

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΕΚΤΑΚΤΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 26^{ΗΣ} ΜΑΡΤΙΟΥ 2002

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΠΕΡΓΑΜΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ (ΖΗΖΙΟΥΛΑ)

ΘΕΟΦΙΛΟΣ, Ο ΑΓΑΘΟΣ ΚΑΙ ΠΕΝΗΣ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΑΣ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ κ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΤΕΤΣΗ

Σεβασμιώτατε Μητροπολίτη Πρόεδρε τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν
Κυρία Ἀκαδημαϊκίε, Κύριοι Ἀκαδημαϊκοί
Κύριε πρώην Πρόεδρε τῆς Κυβερνήσεως

Ἡ ἀποφινὴ ὁμιλία ὀφείλεται στὴν ὥθηση ἐνὸς φίλου θέτοντας ἐπιχείρημα ὅτι γιὰ τὸν Θεόφιλο ἔχουν γραφεῖ κείμενα ἀπὸ λογοτέχνες καὶ θεωρητικούς τέχνης ἀρκετά, ἐνῶ ἀπὸ καλλιτέχνες ὑπάρχουν λιγότερα. Ἔτσι ὑπέκυψα. Δὲν θὰ ἔλεγα ὅτι οἱ καλλιτέχνες εἶναι ἀναρμόδιοι νὰ μιλοῦν γιὰ τοὺς ὁμοτέχνους. Ὁμολογία πὼς ἔχω κάποιον δισταγμὸ· γιὰτὶ σίγουρα ἡ ἄποψη θὰ περάσει ἀπὸ τὸ προσωπικὸ πρίσμα· τόσο γιὰ τὴν ἰδιαίτερη περίπτωση τέχνης τοῦ λαϊκοῦ ζωγράφου ὅσο καὶ γιὰ τὸ πλέγμα πὺ ἔχει δημιουργηθεῖ ἀκολούθως.

Πρὶν ἔλθει ἡ θριαμβικὴ ὥρα τῆς ὑποδοχῆς τοῦ Θεόφιλου, τὴν ὁποία ἄς μὴν ἐπονομάσω ὑστερική—σὲ βαθμὸ πὺ νὰ ἔχει βαπτιστεῖ κάποιον τεράστιο πλοῖο μὲ τὸ ὄνομά του—, πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε σὲ πρωιμότερα χρόνια, σ' ἐκεῖνα τῆς ἀρχικῆς ὑποδοχῆς του· ἐποχὴ πὺ τὸν προσέχουν κάποιον· ὅταν ἐπισημαίνον αὐτοὶ πὼς ἕνας ἀπλοϊκὸς ζωγράφος, ἕνας μεταξὺ ἐκείνων τῶν λαϊκῶν πὺ πάντα ὑπάρχουν, ξεπερνῶσε τὸ κάποιον ἐπίπεδο τῶν ἀρετῶν μὲ τίς ὁποῖες εἶναι προικισμένος καὶ τὸν ξεχωρίζουν τοποθετώντας τὸν σὲ ἀναβαθμίδα. Μαζὶ μ' ἐκείνους τοὺς καλοθελητὲς πὺ μὲ τόλμη πῆραν πρωτοβουλία νὰ τὸν παρουσιάσουν, πρέπει νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη τὴ χρονικὴ περίοδο, τίς κοινωνικὲς συνθῆκες καὶ τὸ πνευματικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς. Ὁ καλλιτεχνικὸς χρόνος καὶ τὸ περιβάλλον τῆς διανοήσεως δὲν εὐνοοῦσε τέτοιες σχοινοβασίες ὅπου θὰ φαίνονταν τότε. Ἡ κοινωνία προσπαθοῦσε νὰ ὀρθώσει κορμί, νὰ

βγει από τη μιζέρια. Ἡ Δύση ἦταν πάντα ὁ προσανατολισμός στην πρωτεύουσα· και ἡ ἐπαρχία ἐστρέφετο πρὸς τὴν πρωτεύουσα γιὰ νὰ φτάσει ὅ,τι μπορούσε, ὅ,τι ἦταν στὰ μέτρα της· ὄχι ὅλα.

Ἡ Ἀθήνα ἐπιθυμοῦσε (ὅσοι εἶχαν δυνατότητες) νὰ βλέπει τὴν «ἐντεχνη» ζωγραφική, δηλαδή τὴ δυτική· αὐτὴ τὴν ἔτερπε, αὐτὴ τὴν ἀνύψωνε. Ἡ λαϊκὴ τέχνη δὲν συζητεῖται. Καὶ γιὰ τὸν Θεόφιλο τὸ θέμα δὲν εἶναι ἡ ξεκάθαρη ματιὰ του, θέμα ἀναμφισβήτητο, ὅπως ἀναμφισβήτητη εἶναι ἡ μὴ ἀποδοχὴ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Τὸ θέμα εἶναι ἂν τότε πού ὑποσημαίνεται ἡ παρουσία του στὴν ἐπαρχιακὴ κοινωνία τῶν ἀρχῶν τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ λήξαντος αἰῶνος τὸν παίρνουν στὰ σοβαρά.

Ἡ χαμηλῶν τόνων αὐτὴ κοινωνία, πού ζεῖ ἀπὸ τὴν ἡγῶν τῆς πρωτεύουσας, πού δὲν ἔχει πρόσβαση γιὰ νὰ τὴν πλησιάσει, παρ' ὅλο ὅτι θὰ ἤθελε, ἀρκεῖται στὸν λαϊκὸ ζωγράφο πού τῆς ἔλαχε. Ἡ ἐπαρχία γειτονεύοντας τότε μὲ τὴν ὑπαιθρο, δὲν εἶχε χάσει τὰ γνήσια συναισθήματα—πράγμα πού ἔχει συμβεῖ σήμερα— καὶ γι' αὐτὸν τὸν δεύτερο λόγο τὸν δέχεται, τὸν ἐνσωματώνεται. Γιατὶ ὄχι; Ἄλλωστε δὲν κόστιζε ἡ προσφορά του καὶ πολὺ, κάποια γεύματα καὶ κάποια κέρματα. Οἱ γεμάτοι τοῖχοι μὲ ζωγραφιῆς εἶναι προτιμότεροι ἀπὸ τοὺς λευκοὺς.

Ζωγραφιῆς πού μιλοῦσαν ἄμεσα ὅμως στὸ ἐπαρχιακὸ περιβάλλον. Μιὰ παράσταση τέτοια, εἴτε ἀπὸ κάποιον λαϊκὸ ζωγράφο, κάποιον ἀνώνυμο, εἴτε ἀπὸ τὸν Θεόφιλο, ἦταν καθ' ὅλα πιὸ ταιριαστὴ στὰ μέτρα τῆς φιλοκαλίας τους. Δὲν ὑπῆρχε περίπτωση νὰ ἀναρριχηθοῦν τόσο ἀισθητικὰ ὅσο καὶ οἰκονομικά. Ὁ Λύτρας καὶ ὁ Γύζης, οἱ διασημότητες, ἦσαν γιὰ ἓναν ἄλλο κόσμον πού δὲν ἦταν προσπελάσιμος γιὰ τοὺς λιγότερο ἐξοικειωμένους ἐπαρχιωτὲς.

Εἶναι εὐλόγη ἀπορία ὡς πρὸς τὸ κίνητρο πού ὤθησε τὸν Κοντὸ μὲ σπίτι στὸν Ἄνω Βόλο ἢ τὸν φούρναρη Βελέντζα γιὰ τὴν ἀνάθεση ἐκτελέσεως τῶν τοιχογραφιῶν. Πιστεύω, τίποτα πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ γνήσιο, τὸ ἀγνὸ μεράκι. Αὐτὸς ὁ λαϊκὸς ζωγράφος μπορούσε νὰ ικανοποιήσει ἐκεῖνο πού ποθοῦσαν καὶ εἶχαν φανταστῆ. Ἐὰν ὑπῆρχε περίπτωση ὁ Λύτρας ἢ ὁ Ἰακωβίδης νὰ βρίσκονταν στὴ θέση ἀποδέκτη παραγγελίας ἀπὸ συντοπίτες τοῦ Θεόφιλου, πιστεύω ὅτι θὰ ἀπογοήτευε τοὺς παραγγελιοδότες τὸ ἔργο πού θὰ παρουσίαζαν οἱ δυὸ διασημότητες. Ἀκριβῶς ὅ,τι εἶχε συμβεῖ στὸν Μακρυγιάννη, πού μόνο τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Παναγιώτη καταλάβαινε καὶ αὐτὴ τὸν γέμιζε (ἔστω κι ἂν ἐκ τῶν ὑστέρων θέλησε αὐτὸς νὰ σπουδάσει στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν).

Τοῦτοι οἱ ἐπιφανεῖς ζωγράφοι ἦσαν μόνο γιὰ τοὺς μεγαλοαστοὺς· ἀπευθύνονταν σὲ ἓναν ὀλιγομελὴ κύκλον. Ὁ ἐπαρχιώτης δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ τοὺς καταλάβει· δὲν μιλοῦσαν στὴν ψυχὴ του. Ὁ Θεόφιλος καὶ ὅλοι οἱ λαϊκοὶ ζωγράφοι εἶχαν πάντα δικό τους κοινόν, σ' αὐτὸ εἶχαν ἀπήχηση. Καὶ δὲν γινόταν σὲ σπίτια καὶ καταστήματα

νά μὴν ὑπάρχουν, ἰδιαίτερα σὲ κρεοπωλεῖα, ὅπως βλέπαμε ὡς τελευταῖα πρὶν τὰ ἐξαφανίσει τὸ σοῦπερ μάρκετ, λαϊκὲς ζωγραφιὲς ἀγροτικῆς ζωῆς. Ἡ ἔντεχνη ζωγραφικὴ ἦταν γιὰ ἐκείνους ἀπόμακρη· ἦταν γιὰ ἄλλης κατηγορίας ἀνθρώπους.

Τὸ θαῦμα τῆς ἐκχειλίσεως τῆς τέχνης στὸν τόπο μας, ἐλάχιστες δεκαετίες μετὰ τὴ σύσταση τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους, ἦταν ἀπλησίαστο γιὰ τοὺς πολλούς. Οἱ μοναδικές μας ἰδιοφυΐες ποὺ ἔλαμψαν ἀπὸ τὴ μέση τοῦ 19ου αἰώνα καὶ πρὸς τὰ νεότερα χρόνια ἦσαν εἶδος μπολιασμένης ζωῆς φερμένης ἀπὸ ἔξω· ἔτσι, μποροῦσε νὰ δημιουργηθεῖ πυρήνας τέχνης, ἡ ὁποία θὰ ἐπορεύετο παράλληλα μὲ ἐκείνη τοῦ ἄλλου κόσμου τῆς Δύσης τὴν ὁποία εἶχαμε ἐπιλέξει ὡς πρότυπο. Ἡ διαχωριστικὴ γραμμὴ μετὰξὺ πρωτεύουσας καὶ ἐπαρχίας ἦταν χάσμα. Χάσμα ριζωμένο στὴ συνείδηση τοῦ ἐπαρχιώτη, πράγμα φανερὸ στὴ συμπεριφορὰ του, σὰν κάποτε τύχαινε νὰ ἐπισκεφθεῖ τὴν πρωτεύουσα. Ἔδειχνε τότε νὰ τὰ ἔχει χαμένα μὲ τὴν ἐκδηλη ἔλλειψη ἀνέσεως καὶ τὴ δειλία ποὺ τὸν κυρίευε, πρόδιδε πὼς τὸν θάραιναν συναισθήματα ὑστερήσεως ἔναντι τῶν ψευτοπρωτευουσιάνων (ἀλήθεια πόσοι ἦσαν οἱ καταγραμμένοι Ἀθηναῖοι;). Ἡ καρδιὰ τῆς Ἑλλάδος τότε ἦταν διογκωμένη πρὸς τὴ μεριὰ τῆς πρωτεύουσας.

Ἡ ὀλιγάριθμη κοινωνία τῆς ἐποχῆς τότε συμμετεῖχε στὰ καλλιτεχνικὰ τεκταινόμενα, στὰ πνευματικὰ καὶ στὴν πολιτικὴ ζωὴ, ἐνῶ ἡ ξεκομμένη ἐπαρχία δὲν εἶχε δυνατότητα ἐπικοινωνίας, τὴν πνευματικὴ μέθεξη.

Ἔτσι ὁ ἐπιτόπιος, ὁ δίχως διπλώματα καὶ περγαμηνές, ὁ αὐτοχρίσμενος ζωγράφος καὶ οἱ συμπολίτες τῆς ἐπαρχίας, τὰ ἔβρισκαν· κι ἄλλοτε ἔχαιρε κάποιος ἐκτιμῆσεως ἢ κάποτε εἶχε τὴν ἀτυχία νὰ γίνῃ εὐάλωτος, ἂν συντοπίτες του διέκριναν κάποιο σημεῖο τοῦ ἀδύνατο, δηλαδὴ κουσούρι, τὸ ὁποῖο ἔγερνε εἰς θάρος του· κι αὐτὸ γιὰ νὰ ἔχουν τὴν ἱκανοποίηση ἐξισοροπήσεως τῆς δικῆς τους ἀδυναμίας πρὸς ἐπιτυχία σὲ ὀρίζοντα ἀπρόσιτο, ὅπως φάνταζε ὡς ἀνώτερη ἢ ἰδιότης τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ περίπτωσις τοῦ Θεόφιλου εἶναι ἀνάγλυφη.

Γιὰ τὸ πῶς καὶ γιατί ἀναγνωρίζεται ἡ ἰδιοφυΐα ἐνὸς λαϊκοῦ ζωγράφου:

Τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα, ἰδιαίτερα κατὰ τὸ τελευταῖο τέταρτο, ἀναμοχλεύονται μέσα σὲ ἓναν μικρὸ κρατῆρα, στὴ Δύση—πιὸ πολὺ στὴ Γαλλία— ἀπόψεις περὶ τέχνης, κυρίως γιὰ τὶς πλαστικές, οἱ ὁποῖες εἰσβάλλουν καὶ ἐπιβάλλονται. Ἦταν ἐκδηλώσεις ἀντιδράσεως, μετὰ τὴν ἐξαίσια ζωγραφικὴ τοῦ Courbet, στὴν ἐπαναλαμβανόμενη ἀδήλου μέλλοντος τέχνη, ἡ ὁποία ἐστερεῖτο τῆς ζωτικῆς δροσιᾶς, τῆς πρωτοτυπίας καὶ τῆς καθαρῆς πηγῆς τῆς ὁράσεως. Ἦταν κροῦσις ἀφυπνίσεως ἀκόμα, πρὸς λιμνάζουσα κριτικὴ ὅσο καὶ πρὸς τοὺς ἀποδέκτες—συλλέκτες τῆς συμβατικῆς καὶ ἐξαντλημένης τέχνης, τοὺς μεγαλοαστοὺς μὲ κοινωνικὴ ἐδραΐωσις, οἱ ὁποῖοι ἔδειχναν τὴν προτίμησίν τους γι' αὐτήν. Ἦταν ἄποψη ἀντίπα-

λη στὴ ζωγραφικὴ τῶν «prompriers» ὅπως εἰρωνικὰ τοὺς ἀποκαλοῦσαν, καὶ στοὺς ἐπιγόνους τοῦ David. Ἀνατροπὴ δίχως ἀναστολή. Ξεσήκωμα.

Οἱ ἀπόψεις καὶ τὰ κινήματα, ἰδιαιτέρα στὸ δεύτερο ἥμισυ τοῦ 20οῦ αἰώνα ἤλθαν ἀλλεπάλληλα τόσα πού δὲν προλάβαιναν νὰ ἀφομοιωθοῦν. Ὅλα περιστρέφονταν καὶ περιστρέφονται σὲ ἓναν κοινὸ ἄξονα μὲ κανέναν ἄλλον στόχο παρὰ τὴν ἀναστροφή τῆς αἰσθητικῆς ἀντιλήψεως περὶ ὠραίου, αὐτὸ πού ἐθεωρεῖτο ἰδανικό.

Ἡ διαγραφὴ τῶν ὅποιων καθιερωμένων ὡς προτύπων καὶ μὲ νέες ἐκτιμήσεις ἀλλαγὴ προσανατολισμῶν πρὸς ἄλλες ἐκτιμήσεις παραπέμπει σὲ ἀπόκρυφες ἀξίες τῆς σφαίρας τοῦ συναισθήματος καὶ τῆς διάνοιας, τὰ ὁποῖα πίστευαν ὅτι ἦσαν ἓνα ἄφθαρτο πεδίο. Οἱ καλλιτέχνες διαισθάνονταν ἢ διέβλεπαν ἀπὸ τότε τὴν ἔλευση τῆς νέας ἐποχῆς τοῦ 20οῦ αἰώνα, τὰ μελλούμενα στίς ἐπιστῆμες καὶ τὴν τεχνολογία· προβλέπανε ἀκόμα τὴν ὑποδοχὴ τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Κάτι ἄλλο σημαντικό: ἡ ἐπιστημὴ διαπερνᾷ τὸ περίβλημα τοῦ σώματος, εἰσδύει καὶ ἐρευνᾷ τὸ ἐνδόμυχό μας. Πιστεύεται ὅτι τὸ ἐσώψυχό μας εἶναι ἓνας ἄγνωστος κόσμος καὶ ὅτι ἡ κινήτηριος δύναμις εἶναι αὐτὸ καὶ μόνον ὡς πρωτεύον στοιχεῖο καὶ ἡ τεχνικὴ ἰκανότης δευτερεύον, ἂν ὄχι ἀρνητικὸ, πού ἔφθειρε τὸν ἐσωτερικὸ πλοῦτο.

Ἔτσι, αὐτοὶ οἱ πρῶτοι τοῦ 20οῦ αἰώνα μᾶς χειραγώγησαν γιὰ νὰ μᾶς δείξουν τίς ἀπόκρυφες ἀξίες τίς ὁποῖες ὡς τότε δὲν εἴχαμε ἀντιληφθεῖ. Δὲν μπορούσαμε ἢ δὲν θέλαμε νὰ ἰδοῦμε ὄντας ἐθισμένοι ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ ἰδανικοῦ τῆς κλασικῆς παραδόσεως, πού κάποια παρακλάδια τῆς ἦσαν πιά γηρασμένα. Δὲν γνωρίζαμε τὴν τέχνη τῶν πρωτογόνων κοινωνιῶν σὲ σημεῖα τοῦ πλανήτη τὰ ὁποῖα οὔτε γεωγραφικὰ εἴχαμε ἐντοπίσει· ἀκόμα, οὔτε νὰ πλησιάσουμε τοὺς μεγάλους πολιτισμοὺς δὲν πολυφροντίζαμε, προσδεδεμένοι στὴν ὕψιστη πνευματικὴ ἀρχαιότητα καὶ τῆς Ἀναγεννήσεως. Μᾶς ἔδειξαν τί ἄξιζαν ἢ Ἀσία, ἢ Ἀφρική, ἢ Λατινικὴ Ἀμερικὴ. Μᾶς ἀνοιξαν τὰ μάτια γιὰ τὴν τέχνη πού δὲν εἶχε μαθητεύσει σὲ σχολεῖα· τὴν τέχνη πού γινόταν μὲ ψυχὴ καὶ ἐνδόμυχο ἀδῆλο πόθο, δηλαδὴ τὸ μεράκι. Ἔτσι, τούτη ἐδῶ ἡ τέχνη προβάλλεται στίς ἀρχές τοῦ περασμένου αἰώνα, γιὰ νὰ κρύβει τὸν θησαυρὸ τῆς ἀγνότητος καὶ τῆς ἀφέλειας· φτάνοντας αὐτοὶ οἱ πρωτοπόροι νὰ γυρίζουν τὴν πλάτη ὄχι μόνον στὸ παρελθόν ἀλλὰ καὶ στίς ὑπέρτατες στιγμὲς τῆς τέχνης ἀκόμα. Κολλᾶνε δὲ τὸ ἐπίπεδο «naïfs» στοὺς αὐτοδίδακτους αὐτούς.

Τὸ πιὸ λαμπερὸ ἀστὲρι τοῦ ἐσμοῦ τῶν ἀφελῶν, τὸν Henri Rousseau, ὑπάλληλο τελωνεῖου, τὸν Douanier, ὅπως καθιερώθηκε νὰ ἀποκαλεῖται, τὸν ἀγκαλιάζει ἡ πνευματικὴ Γαλλία, γιὰ τὴν πιστεύει στὸ κύτταρό του καὶ πῶς μιὰ τέτοια κατάθεση εἶναι γιὰ τὴν ἀναζωογόνηση πρὸς ἄλλη μορφή τέχνης. Τὸν τιμοῦν καὶ τὸν ὑπολογίζουν ἔτσι ὥστε μετὰ τὸν θάνατό του νὰ χαράξει ὁ Brancusy ἓνα ἐπιτάφιο γραμμένο ἀπὸ τὸν Apollinaire: «Καλέ μας Rousseau μᾶς ἀκοῦς / σὲ χαιρετᾶμε / ὁ

Delaunay, ἡ γυναίκα του, ὁ κύριος Queval καὶ ἐγώ / Ἔφησε νὰ περάσουν οἱ ἀποσκευές μας ἀτελῶς στὴν πόρτα τοῦ οὐρανοῦ / Θὰ σοῦ φέρουμε πινέλλα, χρώματα, μουσαμάδες / ...

Πρωτοπόροι στὶς ἀπόψεις ἐκεῖνοι ποὺ εἶχαν ξεπεράσει τὴν πραγματικότητα, οἱ πέραν τοῦ ρεαλισμοῦ, ποιητές, λογοτέχνες, καλλιτέχνες, ἐκεῖνοι ποὺ ἐξεδήλωναν πρόθεση εἰσχωρήσεως πρὸς τὸ ἐνδόμυχο, οἱ *surréalistes*. Σὰν φάρος ὁδηγὸς ὁ Rousseau δίχως νὰ τὸ ἔχει φανταστεῖ, ἀφυπνίζει πηγαῖα ταλέντα, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία στὸν καλλιτεχνικὸ χῶρο ἄλλοτε θὰ χαρακτηρίζοταν ὡς ἀνοσιούργημα καὶ τὰ ὁποῖα μετὰ ἀπ' αὐτὸν στεριῶνουν· πράγμα ποὺ συνέβη καὶ στὸν τόπο μας. Εἶναι ὁ Θεόφιλος, ὁ περιπλανώμενος τοῦ Πηλίου Μυτιληνιὸς λαϊκὸς ζωγράφος, ποὺ προσελκύει θαυμασμὸ καὶ τὸν ὁποῖον ὁ Tériade ἐπιχειρεῖ νὰ τοποθετήσῃ σὲ παράλληλο εὐθεία μὲ ἐκεῖνον. Λίγο πρὶν ὁ τότε νέος Στρατὴς Ἐλευθεριάδης πηγαίνει στὸ Παρίσι νὰ σπουδάσει ἀλλὰ οἱ λεσβιακὲς ρίζες πολιτισμοῦ μὲ τίς ὁποῖες εἶναι προικισμένος ἐπικαλύπτουν τίς φιλοδοξίες πρὸς τὸ «Δίκαιο», τὸν ἀποτρέπουν καὶ ὠθεῖται στὸ ζυμωτήρι τῆς τέχνης, ὥστε νὰ μὴν ἔχει ἄλλη ἔγνοια παρά αὐτήν, ἰδιαιτέρα τὴ νεότερη, τὴν τότε σύγχρονη τέχνη. Γίνεται φίλος μὲ ὅλους τοὺς μετέπειτα μεγάλους.

Κατὰ τίς ἐπισκέψεις στὴ γενέτειρα, στὴ δεκαετία τοῦ '20, ἀνακαλύπτει τὸν λαϊκὸ ζωγράφο τῆς Λέσβου ποὺ ἔχει ἐπανέλθει, μετὰ τὴν περιπλάνησή του, γιὰ χρόνια στὸ Πήλιο. Τὸν ἐπισημαίνει ὡς ἰδιαιτέρη περίπτωση. Εἶναι πτωχὸς ἀνθρώπος ποὺ ἐλεύθερα, κατὰ ἐπιθυμία του, ζωγραφίζει παραστάσεις μὲ θέματα διάφορα, ὅπουδῆποτε καὶ σὲ ὁποιαδήποτε ἐπιφάνεια. Οἱ συντοπίτες δὲν ἀρνοῦνται τὴν προσφορά του, ἄλλωστε εἰκονογραφεῖ θέματα ποὺ τοὺς «μιλοῦν» καὶ τὰ νιώθουν. Στὴν ἀμοιβὴ δὲν εἶναι ἀπαιτητικὸς, ἀρκεῖται στὰ ἐλάχιστα· ἐκεῖνος σκορπᾷ τὴν ἔμπνευση. Ἀψηφᾷ. Ὁ Tériade τοῦ προτείνει τὴν προμήθεια ὑλικῶν ζωγραφικῆς, προφανῶς καὶ κάποια χρήματα ὥστε, νὰ ἔχει μέρος τῶν ἔργων του. Ἐπακόλουθο ἦταν νὰ πλατύνει ὁ κύκλος τῶν φιλοτέχνων καὶ θαυμαστῶν του. Ὅλοι, πνευματικοὶ ἄνθρωποι μὲ ἀγάπη πρὸς τὴ νεότερη τέχνη· ἀρκετοὶ ἐξ αὐτῶν Μυτιληνιοί, ἐπιστήμονες, ψυχίατροι, ψυχαναλυτές. Πέραν τῶν ἀρετῶν τῆς ζωγραφικῆς του, νομίζω ὅτι προσεφέρετο ἢ περίπτωσή του ἐντὸς τοῦ πλαισίου ἔρευνας τῆς ἐπιστήμης τους.

Ὁ Tériade πίστευε, ὅπως λένε πληροφορίες, πὼς θὰ μπορούσε νὰ τὸν προβάλλει στὸν πέραν τῆς Ἑλλάδος καλλιτεχνικὸ χῶρο· τὸ τόλμησε, μὰ φαίνεται πὼς δὲν ἀπέδωσε· τὸ ἴδιο καὶ ἡ κατὰ καιροὺς προβολὴ στὸ ἐξωτερικὸ ἔκτοτε δὲν εἶχε ἀναμενόμενη ὑποδοχὴ. Ὅμως στὸν τόπο μας εἶχε καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ βρίσκεται σὲ ὑψηλοῦ βαθμοῦ ἐκτίμησι καὶ οἱ συλλέκτες νὰ πληθύνονται πέρα ἀπὸ τοὺς πρώτους παθια-

σμένους, Teriade, Χατζηδῆμο, Ἐμπειρικό, μέχρι πού νά ἔχει γίνει τὸ ἔργο, του ἐμπορεύσιμο ἀντικείμενο.

Ἐξιστόρησα ποιῆς πνευματικῆς συμπτώσεις, ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Ἑλλάδος, ποιῆς ἐξ ἀντανακλάσεως συντυχίης συνέβαλαν στήν ἀνοδο ἐκτιμήσεως τῶν ἀφελῶν καλλιτεχνῶν· καὶ ἐδῶ σέ ἐμᾶς τοῦ Θεόφιλου.

Μετὰ τὸ ἐξαίρετο θαῦμα πού συνετελέσθη στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνα στὸν πνευματικὸ χῶρο μας καὶ ἰδιαίτερα στὸν καλλιτεχνικό, μὲ ομάδα ἀστεριῶν, στήν κορυφή τὸν Λύτρα καὶ τὸν Γύζη, πλεονέκτες καὶ ἀνυπόμονοι καθὼς εἴμαστε στὸν χαρακτήρα, μᾶς κατέλαβε, μετὰ ἀπὸ λίγο, τὸ συναίσθημα τοῦ κορεσμοῦ, καὶ τότε στραφήκαμε δυτικότερα ἐρωτοτροπώντας μὲ νεότερα ρεύματα. Ἔτσι τὰ φῶτα τοῦ Μονάχου ἀμαυρώνονται, τοῦ γυρίζουμε τὴν πλάτη, ἀγνώμονες, ἀν καὶ ὑπῆρχαν ὑπολείμματα σέ νεότερα πού πίστευαν στὸ κύρος του. Φτάσαμε νά τὸ ἀναθεματίζουμε καὶ νά ἀγανακτοῦμε. Μέγα λάθος! Ἡ φθίνουσα μεταβυζαντινὴ περίοδος μιᾶς συμπαθοῦς τέχνης ὅσο καὶ ἡ ρωμαλεότητα τῆς λαϊκῆς δὲν ἦταν δυνατὸν νά δημιουργήσουν τέχνη ἀντίστοιχη τοῦ ὑπὸ εὐνοϊκῆς προϋποθέσεις νεοσύστατου ἑλληνικοῦ κράτους. Μιὰ καὶ ὅλα ἦσαν ξενόφερτα, ἀρχηγὸς κράτους, διοίκηση καὶ ὑπάλληλοί του, τὸ ἴδιο καὶ οἱ σπουδῆς τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης μᾶς ἔρχονται ἀπὸ ἐκεῖ ἢ πηγαίνουμε ἐκεῖ. Ἔτσι, λίγες δεκαετίες μετὰ, ἔχουμε τὰ ἄνθη τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν. Ἐπαλήθευση ἢ φετινὴ ἔκθεση Γύζη, πού μᾶς ὑποχρεώνει νά ἀναθεωρήσουμε τώρα τὴν ἀρνητικὴ μας θέση καὶ νά δεχθοῦμε πὼς τότε ἦταν ὁ μόνος προσβάσιμος δρόμος.

Οἱ τότε νεότεροι, μὲ τὸ ὄραμα μιᾶς καθαρότερης ἑλληνικῆς τέχνης ἀλλὰ καὶ σύγχρονης, ἀποτάσσονται ἐπιδράσεις τοῦ παρελθόντος μὲ τὴν καταδίκη τοῦ Μονάχου· ἀλλὰ αὐτὴ ἢ εἰς ἰδέα «σύγχρονη ἑλληνικὴ τέχνη» ἀργεῖ νά σχηματίζει φυσιογνωμία ἢ ἔρχεται μὲ πολλές.

Τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ περασμένου αἰῶνα εἶναι ἡμέρες ἐθνικῆς ἐξάρσεως, ἐν τούτοις ἢ τότε καλλιτεχνικὴ δημιουργία ἀπέχει καὶ ἀπὸ τὸ πρόσφατο ἱστορικὸ παρελθόν, ἀλλὰ καὶ τὸ παρὸν δὲν συγκινεῖ περισσότερο. Οἱ συγκινήσεις σπρέφονται ἀλλοῦ. Ἡ ἐθνικὴ ἔξαρση ὑπάρχει, δὲν παραμένει ὅμως ἐπιδερμική, εἰσχωρεῖ, ἀναζητᾷ ρίζες καὶ πιστεύει πὼς ἐπῆλθε ἀποξένωσή μας μὲ τὴν ἄγρουσα πού ἀκολουθήσαμε πρὸς τὴ σκοτεινὴ κεντρικὴ Δύση. Τίς πηγές τίς βρῖσκει, παρακάμπτοντας τὴν Ἀρχαιότητα, στὴ μεταβυζαντινὴ λαϊκίζουσα ἀφελὴ τέχνη, τὴν εἰκονογραφία τῆς τουρκοκρατίας καὶ στὸν μέγα πλοῦτο τῆς διακοσμητικῆς στήν ὁποία ξεδίνει ὁ κατατρεγμένος λαός. Ἡ λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι ἓνα ἄλλο καὶ χωριστὸ κεφάλαιο, μιὰ ἄλλη πηγὴ, ὅπως καὶ τὰ γραπτὰ χρονικά καὶ τὰ ἀπομνημονεύματα τῶν ἀγωνιστῶν.

Ἡ ροπὴ τούτῃ ἀναφλογίζεται μετὰ τὸν ὄλεθρο τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Ἐνισχύεται

ή αντίληψη ότι ο τόπος μας θά 'πρεπε να εδράζεται πρωτίστως επάνω στις δικές του δυνάμεις. "Ετσι, σ' αυτό το χρόνο τόν μεταξύ τῶν δύο πολέμων, γίνεται πραγματικότητας ή άποψη περι «έλληνικότητας». Δηλαδή: ή ταπεινή μας τέχνη δέν είναι πτωχή, αλλά διάδοχος τῆς 'Αρχαιότητας και τοῦ Βυζάντιου, συγκερασμός τῶν προαναφερθέντων, δίχως όμως να άγνοούμε και τή σύγχρονη Δύση. Το σχολίο θά ἦταν: 'Αντίφαση. Παράδειγμα, τὸ άβολο σκυριανὸ σαλονάκι πὸ εἰσβάλλει στήν προπολεμική, με επίδραση Bauhaus, πολυκατοικία. Σ' αυτό τὸ άμάλγμα χωράει και ὁ Θεόφιλος. Το κλίμα είναι πρόσφορο για τήν εἰσαγωγή του. "Άλλωστε, δέν ζωγραφίζει πια για τούς ταπεινούς συντοπίτες, αλλά για τὸν Μαικήνα συμπατριώτη και για ελάχιστους έραστές τῆς τέχνης του μέχρι τὸν θάνατό του. Ὁ Douanier έχει πάρει ἤδη θέση στὸ Μουσείο, πλάι στους μεγάλους τῆς νεότερης τέχνης. Γιατί ὄχι και ὁ Θεόφιλος;

Ὁ Θεόφιλος είναι μιὰ μεγάλη πλούσια καρδιά και μιὰ γόνιμη ψυχή. Τα θέματα τὰ ὁποία τὸν συγκινοῦν είναι είτε τοῦ οἰκείου περιβάλλοντος, είτε μυθολογικοῦ και ἀρχαιοελληνικοῦ ιστορικοῦ περιεχομένου συνθέσεις, είτε συνθέσεις με ιστορικά πρόσωπα και ἥρωες τῆς 'Επανάστασης τοῦ 1821. Αὐτὸς ὁ άφελής ζωγράφος δονεῖται στὸ ὄνομα 'Ελλάδα. 'Αναδημιουργεῖ γνωστὰ θέματα ἔχοντας ὡς πρότυπο κυρίως τίς λιθογραφίες τοῦ Hess, τὰ ὁποία και περιβάλλει με τὸ δικὸ του ὕφος. Ὅπως δέν εἶχε ἄλλο ἐπάγγελμα, παρὰ τή ζωγραφική και ὅπως προσέφερε τήν τέχνη του σὲ κάθε πρόσκληση, χωρίς δυσκολία, τὰ ἔργα πὸ ἔχει ἐκτελέσει είναι πολλά και σὲ διάφορες ἐπιφάνειες μὴ κινητὲς και ἀπὸ τὰ ὁποία κάποια πάσχουν λόγω κακῶν συνθηκῶν: κάποια ἐξ αὐτῶν ἔχουν ἀποκολληθεῖ για να περισωθοῦν. Σὲ κινητὴ ἐπιφάνεια είναι ἐκεῖνα τοῦ Τέτιαδε. Κατὰ τήν πρό αὐτοῦ ἐποχή, ὅπως ἦταν περιπλανώμενος, τὰ ἔργα του είναι διασκορπισμένα, αλλά κυρίως σὲ δυὸ ἐστίες: τοῦ Πηλίου και ἐκείνη τῆς Λέσβου.

Πιστεύω, ἀπὸ ὅσο γνωρίζω τὰ ἔργα του, πὸς ἡ τοῦ Πηλίου είναι ἡ περισσότερο συναισθηματικὰ και ζωγραφικὰ φορτισμένη, γιατί ἔνωθε να τὸν περιβάλλει ἡ οἰκειότης, ἡ ἐλευθερία. Με τὸν παραγγελειοεντολέα Κοντὸ δέν ὑπῆρχε ἀπόσταση, αλλά ἔπαιρναν μιὰ ἀμοιβαία εὐχαρίστηση, σάν να τὸ γλεντοῦσαν. Τί πιὸ εὐχάριστο, τί πιὸ ταιριαστὸ να τὸν ζωγραφίζει καθαλάρη πάνω στὸ ἀλογάκι του, τριγύρω τοπία ἀπὸ τὸ Πήλιο και συνθέσεις ἀπὸ τήν 'Επανάσταση πὸ ἔχει ἀναπλάσει. Κατὰ τή γνώμη μου είναι τὰ πιὸ ὡραῖα ἔργα.

"Ἐχω ἀντιληφθεῖ πὸς στήν περίοδο τῆς Λέσβου, ιδιαίτερα σ' ἐκείνη τοῦ Τέτιαδε, μειώνεται ἡ συναισθηματικὴ βαθύτητα και ἡ πυκνὴ ζωγραφικὴ οὐσία πὸ τὸν διακρίνει, και σὲ ἀρκετὰ ἔργα μετατρέπεται σὲ νοστιμιὰ με κάποια ἐπιφανειακότητα. Δέν θά ἤθελα να σημειώσω για χρῶμα ἢ σχέδιο σάν να 'ταν σπουδαγμέ-

νος ζωγράφος, αλλά δὲν θὰ ἀπέφευγα τὸν σχολιασμό γιὰ τὸ πῶς ἔχει δέσει μὲ τὸν ἄδηλο ἐσωτερικὸ ὁδηγὸ του τοῦ καλοῦ, σὲ σφιχτὴ σύνθεση, ὀρισμένα ἔργα του, ὅπως ἐκεῖνο τοῦ Κοντοῦ. Πιθανὸ νὰ οφείλεται στὰ ὑλικά του, τὰ χρώματα ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του. Στὴ Λέσβο, εἶχε τὴν ἄνεση νεροχρωμάτων καὶ τοῦ κάμπον.

Ὁ ἀντίλογος θὰ ἔλθει μὲ τὸν ἰσχυρισμὸ ὅτι εἶναι μιὰ ἐποχὴ διάχυτης φωτεινότητος ἀπὸ τὸ πλούσιο ἑλληνικὸ φῶς καὶ τὴν ἰδιοσύσταση τοῦ λεσβιακοῦ περιβάλλοντος. Ἐξάλλου ὁ παράγων τοῦ Μαικήνα ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὰ Παρίσια καὶ θὰ πάει τὰ ἔργα στὸ ἐξωτερικὸ, πράγμα ποὺ δὲν θὰ ἄφηνε κανέναν ἀδιάφορο, δὲν γίνεται νὰ τὸν ἄφηνε κι αὐτὸν πολὺ περισσότερο, τὸν ἀπλοϊκὸ ἄνθρωπο καὶ νὰ μὴν εἶχε ἀνατρέψει τὴ διάθεσή του.

Διατηρῶ μὲ κάποια συγκίνηση στὴ μνήμη μου τὴν πρώτη γνωριμία μέσα ἀπὸ ἓνα μικρὸ βιβλιαράκι τοῦ Κίτσου Μακρῆ —τοῦ μοναδικοῦ αὐτοῦ, ὡς φαινόμενο, λαογράφου—, ἔκδοση τοῦ 1939, ἡ πρώτη ἴσως, μὲ ἔργα τοῦ Πηλίου καὶ τὰ ἔργα ποὺ μὲ ἔδειξε ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, ὅπως καὶ τὸ κασελάκι μὲ τὰ σύνεργά του.

Ὁ Θεόφιλος ἦταν μιὰ περίπτωση. Περίπτωση καθαρότητος καὶ ἀγνότητος, ἡ ὁποία ἐντάσσεται στό, πρὶν ἀπὸ τὸν δεῦτερο Πόλεμο, κύμα συγκρότησης μιᾶς ἑλληνικῆς τέχνης ὅχι ξενόφερτης, ποὺ μᾶς ὁδήγησε σὲ οὐτοπικὴ σκόπευση. Φαίνεται πῶς οἱ πηγές μας δὲν ἀπέδιδαν ὅσο ἀναμέναμε, καὶ ἡ «ἑλληνικὴ γραμμὴ», τὸ ὄνειρο τοῦ Περικλῆ Γιαννόπουλου, ξεστράτισε· ἀντὶ νὰ μᾶς φέρει στὸ μεσογειακὸ φῶς ἀπὸ τὰ σκοτάδια τῆς Δύσης, δίχως αὐτὸς νὰ εὐθύνεται, υἱοθετήσαμε τὶς φθαρμένες ἐποχές, προσπαθώντας νὰ ἀναστήσουμε νεκρούς.

Ἀπὸ συστάσεως τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους καὶ συγκροτήσεώς του, ἡ γραμμὴ ἦταν ἐκσυγχρονισμὸς καὶ παράλληλη πορεία μὲ ἐκείνη τῆς Δύσης. Τὸ «ἀνήκομεν εἰς τὴν Δύσιν» ἦταν ὁ στόχος πρὶν ἓνα καὶ μισὸ αἰῶνα. Ἀρχίζει μὲ τὸν Καποδίστρια. Δὲν ὑπῆρχε ἄλλος δρόμος. Καὶ τὸ Μόναχο οὔτε κατάρρα οὔτε ἀτυχία ἦταν. Μᾶς παρέδωσε μεγάλους καλλιτέχνες. Συνέβαλε ὥστε ἓνας μικρὸς λαὸς σὲ νεογέννητο κράτος μέσα σὲ λίγα χρόνια νὰ κάνει ἄθλους.

Ἡ ὑποδοχὴ τοῦ εὐρύτερου φιλότεχνου κοινοῦ πρὸς τὸν ζωγράφο, πέραν τῶν ὀλίγων, συντελεῖται μετὰ τὸν πόλεμο, ὅταν ὀργανώνεται πρὸς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '40 στὸ Βρετανικὸ Συμβούλιο —φιλελεύθερο πνευματικὸ κέντρο, ἀλλὰ καὶ πρακτορεῖο πνευματικῆς ἀγγλικῆς διαφημίσεως— ἔκθεση ἔργων του. Ἦταν μιὰ τολμηρὴ νεωτεριστικὴ ἀπόπειρα. Ἡ προσέλευση τοῦ κοινοῦ ἄς μὴν φανταστοῦμε πῶς ἦταν πολυπληθής, ὅσο πιθανότατα θὰ ἦταν σήμερα, πάντως προξένησε τὸ ἐνδιαφέρον καὶ κάτι τάραξε. Προκάλεσε ἀνακατάταξη στὶς καταχωρήσεις τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ. Νομίζω πῶς αὐτὴ ἡ πτυχὴ τῆς λαϊκῆς εἰκονογραφίας, ζωγραφικῆς, λιθογραφίας καὶ ἄλλα ἔντυπα δὲν εἶχαν πάρει τὴ θέση τους, ἐνῶ ὁ ποιητικὸς

οἷστρος μέσα ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγούδι εἶχε ἰδεῖ τὴ δημοσιότητα ἀπὸ δημοσιεύσεις καὶ ἐκδόσεις ἀνθολογιῶν καὶ τὸ ὅποιο, δικαίως, κατατάσσεται στοὺς λογοτεχνικούς καὶ ἐθνικούς θησαυρούς καὶ μὲ θρησκευτικὴ λατρεία ἀναθάλλει σὲ λεβεντιὰ κατὰ περιστάσεις. Ὅμως ἓνα μέρος τῆς λαϊκῆς ψυχῆς, τὰ ποινεμένα τραγούδια τῶν φτωχῶν, πού σ' αὐτοὺς εἶχαν προστεθεῖ καὶ οἱ φυγάδες ἀπὸ τὴν Μ. Ἀσία καὶ οἱ περιθωριακοί, ἦταν περιορισμένα στὸ γκέτο αὐτῆς τῆς κοινωνίας· δὲν προχωροῦσαν πρὸς τίς ἐπάνω τάξεις. Τότε τὰ τραγικὰ χρόνια τῆς δεύτερης πενταετίας τοῦ '40, ὁ δεύτερος ραδιοφωνικὸς σταθμὸς, ὁ τότε Ἐνόπλων Δυνάμεων, ἔκανε τὴν ἀρχὴ μεταδόσεως λαϊκῶν τραγουδιῶν γιὰ τοὺς στρατευμένους.

Ἡ ἐκτίμησις καὶ ἡ προβολὴ ἀπὸ τοὺς διανοούμενους καὶ ἀπὸ μουσικούς, μὲ πρῶτον τὸν νεαρὸ Χατζιδάκι μὲ τὴν ὁμιλία του τὸ 1948 στὸ Θέατρο Ἀλίκη (Μουσούρη) συνέβαλε στὴν ἀνοδικότητά. Ὅσο γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν μαστόρων, χωριῶν καὶ νησιῶν ὅπως καὶ ἡ χειροτεχνία εἶχαν μπεῖ στὸν χῶρο τῆς ἔρευνας καὶ τῆς μελέτης ἀπὸ καιρό.

Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ὀργανώνεται ἡ ἔκθεσις τοῦ Θεόφιλου. Ἡ ὑποδοχὴ δὲν ἦταν ἰδιαιτέρα θερμὴ. Προκάλεσε, ὅπως εἶπα· τάραξε καὶ ἔβαλε σὲ σκέψεις. Μέρος τοῦ τύπου, ὅπως ἡ Ἐστία, πού θυμᾶμαι, ἀντέδρασε ἀρνητικά· ὁ Κύρου σχεδὸν βίαια. Μὰ καὶ πολλοὶ καλλιτέχνες καὶ νέοι ἀκόμα, δὲν ὑστεροῦσαν σὲ εἰρωνία (ἐποχὴ πού τὸ «Τετράδιο» τῶν ὑπερρεαλιστῶν προκαλοῦσε ἀγανάκτηση ἢ γέλια. Ὁ Ἐμπειρικός καὶ ἄλλοι: ἄγνωστοι καὶ φαιδροὶ γιὰ ὅσους τύχαινε νὰ τοὺς διαβάσουν).

Δὲν πρέπει νὰ κακίσουμε κανέναν. Τὸ πὼς ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ διαθέτει πλούσιο ἐσωτερικὸ κόσμο καὶ τὴ θεϊκὴ φλόγα ἦταν κοινὸς τόπος γιὰ κάθε φύλο τῆς τέχνης· ἀλλὰ τὴν ἰκανότητα νὰ ἰδοῦν πιὸ βαθιά, νὰ περάσουν ἓνα φράγμα καὶ νὰ εἰσδύσουν στὴν ψυχὴ του —γιατὶ ὀρθωνόταν τὸ ἐμπόδιο τῆς τεχνικῆς πού ὑπολογίζοταν ἀρκετὰ τότε, γιὰ τὴν «τελειότητα», ἐνῶ σήμερα εἶναι μομφή —τὴν διέθεταν ἐλάχιστοι. Ἡ ἐπιστῆμη τῆς ψυχολογίας καὶ τῆς ψυχικῆς ἔρευνας πού εἰσχωροῦσε σὲ ἄγνωστα βάθη, σὲ ἀπόκρυφα μυστικά, ἔδινε τίς πρῶτες παρουσίες ἐδῶ.

Ὁ πτωχὸς-πλούσιος Θεόφιλος βρισκόταν κάτω ἀπὸ ἓνα πρίσμα ἀναλύσεως· καὶ δὲν θὰ πρέπει νὰ προξενεῖ ἀπορία πὼς δυὸ ἀπὸ τοὺς πρῶτους συλλέκτες ἔργων του ἦταν ἄνθρωποι αὐτῆς τῆς ἐπιστῆμης. Ὁ Θεόφιλος δὲν εἶχε καλλιτεχνικὴ καὶ γενικὴ παιδεία, ἦταν ὅμως ἓνας ἀπέραντος παράδεισος συναισθημάτων, τὰ ὅποια ἐκχέει στὴν τεράστια εἰς πλάτος θεματογραφία πού θὰ τὴ σημειώσω ὡς μοναδική, μέρος τῆς ὁποίας ἦταν ἐπίκαιρο. Δὲν ἦταν τὸ ἰδιαιτέρο ταλέντο πού ἀποτύπωνε τὴν ἐλληνικὴ ζωὴ μόνο, πράγμα τὸ ὅποιο εἶχαν ἐπιτύχει οἱ μεγάλοι μας δημιουργοὶ ἢ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ διάχυτου φωτὸς πού ἴσως διέφευγε στὰ ἔργα τῶν σπουδαγμένων, ἦταν τὸ ἄγνωστο, τὸ ἀσύλληπτο μέρος τοῦ ἀνθρώπου πού βάραινε· καὶ θὰ

βάραινε σ' ὅλη τὴν τέχνη τοῦ 20οῦ αἰώνα. Ἡ ἀνατροπὴ εἰσέβαλε στὸ καλλιτεχνικὸ σύστημα καὶ τάξη. Προτάσσεται τὸ πηγαῖο, τὸ αὐθόρμητο καὶ ἡ πρωτοτυπία. Ἀλλὰ ὁ Θεόφιλος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ταπεινὴ καλλιτεχνικὴ ἐπίδοση, ποὺ δὲν θὰ ἦταν ὑπερβολὴ νὰ χαρακτηρίσω ἰδιοφυΐα, διέθετε βαθὺ ἐθνικὸ παλμὸ —ἀκλόνητο πατριωτισμό, βαθύτερο ἐκείνου ποὺ ἐκφράζεται διὰ τοῦ λόγου κατὰ περιστάσεις—, ὅπως φαίνεται στὴ θεματογραφία του. Τὸν ἴδιο ἐθνικὸ παλμὸ ἐκφράζει στὶς ζωγραφιές του μὲ τὶς ἐπιδόσεις τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων, τῶν πλησίον του.

Τὰ χαρίσματα τοῦ Θεόφιλου δὲν τὸν ἀνέβαζαν στὸ ἀνώτατο σκαλοπάτι τῆς μεγαλοφυΐας, γιατί κάποτε ἀπὸ ὑπερβάλλοντα ἐνθουσιασμὸ φτάσαμε σ' ἐκεῖνο τὸ ἄκρο —, ὅμως ἄθελά του συνέβαλε στὴν ἀνέλιξη τοῦ καλλιτεχνικοῦ καὶ πνευματικοῦ ἐπιπέδου μας, ποὺ γιὰ νὰ τὸν καταλάβουμε προηγήθηκαν οἱ naïfs κι ὁ Douanier, ποὺ κι αὐτοὶ ἔχουν ὀφειλὴ στὴν νεώτερη τέχνη τοῦ 20οῦ αἰώνα. Στὴν ἀντίθεση τῶν δύο ἀπόψεων, ποὺ ἔχει καταλαγιάσει, ὑπῆρχε ἡ εἰλικρίνεια.

Ὁ περιπλανώμενος Θεόφιλος, ποὺ μὲ τὴν ἀφέλειά του ζωγράφιζε ὅπου τοῦ προσέφερετο εὐκαιρία, δὲν θὰ μπορούσε νὰ φανταστεῖ ὅτι τὰ ἔργα του θὰ κοσμοῦσαν ἀπαστράπτουσες κατοικίες καὶ ὅτι κάποιος ὀχηματαγωγὸς θὰ ἔφερε τὸ ὄνομά του.