανά στη Λέσβο το 1927, όπου και παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του. Από το σύνολο των μαρτυριών και των βιογράφων του, προκύπτει πως έζησε μια φτωχική ζωή, απασχολούμενος σε ευκαιριακές εργασίες. Στη ζωγραφική του κυριαρχούν ηρωικές μορφές από την Αρχαιότητα ως την επανάσταση του '21, οι οποίες συνυπάρχουν με καθημερινούς ανθρώπους και παραστάσεις του ελληνικού τοπίου.

Η αναγνώριση του Θεόφιλου έγινε μετά θάνατον αφού, όσο ζούσε, η ιδιόρρυθμη εμφάνισή του και ο τρόπος ζωής του προκαλούσαν μάλλον αρνητικές εντυπώσεις. Η συνήθειά του να φορά την παραδοσιακή στολή της φουστανέλας τον καθιστούσε συχνά αντικείμενο χλεύης και αρκετές φορές βίωσε την περιφρόνηση και την κοροϊδία των συμπατριωτών του, στην αντίληψη των οποίων φαινόταν μάλλον τρελός. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των βιογράφων του, δεν ήταν λίγες οι φορές που έπεσε θύμα εκμετάλλευσης ενώ βιοποριζόταν με μεγάλη δυσκολία.¹⁸

Η ανακάλυψη του Θεόφιλου αποτελεί ένα πρώτο ζήτημα στην εξελικτική αυτή πορεία. Παρότι, ο τεχνοκριτικός Στρατής Ελευθεριάδης ή αλλιώς Teriade είναι αυτός που ανέδειξε τον λαϊκό ζωγράφο, η ανακάλυψή του πρέπει μάλλον να αποδοθεί στον Δ. Γουναρόπουλο. Οι περισσότερες πηγές συναινούν πως ο Γουναρόπουλος είναι ο πρώτος που ανακαλύπτει τον Θεόφιλο το 1925 και τον παρουσιάζει αρχικά στον Κ. Ουράνη και στον Μ. Τόμπρο. Κατόπιν, και αφού παρέμβει ο φωτογράφος Κ. Ζημέρης, ο Γουναρόπουλος θα δείξει το έργο του Θεόφιλου στον Teriade.¹⁹

Στην παρουσίαση του Θεόφιλου από τον Teriade διακρίνεται αφενός η προσπάθεια σύνδεσης του έργου του με τη λαϊκή παράδοση και αφετέρου με τις ευρωπαϊκές αναζητήσεις της εποχής. Αναφορικά με το πρώτο σκέλος, τονίζεται πως ο

¹⁸ Κ. Μακρής, Δ. Ευαγγελίδης (πρόλογος), *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*, Βόλος, χ. ό, 1939, σ. 23

¹⁹ Α. Χατζηγιαννάκη, *Θεόφιλος*, Αθήνα, Σύγχρονη Εικαστική Βιβλιοθήκη, Κ. Αδάμ, 2007, σ. 107. Βλ. χαρακτηριστικά το άρθρο του Σ. Μελά, ο οποίος επισημαίνει, έπειτα από παρότρυνση του Μ. Τόμπρου, ότι ο Γουναρόπουλος είναι αυτός που πρώτος ανακάλυψε τον Θεόφιλο. Σ. Μελάς, «Ποιοι ήσαν τον Θεόφιλο», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Σεπτεμβρίου 1935

Θεόφιλος είναι ένας λαϊκός τεχνίτης. Ο Teriade, μάλιστα, επιχειρεί αρχικά να δώσει κι έναν ορισμό της λαϊκής τέχνης, η οποία διακρίνεται για τον πηγαίο χαρακτήρα της, αφού «βγαίνει μέσα από τη λαϊκή συνείδηση, οδηγημένη από τη λαϊκή παράδοση».

«Ο Θεόφιλος είχε πάντα μέσα του τη συγκίνηση του δημοτικού τραγουδιού και μπροστά στα μάτια του τα βυζαντινά εικονίσματα και τη λαϊκή αρχιτεκτονική, που είναι τόσο μεγάλη και τόσο σύμφωνη με τις υπέροχες διαστάσεις του ελληνικού τοπίου. Δε ζητούσε παρά να προσφέρει στους συγχρόνους του τις χρωματικές χαρές, τα ελληνικά φώτα που είχε ο ίδιος θησαυρίσει ασυνείδητα στην ψυχή του και κατόρθωσε χρωματικά αριστουργήματα που πλησιάζουν την επιστημονική προσπάθεια ενός Henri Matisse».²⁰

Όπως προκύπτει και από το παράθεμα, ο Teriade επιστρατεύει ένα πλήθος στοιχείων που, κατά τη γνώμη του, αναδεικνύουν τον λαϊκό χαρακτήρα της δημιουργίας του Θεόφιλου. Στους συσχετισμούς που πραγματοποιεί, τονίζεται ο οργανικός δεσμός του Θεόφιλου με τη λαϊκή συλλογικότητα στην οποία ανήκε και η οποία του έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργήσει. Όπως, εξάλλου, ο ίδιος ο Teriade σημειώνει, η λαϊκή τέχνη δε διδάσκεται σε σχολεία αλλά περνά από καρδιά σε καρδιά και αποδεικνύει το μέγεθος του ελληνικού λαού.²¹ Η άποψη πως η λαϊκή τέχνη οδηγεί στη γνωριμία της ελληνικής εθνικής ψυχής μπορεί να συνδεθεί με τους μελετητές της εποχής, οι οποίοι θεωρούσαν πως τα σχήματα και οι μορφές της λαϊκής τέχνης οδηγούν σε ευρύτερα συμπεράσματα για την ιδιοσυγκρασία του λαού.²² Άσχετα από το αν ο Teriade συμμεριζόταν ή όχι αυτές τις απόψεις, το ελληνικό κοινό μπορούσε να λειτουργήσει δεκτικά τόσο ως προς έναν τέτοιο ισχυρισμό όσο και ως προς τη θετική εκτίμηση της λαϊκής τέχνης, η οποία προβαλλόταν συστηματικά μέσα από γιορτές (Εκθέσεις Δελφών στις Γιορτές του Σικελιανού, 1927 και 1930) και ίδρυση εταιρειών που στόχευαν στην ενίσχυση της λαϊκής προσπάθειας (Εταιρεία Φιλοτέχνων, Ελληνικές Τέχνες, Εργαστήριο Χειροτεχνίας, που ιδρύονται αντίστοιχα τα έτη 1930, 1931, 1931).²³

²⁰ Σ. Ελευθεριάδης, «Ένας άγνωστος μεγάλος Έλληνας λαϊκός ζωγράφος, ο Θεόφιλος Χατζη-Μιχαήλ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 20 Σεπτεμβρίου 1935

²¹ Ο. π.

²² «Τα δημιουργήματα λοιπόν της λαϊκής τέχνης είναι φυσικό να μας οδηγούν στη γνώση της ψυχής του λαού και να μας βοηθούνε για να νιώσομε συνειδητά το χαρακτήρα της φυλής και την ιδιορρυθμία του πολιτισμού της». Α. Χατζημιχάλη, «Η λαϊκή τέχνη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 117, 1 Νοεμβρίου 1931, σ. 1154

²³ Δ. Σ. Λουκάτος, «Η Λαογραφική έρευνα τα πρώτα πενήντα χρόνια του αιώνα μας», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 563, Χριστούγεννα 1950, σ. 292

Ωστόσο, το καινοτόμο στην περίπτωση του Θεόφιλου είναι ότι καταφέρνει ταυτόχρονα να συγχρονιστεί και με τα ευρωπαϊκά εικαστικά ρεύματα του καιρού του, χωρίς ο ίδιος να το συνειδητοποιεί. Η αφέλειά του, ο τρόπος που αποδίδει ό,τι βλέπει γύρω του, αδιαφορώντας για την κλίμακα και την προοπτική, τον φέρνουν πολύ κοντά στους primitive ζωγράφους. Ο Teriade θα τον συγκρίνει με την καλλιτεχνική αυτή κίνηση και κυρίως με τον Henri Rousseau. Παρότι μάλιστα πραγματοποιεί αναφορές και στη ζωγραφική του Matisse και του Utrillo, η σύγκριση με τον Rousseau είναι αυτή που τελικά θα επικρατήσει και σε άλλα κείμενα της εποχής.²⁴

«Η βυζαντινή παράδοση της τοιχογραφίας ξαναγεννιέται φυσικά μέσα στο έργο του. Η απλότητα, η γνώσις της επιφάνειας ενός τοίχου, η αίσθησις ενός χρώματος- επάνω σ' έναν ασβεστωμένο ελληνικό τοίχο, η θαυματουργός ευαισθησία γενικά στο χρώμα, τα στολίδια μιας δροσερής πηγαίας φαντασίας, τέλος, η αφέλεια, αυτή η δημιουργική αφέλεια, που κάνει την πρωτόγονη τέχνη ίση με την πιο εξελιγμένη και ίσως και καλλίτερη- όλα αυτά μαζί συνθέτουν τη φυσιογνωμία του Θεόφιλου που τ' αφογάλανα μάτια του καθρεφτίζουν θησαυρούς από χρώματα ευγενικά και δυσκολοδυσεύρετα, και τον φέρνουν στο επίπεδο όλων των *primitive* κι όλων των πιο νεωτεριστών σημερινών ζωγράφων που την εφευρετική τόλμη των την κατείχε σε σημείο που μας εκπλήττει».²⁵

Τι δηλώνει όμως ο όρος *primitive* και ποια η σχέση του με τον όρο *naïve* που επίσης έχει αποδοθεί στον Θεόφιλο; Όπως προκύπτει από τις μεσοπολεμικές και μεταπολεμικές κριτικές για το έργο του Θεόφιλου, οι όροι *naïve* και *primitive* διασταυρώνονται συνεχώς για να εκφράσουν ακριβώς το ίδιο πράγμα: την απόρριψη των συμβάσεων και την αφελή απόδοση της εξωτερικής πραγματικότητας. Ωστόσο, δεν πρόκειται για ταυτόσημους όρους. Ο όρος *primitive*, αν και τείνει να θεωρείται συνώνυμος του *naïve*, χρησιμοποιείται κυρίως για να δηλώσει τις μορφές τέχνης

²⁴ «Όταν ο Θεόφιλος ζωγραφίζει σπίτια και βρύσες, τα άσπρα του έχουν τις εκφραστικές βαθύτητες του Utrillo. Όταν ζωγραφίζει σκηνές από μέρη όπου δεν επήγε ποτέ του, η ζωντάνια των αναπολήσεών του μας φέρνει στον Douannier Rousseau με τις θαυμάσιες περιγραφές του. Ο Utrillo ποθώντας να αποδώσει την ασπράδα των τοίχων, που επιτυχαίνανε οι φίλοι του οι χτίστες, εζωγράφησε την περίφημη *λευκή περίοδο* του έργου του. Ο Rousseau, ζητώντας να ζωγραφίσει, όπως οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι, έκανε έργα παράλληλα με τα έργα των πιο κλασικών ζωγράφων της πατρίδας του». Σ. Ελευθεριάδης, ό. π.

²⁵ Ο. π. Κατά τον Γ. Κολοκοτρώνη, ο Teriade θα οδηγηθεί στην εκτίμηση του Θεόφιλου χάρη στην έξαρση που γνωρίζει την περίοδο αυτή το καλλιτεχνικό κίνημα του primitivism. Με παραγγελία του Teriade, ο Θεόφιλος θα ζωγραφίσει, την περίοδο 1928-1934, τα έργα που βρίσκονται σήμερα στο Μουσείο της Βαρείας. Σ. Ελευθεριάδης, *Κείμενα για την τέχνη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991, σ. 138-139

πρωτόγονων κοινοτήτων που ανιχνεύονται σε υπανάπτυκτες χώρες. Ο όρος *naïve* χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει μια συγκεκριμένη εικαστική τεχνοτροπία, η οποία κατά καιρούς έχει συνδεθεί με την πρωτόγονη τέχνη, την τέχνη των τρελών ή την παιδική φαντασία, χωρίς όμως να εναρμονίζεται πλήρως με αυτές τις μορφές τέχνης. Οι *naïve* καλλιτέχνες, αν και φέρουν στοιχεία των παραπάνω τάσεων, ενδέχεται να μην εμπίπτουν στις κατηγορίες αυτές. Βασικό τους χαρακτηριστικό είναι η απόρριψη των τεχνικών κανόνων και η έλλειψη κατάρτισης. Αυτό ακριβώς τους διαχωρίζει και από τη λαϊκή τέχνη, καθώς στη λαϊκή τέχνη υπάρχουν συχνά συγκεκριμένοι κανόνες και μοτίβα που ακολουθούνται από τους καλλιτέχνες. Θα πρέπει να θεωρηθεί ότι η γενικευτική χρήση του όρου *primitive* και η παράλληλη χρήση του όρου *naïve* υποδηλώνει κυρίως το γενικότερο ενδιαφέρον των αρχών του αιώνα για όλες τις προαναφερθείσες μορφές τέχνης, οι οποίες αγνοούν τις επιβεβλημένες συμβάσεις της Αναγέννησης.²⁶

Αναλυτικότερα, στις αρχές του εικοστού αιώνα, εκδηλώνεται ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τη λαϊκή τέχνη διάφορων χωρών: του Gauguin για τον πριμιτιβισμό της λαϊκής τέχνης της Βρετανίας και της Ταϊτής, του Kandinsky για τη λαϊκή τέχνη της Ρωσίας, του Klee για τα αραβουργήματα.²⁷ Στην Ελλάδα, το ενδιαφέρον για τους «ασπούδαχτους ζωγράφους» έχει ήδη εκκολαφθεί από το 1927 με την έκθεση που λαμβάνει χώρα στο σπίτι του Ν. Βέλμου. Το περιοδικό που εκδίδει ο Βέλμος (*Φραγκέλιον*) αλλά και το *Άσυλον Τέχνης*, όπως μετονομάστηκε το σπίτι του στην Πλάκα, διεκδικούν «έναν προδρομικό ρόλο στην υπόθεση συνδυασμού λαϊκής τέχνης και πρωτοπορίας που προβάλλεται εντονότερα στη δεκαετία του '30».²⁸ Την ίδια περίοδο με την έκθεση του Βέλμου, αρχίζουν να συζητιούνται «ο αρχαϊσμός του Γκωγκέν, ο κυβισμός του Σεζάν, ο εξπρεσιονισμός του Matisse και του Πικασσό και να συγκρίνονται οι τάσεις τους για παιδικοποίηση του σχεδίου, για σοβαρά λάθη στο παρουσίασμα και τα παράξενα συνθετικά τους στοιχεία που είχαν κάποια συγγένεια,

²⁶ I. Chilvers, H. Osborne, D. Farr, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998, σ. 435-436. H. Osborne, *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, Oxford, Oxford University Press, 1981, σ. 393-395. M. Vanci Perahim, "Ancêtres nécessaires et douaniers sans frontières: internationalisation du modèle primitif" στο G. Monnier, J. Vovelle (επιμ.), *Un art sans frontières, L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Sorbonne, Presses Universitaires de la Bibliothèque de la Sorbonne, 1995, σ. 47-63. E. Langmuir, N. Lynton (επιμ.), *The Yale dictionary of art and artists*, New Haven, London, Yale University Press, 2000, σ.564- 565

²⁷ Ε. Μαθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους» στο *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, Πρακτικά Α' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Ρέθυμνο 6,7 και 8 Οκτωβρίου 2000*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σ. 451

²⁸ Χ. Ντουσιά, «Το *Φραγκέλιο* του Νίκου Βέλμου. Μια ιδιότυπη φωνή στη φθίνουσα δεκαετία του '20» στο *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου: Ο περιοδικός τύπος στον Μεσοπόλεμο (26 και 27 Μαρτίου 1999)*, Αθήνα, Εταιρεία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σ. 116

με θεμελιώδεις όμως διαφορές από εκείνα των ασπούδαχτων». ²⁹ Μέσα σε αυτό το κλίμα θα γίνει και η ανακάλυψη του Θεόφιλου, ο οποίος θα προβληθεί ως ο Έλληνας Henri Rousseau, μέσα στη διαδικασία ανακάλυψης παρόμοιων ταλέντων σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. ³⁰ Η προβολή αυτή του Θεόφιλου, ως ισότιμης ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής μορφής, που δεν παύει να συνδέεται με στοιχεία της γηγενούς τέχνης, σχετίζεται άμεσα με τις μεσοπολεμικές συζητήσεις περί ελληνικότητας αλλά και το ίδιο το εγχείρημα της γενιάς του '30, δηλαδή του συνδυασμού παράδοσης και μοντερνιστικών στοιχείων. Αυτό όμως είναι ένα θέμα που θα αναλυθεί πιο κάτω.

Στο ίδιο κλίμα με την παρουσίαση του Teriade κινούνται και οι επίσημες κριτικές των Le Corbusier και M. Raynal από το εξωτερικό, που θα ακολουθήσουν το 1936. Και οι δύο φαίνεται να αποδέχονται τον χαρακτηρισμό *primitive* αλλά και τη σύνδεση με την παράδοση, όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι. Πιο συγκεκριμένα, ο Raynal θεωρεί ότι ο Θεόφιλος δεν καταπιάνεται με ιστορικά θέματα για να υπακούσει στη βυζαντινή παράδοση. Την ενασχόληση αυτή την αποδίδει στη συνήθεια των *primitive* να υλοποιούν θέματα υπεράνω των δυνατοτήτων τους. Θα τον συγκρίνει μάλιστα και αυτός με τον Rousseau επισημαίνοντας την αφέλειά του και την έλλειψη μόρφωσης, τονίζοντας πως ο μόνος του δάσκαλος υπήρξε το ελληνικό φως. Στο κείμενο του Raynal λανθάνει μια προτίμηση σύνδεσης του Θεόφιλου με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν, όπως προκύπτει από τις αναφορές του στον Αγάθαρχο, τον Πολύγνωτο και τον Απολλόδωρο. Η προτίμηση αυτή καθίσταται επίσης εμφανής στον Le Corbusier. Γράφει σχετικά ο δεύτερος:

«Και ο Θεόφιλος, λοιπόν, είναι ένα διάμεσο. Από αυτόν μεταφερόμαστε κατευθείαν στη φύση του ελληνικού πράγματος. Ο Αισχύλος θα μπορούσε να μιλήσει · γνωρίζουμε χωρίς παραμορφώσεις για το πώς είναι φτιαγμένοι οι ήρωες που υπόκεινται στα μεγάλα πεπρωμένα». ³¹

²⁹ Γ. Σαματούρας, *Δώδεκα λαϊκοί ζωγράφοι*, Αθήνα, χ. ό., 1974, σ. 39

³⁰ «Σε όλη την Ευρώπη και γενικά στον δυτικό κόσμο, στη Ρωσία, την Ιταλία, την Πολωνία, τις ΗΠΑ, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα ανακαλύπτονται οι εγχώριοι Ρουσσώ. Η ανακάλυψη του Έλληνα Ρουσσώ από τον Teriade, καθώς του παρείχε νομιμοποίηση *ελληνικότητας* και ταυτόχρονα νεωτερικότητας και ευρωπαϊκότητας, ήταν αυτή που επέτρεψε τη σταδιακή αποδοχή και τη μελέτη των παραδοσιακών εικαστικών τεχνών ως τεχνών υψηλού αισθητικού επιπέδου, αποδεκτών με σύγχρονα ευρωπαϊκά μορφολογικά κριτήρια». Ε. Ματθιόπουλος, ό. π.

³¹ Le Corbusier, Γ. Σημαιοφορίδης (Εισαγωγή- Σύνθεση υλικού- Επιμέλεια), Λ. Παλλαντίου (μτφρ.), *Κείμενα για την Ελλάδα, Φωτογραφίες και σχέδια*, Αθήνα, Άγρα, 1992, σ. 159. Βλ. επίσης Μ. Raynal, "Theophilos peintre paysan grec", περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Γ, Ιούνιος 1947, σ. 62 (1^η δημοσίευση: Μ. Raynal, "Theophilos peintre paysan grec", *Arts et Metiers Graphiques*, 15/4/1936)

Είναι σαφές πως για τους δύο κριτικούς, προέχει η σύνδεση με την Αρχαία Ελλάδα, ενώ το Βυζάντιο αντιμετωπίζεται με αμηχανία ή ως ήσσονος σημασίας. Αντίθετα, στα κείμενα των Ελλήνων κριτικών, οι αναφορές στο Βυζάντιο είναι πολλές καθώς αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα σε Αρχαία και Νεότερη Ελλάδα (βλ. κείμενα Ελύτη, Τσαρούχη).

Στο στάδιο αυτό, ο Θεόφιλος μπορεί να έχει αναγνωριστεί από μερίδα κριτικών και να έχει αναγορευτεί σε «Παπαδιαμάντη της ζωγραφικής», ταυτόχρονα όμως παρουσιάζονται και αρκετές σοβαρές επικρίσεις.³² Ο Ζ. Παπαντωνίου θα σχολιάσει αρνητικά το έργο του, ενώ ο Γαλάνης σε συνέντευξή του, θα απορρίψει όχι μόνο τον Θεόφιλο αλλά συλλήβδην τη λαϊκή τέχνη, θεωρώντας πως είναι μια απλή αντανάκλαση της μεγάλης τέχνης.³³ Παράλληλα με τις παραπάνω απορρίψεις, ο Θεόφιλος θα αποτελέσει μόνιμο αντικείμενο διχογνωμίας και στα έντυπα της πατρίδας του, όπου το *Φως Λέσβου* και ο *Ταχυδρόμος Λέσβου* εκπροσωπούν τους δύο πόλους επιδοκιμασίας και απόρριψης.³⁴ Αν και το έργο του σχολιάζεται συχνά με διόλου κολακευτικούς όρους, ο Θεόφιλος θα συνεχίσει να μονοπωλεί το ενδιαφέρον των εικαστικών και ευρύτερων πνευματικών κύκλων.³⁵ Η προσοχή που γνωρίζει δεν αφορά μόνο την ομοιότητά του με τον Henri Rousseau. Η ταυτόχρονη ένδειξη ενδιαφέροντος για τον Μακρυγιάννη και τον Παναγιώτη Ζωγράφο από το '36 και μετά μπορεί να ερμηνευτεί σε μεγάλο βαθμό με βάση τις πολιτικές συνθήκες της εποχής και τη γενικότερη συζήτηση περί ελληνικότητας, στην οποία θα εμπλακούν αναπόφευκτα όλοι οι διανοούμενοι.

³² Τ. Μπαρλάς, «Ο Παπαδιαμάντης της ζωγραφικής. Ένας αυτοδημιούργητος ζωγράφος», εφ. *Νέος Κόσμος*, 31 Δεκεμβρίου 1936.

³³ Η. Ζιώγας, «Δυο ώρες με τον Γαλάνη», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1 Απριλίου 1939, σ. 13-14. Ζ. Παπαντωνίου, «Χριστούγεννα στο χείμαρρο», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Ιανουαρίου 1940

³⁴ Ο Παλής, «Ζωή και Τέχνη- ο ζωγράφος Χατζημιχαήλ», εφ. *Το Φως* (Λέσβου), 7 Φεβρουαρίου 1935. Α. Π., «Η Τέχνη μας στο εξωτερικό. Τα έργα του Λέσβιου λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου εις το Παρίσι», *Ταχυδρόμος Λέσβου*, 19 Μαΐου 1936. «Στα πεταχτά», εφ. *Το Φως* (Λέσβου), 21 Μαΐου 1936 και 24 Μαΐου 1936.

³⁵ Σ. Μελάς, «Ποιοι ήσαν τον Θεόφιλο», ό. π.. Σ. Μελάς, «Μαρτυρία γνώριμου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Σεπτεμβρίου 1935

1.1. Το μεταξικό καθεστώς και η επιστροφή στις λαϊκές ρίζες

Το 1936 αποτελεί ένα σημείο-αφετηρία για την όξυνση της συζήτησης γύρω από το έργο του Θεόφιλου, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και ένα κομβικό χρονικό όριο για την ενασχόληση με το έργο του Παναγιώτη Ζωγράφου, ο οποίος θα απασχολήσει την πορεία της έρευνας σε σχέση με τον Θεόφιλο.³⁶ Όπως παρατηρεί ο Χατζηνικολάου, παρότι ο Ζωγράφος αναφέρεται από τον Βλαχογιάννη στην έκδοση των *Απομνημονευμάτων* του Μακρυγιάννη (1907), δε θα τραβήξει ιδιαίτερα την προσοχή των μελετητών ως το '36. Αντίθετα, την περίοδο '36-'40, παρατηρείται έκρηξη αναφορών σχετικά με το έργο του.³⁷ Για να κατανοήσει κανείς το αυξανόμενο ενδιαφέρον γύρω από τους δύο ζωγράφους, θα πρέπει να «σκύψει» στα ιστορικά τεκταινόμενα της εποχής και να ανασυστήσει την περιρρέουσα πνευματική και πολιτική ατμόσφαιρα.

Η άνοδος του Μεταξά στην εξουσία το '36 δεν είναι άσχετη με την επιστροφή στο έργο των δύο ζωγράφων αλλά και με τη γενικότερη επιστροφή στην παράδοση και τις λαϊκές πηγές, επιστροφή που προπαγανδίζεται συνεχώς από το *Νέον Κράτος* και αφορά τόσο τη λογοτεχνία όσο και τη ζωγραφική. Το δόγμα του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού αποτελεί βασική αρχή της ιδεολογικής συγκρότησης του μεταξικού καθεστώτος. Πρόκειται για την «προβολή μιας φυλετικής και λαϊκιστικής εκδοχής εθνοκεντρισμού, που προπαγανδίζει τη λαογραφική επιστροφή στις ρίζες».³⁸ «Σύμφωνα με τον Μεταξά, κάθε φυλή που έχει τη δική της συνείδηση οφείλει να δημιουργήσει και να εκδηλώσει τον δικό της πολιτισμό, πράγμα που επιβάλλεται ιδιαίτερα για την ελληνική λόγω της υπεροχής της απέναντι στις άλλες. Ο νέος τρίτος ελληνικός πολιτισμός που θα δημιουργηθεί πρέπει να είναι κράμα της διάνοιας του αρχαίου πολιτισμού με τη βαθιά θρησκευτική πίστη του μεσαιωνικού ελληνισμού. Αυτό είναι το *υψηλόν ιδεώδες* του μεταξικού καθεστώτος, που προσπάθησε να το εμπνεύσει στη νεολαία, συνυφασμένο με ένα κήρυγμα ξενηλασίας».³⁹ Η δημιουργία του τρίτου ελληνικού πολιτισμού θα πρέπει να στηρίζεται σε έργα που φέρουν σαφή δείγματα ελληνικότητας, αποτελούν, δηλαδή, προϊόντα έμπνευσης της ελληνικής ιδιαιτερότητας είτε αυτή η ιδιαιτερότητα σχετίζεται με τις ελληνικές γεωκλιματικές συνθήκες είτε με τις διάφορες όψεις του λαϊκού βίου.

³⁶ Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσεύς, 2006², σ. 129

³⁷ Ν. Χατζηνικολάου, *ό. π.*, σ. 36-37

³⁸ Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο*, *ό. π.*, σ. 211

³⁹ Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις...*, *ό. π.*, σ. 140

Στο πλαίσιο αυτό, το μεταξικό καθεστώς θα χρησιμοποιήσει επανειλημμένα τη λαογραφία, απαιτώντας τέχνη εθνικά προσδιορισμένη. «Η συμβουλή, που δίνει ο Μεταξάς στους Έλληνες λογοτέχνες, είναι να στραφούν προς την ελληνική ζωή και την ελληνική ψυχή, όπως παράγγελλε και ο Ν.Γ Πολίτης το 1883».⁴⁰ «Τη σημασία του λαϊκού πολιτισμού για την εθνική ενότητα αναγνωρίζει το Υπουργείο Παιδείας ιδρύοντας στη Διεύθυνση Γραμμάτων και Τεχνών ιδιαίτερο λαογραφικό τμήμα και την υπογραμμίζουν ταυτόχρονα εξέχοντες λαογράφοι [...] Όπως και στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα, έτσι και τώρα η λαογραφία υπηρετεί το ιδεώδες του εθνικού πολιτισμού και του συντηρητισμού στην τέχνη, ζητώντας από τον πνευματικό κόσμο την εθνική ομοφροσύνη και τη λαϊκή γνησιότητα».⁴¹

Υπό τις συνθήκες αυτές, η ελληνικότητα ανάγεται σε βασικό κριτήριο αισθητικής καταξίωσης ή απόρριψης του καλλιτεχνικού έργου, το οποίο θα πρέπει να φέρει εμφανή στοιχεία σύνδεσης με το ελληνικό περιβάλλον. Σε όλη τη διάρκεια του ελληνικού μεσοπολέμου, η διαρκής δυσπιστία προς το νεωτερικό στοιχείο εκδηλώνεται με την επιστροφή στην παράδοση. «Η αντίθεση ανάμεσα στο παλαιό και το νέο, το παραδοσιακό και το μοντέρνο που καλλιεργείται έντονα αυτή την περίοδο, αναπόφευκτα αναζωπυρώνει και την αντιπαράθεση ελληνοκεντρισμού και ευρωπαϊσμού ενώ το όλο ζήτημα παίρνει τελικά τη μορφή του διλήμματος: ελληνικότητα ή νεωτερικότητα».⁴²

Το ιδεολόγημα της ελληνικότητας απασχολεί όλους τους διανοούμενους της περιόδου αυτής και ιδίως τη γενιά του '30, η οποία συνδέεται στενά με την έλευση του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού αλλά και του υπερρεαλισμού. Τα μέλη της γενιάς καλούνται πλέον να αποδείξουν πως δε μιμούνται τα ξένα πρότυπα αλλά παράγουν έργα που σχετίζονται με τις εθνικές αξίες. Ωστόσο, οι εθνικές αξίες που νοούνται ως ελληνικότητα μένουν μάλλον αδιευκρίνιστες και ασαφείς.⁴³ Η ασάφεια αυτή αποκρυσταλλώνεται και στις συναφείς αναζητήσεις όπου φαίνεται να αναδεικνύονται πολλά είδη ελληνικότητας και όχι ένα ενιαίο σύνολο που να οδηγεί σε κάποιο συγκροτημένο ορισμό. Αν και η παρούσα εργασία δε στοχεύει στο να εξαντλήσει τη συζήτηση γύρω από την ελληνικότητα, είναι σαφές πως ο όρος θα πάρει διάφορες προεκτάσεις. Κατά βάση, θα χρησιμοποιηθεί ως αξιολογικό κριτήριο των

⁴⁰ Ο. π., σ. 147

⁴¹ Ο. π., σ. 149

⁴² Ο. π., σ. 24

⁴³ Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο*, ό. π., σ. 207

καλλιτεχνικών έργων και ως αναγκαίο μέσο πνευματικής αυτογνωσίας που θα γνωρίσει διάφορες ερμηνείες.⁴⁴

Μέσα σε αυτό το διανοητικό κλίμα, τα μέλη της γενιάς του '30 καλούνται να συμβιβάσουν τις μοντερνιστικές τους επιδιώξεις με θέματα αντλημένα από τη λαϊκή παράδοση και να εμπλακούν δραστικά στη συζήτηση περί εθνικής ταυτότητας, ορισμού της παράδοσης και των σχέσεων Ελλάδας-Δύσης. Στη λογοτεχνία, η ενασχόληση με τον Μακρυγιάννη και τον Π. Γιαννόπουλο είναι αντιπροσωπευτική των γενικότερων αναζητήσεων. Το περιοδικό *Τρίτο Μάτι* θα πραγματοποιήσει εκτενές αφιέρωμα στον Μακρυγιάννη, ο οποίος θα απασχολήσει και τον Θεοτοκά πριν τον Σεφέρη ενώ, την περίοδο του πολέμου, το περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* δημοσιεύει σελίδες του έργου του. Την ίδια περίπου εποχή, προκύπτει και μια έκρηξη ενδιαφέροντος για τον Π. Γιαννόπουλο με δημοσίευση κειμένων του κατά τα έτη 1936 (*Το Τρίτο Μάτι*) και 1938 (*Νέα Γράμματα*). Η περίπτωση Γιαννόπουλου ασκεί ιδιαίτερη γοητεία στους εθνοκεντρικούς κύκλους της εποχής, καθώς η εξύμνηση του ελληνικού φωτός και του ελληνικού τοπίου συνδυάζεται με μια ανάδειξη της ιδιαιτερότητας της ελληνικής φυλής. Η πολιτική συγκυρία δεν είναι άσχετη με τη θετική ανταπόκριση των αφιερωμάτων, εφόσον οι δημοσιεύσεις πραγματοποιούνται κατά τη θητεία της μεταξικής δικτατορίας, η οποία διακηρύττει συνεχώς την επιστροφή στις ρίζες.⁴⁵

Στη ζωγραφική, αντίστοιχα, επιδιώκεται μια παρόμοια ανεύρεση προγόνων και απόδειξη της αδιάσπαστης συνέχειας. «Υπό το πρίσμα αυτό, γίνονται αποδεκτές οι προκλασικές μορφές της μινωικής, μυκηναϊκής, γεωμετρικής τέχνης, όσο και οι μετακλασικές, της ελληνιστικής και ρωμαϊκής τέχνης και, το σημαντικότερο, συμπεριλαμβάνονται στην ελληνική πολιτισμική διαχρονία οι αισθητικές αξίες της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης, καθώς και της παραδοσιακής λαϊκής των τελευταίων αιώνων». Κατά κύριο λόγο, η γενιά του '30 θα επιχειρήσει τη «μορφοπλαστική συναίρεση όλων αυτών των μορφών τέχνης με τη νεωτεριστική ευρωπαϊκή τέχνη».⁴⁶

⁴⁴ Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του '30...*, ό. π., σ. 287. Όπως σημειώνει ο Τ. Καγιαλής, η συνεχής αναζήτηση της ελληνικότητας θα οδηγήσει σε υπεραπλουστεύσεις που θυμίζουν τουριστικά σλόγκαν για την Ελλάδα, ως χώρα του φωτός και της θάλασσας. Βλ. αναλυτικά και για τις διάφορες εκδοχές ελληνικότητας στο Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο*, ό. π., σ. 207-233

⁴⁵ Τ. Καγιαλής, ό. π., σ. 234-255, Μ. Vittì, ό. π., σ. 198- 200, Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του '30...*, ό. π., σ. 229

⁴⁶ Ε. Ματθιόπουλος, ό. π., σ. 440. Ε. Φλώρου, Γιάννης Τσαρούχης: η ζωγραφική και η εποχή του, *Ο Τσαρούχης ζωγράφισε τη μητέρα μου το 1936*, Αθήνα, Νέα Σύνορα- Λιβάνης, 1999, σ. 122.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του κλίματος αυτού αποτελεί η Έκθεση «Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης» του 1938 που διοργανώνεται στην αίθουσα Στρατηγοπούλου από τον Πικιώνη και στην οποία συμμετέχουν μεταξύ άλλων και οι Εγγονόπουλος, Τσαρούχης. Στην έκθεση αυτή προβάλλονται έργα του Θεόφιλου, του Π. Ζωγράφου, του Σ. Χρηστίδη, λαϊκά παιχνίδια και συναφή αντικείμενα που, σύμφωνα με τον κατάλογο της Έκθεσης, αν και «παρουσιάζονται πολλές φορές εξωτερικά με το ένδυμα της πεινχρότητας», στην ουσία έχουν τεράστια σημασία καθώς «δουλεύουν το γνήσιο πνεύμα της φυλής».⁴⁷

Η ανακάλυψη του Μακρυγιάννη, του Π. Ζωγράφου και του Θεόφιλου από τη γενιά του '30 θα πρέπει να εξεταστεί μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα. Η επιλογή των παραπάνω εξασφάλιζε αφενός το ζήτημα της επιστροφής στις λαϊκές πηγές ενώ έδινε τη δυνατότητα της συνδιαλλαγής με τη Δύση, αποδεικνύοντας πως η σύγχρονη Ελλάδα διαθέτει ακόμη ισχυρό διανοητικό κεφάλαιο.⁴⁸ Εστιάζοντας στο έργο του Θεόφιλου, η εικόνα του Λέσβιου ζωγράφου κατασκευάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να εξυπηρετήσει τον παραπάνω σκοπό. Η ελληνικότητα του έργου του είναι αδιαμφισβήτητη: ο Θεόφιλος χρησιμοποιεί στοιχεία από διάφορες ιστορικές περιόδους, τα οποία συχνά συμφύρει, με αποτέλεσμα να αναδεικνύει την ισχυρή σύνδεση παρόντος-παρελθόντος, όπως τη βιώνει ο ίδιος, ως λαϊκός άνθρωπος, αμόλυντος από λόγια στοιχεία. Μια τέτοια ερμηνεία δίνει ο Κ. Μακρής στον πίνακά του «Η Ελλάς αναγεννηθείσα και ο Ρήγας Φεραίος»: «[...] είναι η Ελλάδα όπως την εννοεί ο Θεόφιλος. Καταργεί τα χρονικά και τοπικά όρια όταν του στέκονται εμπόδια για να εκφρασθεί, όπως κατέργησε και τους κανόνες της προοπτικής».⁴⁹ Οι μαρτυρίες για τις τοιχογραφίες του, όπου συνυπάρχουν αρχαία μυθολογικά πρόσωπα με ιστορικές μορφές του Βυζαντίου και νεότερες φυσιογνωμίες, είναι πολλές. Ο Α. Δόξας αναφέρει χαρακτηριστικά τοιχογραφία όπου συνυπάρχουν θεοί του Ολύμπου με τον Μέγα Αλέξανδρο, τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο και σύγχρονες μορφές της νεότερης ιστορίας, όπως είναι ο Όθων και η Αμαλία.⁵⁰ Κάτι αντίστοιχο σημειώνει και ο Κ. Ουράνης για τις τοιχογραφίες που αντίκρισε στην Καρίνη: «Οι τοιχογραφίες παράσταιναν, φύρδην-μίγδην συγκεντρώσεις ληστών οπλισμένων σαν τους

Ν. Χατζηκυριάκος- Γκίκας, «Περί ελληνικής τέχνης», *Το Νέον Κράτος*, τχ. 5, Ιανουάριος 1938, σ. 126-132

⁴⁷ Γ. Γιαννουλέλλης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος. Η προσωπικότητα και το έργο του. Το μουσείο Θεόφιλου- Ποιος ήταν ο Τεριάντ*, Αθήνα, Εκδόσεις Στ. Δ. Βασιλόπουλος, 1986, σ. 35-37

⁴⁸ Βλ. Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Ο μύθος της ελληνικότητας*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, τ. 3, σ. 36

⁴⁹ Κ. Μακρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*, ό. π., σ. 19

⁵⁰ Α. Δόξας, «Θεόφιλος» στο Γ. Σαματούρας, *Δώδεκα λαϊκοί ζωγράφοι*, ό. π., σ. 91

αστακούς, χωριάτισσες να χορεύουν το συρτό, τον Αλή Πασά ξαπλωμένο σε μια βάρκα να σεργιανάει τη λίμνη των Ιωαννίνων, ένα θεό Άρη που έμοιαζε με τον Θεόδωρο Κολοκοτρώνη, μια Αφροδίτη που κανείς δε θα την ήθελε για γυναίκα του στην πραγματικότητα- και πλήθος άλλα ανάλογα και ετερόκλητα πράγματα».⁵¹

Θα ήταν, ωστόσο, λάθος να υποθέσει κανείς πως ο Θεόφιλος λειτουργούσε συνειδητά προς αυτή την κατεύθυνση. Η τάση του να συμπλέκει τα διάφορα ιστορικά πρόσωπα αποτελούσε μάλλον προέκταση του ίδιου του τρόπου ζωής του, όπου μύθος και πραγματικότητα συνυπήρχαν. Η συνεχής αναμόχλευση ιστοριών του '21 στις αγροτικές κοινότητες όπου ζούσε, ενέτειναν το αίσθημα αμεσότητας με το παρελθόν και του έδιναν μια σχεδόν βιωματική διάσταση, αφού μετείχε στο παρόν ως κοινός τόπος συζήτησης.⁵² Ωστόσο, η αναμόχλευση αυτή, όπως αποτυπώθηκε στην τέχνη του, του επέτρεψε να αποτελέσει εμβληματική φιγούρα στα κείμενα της γενιάς του '30 και να καταστεί παράδειγμα για την εδραίωση των επιχειρημάτων περί αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνισμού ανά τους αιώνες. Παράλληλα, η ήδη εδραιωμένη σύγκρισή του με τον Rousseau (βλ. προηγούμενο υποκεφάλαιο) τον έφερνε κοντά με το ευρωπαϊκό ενδιαφέρον για τους *naïve* καλλιτέχνες, το οποίο τα μέλη της γενιάς του '30 θα συνεχίσουν να καλλιεργούν.⁵³

Αν και τα περισσότερα κείμενα των Ελύτη, Σεφέρη και Τσαρούχη για τον Θεόφιλο γράφονται μεταπολεμικά, δεν είναι άσχετα με τα ζητήματα που κυοφορούνται στις συζητήσεις περί ελληνικότητας. Εξάλλου, η ιδιομορφία της ελληνικής τέχνης και η αδιάκοπη συνέχειά της φαίνεται να παραμένει κρίσιμο ζητούμενο και στον μεταπόλεμο, όπου ο ελληνοκεντρισμός συνυπάρχει με τον μοντερνισμό και τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό.⁵⁴ Η ανησυχία των μελών της γενιάς του '30 για την πνευματική συνεισφορά της Ελλάδας και την απαγκίστρωσή της από την πνευματική ηγεμονία της Δύσης εγγράφεται σε όλα τα κείμενα και αποτελεί έναν

⁵¹ Κ. Ουράνης, «Η εντύπωσή μου από τον Θεόφιλο», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. 2, Απρίλιος 1946, σ. 42. Πρβλ. επίσης μια ανάλογη δήλωση σε στήλη της *Καθημερινής* το επόμενο έτος: «Εις τα έργα του Θεοφίλου ζουν πράγματι συντεθειμένοι εις ένα μοναδικόν αμάγαλμα η αρχαία μυθολογία και ιστορία, η Επανάστασις του '21, η σύγχρονος ελληνική ζωή, η θρησκευτική βυζαντινή παράδοσις, ζουν δηλαδή όλες οι όψεις της Ελλάδος, ζει όλη η Ελλάς». «Ο Αθηναίος», «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», εφ. *Καθημερινή*, 04 Απριλίου 1947

⁵² Α. Χατζηγιαννάκη, ό. π., σ. 13, 89. Γ. Πετρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Μυτιλήνη, Εξάντας, 2008, σ. 29-30, 50, 56. Μ. Καλλιγιάς, «Η έκθεσις Θεοφίλου», εφ. *Το Βήμα*, 23 Μαΐου 1947

⁵³ «Για τους πνευματικούς εκπροσώπους της ελληνικότητας, η ζωγραφική του Θεοφίλου και ο θρόλος του παρέχουν την απόδειξη μιας αδιάλειπτης αίσθησης συνέχειας στην έκφραση του λαού μας» Ε. Βακαλό, ό. π., σ. 16, 36

⁵⁴ Βλ. Ε. Δ. Μαθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκρατική τα χρόνια 1949-1967» στο *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967, Η εκρηκτική εικοσαετία (10-12 Νοεμβρίου 2000)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002, σ. 363-400

ισχυρό άξονα για να διερευνήσει κανείς την πρόσληψη του Θεόφιλου και τα ζητήματα που απορρέουν από αυτή. Προεκτείνοντας την παρουσίαση του Teriade, ο οποίος θέτει τη βάση συγκερασμού λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκών αναζητήσεων, ο Θεόφιλος θα παρουσιαστεί από τη γενιά του '30 ως φορέας μιας αδιάσπαστης παράδοσης ανά τους αιώνες, ενώ ταυτόχρονα φαίνεται να συμπορεύεται με τις εικαστικές ανησυχίες του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, δείχνοντας έτσι πως η επικοινωνία ανάμεσα σε νεοελληνική παράδοση και Δύση δε θεωρείται αδύνατη και δε συνεπάγεται την απώλεια της ελληνικής ιδιαιτερότητας.

2. Η παρουσίαση του Θεόφιλου στα κείμενα της γενιάς του '30

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η εργασία εστιάζει στην πρόσληψη του Θεόφιλου από τους Γιώργο Σεφέρη, Οδυσσέα Ελύτη και Γιάννη Τσαρούχη. Για την κατανόηση της επίδρασης αυτής, θα πρέπει κανείς να στραφεί πρωτίστως στα ίδια τα κείμενα, τα οποία καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό φάσμα, εκκινώντας από το 1938 και φτάνοντας ως τη δεκαετία του '80. Στην παρούσα φάση, θα επιχειρηθεί μια κειμενοκεντρική προσέγγιση του επιχειρήματος ανά μελετητή, για να κατανοηθεί στη συνέχεια πώς ο εκάστοτε γράφων συνθέτει τη δική του θεωρία περί Θεόφιλου και προχωρά σε μια συγκεκριμένη σύνδεση του έργου του με τη λαϊκή παράδοση.

2.1.Ο Τσαρούχης ως μελετητής του Θεόφιλου

Τσαρούχης και λαϊκή τέχνη: η πρώτη μνεία για τον Θεόφιλο

Εξετάζοντας τα κείμενα του Τσαρούχη, αποδεικνύεται πως ο Θεόφιλος αρχίζει να μνημονεύεται από το 1938, όταν ο Τσαρούχης γράφει γι' αυτόν στο περιοδικό *Τέχνη*.⁵⁵ Έχει ήδη συντελεστεί η πρώτη παρουσίαση του Θεόφιλου από τον Teriade και έχουν γραφτεί οι πρώτες κριτικές που τον παρομοιάζουν με τον Henri Rousseau. Ο Τσαρούχης απορρίπτει τη σύγκριση αυτή για να συγκρίνει τον ζωγράφο περισσότερο με τον Matisse, τους φωβ και τους μετα-εμπρεσιονιστές. Εν έτει 1938 και λαμβάνοντας υπόψη τη στρόφη στις λαϊκές πηγές, μια τέτοια σύγκριση δεν είναι τυχαία. Ο Τσαρούχης έχει επιστρέψει από το Παρίσι όπου ήρθε σε επαφή με τη μοντέρνα τέχνη και επηρεάστηκε από τον Matisse, ο οποίος φέρει ανατολικά στοιχεία στη ζωγραφική του. Κατά τη Βακαλό, η επίδραση του Matisse στο έργο του Τσαρούχη σχετίζεται τόσο με τη λαϊκή τέχνη του Καραγκιόζη όσο και του Θεόφιλου.⁵⁶

Αναφορικά με τη σύγκριση Θεόφιλου-Rousseau, ο Τσαρούχης διατυπώνει την άποψη πως ο Rousseau είναι πράγματι αφελής ενώ ο Θεόφιλος φαίνεται να πρωτοτυπεί για τα δεδομένα της Ελλάδας, έστω και εν αγνοία του. Η ένστασή του αυτή θα καμφθεί αργότερα, όπως προκύπτει από μεταγενέστερη μνεία του. Σε

⁵⁵ Γ. Τσαρούχης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», περ. *Τέχνη, εφημερίς των εικαστικών τεχνών*, 1938. Οι πληροφορίες για το κείμενο αντλούνται από την έκδοση Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986², σ. 17-19. Στο εξής, εκεί θα γίνονται και οι παραπομπές που αφορούν το κείμενο αυτό.

⁵⁶Ε. Βακαλό, ό. π., σ. 62. Ε. Φλώρου, ό. π., σ. 38

κείμενό του το '71, ο Τσαρούχης δηλώνει πως θεωρεί τον Θεόφιλο και παΐνε και primitive επειδή ακριβώς καταφέρνει να δει τα πράγματα γύρω του με αθωότητα και αποδίδει τη γνησιότητά τους με τη ζωγραφική του.⁵⁷ Η εν λόγω αναφορά πραγματοποιείται με αφορμή την αντιπαραβολή του Θεόφιλου με τους ζωγράφους που ακολουθούν ακαδημαϊκά προτάγματα και θα αναλυθεί παρακάτω.

Αξίζει να σταθεί κανείς στη χρονική συγκυρία του '38 και να εξετάσει τι ακριβώς κάνει ο Τσαρούχης αυτή την περίοδο. Ήδη από το 1930, έχει έρθει σε επαφή με τη λαϊκή τέχνη μέσω της γνωριμίας του με την Έλλη Παπαδημητρίου, η οποία διευθύνει το μαγαζί «Λαϊκές Τέχνες». Πρόκειται για ένα κέντρο που αποσκοπεί στην ενίσχυση της λαϊκής βιοτεχνίας, χρηματοδοτούμενο από περίσσειμα χρημάτων για την αποκατάσταση προσφύγων. Η Παπαδημητρίου του παραγγέλνει σχέδια αντικειμένων της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, τα οποία ο Τσαρούχης θα ζωγραφίσει κατά τη διάρκεια της περιήγησής του σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Προϊόν της περιόδου αυτής είναι και ο πίνακας «Ελληνικές Τέχνες» ή «Ελληνικές Βιοτεχνίες», που φυλάσσεται σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη. Σύμφωνα με τον Α. Δεληβοριά, οι εννοιολογικές φορτίσεις του θέματος απηχούν το μεσοπολεμικό κλίμα επιστροφής στη λαϊκή παράδοση και ανάδειξης της παραδοσιακής ζωής, μέσα από έναν άκρατο λαογραφισμό.⁵⁸ Ιδιαίτερα σημαντική επίσης είναι η μαθητεία του Τσαρούχη στον Κόντογλου, που αποδεικνύεται γόνιμη για τις εικαστικές αναζητήσεις του πρώτου και για τον γενικότερο προβληματισμό του περί πολιτισμικών ανταλλαγών Ελλάδας-Δύσης:

«Ο Κόντογλου μου 'δωσε το νήμα του λαβυρίνθου όπου με είχαν ρίξει οι δυο κόσμοι που από πολύ μικρό παιδί κατάλαβα πως υπήρχαν στην Ελλάδα: Ανατολή και Δύση. Ευρώπη και Ελλάς, άλλος διαχωρισμός».⁵⁹

Ο Κόντογλου αποτελεί μια από τις βασικές κατευθύνσεις επιστροφής στις παραδοσιακές μορφές στη νεοελληνική ζωγραφική του μεσοπολέμου. Στην απέναντι πλευρά, ο Πικιώνης στρέφεται κι αυτός στην επανεκτίμηση των παραδοσιακών μορφών χωρίς, ωστόσο, να επιβάλλει συγκεκριμένα εικονογραφικά πρότυπα ως γνωρίσματα της ελληνικότητας. Ο κύκλος του οδηγείται στην παράδοση μέσα από

⁵⁷ Γ. Τσαρούχης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το...*, ό. π., σ. 164

⁵⁸ Ε. Φλώρου, «Σύντομο βιογραφικό χρονολόγιο» στο Ε. Φλώρου, ό. π., σ. xxiv. Ε. Βακαλό, ό. π., σ. 32. Α. Δεληβοριάς, «Η νοσταλγία του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας» στο Α. Σαββάκης, Γ. Τσαρούχης, *Ωσει μύρα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 62-63

⁵⁹ Γ. Τσαρούχης, «Νυν και αεί ή ποτέ πια» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, σ. 178 (1^η δημοσίευση: Γ. Τσαρούχης, «Νυν και αεί ή ποτέ πια», περ. *Ζυγός*, τχ. 20, 1976)

διάφορες διασταυρώσεις με την κλασική ελληνική τέχνη, τις τοιχογραφίες της Πομπηίας, τα Φαγιούμ ή τη βυζαντινή τέχνη.⁶⁰ Ο Τσαρούχης, έχοντας θητεύσει και στους δύο, θέτει, από την πρώτη περίοδο της εικαστικής του δημιουργίας, τα θεμέλια για έναν μακροχρόνιο προβληματισμό αναφορικά με τις παραδοσιακές εικαστικές μορφές ειδικότερα και τις πολιτισμικές ανταλλαγές Ελλάδας- Δύσης γενικότερα.⁶¹ Το 1934, θα απομακρυνθεί σταδιακά από τον Κόντογλου και θα αρχίσει να στρέφεται στις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες. Γυρνώντας στην Ελλάδα το '37 νιώθει και πάλι τη γοητεία που του ασκούν οι ρεκλάμες του Καραγκιόζη, ο Θεόφιλος και το ελληνικό τοπίο. Αυτά είναι που θα τον στρέψουν κυρίως στον Matisse και θα τον βοηθήσουν να κατασταλάξει στο δίλημμα λαϊκή – ευρωπαϊκή τέχνη, συνδυάζοντας πλέον στοιχεία τόσο από μοντέρνες τεχνοτροπίες όσο και από τη ζωγραφική της Ανατολής.⁶²

Ο διάλογος Ελλάδας- Δύσης και ο αντίκτυπός της στην τέχνη

Ο προβληματισμός για την πνευματική συνομιλία Ελλάδας-Δύσης συνοδεύει συνεχώς την πορεία του Τσαρούχη και αποτυπώνεται στα γραπτά από τον Μεσοπόλεμο ως τα πιο όψιμα έργα του. Μέσα στο πλαίσιο αυτό θα πρέπει να εξεταστεί η ενασχόληση με τον Θεόφιλο αλλά και με τον Καραγκιόζη. Πρόκειται εξάλλου για δύο αντιπροσωπευτικές μορφές της λαϊκής τέχνης που τροφοδοτούν το έργο του και τις οποίες συχνά συσχετίζει, όπως στο κείμενό του το 1959.⁶³

«Μέσα στο λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη, όπως μέσα στη ζωγραφική του Θεόφιλου, υπάρχουν τα ίδια τα προβλήματα της ενώσεως δύο κόσμων που ήδη ένωσε ο Σολωμός. Ο ρυθμικός ρεαλισμός της Ανατολής με την ποτισμένη από μαθητικό πνεύμα φυσιολατρεία της δύσης».⁶⁴

Στην περίπτωση του Θεόφιλου, είναι χαρακτηριστική η παρακάτω μνεία που πραγματοποιείται το '64. Ο Τσαρούχης αποδέχεται τον παραλληλισμό του με τους ζωγράφους της Δύσης. Ωστόσο, κατά την άποψή του, ο Θεόφιλος υπερβαίνει τα

⁶⁰ Δ. Κοκκινίδης, «Σύλληψη και έκφραση της ελληνικότητας στις πλαστικές τέχνες» στο Δ. Γ. Τσαούσης, ό. π., σ. 213

⁶¹ Γ. Τσαρούχης, ό. π., σ. 179

⁶² Ε. Φλώρου, ό. π., σ. 37. Γ. Τσαρούχης, «Απολογία» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, ό. π., σ. 167 (1^η δημοσίευση: Γ. Τσαρούχης, «Απολογία», περ. *Ζυγός*, τχ. 4, 1973).

⁶³ Ο. π., σ. 34

⁶⁴ Γ. Τσαρούχης, «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το...*, ό. π., σ. 50 (1^η δημοσίευση: Γ. Τσαρούχης, «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 50-51, 1959)

δυτικά στοιχεία, χάρη στη λαϊκή καταγωγή του, η οποία εξηγείται με όρους βιολογικούς :

«Τα στοιχεία της ζωγραφικής παραδόσεως πρέπει να πιστέψουμε πως τα 'χε μέσα στο αίμα του. Με τη δίψα που είχε για να εκφράζει τον ορατό κόσμο ασφαλώς θαύμαζε όλους τους ζωγράφους της Δύσεως που τον αφηγούνται φλύαρα με όλα τα καθέκαστά του. Αυτός όμως δεν μπορούσε να ζωγραφίσει όπως αυτοί, όχι μόνο γιατί δεν ήξερε αλλά και γιατί το μάτι του ήταν αρχαίο όπως και η καρδιά του. Είχε την ικανότητα να μεταμορφώνει τη στιγμή που είναι η πηγή του καθετί σε σύμβολα αιώνια, με αυτά τα μέσα που δεν παλαιώνουν ποτέ. Τροποποιούσε τις φωτογραφίες και τα νατουραλιστικά έργα από άγνοια της ακαδημαϊκής τεχνικής, αλλ' επίσης γιατί είχε μες στο αίμα του τη γνώση αρχαίων μυστικών της Μεσογείου, που κάνουν τον ζωγράφο να μπορεί να ξανακάνει τον κόσμο μονάχα με μια σωστή σχέση χρωμάτων και μ' ένα ζωντανό περίγραμμα που οδηγεί το πάθος μάλλον παρά η σωστή λογική».⁶⁵

Η περιγραφή ενός Θεόφιλου που είχε στο αίμα του τα μυστικά της Μεσογείου, ακριβώς χάρη στη λαϊκή καταγωγή του, παραπέμπει σε μια ρομαντική εξιδανίκευση του λαού που απαντάται και στους Σεφέρη, Ελύτη. Ο λαός καταφέρνει να συντηρήσει παραδόσεις χρόνων και να αποδώσει γνησιότερα τα όσα βλέπει γύρω του, ακριβώς γιατί δεν έχει νοθευτεί από την ακαδημαϊκή μόρφωση. Αντίθετα, η αστική τάξη αδυνατεί να καταλάβει την αξία των λαϊκών έργων και παρουσιάζεται σε μόνιμη αντιδιαστολή με τις λαϊκές συλλογικότητες.⁶⁶

⁶⁵ Πρόκειται για ομιλία του Γ. Τσαρούχη στην Ελληνοαμερικάνικη Ένωση στις 7 Φεβρουαρίου 1964, αναδημοσιευμένη στο Γ. Σαματούρας, ό. π., σ. 107

⁶⁶ «Μέσα στον τιποτένιο Καραγκιόζη αντίκρισα σαν πραγματικότητα, κι όχι σαν αντικείμενο μουσείου, όλη τη γλύκα του Ανατολίτικου ρεαλισμού [...] μέσα στον τιποτένιο Καραγκιόζη που τον περιφρονούσαν οι κυρίες με τα καπέλα, με τα φρούτα και τα λουλούδια». Γ. Τσαρούχης, «Μάθημα αλήθειας από το μόνο νεοελληνικό θέατρο» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, σ. 62 (1^η δημοσίευση: Γ. Τσαρούχης, «Μάθημα αλήθειας από το μόνο νεοελληνικό θέατρο», περ. *Θέατρο*, τχ. 10, 1963).

Ζητήματα αφομοίωσης των δυτικών προτύπων στη λαϊκή παράδοση

Η απόσταση που χωρίζει τους αστούς από τον λαό δεν είναι ζήτημα καθαρά ταξικό αλλά αποκρυσταλλώνεται στον τρόπο αυτοπροσδιορισμού τους και κυρίως στους τρόπους πρόσληψης των δυτικών επιδράσεων. Το εκτενέστερο κείμενο του Τσαρούχη για τον Θεόφιλο («Πρόλογος της έκδοσης της Εμπορικής Τράπεζας» το '71) αρθρώνεται πάνω σε αυτή ακριβώς τη διαφοροποίηση.⁶⁷ Ο Θεόφιλος, έχοντας ζήσει σε γνήσια λαϊκό περιβάλλον, κατορθώνει να αντικρίσει χωρίς προκαταλήψεις το ελληνικό τοπίο και να το αποδώσει σε όλο του το μεγαλείο. Οι δυτικές επιδράσεις που δέχεται δεν αποτελούν τροχοπέδη σε αυτή τη διαδικασία αλλά αφομοιώνονται άριστα και μετουσιώνονται σε κάτι νέο. Με τη στάση του αυτή, ο Θεόφιλος αποτελεί παράδειγμα συμπεριφοράς στην άκριτη μίμηση της Δύσης αλλά και εικαστική τομή στη νεοελληνική πλαστική γλώσσα.

Στο κείμενό του το '71, ο Τσαρούχης θα ανασυνθέσει αρχικά το βιογραφικό προφίλ του Θεόφιλου, επιμένοντας σε διάφορα στοιχεία του χαρακτήρα αλλά και της εξωτερικής του εμφάνισης. Χαρακτηριστική είναι η επιμονή του στη συνήθεια του Θεόφιλου να υπερηφανεύεται πως υπήρξε «θυροφύλαξ του προξενείου της Σμύρνης», κάτι που αποδεικνύεται ψέμα που επινόησε ο Θεόφιλος. Γράφει σχετικά:

«Αυτή η σημασία που δίνουν πολλοί σπουδαίοι Έλληνες για κάποια ασήμαντα πράγματα, αλλά που είναι σύμβολα της προσπάθειας της φυλής να επιζήσει, βάζοντας μάλιστα πολλές φορές παραπάνω τα σύμβολα αυτά κι απ' την προσπάθεια της τέχνης τους, είναι ένα τυπικό ελληνικό φαινόμενο που το συναντούμε απ' το επιτύμβιο επίγραμμα του Αισχύλου και την ελληνική υπογραφή του Γκρέκο ως την αθώα και ψευδή καύχηση του Θεόφιλου».⁶⁸

Ο Τσαρούχης επιμένει εδώ σε μια φαινομενικά ασήμαντη λεπτομέρεια της ζωής του Θεόφιλου, στην οποία προσδίδει ιδιαίτερη αξία, εφόσον, κατά τη γνώμη του, αναδεικνύει ένα συλλογικότερο χαρακτηριστικό του ελληνικού λαού. Ο συσχετισμός Θεόφιλου, Γκρέκο και Αισχύλου θυμίζει έντονα την αντίστοιχη σύγκριση του Σεφέρη στο δικό του κείμενο, το οποίο εξετάζεται παρακάτω. Και στις δύο περιπτώσεις είναι προφανής η προσπάθεια σύνδεσης του Θεόφιλου με

⁶⁷ Γ. Τσαρούχης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, ό. π., σ. 147-165

⁶⁸ ό. π., σ. 149

συγκεκριμένες μορφές που βαραίνουν αναφορικά με τον προσδιορισμό της ελληνικής εθνικής ταυτότητας.

Το θέμα της εμφάνισης, και ιδίως της ενδυμασίας του Θεόφιλου, καθίσταται εξίσου σημαντικό και συνδέεται με τον χαρακτήρα του. Αποτελεί μάλιστα τον βασικό κορμό του επιχειρήματος του Τσαρούχη. Πέρα από τη συνήθη φουστάνελα που φορούσε ο Θεόφιλος και η οποία φανερώνει τους συναισθηματικούς δεσμούς του με τους οπλαρχηγούς του '21 («ο Θεόφιλος ήθελε να 'ναι σαν παλιός οπλαρχηγός, σαν κι αυτά τα άφταστα είδωλά του που τόσο συχνά ζωγράφιζε»),⁶⁹ ο Τσαρούχης θα δώσει ιδιαίτερη σημασία στη φορεσιά του Μ. Αλέξανδρου, την οποία ο Θεόφιλος φορούσε κατά την περίοδο των Αποκριών. Η ανάλυση της ιστορικής εξέλιξης του εν λόγω κουστουμιού θα αποτελέσει τον συνδετικό κρίκο για τη μετάβαση στο ζήτημα μίμησης των ευρωπαϊκών προτύπων και της ανάδειξης του Θεόφιλου ως σταθμού στην πορεία της νεοελληνικής ζωγραφικής.

Η φορεσιά αυτή αποτελεί, κατά τον Τσαρούχη, το αρχαιοελληνικό κουστόμι της ιταλικής όπερας, το οποίο φαίνεται πως χρησιμοποιούσαν οι βυζαντινοί αγιογράφοι για να ντύνουν τους στρατιωτικούς αγίους. Το συγκεκριμένο κουστόμι διασώθηκε με ποικίλες τροποποιήσεις, επικράτησε ως ένδυμα της ιταλικής όπερας και έγινε γνωστό από τους ιταλικούς θιάσους που ερχόντουσαν στην Ελλάδα. «Γι' αυτό και οι αρχαίες ελληνικές αναμνήσεις του Θεόφιλου, κι η αίσθησή του της κλασικής αρχαιότητας είναι θρεμμένες απ' αυτό το ειδικό πνεύμα του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα της Δύσεως [...]», το οποίο ο Τσαρούχης ονομάζει «ελληνικό μπαρόκ».⁷⁰

Η αναβίωση αρχαίων ελληνικών στοιχείων στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού μπαρόκ απασχολεί ιδιαίτερα τον Τσαρούχη, ο οποίος είχε ασχοληθεί επαγγελματικά με την ενδυματολογία και τη μελέτη λαϊκών φορεσιών. Κάτι παρόμοιο ανιχνεύει σε διάφορα θεατρικά κοστούμια, όπως στο κλασικό ακροβατικό κοστούμι που κυριαρχεί στη Δύση τον 19^ο αιώνα ή αλλιώς “costume de troubadour”.⁷¹ Σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του, πρόκειται για αναβιώσεις, οι οποίες έρχονται στην Ελλάδα

⁶⁹ Στο πλαίσιο ενασχόλησης με την εξωτερική εμφάνιση του Θεόφιλου, είναι χαρακτηριστικό το γεγονός παραλληλισμού των μαλλιών του με την κόμη των ιερέων και των Ελλήνων της προκλασικής εποχής. Γ. Τσαρούχης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το...*, ό. π., σ. 152

⁷⁰ Ο. π., σ. 154

⁷¹ Γ. Τσαρούχης, «Η ελληνική παντομίμα. Ένα βουβό θέατρο στο Πασαλιμάνι» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, ό. π., σ. 87. (1^η δημοσίευση: Γ. Τσαρούχης, «Η ελληνική παντομίμα. Ένα βουβό θέατρο στο Πασαλιμάνι», περ. *Θέατρο*, τχ. 15, 1964). Αναφορά στο ευρωπαϊκό μπαρόκ πραγματοποιείται και στην περίπτωση του Π. Ζωγράφου. Βλ. Γ. Τσαρούχης, «Αθώα ζωγραφική» στο Σ. Ασδραχάς, Γ. Τσαρούχης, *Ζωγράφος- Μακρυγιάννης*, Αθήνα, Μέλισσα, χ.χ., σ. 31-32. Για το λαϊκό ρωμαίικο μπαρόκ βλ. επίσης Γ. Τσαρούχης, «Η ιστορία ενός Έλληνο σκηνογράφου ή το *αγαθόν το εξομολογείσθαι*» στο Γ. Τσαρούχης, *Μάτην ωνειδίσαν την ψυχήν μου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992, σ. 117 (συνέντευξη σε Γ. Χρονά, 1976).

από τη Δύση και αφομοιώνονται πλήρως από το λαϊκό κοινό. Δίνοντας περισσότερη έμφαση στην πρόσληψη των μπαρόκ στοιχείων από τα λαϊκά στρώματα, θα πρέπει να επισημανθεί πως η διάδοσή τους μαρτυρείται και από άλλες πηγές. Όπως σημειώνει ο Μ. Γ. Μερακλής, «τα διάφορα πρότυπα, τα οποία άλλωστε πολλές φορές δεν ήταν λαϊκά, αφομοιώθηκαν και τρόπον τινά μετουσιώθηκαν σ' ένα λαϊκό στυλ, και ίσως αυτή είναι η κύρια μεταβολή: του μη λαϊκού σε λαϊκό και όχι του ευρωπαϊκού σε ελληνικό, γιατί η λαϊκότητα δεν έχει τόσο εθνικά όρια όσο έχει όρια κοινωνικά και πολιτισμικά, που υπερβαίνουν τα εθνικά».⁷²

Με βάση τα παραπάνω, ο Τσαρούχης αναδεικνύει έναν Θεόφιλο που ζει σε άμεση εγγύτητα με τη λαϊκή παράδοση αλλά ταυτόχρονα είναι ανοιχτός σε δυτικές επιρροές, χωρίς ωστόσο να προσχωρεί εντελώς σε αυτές. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό του λαού που μπορεί να φιλτράρει τις ξένες επιδράσεις και να τις ενσωματώνει στα δικά του δεδομένα.⁷³ Η παραδοχή των δυτικών επιδράσεων και της μετουσίωσής τους στα ελληνικά δεδομένα αποτελεί μόνιμο ζήτημα και στους τρεις μελετητές, οι οποίοι προσπαθούν να αποδείξουν πως η παράδοση αποδεικνύει την ανθεκτικότητά της, ακριβώς στο πλαίσιο της συνομιλίας με ξένα στοιχεία και όχι στον άκρατο απομονωτισμό. Στο άλλο σκέλος, βρίσκεται η δουλική απομίμηση που προκύπτει όταν δε λαμβάνονται υπόψη οι ιδιαίτερες ελληνικές συνθήκες. Χρησιμοποιώντας τον Θεόφιλο ως αφορμή, ο Τσαρούχης θα αναφερθεί και σε αυτό το ζήτημα επιχειρώντας τη σκιαγράφηση της πορείας της νεοελληνικής ζωγραφικής μετά την Άλωση.

Σύμφωνα με τον Ν. Χατζηνικολάου, στην ελληνική ζωγραφική του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, ξεχωρίζουν τρεις διαφορετικές και συνυπάρχουσες τάσεις. Η πρώτη είναι η μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ο όρος αναφέρεται στη θρησκευτική ζωγραφική που στηρίζεται σε βυζαντινά πρότυπα, εμφανίζοντας ενίοτε και επιρροές της αναγεννησιακής και μετα-αναγεννησιακής ζωγραφικής. Η δεύτερη τάση είναι η λαϊκή τέχνη, η οποία ασκείται αποκλειστικά από τεχνίτες χωρίς ακαδημαϊκή μόρφωση. Πρόκειται για ένα είδος τέχνης με σαφείς επιρροές της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης, της τουρκικής, της τουρκοπερσικής, της δυτικής αλλά και κεντρικής Ευρώπης. Τέλος, η τρίτη τάση αφορά την ακαδημαϊκή ζωγραφική, η οποία βασίζεται στις κατακτήσεις της ιταλικής Αναγέννησης. Η ζωγραφική αυτή εντοπίζεται κυρίως στα Επτάνησα και σε ζωγράφους που είχαν σπουδάσει στο

⁷² Μ. Γ. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, ό. π., σ. 415-416

⁷³ Γ. Τσαρούχης, «Περί Νεοκλασικών Β'» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το...*, ό. π., σ. 248 (1^η έκδοση στο Σ. Β. Σκοπελίτης, *Νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας και του Πειραιά*, Αθήνα, Γνώση, 1981)

εξωτερικό. Τα τρία αυτά είδη κυριαρχούν με διαβαθμίσεις ανά περιοχές, ανάλογα με τη συσσώρευση του λαϊκού στοιχείου και τη γεωγραφική ιδιαιτερότητα. Η κατάσταση αλλάζει από τις αρχές της δεκαετίας του 1830-1840 και μετά, όταν αρχίζει να παρατηρείται ένα μονομερές ενδιαφέρον για τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη και κυριαρχία της ακαδημαϊκής τάσης έναντι των άλλων δύο.⁷⁴

Σε αυτή ακριβώς την επικράτηση της μιας τάσης θα αναφερθεί και ο Τσαρούχης για να αναδείξει την εικαστική αξία του Θεόφιλου. Κατά την άποψή του, η προσκόλληση στα προτάγματα της Ακαδημίας του Μονάχου απομάκρυνε τους Έλληνες ζωγράφους από τα προβλήματα της ελληνικής πραγματικότητας. Εκεί ακριβώς έγκειται και η σημασία του Θεόφιλου και του εικαστικού μηνύματος που κομίζει. Με άλλα λόγια, ο Θεόφιλος αξιολογείται θετικά, ακριβώς γιατί αποτελεί ένα κλειδί στην απόδοση του ελληνικού τοπίου. Αναδεικνύει εικαστικά αυτό που οι προσηλωμένοι στα ακαδημαϊκά προτάγματα ζωγράφοι δεν μπόρεσαν να αποδώσουν. Η εικαστική ιδιαιτερότητα του Θεόφιλου έχει ήδη μνημονευτεί το 1960, όταν ο Τσαρούχης γράφει τα εξής:

«Η ζωγραφική του Θεόφιλου, παρά την εξωτερική της απλοϊκότητα και κάποιον αισθηματικών ρομαντισμόν, είναι δυνατή και θαυμάζεται κυρίως διά την ορθότητα και λεπτότητα του χρώματός της, διά της οποίας επιτυχώς αποδίδεται το ωραίον ελληνικόν φως. Μοναδική εξάλλου θεωρείται η απόδοσις των ελληνικόν τοπίων και των χαρακτηριστικών τύπων της ελληνικής επαρχίας. Εις τα έργα του Θεόφιλου ο λυρισμός διαδέχεται έναν βαθύν πραγματισμόν, πλήρη ζωγραφικής ουσίας».⁷⁵

Την άποψη αυτή θα επαναλάβει και το 1964 θεωρώντας πως ο Θεόφιλος είναι ίσως από τους λίγους που καταφέρνει την αυθεντική απόδοση του ελληνικού τοπίου και φωτός. Λειτουργεί έτσι σε αντιδιαστολή με τους ζωγράφους του 19^{ου} αιώνα που στρέφονται στα δυτικά πρότυπα, «σε μια ορθολογιστική ακρίβεια του σχεδίου και της φωτοσκιάσεως εις βάρος του κυρίως έργου της ζωγραφικής».⁷⁶ Μέσα από την εικαστική συμβολή του, ο Θεόφιλος καθίσταται ταυτόχρονα παράδειγμα προς μίμηση για την αντίστασή του στον άνευ όρων εξευρωπαϊσμό και τη συμπλεγματική

⁷⁴ Βλ. αναλυτικά Ν. Χατζηνικολάου, ό. π., σ. 32-34

⁷⁵ Γ. Τσαρούχης, «Ολίγα περί του ζωγράφου Θεόφιλου και του έργου του» στο Γ. Τσαρούχης, *Μάτην ωνείδισαν την ψυχήν μου*, ό. π., σ. 138. (1^η έκδοση : Γ. Τσαρούχης, «Ολίγα περί του ζωγράφου Θεόφιλου και του έργου του» στο *Ημερολόγιο Ιονικής και Λαϊκής Τράπεζας της Ελλάδος*, 1960).

⁷⁶ Γ. Τσαρούχης, «Αθώα ζωγραφική» στο Σ. Ασδραχάς, Γ. Τσαρούχης, ό. π., σ. 30. Γ. Τσαρούχης, «Το τοπίο στην ελληνική ζωγραφική» στο Γ. Τσαρούχης, *Μάτην ωνείδισαν την ψυχήν μου*, ό. π., σ. 143-144. (1^η έκδοση: Γ. Τσαρούχης, «Το τοπίο στην ελληνική ζωγραφική» στο *Ημερολόγιο Ιονικής και Λαϊκής Τράπεζας της Ελλάδος*, 1964).

απομίμηση της Δύσης.⁷⁷ Κατά τον Τσαρούχη, συγκαταλέγεται στην ίδια πλευρά με άλλες προσωπικότητες που έσπασαν το κατεστημένο του ακαδημαϊσμού και κατόρθωσαν να προσαρμόσουν τα δυτικά πρότυπα στις ιδιαιτερότητες της ελληνικής πραγματικότητας. Έτσι, ο Θεόφιλος βρίσκεται να συνυπάρχει με τον Κάλβο, τον Παπαδιαμάντη και τον Χαλεπά.

«Είναι απ' τη μεριά των σοφών και των τρελών, παρέα με τον Σολωμό, τον παγωμένο- θερμότατο Κάλβο, τον Παπαδιαμάντη, τον αναρχικό και άκρως πειθαρχημένο Καβάφη, τον τρελό Χαλεπά κι όλους αυτούς τους *φυσικά* επαναστατημένους Έλληνες, μα εξίσου φυσικά συντηρητικούς Έλληνες, των οποίων η ευλογημένη μεγαλομανία έσπασε τα κλουβιά του διδασκαλισμού».⁷⁸

Στην ουσία, ο Θεόφιλος του Τσαρούχη παρουσιάζεται να έχει τα εξής στοιχεία: είναι αφελής ως προς τον τρόπο που βλέπει τα πράγματα και αυτό τον φέρνει κοντά στη ζωγραφική των naïve/primitive καλλιτεχνών. Ταυτόχρονα όμως πιστοποιεί και τη λαϊκή του προέλευση. Μένοντας πιστός στη λαϊκή καταγωγή του, στο φυσικό περιβάλλον, και χωρίς να γνωρίζει τεχνικές, καταφέρνει να αποδώσει με γνησιότητα ό,τι βλέπει γύρω του και να ανανεώσει την εικαστική γλώσσα. Ακόμη μάλιστα κι αν δέχεται δυτικές επιδράσεις, δεν καταφέρνουν να τον επηρεάσουν αρνητικά αφού έχει τη δυνατότητα να τις προσαρμόσει στα δικά του δεδομένα, αποδεικνύοντας πρακτικά πως η παρουσία της δυτικής ματιάς δεν είναι απαραίτητα ηγεμονική αλλά μπορεί να καταστεί εποικοδομητικό ερέθισμα.

⁷⁷ Γ. Τσαρούχης, «Η υστερία του πρασίνου» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το...*, ό. π., σ. 170-171 (1^η δημοσίευση: Γ. Τσαρούχης, «Η υστερία του πρασίνου», εφ. *Καθημερινή*, 7 Σεπτεμβρίου 1975)

⁷⁸ Γ. Τσαρούχης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το...*, ό. π., σ. 165. Βλ. επίσης: «Αλλά είμαστε υποχρεωμένοι να προσαρμόζουμε τις ευρωπαϊκές μόδες σε δικές μας ανάγκες, που μας έχουν επιβάλει η παράδοσή μας, η φύση μας, το φως μας. Λόγου χάρη, οι πιο μεγάλοι Έλληνες δημιουργοί, όπως είναι ο Σολωμός, ο Χαλεπάς, ο Καβάφης, πρέπει να τους θεωρήσουμε εκπροσώπους ξένων τάσεων, τις οποίες προσήρμοσαν στα ελληνικά δεδομένα και γι' αυτό είναι πιο Ευρωπαίοι από εκείνους που πήραν ευρωπαϊκά θέματα και με την έλλειψη παιδείας και πειθαρχίας, δεν μπόρεσαν να τα προσαρμόσουν. Γ. Τσαρούχης, «Πρέπει να παίρνεις το κοινό ως έξυπνο νήπιο» στο Γ. Τσαρούχης, *Ως στρουθίον μονάζον επί του δώματος*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990 σ.130-131

Ο Θεόφιλος ως επίδραση στη ζωγραφική του Τσαρούχη

Η σχέση του Τσαρούχη με τον Θεόφιλο λαμβάνει και μια ακόμη διάσταση μέσα από το εικαστικό έργο του πρώτου. Όλοι οι μελετητές του Τσαρούχη συγκλίνουν σε αυτή την άποψη θεωρώντας πως ο Θεόφιλος συνέβαλε ευεργετικά στην εξέλιξή του, βοηθώντας τον να προσεγγίσει την ελληνική πραγματικότητα και να επιτύχει την απόδοσή της. Η κυριαρχία των ναΐφ, αρχαίων ελληνικών και βυζαντινών στοιχείων στο έργο του Τσαρούχη, τις δεκαετίες '30-'60, μπορεί να συνδεθεί με το αντίστοιχο ερευνητικό του ενδιαφέρον, που δεν αποτυπώνεται μόνο σε επίπεδο θεωρίας αλλά πραγματώνεται εξίσου εικαστικά.⁷⁹

Η Ε. Φλώρου εντοπίζει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που αποκαλύπτουν τις διαλεκτικές συγγένειες των δύο ζωγράφων, «όπως η ελληνολατρία- πηγαία και αθώα για τον έναν, κριτική, ενσυνείδητη και καλλιεργημένη από την εποχή του για τον άλλο-, ο ανθρωποκεντρισμός, η ειρωνική διάθεση, καθώς και το ζευγάρι του φανταστικού με το ρεαλιστικό και του θεατρικού με το πραγματικό στοιχείο. Όσο για το μπαρόκ στοιχείο, βλέπουμε ότι επηρεάζει τόσο τον Θεόφιλο- ως προς τις εξελληνισμένες στολές των ελληνικών θιάσων του μπαρόκ μελοδράματος που φορούν οι ήρωές του, καθώς και ο ίδιος-, όσο για τον Τσαρούχη προς το λαογραφικό θεατρικό του στοιχείο («Γαϊτανάκι», «Γκαμήλα», «Ερωτόκριτος»), αλλά και ως προς κάποια μεμονωμένα στοιχεία που αντλεί από έργα του Μπαρόκ».⁸⁰

Ο Ελύτης μάλιστα προβάλλει τον Τσαρούχη ως συνεχιστή του Θεόφιλου, καθώς καταφέρνει να εξελίξει τα πλαστικά στοιχεία που δίνει ο Θεόφιλος στη νεοελληνική ζωγραφική:

«Τα συγκεκριμένα υγιή πλαστικά στοιχεία που μας είχε δώσει ο Θεόφιλος με πάσα αθωότητα και τα τόσα άλλα που μας έδωσε ο Παρθένης με πάσα επίγνωση, θα έμεναν χωρίς επιβίωση, σε μια στιγμή που η Ελλάδα ζητούσε τον κανόνα της και που η Ευρώπη- δεν είναι υπερβολή να το υποστηρίξει αυτό κανένας- ζητούσε τον ίδιο κανόνα πέρα από τις Ακαδημίες. Ο χώρος του Τσαρούχη χρησίμευσε σ' αυτή την πέραν από το ψεύδος ταύτιση, μια για πάντα».⁸¹

⁷⁹ Κ. Κοσκινά, «Πηγές και ελληνικότητα» στο Γ. Τσαρούχης, *λίθον ον απεδοκίμασαν οι οικοδομούντες*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σ. 227-229.

⁸⁰ Ε. Φλώρου, ό. π. σ. 197-198. Δ. Καπετανάκης, «Επιστροφή στις πηγές» στο Γ. Τσαρούχης, *Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, ό. π., σ. 240

⁸¹ Ο. Ελύτης, «Γιάννης Τσαρούχης», Στο Γ. Τσαρούχης, *Ως στρουθίον μονάζον...*, ό. π., σ. 220

Απτή απόδειξη της επίδρασης του Θεόφιλου αποτελεί το ίδιο το πορτραίτο του, φιλοτεχνημένο από τον Τσαρούχη το 1966, τρεις δεκαετίες από την πρώτη του αναφορά σε αυτόν και το έργο του. Ο Τσαρούχης εξομολογήθηκε πως στηρίχτηκε σε δύο αυτοπροσωπογραφίες του Θεόφιλου, στις οποίες είναι ντυμένος φουστανελοφόρος. Πρόκειται για τη στολή που ο Θεόφιλος χρησιμοποιούσε στις Απόκριες και σε άλλες γιορτές, όταν ο ίδιος ντυμένος Μέγας Αλέξανδρος ξεσήκωνε τα παιδιά της γειτονιάς και οργάνωνε παραστάσεις. Η ιστορία του θιασάρχη-Θεόφιλου αναφέρεται σε πολλές μαρτυρίες και πιθανότατα σχετίζεται με μύθους του Μ. Αλέξανδρου που διάβαζε σε λαϊκές φυλλάδες. Σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου του Τσαρούχη, το πορτραίτο αποτύπωνε τα συναισθήματα που του γέννησαν οι φωτογραφίες. Προσπάθησε να αποδώσει εικαστικά την πίστη στο βλέμμα ενός Θεόφιλου που είχε αρχίσει να γερνά και τη μεγαλοπρέπεια που αποπνέει παρά τη ρυπαρή εξωτερική του εμφάνιση.⁸²

Ανακεφαλαιώνοντας, ο Θεόφιλος παρουσιάζεται ως ένα σημείο αναφοράς τόσο στους εικαστικούς προβληματισμούς όσο και στα ερευνητικά ενδιαφέροντα του Τσαρούχη. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται να αποτελεί έναν βασικό σταθμό στην προσπάθειά του να οριοθετήσει τη νεοελληνική λαϊκή τέχνη και τις σχέσεις της με την ευρωπαϊκή. Οι απαρχές του προβληματισμού αυτού τοποθετούνται στον Μεσοπόλεμο και στο γενικότερο κλίμα επιστροφής στη λαϊκή τέχνη (1^η μνεία Θεόφιλου το 1938) και συνεχίζονται μέσα από διάφορες αναφορές κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Φυσικά, ο Θεόφιλος δεν αποτελεί τη μοναδική αφετηρία σε αυτή την προσπάθεια. Παράλληλα με το δικό του παράδειγμα, ο Τσαρούχης αξιοποιεί την περίπτωση του Καραγκιόζη και ερευνά τη λαϊκή φορεσιά, θέτοντας ερωτήματα που αφορούν την εξέλιξη της νεοελληνικής λαϊκής τέχνης, τη συνομιλία ελληνικών και δυτικών στοιχείων στο πλαίσιο της λαϊκής δημιουργίας, όπως και τη δημιουργική τους αφομοίωση από τα λαϊκά στρώματα. Τονίζοντας πως η γνώση του εθνικού είναι μάλλον μια συνεχής διαδικασία ενδοσκόπησης και σχολιάζοντας κριτικά την ανεξέλεγκτη μίμηση του δυτικού στοιχείου, ο Τσαρούχης κατασκευάζει έναν Θεόφιλο που επιβεβαιώνει το αδιάσπαστο της εθνικής τέχνης, η οποία μπορεί ταυτόχρονα να συναγωνίζεται επάξια τη δυτική.

⁸² Β. Πλάτανος, «Ο *τρελός* ζωγράφος Θεόφιλος από τον Τσαρούχη», *Ταχυδρόμος*, 15 Νοεμβρίου 1979.
Β. Ψυρράκης, «Ο Θεόφιλος από τον Γιάννη Τσαρούχη», εφ. *Μεσημβρινή*, 30 Δεκεμβρίου 1965

2.2.Ο Θεόφιλος του Ελύτη

Ο Οδυσσέας Ελύτης έρχεται σε επαφή από πολύ νωρίς με το έργο του Θεόφιλου. Όπως σημειώνει στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, το Πάσχα του 1935 ταξιδεύουν με τον Εμπειρικό στη Μυτιλήνη και μαζί με τους Ορέστη Κανέλλη και Τάκη Ελευθεριάδη κάνουν εκστρατείες για την ανακάλυψη του έργου του Θεόφιλου που είχε πεθάνει έναν χρόνο πριν.⁸³ Το ενδιαφέρον του Ελύτη για τον Θεόφιλο μπορεί εύκολα να συνδεθεί με τις εικαστικές αναζητήσεις του πρώτου, που, ήδη από τον Μεσοπόλεμο, παρατηρεί με μεγάλο ενδιαφέρον την ελληνική και ευρωπαϊκή εικαστική κίνηση. Σε εγγραφές του για την περίοδο αυτή, σημειώνει πως παρακολουθούσε τις λύσεις που έδινε τότε η μοντέρνα τέχνη για την εικαστική απόδοση του ελληνικού τοπίου, ζητώντας την απαλλαγή από την κληρονομιά της Αναγέννησης, ενώ αναφέρεται και στις αντίστοιχες καλλιτεχνικές μορφές που κινούνταν προς μια τέτοια κατεύθυνση. Αργότερα, θα δουλέψει ως τεχνοκριτικός, ενώ θα ασχοληθεί και ο ίδιος με τα εικαστικά και κυρίως με τη μέθοδο του κολλάζ.⁸⁴

Η πρώτη γραπτή του μνεία για τον Θεόφιλο θα έρθει το 1945 στην εφημερίδα *Ελευθερία* και κατόπιν το 1947 στην *Καθημερινή*. Η συστηματική του ενασχόληση με τον Θεόφιλο αποτυπώνεται στο εκτενές δοκίμιό του *Ο ζωγράφος Θεόφιλος* που θα εκδοθεί το 1973 από τις εκδόσεις Αστερίας.⁸⁵ Τα γραπτά του κινούνται πάνω σε τρεις άξονες που θυμίζουν αρκετά τη συλλογιστική του Τσαρούχη αλλά και τη σφαιρική παρουσίαση. Ο Ελύτης ασχολείται κυρίως με την εικαστική ταυτότητα του Θεόφιλου, που οριοθετείται ανάμεσα στο ζεύγος παράδοση-μοντερνισμός, με την τοπογραφία της Λέσβου ως παράγοντα εξέλιξης για το έργο του Θεόφιλου και τον αυτοπροσδιορισμό του ίδιου, αλλά και με τη σκιαγράφηση της φυσιογνωμίας της γενιάς του '30, ως γενιάς που ανακαλύπτει και προωθεί συστηματικά το έργο του Λέσβιου ζωγράφου.

⁸³ Ο. Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας» στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2009⁷, σ. 352

⁸⁴ Ο. π., σ. 388- 389. Ε. Βακαλό, ό. π., σ. 36

⁸⁵ Ο. Ελύτης, «Ένα ζωγράφος του λαού- ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ- πηγή της νεοελληνικής τέχνης», εφ. *Ελευθερία*, 21 Δεκεμβρίου 1945. Ο. Ελύτης, «Επίδειξις έργων του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ εις το Βρετανικόν Ινστιτούτον», εφ. *Καθημερινή*, 9 Μαΐου 1947 Ο. Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Αθήνα, Ύψιλον, 1996

Ανάμεσα σε μοντερνισμό και παράδοση: η εικαστική ταυτότητα του Θεόφιλου

Η προσπάθεια σκιαγράφησης ενός Θεόφιλου που συντηρεί τη λαϊκή τέχνη και ταυτόχρονα επικοινωνεί με τα μοντέρνα ευρωπαϊκά εικαστικά ρεύματα είναι κοινή και στους τρεις μελετητές. Όπως ήδη ειπώθηκε, αποτελεί έναν προβληματισμό που ξεκινά από τον Teriade και αναλύεται περαιτέρω από τη γενιά του '30 με διάφορες τροποποιήσεις. Στο πρώτο κείμενο του Ελύτη το 1945, ο Θεόφιλος παρουσιάζεται ως καλλιτέχνης που αντιλαμβάνεται τον κόσμο με αφέλεια, όπως ένα παιδί, γεγονός που αποδεικνύεται από το εικαστικό του έργο. Η αμάθεια και η λαϊκότητά του υπογραμμίζονται εδώ ως προϋποθέσεις της ιδιαιτερότητας της τέχνης του. Όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια, ο Θεόφιλος κατορθώνει να ζωγραφίσει με αυτόν τον τρόπο, χάρη στην άγνοια των τεχνικών κανόνων. Ο Ελύτης μοιάζει να περιγράφει αυτό που ορίζεται ως primitive, χωρίς ωστόσο να χρησιμοποιεί τον αντίστοιχο ορισμό.

«Ο κόσμος που έκλεινε μέσα του ο Θεόφιλος και που με τόσο αφιλόκερδο πάθος ζητάει να εξωτερικευθεί ήταν εξαιρετικά πλούσιος, ήταν προπάντων αγνός και αφελής, τέτοιος που ζει μέσα στη ζωνρή παιδική φαντασία και ξετυλίγεται στα όνειρα των απλών και ταπεινών ανθρώπων».⁸⁶

Οι αναφορές του Ελύτη στην παιδική φαντασία και ο παραλληλισμός της τέχνης του Θεόφιλου με τον τρόπο αντίληψης των παιδιών, των τρελών και των πρωτόγονων επαναλαμβάνεται αρκετές φορές στο εκτενές του δοκίμιο (*Ο ζωγράφος Θεόφιλος*).⁸⁷ Ωστόσο, στο κείμενο αυτό, ο Ελύτης δεν ενδιαφέρεται να παραλληλίσει τον Θεόφιλο με τον Henri Rousseau αλλά με καταξιωμένους μοντέρνους ζωγράφους (Matisse, Picasso), που, όπως κι εκείνος, προσφέρουν την ίδια απλοποίηση των μορφών και γενίκευση των όγκων. Βέβαια, τα στοιχεία αυτά ανάγονται σε διαφορετικές αφετηρίες, εφόσον οι Ευρωπαίοι μοντερνιστές κινούνται συνειδητά προς μια τέτοια κατεύθυνση, ενώ στην περίπτωση του Θεόφιλου οφείλονται σε άγνοια των τεχνικών κανόνων. Είναι, εξάλλου, χαρακτηριστικό το ότι ο Θεόφιλος κινούταν νατουραλιστικά προς τα πρότυπά του, τα οποία δεν κατόρθωνε να αποδώσει, κάτι που υπογραμμίζει και ο ίδιος ο Ελύτης.⁸⁸

Η έλλειψη τεχνικών γνώσεων τον οδηγεί έτσι ασυναίσθητα στα ίδια μονοπάτια με τους Ευρωπαίους μοντερνιστές. Ταυτόχρονα όμως τον φέρνει πιο

⁸⁶ Ο. Ελύτης, «Ένα ζωγράφος του λαού- ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ...», ό. π.

⁸⁷ Ο. Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, ό. π., σ. 36

⁸⁸ Ο Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, ό. π., σ. 37, 58-60

κοντά και στη λαϊκή παράδοση, εφόσον τον απομακρύνει από τα προτάγματα της Ακαδημίας του Μονάχου και της κληρονομιάς της στην ελληνική ζωγραφική.

«Μα ο Θεόφιλος ακριβώς απαλλαγμένος καθώς ήτανε από το βάρος μιας κακής κληρονομιάς, όπως η βαυαρική, μπόρεσε ν' ανακαλύψει- χωρίς καν να 'χει συνείδηση του γεγονότος- μόνος του, από τον δρόμο του ενστίκτου και της παλλόμενης καρδιάς, τα μυστικά της νεοελληνικής πλαστικής.

Αβίαστα ένα πρωί άνοιξε τα μάτια του χωρίς την προκατάληψη καμιάς θεωρίας επάνω στον κόσμο και μπόρεσε να δει τις γραμμές και τα χρώματα της φύσεως, έτσι όπως θ' ακτινοβολούσαν ολόδροσα και αρμονικά την πρώτη μέρα της δημιουργίας τους. Πρέπει να 'χει κανένας τη χάρη του πρωτογονισμού δοσμένη σε φυσική κατάσταση για να κατορθώσει να συλλάβει με τέτοιο τρόπο το νόημα της αμεσότητας των πραγμάτων».⁸⁹

Το επιχείρημα του Ελύτη εδώ μπορεί να συνδεθεί με ό,τι αναφέρει και ο Τσαρούχης: η στροφή των ζωγράφων στις Ακαδημίες του Βορρά και η απομάκρυνση από τα διδάγματα της λαϊκής και βυζαντινής τέχνης, σχετικά με τη διαχείριση του χρώματος και της φωτοσκίασης, έσπασε τη συνέχεια της πλαστικής γλώσσας, κάτι που δε συνέβη αντίστοιχα στον έμμετρο λόγο, όπου η παράδοση συνεχίστηκε μέσω των δημοτικών τραγουδιών. Μάλιστα, ο Ελύτης επιμένει στην άποψη αυτή για τη λαϊκή τέχνη γενικότερα, θεωρώντας πως η ξυλογλυπτική, τα υφαντά και τα κεντήματα «υπήρξαν οι τελευταίοι απόστολοι ενός συγκεκριμένου κόσμου αισθημάτων, οι οπισθοφυλακές ενός πνεύματος που του έμελλε, αλίμονο, να περιπέσει μέσα στην οικουμενική δίνη προτού φτάσει να αναπτύξει μια δική του Φλωρεντία».⁹⁰ Ο Θεόφιλος έρχεται να αναπληρώσει ακριβώς αυτό το κενό. Το έργο του χρησιμεύει ως συνδετικός κρίκος με μια παράδοση που συνεχιζόταν στα στρώματα του λαού αλλά δεν αποδόθηκε από τους ακαδημαϊκούς ζωγράφους. Στην ουσία, αυτό, στο οποίο συνεισφέρει ο Θεόφιλος, είναι η υπενθύμιση ενός λαϊκού αισθήματος, το οποίο «συνέχιζε να κυλάει υποχθόνια».⁹¹

Για τον Ελύτη, ο Θεόφιλος συνεχίζει την ίδια παράδοση που συνεχίζει και ο Παναγιώτης Ζωγράφος, για τον οποίο έχει γράψει το 1947, εποχή που τα έργα του Θεόφιλου εκτίθενται στο Βρετανικό Ινστιτούτο. Το έργο τους αναδεικνύει τη

⁸⁹Ο. Ελύτης, «Ένα ζωγράφος του λαού- ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ- πηγή της νεοελληνικής τέχνης»

⁹⁰Ο. Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, ό. π., σ. 39

⁹¹ό. π., σ. 41-50

ζωντάνια της μεσογειακής ιδιοσυγκρασίας, κάτι που αδυνατεί να πετύχει η αναγεννησιακή προοπτική και η δυτική ζωγραφική.

«Έντονη χρωματική διάθεση, αναγωγή σε σύμβολα και τύπους απόλυτους, ιδιοτυπία συνθετική ανάλογη με τα συναισθηματικά δεδομένα, τελείωση σχεδόν διακοσμητική, ο μελετητής της τέχνης βρίσκει σ' όλες τις σελίδες της ιστορίας μας, που αρχίζουν με τις τοιχογραφίες της Κνωσού και φτάνουν- κρατώντας τις αναλογίες- ως τις εικόνες του Παναγιώτη Ζωγράφου και του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ».⁹²

Στο σημείο αυτό, ο Ελύτης ισχυρίζεται πως υπάρχει συγκεκριμένη ελληνική φυσιognωμία, η οποία αποτυπώνεται στα έργα της λαϊκής τέχνης, τα προϊόντα του λαϊκού πολιτισμού. Η φυσιognωμία αυτή μπορεί να αποδοθεί από τη λαϊκή τέχνη, καθώς ο λαός, όπως προκύπτει από το παράθεμα αλλά και από παρεμφερή χωρία του ίδιου κειμένου, μπορεί να διδάξει γιατί καταφέρνει ασύνειδα να επικοινωνεί με το παρελθόν και να βρίσκεται εγγύτερα στην παράδοση των αρχαίων Ελλήνων.⁹³ Έτσι, η ικανότητα του Ζωγράφου και του Θεόφιλου είναι σαφώς συνυφασμένη με την έλλειψη ακαδημαϊκής μόρφωσης αλλά και με την ταπεινή τους καταγωγή. Με άλλα λόγια, μπορούν και αποδίδουν ένα πολιτιστικό φορτίο αιώνων, ακριβώς επειδή είναι ενταγμένοι στη λαϊκή συλλογικότητα, εντός της οποίας συντηρείται η πολύχρονη ελληνική παράδοση.

Ο Ελύτης επιχειρεί να δει την επιβίωση αυτής της παράδοσης και στις λεζάντες του Θεόφιλου κάτω από τους πίνακες ζωγραφικής. Προσπερνώντας την αφέλεια που τις χαρακτηρίζει, καλεί τον αναγνώστη να σταθεί στο λαϊκό αίσθημα που μεταφέρουν.

«Είναι η γιαγιά μας, διαβάζοντας σε μια γωνιά τον Καζαμία · η παραμάνα μας, συλλαβίζοντας κάτω απ' τη λάμπα του πετρελαίου έναν παλιό Ονειροκρίτη · κάποιος ανύπαντρος και σίγουρα λιγάκι παράξενος αδερφός του παππού, ο πολυδιαβασμένος της οικογένειας, που φυλλομετρά τη *Σύνοψη της αρχαίας ελληνικής ιστορίας, τον Πτωχοπρόδρομο, τη Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου*. Ολόκληρο το Λαϊκό Πανεπιστήμιο της Τουρκοκρατίας,

⁹² Ο. Ελύτης, «Οι εικονογραφίες του Στρατηγού Μακρυγιάννη και ο λαϊκός τεχνίτης Παναγιώτης Ζωγράφος», στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π., σ. 544-546. (1^η δημοσίευση στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Β, αρ. 11, Ιανουάριος 1947).

⁹³ Ο. π., σ. 554

που ξυπνά σύσσωμο, και που αντιπροσωπεύει περισσότερο παρορμήσεις για μάθηση παρά μάθηση ουσιαστική».⁹⁴

Οι λεζάντες, όπως και το σημειωματάριο του Θεόφιλου, συντεθειμένα από διάφορα είδη λαϊκών αναγνωσμάτων (μονογραφίες αγωνιστών, πατριωτικά ποιήματα, άρθρα εφημερίδων, μικρή μυθολογία) αποτελούν τεκμήρια της ιδιόμορφης πρόσληψης του ιστορικού και μυθολογικού παρελθόντος από τα λαϊκά στρώματα. Αποτελούν, δηλαδή, δείκτες της λαϊκής ψυχολογίας, αναδεικνύοντας τα διάφορα είδη οικειοποίησης περιστατικών της ελληνικής ιστορίας και την πολιτισμική κυκλοφορία τους σε ένα δίκτυο λαϊκών φυλλάδων και προφορικών αφηγήσεων. Αξιοποιώντας πλήρως αυτό το δίκτυο, ο Θεόφιλος συνήθιζε να αναμειγνύει προϊόντα της λαϊκής φαντασίας με την πραγματική ζωή, κάτι που αποδεικνύεται στην υιοθέτηση της φουστανέλας ως μόνιμης ενδυματολογικής του επιλογής. Ο Ελύτης θα επιμείνει στο στοιχείο αυτό, όπως και στην προτίμηση του Θεόφιλου στο επίθετο «Χατζημιχαήλ», (που για τον Ελύτη δείχνει «τη βαθιά του προσήλωση σε αυτό που προσωποποιεί ο πρόγονος»), ως επιπλέον πειστήρια της προσήλωσης του Θεόφιλου στη συνομιλία με το παρελθόν και τη συνέχιση μιας παράδοσης, που στην ουσία δε σταμάτησε ποτέ, αλλά απλώς αναδιαμορφώθηκε για να επιβιώσει.⁹⁵

Η επινόηση του τόπου ως συνδεδετικός κρίκος Ελύτη-Θεόφιλου

Στο πλαίσιο της επιχειρηματολογίας του Ελύτη για την ανάδειξη του γνήσιου λαϊκού αισθήματος του Θεόφιλου, σημαντικό ρόλο παίζει ο κοινός τόπος καταγωγής τους, δηλαδή η Λέσβος. Έτσι, ο Ελύτης θα στηριχτεί στο στοιχείο της κοινής καταγωγής για να οικοδομήσει αρχικά μια τοπογραφία που, κατά τη γνώμη του, αποδεικνύει γιατί ο Θεόφιλος μπόρεσε να γίνει τόσο σπουδαίος. Ήταν ο τόπος που του έδωσε αυτή τη δυνατότητα. «[...] ο Θεόφιλος μόνον στα χώματα μιας τέτοιας παραμυθένιας χώρας ήτανε φυσικό να βλαστήσει μια μέρα», σημειώνει.⁹⁶ Περπατώντας αργότερα στο εσωτερικό του νησιού, ο Ελύτης συνειδητοποιεί πως ήταν το τοπίο και οι άνθρωποί του που μπόρεσαν να γονιμοποιήσουν τη φαντασία του Θεόφιλου και να την οδηγήσουν στη σύνθεση των εικαστικών του έργων:

⁹⁴ Ο. Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, ό. π., σ. 34

⁹⁵ ό. π., σ. 36

⁹⁶ Ο. π., σ. 17

«Ήτανε κιόλας όλ' αυτά Θεόφιλος. Θέλω να πω, ένιωθες την ανταπόκριση που υπήρχε ανάμεσα στα λιόδεντρα και τα ρυτιδιασμένα πρόσωπα, στα περιβολάκια με τις ροδιές και στις ακρογιαλιές που μυρίζανε φρεσκοανοιγμένο καρπούζι, στα πιθάρια και στις βράκες, στα τριανταφυλλένια βουνά και στα αρχέγονα σιωπηλά καΐκια. Κι αμέσως, την ίδια στιγμή, την ανταπόκριση που υπήρχε ανάμεσα σ' όλα αυτά και στις ζωγραφιές του Θεόφιλου. Αληθινοί ελαιώνες επιτέλους, αληθινοί άνθρωποι, αληθινά πράγματα.

Εκείνα τα χρώματα και τα σχήματα που βλέπαμε κάθε μέρα γύρω μας και που τα κουβαλούσαμε στην παιδική μας μνήμη από αιώνες, τα γνώριμα, τα οικεία, που τόσα χρόνια τώρα οι ακαδημαϊκοί μας ζωγράφοι (μερικοί με αξιόλογο ταλέντο, δεν αντιλέγω) μας είχανε στερήσει από τη χαρά να τα αναγνωρίζουμε».⁹⁷

Εξάλλου, ο ίδιος ο Θεόφιλος έχει συμβάλει στον μετασχηματισμό αυτού του τοπίου μέσα από τις τοιχογραφίες του σε καφεενεία και σπίτια της περιοχής, αποδεικνύοντας τον ισχυρό δεσμό του με την κοινότητα.

«Ο ασβεστωμένος τοίχος ξυπνούσε μέσα του το παλιό μεράκι του Έλληνα για χρωματικές θεωρίες, αρχιτεκτονικά δεμένες με το ύπαιθρο και το κτίσμα. Στην ταπεινή κλίμακα της νεοελληνικής ζωής, τα χωμένα μες στα δέντρα εξοχικά κεντράκια, οι καφεενέδες πάνω στη θάλασσα, το πιο απλό τετράγωνο σπιτάκι, ένας φούρνος ή ένα μπακάλικο στη στροφή κάποιου δρομάκου, αποτελούσανε τα δεδομένα υλικά που περισσότερο αρμόζανε στην ιδιοσυγκρασία του, που του δίνανε την ευχέρεια να διαχύνεται στον εξωτερικό κόσμο και συνάμα να εντάσσεται μέσα στην αισθητική του λαού γύρω του».⁹⁸

Τι είναι όμως αυτό που κάνει τη Λέσβο τόσο σπουδαία; Κατά τον Ελύτη, η Λέσβος αποτελεί έναν τόπο, στον οποίο υπάρχει ακόμη ζωντανή η αίσθηση της επικοινωνίας με το παρελθόν και μπορεί να καταστεί εμφανής μέσω της γλώσσας.

«Κι ύστερα είναι τα λόγια σου που πια δεν τα ορίζεις. Κι αν κάνεις ότι ανοίγεις το στόμα σου, νιώθεις ότι θα βγούνε κάτι παλιά αιολικά [...] και τότε αλήθεια είναι φόβος όλα τα κατασιγασμένα στοιχεία του νησιού, οι ρυτιδιασμένοι κορμοί των δέντρων, οι πέτρες της ξερολιθιάς, τα αρχέγονα

⁹⁷ ό. π., σ. 24

⁹⁸ ό. π., σ. 65

λιοτριβεία, τα μαγγάνια, να σκιρτήσουν ακούγοντας το αληθινό τους όνομα, ν' αναγνωρίσουν τη μαγική φωνή και ν' αναποδογυρίσουν, θέλω να πω να φέρουν κυριολεκτικά μέσα-έξω το Χρόνο».⁹⁹

Η αποκλειστική ταύτιση ενός πολιτισμού με μια συγκεκριμένη γεωγραφική επικράτεια είναι κάτι που αμφισβητείται σθεναρά σήμερα, λαμβάνοντας υπόψη πως «αυτό που προβάλλεται ως φυσικό είναι πολιτισμικά κατασκευασμένο και ιστορικά προσδιορισμένο».¹⁰⁰ Ο Ελύτης κατασκευάζει έναν φαντασιακό τόπο, όπου το φυσικό τοπίο αντανακλά την πολιτισμική δραστηριότητα χρόνων και εξασφαλίζει την επικοινωνία με το παρελθόν. Η κατασκευή της τοπογραφίας της Λέσβου συνδέεται με τη γενικότερη κατασκευή της τοπογραφίας του Αιγαίου από τη γενιά του '30, ως τόπου σύνδεσης Ανατολής-Δύσης και συναίρεσης όλων των χρονικών φάσεων της ιστορίας του ελληνισμού.¹⁰¹ Η ανάλυση ενός τέτοιου θέματος ξεπερνά τις στοχεύσεις της παρούσας εργασίας. Αυτό που θα πρέπει περισσότερο να επισημανθεί με βάση τα παραπάνω είναι πως ο Ελύτης, μέσω της συγκεκριμένης κατασκευής, προβαίνει σε μια ορισμένη σύλληψη του ιστορικού χρόνου, που συνδέεται με το ιδεολόγημα της πολιτισμικής συνέχειας. Στη Λέσβο, η σύλληψη της παράδοσης ως ενιαίας ανά τους αιώνες, καθίσταται ιδιαίτερα εύκολη καθώς παρουσιάζεται ως ομοιογενής, χωρίς ιδιαίτερες τροποποιήσεις.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η κατασκευή της συγκεκριμένης τοπογραφίας αποδεικνύει αφενός την ικανότητα του Θεόφιλου να συνομιλεί με μια αδιάσπαστη παράδοση, ενώ υποβάλλει την αίσθηση πως το ίδιο συμβαίνει και με τον Ελύτη. Η κοινή καταγωγή συνεπάγεται κοινά βιώματα, άρα και κοινά πολιτισμικά στοιχεία, τα οποία διοχετεύονται από τη μια γενιά στην άλλη.¹⁰² Το στοιχείο αυτό φαίνεται να ενστερνίζονται κατά καιρούς και αναγνώστες του βιβλίου που συνδέουν την κοινή καταγωγή των δύο ανδρών με την καλλιτεχνική τους δημιουργία. Ο Μανόλης Ανδρόνικος, σε κριτική του, καθιστά τον Ελύτη τον απόλυτα κατάλληλο να μιλήσει για τον Θεόφιλο, καθώς «έχουν την ίδια πατρίδα, τη Μυτιλήνη, αυτό σημαίνει

⁹⁹ Ο. π., σ. 15

¹⁰⁰ Β. Νιτσιάκος, *Χτίζοντας τον χώρο και τον χρόνο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2003, σ. 86

¹⁰¹ Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς...*, ό. π., σ. 363-397

¹⁰² Ο. Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, ό. π. σ. 60. «Δυόμισι χιλιάδες χρόνια πίσω, στη Μυτιλήνη, βλέπω ακόμη τη Σαπφώ σαν μια μακρινή εξαδέλφη που παίζαμε μαζί στους ίδιους κήπους, γύρω απ' τις ίδιες ροδιές, πάνω απ' τις ίδιες στέρνες. Λιγάκι μεγαλύτερη στα χρόνια, μελαχρινή, με λουλούδια στα μαλλιά κι ένα κρυφό λεύκωμα γεμάτο στίχους, που δε μ' άφησε ν' αγγίξω ποτέ. Βέβαια, είναι που ζήσαμε στο ίδιο νησί. Που είχαμε την ίδια αίσθηση του φυσικού κόσμου, τη χαρακτηριστική, που εξακολουθεί αναλλοίωτη από τα χρόνια εκείνα ίσαμε σήμερα να παρακολουθεί τα τέκνα της Αιολίας». Ο. Ελύτης. «Σαπφώ» στο Ο. Ελύτης, *Εν Λευκώ*, Αθήνα, Ίκαρος, 1993², σ. 216-220.

λούστηκαν στο ίδιο φως και στην ίδια θάλασσα», ενώ ο Ελύτης, «είναι ο ποιητής που πρώτος μας εξαπέστειλε το φως του Αιγαίου με την ίδια μέθη που συνεπαίρνει και το ζωγράφο». ¹⁰³

Η συμβολή της γενιάς του '30 στην ανακάλυψη του Θεόφιλου

Η προσπάθεια του Ελύτη να αυτοπροσδιοριστεί μέσω του Θεόφιλου και να προβάλλει τον εαυτό του ως συνεχιστή της νεοελληνικής παράδοσης θα πρέπει να εξεταστεί μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο πρακτικών λόγου της γενιάς του '30, η οποία προσπαθεί να νομιμοποιήσει τις επιδράσεις που δέχεται και να τις συνδέσει με τα υλικά της γηγενούς λαϊκής τέχνης. Ο ίδιος, εξάλλου, φροντίζει να προβάλλει μια τέτοια εικόνα της γενιάς και στο δοκίμιό του για τον Θεόφιλο:

«Κιόλας, όταν άρχισε να γίνεται αισθητή η παρουσία του φουστανελά της Λέσβου, η σύγχρονη γενιά είχε κάνει την επανάστασή της- και την είχε κάνει κατά την κατεύθυνση αυτή. Το θαύμα είναι ότι, είτε από μια ευτυχισμένη συγκυρία είτε από μια δυσκολοεξακρίβωτη νομοτέλεια, οι δυο αυτές φωνές ήρθαν να αντηχήσουν αμοιβαία (η μία από το δρόμο της γνώσης, η άλλη από το δρόμο του ενστίκτου) και να συνθέσουν ένα φαινόμενο που είναι όχι πνευματικά βιώσιμο, αφού έχει άμεσο τον αντίκτυπό του σε ό,τι ονομάζουμε γενικά *ποίηση*, αλλά και αισθητικά υπολογίσιμο, αφού μορφώνει και προβάλλει μια ολόκληρη σειρά από αυτόνομους κανόνες τέχνης». ¹⁰⁴

Η ανάμειξη του ίδιου του Ελύτη και των συνομηλίκων του στη μεθόδευση προβολής του Θεόφιλου αποτελεί μια επισήμανση που επανέρχεται συνεχώς στα κείμενά του. Η εμπλοκή του είναι δραστική εφόσον ο ίδιος, λόγω κοινής καταγωγής, έχει τη δυνατότητα να επισκεφτεί το σπίτι του ζωγράφου, να γνωρίσει τον αδερφό του και να δει από κοντά τα έργα του. Στη συνέχεια μάλιστα θα συμβάλει με τον Τσαρούχη και στην ανέγερση του μουσείου του Θεόφιλου στη Λέσβο, το οποίο θα ανοίξει το 1965. Οι αυτοβιογραφικού τύπου αναφορές δεν είναι τυχαίες αλλά τονίζουν εξαρχής τον καταλυτικό ρόλο του ίδιου και της γενιάς του '30 στην παρουσίαση μιας

¹⁰³ Μ. Ανδρόνικος, «Ο Θεόφιλος του Ελύτη. Ζωγραφική και Ποίηση», περ. *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 19, Γενάρης- Φλεβάρης 1974, σ. 87

¹⁰⁴ Ο. Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, ό. π., σ. 49

καλλιτεχνικής προσωπικότητας που θα λειτουργήσει ως επιστέγασμα στα επιχειρήματά τους για τη νεοελληνική ταυτότητα και παράδοση.

Αυτό που ο ίδιος υποστηρίζει στο κείμενο αυτό αλλά και στις υπόλοιπες εγγραφές του είναι πως η ανακάλυψη του Θεόφιλου εντάσσεται στη συνολικότερη προσπάθεια μιας ομάδας νέων να έρθει σε επαφή με τις παλιότερες παραδόσεις, να ανιχνεύσει τις ρίζες τους, τις διαλεκτικές τους σχέσεις με δυτικές ή ανατολικές επιδράσεις και εν τέλει να προσδιορίσει την εθνική τους φυσιογνωμία. Στη θεμελίωση μιας τέτοιας εικόνας συμβάλλει επίσης ο Teriade. Ήδη από το 1935, στην πρώτη επίσημη παρουσίαση του Θεόφιλου, ο Teriade εξέφραζε την πεποίθηση πως οι καλλιτέχνες του 1935 θα τοποθετήσουν τον Θεόφιλο πλάι σε ό,τι ευγενέστερο υπάρχει στην ελληνική τέχνη από τους βυζαντινούς χρόνους ως την τέχνη της εποχής. Το γεγονός ότι ο ίδιος θα συνεργαστεί στενά με διάφορα μέλη της γενιάς (Ελύτη και Τσαρούχη κυρίως) για τη δημόσια παρουσίαση των έργων του ζωγράφου και την ανέγερση του μουσείου του επικυρώνει μια διάθεση στήριξης, που επιβεβαιώνεται και από παρεμφερείς αναφορές του κατά τη μεταπολεμική περίοδο.¹⁰⁵ Στο μεταπολεμικό περιβάλλον, η διεκδίκηση του Θεόφιλου και η γενικότερη εκπροσώπηση του λαϊκού δε θα μείνει ασχολίαστη, αλλά θα λάβει ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις, όταν πλέον ο Θεόφιλος θα αποτελέσει ένα επίδικο πολιτισμικό φαινόμενο που θα διεκδικείται από διάφορους ιδεολογικούς χώρους. Οι όροι της διεκδίκησης αυτής περιγράφονται αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο.

Συνοψίζοντας, ο Ελύτης κατασκευάζει έναν Θεόφιλο που κινείται σε δύο κατευθύνσεις. Σε πρώτο επίπεδο, φαίνεται να συνεχίζει μια μακρόχρονη λαϊκή παράδοση που αποκρυσταλλώνεται στην εικαστική του δημιουργία, στις λεζάντες των έργων του και στο σημειωματάριό του, αποκαλύπτοντας τις ποικίλες μεταπλάσεις των ερεθισμάτων του, που αποτελούν επίσης ερεθίσματα της λαϊκής συλλογικότητας στην οποία ανήκε. Η άγνοια των τεχνικών κανόνων και η ενστικτώδης αποτύπωση της εξωτερικής πραγματικότητας τον κράτησαν μακριά από τα προτάγματα του ακαδημαϊσμού, ενώ, σε δεύτερο επίπεδο, τον οδήγησαν ασυνείδητα σε κατευθύνσεις παρόμοιες με αυτές των Ευρωπαίων μοντερνιστών ζωγράφων. Σύμφωνα λοιπόν με τον Ελύτη, ο Θεόφιλος ισορροπεί ακριβώς ανάμεσα στη λαϊκή παράδοση και στον μοντερνισμό, κάτι που αποδεικνύει πως οι μοντερνιστικές τεχνοτροπίες μπορούν να συγχωνεύονται επιτυχώς με τα υλικά της

¹⁰⁵ Ο. Ελύτης, «Το Χρονικό μιας δεκαετίας», στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π., σ. 427. Σ. Ελευθεριάδης, «Ένας άγνωστος μεγάλος Έλλην λαϊκός ζωγράφος», ό. π.

παράδοσης. Στην επιχειρηματολογία του Ελύτη, καθοριστικό ρόλο παίζει το περιβάλλον, στο οποίο ζει ο Θεόφιλος, καθώς η Λέσβος παρουσιάζεται ως τόπος που επιτρέπει σε όσους την αντικρίζουν να «συνομιλούν» με μεγάλη ευκολία με το παρελθόν. Έτσι, η κατασκευή της συγκεκριμένης τοπογραφίας επικυρώνει την περίπτωση του Θεόφιλου ως γνήσιου συνεχιστή μιας μακρόχρονης παράδοσης, ενώ υποβάλλει την ίδια αίσθηση και για τον Ελύτη. Ο δεύτερος, εξάλλου, δεν παύει διαρκώς να επισημαίνει την εμπλοκή του στην ανακάλυψη και προώθηση του Θεόφιλου, κάτι που επεκτείνεται γενικότερα στο πεδίο της γενιάς του '30, ως μορφώματος που ενδιαφέρεται πρωτίστως για την ανάδειξη αλλά και ανανέωση του λαϊκού πολιτισμού.

2.3. Ο Θεόφιλος του Σεφέρη

Ο Σεφέρης γράφει ίσως τα λιγότερα για τον Θεόφιλο σε σχέση με τους Ελύτη, Τσαρούχη αλλά οι αναφορές που προκύπτουν είναι πολύ περισσότερες στο σύνολο των *Δοκιμών*. Το κατεξοχήν κείμενό του για τον Θεόφιλο χρονολογείται το 1947 και αποτελεί το κείμενο της ομιλίας του για την Έκθεση Θεόφιλου στο Βρετανικό Ινστιτούτο.¹⁰⁶ Η παρουσίαση του Θεόφιλου οικοδομείται πάνω σε ένα πλέγμα παραλληλισμών με τον Μακρυγιάννη και τον Ερωτόκριτο. Οι συσχετισμοί αυτοί μπορούν να συνδεθούν και χρονικά εφόσον οι διαλέξεις πραγματοποιούνται στην ίδια δεκαετία («Ένας Έλληνας- ο Μακρυγιάννης»: 1943, «Ερωτόκριτος»: 1946, «Θεόφιλος»: 1947) αλλά και σε επίπεδο ερμηνευτικής στόχευσης: η στρατηγική παράθεσης των συγκεκριμένων ονομάτων πραγματοποιείται μέσω ενός κοινού άξονα που δεν είναι άλλος από τη λαϊκή παράδοση. Ο Μακρυγιάννης γράφει ένα έργο που, κατά τον Σεφέρη, αναδεικνύει τη ζωντανή έκφραση του λαού, όπως συμβαίνει και στον Ερωτόκριτο.¹⁰⁷ Και τα δύο έργα αποτελούν σταθμούς στον κορμό της νεοελληνικής πεζογραφίας. Όπως σχολιάζει ο Βαλέτας, πρόκειται για ένα τρίπτυχο που απασχολεί συνεχώς τον Σεφέρη και του επιτρέπει να κατανοήσει τις επιμέρους εκδοχές της λαϊκής δημιουργίας (ποίηση, πεζό λόγο, ζωγραφική).¹⁰⁸ Μαζί με τα παραπάνω, εντοπίζονται και επιπλέον παραλληλισμοί, όπως ο παραλληλισμός του Θεόφιλου με τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο που παρουσιάζεται εξίσου ως ένας ταπεινός λαϊκός τεχνίτης.¹⁰⁹ Η σεφερική κατασκευή του Θεόφιλου βρίσκεται σε συνεχή σύνδεση με τις παραπάνω αναφορές και αποτελεί ενδεικτική περίπτωση για να κατανοήσει κανείς τις θέσεις του Σεφέρη περί λαού και παράδοσης.

¹⁰⁶ Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες*, τ. Α, Αθήνα, Ίκαρος, 2003⁸, σ. 458-466

¹⁰⁷ Χ. Αντωνίου, *Ο κόσμος της Γοργόνας: θέματα και μορφές της λαϊκής παράδοσης στο έργο του Σεφέρη (ερμηνευτική προσέγγιση)*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Φιλολογίας, 1981, σ. 73-92. Γ. Σεφέρης, «Ένας Έλληνας- ο Μακρυγιάννης», «Ερωτόκριτος» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες*, τ. Α, ό. π., σ. 228-263, 268-319

¹⁰⁸ Γ. Βαλέτας, «Ο Σεφέρης για τον Θεόφιλο. Μια αποκαλυπτική μελέτη του» στο *Αφιέρωμα στο Λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ, Στα πενήντα χρόνια του θανάτου του (1934-1984)*, περ. *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 80- 81, Μάρτης – Ιούνιος 1984, σ. 59-60

¹⁰⁹ Χ. Αντωνίου, *Ο. π.*

«Ψηλαφώντας στα σκοτεινά...». Η συνάφεια Μακρυγιάννη- Θεόφιλου στα γραπτά του Σεφέρη

Στο κείμενο του Σεφέρη, επισημαίνεται αρχικά η αμάθεια του Θεόφιλου, μέσω ενός επεισοδίου που αποτελεί κοινό βιογραφικό τόπο στις συναφείς με τον βίο του ζωγράφου μελέτες. Σύμφωνα με το επεισόδιο αυτό, κάποιος φούρναρης παρήγγειλε στον ζωγράφο να τον ζωγραφίσει την ώρα που φούρνιζε τα ψωμιά. Ο Θεόφιλος εικόνισε το φουρνιστήρι αντίθετα με την προοπτική (κάθετο αντί για οριζόντιο), κάτι που στερούσε την αίσθηση του βάθους από την εικόνα. Η αντίρρηση ενός περαστικού για το αληθοφανές της εικόνας οδήγησε στην απάντηση του Θεόφιλου πως όλα πρέπει να φαίνονται στη ζωγραφιά. Η απάντηση αυτή μνημονεύεται συχνά από διάφορους μελετητές του Θεόφιλου και ερμηνεύεται ως κατεξοχήν τεκμήριο της αφέλειάς του και της άγνοιας τεχνικών κανόνων. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στον Σεφέρη. Η αμάθεια του Θεόφιλου αποτελεί εδώ δομικό στοιχείο της σεφερικής αφήγησης. Ο Θεόφιλος δεν είναι ακαδημαϊκά μορφωμένος, δεν έχει νοθευτεί από τη στείρα ακαδημαϊκή μόρφωση και έτσι μπορεί να αποδώσει την ελληνική πραγματικότητα (τοπίο, ανθρώπους κτλ.) με μια πιο γνήσια ματιά.

«Γιατί μόρφωση και μάθηση είναι άσκηση ζωής και η άσκηση της ζωής έχει πολλά να κερδίσει από ανθρώπους σαν τον Θεόφιλο που βρήκαν τον δρόμο τους, ψηλαφώντας μόνοι μέσα στα σκοτεινά μονοπάτια μιας πολύ καλλιεργημένης, καθώς νομίζω, ομαδικής ψυχής, όπως είναι η ψυχή του λαού μας. Έχει πολλά να κερδίσει και πριν απ' όλα να μάθει πώς να φυλάγεται από τη μισή μόρφωση και από τη μισή νάρκη». ¹¹⁰

Η ικανότητα του Θεόφιλου αυτή είναι εγγενής ιδιότητα της λαϊκής του καταγωγής και, παρότι ο Σεφέρης υποστηρίζει πως δεν κάνει λαογραφία, στο σημείο αυτό, ανιχνεύεται μια ρομαντική λαογραφική παρουσίαση του λαού. Εξάλλου, η αναφορά στην «ψυχή του λαού» παραπέμπει σε μια μεταφυσική ιδέα και όχι στην ιστορική του ύπαρξη. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, «η ψυχή του λαού» αποκαλύπτεται μέσα από τις γνήσιες λαϊκές εκδηλώσεις, που ταυτίζονται με τα έθιμα και τις δοξασίες του αμόρφωτου αγροτικού πληθυσμού. ¹¹¹ Όπως μάλιστα θα φανεί

¹¹⁰ Για το επεισόδιο με την τοιχογραφία του φούρνου βλ. Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος», ό. π., σ. 458. Για το παράθεμα, ό. π., σ. 461-462. Για την παρόμοια διατύπωση στον Μακρυγιάννη, βλ. Γ. Σεφέρης, «Ένας Έλληνας- ο Μακρυγιάννης», ό. π., σ.238

¹¹¹ Α. Κυριακίδου- Νέστορος, «Η λαϊκή παράδοση: σύμβολο και πραγματικότητα» στο Δ. Γ. Τσαούσης, ό. π. σ. 253.

και από το επόμενο απόσπασμα, οι λαϊκές αυτές εκδηλώσεις μένουν αναλλοίωτες στον χρόνο, διατηρώντας στοιχεία του παρελθόντος. Στην ουσία, δηλαδή, ο λαός παρουσιάζεται να αποτελεί «κέντρο συντηρητισμού μέσα στο σύνολο της κοινωνίας και έδρα των παραδοσιακών αξιών».¹¹² Κατ' επέκταση, ο Θεόφιλος, ως γνήσιο τέκνο του λαϊκού πολιτισμού, έχει καταφέρει να διατηρήσει εντός του αναλλοίωτα στοιχεία που πέρασαν από γενιά σε γενιά και να τα μετουσιώσει σε εικαστική δημιουργία.

«[...] Από την άποψη αυτή θα μου ήταν πολύ δύσκολο να παραδεχτώ πως είναι αμόρφωτος ο Θεόφιλος, μήτε καν πως είναι φαινόμενο εξαιρετικό. Σε τέτοια συμπεράσματα μας οδηγεί, τουλάχιστο καθώς πιστεύω, η τόσο ιδιότροπη διαμόρφωση της ελληνικής έκφρασης. Ένα λαϊκό τραγούδι λ.χ. που κυκλοφορεί στα στόματα των θεραπεινίδων, όπως έλεγαν, ο Ερωτόκριτος, γίνεται αγκωνάρι στην ποιητική δημιουργία του Σολωμού, ενός από τους πιο καλλιεργημένους ανθρώπους της Ευρώπης. Και τα δύο σημαντικότερα μνημεία του ελληνικού πεζού λόγου είναι το ένα η *Γυναίκα της Ζάκυθος* αυτού του άρχοντα της μόρφωσης, το άλλο τα *Απομνημονεύματα* του πάποτε μη αναγνώσαντος Μακρυγιάννη. Στη ζωγραφική, κάποτε φανερώνεται ένας νους, όπως ο Θεοτοκόπουλος, που μπορεί να υποστηρίξει την τέχνη του μπροστά στον μεγάλο ιεροεξεταστή, και κάποτε ένας Θεόφιλος, ο αλλόκοτος φουστανελάς, που γυρίζει στα χωριά του Πηλίου και της Μυτιλήνης με τα πινέλα στο σελάχι του και οι γυναίκες τον φωνάζουνε τρελό και αχμάκη.

Η ελληνική πνευματική κληρονομιά είναι τόσο μεγάλη που αλήθεια δεν ξέρει κανείς ποιους μπορεί να διαλέξει για να πραγματοποιήσει τις βουλές της. Είναι στιγμές που την κρατούν στα χέρια τους οι πιο φημισμένοι άνθρωποι που ακούστηκαν ποτέ στον κόσμο και είναι στιγμές που πάει και φωλιάζει ανάμεσα στους ανώνυμους, περιμένοντας να φανερωθούν ξανά οι άρχοντες επώνυμοι. Είναι σπουδαίο το δίδαγμα που αντλεί κανείς όταν λάβει τον κόπο να κοιτάξει αυτή την ατέλειωτη περιπέτεια. Το δημοτικό τραγούδι να φωτίζει τον Όμηρο και ο Αισχύλος να συμπληρώνεται από το δημοτικό τραγούδι, στην ευαισθησία του ενός και του ίδιου ανθρώπου, που δεν είναι λίγο πράγμα κι αυτό μόνο στην Ελλάδα μπορεί να γίνει».¹¹³

¹¹² Ε. Γεωργιάδου- Κούντουρα, ό. π., σ. 31

¹¹³ Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος», ό. π., σ. 462-463

Όπως έχουν παρατηρήσει οι Χ. Αντωνίου και Γ. Μερακλής, η έννοια της παράδοσης στον Σεφέρη προκύπτει μέσα από τη συγχώνευση διάφορων, ενίοτε αντιφατικών, στοιχείων.¹¹⁴ Έτσι και στο συγκεκριμένο χωρίο, απομακρυσμένες και φαινομενικά ετερόκλητες μορφές και έργα «φωτίζουν» το ένα το άλλο, αναδεικνύοντας μια αδιάσπαστη συνέχεια ανά τους αιώνες. Ο Θεόφιλος αποτελεί έναν σταθμό σε αυτή την πορεία, καθώς έρχεται να ανανεώσει τη νεοελληνική ζωγραφική. Ο Σεφέρης δεν αναφέρεται αναλυτικά στο πώς ανανεώνεται η νεοελληνική ζωγραφική, όπως συμβαίνει αντίστοιχα στα κείμενα των Ελύτη και Τσαρούχη. Η εικαστική ανανέωση που προσφέρει ο Θεόφιλος σκιαγραφείται εδώ περισσότερο σε αντιδιαστολή με τον ακαδημαϊσμό («αυτής της τόσο καταθλιπτικής ζωγραφικής που τόσο συχνά και με τόση ευκολία επιτυχαίνουμε από τα χρόνια της Παλιγγενεσίας»), ο οποίος και απορρίπτεται, ενώ ορίζεται επίσης σε επίπεδο αντιστοιχών με τα προαναφερθέντα ονόματα των Θεοτοκόπουλου, Μακρυγιάννη, Σολωμού.¹¹⁵

Θα πρέπει να επισημανθεί πως μέχρι το σημείο που θίχτηκε, το πορτραίτο του Θεόφιλου οικοδομείται, όπως και αυτό του Μακρυγιάννη. Τόσο ο Θεόφιλος όσο και ο Μακρυγιάννης αποτελούν αμόρφωτους λαϊκούς ανθρώπους, των οποίων η αμάθεια αποβαίνει καθοριστική, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να εκφραστούν αυθεντικά και να αποδώσουν ένα συλλογικό αίσθημα.

«Θυμούμαι πάντα το Θεόφιλο όταν συλλογίζομαι τον Μακρυγιάννη. Σας έλεγα πως ο Μακρυγιάννης είναι από τις πιο μορφωμένες ψυχές του νέου ελληνισμού · το ίδιο πιστεύω και για το Θεόφιλο, αν η λέξη μόρφωση σημαίνει πνευματική μορφή. Κι αυτή η μόρφωσή τους είναι εξαιρετικά έντονη και δραστήρια. Είναι καταπληκτική η έμφυτη ανάγκη που έχουν να εκφραστούν. Εκμηδενίζει όλες τις δυσκολίες. Θυμάται κανείς κάτι πεισματάρικα φυτά, που όταν πιάσει η ρίζα τους, προχωρούν γκρεμίζοντας φράχτες, σπάζοντας ταφόπετρες».¹¹⁶

Στην παρουσίαση του Μακρυγιάννη, διακρίνεται η απήχηση αρκετών εθνορομαντικών ιδεών, όπως συμβαίνει και με τον Θεόφιλο. Η λαϊκή παράδοση που κουβαλά ο Μακρυγιάννης είναι επίσης μια παράδοση αιώνων και αναδεικνύεται μέσα από τα *Απομνημονεύματά* του τόσο στο επίπεδο του λόγου, μιας γλωσσικής λαλιάς

¹¹⁴ Χ. Αντωνίου, ό. π., σ. 14. Μ. Μερακλής, «Ο λαός και η λαϊκή παράδοση στον Γιώργο Σεφέρη», περ. *Η λέξη*, τχ. 53, Μάρτης-Απρίλης 1986, σ. 312

¹¹⁵ Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος», ό. π., σ. 460

¹¹⁶ Γ. Σεφέρης, «Ένας Έλληνας- ο Μακρυγιάννης», ό. π., σ. 238

που έμεινε ζωντανή στους λαϊκούς ανθρώπους για αιώνες, όσο και στο επίπεδο του περιεχομένου. Σε σχέση με το περιεχόμενο, ο Μακρυγιάννης αγωνίζεται να αποδώσει όλα εκείνα που, κατά τη γνώμη του, πλήττουν τον ελληνικό λαό. Σύμφωνα, δηλαδή, με τον Σεφέρη, μέσα από τον λόγο του Μακρυγιάννη αναδεικνύεται ένα αξιακό σύστημα που επικρατεί στην ελληνική ιδιοσυγκρασία από την εποχή του Αισχύλου και διατηρείται δύο χιλιάδες χρόνια μετά. Το σύστημα αυτό αποκρυσταλλώνεται στο συνεχές αίτημα του ελληνικού λαού για δικαιοσύνη και ελευθερία. Η πεποίθηση του Σεφέρη συγγενεύει εδώ, αλλά και σε άλλα κείμενά του, με την άποψη του Herder, βάσει της οποίας, η γλώσσα είναι ο φύλακας της παράδοσης, της θρησκείας, της ιστορίας και γενικότερα του ομαδικού αισθήματος του λαού.¹¹⁷

Ωστόσο, όπως έχει επισημανθεί, η σφαιρική κατασκευή του Μακρυγιάννη απηχεί εξίσου και τις μοντερνιστικές αναζητήσεις του Σεφέρη. Η σύνδεση αγγλοσαξονικού μοντερνισμού και ρομαντισμού δεν πρέπει να θεωρηθεί απόλυτα αντιφατική. Απογοητευμένοι από τον αστικό πολιτισμό, οι μοντερνιστές στράφηκαν συχνά σε «ιστορικά απόμακρα ή και εξωτικά παραδείγματα».¹¹⁸ Αυτό τους φέρνει κοντά και με τους ρομαντικούς εφόσον και οι δύο εξαίρουν το πρωτόγονο, στοιχείο που εντοπίζεται και στον στοχασμό του Σεφέρη.¹¹⁹ Στην περίπτωση του Θεόφιλου, η γέφυρα με τον μοντερνισμό στήνεται μέσω της παρακάτω αναφοράς. Αναφερόμενος στην ευτέλεια των υλικών που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος, ο Σεφέρης φέρνει στον νου του τον Yeats:

«Όποιος δημιουργός δεν ξεκίνησε από μικροπράγματα, ας ρίξει πρώτος την πέτρα, θυμούμαι τον Yeats:

Οι μαστορεμένες τούτες εικόνες γιατί είναι ολόκληρες

σε άδολο νου βλαστήσανε, αλλά πούθ' έχουν ξεκινήσει:

Από τα σωριασμένα σκύβαλα ή τα σαρίδια ενός δρόμου...»¹²⁰

¹¹⁷ Γ. Γιαννουλόπουλος, *Διαβάζοντας τον Μακρυγιάννη, Η κατασκευή ενός μύθου από τον Βλαχογιάννη, τον Θεοτοκά, τον Σεφέρη και τον Λορεντζάτο*, Αθήνα, Πόλις, 2003, σ. 125-135. Βλ. Γ. Σεφέρης, «Ένα παράδειγμα» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες*, τ. Α, ό. π., σ. 322

¹¹⁸ «Όταν αισθάνεται ότι η λαϊκή παράδοση της πατρίδας του δεν επαρκεί ή δεν προχωρεί σε ικανό ιστορικό βάθος, ο μοντερνιστής στρέφεται σε ιστορικά απόμακρα και εξωτικά παραδείγματα [...]». Τ. Καγιαλής, «Ο Μακρυγιάννης του Σεφέρη» στο Ν. Βαγενάς, Τ. Καγιαλής, Μ. Πιερής, *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σ. 51. Πβ. Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού...*, σ. 97-98

¹¹⁹ Τ. Καγιαλής, «Ο Μακρυγιάννης του Σεφέρη», ό. π., σ. 47

¹²⁰ Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος», ό. π., σ. 465

Η χρήση των συγκεκριμένων στίχων εδώ δεν είναι τυχαία. Αντιθέτως, έρχονται να υπογραμμίσουν ό,τι ήδη ειπώθηκε: οι «εικόνες» που «βλασταίνουν στον άδολο νου» του Θεόφιλου έχουν διανύσει μια μακρά διαδρομή, η οποία συγκροτείται από διάφορες πτυχές και τροποποιήσεις της παράδοσης, πράγμα που γίνεται εμφανές στα ευτελή υλικά που ο ίδιος κρατούσε στην κασέλα του.

Η σύνδεση Θεόφιλου- Ερωτόκριτου

Ο Σεφέρης δίνει ιδιαίτερη σημασία στα προσωπικά υπάρχοντα του Θεόφιλου, περιγράφοντας αναλυτικά το περιεχόμενο ενός μπαούλου όπου φύλασσε το σημειωματάριο και τα αγαπημένα του αναγνώσματα. Το μπαούλο αυτό αποτελείται από διάφορες φτηνές εκδόσεις λαϊκών μυθιστορημάτων, τον *Ερωτόκριτο*, τον *Παπουτσωμένο Γάτο*, φτηνά δελτάρια, λιθογραφίες, βίους αγίων, αρχαίες πόλεις, αρχαίες ηρωικές μορφές και πορτραίτα ηρώων του '21. Η αναφορά στον *Ερωτόκριτο* δεν είναι τυχαία. Αν ανατρέξει κανείς στο αντίστοιχο κείμενο του Σεφέρη, θα βρει το κλειδί για την αποκωδικοποίηση του επιχειρήματός του στον Θεόφιλο. Ο *Ερωτόκριτος* αποτελεί ένα έργο με τεράστια απήχηση στα λαϊκά στρώματα που κυκλοφορεί σε φτηνές εκδόσεις με διάφορες παραλλαγές, τροφοδοτώντας συνεχώς το συλλογικό φαντασιακό. Όπως ο ίδιος αναφέρει, πρόκειται για ένα δημιούργημα πολλών γενεών που «πάει να συναντήσει στα βάθη των αιώνων, ορισμένα τυπικά σκιρτήματα της ομαδικής ή ατομικής ψυχής».¹²¹ Τα σύμβολα που περιέχει ο *Ερωτόκριτος* συγγενεύουν για τον λαό με παραπλήσιες ιστορίες της ελληνικής μυθολογίας και ιστορίας, όπως του Θησέα και της Αριάδνης ή του Μεγαλέξανδρου και του Διγενή, που επίσης αγαπούσε ο Θεόφιλος. Οι ιστορίες αυτές κυκλοφορούσαν με διάφορες παραλλαγές από στόμα σε στόμα και αναμειγνύονταν με τους ήρωες των λαϊκών μυθιστορημάτων, αποκτώντας μεγάλες διαστάσεις στην αντίληψη του λαϊκού κόσμου. Ο Θεόφιλος εξάλλου είναι κατεξοχήν παράδειγμα μιας τέτοιας αναμόχλευσης. Ο Σεφέρης πραγματοποιεί εκτεταμένη μνεία στα αντικείμενα αυτά για να υπογραμμίσει πως δεν αποτελούν ποταπά ζωγραφικά πρότυπα και πηγές, όπως τα προσλαμβάνει ο αστικός κόσμος. Αντιθέτως, αυτό που προσπαθεί στην ουσία να αποδείξει είναι πως οι φτηνές εκδόσεις του *Ερωτόκριτου* και τα λοιπά αντικείμενα

¹²¹ Γ. Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», ό. π., σ. 277

του μπαούλου στοιχειοθετούν την επιβίωση του ελληνικού παρελθόντος στις διάφορες ιστορικές φάσεις του, όπως αυτό αποκρυσταλλώνεται στη λαϊκή φαντασία, ενίοτε φιλτραρισμένο μέσα από τη δυτική ματιά ή αστικά πρότυπα.¹²²

Ο Σεφέρης επιμένει στις διαμεσολαβημένες αυτές πληροφορίες που λειτουργούν ως πηγή έμπνευσης για τον Θεόφιλο, χωρίς να έχουν απαραίτητα λαϊκό χαρακτήρα. Αναφερόμενος στις ξένες λιθογραφίες του που χρησίμευαν ως ζωγραφικά πρότυπα, θα χρησιμοποιήσει και πάλι τον *Ερωτόκριτο*. Στο αντίστοιχο κείμενό του, ο Σεφέρης παραδέχεται τις ιταλικές επιρροές του Ερωτόκριτου που αποτελεί τυπικό προϊόν της Αναγέννησης. Όπως έχει αποδειχτεί, ο Β. Κορνάρος στηρίχτηκε στο γαλλικό ρομάντσο του *Παρίση και της Βιέννας*, του Pierre de la Cypede, αλλά, όπως υποστηρίζει ο Σεφέρης, αυτό δε μειώνει καθόλου τη σημασία του έργου. Αντιθέτως, επικυρώνει την καλλιτεχνική του αξία, καθώς αποδεικνύει την επιτυχή του «συνομιλία» με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του. Η επιλογική τοποθέτηση του έργου του Θεόφιλου πλάι στον *Ερωτόκριτο* έρχεται να υπενθυμίσει πως οι δυτικές επιδράσεις μπορούν άριστα να αφομοιώνονται από τα ελληνικά έργα χωρίς να τα απειλούν, αντίληψη που όλη η γενιά του '30 -και ακόμη περισσότερο ο Σεφέρης- επιχείρησε να εδραιώσει σε όλη τη διάρκεια της πνευματικής παραγωγής της. Έτσι, λοιπόν, καθίσταται σαφές πως ο Θεόφιλος ήταν κοινωνός μιας γνήσιας λαϊκής παράδοσης, η οποία εμπεριείχε δυτικά ερεθίσματα, τα οποία αναπροσάρμοζε στις δικές της ανάγκες.

Παρότι ο Σεφέρης αναφέρεται σε έναν εθνορομαντικό λαό που θυμίζει αρκετά το ρομαντικό παράδειγμα της λαογραφίας, ο ισχυρισμός του πως δεν κάνει λαογραφία, μπορεί πράγματι να γίνει αποδεκτός. Εξιδανικεύοντας συνεχώς τον λαό και τον τρόπο ζωής του, δεν προβάλλει αποκλειστικά μόνο τη λαϊκή παράδοση ως ιδεατό παράδειγμα. Στην ουσία, προσπαθεί συνεχώς να ισοροπήσει τη λαϊκή με τη λόγια και τις δυτικές επιρροές που δέχεται η δεύτερη. Σε αυτή ακριβώς την προσπάθεια διαμορφώνει τα αντίστοιχα αξιολογικά κριτήρια και για τους Σολωμό, Κάλβο και Παλαμά, οι οποίοι κατάφεραν να συγχωνεύσουν στοιχεία της λόγιας και λαϊκής παράδοσης.¹²³

Καταλήγοντας στα βασικά στοιχεία που ο Σεφέρης αποδίδει στον Θεόφιλο, θα πρέπει και πάλι να μνημονευθεί η επιδοκιμασία του λαϊκού χαρακτήρα της ζωγραφικής του, αλλά και η συνέχιση μιας παράδοσης που ξεκινά αιώνες πριν και

¹²² Βλ. αναλυτικά: Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος», ό. π., σ. 463-466

¹²³ Χ. Αντωνίου, ό. π., σ. 21-25

καταφέρνει να επιβιώνει ακόμα και με την ενσωμάτωση ξένων επιδράσεων. Ωστόσο, ο Σεφέρης, σε αντίθεση με τους Τσαρούχη και Ελύτη, πραγματοποιεί μια περισσότερο φιλολογική προσέγγιση του Θεόφιλου όπου οι αναφορές στην εικαστική του γλώσσα είναι ελάχιστες. Ο Σεφέρης αναφέρεται προλογικά στο επεισόδιο με τα ψωμιά στην τοιχογραφία του φούρνου για να δείξει την έλλειψη προοπτικής, ενώ μνημονεύει τον πριμιτιβισμό που του καταλογίζουν διάφοροι μελετητές χωρίς να καθιστά σαφές αν ο ίδιος συμφωνεί με αυτή την άποψη. Η γνώμη του για τη λαϊκή τέχνη εκφράζεται εναργέστερα σε άλλο κείμενο, όπου δηλώνει πως την αντιλαμβάνεται ως τέχνη αυθόρμητη και αδέξια, συνεχώς ανοιχτή σε νέες ιδέες.¹²⁴ Κατά τα άλλα, η αναφορά σε παΐνε στοιχεία της ζωγραφικής του Θεόφιλου δεν ανιχνεύεται πουθενά, ενώ, πέρα από τη σύγκριση με τον Θεοτοκόπουλο, ο Θεόφιλος παραλληλίζεται κυρίως με λογοτέχνες και όχι με άλλους ζωγράφους.

¹²⁴ «Η τέχνη είναι λαϊκή. Θέλω να πω: με αδεξιότητες, αλλά και μ' όλη τη δροσιά της αυθόρμητης χειρονομίας». Γ. Σεφέρης, «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καπαδοκίας» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες*, τ. Β, Αθήνα, Ίκαρος, 1984³, σ. 71

2.4. Η συγκρότηση της έννοιας του λαϊκού πολιτισμού και ο αυτοπροσδιορισμός της γενιάς του '30

Όπως κατέστη σαφές, μέσω της προσέγγισης του Θεόφιλου, οι τρεις μελετητές επιχειρούν να οριοθετήσουν την έννοια της λαϊκής παράδοσης, όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το μεταξικό καθεστώς και η συζήτηση που επιβάλλει με το δόγμα του τρίτου ελληνικού πολιτισμού, καθιστά επιτακτική την ανεύρεση προτύπων που προέρχονται από τη λαϊκή παράδοση και συνδέονται εν γένει με το λαϊκό στοιχείο. Έτσι, οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 προχωρούν στην επινόηση μιας παράδοσης που μπορεί να χρησιμεύσει στην παρούσα συγκυρία και η οποία θα συντηρηθεί μεταπολεμικά, εφόσον εξασφαλίζει την εδραίωσή τους στο πνευματικό γίγνεσθαι.

Ο όρος «επινοημένη παράδοση» χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια που της αποδίδει ο Hobsbawm: «περιλαμβάνει τόσο *παραδόσεις* που πραγματικά επινοήθηκαν, κατασκευάστηκαν και θεσπίστηκαν επίσημα όσο και εκείνες που αναδύονται με λιγότερο εύκολα ανιχνεύσιμο τρόπο εντός μιας βραχείας και χρονολογήσιμης περιόδου- υπόθεση λίγων ετών ίσως- και καθιερώνονται με μεγάλη ταχύτητα».¹²⁵ Ο Hobsbawm αναφέρεται στις παραδόσεις που επινοούνται μαζικά τριάντα χρόνια πριν την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, με σκοπό να πιστοποιήσουν τη συνέχεια με ένα μακρινό ή κοντινό ιστορικό παρελθόν, η οποία συνέχεια αποδεικνύεται μάλλον πλασματική. Την περίοδο αυτή, νέα ή παλιά μετασχηματισμένα περιβάλλοντα απαιτούν την επινόηση παραδόσεων με σκοπό να διασφαλίσουν την εθνική τους συνοχή.¹²⁶

Μια τέτοια περίπτωση είναι και η Ελλάδα, ιδίως κατά την περίοδο όπου αρχίζουν να δραστηριοποιούνται τα μέλη της γενιάς του '30. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και την κατάρριψη της Μεγάλης Ιδέας, οι διανοούμενοι της γενιάς συνειδητοποιούν την ανάγκη ενός νέου οράματος που δε σχετίζεται πλέον με την εδαφική αλλά την πολιτισμική ανάπτυξη.¹²⁷ Ο προβληματισμός που αναπτύσσεται αναφορικά με την πολιτισμική προσφορά στη Δύση και την ανάδειξη της νεοελληνικής ιδιαιτερότητας είναι έκδηλος κατά τις δεκαετίες 1930-1940 και απαιτεί τη στροφή προς το παρελθόν, στις ιστορικές περιόδους που θα μπορούσαν να

¹²⁵ E. Hobsbawm, «Επινοώντας παραδόσεις» στο E. Hobsbawm, T. Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, (μτφρ. Θ. Αθανασίου), Αθήνα, Θεμέλιο, 2004, σ. 9-24

¹²⁶ Ο. π.

¹²⁷ Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς...*, ό. π., σ. 152

χρησιμεύσουν στις συγχρονικές συγκυρίες. Στο πλαίσιο αυτό, αξιοποιούνται διάφορες ιστορικές μορφές που θα μπορούσαν να υποστηρίξουν τους αδιάρρηκτους δεσμούς παρόντος-παρελθόντος. Ο Θεόφιλος, όπως ήδη αναλύθηκε εκτενώς πιο πάνω, αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα.

Στις τρεις διαφορετικές αυτές προσεγγίσεις του Θεόφιλου μπορούν να ανιχνευθούν αρκετά σημεία σύγκλισης αλλά και αρκετές διαφοροποιήσεις. Και οι τρεις μελετητές δίνουν έμφαση στο λαϊκό αίσθημα που εκφράζει ο Θεόφιλος ως κρίκος μιας πολύχρονης παράδοσης, στην οποία κατέχει μια θέση δίπλα στους Γκρέκο, Σολωμό, Παπαδιαμάντη, Μακρυγιάννη. Αξίζει εδώ να επισημανθεί και πάλι πως κάποιες από τις βάσεις ενός τέτοιου παραλληλισμού έχουν ήδη εδραιωθεί από τις κριτικές του μεσοπολέμου (Teriade, Μπαρλάς). Οι Σεφέρης, Ελύτης, Τσαρούχης θα αξιοποιήσουν αυτή την παρατήρηση, με στόχο την οικοδόμηση ενός δεσμού ανάμεσα σε καλλιτέχνες, οι οποίοι μπορούν να προβληθούν ως εκφραστές του συλλογικού αισθήματος από γενιά σε γενιά. Το συλλογικό αυτό αίσθημα μένει συχνά ασαφές και απροσδιόριστο: άλλοτε συνδέεται με τη γεωκλιματική ιδιαιτερότητα (Ελύτης) και άλλοτε με τις αξίες που προβάλλονται μέσα από τα έργα της αρχαιοελληνικής και νεοελληνικής γραμματείας (Σεφέρης). Σε κάθε περίπτωση όμως εκφράζεται από τα λαϊκά στρώματα, τα οποία κατέχουν ακόμη τη δυνατότητα να επικοινωνούν με το παρελθόν.

Είναι προφανές πως σε όλες τις αναφορές περί Θεόφιλου ανιχνεύεται, σε μεγάλο βαθμό, η κατασκευή ενός λαογραφικού λαού, όπως, δηλαδή, προβάλλεται από τη λαογραφία του 19^{ου} αιώνα. Στο σημείο αυτό, κρίνεται αναγκαία η επεξήγηση της έννοιας «λαογραφικός λαός» σε σχέση με το ελληνικό παράδειγμα. Είναι γνωστό πως το ρομαντικό κίνημα, όπως εκδηλώνεται τον 18^ο και 19^ο αιώνα στην Ευρώπη, έστρεψε το ενδιαφέρον στη διερεύνηση του παρελθόντος και των διάφορων μορφών παράδοσης. Στη Γερμανία, το λαογραφικό ενδιαφέρον εκδηλώνεται μέσα στο πλαίσιο του ρομαντισμού, εντός του οποίου αναπτύσσεται η ρομαντική έννοια του έθνους. Για τους Γερμανούς, «η έννοια του έθνους (περνώντας μέσα από την έννοια του κράτους- οργανισμού ή εθνικού κράτους) αρχίζει να διαμορφώνεται στη διάρκεια των ναπολεόντειων πολέμων με βάση την αρχή της φυλετικής συνείδησης (Stammensgefühl) που νοείται ως το λαϊκό αίσθημα μιας κοινωνίας ή μιας εθνικής ομάδας, μιας εθνότητας (Volkstum, Volkheit), η οποία συνέχεται και στερεώνεται από το κοινό γλωσσικό ιδίωμα που μιλά ένας ορισμένος πληθυσμός από τη μακρόχρονη συνοίκηση στην ίδια περιοχή, από την προσάρτησή του σε μια

συγκεκριμένη δυναστεία, από την πίστη σε ορισμένα έθιμα, δεσμούς, δοξασίες [...] Είναι αρκετό για μια τέτοια εθνική ομάδα να αισθανθεί αυτό το αίσθημα της κοινότητας [...] για να αποτελέσει μια φυσική και ανιστορική οντότητα της οποίας η ακεραιότητα θεωρείται απαραβίαστη». Στο πλαίσιο αυτό, ο χαρακτήρας του έθνους είναι ένα φαινόμενο που θεωρείται έμφυτο και περιγράφεται με χαρακτηριστικά βιολογικής ανάπτυξης». «Το όνομά του, κατά τους Γερμανούς ρομαντικούς, είναι Volkgeist- στα ελληνικά έχει μεταφραστεί ως *ψυχή του λαού* [...]».¹²⁸

Το γερμανικό λαογραφικό παράδειγμα αποτέλεσε πρότυπο για τους Έλληνες, όταν έπρεπε να υπερασπιστούν τη συνέχεια της φυλής τους ενάντια στις κατηγορίες του Fallmerayer. Στα ελληνικά δεδομένα, ο αγροτικός λαός ήταν το τμήμα του πληθυσμού που είχε υποστεί τις λιγότερες ευρωπαϊκές επιδράσεις και εντός του οποίου αναζητήθηκαν «τα ψήγματα του ένδοξου παρελθόντος».¹²⁹ «Αν μπορούσε να αποδειχθεί ότι οι αγρότες, το μεγαλύτερο δημογραφικό στοιχείο, διατηρούσαν σαφή ίχνη της αρχαίας κληρονομιάς τους, η θεμελιώδης απαίτηση της φιλελληνικής ιδεολογίας θα ικανοποιούνταν και η ευρωπαϊκή υποστήριξη στο αναδυόμενο εθνικό κράτος θα μπορούσε να τεκμηριωθεί πάνω σε ένα ασφαλές ιστορικό υπόβαθρο».¹³⁰

Η κατασκευή ενός φαντασιακού λαού, ως κατεξοχήν φορέα της παράδοσης, είναι ιδιαίτερα αισθητή στον Σεφέρη. Όπως έχει μνημονευθεί από μελετητές, «ο λαός που αναθρῶσκει από τη σεφερική αισθητική δεν είναι όλοι οι Έλληνες αλλά ο ανώνυμος και αναλφάβητος λαός, δηλαδή ο λαός της λαογραφίας».¹³¹ Αυτό αναδεικνύεται στα γραπτά του για τον Θεόφιλο, ο οποίος αποτελεί μια από τις πιο «μορφωμένες ψυχές του Ελληνισμού».¹³² Παράλληλα, τα ημερολόγιά του είναι γεμάτα αναφορές σε απλούς ανθρώπους που καταφέρνουν να τον αγγίξουν πολύ περισσότερο από τους διανοούμενους που κατά καιρούς γνωρίζει.¹³³

Για έναν παρόμοιο λαό φαίνεται πως μιλά και ο Ελύτης τόσο στα κείμενα για τον Θεόφιλο όσο και σε άλλες αναφορές του. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα γράφει για τον Παναγιώτη Ζωγράφο, ο οποίος παρουσιάζεται, όπως και ο Θεόφιλος, ως ένας φορέας της αισθαντικότητας του ελληνικού λαού. «Και μιλώντας για τον Παναγιώτη Ζωγράφο ή το Στρατηγό Μακρυγιάννη, βέβαια μιλούμε για την παράδοση. Μιλούμε

¹²⁸ Α. Κυριακίδου- Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, ό. π., σ. 23-24, 30

¹²⁹ ό. π., σ. 25

¹³⁰ M. Herzfeld, ό. π., σ. 26

¹³¹ Δ. Δημηρούλης, *Ο ποιητής ως έθνος: αισθητική και ιδεολογία στον Γιώργο Σεφέρη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999, σ. 70-71, 82.

¹³² Γ. Σεφέρης, «Ένας Έλληνας- ο Μακρυγιάννης», ό. π., σ. 238

¹³³ Γ. Σεφέρης, «Χειρόγραφο Σεπ. '41», «28^η Οκτωβρίου» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Γ., Αθήνα, Ίκαρος, 1992^ο, σ. 17, 70-72.

για τα κινήματα της ψυχής ενός λαού που είμαστε εμείς οι ίδιοι, για τις δυνατότητες δημιουργίας που έχουμε, ταπεινοί έστω, και με χίλια εμπόδια μπροστά μας, όμως έτοιμοι να τα ξεπεράσουμε, όπως τόσες άλλες φορές μέσα στην ιστορία». ¹³⁴ Η ψυχή του λαού είναι και εδώ παρούσα και απηχεί εθνορομαντικές αναφορές που ανιχνεύονται και στο κείμενο του Ελύτη για τον Χατζηκυριάκο Γκίκα, όταν γράφει πως ο λαός συνεχίζει την αδιάσπαστη πορεία χρόνων, κατευθείαν από τα αρχαία χρόνια. ¹³⁵

Αντίθετα, ο Τσαρούχης παρουσιάζεται αμφίθυμος. Σε γενικές γραμμές, αποδέχεται τον λαό ως φορέα μιας αδιάσπαστης ενότητας, τονίζοντας ότι «διατήρησε τον βαθύτερο χαρακτήρα του, ανεξάρτητα αν άλλαξαν τα μοτίβα και τα σχήματα». ¹³⁶ Μέσα από το δικό του αίσθημα, μπορεί να πραγματοποιείται η σύνδεση με τα αρχαία έργα, εφόσον ο λαός, με το «γερό του ένστικτο» διασώζει πολλά στοιχεία από την παράδοση. Χάρη σε αυτό το ένστικτο, καλλιτέχνες, όπως ο Παν. Ζωγράφος, μπόρεσαν να αποτυπώσουν την ελληνική ψυχή, όπως αυτή εμφανίστηκε «σ' έναν υπέροχο εκπρόσωπό της, τον Μακρυγιάννη». ¹³⁷ Ωστόσο, αν και ο λαός αποτελεί τον θεματοφύλακα της αδιάσπαστης ελληνικής παράδοσης και έδωσε στον Τσαρούχη διόλου ευκαταφρόνητα εφόδια, ο ίδιος του καταλογίζει συνάμα και αρκετά ελαττώματα, όπως υπεροψία ή συντηρητικότητα. ¹³⁸

Ο λαός λοιπόν αποτελεί τον κατεξοχήν φορέα μιας πολύχρονης παράδοσης, η οποία συνεχίζει τη σταθερή πορεία της παρά τις ιστορικές μεταβολές. Σε αυτό ακριβώς διαφοροποιείται και από τα ανώτερα στρώματα. Ακόμη κι όταν επηρεάζεται από αυτά, κάτι που ενίοτε γίνεται παραδεκτό, ο πυρήνας της λαϊκής νοοτροπίας και δημιουργίας παραμένει κατά βάση αναλλοίωτος από τον αστικό. Το σχήμα της διπλής παράδοσης είναι ορατό σε όλες τις παραπάνω προσεγγίσεις μέσω της απόρριψης του λογιοτατισμού και του ακαδημαϊσμού. Χρησιμοποιώντας όρους της θεωρίας της λαογραφίας, θα πρέπει να σημειωθεί πως και στις τρεις προσεγγίσεις υιοθετείται η

¹³⁴ Ο. Ελύτης, «Οι εικονογραφίες του Στρατηγού Μακρυγιάννη και ο λαϊκός τεχνίτης Παναγιώτης Ζωγράφος» στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π., σ. 551

¹³⁵ «Ο. Ελύτης, «Ο Γλύπτης Χρήστος Καπράλος», στο Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό. π., σ. 584

¹³⁶ Γ. Τσαρούχης, «Για τις Τρωάδες» στο Γ. Τσαρούχης, *λίθον ον απεδοκίμασαν οι οικοδομούντες*, ό. π., σ. 75 (1^η δημοσίευση στην εφ. *Καθημερινή*, 2 Σεπτεμβρίου 1977)

¹³⁷ Γ. Τσαρούχης, «Αθώα και σοφή ζωγραφική», ό. π., σ. 30

¹³⁸ «Ο λαός μου έδωσε τη γλώσσα. Μ' έμαθε τι θα πει μουσική, τι θα πει χορός, πράγματα σημαντικότερα της κουλτούρας. Αλλά έχει και ελαττώματα. Τώρα πια δε μ' ενδιαφέρει. Πήρα από τον λαό ό,τι έπρεπε να πάρω». Γ. Τσαρούχης, «Η κουλτούρα χρειάζεται εθνικισμό και βίτσιο» στο Γ. Τσαρούχης, *λίθον ον απεδοκίμασαν...*, ό. π., σ. 163-164. (1^η έκδοση στο βιβλίο της Μ. Ρεζάν, «Χωρίς Πρόγραμμα», εκδ. Φυτράκη, '84-'85). Βλ. επίσης Γ. Τσαρούχης, «Σε πολλούς τόνους» στο Γ. Τσαρούχης, *λίθον ον απεδοκίμασαν...*, ό. π., σ. 107. (1^η έκδοση: «Σελίδες» της *Καθημερινής*, 2 Οκτωβρίου 1988).

επικύρωση ενός πολιτισμικού δυϊσμού.¹³⁹ Ως εκ τούτου, τα αγροτικά στρώματα επιδοκιμάζονται ενώ οι ανώτερες αστικές τάξεις μοιάζουν αποκομμένες από τις ρίζες του παρελθόντος και θα πρέπει να στραφούν στο λαϊκό στοιχείο για να καταφέρουν να επανενωθούν μαζί τους. Φυσικά, η εν λόγω πεποίθηση παραγνορίζει ενίοτε τη διαρκή αλληλοτροφοδότηση μεταξύ αστικού-αγροτικού κόσμου που είναι σήμερα παραδεκτή, βλέποντας τον λαό ως μια απομονωμένη ομάδα που βρίσκεται συνεχώς στατική, κάτι που υποβαθμίζει την κοινωνική του κινητικότητα και τις μεταβολές που υπέστη στον ιστορικό χρόνο.¹⁴⁰ Καθίσταται, ωστόσο, εμφανές ότι μια τέτοια διχοτόμηση εξυπηρετούσε τις ιστορικές συνθήκες της εποχής και προσαρμοζόταν στις συγχρονικές συγκυρίες.

Στο σημείο αυτό, προκύπτει ένα πρόβλημα καθώς οι τρεις γράφοντες έχουν μάλλον αστική καταγωγή και πρέπει να αυτοπροσδιοριστούν με τέτοιο τρόπο ώστε να παρουσιαστούν σε εγγύτητα με το λαϊκό στοιχείο. Στην περίπτωση του Ελύτη, όπως ήδη αναλύθηκε και πιο πάνω, η συχνή επισήμανση της κοινής καταγωγής δεν είναι τυχαία. Ο Ελύτης είναι Λέσβιος, όπως ακριβώς και ο Θεόφιλος και υπονοεί πως η καταγωγή αυτή σημαίνει κάτι. Έχουν ζήσει στο ίδιο περιβάλλον, σε παρόμοιους κοινωνικούς σχηματισμούς και αυτό, κατά τον Ελύτη, συνεπάγεται ότι τα βιώματά τους είναι κοινά. Ο Σεφέρης επιχειρεί και ο ίδιος στο σύνολο των *Δοκιμών* να παρουσιάσει τον εαυτό του σε εγγύτητα με τους λαϊκούς ανθρώπους. Ο Μακρυγιάννης αποτελεί δάσκαλό του, ενώ αντίστοιχα οι απλοί άνθρωποι της Σκάλας, όπου πέρασε τα παιδικά του χρόνια, είναι δικοί του άνθρωποι. Τα αισθήματα που του προκαλούν επιχειρεί να τα προβάλει ως δικές του εμπνεύσεις και βιώματα, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που παρομοιάζει τον εαυτό του με λαϊκό μάστορα (*homo faber*).¹⁴¹ Ο Τσαρούχης διαφοροποιείται και εδώ αισθητά. Αν και απορρίπτει τον ακαδημαϊσμό στη ζωγραφική, δεν προσπαθεί να αυτοπροσδιοριστεί σε σχέση με το λαϊκό στοιχείο. Η δική του συγγένεια με τον Θεόφιλο ανιχνεύεται περισσότερο σε επίπεδο εικαστικής γλώσσας αλλά κι εκεί ακόμη ο Τσαρούχης φαίνεται να επιμένει σε θέματα που σχετίζονται με το αστικό περιβάλλον, αφού, όπως παρατηρεί η Βακαλό, ο Τσαρούχης επιχείρησε να δει το λαϊκό μέσα από μια αστική ματιά.¹⁴² Στην

¹³⁹ Α. Κυριακίδου- Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα I*, ό. π., σ. 26. Για το σχήμα της μεγάλης/ μικρής παράδοσης (*great/little tradition*) βλ. επίσης Β. Νιτσιάκος, *Παραδοσιακές Κοινωνικές δομές*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2004⁴, σ. 64.

¹⁴⁰ Β. Νιτσιάκος, *Παραδοσιακές Κοινωνικές δομές*, ό. π., σ. 53. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, «Η λαϊκή παράδοση: σύμβολο και πραγματικότητα», ό. π., σ. 254

¹⁴¹ Δ. Δημηρούλης, ό. π., σ. 82, 161. Γ. Σεφέρης, «Μονόλογος πάνω στην ποίηση» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Α, ό. π., σ. 159

¹⁴² Ε. Βακαλό, ό. π., σ. 77

περίπτωση του Τσαρούχη, δεν έχει σημασία πώς προβάλλεται ο ίδιος αλλά πώς παρουσιάζεται από τα υπόλοιπα μέλη της γενιάς του '30, δηλαδή ως συνεχιστής του έργου του Θεόφιλου και της λαϊκής παράδοσης, αποτυπώνοντας μέσα από τη ζωγραφική του τη «μνήμη του Γένους» και «ζυπνώντας» μέσα από τα έργα του μια «βαθιά καταγωγική αίσθηση».¹⁴³

Η προσπάθεια αυτή επισφραγίζει τον λαϊκό χαρακτήρα της γενιάς του '30, ο οποίος, παρά τις δυτικές επιδράσεις, στρέφεται πρωτίστως σε ζητήματα ελληνικής θεματικής. Οι τρεις παρουσιάσεις του Θεόφιλου, όπως αναλύθηκαν παραπάνω, φέρουν έντονες απηχήσεις της ελληνικής λαογραφικής σκέψης, ειδικά στο κομμάτι εξιδανίκευσης της έννοιας του λαού και του λαϊκού πολιτισμού. Αυτή είναι η μία κατεύθυνση των γραφόντων. Σε δεύτερο επίπεδο, ο κύριος προβληματισμός τους αφορά την πνευματική συνομιλία με τη Δύση. Εκεί ακριβώς θέτουν και τις βάσεις για τον δικό τους ορισμό της παράδοσης. Αν, λοιπόν, ο ένας άξονας της παράδοσης είναι ο αναλλοίωτος πυρήνας της στον χρόνο, ο δεύτερος είναι η διαρκής επικοινωνία της με τα ξένα ρεύματα. Με άλλα λόγια, αυτό που επιχειρείται να αποδειχθεί στα γραπτά τους είναι πως η ελληνική παράδοση αντέχει στον χρόνο ακριβώς επειδή έχει μάθει να διαχειρίζεται δημιουργικά τις ξένες επιδράσεις και να τις μετουσιώνει σε κάτι καινούριο. Καταφέρνει έτσι αφενός να διατηρεί τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της και ταυτόχρονα να εμφανίζεται ως πνευματικά ισότιμη με τις ευρωπαϊκές χώρες. Τα παρατιθέμενα χωρία είναι ενδεικτικά:

«Μπορώ να αναφέρω πρόχειρα τα μεγαλύτερα πνεύματα της Νεωτέρας Ελλάδος, φορείς αυτού του μυστικισμού, που συγχρόνως επίστεψαν βαθύτατα στη Δύση, τον Βιντσέντζο Κορνάρο, τον Διονύσιο Σολωμό, τον Κάλβο, τον Πικιώνη, τον Παπαδιαμάντη, τον Καβάφη. Η παραδοχή της Δύσεως σαν πραγματικότητας ιστορικής για τους μεγάλους Έλληνες υπήρξε συγχρόνως ο καλύτερος τρόπος να συνεχιστεί ό,τι υψηλότερο έχει η ελληνική μας ψυχή, αλλά ταυτόχρονα χρειάζεται μια

¹⁴³ Γράφει ο Ελύτης: «[...]η ζωγραφική του Τσαρούχη έχει τη μυρωδιά των ασβεστωμένων τοίχων που κουβαλά μέσα μας η μνήμη του Γένους. Δεν είναι αστείο αυτό που λέω, είναι συγκινητικό. Κάθε φορά που μπαίνω σε μια από τις μισογκρεμισμένες και μισοζωγραφισμένες εκείνες μικρές εκκλησίες που απόμειναν ενσωματωμένες, ίδια βράχια, μέσα στο ελληνικό ύπαιθρο και με χτυπήσει η μυρωδιά της υγρασίας των τοίχων, μου φαίνεται ότι έρχομαι σε άμεση, σε δερματική σχεδόν επαφή με το σόι μου, λες κι έχω αποδείξεις ότι αυτό κρατάει ολόισια από το Βυζάντιο». Ο. Ελύτης, «Γιάννης Τσαρούχης» στο Γ. Τσαρούχης, *Ως στρουθίον μονάζον...*, ό. π., σ. 212-213. Πρβ. την κριτική του Εμπειρικού: «Όταν αντικρίζει κανείς το έργο του Γιάννη Τσαρούχη, έχει αμέσως την εντύπωση ότι βλέπει αυτό που ονομάζουμε ελληνική ζωγραφική, περισσότερο παρά σε οποιαδήποτε θεώρηση έργων άλλων Ελλήνων ζωγράφων, με μοναδική εξαίρεση το έργο του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ». Α. Εμπειρικός, «Θρίαμβος της αισθησιακής ζωγραφικής» στο Γ. Τσαρούχης, *Μάτην ωνειδίσαν την ψυχήν μου*, ό. π., σ. 157

ελευθερία κριτικής αυτής της περίφημης Δύσεως για να ελπίζουμε ότι μια μέρα θα οδηγηθούμε σε μια ισότιμη συμμετοχή στη δημιουργία του πολιτισμού που αυτή δημιουργεί και ελέγχει σήμερα». (Γ. Τσαρούχης).¹⁴⁴

«Κέντρο της καλλιτεχνικής ενέργειας στην Ελλάδα, χιλιάδες χρόνια τώρα, κι από την εποχή της αυγής των πολιτισμών, υπήρξε το Αιγαίο. Εκεί, στη γαλάζια λεκάνη που ενώνει και χωρίζει συνάμα τις τρεις ιστορικές ηπείρους, συντελέστηκαν ανέκαθεν οι πιο τολμηρές και οι πιο γόνιμες συναντήσεις του πνεύματος. Ο Ελληνισμός, παρών πάντοτε στα χείλη της λεκάνης αυτής [...] γινόταν ο ενσυνείδητος λειτουργός μιας ακατάπαυστης αφομοιωτικής ενέργειας, που με υλικό παρμένο από την Ανατολή και τη Δύση εξακολουθητικά πλαστουρούσε πρότυπα πολιτισμού, διάφορα και στην ουσία και στη μορφή από κείνα που του είχαν χρησιμεύσει για πρώτη ύλη». (Ο. Ελύτης).¹⁴⁵

«Θαρρώ πως οι καλύτεροι της γενιάς εκείνης, αλλά και ο Σολωμός και ο Κάλβος και οι άνθρωποι των ελληνικών αναγεννήσεων, δε σκέφτηκαν να φοβηθούν τον ξένο για να σηκώσουν τείχη και να τον κλείσουν απέξω. Συνειδητά ή υποσυνείδητα ήξεραν πως ολόκληρη η ελληνική ιστορία είναι φτιαγμένη από ταξίδια, γνωριμιές, ριζώματα και διαλόγους σε μακρινούς τόπους, που καταλήγουν πάντα σ' ένα συμπέρασμα σφραγισμένο μ' αυτή την ιδιότυπη σφραγίδα που την αναγνωρίζουμε αμέσως και που λέγεται ελληνισμός». (Γ. Σεφέρης, Δεύτερος Πρόλογος [Στην «Ερημη Χώρα»])¹⁴⁶

Η εν λόγω προσπάθεια προσδιορισμού της παράδοσης σχετίζεται με ζητήματα οριοθέτησης της νεοελληνικής ταυτότητας. Κατά τον Δ. Τζιόβα, το μόνιμο πρόβλημα της γενιάς ήταν πώς θα συμβιβάσει συνείδηση και ταυτότητα, με άλλα λόγια, πώς θα καταφέρει να συνδυάσει μια εσωστρεφή και μια εξωστρεφή θεώρηση του έθνους.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Γ. Τσαρούχης, «Αθώα και σοφή ζωγραφική» ό. π., σ. 31. Βλ. επίσης «Όταν είσαι ανώνυμος, παραμένεις ο εαυτός σου» στο Γ. Τσαρούχης, *Εγώ ειμί πτωχός και πένης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σ. 202-238 (1^η δημοσίευση στο περ. *Η λέξη*, τχ. 73, σ. 202-223).

¹⁴⁵ Ο. Ελύτης, «Οι εικονογραφίες του Στρατηγού...», ό. π., σ. 544

¹⁴⁶ Γ. Σεφέρης, «Δεύτερος Πρόλογος [στην «Ερημη Χώρα»]» στο Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Β, σ. 26-27

¹⁴⁷ Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς...*, ό. π., σ. 288-293. Πρβ. εδώ τη διαπίστωση του Δ.Γ. Τσαούση: «[...] η αντίθεση ανάμεσα στην *ελληνικότητα* και τον *εξευρωπαϊσμό* ή το ψευδο- δίλημμα *Ρωμικός ή Έλληνας* δεν είναι τελικά παρά αποτέλεσμα της ταύτισης μιας πολιτιστικής ταυτότητας, που ιστορικά είχε προσλάβει αμυντικό και εσωστρεφή χαρακτήρα, με μια πολιτική ταυτότητα, που για να

Ο Θεόφιλος εδώ λειτουργεί ως νομιμοποιητικό παράδειγμα του παραπάνω ισχυρισμού αφού επικυρώνει τόσο μια εσωστρεφή όσο και μια εξωστρεφή χρήση της παράδοσης. Για τον λόγο αυτό, η γενιά του '30 θα επιχειρεί να προβάλλει τον Θεόφιλο ως δική της ανακάλυψη, με σκοπό να εδραιώσει την ηγεμονία της στην ελληνική πνευματική ζωή. Το ζήτημα αυτό θα δημιουργήσει προστριβές στους πνευματικούς κύκλους, ιδίως κατά τον Μεταπόλεμο, όταν τα πολιτικά πνεύματα είναι οξυμμένα και ο Θεόφιλος αποκτά πλέον ιδεολογική διάσταση μέσα στη φορτισμένη πολιτικά περιρρέουσα ατμόσφαιρα.

λειτουργήσει, απαιτούσε μια δυναμική και εξωστρεφή τάση». Δ. Γ. Τσαούσης, «Ελληνισμός και ελληνικότητα, Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας» στο Δ. Γ. Τσαούσης, ό. π., σ. 23

3. Ο Θεόφιλος ως αντικείμενο διεκδίκησης και κριτικής

Πέρα από την ανάλυση των κειμένων της γενιάς του '30 για τον Θεόφιλο και τον λαϊκό πολιτισμό, θα πρέπει παράλληλα να εξεταστεί το πώς τοποθετούνται οι υπόλοιπες ερμηνευτικές ομάδες σε σχέση με το έργο του και ποιες εναλλακτικές αναγνώσεις προτείνουν. Το παρόν κεφάλαιο θα επικεντρωθεί στις υπόλοιπες υποδοχές που γνωρίζει ο Θεόφιλος τη μεταπολεμική περίοδο, πέρα από αυτή της γενιάς του '30. Αναλυτικά, θα εξεταστούν οι αντιδράσεις που προκαλεί η Έκθεση του Θεόφιλου το 1947 στο Βρετανικό Ινστιτούτο στο Κολωνάκι, η μετέπειτα παρουσίασή του το 1961 στο Παρίσι και η κριτική του σχήματος της γενιάς του '30, όπως ανιχνεύεται στην πρόσφατη βιβλιογραφία.

3.1. Η πολεμική της *Εστίας*, οι αντεκδικήσεις του *Ριζοσπάστη* και λοιπές ενστάσεις

Για να κατανοήσει κανείς τη μεταπολεμική συζήτηση γύρω από τον Θεόφιλο, θα πρέπει πρώτα να σκιαγραφήσει το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου. Στην Ελλάδα, η απελευθέρωση δε θα σημάνει το τέλος του πολιτικού αναβρασμού. Γρήγορα θα ακολουθήσουν τα Δεκεμβριανά και ο Εμφύλιος, οι συνέπειες του οποίου θα συνεχίσουν να βαραίνουν στη δημόσια και ιδιωτική ζωή έως και τη Μεταπολίτευση. Τα διπολικά σχήματα που συνεπάγεται ο χωρισμός σε εθνικόφρονες και μη εθνικόφρονες θα ανατροφοδοτούν συνεχώς τον πολιτικό βίο, εισδύοντας σε κάθε πτυχή της καθημερινότητας μέχρι και την πτώση της Χούντας.

Το γεγονός λοιπόν ότι η έκθεση Θεόφιλου στο Βρετανικό Ινστιτούτο λαμβάνει χώρα το 1947, δηλαδή σε μια στιγμή όπου η πολιτική σύγκρουση ακόμη είναι ανοιχτή, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη για να κατανοηθεί το μέγεθος των εκάστοτε αντιδράσεων από τις διάφορες πλευρές. Το έργο του Θεόφιλου αλλά και οι πτυχές ανάδειξής του (Βρετανικό Ινστιτούτο, προβολή από τη γενιά του '30 κτλ.) θα προκαλέσουν ένα σφοδρό κύμα δημοσιεύσεων, στις οποίες βάλλεται τόσο ο Θεόφιλος όσο και αυτοί που τον ανακάλυψαν και προωθούν το έργο του. Οι κυριότερες αντιδράσεις θα προέλθουν εδώ από τα έντυπα της *Εστίας* και του *Ριζοσπάστη*, ενώ εντοπίζονται και μεμονωμένες αντιδράσεις που αναδεικνύουν ένα ευρύ φάσμα απόψεων που ακολούθησαν την υποδοχή του Θεόφιλου και της έκθεσης.

Αν και το έργο του ζωγράφου είχε προξενήσει αρκετά περιπαικτικές αντιδράσεις και στον Μεσοπόλεμο, η αντίδραση της *Εστίας* το '47 ξεπερνά κατά πολύ τις ήδη εδραιωμένες απορρίψεις.¹⁴⁸ Η επίκριση του Θεόφιλου σκιαγραφείται με αρκετά ειρωνικούς όρους που τον περιγράφουν ως «αγαθότατον σοβατζή» και τον θαυμασμό για το έργο του ως «χονδροειδή φάρσα».¹⁴⁹ Οι ενστάσεις της *Εστίας*, όπως και άλλων κριτικών, εστιάζουν στα ελαττώματα της τεχνικής του Θεόφιλου, ενώ απουσιάζουν οι αναφορές στο λαϊκό αίσθημα, το οποίο μνημονεύουν συνεχώς οι θαυμαστές του. Πέρα από τον ίδιο τον ζωγράφο, τα πυρά της *Εστίας* θα στραφούν και προς τον κύκλο που ανέδειξε τον Θεόφιλο, σκιαγραφώντας το πορτραίτο του Teriade με μάλλον υβριστικό λεξιλόγιο.

«Εις το Παρίσι υφίσταται μία ελληνική μαφία- εαμίζουσα φυσικά- η οποία επιδίδεται και αυτή εις την εντατικήν εκμετάλλευσιν των αφελών που αγοράζουν μοντέρνα έργα, όχι διότι τους αρέσουν, αλλά διότι είδαν κάποιαν ενθουσιώδη κριτικήν εις ένα οιονδήποτε καλλιτεχνικόν περιοδικόν [...] Ένας εκ των Ελλήνων της παρέας αυτής, μολονότι παριστάνει τον Γάλλον- με την κατάληξιν του ελληνικότατου ονόματος μεταμφιεσμένη εις γαλλικόν τάχα επίθετον- είναι Έλλην μέτοικος εκ Μυτιλήνης».¹⁵⁰

Είναι χαρακτηριστικό πως το άρθρο τελειώνει με αναφορά στους «Ελληνοεβραίους των Παρισίων», οι οποίοι επιχειρούν να εξαπατήσουν τους θαυμαστές του Θεόφιλου. Στο στόχαστρο αυτής της πολεμικής θα βρεθεί και ο Άγγελος Σικελιανός μετά από τη δική του τοποθέτηση. Το κείμενο του Σικελιανού, όπου για μια φορά ακόμη εξαιρείται η αγνότητα του Θεόφιλου και η επιτυχής αποτύπωση της λαϊκής ψυχής, επαινεί τις προσπάθειες των Σεφέρη, Ελύτη στην ανάδειξη του Λέσβιου ζωγράφου. Με τη σειρά του, θα τροφοδοτήσει εκ νέου τα δημοσιεύματα της *Εστίας*, τα οποία διέπονται ξανά από αντικομμουνιστικό χαρακτήρα.¹⁵¹

¹⁴⁸ Εκτός από τα άρθρα στα οποία γίνεται εκτεταμένη αναφορά, θα πρέπει επίσης να μνημονευτούν τα εξής: «Οι ζωγράφοι και ο σοβατζής», εφ. *Εστία*, 12 Ιουνίου 1947, «Συλλέκται... Θεόφιλου», εφ. *Εστία*, 10 Ιουνίου 1947. «Από τα βιβλία!...», εφ. *Εστία*, 2 Ιουλίου 1947

¹⁴⁹ «Φιλότεχνος», «Η φάρσα του Θεόφιλου», εφ. *Εστία*, 15 Μαΐου 1947. Για μια σφαιρικότερη εικόνα της πρόσληψης του Θεόφιλου αυτή την περίοδο βλ. Μ. Δόρις- Παπαγεωργίου, «Καλλιτεχνικά συζητήσεις περί Λαϊκής Τέχνης και Θεόφιλου», εφ. *Η Καθημερινή*, 23 Μαΐου και 28 Ιουνίου 1947. Σ. Παναγιωτόπουλος, «Τι είνε τέλος πάντων ο ζωγράφος Θεόφιλος», εφ. *Έθνος*, 31 Μαΐου 1947. Κ. Παράσχος, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», εφ. *Η Καθημερινή*, 6 Μαΐου 1947, Κ. Νταϊφάς, «Θεόφιλος, ο αυτοδίδακτος ζωγράφος», εφ. *Ελληνικόν Αίμα*, 13 Μαΐου 1947

¹⁵⁰ Βλ. «Η απάτη με τον Θεόφιλο», εφ. *Εστία*, 17 Μαΐου 1947

¹⁵¹ Α. Σικελιανός, «Θεόφιλος», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, 01 Ιουλίου 1947, σ. 36- 37. Στον Σικελιανό θα απαντήσει ειρωνικά και ο Γ. Σπαταλάς, δείχνοντας πως το μέγεθος της προβολής του Θεόφιλου

«Ο ζωγράφος των κουκουέδων, ο ημιπαράφρων σοβατζής Θεόφιλος, εισήλθεν αισίως εις τον ορφικόν κύκλον. Ο Προφητάναξ του κομμουνισμού, τας διατριβάς ποιούμενος εν Σαλαμίνι, γράφει ότι το *δάκρυ, που ύγρανε τα βλέφαρά του, έπειτα από τ' αντίκρισμα των έργων του Θεόφιλου, εδρόσισε τα μάτια του και τα 'καμε απολύτως διαυγή*».¹⁵²

Οι επιθέσεις της *Εστίας* δε θα μείνουν αναπάντητες από τους θαυμαστές του Θεόφιλου, οι οποίοι θα υπερασπιστούν τόσο το έργο του όσο και το όνομα του Teriade, προτάσσοντας το λαϊκό αίσθημα ως βασικό κριτήριο αποτίμησης του Θεόφιλου, έναντι των αισθητικών κριτηρίων της *Εστίας*. Κατά τις δικές τους απόψεις, ο Θεόφιλος είναι σημαντικός χάρη στο πηγαίο αίσθημα του έργου του και τη συμπύκνωση συλλογικών τάσεων σε αυτό. Έτσι, δε θα πρέπει να κρίνεται ως ένας μεμονωμένος καλλιτέχνης ούτε να μέμφεται για τις σχεδιαστικές του ικανότητες.¹⁵³ Παράλληλα, η εφημερίδα του *Ριζοσπάστη* θα αναλάβει να απαντήσει στην αντικομμουνιστική επίθεση, υπενθυμίζοντας πως η αστική τάξη που στηρίζει τον Θεόφιλο δεν είναι σε καμιά περίπτωση «εαμίζουσα», κάνοντας λόγο για «αντιλαϊκό μίσος» και «πολιτικό κρετινισμό».¹⁵⁴ Η απάντηση αυτή είναι ενδεικτική όχι μόνο της πολιτικής έντασης που επικρατεί αλλά και της διεκδίκησης του λαϊκού, σε μια εποχή όπου τα κεκτημένα της Αριστεράς απειλούνται.

Παίρνοντας τα κείμενα του *Ριζοσπάστη* με χρονολογική σειρά, η πρώτη αντίδραση στην είδηση της Έκθεσης Θεόφιλου χαρακτηρίζεται μάλλον από συγκατάβαση. Ο αρθρογράφος επισημαίνει τη λαϊκή καταγωγή του Θεόφιλου και την ανάγκη του λαού να παρευρεθεί στην εκδήλωση. Υπογραμμίζει, ωστόσο, πως ο τόπος οργάνωσης της έκθεσης εκφράζει μια απομάκρυνση από τη λαϊκή μερίδα, αναφερόμενος στην ίδια τη διεξαγωγή από το Βρετανικό Συμβούλιο και στην τοποθεσία της εκδήλωσης που πραγματοποιείται στο Κολωνάκι.¹⁵⁵ Οι τόνοι θα ανέβουν με το άρθρο του Μαρουδής, το οποίο αποτελεί ένα εύγλωττο παράδειγμα αντιμετώπισης του λαϊκού από την Αριστερά, με αφορμή το έργο του Θεόφιλου. Η

προξενούσε πλέον αντιδράσεις. Γ. Σπαταλάς, «Οι μογιατζήδες σε συναγεραμό», περ. *Εδώ Αθήναι*, τ. 45, 02 Σεπτεμβρίου 1947, σ. 16

¹⁵² «Θεόφιλος και προφητάναξ», εφ. *Εστία*, 17 Ιουλίου 1947

¹⁵³ Κ. Ουράνης, «Ο Θεόφιλος και η ζωγραφική ενός μέντιουμ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 479, 15 Ιουνίου 1947, σ. 710-712. Μ. Τόμπρος, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος σαν φαινόμενο και οι *έξυπνοι κριτικοί*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 479, 15 Ιουνίου 1947, σ. 712-713.

¹⁵⁴ «Και οι αθώοι λοιπόν εκείνοι Κολωνακιώτες που πλειοδοτούν σε *θεοφιλισμούς* και οι Παριζιάνοι εστέτ και οι έμποροι τέχνης- που σπεκουλάρουν και μετά θάνατον πάνω στο έργο του λαϊκού ζωγράφου, όλοι είναι εαμίτες». «Η *Εστία* και ο σοβατζής», εφ. *Ριζοσπάστης*, 29 Μαΐου 1947

¹⁵⁵ «Σημείωμα για τον Θεόφιλο», εφ. *Ριζοσπάστης*, 08 Μαΐου 1947

Έκθεση του '47 και το γενικότερο ενδιαφέρον για τον Λέσβιο ζωγράφο παρουσιάζεται ως ένα νέο επεισόδιο εθνικής τραγωδίας στον ίδιο κορμό που εντάσσεται και ο προδομένος αγώνας του '21. Στην παρούσα συγκυρία, ο Θεόφιλος θα αποτελέσει ένα νέο θύμα παραμόρφωσης της λαϊκής ιδεολογίας».

«Το θάψιμο της εθνικής λαϊκής καλλιτεχνικής μας παράδοσης ακολουθεί με νομοτέλεια την προδοσία του '21. Η ψευτορομαντική ερμηνεία του Αγώνα, οι πασίγνωστες ζωγραφιές του Βαυαρού Πέτρου Ες, εκτόπισαν πέρα για πέρα τις ζωγραφιές του Μακρυγιάννη [...] Απ' εδώ και πέρα οι λαϊκοί ζωγράφοι Θεόφιλοι θα ζήσουν τη νέα φάση του εθνικού δράματος κάτω από την πιο βαριά οικονομική, πολιτική, πνευματική και αισθητική καταπίεση. Η λαϊκή δημιουργία θα παραμορφωθεί κι αυτή πάνω στο κρεβάτι του Προκρούστη από τη μεγαλοϊδεάτικη ιδεολογία που θα πασχίσει ν' αποκόψει την ελληνική ζωγραφική από το λαϊκό βυζί, να πνίξει τη λαϊκή καλλιτεχνική ιδιοφυΐα μέσα στη μιζέρια, στην αμορφωσιά, στην αισθητική καθυστέρηση, στον ψευτορομαντισμό και ψευτοκλασικισμό (το λογιωτατισμό της ζωγραφικής). Κι ακόμα αργότερα και σήμερα μέσα στις συγχρονισμένες μορφές της καλλιτεχνικής φυγής από την εθνική πραγματικότητα».¹⁵⁶

Φυσικά, οι παραμορφωτές της λαϊκής ιδεολογίας είναι η γενιά του '30, αλλά και το ευρύτερο περιβάλλον τους, εναντίον των οποίων καταφέρεται ο Μαρουδής. Αν και εντελώς αποκομμένοι από τον φορέα της λαϊκής δημιουργίας, τον οποίο υποτίθεται πως θαυμάζουν, επιχειρούν να τον καπηλευτούν για τις δικές τους επιδιώξεις. Είναι σαφές πως η σκιαγράφηση των μελών της γενιάς του '30, ως καπηλευτών της λαϊκής παράδοσης, δε σχετίζεται μόνο με ζητήματα τέχνης αλλά φέρει σαφείς πολιτικές αποχρώσεις. Οι καλλιτέχνες «της φυγής από την εθνική πραγματικότητα» ενδιαφέρονται μόνο για τις «αισθητικές τους κλίσεις», αντιμετωπίζοντας τον Θεόφιλο ελιτίστικα και αποκόπτοντας τη δημιουργία του από τα δεδομένα της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας. Ένα τέτοιο δείγμα, για τον Μαρουδή, είναι η σύγκριση με τον Henri Rousseau, η οποία αντιμετωπίζεται καχύποπτα. Στο ίδιο πλαίσιο αξιολογείται και η συνεργασία με το Βρετανικό Ινστιτούτο, το οποίο παραλληλίζεται με μια «σύγχρονη Βαυαροκρατία» που αντιμετωπίζει την Ελλάδα ως ένα οικείο προτεκτοράτο, παραλληλισμός που φυσικά,

¹⁵⁶ Γ. Μαρουδής, «Ο λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος», εφ. *Ριζοσπάστης*, 15 Μαΐου 1947

δεν είναι άσχετος με τον εν εξελίξει ελληνικό εμφύλιο.¹⁵⁷ Κατά τον Μαρουδή, ο λαός χρειάζεται πραγματικούς ερευνητές που θα σταθούν δίπλα του και θα τον στηρίζουν. Το ίδιο ισχύει και για το έργο του Θεόφιλου, ο οποίος καταφέρνει να αποδώσει τη λαϊκή ψυχή στις ιστορικές μεταβολές της. Είναι χαρακτηριστικό πως ο Μαρουδής αξιολογεί θετικά το έργο του Θεόφιλου για τα ίδια σχεδόν γνωρίσματα που το αξιολογεί και η γενιά του '30, με εξαίρεση τις δυτικές επιδράσεις. Ωστόσο, παρά την αναφορά στον Πέτρο Ες, όπως αυτή πραγματοποιείται στην αρχή του άρθρου, η αντιγραφή των ξένων προτύπων από πλευράς του Θεόφιλου αποσιωπάται. Μια τέτοια παραδοχή θα δυσχέραινε την ανάδειξη ενός γνήσια λαϊκού ζωγράφου, με τους όρους που το επιθυμούσε η αριστερή μερίδα.

Η διεκδίκηση του λαϊκού από τους αριστερούς κύκλους, όπως διατυπώνεται στη διαμάχη για τον Θεόφιλο και σε μεταγενέστερα αφιερώματα της *Επιθεώρησης Τέχνης* για τον Μακρυγιάννη και το ρεμπέτικο, αναδεικνύει επίσης ένα σχήμα διπλής παράδοσης που είναι ορατό και στα κείμενα της γενιάς του '30. Ωστόσο, το δίπολο λαός-αστοί σχετίζεται εδώ με τα μανιχαϊστικά σχήματα που επιβάλλουν οι ιστορικές συνθήκες του Εμφυλίου. Με άλλα λόγια, η ενασχόληση με τη λαϊκή παράδοση, όπως αυτή αποκρυσταλλώνεται στις αναγνώσεις του Μακρυγιάννη και του Θεόφιλου έρχεται πλέον να συνδεθεί με τις σύγχρονες πολιτικές συγκρούσεις. Ο Θεόφιλος ερμηνεύεται ως θύμα του αστισμού, ενώ αντίστοιχα ο Μακρυγιάννης, ως παράδειγμα αντίστασης στον φραγκισμό, ακριβώς επειδή αντιτάχθηκε στην εικαστική αποτύπωση του Εικοσιένα από τους Φράγκους ζωγράφους και αποκατέστησε την αλήθεια μέσω του Παναγιώτη Ζωγράφου. «Στον απόηχο των Δεκεμβριανών, η υπόθεση του *χάσματος* και μίας λαϊκής παράδοσης που είχε διακοπεί από ξένη επέμβαση έδινε στους πολιτικούς αγώνες της Αριστεράς μια ιστορική δυναμική».¹⁵⁸

Είναι σαφές πως η διεκδίκηση της λαϊκής παράδοσης από διάφορες ιδεολογικές μερίδες την περίοδο αυτή δεν είναι άσχετη με τις εξελίξεις στους κόλπους της λαογραφίας. Όπως παρατηρεί ο Herzfeld, η περίοδος του Εμφυλίου θα επηρεάσει τα ενδιαφέροντα αρκετών μελετητών. Πρόκειται για μια περίοδο

¹⁵⁷ Ο. π.

¹⁵⁸ Γράφει ο Α. Πολίτης: «Τόσο η αναβίωση του Μακρυγιάννη όσο και του τραγουδιού προσπαθούν να συστήσουν μια υποτιθέμενη λαϊκή παράδοση δημοκρατικότητας ζωντανής, να υποτυπώσουν κάποια διαχρονική αντίθεση λαού-εξουσίας σταθερής, να νομιμοποιήσουν, με άλλα λόγια τις σύγχρονες πολιτικές αντιθέσεις». Βλ. Α. Πολίτης, «Παράδοση και Ιστορία. Η Αριστερά και το εθνικό παρελθόν» και Β. Κρεμμύδας, «Το Εικοσιένα: Η προβολή του λαϊκού στοιχείου» στο *Επιθεώρηση Τέχνης, Μια κρίσιμη δωδεκαετία, Επιστημονικό Συμπόσιο (29 και 30 Μαρτίου 1996)*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, 1997, σ. 243-254 και 255-263 αντίστοιχα. Βλ. επίσης Ε. Ματθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», ό. π., σ. 460-461

αναβίωσης της εθνικιστικής λαογραφίας, στο στόχαστρο της οποίας βρίσκονται οι κομμουνιστές, οι οποίοι παρουσιάζονται ως υπέρμαχοι του πανσλαβισμού και απειλή των εθνικών συνόρων. Την ίδια περίοδο προκύπτουν επίσης μαρξιστικές και αντιαλτρωτικές πραγματείες που απαντούν στις εθνικιστικές λαογραφικές αντιλήψεις και προτείνουν νέες αναγνώσεις στα λαϊκά έργα των ακριτικών και κλέφτικων τραγουδιών, δίνοντας έμφαση στον ταξικό παράγοντα.¹⁵⁹ Στο πλαίσιο αυτό, είναι εύκολο να κατανοήσει κανείς το διπολικό σχήμα ερμηνείας της λαϊκής παράδοσης που διαμορφώνεται και την οξύτητα των αντιδράσεων.

Έτσι, μέσα σε μια φορτισμένη πολιτικά ατμόσφαιρα, η διεκδίκηση της πατρότητας του Θεόφιλου αναγορεύεται σε μείζον ζήτημα για τις πλευρές που τον διεκδικούν. Ο Αντρέας Καραντώνης, κριτικός που συμπορεύεται με τους λογοτέχνες της γενιάς του '30, θα απαντήσει γρήγορα στην επίθεση του *Ριζοσπάστη* σε υψηλούς τόνους, κατηγορώντας τον αριστερό χώρο πως προσπαθεί να προβάλει τον Θεόφιλο ως ένα ακόμη «αντιστασιακό θέμα», «με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που προσπαθεί να μεταμορφώσει σε κομμουνιστικές-αντιστασιακές όλες ανεξάριετα τις ιδέες και τις αξίες του Ελληνισμού». Στη δική τους άγωνα κριτική, αντιπαραβάλλει τη δημιουργική δράση της γενιάς του '30, χάρη στην οποία, η παράδοση γίνεται αντικείμενο πραγμάτευσης μέσα από μια νέα οπτική.¹⁶⁰ Παρομοίως, αλλά σε ηπιότερους τόνους, ο Ελύτης θα αναλάβει την υπεράσπιση της γενιάς, υπενθυμίζοντας τις ανακαλύψεις τους στο πεδίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας και την ανανέωση που επέφεραν, παρότι κάποτε πολεμήθηκαν ως μιμητές αποκλειστικά των ξένων επιδράσεων.

«Πρέπει να τονιστεί ότι είναι απολύτως προς τιμήν της λεγόμενης γενιάς του '30 που είχε τόσο άλλοτε κατηγορηθεί για ξενομανία και ανεδαφικότητα ότι αφού επέβαλε το έργο του Περικλή Γιαννόπουλου, του Στρατηγού Μακρυγιάννη και του Παναγιώτη Ζωγράφου, έρχεται σήμερα να επιβάλλει το έργο του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ.

Και μόνον οι τίτλοι αυτοί είναι αρκετοί για να καταδείξουν πόσο, ενώ ζητούσε να επικοινωνεί με τα παγκόσμια ρεύματα και να ανανεώνει αδιάκοπα σαν ουσία και σαν μορφή στην τέχνη μας, πόσο κατόρθωσε την

¹⁵⁹ M. Herzfeld, ό. π., σ. 240-242

¹⁶⁰ Α. Καραντώνης, «Γύρω απ' το Θεόφιλο», εφ. *Ελλάς*, 20 Μαΐου 1947.

ίδια ώρα να βρίσκεται κοντά με τις ρίζες που τρέφουν μυστικά την αυθεντική νεοελληνική παράδοση». ¹⁶¹

Στην ουσία, η διεκδίκηση του Θεόφιλου σκιαγραφείται τόσο με όρους πνευματικής ηγεμονίας όσο και με βάση τις πολιτικές έριδες της εποχής. Από τις υπόλοιπες τοποθετήσεις, λίγες είναι αυτές που διατυπώνουν μια στιβαρή επιχειρηματολογία απέναντι στο σχήμα της γενιάς του '30. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος παραδέχεται την αξία του Θεόφιλου αλλά θα ασκήσει δριμύτατη κριτική στους όρους προβολής του από τη γενιά του '30, την οποία αποκαλεί «κάστα», διαχωρίζοντας, ωστόσο, τον Ελύτη από αυτή του την κριτική. Τα αίτια της τοποθέτησής του μπορούν να ανιχνευθούν σε προγενέστερες κριτικές του για τη ζωγραφική του Τσαρούχη αλλά και σε διαμάχη του με τον Σεφέρη και τον Καραντώνη για το Έπαθλο Παλαμά. ¹⁶²

Διαφορετική περίπτωση αποτελεί ο Α. Προκοπίου, ο οποίος ασκεί κριτική στο σύνολο της επιχειρηματολογίας της γενιάς του '30, καταρρίπτοντας ακριβώς τους άξονες δόμησης του φαινομένου «Θεόφιλος», δηλαδή τον λαϊκό χαρακτήρα της ζωγραφικής του, την κάλυψη ενός ρήγματος στη συνέχεια της νεοελληνικής ζωγραφικής και τον primitive χαρακτήρα του έργου του. Κατά τη γνώμη του, η ζωγραφική του Θεόφιλου δεν μπορεί να θεωρηθεί primitive γιατί δε λειτουργεί με βάση το ένστικτο, αλλά ο Θεόφιλος προσπαθεί να αποδώσει ρεαλιστικά ό,τι βλέπει γύρω του, χωρίς όμως να το κατορθώνει. Παράλληλα, ο ίδιος θεωρεί πως το έργο του Θεόφιλου δεν αποδίδει κάποια συλλογικότητα, όπως αυτό του Π. Ζωγράφου, αν και σε παλαιότερη εγγραφή τους είχε συσχετίσει. ¹⁶³ Στην προκειμένη περίπτωση δηλώνει πως στα έργα του Θεόφιλου κυριαρχεί η φιλοτέχνηση του ατόμου και όχι του πλήθους ενώ η αντιμετώπισή του στο πλαίσιο της λαϊκής κοινότητας, όπου ζούσε, δείχνει πως μάλλον ο ίδιος δεν αποτελούσε οργανικό μέλος της. Η τελική του αντίρρηση αφορά το ρήγμα στην πορεία της νεοελληνικής ζωγραφικής, όπως αυτή εκδηλώνεται στα γραπτά των Ελύτη και Τσαρούχη, η οποία κατά τη γνώμη του δεν υφίσταται. Σύμφωνα με την άποψή του, οι προσεγγίσεις των Ελύτη και Σεφέρη θα πρέπει περισσότερο να εκτιμηθούν μέσα στο γενικότερο ευρωπαϊκό ενδιαφέρον για

¹⁶¹ Ο. Ελύτης, «Επίδειξις έργων του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ εις το Βρετανικόν Ινστιτούτον», ό. π.

¹⁶² Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η φυσιολογία της υπερβολής», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 480, Ιούλιος 1947, σ. 764-768. Ε. Φλώρου, ό. π., σ. 63. Α. Δρακόπουλος, *Ο Σεφέρης και η κριτική, η υποδοχή του σεφερικού έργου (1931- 1971)*, Αθήνα, Πλέθρον, 2002, σ. 162-169

¹⁶³ Α. Προκοπίου, *Το Εικοσιένα στη λαϊκή ζωγραφική*, Αθήνα, Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, 1940, σ. 233. Α. Προκοπίου, «Ο Θεόφιλος», περ. *Ο Αιώνας μας*, φ. 4, Ιούνιος 1947, σ. 112-116

τις εικαστικές τέχνες του ενστίκτου αλλά και στο πλαίσιο αναβίωσης του μύθου του Volkssturm. Μάλιστα, την άποψή του αυτή θα την επαναλάβει και το 1964, συσχετίζοντάς τη με τον Τσαρούχη.¹⁶⁴ Το κείμενο του Προκοπίου ξεχωρίζει την περίοδο αυτή γιατί επιχειρεί να απομυθοποιήσει το φαινόμενο «Θεόφιλος» χωρίς όμως να καταφεύγει σε περιπαικτικά σχόλια ή ακραία πολεμική. Θέτει μάλιστα τις βάσεις για μια συστηματική κριτική της προβολής του Θεόφιλου από τη γενιά του '30, η οποία κριτική θα καλλιεργηθεί συστηματικότερα από τη δεκαετία του '60 και μετά.

¹⁶⁴ Α. Προκοπίου, «Ο Θεόφιλος», ό. π.. «Και ο Τσαρούχης, με την ευστροφία που τον χαρακτηρίζει, συνεχίζει ν' ανακαλύπτει τα μυστικά στοιχεία της ελληνικής παραδόσεως που επιζούν στην τέχνη του Θεόφιλου, ανεβαίνοντας στις σκάλες προς την ελληνιστική, την κλασική και την αρχαϊκή εποχή. Το θέμα του πρωτόγονου ζωγράφου της Μυτιλήνης παίρνει έτσι τις διαστάσεις μιας *φυλετικής* κληρονομιάς, που μένει έξω από τη σχετικότητα της Ιστορίας, σαν ένα αίτημα μεταφυσικό της εθνικής μας ζωγραφικής. Είναι η θεωρία της *ελληνικότητας* της τέχνης, της Γενιάς του 1930, που επανέρχεται με την ευκαιρία της εκθέσεως του Θεόφιλου». Α. Προκοπίου, «Θεόφιλος», εφ. *Καθημερινή*, 16 Φεβρουαρίου 1964 στο Γ. Σαματούρας, ό. π., σ. 109-110

3.2. Η υπερίσχυση του σχήματος της γενιάς του '30

Παρά τις αντιρρήσεις των εκάστοτε πλευρών, το έργο του Θεόφιλου θα συνεχίσει να απασχολεί τους ελληνικούς πνευματικούς κύκλους ενώ θα γνωρίσει διεθνή απήχηση μέσα από τις εκθέσεις του στη Βέρνη (1960, Kunsthalle) και στο Παρίσι (1961, Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών). Η Έκθεση του 1961 αποτελεί μια σημαντική στιγμή για την αναγνώριση του έργου του ζωγράφου και κατ' επέκταση μια στιγμή δικαίωσης για όσους πίστευαν στην τέχνη του. Πρόκειται για την τρίτη θεσμική παρουσίασή του μετά το '47 και θα ερμηνευτεί ως ιδιαίτερα επιτυχημένη από κάποιες εφημερίδες της εποχής, ενώ περισσότερο σύγχρονοι μελετητές την αποτιμούν μάλλον αρνητικά, κάνοντας λόγο για χλιαρή υποδοχή και περιορισμένο αριθμό επισκεπτών.¹⁶⁵

Όπως παρατηρεί η Ε. Βρατσκίδου, η Έκθεση φαίνεται να αναδεικνυε τον Θεόφιλο, όπως τον είχε παρουσιάσει η γενιά του '30, που αφενός τόνιζε τα αισθητικά χαρακτηριστικά του εν συγκρίσει με μοντέρνους ζωγράφους (όπως ο Matisse και ο Cézanne) και αφετέρου τον καθιστούσε γέφυρα ανάμεσα σε βυζαντινή και νεότερη τέχνη. Στην ουσία, η παρισινή έκθεση αναπαρήγαγε ένα ιδεολόγημα ελληνικότητας, το οποίο παρέμενε αλώβητο ακόμη και στη δεκαετία του '60.¹⁶⁶ Παρά τις υπόλοιπες προσλήψεις και διεκδικήσεις, το αφήγημα της γενιάς του '30 παρέμενε αρκετά ανθεκτικό και κατάφερε να εδραιωθεί.

Στην εδραίωση αυτή, σημαντικό ρόλο παίζει και η υπεράσπισή της γενιάς από τον Teriade. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ήδη από το 1935, ο Teriade είχε εκφράσει την άποψη πως οι καλλιτέχνες του 1935 θα «αγκαλιάσουν» το έργο του Θεόφιλου. Σε νέα αναφορά το '51, ερχόταν πλέον να επιδοκιμάσει τον ρόλο της γενιάς τόσο στην ανακάλυψη του Θεόφιλου όσο και γενικότερα στην πνευματική ζωή του τόπου. Σύμφωνα με το κείμενό του, πρόκειται για τη γενιά που

¹⁶⁵ Για τη θετική αποτίμηση της έκθεσης από τον Σπύρο Μελά βλ. Σ. Μελάς, «Δόξα Θεοφίλου», εφ. *Ελευθερία*, 22 Ιουνίου 1961. «Χλιαρή» κρίνει την υποδοχή η Α. Χατζηγιαννάκη ενώ η Ε. Βρατσκίδου μιλά για μικρό αριθμό επισκεπτών. Α. Χατζηγιαννάκη, ό. π., σ. 152, 169. Ε. Βρατσκίδου, «Μια ιδέα κάπως λειψή: η κριτική του Τώνη Σπητέρη για την έκθεση του Θεόφιλου στο Παρίσι το 1961» στο *Ε' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Ζητήματα Ιστορίας, Μεθοδολογίας, Ιστοριογραφίας, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης*, Μουσείο Μπενάκη, 16 Ιανουαρίου 2016. Ανάκτηση από Ίδρυμα Μποδοσάκη: <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=2527> (Ανακτήθηκε: 26 Νοεμβρίου 2016). Αξίζει να σημειωθεί ότι την περίοδο εκείνη ο Τ. Σπητέρης είχε επισημάνει τις ανεπάρκειες της έκθεσης, αναφερόμενος στη μονομερή παρουσίαση του Θεόφιλου και στις ατέλειες του καταλόγου. Τ. Σπητέρης, «Ο Θεόφιλος: διεθνής ζωγραφική ιδιοφυΐα. Ο Λαϊκός Έλληνας καλλιτέχνης καταπλήσσει με την ώριμη τέχνη του», εφ. *Ελευθερία*, 25 Ιουνίου 1961

¹⁶⁶ Ε. Βρατσκίδου, ό. π.

«δημιούργησε την ποιητική αναγέννηση της Ελλάδας, αναστάτωσε τη νεκρή αυτή ιεραρχία υπερασπίζοντας και υιοθετώντας τη δημοτική γλώσσα και τη ζωντανή προφορική παράδοση».¹⁶⁷ Εν έτει 1951 και δύο δεκαετίες μετά την πρώτη του αναφορά στον Θεόφιλο, ο Teriade επικύρωνε τον ρόλο της γενιάς στην ανάδειξη του Λέσβιου ζωγράφου, αλλά και στην υπεράσπιση της λαϊκής παράδοσης. Η τοποθέτηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς το '51 οι διεκδικήσεις της λαϊκής παράδοσης από διάφορους ιδεολογικούς χώρους βρίσκονται ακόμη σε εξέλιξη. Αναφερόμενος στη γενιά και παρουσιάζοντας έναν Θεόφιλο που κατάφερε να γεφυρώσει Βυζάντιο και μοντέρνα τέχνη, ο Teriade έδειχνε ξεκάθαρα πως η ζυγαριά έγερνε υπέρ της γενιάς του '30, η οποία είχε καταφέρει να νομιμοποιηθεί στο πνευματικό γίγνεσθαι.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Teriade, "Theophilos, Greek Primitive Painter", *Harper's Bazaar*, January 1951, σ. 120-121

¹⁶⁸ Ο. π.

3.3. Κριτική στην επιχειρηματολογία της γενιάς του '30

Επιχειρώντας να ανασυνθέσει κανείς τη συζήτηση περί Θεόφιλου στη σύγχρονη βιβλιογραφία, καθίσταται σαφές πως οι απόπειρες κριτικής αντιμετώπισης του φαινομένου «Θεόφιλος» και των επιχειρημάτων Σεφέρη, Ελύτη και Τσαρούχη πληθαίνουν. Για τους περισσότερους μελετητές, είναι πλέον εμφανές πως η γενιά του '30 αξιοποίησε τον Θεόφιλο στα μέτρα της δικής της κοσμοθεωρίας, επιχειρώντας να αναμετρηθεί με τους νεωτερισμούς της Δύσης και να αναδείξει το εικαστικό κεφάλαιο της Ελλάδας ως ισάξιο με αυτό των δυτικών χωρών.¹⁶⁹ Οι βασικές αντιρρήσεις που διατυπώνονται στη σύγχρονη βιβλιογραφία θα μπορούσαν να συμπυκνωθούν σε δύο βασικές ενστάσεις, οι οποίες αφορούν τον ορισμό του Θεόφιλου ως ναΐνε και την ιδιαιτερότητά του στο πλαίσιο της νεοελληνικής λαϊκής ζωγραφικής.

Αναφορικά με τον ορισμό του Θεόφιλου ως ναΐνε ζωγράφου, διαφαίνονται αρκετές διχογνωμίες. Στη μελέτη/ αντι-βιογραφία του, ο Ε. Παπαζαχαρίου θεωρεί πως ο ναΐνε Θεόφιλος» αποτελεί έναν ακόμη μύθο γύρω από τους πολλούς μύθους που περιέβαλαν το όνομά του. Κατά τη γνώμη του, οι βιογραφικές ομοιότητες Θεόφιλου και Η. Rousseau οδήγησαν σε έναν παραλληλισμό του τρόπου ζωγραφικής τους, ο οποίος όμως διαφέρει, εφόσον ο Θεόφιλος ζωγραφίζει βυζαντινότροπα. Κατά τον Παπαζαχαρίου, η ετικέτα του ναΐνε Θεόφιλου οικοδομήθηκε πάνω στον απλοϊκό τρόπο ζωής του ανθρώπου, χωρίς αυτό όμως να συνεπάγεται ότι ήταν απλοϊκός και ο τρόπος ζωγραφικής του.¹⁷⁰ Παρομοίως, ο Γιαννουλέλλης αρνείται τη σχέση με τον Henri Rousseau και με την primitive τέχνη, ενώ υποστηρίζει πως οι αδεξιότητες του Θεόφιλου δεν είναι ηθελημένες αλλά φυσικές, καθώς δυσκολευόταν να αποτυπώσει κάτι αν δεν είχε μπροστά του κάποιο πρότυπο.¹⁷¹

Παρόμοιες ενστάσεις εκφράζει και ο Μ. Γ. Μερακλής. Πιο συγκεκριμένα, αμφισβητεί τον ναΐνε χαρακτήρα του έργου του Θεόφιλου για τους εξής λόγους: η επιθυμία του ζωγράφου να χρησιμοποιεί την καθαρεύουσα και να εμπνέεται από φυλλάδες του καιρού του ερμηνεύονται ως προσπάθεια συγχρονισμού με τα

¹⁶⁹ Σ. Λυδάκης, «Και πάλι ο Θεόφιλος. Έκθεσις έργων του στην Αίθουσα Τέχνης», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 1975

¹⁷⁰ Ε. Παπαζαχαρίου, *Ο άλλος Θεόφιλος, αντι-βιογραφία*, Αθήνα, Κάκτος, 1997, σ. 18. Μια παρόμοια ένσταση για τη σύγκριση του Θεόφιλου με μοντερνιστές ζωγράφους διατύπωνε και η Ε. Βρατσκίδου θεωρώντας πως οι παραλληλισμοί αυτοί ήταν τις περισσότερες φορές ατεκμηρίωτοι. Ε. Βρατσκίδου, ό. π.

¹⁷¹ Γ. Γιαννουλέλλης, ό. π., σ. 57-58, 74

δεδομένα της εποχής του. Στο αντιληπτικό πεδίο του Θεόφιλου, το παρελθόν δεν αναβιώνει αλλά μάλλον βιώνεται ως συγχρονική παρουσία εξαιτίας της αδυναμίας του να διαχωρίσει τον μύθο από την πραγματικότητα.¹⁷² Την αδυναμία αυτή η Α. Χατζηγιαννάκη δεν την αποδίδει μόνο στην ψυχική ιδιορρυθμία του καιρού του αλλά στον ίδιο τον τρόπο ζωής του. «[...] θα ήταν λάθος ανάγνωση να διαγνώσουμε μοντερνιστικές και πρωτοποριακές τάσεις δυτικού τύπου σ' αυτή την πολυσχιδή δραστηριότητα που περιλάμβανε θεατρικές δράσεις στον δρόμο, αυτοσχέδια τραγούδια με τη φουσαρμόνικα, ζωγραφική και ταύτιση της τέχνης με την καθημερινότητα. Το θέαμα (Καραγκιόζης, πανηγύρια, περιοδεύοντες θίασοι), η μεταμφίεση (απόκριες), η αφήγηση αφύσικων γεγονότων (μύθοι, προφορική παράδοση) αποτελούσαν στοιχεία του παραδοσιακού πολιτισμού, μέσα στον οποίο και ζούσε ο Θεόφιλος. Μόνο που αυτός διέρρηξε τα όρια στους χρονικούς και τοπικούς προσδιορισμούς επειδή έτσι του άρεσε».¹⁷³

Αν ο ένας πόλος δόμησης του φαινομένου «Θεόφιλος» αφορούσε τη συμπόρευσή του με τις εικαστικές πρωτοπορίες της Δύσης και ιδίως με τους παϊνε ζωγράφους, ο άλλος σχετιζόταν με την ανάδειξή του ως κατεξοχήν λαϊκού ζωγράφου που αναδείκνυε την ιδιαιτερότητα της ελληνικής παράδοσης. Και εδώ οι ενστάσεις είναι πολλές. Όπως σημειώνει ο Ν. Χατζηνικολάου, η ζωγραφική του Θεόφιλου θα πρέπει να συσχετιστεί με την «ενιαία αγροτική λαϊκή τέχνη των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα», στην οποία αναφέρεται επιγραμματικά μόνο ο Τσαρούχης.¹⁷⁴ Αυτό δε σημαίνει πως η ζωγραφική του Θεόφιλου δεν έχει λαϊκό χαρακτήρα. Ωστόσο, τα στοιχεία για τα οποία επαινείται ως εθνικώς γνήσια τέχνη αποδεικνύονται μάλλον προβληματικά. Φυσικά, εφόσον η λαϊκή τέχνη αξιοποιήθηκε κυρίως στο πλαίσιο του εθνικού προσδιορισμού, μια τέτοια ομοιότητα στην περίπτωση του Θεόφιλου αλλά και συναφών παραδειγμάτων κρίθηκε ακατάλληλη και αποσιωπήθηκε.

Ακόμη όμως κι αν παραβλέψει κανείς αυτό το γεγονός, προκύπτουν κι άλλα ερωτήματα που αφορούν τη μοναδικότητα του φαινομένου του Θεόφιλου. Σύμφωνα με τον Α. Δούρβαρη, η δημοσιότητα που γνώρισε ο Θεόφιλος οφείλεται κυρίως στην εμπλοκή της γενιάς του '30 στην προβολή του κι αυτό αποδεικνύεται από την αποσιωπημένη περίπτωση του Σωτήρη Χρηστίδη. Ο Χρηστίδης υπήρξε λιθογράφος και εικονογράφος λαϊκών μυθιστορημάτων και, κατά τους ισχυρισμούς του Κάσση,

¹⁷² Μ. Γ. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία...*, ό. π., σ. 296-298

¹⁷³ Α. Χατζηγιαννάκη, ό. π., σ. 39

¹⁷⁴ Ν. Χατζηνικολάου, ό. π., σ. 47. Γ. Σαματούρας, ό. π., σ. 107

αποτέλεσε σαφή επιρροή στη δουλειά του Θεόφιλου.¹⁷⁵ Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην έκθεση «Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης» του 1938 προβάλλονται τα έργα τόσο του Θεόφιλου όσο και του Χρηστίδη, ενώ συμμετέχουν νέοι ζωγράφοι, όπως ο Τσαρούχης και ο Εγγονόπουλος. Ο Τσαρούχης θα γράψει για τον Θεόφιλο το 1938 στο περιοδικό *Τέχνη* και θα ασχοληθεί συστηματικά μαζί του από τη δεκαετία του '50 και έπειτα. Αντίστοιχα, μνημονεύει ελάχιστα το έργο του Σ. Χρηστίδη, γεγονός που προξενεί απορία εφόσον η ενασχόληση του Χρηστίδη με τις φιγούρες του Καραγκιόζη, που αποτελούσε και κοινό ενδιαφέρον του Τσαρούχη, θα έπρεπε μάλλον να του τραβήξει την προσοχή. Κατά τον Δούρβαρη, ο Θεόφιλος επιβλήθηκε «με την ταχύτητα των ονομάτων και της γνώμης» της γενιάς του '30, η οποία απλώς επιζητούσε το κατάλληλο παράδειγμα, πάνω στο οποίο θα θεμελιώνει τις δικές της απόψεις περί συνέχειας της εθνικής τέχνης και της σχέσης της με τη Δύση.¹⁷⁶

Στα παραπάνω αξίζει να προστεθούν επίσης οι παρατηρήσεις του Ν. Δασκαλοθανάση. Κατά την άποψή του, οι βασικές ετικέτες που συνοδεύουν την πρόσληψη του Θεόφιλου στηρίζονται στη γενική παραδοχή της αμάθειάς του. Ο «μισοαγράμματος Θεόφιλος» εξυπηρετεί τόσο αυτούς που επιχειρούν να δουν στο έργο του χαρακτηριστικά των παύων καλλιτεχνών, αλλά και της επιβίωσης μιας μακρόχρονης παράδοσης. Ωστόσο, παρά τις κοινές αναφορές των Ελύτη και Σεφέρη στο κασελάκι και το *Σημειωματάριό* του, η ανάλυση των πηγών του Θεόφιλου παραμένει επιδερμική, χωρίς να εξετάζεται ποιες είναι οι πηγές του και σε τι βαθμό αφομοιώνονται από τον ίδιο. Ο Δασκαλοθανάσης προτείνει να εξεταστεί ο Θεόφιλος μέσα στο πλαίσιο της εποχής του, μιας εποχής μεταβατικής, κατά την οποία η λαϊκή τέχνη επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει τα όριά της με τη συνδρομή νέων στοιχείων, ενίοτε ακόμη και λόγιων.¹⁷⁷

Σύμφωνα με τις άνωθεν παρατηρήσεις, καθίσταται εμφανές πως οι περισσότεροι μελετητές τείνουν να δυσπιστούν πλέον ως προς την απόδοση των όρων παύων ή primitive στον Θεόφιλο, τους οποίους υπαινίχθηκαν ο Ελύτης και ο Σεφέρης ενώ χρησιμοποίησε ο Τσαρούχης. Ένας τέτοιος ορισμός θα ήταν

¹⁷⁵ Α. Δούρβαρης, *Σωτήριος Χρηστίδης (1858-1940)*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, 1993, σ. 13-23. Κ. Δ. Κάσσης, *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα (1840-1940)*, Αθήνα, Ειρήνη, 1981, σ. 8, 23. Για την αναφορά του Τσαρούχη στον Χρηστίδη, βλ. Γ. Τσαρούχης, «Η ελληνική παντομίμα. Ένα βουβό θέατρο στο Πασαλιμάνι», ό. π., σ. 81.

¹⁷⁶ Α. Δούρβαρης, ό. π.

¹⁷⁷ Ν. Δασκαλοθανάσης, «Ένας μισοαγράμματος καλλιτέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η φορητή συλλογή του Θεόφιλου Χατζημπαχάλη» στο *Μύθοι και Ιδεολογήματα στη Σύγχρονη Ελλάδα, Επιστημονικό Συμπόσιο (23 – 24 Νοεμβρίου 2005)*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2007, σ. 69-75

προβληματικός στη σύνδεσή του παΐνε με το λαϊκό, εφόσον στη μια περίπτωση παρατηρείται απόρριψη κάθε σύμβασης, ενώ στην άλλη υπάρχει ένα σταθεροποιημένο μορφολογικό σύστημα που αναπαράγεται συνεχώς.¹⁷⁸ Παράλληλα, έντονη είναι η δυσπιστία ως προς τη μοναδικότητα του φαινομένου του Θεόφιλου αλλά και ως προς την ίδια την ελληνικότητα της τέχνης του. Οι ξένες επιρροές και οι ομοιότητες με την εθνική τέχνη άλλων χωρών τείνουν να αποσιωπούνται για χάρη της ομοιογένειας που πρέπει να υπάρχει στην ιδεολογική κατασκευή της παράδοσης, ώστε να καταστεί σαφές πως ο Θεόφιλος εκπροσωπεί ένα συλλογικό αίσθημα, το οποίο δε γνωρίζει ρήξεις και μετασχηματισμούς, αλλά διακρίνεται για την ομοιογένειά του.

Καταλήγοντας, οι μεταπολεμικές προσλήψεις του Θεόφιλου και οι πολιτισμικές διαδρομές του στην πρώτη και στην ύστερη μεταπολεμική περίοδο αναδεικνύουν την ισχύ της εικόνας του, όπως παρουσιάζεται από τη γενιά του '30, τουλάχιστον ως τη δεκαετία του '60. Με άλλα λόγια, η πρόσληψη του Θεόφιλου ως λαϊκού τεχνίτη, που αποτελεί απτή απόδειξη της αδιάσπαστης εθνικής συνέχειας, είναι παρούσα τόσο κατά την περίοδο του Εμφυλίου όσο και στην Έκθεση των έργων του στο Παρίσι το '61. Στις συναφείς αναφορές, ανιχνεύεται μια ρομαντική σύλληψη του λαού και της λαϊκής τέχνης, η οποία συμβαδίζει με την ανάδειξη μοντερνιστικών στοιχείων. Ο συνδυασμός αυτός εξυπηρετεί την ανάγκη της γενιάς του '30 να εδραιωθεί στην πνευματική ζωή και γίνεται ταυτόχρονα παραδεκτός από τους εθνοκεντρικούς κύκλους της εποχής που επιδιώκουν να αναδείξουν την πολιτισμική ομοιογένεια του έθνους. Η διεκδίκηση του Θεόφιλου από την Αριστερά απηχεί τις ιδεολογικές συγκρούσεις της εποχής, αναδεικνύει το ζήτημα εκπροσώπησης της λαϊκής παράδοσης σε μείζον διακύβευμα για τον αριστερό χώρο και γίνεται η αφορμή εξέτασης των διάφορων εννοιολογήσεων του λαϊκού. Οι διαφορετικές αυτές προσεγγίσεις του Θεόφιλου δε θα καταφέρουν να παραμερίσουν το σχήμα της γενιάς του '30, το οποίο αρχίζει να αμφισβητείται σθεναρά τις τελευταίες δεκαετίες. Η αμφισβήτηση αυτή οφείλεται πιθανότατα τόσο στην ίδια την απομυθοποίηση της γενιάς όσο και στις αλλαγές που συντελούνται στον χώρο μελέτης του λαϊκού πολιτισμού και της λαϊκής τέχνης, από τη δεκαετία του '70 και μετά.

¹⁷⁸ Ε. Βακαλό, ό. π., σ. 119

Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη βασίστηκε στη διερεύνηση της πρόσληψης του Θεόφιλου στα κείμενα της γενιάς του '30 και συγκεκριμένα στα κείμενα των Οδυσσέα Ελύτη, Γιώργου Σεφέρη και Γιάννη Τσαρούχη. Με αφετηρία το έργο του Θεόφιλου, επιχειρήθηκε παράλληλα η σκιαγράφηση των απόψεών τους περί λαϊκού πολιτισμού, λαού και παράδοσης. Στη διαδικασία αυτή, αξιοποιήθηκε η θεωρητική συζήτηση γύρω από το ελληνικό παράδειγμα της λαογραφίας, ενώ σκιαγραφήθηκε η ιστορική της εξέλιξη. Λαμβάνοντας υπόψη ότι η εργασία καταπιάστηκε με τις ποικίλες νοηματοδοτήσεις του λαού, της λαϊκής τέχνης και της παράδοσης σε διάφορους μελετητές και χρονικά στάδια, μια τέτοια επιλογή κατέστη αναγκαία, στον βαθμό που εξυπηρετούσε την κατανόηση της ιδεολογικής χρήσης των διάφορων όρων και τις ερμηνείες που αποκτούσαν στα εκάστοτε ιστορικά περιβάλλοντα.

Στο πρώτο κεφάλαιο πραγματοποιήθηκε μνεία στην πρώτη φάση ανακάλυψης του Θεόφιλου την περίοδο του Μεσοπολέμου. Αρχικά, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στην παρουσίασή του από τον Teriade (1935), σύμφωνα με τον οποίο, ο Θεόφιλος αποτελεί κατεξοχήν παράδειγμα λαϊκού τεχνίτη, καθώς συνεχίζει μια μακρόχρονη παράδοση που συντηρείται στους κόλπους του λαού, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζει πολλές ομοιότητες με τους primitive ζωγράφους και συγκεκριμένα με τον Henri Rousseau. Επίσης, μνημονεύτηκαν οι πρώτες επίσημες κριτικές από το εξωτερικό (Le Corbusier, Raynal), οι έπαινοι (Μελάς, Μπαρλός), αλλά και οι αποδοκιμασίες (Παπαντωνίου, Γαλάνης) που γνωρίζει το έργο του σε αυτό το χρονικό πλαίσιο. Παράλληλα με τα παραπάνω, σκιαγραφήθηκε το γενικότερο κλίμα ενδιαφέροντος για τους naïve και primitive καλλιτέχνες σε ευρωπαϊκό επίπεδο αλλά και οι αντίστοιχες εικαστικές αναζητήσεις στην Ελλάδα.

Το κεφάλαιο έκλεισε με εκτενή αναφορά στις νέες συνθήκες που δημιουργούνται στην ελληνική λογοτεχνική και εικαστική παραγωγή μετά την εδραίωση του μεταξικού καθεστώτος. Το δόγμα του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού και η επιβολή της ελληνικότητας, ως κριτηρίου αξιολόγησης των έργων τέχνης, έστρεψε τους Έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενους στη μελέτη της λαϊκής τέχνης και στην επαναδιαπραγμάτευση ζητημάτων που σχετίζονταν με τη νεοελληνική ταυτότητα και τις σχέσεις Ελλάδας και Δύσης. Η γενιά του '30 ενεπλάκη στη συζήτηση αυτή, επινοώντας μια ευέλικτη παράδοση που θα περιλάμβανε στοιχεία απ' όλες τις φάσεις της ελληνικής ιστορίας, ενώ ταυτόχρονα θα επέτρεπε τις πολιτισμικές

συνδιαλλαγές με τη Δύση. Ο Θεόφιλος αποτέλεσε ένα πρόσφορο παράδειγμα για την απόδειξη ύπαρξης μιας τέτοιας παράδοσης, αφού στο έργο του συναιρούσε πρόσωπα και γεγονότα από διάφορες ιστορικές περιόδους, ενώ η απόρριψη των τεχνικών συμβάσεων τον έφερνε κοντά με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό.

Τα επιχειρήματα της γενιάς του '30 παρουσιάστηκαν αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο που αποτέλεσε και το εκτενέστερο της εργασίας. Αναλυτικότερα, εξετάστηκε η παρουσίαση του Θεόφιλου ανά μελετητή και κατόπιν επιχειρήθηκε μια κριτική συνεξέταση των τριών προσεγγίσεων. Μαζί με το έργο του Θεόφιλου, σχολιάστηκαν επίσης οι έννοιες του λαού και της παράδοσης, όπως αρθρώνονται στα συναφή με τον Θεόφιλο κείμενα.

Στην περίπτωση του Τσαρούχη, κατέστη εμφανές πως ο Θεόφιλος αποτελεί βασικό σημείο αναφοράς στους προβληματισμούς του για τις σχέσεις Ελλάδας-Δύσης. Η πρώτη μνεία για τον Θεόφιλο, το 1938, συμπίπτει με την απαρχή αυτών των προβληματισμών, όταν, στο μεσοπολεμικό κλίμα επιστροφής στην παράδοση, ο Τσαρούχης θα έρθει σε επαφή με τη λαϊκή τέχνη μέσα από τη συνεργασία του με την Έλλη Παπαδημητρίου και τη θητεία του στους Κόντογλου-Πικιώνη. Μετά τη σύντομη μνεία του '38 και έχοντας πλέον εξοικειωθεί με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, ο Τσαρούχης θα επανέρχεται τακτικά στην περίπτωση του Θεόφιλου (1959, 1960, 1964, 1971). Όπως προέκυψε μέσα από την εξέταση των συναφών αναφορών του, ο Θεόφιλος παρουσιάζεται ως ένας καλλιτέχνης που με το έργο του αναδεικνύει τα ζητήματα της πολιτισμικής διασταύρωσης Ανατολής-Δύσης και επιτυγχάνει την προσαρμογή των δυτικών στοιχείων στα νεοελληνικά συμφραζόμενα. Η αφομοίωση αυτή αποβαίνει επιτυχής χάρη στην αγραμματοσύνη του Θεόφιλου, ιδιότητα που απορρέει από τη λαϊκή καταγωγή του. Η αφέλεια του Θεόφιλου αξιολογείται θετικά στον βαθμό που αποκρυσταλλώνει τις νοοτροπίες της λαϊκής συλλογικότητας, στην οποία ανήκε, και στον βαθμό που τον απομακρύνει από την παγίδα του ακαδημαϊσμού και των προβλημάτων που αυτός επέφερε στην εικαστική διαχείριση του ελληνικού τοπίου. Ταυτόχρονα, τον οδηγεί ασυνείδητα στις ίδιες κατευθύνσεις με τους Ευρωπαίους μοντερνιστές, οι οποίοι, έχοντας απορρίψει τις συμβάσεις της Αναγέννησης, στρέφονται επίσης προς το αφελές και το πρωτόγονο, επιδιώκοντας να εντοπίσουν μια διαφορετική εικαστική αντίληψη του κόσμου. Τέλος, παράλληλα με τα παραπάνω, η έρευνα καταπιάστηκε επίσης με την επιρροή του Θεόφιλου στο εικαστικό έργο του Τσαρούχη, όπως αποκρυσταλλώνεται σε συγκεκριμένα θεματικά και τεχνοτροπικά στοιχεία, ενώ πραγματοποιήθηκε αναφορά

στην αυτοπροσωπογραφία του Θεόφιλου, έργο που φιλοτέχνησε ο Τσαρούχης για το Μουσείο Θεόφιλου στη Βαρεία της Λέσβου.

Η αμάθεια του Θεόφιλου εντοπίζεται επίσης στην επιχειρηματολογία του Ελύτη και χρησιμεύει ξανά ως βάση σύνδεσης του πρώτου με τη λαϊκή παράδοση και τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Ως προς τα μοντερνιστικά στοιχεία, ο Ελύτης αναφέρεται στη γενίκευση των όγκων και στην απλοποίηση των μορφών, στοιχεία που εντοπίζει στον Θεόφιλο, όταν ο ίδιος προσπαθεί να μιμηθεί νατουραλιστικά τα αντίγραφα του, χωρίς, ωστόσο να τα καταφέρνει. Τη σχέση του με τη λαϊκή παράδοση, ο Ελύτης την πιστοποιεί μέσα από τις λεζάντες των έργων του Θεόφιλου και το σημειωματάριό του. Τα γραπτά του αποτελούν καρπούς μιας ιδιόμορφης πρόσληψης λαϊκών αναγνωσμάτων, μυθολογικών στοιχείων, ιστορικών αφηγήσεων και ασμάτων, όπως αυτά κυκλοφορούσαν στους κόλπους των λαϊκών στρωμάτων και μεταδίδονταν από στόμα σε στόμα. Η επιμονή του Ελύτη στη σύνδεση της Λέσβου με το έργο του Θεόφιλου λειτουργεί προς την κατεύθυνση ταύτισης του δεύτερου με την παράδοση χρόνων, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί και υπέρ του Ελύτη. Ο ίδιος, εξάλλου, υπενθυμίζει συνεχώς την εμπλοκή του στην ανακάλυψη του Θεόφιλου, κάτι που υπογραμμίζει συνολικά για τη γενιά του '30, ως μορφώματος που εστίασε κατεξοχήν στη λαϊκή παράδοση, φροντίζοντας να την ανανεώσει.

Ο Σεφέρης οικοδομεί το πορτραίτο του Θεόφιλου μέσα από παραλληλισμούς με μορφές και έργα που εκπροσωπούν ένα συλλογικό αίσθημα, δηλαδή με τον Μακρυγιάννη και τον Ερωτόκριτο. Ανατρέχοντας παράλληλα στα αντίστοιχα κείμενα, καθίσταται σαφές πως ο Μακρυγιάννης με τον Θεόφιλο παρουσιάζονται ως εκπρόσωποι μιας πανάρχαιας συλλογικής παράδοσης που επιβιώνει στις δραστηριότητες και στη συνείδηση των λαϊκών στρωμάτων. Έχοντας ως κοινή ιδιότητα τη λαϊκή τους καταγωγή και την αγραμματοσύνη, ο Θεόφιλος και ο Μακρυγιάννης διασώζουν την αυθεντική ελληνική πραγματικότητα και καταφέρνουν να την αποδώσουν στο έργο τους, προβάλλοντας έτσι όχι μόνο ένα τοπίο ή μια γλωσσική λαλιά, αλλά ταυτόχρονα έναν τρόπο αντίληψης των πραγμάτων. Το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα του Θεόφιλου κατανοείται, ως έναν βαθμό, μέσα από την εξέταση των προσωπικών του αντικειμένων, τα οποία αναδεικνύουν τον πλούτο αλλά και την ανθεκτικότητα της λαϊκής παράδοσης που, ακόμη κι αν αλληλεπιδρά με μη λαϊκά στοιχεία, διατηρεί αναλλοίωτο τον χαρακτήρα της. Οι αναφορές στον Ερωτόκριτο λειτουργούν ως προς την εδραίωση μιας τέτοιας πεποίθησης, αφού το έργο του Κορνάρου δέχτηκε επιρροές από ιταλικά πρότυπα, αλλά αυτό δεν το

εμπόδισε να γίνει κτήμα του λαού και να κυκλοφορήσει ευρέως στα λαϊκά στρώματα, επιβιώνοντας σε πολλές γενιές μέχρι και τη γενιά του Σεφέρη.

Στη συνεξέταση των τριών προσεγγίσεων, επισημάνθηκε πως και οι τρεις μελετητές αναφέρονται σε έναν εξιδανικευμένο λαό που προσεγγίζει κατά πολύ τον λαό της ελληνικής λαογραφίας, όπως διαμορφώνεται στον 19^ο και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Αν και αστικής καταγωγής, ο Ελύτης και ο Σεφέρης επιχειρούν να αυτοπροσδιοριστούν σε σχέση με αυτόν τον λαό, προβάλλοντας την ισχυρή τους σύνδεση με το λαϊκό στοιχείο. Ο Τσαρούχης δε λειτουργεί στοχευμένα προς αυτή την κατεύθυνση αλλά προβάλλεται με έναν παρόμοιο τρόπο από την υπόλοιπη γενιά του '30. Παρότι, στα υπό εξέταση κείμενα, ανιχνεύονται αρκετές λαογραφικές απηχήσεις εξιδανίκευσης του λαού και της παράδοσης, τα μέλη της γενιάς του '30 τις αξιοποιούν επιλεκτικά, έχοντας ως στόχο την κατασκευή μιας παράδοσης που θα μπορεί ταυτόχρονα να συνομιλεί με τα δυτικά στοιχεία, εξασφαλίζοντας έτσι τη νομιμοποίηση για τη συνομιλία τους με τα ευρωπαϊκά μοντερνιστικά ρεύματα. Η λαϊκή παράδοση, όπως οι ίδιοι την επινοούν, αποδεικνύει μεν την αδιάσπαστη συνέχειά της ανά τους αιώνες, αλλά ταυτόχρονα παραμένει ανοιχτή σε ποικίλες επιδράσεις, τις οποίες καταφέρνει πάντοτε να αφομοιώνει επιτυχώς. Με άλλα λόγια, η γενιά του '30 επιχειρεί να συνδυάσει μια ταυτόχρονα εσωστρεφή και εξωστρεφή παράδοση που θα αναδεικνύει το πολιτισμικό κεφάλαιο της χώρας, χωρίς να την απομονώνει από την επικοινωνία της με ξένους πολιτισμούς.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, σκιαγραφήθηκαν οι υπόλοιπες αναγνώσεις του Θεόφιλου στη μεταπολεμική περίοδο. Η έρευνα εστίασε αρχικά στην Έκθεση του '47 στο Βρετανικό Ινστιτούτο, η οποία αποτέλεσε αφορμή εκδήλωσης διάφορων απόψεων για το έργο του Θεόφιλου, αλλά και για τη λαϊκή παράδοση γενικότερα. Πέρα από τις επιθέσεις της *Εστίας* στους θαυμαστές του Θεόφιλου, ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στην τοποθέτηση του *Ριζοσπάστη* και στην αξία του Θεόφιλου για τον αριστερό χώρο. Λαμβάνοντας υπόψη τις ιστορικές συνθήκες του ελληνικού εμφυλίου αλλά και τη συνέχεια του μετεμφυλιακού κλίματος μέχρι τη Μεταπολίτευση, κατέστη σαφές πως η Αριστερά επιχειρεί να δει τον Θεόφιλο μέσα στο πλαίσιο των εμφυλιοπολεμικών αντιθέσεων. Με αφορμή την εμπλοκή της γενιάς του '30 και την ανάμειξη ενός βρετανικού φορέα (Βρετανικό Ινστιτούτο), ο Θεόφιλος παρουσιάζεται ως θύμα του αστισμού και της ξένης κατακτητικής επέμβασης, όπως ακριβώς ο Μακρυγιάννης χρησιμοποιείται ως παράδειγμα αντίστασης στον ξένο παράγοντα και αποκατάστασης της αλήθειας του Εικοσιένα. Φυσικά, μια τέτοια

αντίληψη αντιμάχεται συνεχώς την αντίληψη της γενιάς του '30. Η δεύτερη αποδεικνύεται ισχυρότερη, αναφορικά με τις θεσμικές προβολές του Θεόφιλου, κάτι που επιβεβαιώνεται από την Έκθεση του '61 στο Παρίσι. Χάρη στην υποστήριξη του Teriade, η παρουσίαση του Θεόφιλου εδραιώνεται μέσα από το σχήμα της γενιάς, η αφήγηση της οποίας παραμένει κυρίαρχη έως τη δεκαετία του '60. Η αφήγηση αυτή θα αρχίσει να αμφισβητείται σθεναρά τις επόμενες δεκαετίες. Η προβολή του Θεόφιλου ως μοναδικού φαινομένου στον ελληνικό χώρο, η εθνική πρωτοτυπία της τέχνης του και οι όροι naïve/primitive που του αποδόθηκαν βρίσκονται στο στόχαστρο των νεότερων μελετητών που επιχειρούν να αποδομήσουν την εικόνα του και να κατανοήσουν τις ιστορικές αναγκαιότητες που οδήγησαν σε μια τέτοια κατασκευή.

Όπως καθίσταται σαφές, ο Θεόφιλος και η ανακάλυψή του αποτέλεσαν μια ευνοϊκή συγκυρία για τη γενιά του '30, ώστε να αποδείξει πως δε λειτουργεί ενάντια στη λαϊκή παράδοση και ταυτόχρονα να εξασφαλίσει ένα άλλοθι για τις διαλεκτικές της σχέσεις με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Στο πλαίσιο αυτό, τα μέλη της στράφηκαν στη μελέτη διάφορων εκφάνσεων του λαϊκού πολιτισμού, με σκοπό να τις αξιοποιήσουν στα επιχειρήματά τους. Χρησιμοποιώντας τον Θεόφιλο, τον Μακρυγιάννη ή τον Ερωτόκριτο, επινόησαν μια αρκετά ευέλικτη παράδοση που θα μπορούσε να συμβιβάσει τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό με τα κοινώς αποδεκτά χαρακτηριστικά της ελληνικής φυσιογνωμίας, εξασφαλίζοντας μια πνευματικά ισότιμη συνομιλία με τη Δύση. Η περίπτωση του Θεόφιλου αποτελεί κατεξοχήν παράδειγμα ανάδειξης αυτού του εγχειρήματος. Η πρόσληψή του, ανά τα διάφορα χρονικά στάδια του ελληνικού μεσοπολέμου και μεταπολέμου, δε σκιαγραφεί απλώς την προσπάθεια της γενιάς να εδραιωθεί στα πνευματικά ζητήματα του τόπου, αλλά τις διαδοχικές ερμηνείες της λαϊκής παράδοσης και τη σημασία της σε μια ευρύτερη διαδικασία εθνικού αυτοπροσδιορισμού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής Βιβλιογραφία

- Ελύτης Οδυσσέας, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Αθήνα, Ύψιλον, 1996
- //-, *Εν Λευκώ*, Αθήνα, Ίκαρος, 1993²
- //-, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2009⁷
- Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές, τ. Α'-Β'*, Αθήνα, Ίκαρος, 1984⁵
- //-, *Δοκιμές, τ. Γ'*, *Παραλειπόμενα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1992
- Τσαρούχης Γιάννης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986²
- //-, *Λίθον ον απεδοκίμασαν οι οικοδομούντες*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989
- //-, *Εγώ ειμί πτωχός και πένης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989
- //-, *Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990
- //-, *Μάτην ωνείδισαν την ψυχήν μου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992

Δευτερογενής Βιβλιογραφία

- Ανδρόνικος Μανόλης, «Ο Θεόφιλος του Ελύτη. Ζωγραφική και Ποίηση», περ. *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 19, Γενάρης- Φλεβάρης 1974, σ. 86-88
- Αντωνίου Χρήστος, *Ο κόσμος της Γοργόνας: θέματα και μορφές της λαϊκής παράδοσης στο έργο του Σεφέρη (ερμηνευτική προσέγγιση)*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Φιλολογίας, 1981
- Α. Π., «Η Τέχνη μας στο εξωτερικό. Τα έργα του Λέσβιου λαϊκού ζωγράφου Θεόφилου εις το Παρίσι», *Ταχυδρόμος Λέσβου*, 19 Μαΐου 1936
- «Από τα βιβλία!...», εφ. *Εστία*, 2 Ιουλίου 1947
- Ασδραχάς Σπύρος, Τσαρούχης Γιάννης (επιμ.), *Ζωγράφος- Μακρυγιάννης*, Αθήνα, Μέλισσα, χ.χ.
- Βακαλό Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Ο μύθος της ελληνικότητας*, τ.3, Αθήνα, Κέδρος, 1983

-Βαλέτας Γιώργος, «Ο Σεφέρης για τον Θεόφιλο. Μια αποκαλυπτική μελέτη του» στο *Αφιέρωμα στο Λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ, Στα πενήντα χρόνια του θανάτου του (1934- 1984)*, περ. *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 80-81, Μάρτης – Ιούνης 1984, σ. 59-60

-Βρατσκίδου Ελεονώρα, «Μια ιδέα κάπως λειψή: η κριτική του Τώνη Σπητέρη για την έκθεση του Θεόφιλου στο Παρίσι το 1961» στο *Ε' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Ζητήματα Ιστορίας, Μεθοδολογίας, Ιστοριογραφίας, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης*, Μουσείο Μπενάκη, 16 Ιανουαρίου 2016. Ανάκτηση από Ίδρυμα Μποδοσάκη: <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=2527> (Ανακτήθηκε: 26 Νοεμβρίου 2016)

-Γεωργιάδου- Κούντουρα Ευθυμία, «Η κοσμική τέχνη στην ηπειρωτική Ελλάδα κατά την Τουρκοκρατία. Θέματα ορολογίας και μεθόδου» στο *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, Πρακτικά Α' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Ρέθυμνο 6,7 και 8 Οκτωβρίου 2000*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σ. 27-38

-Γιαννουλέλλης Γιώργος, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος. Η προσωπικότητα και το έργο του. Το μουσείο Θεόφιλου- Ποιος ήταν ο Τεριάντ*, Αθήνα, Εκδόσεις Στ. Δ. Βασιλόπουλος, 1986

-Γιαννουλόπουλος Γιώργος, *Διαβάζοντας τον Μακρυγιάννη: η κατασκευή ενός μύθου από τον Βλαχογιάννη, τον Θεοτοκά, τον Σεφέρη και τον Λορεντζάτο*, Αθήνα, Πόλις, 2003

-Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987

-Δασκαλοθανάσης Νίκος, «Ένας μισοαγράμματος καλλιτέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η φορητή συλλογή του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ» στο *Μύθοι και Ιδεολογήματα στη Σύγχρονη Ελλάδα, Επιστημονικό Συμπόσιο (23 – 24 Νοεμβρίου 2005)*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2007, σ. 69-75

-Δεληβοριάς Άγγελος, «Η νοσταλγία του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης

πραγματικότητας» στο Σαββάκης Αλέξιος, Τσαρούχης Γιάννης, *Ωσεί μύρα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 59-67

-Δημηρούλης Δημήτρης, *Ο ποιητής ως έθνος: αισθητική και ιδεολογία στον Γιώργο Σεφέρη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999

-Δόρις- Παπαγεωργίου Μιχάλης, «Καλλιτεχνικά συζητήσεις περί Λαϊκής Τέχνης και Θεοφίλου», εφ. *Η Καθημερινή*, 23 Μαΐου και 28 Ιουνίου 1947

-Δούρβαρης Απόστολος, *Σωτήριος Χρηστίδης (1858-1940)*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, 1993

-Δρακόπουλος Αντώνης, *Ο Σεφέρης και η κριτική, η υποδοχή του σεφερικού έργου (1931-1971)*, Αθήνα, Πλέθρον, 2002

-Ελευθεριάδης Στρατής, «Ένας άγνωστος μεγάλος Έλληνας λαϊκός ζωγράφος, ο Θεόφιλος Χατζη- Μιχαήλ», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 20 Σεπτεμβρίου 1935

-//-, *Κείμενα για την τέχνη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991

-Ελύτης Οδυσσέας, «Ένα ζωγράφος του λαού- ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ- πηγή της νεοελληνικής τέχνης», εφ. *Ελευθερία*, 21 Δεκεμβρίου 1945

-//-, «Επίδειξις έργων του λαϊκού ζωγράφου Θεοφίλου Χατζημιχαήλ εις το Βρετανικόν Ινστιτούτον», εφ. *Καθημερινή*, 9 Μαΐου 1947

-*Επιθεώρηση Τέχνης, Μια κρίσιμη δωδεκαετία, Επιστημονικό Συμπόσιο (29 και 30 Μαρτίου 1996)*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, 1997

-Ζιώγας Ηλίας, «Δυο ώρες με τον Γαλάνη», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1 Απριλίου 1939, σ. 13-14

-«Η απάτη με τον Θεόφιλο», εφ. *Εστία*, 17 Μαΐου 1947

- «*Η Εστία και ο σοβατζής*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 29 Μαΐου 1947
- «*Η φάρσα του Θεόφιλου*», εφ. *Εστία*, 15 Μαΐου 1947
- «*Θεόφιλος και προφητάναξ*», εφ. *Εστία*, 17 Ιουλίου 1947
- Καγιαλής Τάκης, «*Ο Μακρυγιάννης του Σεφέρη*» στο Βαγενάς Νάσος, Καγιαλής Τάκης, Πιερής Μιχάλης, *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σ. 33-64
- //-, *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «*Η έκθεσις Θεοφίλου*», εφ. *Το Βήμα*, 23 Μαΐου 1947
- Καραντώνης Ανδρέας, «*Γύρω απ' το Θεόφιλο*», εφ. *Ελλάς*, 20 Μαΐου 1947
- Κάσσης Κυριάκος Δ., *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα (1840-1940)*, Αθήνα, Ειρήνη, 1981
- Κορρέ- Ζωγράφου Κατερίνα, «*Η έρευνα της λαϊκής τέχνης στον 20^ο αιώνα*» στο Μ. Α. Αλεξιάδης, Γ. Χ. Κούζας (επιμ.), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου: 1909-2009, 100 χρόνια Ελληνικής Λαογραφίας (Πανεπιστήμιο Αθηνών, 11- 13 Μαρτίου 2009), Πρακτικά Ημερίδας :Η έρευνα των λαϊκών διηγήσεων στον ελληνικό και τον διεθνή χώρο*, περ. *Λαογραφία*, τ. 42, 2013, σ. 495-503
- Κουζέλη Λαμπρινή, «*Η γενιά του '30 δεν υπήρξε. Ο νεοελληνιστής Δημήτρης Τζιόβας προσεγγίζει με νηφάλια ματιά τον μύθο μιας λογοτεχνικής γενιάς*», εφ. *Το Βήμα*, 15 Μαΐου 2011
- Κυριακίδου- Νέστορος Άλκη, *Λαογραφικά Μελετήματα Ι*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, 1989

-//-, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας, κριτική ανάλυση*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997⁴

-Λουκάτος Δημήτριος, «Η Λαογραφική έρευνα τα πρώτα πενήντα χρόνια του αιώνα μας», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 563, Χριστούγεννα 1950, σ. 287-297

-//-, *Σύγχρονα λαογραφικά*, Αθήνα, Φιλippότης, 2003²

-Λυδάκης Στέλιος, «Και πάλι ο Θεόφιλος. Έκθεσις έργων του στην Αίθουσα Τέχνης», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 1975

-Μακρής Κίτσος, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*, Βόλος, χ. ό., 1939

-Μαρουδής Γιώργος, «Ο λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος», εφ. *Ριζοσπάστης*, 15 Μαΐου 1947

-Ματθιόπουλος Ευγένιος Δ., «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967» στο *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967, Η εκρηκτική εικοσαετία (10-12 Νοεμβρίου 2000)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002, σ. 363-400

-//-, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους» στο *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, Πρακτικά Α' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Ρέθυμνο 6,7 και 8 Οκτωβρίου 2000*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003

-Μελάς Σπύρος, «Ποιοι ήσαν τον Θεόφιλο», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22 Σεπτεμβρίου 1935

-//-, «Μαρτυρία γνώριμου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Σεπτεμβρίου 1935

-//-, «Δόξα Θεοφίλου», εφ. *Ελευθερία*, 22 Ιουνίου 1961

-Μερακλής Μιχάλης Γ., «Ο λαός και η λαϊκή παράδοση στο Γιώργο Σεφέρη», περ. *Η λέξη*, τχ. 53, Μάρτης- Απρίλης 1986, σ. 306-313

- //-, *Λαογραφικά ζητήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης και Διάττων, 2004
- //-, *Ελληνική Λαογραφία, Κοινωνική συγκρότηση, Ήθη και έθιμα, Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2007²
- Μπαρλάς Τάκης, «Ο Παπαδιαμάντης της ζωγραφικής. Ένας αυτοδημιούργητος ζωγράφος», εφ. *Νέος Κόσμος*, 31 Δεκεμβρίου 1936
- Νιτσιάκος Βασίλης, *Λαογραφικά Ετερόκλητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1997
- //-, *Χτίζοντας τον χώρο και τον χρόνο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2003
- //-, *Παραδοσιακές Κοινωνικές δομές*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2004⁴
- //-, *Προσανατολισμοί, Μια κριτική εισαγωγή στη Λαογραφία*, Αθήνα, Κριτική, 2014²
- Νταϊφάς Κώστας, «Θεόφιλος, ο αυτοδίδακτος ζωγράφος», εφ. *Ελληνικόν Αίμα*, 13 Μαΐου 1947
- Ντάτση Ευαγγελή Α., «Ο λαός της λαογραφίας, το ιδεολογικό περιεχόμενο», περ. *Ο Πολίτης*, τχ. 108, Οκτώβριος 1990, σ. 50-57
- Ντουνιά Χριστίνα, «Το Φραγκέλιο του Νίκου Βέλμου. Μια ιδιότυπη φωνή στη φθίνουσα δεκαετία του '20» στο *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου: Ο περιοδικός τύπος στον Μεσοπόλεμο* (26 και 27 Μαρτίου 1999), Αθήνα, Εταιρεία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σ. 103-123
- «Ο Αθηναίος», «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», εφ. *Καθημερινή*, 04 Απριλίου 1947
- «Οι ζωγράφοι και ο σοβατζής», εφ. *Εστία*, 2 Ιουνίου 1947
- Ο Παληός, «Ζωή και Τέχνη- ο ζωγράφος Χατζημιχαήλ, εφ. *Το Φως* (Λέσβου), 7 Φεβρουαρίου 1935

-Ουράνης Κώστας, «Η εντύπωσή μου από τον Θεόφιλο», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. 2, Απρίλιος 1946, σ. 42-44

-//-, «Ο Θεόφιλος και η ζωγραφική ενός μέντιουμ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 479, 15 Ιουνίου 1947, σ. 710-712

-Παναγιωτόπουλος Ιωάννης Μ., «Η φυσιολογία της υπερβολής», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 480, Ιούλιος 1947, σ. 764-768

-Παναγιωτόπουλος Σπύρος, «Τι είνε τέλος πάντων ο ζωγράφος Θεόφιλος», εφ. *Έθνος*, 31 Μαΐου 1947

-Παπαζαχαρίου Εμμανουήλ, *Ο άλλος Θεόφιλος, αντι-βιογραφία*, Αθήνα, Κάκτος, 1997

-Παπαντωνίου Ζαχαρίας, «Χριστούγεννα στο χείμαρρο», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Ιανουαρίου 1940

-Παράσχος Κλέων, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», εφ. *Η Καθημερινή*, 6 Μαΐου 1947

-Πετρής Γιώργος, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Μυτιλήνη, Εξάντας, 2008

-Πλάτανος Βασίλης, «Ο τρελός ζωγράφος Θεόφιλος από τον Τσαρούχη», *Ταχυδρόμος*, 15 Νοεμβρίου 1979

-Προκοπίου Άγγελος, *Το Εικοσιένα στη λαϊκή ζωγραφική*, Αθήνα, Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, 1940

-Προκοπίου Άγγελος, «Ο Θεόφιλος», περ. *Ο Αιώνας μας*, αρ. 4, Ιούνιος 1947, σ. 112-116

-Σαματούρας Γιώργος, *Δώδεκα λαϊκοί ζωγράφοι*, Αθήνα, χ. ό., 1974

-«Σημείωμα για τον Θεόφιλο», εφ. *Ριζοσπάστης*, 08 Μαΐου 1947

-Σικελιανός Άγγελος, «Θεόφιλος», περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, 01 Ιουλίου 1947, σ. 36-37

-Σπαταλάς Γεράσιμος, «Οι μπογιατζήδες σε συναγερμό», περ. *Εδώ Αθήναι*, τ. 45, 02 Σεπτεμβρίου 1947

-Σπητέρης Τώνης, «Ο Θεόφιλος: διεθνής ζωγραφική ιδιοφυΐα. Ο Λαϊκός Έλληνας καλλιτέχνης καταπλήσσει με την ώριμη τέχνη του», εφ. *Ελευθερία*, 25 Ιουνίου 1961

-Στάμελος Δημήτριος, *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη, Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 16^ο αιώνα ως την εποχή μας*, Αθήνα, Αλκαίος, 1975

-«Στα πεταχτά», εφ. *Το Φως* (Λέσβου), 21 Μαΐου 1936

-«Στα πεταχτά», εφ. *Το Φως* (Λέσβου), 24 Μαΐου 1936

-«Συλλέκται... Θεόφιλου», εφ. *Εστία*, 10 Ιουνίου 1947

-Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2006⁶

-//-, *Ο μύθος της γενιάς του '30: νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011

-Τόμπρος Μιχάλης «Ο ζωγράφος Θεόφιλος σαν φαινόμενο και οι έξυπνοι κριτικοί», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 479, 15 Ιουνίου 1947, σ. 712-713.

-Τσαούσης Δημήτριος Γ. (επιμ.), *Ελληνισμός και Ελληνικότητα, Ιδεολογικοί και βιοματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, Αθήνα, Εστία, 1983

-Τσιγκάκου Φανή- Μαρία (επιμ.), *Τα πορτραίτα Φαγιούμ και η Γενιά του '30 στην αναζήτηση της ελληνικότητας*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 1998

-«Φιλότεχνος», «Η φάρσα του Θεόφιλου», εφ. *Εστία*, 15 Μαΐου 1947

-Φλώρου Ειρήνη, Γιάννης Τσαρούχης: η ζωγραφική και η εποχή του, *Ο Τσαρούχης ζωγράφησε τη μητέρα μου το 1936*, Αθήνα, Νέα Σύνορα- Λιβάνης, 1999

-Χατζηγιαννάκη Άννα, *Θεόφιλος*, Αθήνα, Σύγχρονη Εικαστική Βιβλιοθήκη, Κ. Αδάμ, 2007

-Χατζηκυριάκος- Γκίκας Νίκος, «Περί ελληνικής τέχνης», *Το Νέον Κράτος*, τχ. 5, Ιανουάριος 1938, σ. 126-132

-Χατζημιχάλη Αγγελική, «Η λαϊκή τέχνη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 117, 1 Νοεμβρίου 1931, σ. 1154-1158

-Χατζηνικολάου Νίκος, *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, Αθήνα, Όχημα, 1982

-Ψυρράκης Βαγγέλης, «Ο Θεόφιλος από τον Γιάννη Τσαρούχη», εφ. *Μεσημβρινή*, 30 Δεκεμβρίου 1965

-Chilvers Ian, Osborn Harold, Farr Dennis, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998

-Herzfeld Michael, *Πάλι δικά μας, Λαογραφία, Ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, (Σαρηγιάννης Μαρίνος μτφρ.), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002

-Hobsbawm Eric, «Επινοώντας παραδόσεις» στο Hobsbawm Eric, Ranger Terence (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, (μτφρ. Αθανασίου Θανάσης), Αθήνα, Θεμέλιο, 2004, σ. 9-24

-Langmuir Erika, Lynton Norbert (επιμ.), *The Yale dictionary of art and artists*, New Haven, London, Yale University Press, 2000

-Le Corbusier, Σημαιοφορίδης Γιώργος (Εισαγωγή- Σύνθεση υλικού- Επιμέλεια), Παλλαντίου Λήδα (μτφρ.), *Κείμενα για την Ελλάδα, Φωτογραφίες και σχέδια*, Αθήνα, Άγρα, 1992

-Osborne Harold, *The Oxford Companion to Twentieth- Century Art*, Oxford, Oxford University Press, 1981

-Raynal Maurice, “Theophilos peintre paysan grec”, περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Γ, Ιούνιος 1947, σ. 62

-Teriade, “Theophilos, Greek Primitive Painter”, *Harper’s Bazaar*, January 1951, σ. 120-121

-Vanci Perahim Marina, “Ancêtres nécessaires et douaniers sans frontières : internationalisation du modèle primitif” στο Monnier Gérard, Vovelle José (επιμ.), *Un art sans frontières, L’internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Sorbonne, Presses Universitaires de la Bibliothèque de la Sorbonne, 1995, σ. 47-63

-Vitti Mario, *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1995