

## II. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΤΑΥΤΙΣΗ

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

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

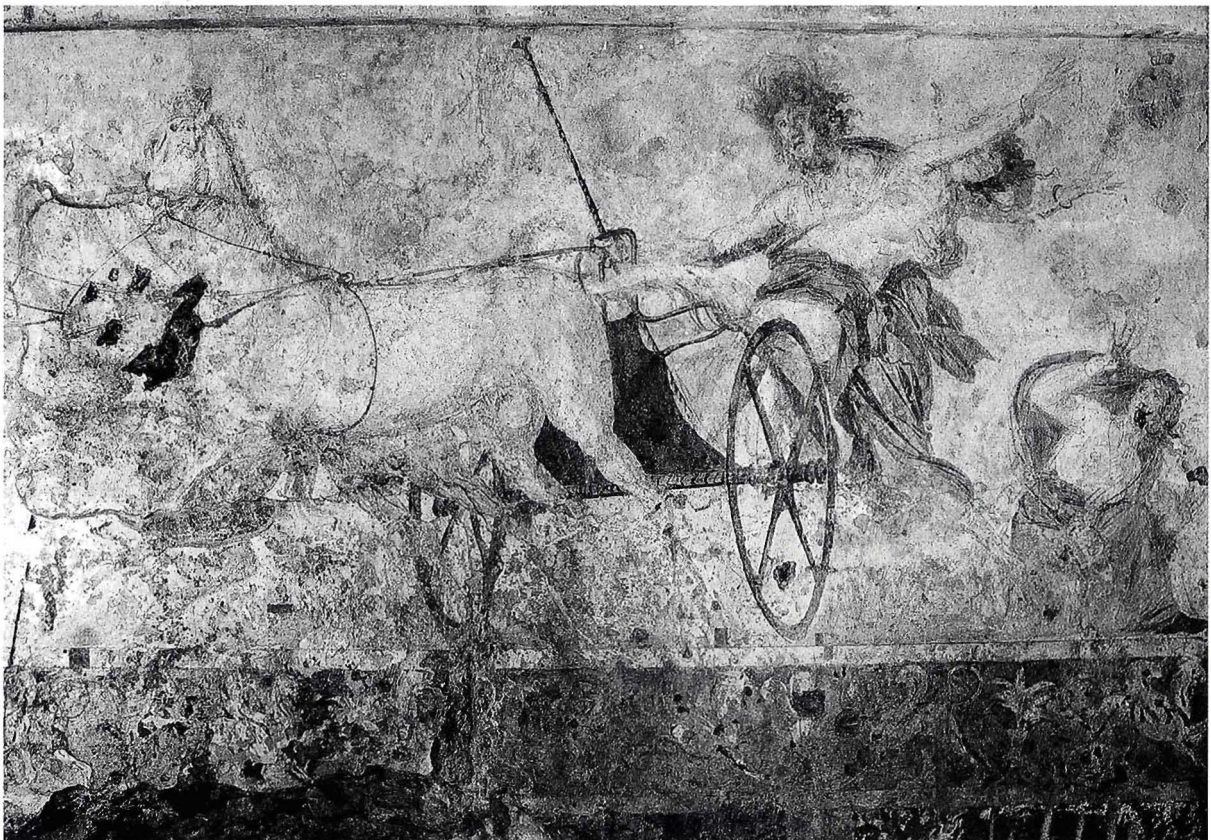
Τὸ κύριο στοιχεῖο τῆς παράστασης ἀποτελεῖ ἓνα τέθριππο ἄρμα ἐπάνω στὸ  
ὁποῖο ἔχει πατήσει ἓνας ὄριμος ἄντρας ποὺ κρατᾷ σφιχτὰ μιὰ νέα κόρη, καθὼς  
ἐκείνη ἀπεγνωσμένα τεντώνει τὸ κορμὶ καὶ τὰ χέρια της, σὲ μιὰ μάταιη προσπά-  
θεια νὰ τοῦ ξεφύγει. Μπρὸς ἀπὸ τὸ ἄρμα, μιὰ νεανικὴ μορφὴ τρέχει, ἐνῶ πίσω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

V Ἡ περιγραφή ποὺ ἀκολουθεῖ σκοπὸ ἔχει νὰ συμπληρώσει καὶ νὰ διευκρινίσει  
τις πληροφορίες ποὺ προσφέρονται ἀπὸ τις ἀπεικονίσεις, τόσο τις φωτογρα-  
φικὲς ὅσο καὶ τις σχεδιαστικὲς. Ἰδιαίτερα χρήσιμο εἶναι τὸ πιστὸ ἀντίγραφο ποὺ  
ἔγινε ἀπὸ τὸν Γιώργο Μιλτοσκάκη, ποὺ μὲ τὸ δυνατὸ νεανικὸ του μάτι, ὀδηγη-  
μένο τόσο ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογικὴ του παιδεία, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ του  
αἴσθησι, κατόρθωσε νὰ διακρίνει λεπτομέρειες ποὺ πολὺ δύσκολα θὰ παρατη-  
ροῦσε καὶ ὁ πρὸ προσεκτικὸς θεατῆς<sup>23</sup>.





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



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



α. Ὁ κεραυνός (Πίν. V, εἰκ. 13)

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

β. Ὁ Ἑρμῆς (Πίν. IV - V, εἰκ. 15)

Τὸ κηρύκειο στὸ δεξιὸ ὑψωμένο χέρι τοῦ νέου ποὺ τρέχει μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα σημαίνει τὴν ταυτότητά του: εἶναι ὁ Ἑρμῆς. Εἰκονίζεται σὲ πλάγια ὄψη νὰ κινεῖται πρὸς τὰ ἀριστερά<sup>24</sup>. Σὲ πλάγια ὄψη εἰκονίζονται, φυσικά, καὶ τὰ δύο του σκέλη, ἀλλὰ ἐνῶ τὸ δεξιὸ δίνεται σὲ καθαρὴ κατατομὴ (profil) ἢ κνήμη καὶ τὸ κάτω ἄκρο τοῦ ἀριστεροῦ στρέφουν ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ μας (ἀριστερά του), ἔτσι ὥστε τὸ κάτω πόδι ἀποδίδεται σὲ χαρακτηριστικὴ καὶ ἀναπτυγμένη ὄψη τριῶν τετάρτων. Τὸ δεξιὸ σκέλος, λυγισμένο στὸ γόνατο, εἶναι τεντωμένο πρὸς τὰ πίσω μὲ ὑψωμένο τὸ ἄκρο του, ὥστε ἡ κνήμη βρίσκεται σὲ ὀριζόντια σχεδὸν θέση σχετικὰ μὲ τὸ ἔδαφος. Τὸ ἀριστερό, λυγισμένο ἐπίσης ἐλαφρὰ στὸ γόνατο, τεντώνεται πρὸς τὰ ἐμπρός, λοξὰ πρὸς τὸ ἔδαφος, σὲ ἔντονο διασκελισμό· οὔτε ὅμως καὶ αὐτὸ τὸ πόδι ἀγγίζει τὸ ἔδαφος. Φαίνεται ὅτι πρόθεση τοῦ τεχνίτη εἶναι νὰ δηλώσει ὅτι ὁ Ἑρμῆς πετᾷ.

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

VI .16 Τὸ κεφάλι στρέφεται ἀκόμη πιὸ ἔντονα ἀπὸ τὸ σῶμα πρὸς τὰ ἀριστερά του καὶ εἰκονίζεται σὲ πρόσθια σχεδὸν ὄψη (en face), μὲ περισσότερο ἀναπτυγμένη τὴ δεξιὰ παρειά του· καλύπτεται ἀπὸ τὸν ιδιόρρυθμο «μακεδονικὸ πέτασο», ποὺ ἔχει ἔντονη γειωτὴ προεξοχὴ στὸ πρόσθιο μέρος<sup>25</sup>.

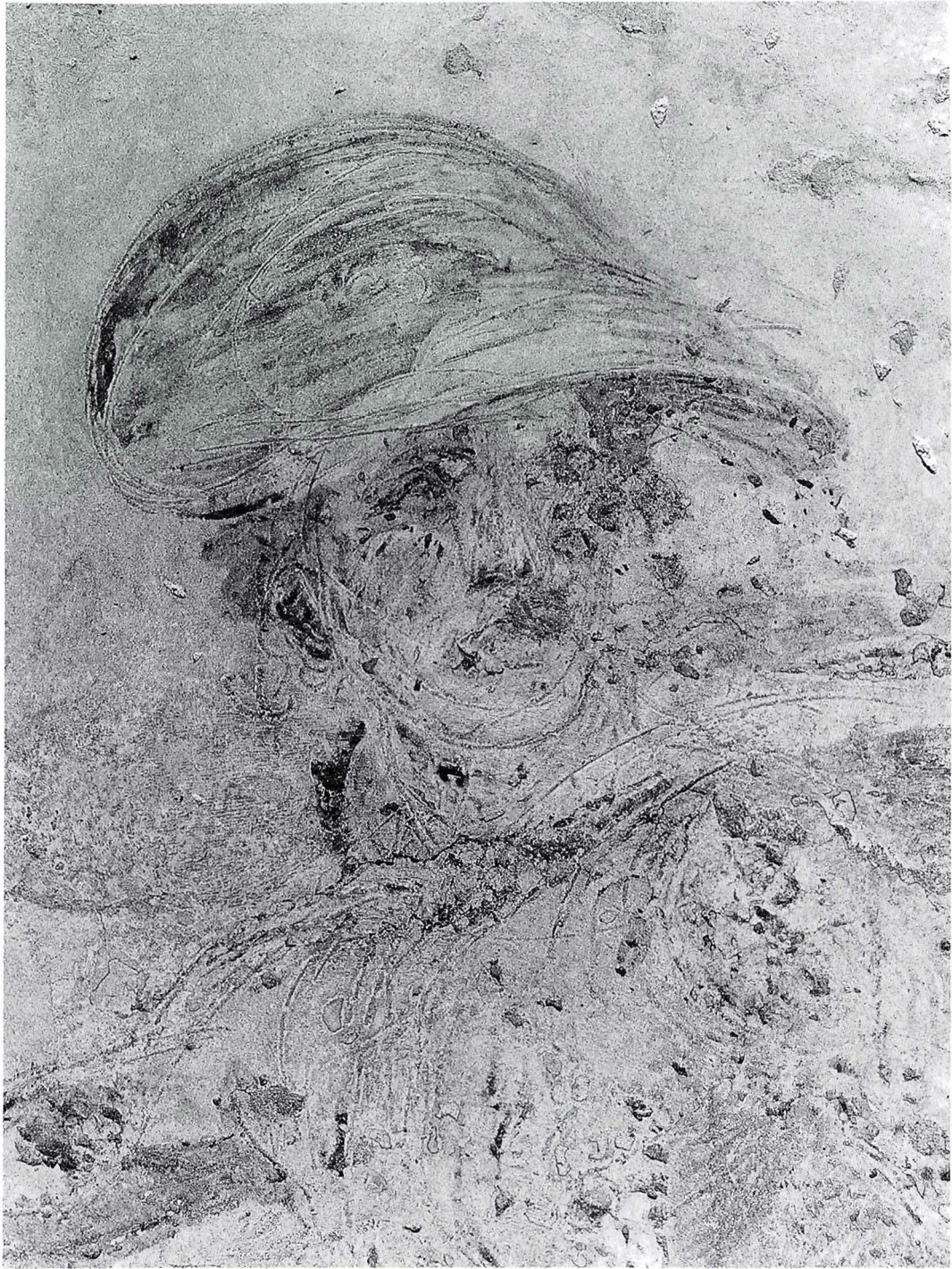
Τὸ δεξιὸ του χέρι τὸ τεντώνει πρὸς τὰ ἐμπρός καὶ λυγίζοντάς το ἐλαφρὰ στὸν ἀγκώνα κρατᾷ ὑψωμένο λοξὰ τὸ κηρύκειο, ποὺ καταλήγει στὴ διπλὴ κυκλικὴ ἀπόληξη μὲ τὸ ἄνοιγμα στὸ ἐπάνω μέρος.

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



15. Βόρειος τοίχος. Ὁ Ἑρμῆς.





16. Βόρειος τοίχος, Ὁ Ἑρμῆς (λεπτομέρεια).



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

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

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



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

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

γ. Τὰ ἄλογα (Πίν. IV-V, εἰκ. 17-18)

17 Περισσότερο ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες ἔχουν φθαρεῖ οἱ μορφὲς τῶν ἀλόγων. Τὸ καλύτερα – σχετικὰ – διατηρημένο εἶναι τὸ ἐξωτερικὸ (ἀριστερὸ) ἄλογο τοῦ τεθρίππου, αὐτὸ ποὺ παρουσιάζει στὸν θεατὴ ἀκέραιο τὸ σῶμα του, σὲ πλάγια ὄψη. Τὰ σῶματα τῶν ἄλλων τριῶν κρύβονται πίσω του καὶ μόνο τὰ κεφάλια, οἱ λαιμοὶ καὶ τὰ πόδια τους μποροῦσαν νὰ φανοῦν<sup>27</sup>.

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





17. Βόρειος τοίχος. Τὸ τέθριππο.



18. Βόρειος τοίχος. Τὰ ἄλογα (λεπτομέρεια).



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

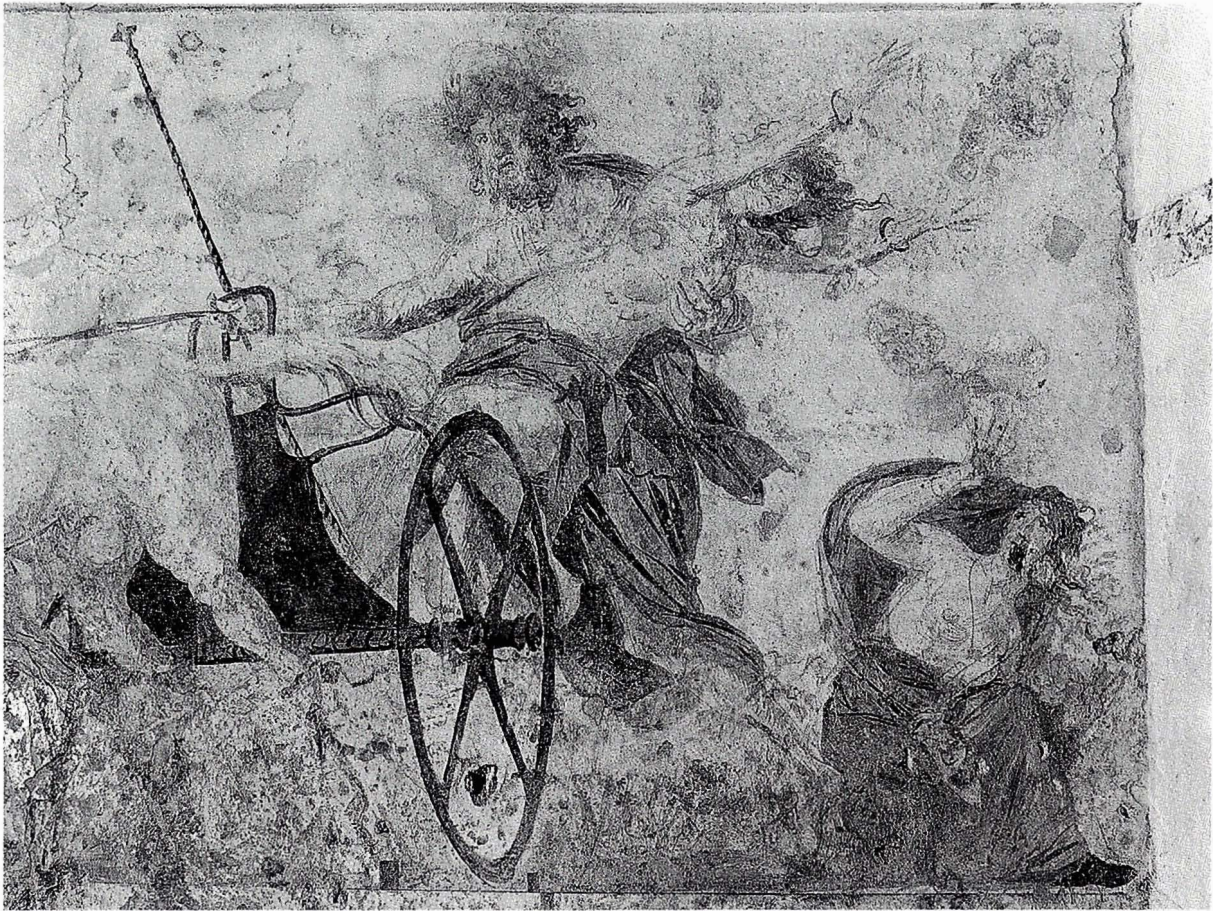
Διαπιστώνουμε λοιπὸν ὅτι καὶ ἀπὸ τὰ μπροστινὰ σκέλη τῶν ἀλόγων μπορούμε νὰ ἐντοπίσουμε μόνον τὰ ἑπτὰ. Τὸ ὄγδοο ἐμπρόσθιο καὶ ὀπίσθιο πρέπει νὰ βρίσκονται στὸ κενὸ ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ πέμπτο ἀπὸ ἀριστερὰ ἐμπρόσθιο σκέλος καὶ στὸ πρῶτο ἀπὸ ἀριστερὰ ὀπίσθιο. Τὸ κενὸ αὐτὸ ἔχει δημιουργηθεῖ ἀπὸ ἔντονη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

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

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

Τὸ ἀνατολικὸ μισὸ τῆς τοιχογραφίας, ὅπου καὶ οἱ κύριες μορφὲς τῆς σύνθεσης, σώζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση καὶ ὕστερα ἀπὸ τὸν προσεκτικὸ καθαρισμὸ, ποὺ χρειάστηκε περισσότερο ἀπὸ τέσσερα χρόνια γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ, μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς τὸ ἔργο ξαναβρῆκε σχεδὸν τὴν ἀρχικὴ του λαμπρότητα, παρ' ὅλες τὶς ἀναπόφευκτες ἐπὶ ἡρῆεις τοῦ χρόνου. Στὸ τμήμα αὐτὸ εἰκονίζεται τὸ ἄρμα, ὁ Πλούτων μὲ τὴν Περσεφόνη τῆ στιγμῆ ποὺ ἀνεβαίνει στὸ «δίφρο» 19





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

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

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





20. Βόρειος τοίχος. Τὸ ἄρμα (λεπτομέρεια).



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

Ἡ ἄντυγα (ἢ περίφραγμα) τοῦ ἄρματος<sup>28</sup> ἔχει κόκκινο χρῶμα· στὸ ἄνω ἄκρο τοῦ ἐμπρόσθιου τμήματος ὑψώνεται ἓνα προστατευτικὸ πλαίσιο ἀπὸ καμπυλωμένη, στίς κάμψεις, κυλινδρική ράβδο (καπάνη), μὲ κάθετο στήριγμα στὴ μέση, ποὺ συνεχίζεται καὶ στὴν πλάγια πλευρά, σὲ σχῆμα ἐπιμήκους θηλῆς· ὅλο αὐτὸ τὸ πλαίσιο ἀποδίδεται μὲ τὸ καστανὸ χρῶμα ποὺ δηλώνει καὶ τοὺς τροχοὺς, ἀλλὰ μὲ ἀνοιχτότερους τόνους στὸ μεγαλύτερο μέρος.

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

- 21 Τὸ κορμὶ τῆς Περσεφόνης, γυμνό<sup>29</sup>, τεντώνεται λοξὰ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ μὲ τὸ τέντωμα τῶν χεριῶν καὶ τῆς κεφαλῆς ὀλοκληρώνεται ἡ ἀπεγνωσμένη προσπάθειά της νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἀπαγωγέα. Τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἱμάτιο τοῦ θεοῦ καὶ ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μηρό του· κάτω ἀπ' αὐτόν, ἀπὸ τὸ σημεῖο τοῦ λυγισμένου γόνατος, φαίνεται ἡ ἀριστερὴ μεριά τῆς κνήμης, πίσω ἀπὸ τὸν τροχὸ τοῦ ἄρματος. Στους καρποὺς τῶν χεριῶν τῆς θεᾶς ὑπάρχουν ψέλια, ἐνῶ περίαιπτο κρέμεται ἀπὸ τὸν λαιμό της. Τὸ πρόσωπό της
- 23 ἀποδίδεται σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων, ἐνῶ οἱ πλόκαμοι τῶν μαλλιῶν της κυματίζουν βίαια πρὸς τὰ δεξιὰ.



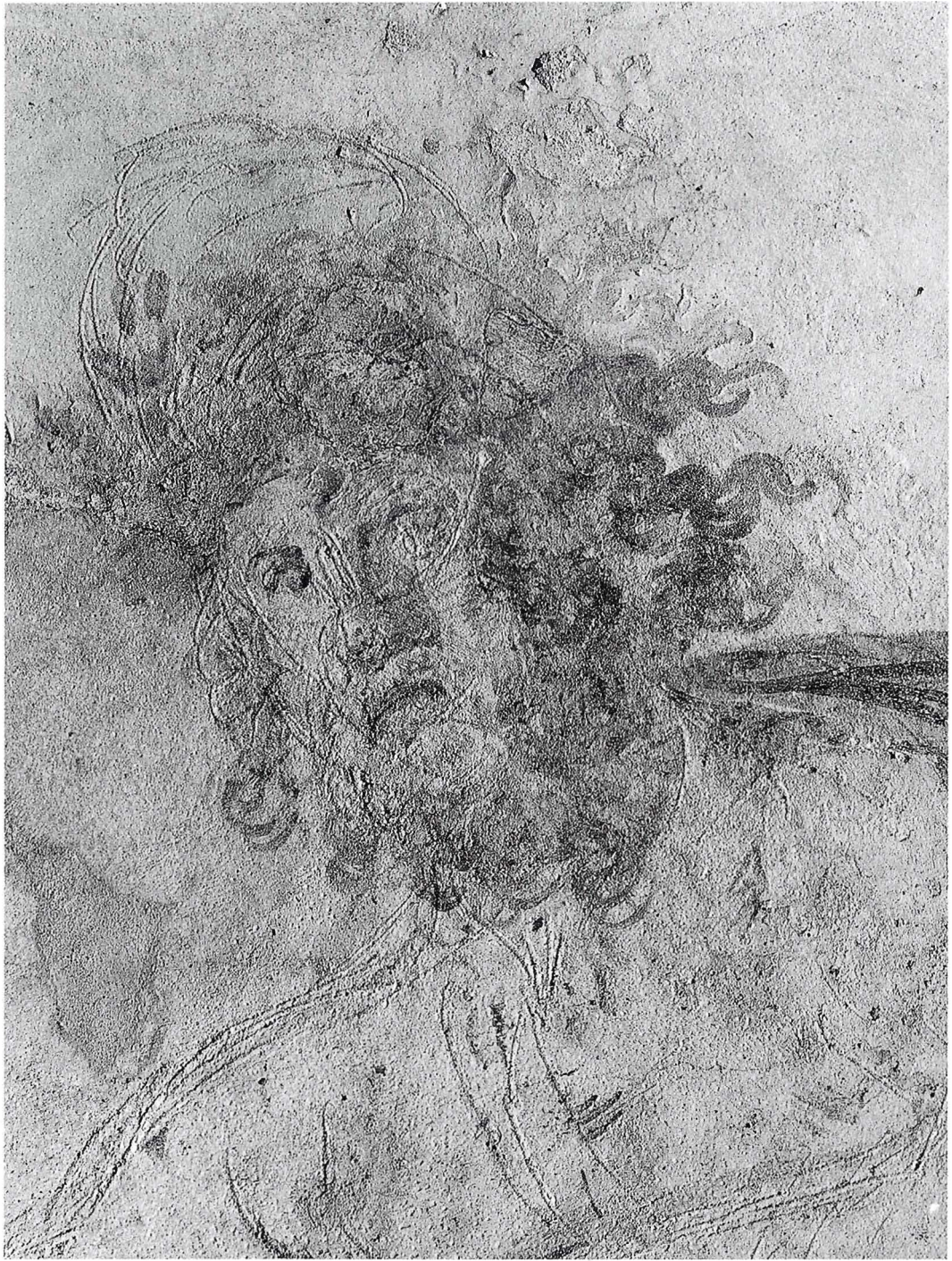


21. Βόρειος τοίχος. Ὁ Πλούτων καὶ ἡ Περσεφόνη.

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

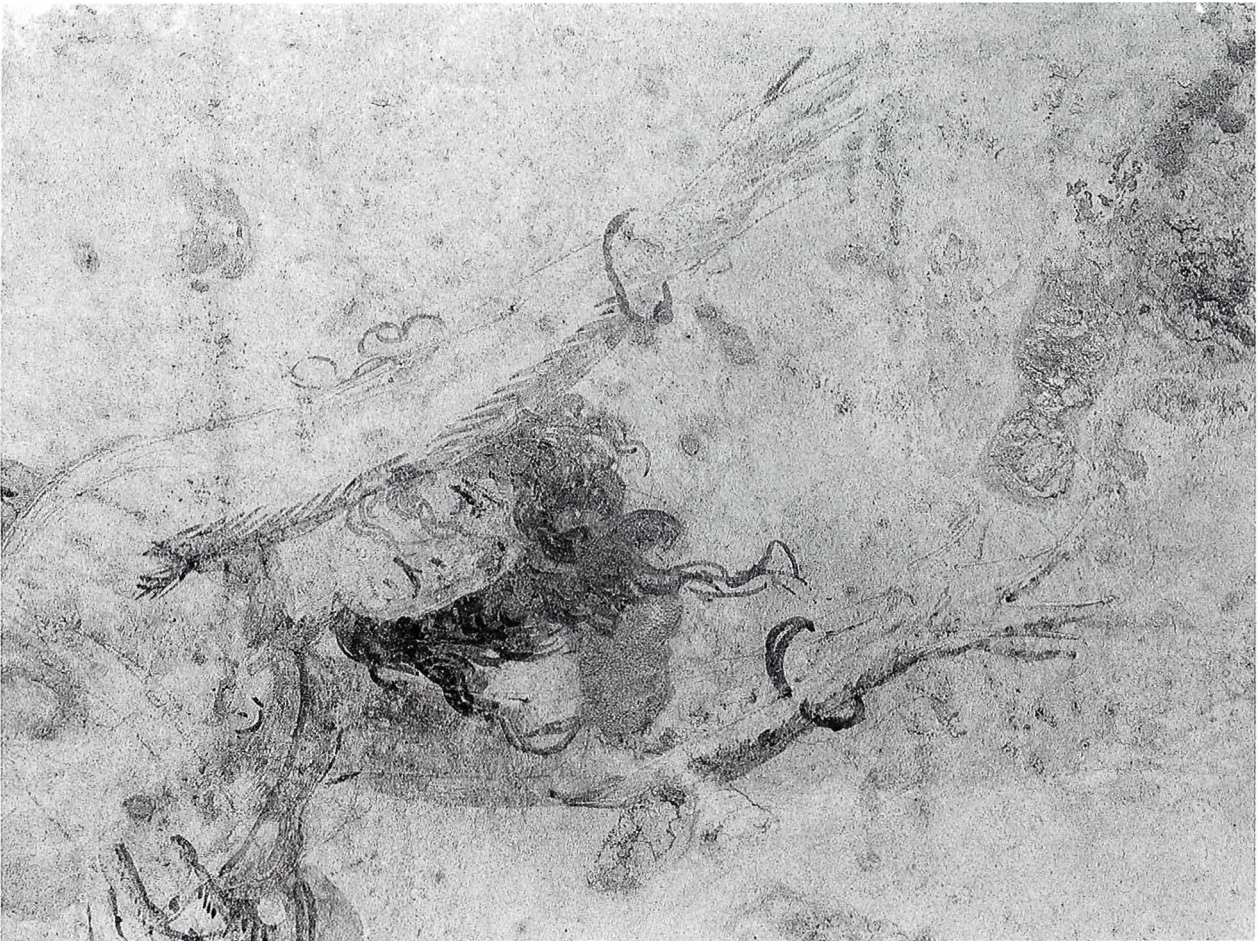
Τὰ γυμνὰ μέρη τῶν δύο κορμιῶν, τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Περσεφόνης, ἀποδίδονται μὲ ἓνα ἀδύνατο χρωματικὸ περίγραμμα, ποὺ – στὴ σημερινή του τουλάχιστον κατάσταση – ἔχει μιὰ γκριζωπὴ ἀπόχρωση, ἀλλὰ μὲ φανεροὺς τοὺς τόνους τοῦ πορτοκαλοκάστανου χρώματος ποὺ συναντήσαμε ὡς τώρα τόσο στὰ ἄλλα ὅσο καὶ στὸν Ἑρμῆ.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





22. Βόρειος τοίχος, Ὁ Πλούτων (λεπτομέρεια).





23. Βόρειος τοίχος. Ἡ Περσεφόνη.

πού υψώνεται για να πατήσει στον δίφρο του ἄρματος, στον ἀριστερό του ὤμο και στα δύο χέρια τῆς Κόρης ὁ ὄγκος δηλώνεται με τὴ σκιά, πού ἀποδίδεται με κοφτὲς πινελιὲς τοῦ ἴδιου γκριζωποῦ, πορτοκαλοκάστανου χρώματος. Με τὸ ἴδιο χρῶμα ἀποδίδονται καὶ τὰ δάχτυλα τῶν χεριῶν τόσο τοῦ Πλούτωνα, ὅσο καὶ τῆς Περσεφόνης. Οἱ γυμνοὶ ὄγκοι καὶ τῶν δύο θεῶν προβάλλουν τὴ λευκή τους ἐπιφάνεια μέσα ἀπὸ τὸ πλούσια πτυχωμένο καὶ ἐντονα χρωματικὰ διαβαθμισμένο ἱμάτιο τοῦ Πλούτωνα, πού κυριαρχεῖ τόσο με τὴν ἔκταση ὅσο καὶ με τὸ δυνατό μενεξεδι χρῶμα του, πού θαρρεῖ καὶ ἀντανακλᾷ τὸ ζωηρὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ ἄρματος καὶ δένεται ἀντιστικτικὰ με τὸ ὁμοιόχρωμο τμήμα τοῦ ἐνδύματος τῆς τρομαγμένης Ὠκεανίδας, πού λειτουργεῖ ἔτσι ὡς τελευταία ἀπήχηση τοῦ κυρίαρχου τόνου στὸ κέντρο τῆς καίριας σκηνῆς.

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

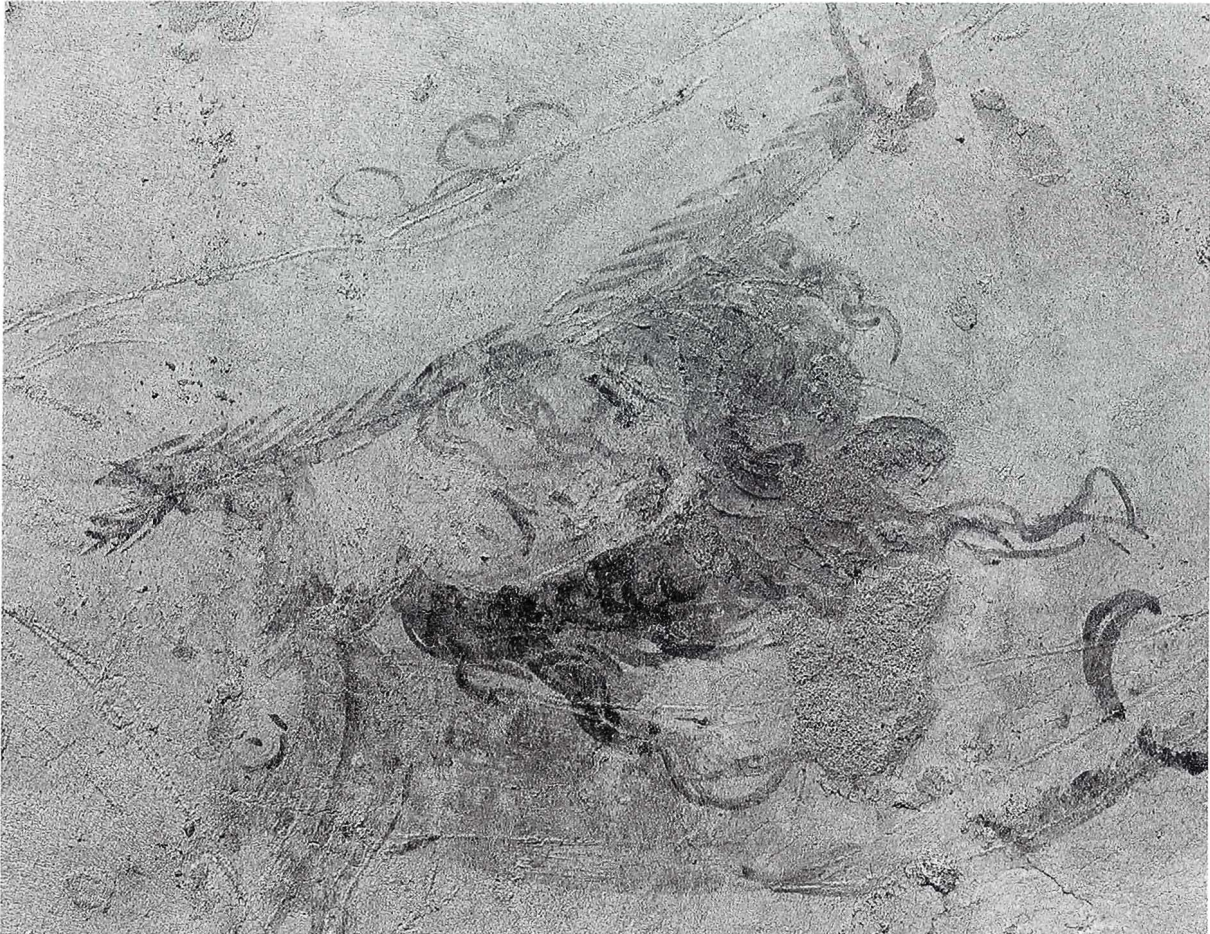
μα, ὥστε τονίζουν μὲ τὸν πιὸ ἐντονο τρόπο ὄχι μονάχα τὴν ὀρμητικὴ κίνηση, ἀλλὰ καὶ τὴ βιαιότητα ποὺ συντελεῖται στὸ σημεῖο ἐκεῖνο. Ἄλλωστε, εἶναι ἀδύνατο νὰ κατανοήσῃ κανεὶς τὴ λειτουργία τοῦ ἐνδύματος αὐτοῦ, ἂν ἐπιχειρήσῃ νὰ τὸ δεῖ ὡς πιστὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας καὶ ὄχι ὡς μέσο μιᾶς ζωγραφικῆς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

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

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

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





24. Βόρειος τοίχος. Ἡ Περσεφόνη (λεπτομέρεια).

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

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





25. Βόρειος τοίχος. Ἡ Ὠκεανίδα.





26. Βόρειος τοίχος. Ἡ Ὠκεανίδα (λεπτομέρεια).

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

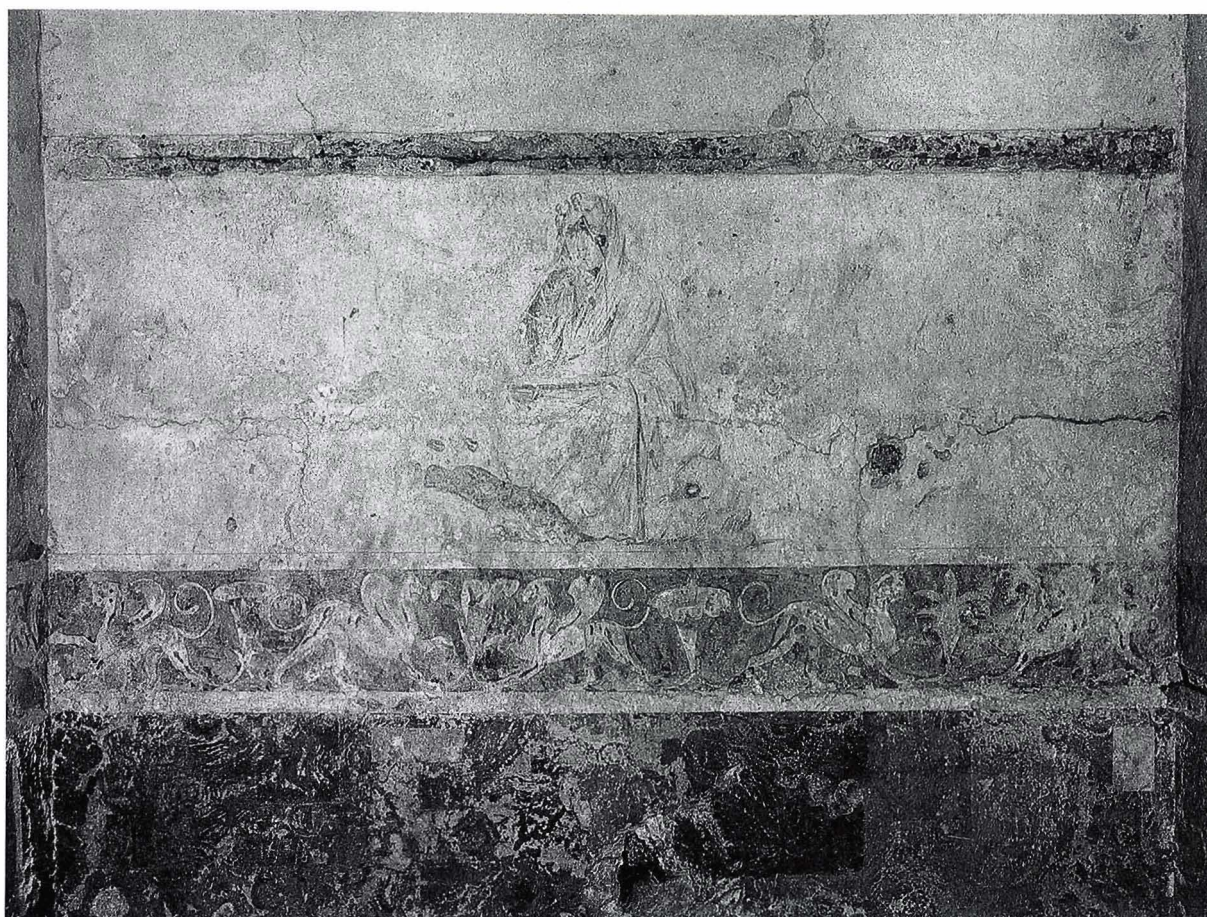
βλέπουμε και στα μαλλιά των άλλων μορφών, επιτείνοντας έτσι την έντύπωση της ταραχής και της άνησυχίας.

Το ένδυμά της αποδίδεται με δύο διαφορετικά χρώματα, ένα κίτρινο, με καστανέρυθρους τόνους στις πτυχώσεις, και ένα μενεξεδί, σε διάφορους τόνους, όπως στο ἱμάτιο του Πλούτωνα. Το κίτρινο χρώμα καλύπτει όλο το κάτω τμήμα του σώματος και προβάλλει πίσω από το δεξιό της χέρι, επάνω και πίσω από τον δεξιό της ώμο και λίγο πίσω από τον αριστερό. Το μενεξεδί περιβάλλει κυκλικά σχεδόν όλο το επάνω μέρος της μορφής και διακόπτεται μόνον από την κεφαλή. Ένα ομοιόχρωμο τριγωνικό κομμάτι υπάρχει στον άστράγαλο του αριστερού ποδιού. Το κίτρινο ένδυμα θα μπορούσαμε με βεβαιότητα να το χαρακτηρίσουμε ἱμάτιο. Το μενεξεδί όμως, που θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε ως ένα ιδιαίτερο επίβλημα (σάλι), αν δεν υπήρχε το τριγωνικό κομμάτι στον άστράγαλο, είναι δύσκολο να το ἐρμηνεύσουμε ως ένα δεύτερο ανεξάρτητο ένδυμα. Η μόνη δυνατή «πραγματιστική» (ρεαλιστική) ἐρμηνεία θα μπορούσε να είναι ότι πρόκειται για μιὰ πλατιά παρυφή του ἱματίου, διαφορετικού χρώματος από το υπόλοιπο ὕφασμα, όσο κι αν ἡ ἀπεικόνισή της δὲν φαίνεται πολὺ πειστική. Νομίζω πὼς μόνο ζωγραφικοί λόγοι ὀδήγησαν τὸν ζωγράφο στὴν τοποθέτηση τοῦ δευτέρου αὐτοῦ χρώματος, τόσο στὸ επάνω μέρος, ὡς πλαίσιο τοῦ γυμνοῦ σώματος, ὅσο καὶ στὸν άστράγαλο. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν δένεται χρωματικὰ ἡ γονατισμένη μορφή με τις μορφές τοῦ ἄρματος, ὅπου κυριαρχεῖ τὸ μενεξεδί τοῦ ἱματίου τοῦ Πλούτωνα, καὶ κλείνει με τὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια τὴ χρωματικὴ ἔνταση πὸς ἄρχισε ἀπὸ τὸ στήθαῖο τοῦ ἄρματος καὶ τελειώνει με τὸ ἀριστερὸ ὑπόδημα αὐτῆς τῆς κοπέλας. Ένα ὑπόδημα κλειστὸ ὡς τὸν άστράγαλο (ἀρβύλη), πὸς ἀποδίδεται με πολὺ βαθὺ κόκκινο, αἱμάτινο χρώμα.

Ἄν κάποιος ἔκανε στὸν ζωγράφο τὴν ἄμουση παρατήρηση γιὰ τὴν ἀνακρίβεια τῆς ἀπόδοσης μιᾶς τέτοιας ἐνδυματολογικῆς λεπτομέρειας, θὰ εἶχε, ὑποθέτω, ὁ τεχνίτης τὴν ἴδια ἀπάντηση πὸς ἔδωσε ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος γιὰ τὴ μετακίνηση τοῦ νοσοκομείου τοῦ Δὸν Χουὰν Ταβέρα στὸν πίνακά του «Ἄποψη τοῦ Τολέδο» καὶ ὁ Θεόφιλος γιὰ τὸ καρβέλι πὸς ζωγράφισε νὰ στέκεται σιτὴ κόψη τοῦ φουρνιστηριοῦ»<sup>30</sup>.

Γιὰ τὴν ταυτότητα τῆς γονατισμένης καὶ ἐντρομῆς κόρης δὲν μπορούμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι. Ἡ ἀρχικὴ ταύτιση με τὴν Κυάνη<sup>31</sup> μοῦ φαίνεται πὼς δὲν εἶναι ἡ πιθανότερη· ὑποθέτω πὼς ὁ τεχνίτης στὸ πρόσωπο αὐτὸ «συνοψίζει» τις Ὀκεανίδες, πὸς μαζὶ με τὴν Περσεφόνη, μάζευαν λουλούδια σὲ κάποιον λειμῶνα. Καὶ σιτὴν περίπτωση αὐτὴ πιστεύω πὼς τὸν πρῶτο λόγο ἔχει ἡ ζωγραφικὴ σύνθεση καὶ ὄχι ἡ ὅποια πιστὴ ἀπόδοση μιᾶς, μυθικῆς ἔστι, πραγματικότητας. Γι' αὐτὸ ἀρκεῖ, νομίζω, ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς ἀπλῶς ὡς «φίλης» τῆς θεᾶς πὸς ἀπάγεται.





27. Ἀνατολικὸς τοῖχος. Γενικὴ ἀποψη τῆς τοιχογραφίας.

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

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

Στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἡ μορφή ἔχει διατηρηθεῖ ἄρκετὰ καλά, μολοντί τὰ χρώματα δὲν σῶθηκαν σὲ ἱκανοποιητικὴ κατάσταση. Ὑποθέτω πὼς τοῦτο μπο- 28





28. Ανατολικός τοίχος. Ἡ Δήμητρα.





29. Ανατολικός τοίχος. Ἡ Δήμητρα (χαρακτὸ προσχέδιο).

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

Ὅπως καὶ στὴ σύνθεση τῆς ἀρπαγῆς, ὁ ζωγράφος, προτοῦ ἀρχίσει νὰ ζωγραφίζει, χάραξε μὲ αἰχμηρὸ ἐργαλεῖο ἐπάνω στὸ νωπὸ ἐπίχρισμα ἓνα προκαταρκτικὸ σχέδιο, μὲ τὸ ὁποῖο ὀρίζει τὰ περιγράμματα τῆς μορφῆς καὶ λίγα βασικὰ στοιχεῖα τῆς κόμης, τοῦ προσώπου καὶ τῶν πτυχῶν τοῦ ἐνδύματος. 29

Εἶναι ἀξιωματικὸ πὼς σ' αὐτὸ τὸ χαρακτὸ προσχέδιο δὲν ὑπάρχουν οἱ πολλαπλὲς χαράξεις πού βρίσκουμε στὴ μεγάλη τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς, κυρίως στὸ σύμπλεγμα τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Περσεφόνης. Ὁ ζωγράφος, ὅπως καὶ στὴ μορφὴ



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

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

Ἡ γυναικεία αὐτὴ μορφή καλύπτεται, ὁλόκληρη σχεδόν, ἀπὸ ἕνα ἱμάτιο ποὺ σκεπάζει τὴν κεφαλὴ τῆς. Ἀκάλυπτα μένουσιν ὁ μόνον τὸ πρόσωπό τῆς, τὸ δεξιὸ τῆς χέρι καὶ ἡ ἄκρη τοῦ δεξιοῦ ὑποδήματος. Κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο φορεῖ χιτῶνα, ὅπως μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς μόνον σ' ἕνα τριγωνικὸ τμήμα στὸ στέρνο, ποὺ δὲν τὸ σκεπάζει τὸ ἱμάτιο. Ἡ διατήρηση στὸ δεξιὸ χέρι δὲν εἶναι τόσο καλὴ, ὥστε νὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ διαπιστώσουμε μὲ ἀσφάλεια, ἂν ὁ χιτῶνας ἦταν χειρῶντος ἢ ἂν τὸ χέρι ἦταν γυμνό· οἱ πτυχές ποὺ διακρίνονται στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀνήκουν στὴν ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου, ὅμως εἶναι βέβαιον ὅτι ἡ ἐνιαία σκίαση ἔξω ἀπὸ τὸ χέρι αὐτὸ δηλώνει τὴν ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ ἱματίου, ὅπως αὐτὴ παρουσιάζεται στὸν θεατὴ ὡς ἀποτέλεσμα τῆς στροφῆς τῆς μορφῆς πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς. Ἡ στροφή αὐτὴ συνδυάζεται καὶ μὲ μιὰ ἐλαφρὰ κλίση πρὸς τὰ ἐμπρός· ἔτσι, ἡ μορφή στηρίζεται τὸ κορμὶ τῆς μὲ τὸ λυγισμένον ἀριστερὸ χέρι, ποὺ εἶναι καὶ αὐτὸ σκεπασμένον ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ἐπάνω στὸ ἀριστερὸ τῆς γόνατο, ἐνῶ ὑψώνει κάθετα σχεδόν τὸν πήχη τοῦ δεξιοῦ τῆς χεριοῦ, καὶ μὲ τὴν κλειστὴ παλάμη του στηρίζεται ἢ ἐτοιμάζεται νὰ στηρίξει τὸ κεφάλι τῆς, ποὺ γέρνει πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς. Τὸ δεξιὸ τῆς μάτι, διεσταλμένον κάτω ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ φρυδιοῦ, κατορθώνει νὰ δείξει στὸν θεατὴ ὅτι τὸ ἀπλανὲς βλέμμα του δὲν κατευθύνεται πρὸς κάποιο σημεῖο τοῦ ἔξωτερικου κόσμου, ἀλλὰ στρέφεται πρὸς τὸν ἐσωτερικὸ τῆς κόσμου, μὲ δύναμη καὶ αὐτοσυγκέντρωση· ὅτι τὴ συνέχει εἶναι μιὰ βαθιὰ ἐσωτερικὴ θλίψη<sup>32</sup>. Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς δηλώνει μὲ τὴ λιτὴ γραμμὴ του καὶ τὸ κλειστὸ στόμα.



Αυτή άλλωστε ή διάχυτη έσωτερική θλίψη δηλώνεται με τόν πιδ εϋστοχο είκα-  
στικά τρόπο τόσο με την έλαφρά κλίση τής κεφαλής όσο και με την κίνηση του  
άριστερου χεριού, πιδ υποχρεώνει τδ κορμι νά συμπτυχθεί πρδς τά έμπρός,  
στερώντας του έτσι την άνετη και εύχάριστη ανάπτυξη. Στην άσφυκτική αυτή  
σύμπτυξη συμβάλλουν και οι λοξές πτυχές του ίματίου, πιδ κατεβαίνουν άνή-  
συχά από τδ άριστερό μέρος τής κεφαλής για νά συμπιεσθούν στον στενό τρι-  
γωνικό χώρο πιδ σχηματίζεται από τδν πήχη του άριστερου χεριού, στο σημείο  
πιδ συναντά τδν άγκώνα του δεξιού. Άξιοσημείωτη τέλος είναι ή δήλωση τών  
βοστρύχων πιδ προβάλλουν έπάνω από τδ μέτωπο, ως δύο κύκλοι – άκόμη και  
στο χαρακτδ προσχέδιο έχουν σχεδιασθεί – και ένισχύουν την άνησυχία στο ση-  
μείο αυτό.

"Όπως σημειώσαμε παραπάνω, τά χρώματα δέν έχουν διατηρηθεί σέ ικανοποιη-  
τική κατάσταση· σέ άλλα σημεία έχουν άδυνατίσει πολυ και σέ άλλα πρέπει νά  
έχουν άλλοιωθεί τόσο ώστε είναι δύσκολο νά γνωρίζουμε την άρχική τους από-  
χρωση. Όστόσο μπορούμε νά πούμε με βεβαιότητα πώς ό ζωγράφος δουλεύει  
με τδν ίδιο τρόπο πιδ διαπιστώσαμε και στη μορφή του Έρμη: με μιá βασική  
ώχρα πιδ αρχίζει από μιάν άνοιχτή κιτρινωπή άπόχρωση και με την προσθήκη  
κόκκινου γίνεται πορτοκαλοκίτρινη, για νά σκουραίνει σέ καστανδ μέχρι γκριζο,  
με την προσθήκη μαύρου.

"Αν δέν μάς άπατούν οι άλλοιώσεις τών χρωμάτων, φαίνεται δτι ή μορφή φωτί-  
ζεται από άριστερά της, έτσι ώστε όλη αυτή ή πλευρά, και ό βράχος όπου κάθε-  
ται, νά άποδίδονται με τδ άνοιχτδ βασικό χρώμα· με την καστανή άπόχρωση  
δηλώνονται οι σκιές στην άνώμαλη έπιφάνεια του βράχου, κάποιες πτυχές του  
ίματίου και ή κόμη. Τδ δεξιδ χέρι και ή σκιά άνάμεσα στο άριστερό χέρι και τδ  
κορμι δίνονται με άκόμη πιδ σκοτεινδ χρώμα, πιδ στη σημερινή του κατάσταση  
είναι βαθυ γκριζο. Τδ αντίγραφο του πολυ προσεκτικού Γιώργου Μιλτσακά-  
κη άποδίδει με τδν πιδ άσφαλή και πιστδ τρόπο όλα αυτά, πιδ είναι πολυ  
δύσκολο νά άποδοθούν είτε με την περιγραφή είτε με τή φωτογραφική άπει-  
κόνιση.

XI

Στη σημερινή της κατάσταση ή μορφή αυτή άποτελεί μιá σχεδιαστική άπεικόνι-  
ση πιδ στηρίζεται άποκλειστικά στις γραμμικές της άξίες, οι όποιες κατορθώ-  
νουν νά άποδώσουν με τή δύναμη τής γραμμής τόσο τους πλαστικούς όγκους  
όσο και τδ ήθος τής είκονιζόμενης. Η σχεδίαση γίνεται με ένα γκριζωπδ χρώμα  
(αυτό τουλάχιστον βλέπει ό σημερινδ θεατής), άλλου βαθύτερο και άλλου πιδ  
άνοιχτδ – άραιωμένο – και με την έναλλαγή τής πλατύτερης και τής στενότε-  
ρης, τής συνεχόμενης και τής κοφτής πινελιάς. Οι σκιές δηλώνονται έντονα κά-  
τω από τδ πηγούνι, στο έσωτερικό του άριστερου χεριού (στο κενδ άνάμεσα σ'  
αυτό και τδ σώμα), άνάμεσα στη δεξιά παρειά και τδ άνασηκωμένο ίμάτιο και  
στο έσωτερικό του ίματίου (στις άναδιπλώσεις του δεξιού χεριού). Με κοφτές,



πυκνές πινελιές αποδίδονται οι άνωμαλίες στον όγκο του βράχου, όπου κάθετα ή γυναικεία μορφή.

Η πρώτη έντύπωση από την άπεικόνιση αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν είναι της ίδιας ποιοτικής στάθμης με τη μεγάλη τοιχογραφία του βόρειου τοίχου. Έχω τη γνώμη πως το συμπέρασμα αυτό είναι σφαλερό και όφείλεται σε κριτήρια άσχετα προς την εικαστική αξία του έργου. Όπως σημειώσαμε παραπάνω, η καθιστή γυναικεία μορφή αποτελεί κοινό τόπο στη ζωγραφική του 4ου π.Χ. αιώνα. Έτσι ο τεχνίτης δεν είχε πολλά περιθώρια για πρωτότυπη απόδοση του γνωστού θέματος. Έπιπλέον, το συγκεκριμένο θέμα – ή θλιμμένη δέσποινα – τον υποχρεώνει να περιοριστεί σε μια όσο γίνεται πιο κλειστή μορφή, με άσυτηρη δομή και άπεριττη έπεξεργασία. Όμως η σχεδιαστική ικανότητα που μαρτυρεί ασφάλεια και γνώση, ή έκφραστικότητα στη γραμμή και ή σοφή και στέρεη αρχιτεκτονική της μορφής με πείθουν ότι και αυτή αποτελεί έργο του ίδιου μεγάλου τεχνίτη, στον όποιον όφείλεται και ή σύνθεση της άρπαγής της Περσεφόνης. Ένα τέτοιο συμπέρασμα ένισχύεται και από το χαρακτό προσχέδιο που έχει την ίδια άνεση και βεβαιότητα στη χάραξη με το προσχέδιο της μεγάλης σύνθεσης, και θα μπορούσε να συγκριθεί με το αντίστοιχο της Ώκεανίδας.

Για την ταυτότητα της μορφής αυτής δεν νομίζω ότι μπορούμε να έχουμε ισχυρές άμφιβολίες ότι εικονίζει τη Δήμητρα. Μπορούμε πρώτα πρώτα να σκεφθούμε ότι οι παραστάσεις των δύο μακρών τοίχων παριστάνουν μυθολογικά - θρησκευτικά πρόσωπα, και έτσι να εντάξουμε και την καθιστή αυτή μορφή στον ίδιο κύκλο, σχετίζοντάς την άμεσα με τη σκηνή της άρπαγής, προς την όποια μάλιστα είναι στραμμένη. Όμως ένα τέτοιο έπιχείρημα, μόνο του, δεν νομίζω πως έχει μεγάλη άποδεικτική αξία. Η στάση και προπάντων το ήθος της μορφής θα μπορούσε να όδηγήσει στην άποψη ότι δεν πρόκειται για θνητή, όμως και στην περίπτωση αυτή θα στηριζόμασταν σε ύποκειμενική κρίση. Υπάρχει όμως ένα πολυ χαρακτηριστικό στοιχείο που ύποκαθιστά, θα λέγαμε, τό «λαλούν σύμβολον» (Attribut) και είναι έξίσου ισχυρό με εκείνο, για την ταύτιση της μορφής: πρόκειται για τον βράχο επάνω στον όποιο κάθετα ή μορφή. Είναι γνωστή ή παράδοση του μύθου της άρπαγής, όπως μας έχει παραδοθεί στη Βιβλιοθήκη του Ψευδο-Άπολλοδώρου (I 5, 1). Όταν ή Δήμητρα έμαθε την άρπαγή της κόρης της *όργιζομένη θεοίς κατέλιπεν ούρανόν, είκασθεΐσα δέ γυναικί ήκεν εις Έλευσίνα. Καί πρώτον μόν επί την άπ' εκείνης κληθεΐσαν Άγέλαστον έκάθισεν πέτραν παρά τό Καλλίχορον φρέαρ καλούμενον...* Ότι ή παράδοση αυτή είναι παλαιά τό γνωρίζουμε με ασφάλεια, αφού ο Καλλίμαχος τον 3ο π.Χ. κιώλας αιώνα τοποθετεί την «άγέλαστη πέτρα» δίπλα στο «Καλλίχορον φρέαρ»<sup>33</sup> και έπιγραφή του 4ου π.Χ. αιώνα την αναφέρει<sup>34</sup>. Νομίζω ότι ο ζωγράφος, τοποθετώντας τη Δήμητρα δίπλα στη σκηνή της άρπαγής της κόρης της, θεώρησε άρκετό για την ταύτιση της να την εικονίσει καθισμένη επάνω



στην Ἀγέλαστη πέτρα, ὅπως ἀκριβῶς ἔκανε καὶ ὁ ἀπλὸς τεχνίτης ἑνὸς πῆλινου ἀγαλματίου ποῦ βρέθηκε στὸ ἱερὸ τῆς θεᾶς στὴ Γόρτυνα τῆς Κρήτης<sup>35</sup>, στὸ ὁποῖο μάλιστα ἡ διαμόρφωση τῆς «πέτρας» ἔχει πολὺ περισσότερες ὁμοιότητες μὲ τὴ σχεδίαση τῆς τοιχογραφίας ἀπὸ ὅσες ἡ «πέτρα» στὸ γνωστὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἐλευσίνας<sup>36</sup>.

Μποροῦμε λοιπὸν νὰ θεωρήσουμε βέβαιη τὴν ταύτιση τῆς καθιστῆς μορφῆς μὲ τὴ Δήμητρα καὶ νὰ τὴ συσχετίσουμε μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς, πρὸς τὴν ὁποία στρέφει. Ὡστόσο, ὁ ζωγράφος φαίνεται πὼς ἀπέδωσε μὲ τὸν δικό του τρόπο τὴ σεβαστὴ θεά, προσπαθώντας νὰ ἐκφράσει μὲ τὰ μέσα τῆς τέχνης του τὸν ἐσωτερικὸ τῆς κόσμου, χωρὶς νὰ ἀλλοιώσει τὴ θεία τῆς μορφή. Ἀπ' αὐτὴν τὴν ἄποψη θὰ ἔλεγα πὼς ἡ Δήμητρα τῆς Βεργίνας μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ, μὲ ὅλες τὶς διαφορὲς τῆς, πρὸς τὸ ἐξαισίο γλυπτὸ τῆς καθιστῆς Δήμητρας ἀπὸ τὴν Κνίδο στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο<sup>37</sup>, τὸ ὁποῖο ἀποδίδεται σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους γλύπτες τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Ἀξίζει νὰ σημειώσουμε πὼς καὶ στὰ δύο ἔργα ἡ μορφή καλύπτεται, ἀπόλυτα σχεδόν, ἀπὸ τὸ ἔνδυμα καὶ μονάχα τὸ πρόσωπο, μὲ τὴν πυκνὴ ἐκφραση τῆς ἐσώτερης λύπης, ἀποκαλύπτεται σιτὸν θεατῆ. Περισσότερο ἀπὸ τὴν πανίσχυρη καὶ σεβαστὴ θεά, τόσο ὁ ζωγράφος ὅσο καὶ ὁ γλύπτης ἐπιχειροῦν νὰ δώσουν μὲ τὰ ἔργα τους τὸ ἦθος τῆς πονεμένης μητέρας, δημιουργώντας μιὰ προδρομικὴ μορφή τῆς *Madonna dolorosa*. Ἄλλωστε καὶ τὰ δύο ἔργα πρέπει νὰ χρονολογοῦνται ἀμέσως ὕστερα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, ὅταν τὸ ἀνθρώπινο «πάθος» ἀρχίζει νὰ ἀποτελεῖ πᾶ τὸν κύριον στόχον τῆς τέχνης.

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

Στὸν νότιον μακρὸ τοῖχον τοῦ τάφου ὑπάρχουν ζωγραφισμέναι τρεῖς γυναικεῖαι μορφές. Ἡ διατήρησή τους γενικὰ εἶναι κακὴ καὶ μόνον ἡ πρώτη ἀπὸ ἀριστερὰ (στὸ ἀνατολικὸ δηλαδὴ ἄκρον) σώζεται σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμὸ, τουλάχιστον στὸ σχεδιαστικὸ τῆς μέρος, ἀφοῦ τὰ χρώματα ἔχουν, ὅλα σχεδόν, ἐξαλειφθεῖ<sup>38</sup>. Ὡστόσο σαφὴ στοιχεῖα χρωμάτων διατηρήθηκαν, κυρίως στὴν ἀκραία δεξιὰ μορφή (τοῦ δυτικοῦ ἄκρου), τὰ ὁποῖα μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι καὶ στὴν περίπτωσιν τῶν τριῶν αὐτῶν μορφῶν ὁ ζωγράφος δὲν περιορίστηκε σ' ἕνα μονόχρωμον σχέδιον, ἀλλὰ ὅτι ἡ ἀπουσία τῶν χρωμάτων εἶναι συνέπεια τοῦ χρόνου. Μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι, ὅπως καὶ στὸν ἀνατολικὸν τοῖχον (στὴ ζωγράφισιν τῆς Δήμητρας), ὅταν ὁ τεχνίτης προχώρησε στὴ χρωματικὴ ἐπεξεργασία τῶν μορφῶν, τὸ ἐπίχρισμα δὲν ἦταν πᾶ ἀρκετὰ ὑγρὸ, ὥστε νὰ ἀπορροφήσῃ καὶ νὰ συντηρήσῃ τὰ χρώματα. Ὅπως καὶ στίς ὑπόλοιπαις τοιχογραφίαις, ὁ τεχνίτης ἔχει χαράξει, πρὶν ἀπὸ τὴ ζωγράφισιν, προσχέδια, τὰ ὁποῖα, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχειαν, εἶναι πολὺ λιτὰ καὶ περιορίζονται σὸν καθορισμὸν τῶν πρὸ ἀπαραίτητων στοιχείων γιὰ τὴ σχεδίασιν τῆς κάθε μορφῆς. Οἱ τρεῖς



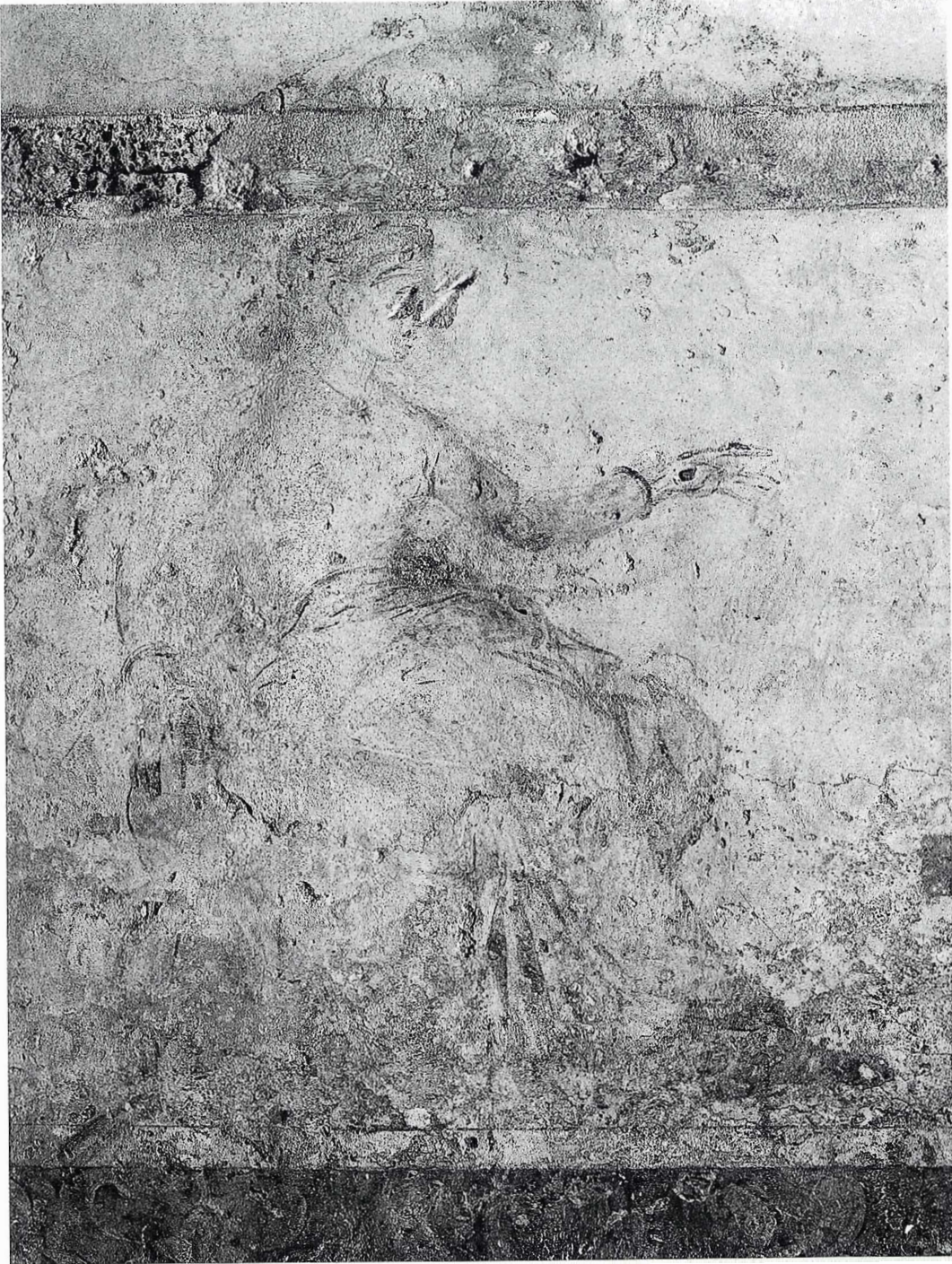
αὐτὲς μορφὲς ἔχουν τοποθετηθεῖ ὑπολογισμένα μέσα στὸν χῶρο ποὺ εἶχε στῆ διάθεσή του ὁ τεχνίτης, ὥστε νὰ διαθέτουν ἡ καθεμιὰ ἄνεση καὶ αὐτοτέλεια, τὴν ἴδια ὅμως στιγμή νὰ βεβαιώνουν τὸν θεατὴ ὅτι ἀποτελοῦν μέρη μιᾶς ἐνότητας. Ἔτσι, ἡ ἀκραία ἀριστερά (ἀνατολικά) μορφὴ εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ δεξιὰ (πρὸς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

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

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

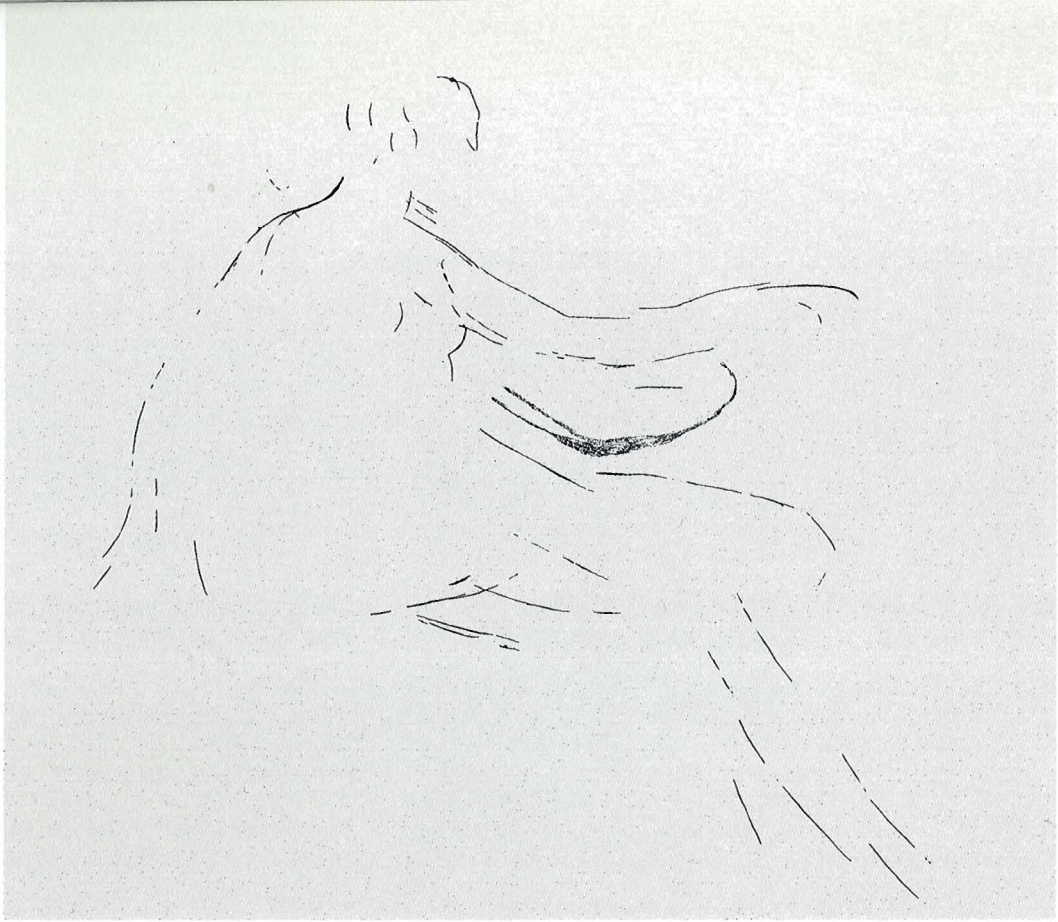
- 32 Ἡ ἄμεση γενικὴ ἐντύπωση ποὺ προσφέρει ἡ μορφὴ αὐτὴ εἶναι ἡ ἄνεση καὶ ἡ εὐγένεια μὲ τὴν ὁποία κάθεται, ἐνῶ τὴν ἴδια εὐαισθησία μαρτυροῦν στὴ διάθεση, τοποθέτηση ἢ κίνησή τους καὶ ὅλα τὰ μέλη τῆς. Εἶναι δύσκολο νὰ βρεθεῖ μιὰ τέτοια σιάση ποὺ ἀποπνέει κομπόζη καὶ ἀρχοντιά σὲ ἄλλα δημιουργήματα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα. Μόνον ἡ Ἄρτεμη τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνα<sup>39</sup> θὰ μπορούσε νὰ συναγωνισθεῖ αὐτὴ τὴν ἀπαλὴ καὶ συνάμα ἐπιβλητικὴ γοητεία ποὺ ἀποτυπώνεται μὲ φαινομενικὴ εὐκολία, ἀλλὰ πραγματικὴ σοφία καὶ βαθύτατη αἴσθηση τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορίσει κανεὶς μὲ ἀκρίβεια καὶ ἐπάρκεια τὸ σημεῖο ὄρασης τοῦ τεχνίτη, ποὺ ἀποδίδει τὴ μορφὴ σὲ πλάγια ὄψη, μὲ τὸ πεντακάθαρο περίγραμμα (profil) τοῦ προσώπου, προχωρεῖ σὲ μιὰν ἀνάπτυξη τοῦ κορμιοῦ ποὺ ἀπέχει ἐλάχιστα ἀπὸ μιὰ μετωπικὴ του θέαση, γιὰ νὰ συνεχίσει μὲ μιὰ πλάγια εἰκόνα τοῦ κάτω μέρους – μηρῶν καὶ κνήμης – ποὺ ὡστόσο δηλώνει μιὰν ἐλαφρὰ στροφή τους πρὸς τὰ ἀριστερά τοῦ θεατῆ. Ἡ ψευδαἴσθηση τῆς ἀπόλυτης





30. Νότιος τοίχος. Ἡ ἀνατολική μορφή.









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

31. Νόπιος τοίχος. Ἡ ἀνατολική μορφή (χαρακτὸ προσχέδιο καὶ σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση Γ. Μιλοσακάκη).





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



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

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

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

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





34. Νότιος τοίχος. Ἡ μεσαία μορφή.

Ὅπως σημείωσα πρωτίτερα, δύσκολα μπορούμε νὰ βροῦμε σὲ ἔργα τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα τὴν ἀπαλὴ καὶ συνάμα ἐπιβλητικὴ στάση αὐτῆς τῆς μορφῆς, ἐκφρασμένη μὲ τόση ἄνεση, ποὺ φέρνει στὸν νοῦ τὴν ἀπαράμιλλη μορφή τῆς Ἑγησοῦς, μὲ τὶς παρθενώνειες καταβολές. Ἀπέναντι σὲ μιὰ τέτοια εὐχυμὴ μορφή ἢ ἐπιδέξια σχεδίαση κάποιων γεωαττικῶν ἔργων, ὅπως ἡ «κόρη ποὺ ἀδειάζει τὸ ἄρωμα» τῆς οἰκίας τῆς Φαρνεζίνας<sup>40</sup>, μᾶς δείχνει πόσο δύσκολο ἦταν στοὺς νεότερους μιμητὲς νὰ μεταφέρουν τὸν παλμὸ καὶ τὴν ἐσωτερικὴ δόνηση τῆς γραμμῆς τῶν κλασικῶν ἔργων ποὺ τόσο θαύμαζαν. Ἴσως κάποτε ἓνας Ἀθηναῖος τεχνίτης νὰ κατόρθωσε νὰ πλησιάσει ὅσο γίνεται περισσότερο αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιουργεῖ τὸ ἀριστοτεχνικὸ σχέδιο μὲ τὴ λεπτότητα τῆς γραμμῆς, τὴ ροὴ τῆς ἀνεξάντλητης καμπύλης καὶ τὴν ἀπόδοση τῶν ὄγκων μὲ τὰ πιὸ λιτὰ ζωγραφικὰ μέσα, γιατί εἶχε τραφεῖ μὲ αὐτὴ τὴν παράδοση καὶ τὴν εἶχε ἀγαπήσει. Γι' αὐτό, ἡ ζωγραφικὴ σύνθεση τοῦ «Ἀθηναίου Ἀλεξάνδρου» ποὺ εἶναι γνωστὴ ὡς «ἀστραγαλίζουσες», ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ ἀποτίμηση ποὺ δεχόμαστε ἀνάμεσα στὶς τόσες ποὺ ἔχουν προταθεῖ, ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ λιγότερα δημιουργήματα τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων ποὺ μᾶς πλησιάζει πρὸς τὶς μεγάλες δημιουργίες τῶν ζωγράφων τῶν κλασικῶν χρόνων<sup>41</sup>. Τὸ πρόσωπο τῆς Νιόβης



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

Ἡ μεσαία μορφή εἶναι ἢ περισσότερο φθαρμένη, ἀσφαλῶς ἀπὸ τὰ χῶματα καὶ 34  
τὶς πέτρες πὸ ἔπασαν ἀπὸ τὸ ἀνοιγμα τῶν τυμβωρύχων στὴν καλυπτήρια πέ-  
τρα πὸ θρισκόταν ἐπάνω ἀπὸ τὴ μέση τοῦ τάφου καὶ σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ  
τὸν νότιο τοῖχο. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση τῶν ἀλάτων δὲν διακρίναμε σχεδὸν τί-  
ποτε· τῶρα, ὕστερα ἀπὸ τὸν προσεκτικὸ καθαρισμὸ, μπορούμε μὲ ἀρκετὴ ἀσφά-  
λεια νὰ περιγράψουμε τὴ στάση καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μορφῆς, συνδυά-  
ζοντας ὅ,τι σῶθηκε ἀπὸ τὴν τελικὴ τοιχογραφία μὲ τὶς χαράξεις τοῦ προσχεδίου, 35  
πὸ περιορίζεται σὲ λίγα καίρια περιγράμματα.

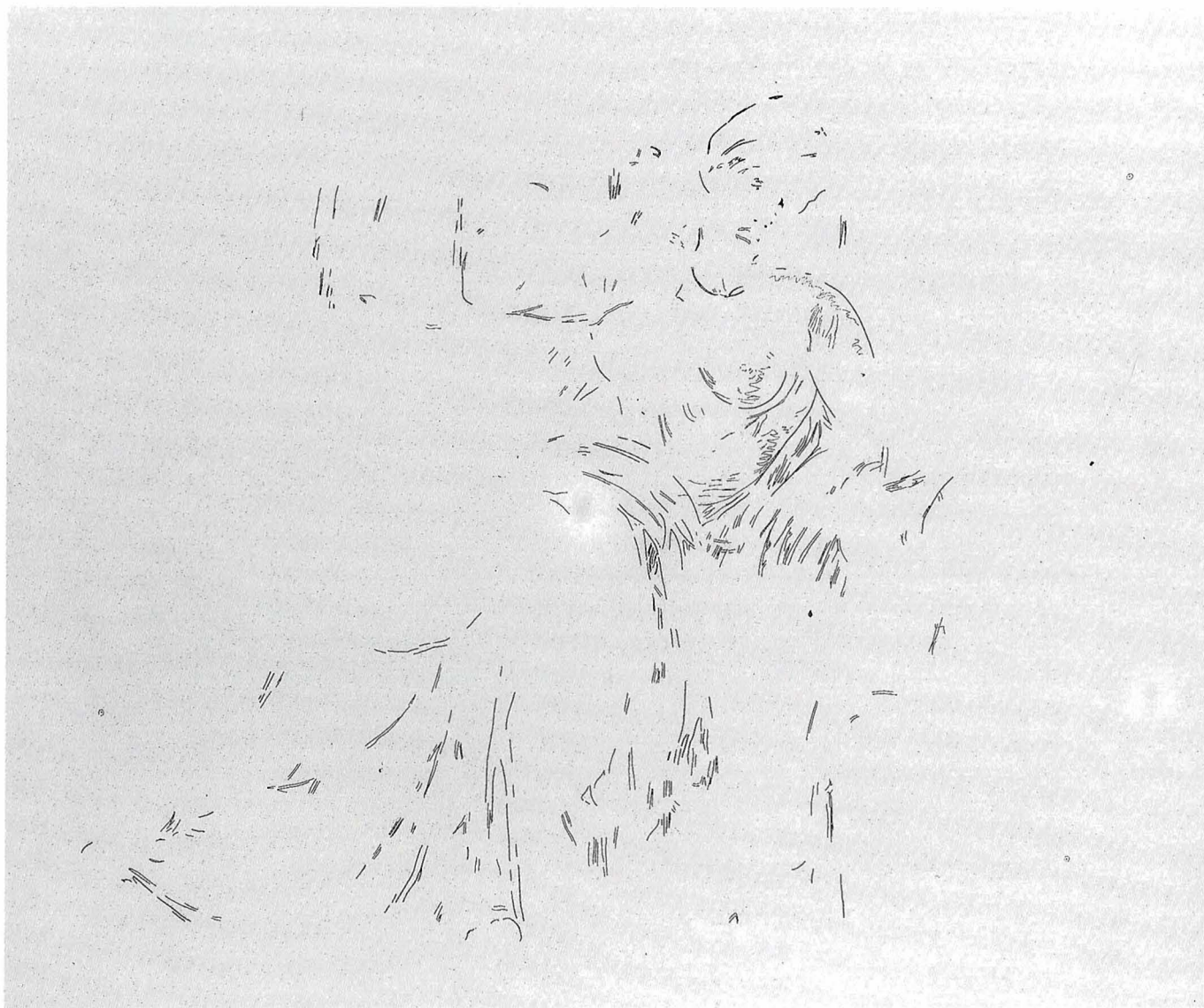
Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἀμέσως πὸς ἔχουμε μιὰ ἀπὸ τὶς πὸ χαρακτηρι-  
στικὲς ἀποδόσεις τοῦ «ἡραίου σχήματος», ὅπως ὀνόμασε ὁ Χρ. Καροῦζος τὴν  
τυπικὴ χειρονομία τῆς θεᾶς πὸ ἀνασύρει τὸ ἱμάτιο ἀπὸ τὸν ὦμο της<sup>42</sup>. Ἡ γυ-  
ναικεία αὐτὴ μορφή κάθεται μὲ ἄνεση – θὰ ἦταν ἀκριβέστερο ἴσως νὰ ποῦμε 36  
πὸς ἦταν ἀνακεκλιμένη; – γέρνοντας τὸ κορμὶ της πρὸς τὰ πίσω καὶ ἀπλώνον-  
τας τὸ ἀριστερὸ της πόδι σχεδὸν τεντωμένο. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ διαπιστώ-  
σουμε πὸς κάθεται, ἀλλὰ εἶναι βέβαιον ὅτι τὸ κάθισμα δὲν ἔχει ἐρεισίνωτο γιὰ νὰ  
στηρίξει τὴν πλάτη της. Ἔτσι, τὸ κορμὶ της, πὸ γέρνει ἔντονα πρὸς τὰ πίσω  
(πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ) στηρίζεται στὸ ἀριστερὸ της χέρι, ἴσως ἀκουμπώντας  
ὀλόκληρο τὸν βραχίονα, καθὼς λυγίζει ἐλαφρὰ τὸν ἀγκῶνα. Γέρνοντας τὸ κορ-  
μὶ πρὸς τὴν ἀριστερὴν του πλευρά, τὸ στρέφει πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, προ-  
βάλλοντάς το ἔτσι σὲ μιὰν ὄψη τριῶν τετάρτων. Πρὸς τὰ ἀριστερά της κλίνει  
καὶ στρέφει τὸ κεφάλι, ὥστε τὸ βλέμμα της κατευθύνεται μπροστὰ της καὶ κά-  
τω. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, πὸ ὑψώνεται καὶ λυγίζει στὸν ἀγκῶνα, ἀνασύρει τὸ ἱμάτιο  
της καὶ τὸ τραβᾷ πρὸς τὰ δεξιὰ της. Τὸ δεξιὸ της πόδι κάμπτεται στὸ γόνατο  
καὶ ἡ κνήμη μαζεύεται πρὸς τὰ μέσα, ἔτσι ὥστε τὸ κάτω μισὸ καλύπτεται ἀπὸ  
τὴν ἀριστερή, πὸ ἀπλώνεται, ὅπως εἶπαμε, μὲ ἄνεση πρὸς τὰ ἔξω, γιὰ νὰ  
ἀκουμπήσει μαλακὰ στὸ ἔδαφος, σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ  
ποδιοῦ τῆς ἀκραιᾶς ἀνατολικῆς μορφῆς. Καὶ αὐτῆς τῆς μορφῆς τὸ ἄκρο πόδι  
καλύπτεται ἀπὸ τὸ κλειστὸ ὑπόδημα πὸ ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ τὸ ἴδιο καστανοπόρ-  
φυρο χρῶμα, ὅπως καὶ τῆς ἄλλης. Μολοντί δὲν εἶναι εὐδιάκριτη ἡ κορυφή τοῦ  
κεφαλιοῦ, νομίζω ὅτι ἡ κόμη ἦταν καλυμμένη μὲ κάποιου εἴδους κεκρύφαλο ἢ  
«σάκκο». Ἀκόμη εἶναι πιθανὸν ὅτι εἶχε κάποιον περιδέριον.

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





35. Νότιος τοίχος. Ή μεσαία μορφή (χαρακτό προσχέδιο).



36. Νότιος τοίχος. Ή μεσαία μορφή (σχεδιαστική αποτύπωση Γ. Μιλοσάκη).



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

Έκτός από το χρώμα του άριστερου υποδήματος, ίχνη χρώματος σε διάφορα σημεία έπιτρέπουν να θεωρήσουμε ως βέβαιο ότι έχουμε και σ' αυτή τη μορφή τη χρήση του ίδιου χρώματος που διακρίναμε και στις υπόλοιπες, δηλαδή μιās ώχρας που με διάφορες προσμίξεις μπορεί να αποδώσει τις αποχρώσεις από το κίτρινο ως το πορτοκαλοκόκκινο ή ως ένα βαθύ γκριζωπό.

Η κεντρική αυτή μορφή, με την άνεση που κάθεται, τον χώρο που καταλαμβάνει, άρκετά εύρύτερο από τών δύο πλάγιων μορφών, και τη συγκέντρωση του βλέμματος στα όρια του δικού της χώρου, άποκτά μιάν αυτόνομια και ένα ιδιαίτερο βάρος. Από όσα στοιχειά μάς άφησε ή φθορά του έργου θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως ή μορφή αυτή δέν είναι τόσο νέα όσο ή προηγούμενη (ή ανατολική) ούτε όμως τόσο ώριμη όσο ή επόμενη (δυτική).

Μέσα από τα σπαράγματα αυτής της μορφής μπορεί να διακρίνει ένας θεατής που διαθέτει κάποια οίκείωση με την αρχαία τέχνη μιάν εξαιρετη ζωγραφική άπόδοση της καθήμενης γυναίκας, όπως με άπειρες παραλλαγές τη γνωρίζουμε τόσο από την πλαστική όσο και από την άγγειογραφία. Και δέν θα μπορούσε να θεωρηθεί υπερβολή αν λέγαμε πως δύσκολα θα μπορούσαμε να φέρουμε στον νου μας μιάν άλλη που μπορεί να συγκριθεί στην έκφραση της άνεσης και της σεμνης χάρης που άποπνέει το γυναικείο αυτό κορμί, που έχει για μιá στιγμή ήρεμής, διατηρώντας όλη τη φιλαρέσκεια και τη γοητεία του φύλου της, που κρύβονται κάτω από διαφαινόμενες και ένδεχόμενες κινήσεις τόσο αυτού του ίδιου όσο και, προπάντων, του πολύπτυχου ένδύματος. Για μιάν άκόμη φορά ο νους ανατρέχει σε ένα παρθενώνιο αρχέτυπο, σπαραγμένο κι εκείνο, την Άφροδίτη από την ανατολική ζωφόρο<sup>43</sup>. Ο ζωγράφος, έμπειρος και «σοφός» τεχνίτης, κατορθώνει να συμπυκνώσει όλες τις κατακτήσεις μιās μακρότατης παράδοσης και να τις έντάξει στη δική του έμπνευσμένη έκφραση. Ένα πανάρχαιο θέμα κερδίζει έτσι την όμορφια που χαρίζει πάντα ο άληθινός δημιουργός στο έργο του.

Η τρίτη μορφή διατηρείται καλύτερα από την προηγούμενη, έχει ωστόσο 37  
άρκετες φθορές, προπάντων από τη μέση και κάτω, όπου είχε σωρευθεί το χρώμα που έπεσε από το άνοιγμα τών τυμβωρύχων, αλλά και στο επάνω μέρος, όπου σε πολλά σημεία είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς με ασφάλεια τα περιγράμματα. Τα χρώματα στο μεγαλύτερο μέρος τους έχουν εξαλειφθεί και μόνο σε όρισμένα σημεία μπορούμε να διαπιστώσουμε με ασφάλεια την ύπαρξή τους. Το χαρακτι προσχέδιο έχει γίνει με λεπτότερες χαραξεις, αλλά είναι 38  
τά πιό πλούσιο και πιό πλήρες από τών δύο προηγούμενων μορφών. Με προσοχή έχει χαραχθεί το περίγραμμα του προσώπου στο δεξιό του τμήμα (άριστερά για τον θεατή), ή κόμη, ή μύτη και τα τόξα τών φρυδιών και τών ματιών· έν-





37. Νόπιος τοίχος. Ἡ δυτική μορφή.





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





39. Νότιος τοίχος. Ἡ δυτική μορφή (σχεδιαστική ἀποτύπωση Γ. Μιλτοσάκη).



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

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

Τὸ πρόσωπο, μιὰ κανονικὴ, καλοσχεδιασμένη ἔλλειψη, μὲ τὸ περίγραμμα τῆς δεξιᾶς παρεῖας καὶ τῆς σιαγόνας, ποῦ τὴ συνεχίζει, νὰ τὴν ὀρίζει μὲ σαφήνεια, καλύπτεται στὸ ἐπάνω μέρος ἀπὸ τὴν πλούσια κόμη ποῦ καταλήγει στὴν κορυφή της, ἐπάνω ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ μετώπου, σὲ δύο κυκλικοὺς σχεδὸν βοστρύχους (πρβ. τοὺς ἀντίστοιχους τῆς Δήμητρας). Τὰ τόξα τῶν φρυδιῶν πλαισιώνουν τὰ μάτια, ποῦ δηλώνονται μὲ ἔντονα ἀνοιχτές, κυκλικὲς κόρες καὶ ἔχουν βλέμμα δυνατὸ ἀλλὰ αὐτοσυγκεντρωμένο, σὰν σὲ ἐσωτερικὸ συλλογισμό· αὐτὴ τὴν αὐτοσυγκέντρωση ἐπιτείνει ἡ χειρονομία τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, ποῦ λυγίζει στὸν ἀγκῶνα καὶ ὑψώνεται πρὸς τὸ πηγούνι, ὅπου ἡ παλάμη ὀριζοντιώνεται σχεδὸν καὶ μὲ τὸν ἀνοιγμένο δεικτὴ ἀγγίζει, σὲ μιὰ κίνηση ἀμηχανίας ἢ περίσκεψης, τὸ μισοανοιγμένο στόμα<sup>44</sup>.

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

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

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ χέρια, ποῦ εἶναι γυμνά, ὀλόκληρο τὸ ὑπόλοιπο κορμὶ καλύπτεται ἀπὸ τὰ ἔνδυμα, τὸν χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο, τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ὁποίου καλύπτει τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ καὶ ἕνα τμήμα τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς, ἐνῶ ἀναδιπλώνεται στὴν κοιλία μὲ πυκνὲς πτυχώσεις.

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



σμένη άριστερη παλάμη, και ύποθέτω ότι δηλώνουν τόν χιτώνα. Τό ίμάτιο πρέπει νά είχε ζωγραφισθεί με τό κίτρινο-πορτοκαλί χρώμα πού χρησιμοποιεΐται σε όλες τις μορφές του τάφου, και μπορούσε νά αποδώσει τις διάφορες αποχρώσεις πού άπαιτούσαν οι πτυχές του. 'Ανάμεσα στις δύο κνήμες τὰ ίχνη πού σώζονται τείνουν προς μιὰ κοκκινωπή απόχρωση, αλλά δέν είναι βέβαιο άν πρόκειται για τμήμα του χιτώνα ή για μιὰ διαφορετική απόχρωση του ίματίου σ' εκείνο τό σημείο. Βαθιά καστανόξανθη απόχρωση έχει ή κόμη και είναι βέβαιο πώς πρόκειται για τό ίδιο βασικό χρώμα πού ύπάρχει στο ίμάτιο, σε ένα βαθύτερο χρωματικό τόνο.

Σε αντίθεση με τις δύο άλλες μορφές, όπου κυριαρχούν οι λοξές και καμπύλες γραμμές, πού προσδίδουν σ' αυτές κάποια κινητικότητα και χάρη, ή δομή αυτής της μορφής στηρίζεται σε άυστηρά όριζόντια και κάθετα σχήματα. Και άπέναντι στους άνοιχτούς άξονες τών άλλων, αυτή άποτελεΐ ένα κλειστό σχήμα, με συμπαγείς όγκους πού δημιουργούν την αίσθηση της συγκέντρωσης και της άπόλυτης άυστηρότητας. 'Η συγγένεια της μορφής αυτής προς τη Δήμητρα του άνατολικού τοίχου είναι πρόδηλη τόσο στη στάση και την κατασκευή, όσο και στην ένδυμασία και την ολοκληρωτική κάλυψη.

'Η ταυτότητα τών τριών μορφών

Δέν είναι εύκολο νά ταυτίσουμε με εικονογραφικά κριτήρια τις τρεις καθιστές μορφές του νότιου τοίχου. Πιστεύω πώς όσο κι άν εικονίζονται άνεξάρτητα ή μία άπό την άλλη, δέν μπορεί νά τις θεωρήσουμε αυτόνομες και άσχετες μορφές, πού άπλώς τοποθετούνται ή μία δίπλα στην άλλη. 'Ακόμη νομίζω πώς δύσκολα θά μπορούσαμε νά πούμε πώς πρόκειται για θνητές γυναίκες πού έχουν κάποια σχέση με τους νεκρούς του τάφου. 'Η τοιχογραφία της άρπαγής της Περσεφόνης και ή έρμηνεία της μορφής του άνατολικού τοίχου ως Δήμητρας με οδηγεί στη σκέψη ότι και οι τρεις αυτές μορφές πρέπει νά άνήκουν στον ίδιο κόσμο.

Γνωρίζουμε ότι στον μύθο της Περσεφόνης, όπως τόν γνωρίζουμε άπό την εικονογραφική παράδοση, εμφανίζονται και άλλες γυναικείες θεότητες: ή "Αρτεμη, ή 'Αθηνά, ή 'Εκάτη και ή 'Αφροδίτη<sup>45</sup>. "Όμως καμιά άπό τις τρεις μορφές δέν μπορεί νά ταυτισθεί με πιθανότητα με κάποια άπ' αυτές τις θεές· κι άν άκόμη ύποθέσουμε πώς ή άνατολική μορφή θά μπορούσε νά εικονίζει την 'Αφροδίτη, καμιά άπό τις δύο άλλες δέν θά μπορούσε νά ταυτισθεί με την 'Αθηνά ή την "Αρτεμη, ενώ πολύ δύσκολα ή δυτική μορφή θά μπορούσε νά θεωρηθεί ως άπεικόνιση της 'Εκάτης. "Αν λοιπόν άποκλειστούν αυτές οι θεότητες, είναι λογι-



κό να υποθέσουμε πώς ή τριάδα του νότιου τοίχου πρέπει να ταυτισθεί με μιά από τις δύο γνωστές μυθολογικές τριάδες: τις τρεις Ώρες ή τις τρεις Μοῖρες.

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

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

Ὅπως σημείωνα παραπάνω, ἡ εἰκονογραφία τῶν τριῶν Μοιρῶν εἶναι περιορισμένη καὶ ὁποσδήποτε δὲν μᾶς βοηθεῖ ἀποφασιστικὰ στὴν ταύτιση. Θὰ περιμένε ἴσως κανεὶς τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκεῖνα σύμβολα ποὺ τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν Μοιρῶν φέρνουν ἀμέσως στὸ νοῦ, ὅπως τοῦτο συμβαίνει μὲ τὴν ἀπεικόνισή τους στὸ γνωστὸ puteal τῆς Μαδρίτης, ὅπου ἡ Κλωθὴ κλώθει, ἡ Λάχεσις «λαγχάνει τὸν κλῆρον» καὶ ἡ Ἄτροπος τὸν καταγράφει<sup>47</sup>. Ἄν μάλιστα ἡ γνώμη τοῦ Schefold ὅτι τὸ ἀνάγλυφο ἀνάγεται σ' ἓνα ζωγραφικὸ πρότυπο τοῦ 4ου π.Χ.

αιώνα γίνει δεκτή, θα έπρεπε να μάς βάλει σε κάποια σκέψη ή άπουσία όποιου-δήποτε παρόμοιου συμβόλου. Θα μπορούσαμε βέβαια να αντιπαραβάλουμε μιάν άλλη ανάγλυφη άπεικόνιση, από ρωμαϊκή σαρκοφάγο του Βατικανού, όπου οι τρεις Μοίρες κρατούν βέβαια σύμβολα, αλλά έντελώς διαφορετικά: ή Κλωθώ με κλειστά είλητά, ή Λάχεση με την ούράνια σφαίρα κι ένα ραβδί στο χέρι και ή "Ατροπος να δείχνει με τὸ δάχτυλο ένα ήλιακό ώρολόγιο<sup>48</sup>. Είναι πιθανὸ πὼς και αὐτή ή παράσταση ανάγεται σε κάποιο έλληνικό πρότυπο, ίσως έλληνιστικό. Τέλος, στο ὄψιμο ψηφιδωτὸ τῆς Πάφου οι τρεις Μοίρες εικονίζονται χωρίς σύμβολα αλλά και δὲν έχουν καμία εικονογραφική συγγένεια με τις μορφές του τάφου τῆς Βεργίνας<sup>49</sup>.

Νομίζω πὼς ὅσο κι ἂν είναι εϋλογες τέτοιες αντιπαραθέσεις, θα μπορούσαν να μάς ὀδηγήσουν σε σφαλερὰ συμπεράσματα, ἂν ξεχνούσαμε πὼς ὁ ζωγράφος τῆς Βεργίνας είναι ἕνας μεγάλος τεχνίτης πὸ ἔχει τὴν πρόθεση και τὴν ικανότητα να πραγματοποιήσει μιάν ἀληθινὴ δημιουργία, ὅπου θα ἐντάξει τις μυθολογικὲς μορφές στο δικό του πνεῦμα, γιὰ να ἐπιτύχει τὸν στόχο πὸ ἔθεσε. "Αν σκεφθοῦμε πὼς τὸ σύμπλεγμα τοῦ Πλούτωνα με τὸ γυμνὸ νεανικὸ κορμί τῆς Περσεφόνης και ή ἔντονη ἔκφραση τῆς φίλης της δύσκολα μπορούν να βροῦν τὰ παράλληλά τους στη σύγχρονη ή τὴν προγενέστερη έλληνικὴ τέχνη, τότε δὲν θα ἀπορήσουμε γιὰ τὴν ἔλλειψη τῶν τυπικῶν στοιχείων πὸ θα χρειαζόταν ἕνας λιγότερο ἔμπνευσμένος τεχνίτης γιὰ να δηλώσει τὴν ταυτότητα τῶν τριῶν γυναικείων μορφῶν. Αἰσθανόταν πὼς ὁ χῶρος ὁ ἴδιος, ὅπου τις εἶχε τοποθετήσει, και ή συνύπαρξή τους με τὸ θεϊκὸ ζευγάρι τοῦ κάτω κόσμου και τὴ σεβάσμια Δήμητρα ἦταν ἄρκετὰ γιὰ να «σημάνουν» και τὴ δική τους ταυτότητα. Και ὁ νεκρὸς πὸ θα συντρόφευαν δὲν εἶχε βέβαια ἀνάγκη τέτοιων συμβόλων γιὰ να τις γνωρίσει.

"Αν, παρόλα αὐτά, ή ἀρχαιολογική μας σκέψη δυσκολεύεται να ἀποδεχθεῖ αὐτὴ τὴ συλλογιστική, δὲν ἀπομένει παρὰ ή ἐναλλακτικὴ λύση τῶν τριῶν Ὁρῶν, πὸ στην περίπτωση αὐτὴ δὲν θα ἔκφραζαν οὐσιαστικὰ πολὺ διαφορετικὰ θρησκευοιολογικὰ σημαίνοντα. Ὡστόσο προσωπικὰ νομίζω ὅτι ἔχω τὸ δικαίωμα να τις ὀνομάσω Μοίρες.

#### 4. Τὸ προσχέδιο

Ἡ περιγραφή τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ τάφου στηρίχθηκε στην τελικὴ ζωγραφικὴ ἀπεικόνιση. Ὅμως σε ὀρισμένες περιπτώσεις ἦταν ἀπαραίτητο να μνημονευθεῖ ή ὑπαρξη χαρακτοῦ προσχεδίου πὸ διακρίνεται καθαρὰ ἐπάνω στο ἐπί-