

ΑΙΓΑΙΑΚΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ:

Ένας πολύχρωμος αφηγηματικός λόγος

Χρήστος Μπουλώτης

Ακαδημία Αθηνών - Κέντρον Ερεύνης της Αρχαιότητος

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

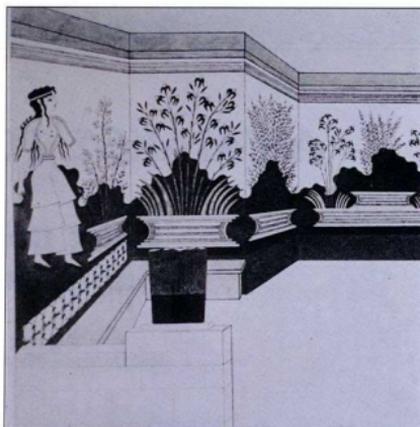
Τη χρυσή τους ώρα γνώρισαν οι τοιχογραφίες στην Κρήτη και στα «μινωίζοντα» νησιά κατά την Υστερομινωική Ι (16ος - α'

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

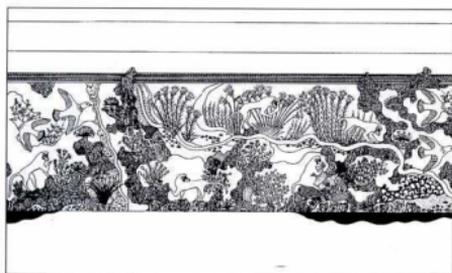
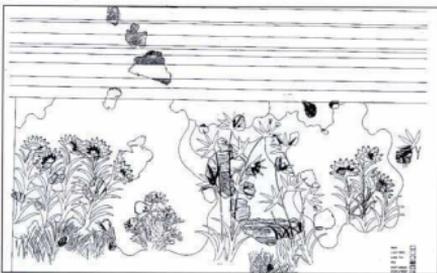
1. Το γαλάζιο πουλί, απόσπασμα τοιχογραφίας από την οικία των τοιχογραφιών. Κνωσός.



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



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



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

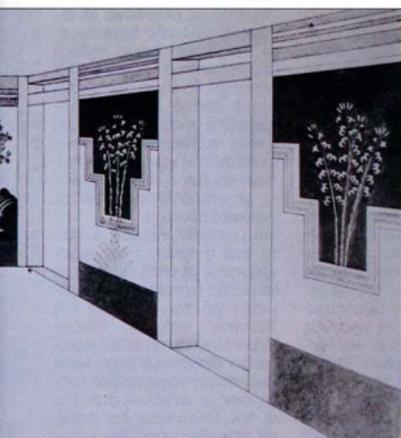
5. Σχεδιαστική αναπαράσταση ζωφόρου από την Οικία των τοιχογραφιών. Κνωσός.

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

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

I. Εμφάνιση, διάδοση και περιορισμό

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



νακτορική περίοδο κι ακόμη παλιότερα, σε χρόνους της Νεολιθικής εποχής. Τείχος και χρώμα, σε ένα πρώτο, προπαρασκευαστικό στάδιο που κράτησε αιώνες, οδηγώντας στην εμπέδωση στοιχειωδών γνώσεων γύρω από την τεχνική και τη συμπεριφορά κονιάματος και χρώματος.

Το δεύτερο στάδιο συμπίπτει με τους τρεις αιώνες της παλαιονακτορικής ζωής. Στα ήδη κεκτημένα θα γίνει τώρα ένα καθοριστικά μεγάλο άνοιγμα με την εκτέλεση συνθετότερων διακοσμητικών θεμάτων και των πρώτων ίσως εικονιστικών συνθέσεων, γεγονός που συμβαδίζει με τη γενικότερη άνθηση των ποικίλων κατηγοριών τέχνης, από τη Μεσομινωική II κυρίως φάση και

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

Έτσι λοιπόν, η συντονισμένη και αυτοδύναμη πλέον άσκηση τοιχογράφησης που παρατηρείται στο αμέσως επόμενο, κύριο στάδιο (μετά την καταστροφή δηλαδή των παλαιών ανακτόρων γύρω στο 1700 π.Χ. και την ανέγερση των νέων), εξηγείται αβίαστα μέσα από μια μακρά, ελεγκτική διαδικασία. Όσο για την ποσοτική και θεματική έκρηξη κατά τη νεονακτορική περίοδο, αρκεί να συνυπολογίσουμε τα νέα μέγεθος, τις αισθητικές αναζητήσεις και τις τάσεις προβολής και αυτοπροβολής που χαρακτηρίζουν εν γένει σύνθετες ανακτορικές κοινωνίες, όπως είναι η μινωική στην περίοδο της μέγιστης ακμής της (16ος-15ος αι. π.Χ.).

Όποιες κι αν υπήρξαν οι επιρροές από την Αίγυπτο και οι ενδεχόμενες οφειλές σε άλλους σύγχρονους αιλικούς πολιτισμούς με μακρύτερη παράδοση στις εικονιστικές τοιχογραφίες, η πρακτική της τοιχογράφησης στο Αίγαιο είναι, πιστεύω, στην ουσία υπόθεση ενδοκρατική, και

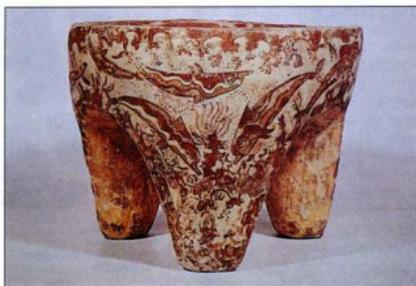


8. Σπαράγματα τοιχογραφιών από το παλιό ανάκτορο της Φαιστού.



6. Χαρακτηριστικά δείγματα από το παλιό ανάκτορο της Φαιστού.

7. Δείγματα τοιχογράφησης από το παλιό ανάκτορο της Φαιστού.



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

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

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

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

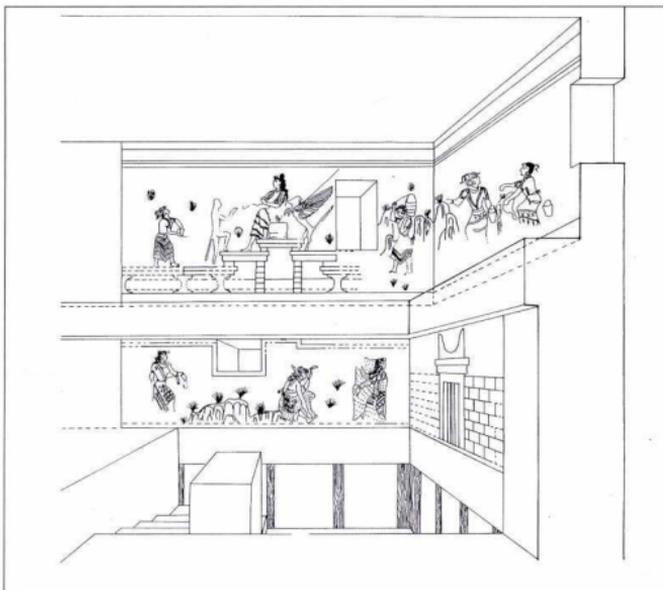
(Τριάνα), με άλλα λόγια σε τόπους με πολλαπλά διαπιστωμένη την έντονη μυκηναϊκή επίδραση. Ειδικότερα μάλιστα στο Ακρωτήρι, θα έλεγα πως η εξαιρετικά πλατιά άσκηση τοιχογράφησης προδίδει και μια νοοτροπία νεοπολιτισμού, καθώς η εκεί ανθηρή κοινωνία των ναυτικών και των εμπόρων μιμήθηκε με υπερβάλλοντα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

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

10. Μακρά πικερά της ασφοράγου από την Αγία Τριάδα.



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



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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

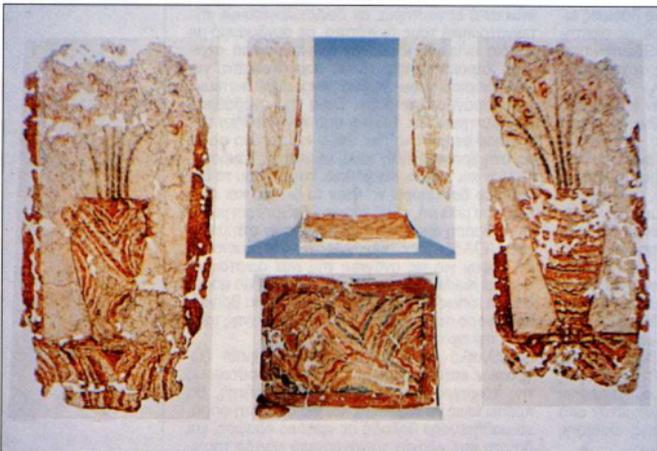
Και σε χέρια μινωιτών ζωγράφων θα πρέπει, πιστεύω, να αποδώσουμε μερικά από τα παλαιότερα τουλάχιστον τοιχογραφήματα, τόσο από «μινωιζόντες» νησιωτικούς οικισμούς εκτός Κρήτης όσο και από τη μυκηναϊκή Ελλάδα. Πράγματι, η έκδηλη μινωική θεματική που χαρακτηρίζει πρώιμες τοιχογραφίες των μυκηναϊκών ανακτόρων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

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

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



16. Τοιχογραφικός διάκοσμος παραθύρου της Δυτικής οικίας στο Ακρωτήρι.



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

τεχνικών, αισθητικών και θεματικών τάσεων και επιλογών της εποχής.

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

μούσε κτίσμα του ίδιου τόπου.

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

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



σμο με κοινές λίγο πολύ κοινω- νικές αξίες, πρότυπα και ιδεο- λογία, και βέβαια με κοινό θρη- σκευτικό υπόβαθρο, ήταν ου- σιαστικά το υπάδι τούτης της συνοχής. Και δούλευαν αντλών- τας κάθε φορά από τα αποθέ- ματα της εμπειρίας τους.

Αρκούσαν όμως μόνον αυτά; Φαίνεται πως όχι. Εικονογρα- φικά στοιχεία και θέματα που επαναλαμβάνονται σχεδόν στε- ρεότυπα στις τοιχογραφίες της εποχής, η απόλυτη ομοιότητα περιπέλοων διακοσμητικών ζώ- νων από την Κνωσό και τη μι- κηναϊκή Ελλάδα (εικ. 31), και α- κόμη η κατ'εξοχή, όπως θα δούμε, διατοπικών εικονογρα- φικών προγραμμάτων στα μι- κηναϊκά προπάντων ανάκτορα, όλα αυτά μας οδηγούν στην εύλογη σκέψη πως θα πρέπει

να είχαν οι ζωγράφοι στη διά- θεσή τους και κάποια εικονο- γραφημένα βοηθήματα μνή- μης, ένα είδος επιτομής διακο- σμητικών και εικονιστικών θε- μάτων, σχεδιασμένων ίσως σε ρολούς.

Η φήμη των τοιχογράφων ακτι- νώθηκε και πέρα από το Αιγαίο κατά τον 16ο αι. π.Χ., την περι- οδο δηλαδή διάδοσης της πολύ- χρωμης αφηγηματικής τέχνης τους έξω από την Κρήτη.

Ανασκαφές των τελευταίων χρόνων σ' ένα χαναντικό ανά- κτορο στο Tell Kabri του σημε- ρινού Ισραήλ και σε δυο ανα- κτορικά συγκροτήματα στην αιγυπτιακή πόλη Άβαρι (Δέλτα Νείλου), η οποία από το 1600 έως το 1530 έγινε η πρωτεύου- σα των Υκωών, έφεραν στο φως τοιχογραφήματα που, απ' όλες τις απόψεις, μαρτυρούν χέρια Αιγαίων καλλιτεχνών.

Και τούτο δεν ξενίζει. Τα πολυ- σύχναστα εμπορικά λιμάνια της ανατολικής Μεσογείου ή- ταν για τους κατοίκους του Αιγαίου πόλος έλξης, ιδίως στους ανακτορικούς χρόνους. Με τα καράβια που διακίνη- σαν πρώτες ύλες, ποικίλα άλ- λα εμπορεύματα, τεχνουργή- ματα και γονιμοποιές ιδέες, θα ταξίδευαν ως εκεί και οι ζω- γράφοι. Για την εξωαιγαιική τους δράση ιδιαίτερα αποκα- λυπτική είναι η περίπτωση των τοιχογραφημάτων από την Άβαρι: πολυάριθμα, με τυπικά



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

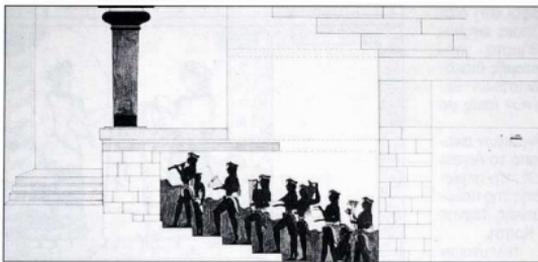
μινωικά θέματα – και δη κνω- σιακά –, όπως ταυροκαθάψια, σκηνές φύσης, κυνηγιού κ.ά., υποδηλώνουν συντονισμένη ε- νασχόληση και πιθανότατα μα- κροχρόνια παραμονή Κρητών καλλιτεχνών, αφού, μετά την εκδίωξη των Υκωών και την κα- ταστροφή της πόλης, τα νέα α- νάκτορα και πάλι με αιγαιακές τοιχογραφίες κοσμήθηκαν.

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

Οι τοιχογραφίες είναι τέχνη «υποταγμένη», τέχνη αρχιτε- κτονική, όπως είπαμε και στην αρχή, υπό την έννοια της δε- σμευτικής της εξάρτησης από τα φέροντα στοιχεία (τοιχός, οροφές, δάπεδα κτλ.). Και τού- τη η εξάρτηση εμφανίζεται πολλαπλή, αφού, πέρα από την εφαρμοζόμενη τεχνική στα προπαρασκευαστικά στάδια ε- κτέλεσής τους, ο προς διακό- σηση αρχιτεκτονικός χώρος επιδρούσε συχνά με τρόπο καθοριστικό όχι μόνο στη μορφή και την έκταση της ζωγραφι- κής επιφάνειας (μικρογραφική ή μεγαλόσχημη ζωφόρος, πε- ρίκλειστοι «πινάκες» (panels), πλαίσια θυρωμάτων κτλ.), αλ- λά εν πολλοίς, όπως θα δούμε, και στις θεματικές επιλογές. Στο βαθμό, τώρα, που οι τοιχο- γραφίες, από την πλευρά τους, λάμπρυναν τον χώρο,

18. Θέσκη μορφή από τον τοιχογραφικό διακόσμο του Δωμωτίου 31 στο Θρησκευτικό Κέντρο των Μικηνών (βλ. και εικ. 17).





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

διαφορίζοντάς τον από άλλους, ακόσμητους και σημειοδωτώντας τον, ειδικότερα, μέσα από αφηγηματικές και/ή συμβολικές, ιδιόζυστες κατά περίπτωση, παραστάσεις, η εξάρτηση μετατρέπεται σε αμφίδρομη συνάρτηση, σε μια αιτιώδη σχέση ανάφαιρα.

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

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

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

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



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



21. Αναπαράσταση της πομπής γυναικών από το Καθίστο της Θήβας.

τές και χαριέσσει, μπροστά τους, το λιοντάρι, ο ταύρος, αίγαγροι, αντιλόκες και ελάφια, κι ο εξωτικός φιλοπαίγμων πύθιος, τότε σκαρφαλωμένος σε βράχια και τότε μιμούμενος ανθρώπινες πράξεις, κροκοσυλλέκτης και λυράρης, Ξιφοφόρος.

Κι από μια σφαίρα υπερβατική ο γρύπας, η σφίγγα, οι λεοντοκέφαλοι δαίμονες, να κεντρίζουν τη φαντασία και το θρησκευτικό τους συναίσθημα, μαζί με όσες εικόνες οπτικοποιούσαν την παρουσία της θεότητας, κοντινής και φιλικής στην ανθρώπινη είδη της, και στην κλίμακα της που δεν Ξστράτισε ποτέ προς τη μνημειακότητα.

Πέρα όμως από την ενεργοποίηση των επιφανειών, ο ζωγραφικός διάκοσμος επιτελούσε και μια αμειψώς αρχιτεκτονική αποστολή, πρώιστα τονίζοντας τους κατακόρυφους και κυρίως τους οριζόντιους άξονες των τοίχων, και ευκαιριακά τα δάπεδα και τις οροφές, τα πλαίσια θυρωμάτων, τις βαθμίδες κλιμακοστασίων και άλλες επιμέρους κατασκευές, όπως «θρανία» και μεγάλες εστίες στα μυκηναϊκά ανάκτορα. Συνάμα, λειτουργούσαν οι τοιχογραφίες και ως ενοποιητικό στοιχείο του χώρου, κυρίως μέσα από τις εικονιστικές ζωφόρους μεγάλης, μικρής ή μικρογραφικής κλίμακας και τις διακοσμητικές ζώνες οι οποίες, στην οριζόντια ανάπτυξη τους, αψηφώντας τις γωνίες και ενίοτε τα ανοίγματα θυρών και παραθύρων, διέτρεχαν ενιαία περισσότερους τοίχους. Από τα καλύτερα σωζόμενα παραδείγματα αναφέρω ενδεικτικά τη μικρογραφική ζωφόρο του στόλου (εικ. 15) και την τοιχογραφία της Άνοιξης (εικ. 13) από το Ακρωτήρι. Στην πρώτη περίπτωση, σε μια συνεχή αφηγηματική ροή, η ζωφόρος, ζωγραφισμένη ψηλά, κάτω από την οροφή, εκτεινόταν και στους τέσσερις τοίχους του δωματίου, ενώ στη δεύτερη η μεγάλη σύνθεση κάλυπτε τους τρεις τοίχους, παραβλέποντας μάλιστα τη χαμηλή θυρίδα που ανοιγόταν στη δυτική απόληξη του βόρειου τοίχου. Η εξ αντικειμένου ενοποιητική επενέργεια της πολύχρωμης ζωφόρου συστοιχίζεται και με την υποκειμενική προσέγγιση του θεατή, αφού για να «διαβάσει» η γατία του την πολύμετρη εικαστική αφήγηση στην ολόπλά της έπρεπε να κληθεί κυκλικά από τοίχο σε τοίχο.

Ακόμη στενότερη εμφανίζεται η συνάφεια ζωγραφικής και αρχιτεκτονικού χώρου, οσάκις οι τοιχογραφίες «αρχιτεκτονίζουν» λλουζιονιστικά. Εξηγούμε: Από πολύ ναυρίσι οι Κρητικοί ζωγράφοι επιδόθηκαν και στην απομίμηση λειτουργικών δομικών στοιχείων από ξύλο ή πέτρα, πρακτική

που εφαρμόστηκε πλατιά με την περαιτέρω εξωκρητική διάδοση της τοιχογράφησης. Με μια καθαρά διακοσμητική διάθεση ζωγραφίσθηκαν, στην λειτουργικά σωστή τους θέση τις πιο πολλές φορές, οι ορατές κυκλικές απολήξεις δοκονίων της οροφής ή οριζόντια μακρά δοκάρια της Ξυλοδεσιάς με τα χαρακτηριστικά για την υφή του Ξύλου νερά και ρόζους. Το ίδιο ισχύει και για την απομίμηση γυψοθλιτών πλακών (εικ. 16), που ζωγραφίζονται με πολύχρωμες φλεβώσεις στο κατώτερο, κατά κανόνα, μέρος του τοίχου, δίκην ορθομαρμαρώσεως. Προχώρησαν όμως οι ζωγράφοι και σε συνθετότερες απομιμήσεις πλακών με ανάγλυφα κοσμήματα, όπως οι αντιμέτωποι ημυροδάκες. Κι ακόμη



22. Η λεγόμενη Μυκηναϊκή απόσπασμα πόμπης γυναικών, από το Ορθοκεντρικό Κέντρο των Μυκηνών.

«έστρωσαν» δάπεδα με ζωγραφιστές ορθογώνιες, πολύφλεβες πλάκες, σε επίσημους προπύτων χώρους των μυκηναϊκών ανακτόρων της Τίρυνθας, των Μυκηνών και της Πύλου (εικ. 25). Με την παρεμβολή μάλιστα σε δυο περιπτώσεις (Τίρυνθα, Πύλος) και πλακών με θαλασσινά θέματα (ψάρια, δελφίνια, χταπόδι) επιτείνονταν κατά πολύ η ποικιλότητα των ζωγραφιστών δαπέδων.

Τον αποχρώντα λόγο για την εκτέλεση ζωγραφιστών πολύφλεβων πλακών θα πρέπει, δίχως άλλο, να τον αναζητήσουμε στις χρονοβόρες και πολυεξοδές εργασίες λατόμησης και επεξεργασίας των πραγματικών φλεβωτών πετρωμάτων. Κι αν αυτό είναι αλήθεια για την Κρήτη, σίγουρα ίσχυε πολύ περισσότερο για το Ακρωτήρι, λόγου χάριν, και την ηπειρωτική Ελλάδα. Η απομίμηση όμως δεν στοίχιζε μόνο φθηνότερα, συνάμα ήταν

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

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

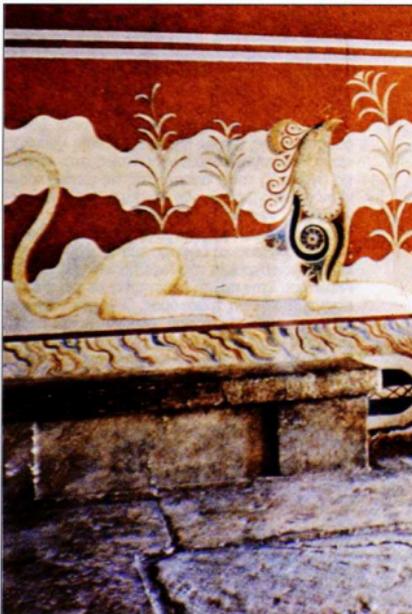
Ο εκλεκτισμός που χαρακτηρίζει την τοιχογράφηση, ως τέχνη ανακτορική και πάντως συνδεδεμένη με τα γούστα, τις σημειοδοτικές προθέσεις και τις οικονομικές δυνατότητες μιας κοινωνικής ελίτ, συμβαδίζει με έναν επιλεκτικό μηχανισμό τόσο ως προς τον αριθμό των διακοσμούμενων χώρων και την έκταση των ζωγραφισμένων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

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

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

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

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



23. Η αίθουσα του θρόνου. Κνωσός.

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

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



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

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

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

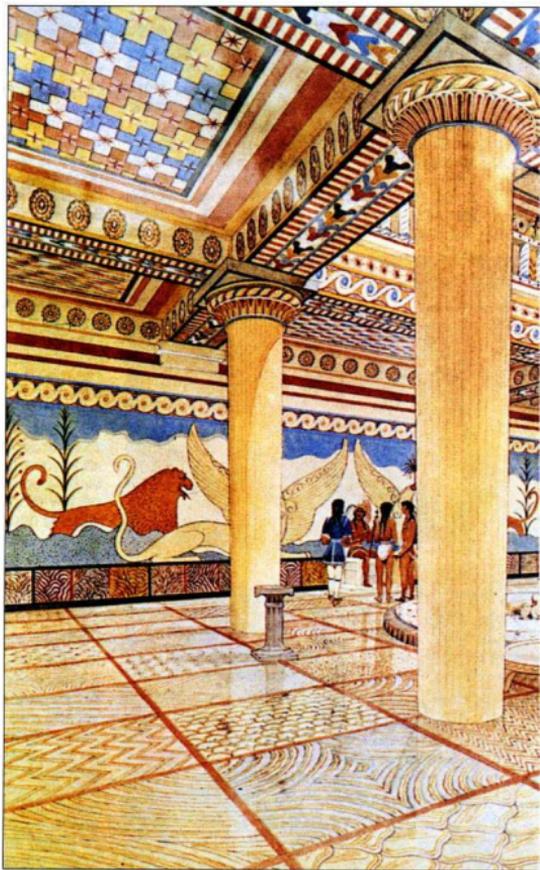


Με ανάλογο σκεπτικό ερμηνεύθηκε και η τοιχογραφία της Άνοιξης στο μικρότατο σκεπτό *Δωμάτιο Δ2* που είναι ενσωματωμένο στο συγκρότημα Δ του Ακρωτηρίου (εικ. 13). Υποστηρίχθηκε δηλαδή πως η εντυπωσιακή τοπογραφία με τα φυόμενα σε βράχους κόκκινα κρύνα και τα χελιδόνια αποτελούσε ένα είδος σκηνοικού για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

θανάτιες δοξασίες.

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

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



25. Αναπαράσταση της αϊθουσας του θρόνου στο ανάκτορο της Ψιλλου.

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

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

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

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



μορφές: ίριες και επίλεκτα μέλη του ανακτορι-
κού κύκλου προσκομίζουν, προφανώς στη θεότητα,
περίτεχνα αγγεία και πιεθίδες, περιδέραια, μα-
ζι και ανοιξιάτικα λουλουδία (αγριτριαντάφυλ-
λα και κρίνα) κι ένα ειδώλιο, όπως μόρσα να
δείξω για την πομπή από την Τίρυνθα. Η σχεδόν
στερεωμένη επανάληψη του θέματος από τη
Θήβα (εικ. 21) ως την Πύλο σημαίνει πως οι γυ-
ναίκες αυτές πομπές εικονογραφούν ένα ενδιά-
μεσο επεισόδιο μιας, σημαντικής ασφαλώς, δια-
τοπικής γιορτής του μυκηναϊκού εορτολογίου.
Ατυχώς όμως, για τις περισσότερες δεν διαθέ-
τουμε επαρκή ανασκαφικά στοιχεία σχετικά με
τον ακριβή χώρο που σηματοδοτούσαν.
Φαίνεται, πάντως, πως δεν κοσμούσαν μόνο δια-
δρόμους, κι ούτε αποκλειστικά τα καθαυτό ανά-
κτορα. Η περιφέρεια τοιχογραφία της λεγόμενης
Μικηναίας (εικ. 22), από το *Θρησκευτικό Κέντρο*
των Μυκηνών, είναι τμήμα μιας τέτοιας πομπής,
η οποία, στην πραγματική τέλεσή της, ξεκινών-
τας πιθανότατα από το ανακτορο και ακολουθών-
τας στη συνέχεια τον πομπικό δρόμο, θα κατέλη-
γε με τις προσφορές στη συστάδα των ιερών.

Ξεχωριστή θέση στην προβληματική μας διεκ-
δικεί μια πολυπρόσωπη πομπή ανδρών, μικρού με-
γέθους, από την τελευταία τοιχογραφική φάση
του προθάλαμου 5 του ανακτόρου της Πύλου
(13ος αι. π.Χ.), γιατί τεκμηριώνει και για τη μυκη-
ναϊκή Ελλάδα την ιστόρηση επίσημων περασμά-
των με πομπικά θέματα. Αναπτυσσόμενη στον
προθάλαμο 5, κατευθυνόταν προς τον αρχιτεκτο-
νικό όσο και συμβολικό πυρήνα του ανακτόρου,
την αίθουσα του θρόνου.

Οι περιπτώσεις μιας εμφαντικής διαφοροποίη-
σης του χώρου μέσα από τη ζωγραφική σήμα-
σή του δεν εξαντλούνται εδώ. Αν ο θρόνος,
στην αρχιτεκτονική του ενσωμάτωση στις πλέον
επίσημες αίθουσες των ανακτόρων, συνόριζε
και πρόβαλλε συμβολικά την ανώτατη εξουσία,
ο διάκοσμος που τον πλαισιώνει οπτικοποιούσε
ασφαλώς κύριες ιδιότητες του κατόχου του ή
κάποιες από τις αξίες και τα ιδεώδη του κόσμου
στον οποίο αυτός δεσποζέ ως πολιτικός, πιθα-
νότατα δε και ως θρησκευτικός αρχηγός.

Οι γρύπες στην αίθουσα του θρόνου της Κνωσού
(εικ. 23), μοιλιάζοντας, ως φανταστικά δαιμονικά
όντα, το πραγματικό με το υπερβατικό, θα λέγα-
με, σε μια πρώτη ανάγνωση, πως ζωγραφίσθηκαν
για να δηλωθεί η προστασία που εξασφαλίζουν

στον όποιο κάτοχο του θρόνου, με ανάλογο τρό-
πο που οι σφίγγες και τα λιοντάρια, όπως τα ξέ-
ρουμε προπάντων από την κεντρική πύλη της α-
κρόπολης των Μυκηνών, λειτουργούσαν, εκτός
των άλλων, και ως αποτροπία. Η εικονογραφία
όμως της εποχής, που θέλει τους γρύπες να συ-
νοδεύουν κατά κανόνα γυναίκες θεότητες, στο
συνδυασμό της με τον υπαργωνίστο λατρευτι-
κό χαρακτήρα της αίθουσας του θρόνου
(«δεξαμένη καθαρμών» και λοιπές αρχιτεκτονικές
συνάψεις), σπρίζει και μιαν άλλη, εύλογη ανά-
γνωση. Έχει δηλαδή υποστηριχθεί ότι ο κάτοχος
του συγκεκριμένου θρόνου ήταν φορέας θρη-
σκευτικής πρώτιστα εξουσίας και ότι επρόκειτο
μόλλον για γυναικεία μορφή, μια πρωθιέρεια ή
ενδεχομένως κάποιο ιερατικό μέλος της βασιλι-
κής οικογένειας. Στη ροή τελετουργικών δρώμε-
νων, καταλαμβάνοντας η ιερατική μορφή τον
πλαισιωμένο με γρύπες θρόνο, δεν μπορεί παρά
να θυμίζει εικονογραφικά στους παρευρισκόμε-
νους τη θεά με τους γρύπες. Και ίσως μάλιστα η
συνειρμική συσχέτιση να πήγαινε πολύ
βαθύτερα: να πιστευόταν δηλαδή πως η ίριερα,
σε πράξεις συμβολικής επίφασης, υποκαθι-
στούσε την ίδια τη θεότητα.

Γρύπες κοσμούσε και την αίθουσα του θρόνου
στο ανακτορο της Πύλου (εικ. 25). Δεν αποτε-
λούσε όμως το αποκλειστικό ζωγραφικό θέμα,
όπως αυτό συνέβαινε στην Κνωσό. Στοχεύοντας
οι Μυκηναίοι τοιχογράφοι σε μια συνθέτηση
συμβολιστική φόρτη του κατ' εξοχίην επίση-
μου χώρου του ανακτορικού συγκροτήματος,
ζωγράφησαν δύο ακόμη ζώα της ιερής εικονο-
γραφίας, υπαρκτά αυτή τη φορά: λιοντάρια
και τάυρο. Κι αν ο τάυρος παραπέμπει, σχεδόν δε-
σμευτικά, στη θρησκευτική σφαίρα, το λιοντάρι
μας καλεί να το νοήσουμε εδώ και στον κοσμικό
του πιθανότατα συμβολισμό, ως εκφραστή δη-
λαδή – μέσα από ένα σχήμα μεταφορής – της
δύναμης και αδιαμφισβήτητης εξουσίας του α-
νώτατου Μυκηναϊού άρχοντα, του άνκτα. Στην
ίδια αυτή τοιχογραφική σύνθεση, πίσω από τις
μεγάλες, δεσποζούσες μορφές των πραγματι-
κών και φανταστικών ζώων, πρόσθεσαν οι τοιχο-
γράφοι, με μια τολημήρεια εικαστική ελευθερία,
και πολύ μικρότερες ακομικές μορφές, συμπε-
σιαστές προφανώς, κι ακόμη έναν λυράρη καθι-
σμένο σε βράχια, με ένα τεράστιο πουλί να φτε-
ροπυγίζει δίπλα του (εικ. 24).

26. Αναπόρροια σκηνής
ταυροκαθίον από το
ανακτορο της Πύλου.



27. Τμήμα τοιχογραφίας
με σκηνή ταυροκαθίον
από την Οικία της
αναβάθρας των Μυκηνών.



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

Μορφοποιημένα σε πολύφθογο ζωγραφικό λόγο, στρατιωτικά και πολεμικά επεισόδια, θρυλούμενα ίσως, ή από το κοντινό παρελθόν, καθώς και στιγμιότυπα από το επικίνδυνο κινητή κάρου (εικ. 29), που εκθειάζαν από κοινού το ιδεώδες ανδρείας, δεν έλειπαν, ως φαίνεται, από κανένα μυκηναϊκό ανάκτορο. Σπαράγματα τέτοιων τοιχογραφικών συνθέσεων, με τις μορφές σε μικρή κατά κανόνα κλίμακα, όπως το απαιτούν οι ανάγκες μιας μακράς αφήγησης, ήρθαν στο φως στην Πύλο, την Τίρυνθα, τις Μυκήνες και τον Ορχομενό, αποκομμένα συνήθως από το αλλοτινό αρχιτεκτονικό τους περιβάλλον. Για τη ζωφόρο όμως από τις Μυκήνες (εικ. 28), με άρματα και συμπλοκές πολεμιστών γύρω από ανάκτορα, και ενδεχομένως πόλεις, είμαστε απόλυτα σίγουροι για το χώρο που κοσμούσε. Κι αυτός είναι η αίθουσα του θρόνου! Εκεί όπου αμφίως γινόταν ιδεώδης η ανάδειξη της ζωγραφικής επικής αφήγησης, η οποία, σηματοδοτώντας τον πυρήνα της διακηκτικής έδρας, προπαγάνδιζε τον ρόλο του άνακτα ως ανώτατου στρατιωτικού αρχηγού και εγγυητή της ασφάλειας από τις επιβουλές των όποιων εχθρών.

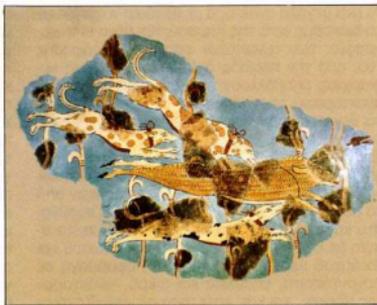
Τη στρατιωτική ισχύ των ανατορικών κέντρων της ηπειρωτικής Ελλάδας αλλά και της Κνωσού φρόντισαν να διατηρούν οι ζωγράφοι πρόθετα με την εμβληματική πυκνότητα των παρατεταγμένων σε ζωφόρο οκτώσχημων ασπίδων (εικ. 30). Πιστεύω όμως ότι η εικόνα της οκτώσχημης ασπίδας λειτουργούσε αμφίσημα στις περιπτώσεις αυτές. Γνωρίζοντας καλά από την εικονογραφία της εποχής, ότι, ως αμυντικό όπλο, η ασπίδα αναδείχθηκε σε σύμβολο γυναι-

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

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

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

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



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

29. Απόσπασμα από τη σύνθεση του κληγυίου κάρου. Από το ανάκτορο της Τίρυνθας.



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

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

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

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

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

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



31. Διακοσμητική ζώνη από το ανακτόρο της Ίρινας.

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

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

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

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

Επιλογή Βιβλιογραφίας

Boulots, Chr., «Zur Deutung des Freskofragmentes Nr. 103 aus der Iyntheri Frauenprozession», *Arch. Korrespondenzblatt* 9, 1979, 59-67.

— «Nachmals zum Prozessionsfresko von Knossos: Palast und Darbringung von Prestige-Objekten», στο *The Function of Minoan Palaces* (εκδ. R. Hägg - N. Marinatos), *Proceed. 4th Intern. Symposium at the Swedish Inst. in Athens* 1984, 1987, 145-156.

— «Mycenaean Wall Paintings», στο *Katálogo της έκθεσης The Mycenaean World*, 1988, 35-37, 181-189.

— «Villes et palais dans l'art égéen du IIe millénaire av. J.-C.», στο *L'habitat égéen préhistorique* (εκδ. P. Darque - R. Treuil), *Actes de la Table Ronde internationale*, Athènes 1987, BCH suppl. XIX, 1990, 421-459.

— «Προβλήματα της αιγιακής ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου», στο *Ακρωτήρι Θήρας, Έκδοτ. χρονιά έρευνας* (1967-1987), Ημερίδα, 19 Δεκ. 1987, 99-104.

— «Μεταμορφώσεις στην Αιγιακή Προϊστορία. Μερικές απόψεις για τη 2η γλυπτική πύλη», *Αρχαιολογία* 49, 1993, εβδόμηρο 15-17 (Η μετέλευση μιας τέχνης: Από τον κλασικό ρυθμό στις τοιχογραφίες).

— «Studien zu ägäischen Prozessionen im 2. Jahrtausend v. Chr.» (διδκτ. Ν. Β. Ντρίβη, Würzburg 1980, οδ. 100).

Cameron, M.A.S., «Unpublished Paintings from the 'House of the Fre-

scenes" at Knossos, BSA 63, 1968, 1-11. — "On Theoretical Principles in Aegean Bronze Age Mural Decoration," in: *Temple University Aegean Symposium* 1, 1969, 20-32.

— "Theoretical Interrelations among Thera, Crete, and Mainland Frescoes," in: *Thera and the Aegean World* I (eds. C. Doumas & J. C. Puschel), Papers presented at the 2nd International Scientific Congress, Santorini, 1978, 579-592.

Dorcas, Ph., *Thera. Frescoes of the ancient Aegean*, 1989, έκδοσης 56-106 (Av. Description of individual wall-paintings).

— *Ο Τοίχος της Θήρας*, 1992.

Everss, A. L., *The Palace of Minos at Knossos, I-V*, 1921-1936.

Hagg, R., "Fictional Programmes in Minoan Palaces and Villas", in: *Proc. International Conference on Prehistoric Greece*, 1978, για τοιχογραφίες εικονογραφίας, 47-87 (Painting).

Immerwahr, S. A., *Aegean Painting in the Bronze Age*, 1989.

Καπέλλη Προβιά, Λ., *Τοιχογραφίες του Βραχαιοκρήνου Κέντρου των Μυκηνών*, 1982.

Lang, M. L., *The Palace of Nestor at Pylos in western Messenia, vol. II: the Frescoes*, 1959.

Marinatos, N., *Art and Religion in the Aegean Bronze Age*, 1966.

— "The Function and Interpretation of the Thera Frescoes," στο *I. Iconography and Miniature*, 1986 (βλ. παραπάνω), 219-230.

— "The Fresco from Room 31 at Mycenae: Problems of Method and Interpretation," *Proceedings of the Conference at the Centenary of the British School of Archaeology at Athens*, Manchester 1988 (ed. E. B. French), 4-13, 1989, 245-264.

Morgan, L., *The miniature wall paintings of Thera. A study in Aegean culture and iconography*, 1988.

Reusch, H., *Zur Deutung des Thronraumes im Palast von Knossos*, AM 101, 1986, 63-65.

Reusch, H., *Die zeichnerische Rekonstruktion des Freskenraumes im bödostlichen Thronen*, 1956.

— *Zum Wandstück des Thronraumes in Knossos*, in: *Minos*, Χρονικό 2, 1957/58, 334-368.

Rodenwaldt, G., *Trins II. Die Fresken des Palastes*, 1917.

— *Der Fries des Megaron von Mykenai*, 1921.

Σπανού - Κακκαλάκη, Ε., "Οι τοιχογραφίες της Θήρας σε σχέση με την μυκηναϊκή Κρήνη," *Παρ. Δ. Διεθν. Κρητολογ. Συμπόσιον*, Ηράκλειο 1976, τομ. Α2, 1981, 479-509.

Schäfer, J., "Zur kunstgeschichtlichen Interpretation altgriechischer Wandmalerei," *JdI*, 1927, 1-23.

Schiering, W., "Steine und Malerei in der minoischen Kunst," *JdI*, 75, 1960, 17-56.

Smith, W.S., *Interconnections in the Ancient Near East*, 1965, έκδοσης 61-90.

Ταξιδιάρη, Χρ., "Θρησκεία τοιχογραφία: Οι Δαυρινοί και η παραπάνω στο Ακρωτήριο Θήρας," *Είκοσι χρόνια Κρητολογία*, 1979, 1-23.

Οι πληροφορίες για τις αρχαίες τοιχογραφίες από το ανάκτορο στο Tell Kabri αντλήθηκαν από την ομάδα του W.D. Niemeier με τίτλο "Aegean Frescoes in Canaanite palaces" που δόθηκε στο πλαίσιο της ημερίδας "Les peintures murales phéniciennes et grecques" που διοργανώθηκε στην Αθήνα, 9-12-1992. Για την τοιχογράφηση των ανακτόρων στην Αφρα από κρητικούς ζωγράφους στηρίζονται στη σχετική ομάδα του B. Bak (Αρχαιολογία Στρατιάς, 5-6-1992).

αχαϊκής φάσης. Μόνο όμως που εδώ, σε αντίθεση με τα μυκηναϊκά ανάκτορα, η θεματική τους από τα πρώτα κιόλας στάδια τοιχογράφησης στρέφεται επίμονα, σχεδόν αποκλειστικά, στους κάλπους της θρησκείας. Ποικίλες ιερατραιές σε ζωφόρους μικρογραφικές και σε συνθέσεις μεγάλης κλίμακας, ταυροκαθάδια, ιερά ζώα και σύμβολα, όλα μαζί, στη σύγκλησή τους, αναδεικνύουν εμφαντικά την ιερότητα του ανακτόρου και του θεοπρότερου ρόλο του ως έδρας της θρησκευτικής εξουσίας, με πλήθος ενσωματωμένων χώρους λατρείας. Οι παριστανόμενες τελετουργίες, αποτυπώνοντας στους τοίχους πτυχές του επίσημου ορθολογίου, θα είχαν αφηλώς σταθερό πεδίο αναφοράς το ανάκτορο, άλλοτε άμεσα κι άλλοτε έμμεσα. Δεν παρέλειψαν μάλιστα οι ζωγράφοι, με ανεκδοτολογική διάθεση και αξιωματικές αρχιτεκτονικές και τοπογραφικές ακρίβειες, να προβάλλουν αποστασιοποιητικές όψεις της εικόνας του σε μικρογραφικές ζωφόρους, ακολουθώντας την αρχή του *pairs rio loto*. Αφορμή στάθηκαν, λόγω χάρη, κάποιες εξεχούσες γιορτές με μεγάλη κοσμοσυρροή, που οργανωνόνταν στην κεντρική αυλή, μπροστά στο τριμερές ιερό της δυτικής πλευράς, ή σε ιερά άλλος στις παραρτηρικές δυτικής αυλής.

Παρόλα αυτά με τις κοσμικές λειτουργίες του, το ανάκτορο της Κνωσού ήταν όχι απλά ένα μεγάλο ιερό, αλλά σίγουρα το κεντρικό ιερό της επικράτειας. Και το γεγονός αυτό, μαζί με άλλα στοιχεία, στράφηκε τον χαρακτηρισμό «βασιλείας-ιερέως» για τον ηγεμόνα του, την εικόνα του οποίου θέλησαν κάποιου να αναγνωρίσουν στην ανάγλυφη τοιχογραφία του λεγόμενου *Παγκτίου των κρήνων*. Στην αχρηματική του ιδιότητα ο βασιλιάς της Κνωσού είναι φυσικό να πρωτοστατούσε κατά την επιλογή των θρησκευτικών θεμάτων, κι ίσως ακόμη να είχαν λόγο επί του προκειμένου και επιφανή μέλη του ανδρικού και γυναικείου ιερατείου, που ζούσαν στο ανάκτορο, επιφορτισμένα με το πολύπλοκο τελετουργικό και τη λειτουργία των επιμέρους ιερών.

Αφήνοντας τους χώρους των ανακτόρων και των ιερών, η αναζήτηση της ιδιαίτερης ταυτότητας του παραγγελιοδότη στη θεματική των τοιχογραφημάτων από άλλο είδος κτίσματος και κυρίως από ιδιωτικά σπίτια κινείται στην αυλή, προπάντων λόγω της μη απεικόνισης διαφοροποιητικών σημειώσεων της καθημερινής ζωής. Μόνο στην περίπτωση του εικονογραφικού προγράμματος της *Δυτικής οικίας* του Ακρωτηρίου, η σαφής αναγωγή τριών από τα παριστανόμενα θέματα σε μια σφαίρα θαλασσίη (τοιχογραφία του στόλου, πρηνισιαίο θαλασμικό, νεαροί ψαράδες) μας δίνει λαβή για υποθέσεις ως προς την ιδιότητα του ενόικου. Θεωρήθηκε ναυαρχος του στόλου στο μακρό ταξίδι που αφηγείται η μικρογραφική ζωφόρος, άρα πρόσωπο με κύρος στη ναυτική κοινωνία του Ακρωτηρίου. Και μπορεί τα πράγματα να ήταν όντως έτσι, αν οι ίδιοι μας κώδικες αναγνώσης ερμηνεύουν ορθά τις εικόνες και, πίσω από αυτές, τις σημειοδοτικές προθέσεις του παραγγελιοδότη.

Κλείνω με αυτή την παρατήρηση, που, λίγο ή πολύ, αφορά ολόκληρο τον κόσμο των εικόνων. Κι ακόμη με την πεποίθηση πως η πλέον ασφα-

λής ερμηνευτική προσέγγιση του άφανου υλικού δεν μπορεί παρά να είναι διαχειζόμενη, αν όχι πολυδιαχειζητική.

Aegean Frescoes

Chr. Boulouis

In this article a brief but global approach is made to the complex problematic nature of two issues concerning the Aegean painting during the Late Bronze Age: a. Appearance in Neopalatial Crete and then expansion of the figurative and decorative frescoes to the south insular region as well as to Mycenaean Greece, and b. The mechanism of the causal relation between the pictorial repertoire and the decorated space.

As regards the first issue it is argued that the explosive appearance of figurative and other subjects in frescoes from the dawn of the new palaces — in spite of any possible influence from abroad — is as a matter of fact a purely Cretan case and particularly of Knossos. The first generation of Minoan fresco painters can be ascribed to the tradition of the polychrome Kamares — style: because of the gradual decline of this luxurious style of pottery, some of the experienced potters who mastered the secrets of pigments and the precision of drawing and who were working in the palatial workshops seem to have switched to the new impressive art of wall-painting. Having as a brilliant model the Knossos palace, the "fashion" of wall-painting was quickly expanded in two non-centric cycles including Crete on the one hand and the south insular territory and Mycenaean Greece on the other. Being an art correlated with the social codes and the ideology of a social elite, wall-painting was only natural to meet certain limitations in its course. However, a very interesting contradiction is observed: while in Mycenaean Greece all the palatial centers display a rich wall-painting decoration, in Crete, the main site of the insular territory and Mycenaean Greece, few or no wall-paintings, although the mansions and villas of the island have widely adopted the new mode of decoration. Since the art of wall-painting, in its architectural adaptation, does not "travel", its spreading necessarily demands the transfer of painters from one place to another. Therefore, a series of other issues are raised, such as the case of Minoan artists in Crete, which was expanding to the eastern Mediterranean basin (Tell Kabri in present Israel and mainly Avaris at the delta of Nile) at least during the first phase of wall-painting dissemination; the process and place of apprenticeship of the first non Minoan painters; the creation of painting workshops; and finally, the possibility of distinguishing the work of individual artists in the frescoes of Crete, Thera and Mycenaean Greece.

As regards the second issue, the "architectural" function of the wall-paintings as a unifying factor of the decorated space is examined, as well as the illusionistic pictorial imitation of functional elements of the buildings. Then, of the base of works from Crete, Akrotiri and the Mycenaean palaces, the exact location of which is known, an attempt is made, so that an important dimension of these frescoes to be understood: how the wall-paintings convey the functional physiognomy of certain spaces, official and/or much frequented or private and "closed" to the everyday needs, as are the sanctuaries *par excellence*. It is also ascertained that, at causal relation between the space and the pictorial subject was not arbitrary at all, but the result of a self-logic and program. If the pictorial expression was contributing to the functional elevation of a space, each space seems to have equally dictated the choice of specific subjects from the rich thematic variety of the period. Thus, we can justifiably accept the existence of a mechanism of causal relation between the space and its decoration. Finally, given the aforementioned data, a reflection is made to the formation of trans-regional pictorial programs, which are repeated in large building complexes of similar function, such as the Mycenaean palaces. However, besides these manifold programs, it seems that minor ones were employed which were covering the specific needs of identification and function of some spaces, as mainly the Xeste 3 at Akrotiri permits us to detect.