ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: «ΑΡΧΑΙΟΣ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

«ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΩΝ ΑΙΓΑΙΑΚΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

ΑΘΗΝΑ ΤΖΑΓΚΑΡΑΚΗ

ΕΠΟΠΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:
ΤΖΑΧΙΛΗ ΙΡΙΣ (ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ)
ΚΟΠΑΚΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ
ΚΑΡΝΑΒΑ ΑΡΤΕΜΙΣ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1 Η έννοια της ερμηνείας.....5

1.2 Ερμηνεία και εικόνα 7

1.3 Η ερμηνεία του παρελθόντος μέσω της εικόνας.....16

1.4 Η πρόσληψη της προϊστορίας στην τέχνη του 19ου και 20ου αιώνα 18

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1 Η τέχνη της τοιχογραφίας στην Εποχή του Χαλκού 22

2.2 Ερμηνευτικές προσεγγίσεις των τοιχογραφιών της Εποχής του Χαλκού..23

2.2.α "Εν αρχή ην το θραύσμα".....23

2.2.β Ο «Κροκοσυλλέκτης πίθηκος» ή το «Γαλάζιο αγόρι (;)» 23

2.2.γ Ο «"πρίγκιπας" με τα κρίνα» 34

2.2.δ Η «Τοιχογραφία του στόλου».....54

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3.1 Η ερμηνεία στην αρχαιολογία: Η περίπτωση του Evans.....86

3.2 Η πρόσληψη του μινωικού πολιτισμού στη σύγχρονη τέχνη 96

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ 101

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 103

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στο παρόν πόνημα επιχείρησα να ασχοληθώ με την *ερμηνεία* και την *πρόσληψη* σε σχέση με την εικονογραφία, και δη με την εικονογραφία των προϊστορικών κοινωνιών του Αιγαίου, των οποίων η κοινωνική δομή μάς είναι ελάχιστη γνωστή. Ως εκ τούτου θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε αυτές τις κοινωνίες ως "άφωνες", καθώς πρόκειται για κοινωνίες οι οποίες βρίθουν μεν από υλικά κατάλοιπα ωστόσο δεν υπάρχουν γραπτές μαρτυρίες, έτσι ώστε να γίνεται σε παρόντα χρόνο κατανοητή τόσο η χρήση όσο και η σημασία όλων αυτών των ευρημάτων και αρχιτεκτονικών καταλοίπων που έρχονται στο φως. Αντίθετα, "σιωπούν" για τον ρόλο που διαδραμάτισαν στις παρελθοντικές αυτές κοινωνίες. Η "φωνή" τους, λοιπόν, καλούνται να γίνουν οι αρχαιολόγοι, οι μελετητές, οι οποίοι εκ των πραγμάτων καταθέτουν τις δικές τους ερμηνείες σχετικά με τα ευρήματα.

Το κενό, επομένως, που αφήνει η απουσία γραπτών καταλοίπων γίνεται μια προσπάθεια να καλυφθεί από τις εικονογραφικές παραστάσεις που αποκαλύπτονται, είτε πρόκειται για παραστάσεις μικρών διαστάσεων, όπως σφραγίδες, σφραγίσματα, παραστάσεις σε αγγεία, γλυπτά αλλά και μεγαλύτερων διαστάσεων, όπως τοιχογραφίες. Εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα τέχνεργα που φέρουν εικονογράφηση, η τοιχογραφία λόγω της διάστασής της είναι εξαιρετικά δύσκολο να παραμένει στο πέρασμα των τόσων χρόνιων ακέραια. Φυσικά όλα τα υλικά τέχνεργα περασμένων χρόνων φέρουν σημαντικές φθορές από τον χρόνο, όμως η αποσματικότητα των τοιχογραφικών καταλοίπων είναι έντονη και αυτό ερεθίζει περισσότερο το στάδιο της ερμηνείας του ευρήματος. Η διαδικασία, λοιπόν, της αποκατάστασης των θραυσμάτων που φέρουν διάφορα εικονογραφικά θέματα αποτελούν το μοναδικό μέσο ώστε να κατανοήσουμε, στον βαθμό του δυνατού, τις ίδιες τις κοινωνίες που τα παρήγαγαν. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Chapin (2010), η απουσία γραπτών πηγών από την Εποχή του Χαλκού θέτει τη διαχείριση και αποκατάσταση των αποσπασματικών εικονογραφικών καταλοίπων ως ένα βασικό μέσο προσέγγισης και νοηματοδότησης της εικόνας και της τέχνης της εποχής αυτής.

Η ανάγνωση των παρελθοντικών κοινωνιών, με το βλέμμα της σύγχρονης οπτικής, δεν είναι τίποτα άλλο από το προϊόν της εποχής του: οι ιδέες και οι θεωρίες συνεχώς εξελίσσονται. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Renfrew, η ιστορία της αρχαιολογίας είναι πρώτα απ' όλα μια ιστορία ιδεών, θεωριών, τρόπων θεώρησης του παρελθόντος

(Renfrew 2001: 19-20), καθώς κάθε αρχαιολόγος ερμηνεύει με το δικό του σύστημα αξιών και ως εκ τούτου οι πολλαπλές αναγνώσεις των υλικών αρχαιολογικών πολιτισμών είναι σχεδόν αναπόφευκτες.

Ο Dilthey, στο βιβλίο του *Η Γένεση της Ερμηνευτικής,* αναφέρει ότι ο σύγχρονος άνθρωπος διεισδύει με το βλέμμα του στους πολιτισμούς του παρελθόντος, απορροφά τη ζωτική τους δύναμη και απολαμβάνει τη μαγεία τους κατά τρόπο ώστε να προάγεται η ευδαιμονία του (Dilthey 2010: 58). Αυτή η φράση του Dilthey, κατά έναν τρόπο, διατρέχει όλες τις σελίδες της διπλωματικής, καθώς θα γίνει μία προσπάθεια να μελετηθούν οι παράγοντες που διαμόρφωσαν και διαμορφώνουν, μέχρι και σήμερα, τη ματιά του ερμηνευτή, ο οποίος στο "μικροσκόπιό" του έχει θέσει την εικονογραφία πολιτισμών του παρελθόντος, χωρίς αυτή η εικονογραφία να συνοδεύεται απαραίτητα από γραπτό λόγο. Υπό αυτή την έννοια, ο Dilthey δίνει τον δικό του ορισμό τι είναι *ερμηνεία.* Συγκεκριμένα, ως *ερμηνεία* ονομάζει την έντεχνη διαδικασία κατανόησης μόνιμα παγιωμένων βιοτικών εκδηλώσεων, στις οποίες μπορούμε να επανερχόμαστε συνεχώς σε αυτές (Dilthey 2010: 61). Άρα, λοιπόν, αναγνωρίζουμε και ερμηνεύουμε κάτι σύμφωνα με τις εμπειρίες και τα προσωπικά μας βιώματα και δεδομένα που έχουν στη συνείδησή μας κατά μία έννοια παγιωθεί.

Ο Μουρέλος, στο βιβλίο του *Θέματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης*, υποστηρίζει ότι όταν βλέπουμε ένα αντικείμενο μπορούμε να το αναγνωρίσουμε και να το κατατάξουμε σε μια ορισμένη κατηγορία έστω και αν δεν το έχουμε δει άλλη φορά, διότι ενδεχομένως να έχουμε δει κάτι αντίστοιχο σε παρελθόντα χρόνο και έτσι ασυναίσθητα προβάλλουμε αυτή μας την εμπειρία για να ερμηνεύσουμε αυτό που έχουμε απέναντί μας (Μουρέλος 1985: 81). Το προσωπικό βίωμα συμβάλλει αναμφισβήτητα στην ερμηνεία.

Παρόλα αυτά, θεώρησα σκόπιμο να ξεκινήσω το εισαγωγικό κεφάλαιο δίνοντας τους εννοιολογικούς ορισμούς του όρου της ***ερμηνείας***, δεδομένου ότι αυτή η έννοια αποτελεί τον πυρήνα του ερωτήματος που τίθεται συνεχώς στην παρούσα εργασία.

Συνεπώς, λοιπόν, με τον όρο ***ερμηνεία*** *ορίζουμε την ενέργεια ή το αποτέλεσμα του ερμηνεύω.* ***1.*** *η εξήγηση, ανεύρεση κρυμμένων νοημάτων ή η ανάδειξη των αιτιών, των προθέσεων και των παραγόντων που συντελούν στη διαμόρφωση συγκεκριμένου αποτελέσματος: τέτοια ενέργεια επιδέχεται πολλές ~ || η ~ μιας πολιτικής επιλογής /μιας*

περίεργης ενέργειας / ενός ανακοινωθέντος || πρωτότυπη / νέα / λογική / αντιφατική / αστήρικτη ~ΣΥΝ. Αποσαφήνιση, διασάφηση ***2.*** *(ειδικότ.) η αποκατάσταση της νοηματικής συνοχής ενός κειμένου μέσω της διασάφησης φράσεων, λέξεων ή χωρίων: η ~ ενός ποιήματος ΣΥΝ. Σχολιασμός, υπομνηματισμός, ερμήνευμα* ***3.*** *ΝΟΜ. η διαδικασία αποδόσεως του αληθινού νοήματος μιας νομοθετικής διάταξης ή δικαιοπραξίας σε περίπτωση που υπάρχουν διαφωνίες ή ασάφειες ως προς τη δυνατότητα ή τις προϋποθέσεις εφαρμογής της καθώς και το σχετικό πόρισμα: ~ άρθρων του Ποινικού Κώδικα || ~ νόμου* ***4.*** *ο τρόπος με τον οποίο ένας καλλιτέχνης αποδίδει, ερμηνεύει καλλιτεχνικό έργο: πήρε βραβείο ερμηνείας για τον ρόλο του στην ταινία || η ~ της στον δύσκολο ρόλο της μάνας ήταν μοναδική ||αισθαντική ~ τραγουδιού || επιτυχημένη / επιφανειακή / ανεπανάληπτη / απαράδεκτη / κλασσική ~ ΣΥΝ. εκτέλεση, παίξιμο*, ενώ ως ***ερμηνευτική (η)*** *ο κλάδος της φιλολογίας που ασχολείται αποκλειστικά με την ερμηνεία κειμένων* (Μπαμπινιώτης 2006: 672).

Ακολούθως, καθώς η έννοια της *ερμηνείας* αλλά και αυτή της *πρόσληψης* με απασχόλησε κυρίως ως σύλληψη στο πεδίο των ανθρωπιστικών επιστημών, θεώρησα, επίσης, σκόπιμο να αναφερθώ και σ΄ αυτήν την έννοια σε σχέση με τη φιλοσοφία, αλλά και τη λογοτεχνία η οποία μελετά την έννοια της *πρόσληψης* όπως αποτυπώνεται σε ένα κείμενο. Παρότι, το αντικείμενο μελέτης στην παρούσα διπλωματική, όπως προαναφέρθηκε, είναι η εικονογραφία, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος και τα ερωτήματα που τίθενται από τη μεριά των μελετητών της πρόσληψης και της ερμηνείας στα άλλα πεδία έρευνας, τα οποία στην ουσία τους δεν διαφέρουν από εκείνα των μελετητών της εικονογραφίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1 Η έννοια της ερμηνείας

Στον κόσμο της φιλοσοφίας, λοιπόν, ο Gadamer, φιλόσοφος και στοχαστής, αναπτύσσει μια νέα θεωρία σχετικά με την έννοια της κατανόησης, την οποία ονομάζει *φιλοσοφική ερμηνευτική* και, σύμφωνα με την οποία οτιδήποτε χρήζει κατανόησης εμπεριέχεται ερμηνεία και εφαρμογή στη συγκεκριμένη κατάσταση του ερμηνευτή (Ξηροπαϊδης 2008: 16). Η δε ερμηνευτική αλήθεια καθορίζεται από τον χρόνο, μέσα στον οποίο παράγεται και περιλαμβάνει πολλές και διαφορετικές εκδοχές για το αντικείμενο, χωρίς να παραγνωρίζει ότι σε κάθε κατανόηση που επιχειρείται υπάρχει ένα τουλάχιστον λανθάνον στοιχείο ερμηνείας και εφαρμογής. Υπό αυτή την έννοια, η κατανόηση τις περισσότερες φορές, αν όχι όλες, δεν είναι τίποτα άλλο παρά η παρανοημένη έκφραση της ερμηνευτικής εμπειρίας του καθενός. Σε σχέση δε με την τέχνη, ο Gadamer διαφοροποιεί την άποψή του σχετικά με τον υποκειμενικό χαρακτήρα της ερμηνείας, καθώς θεωρεί ότι η εμπειρία της τέχνης δεν θα πρέπει να εγκαταλείπεται στον υποκειμενισμό και την αυθαιρεσία της αισθητικής συνείδησης, καθώς η τέχνη είναι γνώση και ως τέτοια θα πρέπει να αντιμετωπίζεται (Ξηροπαϊδης 2008: 16-17). Συνεπώς, η ερμηνεία ενός έργου τέχνης, σύμφωνα με τον Gadamer, δεν πρέπει να αφήνεται στην πλήρη δικαιοδοσία του ερμηνευτή. Εξάλλου, το ίδιο το έργο, στην πραγματικότητα, φέρει από μόνη του όλα τα στοιχεία για την πληρέστερη κατανόησή του. Ακόμα και όταν οι προσεγγίσεις των εκάστοτε ερμηνευτών διαφοροποιούνται, καθώς οι συνθήκες μπορεί να μεταβάλλονται, η ουσία της κατανόησης ενός έργου αναδεικνύεται, και, εν τέλει, όλες οι προσεγγίσεις, εκ των πραγμάτων, δεν μπορεί παρά να συγκλίνουν σε κάποιο βαθμό (Ξηροπαϊδης 2008: 19).

Αντίθετα από τον Gadamer, ο Eco διατυπώνει μια διαφορετική άποψη αναφορικά με την πορεία που ακολουθεί ένα έργο όταν πλέον φύγει από τα χέρια του δημιουργού. Στο βιβλίο του, με τίτλο *ανοικτό έργο (Opera aperta, 1962),* ο Eco διατείνεται ότι το εκάστοτε έργο [1] αποτελεί μια ανοικτή δομή, στην οποία ο ερμηνευτής, δηλαδή εν προκειμένω ο αναγνώστης, παίζει καθοριστικό και ενεργό ρόλο στην ανάγνωση και ερμηνεία αυτού. Πρόκειται, δηλαδή, για μια ανοικτή ανάγνωση, την οποία χαρακτηρίζει ως μια πράξη που βγαίνει μέσα από ένα έργο και αποσκοπεί

[1] Ο Eco αναφέρεται σε κειμενικό έργο, παρόλα αυτά θα ήθελα να σταθούμε κυρίως στη προσέγγισή του αναφορικά με τη σχέση δημιουργού – δημιουργήματος – κοινού.

στην ερμηνεία αυτού (Eco 1992: 39). Καθώς το ζήτημα της κειμενικής ερμηνείας διατρέχει ένα μεγάλο μέρος του έργο του, στο βιβλίο του *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*, ο Eco προκειμένου να τονίσει την ανεξαρτησία του εκάστοτε έργου παρουσιάζει το εξής σχήμα: από τη μία υπάρχει η πρόθεση του συγγραφέα-δημιουργού, για την οποία αναφέρει ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο να τη γνωρίζουμε, ενώ τις περισσότερες φορές αυτή η πρόθεση είναι εντελώς άσχετη με την ερμηνεία που δίνεται, και από την άλλη υπάρχει η πρόθεση του ερμηνευτή, ο οποίος συνήθως ερμηνεύει βασιζόμενος στα δικά του υποκειμενικά κριτήρια και προκαταλήψεις, το δικό του, δηλαδή, σύστημα προσδοκιών από το κείμενο-έργο που έχει απέναντί του. Μεταξύ, όμως, αυτών των δύο υπάρχει η πρόθεση του ίδιου του κειμένου (Eco 1992: 42). Η δε πρόθεση του κείμενου, για τον Eco, δεν είναι και αυτή με τη σειρά της εμφανής στην επιφάνεια του κειμένου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, αλλά μπορούμε να μιλάμε για αυτήν μόνο σαν αποτέλεσμα μιας εικασίας από την πλευρά του αναγνώστη. Από την άλλη, και η ερμηνεία ενός κειμένου ακολουθεί μια ανεξάρτητη πορεία και εκτιμάται ή αξιολογείται αυτόνομα, με βάση τα αποτελέσματα που δημιουργεί (Eco 1992: 88-89).

Ο ερμηνευτής, καθώς δεν είναι ούτε υποχρεωμένος αλλά κυρίως είναι αδύνατον να γνωρίζει τις προθέσεις του εκάστοτε συγγραφέα-δημιουργού, θα δώσει μια ερμηνεία, η οποία, σύμφωνα με τον Eco, θα συμπυκνώνει ένα σύνολο στρατηγικών αλληλεπιδράσεων και τη γλωσσική του ικανότητα, δηλαδή τις πολιτιστικές συνήθειες που διαμόρφωσε η γλώσσα αυτή, καθώς επίσης και το ιστορικό των προηγούμενων ερμηνειών πολλών κειμένων (Eco 1992: 93). Έτσι, λοιπόν, από τη μια έχουμε την προθετικότητα του κειμένου, την οποία προσπαθεί να περιγράψει ο ερμηνευτής και την άλλη την προσωπική ιστορικότητα του ίδιου του ερμηνευτή, η οποία με έναν αόρατο τρόπο "καθοδηγεί" τον τρόπο σύλληψης της προθετικότητας του κειμένου (Τζούμα 2006: 28).

Κατά ανάλογο τρόπο, ο Fish, στο βιβλίο του, με τίτλο *Is There a Text in this Class?,* θα αναφερθεί στην υποκειμενικότητα της ερμηνείας υποστηρίζοντας ότι ένα κείμενο μπορεί να έχει τόσα νοήματα ή ερμηνείες όσοι και οι αναγνώστες που το πιάνουν στα χέρια τους, και υπό αυτή την έννοια το κείμενο είναι η εκάστοτε πρόσληψή του και ο συγγραφέας του ο εκάστοτε αναγνώστης του (Fish 1980). Έτσι λοιπόν, η ερμηνεία ενός έργου παύει αυτομάτως να είναι μία και, όπως επισημαίνει ο H. R. Jauss, η ερμηνεία δεν θεωρείται πια εκ των προτέρων δεδομένη, αλλά αποτελεί το διακύβευμα μιας παραγωγικής κατανόησης (Jauss 1995: 112). Αρχίζει πλέον να σφυρηλατείται μια

νέα σχέση, πέραν της σχέσης του δημιουργού και του έργου του, αυτή του κοινού και του έργου, για το οποίο ο Hegel θεωρούσε ότι η υπόσταση αυτού εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το λεγόμενο προσλαμβάνον υποκείμενο και αυτή η σχέση είναι αμφίδρομη, αφού τόσο το κοινό όσο και το έργο αποκτούν την αυτοσυνείδησή τους το ένα μέσω του άλλου (Jauss 1995: 123.) Εξάλλου και η πορεία ενός έργου, ανεξάρτητα αν αρχικά αποτελεί έναν, όπως τον ονομάζει, κλειστό κόσμο, εξελίσσεται μέσω της σχέσης που αυτό αναπτύσσει με το κοινό και ανοίγει, μετατρέπεται σε μια πιο ανοικτή δομή (Jauss 1995: 124-125).

1.2 Ερμηνεία και εικόνα

Σε σχέση με την εικονογραφία, η προσέγγιση του ερμηνευτή διαφέρει ως προς τον τρόπο που αντιμετωπίζεται το αντικείμενο μελέτης. Έτσι, βασική προϋπόθεση αποτελεί η γνωριμία με τις μορφές μιας εικόνας τόσο για την κατανόηση της αφετηρίας όσο για τη σύλληψη του περιεχόμενου και ακολούθως έρχεται και η ερμηνεία αυτής. Η εξωτερική περιγραφή των μορφών και το ιστορικό πλαίσιο της παράστασης απαντούν σε ερωτήματα αναγνωριστικού και μόνο ενδιαφέροντος. Οι ιδέες, οι αντιλήψεις και η ψυχολογία που πήραν μορφή και έγιναν εικόνα αποτελούν εκείνα τα ερωτήματα που διεισδύουν περισσότερο στη δομή και στο εσωτερικό της εικόνας (Χρήστου 1970: 15-18). Εξάλλου, η τέχνη έχει την ιδιότητα να είναι τόσο προϊόν της εποχής της όσο και να την αποδομεί, υπερβαίνοντας τον χρόνο και λειτουργώντας παράλληλα διαλυτικά σε σχέση με την ιστορική στιγμή και το παρόν κοινωνικό περιβάλλον (Χρήστου 1970: 15). Συνεπώς τα ερωτήματα είναι σχεδόν μοιραίο να πολλαπλασιάζονται και να εμβαθύνουν, καθώς δεν είναι αρκετό να κατατάξεις ένα έργο χρονικά, αφού το ίδιο το έργο μπορεί να ξεπεράσει τη χρονική του στιγμή και πλέον αυτή η κατάταξη να μην μπορεί να δώσει επαρκείς και πλήρεις απαντήσεις.

Σε μια εικόνα υπάρχει σίγουρα κάτι που βλέπουμε, αλλά υπάρχει πάντα και κάτι που δεν βλέπουμε. Η πολυσημία ενός έργου τέχνης, που αποτελεί τη γοητεία μεν της τέχνης, είναι και εκείνο το στοιχείο που δίνει το πρόσφορο έδαφος για τις πολλές και διαφορετικές ερμηνείες. Παράλληλα, σχετίζεται και από τη σκοπιά από την οποία μελετά ο ερμηνευτής ένα έργο τέχνης, ακόμα και το πώς αντιλαμβάνεται ο ίδιος την τέχνη. Ανεξάρτητα, όμως, από την οπτική που κατέχει κάθε ερμηνευτής για την τέχνη, βασικός του σκοπός είναι η πληρέστερη κατανόηση του έργου. Για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός δεν είναι αρκετή η μελέτη των εξωτερικών-οπτικών στοιχείων ενός έργου,

αλλά πρέπει να αναζητηθούν και να μελετηθούν τα εσωτερικά του χαρακτηριστικά, το περιεχόμενό του. Προκειμένου, όμως, να φτάσει ένας ερμηνευτής στο απώτερο ερώτημα σχετικά με το νόημα της εικόνας, σύμφωνα με τον Χρήστου, οφείλει να ακολουθήσει συγκεκριμένα μεθοδολογική διαδικασία. Ως εκ τούτου, η αρχή γίνεται από τη μελέτη, όπως προαναφέρθηκε, των οπτικών-εξωτερικών χαρακτηριστικών του έργου, μέσω της περιγραφής, της αναγνώρισης της εποχής και της ιστορίας. Η Τζαχίλη εξετάζοντας τη σχέση μεταξύ εικόνας και περιγραφής ορίζει τη περιγραφή ως μια προσπάθεια μεταφοράς της εικόνας στον λόγο, έναν λόγο σε θέση μεσάζοντα, εξαρτημένο από την εικόνα, όπου χρησιμοποιούνται συμβατικοί τρόποι για να επιτευχθεί μία όσο το δυνατόν πιο «ουδέτερη», πιο διαφανής επικοινωνία σε εκφραστικό πεδίο με τα δικά του μέσα, πεδίο ριζικά διαφορετικό από το εικαστικό (Τζαχίλη 2011: 17).

Ακολούθως, εξετάζονται τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο δημιουργός καθώς και τη σχέση του έργου μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, δηλαδή τη διαχρονία του. Καταληκτικά, μελετάται η πρόθεση του δημιουργού κάνοντας παράλληλα και μια συνολική θεώρηση του έργου του, ώστε να αποκαλυφτεί το νόημα της δημιουργίας (Χρήστου 1970: 80).

Τα πρώτα δείγμα τέχνης εντοπίζονται το 1879 στο σπήλαιο της Altamira στην Ισπανία. [2] Πρόκειται για βραχογραφίες που χρονολογούνται στην Ύστερη Παλαιολιθική Εποχή, δηλαδή 35000 χρόνια πριν. Έκτοτε, στην ευρωπαϊκή ήπειρο έχουν εντοπιστεί και άλλα σπήλαια που φέρουν ανάλογο διάκοσμο, όπως στην ΝΔ Γαλλία σε 150 σπήλαια, με πιο διάσημα τα σπήλαια, Lascaux, Font-de Gaume και Les Combarelles, στο σπήλαιο Cucilat στη Ρουμανία και στο σπήλαιο Kapova στους πρόποδες των Ουραλίων. Οι συνήθεις απεικονίσεις αυτών είναι κυρίως ζώα, όπως άλογα, βίσωνες, αίγαγροι και ελαφοειδή, ενώ αρκούδες, λύκοι, ψάρια, πτηνά και ερπετά σπανίζουν. Το ίδιο και οι ανθρώπινες μορφές οι οποίες στις ελάχιστες παραστάσεις που υπάρχουν είναι εξαιρετικά σχηματοποιημένες.

[2] Σε πρόσφατη ανακοίνωση αναφέρεται ο εντοπισμός βραχογραφικών παραστάσεων στην περιοχή της Ινδονησίας, και συγκεκριμένα στο νησί Σουλαβέζι, ηλικίας περίπου 40000 ετών. Στις βραχογραφίες αυτές εικονίζονται κυρίως ζώα και ανθρώπινες παλάμες, ενώ χρησιμοποιήθηκε ως χρωστική ουσία η ερυθρά ώχρα. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτό το άρθρο, η μέχρι πρότινος άποψη περί ευρωπαϊκής καταγωγής της τέχνης αμφισβητείται. Η παραπάνω ανακάλυψη δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Nature*. (www.archaiologia.gr)

Η προϊστορική τέχνη, δηλαδή το σύνολο των τεχνέργων και των τοιχογραφιών των προϊστορικών κοινωνιών, δεν απαντά με τον ίδιο τρόπο σε αυτό που ονομάζουμε σήμερα τέχνη. Είναι μια εντελώς διαφορετική συνθήκη. Παρά ταύτα, οι σύγχρονοι μελετητές θέλοντας να την κατανοήσουν και να την ερμηνεύσουν κάνουν χρήση των ερμηνευτικών μεθοδολογιών που αφορούν σε έργα τέχνης νεότερων χρόνων. Μια καταχρηστική μεν διαδικασία, η οποία, όμως, προσπαθεί να απαντήσει στο μεθοδολογικό κενό που υπάρχει ώστε να είναι δυνατή η κατανόηση και η ερμηνεία δημιουργημάτων από κοινωνίες χωρίς γραπτό λόγο και απομακρυσμένες από την έννοια της τέχνης έτσι όπως αυτή ορίζεται σήμερα. Υπό αυτήν την έννοια, όταν εξετάζεται μια τοιχογραφία της προϊστορικής περιόδου, στην ανάλυση αυτής, γίνεται χρήση των όρων *προοπτική, βάθος, φόντο, νατουραλισμός, σχηματοποίηση, αφαίρεση* κ.ά., οι οποίες προφανώς και θα ήταν παντελώς άγνωστες, αν όχι και αδιάφορες, στους δημιουργούς αυτών των παραστάσεων.

Η έννοια της ερμηνείας, ή αλλιώς της ανάγνωσης –όρο που χρησιμοποιώ και παραπάνω- στις εικαστικές τέχνες θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια μακρά συζήτηση μεταξύ των ιστορικών της τέχνης. Το 1902, ένας ιστορικός τέχνης, ο Aloïs Riegl, εισάγει τον όρο του *θεατή*, στο πλαίσιο της συγκρότησης ενός έργου τέχνης, αναφορικά με τις πολυπρόσωπες παραστάσεις της ολλανδικής τέχνης του 16^{ου} αιώνα. Οι ομαδικές προσωπογραφίες που φιλοτεχνούνται στην Ολλανδία εκείνης της εποχής, εκτός από την εσωτερική συνοχή του έργου, κατορθώνουν και δημιουργούν μια εξωτερική συνοχή, δηλαδή χτίζουν μια σχέση με τον εκάστοτε θεατή που βρίσκεται απέναντι από το έργο. Ο Riegl χαρακτηρίζει το υποκείμενο που κοιτάζει το έργο ως "συνδιαμορφωτή" του τελικού αποτελέσματος, καθώς μετέχει σ' αυτό αφού υπάρχει μια άμεση ανταπόκριση του θεατή στα βλέμματα των προσώπων της παράστασης (Riegl 1999 στο Δασκαλοθανάσης 2013: 413), και έτσι το υποκείμενο που θεάται το έργο μετατρέπεται σε αντικείμενο θέασης των απεικονιζόμενων μορφών[3], ενώ το βλέμμα μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο (κοινωνικού) ελέγχου (Δασκαλοθανάσης 2013: 425). Η επικοινωνία του έργου με τον θεατή, δηλαδή η μη «αυτάρκεια» του έργου, αποτελεί τυπικό ολλανδικό καλλιτεχνικό χαρακτηριστικό. Επιπλέον, ένα έργο

[3] Ο Riegl αναφορικά με τη σχέση υποκειμένου – αντικείμενου στην ολλανδική τέχνη αναφέρει το έξης: "Οι Ολλανδοί καλλιτέχνες υπήρξαν οι πρώτοι που συνειδητοποίησαν ότι το υποκείμενο που κοιτάζει μπορεί να αποκτήσει νοητικό έλεγχο επί όλων των απεικονισμένων αντικειμένων μετατρέποντάς τα σε τμήμα της ίδιας του της συνείδησης." στο Δασκολοθανάσης, Ν., (2013), *Ιστορία της Τέχνης. Η Γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19^{ο} στον 20^{ό} αιώνα*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, σελ. 425.

μπορεί να διαβαστεί με βάση την κοινωνική, πολιτική, φυλετική, οικονομική, διανοητική ή και αισθητική σκοπιά (Schneider 2006: 135). Οι δε διάφοροι τρόποι προσέγγισης της τέχνης ονομάζονται και μεθοδολογίες της τεχνοϊστορικής ανάλυσης και είναι οι εξής: ο φορμαλισμός, η εικονογραφία, ο μαρξισμός, ο φεμινισμός, η σημειωτική, η βιογραφία και η αυτοβιογραφία και η ψυχανάλυση (Schneider 2006: 135).

Ο φορμαλισμός και η εικονογραφία ανήκουν στις προσεγγίσεις εκείνες που στο επίκεντρο της ερμηνείας ενός έργου τοποθετείται η μορφολογία αυτού (φορμαλισμός). Στις αρχές του 20ού αιώνα μια ομάδα ιστορικών της τέχνης, οι οποίοι σχετίζονταν με το Πανεπιστήμιο της Βιέννης (η λεγόμενη *Σχολή της Βιέννης,* με σημαντικότερους εκπροσώπους τους Alois Riegl (1858-1905), August Schmarsow (1853-1936), Heinrich Wölfflin (1864-1945) κ.ά.), προσπάθησαν να προσεγγίσουν τα έργα τέχνης μέσω μιας περισσότερο συνεκτικής θεωρίας της μορφής, η οποία θα μπορούσε να πλαισιώνεται και από τη φιλολογική τεκμηρίωση αυτού. Στον φορμαλισμό, το κυρίαρχο που μελετάται είναι τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά μιας εικονογραφικής παράστασης. Έτσι, εξετάζεται η γραμμή, το χρώμα, το σχήμα και γενικά το αισθητικό αποτέλεσμα αυτής.

Η δε εικονογραφία, η οποία ως τρόπος προσέγγισης αφορά μόνο σε εικονικά, και όχι ανεικονικά, έργα, μελετά το νόημα και το περιεχόμενο της εικόνας. Αυτή η ανάγνωση για την καλύτερη κατανόηση της εικόνας προϋποθέτει σε έναν βαθμό και τη γνώση, από τη μεριά του ερμηνευτή, του πολιτισμικού πλαισίου εντός του οποίου παρήχθη το έργο, καθώς σε αντίθετη περίπτωση είναι εύκολο να γίνει παρανόηση σχετικά με το περιεχόμενο της εικόνας. Προς επίρρωση αυτού, ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της εικονογραφικής ανάλυσης, ο Πανόφσκι, χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα πρόσληψης της κλασικής φιγούρας έτσι όπως θα γίνονταν κατανοητή στον μεσαιωνικό άνθρωπο, ο οποίος, μέσα από τις δικές του σύγχρονες προσλαμβάνουσες, έχει ερμηνεύσει την κλασική γυναικεία φιγούρα με τη μορφή της Παρθένου Μαρίας, οτιδήποτε άλλο θα του φαίνονταν κάτι εντελώς ακατανόητο, καθώς το κλασικό γυναικείο "κάλλος" για αυτόν εκφράζεται αρτιότερα με τη μορφής της Παναγίας (Panofsky 1991: 53). Επομένως, ακόμα και η απεικόνιση μορφών από την αρχαιότητα εικονογραφικά θα αποδίδονταν με το οικείο πρότυπο ομορφιάς, έτσι όπως γίνεται αντιληπτό σύμφωνα με τη μεσαιωνική άποψη περί ομορφιάς.

Ο Πανόφσκι θεωρεί ότι η ερμηνευτική μέθοδος της εικονογραφίας απαντά σε τρία στάδια προκειμένου να αναγνώσουμε το περιεχόμενο ή αλλιώς την εγγενή σημασία, όπως την ονομάζει, μιας εικονογραφικής παράστασης. Καταρχάς την αναγνώριση του φυσικού θέματος της παράστασης, δηλαδή τις γραμμές, τα χρώματα, τους όγκους, τις αναπαραστάσεις των αντικειμένων που εικονίζονται στην παράσταση, όπως ανθρώπινες μορφές, ζώα, φυτά, σπίτια κ.ά. Αυτή η πρωταρχική διαδικασία, στην πραγματικότητα, είναι μια απαρίθμηση των μοτίβων ενός έργου, δηλαδή ένα είδος προεικονογραφικής περιγραφής αυτού. Σε αυτό το στάδιο η ανάλυση σταματάει εκεί, χωρίς να τίθεται κανένα ερώτημα σχετικά με τις ιδέες ή τις έννοιες που πραγματεύεται το έργο. Αυτό το πρώτο στάδιο, σύμφωνα με τον Πανόφσκι, ονομάζεται πρωτοβάθμιο ή φυσικό θέμα.

Η ανάλυση που θέτει στο επίκεντρο της συζήτησης τις έννοιες και τις ιδέες ενός έργου βρίσκεται στο δεύτερο στάδιο της εικονογραφικής ερμηνείας και ονομάζεται δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα. Σε αυτό το στάδιο τα διάφορα καλλιτεχνικά μοτίβα, μόνα τους ή συνθετικά, εκφράζουν έννοιες και ιδέες και ως εκ τούτου, για παράδειγμα το μήλο σε ένα έργο δεν είναι απλά ένα φρούτο, αλλά η αμαρτία ή ο ερχομός του φθινοπώρου και το τέλος του καλοκαιριού. Ο Πανόφσκι ονομάζει το δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια, καθώς αυτή η ανάλυση δεν περιλαμβάνει το πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου εντάσσεται το έργο. Υπό αυτή την έννοια, παραλείπονται στοιχεία που αφορούν το έθνος, τη θρησκεία, τη χρονολογική περίοδο, την κοινωνική τάξη.

Όλα τα παραπάνω απαντώνται στο τρίτο στάδιο της εικονογραφικής ανάλυσης, στη λεγόμενη εγγενή σημασία ή περιεχόμενο του έργου ή αλλιώς εικονογραφική ανάλυση με τη βαθύτερη έννοια. Συνεπώς, ο Πανόφσκι καταλήγει ότι πρόκειται για μια αλυσιδωτή διαδικασία κατά την οποία η σωστή ανάγνωση των μοτίβων (πρωτοβάθμια ή φυσική σημασία) λειτουργεί ως προϋπόθεση για τη σωστή εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια (δευτεροβάθμια ή συμβατική σημασία) των εικόνων, των ιστοριών και των αλληγοριών, η οποία, με τη σειρά της, λειτουργεί ως προϋπόθεση για το αμέσως επόμενο στάδιο της εικονογραφικής ανάλυσης με τη βαθύτερη έννοια (εγγενής σημασία ή περιεχόμενο) (Panofsky 1991: 26-30).

Πολλές φορές η αναγνώριση των μοτίβων δεν γίνεται με γνώμονα μόνο την πρακτική μας πείρα και εξοικείωση, αλλά σχετίζεται και με τον τρόπο που τα διάφορα αντικείμενα-μοτίβα ή γεγονότα εκφράζονται εικονογραφικά στις διάφορες ιστορικές συνθήκες. Έτσι, το ίδιο μοτίβο μπορεί να σημαίνει κάτι εντελώς διαφορετικό σε ένα έργο της Αναγέννησης και σε ένα έργο φιλοτεχνημένο τον πρόσφατο 20ο αιώνα, καθώς η παρατήρησή μας για το καθετί που βλέπουμε αποκτά μεγαλύτερη εγκυρότητα όταν υπάρχουν "παράλληλα" να συσχετιστεί. Σε αντίθετη περίπτωση, αν δηλαδή η παρατήρηση δεν ερμηνεύεται με βάση το "νόημα" που έχει προκύψει από το σύνολο ανάλογων μοτίβων, εικόνων ή αλληγοριών, τότε τίθεται θέμα επαναπροσδιορισμού του "νοήματος" μέσω διαφορετικής ερμηνείας (Panofsky 1991: 32-33).

Ο Πανόφσκι αναφέρει ένα μεθοδολογικό πλάνο, πάνω στο οποίο θα μπορούσε να βασίζεται η ερμηνεία. Καταρχάς, στην εμπειρία και εξοικείωση του ερμηνευτή, η οποία ελέγχεται μέσω της μελέτης του τρόπου με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, τα αντικείμενα και τα γεγονότα εκφράζονταν εικονογραφικά από μορφές. Η παραπάνω διαδικασία ονομάζεται *ιστορία του ύφους*. Δεύτερον, στη γνώση φιλολογικών πηγών, δηλαδή στην οικειότητα με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες, όπου μελετάται ο τρόπος με τον οποίο, σε διάφορες πάλι ιστορικές συνθήκες, αυτά τα συγκεκριμένα θέματα και έννοιες εκφράζονταν από αντικείμενα ή περιστατικά, δηλαδή μελέτη της *ιστορίας των τύπων*. Και τέλος, ο παράγων της *συνθετικής διαίσθησης*, ένας όρος που ο Πανόφσκι περιγράφει ως το εφόδιο για να προσεγγίσει κάποιος τις βασικές αρχές του ανθρώπινου πνεύματος.

Η *συνθετική διαίσθηση* χαρακτηρίζεται από τον υποκειμενισμό του ερμηνευτή, καθώς η ερμηνεία που προκύπτει μέσω αυτής επηρεάζεται τόσο από την προσωπική του ψυχολογία, όσο και από την κοσμοθεωρία του. Σε αυτή την περίπτωση η ερμηνεία ελέγχεται μέσω της *ιστορίας των πολιτισμικών συμπτώσεων ή συμβόλων,* δηλαδή μέσω του τρόπου με τον οποίο, σε διάφορες ιστορικές συνθήκες, οι βασικές αρχές του ανθρώπινου πνεύματος εκφράζονταν από συγκεκριμένα θέματα και έννοιες (Panofsky 1991: 36-39).

Ένας άλλος τρόπος προσέγγισης είναι ο μαρξιστικός, ο οποίος εξετάζει το έργο τέχνης υπό το πρίσμα των κοινωνικών και οικονομικών διαφοροποιήσεων. Οι μαρξιστικές προσεγγίσεις θέτουν, λοιπόν, στο επίκεντρο της μελέτης την κοινωνική προέλευση του δημιουργού του έργου αλλά και την ταξική απεύθυνση αυτού. Έτσι, για

παράδειγμα*, Οι σταχολογήστρες ή σταχομαζώχτρες* του Ζαν-Φρανσουά Μιγέ (1857) (εικόνα 01α) απεικονίζει τρεις γυναίκες να φορούν απλά καθημερινά ρούχα και να σκύβουν προκειμένου να μαζέψουν τα υπολείμματα του θερισμού. Πρόκειται για μια δραστηριότητα που αφορά στην καθημερινή ζωή των φτωχών εργατών-αγροτών, των ανθρώπων που κοινωνικά ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Στον εν λόγω πίνακα το ενδιαφέρον είναι ότι ο Μιγέ επιλέγει να αποτυπώσει μία από τις ταπεινότερες εργασίες της αγροτικής ζωής, άρα προφανώς επιδιώκει να "μιλήσει" για ανθρώπους των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων του αγροτικού κόσμου που η απεικόνισή τους δεν συνηθίζονταν. Υπό αυτήν την έννοια θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μια συνειδητή επιλογή θέματος από μεριάς του δημιουργού. Εξάλλου και ο ίδιος ο Μιγέ προέρχονταν από αγροτική οικογένεια, γεγονός που θα μπορούσε να αποτέλεσε μια σαφή εξήγηση για την τάση του Μιγέ σε απεικονίσεις προσώπων που ασχολούνται με αγροτικές δραστηριότητες.

Αντίθετα, ένα έργο με την προσωπογραφία ενός ισχυρού προσώπου της ανώτερης κοινωνικής τάξης, όπως για παράδειγμα, *Ο δούκας της Λέρμα σε άλογο* του Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς (1603) (εικόνα 01β) αναφέρεται και απευθύνεται ξεκάθαρα στην ανώτερη κοινωνική τάξη, καθώς απεικονίζει ένα πρόσωπο – εκπρόσωπο αυτής. Και σε αυτήν την περίπτωση ο δημιουργός του έργου βρίσκεται κοινωνικά πιο κοντά στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, καθότι και ο ίδιος γόνος μεσοαστικής οικογένειας – ο πατέρας του ήταν ανώτερος κρατικός αξιωματούχος, και για πολλά χρόνια υπηρέτησε ως αυλικός ζωγράφος. Μέσω της στενής του σχέσης με την αυλή ανήλθε κοινωνικά ενώ παράλληλα απέκτησε μια τεράστια περιουσία. Όλα αυτά βέβαια σε μια εποχή που οι καλλιτέχνες στο σύνολό τους έχαιραν μικρό σεβασμό, ειδικά σε χώρες, όπως η Γαλλία και οι Κάτω Χώρες, καθώς κυρίως επρόκειτο για μεσαία και κατώτερα μέλη της μεσαίας τάξης (Hauser 1980: 277). Συνεπώς και σ' αυτήν την περίπτωση της η κοινωνική καταγωγή του δημιουργού έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του θέματος του έργου του.

Ο ιστορικός τέχνης και κοινωνιολόγος Άρνολντ Χάουζερ (1892-1978) μελέτησε την τέχνη υπό το πρίσμα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης, καθώς πίστευε ότι τα ζητήματα που προκύπτουν στην τέχνη είναι κατά βάση κοινωνιολογικά προβλήματα. Ως εκ τούτου, λοιπόν, η προσέγγισή του έχει μαρξιστικό χαρακτήρα.

Εικόνα 01 α. Αριστερά, οι σταχομαζώχτρες του Ζαν-Φρανσουά Μιγέ (1857)
β. Δεξιά, ο δούκας της Λέρμα σε άλογο του Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς (1603)

Οι ερμηνείες, με γνώμονα τη φεμινιστική προσέγγιση, σε μεγάλο βαθμό μοιάζουν με τις μαρξιστικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, καθώς οι κοινωνικοί και οικονομικοί παράγοντες αποτελούν τη βάση της ερμηνείας, ενώ παράλληλα τονίζεται ιδιαιτέρως η παρουσία των γυναικών, είτε ως θέματα είτε ως ερμηνευτικά υποκείμενα. Εν ολίγοις η έννοια του φύλου κρίνεται εξίσου σημαντικά ενίοτε και σημαντικότερη, με την έννοια της κοινωνικής καταγωγής στην ερμηνεία.

Η Αμερικανίδα ιστορικός τέχνης Linda Nochlin (1931-2017) μέσω της δικής της προσέγγισης προσπάθησε να διερευνήσει τον ρόλο των γυναικών στην τέχνη. Το 1970, γράφει ένα άρθρο το οποίο έφερε τον τίτλο “Why have there been no great women artists?” και θέτει το ζήτημα της γυναικείας καλλιτεχνικής παραγωγής μέσα από μια πρωτόγνωρη, μέχρι τότε, σκοπιά, τη φεμινιστική.

Η σημειωτική, από την άλλη, εισάγει δύο καινούργιες έννοιες, την έννοια του σημαίνοντος και του σημαινόμενου. Ως σημαίνον ορίζεται το υλικό μέρος μιας εικόνας. Το προφανές. Αυτό που βλέπουμε. Το δε σημαινόμενο είναι το νοητό μέρος αυτού που βλέπουμε, αυτό που δεν βλέπουμε. Το νόημα. Η δε σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου συνήθως χαρακτηρίζεται ως αυθαίρετη, αφού αυτό που βλέπουμε μπορεί να μην συνδέεται καθόλου με αυτό που τελικά θέλει ως νόημα να μεταφέρει ο δημιουργός.

Στο πλαίσιο της σημειωτικής, εντάσσεται και ο στρουκτουραλισμός˙ η δομική ανάλυση της τέχνης. Στο επίκεντρο αυτής της προσέγγισης τοποθετείται τόσο το πολιτιστικό όσο και το καλλιτεχνικό πλαίσιο εντός του οποίου παρήχθη το έργο. Μέσω του στρουκτουραλισμού επιδιώκονταν μια προσπάθεια να διαμορφωθεί μια μεθοδολογία ανάγνωσης ενός έργου τέχνης με περισσότερο επιστημονικά και σαφή κριτήρια. Ο Sedlmayr, τη δεκαετία του 30', στη προσπάθειά του αυτή ανέπτυξε δύο ειδών προσεγγίσεις ενός αντικειμένου. Η πρώτη προσέγγιση χωρίζεται σε δύο διαδοχικές και συμπληρωματικές φάσεις. Έτσι, σε πρώτη φάση, γίνεται μια προσπάθεια εσωτερικής κατανόησης του έργου, η οποία επιτυγχάνεται μέσω συγκεκριμένων ζητημάτων τεκμηρίωσης, όπως χρονολογία, προέλευση κ.ά. Ακολούθως, η συζήτηση πηγαίνει στο εικαστικό (εικονογραφία) και μορφολογικό μέρος του έργου, δηλαδή στο "εξωτερικό" ύφος του.

Η δεύτερη προσέγγιση αφορά αποκλειστικά και μόνο το αντικείμενο/έργο, καθώς μελετά την ιδιότητα, την εσωτερική οργάνωση και δομή του έργου (Δασκαλοθανάσης 2013: 380). Το ζητούμενο της πλήρους και περισσότερο ουσιαστικής προσέγγισης της τέχνης ώθησε τον Sedlmayr στην υιοθέτηση της έννοιας της "σωστής" στάσης από τη μεριά του ερμηνευτή. Άποψη, σύμφωνα με την οποία η "σωστή" οπτική μπορεί να απαντήσει πληρέστερα στην ανάγνωση του έργου, καθώς η υποκειμενικότητα του ερμηνευτή υποδαυλίζεται από προκαθορισμένα επιστημονικά κριτήρια. Η θεωρία της "σωστής" οπτικής αμφισβητήθηκε από αρκετούς ιστορικούς τέχνης, καθώς προσπαθούσε να προσδώσει στην ιστορία της τέχνης μια αυστηρή επιστημονικότητα μέσω περισσότερο αντικειμενικών κριτηρίων. Έτσι το έργο μετατρέπεται σε έναν αυτόνομος μικρόκοσμος της Ιστορίας, η οποία, με τη σειρά της, μετατρέπεται σε ένα απλό σκηνικό, χωρίς όμως να απεμπολείται τελείως (Δασκαλοθανάσης 2013: 382-384).

Εκπρόσωποι της δομικής ανάλυσης της τέχνης υπήρξαν αρκετοί. Ο Otto Pächt θα προσπαθήσει να αποσυνδέσει τα οπτικά στοιχεία μιας εικόνας από το φιλολογικό τους περιβάλλον, χωρίς όμως να την αποσυνδέει από τα ιστορικά της συμφραζόμενα, τουναντίον. Εξάλλου, ο ίδιος πιστεύει ότι μια εικονολογία, που υποβαθμίζει τα οπτικά χαρακτηριστικά ενός έργου και δίνει περισσότερη βαρύτητα στην αποκωδικοποίηση του αλληγορικού φιλολογικού του περιεχομένου, δεν είναι ιστορία τέχνης. Τα υποκειμενικά, αλλά καλλιεργημένα μάτια ενός θεατή απαντούν καλύτερα από τη μελέτη μίας γραπτής πηγής που αφορά στο έργο. Ο θεατής-ερμηνευτής αποτελεί τον

κρίσιμο παράγοντα για τον Pächt˙ άποψη που έρχεται σε αντίθεση με τη θεωρία του Sedlmayr, αναφορικά με τη "σωστή" στάση του θεατή, η οποία, στην πραγματικότητα υπαγορεύεται από το έργο. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω ο Sedlmayr επιχειρεί μια "αντικειμενοποίηση" της πρόσληψης.

Από την άλλη, η ιστορικότητα του έργου λαμβάνεται σοβαρά υπόψιν από τον Pächt. Υπό αυτή την έννοια, όλα τα αντικείμενα, τα οποία στο σύγχρονό τους ιστορικό περιβάλλον αποτέλεσαν λειτουργικά αντικείμενα και σήμερα θεωρούνται έργα τέχνης, χαρακτηρίζονται ως *ευκαιρία μορφοποίησης,* καθώς υπάρχει η δυνατότητα να μελετήσεις σ΄ αυτά την καλλιτεχνική παράσταση που τα κοσμεί γνωρίζοντας τη πρακτική λειτουργία του αντικειμένου στον ιστορικό του χρόνο (Δασκαλοθανάσης 2013: 402-406). Απέναντι από τον στρουκτουραλισμό, δηλαδή τη δομική ανάλυση της τέχνης, τοποθετείται ο μεταστρουκτουραλισμός, ο οποίος, κατά μια έννοια, ανοίγει τις δομές θέτοντας ερωτήματα και προσπαθώντας να συνδέσει τις έννοιες με τις λέξεις και τις εικόνες.

Η ερμηνευτική προσέγγιση της τέχνης, που βασίζεται στη βιογραφία και την αυτοβιογραφία, θέτει στον πυρήνα της ερμηνείας τον δημιουργό και τη ζωή του. Άρα ο δημιουργός είναι το πρόσωπο που δίνει το όποιο νόημα στο έργο του και ο ερμηνευτής μπορεί να το αναγνώσει μόνο μέσω των βιωματικών εμπειριών του δημιουργού. Τέλος, υπάρχει και η προσέγγιση και ερμηνεία της τέχνης μέσω της ψυχανάλυσης, η οποία σχετίζεται με το υποσυνείδητο, το οποίο είναι ά-χρονο, ά-τοπο.

Ας επανέλθουμε όμως στο ζήτημα της ερμηνείας στην αρχαιολογία, και δη στην προϊστορική αρχαιολογία, η οποία απαιτεί πολύ κόπο και βαθιά, όσο γίνεται, τεκμηρίωση. Κατ' αναλογία με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω κάθε αρχαιολογικό εύρημα που έρχεται στο φως αποκτά ένα εκ νέου νόημα μετά την προβολή του στον σύγχρονο, με την αποκάλυψή του, κόσμο. Είναι το νέο νόημα που του δίνεται από τον μελετητή. Στην πραγματικότητα, όμως, φέρει και τη νοηματοδότηση που έλαβε εξ αρχής από τον δημιουργό του, καθώς ένα αντικείμενο είναι το προϊόν μιας σύλληψης του δημιουργού του προκειμένου να απαντήσει σε μια ανάγκη. Αυτό δυσκολεύει τον ερμηνευτή αφού δεν έχει πλήρη αντίληψη της ανάγκης που γέννησε αυτή την ιδέα η οποία εν τέλει πραγματώνεται σε εν λόγω αντικείμενο. Η Τζαχίλη, σε άρθρο της αναφορικά με τη χρήση των λέξεων στην κατασκευή των ερμηνευτικών σχημάτων, εκτός των άλλων, θέτει την παράμετρο της ακούσιας ερμηνείας των αρχαιολογικών

ευρημάτων από τη μεριά του μελετητή, η οποία επιτυγχάνεται με τη χρήση λέξεων οι οποίες τόσο ιστορικά όσο και εννοιολογικά είναι διαφορετικά επιφορτισμένες και περιγράφουν μια διαφορετική πραγματικότητα από αυτήν που ήθελαν εξαρχής να περιγράψουν (Τζαχίλη 1998: 365-366). Η ίδια λέξη σήμερα δεν σημαίνει απαραίτητα το ίδιο πράγμα με αυτό που πιθανόν να σήμαινε στο παρελθόν.

1.3 Η ερμηνεία του παρελθόντος μέσω της εικόνας

Η προσέγγιση του παρελθόντος μέσα από τις εικαστικές τέχνες θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μια επίφοβη διαδικασία. Όπως επισημαίνει ο Renfrew, μπορούμε να αποκτήσουμε τη μεγαλύτερη γνώση του γνωστικού χάρτη ενός ατόμου ή μιας κοινότητας μέσω της αποτύπωσης σε υλική μορφή αυτού του χάρτη ή, τουλάχιστον, ενός μέρους του (Renfrew 2001: 432). Έτσι, μέσω της ανάγνωσης μιας εικονιστικής παράστασης παρέχεται στον εκάστοτε θεατή η δυνατότητα να ανακαλύψει σχέσεις μεταξύ συμβόλων και αντικειμένων, όπως επίσης και να αντιληφθεί τον τρόπο που ο δημιουργός αυτής της παράστασης αντιλαμβάνονταν τα γεγονότα που αποτύπωσε εικονογραφικά σε διάφορες περιόδους (Renfrew 2001: 433). Ως εκ τούτου προκύπτουν και συμπεράσματα- σκέψεις θα μπορούσαμε να πούμε καλύτερα, σχετικά με τις απόψεις που κρύβονται πίσω από τις παραστάσεις.

Στο βιβλίο του *Η ιστορία και οι εικόνες της*, ο Haskell παραθέτει διάφορα παραδείγματα προκειμένου να αποδείξει την αμφισημία μιας εικόνας και τα σφάλματα που μπορεί να προκύψουν κατά την ανάγνωση αυτής. Έτσι, παραθέτει ένα τμήμα από ένα χωρίο από το έργο *Della Pittura* του Leon Battista Alberti, ο οποίος σε μορφή ρητορικού ερωτήματος αναφέρεται στο πόσο δύσκολο είναι να απεικονίσεις κάποιον με χαμογελαστά πρόσωπα, αποφεύγοντας την πιθανότητα να εκληφθεί αυτή η έκφραση ως δακρυσμένη και όχι χαμογελαστή όπως η αρχική επιδίωξη του δημιουργού (Battista 1972: 213). Ομοίως, τον 18ο αιώνα, ο Sir Joshua Reynolds αναφερόμενος στο έργο του Baccio Bandinelli *Αποκαθήλωση* σχολιάζει ότι ο δημιουργός, προκειμένου να αναπαραστήσει μία από τις Μαρίες σε κατάσταση θρήνου, χρησιμοποιεί ως πρότυπο τη μορφή μιας αρχαίας Βάκχης, η οποία βρίσκεται σε εκστατική χαρά. Η επιλογή αυτή, από τη μεριά του δημιουργού δεν είναι τυχαία, καθώς, όπως επισημαίνει ο Reynolds, *«οι ακραίες εκδηλώσεις των αντίθετων παθών εκφράζονται μέσα από τις ίδιες χειρονομίες με πολύ μικρές παραλλαγές»* (Reynolds 1975: 213). Ως εκ τούτου, λοιπόν, η ερμηνεία σε περιπτώσεις αμφισημίας προέκυπτε από τα εικονογραφικά συμφραζόμενα.

Κατά τον 18ο αιώνα, και δη την εικοσαετία μεταξύ 1720 και 1740, πολλοί Άγγλοι και Γάλλοι συγγραφείς επισήμαιναν στα κείμενά τους πόσο δύσκολο είναι ένας ζωγράφος ή ένας γλύπτης να αποδώσει μια έκφραση ή μια πράξη, στον βαθμό που το θέμα που πραγματεύεται είναι παντελώς ανοίκειο προς το κοινό (Haskell 2012: 220). Ως προς την επίλυση των ζητημάτων της ερμηνείας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση ενός Ελβετού ιερωμένου, του Johan Gaspar Lavater, ο οποίος στα τέλη του 18ου αιώνα δημιούργησε ένα corpus με πλήθος εικονογραφικών παραστάσεων σε χαρακτικά που αποτυπώνουν στάσεις, χειρονομίες, κινήσεις και εκφράσεις του προσώπου για να χρησιμεύσει ως ερμηνευτικός οδηγός για απεικονίσεις σε περιπτώσεις εικονογραφικής αμφισημίας (Haskell 2012: 222-223). Το έργο του ονομάστηκε *Physiognomische Frargmente (Φυσιογνωμικά Αποσπάσματα)* και εκδόθηκε σε αρκετές ευρωπαϊκές γλώσσες, καθώς έχαιρε μεγάλης αποδοχής. Παρά ταύτα, το πλούσιο εικονογραφικό του έργο δεν μπόρεσε να απαντήσει πλήρως σε όλες τις εικονογραφικές αμφισημίες που προέκυπταν, γεγονός όμως που δεν μείωσε ωστόσο την επιρροή του σε άλλους μελετητές εικόνων του παρελθόντος.

Περίπου 30 χρόνια μετά τον θάνατο του Lavater, ένας άλλος ιερωμένος, ο Andrea de Jorio εξέδωσε το βιβλίο του, με τίτλο *La mimica degli antichi intestigata nel gestive napolitano (Η μιμική των αρχαίων διερευνηθείσα στη ναπολιτάνικη χειρονομία)*, στο οποίο είχε καταγράψει εικονογραφικά χειρονομίες των απλών Ναπολιτάνων ούτως ώστε να βρει συνάφειες με χειρονομίες μορφών από παραστάσεις αρχαίων αγγείων που έρχονταν εκείνα τα χρόνια στο φως. Αυτή του η ιδέα προέκυψε κυρίως από τη θέση που κατείχε ως υπεύθυνος της κύριας αίθουσας του Μουσείου της Νάπολης, μέσα στην οποία φιλοξενούνταν αρχαία αγγεία. Το βιβλίο του χρησιμοποιήθηκε κυρίως, όμως, από μελετητές της λαογραφίας και της νοηματικής και όχι της αρχαιολογίας, όπως φιλοδοξούσε αρχικά ο ίδιος (Haskell 2012: 228, 233).

Κατά τον 19ο αιώνα, οι ιστορικοί της τέχνης αντιμετωπίζουν τα εικαστικά έργα ως μαρτυρίες ιστορικής τεκμηρίωσης. Η περίπτωση του Hippolyte Taine υπήρξε ενδεικτική αυτής της προσέγγισης. Ο Taine προσπαθούσε μέσω του πλήθους των έργων τέχνης της Αναγέννησης να ανασυνθέσει το ιστορικό παρελθόν της αναγεννησιακής Ιταλίας. Αυτό το εγχείρημα δεν στέφθηκε με πλήρη επιτυχία, καθώς η πρόσληψη του παρελθόντος μέσω αποκλειστικά των έργων τέχνης της περιόδου δεν απαντά πάντα με πραγματικούς όρους για το τι συμβαίνει στην παρελθούσα κοινωνία. Η τέχνη πολλές φορές, και δη την περίοδο της Αναγέννησης, επιλέγει να εξωραΐσει τη

δυστυχία και τη μιζέρια και να αποτυπώσει με εμφατικό τρόπο άλλες πτυχές του κοινωνικού βίου. Η παραπάνω οπτική δεν είναι ικανή να περιγράψει με πληρότητα όλες τις πτυχές μιας κοινωνίας και ως εκ τούτου δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αξιόπιστη η πρόσληψη του παρελθόντος μέσω της υψηλής τέχνης εικαστικών έργων. Έτσι, λοιπόν, τόσο ιστορικοί όσο και ιστορικοί της τέχνης έστρεψαν την προσοχή τους σε έργα τέχνης ήσσονος καλλιτεχνικής αξίας, δεδομένου ότι η καλλιτεχνική αξία του έργου αυτού καθαυτού δεν αποτελούσε πια το ζητούμενο. Το κέντρο βάρους της μελέτης είχε πια μετατοπιστεί στην αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας.

1.4 Η πρόσληψη της προϊστορίας στην τέχνη του 19ου και 20ου αιώνα

Η πρώιμη αρχαιολογική ιδεολογία (19ος – 20ος αιώνας) υπήρξε βαθύτατα επηρεασμένη από την επίδραση του αρχαιολατρικού ρομαντισμού, καθώς και από τον τρόπο σκέψης και κατανόησης της αρχαιότητας από την σκοπιά των περιηγητών (Αναγνώστου 1998: 31). Η αναφορά σε εκείνη την περίοδο είναι σκόπιμη δεδομένου ότι οι περισσότερες αρχαιολογικές ανακαλύψεις προϊστορικών πολιτισμών, τόσο στη περιοχή του Αιγαίου όσο και στην Αίγυπτο και την Εγγύς Ανατολή, πραγματοποιήθηκαν τότε. Ως εκ τούτου, οι πρώτες καταγεγραμμένες αρχαιολογικές ερμηνείες ήταν προϊόντα τέτοιων ιδεολογικών αναφορών.

Ο Ματθιόπουλος, στο βιβλίο του *Η Τέχνη Πτεροφυεί εν Οδύνη,* περιγράφει το ιδεολογικό κλίμα που επικρατούσε στον πνευματικό κόσμο της Ευρώπης κατά τα τέλη του 19ου αιώνα, ενός κόσμου βαθιά επηρεασμένου από τις ιδέες του νεορομαντισμού. Η παρούσα αναφορά αποτελεί σημαντική επισήμανση. Οι ανασκαφείς, και κατ' επέκταση μελετητές και ερμηνευτές, των νεοαποκαλυφθέντων προϊστορικών κοινωνιών προέρχονταν από την Ευρώπη και δη από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, συνεπώς η επαφή τους με τα πνευματικά και καλλιτεχνικά τεκταινόμενα της εποχής αν μη τι άλλο δεν θα ήταν ανύπαρκτη.

Έτσι, λοιπόν, οι ιδέες του νεορομαντισμού, στην πραγματικότητα, αρνούνταν τις αρχές του ορθολογισμού και ασπάζονταν περισσότερο ιδέες που σχετίζονταν με το υπερβατικό και το μεταφυσικό. Οι νεορομαντιστές έλκονταν από τον αποκρυφισμό, τον μυστικισμό, τη μαγεία, τη παραψυχολογία και τον εσωτερισμό, τάσεις που ενίσχυαν τη φαντασία τους στο επίπεδο της δημιουργίας (Ματθιόπουλος 2005: 108). Οι αποκαλύψεις αρχαίων πολιτισμών που ήρθαν στο φως την περίοδο εκείνη, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, λειτούργησαν περαιτέρω ενισχυτικά στην ιδεολογική τους

τάση προς το μυστήριο και το άγνωστο. Αρχιτεκτονικά κατάλοιπα, τέχνεργα, τοιχογραφίες, γλυπτά, άγνωστων μέχρι τότε, πολιτισμών ενδυνάμωσαν τις ιδεοληψίες σχετικά με αποκρυφιστικούς γρίφους και μαγικές δοξασίες στις παρελθοντικές αυτές κοινωνίες.

Παράλληλα, οι δυτικές ευρωπαϊκές κοινωνίες, την ίδια περίοδο, χαρακτηρίζονται από την αποικιοκρατική πρακτική που ασκούν οι κυρίαρχες κοινωνικές τους τάξεις σε χώρες της Ανατολής και όχι μόνο. Ο δυτικός ιμπεριαλισμός υπήρξε η πιο ατυχής συνθήκη για να γνωρίσει ο δυτικός κόσμος τις ανατολικές φιλοσοφίες, δοξασίες και πρακτικές. Ως εκ τούτου, οι πνευματικοί άνθρωποι και οι καλλιτέχνες της εποχής δεν έμειναν ανεπηρέαστοι από τα «εξωτικού» χαρακτήρα ήθη, τα οποία εισήγαγαν στις καλλιτεχνικές τους δημιουργίες. Η πρόσληψη νεοϊνδουιστικών και νεοβουδιστικών ιδεών, κυρίως κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, επηρέασαν σημαντικά την αισθητική της εποχής (Ματθιόπουλος 2005: 150). Σταδιακά, λοιπόν, η αντίληψη περί του *ωραίου,* με την έννοια του άρτιου καλλιτεχνικά, το οποίο μέχρι τότε είχε "επιβληθεί" από το καλλιτεχνικό ρεύμα του νεοκλασικισμού, έτσι όπως είχε αποτυπωθεί τον προηγούμενο αιώνα, αρχίζει να αλλάζει.

Στην εκπνοή, επομένως, του 19ου αιώνα το «πρωτόγονο» αρχίζει να προσδίδει έναν άλλο ύφος στο *ωραίο* και η έννοια του *ωραίου* νοηματοδοτείται ξανά. Και σ΄ αυτό το σημείο η ανακάλυψη προϊστορικών πολιτισμών ώθησαν ακόμη περισσότερο αυτή τη νέα καλλιτεχνική τάση που άρχισε να διαφαίνεται σιγά σιγά. Οι λόγοι δε που οδήγησαν τους καλλιτέχνες να στραφούν σε μοτίβα περισσότερο "πρωτόγονα", σύμφωνα με τον Χαμηλάκη, προσέκρουαν στην κυρίαρχη αντίληψη της εποχής σχετικά με την πολιτισμική εξέλιξη της τέχνης (Hamilakis 2002). Παρόλα αυτά, πολλοί ευρωπαίοι καλλιτέχνες επιθυμούσαν να απομακρυνθούν από τον ορθολογισμό του νεοκλασσικισμού και του ιστορικισμού. Οι πολιτισμοί του προϊστορικού Αιγαίου διέφεραν σημαντικά σε σχέση με τον αρχαίο κλασικό πολιτισμό που απασχόλησε την ευρωπαϊκή τέχνη από την Αναγέννηση και μετέπειτα, και ως εκ τούτου η νεωτερικότητα που πρέσβευαν οι καλλιτέχνες του μοντερνισμού επέτασσε αμφισβήτηση και ανατροπή του προηγούμενου καλλιτεχνικού ύφους.

Τόσο οι θετικιστικές επιστήμες όσο και οι θεωρητικές, όπως η ιστορία, η αρχαιολογία, η ιστορία της τέχνης, η φιλολογία, η ανθρωπολογία, η θρησκειολογία κ.ά., πέρασαν από το «φίλτρο» της ερμηνείας των οπαδών του μυστικισμού,

πνευματισμού, εσωτερισμού και λοιπών οπαδών μεταφυσικών ανησυχιών, προκειμένου να δώσουν τις δικές τους ερμηνείες σε ιστορικά πεπραγμένα με κύριο σκοπό την «ιστορική» επιβεβαίωση των θεωριών τους. Ομοίως, οι συμβολιστές ζωγράφοι, θιασώτες και αυτοί του εσωτερισμού και του αποκρυφισμού, ερμήνευαν τα εικαστικά έργα προκειμένου να ανακαλύψουν το «κρυφό» εσωτερικό τους νόημα (Ματθιόπουλος 2005: 165-166). Εξάλλου, η θεωρητική βάση του συμβολισμού αναφέρεται στη διπλή σημασία του έργου. Οι μη μυημένοι αντιλαμβάνονται την προφανή σημασία του έργου, ενώ οι μυημένοι είναι σε θέση να καταλάβουν τα περισσότερο εσωτερικά νοήματα του έργου, να φτάσουν στη βαθύτερη αλήθεια (Ματθιόπουλος 2005: 168). Άρα, λοιπόν, ο κάθε θεατής με βάση τις δικές του προσλαμβάνουσες (και εν προκειμένω και τον βαθμό της μύησής του στις αποκρυφιστικές, εσωτερικές θεωρίες) αποκρυπτογραφεί τους συμβολισμούς και τα νοήματα.

Στην αντίπερα όχθη των παραπάνω ανορθολογικών ρευμάτων, τα οποία αντιμάχονταν ιδεολογικά τον θετικισμό, τον επιστημονισμό κα τον ιστορικό υλισμό, βρίσκονταν οι διανοούμενοι που είχαν ασπαστεί σοσιαλιστικές ιδέες. Η κριτική που ασκούν οι σοσιαλιστές διανοούμενοι δεν περιορίζεται μόνο σε θέματα κοινωνικής και πολιτικής σημασίας, αλλά το βλέμμα τους στρέφεται και σε θέματα που αφορούν την τέχνη. Έτσι, πλέον τα έργα των νεορομαντικών διανοούμενων και καλλιτεχνών ερμηνεύονται μέσα από το πρίσμα της ταξικότητας, και πλέον το υπερβατικό και μεταφυσικό στοιχείο περνάει σε δεύτερο επίπεδο.

Παράλληλα, στο ίδιο πλαίσιο του νεορομαντισμού βρίσκουμε ακόμα έντονες τις απόψεις του Winckelmann σχετικά με την αρχαία τέχνη, ο οποίος στη θεωρία του περί της προέλευσης της τέχνης τοποθετούνταν ανοικτά υπέρ της φυλετικής διάκρισης της τέχνης. Έτσι, σύμφωνα με τον Winckelmann, κάθε λαός διαφοροποιείται ανάλογα με τις κλιματολογικές συνθήκες που επικρατούν στη χώρα και αυτή η διαφοροποίηση εκφράζεται άμεσα στην τέχνη την οποία αυτός παράγει. Ως εκ τούτου, ο Winckelmann υποστήριζε ότι οι Έλληνες παρήγαγαν σπουδαία έργα τέχνης, καθώς τόσο το κλίμα όσο και το φυσικό περιβάλλον επέδρασε ευνοϊκά σ΄ αυτούς ώστε να έχουν τις σωματικές ικανότητες αυτές που θα τους επέτρεπαν να παράξουν υψηλή μορφή τέχνης (Winckelmann 2010). Τόσο οι παραπάνω απόψεις του όσο και η αντίληψη ότι μέσω της τέχνης μπορούμε να αντλήσουμε πλήθος πληροφοριών για την ιστορία μιας κοινωνίας, επηρέασαν βαθιά τον τρόπο σκέψης των μελετητών της τέχνης της εποχής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1 Η τέχνη της τοιχογραφίας στην Εποχή του Χαλκού

Τα πρώτα δείγματα της τέχνης της τοιχογραφίας στην περιοχή του Αιγαίου απαντώνται στη μινωική Κρήτη κατά τη Νεοανακτορική Περίοδο (γύρω στο 1600 π.Χ.) και αποτέλεσε όχι μόνο για την Κρήτη, αλλά και για ολόκληρη την περιοχή του Αιγαίου, τη μεγαλύτερη εικαστική έκφραση κατά την περίοδο της Εποχής του Χαλκού. Παρά ταύτα, δείγματα εικονογραφικών παραστάσεων μικρότερης κλίμακας, έχουν σωθεί και από την Παλαιοανακτορική Περίοδο, όπως διακοσμητικά θέματα πιο σύνθετα από των προηγούμενων χρονολογικών φάσεων κυρίως πάνω σε κεραμικά αγγεία. Τοιχογραφικά σπαράγματα παλαιοανακτορικών τοιχογραφιών, από την άλλη, έχουν σωθεί ελάχιστα, συνεπώς η τέχνη της τοιχογραφίας βρίσκονταν πιθανόν σε ένα εξαιρετικά πρώιμο στάδιο. Υπάρχει η άποψη ότι πιθανόν οι πρώτοι που θα ασχολήθηκαν με τη διακοσμητική τοιχογράφηση ήταν οι κατασκευαστές των αγγείων καμαραϊκού τύπου, οι οποίοι κατείχαν την τεχνική της πολυχρωμίας αλλά και τεχνοτροπικά ήταν σε θέση να καταπιαστούν με περισσότερο σύνθετα μοτίβα (Μπουλώτης 1995: 15).

Η αμέσως επόμενη φάση, η λεγόμενη Νεοανακτορική Περίοδος, αποτελεί την περίοδο ακμής της τοιχογραφικής τέχνης ως απότοκος της μακροχρόνιας εξελικτικής διαδικασίας που προηγήθηκε. Σε αυτή δε τη μακρά πορεία η αιγαιακή τοιχογραφία κατόρθωσε να αναπτύξει τα δικά της χαρακτηριστικά, αρκετά διαφορετικά, τόσο στην τεχνοτροπία όσο και στο ύφος, σε σχέση με τις σύγχρονές της τοιχογραφίες σε Αίγυπτο και Εγγύς Ανατολή, καθώς πρόκειται για τοιχογραφίες περισσότερο νατουραλιστικού χαρακτήρα, με έμφαση στο χρώμα.

Η τεχνική που ακολουθήθηκε στην κατασκευή της τοιχογραφίας είναι η τεχνική της νωπογραφίας (fresco), κατά την οποία το χρώμα τοποθετείται πάνω σε ένα στρώμα κονιάματος όταν αυτό είναι ακόμα υγρό, έτσι ώστε, καθώς η επιφάνεια του κονιάματος στεγνώνει, το χρώμα να στεγνώνει παράλληλα και να σταθεροποιείται. Προτού δε τοποθετηθεί το κονίαμα για την τελική τοιχογραφική παράσταση, στον τοίχο απλώνονταν ένα στρώμα από σκέτη άργιλο ή άργιλο ενισχυμένη με άχυρο. Πολλές φορές δίνονταν και πλαίσια, με τη χρήση τεντωμένου σπάγγου, προκειμένου να οριστεί ο χώρος που θα διαμορφώνονταν η παράσταση. Επίσης, υπάρχουν τοιχογραφίες, οι

οποίες μαρτυρούν ότι προϋπήρχε προσχέδιο πριν την τελική απόδοση της παράστασης, δεδομένου ότι σ΄ αυτές διακρίνονται τα χαράγματα του προσχεδίου πάνω στην τελική τοιχογραφία.

2.2 Ερμηνευτικές προσεγγίσεις των τοιχογραφιών της Εποχής του Χαλκού

2.2.α "Εν αρχή ην το θραύσμα"

Η αποκάλυψη του αρχαιολογικού ευρήματος συνήθως δεν ενέχει το στοιχείο της ολότητας, αλλά αποκαλύπτεται κατακερματισμένο, διασπασμένο από την αρχική του θέση στον χώρο. Η εύρεση ενός μικρού, ή και μεγαλύτερου τμήματος, μιας παράστασης, ενός συνόλου, πυροδοτεί την ερμηνευτική διαδικασία, με σκοπό την ανασύνθεση της εικόνας, και ως εκ τούτου την αποκάλυψη του μηνύματος που αυτό φέρει. Η ανάγνωση δε του μηνύματος αυτού περνάει μέσα από το πολυσύνθετο πρίσμα του ερμηνευτή, το οποίο, εκ των πραγμάτων, καθορίζεται από την ιστορική και πολιτισμική του θέση, με τρόπο ασυνείδητο και αδιόρατο. Η έννοια, λοιπόν, της ιστορικότητας των προσώπων περιλαμβάνει το σύνολο των πολιτισμικών και γνωσιολογικών μας συμβάσεων καθώς και όλες μας τις στερεοτυπικές αντιλήψεις (Τζούμα 2006: 28-29). Συνεπώς, όλα τα παραπάνω συνθέτουν τον τρόπο ερμηνείας και πρόσληψης των πληροφοριών, οπτικών και μη, που λαμβάνουμε.

Πέραν τούτου, σε σχέση με το θραύσμα, που μέσω αυτού θα αρχίζει να ξετυλίγεται εκ νέου ένας μέχρι στιγμής άγνωστος κόσμος, από τη μεριά του μελετητή-ερμηνευτή αναζητούνται εικονογραφικές συνάφειες. Αυτή η διαδικασία της ταυτοποίησης του ευρήματος με συγγενή ευρήματα βοηθά στην άντληση της οποιαδήποτε πληροφορίας. Η έννοια της πληροφορίας στη μελέτη των προϊστορικών κοινωνιών δεν αποτελεί μια οριστική τοποθέτηση, αλλά αντίθετα κάθε φορά που κάτι νέο έρχεται να προστεθεί στο μεγάλο πεδίο της εικονογραφίας της Εποχής του Αιγαίου, η πληροφορία επαναπροσδιορίζεται. Σ' αυτήν τη διαδικασία συμβάλλει και η αναγνώριση και εξέταση των συμφραζομένων. Πού βρέθηκε το σπάραγμα, εκτός από τοιχογραφικά σπαράγματα αν βρέθηκαν άλλα υλικά κατάλοιπα και τι ήταν αυτά, και μια σειρά από άλλα ερωτήματα που σκοπό έχουν να βοηθήσουν στη διατύπωση της ερμηνείας.

Στον παρόν κεφάλαιο θα γίνει αναφορά σε δυο τοιχογραφίες από το ανάκτορο της Κνωσού και μία από το Ακρωτήρι της Θήρας. Η επιλογή αυτών δεν είναι τυχαία, καθώς πρόκειται για τοιχογραφίες των οποίων η ερμηνεία απασχόλησε αρκετά τους μελετητές, και ως εκ τούτου έχουμε ποικίλες ερμηνείες να τις συνοδεύουν μέχρι σήμερα. Οι λόγοι που οδήγησαν στο να υπάρχουν πολλές και, κατά ένα μεγάλο μέρος, διαφορετικές ερμηνείες είναι τόσο ο αριθμός των θραυσμάτων των τοιχογραφιών που επέτρεπαν ώστε να δίνεται μια πρώτη εικόνα –έστω και αποσπασματική- της εικονιζόμενης παράστασης, όσο και η κομβικής, όπως θεωρήθηκαν, σημασίας εικονογραφικές ασάφειες που πυροδοτούσαν τις εκ νέου επανατοποθετήσεις επί της ερμηνείας.

2.2.β Ο «Κροκοσυλλέκτης πίθηκος» ή το «Γαλάζιο αγόρι (;)»

Η τοιχογραφία του «Κροκοσυλλέκτη Πίθηκου» ή αλλιώς του «Γαλάζιου Αγοριού», σύμφωνα με την πρώτη αποκατάσταση, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα εικονογραφικής παράστασης, της οποίας η ερμηνεία απασχόλησε σειρά ερευνητών και αρχαιολόγων.

Την ονομασία της τοιχογραφίας ως «Κροκοσυλλέκτη» (saffron-gatherer) απέδωσε ο πρώτος αρχαιολόγος που έφερε στο φως θραύσματα αυτής, ο Arthur Evans, στις αρχές του προηγούμενου αιώνα. Το σύνολο των θραυσμάτων εντοπίστηκε στο βορειοδυτικό τμήμα του ανακτόρου της Κνωσού, σε δάπεδο γύρω από το σημείο που βρέθηκαν έξι υπόγειοι χώροι, τα λεγόμενα *κελιά* (Evans 1964: 265). Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Hood, οι κτιστοί υπόγειοι λάκκοι, πάνω από τους οποίους εντοπίστηκαν τα τοιχογραφικά σπαράγματα, πιθανόν λειτουργούσαν ως σιταποθήκες (Hood 1993: 58).

Χρονολογικά τοποθετείται στην αρχή της Νεοανακτορικής Περιόδου (περίπου 1600 π.Χ.) και θεωρείται η πιο πρώιμη εικονογραφική παράσταση που ήρθε στο φως στην Κνωσό. Η δε ακριβέστερη χρονολόγηση της τοιχογραφίας αποδείχτηκε μία δύσκολη διαδικασία, καθώς το στρώμα εντός του οποίου εντοπίστηκαν τα ελάχιστα θραύσματα της τοιχογραφίας ήταν διαταραγμένο (Immerwahr 1990: 41). Η αρχική χρονολόγηση της τοιχογραφίας, από τη μεριά του Evans, βασίστηκε περισσότερο σε τεχνοτροπικά κριτήρια. Το μοτίβο των κρόκων που απαντάται στα θραύσματα της τοιχογραφίας θεωρήθηκε μία κάποια ένδειξη χρονολόγησης, καθώς το ίδιο μοτίβο είναι συχνό σε πληθώρα αγγείων του λεγόμενου *καμαραϊκού ρυθμού* τα οποία

χρονολογούνται στη ΜΜ ΙΙ (Evans 1964 : 265-266). Ομοίως και η τεχνοτροπία του σκούρου βάθους με τα ανοικτόχρωμα μοτίβα, η οποία και αυτή απαντάται στα καμαραϊκά αγγεία, παραπέμπει στη Παλαιοανακτορική Περίοδο. Αργότερα, όμως, θέλησε να μελετήσει πιο προσεκτικά τη στρωματογραφία των σωζόμενων θραυσμάτων και παρατήρησε ότι μαζί με τα θραύσματα της τοιχογραφίας του «Κροκοσυλλέκτη» εντοπίστηκαν και σπαράγματα ενός άλλου τύπου τοιχογραφικών παραστάσεων, του λεγόμενου *μικρογραφικού ρυθμού*. Πρόκειται για τοιχογραφίες μικρών διαστάσεων, τις οποίες τοποθέτησε χρονολογικά στη ΜΜ ΙΙΙβ περίοδο, καθώς ο Evans συσχέτισε τον μικρογραφικό ρυθμό που εντοπίστηκε στρωματογραφικά στην Κνωσό με τις τοιχογραφίες ανάλογων διαστάσεων που βρέθηκαν στις Μυκήνες (Evans 1900: 45, Πλάτων 1947: 511).

Ο Πλάτων, αρκετά χρόνια αργότερα, αμφισβήτησε τη συλλογιστική που χρησιμοποίησε ο Evans προκειμένου να απαντήσει στο ερώτημα της χρονολόγησης των θραυσμάτων, καθώς το μοτίβο του κρόκου, για παράδειγμα, δεν θα μπορούσε να αποτελέσει ασφαλή χρονολογική ένδειξη αφού εικονογραφικά ο κρόκος συνεχίζει να υπάρχει μέχρι και την ΥΜΙα. Ο δε Hood αναφέρει ως πιθανότερη χρονολόγηση τη ΜΜΙΙΙα, προσεγγίζοντας συγκριτικά τις μινωικές τοιχογραφίες με κάποια τοιχογραφικά τμήματα που ήρθαν στο φως στην περιοχή Atchana της Βόρειας Συρίας. Οι ομοιότητες που διέκρινε έχουν να κάνουν τόσο με την τεχνική όσο και με τη ζωγραφική τεχνοτροπία. Και στις δύο περιοχές γίνεται χρήση ανάλογων χρωματικών βαφών, αλλά ακολουθείται, επίσης, και η τεχνική της διαμόρφωσης πλαισίων με γραμμές–οδηγούς ή τεντωμένο νήμα. Σε ό,τι αφορά τα κοινά τους σημεία σε σχέση με την τεχνοτροπία, ενδιαφέρον έχει ο κοινός βαθυκόκκινος χρωματισμός του βάθους, που συναντάται και στις δύο περιοχές. Τέλος, στη χρονολογική ταύτιση των τοιχογραφιών των δύο περιοχών συνηγορούν και τα στρωματογραφικά δεδομένα των δύο ανασκαφών (Hood 1993: 58–59).

Άλλο ένα εικονογραφικό στοιχείο, το οποίο, σύμφωνα με τον Hood, θα μπορούσε να θεωρηθεί στοιχείο χρονολόγησης είναι το αγγείο-λεκάνη μέσα από το οποίο η μορφή εικονίζεται να κόβει τα άνθη των κρόκων. Πρόκειται για ανοιχτού σχήματος αγγείο, το οποίο φέρει διακόσμηση με λευκά στίγματα σε όλο του το σώμα και μία ερυθρού χρώματος ταινία στο χείλος. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Hood, αυτός ο τύπος αγγείου απαντάται συχνά στο πρώτο μισό της ΜΜ ΙΙΙ, δηλαδή στη ΜΜ ΙΙΙα, ενώ αμέσως εξαφανίζεται σχεδόν παντελώς, καθώς δεν έχουν υπάρχουν μέχρι στιγμής

ευρήματα που να αποδεικνύουν το αντίθετο (Hood 1993: 59). Άλλοι ερευνητές, όπως οι Snijder, Rodenwaldt και Pendlebury, βασιζόμενοι τόσο στην ποιότητα του επιχρίσματος όσο και στο μοτίβο του κρόκου, το οποίο συναντάται αρκετά συχνά στη ΜΜ ΙΙΙ περίοδο, υποστήριξαν ότι η τοιχογραφία το πιθανότερό είναι να χρονολογείται τότε (Πλάτων 1947: 512).

Η μεγάλη αποσπασματικότητα αυτής και ο μικρός αριθμός των θραυσμάτων αποτέλεσαν αφορμή ώστε να τεθούν πολλά ερωτήματα σχετικά με το περιεχόμενο της παράστασης. Λαμβάνοντας, λοιπόν, ως αφετηρία τα ελάχιστα αυτά θραύσματα που ήρθαν στο φως, ξεκίνησε μια σειρά από αποκαταστάσεις, προκειμένου να δοθούν απαντήσεις. Σε διάστημα περίπου μισού αιώνα έγιναν συνολικά τέσσερις προσπάθειες αποκατάστασης της παράστασης. Οι πρώτες αποκαταστάσεις πραγματοποιήθηκαν για λογαριασμού του Evans από τον Gilliéron père. Ύστερα ακολούθησε η αποκατάσταση του ζωγράφου Θωμά Φανουράκη, σε συνεργασία με τον τελευταίο ανασκαφέα της Κνωσού, του Ν. Πλάτωνος, και τέλος, ακολούθησε η μελέτη αποκατάστασης του Μ. Cameron.

Η έντονη αποσπασματικότητα του τοιχογραφικού υλικού, επομένως, υπήρξε και ο βασικότερος παράγοντας για να θεωρηθεί η τοιχογραφία του «Κροκοσυλλέκτη» μία από τις πιο αινιγματικές τοιχογραφίες στην περιοχή του Αιγαίου, καθώς από τα θραύσματα που είχαν σωθεί δεν προέκυπτε κάτι ασφαλές για το περιεχόμενο της παράστασης. Η πρώτη αποκατάσταση, όπως προαναφέρθηκε, πραγματοποιήθηκε από τον Gilliéron père κατά την πρώτη ανασκαφική περίοδο του Evans. Οι Evans και Gilliéron, βασιζόμενοι αποκλειστικά στα ελάχιστα και σε κακή κατάσταση θραύσματα που είχαν στα χέρια τους σ' εκείνη την ανασκαφική φάση, θεώρησαν ότι πρόκειται για ανθρώπινη μορφή (εικόνα 02), καθώς διέθεταν μόνο ένα θραύσμα στο οποίο εικονίζονταν μέρος κορμού μιας μορφής με τμήμα του αριστερού χεριού και ποδιού αυτής. Ένα άλλο θραύσμα που εντοπίστηκε φέρει μία λωρίδα χρώματος μπλε η οποία αργότερα ταυτίστηκε με ουρά, αλλά όμως δεν αξιολογήθηκε ως τέτοια από τους Evans και Gilliéron père, και ως εκ τούτου η υπόθεση να επρόκειτο για ζώο δεν είχε να βασιστεί πουθενά. Παράλληλα, η μέχρι τότε αποκαλυφθείσα μινωική εικονογραφία δεν είχε δώσει άλλο παράδειγμα παράστασης πιθήκου και έτσι μια τέτοια εκδοχή αποκατάστασης φάνταζε σχεδόν απίθανη (Evely 1999: 119).

Εικόνα 02. Η τοιχογραφία του «Κροκοσυλλέκτη». Αποκατάσταση Evans υπό του Gillièron père.

Επομένως, ο Evans υπόθεσε ότι πρόκειται για μία μορφή, η οποία εικονίζεται να «δρέπει» -συλλέγει ανθούς, πιθανόν κρόκους, δεδομένου ότι το αριστερό σωζόμενο χέρι εικονίζεται να βρίσκεται μέσα σε ένα ανοικτό δοχείο με φυτά (Evans 1964: 265). Η παραπάνω υπόθεση είχε τόσο υποστηρικτές (Pendelbury, Rodenwaidt), όσο και διαφωνούντες (Πλάτων, Snijder). Οι διαφωνίες βασίστηκαν κυρίως στην αποσπασματικότητα του θραύσματος, καθώς εφόσον δεν σώζεται το δεξί χέρι της μορφής, έτσι ώστε να υπάρχει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την ακριβή δραστηριότητα της μορφής, θεωρούσαν αυθαίρετο να αποδώσουν την οποιαδήποτε δράση στη μορφή. Θεωρούσαν ότι τα άλματα μίας τέτοιας ερμηνείας ήταν μεγάλα.

Τα υπόλοιπα θραύσματα ήταν ακόμα πιο αποσπασματικά και κατά συνέπεια δεν θα μπορούσαν να δώσουν καμία απάντηση στο «μυστήριο» του εικονογραφικού θέματος της τοιχογραφίας. Μυστήριο, επιπλέον, αποτέλεσε και το χρώμα της εικονιζόμενης μορφής, καθώς το μπλε δεν υπόκειτο στη χρωματική σύμβαση για τις ανθρώπινες μορφές που συναντάται στις περισσότερες εικονογραφικές παραστάσεις στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου, που θέλει οι γυναικείες μορφές να εικονίζονται με λευκό χρώμα ενώ οι αντρικές μορφές με κόκκινο. Ο Evans, παρότι είχε στο μυαλό του την παραπάνω σύμβαση ως δεδομένη τεχνοτροπική κατάσταση, την υπερέβη ώστε να μπορέσει να ερμηνεύσει την ταυτότητα της μορφής. Έτσι, θεώρησε

ότι το μπλε χρώμα της μορφής βρίσκεται χρωματικά πιο κοντά στο λευκό παρά στο κόκκινο και ως εκ τούτου θα μπορούσε η εν λόγω μορφή να ερμηνευθεί και ως γυναικεία (Evans 1964: 265). Κάτι στο οποίο δεν επέμεινε, δεδομένης της μη ύπαρξης άλλων ενδείξεων που να συνηγορούν στην παραπάνω υπόθεση.

Καταληκτικά, επομένως, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, ο Evans θεώρησε ότι η χρήση της χρωματικής σύμβασης του ερυθρού και του λευκού για τους άντρες και τις γυναίκες αντίστοιχα πιθανόν να καθιερώθηκε χρονολογικά από τη ΜΜ ΙΙΙ και έπειτα, και ως εκ τούτου το μπλε χρώμα της εν λόγω μορφής να ήταν μια πρώιμη χρονικά χρωματική επιλογή, η οποία προφανώς δεν ακολούθησε την μετέπειτα "καθορισμένη" σύμβαση (Evans 1964: 265). Έτσι, λοιπόν, ο Evans κατέληξε ότι πρόκειται για αγόρι. Ο δε Pendleburry, ως διορισμένος επιμελητής του αρχαιολογικού χώρου της Κνωσού από τον ίδιο τον Evans τη δεκαετία του 30', αναφερόμενος στο ασυνήθιστο για ανθρώπινη μορφή χρώμα διατύπωσε την υπόθεση ότι θα μπορούσε η μορφή της τοιχογραφίας να σχετίζεται με τις χθόνιες θεότητες της αρχαίας Αιγύπτου.

Άλλο ένα σημείο που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η γυμνότητα[4] της μορφής, την οποία ο Evans ανέφερε μεν, αλλά δεν τον προβλημάτισε τόσο ώστε να μην καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η μορφή της τοιχογραφίας είναι ανθρώπινη και δη αντρική.

Σε σχέση δε με τον χαρακτήρα της παράστασης, ο Evans θεωρεί ότι πρόκειται για αποτύπωση θρησκευτικής παράστασης, δεδομένης και της ιερής σημασίας που είχε ο κρόκος – όπως και ο κρίνος – ως προσφορές στη Μεγάλη Μητέρα Θεά (Evans 1964: 265). Εξάλλου, στο έργο του *The Palace of Minos,* ο Evans κάνει, εξαρχής, λόγο για την ύπαρξη ιερέα–βασιλιά στο ανάκτορο της Κνωσού και κατ' επέκταση προσδίδει θρησκευτικές, εκτός από διοικητικές, λειτουργίες στους κόλπους του ανακτόρου. Οι ερμηνείες του Evans σχετικά με τον θεοκρατικό χαρακτήρα της μινωικής κοινωνίας είναι ευθέως επηρεασμένες από τις ανάλογες ερμηνείες, που δόθηκαν για τα

[4] Ο Χ. Μπουλώτης σε άρθρο του σχετικά με τη γυμνότητα στο Αιγαίο κατά τη 2η χιλιετία, αναφέρει ότι η ολική γυμνότητα στα ανακτορικά χρόνια της μινωικής Κρήτης αποτελεί παρελθόν, καθώς οι ευρέως εφαρμοζόμενες κώδικες της αιδημοσύνης επιβάλλει πρώτιστα κάλυψη και απόκρυψη των γεννητικών οργάνων, ενώ σε άλλο σημείο του ίδιου άρθρου αναφέρει ότι γενικά οι αιγαιακοί πολιτισμοί της 2ης χιλιετίας με βάση το γυμνό και το ντυμένο, θα λέγαμε ότι είναι πολιτισμοί της ενδυματολογικής εκζήτησης, η οποία όμως σε ό,τι αφορά ειδικότερα το αντρικό σώμα, συχνά δεν απέχει και πολύ από την ολική γυμνότητα (Μπουλώτης 2002: 10, 11).

ανακτορικά συγκροτήματα της Ανατολής, η ανασκαφή των οποίων προηγήθηκε χρονικά από αυτή της Κνωσού (Pilali – Papasteriou 2004: 323).

Αρκετά χρόνια αργότερα, ο αρχαιολόγος Νικόλαος Πλάτων, με την ιδιότητα του διευθυντή του Μουσείου Ηρακλείου και του Έφορου Αρχαιοτήτων Ανατολικής Κρήτης, καταπιάστηκε με το σωζόμενο τοιχογραφικό υλικό προκειμένου να το μελετήσει εκ νέου. Η εύρεση ενός σπαράγματος που έφερε μια μπλε λωρίδα που ομοίαζε με ουρά και ενός άλλου θραύσματος που έφερε τμήμα από ρύγχος και άκρο να κρατάει κρόκους άνοιξαν τον δρόμο για την ανασύνθεση της τοιχογραφίας του «Κροκοσυλλέκτη». Έτσι, με τη βοήθεια του ζωγράφου Θωμά Φανουράκη, το μπλε αγόρι του Evans μετατράπηκε σε μπλε πίθηκο (εικόνα 03) ενώ στην παράσταση προστέθηκε και μια άλλη μορφή απέναντι από την αρχική. Η μορφή ενός άλλου πίθηκου. Επομένως, ο Πλάτων κατέληξε ότι το πιθανότερο είναι ο Evans να μην γνώριζε τη χρήση του μπλε χρώματος για την εικονογραφική απόδοση του τριχώματος σε μορφές ζώων, εξού και η απόσταση που κράτησε από ένα τέτοιο ενδεχόμενο.

Εικόνα 03. Η τοιχογραφία του «Κροκοσυλλέκτη». Αποκατάσταση Πλάτωνα υπό του Θωμά Φανουράκη.

Η επιλογή του χρώματος για τους πίθηκους αυτής της τοιχογραφίας δεν είναι καθόλου τυχαία και ανοίγει νέους δρόμους στην ερμηνεία του «Κροκοσυλλέκτη», και αν συνεκτιμηθεί και το ζωγραφικό περιβάλλον που έχει φιλοτεχνηθεί πιθανόν να πρόκειται για παράσταση ευθέως επηρεασμένη από αντίστοιχες αιγυπτιακές τοιχογραφίες στις οποίες συχνά εικονίζεται ο λεγόμενος «πράσινος» πίθηκος

(Cercopithecus callitrichus). Αυτό το είδος πιθήκου συναντάται στη Δυτική Αφρική, στην περιοχή του Σουδάν (Immerwahr 1990: 41) και παρότι στην πανίδα της μινωικής Κρήτης δεν συμπεριελήφθησαν ποτέ πίθηκοι, η επιρροή της αιγυπτιακής τοιχογραφίας, τόσο στην τεχνοτροπία όσο και στα μοτίβα, υπήρξε σημαντική. Την ίδια υπόθεση έκανε και ο Cameron, κατά τη δική αποκατάσταση, ότι η απεικόνιση των μπλε πιθήκων παραπέμπουν στον «πράσινο» πίθηκο του Σουδάν, περιοχή την οποία κατά πάσα πιθανότητα είχαν επισκεφτεί οι Μινωίτες. Εξάλλου, η μινωική Κρήτη είχε ήδη ανεπτυγμένες σχέσεις με το βασίλειο της Αιγύπτου. Άρα, θα μπορούσε να πρόκειται και για ένα είδος ζώου που οι Μινωίτες γνώριζαν καλά. Όσον αφορά δε στην απόδοση του χρώματος από πράσινο σε μπλε, σύμφωνα με τον Cameron, αυτό ήταν αρκετά σύνηθες, δεδομένης της τεχνικής δυσκολίας να παρασκευαστεί το πράσινο χρώμα[5] (Evely 1999: 108). Στις ανασκαφικές εργασίες που πραγματοποιήθηκαν στη Θήρα αποκαλύφθηκε τοιχογραφία με παράσταση πιθήκων κυανού χρώματος (εικόνα 04).

Εικόνα 04. Η τοιχογραφία των κυανοπιθήκων από το Ακρωτήρι της Θήρας.

Οι πίθηκοι από την Κνωσό απεικονίζονται να κόβουν άνθη κρόκου σε ένα βραχώδες, γεμάτο άνθη, τοπίο (εικόνα 05). Ο τρόπος που έχουν αποδοθεί οι πίθηκοι, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, είναι ενδεικτικός του ρόλου που διαδραμάτιζαν αυτά τα εξωτικά ζώα στη μινωική κοινωνία. Φέρουν διάφορα κοσμήματα, όπως διακρίνονται

[5] Η πράσινη χρωστική ουσία ήταν αποτέλεσμα επεξεργασίας ενός ορυκτού του χαλκού πράσινου χρώματος, το οποίο ονομάζονταν μαλαχίτης. Από χημικής απόψεως χαρακτηρίζεται ως βασικός ανθρακικός χαλκός με δομή $Cu_2CO_3(OH)_2$. Η χημική δομή του μαλαχίτη συγγενεύει με αυτή του αζουρίτη, ενός ορυκτού του Χαλκού, από το οποίο παράγεται το μπλε χρώμα. Γενικά, ο μαλαχίτης αποτελεί παράγωγο της αποσύνθεσης του αζουρίτη. Η διαδικασία αυτή μπορεί να ξεκινήσει ακόμη και μετά την επίθεση του χρώματος, με αποτέλεσμα μερικές φορές οι στρώσεις αρχικώς κυανού χρώματος να έχουν σήμερα πάρει μια πράσινη απόχρωση (Brinkmann, 2007: 194).

από τα θραύσματα. Οι μπλε πίθηκοι φέρουν διαδηματικές ταινίες, τις οποίες συγκρατούν τρίφυλλοι σφηκωτήρες. Στο σπάραγμα του κορμού διακρίνονται τα εξής φέροντα στοιχεία, περιβραχιόνιο, περικάρπιο, διπλή ζώνη, όπως, επίσης, και μία ταινία ερυθρού χρώματος, η οποία αγκαλιάζει το στέρνο και την πλάτη (Πλάτων 1947: 515-516). Τα διάφορα εξαρτήματα και κοσμήματα είναι πιθανόν να σχετίζονται με την οικόσιτη κατάσταση στην οποία είχαν περιέλθει. Άρα δεν θα επρόκειτο για ζώα ελεύθερα στη φύση (Πλάτων 1947: 522, Shaw 1993: 670).

Εικόνα 05. Η τοιχογραφία του «Κροκοσυλλέκτη».

Η τακτική κόσμησης των ζώων ήταν συνήθης στη μινωική κοινωνία (Πλάτων 1947: 518-519) είτε αυτό σχετίζονταν με την απόδοση ενός εύθυμου τόνου στην εμφάνιση των ζώων είτε τα κοσμήματα αποτελούσαν διακριτικά της οικόσιτης τους κατάστασης, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω (Πλάτων 1947: 515). Εξάλλου και η γυμνότητα της μορφής, στην οποία ο Evans δεν στάθηκε όσο θα έπρεπε, απασχόλησε ιδιαιτέρως τον Πλάτωνα που θεωρούσε ότι η τόση ενδυματολογική ένδεια δεν θα μπορούσε να αποδοθεί σε ανθρώπινη μορφή, δεδομένου ότι οι ανδρικές μορφές των Μινωιτών έφεραν τουλάχιστον κάποιο περίζωμα και η πλήρης γυμνότητα είναι εξαιρετικά σπάνια στον μινωικό εικονογραφικό κύκλο (Πλάτων 1947: 510).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο περιβάλλον χώρος, εντός του οποίου έχει φιλοτεχνηθεί ο «Κροκοσυλλέκτης», ο οποίος χαρακτηρίζεται από μία εξαιρετική ποικιλία φυτών και λουλουδιών, όπως παπύρους σε πολλά διαφορετικά χρώματα, άνθη κρόκου, ίριδες και ο λεγόμενος *ιερός κισσός,* ο οποίος εικονίζεται να αναρριχάται σε βράχους και γκρεμούς (Evans 1964: 447). Τα δε άνθη πλαισιώνουν τη μορφή. Αυτός ο τρόπος απόδοσης απαντάται και στα καταστόλιστα καμαραϊκά αγγεία, δίνοντας και εδώ την αίσθηση ότι ο καλλιτέχνης που φιλοτεχνεί τη σκηνή έχει σημείο θέασης από ψηλά, πανοραμικά (Immerwahr 1990: 41-42). Είναι σαφές ότι υπάρχει η τάση για να

δηλωθεί η αίσθηση της κίνησης. Οι κρόκοι ζωγραφίζονται ελεύθερα – χωρίς προεργασία που να υπαγορεύει τη χρήση περιγράμματος – και έχουν αποδοθεί ελαφρώς γυρτοί θέλοντας να δώσουν την αίσθηση της κίνησης από τον αέρα. Ακόμα, και στην απόδοση του πιθήκου ενυπάρχει το στοιχείο της κίνησης (Immerwahr 1990: 42). Τίποτα πάνω στην παράσταση δεν προδίδει από τη μεριά του καλλιτέχνη πρόθεση για στασιμότητα.

Ο Evans θεωρούσε ότι πρόκειται για απεικόνιση άγριας βλάστησης μέσα στο οποίο η μορφή κινείται ελευθέρα (Evans 1964: 446), αντίθετα ο Πλάτων υποστήριξε ότι το πιθανότερο είναι να πρόκειται για βασιλικούς κήπους, διαμορφωμένους πάνω σε πρότυπα εξωτικής βλάστησης, ξένης προς την κρητική ύπαιθρο, και επίσης οι πίθηκοι που φιλοξενούνται σε αυτούς ενδεχομένως να αποτελούσαν «δώρα» ή «αντίδωρα» προερχόμενα από τους βασιλείς της Αιγύπτου προς τους Μινωίτες (Πλάτων 1947: 515).

Η δημιουργία ενός τεχνητού περιβάλλοντος, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, προκύπτει καταρχάς από την ύπαρξη τεχνητών πηγών νερού (αναβρυτήρια), τεχνητών βράχων με φύοντες κρόκους (ζαφορόκηποι), τεχνητών βάθρων και τέλος, ο τρόπος που έχουν αποδοθεί τα αγγεία της τοιχογραφίας, που παραπέμπουν περισσότερο σε αγγεία–ανθοδοχεία. Τα αγγεία φέρουν διακόσμηση με σειρές από λευκά στίγματα (Πλάτων 1947: 515). Η Immerwahr, βέβαια, αναγνώρισε στον τρόπο που έχουν αποδοθεί οι εικονιζόμενοι βράχοι, οι οποίοι είναι λευκού χρώματος με κόκκινες και μαύρες φλέβες, συγκεκριμένο τύπο μαρμάρου, με το οποίο οι Μινωίτες κατασκεύαζαν λίθινα αγγεία (Immerwahr 1990: 41). Σε σχέση με το αν όντως πρόκειται για ελεγχόμενο-κλειστό περιβάλλον, οι Cameron και Morgan διατύπωσαν ανάλογη άποψη με αυτήν του Πλάτωνα, καθώς η κατοχή εξωτικών ζώων ως οικόσιτα, όπως για παράδειγμα ο πίθηκος, από άτομα ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, θεωρούνταν μία αρκετά διαδεδομένη πρακτική στις τότε σύγχρονες κοινωνίες της Εγγύς Ανατολής (Evely 1999: 109). Αντίθετα, η Shaw διαφωνεί με τη θεωρία περί προσομοίωσης βασιλικού–εξωτικού κήπου. Έτσι, σύμφωνα με τη Shaw, είτε πρόκειται για «μινωική» πρόσληψη της φύσης μέσα στην οποία οι πίθηκοι ζούσαν ως κατοικίδια, είτε μια εικονογραφική αποτύπωση του μινωικού τοπίου με νατουραλιστική διάθεση μέσα στο οποίο οι πίθηκοι περιφέρονταν ελεύθεροι, είτε, τέλος, ένας εξωτερικός χώρος περιορισμένος και θρησκευτικά επιφορτισμένος, αφιερωμένος σε κάποια θεότητα της φύσης εντός του οποίου θα ζούσαν εξωτικά ζώα, όπως εν προκειμένω πίθηκοι (Shaw 1993: 669).

Η διαδικασία της κροκοσυλλογής από έναν πίθηκο ενδεχομένως να φαντάζει απίθανη, όμως, ο πίθηκος καθώς θεωρείται μιμητικό ζώο θα μπορούσε να μιμηθεί τις δραστηριότητες ανθρώπων ή ακόμα και τις συμπεριφορές τους. Ενδεχομένως, οι πίθηκοι να συνόδευαν τους κατοίκους των αιγαιακών κοινωνιών στις αγροτικές τους δουλειές, με αποτέλεσμα να υπήρχε μία εξοικείωση σε ό,τι αφορά τη διαδικασία της συλλογών καρπών, ανθών κ.ά. (Shaw 1993: 671). Υπ' αυτήν την έννοια μία τέτοια πρακτική που «υπερέβαινε» το σύνηθες να έλαβε με τον καιρό συμβολικές διαστάσεις στο πλαίσιο της λατρευτικής εθιμοτυπίας (Immerwahr 1990: 41).

Η θρησκευτική διάσταση της παράστασης, έτσι όπως αυτή εκφράστηκε από τον Evans, αμφισβητήθηκε από τον Πλάτωνα. Έτσι, ο εικονιζόμενος πίθηκος δεν μετέχει σε κάποια τελετουργική διαδικασία μέσω της κροκοσυλλογής (Πλάτων 1947). Η παραπάνω επισήμανση, από τη μεριά του Πλάτωνα, δεν τον απομακρύνει και από την αντίληψη του Evans σχετικά με τη θεοκρατική οργάνωση των μινωικών κοινωνιών στα πρότυπα των κοινωνιών της Ανατολής. Αντιθέτως την ενισχύει με άρθρο του, σύμφωνα με το οποίο η μινωική οικονομία εξαρχής βασίζονταν στη θεοκρατική οργάνωση της κοινωνίας[6] (Pilali – Parasteriou 2004: 323).

Από την άλλη, η μετά από χρόνια (1968) αποκάλυψη των τοιχογραφιών του Ακρωτηρίου της Θήρας, στις οποίες εικονίζονται πίθηκοι μπλε χρώματος, που είτε απλώς αναρριχώνται σε βραχώδες τοπίο είτε ως λάτρεις προσφέρουν ανθούς κρόκων σε κάποια γυναικεία μορφή, πιθανόν κάποια θεότητα (Μαρινάτου 2014: 122), λειτούργησε υποστηρικτικά στην άποψη της ιερότητας των πιθήκων. Ο ακριβής, όμως, ρόλος τους στη θρησκευτική σφαίρα των αιγαιακών κοινωνιών παραμένει αδιευκρίνιστος. Σύμφωνα με τη Μαρινάτου, λοιπόν, οι πίθηκοι ή είχαν ρόλο ικέτη-λατρευτή σε σχέση με τις θεότητες ή οι ίδιοι κατείχαν κάποια θέση στον μεταφυσικό – υπερβατικό κόσμο των θηραϊκών και μινωικών κοινωνιών, δηλαδή κατείχαν μία θέση μεταξύ των θεών και των θνητών, ίσως θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως ημίθεοι ή, τέλος, απλώς να λειτουργούσαν ως απλοί συνοδοί στα διάφορα θρησκευτικά τελετουργικά (Marinatou 1987: 419).

Παρά ταύτα, στη μινωική Κρήτη, η τοιχογραφία του «Κροκοσυλλέκτη» δεν είναι η μοναδική παράσταση που απεικονίζεται πίθηκος. Σειρά απεικονίσεων, κυρίως,

[6] Πρόκειται για το εξής άρθρο: Platon, N., (1983). "The Minoan palaces: centres of organition of a theocratic, social and political system" in *Krzyszkowska and Nixon*, 273-276.

κυνοκέφαλων πιθήκων υπάρχουν σε σφραγίδες και σφραγίσματα του μινωικού κύκλου. Κάποια παραδείγματα, όπως ανέφερε και σε άρθρο του ο Πλάτων, είναι η λεγόμενη σφραγίδα *The young minotaur* η οποία αποκαλύφθηκε από τον Evans. Η παράσταση της σφραγίδας εικονίζει μία καθήμενη κυνοκέφαλη μορφή που τείνει το χέρι της προς μία άλλη ανθρωπόμορφη γυναικεία μορφή. Ο Evans ερμήνευσε την καθήμενη μορφή ως μια απεικόνιση του μυθικού πλάσματος, του Μινώταυρου (Evans 1921: 763), ενώ για τον Πλάτωνα αυτή η ερμηνεία θεωρήθηκε λανθασμένη, καθώς θεώρησε ότι δεν έλαβε σοβαρά υπόψιν του τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά του υπόλοιπου σώματος της μορφής που παραπέμπουν περισσότερο σε πίθηκο (Πλάτων 1947: 516). Ανάλογες απεικονίσεις απαντώνται και σε ελαφαντοστέινες σφραγίδες που βρέθηκαν στην περιοχή της Μεσσαράς (Xanthoudides 1924), αλλά και σε άλλες αρχαιολογικές θέσεις στην Κρήτη. Συνεπώς, η εικονογραφική απεικόνιση του πιθήκου στη μινωική εικονογραφία δεν ήταν τόσο σπάνια, παρά τη ξενική του προέλευση.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μη ύπαρξη απεικονίσεων πιθήκων, τόσο στην περιοχή του Αιγαίου όσο και στην ηπειρωτική Ελλάδα, προ των ανασκαφών του Evans στην Κνωσό, οδήγησαν τον Evans στο συμπέρασμα ότι η μορφή δεν θα μπορούσε να είναι τίποτε άλλο παρά ανθρώπινη. Παρά ταύτα, η ερμηνεία, και κατ΄ επέκταση η αποκατάσταση, που πρότεινε ο Evans δεν απαντούσε με απόλυτα σαφή τρόπο στα διάφορα εικονογραφικά ζητήματα που ανέκυπταν, όπως το χρώμα της μορφής ή τα ενδυματολογικά στοιχεία που αυτή έφερε κ.ά. Επομένως, τα κενά που άφηνε η πρώτη αποκατάσταση ήρθε να καλύψει η δεύτερη αποκατάσταση από τη μεριά του Πλάτωνα. Προϋπόθεση αυτής ήταν η εκ νέου ανάγνωση των αρχαιολογικών δεδομένων και η –όπου χρειάζεται- αναδιάταξη των τοιχογραφικών σπαραγμάτων. Έτσι, το αγόρι μεταμορφώνεται σε πίθηκος και η περαιτέρω ερμηνεία της παράστασης λαμβάνει άλλες διαστάσεις. Όλες οι επόμενες ερμηνείες που ακολούθησαν δεν αμφισβήτησαν το ότι πρόκειται για πίθηκο και εστίασαν περισσότερο στον ρόλο του πιθήκου στις κοινωνίες της Εποχής του Χαλκού, ζήτημα που μέχρι σήμερα παραμένει αδιευκρίνιστο.

2.2.γ Ο «πρίγκιπας» με τα κρίνα

Το 1901, κατά τη διάρκεια της ανασκαφικής έρευνας στο νότιο τμήμα του ανακτόρου της Κνωσού - σε σημείο που βρίσκεται σε κοντινή απόσταση από την κεντρική αυλή του ανακτόρου - ήρθαν στο φως κάποια τοιχογραφικά θραύσματα με

ανάγλυφη επιφάνεια. Βρέθηκαν όμως σε κακή κατάσταση, καθώς η νότια πτέρυγα του ανακτόρου υπήρξε έντονα διαβρωμένη (Evely 1999: 122). Συγκεκριμένα επρόκειτο για τρία μεγαλύτερα τμήματα από ασβεστοκονίαμα, τα οποία απέδιδαν με ανάγλυφο τρόπο ένα καταστόλιστο με φτερά και κρίνους στέμμα, ένα μέρος από θώρακα ανθρώπινης μορφής μαζί με τμήματα από βραχίονες, όπως επίσης και κάποια μικρότερα θραύσματα από μηρό και κνήμη πάλι ανθρώπινης μορφής (Hood 1993: 90). Επιπλέον, εντοπίστηκαν και θραύσματα που έφεραν απεικονίσεις από τμήματα ενδύματος και απεικονίσεις φυτικών μοτίβων (Shaw 2004: 69).

Ο Evans αναγνώρισε στο σημείο όπου εντοπίστηκαν τα παραπάνω θραύσματα εσωτερικό χώρο και πιο συγκεκριμένα υπέθεσε ότι πρόκειται για κάποιον διάδρομο, καθώς εκατέρωθεν αυτού του σημείου υπήρχε αρχιτεκτονική οριοθέτηση. Έτσι, το δάπεδο, όπου αυτά εντοπίστηκαν, βρίσκονταν σε μεγαλύτερο ύψος συγκριτικά με τους παρακείμενους χώρους, ενώ βόρεια αυτού υπάρχει μικρής έκτασης κλίμακα (2 σκαλοπάτια), η οποία βοηθούσε στη μετάβαση από τον διάδρομο σε έναν άλλο εσωτερικό χώρο (Evans 1964: 774).

Παρά το γεγονός ότι ο Evans θεώρησε αρχικά ότι οι ανάγλυφες παραστάσεις χρονολογικά τοποθετούνται στην πρώιμη φάση της ΜΜΙΙΙ – με ανάλογο τρόπο είχε χρονολογήσει και θραύσματα ανάγλυφης παράστασης που εικονίζουν σκηνή από αρπαγή ταύρου -, αργότερα βασιζόμενος στην τεχνοτροπική εξέλιξη που διέκρινε σε ανάγλυφο κεφάλι ταύρου που βρίσκεται πάνω από τη βόρεια είσοδο του ανακτόρου της Κνωσού, δηλαδή περισσότερο ρεαλιστικές αποδόσεις στα ματιών και στα αυτιά της κεφαλής του ταύρου, διατύπωσε την άποψη ότι πιθανόν οι ανάγλυφες παραστάσεις να χρονολογούνται στη μεταβατική περίοδο μεταξύ ΜΜ ΙΙΙ και ΥΜ Ι (Evans 1964: 782). Υπό αυτή την έννοια, και τα θραύσματα του εντοπίστηκαν στον διάδρομο νότια του ανακτόρου χρονολογήθηκαν ομοίως, δηλαδή στη ΜΜΙΙΙβ. Στη συγκεκριμένη χρονολόγηση συνηγόρησε κυρίως το θραύσμα που έφερε την απεικόνιση του καλύμματος κεφαλής με τα φτερά, δεδομένου ότι ανάλογα καλύμματα κεφαλής απαντώνται σε και άλλες μορφές, όπως η σφίγγα και η χρονολόγησή τους τοποθετείται στην ΜΜΙΙ – ΜΜΙΙΙ (Evans 1964: 783).

Αρχικά, λοιπόν, ο Evans υπέθεσε ότι τα θραύσματα που μόλις εντόπισε από τον χώρο του διαδρόμου πιθανόν να ανήκαν σε διαφορετικές μορφές. Η μη εύρεση, όμως, άλλων θραυσμάτων οδήγησαν τον Evans να δώσει άλλη μία ερμηνεία, σύμφωνα με την

οποία όλα τα παραπάνω θραύσματα ίσως ανήκουν σε μία και μόνο μορφή (Evans 1964: 774). Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Evans, το θραύσμα του θώρακα πρόδιδε ανδρική μορφή, νεαρής ηλικίας με μυώδες σώμα, η οποία φέρει το χαρακτηριστικό μινωικό περίζωμα, το οποίο απαντάται με μεγάλη συχνότητα κατά την υστερομινωική περίοδο, αντίθετα με το ποδήρες ένδυμα, που απαντάται στη μινωική εικονογραφία των προηγούμενων χρόνων (Evans 1964: 775).

Το δε στέμμα, το οποίο προβλημάτισε ακόμα περισσότερο τον Evans για το αν άνηκε ή όχι στη μορφή, τελικά ερμηνεύτηκε από τον ίδιο ως μέρος αυτής. Αρχικά ο Evans, θεωρώντας ότι στην παράσταση θα υπάρχουν παραπάνω από μια μορφές, άρα και το στέμμα κατά πάσα πιθανότητα δεν θα ανήκει στη μορφή μερος της οποίας είναι το θραύσμα του θώρακα, είχε διατυπώσει την υπόθεση, κυρίως λόγω της στάσης του δεξιού χεριού, ότι πρόκειται για αθλητή – πυγμάχο. Παρ' όλα αυτά, την υπόθεση αυτή την εγκατέλειψε γρήγορα. Έτσι, σύμφωνα με τον Evans, η μυώδης αντρική μορφή φέρει το καταστόλιστο με φτερά και κρίνους στέμμα, στο οποίο ο Evans εικάζει ότι θα υπήρχαν ένθετα μεταλλικά στοιχεία ως μέρος της διακόσμησης αυτού, τα οποία όμως δεν έχουν εντοπιστεί. Τα δε άνθη των κρινοπάπυρων[7] που κοσμούν το στέμμα έχουν και συμβολική διάσταση, καθώς απαντώνται σε αιγυπτιακές θεότητες αλλά και μινωικές (Evans 1964: 776). Εκτός από τα άνθη των κρινοπάπυρων στο στέμμα εικονίζονται, όπως προαναφέρθηκε, και φτερά, στα οποία ο Evans διέκρινε αρκετές ομοιότητες με τα ιδιαιτέρως πλουμιστά φτερά παγωνιού (Evans 1964: 777). Ανάλογα φτερά συναντώνται συχνά και σε παραστάσεις σφιγγών από σφραγιδόλιθους, ελεφαντοστέινα ανάγλυφα, όπως επίσης και απεικονίσεις που κοσμούν μυκηναϊκούς τάφους στην ηπειρωτική Ελλάδα. Οι εικονιζόμενες σφίγγες συνήθως φέρουν καλύμματα κεφαλής, στα τελειώματα των οποίων υπάρχουν αυτά τα πλουμιστά φτερά (Evans 1964: 778). Συμπερασματικά, λοιπόν, ο Evans κατέληξε ότι ο συγκερασμός αυτών των δύο εικονογραφικών στοιχειών, των «ιερών» κρινοπάπυρων και των

[7] Η προέλευση του κρινοπάπυρου (ή αλλιώς Waz-lilies) ως διακοσμητικό – φυτικό μοτίβο είναι η Αίγυπτος. Στην πραγματικότητα πρόκειται για το άνθος του πάπυρου, ενώ ο μίσχος του φυτού αποτελούσε και σύμβολο της Κάτω Αιγύπτου. Το φυτό αυτό υπάρχει σε αφθονία στο δέλτα του ποταμού Νείλου και αποτελεί τη πρώτη ύλη για πάπυρους και σχοινιά. Επίσης, ο μίσχος χρησιμοποιείται για την κατασκευή πλοιαρίων, αλλά και στην αρχιτεκτονική. Στη δε Μινωική Κρήτη απαντάται στη εικονογραφία ως διακοσμητικό στοιχείο στα περιζώματα ή ως ψήφος σε μινωικά περιδέραια. Σε ορισμένες περιπτώσεις εμφανίζεται και σε μεταλλικά ή πήλινα αγγεία. Παρόλα αυτά η συμβολική διάσταση και αξία του κρινοπάπυρου στη μινωική ιδεολογία και εικονογραφία παραμένει άγνωστη (Evely 1999: 105).

φτερών, στο στέμμα προσδίδει στην εν λόγω μορφή μία σημασία πέραν, ενδεχομένως, της κοσμικής εξουσίας, έτσι δεν θα ήταν απίθανο να πρόκειται για πρόσωπο που θα διέθετε και θρησκευτική εξουσία (Evans 1964: 778). Ο Evans προχωρώντας ακόμη περισσότερο τον ερμηνευτικό του συλλογισμό δεν απέκλεισε το ενδεχόμενο να πρόκειται για μία απεικόνιση του βασιλιά Μίνωα (Evans 1964: 779). Η παραπάνω υπόθεση βασίζεται στα πρότυπα της Ανατολής, όπου η απεικόνιση ηγεμόνων ήταν συνήθης πρακτική.

Στο θραύσμα που αποτελεί μέρος από τον θώρακα της μορφής, το οποίο έχει σωθεί σε λευκό χρώμα, εντοπίστηκαν διάφορα ίχνη χρώματος (εικόνα 06). Στο δε ύψος του λαιμού υπάρχει σχηματισμένο ένα περιδέραιο κόκκινου χρώματος, το οποίο αποτελείται από κρίνους εναλλάξ με στρογγυλές χάντρες, ενώ παράλληλα υπάρχουν και ίχνη σκούρου χρώματος κατά μήκος του αριστερού στήθους, που πιθανόν μαρτυρούν ύπαρξη μακριάς κόμης σε μορφή βοστρύχων. Η κόμη φαίνεται να περνά κάτω από το δεξί χέρι που είναι λυγισμένο στο ύψος του στέρνου ενώ τα δάκτυλα του χεριού είναι σφιχτά κλεισμένα σε μορφή μπουνιάς. Στον καρπό του δε, εντοπίστηκαν ίχνη μπλε χρώματος, τα οποία πιθανόν να αφορούν σε φαρδύ περικάρπιο.

Εικόνα 06. Το θραύσμα του θώρακα στο οποίο διακρίνονται ίχνη χρώματος.

Το χρώμα του θώρακα ανακίνησε εκ νέου τη συζήτηση σχετικά με το φύλο της μορφής. Πρόκειται εμφανώς για αντρικό στέρνο, όμως το χρώμα που σώθηκε είναι το λευκό. Παρότι έχουν σωθεί κάποια ίχνη χρώματος στο θραύσμα του θώρακα, αυτά τα ελάχιστα ίχνη δεν κατέστησαν ικανά ούτως ώστε να απαντήσουν οριστικά αν πρόκειται για το χρώμα του θώρακα, άλλων φερόντων στοιχείων ή αν έχουν να κάνουν με την πολύχρονη εναπόθεσή τους στο έδαφος. Ο Evans, ωστόσο, περιέγραψε εξαρχής τη μορφή ως αντρική και ως εκ τούτου θεώρησε ότι όφειλε και μία εξήγηση σχετικά με το χρώμα

των σωματικών μελών που ήρθαν στο φως. Ως γνωστόν, το σύνηθες χρώμα για την απόδοση των αντρικών μορφών ήταν το κόκκινο. Παρά ταύτα, το περιδέραιο που φέρει η μορφή είναι και αυτό κόκκινου χρώματος, επομένως μένει να απαντηθεί πώς είναι δυνατόν ο θώρακας να ήταν όντως ερυθρού χρώματος, το ίδιο δηλαδή χρώμα με το περιδέραιο. Ο Evans σε αυτό το ερώτημα απάντησε ότι το πιθανότερο είναι να έχει σωθεί, στην πραγματικότητα, το αποτύπωμα του περιδέραιου, το οποίο έφερε ένθετα φύλλα χρυσού από τα οποία δεν έχει εντοπιστεί τίποτα. Ως εκ τούτου, λοιπόν, σύμφωνα με τον Evans, ο θώρακας θα ήταν φιλοτεχνημένος με ερυθρό χρώμα –όπως το απαιτεί η χρωματική σύμβαση για τη διάκριση των δύο φύλων-, όμως το χρώμα αυτό δεν διατηρήθηκε με το πέρας του χρόνου, αντίθετα με το σημείο που φιλοτεχνήθηκε το περιλαίμιο, του οποίου το χρώμα διατηρήθηκε καλύτερα δεδομένου ότι «προστατεύονταν» από την επικάλυψη φύλλων χρυσού (Evans 1964: 781).

Παράλληλα, ίχνη από κόκκινες και μπλε ταινίες έχουν σωθεί γύρω από το σημείο που η μορφή έφερε το περίζωμα της, ενώ μία φαρδιά ταινία έχει, επίσης, σωθεί λίγο πιο πάνω από τον αστράγαλο του αριστερού ποδιού. Πιθανόν να πρόκειται για κάποιο είδος υποδήματος. Εικονογραφικό παράλληλο των υποδημάτων που πιθανόν έφερε η αντρική μορφή της τοιχογραφίας θεωρούνται τα υποδήματα που φέρει ο «νεαρός πρίγκιπας» από το λεγόμενο *Κύπελλο του Αρχηγού της Αγίας Τριάδας*.

Όσον αφορά στο πρόσωπο της μορφής δεν έχει σωθεί τίποτα, συνεπώς δεν υπήρχε κανένα χαρακτηριστικό που να δίνει κάποια πληροφορία σχετικά με πώς ήταν το πρόσωπο της μορφής. Η πρώτη αποκατάσταση πραγματοποιήθηκε από τον Gilliéron père, ο οποίος μη διαθέτοντας κανένα ανατομικό στοιχείο του προσώπου το αναπαρήγε με βάση το πορτραίτο ενός νεαρού άνδρα από μία σφραγίδα της ΜΜ ΙΙ (Evans 1964: 779). Όπως, όμως, προκύπτει από το περίγραμμα του προσώπου που έχει σωθεί κυρίως από το στέμμα, αλλά και από ένα επίπεδο θραύσμα, το πρόσωπο, εκτός από τα αυτιά -όπως φαίνεται από το ένα αυτί που έχει σωθεί μαζί με το στέμμα- δεν ήταν ανάγλυφο, αλλά τα χαρακτηριστικά του προσώπου ήταν ζωγραφιστά.

Η απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου μόνο με χρώμα, εν αντιθέσει με την απόδοση των μυών του σώματος με ανάγλυφο τρόπο, θεωρήθηκε από τον Evans ένδειξη αδυναμίας από τη μεριά του Μινωίτη καλλιτέχνη να χειριστεί το σμίλευμα λεπτών χαρακτηριστικών (Evans 1964: 779). Ο Gilliéron père και ο Evans ολοκλήρωσαν τη μορφή, συνθέτοντας και τα υπόλοιπα ευρεθέντα ανάγλυφα τμήματα

(εικόνα 07). Έτσι, προκύπτει ότι το κεφάλι, οι μηροί και οι κνήμες έχουν αποδοθεί κατά τομή, ενώ ο κορμός κατ' ενώπιον. Ο παραπάνω τρόπος απόδοσης είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικός στην αιγυπτιακή τέχνη, συνάφεια που, σύμφωνα με τον Evans, δεν είναι τυχαία (Evans 1964: 779), δεδομένης της στενής σχέσης που υπήρξε μεταξύ Κρήτης και Αιγύπτου[8].

Λίγα χρόνια αργότερα, ο Evans, με τη βοήθεια του Gilliéron fils αυτή τη φορά, δημιούργησαν μία νέα αποκατάσταση της τοιχογραφίας του «πρίγκιπα», με σκοπό να διορθωθούν κάποιες αστοχίες που πιθανόν να προέκυψαν κατά την πρώτη αποκατάσταση (εικόνα 08). Έτσι, σύμφωνα με τη δεύτερη αυτή αποκατάσταση η κόμη

Εικόνα 07. Σχέδιο της πρώτης αποκατάστασης Evans υπό του Gilliéron père

Εικόνα 08. Δεύτερη αποκατάσταση του Evans υπό του Gilliéron fils (Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου).

της μορφής διαφέρει, καθώς στην αποκατάσταση του Gillieron fils το μήκος της μακριάς κόμης γίνεται εμφανές και από το πίσω μέρος της πλάτης, ενώ παράλληλα μία μαύρη μακριά τούφα διατρέχει το αριστερό μέρος του στέρνου. Το δε πρόσωπο της μορφής έχει αλλάξει. Ο Gilliéron fils επέλεξε να αποδώσει το πρόσωπο της μορφής βασιζόμενος σε πρόσωπα από μεταγενέστερες απεικονίσεις αντρικών μορφών και πιο

[8] Σύμφωνα με τον Hood, η σχέση των Μινωιτών με τους Αιγύπτιους ξεκινά από την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού (Hood 2000 : 21). Η βασική αιτία αυτής της επικοινωνίας, που να αναπτύχθηκε και διήρκησε 3000 περίπου χρόνια ήταν η σχετικά μικρή χιλιομετρικά απόσταση που χώριζε την Αίγυπτο με την Κρήτη, δηλαδή πρόκειται για περίπου 500 χιλιόμετρα, τα οποία όμως γεφύρωσε η ανάπτυξη και εξάπλωση της μινωικής ναυσιπλοΐας (Warren 1995: 10). Το θαλάσσιο τμήμα μεταξύ της Κρήτης και της Αιγύπτου αποτέλεσε ένα το σκαλοπάτι που ένωνε τους δύο αυτούς πολιτισμούς.

συγκεκριμένα βασίστηκε στο πρόσωπο του «νεαρού πρίγκιπα» από το *Κύπελλο της Αγίας Τριάδας,* στο οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω, καθώς επηρέασε αρκετά τη δεύτερη αποκατάσταση του Evans. Τέλος, η απόδοση του αριστερό χεριού αλλάζει αρκετά. Κανένα θραύσμα δηλωτικό της θέσης που κατέχει στην παράσταση δεν υπάρχει για το αριστερό χέρι. Αντίθετα με την πρώτη αποκατάσταση, στη δεύτερη το αριστερό χέρι αποδίδεται τεντωμένο προς τα πίσω με φορά προς τα κάτω, και παράλληλα, μέσω αυτής της απόδοσης, αποτυπώνεται η υπόθεση ότι με αυτό το χέρι πιθανόν να κρατούσε ένα σκοινί ή λουρί με κάποιο ιερό ζώο.

Τόσο στη μινωική όσο και στη μυκηναϊκή τέχνη υπάρχουν ανάλογες παραστάσεις με ανθρώπινες μορφές, οι οποίες εικονίζονται να οδηγούν έναν γρύπα με τη βοήθεια ενός λουριού. Η ύπαρξη τέτοιων εικονογραφικών παραστάσεων λειτούργησε καταλυτική στην υπόθεση του Evans σχετικά με την ύπαρξη ιερού ζώου στην παράσταση (Evans 1964: 783-785). Στην πραγματικότητα πρόκειται για τη μινωική εκδοχή του αιγυπτιακού γρύπα, που δέσποζε στην τέχνη των Αιγυπτίων κατά τη Δωδέκατη Δυναστεία και είχε κεφάλι γερακιού και όχι αετού, όπως συμβαίνει στα ανάλογα μινωικά (Evans 1964: 785). Αυτός ο συνδυασμός του μυώδους και δυνατού λιονταριού και του οξυδερκούς αετού ή γερακιού καθιστούσε τον μυθικό γρύπα ένα πλάσμα τόσο ιδιαίτερων ικανοτήτων, το οποίο μπορούσε κάλλιστα να σταθεί δίπλα σε υπερβατικές μορφές, όπως θεές και θεότητες. Συνήθως, στη μινωική εικονογραφία το μυθικό αυτό πτερωτό ζώο απεικονίζεται με την παρουσία μιας μινωικής θεάς.

Και στις δύο αποκαταστάσεις των Gilliéron, που βασίστηκαν στις ερμηνευτικές απόψεις του Evans, η μορφή της τοιχογραφίας εικονογραφικά τοποθετήθηκε εντός ενός περιβάλλοντος χώρου. Πρόκειται για εξωτερικό χώρο, ο οποίος φέρει κυρίως φυτικά στοιχεία, όπως εξωτικά λουλούδια και πεταλούδες, ενώ, σύμφωνα με τον Evans, έχει ταυτιστεί με τα *Ηλύσια Πεδία*[9]. Τα εν λόγο μοτίβα λειτουργούν περισσότερο ως ιερά σύμβολα με σκοπό να προσδώσουν περισσότερη ιερότητα στην

[9] Τα *Ηλύσια Πεδία* ανήκαν στη σφαίρα της μυθολογίας. Πρόκειται για φανταστικό τόπο, όπου εκπληρώνονταν η αθανασία που χάριζαν οι θεοί σε αγαπημένους ήρωες (Κακριδής 1986: 333). Αναφορά σε αυτό τον φανταστικό τόπο γίνεται στην 4η ραψωδία της *Οδύσσειας*, όπου ο Μενέλαος θα μάθει ότι οι θεοί αποφάσισαν να μην πεθάνει, αλλά να μεταβεί σε αυτά τα παραδεισένια λιβάδια, στην άκρη του κόσμου, ούτως ώστε να ζήσει μία «ζωή» άνετη και ευχάριστη (Burkert 1993: 413). Η μετακίνηση κάποιου στα *Ηλύσια Πεδία* ταυτίζεται με την αποφυγή του από τον θάνατο και αφορά λίγους, τους εκλεκτούς των θεών. Η λέξη *Ηλύσιος* προέρχεται από τη λέξη *ενηλύσιος* που σημαίνει αυτός χτυπήθηκε από κεραυνό και αφορά είτε σε πρόσωπο είτε σε τόπο (Κακριδής 1986: 333).

εικονιζόμενη μορφή. Συνεπώς, τόσο τα λουλούδια όσο και οι πεταλούδες (μία για την ακρίβεια) θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ανήκαν περισσότερο στη σφαίρα των υπερβατικών απεικονίσεων, παρ' ότι αποτελούν αναπαραστάσεις στοιχείων παρμένων από το φυσικό περιβάλλον (Evans 1964: 786). Ο Evans ταύτισε το άνθος της τοιχογραφίας με το λουλούδι της ίριδας. Εξάλλου για τον Evans το λουλούδι της ίριδας άνηκε στα λεγόμενα ιερά άνθη, καθώς δεν ήταν λίγες οι απεικονίσεις θεοτήτων μαζί με ίριδες. Η ιερή διάσταση της ίριδας δεν περιορίστηκε μόνο κατά τους προϊστορικούς χρόνους, αλλά και στους ιστορικούς χρόνους όπου πλέον συναντάται ως υάκινθος (Evans 1964: 786).

Πάνω από τις ίριδες εικονίζεται να πετάει μία πεταλούδα. Το εικονογραφικό μοτίβο της πεταλούδας απαντάται με μεγαλύτερη συχνότητα κατά τα υστερομινωικά χρόνια, και, σύμφωνα με τον Evans, παραπέμπει στο αιγυπτιακό περιβάλλον του Νείλου, όπου ήταν σύνηθες διάφορα έντομα να πετάνε πάνω από συστάδες παπύρων (Evans 1964: 787). Τόσο, όμως, η απόδοση των φυτικών όσο και των ζωικών μοτίβων διαφέρει μεταξύ των μινωικών και αιγυπτιακών τοιχογραφιών, με τις πρώτες να χαρακτηρίζονται περισσότερο καλλιτεχνικές, δηλαδή πιο ελεύθερης απόδοσης, ενώ οι δεύτερες περισσότερο νατουραλιστικές. Σε σχέση δε με την πεταλούδα, ο Evans αναγνώρισε δύο πιθανά είδη πεταλούδας που απαντώνται αρκετά συχνά στην Κρήτη, αλλά και την ηπειρωτική Ελλάδα. Πρόκειται για τα είδη *Comma* και *Peacock*. Τα δύο χαρακτηριστικά στρογγυλά «μάτια» -στοιχείο που τον βοήθησε ώστε να τις κατατάξει στις συγκεκριμένες κατηγορίες- που υπάρχουν πάνω στα φτερά της πεταλούδας μοιάζουν με τα ανάλογου τύπου σχέδια που έχουν τα φτερά της πεταλούδας που ανήκει στο είδος *Peacock* (Evans 1964: 787).

Ωστόσο, στη μινωική εικονογραφία δεν είναι η πρώτη φορά που απεικονίζεται αυτό το είδος. Παρόμοιες απεικονίσεις έχουν εντοπιστεί σε σφραγίδες από την περιοχή της Ζάκρου, οι οποίες χρονολογούνται στη ΜΜ ΙΙΙ, αλλά και σε ένα χάλκινο τέχνεργο που κεντρικό θέμα έχει τον διπλό πέλεκυ από τη Φαιστό, του οποίου, όμως, η χρονολόγηση έχει τοποθετηθεί λίγο υστερότερα, δηλαδή στη ΜΜ ΙΙΙβ – ΥΜ Ι α (Evans 1964: 787-788). Η ύπαρξη του εικονογραφικού μοτίβου της πεταλούδας δεν περιορίζεται μόνο στον πλουραλισμό του φυτικού περιβάλλοντος ούτε στην περαιτέρω ωραιοποίηση της παράστασης, αλλά κυρίως λειτουργεί ολωσδιόλου συμβολικά και σχετίζεται με ένα άλλο υπερβατικό θέμα, την *Ψυχή* (Evans 1964: 788-789). Ο τρόπος που έχει επιλεγεί να απεικονιστούν τα «μάτια» στα φτερά της πεταλούδας, θυμίζοντας

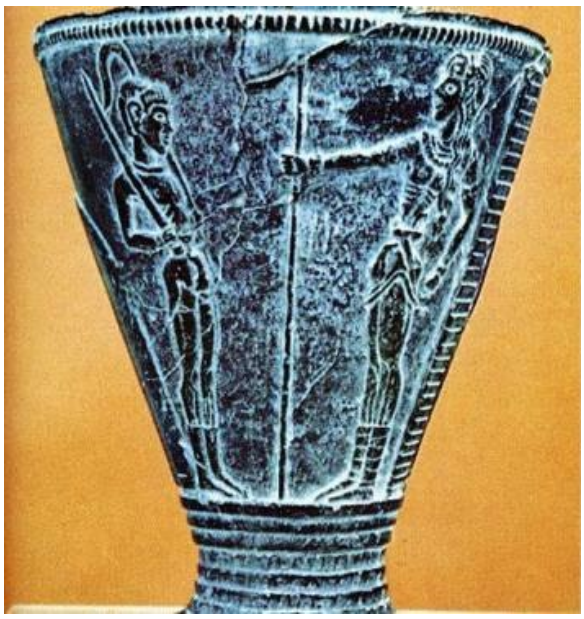
έντονα μάτια ανθρώπινης μορφής, είναι στην πραγματικότητα μία προσπάθεια να δοθεί στην πεταλούδα μία εξωπραγματική διάσταση, η οποία παραπέμπει στο θεϊκό, στο υπερβατικό στοιχείο[10] (Evans 1964: 790). Και σε μυκηναϊκά τέχνεργα υπάρχει το ανάλογο μοτίβο της πεταλούδας το οποίο συνοδεύεται από ανάλογες ερμηνείες. Επιπλέον, αρκετά κοσμήματα, των οποίων η χρήση έχει ταυτιστεί με τελετουργίες, έφεραν το σύμβολο της πεταλούδας. Τέλος, συναντάται και σε μεταλλικά πλακίδια που είτε εντοπίζονται ραμμένα σε ενδύματα που φορούν οι νεκροί είτε τοποθετημένα σε νεκρικά αγγεία, αλλά και στη σφραγιδογλυφία, στην κατηγορία των ταλισμανικών σφραγίδων, οι οποίες κατά βάση είχαν αποτροπαϊκές ιδιότητες (Evans 1964: 789).

Την ίδια περίοδο, 60 περίπου χιλιόμετρα νοτιοδυτικά της θέσης της Κνωσού, η Ιταλική Αρχαιολογική Σχολή εντόπισε και ξεκίνησε ανασκαφές στην αρχαιολογική θέση της Αγίας Τριάδας (εικόνα 09). Ο εντοπισμός ενός λίθινου κυπέλλου από στεατίτη από την περιοχή της Αγίας Τριάδας, το οποίο έφερε δύο αντίρροπες ανάγλυφες μορφές νεαρών αντρών, ισχυροποίησε την άποψη του Evans ότι η μορφή της ανάγλυφης τοιχογραφίας θα κατείχε κάποιο αξίωμα, καθώς παρατήρησε μία σειρά από ομοιότητες στον τρόπο που έχουν αποδοθεί οι μορφές. Έτσι, η νεαρή αντρική μορφή από το *Κύπελλο* χαρακτηρίστηκε από τον Evans ως κάποιος «νεαρός πρίγκιπας» ο οποίος εικονίζεται έξω από ένα αρχιτεκτόνημα - μία κολώνα ή έναν ορθογώνιο πεσσό – ,να έχει παρατεταμένο σε ευθεία το αριστερό του χέρι με το οποίο κρατάει ένα μακρύ κοντάρι–σκήπτρο, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως δηλωτικό της εξουσίας που κατείχε (Evans 1964: 790). Επιπλέον, φέρει τρία διαφορετικά περιδέραια, περιβραχιόνιο και περικάρπιο, περίζωμα, υποδήματα που ξεπερνούν το ύψος του αστράγαλου, ενώ στο κεφάλι δεν φέρει κάποιο ιδιαιτέρως πλουμιστό κάλυμμα κεφαλής, αλλά ένα διάδημα και η κόμη του αποτελείται από μακριούς βοστρύχους, οι οποίοι πέφτουν από τον δεξί του ώμο και φτάνουν μέχρι τη μέση. Τέλος, στη ζώνη του περιζώματος υπάρχει ένα μικρό εγχειρίδιο.

Συνεπώς, οι βασικές ομοιότητες μεταξύ της αντρικής μορφής της τοιχογραφίας και της αντρικής μορφής από το *Κύπελλο της Αγίας Τριάδας* αφορούν κυρίως στα κοσμήματα που φέρουν και οι δύο μορφές, αλλά και στη στάση του σώματος. Υπό

[10] Ανάλογες απεικονίσεις πεταλούδας με στρογγυλούς σχηματισμούς στα φτερά, που παραπέμπουν εικονογραφικά σε ανθρώπινα μάτια, έχουν εντοπιστεί σε σφραγιδικό αποτύπωμα στην Κνωσό, αλλά και σε σφραγιδικό δακτυλίδι στα Ισόπατα (Evans 1964: 790).

αυτή την έννοια, ο Evans θεώρησε ότι αυτές οι ομοιότητες πιθανόν να χαρακτηρίζουν τον κοινό κοινωνικό τους ρόλο. Σίγουρα κατείχαν μια εξουσία. Σε σχέση δε με την άλλη μορφή του *Κυπέλλου*, παρατηρούνται σημαντικές διαφορές που πιθανόν σχετίζονται με τη διαφορετική κοινωνική του θέση. Έτσι, η άλλη αντρική μορφή δεν φέρει τόσο κοσμήματα, εκτός από ένα περιδέραιο, και τα μαλλιά του είναι μαζεμένα ψηλά σχηματίζοντας λοφίο. Με το δεξί του χέρι κρατάει ένα σπαθί που το έχει ακουμπισμένο στον αντίστοιχο ώμο του.



Εικόνα 09. Λίθινο κύπελλο από την Αγία Τριάδα (ΜΜ ΙΙΙ)

Τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη αποκατάσταση των Gilliéron και Evans αποτέλεσαν αντικείμενο κριτικής σχετικά με την ερμηνεία πάνω στην οποία βασίστηκαν. Ο Bossert (1937) θεωρούσε απίθανο το στέμμα και ο κορμός να ανήκουν στην ίδια μορφή, καθώς από την Εποχή του Χαλκού αυτός ο τύπος στέμματος απαντάται κυρίως σε σφίγγες και ιέρειες και όχι σε αντρικές μορφές, όπως προκύπτει από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του θώρακα. Από την άλλη, αρκετά χρόνια αργότερα, ο Palmer (1969) εξέφρασε την άποψη ήταν πιθανόν να πρόκειται για παράσταση σφίγγας που θα έφερε το στέμμα με τους κρίνους από την οποία όμως δεν έχουν εντοπιστεί θραύσματα, που πιθανόν να εικονίζονταν οδηγούμενη από μια άλλη μορφή της παράστασης, εκείνης του *ιερέα-βασιλιά*. Ο δε Nojorkam (1968) διατύπωσε την υπόθεση ότι πιθανόν να πρόκειται για απεικόνιση κάποιου είδους *ιερού ζεύγους*, καθώς το αριστερό χέρι που δεν έχει σωθεί θα μπορούσε βρίσκεται στο ύψος της μέσης μίας άλλης μορφής, πιθανόν γυναικείας, όπως μιας θεάς ή πριγκίπισσας, την οποία και να κρατάει. Η παράσταση του *ιερού ζεύγους* ίσως να αποτελούσε την κεφαλή μιας τελετουργικής πομπής, που θα διέτρεχε κατά μήκος τον τοίχο του διαδρόμου και να συνεχίζει προς την κεντρική αυλή του ανακτόρου (Nojorkam 1968: 238-240).

Ο Cameron (1975) μελέτησε τη μορφή, προσεγγίζοντάς την συγκριτικά με τα μέχρι τότε εικονογραφικά δεδομένα από άλλες σύγχρονες μινωικές παραστάσεις, και

εξέφρασε τη διαπίστωση ότι γενικά οι αποδόσεις των ανθρώπινων μορφών στη μινωική, και όχι μόνο, τέχνη βασίζονταν πάνω σε μία σειρά από συμβάσεις, οι οποίες δεν αφορούσαν μόνο το χρώμα του δέρματος. Υπό αυτή την έννοια, άτομα νεαρής ηλικίας αποδίδονται συνήθως με μαύρα μακριά μαλλιά, ιδιαιτέρως στενή μέση, τα πόδια και τα χέρια σε κατά τομή, ενώ ο κορμός είτε κατ' ενώπιον είτε σε θέση με κλίση τριών τετάρτων (Cameron 1975: 50). Αναφορικά με το λευκό χρώμα των θραυσμάτων, ο Cameron βασίστηκε στη συνήθη χρωματική σύμβαση για να απαντήσει σχετικά με την ταυτότητα της μορφής. Συνεπώς, σύμφωνα με τον Cameron, η μορφή είναι γυναικεία με περιβολή αθλήτριας-άλτριας, εξού και φέρει κοντό περίζωμα, προκειμένου να διεκπεραιώνει με περισσότερη ευκολία τα αθλητικά αγωνίσματα (Cameron 1975: 143). Άρα, λοιπόν, για τον Cameron, πρόκειται για νεαρή γυναίκα αθλήτρια, η οποία δεν κατέχει κάποια κοσμική ή και θρησκευτική εξουσία.

Ο Cameron δεν έθεσε ζήτημα ύπαρξης άλλης μορφής η οποία θα έφερε το στέμμα, καθώς θεώρησε ότι κάτι τέτοιο δεν προέκυπτε από πουθενά. Θεωρούσε ότι αφού τα ευρήματα εντοπίστηκαν σε κοντινή απόσταση και η διαφορά τους, σε σχέση με τα στρωματογραφικά βάθη, δικαιολογούνταν από το γεγονός ότι συνολικά η νότια πτέρυγα, εντός της οποίας εντοπίστηκαν, ήταν διαβρωμένη, θα ήταν εξαιρετικά ατυχές να διατυπώνονται υποθέσεις για δεύτερη μορφή στην παράσταση (Evely 1999: 122). Άρα, η μορφή της γυναίκας άλτριας θα ήταν θριαμβευτικά στεφανωμένη, και καθώς, όπως πίστευε και ο ίδιος, πρόκειται για τοιχογραφία πομπής πιθανόν να ηγείτο μιας πομπής, η οποία θα κατευθύνονταν προς τον χώρο της λεγόμενης κεντρικής αυλής του ανακτόρου.

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Cameron, το «μυστήριο» του αριστερού χεριού που δεν σώθηκε θα μπορούσε να απαντηθεί ως εξής: με το αριστερό χέρι η μορφή πιθανόν κρατούσε έναν ταύρο, με σκοπό να τον οδήγησε στον χώρο της αρένας, δηλαδή στην κεντρική αυλή, σημείο που κατά πάσα πιθανότητα διεξάγονταν οι περισσότερες τελετουργίες και τα αθλήματα (Cameron 1975: 143). Συνεπώς, αυτή η υπόθεση απαντά στην ιδιότητα της μορφής, καθώς πρόκειται για αθλήτρια αλλά και στον ρόλο της ως η πρώτη της πομπής. Επιπλέον, ο Cameron διατήρησε επιφυλακτική στάση και σε σχέση με το περιβάλλον μέσα στο οποίο ο Evans επέλεξε να τοποθετήσει τη μορφή, δεδομένου ότι από το διαθέσιμο τοιχογραφικό υλικό δεν προέκυπτε κάτι τέτοιο (Cameron 1975: 143). Ο Cameron δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να υπήρχε στην τοιχογραφία και η μορφή κάποιας θεότητας, η οποία να ηγούνταν της πομπής, αντί της

στεφανωμένης άλτριας, με την ιδιότητά της ως προστάτιδας των αθλημάτων, αλλά και αυτή η υπόθεση δεν κατέστη δυνατόν να τεκμηριωθεί από τα μέχρι στιγμής ευρήματα (Cameron 1975: 143).

Η αποκατάσταση της τοιχογραφίας από τον Cameron (εικόνα 10) δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αρκετά διαφορετικής προσέγγισης, αλλά ωστόσο άσκησε κριτική στην κυρίαρχη αποκατάσταση του Gilliéron fils σε βασικές λεπτομέρειες της μορφής, κυρίως, όμως, στην ιδιότητα και στον ρόλος της ως πρόσωπο. Η επιλογή από τη μεριά του Gilliéron fils να μην προσθέσει στη μορφή φρύδια αλλά και ο χρωματισμός των ματιών θεωρήθηκαν από τον Cameron ως εντελώς αυθαίρετες ενέργειες, δεδομένου ότι δεν υπήρχε καμία ένδειξη για τον τρόπο που θα έπρεπε να αποδώσει τα λεπτά χαρακτηριστικά του προσώπου. Το ίδιο και σε σχέση με την πυκνότητα και τον τρόπο που τα μαλλιά της μορφής πέφτουν στην πλάτη. Ο Cameron σε αυτό το σημείο προτάσσει περισσότερο αισθητικά κριτήρια και θεωρεί ότι και αυτά τα στοιχεία δεν αποδόθηκαν επιτυχώς. Τέλος, ο Cameron δεν συμπεριέλαβε τα περιβραχιόνια στη δική του αποκατάσταση (Evely 1999: 122).

Εικόνα 10. Σχεδιαστική απόδοση της αποκατάστασης Cameron

Περί τα τέλη της δεκαετίας του 70’, ο Γάλλος ο Jean Coulomb μελέτησε εκ νέου τα ευρήματα που ήρθαν στο φως από τον Evans το 1901. Η προσέγγιση του Coulomb υπήρξε εντελώς διαφορετική από όσες προηγήθηκαν, καθώς ο ίδιος στάθηκε περισσότερο στα ανατομικά χαρακτηριστικά των ανάγλυφων μελών, λόγω και της ιδιότητάς του ως γιατρού, ενώ παράλληλα επέστρεψε στην αρχική υπόθεση του Evans ότι, δηλαδή, ο θώρακας παραπέμπει περισσότερο σε μορφή αθλητή–πυγμάχου, ενώ κατά πάσα πιθανότητα το στέμμα να μην σχετίζεται με το θραύσμα του θώρακα. Συνεπώς, για τον Coulomb, τα τοιχογραφικά θραύσματα που εντοπίστηκαν να ανήκαν όντως σε περισσότερες από μία διαφορετικές μορφές (Coulomb 1990: 108). Την παραπάνω υπόθεση υποστήριξε βασιζόμενος σε μία σειρά

από ενδείξεις. Καταρχάς, το γεγονός ότι η περισυλλογή των ευρημάτων δεν πραγματοποιήθηκε από το ίδιο στρώμα, έτσι όπως προκύπτει και από το ημερολόγιο του Makenzie. Συγκεκριμένα, σε χρονικό διάστημα πέντε ημερών εντοπίστηκε το σύνολο των θραυσμάτων από τρία διαφορετικά επίπεδα βάθους, δηλαδή από τα 0,30 μ., το 1,50 μ. κα τα 2, 20 μ. Επιπροσθέτως, στην ίδια ανασκαφική έρευνα και στο ίδιο σημείο που εντοπίστηκαν τα εν λόγω θραύσματα εντοπίστηκαν μαζί και πινακίδες της Γραμμικής Β, γεγονός που αποτελεί σημαντική ένδειξη ότι πρόκειται για ιδιαιτέρως διαταραγμένη στρωματογραφία, ούτως ώστε να μπορούν να προκύψουν ασφαλή συμπεράσματα και θεωρηθούν τα θραύσματα μέρη μιας κοινής παράστασης (Coulomb 1990: 108-109). Εξάλλου, η τόσο μεγάλη στρωματογραφική διατάραξη υπήρξε για τον Coulomb και η αφορμή να επανεξετάσει το ζήτημα της τοιχογραφίας.

Καταληκτικά, ο Coulomb δημιούργησε ένα δικό του σχέδιο αποκατάστασης (εικόνα 11), σύμφωνα με το οποίο, το αριστερό χέρι της μορφής έχει φιλοτεχνηθεί υψωμένο, όπως το απαιτεί ο τεντωμένος μείζων θωρακικός μυς του ευρεθέντος κορμού και όχι με φορά προς τα κάτω. Τα πόδια τα απέδωσε όπως αυτά των εικονιζόμενων πυγμάχων από το λίθινο *Ρυτό των πυγμάχων* από την Αγία Τριάδα, δηλαδή κατά τομή και με ένα ελαφρύ λύγισμα. Ως εκ τούτου, ο Coulomb ανασκεύασε τη μορφή σε μορφή πυγμάχου σε αγωνιστική στάση με υψωμένο το αριστερό χέρι στο ύψος του προσώπου, το οποίο πρόσωπο είναι και αυτό στραμμένο προς τα αριστερά. Από την άλλη, το δεξί χέρι βρίσκεται διπλωμένο στο ύψος του στήθους πιθανόν σε στάση άμυνας για λόγους προστασίας. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Coulomb, η ένταση των μυών, όπως αυτή έχει αποτυπωθεί ανάγλυφα, δεν θα μπορούσε να απαντά σε μορφή που θα απεικόνιζε έναν ιερέα–βασιλιά, θεωρώντας την αναντίστοιχη της ιδιότητάς της (Coulomb 1990: 104). Επιπλέον, ο θώρακας φέρει ανάλογα ανατομικά χαρακτηριστικά με άλλο ανάγλυφο, που εντοπίστηκε στην ανατολική πλευρά της Κνωσού, και έχει ταυτιστεί με μορφή ταυρομάχου τη στιγμή που κρατιέται από το κέρατο ενός ταύρου (Coulomb 1990: 105).

Εικόνα 11. Σχέδιο του Coulomb

Εξάλλου, ο Coulomb, κατά τη διάρκεια της μελέτης του, εξέτασε την αποκατάσταση του Gilliéron fils και, σύμφωνα με τον ίδιο, διαπίστωσε ότι υπάρχουν ορισμένες αστοχίες στο τρόπο που είχαν τοποθετηθεί τα σωζόμενα θραύσματα. Εξ' αυτού, ο θώρακος έχει τοποθετηθεί λοξά ενδεχομένως σκόπιμα, προκειμένου να σχεδιαστεί το αριστερό χέρι της μορφής σε χαμηλή θέση. Η τοποθέτηση του στέμματος στη μορφή της τοιχογραφίας, σύμφωνα με τον Coulomb, αποτελούσε ένα ακόμα λάθος, καθώς το πιθανότερο είναι το στέμμα να ανήκε σε μορφή της οποίας το κεφάλι βρίσκεται κατά τομή από την αριστερή πλευρά και όχι από τη δεξιά. Ο παραπάνω ισχυρισμός ενισχύεται και από το γεγονός ότι μαζί με το στέμμα σώζεται και το αριστερό αυτί (Coulomb 1982: 27).

Ποια, όμως, θα μπορούσε να είναι η μορφή που θα φορούσε ένα τέτοιο στέμμα; Η άποψη του Coulomb στο παραπάνω ερώτημα κλίνει περισσότερο σε μια μορφή ιέρειας, παρά σφίγγας, καθώς το εικονογραφικό μοτίβο της σφίγγας απαντάται περισσότερο στη μυκηναϊκή τέχνη, και όχι τόσο συχνά στη μινωική. Αντίθετα, στη μινωική εικονογραφία υπάρχουν παραδείγματα απεικονίσεων ιερειών, οι οποίες φέρουν πλουμιστά καλύμματα κεφαλής, όπως στη σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας και σε αγγείο από την περιοχή της Σητείας (Coulomb 1990: 107). Επιπλέον, ένδειξη για το αν το στέμμα θα άνηκε σε ιέρεια ή σφίγγα θα μπορούσε να αποτελέσει και η ανατομία του σωζόμενου αυτιού που παραπέμπει σε ανθρώπινο αυτί, αντίθετα με τον τρόπο που αποδίδονταν τα αυτιά της σφίγγας (Coulomb 1990: 108).

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο Coulomb υποστήριξε την ύπαρξη και άλλης μορφής πυγμάχου σε αντίρροπη θέση και σε ανάλογο μέγεθος. Η παραπάνω υπόθεση προέκυψε από δύο ευρήματα, τα οποία εντόπισε ο ίδιος στην αποθήκη του Αρχαιολογικού Μουσείου Ηρακλείου, όπως ένα ανάγλυφο θραύσμα από το πάνω μέρος του μηρού και ένα ακόμα δεξί χέρι σε στάση γροθιάς (Coulomb 1982: 25-26). Επιπλέον, δεν είναι και λίγες οι παραστάσεις ανάλογου εικονογραφικού θέματος που έχουν εντοπιστεί κυρίως στην Κνωσό αλλά και σε άλλες μινωικές θέσεις. Έτσι, από τις 17 αναπαραστάσεις πυγμάχων που έχουν έρθει στο φως, οι 14 προέρχονται από την Κνωσό (Coulomb 1990: 105). Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Coulomb, η απεικόνιση πυγμάχων υπήρξε ένα σύνηθες εικονογραφικό μοτίβο στη μινωική τέχνη (Coulomb 1982: 24-25), και ίσως να πρόκειται για αθλητικούς αγώνες που διεξάγονταν στο πλαίσιο θρησκευτικών τελετουργικών, όπως και οι ταυρομαχίες (Coulomb 1990: 102, 110).

Η άποψη του Coulomb διεύρυνε τα ερωτήματα, ενώ παράλληλα έθεσε και νέες παραμέτρους σχετικά με τον τρόπο που οι μετέπειτα μελετητές εξέταζαν την τοιχογραφία του «πρίγκιπα», έτσι όπως έχει κυριαρχήσει από τη δεύτερη αποκατάσταση του Gilliéron fils . Καταρχάς, ο χαρακτηρισμός της μορφής ως «πρίγκιπα» άρχισε να αμφισβητείται. Καινούργιες προσεγγίσεις τόσο ως προς την ταυτότητα όσο και ως προς την ιδιότητα της μορφής άρχισαν να αναπτύσσονται.

Ο Niemeier, τη δεκαετία του 80', υποστήριξε ότι οι ανατομικές παρατηρήσεις του Coulomb έχουν κάποια βάση, δηλαδή η πιθανή θέση του αριστερού χεριού της μορφής είναι ψηλά, όμως αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί αρκετό για να την ταυτίσουμε με κάποιον πυγμάχο ή αθλητή. Αντίθετα, το σηκωμένο χέρι πιθανόν να παρέπεμπε περισσότερο σε μία χειρονομία επιβολής, ανάλογη με αρκετές, που απαντώνται στη μινωική εικονογραφία κατά τη Νεοανακτορική Περίοδο (Niemeier 1988: 238). Ενδεικτικό παράδειγμα χειρονομίας που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί δηλωτική επιβολής, σύμφωνα με τον Niemeier, αποτελεί η παράσταση του σφραγιστικού αποτυπώματος από τα Χανιά, την οποία ο Hallager ονόμασε *master impression* (Hallager 1985). Έτσι, ο Niemeier, επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από τη χειρονομία της κεντρικής μορφής της σφραγίδας, την προσάρμοσε και στη δική του εκδοχή αποκατάστασης, τοποθετώντας το αριστερό χέρι υψωμένο να κρατάει μία μακριά ράβδο (εικόνα 12) (Niemeier 1988: 240). Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Niemeier, αυτή η στάση του χεριού, εκτός από τη σφραγίδα των Χανίων, απαντάται και σε άλλες οχτώ εικονογραφικές παραστάσεις. Για εφτά από αυτές, η πιο πιθανή εκδοχή είναι να πρόκειται για θεότητες – δύο γυναικείες μορφές και πέντε αντρικές -. Αντίθετα, για τη μορφή της σφραγίδας και τις μορφές από το λεγόμενο *Κύπελλο του αρχηγού* από την Αγία Τριάδα δεν υπάρχει σαφής απάντηση για την ακριβή τους ιδιότητα, αν δηλαδή πρόκειται για ανθρώπινες ή θεϊκές μορφές.

Ο Niemeier, από την άλλη, ερμήνευσε την παράσταση της σφραγίδας ως σκηνή *επιφάνειας*, λαμβάνοντας σοβαρά υπόψιν του και άλλα εικονογραφικά στοιχεία, όπως τα *κέρατα καθοσιώσεως* στο επάνω μέρος του αρχιτεκτονήματος που εικονίζεται αλλά και τα διάφορα αιωρούμενα αντικείμενα. Κατά τον ίδιο τρόπο, λοιπόν, ερμήνευσε και τη μορφή από το *Κυπέλλου του αρχηγού*, καθώς η μία μορφή έχει το ένα χέρι σηκωμένο ώστε να κρατάει μία ράβδο, στάση θεϊκής αποκάλυψης. Άρα για τον Niemeier και η μορφή της τοιχογραφίας, αν γίνει υποστηριχθεί αυτή η εκδοχή για τη στάση του

αριστερού χεριού, πιθανόν να εικονίζει κάποιον θεό σε στάση *επιφάνειας* (Niemeier 1988: 241-242).

Σε ό,τι αφορά δε τα υπόλοιπα ευρήματα, ο Niemeier θεώρησε εξ αρχής ότι δεν σχετίζονται άμεσα με το θραύσμα του θώρακα. Το στέμμα, για παράδειγμα, που ήδη πολύς λόγος είχε γίνει γι΄ αυτό, θεωρούσε πιο πιθανό να άνηκε σε κάποια ιέρεια ή σφίγγα, όπως υποστήριξαν και άλλοι μελετητές, ενώ τα θραύσματα του μηρού και της κνήμης θα μπορούσαν να ανήκουν σε κάποιον λατρευτή, ο οποίος θα βρίσκονταν σε αντίρροπη θέση από αυτή της εικονιζόμενης μορφής του θεού (Niemeier 1988: 243).

Εικόνα 12. Σχέδιο αποκατάστασης Niemeier

Εν κατακλείδι, ο Niemeier διατήρησε την απόδοση σε σχέση με το κεφάλι και τα πόδια σε θέση κατά τομή και τον θώρακα κατ' ενώπιον (εικόνα 12). Το δε κεφάλι το απέδωσε να κοιτά, όμως, προς τα αριστερά, ενώ δεν φέρει κανένα κάλυμμα. Το αριστερό χέρι, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, το φιλοτέχνησε σηκωμένο σε ευθεία στάση, να κρατάει μία μακριά ράβδο, έμβλημα εξουσίας. Η μορφή του Niemeier θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο στατική σε σχέση με προηγούμενες αποκαταστάσεις, καθώς η μορφή δεν δηλώνει εικονογραφικά καμία διάθεση κίνησης. Συνεπώς, για τον Niemeier, και η ερμηνεία της τοιχογραφίας ως παράσταση πομπής αμφισβητείται, καθώς το σημείο που εντοπίστηκαν τα ευρήματα δεν θεωρεί ότι αρχιτεκτονικά ταυτίζεται με διάδρομο, αλλά πιθανόν να πρόκειται για εσωτερικό χώρο μεν, εντός όμως του οποίου θα μπορούσε να υπήρχε κάποιος βωμός. Το δε στέμμα ίσως να ανήκε σε σφίγγα ή ιέρεια που θα συμπεριλαμβάνονταν στην τοιχογραφική παράσταση (Niemeier 1988).

Μέχρι και τη δεκαετία του 90', η μοναδική διαφορετική άποψη που είχε διατυπωθεί σχετικά με το φύλο της μορφής ήταν του Cameron, ο οποίος υποστήριζε ότι πρόκειται για γυναίκα αθλήτρια. Στα μέσα δε της δεκαετίας, μια ανάλογη άποψη προστίθεται. Η Davis (1995) κατέληξε σε ανάλογα συμπεράσματα, καθώς πίστευε ότι το αρχικό χρώμα των θραυσμάτων δεν θα μπορούσε να ήταν άλλο από το λευκό. Η επιλογή του να χρωματιστεί το αρχικό βάθος με κόκκινο χρώμα λειτούργησε

ενισχυτικά στην άποψη περί του λευκού χρώματος της μορφής. Εξάλλου, σύμφωνα με την Davis, θα φάνταζε απίθανο να χρωματίζονταν η μορφή με κόκκινο χρώμα σε βάθους του ίδιου χρώματος. Επιπλέον, δεν θα μπορούσε να έχει διατηρηθεί το κόκκινο χρώμα στα θραύσματα που αφορούν στο βάθος της παράστασης και στα υπόλοιπα θραύσματα όχι. Έτσι, και η Davis θεώρησε ως πιο πιθανή εκδοχή να πρόκειται για γυναικεία μορφή (Davis 1995: 13). Η ύπαρξη ορισμένων ερυθρωπών σημαδιών στην επιφάνεια των θραυσμάτων της μορφής, για τα οποία πρώτος έκανε λόγο και ο Evans, προκειμένου να επιχειρηματολογήσει υπέρ του αρχικού κόκκινου χρωματισμού, θα μπορούσαν, σύμφωνα με τη Davis, να είναι είτε χρωστικές ουσίες από το χώμα είτε βαφική ύλη από άλλα θραύσματα που βρίσκονταν μαζί θαμμένα (Davis 1995: 13).

Στο πλαίσιο της μινωικής εικονογραφίας υπάρχουν αρκετές παραστάσεις γυναικείων μορφών, οι οποίες δεν έχουν αποδοθεί με ιδιαιτέρως ανεπτυγμένο στήθος, διότι πιθανόν να πρόκειται για κορίτσια νεαρής ηλικίας, δηλαδή στο στάδιο της προ-εφηβείας ή και των πρώτων χρόνων της εφηβείας, και συνήθως απεικονίζονται ως νεαρές αθλήτριες που επιδίδονται σε αθλητικές δραστηριότητες, όπως ταυρομαχίες. (Davis 1995: 13). Συνεπώς για την Davis η άποψη που θέλει η τοιχογραφία να αναφέρεται εικονογραφικά σε πρόσωπα εξουσίας δεν την έβρισκε καθόλου σύμφωνη. Το περίζωμα, που είναι το μόνο ενδυματολογικό στοιχείο που φέρει η μορφή, δεν αποτελεί το τυπικό ένδυμα προσώπου που κατέχει θρησκευτική ή και κοσμική εξουσία, όπως υποστηρίζει. Έτσι, ένα πρόσωπο το οποίο φέρει θρησκευτική εξουσία θα έπρεπε να ήταν ενδεδυμένο με μακρύ ποδήρη ένδυμα (priest-robe) και η κόμη του δεν θα ήταν μακριά, αλλά κοντή με μικρές τούφες κατά μήκος του μετώπου (Davis 1995: 16-17).

Τέλος, και αντίθετα με τη στατική απεικόνιση της μορφής, έτσι όπως την απέδωσε ο Neimeier, η Shaw (2004), χωρίς να κάνει πολλές τροποποιήσεις στην αποκατάσταση του Gilliéron fils, προσπάθησε να ενισχύσει την αίσθηση της κίνησης στη μορφή. Εικονογραφικά αυτό εκφράστηκε κυρίως μέσω του τρόπου που απέδωσε το αριστερό χέρι, δηλαδή απεικονίστηκε λυγισμένο προς τα πίσω σε αντίθετη φορά με το πρόσωπο, χωρίς όμως να κρατάει κάτι. Η Shaw δεν αμφισβήτησε ότι το θραύσμα του στέμματος ανήκει στο ίδιο πρόσωπο, καθώς κατά την εξέταση των σωζόμενων ανάγλυφων τμημάτων, τόσο του κορμού όσο και του στέμματος, εντοπίστηκαν και στα δυο ίχνη μαύρου χρώματος, που παραπέμπουν στον χρωματισμό των μαλλιών. Επίσης, ανάλογα ίχνη εντοπίστηκαν και στο σωζόμενο δεξί χέρι που βρίσκεται λυγισμένο στο ύψος του στέρνου (Shaw 2004: 71). Το δε γεγονός ότι το στέμμα φέρει κρίνα όπως

επίσης και το περιδέραιο της μορφής, προφανώς για τη Shaw, δεν ήταν μια τυχαία εικονογραφική συνάφεια, αλλά ενισχύει την άποψη ότι το στέμμα και ο κορμός ανήκουν στο ίδιο πρόσωπο (Shaw 2004: 72).

Στο δε ζήτημα του χρώματος των θραυσμάτων, η Shaw, βασιζόμενη σε παρατηρήσεις που αφορούν στην αιγυπτιακή τέχνη, ανέφερε ότι η χρήση διαφόρων χρωμάτων ή μη τήρηση της χρωματικής σύμβασης του λευκού για τις γυναίκες και του ερυθρού για τους άντρες, προκειμένου να δηλωθεί είτε η ηλικία είτε η προέλευση–καταγωγή κάποιου, δεν είναι σπάνια, και ως εκ τούτου θα μπορούσε να πρόκειται για νεαρό άνδρα, ο οποίος, με σκοπό να δηλωθεί κάποια του ιδιαιτερότητα –είτε αυτή αφορά στην ηλικία, είτε στην καταγωγή, είτε ακόμα και στην κοινωνική του θέση -, αποδόθηκε με λευκό χρώμα[11] (Shaw 2004: 77). Τα λιγοστά ερυθρά ίχνη χρώματος, που εντόπισε στον κορμό και τα τμήματα των ποδιών, τα επέδωσε, όπως και η Davis, κατά τη δική της εξέταση, σε αιτίες που θα μπορούσαν να σχετίζονται με σημάδια φθοράς ή χρωματισμού από την ώχρα του χώματος. Σε περίπτωση που δεν ευσταθεί καμία από τις δύο υποθέσεις, αλλά όντως πρόκειται για κάποια χρωστική ύλη, θα μπορούσε να αφορά σε ένα κόκκινο χρώμα ανοιχτής απόχρωσης, εν αντιθέσει με το πιο έντονο κόκκινο του βάθους, και ίσως έτσι θα μπορούσε να δοθεί και μία εξήγηση για το γεγονός ότι το κόκκινο του βάθους διατηρήθηκε, αντίθετα με τα θραύσματα της μορφής (Shaw 2004: 78).

Έτσι, αν υποθέσουμε ότι και η μορφή τελικά ήταν χρωματισμένη με κάποιο ερυθρής απόχρωσης χρώμα, στα κρίνα του περιδέραιου που εντοπίστηκαν με κόκκινο χρώμα πιθανόν να εφαρμόστηκε αρχικά μία παχιά στρώση λευκής βαφής à secco σε επιφάνεια που ήταν ήδη βαμμένη με το κόκκινο χρώμα, όσο ακόμα η πρώτη στρώση του χρώματος ήταν υγρή. Η παραπάνω τεχνική είχε ως αποτέλεσμα με το πέρασμα των χρόνων να υπέστη φθορά η πρώτη στρώση και να διατηρηθεί το κόκκινο χρώμα του περιδέραιου από την επιφάνεια του θώρακα ως αποτύπωμα (Shaw 2004: 78).

---

[11] Σύμφωνα με τη Μαρινάτου οι μορφές στην τοιχογραφία των Ταυροκαθαψίων είναι και οι τρεις αντρικές, παρότι οι δύο έχουν αποδοθεί σε λευκό χρώμα. Η χρωματική αυτή διαφοροποίηση μεταξύ του κόκκινου και του λευκού πιθανόν να σχετίζεται με την ηλικία τους. Έτσι, τα νεαρότερα σε ηλικία αγόρια χρωματίζονται με λευκό χρώμα (Marinatos N. 1989). Ανάλογη χρωματική διαφοροποίηση υπάρχει και σε τοιχογραφία από τη Ξεστή 3 στο Ακρωτήρι, στην οποία εικονίζονται τρεις αντρικές μορφές. Το νεότερο σε ηλικία αγόρι έχει αποδοθεί με ανοικτό κίτρινο χρώμα σε αντίθεση με τις άλλες δύο μορφές, που εικονίζουν άντρες μεγαλύτερης ηλικίας και ως εκ τούτου το χρώμα του δέρματος τους αποδόθηκε ερυθρό (Morgan 1995).

Το ιδιαίτερο μοτίβο του κρινοπάπυρου παρέπεμψε την Shaw σε μία άλλη τοιχογραφία από το Tell el Dab'a στην οποία απεικονίζεται ένας άντρας άλτης ζωγραφισμένος με κόκκινο χρώμα. Ο άντρας της τοιχογραφίας φέρει κοντό λευκό περίζωμα, υψηλά υποδήματα μέχρι περίπου το ύψος της κνήμης, ενώ στο κεφάλι φέρει χαρακτηριστικό κόσμημα, το οποίο αποτελείται από δύο φτερά και έναν μπλε κρινοπάπυρο. Η όλη του περιβολή έχει αρκετές ομοιότητες με τον "πρίγκιπα" της Κνωσού, συνεπώς θα μπορούσε να πρόκειται και σε αυτή την περίπτωση για κάποιον αθλητή. Το δε μοτίβο του κρινοπάπυρου σε διαδήματα ή καλύμματα κεφαλής, σύμφωνα με την Shaw, πιθανόν να σχετίζεται με αθλητικές δραστηριότητες (Shaw 2004: 80). Φυσικά στην περίπτωση του "πρίγκιπα" ενδεχομένως να μην πρόκειται για έναν απλό αθλητή, διότι το κάλυμμα της κεφαλής του είναι ιδιαιτέρως κοσμημένο, όπως επίσης και το περιδέραιο με τις ψηφίδες σε σχήμα κρινοπάπυρων αλλά ενός προσώπου, το οποίο έχαιρε διακρίσεων και όλα τα παραπάνω φέροντα κοσμήματα πιθανόν να αποτελούσαν τρόπαια ή και δώρα νίκης (Shaw 2004: 80).

Η Shaw, λοιπόν, αναγνωρίζει στη μορφή της τοιχογραφίας κάποιον αθλητή υψηλών επιδόσεων, όπως προαναφέρθηκε, ο οποίος πιθανόν να βρίσκεται πρώτος στη κεφαλή μίας πομπής. Αυτό το πρόσωπο δεν θα ήταν απίθανο να κατείχε και κάποια μορφή κοσμικής εξουσίας, αποτέλεσμα των υψηλών αθλητικών του επιδόσεων. Το δυσκολότερο, από άποψη επικινδυνότητας, αγώνισμα θα ήταν το αγώνισμα των ταυροκαθαψίων, έτσι ο αθλητής που θα επέλεγε να επιδοθεί σε ένα τέτοιο αγώνισμα θα έπρεπε να διακρίνεται από τεράστια ψυχραιμία, καλή κρίση, εγρήγορση, για την αποφυγή κάποιας λανθασμένης κίνησης που θα μπορούσε να αποβεί μοιραία και, φυσικά, ένα ευλύγιστο και καλογυμνασμένο σώμα. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να αφορούν έναν ικανό ηγέτη (Shaw 2004: 81).

Το έντονο θρησκευτικό στοιχείο, που ο Evans πρώτος απέδωσε στη μινωική κοινωνία, δεν θα μπορούσε να μην επιφορτίσει με κάποιο τρόπο και τη διεξαγωγή των αθλητικών δραστηριοτήτων. Κάνοντας, λοιπόν, αυτή τη συσχέτιση μεταξύ θρησκείας και αθλητισμού, η Shaw θεώρησε πιθανό το μοτίβο του κρινοπάπυρου να πέρασε από τη θρησκευτική σφαίρα στη σφαίρα των αθλητικών δρώμενων. Έτσι, σύμφωνα με τη Shaw, αρχικά οι κρινοπάπυροι φοριούνταν από ιέρειες και σφίγγες ως ιερά σύμβολα, αργότερα, όμως, αποτέλεσαν σύμβολα εξουσίας και διάκρισης (Shaw 2004: 82). Υπό αυτή την έννοια, η Shaw εξέφρασε την άποψη της κοινωνικής ανέλιξης ενός ατόμου με βάση τις αθλητικές του επιδόσεις (Shaw 2004: 80). Η αθλητική καταξίωση θα

μπορούσε να ταυτίζεται με την κοινωνική καταξίωση και αναγνώριση. Εξάλλου, η μινωική κοινωνία έχει ταυτιστεί με μία κοινωνία που συγκροτήθηκε στη βάση των θρησκευτικών της αντιλήψεων. Η ίδια, μέσω της δικής της διαπίστωσης, έθεσε μία ακόμα παράμετρο πάνω στο ζήτημα της κοινωνικής συγκρότησης του μινωικού κόσμου, την κοινωνική διάσταση του αθλητισμού στο πλαίσιο της μινωικής Κρήτης.

Η μινωική εικονογραφία διαθέτει κάποιες ενδείξεις σχετικά με τη σημασία των αγωνισμάτων, όπως για παράδειγμα το χαρακτηριστικό *Ρυτό της Αγίας Τριάδας* από μαύρο στεατίτη το οποίο είναι διακοσμημένο με ανάγλυφες παραστάσεις από διάφορα αγωνίσματα, δηλαδή στην πρώτη ζώνη απεικονίζονται σκηνές από πυγμαχικούς αγώνες, στη δεύτερη, σκηνές ταυρομαχίας και τέλος στην τρίτη, σκηνές από το αγώνισμα της πάλης. Επιπλέον, σε έρευνες που διεξήγαγε ο Cameron (1975) στο ανάκτορο της Κνωσού, και συγκεκριμένα στο Μεγάλη Ανατολική Πτέρυγα, εντόπισε μέρος από ανάγλυφο που απεικονίζει στέμμα με κρίνους ανάμεσα σε θραύσματα από ανάγλυφες αναπαραστάσεις αθλητικών δραστηριοτήτων. Άρα, ο ρόλος των αθλητών στη μινωική κοινωνία θα υπήρξε σημαντικός και κοινωνικά αναβαθμισμένος.

2.2.δ Η «Τοιχογραφία του στόλου»

Η αποκάλυψη των προϊστορικών αρχαιοτήτων στο Ακρωτήρι της Θήρας συνέβη από ένα τυχαίο γεγονός. Από το 1854, όπου και ξεκίνησαν οι εργασίες για την διάνοιξη της Διώρυγας του Σουέζ από τον Γάλλο μηχανικό Ferdinard de Lesseps, γίνονταν παράλληλα και εργασίες στην περιοχή της Θήρας προκειμένου να μεταφέρουν από το νησί της Σαντορίνης ποσότητες θηραϊκής γης για τη μόνωση των τοιχωμάτων της Διώρυγας. Το 1866, οι εργασίες αυτές υπήρξαν η αφορμή ώστε να έρθουν στο φως τμήματα του προϊστορικού οικισμού. Στο αμέσως επόμενο διάστημα ξεκίνησαν οι πρώτες ανασκαφές από τον Γάλλο γεωλόγο και ηφαιστειολόγο Ferdinand André Fouqué. Το 1870, λίγα χρόνια αργότερα από τις πρώτες ανασκαφές, πραγματοποιήθηκε μικρής έκτασης ανασκαφική έρευνα από τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή, με επικεφαλής τους γεωλόγους Henri Gorceix και Henri Mamet.

Έναν αιώνα σχεδόν μετά, το 1967, ο Σπυρίδων Μαρινάτος ξεκίνησε συστηματικές ανασκαφικές έρευνες στο νησί της Θήρας στις ίδιες θέσεις που είχαν ανασκάψει πρωτύτερα οι Γάλλοι γεωλόγοι. Ο Μαρινάτος προετοίμαζε χρόνια την εκεί έρευνα, καθώς η αρχαιολογική του θητεία στην Κρήτη και τα ερωτήματα που προέκυπταν από την έρευνά του σε ποικίλες μινωικές θέσεις τον οδηγούσαν να κινηθεί

ερευνητικά προς τη Θήρα. Η αρχή έγινε το 1932, όταν ο Μαρινάτος, Έφορος Αρχαιοτήτων Κρήτης αλλά και διευθυντής του Μουσείου Ηρακλείου τότε, ξεκίνησε ανασκαφικές έρευνες στην περιοχή της Αμνισού στις οποίες εντοπίστηκαν κομμάτια ηφαιστειακής ελαφρόπετρας. Το γεγονός ότι το πλησιέστερο ενεργό ηφαίστειο ήταν αυτό της γειτονικής Θήρας οδήγησε τον Μαρινάτο να αναζητά την προέλευση του ηφαιστειακού υλικού στο νησί της Σαντορίνης.

Έτσι, η υπόθεση του Evans σχετικά με τις επιπτώσεις φυσικών καταστροφών στην ιστορία του μινωικού ανακτόρου της Κνωσού άρχισε να "δουλεύεται" στο μυαλό του Μαρινάτο ως μια πιθανή εκδοχή, ο οποίος κατά τη διάρκεια των ανασκαφικών του ερευνών συνάντησε σημαντικές ενδείξεις για την επίδραση του ηφαιστείου της Θήρας στην ιστορία των μινωικών κοινωνιών. Παρά το γεγονός, όμως, ότι η Θήρα αποτέλεσε από τότε, για τον Μαρινάτο, έναν ερευνητικό στόχο, η αρχή των εργασιών ξεκίνησε πολλά χρόνια μετά, καθώς τα επόμενα χρόνια υπήρξαν ιδιαιτέρως ταραγμένα, με την Ελλάδα να μπαίνει στη δίνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Αλλά και μετά το τέλος του πολέμου, κατά τη διάρκεια δηλαδή της δεκαετίας του 50', ο Μαρινάτος βρέθηκε μακριά από την Κρήτη, και κατ' επέκταση, και από τα ερωτήματα τα οποία η εκεί περιοχή γεννούσε, καθώς απέκτησε θέση καθηγητή Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και σε ερευνητικό επίπεδο πλέον ασχολήθηκε με τη μυκηναϊκά ανάκτορα που είχαν αποκαλυφθεί στην περιοχή της Πελοποννήσου. Λίγα χρόνια αργότερα, όμως, τη δεκαετία του 60', κατά την ανασκαφή του ανακτόρου της Ζάκρου στην ανατολική Κρήτη από τον Νικόλαο Πλάτωνα, εντοπίστηκαν τμήματα ηφαιστειακής ελαφρόπετρας σε πηγάδι της περιοχής, γεγονός που αποτέλεσε και το τελικό πια έναυσμα για τον Μαρινάτο, ώστε να ξεκινήσει το ενδιαφέρον ανασκαφικό ταξίδι στη Θήρα, το οποίο ξεκίνησε το 1967 για να ολοκληρωθεί το 1974, με τον θάνατό του. Από το 1974 και μετά, την ανασκαφή συνέχισε ο καθηγητής Χρίστος Ντούμας.

Σε αντίθεση με την κατάσταση στην οποία εντοπίστηκαν οι τοιχογραφίες της Κνωσού, δηλαδή εξαιρετικά αποσπασματικές, με ελάχιστα θραύσματα να εντοπίζονται, οι τοιχογραφίες από το Ακρωτήρι εντοπίστηκαν σε πολύ καλύτερη κατάσταση, καθώς το παχύ στρώμα της ηφαιστειακής τέφρας βοήθησε ιδιαιτέρως στη καλή τους διατήρηση, διαμορφώνοντας ένα τέτοιο περιβάλλον και επίπεδο υγρασίας, έτσι ώστε τόσο τα χρώματα όσο και τα κονιάματα να υποστούν τις λιγότερες δυνατές φθορές από το πέρασμα των αιώνων. Επιπροσθέτως, το γεγονός ότι εγκλωβίστηκαν τα κονιάματα των τοιχογραφιών, ακόμα και αυτά τα κονιάματα που είχαν συντριβεί και

είχαν διασπαστεί σε πολύ μικρά θραύσματα, δεν κατέστη δυνατό να διασκορπιστούν, βοήθησε σημαντικά ώστε να διασωθούν μεγαλύτερα τμήματα από την θηραϊκή εικονογραφία (Ντούμας 1992: 14). Επιπροσθέτως, η θηραϊκή εικονογραφία διαφέρει αρκετά ως προς την τεχνοτροπία της σε σχέση με αυτή της μινωικής Κρήτης, δεδομένου ότι οι μινωικές τοιχογραφίες περιγράφονται ως περισσότερο φυσιοκρατικού ύφους, ενώ απουσιάζει η τυποποίηση στα μοτίβα και ως εκ τούτου υπάρχει μεγαλύτερη ελευθερία ως προς την απόδοση των μορφών και όχι μόνο (Ντούμας 1992: 22).

Σε ένα από τα τρία πλήρως ανασκαμμένα κτίρια του οικισμού του Ακρωτηρίου, στη λεγόμενη Δυτική Οικία[12], και συγκεκριμένα στον χώρο του Δωματίου 5, σώθηκε μεγάλο μέρος τοιχογραφίας μικρογραφικού χαρακτήρα της ΥΚΙα (γύρω στα 1550 π.Χ.), η λεγόμενη *τοιχογραφία του στόλου*, που διέτρεχε το ανώτερο τμήμα και των τεσσάρων τοίχων του δωματίου, οι οποίοι ήταν χωρισμένοι σε τρεις, διαφορετικές, οριζόντιες ζώνες. Στα δύο κατώτερα τμήματα των τοίχων υπήρχαν άλλες τοιχογραφίες, όπως η *τοιχογραφία των ψαράδων* και η *τοιχογραφία της ιέρειας*[13].

Η εύρεση μεγάλου όγκου υφαντικών αγνύθων στο Δωμάτιο 3 συνέδεσε τη Δυτική Οικία με υφαντικές δραστηριότητες[14] (Ντούμας 1992: 46, Τζαχίλη 1997: 191-192). Το δε Δωμάτιο 5, εντός του οποίου εντοπίστηκε η τοιχογραφία βρίσκεται στον πρώτο όροφο και είναι ένα από τα πιο πολυτελή δωμάτια του κτιρίου καθώς, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, κοσμούνταν το σύνολο των τοίχων. Πλησίον του

[12] Πρόκειται για τυπική θηραϊκή οικία τριών ορόφων, η οποία έλαβε το όνομά της από τη θέση στην ανασκαφική περιοχή, καθώς βρίσκονταν στο δυτικό μέρος της ανασκαφής. Βόρεια του κτιρίου συνορεύει με ένα ακανόνιστου σχήματος ανοικτό υπαίθριο χώρο, νότια έχουν σήμερα εντοπιστεί αρχιτεκτονικά κατάλοιπα, καθώς οι ανασκαφικές έρευνες προχωρούν, ανατολικά ένας μεγάλων διαστάσεων για τα δεδομένα του οικισμού δρόμος και, τέλος, δυτικά ένα στενό δρομάκι που χωρίζει το εν λόγω κτίσμα από άλλα γειτονικά κτίσματα του οικισμού. Επίσης, δεν διαθέτει αυλή ούτε πολύθυρα ώστε να ενισχύεται η φωτεινότητα και ο αερισμός του κτιρίου (Palyvou 2005: 46).

[13] Η αρχική ερμηνεία του Σ. Μαρινάτου για τη μορφή της τοιχογραφίας είναι ότι πρόκειται για ιέρεια, κάτι το οποίο ο ίδιος αργότερα αναίρεσε, καθώς δεν εντοπίστηκαν άλλα ευρήματα που να ενισχύουν μία τέτοια ερμηνεία (Μαρινάτος 1974). Σύμφωνα με την Μαρινάτου, το πιθανότερο είναι να πρόκειται για απεικόνιση της οικοδέσποινας της οικίας (Μαρινάτου 2014: 84).

[14] Η Τζαχίλη, στο βιβλίο της *Υφαντική και υφάντρες στο προϊστορικό Αιγαίο 2000-1000 π.Χ.,* αναφέρει ότι στον οικισμό του Ακρωτηρίου, και δη στη Δυτική Οικία, εντοπίστηκαν οι περισσότερες σε αριθμό αγνύθες στην περιοχή του Αιγαίου κατά την ΥΜ Ι α περίοδο. Συγκεκριμένα, σε σύνολο 1000 αγνύθων από όλον τον οικισμό, μόνο στη Δυτική Οικία βρέθηκαν περίπου 400. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με την Τζαχίλη ο χώρος 3, όπου εντοπίστηκε το σύνολο των αγνύθων εντός της Δυτικής Οικίας, πιθανόν να ήταν υφαντικό εργαστήρι. Το δε γεγονός ότι οι αγνύθες βρέθηκαν σε σωρούς, μακριά από αργαλειούς, οδηγεί στην υπόθεση ότι πιθανόν οι αγνύθες δεν βρίσκονται σε χρήση, αλλά αποθηκευμένες είτε σε υπερυψωμένα ράφια είτε σε καλάθια. Και η παραπάνω διαπίστωση συνηγορεί στην υπόθεση ότι εντός της Δυτικής Οικίας διενεργούνταν υφαντικές εργασίες περισσότερο διευρυμένες από την οικιακή χρήση (Τζαχίλη 1997: 190-192).

Δωματίου 5 υπάρχουν δύο μικρότερων διαστάσεων δωμάτια (4 και 4α), τα οποία θεωρούνται βοηθητικοί χώροι του Δωματίου 5, ενώ υπάρχει και δωμάτιο που λειτουργεί ως προθάλαμος του Δωματίου 5, το Δωμάτιο 7 (Palyvou 2005: 50). Η αρχιτεκτονική διάρθρωση του Δωματίου 5 σε σχέση, κυρίως, και με τους παρακείμενους χώρους ενισχύουν την εντύπωση ότι το Δωμάτιο 5 υπήρξε ένας χώρος ιδιαίτερης σημασίας. Η Μαρινάτου θεωρεί ότι η Δυτική Οικία πιθανό να ήταν πολυτελής οικία κάποιου εύπορου μέλους της κοινωνίας της Θήρας, καθώς και η θέση της απαντά σε περίοπτο σημείο της προϊστορικής πόλης, στην πιο μεγάλη πλατεία αυτής. Τα δε τοιχογραφημένα Δωμάτια 5 και 4 χαρακτηρίζονται ως το πιο πολυτελή, γεγονός που ερμηνεύτηκε από τη Μαρινάτου ως χώροι υποδοχής των φιλοξενούμενων (Μαρινάτου 2014: 77).

Η τοιχογραφία του στόλου, σύμφωνα με τον Ντούμα, είναι μια αφηγηματικού χαρακτήρα τοιχογραφία, όπου σε κάθε τοίχο έχει φιλοτεχνηθεί και ένα διαφορετικό επεισόδιο της ίδιας ιστορίας, πιθανόν της ιστορίας ενός υπερπόντιου ταξιδιού. Η αποσπασματικότητα όμως του εικονογραφικού συνόλου της τοιχογραφίας, καθώς είναι διασπασμένο σε τέσσερις τοίχους, σύμφωνα με τον Ντούμα, αποτέλεσε τροχοπέδη για να μπορέσει να αναπτυχθεί το κεντρικό θέμα της τοιχογραφίας, έτσι ώστε να υπάρξει κορύφωση του εικονογραφικού προγράμματος (Ντούμα 1992: 20, 47). Ο Ντούμας εικάζει ότι η ροή της αφήγησης των εικόνων θα ξεκινούσε από το νότιο άκρο του μη σωζόμενου, δυτικού τοίχου και θα συνέχιζε, εκτεινόμενη ωρολογιακά, προς τον βόρειο, ανατολικό για να καταλήξει στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου, με την άφιξη του στόλου στο καταληκτικό λιμάνι, το λιμάνι του τελικού προορισμού (Ντούμας 1992: 25).

Ο Ντούμας εξετάζοντάς την αναγνωρίζει στη μικρογραφική τοιχογραφία προσπάθεια απόδοσης βάθους, δεδομένου ότι πρόκειται για μία τοιχογραφία πολυπρόσωπη αλλά και με πλήθος οικιστικών στοιχείων. Έτσι, η αίσθηση προοπτικής που επιχειρείται από τον δημιουργό έχει ως στόχο να αποδοθούν τα διάφορα οικιστικά σύνολα. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον Ντούμα, έχει εφαρμοστεί η λεγόμενη *κατακόρυφη στρωματογραφική παράσταση,* κατά την οποία τα οικοδομήματα που βρίσκονται πιο μακριά από τον θεατή εικονίζονται με προβολή των ανώτερων τμημάτων τους πάνω από τα κοντινότερα (Ντούμας 1992: 25). Παράλληλα, στα σημεία που οι μορφές έχουν αποδοθεί να κινούνται έχει χρησιμοποιηθεί μία άλλη τεχνική, η τεχνική της *πλευρικής στρωματογραφικής παράστασης*. Και οι δύο τεχνικές είναι

παρμένες από τον τρόπο απόδοσης της αιγυπτιακής εικονογραφίας (Ντούμας 1992: 46).

ΔΥΤΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Ο δυτικός τοίχος δεν σώζεται πιθανόν εξαιτίας βίαιης ρίψης ηφαιστειακών υλικών, η οποία είχε ως αποτέλεσμα να μην διατηρηθούν αξιόλογα τμήματα από την τοιχογραφία που τον κοσμούσε (Μαρινάτος 1974: 31). Παρόλα αυτά, σε σχέση με το θέμα που θα φιλοξενούσε η εν λόγω τοιχογραφία, μπορούν να εξαχθούν μόνο υποθέσεις κυρίως με βάση τις όμορες με αυτόν σκηνές των παρακείμενων τοιχογραφιών. Ένα θραύσμα, όμως, που έχει σωθεί και εικονίζει έναν ψαρά, πιθανόν να ανήκει στη νότια γωνία αυτού, και κατ΄ επέκταση να αποτελεί συνέχεια της σκηνής με τους ψαράδες που βρίσκονται στην όμορη, ανατολική γωνία του βόρειου τοίχου. Το συγκεκριμένο θραύσμα είναι ένα από τα τέσσερα αδημοσίευτα θραύσματα της μικρογραφικής τοιχογραφίας και το πιο αινιγματικό. Η παραπάνω υπόθεση προέκυψε λόγω της μεγάλης δυσκολίας των μελετητών να το εντάξουν σε μία από τις υπόλοιπες τοιχογραφίες, έτσι κατέληξαν στην υπόθεση ότι θα μπορούσε να ανήκε στην άγνωστη τοιχογραφία του δυτικού τοίχου, καθώς υπάρχει και θεματική συνάφεια (Morgan 1988: 162).

Ως προς το σύνολο της παράστασης της δυτικής τοιχογραφίας, η Morgan θεωρεί πιθανόν να συνεχίζεται η πομπή του στόλου. Η παραπάνω υπόθεση προκύπτει από την εξέταση των υπόλοιπων, ελάχιστών θραυσμάτων που σώθηκαν, και εικονίζουν τμήματα από τελετουργικού χαρακτήρα κοσμήματα και θραύσματα από μορφές που βρίσκονται με παρατεταμένα χέρια. Συμπεριλαμβανομένου ότι τόσο τα κοσμήματα, όσο και τα χέρια σε παράταση ως εικονογραφικά στοιχεία απαντώνται και στην τοιχογραφία του νότιου τοίχου, η Morgan συμπεραίνει ότι η δυτική τοιχογραφία θα μπορούσε να αποτελεί συνέχεια της νότιας (Morgan 1988: 162). Η δε εύρεση των ελάχιστων θραυσμάτων που εικονίζουν οικιστικά στοιχεία, τμήματα απεικόνισης οικιστικού συνόλου, πιθανόν μίας πόλης, από το νότιο άκρο του δυτικού τοίχου, ώθησαν τον Ντούμα να υποθέσει ότι πρόκειται για την πόλη του Ακρωτηρίου, την οποία ονόμασε *Πόλη Ι*, θεωρώντας ότι πρόκειται για την αρχική πόλη, την πόλη αναχώρησης του στόλου (Ντούμας 1992: 47).

Η δε Τελεβάντου, συγκρίνοντας την πρώτη πόλη (*Πόλη Ι*), την πόλη, δηλαδή, του δυτικού τοίχου, με τις υπόλοιπες πόλεις της τοιχογραφίας, διαπίστωσε ότι

υπάρχουν πολλές ομοιότητες, εκτός από μία χαρακτηριστική αρχιτεκτονική ιδιαιτερότητα στις στέγες των κτισμάτων, οι οποίες φέρουν μεγάλες, μαύρες, τριγωνικές προεξοχές. Η Τελεβάντου τις αναγνωρίζει ως σοφίτες, ενώ ανάλογα κτίσματα απαντώνται σε σφραγίσματα από την περιοχή των Χανίων. Άρα, έχοντας αυτό το εικονογραφικό δεδομένο εξέφρασε την υπόθεση ότι η *Πόλη Ι* του δυτικού τοίχου πιθανόν να βρίσκονται εντός του αιγαιακού κόσμου, ίσως και στη μινωική Κρήτη (Τελεβάντου 1994: 327). Επίσης, η Τελεβάντου, προκειμένου να αποκρυπτογραφήσει εικονογραφικά το σύνολο της μικρογραφικής παράστασης, με γνώμονα τις διαφορές του φυσικού αλλά και του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος, διακρίνει τα διάφορα οικιστικά σύνολα, σε πόλεις, αλλά και σε χώρες (Τελεβάντου 1994: 327).

ΒΟΡΕΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Από τον βόρειο τοίχο αρκετά τμήματα της τοιχογραφίας έχουν καταστραφεί. Παρόλα αυτά, τα θραύσματα που έχουν σωθεί αποκαλύπτουν κάποιες από τις εικονιζόμενες σκηνές (εικ 13).

Εικόνα 13. Η τοιχογραφία του βόρειου τοίχου.

Η σκηνή, αριστερά του τοίχου, έχει χαρακτηριστεί από τον Μαρινάτο ως μία σκηνή συνέλευσης στην οποία εικονίζεται μία μάζωξη πάνω σε ένα ύψωμα-λόφο, στην οποία συμμετέχουν άντρες, οι οποίοι φέρουν, είτε το χαρακτηριστικό μινωικό ζώμα είτε λευκά ποδήρη ενδύματα (εικ.14). Σύμφωνα με τον Μαρινάτο, η κινησιολογική αποτύπωση των μορφών στην τοιχογραφία πιθανόν να δηλώνει ότι πρόκειται για μία συζήτηση που πραγματοποιείται σε έντονους τόνους, και όχι απλά για μία τυπική ή φιλική συνάθροιση (Μαρινάτος 1974: 32).

Στη δεξιά πλευρά του τοίχου έχουν σωθεί θραύσματα από δύο διαφορετικές σκηνές. Η μία εικονίζεται στο επάνω μέρος της τοιχογραφίας, και πρόκειται για σκηνή που διαδραματίζεται στην ενδοχώρα της εικονιζόμενης πόλης, ενώ η δεύτερη σκηνή, που χωροταξικά βρίσκεται στο κάτω μέρος της τοιχογραφίας, διαδραματίζεται στη

Εικονα 14. Η σκηνή της συνάντησης στον λόφο.

Εικόνα 15. Λεπτομέρεια του βόρειου τοίχου.

θάλασσα. Έτσι, στη στεριά, την οποία ο Μαρινάτος χαρακτηρίζει ως ιδιαιτέρα βραχώδη (Μαρινάτος 1974: 32), εικονίζονται διάφορες ομάδες ανθρώπων, οι οποίες διαφέρουν τόσο στο φύλο όσο και στα ενδύματα που αυτές φέρουν καθώς και ένα ισόγειο τετράγωνο οίκημα, το οποίο ο Μαρινάτος θεωρεί αρκετά πιθανό να αποτελεί κάποια πηγή υδροδότησης της περιοχής. Στην παραπάνω διαπίστωση σχετικά με το τετράγωνο οίκημα κατέληξε τόσο λόγω της κυκλικής περίφραξης, πιθανόν για λόγους φύλαξης της πηγής, όσο και της παρουσίας αρκετών γυναικείων μορφών που φέρουν δοχεία, κουβαλώντας τα στο κεφάλι. Έτσι, λοιπόν, προκύπτει ότι πρόκειται για μία καθημερινή σκηνή μιας κτηνοτροφικής, ενδεχομένως (δηλώνεται κάτι τέτοιο από την παρουσία των ζώων), κοινωνίας (εικ. 15).

Η παρουσία των γυναικών παρότι είναι έντονη, ο ρόλος τους στο πλαίσιο της εκτροφής των ζώων δεν είναι σαφής, καθώς η ακριβής χρήση αυτών των αγγείων δεν διασαφηνίζεται. Επομένως, θα μπορούσαν να είναι είτε δοχεία για το άρμεγμα των ζώων είτε για το πότισμά τους (Μαρινάτος 1974: 33) ή απλώς συλλέγουν νερό για οικιακή χρήση και η παρουσία τους είναι ανεξάρτητη από τη φροντίδα των κοπαδιών. Από την άλλη, στα παράλια του οικισμού εικονίζεται μία σειρά από πολεμιστές,

πιθανόν προερχόμενοι από τα εικονιζόμενα πλοία που έλαβαν μέρος στη ναυμαχία. Η ενδυμασία τους που είναι χαρακτηριστική πάνοπλου πολεμιστή, καθώς φέρουν μεγάλες δερμάτινες ασπίδες και κράνη, θα μπορούσε να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για κάποιου είδους απόβαση πολεμικών δυνάμεων στην περιοχή, η οποία, ως φαίνεται, δεν έχει προλάβει να διαταράξει την ειρηνική και ήρεμη καθημερινότητα της εκεί περιοχής (Μαρινάτος 1974: 33) ή δεν προτίθεται να την διαταράξουν.

Στο μέρος της τοιχογραφίας που εικονίζεται η θάλασσα, ο Μαρινάτος ερμηνεύει τη σκηνή που διαδραματίζεται εκεί ως ναυάγιο ή ακόμα και ναυμαχία, την οποία θεωρεί και πιο πιθανή εκδοχή (Μαρινάτος 1974: 32). Διακρίνονται διάφορα τμήματα από δύο διαφορετικά πλοία, όπως οι πρώρες τους καθώς και ένα τμήμα ικρίου, πάνω στο οποίο εικονίζεται και μία όρθια ανδρική μορφή. Εκτός από τα διάφορα μέρη των πλοίων, εικονίζονται και κάποιες γυμνές, αντρικές μορφές να βρίσκονται μέσα στη θάλασσα (εικ. 16). Ο Μαρινάτος θεωρεί ότι πρόκειται για νεκρούς άνδρες, πιθανά θύματα της ναυτικής μάχης που μόλις δόθηκε (Μαρινάτος 1974: 32). Η ερμηνεία του Μαρινάτου βασίστηκε κυρίως στον τρόπο που έχουν αποδοθεί τα χέρια των μορφών, δηλαδή αδύναμα, δίνοντας την αίσθηση ότι κινούνται με πλήρη ελευθερία, χωρίς δηλαδή να ελέγχονται από το υπόλοιπο σώμα, συνεπώς συμπέρανε ότι θα μπορούσε να πρόκειται για άψυχα σώματα (Μαρινάτος 1974: 36). Η δε ταυτότητα αυτών είναι δύσκολο να διευκρινιστεί με ακρίβεια. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τον Μαρινάτο, το αντικείμενο που εικονίζεται να φέρουν στις πλάτες τους αλλά και οι κόμες τους θα μπορούσαν να δώσουν κάποιες ενδείξεις αναφορικά με την ταυτότητά τους. Έτσι, το εικονιζόμενο αντικείμενο στις πλάτες τους, για τον Μαρινάτο, θυμίζει αρκετά πτερύγιο στρουθοκαμήλου, το οποίο έχουν περάσει από το στήθος τους με τη βοήθεια ενός ιμάντα. Η δε χαρακτηριστική οδοντωτή κόμη, που φέρει μία από τις αντρικές μορφές στη θάλασσα, σύμφωνα με τον Μαρινάτο, ο οποίος με τη σειρά βασίστηκε σε αναφορές

Εικόνα 16. Η σκηνή στη θάλασσα. Λεπτομέρεια του βόρειου τοίχου.

του Ηρόδοτου, απαντούσε σε συγκεκριμένη φυλή από την περιοχή της Λιβύης[15] (Μαρινάτος 1974: 36-37). Τέλος, μεταξύ των μορφών υπάρχουν και αντικείμενα πολεμικού εξοπλισμού όπως ασπίδες, άλλα και ένα αγκιστροειδές αντικείμενο, άγνωστης χρήσης.

Το οικιστικό σύνολο της βόρειας τοιχογραφίας ταυτίζεται από τον Μαρινάτο με κάποια περιοχή της Β. Αφρικής. (Μαρινάτος 1974: 36). Συγκεκριμένα, ως πιο πιθανή περιοχή θεωρεί την περιοχή της Λιβύης στην οποία πιθανόν να υπήρχε εγκατεστημένη κάποια μυκηναϊκή αποικία, καθώς αρχαιολογικά ευρήματα συνδέουν την περιοχή της Κυρήνης με τον μυκηναϊκό κόσμο (Μαρινάτος 1974: 45, Stucchi 1976). Οι μορφές που υπάρχουν σε όλες τις σκηνές της τοιχογραφίας διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους ως προς τα ενδύματά τους. Έτσι, οι μορφές που βρίσκονται πάνω στα πλοία φέρουν κυρίως το μινωικό ζώμα, ενώ υπάρχουν και κάποιες που εικονίζονται με λευκό ποδήρη μανδύα. Μεταξύ των μορφών με το ζώμα, οι οποίες ανήκουν κυρίως στις τάξεις των κωπηλατών, υπάρχουν διαφορετικές κόμες. Ο Μαρινάτος, όμως, επισημαίνει ένα χαρακτηριστικό είδος κόμης που απαντάται σε ορισμένους. Πρόκειται για ένα μικρό κοτσιδάκι στην κορυφή της κεφαλής, το οποίο επίσης συναντάται και στη μικρογραφική «Τοιχογραφία του ιερού άλσους» της Κνωσού (Μαρινάτος 1974: 37).

Στη δε σκηνή, που εκτυλίσσεται πλησίον της σκηνής της συνάθροισης, και αποτυπώνει την καθημερινή ζωή και τις κτηνοτροφικές δραστηριότητες των κατοίκων της περιοχής, υπάρχουν μορφές που φέρουν δερμάτινα ενδύματα, ενδύματα ξένα ως προς τα ενδυματολογικά ήθη των ανθρώπων της περιοχής του Αιγαίου αλλά, όπως υποθέτει ο Μαρινάτος, πιθανόν να πρόκειται για ανθρώπους προερχόμενους από τη Λιβύη (Μαρινάτος 1974: 38).

Διακριτή ενδυματολογικά είναι και η ομάδα των πολεμιστών (εικ. 17). Τα κράνη τους παραπέμπουν σε ανάλογα που έχουν εντοπιστεί σε μυκηναϊκές εικονογραφικές αποτυπώσεις (Μαρινάτος 1974: 38), δεδομένου ότι φέρουν και τα χαρακτηριστικά ελεφαντοστέινα κράνη. Κατά την αρχική αποκατάσταση της

[15] Ο Ηρόδοτος αναφέρεται συγκεκριμένα στη Φυλή Μασουάσα ή Μασάσα της Λιβύης, και επρόκειτο για μία ιδιαιτέρως πολεμοχαρής φυλή. Επίσης, ο Ηρόδοτος κάνει αναφορά και στη φυλή των Τουαρέγκ της Αφρικής, στην οποία συνάντησε ανάλογη οδοντωτή κόμη (Μαρινάτος 1974: 37). Ανάλογες αναφορές περί οδοντωτής κόμης έγιναν και από τον Αριστοφάνη στο έργο του *Βάτραχοι,* στον στίχο 821.

τοιχογραφίας, τα κράνη θεωρήθηκαν ακόσμητα, εκτός από το κράνος του πρώτου από τα αριστερά πολεμιστή που, όπως παρατήρησε ο Μαρινάτος, φέρει στο μπροστινό μέρος του κράνους ένα κυκλικό μοτίβο, πιθανόν δίσκο ή σφαίρα με ακτίνες (Μαρινάτος 1974: 38). Έτσι, ο Μαρινάτος βασιζόμενος στην πρώτη αποκατάσταση υπέθεσε ότι ο συγκεκριμένος πολεμιστής ενδεχομένως να κατείχε κάποιο παραπάνω αξίωμα σε σχέση με τους υπόλοιπους πολεμιστές, αφού το κράνος διαφέρει συγκριτικά με των υπολοίπων (Μαρινάτος 1974: 38-39). Η δε πλήρης αποκατάσταση της τοιχογραφίας αποκαλύπτει και άλλες λεπτομέρειες για τον εξοπλισμό των πολεμιστών, όπως ο τύπος της ασπίδας που έφεραν. Πρόκειται, λοιπόν, για ημικυκλική ασπίδα, που προσαρμόζεται με εγκοπή στη θέση του λαιμού, υποβασταζόμενη από το αριστερό του χέρι, ενώ το δεξί παραμένει ελεύθερο, προκειμένου να είναι σε θέση να χειριστεί δόρυ ή ξίφος. Όπως φαίνεται από θραύσμα που ανήκει στη «σκηνή των πολεμιστών», στο πίσω μέρος της λαβής του ξίφους φαίνεται να κρέμονται κάποιοι μικροί και λεπτοί ιμάντες. Η πιθανή τους χρήση, σύμφωνα με τον Μαρινάτο, ήταν η άμεση πρόσδεση τραυματισμών κατά τη διάρκεια της μάχης (Μαρινάτος 1974: 39) ή θα μπορούσε απλώς να αποτελούσε διακοσμητικό στοιχείο του ξίφους, καθώς θα τόνιζαν τη κίνηση του ξίφους εν ώρα μάχης.

Εικόνα 17. Η σκηνή των πολεμιστών. Λεπτομέρεια του βόρειου τοίχου.

Καταληκτικά, ο Μαρινάτος πιστεύει ότι πρόκειται για προσπάθεια ανασύνθεσης της ιστορίας μιας ναυτικής εκστρατείας των λαών του Αιγαίου προς την «εξωτική» Λιβύη. Αρχικά, ο χαρακτήρας της εκστρατείας θα ήταν φιλικός, όμως πιθανόν το θετικό κλίμα ανατρέπεται εξαιτίας της πολεμοχαρούς φυλής των Μακάι, η οποία εισβάλλει στην εκεί περιοχή, αλλά εκτοπίζεται από την οργανωμένη άμυνα των Αιγαίων πολεμιστών. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Μαρινάτο, οι σχέσεις μεταξύ Αιγαίου και Λιβύης ήταν ειρηνικές και φιλικές. Τέλος, ο Μαρινάτος θεωρεί ότι το πλήρωμα της εικονιζόμενης εκστρατείας αποτελούνταν από αποικιακά στρατεύματα Λιβύων υπό την καθοδήγηση όμως Αιγαίων αξιωματούχων (Μαρινάτος 1974: 44).

Αντίθετα, η Σακελλαρίου (1980) πιστεύει ότι η θεματολογία της μικρογραφικής τοιχογραφίας της Θήρας αποτελεί μέρος του γενικού εικονογραφικού κύκλου που απαντάται τόσο στη Θήρα όσο και στην Κρήτη, και αφορά σε παραστάσεις και σκηνές που συνήθως διαπνέουν ηρεμία και γαλήνη, σε αντίθεση με τις εικονογραφικές παραστάσεις των Μυκηναίων, οι οποίες κινούνται θεματολογικά περισσότερο σε σκηνές με πολεμικό χαρακτήρα (Sakellariou 1980:147). Άρα, το πιθανότερο, σύμφωνα με τη Σακελλαρίου, να μην πρόκειται για κάποια ναυτική σύρραξη, αλλά για καθημερινές απεικονίσεις της ζωής των κατοίκων της Θήρας και των γύρω περιοχών. Επιπλέον, η Σακελλαρίου θεωρεί ότι δεν υπάρχουν επαρκείς ενδείξεις για αποικισμό πληθυσμών από την περιοχή του Αιγαίου στην Κυρηναϊκή, διαπίστωση που έρχεται σε αντίθεση με την υπόθεση του Μαρινάτου, ενώ θεωρεί ότι δεν είναι εύκολο να αναγνωριστούν τα ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά των μορφών της τοιχογραφίας, ώστε να ταυτιστούν με συγκεκριμένες περιοχές καταγωγής (Sakellariou 1980: 149).

Άρα, σύμφωνα με τη Σακελλαρίου, η σειρά με τους παραταγμένους πολεμιστές ίσως ήταν κάποιο είδος φρουράς που συνοδεύει πρόσωπα της ανώτερης κοινωνικής και θρησκευτικής τάξης. Οι δε ανδρικές μορφές, που βρίσκονται μέσα στη θάλασσα, παρά το γεγονός ότι είναι δύσκολο να ερμηνευθούν με απόλυτη σαφήνεια, περισσότερο θυμίζουν στη Σακελλαρίου κολυμβητές, δεδομένων και των κινήσεων τους που τις αναγνωρίζει ως αρμονικές και όχι ως άνευρες. Ο σαφής ρόλος των κολυμβητών παραμένει αδιευκρίνιστος, όμως γενικά θεωρεί ότι η παρουσία τους θα πλαισίωνε κατά έναν τρόπο το τελετουργικό που διεξάγονταν στη στεριά (Sakellariou 1980: 152). Από την άλλη, δε, το ίδιο ασαφής είναι και η παρουσία του σκόρπιου οπλισμού που εικονίζεται μέσα στη θάλασσα (Sakellariou 1980 :150).

Η Σακελλαρίου ερμηνεύει τη σκηνή της συνάντησης στον λόφο ως τέλεση συνάθροισης καθαρά θρησκευτικού και ιερού χαρακτήρα. Η διαπίστωσή της προκύπτει τόσο από τον τρόπο που είναι σε ανάταση τα χέρια των μορφών που λαμβάνουν μέρος σ' αυτήν, καθώς δίνεται η εντύπωση ότι μεταφέρουν κάτι με ιδιαίτερη προσοχή, έτσι όπως αρμόζει σε μία τελετουργική διαδικασία. Επίσης, υπάρχουν και μορφές οι οποίες φέρουν λευκά ποδήρη ενδύματα, ένδυμα συνδεδεμένο με πρόσωπα που κατέχουν θρησκευτικές αρμοδιότητες (Sakellariou 1980: 150).

Στον ίδιο ισχυρισμό σχετικά με την ιερότητα της συνάντησης συγκλίνει και η Morgan. Η διάταξη με την οποία έχουν αποδοθεί οι μορφές (κυκλική διάταξη με δύο

μορφές να βρίσκονται στο κέντρο της συνάντησης), τα ενδύματα που αυτές φέρουν, αλλά και τέλος, οι χειρονομίες αναθηματικού χαρακτήρα συνηγορούν, σύμφωνα με τη Morgan, στον τελετουργικό χαρακτήρα της συνάθροισης. Επιπλέον, δεν θεωρεί ήσσονος σημασίας τη θέση που πραγματοποιείται η συνάντηση, καθώς πρόκειται για ύψωμα, το οποίο όμως δεν είναι πολύ μακριά και από τις θαλάσσιες ακτές. Ο παραλληλισμός είναι σαφής. Η τέλεση κάποιου τελετουργικού σε ψηλή θέση παραπέμπει στα υπαίθρια ιερά των Ιερών Κορυφής της μινωικής θρησκείας. Η παραπάνω πρακτική δεν είναι άγνωστη και στην περιοχή των Κυκλάδων. Έχουν εντοπιστεί στην Κέα, στον οικισμό της Αγίας Ειρήνης, στον λόφο Τρούλλου, κάποιες κατασκευές σε υψώματα, των οποίων η χρήση έχει ερμηνευθεί τόσο ως σημεία διεξαγωγής τελετουργικών πρακτικών, όσο και ως παρατηρητήρια για τη πρόγνωση των καιρικών φαινομένων (Morgan 1988: 156).

Παράλληλα, η Morgan θεωρεί ότι η σκηνή της συνάντησης δεν είναι ανεξάρτητη από την παρακείμενή της δεξιά, δηλαδή τη σκηνή με τους κτηνοτρόφους. Καταρχάς, τα γεωμορφολογικά χαρακτηριστικά και στις δύο σκηνές έχουν αποδοθεί ομοίως. Έτσι, οι μπλε βράχοι που πλαισιώνουν τη σκηνή της συνάντησης συνεχίζονται και στη διπλανή σκηνή με τους κτηνοτρόφους, πιθανόν σε μία προσπάθεια να δηλωθεί η μεταξύ τους γεωγραφική εγγύτητα. Εκτός, όμως από τη γεωγραφική εγγύτητα, πιθανόν να υπάρχει και διάδραση μεταξύ των μορφών που λαμβάνουν μέρος στις δύο σκηνές, δίνοντας την αίσθηση ότι και οι κτηνοτρόφοι συμμετείχαν στο τελετουργικό (Morgan 1988: 157).

Η Morgan, συναθροίζοντας αυτά τα δύο εικονογραφικά δεδομένα, τον λόφο στον οποίον πραγματοποιείται η τελετουργική διαδικασία και τα ημιορεινά βοσκοτόπια που βρίσκονται πλησίον αυτού και τον οικισμό, θεωρεί ότι δεν είναι απίθανο να πρόκειται για κάποιο Ιερό Κορυφής (Morgan 1988: 157). Στις δύο αυτές σκηνές διαφαίνεται ότι ίσως να υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ της κτηνοτροφικής δραστηριότητας με τα θρησκευτικού χαρακτήρα δρώμενα που τελούνταν στα υπαίθρια ιερά. Συμπερασματικά, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η θεματολογία των θηραϊκών τοιχογραφιών αντλούν την έμπνευσή τους και από τις μινωικές θρησκευτικές τελετουργίες (Morgan 1988: 157).

Αυτή η ποικιλομορφία σε διαφορετικές σκηνές στη βόρεια τοιχογραφία, σύμφωνα με τη Morgan, αποτελεί ένδειξη της πολυπλοκότητας της αιγαιακής

κοινωνίας (Morgan 1988: 159) και συνθέτουν τη γεωγραφική, και όχι μόνο, φυσιογνωμία της περιοχής. Στην ίδια παράσταση, υπάρχουν τα πλοία και οι ναύτες που βρίσκονται στη θάλασσα, δηλαδή στη κατώτερη ζώνη της τοιχογραφίας, οι πολεμιστές στην ακτή, πλησίον της θάλασσας, οι γυναίκες που εικονίζονται να κουβαλούν νερό στο σημείο που εκτείνεται πάνω από το παραλιακό τμήμα και, τέλος, οι βοσκοί που οδηγούν τα κοπάδια τους προς τα θερινά βοσκοτόπια, τα οποία και αυτά με τη σειρά τους βρίσκονται πιο ψηλά από τις πηγές του νερού. Στο δε ανώτερο σημείο της τοιχογραφίας –πάνω αριστερά- δεσπόζει η σκηνή της συνάντησης, προκειμένου να δοθεί η εντύπωση ότι το εν λόγω δρώμενο πραγματοποιείται στην κορυφή του εικονιζόμενου βουνού (Morgan 1988: 159).

Παρά το γεγονός ότι σε πρώτη ανάγνωση όλες οι παραπάνω σκηνές περιγράφονται ξεχωριστά, η Morgan θεωρεί ότι όλες συνδέονται μεταξύ τους ως προς την αφηγηματική διάσταση της τοιχογραφίας. Άρα, ο χρόνος στον οποίο διεξάγεται το τελετουργικό δεν μπορεί να είναι τυχαίος. Ούτε φυσικά και η παρουσία των πλοίων. Πιθανόν, λοιπόν, να πρόκειται για την έναρξη της θερινής περιόδου, κατά την οποία η τοπική κοινωνία ανοίγεται στις νέες της δραστηριότητες. Έτσι, καθότι πρόκειται για ναυτική περιοχή, όπως εικονογραφικά προκύπτει, ίσως ξεκινούν οι ναυτικές δραστηριότητες (Morgan 1988: 160). Παράλληλα, εκείνο το διάστημα, τους θερμούς μήνες του χρόνου, οι κτηνοτρόφοι, σύμφωνα με τη συνήθη πρακτική τους, μετακινούν τα κοπάδια τους στους πρόποδες των βουνών. Αυτή, λοιπόν, η μετάβαση στη νέα συνθήκη ενδύεται και τελετουργικά, πρακτική που μέχρι και σήμερα συναντάται σε σύγχρονες κτηνοτροφικές κοινωνίες (Morgan 1988: 158, 160).

Η δε Immerwahr, σε σχέση με τη συνάφεια μεταξύ των σκηνών του βορείου τοίχου, αναφέρεται στο κοινό τους λευκό βάθος, το οποίο θεωρεί ότι και τεχνοτροπικά είναι δηλωτικό της άμεσης σχέσης που έχουν όλες αυτές οι παράλληλες διαδικασίες. Έτσι, το ουδέτερο λευκό χρώμα θα μπορούσε εύκολα να ερμηνευτεί ως ουρανός στις σκηνές, όπως στη σκηνή της συνάντησης, ενώ αντίστοιχα ως υδάτινο στοιχείο στο τμήμα της τοιχογραφίας που εικονίζεται η θάλασσα (Immerwahr 1990: 72).

Επιπλέον, η Immerwahr, πέραν από το ενιαίο χρωματισμό του βάθους, επισημαίνει και την παντελή απουσία πλαισίων, εντός των οποίων θα απεικονίζονταν οι διαφορετικές σκηνές (Immerwahr 1990: 72). Αντ΄ αυτού, λοιπόν, οι παραστάσεις οριοθετούνται από τον τρόπο που ο δημιουργός της ενέταξε στην παράσταση, σε όλο

το εύρος του τοίχου. Εξάλλου, όπως τονίζει η Immerwahr, η έλλειψη πλαισίων, ως στοιχείο οριοθέτησης της κάθε σκηνής, αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του αιγαιακού καλλιτέχνη (Immerwahr 1990: 72), και επίσης εξυπηρετεί την όποια διαμεσολαβητική σχέση και συνάφεια μεταξύ των σκηνών.

Από την άλλη, ο Ντούμας στην ακτή της Πόλης ΙΙ – όπως ο ίδιος ονόμασε συμβατικά τον γεωγραφικό χώρο που εικονίζεται στον βόρειο τοίχο (Ντούμας 1992: 47) – αναγνωρίζει έναν οχυρωματικό περίβολο με τριγωνικές επάλξεις, ενώ παράλληλα τη σκηνή των πολεμιστών την ερμηνεύει ως άγημα. Η δε περιβολή των πολεμιστών με τα χαρακτηριστικά οδοντόφρακτα κράνη, τη μεγάλη ορθογώνια ασπίδα που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του σώματος τους, το μακρύ δόρυ και το ξίφος θα μπορούσαν να αποτελέσουν δηλωτικά της ταυτότητας των πολεμιστών, στους οποίους αναγνωρίζει αιγαιακή καταγωγή. Εν ολίγοις, ο Ντούμας διαβλέπει έντονο το πολεμικό στοιχείο. Η σκηνή με τους βοσκούς που οδηγούν τα κοπάδια τους διαφέρει κατά πολύ με αυτή των πολεμιστών. Αυτή η αντίθεση, σύμφωνα με τον Ντούμα, πιθανόν να ήταν μια εσκεμμένη επιλογή από τη μεριά του δημιουργού, καθώς από τη μια υπάρχει η σκηνή στα παράλια που αποτελεί μία εικόνα καταστροφής, με τα συντρίμμια των πλοίων και τις νεκρές μορφές που πλέουν στη θάλασσα, ενώ από την άλλη η σκηνή που εικονίζεται στην ενδοχώρα παραπέμπει περισσότερο σε μία ήσυχη και ειρηνική καθημερινότητα μίας κοινωνίας που δεν φαίνεται να έχει διαταραχθεί από κάτι [(Ντούμας 1992: 48), (Τελεβάντου 1994: 330)].

Η αποσπασματικότητα, όμως, της παράστασης δεν επιτρέπει έτσι ώστε ο θεατής σήμερα να μπορεί να παρακολουθήσει την πορεία που ακολούθησε το κοπάδι των βοοειδών, αντίθετα με αυτό των αιγοπροβάτων που είμαστε σε θέση να δούμε ότι οι βοσκοί τα οδηγούν στον κυκλικό περίβολο, εντός του οποίου υπάρχει η πηγή του νερού, στην οποία ο Ντούμας αναγνωρίζει ένα πηγάδι. Η παρουσία των γυναικών, πλησίον της υδροφόρου πηγής, που εικονίζονται να μεταφέρουν αγγεία, πιθανόν γεμάτα με νερό, τοποθετημένα στο κεφάλι τους, σε συνδυασμό με τους βοσκούς των αιγοπροβάτων, αποτελεί μία σπάνια εικονογραφική συνύπαρξη των δύο φύλων, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής εικονογραφικά δεδομένα από την περιοχή του Αιγαίου. Παρά ταύτα, ο Ντούμας θεωρεί ότι τέτοιες συναντήσεις, δηλαδή μεταξύ αντρών και γυναικών, σε κοινόχρηστα σημεία της τοπικής κοινωνίας, θα ήταν συνηθισμένα, καθώς θα αποτελούσαν και αφορμές συνεύρεσης των δύο φύλων (Ντούμας 1992: 48).

Η Τελεβάντου, αντίθετα, δεν αναγνωρίζει τον κυκλικό περίβολο ως περίβολο που στο εσωτερικό του υπάρχει μια πηγή νερού, αλλά θεωρεί ότι μάλλον πρόκειται για τμήμα κάποιου κυκλικού φρουρίου. Επισημαίνει, δε, ότι τέτοιου είδους οχυρωματικά έργα δεν απαντώνται στην αιγαιακή εικονογραφία, αλλά σε εικονογραφικές παραστάσεις, κυρίως από τις περιοχές της Συροπαλαιστίνης και της Αιγύπτου. Ως εκ τούτου, λοιπόν, σύμφωνα με την Τελεβάντου, η γεωγραφική περιοχή της βόρειας τοιχογραφίας πιθανόν να αφορά κάποια περιοχή εκτός Αιγαίου, την οποία χαρακτηρίζει και ιδιαιτέρως πυκνοκατοικημένη, καθώς ερμηνεύει τις διάφορες σκηνές της παράστασης ως απεικονίσεις διαφόρων εστιών κατοίκησης, χωρίς να θεωρεί ότι η μια σκηνή σχετίζεται με την άλλη (Τελεβάντου 1994: 327).

Σε σχέση δε με τις μορφές που επιπλέουν στη θάλασσα, η Τελεβάντου πιστεύει και αυτή ότι πρόκειται για νεκρούς στρατιώτες, εξού και ο πολεμικός οπλισμός που επιπλέει ανάμεσά τους, όπως για παράδειγμα οι ασπίδες που εικονίζονται ατάκτως ειρημένες μέσα στη θάλασσα. Η ταυτότητα αυτών πιθανόν να διαφέρει από αυτήν των πολεμιστών-μελών του στόλου, και να πρόκειται για πολεμιστές εχθρικά προσκείμενους στα μέλη του στόλου. Η χαρακτηριστική *οδοντωτή κόμη* που διακρίνεται μεταξύ των νεκρών στρατιωτών διαφέρει από αυτή των μελών του στόλου αλλά απαντάται σε μορφές από τον ντόπιο πληθυσμό.

Καταληκτικά, λοιπόν, η Τελεβάντου εικάζει ότι τα άτομα που εναντιώθηκαν προς τον στόλο πιθανόν να ανήκαν σε κάποια ντόπια πληθυσμιακή ομάδα, ή σε κάποια γειτονική φυλή (Τελεβάντου 1994: 330). Σχετικά με την προέλευση του στόλου, από την άλλη, η Τελεβάντου θεωρεί πιθανότερο να πρόκειται για στόλο προερχόμενο από τη Θήρα, στον οποίο συμμετέχουν και άτομα από την ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου, δεδομένου ότι κάποιες μορφές φέρουν πολεμικά εξαρτήματα που έχουν αναγνωριστεί ως μυκηναϊκά. Αξιόλογη, όμως, είναι και η μινωική παρουσία, καθώς στη λεγόμενη συνάντηση υπάρχουν μορφές που φέρουν το χαρακτηριστικό μινωικό ζώμα και την επίσης χαρακτηριστική μινωική κόμη με τους βοστρύχους (Τελεβάντου 1994: 329).

Και η Τελεβάντου αναγνωρίζει τον τελετουργικό χαρακτήρα της συνάντησης στον λόφο, διαπίστωση, που, όπως υποστηρίζει, ενισχύεται και από τον συμμετρικό τρόπο με τον οποίο έχουν παραταχθεί οι μορφές που συμμετέχουν καθώς επίσης και πό την ύπαρξη των δύο αντίρροπων μορφών στο κέντρο της συνάντησης οι οποίες, πέραν της θέσης που κατέχουν, διακρίνονται και από τα διαφορετικά ενδύματα τους,

καθώς φέρουν λευκούς, ποδήρεις χιτώνες (Τελεβάντου 1994: 328-329). Η εν λόγω συνάντηση, σύμφωνα με την Τελεβάντου, πιθανόν να είχε ως βασικό σκοπό την απόδοση τιμών και ευχαριστιών στη θεότητα για τη στήριξή της στην επιτυχή έκβαση της ναυμαχίας που πραγματοποιήθηκε στη θαλάσσια περιοχή. Το σημείο που γίνεται η συνάντηση δεν φέρει κανένα ίχνος αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης, δηλαδή κάποιο αρχιτεκτόνημα που θα χρησιμοποιούνταν ως χώρος λατρείας, όμως και η Τελεβάντου διατυπώνει την άποψη ότι το πιθανότερο είναι να ακολουθείται το μινωικό εθιμοτυπικό της διεκπεραίωσης των θρησκευτικών καθηκόντων σε ορεινές κορυφές και υψώματα (Τελεβάντου 1994: 329-330). Τέλος, η παρουσία των πολεμιστών που βρίσκονται στην ακτή, σύμφωνα με την Τελεβάντου, πιθανόν να λειτουργούσε ως άμυνα σε ενδεχόμενη επίθεση εναντίον του στόλου, δηλαδή ενισχυτικά (Τελεβάντου 1994: 329-330).

Σε ανάλογη υπόθεση καταλήγει και η Μαρινάτου σε σχέση με την παρουσία των ένοπλων πολεμιστών της τοιχογραφίας. Έτσι, σύμφωνα με την ίδια, ο ρόλος τους κατά πάσα πιθανότητα ήταν υπερασπιστικός και όχι επιθετικός, αφού όντως δεν διαφαίνεται εικονογραφικά να διαταράσσεται ή και να διακόπτεται καμία από τις καθημερινής φύσεως δραστηριότητες που διαδραματίζονται στην ενδοχώρα (Μαρινάτου 2014: 97). Παρότι αρκετοί μελετητές αναγνωρίζουν στους πολεμιστές στοιχεία στην περιβολή τους (κράνη από χαυλιόδοντες και μεγάλων διαστάσεων ορθογώνιες ασπίδες) που παραπέμπουν σε στρατιώτες μυκηναϊκής καταγωγής, η Μαρινάτου είναι επιφυλακτική ως προς αυτό, καθώς και στη μινωική εικονογραφία υπάρχουν παραστάσεις μορφών, οι οποίες φέρουν ανάλογη περιβολή, όπως για παράδειγμα ένα ανάλογου είδους κράνος ζωγραφισμένο σε αμφορέα, που εντοπίστηκε στο νεκροταφείο του Κατσαμπά, περιοχή κοντά στη Κνωσό, όπως επίσης και σε τάφο στον Πόρο Ηρακλείου ήδη από τον 16^{ο} αιώνα. Έτσι, η Μαρινάτου δεν διστάζει να χαρακτηρίσει τα κράνη μινωικού και όχι μυκηναϊκού τύπου (Μαρινάτου 2014: 97).

Για τις γυμνές, αντρικές μορφές που βρίσκονται στη θάλασσα, πλησίον των αποδεκατισμένων πλοίων, η Μαρινάτου εικάζει ότι πρόκειται για δύτες οι οποίοι φέρουν κάποια είδη μπαστουνιών στο μέρος της πλάτης τους, με τα οποία πιθανόν να αγκίστρωναν τα χτυπημένα πλοία, ενώ παράλληλα ορισμένοι από αυτούς φέρουν και σάκους κρεμασμένους από τους ώμους τους. Άρα, ο ρόλος τους, σύμφωνα με τη Μαρινάτου, θα ήταν υποστηρικτικός στη ναυτική μάχη που πραγματοποιούνταν στη θάλασσα (Μαρινάτου 2014: 98). Η χρήση, όμως, δυτών αναφέρεται και στον Θουκυδίδη (Θουκ. 7. 25. 7) στην εκστρατεία των Αθηναίων στη Σικελία το 415 π.Χ.,

όταν οι Αθηναίοι χρησιμοποίησαν δύτες προκειμένου να ελέγξουν αν υπήρχαν υποθαλάσσιες παγίδες (Μαρινάτου 2014: 98).

Αντίθετα, με όλους τους προηγούμενες μελετητές της τοιχογραφίας, η Μαρινάτου, σε σχέση με τη συνάντηση στον λόφο, δεν αναγνωρίζει κάποιον ιερό χαρακτήρα, αλλά θεωρεί ότι πρόκειται για μία διμερής συνάντηση διαπραγμάτευσης μεταξύ όμως δύο διαφορετικών πληθυσμιακών ομάδων, εκ των οποίων η μία ομάδα είναι Μινωίτες, οι οποίοι συνοδεύονται και από τον στόλο που βρίσκεται εκεί προκειμένου να περιπολήσει και να διευθετήσει εσωτερικές διαμάχες, χωρίς όμως να διαφαίνεται κάποια επιθετική διάθεση από τη μεριά του πληρώματος. Η Μαρινάτου υποστηρίζει ότι η επιβολή της τάξης από τη μεριά των Μινωιτών πιθανόν να επιτυγχάνονταν μέσω της επίδειξης της πολεμικής τους δύναμης. Στοιχείο που παραπέμπει στον ηγεμονικό ρόλο που ενδεχομένως έπαιζε η μινωική Κρήτη στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου και όχι μόνο (Μαρινάτου 2014: 99-100).

ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Στον ανατολικό τοίχο του Δωματίου 5 υπάρχει μία τοιχογραφία τοπίου. Πρόκειται για παραποτάμιο τοπίο με πλούσια βλάστηση εκατέρωθεν, αλλά και διάφορα πραγματικά και φανταστικά ζώα (εικ.18).

Εικόνα 18. Μικρογραφία ανατολικού τοίχου.

Ο Μαρινάτος χαρακτήρισε το τοπίο ως *υποτροπικού χαρακτήρα,* καθώς φέρει στοιχεία *εξωτικά* τόσο στη βλάστηση όσο και σε σχέση με την πανίδα που εικονίζεται στην περιοχή, παρατήρηση που τον απομάκρυνε από το να τοποθετήσει το εν λόγω τοπίο εντός του μέχρι τότε γνωστού αιγαιακού κόσμου (Μαρινάτος 1974: 34). Έτσι, η βλάστηση αποτελείται κατά κύριο λόγο από φοινικόδεντρα και παπύρους. Οι δε κατάφυτες όχθες του ποταμού γίνονται περισσότερο άνυδρες με λιγότερη βλάστηση όσο το μάτι του θεατή απομακρύνεται από το υδάτινο στοιχείο του ποταμού, ενώ η εικονιζόμενη πανίδα αποτελείται από μία νήσσα που πετάει, έναν γρύπα, ένα ελάφι, ένα αιλουροειδές και ένα ακόμη πτηνό, στο οποίο ο Μαρινάτος αναγνωρίζει είτε μια

ίβις[16] είτε ένα φοινικόπτερο[17]. Ο Μαρινάτος εικάζει ότι υπάρχει σύνδεση μεταξύ του γρύπα και του ελαφιού (εικ.19), δηλαδή ο γρύπας που βρίσκεται στη μια όχθη του ποταμού κυνηγάει το ελάφι που βρίσκεται στην αντίπερα, και, ως εκ τούτου, δεν πρόκειται για δύο εντελώς ανεξάρτητες σκηνές (Μαρινάτος 1974: 34).

Εικόνα 19. Τμήμα της μικρογραφικής ζωφόρου του ανατολικού τοίχου.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Μαρινάτο, το τοπίο της τοιχογραφίας αρχίζει να διαφοροποιείται, καθώς η τοιχογραφία εξελίσσεται προς τα δεξιά, ατονώντας τα *τροπικά* στοιχεία του τοπίου και λαμβάνοντας περισσότερο *μεσογειακό* ύφος. Αυτή η σταδιακή μετάβαση από το ένα τοπίο στο άλλο εικονογραφικά πραγματώνεται με κάποιες αλλαγές στη χλωρίδα, όπως για παράδειγμα ο δρυς και ο πίτυς, χαρακτηριστικά δέντρα της μεσογειακής φύσης, που προστίθενται (Μαρινάτος 1974: 34).

Από την άλλη, η Morgan θεωρεί ότι πρόκειται για μία τοιχογραφία, η οποία επιδιώκει εικονογραφικά να έχει κεντρικές σκηνές, όπως η σκηνή μίας γάτας (αιλουροειδούς) που κυνηγάει ένα πτηνό και η σκηνή ενός γρύπα που κυνηγάει ένα ελάφι. Έτσι, τα υπόλοιπα στοιχεία που αποτελούν τον περιβάλλοντα χώρο λειτουργούν περισσότερο ως πλαίσιο μέσα στο οποίο αποδίδεται η δράση των δύο κεντρικών

[16] Η Ίβις ή αλλιώς Ιερή Ίβιδα είναι πτηνό λευκού χρώματος με μαύρο κεφάλι, ράμβος και πόδια. Περιοχές στις οποίες αναπαράγεται είναι η Υποσαχάρια Αφρική, το νοτιοανατολικό Ιράκ και παλαιότερα Αίγυπτος, όπου θεωρούνταν ιερό πουλί, αφού συνήθως μουμιοποιούνταν από τους αρχαίους Αιγύπτιους ως σύμβολο του Θεού Θώβ, Θεού της Σελήνης και της Σοφίας. Επιλέγει να φωλιάσει σε ελώδεις και λασπώδεις υγροτόπους.

[17] Φοινικόπτερο ή αλλιώς Μεγάλο Φλαμίνγκο. Ζει συνήθως σε υγροτόπους της Μεσογείου, της Αφρικής, στην Ινδική υποήπειρο και στη Μέση Ανατολή. Το συγκεκριμένο είδος απαντάται όμως και σε περιοχές του ελλαδικού χώρου, όπως σε υδροβιότοπους της Θράκης, της Λέσβου, της Κω και της Σάμου κυρίως από τον Μάρτιο μέχρι τον Σεπτέμβριο, αφού τους επόμενους μήνες επιλέγουν περιοχές της Αφρικής για να περάσουν τους χειμερινούς μήνες.

σκηνών. Υπό αυτή την έννοια, η πανίδα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ο πρωταγωνιστής της τοιχογραφίας και όχι το φυτικό περιβάλλον αυτής (Morgan 1988: 161). Εξάλλου, σύμφωνα με τη Morgan, δεν πρόκειται για κάποιο άγριο φυσικό περιβάλλον, αλλά για κάποιο είδος κήπου, δεδομένου ότι εκτός από τα συνήθη παραποτάμια φυτά που αναγνωρίζει στην τοιχογραφία, όπως φοίνικες, πάπυροι, καλάμια και κυπαρίδες, αναγνωρίζει και κάποια φυτά, τα οποία πιθανόν να ήταν αποτέλεσμα καλλιέργειας και όχι αυτοφυή (Morgan 1988: 160).

Η δε λειτουργία της σε σχέση με τις άλλες τοιχογραφίες, καθώς είναι σαφές ότι δεν αποτελεί άμεση συνέχεια της προηγούμενης, αυτής του βόρειου τοίχου, σύμφωνα με τη Morgan, είναι μια εικονογραφική αποτύπωση του αφηγηματικού χρόνου εντός του οποίου πραγματοποιούνται τα δρώμενα της τοιχογραφίας. Συνεπώς, η ανθοφορία των φοινίκων αλλά και η παρουσία των ελαφιών τοποθετούνται χρονικά στους θερμούς μήνες του χρόνου, δηλαδή μεταξύ Μαρτίου – Οκτωβρίου, περίοδος που τοποθετούνται και τα τοιχογραφικά γεγονότα (Morgan 1988: 161). Επιπλέον, η παρουσία των ζώων εξυπηρετεί τη συνοχή μεταξύ των τοιχογραφιών, καθώς δείχνουν να «μετακινούνται» από τη μία τοιχογραφία στην άλλη και, ως εκ τούτου, βοηθούν τον θεατή να αντιληφθεί καλύτερα την αλληλουχία των παραστάσεων. Πέραν τούτου, όμως, η Morgan υπογραμμίζει και τη συμβολική διάσταση της παρουσίας των ζώων στην τοιχογραφία, και δη του κυνηγιού μεταξύ των ζώων, καθώς επιδιώκεται ένας συμβολικός συσχετισμός μεταξύ της επιθετικής πρακτικής του κυνηγιού με τις σκηνές πολεμικής σύγκρουσης που απεικονίζονται στις παρακείμενες τοιχογραφίες (Morgan 1988: 163).

Με διαφορετικό τρόπο αντιμετωπίζει ο Ντούμας την παρεμβολή της τοιχογραφίας του ανατολικού τοίχου, η οποία διακόπτει την αφηγηματικότητα των δύο εκατέρωθεν τοιχογραφιών. Έτσι, εκτός από ένα «διάλειμμα» στην αφήγηση, θεωρεί ότι ίσως να υπάρχει και πρόθεση από τη μεριά των δημιουργών να τονιστεί η μακρά παραμονή του «πρωταγωνιστή»-στόλου του τοιχογραφικού θέματος σε παραποτάμιες εκβολές, μέρος του μεγάλου ταξιδιού που είχε ως αποστολή να πραγματοποιήσει (Ντούμας 1992: 48).

Σε ανάλογα συμπεράσματα με τον Μαρινάτο σχετικά με το αν το εικονιζόμενο μέρος της ανατολικής τοιχογραφίας βρίσκεται εντός της περιοχής του Αιγαίου ή όχι, οδηγήθηκε και η Immerwahr, καθώς θεωρεί ότι τόσο η πανίδα όσο και χλωρίδα της τοιχογραφίας παραπέμπει σε αντίστοιχα τοπία της Β. Αφρικής και δη της πλούσιας σε

βλάστηση κοιλάδας του Νείλου (Immerwahr 1990: 71), όπως για παράδειγμα η παρουσία των φοινίκων και των μπλε παπύρων. Παράλληλα, όμως, υπάρχουν και φυτά που θυμίζουν ανάλογα φυτά, παρμένα από μινωικές τοιχογραφίες, όπως καλαμιές και βίκοι. Αυτή η συνύπαρξη δεν θεωρείται τυχαία για την Immerwahr, αλλά πιθανόν να αποτελούσε μία εσκεμμένη επιλογή από μεριάς όσων επιμελήθηκαν την τοιχογραφία ώστε να αποδοθεί ένα εξωτικό μεν τοπίο χωρίς όμως να παραλείπονται και εικονογραφικές αναφορές από την περιοχή του Αιγαίου (Immerwahr 1990: 73). Αντίθετα, η Τελεβάντου τοποθετεί το παραποτάμιο τοπίο σε περιοχή της Αν. Μεσογείου, δεδομένου ότι στα εικονιζόμενα ζώα της πανίδας δεν συγκαταλέγεται το χαρακτηριστικότερο ζώο της αφρικανικής ηπείρου, ο πίθηκος (Τελεβάντου 1994: 334).

Η δε Μαρινάτου διακρίνει έντονα τη μινωική επιρροή στην απεικόνιση του τοπίου. Καταρχάς ερμηνεύει την παράσταση ως μία απεικόνιση των ορίων της μινωικής επικράτειας, στην οποία όμως τα πλοία δεν έχουν καμία πρόσβαση, εξού και η πορεία του στόλου διακόπτεται εικονογραφικά (Μαρινάτου 2014: 100). Επιπλέον, τα στοιχεία που απαρτίζουν την παράσταση του τοπίου κινούνται μεταξύ του εξωτισμού (φοίνικες, καλαμιές, εξωτικά πουλιά) και του υπερβατικού-φανταστικού, όπως ο γρύπας που βρίσκεται σε ιπτάμενο καλπασμό. Ανάλογη σκηνή γρύπα σε ιπτάμενο καλπασμό έχει εντοπιστεί και σε τοιχογραφία από την Αγία Τριάδα (Μαρινάτου 2014: 100), ενώ γενικά ο γρύπας ως μοτίβο απαντάται συχνά στη μινωική εικονογραφία, ταυτιζόμενος συχνά με την παρουσία της Μεγάλης Θεάς. Η τόσο έντονη παρουσία του υπερβατικού στοιχείου, σύμφωνα με τη Μαρινάτου, ίσως θα μπορούσε να σημαίνει ότι το ποτάμι βρίσκεται στην *εσχατία,* μέρος που η πρόσβαση του ανθρώπου χαρακτηρίζεται αδύνατη, εξού και η παντελής απουσία οποιασδήποτε ανθρώπινης παρουσίας (Μαρινάτου 2014: 100).

ΝΟΤΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Η μετάβαση από την τοιχογραφία του ανατολικού τοίχου σε αυτή του νότιου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ένα τμήμα του διαφοροποιημένου με *μεσογειακά* χαρακτηριστικά τοπίου που βρίσκεται δεξιά του ανατολικού τοίχου εκτείνεται ως την αριστερή πλευρά του νότιου. Το λιοντάρι που εικονίζεται να κυνηγά ένα ελάφι στην αριστερά γωνία του νότιου τοίχου εικονογραφικά δείχνει να ξεφεύγει από την τοιχογραφία του ανατολικού τοίχου και εισέρχεται στη παρακείμενη τοιχογραφία του νότιου τοίχου. Έτσι, η τοιχογραφία του νότιου τοίχου ξεκινάει από τα αριστερά με τη

συνέχεια του ποταμού της ανατολικής τοιχογραφίας ο οποίος εκβάλει σε έναν κόλπο, πλησίον ενός οικιστικού συνόλου, του πρώτου εικονιζόμενου οικισμού (εικ. 20). Ο τρόπος που έχουν αποδοθεί τα αρχιτεκτονήματα του οικισμού, δεδομένου ότι αποτελούνται από διάφορα ανισόπεδα τμήματα, σύμφωνα με τον Μαρινάτο, παραπέμπουν σε οικίες, που ανάλογές τους συναντώνται στην περιοχή της Ανατολής (Μαρινάτος 1974: 35). Στη δε άκρη του εικονιζόμενου οικισμού υπάρχουν δύο μορφές- μία καθήμενη και μία όρθια-, οι οποίες πιθανόν συνομιλούν μεταξύ τους -η μία είναι στραμμένη προς την άλλη-, αλλά υπάρχουν και άλλες ανθρώπινες μορφές, οι οποίες βρίσκονται, είτε πλησίον των κτισμάτων είτε δείχνουν να βρίσκονται μέσα σε αυτά και να κοιτούν από παράθυρα και πόρτες τον στόλο που πλέει στη θάλασσα. Η πομπή του στόλου που εικονίζεται αποτελείται από οχτώ πολεμικά πλοία.

Εικόνα 20. Αριστερό τμήμα της τοιχογραφίας του νότιου τοίχου.

Ο Μαρινάτος θεωρεί ότι δεν είναι εύκολο να αποσαφηνιστεί πλήρως ποια είναι η ακριβής σχέση του στόλου με την πρώτη εικονιζόμενη πόλη, αν δηλαδή πρόκειται για στόλο που ξεκινάει το ταξίδι του από αυτήν ή αν απλώς βρίσκεται να παραπλέει στα παράλια της. Παρόλα αυτά, η ιδιαίτερη σημασία της νηοπομπής δηλώνεται εικονογραφικά από την ύπαρξη των δελφινιών που πλαισιώνουν την τοιχογραφία (Μαρινάτος 1974: 35). Το δε πλοίο που βρίσκεται πάνω αριστερά της τοιχογραφίας πιθανόν να είναι και η ναυαρχίδα του στόλου, καθώς διαφέρει σε αρκετά σημεία από τα υπόλοιπα εφτά πλοία. Πρόκειται, λοιπόν, για πλοίο που φέρει στολισμό στο κατάρτι του, αποτελούμενο από διπλή ταινία με κρίνους χρυσού χρώματος. Ο Μαρινάτος θεωρεί ότι η κόσμηση του θαλαμίσκου των πλοίων δεν είναι τυχαία, αλλά ενδεχομένως να σχετίζεται με το άτομο που θα φιλοξενείται σ΄ αυτό, το οποίο θα κατείχε κάποια εξέχουσα θέση στην ιεραρχία των αξιωματούχων του στόλου (Μαρινάτος 1974: 39). Στα δε περισσότερα πλοία φαίνεται να έχει προστεθεί ένα επιπλέον μακρύ ξύλινο εξάρτημα, το οποίο ονομάζεται *πρόβολος* και προσαρμόζεται ενίοτε στην πλώρα, με

πιθανό σκοπό τον περαιτέρω στολισμό των πλοίων. Έτσι, ορισμένα πλοία, που φέρουν αυτό το εξάρτημα, είναι κοσμημένα με διάφορα σύμβολα, όπως άνθη, πτηνά, αγκιστροειδή αντικείμενα και πεταλούδες που συνήθως συμβολίζουν τη μεταφορά της ψυχής των νεκρών (Μαρινάτος 1974: 39). Και τα υπόλοιπα όμως πλοία κοσμούνται με διάφορα μοτίβα, όπως λιοντάρια ως σύμβολο ηγετικής εξουσίας, ή ιπτάμενα περιστέρια, σύμβολο που ταυτίζεται με την εξαιρετική ταχύτητα του πλοίου, και το οποίο, σύμφωνα με τον Μαρινάτο, θυμίζει έντονα τη μυθική Αργώ (εικ. 21) (Μαρινάτος 1974: 41).

Εικόνα 21. Η σκηνή του στόλου από την τοιχογραφία του νότιου τοίχου.

Οι περισσότερες, όμως, πληροφορίες σχετικά με τη ναυσιπλοΐα της εποχής αντλούνται από το τμήμα της τοιχογραφίας που έφερε ένα πλοίο που διατηρήθηκε σχεδόν ακέραιο. Όπως γίνεται εμφανές στο πλοίο (μήκος 0,62 μ. συμπεριλαμβανομένου και του εξαρτήματος του προβόλου) έχουν φιλοτεχνηθεί 21 ορατοί κωπηλάτες – υποθέτουμε ότι θα υπάρχουν και άλλοι 21 στην άλλη πλευρά του πλοίου)- και 15 άτομα, που εικονίζονται ως επιβάτες αυτού. Το μισό μέρος του πλοίου είναι επενδυμένο με δέρματα ζώων, -πιθανόν βοδιών- η χρήση των οποίων θα σχετίζονταν με την προστασία του κυβερνήτη του πλοίου και του πληρώματος, που βρίσκονται σε αυτήν τη μεριά του πλοίου, εν ώρα μάχης. Οι υπόλοιποι επιβάτες προστατεύονταν κάτω από ένα ξύλινο στέγαστρο, τετράγωνου σχήματος. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δέκα κρίκοι που βρίσκονται να κοσμούν το ιστίο του πλοίου, τα οποία ο Μαρινάτος ονομάζει *καρχηδόνια* (Μαρινάτος 1974: 39).

Σε αντίθεση με τα πλοία, για τα ιστιοφόρα δεν μπορούν παρά οι πληροφορίες να είναι ελλιπείς, καθώς οι παραστάσεις αυτών είναι ιδιαιτέρως αποσπασματικές. Έτσι, ο Μαρινάτος, βασιζόμενος σε αυτά τα ελλιπή δεδομένα, συμπέρανε ότι πρόκειται για πλοία μικρότερων διαστάσεων, τα οποία φέρουν μεν επιβάτες, αλλά δεν διαθέτουν κάποιον θαλαμίσκο στην πρύμνη τους για την προστασία αυτών. Επίσης, είναι πιθανόν

τα ιστιοφόρα πλοία να διέθεταν δύο πηδάλια και δύο κυβερνήτες, αντίστοιχα (Μαρινάτος 1974: 41). Η ιδιότητά τους να είναι ταχύτερα των άλλων πλοίων δηλώνεται εικονογραφικά μέσω του μοτίβου του ιπτάμενου περιστεριού με τα σύννεφα που τα κοσμούν (Μαρινάτος 1974: 41). Οι δύο κυβερνήτες του ιστιοφόρου φέρουν το χαρακτηριστικό μινωικό ζώμα, όπως και η πλειονότητα του πληρώματος των πλοίων. Στα δεξιά της τοιχογραφίας εικονίζεται μία άλλη πόλη, ένα άλλο οικιστικό σύνολο. Λόγω της κατεύθυνσης του στόλου (ο στόλος κινείται με φορά από τα αριστερά προς τα δεξιά της τοιχογραφίας) δίνεται η εντύπωση ότι αυτή η πόλη πιθανόν να είναι το σημείο άφιξης του στόλου. Η πόλη αυτή εκτείνεται γύρω από έναν κολπίσκο. Στα δεξιά του όρμου υπάρχει ένα οικοδόμημα μεγαλύτερων διαστάσεων σε σχέση με τα υπόλοιπα κτίσματα της πόλης, και το οποίο έχει πέντε σειρές με παράθυρα, το οποίο σημαίνει ότι πρόκειται για πενταώροφο κτίριο, μέγεθος που το καθιστά ιδιαιτέρως μεγαλόπρεπο (Μαρινάτος 1974: 35). Η πόλη συνεχίζει να εκτείνεται προς τα δεξιά, όπου υπάρχουν διάφορα κτίρια μικρότερων διαστάσεων, το ένα δίπλα στο άλλο, αποτελώντας μία συστάδα κτισμάτων. Ως προς την τοιχοδομία, ο Μαρινάτος ερμηνεύει τους κυκλικούς σχηματισμούς που υπάρχουν κατά μήκος των τοίχων των κτισμάτων ως απολήξεις δοκών πατωμάτων και στεγών –συνήθεια που απαντά στη μινωική οικοδομική τεχνοτροπία- (Μαρινάτος 1974: 42)[18]. Σε διάφορα σημεία της πόλης υπάρχουν άνδρες και γυναίκες, οι οποίοι κατά βάση είναι στραμμένοι προς τη μεριά της θάλασσας, ενώ ορισμένοι εικονίζονται να κινούνται προς το λιμάνι προκειμένου να υποδεχτούν τον στόλο. Συγκεκριμένα, στα δεξιά του κόλπου, δίπλα στη θάλασσα εικονίζεται μία σειρά νεαρών ανδρικών μορφών να κινούνται σε παράταξη, συνοδεύοντας ένα βόδι πιθανόν για θυσία (εικ. 22) (Μαρινάτος 1974: 35).

Εικόνα 22. Δεξιό τμήμα της τοιχογραφίας του νότιου τοίχου.

[18] Ανάλογη απεικόνιση πόλης εικονίζεται σε αργυρό ρητό από τις Μυκήνες (Μαρινάτος 1974: 35).

Η αρχική ερμηνεία του Μαρινάτου για την ταυτότητα της πόλης, έτσι όπως προκύπτει από τα κτίρια αυτής αλλά και τα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά των κατοίκων της, είναι ότι πρόκειται για μινωική πόλη. Ιδιαίτερα στα κτίρια είναι έντονη η παρουσία των διπλών κέρατων που κοσμούν τις στέγες, συνεπώς αν δεν πρόκειται για πόλη της μινωικής Κρήτης τότε ίσως πρόκειται για κάποια μινωική αποικία (Μαρινάτος 1974: 42). Από την άλλη, όμως, εκτός από τις ανδρικές μορφές που φέρουν το χαρακτηριστικό μινωικό *ζώμα*, υπάρχουν και άλλες που φέρουν *σισύρες* και *μανδύες,* ενδυματολογικό στοιχείο ξένο προς τα μινωικά ήθη. Επιπλέον, το ίδιο ξένες από τις μινωικές συνήθειες χαρακτηρίζονται, από τον Μαρινάτο, και οι κομμώσεις των μορφών (Μαρινάτος 1974: 36). Άρα, η αρχική ερμηνεία του Μαρινάτου ότι πρόκειται για έναν μινωικό στόλο που επιστρέφει στην πατρίδα του, τη μινωική Κρήτη, αμφισβητήθηκε και από τον ίδιο, καθώς στη μετέπειτα ερμηνεία του συμπεριέλαβε και όλα τα νέα εικονογραφικά στοιχεία που ήρθαν στο φως, τα οποία λειτούργησαν αποτρεπτικά στον πρώτο του ισχυρισμό. Ο Μαρινάτος, λοιπόν, κατέληξε ότι η πόλη άφιξης του στόλου ταυτίζεται περισσότερο με τη Θήρα στην οποία πιθανόν κατοικούσαν και Λίβυοι άποικοι, με το αιγαικό και λιβυκό στοιχείο να βρίσκεται σε ειρηνική συνύπαρξη (Μαρινάτος 1974: 45). Η δε ύπαρξη του λιβυκού στοιχείου στο νησί της Θήρας τεκμαίρεται και από την αποκάλυψη ενός θραύσματος που φέρει μια αντρική κεφαλή με αφρικανικά χαρακτηριστικά, το 1968, από τον ίδιο τον Μαρινάτο, στο Ακρωτήρι. Το εν λόγω θραύσμα αποτελεί μέρος τοιχογραφίας στην οποία εικονίζεται μινωικό ιερό και κυανοπίθηκοι (Μαρινάτος 1974: 45).

Η Σακελλαρίου, από την άλλη, αφήνει ανοικτό το ζήτημα της ταυτότητας των δυο πόλεων του νότιου τοίχου. Επίσης, δεν απαντά με σιγουριά για το αν πρόκειται για δύο διαφορετικές πόλεις ή αν πρόκειται για δύο διαφορετικά σημεία της ίδιας πόλης, έτσι όπως αυτά θα διακρίνονταν κατά μήκος της νηοπομπής (Sakellariou 1980: 150). Παρόλα αυτά, συγκλίνει στην άποψη της μίας πόλης, εντός της οποίας παρεμβάλλεται κάποιος κόλπος[19].

[19] Σύμφωνα με τον συντηρητή Ηλιάκη, η τοιχογραφία του νότιου τοίχου είναι πολύ πιθανόν να κατασκευάστηκε από δύο διαφορετικά πρόσωπα, έτσι όπως προκύπτει από τις τεχνοτροπικές, και όχι μόνο, διαφορές μεταξύ των δύο πόλεων. Ως εκ τούτου, η εκ δεξιών πόλη έχει πιο μεγαλοπρεπή κτίσματα, τα οποία κοσμούνται από το μινωικό ιερό σύμβολο των κεράτων καθοσιώσεως. Το παραπάνω χαρακτηριστικό δεν απαντά στις υπόλοιπες εικονιζόμενες πόλεις. Επίσης, και οι μορφές αυτής της πόλης κατά βάση φέρουν μινωικά ενδύματα. Τέλος, σε μινωικά ανάλογα παραπέμπει και ο τρόπος που έχει αποδοθεί το φυσικό της περιβάλλον της πόλης. Η δε πόλη που βρίσκεται στα αριστερά της τοιχογραφίας δεν έχει κανένα κτίριο, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μεγαλόπρεπου ή επιβλητικού ύφους αρχιτεκτονικά, ενώ και τα ενδύματα των ανθρώπων που βρίσκονται σ' αυτήν δεν θα μπορούσαν να

Ο δε εικονιζόμενος στόλος, σύμφωνα με τη Σακελλαρίου, αποτελεί το κεντρικό γεγονός μιας εορταστικής τελετής[20] (Sakellariou 1980: 150). Η άποψη περί του τελετουργικού και επίσημου χαρακτήρα της νηοπομπής, για τη Σακελλαρίου, τεκμαίρεται και από μια σειρά εικονογραφικών στοιχείων, όπως τα σύμβολα που φέρουν ως διακριτικά σε εμφανή σημεία τα πλοία. Επιπλέον, οι επιβάτες των πλοίων θα ανήκαν σε υψηλές θέσεις της κοινωνικής ή και θρησκευτικής ιεραρχίας, όπως προκύπτει από τα επίσημου χαρακτήρα ενδύματα που φορούν (λευκά ποδήρη ενδύματα) αλλά και κοσμήματα. Ανάλογου ύφους είναι τα ενδύματα των δύο κεντρικών μορφών στη σκηνή της συνάντησης στον λόφο, όμως η Σακελλαρίου δεν δίνει σαφή απάντηση αν πρόκειται για τα ίδια ή διαφορετικά πρόσωπα που εικονίζονται στις δύο σκηνές (Sakellariou 1980: 151).

Σε ανάλογες διαπιστώσεις σχετικά με τον ρόλο της νηοπομπής κατέληξε και η Morgan, καθώς θεωρεί ότι πρόκειται ναυτική γιορτή, στην οποία συμμετείχε ο στόλος. Εξάλλου, στο πλαίσιο των ναυτικών κοινωνιών, το παραπάνω θα ήταν ένα σύνηθες τελετουργικό, για να γιορτάσουν την έναρξη της ναυτικής περιόδου (Morgan 1988: 144-145). Σύμφωνα με τη Morgan, η διάταξη των πλοίων του στόλου παραπέμπει περισσότερο σε εσκεμμένη παράταξη αυτών για λόγους επίδειξης (Morgan 1988: 144-145). Αναφορικά με τη γεωμορφολογία της δεύτερης πόλης της τοιχογραφίας, η Morgan σχολιάζει το έντονα βραχώδες έδαφος με τα έντονα χρώματα, ενώ δίπλα στο λιμάνι υπάρχει και ένας μικρότερος κολπίσκος, στον οποίο πιθανόν να προσάραζαν μικρότερα πλοιάρια. Το δε μεγαλόπρεπο κτίριο που βρίσκεται στην είσοδο του λιμανιού και διακρίνεται μία μεγάλη πύλη στο μέσον αυτού, η Morgan εικάζει ότι είτε πρόκειται για κάποια πύλη εισόδου στην ενδοχώρα της πόλης είτε πύλη εισόδου του κτίσματος (Morgan 1988: 161).

χαρακτηριστούν ούτε μινωικά ούτε προερχόμενα από την ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου. Ακόμα και το φυσικό περιβάλλον φέρει σημαντικές και χαρακτηριστικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με την εκ δεξιών πόλη. Έτσι τα βραχώδη στοιχεία έχουν αποδοθεί πιο κυματιστά, με περισσότερη βλάστηση (δέντρα) και σκηνές με ζώα να κυνηγιούνται μεταξύ τους. Καταληκτικά, ο Ηλιάκης διατύπωσε την υπόθεση ότι πρόκειται για δύο διαφορετικής νοοτροπίας τεχνίτες, ο μεν πρώτος, περισσότερο γνώστης των μινωικών ζωγραφικών συμβάσεων, και ο δε δεύτερος πιθανόν να βρίσκεται πιο κοντά στον θηραϊκό τρόπο απόδοσης, και ως εκ τούτου να διακρίνεται από μία περισσότερο νατουραλιστική όσο και αυθόρμητη διάθεση (Sakellariou 1980: 150).

[20] Ανάλογες τελετές απαντώνται και σε μεταγενέστερες εποχές. Η Σακελλαρίου κάνει αναφορά στη ρωμαϊκή θρησκευτική γιορτή προς τιμή της Ίσιδος, η οποία γιορτάζονταν στις 5 Μαρτίου κάθε χρόνο και ουσιαστικά εγκαινίαζε τη ναυτική περίοδο.

Η Morgan διατυπώνει την άποψη ότι τόσο τα αρχιτεκτονικά όσο και τα γεωμορφολογικά στοιχεία που συνθέτουν τη πόλη του νότιου τοίχου αλλά και τα πρόσωπα που εικονίζονται σ΄ αυτήν κατά πάσα πιθανότητα να μην είναι άγνωστα στον δημιουργό της τοιχογραφίας, δηλαδή να μην αποτελούν προϊόντα της φαντασίας του, αλλά να είναι γνώστης τόσο του τόπου όσο των ανθρώπων. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τη Morgan, δεν λείπουν και οι εικονογραφικές συμβάσεις, όπως για παράδειγμα η παρουσία των γυναικών στα παράθυρα και στα μπαλκόνια (Morgan 1988: 161). Οι όποιες διαφορές στο μέγεθος των γυναικείων μορφών πιθανόν να σχετίζονται με τον χώρο και το σημείο που αυτές καταλαμβάνουν στην τοιχογραφία ή με την κοινωνική θέση που θα κατείχε κάθε εικονιζόμενη.

Άγνωστο, λοιπόν, γιατί η εικονιζόμενη γυναίκα που βρίσκεται στο μεγάλο κτίριο και αποδίδεται με παρατεταμένο το δεξί της χέρι σε στάση χαιρετισμού, στο μπροστά παράθυρο του κτιρίου, είναι μεγαλύτερη σε μέγεθος σε σχέση με τις υπόλοιπες (Morgan 1988: 162). Οι δε αντρικές μορφές της τοιχογραφίας ποικίλλουν. Διακρίνονται ψαράδες, κτηνοτρόφοι, ενώ κάποιες αντρικές μορφές που φέρουν λευκούς ποδήρεις μανδύες πιθανόν να ανήκουν σε υψηλές ιερατικές τάξεις (Morgan 1988: 162). Υπάρχουν και ορισμένες μορφές, οι οποίες εικονίζονται με ενδύματα φτιαγμένα από δέρματα ζώων, και, σύμφωνα με τη Morgan, πιθανόν να μην ανήκουν στον ντόπιο πληθυσμό, αλλά να πρόκειται για επισκέπτες από τη πρώτη πόλης της τοιχογραφίας του νότιου τοίχου, την οποία η Morgan ταυτίζει με την πόλη αναχώρησης της νηοπομπής (Morgan 1988: 162). Το κεντρικό θέμα, εξάλλου, της παράστασης δεν είναι άλλο από τον στόλο, ο οποίος, εκτός από το ότι βρίσκεται στο μέσο της τοιχογραφίας, προσελκύει τα βλέμματα όλων σχεδόν των μορφών και από τις δύο εικονιζόμενες πόλεις, πλην των δύο «ψαράδων» της πρώτης πόλης, που συνεχίζουν να είναι απορροφημένοι στις δικές τους ασχολίες (Morgan 1988: 162).

Υπό αυτή την έννοια, η Morgan θεωρεί ότι ο χαρακτήρας των τοιχογραφιών του Δωματίου 5 δεν θα μπορούσε να ήταν αμιγώς αφηγηματικός, καθώς δεν υπάρχει αυστηρή πιστότητα στη χρονική αλληλουχία των σκηνών. Έτσι, κάποιες μορφές απαντώνται σε περισσότερες από μία σκηνές. Εξάλλου, η Morgan θεωρεί τις εν λόγω παραστάσεις ως μια πολύ πλούσια πηγή πληροφοριών σχετικά με τις παραθαλάσσιες κοινωνίες, δεδομένου ότι αντλείται ένα πλήθος πληροφοριών μέσω αυτών, όπως η μεικτή τους οικονομία –υπάρχει έντονα η ναυτική και αλιευτική δραστηριότητα, οι κτηνοτροφικές εργασίες. Πληροφορίες αντλούνται επίσης και σε σχέση με τον ρόλο

της θρησκείας σε αυτές τις κοινωνίες. Χαρακτηριστικό αυτού είναι η σκηνή της βόρειας τοιχογραφίας που εκτυλίσσεται στον λόφο.

Αντίθετα, οι, κατά άλλους μελετητές, πολεμικές σκηνές καθώς και η σκηνή του ναυαγίου, σύμφωνα με τη Morgan, περισσότερο θα αποτελούσαν υποθετικές σκηνές ενδεχόμενων κινδύνων που διέτρεχαν οι παράκτιες περιοχές, παρά αναφέρονταν σε πραγματικά γεγονότα. Η Morgan υποστηρίζει ότι οι τοιχογραφίες του όμορου Δωματίου 4 έχουν άμεση εικονογραφική συνάφεια με αυτές του Δωματίου 5. Έτσι, η «Τοιχογραφία των δύο ψαράδων» θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει κατά κάποιον τρόπο τις αλιευτικές δραστηριότητες των παράκτιων κοινωνιών, η «Τοιχογραφία των ικρίων» να σχετίζεται με την παρουσία των πλοίων και της πλοιοπομπής, δηλαδή με το ναυτικό στοιχείο, ενώ, τέλος, η «Ιέρεια», η οποία περιβάλλεται από ικρία, πιθανόν να προσωποποιεί την τελετουργική διάσταση της πλοιοπομπής (Morgan 1988: 164-165).

Η Immerwahr, με τη σειρά της, προσεγγίζοντας τεχνοτροπικά τη νοτιοανατολική γωνιά της νότιας τοιχογραφίας, που, όπως έχει προαναφερθεί, αποτελεί μεταβατική παράσταση μεταξύ της ανατολικής και νότιας τοιχογραφίας, παρατηρεί ότι ο τρόπος απόδοσής της είναι περισσότερο σχηματικός εν αντιθέσει με τον περισσότερο νατουραλιστικό τρόπο απόδοσης του παραποτάμιου τοπίου της ανατολικής (Immerwahr 1990: 71). Επιπλέον, η Immerwahr διαπιστώνει ότι το υγρό στοιχείο, καθώς είναι ιδιαιτέρως έντονο και στις τρεις σωζόμενες τοιχογραφίες του Δωματίου 5, αποτυπώνεται χρωματικά είτε με λευκό είτε με μπλε ανοιχτό χρώμα (Immerwahr 1990: 71), δίνοντας την αίσθηση ότι το νερό διαχέεται και παράλληλα διατρέχει τις τοιχογραφίες του Δωματίου. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια προσπάθεια ενοιοποίησης των τμημάτων των τοιχογραφιών του στόλου. Εν κατακλείδι, ο τρόπος απόδοσης των γεωμορφολογικών χαρακτηριστικών της τοιχογραφίας, σύμφωνα με την Immerwahr, διαφοροποιείται αρκετά από εκείνον των Μινωιτών καλλιτεχνών, καθώς, βασιζόμενη σε σύγχρονους τεχνοκριτικούς όρους, η Immerwahr τον χαρακτηρίζει περισσότερο *ιμπρεσσιονιστικό* (Immerwahr 1990: 72), ενώ παράλληλα διακρίνει μία πρωτόλεια προσπάθεια, από τη μεριά των δημιουργών, απόδοσης της προοπτικής.

Ο δε Ντούμας ταυτίζει την πόλη του ανατολικού τοίχου, την οποία συμβατικά ονομάζει Πόλη ΙΙΙ, με την πρώτη από τα αριστερά πόλη της νότιας τοιχογραφίας. Έτσι, λοιπόν, η πρώτη πόλη του νότιου τοίχου (Πόλη IV) αποτελεί συνέχεια της Πόλης ΙΙΙ

του ανατολικού τοίχου, ενώ στο τέλος του νότιου τοίχου εκτείνεται η δεύτερη πόλη της τοιχογραφίας (Πόλη V), την οποία ο Ντούμας αναγνωρίζει ως την πόλη του προορισμού του στόλου (Ντούμας 1992: 48). Το γεγονός ότι οι επιβάτες του στόλου ως επί το πλείστον είναι πολεμιστές – φέρουν οπλισμό πάνω από τα κεφάλια τους και μακριά δόρατα- οδηγεί τον Ντούμα στο συμπέρασμα ότι ο στόλος πιθανόν να έλαβε μέρος σε κάποια πολεμική ναυτική αποστολή (Ντούμας 1992: 49). Στο πλήρωμα των πλοίων ο Ντούμας αναφέρει και άλλες ιδιότητες που πλαισιώνουν τους πολεμιστές, όπως τους περίπου 18 με 20 ταρσοπλόους σε κάθε πλοίο, τον πηδαλιούχο και τον κελευστή, ο οποίος έχει ως αρμοδιότητα να δίνει τον ρυθμό στους ταρσοπλόους των υπόλοιπων πλοίων του στόλου (Ντούμας 1992: 48).

Η δεύτερη πόλη (Πόλη V), σύμφωνα με τον Ντούμα, φέρει πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία με το λιμάνι του Ακρωτηρίου της Θήρας, όπως για παράδειγμα το έντονα βραχώδες φυσικό τοπίο, πολυώροφα οικοδομήματα αλλά και την αμφίεση των ανθρώπων της πόλης, τα οποία θα μπορούσαν να αναγνωριστούν ως θηραϊκά. Άρα, συμπερασματικά, και ο Ντούμας θεωρεί πιθανή την εκδοχή, σύμφωνα με την οποία το λιμάνι προορισμού του στόλου είναι το Ακρωτήρι, οι κάτοικοι του οποίου έχουν μαζευτεί ενθουσιασμένοι, ώστε να υποδεχτούν τον στόλο (Ντούμας 1992: 49).

Από τη μεριά της και η Τελεβάντου θεωρεί ότι ο στόλος της νότιας τοιχογραφίας είναι θηραϊκής προέλευσης, όμως για τα πλοία που εικονίζονται στη τοιχογραφία του βόρειου τοίχου έχει άλλη άποψη, διότι θεωρεί ότι έχουν βασικές τυπολογικές διαφορές (Τελεβάντου 1994: 335). Ίσως, επομένως, τα πλοία της τοιχογραφίας του βόρειου τοίχου να σχετίζονταν με τη μη μινωική ομάδα που συμμετείχε στη συνάντηση του λόφου, ενώ τα διαφορετικά μοτίβα που υπάρχουν στα πλοία του στόλου, όπως το μοτίβο του λιονταριού και το μοτίβο του φιδιού, να αφορούν σε διοικητικού χαρακτήρα διάκριση μεταξύ των πλοίων, δηλαδή να διοικούνταν από δύο διαφορετικά πρόσωπα, δύο διαφορετικούς αρχηγούς (Τελεβάντου 1994: 335), με διαφορετική επίσης καταγωγή. Εξάλλου, εκτός από τη λεγόμενη Χώρα Β, όπως την ονομάζει η Τελεβάντου, του βόρειου τοίχου και τη λεγόμενη Χώρα Γ του ανατολικού, που πιθανόν να ανήκουν εκτός του αιγαιακού κόσμου, η δεύτερη πόλη του νότιου τοίχου, και για την Τελεβάντου, βρίσκεται στο νησί της Θήρας (Τελεβάντου 1994: 336). Και η ίδια, όπως και αρκετοί μελετητές πριν και μετά τη Τελεβάντου, βάσισαν αυτόν τον ισχυρισμό στα χρώματα που επελέγησαν για να αποδοθούν τα

εδάφη, το κόκκινο και το μαύρο, καθώς ομοιάζουν αρκετά με τα ηφαιστειογενή πετρώματα της Θήρας (Τελεβάντου 1994: 337).

Αναφορικά με τις άλλες εικονιζόμενες άγνωστες *χώρες*, όπως την ονομάζει, η Τελεβάντου προβαίνει σε μία σειρά από εικασίες. Έτσι, υποθέτει ότι η άγνωστη Χώρα Β του βόρειου τοίχου μπορεί να ήταν η Κύπρος, ενώ η πόλη, το οικιστικό σύνολο που απεικονίζεται (Πόλη ΙΙ), κάποιο γνωστό λιμάνι της εποχής, όπως η *Τούμπα του Σκούρου,* η οποία αποτελεί τη μόνη ανεσκαμμένη πόλη-λιμάνι στον Κόλπου του Μόρφου και, σύμφωνα με τα αρχαιολογικά τεκμήρια, η αγορά της είχε επαφές και με άλλες περιοχές της Αν. Μεσογείου, όπως τη Συροπαλαιστίνη. Επιπλέον, η Τελεβάντου αναγνωρίζει στη βόρεια τοιχογραφία (Πόλη ΙΙ) τον κυκλικό περίβολο και αυτή ως φρούριο. Η αρχιτεκτονική των φρουρίων ήταν ήδη γνωστή στο νησί της Κύπρου από τη Μέση Κυπριακή Εποχή, γεγονός που ενισχύει ακόμα περισσότερο τον ισχυρισμό της (Τελεβάντου 1994: 348). Αν, λοιπόν, αναγνωριστεί η Χώρα Β του βόρειου τοίχου ως το νησί της Κύπρου, τότε θα πρέπει να δοθεί και μία ερμηνεία σχετικά με τα τεκταινόμενα που εικονίζονται στην τοιχογραφία.

Σύμφωνα, λοιπόν, την Τελεβάντου, η παρουσία των αιγαιακών στρατευμάτων στο νησί της Κύπρου πιθανόν να σχετίζονται είτε με την αποτροπή κάποιας εσωτερικής σύγκρουσης μεταξύ των κατοίκων της ανατολικής και της κεντρικής Κύπρου για την εκμετάλλευση των μεταλλίων χαλκού (Karageorgis 1982: 61-62) είτε με πολεμική ενίσχυση προς τους Κύπριους προκειμένου να εκδιώξουν τους Υκσώς (Sjoqvist 1940: 198-199). Ακολούθως, τα αιγαιακά πλοία θα συνέχισαν την πορεία τους προς την περιοχή της Συροπαλαίστινης, η οποία πιθανόν να εικονίζεται στην ανατολική τοιχογραφία. Τα γεωγραφικά χαρακτηριστικά της τοιχογραφίας θα μπορούσαν να ταυτίζονται με αυτά των συροπαλαιστινιακών περιοχών, δεδομένου ότι οι εκεί περιοχές φιλοξενούν αρκετά ποτάμια, εκατέρωθεν των οποίων εκτείνονται έρημοι (Τελεβάντου 1994: 348). Τέλος, η πρώτη πόλη (Πόλη VI) της νότιας τοιχογραφίας πιθανόν να ταυτίζεται με την πόλη της Ουγκαρίτ, δεδομένου ότι η Ουγκαρίτ υπήρξε για τους Αιγαίους ένας εξαιρετικά σημαντικός εμπορικός σταθμός, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τα πολυάριθμα ευρήματα και την αποκάλυψη μινωικών και, αργότερα, μυκηναϊκών εγκαταστάσεων στην εκεί περιοχή (Τελεβάντου 1994: 344, 349).

Αντίθετα, για τη Μαρινάτου, ο οικισμός που εικονίζεται στα αριστερά της νότιας τοιχογραφίας (πρώτη πόλη) δεν σχετίζεται με τη πορεία του στόλου, είναι απλώς ένας τυχαίος οικισμός, μπροστά από τον οποίο περνάει ο στόλος, καθώς οδεύει προς τον τελικό του προορισμό, τη δεύτερη πόλη, την Πόλη V (Μαρινάτου 2014: 101). Εξάλλου, για τους κατοίκους του πρώτου οικισμού το πέρασμα του στόλου από τις ακτές τους δεν αποτελεί παρά ένα απλό θέαμα, το οποίο κοιτούν σχεδόν αδιάφοροι. Τόσο τα γεωμορφολογικά χαρακτηριστικά του πρώτου οικισμού, δηλαδή η έμφαση στην ορεινότητα αυτού, αλλά και η πανίδα του – το λιοντάρι που κυνηγάει το ελάφι-όσο και η «πρωτόγονη» περιβολή των κατοίκων, οι οποίοι φέρουν ενδύματα από δέρματα ζώων, οδήγησαν τη Μαρινάτου να θεωρήσει τον εν λόγω οικισμό εκτός του αιγαιακού κόσμου (Μαρινάτου 2014: 101).

Η δεύτερη, όμως, πόλη του νότιου τοίχου και πόλη άφιξης του στόλου, σύμφωνα με τη Μαρινάτου, είναι το Ακρωτήρι, το οποίο όμως πιθανόν να βρίσκεται κάτω από τη μινωική επιρροή, γι΄ αυτό και πολλά στοιχεία της πόλης παραπέμπουν στη μινωική Κρήτη, όπως τα *κέρατα καθοσιώσεως* στις κορυφές των κτιρίων. Οι ανθρώπινες μορφές έχουν αποδοθεί σε μεγάλη κινητικότητα, με πολυπληθείς ομάδες να βρίσκονται στραμμένες προς τον αφικνούμενο στόλο, ενώ μικρά πλοιάρια είναι προσαραγμένα στις ακτές, προφανώς για να υποδεχθούν την έλευση του στόλου και δια θαλάσσης. Η επιλογή της απεικόνισης του Ακρωτηρίου, σύμφωνα με τη Μαρινάτου, ίσως να αποτελούσε ένδειξη της σημαντικής θέσης που κατείχε η περιοχή του Ακρωτηρίου στο πλαίσιο της μινωικής επικράτειας (Μαρινάτου 2014: 101).

Εξάλλου και το μοτίβο του δελφινιού, που υπάρχει στο πλοίο-ναυαρχίδα του στόλου, είναι εξαιρετικά συχνό στη μινωική εικονογραφία. Υπ' αυτή την έννοια, η μινωική Κρήτη αναγνωρίζεται ως ηγέτιδα δύναμη της ναυτικής εκστρατείας (Μαρινάτου 2014: 77). Εκτός όμως από το μοτίβο του δελφινιού, στο ίδιο πλοίο υπάρχει και το μοτίβο του λιονταριού. Αυτή η εικονογραφική συνύπαρξη των δύο μοτίβων θα μπορούσε να αποτελεί μια συμβολική αποτύπωση της εξουσίας της ξηράς (μοτίβο λιονταριού) σε συνδυασμό με τη θαλάσσια εξουσία (μοτίβο δελφινιού) (Μαρινάτου 2014: 77). Επίσης, η, κατά τη Μαρινάτου, ναυαρχίδα του στόλου φέρει και ένα τρίτο μοτίβο–έμβλημα σε άλλο σημείο του πλοίου, στη κουπαστή του, και πρόκειται για το σύμβολο του ηλιακού δίσκου. Η Μαρινάτου υποστηρίζει ότι το μοτίβο του ηλιακού δίσκου έχει μία λανθάνουσα συμβολική υπόσταση, η οποία θα μπορούσε να σχετίζεται με τη μινωική Μεγάλη Θεά. Παράλληλα, τα κιτρινωπού χρώματος κρίνα,

τα οποία η Μαρινάτου αναγνωρίζει ως επίχρυσα στοιχεία πάνω στο πλοίο, θεωρεί η ίδια ότι λειτουργούν ενισχυτικά στην κνωσιακή προέλευση του πλοίου (Μαρινάτου 2014: 77). Συνεπώς, η Μαρινάτου διαβλέπει τη μινωική και η δη την κνωσιακή κυριαρχία εξαιρετικά έντονη σε όλη τη μικρογραφική τοιχογραφία του στόλου.

Επισημαίνει, δε, ότι και οι υπόλοιπες τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας διαπνέονται από ανάλογη διάθεση από τη μεριά του δημιουργού, καθώς αποτελούν απεικονίσεις τελετουργικών πρακτικών. Έτσι, η Μαρινάτου πιστεύει ότι θα μπορούσαν να λειτουργούν και συμπληρωματικά στην ερμηνεία της μικρογραφικής τοιχογραφίας του στόλου. Ως εκ τούτου, η «Τοιχογραφία των δύο ψαράδων», στην οποία δύο νεαροί ψαράδες κρατούν αρμαθιές με ψάρια μεσαίου μεγέθους, έχει ερμηνευθεί από τη Μαρινάτου ως απεικόνιση αναθημάτων-προσφορών αλλά και η τοιχογραφία της λεγόμενης «Ιέρειας» φέρει κάποιο είδος λιβανιστηριού, δηλαδή στοιχείο τελετουργικής πρακτικής. Ανάλογες πρακτικές συναντώνται στο αιγυπτιακό τελετουργικό κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας ενός πλοίου για αναχώρηση (Μαρινάτου 2014).

Στο ερώτημα δε ποιος θα μπορούσε να είναι ο ιδιοκτήτης της Δυτικής Οικίας, η οποία φέρει όλες αυτές τις εικονογραφικές παραστάσεις, οι απαντήσεις ποικίλλουν. Σύμφωνα με τον Μαρινάτο, ο ιδιοκτήτης της Δυτικής Οικίας το πιθανότερο είναι να είχε άμεση σχέση με την εικονιζόμενη θαλάσσια εκστρατεία της μικρογραφικής παράστασης. Ίσως να πρόκειται για τον τριήραρχο του σημαιοστόλιστου πλοίου, ίσως και για τον ναύαρχο του στόλου και αρχηγό της εκστρατείας (Μαρινάτος 1974: 43). Εικονογραφικά υπάρχει η παρουσία αυτού του προσώπου, πρόκειται για τη μορφή που βρίσκεται αριστερά του πλοίου μέσα στον θαλαμίσκο. Τα χαρακτηριστικά του απασχολήσαν τον Μαρινάτο, καθώς έχει ίσια μύτη, κοντή γενειάδα, ενώ η κόμμωσή του, σύμφωνα με τον Μαρινάτο, χαρακτηρίζεται ως *ημίμακρη, η οποία καλύπτει την ινιακή χώρα, ενώ ένας μικρός βόστρυχος πέφτει στο μέτωπο του (Μαρινάτος 1974: 43).* Ανάλογη μορφή με αυτήν υπάρχει σε σφραγιδόλιθο από τον τάφο Β ΙΙ των Μυκηνών, το οποίο αποτελεί και παράδειγμα προσωπογραφίας της Κρητομυκηναϊκής Περιόδου. Αυτή η ομοιότητα των δύο μορφών οδήγησε τον Μαρινάτο να συμπεράνει ότι η εν λόγω μορφή το πιθανότερο είναι να προέρχεται από την περιοχή του Αιγαίου χωρίς όμως να είναι σε θέση να γίνει πιο συγκεκριμένος (Μαρινάτος 1974: 43).

Η δε Immerwahr ταυτίζει τον ιδιοκτήτη της Οικίας με κάποιον Μυκηναίο κυβερνήτη πλοίου, καθώς θεωρεί ότι ο στόλος θα ηγούνταν από Μυκηναίους αφού και το πλήρωμα του στόλου, σύμφωνα με την ίδια, ήταν μυκηναϊκής καταγωγής, έτσι όπως ερμηνεύει την αμφίεσή τους στη βόρεια τοιχογραφία. Βέβαια, στο σύνολο της μικρογραφικής τοιχογραφίας αναγνωρίζονται μορφές από όλον τον τότε γνωστό αιγαιακό κόσμο, όπως Θηραίοι, Μινωιτές αλλά και Μυκηναίοι, εικονογραφική ένδειξη αιγαιακής συνύπαρξης (Immerwahr 1990: 75).

Η Τελέβαντου θεωρεί ότι ο ιδιοκτήτης της Οικίας – αφήνει ανοικτό το ζήτημα της καταγωγής αυτού – το πιθανότερο είναι ότι έλαβε και ο ίδιος μέρος στη θαλάσσια εκστρατεία και η μικρογραφική τοιχογραφία στην πραγματικότητα θα αποτύπωνε αυτή του την ανάμνηση. Από την άλλη, οι ομοιότητες της μικρογραφικής παράστασης του στόλου του Δωματίου 5 με την παράσταση από το *Αργυρό Ρητό των Μυκηνών* οδήγησαν την Τελεβάντου ώστε να διατυπώσει την άποψη ότι η εκστρατεία θα είχε *παναγαιακό* χαρακτήρα, και ως εκ τούτου δεν είναι τυχαίο ότι παρότι πρόκειται για ανάλογη παράσταση, η μία εντοπίστηκε στη Θήρα και η άλλη στις Μυκήνες (Τελεβάντου 1994: 338).

Συμπερασματικά, σήμερα θα μπορούσαμε να πούμε ότι η λεγόμενη *θεωρία της Λιβύης,* σύμφωνα με την οποία το οικιστικό σύνολο της βόρειας τοιχογραφίας ταυτίζεται με την περιοχή της Λιβύης, δεν έχει θερμούς υποστηρικτές. Από την άλλη, η ταυτότητα των μελών του πληρώματος αλλά και γενικά η προέλευση του εικονιζόμενου στόλου απασχόλησε τους μελετητές της τοιχογραφίας, με τις διάφορες απόψεις να συγκλίνουν ότι πρόκειται για στόλος που σίγουρα θα προέρχεται από την περιοχή του Αιγαίου. Παρά ταύτα, η άποψη της Immerwahr, σύμφωνα με την οποία ο εικονιζόμενος στόλος κατά πάσα πιθανότητα είναι μυκηναϊκός, προσκρούει στη χρονολογική εξάπλωση του μυκηναϊκού πολιτισμού στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου.

Η Morgan δεν αναγνωρίζει ότι πρόκειται για παραστάσεις αφηγηματικού χαρακτήρα, απλώς ότι γίνεται εικονογραφική αποτύπωση διάφορων τελετουργικών που αφορούν στις κτηνοτροφικές κοινωνίες, με το ανέβασμα των κοπαδιών στα πιο ορεινά μέρη της υπαίθρου, και στην έναρξη των θαλάσσιων δραστηριοτήτων, με επίσημη παράταξη των πλοίων, στις ναυτικές κοινωνίες αντίστοιχα. Το δε *ιερό* στοιχείο δεν απουσιάζει από αυτές τις τελετές, σύμφωνα με τη Morgan, εν αντιθέσει με τη

Μαρινάτου, η οποία δεν διαβλέπει καμία θρησκευτικότητα στις σκηνές των παραστάσεων, αλλά περισσότερο τις αντιλαμβάνεται ως συναντήσεις επίσημου χαρακτήρα μεταξύ προσώπων εξουσίας, δίνοντας όμως έμφαση στη σημασία των συμβόλων που εικονογραφικά συνοδεύουν την τοιχογραφία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3.1 Η ερμηνεία στην αρχαιολογία: Η περίπτωση του Evans

Οι σημερινές, και για έναν αιώνα, γνώσεις που έχουμε για τον μινωικό πολιτισμό της Εποχής του Χαλκού στην Κρήτη οφείλονται κυρίως στον Evans. Τόσο οι εργασίες του όσο και οι ερμηνείες του σχετικά με τα ευρήματα από την πολύχρονη ανασκαφική του έρευνα επηρέασαν και συνεχίζουν να επηρεάζουν τους περισσότερους μετέπειτα μελετητές, είτε αυτοί βρίσκονται κοντά στη δική του προσέγγιση είτε απέναντι, ο Evans αποτελεί σχεδόν πάντα σημείο αναφοράς. Η τόσο έντονη καθοριστικής σημασίας συμβολή του στην αποκάλυψη του μινωικού πολιτισμού αλλά και ο ρόλος που διαδραμάτισε και αργότερα, μετά το πέρας των ανασκαφικών εργασιών, καθώς πρωτοπόρησε με τις αναστηλώσεις του στην Κνωσό, τον κατατάσσουν στο πρόσωπο που σφράγισε όσο κανένα άλλο τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις στην Κρήτη. Παρότι υπήρξαν αρκετοί σύγχρονοι του, και όχι μόνο, ανασκαφείς που έφεραν στο φως σημαντικές ανακαλύψεις στον ελλαδικό χώρο, όπως η αποκάλυψη του μυκηναϊκού πολιτισμού στην ηπειρωτική Ελλάδα και ο κυκλαδικός πολιτισμός από τη νησιωτική περιοχή των Κυκλάδων, με κέντρο το νησί της Θήρας, κανένας άλλος ερευνητής δεν ταυτίστηκε όσο ο Evans με τα ανακαλύψεις του.

Σύμφωνα με τον Treuil, η κλασική παιδεία που έλαβε ο Evans, λειτούργησε καταλυτικά ως προς την κοσμοθεωρία που αυτός ανέπτυξε στην ενήλικη ζωή του. Γεννημένος στα μέσα του 19ου αιώνα στην Αγγλία, και σε μία οικογένεια αστικής καταγωγής, δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από τη βικτωριανή περίοδο που διένυε η γενέτειρά του. Περίοδος που χαρακτηρίζεται από οικονομική ευημερία σε εθνικό επίπεδο αλλά και από εθνική αυτοπεποίθηση, ενώ ο πνευματικός κόσμος της βικτωριανής Αγγλίας έλκονταν από τις ιδέες του ρομαντισμού και του θρησκευτικού μυστικισμού. Οι επιδράσεις, λοιπόν, αυτών των ιδεών καθόρισαν τις επιλογές του νεαρού Evans, ο οποίος επιζητούσε να φύγει από τη βιομηχανοποιημένη βικτωριανή Αγγλία και να πέρασε σε μια συνθήκη ζωής, πιο φυσική. Αυτή η επιθυμία του οδήγησαν τον Evans ώστε να εξιδανικεύσει τόσο την Κρήτη που γνώριζε όσο και τη μινωική Κρήτη που ανακάλυψε (Treuil 2003: 32).

Ο Treuil αναφερόμενος στον Evans θεωρεί ότι υπήρχε, σε έναν βαθμό, «αρνητής» της σύγχρονής του τεχνολογίας. Πιθανόν έχοντας την αίσθηση ότι η τεχνολογική ανάπτυξη της εποχής τον απομάκρυνε από τον τρόπο ζωής που θα ήθελε

να ζήσει. Ως εκ τούτου, δεν χρησιμοποιούσε ηλεκτρισμό και τεχνόφωνο, ενώ την αεροφωτογράφιση και το αεροπλάνο για τις προσωπικές του μετακινήσεις τα χρησιμοποιούσε κανονικά (Treuil 2003: 32). Όλες οι παραπάνω πληροφορίες, στην πραγματικότητα, περιγράφουν έναν άνθρωπο, ο οποίος έλκεται από τη νοσταλγία για το παρελθόν και έχει σαφείς τάσεις εξιδανίκευσης αυτού. Η Κρήτη απαντά σε μεγάλο βαθμό σε αυτή του την ανάγκη, εκεί βρίσκει τη φυσική ζωή που αναζητά και έρχεται σε επαφή με τον «εξωτισμό» μιας περιοχής που απέχει παρασάγγας από τη βιομηχανική ανάπτυξη της Αγγλίας. Ο Evans, επομένως, φτάνει στην Κρήτη γεμάτος ήδη ιδέες, προκαταλήψεις, θέσεις και απόψεις, για αυτό που θέλει να συναντήσει στο νέο του εγχείρημα. Όταν δε μπροστά του αποκαλύπτονται οι αρχαιότητες της Κνωσού, οι προσδοκίες που έτρεφε αρχίζουν να γίνονται ερμηνεία.

Η περίπτωση της Κνωσού είναι χαρακτηριστική της σύγχυσης που μπορεί να προξενήσει η αποκατάσταση των αρχαιολογικών καταλοίπων, η οποία είναι καθαρά προϊόν ερμηνείας. Συνεπώς, ο σημερινός επισκέπτης της Κνωσού δεν έχει εικόνα των ευρημάτων που ήρθαν στο φως έτσι όπως αυτά σώθηκαν στο πέρασμα των τόσων αιώνων, αλλά αντίθετα έρχεται αντιμέτωπος με την κυρίαρχη ερμηνευτική άποψη του πρώτου συστηματικού ανασκαφέα, του Evans.

Το ζήτημα γιατί των μεγάλων διαστάσεων κτιριακό συγκρότημα, αρχιτεκτονικά κατάλοιπα του οποίου αποκαλύφτηκαν, ονομάστηκε από τον Evans *ανάκτορο*, -ένας όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την πολυτελή κατοικία βασιλιάδων και αυτοκρατόρων-, δέχθηκε κριτική από πολλούς μετέπειτα μελετητές του μινωικού πολιτισμού. Ο όρος *ανάκτορο* επέφερε ένα πολύ συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτιστικό φορτίο σε σχέση με τη ζωή της νεοαποκαλυφθείσας κοινωνίας. Εν ολίγοις, την επιφόρτιζε με έναν τρόπο ζωής και σκέψης που δεν τεκμαίρονταν από πουθενά ότι ήταν έτσι. Επίσης, σε άλλους χώρους του αρχιτεκτονικού συγκροτήματος αναγνώρισε το «Μέγαρο της Βασίλισσας», τον «Ξενώνα», τον «Διάδρομο της Πομπής», την «Αίθουσα των Διπλών Πελέκεων», τον «Βασιλικό Δρόμο»[21], την «Αίθουσα του Θρόνου», η οποία μέσω της ερμηνείας του έλαβε τεράστιες συμβολικές διαστάσεις. Ίσως, όμως, τα πράγματα να ήταν κάπως πιο απλά. Η λεγόμενη, λοιπόν, «Αίθουσα του Θρόνου», δεδομένης της αντίληψης του Evans ότι ο μινωικός

[21] Σε σχέση με τον όρο «βασιλικός δρόμος», ο Αλεξίου αναφέρει ότι προέκυψε από τους Κρητικούς εργάτες, οι οποίοι στις αρχές του αιώνα συνήθιζαν να αποκαλούν τους μεγάλους κεντρικούς δρόμους «βασιλικούς». Έτσι, ο Evans, δεδομένης και της τάσης του να χρησιμοποιεί ανάλογους όρους που παραπέμπουν στο βασιλικό μοντέλο διοίκησης, τον υιοθέτησε (Alexiou 2004: 562).

πολιτισμός είναι ο πρώτος ευρωπαϊκός πολιτισμός, χαρακτηρίστηκε ως σύμβολο της ευρωπαϊκής μοναρχίας. Εξάλλου, η πεποίθηση ότι ανέκαθεν τα ευρωπαϊκά κράτη είχαν ένθρονους βασιλείς ήταν παγιωμένη στη συνείδηση του ευρωπαϊκού κόσμου του 19ου αιώνα, πεποίθηση από την οποία, προφανώς, δεν θα είχε ξεφύγει και ο Evans.

Η αρχική, όμως, σύλληψη αυτής της ιδέας, δηλαδή της ύπαρξης *ανακτόρου* και *βασιλιά* που διοικούσε με έδρα το *ανάκτορο* της Κνωσού, δεν ανήκει στον Evans, αλλά στον προκάτοχό του, Μίνωα Καλοκαιρινό, ο οποίος, τον χειμώνα του 1878-79, πρώτος αναφέρθηκε στα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα της Κνωσού ως *παλάτι,* και δη *Παλάτι του βασιλιά Μίνωα.* Παρότι ο Evans στην αρχή δυσπιστούσε απέναντι σ' αυτή την άποψη, σύντομα άρχισε να θεωρεί πιθανή μια τέτοια εκδοχή. Παράλληλα, υπάρχει και ένα προηγούμενο το οποίο επηρέασε και αυτό σημαντικό τον Evans σχετικά με τον τελικό χαρακτηρισμό της Κνωσού σε *ανάκτορο*. Κατά την αποκάλυψη των αρχιτεκτονικών καταλοίπων στην Πύλο, ο ανασκαφέας της εκεί αρχαιολογικής θέσης, Carl Blegen, τα ταύτισε με το *Παλάτι του Νέστορα* (Gadogan 2004: 544). Επομένως, ο τρόπος που ο Evans ονομάτισε τους χώρους του κτιριακού συγκροτήματος της Κνωσού, πέραν των προσωπικών του επιρροών από τις ανώτερες ευρωπαϊκές τάξεις, υπήρξε επίσης βαθιά επηρεασμένος και από τον τρόπο που αντιμετώπισαν οι ανασκαφείς των μυκηναϊκών θέσεων στην ηπειρωτική Ελλάδα τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα αντίστοιχων κτιριακών συγκροτημάτων, όπως στην Τίρυνθα, στις Μυκήνες και στην Πύλο. Είχε, συνεπώς, να αντιμετωπίσει και ένα αρχαιολογικό προηγούμενο που αφορούσε άλλες περιοχές εντός του ελλαδικού χώρου, κάτι στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω.

Ειδικά, η περίπτωση της Τίρυνθας, που ήταν το πρώτο κτιριακό συγκρότημα που ανασκάφηκε, το 1855, και χαρακτηρίστηκε *ανάκτορο*, υπήρξε καταλυτική. Η πεποίθηση του Schiemann, του πρώτου ανασκαφέα της θέσης, ότι το κτίσμα που έφερε στο φως απαντά στις περιγραφές των ομηρικών επών σχετικά με τα ανάκτορα, τον οδήγησαν ώστε να βασιστεί περισσότερο στις αναφορές του Ομήρου παρά στα αρχαιολογικά ευρήματα. Ο Schiemann επιθυμούσε η Οδύσσεια και η Ιλιάδα να βρουν την ιστορική τους τεκμηρίωση. Ο συνεργάτης του Schiemann, Dörpfeld, με την ιδιότητα του αρχιτέκτονα, μέσα από την προσωπική του μελέτη, επιβεβαίωσε το σκεπτικό του Schiemann, ότι δηλαδή πρόκειται για μυκηναϊκό ανάκτορο. Η άποψη του Dörpfeld θεωρήθηκε βαρύνουσας σημασίας, καθώς έφερε, όπως προαναφέρθηκε, και την ιδιότητα του αρχιτέκτονα. Έτσι, το μοντέλο ερμηνείας των αρχιτεκτονικών καταλοίπων που εφαρμόστηκε στην Τίρυνθα, εφαρμόζεται σχεδόν αυθαιρέτως σε όλα

τα μετέπειτα κτιριακά συγκροτήματα που έρχονταν στο φως. Ένα τέτοιο παράδειγμα εφαρμογής αυτού του μοντέλου είναι και η Κνωσός, αλλά όχι το μοναδικό (Ζώης 1996: 11). Από την Τίρυνθα του Schiemann (1855), πέρασε στη Φαιστό του Pernier (1902) και υιοθετήθηκε και από τον Evans στην Κνωσό, αλλά δεν σταμάτησε εκεί, καθώς αργότερα ανασκάφησαν και άλλα μεγάλα κτιριακά συγκροτήματα στην περιοχή της ηπειρωτική Ελλάδα τα οποία ερμηνεύτηκαν και αυτά τοιουτοτρόπως.

Παράλληλα, ο Evans ήταν ο πρώτος που έδωσε στην Ευρώπη ρίζες που φτάνουν μέχρι την προϊστορική εποχή, εν αντιθέσει με τις ανασκαφές που πραγματοποιούνταν στην Εγγύς Ανατολή (Papadopoulos 2005: 88). Για την Ευρώπη του 19ου αιώνα το να βρει τις ρίζες της στην αρχαία Ελλάδα ή και ακόμα πιο πίσω στο απώτερο ελληνικό παρελθόν δεν ξένισε τον ευρωπαϊκό κόσμο της εποχής, καθώς ο ευρωπαϊκός φιλελληνισμός υπήρξε βαθιά ριζωμένος στην ευρωπαϊκή συνείδηση (Papadopoulos 2005: 90). Οι δυτικές αποικιοκρατικές κοινωνίες έβρισκαν στον αρχαίο ελληνικό κόσμο συνάφειες σε σχέση με τον αποικιακή τακτική, έτσι «ξόρκιζαν», κατά κάποιο τρόπο, τη δική τους επεκτατική αποικιοκρατική πολιτική. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Bintliff, ο κόσμος της μινωικής Κρήτης που κατασκεύασε ο Evans, δηλαδή έναν κόσμο ειρηνικό, με ευημερία, θρησκευτική και πολιτική σταθερότητα, βασιλείς και φιλάνθρωπη αριστοκρατική τάξη ήταν, στην πραγματικότητα, η προσωπική του προσδοκία για την Ευρώπη της εποχής του, η οποία διήνυε περίοδο πολιτικής και κοινωνικής αστάθειας (Bintliff 1984: 33-38).

Η θεωρία του Evans για την προέλευση του ευρωπαϊκού πολιτισμού από τον μινωικό[22] άνοιγε εκ νέου το ζήτημα της καταγωγής της Ευρώπης, ενώ ο ίδιος βρίσκονταν σε αντίθετη κατεύθυνση από τις μέχρι τότε διατυπωμένες απόψεις περί του θέματος, όπως αυτή του Oscar Montelius ο οποίος έβλεπε την πολιτισμική ανάπτυξη της Δύσης προερχόμενη από τους πολιτισμούς της Εγγύς Ανατολής. Παρότι ο Evans δεν αμφέβαλλε για τον συγκερασμό γηγενών και ανατολίτικων στοιχείων όσον αφορά στον μινωικό πολιτισμό, ο ίδιος πίστευε βαθιά ότι πρόκειται για έναν ευρωπαϊκό πολιτισμό, κάτι το οποίο υπήρχε έντονα και στην ταυτότητα των Βρετανών, δεδομένου

[22] Από το καλοκαίρι του 1884, όπου και τοποθετείται ο Evans ως διευθυντής του Μουσείου Ashmolean, σε ηλικία μόλις 33 ετών, αρχίσει να οραματίζεται ένα μουσείο το οποίο θα φιλοξενεί ευρήματα από ολόκληρη την Ευρώπη έτσι ώστε να δημιουργήσει μια συλλογή αντιπροσωπευτική αυτού που ορίζεται *ευρωπαϊκή αρχαιολογία*. Αυτή η συλλογή αντιπροσωπευτική αυτού που ορίζεται *ευρωπαϊκή αρχαιολογία*.

ότι οι Βρετανοί, στην πραγματικότητα, προέρχονταν από τη μακροχρόνια συνύπαρξη πολλών διαφορετικών λαών (Evans 1907-1909: 121-128).

Ο Evans, από το 1912, είχε εκφράσει επίσης την άποψη ότι ο μινωικός πολιτισμός αποτέλεσε τη βάση για όλους τους μετέπειτα πολιτισμούς που αναπτύχθηκαν στον ελλαδικό χώρο, όπως τον μυκηναϊκό πολιτισμό και τον ακόμα μεταγενέστερο αρχαίο κλασικό πολιτισμό. Συγκεκριμένα, θεωρούσε τον μυκηναϊκό πολιτισμό ως μια «περιφερειακή» εκδοχή του μινωικού κόσμου ενώ τα ομηρικά έπη, αντίστοιχα, πίστευε ότι πήγαζαν από μύθους της πρωιμότερης φάσης του μινωικού κόσμου (Evans 1912).

Η δε σύλληψη περί μιας μινωικής Κρήτης, υπέρτατης ναυτικής δύναμης, η οποία είχε ηγεμονεύσει στον θαλάσσιο χώρο της Μεσογείου, παρότι δεν αποτελεί επινόηση του ίδιου του Evans, καθώς αναφορές σε σχέση με τη «Θαλασσοκρατία του Μίνωα» υπάρχουν σε γραπτές πηγές της κλασικής περιόδου, όπως στον Θουκυδίδη[23], υιοθετήθηκαν με μεγάλη ευκολία από τον Evans. Εξάλλου, το σχήμα της ηγέτιδας ναυτικής δύναμης φάνταζε στον Evans ιδιαίτερα οικείο, καθώς συνειρμικά ταύτιζε τη λεγόμενη «μινωική θαλασσοκρατία» με την ισχυρή ναυτική δύναμη της Βρετανίας (Papadopoulos 2005: 94), άποψη που ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο και από τη ναυτική υπεροχή που υπέδειξε η Βρετανία κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου (Hentschel 1982).

Σύμφωνα με τον Evans, κανένας άλλος πολιτισμός, σύγχρονος των Μινωιτών, δεν ήταν ικανός να ανακόψει την υπεροχή του μινωικού πολιτισμού. Υπ' αυτή την έννοια, ο μινωικός πολιτισμός γεννήθηκε, ωρίμασε και παρήκμασε μόνος του χωρίς να δεχτεί εχθρικές επιθέσεις, ενώ το οριστικό του τέλος σημαδεύτηκε από την επίδραση ενός τρομακτικού φυσικού φαινομένου, του σεισμού. Ο Hentschel πιστεύει ότι η παραπάνω θέση του Evans είναι στην πραγματικότητα μια προβολή του ίδιου σε σχέση με τη γενέτειρα του, τη Βρετανία, η οποία ως βρετανική αυτοκρατορία κρατούσε τα σκήπτρα σε παγκόσμιο επίπεδο για πολλούς αιώνες (Hentschel 1982: 294). Ως εκ

[23] Ο Θουκυδίδης στο έργο του *Θουκυδίδου Ιστορίαι (Βιβλίο Α')* κάνει αναφορά στον Μίνωα, βασιλιά της Κρήτης και το πώς ο Μίνως εκδίωξε την πειρατεία : *«Ο Μίνως, εξ' όσων κατά παράδοση γνωρίζομεν, πρώτος απέκτησε πολεμικόν ναυτικόν, και εκυριάρχησεν επί του μεγαλύτερου μέρους της θαλάσσης, η οποία ονομάζεται σήμερον Ελληνική. Κατακτήσας τας Κυκλάδας νήσους, ίδρυσεν αποικίας εις τα περισσότερας από αυτάς, αφού εξεδίωξε τους Κάρας και εγκατέστησε τους υιούς του ως κυβερνήτας. Ως εκ τούτου και την πειρατείαν φυσικά κατεδίωκεν όσον ημπορούσεν από την θάλασσαν αυτήν, δια να περιέρχωνται εις αυτόν ασφαλέστερον τα εισοδήματα των νήσων.»* (Μετάφραση Ελ. Βενιζέλος).

τούτου, κανένας άλλος πολιτισμός δεν θα μπορούσε να αναμετρηθεί και, ακόμα περισσότερο, να νικήσει τη θαλασσοκρατούσα Κρήτη του Μίνωα, ή αλλιώς, τη βρετανική αυτοκρατορία με τον ισχυρό ναυτικό στόλο. Ένδειξη της κραταιάς «μινωικής θαλασσοκρατίας», σύμφωνα με τον Evans, είναι και η απουσία προστατευτικού τείχους περιμετρικά της πόλης του Μίνωα (Evans 1901). Μια τόσο ισχυρή ναυτική δύναμη θα ήταν αδιαπέραστη από τη θάλασσα, συνεπώς η από ξηράς προστασία θα ήταν περιττή.

Σύμφωνα με τον Ζώη, ο μινωικός πολιτισμός, έτσι όπως τον ξέρουμε σήμερα, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια επινόηση του Evans, ο οποίος με τη σειρά του επηρεάστηκε από πέντε διαφορετικά μοντέλα: το *φιλολογικό* ή *ψευδο-ομηρικό*, όπως το ονομάζει, το *ανατολίτικο*, το *βικτωριανό*, το *φλωρεντινό* και το *μινωικό* (Ζώης 1994: 12). Το *φιλολογικό μοντέλο* αφορά στις πληροφορίες που άντλησαν τόσο ο Evans όσο και οι προγενέστεροί του από τα γραπτά του Ομήρου. Ο Ζώης σε αυτό το σημείο δεν διστάζει να αναφέρει ότι ο Evans προκειμένου να το εφαρμόσει στην Κνωσό, δηλαδή να αναγνωρίσει χώρους αντίστοιχους με αυτούς που αναφέρονται στην Οδύσσεια και την Ιλιάδα, όπως για παράδειγμα το «Μέγαρο των ανδρών» και το «Μέγαρο των γυναικών», όπου τα αρχαιολογικά δεδομένα δεν επαρκούσαν, τα επινοούσε ο ίδιος (Ζώης 1994: 32).

Στο *ανατολίτικο μοντέλο*, ο Ζώης διαβλέπει την επιρροή που άσκησε στον Evans το μουσουλμανικό στοιχείο. Τα χρόνια που έζησε στην περιοχή των Βαλκανίων, κατά την περίοδο που εργαζόταν εκεί ως ανταποκριτής, αλλά και τις φορές που επισκέφτηκε την Κρήτη στα τέλη του 19ου αιώνα ήρθε σε επαφή με το διάχυτο παντού μουσουλμανικό στοιχείο, καθώς οι περιοχές αυτές βρίσκονταν υπό οθωμανικό ζυγό. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Ζώη, η ανακήρυξη της βασίλισσας του Ηνωμένου Βασιλείου της Αγγλίας και της Ιρλανδίας σε αυτοκράτειρα των Ινδιών έφερε, εκ των πραγμάτων, τους Βρετανούς σε επαφή με μουσουλμανικούς πληθυσμούς και ως εκ τούτου με την κουλτούρα τους (Ζώης 1994: 34-35).

Το *φλωρεντινό μοντέλο*, δηλαδή η επιρροή που άσκησε στον Evans η ανακτορική αρχιτεκτονική της Αναγέννησης, εκδηλώνεται στον τρόπο που ονομάτισε κάποιους χώρους του κτιριακού συγκροτήματος της Κνωσού, όπως για παράδειγμα τον μεγάλο κεντρικό χώρο που του έδωσε το όνομα Piano Nobile, προσδίδοντάς του την

ιδιότητα μιας επίσημης αίθουσας για χορούς και δεξιώσεις στα πρότυπα των παλατιών της αναγεννησιακής Ιταλίας.[24]

Τέλος, ο Ζώης διακρίνει στην ερμηνευτική προσέγγιση του Evans επιρροές και από προηγούμενους μελετητές της Κρήτης, όπως τον Hoeck και τον Milchhoefer, οι οποίοι στα γραπτά τους ανέπτυξαν ένα *"κρητο-κεντρικό"* μοντέλο, σύμφωνα με το οποίο η Κρήτη πιθανόν να υπήρξε η κοιτίδα του πολιτισμού στην περιοχή του Αιγαίου αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου. Ο δε Hoeck ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε το επίθετο *«μινωικός»* κυρίως για να περιγράψει την, κατά τη γνώμη του, περισσότερο λαμπρή περίοδο της κρητικής ιστορίας, μια περίοδο προ-ελληνική η οποία πιθανόν να προηγούνταν του τρωικού πολέμου. Ο Ζώης προχωρώντας λίγο παραπάνω τη σκέψη του θα διατυπώσει την άποψη ότι στην πραγματικότητα η αρχαιολογία που άσκησε ο Evans ήταν μια επιβεβαίωση της φιλολογικής ιστορίας έτσι όπως τη ανέπτυξε στο τρίτομο έργο του ο Hoeck (Ζώης 1994: 161).

Μια άλλη σύλληψη, σε σχέση με τον μινωικό πολιτισμό, είναι η έννοια της *μητριαρχίας*. Παρότι πρόκειται για μια άποψη που έχει σχεδόν παγιωθεί στην αντίληψη του κοινού σε σχέση με τη μινωική κοινωνία, ο ίδιος ο Evans δεν υπήρξε ποτέ σαφής ως προς αυτό, καθώς στο έργο του *Palace of Minos* η λέξη αυτή δεν υπάρχει πουθενά. Αναφερόμενος, όμως, στη μινωική εικονογραφία, ο Evans θα παρατηρήσει και, ως εκ τούτου, θα επισημάνει ότι οι γυναικείες μορφές κυριαρχούν αριθμητικά, ενώ αποδίδονται με ιδιαίτερη τεχνοτροπική δεξιότητα. Αυτή η παρατήρηση από μεριάς του Evans θα τον ωθήσει να διατυπώσει την άποψη περί του σημαντικού ρόλου της γυναίκας στη μινωική κοινωνία.[25] Επιπλέον, μερίδα μελετητών του μινωικού πολιτισμού θεωρεί ότι ο Evans υποστήριξε τη γυναικεία παρουσία στο πλαίσιο του μινωικού κόσμου επηρεασμένος από το σύγχρονο καλλιτεχνικό κίνημα της εποχής του,

---

[24] Ο Evans, το 1901, στη δεύτερη αναφορά του θα γράψει «… εντύπωση ανάλογη με αυτήν της αυλής εισόδου ενός Ανακτόρου της Ιταλικής Αναγέννησης». Evans, A., (1901), The Palace of Knossos. Provisional Report of the Excavations for the Year 1901. BSA 7, 1-120, πίν. Ι. στο Ζώης, Α., (1994), *Κνωσός: Το εκστατικό όραμα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

[25] Ο Σακελλαράκης, στο άρθρο του, με τίτλο «Η ζωή και το έργο του Arthur Evans», μας πληροφορεί ότι η μητέρα του Evans, η Harriet Ann Evans, πέθανε ξαφνικά σε ηλικία 32 ετών ενώ ο Arthur ήταν μόλις 7 χρονών. Στο ίδιο άρθρο αναφέρεται σε ένα περιστατικό ενδεικτικό της επίδρασης που είχε η απώλεια της μητέρας του στον ίδιο. «*Λίγους μήνες μετά το θάνατό της ο John Evans (ο πατέρας του Arthur) έγραψε στο ημερολόγιο της γυναίκας του ότι τα παιδιά δεν φαίνονταν να αισθάνονται την απώλειά της. Περισσότερο από εβδομήντα χρόνια αργότερα ο Arthur Evans επρόκειτο να γράψει ένα αγανακτισμένο «Όχι» στο περιθώριο». Σακελλαράκης Γιάννης, «Η ζωή και το έργο του Arthur Evans», Κρητικά Χρονικά 28-29, 1988-1989, σελ. 8.*

τον μοντερνισμό, ο οποίος αρέσκεται στην απεικόνιση γυναικείων μορφών δεδομένου ότι διαπνέεται από μητριαρχικές αντιλήψεις (Bammer 1990, Bintliff 1984), άποψη με την οποία δεν συμφωνούν όλοι οι μελετητές της μινωικής αρχαιολογίας, όπως για παράδειγμα ο Fritz Blakolmer.[26]

Αν μια έννοια χρησιμοποιεί, αυτή είναι η έννοια της *Μητέρας–Θεάς*, την οποία ο Evans, υιοθέτησε από τον Frazer. Όπως επισημαίνει και ο Burkett, ο Frazer συνέλαβε από τα μυθολογικά πρόσωπα, τον Άδωνι, τον Άττι και τον Όσιρι την ιδέα της *Μεγάλης-Θεάς* με τον θνήσκοντα σύντροφό της, που πεθαίνει και ανασταίνεται κατ' έτος συμβολίζοντας τον ετήσιο κύκλο της βλάστησης (Burkett 1993: 47). Ο Evans, αργότερα, στα ύστερα χρόνια της ερευνάς του, θα απορρίψει την προσέγγιση του Frazer σχετικά με τη *Μητέρα-Θεά* όχι ως έννοια, αλλά κυρίως ως προς τον τρόπο που ο Frazer την περιγράφει. Ο Frazer αναφέρεται σε μια *Μητέρα-Θεά* περισσότερο γήινη και ερωτική και αναπτύσσει τη θεωρία της λεγόμενης *αρχέγονης γενετήσιας ελευθερίας* (Ζώης 1994: 207). Οι συντηρητικές και πουριτανικές, όμως, καταβολές του Evans, σύμφωνα με τον Ζώη, θα τον οδηγήσουν να απομακρυνθεί από τη θέση του Frazer και στη "δική του" *Μητέρα-Θεά* τόνισε περισσότερο τη μητρική της πλευρά, στα πρότυπα της Παναγίας της χριστιανικής πίστης (Ζώης 1994: 335).

Ο Evans, όμως, δεν περιορίστηκε μόνο στο να ερμηνεύσει αυτό που έβλεπε, αλλά προχώρησε και σε ένα μεγάλο βήμα παραπάνω, στην αναστήλωση του *ανακτόρου της Κνωσού.* Η πιο ριζοσπαστική περίοδος ήταν μεταξύ 1922 – 1930, κατά την οποία ο Evans χρησιμοποίησε ένα καινοτόμο, μοντέρνο, για την εποχή, σκληρό και ανθεκτικό υλικό, το σκυρόδεμα. Χωρίς να γνωρίζει πώς ήταν το πραγματικό κτίριο που δέσποζε στον λόφο Κεφάλα, ο Evans ακολουθώντας τα σύγχρονα αρχιτεκτονικά πρότυπα της Art Nouveau και της Art Deco δημιούργησε ένα κτίριο, όπως εκείνος το φανταζόταν. Μέχρι και σήμερα το *Παλάτι του Μίνωα* αποτελεί ένα από τα λίγα αρχιτεκτονικά δείγματα αυτών των καλλιτεχνικών τάσεων στην Ελλάδα (Papadopoulos 2005: 91).

Το καλλιτεχνικό ρεύμα της Art Nouveau εμφανίστηκε στην Ευρώπη στα τέλη του 19ου αιώνα, λίγα μόλις χρόνια πριν τις αρχαιολογικές ανασκαφές στην περιοχή της

[26] Ο Blakolmer θεωρεί ότι η τάση προς τη γυναικεία απεικόνιση τόσο στα έργα του μοντερνισμού όσο και στις μινωικές παραστάσεις είναι δύο φαινόμενα που δεν σχετίζονται μεταξύ τους. Blakolmer, F. 2010, «Τέχνες της Κρήτης την Εποχή του Χαλκού και ευρωπαϊκού στυλ: Απεικονίσματα και διαμόρφωση διαφορετικών ταυτοτήτων», στο Αρχαιολογία και ευρωπαϊκή νεωτερικότητα: Παράγοντας και καταναλώνοντας τους "Μινωίτες". (επιμ. Γ. Χαμηλάκης – N. Momigliano), εκδόσεις του Εικοστού Αιώνα, Αθήνα 2010, σελ. 315.

Κνωσού. Αυτή η χρονική σύμπτωση μεταξύ της ανάπτυξης του ρεύματος της Art Nouveau και της ανακάλυψης του μινωικού πολιτισμού υπήρξε καθοριστική. Οι καλλιτέχνες της Art Nouveau επεδίωκαν μια στροφή προς μοτίβα και σχέδια εμπνευσμένα από τη φύση, μακριά από την ακαδημαϊκού τύπου τεχνοτροπία που χαρακτήριζε τα καλλιτεχνικά ρεύματα των αρχών του αιώνα, και ο νεοαποκαλυφθείς μινωικός πολιτισμός διέθετε μια τέχνη που έβριθε από εικονογραφικά μοτίβα και παραστάσεις καθαρά νατουραλιστικού χαρακτήρα.

Ως εκ τούτου, η έλξη και το ενδιαφέρον των εκπροσώπων της Art Nouveau για έναν πολιτισμό που φάνταζε στα μάτια τους τόσο "μοντέρνος" και ριζοσπαστικός ήταν αναπόφευκτα. Άλλη μια συμπωματική ομοιότητα μεταξύ της Art Nouveau ζωγραφικής και της μινωικής εικονογραφίας είναι η χρήση των δύο διαστάσεων στην απόδοση των μοτίβων. Αυτή η ομοιότητα, παρότι συμπωματική, λειτούργησε ενθαρρυντικά στον τρόπο που οι καλλιτέχνες της Art Nouveau αντιμετώπισαν τη μινωική τέχνη. Τέλος, άλλος ένας λόγος που οι καλλιτέχνες της Art Nouveau ένοιωσαν οικειότητα και σύνδεση με την τέχνη της μινωικής Κρήτης είναι η προτίμησή τους στη χρήση ευτελών υλικών, όπως ύφασμα, γυαλί, ημιπολύτιμους λίθους, μη πολυτελή μέταλλα, πηλό, κάτι το οποίο απαντάται και στην τέχνη των Μινωιτών. Το καλλιτεχνικό ύφος της Art Nouveau επεδίωξε και, σε έναν βαθμό, το κατάφερε να αποκτήσει ρίζες σε αρχαίους πολιτισμούς, παλαιότερους ακόμα και από την κλασική αρχαιότητα[27] (Farnoux 1996: 126).

Η μινωική αισθητική, έτσι όπως διαμορφώθηκε από τον Evans και τους Gilliérons, επηρέασε σημαντικά την τοπική, και όχι μόνο, αρχιτεκτονική, καθώς αγκαλιάστηκε από τους ντόπιους ως μέρος της πολιτιστικής τους παράδοσης, ενώ στην πραγματικότητα απείχε δραματικά από τον τρόπο που οι κάτοικοι της μινωικής Κρήτης έχτιζαν τα σπίτια τους και τα επίσημά τους κτίρια . Από τη δεκαετία του 30' και ύστερα, υπάρχουν αρκετά παραδείγματα από σύγχρονα δημόσια και ιδιωτικά κτίρια στην Κρήτη που ακολούθησαν το "μινωικό" αρχιτεκτονικό πρότυπο. Ως εκ τούτου, τα

[27] Ο κύριος εισηγητής του κινήματος της Art Nouveau στην Αγγλία, William Morris, αναφερόμενος στη μινωική κοινωνία, εκφράσει τις δικές προβολές και πεποιθήσεις για τον μινωικό κόσμο, καθώς τους περιγράφει ως φιλειρηνικούς και χειρωνάκτες, εξού και τόσο δημιουργικούς σε σχέση με την καλλιτεχνική τους παραγωγή: «*Υπήρξε μια εποχή που ο κόσμος αναγνώριζε πλήρως το εξαιρετικό μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μια εποχή όπου η φαντασία και το φανταστικό είχαν περάσει σε όλες τις ανθρώπινες κατασκευές. Εκείνη την εποχή, οι τεχνίτες ήταν όλοι καλλιτέχνες όπως θα λέγαμε σήμερα*». (Morris 1985: 14).

μινωικά αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως κέρατα καθοσιώσεως και "μινωικού" τύπου κίονες [28] κοσμούσαν διάφορα κτίσματα, με χαρακτηριστικά παραδείγματα το Δημαρχείο της Ιεράπετρας, το Ηρώο στην πλατεία Ελευθερίας κ.ά. Σε κτίρια εκτός Κρήτης, δείγμα αρχιτεκτονικής εμπνευσμένης από μινωικά πρότυπα αποτελεί το μεγαλειώδες κλιμακοστάσιο στο κάστρο της Πράγας από τον αρχιτέκτονα Jose Plecnik. (Farnoux 2003: 37).

Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης της εποχής συνέβαλαν καταλυτικά σε αυτό, δηλαδή στο να ηγεμονεύσει στη συνείδηση του κοινού η ερμηνεία του Evans σε σχέση με τον νεοαποκαλυφθέντα πολιτισμό. Η δημοσιογραφική κάλυψη της εξέλιξης των ανασκαφικών εργασιών βήμα προς βήμα, μέσα από αναφορές και άρθρα του ίδιου του Evans, από τη μια γνωστοποιούσαν μια κατάσταση που σε ένα μακρινό νησί στην άλλη άκρη της Ευρώπης θα ήταν δύσκολο να γνωρίζουν και από την άλλη καλλιεργούσε σιγά σιγά το ενδιαφέρον του κοινού μέσα από εικασίες και υποθέσεις που έμοιαζαν περισσότερο με παραμύθι παρά με επιστημονική έρευνα. Ως εκ τούτου, αυτό κατέστησε τον «μύθο» που έκτισε ο Evans για τον προϊστορικό πολιτισμό της Κρήτης ιδιαιτέρως δημοφιλή στη Βρετανία, και όχι μόνο. Εξάλλου, το «παραμύθι» έχει πολλά από τα δυτικότροπα στοιχεία της εξουσίας, όπως παλάτια, βασιλιάδες, πριγκίπισσες, πρίγκιπες, ηγεμονικές δυνάμεις κ.ά.

Αυτή δε η προτίμηση των εντύπων της εποχής για το *Παλάτι του Μίνωα* σχετίζονταν και με την πρότερη ιδιότητα του Evans ως ανταποκριτής της βρετανικής εφημερίδας Manchester Guardian, στην οποία είχε εργαστεί με σκοπό να καλύψει την επανάσταση που είχε ξεσπάσει στην περιοχή της Βοσνίας και της Ερζεγοβίνης εναντίον των Τούρκων.

Τον Ιούλιο του 1928, η εφημερίδα Daily Mail, με αφορμή το βιβλίο του Harry Reginald Hall *The Civilization of Greece in the Bronze Age,* φιλοξενεί ένα άρθρο για τον μινωικό πολιτισμό και τα ευρήματα αυτού, με τον ιδιαίτερο τίτλο «The mystery of Minos: Feminist society before Moses' day». Σύμφωνα, λοιπόν, με το άρθρο, έτσι όπως περιγράφεται και από τον τίτλο του άρθρου, η μινωική κοινωνία περιγράφεται ως μια κοινωνία φεμινιστική, με τις γυναίκες να παίζουν έναν πολύ σημαντικό ρόλο σ΄ αυτήν, αν όχι και σημαντικότερο από αυτόν των αντρών. Οι πολλές γυναικείες παραστάσεις καθώς και τα ρούχα που αυτές φέρουν χαρακτηρίστηκαν ενδείξεις υπεροχής και

[28] Ως μινωικού τύπου κίονες χαρακτηρίζονται οι κυλινδρικοί κίονες που στενεύουν προς τη βάση τους.

κοινωνικής ανωτερότητας. Επιπλέον, ειδική αναφορά γίνεται στο άρθρο για τη *Θεά των Όφεων* και το ένδυμα αυτής που αφήνει ακάλυπτο το στήθος. Η συντηρητική βικτωριανή κοινωνία εξέλαβε το εν λόγω ένδυμα ως στοιχείο μοντερνισμού, με διάθεση έντονης ριζοσπαστικοποίησης από τη μεριά των γυναικών και μια προφανής δήλωση της γυναικείας τους φύσης, κάτι που έρχονταν σε σύγκρουση με τα ήθη της συντηρητικής και σεμνότυφης Βικτωριανή Αγγλία.

Παράλληλα, όντας πρόσφατη η Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917, το άρθρο δίνει μια διαφορετική ερμηνεία σχετικά με την κατάλυση του μινωικού κόσμου κάνοντας αναφορά σε "προϊστορικούς" Μπολσεβίκους που πιθανόν εναντιώθηκαν στην εξουσία του βασιλιά, ή σε εξωτερικούς εχθρούς προερχόμενους από τη γειτονική Αίγυπτο (Papadopoulos 2005: 122). Ιδεολογήματα και προκαταλήψεις του παρόντος προβάλλονται στο απώτερο παρελθόν. Είναι γεγονός ότι ο δυτικός κόσμος των αρχών του 20ο αιώνα αισθάνεται τρομοκρατημένος από μια πιθανή επέκταση της μπολσεβίκικης επανάστασης εκτός Ρωσίας και βλέπει πιθανούς εχθρούς όχι μόνο στο μέλλον του, αλλά και στο παρελθόν του.

Συμπερασματικά, λοιπόν, μέσω αυτών των αναφορών που έγιναν στο παραπάνω κεφάλαιο σχετικά με τη ζωή και τις προσλαμβάνουσες του Evans, θα μπορούσαμε, σε έναν βαθμό τουλάχιστον, να αντιληφθούμε και να κατανοήσουμε πώς προέκυψαν οι πρώτες ερμηνείες των τοιχογραφικών θεμάτων της Κνωσού. Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, οι ερμηνείες του Evans χαρακτηρίζονται από μια μεγάλη δύναμη ως προς τον τρόπο που αυτές επηρέασαν την μετέπειτα αρχαιολογική ερμηνεία των κνωσιακών τοιχογραφιών, και όχι μόνο. Έτσι, η ισχύς αυτών των ερμηνειών αποτέλεσαν και το έναυσμα έτσι ώστε να γραφτεί το παρόν κεφάλαιο, θέτοντας ως βασικό ερώτημα το ποιος ήταν ο πρώτος ανασκαφέας της Κνωσού, ο οποίος μέσω των ερμηνειών του μπορέσαμε να διεισδύσουμε στη ζωή του και μέσω της ζωής του να κατανοήσουμε τις ερμηνείες του.

3.2 Η πρόσληψη του μινωικού πολιτισμού στη σύγχρονη τέχνη

Η εκ νέου νοηματοδότηση παλιών μύθων ή μοτίβων στη σύγχρονη τέχνη αποτελεί ένα σύνθετο εγχείρημα, κυρίως διότι η επανερμηνεία αυτών σχετίζεται με τις συνεχώς μεταβαλλόμενες κοινωνικές και πολιτιστικές αντιλήψεις και προκαταλήψεις.

Όπως συνέβη και με τους περισσότερους προϊστορικούς πολιτισμούς που αποκαλύφθηκαν στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα, ο πνευματικός κόσμος και δη ο καλλιτεχνικός ένοιωσε ότι ένα καινούργιο πεδίο έμπνευσης και αναζητήσεων ανοίγονταν. Εντυπωσιακή υπήρξε η προτίμηση των ζωγράφων της Πρωτοπορίας του 20ου αιώνα, όπως ο André Masson, ο Salvadore Dali, ο Henri Mattise, ο Giorgio de Chirico, ο Pablo Picasso, ο Joan Miró, Paul Klee, κ.ά, για τον μύθο του Μινώταυρου και το μοτίβο του λαβύρινθου, κυρίως κατά την ταραγμένη περίοδο του Μεσοπολέμου. Η γοητεία που τους εξέπεμψε αυτό το μυθολογικό τέρας –μισός άνθρωπος, μισός ταύρος-, που ζούσε κλεισμένο σε αυτόν τον δαιδαλώδη χώρο και διψούσε για αίμα αποτυπώθηκε σε πολλές από τις δημιουργίες τους. Έτσι, αυτά τα δυο θέματα που είναι παρμένα από τον μυθολογικό καμβά της μινωϊκής Κρήτης, πολλούς αιώνες μετά, μπολιάζονται από νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

Σύμφωνα με τη Λοϊζίδου, η αναβίωση και η επαναφορά αυτού του μύθου στη σύγχρονη τέχνη του Μεσοπολέμου σημαίνει την απομάκρυνση από τη «φωτεινή», όπως τη χαρακτηρίζει, πλευρά που συμβολίζει η μορφή του Θησέα έναντι της «σκοτεινής» του Μινώταυρου. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι η επιλογή αυτού του μύθου ανοίγει τον δρόμο σε ερμηνείες περισσότερο ανορθολογικές και αντι-ηρωικές, ενώ παράλληλα αντηχούν μια προκλητικότητα, η οποία εκτιμά ότι χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή (Λοϊζίδου 1988: 8). Πρόκειται, εξάλλου, για περίοδο που χαρακτηρίζεται τόσο από κοινωνικοπολιτική όσο και ιδεολογική αστάθεια. Η δε άνοδος του ολοκληρωτισμού στην Ευρώπη αποτελεί το έντονα «σκοτεινό» στοιχείο του Μεσοπολέμου. Η εξέλιξη αυτής της πορείας που ακολουθεί η Ευρώπη εκφράζεται μέσα από τη μορφή του Μινώταυρου, του μυθικού τέρατος με σώμα ανθρώπου και κεφάλι ταύρου που τρέφεται από ανθρώπους. Η παρουσία του μοτίβου του λαβύρινθου, κατά τη Λοϊζίδου, συμβολίζει κυρίως το αινιγματικό, το αδιέξοδο, την απώλεια ή τη χωρίς διέξοδο πνευματική περιπλάνηση (Λοϊζίδου 1988: 17), και αυτά στοιχεία χαρακτηρίζουν τον πνευματικό, και όχι μόνο, κόσμο τη διάρκεια του Μεσοπολέμου.

Το μοτίβο του Μινώταυρου, λοιπόν, θα χρησιμοποιηθεί αρκετά από τους μοντερνιστές ζωγράφους των αρχών του 20ου αιώνα. Επηρεασμένοι από τον μύθο που τον συνοδεύει, οι σουρεαλιστές ζωγράφοι, και όχι μόνο, θα πειραματιστούν με τη μορφή του Μινώταυρου στα έργα τους και θα προσπαθήσουν ο καθένας με διαφορετικό τρόπο να τον προσεγγίσουν. Ο Picasso, κατά δήλωσή του, θα πει: «*Αν κάποιος σημείωνε πάνω σε έναν χάρτη όλους τους σταθμούς της πορείας μου και μετά*

τούς ένωνε με μια γραμμή, το αποτέλεσμα ίσως να έδινε τη μορφή του μινώταυρου» (Bernadac - du Bouchet 1989: 99). Ο Picasso, σύμφωνα με τη Λοϊζίδου, προσέγγιζε τον Μύθο του Μινώταυρου μέσω των προσωπικών του αναζητήσεων και βιωμάτων (εικ. 23). Υπήρχε μέσα του. Απαντούσε σε έναν βαθμό στη σκοτεινή πλευρά του εαυτού του, ενώ αντίστοιχα έβλεπε στον «σκοτεινό» Μινώταυρο την ανθρώπινη πλευρά αυτού, σαν ένα πρόσωπο που ένοιωθε ότι ήθελε να το κατανοήσει (Λοϊζίδου 1988: 57-58).

Εικόνα 23. «Ο τυφλός μινώταυρος οδηγείται από μικρό κορίτσι», Pablo Picasso, 1934.

Η προσέγγιση του «ανθρώπινου» Μινώταυρου διαφέρει αρκετά από τον τρόπο που ανέγνωσαν άλλοι μοντερνιστές ζωγράφοι τον αντίστοιχο μύθο, όπως οι σουρεαλιστές. Εκείνοι επεδίωξαν μέσω αυτού να ασκήσουν κριτική στην κοινωνική ζοφερότητα της εποχής του Μεσοπολέμου. Ο δε Masson θα χαρακτηρίσει αυτή την εποχή ως «μινωταυρική» (Clébert 1971: 37), εννοώντας ότι φέρει το στοιχείο της βιαιότητας, της αδηφαγίας και μιας κοινωνικής και ηθικής σκοτεινιάς (εικ. 24). Η πραγματικότητα του Μεσοπολέμου, έτσι όπως διαμορφωνόταν, με την έντονη κρίση του Ουμανισμού και την παράλληλη άνοδο ολοκληρωτικών καθεστώτων στην Ευρώπη, δεν επέτρεπε νηφάλιες και ευδαιμονικές προσεγγίσεις του αρχαίου κόσμου, όπως παρατηρεί και η Λοϊζίδου (Λοϊζίδου 1988: 22-23). Παράλληλα, και στα γράμματα εκδηλώνεται έντονο ενδιαφέρον για τη μινωική μυθολογία που συνοδεύει τον πρόσφατα ανακαλυφθέν πολιτισμό. Τέτοιες επιδράσεις παρατηρούνται στη λογοτεχνία, στην ποίηση και φυσικά και στις εικαστικές τέχνες, όπως περιγράψαμε παραπάνω.

Εικόνα 24. «Μινωταυρομαχίες», André Masson, 1937.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αλλά στο πεδίο της ψυχανάλυσης, αποτέλεσε ο Sigmund Freud, λάτρης της αρχαιολογίας και συλλέκτης αρχαιοτήτων προερχόμενων από την περιοχή του Αιγαίου, στα έργα του περί της επιστήμης της ψυχανάλυσης, δεν

δίστασε να τη συσχετίσει με την επιστήμη της αρχαιολογία. Εξάλλου, πρόκειται για δυο επιστήμες που έχουν ως βασικό στόχο την αποκάλυψη αυτών που βρίσκονται βαθιά «κρυμμένα», είτε πρόκειται για βιώματα, φοβίες, εμπειρίες είτε για υλικά ευρήματα στο χώμα. Ο Freud παρακολουθούσε την εξέλιξη των ανασκαφών της Κνωσού από την αρχή, και η προσωπική του βιβλιοθήκη περιελάμβανε αρκετά βιβλία του Evans που αφορούσαν στο *Παλάτι του Μίνωα,* το οποίο, σύμφωνα με τον Freud, δεν ήταν άλλο από τον μυθικό λαβύρινθο (D' agata 1994).

Στη δε λογοτεχνία και τη ποίηση, τα παραδείγματα συγγραφέων και ποιητών, αντίστοιχα, που βάσισαν τη μυθοπλαστική τους γραφή και έμπνευση στη μινωική Κρήτη, είναι αρκετά. Ο Βρετανός ποιητής και πεζογράφος D. H. Lawrence, γεννημένος στα τέλη του 19ου αιώνα, γράφει ποιήματα στα οποία αναφέρεται στην Ελλάδα και κυρίως στη Κνωσό και τη μινωική Κρήτη. Όντας θαυμαστής του Evans, στις αναφορές του για τη μινωική Κρήτη, υιοθετεί σχεδόν άκριτα όλες τις απόψεις και ιδέες του Άγγλου αρχαιολόγου, καθώς ο ίδιος μέχρι το τέλος της ζωής του δεν επισκέφτηκε ποτέ τις αρχαιότητες της Κνωσού (Cadogan 2004: 541). Ο Ρώσος συγγραφέας D. Merezhkovsky, προκειμένου να γράψει το *La naissance des dieux, Toutankhamon en Crete* (1924), έργο εμπνευσμένο από τις μινωικές ανακαλύψεις της εποχής, το οποίο εκτυλίσσεται, σύμφωνα με την υπόθεση, στην αυλή του Μίνωα, ανατρέχει σε όλες τις δημοσιεύσεις του ίδιου του Evans από τις έντυπο τύπο της εποχής. Ο Henry Miller, από την άλλη, στο βιβλίο του *Ο Κολοσσός του Μαρουσίου* (1941), στο οποίο αναφέρεται στο προσωπικό του ταξίδι στην Ελλάδα και τις εντυπώσεις που αποκόμισε από αυτό το οδοιπορικό, δεν ξεχνάει να αναφερθεί προσωπικά στον Evans και στο *Παλάτι* με ιδιαιτέρως κολακευτικά σχόλια.

Ο δε Καζαντζάκης, στο βιβλίο του *Αναφορά στον Γκρέκο*, βιβλίο στο οποίο εμπεριέχονται πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα, δεν παραλείπει να αναφερθεί στον αρχαιολογικό χώρο της Κνωσού στον οποίο ο συγγραφέας πηγαίνει για να προσκυνήσει και να χαιρετήσει την *Άγια Κρήτη* (Καζαντζάκης 1971: 141), μια κίνηση από μεριάς του που μέσα στην υπερβολή της επιδιώκει να τονίσει τη μεγάλη, σε βαθμό ιερότητας, σημασία που έχει για τον ίδιο η αποκάλυψη αυτού του αρχαίου πολιτισμού στη γενέτειρά του. Από τη δεκαετία του 40' και μετά, ο Καζαντζάκης καταπιάνεται με τη συγγραφή παιδικών βιβλίων, ένα των οποίων τιτλοφορείται *Στα παλάτια της Κνωσού* και πρόκειται στην πραγματικότητα για τον Μύθο του Θησέα, ο οποίος μετέβη στη Κρήτη του Μίνωα για να αναμετρηθεί με τον Μινώταυρο

προκειμένου να απαλλάξει την πατρίδα του Αθήνα από τη βάναυση υποχρέωση να θυσιάζει δεκατέσσερις νέους και νέες για χάρη του μυθικού τέρατος.

Λίγα χρόνια αργότερα, η Βρετανίδα συγγραφέας Mary Renauld θα γράψει την ιστορική μυθοπλασία *Ο βασιλιάς πρέπει να πεθάνει* (1958), βιβλίο το οποίο πραγματεύεται τον ίδιο μύθο, ενώ σε επόμενο βιβλίο της, με τίτλο *Ο ταύρος από τη Θάλασσα* (1962), η Renauld δίνει τη συνέχεια του Μύθου του Θησέα, ο οποίος επιστρέφει πια νικητής στην Αθήνα. Και σε αυτό το βιβλίο εντυπωσιάζει το ξετύλιγμα του μινωικού κόσμου. Ο κόσμος που έχτισε ο Evans είχε γίνει πια συνείδηση στο σύνολο του πνευματικού και μη κόσμου. Αποτελούσαν τα «ιστορικά» στοιχεία για να πλασθεί η μυθοπλασία. Έμπνευση αποτέλεσαν, όμως, και οι ίδιες οι ανασκαφικές έρευνες, οι οποίες για κάποιους συγγραφείς λειτούργησαν ως σκηνικό για να πλάσουν μια «αρχαιολογική» ιστορία, με πρωταγωνιστές αυτή τη φορά όχι μυθολογικά πρόσωπα, αλλά αρχαιολόγους που εργάζονται με σκοπό την αποκάλυψη αρχαίων πολιτισμών, όπως το μυθιστόρημα της Lucy Cadogan *Digging* (1987) και το *The Dark Labyrith* του Lawrence Durrell (1961) που συνδυάζει το παρόν των ανασκαφών με το προϊστορικό παρελθόν των Μινωιτών, ένα ταξίδι στον χρόνο με πυρήνα τον μινωικό πολιτισμό.

Πηγαίνοντας σε ένα άλλο πεδίο, αυτό της μουσικής, η συνέχεια του Μύθου του Θησέα, το φευγιό του δηλαδή με την Αριάδνη, κόρη του Μίνωα και της Πασιφάης, και η εγκατάλειψή της στο νησί της Νάξου, θα αποτελέσει έμπνευση και για τον Γερμανό συνθέτη Richard Strauss, ο οποίος το 1912 θα παρουσιάσει για πρώτη φορά μια όπερα με τον τίτλο *Αριάδνη εν Νάξω*. Αλλά και στο θέατρο, το έργο του Ζ. Μπουά *La Furie* που πρωτοανέβηκε τον Φεβρουάριο του 1909 είχε σκηνικά του Ντ. Σενέ εμπνευσμένα από τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα της Κνωσού την οποία είχε επισκεφτεί και ο ίδιος.[29]

[29] Ο Μπουά αναφερόμενος στη επιλογή του αυτή είχε πει το εξής: «Η αρχιτεκτονική (μινωική) είναι προϊστορική και προελληνική […]. Οι άντρες έχουν τατουάζ με λουλούδια. Οι γυναίκες, με τα φορέματα και τα κοσμήματά τους, θυμίζουν τις αλλόκοτα ζωντανές φιγούρες, που αποκαλύφθηκαν στις ανασκαφές της Κνωσού, της Φαιστού στην Κρήτη. [Όλα αυτά] δεν έχουν καμία σχέση με την αρχαία Ελλάδα με τη μορφή που μας έχει δώσει το θέατρο. Όλα εδώ είναι ζωντανά, ρεαλιστικά, παθιασμένα» (Farnoux 2003: 38-39).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Ολοκληρώνοντας την εργασία και έχοντας προσπαθήσει να κατανοήσω την έννοια της ερμηνείας, αν ήθελα να διατυπώσω κάτι καταληκτικό, αυτό θα ήταν η διαπίστωσή μου ότι η ερμηνεία αποτελεί μια ανοικτή και συνεχώς μεταβαλλόμενη διαδικασία. Οι πολλές μεταβλητές που τη διαμορφώνουν κάθε φορά θα αποτελούν πάντα μια αφορμή για επαναπροσεγγίσεις.

Οι τοιχογραφίες της Εποχής του Χαλκού, εξαιτίας της έντονης αποσπασματικότητάς τους, υπήρξαν υλικό ιδιαιτέρως πρόσφορο ούτως ώστε να υπάρξουν περισσότερες από μία ερμηνείες. Η εποχή που ήρθαν στο φως οι τοιχογραφίες της Κνωσού έχει χαρακτηριστεί ως *η εποχή των μεγάλων ανακαλύψεων* σε αρχαιολογικό επίπεδο. Οι ανασκαφείς, και κατ΄ επέκταση μελετητές και ερμηνευτές των υλικών κατάλοιπων διαφόρων αρχαιολογικών θέσεων παρασυρόμενοι σε μεγάλο βαθμό από το μέγεθος αυτών των ανακαλύψεων, ενέδωσαν στο να δημιουργήσουν ερμηνευτικά σχήματα αναφορικά με τα ευρήματά τους, τα οποία διαπνέονταν από μεγαλοϊδεατισμούς, προσωπικές προσδοκίες και φιλοδοξίες. Με το πέρασμα των χρόνων και καθώς η αρχαιολογική έρευνα άρχισε να συστηματοποιείται σταδιακά, αρχίσαν με τον ίδιο σταδιακό τρόπο να υποχωρούν και οι τόσο έντονες ιδεοληψίες περί της έννοιας του *σπουδαίου* και του *μεγαλειώδους* στα ευρήματα των αρχαιολογικών ερευνών. Αυτό, φυσικά, δεν σημαίνει ότι η προσωπική αντίληψη και ενδεχομένως προκατάληψη από τη μεριά του μελετητή-ερμηνευτή εξέλειψε τελείως -αυτό εξάλλου είναι σχεδόν αδύνατο να συμβεί-, ωστόσο διαφοροποιήθηκε κάπως η σχέση μεταξύ του ερμηνευτή και του ευρήματος. Οι μετέπειτα μελετητές άρχισαν να επιτρέπουν λίγο περισσότερο στο εύρημα που είχαν απέναντί τους να «μιλάει», να δίνει τις δικές πληροφορίες.

Στο παρόν πόνημα μελετήθηκαν τοιχογραφίες από την αρχαιολογική θέση της Κνωσού και από το Ακρωτήρι της Θήρας. Οι μελετητές των τοιχογραφιών που ακολούθησαν τους Evans και Μαρινάτο, μέσω της δικής τους έρευνας και μελέτης, πέραν των νέων ερμηνευτικών εκδοχών που διατύπωναν, δίνεται η αίσθηση ότι απευθύνονταν, σε έναν βαθμό, και στους πρώτους ανασκαφείς και μελετητές των εν λόγω θέσεων. Έτσι, στην πραγματικότητα, είναι σαν να παρακολουθείς μια συζήτηση -η οποία φυσικά δεν πραγματοποιείται με φυσικούς όρους, που διαρκεί πολλά χρονιά και βρίσκεται ακόμα εν εξελίξει.

Η συζήτηση, όμως, αντιλαμβάνεται κανείς ότι διεξάγεται με διαφορετικό τρόπο, και σε αυτό θεωρώ ότι έχει αξία να σταθούμε. Οι μελετητές των εικονογραφικών παραστάσεων της Θήρας, χωρίς να παραγνωρίζουν τη σημαντική συμβολή και σημασία των ερμηνειών του Μαρινάτου, δεν στέκονται σ΄ αυτές. Αντιμετωπίζονται περισσότερο ως οι πρώτες ερμηνείες που άνοιξαν μια μακρά συζήτηση, παρά σαν δεδομένα που οι επόμενοι καλούνται να αναμετρηθούν με αυτά.

Στην περίπτωση, όμως, της Κνωσού, διαπιστώνει κανείς ότι οι μετέπειτα μελετητές παρουσιάζουν την ανάγκη να αναμετρηθούν πρωτίστως με τις ερμηνευτικές θεωρίες του Evans και μέσω αυτού του διαλόγου μαζί του, νοερά πάντα, καταθέτουν τη δικής του άποψη. Αυτό αξίζει να προσπαθήσουμε να το εξηγήσουμε. Η χρονική στιγμή που πραγματοποιούνται οι ανασκαφικές εργασίες στην Κνωσό σε σχέση με της Θήρας είχε τεράστια σημασία και μας δίνει ένα στίγμα για το σημαίνει αρχαιολογική έρευνα στις αρχές του αιώνα και τι 60 χρόνια μετά. Όπως επισημαίνει ο Renfrew, το θέμα της ερμηνείας στη αρχαιολογία, ως επιστημονικό επίδικο πλέον, ανέκυψε με την ανάπτυξη της Νέας αρχαιολογίας τη δεκαετία του 60’, καθώς έγινε συνειδητό ότι δεν υπάρχει μια καλά θεμελιωμένη θεωρία που θα ενίσχυε τις ισχύουσες μεθόδους της αρχαιολογικής έρευνας (Renfrew 2001: 48). Επομένως, όταν ο Μαρινάτος, το 1968, αποκάλυψε τις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου, η αρχαιολογία ως επιστήμη δεν έχριζε *αυθεντίες,* αλλά μελετητές.

Αντίθετα, ο Evans εργάστηκε σε ένα περιβάλλον που η αρχαιολογία ως ερευνητική πρακτική δεν είχε συγκροτημένες μεθόδους και κανόνες. Η ανάδειξη και τεκμηρίωση της ερευνητικής του δουλειάς περνούσε κυρίως μέσα από τον επικεφαλής και από τις ικανότητες και τα μέσα που ο ίδιος διέθετε. Άρα, λοιπόν, ο Evans υπήρξε σε έναν βαθμό και δημιούργημα της εποχής του. Η ενασχόλησή του με τις αρχαιότητες δεν πήγαζε απλά από επιστημονικό ενδιαφέρον αλλά σχετίζονταν και με την κοινωνική και οικονομική του θέση. Δεν ήταν σπάνιο μέλη της ανώτερης κοινωνικής τάξης να ασχολούνται με διάφορα επιστημονικά πεδία προκειμένου να αυξήσουν το κοινωνικό κύρος και γόητρο. Στο πλαίσιο, επομένως, αυτής της αντίληψης, ο Evans χρησιμοποίησε όλα τα διαθέσιμα μέσα της εποχής του ώστε να ταυτίζει το όνομά του με τη μινωική Κρήτη και τα κατάφερε.

Ανεξάρτητα, όμως, από την πληθωρική παρουσία του Evans στο πεδίο της μινωικής αρχαιολογίας. Η επιστήμη της αρχαιολογίας σήμερα, εκτός από την

ερευνητική δουλειά που καλείται να κάνει, διαθέτει περισσότερα μεθοδολογικά εργαλεία στο ζήτημα της έρευνας, ενώ παράλληλα σε θεωρητικό και ερμηνευτικό επίπεδο συνομιλεί και, κυρίως, δεν διστάζει να συμβουλευτεί ιδέες και απόψεις από ρεύματα και σχολές σκέψεις άλλων επιστημονικών πεδίων. Η δεκαετία του 60’ άνοιξε νέους δρόμους στην αρχαιολογία, καθώς υιοθέτησε μεθοδολογίες παρμένες από τις θετικές επιστήμες. Η αρχαιολογική μαρτυρία μελετάται και προκύπτει μια υπόθεση αναφορικά μ΄ αυτήν. Η περαιτέρω έρευνα θα διαψεύσει ή θα επιβεβαιώσει την εγκυρότητα της υπόθεσης. Οι επόμενες δεκαετίες θα εμπλουτίσουν ακόμα περισσότερο τη νέα αρχαιολογική σκέψη και θα προστεθούν νέα επιστημονικά πεδία. Οι θετικές επιστημονικές μέθοδοι που χρησιμοποιεί η αρχαιολογία δεν θα αρκούν ώστε να απαντηθούν όλα τα ερωτήματα που προκύπτουν, οπότε επιστήμες, όπως η κοινωνική ανθρωπολογία, η φιλοσοφία, η ιστορία της τέχνης, κ.ά., αρχίζουν να πλαισιώνουν την αρχαιολογική έρευνα και αυτή είναι μια διαδικασία που συνεχίζει να εξελίσσεται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αβδελά, Ε., Αρβανιτάκης Δ., Δελβερούδη Ε.-Α., Ματθιόπουλος Ε., Πετμεζάς Σ., Σακελλαρόπουλος Τ. (επιμ.), (2017), *Φυλετικές Θεωρίες στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

Adams Schneider, L., (2006). *Τα Μηνύματα της Τέχνης*, εκδόσεις Δίαυλος, Αθήνα.

Αλεξίου, Σ., (1969). « Εν παράλληλον δια τον 'Βασιλέα-Ιερέα' της Κνωσού», *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ' Αθηνών*, έτος Β', τεύχος 3.

Alexiou, S., (2004). «Sir Arthur Evans: το έργο και η αντίστασή του στην κριτική», στο *Knossos: Palace, city, state*, by Gerald Cadogan, Eleni Hatzaki, Adonis Vasilakis, British School at Athens, σελ. 561-563.

Αναγνώστου, Ι., (1998). «Ιδεολογία και ερμηνεία του αρχαιολογικού ευρήματος» στο *Η προϊστορική Ελλάδα και οι προοπτικές της: Θεωρητικοί και μεθοδολογικοί προβληματισμοί,* (επιμ. Ευαγγελία Βούλγαρη), Πρακτικά διεθνούς συμποσίου στη μνήμη του Δ.Ρ. Θεοχάρη: Θεσσαλονίκη – Καστοριά.

Bammer, A., (1990). «Wien und Kreta: Jugendstil und minoische Kunst». Jahreshefte des Österrei-chischen Archäologischen Instituts in Wien, 60.

Bernadac, M.-L. et du Bouchet, P., (1986). *Picasso le Sage et le Fou*, εκδόσεις Découvertes, Gallimard, Παρίσι.

Bintliff, J. L., (1984). «Structuralism and myths in Minoan Studies», *Antiquity* 58, σελ. 33-38.

Blakolmer, F., (2010). «Τέχνες της Κρήτης την Εποχή του Χαλκού και ευρωπαϊκού στυλ: Απεικονίσματα και διαμόρφωση διαφορετικών ταυτοτήτων», στο *Αρχαιολογία και ευρωπαϊκή νεωτερικότητα: Παράγοντας και καταναλώνοντας τους "Μινωίτες"* (επιμ. Γ. Χαμηλάκης – N. Momigliano), εκδόσεις του Εικοστού Αιώνα, Αθήνα, σελ. 301-329.

Bossert, H. T., (1937). *Altkreta: Kunst und Handwerk in Griechenland*, Berlin: E. Wasmuth.

Burkett, W., (1993). *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Cadogan, G., (2004). «"The Minoan distance": the impact of Knossos upon the twentieth century» in *«Knossos: Palace, city, state»* by Cadogan, G., Hatzaki, E., Vasilakis, A., British School at Athens σελ. 537-546.

Cameron, M. A. S., (1975). « A General Study of Minoan Frescoes with Particular Reference to Unpublished Wall Paintings from Knossos», 4 vols, (diss. University of Newcastle upon Tyne).

Chapin, A., (2010). «Frescoes» in *Cline 2010,* pp. 223-236.

Clébert, J.-P., (1971). *Mythologie d' André Masson*, εκδόσεις Pierre Cailler, Γενεύη.

Coulomb, J., (1982). «Ο πυγμάχος της Κνωσού με τους κρίνους», *Αρχαιολογία και Τέχνες,* τεύχος 4.

Coulomb, J., (1990). « Quartier sud de Knossos: Divinite où Athlete» in *Cretan Studies* (ed. Bakker, F. R., Davaras, C., Willets, F. R.), Vol 2, Adolf M. Hakkert.

D' Agata, A.L., (1994). "Sigmund Freud and Aegean archaelogy. Mycenean and Cypriote material from his collection of antiquities" *Studi Micenei ed Egeo-anatolici* 34: 7-41.

Davis, N. E., (1995). « Art and politics in the Aegean: The missing ruler» in *Aegaeum 11. The role of the ruler in the prehistoric Aegean by Rehak Paul.*

Δασκολοθανάσης, Ν., (2013). *Ιστορία της Τέχνης. Η Γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα.

Dilthey, W., (2010). *Η Γένεση της Ερμηνευτικής*, εκδόσεις Ρόες, Αθήνα.

Ζώης, Α., (1996*). Κνωσός: Το εκστατικό όραμα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

Eco, U., (1992). *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία* (ed. Stefan Collini), Cambridge University Press, London.

Eco, U., (1989). The open work (trans. Anna Cancogni), Cambridge, Mass.: Harvard Univertsity Press.

Evans, J. A., (1901). *The Palace of Minos.* Monthly Review London.

Evans, J. A., (1907-1909). «Criticisms to O. Montelius», *Chronology of the Bronze Age in Great Britain and Ireland*. In *Proceeding of the Society of Antiquaries 22 (series 2)*.

Evans, J. A., (1912). «The Minoan and Mycenaean element in Hellenic life». *Journal of Hellenic Studies 31*: 277-97.

Evans, J. A., (1964). *The Palace of Minos at Knossos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by discoveries at Knossos*, New York: Biblo and Tannen.

Evely, D., (1999). *Τοιχογραφία. Ένα διαβατήριο για το παρελθόν. Η Μινωική Κρήτη με τα μάτια του Mark Cameron,* Βρετανική Σχολή Αθηνών, Αθήνα.

Farnoux, A., (1996). «Art Minoen et Art Nouveau», Antiquités Imaginaires: la référence antiquite dans l' art occidental de la Renaissance à nos jours. *Études de littérature ancienne TOME 7*. (éd. Phillipe Hoffman et Paul-Louis Rinuy avec la collaboration d' Alexandre Farnoux).

Farnoux, A., (2003). «Μινωίτες και Μυκηναίοι στον 20ο αιώνα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 86.

Hallager, E., (1985). *The master impression: a clay sealing from the Greek-Swedish excavations at Kastelli, Khania*, Goteborg: P. Astroms; Atlantic Highlands, N.J.: Distributed in the U.S.A. by Humanities Press.

Hamilakis, Y., (2002). «What future for the "Minoan" past? Re-thinking Minoan archaeology» in *Labyrinth revisited: rethinking «Minoan» archaeology* (επιμ. Y. Hamilakis), Οξφόρδη: Oxbow Books, σελ. 2-28.

Haskell, F., (2012). *Η ιστορία και οι εικόνες της*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

Hauser, A., (1980). *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα

Hentschel, F.C.D., (1982). « The Basis for the Standard Chronology of the Late Bronze Age at Knossos». Unpublished PhD Dissertation, Yale University.

Hood, S., (1993). *Η τέχνη στην προϊστορική Ελλάδα*, μτφ. Θεόδωρος Ξένος - Μαρία Παντελίδου, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Hood, S., (2000). «Crete, Syria and Egypt» στο *Κρήτη – Αίγυπτος. Πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα.

Immerwahr, S., (1990). *Aegean Painting in the Bronge Age*, University Park – London.

Καζαντζάκης, Ν., (1971). *Αναφορά στον Γκρέκο*, εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα.

Κακριδής, Θ. Ι., (1986). Ελληνική Μυθολογία, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.

Karageorghis, V., (1982). *Cyprus: From the Stone Age to the Romans,* Thames & Hudson; 1st edition.

Κούρτεση-Φιλιππάκη, Γ., (1996). «Η τέχνη», *Αρχαιολογία και Τέχνες 58*, σελ. 82-89.

Lapatin, K., (2002). *Mysteries of the Shake Goddess*, Houghton Mifflin, New York, Boston.

Λοϊζίδου, Ν., (1988). *Ο μύθος του Μινώταυρου*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

Marinatos, N., (1987). «The Monkey in the shrine: A fresco fragment from Thera» στο *ΕΙΛΑΠΙΝΗ (τόμος τιμητικός για τον καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα)*, Βικελαία, Ηράκλειο, σ. 417-421.

Marinatos, N., (1989). «The Bull as an adversary: Some Observations on Bull-Hunting and Bull-Leaping» in *Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου (Ariadne 5)*, Rethymno, pp. 23-32.

Μαρινάτου, Ν., (2014). *Ακρωτήρι: η βιογραφία μιας χαμένης πολιτείας,* Μίλητος, Αθήνα.

Μαρινάτος, Σ., (1974). Ανασκαφαί Θήρας VI, Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα.

Ματθιόπουλος, Ε., (2005). *Η Τέχνη Πτεροφυεί εν Οδύνη*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα.

Morgan, L., (1988). *The miniature wall of painting of Thera: a study in Aegean culture and iconography*, New York: Cambridge University Press.

Morgan, L., (1995). «Minoan Painting and Egypt: The Case of Tell el-Dab'a» in *Egypt, the Aegean, and the Levant: Interconnections in the Second Millennium B.C.* W. V. Davies and L. Schofield, eds., London, pp. 29-53.

Μουρέλος, Γ., (1985). *Θέματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

Μπαμπινιώτης, Γ., (2006). Μικρό λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα.

Μπουλώτης, Χ., (2002). «Το γυμνό και το ντυμένο. Θρησκευτικές εκφράσεις στο Αιγαίο της 2ης χιλιετίας π.Χ.», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχ. 82.

Niemeier, D. W., (1988). «The "Priest King" fresco from Knossos. A new reconstruction and interpretation» in *Problems in Greek Prehistory* (ed. French, B. E., - Wardle, A. K., Bristol Classical Press.

Ντούμας, Χ., (1992). *Οι τοιχογραφίες της Θήρας*, Ίδρυμα Θήρας - Πέτρος Μ. Νομικός, Αθήνα.

Nojorkam, G., (1968). «La fresque minoenne du "Prince aux fleurs de lys" est incomplètement restaurée», *Atti e memorie del 1º Congresso internazionale di Micenologia, Roma, 27 Settembre-3 Ottobre 1967*, (Incunabula graeca 25), 3 vols., Athens, pp. 238-240.

Ξηροπαϊδης, Γ., (2008). *Η Διαμάχη των Ερμηνειών. Gadamer – Habermas*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα.

Palyvou, C., (2005). *Akrotiri Thera: an architecture of affluence 3,500 years old*, INSTAP Academic Press, Philadelphia.

Panofsky, E., (1991). Μελέτες Εικονολογίας, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

Papadopoulos, K. J., (2005). «Inventing the Minoans: Archaeology, Modernity and the Quest for European Identity», *Journal of Mediterranean Archaeology 18.1.*

Palmer, L., (1969). *The Penultimate Palace of Knossos*, Roma: Edizioni Dell' Ateneo.

Pilali – Papasteriou, A., (2004). «Κνωσσός και θεοκρατία» στο *Knossos: Palace, City, State* (ed. G. Cadogan, E. Hatzaki, A. Vasilakis), British School at Athens, Αθήνα.

Πλάτων, Ν., (1947). «Συμβολήν εις την σπουδήν της μινωικής τοιχογραφίας. Ο κροκοσυλλέκτης πίθηκος», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. Α', σ. 505-524.

Riegl, A., (1902). «Das holländische Gruppenporträt*», Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* 23, σσ. 71-278, αγγλ. μτφρ. Evelyn M. Kain – David Britt, *The Group Portraiture of Holland,* προλ. Wolfgang Kemp, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities (Texts and Documents), Los Angeles, 1999.

Riegl, A., (1903). «Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entsehung ». Reissued in A. Riegl*, Gesammelte Aufsätze*. Vienna 1929 (English translation by K. W. Forster and D. Ghirardo: The modern cult of monuments: its character and its origin. Oppositions 25 [1982]: 21-51).

Σακελλαράκης, Γ., (1988-1989). «Η ζωή και το έργο του Arthur Evans», *Κρητικά Χρονικά 28-29.*

Sakellariou, A., (1980). «The West House Miniature Frescoes» in *Thera and the Aegean World* (ed. C. Doumas), Vol. II. Thera and the Aegean World, London, pp. 147-154.

Shaw, C. M., (1993). «The Aegean Garden», *American Journal of Archaeology 97.*

Shaw, C. M., (1997). «Aegean sponsors and artists» in *Aegaeum 16. TEXNH. Craftsmen, Craftwomen and Craftmanship in the Aegean Bronze Age* by Laffineur, R., - Betancourt, Ph. P., Université de Liege.

Shaw, C. M., (2004). «The "Priest-King" Fresco from Knossos: Man, Woman, Priest, King, or Someone Else?» in *ΧΑΡΙΣ. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr* (ed. Chapin P. Anna), The American School Of Classical Studies at Athens.

Sjoqvist, E., (1940). *Problems of the Late Cypriote Bronze Age*, The Swedish Cypris Expedition.

Stucchi, S., (1976). «Il Giardino delle Esperidi e le tappe della conoscenza greca della costa cirenaica». *Quaderni di Archeologia della Libie 8*, pp. 25-79.

Τελεβάντου, Χ., (1994). *Ακρωτήρι Θήρας: οι τοιχογραφίες της δυτικής οικίας*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα.

Τζαχίλη, Ι., (1997). *Υφαντική και υφάντρες στο προϊστορικό Αιγαίο, 2000-1000 π.Χ.*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

Τζαχίλη, Ι., (1998). «Οι λέξεις της προϊστορίας. Η συμμετοχή των ονομασιών στην κατασκευή των ερμηνευτικών σχημάτων» στο *Η προϊστορική Ελλάδα και οι προοπτικές της: Θεωρητικοί και μεθοδολογικοί προβληματισμοί,* (επιμ. Ευαγγελία Βούλγαρη), Πρακτικά διεθνούς συμποσίου στη μνήμη του Δ.Ρ. Θεοχάρη: Θεσσαλονίκη – Καστοριά.

Τζαχίλη, Ι., (2011). *Μινωικά Εικαστικά Τοπία: Τα αγγεία με τις επίθετες πλαστικές μορφές από το Ιερό Κορυφής του Βρύσινα και η αναζήτηση του βάθους,* Τα πράγματα, Αθήνα.

Τζούμα, Α., (2006). *Ερμηνευτική. Από τη βεβαιότητα στην υποψία*, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα.

Treuil, R., (2003). «Μινωική Κρήτη: Ένας χαμένος παράδεισος», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 86, σελ. 31-35.

Winckelmann, J.J., (2010). *Ιστορία της αρχαίας τέχνης*, (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, επιμ. Γεράσιμος Α. Μαρκαντωνάτος), εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.

Χρήστου, Χ., (1970). *Θεωρία και Ιστορία της Νεώτερης Τέχνης*, εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη.