

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟ ΤΑ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΑ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

Προβλήματα και τρόποι προσέγγισης

Αντίθετα από την αρχαία ελληνική γλυπτική, την εξέλιξη της οποίας μπορούμε να παρακολουθήσουμε με ασφάλεια και σχεδόν χωρίς διακοπή — χάρη στο μεγάλο αριθμό πρωτότυπων έργων ή πιστών αντιγράφων τους που έχουν διασωθεί από την αρχαιότητα —, η γνώση μας για τη ζωγραφική των αρχαίων Ελλήνων είναι έμμεση και αποσπασματική. Τα λιγοστά πρωτότυπα έργα — από τη διακόσμηση ταφικών κτισμάτων ή επιτάφιας στήλης με προέλευση τον βορειοελλαδικό κυρίως χώρο — δεν αντιπροσωπεύουν παρά ελάχιστο δείγμα μιας τέχνης, τα σημαντικότερα έργα της οποίας, κατασκευασμένα στο μέγιστο ποσοστό τους από φθαρτά υλικά — όπως το δέρμα και το ξύλο — ή προορισμένα να κοσμήσουν τοίχους κτηρίων που καταστράφηκαν, έχουν σχεδόν ολοκληρωτικά χαθεί. Μόνο πρόσφατα — χάρη στην αποκάλυψη τοιχογραφιών εξαιρετικής ποιότητας στη Βεργίνα — είμαστε σε θέση, για πρώτη φορά, να πλησιάσουμε αμεσότερα έργα μεγάλων ζωγράφων του 4ου π.Χ. αιώνα και να κατανοήσουμε τον έπαινο των αρχαίων συγγραφέων για τις δημιουργίες τους.

Παρά την έλλειψη επαρκούς πρωτότυπου υλικού, η προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής και των δημιουργών της, για αρκετούς από τους οποίους οι αρχαίοι συγγραφείς έχουν διαώσει πλήθος από αποσπασματικές αλλά αποκαλυπτικές μαρτυρίες, είναι όχι μόνον εφικτή αλλά και αποτελεσματική, ως ένα βαθμό, χάρη σε άλλες μορφές τέχνης, που αντανακλούν τις αναζητήσεις και αποτυπώνουν τα επιτεύγματα των μεγάλων ζωγράφων της ελληνικής αρχαιότητας. Ανάμεσά τους, η αγγειογραφία αποτελεί τη σημαντικότερη πηγή γνώσης μας για τη μεγάλη ζωγραφική των αρχαίων και των κλασικών κυρίως χρόνων.

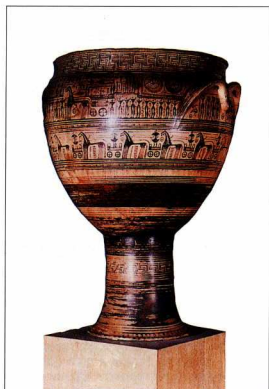
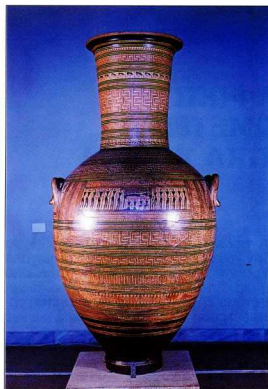
Οι τρόποι με τους οποίους αποδόθηκαν ζωγραφικά η ανθρώπινη και η ζωική μορφή, η σχέση των εικονογραφικών αυτών τύπων με τη ζωγραφική επιφάνεια, η ένταξη, η κίνηση και η δράση τους μέσα στο χώρο καταγράφηκαν ως επιδράσεις των μεγάλων ζωγράφων στα έργα των σύγχρονών τους αγγειογράφων, όπου αντανακλώνται επίσης θέματα των μεγάλων ζωγραφικών έργων και οι τεχνοτροπικές ιδιαιτερότητες κάθε εποχής. Παρά τη διαφορά στο υλικό και την περιορισμένη χρωματική κλίμακα (κυρίως το μαύρο και το κόκκινο, που προκύπτουν με το ψήσιμο του αγγείου) και παρά τους περιορισμούς που επέβαλλαν στον αγγειογράφο οι μικρές διαστάσεις, η καμπύλη επιφάνεια και η χρησιμότητα του αγγείου, οι αγγειογραφικές παραστάσεις αποτελούν τον αμεσότερο τρόπο για την προσέγγιση της μεγάλης ζωγραφικής.

Το πλούσιο και καλά μελετημένο αυτό υλικό, η παραγωγή του οποίου καλύπτει το μεγαλύτερο τμήμα της περιόδου που εξετάζουμε, δεν θα μπορούσε βεβαίως από μόνο του να στρέψει μια διεξοδική καταγραφή των σταδίων εξέλιξης της μεγάλης ζωγραφικής. Ωστόσο: α) με αφετηρία τα λιγοστά πρωτότυπα ζωγραφικά έργα που έχουν διασωθεί από την κλασική και την ελληνιστική αρχαιότητα, β) σε συνδυασμό με τις τοιχογραφίες μεταγενέστερων χρόνων, που επαναλαμβάνουν πιστά ή εμπνέονται από μεγάλους ζωγραφικούς πίνακες, ή μερικά ψηφιδωτά και έργα της μικροτεχνίας, που αντιγράφουν ή αντανακλούν έργα της μεγάλης ζωγραφικής των κλασικών κυρίως χρόνων, και, τέλος, γ) με πλαίσιο τις μαρτυρίες των αρχαίων κειμένων, είναι δυνατό σήμερα να παρακολουθήσουμε την πορεία της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής από τα γεωμετρικά έως και τα ελληνιστικά χρόνια.

Χρυσούλα Σατσόγλου - Παλιαδέλη

Επίκ. καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας, Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσ/νίκης

1α-β. Αμφορέας και κρατήρας των γεωμετρικών χρόνων με παραστάσεις πρόθεσης και εκφοράς του νεκρού.



Η ζωγραφική στα γεωμετρικά χρόνια

Στη διάρκεια των γεωμετρικών χρόνων (1000-700 π.Χ.) μοναδική πηγή γνώσης για τη ζωγραφική είναι τα αγγεία της περιόδου. Η διακόσμησή τους χαρακτηρίζεται από την εμμονή σε σχήματα κανονικά και επαναλαμβανόμενα, που καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας του αγγείου. Η ζωική, αρχικά, και η ανθρώπινη στη συνέχεια μορφή, στα πρωιμότερα τουλάχιστον παραδείγματα, χρησιμοποιούνται περιορισμένα και εντάσσονται στην ίδια διακοσμητική λογική με τα υπόλοιπα γεωμετρικά σχήματα. Μόνο αργότερα —στις μικρές μετόπες που διατίθενται από τα μέσα κυρίως του 8ου π.Χ. αιώνα για την απεικόνιση εικονιστικών παραστάσεων με κάποιο σαφέστερο αφηγηματικό χαρακτήρα— οι μορφές μετέχουν σε σκηνές κίνησης ή δράσης. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα θέματα των παραστάσεων αυτών —που κοσμούν κυρίως μεγάλα ταφικά αγγεία (αμφορείς και κρατήρες)— αναπαριστούν σκηνές πρόθεσης και εκφοράς του νεκρού, αλλά όχι σπάνια και άλλες σκηνές, όπως ναυμαχίες ή κυνήγια. Οι μορφές στις παραστάσεις αυτές εικονίζονται μονόχρωμες, σε σκίες, με τρόπους που ίσως ανταποκρίνονται σε όσα αναφέρει ο Πλίνιος (35, 56) για τους πρώιμους ζωγράφους, ανάμεσα στους οποίους ονοματίζει τον **Υγιαίνοντα**, τον **Δεινία** και τον **Χαρμόδα**.

Δίχως ανατομικές λεπτομέρειες και με κινήσεις που σχεδόν συμβατικά εικονίζουν τη δράση τους, οι ανθρώπινες μορφές στα γεωμετρικά αγγεία αποδίδονται με τριγωνικούς κορμούς και στρογγυλά κεφάλια. Τα λυγισμένα στους αγκώνες χέρια τους δηλώνουν το θήρη (στις νεκρικές σκηνές) ή τη δράση (στις ναυμαχίες και στα κυνήγια). Πόδια λυγισμένα στα γόνατα εικονίζουν τη στάση αλλά και την κίνηση, ενώ άλογα στήμενα ακίνητα σέρνουν άρματα ή δέχονται αναβάτες, με μια παρατακτική διάθεση που δεν εικονίζει αλλά υπαινίσσεται τη δράση.

Η αντίληψη για το χώρο και την τοποθέτηση των μορφών μέσα σ' αυτόν είναι αποτέλεσμα μιας σύμβασης, απλοϊκής για μας, εντελώς κατανόητης ωστόσο για τον αρχαίο θεατή. Χαρακτηριστικές για τη σύμβαση αυτή είναι σκηνές πρόθεσης, όπου η μορφή του νεκρού που κείται πάνω στην κλίνη εικονίζεται όμοια με τις όρθιες, αλλά τοποθετημένη οριζόντια και στραμμένη στο πλάι της, ενώ το αβακωτό κόσμημα που αιωρείται πάνω της συμβολίζει το νεκρικό σεντόνι που κανονικά θα την κάλυπτε. Περισσότερο κινημένες σε σκηνές κυνηγιού ή μάχης των ύστερων γεωμετρικών χρόνων, οι μορφές αποσπώνται από το έδαφος και διαχέονται σε όλη την επιφάνεια του αγγείου, με έναν

3. Θραύσμα από αγγείο που υπογράφει ο Σόφιλος. Ενθουσιάζει θεάτες παρακολουθώντας ταφικούς αγώνες για τον Πάριον.



τρόπο που πολύ αργότερα θα επανεμφανιστεί, συστηματικά αυτή τη φορά, στα χρόνια της δράσης του μεγάλου Πολύγνωτου (αρχές 5ου π.Χ. αιώνα).

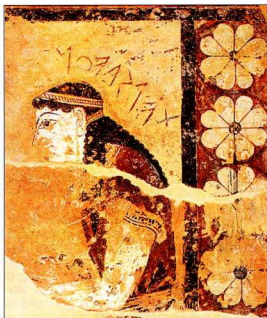
Η ζωγραφική στον 7ο π.Χ. αιώνα

Από τον 7ο π.Χ. αιώνα, εποχή που σημαδεύεται από τη γένεση της μεγάλης πλαστικής και την αποκρυστάλλωση των στοιχείων της μνημειακής αρχιτεκτονικής, έχουμε ενδείξεις για τη χρήση της ζωγραφικής σε μεγάλες επιφάνειες. Ο ναός του Ποσειδώνα στην Ισθμία (670 π.Χ.) πρέπει, σύμφωνα με την άποψη του Ο. Broneer, να είχε διακοσμημένους τους εξωτερικούς τοίχους του με μεγάλες ζωγραφιστές επιφάνειες, πάνω σε ασβεστοκονίαμα. Παρόλο που αγνοούμε τα θέματα της ζωγραφικής αυτής διακόσμησης, τα παραράγματα των τοιχογραφιών αυτών αποτελούν τα παλαιότερα δείγματα μιας τέχνης, που είχε εφαρμοστεί σε μεγάλη έκταση, αρκετούς αιώνες νωρίτερα, στη μινωική Κρήτη, στα σπήλια της Σαντορίνης και στα μυκηναϊκά ανάκτορα.

Λίγο μετά τα μέσα του 7ου π.Χ. αιώνα, στις πηλινες μετόπες από το ναό του Απόλλωνα στο Θέρμο της Αιτωλίας (640 π.Χ. περίπου), έχουμε για πρώτη φορά πολυχρώμες εικονιστικές παραστάσεις με μυθολογικά θέματα – τα παλαιότερα, μέχρι στιγμής, δείγματα ζωγραφικής των ιστορικών χρόνων. Δεν είναι ίσως τυχαίο πως τα έργα αυτά, δημιουργίες του κορινθιακού εργαστηρίου, προέρχονται από μια περιοχή και ανήκουν σε μια περίοδο, με τις οποίες οι αρχαίες πηγές συνδέουν το όνομα του **Κλεάνθη** από την Κόρινθο, που, σύμφωνα με τον Πλίνιο (35, 16), ήταν αυτός που ανακάλυψε το σχέδιο. Στον ίδιο μάλιστα ζωγράφο αποδίδει ο Στράβων (8, 3, 12) δύο μεγάλες και προφανώς πολυπρόσωπες συνθέσεις – αν κρίνει κανείς από τα θέματα τους (*Άλωση της Τροίας*, *Γέννηση της Αθηνάς*) –, που κοσμούσαν το ναό της Αλφειονίας, στην Πελοπόννησο.

Η ζωγραφική στα αρχαϊκά χρόνια

Με τη γένεση του μελανόμορφου ρυθμού, στα



2. Λεπτομέρεια από πηλίνη μετόπη του ναού του Απόλλωνα στο Θέρμο της Αιτωλίας.

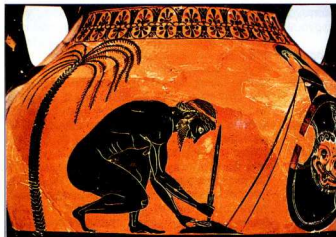
τέλη του 7ου π.Χ. αιώνα, η αγγειογραφία αλλάζει στόχους. Με ελάχιστα ζωγραφικά μέσα στη διάθεσή του – τη χρωματική αντίθεση του κόκκινου φόντου με τις μαύρες μορφές, τη χάρση για τη δήλωση των ανατομικών λεπτομερειών και τη χρήση ελάχιστων πρόσθετων χρωμάτων –, ο αγγειογράφος του τέλους του 7ου και των αρχών του 6ου π.Χ. αιώνα εικονίζει με τόλημ, κυρίως όμως με αφηγηματική πληρότητα, εκτεταμένες σκηνές από τη μυθολογία. Σε ένα θραύσμα αγγείου που υπογράφει ο **Σόφιλος** ενθουσιώδεις θεατές χειρονομούν καθώς, καθισμένοι κλιμακωτά στο στάδιο, παρακολουθούν τους ταφικούς αγώνες προς τιμή του Πατρόκλου. Ο εντυπωσιακός κρατήρας με τις ελκτικές λαβές, που υπογράφουν ο **Κλετίας** (ως αγγειογράφος) και ο **Εργότιμος** (ως αγγειοπλάστης) (570 π.Χ. περίπου), κατάγραφος από μυθολογικές παραστάσεις, με μορφές που αναγνωρίζονται χάρη στις επιγραφές που τις υπομνηματίζουν, μοιάζει να αντανακλά μια πληροφορία του Πλίνου (35, 16), που αναφέρει τον **Αριδική** από την Κόρινθο και τον **Τηλεφάνη** από τη Σικυώνα, οι οποίοι – χωρίς ακόμη να χρησιμοποιούν το χρώμα – πρόσθεσαν λεπτομέρειες στο εσωτερικό των περι-

4. Διονυσιακή σκηνή από έργο του ζωγράφου του Άμωσι.



5. Η αυτοκτονία του Αϊαντα, έργο του Εξηκία.

6. Πόλη του Ηρακλή με τον Άνταιο, έργο του Ευφρόνιου.



γραμμάτων και εισήγαγαν τη συνήθεια να αναγράφονται τα ονόματα κοντά στις εικονιζόμενες μορφές.

Με το **ζωγράφο του Άλμαση**, μεγάλου αγγειογράφου των μέσων του 6ου αιώνα, οι μορφές κερδίζουν σε διαστάσεις και μνημειακότητα· τον σχεδόν σύγχρονο ομότεχνό του, τον **Εξήκτιο**, η οργάνωση των μορφών μέσα στο χώρο, κυρίως όμως η δραματική ατμόσφαιρα που απορροπεί οι σκηνές του, ολοκληρώνουν μια πορεία που ξεκίνησε από τα γεωμετρικά χρόνια και κατόρθωσε όχι μόνο να κατακτήσει την απόδοση της μορφής και την τοποθέτησή της μέσα στο χώρο, αλλά κυρίως να της προσδώσει εκφραστικό περιεχόμενο.

Τέτοιου είδους επιτεύγματα δεν θα ήταν δυνατό να ολοκληρωθούν χωρίς τη συμβολή των μεγάλων, ανώνυμων ωστόσο, ζωγράφων της αντίστοιχης χρονικής περιόδου. Από τα ελάχιστα μικρή κλίμακας ζωγραφικά έργα της εποχής, οι ξύλινοι πίνακες από το σπήλαιο του Πισσά, κοντά στην Κόρινθο, και οι πήλινοι πίνακες από τα Πεντεσκούφια προσδίδουν στη γνώση μας για το χρώμα και τη χρήση του στη διάρκεια των μέσων του 6ου π.Χ. αιώνα, με έναν τρόπο που δεν ήταν δυνατό να γνωρίζουμε μόνο μέσα από τις διχρωμες μελανομορφες αγγειογραφικές παραστάσεις.

Η γένεση του ερυθρόμορφου ρυθμού, γύρω στα 525 π.Χ. περίπου, και η συμβολή των μεγάλων πρωτοπόρων αγγειογράφων, **Ευφρόνιου** και **Ευθυμίδη**, προσφέρει στο ζωγράφο των αγγείων άλλες δυνατότητες. Μόνο τα περιγράμματα και οι ανατομικές λεπτομέρειες των μορφών αποδίδονται με μαύρο χρώμα, ενώ τα σώματά τους ερυθρά, καθώς προβάλλονται πάνω στη μαύρη υαλοτεκτή επιφάνεια του αγγείου, αναδεικνύουν τις σχεδιαστικές ικανότητες των δημιουργών τους. Οι σκηνές στις οποίες μετέχουν αποδίδουν τη δράση με μεγαλύτερη ένταση, ενώ οι μορφές εικονίζονται σε στάσεις τολμηρές, που αναδεικνύουν τη σύσπαση των μυών και την κίνηση των ενδυμάτων. Όχι μια μόνο σε καταιγιστή (προφίλ), αλλά συνεστραμμένες μέσα στο χώρο, εικονισμένες ακόμη και από πίσω, με βίαιη κίνηση, που αναδεικνύει τις αξίες του ανθρώπινου σώματος και καταδεικνύει τις δυνατότητες του σχεδίου. Το ένδυμα δεν κρύβει τις ανατομικές λεπτομέρειες αλλά τις αποκαλύπτει και τις συμπληρώνει, διάφανο πάνω από κινημένα μέλη, πολύπτυχο στις παρυφές και στα σημεία που ξεπερνούν τα όρια του σώματος.

Οι πηγές αναφέρουν τα ονόματα του **Ευμάρη** από την Αθήνα, του πρώτου, σύμφωνα με τον Πλίνιο (35, 56), που τόλμησε να μιμηθεί όλες τις δυνατές στάσεις του ανθρώπινου κορμιού, κυρίως όμως του **Κίμωνα** από τις Κλεωνές, που τελειοποίησε, όπως μας λέει ο Πλίνιος (35, 56), τα επιτεύγματα του Ευμάρη. Τα στοιχεία της τέχνης του Κίμωνα —που πρέπει να έδρασε στα τέλη του 6ου π.Χ. αι.—, όπως μας τα παραδίδει ο Πλίνιος (35, 56), φαίνεται πως αντανάκλουν τις καινούργιες τάσεις στην αγγειογραφία, όπως καταγράφθηκαν πιο πάνω: απεικονίζει τις μορφές του σε διάφορες στάσεις, να κοιτάζουν προς τα πίσω, προς τα πάνω ή προς τα κάτω,

και δλώνει με τη ζωγραφική του τις αρθρώσεις των μελών, τις φλέβες των σωμάτων και το δίπλωμα στις πτυχώσεις των ενδυμάτων. Η διαφάνεια των κινημένων ενδυμάτων, η συστολή των σωμάτων, η δήλωση των ανατομικών λεπτομερειών είναι χαρακτηριστικά της αγγειογραφικής τέχνης του τέλους του 6ου π.Χ. και των αρχών του 5ου π.Χ. αιώνα, και τα επιτεύγματά της, που ενδεχομένως αντανάκλουν το έργο ή τις επιδράσεις του Κίμωνα από τις Κλεωνές, κληροδοτούνται ως προποθέσεις για την εξέλιξη της ζωγραφικής τέχνης, που αποκτά το πραγματικό της νόημα, μια γενιά αργότερα, στο πρώτο μισό του 5ου π.Χ. αιώνα, με τους πρώτους μεγάλους επώνυμους ζωγράφους, των οποίων γνωρίζουμε όχι μόνο τα έργα αλλά και ένα μέρος από τα τεχνοτροπικά τους στοιχεία.

Το πρώτο μισό του 5ου π.Χ. αιώνα. Πολύγνωτος και Μίκων

Στη διάρκεια του 6ου π.Χ. αιώνα, οι ζωγράφοι της αρχαϊκής περιόδου, όπως και οι ομότεχνοί τους της γλυπτικής, μελέτησαν το ανθρώπινο σώμα, σε στάση ή σε κίνηση, σε ηρεμία ή δράση, ντυμένο ή γυμνό, μόνο του ή σε συνδυασμό με άλλα ανθρώπινα ή ζωικά κορμιά, και κατέκτησαν τη γνώση της ανατομίας του. Στο πρώτο μισό του 5ου π.Χ. αιώνα, εποχή που γίνεται μάγισσα μιας τεράστιας αλλαγής και στη γλυπτική (με το πέρασμα από τη λανθάνουσα κίνηση του κούρου στην αντικίνηση του παιδιού του Κρίτια), η ζωγραφική προχωρεί σε άλλους προβληματισμούς που επικεντρώνονται κυρίως στη σχέση της μορφής με το χώρο. Το μεγαλύτερο επίτευγμα της περιόδου, η αποδέσμευση των μορφών από το ενιαίο επίπεδο έδρασης —με το οποίο ήταν δεμένες σε όλη τη διάρκεια των αρχαϊκών χρόνων— και η διάχυσή τους, ανάλογα με τη δράσή τους, σε όλη την επιφάνεια του αγγείου, με την υποτυπώδη δήλωση του ανώμαλου εδάφους πάνω στο οποίο και πίσω από το οποίο συχνά εικονίζονται οι μορφές, αποτελεί δημιουργία του **Πολύγνωτου** από τη Θάσο, ενός μεγάλου ζωγράφου που δρα στην Αθήνα, αμέσως μετά τους Περσικούς πολέμους. Η γνώση μας για τον Πολύγνωτο, που ανήκει στον κύκλο των Αθηναίων που συναναστρέφονταν τον μεγάλο Αθηναίο πολιτικό Κίμωνα, στα χρόνια της ακμής του, είναι σχετικά εκτεταμένη, χάρη στις πλούσιες φιλολογικές μαρτυρίες που αναφέρονται στο έργο του, κυρίως όμως χάρη στην επίδραση που είχαν οι δημιουργίες του στους υστερόχρονους του αγγειογράφους.

Ο Παιονιάς, περιηγητής του 2ου μ.Χ. αιώνα, είδε στη Λέσχη των **Κινδίων**, στους Δελφούς, δύο έργα του: την **Άλωση της Τροίας** και την **Κάθοδο του Οδυσσέα στον Κάτω κόσμο**, καθώς και άλλες μεγάλες συνθέσεις του σε δημόσια κτήρια της Αθήνας. Ο υπομνηματισμός των μορφών με επιγραφές, πράγμα που επέτρεπε στο θεατή την ασφαλή αναγνώριση τους, κυρίως όμως ο τρόπος με τον οποίο καταγράφει ο περιηγητής τη σχέση των μορφών μεταξύ τους, βεβαιώνουν πως στις παραστάσεις του Πολύγνωτου στους Δελφούς οι μορφές δεν ει-

κονίζονται παραταγμένες πάνω στο ίδιο οριζόντιο επίπεδο, αλλά διάσπαρτες μέσα στη ζωγραφική επιφάνεια, με έναν τρόπο που προφανώς δηλώνει την πρόθεση αλλά και την ευρηματικότητα του ζωγράφου στην προσπάθειά του να αποδώσει το βάθος, δηλαδή την τρίτη διάσταση στη σύνθεση.

Οι επιδράσεις του έργου του Πολύγνωτου στη σύγχρονη αγιογραφία είναι φανερές κυρίως στο έργο ενός σύγχρονου Αττικού αγιογράφου, του **ζωγράφου των Νοριδίων**. Στις παραστάσεις των αγγέλων που του αποδίδονται, οι μορφές εικονίζονται σε διάφορες στάσεις, τοποθετημένες σε διαφορετικά επίπεδα, πάνω σε ανώμαλο έδαφος που δηλώνεται με ακανόνιστες καμπύλες γραμμών, πάνω στις οποίες πατούν ή κάθονται. Η πίσω από τις οποίες κρύβονται ή προβάλλουν. Συστάσεις στα πρόσωπα, μισάνοιχτα στόματα που αποκαλύπτουν την οδοντοστοιχία, γεροντικές μορφές, βεβαιώνουν πως πίσω από το έργο του αγιογράφου βρίσκεται η επίδραση του Πολύγνωτου, του πρώτου, σύμφωνα με τον Πλίνιο (35, 58), που απεικόνισε μορφές με ανοιχτά στόματα και φανερά τα δόντια, γυναικές με διάφανα ρούχα και μαλιά με διαφορετικά χρώματα, και αντικατέστησε την αρχαία ακαμψία του προσώπου με ποικίλες εκφράσεις. Ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 6) τον ονομάζει *αναθό ηθογράφος*, ενώ ο Θεόφραστος, κατά τον Πλίνιο (7,205), τον θεώρησε ευρητή της ζωγραφικής, ίσως για την οριακή του θέση στην εξέλιξη της τέχνης αυτής με τα επιτεύγματά του. Σύγχρονος με τον Πολύγνωτο το θάσος, ο **Μίκων** ο Αθηναίος υπήρξε ίσως ο σημαντικότερος ανταγωνιστής αλλά και συναγωνιστής του, αφού οι δημιουργίες τους στέκονταν η μια κοντά στην άλλη, σε μεγάλα δημόσια κτήρια της αθηναϊκής αγοράς. Ανάμεσα στα έργα του οι αρχαίες πηγές αναφέρουν ιδιαίτερα τη *Μάχη του Μαραθώνα*, που κοσμούσε την Ποικίλη Στοά στην Αθήνα, το πρώτο ίσως βεβαιωμένο και από τα λίγα ιστορικά θέματα της αρχαίας ελληνικής μυθοκρατούμενης τέχνης. Στην πολυπρόσωπη αυτή σύνθεση του Μίκωνα (που ορισμένες πηγές αποδίδουν στον Πάναον, έναν άλλο, λίγο μεταγενέστερο, ζωγράφο) εικονίζονταν ο Μιλτιάδης, ο Καλλιμαχός και ο Κυναιγεύρος, ο Δάτις κι ο Αρταφέρνης, πράσινα υποκίττα, σχεδόν σύγχρονα για τον Αθηναίο πολίτη που απολάμβανε, λίγα χρόνια μετά την ηρωική μάχη, το ιστορικό γεγονός εικονισμένο από έναν μεγάλο σύγχρονο του ζωγράφου. Οι μορφές πρέπει και πάλι να συνοδεύονται από επιγραφές· δεν μπορεί ωστόσο να αποκλειστεί η πιθανότητα πως ορισμένες απ' αυτές εικονίζονταν με τρόπο που, χωρίς να πληροί ενδοχόμενους τους όρους της προσωπογραφίας, όπως τους εννοούμε για έργα μεταγενέστερων χρόνων, πρέπει να θύμιζαν στο θεατή με κάποια χαρακτηριστικά τους τα συγκεκριμένα ιστορικά πρόσωπα.

Το δεύτερο μισό του 5ου αιώνα

Στα χρόνια του Περικλή η ζωγραφική δεν αντιπροσωπεύεται στις φιλολογικές μαρτυρίες από

ονόματα μεγάλων ζωγράφων, παρόλο που ο ίδιος ο **Φειδίας**, ο αδελφός (ή ανιψιός) του **Πάνανος**, ο αδελφός του **Πλεισταίνετος**, ακόμη και ο τραγικός ποιητής **Ευριπίδης** (στα νεανικά του χρόνια) αναφέρονται ως ζωγράφοι. Από τους τίτλους των έργων αυτής της περιόδου, που διασώζουν τα κείμενα, κανένα δεν μοιάζει να συναγωνίζεται το μέγεθος των παραστάσεων και τη μνημειακότητα των θεμάτων της προηγούμενης περιόδου, παρόλο που στον Πάναον αποδοθήκε – όπως είδαμε – από ορισμένους αρχαίους συγγραφείς η *Μάχη του Μαραθώνα* στην Ποικίλη Στοά. Συνεργάτης του Φειδία σε πολλά από τα έργα του, σύμφωνα με τον Στράβωνα (8, 3, 30), ο Πάνανος συμμετείχε στην κόσμηση του χρυσελεφάντινου Δία στην Ολυμπία, διακοσμώντας το προστατευτικό κυκλόδωμα, που περιέβαλλε το λατρευτικό άγαλμα του θεού, με θέματα από άλλους πρώην της ελληνικής μυθολογίας. Το πνεύμα ωστόσο της εποχής, σηματοδομένο από το ήθος των παρθενώνων μορφών, αντανακλάται στην αγιογραφία με το έργο δύο μεγάλων αγιογράφων της περιόδου, του **ζωγράφου του Αχιλλέα** και του **ζωγράφου της Φιάλης**.

Στην ίδια χρονική περίοδο εντάσσεται και το έργο του **Αγάθαρχου** από τη Σάμο, που συνδέεται ανεκδοτολογικά με τον Αλκιβιάδη, με αφορμή μια παραγγελία του δεύτερου, που ολοκληρώθηκε μόνο αφού ο Αλκιβιάδης κλείδωσε στο σπίτι του το ζωγάριο. Η μαρτυρία του Λατίνου αρχιτέκτονα Βιτρούβιου (7, 10), ότι ο Αγάθαρχος ετοίμασε τα σκηνικά για μια τραγωδία του Αισχύλου (πληροφορία που δημιουργεί προβλήματα για τα χρόνια της δράσης του ζωγράφου) και ότι έγραψε διατριβή περί του θέματος αυτού, τον κατατάσσει ανάμεσα στους πρώτους που ασχολήθηκαν συστηματικά με τη σκηνογραφία, εντάσσοντάς τον, έτσι, σε ένα κλίμα θεωρητικών αναζητήσεων για την προοπτική, που δεν μπορεί να ειπωθεί ανεξάρτητα από το πνεύμα της εποχής στην οποία ζουν ο Δημόκριτος και ο Αναξαγόρας.

Πράγματι, στα τελευταία χρόνια του 5ου προχριστιανικού αιώνα, ίσως κάτω από την επίδραση του Αγάθαρχου, είναι φανερές στις αγιογραφικές παραστάσεις οι προσπάθειες των ζωγράφων να αποδώσουν αντικείμενα με κάποια τρισδιάστατη προοπτική μέσα στο χώρο. Μισάνοιχτες πόρτες που εικονίζονται με σκηνίλη, ή κτήρια που αποδίδονται με προοπτική σκέληση δηλώνουν πως η προβληματική των μεγάλων ζωγράφων του τέλους του 5ου π.Χ. αιώνα περιλαμβάνει στις αναζητήσεις της και άλλα θέματα, που δεν περιορίζονται μόνο στην απόδοση των μορφών μέσα στο χώρο αλλά εκτείνονται και στην προσπάθεια για την τρισδιάστατη απεικόνιση του ίδιου του χώρου και των στοιχείων που εντάσσονται μέσα σ' αυτόν.

Στην ίδια θεωρητική αναζήτηση πρέπει να ενταχθεί η προσπάθεια για την πλαστικότητα της απόδοσης των μορφών και των αντικειμένων. Το επίθετο του **σκαγράφου** που συνοδεύει τον μεγάλο ζωγράφο του τέλους του 5ου προχριστιανικού αιώνα, τον **Απολλοδώρο** τον Αθηναίο, είναι δηλωτικό της προβληματικής αυτής. Ήταν ο πρώτος, σύμφωνα με τον Πλούταρχο (*Ηθικά IV*,



7. Η αρπαγή της Ελένης
από τον Θησέα,
έργο του Ευθυμίου.



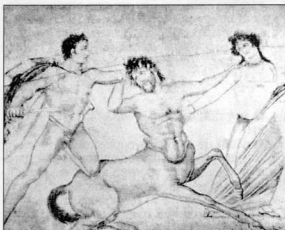
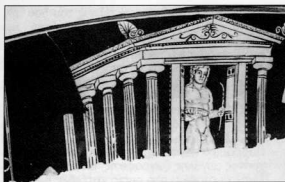
8. Ο φόνος των Νιοβιδών. Λεπτομέρεια από έργο του ομώνυμου αγγειογράφου, που αντανακλά τις καλλιτεχνικές επιδράσεις του Πολύγνυτου.



9. Λευκή λήκυθος
του ζωγράφου του Αχλλέα.

10. Λευκή λήκυθος
του ζωγράφου της Φιάλης.





11. Θραύσμα αγγείου, που αντανακλά τις προοπτικές αναζητήσεις των ζωγράφων του τέλους του 5ου π.Χ.

12. Μαρμάρινη πλάκα από την Πομπηία. Οι μορφές του Ηρακλή και του Νέσσου απηχούν τεχνοτροπικά στοιχεία του Ζεύξη.



15. Αγγείο από ελληνική αποικία της Κάτω Ιταλίας.

13. Στις λευκές ληκύθους του ζωγράφου των Κολώνων αντανακλάται το έργο του Παρράσιου.



14. Αττικό αγγείο του ρυθμού Κέρτς.

346), που ανακάλυψε τη φθορά και την απόχρωση της σκιάς· πρέπει επομένως να ασχολήθηκε με την απόδοση της πλαστικότητας του ανθρώπινου κορμιού. Η έκφραση του Πλίνιου (35, 60), ότι ήταν ο πρώτος που έδωσε ρεαλισμό στις μορφές του «δοξάζοντας τη γραμμή με το πινέλο του», δηλώνουν πως οι αναζητήσεις και τα επιτεύγματα του στηρίζονται στο πρωταρχικό ζωγραφικό μέσο, τη γραμμή μάλλον παρά το χρώμα.

Τις πόρτες της τέχνης που άνοιξε ο Απολλόδωρος διέσχισε ο Ζεύξης από την Ηράκλεια (Πλίνιος, 35, 61), για τον οποίο οι αρχαίες πηγές είναι αποκαλυπτικές όχι μόνον ως προς την εξαιρετική τέχνη του, αλλά και ως προς τα βιογραφικά του στοιχεία, τον πλούτο και την εκκεντρικότητά του. Τα θέματα των έργων του (*Ελένη, Αλκυμήνη - Δίας - Ηρακλής βρέφος, Ουκογένεια κενταύρων*, της οποίας έχουμε μια εξαιρετικά λυρική περιγραφή από τον Λουκιανό [Ζεύξης ή Αντίοχος, 3-7], *Ερώς στεφανωμένος με ρόδα, Μαρσύας δεσμώτης*) διαφέρουν από τα μεγάλα ηρωικά θέματα των ζωγραφικών παραστάσεων των χρόνων του Πολύγνωτου και του Μίκωνα και επικεντρώνονται σε επεισόδια από τη μυθολογία με ειδική και συναισθηματικά φορτισμένη ατμόσφαιρα. Η απόδοση της σκίασης των σωμάτων πρέπει να έπαιζε καθοριστικό ρόλο στην τεχνική του, αν λάβουμε υπόψη μας το παραπάνω σχέδιο του Πλίνιου σε ό,τι αφορά στη σχέση του με την τέχνη του Απολλόδωρου του σκιαγράφου.

Αντανάκλαση του έργου του Ζεύξη απηχούν δύο μαρμαρίνοι πίνακες από την Πομπηία, που εκκονίζουν τον *Ηρακλή* καθώς παλεύει με τον *Κένταυρο Νέσσο* και τις *Αστραγαλίζουσες*, κοπέλες που παίζουν αστραγάλους (κότσια). Η σκίαση στα ανδρικά σώματα και στις πτυχές των γυναικείων ενδυμάτων, η σχεδιαστική απόδοση των γυναικείων μελών αντανakλούν όχι μόνο τις τάσεις της εποχής, όπως τις είδαμε πιο πάνω, αλλά ενδεχομένως και την τεχνωτορία του μεγάλου αυτού ζωγράφου της αρχαιότητας, που κληρονομήσε από τον βασιλιά Αρχέλαο της Μακεδονίας στα τέλη του 5ου π.Χ. αι. για να κοσμήσει το ανάκτορό του, αντιπροσπεύει με το πλήθος των ανεκδοτολογικών στοιχείων για τη ζωή και το έργο του το μοντέλο του εκκεντρικού, εμπνευσμένου και επιρμηδούς καλλιτέχνη και δημιουργού, που απόλαυσε στη διάρκεια της ζωής του τα αποτελέσματα της πολύτιμης τέχνης του.

Αντιπρόσας στην τεχνική του Ζεύξη να χρησιμοποιεί τη σκιά για την απόδοση της πλαστικότητας των σωμάτων και των ενδυμάτων τους, ο Παρράσιος από την Έφεσο επέμενε να χρησιμοποιεί για τον ίδιο σκοπό τη γραμμή και μόνο. Εκκεντρικός, όπως και ο σύγχρονός του Ζεύξης, στην καθημερινή του ζωή και στην επίδειξη του πλούτου του, ο *αβροδάκτυλος*, σύμφωνα με τον Αθηναίο (XII, 542 C), ζωγράφος ήταν άφθαστος στη χρήση του σχεδίου, κατορθώνοντας να αποδώσει την πλαστικότητα των σωμάτων να αφιγόντας να υποδηλωθούν όσα κρύβονται πίσω τους, μόνο με τη γραμμή (Πλίν. 35, 67). Την αμεσότητα μαρτυρία για την τεχνωτορία τού Παρράσιου αντιπροσωπεύουν οι παραστάσεις

των λευκών ληκύθων του τέλους του 5ου π.Χ. αιώνα, κυρίως εκείνες του *ζωγράφου των Καλόμεν*. Στις παραστάσεις που του αποδίδονται, η εξαιρετική ποιότητα της γραμμής, που, ρέουσα και ανισοπαχής, αποδίδει την πλαστικότητα της μορφής και την άνετη συστροφή της μέσα στο χώρο, με πλήρη γνώση των ανατομικών λεπτομερειών και των προοπτικών συνιζήσεων, αποτελεί (ως την ασφαλέστερη μαρτυρία για την κατανόηση όχι μόνο της τέχνης του Παρράσιου και των χρωματικών αξιών της σύγχρονης μεγάλης ζωγραφικής, αλλά και του εξελικτικού σταδίου στο οποίο κατέληξε η ζωγραφική στα τέλη του 5ου και στις αρχές του 4ου προχριστιανικού αιώνα. Ενός σταδίου που ολοκλήρωσε μια σειρά αναζητήσεων και άνοιξε το δρόμο για τους μεγάλους ζωγράφους του 4ου π.Χ. αιώνα.

Ο 4ος π.Χ. αιώνας

Αντίθετα με τον προηγούμενο αιώνα, η γνώση μας για τη ζωγραφική του οποίου στηρίζεται, όπως είδαμε, στις γραπτές πηγές και τις σύγχρονες αγγειογραφικές παραστάσεις, οι πληροφορίες μας για τη ζωγραφική του 4ου προχριστιανικού αιώνα είναι πλουσιότερες, αφού, εκτός από τα κείμενα και τα αγγεία, πολύτιμα είναι και τα αντίγραφα έργων της μεγάλης ζωγραφικής, που διασώθηκαν στα σπίτια της Πομπηίας, κυρίως. Οι ιστορικοί της αρχαίας ελληνικής τέχνης εντόπισαν, ανάμεσα στο πλήθος των εικονιστικών παραστάσεων που διατηρήθηκαν στην κατεστραμμένη από τον Βεζούβιο πόλη, συνθέσεις που θεματικά και τεχνωτορικά ανάγουν τα πρότυπα τους σε έργα μεγάλων ζωγράφων των ύστερων κλασικών χρόνων. Από την άποψη επομένως αυτή, η έστω και έμμεση μαρτυρία των μεταγενέστερων ζωγραφικών αντιγράφων είναι φανερό και πολύτιμη, επειδή, παρά τις πιθανές ή διαπιστωμένες επεμβάσεις ή τροποποιήσεις των προτύπων, αναπαράγονται με τα ίδια μέσα και στην ίδια κλίμακα συνθέσεις που με κανένα τρόπο δεν ήταν δυνατόν να αποδοθούν στην καμπίλη επιφάνεια και τις μικρές διαστάσεις ενός αγγείου. Εντούτοις, στα αγγεία του ρυθμικού κέρτος, όπως συμβατικά ονομάζεται μια μεγάλη σειρά αττικών αγγείων που συνεχίζουν την ερυθρόμορφη παράδοση, εμπλουτίζονται την ώρα και με πρόσθετα (επιβητα) χρώματα, και στα αγγεία που προέρχονται από τις ελληνικές αποικίες της Κάτω Ιταλίας αντανakλώνται τα επιτεύγματα της προγενέστερης περιόδου, δηλαδή ο απόλυτος έλεγχος της γραμμής για την απόδοση του σχεδίου και ο απόλυτος έλεγχος του χώρου, με την άνετη συστροφή των μορφών και τη συνιζήση των μελών και των ενδυμάτων τους, με τρόπο ακόμη πιο σίγουρο και τελειοποιημένο.

Ωστόσο οι αγγειογράφοι δεν μπορούν να αποδώσουν τους νέους πειραματισμούς των σύγχρονών τους ζωγράφων, που, έχοντας κατακτήσει τα πρωταρχικά ζωγραφικά τους μέσα (γραμμή, χρώμα, σύνθεση), αναζητούν άλλους τρόπους για την απόδοση της πλαστικότητας των

μορφών. Αποκαλυπτικό από την άποψη αυτή είναι το σχόλιο του **Ευφρόνορα**, μεγάλου γλύπτη και ζωγράφου της περιόδου αυτής, ο οποίος, συγκρίνοντας τον **Θηόδο** του με το ομότιτλο έργο του παλαιότερου ομοτέχνη του Παρράσιου, έλεγε πως ο δίκος του ήρωας έμοιαζε θρημμένος με κραάς, ενώ εκείνος του Παρράσιου με ρόδα (Πλίν. 35, 129).

Το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς και η απόδοση του όχι πια (ή μόνο) με τη γραμμή αλλά κυρίως με το χρώμα φαίνεται πως ήταν ένα από τα βασικά αιτούμενα της εποχής, αν κρίνει κανείς από την περιγραφή ενός έργου του **Παυσία** από τη Σικυνά, όπου σε μια θυσία βοδίου το τετράποδο, αν και αποδοσμένο με μαύρο χρώμα, δεν έχανε (προφανώς χάρη στη χρήση των αντανάκλασεων του φωτός επάνω του) την πλαστικότητα των όγκων του (Πλίν. 35, 126-127) ή ενός άλλου έργου του ίδιου ζωγράφου, της **Μέθης**, που εικονίζει την προσωποποίηση της αφηρημένης έννοιας να βλέπει το πρόσωπό της να αντανάκλαται μέσα στο υγρό περιεχόμενο μιας γυάλινης φιάλης.

Σε ό,τι αφορά στη θεματογραφία της περιόδου, όπως προκύπτει από τις αρχαίες πηγές, τις αγιογραφικές παραστάσεις και τα πομπησιανά αντίγραφα, μεγαλύτερη είναι η συχνότητα θεμάτων με μυθολογικά επεισόδια ατμόσφαιρας μάλλον, παρά δράσης, χωρίς βεβαίως να λείπουν και μεγάλες συνθέσεις με ιστορικά θέματα, όπως η **Μάχη της Μαντινείας**, του **Ευφρόνορα**, η **Μάχη Ελλήνων και Περσών**, του **Αριστέϊδη II**, γιου του μεγάλου επίσης ζωγράφου **Νικομάχου**, ή τέλος η **Μάχη του Αλεξάνδρου εναντίον του Δαρείου**, έργο που μεταφέρθηκε πιστά στο εντυπωσιακό για την ποιότητα του ρωμαϊκό ψηφιδωτό από την Πομπηία, τώρα στο Μουσείο της Νεάπολης.

Ένα άλλω χαρακτηριστικό της ζωγραφικής του 4ου π.Χ. αιώνα είναι η απόδοση των συναισθημάτων στις μορφές των συνθέσεων. Είναι χαρακτηριστική η πληθώρα των αρχαίων αναφορών σε ένα έργο του **Τιμόνθη**, ζωγράφου των αρχών του αιώνα, με θέμα την **Ιγνίγενεια στην Αυλίδα**, όχι τόσο για τη σύνθεση όσο για την ποικιλία των αποχρώσεων της λύπης και του πόνου στα παριστάμενα στη θυσία πρόσωπα: του Μενελάου, του Κάλχαντα και του Οδυσσέα, κυρίως όμως για το εύρημα του ζωγράφου να εικονίζει τον Αγαμέμνονα με καλυμμένο το πρόσωπό του, γιατί δεν είχε άλλον τρόπο να αποδώσει τον άφωτο πόνο του πατέρα-αρχιστράτηγου για τη θυσία της κόρης του. Τη σύνθεση αυτή, που τόσο εντυπωσίασε τους αρχαίους συγγραφείς, φαίνεται πως αντιγράφηκε ένα ανάγλυφος βωμός των ρωμαϊκών χρόνων.

Στην ίδια ενότητα αναζητήσεων εντάσσεται και η **Διαβολή του Απελλή** από την Έρεσο, μεγάλου ζωγράφου των χρόνων του Μεγάλου Αλεξάνδρου, που μας περιγράφει αναλυτικά ο Λουκιανός (*Περί διαβολής*, 2-5), όπου απεικονίζονται και άλλες προσωποποιήμενες έννοιες, όπως η Άγνοια και η Υπόληψις, ο Φθόρος, η Επιβουλή, η Απάτη, η Μετάνοια και η Αλήθεια, για να περιγράψουν ζωγραφικά μια πλεκτάνη σε βάρος του ίδιου του ζωγράφου στην αυλή του Πτολεμαίου.

Παρόλο που το χρώμα αποτελεί το κύριο ζω-

γραφικό μέσο για τους μεγάλους ζωγράφους του 4ου π.Χ. αιώνα, η γραμμή εξακολουθεί να αποτελεί το πρωταρχικό δείγμα της μεγαλοσύνης του ζωγράφου. Είναι αποκαλυπτικό το ανέκδοτο για το διαγωνισμό των γραμμών ανάμεσα σε δύο μεγάλους ζωγράφους της εποχής του Αλεξάνδρου: τον Απελλή και τον Πρωτόγενη, που μας παραδίδει ο Πλίνιος (35, 81-83). Έχοντας δει ο ίδιος τον πίνακα στο παλάτι του Καίσαρα στη Ρώμη, ολοκληρώνει την πληροφορία των γράφωντας πως το έργο «έμοιαζε άδειο, αλλά παρά ταύτα συγκαταούσε το βέλεμι του θεατή και ήταν ευγενέστερο από όλα τα άλλα ζωγραφικά έργα που ήταν στημένα γύρω του».

Οι τοιχογραφίες της Βεργίνας

Αυτή την εξαιρετική ποιότητα της εκφραστικής δυνατότητας της γραμμής αποδίδουν με τον εντυπωσιακότερο τρόπο οι τοιχογραφίες που αποκαλύφθηκαν με την ανασκαφή της Μεγάλης Τούμπας από τον Μανώλη Ανδρόνικο και τους συνεργάτες του, στο εσωτερικό ενός κιβωτίσιου τάφου που συμβατικά ονομάζουμε τάφο της Περοσφώνης, από το κύριο θέμα της πιο εντυπωσιακής από τις παραστάσεις του. Η υποδειγματική δημοσίευση των τοιχογραφιών αυτών από τον Μανώλη Ανδρόνικο — σε μια μελέτη που είδε το φως της δημοσιότητας μετά το θάνατο του μεγάλου αρχαιολόγου — έδειξε πως οι ζωγραφικές παραστάσεις που κοσμούν τους τρεις από τους τέσσερις τοίχους του κιβωτίσιου τάφου, με κύριο θέμα την **Αρπαγή της Περοσφώνης από τον Πλούτωνα**, δεν μπορεί παρά να αποδοθούν στις δημιουργίες ενός μεγάλου ζωγράφου των μέσων του 4ου π.Χ. αιώνα, του **Νικομάχου** από τη Θήβα. Τα τεχνολογικά του στοιχεία, όπως προκύπτουν από τον Πλίνιο (35, 145), κυρίως η εξαιρετική ποιότητα της γραμμής του και η ταχύτητα με την οποία ζωγράφιζε, ανταποκρίνονται απόλυτα στον τρόπο με τον οποίο αποδόθηκαν με γρήγορες και κοφτές πινελιές ή συνεχείς και ρέουσες γραμμές τα περιγράμματα και οι ανατομικές λεπτομέρειες των μορφών. Το χρώμα, περιορισμένο σε δύο βασικούς τόνους, χρησιμοποιήθηκε με εξαιρετική άνεση, με σκουρότερες ή ανοιχτότερες αποχρώσεις, για να αποδοθούν τα πολύπτυχα και εντυπωσιακά κινημένα ενδύματα ή τα ταραγμένα μαλλιά των κύριων πρωταγωνιστών της αρπαγής (του Πλούτωνα και της Περοσφώνης), με μία σχεδόν ιμπρεσιονιστική, όπως τη χαρακτηρίζει ο Μανώλης Ανδρόνικος, διάθεση. Το σημαντικότερο ωστόσο στοιχείο για τη διαδικασία που ακολούθησε ο ζωγράφος είναι το χαρακτό σχέδιο των παραστάσεων, με το οποίο ο δημιουργός αποτύπωσε πάνω στο υγρό ακόμη κοιλία των τοίχων την έμπνευσή του. Η εξαιρετική ποιότητα των χαρδέρων, που δεν ήταν για το ζωγράφο παρά η πρώτη επαφή του με τη ζωγραφική επιφάνεια και το πρωταρχικό μέσο για την οργάνωση της σύνθεσής του, βρίσκει το συγγενέστερο της παράλληλο στις οπισδές του Λεονάρντο ντα Βίντσι.

16. Το περίφημο ψηφιδωτό από την Πομπηία, που αντιγράφει έργο μεγάλου ζωγράφου του 4ου π.Χ. αιώνα, σκονίζει μολύ του Αλέξανδρου κατά του Δαρείου.



μια ζωφόρος που έχει ολικό μήκος 5,56 μ. — τη μεγαλύτερη ζωγραφική παράσταση που σώθηκε από την αρχαιότητα —, οι μορφές των κυνηγών, τα θηράματα και τα σκυλιά πλασιάζονται από τοπιογραφικά στοιχεία, δέντρα, βράχους, πέτρες, χόρτα, έναν προοπτικά αποδοσμένο αναθηματικό πεσόν, ενώ έχουν αποδοθεί αχνά στο βάθος οι κορυφογραμμές που διακρίνονται στον ορίζοντα. Οι μορφές που μνημειακές προβάλλονται στο πρώτο επίπεδο, αποτελούν το κύριο μέλημα του ζωγράφου, ενώ τα τοπιογραφικά στοιχεία συμπληρώνουν την παράσταση, ως αναγκαστικό επακόλουθο του θέματος της ζωγραφικής σύνθεσης που εξελίσσεται σε ανοιχτό χώρο. Για πρώτη φορά, χάρη στο εξαιρετικό αυτό ζωγραφικό έργο, μπορούμε να επιβεβαιώσουμε όχι μόνο τη χρήση του τοπίου ως εικονογραφικού στοιχείου από τους ζωγράφους των κλασικών χρόνων, αλλά κυρίως να κατανοήσουμε το υψηλό καλλιτεχνικό στάδιο της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 4ου αιώνα, που συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία της μεγάλης τέχνης και όλα τα επιτεύγματα των μεγάλων ζωγράφων της περιόδου. Μιας τέχνης που αξιοποιεί με εκπληκτικό τρόπο, τη γραμμή, το χρώμα, τη σύνθεση, την προοπτική, την ένταξη των μορφών μέσα στο χώρο και την πλαστική τους απόδοση, χάρη στο παιχνίδισμα του φωτός και της σκιάς πάνω στα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης. Οι ομοιότητες της τοιχογραφίας στην πρόσωση του τάφου του Φιλίππου με τα τεχνοτροπικά και τα εικονογραφικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το ψηφιδωτό με τον Αλέξανδρο και τον Δαρείο, από την Πομπηία, δικαιώνουν την άποψη του Μανόλη Ανδρόνικου, πως πίσω από το ρωμαϊκό αντίγραφο βρίσκεται ένα έργο που πρέπει να καταγραφεί στις δημιουργίες του ίδιου ζωγράφου που κόσμησε τον τάφο του πατέρα του Αλεξάνδρου στη Βεργίνα.

Με τις τοιχογραφίες των τάφων της Βεργίνας η γνώση μας για την αρχαία ελληνική ζωγραφική των υστερών κλασικών χρόνων αποκτά ένα στέρεο σημείο αναφοράς, επειδή η εξαιρετική τους ποιότητα επιτρέπει για πρώτη φορά την άμεση επαφή μας με πρωτότυπα έργα μεγάλων ζωγράφων, που έζησαν και έδρασαν στην πιο ώριμη και δημιουργική περίοδο της εικαστικής αυτής τέχνης, που χρονικά συμπίπτει με τα χρόνια της βασιλείας του Φιλίππου και του Αλεξάνδρου. Δεν είναι τυχαίο πως στη θεματογραφία της περιόδου αυτής, όπως προκύπτει από τις αρχαίες πηγές, σημαντικός είναι ο αριθμός των έργων που έχουν για θέμα τους τον Αλέξανδρο. Επίσημος ζωγράφος της αυλής του και αποκλειστικός εικονογράφος του Μακεδόνα βασιλιά, ο **Απελλής** τον ζωγράφισε ως κεραυνοφόρο (σύνθεση που διατηρήθηκε ως αντίγραφο στο σπίτι των Βετίων στην Πομπηία) μαζί με τον Πόλεμο και τη Νίκη, με τον Πάνα και τους Δισκοκούρους, σε σκηνές που εξυπηρετούσαν τη προθέσει του ηγεμόνα και υπήρξαν το πρότυπο για την απεικόνιση των ελληνιστικών ηγεμόνων από τους σύγχρονούς τους καλλιτέχνες. Ο **Αετίων** ζωγράφισε τους γαίονους του με τη Ρωδήνη, ενώ ο **Πρωτογένης** τον εικόνισε μαζί με τον Πάνα. Οι γνώσεις μας για τους ζωγράφους αυτούς προκύπτουν μάλλον από τη σχέση τους με τον Αλέξανδρο παρά από πληροφορίες για την τέχνη τους, που αναμφισβήτητα



17. Σχεδιαστική απόδοση ανάγλυφου βωμού των ρωμαϊκών χρόνων, που οντανολόγως το έργο του Τιμόθεου με θέμα την Ιλιγγίνα στην Αιολίδα.

Το τοπίο, ως ζωγραφικό θέμα, πρέπει να είχε απασχολήσει τους ζωγράφους ήδη από τα χρόνια του Πολύγνυτου, όπως προκύπτει από την περιγραφή του έργου του *Άλωση της Τροίας* στους Δελφούς από τον Πausανία. Σε καμιά ωστόσο περίπτωση δεν υπήρξε αυτοσκοπός, με την έννοια της τοιογραφίας των ελληνιστικών έργων που αντιγράφονται στις πομπηϊανές τοιχογραφίες. Εντούτοις η υποδήλωση του τοπίου με ένα δέντρο ή έναν βράχο υπάρχει στις αγγειογραφικές παραστάσεις από τα αρχαϊκά κιόλας χρόνια, για να εξυπηρετήσει το θέμα και όχι για να πλουτίσει τη σύνθεση. Για πρώτη φορά, ωστόσο, το τοπίο αποδίδεται με λεπτομέρεια, για να εικονίσει τη δράση μέσα στον ανοιχτό χώρο, στη μία από τις μοναδικές για την εξαιρετική τους ποιότητα τοιχογραφίες που βρέθηκαν στους βασιλικούς τάφους της Βεργίνας. Στην πρόσωση του τάφου του Φιλίππου, όπου εικονίζεται μια σειρά από κυνηγετικά επεισόδια σε



ωστόσο πρέπει να είχε φτάσει στα όρια της απόλυτης ωριμότητας και της αξιοποίησης όλων των επιτευγμάτων της προγενέστερης τους καλλιτεχνικής παράδοσης. Που, έχοντας κατακτήσει τον απόλυτο έλεγχο της σύνθεσης και του χρώματος, οι έχοντας προβληματιστεί με το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς, εξακολουθεί να ανταγωνίζεται με βάση το πρωταρχικό ζωγραφικό μέσο (όπως δηλώνει το ανέκδοτο του συναγωνισμού των γραμμών ανάμεσα στον Απελλή και τον Πρωτογένη, που αναφέραμε παραπάνω) και να ασχολείται σχεδόν επιστημονικά με θέματα που αφορούν τη ζωγραφική, όπως ο Πάμφιλος από τη Μακεδονία, που μελέτησε όλες τις επιστήμες, κυρίως την αριθμητική και τη γεωμετρία (Πλίνιος 35, 76), και ο Ευφράνορας, που έγραψε βιβλία για τις αναλογίες και τα χρώματα (Πλίνιος 35, 129).

Η ζωγραφική στα ελληνιστικά χρόνια

Απόγονοι μιας μακράς καλλιτεχνικής παράδοσης οι ζωγράφοι του 4ου π.Χ. αιώνα ολοκλήρωσαν μια σειρά από αναζητήσεις και έλυσαν τα προβλήματα μιας τέχνης που συνέχισε την πορεία της στη διάρκεια των ελληνιστικών χρόνων, στηριγμένη στα επιτεύγματα των προγενέστερων δημιουργών της. Στη γνώση μας για τη ζωγραφική της ελληνιστικής περιόδου, από το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου ως το τέλος του 1ου προχριστιανικού αιώνα, μειώνονται οι έμμεσες μαρτυρίες των αρχαίων συγγραφέων, απουσιάζουν οι μαρτυρίες των αγγειογραφικών παραστάσεων (αφού η παραγωγή ερυθρόμορφων αγγείων σταματά λίγο πριν από τα τέλη του 4ου αιώνα), ενώ στις μαρτυρίες των ρωμαϊκών αντιγράφων προστίθενται τώρα και μια σειρά πρωτότυπων έργων, με προέλευση κυρίως τον βορειοελλαδικό χώρο.

Πρόκειται για έργα καλών ζωγράφων που διακόσμησαν με παραστάσεις υπόγεια ταφικά οικοδομήματα, όπως οι μακεδονικοί τάφοι, ή επιτάφια μνημεία (κυρίως στήλες) που προορίζονταν για να στηθούν πάνω από τον τάφο ενός ή περισσότερων νεκρών, για να δηλώσουν, μαζί με τη χαραγμένη επιγραφή, την ταυτότητα, την ηλικία ή την οικογενειακή κατάσταση του νεκρού (ή των νεκρών). Ένα τέτοιο μεγάλο σύνολο γραπτών στηλών βρέθηκε στην επίκλιση της Μεγάλης Τούμπας στη Βεργίνα και χρονολογείται στον 4ο και τον πρώιμο τρίτο προχριστιανικό αιώνα, ενώ στα ελληνιστικά χρόνια πρέπει να τοποθετηθεί ένα ανάλογο σύνολο μνημείων από τη Δημητριάδα του Βόλου. Έργα όχι μεγάλης έμφυσης, ως προς τις συνθέσεις τους, τα μνημεία αυτά βεβαιώνουν για τη μακρά παράδοση της ζωγραφικής στον βορειοελλαδικό χώρο και την παρουσία ζωγράφων που έχουν πλήρη έλεγχο των μέσων της τεχνικής και της τέχνης τους, χωρίς να απλώνονται στις φιλόδοξες συνθέσεις της παλαιότερης περιόδου. Τα θέματα στους μακεδονικούς τάφους και τις ζωγραφιστές επιτύμβιες στήλες σχετίζονται άμεσα με τον νεκρό, που τον εικονίζουν ως πολεμιστή ή συμποσιαστή, μόνο του ή ανάμεσα σε μέλη της οικογενείας του. Στα πιο πολλά από τα μνημεία αυτά, που παρέχουν πολύτιμες μαρτυρίες για την τεχνική και την ποιότητα των χρωμάτων, καταγράφεται περισσότερο η εξοικείωση με τα ζωγραφικά μέσα παρά η φιλόδοξη δημιουργία μεγάλων καλλιτεχνών. Εντούτοις, ανάμεσά τους

18. Βεργίνα. Τοιχογραφία από το εσωτερικό του «Τάφου της Περσεφόνης», με θέμα την αρπαγή της από τον Πλούτωνα.

19. Η εντυπωσιακή πρόσψη του τάφου του Φιλίππου στη Βεργίνα κοσμάται με μια εξαιρετική τοιχογραφία που απεικονίζει σκηνές κηληγορίας.



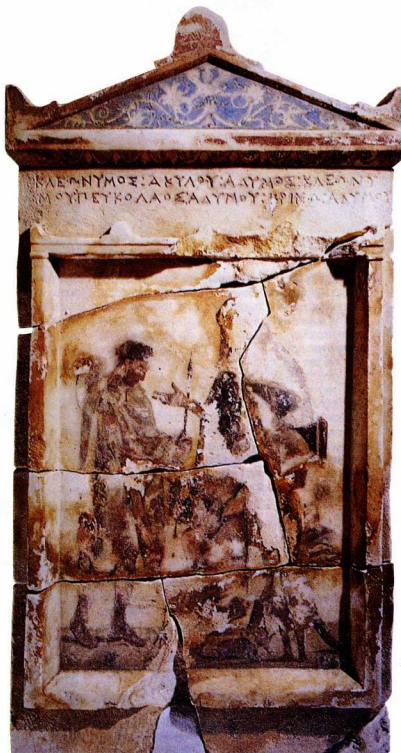
20. Βεργίνα.
Η στήλη του Κλεώνυμου,
από τα καλύτερα δείγματα
ζωγραφικής των υστερών
κλασικών χρόνων
πάνω σε μάρμαρο.

Γενική Βιβλιογραφία

- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, 350 βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας» (μετ. Τ. Ρουσσός, Α. Λεβίδης, σχόλια Α. Λεβίδης, 1994).
Μον. Ανδρόνικος, *Βεργίνα II. Ο τάφος της Πριγκίπισσας* (1994).
V.J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting* (1977).
P. Moreno, *Pittura Greca da Polignoto a Apelle* (1987).
E. Plüsch, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (1923).
J.J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology* (1974).
A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (1921).
G.M.A. Richter, *Perspective in Ancient Drawing and Painting* (1956).
M. Robertson, *Greek Painting* (1959).
A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung der Klassischen Antike* (Hdb. der Archäologie 4, 1953).
I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (1994).

μερικές τοιχογραφίες, όπως εκείνες του τάφου της Κρίσεως στα Λευκάδια, του τάφου του πολεμιστή στην ομάδα των τάφων Μπέλλα στα Παλατίσια, και εντελώς πρόσφατα η εντυπωσιακή πρόσοψη του τάφου στον Άγιο Αθανάσιο, κοντά στη Θεσσαλονίκη. Ξεπερνούν τα όρια των δυνατοτήτων ενός καλού τεχνίτη και αγγίζουν τις αρετές ζωγράφων με απόλυτο έλεγχο των ζωγραφικών μέσων τους, καλών απογόνων της προγενέστερης καλλιτεχνικής παράδοσης, που δεν δοκιμάζονται ωστόσο σε μεγάλες συνθέσεις, αλλά περιορίζονται από τα θέματά τους στην άρτια απεικόνιση της ανθρωπίνης μορφής, με βάση τα διδάγματα της προγενέστερης περιόδου.

Στα αντίγραφα έργων της ελληνιστικής περιόδου που διασώθηκαν στις πομπηϊανές τοιχογραφίες το τοπίο αποκτά μεγαλύτερη σημασία. Μορφές μικρές σε διαστάσεις εντάσσονται σε σκηνές που διαδραματίζονται σε ανοιχτό χώρο, με θέματα που σχετίζονται με τον κύκλο του Οδυσσέα. Δεν λείπουν εντούτοις και σκηνές χωρίς δράση αλλά με μορφές μνημειακές, όπως η εντυπωσιακή για την πλαστικότητα των μορφών της σύνθεση από το Boscoreale στο Μουσείο της Νέας Υόρκης, όπου εικονίζονται αγαλματικές σχεδόν μορφές σε μια σκηνή που σχετίζεται με τη Μακεδονία. Είναι φανερό πως τα μεγάλα επιτεύγματα του 4ου προχριστιανικού αιώνα αξιοποιούνται αποτελεσματικά από τους ελληνιστικούς ζωγράφους, οι περισσότεροι από τους οποίους, ανώνυμοι και ακατάγραφοι στις αρχαίες πηγές, δεν μπορούν να προωθήσουν την τέχνη τους πέρα από τα όρια των προγενέστερων μορφών τους, επιλέγοντας έτσι, στη θέση των μνημειακών μορφών και των πολυπρόσωπων συνθέσεων, ειδικυλιστικές σκηνές ή νεκρές φύσεις, με καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα. Θα περάσουν αιώνες ως την ιταλική αναγέννηση, όταν η ζωγραφική ξαναβρεθεί αντιμέτωπη με προβλήματα παρόμοια με εκείνα των μεγάλων ζωγράφων της κλασικής αρχαιότητας.



Greek Painting from the Geometric to the Hellenistic period

Chr. Saatchoglou-Paliadeli-Abtsact

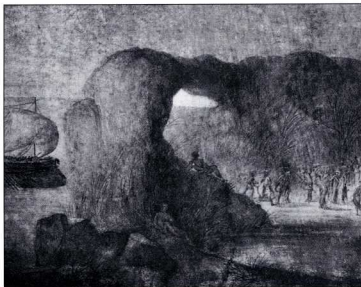
Our knowledge about the ancient Greek painting is quite fragmentary, due to the perishable nature of wood, leather or stuccoed walls on which monumental paintings were created. Apart from some direct information deriving from a few original works (tombs and tombstones) our knowledge of the evolution of ancient Greek painting is mainly based on the ancient sources; on vase painting the representations of which reflect to a certain extent the quests and the accomplishments of their great contemporary painters; on Roman wall-paintings which either copy or get inspiration from works of art of the Classical and the Hellenistic periods. The combined use of the above has helped us record the stages, repertoire, quests and achievements of an art which was especially praised by the ancient writers. Yet, it is only thanks to the superb wall-paintings recently discovered by Manolis Andronikos at Vergina that we were given the opportunity to evaluate the quality, feats and pursuits of the great painters of Classical antiquity.

During the Geometric and the Archaic periods ancient Greek painting, mostly myth-bound, as regards its repertoire, was especially concerned with the understanding and the rendering of the human or animal form and their combination in a two-dimensional conception. During the fifth century it achieved full mastering of a more complex figurative composition imprinting gradually through line or colour the three-dimensionality of figures and objects in space. By the end of the fifth and during the fourth century it completed its course, by having achieved the game of light and shade on bodies and objects; by having expressed the *ethos* and the passion of the represented figures; by having succeeded in composing impressive scenes of multi-figure action. All these accomplishments and the full mastering of the painted media do actually prevail in the technique and style of the excellent wall paintings at Vergina.

Landscape was not an end in itself either in the Archaic or in the Classical Period, although it was abstractly used in order to complement the meaning of the representation. Despite its impressive rendering on the hunting scene decorating the facade of Philip's tomb at Vergina it was only during the Hellenistic period that it gained importance. The thorough study of the naked human body, in light or shade, as it is moving in space, in order to fully exhibit its beauty in a three-dimensional concept was re-approached again only during the Renaissance period.



21. Η τοιχογραφία που κοσμεί την πρόσοψη μακεδονικού τάφου στον τύμβο Μιλέα, κοντά στα Παλαιοτόξα.



22. Στα ρωμαϊκά αντίγραφα έργων του 3ου π.Χ. αι. με θέματα από τον κύκλο του Οδυσσέα αντανακλάται ο σημαντικός ρόλος του τοπίου στην ελληνιστική ζωγραφική.