Αλέκος Βλ. Λεβίδης

Για το βιβλίο

Μανόλης Μανωλεδάκης
Νέκυια, το έργο του Πολύγνωτου στους Δελφούς

Θεσσαλονίκη εκδόσεις Κορνηλία Σφακιανάκη, 2003.

Έκδοση ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

Σελ. 1: Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τον «τάφο του βουτηχτή» στην Ποσειδωνία (Paestum), δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ. Η απόδοση της έκφρασης το σχέδιο και το χρώμα προσεγγίζουν αυτά που υποθέτουμε για τη ζωγραφική του Πολύγνωτου.

Ο **Αλέκος Λεβίδης** είναι ζωγράφος και συγγραφέας.

«Το να θέλει να ανασυνθέσει κανείς αυτό που υπήρξε η αρχαία ελληνική ζωγραφική είναι περίπου σαν να επιχειρεί να αδράξει το άπιαστο».

Με αυτήν τη φράση η Agnes Rouveret ξεκινάει το πολύ καλό βιβλίο της με τον χαρακτηριστικό τίτλο "Histoire et imaginaire de la peinture ancienne". Πράγματι, αυτή η μεγάλη τέχνη που τα έργα της στην αρχαιότητα υμνήθηκαν πιο πολύ από τα αριστουργήματα της γλυπτικής, χάθηκε, δίχως να αφήσει ίχνη, σαν τη μυθική Ατλαντίδα. Σχεδόν κανένα από τα μεγάλα πρωτότυπα έργα δεν σώθηκε. Ίσως για αυτό οι αναφορές των αρχαίων πηγών από νωρίς αιχμαλώτισαν τη φαντασία καλλιτεχνών και επιστημόνων.

Ήδη στην Αναγέννηση το φάντασμα της αρχαίας ζωγραφικής, μέσα από το έργο των ουμανιστών που επικαιροποίησαν τις αρχαίες γραπτές πηγές, αποτέλεσε το ιδανικό πρότυπο για τους ζωγράφους. Ο Mantegna θέλησε στον τάφο του να μνημονευτεί σαν ο νέος Απελλής. Και ο Botticcelli εμπνευσμένος από την περιγραφή του Λουκιανού για τον περίφημο πίνακα του Απελλή «Διαβολή», επεχείρησε να τον ανασυνθέσει χωρίς βέβαια να έχει καμιά πρόσβαση σε οποιοδήποτε έργο της αρχαίας ζωγραφικής.

Πρώτη φορά αντικρίζουν οι ζωγράφοι, συμπεριλαμβανομένου και του Ραφαήλ, έργα διακοσμητικά αρχαίας ζωγραφικής, χάρη στην τυχαία ανακάλυψη των ερειπίων των ανακτόρων του Νέρωνα στη Ρώμη κι απ' αυτή τη συνάντηση γεννιέται το διακοσμητικό στυλ των Grotesques.

Έτσι, στους επόμενους αιώνες, το όραμα της αρχαίας ζωγραφικής θα ζωντανεύει μέσα από την συναρπαστική αμφίδρομη πορεία από την ερμηνεία του κειμένου στην ερμηνεία του μνημείου, όπου τα κείμενα κρατούν ζηλότυπα τα μυστικά τους και τα μνημεία δεν είναι συνήθως παρά χλωμό και αόριστο αντιφέγγισμα της εικόνας που υπόσχονται τα κείμενα.

Τον 18ο αιώνα το ενδιαφέρον για και η επιρροή από την αρχαία ελληνική ζωγραφική κορυφώθηκαν με την αποκάλυψη των τοιχογραφιών του Herculaneum και της Πομπηίας. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι τα έργα που αποτέλεσαν το αντικείμενο θαυμασμού, έμπνευσης και μελέτης στην Αναγέννηση και τον 18ο αιώνα, αλλά και μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, δεν ήταν ελληνικά αλλά ρωμαϊκές ή ετρουσκικές τοιχογραφίες επηρεασμένες, πολύ ή λιγότερο από την αρχαία ελληνική ζωγραφική.

Για πρώτη φορά οι ερευνητές μπόρεσαν να μελετήσουν μνημεία πρωτότυπα της κλασσικής και της ελληνιστικής εποχής χάριν μιας σειράς αρχαιολογικών ανακαλύψεων που έγιναν στο πέρασμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα (οι επιτύμβιες στήλες των Θηβών, οι γραπτές επιτύμβιες στήλες της Δημητριάδας και της Αλεξάνδρειας, οι τοιχογραφίες στους τάφους του Παντικάπαιου στη Ν. Ρωσία). Αυτή η συγκυρία ώθησε φιλολόγους και ιστορικούς της τέχνης να προχωρήσουν συστηματικά σε μια μελέτη των γραπτών πηγών και των αρχαιολογικών μνημείων δημιουργώντας έτσι τις σταθερές υποδομές πάνω στις οποίες στηρίχτηκε η κατοπινή έρευνα.

Τα τελευταία τριανταπέντε χρόνια μια νέα σειρά αρχαιολογικών ανακαλύψεων μας έδωσε ένα σημαντικό αριθμό έργων αρχαίας ζωγραφικής. Οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου της Θήρας έδωσαν πλούσιες πληροφορίες για την τέχνη στο Αιγαίο κατά το Α΄ μισό της Β΄ χιλιετίας π.Χ. Οι πίνακες από το Πιτσά και οι τοιχογραφίες του Τάφου του Βουτηχτή από την Ποσειδωνία (Paestum) ζωντανεύουν για πρώτη φορά, αντίστοιχα, τη ζωγραφική της αρχαϊκής και της κλασσικής περιόδου. Τα θαυμαστά ψηφιδωτά της Πέλλας μας έφεραν κοντά σε πρωτότυπα έργα των αρχών του 4ου αιώνα π.Χ. Οι ανακαλύψεις μνημειακών τάφων στο Kazanluk της Βουλγαρίας, αλλά κυρίως στον ελλαδικό χώρο, στα Λευκάδια, στη Βεργίνα και στα περίχωρα της Θεσσαλονίκης, έφεραν στο φως σημαντικά πρωτότυπα έργα του τέλους του 4ου αιώνα π.Χ..

Οι νέες αρχαιολογικές αποκαλύψεις αναζωπύρωσαν διεθνώς το ενδιαφέρον για τη μελέτη της αρχαίας ζωγραφικής. Στους γερμανούς και γάλλους μελετητές που από το τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα είχαν προχωρήσει συστηματικά τη μελέτη της αρχαίας ζωγραφικής, προστέθηκαν ιταλοί και αμερικανοί. Ο πλούτος, η σημασία και η εποχιακά διαφορετική προέλευση των ευρημάτων, κατέστησε την Ελλάδα κεντρικά προνομιακό χώρο για τη μελέτη της αρχαίας ζωγραφικής. Οι έλληνες αρχαιολόγοι, ιστορικοί τέχνης, αρχαιομέτρες, συντηρητές, μουσειολόγοι, τωρινοί και μελλούμενοι, καλούνται να διαχειριστούν αυτόν τον πλούτο. Η πρόκληση είναι μεγάλη και αφορά ένα χώρο όπου παραδοσιακά οι έλληνες ερευνητές, εκτός εξαιρέσεων, δεν είχαν στρέψει το ενδιαφέρον τους, αφήνοντας τους ζωγράφους της γενιάς του '30 να τον διεκδικούν, τουλάχιστον στο φαντασιακό - δημιουργικό επίπεδο.

Τα πράγματα όμως φαίνεται να αλλάζουν. Νέες πρωτότυπες εκδόσεις και άρθρα που αφορούν σε δημοσιεύσεις ανασκαφικών ευρημάτων, σε έρευνες γύρω από την τεχνική της αρχαίας ζωγραφικής ή σε θεωρητικά

Καλυκωτός κρατήρας του Ζωγράφου των Νιιοβιδών (455-450 π.Χ.). Οι μορφές είναι τοποθετημένες σε διάφορα επίπεδα ώστε να δημιουργείται η αίσθηση του βάθους σε μια προσπάθεια αναπαράστασης του τρισδιάστατου χώρου ανάλογη με αυτήν του Πολύγνωτου όπως προκύπτει από τις περιγραφές του Παυσανία.

θέματα έχουν εμφανισθεί τα τελευταία χρόνια. Δεν είναι εδώ ο κατάλληλος χώρος να απαριθμηθούν αλλά θα άξιζε μια σχετική βιβλιογραφική επισκόπηση που θα αποτύπωνε, πιστεύω, μια αυξανόμενη τάση να ανταποκριθούν οι έλληνες ερευνητές στα νέα δεδομένα. Καρπός αυτού του αυξημένου ενδιαφέροντος για την αρχαία ελληνική ζωγραφική είναι και το βιβλίο του Μανόλη Μανωλεδάκη (στο εξής Μ.Μ.) «Νέκυια, το έργο του Πολύγνωτου στους Δελφούς».

Η περίπτωση του Πολυγνώτειου έργου φαίνεται να εικονογραφεί με ακρίβεια τη φράση της Rouveret με την οποία ανοίγει το παρόν σημείωμα. Ενώ οι γραπτές πηγές είναι σχετικά πλούσιες σε χαρακτηρισμούς για τον ζωγράφο και το έργο του, ουσιαστικά δεν διαθέτουμε σχεδόν καθόλου στοιχεία που να μπορούν να μας δώσουν μια εικόνα αυτού του έργου. Οι πιο κοντινές στο έργο του εικόνες είναι ορισμένες παραστάσεις σε ερυθρόμορφα αγγεία του δεύτερου μισού του 5ου αιώνα που πιστεύεται ότι απηχούν τις κατακτήσεις της ζωγραφικής του. Το μόνο κοντινό στην εποχή του μνημειακό ζωγραφικό σύνολο, οι τοιχογραφίες από τον Τάφο του Βουτηχτή στο Paestum, δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στην πολυπλοκότητα των συνθέσεων του Πολύγνωτου. Και, ενώ ο Παυσανίας μας έχει αφήσει δύο πολυσέλιδες περιγραφές (Χ, 25-31) για τις δύο μεγάλες ζωγραφικές του συνθέσεις στη Λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς, τίποτα μέσα από αυτές τις περιγραφές δεν μας ζωντανεύει την οπτική εμπειρία

του περιηγητή. Ο Πολύγνωτος είναι και πρωτοπόρος –«εφευρέτη της ζωγραφικής» τον αποκαλεί ο Θεόφραστος[1]– αλλά και ώριμος, ίσως ο κορυφαίος, εκφραστής του κλασσικού ιδιώματος στη ζωγραφική. Στα έργα του συνδυάζονται τεχνοτροπικά ευρήματα και εκφραστικοί τρόποι που οδηγούν τη ζωγραφική σε μια αρτιότητα μέχρι τότε άγνωστη. Το έργο του αναδεικνύεται επικό τόσο στο περιεχόμενο όσο και στο μέγεθος. Μαζί με τον Φειδία που είναι σύγχρονος ή κατά τι νεότερός του, αποτελούν το εμβληματικό δίδυμο του « κλασσικού ιδεώδους». Για όλους αυτούς τους λόγους πολλοί μελετητές προσπάθησαν να ανασυνθέσουν τις κατακερματισμένες πτυχές του έργου του. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το εγχείρημα του Μ.Μ. αποτελεί μια νέα θαρραλέα προσπάθεια.

Αντικείμενο της μελέτης του Μ.Μ. είναι η μια από τις δύο συνθέσεις που είχε φιλοτεχνήσει ο Πολύγνωτος για το κτήριο της Λέσχης των Κνιδίων στους Δελφούς. Πρόκειται για την επίσκεψη του Οδυσσέα στον Άδη, την λεγόμενη 'Νέκυια'. Η άλλη σύνθεση είχε σαν θέμα της την άλωση της Τροίας από τους Αχαιούς. Το βιβλίο χωρίζεται σε πέντε κύρια κεφάλαια. Στο πρώτο γίνεται μια επισκόπηση των πληροφοριών που διαθέτουμε από τις αρχαίες πηγές και τη νεότερη βιβλιογραφία για τον Πολύγνωτο και το έργο του, καθώς και την επίδραση αυτού του έργου στην αρχαία ελληνική τέχνη. Στο δεύτερο κεφάλαιο μελετάει τις χρήσεις και την αρχιτεκτονική μορφή των « Λεσχών» στην αρχαιότητα και επιδίδεται στην επιτόπια έρευνα των αρχιτεκτονικών λειψάνων της Λέσχης των Κνιδίων στους Δελφούς. Στο τρίτο κεφάλαιο ο συγγραφέας μελετάει αναλυτικά την περιγραφή του Παυσανία και με κριτική ματιά αποτιμά τις αναπαραστάσεις της Νέκυιας που έχουν γίνει με βάση το κείμενο του Παυσανία. Στο τέλος του κεφαλαίου καταλήγει σε μια νέα δική του ολοκληρωμένη πρόταση αναπαράστασης. Σε αυτά τα τρία πρώτα κεφάλαια που καλύπτουν περίπου τα 3/5 του συνολικού κειμένου εξετάζονται τα θέματα που έχουν σχέση με τη ζωγραφική πλευρά του έργου του Πολύγνωτου. Στα δύο τελευταία κεφάλαια, το τέταρτο και το πέμπτο, επιχειρείται μία «ερμηνευτική προσέγγιση της Νέκυιας». Και με βάση τα στοιχεία που προκύπτουν απ' αυτή την προσέγγιση ανιχνεύονται οι αναθέτες της Λέσχης και του έργου του Πολύγνωτου και προτείνεται η χρονολόγησή του.

Ο ίδιος ο Μ.Μ. στον πρόλογό του γράφει: «Η παρούσα μελέτη [...] έχει ως στόχο της να προσεγγίσει όλα τα ζητήματα –καλλιτεχνικά, εικονογραφικά και ερμηνευτικά– που αφορούν στη 'Νέκυια'. [...] Επίσης να επανεξετάσει την αρχική αρχιτεκτονική μορφή της Λέσχης, καθώς και να ερευνήσει την ταυτότητα των αναθετών αυτού του κτίσματος και του ζωγραφικού

διακόσμου του, τη χρονολόγηση και την αιτία της συγκεκριμένης ανάθεσης». Από την προγραμματική του αυτή δήλωση αναδεικνύεται το εύρος της προσπάθειας του Μ.Μ., ο οποίος δεν διστάζει να καταπιαστεί με όλες της όψεις του Πολυγνώτειου έργου που έχουν απασχολήσει αρκετές γενιές μελετητών. Επειδή πρόκειται για ένα βιβλίο που ερευνά το αντικείμενό του μέσα από διαφορετικά γνωστικά πεδία θα άξιζε μιας πολυεπίπεδης κριτικής. Εγώ σκοπεύω να περιορίσω τα σχόλιά μου στα τρία πρώτα κεφάλαια τα σχετικά με τη ζωγραφική του Πολύγνωτου, γνωρίζοντας μεν ότι έτσι αδικώ τον συγγραφέα αλλά και ελπίζοντας ότι μελλοντικά κάποιος περισσότερο αρμόδιος θα αντιμετωπίσει τα δύο, εξαιρετικά ενδιαφέροντα, τελευταία κεφάλαια του βιβλίου.

Στο εισαγωγικό πρώτο κεφάλαιο με τις δύο υποενότητες (« Ο Πολύγνωτος και το έργο του» και « Επιδράσεις του έργου του Πολύγνωτου») ο Μ.Μ. παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν τη ζωγραφική τέχνη του Πολύγνωτου και την σημασία του έργου του για την εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, καλύπτοντας με επάρκεια τη βιβλιογραφία από το τέλος του 19ου αιώνα μέχρι πρόσφατα.

Οι αρχαίες πηγές αποδίδουν στον Πολύγνωτο μια σειρά από καινοτομίες στην τέχνη της ζωγραφικής. Αναφέρονται στον τονισμό της έκφρασης του προσώπου και του σώματος, στην αποτύπωση της λεπτότητας των ιματίων των γυναικών, που αφήνει να διαγραφούν οι γραμμές του σώματος, στην έντεχνη χρήση των χρωμάτων. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* τον ονομάζει ηθογράφο (ζωγράφο χαρακτήρων) και ο Αιλιανός μιλάει για το πάθος και το ήθος που εκφράζονται στη ζωγραφική του. Οι νεότεροι μελετητές, στηριζόμενοι στις περιγραφές του Παυσανία, τον χαιρετίζουν σαν τον πρώτο που επεχείρησε να αποδώσει, έστω με τρόπο πρωτόλειο, τη διάσταση του βάθους στο δισδιάστατο πίνακα. Όλα αυτά έκαναν πολλούς νεότερους μελετητές να διαγνώσουν, με κάποια υπερβολή, όπως παρατηρεί ο Μ.Μ., επιρροές από το έργο του τόσο στην αγγειογραφία όσο και στη μνημειακή γλυπτική (π.χ. στα αετώματα του ναού του Δία στην Ολυμπία, στις ζωφόρους και στα αετώματα του Παρθενώνα κλπ.). Ο Μ.Μ. διαπιστώνει ότι, αν και πολλά χαρακτηριστικά που παραδίδουν οι πηγές για την Πολυγνώτεια τέχνη υπάρχουν και σε άλλα έργα παράλληλων τεχνών, αυτό μπορεί απλώς να σημαίνει ότι «πρόκειται για γενικά χαρακτηριστικά της τέχνης της εποχής, στην οποία ανήκει ο Πολύγνωτος, ο γλύπτης ή οι γλύπτες της Ολυμπίας και πολλοί άλλοι γνωστοί και άγνωστοι καλλιτέχνες της περιόδου» (σ. 41-42).

Η παρατήρηση είναι σωστή, ωστόσο θα περίμενε κανείς να προχωρούσε

ο Μ.Μ. στο τέλος αυτών των δύο πλούσιων σε ποικίλες πληροφορίες υποενοτήτων του πρώτου κεφαλαίου, σε μια πιο προσωπική σύνθεση του υλικού του με σκοπό να αναδείξει τα χαρακτηριστικά της Πολυγνώτειας τέχνης. Αυτά, κατ' αρχήν, που αφορούν στον πυρήνα της: το μυθολογικό υπόβαθρο, τις αφηγηματικές τεχνικές, τη χρήση του χρόνου και του χώρου, την έκφραση του ήθους και του πάθους, αλλά και τις τεχνικές του κατακτήσεις στο σχέδιο, στη χρήση του χρώματος, στις πρώτες δοκιμές απόδοσης της προοπτικής κλπ. Τέλος, να εξετάσει με ποιο τρόπο η τεχνοτροπία του Πολύγνωτου εντάσσεται στο γενικότερο κλίμα της κλασσικής τέχνης του Β' μισού του 5ου αιώνα. Στο πρώτο αυτό κεφάλαιο μπορούμε να επισημάνουμε και κάποια άλλα προβλήματα, όπως π.χ. στο σημείο (σ. 25-29) όπου ο Μ.Μ. μας δίνει στοιχεία για τη χρήση των χρωμάτων από τον Πολύγνωτο και ειδικότερα για το πολυσυζητημένο θέμα της τετραχρωμίας. Ζωγράφιζε ο Πολύγνωτος με τέσσερα μόνο χρώματα όπως μας παραδίδουν ορισμένες πηγές ή όχι;

«Το πρόβλημα της τετραχρωμίας έχει απασχολήσει και απασχολεί ακόμα τους ερευνητές της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, ως προς το ποιες ακριβώς ήταν οι δυνατότητες, ποιοι οι περιορισμοί και ποιοι οι χρήστες της τετραχρωμίας στην κλασσική και την ελληνιστική εποχή», μας λέει ο Μ.Μ. και στη συνέχεια σταχυολογεί πληροφορίες και απόψεις δίχως ο ίδιος εμφανώς να τοποθετείται υπέρ της μιας ή της άλλης άποψης. Εμμέσως, βέβαια, γίνεται φανερή η διστακτικότητά του να δεχτεί ότι ο Πολύγνωτος ήταν χρήστης της τετραχρωμίας ή ότι είναι δυνατή η ύπαρξη μιας ζωγραφικής που χρησιμοποιεί μόνο τέσσερα χρώματα. Δε σκοπεύω να μπω στην ουσία του θέματος, άλλωστε έχω ήδη εκθέσει τις απόψεις μου για το ζήτημα αυτό σε άλλο κείμενο. (Λεβίδης Α. Βλ. *Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής: 35ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας* μτφρ.Τ. Ρούσος, Α. Βλ. Λεβίδης, σχόλια Α. Βλ. Λεβίδης, Αθήνα 1994:244-250), θα ήθελα όμως να σταθώ σε ένα ή δύο σημεία της επιχειρηματολογίας του συγγραφέα. Λέει ο Μ.Μ. εισάγοντας το θέμα: «Ο Κικέρων (Brutus 18-70) συμπεριλαμβάνει τον Πολύγνωτο στους ζωγράφους που χρησιμοποιούσαν μόνον τέσσερα χρώματα, το λευκό, το ωχρό, το ερυθρό και το μελανό». Και, αφού εκθέσει τις διάφορες απόψεις και τους δικούς του δισταγμούς, συνεχίζει «Είναι όμως σίγουρη η χρήση της τετραχρωμίας από τον Πολύγνωτο και τι ακριβώς σημαίνει *τετραχρωμία*; Σ' αυτούς που ο Πλίνιος αποδίδει την χρήση αυτής της πρακτικής όχι μόνο δεν περιλαμβάνεται ο Πολύγνωτος αλλά όλοι τους ανήκουν στον προχωρημένο 4ο αιώνα π.Χ. Αρκεί λοιπόν η μαρτυρία ενός ρωμαίου ρήτορα του

1ου αιώνα π.Χ. (υπογράμμιση δική μου) για να μας πείσει ότι ο μεγάλος ζωγράφος χρησιμοποιούσε μόνο τέσσερα χρώματα όταν κανείς άλλος από τους αρχαίους συγγραφείς που ασχολούνται μαζί του δεν αναφέρει κάτι τέτοιο;» (σ. 28). Κατά έναν περίεργο τρόπο ο Μ.Μ. φαίνεται να αποδέχεται την εγκυρότητα των πληροφοριών ενός Ρωμαίου του 1ου μ.Χ. αιώνα, του Πλίνιου, και να αμφισβητεί ως αβάσιμες αυτές ενός άλλου Ρωμαίου, του 1ου αιώνα π.Χ. αυτή τη φορά, του Κικέρωνα.

Είναι βέβαια παράδοξο να μιλάμε αφ' υψηλού για Ρωμαίους όταν το μεγαλύτερο μέρος των πληροφοριών που διαθέτουμε για την αρχαία ελληνική ζωγραφική προέρχεται από ρωμαϊκές πηγές (Κικέρωνα, Κουιντιλιανό, Πλίνιο, Βιτρούβιο). Στην προκείμενη περίπτωση ο Κικέρων συνδέει με την τετραχρωμία τους Ζεύξη, Πολύγνωτο και Τιμάνθη που όλοι τους ήκμασαν από το δεύτερο μισό του 5ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 4ου αιώνα π.Χ. Ο Πλίνιος πάλι αναφέρει σαν οπαδούς της τετραχρωμίας (35, 50) τους Απελλή, Αετίωνα, Μελάνθιο και Νικόμαχο, που ανήκουν στον προχωρημένο 4ο αιώνα. Οι δύο αυτές αναφορές δεν χρειάζεται να αντιπαρατεθούν σαν αντιφατικές αλλά μπορεί να ιδωθούν σαν συμπληρωματικές, πράγμα που θα σήμαινε ότι η τετραχρωμία σαν ένα ιδιαίτερο τεχνοτροπικό ύφος ακολούθησε την αρχαία ελληνική ζωγραφική ή τουλάχιστον χαρακτήρισε το έργο κάποιων από τους πρωταγωνιστές της, από την πρώτη της ακμή (μέσα του 5ου αιώνα π.Χ.) μέχρι το απόγειό της (μέσα με τέλος του 4ου αιώνα π.Χ.).

Η φαινομενική αντιφατικότητα των μαρτυριών του Κικέρωνα και του Πλίνιου πρέπει να οφείλεται στις διαφορετικές πηγές που χρησιμοποίησαν. Για παράδειγμα, οι πληροφορίες του Πλίνιου πιθανότατα προέρχονται από τη βασική ελληνική πηγή του, τον Ξενοκράτη. Ο Ξενοκράτης, γλύπτης και συγγραφέας βιβλίων περί τέχνης (3ος αιώνας π.Χ.), Σικυώνιος ο ίδιος, θεωρείται η πηγή των αποσπασμάτων όπου εξαίρεται ο ρόλος της Σικυώνας σαν το κύριο καλλιτεχνικό κέντρο της Ελλάδας. Είναι φυσικό λοιπόν δύο από τους τέσσερις ζωγράφους που ονοματίζει ο Πλίνιος να είναι ο Απελλής και ο Μελάνθιος, κορυφαίοι εκπρόσωποι της σχολής της Σικυώνας, αλλά και το σύνολο των τεσσάρων να ανήκει στον 4ο αιώνα, εποχή που ακμάζει αυτή η σχολή.

Ο ίδιος ο Πλίνιος σε άλλα σημεία του βιβλίου του (35, 56-57-58) αντιδρά στην άποψη που πρέπει να πηγάζει επίσης από τον Ξενοκράτη, ότι ορόσημο για τη γέννηση της μεγάλης ζωγραφικής είναι το έργο του Απολλόδωρου (τέλος 5ου αιώνα), εισηγητή της φωτοσκίασης και της τρισδιάστατης αναπαράστασης του χώρου, γιατί πιστεύει ότι έτσι αγνοούνται οι πρωτεργάτες αυτής της τέχνης, με κορυφαίο τον Πολύγνωτο. Προφανώς,

αυτά του τα επιχειρήματα τα στηρίζει σε άλλες ελληνιστικές πηγές. Είναι πιθανό τις ίδιες αυτές πηγές να έχει υπ' όψιν του ο Κικέρων αναφέροντας τους Ζεύξη, Πολύγνωτο και Τιμάνθη, που η ζωγραφική τους ήταν λιγότερο «νεωτεριστική» από αυτήν του Απολλόδωρου και των μεγάλων επιγόνων του. Άλλωστε ο Κικέρων, γνώστης βαθύτερος της ελληνικής τέχνης από τον Πλίνιο, επιμένοντας στην αναφορά των πρώιμων δασκάλων, εκφράζει έτσι και το εκλεπτυσμένο προσωπικό του γούστο που μοιράζεται και με άλλους ρωμαίους διανοούμενους των αυτοκρατορικών χρόνων για μια πιο αρχαία και «καθαρή» τέχνη από αυτήν των ελληνιστικών χρόνων. Μάρτυρες αυτού του γούστου είναι τα πολλά αντίγραφα ή και καθαρά ρωμαϊκά έργα σε αρχαΐζον ύφος που συχνά προκαλούν σύγχυση στους αρχαιολόγους. Έτσι λοιπόν οι ρωμαίοι μπορεί να είχαν μια πιο αόριστη αντίληψη από τη δική μας «επιστημονική» περιοδολόγηση της αρχαίας ελληνικής τέχνης, αλλά οι απόψεις τους είναι τεκμηριωμένες και αξίζουν μια πιο προσεκτική ερμηνεία, αντί για μια βολική απόρριψη.

Κορύφωση του πρώτου μέρους του βιβλίου (κεφάλαια Α, Β και Γ) που ασχολείται με τη μελέτη της ζωγραφικής του Πολύγνωτου, είναι η νέα πρόταση αναπαράστασης της Νέκυιας, μιας αναπαράστασης που ο συγγραφέας την θέλει πιστή στο γράμμα του κειμένου του Παυσανία αλλά και ενταγμένη στο συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό της πλαίσιο, την Λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς.

Πράγματι, από το τέλος του 19ου αιώνα, (1896), οι ανασκαφές της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών στους Δελφούς έφεραν στο φως τα λιγοστά λείψανα της Λέσχης. Τη δεκαετία του 1950 οι γάλλοι αρχαιολόγοι έκαναν συμπληρωματικές ανασκαφές και δημοσιεύσεις. Ο Μ.Μ. μελετά επί τόπου τα αρχιτεκτονικά αυτά ίχνη και καταλήγει σε διαφορετική άποψη από αυτήν των γάλλων αρχαιολόγων όσον αφορά στη θέση της εισόδου του κτιρίου, και, άρα, οδηγείται σε μια επανασχεδίαση της πιθανής κάτοψης του οικοδομήματος. Από αυτήν τη διαφορετική διαρρύθμιση ο Μ.Μ. πιστεύει ότι προκύπτει μια νέα τοποθέτηση των ζωγραφικών συνθέσεων του Πολύγνωτου μέσα στο κτίριο και προχωρά σε ένα κατά προσέγγιση υπολογισμό των διαστάσεων αυτών των επιφανειών.

Έχοντας καθορίσει λοιπόν την υποθετική ζωγραφική επιφάνεια, ο Μ.Μ. προχωράει σε ένα λεπτομερές και αναλυτικό διάβασμα της περιγραφής του Παυσανία για να προσδιορίσει την θέση κάθε αναπαριστώμενης μυθολογικής μορφής μέσα στη ζωγραφική σύνθεση. Το επόμενό του βήμα είναι να εξετάσει μια προς μια όλες τις προηγούμενες αναπαραστάσεις

Η πρώτη προσπάθεια αναπαράστασης· της Νέκυιας φιλοτεχνημένη το 1757 από τον κόμη Caylus.

της Νέκυιας που πρωτοεμφανίζονται στον 18ο αιώνα, επισημαίνοντας τις αποκλίσεις τους από την περιγραφή του Παυσανία και τις ενίοτε αυθαίρετες λύσεις στις οποίες καταφεύγουν οι εκάστοτε μελετητές.

Μια τέτοια επισκόπηση όλων των σχεδιαστικών προτάσεων (15 συνολικά) νομίζω ότι επιχειρείται για πρώτη φορά. Το γεγονός αυτό από μόνο του αποτελεί μια σημαντική συμβολή του βιβλίου του Μ.Μ. Ωστόσο, αν αναλογιστεί κανείς ότι οι διάφορες προσπάθειες αναπαράστασης των τοιχογραφιών του Πολύγνωτου έγιναν σε ένα διάστημα δυόμισι αιώνων, είναι φανερό ότι αυτή η συμβολή θα ήταν πιο ουσιαστική αν κάθε πρόταση είχε εξετασθεί μέσα στο συγκεκριμένο ιστορικό και πολιτισμικό της πλαίσιο.

Ένα παράδειγμα όπου διακρίνεται έντονα η απουσία ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου είναι ο σχολιασμός της πρώτης πρότασης αναπαράστασης που φιλοτέχνησε ο κόμης Caylus το 1757 και για την οποία ο Μ.Μ. παρατηρεί: « (ο κόμης Caylus) δημιούργησε [...] έναν πίνακα ζωγραφικής που περισσότερο θυμίζει την ολλανδική σχολή του 17ου αιώνα παρά δίνει την εντύπωση της απόδοσης ενός έργου της κλασσικής αρχαιότητας».

Αξίζει εδώ να αναρωτηθεί κανείς πρώτον τι παραστάσεις διέθετε ο Caylus για να επιχειρήσει την «απόδοση» ενός έργου της κλασσικής αρχαιότητας», και δεύτερον ποια ήταν τα κίνητρα που τον οδήγησαν σε μια

Το διάγραμμα του goethe (1804) που υποδεικνύει τη θέση των μορφών στη σύνθεση του Πολύγνωσου σύμφωνα με την περιγραφή του Παυσανία.

τέτοια αναπαράσταση. Όσον αφορά το πρώτο ερώτημα πρέπει να έχουμε υπ' όψιν μας ότι μόλις το 1755, δυο χρόνια πριν κυκλοφορήσει το σχέδιο της αναπαράστασης του Caylus, άρχισαν λίγο ως πολύ συστηματικές ανασκαφές στο Herculaneum και την Πομπηία. Δύο χρόνια αργότερα το 1757 εκδόθηκε ο πρώτος τόμος σε σχήμα Folio της σειράς «Le antiquittà di Hercolaneo» που ολοκληρώθηκε σε επτά τόμους το 1779, παρουσιάζοντας για πρώτη φορά δείγματα αρχαίας ζωγραφικής (των ρωμαϊκών αυτοκρατορικών χρόνων) σε αρχαιοδίφες και καλλιτέχνες. Το 1761 πρωτοκυκλοφόρησαν γκραβούρες βασισμένες σε ζωγραφικά μοτίβα της Πομπηίας. Το 1764 ο Winkelmann εξέδωσε το βιβλίο του «Ιστορία της Αρχαίας Τέχνης» και το 1766 ο Lessing τον «Λαοκόοντα» του. Σ' όλη αυτήν την έξαρση του ενδιαφέροντος για τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής τέχνης που κορυφώνεται από τα μέσα του 18ου αιώνα, τα αντικείμενα της μελέτης των αρχαιοδιφών και καλλιτεχνών της εποχής –αρχιτεκτονικά, γλυπτικά, ζωγραφικά– είναι ρωμαϊκά, αντίγραφα στην καλύτερη περίπτωση, ελληνικών έργων. Η μελέτη των αρχαίων αγγείων βρίσκεται ακόμα στα σπάργανα και βέβαια οι σχέσεις μεγάλης ζωγραφικής και αγγειογραφίας δεν έχουν ακόμα ανιχνευθεί. Είναι φανερό ότι οι παραστάσεις που διέθετε ο κόμης Caylus για να επιχειρήσει την «απόδοση ενός έργου της κλασσικής αρχαιότητας», το 1757, είναι κατ' ουσία μηδενικές.

Η αναπαράσταση της Νέκυιας από τον Carl Robert (σχέδιο H. Schenck) που έγινε το 1893, λίγα χρόνια πριν την αποκάλυψη του κτιρίου της Λέσχης των Κνιδίων στους Δελφούς από τους γάλλους αρχαιολόγους.

Αλλά και όσον αφορά και στην απάντηση του δεύτερου ερωτήματος, δηλαδή στα κίνητρα που οδήγησαν τον Caylus στην αναπαράσταση του έργου του Πολύγνωτου, θα πρέπει να την αναζητήσουμε στο ιστορικό πλαίσιο των μέσων του 18ου αιώνα. Ο κόμης Caylus είναι χαράκτης, μέλος των Ακαδημιών ζωγραφικής και γλυπτικής, και αρχαιοδίφης, μέλος της Ακαδημίας των επιγραφών. Είναι ο ίδιος συλλέκτης αρχαιοτήτων και συγγραφέας επτάτομου συγγράμματος για τις αιγυπτιακές, ετρουσκικές, ελληνικές, ρωμαϊκές και γαλατικές αρχαιότητες και της πρώτης, απ' ότι γνωρίζω, πραγματείας για την τεχνική της εγκαυστικής. Η αρχαιογνωστική του δραστηριότητα εγγράφεται σε έναν ουμανισμό (αναγεννησιακό στη βάση του αλλά και ανανεωμένο από το πνεύμα του διαφωτισμού) που θεωρεί την αρχαία ζωγραφική του Πολύγνωτου και του Απελλή, όπως την έχει γνωρίσει από τα κείμενα, σαν ένα ορόσημο τελειότητας και ένα ιδανικό πρότυπο αλλά και, συγχρόνως, σαν μια πρόκληση για τη ζωγραφική των ημερών του.

Το πόσο η μελέτη της αρχαίας τέχνης τον 18ο αιώνα, ήταν ακόμα συνυφασμένη με τη ζώσα καλλιτεχνική παραγωγή κατοπτρίζεται στα αντιφατικά αισθήματα που προκάλεσαν τα ευρήματα του Herculaneum και της Πομπηίας στους καλλιτέχνες της εποχής. Παράδειγμα, ο γλύπτης Falconet, αρχαιοδίφης και αυτός, μεταφραστής και σχολιαστής του 34ου και 35ου βιβλίου της Φυσικής Ιστορίας του Πλίνιου, γράφει στον Diderot: «Μετά την ανακάλυψη του Herculaneum ξέρουμε πια τι μπορεί να περιμένουμε από τη ζωγραφική των αρχαίων, όσο τέλεια κι αν είναι από μερικές απόψεις. Με κανέναν τρόπο δεν θα πρέπει να λογαριάσουμε τους μεγάλους μοντέρνους ζωγράφους κατώτερους από τον Πολύγνωτο και τους ομοίους του. Οι Δομινικίνοι, οι Ρένι και οι Καρράτσι σχεδιάζουν τόσο καλά όσο ο καλύτερος αρχαίος. Μερικές φορές στη σκέψη δεν είναι κατώτεροί του. Τον έχουν ξεπεράσει στη σύνθεση, στο χρώμα και στον σκιοφωτισμό.

Η νέα αναπαράσταση της Νέκυιας που προτείνει ο Μανόλης Μανωλεδάκης σχεδιασμένη από τον Γ. Μιλτσακάκη.

Άρα είναι ανώτεροί του[2]». Μέσα από μια τέτοια προοπτική είναι φανερό ότι η σημερινή αντίληψη του Μ.Μ. σχετικά με το έργο του Caylus ως «απόδοση ενός έργου της κλασσικής αρχαιότητας» δεν μπορεί να έχει καμιά σχέση με αυτά που είχε στο μυαλό του ο ίδιος ο κόμης Caylus όταν καταπιάστηκε με την αναπαράσταση των τοιχογραφιών του Πολύγνωτου.

Το τι αντιπροσωπεύει η αρχαιότητα, το πώς την υποδέχονται και την ερμηνεύουν τα στρώματα των διανοουμένων και καλλιτεχνών αλλάζει από εποχή σε εποχή, ακόμη και από τόπο σε τόπο. Αυτή καθεαυτή η αρχαιολογία σαν επιστημονική πειθαρχία αρχίζει να συγκροτείται μόλις στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Οι αρχαιολάτρες-αρχαιοδίφες σαν τον Caylus ή τον Falconet, τον Goethe, ή ακόμα τον Schliemann, δίνουν τη θέση τους σε συστηματικούς ανασκαφείς που, πέρα από τα μνημεία, ψάχνουν στη γη για τεκμήρια ζωής και ιστορίας μιας άλλης εποχής. Η δημιουργική, καλλιτεχνική συχνά, φαντασία που έχει σαν αφετηρία τα αρχαία κείμενα ελέγχεται από τα μνημεία που έρχονται στο φως και τη συστηματική τους μελέτη. Ο Μ.Μ. στη σ. 99 διαπιστώνει: « Προκαλεί [...] έκπληξη η παρατήρηση ότι η μεγάλη σειρά των προσπαθειών για αναπαράσταση των έργων του Πολύγνωτου σταμάτησε αμέσως μόλις δημοσιεύτηκαν τα πρώτα αποτελέσματα των ανασκαφών στη Λέσχη των Κνιδίων (1896)». Απάντηση στην απορία που κρύβεται πίσω από αυτήν τη διαπίστωση είναι ότι οι ανασκαφές της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής στους Δελφούς εγγράφονται στα πρώτα μεγάλα ανασκαφικά προγράμματα της επιστημονικής αρχαιολογίας. Για τον επιστήμονα, πια, αρχαιολόγο το ανασκαφικό εύρημα αποτελεί πλέον το κριτήριο της εγκυρότητας της γραπτής πηγής. Είναι χαρακτηριστικό ότι κανείς αρχαιολόγος, με τη σημερινή έννοια του όρου, δεν επεχείρησε αναπαράσταση των έργων του Πολύγνωτου. Ο ίδιος ο Μ.Μ. φαίνεται να υποψιάζεται το γεγονός δηλώνοντας στη σελίδα 95:

«Οι λόγοι της ξαφνικής αυτής διακοπής (του ενδιαφέροντος για αναπαραστάσεις των συνθέσεων του Πολύγνωτου) ενδέχεται (υπογράμμιση δική μου) να σχετίζονται με μια γενικότερη μεταβολή των ενδιαφερόντων της επιστημονικής έρευνας για την ελληνική αρχαιολογία». Ήδη στην εισαγωγή του (σ. 14) ο Μ.Μ. αφού διαπιστώνει ότι: « Οι προσπάθειες για αναπαράσταση των δύο συνθέσεων του Πολύγνωτου σταμάτησαν το 1895» προσθέτει: « Τον 20ό αιώνα το ενδιαφέρον των ερευνητών πέρασε από τον καλλιτεχνικό τομέα στον ερμηνευτικό».

Ο Μ.Μ. αναλαμβάνει να αντιμετωπίσει και τους δύο τομείς. Πιστεύω ότι στον δεύτερο τομέα, τον ερμηνευτικό, τα πάει πολύ καλά. Αλλά και στον πρώτο, τον «καλλιτεχνικό», κάνει σημαντικά βήματα όσο παραμένει μέσα στα όρια της επιστήμης του. Η πρότασή του για μια νέα κάτοψη του κτιρίου της Λέσχης των Κνιδίων είναι καλά τεκμηριωμένη και σίγουρα θα ανοίξει έναν νέο κύκλο διαλόγου ανάμεσα στους μελετητές της αρχαίας ζωγραφικής. Σ' αυτήν τη σημαντική παρέμβαση θα αρκούσε να προσθέσει ένα διάγραμμα με τις θέσεις των μορφών στη σύνθεση της Νέκυιας, σύμφωνα με την προσωπική του μελέτη και ερμηνεία του κειμένου του Παυσανία και τα αποτελέσματα της αυτοψίας του των αρχιτεκτονικών λειψάνων της Λέσχης. Έτσι θα είχε πληρωθεί αυτό που ο συγγραφέας θεωρεί ως σκοπό μιας αναπαράστασης: « Να λειτουργήσει απλώς ως υπόμνημα στην περιγραφή του περιηγητή και να διευκολύνει την ανάγνωσή της» (σ. 100). Αυτή τη σώφρονα οδό ακολούθησαν με πρώτον τον Goethe έξι από τους δεκαπέντε μελετητές που επιχείρησαν αναπαραστάσεις των συνθέσεων του Πολύγνωτου. Κάθε περαιτέρω προσπάθεια, δηλαδή η σχεδιαστική πια αναπαράσταση μιας χαμένης ζωγραφικής σύνθεσης, ανοίγει διάπλατα την πόρτα στην αυθαιρεσία και θέτει περισσότερα προβλήματα από όσα προσπαθεί να λύσει. Η συνεργασία του Μ.Μ. με τον πεπειραμένο Γ. Μιλτσακάκη (ο οποίος έχει κάνει και τα αντίγραφα της τοιχογραφίας του τάφου του Φιλίππου στη Βεργίνα για τον Μ. Ανδρόνικο) δεν αποφεύγει αυτόν τον σκόπελο.

Θα ήταν όμως άδικο τα παραπάνω σχόλια να αφήσουν μια αρνητική εικόνα για το βιβλίο. Οι επισημάνσεις αυτές εν τέλει αφορούν σε θέματα που δεν φαίνεται να βρίσκονται στο κέντρο του ενδιαφέροντος του συγγραφέα. Τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Πολύγνωτου δεν είναι ο κύριος στόχος του. Αν το πρώτο εισαγωγικό κεφάλαιο φαίνεται, σχετικά με τα υπόλοιπα, αδύνατο, είναι γιατί ο ίδιος ο Μ.Μ. θέτει εξαιρετικά ψηλά τον πήχυ δηλώνοντας στον πρόλογό του ότι «έχει ως στόχο να προσεγγίσει όλα (υπογράμμιση δική μου) τα ζητήματα –καλλιτεχνικά, εικονογραφικά

και ερμηνευτικά– που αφορούν στη Νέκυια». Το είπαμε ήδη, η τέχνη του Πολύγνωτου, η μεγάλη ζωγραφική της κλασσικής εποχής, είναι και παραμένει μια terra incognita. Όμως ο Μ.Μ. στη συνέχεια του πρώτου, εισαγωγικού εν τέλει, κεφαλαίου έρχεται δυναμικά να ρίξει νέο φως σε παλιά προβλήματα, βασισμένος στη δική του πρωτότυπη έρευνα. Τα κύρια σημεία όπου αποτυπώνεται η προσωπική του άποψη είναι:

- η μελέτη της αρχιτεκτονικής μορφής της Λέσχης των Κνιδίων βασισμένη σε μια νέα αυτοψία των αρχιτεκτονικών της λειψάνων καθώς και η διαφορετική κάτοψη που ο συγγραφέας προτείνει, σε αντίθεση με την μέχρι τώρα κρατούσα άποψη των γάλλων ανασκαφέων.
- η νέα επιστημονική πρότασή του για το μέγεθος και τη διάταξη των ζωγραφικών συνθέσεων μέσα στο κτίριο και τη θέση των μορφών μέσα στη σύνθεση.
- η ερμηνευτική προσέγγιση της Νέκυιας που σκοπεύει στην αποκρυπτογράφηση των πολλαπλών συμβολισμών (πολιτικών, θρησκευτικών, τοπικών κλπ.) που συνεπάγονται οι εικονιζόμενες μορφές και που οδηγεί στην αναγνώριση των αναθετών της Λέσχης και του ζωγραφικού της διακόσμου.
- η αναγνώριση των Αθηναίων ως αναθετών και όχι των Κνιδίων, όπως παραδοσιακά πιστεύεται.

Είναι προφανές ότι τα θέματα αυτά καθιστούν το βιβλίο σημείο αναφοράς για οποιαδήποτε μελλοντική μελέτη γύρω από το έργο του Πολύγνωτου στους Δελφούς.

Εκδοτικά το βιβλίο είναι προσεγμένο, η ασπρόμαυρη εικονογράφησή του είναι επαρκής και χρήσιμη, διαθέτει κατατοπιστική βιβλιογραφία και ολιγοσέλιδες περιλήψεις στην αγγλική και γερμανική γλώσσα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Μ.Μ. 2003, σ. 25 και σημ. 31
2. Correspondance entre Diderot et Falconet, στο *Diderot, Œuvres complètes*, Paris, Le Club Français du Livre, 1970, τόμος 6, σ. 560.