

Η «ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΔΟΝΑΚΩΝΟΣ» ΑΠΟ ΤΟ ΚΤΗΡΙΟ ΞΕΣΤΗ 3 ΤΟΥ ΑΚΡΩΤΗΡΙΟΥ*

Τὰ περισσότερα κομμάτια τῆς «τοιχογραφίας τοῦ δονακῶνος» ἦλθαν στὸ φῶς ἀπὸ τὸν Σπ. Μαρινάτο τὰ ἔτη 1972 καὶ 1973, κατὰ τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ δωματίου 3β τοῦ ὀρόφου τῆς Ξεστῆς 3 (εἰκ. 1, πίν. 1). Ἀπὸ αὐτὰ ἀποκαταστάθηκε πρόχειρα καὶ εἰκονίστηκε στὶς ἀνασκαφικὲς ἐκθέσεις μόνο ἡ ἀρσενικὴ πάπια ποῦ πετᾶ ἀνάμεσα στὰ καλάμια¹. Ἡ πλειονότητα τῶν σπαραγμάτων βρέθηκε στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ δωματίου, κυρίως κατὰ μῆκος τοῦ δυτικῆς τοίχου καὶ στὴ ΒΔ γωνία². Ἐάν καὶ ὁ δυτικὸς τοῖχος ἔπεσε ἀπὸ τὸν σεισμὸ μὲ φορὰ πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ δωματίου 3, ἀρκετὰ κομμάτια τῆς τοιχογραφίας ἀποκαλύφθηκαν στὸ βοηθητικὸ κλιμακοστάσιο 8 τῆς Ξεστῆς 3, σὲ τομὴ ποῦ ἐγίνε γιὰ τὴ θεμελίωση μεταλλικοῦ πεσσοῦ τοῦ στεγαστροῦ³.

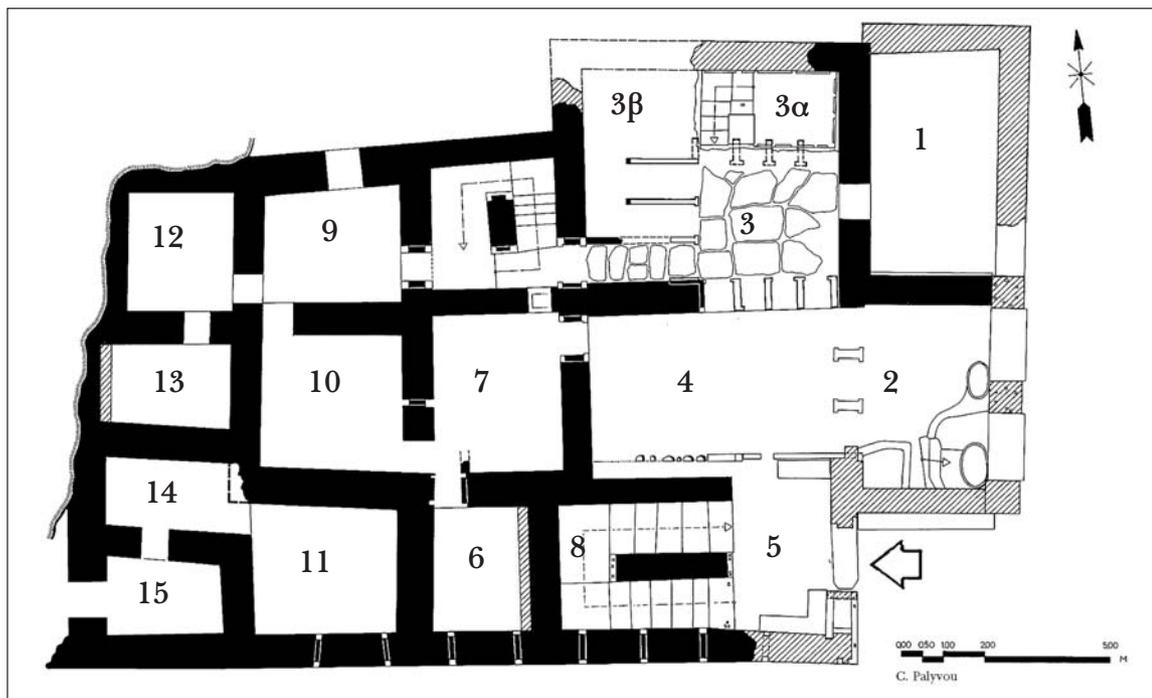
Ἡ τοιχογραφία εἰκονίζει παρόχθιο ἐλῶδες τοπίο κατάφυτο ἀπὸ σταχωμένα καὶ νεότερα καλάμια, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα πετοῦν λιβελοῦλες καὶ πάπιες. Σημαντικὰ τμήματά της ἔχουν ἀποκατασταθεῖ, ὑπάρχουν, ὥστόσο, πολλὰ κομμάτια ποῦ ἂν καὶ συντηρήθηκαν, ἡ θέση τους στὴν παράσταση παραμένει ἄγνωστη ἢ ἐπισημασμένη.

* Στὴν ὁμάδα τῶν συντηρητῶν ποῦ ἐργάζονται στὸ Ἀκρωτήρι ὀφείλω πολλὰ ἀπὸ τὰ τεχνικὰ στοιχεῖα ποῦ παραθέτω ἐδῶ καὶ βέβαια τὴν ἴδια τὴν τοιχογραφία, καθὼς ἡ συντήρηση καὶ ἀνασύνθεσή της ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐπίπονη καὶ χρονοβόρα (βλ. ΓΕΡΟΝΤΑΣ - ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ - ΣΤΡΑΤΣΙΑΝΗΣ 1992, πίν. 73α). Θὰ ἤθελα νὰ μνημονεύσω καὶ νὰ εὐχαριστήσω ξεχωριστὰ τὸν ὑπεύθυνο τοῦ συνεργείου Ἰ. Μιχαηλίδη, μὲ τὸν ὁποῖον συνεργάστηκα στενὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, καθὼς καὶ τοὺς ἔμπειρους συντηρητὲς Ἀ. Βούλγαρη, Π. Δρίτσα, Σ. Ἀγγελίδη καὶ ἀπὸ τοὺς νεότερους τοὺς Λ. Καλαμπούκη, Φ. Καραφωτιά καὶ Π. Ἀγγελίδη. Εὐχαριστίες ὀφείλω ἐπίσης στὴν καθ. Κ. Παλυβοῦ γιὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἐν ἐξελίξει ἀρχιτεκτονικὴ μελέτη τῆς Ξεστῆς 3 καὶ τὸν διευθυντὴ τῶν ἀνασκαφῶν Ἀκρωτηρίου Θήρας καθ. Χρ. Ντούμα γιὰ τὸ διαρκὲς ἐνδιαφέρον του κατὰ τὴν πορεία αὐτοῦ τοῦ προγράμματος. Τέλος, τὸ Institute for Aegean Prehistory καὶ τὸ Ἴδρυμα Ψύχα γιὰ τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυση τῆς συντήρησης καὶ τῆς μελέτης τῆς τοιχογραφίας.

1. ΜΑΡΙΝΑΤΟΣ, *ΠΑΕ* 1973, 120 πίν. 144· *Thera* VII, 24, 34 ἔγχρ. πίν. L, πίν. 42a. Βλ. ἐπίσης ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 131 εἰκ. 135.

2. Τὰ περισσότερα κομμάτια τῆς τοιχογραφίας τοῦ καλάμιωνα φέρουν τὶς ἐνδείξεις: «χώρος 3β», «χώρος μεταξὺ βόρειου ἐξωτερικοῦ τοίχου καὶ δωμ. 3 καλαμοειδῶν», «τοῖχος 1», «δυτικὸς τοῖχος», «ΒΔ γωνία». Βρέθηκαν σὲ μεγάλη διασπορὰ ἐντὸς τοῦ δωματίου καὶ τὰ περισσότερα ἦταν διαλυμμένα σὲ πολὺ μικρὰ κομμάτια (*Thera* VII, 27). Ἡ ἀρσενικὴ πάπια βρέθηκε στὸ μέσον τοῦ δωματίου, κοντὰ στὸν βόρειο τοῖχο, ἐνῶ τὸ τμήμα Γ εἶχε διατηρηθεῖ ἐπάνω στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ δωματίου (*Thera* VI, 17 πίν. 24b· *Thera* VII, 24). Γιὰ τὸν χώρο 3β τῆς Ξεστῆς 3 βλ. ΝΤΟΥΜΑΣ, *ΠΑΕ* 1978, 227 εἰκ. 2· *ΠΑΕ* 1981, 326· *ΠΑΕ* 1984, 344· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 365 εἰκ. 63.

3. Ἡ ΒΔ γωνία τοῦ δωματίου στὸν ὄροφο ἔχει καταστραφεῖ καὶ ἡ ἀναστάτωση τῶν εὐρημάτων πρέπει νὰ θεωρηθεῖ δεδομένη γιὰ τὸν χώρο αὐτὸ (βλ. *Thera* VI, 16), ποῦ ἀκόμη δὲν ἔχει ἀνασκαφεῖ ἐξωτερικὰ.



Εἰκ. 1. Κάτοψη τῆς Ξεστῆς 3 (ἀποτύπωση Κ. Παλυβοῦ).

Σκοπὸς αὐτῆς τῆς παρουσίᾳσης εἶναι ἡ συζήτηση τῆς εἰκονογραφίας τῆς τοιχογραφίας, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ προσφέρει γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ εἰκονογραφικὴ ἀποκατάσταση τοῦ δωματίου 3 τοῦ ὀρόφου τῆς Ξεστῆς 3⁴.

Τὰ τμήματα τῆς τοιχογραφίας τοῦ καλαμιώνα ποὺ ἔχουν ἀποκατασταθεῖ σὲ μεγάλες ἐνότιες εἶναι τρία:

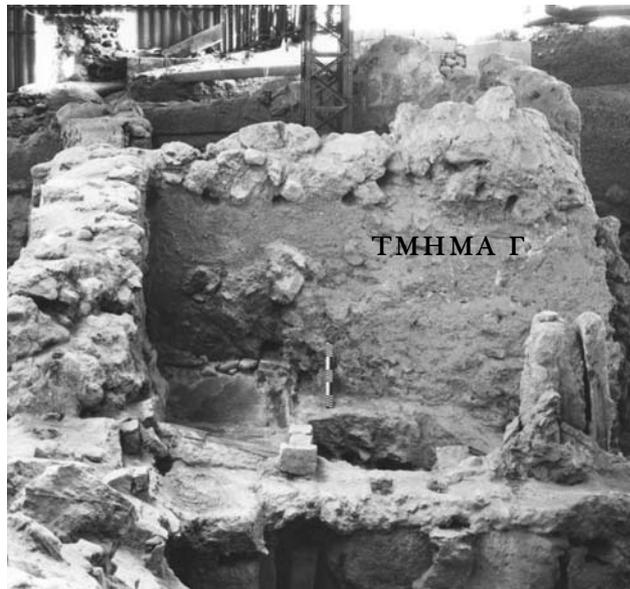
Τμήμα Α: Σώζει τὸ ἀριστερὸ, δεξιὸ καὶ ἄνω τελείωμα τῆς τοιχογραφίας, ἔχει πλάτος 1,22 μ. καὶ μέγιστο ὕψος 1,60 μ. Εἶναι τὸ μεγαλύτερο ἀποκατεστημένο τμήμα τῆς σύνθεσης τοῦ καλαμιώνα. Εἰκονίζει γκρίζα καὶ κίτρινα καλάμια –τρία ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι σταχωμένα– καὶ δύο λιβελοῦλες ἀνάμεσά τους (πίν. 2, 3). Τὸ ἀριστερὸ τελείωμα ποὺ σώζεται σὲ μεγάλο ὕψος, δείχνει ὅτι ὁ τοῖχος γώνιαζε κανονικά, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τελείωμα κυρτώνει μαλακά, καθὼς ὁ σοβᾶς «σβύνει» ἐπάνω σὲ ξύλο ἢ παραστάδα.

Τμήμα Β: Σώζει δεξιὸ τελείωμα, ἔχει πλάτος 1,05 μ. καὶ ὕψος 1,70 μ. Εἰκονίζει τὸ ἔλος⁵, πυκνὰ καλάμια καὶ μία πάπια νὰ πετᾷ πρὸς τὰ δεξιὰ, μπροστὰ ἀπὸ ἕνα θύσανο καὶ μία λιβελοῦλα, μὲ τὸ κεφάλι στραμμένο πίσω (πίν. 4, 5). Σώζεται τὸ μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τῆς παράστασης, μὲ τὰ μικρὰ καλάμια νὰ φυτρώνουν ἀπὸ τὴ λάσπη τῆς ὄχθης.

4. Ἡ πρώτη σύντομη παρουσίαση τῆς τοιχογραφίας ἔγινε στὸ 1ο Διεθνὲς Συμπόσιο γιὰ τὶς θηραϊκὲς τοιχογραφίες, Σαντορίνη 1997 (VLACHOPOULOS 2000). Βλ. ἐπίσης VLACHOPOULOS 1997-98.

5. Ὁ καλαμιώνας τῆς τοιχογραφίας βρίσκεται πιθανότατα σὲ ἔλος παρὰ σὲ ποτάμι, δεδομένου ὅτι ἡ λιβελοῦλα εἶναι ἔντομο ποὺ ζεῖ κυρίως σὲ στάσιμα νερά. Βλ. AGUILAR et al. 1986, 269.

Τμήμα Γ: Εἶναι τὸ μεγαλύτερο κομμάτι τῆς τοιχογραφίας· ἔχει μῆκος 2,70 μ., ὕψος 1,70 μ., καὶ ἀπεικονίζει μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸν βοῦρκο καὶ τὰ καλάμια ποῦ φυτρώνουν ἀπὸ τὴν κόκκινη κυματοειδῆ ταινία ἢ ὁποῖα καλύπτει τὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια τοῦ ἔλους (πίν. 6α). Τὸ ἀριστερὸ τμήμα του βρέθηκε ἐπάνω στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ δωματίου 3β καὶ ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ κομμάτι τῆς τοιχογραφίας ποῦ βρέθηκε κατὰ χώραν (εἰκ. 2, πίν. 1)⁶. Στὸ ἀριστερὸ καὶ στὸ κάτω ἄκρο σώζει μικρὰ τμήματα τοῦ ὅριου του. Εἶναι πιθανὸν στὸ τμήμα Γ νὰ ἀνήκει καὶ ἓνα μεγάλο κομμάτι τῆς τοιχογραφίας ποῦ συντηρήθηκε τελευταῖο (1998) καὶ εἰκονίζει τὸ μεσαῖο μέρος πυκνῶν καλάμιων καὶ τμήμα τοῦ ἔλους (πίν. 6β).



Εἰκ. 2. Ὡψη τοῦ δυτικοῦ τοῖχου τοῦ δωματίου 3β ἀπὸ τὰ ἀνατολικά.

Τὰ τρία αὐτὰ μεγάλα τμήματα τῆς τοιχογραφίας προέκυψαν ὕστερα ἀπὸ ἐπίπονη ἐργασία τριῶν χρόνων (1995-1998), δυστυχῶς ὅμως φαίνεται ὅτι, ἂν καὶ ἡ συντήρηση συνεχίζεται, λίγα κομμάτια ἀκόμη θὰ συναρμολογηθοῦν στὸ μέλλον. Μικρὰ καὶ μεγαλύτερα τμήματα ποῦ εἰκονίζουν πάπες, λιβελοῦλες, φύλλα καὶ θυσάνους καλάμιων, καὶ τὸν βοῦρκο τοῦ ἔλους, δὲν κατέστη δυνατό νὰ κολλήσουν μὲ τὰ μεγαλύτερα, δημιουργώντας σημαντικὰ κενὰ στὴν ἀποκατάσταση τῆς παράστασης, ἀλλὰ καὶ προβληματισμοὺς γιὰ τὸν χρόνο καὶ τὸν τρόπο καταστροφῆς τῆς τοιχογραφίας. Ἀπὸ τὰ ὑπάρχοντα στοιχεῖα, ὥστόσο, μπορούμε νὰ ἀποκαταστήσουμε σημαντικὸ μέρος τῆς ἀρχικῆς σύνθεσης.

Τὸ ἀνώτερο τμήμα τῆς τοιχογραφίας καλύπτεται ἀπὸ τὴ γνωστὴ στὴ θηραϊκὴ ζωγραφικὴ διακοσμητικὴ ζώνη μὲ ἐναλλαγὴ χρωματιστῶν ταινιῶν. Στὸ κυρίως τμήμα εἰκονίζονται πυκνὰ καλάμια ποῦ φυτρώνουν στὴν ὄχθη ἔλους καὶ προβάλλουν σὲ λευκὸ βάθος. Τὸ κατώτερο τμήμα τῆς τοιχογραφίας περιλαμβάνει τὴν κόκκινη κυματοειδῆ πλατιὰ ταινία ποῦ ἀποδίδει τὴν ὄχθη, καὶ ἀπὸ κάτω τὸν ὠχροκίτρινο βάλτο. Ὁ καλάμιώνας, συνεπῶς, ἐπιβεβαιώνει τὸν κανόνα τῆς τριμεροῦς διάταξης τῶν θηραϊκῶν τοιχογραφιῶν, ἀποτελώντας ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικότερα παραδείγματα διαίρεσης τῆς σύνθεσης σὲ τρεῖς σαφεῖς ὀριζόντιους ἄξονες⁷.

Τὸ μέγιστο ὕψος τῶν διακοσμητικῶν ταινιῶν τοῦ ἐπάνω μέρους εἶναι 0,46 μ. Τὰ καλάμια μὲ τοὺς θυσάνους ἔχουν μέσο ὕψος 1,20 μ., ἢ κόκκινη καμπυλόγραμμη ταινία τῆς ὄχθης ἔχει ὕψος 0,02-0,10 μ. καὶ ὁ βάλτος ἔχει μέγιστο ὕψος 0,72 μ., χωρὶς νὰ ἔχει βρεθεῖ τὸ κατώτερο

6. *Thera* VI, πίν. 24b.

7. Γιὰ τὴν τριμερῆ διάταξη τοῦ χώρου σὶς θηραϊ-

κὲς τοιχογραφίες βλ. ΙΛΙΑΚΙΣ 1980, 618· ΔΙΝΑΡΔΟΥ 1992, 71· ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 20· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 376.

ῥοιό του. Μὲ βάση τις παραπάνω καὶ ἄλλες ἐπιμέρους μετρήσεις προκύπτει ὅτι ἡ παράσταση τοῦ καλαμιώνα εἶχε ἀρχικὰ ὕψος 2,45-2,50 μ.⁸

Γιὰ τὴν εὐθεία χάραξη τῶν διακοσμητικῶν ταινιῶν τοῦ ἐπάνω μέρους χρησιμοποιήθηκαν ὡς ὁδηγοὶ τεντωμένα νήματα, τὰ ἀποτυπώματα τῶν ὁποίων γενικὰ τηρήθηκαν κατὰ τὴν ἐκτέλεση. Ὅπως συμβαίνει καὶ στὶς ὑπόλοιπες τοιχογραφίες τοῦ δωματίου 3 τοῦ ὀρόφου τῆς Ξεστῆς 3, ἡ ἀνώτερη πλατιὰ ζώνη εἶναι πορτοκαλλόχρωμη καὶ ἀκολουθοῦν δύο ἰσοπαχεῖς μαῦρες ταινίες μὲ γαλάζια ρίγα ἀνάμεσά τους, ἓνα ἄβαφο τμήμα καὶ δύο ἰσοπαχεῖς κόκκινες ταινίες ἀπὸ κάτω (πίν. 7α)⁹.

Ὁ βάλτος εἶναι ζωγραφισμένος μὲ παχὺ, βαθὺ ὠχροκίτρινο χρῶμα, ἐνῶ πυκνὲς κηλίδες ὁμοιογενοῦς κόκκινου χρώματος ἀποδίδουν ζωντανὰ τὸν βοῦρκο, ἀπὸ ὅπου φυτρῶνουν τὰ νεαρὰ γκρίζα καλάμια (πίν. 7β). Οἱ κηλίδες τῆς κόκκινης βαφῆς εἶναι διαφόρων διαστάσεων· ἔχουν γίνεαι ἀπὸ ἀπόσταση μὲ δυνατὰ τινάγματα τοῦ πινέλου καὶ στὴ συνέχεια ἀφέθηκαν νὰ στεγνώσουν ἐπάνω στὴν ὄχρα, ποὺ εἶχε ἤδη ξεραθεῖ¹⁰.

Ἡ κόκκινη κυματοειδῆς ταινία στὸ ἄνω μέρος τοῦ βάλτου, ἀντίθετα, δὲν ἔγινε μὲ τὸν ἴδιο προσεκτικὸ τρόπο. Μὲ πλατὺ πινέλο καὶ ἀνομοιογενή, ὡς πρὸς τὴν πυκνότητά της βαφή, κάθε τμήμα τῆς ταινίας αὐτῆς ζωγραφίστηκε ἐπάνω ἀπὸ τὴν ὄχρα μὲ γρήγορες πινελιές, μὲ ἀποτέλεσμα σὲ πολλὰ σημεῖα, ὅπου ἡ βαφή ἦταν ἀραιή, ἡ κυματοειδῆς νὰ δείχνει σχεδὸν διάφανη.

Ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τῆς ἀνισόπαχης αὐτῆς ταινίας κρέμονται ὁμοιόχρωμα ἀγκιστροειδῆ στελέχη σὲ ἀντωπὰ ζεύγη ποὺ ἀποδίδουν τὴν ὄχθη τοῦ ἔλους ἢ τοῦ ποταμοῦ, σύμβαση ποὺ ἀπαντᾷ σὲ πολλὰ σύγχρονα καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα τῆς μικρογραφικῆς τέχνης τοῦ Αἰγαίου¹¹.

Σὲ ὅλο τὸ μῆκος τῆς τοιχογραφίας, ἀπὸ τὴν κόκκινη ταινία τῆς ὄχθης φυτρῶνουν νεαρὰ καὶ ὠριμα καλάμια μὲ σχεδὸν κατακόρυφους ἢ ἐλαφρὰ λοξοὺς κορμούς. Τὰ καλάμια εἶναι δύο εἰδῶν, τὰ κίτρινα ποὺ εἶναι περισσότερο ἀναπτυγμένα, φτάνουν σὲ μεγάλο ὕψος καὶ μερικὰ ἀπολήγουν σὲ θυσάνους ἴδιου χρώματος, καὶ τὰ γκρίζα ποὺ εἶναι λεπτότερα, μικρότερα σὲ ὕψος καὶ ἔχουν ζωγραφιστεῖ μὲ ἀραιή βαφή ἐπάνω ἀπὸ τὰ κίτρινα, καὶ στὰ ἰσαπέχοντα διαστήματα ἀνάμεσά τους (πίν. 8α).

Θυσάνους ὕψους 0,25-0,30 μ. ἔχουν δώδεκα περίπου ἀπὸ τὰ κίτρινα καλάμια, ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι ὁμοιόμορφα κατανεμημένα στὴ σύνθεση, ἐὰν κρίνομε ἀπὸ τὰ τρία ἰσαπέχοντα, στὸ μεγαλύτερο τμήμα Α (πίν. 2, 3). Οἱ διαστάσεις τῶν θυσάνων εἶναι σχεδὸν φυσικῆς, ἀντί-

8. Μὲ δεδομένο ὅτι ἡ Πότνια τοῦ βόρειου τοίχου ἔχει σωζόμενο ὕψος 2,30 μ. καὶ οἱ κροκοσυλλέκτριες 2,44 μ., συνάγομε ὅτι τὸ ἀρχικὸ ὕψος τῆς σύνθεσης τοῦ καλαμιώνα ἔχει ἐκτιμηθεῖ μὲ ἀσφάλεια.

9. Οἱ μαῦρες καὶ οἱ κόκκινες ταινίες εἶναι ἀνὰ μία περισσότερες στὶς συνθέσεις τῆς Πότνιας καὶ τῶν Κροκοσυλλεκτριῶν.

10. Ἡ «στιγμογραφικὴ» διακόσμηση τῶν πυκνῶν κηλίδων ἀπαντᾷ σὲ σπαράγματα ἀπὸ τὸ παλαιότερο τοιχογραφικὸ στρώμα τῆς Δυτικῆς Οἰκίας (TELEBANTOY 1994, 130). Ὅμοιες πολύχρωμες κηλίδες ἔχουν

ἐπισημανθεῖ στὴν Ἁγία Εἰρήνη τῆς Κέας (ABRAMOWITZ 1980, 81 πίν. 11a), δὲν εἶναι εὐκρινῆς ὅμως ἐὰν ἔγιναν μὲ πινέλο ἢ μὲ σφουγγάρι (βλ. *Thera* I, εἰκ. 66· TELEBANTOY 1994, 130).

11. Γιὰ τὴ συμβατικὴ ἀπόδοση τῆς ὄχθης καὶ τοῦ νεροῦ στὴν τέχνη τοῦ Αἰγαίου βλ. FURUMARK 1972, 143, 325 εἰκ. 55 (FS 33)· MORGAN 1988, 14, 34· TELEBANTOY 1994, 255, 259 εἰκ. 56· SCHIERING 1992, 321· VLACHOPOULOS 2000, 644, 651 εἰκ. 17-18. Γιὰ τὴν χρῆση ὁμοίων συμβάσεων στὴν Αἴγυπτο καὶ τὴ Μεσοποταμίᾳ βλ. DOUMAS 1985, 25, 35.

θετα ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο τμήμα τῶν καλαμιῶν, τὰ ὁποῖα μὲ ὕψος ± 1 μ. ἀποδίδονται δύο ἢ τρεῖς φορὲς μικρότερα ἀπὸ ὅ,τι εἶναι στὴν πραγματικότητα. Τὰ μικρὰ καλάμια ποὺ φυτρώνουν μέσα στὴ λάσπη τῆς ὄχθης (ὕψους 0,10-0,20 μ.) εἶναι γκρίζα, ἐνῶ ἐκεῖνα ποὺ ξεπροβάλλουν ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ (ὕψους 0,15-0,40 μ.) εἶναι κίτρινα καὶ γκρίζα, μὲ περισσότερα καὶ πυκνότερα τὰ πρῶτα.

Ὅλα τὰ καλάμια ἔχουν ζωγραφιστεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο: ἓνας λεπτὸς ἐλαφρὰ καμπύλος βλαστὸς ἀπολήγει σὲ θύσανο ἢ σὲ φύλλο στὴν κορυφή, καὶ στὴ συνέχεια μὲ μία σταθερὴ πινελιὰ ζωγραφίζονται τὰ λίγο πλατύτερα φύλλα, ὅλα τους σὲ σχῆμα ἀνοικτῆς καμπύλης, ποὺ σχηματίζει τόξο μὲ χορδὴ μήκους 0,18-0,23 μ. Τὰ φύλλα φυτρώνουν ἐναλλάξ ἢ, σπανιότερα, κατὰ συμμετρικὰ ζεύγη ἀπὸ τὸν βλαστό· εἶναι πλατύτερα στὸ σημεῖο ἐπαφῆς τους μὲ τὸν κορμὸ καὶ λεπταίνουν βαθμιαῖα ἕως τὴν ὀξεία ἀπόληξή τους (πίν. 8α). Ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι συμβαίνει στὴ φύση, κανένα ἀπὸ τὰ φύλλα δὲν λυγίζει ἀπὸ τὸ βᾶρος του γωνιάζοντας πρὸς τὰ κάτω. Κατὰ τὰ λοιπὰ, ὅμως, ἡ ἀπόδοση τοῦ καλαμιοῦ εἶναι πιστὴ. Ὁ ζωγράφος γνωρίζει καὶ μεταφέρει λεπτομέρειες ποὺ δὲν γίνονται συχνὰ ἀντιληπτές ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο μάτι, ὅπως ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον τὸ ἔλασμα τοῦ φύλλου περιβάλλει τὸν βλαστό, τὸ ἀρμονικὸ λύγισμα τοῦ βλαστοῦ καὶ ἡ διαφορετικὴ πυκνότητά τοῦ κάθε θυσάνου.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς θυσάνους διαφέρει αἰσθητὰ ἀπὸ τοὺς ἄλλους καὶ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχει ζωγραφιστεῖ ὄχι μὲ πινέλο, ἀλλὰ μὲ τὸ ἀποτύπωμα ἑνὸς πραγματικοῦ θυσάνου καλαμιοῦ βουτηγμένου σὲ κίτρινη βαφή (πίν. 8β). Κάτι τέτοιο δὲν ἔχει παρατηρηθεῖ ἄλλοῦ στὶς θηραϊκὲς τοιχογραφίες καὶ συνεπῶς, τὸ ἐνδεχόμενο τῆς δημιουργίας ἀποτυπωμάτων μὲ αὐτὴ τὴ μέθοδο δὲν μπορεῖ νὰ στηριχτεῖ μόνο σὲ ἓνα ἀβέβαιο παράδειγμα.

Ἡ χρωματικὴ διάκριση τῶν καλαμιῶν σὲ ὄριμα κίτρινα καὶ νεότερα γκρίζα ἀποδίδει πιστὰ τὴν εἰκόνα τοῦ φθινοπωρινοῦ ἰδίως ὑδροβιότοπου, ὅπου τὰ νεαρὰ καλάμια φυτρώνουν γύρω καὶ ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς συστάδες τῶν ψηλῶν ἀνθισμένων καλαμιῶν, ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει περισσότερος χῶρος. Δεδομένων τῶν συμβάσεων τῆς θηραϊκῆς ζωγραφικῆς, τὰ καλάμια ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ πειστικὴ προοπτικὴ, καθὼς τὰ λεπτότερα γκρίζα εἶναι ζωγραφισμένα ἐπάνω ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα κίτρινα καλάμια, καὶ ὅλα μαζί δίνουν ἀπὸ μακριὰ στὸν θεατὴ τὴν αἴσθησις ὅτι κυματίζουν, λυγίζουν καὶ μπλέκονται μεταξύ τους στὸ φύσημα τοῦ ἀέρα.

Οἱ θύσανοι δὲν ἔχουν ἀποδοθεῖ ὅλοι μὲ τὸν ἴδιο τρόπο· μερικοὶ εἶναι πυκνοὶ καὶ φουντωτοὶ καὶ ἄλλοι λεπτότεροι καὶ ψηλότεροι (πίν. 7α, 8γ, 9α-γ). Ἔχουν ζωγραφιστεῖ μὲ μακριὲς πινελιὲς κίτρινου χρώματος ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ ὀλόβαφο στέλεχος τῆς ἀπόληξης τοῦ βλαστοῦ καὶ μικρότερες λεπτὲς πινελιὲς στὴ συνέχεια, κατὰ τρόπο ποὺ νὰ ἀποδίδονται λεπτομέρειες, ὅπως οἱ διχαλωτοὶ μίσχοι τοῦ στελέχους.

Δεκατέσσερις λιβελοῦλες –δύο στὸ τμήμα Α καὶ ἀπὸ μία στὰ τμήματα Β καὶ Γ– πετοῦν κοντὰ ἢ ἔχουν σταθεῖ ἐπάνω στὴν ἀπόληξη φύλλων (πίν. 2-3, 9α-β, 10γ, 11γ), καὶ δύο κάθονται ἐπάνω σὲ θυσάνους καλαμιῶν (πίν. 4-5, 9γ). Ἔχουν μῆκος 0,05-0,06 μ. καὶ ὕψος (μὲ τὶς φτεροῦγες) 0,04-0,045 μ., οἱ διαστάσεις τους δηλαδὴ εἶναι αὐτὲς τοῦ πραγματικοῦ ἐντόμου. Ὅλες πλησιάζουν ἀπὸ δεξιὰ τὰ καλάμια, ἐκτὸς ἀπὸ δύο ποὺ ἔρχονται ἀπὸ ἀριστερά. Εἰκονίζονται κατὰ τομὴ μὲ τὰ φτερὰ ἀνασηκωμένα, σὲ παράλληλη διάταξη ἢ ἀλληλοκαλυπτόμενα. Τὸ σῶμα τους εἶναι μακρόστενο καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ μεσαῖο παχύτερο τμήμα ποὺ σχηματίζει ἄρθρωση στὸ ἐπάνω μέρος, καὶ τὸ πίσω λεπτὸ τμήμα ἀπολήγει σὲ ὑποτυπώδη

ἢ σὲ μακριὰ σιγμοειδῆ οὐρά. Τὸ κεφάλι ἀποδίδεται συνήθως σύμφυτο μὲ τὸ σῶμα καὶ ἀπολήγει εἴτε σὲ δύο κυκλικούς ὀφθαλμούς εἴτε σὲ δύο ἀνασηκωμένες κεραῖες μὲ τοὺς κυκλικούς ὀφθαλμούς στὸ ἄκρον. Ἐπὶ τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος, στὸ ὕψος τῶν φτερῶν, φυτρῶνουν δύο νηματοειδῆ πόδια ποὺ ἐκτείνονται μπροστὰ γράφοντας ὀρθὴ γωνία σὲ σχέση μὲ τὸ σῶμα, ὅταν τὸ ἔντομο πετάει, ἢ κάμπτονται πρὸς τὰ πίσω, ὅταν τὸ ἔντομο ἀκουμπάει σὲ κάποιο φύλλο ἢ θύσανο.

Οἱ λιβελοῦλες ἔχουν ζωγραφιστεῖ χωρίς περίγραμμα, μὲ λεπτὲς πινελιὲς ἐρυθρῆς βαφῆς. Δεύτερη πινελιὰ καὶ πυκνότερη βαφὴ προστίθεται μόνο στὰ σημεῖα ἐκεῖνα, ὅπου χρειάζεται νὰ ἀποδοθεῖ ὄγκος. Ἐπειδὴ τὰ φτερά τους εἰκονίζονται ἐπάλληλα, σὲ μερικὰ ἔντομα ὁ ζωγράφος ἔχει ἀφήσει μία λεπτὴ γραμμὴ στὸ σημεῖο τῆς τομῆς τους γιὰ νὰ δηλωθεῖ ἡ διάκριση καὶ νὰ ἀποδοθεῖ προοπτικὰ ἡ ἀπόσταση. Ἡ ἐκτέλεση φανερῶνει δεξιότητα καὶ ἐξοικείωση τοῦ ζωγράφου στὴν ἀπόδοση λεπτομερειῶν, ὅπως οἱ κεραῖες καὶ τὰ λεπτὰ ἀρθρωτὰ πόδια τοῦ ἔντομου, ἀλλὰ καὶ τὴν καλὴ γνώση ἀνατομικῶν στοιχείων, ὅπως ἡ σιγμοειδῆς κάμψη τοῦ σώματος καὶ ἡ κλίση τῶν φτερῶν. Μόνο σὲ μία περίπτωση ὁ ζωγράφος –προσπαθώντας ἴσως νὰ διορθώσει κάποιο λάθος– μὲ μία βιαστικὴ κίνηση ἔβαψε μὲ κόκκινο χρῶμα τὸ λευκὸ κονίαμα δίπλα ἀπὸ μία λιβελοῦλα (πίν. 9α, δεξιά).

Ἐως τώρα ἔχουν ἀποκατασταθεῖ τμήματα ἀπὸ ἕξι ἢ ἐπτὰ πάπιες, καμία ὅμως ἀπὸ αὐτὲς δὲν συναρμολογήθηκε μὲ κάποιο ἀπὸ τὰ μεγάλα κομμάτια τοῦ καλαμιῶνα, ἐξαιρουμένης τῆς πάπιας τοῦ τμήματος Β. Ὁλόκληρη ἔχει ἀποκατασταθεῖ μόνο ἡ πάπια Π1¹² (πίν. 10α). Ἔχει μῆκος 0,33 μ. καὶ ὕψος 0,20 μ., δηλαδὴ οἱ διαστάσεις της εἶναι σχεδὸν φυσικὲς. Ἐπισημαίνεται ἡ πιστὴ ἀπόδοση τοῦ ἀτρακτοειδοῦς σώματος μὲ τὸν τετωμένο λαιμὸ καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὰ ἀρσενικὰ ἀγκιστρωτὸ φτερὸ στὸ ἐπάνω μέρος τῆς οὐράς, καθὼς καὶ ὁ ὀρθὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἔχουν σχεδιασθεῖ προοπτικὰ τὰ πόδια της. Μὲ καλὴ προοπτικὴ ἀποδόθηκαν, τέλος, οἱ παράλληλα ἀνοιγμένες φτεροῦγες.

Στὸ ἴδιο ὕψος ἀλλὰ πρὸς ἀντίθετη κατεύθυνση πετᾷ ἡ πάπια Π2 τοῦ τμήματος Β (πίν. 4, 5). Ἐπὶ τὸ σωζόμενο στὴν ἐπάνω φτεροῦγα κόκκινο ράμφος εἶναι σαφὲς ὅτι ἔχει στρέψει τὸ κεφάλι πίσω, πιθανὸν γιὰ τὴν ἐπιβίβησιν τῆς προσοχῆς. Ἔχει μῆκος σώματος 0,23 μ. καὶ ὕψος μὲ τὴν ἀνοικτὴ φτεροῦγα 0,25 μ. Τὸ λευκὸ δακτυλίδι χαμηλὰ στὸν λαιμὸ καὶ οἱ ἀναλογίαι στὰ ἀνατομικὰ καὶ χρωματικὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὴν Π1 δείχνει ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ πάπια –πιθανότατα θηλυκὴ– ἀνήκει στὸ ἴδιο εἶδος¹³. Οἱ φτεροῦγες της εἶναι ἀνοιγμένες διὰ πλάτα, μὲ τὴ δεξιὰ ἐπάνω ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ στὴν προέκτασή του, καὶ τὴν ἀριστερὴ κάτω ἀπὸ αὐτό. Μὲ τὴν ἴδια αἴσθησιν προοπτικῆς ἔχουν ἀποδοθεῖ καὶ τὰ μαζεμένα πόδια της. Ἡ συγκεκριμένη ἀπόδοση τῶν ἀνοιγμένων φτερῶν ἐξυπηρετεῖ μία λύση ζωγραφικὴ, προϋποθέτοντας τὴν στάση τοῦ θεατῆ σὲ κατώτερο ἐπίπεδο (π.χ. στὸ ἐπίπεδο τοῦ βάλτου), οἱ πάπιες ὡστόσο πετοῦν κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ὅταν ἔχουν ἀνέβει στὸ ἐπιθυμητὸ ὕψος καὶ ζυγίζουσι ἐλεύθερα τὸ σῶμα τους στὸν ἀέρα¹⁴.

12. Βλ. σημ. 2.

13. HARTE 2000, 684.

14. Γιὰ τὰ στάδια τῆς πτήσεως τῶν πουλιῶν βλ. τὴν

φωτογραφικὴ καταγραφή τοῦ MUYBRIDGE 1957, πίν. 169-179.

Ἀπὸ τὴν πάπια Π3 ἔχει ἀποκατασταθεῖ τὸ πίσω τμήμα τῶν ἀνοικτῶν φτερῶν (μέγιστου μήκους 0,16 μ. καὶ ὕψους 0,32 μ.) καὶ ἡ οὐρά της (πίν. 10γ). Εἶναι ἡ μοναδικὴ πάπια τῆς τοιχογραφίας τοῦ καλαμιῶνα ποῦ ἐξαρτήθηκε ἕως σήμερα ἀπὸ τὶς κόκκινες ταινίες τοῦ ἐπάνω μέρους τῆς παράστασης. Πετᾶει πρὸς τὰ δεξιά, στὸ ὕψος τῶν ψηλότερων φύλλων ἐνὸς κίτρινου καλαμιοῦ, καὶ σὲ ἐπαφῇ σχεδὸν μὲ μία λιβελοῦλα, ἡ ὁποία ἀκουμπάει σὲ ἓνα φύλλο. Ἡ ἐπαφῇ τοῦ φτεροῦ τῆς πάπιας μὲ τὴ λιβελοῦλα, ἀκόμη καὶ ἐὰν χρεωθεῖ στὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου νὰ ἀποδώσει προοπτικὰ τὸ στάσιμο ἐν σχέσει πρὸς τὸ κινούμενο ὄν, δὲν εἶναι ἐπιτυχῆς καὶ ὀφείλεται προφανῶς στὸν λιγοστὸ χῶρο ποῦ εἶχε προβλέψει γιὰ τὰ φτερά τῆς πάπιας. Τὸ πουλὶ ἔχει ἀνοίξει τὰ φτερά του ἐκατέρωθεν τοῦ σώματος, ὅπως ἡ πάπια Π2, ὅμως πίσω καὶ παράλληλα ἀπὸ τὴν ἐπάνω φτερούγα του διακρίνεται δευτέρη φτερούγα, προφανῶς ἀπὸ μία ἄλλη πάπια ποῦ πετᾶ δίπλα.

Ἡ πάπια Π4 κατευθύνεται πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ εἰκονίζεται σὲ στάση ἀπογείωσης ἢ προσγείωσης, μὲ τὶς φτεροῦγες ἀνοικτὲς ἐπάνω ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ τὰ πόδια κατακόρυφα καὶ παράλληλα (πίν. 10β). Τὸ σωζόμενο μῆκος της εἶναι 0,275 μ. καὶ τὸ ὕψος της 0,265 μ. Εἶναι τὸ μοναδικὸ πτηνὸ τῆς τοιχογραφίας ποῦ ἔχει ζωγραφισμένο τὸ σῶμα, τὶς φτεροῦγες καὶ τὸ μάτι μὲ κόκκινο χρῶμα. Τὸ ράμφος εἶναι μακρὺ, λεπτὸ καὶ μισάνοιχτο, ταιριάζει περισσότερο σὲ ἄλλο ὑδρόβιο πτηνὸ, παρὰ σὲ πάπια. Ὡστόσο, λόγω τῶν ὁμοίων διαστάσεών της μὲ τὴν Π1 καὶ τοῦ λευκοῦ δακτυλιδιοῦ στὸν λαιμὸ, ἡ πάπια Π4 εἶναι πιθανὸν ἀρσενικὴ.

Ἡ πάπια Π5 –ἐλλιπὴς στὸ μπροστινὸ μισὸ τοῦ σώματος– ἔχει μόλις ἀπογειωθεῖ καὶ πετᾶει ἐπίσης πρὸς τὰ ἀριστερὰ (πίν. 11α-β). Ἔχει σωζόμενο μῆκος 0,16 μ. καὶ ὕψος 0,26 μ. Τὰ πόδια της πέφτουν παράλληλα ἀλλὰ ἀκολουθοῦν τὸν ἄξονα τοῦ σώματος, καὶ οἱ φτεροῦγες μὲ τὰ λεπιδόσχημα φτερά εἶναι ἀνοιγμένες πρὸς τὰ ἐπάνω.

Ἀπὸ μία ἕκτη (;) πάπια (Π6) σώζεται μικρὸ σπάραγμα ἀπὸ τὸν κόκκινο-μαῦρο λαιμὸ καὶ τὰ φτερά (πίν. 11δ).

Οἱ διαστάσεις τῶν πτηνῶν εἶναι σχεδὸν ἴδιες μεταξύ τους καὶ πολὺ κοντὰ σὲ ἐκείνες τῶν πραγματικῶν. Τὸ μῆκος τοῦ σώματος τῶν Π1, Π4 καὶ Π5 ὑπολογίζεται σὲ $\pm 0,30$ μ., ἐνῶ τὰ κεφάλια τῶν Π1 καὶ Π4 ἔχουν τὴν ἴδια διάμετρο (0,04 μ.) καὶ τὸν ἴδιο σχηματισμὸ τοῦ ράμφους. Ὁ τρόπος ἀπόδοσης τοῦ πτερώματος μὲ τὰ ὅμοια παράλληλα λευκὰ φτερά (πλάτους 0,08-0,013 μ.) καὶ τὰ πλατὰ περιγράμματα τῆς φτερούγας εἶναι κοινὸς γιὰ ὅλες τὶς πάπιες, ὅπως ἀπόλυτα ὅμοια εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς οὐρᾶς. Διαφορετικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν ποδιῶν, καθὼς αὐτὴ σχετίζεται μὲ τὴ φάση τῆς πτήσεως τοῦ κάθε πουλιοῦ: ἡ ἀρσενικὴ Π1 καὶ ἡ πάπια Π2 ἔχουν μαζέψει τὰ πόδια τους γιὰ τὴν πετοῦν ἤδη, ἐνῶ οἱ πάπιες Π4 καὶ Π5 ἔχουν τὰ πόδια τους ἀκόμη ἐλεύθερα γιὰ τὴν βρῖσκονται σὲ φάση ἀπογείωσης.

Γιὰ τὸν χρωματισμὸ τῶν πουλιῶν ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ τὰ τέσσερα βασικὰ χρώματα ὅλης τῆς τοιχογραφίας σὲ ποικίλους συνδυασμούς. Τὰ φτερά εἶναι λευκὰ, μὲ περίγραμμα κίτρινο ἢ μαῦρο καὶ οἱ φτεροῦγες κίτρινες, κόκκινες ἢ μαῦρες. Κόκκινα ἀποδίδονται τὰ πόδια καὶ τὰ ράμφη. Ἄν καὶ οἱ ἀποχρώσεις ὑπολείπονται ἐκείνων ποῦ ἀπαντοῦν στὴ φύση, οἱ πάπιες ἔχουν ζωγραφιστεῖ μὲ σημαντικὴ χρωματικὴ πιστότητα καὶ οἱ περισσότερες ἔχουν σχεδιαστεῖ μὲ ἀκρίβεια καὶ λεπτομέρεια, ποῦ ἀπαιτοῦν παρατήρηση καὶ γνώση.

Σὲ ἓνα σπάραγμα εἰκονίζεται τὸ κεφάλι καὶ ὁ λαιμὸς δύο λευκῶν πουλιῶν (πίν. 11δ). Ἡ εἰκονιζόμενη ἐμπρὸς πάπια Π7 (μήκους 0,15 μ.) ἔχει τεντωμένο τὸν λαιμὸ καὶ τὸ ράμφος

μισάνοικτο, ἡ δεξιὰ Π8 (μήκους 0,08 μ.) ἔχει μαζεμένο τὸν λαιμὸ καὶ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ πρὸς τὰ κάτω. Τὸ κεφάλι τῆς δεύτερης, μάλιστα, ἔχει τὴν ἴδια ἀκριβῶς διάμετρο κεφαλιοῦ καὶ τὸν ἴδιο σχηματισμὸ ράμφους μὲ τὶς πάπιες Π1 καὶ Π4, ὁμοιότητες ποῦ πρέπει νὰ ὀφείλονται στὴ χρήση προσχεδίων γιὰ τὰ ἀντίστοιχα θέματα.

Ἡ παράλληλη διάταξη τῶν δύο κεφαλιῶν δείχνει ὅτι οἱ δύο πάπιες πετοῦν δίπλα-δίπλα, πρὸς τὰ δεξιὰ. Εἶναι λοιπὸν ἐξαιρετικὰ πιθανὸ τὸ λευκὸ κεφάλι Π7 νὰ ἀνήκει στὴν πάπια Π3, καὶ τὸ κεφάλι Π8 νὰ ἀνήκει στὴν πάπια ποῦ πετάει παράλληλα πρὸς αὐτήν (πίν. 11γ). Τὸ κεφάλι μιᾶς τρίτης λευκῆς πάπιας Π9 (ὑψους 0,10 καὶ μήκους 0,05 μ.), ποῦ πετάει πρὸς τὰ δεξιὰ ἀλλὰ εἶναι στραμμένο πρὸς τὰ πίσω (πίν. 11ε), προέρχεται προφανῶς ἀπὸ ἕνα πτηνὸ ποῦ πετοῦσε ἀκριβῶς ὅπως ἡ πάπια Π2 τοῦ τμήματος Β. Ἡ ἀπόληξη ἑνὸς κίτρινου φύλλου στὰ δεξιὰ τῆς καὶ ὁ θύσανος ἐπιτρέπουν νὰ ἐκτιμήσουμε τὸ ἀκριβὲς ὕψος τῆς μέσσα στὸν καλαμιώνα.

Οἱ λευκοκέφαλες πάπιες Π7-9 ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ λεπτὸ μαῦρο καὶ κίτρινο περίγραμμα, ἐνῶ λεπτομέρειες ὅπως τὸ ράμφος, οἱ ὀπὲς τῆς μύτης καὶ τὰ μάτια παριστάνονται μὲ χρῶμα, ρόδινο καὶ μαῦρο ἀντίστοιχα.

Τὰ εἰκονιστικὰ θέματα τῆς τοιχογραφίας τοῦ καλαμιώνα ταυτίζονται χωρὶς δυσκολία. Οἱ κόκκινες λιβελοῦλες εἶναι ἀρσενικὲς καὶ ἀνήκουν στὸ εἶδος *Crocothemis erythrae* ποῦ ἐνδημεῖ σὲ ὅλο τὸ νησιωτικὸ καὶ ἡπειρωτικὸ Αἰγαῖο¹⁵. Τὰ καλάμια τῆς τοιχογραφίας ἀνήκουν στὸ κοινότατο εἶδος *Arundo donax* μὲ τὸν ψηλὸ βλαστὸ, τὰ πλατιά, συμμετρικὰ φύλλα καὶ τὸν πυκνὸ θύσανο¹⁶. Οἱ ἀρσενικὲς πάπιες Π1, Π2 καὶ Π4 ἀνήκουν στὸ πολὺ διαδεδομένο εἶδος τῆς *Anas platyrhynchos*, τῆς γνωστῆς πρασινοκέφαλης ποῦ ἔρχεται στὸ Αἰγαῖο τὸ φθινόπωρο, ξεχειμωνιάζει, ἀναπαράγεται καὶ φεύγει πάλι τὴν ἀνοιξη¹⁷. Στὸ ἴδιο εἶδος ἀνήκουν πιθανότατα καὶ οἱ ὑπόλοιπες πάπιες τῆς τοιχογραφίας.

Τὸ τοπίο τῆς τοιχογραφίας τοῦ καλαμιώνα στὸ σύνολό του ἀπαντᾷ στὸ Αἰγαῖο, ὅπου ἀκόμη καὶ στὰ μικρὰ ἄνυδρα νησιὰ πυκνοὶ καλαμιῶνες ἀναπτύσσονται κατὰ μῆκος τῶν χειμάρρων, λιβελοῦλες ζοῦν κοντὰ σὲ στάσιμα νερά, ἐνῶ κοπάδια πρασινοκέφαλης πάπιας καὶ ἄλλων πουλιῶν ἀναπαράγονται σὲ καλαμιῶνες γύρω ἀπὸ ποτάμια καὶ μικρὰ ἔλη¹⁸.

Ὀπτική γωνία καὶ προοπτική

Ἡ κόκκινη κυματοειδῆς ταινία μὲ τὰ ἀγκυρόσχημα στελέχη, λόγω τῶν πολλαπλῶν συμβάσεων στὸ σχῆμα, τὸ χρῶμα καὶ τὴ θέση τῆς στῆν τοιχογραφία τοῦ καλαμιώνα, δὲν εἶναι εὐκρινὲς ἐὰν ἀποδίδει τὸν βάλτο ἀπὸ ψηλά (σὲ κάτοψη, ὅπως τὰ ποτάμια στῆν ἀνατολικῇ¹⁹ καὶ

15. PETROU 1995, 97.

16. Γιὰ τὸ καλάμι βλ. VLACHOPOULOS 2000, 642 εἰκ. 12· SARPAKI 2000, 670 εἰκ. 6.

17. BEGBIE 1987, 120· BEGBIE 1989, 63, 66 εἰκ. 28· HARTE 2000, εἰκ. 1a-b.

18. Ο.Κ. HARTE (2000, 684) διαπιστώνει ὅτι ὅλα τὰ πτηνὰ ταυτίζονται μὲ συγκεκριμένα εἶδη, τὰ ὁποῖα ὑπῆρχαν καὶ στὴ Θήρα τῆς Ὑστερῆς Ἐποχῆς τοῦ Χαλκοῦ. Ὁ ἴδιος ἀναφέρει ὅτι ἡ πρασινοκέφαλη πά-

πια φολιάζει σήμερα κυρίως στὸ βόρειο Αἰγαῖο, ὡστόσο ὁ ἀρχιφύλακας τοῦ Ἀκρωτηρίου καὶ δεινὸς κυνηγὸς Μηνᾶς Ἀρβανίτης βεβαιώνει ὅτι οἱ πάπιες αὐτὲς περνοῦν σποραδικὰ ἀπὸ τὸ νησί. Γιὰ τὸ ὑγρότερο περιβάλλον τῆς Θήρας στῆν Ὑστερῇ Ἐποχῇ τοῦ Χαλκοῦ, βλ. RACKHAM 1989, 384.

19. ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, εἰκ. 30-34· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 255 εἰκ. 56γ, ἔγχρ. πίν. 45-51, 53α, ἀν. σχ. 2, ἀν. πίν. 3· VLACHOPOULOS 2000, 644.

νότια²⁰ Μικρογραφικὴ Ζωφόρο τῆς Δυτικῆς Οἰκίας, καὶ στοὺς πιθήκους ἀπὸ τὸ Κτήριο Β²¹) ἢ ἀπὸ ἀπέναντι (σὲ τομῆ, ὅπως στὰ ΥΜ ΙΒ ἀγγεῖα μὲ καλαμοειδῆ καὶ παπύρους²²). Ἐὰν ὁ βάλτος ἔχει ζωγραφιστεῖ σὲ τομῆ, τότε βλέπουμε τὴν ἐπιφάνεια τῆς ὄχθης καὶ σὲ ἄρκετὸ βάλθος τὸν βυθὸ του, ὅπου φυτρώνουν τὰ μικρὰ καλάμια ποὺ θὰ βγοῦν σὲ λίγο ἀπὸ τὸ νερό. Ἐὰν ὁ βάλτος ἔχει ζωγραφιστεῖ σὲ κάτοψη, δημιουργεῖται ἡ ἀπορία γιὰτὶ δὲν ἔχουν ἀποδοθεῖ καὶ οἱ δύο ὄχθες του, ὅπως ἔγινε μὲ τὰ ποτάμια τῆς Μικρογραφικῆς Ζωφόρου καὶ τῆς ἀγέλης τῶν πιθήκων, ποὺ εἰκονίζονται καὶ τὶς δύο ὄχθες²³.

Ἡ ἀπάντηση στὰ ἐρωτήματα αὐτὰ οὐσιαστικὰ δὲν ὑπάρχει, ἀφοῦ ὁ ζωγράφος δὲν εἶχε τὴν πρόθεση νὰ «δεῖ» ἀπὸ μίαν συγκεκριμένη ὀπτικὴ γωνία τὴ σύνθεσή του, κατὰ τρόπο ποὺ νὰ φαίνεται –τουλάχιστον στὰ δικὰ μας μάτια– προοπτικὰ ὀρθός. Αὐτὸ ἐπαληθεύεται ἀπὸ τὴν τριπλῆ ὀπτικὴ γωνία τοῦ ὑποτροπικοῦ τοπίου καὶ γενικὰ τῆς Μικρογραφικῆς Ζωφόρου τῆς Δυτικῆς Οἰκίας, ὅπου οἱ φοίνικες καὶ τὰ ἄλλα φυτὰ φυτρώνουν ἀπὸ τὶς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τοῦ πουλιοῦ (bird's eye view), ἐνῶ τὸ ποτάμι ζωγραφίζεται σὲ κάτοψη καὶ τὰ ζῶα ἀποδίδονται μετωπικά²⁴. Τὸ ἴδιο συμβαίνει ἐπίσης στὴν Τοιχογραφία τῆς Ἄνοιξης, ὅπου τὰ χελιδόνια ἔχουν ζωγραφιστεῖ ὅπως τὰ βλέπει κανεὶς ἀπὸ κάτω, ἐνῶ οἱ βράχοι καὶ τὰ κρῖνα ἀποδίδονται μετωπικά²⁵.

Ἡ ὀπτικὴ γωνία ὑπὸ τὴν ὁποίαν ἔχει ζωγραφιστεῖ ὁ βάλτος εἶναι ἐκεῖνη τοῦ πουλιοῦ (bird's eye view), καὶ αὐτὸ ποὺ βλέπει κανεὶς ἀπὸ ψηλὰ εἶναι ἡ ὄχθη τοῦ ἔλους καὶ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ βούρκου, ἀπὸ ὅπου ἀρχίζουν νὰ ξεπροβάλλουν μικρὰ καλάμια. Ἀντίθετα, ἡ ὀπτικὴ γωνία ὑπὸ τὴν ὁποίαν ὁ ζωγράφος «κοιτάζει» τὸν καλαμιώνα, τὶς λιβελοῦλες καὶ τὶς πάπιες εἶναι ἀπὸ ἀπέναντι καὶ ἀπὸ μικρὴ ἀπόσταση. Ἡ τοιχογραφία τοῦ καλαμιώνα εἶναι στὴν πραγματικότητα ἡ εἰκόνα τοῦ βάλτου ποὺ προβάλλει στὸν θεατὴ ὁ ὁποῖος βρίσκεται στὴν ἀπέναντι ὄχθη ἢ μέσα στὸ νερό. Ἔτσι, μὲ τὸν συνδυασμὸ τῆς διπλῆς ὀπτικῆς γωνίας καὶ τῶν φυσικῶν διαστάσεων τῆς παράστασης, ὁ ζωγράφος ἐπιτυγχάνει νὰ ἐντάξει τὸν θεατὴ –ὀπτικὰ καὶ μεταφυσικὰ– μέσα στὸ τοπίο τῆς τοιχογραφίας²⁶.

Οἱ ἐπιδόσεις τῶν Θηραίων ζωγράφων στὴν προοπτικὴ εἶναι περιορισμένες. Ἡ φωτοσκίαση ἀπουσιάζει, ἡ ἀλληλοεπικάλυψη χρησιμοποιεῖται λίγο, ὁ φυσικὸς χῶρος ἐκλαμβάνεται ὡς

20. ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, εἰκ. 35-36, 44· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 255 εἰκ. 56γ, ἔγχρ. πίν. 54-57, ἀν. σχ. 3· VLACHOPOULOS 1997.

21. MARINATOS 1969, πίν. 5.2· MARINATOS 1984, 116 εἰκ. 83· ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 110 εἰκ. 85-86· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, ἔγχρ. πίν. 72.

22. VLACHOPOULOS 2000, 646 εἰκ. 13, 17, 18, ὅπου συζήτηση τοῦ θέματος καὶ βιβλιογραφία.

23. Πρβ. κατόψεις ποταμῶν στὴ σύγχρονη κυκλαδική (Ἁγία Εἰρήνη: MORGAN 1990, 254 εἰκ. 1) καὶ μινωικὴ τοιχογραφία (Νότια Οἰκία Κνωσοῦ: EVANS 1928, 378 εἰκ. 21a, b), καὶ μυκηναϊκὴ μικροτεχνία (ἐγχειρίδιο ΕΑΜ 756 Ταφικοῦ Κύκλου Α Μυκηνῶν: KARO 1930-33, 133, 138 εἰκ. 25, 54-56, πίν. XCIII-XCIV· EVANS 1930, πίν. XX· SMITH 1965, εἰκ. 105a-b· MORGAN 1988, 42 εἰκ. 24 πίν. 185· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 234, 291 πίν. 52α). Βλ. ΒΙΕΤΑΚ 2000, 229 εἰκ. 16, ὅπου

καὶ συζήτηση γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ «αἰγαιακοῦ» τοπίου ἐν σχέσει πρὸς τὴν ἀπόδοσή του στὴν αἰγυπτιακὴ τέχνη.

24. Γιὰ τὴν προοπτικὴ τῆς Μικρογραφικῆς Ζωφόρου βλ. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 298, 377. Στὴν περίπτωση τῆς ζωφόρου, ὡστόσο, δὲν πρέπει νὰ λησμονοῦμε ὅτι αὐτὴ διακοσμοῦσε μίαν περιμετρικὴ ζώνη ποὺ βρισκόταν σὲ ἄρκετὸ ὕψος, ἐνῶ ὁ καλαμιώνας ἦταν μίαν σύνθεση σὲ φυσικὴ σχεδὸν κλίμακα, ποὺ βρισκόταν στὸ ὕψος τοῦ θεατῆ. Ὑπὸ πολλαπλὴ ὀπτικὴ γωνία ἔχει ἀποδοθεῖ καὶ τὸ κατάφυτο τοπίο μὲ τὸ ποτάμι, ἀπὸ τὴν Οἰκία τῶν Τοιχογραφιῶν τῆς Κνωσοῦ: CAMERON 1968, 19 εἰκ. 13. Βλ. ἐπίσης EVANS 1928, 446 πίν. X, XI, 264-271· EVANS 1935, 891· MORGAN 1988, 20 εἰκ. 22· IMMERWAHR 1990, 42 εἰκ. 16.

25. HARTE 2000, 690.

26. VLACHOPOULOS 1997.

ἐπίπεδος καὶ οἱ εἰκονιστικὲς μονάδες παρατάσσονται στὸ ἴδιο ἢ σὲ διαφορετικὸ ἐπίπεδο, σύμφωνα μὲ τὴ «συνήθη προοπτικὴ τῆς ἐποχῆς ὅπου τὰ πλησιέστερα στὸν θεατὴ στοιχεῖα βρίσκονται στὸ κάτω μέρος, ἐνῶ τὰ μακρινὰ τοποθετοῦνται ἀπὸ πάνω»²⁷.

Ὁ Ζωγράφος τῶν Κροκοσυλλεκτριῶν ποὺ ζωγράφησε τὸν καλαμιῶνα (βλ. παρακάτω) ἀκολουθεῖ σὲ γενικὲς γραμμὲς τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ χρωματικῆς συμβάσεως τῆς ἐποχῆς του, ἀλλὰ ἡ ζωγραφικὴ του ἐμφανίζει ἀρκετές, ἐνδιαφέρουσες καὶ συχνὰ ἐπιτυχημένες ἀπόπειρες ἀπόδοσης τῆς προοπτικῆς²⁸. Τὰ πυκνὰ δίχρωμα καλάμια, ποὺ ζωγραφίστηκαν τὰ μὲν ἐπάνω ἀπὸ τὰ δέ, εἶναι τὰ μοναδικὰ φυτὰ στὴν τέχνη τοῦ Ἀκρωτηρίου ὅπου ἐφαρμόστηκε τὸ προοπτικὸ τέχνασμα τῆς ἀλληλοεπικάλυψης, καὶ μάλιστα κατὰ τρόπο ἐπιτυχί. Ἐπιπλέον, τὰ ἡμιδιάφανα χρώματα τῶν φύλλων καὶ οἱ λεπτοσχεδιασμένοι διάφανοι θύσανοι τῶν καλαμιῶν δημιουργοῦν μὲ τὸ δυνατὸ λευκὸ βάθος μία σημαντικὴ καινοτομία: τὴν αἴσθηση ὅτι τὸ φῶς εἰσέρχεται πίσω ἀπὸ τὴ σύνθεση καὶ ὅτι διαπερνᾷ τὰ φυτὰ, παράγεται δηλαδὴ ἓνα ἰδιότυπο *contre lumière*²⁹.

Ἡ ζωγραφικὴ ἐπαφὴ τῶν θυσάνων καὶ τῶν φύλλων τῶν καλαμιῶν μὲ τῆς λιβελοῦλες καὶ τὰ πουλιά, στὸ ἐπάνω μέρος τῆς τοιχογραφίας, δημιουργεῖ μικρότερα πεδία βάθους, ποὺ δὲν ἀπαντοῦν στὰ τοπία τῶν Κροκοσυλλεκτριῶν καὶ στὴν Τοιχογραφία τῆς Ἑνοιξῆς. Ἀριστουργηματικὰ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἔχουν σχεδιαστεῖ οἱ τρεῖς λευκὲς πάπιες (Π7-9), οἱ ἀλληλοεπικαλυπτόμενες φτεροῦγες τῆς πάπιας Π1, τὰ ἐπάλληλα φτερὰ σὲ μερικὲς λιβελοῦλες καὶ τὰ πόδια τῶν περισσώτερων πουλιῶν.

Οἱ πάπιες πετοῦν πρὸς διαφορετικὲς κατευθύνσεις, ἔχουν ζωγραφιστεῖ ἀπὸ ἐλαφρὰ διαφορετικὲς ὀπτικὲς γωνίες καὶ κάθε μία ἀπεικονίζεται σὲ διαφορετικὴ φάση πτήσεως. Ἀποδίδονται γενικὰ κατὰ τομὴ, στὶς τρεῖς πάπιες ὅμως ποὺ σώζουν τὸ μπροστινὸ τμήμα τους (Π1, Π2, Π4), παρατηρεῖται ὅτι, ἀναλογικὰ πρὸς τὸ σῶμα, ὁ λαιμὸς τους εἶναι μακρύτερος καὶ τὸ κεφάλι μεγαλύτερο. Αὐτὸ εἶναι ἐντονότερο στὴν πάπια Π2, τῆς ὁποίας ἡ οὐρὰ εἶναι μικρὴ ἀναλογικὰ μὲ τὸ σῶμα, μὲ ἀποτέλεσμα τὸ πουλὶ νὰ φαίνεται ὅτι κοιτάζει πρὸς τὰ πίσω, ἀλλὰ ἔχοντας στρέψει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ μέρος τοῦ θεατῆ. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, τὸ ἐμπρὸς μέρος τοῦ σώματός του ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ προοπτικὴ τριῶν τετάρτων. Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ προοπτικὴ.

Αὐτὲς οἱ διαφοροποιήσεις στὴν ἀπόδοση τῶν πτηνῶν δίνουν τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους στὴν παράσταση, ἐπιτείνουν τὴν προοπτικὴ τῶν ἐπάλληλων πυκνῶν καλαμιῶν τῆς ὄχθης, καὶ ἔτσι οἱ πάπιες –ὅπως τὰ χελιδόνια στὴν Τοιχογραφία τῆς Ἑνοιξῆς– «μεταμορφώνουν τὸ οὐδέτερο λευκὸ βάθος σὲ ἄερα»³⁰.

Ἐκτιμώντας τὸ ζωγραφικὸ καὶ συνακόλουθα τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα τῆς τοιχογραφίας τοῦ καλαμιῶνα, θὰ λέγαμε ὅτι αὐτὸ ξεπερνᾷ κατὰ πολὺ ἄλλες παραστάσεις φυτῶν στὴν τέχνη

27. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 377. Γιὰ τὴν προοπτικὴ στὶς θηραϊκὲς τοιχογραφίες βλ. LAFFINEUR 1989, 246. Γιὰ τὶς ἀπόπειρες ἀπόδοσης προοπτικῆς στὴ θηραϊκὴ κεραμικὴ βλ. ΜΑΡΘΑΡΗ 1992, 224, 395.

28. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1988, 162· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1992, 60· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 377.

29. Τὴν ἴδια αἴσθηση, ἀλλὰ σὲ μικρότερο βαθμὸ,

δίνουν οἱ φουντωτοὶ κρόκοι ποὺ φυτρώνουν ἀπὸ τὰ βράχια τῆς κροκοσυλλογῆς. Βλ. ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, εἰκ. 118, 120, 127.

30. IMMERWAHR 1990, 47. Γιὰ τὸ λευκὸ βάθος τῶν θηραϊκῶν τοιχογραφιῶν βλ. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 376. Γιὰ τὴν προοπτικὴ ἀπόδοση τῶν χελιδονιῶν βλ. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1992, 152, 158 πίν. XLII a, c, d· HARTE 2000.

τοῦ Ἀκρωτηρίου. Οἱ θύσανοι καὶ οἱ λιβελοῦλες ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ ἀπλὰ ζωγραφικὰ μέσα ἀλλὰ καὶ ἐξαιρετικὴ ἀκρίβεια, ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μόνο μὲ τὰ κρίνα καὶ τὰ χελιδόνια τῆς Τοιχογραφίας τῆς ᾽Ανοιξης. Καὶ στὶς δύο τοιχογραφίες, ἄλλωστε, σὲ κάποια σημεῖα ὁ ρεαλισμὸς ἀγγίζει τὴ φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγὴ τῶν θεμάτων αὐτῶν στὴ φύση.

Ζωγράφος

Ὅπως ἔχομε ἤδη ἐπισημάνει, ἡ ἀπόδοση τοῦ καλαμιώνα στὸν ζωγράφο ποὺ ἡ Χ. Τελεβάντου ὀνόμασε Ζωγράφο τῶν Κροκοσυλλεκτριῶν εἶναι ἀδιαμφισβήτητη³¹. Ἡ ταυτότητα σχεδίου, χρώματος καὶ ἐκτέλεσης θεμάτων, ὅπως ἡ λιβελοῦλα καὶ τὸ χελιδόνι στὴν ὁμώνυμη ζωφόρο τῆς Ξεστῆς 3³², στὴν Τοιχογραφία τῆς ᾽Ανοιξης καὶ στὸν καλαμιώνα, δὲν περιορίζεται στὴν ὁμοιότητα τῶν θεμάτων αὐτῶν, ἀλλὰ ὑπάγεται σὲ ἕνα εὐρὸν κύκλο κοινῶν τεχνοτροπικῶν-ἐκφραστικῶν μέσων καὶ χρωματικῶν ἐπιλογῶν τοῦ ζωγράφου.

Ἔως πρόσφατα γινόταν δεκτὸ ὅτι ὁ ζωγράφος αὐτὸς εἶχε φιλοτεχνήσει ὅλες τὶς γνωστὲς εἰκονιστικὲς τοιχογραφίες τῆς Ξεστῆς 3³³, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς Κυρίες μὲ τὶς Ἀνθοδέσμες, ποὺ κομοῦσαν τὸν διάδρομο νότια τοῦ δωματίου 3β καὶ τοῦ καλαμιώνα. Ἡ πρόσφατη ἀποκατάσταση καὶ μελέτη τῶν τεσσάρων αὐτῶν γυναικείων μορφῶν³⁴ δείχνει, ὡστόσο, ὅτι τὸ θέμα τῶν ζωγράφων μπορεῖ νὰ εἶναι πῶς σύνθετο, καθὼς τὸ βραχῶδες τοπίο μὲ χελιδόνια ποὺ πετοῦν σὲ ζευγάρια, τὸ ὁποῖο διακοσμεῖ τὴ φύσιτα τῆς Γυναίκας μὲ τὰ Χελιδόνια, εἶναι ἔργο τοῦ Ζωγράφου τῶν Κροκοσυλλεκτριῶν, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ πορτρέτα τῶν γυναικῶν ποὺ ἔχουν σχεδιαστεῖ ἀπὸ ἄλλο «χέρι».

Μὲ δεδομένο λοιπὸν ὅτι τὸ σύνολο τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ξεστῆς 3 εἶναι πρακτικὰ ἔργο τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη, θὰ θεωρούσαμε ὀρθὸ νὰ ὀνομάζεται στὸ ἐξῆς Ζωγράφος τῆς Ξεστῆς 3, ἀφοῦ ὁ ἴδιος φαίνεται ὅτι εἶχε τὴν εὐθύνη ἀνάπτυξης καὶ ἐκτέλεσης τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ κτηρίου³⁵. Ἡ προτεινόμενη ἀλλαγὴ τοῦ ὀνόματος ἀποσκοπεῖ στὸ νὰ συμπεριλάβει σὲ μία οὕτως ἢ ἄλλως συμβατικὴ ὀνομασία ὄχι μόνο τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ διακρίνουν τὸν συγκεκριμένο ζωγράφο καὶ τὸ «χέρι» του, ἀλλὰ ἕνα κλειστὸ εἰκαστικὸ σύνολο, ὅπως αὐτὸ ἀποτυπώθηκε σὲ ἕνα κτήριο δημόσιου χαρακτήρα, μὲ ιδιαίτερη ἀρχιτεκτονικὴ φυσιογνωμία καὶ λειτουργικὲς - χρηστικὲς ἰδιαιτερότητες³⁶.

31. VLACHOPOULOS 1997, 641. Τὴν ταύτιση τοῦ ζωγράφου εἶχε κάνει ἡ Χ. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ (1992, 59), ἐνῶ ἡ τοιχογραφία δὲν εἶχε ἀκόμη συντηρηθεῖ. Γιὰ τὸν Ζωγράφο τῶν Κροκοσυλλεκτριῶν βλ. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1991, 162· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1992, 153· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 371.

32. ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, εἰκ. 97-99. Γιὰ τὸν ζωγράφο τοὺς βλ. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1991, 164· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1992, 62· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 374 πίν. 60.

33. Στὰ ἔργα του δὲν μποροῦμε πρὸς τὸ παρὸν νὰ ἐντάξουμε τὴ σύνθεση τῶν γαλάζιων ροδάκων τοῦ δευτέρου ὀρόφου (ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 131 εἰκ. 135-136) καὶ τὴ ζωφόρο τῶν σπειρῶν (ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 128, εἰκ. 93-94), τὰ γεωμετρικὰ θέματα καὶ ὁ μηχανικὸς τρόπος

ἀναπαραγωγῆς τῶν ὁποίων δὲν ἐπιτρέπουν τὴν ταύτιση τοῦ ζωγράφου τοὺς μὲ τὰ ἴδια κριτήρια.

34. ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ 2003, εἰκ. 14, 20, 22. Ὁ ἴδιος ζωγράφος/ἐργαστήριον φαίνεται ὅτι ἔχει φιλοτεχνήσει μία φυτικὴ σύνθεση μὲ λιβελοῦλα καὶ ἄνθη ἀπὸ τὸ Συγκρότημα Δ, ποὺ σώζεται σὲ σπαράγματα (βλ. παρακάτω).

35. Ἡ Χ. Τελεβάντου (ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1992, 150) κάνει ἀντίστοιχα τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ «Μικρογράφος» ἦταν ὁ υπεύθυνος ζωγράφος γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τῆς Δυτικῆς Οἰκίας.

36. *Thera* VII, 23· ΝΤΟΥΜΑΣ 1987, 155 σχ. 2· ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 128· ΜΠΟΥΛΩΤΗΣ 1992, 91.

Τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἴδιος ζωγράφος ἔχει φιλοτεχνήσει τὴν Τοιχογραφία τῆς Ἐνοπιῆς, τῆς ὁποίας γιὰ πολλοὺς ὁ συμβολικός - θρησκευτικός πυρήνας βρίσκεται κοντὰ σὲ ἐκεῖνον τοῦ κύκλου τῶν Κροκοσυλλεκτριῶν, προσθέτει ἀκόμη ἓνα ἐπιχείρημα στὴν ἄποψή μας ὅτι ἡ ποιότητα καὶ ἡ ἔκταση τῶν ἔργων τοῦ συγκεκριμένου ζωγράφου ἀντανεκλοῦν ὄχι μόνο τὶς ἀρετὲς τῆς τέχνης του, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπαγγελματική του καταξίωση ἀπὸ τὴ θηραϊκὴ κοινὸνία τῆς ἐποχῆς.

Πρέπει ἐδῶ νὰ διευκρινιστεῖ ὅτι μὲ τὸν ὄρο «ζωγράφος» νοεῖται πιθανότατα ὁ ἀρχιτεχνίτης ἐνὸς ἐργαστηρίου ποῦ διαμόρφωνε τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καὶ ἐπόπτετε τὸ ἔργο νεότερων καὶ μαθητευόμενων τεχνιτῶν, παρὰ ἓνας μεμονωμένος καλλιτέχνης ποῦ ἐργάζεται μόνος του σὲ ὅλα τὰ στάδια τῆς τοιχογράφησης³⁷. Γιὰ τὸν Ζωγράφο τῆς Ξεστῆς 3, μὲ δεδομένο τὸν ὄγκο τοῦ ἀποδιδόμενου σὲ αὐτὸν ἔργου, μία τέτοια διάκριση εἶναι ἐπιπλέον χρήσιμη γιὰ τὴν περαιτέρω μελέτη τοῦ θέματος, ὅταν ὀλοκληρωθεῖ ἡ συντήρηση ὅλων τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ κτηρίου, καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ του πρόγραμμα συνεξεταστεῖ μὲ τὴν ἀρχιτεκτονική³⁸.

Ἡ τοιχογραφία τοῦ καλαμιῶνα καὶ ἡ αἰγαιακὴ ζωγραφικὴ

Στὴν πρώτη παρουσίαση τῆς τοιχογραφίας διαπιστώσαμε ὅτι τὸ καλάμι, ἂν καὶ εἶναι ἀπὸ τὰ πλέον διαδεδομένα θέματα στὴν κεραμικὴ καὶ λιγότερο στὴν τοιχογραφία, ταυτίζεται δύσκολα στὴν αἰγαιακὴ εἰκονιστικὴ τέχνη, κυρίως γιὰτὶ δὲν εἰκονίζεται ποτὲ ὁ θύσανός του. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, στὸν καλαμιῶνα τῆς Ξεστῆς 3 εἰκονίζονται τὰ πρῶτα πραγματικὰ καλάμια στὴν τέχνη τοῦ Αἰγαίου³⁹. Εἶδαμε ἀκόμη ὅτι τὸ θέμα τοῦ καλαμιῶν ἔχει τὶς ρίζες του στὴν πολύχρωμη κεραμικὴ τῆς μεσοκυκλαδικῆς παράδοσης καὶ ὅτι τὰ πυκνὰ δίχρωμα καλαμοειδῆ τῆς ΥΚ Ι θηραϊκῆς κεραμικῆς καὶ οἱ παρόχθιες σκηνὲς μὲ πάπες σὲ μηλιακὰ ἀγγεῖα, ἀντανεκλοῦν ἐπιδράσεις ἀπὸ σύγχρονες μνημειακὲς συνθέσεις, ὅπως αὐτὴ τοῦ καλαμιῶνα τῆς Ξεστῆς⁴⁰. Διαπιστώσαμε, τέλος, ὅτι τὸ θέμα τῆς τοιχογραφίας ὑπῆρξε τὸ εἰκονιστικὸ πρότυπο τῶν πυκνῶν καλαμιῶνων τῆς κεραμικῆς ποῦ φυτρῶνουν μέσα ἀπὸ κυματοειδεῖς ταινίες μὲ ὅμοια ἀγκυρόσχημα στελέχη, ἓνα θέμα ποῦ οἱ Κρητὲς Ζωγράφοι τῶν Καλαμοειδῶν ἀναπαράγουν συστηματικὰ κατὰ τὴν ἐπόμενη ΥΜ ΙΒ περίοδο σὲ ἀγγεῖα ἐξαιρετικῆς ποιότητας, τὰ ὁποῖα ἐξάγουν σὲ ὅλο τὸ Αἶγαῖο⁴¹.

Ἄν καὶ ἔχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι τὸ θέμα τῶν πτηνῶν στὴν τοιχογραφία πιθανὸν νὰ μεταφέρθηκε ἀπὸ τὴν αἰγυπτιακὴ τέχνη⁴², εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ πουλὶ ἐμφανίζεται στὴν κυκλαδικὴ κεραμικὴ ἤδη ἀπὸ τὴν 3η χιλιετία π.Χ. καὶ ἔκτοτε ἀπαντᾷ διαρκῶς στὴν αἰγαιακὴ τέχνη.

37. Ἡ ὀργάνωση τῶν ἐργαστηρίων μὲ ομάδες μαθητῶν γύρω ἀπὸ τοὺς ἀρχιτεχνίτες ποῦ διακοσμοῦσαν τὰ κτήρια φάνηκε κατὰ τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Δυτικῆς Οἰκίας καὶ τῆς Οἰκίας Γυναικῶν. TELE-VANTOU 1992, 150, 151. Πρβ. MILITELLO 2000, 991.

38. Γιὰ τὸ θέμα τῆς ἔνταξης καὶ τοῦ ρόλου τῶν τοιχογραφιῶν στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν χώρων καὶ τὴ χρῆση τῶν δωματίων, βλ. PALLYVU 2000.

39. VLACHOPOULOS 2000, 644.

40. VLACHOPOULOS 2000, 649, 651. Γιὰ τὰ δύο σύγ-

χρονα μὲ τὴν τοιχογραφία μηλιακὰ δοτρακα χονδρῶν ἀγγείων ποῦ παρουσιάζουν πάπες σὲ κατάφυτη ἄχθη ποταμοῦ (EAM 11412, 11420), βλ. ATKINSON et al. 1904, 141 εἰκ. 114, 115· ΜΑΣΤΡΑΠΑΣ 1991, 40, 129, 167 πίν. X.1-2, ΧαΠ.3· MORGAN 1988, 64 εἰκ. 47-48.

41. VLACHOPOULOS 2000, 651 εἰκ. 17, 18.

42. VANSCHOONWINKEL 1990, 338. Γιὰ πρῶτα παραδείγματα στὴν αἰγυπτιακὴ ζωγραφικὴ (4η-6η Δυναστεία) βλ. MEKHITARIAN 1954, 9, 23· LHOITE 1954, πίν. 60-1.

συνεπῶς δὲν χρειάζεται νὰ ἀποδώσουμε ἄλλοῦ τὴν προέλευση ἑνὸς θέματος τόσο προσφιλοῦς στὴν κρητομυκηναϊκὴ εἰκονογραφία⁴³.

Ξεκινώντας ἀπὸ τὰ πουλιὰ ποῦ πετοῦν ἀνάμεσα στὰ καλάμια, θὰ σταθοῦμε σὲ ἓνα σπάραγμα MM ΠΙΒ-ΥΜ ΙΑ μικρογραφικῆς τοιχογραφίας ἀπὸ τὸν Κατσαμπᾶ τῆς Κρήτης, ὅπου εἰκονίζονται δύο πάπιες(;) ποῦ πετοῦν πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐπάνω ἀπὸ κυματοειδῆς τοπίο ὅπου φυτρώνουν καλάμια⁴⁴.

Στὴν κατηγορία τῶν «νειλωτικῶν» συνθέσεων ἀνήκει τὸ ὑποτροπικὸ παραποτάμιο τοπίο τῆς ἀνατολικῆς Μικρογραφικῆς Ζωφόρου τῆς Δυτικῆς Οἰκίας, ὅπου εἰκονίζονται ἑπτὰ τουλάχιστον πολύχρωμα πουλιά⁴⁵. Μία πάπια πετᾷ μετὰ τὴν φτεροῦγες διάπлатες, συμμετρικὰ ζωγραφισμένες ἐκατέρωθεν τοῦ σώματός της⁴⁶, ἐνῶ μία χίνα στὴν ἀπέναντι ὄχθη τοῦ ποταμοῦ ραμφίζει τὴ φτερούγα της ἔχοντας τὸ κεφάλι στραμμένο πίσω⁴⁷. Ἐὰν καὶ μικρογραφικὰ σχεδιασμένες, οἱ πάπιες καὶ οἱ χήνες ἀποδίδουν λεπτομερῶς τὰ ἀνατομικὰ καὶ χρωματικὰ χαρακτηριστικὰ, ποῦ καθιστοῦν ἐφικτὴ ἀκόμη καὶ τὴ διάκριση τοῦ εἴδους τους⁴⁸.

Ἡ παρατακτικὴ ἀπεικόνιση τῶν πουλιῶν στὴν τοιχογραφία συνεχίζεται καὶ στὴν ἐπόμενη ΥΜ ΙΒ περίοδο, μετὰ τὴ ζωφόρο ἀπὸ τὸ Καραβάνσεράι τῆς Κνωσοῦ, ποῦ εἰκονίζει πέρδικες ἀνάμεσα στὰ πολύφυλλα φυτὰ καὶ τὰ ποτάμια(;) ἑνὸς ὄνειρικοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος⁴⁹. Στὴν ἴδια περίοδο ἀνήκει καὶ ἡ Τοιχογραφία τοῦ Γαλάζιου Πουλιῦ ἀπὸ τὴν Ἁγία Εἰρήνη τῆς Κέας, στὴν ὁποία ἓνα περιστέρι ἔχει γυρίσει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω, μετὰ τὸ ράμφος ἐπάνω ἀπὸ τὴ φτερούγα⁵⁰. Ἡ στροφή τοῦ κεφαλοῦ τοῦ πουλιῦ πρὸς τὰ πίσω, ὠστόσο, ἀπαντᾷ ἀρκετὰ νωρίτερα, σὲ ἓνα MM ΠΙ σπάραγμα τοιχογραφίας ἀπὸ τὴ Νότια Οἰκία τῆς Κνωσοῦ⁵¹. Ἰδιαιτέρως εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει, τέλος, ἡ παράσταση σὲ νωπογραφημένη τριποδικὴ τράπεζα προσφορῶν ἀπὸ τὰ βαθύτερα στρώματα τοῦ ἀνακτόρου τῆς Τίρυνθας, πιθανὸν ΥΕ Π/ΠΙΑ1 περιόδου, ὅπου πουλιὰ μετὰ ἀνοιγμένες τὶς φτεροῦγες πετοῦν πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἀνάμεσα σὲ βράχια καὶ πολύφυλλους βλαστούς⁵².

Προχωρώντας στὴν ἐξέταση τοῦ φυσικοῦ τοπίου τοῦ καλαμιώνα καὶ τῆς γειτονικῆς σκηνῆς κροκοσυλλογῆς θὰ σταθοῦμε σὲ μίαν σειρὰ πρωιμότερων (MM ΠΙΑ) καὶ σύγχρονων (ΥΜ ΙΑ) μινωικῶν τοιχογραφιῶν μετὰ συναφῆς θεματολογία.

Τὸ πλησιέστερο παράλληλο τοῦ καλαμιώνα τῆς Ξεστῆς 3 προέρχεται ἀπὸ τὴν Οἰκία βόρεια τῆς Βασιλικῆς Ὀδοῦ, στὴν Κνωσό, τὸ ὁποῖο παρουσίασε σὲ ἀποκατάσταση ὁ Μ. Cameron⁵³ (πίν. 12). Σπαράγματα ἀλληλοσυμπλεκόμενων γαλάζιων καὶ καστανῶν φύλλων κα-

43. MASTRAPAS 1991, 149, 236· VLACHOPOULOS 2000, 652. Γιὰ τὸ θέμα τοῦ πουλιῦ στὴν τέχνη τῆς τοιχογραφίας, βλ. IMMERWAHR 1990, 241· ΜΑΡΘΑΡΗ 1992, 228.

44. ΑΛΕΞΙΟΥ, ΠΑΕ 1955, 318 εἰκ. 2· SHAW 1978.

45. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 233 εἰκ. 52-53, ἀν. σχ. 2.

46. HARTE 2000 (W1). Γιὰ τὴν πάπια βλ. ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 25 εἰκ. 30-31· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, ἔγχρ. πίν. 50, ἀν. σχ. 2 (Z22). Ἡ L. MORGAN (1988, 63) εἶχε ταυτίσει τὸ πουλὶ μετὰ χίνα.

47. ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, εἰκ. 30, 33· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, ἔγχρ. πίν. 49, ἀν. σχ. 2 (Z20)· HARTE 2000 (W2).

48. HARTE 2000, 684 εἰκ. 2a, 686 εἰκ. 3.

49. EVANS 1928, 109 εἰκ. 49-55, ἔγχρ. πίν. ἐσωφύλλου· HOOD 1978 (1987), 68 εἰκ. 40-41.

50. COLEMAN 1973, 286 εἰκ. 1.

51. EVANS 1928, 378 εἰκ. 21c.

52. ΜΠΟΥΛΩΤΗΣ 1992, 85 πίν. 37a. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πρωιμότερα δείγματα τῆς νωπογραφικῆς τέχνης στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα. Ὁ τύπος τοῦ πουλιῦ παραπέμπει στὸ γαλάζιο πουλὶ ἀπὸ τὸ «Θυρωρεῖο» τοῦ Ἀκρωτηρίου (ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 27).

53. EVELY 1999, 206-207.

λαμιῶν προβάλλονται σὲ λευκὸ βάθος, στὰ ἀριστερὰ λοξῆς κατακόρυφης ταινίας, ποὺ ἔχει γίνει ἀπὸ μικρὲς πράσινες καὶ κόκκινες πινελιές. Στὰ δεξιὰ τῆς ταινίας, φυτρῶνουν σκοῦρα κόκκινα καλάμια, ποὺ ἔχουν ζωγραφιστεῖ σὲ γαλάζιο βάθος. Δὲν εἰκονίζονται θύσανοι. Στὸ ἐπάνω μέρος τῆς σύνθεσης, πυκνὲς κόκκινες καὶ ἄλλες διακοσμητικὲς ταινίες φέρνουν τὴν ἀποσπασματικὴ αὐτὴ παράσταση σὲ περαιτέρω συνάφεια μὲ τὸν καλαμιῶνα τῆς Ξεστῆς 3. Ἐπιπλέον, ἡ χρονολόγησή της στὴ ΜΜ ΠΙΑ περίοδο προσφέρει τὸ χρονολογικὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε τὴ διαμόρφωση τῶν «φυτικῶν» συνθέσεων αὐτῆς τῆς κατηγορίας ἀπὸ τὰ μινωικὰ ἐργαστήρια μνημειακῆς ζωγραφικῆς⁵⁴. Εἰκονογραφικά, τὸ στοιχεῖο ποὺ ἐμφανίζει μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ λοξὰ κατακόρυφη ταινία ἀπὸ τὴν ὁποία φυτρῶνουν οἱ μίσχοι τῶν καλαμιῶν, ἡ ἀποκατάσταση ὡστόσο πρέπει νὰ γίνει δεκτὴ μὲ ἐπιφύλαξη, καθὼς πολλὰ σημεῖα της παραμένουν προβληματικά.

Ἡ τοιχογραφία ἀπὸ τὸ δωμάτιο Ρ τῆς ΥΜ ΙΑ Ἄνεξερευνητῆς Οἰκίας τῆς Κνωσοῦ, ἀποκατεστημένη ἀπὸ τὸν Μ. Cameron καὶ πρόσφατα ἀπὸ τὴν Α. Charin ὡς τοπιὸ γεμᾶτο φυτὰ καὶ λουλούδια⁵⁵, ἐμφανίζει σημαντικὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν θηραϊκὸ καλαμιῶνα. Τὰ φυτὰ μὲ τοὺς ψηλοὺς λεπτοὺς μίσχους καὶ τὰ ἀκτινωτὰ ἄνθη (ὕβριδικὰ εἶδη ποὺ συμβατικὰ ὀνομάζονται λυγαριές), δὲν ἔχουν παράλληλα στὴ μινωικὴ τέχνη⁵⁶, μοιάζουν ὅμως μὲ ἐκεῖνα σὲ σπάρραγμα ἀπὸ τὸ Συγκρότημα Δ τοῦ Ἀκρωτηρίου, ποὺ εἰκονίζει ἐπίσης μία κόκκινη λιβελοῦλα⁵⁷.

Ἡ ζώνη ποὺ περιέτρεχε σὲ μῆκος περίπου 5,5 μ. τρεῖς ἀπὸ τοὺς τοίχους ἐνὸς δωματίου στὸν ὄροφο τῆς σύγχρονης Οἰκίας τῶν Τοιχογραφιῶν τῆς Κνωσοῦ ἀποκαταστάθηκε ἀπὸ τὸν Μ. Cameron ὡς ἓνα κατάφυτο βραχῶδες τοπιὸ μὲ καταρράκτες καὶ ποτάμια, ὅπου πετοῦν πουλιὰ καὶ πίθηκοι σκαρφαλώνουν στὰ βράχια⁵⁸. Τὰ περισσότερα πουλιὰ πετοῦν μὲ ἀνοικτὲς τὶς φτεροῦγες καὶ μόνο δύο κάθονται στὰ βράχια (τὸ ἓνα πουλὶ μὲ τὸ κεφάλι στραμμένο πίσω). Ἡ σκηνὴ ἐμφανίζει ἀρκετὰ κοινὰ στοιχεῖα μὲ τὸν καλαμιῶνα τῆς Ξεστῆς 3: οἱ δύο συνθέσεις ἐξαπλώνονται σὲ περισσότερους ἀπὸ ἓνα τοίχους καὶ περιγράφουν σκηνὲς ἀπὸ τὴ φύση, ἄμεσα ἐξαρτημένες ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τοῦ νεροῦ, ὅπου σταθερὰ καὶ ἐν κινήσει ἔμβια ὄντα δημιουργοῦν ἓνα μικρόκοσμο γεμᾶτο ζωῆ. Ἐπιπλέον, τὰ καμπυλόγραμμα βράχια ἔχουν τὸ ἴδιο σχῆμα καὶ τὰ ἴδια χρώματα μὲ ἐκεῖνα τῆς Ξεστῆς 3, ἐνῶ εἰκονίζονται ἐπίσης ἀνθισμένοι κρόκοι μαζὶ μὲ ἀγριοτριαντάφυλλα καὶ κλαδιὰ μυρτιᾶς⁵⁹.

Περισσότερο αἰνιγματικὲς ὡς πρὸς τὴν ἀρχικὴ μορφή καὶ τὴν ἐρμηνεῖα τους, ἀλλὰ σαφῶς πρὸς ἐνδιαφέρουσες εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Δωματίου 14 τῆς Βασιλικῆς Ἐπαύλεως τῆς Ἀγίας Τριάδας, οἱ ὁποῖες διακοσμοῦσαν τοὺς τρεῖς τοίχους τοῦ χώρου αὐτοῦ⁶⁰. Σύμφωνα μὲ τὴν πρόσφατη ἀποκατάσταση τοῦ Ρ. Militello, στὸν νότιο τοῖχο εἰκονίζοταν βραχῶδες τοπιὸ

54. Ἡ κνωσιακὴ τοιχογραφία τοῦ δίχρωμου καλαμιῶνα ἐνισχύει τὴν ἐνδεχόμενη κρητικὴ καταγωγή τοῦ θέματος στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ τοῦ Αἰγαίου, ἀποδυναμώνοντας τὶς πιθανὲς ἐπιρροὲς σὴν ἐξέλιξί του ἀπὸ τὴ δίχρωμη κυκλαδικὴ κεραμικὴ, ποὺ εἶχαμε ἀναπτύξει παλαιότερα (VLACHOPOULOS 2000, 653).

55. CAMERON 1984, 127 πίν. 43-49· CHARIN 1997· EVELY 1999, 208.

56. CAMERON 1984, πίν. 47 ἀρ. 28-34, 48.

57. Βλ. σημ. 35. Ἀδημοσίευτο. Τὸ σπάρραγμα μὲ

τὴ λιβελοῦλα ἐκτίθεται στὸ Μουσεῖο Προϊστορικῆς Θήρας.

58. CAMERON 1968· EVELY 1999, 217, 246.

59. EVANS 1928, 454 εἰκ. 266.A1-2, πίν. XI, 457 εἰκ. 270, 458 εἰκ. 266.b, 271.

60. EVANS 1921, 538 εἰκ. 391· EVANS 1928, 354 εἰκ. 201· SMITH 1965, 77 εἰκ. 106-110· IMMERWAHR 1990, 49 πίν. 17-18· MORGAN 1988, πίν 182· CAMERON 1987, 321 εἰκ. 10 (τὸ σχέδιο εἶναι τυπωμένο ἀνάποδα)· EVELY 1999, 124, 241-243.

μὲ κρόκους, παπύρους, κισσοὺς, φανταστικὰ φυτὰ καὶ τὸ γνωστὸ σπάραγμα τῆς γάτας ποὺ παραμονεύει ἓνα πουλι⁶¹. Στὸν κεντρικὸ τοῖχο εἰκονίζοταν τὸ κάτω μέρος γυναικείας θεότητας(;) πού, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ M. Cameron ποὺ τὴν ἤθελε καθιστή, πιστεύεται ὅτι εἰκονίζεται ὄρθια καὶ ὅτι πιθανὸν χορεύει μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια. Πίσω τῆς βρίσκεται μία ξύλινη κατασκευή, παρόμοια μὲ αὐτὴν τῆς θηραϊκῆς Πότνιας, διακοσμημένη μὲ μικρὰ κέρατα καθοσιώσεως καὶ γιρλάντες. Στὸν βόρειο τοῖχο εἰκονίζοταν ἓνα νεαρὸ κορίτσι, γονατιστὸ σὲ τοπίο μὲ κρόκους καὶ κρίνους.

Οἱ τοιχογραφίες ἀπὸ τὸ Δωμάτιο 14 τῆς Ἀγίας Τριάδας εἶναι χρονολογημένες μὲ ἀσφάλεια στὴν ΥΜ ΙΑ περίοδο. Τὸ σύνολο αὐτό, τόσο ὡς πρὸς τὴ συνάφεια τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀνάπτυξή του στοὺς δύο τοίχους ἐκατέρωθεν τῆς Πότνιας, εἶναι τὸ καλύτερα ἀναγνώσιμο παράλληλο τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ δωματίου 3β τῆς Ξεστῆς 3 στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ Αἰγαίου (πίν. 13α).

Σὲ ἀνάλογους εἰκονογραφικοὺς κύκλους πρέπει νὰ ἀνήκαν καὶ τρεῖς πολὺ ἀποσπασματικές σύγχρονες συνθέσεις ἀπὸ τὴ Φυλακωπή, τὴν Ψεῖρα καὶ τὸ Παλαίκαστρο, οἱ ὁποῖες ἀπεικονίζουν καθιστὲς γυναικεῖες μορφές ποὺ ἔχουν ἐπίσης ταυτισθεῖ μὲ Πότνιας⁶². Ἡ Πότνια τῆς Φυλακωπῆς κρατᾷ ἓνα μακρόστενο δίχτυ(;), στὸ φόρεμά τῆς παριστάνονται πουλιὰ ποὺ πετοῦν, ἐνῶ στὴν ἴδια παράσταση ἀνήκει δευτέρη γυναικία ποὺ κατευθύνεται πρὸς αὐτὴν καὶ τοπίο μὲ χελιδονόψαρα⁶³. Στὴν Ψεῖρα ἔχουν βρεθεῖ σπαράγματα ἀνάγλυφων τοιχογραφιῶν, ποὺ ἀποκαταστάθηκαν ὡς μία ἢ δύο καθιστὲς γυναικεῖες μορφές⁶⁴ καὶ ἀπὸ τὸ Παλαίκαστρο προέρχεται ἀνάγλυφο σπάραγμα ἀπὸ τὸ χέρι γυναικείας μορφῆς, στὴ φούστα τῆς ὁποίας πιθανὸν ὑπῆρχαν ἄνθη κρόκου⁶⁵. Ἄν καὶ μόνο ἡ μορφὴ τῆς Φυλακωπῆς ἔχει διατηρηθεῖ σὲ ἀναγνωρίσιμη κατάσταση, εἶναι σαφές ὅτι οἱ σύγχρονες (ΥΜ ΙΑ) αὐτὲς παραστάσεις σχετίζονται τυπολογικὰ καὶ θεματικὰ μεταξύ τους, καὶ ἀποτελοῦν τὰ ἐναπομείναντα δείγματα μιᾶς εὐρύτατα διαδεδομένης εἰκονογραφίας τῆς αἰγαιακῆς Πότνιας στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ τῆς Κρήτης καὶ τῶν Κυκλάδων.

Συγκρίνοντας τὸν θηραϊκὸ καλαμιῶνα –μόνο του ἢ ἐνταγμένο στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Δωματίου 3 τοῦ ὀρόφου τῆς Ξεστῆς 3– μὲ τὶς σύγχρονες τοιχογραφίες ἀπὸ ἀνάκτορα καὶ ἐπαυλεῖς τῆς Κρήτης, διαπιστώνουμε ὅτι ὑπάρχει μεγάλος βαθμὸς ὁμοιότητας μὲ τὰ θέματα, τὶς παραλλαγές καὶ τὶς εἰκονιστικὲς μονάδες τῆς μεγάλης μινωικῆς ζωγραφικῆς⁶⁶. Οἱ σκηνές μὲ φυσικὰ τοπία ἢ οἱ σκηνές ποὺ διαδραματίζονται στὴ φύση εἶναι ἴσως οἱ περισσότερες σὲ ἀριθμὸ καὶ οἱ περισσότερο μνημειακὲς σὲ διαστάσεις συνθέσεις τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς. Στὴ θηραϊκὴ τέχνη ὡστόσο –ὅπως καὶ στὴν αἰγυπτιακὴ κατὰ κύριο λόγο⁶⁷– ἡ ἀπόδοση τῶν εἰδῶν ἀποτελεῖ ζωγραφικὸ ἀξίωμα, καὶ κάθε ζωντανὸ πλάσμα ἀποδίδεται ὅσο τὸ δυνατὸ πιστότερα ὡς πρὸς τὰ ἀνατομικὰ καὶ τὰ χρωματικὰ του χαρακτηριστικὰ⁶⁸. Αὐτὸ

61. MILITELLO - LA ROSA 2000, 991 εἰκ. 2-4.

62. Γιὰ τὸν τύπο τῆς Πότνιας βλ. IMMERWAHR 1990, 161.

63. ATKINSON et al. 1904, 73 εἰκ. 61-62· EVANS 1921, 544 εἰκ. 396· EVANS 1930, 40 εἰκ. 26· MARINATOS 1984, 86 εἰκ. 59· MORGAN 1990, 260 εἰκ. 8· IMMERWAHR 1990, 47, 62, 189 πίν. 16.

64. SEAGER 1910, 32 πίν. V· EVANS 1930, 28, εἰκ.

15.A· IMMERWAHR 1990, 62, 184.

65. BOSANQUET - DAWKINS 1923, 148· IMMERWAHR 1990, 62, 182· EVELY 1999, 166.

66. TEΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 377, 382. Βλ. ἐπίσης MORGAN 1990, 260· NIEMEIER 1992, 102.

67. SMITH 1965, 144· IMMERWAHR 1990, 41.

68. DOUMAS 1992, 22, 27.

ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν παραδείσιο ἀλλὰ ὑβριδικὸ φυσικὸ κόσμο τῶν μινωικῶν τοιχογραφιῶν, ὅπου ἡ ταύτιση τῶν φυτικῶν καὶ ζωικῶν εἰδῶν συχνὰ εἶναι δύσκολη ἕως ἀδύνατη⁶⁹. Ὁ ἴδιος «θηραϊκὸς ὀρθολογισμὸς» ἐπισημαίνεται καὶ στὸ λευκὸ βάθος τῶν τοιχογραφιῶν, τὸ ὁποῖο, ἀποδίδοντας τὸν ὀρίζοντα τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ πολύχρωμο διακοσμητικὸ βάθος τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς⁷⁰. Οἱ διαφορὲς αὐτές, ὡστόσο, ἔχουν κυρίως νὰ κάνουν μὲ ἐπιμέρους τεχνοτροπικὰ γνωρίσματα τῆς λεγόμενης «κυκλαδικῆς σχολῆς» καὶ δὲν σκιάζουν τὸν μεγάλο βαθμὸ ὁμοιότητας τοῦ θηραϊκοῦ μὲ τὸ σύγχρονο θεματολόγιο τῆς μινωικῆς Κρήτης.

Ἡ χρονολόγηση τῶν παραπάνω κυκλαδικῶν καὶ μινωικῶν τοιχογραφιῶν μέσα στὴν ἴδια περίοδο (ΥΜ ΙΑ-ΥΚ Ι) συνδυαζόμενη μὲ τὶς παλαιότερες καὶ σύγχρονες εἰκονιστικὲς ἐπιδόσεις τῆς κυκλαδικῆς τέχνης, συνηγορεῖ μὲ τὴν ἄποψη ὅτι ἡ διάδοση τῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ὑπῆρξε ταυτόχρονη σὲ ὅλο τὸ νησιωτικὸ Αἰγαῖο καὶ ὅτι, ἐὰν ἐπῆλθε μὲσω μίας βαθμιαίας καὶ διαδοχικῆς ἐξακτίνωσης τῶν θεμάτων αὐτῶν ἀπὸ τὴν Κρήτη πρὸς τὰ νησιά, ἡ διαδικασία αὐτὴ συντελεστικὴ μὲσα σὲ μικρὸ χρονικὸ διάστημα.

Στὴν Αἴγυπτο οἱ συνθέσεις νεολιθικῶν τοπιῶν καὶ οἱ σκηνὲς κυνηγιῶν τῶν πουλιῶν τοῦ φθινοπώρου εἶναι γνωστὲς ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Παλαιοῦ Βασιλείου⁷¹. Ὡστόσο, σκηνὲς μὲ πάπιες ποὺ πετοῦν ἀνάμεσα σὲ παπύρους, καλάμια, λιβελοῦλες καὶ φωλιὲς πουλιῶν εἰκονίζονται σὲ τάφους εὐγενῶν ποὺ χρονολογοῦνται κυρίως στὸ Νέο Βασίλειο (18ῃ-20ῃ Δυναστείες, 1570-1080 π.Χ.)⁷². Στὶς παρόχθιες σκηνὲς τῆς αἰγυπτιακῆς ζωγραφικῆς, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ὑδροβιότοπου –ὅπως ἄλλωστε καὶ τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν– εἶναι στατικὴ· τὰ φυτὰ παριστάνονται κατακόρυφα καὶ ἄψυχα, τὰ πουλιὰ πετοῦν ἀφύσικα πάνω ἀπὸ αὐτὰ καὶ ἡ ἀπουσία κλίμακας καθιστᾷ τὴν ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ τοπίου ἄκρως συμβατικὴ. Μόνο κατὰ τὸ τέλος τῆς 18ῆς Δυναστείας (περίπου 1350 π.Χ.) τὰ ὑδρόβια φυτὰ καὶ τὰ πουλιὰ ἀποδίδονται φυσιοκρατικά, ὅπως ἐκεῖνα τῆς αἰγυπτιακῆς τέχνης⁷³.

Ἡ στενὴ εἰκονογραφικὴ σχέση μερικῶν θεμάτων τῆς αἰγυπτιακῆς ζωγραφικῆς ποὺ ἀπαντοῦν στὶς αἰγυπτιακὲς τοιχογραφίες συνηγορεῖ στὴ «μετακένωση» παγιωμένων εἰκονιστικῶν μονάδων τῆς αἰγυπτιακῆς τέχνης πρὸς τὸν χῶρο τοῦ Αἰγαίου. Ἀντίστοιχα, τὴν ἴδια περίοδο ἐντοπίζονται ἄμεσες αἰγυπτιακὲς ἐπιρροὲς πρὸς τὴν Αἴγυπτο καὶ τὴ Συροπαλαιστινιακὴ ἀκτὴ, ὅπως δείχνουν οἱ ταῦροι καὶ τὰ βουκράνια στὶς τοιχογραφίες τοῦ ἀνακτόρου τοῦ Amenhotep III στὶς Θῆβες⁷⁴ καὶ οἱ μινωικῆς τεχνοτροπίας τοιχογραφίες ἀπὸ τὸ Tel El Kabri τῆς Συρίας καὶ τὸ Tel El Daba τῆς Αἰγύπτου⁷⁵.

69. HOOD 1978 (1987), 63, 67· WALBERG 1992, 241· DICKINSON 1994, 165.

70. Γιὰ τὸ λευκὸ βάθος τῶν κυκλαδικῶν τοιχογραφιῶν βλ. HOOD 1978 (1987), 104· ΣΑΠΟΥΝΑ-ΣΑΚΕΛΛΑΡΑΚΗ 1981, 483· DAVIS 1989, 214, 220· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 376.

71. LHOPE 1954, πίν. 6· SMITH 1965, 140 εἰκ. 175, 144 κέ. εἰκ. 178, 181-2.

72. LHOPE 1954, πίν. 52-54, 58-59· KOZLOFF et al. 1992, 270 εἰκ. IX.14 πίν. 31. Γιὰ τὸ θέμα βλ. VLACHOPOULOS 2000, 646· BIETAK 2000, 224.

73. LHOPE 1954, πίν. 13· SMITH 1965, εἰκ. 200a-b· HAYES 1990, 291 εἰκ. 179.

74. HAYES 1990, 245 εἰκ. 148. Γιὰ τὶς ἐπιρροὲς τῆς αἰγυπτιακῆς στὴ μινωικὴ τέχνη καὶ τὶς τοιχογραφίες, βλ. SMITH 1965, 77, 130· IMMERWAHR 1985, 41· IMMERWAHR 1990, 35, 49, 62 πίν. 5-7, 17. Γιὰ τὶς νεολιθικὲς σκηνὲς βλ. VANSCHOONWINKEL 1990, 337. Γιὰ τὸν καλαμῶνα τῆς Ξεστῆς 3 καὶ τὴ σχέση του μὲ τὴν αἰγυπτιακὴ ζωγραφικὴ βλ. MARINATOS 1984, 70 εἰκ. 50· VLACHOPOULOS 2000, 646.

75. EVELY 1999, 48-49· NIEMEIER - NIEMEIER 2000.

Ἄν καὶ οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς παρόχθιες συνθέσεις τῆς αἰγυπτιακῆς τέχνης χρονολογούνται λίγο μετὰ ἢ πολὺ ἀργότερα ἀπὸ τὴ θηραϊκὴ τοιχογραφία τοῦ καλαμιώνα, εἶναι προφανές ὅτι ὑπάρχει στενὴ σχέση μετὰξὺ αὐτῶν τῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων, οἱ ὅποιοι διαμορφώθηκαν ὡς ἀποτέλεσμα παλαιῶν, συνεχῶν καὶ ἀμοιβαίων ἐπιρροῶν καὶ ἀλληλεπιδράσεων μετὰξὺ τῶν καλλιτεχνικῶν ρευμάτων τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου.

Ἡ τοιχογραφία τοῦ καλαμιώνα καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Δωματίου 3

Σκέψεις γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς τοιχογραφίας τοῦ καλαμιώνα

Ἐνα κομμάτι ποὺ σχηματίζει ὀρθὴ γωνία, μὲ τὶς δύο κόκκινες διακοσμητικὲς ταινίες τοῦ ἀνώτερου τμήματος τῆς τοιχογραφίας, δείχνει ὅτι τουλάχιστον δύο τοῖχοι τοῦ Δωματίου 3β εἶχαν ἐνιαία εἰκονογράφηση. Γνωρίζοντας ὅτι ἡ τοιχογραφία κάλυπτε κυρίως τὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ χώρου αὐτοῦ, τὸ κομμάτι αὐτὸ εἶτε προέρχεται ἀπὸ τὴ ΝΔ γωνία μὲ τὸν νότιο πλινθότοιχο, εἶτε ἀπὸ τὴ ΒΔ γωνία μὲ τὸν βόρειο ἐξωτερικὸ τοῖχο, στὴ συνέχεια τῆς Πότινας.

Ἐνα κυρτὸ κομμάτι μὲ δεξιὸ τελείωμα ἀρκετοῦ πλάτους, τὸ ὁποῖο ἀνήκει σὲ γωνία ποὺ ἀπόληγε σὲ ξύλο, πιθανὸν σὲ δοκάρη ποὺ ἐξεῖχε ἀπὸ θυραῖο ἄνοιγμα ἢ παράθυρο. Ἡ κόκκινη ταινία τῆς ὄχθης δείχνει ὅτι αὐτὸ βρισκόταν χαμηλὰ στὴν τοιχογραφία. Ἡ εὔρεσή του στὸν «βόρειο τοῖχο», ἀποτελεῖ ἔνδειξη ὅτι στὸν τοῖχο αὐτό, μετὰξὺ τοῦ καλαμιώνα καὶ τῆς Πότινας, ἴσως ὑπῆρχε παράθυρο, κατ' ἀντιστοιχία, πρὸς τὸ παράθυρο μετὰξὺ τῆς Πότινας καὶ τῆς κοκκινομάλλας κροκοσυλλέκτριας, ποὺ εἰσέρχεται ἀπὸ τὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοίχου (πίν. 13α).

Τὰ παραπάνω στοιχεῖα, καθὼς καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι στὴ ΒΔ γωνία τοῦ δωματίου 3β βρέθηκαν πολλὰ κομμάτια τῆς τοιχογραφίας (ὁ Μαρινᾶτος ἀναφέρει ὅτι μόνον ἡ γωνία αὐτὴ καταλαμβάνεται ἀπὸ τὸν καλαμιώνα)⁷⁶ καθιστοῦν σχεδὸν βέβαιη τὴ συνέχιση τῆς παράστασης τοῦ καλαμιώνα στὸν βόρειο τοῖχο. Ἐπιπλέον, στὸ σημεῖο ἐκεῖνο βρέθηκε ἡ ἀρσενικὴ πάπια Π1, ποὺ πετᾶ πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἡ ὑπόθεση ποὺ εἶχαμε κάνει παλαιότερα γιὰ τὴν τοποθέτηση τοῦ τμήματος Α στὸ ἀριστερὸ ὄριο τοῦ βόρειου τοίχου⁷⁷ εἶναι –ὡς πρὸς τὶς διαστάσεις τοῦ τοιχογραφήματος– λογικὴ ἀλλὰ ὄχι πολὺ πιθανή, ἀφοῦ ἡ πλήρης καταστροφή τοῦ σημείου ἐκεῖνου τῆς Ξεστῆς 3 δὲν δικαιολογεῖ τὴν ἐξαιρετικὴ διατήρηση τοῦ τοιχογραφήματος αὐτοῦ. Τὸ πιθανότερο γιὰ τὸ τμήμα Α εἶναι ὅτι προέρχεται ἀπὸ διαχωριστικὸ πλινθότοιχο ποὺ θὰ ἦταν προσαρτημένος στὸ πολύθυρο τοῦ δωματίου 3β, κατ' ἀντιστοιχίαν πρὸς τοὺς δύο πλινθότοιχους τοῦ ἰσογείου, ὁ βορειότερος τῶν ὁποίων ἦταν διακοσμημένος μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἀγοριοῦ μὲ τὸ χρυσὸ σκεῦος⁷⁸.

Ὁ δυτικὸς τοῖχος τοῦ δωματίου 3β εἶχε μῆκος 3,95 μ. Τὸ τμήμα Γ (πλάτους 2,70 μ.), μὲ τὸ ἐλάχιστο διατηρημένο ἀλλὰ σαφῶς διακρινόμενο ἀριστερὸ ὄριο, προέρχεται ἀπὸ τὸ νότιο

76. *Thera* VII, 24.

77. VLACHOPOULOS 2000, 633 εἰκ. 1, 2a-2b.

78. ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, εἰκ. 111, 115.

τμήμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου, ἀφήνοντας πλάτος 1,25 μ. στὰ δεξιά του γιὰ νὰ προστεθοῦν ἄλλα κομμάτια τοῦ καλαμιώνα. Τὸ τμήμα Β (πλάτους 1,05 μ.), μὲ τὸ δεξιὸ τελειώμά του καὶ τὴν πάπια Π2 ποὺ ἔχει στρέψει τὸ κεφάλι της πίσω, ταιριάζει στὴ θέση αὐτή. Πίσω της θὰ μπορούσαν νὰ ἀκολουθοῦν οἱ πάπιες Π3/Π7-8, ποὺ πετοῦν σὲ ζευγὸς ψηλότερα ἀπὸ τὰ καλάμια.

Λογικά, στὸ ἄνω μισὸ τῶν καλαμιῶν τοῦ τμήματος Γ καὶ τοῦ λιγοστοῦ χώρου στὸ κέντρο ποὺ δὲν ἔχει ἀποκατασταθεῖ, θὰ πρέπει ἴσως νὰ ἐνταχθοῦν κάποιες ἀπὸ τὶς πάπιες ποὺ πετοῦν πρὸς τὰ ἀριστερά, ἴσως οἱ Π4 καὶ Π5 ποὺ εἰκονίζονται σὲ φάση ἀπογείωσης. Ἡ ἀρσενική πάπια Π1 ποὺ παριστάνεται σὲ πλήρη πτήση, θὰ ταίριαζε νὰ ἡγεῖται τοῦ σμήνου αὐτοῦ. Ἡ εὐρεσί της, ὅμως, στὸ βόρειο μέρος τοῦ δωματίου, ὅσο καὶ ἐὰν δὲν εἶναι δεσμευτική λόγω τῆς μεγάλης ἀναστάτωσης τῶν σπαραγμάτων σὶν ὁ ὅρος, κάνουν πιθανότερη τὴν τοποθέτησή της στὸ ἀριστερὸ πέρασ τοῦ βόρειου τοίχου καὶ κοντὰ στὴ βορειοδυτικὴ γωνία τοῦ δωματίου 3β, συμπαρασύροντας ἴσως τὸ σμήνος ποὺ πετᾷ πρὸς τὰ ἀριστερά.

Οἱ προτάσεις αὐτὲς γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ καλαμιώνα ἀξιοποιοῦν μὲν τὰ λιγοστὰ ἀνασκαφικά καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ εἰκονογραφικά στοιχεῖα, ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ θεωρηθοῦν δεδομένες ἕως ὅτου ὀλοκληρωθεῖ ἡ συντήρηση τῆς τοιχογραφίας καὶ διαπιστωθεῖ ἐὰν ὁ καλαμιώνας ἐκτεινόταν στὸ βόρειο μέτωπο τοῦ πλινθότοιχου, ποὺ χώριζε τὸν διάδρομο τῶν Γυναικῶν μὲ τὶς Ἀνθοδέσμες ἀπὸ τὸ δωμάτιο 3β.

Ἡ ἀποσπασματικὴ διατήρηση μεγάλων ἐνοτήτων τῆς σύνθεσης, πάντως, καὶ ἡ ἀπουσία σημαντικῶν τμημάτων ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ ἔκταση τοῦ καλαμιώνα, δείχνουν ὅτι, ὅταν ἡ τοιχογραφία ἀποκολλήθηκε ἀπὸ τοὺς τοίχους κατὰ τὸν σεισμό, πολλὰ σπαραγμάτα της πιθανότατα καθαρίστηκαν ἀπὸ τοὺς χρήστες τῆς Ξεστῆς 3, πρὶν τὸ κτήριο σφραγιστεῖ ἀπὸ τὴν τέφρα τῆς ἠφαιστειακῆς ἔκρηξης.

Δωμάτιο 3: ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ οἱ τοιχογραφίες

Τὸ πολύθυρο ποὺ χωρίζει τὸ δωμάτιο 4 ἀπὸ τὸ δωμάτιο 3 εἶναι τὸ καθοριστικὸ ἀρχιτεκτονικὸ στοιχεῖο τοῦ βόρειου τμήματος τοῦ κτηρίου (εἰκ. 1), καθὼς μὲ τὶς τρεῖς ἀνοικτὲς ἢ κλειστὲς πόρτες του ἀπομονώνει τὸ σημαντικὸ αὐτὸ τμήμα ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο ὄροφο, καθιστώντας τὸν κατάκοσμο ἀπὸ τοιχογραφίες χῶρο κατὰ περίπτωσιν ὄρατό, προσβάσιμο ἢ κλειστό⁷⁹.

Ἀντίστοιχα, τὰ δύο «δωμάτια» 3α καὶ 3β μποροῦν νὰ ἐννοηθοῦν ὡς ἐνιαῖος ἢ ξεχωριστὸς χῶρος σὲ σχέση μὲ τὸ δωμάτιο 3, ἀπὸ τὸ ἐὰν εἶναι ἀνοικτὰ ἢ κλειστὰ τὰ πολύθυρα ποὺ χωρίζουν τοὺς δύο αὐτοὺς περιμετρικοὺς χώρους ἀπὸ τὸν κεντρικό⁸⁰. Τὰ πολύθυρα, τέσσερα στὰ βόρεια καὶ τρία στὰ δυτικά, ἐνοποιοῦν ἢ ἀπομονώνουν τὰ δύο ἐπιμήκη «δωμάτια», καθιστώντας τὴν πρόσβαση στοὺς χώρους αὐτοὺς καὶ τὴ θέαση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἀνατολικοῦ, βόρειου καὶ δυτικοῦ τοίχου, ἐφικτὴ σὲ «δεύτερο βαθμὸ».

79. Γιὰ τὶς δυνατότητες χρήσης τῶν πολυθύρων γύρω ἀπὸ τὴ δεξαμενὴ καθαρμῶν σὲ σχέση μὲ τὶς τοιχογραφίες, βλ. MARINATOS 1984, 73, 81, 84· ΝΤΟΥΜΑΣ 1987, 156.

80. ΝΤΟΥΜΑΣ, ΠΑΕ 1980, 291 εἰκ. 3· ΠΑΕ 1981,

324· ΠΑΕ 1982, 265· ΠΑΕ 1987, 245 εἰκ. 2 (πολύθυρα δωματίου 3). Γιὰ τὴ λειτουργία καὶ χρῆση τῶν πολυθύρων βλ. ΡΑΛΥΒΟΥ 1984, 198 εἰκ. 4· ΠΑΛΥΒΟΥ 1992, 38 πίν. 6.

Ἡ μνημειώδης σύνθεση τῆς Πότνιας εἶναι ἡ μόνη τοιχογραφία τοῦ δωματίου 3 ποῦ, ἐπειδὴ βρίσκεται στὸν ἄξονα τῶν δωματίων 3 καὶ 4, προσφέρει δυνατότητα θέασης ἀπὸ μακριά, μέσα ἀπὸ τὰ ἀνοικτὰ πολύθυρα τῶν δύο συνεχόμενων δωματίων (εἰκ. 1, πίν. 13α). Ἀντίθετα, ὁ καλαμιώνας εἶναι ὄρατος μόνο γιὰ ὅποιον ἔχει ἤδη εἰσέλθει στὸ δωμάτιο 3, βρίσκεται δηλαδὴ σὲ χῶρο περιορισμένης θέασης. Αὐτὸς ὁ περιορισμὸς ἐναρμονίζεται μὲ τὸ διαφορετικὸ θεματικὸ περιεχόμενον τῆς τοιχογραφίας, καθὼς τὸ ἐλῶδες τοπίο δὲν ἀποτελεῖ συνέχεια τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος τῆς Πότνιας, ἀλλὰ, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, πιθανὸν νὰ συμπληρώνει τὸ περιβάλλον αὐτὸ ὡς συμβολικὸς χῶρος.

Διαπιστώνομε, συνεπῶς, ὅτι κάθε πολύθυρο ἀντιστοιχεῖ σὲ μία ἐνόητα τοιχογραφίῶν τοῦ δωματίου 3, ἐνισχύοντας ἔτσι τὸν ἀνεξάρτητο –μὲ πρώτη ματιά– θεματικὸ χαρακτήρα τῶν δύο ἐνοτήτων⁸¹. Ἔτσι, ἡ μερική ἀρχιτεκτονικὴ αὐτοτέλεια τῶν δύο χώρων 3α καὶ 3β ἐναρμονίζεται μὲ τὴ μερική ἀφηγηματικὴ αὐτοτέλεια τῶν τοιχογραφιῶν τους.

Τὸ δωμάτιο 3 (καὶ οἱ τοιχογραφίες του) φωτίζεται ἐπαρκῶς ἀπὸ ἓνα ἀνοίγμα ποῦ πιθανὸν ὑπῆρχε στὰ ἀνατολικά (ἐξώστης ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἰσόγειο δωμάτιο 1) καὶ ἀπὸ τὰ δύο παράθυρα τοῦ βόρειου τοίχου⁸². Ὁ φυσικὸς φωτισμὸς τοῦ δωματίου 3, ὡστόσο, ἐξαρτᾶται ἄμεσα ἀπὸ τὰ πολύθυρα, καθὼς μέσα ἀπὸ αὐτὰ περνᾷ ἡ ἀνακόπεται τὸ φῶς πρὸς τὸν κεντρικὸ χῶρο. Τὰ πολύθυρα, συνεπῶς, εἶναι τὸ ἐξέχον ἀρχιτεκτονικὸ, δομικὸ καὶ λειτουργικὸ στοιχεῖο τοῦ δωματίου 3, ἀφοῦ ἐλέγχουν τὴν πρόσβαση, τὴ θέαση καὶ τὸν φωτισμὸ τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ χώρου.

Ἑρμηνευτικὴ προσέγγιση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ δωματίου 3

Τὰ ἀνασκαφικὰ δεδομένα καὶ τὰ στοιχεῖα ποῦ προέκυψαν κατὰ τὴ συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ξεστῆς 3 ἔχουν ἐπιτρέψει τὸν ἀσφαλῆ προσδιορισμὸ τῆς ἀρχικῆς θέσης πολλῶν ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ κτηρίου, γεγονός ποῦ μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα γιὰ μία πρώτη ἀνάγνωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ του προγράμματος⁸³.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐνιαία σύνθεση τῶν Κροκοσυλλεκτριῶν καὶ τῆς Πότνιας ποῦ ἐκάλυπτε τὸν ἀνατολικὸ καὶ τὸν βόρειο τοῖχο τοῦ δωματίου 3α, στὰ δωμάτια 2, 3 καὶ 4 τοῦ ὀρόφου οἱ ζωφόροι στὸ ἐπάνω μέρος τῶν πολυθύρων καὶ κάποιοι ἀπὸ τοὺς τοίχους διακοσμοῦνταν μὲ ποικίλες συνθέσεις: χελιδόνια ποῦ πιάνουν λιβελοῦλες γιὰ νὰ ταΐσουν τὰ μικρά τους, δύο ζευγάρια πιθήκων ποῦ ξιφουλκοῦν ἢ παίζουν λύρα, πολύχρωμα κροκόφυτα βράχια καὶ ἀνθισμένοι κρόκοι στὸ λευκὸ βᾶθος μὴ ἀποκατεστημένων ἀκόμη συνθέσεων⁸⁴.

81. Γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς διάταξης αὐτῆς στὶς τοιχογραφίες τοῦ ἰσογείου βλ. MARINATOS 1984, εἰκ. 54, 57.

82. Γιὰ τὸ ἀνοίγμα στὰ ἀνατολικά τοῦ δωματίου 3 βλ. ΝΤΟΥΜΑ, ΠΑΕ 1978, 226 εἰκ. 2.

83. *Thera* VI, 15· *Thera* VII, 22, 32· ΝΤΟΥΜΑΣ, ΠΑΕ 1978, 222· ΠΑΕ 1979, 261, 265· ΠΑΕ 1980, 294 εἰκ. 4 πίν. 180· ΠΑΕ 1981, 324, 327 πίν. 231· ΠΑΕ 1982, 265 πίν. 169· ΠΑΕ 1983, 314· ΠΑΕ 1984, 347·

ΠΑΕ 1986, 207· MARINATOS 1984, 61, 64 εἰκ. 40, 43-44, 52-54, 57· ΝΤΟΥΜΑΣ 1987, 155· ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, 128· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 371 εἰκ. 58γ, 64· VLACHOPOULOS 2003.

84. Ἄρκετὰ ἀπὸ τὰ τοιχογραφήματα αὐτὰ ἔχουν ἐν μέρει συντηρηθεῖ παλαιότερα καὶ δημοσιεύονται σὲ φωτογραφίες (ΝΤΟΥΜΑΣ 1992, εἰκ. 95-99), ὡστόσο ἡ συστηματικὴ τους συντήρηση καὶ μελέτη –εἰκονογραφικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ– βρίσκεται ἀκόμη σὲ ἐξέλιξη.

Ἐὰν ἀποτυπώσουμε σχηματικὰ τὶς εἰκονιστικὲς μονάδες τοῦ δωματίου 3 καὶ ἐκείνες τῶν ὑπόλοιπων τοιχογραφιῶν τοῦ ὀρόφου σὲ ἓνα σύστημα τεμνόμενων κύκλων διαπιστώνουμε ὅτι οἱ ταυτίσεις καὶ οἱ συνδυασμοὶ τῶν θεμάτων αὐτῶν ἀπαιτοῦσαν ἀλλὰ καὶ ὀδηγοῦσαν τὸ βλέμμα τοῦ ἐπισκέπτη τοῦ χώρου σὲ διαρκὴ καὶ πολυεπίπεδη ἀναζήτησι τῶν συνειδητῶν αὐτῶν ἐπαναλήψεων. Προφανῶς, οἱ Θηραῖοι τῆς ἐποχῆς ἦταν ἐξοικειωμένοι μὲ τὴν ἀνάγνωσι αὐτῶν τῶν εἰκόνων ἰσχυρῆς συμβολικῆς βαρύτητας, ποὺ διαμόρφωναν παγιωμένους εἰκονογραφικοὺς κύκλους στὸν διακοσμητικὸ ὑπομνηματισμὸ τοῦ αἰγαιακοῦ τελετουργικοῦ-θηρασκευτικοῦ χώρου.

Κατὰ μῆκος τοῦ διαδρόμου ποὺ ὀδηγοῦσε ἀπὸ τὸ βοηθητικὸ κλιμακοστάσιο 8 στὸ δωμάτιο 3 εἰκονίζονταν δύο ζεύγη ὄριμων γυναικῶν, οἱ ὁποῖες ντυμένες ἐπίσημα φέρουν ἄνθη καὶ ἄλλα δῶρα, προφανῶς προσφορὲς στὴν Πότνια⁸⁵. Κρόκοι, ἀγριοτριαντάφυλλα, κρίνα, βράχια καὶ χελιδόνια διακοσμοῦν τὰ ἐνδύματα, τοὺς κεφαλόδεσμούς τους καὶ τὶς ἀνθοδέσμες τους, δημιουργώντας ἓναν μίτο εἰκονογραφικῶν συμβολισμῶν ποὺ τὶς συνδέουν ἄμεσα μὲ τὰ παριστώμενα στοὺς τοίχους τοῦ δωματίου 3. Ἡ ἴδια ἢ θεὰ φορεῖ περιδέραια ἀπὸ ζωομορφικὲς χάντρες μὲ πάπιες καὶ λιβελοῦλες (πίν. 13β), σὰν αὐτὲς ποὺ κοιτάζει νὰ πετοῦν ἀπέναντί της, στοὺς τοίχους τοῦ δωματίου 3β⁸⁶. Ἐπιπλέον, τὰ ροῦχα τῆς εἶναι καταστόλιστα μὲ κρόκους –γραπτὸς καὶ ἀνάγλυφος– καὶ ἓνα μεγάλο ἄνθος διακοσμῶν τὸ αὐτὴ τῆς.

Ἀποτυπώνοντας σχηματικὰ τὴν τοιχογραφία τῆς Πότνιας καὶ τὶς ὅμορες συνθέσεις τῆς, βλέπουμε ὅτι οἱ πλαῖνοι κύκλοι τέμνουν ἐκεῖνον τῆς Πότνιας τόσο ὀπτικὰ ὅσο καὶ θεματικὰ, μὲ τὶς εἰκονιστικὲς μονάδες τῶν πλευρικῶν τοίχων νὰ συνωθοῦνται στὴν κεντρικὴ παράστασι. Ἔτσι, ὅπως παρατήρησε ὀρθὰ ἡ Ν. Μαρινάτου, ἡ σύνθεσι τῆς Πότνιας γίνεται ὁ θεματικὸς συνεκτικὸς κρίκος ποὺ συνδέει τὸν καλαμιῶνα καὶ τὶς κροκοσυλλέκτριες, δύο συνθέσεις μὲ περιορισμένη θεματικὴ συνάφεια⁸⁷.

Ὁ φυσικὸς χῶρος ὅπου συντελεῖται ἡ λαμπρὴ ἐμφάνισι τῆς θεᾶς τῆς Φύσης εἶναι στὴν πραγματικότητι ἓνα ἰδεατὸ περιβάλλον, ἓνα παραδείσιον –κατὰ τὸ ἥμισυ βραχῶδες καὶ κροκόφυτο, καὶ κατὰ τὸ ἄλλο ἥμισυ ἐλῶδες μὲ καλαμιές– τοπίο, ὅπου οἱ εἰκονιστικὲς μονάδες περιστρέφονται πραγματικὰ καὶ συμβολικὰ γύρω ἀπὸ τὴν Πότνια⁸⁸. Τὰ ὄντα ποὺ τὴν παισιάζουν ὑποδηλώνουν τὰ τρία στοιχεῖα τῆς φύσης, ὅπου ὑπάρχουν ὅλες οἱ μορφὲς τῆς ζωῆς: ἡ γῆ, τὸ νερὸ καὶ ὁ ἀέρας⁸⁹. Στὴν κροκοσυλλογὴ κυριαρχεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς γῆς μὲ τὴ βλάστησι στὸς βράχους, ἐνῶ στὴ σύνθεσι τοῦ καλαμιῶνα κυριαρχεῖ τὸ στοιχεῖο τοῦ νεροῦ μὲ τὸν μικρόκοσμο τοῦ ὑδροβιότοπου. Στὸ συνολὸ τῆς, λοιπόν, ἡ σύνθεσι τοῦ Δωματίου 3 εἶναι ἓνας ὕμνος στὴ θεὰ τῆς Φύσης μέσα ἀπὸ τὴν ἀκμὴ τοῦ ζωικοῦ καὶ –κυρίως– τοῦ φυτικοῦ βασιλείου.

85. ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ 2003, εἰκ. 20-23.

86. MARINATOS 1984, 68 εἰκ. 49. Ὁ Κ. HARTE (2000 εἰκ. 4a-b) πιστεύει ὅτι στὸ περιδέραιο εἰκονίζονται κορμοράνοι (*Phalacrocoracidae*) καὶ ὅτι οἱ λιβελοῦλες λόγω τοῦ σχήματος καὶ τοῦ χρώματος ἀνήκουν στὸ εἶδος *Libellula fulva* (αὐτόθι, εἰκ. 4a). Οἱ χάντρες, ὅμως, ἀποδίδουν συμβατικὰ τὴν πρώτη ἕλη (ἡμιπολύτιμος λίθος ἢ μέταλλο) καὶ ὄχι τὰ πραγματικὰ εἶδη σὲ μικρογραφία.

87. MARINATOS 1984, 70.

88. MARINATOS 1984, 84· MARINATOS 1989, 373 εἰκ. 4-7. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Πότνιας στὴ σφραγιδογλυφία βλ. NIEMEIER 1989, 175 εἰκ. 4, 5.

89. Σύμφωνα μὲ τὸν Χ. ΝΤΟΥΜΑ (1992, 131), ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σύμβολα τοῦ ἀέρα καὶ τῆς γῆς, ὁ γρύπας μετουσιώνει τὸν κόσμο τοῦ φανταστικοῦ καὶ τὸ φίδι ποὺ –πιστεύει ὅτι– σχηματίζει ἡ κόμη τῆς Πότνιας, συμβολίζει τὸ χθόνιο στοιχεῖο.

Στὴ γιορτὴ συμμετέχουν ἀποκλειστικὰ γυναῖκες· τρία νεαρὰ κορίτσια καὶ μία ἐνήλικη γυναῖκα ἐργάζονται ὑπὸ τὴν ἐπίνευση τῆς Πότνιας, τὴν τιμοῦν μὲ τὴν προσφορά τους ἀλλὰ δὲν σεβίζουν ὅταν τὴν ἀντικρῦζουν, οὔτε τὴν προσκυνοῦν⁹⁰. Τὸ προῖον τῆς κροκοσυλλογῆς φτάνει σὲ ἐξαιρετικὰ μεγάλες ποσότητες, παραπέμποντας σὲ ὀργανωμένη συγκομιδὴ βιοτεχνικῆς δραστηριότητος παρὰ σὲ προσφορά συμβολικοῦ χαρακτήρα. Ὁ κρόκος, λόγω τῶν σημαντικῶν φαρμακευτικῶν, μυρεψικῶν, βαφικῶν καὶ ἄλλων ιδιοτήτων προφανῶς ἔχει ἀναχθεῖ σὲ ἀγαθὸ κύρους στὴν περιορισμένη σὲ φυσικὲς προσόδους νησιωτικὴ οἰκονομία, ἔχοντας λάβει συμβολικὲς προεκτάσεις στὴ συλλογικὴ συνείδηση τῆς τοπικῆς κοινωνίας⁹¹. Ἔτσι, ἡ κροκοσυλλογὴ ἀπὸ ἀγροτικὴ καὶ οἰκοτεχνικὴ ἀσχολία γίνεται τελετουργικὴ πράξη, ἀφορμὴ γιὰ τὴ διαβατήρια εἴσοδο τῶν νεαρῶν κοριτσιῶν στὸν κόσμον τῶν γυναικῶν. Τὸ τελικὸ προῖον τῆς κροκοσυλλογῆς, ὡστόσο, οἱ στήμονες τοῦ πολύτιμου φυτοῦ, προτείνονται στὴ θεὰ ἀπὸ τὸν ἀνθρωπόμορφον πίθηκον, μεσάζοντα καὶ ὄριο ἀνάμεσα στὸ ἀνθρώπινο καὶ τὸ θεῖο⁹². Ὁ πειθῆνιος γρύπας, φτερωτὸς συνοδὸς καὶ ἐξωτικὸς φρουρὸς τῆς αἰγαιακῆς Πότνιας, ἐδῶ μοιράζεται μαζί της τὸ βαθμιδωτὸ βάθρον.

Ἡ ἐποχὴ τοῦ ἔτους ποῦ ἀποτυπώνεται στὶς συνθέσεις τοῦ δωματίου 3 ἀπασχόλησε ὅσους μελέτησαν τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ χώρου αὐτοῦ, ποῦ ἐντόπισαν ἕναν φθινοπωρινὸ ἢ ἕναν ἀνοιξιὰτικο κύκλον, μὲ μερικὲς εἰκονιστικὲς ἀντιφάσεις, ἢ ἀκόμη καὶ δύο παράλληλους κύκλους⁹³. Οἱ πυκνοὶ θύσανοι τῶν ὄριμων καλαμιῶν παραπέμπουν στὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ καὶ τὸ ζεστὸ φθινόπωρον, ὅπως καὶ οἱ λιβελοῦλες, ἐνῶ ἡ ἀρσενικὴ πρασινοκέφαλη πάπια ἔχει τὸ πολυχρῶμον φτέρωμά της ἀπὸ τὴν ἀνοιξὴ ἕως τὴν ἀρχὴν τοῦ καλοκαιριοῦ. Ἡ τοιχογραφία, συνεπῶς, ἀποδίδει τὴ ζωὴ στὸν καλαμιῶνα ὄχι σὲ μία ἐποχὴ τοῦ ἔτους ἀλλὰ στὸ διάστημα ἀπὸ τὴν ἀνοιξὴ ἕως τὶς ζεστὲς ἡμέρες τοῦ μεσογειακοῦ φθινοπώρου.

Στὴν ἴδια μακρὰ περίοδο παραπέμπουν καὶ οἱ ἄλλες συνθέσεις τοῦ χώρου αὐτοῦ. Τὰ ἀγριοτριαντάφυλλα καὶ τὰ κρίνα τῶν δύο Κυριῶν μὲ τὶς Ἀνθοδέσμες τοῦ νότιου διαδρόμου ἀνθίζουν τὴν ἀνοιξὴ. Ὡστόσο, στὴν ὁμόνυμη ζωφόρον τοῦ γειτονικοῦ δωματίου 4 τὰ χελιδόνια ταΐζουν τὰ μικρὰ τους στὴν ἀρχὴν τοῦ καλοκαιριοῦ, ἐνῶ οἱ κρόκοι ποῦ συλλέγονται στὶς πολυπρόσωπες σκηνὲς τοῦ βόρειου καὶ ἀνατολικοῦ τοίχου καὶ φυτρῶνουν κοντὰ στὰ χελιδόνια, ἀνθίζουν ἀργὰ τὸ φθινόπωρον.

Σχετικὰ μὲ τὴν «ἡμερολογιακὴ» ταυτότητα τῶν παραστάσεων τοῦ δωματίου 3 πιστεύουμε ὅτι στὶς τοιχογραφίες αὐτὲς δὲν ἀποτυπώνονται βιολογικὲς λειτουργίες καὶ στιγμιότυπα ἐνὸς συγκεκριμένου ἐποχικοῦ κύκλου, ἀλλὰ ὅτι μῆσα ἀπὸ προσεκτικὰ ἐπιλεγμένες, συμβολικὲς εἰκονιστικὲς μονάδες τῆς αἰγαιακῆς τέχνης καὶ μὲ ἄξονα τὴν παρουσία τῆς Πότνιας, περιγράφεται ὁλόκληρος ὁ κύκλος τῆς ζωῆς.

Ὁ χρόνος στὶς τοιχογραφίες τῆς Ξεστῆς 3 ἀποτυπώνεται κυρίως στὴ «συμβολικὴ» ἡλικία τῶν ζωντανῶν πλασμάτων καὶ λιγότερον στὸν ἐποχικὸ συνδυασμὸ τῶν βιολογικῶν τους λει-

90. Γιὰ τὴν Πότνια ὡς προστάτιδα τῶν γυναικῶν βλ. IMMERWAHR 1990, 62.

91. Γιὰ τὴ σημασία τοῦ κρόκου βλ. MARINATOS 1987β, 130· ΚΑΤΣΙΠΗΣ 2001· ΣΑΡΠΑΚΗ 2001.

92. MARINATOS 1987α, 419· MARINATOS 1987β,

124. Γιὰ τὸν πίθηκον στὶς θηραϊκὲς τοιχογραφίες βλ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ - ΜΠΗΡΤΑΧΑ, στὸν παρόντα τόμον.

93. *Thera* VII, 34, 37· MARINATOS 1984, 65, 68, 71 εἰκ. 44· MARINATOS 1985, 219· ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994, 371, 374· VLACHOPOULOS 1997.

τουργιῶν μέσα στὸν ἐτήσιο κύκλο. Ἐὰν θὰ ἔπρεπε νὰ προσδιορίσουμε αὐστηρότερα τὴν ὑπόθεση αὐτὴ θὰ λέγαμε ὅτι οἱ ἐποχικὲς δραστηριότητες τῶν παραστάσεων τῆς Ξεστῆς 3 λειτουργοῦν ὡς τὸ εἰκονογραφικὸ ὄχημα γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ κύκλου τῆς ζωῆς καὶ ὄχι ὡς παράθεση θεμάτων ἀπὸ τὸ φυσιοκρατικὸ θεματολόγιο τοῦ ζωγράφου.

Ὁ καλαμιώνας τοῦ δωματίου 3 δὲν ἀποτελεῖ μιὰ διακοσμητικὴ, χαρούμενη σύνθεση τοπίου ἀλλὰ ἀναπαριστᾷ τμήμα τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν ὑπόσταση, τὴ μεγαλόπρεπη παρουσία ἢ τὴν ἐπιφάνεια τῆς θεότητας, ποὺ ἐπινεύει τὰ πλάσματα ἐπὶ τῶν ὁποίων ἄρχει. Πιστεύουμε, δηλαδή, ὅτι ἡ γεμάτη ζωὴ σύνθεση τοῦ καλαμιώνα συνδέεται μὲ τὴ Μητέρα θεὰ τῆς βλάστησης καὶ τῆς γονιμότητας ὄχι τόσο ὡς φυσικὸς χῶρος ὅσο ὡς ἰδεατὸ περιβάλλον, ὅπου συνωθοῦνται εἰκονιστικὰ στοιχεῖα μὲ ἔντονο συμβολικὸ περιεχόμενο στὴ σχέση τους πρὸς τὴν Πότνια.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ABRAMOWITZ 1980 K. ABRAMOWITZ, Frescoes from Ayia Irini, Keos. Parts II-IV, *Hesperia* 49, 57-85.
- AGUILAR et al. 1986 J.J. D'AGUILAR - L. DOMMANGET - R. PRÉCHAC, *A Field Guide to the Dragonflies of Britain, Europe and North Africa* (London).
- ATKINSON et al. 1904 TH.D. ATKINSON - J.W. CROWFOOT - C.C. EDGAR - R.C. BOSANQUET - D. MACKENZIE - G. SMITH - F.B. WELSCH, *Excavations at Phylakopi in Melos, JHS Suppl.* 4 (London).
- BEGBIE 1987 E. BEGBIE, *Fowler in the Wild* (London).
- BEGBIE 1989 E. BEGBIE (ἐπιμ.), *The New Wildfowler* (London).
- BIETAK 2000 M. BIETAK, The Mode of Representation in Egyptian Art in Comparison to Aegean Bronze Age Art, στὸ SHERRATT 2000, 209-246.
- ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ 2003 A. ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ, "Βίρα-Μάινά". Τὸ χρονικὸ τῆς συντήρησης μίας τοιχογραφίας ἀπὸ τὴν Ξεστὴ 3 τοῦ Ἀκρωτηρίου, στὸ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ - ΜΠΗΡΤΑΧΑ 2003, 505-526.
- VLACHOPOULOS 1997-98 A. VLACHOPOULOS, The Reedbed Wall Painting from Akrotiri. Towards an Interpretation of the Iconographic Programme, *BICS* 42, 235-236.
- VLACHOPOULOS 2000 A. VLACHOPOULOS, The Reed Motif and Its Association With Aegean Pictorial Art, στὸ SHERRATT 2000, 631-656.
- ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ - ΜΠΗΡΤΑΧΑ 2003 A. ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ - Κ. ΜΠΗΡΤΑΧΑ 2003 (ἐπιμ.), *Ἀργοναύτης. Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν καθηγητὴ Χρ. Γ. Ντούμα* (Ἀθήνα).
- BOSANQUET - DAWKINS 1923 R. BOSANQUET - R. DAWKINS, *The Unpublished Objects from the Palaikastro Excavations 1902-1906, BSA Suppl.* 1 (London).
- CAMERON 1968 M. CAMERON, Unpublished Paintings from the "House of the Frescoes" at Knossos, *BSA* 63, 1-31.
- CAMERON 1984 M. CAMERON, *The Minoan Unexplored Mansion at Knossos. The Frescoes* (London) 127-150.
- CAMERON 1987 M. CAMERON, The "Palatial" Thematic System in the Knossos Murals, στὸ HÄGG - MARINATOS 1987, 321-328.
- CHAPIN 1997 A. CHAPIN, A Re-Examination of the Floral Fresco from the Unexplored Mansion at Knossos, *BSA* 92, 1-24.

- COLEMAN 1973 C. COLEMAN, Frescoes from Ayia Irini, Keos. Part I, *Hesperia* 42, 284-300.
 ΔΑΝΕΖΗΣ 2001 I. ΔΑΝΕΖΗΣ (ἐπιμ.), *Σαντορίνη. Θήρα, Θηρασία, Ἀσπρονήσι, Ἡφαιστεία* (Ἀθήνα).
- DARCQUE - POURSAT 1985 P. DARCQUE - J.-C. POURSAT (ἐπιμ.), *L'iconographie minoenne. Actes de la table ronde d'Athènes, 21-22 avril 1983*, BCH Suppl. XI (Athènes-Paris).
- DAVIS 1990 E. DAVIS, The Cycladic Style of the Thera Frescoes, στὸ *TAW* III.1, 214-226.
- DICKINSON 1978 O.T.P.K. DICKINSON, *The Aegean Bronze Age* (Cambridge).
- DOUMAS 1978 C. DOUMAS (ἐπιμ.), *Thera and the Aegean World I. Papers Presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, August 1978* (London).
- DOUMAS 1980 C. DOUMAS (ἐπιμ.), *Thera and the Aegean World II. Papers and Proceedings of the Second International Congress, Santorini, August 1978* (London).
- DOUMAS 1985 C. DOUMAS, Conventions artistiques à Théra et dans la Méditerranée Orientale à l'Époque Préhistorique, στὸ DARCQUE - POURSAT 1985, 29-34.
- ΝΤΟΥΜΑΣ 1987 X. ΝΤΟΥΜΑΣ, Ἡ Ξεστὴ 3 καὶ οἱ κυανοκέφαλοι στὴν τέχνη τῆς Θήρας, στὸ *Εἰλαπίνη. Τόμος τιμητικὸς γιὰ τὸν καθηγητὴ Ν. Πλάτωνα* (Ἡράκλειο) 151-159.
- ΝΤΟΥΜΑΣ 1992 X. ΝΤΟΥΜΑΣ, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Θήρας* (Ἀθήνα).
- ΝΤΟΥΜΑΣ 1992a ΝΤΟΥΜΑΣ (ἐπιμ.), *Ἀκρωτήρι Θήρας 1967-1987. Εἴκοσι χρόνια ἔρευνας: Συμπεράσματα - Προβλήματα - Προοπτικές, Ἡμερίδα, Ἀθήναι, 19 Δεκεμβρίου 1987*, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας ἀρ. 116 (Ἀθήναι).
- EVELY 1999 D. EVELY, *Fresco: A Passport into the Past. Minoan Crete through the eyes of Mark Cameron* (Athens).
- FURUMARK 1992 A. FURUMARK, *Mycenaean Pottery I* (Stöckholm).
- HÄGG - MARINATOS 1987 R. HÄGG - N. MARINATOS (ἐπιμ.), *The Function of Minoan Palaces: Proceedings of the fourth international symposium at the Swedish institute in Athens, 10-15 June, 1984* (Stöckholm-Göteborg).
- HARTE 2000 K. HARTE, Birds of the Thera Wall Paintings, στὸ SHERRATT 2000, 681-698.
- HAYES 1990 W. HAYES, *The Secret of Egypt, A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in the Metropolitan Museum of Art. 2: The Hyksos Period and the New Kingdom, 1675-1080 B.C.* (New York).
- HOOD 1978 (1987) S. HOOD, Οἱ τέχνες στὴν προϊστορικὴ Ἑλλάδα (London) (ἑλλην. μτφρ., Ἀθήνα 1987).
- HOOD 2000 S. HOOD, Cretan Fresco Dates, στὸ SHERRATT 2000, 191-207.
- ILLAKIS 1980 K. ILLAKIS, Morphological Analysis of the Akrotiri Wall-paintings of Santorini, στὸ DOUMAS 1980, 617-628.
- IMMERWAHR 1985 S. IMMERWAHR, A Possible Influence of Egyptian Art in the Creation of Minoan Wall Painting, στὸ DARCQUE - POURSAT 1985, 41-50.
- IMMERWAHR 1990 S. IMMERWAHR, *Aegean Painting in the Bronze Age* (Pennsylvania).
- ΚΑΤΣΙΠΗΣ 2001 Σ. ΚΑΤΣΙΠΗΣ, Οἱ κρόκοι τῆς Θήρας, στὸ ΔΑΝΕΖΗΣ 2001, 78-82.
- KOZLOFF et al. 1992 A. KOZLOFF - B. BRYAN - E. TURNER, *Egypt's Dazzling Sun. Amenhotep III And His World* (The Cleveland Museum of Art).
- LAFFINEUR 1985 R. LAFFINEUR, Iconographie minoenne et iconographie mycénienne à l'époque des tombes à fosse, στὸ DARCQUE - POURSAT 1985, 245-266.
- LAFFINEUR 1990 R. LAFFINEUR, Composition and Perspective in Thera Wall-Paintings, στὸ *TAW* III.1, 246-250.

- LAFFINEUR 1992 R. LAFFINEUR, Iconography as Evidence of Social and Political Status in Mycenaean Greece, στὸ LAFFINEUR - CROWLEY 1992, 105-112.
- LAFFINEUR - CROWLEY 1992 R. LAFFINEUR - J. CROWLEY, *EIKΩN. Aegan Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology*, *Aegeaeum* 8 (Liège).
- LHOTE 1954 A. LHOTE, *Les chefs-d'oeuvre de la peinture égyptienne* (Paris).
- ΛΙΝΑΡΔΟΥ 1992 Ὑ. ΛΙΝΑΡΔΟΥ, Ὁ χῶρος στὶς θηραϊκὲς τοιχογραφίες, στὸ ΝΤΟΥΜΑΣ 1992α, 69-80.
- MARINATOS 1984 N. MARINATOS, *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society* (Athens).
- MARINATOS 1985 N. MARINATOS, The Function and Interpretation of the Thera Frescoes, στὸ DARCQUE - POURSAT 1985, 219-230.
- MARINATOS 1987α N. Marinatos, The Monkey in the Shrine: A Fresco Fragment from Thera, στὸ *Εἰλαπίνη. Τόμος τιμητικὸς γιὰ τὸν καθηγητὴ Ν. Πλάτωνα* (Ἡράκλειο) 417-425.
- MARINATOS 1987β N. MARINATOS, An Offering of Saffron to the Minoan Goddess of Nature. The Role of the Monkey and the Importance of Shaffron, στὸ T. LINDERS - G. NORDQUIST (ἐπιμ.), *Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, Boreas 1987, 122-132.
- MARINATOS 1990 N. MARINATOS, Minoan-Cycladic Syncretism, στὸ *TAW III.1*, 1990, 370-376.
- ΜΑΡΘΑΡΗ 1992 Μ. ΜΑΡΘΑΡΗ, Ἀκρωτήρι Θήρας. Ἡ κεραμικὴ τοῦ στρώματος τῆς ἡφαιστειακῆς καταστροφῆς (ἀδ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν).
- ΜΑΣΤΡΑΠΑΣ 1985 Α. ΜΑΣΤΡΑΠΑΣ, Ἡ ἀνθρώπινη καὶ οἱ ζωικὲς μορφὲς στὴν προϊστορικὴ κεραμικὴ τῶν Κυκλάδων (Ἀθήνα).
- ΜΕΚΗΤΑΡΙΑΝ 1954 Α. ΜΕΚΗΤΑΡΙΑΝ, *Die Grossen JahrHunderte der Malerei, Ägyptische Malerei* (Geneva).
- MILITELLO - LA ROSA 2000 P. MILITELLO - V. LA ROSA, New Data on Fresco Painting from Ayia Triada, στὸ SHERRATT 2000, 991-997.
- MORGAN 1988 L. MORGAN, *The Miniature Wall-Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography* (Cambridge).
- MORGAN 1990 L. MORGAN, Island Iconography: Thera, Kea, Milos, στὸ *TAW III.1*, 252-266.
- ΜΠΟΥΛΩΤΗΣ 1992 Χ. ΜΠΟΥΛΩΤΗΣ, Προβλήματα τῆς αἰγαιακῆς ζωγραφικῆς καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀκρωτηρίου, στὸ ΝΤΟΥΜΑΣ 1992α, 81-93.
- MUYBRIDGE 1957 E. MUYBRIDGE, *Animals in Motion* (New York).
- NIEMEIER 1989 W.-D. NIEMEIER, Zur Iconographie von Gottheiten und Adoranten in den Kultszenen, στὸ W. MÜLLER (ἐπιμ.), *Fragen und Probleme der Bronzezeitlichen Agäischen Glyptik*, *CMS Beiheft* 3, 175.
- NIEMEIER 1992 W.-D. NIEMEIER, Iconography and Context. The Thera Frescoes, στὸ LAFFINEUR - CROWLEY 1992, 97-104.
- NIEMEIER - NIEMEIER 2000 B. NIEMEIER - W.-D. NIEMEIER, Aegean Frescoes in Syria-Palestine: Allalakh and Tel Kabri, στὸ SHERRATT 2000, 763-800.
- PALYVOU 1987 C. PALYVOU, Circulatory Patterns in Minoan Architecture, στὸ HÄGG - MARINATOS 1987, 195-203.
- PALYVOU 2000 C. PALYVOU, Concepts of Space in Aegean Bronze Age Art and Architecture, στὸ SHERRATT 2000, 413-435.
- PETROU 1995 N. PETROU, *Reflection on Kerkini* (Athens).
- RACKHAM 1990 O. RACKHAM, Observations on the Historical Ecology of Santorini, στὸ *TAW III.1*, 384-391.

- ΣΑΠΟΥΝΑ-ΣΑΚΕΛΛΑΡΑΚΗ 1981 Ε. ΣΑΠΟΥΝΑ-ΣΑΚΕΛΛΑΡΑΚΗ, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Κρήτης σὲ σχέση μετὰ τὴ μινωικὴ Κρήτη, *Πεπραγμένα 4ου Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, 483
- SARPAKI 2000 A. SARPAKI, Plants Chosen to be Depicted on Theran Wall Paintings: Tentative Interpretations, στὸ SHERRATT 2000, 657-680.
- ΣΑΡΠΑΚΗ 2001 Α. ΣΑΡΠΑΚΗ, Ὁ κρόκος τῆς ζαφορᾶς. Φυτό κατ' ἐξοχὴν τῆς Σαντορίνης, στὸ ΔΑΝΕΖΗΣ 2001, 177-182.
- SHAW 1978 M. SHAW, A Minoan Fresco from Katsamba, *AJA* 88, 27-34.
- SCHIERING 1992 W. SCHIERING, Elements of Landscape in Minoan and Mycenaean Art, στὸ LAFFINEUR - CROWLEY 1992, 317-323.
- SHERRATT 2000 S. SHERRATT (ἐπιμ.), *Proceedings of the First International Symposium on the Wall Paintings of Thera*, Vols. I-II (Athens).
- SEAGER 1910 R. B. SEAGER, *Excavations on the Island of Pseira, Crete* (Philadelphia).
- SMITH 1965 W. S. SMITH, *Interconnections in the Ancient Near East* (New Haven-London).
- ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1991 Χ. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ, Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὶς θηραϊκὲς τοιχογραφίες, *ΑΕ* 1988, 135-166.
- ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1992 Χ. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ, Θηραϊκὲς τοιχογραφίες: οἱ ζωγράφοι, στὸ ΝΤΟΥΜΑΣ 1992α, 57-69.
- TELEVANTOU 1992 C. A. TELEVANTOU, Theran Wall-Paintings. Artistic Tendencies and Painters, στὸ LAFFINEUR - CROWLEY 1992, 145-153.
- ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ 1994 Χ. Α. ΤΕΛΕΒΑΝΤΟΥ, Ἀκρωτήρι Θήρας. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Δυτικῆς Οἰκίας, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀρ. 143 (Ἀθῆναι).
- VANSCHOONWINKEL 1990 J. VANSCHOONWINKEL, Animal Representations in Theran and other Aegean Arts, *TAW* III, 327-347.
- WALBERG 1992 G. WALBERG, Minoan Floral Iconography, στὸ LAFFINEUR-CROWLEY 1992, 241-246.



Τμήμα της «τοιχογραφίας του δονακῶνος» κατά χώραν στὸν ὄροφο τοῦ δωματίου 3β (ἀρχεῖο Σπ. Μαρινάτου).

Πίνακας 2



Ἡ τοιχογραφία τοῦ δονακῶνος: τμήμα Α (φωτ. Ἄ. Βολιώτης).

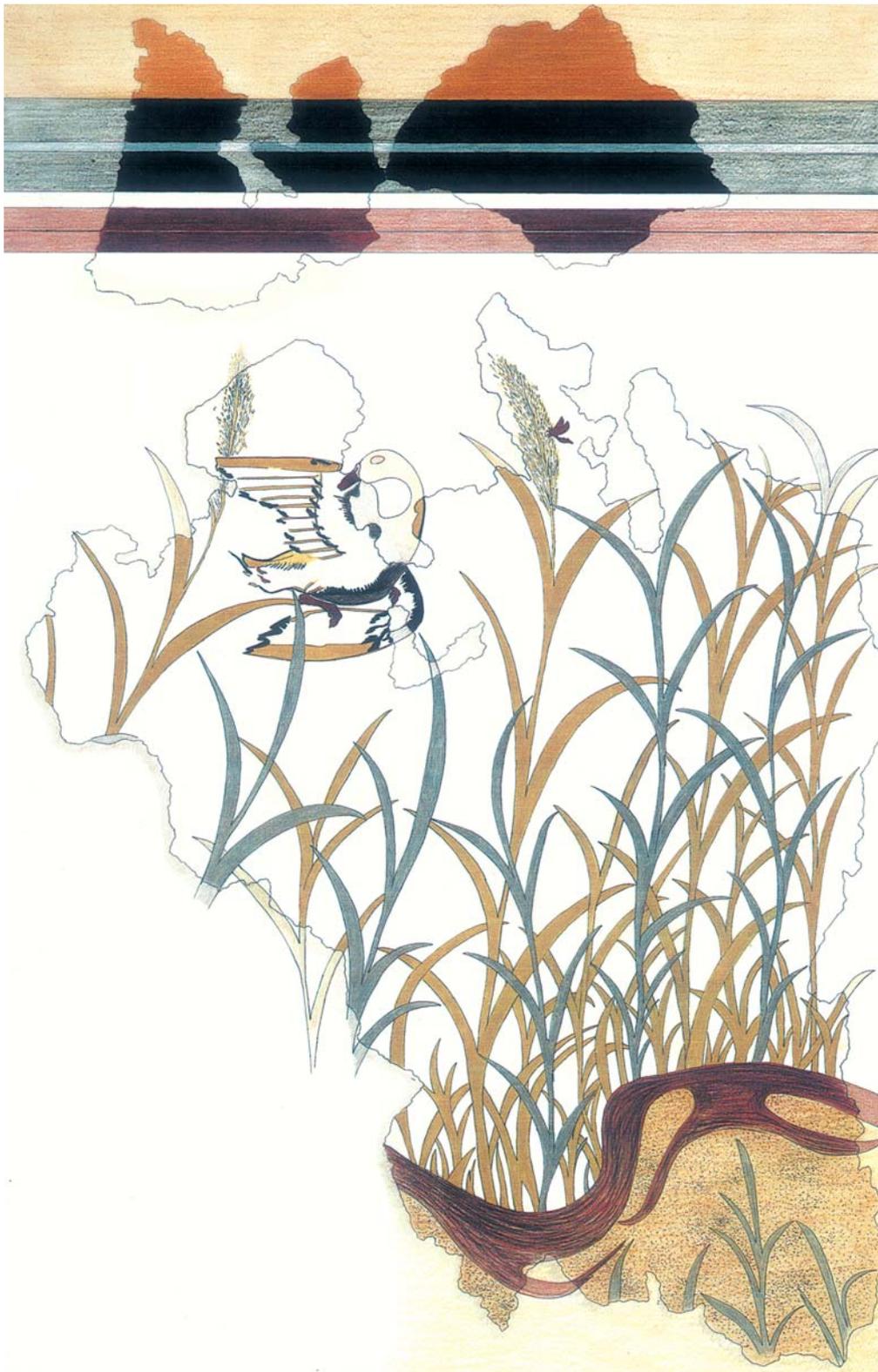


Ἡ τοιχογραφία τοῦ δονακῶνος: τμῆμα Α (σχέδιο Ν. Μαυράκη).

Πίνακας 4



Ἡ τοιχογραφία τοῦ δονακῶνος: τμήμα Β (φωτ. Ἀ. Βολιώτης).



Η τοιχογραφία του δονακῶνος: τμήμα Β (σχέδιο Α. Λαμπρινού).

Πίνακας 6



α



β

α) Η τοιχογραφία του δονακῶνος: τὸ τμήμα Γ μετὰ τὸ πέρας τῆς συντήρησης.
β) Τμήμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ δονακῶνος, πιθανὸν ἀπὸ τὸ τμήμα Γ.



α



β

α) Οι ταινίες του άνωτερου μέρους της τοιχογραφίας, όπου διακρίνονται οι οδηγοί χάραξης των ταινιών.
β) Τοιχογραφία του δονακῶνος: τμήμα της κυματιστής ὄχθης καὶ τοῦ βάλτου.

Πίνακας 8



- α) Νεαρά γκριζογάλανα καλάμια έχουν ζωγραφιστεί επάνω από τὰ ώριμα κίτρινα καλάμια.
β) Θύσανος καλάμιου.
γ) Θύσανος σὲ ἀπόληξη κίτρινου καλάμιου.



α



β



γ

α-β) Λιβελλοῦλες σὲ ἀπολήξεις φύλλον καλαμιῶν.
γ) Λιβελλοῦλα σὲ θύσανο καλαμιῶ.

Πίνακας 10



α



β



γ

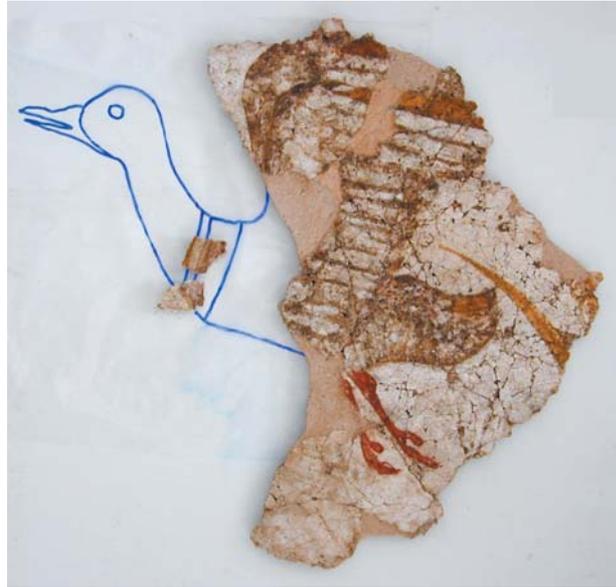
α) Ἡ ἀρσενικὴ πάπια Π1.

β) Ἡ πάπια Π4. Δύο τμήματα ἀπὸ φτεροῦγες ἴσως ἀνήκουν στὴν πάπια αὐτή.

γ) Ἡ πάπια Π3. Πίσω ἀπὸ τὸ φτερό της μίᾳ λιβελλοῦλα στέκεται σὲ ἀπόληξη φύλλου καλαμιοῦ.



α



β



γ



δ



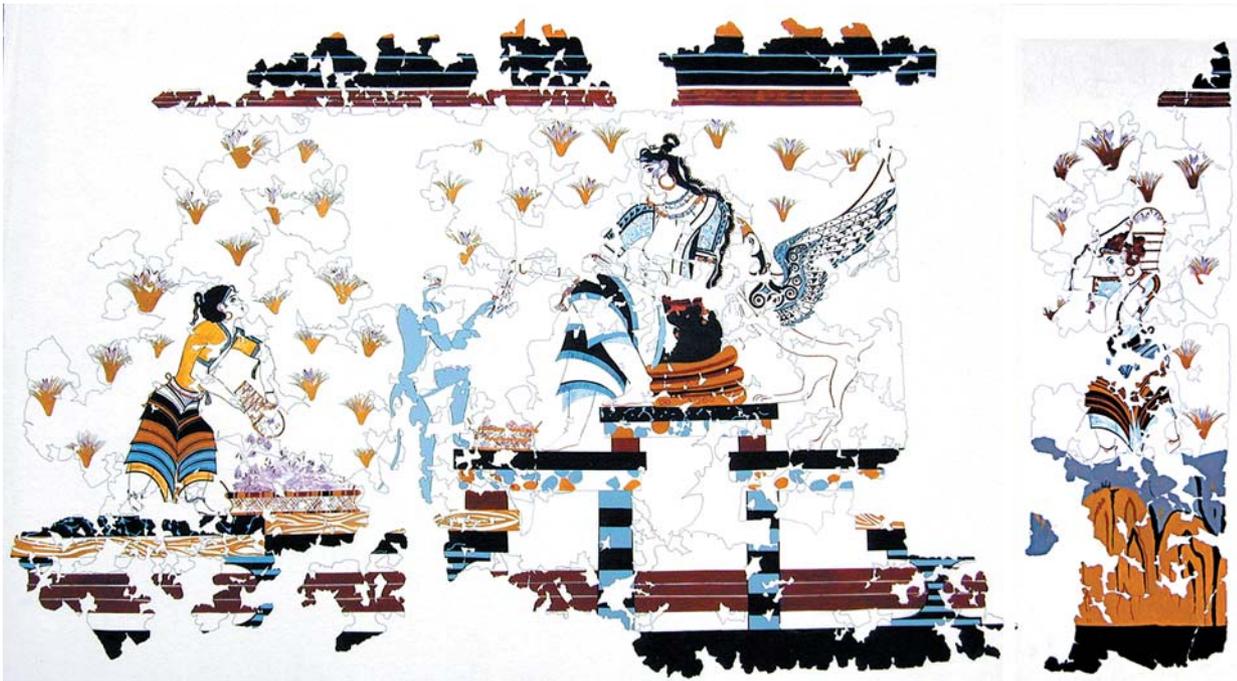
ε

- α-β) Ἡ πάπια Π5 καὶ ἡ προτεινόμενη αποκατάστασή της.
γ) Ἡ πάπια Π7 πιθανῶς συνανήκει μὲ τὴν Π3, ἐνῶ ἡ Π8 πετᾶ παράλληλα πρὸς αὐτήν.
δ) Ἡ πάπια Π6. Σώζεται τμήμα ἀπὸ τὸν λαιμὸ καὶ τὴ φτερούγα.
ε) Ἡ πάπια Π9.

Πίνακας 12



Κνωσός, Οικία βόρεια της Βασιλικής Όδοϋ. Άποκατάσταση τοιχογραφίας καλαμιώνα από τόν Μ. Cameron (Evely 1999, 207).



α



β

α) Ξεστή 3, ή τοιχογραφία της Πότνιας από τὸν βόρειο τοῖχο τοῦ δωματίου 3α (σχέδιο Μ. Κρίγκα).
β) Λεπτομέρεια τῆς εἰκόνας α.