

ΑΙΓΑΙΑΚΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ:

Ένας πολύχρωμος αφηγηματικός λόγος

Χρήστος Μπουλώτης

Ακαδημία Αθηνών - Κέντρον Ερευνής της Αρχαιότητος

Με την τέχνη των εικονιστικών τοιχογραφιών της Ύστερης Χαλκοκρατίας ανοίχθηκε για πρώτη φορά στην ιστορία του αιγαιακού κόσμου ένας εικαστικός ορίζοντας εκρηκτικά πολύχρωμος και συνάμα ευρύς σε δυνατότητες αφηγηματικής άρθρωσης και συμβολιστικής εμβέλειας. Δυναμικό υπήρξε το άνοιγμα. Η καινοτομία, για τα δεδομένα της εποχής, απροσμέτρητα μεγάλη. Η διακοσμητική-αισθητική διάσταση των εικονιστικών τοιχογραφημάτων, που αποθαυμάζεη η δική μας, κουρασμένη από τον καταιγισμό των εικόνων, ματιά, δεν ήταν ασφαλώς ο μόνος αποχρών λόγος για την εμφάνισή και γρήγορη επιμέδωση της νέας εντυπωσιακής τέχνης κατά την αρχόμενη νεοανακτορική περίοδο. Τέχνη ανακτορική στη γένεσή της — ειδικότερα, όπως πιστεύω, κνωσιακή —, παρέμεινε και στην μετέπειτα διάδοσή της στον νότιο νησιωτικό χώρο και στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα στενά συναρτημένη με τους κοινωνικούς κώδικες και την ιδεολογία της άρχουσας τάξης, δίνοντας, όπως θα δούμε, διέξοδο στην επιθυμία για ποικιλότροπη συμβολική σήμανση του δομημένου χώρου, κοινωνική προβολή και αυτοπροβολή, προπαγανδισμό κ.ο.κ. Καθοριστική σ' αυτή της τη λειτουργία στάθηκε η δεσμευτική εξάρτησή της από την αρχιτεκτονική, με την οποία αναπτύχθηκε μια σχέση αμφίδρομη, συχνά δε μια αιτιώδης συνάφεια.

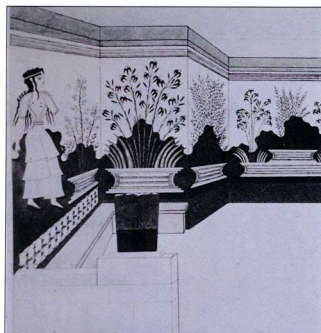
Τη χρυσή τους ώρα γνώρισαν οι τοιχογραφίες στην Κρήτη και στα «μεινιζόντα» νησιά κατά την Υστερομινωική Ι (16ος - α΄

μισό 15ου αι. π.Χ.), ενώ στον ηπειρωτικό κορμό κατά την Υστεροελλαδική IIIA και IIIB (14ος-13ος αι. π.Χ.), τους δύο δηλα-

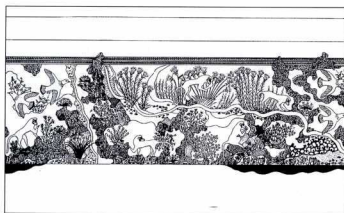
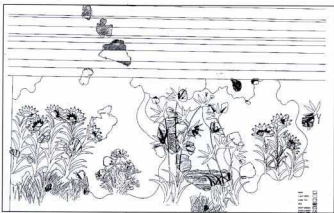
1. Το γαλάζιο πουλί, απόσπασμα τοιχογραφίας από την οικία των τοιχογραφιών. Κνωσός.



2. Σύνθεση με κρίνα από την έπαυλη της Αμνισού (βλ. και εκκ. 3).



3. Υποθετική αναπαράσταση του τοιχογραφημένου χώρου στην έπαυλη της Αμνισού (βλ. και εκκ. 2).



4. Σχεδιαστική αναπαράσταση τοιχογραφίας από την Ανέξερυνθη οικία. Κνωσός.

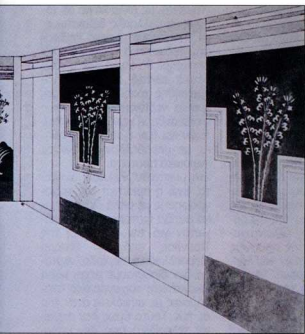
5. Σχεδιαστική αναπαράσταση ζωφόρου από την Οικία των τοιχογραφιών. Κνωσός.

δή κατερχήν αιώνες της μυκηναϊκής ανακτορικής ζωής. Με τη διάρρηξη όμως του κοινωνικο-οικονομικού ιστού που ακολούθησε την παρακμή των ανακτορικών κέντρων, στη στροφή από τον 13ο στον 12ο αι., η τοιχογραφική τέχνη, μαζί με τις λοιπές τέχνες γοήτρου της εποχής, χάθηκε. Σχεδόν απότομα. Σχεδόν καθολικά. Η πολύχρωμη αφηγηματικότητα της, η οποία, ηθρομένων των αναλογιών, μόνο με την μεστή ποικιλότητα του ομηρικού λόγου θα μπορούσε να παραβληθεί, ενίοτε δε και να υπομνηματισθεί, δεν κατάφερε να διαπεράσει τους «σκοτεινούς» χρόνους. Κι αληθινά ξενίζει το γεγονός ότι στα έπη, τον ποιητικό καθρέφτη του μυκηναϊκού κόσμου, δεν σώθηκε ούτε καν ο απόηχος της μακροπαραδόσης λαμπρής αυτής τέχνης. Από τη σύνθετη προβληματική επέλεξε να σταθούμε εδώ σε δύο ζητήματα: το ένα είναι η γένεση και διάδοση της

πρακτικής τοιχογράφησης, το άλλο η συνάρτηση τοιχογραφιών και αρχιτεκτονικού χώρου, τόσο λειτουργικά όσο και από σημειοδοτική άποψη, καθώς και οι δυνατότητες διακρίβωσης εικονογραφικών προγραμμάτων.

Ι. Εμφάνιση, διάδοση και περιορισμοί

Μπορεί, λόγω της πληθώρας των κρητικών εικονιστικών τοιχογραφημάτων από την εκπνέουσα Μεσομινωική ΙΙΙ φάση και εξής, να θεωρούμε την πρακτική τοιχογράφησης τέχνη νεοανακτορική, όμως η προηγμένη τεχνική που τα χαρακτηρίζει ευθύς εξ αρχής, καθώς και η αισθητική τους τελείωση και το θεματικό τους εύρος, προϋποθέτουν, πέρα από τη δράση των οποίων εμπειρών και χαρισματικών καλλιτεχνών, κάποια προστάδια. Κι αυτά υπάρχουν, ή μάλλον κερδίζονται, μέσα από την προσεκτική συγκέντρωση των ενδείξεων, όσο πενιχρές κι αν είναι αυτές. Χρωματιστές επιφάνειες τοίχων, ενίοτε δε και ταινιωτός διάκοσμος, απαντούν από την προα-



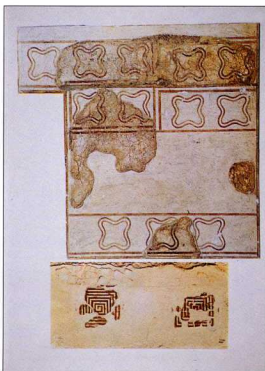
νακτορική περίοδο κι ακόμη παλιότερα, σε χρόνους της Νεολιθικής εποχής. Τείχος και χρώμα, σε ένα πρώτο, προπαρασκευαστικό στάδιο που κράτησε αιώνες, οδηγώντας στην επιμέλωση στοιχειωδών γνώσεων γύρω από την τεχνική και τη συμπεριφορά κονιάματος και χρώματος. Το δεύτερο στάδιο συμπίπτει με τους τρεις αιώνες της παλαιονακτορικής ζωής. Στα ήδη κεκτημένα θα γίνει τώρα ένα καθοριστικό μεγάλο άνοιγμα με την εκτέλεση συνθετότερων διακοσμητικών θεμάτων και των πρώτων ίσως εικονιστικών συνθέσεων, γεγονός που συμβαδίζει με τη γενικότερη άνθηση των ποικίλων κατηγοριών τέχνης, από τη Μεσομινωική II κυρίως φάση και

εξής. Ωστόσο, τα σωζόμενα σπαράγματα από τα ανάκτορα Κνωσού και Φαιστού (εικ. 7-8), αριθμητικά λίγα, δηλώνουν μια περιορισμένη μόνο άσκηση τοιχογράφησης, που δεν θα δικαιολογούσε συστηματική απασχόληση και εξειδίκευση τοιχογράφων. Όπως υποστηρίξει αλλού, οι πλέον κατάλληλοι να επιδοθούν στην περιστασιακή ζωγράφηση επιφανειών με διακοσμητικά θέματα, για πρώτη φορά σύνθετα, θα ήταν οι αγγειογράφοι του λαμπρού καμαραϊκού ρυθμού που δρούσαν στα ανάκτορα, ανταποκρινόμενοι εκείνους τους χρόνους στις εκλεπτυσμένες απαιτήσεις της ελίτ για κεραμική γοήτρου (εικ. 6). Η απόλυτη εξοικείωσή τους, τόσο με τα μυστικά της πολυχρωμίας και την ακρίβεια στο σχέδιο όσο και με διακοσμητικά θέματα σύνθετης μορφής και σύνταξης, θα τους έδινε την απαραίτητη άνεση να τοιχογραφήσουν, σσάκις τους το ζητούσαν. -

Έτσι λοιπόν, η συντονισμένη και αυτοδύναμη πλέον άσκηση τοιχογράφησης που παρατηρείται στο αμέσως επόμενο, κύριο στάδιο (μετά την καταστροφή δηλαδή των παλαιών ανακτόρων γύρω στο 1700 π.Χ. και την ανέγερση των νέων), εξηγείται αβίαστα μέσα από μια μακρά, ωνη εξελικτική διαδικασία. Όσο για την ποσοτική και θεματική έκρηξη κατά τη νεονακτορική περίοδο, αρκεί να συνυπολογίσουμε τα νέα μέγεθος, τις αισθητικές αναζητήσεις και τις τάσεις προβολής και αυτοπροβολής που χαρακτηρίζουν εν γένει σύνθετες ανακτορικές κοινωνίες, όπως είναι η μινωική στην περίοδο της μέγιστης ακμής της (16ος-15ος αι. π.Χ.). Όποιες κι αν υπήρξαν οι επιρροές από την Αίγυπτο και οι ενδεχόμενες οφελές σε άλλους σύγχρονους αιλικούς πολιτισμούς με μακρύτερη παράδοση στις εικονιστικές τοιχογραφίες, η πρακτική της τοιχογράφησης στο Αιγαίο είναι, πιστεύω, στην ουσία υπόθεση ενδοκηρική, και



8. Σπαράγματα τοιχογραφιών από το παλαιό ανάκτορο της Φαιστού.



6. Χαρακτηριστικά δείγματα αγγειογραφίας κεραμικής.

7. Δείγματα τοιχογράφησης από το παλαιό ανάκτορο της Φαιστού.



9. Τριποδική τράπεζα προσφορών, ζωγραφισμένη με την τεχνική της νυπογραφίας, από το Ακρωτήρι Θήρας.

δη κνωσιακή. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι οι απαρχές της συστηματικής τοιχογράφησης από την MM III B φάση συμπίπτουν λίγο πολύ χρονικά με όψιμα δείγματα του καμαραϊκού ρυθμού. Και το γεγονός αυτό, μαζί με άλλα αξιολογίσματα στοιχείων, θα μπορούσε να δώσει απάντηση και ως προς τις καταβολές των πρώτων τοιχογράφων: ήταν δηλαδή η πολύχρωμη κεραμική γοήτρου άρχισε να φθίνει αμετάκλητα, κάποιιοι από τους έμπειρους δεξιότεχνες των ανατορικών κεραμικών εργαστηρίων, ακολουθώντας

τις ευεργετικές μεταβολές, εξελίξεις και επιταγές των καιρών, μεταπήδησαν ασμένως με όλα τα πολύτιμα εφόδια της παλιάς τους τέχνης στη νέα, που αποτελούσε και την εντυπωσιακή καινοτομία κατά την αρχόμενη νεοανατορική περίοδο.

Το ανάκτορο της Κνωσού, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, στάθηκε ευθύς εξ αρχής το δραστικό κέντρο σύνταξης του βασικού εικονιστικού και διακοσμητικού θεματολογίου, και ασφαλώς το λαμπρό προς μίμηση πρότυπο, και λόγω της υπεροχής του έναντι των άλλων ανακτόρων και λόγω της αφθονίας των τοιχογραφημάτων που λάμπρυναν τους χώρους του. Η εγγενής δυναμική του συρμού από τα τέλη του 17ου αι. π.Χ., κυρίως όμως από τον πρώιμο 16ο αι., οδήγησε, με εξαιρετικά γοργούς ρυθμούς, και σε δύο ομόκεντρες εξακτινώσεις, στην εξάπλωση των εικονιστικών τοιχογραφιών αφενός εντός Κρήτης, και αφετέρου, σχεδόν ταυτόχρονα, στο νότιο νησιωτικό χώρο, τη Θήρα (Ακρωτήρι), τη Μήλο (Φυλακωπή), την Κέα (Αγία Ειρήνη) και τη Ρόδο

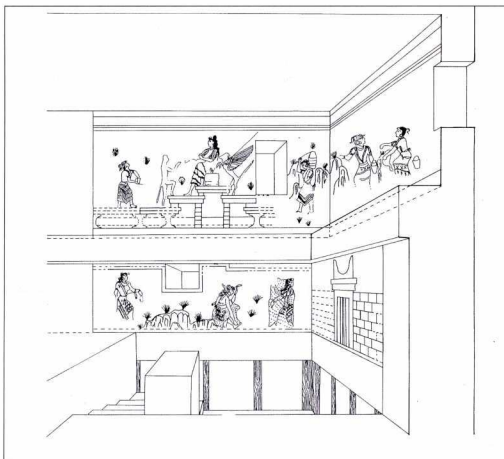
(Τριάντα), με άλλα λόγια σε τόπους με πολλαπλά διαπιστωμένη την έντονη μυκηναϊκή επίδραση. Ειδικότερα μάλιστα στο Ακρωτήρι, θα έλεγα πως η εξαιρετικά πλατιά άσκηση τοιχογράφησης προδίδει και μια νοοτροπία νεοπολιτισμού, καθώς η εκεί ανηρή κοινωνία των ναυτικών και των εμπόρων μιμήθηκε με υπερβάλλοντα ζήλο τα κνωσιακά πρότυπα.

Στη μυκηναϊκή Ελλάδα, αντίθετα, ενώ η πρακτική της τοιχογράφησης με απλά διακοσμητικά μοτίβα πιστοποιείται, τουλάχιστον για την ακρόπολη της Τίρυνθας, από την ύστερη Μεσοελλαδική περίοδο, ωστόσο δεν διαθέτουμε μέχρι τώρα εικονιστικές τοιχογραφίες αναγόμενες με ασφάλεια στον 16ο αι. π.Χ. Τούτο όμως δεν σημαίνει τελεσίδικα πως δεν υπήρχαν, σε περιορισμένη έστω κλίμακα. Εφόσον ο νέος συρμός είχε ήδη εξαπλωθεί τον 16ο αι. στη γειτονική Κέα (Αγία Ειρήνη), όπου είναι αισθητό ένα μυκηναϊκό-μυκηναϊκό αλλάγμα πάνω σε ντόπια κυκλαδική βάση, δύσκολα μόνο θα δεχόμασταν ότι οι Μυκηναϊκοί άρχοντες

10. Μακρή πλευρά της ασκοφάγου από την Αγία Τριάδα.



της ηπειρωτικής Ελλάδας αδιαφόρησαν μπροστά στη νεόφαντη εντυπωσιακή τέχνη, όταν μάλιστα φρόντισαν αποδεδειγμένα να υιοθετήσουν τόσες άλλες εκφάνσεις της μινωικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το αμάρτυρον εικονιστικών τοιχογραφημάτων του 16ου αι. θα πρέπει ίσως να αναζητηθεί πρώτιστα σε εξωγενή παράγοντα, δηλαδή στο γεγονός ότι δεν έχουν εντοπισθεί κτίσματα της επίσημης αρχιτεκτονικής που να ανήκουν στους χρόνους αυτούς. Και ίσως ακόμη να οφείλεται στη μερική διατάραξη των παλαιότερων στρωμάτων, όταν έγινε η θεμελίωση των ανακτόρων γύρω στο 1400 π.Χ. Στη χορεία των παλαιότερων εικονιστικών τοιχογραφημάτων φαίνεται να συγκαταλέγονται μερικά θραύσματα από την ακρόπολη των Μυκηνών: Πρόκειται για σπαράγματα με παραστάσεις φυτών, που ήρθαν στο φως κάτω από το δάπεδο του ανατολικού προθαλάμου (East Lobby) του ανακτόρου, καθώς και για μικρά τμήματα μιας σύνθεσης με αρχιτεκτονήματα, ανθρώπινες



11. Αναπαράσταση του χώρου που κοσμούσε η σύνθεση των Κροκοσυλλεκτηρίων στην Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου (βλ. και εικ. 12).

12. Νεαρή Κροκοσυλλέκτρια από την Ξεστή 3 (βλ. και εικ. 11).

μορφές και ταύρο (προφανώς ταυροκαθάψια) από τα βαθύτερα στρώματα της *Οικίας της αναβάθρας* (εικ. 27). Η Υστεροελλαδική II κεραμική που βρέθηκε μαζί με τα τελευταία αυτά θραύσματα δικαιολογεί την αναγωγή τους τουλάχιστον στον 15ο αι. π.Χ. Και για την υψηλή αυτή χρονολόγησή τους συνηγορούν πρόσθετα η θεματική και κυρίως η τεχνοτροπία και η εικονογραφία τους. Θεωρητικά θα μπορούσαν βέβαια να ήταν ακόμη παλιότερα. Πόσο όμως;

Το ερώτημα τίθεται εξάλλου και για κάποια αποσπασματικά τοιχογραφήματα από τις παλαιότερες και πρόσφατες έρευνες στην άνω ακρόπολη της Τίρυνθας, των οποίων οι ανασκαφικές συνάψεις δίνουν ως *terminus ante quem* την μετάβαση από τον 15ο στον 14ο αι. π.Χ. Και στον ίδιον αυτό χρονικόν ορίζοντα ανάγεται το πλούσιο τοιχογραφικό υλικό από τις πρόσφατες ανασκαφές ενός σημαντικού οικήματος «στο Άργος (γυναικείες μορφές σε τελετουργία, σκηνές φύσης, ζώα), καθώς επίσης διακοσμητικά θέματα από τον θολωτό τάφο στην Κόκκλα και έναν θαλασμιωτό τάφο στην Πρόσυμνα.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, από την Υστεροελλαδική II Β φάση (δευτερο μισό του 15ου αι.) η τοιχογραφική τέχνη είχε πλέον αρχίσει να εμπεδώνεται στη μυκηναϊκή Ελλάδα, και το γεγονός αυτό δεν είναι ίσως άσχετο από την εγκατάσταση αιχαικής δυναστείας στην Κρήτη, που επισυνέβη, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, αυτούς ακριβώς τους χρόνους. Με άλλα λόγια,

το ζύμωμα των Μυκηναίων με το μυκηναϊκό στοιχείο σε κρητικό έδαφος και ο άμεσος εντυπωσιασμός τους από τον τοιχογραφικό διάκοσμο του ανακτόρου της Κνωσού θα έδωσε καθοριστική ώθηση στην επικράτηση της νέας τέχνης στους κόλπους της μυκηναϊκής αριστοκρατίας του ηπειρωτικού κορμού.

Συγκρίνοντας τώρα το ενδοκρητικό πλέγμα εξάπλωσης της τοιχογραφικής τέχνης με εκείνο της μυκηναϊκής Ελλάδας, διαπιστώνεται μια ενδιαφέρουσα αντίφαση. Ενώ όλα τα μυκηναϊκά ανακτορικά κέντρα έχουν συνήθως να επιδείξουν άφθονο τοιχογραφικό διάκοσμο (Μυκήνες, Τίρυνθα, Πύλος, Θήβα, Ορχομενός, και σε μικρότερη έκταση Μιδέα, Γλας), στην Κρήτη ο μηχανισμός διάδοσης λειτουργήσει από την άποψη αυτή, κατά κάποιον τρόπο, περιοριστικά: Στην πληθώρα των τοιχογραφημάτων του ανακτόρου της Κνωσού είναι πενιχρά μόνο, και σχεδόν αμελητέα, τα σπαράγματα που θα μπορούσε κανείς να αντιπαράθεσει από τα μεγάλα ανακτορικά κέντρα, όπως της Φαιστού, της Ζάκρου ή των Μελίων. Το γεγονός αυτό, που ασφαλώς δεν οφείλεται απλώς στο δαίμονα διατήρησης, ξενίζει ακόμη περισσότερο, δεδομένης της πλατιάς διάδοσης της τοιχογραφικής τέχνης σε άλλα σημαντικά κτίσματα της εποχής. Με εξάιρετες συνθήκες τοιχογραφήθηκαν, όπως ήταν φυσικό, κάτω από την άμεση επίδραση του ανακτόρου, τα επίλεκτα στίπια της πόλης της Κνωσού. Ομοίως και μικρότερα ανακτορικά συγκροτήματα και επαύ-

13. Το Δωμάτιο Δ2 με την Τοιχογραφία της Άνοιξης, από το Ακρωτήρι.





14. Η τοιχογραφία των νεαρών αγοριών από την Ζώνη 3 του Ακρωτηρίου.

λεις, όπως για παράδειγμα των Αρχανών, των Χανίων, της Αγίας Τριάδας, της Αμιασού, της Τυλίσου και του Πρασά, ενώ η τέχνη των τοιχογραφιών ανέβηκε έως και στον Ψηλορείτη, στο κτηριακό συγκρότημα της Ζωμίνθου.

Από την άλλη όμως, σε μια αντιστρόφως ανάλογη σχέση, η πρακτική τοιχογράφηση στη μυκηναϊκή Ελλάδα δεν ξεπέρασε, ως φαίνεται, παρά σπάνια μόνο το στενό ανακτορικό πλαίσιο για να κοσμηθούν κάποια επιλεκτά προφανώς σπίτια, σαν κι αυτό στις Πλάκες, έξω από την ακρόπολη των Μυκηνών, μερικά στην κάτω ακρόπολη της Τίρυνθας, το προαναφερθέν οίκημα στο Άργος, καθώς και τάφοι σημαίνοντων νεκρών, όπως τρεις θαλαμωτοί στην Πρόσυμα, στη Δειράδα και τη Θήβα και ο θολωτός στην Κόκλα. Είναι ενδεικτικό πως, με εξαίρεση το πλούσιο τοιχογραφημένο οίκημα στο Άργος, σε όλες τις άλλες περιπτώσεις η άσκηση τοιχογράφησης έγινε εξαιρετικά φειδωλά. Και βέβαια αξίζει να σημειωθεί πως από τους τάφους, μόνον εκείνος της Θήβας έφερε στο εσωτερικό του εικονιστική ζωφόρο με γυναίκες θρηνωδούς.

Για τους τρόπους διάδοσης της τοιχογραφικής τέχνης εντός και εκτός Κρήτης μόνο βάσιμες εκτιμήσεις είμαστε σε θέση να κάνουμε, με αφετηρία πάντα το αμετακίνητο και «αταξίδευτο» που την χαρακτηρίζει στις δεσμευτικές αρχιτεκτονικές της εφαρμογές.

Ναι μεν οι τοιχογράφοι επιδίδονταν ευκαιριακά στη ζωγράφηση φορητών αντικειμένων – όπως η σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (εικ. 10), οι τριποδικές τράπεζες προσφορών σαν κι αυτές από το Ακρωτήρι (εικ. 9), και από τις Μυκήνες η επιτύμβια στήλη σε δεύτερη χρήση, το πινακίδιο με την αποδοφόρα θεότητα και η μεγάλη γυναίκα κεφαλή ειδώλου –, αντικειμένων δηλαδή που θεωρητικά τουλάχιστον θα μπορούσαν να ταξιδέψουν μακριά από τον τόπο κατασκευής τους, ωστόσο η εξάπλωση της τοιχογραφικής τέχνης είχε ως απαραίτητη προϋπόθεση την μετακίνηση ζωγράφων που θα ταξίδευαν με όλα τα μυστικά και τα εφόδια της εξειδικευμένης τεχνονομίας τους. Έτσι λοιπόν, όπως στις περισσότερες εποχές, πλάνητες, οδίτες, και ίσως μετακλιτικούς από κέντρο σε κέντρο, θα πρέπει να φανταστούμε και μερικούς τουλάχιστον από τους ζωγράφους στο Αιγαίο της ύστερης Χαλκοκρατίας.

Με την εμπέδωση της τοιχογράφησης στο ανακτορικό της Κνωσού από την αρχόμενη νεοανακτορική περίοδο, κυρίως δε με τη διάδοσή του σурμου και τη συνακόλουθα αυξημένη ζήτηση, δεν μπορεί παρά να συστάθηκαν οργανωμένα εργαστήρια, με βοηθούς και παραγικούς γύρω από πρωτομάστορες, πολύ περισσότερους αφού από τη φύση της η τεχνική της υψογραφίας, ιδιαίτερα για την εκτέλεση μακρών συνθέσεων, απαιτεί πολλά ταυτοχρόνως χέρια. Παράλληλα με τους χώρους του ανακτορού, οι ίδιοι ζωγράφοι, όταν δινόταν η ευκαιρία, θα ασκούσαν την τέχνη τους σε επιλεκτά σπίτια και επαύλες στην περιοχή της Κνωσού. Κι ακόμα μακρύτερα.

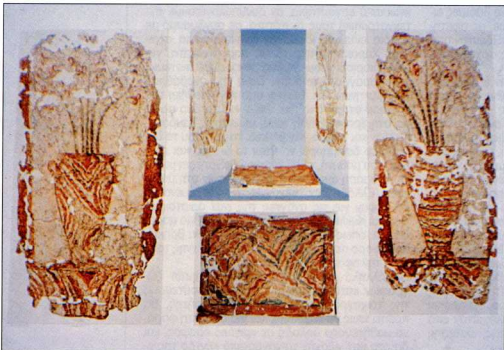
Και σε χέρια μινωιτών ζωγράφων θα πρέπει, πιστεύω, να αποδώσουμε μερικά από τα παλαιότερα τουλάχιστον τοιχογραφήματα, τόσο από «μινωίζοντες» νησιωτικούς οικισμούς εκτός Κρήτης όσο και από τη μυκηναϊκή Ελλάδα. Πράγματι, η έκδηλα μινωική θεματική που χαρακτηρίζει πρώιμες τοιχογραφίες των μυκηναϊκών ανακτορών (π.χ. σκηνές φύσης, ζωφόροι μικρού μεγέθους), μαζί με τις αρχές σύνταξης και την τεχνική τελειότητά τους, μας προσανατολίζουν αποφασιστικά στην Κρήτη. Κι ακόμη ειδικότερα σε κνωσιακά εργαστήρια, αν συνυπολογίσουμε την τεχνοτροπική τους ταυτότητα, σε συνδυασμό με κάποια εντελώς ιδιόζοντα εικονογραφικά στοιχεία. Χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα, για να περιορισθώ εδώ σε δύο μόνο, είναι, πιστεύω, τα σπαράγματα από την *Οικία της αναβάθρας* των Μυκηνών (εικ. 27) και από την *Αποθήκη του κρασιού* στην Πύλο (εικ. 26) – και τα δύο πρώιμα στη χρονολόγησή τους, με σκηνές ταυροκαθάρσεων και τα δύο. Και βέβαια, το χέρι που τα ζωγράψισε δεν μπορεί να ήταν το άπειρο και αβέβαιο του μαθητή, αλλά κάποιου δεξιότεχνου μινωίτη. Η δράση όμως Κρητών ζωγράφων στη μυκηναϊκή Ελλάδα δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να δούλεψαν για τις ανάγκες της εκεί αριστοκρατίας και Κυκλαδίτες ζωγράφοι, Θηραίοι για παράδειγμα, όπως έχει υποστηριχθεί, που θα βρήκαν πρόσφορο πεδίο για την άσκηση της τέχνης τους μετά την ηφαιστειακή θεομηνία.

Παράλληλα με τις μετακινήσεις μινωιτών ζωγράφων κατά τα πρώτα στάδια μεταφορέυσης της τοιχογραφικής τέχνης εκτός Κρήτης, θα πρέπει ίσως να δεχθούμε και μια αντίθετη φορά, να μαθητεύσαν δηλαδή σε κρητικό έδαφος, και δη στο κατ' εξοχήν τοιχογραφικό κέντρο της ε-

15. Απόσπασμα από την τοιχογραφία του στολίου. Δυτική οικία Ακρωτηρίου.



16. Τοιχογραφικός διάκοσμος παραθύρου της δυτικής οικίας στο Ακρωτήρι.



ποχής, την Κνωσό, κάποιοι από τους εξωκρητικούς ζωγράφους. Γρήγορα, ωστόσο, στις εξωκρητικές περιοχές, μέσα από τη μαθητεία πλάι σε έμπειρους μινωίτες τεχνίτες – όπου και να έγινε αυτή –, θα μέστωσε μια νέα γενιά ντόπιων ζωγράφων, που με τη σειρά τους παρέδωσαν τη σκυτάλη στους επερχόμενους. Αυτό δείχνει, για παράδειγμα, η ιδιαίτερη τεχνολογική ταυτότητα των θηραϊκών προπόντων τοιχογραφημάτων, και βέβαια των μυκηναϊκών, από τον αρχόμενο 14ο αι. και εξής, για δύο ολόκληρους αιώνες. Τα εργαστήρια συν τα χρόνια πλήθαιναν, έχοντας πλέον διαμορφώσει το καθένα την ιδιαίτερη λίγο πολύ φυσιολογία του, στο πλαίσιο πάντα των κυρίαρχων

τεχνικών, αισθητικών και θεματικών τάσεων και επιλογών της εποχής.

Χέρια διαφορετικών ζωγράφων μπόρεσαν να ταυτισθούν στην Κνωσό, και βέβαια στο Ακρωτήρι, όπου το άφθονο, καλά σωζόμενο τοιχογραφικό υλικό προσφέρεται ιδεωδώς για τέτοιου είδους απόπειρες. Στην έπαυλη της Αγίας Τριάδας πιστεύω εξάλλου πως έχουμε δείγματα της δράσης ενός συγκεκριμένου ζωγράφου κατά τον αρχόμενο 14ο αι., τον οποίο ονόμασα αλλού χαρακτηριστικά «ο ζωγράφος των πομπών», γιατί από το χέρι του δεν βγήκαν μόνο οι πομπικές σκηνές λατρείας στην περίφημη σαρκοφάγο (εικ. 10), αλλά και μια εντελώς αντίστοιχη πομπή μικρού μεγέθους, που κο-

σμούσε κτίσμα του ίδιου τόπου.

Στη μυκηναϊκή Ελλάδα, απ' την άλλη, κάποια αποσπασματικά τοιχογραφήματα με μορφές πολεμιστών από την Τίρυνθα και τις Μυκήνες φαίνεται πως ζωγραφίστηκαν από τους ίδιους ζωγράφους, που θα πηγαινόερχονταν απρόσκοπτα στις δύο γεωτονικές αυτές ακροπόλεις, κι ακόμη στην ακρόπολη της Μιδέας, για να ασκήσουν την πολύχρημη τέχνη τους. Αντίθετα, το πλούσιο τοιχογραφικό υλικό από το ανάκτορο της Πύλου αφήνει να διαβλέψουμε χέρια ζωγράφων σαφώς διαφορετικών από εκείνους της Αργολίδας. Και το ίδιο συμβαίνει εν πολλοίς με τα τοιχογραφήματα από τα μυκηναϊκά κέντρα της Βοιωτίας – τη Θήβα, τον Ορχομένο και τον Γλα –, που διαφέρουν τόσο από τα αργολικά όσο και κυρίως από τα πυλικά. Η τοιχογραφία με το κινήτη κάπρου, λόγου χάρι, από τις πρόσφατες ανασκαφές στον Ορχομένο, να μεν παρουσιάζει χτυπητές θεματικές και εικονογραφικές ομοιότητες με την αντίστοιχη παράσταση από το ανάκτορο της Τίρυνθας (εικ. 29), οι τεχνολογικές όμως και χρωματικές αποκλίσεις από αυτήν είναι φανερές.

Διατρέχοντας στο σύνολο του το σώμα των αιγαϊκών τοιχογραφιών, διαπιστώνει κανείς πως το συνέχουν, στις επιμέρους κυρίως χρονολογικές του φάσεις, γεροί δεσμοί θεματικής και εικονογραφίας, παρά τις όποιες – αναμενόμενες άλλωστε – παραλλαγές, τα τοπικά «ιδιώματα», κι ακόμη τις αποκλίσεις στην τεχνολογία. Οι ελεύθερα διακινούμενοι ζωγράφοι από τόπο σε τόπο, σε έναν κό-



σμο με κοινές λίγο πολύ κοινωνικές αξίες, πρότυπα και ιδεολογία, και βέβαια με κοινό θρησκευτικό υπόβαθρο, ήταν ουσιαστικά το υπράδι τούτης της συνοχής. Και δούλευαν αντλώντας κάθε φορά από τα αποθέματα της εμπειρίας τους. Αρκούσαν όμως μόνον αυτά; Φαίνεται πως όχι. Εικονογραφικά στοιχεία και θέματα που επαναλαμβάνονται σχεδόν στερεότυπα στις τοιχογραφίες της εποχής, η απόλυτη ομοιότητα περιπλοκών διακοσμητικών ζωνών από την Κνωσό και τη μυκηναϊκή Ελλάδα (εικ. 31), η α-κόμη η κατάρχη, όπως θα δούμε, διατοπικών εικονογραφικών προγραμμάτων στα μυκηναϊκά προπύργια ανάκτορα, όλα αυτά μας οδηγούν στην εύλογη σκέψη πως θα πρέπει

να είχαν οι ζωγράφοι στη διάθεσή τους και κάποια εικονογραφημένα βοηθήματα μνήμης, ένα είδος επιτομής διακοσμητικών και εικονιστικών θεμάτων, σχεδιασμένων ίσως σε ρολούς. Η φήμη των τοιχογράφων ακτινώθηκε και πέρα από το Αιγαίο κατά τον 16ο αι. π.Χ., την περίοδο δηλαδή διάδοσης της πολύχρωμης αφηγηματικής τέχνης τους έξω από την Κρήτη. Ανασκαφές των τελευταίων χρόνων σ' ένα χαναντικό ανάκτορο στο Tell Kabri του σημερινού Ισραήλ και σε δυο ανακτορικά συγκροτήματα στην αιγυπτιακή πόλη Αβαρί (Δέλτα Νείλου), η οποία από το 1600 έως το 1530 έγινε η πρωτεύουσα των Υκώων, έφεραν στο φως τοιχογραφήματα που, απ' όλες τις απόψεις, μαρτυρούν χέρια Αιγυπτίων καλλιτεχνών. Και τούτο δεν ξενίζει. Τα πολυσύχναστα εμπορικά λιμάνια της ανατολικής Μεσογείου ήταν για τους κατοίκους του Αιγαίου πόλος έλξης, ιδίως στους ανακτορικούς χρόνους. Με τα καράβια που διακινούσαν πρώτες ύλες, ποικίλα άλλα εμπορεύματα, τεχνουργήματα και γονιμοποιές ιδέες, θα ταξίδευαν ως εκεί και οι ζωγράφοι. Για την εξωαιγαιακή τους δράση ιδιαίτερα αποκαλυπτική είναι η περίπτωση των τοιχογραφημάτων από την Αβαρί: πολυάριθμα, με τυπικά



17. Σχεδιαστική αναπαράσταση του τοιχογραφικού διακόσμου του Δωμίστιου 31 στο Θρησκευτικό Κέντρο των Μυκηνών (βλ. και εικ. 18).

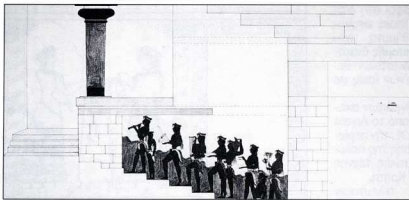
μινωικά θέματα — και δη γνωστικά —, όπως ταυροκαθάψια, σκηνές φύσης, κυνηγιού κ.ά., υποδηλώνουν συντονισμένη ενασχόληση και πιθανότατα μακροχρόνια παραμονή Κρητών καλλιτεχνών, αφού, μετά την εκδίωξη των Υκώων και την καταστροφή της πόλης, τα νέα ανάκτορα και πάλι με αιγαιακές τοιχογραφίες κοσμήθηκαν.

II. Χώρος και διακόσμηση - Η απώδυνη συνάφεια - Εικονογραφικά προγράμματα

Οι τοιχογραφίες είναι τέχνη «υποταγμένη», τέχνη αρχιτεκτονική, όπως είπαμε και στην αρχή, υπό την έννοια της δεσμευτικής της εξάρτησης από τα φέροντα στοιχεία (τοιχός, οροφές, δάπεδα κτλ.). Και τούτη η εξάρτηση εμφανίζεται πολλαπλή, αφού, πέρα από την εφαρμόζομενη τεχνική στα προπαρασκευαστικά στάδια εκτέλεσής τους, ο προς διακόσμηση αρχιτεκτονικός χώρος επιδρούσε συχνά με τρόπο καθοριστικό όχι μόνο στη μορφή και την έκταση της ζωγραφικής επιφάνειας (μικρογραφική ή μεγαλόσχημη ζωφόρος, περικλειστί «πινάκες» (panels), πλαίσια θυρωμάτων κτλ.), αλλά εν πολλοίς, όπως θα δούμε, και στις θεματικές επιλογές. Στο βαθμό, τώρα, που οι τοιχογραφίες, από την πλευρά τους, λάμπρυναν τον χώρο,



18. Θεϊκή μορφή από τον τοιχογραφικό διακόσμο του Δωμίστιου 31 στο Θρησκευτικό Κέντρο των Μυκηνών (βλ. και εικ. 17).



19. Αναπαράσταση της πομπής από το μεγάλο κλιμακαστάσιο του ανακτόρου της Κνωσού.

διαφορίζοντάς τον από άλλους, ακόσμητους και σημειοδοτώντας τον, ειδικότερα, μέσα από αφηγηματικές και/ή συμβολικές, ιδιαίστες κατά περίπτωση, παραστάσεις, η εξάρτηση μετατρέπεται σε αμφίδρομη συνάρτηση, σε μια αιτιώδη συχνά συνάφεια.

Κατανοεί, λοιπόν, κανείς εύκολα τι σημαίνει για τον μελετητή, που θέλει να προχωρήσει σε σύνθετα ζητήματα ερμηνείας, η ακριβής γνώση του χώρου, τον οποίο κοσμούσαν αρχικά οι τοιχογραφικές συνθέσεις. Δυστυχώς όμως οι συνθήκες εύρεσής τους δεν είναι, από την άποψη αυτή, πάντα ευνοϊκές, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για πολυώροφα κτίσματα με μακράιων οικοδομική ιστορία και επανειλημμένες φάσεις ανανέωσης του τοιχογραφικού διακόσμου, όπως είναι προπάντων το πολυδαίδαλο ανακτορικό συγκρότημα της Κνωσού και τα ανάκτορα της μυκηναϊκής Ελλάδας.

Τοιχογραφήματα που είχαν απομακρυνθεί από το αρχιτεκτονικό τους πλαίσιο και τα βρίσκουμε σαν *disiecta membra*, κυριολεκτικά σπαράγματα τις πιο πολλές φορές, μας προβληματίζουν προκλητικά. Και αν — τύχη αγαθή — κερδίσουμε με μέσα από επίμονες προσπάθειες αρχαιολόγων και συντηρητών το θέμα της αλλοτινής σύνθεσης, σε μια υποθετική συχνά αναπαράσταση, ωστόσο η απόδοση σε συγκεκριμένον αρχιτεκτονικό χώρο είναι σπάνια μόνον εφικτή. Γι' αυτό και η περίπτωση του άφθονου τοιχογραφικού υλικού από το Ακρωτήρι, όπου και η προέλευση των συνθέσεων είναι κατά κανόνα γνωστή, και η διατήρησή τους από ικανοποιητική έως ιδέωδης, και το χρονικό πλαίσιο εκτέλεσής τους ενιαίο και κλειστό, είναι επί του προκειμένου λίαν διαφωτιστική.

Στην αρχιτεκτονική τους λειτουργία οι τοιχογραφίες ευεργετούσαν πολλαπλά τους χώρους που τις φιλοξενούσαν. Κατ' αρχήν, με την πολυχρωμία και το σχέδιο, όχι μόνο απο-ουδετέρωναν αλλά ενεργοποιούσαν κιόλας τις άψυχες επιφάνειες, μεταμορφώνοντας τις, με τις εικονιστικές κυρίως παραστάσεις, σε λαλούντα σήματα ενός κωδικοποιημένου κοινωνικο-θρησκευτικού συστήματος που κινητοποιούσαν λογισμικό και θυμικό. Παράλληλα, διέυρναν την περιορισμένη οπτική-προοπτική του κλειστού χώρου, μεταφέροντας συχνά τα έξω μέσα, όπως συμβαίνει προπάντων με τις σκηνές φύσης μεγάλου μεγέθους, τις υπαίθριες τελετουργίες, τα κυνηγετικά και πολεμικά επεισόδια. Βλέποντας ένοι-

και και επισκέπτες του τοιχογραφημένου χώρου τις ζωγραφισμένες ανθρωπινες μορφές, σε ποικίλες δραστηριότητες, θα είχαν την αίσθηση πως η ζωή κυλούσε πλάι στην αναπαράστασή της. Κάθε που διέσχιζαν διαδρόμους και κλιμακοστάσια, κοσμημένα, για παράδειγμα, με πολυπρόσωπες πομπές φυσικού μεγέθους, θα ανακαίνονταν με τα ζωγραφισμένα πρόσωπα, ιδίως όταν αυτά, χωρίς παρεμβολή ορθομαρμάρωσης, εικονίζονταν να πατούν κατευθείαν στο δάπεδο ή να ανεβαίνουν σκαλοπάτια. Με τις μικρογραφικές αφηγήσεις των ζωφόρων θα ταξίδευαν νοερά σε θάλασσες και τόπους μακρινούς, θα ανακαλούσαν στο νου κινδύνους και χαρές του κυνηγιού, θα αναδεύονταν μέσα τους το ηρωικό μένος στη θέαση σκηνών μάχης, και άλλοτε πάλι θα βάραινε η ανάμνηση των δεινών που φέρνει ο πόλεμος. Προς τέρψη της ματιάς τους, οι τοπιογραφίες με αειθαλή τα ζωγραφισμένα άνθη και φυτά, σε μια οργιαστική συχνά βλάστηση που υπερβαίνει κατά πολύ τις πραγματικές δυνατότητες της γης. Ακίνητοποιημένη η οικεία τους φύση, χεϊμώνα καλοκαίρι, μόνιμα στη χρυσή της ώρα! Πλάι τους το φτερούγιασμα των πουλιών. Πουλιά που τα γνώριζαν καλά στο φυσικό τους περιβάλλον και τα αναγνώριζαν στους τοίχους, κι άλλα λιγότερο πειστικά, απότοκα πιο πολύ του χρωστήρα. Σε κινήσεις δυνα-



20. Ο ρυτοφόρος από την πομπή που κοσμούσε τον μεγάλο πομπικό διάδρομο του ανακτόρου της Κνωσού.



21. Αναπαράσταση της πομπής γυναικών από το Καθίστη της Θήρας.

τές και χαρίεσσες, μπροστά τους, το λιοντάρι, ο ταύρος, αίγαγροι, αντιλόπες και ελάφια, κι ο ε-
ξωτικός φιλοπαίγμων πύθιος, τότε σκαρφαλω-
μένος σε βράχια και τότε μισούμενος ανθρώπι-
νες πράξεις, κροκοσυλλέκτης και λυράρης, ξι-
φοφόρος.

Κι από μια σφαίρα υπερβατική ο γρύπας, η σφίγ-
γα, οι λεοντοκεφαλοί δαίμονες, να κεντρίζουν τη
φαντασία και το θρησκευτικό τους συναίσθημα,
μαζί με όσες εικόνες οπτικοποιούσαν την παρου-
σία της θεότητας, κοντινής και φιλικής στην αν-
θρώπινη είδη της, και στην κλίμακά της που δεν
ξεστράτισε ποτέ προς τη μνημειακότητα.

Πέρα όμως από την ενεργοποίηση των επιφανει-
ών, ο ζωγραφικός διάκοσμος επιτελούσε και μια
αμειγνύαρχη αρχιτεκτονική αποστολή, πρώτιστα τονίζον-
τας τους κατακόρυφους και κυρίως τους οριζόν-
τιους άξονες των τοίχων, και ευκαιριακά τα δάπε-
δα και τις οροφές, τα πλαίσια θυρωμάτων, τις
βαθμίδες κλιμακοστασίων και άλλες επιμέρους
κατασκευές, όπως «θρανία» και μεγάλες εστίες
στα μυκηναϊκά ανακτόρα. Συνάμα, λειτουργούσαν
οι τοιχογραφίες και ως ενοποιητικό στοιχείο του
χώρου, κυρίως μέσα από τις εικονιστικές ζωφό-
ρους μεγάλης, μικρής ή μικρογραφικής κλίμακας
και τις διακοσμητικές ζώνες οι οποίες, στην οριζόν-
τια ανάπτυξη τους, αψηφώντας τις γωνίες και ε-
νίοτε τα ανοίγματα θυρών και παραθύρων, διέτρε-
χαν ενιαία περισσότερους τοίχους. Από τα καλύ-
τερα σωζόμενα παραδείγματα αναφέρω ενδεικτι-
κά τη μικρογραφική ζωφόρο του στόλου (εικ. 15)
και την τοιχογραφία της Ανοίξης (εικ. 13) από το
Ακρωτήρι. Στην πρώτη περίπτωση, σε μια συνεχή
αφηγηματική ροή, η ζωφόρος, ζωγραφισμένη ψη-
λά, κάτω από την οροφή, εκτεινόταν και στους
τέσσερις τοίχους του δωματίου, ενώ στη δεύτερη
η μεγάλη σύνθεση κάλυπτε τους τρεις τοίχους,
παρβαλίζοντας μάλιστα τη χαμηλή θυρίδα που α-
νοιγόταν στη δυτική απόληξη του βόρειου τοίχου.
Η εξ αντικειμένου ενοποιητική επενέργεια της πο-
λύχρωμης ζωφόρου συστοιχίζεται και με την υπο-
κειμενική προσέγγιση του θεατή, αφού για να
«διαβάσει» η ματιά του την πολύμετρη εικαστική
αφήγηση στην ολόκληρή της έκταση να κυλήσει κυ-
κλικά από τοίχο σε τοίχο.

Ακόμη στενότερη εμφανίζεται η συνάφεια ζω-
γραφικής και αρχιτεκτονικού χώρου, οσάκις οι
τοιχογραφίες «αρχιτεκτονίζουν» λουζιονιστικά.
Εξηγούμαι: Από πολύ νωρίς οι Κρητικοί ζωγρά-
φοι επιδόθηκαν στην απομίμηση λειτουργικών
δομικών στοιχείων από ξύλο ή πέτρα, πρακτική

που εφαρμόστηκε πλατιά με την περαιτέρω ε-
ξωκρητική διάδοση της τοιχογραφίας. Με μια
καθαρά διακοσμητική διάθεση ζωγραφίσθηκαν,
στην λειτουργικά σωστή τους θέση τις πιο πολ-
λές φορές, οι ορατές κυκλικές απολήξεις δοκα-
ριών της οροφής ή οριζόντια μακρά δοκάρια
της ξυλοδεσιάς με τα χαρακτηριστικά για την
υφή του ξύλου νερά και ρόζους. Το ίδιο ισχύει
και για την απομίμηση γυψοθιτικών πλακών
(εικ. 16), που ζωγραφίζονται με πολύχρωμες
φλεβώσεις στο κατώτερο, κατά κανόνα, μέρος
του τοίχου, δίκην ορθομαρμαρώσεως. Προχώ-
ρησαν όμως οι ζωγράφοι και σε συνθετότερες
απομιμήσεις πλακών με ανάγλυφα κοσμήματα,
όπως οι αντιμέτωποι ημυρόδακες. Κι ακόμη



22. Η λεγόμενη Μυκηναϊκή απόσπασμα πομπής γυναικών, από το Θρησκευτικό Κέντρο των Μυκηνών.

«έστρωσαν» δάπεδα με ζωγραφιστές ορθογώ-
νιες, πολύφλεβες πλάκες, σε επίσημες προπά-
ντων χώρους των μυκηναϊκών ανακτόρων της
Τίρυνθας, των Μυκηνών και της Πύλου (εικ. 25).
Με την παρεμβολή μάλιστα σε δυο περιπτώσεις
(Τίρυνθα, Πύλος) και πλακών με θαλασσινά θέ-
ματα (ψάρια, δελφίνια, χταπόδια) επιτελούνταν
κατά πολύ η ποικιλότητα των ζωγραφιστών δα-
πέδων.

Τον αποχωρώντα λόγο για την εκτέλεση ζωγρα-
φιστών πολύφλεβων πλακών θα πρέπει, δίχως άλ-
λο, να τον αναζητήσουμε στις χρονοβόρες και
πολυέξοδες εργασίες λατόμησης και επεξεργα-
σίας των πραγματικών φλεβωτών πετρωμάτων.
Κι αν αυτό είναι αλήθεια για την Κρήτη, σίγουρα
ίσχυε πολύ περισσότερο για το Ακρωτήρι, λόγου
χάρη, και την πειρωτική Ελλάδα. Η απομίμηση
όμως δεν στοίχιζε μόνο φθηνότερα, συνάμα ήταν

και κατασκευαστικά καταλληλότερη σε περιπτώσεις που αμέσως πάνω από τους ορθοστάτες είχαν αποφασίσει οι ζωγράφοι να απλώσουν μεγάλες εικονιστικές ζωφόρους, όπως, για παράδειγμα, στο δυτικό πρόπυλο της Κνωσού με τα ταυροκαθάψια, στη *Δυτική οκία* του Ακρωτηρίου με τους ηρωμαίνους θαλαμίσκους («κρία») ή στο Καδμείο της Θήβας με την περίφημη πομπή γυναικών (εικ. 21).

Με την συνύπαρξη πραγματικών δομικών στοιχείων και των ζωγραφικών απομνημονεύσεών τους σε ένα κτίσμα, ενίοτε δε και σε άμεσα γειτονίζοντες χώρους ή και στον ίδιο χώρο, ερχόταν και έδενε το λουζιονιστικό παιχνίδισμα. Από το πραγματικό στο απεικασμό του το πέρασμα γινόταν αρμονικά και αβίαστα.

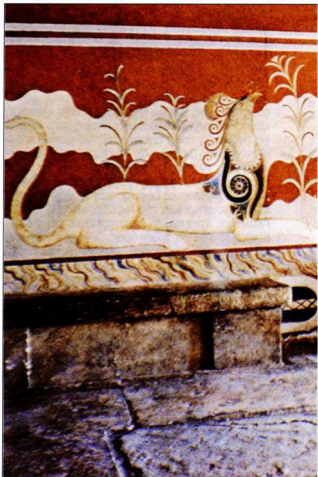
Ο εκλεκτισμός που χαρακτηρίζει την τοιχογράφηση, ως τέχνη ανακτορική και πάντως συνδεδεμένη με τα νοήματα, τις σημειοδοτικές προθέσεις και τις οικονομικές δυνατότητες μιας κοινωνικής ελίτ, συμβαδίζει με έναν επιλεκτικό μηχανισμό τόσο ως προς τον αριθμό των διακοσμούμενων χώρων και την έκταση των ζωγραφισμένων επιφανειών σε ένα κτίσμα όσο και ως προς τη θεματική. Και από την άποψη αυτή είναι οι τοιχογραφίες τέχνη άκρας διαφοροποιητική, λειτουργώντας ως τέτοια μέσα από την αντιπικτική της συνύπαρξη με το ακόσμητο. Ούτε όλα τα κτίσματα είναι τοιχογραφημένα, ή στον ίδιο βαθμό, ούτε όλοι οι χώροι ενός κτίσματος. Στο ίδιο πάντως αρχιτεκτονικό συγκρότημα, όπως μας δείχνουν με σαφήνεια τα καλοδιατηρημένα σπίτια στο Ακρωτήρι, χώροι με εικονιστικές τοιχογραφίες γειννιάζαν άμεσα με άλλους που είχαν τις επιφάνειές τους ουδέτερα λευκές ή βαμμένες μονόχρωμες, κάποτε και με φειδωλό διάκοσμο οριζόντιων οριοθετικών ταινιών. Και μια ανάλογη λίγο πολύ κλιμάκωση διαπιστώνεται γενικότερα στα ανάκτορα, στα ιερά και στις ιδιωτικές κατοικίες.

Ως πράξη σηματοδότησης η τοιχογράφηση με εικονιστικές συνθέσεις εμφανίζει κατά κανόνα τη λειτουργική ιδιαιτερότητα κάποιων χώρων, είτε αυτοί είναι επίσημοι και/ή πολυσύχναστοι, είτε ιδιωτικοί, ή, τέλος, «κλειστοί» και απαγορευτικοί για τις ανάγκες της καθημερινότητας, όπως είναι, κατ' εξοχήν, οι αμινώς ιεροί χώροι σαν το *Θρησκευτικό Κέντρο* των Μυκηνών ή το *άδυτο* στην *Ξεστή 3* του Ακρωτηρίου.

Έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε πως η γυναίκα μορφή με τον γρύπα και τους θυσάνους δημητριακών στα χέρια καθώς και οι δυο οπλοφόρες γυναίκες που ζωγραφίστηκαν δίπλα της στο *Δωμάτιο 31* του *Θρησκευτικού Κέντρου* (εικ. 17-18) σχετίζονται στενά με τον χαρακτήρα και τη λειτουργία του συγκεκριμένου χώρου. Θεωρούμενες γενικά ως εικόνες θεοτήτων με τα διακριτικά σύμβολά τους, θα πρέπει μάλλον να παρίσταναν τους κύριους δέκτες της εκεί ασκούμενης λατρείας. Έτσι, αν οι θεϊκές αυτές μορφές ως οπτικά σήματα έκαναν απαράγνωστη την ταυτότητα του *Δωματίου 31*, άλλο τόσο η ιδιαιτερή λατρευτική φυσιογνωμία του συγκεκριμένου χώρου θα υπαγόρευσε την επιλογή τους ανάμεσα σε άλλες μορφές του μυκηναϊκού πανθέου.

Αποσπασματικές συνθέσεις από άλλα κτίσματα του *Θρησκευτικού Κέντρου*, καθώς και σκόρπια σπαράγματα, μαρτυρούν για μια πλατύτερη αρχική καθίσταση των ιερών χώρων.

Η θεματική τους, και πάλι συνεκτικά θρησκευτική – λεοντοκέφαλοι δαίμονες, γυναίκες σε τελετουργική πομπή (εικ. 22), μια κρανοφόρος γυναίκα θεότητα με γρύπα στα χέρια και μια άλλη καθισμένη κρατώντας στην παλάμη της μικρογραφική σεβίζουσα μορφή (ειδωλίω ίσως), οκτώσχημες ασπίδες κ.ά. –, μας επιτρέπει να υποστηρίξουμε πως οι ζωγράφοι, όπως και στην περίπτωση του *Δωματίου 31*, δεν ενήργησαν ερήμην του ιερατικού, που θα είχε ασφαλώς επί του προκειμένου λόγο βαρύνοντα και αποφασιστικό. Το εικονογραφικό πολύπτυχο θεοτήτων, θρησκευτικών δοξασιών και τελετουργικών πράξεων που απαρτίζουν οι τοιχογραφίες ταιριάζει απόλυτα στο ρόλο και τη σημασία του *Θρησκευτικού Κέντρου* ως τόπου άσκησης της επίσημης λατρείας. Εκεί, σε μια οριοθετημένη και κλειστή έκταση στη δυτική κλιτύ της ακρόπολης, στη σκία του ανακτόρου, το οποίο δεσπόζει στην κορυφή, βρήκαν τη λατρευτική τους έδρα προφανώς περισσότερες θεότητες, αν κρίνουμε από τον αριθμό και τη χωροταξική οργάνωση των κτιμάτων σε συνδυασμό με τις παραστάσεις των τοιχογραφιών και τα λοιπά κινητά ευρήματα (ειδώλια, πινακίδια με ασπιδόφορα θεότητα, κ.ά.). Ένα ανάλογο θρησκευτικό κέντρο, σύγχρονο με των Μυκηνών (13ος αι. π.Χ.), μας παραδίδουν ρητά οι πινακίδες



23. Η αίθουσα του θρόνου. Κνωσός.

Γραμμικής Β της Πύλου: Στην ευρύτερη περιοχή του ανακτόρου, σε μια τοποθεσία ονόματι Pa-ki-ja-na (= Σφαγιάνα), μαθαίνουμε για τη συγκέντρωση πολλών θεοτήτων, γνωστών με τα ονόματά τους αυτή τη φορά, που λατρεύονταν είτε χωριστά είτε δυο και τρεις μαζί στο ίδιο ιερό. Και τούτη η μαρτυρία έρχεται, πιστεύω, να ρίξει περισσότερο φως, να υπομνηματίσει με λόγο τα άφωνα ανασκαφικά δεδομένα του *Θρησκευτικού Κέντρου* των Μυκηνών, μαζί και τη θεματική ποικιλότητα και διαφοροποιητική λειτουργία των τοιχογραφιών του. Είναι αλήθεια πως οι σφαίρες στην περίπτωση της Pa-ki-ja-na συλλατρείες μάς κάνουν να αποδεχθούμε ευκολότερα το σχήμα των «σύννωνων θεών» για τις τρεις γυναικείες θεότητες των τοιχογραφιών που σηματοδοτούνται στο *Δωμάτιο 31* του *Θρησκευτικού Κέντρου*.

Όσον αφορά το σκοτεινό *άδυτο* της *Ξεστής 3* στο Ακρωτήριο, η εντελώς ιδιόρυσσα αρχιτεκτονική μορφή του, με «δεξαμενή καθαρμών», ελεγχόμενη την πρόσβασιμότητα και ρυθμιζόμενο το φωτισμό μέσω των πολυθύρων, από κοινού με τον τοιχογραφικό του διάκοσμο σε δύο ξεχωριστές θεματικές ενότητες σαφώς τελετουργικού χαρακτήρα (εικ. 11-12, 14) – νεαρές κροκοσυλλέκτριες από τη μια (χώρος 3α), νεαρά αγόρια από την άλλη (χώρος 3β) –, αποτελούν τον ιδεώδες πλαίσιο για «κρυφές», θα έλεγα, ολιγοπρόσωπες ιεροπραξίες. Και βέβαια σε μια τέτοια περίπτωση οι τοιχογραφίες δεν θα λειτουργούσαν απλώς διακοσμητικά, δεδομένου επιπλέον ότι παρέμεναν αποκομμένες από



24. Ο κούρσος από την αίθουσα του θρόνου στο ανακτόρο της Πύλου.

την κοινή θεά, ούτε θα ήταν η θεματική τους αυθαίρετη και τυχαία.

Τα ολόγωνα αγόρια που οδηγούν συγκρατημένα τα βήματά τους προς έναν ενήλικο άνδρα – ντυμένος με ζώμα αυτός – συμμετέχουν, ως φαίνεται, σε μια «διαβατήρια» τελετουργία, κορυφούμενη στη συμβολική ένδυση του μεγαλύτερου από αυτά με το μακρύ ύψασμα που κουβαλά στα χέρια του (εικ. 14). Και μια τόσο ιδιότυπη θεματικά σύνθεση δεν θα είχε θέση στον σκοτεινό, κλειστό χώρο, αν δεν αναπαριστούσε δράματα αντίστοιχα με τα εκεί εκτυλισσόμενα στην πραγματικότητα. Για την τοιχογραφία όμως των κροκοσυλλεκτριών (εικ. 11-12) τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα, καθώς η δράση έχει σαν καμβά την ύπαιθρο, ένα βραχώδες τοπίο, κροκοβριθές. Με την παρουσία της θεότητας, που εικονίζεται συνοδευόμενη από γρύλα στον άνω όροφο, πάνω ακριβώς από το *άδυτο*, το μάζεμα του κρόκου – δραστηριότητα σημαντική για την οικονομία της κοινότητας – παίρνει τη διάσταση θρησκευτικής γιορτής, αποκλειστικά γυναικείας, με όλη τη δέουσα επισημότητα, αν κρίνουμε από την πλούσια ένδυση και κόσμηση των ώριμων γυναικών και των νεαρών κοριτσιών κι από τις περίτεχνες κομμώσεις τους. Οι λόγοι, ωστόσο, που βάρυναν στην επιλογή της υπαίθριας αυτής τελετουργικής πράξης για την ιστόρηση του *αδύτου* δεν είναι εμφανείς σε μας, πολύ περισσότερο αφού οι εικόνες δεν αφηγούνται παρά μερικά μόνο στιγμιότυπα της γιορτής, αφήνοντας έξω τα πριν και τα μετά κι ένα ευρύ πλέγμα συναφών δοξασιών και συμβολισμών. Αν όμως, όπως δείχνουν όλα, πίσω από την τοιχογράφηση ένας ιθύνων νους μελέτησε και σχεδίασε, αποσκοπώντας στη διαφοροποιητική ανάδειξη της ιερότητας του συγκεκριμένου χώρου, τότε θα πρέπει να δεχθούμε πως το μάζεμα του κρόκου, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, συνδεόταν νοηματικά με ιεροπραξίες που τελούνταν στο *άδυτο*. Και είναι πολύ εύλογο, σε αντιστοιχία προς τη σύνθεση των αγοριών, να υποθέσουμε κάποιες «διαβατήριες» τελετές για τη μύηση και ένταξη των νεαρών κροκοσυλλεκτριών στην κοινωνία των γυναικών.

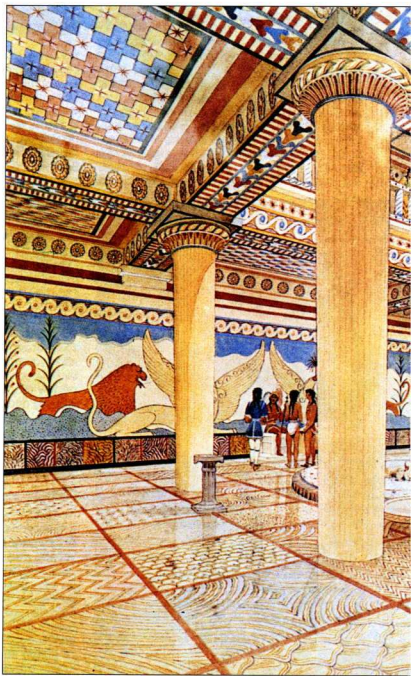


Με ανάλογο σκεπτικό ερμηνεύθηκε και η τοιχογραφία της Άνοιξης στο μικρότατο σκεπτομένο *Δωμάτιο Δ2* που είναι ενσωματωμένο στο συγκρότημα Δ του Ακρωτηρίου (εικ. 13). Υποστηρίχθηκε δηλαδή πως η εντυπωσιακή τοπιογραφία με τα φύσιμα σε βρόχους κόκκινα κρίνα και τα χελιδόνια αποτελούσε ένα είδος σκηνογραφίας για τελετουργικά δράματα, σχετιζόμενα ειδικότερα με την εαρινή ανθοφορία, την ευφορία και την βλάστηση. Και η άποψη αυτή θα κέρδιζε περισσότερο έδαφος, αν με την αξιολόγηση και των πρόσφατων ανασκαφικών δεδομένων προκύψει σαφέστερα ο χαρακτήρας του συγκροτήματος Δ ως ιερού. Θρησκευτικές πάντως συνδηλώσεις αναγνωρίζονται συνήθως και σε άλλες τοιχογραφικές συνθέσεις με εκρηκτική βλάστηση και ανθοφορία, από την Κρήτη κυρίως (εικ. 1-5). Ότι δεν πρόκειται για απλές τοπιογραφικές αποδόσεις, αρκεί να θυμηθούμε κατ' αρχήν τον τοιχογραφικό διάκοσμο από το μικρό *Δωμάτιο 14* στην έπαυλη της Αγίας Τριάδας, όπου το τοπίο, με κρίνα και κρόκους, αγριόγατο και πουλιά, ιεροποιείται μέσα από τη σημασίση του με ιερή κατασκευή, καθισμένη θεότητα και λάτρισσα. Προς επίρρωση της ιερότητας του ανθοφόρου τοπίου καταθέτουν ακόμη μικρογραφικές παραστάσεις από άλλες κατηγορίες τέχνης, με πρώτες σε σημασία τις θρησκευτικές σκηνές σφραγιστικών δαχτυλιδιών, και βέβαια το γεγονός ότι πολλά από τα παριστανόμενα άνθη και φυτά – π.χ. κρίνα, ίρις, πάπυρος, κρόκος – φαίνεται πως είχαν περιβληθεί με θρησκευτικό συμβολισμό. Να λάβουμε, τέλος, υπόψη μας τον έκδηλο φυσιοκεντρισμό της μινωικής, και αιγαιακής γενικότερα, θρησκείας, που δίνει και το ιδιαίτερο στίγμα της. Και η τέχνη στις πιο ποικίλες εκφάνσεις της, με προεξάρχουσες τις τοιχογραφίες, αναπέμπει ένα μεγάλο δοξαστικό στη φύση, μήτρα και πλάισιο συνάμα, στους εποχικούς κύκλους της οποίας ήταν ρυθμολογημένες οι περισσότερες παραγωγικές - οικονομικές δραστηριότητες και ένα σωρό γονιμικές και μετα-

θανάτιες δοξασίες.

Το ενδεχόμενο, όπως έχει προταθεί, να λειτουργούσε το τοιχογραφημένο *Δωμάτιο 14* της Αγίας Τριάδας ως ιερό αυξάνει ουσιαστικά τις πιθανότητες μιας αντίστοιχης λειτουργίας και για το *Δωμάτιο Δ2* με την τοιχογραφία της Άνοιξης, αφού και τα δύο, εκτός από τις εξαιρετικά μικρές τους διαστάσεις, αντλούν θεματικά από τον ίδιο κύκλο και ανήκουν σ' έναν ενιαίο χρονικό ορίζοντα. Ωστόσο το κριτήριο της αναλογίας δεν είναι πάντα αλάνθαστο. Κι ούτε η ιερότητα των σκηνών φύσης, σαφώς εκπε-

φρασμένη ή λανθάνουσα, αρκεί από μόνη της για να χαρακτηρισθούν συλλήβδην ως ιερά όλοι οι χώροι με φυτικό τοιχογραφικό διάκοσμο. Η δυναμική του συρμού απ' τη μια, και απ' την άλλη η αγάπη για θέματα εμπνευσμένα από τη φύση, αγάπη που γίνεται αισθητή σε όλες τις μορφές τέχνης, ιδιαίτερα κατά τον 16ο αι. π.Χ., δικαιολογούν τη ζωγράφηση τέτοιων συνθέσεων και σε επίσημους χώρους ιδιωτικών σπιτιών. Άλλωστε η ιερότητα ενός θέματος δεν φαίνεται να απάδει στην κόσμηση και μη ιερών χώρων, καθώς α-



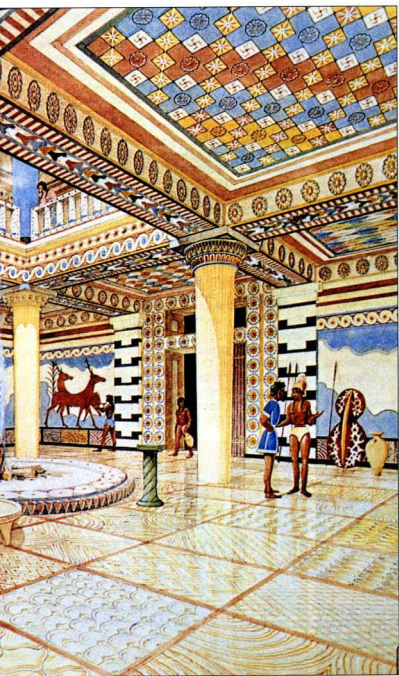
25. Αναπαράσταση της αίθουσας του θρόνου στο ανάκτορο της Φίλου.

πό την αρχόμενη νεοανακτορική περίοδο παρατηρείται ένα ισχυρό θρησκευτικό περιβλήμα σε όλες σχεδόν τις εκδηλώσεις του βίου, συνεκδοχικά δε και της τέχνης, έτσι ώστε τα όρια ανάμεσα στο ιερό και το κοσμικό να εμφανίζονται τις πιο πολλές φορές ρευστά.

Την αιτιώδη συνάφεια ανάμεσα στο χώρο και τη διακόσμηση μας αποκαλύπτουν περαιτέρω, υποδειγματικά θα έλεγα, οι πομπές φυσικού μεγέθους, που ζωγραφήθηκαν σε μακροτενείς διαδρόμους και κλιμακοστάσια. Γιατί κανένα άλλο θέμα, ομολο-

γούμενως, δεν θα μπορούσε να τονίσει πιο πετυχημένα τη λειτουργία των πολυσύχναστων αυτών περασμάτων, τα οποία, όντας αναγκαστικές διαβάσεις, ένωσαν τον έξω κόσμο με τον μέσα, έλεγχαν, οριοθετούσαν και κατεύθυναν την κίνηση. Ο πομπικός διάδρομος και το μεγάλο κλιμακοστάσιο του ανακτόρου της Κνωσού αποτελούν τα χαρακτηριστικότερα κρητικά παραδείγματα. Από το Ακρωτήρι να αναφέρουμε το ελυσόμενο σε δύο ορόφους κλιμακοστάσιο της Ξεστής 4, του οποίου η ανασκαφή δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί.

Με τις ζωγραφισμένες ανδρικές μορφές να ανεβαίνουν τις βαθμίδες των δύο επιβλητικών κλιμακοστασίων αναπαράγεται ιλουζιονιστικά, απόλυτα πειστικά όμως, μια πραγματική κίνηση, αντίστοιχη με εκείνη των μνημειωδών αναγλύφων, που αιώνες αργότερα θα ντύσουν τους τοίχους του μεγάλου κλιμακοστασίου στο ανάκτορο της Περούπολης. Η σύμφυτη με το θέμα των πομπών μεγαλοπρεπής επισιμότητα, υπογραμμίζοντας άμεσα την αρχιτεκτονική σημασία των διαδρόμων και των κλιμακοστασίων αυτών καθ' εαυτών, αντανakλούσε συνεκδοχικά και στα αντίστοιχα κτηριακά συγκροτήματα. Και τούτο ισχύει πολύ περισσότερο σε περιπτώσεις όπως ο πομπικός διάδρομος της Κνωσού και το κλιμακοστάσιο της Ξεστής 4, όπου οι πομπικές συνθέσεις των τοίχων τους ήταν τα πρώτα, τα προοιμιακά θα έλεγα, ζωγραφικά σήματα που δεχόταν ο εισερχόμενος. Με αυτά στο νου, δεν είναι ίσως άμειρο σημασίας για την καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας της Ξεστής 4 το γεγονός ότι το θέμα της πομπής κοσμήει το κλιμακοστάσιο του επιβλητικότερου μέχρι τώρα κτηρίου στο Ακρωτήρι, το οποίο επιπλέον είναι και το μόνο τοῦ οικισμού με τους εξωτερικούς του τοίχους εξ ολοκλήρου από λαξευτούς λιθόπλινθους. Για την πολυπρόσωπη πομπή των δωροφόρων στον πομπικό διάδρομο της Κνωσού, από την άλλη, ξεκινώντας από τις εικονιζόμενες προσφορές πολύτιμων αντικειμένων σε λατρευόμενες, όπως υποστηρίζα, στο ανάκτορο θεότητες, είχα διαβλέψει και ένα είδος προπαγανδιστικής σκοπιμότητας: Με έναν στιβαρό ζωγραφικό λόγο, το ανάκτορο, στο ρόλο του και ως ρυθμιστή των θρησκευτικών πραγμάτων, υπενθύμιζε μόνιμα στους διακινούμενους το χρέος τους για πολύτιμες προσφορές κατά την τέλεση περιοδικών γιορτών. Ανάλογες πομπικές συνθέσεις μεγάλου μεγέθους μαρτυρούνται και στα ανακτορικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδας. Εκεί όμως, με εξαίρεση μια αποσπασματική πομπή ανδρών από την Πύλο, όλες οι υπόλοιπες, έκδηλα τελετουργικές, απαρίζονται αποκλειστικά από γυναικείες



μορφές: ιέρειες και επίλεκτα μέλη του ανακτορικού κύκλου προσκομίζουν, προφανώς στη θεότητα, περίτεχνα αγγεία και πυξίδες, περιδέραια, μαζι και ανοιξιάτικα λουλούδια (αγριοτριαντάφυλλα και κρίνα) κι ένα ειδώλιο, όπως μπόρεσα να δείξω για την πομπή από την Τίρυνθα. Η σχεδόν στερεοτυπική επανάληψη του θέματος από τη Θήβα (εικ. 21) ως την Πύλο σημαίνει πως οι γυναίκες αυτές πομπές εικονογραφούν ένα ενδιάμεσο επεισόδιο μιας, σημαντικής ασφαλώς, διατοπικής γιορτής του μυκηναϊκού εορτολογίου. Ατυχώς όμως, για τις περισσότερες δεν διαθέτουμε επαρκή ανασκαφικά στοιχεία σχετικά με τον ακριβή χώρο που σηματοδοτούσαν. Φαίνεται, πάντως, πως δεν κοσμούσαν μόνο διαδρόμους, κι ούτε αποκλειστικά τα καθαυτό ανάκτορα. Η περιήφιση τοιχογραφίας της λεγόμενης *Μυκηναίας* (εικ. 22), από το *Θηροκεντρικό Κέντρο* των Μυκηνών, είναι τμήμα μιας τέτοιας πομπής, η οποία, στην πραγματική τέλεσή της, ξεκινώντας πιθανότατα από το ανάκτορο και ακολουθώντας στη συνέχεια τον πομπικό δρόμο, θα κατέληγε με τις προσφορές στη συστοδα των ιερών.

Ξεχωριστή θέση στην προβληματική μας διεκδικεί μια πολυπρόσωπη πομπή ανδρών, μικρού μεγέθους, από την τελευταία τοιχογραφική φάση του προβαλλάμιου 5 του ανακτόρου της Πύλου (13ος αι. π.Χ.), γιατί τεκμηριώνει και για τη μυκηναϊκή Ελλάδα την ιστόρηση επίσημων περασμάτων με πομπικά θέματα. Αναπτυσσόμενη στον προβαλλάμιο 5, κατευθυνόταν προς τον αρχιτεκτονικό όσο και συμβολικό πυρήνα του ανακτόρου, την αίθουσα του θρόνου.

Οι περιπτώσεις μιας εμφαντικής διαφοροποίησης του χώρου μέσα από τη ζωγραφική σήμανσή του δεν εξαντλούνται εδώ. Αν ο θρόνος, στην αρχιτεκτονική του ενσωμάτωση στις πλέον επίσημες αίθουσες των ανακτόρων, συνόψιζε και πρόβαλλε συμβολικά την ανώτατη εξουσία, ο διάκοσμος που τον πλαισίωνε οπτικοποιούσε ασφαλώς κύριες ιδιότητες του κατόχου του ή κάποιες από τις αξίες και τα ιδεώδη του κόσμου στον οποίο αυτός δέσποζε ως πολιτικός, πιθανότατα δε και ως θρησκευτικός αρχηγός.

Οι γρύπες στην αίθουσα του θρόνου της Κνωσού (εικ. 23), μολιδοιόντες, ως φανταστικά δαιμονικά όντα, το πραγματικό ποιο το υπερβατικό, θα λέγαμε, σε μια πρώτη ανάγνωση, πως ζωγραφίστηκαν για να δηλωθεί η προστασία που εξασφαλίζουν

στον όποιο κάτοχο του θρόνου, με ανάλογο τρόπο που οι σφίγγες και τα λιοντάρια, όπως τα ξέρουμε προπάντων από την κεντρική πύλη της ακρόπολης των Μυκηνών, λειτουργούσαν, εκτός των άλλων, και ως αποτρώπια. Η εικονογραφία όμως της εποχής, που θέλει τους γρύπες να συνοδεύουν κατά κανόνα γυναικείες θεότητες, στο συνδυασμό της με τον απαργαυγώριστο λατρευτικό χαρακτήρα της αίθουσας του θρόνου («δεξαμένη καθαρμών» και λοιπές αρχιτεκτονικές συνάψεις), σπρώχνει και μιαν άλλη, εύλογη ανάγνωση. Έχει δηλαδή υποστηριχθεί ότι ο κάτοχος του συγκεκριμένου θρόνου ήταν φορέας θρησκευτικής πρώτιστα εξουσίας και ότι επρόκειτο μάλλον για γυναικεία μορφή, μια πρωθιέρεια ή ενδεχομένως κάποιο ιερατικό μέλος της βασιλικής οικογένειας. Στη ροή τελετουργικών δρώμενων, καταλαμβάνοντας η ιερατική μορφή τον πλαισιωμένο με γρύπες θρόνο, δεν μπορεί παρά να θύμιζε εικονογραφικά στους παρευρισκόμενους τη θεά με τους γρύπες. Και ίσως μάλιστα η συνειρμική συσχέτιση να πήγαινε πολύ βαθύτερα: να πιστευόταν δηλαδή πως η ιέρεια, σε πράξεις συμβολικής επίφασης, υποκαθιστούσε την ίδια τη θεότητα.

Γρύπας κοσμούσε και την αίθουσα του θρόνου στο ανάκτορο της Πύλου (εικ. 25). Δεν αποτελούσε όμως το αποκλειστικό ζωγραφικό θέμα, όπως αυτό συνέβαινε στην Κνωσό. Στοχεύοντας οι Μυκηναίοι τοιχογράφοι σε μια συνθετικότερη συμβολιστική φόρτιση του κατ' εξοχήν επίσημου χώρου του ανακτορικού συγκροτήματος, ζωγράρισαν δύο ακόμη ζώα της ιερής εικονογραφίας, υπαρκτά αυτή τη φορά: λιοντάρια και ταύρο. Κι αν ο ταύρος παραπέμπε, σχεδόν δεσμευτικά, στη θρησκευτική σφαίρα, το λιοντάρι μας καλεί να το νοήσουμε εδώ και στον κοσμικό του πιθανότατα συμβολισμό, ως εκφραστική δηλαδή – μέσα από ένα σχήμα μεταφορής – της δύναμης και αδιαμφισβήτητης εξουσίας του ανώτατου Μυκηναίου άρχοντα, του άνακτα. Στην ίδια αυτή τοιχογραφική σύνθεση, πίσω από τις μεγάλες, δεσποζούσες μορφές των πραγματικών και φανταστικών ζώων, πρόσθεσαν οι τοιχογράφοι, με μια τολημική εικαστική ελευθερία, και πολύ μικρότερες ανδρικές μορφές, συμποσαστές προφανώς, κι ακόμη έναν λυράρη καθισμένο σε βράχια, με ένα τεράστιο πουλί να φτερουγίζει δίπλα του (εικ. 24).

26. Αναπαράσταση σκηνής ταυροκαθίστην από το ανάκτορο της Πύλου.



27. Τμήματα τοιχογραφίας με σκηνή ταυροκαθίστην από την Οικία της αναβάθρας των Μυκηνών.



Τι ακριβώς αναγνώριζαν στο ζωγραφισμένο λυράρη οι θαμώνες του μεγάρου, θα μας μείνει για πάντα κρυμμένο. Για τον σημερινό, ωστόσο, δέκτη της εικόνας του ανακαλεί ευθύγραμμα στο νου τους ομηρικούς αοιδούς, που εξιστορούσαν, με συνοδεία λύρας, μπροστά στον άνακτα και την αριστοκρατική ομήγυρή του τα κλέα ανδρών. Δεχόμενοι και για τα μυκηναϊκά χρόνια τη δράση ανάλογων αοιδών, πιθανότων από άνακτορο σε άνακτορο, είναι πολύ πιθανό η εικόνα του λυράρη της Πύλου να επιλέχθηκε για τούτο ακριβώς: να υπομνηματίζει μόνιμα τις ακροάσεις ηρωικών και άλλων κατορθωμάτων, ακροάσεις που θα οργανώνονταν περιστασιακά στην αίθουσα του θρόνου.

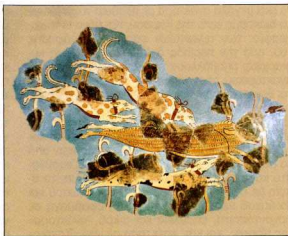
Μορφοποιημένα σε πολύφθογο ζωγραφικό λόγο, στρατιωτικά και πολεμικά επεισόδια, θρυλούμενα ίσως, ή από το κοντινό παρελθόν, καθώς και στιγμιότυπα από το επικίνδυνο κυνήγι κάρπου (εικ. 29), που εκθειάζαν από κοινού το ιδεώδες ανδρείας, δεν έλειπαν, ως φαίνεται, από κανένα μυκηναϊκό άνακτορο. Σπαράγματα τέτοιων τοιχογραφικών συνθέσεων, με τις μορφές σε μικρή κατά κανόνα κλίμακα, όπως το απαιτούν οι ανάγκες μιας μακράς αφήγησης, ήρθαν στο φως στην Πύλο, την Τίρυνθα, τις Μυκήνες και τον Ορχομήνη, αποκομμένα συνήθως από το αλλοτινό αρχιτεκτονικό τους περιβάλλον. Για τη ζωφόρο όμως από τις Μυκήνες (εικ. 28), με άρματα και συμπλοκές πολεμιστών γύρω από άνακτορα, και ενδεχομένως πόλεις, είμαστε απόλυτα σίγουροι για το χώρο που κοσμούσε. Κι αυτός είναι η αίθουσα του θρόνου! Εκεί όπου αμφαλώς γινόταν ιδεώδης η ανάδειξη της ζωγραφικής επικής αφήγησης, η οποία, σηματοδοτώντας τον πυρήνα της διακριτικής έδρας, προπαγάνδιζε τον ρόλο του άνακτα ως ανώτατου στρατιωτικού αρχηγού και εγγυητή της ασφάλειας από τις επιβουλές των οποίων εχθρών. Τη στρατιωτική ισχύ των ανατοκικών κέντρων της ηπειρωτικής Ελλάδας αλλά και της Κνωσού φρόντισαν να διατηρούν οι ζωγράφοι πρόσθετα με την εμβληματική πυκνότητα των παρατεταγμένων σε ζωφόρο οκτώσχημων ασπίδων (εικ. 30). Πιστεύω όμως ότι η εικόνα της οκτώσχημης ασπίδας λειτουργούσε αμφίσημα στις περιπτώσεις αυτές. Γνωρίζοντας καλά από την εικονογραφία της εποχής, ότι, ως αμυντικό όπλο, η ασπίδα αναδείχθηκε σε σύμβολο γυναι-

κής πολεμικής θεότητας, περιβλήθηκε με ιερότητα, για να περάσει έτσι και σε δρώμενα τελετουργικά, είναι λογικό να σημαινε, στον διπλό συμβολισμό της, τη στρατιωτική υπεροχή και προστασία που εξασφαλιζόνταν με την ευνοϊκή επενέργεια της θεότητας. Απτή απόδειξη η μαρτυρία του θέματος ανάμεσα στις τοιχογραφίες από το *Θρησκευτικό Κέντρο* των Μυκήνων. Γιατί δεν χωρά αμφιβολία πως η εκεί ζωγράφηση των οκτώσχημων ασπίδων έγινε με γνώμονα τον ιερό τους χαρακτήρα ως διακριτικού της θεάς που, σύμφωνα και με άλλες ενδείξεις, είχε τη λατρευτική της έδρα στο *Θρησκευτικό Κέντρο*.

Από τα παραπάνω παραδείγματα, που ασφαλώς θα μπορούσαν να πυκνώσουν κι άλλο, προκύπτει αβίαστα πως οι θεματικές επιλογές κατά την τοιχογράφηση κι ακόμη η διαφανόννηση απώδη συνάφεια ανάμεσα στο διάκοσμο και την αρχιτεκτονική ήταν συχνά απόρροια ζυγισμένων σκέψης και προγραμματισμού. Λαμβάνοντας κάθε φορά ο ζωγράφος υπόψη του τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του προς διακόσμηση χώρου, και βέβαια τις επιθυμίες και υποδείξεις του παραγγελλοδότη, αντλούσε από την τρέχουσα εικονογραφία της εποχής. Κι όταν ακόμη αυτενεργούσε ή «αυθαιρετούσε» ζωγραφικά, δεν θα απομακρυνόταν από τους καθιερωμένους, ευανάγνωστους κώδικες συμβολισμού και εικαστικής αφήγησης. Διαφορετικά κινδύνευε να γίνει σκοτεινός και δυσνόητος.

Από εδώ έως την έννοια του εικονογραφικού προγράμματος, όπως το νοούμε προπάντων με την ιστόρηση βυζαντινών ναών, η απόσταση δεν είναι μεγάλη. Η νοηματική παραπληρωματικότητα και αλληλουχία εικονιστικών θεμάτων τα οποία, στις συγκλίσεις και τις οποίες αποκλίσεις τους, λειτουργούν μαζί με τα αμυγώς διακοσμητικά θέματα, ως τμήματα ενός καλώς σχεδιασμένου συνόλου, είναι το βασικό στοιχείο που στηρίζει την έννοια αυτή.

Βέβαια για τη διακρίβωση και κατανόηση εικονογραφικών προγραμμάτων, είτε μικρών, που αφορούν τον περιορισμένο τοιχογραφικό διάκοσμο ενός μόνο κτίσματος, όπως, για παράδειγμα, των σπιτιών στο Ακρωτήρι, είτε εκτεταμένων, σαν κι αυτά των ανατοκικών συγκροτημάτων της Κνωσού και της μυκηναϊκής Ελλάδας, κι ίσως ακόμη του *Θρησκευτικού Κέντρου* των



28. Τμήμα της μεγάλης ζωφόρου με πολεμικά σπινθήματα, από την αίθουσα του θρόνου των Μυκήνων.

29. Απόσπασμα από τη σύνθεση του κυνηγιού κάρπου. Από το άνακτορο της Τίρυνθας.



Μυκηναίων, χρειάζεται να γνωρίζουμε, κατά περίπτωση, όσον το δυνατόν περισσότερα τοιχογραφήματα από την ίδια φάση τοιχογράφησης, και επιπλέον το ακριβές κάθε φορά αρχιτεκτονικό τους πλαίσιο.

Με την παγίωση κάποιων θεμάτων και την επανάληψή τους σε αρχιτεκτονήματα ομώνυμου χαρακτήρα, προβάλλει ακόμη σαφέστερη η έννοια του εικονογραφικού προγράμματος, και δη στη διάσταση τώρα της διατοπικότητας. Και πράγματι, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον τα μυκηναϊκά ανάκτορα, διαβέτουμε, όπως είδαμε, ικανές ενδείξεις για την κατίσχυση ενιαίων λίγο πολύ εικονογραφικών προγραμμάτων, τη διάδοση των οποίων ευνόησαν τα μέγιστα αφενός η ταυτόσημη κοινωνική δομή και η συναφής ιδεολογία και αφετέρου το γεγονός ότι οι τοιχογράφοι ταξίδευαν την τέχνη τους απρόσκοπτα από κέντρο σε κέντρο. Στο πλαίσιο τέτοιων προγραμμάτων αρθρώνοταν και επιμέρους μικρότερα, ανταποκρινόμενα στις σημειοδοτικές απαιτήσεις σημαντικών αρχιτεκτονικών μονάδων, όπως είναι, για παράδειγμα, οι αίθουσες του θρόνου. Για την Κρήτη ανάλογες συγκρίσεις σε επίπεδο ανακτορικό είναι ατελείωτες, αφού ουσιαστικά το μοναδικό από τα εκεί μεγάλα ανάκτορα με πλούσιο τοιχογραφικό διάκοσμο είναι της Κνωσού. Και μόνο οι τοιχογραφίες των τελευταίων φάσεων ζωγράφησης του, από την περίοδο δηλαδή της αχαϊκής κυριαρχίας, υποβάλλουν την ιδέα ενός διατοπικού ανακτορικού προγράμματος, στο βαθμό που είναι θεματικά συγκρίσιμες με εκείνες των μυκηναϊκών ανακτόρων.

Στο ευρύ, ωστόσο, και πολύπτυχο εικονογραφικό πρόγραμμα των ανακτόρων θα μπορούσε κανείς να αντιπαράθεσι για την περίοδο πριν από τα μέσα του 15ου αι. π.Χ. ένα θεματικό ευσύνοπτο και επιλεκτικό διατοπικό πρόγραμμα, το οποίο με αφηρητή το ανάκτορο της Κνωσού και το άμεσο περιβάλλον του βρήκε εφαρμογή σε αρχοντόσπιτα, επαύλεις και μικρά «ανάκτορα» της Κρήτης, και κατ' επέκταση σε «μινωίζοντες»

νησιωτικούς οικισμούς, σποραδικά στη μυκηναϊκή Ελλάδα, κι ακόμη μακρύτερα στις ακτές της Ανατολικής Μεσογείου (Αβάρις, Tell Kabri). Ανάλογα με τις διαστάσεις και τον χαρακτήρα του προς διακόσμηση χώρου, περιορίζονταν οι ζωγράφοι στην επιλογή μερικών κάθε φορά θεμάτων από το πολύπτυχο κνωσιακό θεματολόγιο. Η στηριγμένη όμως σε κνωσιακά πρότυπα επιλογή δεν σήμαινε κατ' ανάγκη και δεσμευτική μίμηση. Κάθε άλλο μάλλον. Οι πολλαπλές λόγω χάρη παραλλαγές σε σκηνές φύσης, μαζί με τη θεματική ποικιλία των μικρογραφικών αφηγηματικών ζωφόρων, μαρτυρούν ελεύθερη εικαστική διαχείριση παραδοσιακών θεμάτων και δημιουργική πρωτοβουλία. Άλλωστε, από την ίδια αυτή περίοδο, μερικά καλοδιατηρημένα όσο και σαφή εικονογραφικά προγράμματα σπιτιών στο Ακρωτήρι, όπως είναι προπάντων αυτά της Ξεστής 3 και της Δυτικής οικίας, μας βεβαιώνουν για εντελώς ιδιόζουσες θεματικές επιλογές που αποσκοπούσαν προφανώς σε μια άκρως διαφοροποιητική σημασία του αρχιτεκτονικού χώρου.

Η εκδήλωση τελετουργικής θεματικής των συνθέσεων της Ξεστής 3 (εκ. 11-12, 14), που ξεκινώντας από το άδυτο, στο ισόγειο, απλώνονταν στο κλιμακωτό και από εκεί στο υπερκείμενο τμήμα του ορόφου, μας κάνει, μαζί με άλλες συγκλίνουσες ενδείξεις, να αναγνωρίσουμε στο σύστημα αυτό ένα δημόσιο πιθανότατα κτήριο με υπολογίσιμο ρόλο στα θρησκευτικά πράγματα της κοινότητας. Κι αν η υπόθεση ευσταθεί, οι πλέον αρμόδιοι να αποφανθούν και να ορίσουν το ενιαίο, καλά ζυγιασμένο εικονογραφικό πρόγραμμα θα ήταν ασφαλώς, όπως και στην περίπτωση του Θρησκευτικού Κέντρου των Μυκηναίων και άλλων ιερών, τα πρωτοστάτα μέλη του ιερατείου.

Η ταυτότητα του παραγγελιοδότη, διαφορετική ανάλογα με το χαρακτήρα του τοιχογραφούμενου κτίσματος, εμπεριέχεται, θα έλεγα, κατά κάποιον τρόπο στο είδος των θεματικών επιλογών



του εικονογραφικού προγράμματος, οσάκις αυτό, στη νοηματική φόρτιση και τις όποιες προεκτάσεις του, στόχευε πέρα από την απλή διακόσμηση. Κι αν για τους ιερούς χώρους η βαρύνουσα κρίση κατά την τοιχογράφηση τους με θρησκευτικά θέματα την είχε, όπως εύλογα υποθέσαμε, το ιερατείο, στα μυκηναϊκά ανακτόρα ο πρώτος λόγος δεν μπορεί παρά να έπεφτε στον άνακτα, αφού οι τοιχογραφίες ως σήματα σε κοινή θέα εικονογραφούσαν ή και προπαγάνδιζαν, τότε με αφηγηματικό και τότε με συμβολικό λόγο, πτυχές της επίσημης ιδεολογίας, της οποίας αυτός ήταν ο κορυφαίος ενσκήπτης. Ο ίδιος όμως, κατά παράδοξο τρόπο και αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στους άλλους αυλικούς πολιτισμούς της εποχής, απουσιάζει αισθητά από τα εικονογραφικά προγράμματα, εκεί δηλαδή ακριβώς όπου λογικά θα τον περίμενε κανείς. Ούτε ένα από το σύνολο των σωζόμενων τοιχογραφημάτων δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί αδιαμφισβήτητος ως απεικόνισή του, πειστική και αναγνωρίσιμη μέσα από τη διαφορά κλίμακας σε σχέση με άλλες μορφές και/ή μέσα από βασιλικά διάσημα αξιώματος. Και η διαπίστωση αυτή αφορά σε γενικές γραμμές και τον τοιχογραφικό διάκοσμο του ανακτόρου της Κνωσού. Έτσι, λοιπόν, οι τοιχογραφίες που λάμπρυναν τη διοικητική έδρα της επικράτειάς του, φαίνεται πως φωτίζαν λοξά το ρόλο του, εκ διαβάθσεως, έμμεσα και υπαινικτικά. Πολεμικές και στρατιωτικές σκηνές, μαζί με τα κυνηγετικά στιγμιότυπα, παρέπεμπαν, όπως είδαμε, στα ιδεώδη ανδρείας της ανακτορικής αριστοκρατίας, κι απ' την πλευρά τους, πομπές ανδρών ακινητοποιούσαν σε εικόνα επίσης, αυλικές προφανώς, εκδηλώσεις και γιορτές. Σε όλα αυτά και σε άλλες συναφείς δραστηριότητες, όπως αποτυπώνονται στον εικονογραφικό πρόγραμμα, είχε ο άνακτας ex officio άλλοτε την πρώτη θέση κι άλλοτε ήταν ο ρυθμιστής.

Τι σημαίνει όμως άραγε για το ρόλο του ως ανώτατου άρχοντα κι ακόμη για τις συγκεντρωτικές

λειτουργίες του ανακτόρου η ενσωμάτωση θεμάτων της ιερής εικονογραφίας στο ζωγραφικό πρόγραμμα; Το ενδεχόμενο να είχαν οι Μυκηναίοι άνακτες και θρησκευτικές αρμοδιότητες είναι ένα από τα αμφικλίνη ζητήματα της έρευνας. Η αuzziήση του εδώ θα μας πtingαινε πολύ μακριά. Κλίνω, πάντως, προς μια καταφατική απάντηση, ξεκινώντας από τη γενική αρχή πως η άσκηση εξουσίας σε σύνθετες ανακτορικές κοινωνίες γινόταν αποτελεσματικότερη όταν περνούσε μέσα από τον κανάλι και της θρησκείας. Ο αυστηρός διαχωρισμός των εξουσιών (πολιτική, θρησκευτική) δεν επιτεύχθηκε, ως φαίνεται, παρά στα ιστορικά χρόνια, στο πλαίσιο της πόλης-κράτους, για να διατηρηθεί όμως ο απόχρος της ιερότητας του προσώπου των Μυκηναίων άνακτων σε μυθικές γενεαλογίες (βλ. διογενείς βασιλείς) και λατρευτικές πρακτικές. Στις πινακίδες Γραμμικής Β, άλλωστε, μπορεί κανείς να διαβλέψει τη συμμετοχή του άνακτα στα θρησκευτικά πράγματα, ενώ για την Πύλο, τουλάχιστον, υπάρχουν ενδείξεις σχετικά με εκτυλισσόμενες στην αίθουσα του θρόνου τελετουργίες και για ιερούς χώρους μέσα στο ανακτορικό συγκρότημα. Να επισημάνουμε, τέλος, πως η ίδρυση μεγάλων ιερών εκτός ανακτόρου, όπως του *Θρησκευτικού Κέντρου* των Μυκηνών και της Pa-ki-ja-na στην Πύλο, δεν συνεπάγεται αναγκαστικά και αυτόνομη της θρησκευτικής εξουσίας. Αν δεχθούμε, λοιπόν, για τα τοιχογραφημένα με ιερή θεματική — είτε αυτή σφριζεται σε μυθικά πρότυπα (ταυροκαθάψια, ιερές αρχιτεκτονικές προσόψεις) ή είναι ντόπια μυκηναϊκή (κυρίως πομπές γυναικών) — μια έλλογη σύζευξη τους και μια σχετή παραπληρωματικότητα με τα λοιπά θέματα του ανακτορικού εικονογραφικού προγράμματος, η ζωγράφηση τους στο διοικητικό κέντρο θα έδινε έμφαση στη θρησκευτική πλευρά της πολιτικής εξουσίας.

Σε ανάλογες σκέψεις οδηγούν και οι τοιχογραφίες των εικονογραφικών προγραμμάτων του κνωσιακού ανακτόρου, ιδιαίτερα δε αυτές της

Επιλογή Βιβλιογραφίας

- Boulottis, Chr.,** «Zur Deutung des Freskofragmentes Nr. 103 aus der tynther Frauenprozession», *Arch. Korrespondenzblatt* 9, 1979, 59-67.
— «Nachmals zum Prozessionsfresco von Knossos: Palast und Darbringung von Prestige-Objekten», στο *The Function of Minoan Palaces* (eds. R. Hägg - N. Marinatos), *Proceed. 4th Intern. Symposium at the Swedish Inst. in Athens* 1984, 1987, 145-156.
— «Mycenaean Wall Paintings», στον κατάλογο της έκθεσης *The Mycenaean World*, 1988, 35-37, 181-189.
— «Villes et palais dans l'art égéen du II^e millénaire av. J.-C.», στο: *L'habitat égéen préhistorique* (eds. P. Darque - R. Treuil), *Actes de la Table Ronde internationale*, Athènes 1987, BCH suppl. XIX, 1990, 421-459.
— «Προβλήματα της αιγαικής ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες του Ανακτόρου», στο: *Αρχαίολογία '89*, 1993, εβδόμητο 15-17 (Η μετέλλει μίας τέχνης: Από τον καιραιοκό ρυθμό στις τοιχογραφίες).
— «Studien zu ägäischen Prozessionen im 2. Jahrtausend v. Chr.» (Zöbner, Bielefeld, Würzburg 1980, οδηγού.).
Cameron, M.A.S., «Unpublished Paintings from the 'House of the Fre-

