

BEPTINA II

Ὁ «τάφος τῆς Περσεφόνης»

© Όλυ Ανδρονίκου
© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία
Πανεπιστημίου 22 - 10672 Ἀθήναι
Fax (01) 3644 996

ISSN 1105-7785

ISBN 960-7034-33-6

Ἐκδοτικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια: Λούση Μπρατζιώτη

Ἐπιμέλεια κειμένου: Ἡλέκτρα Ἀνδρεάδη

ΜΑΝΟΛΗ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ

ΒΕΡΓΙΝΑ ΙΙ

Ὁ «τάφος τῆς Περσεφόνης»



ΑΘΗΝΑ 1994

«οὐδὲ θανεῖν τοὺς ἀγαθοὺς λέγεται...»

Ἀπὸ τοὺς μελετητὲς καὶ ἐρευνητὲς τῆς ἀρχαιότητος ὁ ἀρχαιολόγος ἔχει τὴν πιὸ δυσμενὴ μοῖρα· πρέπει πρῶτα νὰ ἀποκαλύψει αὐτὸ ποὺ θὰ μελετήσῃ καὶ μετὰ, ἂν προλάβῃ, νὰ τὸ περιγράψῃ καὶ νὰ τὸ ἐρμηνεύσῃ. Ἡ ζωὴ τοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου εἶναι ἀκραία περίπτωση αὐτῆς τῆς διαπίστωσης. Ἐχοντας μέσα του τὴ φλόγα τῆς δημιουργίας, μπόρεσε, ξεπερνώντας τὸν κόπο, τὶς ἀντιξοότητες, τὴν πρόσκαιρη ἀποθάρρυνση ποὺ ὄχι σπάνια σὲ τυλίζει σὰν ναρκωτικό, νὰ δημιουργήσῃ τὸν κόσμον τῆς μελέτης του καὶ νὰ τὸν περιγράψῃ. Τοῦ χρωστᾶμε τὸ ὅτι ἀπὸ τὸ 1969 μᾶς ἔδωσε μιὰ λαμπρὴ ἐρμηνεῖα μνημείων τῆς Μακεδονίας. Ὁ ἐκθαμβωτικὸς κόσμος τῆς Βεργίνας II ποὺ ἀκολούθησε, φανερωμένος χάρις στὴν πίστη του σ' ἓνα ὄραμα καὶ στὴν ἀλύγιστη θέλησή του, δὲν εἶχε τὴν τύχη νὰ μᾶς παραδοθεῖ ἐξηγημένος σ' ὅλη του τὴν ἔκταση ἀπὸ τὸν δημιουργό του. Ὁ βίος τοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου ὑπῆρξε βραχύτερος ἀπὸ ὅσο ζητοῦσε τὸ μεγάλο ἐπίτευγμά του· πρόλαβε ὅμως νὰ μᾶς ἀφήσῃ ἐπεξεργασμένο ἓνα λαμπερὸ διαμάντι ἀπὸ τὸν θησαυρὸ ποὺ βρῆκε τὸ 1977 καὶ μετὰ. Εἶναι δική μας τύχη ποὺ διάλεξε νὰ δημοσιεύσῃ πρῶτες τὶς τοιχογραφίες ἀπὸ τὸν «τάφο τῆς Περσεφόνης», ἓνα θέμα τῆς μεγάλης τέχνης καὶ ὄχι κάτι ἀπὸ τὴν, πολλὰς φορές, ἄχαρη ἀρχαιολογία.

Τὸν Μανόλη Ἀνδρόνικο τὸν εἶχα ἀκούσει νὰ ἀναλύει καὶ νὰ ἐρμηνεύει τὴ «ζωγραφικὴ στὴν ἀρχαία Μακεδονία» στὶς 4 Νοεμβρίου 1987, ὡς συμμετοχὴ του στὸν ἐορτασμὸ τῶν 150 χρόνων τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Οἱ τοιχογραφίες ἀπὸ τὸν «τάφο τῆς Περσεφόνης», ποὺ τὶς εἶχε τότε παρουσιάσει μὲ τὸν γοητευτικὸ τρόπο του, γίνονται τώρα κτῆμα μας καὶ ἀφετηρία ὁλοκλήρωσης τοῦ ἔργου του.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΣ

Τὸ κείμενο τοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου, πλήρες καὶ ὁλοκληρωμένο ἀπὸ τὴν πρώτη γραφή, εἶχε τὴν ἀτυχία νὰ μὴν ἐλεγχθεῖ ἀπὸ τὸν συγγραφέα τοῦ στὴν τελικὴ μορφή. Ὁρφανεμένο, στερήθηκε τὴν ἀποστασιοποίηση τοῦ μελετητῆ ἀπέναντι στὰ δοκίμια, τὴν ἄποψή του γιὰ τὶς γραφιστικὲς λεπτομέρειες, τὴν ἐπιλογή ἀπὸ τὸν ἴδιο τῶν εἰκόνων ποὺ θὰ τὸ συνόδευαν.

Μὲ ἀπόλυτο σεβασμὸ στὸ κείμενο καὶ τὸ λόγο του, ἡ συμβολή μας περιορίστηκε στὴν ἐνοποίηση τῶν σημειώσεων, στὴν τελικὴ ἀρίθμηση τῶν κεφαλαίων, στὴ σύνταξη τῶν συντομογραφιῶν, στὴν εἰκονογράφηση καὶ τὸν ὑποτιτλισμὸ της.

Μὲ ἓνα γραπτὸ τοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου στὰ χέρια μας καὶ δεδομένη τὴν ὀριστικὴ ἀπουσία του, ἡ εὐθύνη ὑπῆρξε τεράστια.

20.12.1993

Χρυσούλα Σαατσόγλου - Παλιαδέλη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	13
I. Η ΜΕΓΑΛΗ ΤΟΥΜΠΑ	29
1. Τοποθεσία και ιστορία της έρευνας	29
2. Τò κτίσμα και τὰ κινητὰ εὐρήματα	37
II. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΤΑΥΤΙΣΗ	50
1. Ἡ παράσταση τοῦ βόρειου τοίχου	50
2. Ἡ καθιστὴ μορφή τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου	73
3. Οἱ μορφές τοῦ νότιου τοίχου	79
4. Τò προσχέδιο	96
III. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΡΠΑΓΗΣ ΤΗΣ ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ	105
1. Τò θέμα καὶ τὰ πρόσωπα	105
2. Προγενέστερες καὶ σύγχρονες παραστάσεις	107
3. Μεταγενέστερες παραστάσεις	110
4. Τò θέμα τῆς ἀρπαγῆς σὲ ἄλλες παραστάσεις	114
IV. Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ	117
1. Βασικὲς αἰσθητικὲς ἔννοιες τῆς ἀρχαίας ζωγραφικῆς	117
2. Ἡ σύνθεση	118
3. Τò σχέδιο	122
4. Τò χρῶμα	126
5. Σύγκριση μὲ τοιχογραφίες ἄλλων τάφων	129
V. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ	135
VI. Η ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ	140
Συντομογραφίες	145
Σημειώσεις	147
Κατάλογος ἑγχρωμων πινάκων καὶ εἰκόνων	157

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ύστερα από την ανακάλυψη τῶν βασιλικῶν τάφων στὴ Βεργίνα, τὸ 1977, δημοσίευσα μιὰ πρώτη ἔκθεση στὰ *Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα* ἐξ Ἀθηνῶν καὶ στὴ συνέχεια πολλὰ ἄρθρα σὲ διάφορα περιοδικά. Ἡ συνέχιση τῶν ἀνασκαφῶν τὰ ἐπόμενα χρόνια ἀποκάλυψε ἕναν ἀκόμη ἀσύλητο βασιλικὸ τάφο, ἄλλους συλημένους μακεδονικοὺς τάφους, τὸ θέατρο τῶν ἀρχαίων Αἰγῶν, ἕναν μικρὸ ναό, μεγάλο τμήμα τοῦ τείχους τῆς πόλης, καὶ λείψανα οἰκοδομημάτων, ιδιωτικῶν καὶ δημόσιων. Τὸ ἐνδιαφέρον τόσο τῶν ἀρχαιολόγων, ὅσο καὶ τοῦ εὐρύτερου κοινοῦ, μὲ ὁδήγησαν στὴν ἀπόφαση νὰ ἐκθέσω τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἀρχαιολογικῶν ἐρευνῶν σὲ ἕνα βιβλίο, ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1984 καὶ εἶχε τίτλο: *Βεργίνα. Οἱ βασιλικοὶ τάφοι καὶ οἱ ἄλλες ἀρχαιότητες*. Στὸν πρόλογο ἐκείνου τοῦ βιβλίου ἐξηγοῦσα τοὺς λόγους ποὺ δικαιολογοῦσαν τὴν ἔκδοσή του. Ἐγραφα: «Ἐκρίνα λοιπὸν ὅτι ἀπέναντι στοῦ πολὺ θερμὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἐκδηλώνεται ἀπὸ κάθε μεριά, δὲν ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ σταθῶ ἀδιάφορος. Ὁ δεῦτερος λόγος εἶναι γιὰ μένα πὸ οὐσιαστικός. Γνωρίζω πὼς ἡ ἐπιστημονικὴ ἐπεξεργασία τοῦ ὑλικοῦ, ἡ μελέτη του καὶ ἡ τελικὴ δημοσίευση θὰ ἀπαιτήσουν μακρότατο χρονικὸ διάστημα. Στὸ μεταξὺ μόνο σύντομες ἀνασκαφικὲς ἐκθέσεις μποροῦν νὰ δημοσιεύονται, ἀπ' ὅπου θὰ ἀντλοῦν ὅλοι τὶς πληροφορίες ποὺ χρειάζονται. Ἀλλά, γνωρίζοντας ἀπὸ προσωπικὴ πείρα πόσο βασανιστικὸ εἶναι νὰ ὑποχρεώνεσαι νὰ προχωρεῖς στὴν ἔρευνα χωρὶς τὴ βοήθεια στοιχείων ποὺ γνωρίζεις πὼς ὑπάρχουν, θεωρῶ ὑποχρέωσή μου ἀπέναντι στοὺς ἄλλους ἐρευνητὲς νὰ προσφέρω μιὰ πρώτη, συνοπτικὴ, ἀλλὰ ὑπεύθυνη παρουσίαση τῶν εὐρημάτων, ἐλπίζοντας πὼς δὲν θὰ γίνει κατάχρηση αὐτῆς τῆς προθυμίας μου».

Στὸ μεταξὺ βέβαια, καὶ παράλληλα μὲ τὴ συνέχιση τῆς ἀνασκαφικῆς ἔρευνας ποὺ ἀποδείχθηκε ἐξαιρετικὰ γόνιμη, εἶχα ἀρχίσει τὴ συστηματικὴ μελέτη τῶν εὐρημάτων καὶ τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἀρχαιολογικὴ τους παρουσίαση. Γιὰ νὰ κατορθώσω μάλιστα νὰ ἀφοσιωθῶ ἀπερίσπαστος στὴ διττὴ αὐτὴ ὑποχρέωση παραιτήθηκα τὸν Νοέμβριο τοῦ 1983 ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο. Ἡ ποικιλία τῶν εὐρημάτων ἀπαιτοῦσε μιὰ μακρόχρονη προεργασία καὶ ἔθετε διάφορα προβλήματα γιὰ τὸν τρόπο τῆς παρουσιάσεώς τους. Σταθμίζοντας τόσο τὰ μεθοδολογικὰ αἰτήματα, ὅσο καὶ τὶς πρακτικὲς καὶ ἐκδοτικὲς δυνατότητες, ἔκρινα ὅτι θὰ ἔπρεπε ἡ μελέτη καὶ δημοσίευση τοῦ ὑλικοῦ νὰ προχωρήσει συστηματικὰ καὶ σταδιακά, μὲ βάση τὰ πραγματικὰ ἐναιῶα σύνολα καὶ ὄχι μιὰ εἰδολογικὴ διαίρεση ποὺ θὰ ὁδηγοῦσε στὴ διάσπαση αὐτῶν τῶν συνόλων. Γιὰ νὰ γίνω σαφέστε-

ρος: θα μπορούσε να μελετηθούν, λ.χ. 1) τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα, 2) τὰ ζωγραφικὰ ἔργα, 3) τὰ ἀσημένια σκεύη, 4) τὰ χρυσὰ ἀντικείμενα, 5) τὰ χάλκινα σκεύη, 6) τὰ ὅπλα, 7) τὰ πῆλινα ἀγγεῖα κ.ο.κ. Νομίζω ὅτι μιὰ τέτοια διαίρεση, πὺν μπορεῖ νὰ εἶναι ὀρθὴ καὶ χρήσιμη σὲ ἄλλες περιπτώσεις, δὲν ἦταν ἡ κατάλληλη γιὰ τὴν παρουσίαση τῶν εὐρημάτων τῆς Βεργίνας. Ἔτσι προχώρησα στὴν κατάστρωση ἑνὸς γενικοῦ σχεδίου γιὰ τὴ δημοσίευση, πὺν θὰ μπορούσε νὰ παρουσιαστεῖ μὲ τὸ ἀκόλουθο σχῆμα:

Βεργίνα II. Ἡ Μεγάλῃ Τούμπα:

Α. Ὁ τύμβος: 1. Μορφὴ καὶ σύσταση τοῦ τύμβου.— 2. Τὰ ἐπιτάφια μνημεῖα τῆς ἐπίχωσης τοῦ τύμβου.— 3. Τὸ «Ἡρώο»

Β. Οἱ βασιλικοὶ τάφοι: 1. Ὁ «τάφος τῆς Περσεφόνης».— 2. Ὁ τάφος τοῦ Φιλίππου.— 3. Ὁ «τάφος τοῦ Πρίγκιπα»

Βεργίνα III. Τὸ Ἀνάκτορο

Βεργίνα IV. Τὸ θέατρο, ὁ ναὸς τῆς Εὐκλείας καὶ τὰ ἄλλα δημόσια οἰκοδομήματα

Βεργίνα V. Οἱ τάφοι τοῦ «τύμβου Μπέλλα»

Βεργίνα VI. Ὁ τάφος μὲ τὸν θρόνο

Βεργίνα VII. Οἱ ἀρχαῖκοι τάφοι.

Σὲ χωριστὲς δημοσιεύσεις θὰ μπορούσαν νὰ παρουσιαστοῦν οἱ δύο κατεστραμμένοι τάφοι, ὁ κιβωτιόσχημος τάφος τοῦ τύμβου στὰ Παλατίτσια καὶ ἄλλα εὐρήματα πὺν δὲν ἐντάσσονται στὰ παραπάνω σύνολα.

Εἶναι αὐτονόητο πὺς τὸ γενικὸ αὐτὸ σχῆμα μπορεῖ νὰ μεταβληθεῖ στὴν πορεία τῆς μελέτης καὶ τῆς ἀνασκαφῆς· γιὰ τὴν ὥρα θὰ εἶναι χρήσιμο ὡς «σχῆμα ἐργασίας» καὶ γενικοῦ προγραμματισμοῦ τῆς ἐρευνας.

Μὲ βάση αὐτὸ τὸ σχῆμα εἶναι ἔτοιμη ἡ μελέτη, ἀπὸ τὴν κυρία Χρυσούλα Σαατοσόγλου-Παλιαδέλλη, τῶν ἐπιτάφιων μνημείων πὺν βρέθηκαν στὴν ἐπίχωση τῆς Μεγάλῃς Τούμπας καὶ στὸν τόμο αὐτὸν παρουσιάζεται ὁ «τάφος τῆς Περσεφόνης», ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς τρεῖς βασιλικοὺς τάφους. Ὅπως θὰ δεῖ ὁ ἀναγνώστης, τὸ κύριο θέμα εἶναι οἱ μοναδικὲς τοιχογραφίες πὺν σώθηκαν σ' αὐτόν.

Ἄν γιὰ τὴν ἐκτίμηση κάθε ἔργου τέχνης τὸ πιὸ ἀποτελεσματικὸ μέσο, ὕστερα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο, εἶναι ἡ πιστὴ του ἀπεικόνιση, γιὰ ἓνα ἔργο ζωγραφικῆς τοῦτο εἶναι, πιστεύω, ἐντελῶς ἀπαραίτητο. Προσπάθησα λοιπὸν νὰ προσφέρω στὶς σελίδες αὐτοῦ τοῦ τόμου ὅσο μπορούσα πιὸ ἀφθονα τὰ εἰκαστικὰ στοιχεῖα, πὺν θὰ ἐπιτρέψουν στοὺς μελετητὲς νὰ ἐκτιμήσουν σωστὰ τὰ ἔργα πὺν δημοσιεύω. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς φωτογραφίες, ἐγχρωμες καὶ ἀσπρόμαυρες, δημοσιεύονται ἀκριβέστατα σχέδια, πὺν ἔγιναν μὲ διαφανὲς χαρτὶ στὸ μέγεθος τῶν πρωτοτύπων, τόσο τῶν τοιχογραφιῶν, ὅσο καὶ τῶν χαρακτῶν προσχεδίων· ἀκόμη δημοσιεύονται ἐγχρωμες φωτογραφίες τοῦ ἐγχρωμοῦ πιστοῦ ἀντιγράφου πὺν ἔγινε

καὶ αὐτὸ στὸ φυσικὸ μέγεθος. Τόσο γιὰ τὶς φωτογραφίες ὅσο καὶ γιὰ τὴ σχεδίαση εὐτύχησα νὰ ἔχω ἐξαιρετικούς συνεργάτες. Ἀρχικὰ τὴ φωτογράφιση ἀνελαβε ὁ ἀξέχαστος Σπύρος Τσαβδάρουλου· ὕστερα ἀπὸ τὸν θάνατό του συνέχισε τὸ ἔργο του ὁ κ. Μάκης Σκιαδαρέσης, πὺ ἡ πείρα καὶ ἡ εὐαισθησία του ἐπέτυχαν τὸ καλύτερο δυνατὸ ἀποτέλεσμα. Τὴ σχεδίαση πραγματοποίησε μὲ ὑπομονή, ἀγάπη καὶ σπάνια ἱκανότητα ὁ παλαιὸς μαθητὴς μου Γιώργος Μιλτοσάκης, τοῦ ὁποῖου ἡ ἀρχαιολογικὴ γνώση καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ δεξιότητα ἀποτυπώθηκαν στὰ σχέδια πὺ δημοσιεύονται στὸν τόμο αὐτόν. Ἀλλὰ γιὰ νὰ φτάσουμε σ' αὐτὸ τὸ στάδιο ἦταν ἀπαραίτητο νὰ προηγηθεῖ ὁ καθαρισμὸς τῶν τοιχογραφιῶν καὶ ἡ συντήρησή τους. Τὴ λεπτὴ καὶ δύσκολη αὐτὴ δουλειὰ πραγματοποίησε μιὰ ὁμάδα συντηρητῶν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, πὺ ἐργάστηκαν μὲ ζῆλο, ὑπομονή καὶ ἐπιδεξιότητα, ὥστε τὰ μοναδικὰ αὐτὰ ἔργα νὰ ἀποκαλυφθοῦν κάτω ἀπὸ τὸ στρώμα τῶν ἀλάτων πὺ τὰ κάλυπτε στὸ μεγαλύτερο μέρος τους. Ὑπεύθυνος γι' αὐτὴ τὴ δουλειὰ ἦταν ὁ Φώτης Ζαχαρίου, ἓνας ἀπὸ τοὺς πὺ ἔμπειρους τεχνίτες, πὺ ἡ τεχνικὴ σοφία του συνδυάζεται μὲ τὴν ἀπαράμιλλη ἀγάπη γιὰ τὴ δουλειὰ του. Μαζί του ἐργάστηκαν οἱ Γιάννης Θωμᾶς, Γιώργος Πορτάλιος, Σωτῆρης Κουταβούλης, Πέτρος Σγουῖρος, Διονύσης Καπιζιώνης, Λευτέρης Κότσινος καὶ Γιώργος Κωνσταντινίδης.

Στὴν ἀνασκαφὴ τῶν βασιλικῶν τάφων πολὺτιμοι συνεργάτες ὑπῆρξαν οἱ ἀρχαιολόγοι Στέλλα Δρούγου, Χρυσούλα Σαατσόγλου-Παλιαδέλη καὶ Παναγιώτης Φάκλαρης, καὶ οἱ φοιτήτριες τότε Ἀγγελικὴ Κοτταρίδου καὶ Μπεττίνα Τοιγαρίδα. Στὴν Ἀγγελικὴ Κοτταρίδου ὀφείλονται καὶ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης». Τέλος, ὁ Κωνσταντῖνος Παυλίδης, φύλακας ἀρχαιοτήτων τώρα, ἐπιστάτης τῆς ἀνασκαφῆς ὅλα τὰ χρόνια, βοήθησε μὲ τὸν ἀπεριόριστο ζῆλο του καὶ τὴν ἀφοσίωσή του στὸ ἀνασκαφικὸ ἔργο, ὅσο λίγοι στὴν ἐπιτυχία τῆς προσπάθειάς μας. Καὶ δίπλα σ' ὅλους αὐτούς, οἱ ἐργάτες τῆς ἀνασκαφῆς, πὺ ἀποτελοῦν τοὺς ἄμεσους ἀνασκαφεῖς, ἐργάστηκαν μὲ ἀληθινὴ ἀγάπη καὶ ἐνδιαφέρον, ὥστε νὰ ἐπιτύχουμε τὸ καλύτερο δυνατὸ ἀποτέλεσμα. Σὲ ὅλους αὐτούς ἐγὼ δὲν ἔχω τίποτε ἄλλο νὰ πῶ παρὰ ἓνα θερμὸ, ἐγκάρδιο εὐχαριστῶ, γιὰ τὴν οὐσιαστικὴ ἀμοιβὴ τοὺς τὴν ἔδωσε τὸ ἴδιο τὸ ἔργο πὺ πραγματοποίησαν.

Ὀκτώβρης 1988

ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ



Ι. Δυτικός τοίχος. Γενική άποψη.



II. Νότιος τοίχος. Γενική άποψη.



III. Ανατολικός τοίχος. Γενική άποψη.



IV. Βόρειος τοίχος. Γενική άποψη.



V. Βόρειος τοῖχος.
Ἡ τοιχογραφία
(ζωγραφικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιλοακάκη).







VII. Βόρειος τοίχος. Ὁ Πλούτων (Λεπτομέρεια).







Χ. Ανατολικός τοῖχος. Ἡ τοιχογραφία.



ΧΙ. Ἀνατολικὸς τοῖχος. Ἡ Δήμητρα (ζωγραφικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιλοσάκη).



I. Η ΜΕΓΑΛΗ ΤΟΥΜΠΑ

1. Τοποθεσία και ιστορία της έρευνας

Ἡ Βεργίνα εἶναι ἓνα χωριὸ τοῦ νομοῦ Ἡμαθίας καὶ βρίσκεται 12 χλμ. ἀνατολικά ἀπὸ τὴ Βέροια (τὸ γεωγραφικὸ τῆς στίγμα εἶναι: 40° 29' Β, 22° 17' Α). Δημιουργήθηκε καὶ ὀνομάστηκε ἔτσι ὕστερα ἀπὸ τὸ 1922, ὅταν ἐγκαταστάθηκαν ἐκεῖ πρόσφυγες ἀπὸ τὸν Πόντο τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Παλαιότερα στὴ θέση αὐτὴ ὑπῆρχαν δύο μικροὶ οἰκισμοί, οἱ Κοῦτλες καὶ οἱ Μπάρμπες. Σὲ ἀπόσταση δύο χιλιομέτρων ἀνατολικότερα βρίσκεται τὸ χωριὸ Παλατίτσια (στίγμα 40° 28' Β, 22° 19' Α), τοῦ ὁποῖου ἡ ὑπαρξὴ εἶναι μαρτυρημένη ἀπὸ τὸν 14ο μ.Χ. αἰώνα. Ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ χωριά (πλησιέστερα πρὸς τὴ Βεργίνα) ἐκτείνεται ἓνας τεράστιος ἀρχαιολογικὸς χώρος, ὅπου τοποθετεῖται τώρα ἡ πρώτη πρωτεύουσα τῶν Μακεδόνων, αἱ Αἰγαί. Στὸ βόρειο τμήμα αὐτοῦ τοῦ χώρου, στὴν ἄκρῃ τῆς πεδιάδας ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τοὺς βόρειους πρόποδες τῶν Πιερίων, ὑπάρχει τὸ μεγάλο νεκροταφεῖο τῶν τύμβων¹, τοῦ ὁποῖου τὸ δυτικὸ πέρασ ἐφτανε ἄλλοτε στὶς βορειοανατολικὲς παρυφῆς τῆς Βεργίνας, ἀλλὰ τώρα καλύπτεται ἀπὸ τὴ βορειοανατολικὴ περιοχὴ τῆς. Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ὑπῆρχε ἓνας τύμβος ἐξαιρετικὰ μεγάλων διαστάσεων, τὸν ὁποῖον οἱ κάτοικοι τοῦ χωριοῦ ὀνόμασαν: ἡ Μεγάλῃ Τούμπα.

Ὁ πρῶτος ἐρευνητὴς τῆς Βεργίνας Léon Heuzey εἶχε ἐπισημάνει τόσο τὸ νεκροταφεῖο τῶν τύμβων, ὅσο καὶ τὴ Μεγάλῃ Τούμπα. Κλείνοντας τὴν περιγραφὴ καὶ τὶς παρατηρήσεις του γιὰ τὸν μακεδονικὸ τάφο ποὺ εἶχε ἀνασκάψει κοντὰ στὰ Παλατίτσια γράφει²: «Mais, par-dessus tout, ne serait-il pas raisonnable d'attendre des résultats d'un haut intérêt de l'exploration du grand tumulus appelé *Mégali-Toumba*, qui domine toute la région au-dessous de la ville antique? Cette colline factice, de 110 mètres de diamètre, est, sans contredit, le plus beau tumulus de la Macédoine, qui en possède un grand nombre de remarquables. La dépression en forme d'entonnoir, qui occupe le milieu de la butte, n'a peut-être été produite que par l'effondrement d'une construction souterraine, beaucoup plus importante que les deux petites chambres explorées par nos fouilles». (Ἐννοεῖ τὸν τάφο στὰ Παλατίτσια καὶ τὸν τάφο τῆς Πύδνας.)³

Ὁ ἴδιος βέβαια δὲν εἶχε τὸν χρόνο νὰ ἐπιχειρήσει τὴν ἐρευνα. Ἀλλὰ καὶ ὁ συνεχιστὴς τοῦ ἀνασκαφικοῦ ἔργου τοῦ Léon Heuzey, ὁ Κ. Ἀ. Ρωμαῖος, μολονότι συμφωνοῦσε μὲ τὶς ἐκτιμήσεις τοῦ Γάλλου ἀρχαιολόγου, ὅπως τὸ γνωρίζω ἀπὸ προφορικὲς συζητήσεις μαζί του, ἔκρινε ὀρθὸ νὰ περιορίσει τὴν ἀνασκαφικὴ του ἐρευνα στὸ ἀνάκτορο καὶ στὸν μακεδονικὸ τάφο ποὺ ἦταν γνωστὸς στοὺς κατοίκους, οἱ ὁποῖοι τοῦ τὸν ὑπέδειξαν, ὅταν γιὰ πρώτη φορὰ ἐπισκέφθηκε τὴν περιοχὴ. Ἴσως ἀντιλαμβανόταν ὅτι ἡ ἀνασκαφὴ τῆς Μεγάλῃς Τούμπας ἀπαιτοῦσε μακρὸ χρόνο καὶ μεγάλες δαπάνες, τὰ ὁποῖα δὲν μπορούσε νὰ διαθέσει,

άφοῦ ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ ἀνακτόρου εἶχε στὴ σκέψη του τὴν πρώτη θέση. Ὅμως ποτὲ δὲν ἔπαψε νὰ μὲ προτρέπει νὰ προχωρήσω στὸ δύσκολο ἀλλὰ ἐλκυστικὸ αὐτὸ ἐγχεῖρημα.

Ὅταν στὰ τέλη τοῦ 1949 τοποθετήθηκα ὡς Ἐπιμελητὴς Ἀρχαιοτήτων στὴ Βέροια, ὅπου ὑπάγεται καὶ ἡ περιοχὴ τῆς Βεργίνας, ἐπισκέφθηκα ἀμέσως τὸν ἀρχαιολογικὸ τῆς χώρου. Ὁ τότε φύλακας Ἀρχαιοτήτων Παγκράτιος Παυλίδης μοῦ ἔδειξε μερικὰ μαρμάρινα κομμάτια μὲ ἀνάγλυφα καὶ ἐπιγραφὲς ποὺ εἶχαν βρεθεῖ στὴ Μεγάλῃ Τούμπᾳ τὸ 1948. Σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες του, τὰ κομμάτια αὐτὰ ἀποκαλύφθηκαν, ὅταν στρατιῶτες ἐνὸς λόχου ποὺ ἦταν στρατοπεδευμένος ἐπάνω στὴ Μεγάλῃ Τούμπᾳ ἔσκαβαν χαρακώματα στὶς παρυφές τῆς⁴. Μιὰ πρόχειρη προσπάθειά μου γιὰ συναρμολόγησιν ἔδειξε ὅτι τὰ δέκα ἀνῆκαν σὲ μιὰ στήλῃ μὲ ἀνάγλυφον παράστασιν καὶ ἐπίγραμμα, καὶ τὸ ἐνδέκατο ἦταν τὸ ἐπάνω μέρος μιᾶς ἄλλης στήλης, μὲ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ὀνόματος τοῦ νεκροῦ. Οἱ δύο αὐτὲς στήλεις χρονολογοῦνται, χωρὶς δυσκολία, μέσα στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁵.

Μὲ τὸν ἐνθουσιασμὸ ποὺ διακρίνει τοὺς νέους νόμισα ὅτι θὰ μπορούσα νὰ προχωρήσω ἀποτελεσματικὰ στὸ ἔργο ποὺ οἱ δύο μεγάλοι πρωτοπόροι ἔλπιζαν πὼς θὰ εἶναι γόνιμο. Ἔτσι, ἐπιχείρησα γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1952 τὴν ἀνασκαφικὴ ἔρευνα τῆς Μεγάλῃς Τούμπας. Πιστεύοντας στὴν ὑπόθεσιν τοῦ Heuzey ὅτι ὁ κρατήρας ποὺ βρισκόταν στὸ κέντρο περίπου τοῦ τύμβου πρέπει νὰ προῆλθε ἀπὸ τὴν κατάρρευσιν τῆς ὀροφῆς κάποιου οἰκοδομήματος ποὺ κάλυπτε ὁ τύμβος στὸ σημεῖο ἐκεῖνο, ἄρχισα τὴν ἀνασκαφὴ μέσα καὶ γύρω ἀπὸ τὸν κρατήρα. Ἀλλὰ, ἂν καὶ προχώρησα σὲ βάθος 4.50 μ. ἀπὸ τὸν πυθμὲνα τοῦ κρατήρα, δηλαδὴ σὲ βάθος 8-8.50 μ. ἀπὸ τὴν ἄνω ἐπιφάνειαν τοῦ τύμβου, δὲν συνάντησα κανένα ἴχνος κατασκευῆς. Ὅπως ἔγραψα στὴν πρώτη ἐκθεσή μου, «τὰ μόνον εὐρήματα ἦσαν πυθμὴν πίθου καὶ ὀστρακὰ τινὰ ἀγγείων κοινῆς χρήσεως, πιθανότατα ἐλληνιστικῶν χρόνων»⁶. Τὸ συμπέρασμα γιὰ τὸν τύμβον, ὕστερα ἀπὸ τὴ σύντομὴ αὐτὴ ἔρευνα, ἦταν ὅτι «οὐδὲν θετικὸν συμπέρασμα συνάγεται ἐκ τῆς ἐρεῦνης, εἰ μὴ ὅτι ἐδημιουργήθη, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, κατὰ τοὺς ἐλληνιστικὸς χρόνους»⁷. Πρόσθετα ὅμως ὅτι ἀπὸ τὶς λίγες ἐνδείξεις ποὺ εἴχαμε «ἐνισχύεται ἐπομένως ἡ ἀντίληψις, ὅτι πρόκειται περὶ τύμβου καλύπτοντος τάφον Ἰμακεδονικόν» καὶ ὅτι «ὁ ζητούμενος τάφος δὲν εὐρίσκεται εἰς τὸ κέντρον τοῦ τύμβου». Ὡστόσο, χωρὶς νὰ τὸ δηλώνω ρητὰ, δὲν ἀπέκλεια τὴν πιθανότητα ὅτι ὁ τάφος αὐτὸς βρισκόταν μέσα στὴν ἐπίχωση τοῦ τύμβου καὶ ὄχι κάτω ἀπ' αὐτόν, μέσα στὸ φυσικὸ ἔδαφος.

Ὅσο κι ἂν ἦταν ἐλκυστικὴ ἡ συνέχεια τῆς ἔρευνας, ἀποφάσισα νὰ τὴ διακόψω, γιὰτὶ καταλάβαινα πὼς ἀπαιτοῦσε πολὺ περισσότερα μέσα ἀπὸ ὅσα διέθετα καὶ πὼς μόνον μιὰ μακρόχρονη προσπάθεια μπορούσε νὰ ὀδηγήσῃ σὲ θετικὸ ἀποτέλεσμα. Ἀρχισα λοιπὸν τότε τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ νεκροταφείου τῶν τύμβων, ἡ

όποία, με μιὰ διακοπή τριῶν χρόνων (1954-56), συνεχίστηκε ὡς τὸ 1961, με πολὺ σημαντικὰ εὐρήματα τῆς πρώιμης ἐποχῆς τοῦ σιδήρου (10ος - 8ος αἰ. π.Χ.). Στὸ μεταξύ, με τὸν συνάδελφο Γ. Μπακαλάκη ἀναλάβαμε ἀπὸ τὸ 1959 τὴ συνέχιση τῆς ἀνασκαφῆς τοῦ ἀνακτόρου, ποὺ ὁλοκληρώθηκε τὸ 1974. Παράλληλα με τὶς ἐργασίες στὸ ἀνάκτορο ἐπιχείρησα σὲ δύο ἀνασκαφικὲς περιόδους, τὸ 1962 καὶ 1963, τὴν ἐξερεύνηση τῆς Μεγάλης Τούμπας, ἡ ὁποία εἶχε ἐντωμεταξὺ δεικνυθεῖ, με ἀποτέλεσμα νὰ δυσκολεύονται οἱ ἀνασκαφικὲς ἐργασίες⁸. Γιὰ πρακτικὸς λόγους, ἀνοιξα μιὰ βαθιὰ τομὴ ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ πρὸς τὸ κέντρο. Μολονότι ἡ τομὴ αὐτή, ποὺ εἶχε μῆκος 35 μ. περίπου, ἔφθασε, καθὼς βάθαινε πρὸς τὸ κέντρο, σὲ βάθος 11.50 μ., δὲν συνάντησα κανένα ἔχνος κατασκευῆς μέσα στὴν ἐπίχωση τοῦ τεράστιου τύμβου, οὔτε καμιὰν ἄλλη ἔνδειξη ποὺ θὰ μᾶς ἐπέτρεπε νὰ ὑποθέσουμε τὴν ὕπαρξη ἐνὸς ταφικοῦ κτίσματος. Μᾶς ἔδωσε ὅμως ἀρκετὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ μελετήσουμε τὴ σύσταση ἢ, ὅπως ἄλλοι ἔχω ἀναφέρει, τὴν ἀνατομία τῆς Μεγάλης Τούμπας. Ἀλλεπάλληλα στρώματα ἀπὸ χῶμα, ἀμμοχάλικο, πέτρες καὶ ἀργιλόχωμα ἔδειχναν ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ ὑλικά εἶχαν μεταφερθεῖ ἀπὸ τὴ γειτονικὴ περιοχὴ καὶ εἶχαν σωρευθεῖ, τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο, γιὰ νὰ σχηματισθεῖ ὁ πελώριος αὐτὸς τύμβος. Εἶχα παρατηρήσει καὶ τότε, ὅπως καὶ στὴν πρώτη δοκιμαστικὴ ἀνασκαφὴ τοῦ 1952, ὅτι πρὸς τὸ κέντρο τοῦ τύμβου ὑπῆρχε ἓνα παχὺ στρώμα ἀπὸ μεγάλους ἀργεῖους λίθους (ἀγριόπετρες), σὲ βάθος 4 μ. περίπου ἀπὸ τὴν κορυφή, ἀλλὰ δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ προσδιορίσω οὔτε τὴν ἔκτασή τους οὔτε τὸν ιδιαίτερο ρόλο αὐτοῦ τοῦ στρώματος, τὸ ὁποῖο ἀφαίρεσα, γιὰ νὰ προχωρήσω σὲ βάθος. Πρέπει νὰ προσθέσω ὅτι δὲν ἔδωσα ιδιαίτερη σημασία οὔτε καὶ σὲ ἀρκετὰ κομμάτια ἀπὸ ἐπιτύμβια μνημεῖα, ποὺ βρέθηκαν διάσπαρτα στὴν ἐπίχωση. Ἦταν βέβαια τὰ μόνα ἀξιόλογα ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα τῆς ἀνασκαφῆς, ἀφοῦ δέκα ἀπ' αὐτά, ποὺ συναρμολόγησα, ἀποκατέστησαν μιὰν ἐξαίρετη γραπτὴ στήλη⁹, ἐνῶ δύο πεσσιόσκοι καὶ μία βάση εἶχαν ἐπιγραφὴ με τὸ ὄνομα τοῦ νεκροῦ¹⁰, ἀλλὰ δὲν μπορούσα τότε νὰ ὑποπτευθῶ τὴν ἱστορικὴ τους σπουδαιότητα. Πίστεψα ὅτι μιὰ συμπτωματικὴ καταστροφὴ τους ἦταν ὁ λόγος ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ὡς ἄχρηστο ὑλικό, μαζί με τὶς ἄλλες πέτρες, στὴν κατασκευὴ τοῦ τύμβου. Τὸ μόνον συμπέρασμα ποὺ ἔβγαλα ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ τῶν δύο χρόνων (1962-63) ἦταν πὼς οἱ πιθανότητες νὰ βρίσκεται ὁ τάφος ποὺ πίστευα ὅτι ὑπάρχει μέσα στὴν ἐπίχωση τοῦ τύμβου ἦταν πολὺ μικρὲς καὶ πὼς πολὺ πιὸ πιθανὸ εἶναι νὰ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν τύμβο, μέσα στὸ φυσικὸ ἔδαφος¹¹. Αὐτὸ σήμαινε πὼς ἡ ἀνασκαφικὴ ἔρευνα ἔπρεπε νὰ εἶναι πολὺ πιὸ ἐκτεταμένη καὶ δύσκολη, ἀφοῦ ἀπαιτοῦσε πρῶτα τὴν ἀφαίρεση ὅλης τῆς ἐπίχωσης καὶ ὕστερα τὴν πραγματικὴ ἀνασκαφὴ γιὰ τὴν ἀνεύρεση τοῦ τάφου. Βλέποντας αὐτὲς τὶς δυσκολίες καὶ ἔχοντας τὴν ὑποχρέωση τῆς ἀνασκαφῆς τοῦ ἀνακτόρου, διέκοψα γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ τὴν ἔρευνα.

Ὅταν τελείωσε ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ ἀνακτόρου τὸ 1974, ἔκρινα ὅτι ἔπρεπε νὰ ἐπαναλάβω τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Μεγάλης Τούμπας καὶ νὰ ἐπιμείνω στὴν ἀποκάλυ-

ψη τοῦ μουσικοῦ της. Γνωρίζοντας ὅτι ἡ τεράστια ἐπίχωση δὲν παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἀρχαιολογικὸ - στρωματογραφικὸ ἐνδιαφέρον καὶ ἐκτιμώντας ὅτι ἡ ἀνασκαφὴ μὲ τὴν ὀρθόδοξη μέθοδο τῆς σκαπάνης ἦταν ἀνέφικτο νὰ ὀδηγήσει σὲ οὐσιαστικὰ ἀποτελέσματα, ἀποφάσισα νὰ χρησιμοποιήσω σύγχρονα μηχανικὰ μέσα, ἀλλὰ κάτω ἀπὸ συνεχὴ, ἄμεση καὶ ἐντατικὴ ἐπίβλεψη, ὥστε νὰ ἀποφευχθεῖ κάθε ἐνδεχόμενη ζημία. Ὅπως ἔγραψα στὴν ἔκθεση τῆς ἀνασκαφῆς τοῦ χρόνου ἐκείνου, «ἡ ἀνασκαφὴ μὲ ἐργατικὰ χέρια ἦταν ἀδύνατη στὸ σημεῖο αὐτὸ γιὰ δύο λόγους: πρῶτα γινόταν ἐπικίνδυνη σὲ τόσο μεγάλο βάθος καὶ δεύτερο ἦταν ἀτελέσφορη, ἀφοῦ ἀπαιτοῦσε ὄχι μονάχα ἀνυπολόγιστη δαπάνη, ἀλλὰ καὶ χρόνο μακρότατο»¹². Στόχος μου ἦταν νὰ ἀφαιρέσω τὴν ἐπίχωση τοῦ τύμβου σὲ ὅσο μεγαλύτερη ἔκταση μποροῦσα στὸ κέντρο τοῦ τύμβου, νὰ φτάσω στὸ ἀρχικὸ ἔδαφος καὶ στὴ συνέχεια νὰ προχωρήσω τὴν ἀνασκαφικὴ ἔρευνα στὸ βάθος τοῦ ἀρχικοῦ - φυσικοῦ ἐδάφους. Γιὰ πρακτικὸς λόγους προχώρησα βαθαινόντας τὴν τάφρο πὺ εἶχα ἀνοίξει στὶς προηγούμενες ἀνασκαφικὲς περιόδους, στὸ ἀνατολικὸ τῆς πέρας, ὡς τὸ ἐπίπεδο τοῦ γύρω ἐδάφους. Ἀπὸ τὴν ἐργασία αὐτὴ διαπιστώθηκε ὅτι καὶ στὸ ἐπίπεδο αὐτὸ βρισκόμασταν ἀκόμη ὑψηλότερα ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ ἔδαφος. Παράλληλα πλάταινα τὴν ἀνασκαφὴ στὸ κέντρο, ἀνοίγοντας κρατήρα διαμέτρου 35-40 μ., ὡς ἓνα βάθος 5-6 μ. καὶ ἄνοιξα τρεῖς μικρὲς δοκιμαστικὲς τάφρους στὰ θόρεια πρηνὴ τῆς Τούμπας. Ἀπὸ τὶς ἐργασίες αὐτὲς δὲν περίμενα ἄμεσα ἀποτελέσματα, ἀλλὰ τὶς θεωροῦσα ἀπαραίτητες γιὰ τὴ συνέχιση τῆς ἔρευνας στὶς ἐπόμενες ἀνασκαφικὲς περιόδους.

Ἀπὸ τὶς τομὲς αὐτὲς ἐπιβεβαιώθηκαν οἱ παρατηρήσεις τῶν προηγούμενων χρόνων γιὰ τὴ σύσταση τῆς Τούμπας, προπάντων ἡ διαπίστωση ὅτι ὅλο αὐτὸ τὸ φερτὸ ὑλικὸ εἶχε σωριαστεῖ ἀδιάκριτα, ἀπὸ τὴ βάση ὡς τὰ ἀνώτερα στρώματα, καὶ ὅτι πρὸς τὸ κέντρο ὑπῆρχε ἓνα παχὺ στρώμα ἀπὸ ἀργοὺς λίθους. Ὡστόσο, ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ 1976 στάθηκε ἰδιαίτερα γόνιμη ἀπὸ μιὰν ἄλλη ἄποψη, ἐπεὶδὴ μᾶς πρόσφερε τὰ στοιχεῖα πὺ ὁδήγησαν σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὑποθέσεις ἐξαιρετικὰ σημαντικὲς καί, προπάντων, ἀποτελεσματικὲς. Ὅπως καὶ στὴν ἀνασκαφὴ τοῦ 1962 καὶ 1963, ἔτσι καὶ τὸ 1976, ἀνάμεσα στὰ φερτὰ χῶματα τῆς ἐπίχωσης, στὸ κέντρο τοῦ τύμβου, σὲ ἓνα βάθος 4-5 μ. ἀπὸ τὴν κορυφή, βρέθηκαν κομμάτια ἀπὸ συντριμμένες ἐπιτύμβιες στήλες. Ὅμως σ' αὐτὴ τὴν περίοδο τὰ κομμάτια πὺ βρέθηκαν ἦταν πολλὰ καὶ σημαντικά. Διαπιστώθηκε ἀμέσως ὅτι περισσότερα ἀπὸ τριάντα ἀνήκουν σὲ μιὰ μεγάλη ἀνάγλυφη στήλη ἐξαιρετικῆς ἐργασίας, πὺ διατηροῦσε καὶ ἀρκετὰ τμήματα ἀπὸ τὸ ἐπιτύμβιο ἐπίγραμμα¹³. Ἀλλὰ κομμάτια ἀνῆκαν σὲ γραπτὲς ἐνεπίγραφες στήλες, σὲ ἐπιτύμβια λήκυθο, σὲ ἐπίστεψη ἐπιτύμβιας στήλης κλπ. Ὑπολογίσαμε ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ θραύσματα πρέπει νὰ προέρχονταν ἀπὸ δέκα τουλάχιστον ἐπιτύμβια μνημεῖα. Ἄν σ' αὐτὰ προσθέταμε τὶς δύο στήλες πὺ εἶχαν βρεθεῖ τυχαῖα ἀπὸ στρατιῶτες¹⁴ καὶ τὰ θραύσματα τοῦ 1962-63, ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐπιτύμβιων μνημείων πὺ εἶχαν βρεθεῖ πεταμένα μέσα στὴν ἐπίχωση τῆς Μεγάλης Τούμπας ἦταν τουλάχιστον δεκαεννέα.

Ένας τόσο μεγάλος αριθμός συντριμμένων ταφικῶν μνημείων δὲν ἦταν δυνατό νὰ ἀποδοθεῖ σὲ μιὰ συμπτωματικὴ καταστροφή, ὅπως εἶχα ὑποθέσει ὡς τότε. Ἀκόμη, τὸ σύνολό τους ἐπέτρεπε νὰ συναχθοῦν κάποια πρῶτα, ἀσφαλὴ συμπεράσματα:

1. Ὅλα αὐτὰ τὰ μνημεῖα πρέπει νὰ προέρχονταν ἀπὸ ἓνα νεκροταφεῖο ποὺ βρισκόταν στὴν περιοχὴ τῆς Μεγάλης Τούμπας, ἀπ' ὅπου προέρχονταν καὶ ὅλα τὰ ἄλλα ὑλικά ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ τύμβου.
2. Ὅλα βρέθηκαν συντριμμένα καὶ χρησιμοποιήθηκαν, μαζί μὲ τὶς πέτρες, τὸ χῶμα καὶ τὸ ἀμμοχάλικο, στὴν ἐπίχωση τῆς Μεγάλης Τούμπας.
3. Ἦταν ἀπίθανο νὰ εἶχαν καταστραφεῖ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ κατασκεύαζαν τὴ Μεγάλη Τούμπα· τὸ πιθανότερο ἦταν ὅτι αὐτοὶ ποὺ τὰ χρησιμοποίησαν ὡς ἄχρηστο ὑλικὸ τὰ βρῆκαν σπασμένα καὶ πεταμένα.
4. Ἡ ποιότητα καὶ ἡ ποικιλία τῶν μνημείων μαρτυροῦσαν ὅτι τὸ νεκροταφεῖο, ὅπου εἶχαν στηθεῖ, ἀνῆκε σὲ μιὰ πλούσια καὶ ἀνεπτυγμένη πόλη.
5. Ὅλα σχεδὸν χρονολογοῦνταν στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 4ου προχριστιανικοῦ αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 3ου. Αὐτὸ σήμαινε πὼς ἡ καταστροφὴ τοῦ νεκροταφείου πρέπει νὰ ἦταν βίαιη καὶ νὰ ἐγίνε στὶς ἀρχὲς τοῦ 3ου π.Χ. αἰῶνα, ὅπως-δήποτε ἀρκετὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα του.

Στὴν προσπάθειά μου νὰ ἐρμηνεύσω τὴν προέλευση τῶν ταφικῶν αὐτῶν μνημείων καὶ τὸν λόγο τῆς καταστροφῆς τους ὁδηγήθηκα στὸ ἱστορικὸ καὶ τοπογραφικὸ πρόβλημα τῆς περιοχῆς, ποὺ εἶχε ἀνακινήσει τὸ 1968 ὁ N. G. L. Hammond. Γιὰ τὴν κατανόησή του εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ σύντομη ἀναδρομή.

Ὁ πρῶτος ἐρευνητὴς τῆς περιοχῆς, ὁ Léon Heuzey, ἐντυπωσιασμένος ἀπὸ τὰ εῤείπια τοῦ ἀνακτόρου ποὺ εἶχε ἐπισημάνει καὶ ἐνμέρει ἀνασκάψει, ἀναζητήσε ἓνα ὄνομα γιὰ τὴ θέση καὶ κατέληξε στὴν ὑπόθεση ὅτι μπορεῖ νὰ πρόκειται γιὰ τὴν ἄγνωστη σχεδὸν Βάλλα¹⁵. Τὴν ἄποψη αὕτη δεχόταν καὶ ὁ K. Ἀ. Ρωμαῖος, ὁ ὁποῖος μάλιστα θεώρησε ὅτι ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ δύο ἀναγλύφων μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Ἀπόλλωνα¹⁶. Εἶχα πάντοτε ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ὀρθότητά τῆς γνώμης τῶν δύο πρωτοπόρων ἐρευνητῶν, ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἐπιχείρησα νὰ ἀναζητήσω μιὰν ἄλλη, ἀκριβέστερη ἀπάντηση, γιὰτὶ πίστευα ὅτι δὲν ὑπάρχουν ἐπαρκῆ στοιχεῖα¹⁷. Τὸ 1968 ὁ N. G. L. Hammond, στὸ πρῶτο διεθνὲς Συμπόσιο γιὰ τὴν Ἀρχαία Μακεδονία, ποὺ ἐγίνε στὴ Θεσσαλονίκη, ὑποστήριξε ὅτι ἡ θέσις τῆς Βεργίνας πρέπει νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὴν πρώτη πρωτεύουσα τῶν Μακεδόνων, τὴς Αἰγές, τὴν ὁποία ὡς τότε ἱστορικοὶ καὶ ἀρχαιολόγοι τοποθετοῦσαν στὴν Ἑδεσ-

σα¹⁸. Τὴν ἀποψή τοῦ αὐτῆ ἀνέπτυξε στὸν πρῶτο τόμο τοῦ ἔργου τοῦ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς Μακεδονίας¹⁹ ἀλλὰ, ἐνῶ τὰ ἐπιχειρήματά τοῦ μὲ εἶχαν πείσει γιὰ τὴν ὀρθότητα τῆς γνώμης τοῦ, ὅτι οἱ Αἰγῆς δὲν μποροῦν νὰ ταυτισθοῦν μὲ τὴν Ἑδεσσα, διατηροῦσα ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴν τοποθέτησή τους στὴν περιοχή τῆς Βεργίνας, ἴσως γιὰτὶ δὲν τολμοῦσα νὰ ἀποδώσω μιὰ τόσο ἐξέχουσα σημασία στὴ θέση καὶ στὶς ἀνασκαφές ποὺ μὲ ἀπασχολοῦσαν σαράντα ὁλόκληρα χρόνια. Τὸ πρόβλημα ὅμως ποὺ ἔθεταν, ἔντονο πιά, τὰ εὐρήματα τῆς ἀνασκαφῆς τοῦ 1976 μὲ ὑποχρέωσε νὰ ἀνατρέξω μὲ αὐξημένη προσοχή τόσο στὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Hammond ὅσο, καὶ προπάντων, στὶς μαρτυρίες τῶν ἀρχαίων πηγῶν. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ὑπάρχει μία ποὺ μποροῦσε νὰ ἐρμηνεύσει μὲ ἀπροσδόκητο τρόπο τὰ εὐρήματα τῆς ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας.

Ὁ Πλούταρχος, στὸν βίῳ τοῦ Πύρρου, ἀφοῦ περιγράφει τὴν εἰσβολὴ τοῦ Ἡπειρώτη βασιλιᾶ στὴ Μακεδονία (274/3 π.Χ.) καὶ τὴν ἥττα τοῦ βασιλιᾶ τῶν Μακεδόνων Ἀντιγόνου (Γονατᾶ), συνεχίζει (26,6): *μετὰ τὴν μάχην δὲ εὐθύς ἀνελάμβανε τὰς πόλεις, τῶν δὲ Αἰγαίων κρατήσας τὰ τε ἄλλα χαλεπῶς ἐχρήσατο τοῖς ἀνθρώποις, καὶ φρουρὰν γαλατικὴν ἐν τῇ πόλει κατέλιπε τῶν μετ' αὐτοῦ στρατευομένων. Οἱ δὲ Γαλάται, γένος ἀπλησιότατον χρημάτων ὄντες, ἐπέθεντο τῶν βασιλέων αὐτόθι κεκηδευμένων τοὺς τάφους ὀρύττειν, καὶ τὰ μὲν χρήματα διήρπασαν, τὰ δὲ ὅσα πρὸς ὕβριν διέρριψαν.* Εἶναι εὐνόητο ὅτι οἱ Γαλάτες δὲν θὰ περιορίστηκαν στὴ σύληση μόνο τῶν βασιλικῶν τάφων, ἀλλὰ θὰ προχώρησαν σὲ μιὰ γενικὴ καὶ βάρβαρη λεηλασία τοῦ πλούσιου νεκροταφείου τῶν Αἰγῶν, ἀποτέλεσμα τῆς ὁποίας θὰ ἦταν καὶ ἡ βίαιη καταστροφὴ τῶν ταφικῶν μνημείων. Αὐτὸ τὸ μαρτυρημένο ἱστορικὸ γεγονός ἀποτελοῦσε τὴν πιὸ πειστικὴ ἀπάντηση στὸ πρόβλημα ποὺ ἔθεταν τὰ συντριμμένα μνημεῖα ποὺ βρῖσκαμε μέσα στὴν ἐπίχωση τῆς Μεγάλης Τούμπας. Καὶ ἡ χρονολογία τῶν μνημείων, ποὺ εἶναι ὅλα παλαιότερα ἀπὸ τὸ 274 π.Χ., ἐπικουρεῖ ἀβίαστα στὸν ταυτισμὸ τῶν εὐρημάτων μὲ τὰ μνημεῖα τῆς γαλατικῆς ἱεροσυλίας καὶ καταστροφῆς. Ἐπρεπε λοιπὸν νὰ δεχθῶ ὅτι ἡ ταύτιση τῆς Βεργίνας μὲ τὶς Αἰγῆς ἦταν ὄχι ἀπλῶς μιὰ πιθανὴ ὑπόθεση, ἀλλὰ ἡ μόνη δυνατὴ, ἐπειδὴ ἔριχνε φῶς καὶ ἐρμήνευε ὄχι μόνο τὰ εὐρήματα τῆς ἀνασκαφῆς τῆς Μεγάλης Τούμπας, ἀλλὰ καὶ ὅλα ὅσα οἱ ἀνασκαφές εἶχαν ἀποκαλύψει ὥς τότε, προσδίδοντάς τους ἔτσι καινούριες διαστάσεις, ἱστορικὰ σημαντικές. Τὸ τεράστιο σὲ ἔκταση καὶ μοναδικὸ σὲ πλοῦτο καὶ διάρκεια νεκροταφεῖο τῶν τύμβων ἔπαυε νὰ εἶναι αἰνιγματικὸ καὶ οἱ γνωστοὶ μακεδονικοὶ τύμβοι τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων μποροῦσαν νὰ ἐρμηνευθοῦν ὡς συνέχεια τῶν προϊστορικῶν τύμβων, ποὺ ἀποτελοῦσαν τὰ παλαιότερα δείγματα τοῦ πανάρχαιου ταφικοῦ ἐθίμου τῶν Μακεδόνων. Τὸ ἀνάκτορο ἔβρισκε ἄνετα τὴ θέση τοῦ μέσα στὴν παλαιὰ πρωτεύουσα, ὅπου εἶναι εὐεξήγητη καὶ ἡ παρουσία τῶν τῶν καὶ τέτοιων ταφικῶν μνημείων.

Ἀλλὰ πάνω ἀπ' ὅλα αὐτά, προχώρησα σὲ μιὰ νέα ὑπόθεση, ποὺ τὴ θεώρησα καὶ πολὺ πιθανή, ἀλλὰ καὶ ἐξαιρετικὰ ἐλκυστική. Ὑπέθεσα ὅτι μὲ ὅλα αὐτὰ τὰ

νέα στοιχεῖα μπορούμε νὰ ἐρμηνεύσουμε καὶ τὴν κατασκευὴ τῆς Μεγάλης Τούμπας, ποὺ ἀποτελοῦσε τὸν πιὸ ἐπιβλητικὸ τύμβο σὲ ὅλη τὴ Μακεδονία, μοναδικὸ στὶς διαστάσεις του. Γνωρίζουμε πὼς ἡ κατάληψη τῆς Μακεδονίας ἀπὸ τὸν Πύρρο δὲν κράτησε πολὺ· ὁ Ἀντίγονος κατόρθωσε νὰ ἐπανακτῇ σύντομα τὰ μακεδονικὰ ἐδάφη. Ἦταν λοιπὸν φυσικὸ, ὅταν ἐπέστρεψε στὶς Αἰγές καὶ εἶδε τὴ σύληση τῶν βασιλικῶν τάφων, νὰ φρόντισε γιὰ τὴν ἀποκατάσταση καὶ τὴν ἐξασφάλισή τους ἀπὸ κάθε μελλοντικὸ ἱερόσυλο. Ὑπέθεσα μάλιστα τότε (1976) πὼς ἡ σκέψη τῆς προστασίας ἀπὸ παρόμοιο βανδαλισμὸ ἀφοροῦσε καὶ στὸν τάφο τοῦ Ἰδίου, γιὰ νὰ καταλήξω στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ Μεγάλη Τούμπα ἦταν ἀκριβῶς ὁ τύμβος ποὺ θὰ ἀποτελοῦσε μὲ τὸ μέγεθός του τὴν πιὸ ἀσφαλὴ προστασία τόσο γιὰ τοὺς τάφους τῶν παλαιῶν βασιλέων, ὅσο καὶ γιὰ τὸν δικό του²⁰.

Ἡ προοπτικὴ τῆς ἔρευνας στὴ Μεγάλη Τούμπα ἀποχτοῦσε ἐπομένως ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἀφοῦ γνωρίζαμε ὅτι ἐρευνοῦμε πιθανότατα στὴν ἀρχαία πρωτεύουσα τῶν Μακεδόνων, τὶς Αἰγές, καὶ ὑποθέταμε ὅτι ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νὰ ἀποκαλύψουμε κάποιον ἢ κάποιους βασιλικούς τάφους. Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ τὶς νέες αὐτὲς προσδοκίες, ἡ ἐμμονή μου στηριζόταν στὴν ἐλπίδα ποὺ εἶχα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀνασκαφῆς ὅτι εἶναι ἐνδεχόμενο ὁ τάφος ἢ οἱ τάφοι ποὺ βρίσκονταν κάτω ἀπὸ τὴν τεράστια ἐπίχωση νὰ εἶναι ἀσύλητοι. Ἡ ἐλπίδα αὕτη εἶχε ἐνισχυθεῖ ἀπὸ τὶς προσπάθειες τῶν προηγούμενων χρόνων, γιὰτὶ διαπίστωνα πὼς θὰ ἦταν ἀδύνατο στοὺς τυμβωρύχους νὰ φθάσουν στὸν τάφο χωρὶς νὰ γίνουν ἀντιληπτοὶ καὶ χωρὶς νὰ κινδυνεύσουν. Ἄν πραγματικὰ εἶχε διασωθεῖ ἓνας μεγάλος μακεδονικὸς τάφος ἀσύλητος, θὰ πρόσφερε μοναδικὰ στοιχεῖα στὴν ἔρευνα, ἀφοῦ θὰ ἦταν ὁ πρῶτος ἀσύλητος τάφος τοῦ εἴδους του. Καταλάβαινα βέβαια πὼς ἂν ἡ πληροφορία τοῦ Πλουτάρχου ἦταν ἀκριβής, ἡ ἐλπίδα αὕτη ἦταν μάταιη στὴν περίπτωση ποὺ ὑπῆρχαν τάφοι παλαιότεροι ἀπὸ τὴ γαλατικὴ καταστροφὴ· ὅμως πίστευα ὅτι ἦταν ἐνδεχόμενο ἡ Μεγάλη Τούμπα νὰ καλύπτει τὸν – ἢ καὶ τὸν – τάφο τοῦ Ἀντιγόνου Γονατᾶ.

Μὲ τέτοιες αἰσιόδοξες προοπτικὲς ἐπαναλάβαμε τὴν ἀνασκαφὴ τὸ φθινόπωρο τοῦ 1977²¹. Στόχος μας ἦταν νὰ φθάσουμε ὥς τὸ φυσικὸ ἔδαφος, προχωρώντας σὲ βάθος τὸν κρατήρα ποὺ εἶχαμε ἀρχίσει νὰ ἀνοίγουμε τὸν προηγούμενο χρόνο, ὥστε νὰ ἐπιχειρήσουμε τὴν τελικὴ ἀνασκαφικὴ ἔρευνα, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίχωση. Ἐχοντας γιὰ πρώτη φορὰ τὴ δυνατότητα νὰ παρακολουθήσουμε σὲ μεγάλη ἔκταση καὶ σὲ ὅλο της τὸ βάθος τὴν ἐπίχωση τῆς Μεγάλης Τούμπας, ἔπρεπε νὰ διαπιστώσουμε τὸν τρόπο κατασκευῆς της, ποὺ οἱ παλαιότερες τομὲς δὲν ἦταν δυνατό νὰ μᾶς ἀποκαλύψουν μὲ ἀσφάλεια, ἀλλὰ καὶ νὰ συγκεντρώσουμε ὅσα στοιχεῖα ἀπὸ τὸ κατεστραμμένο νεκροταφεῖο εἶχαν ἐνδεχομένως ἀπορριφθεῖ μέσα στοὺς ὄγκους τῶν χωμάτων. Ἦταν βέβαιο πὼς γιὰ νὰ κατασκευασθεῖ ἓνας τέτοιος τεράστιος τύμβος ἐργάστηκαν ἑκατοντάδες ἄνθρωποι ποὺ πρέπει νὰ ἦταν μοιρασμένοι σὲ ὁμάδες. Ἡ κάθε ὁμάδα μετέφερε ὑλικά – χῶμα, πέτρες,

χαλίκι ή άμμοχάλικο — από μιάν όρισμένη θέση τής γύρω περιοχής και τὰ από-
θετε, σωριάζοντάς τα σέ όρισμένο χώρο μέσα στην περιοχή όπου σιγά σιγά
ύψωνόταν ό τύμβος. Αυτό έδειχνε ή άνασκαφή, που συναντούσε διαδοχικά διά-
φορα συστατικά: άλλοι καθαρό κοκκινωπό άργιλόχωμα, σαν αυτό που είχαμε
βρεί στους προϊστορικούς τύμβους (και τó όποιο, όπως διαπιστώσαμε, αποτελεί
ένα βαθύτερο στρώμα στο έδαφος όλης τής περιοχής, πάχους 0.50-1 μ., που
βρίσκεται κάτω από ένα στρώμα άμμοχάλικου πάχους 1-1.50 μ. τής επιφάνειας
του έδάφους), άλλοι άμμοχάλικο και άλλοι καθαρότερη άμμο (που ύπάρχει
στα βαθύτερα στρώματα σέ όλη την περιοχή). 'Ιδιαίτερα πρέπει νά σημειώ-
σουμε ότι πρòς τó κέντρο του τύμβου και σέ βάθος 4-5 μ. από την κορυφή υπήρ-
χε ένα παχύ στρώμα από άργουòς λίθους, τó όποιο σέ όλη του την έκταση άπο-
καλύφθηκε κατά την έπόμενη άνασκαφική περίοδο του 1978. 'Αξιοσημείωτο
έπίσης είναι ότι κατά διαστήματα και σέ διάφορα βάθη μέσα στην έπίχωση υπήρ-
χαν τοιχώρια από άργουòς λίθους που χρησίμευαν, προφανώς, για νά συγκρα-
τούν τó χώμα, κυρίως στα πρानή του τύμβου²². 'Εκτòς όμως άπ' αυτά τὰ ύλικά
και τὰ λίγα τυχαία εύρήματα μέσα στην έπίχωση (όστρακα άγγείων, μετάλλια
άντικείμενα κλπ.) μιὰ τομή στη νότια πλευρά του τύμβου που είχαμε έπιχειρήσει
τò 1976 άποκάλυψε ένα παχύ στρώμα λατύπης πωρολίθου, αλλά κυρίως μαρ-
μάρου. Τò στρώμα αυτό βρισκόταν στις νότιες παρυφές τής Τούμπας, άμέσως
έπάνω από τó φυσικό έδαφος, ώστε τó συμπέρασμα που μπορούσε νά συναχθεί
ήταν ότι είχε δημιουργηθεί πριν από την κατασκευή του τύμβου· όπωσδήποτε
ότι είχε άποτεθεί έπάνω στο φυσικό έδαφος, προτού άρχίσουν νά ρίχνονται τὰ
άλλα ύλικά (χώμα, άμμοχάλικο κλπ.) που σχημάτισαν τόν τύμβο.

Κατά την άνασκαφή του 1977, τόσο στον κρατήρα του κέντρου, όσο και στην
τομή πρòς τη νότια πλευρά, βεβαιώσαμε την ύπαρξη, σέ όλη την έκταση, των
στρωμάτων από ύλικά που είχαμε έπισημάνει και κατά τις προηγούμενες
άνασκαφικές περιόδους· κυρίως όμως διαπιστώσαμε με άσφάλεια ότι υπήρχε,
σέ μεγάλη έκταση, στο κέντρο του τύμβου και σέ βάθος 4-5 μ. από την κορυφή,
ένα παχύ στρώμα 3-5 μ. από άργουòς λίθους, τó όποιο στην έπάνω επιφάνειά
του σχημάτιζε μιὰ κανονική σχεδόν όριζόντια έπιφάνεια. Την πλήρη άποκάλυ-
ψή του έπιτύχαμε κατά τις έπόμενες άνασκαφικές περιόδους του 1978 και
1979. 'Ακόμη, έπιβεβαιώθηκε ή ύπαρξη τής λατύπης, σέ μεγάλη έκταση και βά-
θος, στη νότια-νοτιοδυτική περιοχή τής Τούμπας. Τέλος, τὰ τοιχώματα τής το-
μής πρòς τη νότια πλευρά έδιναν την εικόνα ενός ή και δύο μικρότερων τύμβων
μέσα στην έπίχωση του μεγάλου τύμβου. 'Η συνέχεια τής άνασκαφής με έπεισε
ότι, στην πραγματικότητα, ήταν οί σωροί του κοκκινοχώματος που σχηματίστη-
καν κατά τη διάρκεια τής κατασκευής τής Τούμπας και έπάνω στους όποιους
είχε στη συνέχεια έπικαθήσει τó άμμοχάλικο που άποτέθηκε από άλλες ομάδες
έργατων.

"Όταν άφαιρέθηκε όλη ή έπίχωση στην περιοχή του κέντρου του τύμβου και
φθάσαμε στο επίπεδο του άρχικού έδάφους, άνοίξαμε τρεις δοκιμαστικές τομές

3×2 μ. σὲ βάθος 3 μ. περίπου. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἀρνητικό· ἦταν ἀπολύτως βέβαιο πὼς σὲ ὅλη ἐκείνη τὴν ἔκταση δὲν ὑπῆρχε κανένα ἵχνος ἀνθρώπινης κατασκευῆς ἢ ἔστω ἀνθρώπινης ἐργασίας, ἐνὸς σκάμματος δηλαδὴ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὁδηγήσει στὸν τάφο ποὺ ἀναζητούσαμε. Αὐτὸ σήμαινε πὼς ὁ τάφος ἢ οἱ τάφοι δὲν βρίσκονταν στὸ κέντρο τῆς Μεγάλης Τούμπας, ἀλλὰ σὲ κάποιο σημεῖο τῆς περιφέρειᾶς της. Παρὰ τὴν ἀπογοήτευση ποὺ δοκιμάσαμε γιὰ τὴν ἀποτυχία τῆς προσπάθειας, στὴν ὁποία εἶχαμε στηρίξει ὅλες μας σχεδὸν τὶς ἐλπίδες, ἀποφάσισα νὰ συνεχίσω τὴν ἔρευνα, ὅσο μοῦ επέτρεπαν οἱ καιρικὲς συνθῆκες καὶ τὰ χρηματικὰ μέσα ποὺ εἶχαν ἀπομείνει, προπάντων γιὰ νὰ ἐτοιμάσω τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ ἐπόμενου χρόνου. Ἐκρίνα πὼς ἡ ἀσφαλέστερη ἔνδειξη ποὺ διαθέταμε γιὰ τὴν πιθανὴ θέση τοῦ τάφου ἦταν ἡ λατύπη τῆς νότιας πλευρᾶς, ὥστε πρὸς αὐτὴ τὴν πλευρὰ νὰ ἀναζητήσουμε τὴ θέση τοῦ τάφου. Ἐπειδὴ, ὡστόσο, ἡ τομὴ ποὺ εἶχαμε ἤδη ἀνοίξει ἀπὸ τὸ κέντρο πρὸς τὸν Νότο εἶχε ἀποβεῖ ἄγωνα, θεώρησα σκόπιμο νὰ ἀνοίξουμε μιὰ νέα τομὴ λίγο δυτικότερα, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ νοτιοδυτικὸ σημεῖο τῆς Τούμπας πρὸς τὸ κέντρο. Αὐτὴ ἡ τομὴ μᾶς ὁδήγησε ἐπιτέλους στὰ μνημεῖα ποὺ κάλυπτε ἡ Μεγάλη Τούμπα. Καθὼς πλησιάζαμε στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀρχικοῦ ἐδάφους συναντήσαμε σὲ δύο σημεῖα ὑπολείμματα πυρᾶς, στὰ ὁποῖα ὑπῆρχαν καμένα κόκκαλα καὶ ἀρκετὰ ὄστρακα. Ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὴ μία πυρὰ ἀποκαλύφθηκε ἡ ἐπιφάνεια ἐνὸς πλινθόκτιστου τοιχαρίου καὶ σὲ ἀπόσταση 8.5 μ. περίπου νοτιότερα ἡ ἄκρη ἐνὸς ὁμοίου· τελικὰ ἀποδείχθηκε ὅτι καὶ τὰ δύο ἀποτελοῦσαν τὰ ἄκρα τοῦ ἴδιου τοίχου, ποὺ ἀνῆκε στὴν ἀνωδομὴ τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου.

Ἡ συνέχιση τῆς ἀνασκαφῆς νότια καὶ νοτιοανατολικά αὐτοῦ τοῦ τοιχαρίου ἀπεκάλυψε τὰ θεμέλια ἐνὸς ὀρθογώνιου ὑπέργειου οἰκοδομήματος καὶ δίπλα σ' αὐτό (βόρεια ἀπὸ τὴ βορειοδυτικὴ του γωνία) τοὺς καλυπτῆριους λίθους ἐνὸς μεγάλου κιβωτιόσχημου τάφου.

2. Τὸ κτίσμα καὶ τὰ κινητὰ εὐρήματα

Τὸ χῶμα ποὺ κάλυπτε τὸν κιβωτιόσχημο τάφο ἦταν στὴ μεγαλύτερὴ του ἔκταση ταραγμένο καὶ μαρτυροῦσε βίαιη ἐπέμβαση, πιθανότατα τυμβωρύχων. Ἐπιβεβαίωση τούτου ἀποτελέσει ἡ ἀνεύρεση, στὴ νότια κυρίως πλευρὰ τοῦ τάφου καὶ στὸ ὕψος τῶν καλυπτῆριων λίθων, ψηγμάτων χρυσοῦ, θραυσμάτων χαλκοῦ, πήλινων ψήφων ἐπιχρυσωμένων καὶ ὀστράκων σκυφιδίων, ἐνῶ στὴ δυτικὴ παρειὰ τοῦ τάφου, σὲ βάθος 0.53 μ. καὶ ἀπόσταση 0.35 μ. ἀπὸ τὴ βορειοδυτικὴ του γωνία, ἐνὸς τεμαχισμένου λύχνου. Ἀκόμη, πολλὰ θραύσματα ἀπὸ πωρόλιθο βρίσκονταν σὲ ὅλη τὴν ἐπίχωση τοῦ τάφου, ἰδιαίτερα πρὸς τὴ δυτικὴ καὶ νότια πλευρὰ του. Ἐντούτοις, παρὰ τὴν ταραχὴ, ἡ ὑπαρξὴ χαμηλοῦ τύμβου, ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ κάλυπτε καὶ τὸν τάφο, διακρινόταν στὴν περιοχὴ βόρεια ἀπὸ

τὸν τάφο, ὅπου σὲ ἀρκετὴ ἔκταση εἶχε μείνει ἀδιατάρακτο τὸ κοκκινόχωμα τοῦ παλαιοῦ αὐτοῦ τύμβου (ὑψ. περίπου 1 μ.). Ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ κόκκινου χώματος ὑπῆρχε παχὺ στρώμα λατύπης, τὸ ὁποῖο ἐκτεινόταν κυρίως πρὸς τὰ ἀνατολικά. Ἡ λατύπη ἀποτελοῦνταν ἀπὸ ἀπολεπίσματα πωρολίθων καὶ μαρμάρου, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ καθαρὴ σκόνη μαρμάρου.

- Ὅταν ἀφαιρέσαμε τὸ χῶμα ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῶν καλυπτήριων λίθων διαπιστώσαμε ὅτι ὁ τάφος καλυπτόταν μὲ ἐπτὰ παραλληλεπίπεδους πωρολίθους – ἄνισου μήκους καὶ πλάτους – καὶ πάχους περίπου 0.50 μ. Ἐπάνω ἀπὸ τοὺς τρεῖς μεσαίους καὶ σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ νότιο πέρασ τους (περίπου 0.70 μ.) ὑπῆρχε σωρὸς ἀπὸ ἀργοὺς λίθους καὶ σπασμένα κομμάτια πωρολίθων, τὰ ὁποῖα ἔφραζαν τὸ ἄνοιγμα πὺ εἶχαν δημιουργήσει οἱ τυμβωρύχοι, σπάζοντας τὸν τέταρτο καλυπτήριο πωρολίθο στὸ σημεῖο ἐκεῖνο καὶ δημιουργώντας ἔτσι ἓνα κενὸ περίπου 0.45×0.50 μ., ἱκανὸ νὰ τοὺς ἐπιτρέψει τὴν εἴσοδο στὸν τάφο. Ἡ ἐντύπωση πὺ δημιουργοῦσε ὁ σωρὸς εἶναι ὅτι δὲν εἶχε σχηματιστεῖ τυχαῖα, ὅταν ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀποχώρηση τῶν τυμβωρύχων ἄρχισε νὰ καταρρέει τὸ χῶμα καὶ νὰ μπαίνει ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου, ἀλλὰ ὅτι σκόπιμα τοποθετήθηκαν ἢ, ἀκριβέστερα, σωριάστηκαν, γιὰ νὰ κλείσουν τὴν τρύπα καὶ νὰ ἐμποδίσουν ἔτσι τὸ χῶμα νὰ συνεχίσει νὰ πέφτει καὶ νὰ γεμίζει τὸν τάφο. Ἡ ἄποψη αὕτὴ ἐνισχύθηκε ὅταν ἡ ἀνασκαφὴ στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ τάφου, μέχρι βάθους 3 μ. περίπου, ἀποκάλυψε πέντε σειρὲς δόμων τοῦ δυτικοῦ στενοῦ τοίχου. Στὴν τρίτη σειρὰ ἀπὸ πάνω εἶχε ἀφαιρεθεῖ ὁ δεῦτερος ἀπὸ Βορρᾶ πωροπλίνθος, μήκους 1.02 μ. καὶ ὕψους 0.52 μ., προφανῶς σὲ μιὰν ἀπόπειρα νὰ δημιουργηθεῖ ἄνοιγμα γιὰ νὰ μποῦν οἱ τυμβωρύχοι στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου. Μετὰ τὴν ἀφαίρεσή του ὅμως διαπιστώθηκε ἡ ὑπαρξη, στὸ ἐσωτερικὸ, κάποιου ἐμποδίου, καὶ ἔτσι ἐγκαταλείφθηκε ἡ προσπάθεια στὸ σημεῖο αὐτό, μὲ συνέπεια νὰ καταλήξουν στὸ σπάσιμο τοῦ καλυπτήριου λίθου καὶ στὴν εἴσοδό τους ἀπὸ ἐκεῖ. Ἡ συνέχιση τῆ ἀνασκαφῆς ἔδειξε ὅτι στὸ ὕψος τοῦ δόμου αὐτοῦ πρέπει νὰ ὑπῆρχε στὸ ἐσωτερικὸ κάποιο ράφι, ὅπως δείχνουν ἀποτυπώματά του στοὺς δύο μακροὺς τοίχους, τὸν βόρειο καὶ τὸν νότιο. Ἀλλὰ καὶ στὸ κενὸ αὐτοῦ τοῦ πωροπλίνθου εἶχε τοποθετηθεῖ ἓνα μεγάλο κομμάτι πωρολίθου, καλύπτοντας ἔτσι τὸ μεγαλύτερο μέρος του. Ἐντούτοις, τόσο στὸ δυτικὸ τμήμα, ὅσο καὶ στὸ νότιο, κάτω ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα, τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου εἶχε γεμίσει μὲ χῶμα σὲ μεγάλο ὕψος, γεγονός πὺ μαρτυρεῖ ὅτι τόσο τὸ δυτικὸ, ὅσο καὶ τὸ ἐπάνω ἄνοιγμα πρέπει νὰ ἔμειναν ἀκάλυπτα γιὰ ἀρκετὸ χρονικὸ διάστημα. Τοῦτο σημαίνει ὅτι τὰ δύο αὐτὰ ἀνοίγματα τῶν τυμβωρύχων δὲν καλύφθηκαν ἀμέσως μετὰ τὴ σύληση τοῦ τάφου καί, βέβαια, δὲν καλύφθηκαν ἀπὸ τοὺς ἴδιους.
- I, 6, 8
4, 5
2, 5
1, 3

- Γιὰ τὴν εἴσοδό μας στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου ὑπῆρχε μία μόνο δυνατότητα: νὰ ἀφαιρέσουμε τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο τμήματα τοῦ τέταρτου καλυπτήριου λίθου πὺ εἶχαν σπάσει οἱ τυμβωρύχοι. Ἐκρίνα ὅτι ἔπρεπε νὰ ἀφαιρέσουμε τὸ βόρειο, πὺ
- 2



1. Ὁ τάφος ἀπὸ τὰ δυτικά.



2. Ὁ τάφος ἀπὸ τὰ ἀνατολικά.



3. Δυτική πλευρά του τάφου. Τò τυμβωρυχικό άνοιγμα.



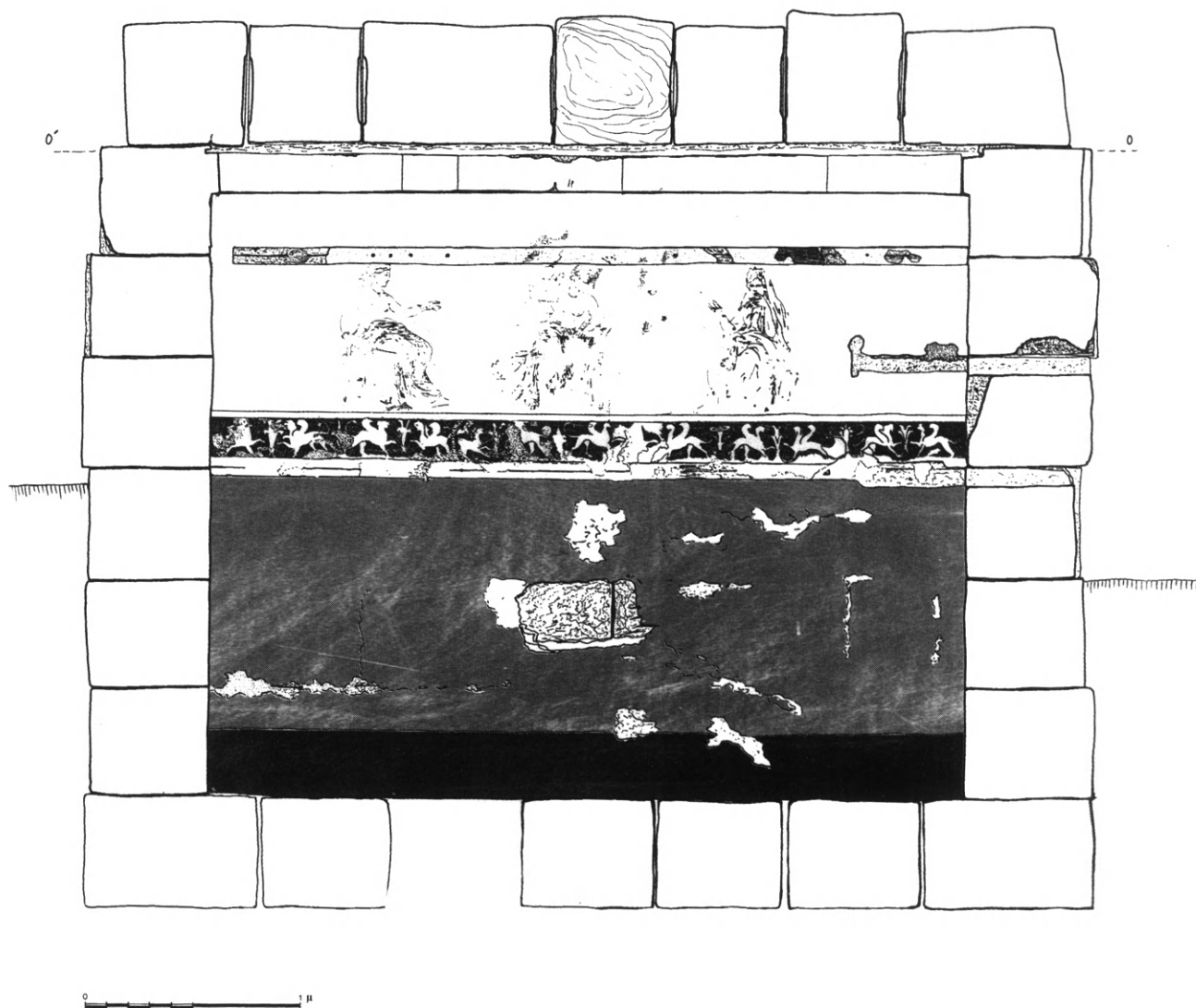
4. Τò τυμβωρυχικό άνοιγμα από τὰ βορειοδυτικά.



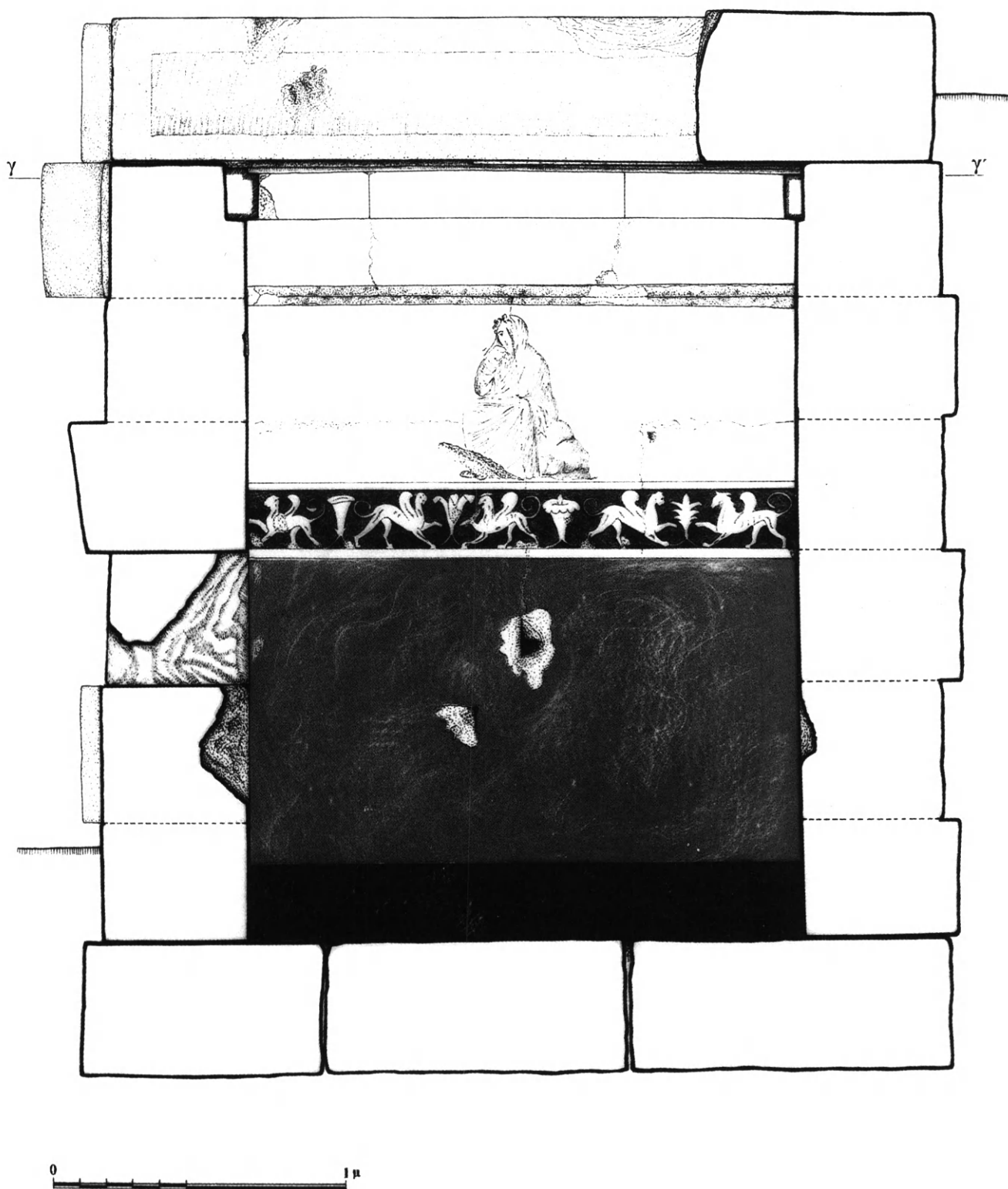
5. Τὸ τυμβωρυχικὸ ἄνοιγμα ἀπὸ τὰ νοτιοδυτικά.

ἦταν καὶ τὸ μεγαλύτερο, διότι μετὰ τὴν ἀφαίρεση τῆς ἐπίχωσης ὑπῆρχε κίνδυνος νὰ πέσει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου, ἀφοῦ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ θρισκόταν, ἀστήρικτο, ἐπάνω ἀπὸ τὸν κενὸ χῶρο τοῦ τάφου (ἀπὸ τὰ 2 μ. περίπου τοῦ μήκους τοῦ τὸ 1.20 μ. ἐξεῖχε ἀπὸ τὸν βόρειο τοῖχο πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου καὶ μόνο τὰ 0.80 μ. πατοῦσαν ἐπάνω στὸν βόρειο τοῖχο καὶ ἐξεῖχαν ἔξω ἀπ' αὐτόν). Ἡ ἀφαίρεση ἦταν εὐκόλη καὶ δὲν δημιουργοῦσε κανένα πρόβλημα οὔτε γιὰ τὴν ἀσφάλεια τοῦ τάφου οὔτε γιὰ τοὺς ἐργαζόμενους μέσα σ' αὐτόν. Μόλις ὅμως ἀφαιρέσαμε τὸ κομμάτι αὐτό, καλύψαμε ἀμέσως πρόχειρα τὸ ἄνοιγμα μὲ λαμαρίνα, γιατί εἴχαμε κιόλας διαπιστώσει τὴν ὕπαρξη τοιχογραφιῶν στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου καὶ ἔπρεπε νὰ τὶς προστατεύσουμε τόσο ἀπὸ τὸ φῶς, ὅσο καὶ ἀπὸ ἐνδεχόμενη βροχή. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸν κατασκευάσαμε ἀμέσως πρόχειρη σκεπὴ ἀπὸ λαμαρίνα, ἀφήνοντας μόνον ἓνα κινητὸ ἄνοιγμα γιὰ τὴ συνέχιση τῆς ἀνασκαφῆς.

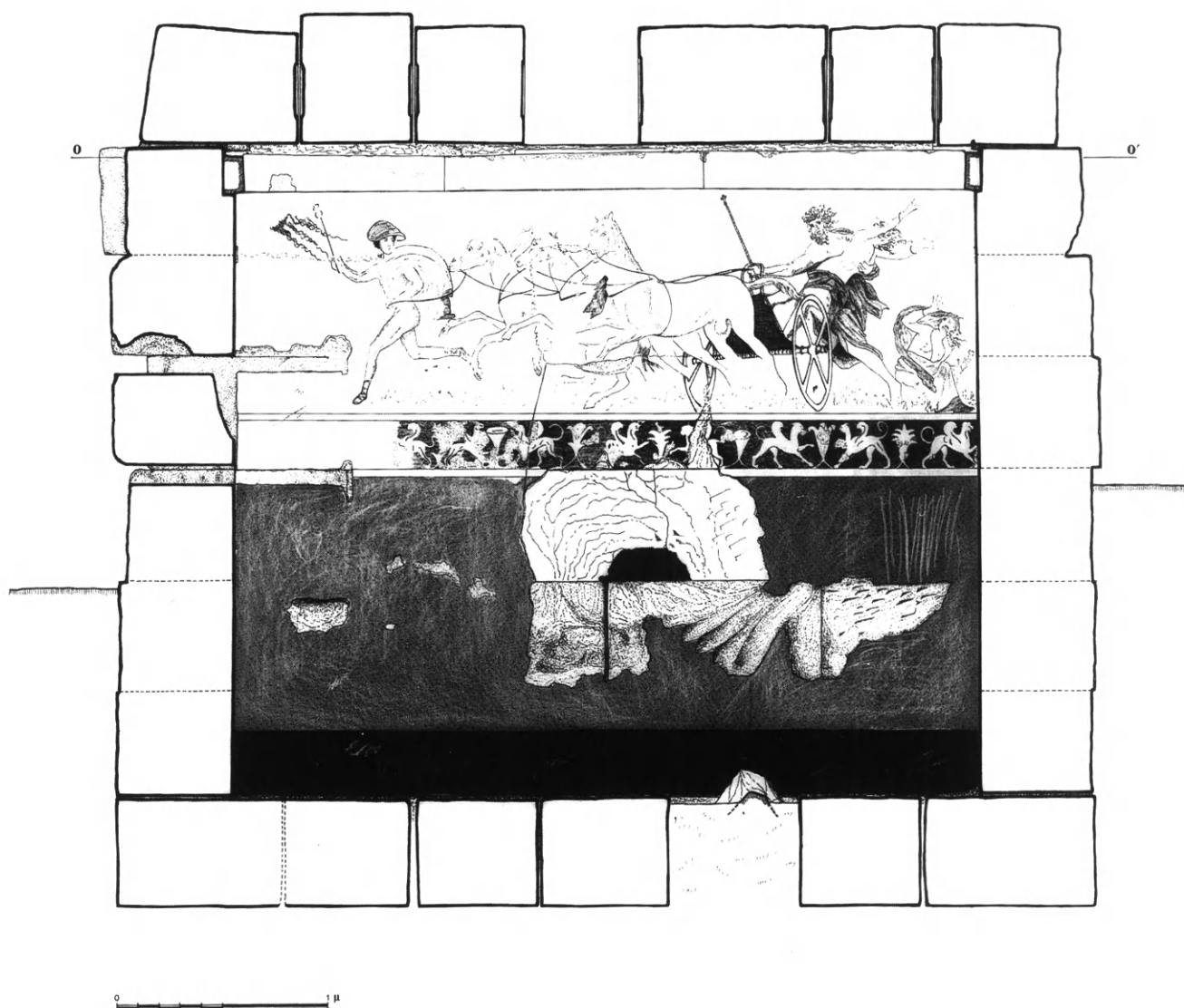
Μόλις μπήκαμε στὸ ἐσωτερικὸ διαπιστώσαμε ὅτι οἱ τρεῖς ἀπὸ τοὺς τέσσερις τοίχους εἶχαν τοιχογραφηθεῖ ἢ διατήρησὶ τους διέφερε ἀπὸ τοῖχο σὲ τοῖχο: τοῦ



6. Ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου. Ὁ νότιος τοῖχος (σχέδιο Ἀγγ. Κοτταρίδου).

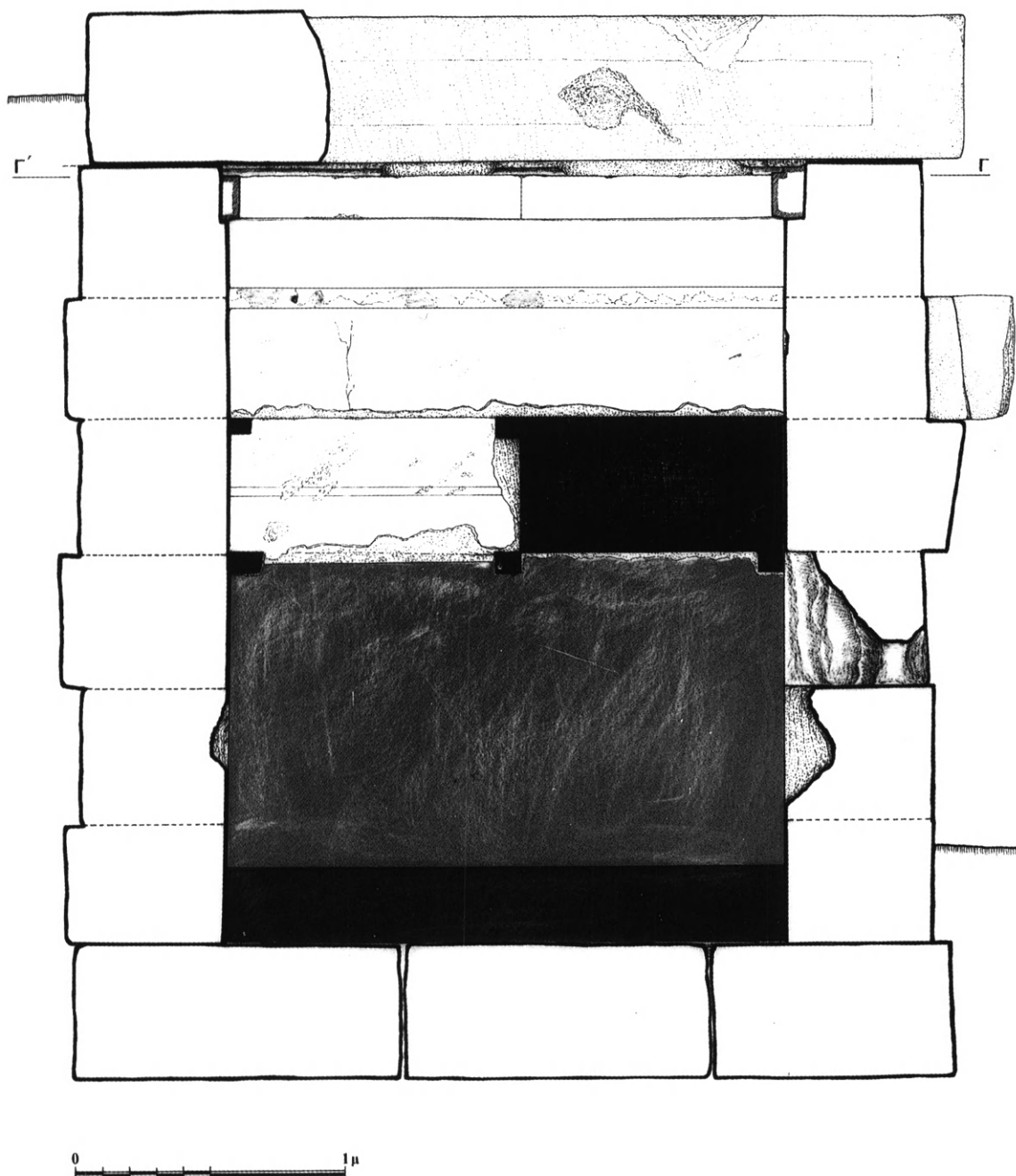


7. Ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου. Ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος (σχέδιο Ἀγγ. Κοτταρίδου).



8. Ἑσωτερικὸ τοῦ τάφου. Ὁ βόρειος τοῖχος (σχέδιο Ἀγγ. Κοτταρίδου).

- II, 6 νότιου τοίχου δὲν σώζονταν σὲ καλὴ κατάσταση, ἀφοῦ ἄλλωστε τὸ κάτω τμήμα
 τους ἦταν καλυμμένο μὲ τὸ χῶμα ποὺ εἶχε σωρευθεῖ σ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ τοῦ τά-
 φου· καλύτερα διατηροῦνταν ἡ μορφὴ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου καὶ ἀκόμη καλύ-
 III, 7 τερα ἡ ζωγραφικὴ σύνθεση τοῦ βόρειου, ἡ ὁποία ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας ματιὰ
 ἔδειχνε ὅτι εἶναι δημιουργία μεγάλου τεχνίτη καὶ τὸ θέμα της, ποὺ δὲν ἦταν
 IV, 8 δύσκολο νὰ καταλάβουμε (ἄρπαγὴ τῆς Περσεφόνης ἀπὸ τὸν Πλούτωνα) ἦταν
 πολὺ σπάνιο στὴν ἐλληνικὴ εἰκονογραφία. Ὁ δυτικὸς τοῖχος ἦταν κενός, γιατί
 I, 9 σ' αὐτόν, ὅπως σημείωσα παραπάνω, πρέπει νὰ ὑπῆρχε κάποιο ράφι.



9. Ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου. Ὁ δυτικὸς τοῖχος (σχέδιο Ἀγγ. Κοτταρίδου).

Τὴ φροντίδα γιὰ τὴ συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν ἀνέλαβε ὁμάδα συντηρητῶν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, μὲ ἐπικεφαλῆς ἓναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἔμπειρους καὶ ἀφοσιωμένους συντηρητές, τὸν ζωγράφο Φώτη Ζαχαρίου. Ἡ μακρόχρονη φιλία μας δημιούργησε καὶ τὶς πιὸ εὐνοϊκὲς συνθῆκες γιὰ τὴ συνεργασία μας στὰ ἐπόμενα χρόνια.

Τὸ ἀρχαιολογικὸ ἔργο, δηλαδή τὴν προσεκτικὴ ἀφαίρεση τῶν χωμάτων καὶ καταγραφή κάθε εὐρήματος ἐμπιστεύθηκα στὴ συνεργάτιδά δρ. Στέλλα Δρούγου, ἢ ὅποια μὲ τὴ βοήθεια τῆς, φοιτήτριας τότε, Ἀγγελικῆς Κοτταρίδου καὶ τοῦ ἀρχιτέκτονα Γιάννη Κιαγιᾶ, ὁλοκλήρωσαν μὲ πολλὴ προσοχὴ τὴν ἔρευνα τοῦ ἐσωτερικοῦ, ἀρχίζοντας ἀμέσως μετὰ τὴν ἀποκάλυψή του καὶ συνεχίζοντας τὴν ἐπόμενη ἀνασκαφικὴ περίοδο τοῦ 1978.

Τὸ ἐπάνω μέρος τῆς ἐπίχωσης ἀποτελοῦνταν ἀπὸ χαλίκια, χῶμα καὶ σπασμένα κομμάτια πωρολίθου· διάσπαρτα μέσα στὴν ἐπίχωση βρέθηκαν λίγα κόκκαλα, κομμάτια ἀπὸ κόκκινο ἐπίχρισμα καὶ ἐλάχιστα ὄστρακα πῆλινων ἀγγείων. Στὸ μέσο περίπου τοῦ ὕψους ὑπῆρχαν μεγάλα κομμάτια πωρολίθου καὶ μιὰ πλάκα ἀπὸ ἀσβεστόλιθο, πολὺ συμπαγέστερο ἀπὸ τοὺς συνηθισμένους πωρολίθους. Τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν σπασμένων αὐτῶν λίθων, δύο ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἦταν ἀρκετὰ μεγάλοι (μῆκους 0.55-0.70 μ.), ἦταν συγκεντρωμένοι στὸ δυτικὸ τμῆμα τοῦ τάφου ὡς τὸ ὕψος τῆς δεύτερης (ἀπὸ πάνω) σειρᾶς τῶν δόμων τοῦ τοίχου, δηλαδή ὡς 1.50-2 μ. ἀπὸ τὸ δάπεδο τοῦ τάφου· ὅλοι σχεδὸν βρισκόνταν ἐπάνω στὸν σωρὸ τῆς ἐπίχωσης ποὺ εἶχε δημιουργηθεῖ ἀπὸ τὴ συγκέντρωση τῶν χωμάτων ποὺ εἶχαν πέσει μέσα στὸν τάφο ἀπὸ τὰ ἀνοίγματα τῶν τυμβωρύχων. Κάτω ἀπὸ τὰ κομμάτια αὐτὰ ὑπῆρχε ἓνα στρώμα ἀπὸ καφὲ χῶμα μὲ λίγο χαλίκι, πάχους 0.50-0.60 μ. Κατὰ τὴν ἀφαίρεσή του διαπιστώθηκε ὅτι καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ στρώμα ὑπῆρχαν σπασμένα κομμάτια ἀπὸ πωρολίθους, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὅποια στὴ μιὰ τους πλευρὰ εἶχαν κόκκινο κονίαμα, κομμάτια ἀπὸ κονιάματα μὲ ἀποτυπώματα ξύλου (πιθανότατα ἀπὸ τὴ «σκοτία» (πατούρα) ποὺ δημιουργεῖται στὸ ἄνω πέρας τῶν τοίχων), ἀρκετοὶ ἀργοὶ λίθοι καὶ κομμάτια ἀπὸ λακωνικοὺς κεράμους. Διάσπαρτα μέσα στὴν ἐπίχωση καὶ ἐπάνω στὸ δάπεδο βρέθηκαν πολλὰ ὄστά, ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ ὅποια εἶχαν συνθλιβεῖ ἀπὸ τοὺς ἀργοὺς λίθους. Τὰ μόνον κινητὰ εὐρήματα σ' αὐτὸ τὸ στρώμα ἦταν σιδερένια καρφιά μὲ πλατιὰ κεφαλή καὶ ἓνα διάτρητο μολύβδινο πλακίδιο. Τέλος, ἐπάνω στὸ δάπεδο βρέθηκαν κομμάτια πωρολίθου, ποὺ εἶναι πιθανὸ πὼς προέρχονται ἀπὸ τὸν λίθο τοῦ δυτικοῦ τοίχου ποὺ ἀφαιρέθηκε (χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι βέβαιο).

Στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τὸ χῶμα καὶ τὰ χαλίκια ἦταν πολὺ λίγα καὶ μόλις κάλυπταν τὴν ταινία ποὺ ὑπάρχει στὴ βάση ὅλων τῶν τοίχων.

Κατὰ μῆκος τῆς βόρειας πλευρᾶς ἡ ἐπίχωση ἀποτελοῦνταν ἀπὸ χῶμα, χαλίκια, διαλυμένα θραύσματα πωρολίθου καὶ ἀνάμεσά τους λίγα κόκκαλα, ἀρκετὰ κατεστραμμένα.



10. Έσωτερικὸ τοῦ τάφου. Νότια πλευρὰ τοῦ δαπέδου.

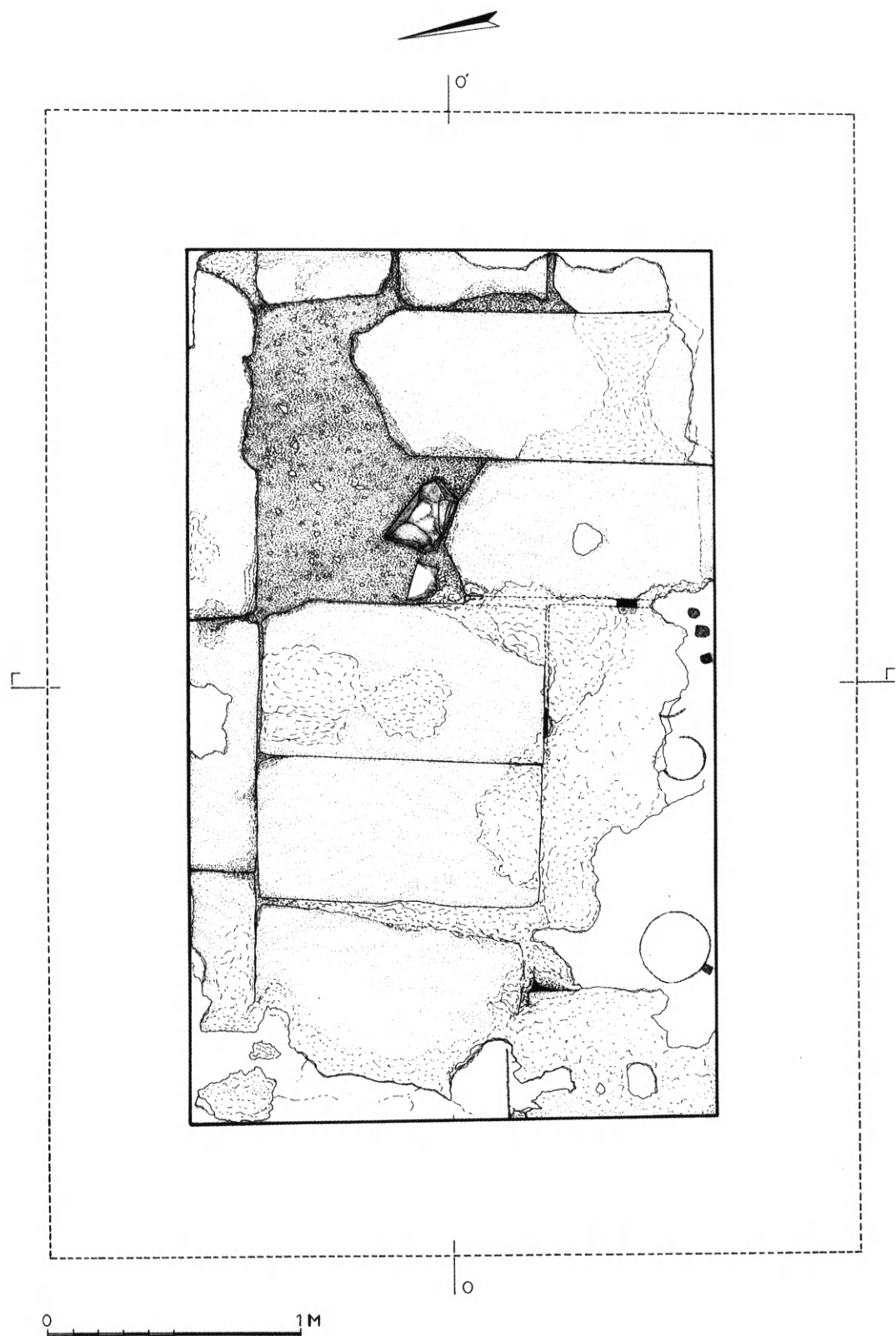
Στὴ νότια πλευρὰ ἡ ἐπίχωση ἦταν μεγάλη καὶ εἶχε τὴν ἴδια σύσταση μὲ τῆς βό-
 ρειας (χώμα, χαλίκι, θραύσματα πωρολίθων). Στὴν περιοχὴ αὐτὴ βρέθηκαν
 ψήγματα χρυσοῦ καὶ χαλκοῦ καὶ ἓνα κομμάτι γυάλινου ἀγγείου. Στὰ κατώτερα
 στρώματα τῆς ἐπίχωσης, σχεδὸν ἐπάνω στὸ δάπεδο βρέθηκαν πολὺ ταραγμένα
 ὑπολείμματα σκελετοῦ (ὅστὰ τῶν κάτω ἄκρων), ὅστρακα μελαμβαφή, ὅστρακα
 ἐρυθροβαφοῦς πινακίου, ἓνα σπασμένο μαρμαρίνο κοχύλι, διάσπαρτα ψήγμα-
 τα χρυσοῦ καὶ χαλκοῦ, ἐπίχρσοι ψῆφοι, κομμάτι σιδερένιου ἐλάσματος καὶ σι-
 δερένια καρφιά μὲ ἵχνη ξύλου, καθὼς καὶ ἵχνη ἀπανθρακωμένου (;) ξύλου.

10

11, 12



11. Ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου. Βορειοανατολική γωνία τοῦ δαπέδου.



12. Ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου. Κάτοψη τοῦ δαπέδου (σχέδιο Ἀγγ. Κοτταρίδου).

II. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΤΑΥΤΙΣΗ

1. Ἡ παράσταση τοῦ βόρειου τοίχου (Πίν. IV, εἰκ. 13-14)

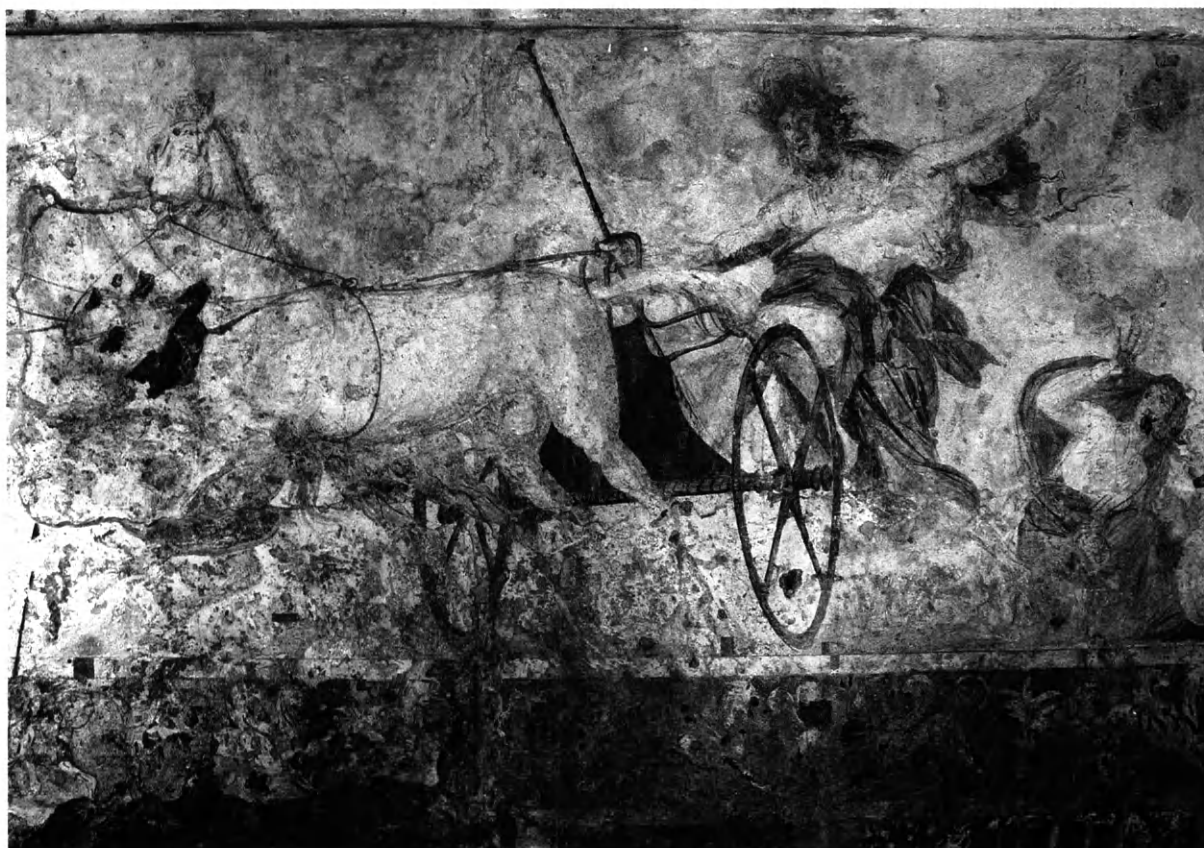
Στὸν βόρειο τοῖχο τοῦ τάφου, ἐπάνω ἀπὸ τὴν ταινία μὲ τοὺς γρύπες, ὑπάρχει μιὰ ζωγραφικὴ σύνθεση ποὺ καλύπτει ὅλη τὴν ἐπιφάνειά του, ἀπὸ τὸ δυτικὸ ὡς τὸ ἀνατολικὸ πέρασ του. Ἡ διατήρησή της εἶναι γενικὰ καλή: τὸ δυτικὸ τμήμα εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἔχει ὑποστεί τις μεγαλύτερες ἀλλοιώσεις καὶ ὀρισμένα μέρη του ἔχουν σχεδὸν ἀφανισθεῖ, ἐνῶ τὸ ἀνατολικό, ὅπου καὶ τὸ σημαντικότερο θέμα, σώζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Τὰ ἄλλα ποὺ εἶχαν σχηματισθεῖ ἐπάνω στὰ χρώματα ἀφαιρέθηκαν μὲ μηχανικὸ τρόπο – ἀπόξεση μὲ νυστέρι – ὥστε νὰ ἀποφευχθεῖ κάθε ἀλλοίωση τῶν χρωμάτων ἀπὸ χημικὴ ἀντίδραση. Καταστροφὴ τοῦ τοίχου ἀπὸ χτυπήματα τῶν τυμβωρύχων ἔχουμε σὲ λίγα μόνο σημεία: τὰ 13 δύο μεγαλύτερα σπασίματα βρίσκονται ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν πρώτη μορφὴ καὶ 14 στὸ σῶμα τοῦ τρίτου ἀλόγου, ἐνῶ μικρότερα ὑπάρχουν ἀνάμεσα σὲ κάτω ἀκτίνες τοῦ τροχοῦ, στὸ πηγούνι τῆς γονατιστῆς μορφῆς δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα, στὸ κάτω μέρος τῆς ἴδιας μορφῆς καὶ δεξιὰ ἀπ' αὐτήν. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου, ἐπάνω σὲ τὴν ὁποίαν ἀναπτύσσεται ἡ ζωγραφικὴ παράσταση, εἶναι λευκὴ, χωρὶς καμιά ὑποδήλωση τοπίου· μόνο στὸ ἔδαφος διακρίνονται λουλούδια, τὰ ὁποῖα ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὸ θέμα ποὺ εἰκονίζεται καὶ δὲν ἀποτελοῦν οὔτε κοσμητικὸ στοιχεῖο οὔτε μιὰν ἀπλὴ δήλωση τοπίου.

Τὸ κύριο στοιχεῖο τῆς παράστασης ἀποτελεῖ ἓνα τέθριππο ἄρμα ἐπάνω στὸ ὁποῖο ἔχει πατήσει ἓνας ὥριμος ἄντρας ποὺ κρατᾷ σφιχτὰ μιὰ νέα κόρη, καθὼς ἐκείνη ἀπεγνωσμένα τεντώνει τὸ κορμὶ καὶ τὰ χέρια της, σὲ μιὰ μάταιη προσπάθεια νὰ τοῦ ξεφύγει. Μπρὸς ἀπὸ τὸ ἄρμα, μιὰ νεανικὴ μορφὴ τρέχει, ἐνῶ πίσω ἀπ' αὐτὸ μιὰ νέα, γονατιστὴ, κοιτάζει ἐντρομὴ τὴν ἀπαγωγὴ. Νομίζω πὼς εἶναι περιττὸ νὰ προσκομίσω ἀναλυτικὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ στηρίζουν τὴν αὐτονόητη ἐρμηνεία τοῦ θέματος: πρόκειται γιὰ τὴν ἄρπαγὴ τῆς Περσεφόνης ἀπὸ τὸν Πλούτωνα, ἓνα θέμα σπάνιο σὲ τὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία, πολὺ ἀγαπητὸ ὅμως σὲ τὴν κατωιταλιωτικὴ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω.

Ἡ περιγραφή ποὺ ἀκολουθεῖ σκοπὸ ἔχει νὰ συμπληρώσει καὶ νὰ διευκρινίσει τις πληροφορίες ποὺ προσφέρονται ἀπὸ τις ἀπεικονίσεις, τόσο τις φωτογραφικὲς ὅσο καὶ τις σχεδιαστικὲς. Ἰδιαίτερα χρήσιμο εἶναι τὸ πιστὸ ἀντίγραφο ποὺ 15 ἔγινε ἀπὸ τὸν Γιώργο Μιλτσακάκη, ποὺ μὲ τὸ δυνατὸ νεανικὸ του μάτι, ὁδηγημένο τόσο ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογικὴ του παιδεία, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ του αἴσθηση, κατόρθωσε νὰ διακρίνει λεπτομέρειες ποὺ πολὺ δύσκολα θὰ παρατηροῦσε καὶ ὁ πρὸ προσεκτικὸς θεατὴς²³.



13. Βόρειος τοίχος. Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς (δυτικὸ τμήμα).



14. Βόρειος τοίχος. Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς (ἀνατολικὸ τμήμα).

α. Ὁ κεραυνός (Πίν. V, εἰκ. 13)

Στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τοῦ τοίχου (τὴ δυτικὴ) διακρίνεται ἀνοιχτὸ γαλάζιο χρῶμα διαφόρων ἀποχρώσεων, ποὺ καλύπτει μιὰ τριγωνικὴ περίπου ἐπιφάνεια, μὲ κάθετες πλευρὲς περίπου 0.35×0.35 μ. Νομίζω ὅτι ἀποτελεῖ δήλωση τοῦ οὐρανοῦ. Μέσα σ' αὐτὸν τὸν χώρο ὑπάρχει μιὰ ἀκανόνιστη, περίπου ὠσειδῆς, πορτοκαλιὰ κηλίδα 5×3 ἐκ. ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκινοῦν τρεῖς κυματιστές, σὰν πλόκαμοι, γραμμὲς ποὺ κινοῦνται λοξὰ πρὸς τὰ κάτω δεξιὰ. Τὸ χρῶμα τους εἶναι πορτοκαλί, ἀλλὰ σὲ κάποιο σημεῖο γίνεται βαθύτερο, σχεδὸν καστανό. Δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἀμφιβολία ὅτι δηλώνουν κεραυνό.

β. Ὁ Ἑρμῆς (Πίν. IV - V, εἰκ. 15)

Τὸ κηρύκειο στὸ δεξιὸ ὑψωμένο χέρι τοῦ νέου ποὺ τρέχει μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα σημαίνει τὴν ταυτότητά του· εἶναι ὁ Ἑρμῆς. Εἰκονίζεται σὲ πλάγια ὄψη νὰ κινεῖται πρὸς τὰ ἀριστερά²⁴. Σὲ πλάγια ὄψη εἰκονίζονται, φυσικά, καὶ τὰ δύο τοῦ σκέλη, ἀλλὰ ἐνῶ τὸ δεξιὸ δίνεται σὲ καθαρὴ κατατομὴ (profil) ἢ κνήμη καὶ τὸ κάτω ἄκρο τοῦ ἀριστεροῦ στρέφουν ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ μας (ἀριστερά του), ἔτσι ὥστε τὸ κάτω πόδι ἀποδίδεται σὲ χαρακτηριστικὴ καὶ ἀναπτυγμένη ὄψη τριῶν τετάρτων. Τὸ δεξιὸ σκέλος, λυγισμένο στὸ γόνατο, εἶναι τεντωμένο πρὸς τὰ πίσω μὲ ὑψωμένο τὸ ἄκρο του, ὥστε ἡ κνήμη θρῖσκεται σὲ ὀριζόντια σχεδὸν θέση σχετικὰ μὲ τὸ ἔδαφος. Τὸ ἀριστερό, λυγισμένο ἐπίσης ἐλαφρὰ στὸ γόνατο, τεντώνεται πρὸς τὰ ἐμπρός, λοξὰ πρὸς τὸ ἔδαφος, σὲ ἔντονο διασκελισμό· οὔτε ὅμως καὶ αὐτὸ τὸ πόδι ἀγγίζει τὸ ἔδαφος. Φαίνεται ὅτι πρόθεση τοῦ τεχνίτη εἶναι νὰ δηλώσει ὅτι ὁ Ἑρμῆς πετᾷ.

Μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι λυγισμένο στὸν ἀγκώνα σὲ ὀρθὴ γωνία, κρατᾷ τὰ ἡνία τοῦ ἀλόγου· ἔτσι στρέφει πρὸς τὰ ἀριστερά του τὸ κορμί, ποὺ εἰκονίζεται σὲ τρία τέταρτα. Ἡ χλαμύδα του, πορπωμένη μπροστὰ στὸν λαιμό του, κυματίζει πίσω του, καλύπτοντας τὸν χώρο ὡς τὸ κεφάλι τοῦ πρώτου ἀλόγου καὶ τὴν ὀπλὴ τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ τοῦ δεύτερου, στὸ ὕψος τῶν γλουτῶν τοῦ θεοῦ.

- VI.16 Τὸ κεφάλι στρέφεται ἀκόμη πιὸ ἔντονα ἀπὸ τὸ σῶμα πρὸς τὰ ἀριστερά του καὶ εἰκονίζεται σὲ πρόσθια σχεδὸν ὄψη (en face), μὲ περισσότερο ἀναπτυγμένη τὴ δεξιὰ παρειά του· καλύπτεται ἀπὸ τὸν ιδιόρρυθμο «μακεδονικὸ πέτασο», ποὺ ἔχει ἔντονη γεισωτὴ προεξοχή στὸ πρόσθιο μέρος²⁵.

Τὸ δεξιὸ του χέρι τὸ τεντώνει πρὸς τὰ ἐμπρός καὶ λυγίζοντάς το ἐλαφρὰ στὸν ἀγκώνα κρατᾷ ὑψωμένο λοξὰ τὸ κηρύκειο, ποὺ καταλήγει στὴ διπλὴ κυκλικὴ ἀπόληξη μὲ τὸ ἀνοιγμα στὸ ἐπάνω μέρος.

Φαίνεται πὼς στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς μορφῆς αὐτῆς τὰ χρώματα ἔχουν ἀλ-



15. Βόρειος τοίχος. Ὁ Ἑρμῆς.



16. Βόρειος τοίχος. Ὁ Ἑρμῆς (λεπτομέρεια).

λοιωθεῖ καὶ ἔχουν χάσει τὴν ἀρχικὴ τους χροιά· σὲ ἀρκετὰ σημεῖα μάλιστα ἴσως ἔχουν ἐξαλειφθεῖ ἐντελῶς. Χαρακτηριστικὰ μπορῶ νὰ ἀναφέρω τὴ χλαμύδα, ποὺ μόλις διατηρεῖ ἓναν ἀχνό, γκριζογάλαζο τόνο στὸ μεγαλύτερο μέρος της. Ὑποθέτω πὼς τὸ ἀρχικὸ της χρῶμα μπορεῖ νὰ ἦταν πορφυρό, ὅπως τὸ ἱμάτιο τοῦ Πλούτωνα ἢ τῆς γονατιστῆς μορφῆς στὸ ἀνατολικὸ πέρασ τῆς σύνθεσης (Ὁκεανίδας). Ἐπομένως ἡ προσπάθεια νὰ περιγράψουμε τὰ χρωματικὰ στοιχεῖα τῆς μορφῆς ἀποβλέπει μόνο στὴν παροχὴ κάποιων συμπληρωματικῶν πληροφοριῶν, ποὺ εἶναι χρήσιμες μόνο σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς εἰκόνες καὶ πάντα μὲ τὴν αἴρεση ὅτι ἀναφέρονται στὴ σημερινὴ κατάσταση τῶν ζωγραφικῶν στοιχείων.

Ἄν ἐξαίρεσουμε τὴ χλαμύδα, ποὺ εἶναι πιθανὸν ὅτι ἦταν πορφυρὴ (μολονότι δὲν εἴμαστε καθόλου βέβαιοι γι' αὐτό, ἀφοῦ στὸ τμήμα ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸν ὤμο καὶ στὴν ἔξω καὶ μέσα ἐπιφάνειά της διατηρεῖ τὸ χρυσοκίτρινο - πορτοκαλί χρῶμα ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ σὲ ὅλα τὰ ἄλλα μέρη), ὅλα τὰ ὑπόλοιπα μέρη τῆς μορφῆς τοῦ Ἑρμῆ ἔχουν ζωγραφιστεῖ μὲ δύο χρώματα: ἓνα χρυσοκίτρινο - πορτοκαλί, ἀλλοῦ ἐντονότερο καὶ ἀλλοῦ περισσότερο διαλυμένο, καὶ ἓνα γκριζοκάστανο, ἀλλοῦ βαθύ - σκοτεινὸ καὶ ἀλλοῦ πολὺ ἀνοιχτότερο, σχεδὸν γκριζο· τόσο τὸ ἓνα ὅσο καὶ τὸ ἄλλο ἔχουν πολλὰ διαβαθμίσεις. Ὑποθέτω ὅτι καὶ τὸ δεύτερο χρῶμα - τὸ γκριζοκάστανο - ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ ἴδιο βασικὸ πορτοκαλί, μὲ ἀνάμιξη μαύρου σὲ διάφορα ποσοστά. Ἔτσι, ὅπου τὸ μαῦρο εἶναι λιγότερο καὶ ἡ ἀνάμιξή του ἀραιότερη, διατηρεῖται ἡ ἀπόχρωση τοῦ πορτοκαλοκίτρινου χρώματος καὶ ἐπιτυγχάνεται ἡ ἀρμονικὴ σύνδεση τῶν δύο τόνων μὲ πολλοὺς ἐνδιάμεσους, μεταβατικούς. Τὸ γκριζοκάστανο χρῶμα εἶναι περιορισμένο σὲ ὀρισμένα σημεῖα καὶ βοηθᾷ στὴ δημιουργία τῆς ἐντύπωσης ψευδοσκίων, ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν ἀπόδοση πλαστικῶν ὄγκων. Μεγαλύτερη καὶ ἐντονότερη χρῆση του γίνεται στὰ σκέλη - κυρίως στὸ ἀριστερὸ - καὶ στὸ ἀριστερό (ὡς πρὸς τὸν θεατὴ) τμήμα τοῦ πύλου, ἐνῶ μιὰ ἐντονη κηλίδα ὑπάρχει καὶ κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μαστὸ τοῦ θεοῦ. Τὸ πορτοκαλοκίτρινο χρῶμα καλύπτει τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς τοῦ Ἑρμῆ καὶ τὸ ἀντίστοιχο (δεξιὰ στὸν θεατὴ) τμήμα τοῦ πύλου. Οἱ ἐντονότερες, πολὺ φωτεινὲς ἀποχρώσεις του, χαρακτηρίζουν τὶς δύο τοῦφες μαλλίων στοὺς κροτάφους του. Οἱ ἱμάντες τῶν σανδαλιῶν, καθὼς καὶ τὰ πλάγια τοῦ ἀριστεροῦ καττύματος, ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ βαθύ πορφυρὸ χρῶμα. Μὲ λίγο ἀνοιχτότερο κόκκινο χρῶμα ἀποδίδεται τὸ ἡνίο ποὺ κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι ὁ Ἑρμῆς.

Ὅλο τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος καὶ τῶν διαφόρων μελῶν σχηματίζεται ζωγραφικά, χωρὶς καθαρὰ γραμμικὰ ὅρια. Ἐλάχιστα εἶναι τὰ σημεῖα ὅπου ὁ ζωγράφος αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ ἀποδώσει μὲ μιὰν ἰδιαίτερη πινελιὰ τὸ περίγραμμα (π.χ. τὸ ἐσωτερικὸ περίγραμμα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα). Ἀκόμη καὶ στὰ μέρη ἐκεῖνα ὅπου εἶναι ἀπαραίτητη μιὰ τέτοια γραμμικὴ περιγραφή, ὅπως λ.χ. τὰ δάχτυλα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ μὲ τὸ κηρύκειο, οἱ πινελιὲς ἔχουν μιὰν ἀσά-

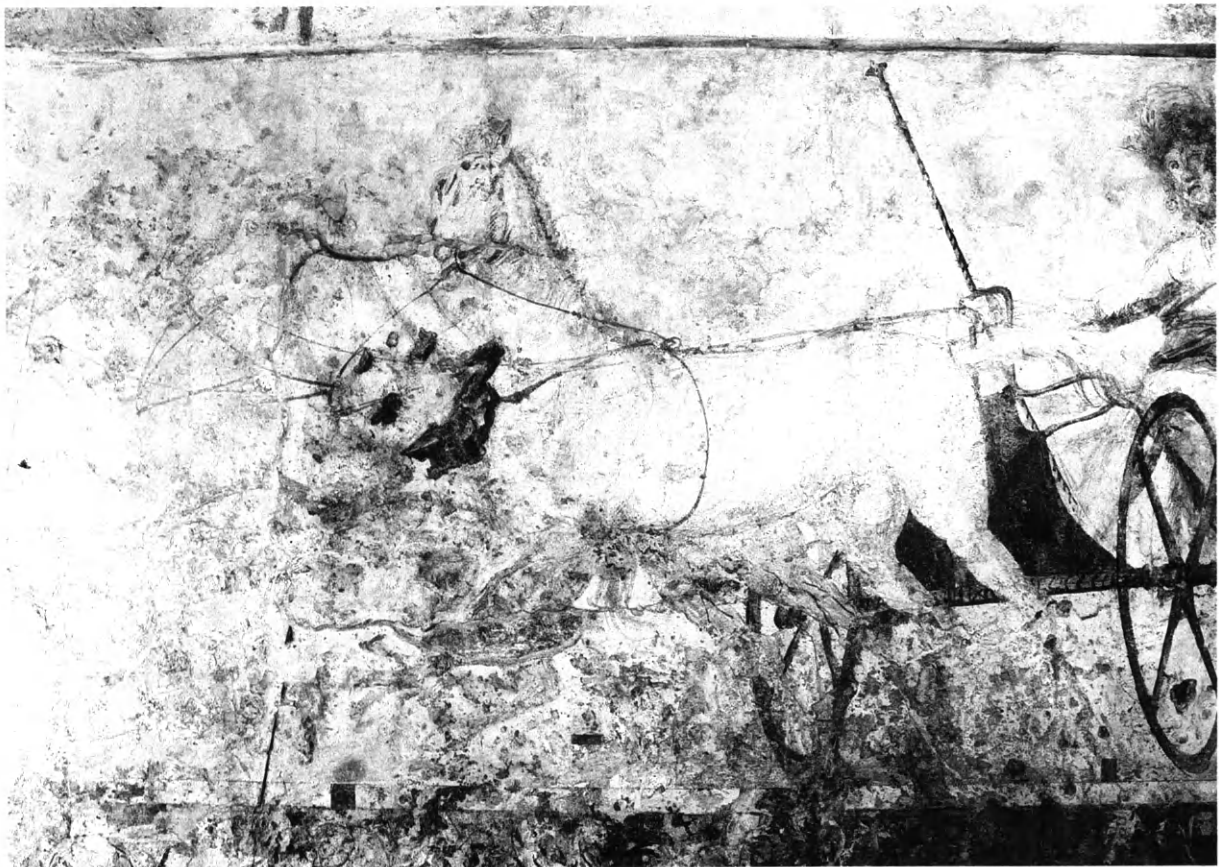
φεια καὶ δὲν ἐπιχειροῦν νὰ ἀποδώσουν μὲ σχεδιαστικὴ σαφήνεια τὴ μορφή τῶν δαχτύλων. Θὰ ἔλεγα πὼς ἡ πλατωνικὴ ἄποψη γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ἀπάτη ποὺ δημιουργεῖται, ὅταν ὁ θεατὴς βλέπει «πόρρωθεν» τὸ ἔργο καὶ διαλύεται ὅταν τὸ πλησιάσει, καθὼς οἱ πινελιὲς λειτουργοῦν μονάχα ὡς ζωγραφικὰ στίγματα, βρίσκει ἐδῶ τὴν πρὸ χαρακτηριστικὴ τῆς περίπτωση. Ἐνῶ τὸ χαρακτὸ προσχέδιο, γιὰ τὸ ὁποῖο θὰ μιλήσουμε παρακάτω, μαρτυρεῖ τὶς ἀπαράμιλλες σχεδιαστικὲς ἱκανότητες τοῦ ζωγράφου, τὸ τελικὸ δημιούργημα ἀρνεῖται κάθε γραμμικὴ μορφή καὶ ὀργανώνεται μὲ τὴν ἀρχὴ ποὺ ὁ Wölflin χαρακτήριζε «ζωγραφικότητα» (*malerisch*)²⁶. Εἶναι ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακὴ ἡ ἀπόδοση τῶν λουλουδιῶν στὸ ἔδαφος, κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ θεοῦ, ὅπου γρήγορες, ἄμορφες πινελιὲς, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες ξεχωρίζουν οἱ μικρὲς βαθύχρωμες πορτοκαλοκάστανες, δίνουν τὴ χρωματικὴ μονάχα ἐντύπωση τοῦ λουλουδιασμένου κάμπου. Δὲν εἶναι ὑπερβολὴ ἂν χαρακτηρίσουμε τὴν ἀπόδοση αὐτὴ ὁλότελα «ἱμπρεσιονιστικὴ».

Κάτι ἀκόμη ἀξιοσημεῖωτο εἶναι ὁ φωτισμὸς τῆς μορφῆς: δὲν ὑπάρχει ὀρισμένο σημεῖο πηγῆς τοῦ φωτός, ἀλλὰ οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες χρησιμεύουν μόνο γιὰ νὰ τονίσουν τὴν πλαστικότητα τῶν ὄγκων, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς πολὺ πρὸ περιορισμένες σκοτεινές. Ἀποκαλυπτικὴ γιὰ τὴ μέθοδο τοῦ τεχνίτη εἶναι ἡ χρησιμοποίηση φωτεινῶν σημείων στὸ πρόσωπο: οἱ δύο βόστρυχοι, στὸν ἀριστερὸ καὶ δεξιὸ κρόταφο, ἔχουν τὸν ἴδιο φωτεινὸ τόνο, ὅπως ἐπίσης καὶ ἡ δεξιὰ (ὡς πρὸς τὸν θεατὴ) ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ «πέτασος» μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἐσωτερικὴ, ἡ ὁποία θὰ περίμενε κανεὶς νὰ σκιάζεται, ἀφοῦ ἄλλωστε ὁ «πέτασος» εἶναι πραγματικὰ «σκιάδιο».

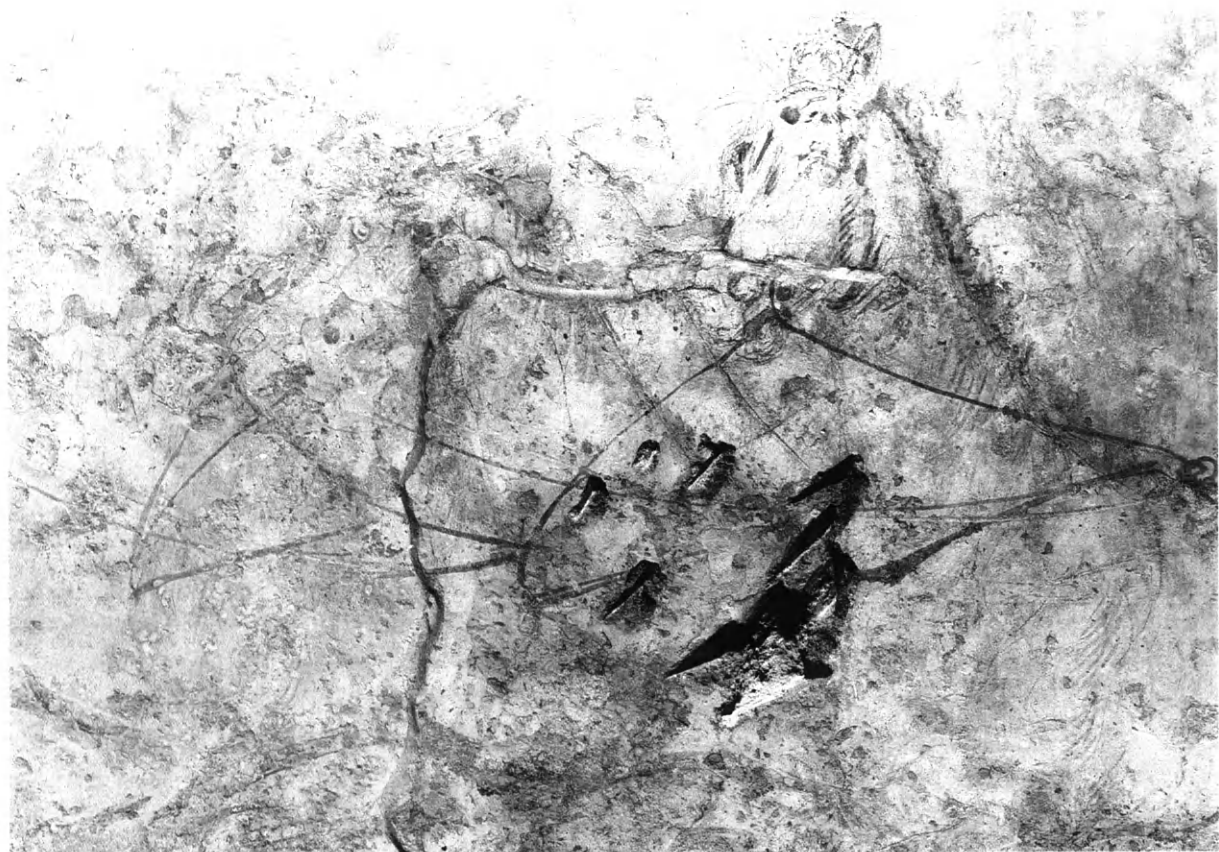
γ. Τὰ ἄλογα (Πίν. IV-V, εἰκ. 17-18)

- 17 Περισσότερο ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες ἔχουν φθαρεῖ οἱ μορφὲς τῶν ἀλόγων. Τὸ καλύτερα – σχετικὰ – διατηρημένο εἶναι τὸ ἐξωτερικὸ (ἀριστερὸ) ἄλογο τοῦ τεθρίππου, αὐτὸ ποὺ παρουσιάζει στὸν θεατὴ ἀκέραιο τὸ σῶμα του, σὲ πλάγια ὄψη. Τὰ σώματα τῶν ἄλλων τριῶν κρύβονται πίσω του καὶ μόνο τὰ κεφάλια, οἱ λαιμοὶ καὶ τὰ πόδια τουςμποροῦσαν νὰ φανοῦν²⁷.

- 13 Τὸ πίσω (δεξιὸ τοῦ τεθρίππου) ἄλογο ἔχει τεντωμένο τὸ κεφάλι καὶ τὸν λαιμὸ ἔντονα πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ πλησιάζει μὲ τὸ ρύγχος του τὴν ἀνεμιζόμενη χλαμύδα τοῦ Ἑρμῆ, στὸ ὕψος περίπου τοῦ ὤμου. Ὁ θεὸς κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο κόκκινα ἡνία αὐτοῦ τοῦ ἀλόγου. Τὸ κεφάλι εἰκονίζεται σὲ πλάγια ὄψη (*profil*) καί, μολονότι ἡ φθορὰ τῶν χρωμάτων εἶναι μεγάλη,μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε πὼς ὁ ζωγράφος ἀποδίδει μὲ δυναμικὲς κοφτερὲς πινελιὲς τὴ μορφή του, χωρὶς νὰ ἐπιδιώκει μιὰ σχεδιαστικὴ ἀπεικόνιση τοῦ περιγράμματος ἢ τῶν λεπτομερειῶν. Ἐπικρατοῦν οἱ πινελιὲς τοῦ πορτοκαλιοῦ χρώματος, ποὺ σὲ κάποια σημεῖα γίνεται σκοτεινότερο, μὲ τὴν προσθήκη πιθανὸν



17. Βόρειος τοίχος. Τὸ τέθριππο.



18. Βόρειος τοίχος. Τὰ ἄλογα (λεπτομέρεια).

μαύρου, άλλοτε πυκνότερου, άλλοτε αραιότερου. Ἡ «ἱμπρεσιονιστική» τάση τοῦ τεχνίτη εἶναι πρόδηλη καὶ στὸ κεφάλι αὐτό.

Τὸ κεφάλι τοῦ δεύτερου ἀλόγου εἶναι τοποθετημένο ἀρκετὰ πιὸ πίσω (δεξιὰ μας) καὶ κάπως ὑψηλότερα ἀπὸ τὸ πρῶτο: τὸ ρύγχος του ἀρχίζει ἀπὸ τὴ μέση τοῦ λαιμοῦ τοῦ πρῶτου. Τὸ πίσω μέρος τῆς ἀριστερῆς του παρεῖας, ἀμέσως μετὰ τὸ ἀριστερὸ μάτι, καλύπτεται ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ τρίτου ἀλόγου. Ὡστόσο, καθὼς εἰκονίζεται σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων, δείχνει ὁλόκληρο σχεδὸν τὸ μέτωπό του καὶ ἀρκετὰ τὸ δεξιὸ μάτι. Σώζονται, δηλωμένα μὲ τὸ χρυσοκίτρινο - πορτοκαλὶ χρῶμα, τμήματα τῆς ἀριστερῆς του πλευρᾶς – τὸ ἀριστερὸ αὐτὶ μὲ τὴν ἔντονη πορτοκαλιὰ πινελιὰ – ἐνῶ τὸ δεξιὸ του τμήμα διακρίνεται ἀμυδρότερα (ξεθωριασμένο γκριζο χρῶμα). Μὲ τὸ γκριζο ἀραιωμένο χρῶμα δηλώνονται καὶ τὰ ρουθούνια του. Καὶ στὸ κεφάλι αὐτὸ κυριαρχοῦν οἱ κοφτές «ἱμπρεσιονιστικὲς» πινελιές, ποὺ ἀποδίδουν τὴ φόρμα, τόσο στὸ σύνολο ὅσο καὶ στίς λεπτομέρειες, μὲ τρόπο ζωγραφικὸ καὶ ὄχι σχεδιαστικόν.

Τὸ στήθος προβάλλει ἔντονα κάτω ἀπὸ τὸ κεφάλι, δείχνοντας ὅτι ὁ λαιμὸς εἶχε μαζευτεῖ πρὸς τὰ πίσω: μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐπέτρεπε στὸν ζωγράφο νὰ ἀφήσει ἀκάλυπτο ὁλόκληρο σχεδὸν τὸν τετνωμένο λαιμὸ τοῦ δεξιοῦ (πρῶτου) ἀλόγου. Τὰ χρώματα τοῦ στήθους μόλις διακρίνονται καὶ ἔχουν – στὴ σημερινή τους κατάσταση – τὸν ἀραιότερο δυνατὸ τόνο τοῦ πορτοκαλιοῦ χρώματος. Καὶ τοῦ ἀλόγου αὐτοῦ διακρίνονται τὰ δύο κόκκινα ἡνία, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ δεξιὸ (σχετικὰ μὲ τὸ ἄλογο) ἐνώνεται μὲ τὸ ἀριστερὸ τοῦ τρίτου ἀλόγου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ἐνώνεται μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ τετάρτου.

Τὸ κεφάλι τοῦ τρίτου ἀλόγου καλύπτει, ὅπως σημειώσαμε, ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ δεύτερου καὶ εἰκονίζεται ἀκέραιο, σὲ πλάγια ὄψη (profil). Εἰκονίζονται ἀκόμη ὁλόκληρος ὁ λαιμὸς καὶ τὸ στήθος τοῦ ζώου, ἀφοῦ τὸ τέταρτο ἄλογο εἶναι τοποθετημένο ἀρκετὰ πιὸ πίσω – δεξιότερα στὸν θεατὴ – καὶ ὁ ὑψωμένος λαιμὸς του ἀφήνει ἀκάλυπτη τὴν ἐπιφάνεια γιὰ τὸ πρόσθιο μέρος τοῦ προηγούμενου ἀλόγου. Στὸ κεφάλι τοῦ τρίτου ἀλόγου διακρίνεται ἔντονη μιὰ κυκλικὴ βαθιὰ πινελιὰ, γιὰ τὴ δήλωση κοσμήματος τῆς ἵπποσκευῆς, καὶ μιὰ δεύτερη, λίγο μικρότερη, γιὰ τὴ δήλωση τοῦ ἀριστεροῦ ρουθουνιοῦ. Ἡ χαίτη καὶ ἄλλες λεπτομέρειες τῆς κεφαλῆς δηλώνονται μὲ πλατιὲς πινελιές, ἀλλὰ πολὺ ἀραιότερο χρῶμα, ποὺ ἀποδίδουν τὸ ἄνω περίγραμμα τοῦ λαιμοῦ, μιὰν ἀκόμη φορὰ μὲ ζωγραφικὸ καὶ ὄχι σχεδιαστικὸν τρόπο. Οἱ γκριζωπὲς πινελιές εἶναι πολὺ περιορισμένες καὶ περιγράφουν κυρίως τὸ ἀριστερό (ὡς πρὸς τὸν θεατὴ) πέρασ τῆς κεφαλῆς. Τὸ δεξιὸ, κόκκινο ἡνίον τοῦ ἀλόγου ἐνώνεται μὲ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ δεύτερου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ φτάνει πίσω ἀπὸ τὸν λαιμὸ τοῦ τέταρτου, ὅπου συγκεντρώνονται καὶ τὰ ὑπόλοιπα, σὲ μιὰ κυκλικὴ σχεδὸν θηλή, ἀπὸ τὴν ὁποία δύο φτάνουν τελικὰ ὡς τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Πλούτωνα. Τὸ κάτω περίγραμμα τοῦ λαιμοῦ δηλώνεται ἔμμεσα, ἀπὸ τὴν πολὺ ἀνοιχτόχρωμη πορτοκαλιὰ ἐπιφάνεια ποῦ

σχηματίζεται ἔξω ἀπ' αὐτόν (ἀριστερὰ ὡς πρὸς τὸν θεατὴ) μὲ ἄνισης ἔντασης τόνους, μιὰ ἐπιφάνεια ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ἀνήκει στὸν λαιμὸ τοῦ δεύτερου ἀλόγου. Νομίζω ὅτι μὲ τὸ χρωματικὸ αὐτὸ παιχνίδι ὁ ζωγράφος περιγράφει τὸν ὄγκο τοῦ λαιμοῦ τοῦ τρίτου ἀλόγου, ἀδιαφορώντας γιὰ τὴ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητος.

Τὸ τέταρτο ἄλογο, τὸ ἀριστερὸ τῆς τετράδας, εἰκονίζεται ἀκέραιο, ἀφοῦ εἶναι 18 αὐτὸ ποὺ βρίσκεται στὴν ἐξωτερικὴ – σχετικὰ μὲ τὸν θεατὴ – πλευρά. Τὸ κεφάλι του, ὑψηλότερα ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα, καθὼς προβάλλει ἐπάνω ἀπὸ τὸν ὑψωμένο λαιμὸ, ἀποδίδεται στὴν καλύτερη δυνατὴ ὄψη τῶν τριῶν τετάρτων, ἔτσι καθὼς ἀναπτύσσεται ὅλη ἡ ἀριστερὴ παρειὰ καὶ τὸ μέτωπό του, καὶ διακρίνεται καὶ τὸ δεξιὸ μάτι του. Δηλώνονται καθαρὰ τὰ δύο αὐτιά, τὰ ρουθούνια καὶ τὸ σχῆμα τῆς ἀριστερῆς κάτω σιαγόνας. Μὲ μιὰ συνεχὴ κυματιστὴ πινελιὰ βαθύχρωμου πορτοκαλοκάστανου χρώματος τονίζεται τὸ ἐπάνω περίγραμμα τοῦ λαιμοῦ, ἐνῶ μὲ πολὺ πιὸ ἀραιωμένο χρῶμα, ποὺ ἀπλώνεται ἀπὸ τὶς δυὸ μεριὲς αὐτῆς τῆς γραμμῆς, ζωγραφίζεται ἡ χαίτη. Μικρότερες, ἄτακτες πινελιές, διαφόρων ἀποχρώσεων τοῦ ἴδιου χρώματος, ὑποδηλώνουν τὴν καμπύλη τοῦ ὄγκου τοῦ λαιμοῦ καὶ τὶς ρυτιδώσεις ποὺ δημιουργεῖ τὸ δέρμα. Μὲ γκριζοκάστανες πινελιές δηλώνονται τὰ μάτια καὶ τὸ τμήμα τοῦ ρύγχους ποὺ βρίσκεται κοντὰ σ' αὐτά, καθὼς καὶ κάποιες σκιάσεις τοῦ μετώπου.

Τὸ κάτω περίγραμμα τοῦ λαιμοῦ δὲν διακρίνεται καθόλου· ἔχει πιθανότατα ἐξαφανισθεῖ. Μιὰ πολὺ ἀδύνατη χρωματικὴ δήλωση τοῦ ἐπάνω περιγράμματος τοῦ σώματος ὁδηγεῖ πρὸς τὴν καμπύλη (τὰ καπούλια) τοῦ ἀριστεροῦ πίσω σκέλους, ποὺ δηλώνεται μὲ ἀνοιχτόχρωμες χρυσοκίτρινες πινελιές, σχεδὸν ὡς τὴν κλείδωση. Ἡ οὐρὰ ἐκτινάσσεται πρὸς τὰ πίσω, σχεδὸν ὀριζόντια καί, περνώντας ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἄντυγα τοῦ ἄρματος, καμπυλώνεται στὴ συνέχεια πρὸς τὰ κάτω, μὲ δυνατὲς πινελιές, ποὺ ἔχουν ὅλες τὶς ἀποχρώσεις αὐτοῦ τοῦ πορτοκαλόχρωμου χρώματος ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος, ἀπὸ τὶς ἀνοιχτὲς ὡς τὶς πιὸ σκοτεινές, ὅπως καὶ στὰ ἄλλα σημεῖα ποὺ συναντήσαμε ὡς τώρα.

Μὲ κόκκινες πινελιές δηλώνονται τὰ γεννητικὰ ὄργανα τοῦ ζώου, ἐνῶ τὸ κάτω μέρος τῆς κοιλιάς του περιγράφεται μὲ συνεχεῖς πορτοκαλιᾶς πινελιές· ἡ γραμμὴ τῆς κοιλιάς ἀποδίδεται μὲ πιὸ ἀνοιχτόχρωμες πινελιές, ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν καμπύλη τοῦ ὄγκου τῆς.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐσωτερικοῦ (τοῦ δεξιοῦ) ἀπὸ τὰ πίσω σκέλη καὶ τῶν γεννητικῶν ὀργάνων ἀνάμεσά τους σημαίνει ὅτι τὸ σημεῖο ὀράσεως τοῦ ζωγράφου πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ χαμηλότερα ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ἀλόγου καὶ μπρὸς ἀπὸ τὸ ἀριστερό (ἐξωτερικὸ) ἄλογο. Αὐτὸ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὴν προοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ ἄρματος, ποὺ προβάλλει ὀλόκληρο τὸν ἄξονά του, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ κύριο σύμπλεγμα τῆς σύνθεσης, τὸν Πλούτωνα καὶ τὴν Περσεφόνη.

Τὰ καπούλια τοῦ τέταρτου ἀλόγου προβάλλονται ἐπάνω στήν κόκκινη ἄντυγα τοῦ ἄρματος καὶ οἱ ὄγκοι τους δηλώνονται εἴτε μὲ πολὺ ἀνοιχτὸ κιτρινόχρυσο χρῶμα (τοῦ ἀριστεροῦ) εἴτε μὲ γκριζωπὸ καὶ σκοτεινότερο πορτοκαλοκάστιανο (τὸ δεξιὸ στὸ ἐσωτερικὸ του, γύρω ἀπὸ τὰ γεννητικὰ ὄργανα). Τὰ κάτω τμήματα τῶν σκελῶν διακρίνονται ἀμυδρά, ὅπωςδὴποτε ὅμως μπορούμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι γιὰ τὴ θέση τους μπροστὰ ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ τροχὸ τοῦ ἄρματος· ἀκριβέστερα, ἀνάμεσα στοὺς δύο τροχοὺς.

Κάτω ἀπὸ τὴν κοιλιὰ τοῦ ἀλόγου, λίγο ἀριστερότερα ἀπὸ τὸ δεξιὸ του σκέλος, διακρίνονται τὰ δύο πσινὰ σκέλη τοῦ τρίτου ἀλόγου (ποὺ καλύπτουν τμήματα τοῦ δεξιοῦ τροχοῦ τοῦ ἄρματος), τὰ γεννητικὰ του ὄργανα καὶ ἡ φουντωτὴ οὐρά του, ὅλα δηλωμένα μὲ κοφτεὲς πινελιὲς ἀπὸ τὸ ἴδιο πορτοκαλοκίτρινο χρῶμα, σὲ διάφορες ἀποχρώσεις. Σὲ ἀρκετὰ σημεία τὸ χρῶμα αὐτὸ φαίνεται πὼς ἔχει ἀναμιχθεῖ καὶ μὲ κόκκινο, ὥστε νὰ μοιάζει σὰν ἀπόηχος τοῦ κόκκινου τοῦ σιθθαίου τοῦ ἄρματος καὶ τοῦ καστανοῦ τοῦ δεξιοῦ τροχοῦ.

Κάτω ἀπὸ τὸ στήθος τοῦ ἀλόγου καὶ ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ὑψωμένου πρόσθιου σκέλους του διακρίνονται ἡ φουντωτὴ καὶ κυματιστὴ οὐρά τοῦ δευτέρου ἀλόγου – τοῦ δεξιοῦ ἀπὸ τὰ δύο ἐσωτερικὰ ἄλογα τοῦ ἄρματος – καὶ τὰ καπούλια τους, ἀπὸ τὸ ἔξω μέρος. Ἐπιβεβαιώνεται ἔτσι ὅτι τὸ σημεῖο ὀράσεως τοῦ ζωγράφου βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὴν οὐρὰ τοῦ ἀλόγου αὐτοῦ καὶ μπροστὰ ἀπὸ τὰ πίσω σκέλη τοῦ τρίτου. Κάτω ἀπὸ τὰ καπούλια ὑπάρχει φθορὰ στήν ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου. Ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸ φθαρμένο τμήμα διακρίνονται καθαρὰ τὰ κάτω τμήματα τῶν πσινῶν σκελῶν: τὸ δεξιὸ εἶναι τεντωμένο, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ λυγίζει καὶ ἀπλώνει τὴν ὀπλή του μπροστὰ. Τόσο τὰ καπούλια ὅσο καὶ τὸ κάτω μέρος τῶν σκελῶν δηλώνονται μὲ ἀνοιχτόχρωμο πορτοκαλὶ χρῶμα, ἐνῶ μὲ βαθύχρωμες πινελιὲς τονίζονται οἱ μῦες, τὰ νεῦρα καί, σὲ ὀρισμένα σημεία, τὸ περίγραμμα.

Μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πίσω σκέλος τοῦ ἀλόγου αὐτοῦ (ἀριστερὰ ὡς πρὸς τὸν θεατὴ) διακρίνεται ἓνα λυγισμένο πίσω σκέλος, ποὺ πρέπει νὰ ἀνήκει στὸ πρῶτο (δεξιὸ) ἄλογο τοῦ ἄρματος. Τὸ δεῦτερο πσινὸ σκέλος δὲν μπόρεσα νὰ τὸ διακρίνω σὲ κανένα σημεῖο. Ἔτσι μπορούμε νὰ ἐντοπίσουμε μὲ ἀσφάλεια ἐπὶ πσινὰ σκέλη συνολικά.

Τὰ μπροστινὰ σκέλη τῶν ἀλόγων εἶναι σκόπιμο νὰ τὰ παρακολουθήσουμε σὲ ἀντίστροφη φορά, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ πρῶτα, αὐτὰ ποὺ βρίσκονται ἀριστερά, σὲ σχέση μὲ τὸν θεατὴ. Κάτω ἀπὸ τὴν ἀνεμιζόμενη χλαμύδα τοῦ Ἑρμῆ καταλήγει τὸ δεξιὸ σκέλος τοῦ δευτέρου (ἀπὸ τὸ βάθος) ἀλόγου: εἶναι ὑψωμένο καὶ κάμπτεται τόσο στήν ἄρθρωση τοῦ γόνατος, ὅσο καὶ στοῦ ἀστραγάλου. Ἀποδίδεται μὲ τοὺς ἴδιους χρωματικούς τόνους ποὺ εἶδαμε ὡς τώρα, γκριζοκάστιανο καὶ πορτοκαλοκίτρινο. Πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ ὑψωμένο πέλμα τοῦ Ἑρμῆ καταλήγει

τὸ ἀριστερὸ σκέλος τοῦ ἴδιου ἀλόγου, πού βρίσκεται ἀρκετὰ χαμηλότερα ἀπὸ τὸ δεξιὸ καὶ εἶναι λυγισμένο στὸν ἀστράγαλο καὶ τὸ γόνατο. Χρωματικὰ ἀποδίδεται μὲ τὰ ἴδια χρώματα, ὅπως καὶ τὸ δεξιό.

Τὸ ἄνω μέρος αὐτοῦ τοῦ σκέλους καλύπτεται ἀπὸ τὴν ὀπλὴ τοῦ δεξιοῦ σκέλους τοῦ τρίτου ἀλόγου, πού εἰκονίζεται καὶ αὐτὸ στὸ ἴδιο περίπου ὕψος μὲ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ δευτέρου καὶ μὲ τὶς ἀντίστοιχες κάμπεις στὸ γόνατο καὶ στὸν ἀστράγαλο. Ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο αὐτό, σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν ὀπλὴ τοῦ προηγούμενου σκέλους, προβάλλει ἓνα ἄλλο πόδι, τοῦ ὁποῖου ἡ ὀπλὴ βρίσκεται λίγο δεξιότερα ἀπὸ τὴν ὀπλὴ τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους τοῦ δευτέρου ἀλόγου. Τὸ πόδι αὐτὸ πρέπει νὰ εἶναι τὸ δεξιὸ τοῦ πρώτου ἀλόγου. Ἀρκετὰ δεξιότερα ἀπὸ τὴν ὀπλὴ αὐτοῦ τοῦ ποδιοῦ καὶ στὸ ἴδιο μ' αὐτὴν ὕψος διακρίνεται ἡ ὀπλὴ ἐνὸς ἀκόμη σκέλους, τὸ γόνατο τοῦ ὁποῖου κάμπεται σὲ ὀρθὴ γωνία. Ὑποθέτω πὼς δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ σκέλος τοῦ πρώτου ἀλόγου.

Ἀμέσως πίσω ἀπὸ τὸ γόνατο αὐτοῦ τοῦ σκέλους ὑπάρχει μιὰ ἀκόμη ὀπλὴ ἐνὸς σκέλους πού εἶναι πολὺ ὑψωμένο καὶ σχηματίζει σχεδὸν καμπύλη· μπορούμε νὰ θεωρήσουμε βέβαιον ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ δεξιὸ σκέλος τοῦ τέταρτου ἀλόγου. Τὸ ἀριστερὸ σκέλος τοῦ ἴδιου ἀλόγου καλύπτει κάπως τὰ καπούλια τοῦ δευτέρου καὶ κατεβαίνει πίσω ἀπὸ τὸ λυγισμένο πίσω σκέλος τοῦ πρώτου· ἡ ὀπλὴ του ἔχει ἀφανισθεῖ.

Διαπιστώνουμε λοιπὸν ὅτι καὶ ἀπὸ τὰ μπροστινὰ σκέλη τῶν ἀλόγων μπορούμε νὰ ἐντοπίσουμε μόνον τὰ ἑπτὰ. Τὸ ὄγδοο ἐμπρόσθιο καὶ ὀπίσθιο πρέπει νὰ βρίσκονται στὸ κενὸ πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ πέμπτο ἀπὸ ἀριστερὰ ἐμπρόσθιο σκέλος καὶ στὸ πρῶτο ἀπὸ ἀριστερὰ ὀπίσθιο. Τὸ κενὸ αὐτὸ ἔχει δημιουργηθεῖ ἀπὸ ἔντονη φθορὰ τῆς ἐπιφάνειας τοῦ τοίχου.

Σὲ ὅλο τὸ ἔδαφος κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τῶν ἀλόγων καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτὰ διακρίνονται πορτοκαλοκίτρινες πινελιές, ἀλλοῦ μικρὲς καὶ ἀδύνατες καὶ ἀλλοῦ ἐντονότερες, σὲ μερικὰ σημεῖα μενεξεδιές, πού δηλώνουν μὲ ἐντελῶς «ἱμπρεσιονιστικὸ» τρόπο λουλούδια.

δ. Τὸ ἄρμα, ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφόνη (Πίν. IV-V, εἰκ. 14 καὶ 19)

Τὸ ἀνατολικὸ μισὸ τῆς τοιχογραφίας, ὅπου καὶ οἱ κύριες μορφὲς τῆς σύνθεσης, σώζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση καὶ ὕστερα ἀπὸ τὸν προσεκτικὸ καθαρισμό, πού χρειάστηκε περισσότερο ἀπὸ τέσσερα χρόνια γιὰ νὰ ὁλοκληρωθεῖ, μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς τὸ ἔργο ξαναβρῆκε σχεδὸν τὴν ἀρχικὴ του λαμπρότητα, παρ' ὅλες τὶς ἀναπόφευκτες ἐπῆρειες τοῦ χρόνου. Στὸ τμήμα αὐτὸ εἰκονίζεται τὸ ἄρμα, ὁ Πλούτων μὲ τὴν Περσεφόνη τῇ στιγμῇ πού ἀνεβαίνει στὸ «δίφρο»

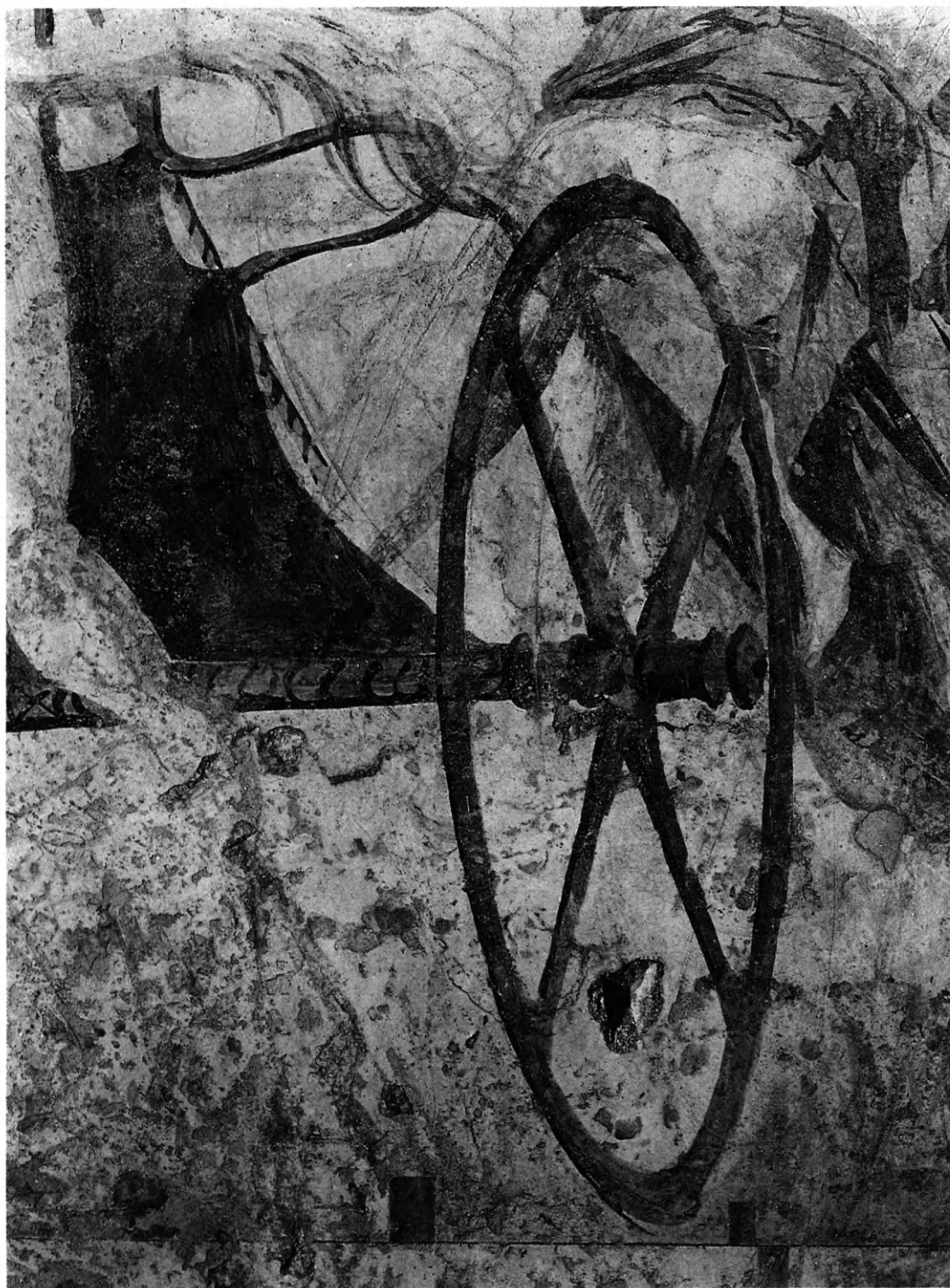
19



19. Βόρειος τοίχος. Τὸ ἄρμα, ὁ Πλούτων, ἡ Περσεφόνη καὶ ἡ Ὠκεανίδα.

καί, τέλος, ἡ φίλη τῆς Περσεφόνης, πού ἔντρομη παρακολουθεῖ τὴν ἀπαγωγὴ τῆς Κόρης.

- 20 Ὅπως σημειώσαμε, τὸ σημεῖο ὁράσεως τοῦ ζωγράφου βρίσκεται χαμηλά, μπρὸς ἀπὸ τὸ τέταρτο – ἀριστερὸ πρὸς τὰ ἔξω – ἄλλοιο, μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα· ἔτσι τὸ ἄρμα ἀποδίδεται λοξὰ σὲ μιὰν ὄψη τριῶν τετάρτων, ὥστε οἱ τροχοὶ τοῦ στήν προοπτικὴ τους ἀπόδοση νὰ παίρνουν τὸ σχῆμα μιᾶς ἔλλειψης. Ὁ δεξιὸς τροχὸς καλύπτεται σὲ πολὺ μεγάλο τμήμα τοῦ ἀπὸ τὸ πίσω μέρος καὶ τὰ σκέλη τοῦ τρίτου ἀλόγου καὶ λίγο ἀπὸ τὸ δεξιὸ ὀπίσθιο σκέλος τοῦ τέταρτου. Ὁ ἀριστερὸς φαίνεται ὁλόκληρος, σὲ προοπτικὴ, ὅπως εἶπαμε, ἀπόδοση, μὲ τὶς τέσσερις κνήμες τοῦ (ἀκτίνες) νὰ σχηματίζουν ρυθμικὰ τριγωνικὰ σχήματα, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν σχεδὸν ὀριζόντιο ἄξονα τοῦ ἁρματος. Τὰ ἀκραζόνια σχηματίζουν δύο δακτυλίους. Τροχοὶ καὶ ἄξονας ἀποδίδονται μὲ βαθὺ καστανὸ χρῶμα πὺ σὲ ὀρισμένα σημεῖα γίνεται σκοτεινότερο, γιὰ νὰ δηλώσει τὴ σκίαση καὶ νὰ



20. Βόρειος τοίχος. Τὸ ἄρμα (λεπτομέρεια).

ἐπιτύχει ἔτσι τὴν ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τῶν στοιχείων αὐτῶν. Μικρὲς λοξὲς πινελιὲς στὸν ἄξονα σημαίνουν, ἴσως, ἐνισχυτικούς μετάλλινους δακτυλίους.

Ἡ ἄντυγα (ἢ περίφραγμα) τοῦ ἄρματος²⁸ ἔχει κόκκινο χρῶμα· στὸ ἄνω ἄκρο τοῦ ἐμπρόσθιου τμήματος ὑψώνεται ἓνα προστατευτικὸ πλαίσιο ἀπὸ καμπυλούμενη, στὶς κάμπυεις, κυλινδρική ράβδο (καπάνη), μὲ κάθετο στήριγμα στὴ μέση, ποὺ συνεχίζεται καὶ στὴν πλάγια πλευρά, σὲ σχῆμα ἐπιμήκουσ θηλῆς· ὅλο αὐτὸ τὸ πλαίσιο ἀποδίδεται μὲ τὸ καστανὸ χρῶμα ποὺ δηλώνει καὶ τοὺς τροχοὺς, ἀλλὰ μὲ ἀνοιχτότερους τόνους στὸ μεγαλύτερο μέρος.

Ὁ Πλούτων ἔχει ὑψώσει τὸ ἀριστερό του πόδι καὶ πατᾶ στὸν δίφρο τοῦ ἄρματος, ἐνῶ τὸ δεξιό του, τεντωμένο ἔντονα πρὸς τὰ πίσω, μόλις ἀγγίζει μὲ τὰ δάχτυλα τὸ ἔδαφος, καθὼς εἶναι ἔτοιμο νὰ σηκωθεί, γιὰ νὰ πατήσῃ κι αὐτὸ στὸ ἄρμα. Μὲ τὸ δεξί του χέρι τεντωμένο μπροστὰ κρατᾶ τὰ ἰνία καὶ τὸ σκῆπτρο, ποὺ ἀποδίδεται μὲ βαθθὺ καστανὸ χρῶμα ἔτσι, ὥστε νὰ δηλώνεται ὅτι ἡ ἐπιφάνειά του δὲν εἶναι λεία, ἀλλὰ σὰν νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἐλικοειδῶς συστρεφόμενα μέρη, ποὺ στὸ ἄνω ἄκρο σχηματίζουν πρῶτα κομβιόσχημη ἐξοχή καὶ στὴ
21 συνέχεια μικρὸ δισκάριο. Μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι ὁ θεὸς κρατᾶ σφιχτὰ τὴν Κόρη· τὰ δάχτυλα καὶ ἡ παλάμη του, ὡς τὸν καρπὸ, βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μαστὸ τῆς θεᾶς. Τὸ ἄνω μέρος τοῦ στήθους του, σὲ ὄψη κάπως μεγαλύτερη ἀπὸ τὰ τρία τέταρτα, δηλώνεται πίσω ἀπὸ τὸ γυμνὸ κορμὶ τῆς Περσεφόνης.
VII, 22 Τὸ πρόσωπό του, σὲ ἐλαφρὰ πλάγια ὄψη, εἰκονίζεται ἀκέραιο καὶ διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση· ὅλα τὰ χαρακτηριστικά του, ἡ κόμη καὶ τὰ γένεια του δίνονται μὲ δυνατὲς καὶ κοφτερὲς πινελιές, ἐντελῶς «ἱμπρεσιονιστικά»· οἱ βόστρυχοι τῶν μαλλιῶν στὴν πλευρὰ τοῦ ἀριστεροῦ κροτάφου κυματίζουν ἔντονα, δηλώνοντας τὴν ὀρμητικὴ πρὸς τὰ ἀριστερά (σχετικὰ μὲ τὸν θεατὴ) κίνηση. Τόσο στὴν περιοχὴ τοῦ προσώπου, ὅσο καὶ στὸ στήθος καὶ στὸν δεξιὸ ὤμο του διακρίνονται καθαρὰ οἱ χαράξεις τοῦ προσχεδίου ποὺ ἔκανε ὁ ζωγράφος στὸ νωπὸ ἐπίχρισμα (βλ. παρακάτω). Τὸ ἱμάτιό του δηλώνεται ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερό του ὤμο καὶ τὸν ἀριστερὸ μηρό του, ἐνῶ τὸ μεγαλύτερο τμήμα του, μὲ βαθιὲς πτυχώσεις καὶ ἀνεμίζοντας βίαια, ἀπλώνεται κάτω ἀπὸ τὸ κορμὶ τῆς Κόρης, δεξιὰ ἀπὸ τὸν τροχὸ τοῦ ἄρματος.

- 21 Τὸ κορμὶ τῆς Περσεφόνης, γυμνὸ²⁹, τεντώνεται λοξὰ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ μὲ τὸ τέντωμα τῶν χειρῶν καὶ τῆς κεφαλῆς ὀλοκληρώνεται ἡ ἀπεγνωσμένη προσπάθειά της νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἀπαγωγέα. Τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἱμάτιο τοῦ θεοῦ καὶ ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μηρό του· κάτω ἀπ' αὐτόν, ἀπὸ τὸ σημεῖο τοῦ λυγισμένου γόνατος, φαίνεται ἡ ἀριστερὴ μεριὰ τῆς κνήμης, πίσω ἀπὸ τὸν τροχὸ τοῦ ἄρματος. Στους καρποὺς τῶν χειρῶν τῆς θεᾶς ὑπάρχουν ψέλια, ἐνῶ περίαπτο κρέμεται ἀπὸ τὸν λαιμό της. Τὸ πρόσωπό της
23 ἀποδίδεται σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων, ἐνῶ οἱ πλόκαμοι τῶν μαλλιῶν της κυματίζουν βίαια πρὸς τὰ δεξιὰ.



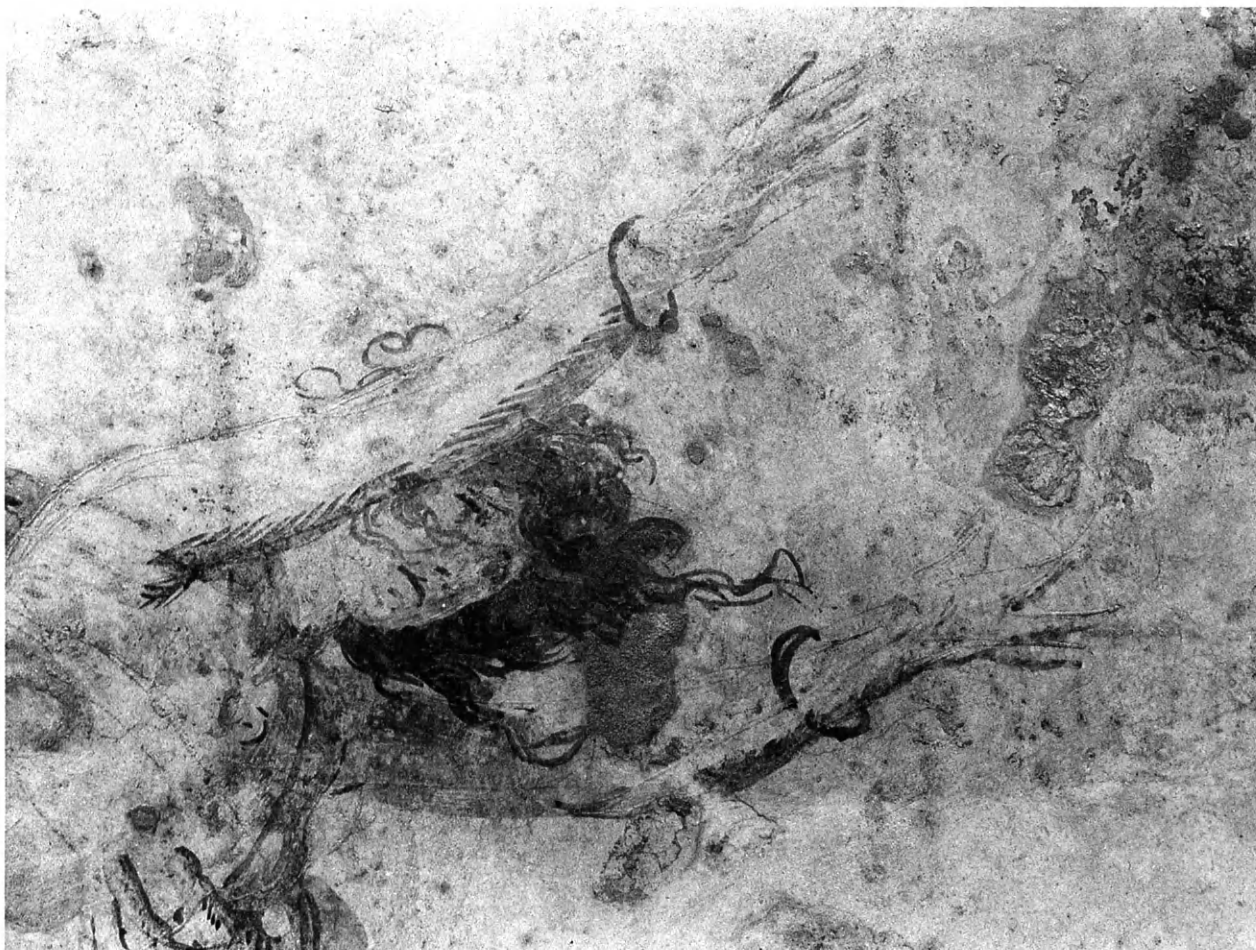
21. Βόρειος τοίχος. Ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφόνη.

Τὸ χαρακτὸ προσχέδιο μαρτυρεῖ τὴν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ βρεῖ τὴν ἀρτιότερη καὶ ἐκφραστικότερη ἀπόδοση τόσο τῶν δύο μορφῶν ὅσο καί, προπάντων, τῆς δραματικῆς σχέσης ποὺ δημιουργεῖται ἀνάμεσά τους ἀπὸ τὴν αἰφνίδια, βίαιη ἐνέργεια τοῦ Πλούτωνα νὰ ἀρπάξει τὴν ἀνύποπτη Κόρη (βλ. παρακάτω). Ἡ τελικὴ ζωγραφικὴ παράσταση ὁλοκληρώνει μὲ τὸ χρῶμα τὴν προσπάθεια αὐτή, καλύπτοντας στὰ πιδὲ κρίσιμα σημεία τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο καὶ φτάνοντας μὲ τὸν πιδὲ εὐστοχο τρόπο στὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα.

Τὰ γυμνὰ μέρη τῶν δύο κορμιῶν, τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Περσεφόνης, ἀποδίδονται μὲ ἓνα ἀδύνατο χρωματικὸ περίγραμμα, πού – στὴ σημερινή του τουλάχιστον κατάσταση – ἔχει μιὰ γκριζωπὴ ἀπόχρωση, ἀλλὰ μὲ φανεροὺς τοὺς τόνους τοῦ πορτοκαλοκάστανου χρώματος ποὺ συναντήσαμε ὥς τώρα τόσο στὰ ἄλογα ὅσο καὶ στὸν Ἑρμῇ. Στὸ δεξιὸ χέρι τοῦ θεοῦ, στὴν ἀριστερὴ κνήμη του,



22. Βόρειος τοίχος. Ὁ Πλούτων (λεπτομέρεια).



23. Βόρειος τοίχος. Ἡ Περσεφόνη.

πού υψώνεται για νὰ πατήσῃ στὸν δίφρο τοῦ ἄρματος, στὸν ἀριστερό του ὦμο καὶ στὰ δύο χέρια τῆς Κόρης ὁ ὄγκος δηλώνεται μὲ τὴ σκιά, πού ἀποδίδεται μὲ κοφτὲς πινελιὲς τοῦ ἴδιου γκριζωποῦ, πορτοκαλοκάστανου χρώματος. Μὲ τὸ ἴδιο χρῶμα ἀποδίδονται καὶ τὰ δάχτυλα τῶν χειρῶν τόσο τοῦ Πλούτωνα, ὅσο καὶ τῆς Περσεφόνης. Οἱ γυμνοὶ ὄγκοι καὶ τῶν δύο θεῶν προβάλλουν τὴ λευκή τους ἐπιφάνεια μέσα ἀπὸ τὸ πλούσια πτυχωμένο καὶ ἔντονα χρωματικὰ διαβαθμισμένο ἱμάτιο τοῦ Πλούτωνα, πού κυριαρχεῖ τόσο μὲ τὴν ἔκταση ὅσο καὶ μὲ τὸ δυνατό μενεξεδι χρῶμα του, πού θαρρεῖς καὶ ἀντανακλᾷ τὸ ζωηρὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ ἄρματος καὶ δένεται ἀντιστικτικὰ μὲ τὸ ὁμοιόχρωμο τμήμα τοῦ ἐνδύματος τῆς τρομαγμένης Ὠκεανίδας, πού λειτουργεῖ ἔτσι ὡς τελευταία ἀπήχηση τοῦ κυρίαρχου τόνου στὸ κέντρο τῆς καίριας σκηνῆς.

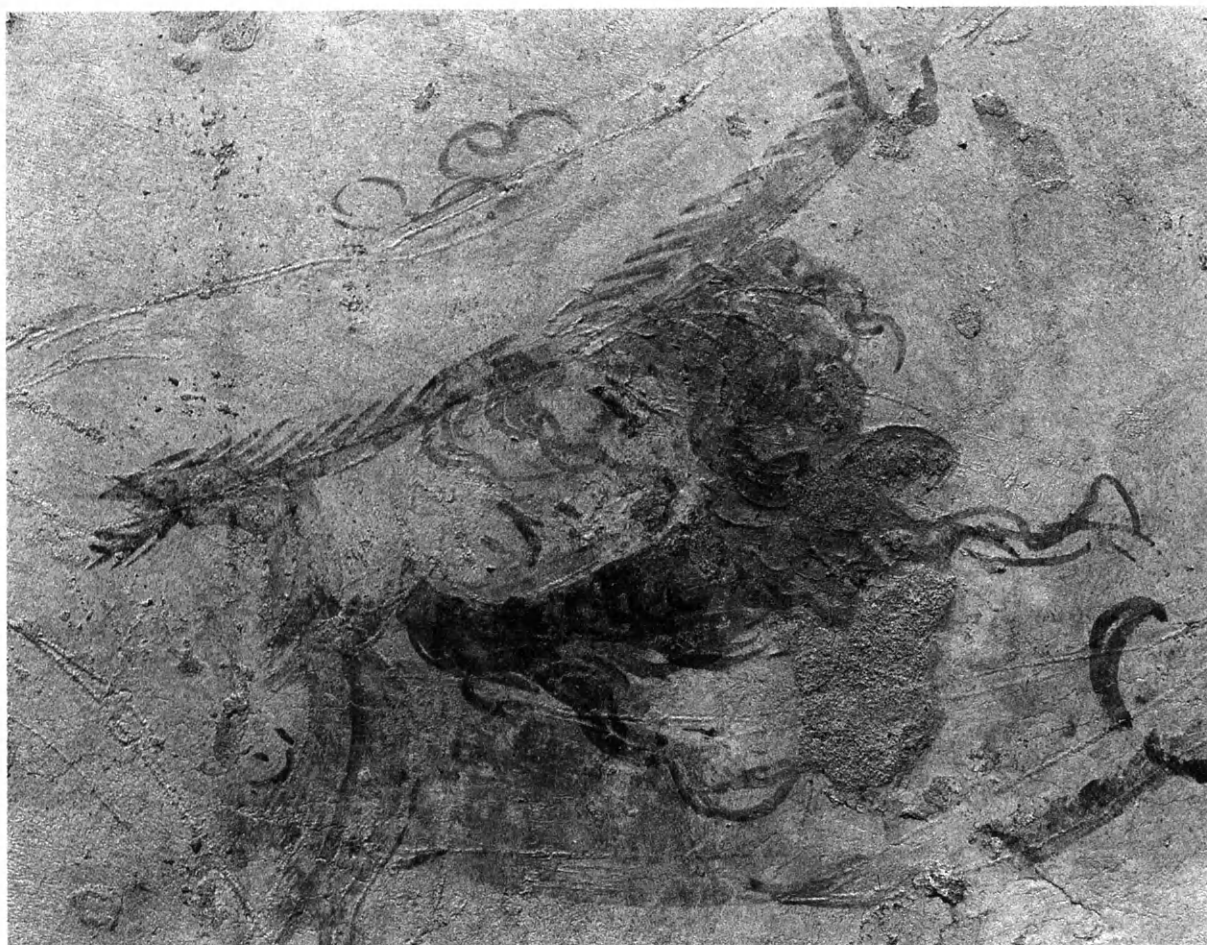
Τὸ ἱμάτιο τοῦ θεοῦ σχηματίζει μιὰ ταραγμένη ἐπιφάνεια, τῆς ὁποίας τόσο τὰ πέρατα ὅσο καὶ οἱ ἀναδιπλώσεις καὶ πτυχώσεις δὲν πειθαρχοῦν σὲ κανένα σχή-

μα, ὥστε τονίζουν με τὸν πιὸ ἔντονο τρόπο ὄχι μονάχα τὴν ὀρμητικὴ κίνηση, ἀλλὰ καὶ τὴ βιαιότητα ποὺ συντελεῖται στὸ σημεῖο ἐκεῖνο. Ἄλλωστε, εἶναι ἀδύνατο νὰ κατανοήσῃ κανεὶς τὴ λειτουργία τοῦ ἐνδύματος αὐτοῦ, ἂν ἐπιχειρήσῃ νὰ τὸ δεῖ ὡς πιστὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας καὶ ὄχι ὡς μέσο μιᾶς ζωγραφικῆς ἔκφρασης, ποὺ ἐκμεταλλεύεται τὴ δυνατότητα ποὺ τῆς προσφέρει τόσο τὸ χρῶμα ὅσο καὶ ἡ ὑφὴ τοῦ ἱματίου, γιὰ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἐπιδιώκει.

VII Τὸν ἴδιο χρωματικὸ καὶ σχηματικὸ ἐξπρεσιονισμό διαπιστώνουμε καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων, ὅπου ἀποτυπώνεται με τὸν πιὸ δυνατό τρόπο καὶ ἡ ψυχικὴ διάθεση τῶν δύο θεῶν μορφῶν, αὐτὸ ποὺ οἱ ἀρχαῖοι ὀνόμαζαν *ἦθος*. Τὸ πρόσωπο τοῦ Πλούτωνα περιβάλλεται, πνίγεται, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, ἀπὸ τὴν πυκνὴ πορτοκαλοκόκκινη, πυρόξανθη συστάδα τῶν μαλλιῶν καὶ τῆς γενειάδας του, ποὺ ἀποδίδονται με στριφτές, ἀκατάσταστες πινελιές· οἱ βόστρυχοί τους ἐκτινάσσονται πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις, ἀλλὰ ἐντονότερα πρὸς τὰ δεξιὰ, πέρα δηλαδὴ ἀπὸ τὸν ἀριστερό του κρόταφο καὶ τὴν ἀντίστοιχη παρεῖά του. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο γίνονται σκοτεινότεροι, σχεδὸν καστανόχρωμοι, δηλώνοντας ἔτσι πὼς τὸ φῶς πέφτει ἀπὸ τὴν ἀντίθετη πλευρά, ὅπου τὸ τρίχωμα ἔχει τὶς ἀνοιχτότερες ἀποχρώσεις τοῦ πορτοκαλοκόκκινου χρώματος, ἐνῶ ἐπάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο κυριαρχοῦν τόνοι πλησιέστεροι πρὸς τὸ κόκκινο. Μὲ τοὺς ἴδιους τόνους δηλώνονται τὸ κλειστό, καμπύλο στόμα, τὰ ρουθούνια, τὰ τόξα τῶν βλεφάρων καὶ οἱ κόρες τῶν ματιῶν, ἐνῶ με τόνους καστανοὺς δηλώνονται τὰ τόξα τῶν φρυδιῶν. Μικρὲς, κοφτερὲς πορτοκαλιᾶς πινελιᾶς αὐλακώνουν τὴ σάρκα στὶς παρεῖες, ἀποδίδοντας ἔτσι τὸν ὄγκο τους καὶ δημιουργώντας τὴν κοιλότητα γιὰ τὶς κόγχες τῶν ματιῶν.

VIII, 24 Τὸ κεφάλι τῆς Περσεφόνης γέρνει πρὸς τὰ κάτω, ἀνάμεσα στὰ δύο τεντωμένα χέρια τῆς, καλύπτεται κάπως ἀπὸ τὸν δεξιὸ πῆχη καὶ προσφέρει μιὰν ὄψη τριῶν τετάρτων, ποὺ ἔχει σχεδὸν ἐλλειπτικὸ σχῆμα. Τὰ μαλλιά κυματίζουν ἐντονα πρὸς τὰ δεξιὰ, δηλώνοντας, ὅπως καὶ τοῦ Πλούτωνα, τὴν ὀρμητικὴ κίνηση πρὸς τὰ ἀριστερά, ποὺ τὰ ἐκτινάσσει στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Τὸ χρῶμα τους, πυρόξανθο ἕως καστανό, ἀποδίδει με τὶς πολλὲς τοῦ ἀποχρώσεις τὴ βίαιη ταραχὴ τους καὶ τὶς φωτοσκιάσεις ποὺ δημιουργοῦνται τόσο ἀπ' αὐτὴν ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν ὄγκο τῆς κεφαλῆς. Μὲ ἀπλές, κοφτερές, καστανέρυθρες πινελιᾶς δηλώνονται τὸ στόμα, τὸ ρουθούνι καὶ τὰ μάτια, ποὺ κατορθώνουν ὥστόσο νὰ ἐκφράσουν με τὸν πιὸ πειστικὸ καὶ ἀποτελεσματικὸ ζωγραφικὸ τρόπο τὴν ἀπελπισία καὶ τὴν ἀγωνία τῆς Κόρης.

Στὸ ἔδαφος, κάτω ἀπὸ τὸ ἄρμα καὶ πίσω ἀπ' αὐτό, μικρὲς πορτοκαλοκίτρινες πινελιᾶς εἰκονίζουν τὰ λουλούδια ποὺ μάζευε ἡ Περσεφόνη καὶ ἡ φίλη τῆς.



24. Βόρειος τοίχος. Ἡ Περσεφόνη (λεπτομέρεια).

ε. Ἡ γονατισμένη γυναικεία μορφή (Πίν. ΙΧ, εἰκ. 25-26)

Ἡ φίλη τῆς Περσεφόνης βρίσκεται πίσω (δεξιὰ) ἀπὸ τὸ ἄρμα· γονατίζει μὲ τὸ ἀριστερὸ γόνατο καὶ στρέφει τὸ κορμὶ καὶ τὸ κεφάλι τῆς πρὸς τὰ ἀριστερά, ἀτενίζοντας μὲ ἔντρομα μάτια τὴν ἄρπαγὴ τῆς νεαρῆς θεᾶς. Μὲ τὸ λυγισμένο στὸν ἀγκώνα δεξιό τῆς χέρι καὶ τὰ ἀνοιγμένα του δάχτυλα ἐκφράζει μὲ τὸν πιὸ χαρακτηριστικὸ τρόπο τὴν ἀγωνία τῆς καὶ τὴν ἀδυναμία τῆς νὰ βοηθήσει μὲ ὅποιονδήποτε τρόπο τὴ φίλη τῆς. Τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι κρύβεται πίσω ἀπὸ τὰ ροῦχα καὶ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πὼς μὲ τὴν παλάμη του στηρίζεται στὸ ἔδαφος, ἴσως σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ σηκωθεί. Τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κορμοῦ τῆς καὶ τὸ δεξιό τῆς χέρι ἔχουν γυμνωθεῖ, ἀπὸ τὶς τρομαγμένες καὶ βίαιες κινήσεις τῆς, καὶ προβάλλουν τὴ λευκή τους ἐπιφάνεια πάνω στὰ ἔντονα χρώματα τῶν ὑφασμάτων τῆς ἐνδυμασίας τῆς. Στὸν δεξιό τῆς καρπὸ ἔχει ψέλιο, ἐνῶ ἀπὸ τὸν λαι-



25. Βόρειος τοίχος. Ἡ Ὠκεανίδα.



26. Βόρειος τοῖχος. Ἡ Ὠκεανίδα (λεπτομέρεια).

μό της κρέμεται ἓνα μεγάλο περιδέραιο, πού φτάνει ὡς τή μέση. Τό πρόσωπό της συνεχίζει τή λοξή κατεύθυνση τοῦ κορμιοῦ, ἡ ὁποία ἐνισχύει τήν ἀνήσυχη γενικά στάση της, καί εἰκονίζεται μέ μιὰ κανονική σχεδόν ἔλλειψη σέ ὄψη τριῶν τετάρτων. (Ὑπάρχει μιὰ ἔντονη φθορά ἀπό χτύπημα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στο πηγούνι καί στο στόμα.) Οἱ κόρες τῶν ματιῶν, πού δηλώνονται μέ μικρές καστανέρυθρες πινελιές, εἶναι στραμμένες ἔντονα πρὸς τὰ δεξιὰ της, προσδίδοντας ἔτσι στο βλέμμα της ὅλη τή δύναμη καί τήν ἔκφραση τοῦ φόβου καί τῆς ἀγωνίας. Ἡ παλάμη καί τὰ δάχτυλα, τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀγκώνα, ὁ μαστός, οἱ ἀναδιπλώσεις τοῦ δέρματος στὸν λαιμὸ καί οἱ καμπύλες τοῦ στέρνου καί τῶν ὤμων ἀποδίδονται μέ ἀνοιχτόχρωμες, κιτρινωπές πινελιές, μέ ἐξαιρετικὴ ἐπιδεξιότητα. Τὰ μαλλιά της, ἀνακατωμένα, ἀνεμίζουν πρὸς τὰ δεξιὰ σέ πολλοὺς τόνους τοῦ πυρόξανθου, καστανέρυθρου - πορτοκαλιοῦ χρώματος, πού

βλέπουμε καὶ στὰ μαλλιά τῶν ἄλλων μορφῶν, ἐπιτείνοντας ἔτσι τὴν ἐντύπωση τῆς ταραχῆς καὶ τῆς ἀνησυχίας.

Τὸ ἔνδυμά της ἀποδίδεται μὲ δύο διαφορετικὰ χρώματα, ἓνα κίτρινο, μὲ καστα-νέρυθρους τόνους στὶς πτυχώσεις, καὶ ἓνα μενεξεδί, σὲ διάφορους τόνους, ὅπως στὸ ἱμάτιο τοῦ Πλούτωνα. Τὸ κίτρινο χρῶμα καλύπτει ὅλο τὸ κάτω τμήμα τοῦ σώματος καὶ προβάλλει πίσω ἀπὸ τὸ δεξιό της χέρι, ἐπάνω καὶ πίσω ἀπὸ τὸν δεξιό της ὦμο καὶ λίγο πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερό. Τὸ μενεξεδί περιβάλλει κυκλικά σχεδὸν ὅλο τὸ ἐπάνω μέρος τῆς μορφῆς καὶ διακόπτεται μόνον ἀπὸ τὴν κεφαλή. Ἐνα ὁμοιόχρωμο τριγωνικὸ κομμάτι ὑπάρχει στὸν ἀστράγαλο τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ. Τὸ κίτρινο ἔνδυμα θὰ μπορούσαμε μὲ βεβαιότητα νὰ τὸ χαρακτηρίσουμε ἱμάτιο. Τὸ μενεξεδί ὅμως, ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ θεωρήσουμε ὡς ἓνα ἰδιαίτερο ἐπίβλημα (σάλι), ἂν δὲν ὑπῆρχε τὸ τριγωνικὸ κομμάτι στὸν ἀστράγαλο, εἶναι δύσκολο νὰ τὸ ἐρμηνεύσουμε ὡς ἓνα δεῦτερο ἀνεξάρτητο ἔνδυμα. Ἡ μόνη δυνατὴ «πραγματιστικὴ» (ρεαλιστικὴ) ἐρμηνεία θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ πλατὺ παρυφή τοῦ ἱματίου, διαφορετικοῦ χρώματος ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο ὕφασμα, ὅσο κι ἂν ἡ ἀπεικόνισή της δὲν φαίνεται πολὺ πειστικὴ. Νομίζω πὼς μόνο ζωγραφικοὶ λόγοι ὁδήγησαν τὸν ζωγράφο στὴν τοποθέτηση τοῦ δεύτερου αὐτοῦ χρώματος, τόσο στὸ ἐπάνω μέρος, ὡς πλαίσιο τοῦ γυμνοῦ σώματος, ὅσο καὶ στὸν ἀστράγαλο. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν δένεται χρωματικὰ ἡ γονατισμένη μορφή μὲ τὶς μορφές τοῦ ἄρματος, ὅπου κυριαρχεῖ τὸ μενεξεδί τοῦ ἱματίου τοῦ Πλούτωνα, καὶ κλείνει μὲ τὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια τῆ χρωματικῆς ἔντασης ποὺ ἄρχισε ἀπὸ τὸ στηθαῖο τοῦ ἄρματος καὶ τελειώνει μὲ τὸ ἀριστερὸ ὑπόδημα αὐτῆς τῆς κοπέλας. Ἐνα ὑπόδημα κλειστὸ ὡς τὸν ἀστράγαλο (ἀρβύλη), ποὺ ἀποδίδεται μὲ πολὺ βαθὺ κόκκινο, αἱμάτινο χρῶμα.

Ἄν κάποιος ἔκανε στὸν ζωγράφο τὴν ἄμουση παρατήρηση γιὰ τὴν ἀνακρίβεια τῆς ἀπόδοσης μιᾶς τέτοιας ἐνδυματολογικῆς λεπτομέρειας, θὰ εἶχε, ὑποθέτω, ὁ τεχνίτης τὴν ἴδια ἀπάντηση ποὺ ἔδωσε ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος γιὰ τὴ μετακίνηση τοῦ νοσοκομεῖου τοῦ Δὸν Χουὰν Ταθέρα στὸν πίνακά του «Ἀποψη τοῦ Τολέδο» καὶ ὁ Θεόφιλος γιὰ τὸ καρβέλι ποὺ ζωγράφισε νὰ στέκεται στὴν κόψη τοῦ φουρνιστηριοῦ»³⁰.

Γιὰ τὴν ταυτότητα τῆς γονατισμένης καὶ ἐντρομῆς κόρης δὲν μπορούμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι. Ἡ ἀρχικὴ ταύτιση μὲ τὴν Κυάνη³¹ μοῦ φαίνεται πὼς δὲν εἶναι ἡ πιθανότερη· ὑποθέτω πὼς ὁ τεχνίτης στὸ πρόσωπο αὐτό «συνοψίζει» τὶς Ὀκεανίδες, ποὺ μαζί μὲ τὴν Περσεφόνη, μάζευαν λουλούδια σὲ κάποιον λειμῶνα. Καὶ στὴν περίπτωσή αὐτὴ πιστεύω πὼς τὸν πρῶτο λόγο ἔχει ἡ ζωγραφικὴ σύνθεση καὶ ὅχι ἡ ὅποια πιστὴ ἀπόδοση μιᾶς, μυθικῆς ἔστω, πραγματικότητας. Γι' αὐτὸ ἀρκεῖ, νομίζω, ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς ἀπλῶς ὡς «φίλης» τῆς θεᾶς ποὺ ἀπάγεται.



27. Ἀνατολικὸς τοῖχος. Γενικὴ ἀποψη τῆς τοιχογραφίας.

2. Ἡ καθιστὴ μορφή τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου (Πίν. X-XII, εἰκ. 27-29)

Στὸ μέσο περίπου τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, στὴν ἐπιφάνεια πού βρίσκεται ἐπάνω ἀπὸ τὴν ταινία μὲ τοὺς γρύπες, ὑπάρχει μιὰ γυναικεία, καθιστὴ μορφή ὕψους 0.62 μ. Εἶναι στραμμένη ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ καὶ παρουσιάζει ἔτσι τὴν ἀριστερὴ της πλευρά. Ἡ στροφή αὐτὴ μᾶς ὁδηγεῖ πρὸς τὸν θόρειο τοῖχο, ὅπου ὑπάρχει ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης. Εἶναι πρό-
 27
 δηλο πὼς ἡ μορφή κάθεται ἐπάνω σὲ κάποιον ἀνώμαλο βράχο πὺ διακρίνεται καθαρὰ κάτω ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ της πλευρά: μὲ ἀδρὲς πινελιὲς δηλώνεται ὁ ὄγκος στὸ κάτω μέρος καὶ ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ ἀνώτερο τμῆμα του, πὺ εἰσέχει ἐλαφρὰ καὶ δημιουργεῖ ἔτσι μιὰν ὁμαλὴ μετάβαση πρὸς τὸν ὄγκο τοῦ γυναι-
 κείου σώματος.

Στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἡ μορφή ἔχει διατηρηθεῖ ἀρκετὰ καλά, μολονότι τὰ
 28
 χρώματα δὲν σώθηκαν σὲ ικανοποιητικὴ κατάσταση. Ὑποθέτω πὼς τοῦτο μπο-



28. Ανατολικός τοίχος. Ἡ Δήμητρα.



29. Ἀνατολικὸς τοῖχος. Ἡ Δήμητρα (χαρακτὸ προσχέδιο).

ρεῖ νὰ ὀφείλεται καὶ στὸ ὅτι τὸ ἐπίχρισμα δὲν ἦταν πιά ἀρκετὰ ὑγρὸ τὴν ὥρα τῆς ζωγράφησης, ὥστε τὰ χρώματα δὲν μπόρεσαν νὰ τὸ ποτίσουν βαθιά, ὅπως αὐτὸ ἔγινε στὶς κύριες μορφές τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης. Οἱ σημαντικότερες φθορὲς βρίσκονται στὸ ἀριστερὸ μάτι, σ' ἓνα τμήμα τῆς ἀντίστοιχης παρειᾶς καὶ στὴ δεξιὰ κνήμη, λίγο πιο κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο, ἐνῶ μικρότερες φθορὲς καὶ ἀποσβέσεις ὑπάρχουν στὸν δεξιὸ μηρό, στὸ δεξιὸ χέρι – στὸν πήχη καὶ στὴν παλάμη – στὸ μέσο τοῦ στήθους καὶ στὸ κεφάλι, ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μισὸ τοῦ μετώπου.

Ὅπως καὶ στὴ σύνθεση τῆς ἀρπαγῆς, ὁ ζωγράφος, προτοῦ ἀρχίσει νὰ ζωγραφίζει, χάραξε μὲ αἰχμηρὸ ἐργαλεῖο ἐπάνω στὸ νωπὸ ἐπίχρισμα ἓνα προκαταρκτικὸ σχέδιο, μὲ τὸ ὁποῖο ὀρίζει τὰ περιγράμματα τῆς μορφῆς καὶ λίγα βασικὰ στοιχεῖα τῆς κόμης, τοῦ προσώπου καὶ τῶν πτυχῶν τοῦ ἐνδύματος. Εἶναι ἀξιωματικὸ πὼς σ' αὐτὸ τὸ χαρακτὸ προσχέδιο δὲν ὑπάρχουν οἱ πολλαπλὲς χαράξεις πού βρίσκουμε στὴ μεγάλη τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς, κυρίως στὸ σύμπλεγμα τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Περσεφόνης. Ὁ ζωγράφος, ὅπως καὶ στὴ μορφὴ

τῆς φίλης τῆς Περσεφόνης, δὲν ἀντιμετωπίζει ιδιαίτερα προβλήματα στὴ σχεδίαση τῆς καθιστῆς μορφῆς καὶ προχωρεῖ μὲ ἀσφάλεια, χωρὶς ἀμφιταλαντεύσεις, στὴν ἀποτύπωση μιᾶς μορφῆς, ποὺ γνωρίζει καλά, τόσο στὴ γενικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ὅσο καὶ στὴ διάταξη τῶν μελῶν τῆς. Τοῦτο εἶναι αὐτονόητο γιὰ ἕναν τεχνίτη τῶν μέσων τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, ὅταν ἡ καθιστὴ γυναικεία μορφή ἀποτελεῖ κοινὸ τόπο στοὺς θεματολόγιο ζωγράφων καὶ γλυπτῶν. Γιὰ τὸν βράχο δὲν ὑπάρχει χαρακτὸ προσχέδιο· θὰ ζωγραφισθεῖ ἐλεύθερα, ὡς ἕνας συμπληρωματικὸς πλαστικὸς ὄγκος ποὺ θὰ καλύψει τὸ κενό, κάτω ἀπὸ τοὺς μηροὺς τῆς μορφῆς καὶ θὰ εὐρύνει τὴ βάση τῆς, δημιουργώντας ἔτσι μιὰ στέρεα, πυραμιδόσχημη σχεδόν, κατασκευή.

Ἡ μορφή μοιράζεται σὲ δύο περίπου ἴσα μέρη: τὸ κάτω σχηματίζει μιὰ τετράγωνη σχεδὸν πρόσθια ἐπιφάνεια, ποὺ ὀρίζεται ἀπὸ τὰ γόνατά τῆς, τὸ τμήμα τοῦ ἱματίου ποὺ τὰ καλύπτει καὶ πέφτει κάθετα, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, καὶ τὴν ὀριζόντια πλευρὰ τοῦ ἱματίου ἀνάμεσα στὰ δύο γόνατα. Οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου ποὺ καλύπτουν τὸν ἀριστερὸ μηρό, τοποθετημένον λοξὰ σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων, σχηματίζουν τμήμα ἐνὸς κύβου, στὸν ὁποῖο ἐδράζεται τὸ ἐπάνω μισὸ τοῦ κορμοῦ. Σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν αὐστηρὴ καὶ στέρεη τούτῃ βάση, τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κορμοῦ, μὲ τὶς καμπύλες τῶν ὤμων καὶ τῆς πλάτης, τῶν χειρῶν καί, τέλος, τῆς κεφαλῆς ποὺ κορυφώνει τὴν ὅλη μορφή, γίνεται πρὸς εὐπλαστο, ρευστὸ καὶ ἀνήσυχο.

Ἡ γυναικεία αὐτὴ μορφή καλύπτεται, ὁλόκληρη σχεδόν, ἀπὸ ἕνα ἱμάτιο ποὺ σκεπάζει τὴν κεφαλὴ τῆς. Ἀκάλυπτα μένουν μόνον τὸ πρόσωπό τῆς, τὸ δεξιὸ τῆς χέρι καὶ ἡ ἄκρη τοῦ δεξιοῦ ὑποδήματος. Κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο φορεῖ χιτῶνα, ὅπως μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς μόνο σ' ἕνα τριγωνικὸ τμήμα στοὺς στήθους, ποὺ δὲν τὸ σκεπάζει τὸ ἱμάτιο. Ἡ διατήρηση στοὺς δεξιὸ χέρι δὲν εἶναι τόσο καλὴ, ὥστε νὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ διαπιστώσουμε μὲ ἀσφάλεια, ἂν ὁ χιτῶνας ἦταν χειριδωτὸς ἢ ἂν τὸ χέρι ἦταν γυμνόν· οἱ πτυχές ποὺ διακρίνονται στοὺς σημεία αὐτὸ ἀνήκουν στὴν ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου, ὅμως εἶναι θέβαιο πὼς ἡ ἐνιαία σκίαση ἔξω ἀπὸ τὸ χέρι αὐτὸ δηλώνει τὴν ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ ἱματίου, ὅπως αὐτὴ παρουσιάζεται στοὺς θεατὴς ὡς ἀποτέλεσμα τῆς στροφῆς τῆς μορφῆς πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς. Ἡ στροφὴ αὐτὴ συνδυάζεται καὶ μὲ μιὰ ἐλαφρὰ κλίση πρὸς τὰ ἐμπρός· ἔτσι, ἡ μορφή στηρίζεται τὸ κορμὶ τῆς μὲ τὸ λυγισμένον ἀριστερὸ χέρι, ποὺ εἶναι κι αὐτὸ σκεπασμένον ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ἐπάνω στοὺς ἀριστερό τῆς γόνατο, ἐνῶ ὑψώνει κάθετα σχεδόν τὸν πήχη τοῦ δεξιοῦ τῆς χειροῦ, καὶ μὲ τὴν κλειστὴ παλάμη τοῦ στηρίζει ἢ ἐτοιμάζεται νὰ στηρίξει τὸ κεφάλι τῆς, ποὺ γέρνει πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς. Τὸ δεξιὸ τῆς μάτι, διεσταλμένον κάτω ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ φρυδιοῦ, κατορθώνει νὰ δείξει στοὺς θεατὴς ὅτι τὸ ἀπλανὲς βλέμμα τοῦ δὲν κατευθύνεται πρὸς κάποιο σημεῖο τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀλλὰ στρέφεται πρὸς τὸν ἐσωτερικὸ τῆς κόσμου, μὲ δύναμη καὶ αὐτοσυγκέντρωση· ὅ,τι τὴ συνέχει εἶναι μιὰ βαθιὰ ἐσωτερικὴ θλίψη³². Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς δηλώνει μὲ τὴ λιτὴ γραμμὴ τοῦ καὶ τὸ κλειστὸ στόμα.

Αυτή άλλωστε ή διάχυτη έσωτερική θλίψη δηλώνεται με τόν πιο εύστοχο εικαστικά τρόπο τόσο με την έλαφρά κλίση τής κεφαλής όσο και με την κίνηση του άριστερου χεριού, που υποχρεώνει τόν κορμό νά συμπτυχθεί πρὸς τὰ έμπρός, στερώντας του έτσι τήν άνετη και εύχάριστη ανάπτυξη. Στην άσφυκτική αυτή σύμπτυξη συμβάλλουν και οί λοξές πτυχές του ίματίου, που κατεβαίνουν άνήσυχά από τόν άριστερό μέρος τής κεφαλής για νά συμπιεστούν στον στενό τριγωνικό χώρο που σχηματίζεται από τόν πήχη του άριστερου χεριού, στο σημείο που συναντᾶ τόν άγκώνα του δεξιού. Άξιοσημείωτο τέλος είναι ή δήλωση τών βοστρύχων που προβάλλουν επάνω από τόν μέτωπο, ως δύο κύκλοι – άκόμη και στο χαρακτό προσχέδιο έχουν σχεδιασθεί – και ένισχύουν τήν άνησυχία στο σημείο αυτό.

Όπως σημειώσαμε παραπάνω, τὰ χρώματα δέν έχουν διατηρηθεί σέ ικανοποιητική κατάσταση· σέ άλλα σημεία έχουν άδυνατίσει πολύ και σέ άλλα πρέπει νά έχουν αλλοιωθεί τόσο ώστε είναι δύσκολο νά γνωρίζουμε τήν άρχική τους άπόχρωση. Όστόσο μπορούμε νά πούμε με βεβαιότητα πώς ό ζωγράφος δουλεύει με τόν ίδιο τρόπο που διαπιστώσαμε και στη μορφή του Έρμη: με μιὰ βασική ὥχρα που άρχίζει από μιάν άνοιχτή κιτρινωπή άπόχρωση και με τήν προσθήκη κόκκινου γίνεται πορτοκαλοκίτρινη, για νά σκουραίνει σέ καστανό μέχρι γκριζο, με τήν προσθήκη μαύρου.

Άν δέν μᾶς άπατούν οί αλλοιώσεις τών χρωμάτων, φαίνεται ὅτι ή μορφή φωτίζεται από άριστερά της, έτσι ώστε ὅλη αυτή ή πλευρά, και ό βράχος ὅπου κάθεται, νά άποδίδονται με τόν άνοιχτό βασικό χρώμα· με τήν καστανή άπόχρωση δηλώνονται οί σκιές στην άνώμαλη έπιφάνεια του βράχου, κάποιες πτυχές του ίματίου και ή κόμη. Τόν δεξιόν χέρι και ή σκιά άνάμεσα στο άριστερό χέρι και τόν κορμό δίνονται με άκόμη πιο σκοτεινό χρώμα, που στη σημερινή του κατάσταση είναι βαθύ γκριζο. Τόν αντίγραφο του πολύ προσεκτικού Γιώργου Μιλτοσάκη άποδίδει με τόν πιο άσφαλή και πιστό τρόπο ὅλα αυτά, που είναι πολύ δύσκολο νά άποδοθοῦν είτε με τήν περιγραφή είτε με τήν φωτογραφική άπεικόνιση.

XI

Στη σημερινή της κατάσταση ή μορφή αυτή άποτελεί μιὰ σχεδιαστική άπεικόνιση που στηρίζεται άποκλειστικά στις γραμμικές της αξίες, οί ὁποιες κατορθώνουν νά άποδώσουν με τή δύναμη τής γραμμής τόσο τούς πλαστικούς ὄγκους ὅσο και τόν ήθος τής εικονιζόμενης. Η σχεδίαση γίνεται με ένα γκριζωπό χρώμα (αυτό τουλάχιστον βλέπει ό σημερινός θεατής), άλλου βαθύτερο και άλλου πιο άνοιχτό – άραιωμένο – και με τήν έναλλαγή τής πλατύτερης και τής στενότερης, τής συνεχόμενης και τής κοφτής πινελιάς. Οί σκιές δηλώνονται έντονα κάτω από τόν πηγούνι, στο έσωτερικό του άριστερου χεριού (στο κενό άνάμεσα σ' αυτό και τόν σῶμα), άνάμεσα στη δεξιά παρειά και τόν άνασηκωμένο ίμάτιο και στο έσωτερικό του ίματίου (στις άναδιπλώσεις του δεξιού χεριού). Με κοφτές,

πυκνές πινελιές αποδίδονται οί άνωμαλίες στον όγκο του βράχου, όπου κάθεται ή γυναικεία μορφή.

Ή πρώτη έντύπωση από την άπεικόνιση αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δέν είναι τής ίδιας ποιοτικής στάθμης με τη μεγάλη τοιχογραφία του θόρειου τοίχου. Έχω τη γνώμη πώς το συμπέρασμα αυτό είναι σφαλερό και όφείλεται σέ κριτήρια άσχετα πρὸς την είκαστική άξία του έργου. Όπως σημειώσαμε παραπάνω, ή καθιστή γυναικεία μορφή άποτελεί κοινό τόπο στη ζωγραφική του 4ου π.Χ. αιώνα. Έτσι ο τεχνίτης δέν είχε πολλά περιθώρια για πρωτότυπη άπόδοση του γνωστού θέματος. Επιπλέον, το συγκεκριμένο θέμα — ή θλιμμένη δέσποινα — τὸν υποχρεώνει νά περιοριστεί σέ μιὰ όσο γίνεται πιὸ κλειστή μορφή, με άυστηρή δομή και άπέριτη έπεξεργασία. Όμως ή σχεδιαστική ικανότητα πὸν μαρτυρεῖ ασφάλεια και γνώση, ή έκφραστικότητα στη γραμμή και ή σοφή και σέρερη άρχιτεκτονική τής μορφής με πείθουν ότι και αυτή άποτελεί έργο του ίδιου μεγάλου τεχνίτη, στον όποιον όφείλεται και ή σύνθεση τής άρπαγής τής Περσεφόνης. Ένα τέτοιο συμπέρασμα ένισχύεται και από το χαρακτὸ προσχέδιο πὸν έχει την ίδια άνεση και βεβαιότητα στη χάραξη με το προσχέδιο τής μεγάλης σύνθεσης, και θα μπορούσε νά συγκριθεῖ με το αντίστοιχο τής Όκεανίδας.

Για την ταυτότητα τής μορφής αυτής δέν νομίζω ότι μπορούμε νά έχουμε ισχυρές άμφιβολίες ότι εικονίζει τη Δήμητρα. Μπορούμε πρώτα πρώτα νά σκεφθοῦμε ότι οί παραστάσεις τῶν δύο μακρῶν τοίχων παριστάνουν μυθολογικά - θρησκευτικά πρόσωπα, και έτσι νά έντάξουμε και την καθιστή αυτή μορφή στον ίδιο κύκλο, σχετίζοντάς την άμεσα με τη σκηνή τής άρπαγής, πρὸς την όποία μάλιστα είναι στραμμένη. Όμως ένα τέτοιο έπιχείρημα, μόνο του, δέν νομίζω πὸς έχει μεγάλη άποδεικτική άξία. Ή στάση και προπάντων το ήθος τής μορφής θα μπορούσε νά οδηγήσει στην άποψη ότι δέν πρόκειται για θνητή, όμως και στην περίπτωση αυτή θα στηριζόμασταν σέ υποκειμενική κρίση. Υπάρχει όμως ένα πολὺ χαρακτηριστικό στοιχείο πὸν υποκαθιστᾷ, θα λέγαμε, τό «λαλοῦν σύμβολον» (Attribut) και είναι έξίσου ισχυρὸ με εκείνο, για την ταύτιση τής μορφής: πρόκειται για τὸν βράχο επάνω στον όποιον κάθεται ή μορφή. Είναι γνωστή ή παράδοση του μύθου τής άρπαγής, όπως μᾶς έχει παραδοθεῖ στη Βιβλιοθήκη του Ψευδο-Άπολλοδώρου (I 5, 1). Όταν ή Δήμητρα έμαθε την άρπαγή τής κόρης της *όργιζομένη θεοῖς κατέλιπεν οὐρανόν, είκασθεῖσα δέ γυναικί ήκεν εἰς Έλευσίνα. Καί πρῶτον μὲν ἐπὶ τὴν ἀπ' εκείνης κληθεῖσαν Άγέλαστον εκάθισεν πέτραν παρὰ τὸ Καλλίχορον φρέαρ καλούμενον...* Ότι ή παράδοση αυτή είναι παλαιά το γνωρίζουμε με ασφάλεια, άφού ο Καλλίμαχος τὸν 3ο π.Χ. κιόλας αἰώνα τοποθετεῖ την «άγέλαστη πέτρα» δίπλα στο «Καλλίχορον φρέαρ»³³ και έπιγραφή του 4ου π.Χ. αἰώνα την άναφέρει³⁴. Νομίζω ότι ο ζωγράφος, τοποθετώντας τη Δήμητρα δίπλα στη σκηνή τής άρπαγής τής κόρης της, θεώρησε άρκετὸ για την ταύτισή της νά την εικονίσει καθισμένη επάνω

στην Ἀγέλαστη πέτρα, ὅπως ἀκριβῶς ἔκανε καὶ ὁ ἀπλὸς τεχνίτης ἐνὸς πῆλινου ἀγαλματίου ποὺ βρέθηκε στὸ ἱερὸ τῆς θεᾶς στὴ Γόρτυνα τῆς Κρήτης³⁵, στὸ ὁποῖο μάλιστα ἡ διαμόρφωση τῆς «πέτρας» ἔχει πολὺ περισσότερες ὁμοιότητες μὲ τὴ σχεδίαση τῆς τοιχογραφίας ἀπὸ ὅσες ἡ «πέτρα» στὸ γνωστὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἐλευσίνας³⁶.

Μποροῦμε λοιπὸν νὰ θεωρήσουμε βέβαιη τὴν ταύτιση τῆς καθιστῆς μορφῆς μὲ τὴ Δήμητρα καὶ νὰ τὴ συσχετίσουμε μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς, πρὸς τὴν ὁποία στρέφει. Ὡστόσο, ὁ ζωγράφος φαίνεται πὼς ἀπέδωσε μὲ τὸν δικό του τρόπο τὴ σεβαστὴ θεά, προσπαθώντας νὰ ἐκφράσει μὲ τὰ μέσα τῆς τέχνης του τὸν ἐσωτερικὸ τῆς κόσμου, χωρὶς νὰ ἀλλοιώσει τὴ θεία τῆς μορφή. Ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη θὰ ἔλεγα πὼς ἡ Δήμητρα τῆς Βεργίνας μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ, μὲ ὅλες τὶς διαφορὲς τῆς, πρὸς τὸ ἐξαίσιον γλυπτὸ τῆς καθιστῆς Δήμητρας ἀπὸ τὴν Κνίδο στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο³⁷, τὸ ὁποῖο ἀποδίδεται σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους γλύπτες τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Ἀξίζει νὰ σημειώσουμε πὼς καὶ στὰ δύο ἔργα ἡ μορφή καλύπτεται, ἀπόλυτα σχεδόν, ἀπὸ τὸ ἔνδυμα καὶ μονάχα τὸ πρόσωπο, μὲ τὴν πυκνὴ ἐκφραση τῆς ἐσώτερης λύπης, ἀποκαλύπτεται στὸν θεατὴ. Περισσότερο ἀπὸ τὴν πανίσχυρη καὶ σεβαστὴ θεά, τόσο ὁ ζωγράφος ὅσο καὶ ὁ γλύπτης ἐπιχειροῦν νὰ δώσουν μὲ τὰ ἔργα τους τὸ ἦθος τῆς πονεμένης μητέρας, δημιουργώντας μιὰ προδρομικὴ μορφή τῆς *Madonna dolorosa*. Ἀλλωστε καὶ τὰ δύο ἔργα πρέπει νὰ χρονολογοῦνται ἀμέσως ὕστερα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, ὅταν τὸ ἀνθρώπινο «πάθος» ἀρχίζει νὰ ἀποτελεῖ πιά τὸν κύριον στόχο τῆς τέχνης.

3. Οἱ μορφὲς τοῦ νότιου τοίχου (Πίν. II, εἰκ. 6)

Στὸν νότιο μακρὸ τοῖχο τοῦ τάφου ὑπάρχουν ζωγραφισμένες τρεῖς γυναικεῖες μορφές. Ἡ διατήρησή τους γενικὰ εἶναι κακὴ καὶ μόνον ἡ πρώτη ἀπὸ ἀριστερά (στὸ ἀνατολικὸ δηλαδὴ ἄκρο) σώζεται σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμό, τουλάχιστον στὸ σχεδιαστικὸ τῆς μέρος, ἀφοῦ τὰ χρώματα ἔχουν, ὅλα σχεδόν, ἐξαλειφθεῖ³⁸. Ὡστόσο σαφὴ στοιχεῖα χρωμάτων διατηρήθηκαν, κυρίως στὴν ἀκραία δεξιὰ μορφή (τοῦ δυτικοῦ ἄκρου), τὰ ὁποῖα μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι καὶ στὴν περίπτωση τῶν τριῶν αὐτῶν μορφῶν ὁ ζωγράφος δὲν περιορίστηκε σ' ἓνα μονόχρωμο σχέδιο, ἀλλὰ ὅτι ἡ ἀπουσία τῶν χρωμάτων εἶναι συνέπεια τοῦ χρόνου. Μποροῦμε νὰ υποθέσουμε ὅτι, ὅπως καὶ στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο (στὴ ζωγράφισι τῆς Δήμητρας), ὅταν ὁ τεχνίτης προχώρησε στὴ χρωματικὴ ἐπεξεργασία τῶν μορφῶν, τὸ ἐπίχρισμα δὲν ἦταν πιά ἀρκετὰ ὑγρὸ, ὥστε νὰ ἀπορροφήσῃ καὶ νὰ συντηρήσῃ τὰ χρώματα. Ὅπως καὶ σὲς ὑπόλοιπες τοιχογραφίες, ὁ τεχνίτης ἔχει χαράξει, πρὶν ἀπὸ τὴ ζωγράφισι, προσχέδια, τὰ ὁποῖα, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, εἶναι πολὺ λιτὰ καὶ περιορίζονται στὸν καθορισμὸ τῶν πιὸ ἀπαραίτητων στοιχείων γιὰ τὴ σχεδίαση τῆς κάθε μορφῆς. Οἱ τρεῖς

αὐτὲς μορφὲς ἔχουν τοποθετηθεῖ ὑπολογισμένα μέσα στὸν χώρο ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ τεχνίτης, ὥστε νὰ διαθέτουν ἡ καθεμιὰ ἄνεση καὶ αὐτοτέλεια, τὴν ἴδια ὅμως σπιγμὴ νὰ βεβαιώνουν τὸν θεατὴ ὅτι ἀποτελοῦν μέρη μιᾶς ἐνότητας. Ἔτσι, ἡ ἀκραία ἀριστερά (ἀνατολικά) μορφὴ εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ δεξιὰ (πρὸς τὰ μέσα), ἡ ἀκραία δεξιὰ (δυτικὴ) εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ ἀριστερά – ὅχι ὅμως μὲ τὸν ἴδιο ἀπόλυτο τρόπο, ὅπως ἡ ἀνατολικὴ – καὶ ἡ μεσαία παρακολουθεῖ περίπου τὴν ἴδια στροφή. Ἔτσι δὲν μένει καμιὰ ἀμφιβολία πὼς πρέπει νὰ σχετισθοῦν μεταξύ τους, ὡς πρόσωπα μιᾶς ἐνιαίας τριάδας.

- 30, 31 Ὅπως σημειώσαμε, καλύτερα ἀπὸ τὶς τρεῖς διατηρεῖται ἡ πρώτη ἀπὸ ἀριστερά (ἀνατολικά) μορφὴ. Τὸ χαρακτὸ προσχέδιο περιορίζεται σὲ ἐλάχιστες γραμμές, ποὺ ἐπιτρέπουν στὸν ζωγράφο νὰ τὶς ἀκολουθήσει μόνο στὸν γενικὸ καθορισμὸ τῆς θέσης τῆς μορφῆς: μιὰ μικρὴ καμπύλη γιὰ τὴ θέση τοῦ ἄνω μέρους τῆς κεφαλῆς, δυὸ τρεῖς γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς κόμης καὶ τὴν ὑποδήλωση τῆς κάτω σιαγόνας. Μιὰ συνεχῆς καμπύλη, δεξιὰ, περιγράφει λαιμό, ἀριστερὸν ὤμο καὶ ἀριστερὸ χέρι. Δύο χαράξεις δίνουν τὸ περίγραμμα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, δύο τὸ περίγραμμα τοῦ δεξιοῦ σκέλους, τρεῖς τέσσερις ὑποδηλώνουν τὴ θέση τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ καὶ γόνατος. Ἡ παραβολὴ τοῦ τελικοῦ σχεδίου πρὸς τὸ προσχέδιο μαρτυρεῖ πόσο ἐλεύθερα προχώρησε ὁ ζωγράφος στὴν τελικὴ του ἀπόδοση, ἀλλὰ συνάμα πόσο χρήσιμο τοῦ ἦταν τὸ προσχέδιο γιὰ τὴν ἀσφαλὴ δόμηση τῆς μορφῆς.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ φθορὰ τῶν χρωμάτων ἀπὸ τὸν χρόνο, ὑπάρχουν σὲ διάφορα σημεία μικρὰ χτυπήματα καὶ καταστροφὴ τοῦ ἐπιχρίσματος, ποὺ ὅμως δὲν ἔχουν προκαλέσει σημαντικὴ ζημία στὴ μορφὴ, ἐκτὸς ἀπὸ δύο, μεγαλύτερα καὶ βαθύτερα, ποὺ ἔχουν καταστρέψει τὴ μύτη, μέρος τοῦ ματιοῦ καὶ τὸ τμήμα τῆς παρειᾶς κάτω ἀπ' αὐτό, στερώντας μας ἔτσι τὴν ἀκέραιη ὁμορφιὰ τοῦ προσώπου.

- 32 Ἡ ἄμεση γενικὴ ἐντύπωση ποὺ προσφέρει ἡ μορφὴ αὐτὴ εἶναι ἡ ἄνεση καὶ ἡ εὐγένεια μὲ τὴν ὁποία κάθεται, ἐνῶ τὴν ἴδια εὐαισθησία μαρτυροῦν στὴ διάθεση, τοποθέτηση ἢ κίνησή τους καὶ ὅλα τὰ μέλη της. Εἶναι δύσκολο νὰ βρεθεῖ μιὰ τέτοια στάση ποὺ ἀποπνέει κομψότητα καὶ ἀρχοντιά σὲ ἄλλα δημιουργήματα τῆς ἐλληνικῆς τέχνης τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα. Μόνον ἡ Ἄρτεμη τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενώνα³⁹ θὰ μπορούσε νὰ συναγωνισθεῖ αὐτὴ τὴν ἀπαλὴ καὶ συνάμα ἐπιβλητικὴ γοητεία ποὺ ἀποτυπώνεται μὲ φαινομενικὴ εὐκολία, ἀλλὰ πραγματικὴ σοφία καὶ βαθύτατη αἴσθηση τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορίσει κανεὶς μὲ ἀκρίβεια καὶ ἐπάρκεια τὸ σημεῖο ὁρασης τοῦ τεχνίτη, ποὺ ἀποδίδει τὴ μορφὴ σὲ πλάγια ὄψη, μὲ τὸ πεντακάθαρο περίγραμμα (profil) τοῦ προσώπου, προχωρεῖ σὲ μιὰν ἀνάπτυξη τοῦ κορμιοῦ ποὺ ἀπέχει ἐλάχιστα ἀπὸ μιὰ μετωπικὴ του θέαση, γιὰ νὰ συνεχίσει μὲ μιὰ πλάγια εἰκόνα τοῦ κάτω μέρους – μηρῶν καὶ κνήμης – ποὺ ὥστόσο δηλώνει μιὰν ἐλαφρὰ στροφή τους πρὸς τὰ ἀριστερά τοῦ θεατῆ. Ἡ ψευδαίσθηση τῆς ἀπόλυτης



30. Νόπιος τοῖχος. Ἡ ἀνατολική μορφή.



32. Νότιος τοίχος. Ἡ ἀνατολική μορφή (λεπτομέρεια).

31. Νότιος τοίχος. Ἡ ἀνατολική μορφή (χαρακτὸ προσχέδιο καὶ σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιλοακάκη).



33. Νόπιος τοῖχος. Ἡ ἀνατολική μορφή (λεπτομέρεια).

φυσικότητας στη στάση στηρίζεται σ' έναν τέλειο συνδυασμό τριών διαφορετικών ὤψεων, οἱ ὁποῖες ἐνῶ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ συνυπάρχουν στὴν πραγματικότητα, ἀποδίδουν ὅμως μὲ τὸν πιὸ πειστικὸ καὶ ἀληθινὸ – ὄχι φυσικὸ – τρόπο τὸ ἀνθρώπινο κορμί, ὅταν κάθεται μὲ ἀπόλυτὴ ἄνεση.

33 Ὅπως σημειώσαμε, τὸ πρόσωπο εἰκονίζεται σὲ ἀπόλυτα πλάγια ὄψη· καθὼς κοιτάζει πρὸς τὰ δεξιὰ δείχνει στὸν θεατὴ τὴ δεξιὰ παρειὰ καὶ τὸ δεξιὸ μάτι, ἐνῶ ἡ κόμη ἐπιτρέπει νὰ φανεῖ καὶ τὸ δεξιὸ αὐτί, καθὼς μαζεύεται ἐπάνω ἀπ' αὐτό, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ πίσω μέρος, ἐπάνω ἀπὸ τὸν σβέρκο, σὲ ἓνα καλοδεμένο κότσο (κρωβύλο). Τὸ στήθος ἀπλώνεται σὲ μιὰν ὄψη περίπου τεσσάρων πέμπτων, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ χέρι, μὲ ἐλαφρὰ κάμψη τοῦ ἀγκῶνα, τεντώνεται μαλακὰ καὶ μὲ χάρη, ἀφήνοντας τὰ τεντωμένα ἐπίσης δάχτυλα νὰ διαγράψουν τὸ ἀπὸ ἐκτὸς περίγραμμά τους, σὲ μιὰν ἀδιευκρίνιστὴ χειρονομία. Στὸν καρπὸ τοῦ διακρίνεται ἓνα κυλινδρικὸ βραχιόλι. Τὸ δεξιὸ χέρι κατεβαίνει ἀβίαστα, γιὰ νὰ ἀκουμπήσει μὲ τὴν παλάμη ἐπάνω στὸν βράχο, ὅπου κάθεται ἡ μορφὴ. Καὶ στὸν καρπὸ αὐτοῦ τοῦ χεριοῦ ὑπάρχει κυλινδρικὸ βραχιόλι. Ἡ μορφὴ κάθεται μὲ ἄνεση ἐπάνω σὲ κάποιον βράχο, τοῦ ὁποῖου τόσο τὸ περίγραμμα ὅσο καὶ ὁ ὄγκος δὲν διακρίνονται πιά πολὺ καθαρά. Μὲ τὸ κάθισμα, ἡ ἀριστερὴ κνήμη τραβιέται πρὸς τὰ πίσω καὶ ἔτσι φαίνεται μόνο τὸ ἐπάνω μέρος της, καθὼς τὸ ὑπόλοιπο κρύβεται ἀπὸ τὴ δεξιὰ, πού ἀπλώνεται – ἀντίθετα – πρὸς τὰ ἐμπρός, γιὰ νὰ πατήσῃ ἄνετα μὲ τὸ πέλμα στὸ ἔδαφος.

Στὸν λαιμὸ τῆς μορφῆς διακρίνεται ἓνα κομψό, ἀπλὸ περιδέριο πού ἀπολήγει στὸ στέρνο σὲ κάποιο κεντρικὸ κόσμημα, τὸ ὁποῖο ὅμως εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορίσουμε. Φαίνεται ὅτι φοροῦσε χιτῶνα – πού δηλωνόταν μὲ χρῶμα, τὸ ὁποῖο ὅμως ἔχει σχεδὸν ὁλότελα ἐξελειφθεῖ – καὶ ἱμάτιο, πού καλύπτει τὸ κάτω μισὸ τοῦ σώματος ὡς τὴν ἄκρῃ τῶν ποδιῶν, μὲ πυκνὲς ἀναδιπλώσεις στὴ μέση καὶ τὴν κοιλιά. Καθαρὰ διακρίνονται οἱ πλατιὲς πτυχὲς πού πέφτουν πρὸς τὰ κάτω, πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ γόνατο. Στὸ δεξιὸ πόδι, μὲ πυκνότερο καστανοπόρφυρο χρωματισμό, δηλωνόταν τὸ κλειστὸ ὑπόδημα πού τὸ κάλυπτε ὡς ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο.

Ἰχνη χρωμάτων διακρίνονται στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς μορφῆς, στὸν βράχο, στὶς πτυχὲς τῆς μέσης, στὶς πλατιὲς πτυχώσεις πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ γόνατο καὶ στὸ ὑπόδημα· στὰ ὑπόλοιπα τμήματα ἔχει ἀπομείνει ἡ γκριζωπὴ ἀπόχρωση πού διακρίναμε καὶ στὸν Ἑρμῆ. Μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ μεγάλη πιθανότητα πὼς ὁ ζωγράφος εἶχε χρησιμοποιήσει τὴν ἴδια ὥχρα πού βλέπουμε καὶ στὴ μορφὴ τοῦ Ἑρμῆ, ἄλλοτε πιὸ πορτοκαλόχρωμη καὶ ἄλλοτε πιὸ σκούρα, πού πρέπει νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ κίτρινο, κόκκινο καὶ μαῦρο. Αὐτὴ τὴ διαπίστωση τὴν ἐπιβεβαιώνουν καὶ τὰ λείψανα χρωμάτων πού σώζονται στὶς δύο ἄλλες καθιστὲς μορφές, προπάντων στὴν ἀκραία δεξιὰ (δυτικὴ), ὅπου διακρίνονται καθαρά τὸ κίτρινο καὶ κόκκινο χρῶμα.



34. Νότιος τοίχος. Ἡ μεσαία μορφή.

Ὅπως σημείωσα πρωτύτερα, δύσκολα μπορούμε νὰ βροῦμε σὲ ἔργα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα τὴν ἀπαλὴ καὶ συνάμα ἐπιβλητικὴ στάση αὐτῆς τῆς μορφῆς, ἐκφρασμένη μὲ τόση ἄνεση, ποὺ φέρνει στὸν νοῦ τὴν ἀπαράμιλλη μορφή τῆς Ἥγησοῦς, μὲ τὶς παρθενώνειες καταβολές. Ἀπέναντι σὲ μιὰ τέτοια εὐχυμὴ μορφή ἢ ἐπιδέξια σχεδίαση κάποιων νεοαττικῶν ἔργων, ὅπως ἡ «κόρη ποὺ ἀδειάζει τὸ ἄρωμα» τῆς οἰκίας τῆς Φαρνεζίνας⁴⁰, μᾶς δείχνει πόσο δύσκολο ἦταν σιτοὺς νεότερους μιμητὲς νὰ μεταφέρουν τὸν παλμὸ καὶ τὴν ἐσωτερικὴ δόνηση τῆς γραμμῆς τῶν κλασικῶν ἔργων ποὺ τόσο θαύμαζαν. Ἴσως κάποτε ἓνας Ἀθηναῖος τεχνίτης νὰ κατόρθωσε νὰ πλησιάσει ὅσο γίνεται περισσότερο αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιουργεῖ τὸ ἀριστοτεχνικὸ σχέδιο μὲ τὴ λεπτότητα τῆς γραμμῆς, τὴ ροὴ τῆς ἀνεξάντλητης καμπύλης καὶ τὴν ἀπόδοση τῶν ὄγκων μὲ τὰ πιὸ λιτὰ ζωγραφικὰ μέσα, γιατί εἶχε τραφεῖ μὲ αὐτὴ τὴν παράδοση καὶ τὴν εἶχε ἀγαπήσει. Γι' αὐτό, ἡ ζωγραφικὴ σύνθεση τοῦ «Ἀθηναίου Ἀλεξάνδρου» ποὺ εἶναι γνωστὴ ὡς «ἀστραγαλίζουσες», ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ ἀποτίμηση ποὺ δεχόμαστε ἀνάμεσα σὲ τὶς τόσες ποὺ ἔχουν προταθεῖ, ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ λιγοστὰ δημιουργήματα τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων ποὺ μᾶς πλησιάζει πρὸς τὶς μεγάλες δημιουργίες τῶν ζωγράφων τῶν κλασικῶν χρόνων⁴¹. Τὸ πρόσωπο τῆς Νιόβης

εἶναι τὸ πὶὸ κοντινὸ παράλληλο ποὺ θὰ μπορούσα νὰ φαντασθῶ γιὰ τὸ πρόσωπο αὐτῆς τῆς καθισμένης γυναικείας μορφῆς τοῦ τάφου, ἐνῶ τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς Νιόβης καὶ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς Φοίβης ἀνακαλοῦν ἀμέσως στὴ μνήμη τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ της.

Ἡ μεσαία μορφή εἶναι ἡ περισσότερη φθαρμένη, ἀσφαλῶς ἀπὸ τὰ χῶματα καὶ 34
τὶς πέτρες ποὺ ἔπεσαν ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τῶν τυμβωρύχων στὴν καλυπτῆρια πέτρα ποὺ θρῆσκοντο ἐπάνω ἀπὸ τὴ μέση τοῦ τάφου καὶ σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν νότιο τοῖχο. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση τῶν ἀλάτων δὲν διακρίναμε σχεδὸν τίποτε· τώρα, ὕστερα ἀπὸ τὸν προσεκτικὸ καθαρισμὸ, μπορούμε μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια νὰ περιγράψουμε τὴ στάση καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μορφῆς, συνδυάζοντας ὅ,τι σῶθηκε ἀπὸ τὴν τελικὴ τοιχογραφία μὲ τὶς χαράξεις τοῦ προσχεδίου, 35
ποὺ περιορίζεται σὲ λίγα καίρια περιγράμματα.

Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἀμέσως πὼς ἔχουμε μιὰ ἀπὸ τὶς πὶὸ χαρακτηριστικὲς ἀποδόσεις τοῦ «ἡραίου σχήματος», ὅπως ὀνόμασε ὁ Χρ. Καροῦζος τὴν τυπικὴ χειρονομία τῆς θεᾶς ποὺ ἀνασύρει τὸ ἱμάτιο ἀπὸ τὸν ὦμο της⁴². Ἡ γυναικεία αὕτη μορφή κάθεται μὲ ἄνεση – θὰ ἦταν ἀκριβέστερο ἴσως νὰ ποῦμε πὼς ἦταν ἀνακεκλιμένη; – γέρνοντας τὸ κορμὶ της πρὸς τὰ πίσω καὶ ἀπλώνοντας τὸ ἀριστερὸ της πόδι σχεδὸν τεντωμένο. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ διαπιστώσουμε ποῦ κάθεται, ἀλλὰ εἶναι βέβαιον ὅτι τὸ κάθισμα δὲν ἔχει ἐρεισίνωτο γιὰ νὰ στηρίξει τὴν πλάτη της. Ἐτοί, τὸ κορμὶ της, ποὺ γέρνει ἔντονα πρὸς τὰ πίσω 36
(πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ) στηρίζεται στὸ ἀριστερὸ της χέρι, ἴσως ἀκουμπώντας ὀλόκληρο τὸν βραχίονα, καθὼς λυγίζει ἐλαφρὰ τὸν ἀγκῶνα. Γέρνοντας τὸ κορμὶ πρὸς τὴν ἀριστερὴν του πλευρά, τὸ στρέφει πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, προβάλλοντάς το ἔτσι σὲ μιὰ ὄψη τριῶν τετάρτων. Πρὸς τὰ ἀριστερά της κλίνει καὶ στρέφει τὸ κεφάλι, ὥστε τὸ βλέμμα της κατευθύνεται μπροστὰ της καὶ κάτω. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ποὺ ὑψώνεται καὶ λυγίζει στὸν ἀγκῶνα, ἀνασύρει τὸ ἱμάτιό της καὶ τὸ τραβᾷ πρὸς τὰ δεξιὰ της. Τὸ δεξιὸ της πόδι κάμπτεται στὸ γόνατο καὶ ἡ κνήμη μαζεύεται πρὸς τὰ μέσα, ἔτσι ὥστε τὸ κάτω μισὸ καλύπτεται ἀπὸ τὴν ἀριστερή, ποὺ ἀπλώνεται, ὅπως εἶπαμε, μὲ ἄνεση πρὸς τὰ ἔξω, γιὰ νὰ ἀκουμπήσῃ μαλακὰ στὸ ἔδαφος, σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ τῆς ἀκραίας ἀνατολικῆς μορφῆς. Καὶ αὐτῆς τῆς μορφῆς τὸ ἄκρο πόδι καλύπτεται ἀπὸ τὸ κλειστὸ ὑπόδημα ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ τὸ ἴδιο καστανοπόρφυρο χρῶμα, ὅπως καὶ τῆς ἄλλης. Μολονότι δὲν εἶναι εὐδιάκριτη ἡ κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ, νομίζω ὅτι ἡ κόμη ἦταν καλυμμένη μὲ κάποιον εἶδους κεκρύφαλο ἢ «σάκκο». Ἀκόμη εἶναι πιθανὸν ὅτι εἶχε κάποιον περιδέριον.

Ἀπὸ τὴν ἀνάσυρση τοῦ ἱματίου, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν κλίση καὶ τὴ στροφή τοῦ σώματος, τὸ ἔνδυμα ἔπεφτε στὸν ἀριστερὸ μαστό, ἀλλὰ εἶναι δύσκολον νὰ διακρίνει κανεὶς ἂν τὸν γύμνωνε ἢ ἂν οἱ πτυχώσεις καὶ τὸ τέντωμα τοῦ ὑφάσματος στὸ σημεῖο ἐκεῖνο τόνιζαν καὶ πρόβαλλαν τὸν ὄγκο του. Εἶναι βέβαιον ὅτι ἡ μορ-



35. Νότιος τοίχος. Ἡ μεσαία μορφή (χαρακτὸ προσχέδιο).



36. Νότιος τοίχος. Ἡ μεσαία μορφή (σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιτσακάκη).

φή αυτή είχε ιμάτιο και πολύ πιθανόν ότι κάτω απ' αυτό υπήρχε χιτώνας.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ χρῶμα τοῦ ἀριστεροῦ ὑποδήματος, ἴχνη χρώματος σὲ διάφορα σημεῖα ἐπιτρέπουν νὰ θεωρήσουμε ὡς βέβαιο ὅτι ἔχουμε καὶ σ' αὐτὴ τὴ μορφή τὴ χρῆση τοῦ ἴδιου χρώματος ποὺ διακρίναμε καὶ στὶς ὑπόλοιπες, δηλαδή μιᾶς ὥχρας ποὺ μὲ διάφορες προσμίξεις μπορεῖ νὰ ἀποδώσει τὶς ἀποχρώσεις ἀπὸ τὸ κίτρινο ὡς τὸ πορτοκαλοκόκκινο ἢ ὡς ἓνα βαθὺ γκριζωπό.

Ἡ κεντρικὴ αὐτὴ μορφή, μὲ τὴν ἄνεση ποὺ κάθεται, τὸν χῶρο ποὺ καταλαμβάνει, ἀρκετὰ εὐρύτερο ἀπὸ τῶν δύο πλάγιων μορφῶν, καὶ τὴ συγκέντρωση τοῦ βλέμματος στὰ ὅρια τοῦ δικοῦ της χώρου, ἀποκτᾷ μιὰν αὐτονομία καὶ ἓνα ἰδιαίτερο βάρος. Ἀπὸ ὅσα στοιχεῖα μᾶς ἄφησε ἡ φθορὰ τοῦ ἔργου θὰ μπορούσαμε νὰ συμπεράνουμε πὼς ἡ μορφή αὐτὴ δὲν εἶναι τόσο νέα ὅσο ἡ προηγούμενη (ἡ ἀνατολική) οὔτε ὅμως τόσο ὥριμη ὅσο ἡ ἐπόμενη (δυτική).

Μέσα ἀπὸ τὰ σπαράγματα αὐτῆς τῆς μορφῆς μπορεῖ νὰ διακρίνει ἓνας θεατὴς ποὺ διαθέτει κάποια οἰκείωση μὲ τὴν ἀρχαία τέχνη μιὰν ἐξαίρετη ζωγραφικὴ ἀπόδοση τῆς καθήμενης γυναίκας, ὅπως μὲ ἄπειρες παραλλαγές τὴ γνωρίζουμε τόσο ἀπὸ τὴν πλαστικὴ ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία. Καὶ δὲν θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὑπερβολὴ ἂν λέγαμε πὼς δύσκολα θὰ μπορούσαμε νὰ φέρουμε στὸν νοῦ μας μιὰν ἄλλη ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ στὴν ἔκφραση τῆς ἄνεσης καὶ τῆς σεμνῆς χάρης ποὺ ἀποπνέει τὸ γυναικεῖο αὐτὸ κορμί, ποὺ ἔχει γιὰ μιὰ στιγμὴ ἡρεμήσει, διατηρώντας ὅλη τὴ φιλαρέσκεια καὶ τὴ γοητεία τοῦ φύλου της, ποὺ κρύβονται κάτω ἀπὸ διαφαινόμενες καὶ ἐνδεχόμενες κινήσεις τόσο αὐτοῦ τοῦ ἴδιου ὅσο καί, προπάντων, τοῦ πολὺπτυχου ἐνδύματος. Γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ ὁ νοῦς ἀνατρέχει σὲ ἓνα παρθενώνιο ἀρχέτυπο, σπαραγμένο κι ἐκεῖνο, τὴν Ἀφροδίτη ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο⁴³. Ὁ ζωγράφος, ἐμπειρὸς καὶ «σοφὸς» τεχνίτης, κατορθώνει νὰ συμπυκνώσει ὅλες τὶς κατακτήσεις μιᾶς μακρότατης παράδοσης καὶ νὰ τὶς ἐντάξει στὴ δική του ἐμπνευσμένη ἔκφραση. Ἐνα πανάρχαιο θέμα κερδίζει ἔτσι τὴν ὁμορφιὰ ποὺ χαρίζει πάντα ὁ ἀληθινὸς δημιουργὸς στὸ ἔργο του.

Ἡ τρίτη μορφή διατηρεῖται καλύτερα ἀπὸ τὴν προηγούμενη, ἔχει ὥστόσο 37
ἀρκετὲς φθορές, προπάντων ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω, ὅπου εἶχε σωρευθεῖ τὸ χῶμα ποὺ ἔπεσε ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τῶν τυμβωρύχων, ἀλλὰ καὶ στὸ ἐπάνω μέρος, ὅπου σὲ πολλὰ σημεῖα εἶναι δύσκολο νὰ διακρίνει κανεὶς μὲ ἀσφάλεια τὰ περιγράμματα. Τὰ χρώματα στὸ μεγαλύτερο μέρος τους ἔχουν ἐξαλειφθεῖ καὶ μόνο σὲ ὀρισμένα σημεῖα μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε μὲ ἀσφάλεια τὴν ὕπαρξή 38
τους. Τὸ χαρακτὸρ προσχέδιο ἔχει γίνεи μὲ λεπτότερες χαράξεις, ἀλλὰ εἶναι ἀρκετὰ πιὸ πλούσιο καὶ πιὸ πλήρες ἀπὸ τῶν δύο προηγούμενων μορφῶν. Μὲ προσοχὴ ἔχει χαραχθεῖ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου στὸ δεξιὸ του τμήμα (ἀριστερὰ γιὰ τὸν θεατὴ), ἡ κόμη, ἡ μύτη καὶ τὰ τόξα τῶν φρυδιῶν καὶ τῶν ματιῶν· ἐν-



37. Νότιος τοίχος. Ἡ δυτική μορφή.



38. Νότιος τοίχος. Ἡ δυτική μορφή (χαρακτὸ προσχέδιο).



39. Νόπιος τοῖχος. Ἡ δυτικὴ μορφή (σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιλοσκάκη).

δεικτικά σχεδιάστηκαν τὰ χέρια, οἱ ἄνω ἄκρες τοῦ ἱματίου ποὺ καλύπτει τὸ κεφάλι, κάποιες ὀριζόντιες πτυχώσεις στὴ μέση καὶ τὸ πλαίσιο τοῦ κάτω μέρους, ποὺ δημιουργεῖ ἓναν τετράπλευρο σχεδὸν ὄγκο.

Ἡ μορφή αὐτὴ εἶναι καθισμένη (δὲν διακρίνεται καθόλου τὸ κάθισμα) μὲ ἐλαφρὰ στροφή πρὸς τὰ δεξιὰ της, ἔτσι ὥστε παρουσιάζει μιὰν ὄψη μεγαλύτερη ἀπὸ τὰ τρία τέταρτα. Δείχνει νὰ κάθεται πολὺ πιὸ στέρεα καὶ βαριὰ ἀπὸ τὶς δύο προηγούμενες, χωρὶς τὶς κινήσεις τῶν ποδιῶν πρὸς τὰ μέσα ἢ πρὸς τὰ ἔξω, ποὺ διαμορφώνουν ἓνα πολὺ πιὸ εὐλύγιστο καὶ ἀσταθὲς σχῆμα στὸ κάτω μέρος. Ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴ Δήμητρα, τὸ κάτω τμήμα τῆς μορφῆς σχηματίζει μιὰν αὐστηρὴ καὶ γερὴ, σχεδὸν κυβικὴ, βάση, στὴν ὁποία θὰ στηριχθεῖ τὸ κορμί, ποὺ ὑψώνεται κάθετα, μὲ τὴν ἴδια γεωμετρικὴ αὐστηρότητα. 39

Τὸ πρόσωπο, μιὰ κανονικὴ, καλοσχεδιασμένη ἔλλειψη, μὲ τὸ περίγραμμα τῆς δεξιᾶς παρεῖας καὶ τῆς σιαγόνας, ποὺ τὴ συνεχίζει, νὰ τὴν ὀρίζει μὲ σαφήνεια, καλύπτεται στὸ ἐπάνω μέρος ἀπὸ τὴν πλούσια κόμη ποὺ καταλήγει στὴν κορυφή της, ἐπάνω ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ μετώπου, σὲ δύο κυκλικοὺς σχεδὸν βοστρύχους (πρβ. τοὺς ἀντίστοιχους τῆς Δήμητρας). Τὰ τόξα τῶν φρυδιῶν πλαισιώνουν τὰ μάτια, ποὺ δηλώνονται μὲ ἔντονα ἀνοιχτές, κυκλικὲς κόρες καὶ ἔχουν βλέμμα δυνατὸ ἀλλὰ αὐτοσυγκεντρωμένο, σὰν σὲ ἐσωτερικὸ συλλογισμό· αὐτὴ τὴν αὐτοσυγκέντρωση ἐπιτείνει ἡ χειρονομία τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, ποὺ λυγίζει στὸν ἄγκωνα καὶ ὑψώνεται πρὸς τὸ πηγούνι, ὅπου ἡ παλάμη ὀριζοντιώνεται σχεδὸν καὶ μὲ τὸν ἀνοιγμένο δείκτη ἀγγίζει, σὲ μιὰ κίνηση ἀμηχανίας ἢ περίσκεψης, τὸ μισοανοιγμένο στόμα⁴⁴.

Τὸ δεξιὸ χέρι λυγίζει τὸν ἄγκωνα σὲ ὀρθὴ σχεδὸν γωνία καὶ ὑψώνει τὸν βραχίονα πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς μορφῆς· τὰ δάχτυλα τῆς παλάμης εἶναι τεντωμένα, ἀλλὰ εἶναι δύσκολο νὰ διακρίνουμε τὴ διαμόρφωση καὶ τὴν ἐνδεχόμενη δράση τους· ὅπωςδήποτε δὲν ὑπάρχει κανένα ἴχνος ποὺ νὰ μαρτυρεῖ ὅτι κρατοῦσαν κάτι.

Ὅπως σημειώσαμε παραπάνω, ἡ μορφή αὐτὴ κάθετα στέρεα, καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα μαντεύουμε πὼς οἱ μηροὶ εἶναι τοποθετημένοι παράλληλα καὶ τὰ γόνατα βρίσκονται σὲ μιὰν εὐθεία, στὸ ἴδιο ἐπίπεδο· παράλληλα σχεδὸν κατεβαίνουν καὶ οἱ κνήμες, ἐνῶ τὰ δύο πέλματα, ποὺ κρύβονται ἀπὸ τὰ ὑποδήματα καὶ κάπως ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, πατοῦν στὸ ἔδαφος μὲ ὅλη τους τὴν ἐπιφάνεια.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ χέρια, ποὺ εἶναι γυμνά, ὁλόκληρο τὸ ὑπόλοιπο κορμί καλύπτεται ἀπὸ τὰ ἐνδύματα, τὸν χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο, τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ὁποίου καλύπτει τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ καὶ ἓνα τμήμα τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς, ἐνῶ ἀναδιπλώνεται στὴν κοιλιά μὲ πυκνὲς πτυχώσεις.

Ἰχνη κόκκινου-βιολετὶ χρώματος διακρίνονται στὸ στέρνο, κάτω ἀπὸ τὴ λυγι-

σμένη ἀριστερὴ παλάμη, καὶ ὑποθέτω ὅτι δηλώνουν τὸν χιτῶνα. Τὸ ἱμάτιο πρέπει νὰ εἶχε ζωγραφισθεῖ μὲ τὸ κίτρινο-πορτοκαλὶ χρῶμα ποὺ χρησιμοποιεῖται σὲ ὅλες τὶς μορφές τοῦ τάφου, καὶ μπορούσε νὰ ἀποδώσει τὶς διάφορες ἀποχρώσεις ποὺ ἀπαιτοῦσαν οἱ πτυχές του. Ἀνάμεσα στὶς δύο κνήμες τὰ ἴχνη ποὺ σώζονται τείνουν πρὸς μιὰ κοκκινωπὴ ἀπόχρωση, ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο ἂν πρόκειται γιὰ τμῆμα τοῦ χιτῶνα ἢ γιὰ μιὰ διαφορετικὴ ἀπόχρωση τοῦ ἱματίου σ' ἐκεῖνο τὸ σημεῖο. Βαθιὰ καστανόξανθη ἀπόχρωση ἔχει ἡ κόμη καὶ εἶναι βέβαιο πὼς πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο βασικὸ χρῶμα ποὺ ὑπάρχει στὸ ἱμάτιο, σὲ ἓνα βαθύτερο χρωματικὸ τόνο.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς δύο ἄλλες μορφές, ὅπου κυριαρχοῦν οἱ λοξές καὶ καμπύλες γραμμές, ποὺ προσδίδουν σ' αὐτὲς κάποια κινητικότητα καὶ χάρη, ἡ δομὴ αὐτῆς τῆς μορφῆς στηρίζεται σὲ αὐστηρὰ ὀριζόντια καὶ κάθετα σχήματα. Καὶ ἀπέναντι στοὺς ἀνοιχτοὺς ἄξονες τῶν ἄλλων, αὐτὴ ἀποτελεῖ ἓνα κλειστὸ σχῆμα, μὲ συμπαγεῖς ὄγκους ποὺ δημιουργοῦν τὴν αἴσθηση τῆς συγκέντρωσης καὶ τῆς ἀπόλυτης αὐστηρότητας. Ἡ συγγένεια τῆς μορφῆς αὐτῆς πρὸς τὴ Δῆμητρα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου εἶναι πρόδηλη τόσο στὴ στάση καὶ τὴν κατασκευή, ὅσο καὶ στὴν ἐνδυμασία καὶ τὴν ὁλοκληρωτικὴ κάλυψη.

Ἡ ταυτότητα τῶν τριῶν μορφῶν

Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ταυτίσουμε μὲ εἰκονογραφικὰ κριτήρια τὶς τρεῖς καθιστὲς μορφές τοῦ νότιου τοίχου. Πιστεύω πὼς ὅσο κι ἂν εἰκονίζονται ἀνεξάρτητα ἢ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη, δὲν μπορεῖ νὰ τὶς θεωρήσουμε αὐτόνομες καὶ ἄσχετες μορφές, ποὺ ἀπλῶς τοποθετοῦνται ἢ μία δίπλα στὴν ἄλλη. Ἀκόμη νομίζω πὼς δύσκολα θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πὼς πρόκειται γιὰ θνητὲς γυναῖκες ποὺ ἔχουν κάποια σχέση μὲ τοὺς νεκροὺς τοῦ τάφου. Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης καὶ ἡ ἐρμηνεία τῆς μορφῆς τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ὡς Δῆμητρας μὲ ὀδηγεῖ στὴ σκέψη ὅτι καὶ οἱ τρεῖς αὐτὲς μορφές πρέπει νὰ ἀνήκουν στὸν ἴδιο κόσμο.

Γνωρίζουμε ὅτι στὸν μύθο τῆς Περσεφόνης, ὅπως τὸν γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση, ἐμφανίζονται καὶ ἄλλες γυναικεῖες θεότητες: ἡ Ἄρτεμη, ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ Ἑκάτη καὶ ἡ Ἀφροδίτη⁴⁵. Ὅμως καμιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς μορφές δὲν μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ μὲ πιθανότητα μὲ κάποια ἀπ' αὐτὲς τὶς θεές· κι ἂν ἀκόμη ὑποθέσουμε πὼς ἡ ἀνατολικὴ μορφή θὰ μπορούσε νὰ εἰκονίζει τὴν Ἀφροδίτη, καμιὰ ἀπὸ τὶς δύο ἄλλες δὲν θὰ μπορούσε νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ ἢ τὴν Ἄρτεμη, ἐνῶ πολὺ δύσκολα ἡ δυτικὴ μορφή θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἀπεικόνιση τῆς Ἑκάτης. Ἄν λοιπὸν ἀποκλειστοῦν αὐτὲς οἱ θεότητες, εἶναι λογι-

κὸ νὰ ὑποθέσουμε πὼς ἡ τριάδα τοῦ νότιου τοίχου πρέπει νὰ ταυτισθεῖ μὲ μιὰν ἀπὸ τὶς δύο γνωστὲς μυθολογικὲς τριάδες: τὶς τρεῖς Ὁρες ἢ τὶς τρεῖς Μοῖρες.

Ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοση δὲν μᾶς προσφέρει ἐπαρκὴ στοιχεῖα πού θὰ βοηθοῦσαν νὰ ἀποφασίσουμε μὲ ποιὰν ἀπὸ τὶς δύο ομάδες θὰ μπορούσαμε νὰ ταυτίσουμε τὴν τριάδα τοῦ τάφου. Ὅμως ὁ χῶρος τοῦ τάφου μᾶς κατευθύνει μὲ μεγαλύτερες πιθανότητες πρὸς τὶς Μοῖρες. Μιὰ τέτοια ταύτιση ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ ὀρισμένες ἀρχαῖες μαρτυρίες πού σχετίζονται τὶς Μοῖρες τόσο μὲ τὸν μῦθο τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης ὅσο καὶ μὲ τὴ λατρεία τῆς Δήμητρας καὶ Κόρης. Ὁ Πausanias στὰ *Ἀρκαδικά* (8,42,1-3) ἀναφέρεται στὴ λατρεία τῆς Δήμητρας *μελαίνης* σὲ μιὰ σπηλιὰ ἔξω ἀπὸ τὴ Φιγαλία, στὸ ὄρος Ἐλαῖον. Σ' αὐτὴ τὴ σπηλιὰ εἶχε καταφύγει ἡ Δήμητρα, ντυμένη στὰ μαῦρα, θυμωμένη τόσο μὲ τὸν Ποσειδῶνα ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, μὲ συνέπεια νὰ καταστραφῶν τὰ σπαρτὰ καὶ νὰ κινδυνεύει μὲ ἀφανισμό τὸ ἀνθρώπινο γένος. Κανένας θεὸς δὲν ἤξερε ποῦ βρίσκεται ἡ Δήμητρα· ὅμως ὁ Πάν πού κυνηγοῦσε ἀπὸ βουνὸ σὲ βουνὸ στὴν Ἀρκαδίαν, ἔφτασε καὶ στὸ Ἐλαῖον ὄρος καὶ εἶδε τὴν Δήμητρα μαυροφορεμένη. Ὅταν ὁ Δίας τὸ πληροφορήθηκε ἀπὸ τὸν Πάνα ἔστειλε τὰς Μοῖρας παρὰ τὴν Δήμητρα, τὴν δὲ πεισθῆναί τε ταῖς Μοῖραις καὶ ἀποθέσθαι μὲν τὴν ὀργὴν, ὑφεῖναι δὲ καὶ τῆς λύπης. Καὶ στὴν Κόρινθο ἡ λατρεία τῆς Δήμητρας καὶ Κόρης συνυπάρχει μὲ τὴ λατρεία τῶν Μοιρῶν, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ καὶ πάλι ὁ πολύτιμος ὁδηγός μας, ὁ Pausanias (2,4,7): *Ὁ δὲ τῶν Μοιρῶν καὶ Δήμητρος καὶ Κόρης οὐ φανερὰ ἔχουσι τὰ ἀγάλματα*⁴⁶. Τέλος, ἡ συνύπαρξη ὅλων αὐτῶν τῶν θεϊκῶν μορφῶν στὴ διακόσμηση τοῦ βωμοῦ τοῦ Ἀμυκλαίου Ἀπόλλωνος, ὅπου κατὰ τὴν παράδοση ἦταν θαμμένος ὁ Ὑάκινθος, προσφέρει μιὰν ἀκόμη μαρτυρία ἐνισχυτικὴ τῶν προηγούμενων· μόνο πού στὴν περίπτωση αὐτὴ, δίπλα στὸν Πλούτωνα, τὴν Δήμητρα καὶ Κόρη καὶ τὶς Μοῖρες εἰκονίζονται καὶ οἱ Ὁρες, ἡ Ἀφροδίτη, ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ἡ Ἀρτεμις· ὅλη αὐτὴ ἡ συνοδεία τῶν θεῶν *κομίζουσιν... ἐς οὐρανὸν Ὑάκινθον καὶ Πολύβοιαν* (Paus. 3,19,4).

Θεωρῶ λοιπὸν τὴν ταύτιση τῶν τριῶν γυναικείων μορφῶν τοῦ νότιου τοίχου μὲ τὶς τρεῖς Μοῖρες ὡς τὴν πιὸ πιθανή. Ἔτσι, τὸ σύνολο τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ τάφου ἐντάσσεται στὸν ἴδιο μυθολογικὸ καὶ θρησκευτικὸ κύκλο, πού ἀναφέρεται στὸν κάτω κόσμος, στὸν θάνατο καὶ στὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου (βλ. κεφ. VI).

Ὅπως σημείωνα παραπάνω, ἡ εἰκονογραφία τῶν τριῶν Μοιρῶν εἶναι περιορισμένη καὶ ὅπωςδήποτε δὲν μᾶς βοηθεῖ ἀποφασιστικὰ στὴν ταύτιση. Θὰ περιμενεῖ ἴσως κανεὶς τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκεῖνα σύμβολα πού τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν Μοιρῶν φέρνουν ἀμέσως στὸ νοῦ, ὅπως τοῦτο συμβαίνει μὲ τὴν ἀπεικόνισή τους στὸ γνωστὸ *puteal* τῆς Μαδρίτης, ὅπου ἡ Κλωθὴ κλώθει, ἡ Λάχεσις «λαγχάνει τὸν κλῆρον» καὶ ἡ Ἀτροπος τὸν καταγράφει⁴⁷. Ἄν μάλιστα ἡ γνώμη τοῦ Schefold ὅτι τὸ ἀνάγλυφο ἀνάγεται σ' ἓνα ζωγραφικὸ πρότυπο τοῦ 4ου π.Χ.

αιώνα γίνει δεκτή, θα έπρεπε να μᾶς θάλει σὲ κάποια σκέψη ἢ ἀπουσία ὁποιοῦ-
δήποτε παρόμοιου συμβόλου. Θὰ μπορούσαμε βέβαια νὰ ἀντιπαραβάλουμε
μιὰν ἄλλη ἀνάγλυφη ἀπεικόνιση, ἀπὸ ρωμαϊκὴ σαρκοφάγο τοῦ Βατικανοῦ,
ὅπου οἱ τρεῖς Μοῖρες κρατοῦν βέβαια σύμβολα, ἀλλὰ ἐντελῶς διαφορετικά: ἡ
Κλωθὼ μὲ κλειστά εἰλητά, ἡ Λάχεση μὲ τὴν οὐράνια σφαῖρα κι ἓνα ραβδί στὸ
χέρι καὶ ἡ Ἄτροπος νὰ δείχνει μὲ τὸ δάχτυλο ἓνα ἡλιακὸ ὥρολόγιο⁴⁸. Εἶναι πι-
θανὸ πὼς καὶ αὐτὴ ἡ παράσταση ἀνάγεται σὲ κάποιο ἐλληνικὸ πρότυπο, ἴσως
ἐλληνιστικόν. Τέλος, στὸ ὄψιμο ψηφιδωτὸ τῆς Πάφου οἱ τρεῖς Μοῖρες εἰκονίζον-
ται χωρὶς σύμβολα ἀλλὰ καὶ δὲν ἔχουν καμία εἰκονογραφικὴ συγγένεια μὲ τὶς
μορφὲς τοῦ τάφου τῆς Βεργίνας⁴⁹.

Νομίζω πὼς ὅσο κι ἂν εἶναι εὐλογες τέτοιες ἀντιπαραθέσεις, θὰ μπορούσαν νὰ
μᾶς ὀδηγήσουν σὲ σαφερὰ συμπεράσματα, ἂν ξεχνούσαμε πὼς ὁ ζωγράφος
τῆς Βεργίνας εἶναι ἓνας μεγάλος τεχνίτης ποὺ ἔχει τὴν πρόθεση καὶ τὴν ικανότη-
τα νὰ πραγματοποιήσῃ μιὰν ἀληθινὴ δημιουργία, ὅπου θὰ ἐντάξῃ τὶς μυθολο-
γικὲς μορφὲς στὸ δικό του πνεῦμα, γιὰ νὰ ἐπιτύχῃ τὸν στόχο ποὺ ἔθεσε. Ἄν
σκεφθοῦμε πὼς τὸ σύμπλεγμα τοῦ Πλούτωνα μὲ τὸ γυμνὸ νεανικὸ κορμὶ τῆς
Περσεφόνης καὶ ἡ ἔντονη ἔκφραση τῆς φιλίας τῆς δύσκολα μπορούν νὰ βροῦν
τὰ παράλληλά τους στὴ σύγχρονη ἢ τὴν προγενέστερη ἐλληνικὴ τέχνη, τότε δὲν
θὰ ἀπορήσουμε γιὰ τὴν ἔλλειψη τῶν τυπικῶν στοιχείων ποὺ θὰ χρειαζόταν ἓνας
λιγότερο ἐμπνευσμένος τεχνίτης γιὰ νὰ δηλώσῃ τὴν ταυτότητα τῶν τριῶν γυναι-
κείων μορφῶν. Αἰσθανόταν πὼς ὁ χῶρος ὁ ἴδιος, ὅπου τὶς εἶχε τοποθετήσει, καὶ
ἡ συνύπαρξή τους μὲ τὸ θεϊκὸ ζευγάρι τοῦ κάτω κόσμου καὶ τὴ σεβάσμια Δῆ-
μητρα ἦταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ «σημάνουν» καὶ τὴ δική τους ταυτότητα. Καὶ ὁ νε-
κρὸς ποὺ θὰ συντρέφευαν δὲν εἶχε βέβαια ἀνάγκη τέτοιων συμβόλων γιὰ νὰ τὶς
γνωρίσει.

Ἄν, παρόλα αὐτά, ἡ ἀρχαιολογικὴ μας σκέψη δυσκολεύεται νὰ ἀποδεχθῇ αὐτὴ
τὴ συλλογιστικὴ, δὲν ἀπομένει παρὰ ἡ ἐναλλακτικὴ λύση τῶν τριῶν Ὁρῶν, ποὺ
στὴν περίπτωσιν αὐτὴ δὲν θὰ ἔκφραζαν οὐσιαστικὰ πολὺ διαφορετικὰ θρη-
σκευολογικὰ σημαίνοντα. Ὡστόσο προσωπικὰ νομίζω ὅτι ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ τὶς
ὀνομάσω Μοῖρες.

4. Τὸ προσχέδιο

Ἡ περιγραφὴ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ τάφου στηρίχθηκε στὴν τελικὴ ζωγραφι-
κὴ ἀπεικόνισιν. Ὅμως σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις ἦταν ἀπαραίτητο νὰ μνημονευ-
θεῖ ἡ ὑπαρξὴ χαρακτοῦ προσχεδίου ποὺ διακρίνεται καθαρὰ ἐπάνω στὸ ἐπί-

χρυσό, κάτω ή δίπλα στη ζωγραφική επιφάνεια. Το χαρακτό αυτό προσχέδιο, το διαπιστώσαμε στην τοιχογράφηση και των τριών τοίχων, του βόρειου, του ανατολικού και του νότιου, και στις αντίστοιχες περιγραφές προσθέσαμε όλες τις παρατηρήσεις που ήταν απαραίτητες. Το προσχέδιο όμως της Περσεφόνης παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, και γι' αυτό κρίνω σκόπιμο να κάνω εδώ ιδιαίτερο και εκτενέστερο λόγο, προσθέτοντας και κάποιες παρατηρήσεις για τη χρήση προσχεδίου στην αρχαία ζωγραφική.

α. Το προσχέδιο στην τοιχογραφία της άρπαγής (Εικ. 40)

Στη νωπή επιφάνεια του επιχρίσματος ο ζωγράφος χάραξε με γρήγορες γραμμές ένα πρώτο σχέδιο της σύνθεσης. Με το προσχέδιο αυτό καθόρισε πρώτα πρώτα τη θέση των μορφών στην επιφάνεια του τοίχου, ελέγχοντας έτσι τον



40. Βόρειος τοίχος. 'Η τοιχογραφία της άρπαγής (χαρακτό προσχέδιο).

διαθέσιμο χώρο· θα μπορούσαμε να θυμηθούμε τὸν Πλίνιο καὶ νὰ ποῦμε πὼς ἤθελε νὰ ἀποφασίσει *quanto quid a quoque distare deberet* (Φυσ. Ἱστ. 35,80). Ὅμως ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πρῶτο αὐτὸ στόχο, τὸ χαρακτὸ αὐτὸ προσχέδιο ἀποτελεῖ μιὰ πρώτη σπουδὴ γιὰ τὴν καλύτερη ἀπόδοση τῆς κάθε μορφῆς, ἀφοῦ, ὅπως θὰ δοῦμε, γιὰ πολλὰ μέλη ὑπάρχουν πολλαπλὲς χαράξεις, ἔτσι ὥστε ὁ τεχνίτης νὰ μπορεῖ τελικὰ νὰ καταλήξει στὴ σχεδίαση ποὺ θὰ ἔκρινε προσφορότερη ἢ ἀκόμη νὰ προχωρήσει στὴν ὀριστικὴ ζωγράφιση, ἐπιλέγοντας μιὰν ἄλλη, νέα παραλλαγή.

Ἡ σημασία τῶν χαράξεων αὐτῶν γιὰ τὴ γνώση τόσο τῶν τεχνικῶν ὅσο καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν προβλημάτων τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς εἶναι πολὺ μεγάλη. Ἄν ἀναλογιστοῦμε μάλιστα ὅτι ἡ τοιχογραφία αὐτὴ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο ἔργο τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς τῶν κλασικῶν χρόνων ποὺ γνωρίζουμε, θὰ ἐκτιμήσουμε ἀκόμη περισσότερο τὴν τύχη ποὺ μᾶς πρόσφερε τέτοιο ὑλικὸ γιὰ μελέτη. Γι' αὐτὸ ἔκρινα πὼς εἶχα ὑποχρέωση νὰ δώσω ὅσο πιὸ ἀκριβὴ καὶ ὅσο πιὸ ἄφθονα στοιχεῖα μποροῦσα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πολλαπλὲς φωτογραφήσεις, πρὶν, κατὰ καὶ μετὰ τὶς ἐργασίες καθαρισμοῦ καὶ συντήρησης, ἔγινε πιστὴ ἀποτύπωση: (α) τῶν χαρακτῶν προσχεδίων, (β) τῆς τοιχογραφίας σὲ γραμμικὸ σχέδιο καὶ (γ) τῆς πιστῆς ἀντιγραφῆς ὁλόκληρης τῆς τοιχογραφίας. Τὴν πολὺ δύσκολη αὐτὴ ἐργασία πραγματοποιοῦσε ὁ παλαιὸς μου μαθητὴς καὶ συνεργάτης τῆς ἀνασκαφῆς ἀπὸ τὸ 1979, κ. Γιώργος Μιλτσακάκης. Ὅλα αὐτὰ τὰ σχέδια βρίσκονται τώρα στὴ σχεδιοθήκη τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Τμήματος τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ ἀποτελεῖ ὑπομνηματισμὸ – στὸ σχέδιο – τῶν χαράξεων καὶ εἶναι χρήσιμο μόνο ὡς γραπτὸ συμπλήρωμα ἐκείνου.

Εἶναι δύσκολο νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ἀπὸ ποῦ ἄρχισε τὴ σχεδίαση ὁ ζωγράφος· ὑποθέτω πὼς ἡ πείρα τοῦ τοῦ ἐπέτρεπε νὰ ὑπολογίσει τὴν ἔκταση ποὺ ἀπαιτοῦσαν οἱ μορφὲς καὶ ἔτσι μποροῦσε νὰ προχωρήσει μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια στὴ χάραξη τοῦ προσχεδίου. Ὡστόσο εἶχε ἀνάγκη, νομίζω, νὰ ὀρίσει τὰ δύο καίρια σημεῖα στήριξης τῆς σύνθεσης: τὸ σύμπλεγμα Πλούτωνα καὶ Περσεφόνης, καὶ τὸν Ἑρμῆ. Ὑπολογίζοντας τὸν χώρο ποὺ χρειαζόταν γιὰ τὴ γονατισμένη μορφὴ πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα, πρέπει νὰ ἄρχισε τὶς χαράξεις τοῦ προσχεδίου ἀπὸ τὸ σύμπλεγμα τῶν δύο θεῶν· αὐτὲς ἄλλωστε, ὅπως θὰ δοῦμε, ἀποτελοῦσαν τὸ πιὸ δημιουργικὸ καὶ πρωτότυπο μέρος ὅλης τῆς παράστασης καὶ παρουσίαζαν τὶς μεγαλύτερες δυσκολίες στὴ σχεδίαση. Ἀρχίζοντας ἀπ' αὐτὲς καθόριζε τὸ καίριο στοιχεῖο τῆς σύνθεσης, ἀλλὰ ἐπιπλέον εἶχε τὴν εὐχέρεια νὰ κάνει τὶς χαράξεις εὐκολότερα, ἀφοῦ τὸ ἐπίχρισμα ἦταν ἀκόμη ἀρκετὰ νωπὸ καὶ ὑγρὸ. Στὴ συνέχεια μπορεῖ νὰ σχεδίασε τὸν Ἑρμῆ καὶ τελευταῖες ἀπὸ ὅλες νὰ ἔκανε τὶς χαράξεις τῶν ἀλόγων.

Ἡ ὑπαρξὴ περισσότερων χαράξεων γιὰ τὸ ἴδιο μέρος καὶ ἡ ἀπόκλιση ἀπὸ ὅλες

τις χαράξεις στην τελική ζωγράφηση, που διαπιστώνουμε σὲ ἀρκετὰ σημεῖα, βεβαιώνει, νομίζω, πὼς δὲν εἶχε ἔτοιμο προσχέδιο πού νὰ τὸ ἀποτυπώνει πιστὰ ἐπάνω στὸν τοῖχο. Γιὰ πρακτικοὺς λόγους θὰ ἀρχίσω τὸν ὑπομνηματισμὸ τῶν χαράξεων ἀπὸ τὴν πρώτη (ἀριστερὰ) μορφὴ τῆς σύνθεσης, τὸν Ἑρμῆ. Ἀριστερότερα ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ, στὴν ἐπάνω γωνία, ὑπάρχει ὁ κεραυνός, ὅμως γι' αὐτὸν ὁ ζωγράφος δὲν ἔκρινε ἀπαραίτητη τὴ σχεδίαση μὲ χάραξη, ἀλλὰ τὸν εἰκόνισε μόνο μὲ χρῶμα στὴν τελικὴ φάση τῆς ζωγράφησης.

Καθὼς τὰ χρῶματα τῆς μορφῆς τοῦ Ἑρμῆ ἔχουν ἀφανισθεῖ σὲ πολλὰ σημεῖα, προπάντων στὸ σῶμα του, τὸ χαρακτὸ προσχέδιο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀποκαταστήσουμε μὲ μεγάλη ἀκρίβεια τὸ περίγραμμα τοῦ ἐπάνω σώματος, ἀφοῦ αὐτὲς τὶς ἀρχικὲς χαράξεις φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ ἀρκετὰ πιστὰ καὶ στὴν τελικὴ ἀπόδοση ὁ ζωγράφος. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ χαράξεις στὸν δεξιὸν ὤμο, ὅπου ὁ ζωγράφος ἀναζητεῖ τὴν καλύτερη σχεδίαση στὴ μετάβαση ἀπὸ τὸν ὤμο πρὸς τὸ χέρι πού τεντώνεται μπροστά, ὑψώνοντας τὸ κηρύκειο. Τὴν ἴδια προσπάθεια γιὰ τὸν καθορισμὸ τοῦ σχήματος διακρίνουμε καὶ στὴ διπλὴ χάραξη τῆς δεξιᾶς παρειᾶς καὶ τῆς κάτω σιαγόνας.

Κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ θεοῦ ὑπάρχουν κάποιες χαράξεις, γιὰ τὶς ὁποῖες δὲν μπορῶ νὰ πῶ τίποτε μὲ βεβαιότητα· τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ἀποτελοῦν μιὰ πρώτη δοκιμὴ γιὰ τὴ σχεδίαση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, πού ὅμως ἀπορρίφθηκε ἀπὸ τὸν τεχνίτη ἀμέσως. Μιὰ ἄλλη προβληματικὴ χάραξη ὑπάρχει κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μηρό, λίγο δεξιότερα ἀπὸ τὸ γόνατο· εἶναι δύο ἐλαφρὰ καμπύλες γραμμὲς πού διακόπτονται ἀπότομα. Διπλὴ χάραξη ἐπιχειρεῖ καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ ἄκρου δεξιοῦ ποδιοῦ, προσπαθώντας νὰ θρεῖ τὴ σωστὴ θέση γιὰ τὸ πέλμα τοῦ ἀνασηκωμένου σκέλους πού θὰ ἐκφράσει τὴν κίνηση τοῦ θεοῦ. Τέλος, μὲ μιὰν ἀπλὴ βοηθητικὴ γραμμὴ δίνει τὴ θέση τοῦ στελέχους τοῦ κηρυκείου, ἐνῶ μὲ ἀκρίβεια ὀρίζει τὴν ἄνω διπλὴ του ἀπόληξη.

Μιὰ πλατιὰ χάραξη ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ ἀνεβαίνει λοξὰ καὶ φτάνει ὥς τὸ κεφάλι τοῦ πρώτου ἀλόγου· δὲν ἔχει σχέση μὲ καμιὰ μορφὴ καὶ δὲν ὑπάρχει θέβαια στὴν τελικὴ ζωγράφηση. Τὸ ἴδιο καὶ μιὰ ἄλλη χάραξη ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ γόνατο τοῦ Ἑρμῆ πού κατευθύνεται λοξὰ, παράλληλα σχεδὸν πρὸς τὴ γραμμὴ τοῦ στήθους του· στὴν προέκτασή της, ἐπάνω ἀπὸ τὸ χέρι, ὑπάρχουν δύο χαράξεις. Μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ θρῶ ἱκανοποιητικὴ ἐρμηνεία γι' αὐτὲς.

Ὑστερα ἀπὸ τὴν προσεκτικὴ καὶ λεπτομερειακὴ σχεδίαση τοῦ Ἑρμῆ προκαλεῖ ἐντύπωση ἢ ἐντελῶς συνοπτικὴ καὶ ὑπαινικτικὴ χάραξη τῶν ἀλόγων. Τὸ κεφάλι τοῦ πρώτου ἀλόγου ἀπὸ ἀριστερὰ δίνεται μὲ λίγες γρήγορες χαράξεις, στίς πολὺ γενικὲς του γραμμὲς· κάπως ἀκριθέστερα δίνεται τὸ περίγραμμα τοῦ δεύτερου, ἐνῶ τοῦ τρίτου χαράζεται μονάχα τὸ αὐτί, κάπως ἢ σιαγόνα καὶ ὁ λαιμός. Ἐντύ-

πωση προκαλεί ή απουσία χαράξεων για τὰ πόδια τῶν ἀλόγων· ὑπάρχει μόνο μιὰ γραμμὴ για ἓνα ἀπὸ τὰ μπροστινὰ πόδια τοῦ πρώτου ἀλόγου καὶ δύο ἢ τρεῖς γραμμὲς για ἓνα ἀπὸ τοῦ ἐπόμενου. Καὶ ὅμως ὁ καθορισμὸς τῶν θέσεων τῶν ὀκτῶ ποδιῶν θὰ περιμέναμε νὰ εἶχε ἀντιμετωπισθεῖ ἀπὸ τὸν ζωγράφο στὸ πρῶτο αὐτὸ σχεδιάσμα.

Ἀκριβέστερο ἀρχίζει νὰ γίνεται τὸ προσχέδιο ἀπὸ τὸ τέταρτο ἄλογο, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ εἰκονίζεται σὲ ὅλο του τὸ μῆκος καὶ συνδέεται – ὀπτικὰ – ἀμέσως μὲ τὸ ἄρμα. Ἀλλὰ καὶ αὐτοῦ σχεδιάζεται μὲ κάποια λεπτομέρεια τὸ κεφάλι, ὁ λαιμὸς καὶ τὸ πίσω μέρος τοῦ σώματος, ἐνῶ μένουν ἐντελῶς ἀσχεδιάστα τὰ ἐμπρὸς πόδια.

Ἐκεῖ ὅμως ποὺ τὸ χαρακτὸ προσχέδιο δείχνει ἓναν ἀπίστευτο δυναμισμό καὶ ἀποκαλύπτει τὴν πλαστικὴ καὶ σχεδιαστικὴ ἱκανότητα τοῦ ζωγράφου εἶναι στὸ σύμπλεγμα τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Περσεφόνης. Ἐχοντας τοποθετήσει τὸ ἄρμα σὲ μιὰ στροφὴ τριῶν τετάρτων ὁ τεχνίτης ἔπρεπε νὰ βρεῖ τὴ σωστὴ θέσιν τοῦ Πλούτωνα καθὼς ἀνεβαίνει στὸ ἄρμα, ἐνῶ τὸ ἓνα πόδι του βρίσκεται ἀκόμῃ στὸ ἔδαφος. Ἀπὸ τὸ προσχέδιο φαίνεται καθαρὰ πὼς ὁ θεὸς ἔχει ἀνεβάσει τὸ ἀριστερὸ του πόδι, ποὺ βρίσκεται πιά μέσα στὸ ἄρμα, ἐνῶ τὸ δεξιὸ ἀγγίζει ἀκόμῃ μὲ τὰ δάχτυλα τὸ ἔδαφος. Ἔτσι, ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μηρὸ τοῦ θεοῦ τινάζεται, λοξὰ πρὸς τὰ πίσω, τὸ γυνὸ κορμὶ τῆς Κόρης· ἡ χάραξη τῶν τεντωμένων χειρῶν εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὴ. Εἶναι περίεργη ἡ σχεδιαστικὴ ἐπεξεργασία τῆς κεφαλῆς τοῦ Πλούτωνα: στὸ ἐπάνω μέρος τῆς οἱ χαράξεις ἀφήνουν τὴν ἐντύπωση πὼς ἤθελε ὁ τεχνίτης νὰ σχεδιάσει κάποιο εἶδος καλύμματος, ποὺ τελικὰ τὸ ἀπέρριψε. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ σχεδιαστικὴ ἔνδειξη για τὸ σκῆπτρο τοῦ θεοῦ, ποὺ προστέθηκε μόνο μὲ τὸ χρῶμα. Ἐπίσης, τὸ ἱμάτιο τοῦ θεοῦ ἀποτελεῖ χρωματικὴ προσθήκη, χωρὶς προηγούμενη χαρακτὴ σχεδίαση. Εἶναι πρόδηλο πὼς τὸ χαρακτὸ προσχέδιο θέλει νὰ ἐξασφαλίσει τὴν ἀνατομικὴ βάση τῶν μορφῶν καὶ τὴν πλαστικὴ τους ἰσορροπία, μὲ μιὰ λέξη, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ στερεότητα καὶ ἀλήθεια τῆς σύνθεσής του.

Ἐντελῶς διαγραμματικά, τέλος, χαράζονται τὰ περιγράμματα τῆς γονατισμένης μορφῆς, στὸ δεξιὸ πέραν τῆς τοιχογραφίας: χαράζεται ἡ λοξὴ γραμμὴ τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους ποὺ ἀντιστηρίζει τὸ κορμὶ ποὺ γέρνει πρὸς αὐτό, τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ καί, προπάντων, τὸ δεξιὸ γωνιασμένο χέρι καὶ ἡ καμπύλη τοῦ ἱματίου ποὺ θὰ δώσει τὸν τόνο στὸ τελικὸ αὐτὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης.

Βλέποντας κανεῖς τὴ σύνθεση αὐτὴ μόνον ἀπὸ τὶς χαράξεις τοῦ προσχεδίου μπορεῖ νὰ καταλήξει σὲ ὀρισμένες ἀσφαλεῖς, νομίζω, διαπιστώσεις:

1. Ἡ καίρια φροντίδα τοῦ ζωγράφου σχεδιάζοντας τὸ ἔργο του ἦταν ἡ ἀπόδοση τοῦ συμπλέγματος Πλούτωνα - Περσεφόνης. Ὁ πλοῦτος τῶν γραμμῶν καὶ

ὁ δυναμισμός τους βεβαιώνουν πὼς σ' αὐτὸ τὸ τμήμα ἐργάστηκε μὲ πάθος καὶ ἔμπνευση ἀσυνήθιστη, γιατί σ' αὐτὸ δημιουργοῦσε ἓνα καινούριο σχῆμα, ἔπλαθε μιὰ νέα πλαστική γλώσσα.

2. Ἡ γονατισμένη μορφή καλύπτει σχεδιαστικὰ τὸν χῶρο κάτω ἀπὸ τὰ τεντωμένα χέρια τῆς Περσεφόνης, ποὺ ἀλλιῶς θὰ ἔχασκε ἀπαράδεκτα, καὶ τὴν ἴδια στιγμή ἀντιζυγιάζει τὸν ὄγκο τῶν κορμιῶν τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Κόρης.

3. Τὰ ἄλογα τοῦ τεθρίππου δὲν ἀπασχολοῦν ιδιαίτερα τὸν τεχνίτη σχεδιαστικά. Ὁ ὄγκος τοῦ ἀλόγου ποὺ δείχνει ὀλόκληρο τὸ κορμί του στὴ σύνθεση διαγράφεται μὲ ἓνα ἀπλὸ καὶ εὐκόλο περίγραμμα, ὡς μορφή γνωστὴ καὶ ἔτοιμη. Τὸ ἴδιο καὶ τὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων: μὲ λίγες γρήγορες καὶ εὐκολες γραμμὲς ὀρίζεται κυρίως ἡ γωνία ὄρασης τοῦ καθενός, ὥστε νὰ καλυφθεῖ ὁ ἀντίστοιχος χῶρος· μόνο τὸ κεφάλι τοῦ τελευταίου (πρὸς τὰ δεξιὰ) ἀλόγου σχεδιάζεται μὲ κάποια λεπτομέρεια.

4. Ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Ἑρμῆ ἐνδιαφέρει ιδιαίτερα τὸν ζωγράφο ἡ ἀπόδοση τῶν σκελῶν, ποὺ ἐκφράζουν τὴν κίνηση, καὶ ἡ θέση τοῦ χεριοῦ καὶ τοῦ κηρυκείου, ποὺ θὰ ἰσορροπήσει ὀλόκληρὴ τὴ μορφή· ἀκόμη μὲ τὸ προσχέδιο προσδιορίζει τὸ σχῆμα καὶ τὸν ὄγκο τῆς χλαμύδας.

5. Τὸ χαρακτὸρ προσχέδιο περισσότερο στήνει ἀρχιτεκτονικὰ τοὺς ὄγκους καὶ τὶς μορφὲς καὶ σὲ δεύτερη μοῖρα ἀποβλέπει στὸν καθορισμὸ τῶν περιγραμμάτων, ἐνῶ πούθενά δὲν προχωρεῖ στὴν ἀπόδοση λεπτομερειῶν ἢ στὸν προκαθορισμὸ τῶν καθαρὰ ζωγραφικῶν στοιχείων.

6. Τέλος, τὸ χαρακτὸρ προσχέδιο βεβαιώνει μὲ τὸν πιὸ κατηγορηματικὸ τρόπο: (α) πὼς ὁ ζωγράφος, ἐκτελώντας το, δημιουργεῖ χωρὶς κανένα ἔτοιμο σχέδιο· (β) πὼς ἐργάζεται μὲ ἓναν ρυθμὸ ἐξαιρετικὰ γρήγορο καὶ (γ) πὼς ἔχει ἀπόλυτη ἀσφάλεια στὴ σχεδίαση. Μὲ μιὰ λέξη μπορούμε, χωρὶς δισταγμό, νὰ ποῦμε πὼς πρόκειται γιὰ ἓναν μεγάλο καὶ ἐμπνευσμένο δημιουργό.

β. Τὸ προσχέδιο στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ

Ὅπως σημείωσα καὶ παραπάνω, τὸ προσχέδιο αὐτὸ προσφέρει πολὺ χρήσιμα στοιχεῖα γιὰ τὴν κατανόηση τόσο τῶν τεχνικῶν ὅσο καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν προβλημάτων τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς. Γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀποτίμηση τοῦ σχεδίου τῆς τοιχογραφίας τοῦ τάφου θὰ γίνῃ λόγος στὴ συνέχεια τοῦ κειμένου αὐτοῦ, καὶ ἐκεῖ θὰ ἀναφερθῶ καὶ στὴ σημασία τοῦ προσχεδίου. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θεωρῶ χρήσιμο νὰ δώσω μερικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ πρόβλημα τοῦ προσχεδίου στὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ, ὥστε νὰ γίνῃ σαφέστερη ἡ συμβολὴ τῆς τοιχογραφίας τῆς Βεργίνας στὴ γνώση τῆς τεχνικῆς τῶν ζωγράφων.

Στὸ ἐρώτημα ἂν οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι χρησιμοποιοῦσαν προσχέδιο πρὶν ἀπὸ τὴν τελικὴ ἐκτέλεση τοῦ ἔργου ἢ ἀπάντηση δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι οὔτε ἐνιαία οὔτε ἀσφαλής. Ἄν σκεφθοῦμε ὅτι ὅλα σχεδὸν τὰ ζωγραφικὰ ἔργα ἔχουν χαθεῖ καὶ ὅτι οἱ φιλολογικὲς μαρτυρίες γιὰ τεχνικὰ ζητήματα εἶναι ἐλάχιστες καὶ ὄχι πάντα ἀξιόπιστες, θὰ πρέπει νὰ εἴμαστε πολὺ προσεκτικοὶ στὶς κρίσεις πού θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ διατυπώσουμε, στηριγμένοι στὰ λίγα στοιχεῖα πού διαθέτουμε. Ὑπάρχει βέβαια ἓνας τομέας τῆς ἀρχαίας ζωγραφικῆς πού μᾶς προσφέρει καὶ ἄφθονα καὶ ἀσφαλὴ στοιχεῖα· ἐννοῶ τὴν ἑλληνικὴ ἀγγειογραφία. Γνωρίζουμε λοιπὸν ὅτι στὴν ἀττικὴ ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία ἢ χρῆση προσχεδίου εἶναι πάρα πολὺ διαδομένη. Ὁ P. E. Corbett παρατηρεῖ ὅτι εἶναι «so widespread and so familiar that even in a detailed publication its presence often passes unmentioned, yet illustrations of it are not always easy to find»⁵⁰. Ἀξίζει νὰ μνημονεύσουμε τὴν παρατήρηση τοῦ Corbett ὅτι τὸ προσχέδιο «is composed of shallow grooves made in the surface of the clay before firing», δηλαδὴ μὲ ἓναν τρόπο πού εἶναι ἀντίστοιχος μὲ τὴ χάραξη στοῦ ἐπίχρισμα τοῦ τάφου τῆς Βεργίνας. Μιὰ δεύτερη παρατήρηση ἔχει ἐπίσης ἰδιαίτερη σημασία: ὅτι τὸ προσχέδιο διαφέρει ἀπὸ τεχνίτη σὲ τεχνίτη, κάποτε διαφέρει σὲ διαφορετικὰ ἔργα τοῦ ἴδιου τεχνίτη ἢ ἀκόμη καὶ στὶς δύο ὄψεις τοῦ ἴδιου ἀγγείου. Ἔτσι, ἄλλοτε τὸ προσχέδιο ὀρίζει τὸν γενικὸ ὄγκο καὶ τὴ θέση τῶν μορφῶν, ἄλλοτε εἶναι ἀκριθέστερο καὶ κάποτε δίνει περισσότερες λεπτομέρειες ἀπὸ τὸ τελικὸ σχέδιο. Τέλος, ὄχι σπάνια, ὁ τεχνίτης δὲν ἀκολουθεῖ τὸ ἀρχικὸ του προσχέδιο καὶ μεταβάλλει ριζικὰ τὴ μορφή πού σχεδίασε.

Ἀπὸ ὅσα σημειώσαμε παραπάνω, στὸν ὑπομνηματισμὸ τοῦ προσχεδίου τῆς τοιχογραφίας τῆς Περσεφόνης, προκύπτει ὅτι ὅλες αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις ἰσχύουν καὶ γιὰ τὴ δική μας περίπτωση, ὅπου στὴν ἴδια τοιχογραφία διαπιστώσαμε ὅλες αὐτὲς τὶς δυνατότητες. Ὁ Corbett προσθέτει ὅτι εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορίσουμε τὸ ἐργαλεῖο μὲ τὸ ὁποῖο δούλευε ὁ ἀγγειογράφος καὶ ὑποθέτει ὅτι ὁ κάθε τεχνίτης εἶχε τὸ ἐργαλεῖο πού προτιμοῦσε. Ἡ ὑπόθεσή του πὼς γιὰ τὰ ἀπουλικά ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα πρέπει νὰ χρησιμοποιήθηκε ἓνα ὀξύ μεταλλινὸ ἐργαλεῖο ἰσχύει, νομίζω, καὶ γιὰ τὴν περίπτωση τῆς τοιχογραφίας. Ἡ ποιότητα μάλιστα τοῦ προσχεδίου τῆς Βεργίνας βεβαιώνει πὼς τὸ ἐργαλεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ ἦταν ἀπὸ τὰ βασικὰ σύνεργα τῆς δουλειᾶς τοῦ ζωγράφου καὶ ἐπομένως κατασκευασμένο μὲ ἐπιμέλεια καὶ μὲ γνώση· ὑποθέτω μάλιστα πὼς ὁ ζωγράφος πρέπει νὰ εἶχε περισσότερα ἀπὸ ἓνα, μὲ διαφορετικὴ διάσταση τὸ καθένα, ὥστε νὰ χρησιμοποιεῖ κάθε φορὰ τὸ κατάλληλο γιὰ τὸ πάχος τῆς χάραξης πού ἤθελε.

Ἡ ὕπαρξη προσχεδίου ἔχει βεβαιωθεῖ καὶ στὴ μελανόμορφη ἀττικὴ ἀγγειογραφία, ἀλλὰ καὶ στὰ λευκὰ ἀγγεῖα⁵¹. Ὁ Μιχ. Τιθέριος παρατηρεῖ ὅτι εἶναι «δύσκολη ἢ ἀπάντηση στοῦ ἂν ὅλα τὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα εἶχαν προσχέδιο», μολονότι ὁ K. Reichhold, μὲ τὴν τεράστια πείρα του, εἶχε ὑποστηρίξει πὼς τὸ προσχέδιο

ήταν απαραίτητο και για τὸν καλύτερο ἀγγειογράφο⁵². Ὁ Τιθέριος δικαιολογεῖ τὴ γνώμη του μὲ τὴ σκέψη πὼς «ένας ἀγγειογράφος δυνατό νὰ μὴ χρησιμοποιοῦσε προσχέδιο, γιατί ἡ σύνθεση πού ζωγράφιζε ἦταν τόσο ἀπλή ὥστε δὲν χρειαζόταν 'ὁδηγούς'». Τὸ προσχέδιο τῆς τοιχογραφίας τῆς Βεργίνας εἶναι καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἀρκετὰ διδακτικό. Εἶδαμε πὼς τὸ προσχέδιο εἶναι πολὺ ἐλλειπτικὸ στὶς μορφὲς τῶν ἀλόγων, ἐνῶ ἀντίθετα γίνεται ἐξαιρετικὰ πλούσιο καὶ ὑπερβολικὰ λεπτομερειακὸ στὸ σύμπλεγμα Πλούτωνα - Περσεφόνης. Αὐτὴ ἡ διαφορὰ μᾶς ἐπιτρέπει, νομίζω, νὰ δεχθοῦμε τὴν ἄποψη τοῦ Τιθέριου, μὲ τὴ διευκρίνηση ὅτι οἱ τεχνίτες μπορούσαν νὰ προχωρήσουν χωρὶς «ὁδηγό», ὅταν οἱ μορφὲς πού εἶχαν νὰ σχεδιάσουν ὑπῆρχαν ἔτοιμες ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση καὶ δὲν ἀπαιτοῦσαν οὐσιαστικὴ καὶ καίρια ἐπέμβαση τοῦ τεχνίτη⁵³. Ἔτσι, τὸ προσχέδιο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προσέξουμε τὰ σημεῖα ἐκεῖνα πού ἀπασχόλησαν ἰδιαίτερα τὸν τεχνίτη ἢ, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε διαφορετικὰ, τὰ σημεῖα ἀντίστασης τοῦ ἔργου, ὅπου καὶ ἡ ἰδιαίτερη συμβολὴ καὶ πρωτοτυπία τοῦ δημιουργοῦ.

Ἄν ὅμως περάσουμε ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία στὴν περιοχὴ τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς, οἱ πληροφορίες πού μᾶς προσφέρουν τὰ μνημεῖα δὲν εἶναι οὔτε πολλὲς οὔτε ὁμόφωνες πάντα. Ὡστόσο εἶναι ἀρκετὲς νὰ βεβαιώσουν ὅτι τὸ χαρακτὸ προσχέδιο ἔχει μιὰ μακρότατη παράδοση. Τὸ παλαιότερο παράδειγμα πού ἔχουμε εἶναι στὶς θαυμάσιες τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τοῦ βουτηχτῆ» στὸ Paestum. «Una volta preparato l'intonaco, l'artista con una punta secca ha graffito un abbozzo preparatorio del disegno»⁵⁴. Ὅτι ἡ χρῆση προσχεδίου καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς χάραξής του στὸ νωπὸ ἀκόμη ἐπίχρισμα, μὲ κάποιο αἰχμηρὸ ἐργαλεῖο, δὲν ἀποτελεῖ ἰδιορρυθμία τοῦ «ζωγράφου τοῦ Paestum», ἀλλὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὡς κανόνας γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα στὴν Ἰταλία, μπορούμε νὰ τὸ συμπεράνουμε ἀπὸ τὰ χαρακτὰ προσχέδια πού ἔχουν παρατηρηθεῖ στοὺς περισσότερους ἐτρουσκικοὺς τάφους. Ὅπως γράφει ἡ Swindler⁵⁵: «most of the better tombs, if not all, have incisions preceding the preliminary painting. The drawing is usually delineated in red line, the anatomy of all the figures and the garments were frequently painted in red. The walls in most of the tombs were thus originally covered with a complete outline decoration in red. The colors applied *en bloc* concealed this preliminary sketching». Ἀπὸ τὰ χαρακτὰ αὐτὰ προσχέδια, τὰ ὁποῖα δὲν ἀκολουθοῦσε πάντοτε πιστὰ στὴν τελικὴ παράσταση ὁ ζωγράφος, προκύπτει ὅτι δὲν ὑπῆρχαν ἔτοιμα προσχέδια πού μεταφέρονταν πανομοιότυπα ἐπάνω στὸ ἐπίχρισμα⁵⁶.

Ἡ ὑπαρξὴ προσχεδίου εἶναι ἀβέβαιη γιὰ τὶς τοιχογραφίες τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων. Ὁ Fuhrmann γράφει: «Vorzeichnungen, geritzt und gemalt, haben dann ebenso die Maler-Stuckateure des I Stiles und ebenso die Maler anderen Stiles»⁵⁷, παραπέμποντας γιὰ τὸ I Stil στὴν Casa del Fauno⁵⁸ καὶ γιὰ τὰ ὑπόλοιπα στὴ Villa Igem⁵⁹. Ὅμως ὁ Mau ρητὰ δηλώνει ὅτι πρόκειται γιὰ παλαιότερη διακόσμηση καὶ ὄχι γιὰ προσχέδιο, ἐνῶ ὁ Herbig ὅτι γίνεται διόρθωση λανθασμένης σχεδία-

σης. Όσο μπόρεσα να έξακριβώσω, κανείς άλλος μελετητής δεν αναφέρει ύπαρξη προσχεδίου στις τοιχογραφίες τών ρωμαϊκών πόλεων. Άλλα και στις λίγες τοιχογραφίες του έλληνικού χώρου που γνωρίζουμε δεν έχει παρατηρηθεί ή ύπαρξη προσχεδίου. Ό Α. Vassiliev αναφέρει ότι στις τοιχογραφίες του Kazanlak⁶⁰ «die gesamte Komposition wurde zunächst in leichtem Umriss gezeichnet und darauf koloriert». Όμως ένα τέτοιο περίγραμμα δεν μπορεί να θεωρηθεί προσχέδιο, αλλά ή πρώτη φάση τής ζωγράφησης, κάτι που παρατήρησε και ό ν. Graeue σέ στήλες τής Δημητριάδας: σ' αυτές υπάρχει ένα πρώτο, λεπτομερειακό σχέδιο, με μαύρο χρώμα, που αποτελεί τή βάση για όλο τò πλάσιμο τής μορφής και όχι ένα «Dispositions-skizze, die dem Maler einen Anhaltspunkt für die Verteilung der Figuren auf der Fläche geben sollte»⁶¹.

Στους μακεδονικούς τάφους που έχουν τοιχογραφίες δεν έχει σημειωθεί ύπαρξη προσχεδίου. Ούτε στὸν τάφο του Kinch στὰ Λευκάδια, ούτε στὸν μεγάλο τάφο με τήν παράσταση τής Κρίσης, ἀπὸ τήν ἴδια θέση, ούτε και στὸν ἀδημοσίευτο ἀκόμη «τάφο τών Ἀνθεμίων» με τήν παράσταση στὸ ἀέτωμα ἔχει διαπιστωθεί ή ύπαρξη ὁποιουδήποτε προσχεδίου. Άλλα και στὸν τάφο του Φιλίππου, στή Βεργίνα, ὅπου υπάρχει ή μεγάλη ζωγραφική παράσταση με τὸ θέμα του κυνηγιού, ὁ ζωγράφος ἐργάστηκε χωρίς προσχέδιο ἐπάνω στήν ἐπιφάνεια τής ζωφόρου. Τέλος, και οί τρεῖς μορφές στήν πρόσοψη του τάφου στὸν τύμβο Μπέλλα τής Βεργίνας ἔχουν ζωγραφιστεῖ ἀπευθείας ἐπάνω στὸ ἐπίχρισμα, στὸ ὁποῖο δὲν διακρίνεται κανένα εἶδος προσχεδίου. Σὲ ὅλες αυτές τὲς περιπτώσεις εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε σχεδιάσει τὲς μορφές ἐπάνω σὲ κάποιο φορητὸ ὑλικό (ξύλο ἢ μεμβράνη)⁶² και ἔτσι μπορούσε νὰ τὲς μεταφέρει στήν ἐπιφάνεια του τοίχου με ἀσφάλεια.

Ἡ τελικὴ διαπίστωση που ἐπιτρέπεται νὰ κάνουμε ὕστερα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐπισκόπηση εἶναι ὅτι ὁ ζωγράφος που εἰκονογράφησε τὸν «τάφο τής Περσεφόνης» ἐργάστηκε ἀπευθείας ἐπάνω στήν ἐπιφάνεια που εἶχε νὰ καλύψει, χωρίς τὴ βοήθεια ἑνὸς ἑτοιμοῦ προσχεδίου, και ὅτι αὐτὸς ὁ τρόπος δουλειᾶς, που δὲν ἦταν ἄγνωστος βέβαια σὲ παλαιότερες ἐποχές, δὲν ἦταν ὁ συνηθισμένος πὰ στὰ χρόνια αὐτά.

III. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΡΠΑΓΗΣ ΤΗΣ ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ

1. Τὸ θέμα καὶ τὰ πρόσωπα

Ὅτι ἡ σύνθεση τοῦ βόρειου τοίχου εἰκονίζει τὴν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης ἀπὸ τὸν Πλούτωνα τὸ θεώρησα αὐτονόητο στὴν περιγραφή πού προηγήθηκε· νομίζω πὼς θὰ ἦταν περιττὴ κάθε ἐπιχειρηματολογία ἐπάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, μολονότι διατυπώθηκε κιόλας μιὰ διαφορετικὴ ἐρμηνεία (Ποσειδῶν - Ἀμφιτρίτη), ἡ ὁποία ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ κανένα ἔρεισμα. Ὡστόσο εἶναι ἀναγκαῖο νὰ σταθοῦμε λίγο στὰ πρόσωπα τῆς παράστασης, προτοῦ προχωρήσουμε σὲ ἄλλα, οὐσιαστικότερα προβλήματα τοῦ ἔργου.

Στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας ὑπάρχουν τέσσερα πρόσωπα: ὁ Ἑρμῆς, ὁ Πλούτων, ἡ Περσεφὼνὴ καὶ μία νεανικὴ γυναικεῖα μορφή. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὰ ὑπάρχει τὸ τέθριππο τοῦ Πλούτωνα, λουλούδια στὸ ἔδαφος, πίσω καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἄρμα, καὶ οἱ κυματιστὲς γραμμὲς πού βγαίνουν ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ ἐπάνω γωνία τοῦ τοίχου. Γιὰ τὴν ἐρμηνεία ὅλων αὐτῶν μπορούμε νὰ στηριχθοῦμε στὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες τοῦ μύθου καὶ στὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση.

Ἡ φιλολογικὴ παράδοση

Ἡ παλαιότερη καὶ πληρέστερη ἱστορία τοῦ μύθου βρίσκεται στὸν ὁμηρικὸ Ὕμνο στὴν Δήμητρα⁶³. Σύμφωνα μ' αὐτὴν ἡ Περσεφὼνὴ μὲ τὶς Ὠκεανίδες⁶⁴ ἔπαιζαν στὸ «Νύσιο πεδίο», ἓνα λουλουδιασμένο λειμῶνα· σὲ κάποια στιγμή, ἡ Κόρη ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὶς ἄλλες κοπέλες· τότε ὁ Ἄδης βγῆκε ξαφνικὰ μὲ τὸ χρυσὸ τοῦ ἄρμα ἀπὸ τὴ γῆ καὶ τὴν ἄρπαξε· κανένας δὲν ἄκουσε τὴν ἀπελπισμένη φωνή της γιὰ βοήθεια, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἑκάτη. Ὅταν πιά τὴν ὁδήγησε στὸ βασίλειό του, στὸν κάτω κόσμος, καὶ οἱ φωνές της δυνάμωσαν, τὴν ἄκουσε ἡ μητέρα της, ἡ Δήμητρα. Αὐτὴ, ἐννιά μέρη νηστικὴ καὶ διψασμένη, ἔψαξε ὅλη τὴ γῆ, χωρὶς κανένα ἀποτέλεσμα. Ὑστερὰ ἀπὸ τὶς ἐννιά μέρη συνάντησε τὴν Ἑκάτη πού τῆς εἶπε γιὰ τὴν ἀπαγωγή, χωρὶς ὅμως νὰ μπορεῖ νὰ τῆς ὀνομάσει τὸν ἀπαγωγέα. Μὲ τὴ δική της ὁδηγία ἡ Δήμητρα κατέφυγε στὸν Ἥλιο, πού τῆς ἔδωσε τὶς πληροφορίες πού ἤθελε: τὴν Κόρη τὴν εἶχε ἄρπάξει ὁ Ἄδης, μὲ τὴ συγκατάθεση τοῦ Δία. Ἡ συνέχεια τοῦ μύθου δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ.

Στὸν ὕμνο ὄχι μόνο δὲν ἀναφέρεται ρητὰ ὁ Ἑρμῆς ὡς συμμετοχὸς στὴν ἀπαγωγή καὶ ὁδηγὸς τοῦ ἄρματος, ἀλλὰ ἀποκλείεται ἡ παρουσία του στὴν πράξη ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ «λογικὴ» τοῦ μύθου. Εἶναι ἄλλωστε χαρακτηριστικὸ πὼς ὁ Ἑρμῆς ἀπουσιάζει ἀπὸ ὅλες τὶς ἀφηγήσεις τοῦ μύθου πού γνωρίζουμε, τόσο τὶς ἐκτενέστερες ὅσο καὶ τὶς πιὸ ὑπαινικτικὲς⁶⁵, ἐνῶ μνημονεύεται ρητὰ στὴν ἐπιστροφή τῆς Κόρης ἀπὸ τὸν κάτω κόσμος.

Ἡ διήγηση τοῦ Ὑμνου δὲν εἶναι ἀρκετὴ οὔτε γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς γυναικείας μορφῆς ποὺ εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα. Μὲ βεβαιότητα μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε τὶς δύο θεές, τὴν Ἀθηνᾶ καὶ τὴν Ἀρτεμη, ἐνῶ κανένα εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς κάνει νὰ σκεφθοῦμε ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν Ἑκάτη. Ἡ μόνη δυνατότητα ποὺ ἀπομένει εἶναι νὰ τὴ θεωρήσουμε ὡς μία ἀπὸ τὶς Ὠκεανίδες, ποὺ ἀντιπροσωπεύει καὶ ὅλες τὶς ἄλλες «ζωγραφικῇ ἀδείᾳ». Καὶ μ' αὐτὴν ὅμως τὴν ἐρμηνεία ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοση δὲν παρακολουθεῖ πιστὰ τὴ φιλολογικὴ παράδοση, ἡ ὁποία τοποθετεῖ τὴν Κόρη σὲ ἀπόσταση ἀπὸ τὶς ἄλλες φίλες τῆς.

Ἀπομένουν οἱ κυματιστὲς γραμμὲς ποὺ κατεβαίνουν ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ γωνία. Ἡ μόνη δυνατὴ ἐρμηνεία εἶναι ὅτι ὁ ζωγράφος ἀποδίδει μ' αὐτὲς τὸν κεραυνὸ τοῦ Δία, τὴ διοσημία ποὺ μαρτυρεῖ τὴ συναίνεση γιὰ τὴν ἀπαγωγή. Ἡ συναίνεση ἀναφέρεται ρητὰ τόσο στὸν Ὑμνο ὅσο καὶ σὲ τὶς ἄλλες γραπτὲς πηγές⁶⁶, ἀλλὰ μόνον στὴν Ἑλένη τοῦ Εὐριπίδη μνημονεύεται ἡ κεραυνοβολία μὲ διαφανὴ ποιητικὴ εἰκόνα⁶⁷. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ κεραυνοῦ μὲ τὶς πορτοκαλόχρωμες κυματιστὲς γραμμὲς φαίνεται ἀπροσδόκητη σὲ ὅποιον γνωρίζει τὴ σχηματικὴ ἀπόδοση τοῦ κεραυνοῦ σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, καὶ θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἀμφισβητηθεῖ ἡ ὀρθότητα μιᾶς τέτοιας ἐρμηνείας, ὅσο κι ἂν εἶναι ἀδύνατη ὁποιαδήποτε ἄλλη, ἂν δὲν εἶχαμε καὶ ἄλλα ἀντίστοιχα παραδείγματα, ποὺ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ συνηθισμένο σχῆμα τοῦ κεραυνοῦ. Πρόσφατα ἡ E. Simon ἐδειξε πειστικὰ ὅτι σὲ κατωιταλιωτικὴ πελίκη τοῦ 420/10 π.Χ. μὲ πορφυρὲς γραμμὲς εἰκονίζεται ὁ κεραυνὸς τοῦ Δία ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος τῆς παράστασης⁶⁸. Ἀλλὰ καὶ σὲ ἀττικὰ ἀγγεῖα μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς χαρακτηριστικὰ παραδείγματα τέτοιων κυματιστῶν γραμμῶν στὴν ἀπόδοση τοῦ κεραυνοῦ, καθὼς ἐπίσης καὶ σὲ νομίσματα τῆς Ἡλίδας⁶⁹.

Ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοση

Πέρα ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναζητήσουμε βοήθεια γιὰ τὴν ἐρμηνευτικὴ μας προσπάθεια στὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση. Εἶναι ὥστόσο ἀξιοσημείωτο ὅτι ἡ εἰκονογράφηση τοῦ θέματος τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης ἀπὸ τὸν Πλούτωνα εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνια στὴν ἐλληνικὴ τέχνη. Ἐνῶ ἔχουμε πολυάριθμες παραστάσεις τῆς Δήμητρας καὶ τῆς Περσεφόνης, τόσο σὲ ἀγγεῖα ὅσο καὶ σὲ γλυπτά, δὲν ὑπάρχει οὔτε μία σχεδὸν παράσταση τῆς ἀρπαγῆς στὴ μεγάλη πλαστικὴ, ἐνῶ τὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία εἶναι ἐξαιρετικὰ περιορισμένα⁷⁰. Ἀκόμη καὶ οἱ γραπτὲς πηγὲς ποὺ διαθέτουμε καὶ οἱ ὁποῖες μᾶς δίνουν ἀφθονες πληροφορίες γιὰ τὸ θεματολόγιο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, περιορίζονται σὲ δύο μόνο μνημειακὰ παραδείγματα, τὰ ὁποῖα μάλιστα εἶναι σχεδὸν σύγχρονα. Ὁ Πλίνιος ἀναφέρει ὅτι ὁ Πραξιτέλης, ποὺ ἦταν κατεξοχὴν μαρμαρογλύπτης, εἶχε κάνει δύο μπρούντζινα ἔργα, τὴν Ἀρπαγὴ τῆς

Περσεφόνης καὶ τὴν Κατάγουσα⁷¹. Ὁ ἴδιος, ἀνάμεσα στὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου Νικομάχου, μνημονεύει καὶ τὴν Ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης⁷², πού ἦταν φορητὸς πίνακας καὶ μεταφέρθηκε ἀργότερα ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους στὴ Ρώμη, γιὰ νὰ τοποθετηθεῖ στὸν ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς, ὅπου καταστράφηκε σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς μεγάλες πυρκαγιές. Καθὼς οἱ πληροφορίες τοῦ Πλίνιου περιορίζονται στὴ μνεία τοῦ θέματος, τόσο γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Πραξιτέλη ὅσο καὶ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Νικομάχου, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἀντλήσουμε ἀπ' αὐτὲς καμιὰν ἄλλη εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια⁷³.

2. Προγενέστερες καὶ σύγχρονες παραστάσεις

Τὶς παλαιότερες παραστάσεις τῆς ἀρπαγῆς τῆς Κόρης μᾶς ἔσωσαν οἱ λοκρικοὶ πίνακες⁷⁴. Σ' αὐτοὺς εἰκονίζεται ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφὼνὴ ἐπάνω στὸ ἄρμα· ὁ Πλούτων κρατᾷ τὴν Περσεφὼνὴ σφιχτά, ἐνῶ ἐκείνη προσπαθεῖ νὰ ξεφύγει τεντώνοντας τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι σὲ χειρονομία ἀπελπισίας. Ἡ παράσταση ὅμως τῆς ἀπαγωγῆς μὲ ἄρμα παρουσιάζεται στοὺς λοκρικοὺς πίνακες μὲ δύο χαρακτηριστικὲς παραλλαγές: στὴ μία ὁ ἀπαγωγέας εἶναι γενειοφόρος, ἐνῶ στὴν ἄλλη εἶναι νέος καὶ ἀγένειος. Ἡ ταύτιση τοῦ γενειοφόρου μὲ τὸν Ἄδη μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀσφαλὴς καὶ ἐπομένως ἡ ἐρμηνεία τῆς παράστασης ὡς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης δὲν δημιουργεῖ ἀμφιβολίες· ὅμως ἡ ταύτιση τοῦ ἀγένειου νέου μὲ τὸν θεὸ τοῦ κάτω κόσμου εἶναι προβληματικὴ⁷⁵. Ὡστόσο, τὸ σχῆμα καὶ οἱ διαστάσεις τῶν λοκρικῶν πινάκων ὑποχρέωναν τὸν τεχνίτη νὰ ἀρκεσθεῖ στὰ δύο κύρια πρόσωπα τῆς ἀρπαγῆς καὶ ἔτσι ἡ συμβολὴ τους στὴν εἰκονογραφικὴ ἐξέταση τοῦ θέματος εἶναι πολὺ περιορισμένη⁷⁶.

Μοναδικὴ στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία εἶναι ἡ, ἀτυχῶς ἀποσπασματικὴ, παράσταση τῆς ἀρπαγῆς στὰ θραύσματα σκύφου πού βρέθηκε στὴν Ἐλευσίνα – ἀνάθημα κάποιας Ἀνθήπης (;) στὸ ἱερὸ – καὶ χρονολογεῖται ἀμέσως ὕστερα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.⁷⁷ Ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφὼνὴ βρίσκονται ἐπάνω στὸ ἄρμα πού κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ θυθίζεται στὴ γῆ· ἡ Περσεφὼνὴ τεντώνει τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, ἐνῶ τὸ δεξιό της τὸ ἔχει περασμένο ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχο ὦμο τοῦ Πλούτωνα (καὶ στὰ δύο χέρια διακρίνονται βραχιόλια). Ἐπάνω ἀπὸ τὰ ἄλογα διακρίνεται γυναικεία μορφή μὲ σκῆπτρο (Δήμητρα;). Λίγο δεξιότερα, πού σημαίνει πιὸ ἐμπρός, πετᾷ Ἔρως μὲ στεφάνι καὶ δάδα. Ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ ἄρμα κινεῖται ὁ Ἑρμῆς μὲ τὸ κηρύκειο στὸ χέρι. Ἀκόμη πιὸ μπροστὰ ὑπάρχουν πτυχές ἀπὸ γυναικεῖο πέπλο (Ἑκάτη;). Πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα τὸ κάτω μέρος ἀπὸ δύο γυναικεῖες μορφές (Ἀθηνᾶ καὶ Ἀρτεμη;). Ὁ Hartwig πού δημοσίευσε τὰ θραύσματα εἶχε ὑποθέσει ὅτι ἡ ἀγγειογραφία εἶχε γιὰ πρότυπο μεγάλῃ τοιχογραφία πού πρέπει νὰ ὑπῆρχε στὸ ἱερὸ καὶ ἦταν ἔργο τοῦ Μίκωνα ἢ τοῦ Πολυγνώτου. Ἡ S. Kaempf - Dimitriadou παρατηρεῖ ὅτι ἡ παράσταση «wie ein Monumentalgemälde wirkt». Πραγματικά, τόσο ἡ σχεδιαστικὴ

απόδοση τῶν μορφῶν ὅσο καί, προπάντων, ἡ διάταξή τους μέσα σὶ τὸν χῶρο καὶ ἡ πληρότητα καὶ σοφία τῆς σύνθεσης, ἐπιτρέπουν νὰ θεωρήσουμε ὀρθὴ μιὰ τέτοια κρίση, πού ὅμως δὲν ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ, ἀφοῦ ὁ πολῦτιμος σὲ τόσες ἄλλες περιπτώσεις πληροφοριοδότης μας, ὁ Πausanias, κρατᾷ τὴ σεβάσμια σιωπὴ του γιὰ καθετὶ πού ἀφορᾷ τὸ ἱερὸ τῶν μυστηρίων⁷⁸. Μὲ τὴν παράσταση αὐτὴ ἀρχίζει οὐσιαστικὰ ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ μύθου, πού ἀποχτᾷ ἔτσι μιὰ πολυσημία ἀνάλογη μ' αὐτὴν πού θὰ κερδίσει ὁ μύθος καὶ στὴ φιλολογικὴ παράδοση.

Τὴν εἰκονογραφικὴ αὐτὴ παράδοση μπορούμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε ὄχι πιά στὴν Ἀττικὴ⁷⁹, ἀλλὰ στὴν Κάτω Ἰταλία, ὅπου ἡ ἀγγειογραφία τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα προχωρεῖ σὲ ἕναν αὐτόνομο δρόμο καὶ καλλιεργεῖ μιὰ πλούσια θεματικὴ, μὲ πολλαπλὲς ἀναφορὲς τόσο σὲ θεατρικὰ ὅσο καὶ σὲ ἱερατικὰ δρώμενα. Μέσα σ' αὐτὴ τὴ θεματικὴ οἱ θεοὶ καὶ οἱ μύθοι τοῦ κάτω κόσμου παίρνουν μιὰν ἰδιαίτερη θέση, καθὼς ἡ ὀρφικὴ διδασκαλία ἀπλώνεται ὅλο καὶ πιὸ βαθιὰ καὶ πλατιά στὶς ἐλληνικὲς ἀποικίες τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας⁸⁰. Ἔτσι καὶ τὸ θέμα τῆς ἀρπαγῆς τῆς Κόρης, μὲ τὴ μυστικὴ του πολυδιάστατη «σημαντικὴ» ἀποχτᾷ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς ἀγγειογράφους καὶ τοὺς πελάτες τους καὶ βρίσκει μιὰν ἀξιόλογη εἰκονογραφικὴ ἔκφραση στὰ κατωιταλιωτικὰ ἀγγεῖα.

Μιὰν ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες παραστάσεις τῆς ἀρπαγῆς σώζει τὸ θραῦσμα ἐνὸς ἀπουλικοῦ ἀμφορέα πού βρίσκεται στὸ Ἀμστερνταμ⁸¹. Ὁ Ἀδης κρατᾷ σφιχτὰ μὲ τὰ δύο χέρια τὴν Κόρη (ἡ Lindner τὸ χαρακτηρίζει *singulares Griffmotiv* καὶ τὸ παραλληλίζει μὲ *Ringkampf*) πού ὑψώνει λυγισμένο τὸ ἀριστερό της χέρι· δεξιὰ φεύγει τρέχοντας μιὰ ἀπὸ τὶς συντρόφισσες τῆς θεᾶς· ἀριστερὰ διακρίνεται ἕνα τμήμα ἀπὸ τὸ ἄρμα καὶ ὁ νεαρὸς ἀναβάτης. Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ σχετισθεῖ μὲ κανένα τρόπο οὔτε πρὸς τὴν τοιχογραφία, ἀλλὰ οὔτε καὶ πρὸς τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος τῶν ἀπουλικῶν ἀγγείων πού ἀκολουθοῦν χρονικὰ⁸².

Στὰ ἀπουρικὰ ἀγγεῖα, πού ἀνήκουν ὅλα σχεδὸν στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 4ου προχριστιανικοῦ αἰῶνα, ἡ παράσταση τῆς ἀρπαγῆς μοιράζεται σὲ δύο εἰκονογραφικοὺς τύπους. Στὸν πρῶτο, πού ἀρχίζει μὲ τὸν «ζωγράφο τῆς Ἰλίου Πέρσεως» (γύρω στὰ 360 π.Χ.)⁸³, ἡ Περσεφόνη εἰκονίζεται ἡσυχῇ δίπλα σὶ τὸν Πλούτωνα ἐπάνω στὸ ἄρμα, στὴ χαρακτηριστικὴ στάση τῆς νύφης πού ἀκολουθεῖ σεμνὴ καὶ εὐχαριστημένη τὸν νυμφίο. Ἡ ἀρπαγὴ ἔχει μεταβληθεῖ σὲ μιὰ τυπικὴ γαμήλια πομπή. Ὁ δεύτερος εἰκονογραφικὸς τύπος παρουσιάζεται λίγο ἀργότερα (γύρω στὰ 330/20 π.Χ.) μὲ τὸν «ζωγράφο τῆς Βαλτιμόρης» καὶ τὸν «ζωγράφο τοῦ Κάτω κόσμου» καὶ ἀπεικονίζει μὲ σαφήνεια τὴν ἄρνηση τῆς Περσεφόνης νὰ ἀκολουθήσει πειθήνια τὸν ἀπαγωγέα· ἡ νεαρὴ θεὰ ἀπλώνει ἀπελπισμένα τὰ χέρια, σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸν Πλούτωνα, πού τὴν κρατᾷ σφιχτὰ ἀπὸ τὴ μέση. Ὡστόσο, μόνο σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς τρεῖς παραστάσεις τοῦτο

δηλώνεται με επιτυχία, ενώ στις άλλες δύο ή τάση των χεριών είναι άτονη και καθόλου πειστική⁸⁴. Στην ίδια ομάδα μπορούμε να εντάξουμε και την παράσταση στο κάλυμμα μιάς λεκανίδας από την Καμπανία που χρονολογείται γύρω στα 325/20 π.Χ.⁸⁵

Μεγαλύτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση του μύθου σ' ένα χρυσό έλασμα που προέρχεται από τον ήγεμονικό σκυθικό τάφο του Kul Oba, κοντά στο Kertsch (μέσα του 4ου π.Χ. αιώ.)⁸⁶. Οι έλαφρα ανάγλυφες μορφές επαναλαμβάνονται στα δύο τμήματα του ελάσματος, άριστερά και δεξιά από το κεντρικό «ήράκλειο άμμα», το οποίο μάλιστα έχει χαλάσει κάποιες μορφές. Ό Πλούτων έχει αρπάξει την Κόρη, που τεντώνει άπεγνωσμένα το κορμί της και ετοιμάζεται να ανέβει στο άρμα, όπου, στη θέση του ήνιόχου, βρίσκεται μια μικρή μορφή· μπροστά από το άρμα εικονίζεται ο Έρμης, ενώ ακόμη πιο μπροστά (άριστερά) πέντε νέες, που πρέπει να είναι οι φίλες της Κόρης, οι Όκεανίδες. Στην άριστερή άκρη, επάνω σε βράχο κάθεται μια ώριμη άντρική μορφή, που έρμηνεύεται ως Ζεύς, ενώ επάνω απ' αυτήν διακρίνεται το άρμα του Ήλιου.

Μέσα στο τρίτο τέταρτο του 4ου π.Χ. αιώ. χρονολογείται και ένα πήλινο σύμπλεγμα του Πλούτωνα και της Κόρης στο Βερολίνο⁸⁷. Ό Πλούτων ετοιμάζεται να ανέβει στο άρμα, ενώ με το άριστερό του χέρι κρατά την Κόρη, που στρέφει το πρόσωπό της πίσω και άπλώνει τα χέρια της ζητώντας βοήθεια. Έκτός από το σύμπλεγμα ύπάρχει μια σειρά από πήλινα ειδώλια που έφθασαν μαζί στο Μουσείο του Βερολίνου και πρέπει να ανήκουν στο ίδιο εύρημα. Το μπρός τμήμα δύο άλόγων πιθανότατα ανήκει στο άρμα του Πλούτωνα· οι υπόλοιπες πέντε γυναικείες μορφές βρίσκουν βέβαια τη θέση τους σε μια παράσταση άρπαγής της Κόρης, όμως δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι γι' αυτό. Το ότι το πίσω μέρος όλων αυτών των μορφών είναι επίπεδο και προπάντων το ότι ύπάρχουν όπες για στερέωση σημαίνει πως προσαρμόζονταν σε κάποια ξύλινη κατασκευή, πιθανότατα σαρκοφάγο. Όσο για τον τόπο προέλευσης, ή πληροφορία του έμπορου που τις προμήθευσε στο Μουσείο ήταν ότι προέρχονται από την Τανάγρα⁸⁸.

Μολονότι εικονογραφικά δεν μπορεί να σχετισθεί με την τοιχογραφία της άρπαγής, θα ήταν παράλειψη να μη μνημονεύσουμε την παράσταση του Πλούτωνα και της Περσεφόνης στο έρεισίνωτο του μαρμάρινου θρόνου που βρέθηκε σ' έναν άλλον μακεδονικό τάφο, πιθανότατα βασιλικό, που άποκαλύφθηκε πρόσφατα (φθινόπωρο 1987) στη Βεργίνα και χρονολογείται με μεγάλη ασφάλεια γύρω στα 340 π.Χ. Σ' αυτή την παράσταση οι δύο θεότητες εικονίζονται ως σύζυγοι πλέον, όρθιοι επάνω στο άρμα, με τα σκήπτρα στα χέρια τους, να ατενίζουν προς τον θεατή. Δεν είναι δυνατό να άποφανθοΰμε αυτή τη στιγμή για τον ζωγράφο της νέας αυτής παράστασης, αλλά είναι φανερό ότι στην έπιλογή της

στάσης τῶν μορφῶν (καὶ τοῦ τεθρίππου), πού σημαίνει τελικὰ καὶ στὴν ἐπιλογὴ τοῦ θέματος (ἀντὶ τῆς ἀρπαγῆς ἢ ὁμότιμη συνύπαρξη τῶν δύο) πρέπει νὰ ἔπαιξε ἀποφασιστικὸ ρόλο καὶ ὁ χώρος τὸν ὁποῖον εἶχε νὰ καλύψει ὁ καλλιτέχνης⁸⁹.

Καμιὰ ἀπὸ τὶς παραστάσεις πού ἀναφέραμε δὲν μπορεῖ νὰ σχετισθεῖ εἰκονογραφικὰ μὲ τὴν τοιχογραφία τοῦ τάφου τῆς Βεργίνας. Οἱ περισσότερες μάλιστα ἀπ' αὐτὲς δὲν φαίνεται νὰ ἀκολουθοῦν οὔτε μιὰ ὀρισμένη παράδοση τοῦ μύθου, εἰκονογραφικὴ ἢ φιλολογικὴ, ἀφοῦ ἄλλωστε μπορούμε νὰ θεωρήσουμε βέβαιο πὼς ἡ εἰκονογράφηση τοῦ μύθου στάθηκε ἐξαιρετικὰ σπάνια στὴν ἀττικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀγγειογραφία, ἐνῶ ἡ φιλολογικὴ ἀνάγεται οὐσιαστικὰ σὲ μιὰ καὶ μόνη πηγὴ, τὸν ὁμηρικὸ Ὕμνο στὴ Δήμητρα, πού δὲν μπορούσε νὰ κωδικοποιηθεῖ εἰκαστικὰ μέσα στὰ λίγα χρόνια στὰ ὁποῖα ἐντάσσονται οἱ παραστάσεις τῶν κατωιταλιωτικῶν ἀγγείων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἄλλων μεμονωμένων ἔργων. Τὸ οὐσιαστικὸ συμπέρασμα πού προκύπτει ἀπὸ τὴν παρακολούθηση τῆς εἰκονογραφίας τοῦ μύθου τῆς ἀρπαγῆς τῆς Κόρης εἶναι ὅτι ἐνῶ στὸν 6ο καὶ 5ο προχριστιανικὸ αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου ἀποτελεῖ ἐντελῶς σπάνιο θέμα στὶς εἰκαστικὲς τέχνες τῆς μητροπολιτικῆς μάλιστα Ἑλλάδας, γύρω στὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. ἐμφανίζεται καὶ γίνεται πολὺ ἀγαπητό, ἰδιαίτερα στὴν Κάτω Ἰταλία, ὅπου ἄλλωστε ὑπάρχει ἡ παλαιότερη παράδοση τῶν λοκρικῶν πινάκων⁹⁰.

3. Μεταγενέστερες παραστάσεις

Ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸν κατάλογο τῆς Lindner, τὸ θέμα τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης ἀποχτᾷ μεγάλη διάδοση στὸν ρωμαϊκὸ κόσμο, κυρίως στὰ αὐτοκρατορικὰ χρόνια· ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 1ου μ.Χ. αἰ. ὥς καὶ τὸν 4ο μ.Χ. αἰ. τὸ βρίσκουμε σὲ ταφικὰ μνημεῖα, σὲ ὅλη τὴν ἑκτασὴ τῆς αὐτοκρατορίας, ἀλλὰ κυρίως στὴν περιοχὴ τῆς Ρώμης. Ἰδιαίτερα πλούσια εἶναι ἡ παρουσία του στὶς μυθολογικὲς σαρκοφάγους, ὅπου μάλιστα ἡ ἀπεικόνισή του γίνεται πολυπρόσωπη. Ἀνάμεσα στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων ὑπάρχουν δέκα τοιχογραφίες καὶ πέντε ψηφιδωτὰ⁹¹. Ἀξιοσημεῖωτο εἶναι ὅτι ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τρεῖς βρέθηκαν στὸ Kertsch τῆς Νότιας Ρωσίας, μία στὴ Συρία, μία στὸν Λίβανο, μία στὴν Αἴγυπτο, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες καὶ ὅλα τὰ ψηφιδωτὰ στὴν περιοχὴ τῆς Ρώμης.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ μᾶς παρουσιάζει ἓνα ψηφιδωτὸ πού χρονολογεῖται στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ. καὶ βρέθηκε στὴ Via Portuensis (σήμερα στὸ Museo dei Conservatori)⁹². Εἶναι τὸ μόνο ἑγχρωμο καὶ ἀποδίδει κάποιον ἑλληνικὸ πρότυπο, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ ὀνόματα τῶν ἀλόγων τοῦ τεθρίππου πού σημειώνονται μὲ ἑλληνικὰ γράμματα ἐπάνω ἀπ' αὐτά: *Χθόνιος*, *Ἐρεβεύς*, *Ζόφιος*, *Λυγαῖος*(ς). Ἄν παραβλέψουμε τὴν ποιοτικὴ διαφορὰ πού τὸ χωρίζει ἀπὸ τὴν

τοιχογραφία της Βεργίνας, διαφορὰ πού ὀφείλεται τόσο στίς ἱκανότητες τοῦ ψηφοθέτη ὅσο καὶ στὴν τεχνικὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ, θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε πὼς ἡ συγγένεια τῶν δύο ἔργων εἶναι πολὺ μεγάλη. Πρῶτα πρῶτα εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τὶς 154 παραστάσεις τοῦ καταλόγου τῆς Lindner⁹³ πού ἔχει τὶς ἴδιες ἀκριβῶς μορφές μὲ τὴν τοιχογραφία: τὸν Ἑρμῆ, τὸ τέθριππο, τὸν Πλούτωνα καὶ τὴν Περσεφόνη, καὶ μιὰ φίλη τῆς Περσεφόνης. Ἡ μορφή τοῦ Ἑρμῆ καὶ ἡ στάση του διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τῆς τοιχογραφίας, ὅμως οἱ ἄλλες τρεῖς μορφές ἔχουν τόσα κοινὰ στοιχεῖα, πού ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ μὴ σχετισθοῦν. Ἡ μορφή τοῦ Πλούτωνα φαίνεται σὰν νὰ ἀντιγράφει, ὅσο πιὸ πιστὰ μπορεῖ ὁ ψηφοθέτης, τὴν ἀντίστοιχη τῆς τοιχογραφίας: τὰ ἄτακτα μαλλιά, τὸ βλέμμα, τὸ στήθος καὶ τὸ δεξιὸ χέρι εἶναι ἀδύνατο νὰ θεωρηθοῦν ὡς συμπτωματικὲς ἀποδόσεις. Ἀκόμη περισσότερο ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τῆς στάσης καὶ τοῦ κορμιοῦ τῆς Περσεφόνης, πού τεντώνεται μὲ ἀπελπισία πρὸς τὰ ἔξω, σὲ λοξὴ κατεύθυνση σχετικὰ μὲ τὸ κορμὶ τοῦ ἀπαγωγέα. Ἀκόμη, ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος τῆς Κόρης, στὸ κάτω μέρος τοῦ κορμιοῦ της, καὶ ἡ ἀριστερὴ παλάμη τοῦ Πλούτωνα, λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τὸ στήθος της εἶναι στοιχεῖα πού ἀποκλείουν τὴν τυχαία σύμπτωση ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα. Τέλος, καὶ αὐτὸ κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι τὸ πιὸ χαρακτηριστικόν, ἡ γονατιστὴ μορφή τῆς Ὠκεανίδας, μὲ τὴν ἀσυνήθιστη στάση καὶ τὴν παράξενη διευθέτησιν τοῦ ἐνδύματος, πρέπει νὰ σχετισθεῖ εἰκονογραφικὰ μὲ τὴν ἀντίστοιχη μορφή τῆς τοιχογραφίας· θεωρῶ ἐνδεικτικὸ ὅτι ἡ μορφή αὐτὴ στὸ ψηφιδωτὸ μετατοπίζεται καὶ τοποθετεῖται μπροστὰ ἀπὸ τὸν τροχὸ τοῦ ἄρματος, σὲ μιὰ θέσιν δηλαδὴ ὅπου περὶτευε συνθετικὰ κάθε μορφή, εἴτε γιατί πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα δὲν ὑπῆρχε ἄλλος χώρος εἴτε γιατί ὁ ψηφοθέτης ἤθελε νὰ προσθέσει κάποια ἄλλη μορφή (Ἀθηνᾶ;). Εἶναι ἀκόμη ἀξιοσημείωτο πὼς ἀπὸ τὸ 1926 ὁ Stuart Jones⁹⁴ διατύπωσε τὴν ὑπόθεσιν πὼς τὸ ἀντωνίνειο ψηφιδωτὸ πρέπει νὰ εἶναι «ἀπήχηση» τοῦ ἔργου τοῦ Νικομάχου, πού ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Πλίνιον, ἄποψη πού τὴν ἐπαναλαμβάνει καὶ ἡ τελευταία ἐκδοσις τοῦ ὁδηγοῦ τοῦ Helbig⁹⁵. Μιὰ τέτοια ὑπόθεσις μπορεῖ νὰ ἐρμηνεύσει τὶς ὁμοιότητες τῶν δύο ἔργων, πού σημειώσαμε, καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐνισχύσουμε τόσο τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Stuart Jones ὅσο καὶ τὴ δική μας ἀπόδοσιν στὸν Νικόμαχο τῆς τοιχογραφίας τῆς Βεργίνας. Γιὰ τὸ θέμα ὅμως τοῦ ζωγράφου θὰ κάνουμε ἰδιαίτερο λόγο στὴ συνέχεια τοῦ κειμένου μας.

Ἐνα δεῦτερο ψηφιδωτό, μαυρόασπρο αὐτό, πού βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγ. Πέτρου στὸ Βατικανόν, ἔχει εἰκονογραφικὴ συγγένεια μὲ τὸ προηγούμενο, μολοντί ἡ ποιότητά του εἶναι πολὺ χαμηλότερη⁹⁶. Χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ 2ου ἢ στίς ἀρχές τοῦ 3ου μ.Χ. αἰῶνα καὶ ἐνισχύει τὴν ἄποψιν ὅτι κάποιο γνωστὸ ἔργο μὲ τὴν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης πρέπει νὰ ὑπῆρχε στὴν αὐτοκρατορικὴ Ρώμη, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀντλοῦν τὴν ἐμπνευσή τους οἱ ψηφοθέτες, ἴσως καὶ ἄλλοι τεχνίτες. Γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Πλίνιον⁹⁷ ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Νικομάχου μὲ τὸ θέμα αὐτὸ *fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Iuventatis*, ἀλλὰ, ὅπως πρέπει νὰ υποθέσουμε ἀπὸ τὸ ρῆμα *fuit*, τὸ ἔργο θὰ κα-

ταστράφηκε, πιθανότατα στη μεγάλη πυρκαγιά του 64 μ.Χ. Έτσι είμαστε υποχρεωμένοι να καταλήξουμε στην υπόθεση ότι από το ελληνικό πρότυπο είχαν γίνει κάποια αντίγραφα που σώζονταν στη Ρώμη και αυτά στάθηκαν τα πρότυπα για τους ψηφοθέτες, ίσως και για κάποιους άλλους τεχνίτες, αφού το θέμα της άρπαγής γίνεται πια κοινός τόπος στην τέχνη της Ρώμης από τις αρχές του 2ου μ.Χ. αιώνα και ύστερα⁹⁸.

Πραγματικά υπάρχουν όρισμένες αποδόσεις του θέματος στις σαρκοφάγους, που επιτρέπουν τη συσχέτισή τους με το ελληνικό ζωγραφικό πρότυπο. Ωστόσο, η πλειονότητα των γλυπτών αυτών έργων ακολουθεί διαφορετικές εικονογραφικές κατευθύνσεις και πλουτίζει τη σκηνή της άρπαγής με πολύ περισσότερα πρόσωπα, κάτι που είδαμε άλλωστε και στην κατωιταλιωτική αγγειογραφία.

Θα μπορούσαμε ίσως να ξεχωρίσουμε ανάμεσα στις σαρκοφάγους μερικές, όπου η εικονογραφική απόδοση μπορεί να σχετισθεί αμεσότερα με την τοιχογραφία της Βεργίνας⁹⁹, όμως το κέρδος από μια τέτοια προσπάθεια δεν νομίζω ότι θα ήταν σημαντικό. Κρίνω ωστόσο χρήσιμο να σημειώσω εδώ πόσο χαρακτηριστική είναι η παρουσία της γονατισμένης φίλης της Περσεφόνης, Ώκεανίδας ή όπως αλλιώς την ονομάσουμε, στις περισσότερες από τις παραστάσεις. Και ο εικονογραφικός αυτός τύπος, που για πρώτη φορά τον βρίσκουμε στην τοιχογραφία της Βεργίνας, μαρτυρεί ότι ανεξάρτητα από οποιοσδήποτε άλλες εικονογραφικές πηγές ή εξελίξεις, το ελληνικό πρότυπο πρέπει να στάθηκε ισχυρή πηγή έμπνευσης σε όλη την ιστορία του θέματος.

Ότι ο μύθος της άρπαγής της Κόρης από τον Άδη έβρισκε πρόσφορο έδαφος όχι μόνο για ποιητική και εικαστική επεξεργασία, αλλά και για εύκολους μεταφυσικούς ή απλά ανθρώπινους συμβολισμούς, το μαρτυρεί με τον καλύτερο τρόπο η τοιχογραφία του τάφου της Vibia στη Via Appia της Ρώμης, που χρονολογείται στον 4ο μεταχριστιανικόν αιώνα¹⁰⁰, και που από αρκετούς έρευνητές θεωρήθηκε χριστιανική. Η τοιχογραφία αποτελείται από τέσσερα μέρη: στο πρώτο υπάρχει η τυπική σκηνή της άρπαγής της Περσεφόνης από τον Άδη, που βρίσκονται στο τέθριππο που οδηγεί ο Έρμης· όμως επάνω από τις δύο μορφές υπάρχει η έπιγραφή ABREPTIO VIBIES και δεξιότερα, επάνω από τα άλλα και τον Έρμη ET DISCENSIO, που ανατρέπει την τυπική μυθολογική παράσταση και μάς βεβαιώνει ότι πρόκειται για τον θάνατο της VIBIA, της συζύγου του VINCENTIUS. Στα άλλα μέρη εικονίζονται: η προσαγωγή της Vibia και της Άλκηστις από τον Έρμη στην κρίση του Dis Pater και της Aera Cura, με την παρουσία των τριών Fata Divina, ή Inductio της Vibia από τον Angelus Bonus στα Ήλύσια (ή έπιγραφή αναφέρει: bonorum iudicio iudicati) και τέλος το δείπνο του Vincentius ανάμεσα στους septem pis sacerdotes.

Ότι μια τέτοια ανάγωση του μύθου υπήρχε στον νοῦ των ανθρώπων που επέλε-

γαν νὰ τὸν εἰκονίσουν στὸν τάφο τοῦ ἀγαπημένου τους νεκροῦ τὸ θεωρῶ ἀναμφίβολο, ἀνεξάρτητα ἀπὸ συγκεκριμένες θρησκευολογικὲς ἢ ἄλλες συναρτήσεις. Ἀλλὰ ὅτι ὁ μῦθος τῆς ἀρπαγῆς πρόσφερε τόσο τὰ συναισθηματικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ποιητικὴ ἐκμετάλλευση ὅσο καί, μαζὶ μ' αὐτά, καὶ εἰκαστικὲς δυνατότητες ἄφθονες, τὸ μαρτυρεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχουμε μιὰ μοναδικὴ ἐπιβίωσή του τόσο στὴν ποιητικὴ ὅσο καὶ στὴν εἰκαστικὴ παράδοση τῶν χριστιανικῶν χρόνων, ποὺ φτάνει ὡς τὶς ἡμέρες μας¹⁰¹. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι δύο ἀπὸ τοὺς πιὸ μεγάλους ζωγράφους τοῦ μπαρόκ, ὁ Rubens καὶ ὁ Rembrandt ἔχουν ἀποδώσει μὲ συναρπαστικὸ τρόπο τὸ θέμα αὐτό¹⁰². Ἡ λύση μάλιστα τοῦ Rubens, γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀπελπισμένης προσπάθειας τῆς Περσεφόνης νὰ γλιτώσει ἀπὸ τὸν ἀπαγωγέα, ἔχει πάρα πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, ὅπως καὶ ἡ ἀδυσώπητη μορφή τοῦ Πλούτωνα.

Ἀπὸ τὴ συνοπτικὴ αὐτὴ παρακολούθηση τοῦ θέματος τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης στὴν ἀρχαία παράδοση μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε μὲ βεβαιότητα πὼς μόνον μὲ τὸ πρότυπο τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Via Portuensis ὑπάρχει εἰκονογραφικὴ συγγένεια, καὶ μάλιστα πολὺ στενὴ, τῆς τοιχογραφίας τῆς Βεργίνας. Ὅλες οἱ ἄλλες παραστάσεις τοῦ θέματος, τόσο οἱ προγενέστερες καὶ σύγχρονες μὲ τὴν τοιχογραφία, ὅσο καὶ οἱ μεταγενέστερές της ἔχουν τόσα διαφορετικὰ στοιχεῖα ποὺ φαίνονται ὁλότελα ἄσχετες πρὸς αὐτήν. Σημειώσαμε ὥστόσο παραπάνω τὴ συχνὴ παρουσία τῆς γονατισμένης μορφῆς σὲ πολλὲς ἀπὸ τὶς ρωμαϊκὲς παραστάσεις τοῦ θέματος καὶ παρατηρήσαμε ὅτι αὐτὴ ἡ μορφή πρέπει νὰ ἔχει τὴν ἀρχὴ της σὲ ἓνα ἑλληνικὸ πρότυπο ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετο πρὸς τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας.

Μιὰ δευτέρη εἰκονογραφικὴ παρατήρηση εἶναι ἴσως περισσότερο σημαντικὴ: ἡ τοποθέτηση τοῦ κορμιοῦ τῆς Κόρης σὲ σχέση μὲ τὸ σῶμα τοῦ ἀπαγωγέα της. Ἐνῶ σὲ ὅλες τὶς προγενέστερες ἢ περίπου σύγχρονες πρὸς τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας παραστάσεις ἡ Περσεφὼνὴ εἰκονίζεται ὄρθια, δίπλα στὸν Πλούτωνα, καὶ μόνον ἡ ἔκταση τῶν χειρῶν της πρὸς τὰ ἐπάνω ἢ λίγο πρὸς τὰ πίσω δηλώνει τὴν προσπάθειά της νὰ γλιτώσει, στὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες ἀπεικονίσσεις τεντώνει ἀπεγνωσμένα τὸ κορμὶ της καὶ τὰ χέρια της, δηλώνοντας ἔτσι ἔντονα πόσο βίαια ἀντιστέκεται στὴν ἀπαγωγή. Αὐτὴ ἡ ὀριζόντια ἢ πολὺ λοξὴ στάση τοῦ κορμιοῦ της, σὲ σχέση μὲ τὸ κορμὶ τοῦ Πλούτωνα, δίνει μὲ τὸ σχῆμα ποὺ δημιουργεῖ μιὰ μοναδικὴ ἔνταση στὴ σύνθεση, μὲ τὴ σύγκρουση τῶν δομικῶν ἀξόνων. Πιστεύω πὼς αὐτὴ ἡ εἰκονογραφικὴ λύση ἀποτελεῖ κατάκτηση στὴν ἱστορία τοῦ θέματος τῆς ἀρπαγῆς – καὶ ὄχι μόνο τῆς Περσεφόνης – καὶ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ σὲ ἓναν πολὺ μεγάλο δημιουργό, ὅπως ἦταν ὁ ζωγράφος τῆς τοιχογραφίας τῆς Βεργίνας. Ἐπειδὴ βέβαια κανεὶς ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους αὐτοὺς τεχνίτες δὲν μπορούσε νὰ γνωρίζει αὐτὴ τὴν τοιχογραφία καὶ ἐπειδὴ ὅλες οἱ ρωμαϊκὲς παραστάσεις εἶναι μεταγενέστερες ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ἰου μεταχριστιανικοῦ αἰῶνα, ἔχουμε, νομίζω, τὸ δικαίωμα νὰ συμπεράνουμε ὅτι

τὸ πρότυπο ποὺ ἀκολούθησαν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο οἱ τεχνίτες τῶν ρωμαϊκῶν ἔργων εἶναι τὸ πρότυπο ποὺ ἀντιγράφει κάπως ἀδέξια ὁ ψηφοθέτης τῆς Via Portuensis.

4. Τὸ θέμα τῆς ἀρπαγῆς σὲ ἄλλες παραστάσεις

Ἀναζητώντας τις εἰκονογραφικὲς σχέσεις τῆς τοιχογραφίας εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ προχωρήσουμε, πέρα ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης, στὴν εἰκονογράφηση ἄλλων ἀντίστοιχων θεμάτων, ἀφοῦ γνωρίζουμε πὼς τὸ θέμα τῆς ἐρωτικῆς ἀρπαγῆς ἦταν πολὺ συνηθισμένο στὴν ἑλληνικὴ μυθολογία καί, κατὰ συνέπεια, καὶ στὴν ἑλληνικὴ τέχνη. Ὡστόσο, θὰ περιοριστοῦμε σὲ λίγα παραδείγματα, ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ μᾶς βοηθήσουν στὴν εἰκονογραφικὴ μας ἔρευνα, χωρὶς νὰ ἐπιχειρήσουμε ἐξαντλητικὴ ἀνάλυση τοῦ ἐλκυστικοῦ αὐτοῦ θέματος. Καὶ θὰ σταθοῦμε πρῶτα πρῶτα στὸν χώρο τῆς ζωγραφικῆς.

Τὸ πλησιέστερο – τοπικὰ – παράδειγμα ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ φέρουμε στὸν νοῦ μας εἶναι τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Πέλλας, μὲ τὴν ἀρπαγὴ τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸν Θησέα¹⁰³. Ἄν καὶ ἡ παράσταση εἶναι ἐξαιρετικὰ κατεστραμμένη στὸ σημεῖο ἀκριβῶς ὅπου εἰκονίζεται ὁ Θησέας καὶ ἡ Ἑλένη, ἀπὸ ὃ,τι σώζεται μπορούμε νὰ συμπληρώσουμε μὲ ἀσφάλεια τὴ σκηνή: τὸ τέθριππο ποὺ ὁδηγεῖ ὁ ἡνίοχος Φόρβας εἶναι ἔτοιμο νὰ ξεκινήσει· ὁ Θησέας, ἔχοντας ἀρπάξει τὴν Ἑλένη ποὺ τὴν κρατᾷ σφιχτὰ μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι, εἶναι ἔτοιμος νὰ ἀνεβεῖ σ' αὐτό (πρέπει νὰ ἔχει κιόλας ὑψώσει τὸ δεξιὸ του πόδι, ἐνῶ τὸ τεντωμένο ἀριστερὸ του μόλις ἀγγίζει μὲ τὰ δάχτυλα τὸ ἔδαφος). Ἡ Ἑλένη, στὴν προσπάθειά της νὰ ξεφύγει, τεντώνει ἀπελπισμένα τὰ χέρια της πρὸς τὰ πίσω, ὅπου ἡ φίλη της (Δηϊάνειρα, κατὰ τὴν ἐπιγραφή) τρομαγμένη καὶ ἔτοιμη νὰ φύγει, ἀπλώνει κι αὐτὴ τὸ δεξιὸ της χέρι πρὸς τὸν πολὺ ὡς ἔκφραση ἀπελπισίας καὶ λιγότερο ὡς χειρονομία βοήθειας.

Ὅτι ὁ ψηφοθέτης εἶχε ὡς πρότυπο κάποιο ζωγραφικὸ ἔργο τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα πρέπει, νομίζω, νὰ τὸ θεωρήσουμε ὡς βέβαιο. Ὅμως οὔτε ἡ ἀπόδοση τῆς καθεμιᾶς μορφῆς οὔτε ἡ σύνθεσή τους μέσα στὴ συνολικὴ παράσταση ἐπιτρέπουν νὰ υποθέσουμε ὁποιαδήποτε συνάρτησή του μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας.

Στὰ ἴδια περίπου χρόνια μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας (350 - 325 π.Χ.) χρονολογεῖται ἡ παράσταση τῆς ἀρπαγῆς τοῦ Χρυσίππου ἀπὸ τὸν Λάιο, σὲ μιὰ κίσση ἀπὸ τὴν Praeneste, στὸ Μουσεῖο τῆς Villa Giulia¹⁰⁴. Σ' αὐτήν, ὁ Λάιος βρίσκεται ἐπάνω στὸ τέθριππο, πιάνει μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι τὰ ἡνία, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ σφιχτὰ ἀπὸ τὸ στήθος τὸν νεαρὸ Χρυσίππο, ποὺ στρέφει τὸ

κορμί του καὶ ἀπλώνει ἀπελπισμένα τὰ χέρια του πρὸς τὰ πίσω, ἀναζητώντας βοήθεια ἀπὸ τὸν γέρο παιδαγωγό του, ἕναν νέο καὶ τὰ δύο σκυλιὰ πού τρέχουν πρὸς τὸ ἄρμα. Ὁ T. Dohrn¹⁰⁵ ὑποστήριξε πολὺ πειστικὰ πὼς ὁ Λατίνος χαράκτης πρέπει νὰ εἶχε ὡς πρότυπό του ἕνα ἐλληνικὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα πού τὸ ἀναζήτησε στὴ Μεγάλῃ Ἑλλάδῃ. Αὐτὴ ἡ ἀναζήτηση τὸν ὁδήγησε στοὺς συσχετισμοὺς πού εἶχε κάνει ὁ G. A. Mansuelli τῆς παράστασης τῆς κίστης μὲ τὶς παραστάσεις τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης σὲ κάλπες (Urnen) τῆς Volterra¹⁰⁶ καὶ στὴν ἄποψη τοῦ τελευταίου πὼς τὸ θέμα τῆς ἀρπαγῆς ἀνάγεται σὲ «*motivi nicomachei*». Εἶναι πραγματικὰ ἀξιοσημείωτῃ ἡ εὐστοχη στροφῇ τοῦ γυμνοῦ κορμιοῦ τοῦ Χρυσίππου καὶ ἡ ἐκφραστικὴ χειρονομία του πρὸς τοὺς δικούς του, καθὼς καὶ ἡ ἀντίθεση τοῦ γυμνοῦ νεανικοῦ σώματος πρὸς τὸν πλούσιο διάκοσμο τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Λαΐου: Ὡστόσο, τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μόνον ὡς μακρινὴ ἀνάμνηση κάποιου προτύπου σὰν τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν καὶ ὄχι ὡς ἐνσυνείδητη προσπάθεια νὰ μεταφερθεῖ σ' ἕναν ἄλλο μῦθο τὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ μοτίβο, ἀφοῦ οἱ διαφορὲς τόσο στὶς λεπτομέρειες ὅσο καὶ στὴ σύνθεση εἶναι πολὺ μεγαλύτερες ἀπὸ τὶς εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες.

Τὸ θέμα τῆς «ἀρπαγῆς» μὲ ἄρμα εἶναι γνωστὸ ὄχι μόνον στὴν ἀγγειογραφία, ἀλλὰ καὶ στὴν πλαστικὴ, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου κιόλας αἰώνα¹⁰⁷, ὅπως τὸ βεβαιώνουν τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, ἀπὸ τὴ Ρόδο τὸ ἕνα καὶ ἀπὸ τὴ Χίο τὸ ἄλλο¹⁰⁸, ἀλλά, προπάντων, τὸ ἀμφίγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ Νέο Φάληρο, μὲ τὴν ἀρπαγὴ τῆς Βασίλης ἀπὸ τὸν Ἑχέλο¹⁰⁹. Τὰ ἀνάγλυφα αὐτὰ σχετίζονται καὶ θεματικὰ μὲ τὴν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, ἀφοῦ τὸ ἀθηναϊκὸ μὲ τὴν ἀναγραφὴ τῶν ὀνομάτων μᾶς βεβαιώνει πὼς ἡ σκηνὴ ἀναφέρεται σ' ἕνα μυθικὸ ἀττικὸ ζευγάρι πού ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸν ἐλευσινιακὸ μῦθο τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Κόρης. Τὰ ἀνάγλυφα αὐτὰ πρέπει νὰ εἶναι τὰ μακρινὰ πρότυπα καὶ τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων μὲ τὰ τέθριππα, πού ἀποτελοῦν εἰκονογραφικὲς παραλλαγές τοῦ ἀρχικοῦ μοτίβου, δηλαδὴ τοῦ τεθρίππου μὲ τὸ ζεῦγος καὶ τῆς μορφῆς πού στέκεται ἢ τρέχει πρὶν ἀπὸ τὸ ἄρμα¹¹⁰. Ἀπ' αὐτά, ἡ πιὸ ἀξιοσημείωτῃ γιὰ μᾶς παραλλαγή εἶναι τοῦ πίνακα τοῦ Πειραιᾶ (Μουσεῖο Πειραιῶς ἀρ. 2120, κατάλογος Στεφανίδου-Τιβεριοῦ ἀρ. 44.Ξ1) μὲ τὴν ἀρπαγὴ ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ μιᾶς γυναίκας. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἀδυναμία τοῦ τεχνίτη νὰ ἀποδώσει τὴν ἀντίσταση τῆς νέας ἀπέναντι σὶν ἀπαγωγέα: τόσο τὸ κορμὶ τῆς ὅσο καὶ τὰ χέρια τῆς εἶναι ἐντελῶς ἀδέξια σχεδιασμένα. Ἀντίθετα, τὸ κορμὶ τοῦ Ἡρακλῆ ἔχει μιὰν ἄψογη, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, διάπλαση. Εἶναι πρόδηλο πὼς ὁ νεοαττικὸς τεχνίτης δὲν εἶχε ἀντίστοιχο πρότυπο γιὰ τὴ νέα καὶ προσπάθησε νὰ αὐτοσχεδιάσει, χωρὶς ἐπιτυχία.

Τὰ γλυπτικὰ αὐτὰ παραδείγματα μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ὑποστηρίξουμε πὼς ἕνας τεχνίτης τῶν μέσων τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα εἶχε καλλιτεχνικὲς πηγές γιὰ νὰ ἀντλήσει τὸ γενικὸ σχῆμα πού χρειαζόταν στὴν ἀπεικόνιση τῆς ἀρπαγῆς τῆς Κόρης: τὸ

ἄρμα, ὁ ἡνίοχος - ἀπαγωγέας μὲ τὴν Κόρη καὶ ὁ Ἑρμῆς μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα ἦταν μοτίβα ποὺ εἶχαν κιόλας βρεῖ τὴ θέση τους μέσα σὲ μιὰ τέτοια σύνθεση. Παράλληλα ὅμως μᾶς προσφέρουν τὴ δυνατότητα νὰ ἐκτιμήσουμε σωστὰ τὴ δημιουργικὴ ἱκανότητα τοῦ ζωγράφου τῆς Βεργίνας, ποὺ κατορθώνει νὰ μεταμορφώσει ριζικὰ τὸ τυπικὸ μοτίβο σὲ συναρπαστικὴ ζωγραφικὴ σύνθεση.

IV. Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Βασικές αισθητικές έννοιες της αρχαίας ζωγραφικής

Όσα προηγήθηκαν για τὸν εἰκονογραφικὸ ἐντοπισμὸ τῆς τοιχογραφίας μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ προχωρήσουμε στὴν καθαυτὸ καλλιτεχνικὴ ἀποτίμησίν της. Θὰ προχωρήσω ἀκολουθώντας τὴν πορεία πού πιστεύω πὼς ἀκολούθησε καὶ ὁ ἴδιος ὁ τεχνίτης, ὅσο καὶ ἂν αὐτὸ φαίνεται μεθοδολογικὰ ἀνάποδο, ἀφοῦ θὰ περρίμενε κανεὶς ἢ ἐξέταση νὰ ἔχει μὴν ἐπαγωγικὴ κλιμάκωση, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ μερικά, τὸ σχέδιο λ.χ., καὶ προχωρώντας πρὸς τὸ γενικὸ, πού εἶναι ἡ σύνθεση. Προτοῦ ὅμως ἀρχίσω τὴν προσπάθεια αὐτὴ κρίνω χρήσιμο νὰ θυμίσω μερικὲς καλλιτεχνικὲς ἀρχές πού ἀποτελοῦσαν τὰ κριτήρια τῆς ζωγραφικῆς γιὰ τοὺς τεχνίτες τοῦ 4ου προχριστιανικοῦ αἰῶνα.

Πρῶτα πρῶτα πρέπει νὰ θυμόμαστε πὼς οἱ τεχνίτες τῆς κλασικῆς Ἑλλάδας, ὅπως καὶ οἱ ὁμότεχνοί τους στὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση, ἀντιμετώπιζαν συνειδητὰ τὰ «αἰσθητικὰ» προβλήματα τῆς τέχνης τους, καὶ πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἔκριναν χρήσιμο νὰ ἐπιχειρήσουν καὶ τὴ θεωρητικὴ τους ἐξέταση, συγγράφοντας δοκίμια γιὰ τὴν τέχνη τους. Γιὰ νὰ περιοριστοῦμε στὸ θέμα πού μᾶς ἐνδιαφέρει, σημειώνουμε τὴν πληροφορία τῆς Σούδας γιὰ τὸν Πρωτογένη, πὼς εἶχε γράψει δύο βιβλία γιὰ τὴν τέχνη τοῦ σχεδίου¹¹¹, καὶ τοῦ Πλινίου ὅτι ἡ συμβολὴ τοῦ Ἀπελλῆ στὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς ὑπῆρξε μεγαλύτερη ἀπ' ὅλων τῶν ἄλλων ζωγράφων *voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent*¹¹². Εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορίσουμε μὲ σαφήνεια αὐτὸ πού ὁ ἴδιος θεωροῦσε ὡς μοναδικὴ ἀρετὴ τῶν ἔργων του σὲ σύγκριση μὲ τὰ ἔργα ὅλων τῶν συγχρόνων του καὶ ὀνόμαζε «χάρη»¹¹³, καὶ σχεδὸν ἀδύνατο νὰ γνωρίζουμε τὴ σύσταση τοῦ ὑλικοῦ πού χρησιμοποιοῦσε ὡς τελευταία ἐπίστρωση στοὺς πίνακές του καὶ ἀποτελοῦσε τὸ μυστικὸ τῆς τεχνικῆς του γιὰ νὰ ἐπιτύχει μὴν ἰδιαίτερη χρωματικὴ ἐντύπωση¹¹⁴. Ὡστόσο μποροῦμε νὰ ἀντλήσουμε πολὺ πιὸ συγκεκριμένα καὶ χρήσιμα στοιχεῖα ἀπὸ κάποιες ἄλλες πληροφορίες τοῦ Πλινίου.

Τρία χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα ὑπάρχουν σὲ μιὰ παράγραφο τοῦ Πλινίου, ὅπου γίνεται σύγκριση τοῦ Ἀπελλῆ μὲ ἄλλους συγχρόνους του¹¹⁵.

Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ ὑπεροχὴ του ἀπέναντι στὸν Πρωτογένη σὲ ἓνα σημεῖο: *sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam* (35, 80). Εἶναι πρόδηλο πὼς ὁ ἴδιος ὁ Ἀπελλῆς θεωροῦσε τὴν ἐξαντλητικὴ ἐπεξεργασία τοῦ ἔργου μειονέκτημα· πίστευε δηλαδή πὼς ἡ ἐκφραστικὴ δύναμη καὶ τοῦ σχεδίου καὶ τοῦ χρώματος μειώνεται ὅταν προχωρήσει ὁ τεχνίτης σὲ μιὰ σχολαστικὴ καὶ ὑπέρμετρη ἐπέμβαση.

Περισσότερο αποκαλυπτική είναι η σύγκριση που ο ίδιος ο ζωγράφος έκανε με τα έργα δύο άλλων ομοτέχνων του: *Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet*¹¹⁶. Καί ενώ για τη σημασία της «συμμετρίας» (όπως θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε την έκφραση *de mensuris*) σε όλη την ελληνική τέχνη έχουμε αρκετές και καίριες πληροφορίες – αρχίζοντας από το περίφημο απόσπασμα του Πολυκλείτου – για ό,τι εδώ ονομάζεται *dispositio* των μορφών σπανιότατα συναντούμε τόσο άμεση και σαφή αναφορά, ή όποια μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε πως το πρόβλημα της σύνθεσης αποτελούσε για τους ζωγράφους του 4ου π.Χ. αιώνα καθοριστικό στοιχείο της καλλιτεχνικής αξιολόγησης ενός έργου.

Άμεσως στη συνέχεια του κειμένου (35, 81-83) ο Πλίνιος αφηγείται, σε άσυνήθιστη έκταση, το επεισόδιο της επίσκεψης του Άπελλι στο εργαστήριο του Πρωτογένη και τον απροσδόκητο διαγωνισμό των γραμμών, με την πολύ χρησιμη πληροφορία πως ο πίνακας με τις τρεις γραμμές είχε μεταφερθεί στη Ρώμη και θαυμαζόταν περισσότερο από κάθε άλλο έργο. Η ιστορία αυτή, που φαίνεται να είναι αληθινή, μαρτυρεί τη σημασία που απέδιδαν οι ζωγράφοι – και οι θεατές – στο σχέδιο, στην ποιότητα της γραμμής και στην πρωταρχική της αξία για την ποιότητα ολόκληρης της σύνθεσης.

Γνωρίζοντας τον ρόλο του χρώματος στη ζωγραφική του 4ου π.Χ. αιώνα μπορούμε να καταλήξουμε με ασφάλεια, νομίζω, στο συμπέρασμα ότι η σύνθεση, το σχέδιο και το χρώμα ήταν τα τρία στοιχεία που καθόριζαν την καλλιτεχνική αξία του ζωγραφικού έργου στον 4ο π.Χ. αιώνα, όπως εξακολουθούν να είναι και σήμερα. Αν λοιπόν επιχειρήσουμε την καλλιτεχνική αποτίμηση της τοιχογραφίας, στηριγμένοι σ' αυτά τα τρία σημεία, ή κρίση μας δεν θα είναι αυθαίρετη και αναχρονιστική, αλλά θα εδράζεται στα κριτήρια που έθεταν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες των χρόνων εκείνων.

2. Η σύνθεση

Οι επιφάνειες που έπρεπε να διακοσμήσει ο ζωγράφος ήταν καθορισμένες από τη μορφή και τις διαστάσεις του τάφου. Ο δυτικός τοίχος δεν προσφερόταν για ζωγραφική διακόσμηση, αφού σ' αυτόν υπήρχαν πιθανότατα κάποια ράφια. Έμεναν λοιπόν οι δύο μακρές και η ανατολική στενή πλευρά. Έπάνω στις επιφάνειες αυτών των τοίχων ο τεχνίτης είχε τη δυνατότητα να βρει τις κατάλληλες θέσεις για την προσφορότερη τοποθέτηση των μορφών. Είναι αδύνατο να απαντήσουμε με βεβαιότητα στο ερώτημα: ποιός διάλεξε το θέμα ή τα θέματα της τοιχογραφίας, ο ζωγράφος ή ο «πελάτης» (αυτός δηλαδή που τον κάλεσε να διακοσμήσει τον τάφο των αγαπημένων του νεκρών); Μακρότατη παράδοση σε ολόκληρο τον ελληνικό χώρο, αλλά και σε περιοχές μη ελληνικές, όπου όμως

υπάρχει επίδραση της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, επέβαλλε στα ταφικά μνημεία την απεικόνιση του νεκρού, με τη μιὰ ἢ τὴν ἄλλη μορφή. Γιὰ νὰ περιοριστῶ στὰ λίγα παραδείγματα ζωγραφικῆς διακόσμησης ταφικῶν μνημείων θὰ θυμίσω τὴν τοιχογραφία στὸν μεγάλο τάφο τῶν Λευκαδιῶν, στὸν ἀδημοσίευτο ἀκόμη «τάφο τῶν Ἀνθεμίων» μετὴν παράσταση τοῦ ζεύγους στὸ ἀέτωμα, στὸν τάφο τοῦ «τύμβου Μπέλλα» τῆς Βεργίνας, μετὴν τοιχογραφία στὴν πρόσοψη¹¹⁷ καὶ βέβαια στὸν τάφο τοῦ Φιλίππου, ὅπου ὁ ὥριμος ἱππέας πιστεῦω ὅτι ἀπεικονίζει τὸν νεκρό¹¹⁸.

Ἡ ἐπιλογή τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης ὡς κύριου θέματος τῆς εἰκονογράφησης τοῦ τάφου ἀποτελεῖ τὴν πρώτη καὶ κύρια πρωτοτυπία τῆς τοιχογραφίας. Καὶ ἡ πρωτοτυπία εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερη, γιατί τὸ θέμα αὐτὸ δὲν ἔχει καμιὰ σχεδὸν εἰκονογραφικὴ παράδοση ὡς τὴν ἐποχὴ τῆς τοιχογραφίας. Ὅμως μιὰ τέτοια ρηξικέλευθι ἐπιλογή δὲν μπορεῖ νὰ ἔγινε ἀπὸ τὸν ζωγράφο, χωρὶς τὴν συγκατάθεση τουλάχιστον τοῦ ἐντολοδότη, ποὺ σημαίνει πὼς αὐτὸς ἦταν οἰκεῖος μετὰ τὸν ἐλευσινιακὸ μῦθο καὶ πιθανὸν μετὰ τὸ βαθύτερο μυστικὸ νόημά του. Ὁ Καλλέρης ὑποστήριξε πὼς ὁ μακεδονικὸς μήνας *Αὐδναῖος-Αὐδυναῖος* πρέπει νὰ σχετισθεῖ ἐτυμολογικὰ μετὰ τὸ *Ἰδης-Ἰδωνεύς* καὶ «tout cela conduit nécessairement à la conclusion que le mois *Αὐδ(ω)ναῖος* devait son nom à la fête d'*Αὐδ(ω)ναῖα* (τὰ) que les Macédoniens célébraient en l'honneur du dieu d'au-delà et des morts»¹¹⁹. Ἐμμεση ἀλλὰ ἰσχυρὴ ἐνίσχυση τῆς ὑπόθεσης τοῦ Καλλέρη ἀποτελεῖ ἡ λατρεία τοῦ Πλούτωνα στὴ Μακεδονία κατὰ τοὺς χρόνους τῆς ρωμαιοκρατίας¹²⁰. Πολὺ πιὸ σημαντικὴ ὡστόσο εἶναι ἡ ἀποκάλυψη Θεοδορίου στὴν ἱερὴ πόλη τῶν Μακεδόνων, τὸ Δῖον, ὅπου ἡ λατρεία τῆς Δήμητρας καὶ Κόρης χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα¹²¹, ἐνῶ ἡ ὑπαρξὴ ἱεροῦ Δήμητρας καὶ Κόρης τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνα στὴν Πέλλα¹²² βεβαιώνει τὴν ἔκταση, τοπικὴ καὶ χρονικὴ, τῆς λατρείας.

Εἴχαμε λοιπὸν κάθε λόγο νὰ πιστεύουμε πὼς ὁ ἐλευσινιακὸς μῦθος δὲν ἦταν ἄγνωστος στοὺς οἰκείους τῶν νεκρῶν τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης», ἐνῶ ἡ ὑπαρξὴ τῆς τοιχογραφίας πλουτίζει τὶς μαρτυρίες αὐτὲς μετὰ τὸν πιὸ ἐντυπωσιακὸ τρόπο. Ἡ ἀνασκαφικὴ ὅμως ἔρευνα ἤρθε γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ νὰ προσφέρει ἓνα νέο μνημεῖο, ποὺ ἐνισχύει ἀποφασιστικὰ ὅλες τὶς σκέψεις ποὺ σημειώσαμε ὡς τώρα. Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1987 ἀποκαλύφθηκε στὴ Βεργίνα ἓνας ἀκόμη μακεδονικὸς τάφος, ὁ ὁποῖος εἶναι πιθανότατα βασιλικός. Ἡ χρονολόγησή του γύρω στὰ 340 π.Χ. μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σχεδὸν βέβαιη, ἀφοῦ στηρίζεται τόσο σὲ πολὺ καλὰ ὄστρακα τοῦ «ζωγράφου τῶν Ἐλευσινίων», ὅσο καὶ σὲ ἓνα ὄστρακο παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα ποὺ σώζει τὴν ἀρχὴ τοῦ ὀνόματος τοῦ ἐπωνύμου ἄρχοντος: ΛΥΚ..., ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν Λυκίσκο (344 π.Χ.). Μέσα στὸν κυρίως θάλαμο ὑπῆρχε ἓνας ἐπιβλητικὸς μαρμάρινος θρόνος, ὁ ὁποῖος στὸ ἐρεισίνωτό του εἶχε ζωγραφικὴ παράσταση, καλὰ διατηρημένη. Σ' αὐτὴν εἰκονίζεται κατενώπιον (en face) τέθριππο ἄρμα ἐπάνω στὸ ὁποῖο στέκον-

ται ὄρθιοι, ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλον, ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφόνη, κρατώντας τὰ σκῆπτρα τους. Ὅτι ὁ θρόνος κατασκευάστηκε εἰδικὰ γιὰ τὸν τάφο τὸ θεωρῶ πολὺ πιθανό. Ἡ ἐπιλογή τοῦ θέματος ἐνισχύει αὐτὴ τὴν ἄποψη, ὅπως ἐνισχύει τὴν ἄποψη ὅτι ὑπάρχει μιὰ ἰσχυρὴ λατρεία τῶν δύο αὐτῶν θεοτήτων στὴ Μακεδονία τὸν 4ο π.Χ. αἰώνα, μάλιστα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ βασιλικὴ οἰκογένεια ἢ, τουλάχιστον, ἀπὸ τὴν κυρίαρχη τάξη τοῦ μακεδονικοῦ βασιλείου. Ἀκόμη, ἡ ἐπανάληψη τοῦ θέματος τοῦ χθόνιου ζεύγους, στὴν ἴδια τουλάχιστον χρονικὴ περίοδο, δηλώνει, νομίζω, μὲ σαφήνεια πὼς ἡ ἐπιλογή του πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ περισσότερο στὸν ἐντολοδότη παρ' ὅσο στὸν ζωγράφο.

Γιὰ τὴν παράσταση λοιπὸν τοῦ μύθου ποὺ ἐπέλεξε ἢ ποὺ τοῦ ζητήθηκε νὰ ἀπεικονίσει, ὁ ζωγράφος χρειαζόταν τὸν ἓναν ἀπὸ τοὺς δύο μακροὺς τοίχους τοῦ τάφου. Ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τῶν τοίχων ὄχι μόνον ἦταν περιττή, ἀλλὰ καὶ ἀπρόσφορη γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς σκηνῆς τῆς ἀρπαγῆς· ἔτσι, ἡ ἐπιλογή τοῦ ἐπάνω τμήματος τοῦ τοίχου, σὲ μιὰ ζώνη ποὺ τοῦ πρόσφερε τὸ κατάλληλο σχῆμα καὶ τὶς κατάλληλες διαστάσεις, ἦταν ἡ πιὸ λογικὴ. Ὑστερα ἀπὸ τὴν ἐπιλογή αὐτὴ θὰ μπορούσε ὁ τεχνίτης νὰ προχωρήσει στὴ διακόσμηση τῶν ἄλλων δύο τοίχων μὲ δύο τρόπους: εἴτε εἰκονογραφώντας ἄλλα θέματα, εἴτε προχωρώντας στὴ συμπλήρωση τῆς διακόσμησης μὲ μορφές ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ κύριο θέμα. Ὅπως εἶδαμε, προτίμησε τὸ δεύτερο: ἔτσι, στὸν στενὸ ἀνατολικὸ τοῖχο τοποθέτησε τὴ μητέρα τῆς Κόρης, τὴ Δήμητρα, δίνοντάς της μιὰν ἐπιβλητικὴ θέση, μὲ τὴν ἀπομόνωσή της ἀπὸ τὶς ἄλλες πλευρές, ἐνῶ στὸν νότιο μακρὸ τοῖχο ζωγράφισε τρεῖς καθιστὲς μορφές, ποὺ ἀποτελοῦν μόνες τους μιὰν ἐνότητα κλειστὴ καὶ μὲ τὴν ἡρεμὴ στάση τους δὲν ἀνταγωνίζονται τὴν κύρια παράσταση τοῦ βόρειου τοίχου. Ἐτσι ἔλυσε μὲ σοφὸ καὶ ἀπλὸ τρόπο τὸ πρῶτο πρόβλημα σύνθεσης ποὺ εἶχε νὰ ἀντιμετωπίσει. Ἡ παράσταση τῆς ἀρπαγῆς κυριαρχεῖ στὴν ὅλη διακόσμηση τοῦ τάφου, ἡ Δήμητρα κρατᾷ τὴν αὐτοτέλεια καὶ ἐπιβάλλεται μὲ τὴν ἀπομόνωσή της, ἐνῶ οἱ τρεῖς Μοῖρες μετέχουν κατὰ κάποιον τρόπο στὰ δρώμενα, ἀλλὰ ἐντελῶς ἔμμεσα, ὑπαινικτικὰ καὶ διακριτικὰ.

Ἀλλὰ τὸ κύριο πρόβλημα σύνθεσης ποὺ ἀντιμετώπισε ὁ ζωγράφος ἦταν στή «διάταξη» τῶν μορφῶν τῆς ἀρπαγῆς. Ὁ μύθος τοῦ ἐπέβαλλε ὀρισμένους περιορισμούς, ἀλλὰ παράλληλα τοῦ ἔδινε καὶ δυνατότητες ἐπιλογῆς στὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων. Ὁ μύθος ἀπαιτοῦσε ἀπὸ τὸν ζωγράφο νὰ εἰκονίσει τὸν Πλούτωνα ποὺ ἀρπάζει τὴν Περσεφόνη καὶ τὸ ἄρμα τοῦ θεοῦ. Αὐτὴ τὴν πολὺ λιτὴ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τὴν βρίσκουμε στοὺς λοκρικοὺς πίνακες τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα, ἴσως γιὰ τὸ μέγεθος καὶ τὸ σχῆμα τοὺς ἦταν ἀπρόσφορο γιὰ ὁποιαδήποτε προσθήκη ἄλλων προσώπων. Ὅμως ὁ τοῖχος τοῦ τάφου τῆς Βεργίνας καὶ προσφερόταν καὶ ἀπαιτοῦσε περισσότερες μορφές· ἔτσι ὁ ζωγράφος τοποθέτησε τὸ ἄρμα μὲ τὰ κύρια πρόσωπα, ἀφήνοντας μπρὸς καὶ πίσω ἀπ' αὐτὸ τὸ κεντρικὸ θέμα τόσον χῶρο, ὅσος χρειαζόταν γιὰ νὰ εἰκονισθεῖ ἐμπρὸς ὁ Ἑρμῆς ποὺ ὁδηγεῖ τὸ ἄρμα καὶ πίσω μιὰ ἀπὸ τὶς φίλες τῆς Κόρης, ὥστε ἡ σκηνὴ τῆς ἀρπαγῆς νὰ ἐνταχθεῖ στὸ πλαίσιο τῆς μυθολογικῆς ἀφήγησης.

Ὅπως σημειώσαμε καὶ ἄλλοῦ, ἡ παρουσία τοῦ Ἑρμῆ ὄχι μονάχα δὲν εἶναι σύμφωνη μὲ τὴν ἀφήγηση τοῦ μύθου, ἀλλὰ βρίσκεται σὲ οὐσιαστικὴ ἀντίφαση μὲ τὴ «λογικὴ» του, ποὺ θέλει νὰ μὴν ὑπάρχουν ἄλλοι μάρτυρες στὴν ἀπαγωγή. Καὶ ὅμως, ἡ μορφή τοῦ Ἑρμῆ γίνεται ἀναπόσπαστο στοιχεῖο σὲ ὅλη τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ θέματος, ἀπὸ τὴν πρώτη του ἐμφάνιση στὰ ὄστρακα τοῦ ἐρυθρόμορφου σκύφου τῆς Ἑλευσίνας ὡς τὶς ὕστατες ἀποδόσεις του στὴ ρωμαϊκὴ τέχνη τῶν αὐτοκρατορικῶν χρόνων. Ἄν, ὅπως ὑποστηρίχθηκε¹²³, ἡ παράσταση τοῦ σκύφου τῆς Ἑλευσίνας εἶχε γιὰ πρότυπο κάποιο ἔργο τοῦ Μίκωνα ἢ τοῦ Πολύγνωτου – κάτι ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πιθανὸ – τότε ἡ ἀπροσδόκητη παρουσία τοῦ Ἑρμῆ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ὡς καινοτομία εἰκονογραφικὴ ἐνὸς μεγάλου τεχνίτη, ποὺ ἀδιαφορώντας γιὰ τὴν πιστότητα στὴ φιλολογικὴ παράδοση τοῦ μύθου, τὸν ἀντιμετώπισε ἀπὸ ζωγραφικὴ καθαρὰ σκοπιά, προσθέτοντας μπρὸς ἀπὸ τὸ ἄρμα τὴ μορφή τοῦ θεοῦ. Πόσο εὐστοχὴ ἦταν αὐτὴ ἡ προσθήκη γιὰ τὴ συνθετικὴ ἰσορροπία τοῦ θέματος τὸ μαρτυρεῖ ἡ ἐπιβίωσή της σὲ ὅλη τὴν ἀρχαία εἰκονογραφικὴ παράδοση¹²⁴. Καὶ εἶναι ἀξιοσημείωτο πὼς στὶς περισσότερες περιπτώσεις ὅπου ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη χρησιμοποιεῖ τὸ θέμα τοῦ ἄρματος ποὺ τρέχει θεωρεῖ χρήσιμο νὰ τοποθετήσῃ πρὶν ἀπ' αὐτὸ μιὰν ἀνθρώπινη μορφή. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ παρουσία της στὴ γνωστὴ σειρὰ τῶν νεοαττικῶν παραστάσεων μὲ τέθριππο, ὅπου μάλιστα ἡ μυθολογικὴ τῆς ἐρμηνεία προκαλεῖ δυσχέρεια στοὺς ἐρευνητές¹²⁵.

Ἡ παρουσία λοιπὸν τοῦ Ἑρμῆ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σχεδὸν αὐτονόητη στὴν ἀπεικόνιση τῆς ἀρπαγῆς καὶ δὲν ἀποτελεῖ καινοτομία τοῦ ζωγράφου τῆς Βεργίνας. Ἀντίθετα, ἡ γονατισμένη πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα φίλη τῆς Περσεφόνης εἶναι μιὰ μορφή ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ εἰσάγεται στὴν ἀπόδοση τοῦ θέματος τῆς ἀρπαγῆς καί, ἐνῶ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὰ κατωϊταλιωτικὰ ἀγγεῖα, θὰ τὴν ξαναβροῦμε ἀργότερα, σὲ ρωμαϊκὲς παραστάσεις, προπάντων σὲ ρωμαϊκὲς σαρκοφάγους. Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης, ἡ παρουσία τῆς γονατισμένης μορφῆς εἶναι, νομίζω, καίρια. Χωρὶς αὐτὴν ὁ κενὸς χώρος πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα καὶ κάτω ἀπὸ τὰ τεντωμένα χέρια τῆς Περσεφόνης θὰ ἔχασκε ἐνοχλητικὰ, ἐνῶ ἡ τάση τῶν χειρῶν τῆς Περσεφόνης, μὲ τὸν λοξὸ ἄξονα ποὺ δημιουργεῖ, ἀπαιτοῦσε μιὰν ἀντίρροπη μορφή γιὰ νὰ ἰσορροπήσῃ τὸ πρὸ κρίσιμο σημεῖο τῆς σύνθεσης. Πέρα ὅμως ἀπὸ τοὺς λόγους αὐτοὺς, ἡ στροφή τῆς μορφῆς αὐτῆς πρὸς τὸν ἀπαγωγέα καὶ τὴν Κόρη ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴ στροφή τοῦ Ἑρμῆ πρὸς τὸ ἴδιο σύμπλεγμα, ὑποχρεώνοντας ἔτσι τὸν θεατὴ νὰ συγκεντρώσῃ τὴν προσοχή του στὸ κύριο σημεῖο τῆς παράστασης.

Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ὁ ζωγράφος συγκέντρωσε καὶ τὶς δικές του δυνάμεις. Ἐχοντας τοποθετήσῃ τὸ ἄρμα σὲ μιὰ λοξή, ὀπτικά, γωνία τριῶν τετάρτων, μπόρεσε νὰ δώσει τὴν πληρέστερη εἰκόνα τῶν δύο κύριων μορφῶν, τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Περσεφόνης, στὴν πρὸ κρίσιμη στιγμή τοῦ δράματος: ὁ θεὸς ἔχει ἀρπάξει τὴν Κόρη, ἔχει πατήσῃ μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι στὸ ἄρμα καὶ ἔχει σχεδὸν ἀνα-

σηκώσει τὸ δεξί, πὺ ἀγγίζει μὲ τὴν ἄκρη τῶν δακτύλων τὸ ἔδαφος, ἐνῶ κρατᾷ κίολας τὰ ἡνία μὲ τὸ δεξί του χέρι. Ἔτσι, εἰκονίζεται λοξὰ πρὸς τὰ ἔμπρός, σὲ πλήρη ἔνταση. Ἀντίθετα, ἡ Περσεφόνη, σὲ μιὰν ὑπέρτατη τάση πρὸς τὰ πίσω, διασταυρώνει χιαστί τὸ κορμί της μὲ τὸ κορμὶ τοῦ ἀπαγωγέα της, ἐνῶ τὰ κεφάλια τους ὀριοθετοῦν τὶς δύο ἐκρηκτικὲς γωνίες τοῦ ἀνεστραμμένου τριγώνου τῶν κορμιῶν τους. Ἴσως τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα ὅλης αὐτῆς τῆς προσπάθειας δίνει τὴν ἐντύπωση στὸν θεατὴ πὺς ἡ λύση πὺς δόθηκε ἦταν ἀπλὴ καὶ εὐκόλη, αὐτονόητη θὰ μπορούσε νὰ τὴν ὀνομάσει κανεῖς, ὅπως εἶναι πάντα σχεδὸν οἱ ὀρθὲς λύσεις. Ὅμως τὸ χαρακτὸ προσχέδιο πὺς ὑπάρχει κάτω ἀπὸ τὰ χρώματα μαρτυρεῖ μὲ τὸν πὺ ἀδιάψευστο τρόπο καὶ τὶς δυσκολίες πὺς εἶχε νὰ ἀντιμετωπίσει ὁ τεχνίτης στὸ στήσιμο τοῦ συμπλέγματος καὶ τὴν ἐπίμονη καὶ δεξιότεχνικὴ σχεδίαση, προτοῦ φτάσει στὴν τελικὴ μορφή. Ἀκόμη, τὸ προσχέδιο βεβαιώνει πὺς τὸ κέντρο βάρους γιὰ τὸν ζωγράφο ἦταν αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σύμπλεγμα τοῦ ἀπαγωγέα καὶ τῆς Κόρης στὸ ἄρμα καὶ πὺς ἡ ἰσορρόπηση τῶν μορφῶν μέσα στὴ σύνθεση στάθηκε μιὰ βασικὴ ἔγνοιᾶ του.

3. Τὸ σχέδιο

Στὴν ἐκτίμηση τοῦ ἔργου μετρᾷ βέβαια τὸ συνολικὸ ἀποτέλεσμα τῆς δουλειᾶς τοῦ ζωγράφου, πὺς δὲν μπορεῖ νὰ διασπασθεῖ στὰ στοιχεῖα πὺς τὸ ἀπαρτίζουν. Ὅμως στὴν τεχνοκριτικὴ ἀνάλυση πὺς ἐπιχειροῦμε, γιὰ μεθοδικοὺς καὶ μόνον λόγους, θὰ μᾶς εἶναι χρήσιμο νὰ ἀπομονώσουμε γιὰ μιὰ στιγμὴ τὰ δύο συστατικὰ τῆς ζωγραφικῆς σύνθεσης καὶ νὰ τὰ ἐξετάσουμε, καταρχὴν τουλάχιστον, χωριστά, γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ διακρίνουμε τὴ σημασία καὶ τὴν ποιότητα τοῦ καθενός, προτοῦ προχωρήσουμε στὴ συνολικὴ μας κρίση. Καὶ δὲν ἀποτελεῖ, νομίζω, αὐθαιρεσία, ἂν δοκιμάσουμε νὰ ἐξετάσουμε πρῶτα τὸ σχέδιο καὶ ὕστερα τὸ χρῶμα, ἀφοῦ καὶ ὁ ἴδιος ὁ ζωγράφος ἐργάστηκε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅπως μαρτυρεῖ μὲ τὸν πὺ ἀδιάψευστο τρόπο τὸ προσχέδιο, πὺς μὲ κάθε λεπτομέρεια γνωρίζουμε, χάρις στὴν τεχνικὴ τῆς χάραξης πὺς χρησιμοποίησε. Ἄλλωστε, τὸ σχέδιο ἀποτελεῖ γιὰ τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ τουλάχιστον, τὸ βασικὸ καὶ κύριο στοιχεῖο της, ὅπως μᾶς τὸ βεβαιώνουν ὀρισμένα χωρία τοῦ Πλινίου, πὺς μνημονεύσαμε κίολας. Τελειώνοντας τὴ μακρότατη ἔκθεσή του γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, ὁ Πλίνιος θεωρεῖ πὺς ἀξίζει τὸν κόπο νὰ μνημονεύσει ὅτι τὰ τελευταῖα καὶ ἀτελείωτα ἔργα ὀρισμένων ὀνομαστῶν ζωγράφων, ὅπως ἡ Ἴρις τοῦ Ἀριστείδη, οἱ Τυνδαρίδες τοῦ Νικομάχου, ἡ Μήδεια τοῦ Τιμομάχου καὶ ἡ Ἀφροδίτη τοῦ Ἀπελλῆ θαυμάζονται περισσότερο ἀπὸ τὰ τελειωμένα, γιὰτὶ σ' αὐτὰ βλέπει κανεῖς *liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum*¹²⁶. Καὶ βέβαια τὰ *liniamenta reliqua* δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ σχέδιο τοῦ ζωγράφου, εἴτε αὐτὸ θεωρηθεῖ προσχέδιο εἴτε ἀποτελεῖ τὸ περίγραμμα τῶν μορφῶν. Ὅμως ἀκόμη πὺς διαφωτιστικὸ γιὰ τὴ σημασία τοῦ σχεδίου καὶ τοῦ περιγράμματος εἶναι ἓνα ἄλλο χωρίο τοῦ Πλινίου, πὺς ἀναφέρεται στὸν Παρράσιο¹²⁷.

«Κατὰ τὴν γνώμη τῶν ἰδίων τῶν τεχνιτῶν», τῶν ζωγράφων βέβαια, μᾶς λέει ὁ Πλίνιος, ὁ Παρράσιος εἶναι αὐτὸς ποὺ θεωρεῖται ὁ πρῶτος *in liniis extremis*, στὴ σχεδίαση τοῦ περιγράμματος, καὶ προσθέτει *haec est picturae summa subtilitas* («αὐτὴ εἶναι ἡ ὑψιστὴ τελειότητα τῆς εἰκόνας»). Καὶ αὐτὸ εἶναι κάτι ἐντελῶς σπάνιο, γιὰτὶ εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο *extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat* («Γιὰτὶ τὸ περίγραμμα πρέπει νὰ περιρρέει καὶ νὰ τελειώνει ἔτσι ὥστε νὰ δηλώνει τὴν παρουσία καὶ ἄλλων μερῶν πίσω ἀπὸ αὐτὸ καὶ νὰ ἀποκαλύπτει ἀκόμη καὶ αὐτὸ ποὺ εἶναι κρυμμένο»)¹²⁸.

Θὰ μπορούσε νὰ σκεφθεῖ κανεὶς ὅτι μιὰ τέτοια ἐκτίμηση τοῦ σχεδίου καὶ τοῦ περιγράμματος ἴσχυε γιὰ τὸν Παρράσιο καὶ τοὺς συγχρόνους του, ὅχι ὅμως καὶ γιὰ τοὺς ζωγράφους τοῦ 4ου αἰῶνα. Ὅμως ὁ Πλίνιος προσθέτει τὴν πληροφορία ὅτι τὴν ἀρετὴ αὐτὴ τοῦ σχεδίου τοῦ Παρράσιου ὅχι μονάχα τὴν ἀναγνωρίζουν μεταγενέστεροι τεχνίτες καὶ τεχνοκριτικοί, ἀλλὰ καὶ τὴν προτείνουν γιὰ ὑπόδειγμα¹²⁹. Τὴ σημασία τοῦ σχεδίου καὶ τῆς ἐκφραστικῆς δύναμης τῆς γραμμῆς, τόσο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες ὅσο καὶ γιὰ τοὺς θεατὲς τῶν ἔργων τους, μαρτυρεῖ μὲ τὸν πιὸ παραστατικὸ τρόπο τὸ περιστατικὸ ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, γιὰ τὴν ἐπίσκεψη τοῦ Ἀπελλῆ στὸ ἐργαστήριό τοῦ Πρωτογένη, καὶ τὸν ἀπροσδόκητο διαγωνισμό τῶν γραμμῶν ποὺ συντελέστηκε ἀνάμεσα στοὺς δύο τους¹³⁰. Καὶ βέβαια δὲν πρόκειται γιὰ ἀνέκδοτο, ἀφοῦ ὁ Πλίνιος μνημονεύει ρητὰ στὴ συνέχεια ὅτι ὁ πίνακας αὐτὸς εἶχε μεταφερθεῖ στὴ Ρώμη, ὅπου θαυμάζοταν ὥς τὴν ἡμέρα ποὺ κἀκε (64 μ.Χ.) καὶ κάνει παρατηρήσεις αὐτόπτη θαυμαστῇ.

Τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου τῆς τοιχογραφίας τῆς ἀρπαγῆς θὰ τὴν κρίνουμε βέβαια μὲ βάση τὸ τελειωμένο ἔργο, ὅμως θὰ ἦταν λάθος νὰ ἀγνοήσουμε στὴν κρίση μας τὸ χαρακτὸ προσχέδιο, ὅπου ἀκριβῶς εἶναι ἀποτυπωμένες *ipsaeque cogitationes artificum*, κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Πλινίου.

Τὸ πρῶτο χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τοῦ σχεδίου ποὺ ἐντυπώνεται στὸν θεατὴ εἶναι ἡ ἀσφάλεια τῆς γραμμῆς. Ὁ ζωγράφος κατευθύνει τὸ χέρι του στὴν ἐκτέλεση τῶν περιγραμμάτων μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ δὲν ἀφήνει τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία πὼς ἔχει ἀπόλυτη γνώση τῆς μορφῆς ποὺ θέλει νὰ προκύψει ἀπ' αὐτό. Δὲν ἔχει παρὰ νὰ δεῖ κανεὶς τόσο τὸ τελικὸ σχέδιο τοῦ «πετάσου» τοῦ Ἑρμῆ, ὅσο, καὶ προπάντων, τὸ προσχέδιό του, γιὰ νὰ κατανοήσει μὲ τί ἐπιδεξιότητα καὶ σοφία, ἀλλὰ καὶ ἀμεσότητα δημιουργεῖ τις εὐαίσθητες καμπύλες του. Ἀκόμη πιὸ θαυμαστὴ εἶναι ἡ σχεδίαση τῶν γυμνῶν κορμῶν, τόσο τῶν ἀνθρώπινων-θεϊκῶν μορφῶν, ὅσο καὶ τῶν ἀλόγων. Ἀπαράμιλλη εἶναι ἡ γραμμὴ ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὸν δεξιὸ γοφὸ τῆς Περσεφόνης γιὰ νὰ καταλήξει, ἀδιάσπαστη καὶ δυναμικὴ στὴν κυματιστὴ πορεία, στὴν τεντωμένη παλάμη τοῦ ἀντίστοιχου χεριοῦ

της. Τὴν ἴδια δυνατὴ κίνηση, τσακισμένη ὅμως πολλαπλά, ἔχει τὸ δεξι χέρι τῆς γονατισμένης πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα Ὁκεανίδας. Ἀρμονικὴ συμφωνία ἐνὸς συνόλου ρευστῶν περιγραμμάτων ἀποτελοῦν οἱ γραμμὲς τῆς μορφῆς τοῦ Ἑρμῆ. Τέλος, μὲ τὸν πιὸ ἀπλὸ καὶ ἀνεπιτήδευτο τρόπο κινοῦνται οἱ γραμμὲς ποὺ περιγράφουν τὸ κορμὶ τοῦ ἀλόγου.

Σὲ ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις τὰ περιγράμματα ἔχουν τὴ μοναδικὴ ἐκείνη ἱκανότητα, ποὺ θαυμάστηκε στὸ σχέδιο τοῦ Παρράσιου, νὰ ἀποδίδουν μόνον μὲ τὴ γραμμὴ τους τοὺς ὄγκους ποὺ περικλείουν. Τὸ κρουστὸ κορμὶ τῆς Κόρης ἀποχτᾷ ὅλη τὴν πλαστικὴ του ἔξαρση μὲ τὶς ἀπλὲς καμπύλες τῶν περιγραμμάτων, σχεδὸν χωρὶς καμιά σκιαγραφικὴ ἐπεξεργασία, τὸ ἴδιο καθὼς καὶ τὸ πρόσωπό της. Ἀντίστοιχες διαπιστώσεις μπορεῖ νὰ κάνει ὁ θεατὴς καὶ σὲ ὅλα τὰ ἄλλα γυμνὰ μέρη τῶν μορφῶν: στὸ πρόσωπο καὶ τὸ κορμὶ τῆς Ὁκεανίδας, στὸ στήθος καὶ τοὺς ὤμους τοῦ Πλούτωνα, στὸ κορμὶ καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Ἑρμῆ καί, τέλος, στὸ σῶμα τοῦ ἀλόγου. Ἀλλὰ καὶ τὰ ἐνδύματα, πρὶν ἀπὸ τὴ χρωματικὴ τους ἐπεξεργασία, ἔχουν μιὰν ἄψογη σχεδιαστικὴ φόρμα ποὺ συμπληρώνει μὲ τὸν πιὸ σοφὸ τρόπο τὰ γυμνὰ κορμιά, προβάλλοντας καὶ ἐνισχύοντας τοὺς ὄγκους τους.

Ὅμως δὲν θὰ ἦταν σωστὴ ἡ ἐκτίμησή μας, ἂν δὲν προσθέταμε πὼς ἡ σχεδιαστικὴ αὐτὴ ἱκανότητα τοῦ ζωγράφου δὲν ἀποτελεῖ μιὰ καταχτημένη γνώση ποὺ ἀποτυπώνεται μὲ ἀκαδημαϊκὴ αὐτάρκεια καὶ καλλιγραφικὸ ἀποτέλεσμα. Ὁλόκληρο τὸ σχεδιαστικὸ μέρος τοῦ ἔργου ἔχει ἓναν ἀπίστευτο δυναμισμό καὶ εὐρηματικὲς ἀναζητήσεις. Νομίζω πὼς δὲν θὰ ἦταν ἄστοχο νὰ ἀποκαλέσουμε ἐξπρεσιονιστικὴ τὴ σχεδίαση αὐτή, ἀφοῦ ἡ κάθε γραμμὴ ἔχει στόχο νὰ ἐκφράσει μὲ δύναμη καὶ πάθος ὄχι ἀπλὰ τὴ σωματικὴ ὁμορφιά, ἀλλὰ τὴν ἐσωτερικὴ διάθεση τῶν δρώντων. Τοῦτο βέβαια φαίνεται ὀλοκάθαρα στὸ χαρακτὸ προσχέδιο, γιὰ τὸ ὁποῖο ἰσχύουν κατὰ γράμμα ὅσα ἔχει γράψει ὁ E. H. Gombrich γιὰ τὰ σχέδια τοῦ Leonardo da Vinci¹³¹: «Σ' αὐτὴ τὴν τεχνικὴ τὸ ἐσωτερικὸ ὄραμα, ἡ ἔμπνευση 'ρίχνεται' ἐπάνω στὸ χαρτί, ὡσὰν ὁ καλλιτέχνης νὰ ἀγωνιοῦσε νὰ χτυπήσει τὸ σίδηρο ὅσο ἦταν ἀκόμη ζεστό». Ὅτι ἓνα τέτοιο σχέδιο ἔχει στόχο νὰ ἐκφράσει τὴν ἐσωτερικὴ διάθεση τῶν δρώντων καὶ νὰ εἰκονίσει ἔτσι, μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἔνταση, τὰ δρώμενα καὶ ὄχι νὰ ἀποτελέσει ἀπλὰ μιὰ καλλιτεχνικὰ ἄρτια μορφή, ὅπου νὰ κυριαρχεῖ αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦμε ὁμορφιά, μᾶς τὸ βεβαιώνει ὁ ἴδιος ὁ Leonardo στὸ δοκίμιό του γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, ὅταν γράφει: «Ἐτσι (ὅπως δηλαδὴ ὁ ποιητής), ζωγράφει, σύνθεσε χοντρικὰ τὰ μέλη τῶν μορφῶν σου καὶ πρόσεξε πρῶτα τὴν κίνηση ποὺ ἀρμόζει στὴν ψυχικὴ κατάσταση τῶν πλασμάτων ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν εἰκόνα σου καὶ ὄχι τὴν ὁμορφιά καὶ τὴν τελειότητα τῶν μελῶν τους»¹³². Αὐτὴ ἡ βασικὴ σκέψη τὸν ὁδηγεῖ στὸν τρόπο ποὺ σχεδίαζε: ἐπάνω στὸ ἴδιο σχέδιο διόρθωνε ἅπειρες φορὲς τὶς γραμμὲς, ἔτσι ποὺ κάποτε ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ ἀπεικονίσει τὴν τελικὴ μορφή ἦταν νὰ γυρίσει ἀπὸ τὴν πίσω μεριά καὶ νὰ τὴ σχεδιάσει ἐκεῖ¹³³. Γιατὶ ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία

δὲν εἶναι, λέει, ἡ ὁμορφιά καὶ ἡ χάρις τῶν μελῶν (*bella e gratia membrificatione*), ἀλλὰ ἡ ἔκφραση τῶν κινήματων τῆς ψυχῆς (*moto mentale*). Αὐτὸς εἶναι ὁ «οἷστρος καὶ ἡ θέρμη» τῆς σχεδίασης, ὅπως εὐστοχα τὸ τονίζει ὁ ποιητὴς τοῦ 18ου αἰῶνα Lemierre στὸ ποίημά του *La Peinture* (1770):

Le moment du génie est celui de l'esquisse
C'est là qu'on voit la verve et la chaleur du plan¹³⁴.

Ἡ χρῆση τῶν κειμένων αὐτῶν θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἀναχρονισμός, ποὺ δὲν εἶναι ἐπιτρεπτὸς σὲ μιὰν αὐστηρὴ ἐπιστημονικὴ παρουσίαση· ὅμως θὰ ἔφτανε νὰ παραβάσει κανεὶς τὸ χαρακτὴρ προσχέδιο τῆς τοιχογραφίας τῆς Περσεφόνης μὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ προσχέδια τοῦ Leonardo, γιὰ νὰ θεβαιωθεῖ πόσο ἀντικειμενικὰ ἀκριβεῖς εἶναι οἱ παραλληλισμοὶ ποὺ διατυπώθηκαν. Ἄλλωστε ἔχουμε καὶ τὴ ρητὴ μαρτυρία τοῦ Πλινίου, πὼς ἓνας γνωστὸς ζωγράφος τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, ὁ Ἀριστείδης, ποὺ ἀναφέρεται ὡς γιὸς τοῦ Νικομάχου¹³⁵, *omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ἤθη, item perturbationes*¹³⁶. *Animum et sensus... item perturbationes* δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ὁ Leonardo ὀνομάζει *moto mentale* ἢ *accidenti mentali* καὶ ποὺ οἱ Ἕλληνες ἀποκαλοῦσαν «ἤθη» καὶ «πάθη».

Αὐτὸν τὸν στόχο τοῦ ζωγράφου μας, νὰ ἀποδώσει δηλαδὴ τὰ «κινήματα τῆς ψυχῆς» καὶ ὄχι τὴν ὁμορφιά τοῦ σώματος, ἀποκαλύπτει πρῶτα καὶ κύρια τὸ χαρακτὴρ τοῦ προσχέδιο. Οἱ χαράξεις γιὰ τὰ περιγράμματα τῶν χειρῶν τῆς Περσεφόνης ἔχουν μιὰν ἀπαράμιλλη ἔκφραση καὶ ἀρκοῦν, μονάχα αὐτά, νὰ εἰκονίσουν τὴν ἀπελπισμένη προσπάθειά της νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸν ἀμείλικτο ἀπαγωγέα. Μὲ ἀντιστικτικὴ δύναμη λειτουργοῦν οἱ χαράξεις τῶν χειρῶν τῆς Ὠκεανίδας, ποὺ ἐκφράζουν τὸν τρόπο καὶ τὴν ἀδυναμία νὰ ἐπέμβει. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ ρωμαλέες καὶ στέρεες γραμμὲς τῶν μελῶν τοῦ Πλούτωνα, προπάντων ἡ ἀποφασιστικὴ κίνησή του πρὸς τὸ ἄρμα, ἡ ὁποία σχεδιάζεται μὲ δυναμισμό (τὸ ἀριστερὸ πόδι ποὺ πατᾶ στὸ ἄρμα, τὸ δεξιὸ ποὺ ἀνασηκώνεται ἀπὸ τὸ ἔδαφος, τὸ τεντωμένο δεξιὸ χέρι μὲ τὰ ἡνία) καὶ δημιουργεῖ τὴν ἀντιθετικὴ δύναμη πρὸς τὴν κίνηση τῆς Κόρης, ὁλοκληρώνουν τὴν κύρια σύνθεση ὁλόκληρης τῆς τοιχογραφίας καὶ μιλοῦν μιὰ γλώσσα ποῦ, πέρα ἀπὸ τὴν ἐκφραστικὴ ἀκρίβεια καὶ δύναμη, διαθέτει μιὰ σύνταξη ἀποκαλυπτικὴ στὴν πυκνότητά της.

Ἄλλὰ καὶ τὰ σχεδιαστικὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουν προστεθεῖ μόνο μὲ χρῶμα ἐπιβεβαιώνουν αὐτὲς τὶς παρατηρήσεις. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς ἀπροσδόκητες γραμμὲς τῆς ἀριστερῆς ἐπάνω γωνίας ποὺ εἰκονίζουν τὸν κεραυνὸ μὲ μιὰν ἐντελῶς ἀσυνήθιστη μορφή, ποὺ δὲν ἐπαναλαμβάνει τὸ γνωστὸ τυπικὸ σχῆμα του, ἀλλὰ τοῦ δίνει μιὰ δυναμικὴ, θὰ λέγαμε, ἀπεικόνιση, καταλήγουμε στὶς λυσίκομες κεφαλὰς τοῦ Πλούτωνα, τῆς Περσεφόνης καὶ τῆς Ὠκεανίδας, ὅπου οἱ πινελιὲς τῶν μαλλιῶν καὶ μόνες εἶναι ἀρκετὲς νὰ ἐκφράσουν τὰ «κινήματα τῆς ψυχῆς»

του κάθε προσώπου, τά «ἤθη» τους. Πουθενὰ δὲν ἐπιδιώκεται ἡ «εὐμορφη» καὶ καλλιγραφικὴ σχεδίαση, ἀλλὰ ἡ γεμάτη πάθος καὶ οἶστρο ζωγράφιση τῶν θίαιων κυματισμῶν τῶν πλοκάμων, ποὺ ἀνεμίζουν μὲ ὀρμή, «ὡς σάλπισμα πνευστῶν καὶ ὡς ἤχος παλμικὸς κρουστῶν τυμπάνων», γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸν Ἑμπειρικό. Ἀκόμη καὶ τὸ σχέδιο τῶν ἐνδυμάτων, ποὺ ἀποδίδεται χρωματικά, ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια ἀρχὴ τῆς ἐξπρεσιονιστικῆς ἀπόδοσης, ὅπως μπορεῖ νὰ διαπιστωθεῖ, μὲ τὸν πρὸ ἀναντίρρητο τρόπο, στὶς συστροφές καὶ τὶς ἐκτινασσόμενες ἀναδιπλώσεις τοῦ ἱματίου τοῦ Πλούτωνα, ἀλλὰ καὶ στὴν καρδιόσχημη πλαισίωσι τῆς Ὠκεανίδας ἀπὸ τὸ ἱμάτιό της.

Συνοψίζοντας ὅλες αὐτὲς τὶς παρατηρήσεις μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ὁ ζωγράφος τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης εἶναι ἓνας πολὺ μεγάλος σχεδιαστής, ποὺ ἀποτυπώνει στὸ σχέδιό του ὄχι μονάχα τὴν ἐξαιρετικὴ του ἐμπειρία καὶ γνώση, ἀλλὰ προπάντων τὴν οἰσθηλατημένη ἔμπνευσή του, ποὺ μεταδίνει ὅλον τὸν παλμό της στὴ σχεδίαση τῆς παράστασης. Μιὰ σύγκριση τοῦ προσχεδίου του μὲ σχέδια καὶ σπουδὲς τῶν μεγάλων ζωγράφων τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης δείχνει εὐκόλα τὴν ποιότητα τῆς δουλειᾶς του καὶ τὴ στάθμη της.

4. Τὸ χρῶμα

Προτοῦ προχωρήσουμε σὲ κάποιες λεπτομερειακὲς παρατηρήσεις γιὰ τὸ χρῶμα, νομίζω πὼς πρέπει νὰ δηλώσω ὅτι οὐδέποτε εἶχα τὴ δυνατότητα νὰ δῶ τὴν τοιχογραφία μὲ ἱκανοποιητικὸ φυσικὸ φωτισμό. Ὅταν ἀποκαλύφθηκε ὁ τάφος, ἀφαιρέσαμε ἓναν ἀπὸ τοὺς καλυπτήριους λίθους, αὐτὸν ποὺ εἶχαν σπάσει οἱ ἀρχαῖοι τυμβωρύχοι· τότε ἦταν ἡ μόνη φορὰ ποὺ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τάφου φωτίστηκε ἀρκετὰ ἀπὸ τὸ φυσικὸ φῶς· ὅμως καθὼς ἦταν φθινόπωρο καὶ ὁ οὐρανὸς σκεπασμένος μὲ βαριὰ σύννεφα, τὸ φῶς ἦταν περιορισμένο. Ἀλλὰ τότε οἱ ἐπιφάνειες τῆς τοιχογραφίας ἦταν σκεπασμένες, στὸ σύνολό τους σχεδόν, μὲ ἅλατα ποὺ δὲν ἐπέτρεπαν νὰ διακρίνουμε καλὰ τὰ χρώματα. Ἀμέσως ὕστερα, καλύψαμε τὸ ἄνοιγμα, γιὰ νὰ προστατευθοῦν οἱ τοιχογραφίες καὶ ἀπὸ ἐνδεχόμενῃ βροχῇ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ φωτός, καὶ στὴ συνέχεια κατασκευάσαμε μιὰ χαμηλὴ προστατευτικὴ στέγη ποὺ ἐμπόδιζε ὀλότελα σχεδόν τὸν φωτισμό. Ἔτσι, εἶναι ἐνδεχόμενο οἱ παρατηρήσεις μου, ποὺ ἔγιναν μὲ τεχνὴ τὸ φωτισμό, νὰ στηρίζονται σὲ μιὰ χρωματικὴ ἐντύπωση ποὺ ἔχει κάποια, μικρὴν ἔστω, ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν πραγματικὴ. Δὲν πρέπει ὥστόσο νὰ ξεχνοῦμε ὅτι καὶ στὴν καλύτερη περίπτωσιν ὁ τόνος τῶν χρωμάτων ποὺ βλέπουμε σήμερὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ εἶναι ἀκριβῶς ὁ ἴδιος μὲ ἐκείνον ποὺ ἔδωσε ὁ τεχνίτης πρὶν ἀπὸ εἴκοσι τρεῖς αἰῶνες.

Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε βέβαιον πὼς τὰ χρώματα ἔχουν διατηρηθεῖ κατὰ τὸ

μεγαλύτερο μέρος. Ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ τῆ χλαμύδα τοῦ Ἑρμῆ, ὅπου φαίνεται ὅτι τὰ χρώματα ἔχουν ἀφανισθεῖ, σὲ ὅλα τὰ ἄλλα σημεῖα σώζονται σχεδὸν στὸ συνολό τους καί, νομίζω, στὴν ἀρχικὴ τους χρωματικὴ κλίμακα. Ἔτσι ἡ συνολικὴ εἰκόνα τῆς τοιχογραφίας πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἀκριβής, χωρὶς δηλαδὴ οὐσιαστικὰ παραμορφωτικὲς ἀλλοιώσεις ἀπὸ τὸν χρόνο. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ εἰκόνα ἀνακαλεῖ ἀμέσως στὴ μνήμη παραστάσεις λευκῶν ἀγγείων: ἐννοῶ πὼς ἡ καθαρὴ καὶ ἡ ποιότητα τῶν χρωμάτων, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ γυμνὰ μέρη τῶν μορφῶν, ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὰ σώματα τὸ ὑλικὸ βάρος, τοὺς προσδίνει μιὰν ἀνάερη, θὰ λέγαμε, ὑπόστασι. Γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἀλλιῶς: τὰ χρώματα τῆς τοιχογραφίας λειτουργοῦν ὅπως τὰ χρώματα μιᾶς ἀκουαρέλας, ποὺ εἶναι ποτισμένα μὲ φῶς, γιατί, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ δική τους φωτεινότητα, ἀπορροφοῦν ἄφθονο φῶς ἀπὸ τὶς μεγάλες λευκὲς ἐπιφάνειες ποὺ τὰ περιβάλλουν¹³⁷. Πραγματικά, οἱ λευκὲς ἐπιφάνειες τῆς τοιχογραφίας εἶναι τεράστιες σὲ σχέση μὲ τὶς χρωματισμένες. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς λευκὲς ἐπιφάνειες τοῦ βάθους, λευκὰ εἶναι καὶ ὅλα τὰ γυμνὰ μέρη τῶν μορφῶν καὶ ἀκόμη οἱ πολὺ μεγάλοι ὄγκοι τῶν ἀλόγων. Αὐτὸς ὁ συσχετισμὸς ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὸ σύνολο τῆς τοιχογραφίας νὰ φαίνεται ἀκόμη πιὸ ἐλαφρὸ καὶ ἀπὸ τὶς παραστάσεις πολλῶν λευκῶν ἀγγείων, καὶ οἱ χρωματισμένες ἐπιφάνειες – ποὺ συγκεντρώνονται ἄλλωστε στὸ ἄρμα καὶ πίσω ἀπ’ αὐτὸ – νὰ ἀσκοῦν πολὺ πιὸ περιορισμένο ρόλο στὸ συνολικὸ ἀποτέλεσμα ἀπὸ ὅσο ἀσκεῖ τὸ σχέδιο. Ὅμως αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς ὁ ρόλος τους δὲν εἶναι καίριος καὶ ἀποφασιστικὸς γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ἔκφραση.

Δύο εἶναι τὰ κυρίαρχα χρώματα: τὸ κόκκινο καὶ τὸ κίτρινο, ἐνῶ δὲν ὑπάρχει παρὰ ἐλάχιστο γαλάζιο καὶ καθόλου πράσινο χρῶμα. Ἔτσι, ὁ ζωγράφος δουλεῦει μόνο μὲ τὰ χρώματα ποὺ ὀνομάζουμε ζεστά. Οἱ μεγάλες χρωματιστὲς ἐπιφάνειες τῆς τοιχογραφίας εἶναι τὸ ἄρμα, τὸ ἱμάτιο τοῦ Πλούτωνα καὶ τὰ ἐνδύματα τῆς Ὠκεανίδας, ὅπου τὸ χρῶμα ἀπλώνεται μὲ χρωματικὴ ὁμοιογένεια. Ἀντίθετα, ἡ ἀπόδοσις τῆς κόμης καὶ τῶν τριῶν προσώπων γίνεται μὲ μικρὲς, κοφτερὲς πινελιές. Τὸ στηθαῖο τοῦ δίφρου (τοῦ ἄρματος) εἶναι κόκκινο βαθύ, ἀλλὰ φωτεινότερο ἀπὸ τὸ «πορφυροῦν» τῶν ἀρχαίων. Τὸ ἱμάτιο τοῦ Πλούτωνα εἶναι ἀνοιχτὸ ἰώδες (violet), μὲ βαθύτερες ἀποχρώσεις στὰ σημεῖα ποὺ ὑπάρχει σκιά, ἀπὸ τὶς ἀναδιπλώσεις ποὺ δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴ βίαιη κίνηση. Τὸ ἴδιο χρῶμα καὶ τὶς ἴδιες ἀποχρώσεις ἔχει καὶ ἡ παρυφή ποὺ περιβάλλει τὸ ἱμάτιο τῆς Ὠκεανίδας, στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κορμιοῦ, καὶ ἀποκαλύπτει ἓνα μικρὸ τμήμα τοῦ χαμηλά, στὸ ἀριστερὸ τοῦ πόδι. Τὸ ἱμάτιο τῆς Ὠκεανίδας εἶναι κίτρινο, μὲ λίγες καστανόχρωμες πινελιές, γιὰ νὰ δηλωθοῦν οἱ σκιὲς τῶν πτυχώσεων. Ἡ κόμη καὶ τῶν τεσσάρων προσώπων (Ἑρμῆ, Πλούτωνα, Περσεφόνης, Ὠκεανίδας), καθὼς καὶ ὁ κεραυνὸς στὴν ἀριστερὴ ἐπάνω γωνία, εἶναι καστανόξανθα, μὲ βαθύτερες, καστανὲς ἀποχρώσεις στὰ πυκνότερα σημεῖα ἢ ἐκεῖ ὅπου ὁ ζωγράφος ὑποθέτει τὴν ὑπαρξὴ σκιάς, καὶ ἀνοιχτότερες, πορτοκαλόχρωμες ἢ ξανθές, ἢ καὶ μὲ κοκκινωπὴ ἀνταύγεια στὰ πιὸ φωτισμένα τμήματα. Μὲ καστανὸ χρῶμα, βαθύτερο στὰ σκιασμένα σημεῖα, ἀποδίδονται οἱ τροχοὶ καὶ ὁ ἄξονας

τοῦ ἄρματος, τὸ σκῆπτρο τοῦ Πλούτωνα, τὸ κηρύκειο τοῦ Ἑρμῆ, ὅπως καὶ τὰ πέδιλά του.

Ἡ λιτὴ αὐτὴ χρωματικὴ κλίμακα, καθὼς ἀποκλείει τὶς χρωματικὲς ἀντιθέσεις, ἐπιτρέπει στὸν ζωγράφο νὰ δέσει ἄνετα τὶς ζωγραφικὲς ἐπιφάνειες, χωρὶς προβλήματα ἀντιστικτικῆς ἁρμονίας. Ἀπὸ τὴν κόκκινη ἐπιφάνεια τοῦ ἄρματος πρὸς τὴν ἀνοιχτότερη ἀπόχρωσή του, τῆς μενεξεδιάς, στὸ ἀνεμιζόμενο ἱμάτιο τοῦ Πλούτωνα, ἡ μετάβαση γίνεται χωρὶς καμιά δυσκολία, γιὰ νὰ τελειώσει ὡς ἁρμονικὴ ἀντήχηση στὴν περιορισμένη σὲ ἔκταση, βαθιὰ κόκκινη, πορφυρὴ σχεδόν, κηλίδα τοῦ ἀριστεροῦ ὑποδήματος τῆς Ὠκεανίδας, μὲ τὴ μεσολάβηση τοῦ βαθύτερου μενεξεδιοῦ κομματιοῦ τῆς παρυφῆς τοῦ ἱματίου ἐπάνω της. Τὸ μικρὸ αὐτὸ τριγωνικόν, σχεδὸν μενεξεδί, κομμάτι μόνον ὡς ἀνάγκη χρωματικὴ μπορεῖ νὰ θρεῖ τὴν ἐρμηνεία του. Ἀλλωστε καὶ αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίσαμε ὡς «παρυφή» τοῦ ἱματίου δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ γίνῃ κατανοητὸ ὡς πραγματικὸ ἔνδυμα. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν αἰσθάνομαι πὼς ἡ ἀνάγκη τῆς χρωματικῆς σύνδεσης τῆς ἔσχατης αὐτῆς μορφῆς μὲ τὶς μορφές τοῦ ἄρματος, ὅπου κυριαρχεῖ τὸ μενεξεδί ἱμάτιο τοῦ Πλούτωνα, εἶναι ὁ λόγος ποὺ ὁδήγησε τὸν ζωγράφο σ' αὐτὴ τὴν ἐξωπραγματικὴ ἀπεικόνισιν. Ἡ ἴδια χρωματικὴ εὐαισθησία τὸν ὁδηγεῖ, νομίζω, στὸ νὰ ζωγραφίσει ἐπάνω στὸν ἀριστερὸ ὦμο τοῦ θεοῦ ἓνα μικρὸ κομμάτι τοῦ ἱματίου, ὥστε νὰ ὑπάρξῃ ἓνας ἀκόμη τόνος τοῦ ἴδιου χρώματος ἐκεῖ ψηλά, δίπλα στὶς καστανόχρωμες ἀποχρώσεις τῶν μαλλιών του.

Αὐτὰ ὅλα μαρτυροῦν πὼς ὁ ζωγράφος, πού, ὅπως εἶδαμε, ἦταν ἔξοχος σχεδιαστής, δὲν ἦταν λιγότερο εὐαίσθητος στὶς χρωματικὲς ἀξίες τοῦ ἔργου. Ὡστόσο, δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσουμε ὅτι τὰ χρώματα ποὺ κυριαρχοῦν, τὸ μενεξεδί στὸ ἱμάτιο τοῦ θεοῦ καὶ τὸ κίτρινο στὸ ἱμάτιο τῆς Ὠκεανίδας, εἶναι αὐτὰ ἀκριβῶς ποὺ χρησιμοποιοῦν κατὰ κανόνα οἱ ζωγράφοι τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, γιὰ τὶς ἀντίστοιχες περιπτώσεις: ἀνοιχτὸ «πορφυροῦν», μενεξεδί, γιὰ τὰ ἐνδύματα θεῶν καὶ ἡρώων, καὶ κίτρινο γιὰ τὰ ἐνδύματα νεανικῶν θεαινῶν ἢ ἡρωίδων, μολοντί «ἡ κλίμακα τῶν πραγματικῶν χρωμάτων στὰ ἐνδύματα ἦταν ἀσφαλῶς πολὺ μεγαλύτερη»¹³⁸. Ὅτι τὸ ἰώδες χρῶμα, ποὺ εἶναι μιὰ ἀνοιχτὴ ἀπόχρωση τοῦ πορφυροῦ, μπορεῖ νὰ ἀνταποκρίνεται σὲ κάποια πραγματικότητα, τῆς πορφύρας τῶν βασιλικῶν ἐνδυμάτων λ.χ., μπορούμε νὰ τὸ θεωρήσουμε πιθανόν, χωρὶς ὅμως νὰ μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι αὐτὸ «als Statusfarbe scheint es dem intensiveren typischen Purpur unmittelbar nachgeordnet zu sein», ὅπως γράφει ἡ Scheibler, στὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσα μελέτη της γιὰ τὴ σημασία τῶν χρωμάτων ποὺ μνημονεύσαμε. Ἀκόμη, εἶναι δύσκολο νὰ ἀποδειχθεῖ μιὰ «symbolisch - idealisierend motivierte Farbenmahl»¹³⁹, μολοντί ἡ συμβολικὴ ἐρμηνεία τῶν χρωμάτων στάθηκε πάντα μιὰ γοητευτικὴ πρόκληση γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ὅλων τῶν ἐποχῶν. Πιὸ ἀντικειμενικὴ καὶ γι' αὐτὸ χρήσιμη στὴν ἔρευνα εἶναι ἡ παρατήρηση τῆς Scheibler ὅτι «dürfte auch bei dieser Farbenmahl ein Topos der griechischen Farbvorstellung wirksam gewesen sein, zumal die genannten Belege

in ältere Zeit führen»¹⁴⁰. Πραγματικά, καὶ ἡ ἐπιλογὴ τῶν χρωμάτων ἐνισχύει τὴν παρατήρηση ὅτι ἡ τοιχογραφία τῆς Περσεφόνης ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση τῆς κλασικῆς ζωγραφικῆς καὶ δὲν δείχνει νὰ γνωρίζει τὶς νέες τάσεις πού ὀδηγοῦν στὴν ἑλληνιστικὴ τέχνη. Μὲ ἄλλα λόγια, μποροῦμε νὰ ἐπαναλάβουμε αὐτὸ πού σημειώσαμε καὶ σὲ ἄλλα σημεία αὐτῆς τῆς δημοσίευσης, ὅτι δηλαδὴ ὁ ζωγράφος τῆς τοιχογραφίας, πού εἶναι, ὅπως πιστεύω, ὁ Νικόμαχος, ἀποτελεῖ ἕναν κορυφαῖο ἐκπρόσωπο μιᾶς σπουδαίας παράδοσης καὶ σημαδεύει τὸ τέλος τῆς, ἐνῶ, ἀντίθετα, ὁ ζωγράφος τῆς τοιχογραφίας τοῦ κυνηγιοῦ στὸν τάφο τοῦ Φιλίππου, πού εἶναι πιθανότατα ὁ μαθητὴς τοῦ Φιλόξενος ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια, προχωρεῖ σὲ νέους δρόμους καὶ προσθέτει στὸ ἔργο του προδρομικὰ καὶ γόνιμα στοιχεῖα, πού θὰ καρπίσουν στὰ ἐπόμενα χρόνια, σ' αὐτὰ πού ὀνομάζουμε ἑλληνιστικά.

5. Σύγκριση μὲ τοιχογραφίες ἄλλων τάφων

Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» ἦταν γνωστὲς λίγες τοιχογραφίες μακεδονικῶν τάφων, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ σημαντικότερη ἦταν τοῦ μεγάλου τάφου τῶν Λευκαδιῶν¹⁴¹. Στὴν περιοχὴ τῶν Λευκαδιῶν ἔχουν ἀποκαλυφθεῖ καὶ ἄλλοι τάφοι μὲ ζωγραφιστὴ διακόσμηση: ὁ τάφος πού δημοσίευσε ὁ Kinch¹⁴², ὁ τάφος τοῦ Λύσωνος καὶ Καλλικλέους¹⁴³ καὶ ὁ «τάφος τῶν Ἀνθεμίων» πού ἔχει ἀνασκαφεῖ ἀπὸ τὴν Κ. Ρωμιοπούλου, ἀλλὰ εἶναι ἀκόμη ἀδημοσίευτος¹⁴⁴. Μιὰ ζωγραφικὴ σύνθεση ἱππέων ὑπῆρχε στὴ μαρμαρίνη κλίνη τοῦ τάφου τοῦ Δίου, ἀλλὰ τόσο τὸ μέγεθός της (ὑψ. 0.26 μ.) ὅσο καὶ ἡ ὕλη ὅπου ἔχει ἐκτελεσθεῖ τὴ διαχωρίζουν ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῶν ἄλλων τάφων¹⁴⁵. Ζωγραφικὴ διακόσμηση εἶχε καὶ ὁ τάφος τῆς Βεργίνας πού ἀνασκάφηκε ἀπὸ τὸν Κ. Ρωμαῖο, πρὶν ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο¹⁴⁶. Τέλος, στὴν περιοχὴ τῆς Βεργίνας, δίπλα στὸν τάφο πού εἶχε ἀνασκάψει τὸν περασμένο αἰῶνα ὁ L. Heuzey¹⁴⁷, ἀποκαλύφθηκαν, τὸ 1981, τρεῖς ἀκόμη μακεδονικοὶ τάφοι μέσα στὸ κτῆμα τῶν ἀδελφῶν Μπέλλα: σ' ἕναν ἀπ' αὐτοὺς ὑπάρχει στὴν πρόσοψη καλὰ διατηρημένη τοιχογραφία¹⁴⁸. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς μακεδονικοὺς τάφους, ζωγραφικὴ διακόσμηση, ἰδιαίτερα μάλιστα πλούσια, διασώθηκε στὸν θρακικὸ τάφο τοῦ Kazanlak¹⁴⁹. Ὡστόσο, ἀπὸ τὸν φαινομενικὰ ἐντυπωσιακὸ αὐτὸν κατάλογο πολὺ λίγα εἶναι τὰ μνημεῖα πού προσφέρονται γιὰ κάποια σύγκριση μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης».

Ὁ τάφος τοῦ Λύσωνος καὶ Καλλικλέους περιορίζει τὴ διακόσμησή του σὲ ἀντικείμενα, κυρίως ὀπλισμό, ἐνῶ ὁ τάφος τῆς Βεργίνας πού ἔσκαψε ὁ Ρωμαῖος εἶχε δύο κοσμοφόρους μὲ φυτικὸ διάκοσμο. Τὴ ζωγραφικὴ τοῦ τάφου τῶν Λευκαδιῶν πού δημοσίευσε ὁ Kinch τὴν γνωρίζουμε τώρα μόνο ἀπὸ τὴ δημοσίευση, γιὰτὶ ἡ τοιχογραφία ἔχει ὀριστικὰ καταστραφεῖ¹⁵⁰. Τέλος, ὁ «τάφος τῶν Ἀνθε-

μίων» πού ἀνασκάφηκε ἀπὸ τὴν Κ. Ρωμιοπούλου δὲν ἐπιτρέπει λεπτομερέστερη ἐξέταση, ἀφοῦ – ὅπως σημειώσαμε – δὲν ἔχει ἀκόμη δημοσιευθεῖ. Ἀπομένουν λοιπόν, γιὰ μιὰν οὐσιαστικότερη σύγκριση, οἱ τοιχογραφίες τοῦ μεγάλου τάφου τῶν Λευκαδιῶν, τοῦ τάφου τοῦ «τύμβου Μπέλλα» στὴ Βεργίνα - Παλατίτσια καὶ τοῦ τάφου τοῦ Kazanlak.

Ἐκτὸς ὅμως ἀπ' αὐτὲς ὑπάρχουν καὶ οἱ πολὺ σημαντικὲς τοιχογραφίες τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου καὶ τοῦ «τάφου τοῦ Πρίγκιπα», πού βρίσκονται δίπλα στὸν «τάφο τῆς Περσεφόνης»¹⁵¹, μὲ τὶς ὁποῖες ὅμως ἡ σύγκριση ἀπαιτεῖ μιὰν ἰδιαίτερη ὀπτική γωνία καὶ πολὺ πιὸ προσεκτικὴ ἀνάλυση.

Ἡ σύγκριση πού μπορούμε καὶ ὀφείλουμε νὰ ἐπιχειρήσουμε εἶναι διττή: (α) θεματογραφικὴ καὶ (β) καλλιτεχνική. Ὅπως σημειώσαμε σὲ προηγούμενο κεφάλαιο, τὸ θέμα τῆς τοιχογραφίας τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» δὲν ἔχει τὸ παράλληλό του σὲ καμιὰν ἄλλη τοιχογραφία μακεδονικοῦ τάφου. Σ' ὅλες τὶς περιπτώσεις πού ἀναφέραμε πρωτίτερα – καὶ σ' αὐτὲς ἐντάσσεται καὶ ὁ τάφος τοῦ Φιλίππου καὶ ὁ τάφος τοῦ Kazanlak – κύριο στοιχεῖο τῆς εἰκονογράφησης εἶναι ἡ μορφή τοῦ νεκροῦ, τὶς περισσότερες μάλιστα φορές μὲ μιὰ συγκεκριμένη, γήινη ὑπόσταση. Ἀκόμη καὶ στὴν τοιχογραφία τοῦ τάφου τῶν Λευκαδιῶν, στὴν παράσταση τῆς «Κρίσης», ὅπως εὐστοχα ὀνομάστηκε, ὁ νεκρὸς εἰκονίζεται ὡς νέος πολεμιστὴς, πού «ἄγεται» ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ πρὸς τοὺς κριτὲς τοῦ Ἄδου, τὸν Αἰακὸ καὶ τὸν Ραδάμανθυ. Στὸν τάφο τοῦ «τύμβου Μπέλλα» ὁ νεκρὸς εἶναι ἡ κεντρικὴ μορφή, σὲ μιὰν «ἥρωικὴ» στάση, ἀνάμεσα σὲ δύο ἄλλες μορφές, πιθανότατα προσωποποιήσεις τῆς Ἀρετῆς (;) καὶ τοῦ Πολέμου. Στὸν ἀδημοσίευτο τάφο τῶν Λευκαδιῶν τὸ ἀνακεκλιμένο ζευγάρι τοῦ ἀετώματος εἰκονίζει εἴτε ἕναν ἀπὸ τοὺς νεκροὺς εἴτε καὶ τοὺς δύο. Στὴ χαμένη τοιχογραφία τοῦ τάφου τοῦ Kinch εἴτε ἕνας ἀπὸ τοὺς πολεμιστὲς εἰκονίζει τὸν νεκρό, εἴτε ἡ σκηνὴ τῆς μάχης ἀποτελοῦσε ἀναφορὰ στὴ ζωὴ του. Στὸν τάφο τοῦ Φιλίππου ἡ τοιχογραφία ἀναφέρεται ἄμεσα στὴ ζωὴ τοῦ νεκροῦ καί, σύμφωνα μὲ τὴν ἐρμηνεία πού ἔχω προτείνει, τὸ κύριο πρόσωπο τῆς παράστασης, ὁ ἱππίας πού χτυπᾷ μὲ τὸ δόρυ τὸ λεοντάρι, εἶναι πορτραῖτο τοῦ νεκροῦ, δηλαδὴ τοῦ Φιλίππου. Τέλος, στὸν τάφο τοῦ Kazanlak τὸ ζευγάρι πού κάθεται – σὲ θρόνο ἢ γυναῖκα, σὲ κλισμό, μπροστὰ σὲ τράπεζα, ὁ ἄνδρας – καὶ δέχεται τὶς προσφορὲς, εἰκονίζει τοὺς νεκροὺς ἢ τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δύο νεκροὺς μὲ τὸν ἢ τὴν σύντροφό του.

Ἀπὸ ὅλες αὐτὲς τὶς παραστάσεις μόνον ἡ παράσταση τῆς «Κρίσης» τοῦ τάφου τῶν Λευκαδιῶν εἰκονίζει, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν νεκρό, τὸν Ἑρμῆ καὶ τοὺς δύο κριτὲς τοῦ Ἄδου, ὁδηγώντας ἔτσι σὲ μιὰν ἀναγωγὴ στὴ σφαῖρα τῆς θρησκευτικῆς μυθολογίας. Ὅμως ἡ παρουσία τοῦ νεκροῦ ἀποτελεῖ τὸν στέρεο κρίκο πού συνδέει τὴν παράσταση μὲ τὴν παράδοση τῶν ταφικῶν ἀπεικονίσεων, ὅπου κυρίαρχη πάντα εἶναι ἡ μορφή τοῦ νεκροῦ¹⁵². Θεματικὰ λοιπόν ἡ εἰκονογράφηση τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» ἀποχωρίζεται ἀπὸ ὅλα τὰ ἀντίστοιχα μνημεῖα πού γνωρίζουμε.

Ἀλλὰ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ σύγκριση μὲ τὶς γνωστὲς τοιχογραφίες ὁδηγεῖ σὲ χρήσιμα συμπεράσματα. Εἶναι δύσκολη ἡ ἐκτίμηση τῆς τοιχογραφίας τοῦ τάφου τοῦ Kinch, τὴν ὁποία γνωρίζουμε μόνον ἀπὸ τὶς φωτογραφίες τῆς δημοσίευσης. Ὡστόσο, ἡ ποιότητά της φαίνεται ὅτι ἦταν ἄρκετὰ ὑψηλὴ καὶ ὁδήγησε στὴ σκέψη ὅτι μπορεῖ νὰ σχετισθεῖ μὲ τὸν γνωστὸ ζωγράφο τοῦ 4ου αἰώνα π.Χ. Νικόμαχο¹⁵³. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτήν, οἱ δύο μεγαλύτερες τοιχογραφίες ποὺ γνωρίζαμε ὥς τὴν ἀποκάλυψη τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» ἦταν τοῦ τάφου τοῦ Kazanlak καὶ τοῦ μεγάλου τάφου τῶν Λευκαδιῶν. Ἡ κύρια παράσταση στὴ θόλο τοῦ τάφου τοῦ Kazanlak εἶναι πολυπρόσωπη, μὲ κύρια πρόσωπα τὸν καθιστὸ ἄνδρα καὶ τὴν καθιστὴ γυναῖκα, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι τὸ ζεῦγος τῶν νεκρῶν. Ἡ ποιότητα τόσο τοῦ σχεδίου ὅσο καὶ τῆς χρωματικῆς ἐπεξεργασίας μαρτυροῦν ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο ἐνὸς ἱκανοῦ μάστορα (artisan), ποὺ βέβαια βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς. Νομίζω πὼς ὁ M. Robertson ἀξιολογεῖ μὲ ἀκρίβεια τὴν τοιχογραφία αὐτή, ὅταν γράφει: «The principal frieze, though far from masterly, is more elaborate, more careful and more interesting»¹⁵⁴. Καὶ θὰ πρέπει νὰ συμφωνήσουμε μαζί του, ὅταν καταλήγει¹⁵⁵ παρατηρώντας ὅτι «certainly the painting is Greek-inspired; as certainly very provincial, but still worth attention». Καμιὰ βέβαια σύγκριση δὲν μπορεῖ νὰ γίνει μὲ τὸ δυναμικὸ σχέδιο καὶ τὴν εὐαίσθητη χρωματικὴ ἔκφραση τῆς τοιχογραφίας τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης».

Πολὺ πιὸ ὑψηλῆς ποιότητος εἶναι ἡ τοιχογραφία τοῦ τάφου τῶν Λευκαδιῶν μὲ τὴν παράσταση τῆς «Κρίσης τοῦ νεκροῦ». «This work is of incomparably higher quality than any other painting which survives from the time», γράφει ὁ Robertson (πρὶν ἀπὸ τὸ 1973)¹⁵⁶. Ὡστόσο, ὁ ἀνασκαφέας τοῦ τάφου, ἐπιφυλακτικὸς στὴν ἐκτίμησή του, ἐπισημαίνει τὴν ποιοτικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν τοιχογραφία αὐτὴ καὶ στὴ – χαμένη βέβαια – μεγάλη ζωγραφικὴ τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἡ κατάληξη τῶν παρατηρήσεων ποὺ κάνει¹⁵⁷: «Ὁ ζωγράφος τοῦ τάφου θὰ πρέπει νὰ παραλληλισθῇ πρὸς τοὺς 'journey-man painters of a small Campanian town'»¹⁵⁸. Θὰ μπορούσαμε νὰ στηρίξουμε τὶς ἐκτιμήσεις μας γι' αὐτὴ τὴν τοιχογραφία ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ παρατήρηση τοῦ Robertson¹⁵⁹: «The confrontation here of the dead man with his judges has a dignity and restraint that recalls the white lekythoi of Periclean Athens». Ἡ παρατήρηση αὐτὴ συμπληρώνει τὴν κρίση του ὅτι ἀπέναντι σὲ μιὰ «flamboyance» καὶ «panache» ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἑλληνιστικὴ τέχνη ἀπὸ τὰ τέλη κιόλας τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα ὑπάρχει μιὰ «πολὺ ἡρεμὴ ἀλλὰ τὸ ἴδιο δυνατὴ σὲ ἔκφραση φόρμα».

Ἡ ἀποκάλυψη τῶν τοιχογραφιῶν τῶν βασιλικῶν τάφων καὶ τῆς τοιχογραφίας τοῦ τάφου στὸν «τύμβο Μπέλλα» μᾶς ἐπιτρέπει, νομίζω, νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τί μπορεῖ νὰ σημαίνουν ἢ νὰ ἐκπροσωποῦν οἱ δύο αὐτὲς τάσεις. Οἱ μορφὲς τοῦ τάφου τῶν Λευκαδιῶν, ὅπως καὶ οἱ μορφὲς τοῦ τάφου στὸν «τύμβο Μπέλλα», μολονότι ἀνήκουν σὲ τοιχογραφίες μὲ ἐνιαῖο θέμα, δὲν ἀποτελοῦν μιὰ

σύνθεση. Παρατάσσονται ή μιὰ δίπλα στήν ἄλλη, σχεδὸν αὐτόνομες καὶ ἀνεξάρτητες, καὶ μόνον ή συνύπαρξή τους στοῖ ἴδιο μνημεῖο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τις συνδέσουμε θεματικά. Ἰδιαίτερα ἔντονη εἶναι αὐτή ή ἀπομόνωση καὶ ἀνεξαρτησία τῶν μορφῶν στοῖν τάφο τῶν Λευκαδιῶν, ὅπου ή καθεμιὰ χωρίζεται ἀπὸ τή διπλανή της καὶ μὲ τὸν ήμικίονα τοῦ κτιρίου, ἐνῶ οἱ δύο Κριτὲς χωρίζονται ἀπὸ τὸν νεκρὸ καὶ τὸν Ἑρμῇ καὶ ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τῆς θύρας. Τὸ πρῶτο καίριο στοιχεῖο ποὺ λείπει ἀπὸ τις τοιχογραφίες αὐτὲς εἶναι ή σύνθεση τῶν μορφῶν σὲ μιὰ καλλιτεχνική ἐνότητα, ὅπως αὐτὴ συντελεῖται στήν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης καὶ στήν τοιχογραφία τοῦ κυνηγιοῦ, στοῖν τάφο τοῦ Φιλίππου. Ἡ ἀπουσία τοῦ συνθετικοῦ στοιχείου ἀπλοποιεῖ τὰ προβλήματα ποὺ ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει ὁ ζωγράφος στήν ἐκτέλεση τοῦ ἔργου, περιορίζοντάς τα βασικά στὴ σωστὴ ἀπόδοση ὀρισμένων μορφῶν, γιὰ τις ὁποῖες στὶς περισσότερες περιπτώσεις ὑπάρχουν κάποια πρότυπα.

Γιὰ τὴ μορφή τοῦ Ἑρμῇ ή κυρία Σέμνη Καρούζου ἔδειξε πειστικά ὅτι μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ ὡς τὸν 5ο τουλάχιστον αἰῶνα π.Χ. καὶ μάλιστα σὲ δημιουργία τοῦ ἴδιου τοῦ Φειδία¹⁶⁰.

Ἡ μορφή τοῦ νεκροῦ, μὲ τὸ ὑψωμένο δεξι χέρι στηριγμένο στοῖ δόρυ, ἀποτελεῖ ἀκόμη πιὸ κοινὸ τόπο στήν ἐλληνική τέχνη: ὁ Γ. Μπακαλάκης, δημοσιεύοντας μιὰν ἐπιτύμβια στήλη ἀπὸ τὴ Θράκη τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, ὅπου ὁ νεκρὸς εἰκονίζεται σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ στάση, συζητεῖ μὲ ἐπάρκεια τὸ θέμα¹⁶¹. Ἀλλὰ τὸ καλύτερο ζωγραφικὸ παράλληλο προσφέρει τώρα ὁ πολεμιστὴς τοῦ τάφου στοῖν «τύμβο Μπέλλα»¹⁶², τοῦ ὁποῖου μάλιστα ή δομὴ ὑπερτερεῖ αἰσθητὰ ἀπὸ τὸν νεκρὸ τῶν Λευκαδιῶν. Πρῶτα πρῶτα στηρίζεται, σωστά, στοῖ δεξι πόδι, ἀφοῦ ή στηρίξη καὶ στοῖ δόρυ μὲ τὸ δεξι χέρι ἐπιβάλλει ὡς στάσιμος σκέλος τὸ δεξιὸ καὶ ὄχι τὸ ἀριστερό, ὅπως γίνεται στοῖν πολεμιστῇ τῶν Λευκαδιῶν. Ἀλλὰ καὶ ή ἀντικίνηση (*contraposto*) τοῦ κορμιοῦ ἔχει ἀπόλυτη συνέπεια καὶ ρυθμὸ στοῖν πολεμιστῇ τοῦ «Μπέλλα», ἐνῶ ἀπουσιάζει σχεδὸν ὁλότελα στὴ μορφή τῶν Λευκαδιῶν.

Ὁ Αἰακὸς εἶναι μιὰ ήλικιωμένη καθιστὴ μορφή, ποὺ δὲν ἦταν καθόλου δύσκολο γιὰ τὸν τεχνίτη νὰ βρεῖ τὸ πρότυπό της, ἐνῶ ὁ Ραδάμανθυς ἀνάγεται σὲ μιὰ παλαιότερη παράδοση τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, τῆς μορφῆς «ἐπὶ βακτηρίαν», ποὺ φτάνει ὡς τὸν 6ο προχριστιανικὸ αἰῶνα. Ὅπως χαρακτηριστικά ἔχει παρατηρήσει ή Σέμνη Καρούζου, δημοσιεύοντας δύο σκύφους τοῦ «ζ. τῆς Πηνελόπης» «*le type en est si rependu qu'il est presque superflu d'en grouper des exemples*»¹⁶³.

Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς μᾶς ὁδηγοῦν στοῖ συμπέρασμα ὅτι ή τοιχογραφία τῶν Λευκαδιῶν (καὶ τοῦ «τάφου Μπέλλα») εἶναι ἀνέπαφη ἀπὸ τὰ ὀρμητικὰ ρεύματα τῆς τέχνης τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. ποὺ ἀναγγέλλουν ὅ,τι ὀνομά-

στηκε «έλληνιστική τέχνη». Είναι πρόδηλο πώς πρόκειται για έργο τεχνίτη που συντηρεί την παράδοση και στηρίζεται εικονογραφικά στα σχήματα που αυτή του προσφέρει. Τοῦτο είναι ιδιαίτερα αίσθητο στις δύο νεανικές μορφές, του πολεμιστή και του Έρμη, στις όποιες και ή χρωματική κλίμακα μπορεί να αναχθεί στις λευκές ληκύθους. Αύστηρότερες χρωματικά και πιο ρεαλιστικές έκφραστικά είναι οί μορφές των δύο κριτών. Άλλα και στις τέσσερις μορφές του τάφου των Λευκαδιών, τόσο το σχέδιο όσο και ή χρωματική επεξεργασία δέν προχωρούν πέρα από τα όρια μιᾶς εύσυνείδητης και ἔμπειρης ζωγραφικής απόδοσης. Οὔτε στη συνολική μορφή οὔτε στις λεπτομέρειες διακρίνεται ή δημιουργική πνοή, ό δυναμισμός και ή έκφραστικότητα του μεγάλου τεχνίτη.

Ἡ σύγκριση με την τοιχογραφία της Περσεφόνης, ἀλλὰ και με τις ἄλλες μορφές του τάφου της Βεργίνας, είναι πολύ διδακτική. Σ' αυτήν ἔχουμε πρώτα πρώτα μιᾶν έντελῶς πρωτότυπη σύλληψη στο ζευγάρι της ἄρπαγης, όπου ό δυναμισμός που προκύπτει από τη σύνθεση των δύο μορφών είναι έκρηκτικός. Τό ἴδιο ἀπροσδόκητη είναι και ή απόδοση της γονατιστής νέας, ένῶ ή παραδοσιακή μορφή του Έρμη ἔχει ἀποχτήσει μιᾶν ἀπαράμιλλη ζωντάνια και πληρότητα μορφική. Τέλος, ή ποιότητα του σχεδίου και ή έκφραστική δύναμη της γραμμής στα περιγράμματα των μορφών, σέ συνδυασμό με τη σοφή και εύαίσθητη χρήση των χρωμάτων, δείχνουν πώς ή στάθμη αὐτοῦ του ἔργου είναι ὁλοτελῆ διαφορετική τόσο από ἐκείνη της τοιχογραφίας των Λευκαδιών όσο και από ἐκείνη του τάφου στον «τύμβο Μπέλλα».

Ποιοτικά, μόνον ή «τοιχογραφία του κυνηγιού» του τάφου του Φιλίππου μπορεί νὰ συγκριθεῖ με την τοιχογραφία της ἄρπαγης, μολονότι οί τεχνοτροπικές διαφορές είναι πολύ μεγάλες. Ἡ πρώτη και βασική διαφορὰ ἀνάμεσα στις δύο αὐτὲς τοιχογραφίες βρίσκεται στην ἀντίληψη και ἀπόδοση του χώρου: ό ζωγράφος της ἄρπαγης ἀπλώνει τις μορφές του στην ἐπιφάνεια του τοίχου, χωρίς νὰ ἐνδιαφέρεται για την ὑποδήλωση του χώρου οὔτε κὰν συμβολικά· συνεχίζει μιᾶ μακρότατη παράδοση της ἑλληνικῆς τέχνης που ἀφήνει τις μορφές νὰ ἀποχτήσουν μόνες τους τὸν ἀπαραίτητο χῶρο μέσα στην παράσταση. Ἀντίθετα, ό ζωγράφος του κυνηγιού ὀργανώνει τὸν χῶρο με σοφὸ και πλούσιο τρόπο: δέντρα, βράχοι, ὀρίζοντας, θουνὰ ἀπλώνονται πίσω και γύρω από τις μορφές, οί ὁποῖες κινούνται ἔτσι μέσα σ' ἓνα ὀρισμένο και ὑπαρκτὸ φυσικὸ τοπίο.

Μιὰ δεύτερη διαφορὰ μπορεί νὰ διαπιστώσει ό θεατὴς στὸν τρόπο με τὸν ὁποῖον εἰκονίζει τις μορφές ό κάθε ζωγράφος: ό ζωγράφος της Περσεφόνης με μιὰ γρήγορη πινελιὰ κατορθώνει νὰ πλάσει τοὺς ὄγκους με τὰ περιγράμματα μονάχα και οί γραμμὲς του και οί πινελιὲς ἔχουν μιᾶ δραματική ἀμεσότητα· από την ἄλλη μεριά, ό ζωγράφος του κυνηγιού στήνει τις μορφές με πολλή σοφία, τις πλάθει με πλούσια χρωματική επεξεργασία και ἐκμεταλλεύεται τὰ ἀποτελέσματα της προοπτικῆς με ἀριστοτεχνικὸ τρόπο. Ὅσο κι ἂν, σὲ μιὰ πρώτη ματιά,

ὁ ζωγράφος τῆς ἀρπαγῆς φαίνεται πολὺ πρὸ τολμηρὸς καὶ πρωτοποριακὸς ἀπὸ τὸν ζωγράφο τοῦ κυνηγιοῦ, στὴν πραγματικότητα, μὲ ὅλον τὸν δυναμισμό του, τὴν ἔμπνευση καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ του ἱκανότητα καὶ τόλμη, θρίσκεται πολὺ πρὸ κοντὰ στὴν παράδοση, παρ' ὅσο ὁ ζωγράφος τοῦ κυνηγιοῦ, ποὺ χρησιμοποιεῖ, μὲ προσοχὴ ἀκόμη εἶναι ἀλήθεια, μιὰ νέα ζωγραφικὴ γλῶσσα μὲ πολλὰ νεότροπα στοιχεῖα, ποὺ θὰ ἔχουν ἓνα γόνιμο μέλλον στὴν τέχνη τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων. Ὁ πρῶτος ἐξαντλεῖ ὅλες τὶς δυνατότητες τῆς τέχνης ποὺ ἔχει παραλάβει ἀπὸ τοὺς δασκάλους του, ὁ δεύτερος ἀνοίγει νέους δρόμους γιὰ τοὺς τεχνίτες ποὺ θὰ τὸν ἀκολουθήσουν. Οἱ πολυπρόσωπες συνθέσεις τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων μὲ τὸν σοφὰ ὀργανωμένο χώρο καὶ τὴν ἐκμετάλλευση τόσο τοῦ τοπίου ὅσο καὶ τῆς ἀτμοσφαιρικῆς προοπτικῆς, ποὺ τὶς γνωρίζουμε ἀπὸ τὶς ἀπηχήσεις τους στὶς τοιχογραφίες τῶν ρωμαϊκῶν σπιτιῶν, εἶναι τὰ δημιουργήματα μιᾶς τέχνης ποὺ ἔχει τὶς ρίζες της σὲ ἔργα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, σὰν τὴν τοιχογραφία τοῦ κυνηγιοῦ. Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς ἀποτελεῖ τὴ λαμπρὴ κατάληξη μιᾶς μακρότατης πορείας· ἡ σύνθεση τοῦ κυνηγιοῦ στέκεται στὴν ἀφετηρία μιᾶς νέας, γόνιμης περιπέτειας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

Καὶ δίπλα σ' αὐτοὺς τοὺς ἐμπνευσμένους τεχνίτες ἐργάζονται οἱ πολλοί, αὐτοὶ ποὺ εἰκονογραφοῦν τάφους σὰν τῶν Λευκαδιῶν καὶ τοῦ «τύμβου Μπέλλα», ἢ καὶ πρὸ ἐπαρχιακοὶ καὶ λιγότερο ἱκανοί, σὰν τοὺς τεχνίτες τοῦ τάφου τοῦ Kazanlak, ἢ τέλος, ἀπλοὶ διακοσμητές, σὰν αὐτὸν ποὺ κόσμησε τὸν τάφο τοῦ Λύσωνος καὶ Καλλικλέους στὰ Λευκάδια καὶ τὸν τάφο τῆς Βεργίνας μὲ τὶς λουλουδιασμένες κοσμοφόρους. Καὶ αὐτοί, μὲ τὴν ἀφιλόδοξη, ἀλλὰ καθόλου εὐκαταφρόνητη δουλειὰ τους, συνεχίζουν μιὰ τέχνη ποὺ ἀπλώνεται σὲ πλατιὰ στρώματα καὶ θὰ περάσει ἔτσι πολὺ πρὸ εὐκόλα ἀπὸ τὸν κόσμο ποὺ χάνεται στὸν κόσμο ποὺ θὰ ξαναφανεῖ. Θέλω νὰ πῶ, ἀπὸ τὴν παγανιστικὴ ἀρχαιότητα στὸν χριστιανισμό¹⁶⁴. Περιορίζομαι νὰ σημειώσω τὴν εἰκονογραφικὴ συγγένεια τοῦ «ἀφηρωομένου» πολεμιστῆ τοῦ «τάφου Μπέλλα» μὲ τὴ μορφὴ τῶν πολεμιστῶν ἀγίων τοῦ χριστιανικοῦ Βυζαντίου, ποὺ θὰ ἐπιζήσουν στὴν ἀνατολικὴ ὁρθόδοξη ἐκκλησία ὥς τὶς ἡμέρες μας¹⁶⁵.

V. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Αυτονόητη πρόκληση για τὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης εἶναι νὰ ἐπιχειρήσει τὴν ἀναζήτηση τοῦ δημιουργοῦ ποὺ ἐκτέλεσε τὸ ἔργο αὐτό. Μολονότι ὁ λόγος τοῦ μεγάλου δασκάλου ὅτι «the name of the painter... is of little importance; what interests us is himself and his style»¹⁶⁶ παραμένει πάντοτε ἰσχυρός, νομίζω πὼς καὶ ἐκεῖνος θὰ προχωροῦσε σὲ μιὰ τέτοια προσπάθεια, ποὺ τελικὰ ὁδηγεῖ, πέρα ἀπὸ τὸ ὄνομα στὴν προσωπικότητά του (στὸ himself) καὶ στὸ «style» του. Καὶ φυσικὰ σὲ μιὰ τέτοια προσπάθεια θὰ ξεκινήσουμε ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο.

Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» ἡ μεγάλη σύνθεση τῆς ἀρπαγῆς προσφέρει τὰ περισσότερα καὶ ἀσφαλέστερα στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀνίχνευση τῆς τέχνης καὶ τῆς προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνη. Οἱ ἀναλύσεις ποὺ προηγήθηκαν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ συνοψίσουμε τὰ καίρια στοιχεῖα ὥστε νὰ ὁδηγηθοῦμε, ὅπως ἐλπίζω, στὴ λύση τοῦ προβλήματος ἢ, ἔστω, νὰ τὴν πλησιάσουμε ὅσο γίνεται περισσότερο.

Τὸ ἐγγράκτο προσχέδιο μαρτυρεῖ, νομίζω, πὼς ὁ ζωγράφος δὲν εἶχε ἔτοιμο «σχέδιο» ποὺ μπορούσε νὰ μεταφέρει ἀμέσως στὸν τοῖχο τοῦ τάφου καὶ νὰ προχωρήσει στὴν ἐκτέλεση τῆς χρωματικῆς του σύνθεσης. Οἱ πολλαπλὲς χαράξεις γιὰ ὀρισμένα τμήματα καὶ μέλη τῶν μορφῶν βεβαιώνουν ὅτι, ὅπως πολλοὶ ζωγράφοι τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, δοκίμαζε νὰ βρεῖ τὴν καλύτερη λύση γιὰ πρώτη φορά, ἐπάνω στὸ ὑγρὸ ἀκόμη ἐπίχρσμα· γι' αὐτό, θὰ μπορούσαμε νὰ χαρακτηρίσουμε τὶς χαράξεις τοῦ «σπουδῆς». Εἶναι ἀξιοσημείωτο πὼς σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις οἱ ἀρχικὲς αὐτὲς χαράξεις δὲν συμφωνοῦν μὲ τὴν τελικὴ σχεδίαση ποὺ ἀκολούθησε στὴ χρωματικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν. Ὡστόσο, οἱ χαράξεις αὐτὲς ἔχουν γίνει μὲ μοναδικὴ σχεδιαστικὴ ἱκανότητα καὶ ἀποκαλύπτουν ὄχι μονάχα τὸν ἔμπειρο σχεδιαστὴ, ἀλλὰ προπάντων τὸν ἐμπνευσμένο δημιουργό, ποὺ ἀποτυπώνει μὲ δύναμη καὶ ἀσφάλεια ἐπάνω στὴ νωπὴ ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν ποὺ ἔχει συλλάβει μὲ τὴ φαντασία του. Ἀκόμη, δείχνουν τὸν τεχνίτη ποὺ σχεδιάζει γρήγορα, γιὰτὶ ἔχει ἐμπιστοσύνη στὸ χέρι του.

Ἄν τὸ προσχέδιο μαρτυρεῖ τὴ σχεδιαστικὴ ἱκανότητα τοῦ ζωγράφου, ἡ τελειωμένη τοιχογραφία δὲν ἀφήνει καμιὰν ἀμφιβολία ὅτι ὁ δημιουργὸς της, πέρα ἀπὸ τὸ σχέδιο, εἶχε τὴν ἴδια ὑψηλὴ στάθμη στὴ χρησιμοποίησιν τοῦ χρώματος. Τὸ τελικὸ σχέδιο, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ χρωματικὴ ἀπόδοση τῶν ἐπιφανειῶν καὶ τῶν ὄγκων τῶν μορφῶν κατορθώνουν νὰ ἀπεικονίσουν μὲ δραματικὸ τρόπο τὴν ἀρπαγὴ τῆς Κόρης ἀπὸ τὸν ἀμείλικτο ἀπαγωγέα. Εἶναι πρόδηλο πὼς ὁ τεχνίτης ποὺ εἶχε αὐτὲς τὶς ἱκανότητες δὲν ἦταν ἀπλῶς ἓνας καλὸς μάστορας, ἀλλὰ ἓνας μέγας καλλιτέχνης.

Τὴν κρίση μας αὐτὴ ἐνισχύει καὶ ἡ συνολικὴ εἰκόνα τοῦ ἔργου, αὐτὸ πὺ θὰ ὀνομάζαμε σύνθεση. Ἄν τὸ μοτίβο τοῦ ἄρματος μὲ τὸ ζευγάρι ἀποτελοῦσε κοινὸ τόπο στὴν ἑλληνικὴ τέχνη τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, οἱ δραστικὲς μεταβολὲς τόσο στὴ στάση τοῦ ζευγαριοῦ, ὅσο καὶ στὴ στάση τοῦ Ἑρμῆ, ἀλλὰ προπάντων ἡ προσθήκη τῆς γονατισμένης φίλης τῆς Περσεφόνης, κατόρθωσαν νὰ προσδώσουν στὴ σύνθεση, μαζὶ μὲ τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη, καὶ τὴν ἀπαραίτητη αἰσθητικὴ ἰσορροπία.

Συνοψίζοντας ὅλες τὶς προηγούμενες παρατηρήσεις μπορούμε μὲ βεβαιότητα νὰ ποῦμε πὺς ὁ ζωγράφος τῆς τοιχογραφίας αὐτῆς ἦταν ἓνας πολὺ ἀξιόλογος καλλιτέχνης, μὲ ἐξαιρετικὲς σχεδιαστικὲς, ζωγραφικὲς καὶ συνθετικὲς ἱκανότητες. Ἀκόμη μπορούμε, νομίζω, νὰ συμπεράνουμε ὅτι στὴν ἐκτέλεση τῶν ἔργων του ἐργαζόταν μὲ γρήγορο ρυθμὸ, ὅπως μαρτυροῦν τὰ χαρακτὰ προσχέδια καὶ οἱ δυναμικὲς πινελιὲς του, τόσο στὰ μεγάλα καὶ ἐνιαῖα περιγράμματα τῶν μορφῶν ὅσο καὶ στὶς μικρὲς, κοφτερὲς λεπτομέρειες.

Τόσο οἱ φιλολογικὲς μαρτυρίες ὅσο καὶ ἡ παρακολούθηση τῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα πὺς τὸ θέμα τῆς ἄρπαγῆς τῆς Περσεφόνης εἶναι ἐντελῶς σπάνιο πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα.

Ἀκόμη πὺ σημαντικό εἶναι ὅτι ἡ παράσταση τῆς ἄρπαγῆς, ὅπως εἰκονίζεται στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, δὲν ἔχει προηγούμενο στὴν ἑλληνικὴ τέχνη.

Ἡ μοναδικὴ μαρτυρία γιὰ παράσταση τοῦ θέματος μέσα στὸν 4ο αἰ. π.Χ. προέρχεται ἀπὸ τὸν Πλίνιο¹⁶⁷, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει: *Nicomachus... pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Juventatis*. Ἀπὸ τὸ κείμενο προκύπτει ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Νικομάχου ἦταν φορητὸς πίνακας καὶ εἶχε μεταφερθεῖ στὴ Ρώμη. Ἀκόμη, τὸ ρῆμα *fuit* πρέπει νὰ σημαίνει ὅτι ὁ πίνακας αὐτὸς εἶχε καταστραφεῖ, ὅταν ἔγραφε αὐτὰ ὁ Πλίνιος, πιθανότατα στὴ μεγάλη πυρκαγιὰ τῆς Ρώμης τὸ 64 μ.Χ., στὰ χρόνια τοῦ Νέρωνα. Ὁ H. Stuart Jones, στὸν κατάλογο τῶν ἔργων τοῦ Palazzo dei Conservatori (276, ἀρ. 17) εἶχε σχετίσει τὸν πίνακα τοῦ Νικομάχου μὲ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Via Portuensis, σημειώνοντας πὺς τὸ ἀντωνόνειο ψηφιδωτὸ πρέπει νὰ «ἀπηχεῖ» τὸν ἑλληνικὸ πίνακα. Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ K. Parlasca στὸν ὁδηγὸ τοῦ Helbig⁴ II (ἀρ. 1674) καὶ τὴν ἀναφέρουν ὡς πιθανὴ ὅλοι ὅσοι μνημονεύουν τὸ ψηφιδωτό¹⁶⁸. Σημειώσαμε σὲ ἄλλο σημεῖο τὴν ἐξαιρετικὴ ὁμοιότητα πὺς ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' αὐτὸ τὸ ψηφιδωτὸ καὶ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας. Ἡ στάση τοῦ Πλούτωνα, τὸ κορμὶ τῆς Περσεφόνης μὲ τὰ τεντωμένα χέρια καὶ ἡ γονατιστὴ μορφή τῆς φίλης τῆς εἶναι ἀδύνατο νὰ θεωρηθοῦν συμπτωματικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα. Εἰκονογραφικὰ πρέπει νὰ σχετισθοῦν ἅμεσα. Ἡ R. Lindner¹⁶⁹ ἀναφέρεται στὴν ὑπόθεση τοῦ Stuart Jones καὶ προσθέτει: «Diese Hypothese hat nun, nach dem Fund von Vergina, an Wahrscheinlichkeit

gewonnen». Πιστεύω πώς έχει απόλυτα δίκαιο και πώς μπορούμε να μιλούμε για κάτι περισσότερο από «Wahrscheinlichkeit». Ήξιζει, πιστεύω, να προχωρήσουμε σε μια λεπτομερειακή εξέταση όλων των στοιχείων, με όσο πιο αντικειμενικό τρόπο μπορούμε.

1. Θεωρώ αναμφισβήτητο ότι η εικονογραφική ομοιότητα της τοιχογραφίας και του ψηφιδωτού αποκλείεται να είναι τυχαία.

2. Είναι βέβαιο πώς ο ψηφοθέτης αγνοούσε την τοιχογραφία της Βεργίνας.

3. Είναι πιθανότατο ότι ο ψηφοθέτης είχε υπόψη του κάποιο ελληνικό πρότυπο.

4. Οί φιλολογικές μαρτυρίες και τὰ μνημεία που σώζονται μάς υποχρεώνουν, σχεδόν, να θεωρήσουμε ως μόνη εικονογραφική πηγή για τὸ ψηφιδωτὸ τὸν πίνακα τοῦ Νικομάχου, που εἶχε μεταφερθεῖ καὶ βρισκόταν στὴ Ρώμη. (Ἡ καταστροφή του ἀπὸ τὴν πυρκαγιὰ τοῦ 64 μ.Χ. μάς ὁδηγεῖ στὴν ὑπόθεση ὅτι πρέπει νὰ εἶχε σωθεῖ ἀντίγραφο ἢ ἀντίγραφά του στὴν ἴδια πόλη.)

5. Οἱ προηγούμενες προτάσεις μάς υποχρεώνουν νὰ δεχτοῦμε εἴτε ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Βεργίνας γνώριζε τὸν πίνακα τοῦ Νικομάχου εἴτε ὅτι ὁ Νικόμαχος γνώριζε τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας.

6. Ὁ Νικόμαχος ἦταν ἀδύνατο νὰ γνωρίζει τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, ἢ ὁποία ἔγινε σὲ τάφο που καλύφθηκε ἀμέσως ὕστερα ἀπὸ τὴν ταφή καὶ ἦταν ἀπρόσιτος σὲ ὅποιονδήποτε θεατὴ.

7. Ἀπομένει ὡς μόνο «λογικὸ» συμπέρασμα ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς τοιχογραφίας γνώριζε τὸν πίνακα τοῦ Νικομάχου, τὸν ὁποῖον ἀντιγράφει ἢ ἀποδίδει ἀρκετὰ πιστά.

8. Τὸ συμπέρασμα ὅμως αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ τοιχογραφία τῆς Βεργίνας «ἀντιγράφει» ἢ ἔστω «ἀποδίδει» τὸν πίνακα τοῦ Νικομάχου. Ἡ ἀνάλυση ὅμως που προηγήθηκε (δυναμικὸ προσχέδιο, ὑψηλὴ ποιότητα τοιχογραφίας κλπ.) μάς ἐπιτρέπει νὰ ἀμφισβητήσουμε μιὰ τέτοιαν ἄποψη. Ὁ ζωγράφος τῆς τοιχογραφίας εἶναι ἀσφαλῶς μεγάλος δημιουργὸς καὶ στὴν ἐκτελεσὴ της εἶναι προφανὲς ὅτι δὲν «ἀντιγράφει» τὸ ἔργο κάποιου ἄλλου.

9. Αὐτὸ που θεωρήσαμε (7) ὡς «μόνο» λογικὸ συμπέρασμα ἔρχεται λοιπὸν σὲ σύγκρουση μὲ τὶς παρατηρήσεις που προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν τοιχογραφία. Μήπως, λοιπόν, ὑπάρχει μιὰ ἄλλη λύση που καὶ σύμφωνη μὲ τὴ λογικὴ που ἀκολουθήσαμε νὰ εἶναι καὶ νὰ μὴ συγκρούεται μὲ τὰ στοιχεῖα που συναγάγαμε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν τοιχογραφία; Νομίζω πὼς ἡ μοναδικὴ λύση τοῦ προβλή-

ματος είναι πώς ο ζωγράφος της τοιχογραφίας είναι ο ίδιος με τον ζωγράφο του πίνακα που στάθηκε το πρότυπο για τον ψηφοθέτη της Via Portuensis, δηλαδή τον Νικόμαχο.

10. "Αν ξεχνούσαμε για μιὰ στιγμή τὸ ψηφιδωτὸ καὶ τὸ χαμένο ὑποθετικὸ πρό-τυπό του, θὰ μπορούσαμε νὰ καταλήξουμε στὸ ἴδιο συμπέρασμα γιὰ τὴν ταυτό-τητα τοῦ ζωγράφου τῆς Βεργίνας, στηριζόμενοι στὴν ἴδια τὴν τοιχογραφία καὶ στὶς πληροφορίες τοῦ Πλινίου. Πραγματικὰ ὁ Πλίνιος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πληροφο-ρία ὅτι ὁ Νικόμαχος εἶχε ζωγραφίσει τὴν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, μᾶς δίνει μιὰν ἀκόμη, πολὺ χρήσιμη πληροφορία: *nec fuit alius* (ἀπὸ τὸν Νικόμαχο) *in ea arte velocior*. Καὶ γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσῃ τὸν χαρακτηρισμὸ του ἀναφέρει τὸ πε-ριστατικὸ μετὰ τὸν τύραννο τῆς Σικυῶνας Ἀρίστρατο, ποὺ τοῦ εἶχε ἀναθέσῃ νὰ ζωγραφίσει ὥς μιὰν ὀρισμένη ἡμερομηνία, ἓνα μνημεῖο γιὰ τὸν ποιητὴ Τελέ-στη. Ὁ Νικόμαχος καθυστεροῦσε, λέει, καὶ ἔφθασε ὅταν πᾶ ἡ προθεσμία κόν-τευε νὰ τελειώσῃ (*nec multo ante venisse*). Ὁ τύραννος ἀπειλοῦσε νὰ τὸν τιμω-ρήσῃ, ἀλλὰ ὁ ζωγράφος *paucisque diebus absolvisse et celeritate et arte mira*. Αὐτὴ τὴν ταχύτητα στὴν ἐκτέλεση τὴ διαπιστώσαμε καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, γιὰ τὴν ὁποία μπορούμε νὰ ἐπαναλάβουμε τὴν ἔκφραση τοῦ Πλινίου καὶ νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ἐκτελεσμένη *et celeritate et arte mira*.

Τὸν χαρακτήρα τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου τοῦ Νικομάχου ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ταχύτητα τῆς ἐκτέλεσης ἢ τουλάχιστον ἀφήνει στὸν θεατὴ νὰ τὴν ὑποθέσῃ, τὸν ἐκφράζει, ἀκριθέστερα ἴσως, μιὰ διατύπωση τοῦ Πλουτάρχου ποὺ, οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, τὸν θεωρεῖ ἀπὸ μιὰν ἄποψη ἀντίστοιχο τοῦ Ὁμήρου. Στὴ βιογραφία τοῦ Τιμολέοντα (36) γράφει: ... *ταῖς δὲ Νικομάχου γραφαῖς καὶ τοῖς Ὁμήρου στίχοις μετὰ τῆς ἄλλης δυνάμεως καὶ χάριτος πρόσσεσι τὸ δοκεῖν εὐχερῶς καὶ ῥαδίως ἀπειργάσθαι*...¹⁷⁰. Ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς δύναμης καὶ χάριτος μετὰ τὴν ἐντύπωση τῆς εὐχέρειας καὶ εὐκολίας στὴν ἐκτέλεση εἶναι πρόδηλα στὴν τοιχο-γραφία τῆς Βεργίνας.

Γνωρίζοντας λοιπὸν πὼς ὁ Νικόμαχος εἶχε ζωγραφίσει τὸ θέμα τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης, ἓνα θέμα σχεδὸν ἄγνωστο στὴν προγενέστερη ἑλληνικὴ παράδο-ση, καὶ βλέποντας στὴν τοιχογραφία τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα ποὺ τοῦ ἀποδίδουν τόσον ὁ Πλίνιος ὅσο καὶ ὁ Πλούταρχος καί, ἀκόμη, διαπιστώνοντας πὼς ἡ τοιχογραφία αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἔργο ἑνὸς ἐξαιρετικοῦ τεχνίτη, θὰ καταλήγαμε ἀβίαστα στὸ συμπέρασμα πὼς μπορούμε νὰ τὴν ἀποδώσουμε σ' αὐτόν. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ρωμαϊκοῦ ψηφιδωτοῦ ἔρχεται νὰ μᾶς προσφέρει ἓνα ἀκόμη στοιχεῖο ποὺ ἐνισχύει μιὰ τέτοια ὑπόθεση.

11. Τὰ χρονικὰ ὅρια τῆς δράσης τοῦ Νικομάχου βρίσκονται ἀκριβῶς μέσα στὴν περίοδο ποὺ χρονολογοῦμε μετὰ πολὺ μεγάλη πιθανότητα τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, δηλαδὴ μέσα στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 4ου προχριστιανικοῦ αἰῶνα.

Ἀπὸ τὴν πληροφορία τοῦ Πλινίου ὅτι ἐργάστηκε γιὰ τὸν τύραννο τῆς Σικυώνας Ἀρίστρατο, συνάγουμε ὅτι ἦταν κιόλας γνωστὸς πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἵωνα (360 - 350 π.Χ.), ἐνῶ ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Ψευδοπλουτάρχου, ποὺ μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Νικόμαχος ἔκανε πορτραῖτο τοῦ Ἀντιπάτρου, μπορούμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι μιὰ χρονολογία γύρω στὰ 319 π.Χ. μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς λογικὸ ὄριο γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ του δραστηριότητα.

12. Ἡ πληροφορία αὐτὴ μᾶς εἶναι χρήσιμη καὶ ἀπὸ μιὰν ἄλλη ἄποψη: βεβαιώνει πὼς ὁ ζωγράφος δὲν ἦταν ἄγνωστος στοὺς κύκλους τῆς μακεδονικῆς αὐλῆς. Γνωρίζοντας μάλιστα ὅτι ὁ μαθητὴς τοῦ Φιλόξενος ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια εἶχε δουλέψει γιὰ τὸν γιὸ τοῦ Ἀντιπάτρου Κάσσανδρο, ἐκτελώντας μιὰν ἐξαιρετικὴ σύνθεση (ὁ Πλίνιος, 35, 110, τὴ χαρακτηρίζει *tabula nullis postferenda*) μὲ θέμα μιὰ μάχη τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐναντίον τοῦ Δαρείου (ἀπὸ τὴν ὁποία πιθανότατα προέρχεται τὸ περίφημο ψηφιδωτὸ τῆς Πομπηίας) μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε πὼς μαθητὴς καὶ δάσκαλος εἶχαν δουλέψει καὶ ἄλλοτε στὴ Μακεδονία καὶ μάλιστα στὴ βασιλικὴ αὐλή.

13. Ἀπὸ ὅλα τὰ προηγούμενα ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ καταλήξουμε στὸ συμπέρασμα πὼς ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης στὸν τάφο τῆς Βεργίνας εἶναι πρωτότυπο ἔργο τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ζωγράφου τοῦ 4ου π.Χ. αἵωνα, τοῦ Νικομάχου. Ἀκόμη μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε πὼς ἡ τοιχογραφία στάθηκε ἡ ἀρχικὴ του δημιουργία. Γνωρίζοντας ὅμως πὼς τὸ ἔργο του αὐτὸ θὰ ἔμενε γιὰ πάντα ἀπρόσιτο σὲ ὅλους, ἀκόμη καὶ στὸν ἴδιο, θέλησε νὰ τὸ ἐπαναλάβει σὲ φορητὸ πῖνακα, αὐτὸν ποὺ ἔφτασε ὕστερα ἀπὸ πολλὰ χρόνια στὴ Ρώμη καὶ στάθηκε ἡ πηγὴ ἀπ' ὅπου ἀντλήσαν καὶ ἄλλοι καὶ ὁ τεχνίτης τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Via Portuensis.

VI. Η ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Ότι ο μύθος της Περσεφόνης πρόσφερε τὸν πιὸ πρόχειρο συμβολισμό για τις ἐλπίδες μιᾶς μεταθανάτιας ζωῆς δὲν εἶναι δύσκολο νὰ τὸ καταλάβουμε· ὅμως ὅτι ἡ εἰκονογράφηση τοῦ μύθου αὐτοῦ σὲ ταφικὰ μνημεῖα ἀρχίζει οὐσιαστικὰ στὰ αὐτοκρατορικὰ χρόνια δὲν εἶναι χωρὶς σημασία. Γι' αὐτό, ἡ ὑποκατάσταση τῆς Περσεφόνης ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ νεκρὴ στὴν παράσταση τῆς ἀρπαγῆς, ὅπως ἐπιγραφικὰ βεβαιώνεται στὸν τάφο τῆς Vibia τῆς Via Appia, στὴ Ρώμη, πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ σωστὰ μέσα στὸ θρησκευτικὸ κλίμα τῆς ὑστατης ἀρχαιότητος καὶ νὰ μὴ μᾶς παρασύρει σὲ εὐκόλα συμπεράσματα. Ὡστόσο, δὲν εἶναι δυνατό νὰ θεωρήσουμε τὴν παράσταση τῆς Βεργίνας ὡς μία τυχαία θεματικὴ ἐπιλογή τοῦ ζωγράφου ἢ τοῦ ἐντολοδόχου καὶ νὰ ἀρκεστοῦμε στὴν καλλιτεχνικὴ τῆς ἀποτίμηση καὶ μόνον.

Ἡ ἀπεικόνιση ἑνὸς θρησκευτικοῦ μυθολογικοῦ θέματος σὲ ταφικὸ οἰκοδόμημα εἶναι μοναδική, ὅσο γνωρίζω, στὸν ἑλληνικὸ χῶρο. Γιὰ νὰ περιοριστῶ μονάχα στὴ ζωγραφικὴ κόσμηση τῶν μακεδονικῶν τάφων, θὰ ἀναφέρω πὼς σὲ ὅσους ὑπάρχει ἢ σώθηκε τέτοια, εἴτε περιορίζεται σὲ καθαρὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα εἴτε ἀναφέρεται ρητὰ ἢ ἔμμεσα στὸν ἴδιο τὸν νεκρό¹⁷¹.

Ὅμως ἡ παράσταση αὐτὴ μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ μέσα σ' ἓνα ὀρισμένο πνευματικὸ κλίμα. Ἄν θυμηθοῦμε πὼς οἱ *Βάκχες* τοῦ Εὐριπίδη γράφονται καὶ παίζονται στὴ Μακεδονία, θὰ ἔχουμε μιὰ πρώτη ἀφετηρία γιὰ νὰ πλησιάσουμε αὐτὸ τὸ κλίμα. Αὐτὸ μὲ τὴν προϋπόθεση, πού ἐγὼ τουλάχιστο θεωρῶ ἀπόλυτα σωστή, πὼς ὁ Εὐριπίδης ἀσχολεῖται ἐδῶ μὲ κάτι πού δὲν βασίζεται οὔτε στὸν λόγο οὔτε στὴν ὁμηρικὴ παράδοση, ἀλλὰ σὲ μιὰν ἄμεση προσωπικὴ ἐμπειρία – μιὰν ἐμπειρία στὴν ὁποία «ἡ ψυχὴ θιασεύεται»¹⁷². Ἡ ζωντανὴ αὐτὴ διονυσιακὴ λατρεία πρέπει νὰ εἶχε βαθιὲς ρίζες στοὺς Μακεδόνες καὶ συνεχίστηκε μὲ τὴν ἴδια ἔνταση ὡς τὰ ὑστερα ἑλληνιστικὰ χρόνια¹⁷³.

Τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ εἰκαστικὸ ἀντίστοιχο στὶς *Βάκχες* προσφέρουν οἱ παραστάσεις τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ¹⁷⁴, ἐνῶ ὁ ὀρφικὸς πάπυρος πού βρέθηκε σὲ γειτονικὸ τάφο¹⁷⁵ ἐπιτρέπει νὰ διατυπωθεῖ ἡ γνώμη πὼς «βακχικὲς ἐλπίδες γιὰ μιὰ μεταθανάτια ζωὴ δηλώνονται ὑπαινικτικὰ καὶ σὲ μιὰ καλυμμένη μορφή ἀπὸ ταφικὲς προσφορὲς πού βρίσκονται σὲ τάφους, ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα καὶ ὕστερα»¹⁷⁶. Τέλος, ὅσο κι ἂν ἀμφισβητηθεῖ ἡ ρομαντικὴ ἐκδοχὴ γιὰ τὴ συνάντηση τοῦ Φιλίππου καὶ τῆς Ὀλυμπιάδας στὴ Σαμοθράκη¹⁷⁷, ἡ πληροφορία τοῦ Πλουτάρχου καὶ ὅλων τῶν ἄλλων πηγῶν¹⁷⁸ γιὰ μύησίν τους στὰ μυστήρια τῶν Καβείρων δὲν μπορεῖ νὰ ἀγνοηθεῖ ἀβασάνιστα, ὅταν τόσο οἱ γραπτὲς πηγὲς ὅσο καὶ τὰ ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα βεβαιώνουν τὴ σπουδαιότητα πού ἀποχτᾷ τὸ ἱερὸ αὐτὸ ἀπὸ τὸν 4ο αἰ. π.Χ. καὶ ὕστερα, μὲ τὴν ἄμεση ἐνίσχυση τῶν Μακεδόνων ἡγεμόνων, ὡς τὰ ὑστατα ἑλληνιστικὰ χρόνια¹⁷⁹. Τέλος, οἱ μαρτυρίες γιὰ λα-

τρεῖς τόσο τοῦ Πλούτωνα ὅσο καὶ τῆς Δήμητρας καὶ Περσεφόνης στὴ Μακεδονία (βλ. παραπάνω σ. 119) συμπληρώνουν τὴν εἰκόνα ποὺ ἀμυδρὰ προσπαθοῦμε νὰ διακρίνουμε μέσα ἀπὸ τὰ σπαράγματα τῶν πληροφοριῶν ποὺ μᾶς σῶθηκαν.

Ὅμως ἡ πρόσφατη ἀνακάλυψη ἐνὸς ἀκόμη μνημείου τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, τοῦ ἐπιβλητικοῦ θρόνου ποὺ βρέθηκε στὸν μακεδονικὸ (πιθανότατα βασιλικὸ) νέο τάφο τῆς Βεργίνας (στὴν περιοχὴ τοῦ «τάφου τοῦ Ρωμαίου») φωτίζει μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὴν ἐρμηνευτικὴ μας προσπάθεια. Ἡ παρουσία τοῦ χθόνιου ζεύγους, Πλούτωνα καὶ Περσεφόνης, στὸ ἐρεισίνωτο τοῦ θρόνου, ποὺ πρέπει νὰ ἔγινε εἰδικὰ γιὰ τὸν τάφο μιᾶς ἐξέχουσας γυναίκας τῆς μακεδονικῆς αὐλῆς, ποὺ ἔζησε καὶ πέθανε στὴν περίοδο τῆς βασιλείας τοῦ Φιλίππου, ὅταν μάλιστα συνδυαστεῖ μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς τῆς Περσεφόνης, δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴς θρησκευτικὲς δοξασιὲς τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἐπλέγουν τὰ θέματα αὐτὰ γιὰ τὸν αἰώνιο οἶκο τῶν δικῶν τους. Ἔτσι, ἴσως μπορούμε νὰ συλλάβουμε καλύτερα τὴν ἔντονη τάση ποὺ διαπιστώνουμε στὴ Μακεδονία τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. γιὰ διεύρυνση καὶ ἐπιβλητικότερη διαμόρφωση τῶν ταφικῶν μνημείων. Ἡ σημασία τῆς ἄλλης ζωῆς ἀποχτᾶ ὁλοένα καὶ μεγαλύτερη ἔνταση καὶ βάθος.

Ὅτι αὐτὲς οἱ μυστικὲς λατρεῖες βρίσκουν μέσα στὸν 4ο αἰ. π.Χ. μιὰ παράλληλη ἀνάπτυξη μὲ τὴς ὀρφικὲς διδασκαλίες καὶ μὲ τὰ θακχικὰ δρώμενα, εἶναι κάτι ποὺ τὸ ἔχουν ἐπισημάνει ὅλοι οἱ ἐρευνητὲς τῆς ἐλληνικῆς θρησκείας¹⁸⁰. Καὶ στὸ βάθος αὐτῶν ὅλων τῶν τάσεων μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς καθαρὰ τὴς ἐλπίδες καὶ τοὺς φόβους τῶν ἀνθρώπων γιὰ μιὰ μεταθανάτια ζωὴ, ποὺ παίρνει τώρα πιά καινούριες διαστάσεις, καθὼς ἔχει προχωρήσει ἐπικίνδυνα ὁ κλονισμὸς στὴν παλιὰ πίστη. Ἡ ἐπίμονη καὶ διεξοδικὴ ἀναφορὰ τοῦ Πλάτωνα σ' αὐτὴ τὴ ζωὴ τοῦ ἄλλου κόσμου, μὲ ὅλες τὴς συνέπειες ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν αἰώνια κρίση, ὅπως μᾶς δίνεται στὸν *Γοργία* καὶ στὸν *Φαῖδωνα* καί, τέλος, στὸν ἐσχατολογικὸ μῦθο τῆς *Πολιτείας*, δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἄσχετη πρὸς μιὰ γενικότερη πνευματικὴ στάση ὁλόκληρης τῆς κοινωνίας¹⁸¹. Πολὺ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ θεματογραφία τῆς κατωιταλιωτικῆς ἀγγειογραφίας, ὅπου οἱ σκηνὲς τοῦ κάτω κόσμου κερδίζουν ἐξέχουσα θέση¹⁸², ὅπως εἶχαν φαίνεται κερδίσει καὶ στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὴν πληροφορία τοῦ ψευδοδημοσθένειου λόγου: *μεθ' ὧν δ' οἱ ζωγράφοι τοὺς ἀσεβεῖς ἐν Αἴδου γράφουσιν, μετὰ τούτων, μετ' ἀρᾶς καὶ βλασφημίας καὶ φθόνου καὶ στάσεως καὶ νείκους, περιέρχεται*¹⁸³.

Τὴν ἀμεσότερη καλλιτεχνικὴ μαρτυρία γιὰ τὸ θέμα προσφέρει ἡ εἰκονογράφηση τῆς πρόσοψης τοῦ μεγάλου τάφου τῶν Λευκαδιῶν, ὅπου ὁ νεκρὸς, ὁ Ἑρμῆς καὶ οἱ δύο κριτὲς τοῦ κάτω κόσμου, ὁ Αἰακὸς καὶ ὁ Ραδάμανθυς, ἐπιτρέπουν νὰ σχετισθεῖ μὲ ἀσφάλεια ἡ παράσταση μὲ τὴν πλατωνικὴ περιγραφὴ τῆς Κρίσης¹⁸⁴. Καὶ ὁ τόπος καὶ ὁ χρόνος τοῦ μνημείου δὲν ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας καὶ ἔτσι ἡ σημασιολογικὴ τους συσχέτιση εἶναι καὶ

θεμιτή και ἀναγκαία. Ἄλλωστε, ἡ μόνη ἄλλη σχετική ταφική παράσταση ποὺ γνωρίζω εἶναι τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸ μνημεῖο τοῦ Ἱερώνυμου τοῦ Γλώου, ἀπὸ τὴν Ρόδο, ἓνα ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 2ου π.Χ. αἰώνα. Σ' αὐτὸ εἰκονίζονται ὁ Ἑρμῆς, ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφόνη, καὶ ἄλλες μορφές ποὺ ἐπιτρέπουν τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ σκηνὴ ὑπόκειται στὸν ἄλλο κόσμος¹⁸⁵.

Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς «μυστικῆς» ἐλπίδας βυθίζονται ὁλοένα καὶ περισσότερο οἱ ἄνθρωποι τοῦ 4ου προχριστιανικοῦ αἰώνα. Οἱ ἐπιγραφές στὰ χρυσὰ ἐλάσματα, μὲ ὁδηγίες στοὺς νεκροὺς γιὰ τὸν δρόμο ποὺ πρέπει νὰ ἀκολουθήσουν, ἡ περιγραφὴ τοῦ τοπίου μὲ τὰ σταθερὰ ὁρόσημα ποὺ δείχνουν τὴν πορεία στοὺς «μύστες» καὶ στοὺς «βάκχους» βεβαιώνουν πὼς ἡ πλατωνικὴ «μυθολογία» δὲν ἀποτελεῖ φιλοσοφικὸ ἰδεολόγημα, ἀλλὰ θρησκευτικὴ πίστις πολὺ πλατιά διαδομένη στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ τὴ Θεσσαλία ὡς τὴν Κάτω Ἰταλία¹⁸⁶.

Σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο τῶν «μυστικῶν» ἀναζητήσεων βρίσκει ἀβίαστα τὴ θέση τῆς καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ τάφου τῆς Βεργίνας, φωτίζεται ἀπ' αὐτό, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο τὸ φωτίζει. Γιατί, ὅπως εἶδαμε πρωτύτερα, ἡ μυθολογικὴ εἰκονογράφηση δὲν περιορίζεται στὴν ἄρπαγὴ τῆς Κόρης: δίπλα σ' αὐτὴν ὑπάρχει ἡ Δήμητρα καὶ πὸ πέρα οἱ τρεῖς Μοῖρες, μιὰ πληρέστερη δηλαδὴ ἀναφορὰ στὸν μῦθο, ποὺ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον μπορεῖ νὰ σχετισθεῖ μὲ τοὺς ἀνθρώπινους φόβους καὶ τὶς ἐλπίδες ποὺ διαπιστώσαμε νὰ ἀναπτύσσονται αὐτὰ τὰ χρόνια.

Τὴν παρουσία τῶν Μοιρῶν στὸν μῦθο τῆς ἄρπαγῆς τὴ γνωρίζουμε ἀπὸ μιὰ μονάχα πηγή: ἀπὸ τὴ διήγηση τοῦ Πausanias γιὰ τὴ λατρεία τῆς Δήμητρας *μελαίνης* σὲ μιὰ σπηλιὰ ἔξω ἀπὸ τὴ Φιγαλία· ἐκεῖ ἀνακάλυψε τὴ Δήμητρα ὁ Πάν καὶ εἰδοποίησε τὸν Δία· αὐτὸς ἔστειλε στὴ θεὰ τὶς Μοῖρες, ποὺ κατέφεραν νὰ τὴν πείσουν *ἀποθέσθαι τὴν ὀργήν, ὑφεῖναι δὲ καὶ τῆς λύπης*¹⁸⁷. Ὅτι ἡ λατρεία αὐτὴ πρέπει νὰ ἀναχθεῖ σὲ πολὺ πρῶιμους χρόνους δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία. Δύσκολο εἶναι νὰ ἀνιχνεύσουμε τὴ σημασιολογικὴ συσχέτιση τοῦ Πάνα καὶ τῶν Μοιρῶν, ποὺ μὲ τὴν παρουσία τους στὸν μῦθο θὰ μπορούσαν νὰ ὁδηγήσουν σὲ προεκτάσεις τοῦ περιεχομένου τους πρὸς πολλὰς κατευθύνσεις, ὅχι ἀναγκαστικὰ πρὸς αὐτὲς ποὺ ὁδηγεῖται ὁ W. Burkert, ἀναζητώντας ἐπίμονα ἀνατολικὰς πηγὰς καὶ συναρτήσεις.

Εἶναι ἄρκετὸ νὰ θυμηθοῦμε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τὸν ρόλο ποὺ παίζουν οἱ Μοῖρες στὸν ἐσχατολογικὸ μῦθο τῆς πλατωνικῆς *Πολιτείας*¹⁸⁸, ὅπου ἔχουμε τὴν πληρέστερη περιγραφὴ τοῦ «ἄλλου κόσμου» καὶ τῆς πορείας τῶν ψυχῶν πρὸς καὶ ἀπὸ τὸν Ἄδη πρὸς τὴν καινούρια γέννα.

Ἀπὸ τὴ συνοπτικὴ αὐτὴ ἀναδρομὴ προκύπτει πὼς ἡ τοιχογραφία τοῦ τάφου τῆς Βεργίνας, πέρα ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ τῆς ποιότητα, ἢ ἴσως καὶ ἐξαι-

τίας αὐτῆς, κατορθώνει νὰ μᾶς μεταδώσει τὰ βαθύτερα μηνύματα τῶν καιρῶν γιὰ τὴν πίστι, τοὺς φόβους καὶ τὶς ἐλπίδες τῶν ἀνθρώπων μπροστὰ στὸν θάνατο. Χωρὶς νὰ μετατρέπεται σὲ ψυχρὴ ἀλληγορία ἢ σὲ τυποποιημένη εἰκονογράφηση φθαρμένων μυθευμάτων καὶ ἄχυμων θρησκευτικῶν δοξασιῶν, ἡ εἰκονογράφηση τοῦ τάφου δημιουργεῖ, μὲ τοὺς μυθικοὺς καὶ ὀπτικοὺς ὑπαινιγμούς της, τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς «μυστικῆς» ἐλπίδας ποὺμποροῦσε νὰ τρέφει ὁ «μύστης» καὶ ὁ «βάκχος» γιὰ τὴν ἐπέκεινα ζωῆ. Ἡ δραματικὴ μοῖρα τῆς Κόρης, ἡ ὀδύνη τῆς Δήμητρας, ἡ παρουσία τῶν θυγατέρων τῆς Ἀνάγκης, τῶν Μοιρῶν, μὲ τὴν ὑπέρβαση τοῦ ἀνθρώπινου στοιχείου στὴ σφαῖρα τοῦ θείου, τὴν ἐντάσσει μέσα στὴν κοσμικὴ ἀναγκαιότητα καὶ τὴν ἀποφορτίζει ἀπὸ τὴν ἐφήμερὴ τραγικότητα. Οἱ νεκροὶ τοῦ τάφου περιβάλλονται ἀπὸ τὶς θεῖες ἐκεῖνες δυνάμεις ποὺ ἐνσαρκώνουν καὶ τὸν πόνο καὶ τὸν θάνατο, ἀλλὰ ποὺ ὑπόσχονται τὴν ἴδια ὥρα τὴν αἰωνιότητα καὶ τὴν εὐδαιμονία στοὺς πιστοὺς τους. Θὰ ἔλεγα πὼς μὲ τὸν τρόπο του ὁ ζωγράφος ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη τοὺς πινδαρικοὺς στίχους ποὺ μᾶς ἔσωσε ὁ πλατωνικὸς *Μένων*¹⁸⁹:

*Οἷσι δὲ Φερσεφόνα ποινὰν παλαιοῦ πένθεος
δέξεται, ἐς τὸν ὑπερθεν ἄλιον κείνων ἐνάτω ἔτει
ἀνδιδοῖ ψυχὰς πάλιν· ἐκ τᾶν βασιλῆες ἀγαυοὶ
καὶ σθένει κραιπνοὶ σοφία τε μέγιστοι
ἄνδρες αὖξοντ'· ἐς δὲ τὸν λοιπὸν χρόνον
ἥρωες ἀγνοὶ πρὸς ἀνθρώπων καλεῦνται.*

ἢ ἐπιθεβαιώνει τὴ ρήση τοῦ νεότερου ποιητῆ πὼς οἱ Ἕλληνες «ἔκαναν οἶστρο τῆς ζωῆς τὸν φόβο τοῦ θανάτου» (Ἀ. Ἐμπειρίκος).

Πρέπει, νομίζω, νὰ προσθέσω πὼς ἡ προσπάθεια νὰ συλλάβουμε αὐτὸ ποὺ ὀνόμασα «σημαντικὴ» τῆς παράστασης περιορίζεται ἀναγκαστικὰ στὴν ὑποδήλωση κάποιων θρησκευτικῶν καὶ πνευματικῶν στοιχείων, ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν ἀνάπλαση τῶν προθέσεων τόσο τοῦ δημιουργοῦ ὅσο καὶ τοῦ ἐντολοδότη. Εἶναι ὅμως ἀδύνατο νὰ διεισδύσουμε στὴν πλήρη ἀποκρυπτογράφηση τῶν μηνυμάτων ποὺ μετέδιδε ἓνα τέτοιο ἔργο στοὺς θεατὲς του — καὶ μέσα σ' αὐτοὺς ἀνήκει καὶ ὁ δημιουργὸς καὶ ὁ ἐντολέας του — γιὰτὶ βέβαια εἶναι ἀπροσπέλαστη ἡ θρησκευτικὴ καὶ ἰδεολογικὴ τους ἐμπειρία καὶ βίωση, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ μαζὶ μ' αὐτὲς λειτουργεῖ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν καὶ ἡ αἰσθητικὴ τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, ὅχι ὅπως ἐμεῖς τὴν ἀποκωδικοποιοῦμε σήμερα, ἀλλὰ ὅπως οἱ σύγχρονοί τουμποροῦσαν νὰ τὴν ἀποδεχτοῦν. Μέσα λοιπὸν ἀπὸ τὸ πλέγμα θρησκευτικῶν, μυθολογικῶν καὶ αἰσθητικῶν σημάτων μιᾶς ὀρισμένης κοινωνίας σὲ μιὰν ὀρισμένη ἱστορικὴ στιγμήμποροῦμε ἐμεῖς νὰ ἀναγνωρίσουμε μονάχα ὅσα ἡ δική μας γνώση καὶ ἴσως ἡ δική μας διαίσθηση εἶναι ἱκανὴ νὰ συλλάβει. Εἰδικὰ μάλιστα ὅταν πρόκειται γιὰ ἔργο ὑψηλῆς τέχνης ποὺ ὑπερβαίνει πάντοτε ὅλες τὶς σταθμητὲς παραμέτρους μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἀνάλυσης.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Ἄνδρόνικος, *Βεργίνα* 1984: Μ. Ἄνδρόνικος, *Βεργίνα. Οἱ βασιλικοὶ τάφοι καὶ οἱ ἄλλες ἀρχαιο-
τητες* (1984).
- Foerster, *Raub*: R. Foerster, *Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für
die Mythologie, Literatur- und Kunstgeschichte* (1874).
- Foerster, Suppl.: R. Foerster, *Analecten zu den Darstellungen des Raubes und der Rückkehr der
Persephone*, *Philologus* Suppl. 4 (1884) 631-722.
- Kaempf - Dimitriadou: S. Kaempf - Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5.
Jahrhunderts v. Chr.*, 11. Beih. *AntK* (1979).
- Lindner, *Raub*: R. Lindner, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst* (1984).
- Lohmann, *Grabmäler*: H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen* (1979).
- Schauenburg, *Helios*: K. Schauenburg, *Helios* (1955).
- Schauenburg, *JdI* 73: K. Schauenburg, Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei, *JdI* 73,
1958, 48-78.
- Schauenburg, *RM* 88: K. Schauenburg, Europa auf einer Situla im Kunsthandel, *RM* 88, 1981, 107-
116, πίν. 17-30.
- Schefold, *Göttersage*: K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*
(1981).
- Trendall *RVAp* I: A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia I* (1978).
- Trendall *RVAp* II: A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia II* (1982).
- Trendall *RVAp* Suppl.: A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, First
Supplement (1983).
- Trendall *LCS* Suppl. 3: A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Lucania, Cam-
pania and Sicily*, Third Supplement (1983).
- Trendall 1981: A. D. Trendall, A Campanian Lekanis in Lugano with the Rape of Persephone,
NumAntCl 10, 1981, 165-195.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μ. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα I. Τὸ νεκροταφεῖον τῶν τύμβων* (1969). Ὁ ἴδιος, *Βεργίνα* 1984, 25-30.
2. L. Heuzey - H. Daumet, *Mission archéologique de Macédoine* (1876) 233.
3. Ὁ.π. 243 κέ. πίν. 17-18 καὶ 21.
4. Ὁ λόχος εἶχε στρατοπεδεύσει ἐκεῖ στὴ διάρκεια τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, γιατί ἡ Μεγάλη Τούμπα δέσποζε σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τῆς πεδιάδας καὶ μποροῦσε νὰ ἐλέγχει τὴν κάθοδο ἀνταρτῶν ἀπὸ τὰ ὑψώματα πρὸς τὸν κάμπο.
5. M. Andronicos, *Deux stèles funéraires grecques de Vergina*, *BCH* 79, 1955, 87-101.
6. Μ. Ἀνδρόνικος, *ΠΑΕ* 1952 (1954), 212.
7. Ὁ.π. 213.
8. *BCH* 87, 1963, 802 (G. Daux). *ΑΔ* 19, 1964, Β, 366 (Μ. Ἀνδρόνικος).
9. M. Andronicos, *Ancient Greek Painting and Mosaics in Macedonia*, *BalkStud* 5, 1964, 301 κέ., πίν. 10. *BCH* 87, 1963, 802 εἰκ. 13. Μ. Ἀνδρόνικος κ.ἄ., *Φίλιππος Βασιλεὺς Μακεδόνων* (1980) 148 εἰκ. 78. Ὁ ἴδιος, *Βεργίνα* 1984, 83 εἰκ. 43. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Τὰ ἐπιτάφια μνημεῖα ἀπὸ τῇ Μεγάλῃ Τούμπα τῆς Βεργίνας* (1984) 170 κέ. ἄρ. κατ. 23 πίν. 47.
10. *BCH* 87, 1963, 802, εἰκ. 12. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη ὁ.π. 232 ἄρ. κατ. 56 πίν. 73α, σ. 233 κέ. ἄρ. κατ. 57, πίν. 73β, σ. 237 κέ. ἄρ. κατ. 61.
11. *ΑΔ* 19, 1964, Β, 366 (Μ. Ἀνδρόνικος).
12. Μ. Ἀνδρόνικος, Ἀνασκαφὴ στὴ Μεγάλῃ Τούμπα τῆς Βεργίνας, *ΑΑΑ* 9, 1976 (1977), 123.
13. Ὁ.π. 125-126 εἰκ. 3-4. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη ὁ.π. (σημ. 9) 44 κέ., ἄρ. κατ. 3, πίν. 8-11.
14. Βλ. παραπάνω σελ. 30 σημ. 4
15. Heuzey - Daumet ὁ.π. (σημ. 2) 180 κέ. (διατηρώντας πάντα τὶς ἐπιφυλάξεις του, γιατί κατανοοῦσε ὅτι τὰ στοιχεῖα ποὺ διέθετε ἦταν ἐντελῶς ἀνεπαρκή).
16. Κ. Ἀ. Ρωμαῖος, *Ὁ μακεδονικὸς τάφος τῆς Βεργίνας* (1951) 12-13.
17. Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ παλαιότερα δημοσιεύματά μου (*BCH* 79, 1955, 87 σημ. 5) ἔγραφα: «L'hypothèse reste incertaine et attend des éléments nouveaux de la recherche archéologique pour être acceptée ou rejetée». Καὶ στὴ δημοσίευση τοῦ προϊστορικοῦ νεκροταφεῖου τῶν τύμβων (ὁ.π. σημ. 1) 286 σημειῶνα: «Συνάγεται λοιπὸν τὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ νεκροταφεῖον ἀνήκει εἰς τὴν πρώτην φάσιν οἰκισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἔζησεν ἐπὶ αἰῶνας, ἀναπτυχθεὶς ἀργότερον εἰς λαμπρὰν πόλιν, ὅπου καὶ οἱ βασιλεῖς τῆς Μακεδονίας ἀνήγειραν ἀνάκτορον, ἀλλὰ καὶ ἄλλα πλεῖστα οἰκοδομήματα ὑπῆρχον, τὰ ἐρείπια τῶν ὁποίων ἀναμένουν τὴν ἀρχαιολογικὴν σκαπάνην διὰ νὰ ἔλθουν εἰς φῶς».
18. N. G. L. Hammond, *The Archaeological Background to the Macedonian Kingdom*, *Ἀρχαία Μακεδονία* 1, 1968 (1970), 65. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ F. Papazoglou, *Les cités macédoniennes à l'époque romaine* (1957) 110-111 (σερβικά - γαλλικὴ περίληψη σ. 343) εἶχε ἀμφισβητήσῃ τὴν ταύτιση τῆς Ἑδεσσας μὲ τὶς Αἰγές, μὲ ἰσχυρὰ ἐπιχειρήματα. Πολὺ παλαιότερα, ἓνας ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους ἐρευνητὲς τῆς Μακεδονίας, ὁ T. L. F. Tafel, *De via militari Romanorum Egnatia* (1842) 48 κέ., εἶχε συγκεντρώσει πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες πηγές, ποὺ ἔδειχναν ὅτι ἀποκλείεται νὰ εἶναι ὀρθὴ ἡ ταύτιση τῶν Αἰγῶν μὲ τὴν Ἑδεσσα. Ὅμως κατέναντας ἀπὸ τοὺς νεότερους δὲν πρόσεξε τὰ ἐπιχειρήματά του καὶ δὲν μνημονεύεται οὔτε ἀπὸ ὅσους κατέληξαν στὰ ἴδια συμπεράσματα.
19. N. G. L. Hammond, *A History of Macedonia I* (1972) 156 κέ.
20. Ὅλες αὐτὲς τὶς σκέψεις τὶς διατύπωσα στὴ σύντομη ἔκθεση τῆς ἀνασκαφῆς τοῦ 1976 (ὁ.π. σημ. 12) καὶ σὲ ἓνα ἄρθρο μου στὴν ἐφημερίδα *Τὸ Βῆμα* 3.10.76 (= Μ. Ἀνδρόνικος, *Ιστορία καὶ ποίηση*, 1982, 46-52).
21. Ἀποτελεῖ γιὰ μένα χρέος νὰ μνημονεύσω ὅτι γιὰ πρώτη φορά, ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια, μοῦ χορηγήθηκε ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης αὐξημένη πίστωση γιὰ τὶς ἀνασκαφές, χά-

- ρη στην αγάπη και κατανόηση του αξέχαστου φίλου, τότε προπρύτανη Γιάννη 'Αναστασιάδη, και των αγαπητών φίλων Γιάννη Δεληγιάννη και Φάνη Χριστοδούλου, πρύτανη και αντιπρύτανη του Α.Π.Θ. Χωρίς τη δική τους βοήθεια θα ήταν ίσως αδύνατη ή επιτυχία της ανασκαφής του 1977.
22. Μια λεπτομερειακή έκθεση για τα κατασκευαστικά στοιχεία που σημειώθηκαν κατά την ανασκαφή έχει αναλάβει να συντάξει και να δημοσιεύσει ο κ. Π. Φάκλαρης, συνεργάτης της ανασκαφής από το 1978.
 23. Στην περιγραφή που ακολουθεί προσπαθώ να δώσω περισσότερα στοιχεία και λεπτομέρειες για τις μορφές που έχουν μεγαλύτερες φθορές και αποφεύγω περιττές αναφορές σε όσα μέρη ή εικονογράφηση επιτρέπει την ασφαλή ανάγνωση της εικόνας.
 24. Οί όροι *ἀριστερά* - *δεξιά* χρησιμοποιούνται πάντοτε σε σχέση με τον θεατή. 'Αλλιώς προσδιορίζονται με την αντίωνυμία (*δεξιά του*, *ἀριστερά του*).
 25. 'Ομοιο ακριβώς «πέτασο» φορεῖ και ὁ ένας από τους δύο νέους στο γνωστό ψηφιδωτό με τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ τῆς Πέλλας. Θὰ μπορούσε νὰ υποθέσει κανεὶς πὼς αὐτὸ τὸ ἰδιόμορφο κάλυμμα εἶναι ἡ μακεδονικὴ καυσία, ἀφοῦ, ὅσο ξέρω, εἶναι γνωστὸ μόνον ἀπ' αὐτὰ τὰ «μακεδονικά» ἔργα. 'Ομως ὅσοι ἀσχολήθηκαν με τὸ πρόβλημα τῆς καυσίας καταλήγουν σὲ διαφορετικὰ συμπεράσματα. Βλ. τὴν τελευταία μελέτη τῆς Χρυσ. Σαατοόγλου-Παλιαδέλη, *JHS* 113, 1993, 122-147, πίν. I-IV, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.
 26. Πάντα ὅμως μέσα στὰ ὅρια τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ «κλασικοῦ», ἀφοῦ θὰ ἦταν καὶ ἀναχρονισμὸς καὶ παρερμηνεία νὰ μεταφέρουμε τοὺς τεχνοτροπικοὺς ὅρους τοῦ Wölflin ἀκριτα στὰ ἔργα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα.
 27. 'Η ἀρίθμηση τῶν ἀλόγων γίνεται ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά, σχετικὰ με τὸν θεατὴ· πρῶτο θεωροῦμε τὸ ἄλογο ποὺ θρῖσκεται ἀμέσως δεξιά ἀπὸ τὸν 'Ερμὴ καὶ τέταρτο αὐτὸ ποὺ παρουσιάζει ὁλόκληρο τὸ σῶμα τοῦ καὶ καλύπτει με τὸ πίσω μέρος τοῦ τὴν «ἀντυγα» τοῦ ἄρματος.
 28. Γιὰ τὴν ὁρολογία τῶν μερῶν τοῦ ἄρματος βλ. Πολυδ. I 142 κέ. Στὴν περιγραφή δὲν χρησιμοποιοῦ τὴν ὁρολογία τοῦ Πολυδεύκη, γιατί θὰ ἦταν ἀκατανόητη στὸν σημερινὸ ἀναγνώστη, ἀκόμη καὶ στὸν φιλόλογο.
 29. Πουθενὰ δὲν διακρίνεται κανένα ἔνδυμα ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἀνήκει σ' αὐτὴν· θὰ ἦταν ὡστόσο ἄμυση ἡ συζήτηση γιὰ τὸ ἂν ἡ θεά, προτοῦ τὴν ἀρπάξει ὁ Πλούτων, μάζευε τὰ λουλούδια γυμνὴ ἢ, ὅπως καὶ ἡ φίλη της, ἦταν φυσικὰ ντυμένη. Στὸν ζωγράφο χρειάζονταν τὸ γυμνὸ κορμὶ της καὶ τὸ ἱμάτιο τοῦ θεοῦ μόνον ὡς ζωγραφικὰ στοιχεῖα.
 30. Βλ. Γ. Σεφέρη, *Θεόφιλος, Δοκιμὲς Α* (1974) 458.
 31. Μ. 'Ανδρόνικος, *ΑΑΑ* 10, 1977 (1978), 8. Στὸ βιβλίο μου, *Βεργίνα* 1984, 48 ἐκφράζω τὶς ἀμφιβολίες μου, θέτοντας ἐρωτηματικὸ στὸ ὄνομα τῆς φίλης τῆς θεᾶς.
 32. Γιὰ τὴ δήλωση τῶν ψυχικῶν καταστάσεων με ὀρισμένες χειρονομίες βλ. G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965). Εἰδικὰ γιὰ τὴ λύπη σ. 136-140. Εἶναι ἀξιοσημεῖωτη ἡ χειρονομία ἐνὸς μικροῦ πῆλινου εἰδωλίου καθιστῆς Δήμητρας τοῦ Μουσείου τοῦ 'Ηρακλείου, ποὺ παραθέτει ὁ Neumann, εἰκ. 71, ὡς ἀπεικόνιση αὐτῆς τῆς κατάστασης. Πρβ. καὶ τὴν χειρονομία στὴν ἀττικὴ ἐπιτύμβια στήλη ἀρ. 726 τοῦ 'Αρχαιολογικοῦ Μουσείου 'Αθηνῶν, R. Lullies - M. Hirmer, *Greek Sculpture*² (1960) 87 κέ. ἀρ. 196-197 εἰκ. 202-203 καὶ W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 494 εἰκ. 576, καθὼς καὶ τὸ ἀπόσπασμα τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Νέας 'Υόρκης, G. M. A. Richter, *Catalogue of Greek Sculpture in the Metropolitan Museum of Art* (1954) ἀρ. 79 πίν. 64 καὶ Fuchs ὁ.π. 268 εἰκ. 296.
 33. Καλλίμαχος, ἀπ. 611. Πρβ. G. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries* (1961) 146.
 34. *IG* II² 1672, 183: Syll² 587, 183. Γιὰ τὴν ἀναφορὰ τῆς ἀγέλαστης πέτρας στὶς πηγές βλ. Ν. Svoronos, *Journal International d'Archéologie Numismatique* 4, 1901, 247 κέ. L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States* III (1907) 235a. Πρβ. F. Noack, *Eleusis. Die baugeschichtliche Entwicklung des Heiligtumes* (1927) 85 σημ. 2.

35. Μουσείο 'Ηρακλείου άρ. 6124. Neumann ό.π. (σημ. 32) εικ. 71.
36. Μουσείο 'Ελευσίνας άρ. 93. O. Rubensohn, *Eleusinische Beiträge*, *AM* 24, 1899, 46 κέ. πίν. 8. N. R. Nilsson, *GGR*² I (1967) 656 σημ. 7 πίν. 43, 3. Mylonas ό.π. (σημ. 33) εικ. 72. H. Metzger, *Recherches sur l'imagerie athénienne* (1965) 41 άρ. 37. 'Απεικόνιση της άγέλαστης πέτρας βλέπει ή Σ. Καρούζου, *CVA Athènes* 2, πίν. 31,1-2 και σέ ύδρμα του 'Εθνικού 'Αρχαιολογικού Μουσείου των 'Αθηνών (άρ. 17297) του τύπου Κέρτς. Πρβ. Metzger ό.π. 33 σημ. 1 και του ίδιου, *Représentations dans la céramique attique du IVème siècle* (1951) 246 άρ. 15 πίν. 33, 2.
37. Βρετ. Μουσ. άρ. 1300: Lippold, *GrPI* 260 πίν. 93,4; B. Ashmole, *JHS* 71, 1951, 13 κέ. πίν. 1-16. Lullies - Hirmer ό.π. (σημ. 32) εικ. 224-225. Fuchs ό.π. (σημ. 32) 270 εικ. 298. M. Robertson, *A History of Greek Art* (1975) 462 πίν. 143c και 144a.
38. 'Εκτός από την έξάλειψη των χρωμάτων, ή επιφάνεια του νότιου τοίχου — όπου και οί τρεΐς μορφές — παρουσιάζει άρκετές φθορές, πολύ περισσότερες από όσες ό βόρειος τοίχος. Νομίζω ότι αυτές πρέπει να όφείλονται και στο ότι το άνοιγμα των τυμβωρύχων είχε γίνει πλησιέστερα προς αυτή την πλευρά, και τα χώματα και οί πέτρες που έπεφταν στο έσωτερικό τραυμάτισαν το έπίχρισμα σέ πολλά σημεία, ενώ και ή δυσμενής επίδραση των ατμοσφαιρικών συνθηκών γινόταν έντονότερη σ' αυτές τις επιφάνειες.
39. Βλ. πρόχειρα Μ. Μπρούσκαρη, *Μουσείον 'Ακροπόλεως. Κατάλογος περιγραφικός* (1974) 157 άρ. 856 εικ. 302.
40. A. Maiuri, *La peinture romaine* (1953) εικ. σελ. 29.
41. H. Mielsch, Zur Deutung und Datierung der Knöchenspielerinnen des Alexandros, *RM* 86, 1979, 233-248 πίν. 49 (έγχρωμη άπεικόνιση Maiuri ό.π. 104).
42. Χρ. Καρούζος, Τηλαυγές μνήμα, *Χαριστήριον εις 'Α. Κ. 'Ορλάνδον Γ* (1965) 271 και 278-79.
43. Μπρούσκαρη ό.π. (σημ. 39).
44. Για την κίνηση βλ. Neumann ό.π. (σημ. 32) 108 κέ. εικ. 54 (θραύσμα λευκής ληκύθου: Beazley *ARV*² 1384, 14).
45. Lindner, *Raub* 45 κέ.
46. 'Ο πληθυντικός άριθμός του ρήματος έχουσι όδήγησε τους έκδότες στη διόρθωση: *ό δέ των Μοιρών και <ό> Δήμητρος και Κόρης*, με τη σκέψη ότι πρόκειται για δύο ναούς. Και σ' αυτή την περίπτωση όμως, πού τη θεωρώ άπίθανη, ή ύπαρξη των δύο ναών στην ίδια θέση όδηγεί στο συσχετισμό των λατρειών. Βλ. D. Kallipolitis - Feytmans, *Demeter, Core et les Moires sur les vases corinthiens*, *BCH* 94, 1971, 45-65. Οί άνασκαφές της 'Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών έπιβεβαίωσαν την ύπαρξη του ναού: Βλ. R. S. Stroud, *Hesperia* 34, 1965, 1-24 και 37, 1968, 304 κέ. 'Ο Ν. Παπαχατζής, *Παυσανίου 'Ελλάδος περιήγησις, Κορινθιακά και Λακωνικά* (1976) 80-83, όπου λεπτομερής σχολιασμός του χωρίου, καταλήγει στην άποψη ότι πρόκειται για έναν κοινό ναό.
47. Βλ. πρόχειρα άπεικόνιση στον Schefold, *Göttersage* εικ. 6 και Roscher, *LM* II, 2, 3093 κέ. εικ. 2 λ. *Moirai* (Dexler).
48. Ρώμη, *Musei Vaticani* 353. Roscher ό.π. 3097-98, εικ. 3 και 'Ι. Β. Κακριδή, *Έλληνική μυθολογία* II (1986) εικ. 126.
49. W. A. Dasjewski - D. Michailides, *Mosaic Floors at Cyprus* (1988) 72 κέ. εικ. 35-36.
50. P. E. Corbett, Preliminary Sketch in Greek Vase-Painting, *JHS* 85, 1965, 16. 'Ο ίδιος, *BICS* 6, 1959, 77. 'Από την παλαιότερη βιβλιογραφία αναφέρω μόνο το πάντα χρήσιμο έργο του K. Reichhold, *Skizzenbuch griechischer Meister* (1919).
51. Corbett ό.π. Για τη μελανόμορφη βλ. και Μ. Τιθέριου, *Προβλήματα της μελανόμορφης αττικής κεραμικής* (1981) 77 κέ.
52. Reichhold ό.π. (σημ. 50) 4.
53. Είναι πάντα χρήσιμες οί παρατηρήσεις του E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (1960) για τη σχέση των καλλιτεχνικών μορφών (forms) με προηγούμενα έργα τέχνης παρ' όσο με το φυσικό άντικείμενο.

54. M. Napoli, *La tomba del Tuffatore* (1970) 100. Βλ. τὰ προσχέδια στίς εἰκ. 31-34, 53, 79, 91-94.
55. M. H. Swindler, *Ancient Painting* (1929) 419.
56. J. de Wit, Die Vorritzungen der etruskischen Grabmalerei, *JdI* 44, 1929, 31-84. (Ἀντίθετα ὁ Pr. Duel, The Tomba del Triclinio at Tarquinia, *Mem. Amer. Acad. Rome* 6, 1927, 47 κέ., ἰδίως 49 καὶ σημ. 1.) A. Giuliano, Osservazioni sulle pitture della «Tomba dei Tori» a Tarquinia, *StEtruschi* 37 (ser. II), 1969, 3-26 εἰκ. 3-15. E. Becatti - F. Magi, *Monumenti della pittura antica scoperti nell'Italia*, I, 3-4 Tarquinia, *Le pitture delle tombe degli Auguri e del Pulcinella* (1945) ἰδίως 24 κέ. καὶ εἰκ. 12-13.
57. H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria* (1931) 118 κέ., ἰδίως 122 καὶ σημ. 117-118.
58. A. Mau, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeii* (1882) 540 πίν. 1e.
59. R. Herbig, Zu den Wandgemälden der Villa Item, *JdI* 40, 1925, 262 εἰκ. 1.
60. A. Vassiliev, *Das antike Grabmal bei Kazanlak* (1959) 17.
61. V. v. Graeve, *La Thessalie. Actes de la Table Ronde 21-24 Juillet 1975* (1979) 114. Αὐτὸ τὸ πρῶτο σχέδιο πρέπει νὰ εἶναι τὰ *liniamenta* ποὺ ἀναφέρει ὁ Πλίνιος (35, 145): *illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas... in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur...* Πρβ. J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art, Criticism, History and Terminology* (1974) 397.
62. Γιὰ τὸ ὑλικὸ πάνω στὸ ὁποῖο θὰ μπορούσαν νὰ ὑπάρχουν τέτοια προσχέδια ἔχουν διατυπωθεῖ διάφορες γνώμες. Βλ. Τιβέριο ὁ.π. (σημ. 51) 135. Ὡστόσο ἔχουμε τὴ ρητὴ μαρτυρία τοῦ Πλινίου (35, 68) γιὰ τὸν Παρράσιο, ὅτι *et alias multa graphidis vestigia exstant, in tabulis ac membranis eius*.
63. Ἡ παλαιότερη μνεῖα τοῦ μύθου βρίσκεται στὸν Ἡσίοδο, *Θεογ.* 913-914. Ἐξαντλητικὴ συγκέντρωση τῶν φιλολογικῶν πηγῶν τοῦ μύθου ἔγινε ἀπὸ τὸν Foerster, *Raub*. Στὴν ἴδια ἐργασία ἔχουν συγκεντρωθεῖ καὶ ὅλα τὰ ἔως τότε γνωστὰ μνημεῖα ποὺ εἰκονίζουν τὸ μῦθο. Συμπληρωματικὰ Foerster, *Suppl.* 641 κέ.
64. Τὰ ὀνόματα τῶν Ὁκεανίδων δὲν δίνονται στὸ στ. 5, ὅπου θὰ τὰ περίμενε κανεὶς, ἀλλὰ πολὺ ἀργότερα, στὴν ἀφήγηση τῆς Περσεφόνης (στ. 417 κέ.). Ὁ στίχος 424, ποὺ κλείνει αὐτὴ τὴν ἀπαρίθμηση, ἀναφέρει: *Παλλὰς τ' ἐγρεμάχη καὶ Ἄρτεμις ἰοχέαιρα* προσθέτοντας ἔτσι καὶ τὶς δύο θεές στὴν «ἀνθολογία»· ὅμως ὁ στίχος αὐτὸς ἀθετεῖται ἀπὸ πολλοὺς φιλόλογους.
65. Βλ. Foerster ὁ.π. (σημ. 63) (Κλαυδιανός, Ὁβίδιος, Ἀπολλόδωρος, Ὑγῖνος).
66. Ὑμνος Δῆμ. στ. 3, 30, 77, 414. Ἡσίοδ. *Θεογ.* 914. Ἀπολλόδ. 1, 5, 1. Πaus. 8, 42, 3.
67. Εὐρ. *Ἑλ.* 1317 κέ.: *αὐγάζων δ' ἐξ οὐρανίων / ... / ἄλλαν μοῖραν ἔκραινε*.
68. E. Simon, *Tainia. R. Hampe zum 70. Geburtstag dargebracht* (1980) 246 σημ. 38 πίν. 51,2. Τὸ ἀγγεῖο δημοσιευμένο ἀπὸ τὸν Deggrasi, *Policoro* 217 κέ. πίν. 72 κέ. A. D. Trendall, *Early South-Italian Vase-Painting* (1974) 38 ἀρ. 352.
69. Βλ. P. Jacobsthal, *Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst* (1906) 33 ἀρ. 11 εἰκ. 52 (κύλικα τοῦ Βρύγου, Βερολίνο 2293), 33 εἰκ. 53 (ἐλικωτὸς κρατήρας τοῦ «ζ. τοῦ Κλεοφράδου», Beazley *ARV*² 186, 50) 35 εἰκ. 58 (καμπανόσχημος κρατήρας *Mon.d.Inst.* XI, 42). Δίδραχμο τῆς Ἡλίδας (Jacobsthal εἰκ. 6).
70. A. Peschlow - Bindokat, Demeter und Persephone in der attischen Kunst, *JdI* 87, 1972, 92 κέ. Τὸ ἀρχαῖο ἀνάγλυφο τοῦ Palermo ἀπὸ τὸν Σελινούντα (Lindner, *Raub* 12, ἀρ. 6 πίν. 1,1) καὶ ἂν ἀκόμη εἰκονίζει Πλούτωνα καὶ Κόρη, δὲν ἀναφέρεται στὴν ἀρπαγὴ. Ἡ «τρέχουσα» κόρη τῆς Ἑλευσίνας (ὁ.π. 42 ἀρ. 30) ἐπίσης δὲν εἶναι βέβαιο πὺς προέρχεται ἀπὸ παράστασι ἀρπαγῆς. Τέλος τὰ δύο «ἀρχιτεκτονικὰ» γλυπτὰ τοῦ Τάραντα (ὁ.π. 43 ἀρ. 31 καὶ 32) δὲν προσφέρουν καμιὰν ἀσφαλὴ εἰκονογραφικὴ πληροφόρηση. Βλ. μόνον τὸ ἀνάγλυφο τῆς Λευκωσίας (späthellenistisch) (ὁ.π. 40 ἀρ. 28).
71. Plin. *H.N.* 34, 69: *Praxiteles quoque, qui marmore felicior, ideo et clarior fuit; fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam.*

72. "Ο.π. 35, 108.
73. Για το έργο του Νικομάχου θα χρειαστεί να συζητήσουμε εκτενέστερα στη συνέχεια.
74. H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs* (1968) 68-76 εικ. 11-13.
75. Prückner ό.π. 72-73, όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Πρβ. και C. Sourvinou-Inwood, *JHS* 98, 1978, 101 κέ. Πρέπει να σημειώσω ότι τα άλογα του άρματος είναι φτερωτά.
76. 'Αδιάφορη για το θέμα μας είναι η παράσταση του Πλούτωνα πού, πεζός, καταδιώκει την Περσεφόνη στον άμφορέα της Νεάπολης 3091, του «ζ. του Οϊνοκλή» (Schauenburg, *JdI* 73, 49 εικ. 1. Kaempf - Dimitriadou 35, πίν. 26, 5).
77. Μουσείο 'Ελευσίνας άρ. εύρ. 1804. 'Ο Beazley, *ARV*² 647, 21, το χρονολογεί γύρω στα 430 π.Χ. P. Hartwig, *Der Raub der Kora auf einem Vasenbild in Eleusis*, *AM* 21, 1896, 377 κέ. πίν. 12. Schauenburg, *JdI* 73, 49. Kaempf - Dimitriadou 35 εικ. κειμ. 5. Schefold, *Göttersage* 260 κέ. εικ. 372. Lindner, *Raub* 14 άρ. 7 πίν. 2-3.
78. Πaus. 1, 38, 7.
79. 'Η παράσταση στην έρυθρόμορφη κάληπ του κύκλου του «ζ. της Ναυσικάς» του Μουσείου M. v. Wagner του Würzburg (ό Beazley, *ARV*² 1112, 3 έβλεπε άπλώς παράσταση γάμου) και άν άκόμη θεωρηθεί όρθή ή έρμηνεία του T. Hölscher, *Tainia. R. Hampe zum 70. Geburtstag dargebracht* 173 κέ. πίν. 42 ότι εικονίζει άρπαγή της Κόρης, δέν προσφέρει κανένα στοιχείο στο θέμα μας.
80. Schauenburg, *JdI* 73, 48-78.
81. Allard Pierson Museum άρ. εύρ. 2588, άλλοτε συλλογή Scheurleer, *CVA Scheurleer* (2) IV Db πίν. 3,1. Schauenburg, *JdI* 73, 57. Trendall, *RVAp* I 2, 39. R. Lindner, *Die Giebelgruppe von Eleusis mit dem Raub der Persephone*, *JdI* 97, 1982, 303 κέ., κυρίως 348 κέ. εικ. 30. Οί Trendall - Cambitoglou το τοποθετούν στα άγγεία που σχετίζονται με τον «ζ. της Γέννησης του Διονύσου» (400-385 π.Χ.) προς τα τελευταία της σειράς (385 π.Χ.).
82. Lindner, *Raub* 16 άρ. 9.
83. α) 'Ελικωτός κρατήρας. Λονδίνο F 277, «ζ. της 'Ιλίου Πέρσεως» (360 π.Χ.). FR III 349. Schauenburg, *JdI* 73, 57 εικ. 5. Trendall, *RVAp* I 8,5 πίν. 60,4. Trendall 1981, 181 πίν. 11. Lindner, *Raub* 19 κέ. άρ. 12.
- β) 'Υδρία. Ν. 'Υόρκη, Metr. Museum 07.128.1 άκόλουθος του «ζ. του Λυκούργου» (350-340 π.Χ.). G. M. A. Richter, *Handbook Metr. Mus.* πίν. 96 a-e, Schauenburg, *JdI* 73, 58 κέ. Trendall, *RVAp* I 16, 66. Trendall 1981, 182 πίν. 13. *LIMC* II (1983) λ. *Aphrodite* άρ. 1380 (Berger-Doer). Lindner, *Raub* 21-22, άρ. 14 πίν. 10.
- γ) Λήκυθος, άλλοτε στο έμπόριο (Λονδίνο), («ζ. του Κάτω κόσμου», 340-330 π.Χ.). Trendall *RVAp* Suppl. 18, 281a πίν. 17. Lindner, *Raub* 27 άρ. 18 πίν. 8-9.
- δ) 'Αμφορέας. Γενεύη MAH 15043, άλλοτε συλλογή Fittipaldi, «ζ. του Δαρείου» (γύρω στα 330 π.Χ.). Foerster, *Raub* 243 κέ. Foerster, Suppl. 649 κέ. Schauenburg, *JdI* 73, 57 εικ. 6. H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting* (1972) πίν. 14. Lohmann, *Grabmäler* A222. Trendall 1981, 181 πίν. 9. Trendall, *RVAp* II 18, 51. Lindner, *Raub* 18-19 άρ. 11.
- ε) 'Υδρία. 'Αμβούργο, Mus. f. Kunst und Gewerbe 1982/4, «ζ. του λευκού σάκκου» (320-310 π.Χ.). W. Hornbostel, *JbHambKuSamml.* 24, 1979, 38 εικ. 5. Trendall 1981, 181 πίν. 12. Schauenburg, *RM* 88, 115. A. Cambitoglou, *RdA* 5, 1981, 12 εικ. 45-50. Trendall, *RVAp* II 27, 57a. Trendall, *RVAp* Suppl. 183E. Lindner, *Raub* 23 άρ. 16 πίν. 5.
84. α) 'Υδρία. Bari, Coll. Macinagrossa 26, «ζ. της Βαλτιμόρης». Lohmann, *Grabmäler* 72 κέ. A 90. Trendall *RVAp* II 27, 57 πίν. 333. Trendall 1981, 175 κέ. πίν. 7-10. H. Lohmann, *JdI* 97, 1982, 222. *LIMC* II, λ. *Aphrodite* άρ. 1379 (Berger-Doer). Lindner, *Raub* 17 κέ. άρ. 10 πίν. 4.
- β) Λοπάς. Βιέννη, ιδιωτική συλλογή, «ζ. του Κάτω κόσμου» (330-320 π.Χ.). 'Αδημοσίευτο. Lindner, *Raub* 27 κέ. άρ. 18a πίν. 6-7.
- γ) 'Ελικωτός κρατήρας, στο έμπόριο (Βασιλεία). Κοντά στον «ζ. του Λούβρου K 67». Γύρω

- στά 320 π.Χ. Trendall 1981, 194. Schauenburg, *RM* 88, 115. Trendal *RVAp Suppl.* 28, 117a πίν. 35. Lindner, *Raub* 25 κέ. άρ. 17 πίν. 12.
85. Κάλυμμα λεκανίδας. Lugano, ιδιωτική συλλογή. Trendall 1981, 165 κέ. εικ. 1-2. Trendall, *LCS Suppl.* 3, 2, 764a πίν. 16, 4. Lindner, *Raub* 29 άρ. 19 πίν. 11. Πρβ. *REG* 97, 1984, 156 (Metzger). Δεν νομίζω ότι προσφέρουν κανένα στοιχείο στη συζήτησή μας ό έλικωτός κρατήρας του Έθνικού Μουσείου της Νεάπολης H 3256, και τó θραύσμα της λουτροφόρου του «ζ. του Δαρείου», άλλοτε στη συλλογή Hope (Lindner, *Raub* άρ. 13 και 15).
86. Foerster, *Raub* 118 κέ. E. H. Minns, *Scythians and Greeks* (1913) 202. Schauenburg, *Helios* 41 κέ. Lindner, *Raub* 38 κέ. άρ. 27 πίν. 16, 2-3.
87. E. Curtius, *AbhBerlin* 1878, 27-50 πίν. 1. Foerster, *Suppl.* 664 κέ. G. Bruns, *Antike Terrakotten* (1946) 26 κέ. εικ. 17 («Δήμητρα»). N. N. Britova, *Griechische Terrakotten* (ρωσικά 1969) εικ. 88a-h. Lindner ό.π. (σημ. 81) 351 εικ. 31. Lindner, *Raub* 41 κέ. άρ. 29 πίν. 32,2.
88. Στην ίδια περίπου χρονική περίοδο ανήκει ένα αποσπασματικό ανάγλυφο από τόν Τάραντα που εικονίζει πιθανότατα τόν Άδη και τήν Κόρη πάνω σέ άρμα: J. C. Carter, *The Sculpture of Taras* (1975) άρ. 1 πίν. 1-2. Lindner, *Raub* 43 κέ. άρ. 31 πίν. 1, 2.
89. Βλ. παρακάτω σελ. 119 κέ., 141.
90. Ένδεικτική είναι μιá σύντομη στατιστική που συνάγεται από τόν πρόσφατο κατάλογο της Lindner, *Raub*. Ό κατάλογος περιέχει 158 έργα, έλληνικά και ρωμαϊκά. Άπ' αυτά μόνον 31 ανήκουν στην έλληνική τέχνη, δύο είναι γνωστά μόνον από τη φιλολογική παράδοση και είναι έργα τών μέσων του 4ου π.Χ. αιώνα. Τρία εικονίζουν καταδίωξη της Περσεφόνης από τόν Πλούτωνα, χωρίς άρμα. Άπό τά υπόλοιπα, δύο μόνον είναι άττικά και χρονολογούνται στόν 5ο π.Χ. αιώνα, όμως μόνον τó ένα εικονίζει ασφαλώς τήν άρπαγή. Τρεις άριθμοί του καταλόγου αναφέρονται σέ λοκρικούς πίνακες, δώδεκα είναι κατωιταλιωτικά άγγεία που χρονολογούνται μέσα στόν 4ο π.Χ. αιώνα, δύο κατωιταλιωτικά γλυπτά της ίδιας περιόδου, τέσσερα είναι ύστεροελληνιστικά, ένα τó χρυσό έλασμα της Νότιας Ρωσίας και μία ή τοιχογραφία της Βεργίνας. Τέλος, έντάσσεται στόν κατάλογο και ή «Κόρη που τρέχει», της Έλευσίνας (480 π.Χ.), που όμως είναι άθέβαιο άν έχει σχέση με τόν μύθο. Δηλαδή από τόν κατάλογο προκύπτει πώς μόνον ένα άττικό έργο του 5ου π.Χ. αιώνα εικονίζει τόν μύθο της άρπαγής, ενώ όλα τά άλλα είναι έργα κυρίως κατωιταλιωτικά και όλα χρονολογούνται από τά μέσα του 4ου αιώνα και ύστερα.
91. B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, 9. Ergh. *RM* (1963) 48.
92. Lindner, *Raub* 58, άρ. 50 πίν. 14,1. Helbig⁴ II άρ. 1674 (Parlasca). Lübke - Pernice, *Die Kunst der Römer* αναθεωρημένο από τήν Berta Sarwe) (1958) 413, εικ. 395. P. Moreno, *Pittura greca* (1987) εικ. 118.
93. Άπό τις 158 έγγραφές του καταλόγου άφαιρούμε τήν τοιχογραφία της Βεργίνας και τά τρία έργα (άρ. 1-3) που αναφέρονται από φιλολογικές πηγές, για τά όποια γνωρίζουμε μόνο τó θέμα.
94. *Pal. Cons.* (1926) 276 άρ. 17.
95. Helbig⁴ II άρ. 1674 (Parlasca).
96. *AJA* 51, 1947, 284 πίν. 70 (C. Bradford Welles). A. Ferrua, *Rend.Pont.Acc.* 23/24, 1947/49, 226 κέ. J. C. Toynbee - J. Ward-Perkins, *The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations* (1956) 74 κέ. M. Guarducci, *Peter, the Rock on which the Church is built* (1977) έγχρ. πίν. 13. Lindner, *Raub* 59 άρ. 52 πίν. 14, 2.
97. Plin. *H.N.* 35, 108.
98. Lindner, *Raub* άρ. 42-157. Για τις μυθολογικές σαρκοφάγους βλ. C. Robert, *SR* III,3, 450 κέ., πίν. 119 κέ.
99. Για παράδειγμα θά μπορούσα νά αναφέρω τη σαρκοφάγο του Μουσείου της Βενετίας, G. Lippold, *Antike Gemäldekopien* (1951) 75 εικ. 62. J. C. Toynbee, *The Hadrianic School* (1934) 210 πίν. 46,1. Lindner, *Raub* 73 άρ. 86 πίν. 15,1, όπου ή τάση του κορμού της Κόρης σέ σχέση με τού Πλούτωνα, τó τέντωμα τών χειρών, και προπάντων ή σχέση τών γυνών με-

ρῶν μὲ τις πτυχὲς τῶν ἐνδυμάτων, προκαλοῦν αὐθόρμητα τὴ σύγκριση μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας.

100. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (1942) 102 εἰκ. 17. Andreae ὁ.π. (σημ. 91) 48 ἀρ. 10. Lindner, *Raub* 59-60 ἀρ. 53 πίν. 20,2. M. P. Nilsson, *GGR* II (1950) 634-35 εἰκ. 5.
101. Πλούσια στοιχεῖα μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς στὴ μελέτῃ τοῦ H. Anton, *Der Raub der Proserpina* (1967). Πρόχειρα βλ. καὶ H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, λ. *Persephone*. Ἀξίζει νὰ θυμηθοῦμε μόνο τὸ δραματικὸ ἔργο τοῦ Goethe, *Proserpina* (1778), τὶς ὀπερες τοῦ Monteverdi (1630) καὶ τοῦ Saint-Saëns (1887) καὶ τὸ ἔργο τοῦ Strawinsky (1934) μὲ κείμενο τοῦ A. Gide.
102. Ὁ πίνακας τοῦ Rubens (1635) βρίσκεται στὸ Musée du Petit Palais στὸ Παρίσι: βλ. Anton ὁ.π. (σημ. 101) εἰκ. 37, καὶ τοῦ Rembrandt (1632) στὸ Darlemer Museum τοῦ Βερολίνου: Anton ὁ.π. εἰκ. 36.
103. Δ. Παπακωνσταντίνου-Διαμαντούρου, *Πέλλα* I (1971) πίν. 15. Man. Andronikos, *Ancient Greek Painting and Mosaics in Macedonia*, *BalkStud.* 5, 1964, πίν. 8, *EAA* 7, *Pittura* εἰκ. 134.
104. Helbig⁴ III 822 ἀρ. 2954 (T. Dohrn), ὁ ἴδιος, *Aspekte grossgriechischer Malerei*, *RM* 80, 1973, 12 κέ. πίν. 1,3-2,3. G. Foerst, *Die Gravierung der praenestischen Cisten* (1978) 23-24, 189-190, ἀρ. 95 πίν. 60a-d, 61a. M. Cristofani, C. Nachi κ.ἄ., *Strade degli Etruschi* (1985) 82 πίν. 57.
105. Dohrn ὁ.π. (σημ. 104) 18-19 καὶ 23 κέ.
106. Ὁ.π. 23-24. G. A. Mansuelli, *Ricerche sulla pittura ellenistica* (1950) 31. Γιὰ τὶς κάλπες τῆς Volterra βλ. Lindner, *Raub* 49-52 ἀρ. 34-41 καὶ M. Cristofani κ.ἄ., *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica* (1975).
107. C. C. Vermeule, *JHS* 75, 1955, 104 κέ. G. B. Waywell, *A Four-horse Chariot Relief of the Fifth Century B.C.*, *BSA* 62, 1967, 23 κέ. A. M. Borbein, *Campanareliefs*, 14. *Ergh. RM* (1968) 128 κέ.
108. K. Blümel, *Die klassisch-griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin* (1966) K79 καὶ K80, πίν. 68-69. C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque* II (1939) 834-35 εἰκ. 333.
109. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* I (1908) 120 κέ. ἀρ. 1783 πίν. 28. P. Kekulé v. Stradonitz, *Echelos und Basile*, 6. *BWPr.* (1905) πίν. 2-3. R. Lullies - M. Hirmer, *Greek Sculpture* (1960) ἀρ. 186. Picard ὁ.π. (σημ. 108) 833-34 εἰκ. 332.
110. Γιὰ τὰ νεοαττικὰ βλ. W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (1959) 118-123 πίν. 28a καὶ Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *Νεοαττικά* (1979) 30-32 καὶ 145-150, πίν. 32 καὶ 48.
111. Σούδα λ. *Πρωτογένης*. Βλ. καὶ A. Rumpf, *MuZ* (1953) 147.
112. Plin. *H.N.* 35, 79.
113. Ὁ.π. 35, 79: *praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem (venustatem Froehner) dicebat, quam Graeci χάριτα vocant; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem*. Βλ. καὶ Rumpf ὁ.π. (σημ. 111).
114. Ὁ Πλίνιος (*H.N.* 35, 97) τὸ ὀνομάζει *atramentum* καὶ περιγράφει μὲ προσοχὴ τὰ φωτιστικὰ καὶ χρωματικὰ ἀποτελέσματα ποὺ εἶχε γιὰ τὸν πίνακα. Ἡ συνηθισμένη ἐρμηνεία εἶναι πὼς πρόκειται γιὰ ἓνα εἶδος «μαῦρο βερνίκι». Στὴν ἔκδοση τῆς Loeb Classical Library ὁ H. Rackham τὸ μεταφράζει «a black varnish». Ὁ Rumpf ὁ.π. (σημ. 111) γράφει: «vielleicht Lasur mit Asphaltlack».
115. Plin. *H.N.* 35, 80.
116. Ὁ.π. 35, 80. Ἡ ἐρμηνευτικὴ πρόταση *hoc est quanto quid a quoque distare deberet* γραμματικὰ ἀναφέρεται βέβαια στὸ *mensuris* καὶ σὲ πρώτη ἀνάγνωση δὲν προκαλεῖ ἐρμηνευτικὲς δυσχέρειες. Ἄν ὅμως συνδυάσουμε τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ μὲ τὴν παράγραφο 107, ὅπου ὁ Πλίνιος ἀναφέρεται στὸν Ἀσκληπιόδωρο καὶ γράφει: *Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles* προκύπτει ὅτι *symmetria* γιὰ τὸν Ἀπελλῆ ἦταν *quanto quid a quoque distare*

- deberet*, μὰ ἔρμηνεία πὺ δύσκολα μπορεῖ νὰ γίνεῖ ἀποδεκτὴ. Φαίνεται πιθανότερη αὐτὴ ἡ ἔρμηνεία, ἂν δηλαδὴ τὸ *quanto quid a quoque distare deberet* ἀναφέρεται στὴν ἔννοια τῆς *dispositio*, ὅπου πραγματικὰ οἱ ἀποστάσεις ἀνάμεσα στὶς μορφὲς παίζουν καθοριστικὸ ρόλο στὴν ὅλη σύνθεση. Βλ. H. Bulle, *Eine Skenographie* (1934) 24 κέ. καὶ Φ. Πέτσα, *Ὁ τάφος τῶν Λευκαδίων* (1966) 155. Γιά τὶς ἔννοιες τῆς «συμμετρίας» καὶ τῆς «*dispositio*» βλ. J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology* (1974) 14 κέ., 256 κέ. (γιά τὴν συμμετρίαν), 159 κέ. 357 κέ. (γιά τὴν *dispositio*).
117. Μεγάλος τάφος τῶν Λευκαδίων: Βλ. Πέτσα ὅ.π. (σημ. 116). Ἀδημοσίευτος: Κ. Ρωμοπούλου, *AAA* 6, 1973, 87-92. Τάφος «τύμβου Μπέλλα»: Μαν. Ἀνδρόνικος, *ΠΑΕ* 1982, 52 κέ. Ὁ ἴδιος, *Βεργίνα* 1984, 35-36.
 118. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 1984, 114.
 119. J. N. Kallérís, *Les anciens Macédoniens II* (1976) 560-563.
 120. W. Baege, *De Macedonum Sacris* 140-142. X. Μακαρόνας, *ΑΕ* 1936, Χρον., 3. Θ. Ριζάκης - Γ. Τουράτσογλου, *Ἐπιγραφές Ἀνω Μακεδονίας* (1985) 32, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.
 121. Δ. Παντερμαλῆς, Ἀνασκαφὴ Δίου, *ΠΑΕ* 1981, 62.
 122. Μ. Σιγανίδου, Ἀνασκαφὴ Πέλλας, *ΠΑΕ* 1981, 51.
 123. Hartwig ὅ.π. (σημ. 77) 377 κέ.
 124. Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι ἡ εἰκονογράφηση τοῦ μύθου στὰ νεότερα χρόνια (ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα καὶ ὕστερα), πὺ ἀγνοεῖ τὴν ἀρχαία εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ βασίζεται στὴ φιλολογικὴ παράδοση τοῦ μύθου, δὲν ἔχει τὴ μορφὴ τοῦ Ἑρμῆ. Βλ. Anton ὅ.π. (σημ. 101).
 125. Στεφανίδου-Τιβερίου ὅ.π. (σημ. 110) 150.
 126. Plin. *H.N.* 35, 145. Βλ. καὶ Pollitt ὅ.π. (σημ. 116) 394 κέ. Πρβ. καὶ Plin. *H.N.* 35, 92 (γιά τὸν Ἀπελλῆ): *invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est*.
 127. Plin. *H.N.* 35, 67-68.
 128. Γιά τὴ σημασία τοῦ σχεδίου στὸν Παρράσιο βλ. A. Rumpf, *Parrhasios*, *AJA* 55, 1951, 3-5.
 129. Plin. *H.N.* 35, 68.
 130. Ὁ.π. 35, 81-83.
 131. E. H. Gombrich, *Leonardo's Method for Working out Compositions*, στὸ βιβλίο τοῦ *Norm and Form* (1966) 60.
 132. Ἀντιγράφω ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Gombrich ὅ.π. 59 καὶ 146 σημ. 10: «...adunque pittore componi grossamente le membra delle tue figure e' attendi prima alli movimenti appropriati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia, che alla bellezza e bonta delle loro membra» (*Trattato della Pittura*, Codex Urbinus Latinus 1270, fol. 62r., ἔκδοσις A. P. McMahon, II Facsimile, 1956). Πρβ. καὶ ὅσα γράφει λίγο πρωτύτερα (fols. 61v-62r) Gombrich ὅ.π. 58 καὶ 146 σημ. 2: «...perche molto sono le volte, che lo animale figurato non a li moti delle membra appropriate al moto mentale». Γιά τὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Leonardo βλ. πρόχειρα Κ. Clark, *Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist* (London 1958) 72-85.
 133. Gombrich ὅ.π. 58 εἰκ. 94-95.
 134. Ὁ.π. 60.
 135. Plin. *H.N.* 35, 110.
 136. Ὁ.π. 35, 98.
 137. Γιά τὴ μεταβολὴ τοῦ χρωματιστοῦ τόνου ἀπὸ τὴν παρουσία ἄλλων φωτεινῶν ἢ σκοτεινῶν χρωμάτων βλ. τὶς πολὺ χαρακτηριστικὲς εἰκόνες στὸν E. H. Gombrich, *Art and Illusion* 309 εἰκ. 251 καὶ τὴν παρατήρηση τοῦ Ruskin πὺ παραθέτει στὴ σελίδα 368: «While form is absolute... colour is wholly relative. Every hue throughout your work is altered by every touch that you add in other places...».
 138. I. Scheibler, *Zum Koloritstil der griechischen Malerei*, *Pantheon* 36, 1978, 303. Στὴ δημοσίευσή αὐτὴ βρίσκει κανεῖς ὅλη τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία γιά τὸ πρόβλημα τοῦ χρώματος στὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ. Ὅσο γνωρίζω δὲν ὑπάρχει καμιὰ νεότερη ἐργασία πὺ νὰ προ-

- σφέρει πληρέστερα στοιχεία καί, θά πρόσθετα, ὀρθότερες παρατηρήσεις.
139. K. Schefold, Die Wahl der Farbe in der antiken Kunst, *Palette* 13, 1963, 95 κέ. Scheibler ὁ.π.
 140. "Ο.π.
 141. Φ. Πέτσας, 'Ο τάφος τῶν Λευκαδίων.
 142. K. F. Kinch, Le tombeau de Níausta, *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, 7me Série, Sect. des Lettres, IV, 3, 1920, 283-88 πίν. 1-5. K. Ρωμιοπούλου - Γ. Τουράτσογλου, 'Ο μακεδονικὸς τάφος τῆς Νιάουσας, *ΑΕ* 1971, 146-164 πίν. 18-21.
 143. Ch. Makaronas - S. G. Miller, *Archaeology* 27, 1974, 249-258.
 144. K. Ρωμιοπούλου, *ΑΑΑ* 6, 1973, 87-92.
 145. Γ. Σωτηριάδης, *ΠΑΕ* 1930, 36-49. Τοῦ ἰδίου, 'Ανασκαφαὶ ἐν Δίῳ. 'Ο καμαρωτὸς τάφος, *ΕΕΦΣΠΘ* 2, 1932, 5-19.
 146. K. 'Α. Ρωμαῖος, 'Ο μακεδονικὸς τάφος τῆς Βεργίνας (1951).
 147. Heuzey - Daumet ὁ.π. (σημ. 2) 226-233.
 148. *ΠΑΕ* 1981, 57 κέ. *ΠΑΕ* 1982, 52 κέ. 'Ανδρόνικος, *Βεργίνα* 1984, 35-37 εἰκ. 15-16.
 149. 'Η βιβλιογραφία γιὰ τὸν πολὺ ἐνδιαφέροντα τάφο τοῦ Kazanlak εἶναι πλούσια. 'Η τελευταία σχετικὴ δημοσίευση εἶναι τῶν P. Zazoff, C. Höcker, L. Schneider, Zur thrakischen Kunst in Frühhellenismus, *AA* 1985, 595 κέ., κυρίως 619 κέ., ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Θά πρέπει νὰ προστεθεῖ σ' αὐτὴ καὶ τὸ βιβλίο τῆς L. Shinkova, *Das Grabmal von Kazanlak* (1973), ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία μέχρι τὸ 1972, ἀλλὰ καὶ καλὴ εἰκονογράφηση.
 150. Ρωμιοπούλου - Τουράτσογλου ὁ.π. (σημ. 142) 148.
 151. 'Ανδρόνικος, *Βεργίνα* 1984, 100 κέ., 202 κέ.
 152. 'Η παράσταση τῆς Κενταυρομαχίας στὶς μετόπες αὐτοῦ τοῦ τάφου δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐδῶ. 'Οπως σημείωσα καὶ σὲ ἄλλο σημείο, τὸ θέμα ἀνάγεται στὴν παράδοση τῶν θεμάτων ποὺ κοσμοῦν τὶς μετόπες ἐνὸς δωρικοῦ κτιρίου.
 153. J. Six, Nicomachos et la peinture d'un hypogée macédonien de Níausta, *BCH* 49, 1925, 263 κέ.
 154. M. Roberston, *A History of Greek Art* (1975) 566.
 155. "Ο.π. 567.
 156. "Ο.π. 571.
 157. Πέτσας ὁ.π. (σημ. 141) 156.
 158. 'Η ἔκφραση ἀνάγεται στὸν R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum* (1933) XXIII.
 159. Robertson ὁ.π. 571.
 160. S. Karusu, 'Ερμῆς Ψυχοπομπός, *AM* 76, 1961, 91 κέ. Πρβ. Πέτσα ὁ.π. (σημ. 141) 125 κέ.
 161. G. Bakalakis, Eine Grabstele aus Thrakien, *AM* 77, 1962, 197 κέ.
 162. 'Ανδρόνικος, *Βεργίνα* 1984, 37 εἰκ. 16.
 163. S. Karousou, Scènes de Palestre, *BCH* 86, 1962, 450.
 164. Πρβ. ὅσα γράφει ὁ R. Bianchi-Bandinelli, Naissance et dissociation de la koine hellénistico-romaine. Les rayonnements des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques, *8me Congrès International d'Archéologie Classique, Paris 1963* (1965) 443 κέ.
 165. 'Ὡς πρόχειρα παραδείγματα ἀναφέρω μερικὲς τοιχογραφίες τῆς Καστοριάς, ἀπὸ τὸν 10ο ὡς τὸν 16ο αἰῶνα, ὅπου οἱ νέοι στρατιωτικοὶ ἅγιοι ἀποτελοῦν τοὺς μακρινοὺς ἀπογόνους αὐτῶν τῶν ἐλληνιστικῶν πολεμιστῶν. Βλ. Στ. Πελεκανίδη, *Καστοριά* (1953) πίν. 216: "Ἅγιοι Γεώργιος καὶ Δημήτριος (10ος-11ος αἰ.), πίν. 55α: "Ἅγιος Νέστωρ (11ος αἰ.), πίν. 152α: "Ἅγιος Δημήτριος ὁ ἀπόκαυχος (1385), πίν. 202β: "Ἅγιος Δημήτριος (1547) καὶ πίν. 223α "Ἅγιος Γεώργιος (1553).
 166. J. D. Beazley, Kleophrades, *JHS* 30, 1910, 38.
 167. Plin *H.N.* 35, 108.
 168. Βλ. π.χ. Lübke - Pernice ὁ.π. (σημ. 92) 413. Περισσότερα, R. Moreno, *Storia e civiltà dei Greci* VI 712.
 169. Lindner, *Raub* 58.

166. J. D. Beazley, Kleophrades, *JHS* 30, 1910, 38.
167. Plin *H.N.* 35, 108.
168. Βλ. π.χ. Lübke - Pernice ὁ.π. (σημ. 92) 413. Περισσότερα, R. Moreno, *Storia e civiltà dei Greci* VI 712.
169. Lindner, *Raub* 58.
170. Ἡ ἔκφραση αὐτὴ ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὸ συριακὸ κείμενο τῆς ψευδοπλουτάρχειας διατριβῆς *Περὶ ἀσκήσεως*: F. Bucheler, *Kleine Schriften* II (1927) 48. Βλ. *RE* XVII, 1 (1936) 464-67 σημ. 10, λ. *Nikomachos* ἀρ. 22 (G. Lippold) καὶ Moreno ὁ.π. (σημ. 168) 713.
171. Ἡ κενταυρομαχία στὸν μεγάλο τάφο τῶν Λευκαδιῶν εἶναι θέμα μυθολογικό, ὅχι ὁμῶς θρησκευτικό, ποὺ ἔχει μακρότατη παράδοση στὴ διακόσμηση τῆς μετόπης τῶν δωρικῶν κτιρίων, ὥστε χωρὶς δυσκολία συμπληρώνει τὴν κόσμηση τοῦ κτιρίου, ποὺ στὴν κύρια παράστασή της ἀναφέρεται ἅμεσα στὸν νεκρό.
172. E. Dodds, Euripides, the Irrationalist, στὸ *The Ancient Concept of Progress* (1975) 87-88.
173. Kalléris ὁ.π. (σημ. 119) 545 καὶ σημ. 3.
174. E. Γιούρη, *Ὁ κρατὴρας τοῦ Δερβενίου* (1975).
175. Στ. Καψωμένος. Ὁ ὀρφικὸς πάπυρος τῆς Θεσσαλονίκης, *ΑΔ* 19, 1964 (1965), 17-25 πίν. 12-15.
176. W. Burkert, *Greek Religion* (1985) 294, μὲ ἀναφορὰ στὸ Δερβένι. Γιὰ τὸν πάπυρο βλ. καὶ σ. 296 καὶ 462 σημ. 2, ὅπου βιβλιογραφία.
177. Βλ. J. R. Ellis, *Philip II and Macedonian Imperialism* (1976) 62 καὶ σημ. 93. N. G. L. Hammond - G. T. Griffith, *A History of Macedonia* II (1979) 215 σημ. 2.
178. Πλούτ. Ἀλέξ. 2, 1 κέ. Curtius 8, 1, 26. Γιὰ ἄλλες πηγές βλ. *RE* XVIII, 1 στ. 177 κέ. λ. *Olympias* (Strasburger) καὶ Ellis ὁ.π. (σημ. 177) σημ. 93.
179. Βλ. τελευταῖα A. Frazer, Macedonia and Samothrace. Two Architectural Late Bloomers, στὸ *Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times*. Studies in the History of Art 10, National Gallery of Art (1982) 191 κέ.
180. Βλ. πρόχειρα Burkert ὁ.π. (σημ. 176) 276-304.
181. Πλατ. *Γοργίας* 523a κέ.· *Φαῖδων* 112e κέ. *Πολιτεία* 614a κέ. Εἶναι ἀξιοσημεῖωτη ἡ ἔκφραση τοῦ Σωκράτη στὸν *Γοργία*, 526d: ἐγὼ μὲν οὖν, ὦ Καλλίκλεις, ὑπὸ τε τούτων τῶν λόγων πέπεισμαι... ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὅσα ἀφηγήθηκε γιὰ τὴν κρίση τοῦ ἄλλου κόσμου ἀποτελοῦσαν κοινὸ τόπο ἀνάμεσα στοὺς «πολλούς», ὅπως θὰ ἔλεγε καὶ ὁ Σωκράτης, Ἀθηναίους πολῖτες καὶ ὅπως οἱ ἄλλοι ἀποτελοῦν ἐπινόηση πλατωνική.
182. Schauenburg, *JdI* 73, 48-78.
183. Ψ. Δημοσθέν. XXV (κατ' Ἀριστογείτονος Α') 52, Nilsson, *GGR*² (1950) 222, ὅπου σχετίζεται μὲ ἀνάλογη μαρτυρία τοῦ Πλαύτου *Capit.* 998: *vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent cruciamenta*.
184. *Γοργίας* 523e-524e. Βλ. Πέτσα ὁ.π. (σημ. 141) 143 κέ.
185. Lippold, *GrPl.* 361 πίν. 125,3. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955) 127 εἰκ. 490. Nilsson ὁ.π. (σημ. 183) 222, πίν. 4,1.
186. Burkert ὁ.π. (σημ. 176) 293 κέ.
187. Πλουτ. 8, 42, 1-3. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 95 κέ., καὶ W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (1979) 125 κέ.
188. 617b-d.
189. Ἀπ. 133. *Μένων* 81b. W. Chase Green, *Moirai, Fate, Good and Evil in Greek Thought* 80.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΓΧΡΩΜΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ

	σελ.
I. Δυτικός τοίχος. Γενική άποψη.	17
II. Νότιος τοίχος. Γενική άποψη.	18
III. Άνατολικός τοίχος. Γενική άποψη.	19
IV. Βόρειος τοίχος. Γενική άποψη.	20
V. Βόρειος τοίχος. Ή τοιχογραφία (ζωγραφική αποτύπωση Γ. Μι- τσακάκη).	21
VI. Βόρειος τοίχος. Ό Έρμής (λεπτομέρεια).	22
VII. Βόρειος τοίχος. Ό Πλούτων (λεπτομέρεια).	23
VIII. Βόρειος τοίχος. Ή Περσεφόνη (λεπτομέρεια).	24
IX. Βόρειος τοίχος. Ή Όκεανίδα.	25
X. Άνατολικός τοίχος. Ή τοιχογραφία.	26
XI. Άνατολικός τοίχος. Ή Δήμητρα (ζωγραφική αποτύπωση Γ. Μι- τσακάκη).	27
XII. Άνατολικός τοίχος. Ή Δήμητρα (λεπτομέρεια).	28

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Ό τάφος από τὰ δυτικά.	39
2. Ό τάφος από τὰ ανατολικά.	39
3. Δυτική πλευρά του τάφου. Τò τυμβωρυχικό άνοιγμα.	40
4. Τò τυμβωρυχικό άνοιγμα από τὰ βορειοδυτικά.	40
5. Τò τυμβωρυχικό άνοιγμα από τὰ νοτιοδυτικά.	41
6. Έσωτερικό του τάφου. Ό νότιος τοίχος (σχέδιο Άγγ. Κοτταρίδου).	42
7. Έσωτερικό του τάφου. Ό ανατολικός τοίχος (σχέδιο Άγγ. Κοττα- ρίδου).	43
8. Έσωτερικό του τάφου. Ό βόρειος τοίχος (σχέδιο Άγγ. Κοτταρί- δου).	44
9. Έσωτερικό του τάφου. Ό δυτικός τοίχος (σχέδιο Άγγ. Κοτταρί- δου).	45
10. Έσωτερικό του τάφου. Νότια πλευρά του δαπέδου.	47
11. Έσωτερικό του τάφου. Βορειοανατολική γωνία του δαπέδου.	48
12. Έσωτερικό του τάφου. Κάτοψη του δαπέδου (σχέδιο Άγγ. Κοττα- ρίδου).	49
13. Βόρειος τοίχος. Ή τοιχογραφία της άρπαγής (δυτικό τμήμα).	51
14. Βόρειος τοίχος. Ή τοιχογραφία της άρπαγής (ανατολικό τμήμα).	51
15. Βόρειος τοίχος. Ό Έρμής.	53
16. Βόρειος τοίχος. Ό Έρμής (λεπτομέρεια).	54

17. Βόρειος τοῖχος. Τὸ τέθριππο.	57
18. Βόρειος τοῖχος. Τὰ ἄλογα (λεπτομέρεια).	57
19. Βόρειος τοῖχος. Τὸ ἄρμα, ὁ Πλούτων, ἡ Περσεφόνη καὶ ἡ Ὠκεανίδα.	62
20. Βόρειος τοῖχος. Τὸ ἄρμα (λεπτομέρεια).	63
21. Βόρειος τοῖχος. Ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφόνη.	65
22. Βόρειος τοῖχος. Ὁ Πλούτων (λεπτομέρεια).	66
23. Βόρειος τοῖχος. Ἡ Περσεφόνη.	67
24. Βόρειος τοῖχος. Ἡ Περσεφόνη (λεπτομέρεια).	69
25. Βόρειος τοῖχος. Ἡ Ὠκεανίδα.	70
26. Βόρειος τοῖχος. Ἡ Ὠκεανίδα (λεπτομέρεια).	71
27. Ἀνατολικὸς τοῖχος. Γενικὴ ἄποψη τῆς τοιχογραφίας.	73
28. Ἀνατολικὸς τοῖχος. Ἡ Δήμητρα.	74
29. Ἀνατολικὸς τοῖχος. Ἡ Δήμητρα (χαρακτὸ προσχέδιο).	75
30. Νότιος τοῖχος. Ἡ ἀνατολικὴ μορφή.	81
31. Νότιος τοῖχος. Ἡ ἀνατολικὴ μορφή (χαρακτὸ προσχέδιο καὶ σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιλτοακάκη).	82
32. Νότιος τοῖχος. Ἡ ἀνατολικὴ μορφή (λεπτομέρεια).	83
33. Νότιος τοῖχος. Ἡ ἀνατολικὴ μορφή (λεπτομέρεια).	84
34. Νότιος τοῖχος. Ἡ μεσαία μορφή.	86
35. Νότιος τοῖχος. Ἡ μεσαία μορφή (χαρακτὸ προσχέδιο).	88
36. Νότιος τοῖχος. Ἡ μεσαία μορφή (σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιλτοακάκη).	88
37. Νότιος τοῖχος. Ἡ δυτικὴ μορφή.	90
38. Νότιος τοῖχος. Ἡ δυτικὴ μορφή (χαρακτὸ προσχέδιο).	91
39. Νότιος τοῖχος. Ἡ δυτικὴ μορφή (σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιλτοακάκη).	92
40. Βόρειος τοῖχος. Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς (χαρακτὸ προσχέδιο).	97

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΜΑΝΟΛΗ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ
ΒΕΡΓΙΝΑ ΙΙ
Ο «ΤΑΦΟΣ ΤΗΣ ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ»
ΑΡ. 138 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΜΑΡΤΙΟ ΤΟΥ 1994
ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΑΝΤΙΤΥΠΑ
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΑΘ. ΠΕΤΡΟΥΛΑΚΗ