

Τ.Ε.Ι ΠΑΤΡΑΣ

**ΤΜΗΜΑ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΗΣ ΚΑΙ
ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΚΤΙΡΙΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ
Η ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΣΤΗΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ**

**ΣΠΟΥΔΑΣΤΡΙΑ
ΜΑΡΙΑ ΤΣΑΚΙΡΙΔΟΥ**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΛΑΓΟΓΙΑΝΝΗ**

ΠΑΤΡΑ 2012

Πρόλογος

Η παρούσα πτυχιακή εργασία πραγματοποιήθηκε για το τμήμα Ανακαίνισης και αποκατάστασης κτιρίων του Τ.Ε.Ι Πάτρας.

Στόχος της πτυχιακής εργασίας ήταν να δούμε πως λειτούργησαν και εξελίχτηκαν η τέχνη και η γλυπτική στη αρχιτεκτονική στο πέρασμα του χρόνου στη Ελλάδα μέχρι και τους Μεταβυζαντινούς χρόνους.

Θέλω να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Δέσποινα Λαγογιάννη η οποία με βοήθησε πολύ ώστε να ολοκληρωθεί αυτή η εργασία. Την ευχαριστώ για όλα όσα μου δίδαξε, για το υλικό που μου προσέφερε, τις συμβουλές τις, τη συμπαράστασή της και τις ώρες που μου αφιέρωσε.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

1.1 Εποχή του λίθου

α. Παλαιολιθική εποχή.....	5
β. Νεολιθική εποχή.....	7

1.2 Εποχή του χαλκού: Ακρωτήριο της Θήρας

α. Χρονολογικό πλαίσιο και γενικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής.....	10
β. Τοιχογραφίες.....	11

1.3 Μινωική Κρήτη

α. Χρονολογικό πλαίσιο.....	24
β. Αρχιτεκτονικές μορφές και γλυπτική.....	25
γ. Τοιχογραφίες.....	28
δ. Δάπεδα – Οροφές.....	41

1.4 Μυκηναϊκή Ελλάδα

α. Χρονολογικό πλαίσιο.....	43
β. Αρχιτεκτονικές μορφές και γλυπτική.....	44
γ. Τοιχογραφίες.....	54

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

2.1 Γεωμετρική περίοδος	62
--------------------------------------	----

2.2 Αρχαϊκή περίοδος

α. Τυπολογία ναών ως προς την κάτοψη.....	64
β. Τυπολογία ναών ως προς την ανωδομή.....	66
γ. Αρχιτεκτονικοί ρυθμοί.....	67

2.3 Ναοί του 6^{ου} και 5^{ου} αιώνα π.Χ.	78
--	----

2.4 4^{ος} π.Χ. αιώνας: Η μετάβαση στους Ελληνιστικούς χρόνους

α. Ιστορικό πλαίσιο και γενικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής.....	92
β. Αρχιτεκτονικές μορφές και γλυπτική.....	92

γ. Σημαντικά μνημεία και αρχιτεκτονικά γλυπτά του 4 ^{ου} π.Χ. αιώνα.....	97
δ. Μεγάλη ζωγραφική και ψηφιδωτά του 4 ^{ου} π.Χ. αιώνα	102

2.5 Ελληνιστική εποχή

α. χρονολογικό πλαίσιο και γενικά χαρακτηριστικά	106
αρχιτεκτονικής	
β. Σημαντικά μνημεία και αρχιτεκτονικά γλυπτά της Ελληνικής.....	107
εποχής	
γ. Ζωγραφική και ψηφιδωτά της Ελληνιστικής εποχής	120

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ

α. Γενικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής και της τέχνης	129
β. Ο γλυπτικός και ζωγραφικός διάκοσμος	131

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

α. Παραδοσιακή αρχιτεκτονική -Μακεδονία	159
β. Παραδοσιακή αρχιτεκτονική-Θεσσαλία.....	170
γ. Οπτικές απάτες	179
δ. Νησιωτική αρχιτεκτονική.....	183

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συμπεράσματα.....	191
-------------------	-----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	195
--------------------------	------------

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αναδρομή στον ελλαδικό χώρο, ξεκινώντας από τα προϊστορικά χρόνια και φθάνοντας έως τις αρχές 19^{ου} μ. Χ. αιώνα, αποτελεί ένα μαγευτικό ταξίδι γνώσης και κατανόησης όλων εκείνων των παραγόντων, που συνέβαλαν στην εξέλιξη, όχι μόνο των αρχιτεκτονικών μορφών, αλλά και της μεγάλης γλυπτικής και ζωγραφικής.

Σ' αυτό το ταξίδι, αρχιτεκτονική και τέχνη, μελετούνται ως ένα ενιαίο σύνολο, καθώς, όχι μόνο δεν αποτελούν δύο διαφορετικές έννοιες, αλλά είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Η θεώρηση των ιστορικών συνθηκών, των αισθητικών αξιών, της συμβολικής πρόθεσης και της προσωπικότητας του καλλιτέχνη, αρκούν ίσως για την κατανόηση και την ερμηνεία ενός έργου, αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής, γλυπτικής ή διακοσμητικής.

Κάθε ιδιαίτερη τάση ή τεχνοτροπία στην τέχνη, έχει άμεση σχέση με αυτήν που προηγήθηκε και με αυτήν που αργότερα την διαδέχτηκε. Αυτό ισχύει σε όλους τους πραγματικά μεγάλους πολιτισμούς, όπου οι πραγματοποιήσεις μιας εποχής, ήταν ανεπανάληπτες και τις ακολουθούσαν νέες, που είχαν μεγάλες ή μικρές διαφορές ύφους και τρόπου έκφρασης.

Πέρα όμως από το πνεύμα μιας εποχής και ενός λαού, υπάρχουν και άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν, καμιά φορά μάλιστα καθοριστικά, την τέχνη, όπως για παράδειγμα η θρησκεία, τα ιδεώδη και οι φιλοσοφικές θεωρίες.

Η αρχιτεκτονική και η τέχνη, είναι από τις κυριότερες εκδηλώσεις του πολιτισμού, που μπορούν να γίνουν κατανοητές μόνο μέσα στα πλαίσιά του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

1.1 ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΛΙΘΟΥ

Η εποχή του λίθου αναφέρεται στην παλαιολιθική και νεολιθική εποχή. Η πρώτη φάση αυτή της παλαιολιθικής εποχής τοποθετείται χρονολογικά περί το 600.000 πΧ έως και το 100.000 π.Χ., όπου και ξεκινάει η μέση παλαιολιθική εποχή, στην οποία επικρατεί ο άνθρωπος του νεάντερταλ και φθάνει έως το 33.000 π.Χ.. Η τελευταία περίοδος της παλαιολιθικής εποχής ονομάζεται νεότερη παλαιολιθική και αρχίζει περίπου στον Ελλαδικό χώρο το 33.000 π.Χ. έως το 8.000 π.Χ. Με το τέλος της παλαιολιθικής εποχής έχουμε την έναρξη της νεολιθικής, γύρω στο 7.500πΧ. Μεταξύ των δύο αυτών εποχών παρεμβάλετε η μεσολιθική περίοδος. Το τέλος της νεολιθικής περιόδου, γύρω στο 3.500 πΧ. σηματοδοτεί την μετάβαση από την εποχή του λίθου στην εποχή του χαλκού¹.

α. Παλαιολιθική εποχή

Την περίοδο αυτή έχουμε την επικράτηση του ανθρώπου του Νεάντερταλ. Η εύρεση ενός κρανίου αυτού του τύπου στο σπηλαίο Πετραλώνων Χαλκιδικής πιστοποιεί την ύπαρξη ανθρώπινης δραστηριότητας στον Ελλαδικό χώρο ήδη από την πρώιμη αυτή εποχή. Πρόκειται για μια εποχή με καθαρή τροφосуλλεκτική οικονομία, καθώς ο άνθρωπος του νεάντερταλ αγνοεί την καλλιέργεια της γης και στρέφεται κυρίως στο κυνήγι και το ψάρεμα. Ο πρωτόγονος τρόπος ζωής δεν ευνοεί την δημιουργία οικισμών, αλλά μάλλον οδηγεί σε ένα είδος νομαδικής ζωής που έχει ως

¹ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.13

συνέπεια την εποχιακή κατοίκηση. Έτσι, τα σπήλαια αποτέλεσαν προστατευμένα φυσικά καταφύγια για τον άνθρωπο της εποχής.

Τα ευρήματα της εποχής αυτής στον Ελλαδικό χώρο είναι περιορισμένα. Οι άνθρωποι ήταν ντυμένοι με δέρματα και τα εργαλεία τους ήταν κατασκευασμένα από ακατέργαστο λίθο. Όσον αφορά την τέχνη τους είναι αρκετά πρωτόγονη και περιορίζεται σε κάποια έργα ζωγραφικής, χαρακτηριστικής και γλυπτικής². Στην Ελλάδα τέτοια ευρήματα από επίσημες μελέτες δεν υπάρχουν, περισσότερα γνωρίζουμε από σπηλαία που έχουν βρεθεί στον Ευρωπαϊκό χώρο όπως σε Γαλλία, Αγγλία και Γερμανία.

Πολλά σπήλαια της παλαιολιθικής εποχής έχουν βρεθεί σε όλο τον Ελλαδικό χώρο πράγμα που οφείλεται στο πλήθος των ασβεστολιθικών πετρωμάτων του εδάφους της³. Έτσι εκτός από το σπήλαιο των Πετραλώνων (700.000-250.000πΧ) έχουν βρεθεί και άλλα σπηλαία της εποχής όπως της Ηπείρου Ασπροχάλικο (38.000π.Χ.) και Καστρίτσα (20.000-10.000π.Χ.), το σπηλαίο Σειντι της Κωπαϊδίας (12.000π.Χ.) και του Φράγγθι Αργολίδας, καθώς και άλλα. Σε κανένα από αυτά όμως δεν έχουμε ζωγραφικά ή γλυπτικά έργα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι ο άνθρωπος της εποχής αυτής δεν γνώριζε τις τέχνες αυτές. Απόδειξη αυτού είναι η ανεύρεση βραχογραφιών σε σπήλαιο που βρέθηκε στο όρος Πάγιο, στην Καβάλα⁴. Τα αποτελέσματα αυτής της ανασκαφής δεν έχουν δημοσιευθεί επίσημα και η χρονολόγησή του δεν είναι ακριβής. Παρόλα' αυτά, η εύρεση εγχάρακτων τοιχογραφιών που παρουσιάζουν ένα είδος αναπαράστασης του ζωδιακού κύκλου, ωθεί μερικούς επιστήμονες να πιστεύουν ότι προηγήθηκαν χρονολογικά των τοιχογραφιών των ευρωπαϊκών σπηλαίων, κυρίως εξαιτίας της έλλειψης χρωμάτων.

Παρά το γεγονός ότι τα ευρήματα της εποχής αυτής είναι ελάχιστα και κάποια από αυτά αμφιλεγόμενα, φαίνεται ότι ο άνθρωπος της παλαιολιθικής εποχής κατείχε ένα είδος αρχέγονης τέχνης που ίσως σαν σκοπό είχε την μίμηση της φύσης αλλά και ένα είδος έκφρασης των σκέψεων και των φόβων του⁵. Μερικοί ιστορικοί ισχυρίζονται ότι η τέχνη της εποχής αυτής είναι ένα

² Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.14

³ Γιώργος Α. Παπαθανασόπουλος, *Νεολιθικός πολιτισμός στην Ελλάδα*, σελ.39

⁴ <http://www.koutouzis.gr/vraxografies.htm>

⁵ Αργύρης Πετρονώτης, *Αρχιτεκτονική της Απώτερης και Κλασσικής αρχαιότητας*, σελ.30

είδος μαγείας μέσα από την οποία ο άνθρωπος αναπαριστά την τιθάσευση του θηράματος ζωγραφικά⁶.

β. Νεολιθική εποχή

Κατά την Νεολιθική εποχή έχουμε την εμφάνιση των πρώτων οικισμών και τη σταδιακή εξημέρωση των ζώων και των φυτών. Παράλληλα, αναπτύσσονται νέες τεχνικές επεξεργασίας, όπως η λείανση της πέτρας, η κεραμοπλαστική και η υφαντική. Η οικονομία της εποχής μετατρέπεται από τροφοσυλλεκτική σε τροφοπαραγωγική, οι άνθρωποι της εποχής εγκαταλείπουν τον παλαιό τρόπο ζωής, αυτόν δηλαδή των περιφερόμενων ομάδων και εγκαθίστανται για πρώτη φορά σε συγκεκριμένες περιοχές. Έτσι, αναπτύσσονται οι πρώτοι οικισμοί⁷.

Κατά την πρώιμη νεολιθική εποχή πολλά σπήλαια χρησιμοποιήθηκαν για εποχιακή ή και μόνιμη κατοίκηση, όπως επίσης για την ταφή των νεκρών και τη λατρεία. Σταδιακά όμως τα σπήλαια μετατρέπονται σε απλούς χώρους φύλαξης των παραγόμενων προϊόντων. Δεν ήταν τυχαίο το γεγονός ότι τα σπήλαια της εποχής αυτής, που ανασκαφές έφεραν στο φως, βρίσκονται, είτε σε ορεινές περιοχές της ενδοχώρας, είτε κοντά στην παραθαλάσσια ακτογραμμή (σπηλαίο Φραχθεί). Πολλά από τα σπήλαια και τους οικισμούς της εποχής αυτής, εντοπίζονται κοντά σε άξονες τόσο χερσαίων όσο και θαλάσσιων εμπορικών μετακινήσεων. Ο λόγος της επιλογής των σπηλαίων, οφείλεται στο γεγονός ότι οι άνθρωποι της εποχής είχαν ανάγκη να αποθηκεύσουν μεγάλες ποσότητες γεωργικών και κτηνοτροφικών προϊόντων. Έτσι τα σπήλαια προσφέρουν μια σειρά πλεονεκτημάτων που έγκειται κυρίως στη χαμηλή και σταθερή κατά κανόνα θερμοκρασία⁸.

Τα σπήλαια που βρέθηκαν στον Ελλαδικό χώρο και ανήκουν στην εποχή αυτή, έφεραν στο φως πλήθος αντικειμένων, όπως εργαλεία και αγγεία που χρησιμοποιούσαν για την αποθήκευση τοπικών προϊόντων. Σε κανένα όμως

⁶ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.14

⁷ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.15

⁸ Γιώργος Α. Παπαθανασόπουλος, *Νεολιθικός πολιτισμός στην Ελλάδα*,σελ.40

από αυτά δεν βρέθηκαν ίχνη τοιχογραφιών. Παρόλα αυτά υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός ευρημάτων που προέρχονται από επιφανειακές έρευνες και μελέτες οι οποίες δεν έχουν δημοσιευθεί⁹.

Ένας μεγάλος αριθμός πληροφοριών για τον τρόπο ζωής του νεολιθικού ανθρώπου, προέρχεται από την ανεύρεση προϊστορικών οικισμών. Οι οικισμοί που έχουν βρεθεί, είναι πολύ μικροί σε έκταση και εντοπίζονται κοντά σε φυσικές πηγές, ποτάμια ή παραλίες, κατά κανόνα σε πεδινές περιοχές¹⁰. Είναι φανερό ότι η γειτνίαση καλλιεργήσιμων περιοχών και νερού αποτελεί καθοριστικό ρόλο για τον τόπο επιλογής ενός οικισμού. Όσον αφορά τη δόμηση είναι πολύ αραιή και οι κατοικίες που κατασκευάζονται είναι κυρίως μονόχωρες και δεν παρουσιάζουν κανένα αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον. Χτίζονται με απλά υλικά όπως ξύλο και πέτρα, κυρίως ασβεστόλιθους και σχιστόλιθους, αλλά και απλούστερα υλικά όπως κλαδιά δένδρων, δέρματα, υφάσματα και ψάθες¹¹. Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτών των πρώτων οικισμών είναι η παρουσία οχυρωματικών έργων και τάφρων, που σαν σκοπό είχαν την οριοθέτηση του οικισμού και την προστασία των κατοίκων.

Σέσκλο

Ο σημαντικότερος και ο πιο άρτια τεκμηριωμένος αρχιτεκτονικά οικισμός που έχει ανακαλυφθεί μέχρι σήμερα είναι αυτός του Σέσκλου, ο οποίος χρονολογείται από την 7^η π.Χ. χιλιετία, όπου έχουμε την πρώτη φάση του, έως και τη 2^η π.Χ. χιλιετία με την εγκατάλειψή του. Ο οικισμός του Σέσκλου βρίσκεται σε αναβαθμίδα του Τριτογενούς, που καταλήγει στη μικρή παραλιακή πεδιάδα του Βόλου. Πρόκειται για έναν οικισμό μικρής έκτασης που διαμορφώνεται σε δύο τμήματα, αυτό της «ακρόπολης» (Σέσκλο Α) και τον οικισμό που εκτείνεται γύρω από αυτήν, Σέσκλου¹². Στα δύο αυτά κομμάτια του οικισμού παρατηρούνται αρκετές διαφορές, τόσο στον τρόπο δόμησης και στην οριοθέτηση των κτιρίων, όσο και στο μέγεθός τους. Οι διαφορές αυτές, μπορεί να αντανακλούν μια κοινωνική ανισότητα ή και διαφορά στις ασχολίες των κατοίκων. Χαρακτηριστικό του οικισμού είναι η παρουσία οχυρωματικών κατασκευών στη δυτική πλευρά της ακρόπολης,

⁹ Rene Treuil, Pascal Parque, J. Poursat, Gilles Touchais, *Οι πολιτισμοί του Αιγαίου*, σελ.113

¹⁰ Γιώργος Α. Παπαθανασόπουλος, *Νεολιθικός πολιτισμός στην Ελλάδα*,σελ.39

¹¹ Rene Treuil, Pascal Parque, J. Poursat, Gilles Touchais, *Οι πολιτισμοί του Αιγαίου*, σελ.137

¹² Γιώργος Α. Παπαθανασόπουλος, *Νεολιθικός πολιτισμός στην Ελλάδα*,σελ.49

που στην ουσία είναι αναλληματικοί τοίχοι που συγκρατούσαν την δυτική άκρη του λόφου. Ένα άλλο κομμάτι του οικισμού ορίζεται από φυσικές κατασκευές ή έργα, συνήθως μεγάλες τάφρους. Ο σκοπός αυτών των κατασκευών μπορεί να θεωρηθεί ότι έγκειται στην προστασία των κατοίκων, στην ουσία όμως είναι η δημιουργία ενός καθορισμένου ορίου μέσα στο οποίο αναπτύσσεται ο οικισμός.

Τα οικήματα του Σέσκλου είναι θεμελιωμένα σε λίθινες κρηπίδες και έχουν ανωδομή από ωμόπλινθους. Οι στέγες τους είναι δίκλινες ή τετράκλινες, κατασκευασμένες από παχύ στρώμα πηλού, πάνω σε πυκνό ξύλινο υπόβαθρο. Τα σπίτια είναι τετράπλευρα, συνήθως μονόχωρα, χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα για το σχήμα τους. Οι χώροι μεταξύ των σπιτιών χρησιμοποιούνται για τις καθημερινές ασχολίες των κατοίκων, την προετοιμασία του φαγητού και άλλες οικοτεχνικές δραστηριότητες.

Χαρακτηριστικά του οικισμού του Σέσκλου είναι και τα αγγεία που έχουν βρεθεί με αρχικά αδέξια μοτίβα, κόκκινα πάνω σε λευκό φόντο, που σταδιακά εξελίσσονται στα ελεγχόμενα κοκκινοκίτρινα, σε σχήμα βαθμιδωτής πυραμίδας¹³. Υπάρχει μια ιδιαίτερη προτίμηση στα τριγωνικά σχέδια τα οποία δημιουργούν επαναλαμβανόμενα μοτίβα πάνω στα αγγεία.

Διμήνι

Ο οικισμός του Διμηνιού αντιπροσωπεύει τη χρονολογική συνέχεια του οικισμού του Σέσκλου, με τον οποίο παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες σε θέματα χωρικής οργάνωσης. Ο οικισμός αυτός βρίσκεται στην ακτή του Παγασητικού κόλπου και ιδρύθηκε το α' μισό της 5^{ης} π.Χ. χιλιετίας. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού του οικισμού είναι η δημιουργία ενός οχυρωματικού τείχους, με πέντε ή έξι περιβόλους και ένα επίμηκες ορθογώνιο οίκημα στο κέντρο, το οποίο έχει θεωρηθεί ως πρόγονος του Μυκηναϊκού μεγάρου. Σύμφωνα με τον Χουρμούζη, δεν πρόκειται για ένα αμυντικό σύστημα, αλλά ένα είδος χωρικής οργάνωσης, που σκοπό έχει να διαιρέσει τον οικισμό σε τέσσερις περιοχές «οικοτεχνικής δραστηριότητας», οι οποίες βρίσκονται διατεταγμένες γύρω από μια κεντρική αυλή¹⁴. Το σύστημα των περιβόλων αυτών, δεν έχει ένα καθορισμένο σχήμα και από τον τρόπο που

¹³ Emily y. Neirveule, *Ελλάς εποχή του χαλκού*, σελ.14

¹⁴ Γιώργος Α. Παπαθανασόπουλος, *Νεολιθικός πολιτισμός στην Ελλάδα*,σελ.55

κατασκευάστηκαν φαίνεται ότι δεν υπακούουν σε ένα γενικό, προκαθορισμένο σχέδιο αλλά κατασκευάστηκαν για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες των κατοίκων.

Ο οικισμός του Διμηνιού, σε επίπεδο κατοικίας, διαφέρει σε σχέση με τον οικισμό του Σέσκλου, όχι μόνο στην γενική οργάνωση, αλλά και σε επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η διαμόρφωση των κατοικιών. Στο Διμήνι, τα σπίτια δεν οριοθετούνται μόνο στο εσωτερικό των περιβόλων, αλλά παράλληλα διαθέτουν και ένα είδος ιδιωτικής αυλής. Κατά συνεπεία, είναι φανερή η έλλειψη εξωστρέφειας που παρατηρείται στο Διμήνι σε σχέση με το Σέσκλο, όπου γύρω από τις κατοικίες διαμορφώνονται κοινόχρηστοι χώροι. Τέλος, η ύπαρξη στο κέντρο της ακρόπολης ενός οικήματος το οποίο ξεχωρίζει και δεν έχει χαρακτηριστικά δημόσιου χώρου, δίνει την εντύπωση ότι ο οικισμός οργανώθηκε αρχιτεκτονικά γύρω από μια ηγεμονική οικογένεια ή έναν τοπάρχη¹⁵.

1.2 ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΧΑΛΚΟΥ: ΑΚΡΩΤΗΡΙ ΤΗΣ ΘΗΡΑΣ

α. Χρονολογικό πλαίσιο και γενικά χαρακτηριστικά του οικισμού

Ο οικισμός του Ακρωτηρίου βρίσκεται στο νότιο τμήμα της Θήρας, 500μ. από το σημερινό χωριό Ακρωτήρι. Η κατοίκηση της περιοχής αρχίζει από την 4^η π.Χ. χιλιετία, σύμφωνα με ευρήματα στην περιοχή τα οποία ανήκουν στην νεολιθική εποχή. Στις επόμενες χιλιετίες και ιδιαίτερα στο τέλος της μέσης εποχής του χαλκού, η Θήρα μετατρέπεται σε έναν από τους σημαντικότερους πολιτισμούς. Η επίδραση της μινωικής Κρήτης στην Θήρα είναι εμφανής από τα ευρήματα και αυτό οφείλεται κυρίως στην επαφή των δύο νήσων, μέσω του εμπορίου και της ναυτιλίας¹⁶. Γύρω στο 1.500 π.Χ., η πόλη του Ακρωτηρίου βρίσκει αιφνίδιο και τραγικό τέλος εξαιτίας της έκρηξης του ηφαιστείου, που αποτελούσε την καρδιά του νησιού. Αποτέλεσμα της έκρηξης, ήταν να

¹⁵ Emily y. Neirveule, *Ελλάς εποχή του χαλκού*, σελ.17

¹⁶ Παλυβού Κλαίρη, *Ακρωτήρι της Θήρας: η οικοδομική τεχνική*, σελ. 21

βυθιστεί το κεντρικό τμήμα του νησιού και να σχηματιστεί η επονομαζόμενη «καλδέρα»¹⁷.

Η αιφνίδια έκρηξη του ηφαιστείου οδήγησε στην άτακτη φυγή των κατοίκων, που είχε ως αποτέλεσμα να διασωθούν πολλά αντικείμενα καθημερινής χρήσης, τα οποία σκεπάστηκαν μαζί με τα κτίσματα κάτω από την τέφρα του ηφαιστείου και έτσι κατάφεραν να διασωθούν μέχρι σήμερα.

Σύμφωνα με τα ευρήματα των ανασκαφών, η δόμηση ήταν πυκνή και διέθετε πολυώροφα κτίρια με πλούσιες τοιχογραφίες, οργανωμένες αποθήκες, βιοτεχνικούς χώρους, άριστη πολεοδομική οργάνωση με δρόμους, πλατείες και είχε ένα πλήρως αναπτυγμένο αποχετευτικό σύστημα, το οποίο περνούσε κάτω από το λιθόστρωτο και συνδεόταν απευθείας με τα σπίτια. Τα οικοδομικά υλικά ήταν πέτρες, άργιλος, τούβλα λάσπης που ενισχύθηκαν με άχυρο, ξύλα και γύψος. Τα κτίρια είχαν δύο ή τρεις ορόφους και πολλά δωμάτια. Τα πλουσιότερα ήταν κατασκευασμένα από πελεκητές πέτρες. Η θεμελίωση κατά κανόνα ήταν ρηχή και πολλές φορές υπήρχε τεχνητή επίχωση. Τα δάπεδα των ορόφων κατασκευάζονταν από ξύλα και καλάμια, πάνω στα οποία υπήρχε πατημένο χώμα, στο οποίο συχνά τοποθετούσαν σχιστολιθικές πλάκες ή βότσαλα. Με ξύλα και καλάμια κατασκευαζόταν και η στέγη, πάνω στην οποία τοποθετούσαν επίσης, πατημένο χώμα, το οποίο δρούσε ως μονωτικό υλικό και εξασφάλιζε δροσιά το καλοκαίρι και ζέστη το χειμώνα¹⁸. Οι κάτω όροφοι χρησιμοποιούνταν ως αποθήκες, εργαστήρια ή μύλοι, ενώ οι πάνω όροφοι ήταν οι χώροι διαμονής των κατοίκων. Στα πιο πλούσια σπίτια, συχνά, οι τοίχοι των πάνω ορόφων ήταν διακοσμημένοι με τοιχογραφίες.

β. Τοιχογραφίες

Το μεγάλο πλήθος από τοιχογραφίες που βρέθηκε κατά την διάρκεια των ανασκαφών είναι πολύτιμη πηγή πληροφοριών για την καθημερινή ζωή στο Ακρωτήριο, την θρησκεία και την φύση του νησιού. Έχουν φιλοτεχνηθεί κατά βάση με την τεχνική της νωπογραφίας (*buon fresco*), δηλαδή η απόδοση του έργου γινόταν πάνω στο νωπό ακόμα ασβεστολιθικό κονίαμα. Αυτό είχε ως

¹⁷ Σπύρος Μαρινάτος, *Θησαυροί της Θήρας*, σελ.24

¹⁸ Παλυβού Κλαίρη, *Ακρωτήριο της Θήρας: η οικοδομική τεχνική*, σελ. 56

αποτέλεσμα τα χρώματά τους να παραμένουν ανεξίτηλα. Συχνά, όμως, το κονίαμα στέγνωσε πριν την ολοκλήρωση της εργασίας του καλλιτέχνη, ο οποίος συνέχιζε την εργασία του πάνω σε στεγνό πλέον τοίχο. Λεπτομέρειες προσθέτονταν αργότερα. Υπήρχαν δύο τύποι χρωμάτων: τα *ορυκτά*, όπως ήταν το σκούρο κόκκινο, το οποίο ήταν υλικό με μεγάλη περιεκτικότητα σε σίδηρο και τα *τεχνητά*, όπως το γαλάζιο, το οποίο ήταν πυρίτιο με οξειδία χαλκού και ασβεστίου¹⁹.

Τα θέματα των τοιχογραφιών ήταν ιδιαίτερα πρωτότυπα για την εποχή τους, ενώ υπήρχε ιδιαίτερη ελευθερία στον σχεδιασμό και στην χρήση των χρωμάτων. Σημαντικές ήταν και οι λεγόμενες μικρογραφικές τοιχογραφίες, οι οποίες ήταν μακριές παραστάσεις με μορφές μικρού μεγέθους, οι οποίες ήταν τοποθετημένες στο ύψος του ματιού. Σχεδόν σε όλα τα ανασκαμμένα κτίρια διαπιστώθηκε η ύπαρξη τοιχογραφιών παλαιότερων από εκείνες που κοσμούσαν τους τοίχους τους όταν έγινε η καταστροφική ηφαιστειακή έκρηξη. Αυτό δείχνει ότι οι τοιχογραφίες ήταν ένας καθιερωμένος τρόπος διακόσμησης των εσωτερικών χώρων, πιθανότατα από τις αρχές του 17ου αιώνα π.Χ..

Οι θηραϊκές τοιχογραφίες είναι χαρακτηριστικό προϊόν της αιγιακής τέχνης που έχει καθαρά ζωγραφικό χαρακτήρα. Το πλήθος των τοιχογραφιών που έχουν ανασκαφεί έχουν μεγάλο επιστημονικό ενδιαφέρον, όχι μόνο από τεχνικής άποψης, αλλά και λόγω των πληροφοριών που αυτές μεταφέρουν για τον τρόπο ζωής των κατοίκων, για την θρησκεία και την γενικότερη φύση της εποχής. Τα θέματα που χρησιμοποιούνται μπορεί να είναι άλλοτε δανειζόμενα από την φύση και άλλοτε από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Μεγάλο κομμάτι κατέχει και η θρησκεία, με επίκεντρο την μητέρα θεά, την γυναικεία θεότητα της φύσης, του έρωτα, της ευφορίας και της αναγέννησης²⁰.

Η τοιχογραφία των κυανοπιθήκων

Στο κάτω μέρος της τοιχογραφίας υπάρχουν πλατιές, ανισομεγέθεις, κυανές γραμμές, οι οποίες παριστάνουν το υγρό στοιχείο. Από τις γραμμές αυτές ξεκινούν βράχια, των οποίων το χρώμα υποδηλώνει την ηφαιστειακή

¹⁹ <http://www.wikipedia.org>

²⁰ Σπύρος Μαρινάτος, *Θησαυροί της Θήρας*, σελ.35

τους προέλευση. Στους βράχους αυτούς αναρριχώνται κυανοί πίθηκοι²¹. Το είδος των πιθήκων αυτών ήταν ξένο προς την θηραϊκή πανίδα, αλλά η απόδοση των χαρακτηριστικών τους από τον ζωγράφο της τοιχογραφίας δείχνει ότι ήταν εξοικειωμένος με αυτούς και οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τέτοια ζώα πρέπει να κατοικούσαν στο νησί πριν από την έκρηξη, πιθανότατα εισηγμένα από χώρες της Ανατολικής μεσογείου. Με εξαίρεση ενός πιθήκου, όλοι οι υπόλοιποι πίθηκοι παρουσιάζονται σε προφίλ.

Γλαφυρή απόδοση της τοιχογραφίας έχει κάνει ο ανασκαφέας του προϊστορικού οικισμού του Ακρωτηρίου, Σπύρος Μαρινάτος : "Αγέλη από τους ευκίνητους και αναιδείς αυτούς κλέπτας εισήλασεν εις αγρούς και κήπους τους οποίους ελεηλάτησεν απηνώς. Εναντίον τους εξαπελύθησαν οι κύνες, οι οποίοι τους καταδιώκουν από κοντά. Έντρομοι οι πίθηκοι αναρριχώνται ολοταχώς επάνω στους βράχους του ηφαιστείου. Εκεί ευρίσκονται εν ασφάλεια. Ο γηραιός της αγέλης μένει τελευταίος. Οργίλος στρέφει την κεφαλήν προς τους διώκτας του. Φεύγει όμως και αυτός άνω, προς τους ερυθρούς βράχους, από όπου ακινδύνως δύναται να παίζη τον ρόλο του οπισθοφύλακος." (Εικ. 1)

²¹ Σπύρος Μαρινάτος, *Θησαυροί της Θήρας*, σελ.36



Εικόνα 1. Τοιχογραφία κυανοπιθήκων

Η τοιχογραφία της Άνοιξης

Είναι η μοναδική τοιχογραφία του Ακρωτηρίου που βρέθηκε ολόκληρη στην θέση της. Υμνεί τον ερχομό της Άνοιξης και πιθανότατα ο χώρος, στον οποίο βρέθηκε, ήταν χώρος ιερός. Η τοιχογραφία καλύπτει τρεις από τους τέσσερις τοίχους του δωματίου σε συνεχεία. Ο ερχομός της Άνοιξης πρέπει να συνοδευόταν από μια σειρά εορτασμών, με επίκεντρο την γυναικεία θεότητα της αναγεννήσεως της φύσης

Το πάνω μέρος των τοίχων είναι ζωηρό κόκκινο και στο κάτω υπάρχει μια μαύρη ζώνη. Το τοπίο που αναπαρίσταται, ανήκει σε μια περίοδο πριν την

έκρηξη του ηφαιστείου και παρουσιάζει ηφαιστιογενείς βράχους που καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο τμήμα του τοίχου, απροσδόκητων σχημάτων και πολλαπλών χρωματισμών. Οι βράχοι που ξεπροβάλλουν προς τον ουρανό, έχουν καθαρά περιγράμματα και κωνικά σχήματα. Το κόκκινο είναι το κυρίαρχο χρώμα το οποίο ζωντανεύει μέσα από τα καμπύλα σχήματα και την χρήση μαύρων γραμμών. Άλλα χρώματα που υπάρχουν είναι το κυανό, το πράσινο και το κίτρινο.

Στις κορυφές και στις πλαγιές των βουνών έχουν ζωγραφιστεί ερυθροί ανθισμένοι ή μισανοιγμένοι κρίνοι, με χρυσοκίτρινους μίσχους και στήμονες. Οι κρίνοι φύονται ανά τρεις. Οι κρίνοι αυτής της ποικιλίας είναι λευκοί, αλλά θεωρείται ότι ο ζωγράφος τους απέδωσε με κόκκινο χρώμα για να ξεχωρίζουν από το λευκό φόντο. Τα στελέχη των κρίνων απεικονίζονται να κάμπτονται στις κορυφές των βράχων, εξαιτίας του ανέμου και στις πλαγιές εξαιτίας της επίδρασης της βαρύτητας²².

Την σύνθεση και τον ερχομό της άνοιξης έρχονται να ολοκληρώσουν επτά ζεύγη χελιδονιών, που πέφτουν και ερωτοτροπούν στον αέρα. Τα χελιδόνια είναι ζωγραφισμένα με βάση τις αρχές της προοπτικής, κάτι που για εκείνη την περίοδο είναι περίεργο. Αυτού του είδους η αναπαράσταση ζωντανεύει το πέταγμα των πουλιών και ενισχύει το σύνολο της τοιχογραφίας. (Εικ. 2, 3).

²² Σπύρος Μαρινάτος, *Θησαυροί της Θήρας*, σελ.37-41



Εικόνα 2. Τοιχογραφία ανοίξεως



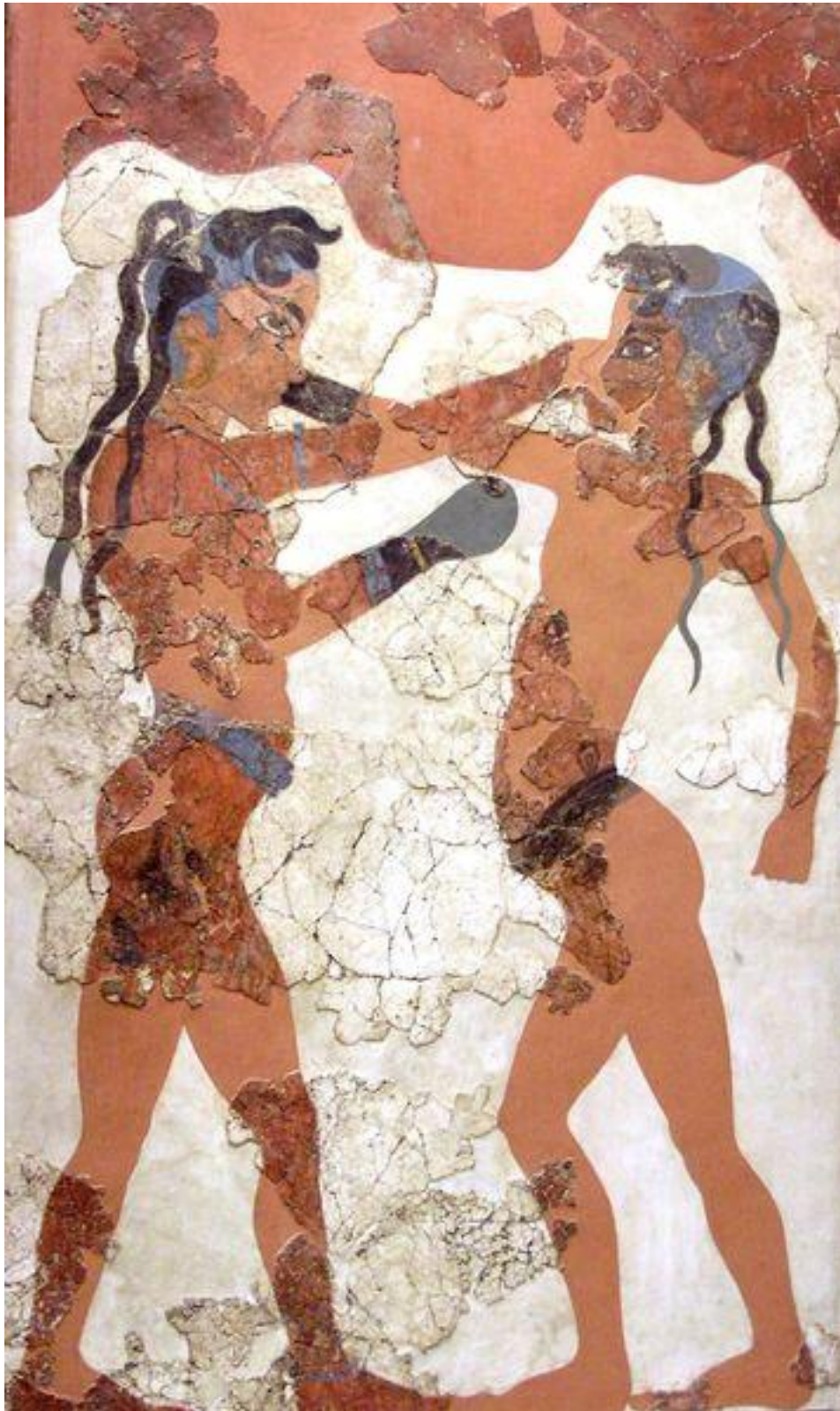
Εικόνα 3. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας ανοίξεως

Τοιχογραφία της πυγμαχίας

Μια από τις ωραιότερες τοιχογραφίες που βρέθηκε στο Ακρωτήρι της Θήρας, παρουσιάζει δύο μικρά παιδιά, πιθανώς μεταξύ 6 και 8 ετών, να πυγμαχούν. Τα παιδιά φέρουν μόνο περιζώμα²³. Τα σώματα αποδίδονται με κόκκινο χρώμα. Το δεξιό παιδί φαίνεται να είναι μικρότερο του άλλου. Το αριστερό παιδί είναι στολισμένο με περιδέραιο, περιβραχιόνια με πολύτιμες πέτρες κυανού χρώματος, περισφύριο και φοράει χρυσό σκουλαρίκι. Στο δεξί τους χέρι φορούν *χειρόκτια* (γάντια πυγμαχίας) και έχουν ξυρισμένο κεφάλι, εκτός από δύο μεγάλους πλοκάμους που κρέμονται στο πίσω μέρος και δύο μικρότερους ψηλά, πάνω από το μέτωπο. Εικάζεται ότι τα παιδιά μπορεί να

²³ Σπύρος Μαρινάτος, *Excavations at Thera IV*, σελ.47

είναι αδέρφια και κάποιας ανώτερης κοινωνικής τάξης²⁴. (Εικ. 4)



Εικόνα 4. Τοιχογραφία της πυγμαχίας

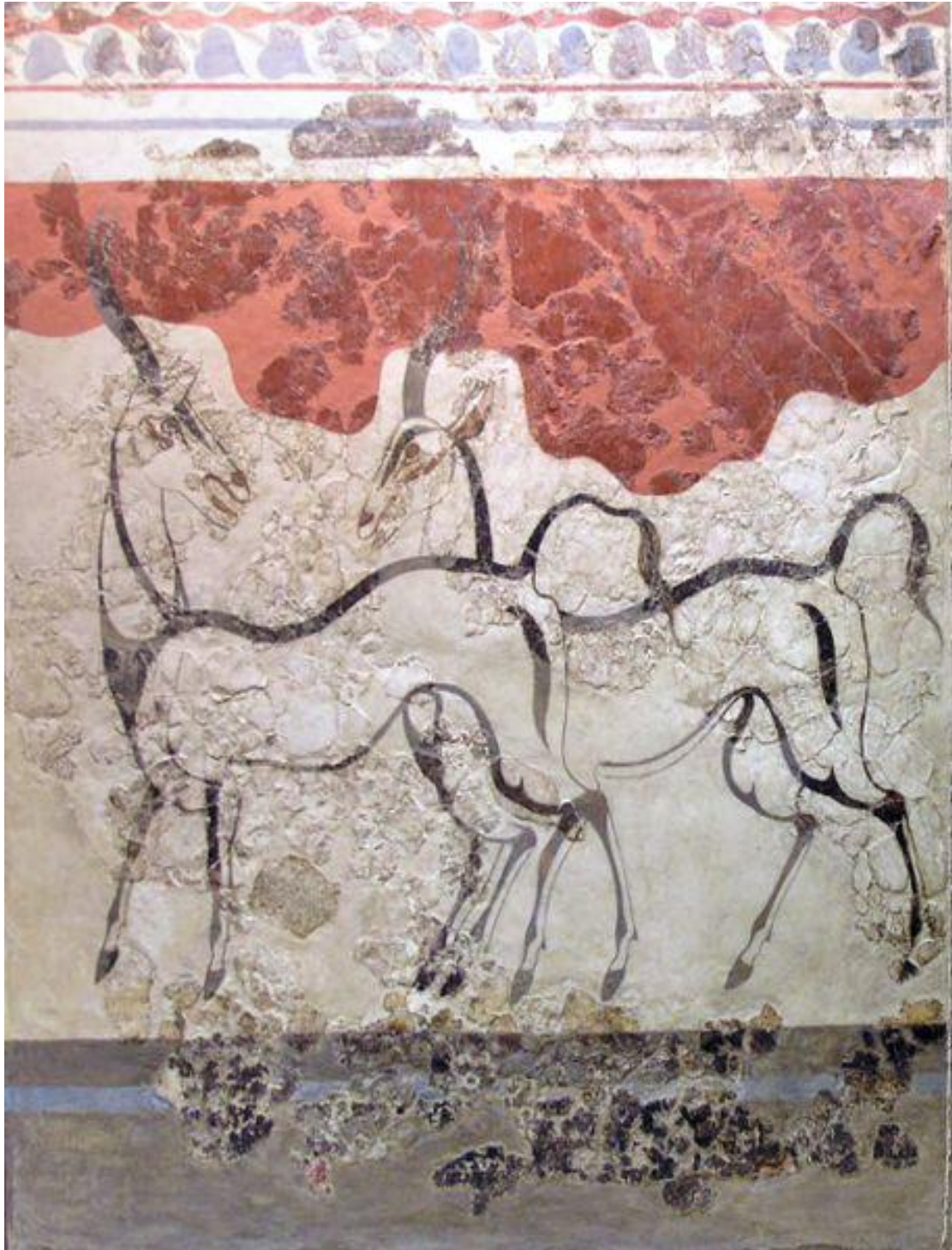
²⁴ Σπύρος Μαρινάτος, *Θησαυροί της Θήρας*, σελ.43,44

Τοιχογραφία των ωρυγών (αντιλόπες)

Στο ίδιο δωμάτιο με την τοιχογραφία της πυγμαχίας βρίσκεται και η τοιχογραφία των ωρυγών. Το φόντο της είναι λευκό και ερυθρό, πιθανότατα αντιπροσωπεύοντας γη και ουρανό. Στο πάνω τμήμα του τοίχου υπήρχε λευκή διακοσμητική ζώνη με κλαδί κισσού, σε χρώμα κόκκινο και φύλλα κισσού σε μπλε και πράσινο. Στο κάτω μέρος του τοίχου υπήρχε μαύρη ζώνη²⁵.

Ένα ζευγάρι αντιλόπες αποδίδονται μόνο με το περίγραμμά τους, με δυνατές μαύρες γραμμές, άλλοτε πιο παχιές, άλλοτε λεπτότερες και ενίοτε με διπλές γραμμές. Στα κεφάλια των ζώων γίνεται χρήση και κόκκινου χρώματος, για την απόδοση λεπτομερειών. Η αγέλη των αντιλοπών αντιπροσωπεύει την χαρά και την φύση της υπαίθρου. Τα ζώα αυτά μάλλον προέρχονται από την Αιγυπτιακή τέχνη καθώς δεν ανήκαν στην Θηραϊκή πανίδα. (Εικ. 5)

²⁵ Σπύρος Μαρινάτος, *Θησαυροί της Θήρας*, σελ.42



Εικόνα 5. Τοιχογραφία των ωρυγών

Κροκοσυλλέκτριες και Πότνια Θηρών

Στην τοιχογραφία απεικονίζονται δύο γυναικείες φιγούρες, απασχολημένες με τη συλλογή του κρόκου. Στο φόντο υπάρχει ένα λιβάδι με κρόκους, ενώ το τοπίο είναι βραχώδες και παραπέμπει στην τοιχογραφία της Άνοιξης.

Η μεγαλύτερη σε ηλικία γυναικεία φιγούρα κρατάει καλάθι στο αριστερό της χέρι και χρησιμοποιεί μόνο το δεξί της χέρι για την συλλογή του κρόκου, σε αντίθεση με την νεότερη, η οποία χρησιμοποιεί και τα δύο. Η απεικόνιση αυτή, σε συνδυασμό με τον τρόπο που φαίνεται να κοιτάζει η μία την άλλη, υποδηλώνουν μία σχέση εκπαιδευτίας - μαθητευομένης. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η μεγαλύτερη σε ηλικία φιγούρα αποτελεί ένα είδος ιέρειας της θεότητας της Πότνιας θηρών²⁶. Το κεφάλι της μαθητευόμενης είναι ξυρισμένο και απεικονίζεται με μπλε χρώμα. Υπάρχει πάντως, μία ουρά στο πίσω μέρος του κεφαλιού και μια τούφα ακριβώς πάνω από το μέτωπο. Στο μέτωπο φοράει διάδημα και στο αυτί μεγάλο στρογγυλό - πιθανώς χρυσό - σκουλαρίκι. Τα χέρια της φέρουν κοσμήματα, τα ενδύματα είναι καλοσηματισμένα και τονίζονται με τα συγκεκριμένα χρώματα (ώχρα κίτρινη και καστανοκόκκινη, μπλε) που χρησιμοποιούνται εν γένει στις θηραϊκές τοιχογραφίες. Τα μαλλιά της ιέρειας είναι χτενισμένα βάσει προτύπων της εποχής, όπως διακρίνεται και σε άλλους τοιχογραφικούς διάκοσμους. Φοράει διαφανή χιτώνα, ο οποίος αφήνει ακάλυπτο το στήθος, φέρει κοσμήματα στο λαιμό και στα χέρια και έχει μπλε διάδημα στο μέτωπο.

Η συνολική θεματική ενότητα, δηλαδή η τοιχογραφία με τις Κροκοσυλλέκτριες και η τοιχογραφία με την Πότνια θηρών, περιλαμβάνει μία θεότητα, μία ιέρεια και τρεις κροκοσυλλέκτριες

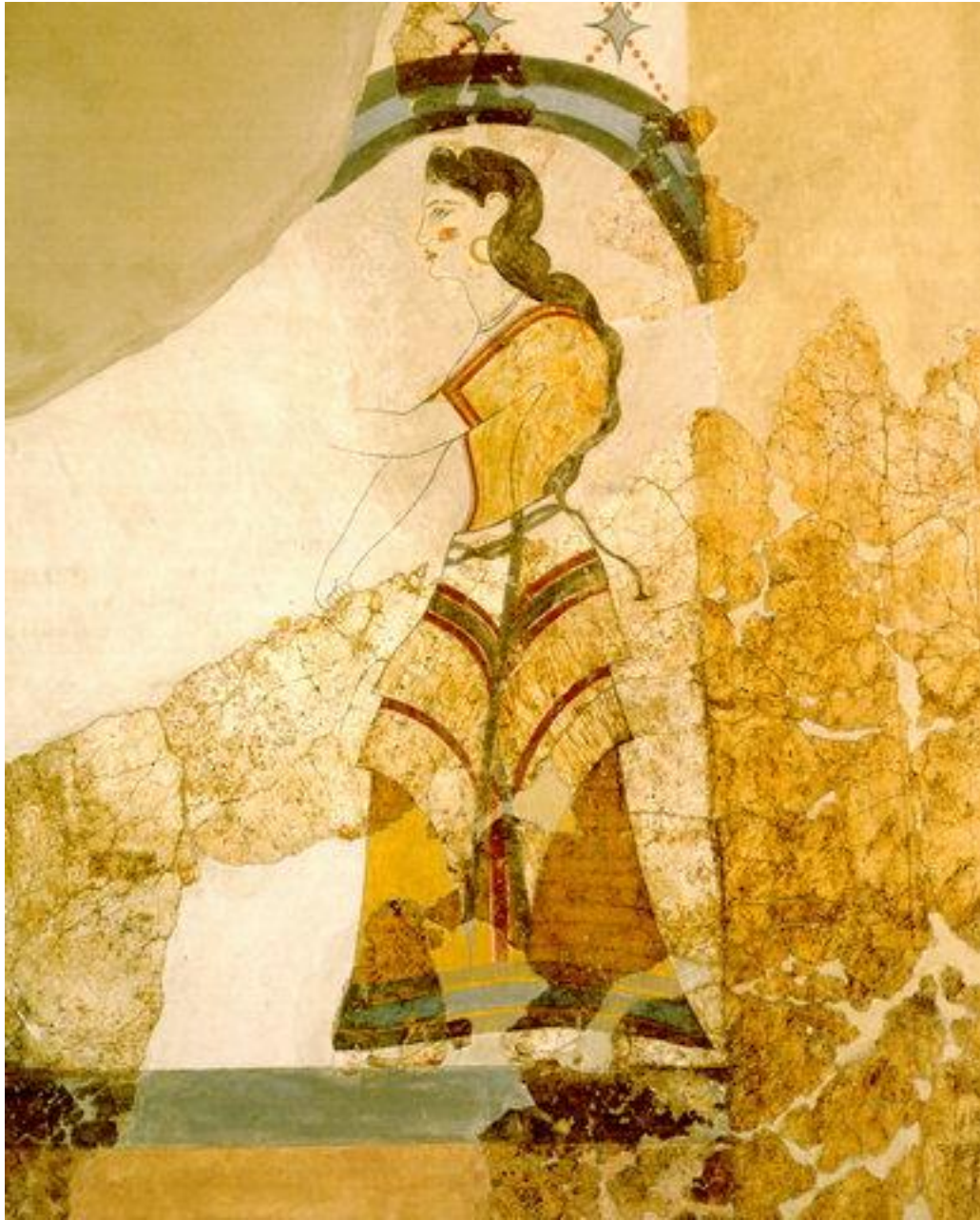
Στον βόρειο τοίχο του δωματίου υπάρχει παράθυρο. Στο τμήμα του τοίχου στα αριστερά του παραθύρου (δυτικό τμήμα) βρίσκεται η Πότνια θηρών (*δέσποινα των ζώων*), η οποία, καθισμένη σε βαθμιδωτό θρόνο, δέχεται την προσφορά των κρόκων από την κροκοσυλλέκτρια, που αδειάζει το καλάθι της σε ένα πανέρι που βρίσκεται μπροστά της. Δίπλα στην Πότνια θηρών βρίσκεται ένας γρύπας, ενώ μπροστά της ένας κυανοπίθηκος. Η θεά έχει εντυπωσιακή κόμμωση με χρυσό διάδημα, ενώ στα μαλλιά της υπάρχει και κορδόνι με χρυσούς κόμπους. Στο λαιμό της φοράει ένα περιδέριο από χάντρες με σχήμα πάπιας και ένα περιδέριο με λιβελούλες, σε διάφορους χρωματισμούς και τα δύο, ενώ στο αυτί έχει χρυσό σκουλαρίκι. Το φόντο της τοιχογραφίας είναι ένα λιβάδι με κρόκους. Η Πότνια θηρών φορά πτυχωτή Μινωική φούστα και πουκάμισο το οποίο αφήνει ακάλυπτο το στήθος.

(Εικ. 6, 7)

²⁶ <http://www.wikipedia.org>



Εικόνα 6. Κροκοσυλλέκτριες



Εικόνα 7. Πότνια των Θηρών

1.3 ΜΙΝΩΙΚΗ ΚΡΗΤΗ

α. Χρονολογικό πλαίσιο

Ο Μινωικός πολιτισμός άκμασε στην Κρήτη κατά την περίοδο 2.600-1.100 π.Χ. Για τη χρονολόγηση του Μινωικού πολιτισμού, ο αρχαιολόγος που έφερε στο φως το ανάκτορο της Κνωσού και θεμελιωτής της μινωικής αρχαιολογίας Sir Arthur Evans, είχε εισάγει ένα σύστημα που αποτελούνταν από τρεις περιόδους, την πρωτομινωική, τη μεσομινωική και την υστερομινωική. Αυτές υποδιαιρούνται με τη σειρά τους, η κάθε μια, σε τρεις φάσεις (ΠΜ Ι, ΙΙ, ΙΙΙ, ΜΜ Ι, ΙΙ, ΙΙΙ, ΥΜ Ι, ΙΙ, ΙΙΙ), η κάθε μια από τις οποίες χωρίζεται σε δύο μικρότερες (α και β, π.χ. ΥΜ Ια κλ.).

Το σύστημα του Evans, ήταν βασισμένο στην εξέλιξη της κεραμικής και ύστερα από αντιρρήσεις των Χατζιδάκη, Franchet, Aberg, οι οποίοι ισχυρίζονταν ότι δεν ήταν ακριβές, παρά απλά σχηματικό, τείνει σήμερα να γίνει δεκτό ένα διαφορετικό σύστημα που αναπτύχθηκε τελευταία από το Ν. Πλάτωνα. Στο νέο αυτό σύστημα, δεν λαμβάνεται πλέον υπόψη η κεραμική, αλλά οι κύριοι σταθμοί της ζωής των μινωικών ανακτόρων, δηλαδή η οικοδόμηση, η καταστροφή, η ανοικοδόμηση και η οριστική καταστροφή αυτών. Οι σταθμοί αυτοί αποτελούν σημαντικότερα γεγονότα της μινωικής ιστορίας, τα οποία έχουν διαπιστωθεί με ανασκαφές. Έτσι, το νέο χρονολογικό σύστημα έχει ως εξής:

Νεολιθική περίοδος (:) – 2.600 (:) π.Χ.

Προανακτορική περίοδος 2.600 – 2.000 π.Χ.

Παλαιοανακτορική περίοδος 2.000 – 1.700 π.Χ.

Νεοανακτορική περίοδος 1.700 – 1.400 π.Χ.

Μετανακτορική περίοδος 1.400 – 1.100 π.Χ.

Προανακτορική χαρακτηρίζεται η περίοδος από την εισαγωγή του χαλκού (2.600 π.Χ.), μέχρι την οικοδόμηση των πρώτων ανακτόρων της Κνωσού, της Φαιστού και των Μαλίων (2.000 π.Χ.). Παλαιοανακτορική είναι η περίοδος από την οικοδόμηση των ανακτόρων αυτών μέχρι την πρώτη μεγάλη

καταστροφή τους (1.700 π.Χ.) και νεοανακτορική είναι η περίοδος από την ανοικοδόμηση των ανακτόρων αμέσως μετά την καταστροφή, μέχρι την τελική καταστροφή της Κνωσού, λίγο μετά το 1.400 π.Χ. Η περίοδος από το 1.400π.Χ. μέχρι την Δωρική κατάκτηση γύρω στο 1.100π.Χ., κατά την διάρκεια της οποίας τα τρία ανάκτορα φαίνονται να έχουν εγκαταλειφθεί, ονομάζεται μετανακτορική.

Η αντιστοιχία του νέου συστήματος προς το σύστημα του Evans είναι η ακόλουθη:

Προανακτορική περίοδος: - πρωτομινωική I
- πρωτομινωική II
- πρωτομινωική III
- μεσομινωική Ια

Παλαιοανακτορική περίοδος: - μεσομινωική Ιβ
- μεσομινωική II

Νεοανακτορική περίοδος: - μεσομινωική III
- υστερομινωική I
- υστερομινωική II

Μετανακτορική περίοδος: - υστερομινωική III ²⁷

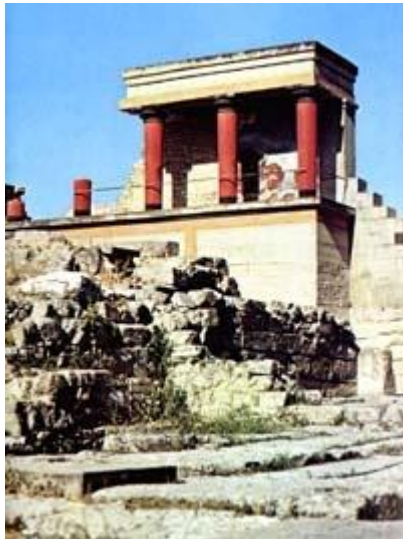
β. Αρχιτεκτονικές μορφές και γλυπτική

Οι κίονες:

Στην Κρητική προϊστορική αρχιτεκτονική γίνεται συχνά χρήση κιώνων. Την μορφή τους την βλέπουμε κυρίως σε παραστάσεις ή διάφορα κομψοτεχνήματα από ελεφαντοστό, καθώς δεν σώζεται ούτε ένας από αυτούς, εξ' αιτίας του γεγονότος ότι ήταν κατασκευασμένοι από ξύλο, υλικό ιδιαίτερα ευτελές.

Οι κίονες αποτελούνται από βάση, κορμό και κιονόκρανο. (Εικ. 8)

²⁷ Στυλιανός Αλεξίου, *Μινωικός Πολιτισμός*, (Ηράκλειο 1964), σελ. 7



Εικόνα 8. Κίονες στο ανάκτορο της Κνωσού.

Η μορφή των βάσεων είναι πολύ γνωστή, καθώς βρέθηκαν πολλά παραδείγματά τους, κυρίως από σιδηρόπετρα. Οι μινωικές βάσεις, οι οποίες ήταν κατά κανόνα λίθινες, είχαν χαμηλό κολουροκωνικό σχήμα και θύμιζαν κάπως τις αιγυπτιακές, αλλά συνήθως με πολύ μικρότερο ύψος.

Οι κορμοί των κίωνων είχαν κατά κανόνα αρνητική μείωση, δηλαδή ήταν φαρδύτεροι στο πάνω μέρος και στενότεροι κάτω. Οι αναλογίες τους δεν ήταν ορισμένες²⁸. Συνήθως κατασκευάζονταν από κορμούς δέντρων και ήταν λείοι, χωρίς να έχουν ραβδώσεις. Επίσης, χρωματίζονταν με κόκκινο χρώμα.

Τα μινωικά κιονόκρανα, συναντώνται σε ποικίλες μικροπαραλλαγές και αποτελούν την προδρομική μορφή των μυκηναϊκών και των δωρικών κιονόκρανων, που θα εμφανιστούν αργότερα. Ένας άμεσος απόγονός τους, είναι το ανατολίζον «φοινικόσχημο» κιονόκρανο, πρώιμης ελληνικής αρχιτεκτονικής στο χωριό Αρκάδες της Κρήτης²⁹.

Τα κιονόκρανα ήταν αρκετά απλά, κατασκευασμένα από ξύλο και εξέφραζαν κατά κάποιο τρόπο την λειτουργία του κίονα, ως στηρίγματος. Στο κατώτερο μέρος τους υπήρχε ο αστράγαλος και ακολουθούσε μια διαχωριστική κοίλη ζώνη. Ψηλότερα υπήρχε ο πλήρως ανεπτυγμένος εχίνος

²⁸ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 87

²⁹ Αργύρης Πετρονώτης, *Αρχιτεκτονική της Απώτερης και Κλασικής Αρχαιότητας*, σελ. 206

και στο ανώτατο τμήμα ένας τετράγωνος άβακας, αφού παρεμβαλλόταν και πάλι μία κοίλη στενή ταινία.

Μια δεύτερη μορφή που μέχρι τώρα πιστευόταν ότι έδινε έναν ακόμα τύπο μινωικού κιονόκρανου, προερχόμενη και πάλι από παραστάσεις, όπως αποκαλύπτεται από νεότερες έρευνες δεν ήταν πραγματικό κιονόκρανο, αλλά ενδιάμεσο στήριγμα ιστού σημαίας στην πρόσοψη του ανακτόρου ή του ιερού, ανάλογο προς τα αιγυπτιακά παραδείγματα. Στην Φαιστό, υπάρχει το παράδειγμα ενός αιγυπτιάζοντος κιονόκρανου με κυρτές ραβδώσεις. Πιθανολογείται τέλος η ύπαρξη και απλών τετράγωνων κιονόκρανων.

Το επιστύλιο:

Ψηλότερα από το κιονόκρανο ήταν το επιστύλιο, κατασκευασμένο και αυτό από ξύλο. Ήταν απλούστατης μορφής και ακολουθούσε μία ζώνη με στρογγυλούς δίσκους, οι οποίοι ήταν οι άκρες των οριζόντιων δοκών που διαμόρφωναν το δώμα³⁰.

Ο κίονας χρησιμοποιούνταν μονός σε κλιμακοστάσια και εισόδους και όχι ζευγάρι, όπως πάντοτε στην ελληνική κλασική αρχιτεκτονική³¹.

Όψεις:

Συνηθισμένο διακοσμητικό θέμα των προσόψεων ήταν το λεγόμενο «σειρά τριγύφων», που ξαναβρίσκεται στα παλάτια της Τίρυνθας και των Μυκηνών. Ίσως να είναι αυτό που ο Όμηρος το αποκαλεί «θριγκόν κυάνοιο». Αποτελείται από μικρά ορθογώνια στοιχεία με πλαγιαστά ανθέμια δεξιά και αριστερά. Ήταν κατασκευασμένο από γυψόπλακες και διακοσμούσε το κάτω μέρος των προσόψεων ή την όψη κτιστών καθισμάτων (πάγκων).³²

Άλλα στοιχεία και θέματα που συνοδεύουν, κοσμούν και χαρακτηρίζουν την κατασκευή είναι τα ιερά Κέρατα σε σειρά (στυλιζαρισμένα κέρατα ταύρου), (Εικ. 9) και οριζόντιες απέραντες ζωφόροι με δισκάρια, σπειρομαϊάνδρους και το κόσμημα «θριγκόν κυάνοιο».³³

³⁰ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 88

³¹ Αργύρης Πετρονώτης, *Αρχιτεκτονική της Απώτερης και Κλασικής Αρχαιότητας*, σελ. 206

³² Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 88-89

³³ Αργύρης Πετρονώτης, *Αρχιτεκτονική της Απώτερης και Κλασικής Αρχαιότητας*, σελ. 207



Εικόνα 9. Τα Ιερά Διπλά Κέρατα στα Νότια Προπύλαια του Ανακτόρου της Κνωσού.

Πλακίδια από πορσελάνη, που φυλάσσονται σήμερα στο μουσείο του Ηρακλείου μας βοηθούν να κατανοήσουμε τη διαμόρφωση των όψεων των σπιτιών, μιας και σχηματίζουν τη διακόσμηση ενός κιβωτίου και μιμούνται οικισμούς. Το σύστημα της τοιχοποιίας τους είναι ισόδομο, φέρουν μεγάλα παράθυρα και καλύπτονται όλα με επίπεδο δώμα. Ιδέες για την αναπαράσταση των σπιτιών μας δίνει επίσης ένα μικρό πήλινο ομοίωμα οικίσκου που βρέθηκε στις Αρχάνες και χρονολογείται γύρω στο 1.600 π.Χ. Πρόκειται για ένα ισόγειο οικίσκο με περίστυλη οριζόντια ταράτσα, εξώστη, παράθυρα με αξονικό στήριγμα και εσωτερική σκάλα προς το δώμα. Τέλος, η πρόσοψη ιερών κτισμάτων ήταν συνήθως διακοσμημένη με το θέμα των κεράτων καθιερώσεως.

γ. Τοιχογραφίες

Οι μινωικές τοιχογραφίες χρονολογούνται κυρίως μεταξύ του 1.600-1.400 π.Χ. Τα θέματά τους είναι βγαλμένα μέσα από τη φύση, την καθημερινή ζωή,

τις θρησκευτικές τελετουργίες, τους αγώνες. Μετά από αρκετή δουλειά αποκαταστάθηκαν κάποιες σκηνές, καθώς με τις ανασκαφές ήρθαν στην επιφάνεια μόνο λίγα αποσπάσματά τους. Γενικά, μπορεί να γίνει ένας διαχωρισμός σε *νωπογραφίες, μικρογραφικές τοιχογραφίες και ανάγλυφες τοιχογραφίες*.

Οι τεχνίτες της μινωικής εποχής απεικονίζουν φωτεινούς χώρους μέσα στους οποίους κινούνται ανθρώπινες μορφές, αναπτύσσονται φυτά, πετούνε πουλιά. Το χρώμα παίζει καθοριστικό ρόλο στην απόδοση αυτής της φωτεινότητας. Πρόκειται για χρώμα πλούσιο σε αποχρώσεις, ορυκτής ή φυτικής προελεύσεως, το οποίο συγγενεύει με στοιχεία του αιγυπτιακού ζωγραφικού κώδικα. Έτσι το χρώμα του ανδρικού σώματος είναι κόκκινο, ενώ του γυναικείου λευκό, το χρώμα του χρυσού κίτρινο, του ασημιού γαλάζιο και του χαλκού κόκκινο.

Κατά την νεολιθική εποχή, οι τοίχοι στην Κρήτη καλύπτονται με επίχρισμα πηλού. Κατά τα μέσα της τρίτης χιλιετηρίδας, επιστρώνεται στους τοίχους ένα λεπτό λευκό ασβεστοκονίαμα, το ίδιο που παρουσιάζεται στα δάπεδα και στις στέγες. Συνήθως ήταν βαμμένο σκοτεινό ερυθρό και αυτό θα παραμείνει στην Κρήτη, καθ' όλο το διάστημα, από την εποχή των παλαιών ανακτόρων και μετά, το κατ' εξοχήν χρώμα για τις αδιακόσμητες επιφάνειες τοίχων. Αφού έβαφαν το κονίαμα, στίλβωναν ελαφρά την επιφάνειά του, για να γίνει σκληρότερο και ανθεκτικότερο στο νερό. Πολλά υπολείμματα κονιάματος με ερυθρή επιφάνεια βρέθηκαν σε σπίτια της Βασιλικής, στην ανατολική Κρήτη, που καταστράφηκαν κατά την πρωτομινωική II, ενώ μικρά κομμάτια της ίδιας εποχής αποκαλύφθηκαν σε άλλες περιοχές της Κρήτης.

Στις μινωικές τοιχογραφίες, η τεχνική που επικρατεί είναι η *νωπογραφία (fresco)*. Αυτή προϋποθέτει βαφή επάνω σε κονίαμα την ώρα που ακόμα είναι υγρό και μαλακό, έτσι ώστε τα χρώματα να εισχωρήσουν μέσα του και να σταθεροποιηθούν. Έχουν γίνει πολλές συζητήσεις στο παρελθόν, γύρω από το ερώτημα αν οι τοιχογραφίες της Χαλκής εποχής του Αιγαίου ήταν *νωπογραφίες* υπό την έννοια αυτή. Ο όρος όμως καθιερώθηκε με την χρήση, και παρέμεινε συμβατικά, αποδίδοντας όλη την διακοσμητική ζωγραφική της Χαλκής εποχής επάνω σε επιφάνειες επιχρισμένες με κονίαμα, είτε σε τοίχους, δάπεδα ή οροφές, είτε σε αντικείμενα όπως οι λίθινες σαρκοφάγοι, οι εστίες και οι βωμοί.

Ίσως οι Κρήτες να είχαν εμπνευσθεί την διακόσμηση των τοίχων με παραστάσεις από τα Συριακά μάλλον πρότυπα, παρά από τα Αιγυπτιακά. Προφανώς, υπήρχε σημαντική ανταλλαγή ιδεών και τεχνικών γνώσεων μεταξύ Κρήτης και Συρίας, που φαίνεται ότι βρισκόταν σε στενή επαφή από τους παλαιότερους χρόνους.³⁴

Ο Κροκοσυλλέκτης από το ανάκτορο της Κνωσού πιθανό να είναι η πρωϊμότερη σωζόμενη τοιχογραφική παράσταση στην Κρήτη. Βρέθηκε στην περιοχή του Παλαιού Φρουρίου, πάνω από το δάπεδο που επικάλυπτε τους λάκκους με κτιστά τοιχώματα, τα οποία μάλλον ήταν σιταποθήκες. Ο Evans αποκατάστησε την κυανή μορφή σαν αγόρι, στην πραγματικότητα όμως είναι ένας πίθηκος, μία από τις δύο τουλάχιστον μορφές που λαμβάνουν μέρος σε ότι φαίνεται να είναι κάποιο είδος θρησκευτικής σκηνής. Ο βαθυκίτρινος κρόκος χρησιμοποιούνταν χωρίς αμφιβολία κατά την Χαλκή εποχή στην Κρήτη για την Παρασκευή κίτρινης βαφής, αλλά μπορεί επίσης να αποτελούσε ένα ειδικό σύμβολο της Κρητικής θεάς. Στην περιοχή αυτή του ανακτόρου της Κνωσού αποκαλύφθηκαν κομμάτια και άλλων, αν και προφανώς μεταγενέστερων τοιχογραφιών, με θρησκευτικό χαρακτήρα και είναι πιθανόν να διακοσμούσαν κάποιο είδος ιερού ή παρεκκλησίου που θα υπήρχε εκεί.

Πρώιμο χαρακτηριστικό στην τοιχογραφία του Κροκοσυλλέκτη αποτελεί η χρήση σκοτεινού ερυθρού βάθους. Η λεκάνη από την οποία φαίνεται να κόβει ο πίθηκος τα άνθη κρόκου, είναι διακοσμημένη με λευκά στίγματα επί σκοτεινού βάθους και φέρει ερυθρή ταινία γύρω από τα χείλη. Ο τρόπος αυτός της διακόσμησης ήταν πολύ συνηθισμένος στα πήλινα αγγεία κατά το πρώτο μισό της Μεσομινωικής III περιόδου, ενώ αργότερα σχεδόν εξαφανίστηκε, γεγονός που υποδηλώνει ότι η παράσταση πιθανόν να χρονολογείται στον 17^ο αιώνα, παρόλο που προβλήθηκαν επιχειρήματα για μεταγενέστερη χρονολόγηση.

Η νωπογραφία του Κροκοσυλλέκτη εικονίζει μία από τις πιο εντυπωσιακές συμβατικότητες της Κρητικής τέχνης. Το τοπίο παρουσιάζεται σαν να είναι ορατό από πάνω. Οι βράχοι και ανάμεσά τους τα άνθη, παριστάνονται σαν σταλακτίτες και σταλαγμίτες σε σπήλαιο, δηλαδή μερικά άνθη ορθώνονται από το κάτω πλαίσιο, ενώ άλλα κρέμονται προς τα κάτω,

³⁴ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 57-59

σαν να φυτρώνουν από την κορυφή της παράστασης. Η ίδια περιέργη συμβατικότητα εικονίζεται στις κάπως μεταγενέστερες παραστάσεις από την Οικία των Τοιχογραφιών, καθώς και ανάγλυφα στα ποτήρια του Βαφείου. Πιθανόν να ήταν εμπνευσμένη από το Κρητικό τοπίο, όπου στο βάθος κάθε απόψεως της ενδοχώρας υπάρχει ένας λόφος ή ένα βουνό. Συγχρόνως, ο τρόπος με τον οποίο συνήθως αποδίδονται στις τοιχογραφίες οι βράχοι, πιθανόν να έχει προέλθει από τις ποικιλόχρωμες πλάκες γυψόλιθου, με τις οποίες επενδύανε τους τοίχους, από την εποχή των πρώιμων ανακτόρων και ύστερα. Σε αντίθεση προς την συμβατική απόδοση του τοπίου στην τοιχογραφία του κροκοσυλλέκτη, βρίσκεται η φυσιοκρατική απεικόνιση των λουλουδιών, που από τους μακρούς στήμονές τους αναγνωρίζονται εύκολα σαν κίτρινοι κρόκοι.³⁵ (Εικ. 10).



Εικόνα 10. Τοιχογραφία του Κροκοσυλλέκτη.

Το τέλος της Μεσομινωικής ΙΙΙ περιόδου και το πρώτο τμήμα της Υστερομινωικής Ι, υπήρξε το απόγειο του Μινωικού πολιτισμού στην Κρήτη. Μερικά από τα εκλεκτότερα ζωγραφικά έργα της Αιγαιακής εποχής του χαλκού βρέθηκαν σε στρώματα καταστροφής που αποδίδονται στην Υστερομινωική Ια, γύρω στο 1.500 π.Χ.

Από μια οικία μετρίου μεγέθους, την **Οικία των Τοιχογραφιών**, δυτικά του ανακτόρου της Κνωσού, προέρχεται μία αξιόλογη σειρά τοιχογραφιών, που εικονίζουν πουλιά, μερικά να πετούν, και πιθήκους σε βραχώδες τοπίο, ανάμεσα σε ποταμούς και καταρράκτες με άνθη πολλών και ποικίλων ειδών. Ένας από τους πιθήκους φαίνεται να τρώει ένα αυγό πουλιού και η σκηνή

³⁵ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 59

πιθανόν να παριστάνει έφοδο σε περιοχή με φωλιές. Αν και δεν υπάρχουν στοιχεία που να δείχνουν ότι οποιαδήποτε από τις τοιχογραφίες αυτές είχε θρησκευτικό χαρακτήρα, είναι πιθανό το δωμάτιο που διακοσμούσαν, να προοριζόταν για λατρευτικούς σκοπούς, όπως τα σύγχρονα τοιχογραφημένα δωμάτια στους πάνω ορόφους των σπιτιών στον συνοικισμό Ακρωτήρι της Θήρας. Οι σκηνές στην Οικία των Τοιχογραφιών πιθανόν να χρονολογούνται στις αρχές της Υστερομινωικής Ια, η οικία όμως είχε καταστραφεί από τον μεγάλο σεισμό, που έπληξε την περιοχή της Κνωσού γύρω στην εποχή της εκρήξεως της Θήρας, στο τέλος της περιόδου αυτής.³⁶ (Εικ. 11)



Εικόνα 11. Οικία των Τοιχογραφιών

Οι τοιχογραφίες αυτές της Υστερομινωικής Ια περιόδου στην Κρήτη και τα νησιά, παριστάνουν έντονα το βασικό χαρακτηριστικό της εκλεκτότερης μινωικής τέχνης, την ικανότητα να δημιουργηθεί ατμόσφαιρα κινήσεως και ζωτικότητας, παρόλο που ακολουθεί μια σειρά από πολύ τυπικές συμβατικότητες. Ίσως όμως η τάση προς την συμβατικότητα να είναι ήδη πιο εξελιγμένη απ' ό,τι ήταν όταν ζωγραφίστηκε ο Κροκοσυλλέκτης. Τα λουλούδια από την Οικία των Τοιχογραφιών είναι εξαιρετικά ζωντανά και φαίνονται με την πρώτη ματιά σχεδόν αληθινά. Ορισμένες φορές μάλιστα είναι εύκολο να αναγνωρισθούν τα διάφορα είδη, όπως συμβαίνει με την περίπτωση των κρόκων του Κροκοσυλλέκτη. Τώρα όμως τα ζωγραφισμένα άνθη παρουσιάζουν συχνά γενική μόνο ομοιότητα με τα πραγματικά. Είναι τυποποιημένα και αλλοιωμένα, έτσι ώστε ένα τριαντάφυλλο να αποδίδεται για λόγους συμμετρίας με έξι πέταλα, αντί των φυσικών πέντε, ενώ μιξογενή άνθη ιερού χαρακτήρα, παρουσιάζονται μισά κρίνοι και μισά ίριδες, συνδυασμένα με Αιγυπτιακό πάπυρο.

³⁶ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 62

Όπως με τα άνθη, το ίδιο συμβαίνει και με τα ζώα, που είναι ζωντανά και συνήθως αναγνωρίσιμα, αλλά δεν είναι ζωγραφισμένα με την ακρίβεια και την παρατηρητικότητα των Αιγυπτιακών απεικονίσεων ζώων.

Δυστυχώς στην Κνωσό, όπως και σε άλλες περιοχές της βόρειας Κρήτης, τοιχογραφίες προγενέστερων περιόδων πιθανόν να χάθηκαν μετά τους σεισμούς και τα παλιρροϊκά κύματα κατά την εποχή της εκρήξεως στην Θήρα. Μερικές δηλαδή τοιχογραφίες, από τις Υστερομινωικές Ιβ επιχώσεις της Κνωσού και άλλων θέσεων στα βόρεια παράλια της Κρήτης, είναι πολύ πιθανόν να έχουν ζωγραφισθεί μετά από την έκρηξη της Θήρας και όχι πριν από αυτήν.³⁷

Μικρότερα κομμάτια άλλης τοιχογραφίας με μεγάλες γυναικείες μορφές, ανθρώπινες ή θεϊκές, αποκαλύφθηκαν σε μια επίχωση με καμένα ερείπια, κάτω από το δάπεδο του Διαδρόμου της Πομπής στην Κνωσό. Επιπλέον, τα κομμάτια των σχεδόν φυσικού μεγέθους γυναικείων μορφών, που είναι γνωστές ως **Οι Κυανές Κυρίες (Ladies in Blue)** παρουσιάζουν παρόμοια διακοσμητικά θέματα στα φορέματα και πιθανόν να είναι της ίδιας περιόδου. Οι Κυανές Κυρίες έχουν αποχρωματιστεί από τη φωτιά, ενώ βρέθηκαν στην απέναντι από τον Διάδρομο της Πομπής πλευρά του ανακτόρου και δεν ήταν μέσα σε στρωματογραφημένο σύνολο. Ο Evans, αν και αρχικά έτεινε να χρονολογήσει και τις δύο αυτές ομάδες τοιχογραφιών στο πρώιμο τμήμα της Μεσομινωικής ΙΙΙ, τελικά τις απέδωσε στην Μεσομινωική ΙΙΙβ. Εν τούτοις, τα διακοσμητικά θέματα των φορεμάτων φαίνονται αρκετά μεταγενέστερα. Μερικά μπορούν να παραβληθούν με θέματα επάνω σε φορέματα της Τοιχογραφίας της Πομπής, που διατηρείται ακόμα στους τοίχους του ανακτόρου μέχρι την τελική του καταστροφή, στον 14^ο αιώνα. (Εικ. 12) Οι καμπύλες στικτές ταινίες και οι κρεμάμενοι κρόκοι, που κοσμούσαν μερικά από τα καλύτερα πήλινα αγγεία της Υστερομινωικής Ιβ, πιθανόν να είναι εμπνευσμένες από τις χάντρες σε τοιχογραφίες σαν τις Κυανές Κυρίες. Συγχρόνως η απόδοση του χεριού που αγγίζει το περιδέραιο στις Κυανές Κυρίες, βρίσκεται σε εντυπωσιακή αντίθεση προς τα χέρια των μεγάλων γυναικείων μορφών μεταγενέστερης περιόδου στην Ηπειρωτική Ελλάδα, με τις αδρές γραμμωτές αρθρώσεις. Ίσως οι Κυανές Κυρίες και τα παρόμοια κομμάτια που βρέθηκαν κάτω από το δάπεδο του Διαδρόμου της Πομπής, να

³⁷ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 67

είχαν καταστραφεί από πυρκαγιά, μαζί με τμήματα του ανακτόρου, κατά την εποχή της Ελλαδικής κατάκτησης της Κρήτης, το 1450. (Εικ. 13)



Εικόνα 12. Η τοιχογραφία της Πομπής.

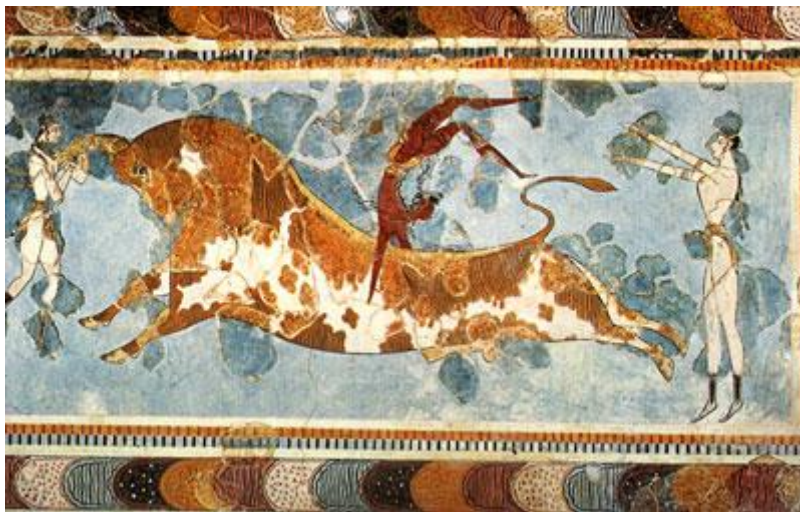


Εικόνα 13. «Κυανές Κυρίες» Τοιχογραφία από το Ανάκτορο της Κνωσού.

Το **Καραβάν Σεράϊ** στην απέναντι όχθη του ποταμού, νοτίως του ανακτόρου, φαίνεται ότι χρησιμοποιούνταν σαν πανδοχείο ή ξενώνας. Από ένα δωμάτιο, που ο Evans υπέθεσε ότι προοριζόταν για πρόχειρα γεύματα, προήλθε ένα αξιόλογο διάζωμα με ένα «ορεκτικό θέμα», αποτελούμενο από πέρδικες και τσαλαπετεινούς, σε πολύ φυσιοκρατική τεχνοτροπία. Το διάζωμα είχε ύψος 0,28 μ. και διέτρεχε προφανώς όλο το μήκος του τοίχου, ακριβώς κάτω από την οροφή, από την οποία διαχωριζόταν με μια στενή ταινία, αποτελούμενη από ερυθρές, κίτρινες, μελανές και λευκές γραμμές. Ο Evans θεωρούσε την **τοιχογραφία με τις Πέρδικες** σύγχρονη προς εκείνες της Οικίας Των Τοιχογραφιών και την απέδωσε στο τέλος της Μεσομινωικής III, ή την αρχή της Υστερομινωικής I. Το βάθος όμως της τοιχογραφίας με τις πέρδικες και τους τσαλαπετεινούς έχει πολύ διαφορετικό χαρακτήρα από τα τοπία της Οικίας των Τοιχογραφιών. Είναι συγκριτικά σχηματοποιημένο, και

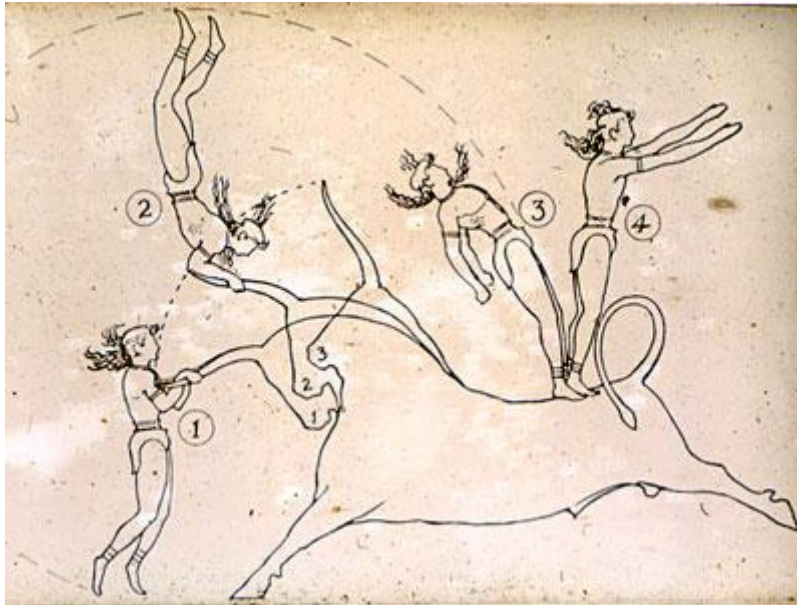
φαίνεται σαν να αντιπροσωπεύει μεταγενέστερη τεχνοτροπία στην απόδοση των τοπίων. Έτσι, για τεχνοτροπικούς λόγους, φαίνεται πιθανό ότι το διάζωμα ζωγραφίστηκε μετά το σεισμό που έπληξε την Κνωσό, κατά την Υστερομινωική Ια.³⁸

Μια άλλη σημαντική τοιχογραφία που βρίσκεται στο ανάκτορο της Κνωσού, είναι η **Τοιχογραφία του Ταυρομάχου**. Φαίνεται ότι αποτελείται από ορθογώνιους πίνακες ύψους 0,78 μ. περίπου, με σκηνές ταυροπαιδιάς, στις οποίες παίρνουν μέρος και άνδρες και γυναίκες ντυμένες σαν άνδρες. Γραμμές στο σώμα και τις κνήμες μιας γυναίκας υποδηλώνουν τους μυς, με τρόπο σπάνιο στην ζωγραφική της Χαλκής εποχής του Αιγαίου χώρου, που συνηθίζει τις σκιαγραφικές μορφές. Ο συμπληρωμένος πίνακας παρουσιάζει έναν άνδρα να πηδά επάνω από την πλάτη ενός ταύρου και μια γυναίκα που στέκεται πίσω από τον ταύρο για να πιάσει τον άνδρα. Το αριστερό όμως κομμάτι με το σώμα της γυναίκας και τα άκρα των κεράτων, φαίνεται να ανήκει σε άλλο πίνακα. Ο Evans απέδωσε τις τοιχογραφίες του Ταυρομάχου στην Υστερομινωική Ια, ή στην μετάβαση από την Υστερομινωική Ια στην Υστερομινωική Ιβ. (Εικ. 14, 15)



Εικόνα 14. Τοιχογραφία του Ταυρομάχου.

³⁸ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 68-69



Εικόνα 15. Αυτό είναι ένα σκίτσο που σχεδιάστηκε με εντολή του ανασκαφέα της Κνωσού Σερ Άρθουρ Έβανς και δείχνει, σύμφωνα με την αρίθμηση που έχει, το σώμα του Ταυροκαθάπτη, τις διαδοχικές, τέσσερις φάσεις του αγωνίσματος: 1) ο αθλητής πιάνεται από τα κέρατα του ταύρου και επιχειρεί το άλμα. 2) ο ταύρος έχει τινάξει το κεφάλι του προς τα πάνω και ο αθλητής έχει δώσει ώθηση στο σώμα του για μια πλήρη αναστροφή. 3) ο αθλητής στέκεται όρθιος στη ράχη του ταύρου, και 4) τεντώνει τα χέρια του και επιχειρεί το τελικό άλμα, από τη ράχη του ζώου στο έδαφος. Ωστόσο, υπάρχουν πολλές παραλλαγές των αλμάτων, αλλά και πάρα πολλές φιγούρες.

Φυσικά έχει ανασκαφεί και πλήθος άλλων αποσπασμάτων από τοιχογραφίες, όπως για παράδειγμα οι τοιχογραφίες του Φορείου από το ανάκτορο της Κνωσού, οι τοιχογραφίες στη βασιλική έπαυλη της Αγίας τριάδας στην Φαιστό, καθώς και άλλες.³⁹

Μικρογραφικές τοιχογραφίες

Ο όρος μικρογραφικές τοιχογραφίες, χρησιμοποιήθηκε από τον Evans για να συμπεριλάβει όχι μόνο πραγματικές μικρογραφικές σκηνές με μικροσκοπικές μορφές ανδρών και γυναικών, αλλά εξ' ίσου μικρότατες μορφές, είτε ανθρώπων, ζώων ή πτηνών, φανταστικών σφιγγών ή γρυπών, είτε άψυχων αντικειμένων, όταν τα θέματα αυτά αποτελούσαν μέρος της υφαντής διακόσμησης στα ενδύματα μεγάλων ανδρικών ή γυναικείων μορφών, που απεικονίζονται στις τοιχογραφίες. Στο ένδυμα, που φορά η θεά

³⁹ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 72

στην τοιχογραφία της Φυλακωπής, είναι υφασμένο ένα ζεύγος πτερωτών όντων, γρυπών ή χελιδονιών. Τα ενδύματα, των οποίων κομμάτια αποκαλύφθηκαν στον Βορειοδυτικό Σωρό Τοιχογραφιών στην Κνωσό, ήταν διακοσμημένα με πεταλούδες, σφίγγες και γρύπες, μαζί με κεφαλές ταύρων και επάνω από αυτές κόσμημα που φαίνεται να είναι δέρμα φιδιού, καθώς και αντικείμενα τα οποία ο Evans ερμήνευσε σαν ζεύγος αυλών, αν και μοιάζουν περισσότερο με θήκες ξιφών ή φαρέτρες.

Μεταξύ των κομματιών από τον Βορειοδυτικό Σωρό Τοιχογραφιών, υπήρχαν θραύσματα πραγματικού μικρογραφικού τύπου, με κυρίες που κοιτούν από παράθυρα ή στέκονται σε εξώστες. Οι παραστάσεις αυτές μπορούν να συγκριθούν, και πιθανόν να προέρχονται από το ίδιο σύνολο με τις δύο αξιόλογες ομάδες τεμαχίων που βρέθηκαν λίγα μέτρα νοτιότερα, στην περιοχή του Παλαιού Φρουρίου. Η μία εικονίζει πλήθος ανθρώπων, προφανώς θεατές κάποιου αγώνα ή ιεροτελεστίας δίπλα σε ένα ιερό. Η άλλη παριστάνει παρόμοιο πλήθος που παρακολουθεί χορό γυναικών κοντά σε άλσος με ελιές.

Στις τοιχογραφίες αυτές, οι μορφές έχουν αποδοθεί με ένα είδος τεχνικής βραχυγραφίας. Τα περιγράμματα των συγκεντρωμένων κεφαλών είναι σχεδιασμένα με μελανό χρώμα, κατά ένα ταχύ, ιμπρεσιονιστικό τρόπο, πάνω σε μια πλατιά επιφάνεια, βαμμένη καστανέρυθρη για τους άνδρες, ή πάνω σε επιφάνεια που έχει παραμείνει λευκή και υποδηλώνει τις γυναίκες. Τα μάτια των ανδρών και τα περιδέραια που φορούν, είναι βαμμένα λευκά πάνω σε καστανέρυθρη επιφάνεια.

Ο Evans χρονολόγησε τελικά, όλες τις μικρογραφικές τοιχογραφίες στην Μεσομινωική IIIβ περίοδο, αν και αυτή η άποψη αμφισβητείται από πολλούς άλλους μελετητές. Παρόμοιες μικρογραφικές παραστάσεις έχουν βρεθεί στην γειτονική Τύλισο, στον Κοτσαμπά, που αποτελεί το επίνειο της Κνωσού και στην Αγία Ειρήνη της Κέας.⁴⁰

Γνωστότερο όμως απ' όλα, είναι το απόσπασμα μιας τοιχογραφίας, που βρέθηκε στο ανάκτορο της Κνωσού, και χρονολογείται γύρω στο 1.400 ή και μεταγενέστερα. Πρόκειται για το πρόσωπο μιας γυναικείας μορφής, γνωστής ως «*Η Παριζιάνα*», το οποίο είναι εξαιρετικά καλά διατηρημένο και παρουσιάζει μια ζωηρή γοητεία, παρά τον μάλλον χονδροειδή ρυθμό και την

⁴⁰ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 74

αδρή εκτέλεση. Το λευκό του προσώπου της Παριζιάνας απολήγει σε έντονο μελανό περίγραμμα, πάνω σε κυανό βάθος. Η χρήση του έντονου μελανού περιγράμματος παρουσιάζεται και σε άλλες, μεταγενέστερες Κρητικές Τοιχογραφίες.⁴¹ (Εικ. 16)



Εικόνα 16. «Η Παριζιάνα»

Ανάγλυφες τοιχογραφίες

Μερικές από τις τοιχογραφίες στο ανάκτορο της Κνωσού, ήταν συνδυασμένες με ανάγλυφο κονίαμα. Το πραγματικό ανάγλυφο ήταν ο μόνος τρόπος για να δημιουργηθεί η εντύπωση της καμπύλης διάπλασης, καθώς δεν υπήρχαν εξελιγμένες τεχνικές φωτοσκιάσεις. Πιθανόν όμως οι Κρητικές ανάγλυφες τοιχογραφίες να έχουν κάπως επηρεασθεί από τα γραπτά λίθινα ανάγλυφα της Αιγύπτου.

Σε ορισμένες περιπτώσεις, το ανάγλυφο ήταν πρότυπο και μπορούσε να περιορίζεται σε λίγα στοιχεία της παράστασης. Αντίθετα, σε άλλες περιπτώσεις, ήταν πολύ έξοργο, όπως στην περίπτωση των ανάγλυφων, ίσως μεταξύ των τελευταίων της σειράς, που φαίνεται να κοσμούσαν την Μεγάλη Ανατολική Αίθουσα, βόρεια ακριβώς της κατοικίδιας συνοικίας του ανακτόρου. Η παράδοση της κατασκευής ανάγλυφου κονιάματος στην Κνωσό, πιθανόν να ανάγεται στους Μεσομινωικούς II χρόνους.

Σ' αυτές τις Κνωσιακές ανάγλυφες τοιχογραφίες, οι μορφές ανθρώπων, θεών ή ζώων ήταν, όπως φαίνεται, κατά το πλείστον μεγάλες και περίπου φυσικού μεγέθους, αν και κομμάτια ενός ταύρου μικρότερου του φυσικού

⁴¹ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 82

μεγέθους βρέθηκαν στην Οικία του Θυσιασμένου Βοός, πέρα ακριβώς από τα νοτιοανατολικά όρια του ανακτόρου.

Οι πιο γνωστές ανάγλυφες τοιχογραφίες είναι οι σκηνές συλλήψεως ταύρου από τον Διάδρομο της Βόρειας Εισόδου, τα κομμάτια ενός λιονταριού που συλλαμβάνει το θήραμά του, τα έξεργα ανάγλυφα, που φαίνεται ότι κοσμούσαν την υποθετική Μεγάλη Αίθουσα, η Τοιχογραφία του Κοσμήματος και ο Βασιλιάς-Ιερέας.⁴²

Στις «**Σκηνές συλλήψεως ταύρου**» από τον Διάδρομο της Βόρειας Εισόδου, απεικονίζεται η κεφαλή ενός επιτιθέμενου ταύρου, η οποία αποτελεί την καλύτερα διατηρημένη απ' όλες τις ανάγλυφες τοιχογραφίες που αποκαλύφθηκαν στην Κνωσό. Βρέθηκε σε υψηλό στρώμα στην περιοχή της εισόδου, μαζί με άλλα κομμάτια, που προφανώς προέρχονται από μια μεγάλη σκηνή συλλήψεως ταύρου. Ο Evans νόμιζε ότι θα κοσμούσε μια ανοικτή στοά στα δυτικά, με όψη πάνω από τον Διάδρομο της Βόρειας εισόδου, μια άποψη δηλαδή που αποδίδεται με την στοά στη σημερινή μορφή αποκατάστασης, φέρνοντας στον τοίχο του βάθους αντίγραφο τμήματος του ανάγλυφου. Υπέθεσε ότι μια σκηνή επιτιθέμενων ταύρων στην πλευρά αυτή της εισόδου, πιθανόν να αντισταθμιζόταν με μια άλλη, που παρίστανε ειρηνικότερες μεθόδους συλλήψεως ταύρων σε μια όμοια στοά, στην περισσότερο κατεστραμμένη ανατολική πλευρά. Η διάταξη αυτή θα αντιστοιχούσε προς τις αντιθετικές σκηνές, που παριστάνονται στα δύο χρυσά κύπελλα του Τάφου του Βαφείου. Σε παρόμοιο ζεύγος σκηνών, πιθανόν να ανήκαν επίσης, τα δύο κομμάτια των ανάγλυφων σε γυψόλιθο, από τον Θησαυρό του Ατρέα στις Μυκήνες.⁴³ (Εικ. 17)



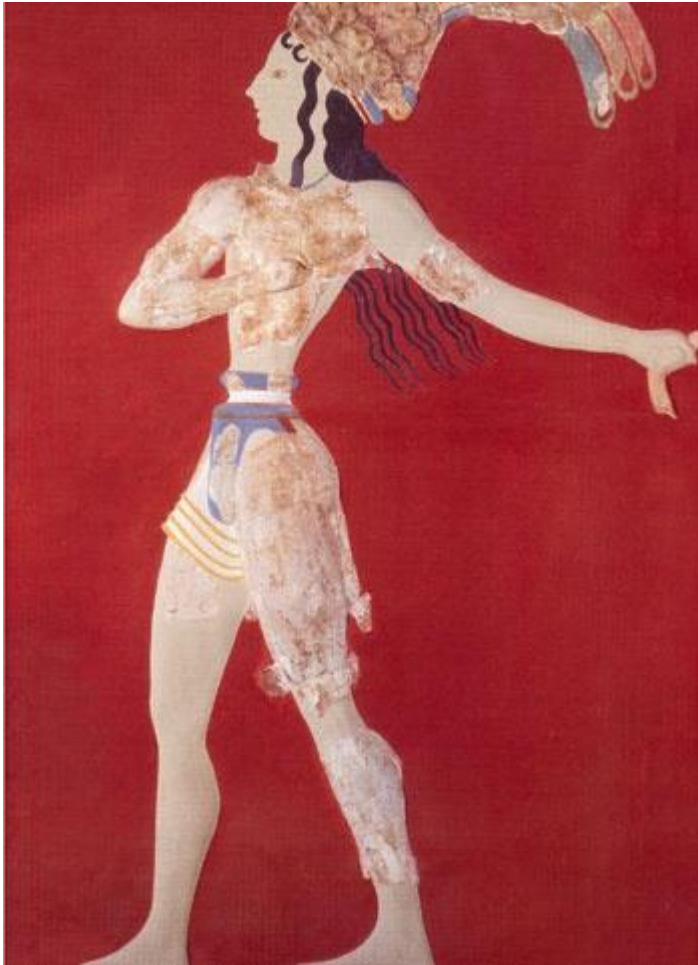
Εικόνα 17. Σκηνές συλλήψεως ταύρου. Τοιχογραφία από τον Διάδρομο της βόρειας Εισόδου στο ανάκτορο της Κνωσού.

⁴² Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 85

⁴³ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 86

Ο Βασιλιάς-Ιερέας, χρονολογείται από τον Evans στην Υστερομινωική Ια περίοδο και θεωρείται σαν η νεότερη ανάγλυφη τοιχογραφία. Τα κομμάτια βρέθηκαν αμέσως κάτω από την επιφάνεια της πολύ διαβρωμένης νότιας περιοχής του ανακτόρου, και γι' αυτό ήταν ουσιαστικά αστρωματογράφητα. Το ανάγλυφο πιθανόν να διακοσμούσε την ανατολική πλευρά ενός διαδρόμου, που οδηγούσε νότια από την Κεντρική Αυλή. Το πρόσωπο δυστυχώς λείπει, σώζονται όμως μεγάλα κομμάτια από τον κορμό, τις κνήμες και τους βραχίονες, μαζί με ένα στέμμα. Οι επιφάνειες από τα κομμάτια του σώματος είναι πολύ φθαρμένες και αρχικά υπήρξε η υπόθεση ότι ήταν χρωματισμένο λευκό και ότι παρίστανε μια κόρη. Το στήθος όμως είναι ανδρικό και στην επιφάνειά του, εκεί που καλύπτεται από ένα περιδέραιο με κρινόσχημες χάντρες, έχει διατηρηθεί λίγο από την αρχική καστανή βαφή.

Η μορφή, σύμφωνα με την αποκατάσταση, κινείται πλάγια προς τα αριστερά, με τον κορμό εικονιζόμενο κατ' ενώπιον, όπως συνηθιζόταν στην Αίγυπτο και σαν τον βασιλέα ή θεό στο Κύπελλο του Πρίγκιπος. Η αποκατάσταση όμως δεν είναι ασφαλής και όπως υπέθεσε αρχικά ο Evans, τα κομμάτια μπορεί να προέρχονται από δύο ή τρεις διαφορετικές μορφές. Το στέμμα, σε πρότυπο ανάγλυφο, επιστέφεται από σχηματοποιημένους παπυρόσχημους κρίνους. Μακριά πτερά, από άλλο κομμάτι, πιθανόν να έβγαιναν από την κορυφή του κεντρικού υψηλού κρίνου. Το στέμμα μπορεί να ήταν μεταλλικό, ενώ το λευκό, ερυθρό και κυανό χρώμα των κρίνων, θα παρίστανε άργυρο, χρυσό και ένθετα από κυανή υαλόμαζα. (Εικ. 18)



Εικόνα 18. «Βασιλιάς- Ιερέας»

Η προτίμηση προς τα ανάγλυφα στην Κρήτη πιθανόν να παράκμασε κατά την εποχή της Ελλαδικής κατάκτησης, γύρω στο 1.450, όταν καταστράφηκαν τα Γουρνιά, η Ζάκρος και η Ψείρα.⁴⁴

δ. Δάπεδα - Οροφές

Δάπεδα με απλά γραμμικά σχέδια έχουν πιστοποιηθεί στην Κρήτη από το 2.000 περίπου, αν όχι και νωρίτερα. Σε δάπεδο μπορεί να ανήκαν τα διακοσμημένα κομμάτια, τα οποία βρέθηκαν με την όψη προς τα επάνω, στην περιοχή των ιδιωτικών κατοικιών του ανακτόρου της Κνωσού. Μια ομάδα απ' αυτά περιλαμβάνει ορθογώνια, μιμούμενα γυψολιθικές πλάκες, που θυμίζουν τα μεταγενέστερα γραπτά δάπεδα της ηπειρωτικής Ελλάδας.

⁴⁴ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 90

Μερικά Κρητικά δάπεδα ήταν διακοσμημένα με παραστάσεις. Η **τοιχογραφία των Δελφίνων** αποδόθηκε από τον Evans σε ένα πρωϊμότερο θέμα διακόσμησης κάποιου τοίχου του Μεγάρου της Βασίλισσας στο ανάκτορο της Κνωσού, αλλά από την θέση που βρέθηκε φαίνεται πιο πιθανό να κοσμούσε το δάπεδο ενός δωματίου του πάνω ορόφου. Η εκλογή ενός τόσο αφηρημένου θέματος, όπως η θάλασσα, για την διακόσμηση δαπέδου, μπορεί μεν να ξενίζει, ανάλογο όμως δάπεδο αποκαλύφθηκε σε ένα κτίριο ιερού κοντά στο Ανάκτορο της Αγίας Τριάδας. (Εικ. 19)



Εικόνα 19. Τοιχογραφία με δελφίνια από το Δωμάτιο της Βασίλισσας.

Στην Κρήτη πιθανόν να ήταν και οι οροφές διακοσμημένες με γραπτά σχέδια. Κομμάτια από σπείρες σε ανάγλυφο κονίαμα που βρέθηκαν στην Κνωσό, φαίνονται να προέρχονται από οροφές.⁴⁵

⁴⁵ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 85

1.4 ΜΥΚΗΝΑΪΚΗ ΕΛΛΑΔΑ

α. Χρονολογικό πλαίσιο

Κατά την Υστεροελλαδική περίοδο (1580-1100 π.Χ.), της εποχής του χαλκού, αναπτύχθηκε ο μεγάλος μυκηναϊκός πολιτισμός, το τέλος του οποίου το έφερε η δωρική κατάκτηση.

Γύρω στα 1600 π.Χ. διαγράφεται μια βαθιά μεταβολή στην ιστορία του Ελλαδικού πολιτισμού. Τον μεσοελλαδικό κόσμο, κλειστό στον εαυτό του, τον διαδέχτηκε ο λαμπρός μυκηναϊκός πολιτισμός που ξανοίχτηκε σε ανατολή και δύση και άγγιξε περιοχές στις οποίες δεν έφτασε ποτέ ο μινωικός.

Η μυκηναϊκή εποχή διαιρείται σε τρεις φάσεις:

- **Υστεροελλαδική I** (Μυκηναϊκή I), 1580-1500 π.Χ., εποχή των λακκοειδών τάφων των Μυκηνών
- **Υστεροελλαδική II** (Μυκηναϊκή II), 1500-1425 π.Χ., εποχή κατά την οποία διαδίδονται οι θολωτοί τάφοι
- **Υστεροελλαδική III** (Μυκηναϊκή III), 1425-1100 π.Χ., η μακρύτερη φάση κατά την οποία σημειώνεται το απόγειο της μυκηναϊκής δύναμης, η εποχή της «Αχαϊκής κυριαρχίας».

Στη Μυκηναϊκή εποχή φαίνεται ότι διαμορφώνεται το ελληνικό έθνος και σ' αυτήν ανιχνεύεται η αρχαιότερη ιστορική μνήμη των Ελλήνων.

Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός άγγιξε σχεδόν όλες τις ελληνικές επαρχίες και σχεδόν παντού μπορούμε να διακρίνουμε ένα μυκηναϊκό υπόβαθρο. Τα μεγάλα κέντρα, αυτά που έδωσαν και τα πιο πλούσια ευρήματα, είναι τα ίδια και με εκείνα των σπουδαίων μυθολογικών κύκλων. Η πιο πλούσια περιοχή σε ευρήματα και παραδόσεις είναι η Πελοπόννησος και μάλιστα η Αργολίδα, που είναι το λίκνο του Μυκηναϊκού πολιτισμού, το παλαιότερο και κυριότερο κέντρο του, το θέατρο των σπουδαιότερων ελληνικών μύθων.⁴⁶

⁴⁶ Ντόρα Βασιλικού, *Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός*, σελ. 12,19

β. Αρχιτεκτονικές μορφές και γλυπτική

Οι κίονες

Στην μυκηναϊκή αρχιτεκτονική ο κίονας αποτελούσε αυτοτελές και προβαλλόμενο στοιχείο. Αποτελούνταν από βάση, κορμό και κιονόκρανο. Οι βάσεις που διασώθηκαν ήταν λίθινες και συμφυσείς με ογκώδεις λίθους που ενσωματώνονταν στο δάπεδο.

Ο κορμός ήταν κατά κανόνα ξύλινος και είχε αρνητική μείωση. Άλλοτε ήταν διακοσμημένος με ανάγλυφες ταινίες και άλλοτε όχι.

Το κιονόκρανο, από κάτω προς τα πάνω, αποτελούνταν από ένα στοιχείο κοίλης διατομής, το οποίο χωριζόταν από τον κορμό με αστράγαλο, στη συνέχεια ακολουθούσε ο *εχίνος*, ημικυκλικής περιόδου διατομής και ψηλότερα βρισκόταν ένας τετράγωνος *άβακας*.

Συνήθως ψηλότερα βρισκόταν το *επιστύλιο* και ακολουθούσε το στοιχείο των κυκλικών δίσκων σε σειρά, που, όπως και στην μινωική Κρήτη, είχε κατασκευαστική προέλευση. Επίσης συνηθισμένο ήταν και το θέμα των κατ' αποστάσεις πλαγιαστών ανθεμίων. Κατασκευαστική αφετηρία είχε και το επαναλαμβανόμενο σε τάφους και τείχη *οξυκόρυφο τριγωνικό τύμπανο*, που δεχόταν διακόσμηση και έκλεινε ένα *ανακουφιστικό τρίγωνο*, το οποίο σχημάτιζαν εκφορικά προεξέχοντες ογκώδεις λίθοι, δεξιά και αριστερά.⁴⁷

Ένα από τα πιο σημαντικά παραδείγματα, όπου μπορούμε να παρατηρήσουμε τις αρχιτεκτονικές μορφές της μυκηναϊκής αρχιτεκτονικής, είναι ο μεγαλοπρεπής θολωτός τάφος των Μυκηνών, ο λεγόμενος **«Θησαυρός του Ατρέως»**. (Εικ. 20) Στην πρόσοψη συναντάμε το *θυραίο άνοιγμα*, οι πλευρές του οποίου συγκλίνουν προς τα μέσα, στοιχείο που αυξάνει τον μνημειακό χαρακτήρα της εισόδου. Ένα διπλό, ρηχό κυμάτιο πλαισιώνει την πόρτα. Δύο ημικίονες από πρασινωπό λίθο ήταν τοποθετημένοι εκατέρωθεν της εισόδου πάνω σε χαμηλές τριβαθμιδωτές βάσεις. Αυτοί διακοσμούσαν με σπείρες και οδοντωτές ταινίες. Το κιονόκρανο αποτελείται από υποτραχήλιο που φέρει φυλλοειδή διακόσμηση, εχίνο και άβακα. Δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς την ομοιότητα με το δωρικό κιονόκρανο, γι' αυτό και έχει γίνει η υπόθεση ότι ο δωρικός ρυθμός γεννήθηκε στην

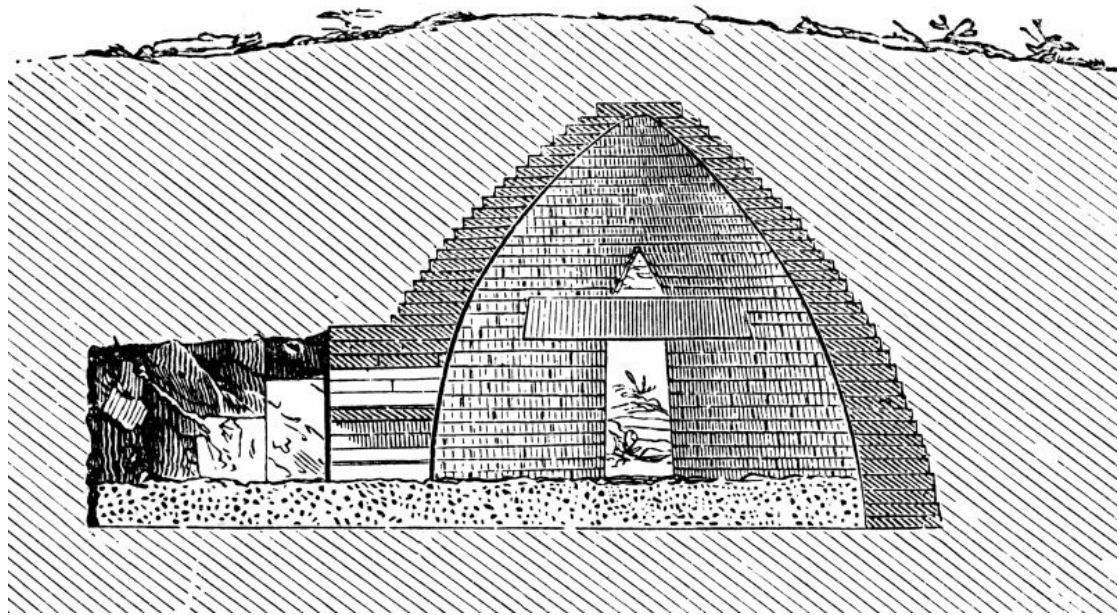
⁴⁷ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 110-111

Αργολίδα και ότι οι ημικίονες του «Θησαυρού του Ατρέως» είναι οι πρόδρομοί του. Σ' αυτούς παρατηρούμε τον μεικτό χαρακτήρα που διατηρεί η μυκηναϊκή τέχνη. Τα πλούσια, μινωικής έμπνευσης σχέδια που τους καλύπτουν, δημιουργούν μια έντονη διακοσμητική εντύπωση που σκιάζει επιφανειακά τον απλό στη σύλληψη και λειτουργικό χαρακτήρα της μυκηναϊκής αρχιτεκτονικής.



Εικόνα 20. Θησαυρός του Ατρέως. Άποψη της εισόδου με το δρόμο.

Το *υπέρθυρο* αποτελείται από δύο εντυπωσιακούς ογκόλιθους, από τους οποίους ο εσωτερικός έχει μήκος 8 μ., πλάτος 5 μ. και πάχος 1,20 μ. και έχει υπολογιστεί ότι ζυγίζει περίπου 120 τόνους. Στην εσωτερική του πλευρά έχει κοίλο σχήμα ώστε να προσαρμόζεται αβίαστα στην καμπύλη της θόλου. Πάνω από το υπέρθυρο βρίσκεται το ανακουφιστικό τρίγωνο, κτισμένο όπως και η θόλος με το εκφορικό σύστημα. Ο εκφορικός τρόπος κτισίματος, είναι μια μέθοδος σχετικά απλή στη σύλληψη, αλλά πολύ αποτελεσματική, απόδειξη πόσο καλά έχουν διατηρηθεί τα μυκηναϊκά μνημεία. (Εικ. 21)



Εικόνα 21. Θησαυρός του Ατρέως. Τομή.

Την πρόσοψη του τάφου πάνω από την είσοδο κοσμούσαν δύο ημικιόνια από πρασινωπό λίθο, καθώς και εντοιχισμένες πλάκες από πράσινο και κόκκινο λίθο που είχαν ανάγλυφη διακόσμηση με σπείρες και ημιρόδακες. Μία από τις πλάκες αυτές κάλυπτε εξωτερικά το ανακουφιστικό τρίγωνο. Το στόμιο ήταν πολύ βαθύ (5,20 μ.). Το κατώφλι ήταν από κροκαλοπαγείς λίθινες πλάκες καλυμμένες με ξύλινη ή χάλκινη επένδυση. Στη μέση του στομίου η μεγάλη δίφυλλη πόρτα ήταν ξύλινη με χάλκινη επένδυση.

Η θόλος είναι θαυμάσια. Είναι κτισμένη κατά τον εκφορικό τρόπο από 33 σειρές λίθων κατά το ισοδομικό σύστημα και έχει ύψος 13,40 μ. Μία σειρά από οπές ανάμεσα στους δρόμους δείχνει ότι είχαν προσαρμοσθεί εκεί ρόδακες, ασφαλώς χάλκινοι. Το πλευρικό ταφικό δωμάτιο είναι σκαμμένο μέσα στον βράχο. Η οροφή του υποβασταζόταν από ξύλινη δοκό της οποίας μόνο η βάση σώζεται. Οι τοίχοι του δωματίου αυτού είχαν πιθανώς σπειροειδή διακόσμηση. (Εικ. 22)

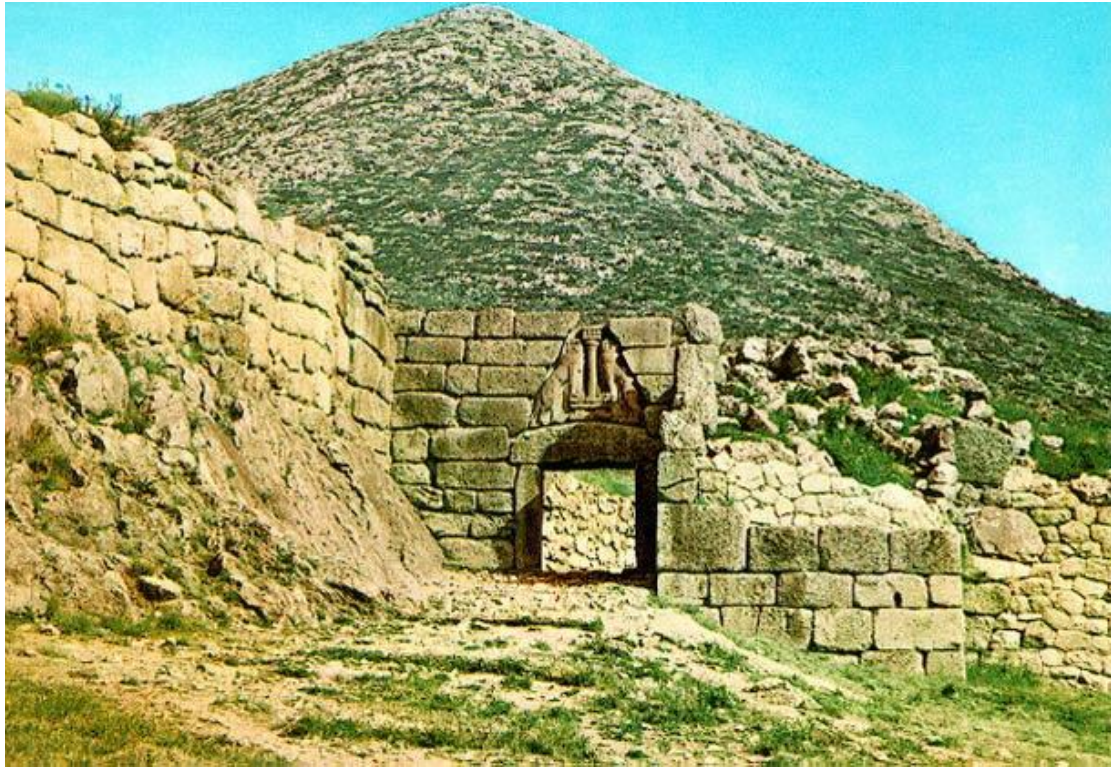


Εικόνα 22. Θησαυρός του Ατρέως. Εσωτερικό.

Άλλα σημαντικά μνημεία είναι «ο τάφος της Κλυταιμνήστρας», ο «Θησαυρός του Μινύου» στον Ορχομενό και η «Πύλη των Λεόντων».⁴⁸

Η μνημειώδης γλυπτική είναι μια μορφή τέχνης που συναντούμε σπάνια στη μυκηναϊκή Ελλάδα, εκτός από ελάχιστα παραδείγματα. Οι Μυκηναίοι, όπως και οι Μινωίτες παλαιότερα, εκφράζονταν καλύτερα με τη μικρογραφία, τη μικρογλυπτική, την ελεφαντουργία και τη σφραγιδογλυφία. Είναι βέβαια περίεργο το ότι δύο προικισμένοι λαοί αγνόησαν τη μνημειώδη γλυπτική την οποία σίγουρα είχαν δει πολλές φορές στη γειτονική Αίγυπτο και την Ανατολή. Το μεγάλο αφηγηματικό ανάγλυφο, γνωστό από την Ανατολή, θα ήταν κατά κάποιον τρόπο το φυσικό συμπλήρωμα της μεγάλης αρχιτεκτονικής, κι αυτό λείπει εντελώς. Ίσως η έλλειψη μινωικών προτύπων να μην βοήθησε τους Μυκηναίους να εξελιχθούν σ' αυτόν τον τομέα, παρόλο που είχαν το αισθητήριο της γλυπτικής, όπως φαίνεται από τις επιτύμβιες στήλες. Έτσι, μόνο στα 1250 π.Χ. εμφανίζεται ένα μεγάλο γλυπτό έργο, **το ανάγλυφο της «Πύλης των Λεόντων»**, αλλά ιστορικά η στιγμή αυτή έρχεται αργά. Κοντεύει πια το τέλος του Μυκηναϊκού πολιτισμού και δεν υπάρχουν πολλά περιθώρια για νέους πειραματισμούς και εξελίξεις. Οι συνθήκες λοιπόν καθιστούν την Πύλη των Λεόντων ένα πραγματικά μοναδικό έργο. (Εικ. 23).

⁴⁸ Ντόρα Βασιλικού, *Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός*, σελ. 111-116



Εικόνα 23. Η Πύλη των Λεόντων στις Μυκήνες.

Το ανάγλυφο της Πύλης των Λεόντων παριστάνει δύο λέοντες ανορθωμένους και αντιμέτωπους, με τα μπροστινά τους πόδια στηριγμένα σε μια πλίνθο, την οποία υποβαστάζουν δύο αμφίκωλοι βωμοί, γνωστοί από πολλές μινωικές παραστάσεις. Ανάμεσα στους λέοντες υψώνεται ένας κίονας μινωικού τύπου, με αρνητική μείωση, που επιστέφεται με τμήμα θριγκού. Τα κεφάλια των λεόντων, που έχουν χαθεί, ήταν στραμμένα προς τον επισκέπτη. Ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, από στεατίτη, υλικό μαλακό, στο οποίο μπορούσαν εύκολα να αποδώσουν τις λεπτομέρειες. Επειδή δεν απεικονίζονταν τα χαρακτηριστικά του φύλλου, πολλοί υποστήριζαν ότι πρόκειται για λέαινες. Οι Μυκηναίοι όμως σχεδόν ποτέ δεν δηλώνουν το φύλο στα λιοντάρια, αλλά και εκτός απ' αυτό, υπάρχουν άλλες ενδείξεις, όπως ανατομικές λεπτομέρειες καθώς και ίχνη χαίτης στο λαιμό, που μαρτυρούν ότι πρόκειται για λέοντες. (Εικ. 24)



Εικόνα 24. Το ανάγλυφο της Πύλης των Λεόντων.

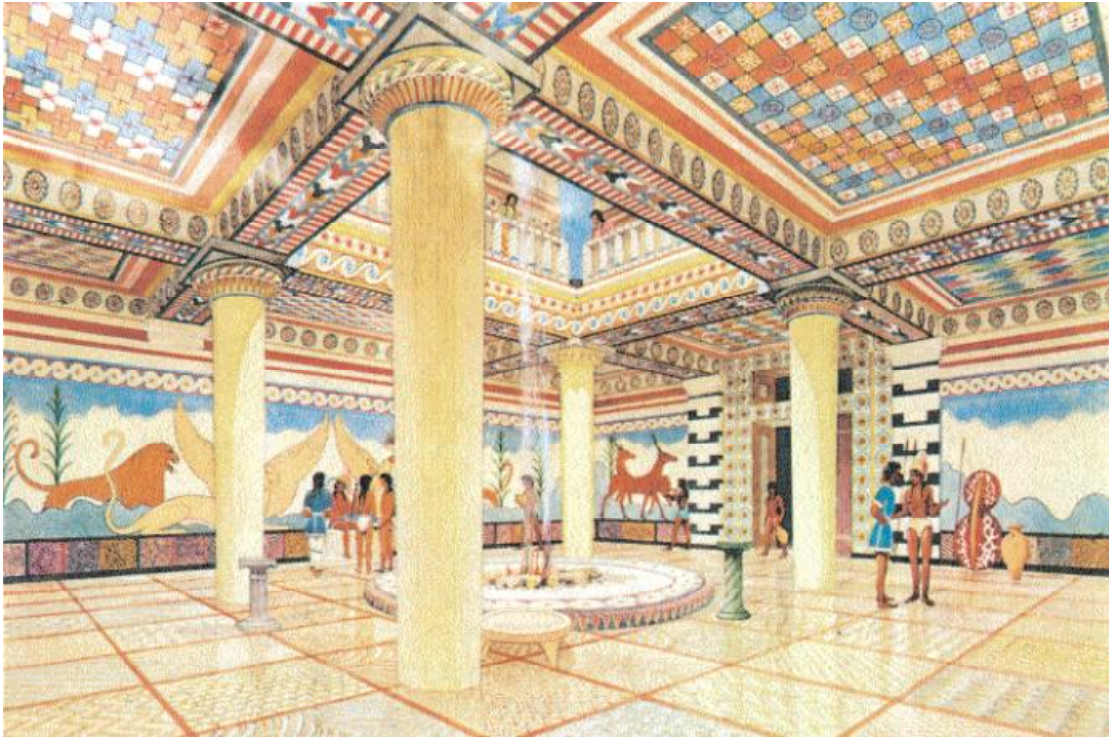
Πολλές συζητήσεις έχουν γίνει για να ερμηνευθεί το ανάγλυφο αυτό. Ορισμένοι θεωρούν την παράσταση καθαρά θρησκευτική, ενώ άλλοι την ερμηνεύουν μόνον ως βασιλικό έμβλημα. Η αλήθεια ίσως βρίσκεται, όπως συνήθως, στη μέση. Πρόκειται για το έμβλημα, τον θυρεό του ισχυρού βασιλικού οίκου των Μυκηνών. Ο κίονας στην αιγαιακή θεματογραφία συμβολίζει θεότητα, ανάκτορο ή ιερό και στην περίπτωση αυτή ο κίονας με το θριγκό μπορεί να συμβολίζει το ανάκτορο που το φυλάνε οι δύο λέοντες, σύμβολα της βασιλικής δύναμης. Οι λέοντες όμως στηρίζονται σε δύο βωμούς: ο βασιλιάς στηρίζει τη δύναμή του στη θεότητα. Ο κίονας συμβολίζει επίσης τη θεότητα στην ανεικονική της μορφή. Έτσι η ακρόπολη ολόκληρη μπαίνει κάτω από την θεϊκή προστασία.

Παρατηρούμε ότι ένα θρησκευτικό θέμα χρησιμοποιείται ως διακοσμητικό στοιχείο, αλλά αυτό είναι συνηθισμένο στη Μυκηναϊκή εποχή, όπου η θρησκεία υπεισέρχεται σε όλες σχεδόν τις εκδηλώσεις της ζωής. Η σύλληψη στο ανάγλυφο της Πύλης των Λεόντων είναι λιτή, σαφής, χωρίς δήλωση πολλών λεπτομερειών. Είναι τέλεια ταιριασμένο με την επιβλητική αρχιτεκτονική που το περιβάλλει.⁴⁹

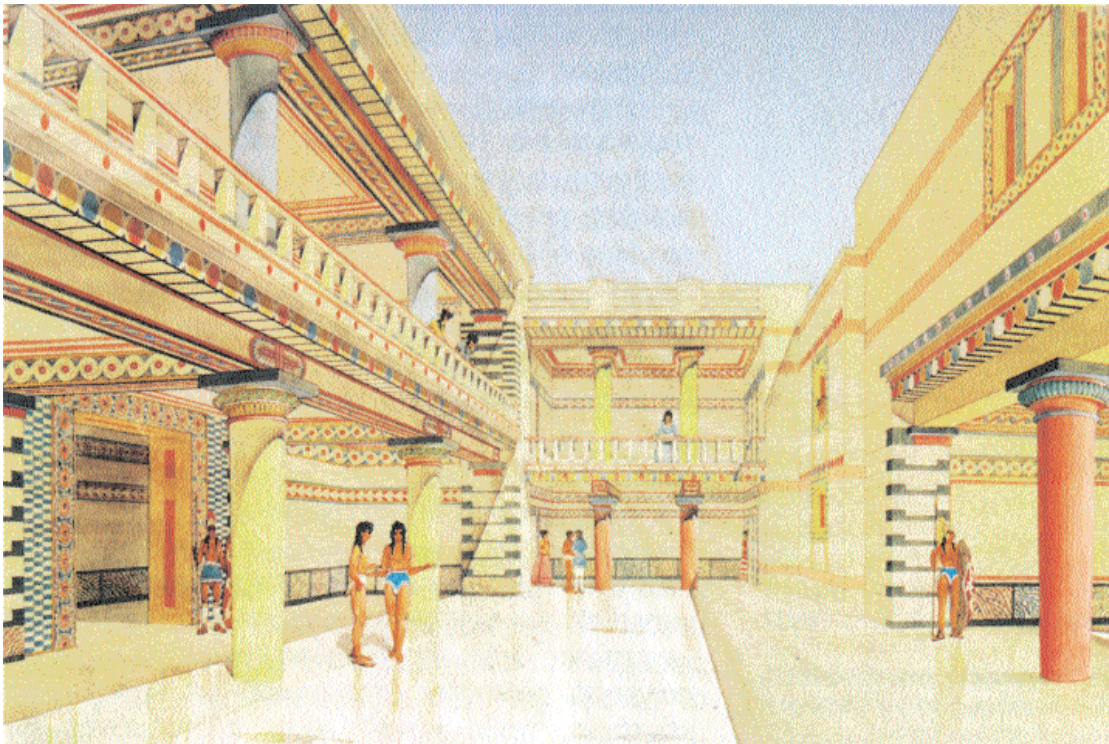
Επίσης σημαντικά στοιχεία για τις αρχιτεκτονικές μορφές και τη ζωγραφική, συναντάμε και στα μέγαρα των ανακτόρων. Το μέγαρο, το οποίο ήταν η μεγαλύτερη, ορθογώνια ενότητα του όλου ανακτόρου, στρέφει την πρόσοψή του πάντοτε προς το νότο. Οι αποκλίσεις είναι μικρές και

⁴⁹ Ντόρα Βασιλικού, *Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός*, σελ. 159-162

επιβάλλονται μόνο όταν αυτό είναι αναπόφευκτο λόγω των τοπικών συνθηκών (π.χ. Ανάκτορο των Μυκηνών). Το μέγαρο είχε είσοδο στη δυτική πλευρά και χωριζόταν σε τρία μέρη. (Εικ. 25, 26)



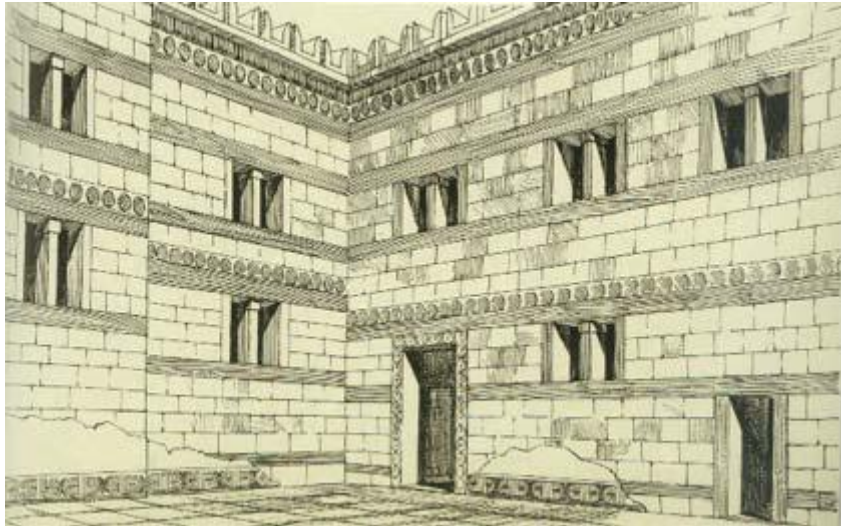
Εικόνα 25. Η αίθουσα του θρόνου του ανακτόρου της Πύλου.



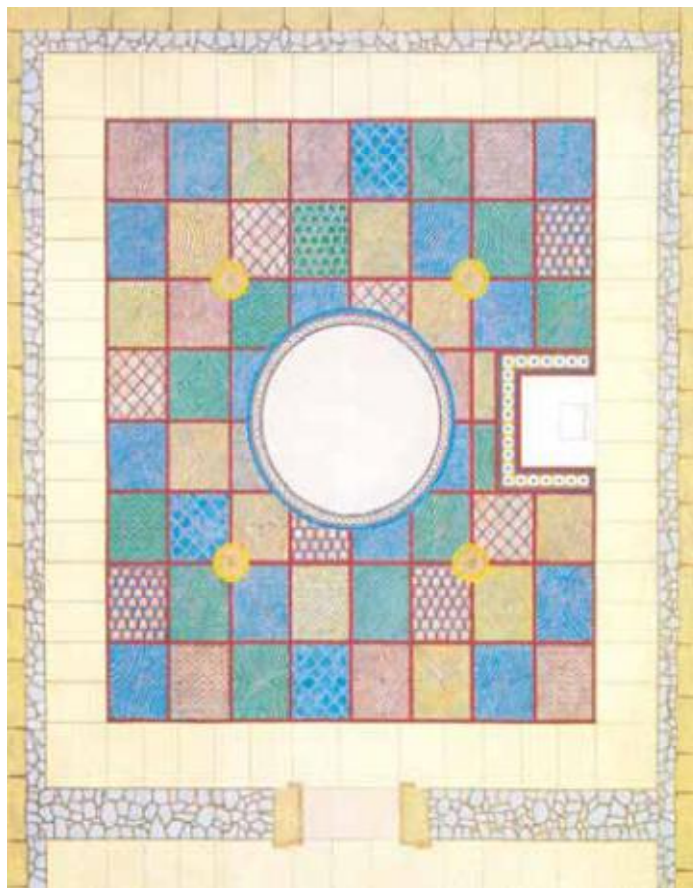
Εικόνα 26. Η εξωτερική όψη (άποψη από την αυλή) του ανακτόρου της Πύλου.

Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι **το μέγαρο του ανακτόρου των Μυκηνών** (Εικ. 27), το οποίο διακρίνεται στα εξής μέρη:

1. *Η αίθουσα* είχε στην πρόσοψη δύο κίονες μεταξύ δύο παραστάδων, οι λίθινες βάσεις των οποίων σώζονται μέχρι και σήμερα. Το δάπεδο της αίθουσας ήταν στρωμένο με πλάκες γυψόλιθου πιθανότατα κρητικής προέλευσης. (Εικ. 28) Οι τοίχοι ήταν επιχρισμένοι με κονίαμα που έφερε στο κάτω μέρος ζώνη αμφημιροδάκων και τριγλύφων. Το καθαρά μυκηναϊκό διακοσμητικό αυτό θέμα περιέτρεχε και το κάτω μέρος των επικονιαμένων τοίχων της αυλής του μεγάρου και αποτελούσε επίσης τη γλυπτή διακόσμηση στη βάση των τοίχων της αίθουσας του μεγάρου της Τίρυνθας. Στην αίθουσα του ανακτόρου των Μυκηνών βρέθηκε βωμός και τράπεζα προσφορών. Μια μεγάλη δίφυλλη θύρα οδηγεί στον πρόδομο.
2. *Ο πρόδομος* είχε τοίχους επίσης επιχρισμένους. Το δάπεδο είχε τριγύρω πλακόστρωση από γυψόλιθους ενώ στο κέντρο ήταν επιχρισμένο με ασβεστοκονίαμα που έφερε πολύχρωμα σχέδια: μεγάλα τετράγωνα με ερυθρά περιθώρια διακοσμημένα με οδοντωτές ταινίες γαλάζιες, ερυθρές και κίτρινες. Ένα παρόμοιο σχέδιο με τεθλασμένες γραμμές κοσμεί τους ημικίονες της εισόδου στον «Θησαυρό του Ατρέως». Ένα μεγάλο θυραίο άνοιγμα, το οποίο καθώς φαίνεται έκλεινε με παραπετάσματα, οδηγεί από τον πρόδομο στον δόμο.
3. *Ο δόμος*, ή κυρίως μέγαρο, είναι πολύ επιβλητικός. Το δάπεδο είχε επίσης τριγύρω πλαίσιο από γυψόλιθους, ενώ το κέντρο ήταν επιχρισμένο με ασβεστοκονίαμα ζωγραφισμένο με πολύχρωμα τετράγωνα σχέδια. Οι τοίχοι ήταν τοιχογραφημένοι και έχουν σωθεί υπολείμματα τοιχογραφιών που εικονίζουν πολεμιστές, άλογα και τμήματα «ανακτορικών» κτιρίων. Η αρχική παράσταση απεικόνιζε ίσως πολιορκία πόλης.



Εικόνα 27. Αναπαράσταση Μυκηναϊκών ανακτόρων. Όψεις.

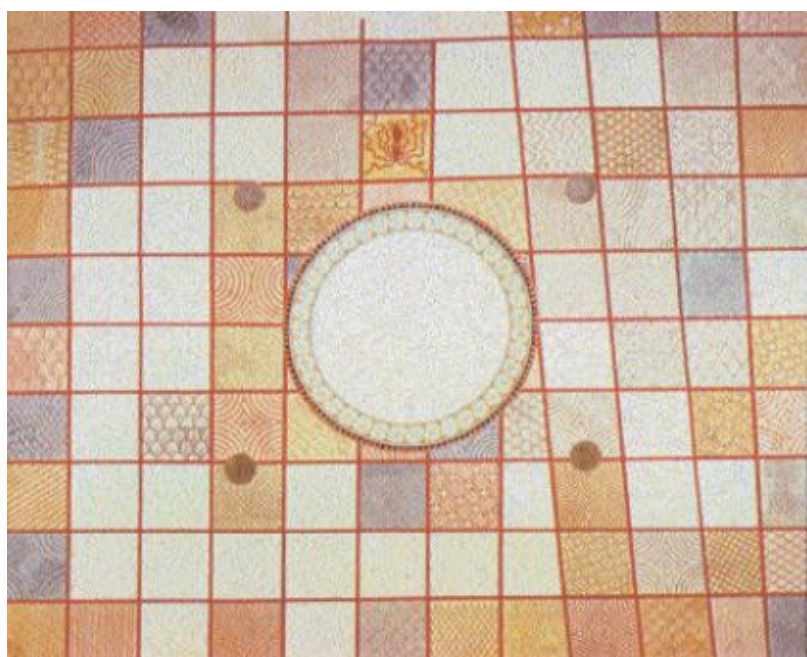


Εικόνα 28. Το δάπεδο του δόμου του Μεγάρου των Μυκηνών.

Στο κέντρο του δόμου σώζεται η μνημειακή *εστία*. Είναι υπερυψωμένη και αποτελείται από έναν δακτύλιο από πωρόλιθο και έναν πυρήνα από κόκκινο πηλό. Ήταν επιχρισμένη με δέκα διαδοχικές στρώσεις κονιάματος. Ο δακτύλιος διακοσμούταν με τρέχουσα σπείρα στο χείλος, ενώ στην εξωτερική του όψη έφερε διπλό φλογοειδές κόσμημα. Το θέμα της φλόγας είναι το

κατεξοχήν συμβολικό διακοσμητικό κόσμημα της εστίας. Γύρω από την εστία τέσσερις κίονες ξύλινοι είχαν χάλκινη επένδυση, τουλάχιστον στο κάτω μέρος.

Το μέγαρο ανοίγει προς μία κεντρική αυλή. Το δάπεδό της ήταν στρωμένο με παχύ στρώμα κονιάματος στο οποίο διακρίνονται δύο φάσεις. Με διπλές εγγάρακτες γραμμές ήταν χωρισμένο σε τετράγωνα διακοσμημένα με διάφορα πολύχρωμα γραμμικά σχέδια. Ο βόρειος τοίχος της ήταν κτισμένος με επιμέλεια και στο κάτω μέρος του έφερε διακόσμηση με ζώνη αμφημιροδάκων και τριγλύφων. Αντίστοιχα δάπεδα παρατηρούνται και στα ανάκτορα της Τίρυνθας και της Πύλου.⁵⁰ (Εικ. 29, 30)



Εικόνα 29. Το γραπτό δάπεδο και η εστία του μεγάρου της Πύλου.



Εικόνα 30. Η εστία του μεγάρου στο ανάκτορο της Πύλου.

⁵⁰ Ντόρα Βασιλικού, *Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός*, σελ. 177-179

γ. Τοιχογραφίες

Η τεχνική των τοιχογραφιών

Στον τοίχο που θα γινόταν η τοιχογραφία απλωνόταν ένα στρώμα από άργιλο, σκέτη ή ενισχυμένη με άχυρα. Στη συνέχεια, η αδρή αυτή επιφάνεια αλειφόταν με ασβεστοκονίαμα πάχους περίπου 15 χιλιοστών. Τέλος, εκεί επάνω, τοποθετούνταν το τελικό στρώμα, ένα ασβεστοκονίαμα πάχους μόλις 5 χιλιοστών. Στην καλή εποχή των τοιχογραφιών το τελικό αυτό στρώμα ήταν πολύ λείο και λευκό και προσέφερε μια εξαιρετική επιφάνεια για διακόσμηση. Οριζόντιες γραμμές, τραβηγμένες με έναν τεντωμένο σπάγγο, όταν το κονίαμα (σοβάς) ήταν ακόμη νωπό, όριζαν τα πλαίσια επάνω και κάτω μέσα στα οποία ο καλλιτέχνης επρόκειτο να κινηθεί. Ένα προσχέδιο ήταν απαραίτητο και συνήθως χαρασσόταν με ένα μυτερό αντικείμενο στο υγρό κονίαμα, γι' αυτό και πολλές φορές διακρίνονται στις τοιχογραφίες λεπτά χαράγματα. Αλλά τα προσχέδια μπορούσαν να γίνουν και όταν το έδαφος είχε στεγνώσει. Στη Μυκηναϊκή εποχή συχνά εικονίζονται άρματα στις τοιχογραφίες και είναι φανερό ότι οι ρόδες τους έχουν σχεδιαστεί με διαβήτη. Σε ορισμένες περιπτώσεις, το προκαταρκτικό αυτό σχέδιο, ζωγραφιζόταν με ένα απαλό κίτρινο χρώμα, το οποίο στη συνέχεια καλυπτόταν με ένα πολύ λεπτό κονίαμα (ένα χιλιοστό πάχος). Μερικές φορές, όταν το απαιτούσε το θέμα ή όταν το έδαφος είχε στεγνώσει, αφαιρούσαν ολόκληρα τμήματα από την ασβεστοκονιαμένη επιφάνεια και γέμιζαν τα κενά με ασβεστοκονίαμα διαφορετικού χρώματος.

Οι Μυκηναϊκές τοιχογραφίες είναι νωπογραφίες, που σημαίνει ζωγραφική σε υγρή επιφάνεια, αλλά δεν είναι καθαυτό buon fresco. Στο buon fresco, την πραγματική νωπογραφία, ολόκληρη η σύνθεση ζωγραφίζεται στον νωπό σοβά, γι' αυτό και είναι μια ζωγραφική πολύ ανθεκτική στο χρόνο και τις καιρικές μεταπτώσεις. Η τεχνική των μυκηναϊκών τοιχογραφιών είναι ένας συνδυασμός του buon fresco και του fresco secco και παρουσιάζει διάφορες διαβαθμίσεις. Ο καλλιτέχνης αρχίζει να ζωγραφίζει όταν ο σοβάς είναι νωπός, αλλά αν το έργο δεν έχει τελειώσει εγκαίρως, τον ξαναβρέχει, ή συνεχίζει στη στεγνή επιφάνεια. Γι' αυτό και συχνά στην ίδια τοιχογραφία η διατήρηση είναι άνιση: αλλού τα χρώματα έχουν εισχωρήσει σε βάθος και διατηρούνται καλά και αλλού ξεφτίζουν εύκολα.

Τα χρώματα είναι όλα φυσικά, γαιώδους προέλευσης. Το λευκό γίνεται από ασβέστη. Το σκούρο κόκκινο από οξειδίο του σιδήρου ή αιματίτη, ενώ το ανοιχτό κόκκινο είναι από ψημένη ώχρα. Το μαύρο γίνεται από άνθρακα, είτε ορυκτό, είτε προερχόμενο από καύση. Το θαυμάσιο γαλάζιο είναι το ίδιο που μεταχειρίζονταν στην Αίγυπτο: το «αιγυπτιακό μπλε», ένα μείγμα πυριτίου του χαλκού και οξειδίου του ασβεστίου. Το κίτρινο είναι ώχρα. Το πράσινο είναι μείγμα κίτρινου και γαλάζιου. Τα χρώματα διαλύονταν με νερό και ασβέστη και έτσι εισχωρούσαν βαθιά στον σοβά. Συχνά, συγκρατούνταν με κάποια οργανική κόλλα, κυρίως οι επιζωγραφήσεις και οι λεπτομέρειες.

Οι τοιχογραφίες συνήθως τοποθετούνταν σε ένα μέτρο απόσταση από το δάπεδο και είχαν ύψος 70 με 80 εκατοστά. Βρίσκονταν δηλαδή στο επίπεδο του ματιού. Το πάνω μέρος τους έφθανε ως την πόρτα του δωματίου το οποίο διακοσμούσαν. Μερικές μικρογραφικές τοιχογραφίες τοποθετούνταν στον τοίχο ψηλά, σαν ζωφόροι. Οι τοιχογραφίες είχαν πλαίσια πάνω και κάτω, τα οποία αποτελούνταν από παράλληλες γραμμές και η αντίθεση ανάμεσα στην εικόνα και το πλαίσιο δημιουργούσε έντονη εντύπωση. Από το δάπεδο ως την τοιχογραφία υπήρχαν ορθομαρμαρώσεις από λίθινες ή γύψινες πλάκες, συνήθως όμως ο τοίχος ήταν ζωγραφισμένος με σχέδια που μιμούνταν λίθο. Η τελική φάση ήταν το στίλβωμα, που έκανε την τοιχογραφία να φαίνεται εντελώς λεία. Αυτή είναι μια παλιά τεχνική γνωστή ήδη στην Κρήτη από την Προανακτορική περίοδο.

Το έδαφος στις τοιχογραφίες ήταν συνήθως άσπρο, κόκκινο ή γαλάζιο. Στις μεγάλες τοιχογραφίες συνηθιζόταν ποικιλία στο έδαφος για να επιτευχθεί μια πιο έντονη χρωματική εντύπωση, αλλά και για να μη φαίνεται διαφορά στην απόχρωση επειδή η τοιχογραφία ζωγραφιζόταν τμηματικά. Έτσι το έδαφος στην ίδια εικόνα μπορούσε να είναι δίχρωμο ή και τρίχρωμο. Τα χρώματα χωρίζονταν μεταξύ τους με ευθείες ή κυματιστές γραμμές, οριζόντιες ή κάθετες, αλλά ποτέ διαγώνιες. Υπάρχουν τοιχογραφίες που εικονίζουν μόνο διακοσμητικά θέματα, όπως σπείρες και άλλα γεωμετρικά σχέδια και τοιχογραφίες με εικονιστικά θέματα.

Οι παλαιότερες τοιχογραφίες που σώζονται στην ηπειρωτική Ελλάδα χρονολογούνται γύρω στα 1400 π.Χ. και είναι σύγχρονες με τα ανάκτορα. Όλα τα Μυκηναϊκά ανάκτορα ήταν τοιχογραφημένα, αλλά τοιχογραφίες υπήρχαν και σε άλλα κτίρια, σπίτια, τάφους και ιερούς χώρους. Οι οροφές και τα δάπεδα είχαν επίσης επιχρίσματα. Τα δάπεδα των ανακτόρων είχαν συχνά

εικονιστικές παραστάσεις. Οι Μυκηναίοι διδάχθηκαν την τέχνη της τοιχογραφίας από τους Μινωίτες και στην εικονογραφία τους, όσο και στη διακόσμηση των ανακτόρων, ακολουθούν τα μινωικά πρότυπα, προσαρμοσμένα όμως στη δική τους νοοτροπία.

Οι μυκηναϊκές τοιχογραφίες, πολύ περισσότερο από τις μινωικές, δείχνουν μια τάση για τυποποίηση και σχηματοποίηση, για συμβατικότητα και επανάληψη. Πολλά θέματα παρουσιάζονται σύμφωνα με έναν καθιερωμένο τύπο. Μέσα από τις τοιχογραφίες, όπως και μέσα από άλλα μυκηναϊκά καλλιτεχνήματα, γίνεται αντιληπτή η διάθεση των Μυκηναίων για αφαίρεση και συμβολισμό.

Πολλά θέματα είναι μινωικά: οι πομπές, οι συναθροίσεις, οι ταυρομαχίες, τα θαλασσινά και φυτικά θέματα. Τα θέματα αυτά έχουν τα αντίστοιχά τους στην ηπειρωτική Ελλάδα. Πομπές συναντάμε στην Κνωσό, τη Θήβα, την Τίρυνθα, την Πύλο και ταυρομαχία συναντάμε στην Κνωσό, την Πύλο, τις Μυκήνες, την Τίρυνθα, τον Ορχομενό.

Συγκριτικά όμως παρατηρούμε ότι οι μυκηναϊκές τοιχογραφίες δεν έχουν τη λαμπρότητα και τη συνθετική δύναμη των μινωικών. Χαρακτηριστικό ακραίο παράδειγμα είναι η **απεικόνιση της ταυρομαχίας στο ανάκτορο της Τίρυνθας**. Ο μυκηναίος ζωγράφος χειρίζεται το παλιό αυτό μινωικό θέμα με τη δική του νοοτροπία: το στεγνό πλάσιμο και τα μουντά χρώματα προσδίδουν στη σκηνή μια ξηρότητα την οποία τονίζει ακόμη περισσότερο η ακαμψία του σώματος του ταύρου. Η όλη εικόνα μοιάζει σαν μια άτεχνη, συμβατική μίμηση της περίφημης τοιχογραφίας από την Κνωσό που εικονίζει το ίδιο θέμα. (Εικ. 31)



Εικόνα 31. Τοιχογραφία από το ανάκτορο της Τίρυνθας που εικονίζει ταυροκαθάψια. 1250 π.Χ.

Εκτός από τα μινωικά θέματα, υπάρχουν και τα γνήσια μυκηναϊκά, που είναι τα πελώρια εραλδικά ζώα, τα άρματα, οι σκηνές κυνηγιού, οι μάχες και οι πολιορκίες πόλεων. Στις Μυκηναϊκές τοιχογραφίες δεν απεικονίζεται η φύση όπως την αγάπησαν οι Μινωίτες- οι κήποι, τα λουλούδια, τα πουλιά, οι κροκοσυλλέκτες πίθηκοι. Η εικονογραφία τους είναι πιο λιτή και είναι κυρίως στραμμένη προς τον άνθρωπο και τις διάφορες ασχολίες του, που έχουν σχέση με το ανάκτορο. Πολλά από τα θέματα αυτά έχουν και θρησκευτικό χαρακτήρα.⁵¹

Μία από τις ωραιότερες μυκηναϊκές τοιχογραφίες είναι αυτή που απεικονίζει μια «**Μυκηναία**». Αποκαλύφθηκε στην «Οικία του Αρχιερέως» στο θρησκευτικό κέντρο της ακρόπολης των Μυκηνών. Σύμφωνα με τη στρωματογραφική μελέτη η τοιχογραφία χρονολογείται γύρω στα 1250 π.Χ. Η μορφή σώζεται από τη μέση και πάνω, σε γαλάζιο βάθος. Το σώμα αποδίδεται κατ' ενώπιον και το κεφάλι προφίλ. Η εκτέλεση είναι εξαιρετικά λεπτή, τα χρώματα λαμπρά και το σχέδιο πλούσιο. Το πρόσωπο πλάθεται με ευαισθησία, τα μαλλιά και η περίπλοκη βαριά κόμμωση αποδίδονται με εξαιρετη λεπτομέρεια. Με την ίδια φροντίδα αποδίδονται επίσης το ένδυμα και τα κοσμήματα. Η μορφή φορά τριπλή σειρά από περιδέραια στο λαιμό και τρία βραχιόλια στο κάθε χέρι. Με μεγάλη δεξιοτεχνία έχουν ζωγραφιστεί οι λεπτομέρειες στα χέρια και ορισμένες αδεξιότητες που παρατηρούνται, χάνονται μέσα στην αρμονία του συνόλου. Η «Μυκηναία» έχει προφανώς θεϊκή υπόσταση. Αυτό φαίνεται από τη μεγαλοπρέπεια της μορφής, τα πολυτελή ενδύματα και τα κοσμήματα. Το χτένισμα, με τους δύο βοστρύχους που περνούν μπροστά από τα αυτιά, είναι και αυτό χαρακτηριστικό ιερότητας. Αλλά και η στάση είναι θεϊκή: η μορφή ήταν ασφαλώς καθιστή. Σε παρόμοιες καθιστές μορφές καταλήγουν οι πομπές. Πρέπει να φανταστούμε ότι προς τη Μυκηναία αυτή θεά κατευθυνόταν κάποια πομπή και ότι η θεά έχει μόλις δεχθεί τα κοσμήματα που της προσέφεραν. (Εικ. 32).

⁵¹ Sinclair Hood, *Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, σελ. 221-225,232-233,



Εικόνα 32. Η «Μυκηναία». Τοιχογραφία από το θρησκευτικό κέντρο των Μυκηνών.

Δύο ακόμη τοιχογραφίες από το θρησκευτικό κέντρο της ακρόπολης των Μυκηνών εικονίζουν η μία Δαίμονες και η άλλη οκτώσχημες ασπίδες.

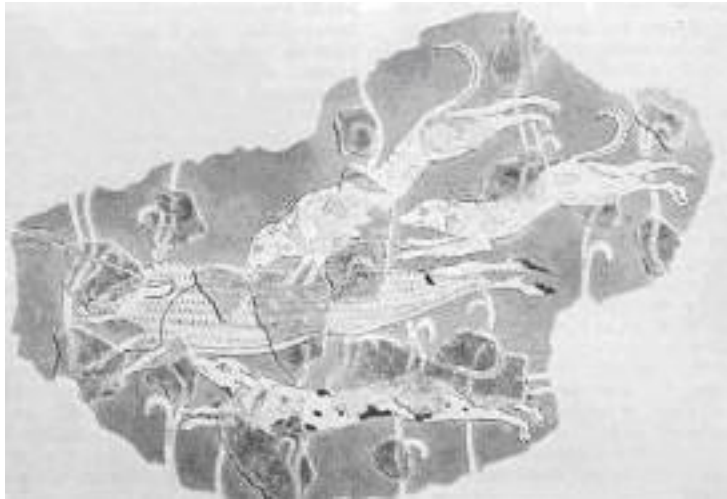
Οι Δαίμονες στην αιγαιακή τέχνη είναι συνήθως λεοντοκέφαλοι. Στην τοιχογραφία όμως των Μυκηνών είναι ονοκέφαλοι και αποτελούν μια παραλλαγή του καθιερωμένου τύπου. Φορούν δέρμα ζώου και μεταφέρουν ένα μακρύ ξύλο, το *ανάφορον*. Η κερατοειδής απόφυση που έχουν στο κεφάλι δεν έχει ερμηνευθεί, αλλά ο βόστρυχος που πέφτει στο μέτωπο είναι χαρακτηριστικό στοιχείο των μορφών στις αιγαιακές τοιχογραφίες γνωστό από πολλά παραδείγματα. Οι δαίμονες πιθανώς επιστρέφουν από ιερό κυνήγι και μεταφέρουν τα νεκρά ζώα ή τις δорές τους. Μπορεί ακόμη να μεταφέρουν ζώα που προορίζονται για θυσία. Ίσως όμως να είναι και άνθρωποι μεταμφιεσμένοι που φορούν προσωπεία και λαμβάνουν μέρος σε θρησκευτική τελετή.

Οι οκτώσχημες ασπίδες έχουν ζωηρά χρώματα. Σε ορισμένα σημεία διακρίνεται το προσχέδιο που έχει ζωγραφιστεί με ένα απαλό χρώμα. Διακρίνονται επίσης τα ίχνη που έχει αφήσει ο διαβήτης που χρησιμοποιήθηκε για τη χάραξη των κύκλων. Οι κηλίδες που εικονίζονται στην εξωτερική επιφάνεια της ασπίδας δηλώνουν ότι οι πραγματικές ασπίδες ήταν δερμάτινες. (Εικ. 33)



Εικόνα 33. Τμήματα τοιχογραφιών από το θρησκευτικό κέντρο του ανακτόρου των Μυκηνών που εικονίζουν Δαίμονες και οκτώσχημη ασπίδα.

Μια μεγάλη τοιχογραφία που εικονίζει **κυνήγι κάπρου** κοσμούσε πιθανώς το μέγαρο στην Τίρυνθα. Περιελάμβανε αρχικά ίσως έξι άρματα. Στο ένα τμήμα εικονίζονται δύο γυναικείες μορφές που βγαίνουν για κυνήγι στο δάσος και οδηγούν άρμα. Είναι δύο αριστοκράτισσες της αυλής που επιδίδονται σ' ένα ανδρικό και πολυτελές άθλημα, το οργανωμένο κυνήγι. Η τοιχογραφία έχει κοσμικό χαρακτήρα και είναι πολύ διαφωτιστική για τη μυκηναϊκή ζωή. Οι κυρίες φορούν έναν απλό ίσιο χιτώνα, σαν ανδρικό, που θα ήταν το μυκηναϊκό φόρεμα, τουλάχιστον αυτή την εποχή. Το άρμα αποδίδεται με κάθε λεπτομέρεια. Τα δέντρα, ολοστρόγγυλα, ξεπετιούνται αφύσικα από τη γραμμή του εδάφους σε τελείως επίπεδη απεικόνιση, σαν κεντημένα και είναι τακτικά τοποθετημένα στη σειρά. Στο άλλο τμήμα εικονίζεται το κυνήγι του κάπρου: τα σκυλιά έχουν κορδέλες στο λαιμό και τα σώματά τους είναι διάστικτα με κηλίδες, γαλάζιες και ροζ, στοιχεία εντελώς αφύσικα αλλά έντονα διακοσμητικά. Σκυλιά και αγριόχοιρος εικονίζονται σε ιπτάμενο καλπασμό, που δηλώνει συμβατικά την ταχύτητα στην αιγαιακή εικονογραφία. (Εικ. 34)



Εικόνα 34. Τοιχογραφία από το ανάκτορο της Τίρυνθας που εικονίζει κυνήγι κάπρου.

Η σκηνή είναι ψυχρή, διακοσμητική, μακριά από κάθε νατουραλισμό, δεν απεικονίζει τη δράση αλλά την συμβολίζει. Το σχέδιο είναι σκληρό, χωρίς λεπτομέρειες. Όλα είναι τακτικά τοποθετημένα και άψυχα. Οι Μυκηναίοι δεν έχουν το χάρισμα να περιγράφουν τη φύση με ακρίβεια. Παρ' όλα αυτά, η τοιχογραφία της Τίρυνθας έχει μια γοητεία, είναι ζωντανή και ευχάριστη με τα απλά, έντονα και χωρίς διαβαθμίσεις χρώματά της.

Στο ανάκτορο της Πύλου, από τις ωραιότερες τοιχογραφίες είναι ο «**Μουσικός**», η οποία δεσπόζει στη σκηνή του συμποσίου που είχε αναμφισβήτητη θρησκευτική σημασία. Η μορφή κάθεται επάνω σ' έναν σχηματοποιημένο βράχο, φορά μακρύ ανατολικό, ιερατικό χιτώνα και κρατά λύρα με πέντε χορδές που έχει σχήμα ανεστραμμένου πετάλου. Το λευκό της χρώμα και το κομψό πλαίσιο, του οποίου τα άκρα απολήγουν σε κεφαλές κύκνων, υποδηλώνουν ότι στην πραγματικότητα θα ήταν από ελεφαντόδοντο. Η λύρα είναι το κατεξοχήν μυκηναϊκό μουσικό όργανο. Ο μουσικός μόλις που αγγίζει τις χορδές με μια απαλή κίνηση, σαν να θέλει να μαγέψει το πουλί που πετά μπροστά του ή σαν να διστάζει να παίξει. (Εικ. 35)



Εικόνα 35. Ο «Μουσικός». Τοιχογραφία από την αίθουσα του θρόνου του Ανακτόρου της Πύλου.

Άλλες σημαντικές τοιχογραφίες στο ανάκτορο της Πύλου εικονίζουν σκηνές μάχης ή κυνηγιού.

Η τοιχογραφία είναι μια από τις πιο εμπνευσμένες και εκφραστικές μυκηναϊκές τέχνες, μια από τις πιο αποκαλυπτικές για τον μυκηναϊκό χαρακτήρα, ίσως αυτή που επιτρέπει να κατανοήσουμε καλύτερα ορισμένες πλευρές της μυκηναϊκής ζωής, της βάρβαρης και εκλεπτυσμένης συγχρόνως. Αλλά συχνά, η τέχνη αυτή μπορεί να είναι και εξαιρετικά δυσνόητη επειδή ακριβώς έχει διατηρηθεί τόσο αποσπασματικά.⁵²

⁵² Ντόρα Βασιλικού, *Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός*, σελ. 237-244

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

2.1 ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Μετά την παρακμή του μυκηναϊκού πολιτισμού ακολουθεί η υπομυκηναϊκή περίοδος 1100-1000π.Χ. που σηματοδοτεί με το τέλος της την έναρξη της γεωμετρικής περιόδου 1000-600π.Χ.⁵³ Την περίοδο αυτή το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην Αθήνα, η οποία θα αποτελέσει το επίκεντρο του ενδιαφέροντος επί σειρά αιώνων, μια σειρά μεταρρυθμίσεων σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο θα δώσει τις βάσεις για την δημιουργία μιας ισχυρής πόλης κράτους όπου οι τέχνες και επιστήμες θα παίξουν καθοριστικό ρολό.

Η γεωμετρική περίοδος η οποία ακολουθεί την υπομυκηναϊκή 1100-1000π.Χ. είναι μια μεταβατική περίοδος για την οποία δεν έχουμε πολλά στοιχεία. Η χρήση ευτελών υλικών στην αρχιτεκτονική είχε ως αποτέλεσμα να διασωθούν ελάχιστα ίχνη των οικοδομημάτων της εποχής⁵⁴. Από πλευράς τεχνικής οι πρώτοι ναοί είναι πολύ κατώτεροι των μυκηναϊκών μεγάρων αλλά μας παρέχουν στοιχεία για την μετάβαση από τα μυκηναϊκά μέγαρα στους πρώτους υπαίθριους ναούς της γεωμετρικής περιόδου και στα έξοχα παραδείγματα ναών και δημοσίων κτιρίων της αρχαϊκής και κλασικής περιόδου.

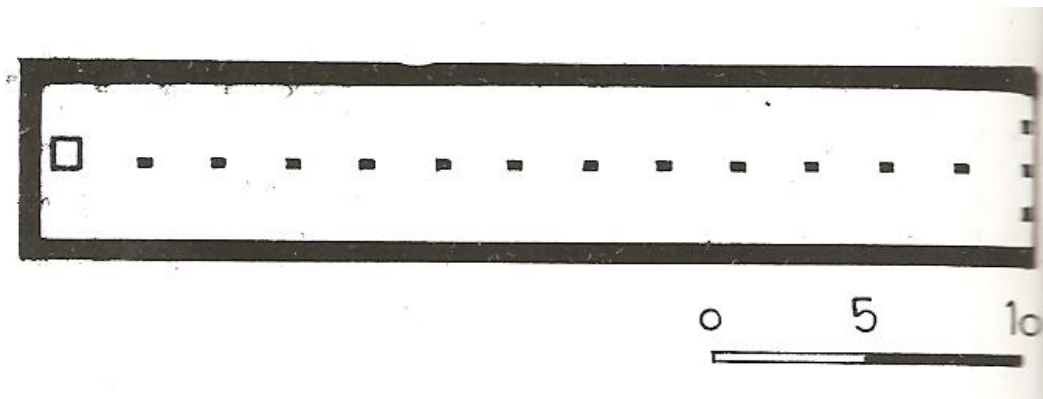
Από τα μυκηναϊκά μέγαρα στους ναούς της γεωμετρικής περιόδου

Οι πρώτοι ναοί είναι πολύ πιθανό να ήταν υπαίθριοι, όπως η πρώτη φάση του ιερού της Δωδώνης, όπου ο ναός οριοθετείται με έναν περίβολο στο εσωτερικό του οποίου υπάρχουν χάλκινοι τρίποδες για τις προσφορές στους θεούς. Οι ναοί που ακολουθούν είναι οικοδομήματα επιμήκη, ορθογώνιου σχήματος, με περιμετρικές κιονοστοιχίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Ηραίο της Σάμου (Εικ.36) στην πρώτη του φάση (800π.Χ.) με αναλογία ένα προς πέντε και εσωτερική κιονοστοιχία⁵⁵. Σε μια δεύτερη φάση προστέθηκε περιμετρικά μια στοά. Άλλο ένα παράδειγμα είναι ο ναός του Απόλλωνα στο Θέρμο της Αιτωλίας (Εικ.37) ένας από τους σημαντικότερους πρώιμους δωρικούς περίπτερους ναούς και το Ηραίο της Ολυμπίας το οποίο κτίστηκε περί το 600π.Χ.

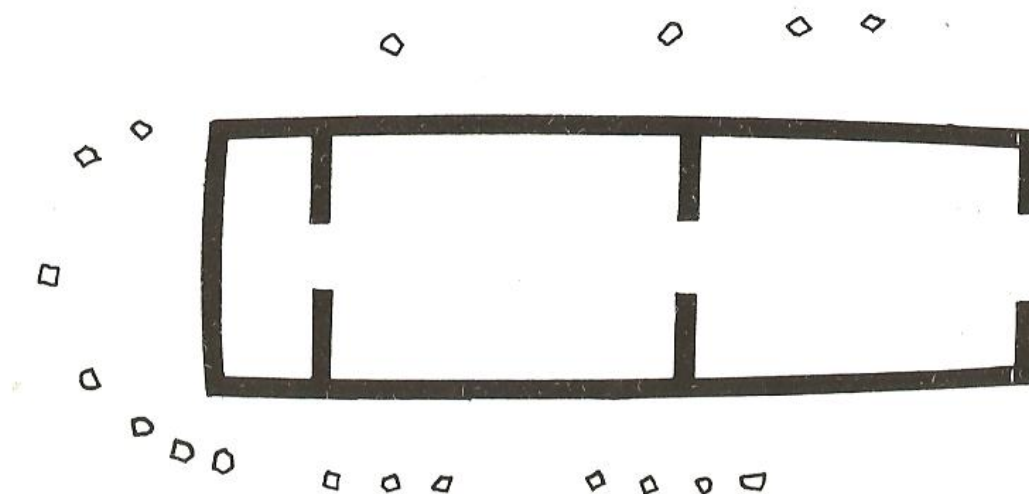
⁵³ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 133

⁵⁴ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 134

⁵⁵ Γ. Κοκκορού- Αλευρά *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.32



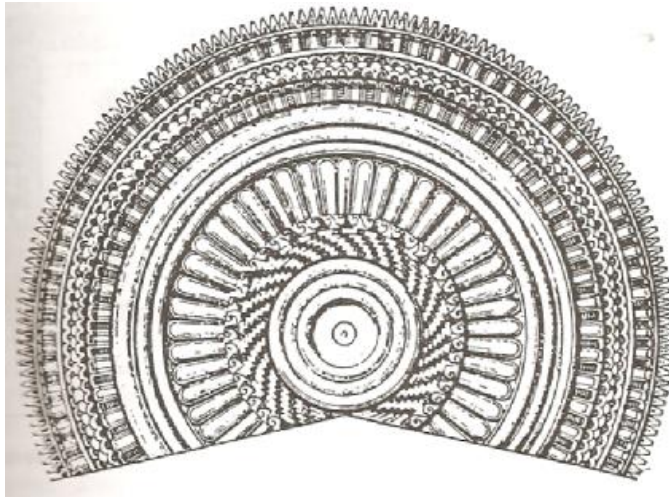
Εικόνα36. Κάτοψη Ηραίου Σαμου της γεωμετρικής περιόδου



Εικόνα 37. κάτοψη μεγάρου Β στο Θέρμο Αιτωλίας

Τα παραδείγματα της γεωμετρικής περιόδου είναι λίγα και δεν διασώθηκαν έτσι ώστε να γνωρίζουμε λεπτομέρειες για τις ανωδομές των πρώτων αυτών ναών καθώς και για τις λεπτομέρειες της γλυπτικής τους διακόσμησης. Είναι πολύ πιθανό όμως από ότι τα πρώτα διακοσμητικά μέλη ήταν κατασκευασμένα από πηλό με εγχάρακτα μοτίβα (Εικ.38). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το πήλινο ακροκέραμο που βρέθηκε στο Ηραίο της ολύμπιας κυκλικούς σχήματος με διακόσμηση επαλλήλων γεωμετρικών μοτίβων ζωγραφισμένο με έντονα χρώματα ⁵⁶.

⁵⁶ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 145



Εικόνα 38. πηλινο ακρωτήριο στο Ηραϊόν της Ολυμπίας

2.2 ΑΡΧΑΪΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Με το τέλος της γεωμετρικής περιόδου ακολουθεί η αρχαϊκή (6^{ος} αι και 5^{ος} αι.π.Χ) . Την περίοδο αυτή γίνονται κάποιες πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις που σε συνδυασμό με τις αλλαγές του νομοθετικού πλαισίου οδηγούν σταδιακά από την βασιλεία στο δημοκρατικό πολίτευμα και τον χρυσό αιώνα του Περικλή. Η οικονομική ευημερία που χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή σε συνδυασμό με την πολιτική πλέον ταυτότητα του ατόμου οδηγεί στην ανάγκη για κατασκευή μεγάλων δημοσίων κτιρίων.

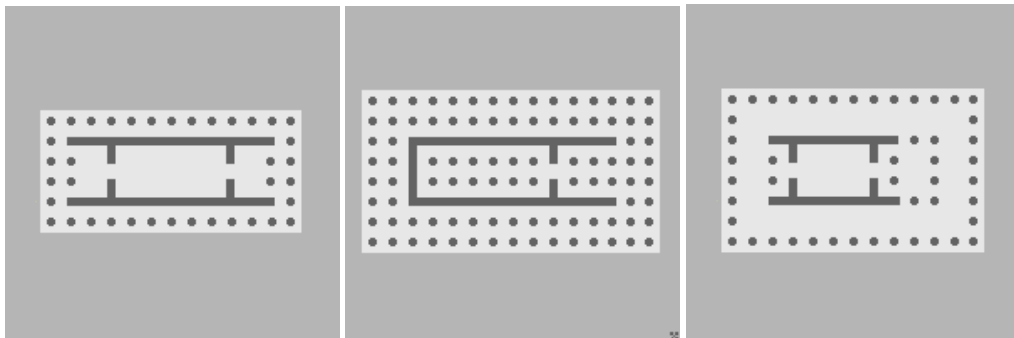
Οι ναοί και τα ιερά της περιόδου αυτής χαρακτηρίζονται από ένα συνδυασμό τυπολογιών αλλά και παραλλαγών που θα μελετηθούν παρακάτω με σκοπό την καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας τους. Πρόκειται για ορθογώνια επιμήκη κτίρια με περιμετρικές κιονοστοιχίες αλλά και σε πολλές περιπτώσεις με κίονες και στο εσωτερικό. Η είσοδος γίνεται από την στενή πλευρά η οποία συνήθως βρίσκεται στα ανατολικά. Ο ναός εσωτερικά μπορεί να έχει επιπλέον χωρίσματα που διαμορφώνουν περισσότερους από έναν χώρο.

α. Τυπολογία ναών ως προς την κάτοψη

Ο παρακάτω διαχωρισμός προκύπτει από την οργάνωση των κίωνων στο σύνολο του Ναού ⁵⁷ (Εικ.39,40):

⁵⁷ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 153

- α) Ναός εν παραστάσι είναι αυτός που ανάμεσα στις παραστάδες που διαμορφώνονται στην όψη, παρεμβάλλονται κίονες συνήθως δυο.
- β) Ναός διπλό εν παραστάσι έχουμε όταν οι δυο στενές όψεις διαμορφώνονται όπως παραπάνω.
- γ) Ναός απλός πρόστυλος προκύπτει όταν οι παραστάδες της όψης αντικαθίστανται με κίονες
- δ) Ναός αμφιπρόστυλος είναι αυτός με τις δυο μικρές όψεις να οργανώνονται όπως παραπάνω
- ε) Ναός εν παραστάσι περίπτερος έχει δυο κίονες μεταξύ των παραστάδων της όψης και περιμετρική κιονοστοιχία η οποία ονομάζεται πτερόν
- στ) Ναός διπλός εν παραστάσι, περίπτερος παρουσιάζει τα παραπάνω χαρακτηριστικά με την διαφορά ότι και οι δυο μικρές όψεις έχουν παραστάδες και κίονες
- ζ) Ναός αμφιπρόστυλος περίπτερος είναι ένας ναός του δ τύπου με περιμετρικό πτερόν
- η) Ναός ψευδοπερίπτερος είναι αυτός όπου το περιμετρικό πτερόν είναι προσκολλημένο στις εξωτερικές παρειές των τοίχων του ναού
- θ) Ναός δίπτερος είναι αυτός ο οποίος αποτελείται από δυο περιμετρικά πτερά
- ι) Ναός ψευδοδίπτερος είναι ένας δίπτερος ναός στον οποίο αφαιρείται η εσωτερική σειρά κίωνων και διατηρείται το εξωτερικό πτερόν.

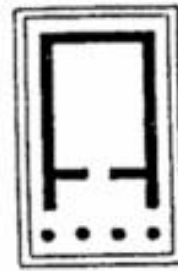


Εικόνα 39. α. ναός περίπτερος β. ναός δίπτερος γ. ναός ψευδοπερίπτερος

ΑΠΛΟΙ ΝΑΟΙ

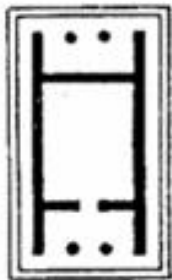


εν παραστάσι

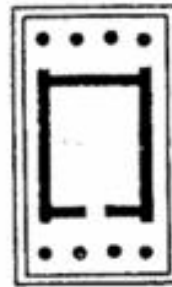


πρόστυλος

ΔΙΠΛΟΙ ΝΑΟΙ



διπλός εν παραστάσι



αμφιπρόστυλος

Εικόνα 40. Είδη ναών εν παραστασι

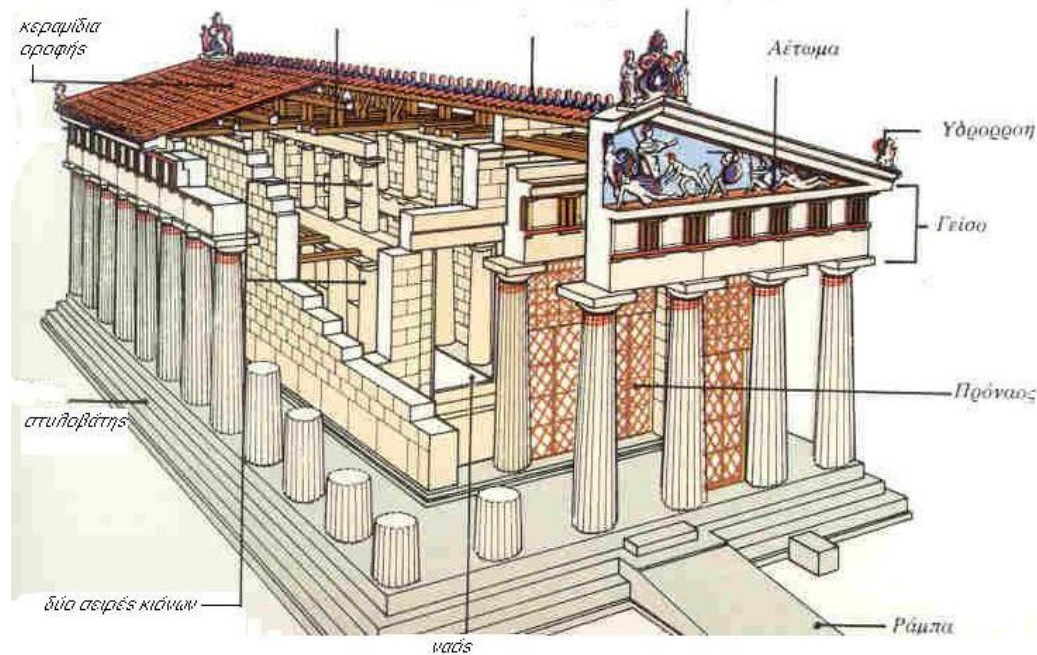
β. Τυπολογία ναών ως προς την ανωδομή

Μελετώντας την δομή των προσόψεων των ναών έχουμε από κάτω προς τα πάνω τα εξής αρχιτεκτονικά μέλη⁵⁸ (Εικ41):

α) Στερεοβάτης- ευθυντηρία- κρηπίς-στυλοβάτης τα τέσσερα αυτά κομμάτια αποτελούν την βάση του ναού από τον στερεοβάτη στον οποίο στηρίζεται όλος ο ναός με μια σειρά διαδοχικών επιπέδων καταλήγουμε στον στυλοβάτη πάνω στον οποίο στηρίζονται οι κίονες .

⁵⁸ Αργύρης Πετρονώτης , *Αρχιτεκτονική της απώτερης και κλασσικής αρχαιότητας*, σελ.268-278

- β) Κίονες οι οποίοι θα μελετηθούν σε επόμενο κεφαλαίο
- γ) Επιστύλιον είναι η βάση της ζωφόρου
- δ) Ζωφόρος είναι ένα γλυπτικό αρχιτεκτονικό στοιχείο που περιτρέχει όλο το ναό
- ε) Γείσο είναι το στοιχείο αυτό που προστατεύει τα υποκείμενα μέλη από την βροχή
- στ) Αέτωμα είναι το τριγωνικό τύμπανο που διαμορφώνει ένα είδος στέγης.



Εικόνα 41. τρισδιάστατη απεικόνιση δωρικού ναού

γ. Αρχιτεκτονικοί ρυθμοί

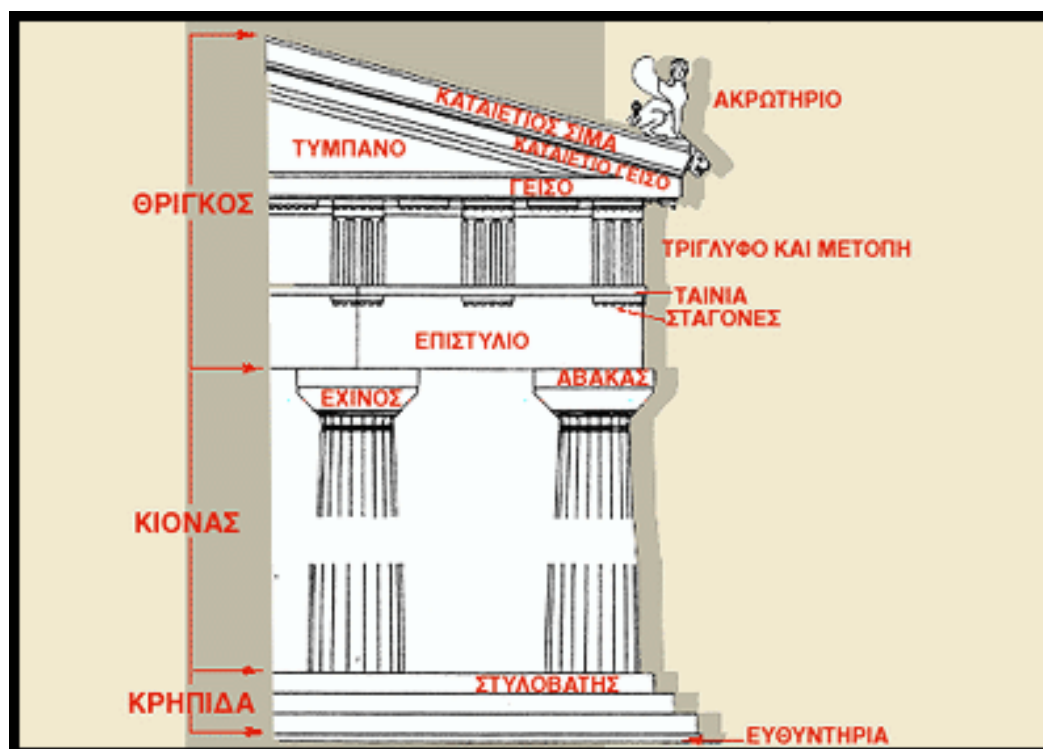
Η γέννηση της αρχαίας ελληνικής μνημειακής αρχιτεκτονικής συνδέεται άμεσα με την αρχιτεκτονική των ναών και την δημιουργία του δωρικού και ιωνικού ρυθμού. Ο δωρικός ρυθμός εμφανίστηκε στην Πελοπόννησο και σύντομα εξαπλώθηκε στο χώρο του Αιγαίου αλλά και στις αποικίες της Νοτίας Ιταλίας και της Σικελίας⁵⁹. Παρά το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε πολλά για τα στάδια εξέλιξης του δωρικού ρυθμού γνωρίζουμε ότι ήδη από την αρχαϊκή εποχή έχει πάρει την τελική μορφή του. Ο δεύτερος σημαντικότερος ρυθμός είναι ο ιωνικός με πατρίδα το Αιγαίο και την δυτική Μ. Ασία που σύντομα επηρέασε και τον χώρο της Μεγάλης Ελλάδας . Η καταγωγή του ιωνικού κιονόκρανου ως προς την μορφή του δεν μας είναι απόλυτα γνωστή όπως και το πότε

⁵⁹ Wolfgang Muller- Wiener *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα* σελ.122

ακριβώς απέκτησε την κανονική μορφή του. Ο δωρικός και ο ιωνικός ρυθμός διαφέρουν όχι τόσο στον τρόπο οργάνωσης των αρχιτεκτονικών μελών αλλά κυρίως στον φόρτο της γλυπτικής διακόσμησης.

Δωρικός ρυθμός

Ο δωρικός ρυθμός έχει πάρει στοιχεία από την μεταφορά σε λίθινες μορφές παλαιότερων τεχνικών που εφαρμόζονταν σε ξύλο και σταδιακά από τον 6^ο π.Χ. αιώνα αποκτά την τελική μορφή του (Εικ.42).



Εικόνα 42. δομή αρχιτεκτονικών μελών στο δωρικό ναό

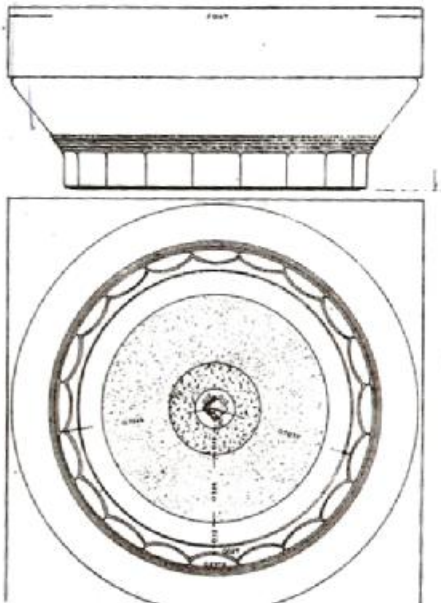
Όπως αναφέρεται σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι ναοί θεμελιώνονται σε λίθινες βάσεις πάνω στις οποίες στηρίζονται οι κίονες του περυσίου. Ο δωρικός κίονας αποτελείται από τον κορμό και το κιονόκρανο. Ο κορμός αποτελείται από πολλά κομμάτια, τους σφονδύλους, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους με μεταλλικούς γόμφους. Χαρακτηριστικό του κορμού είναι οι ραβδώσεις οι οποίες ήταν συνήθως 20 στον αριθμό⁶⁰. Η διατομή των ραβδώσεων προκύπτει από την χάραξη τριών τόξων με διαφορετικά κέντρα. Παρόλα αυτά υπάρχουν και εξαιρέσεις όπου η διατομή είναι απλά τμήμα ενός κύκλου.

Ο κορμός παρουσιάζει μείωση από κάτω προς τα πάνω, σκοπός αυτού είναι να αυξηθεί η οπτική ευστάθεια του κίονα.. Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό

⁶⁰ Wolfgang Muller- Wiener *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα* σελ.123

του κορμού του δωρικού κίονα είναι η ένταση η οποία παρουσιάζεται ως τμήμα μιας υπερβολής καθ' ύψος του κορμού. Η εφαρμογή οπτικών διορθώσεων δεν είναι χαρακτηριστικό μονό των κίωνων αλλά συνήθως χαρακτηρίζουν όλο το κτίριο και σκοπό έχουν την επίτευξη ενός ορθού οπτικού αποτελέσματος ⁶¹.

Οι δακτύλιοι τρεις με τέσσερις συνήθως έχουν την μορφή εγκοπής και διαχωρίζουν το κορμό από το κιονόκρανο. Τα τελευταία είναι κατά κανόνα μονολιθικό και η μορφή του σχετίζεται με παλαιότερες ξύλινες μορφές. Ο εχίνος ο οποίος αποτελεί το κυρίως κομμάτι του κιονόκρανου έχει την μορφή καμπύλου εκ περιστροφής χωρίς επιπλέον γλυπτικό διάκοσμο ⁶² (Εικ.43). Ο άβακας ο οποίος αποτελεί την επίστεψη του κιονόκρανου είναι ως προς την μορφή του μια τετράγωνη πλάκα σε συμφωνία με τα υπερκείμενα μέλη τα οποία και υποστηρίζει μεταβιβάζοντας στον κορμό του κίονα τα φορτία του θριγκού.



Εικόνα 43. Δωρικό κιονόκρανο σε όψη και κάτοψη

Οι αναλογίες του κίονα αλλάζουν με το πέρασμα των χρόνων και την μετάβαση από την αρχαϊκή εποχή στην κλασσική. Αρχικά παρουσιάζουν ραδινές αναλογίες ενώ στην αρχαϊκή περίοδο οι κίονες γίνονται βαρύτεροι και αποκτούν μεγαλύτερο πάχος και στην κλασσική περίοδο έχουμε πάλι λεπτότερους κίονες με τυπική πλέον αναλογία (Παρθενώνας H=5,48Δ).

⁶¹ Αργύρης Πετρονώτης, *Αρχιτεκτονική της απότερης και κλασσικής αρχαιότητας*, σελ.294

⁶² Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, σελ. 205

Συνεχίζοντας από κάτω προς τα πάνω συναντάμε πάνω από τον κίονα το επιστύλιον το οποίο αποτελείται από μαρμάρινες μονολιθικές πλάκες οι οποίες σχηματίζουν αρμούς στο μέσο των αβάκων των υποκειμένων κιονόκρανων⁶³. Στο ανώτερο τμήμα του επιστυλίου υπάρχει ταινία η οποία το διατρέχει στο σύνολο του και συνήθως φέρει διακόσμηση με γραπτούς μαιάνδρους. Οι κανόνες που βρίσκονται στο επιστύλιο κάτω από τα τρίγλυφα συνήθως δεν διακοσμούνται υπάρχουν όμως εξαιρέσεις όπου έχουμε γραπτές διακοσμήσεις με ανθέμια και φύλλα λωτού. Το επιστύλιο στο σύνολο του δεν φέρει καμιά διακόσμηση και διατηρεί καθαρή την μορφή μιας δοκού φερόμενης από τα κατακόρυφα στοιχεία.

Στη δωρική ζωφόρο που βρίσκεται πάνω από το επιστύλιο, υπάρχει μία συνεχής εναλλαγή από τρίγλυφα και μετόπες. Τα τρίγλυφα είναι τρία μακρόστενα και κάθετα λαξευμένα στο μάρμαρο στοιχεία. Το σχέδιό τους καθιερώθηκε ώστε να θυμίζει τα ξύλινα δοκάρια που στέγαζαν παλιότερα τους ναούς. Γι' αυτόν τον λόγο, κάτω ακριβώς από το κάθε ένα, βρίσκονται απομιμήσεις των καρφιών που συγκροτούσαν κάποτε τις ξύλινες δοκούς, που ονομάζονται "σταγόνες"⁶⁴. Οι σταγόνες είναι έξι συνήθως και έχουν κυλινδρικό ή κολουροκωνικό σχήμα. Οι μετόπες βρίσκονταν ανάμεσα στα τρίγλυφα και ήταν είτε απλά κομμάτια μαρμάρου, είτε έφεραν γραπτές ή ανάγλυφες παραστάσεις. Στην εσωτερική πλευρά της ζωφόρου σχηματίζεται ένα μέτωπο από την «πλάτη» (αντιθήματα) των τριγλύφων και από τις μετόπες. Το αρχιτεκτονικό αυτό μέλος φέρει διακοσμήσεις από οριζόντια κυμάτια.

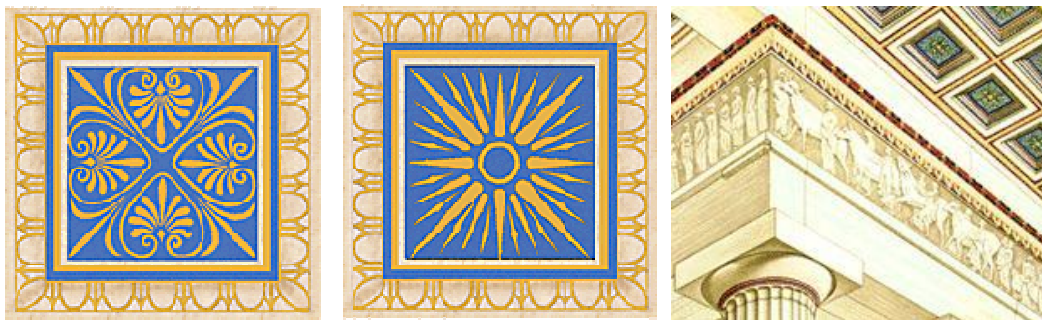
Συνεχίζοντας ψηλότερα από τη δωρική ζωφόρο υπάρχει το δωρικό γείσο το οποίο αποτελείται από τους προμόχθους και τις κυλινδρικής διατομής σταγόνες (Εικ.44). Σκοπός του γείσου είναι να προστατεύσει τα υποκείμενα μέλη από τα νερά της βροχής⁶⁵. Το γείσο πολλές φορές διακοσμείται με κυμάτιο ιωνικό ή λέσβιο. Ψηλότερα σχηματίζεται δίρριχτη στέγη η οποία θυμίζει πολύ τις παλαιότερες ξύλινες κατασκευές και σχηματίζει στις δυο στενές πλευρές τριγωνικό τύμπανο που φέρει γλυπτικές παραστάσεις. Στους αρχαϊκούς ναούς, την στέγη περιτρέχει ένα είδος υδρορροής, η σίμη, η οποία συγκεντρώνει τα νερά της βροχής και ανά διαστήματα έχει απλούς σωλήνες ή

⁶³ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, σελ. 207

⁶⁴ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 208

⁶⁵ Wolfgang Muller- Wiener *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα* σελ.128

ενώ στον ουρανίσκο το βαθύτερο δηλαδή σημείο τους ,στους αρχαϊκούς και κλασσικούς ναούς έχουμε γραπτά πολύχρωμα ανθέμια ή αστερίσκους⁶⁸.



Εικόνα 46. φατνωματικές πλάκες

Ένα ακόμα στοιχείο το οποίο ολοκληρώνει την γλυπτική όψη του ναού ήταν το χρώμα. Σήμερα από τα ερείπια των ναών που διασώζονται μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η εντύπωση που έδιναν αυτά τα μεγαλειώδη κτίρια ενισχύεται με την χρήση εντόνων χρωμάτων αφήνοντας ελάχιστα μέρη του ναού υπόλευκα στο χρώμα δηλαδή του μαρμάρου. Χρώματα είχαν όλα τα γλυπτά μέρη του ναού, όπως οι μετόπες ,το γείσο, τα τρίγλυφα, τα εναέτια γλυπτά κ.τ.λ. Μονό το επιστύλιο, η κρηπίδα, οι κορμοί των κιόνων και τα μέτωπα των γείσων δεν είχαν χρώμα. Με γαλάζιο στον δωρικό ρυθμό χρωμάτιζαν τα τρίγλυφα και τους κανόνες του επιστηλίου καθώς και τα τύμπανα των αετωμάτων⁶⁹. Στα κιονόκρανα, χρώμα είχαν μόνο οι δακτύλιοι και οι ιμάντες, συνήθως γαλάζιο ή κόκκινο. Με κόκκινο χρωμάτιζαν και τις ταινίες του επιστυλίου. Με γαλάζιο και κόκκινο χρωμάτιζαν ακόμα τα κυμάτια και τα ανθέμια με συμπληρωματικά χρώματα το πράσινο και το κίτρινο. Στα φατνώματα κυριαρχεί ένα κίτρινο χρυσαφί σε συνδυασμό πολλές φορές με βαθύ γαλάζιο⁷⁰.

Διακόσμηση με γραπτές χρωματιστές παραστάσεις είχαμε και στο εσωτερικό των τοίχων του ναού. Δυστυχώς, διασώζονται τμηματικά ελάχιστα παραδείγματα. Περισσότερο γνωστές μας είναι παρόμοιες ζωγραφικές επενδύσεις από μακεδονικούς τάφους που σώζονται κυρίως στους ελληνιστικούς χρόνους⁷¹. Οι ζωγραφικές αυτές παραστάσεις πολλές φορές

⁶⁸ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 213-214

⁶⁹ Αργύρης Πετρονώτης, *Αρχιτεκτονική της απότερης και κλασσικής αρχαιότητας*, σελ.342

⁷⁰ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 233

⁷¹ Wolfgang Muller- Wiener *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα* σελ.146

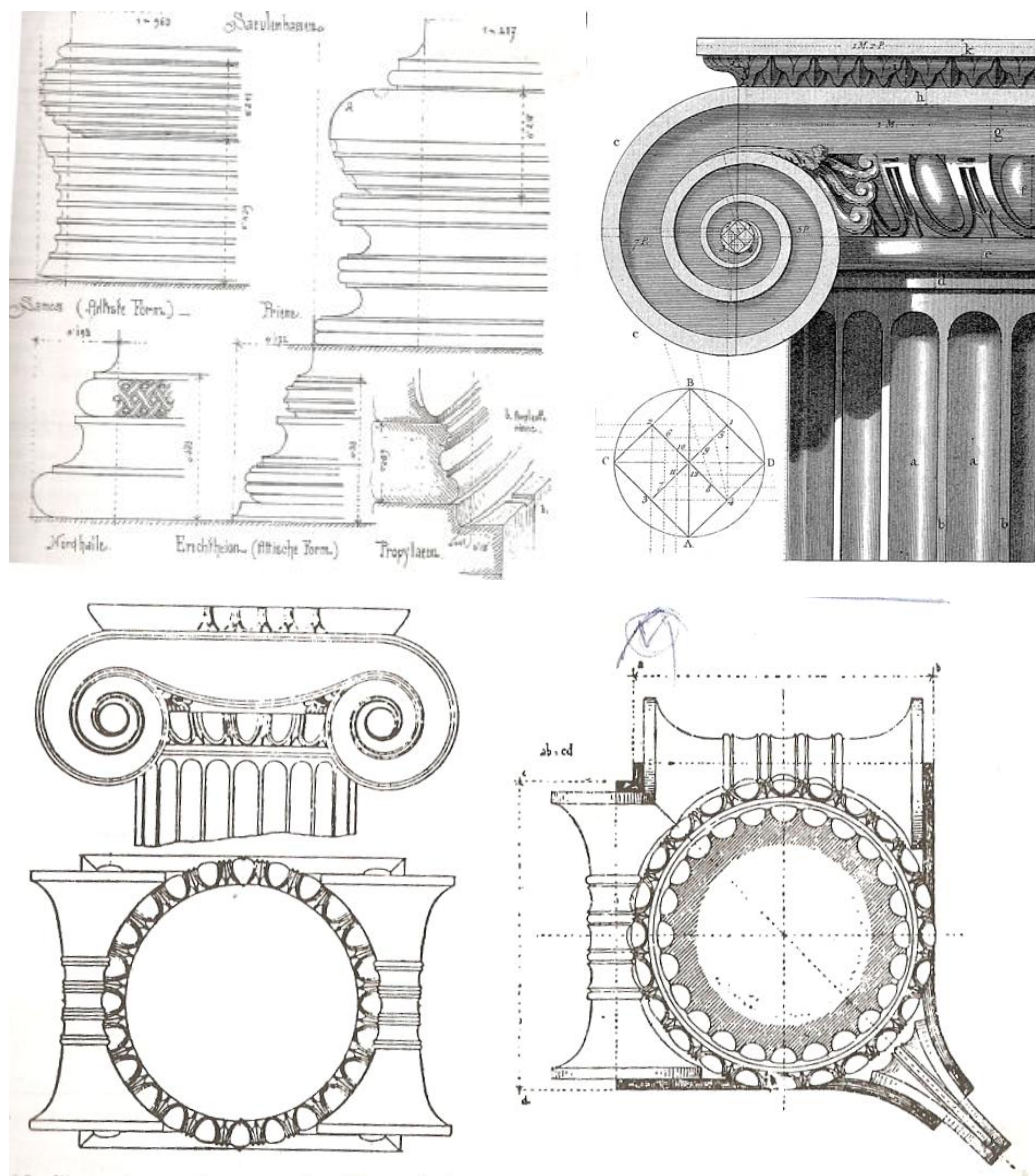
καταλάμβαναν ολόκληρο το ύψους των τοίχων και γινόταν με ελεύθερο χέρι με την μέθοδο κυρίως της εγκαυστικής.

Ιωνικός ρυθμός

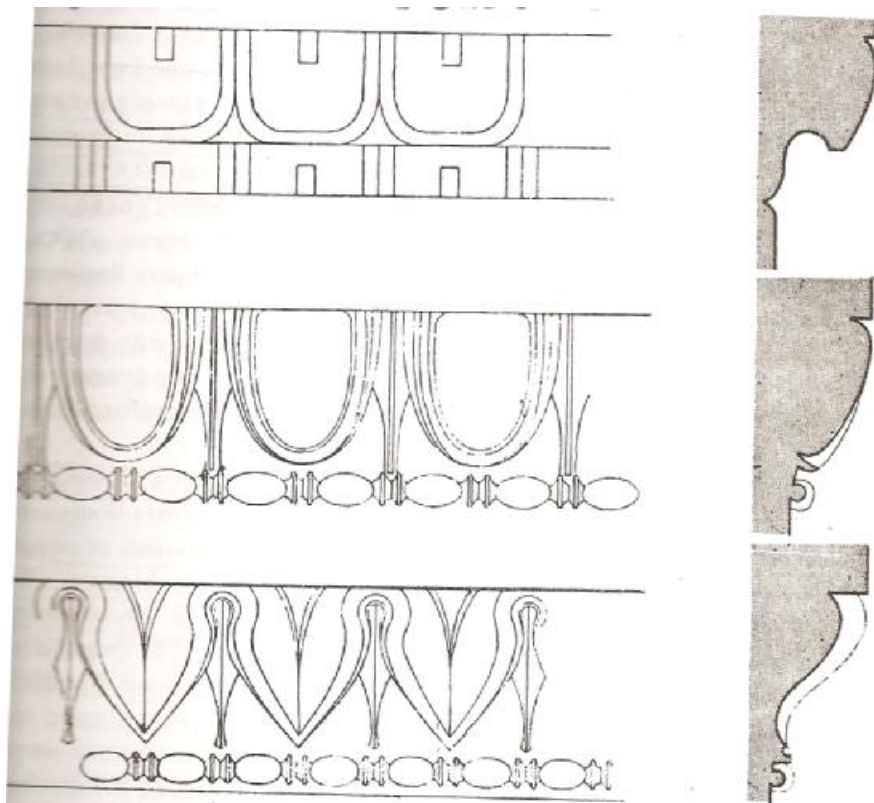
Ο ιωνικός ρυθμός σε αντίθεση με τον δωρικό είναι περισσότερο διακοσμητικός και διακρίνεται από ραδινότερους κίονες και λεπτότερα αρχιτεκτονικά μέλη. Υπάρχουν δυο τύποι ιωνικών ναών οι Ασιατικοί ιωνικοί και οι Αττικοί ιωνικοί, πρόκειται για δυο παραλλαγές που διαφέρουν σε ελάχιστα σημεία, όσον αφορά την γενικότερη οργάνωση των ναών,

Στον ιωνικό ρυθμό όπως και στο δωρικό ,ξεκινώντας από κάτω προς τα πάνω, υπάρχει η κρηπίδα, σε αντίθεση όμως με τον δωρικό ρυθμό ο κίονας δεν στηρίζεται πάνω στον στυλοβάτη, παρά έχει την δική του βάση. Στους ιωνικούς ναούς της Μικράς Ασίας η βάση συνήθως αποτελείται από μία τετράγωνη πλάκα, την λεγόμενη πλίνθο. Πάνω στην πλίνθο ακολουθούν διάφορα επιστρώματα που έχουν σχήμα στρογγυλό, και τερματίζουν με εξόγκωση ή προεξοχή. Τα επιστρώματα αυτά συνήθως είναι διακοσμημένα με οριζόντιες αυλακιές. Στον αττικό ιωνικό ρυθμό συχνά συναντάμε βάσεις χωρίς πλίνθο, αλλά με ιδιαίτερα διογκωμένη στρογγυλή βάση. Χαρακτηριστικό της βάσης είναι η σπείρα η οποία μπορεί να είναι απλή ή και σύνθετη σε πολλές περιπτώσεις έχουμε διακοσμήσεις με ραβδώσεις κοίλες ή κυρτές η ακόμα και με ανάγλυφα πλέγματα ⁷² (Εικ.47). Στους υστερούς κλασσικούς χρόνους μεταξύ των σπειρών παρεμβάλλονται κυμάτια και ζώνες με ανάγλυφα κοσμήματα (Εικ.48).

⁷² Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 222



Εικόνα 47. α. Ιωνικές βάσεις β. Ιωνικά κιονόκρανα



Εικόνα 48. α. δωρικό κυμάτιο β. ιωνικό κυματικό γ. λέσβιο κυμάτιο

Οι κίονες σε σύγκριση με τους κίονες του δωρικού ρυθμού είναι λεπτότεροι, στενεύουν ελαφρώς προς τα πάνω, και έχουν οριζόντιες αυλακιές. Τα αυλάκια αντί να συνδέονται μεταξύ τους με οξείες κόψεις, χωρίζονται με μικρές επίπεδες ταινίες που βρίσκονται ανάμεσά τους. Οι ραβδώσεις είναι συνήθως 24 στον αριθμό συμφωνά με τα κλασσικά παραδείγματα αλλά υπάρχουν και εξαιρέσεις. Οι ραβδώσεις όπως και στον δωρικό κίονα χαράσσονται με την βοήθεια τριών τόξων με τρία διαφορετικά κέντρα. Ένα χαρακτηριστικό του κορμού του ιωνικού κίονα είναι η μείωση και η ένταση σε αντίθεση όμως με τους δωρικούς κίονες είναι λιγότερο έντονη⁷³.

Ψηλότερα από τον κορμό βρίσκεται το κιονόκρανο το οποίο έχει σίγουρα σχέση με παλαιότερες ξύλινες μορφές. Πρόδρομοι των ιωνικών κιονόκρανων λέγεται ότι είναι τα αιολικά τα οποία σε μια απλούστερη μορφή αποτελούνται από διπλή έλικα όπως και τα ιωνικά. Το θέμα των ελίκων ως διακοσμητικό χρησιμοποιούνταν στην ανατολή από πολύ παλιά και είναι πιθανόν να υπήρχαν επιρροές από άλλους λαούς⁷⁴.

⁷³ Wolfgang Muller- Wiener *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα* σελ.133

⁷⁴ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 223

Στα αιολικά κιονόκρανα οι έλικες χωρίζονται με ενιαίο ανθέμιο κατακόρυφα σχεδόν από την βάση του κιονόκρανου. Στο ιωνικό αντίστοιχα οι έλικες αποδίδονται σε συνεχεία και συμμετρικά το κενό μεταξύ των ελίκων συνήθως καλύπτεται με το αγαπημένο προς τους ίωνες θέμα τα ιωνικά ωά ⁷⁵. Ο οφθαλμός των ελίκων μπορεί να παραμένει απλός αλλά και σε ορισμένες περιπτώσεις να παίρνει την μορφή ρόδακα ή ανάγλυφου ανθεμίου ⁷⁶. Πάνω από τους έλικες υπάρχει ο άβακας που υποβαστάζει το επιστύλιο. Πολλές φορές μεταξύ του άβακα και των ελίκων παρεμβάλλονται διακοσμήσεις με ανθέμια και ρόδακες. Ο άβαξ στον ιωνικό ρυθμό είναι μικρότερος από τον δωρικό και συνήθως καλύπτεται περιμετρικά με λέσβιο ή ιωνικό κυμάτιο με ανάγλυφα φύλλα ή και ωά.

Πάνω στον άβακα των κιόνων εδράζεται το επιστύλιο, το οποίο σε αντίθεση με το δωρικό αποτελείται από τρεις επάλληλες ταινίες, αργότερα μεταξύ των ταινιών προστίθενται αστράγαλοι ή κυμάτια. Στο ψηλότερο σημείο του επιστυλίου υπάρχει συνήθως περιμετρικό κυμάτιο ανάγλυφο λέσβιο ή ιωνικό. Πάνω από το επιστύλιο υπάρχει στους αττικούς ιωνικούς ναούς όπως και στους δωρικούς η ζωφόρος η οποία παρουσιάζει σχετικά όμοιες αναλογίες με το προηγούμενο. Η ζωφόρος καλύπτεται με γλυπτικές παραστάσεις επηρεασμένες κατά κύριο λόγο από την μυθολογία. Άλλοτε πάλι κοσμεύεται με απλά διακοσμητικά θέματα όπως ρόδακες, γρυπές και ανθέμια. Στα ασιατικά ιωνικά μνημεία η ζωφόρος παραλείπεται και το γείσο που ακολουθεί εδράζεται απευθείας στο επιστύλιο ⁷⁷. Το γείσο, όπως και στον δωρικό ρυθμό κοσμεύεται στο εσωτερικό τμήμα πίσω δηλαδή από τους οδόντες, που στην προκειμένη περίπτωση έχουν ορθογωνικό σχήμα, με κυμάτιο ιωνικό ή λέσβιο.

Στο ψηλότερο σημείο πάνω από το γείσο βρίσκεται το αέτωμα το οποίο διακοσμεύεται με εναέτια γλυπτά και παραστάσεις. Στο τελείωμα της στέγης υπάρχει και στα ιωνικά κτίρια η σίμη όπως και στα δωρικά η οποία φέρει διακοσμήσεις με ιωνικά ωά ή ανθέμια, ανά διαστήματα έχει υδρορροές για την απομάκρυνση των νερών της βροχής. Η στέγη καλύπτεται με κεραμίδια και στις άκρες υπάρχουν ακρωτήρια τα οποία ήταν διακοσμητικά ανθέμια ή και αγάλματα ⁷⁸.

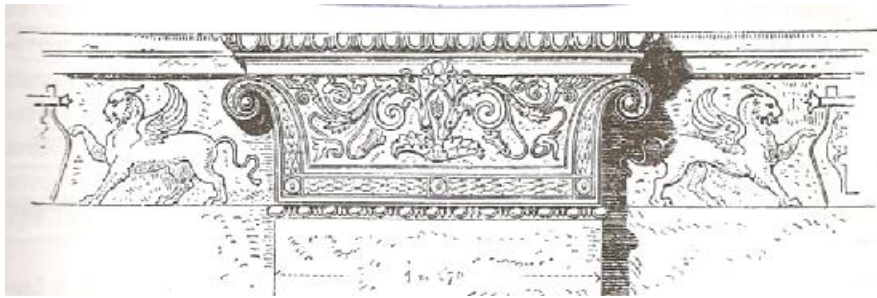
⁷⁵ Αργύρης Πετρονάκης, *Αρχιτεκτονική της απότερης και κλασσικής αρχαιότητας*, σελ.322

⁷⁶ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 226

⁷⁷ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 228

⁷⁸ Wolfgang Muller- Wiener *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα* σελ.140

Στους ιωνικούς ναούς οι κίονες αντικαθίστανται ορισμένες φορές με Καρυάτιδες όπως στο Ερέχθειο αγάλματα δηλαδή γυναικείων μορφών πάνω στα οποία εδράζεται το επιστύλιο. Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο στα μνημεία ιωνικού ρυθμού είναι και οι παραστάδες στις οποίες κατέληγαν οι τοίχοι. Όπως και οι κίονες, οι παραστάδες παρουσιάζουν ελαφριά μείωση προς τα πάνω. Στο κάτω μέρος των παραστάδων υπάρχει βάση η οποία πολλές φορές επεκτείνεται σε όλο το μήκος των τοίχων ⁷⁹ (Εικ.49). Τα επίκρανα συνήθως διακοσμούνται με επάλληλα κυμάτια και ανθέμια. Αργότερα όμως υπάρχουν παραδείγματα με ανακλινδροειδή επίκρανα τα οποία κατέληγαν σε έλικες, παραπέμποντας έτσι στην διακόσμηση των ιωνικών κιονόκρανων, και το κενό μεταξύ τους σχηματισμού αυτού είχε διακοσμήσεις με ανθέμια και φυτικές μορφές.

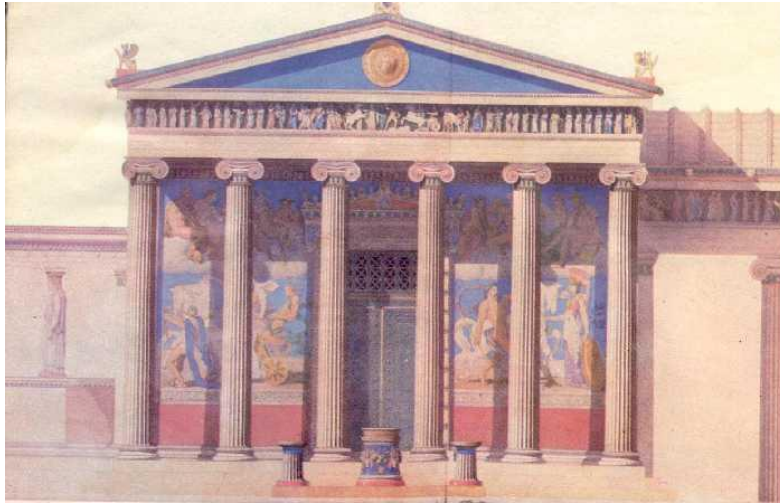


Εικόνα 49. παραστάδες ιωνικού ναού

Στην εσωτερική πλευρά του περυσίου η οροφή διαμορφώνεται και εδώ με φατνωματικές πλάκες όπως και στο δωρικό ρυθμό. Σε αντίθεση όμως με τα δωρικά φατνώματα τα ιωνικά έχουν μεγαλύτερο βάθος, περιμετρικά έχουμε και εδώ διακόσμηση με κυμάτια ενώ ο ουρανίσκος διακοσμείται συνήθως με ρόδακα ορειχάλκινο.

Το χρώμα έπαιζε καθοριστικό ρολό στην τελική διαμόρφωση των αρχιτεκτονικών μελών του ιωνικού ρυθμού. Όπως και στους δωρικούς ναούς έτσι και εδώ τα περισσότερα γλυπτικά μέλη είναι έντονα χρωματισμένα (Εικ.50). Οι έλικες των κίωνων καθώς και το υποτραχήλιο έχουν κόκκινο χρώμα και το τύμπανο της ζωφόρου γαλάζιο βαθύ, όπως και στα δωρικά μνημεία. Χρυσοί ενίοτε βάφονταν οι μαϊανδροί και οι αστράγαλοι.

⁷⁹ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 226



Εικόνα 50. χρωματική αναπαράσταση ιωνικού ναού

2.3 ΝΑΟΙ ΤΟΥ 6^{ΟΥ} ΚΑΙ 5^{ΟΥ} Π.Χ. ΑΙΩΝΑ

Ένας από τους πρώιμους ναούς της αρχαϊκής περιόδου είναι ο ναός της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα, σήμερα ελάχιστα είναι τα ίχνη του. Ο ναός ήταν δωρικός, περίπτερος και είναι γνωστός και ως ο ναός της Γοργούς εξαιτίας των γλυπτών του δυτικού αετώματος, τμήμα του οποίου σώζεται μέχρι σήμερα⁸⁰ (Εικ.51). Πρόκειται για ένα έξοχο δείγμα πρώιμης αρχαϊκής γλυπτικής που παρουσιάζει στο κέντρο την καμψίποδα Γοργώ, ένα τερατόμορφο μυθικό πλάσμα με αποτρόπαια χαρακτηριστικά να πλαισιώνεται από τους γιους της Πήγασο και Χρυσάορα ⁸¹. Η παράσταση αυτή πλαισιώνεται από δυο λεοπαρδάλεις ενώ στα άκρα του αετώματος υπάρχουν παραστάσεις από Τιτανομαχίες και επεισόδια από την άλωση της Τροίας.



Εικόνα 51. Αέτωμα Γοργούς

⁸⁰ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.162

⁸¹ Γ. Κοκκορού- Αλευρά *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.94

Τα γλυπτικά μέρη των ναών δεν είχαν απλά διακοσμητικό χαρακτήρα αλλά αποτελούσαν μέρος του και βοηθούσαν στην καλύτερη σύνδεση και συναρμογή όλων των αρχιτεκτονικών μορφών⁸². Τα θέματα πολλές φορές είναι κοινά πιτανομαχίες, γιγαντομαχίες, σκηνές από την ζωή των θεών και άλλες παραστάσεις βασισμένες σε μυθολογικά θέματα. Στην πρώιμη αυτή περίοδο ο γλυπτής συλλαμβάνει πολλά πράγματα σε δυο διαστάσεις και οι λεπτομέρειες είναι ζωγραφικά ένθετες. Οι μορφές συνήθως είναι ολόγλυφες ή μονό κατά ένα μέρος σύμφυτες με το βάθος όπως θα γίνει αργότερα⁸³. Τα αετώματα στους πρώιμους αυτούς ναούς παρουσιάζουν μεγάλη δυσκολία χειρισμού εξαιτίας της σταδιακής σμίκρυνσης του τυμπάνου. Έτσι συνήθως οι γλύπτες τοποθετούν μια συμπαγή μορφή που κυριαρχεί ή πλαισιώνεται από άλλες μικρότερες και στις γωνίες συνήθως τοποθετούσαν τέρατα ή ζώα με ουρές φιδιού. Αργότερα, κυρίως στους κλασσικούς χρόνους, οι γωνίες παραλαμβάνουν ξαπλωμένες μορφές, τμήματα συνήθως παραστάσεων από μάχες.

Το Αρτεμίσιο της Εφέσου είναι ένας από τους μεγαλύτερους ναούς ιωνικού ρυθμό και ένα από τα επτά αρχαία θαύματα. Ο ναός είναι περίπτερος με κίονες που πατούν σε τυπική ασιατική ιωνική βάση και τύμπανο στο κάτω μέρος, που κοσμούνταν με ανάγλυφα που αναπαριστούσαν πομπές ανδρών, γυναικών και ιππέων⁸⁴. Πολύ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σίμη του ναού που φέρει γλυπτές διακοσμήσεις με κενταυρομαχίες, σκηνές μάχης, πομπές αρμάτων κ.α.

Όσο περνάμε από τον 6^ο π.Χ. αιώνα στον 5^ο η γλυπτική εξελίσσεται και οι μορφές γίνονται πολύ έξεργες και ολόγλυφες, τα θέματα και η σύνθεση αποκτούν μεγαλύτερη ενότητα. Στην χρονική αυτή μετάβαση οι ναοί αρχίζουν να αποκτούν ραδινότερες αναλογίες, ένα τέτοιο παράδειγμα είναι και ο ναός της Αφαιάς Αθηνάς στην Αίγινα. Ο ναός αυτός είναι δωρικός περίπτερος κατασκευάστηκε από Παριανό μάρμαρο και Αιγινήτη λίθο⁸⁵. Τα αετώματα του ναού παρουσιάζουν συμπλοκές στην Τροία παρουσία της θεάς Αθηνάς στις οποίες διακριθήκαν Αιγινήτες βασιλείς⁸⁶. Τα ακρωτήρια του ναού διακοσμούν ανθέμια και κόρες με γρύπες στις άκρες.

⁸² John Boardman, *Αρχαία Ελληνική Τέχνη*, σελ.80

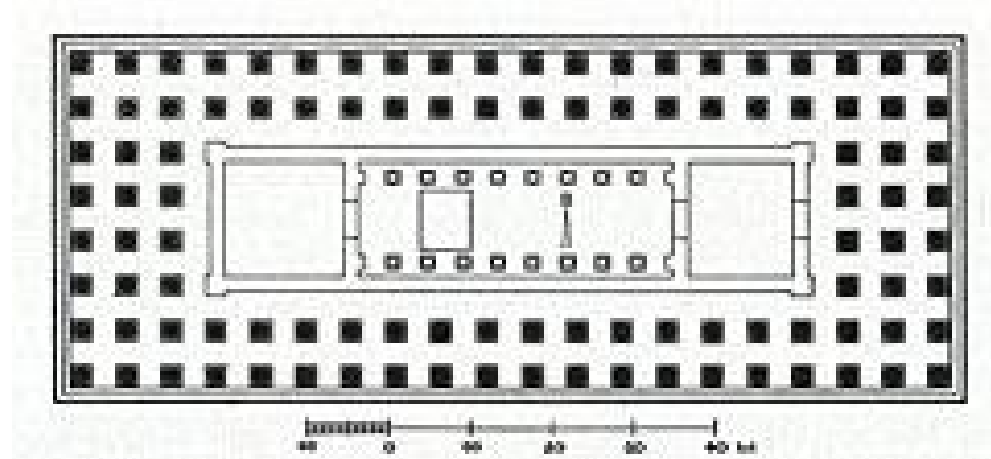
⁸³ John Boardman, *Ελληνική Πλαστική- Αρχαϊκή περίοδος Τέχνη*, σελ.181

⁸⁴ Γ. Κοκκορού- Αλευρά, *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.96

⁸⁵ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.235

⁸⁶ Γ. Κοκκορού- Αλευρά, *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.95

Ένα έξοχο παράδειγμα γλυπτικής αποτελεί και ο ναός του Δια στην Ολυμπία γνωστός και ως ναός των Γιγάντων (Εικ.52). Ο ναός ήταν δωρικός ψευδοπερίπτερος με τεράστιες αναλογίες⁸⁷. Γιγάντια αγάλματα Ατλάντων υποβάσταζαν το επιστύλιο. Ο ναός σήμερα σώζεται σε κακή κατάσταση ελάχιστα είναι τα ίχνη του.



Εικόνα 52. Κάτοψη Ναού του Δια στην Ολυμπία

Τα γλυπτά που έχουν σωθεί είναι εξαιρετικά δείγματα της κλασικής τεχνοτροπίας. Στο ανατολικό αέτωμα έχουμε την προετοιμασία των αγώνων Πέλοπα και Οινομάου. Συμφωνά με τον μύθο ο Πέλοπας θέλησε να νυμφευθεί την κόρη του Οινομάου, Ιπποδάμεια. Η παράσταση είναι στατική και ήρεμη, στο κέντρο του αετώματος στέφεται ο Δίας ως κριτής του αγώνα, οι πρωταγωνιστές είναι τα δυο ζευγάρια Πέλοπα- Ιπποδάμειας και ο Οινομάος με την γυναίκα του. Δεξιά και αριστερά υπάρχουν τα τέθριππα των πρωταγωνιστών που θα πάρουν μέρος στον αγώνα, μαζί με τους ιπποκόμους γονατιστούς μπροστά στα άρματα. Στις γωνίες υπάρχουν ξαπλωμένες μορφές, ίσως γειτονικοί ποταμοί. Χαρακτηριστική είναι και η μορφή του γέροντα δεξιά, με θλιμμένο πρόσωπο που προβλέπει την ήττα του Οινομάου⁸⁸.

Το δυτικό αέτωμα είναι γεμάτο δράση και κίνηση, όπου παριστάνεται η προσπάθεια αρπαγής των Λαπιθίδων από τους Κενταύρους (Εικ.53). Οι Κένταυροι προσκλήθηκαν στο γάμο του Λαπίθη Πειρίθου και κατά την διάρκεια του γάμου μέθυσαν και προσπάθησαν να επιτεθούν στις γυναίκες Λαπιθίδες. Την έκβαση του αγώνα παρακολουθεί ο Απόλλωνας, ο οποίος

⁸⁷ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.236

⁸⁸ Γ. Κοκκορού- Αλευρά *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.174,175

έχει στραμμένο το χέρι προς τα αριστερά, γι'αυτό και υπάρχει η άποψη ότι στα αριστερά βρίσκεται ο Πειρίθους ο οποίος θα βγει κερδισμένος από την διαμάχη με τους Κενταύρους ⁸⁹. Οι μορφές των συμπλεγμάτων παρουσιάζονται γεμάτες δράση και στις γωνιές του αετώματος υπάρχουν ξαπλωμένες γυναικείες μορφές πιθανότατα γηραιές Λαπιθίδες πίσω από τις οποίες κρύβονται οι νεότερες .



Εικόνα 53. Μάχη Λαπίθη με Κένταυρο από το δυτικό αέτωμα του ναού του Δια.

Στις μετόπες έχουμε για πρώτη φορά αναπαράσταση του Δωδεκάθλου του Ηρακλή, οι άθλοι παρουσιάζονται με την σειρά ξεκινώντας από την ανατολική πλευρά (Εικ.54). Το σύνολο των γλυπτών του ναού του Δια αποτελούν σημαντικά δείγματα αυστηρόρυθμων γλυπτών και επιτρέπουν να σχηματιστεί μια σαφής εικόνα για την πρώιμη κλασική γλυπτική⁹⁰.

⁸⁹ John Boardman, *Ελληνική Πλαστική- Κλασική περίοδος Τέχνη*, σελ.45

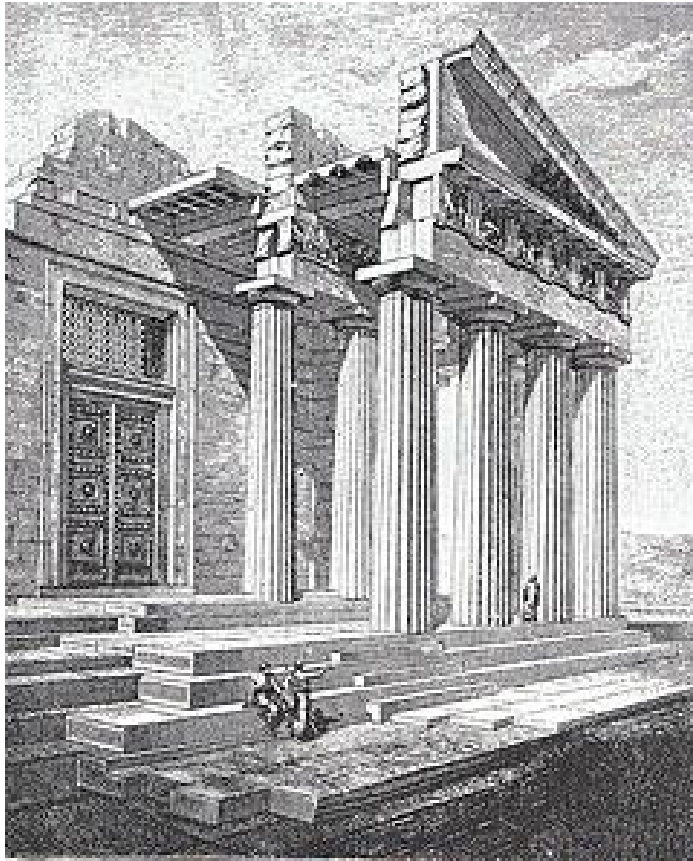
⁹⁰ Κοκκορού- Αλευρά *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.176



Εικόνα 54. Μετόπη που παρουσιάζει τον Ηρακλή να μάχεται μινώταυρο,

Από την αυστηρόρυθμη γλυπτική περνάμε στην περίοδο της ώριμης κλασσικής εποχής και στα αριστουργήματα του Φειδία. Αυτήν την περίοδο χτίστηκε και ο Παρθενώνας του οποίου τα γλυπτά, είναι ίσως το έργο εκείνο που δικαιώνει την φήμη του μεγάλου γλυπτή, ίσως τον μεγαλύτερο του αρχαίου κόσμου. Σε συνδυασμό με τον Παρθενώνα θα μελετηθούν παρακάτω τα προπύλαια και το Ερέχθειο, παρά το γεγονός ότι δεν χτιστήκαν την ίδια περίοδο, με σκοπό μια ολοκληρωμένη άποψη για την ακρόπολη των Αθηνών.

Ο Παρθενώνας αποτελεί το χαρακτηριστικότερο μνημείο της αθηναϊκής πολιτείας του Περικλή και είναι αφιερωμένος στην θεότητα που εκφράζει την αθηναϊκή πολιτεία και το όνομα της είναι άμεσα συνασμένο με αυτήν, την Αθηνά. Στον Παρθενώνα εργάστηκαν ο Ικτίνος και ο Καλλικράτης, σε στενή συνεργασία με τον Φειδία που επηρέασε αποφασιστικά το σχέδιο του ναού (Εικ.55). Τα μορφολογικά στοιχεία του ναού ουσιαστικά αποτελούν μία συγχώνευση όλων των γνωστών στοιχείων της ελληνικής αρχιτεκτονικής, δωρικής και ιωνικής, σε μία νέα μορφή που θα την χαρακτήριζε κανείς αττική. Οι εργασίες του Παρθενώνα άρχισαν το 447πΧ και ολοκληρώθηκαν μέσα σε εννέα χρόνια. Το 438πΧ ο ναός ήταν έτοιμος. Στο εσωτερικό του ναού υπάρχουν δίτονες κιονοστοιχίες που συνδέονται στο βάθος του σηκού με μια Τρίτη, εγκάρσια, σε σχήμα Π. Με αυτόν τον τρόπο έσπαζε ο επιμήκης άξονας του κεντρικού κλίτους και προκαλούσε ακόμα εντονότερη την αίσθηση του πλάτους.



Εικόνα 55. Ανατολική όψη Παρθενώνα

Όσον αφορά τον γλυπτικό διάκοσμο του Παρθενώνα, οι συνιστώσες για την πραγματοποίησή τους υπήρξαν δύο. Από τη μία οι ριζοσπαστικές ιδέες του Φειδία και από την άλλη τα μέσα που παρείχε ο Περικλής.

Για πρώτη φορά κοσμούνται και οι 92 μετώπες με ανάγλυφα. Τα θέματα που επιλέχθηκαν ιστορούν αγώνες της Αθηνάς και των Αθηναίων. Στην Ανατολική πλευρά Γιγαντομαχία, στη Δυτική Αμαζονομαχία, στη νότια Κενταυρομαχία, στη βόρεια σκηνές από τον Τρωικό πόλεμο⁹¹ (Εικ.56).

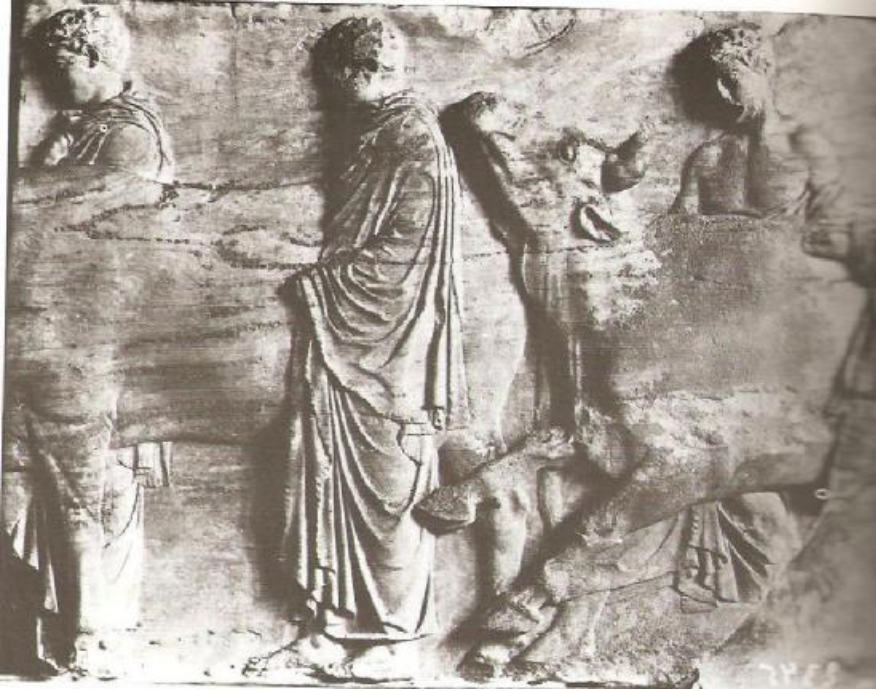
⁹¹ Κοκκορού- Αλευρά *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.188



Εικόνα 56. Μια από τις νότιες μετόπες του Παρθενώνα

Αρχιτεκτονική ιδιομορφία του ναού αποτελεί η ύπαρξη εξωτερικής ζωφόρου, στο επάνω μέρος των τοίχων του σηκού, μήκους 160μ και ύψους 1 μ. Παρίστανε ανάγλυφη την πομπή των Παναθηναίων και την παράδοση του πέπλου της θεάς⁹². Συγχρόνως αποτελούσε και έναν ιστορικό πίνακα της αθηναϊκής πολιτείας στις διαδοχικές φάσεις της κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσής της. Από τη ΝΔ γωνία η πομπή κινείται σε δύο κατευθύνσεις. Από την άκρη της δυτικής πλευράς προχωρούν οι ιππείς προς βορρά. Στη ΒΔ γωνία η πομπή συνεχίζεται στη βόρεια πλευρά με κατεύθυνση τη ΒΑ γωνία. Η άλλη πτέρυγα της πομπής κινείται στη νότια πλευρά από τη ΝΔ γωνία προς ΝΑ. Τέλος, τα δύο ρεύματα, βόρειο και νότιο όταν φτάσουν στην ανατολική πλευρά συγκλίνουν προς το κέντρο της πλευράς αυτής, όπου με θεϊκή μεγαλοπρέπεια κάθονταν οι θεοί (Εικ.57,58).

⁹² Κοκκορού- Αλευρά *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.187



Εικόνα 57. Πλάκα από την Βόρεια Ζωφόρο του Παρθενώνα

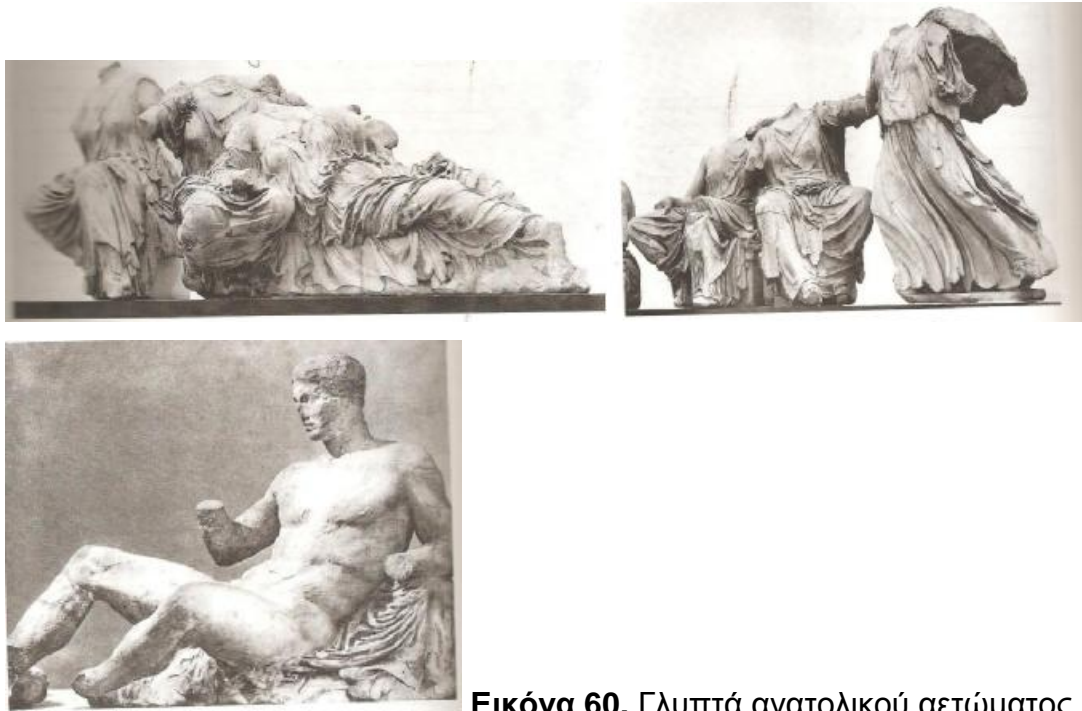


Εικόνα 58. Πλάκα από τη δυτική ζωφόρο του Παρθενώνα

Στα αετώματα του ναού οι μορφές είναι ολόγλυφες. Στο ανατολικό παριστάνεται η γέννηση της Αθηνάς από το κεφάλι του Δία εν μέσω των άλλων Ολύμπιων θεών, που έκπληκτοι πληροφορούνται το γεγονός, ενώ η σελήνη στη δεξιά γωνία του αετώματος κατέβαινε, έδωε με το άρμα της ενώ ο ήλιος ανέτειλε, ανέβαινε με το τέθριππό του στο αριστερό άκρο του αετώματος (Εικ.59,60).



Εικόνα 59. Ανατολικό αέτωμα



Εικόνα 60. Γλυπτά ανατολικού αετώματος

Στο δυτικό αέτωμα παριστάνεται η διαμάχη του Ποσειδώνα με την Αθηνά για την προστασία της πόλης της Αθήνας. Αττικοί ήρωες και μυθικοί πρόγονοι παρακολουθούν και είναι οι κριτές των δώρων που κάθε θεός προσέφερε στην πόλη. Στις γωνίες παριστάνονται μισοξαπλωμένοι οι ποταμοί της πόλης, Ιλισός και Κηφισός και η κρήνη Καλλιρρόη⁹³ (Εικ61,62).



Εικόνα 61. Δυτικό αέτωμα

⁹³ John Boardman, *Ελληνική Πλαστική- Κλασική περίοδος Τέχνη*, σελ.119

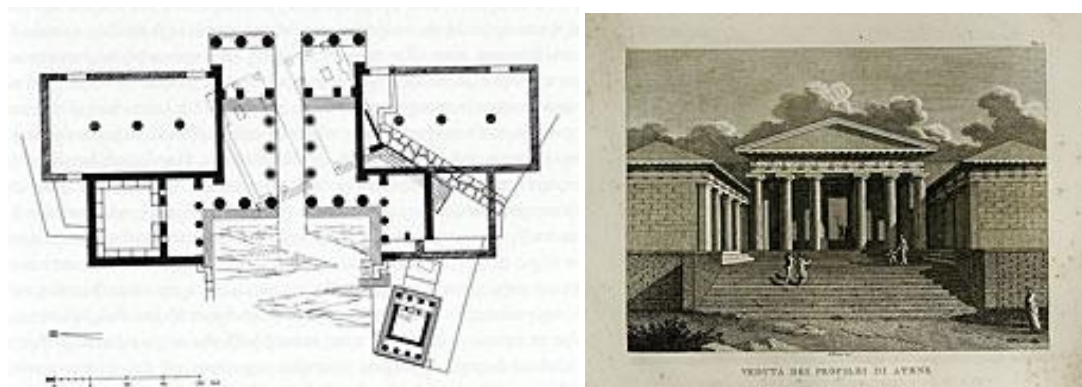


Εικόνα 62. Γλυπτά δυτικού αετώματος

Το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου βρισκόταν τοποθετημένο στο σηκό του Παρθενώνα. Παρίστανε τη θεά πάνοπλη με Νίκη στο προτεταμένο και στηριγμένο σε μικρό κίονα δεξί χέρι της, ενώ το αριστερό συγκροτούσε την ασπίδα όρθια δίπλα στο αριστερό πόδι της. Το δόρυ της θεάς στηριζόταν όρθιο στο έδαφος και στον αριστερό της ώμο. Η διακόσμηση της ασπίδας ήταν ανάγλυφη παράσταση αμαζονομαχίας. Στο εσωτερικό της ασπίδας υπήρχε γραπτή παράσταση γιγαντομαχίας και στα πέδιλά της

ανάγλυφη κενταυρομαχία. Τέλος, στη βάση του αγάλματος υπήρχε ανάγλυφη παράσταση με το μύθο της γέννησης της Πανδώρας⁹⁴.

Οι αρχαίοι Έλληνες συνήθιζαν να διαχωρίζουν τους ιερούς χώρους από την υπόλοιπη γη. Το πέρασμα προς το ιερό γινόταν από ένα πρόπυλο, μία επιβλητική είσοδο που έκανε τον επισκέπτη να νιώσει ότι αφήνει τον κοσμικό χώρο για να βρεθεί στο έδαφος του θεού⁹⁵. Ήδη από τα χρόνια του Πεισίστρατου υπήρχε στην Ακρόπολη των Αθηνών ένα τέτοιο πρόπυλο. Με το Περικλείο οικοδομικό πρόγραμμα ωστόσο και την ανέγερση του Παρθενώνα, έπρεπε να δημιουργηθεί ένα νέο, αντάξιας μεγαλοπρέπειας πρόπυλο. Το έργο δόθηκε στον αρχιτέκτονα Μνησικλή, ο οποίος χειρίστηκε με ιδιοφυή άνεση τόσο τη στενότητα του χώρου όσο και την εδαφική ανωμαλία που παρουσίαζε ο ιερός βράχος (Εικ.63). Το έργο ολοκληρώθηκε το 432πΧ, ταυτόχρονα με την ολοκλήρωση του πλαστικού διακόσμου του Παρθενώνα από τον Φειδία.



Εικόνα 63. Κάτοψη και όψη προπυλαίων

Τα προβλήματα, αρχιτεκτονικά και λειτουργικά που έθεταν η φύση της κατασκευής, η μορφή του εδάφους κι η διαμόρφωση του χώρου είναι πραγματικά δύσκολα. Το κεντρικό τμήμα, το καθαυτό πρόπυλο, αποκτά μνημειακή μορφή και πλαισιώνεται από συμμετρικούς χώρους, σπουδαιότερος από τους οποίους είναι η Πινακοθήκη, στη βόρεια πτέρυγα, χώρος προορισμένος για την έκθεση ξύλινων γραπτών πινάκων⁹⁶. Το πρόπυλο αποτελείται από δύο δωρικές εξάστυλες προσόψεις μία εξωτερική και μία προς το εσωτερικό της Ακρόπολης⁹⁷.

⁹⁴ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.242

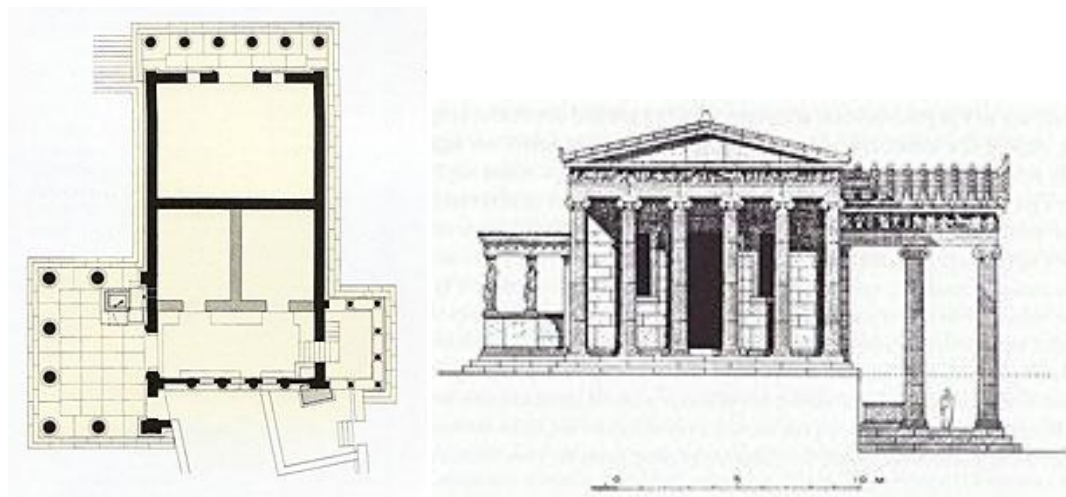
⁹⁵ Κοκκορού- Αλευρά *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ.185

⁹⁶ Μανόλης Ανδρόνικος, *Ακρόπολη*, σελ.20

⁹⁷ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.245

Και από τα προπύλαια στο Ερέχθειο που έχει χαρακτηριστεί ως το κομψότερο και συνάμα το πιο ιδιόρρυθμο κτίριο της αθηναϊκής Ακροπόλεως. Στη θέση του μάλλον υπήρχε παλαιότερος, μικρών διαστάσεων ναός (της Αθηνάς;) του 8ου αι. π.Χ. Κατά μία άποψη, οι απαρχές του κλασσικού Ερεχθείου πρέπει να αναχθούν στα χρόνια του Περικλέους και η κατασκευή του να αποδοθεί στον Μνησικλή.

Δομικά το Ερέχθειο αποτελείται από δύο τμήματα (ανατολικό και δυτικό). Μία εξάστυλη ιωνική στοά παρείχε είσοδο στο μονόχωρο ανατολικό τμήμα, που ήταν αφιερωμένο στην Αθηνά (Εικ.64). Εκεί φυλασσόταν το πανάρχαιο – όρθιο ή καθιστό λατρευτικό ξόανο της θεάς, κατασκευασμένο μάλλον από ξύλο και πιθανότατα πρωτόγονης μορφής, στο οποίο απευθυνόταν η λατρεία και το οποίο έντυναν με τον πέπλο κατά την εορτή των Παναθηναίων. Μπροστά από το άγαλμα έκαιγε «χρυσή λυχνία», έργο του Καλλίμαχου (5ος αι. π.Χ.), και πάνω από αυτήν βρισκόταν χάλκινος φοίνιξ. Εκατέρωθεν της εισόδου βρισκόνταν δύο παράθυρα, ενώ η οροφή ήταν ξύλινη και διακοσμημένη με φατνώματα. Η μορφή του εσωτερικού της ανατολικής αίθουσας δεν μπορεί να προσδιορισθεί με σαφήνεια, δεδομένου ότι ο χώρος υπέστη μετατροπές στα μεσαιωνικά χρόνια.



Εικόνα 64. Κάτοψη και ανατολική όψη Ερεχθείου

Το δυτικό τμήμα βρισκόταν 3μ. χαμηλότερα του ανατολικού και ήταν μικρότερο από εκείνο. Εσωτερικά διακρινόταν σε δύο μέρη, τον δίχωρο σηκό, αφιερωμένο στη λατρεία του Ηφαίστου και του Βούτου, και τον πρόδομο με τρεις εισόδους (από βορρά, δύση και νότο), όπου λατρευόταν ο Ποσειδών-Ερεχθείς. Τη βόρεια είσοδο στέγαζε μεγαλοπρεπές πρόπυλο από έξι

ιωνικούς κίονες σε διάταξη Π, ενώ την οροφή στόλιζαν μαρμάρινα φατνώματα. Στην αριστερή πλευρά του δαπέδου, πριν από τη μεγάλη θύρα, βρισκόταν ο βωμός του Διός Υπάτου και στον παρακείμενο βράχο υπήρχαν τα σημάδια που είχε αφήσει η τρίαίνα του Ποσειδώνος κατά τη φιλονικία του με την Αθηνά ή το σημάδι του κεραυνού, με τον οποίο ο Ζεύς σκότωσε τον Ερεχθέα. Στο ίδιο σημείο τοποθετείται και ο τάφος του Ερεχθέως. Στο νοτιοδυτικό άκρο υπήρχε πρόσταση σχήματος Π με μορφές γυναικών (Κόρες ή Καρυάτιδες) εν είδη κίωνων, την οροφή της οποίας κοσμούσαν εσωτερικά φατνώματα (Εικ.65). Στη δυτική πλευρά του ποδίου της πρόστασης μικρό άνοιγμα οδηγούσε κάτω στον τάφο του Κέκροπος, έναν απλό τύμβο σε κάποια γωνία του παλαιού μυκηναϊκού ανακτόρου. Στον ημιυπαίθριο προαύλιο χώρο εμπρός από την δυτική πρόσοψη, ο οποίος προϋπήρχε του Ερεχθείου ως τέμενος προς τιμήν της Πανδρόσου, φυλασσόταν η ιερή ελιά της Αθηνάς, ενθύμιο του μυθικού αγώνα της θεάς εναντίον του Ποσειδώνος. Στον σηκό συναντούσε κανείς ζωγραφικές παραστάσεις με θρησκευτική θεματολογία και μαρμάρινους θρόνους που προορίζονταν για τους ιερείς του Ηφαίστου και του Βούτου· εδώ ή στο σηκό του ανατολικού τμήματος κατοικούσε και ο «οικουρός όφης» της Αθηνάς, στον οποίο απευθύνονταν πληθώρα προσφορών ⁹⁸.



Εικόνα 65. Πρόσταση κορών στην νοτιά όψη του Ερεχθείου

⁹⁸ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ.243

Αξιοσημείωτος είναι και ο γλυπτός διάκοσμος του Ερεχθείου. Τον νότιο τοίχο διέτρεχε κατά μήκος ζώνη με ανάγλυφα ανθέμια και άνθη. Η ζωφόρος, που κοσμούσε μονάχα την ανατολική πλευρά, περιλάμβανε όχι ανάγλυφες αλλά ανεξάρτητες ολόγλυφες γλυπτές μορφές, σμιλευμένες ξεχωριστά σε λευκό μάρμαρο, οι οποίες τοποθετήθηκαν επί σκούρου ελευσινιακού μαρμάρου. Η αναγνώριση του περιεχομένου των παραστάσεων της είναι αδύνατη εξαιτίας των εκτεταμένων καταστροφών που έχει υποστεί. Πιθανόν είναι να παρίστανε θέματα σχετικά με τις πολλές λατρείες του χώρου είτε μύθους σχετιζόμενους με τους παλαιούς-μυθικούς βασιλείς της Αθήνας (Κέκρωψ, Ερεχθείς, κ.ά.). Άγνωστη παραμένει και η θεματολογία των τριών αετωμάτων που κοσμούσαν την ανατολική και δυτική πλευρά του κυρίως κτιρίου και τη βόρεια πρόσταση. Η σίμη του Ερεχθείου ήταν διακοσμημένη με λεοντοκεφαλές και ανθεμωτά ακροκέραμα, ενώ στην ανατολική και δυτική πλευρά του κτιρίου τις οροφές ομόρφαιναν ξύλινα επίχρυσα φατνώματα με φυτικά μοτίβα.

2.4 4^{ος} ΑΙΩΝΑΣ Π. Χ. : Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΣΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ

α. Ιστορικό πλαίσιο και γενικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής

Μετά τα μεγάλα επιτεύγματα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, ακολουθεί για ολόκληρο τον Ελληνικό κόσμο μια εποχή βαθμιαίας εξασθένησης, την οποία διαδέχθηκε μια μοναδική σε σημασία εξόρμηση επεκτάσεως προς την Ασία. Η αιτία της σχετικής αυτής παρακμής ήταν οι ανταγωνισμοί μεταξύ των πόλεων.

Η εξασθένηση αυτή δεν σημαίνει πως δεν παρατηρούνται σημαντικά αρχιτεκτονήματα κατά τον 4^ο π.Χ. αιώνα. Τα πρώτα μνημεία εξακολουθούν συμβατικά να ονομάζονται κλασσικά, σε αντιδιαστολή με τα ελληνιστικά που ακολουθούν. Όριο των δύο περιόδων είναι το έτος του θανάτου του Μεγάλου Αλεξάνδρου, το 323 π.Χ.

Χαρακτηριστικά της εποχής είναι η αυξημένη ελευθερία των αρχιτεκτόνων στη σύνθεση, η χρησιμοποίηση στοιχείων από δύο διαφορετικούς ρυθμούς σε ένα κτίριο, η αγάπη για το περίτεχνο και την διακόσμηση, η πρόθεση πλουτισμού των εντυπώσεων με την εφαρμογή διακοσμητικών θεμάτων και τέλος, οι τάσεις για την ανάδειξη του εσωτερικού χώρου των ναών.

Αν και στη ναοδομία διαπιστώνεται μια κάμψη, η μνημειώδης αρχιτεκτονική θα έχει μια σημαντική εξέλιξη γιατί σε διάφορα άλλα κτίσματα, είτε σε ιερά, είτε σε κέντρα πόλεων, θα δοθεί τώρα πολύ μεγαλύτερη προσοχή. Η Πελοπόννησος φαίνεται περισσότερο ευνοημένη σε μνημεία του 4^{ου} π.Χ. αιώνα από την υπόλοιπη Ελλάδα. Εκεί χρησιμοποιείται περισσότερο και ο νέος ρυθμός, ο κορινθιακός.⁹⁹

β. Αρχιτεκτονικές μορφές και γλυπτική.

Ο κορινθιακός ρυθμός.

Ο κορινθιακός ρυθμός εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην ελληνική αρχιτεκτονική στο σηκό του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσεις, που

⁹⁹ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 254-256

ολοκληρώθηκε κατά το τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. (Εικ. 66) Κατά τον 4^ο π.Χ. αιώνα, όταν ο κορινθιακός ρυθμός είχε υιοθετηθεί ευρέως στην θρησκευτική αρχιτεκτονική, χρησιμοποιούνταν πάντα σε εσωτερικούς χώρους, όπως για παράδειγμα στις θόλους των Δελφών και της Επιδαύρου, στο Φιλίππειο στην Ολυμπία και στους ναούς της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα και του Διός στη Νεμέα. Παραμένει πάντως το ερώτημα αν ο κορινθιακός ρυθμός θεωρήθηκε από την αρχή κατάλληλος για εσωτερικά, επειδή ήταν ιδιαίτερα ιερός, ή αν κατέστη με τον καιρό ιερός, επειδή συνηθιζόταν η χρήση του σε εσωτερικά. Τα στοιχεία του κορινθιακού ρυθμού, εκτός από το κιονόκρανο, είναι όμοια με τα ιωνικά, γι' αυτό και θα μπορούσε να θεωρηθεί παραλλαγή του ιωνικού ρυθμού.¹⁰⁰



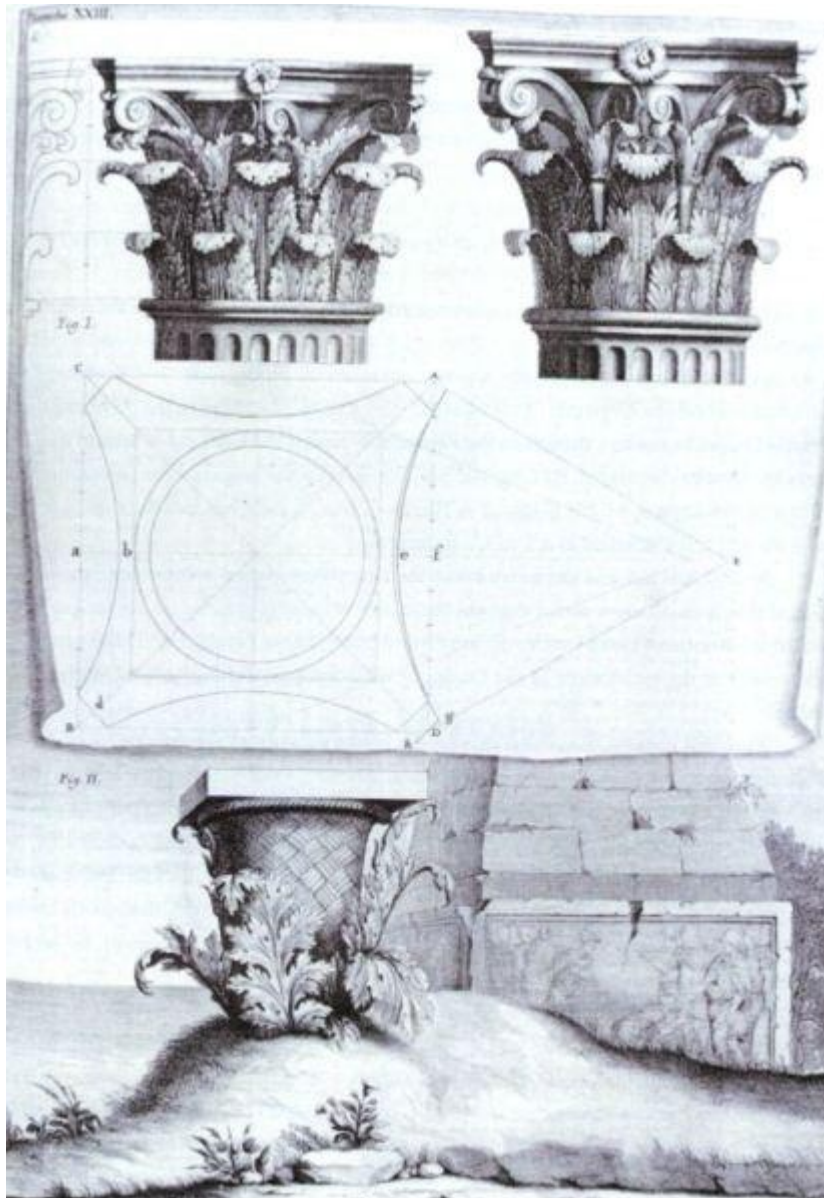
Εικόνα 66. Ο ναός του Απόλλωνα στις Βάσσειες.

Κορινθιακό κιονόκρανο

Η καταγωγή του κορινθιακού κιονόκρανου μπορεί να αναζητηθεί στα αιολικά κιονόκρανα με τις φυτικές έλικες και τα ανθέμια. Άλλωστε, η φυτική διακόσμηση κιονόκρανου είναι μια ιδέα παλιά, σχετική ίσως με τον ανατολικό συναισθηματισμό.

Χαρακτηριστικό του κορινθιακού κιονόκρανου είναι ότι έχει τέσσερις όμοιες πλευρές και γενικά αποτελεί μια πλαστική σύνθεση ζωντανή και, παρά την φυτική της διακόσμηση, οργανική. Στο κορινθιακό κιονόκρανο παρατηρείται επίσης μια τάση νατουραλιστικής απόδοσης, η οποία εκφράζεται με τα φύλλα άκανθας, καθώς και τις ελεύθερες φυτικές έλικες. (Εικ. 67)

¹⁰⁰ J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, σελ. 308



Εικόνα 67. Χάραξη κορινθιακού κιονόκρανου.

Το κύριο σώμα του κιονόκρανου είναι ο κάλαθος και θυμίζει τα καλάθια οικιακής χρήσης στην αρχαία Ελλάδα. Τον καλύπτει ένας άβακας, που έχει μικρό πάχος και επιστέφεται συνήθως από κυμάτια. Οι πλευρές του άβακα ήταν ελαφρά κοίλες και οι τέσσερις γωνίες του ήταν επιμηκυσμένες κατά την διαγώνιο. Ο κάλαθος περιβαλλόταν από τρεις ζώνες πλαστικού φυτικού διακόσμου. Η ανώτερη ζώνη είχε μεγαλύτερο ύψος. Οι δύο κατώτερες ζώνες είχαν 8 φύλλα άκανθας η κάθε μια, που φαίνονται τελείως ανεξάρτητα από τον πυρήνα του κιονόκρανου και είχαν σχήμα κοιλόκυρτο. Τα φύλλα αυτά είχαν τέτοια διάταξη, ώστε από τα μεταξύ τους κενά της πρώτης ζώνης, να ξεπετάγονται τα φύλλα της δεύτερης. (Εικ. 68)



Εικόνα 68. Κορινθιακό κιονόκρανο.

Συνήθως κάθε φύλλο το αποτελούσαν πέντε ξεχωριστοί λοβοί και πάνω στα φύλλα διακρίνονται ανάγλυφα νεύρα και πτυχώσεις. Η ανώτερη ζώνη δεν είχε φύλλα, αλλά τέσσερις έλικες σε κάθε πλευρά, οι οποίες ήταν ανά δύο συμμετρικά τοποθετημένες και άφηναν ένα μεγάλο μέρος του καλάθου ορατό. Οι ακραίες έλικες είχαν μεγαλύτερο ύψος και προεξείχαν κατά τη διαγώνιο, υποστηρίζοντας έτσι τις προέχουσες γωνίες του άβακα. Οι μεσαίες έλικες κάμπτονται προς τον άξονα και στη μέση υποβαστάζουν ένα ανθέμιο ή ένα μικρό άνθος. Υπήρχαν και παραδείγματα όπου οι μεσαίες έλικες ήταν υποτυπώδεις ή είχαν εξαφανισθεί τελείως. Τέλος, οι έλικες μπορούσαν και να βλασταίνουν μέσα από τα φυτικά στελέχη.

Ο κορινθιακός κίονας

Οι γενικές αναλογίες των κορινθιακών κίωνων είναι όμοιες με των ιωνικών. Γενικά παρατηρείται ότι στον κορινθιακό κίονα υπάρχει μια τάση για μεγαλύτερη ραδινότητα. Συνήθως η αναλογία ύψους κίονα προς την κάτω

διάμετρο είναι 1:10. Η πάνω διάμετρος είναι τα 5/6 έως 6/7 της κάτω και το ύψος του κιονόκρανου φτάνει το 1/3 της μεγαλύτερης διαμέτρου. (Εικ. 69)



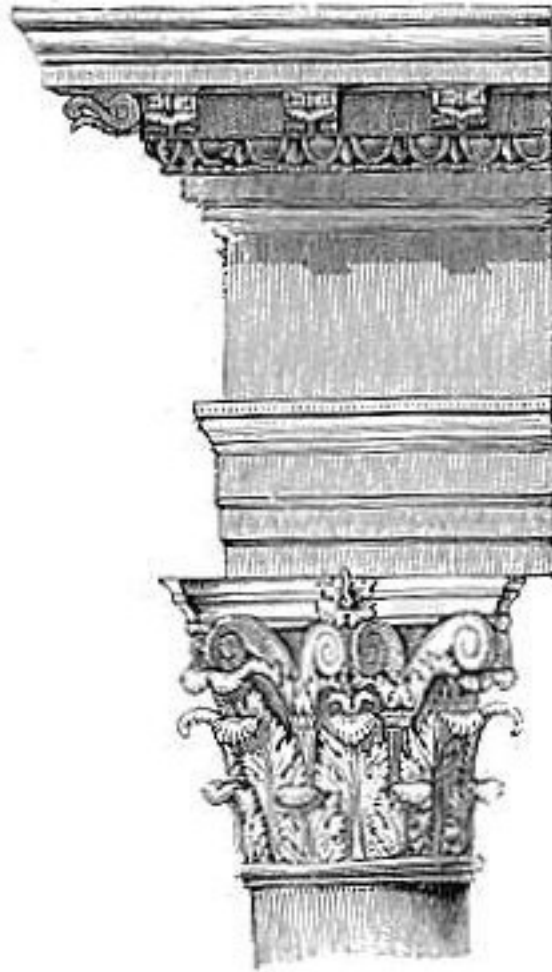
Εικόνα 69. Κορινθιακός κίονας.

Θριγκός κορινθιακών ναών

Ο θριγκός των κορινθιακών ναών είναι όμοιος με των ιωνικών. Αρχικά παρατηρείται το επιστήλιο, το οποίο αποτελείται από τρεις οριζόντιες ταινίες και στο πάνω μέρος του καταλήγει σε λέσβιο κυμάτιο. Ακριβώς από πάνω βρίσκεται η ζωφόρος, που σε ορισμένες περιπτώσεις φέρει πλαστικό διάκοσμο ή διακοσμείται με πιο πολλά θέματα, όπως για παράδειγμα με ρόδακες και βουκράνια. Ακολουθεί το γείσο, που έχει κατά κανόνα οδόντες, μικρές προεξοχές συνήθως ορθογωνικής διατομής, οι οποίες μοιάζουν με άκρες από ξύλινες δοκούς.

Ψηλότερα ακολουθεί το αέτωμα, το οποίο δεν διαφέρει από το ιωνικό. Σε ελληνιστικά μνημεία παρατηρούνται επίσης στο αέτωμα οδόντες και καταέτια γείσα. Τέλος, υπάρχει η σίμη, η οποία είναι συνήθως κοιλόκυρτη και διακοσμείται με ανάγλυφα ανθέμια και λεοντοκεφαλές.¹⁰¹ (Εικ. 70)

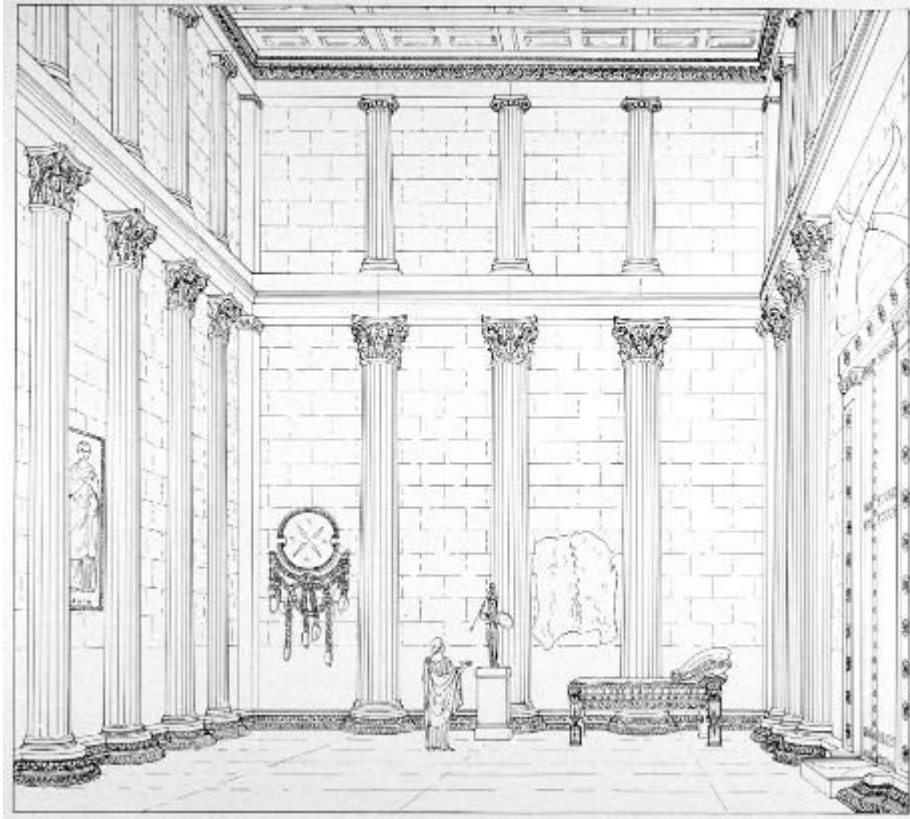
¹⁰¹ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 257-260



Εικόνα 70. Θριγγός κορινθιακού ρυθμού.

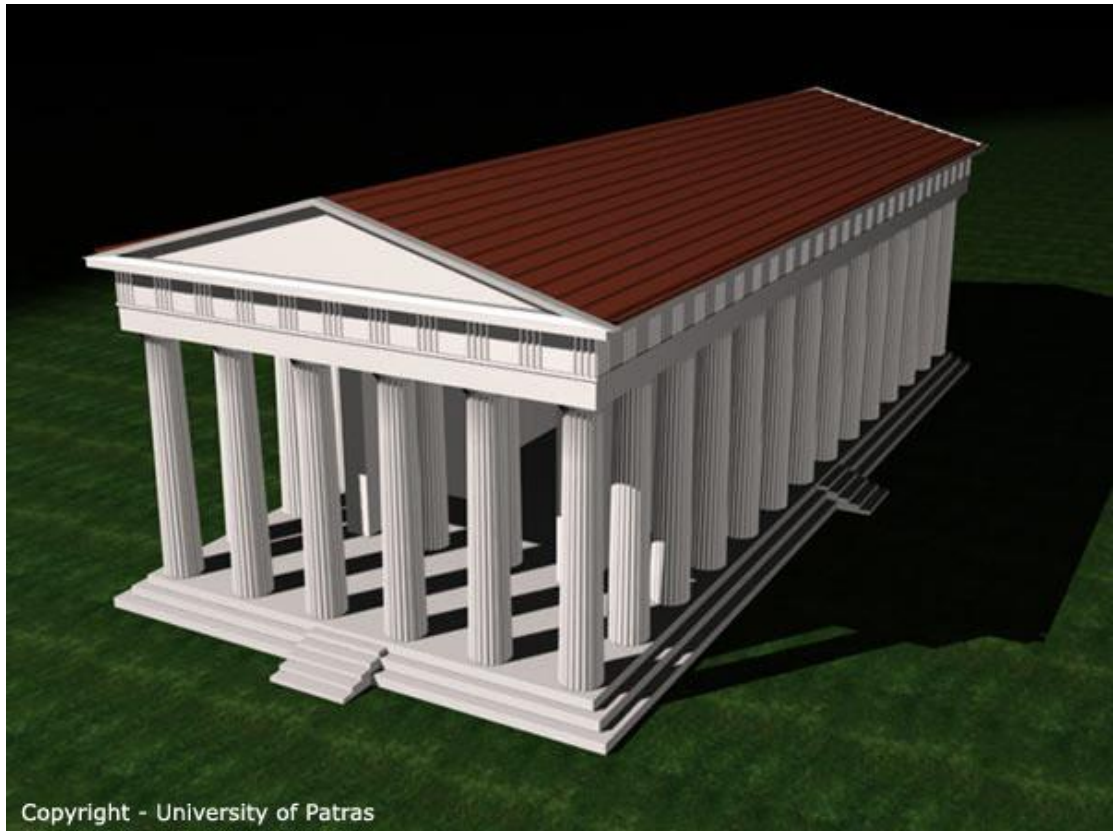
γ. Σημαντικά μνημεία και αρχιτεκτονικά γλυπτά του 4^{ου} π.Χ. αιώνα

Ο ναός της Αλέας Αθηνάς στην Τεγέα, κτίσθηκε γύρω στο 350 π.Χ. Τα σχέδια, καθώς και όλα τα γλυπτά του ναού έγιναν από τον γλύπτη Σκόππα. Χαρακτηριστικό του ναού είναι η χρήση κορινθιακών κιονόκρανων στους ημικίονες, κατά μήκος των εσωτερικών παρειών των τοίχων του σηκού. Τα κιονόκρανα αυτά είχαν ασυνήθιστα χαμηλές αναλογίες και παρουσίαζαν μια ισχυρή πρωτοτυπία, καθώς καταργούσαν τις μεσαίες έλικες και στη θέση τους υπήρχαν όρθια φύλλα άκανθου. (Εικ. 71)



Εικόνα 71. Εσωτερικό του ναού της Αλέας Αθηνάς στην Τεγέα.

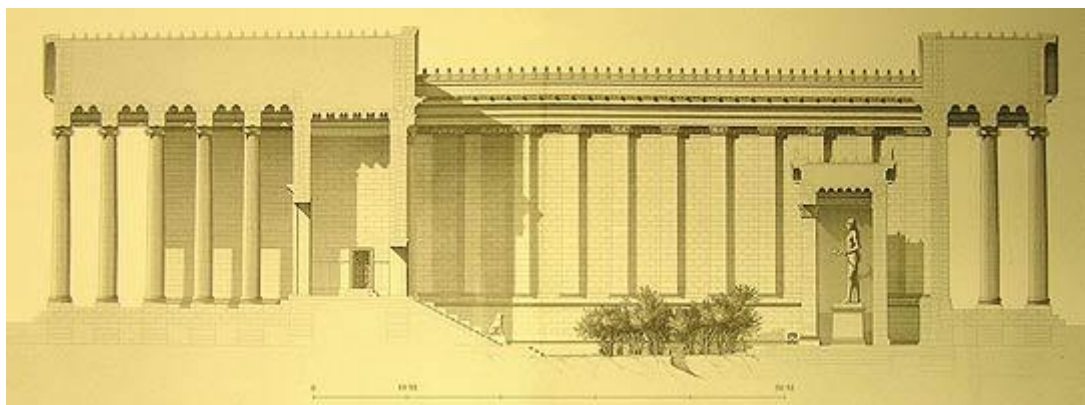
Μια ακόμη καινοτομία που παρατηρείται στον ναό είναι η χρήση σκαλισμένης σίμης, διακοσμημένης με ανθοπλοκάμους και προέχουσες λεοντοκεφαλές, η οποία συνδυάζεται με ακροκέραμους. Στα αετώματα υπήρχαν συνθέσεις με το κυνήγι του Καλυδωνίου κάπρου από τη μια πλευρά και την συμπλοκή Αχιλλέως και Τηλέφου από την άλλη. (Εικ. 72)



Εικόνα 72. Ο ναός της Αλέας Αθηνάς στην Τεγέα.

Από τα σπουδαιότερα ιωνικά μνημεία του 4^{ου} π.Χ. αιώνα είναι **το Διδυμαίο (ναός του Διδυμαίου Απόλλωνα) στα Δίδυμα**, λίγο νότια της Μιλήτου, στη δυτική Μικρά Ασία. Άρχισε να κτίζεται το 313 π.Χ. και οι εργασίες διήρκησαν για τέσσερις σχεδόν αιώνες, αφήνοντας και πάλι το κτίριο ανολοκλήρωτο.

Ουσιαστική ιδιοτυπία του ναού, εξαιτίας της λειτουργίας του και ως μαντείο, ήταν η ύπαρξη ιδιαίτερου χώρου για μαντείες. Ο χώρος αυτός βρισκόταν μεταξύ σηκού και πρόναου και ήταν μια αίθουσα 8,74 x 14,04 μ. με κυρίαρχη διάσταση ένα ύψος 20 μέτρων! Την μαρμάρινη οροφή στήριζαν δύο κορινθιακοί κίονες. (Εικ. 73)



Εικόνα 73. Το Δίδυμαίο της Μιλήτου. Τομή.

Πολλές πρωτοτυπίες όμως παρατηρούμε και στις επιμέρους αρχιτεκτονικές μορφές του κτιρίου. Οι βάσεις των εξωτερικών ιωνικών κιόνων διαμορφώνονται πάνω σε πλίνθους με κάτοψη οκτάγωνου ή δωδεκάγωνου ή κύκλου με πλούσια διακόσμηση στις πλευρές τους. Ψηλά, στην κορύφωση των γωνιακών κιόνων, δημιουργούνται πρωτοφανή κιονόκρανα, όπου οι έλικες κρατούν μόνο το περίγραμμά τους και λαξεύονται πάνω τους προτομές του θεού Απόλλωνα ή και πτερωτά λιοντάρια ή ίπποι στις γωνίες.

Στο θριγκό εμφανίζεται η ελληνιστική ζωφόρος ανθοπλοκάμων, με βλαστούς άκανθας και κεφάλια μεδουσών Πάνω από τη ζωφόρο, περιέτρεχε τον θριγκό πυκνή σειρά ισχυρών οδόντων διακοσμημένων. (Εικ. 74)



Εικόνα 74. Το Δίδυμαίο της Μιλήτου.

Τα κορινθιακά κιονόκρανα, τόσο των δύο κιόνων στο χώρο του μαντείου, όσο και των ομόλογών τους εξωτερικών κορινθιακών ημικιόνων προς τον σηκό, χαρακτηρίζονται από σταθερή, ήρεμη εξέλιξη παλαιότερων μορφών. Εμφανίζονται λοιπόν και στις τέσσερις πλευρές των κιονόκρανων, στο κάτω μέρος οι δύο γνωστές σειρές των φύλλων ακάνθου και από εκεί ξεπετάγονται ελικωτοί βλαστοί προς τα έξω, έως ψηλά στις γωνίες κάτω από τον άβακα σαν έλικες, ενώ χαμηλότερα μέρη των βλαστών ελίσσονται προς τα μέσα και συγκρατούν το ανθέμιο, που δεν ανορθώνεται τόσο ώστε να καλύψει τον άβακα. Ο άβακας επιστέφεται με ιωνικό κυμάτιο. Στα κορινθιακά αυτά παραδείγματα παρατηρείται ότι οι βλαστοί διαπλάθονται σχετικά λεπτοί, η σύνθεση εμφανίζεται οπωσδήποτε λιτή και αρκετά μεγάλο μέρος του καλάθου παραμένει ακάλυπτο.¹⁰²

¹⁰² Αργύρης Πετρονώτης, *Αρχιτεκτονική της Απώτερης και Κλασικής Αρχαιότητας*, σελ. 383-388
Wolfgang Müller-Wiener, *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα*, σελ. 143

Από τα παλαιότερα άρτια παραδείγματα, όπου παρατηρείται η χρήση κορινθιακών κιονόκρανων, είναι **το Χορηγικό μνημείο του Λυσικράτη**. Είναι κτισμένο στην δυτική πλευρά της οδού Τριπόδων από τον Λυσικράτη, το 335-334 π.Χ., όπως αναφέρει επιγραφή χαραγμένη στο επιστύλιο. Το μνημείο είναι αναμνηστικό της νίκης του χορού, που είχε ενισχύσει οικονομικά ο Λυσικράτης. Ως βραβείο για τη συμμετοχή του στον άγριο διθυραμβικό διαγωνισμό τραγουδιού προς τιμήν του θεού Διόνυσου, ο χορός είχε τότε αποσπάσει έναν τρίποδα. Για το λόγο αυτό στην κορυφή του θόλου του μνημείου βρίσκεται ένας τρίποδας, τον οποίο οι περιηγητές της εποχής περιέγραφαν ως φανάρι, με αποτέλεσμα το μνημείο να παραμείνει γνωστό ως *Φανάρι του Διογένους*. (Εικ. 75)



Εικόνα 75. Το χορηγικό μνημείο του Λυσικράτους.

Στο μνημείο του Λυσικράτη αποτυπώνεται για πρώτη φορά η χρήση κορινθιακού ρυθμού σε εξωτερικό οικοδομήματος. Είναι κτίσμα κυκλικό, κτισμένο πάνω σε τετραγωνικό βάθρο από πωρόλιθο, με έξι κορινθιακούς κίονες από πεντελικό μάρμαρο ,προσκολλημένους σε έναν κυλινδρικό κορμό από γκρίζο μάρμαρο Υμηττού. Τα κιονόκρανα είχαν εκλεπτυσμένα στελέχη και φύλλα άκανθας. Αυτό μαρτυρεί την μεταλλική τους καταγωγή. Έχει ζωφόρο με σκηνές από τη ζωή του Διονύσου, μονολιθική στέγη με ανάγλυφες φολίδες και ανθέμια που κορυφώνεται σε βάση υπό μορφή ακάνθου, όπου πατούσε ο χορηγικός τρίποδας.

Στη ζωφόρο παριστάνεται μια μυθική περιπέτεια του Διόνυσου, η σύλληψή του από πειρατές και η τιμωρία τους από το θεό, ο οποίος τους μεταμόρφωσε σε δελφίνια. Ο Διόνυσος στη ζωφόρο του μνημείου εμφανίζεται να κάθεται ήσυχος πάνω σε βράχο και νικητής πλέον να παρακολουθεί την καταδίωξη των πειρατών από τους Σάτυρους, εκ των οποίων άλλοι κόβουν κλαδιά από δέντρα, άλλοι χτυπούν τους πειρατές, άλλοι τους καταδιώκουν μέχρι τη θάλασσα και άλλοι ξεφαντώνουν πίνοντας από τον κρατήρα.

Το μνημείο του Λυσικράτη αποτελεί το κέντρο ενδιαφέροντος της ομώνυμης πλατείας και είναι το καλύτερα σωζόμενο παράδειγμα χορηγικού μνημείου.¹⁰³

Όλα αυτά, δείχνουν ότι περνάμε πια από την παλιά κλασσική λιτότητα στον φόρτο διακοσμήσεων που χαρακτηρίζει την ελληνιστική περίοδο, η οποία τώρα ξεκινά.

δ. Μεγάλη ζωγραφική και Ψηφιδωτά του 4^{ου} π.Χ. αιώνα.

Μεγάλη ανάπτυξη σημειώνεται από τον 4^ο αιώνα π.Χ. και σ' όλη τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής στη μεγάλη ζωγραφική και στην τέχνη του ψηφιδωτού, που ανταποκρίνονται καλύτερα στο πνεύμα των ελληνιστικών χρόνων.

Διάσημος είναι ο ζωγραφικός πίνακας του Φιλόξενου από την Ερέτρια με παράσταση της μάχης της Ισού, που φαίνεται πολύ πιθανό να αντιγράφει το ομώνυμο μωσαϊκό από την οικία του Φαύνου στην Πομπηία.

Αναμφισβήτητα το πιο γνωστό ψηφιδωτό της Πομπηίας είναι η λεγόμενη «μάχη του Μεγάλου Αλεξάνδρου». Πρόκειται για μια θαυμάσια ψηφιδωτή παράσταση μάχης, που αποκαλύφθηκε στην Οικία του Φαύνου, μια από τις πλουσιότερες και μεγαλύτερες οικίες της πόλης. Το ψηφιδωτό, σε αντίθεση με άλλα ψηφοθετημένα έργα που θεωρούνται ρωμαϊκά, χρονολογείται από την ελληνιστική περίοδο και φιλοτεχνήθηκε σε κάποιον άλλο μακρινό τόπο, κατά πάσα πιθανότητα στην Ανατολική Μεσόγειο. Από εκεί αργότερα, γύρω στο 120-100 π.Χ., μεταφέρθηκε στην Πομπηία, όπου χρησιμοποιήθηκε σαν δάπεδο σε χώρο υποδοχής της οικίας. Επίσης, σύμφωνα με τους μελετητές,

¹⁰³ [http:// www.athens24.gr](http://www.athens24.gr)

το έργο αναπαράγει ένα προηγούμενό του ζωγραφικό έργο, αυτό του Φιλόξενου. Οι μικρές διαστάσεις των ψήφων και η πυκνή τους διάταξη προκαλούν την ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για μια ζωγραφισμένη επιφάνεια.

Στο ψηφιδωτό παριστάνεται η τελική επίθεση του Αλεξάνδρου εναντίον των Περσών και ο ίδιος επικεφαλής της δεξιάς πτέρυγας των Μακεδόνων και έφιππος πάνω στο πιστό του άλογο, τον Βουκεφάλα. Ο Πλούταρχος αναφέρει ότι την εποχή που έγινε η μάχη στα Γαυγάμηλα ο Αλέξανδρος σπανίως ίππευε τον Βουκεφάλα, επειδή είχε πλέον γεράσει. Τον χρησιμοποίησε μόνο τη στιγμή της τελικής επίθεσης. Ο Πλούταρχος κάνει επίσης αναφορά σε ένα ακόμη ιδιαίτερο αντικείμενο που ο βασιλιάς των Μακεδόνων χρησιμοποιούσε μόνο στις μάχες: τον πολύτιμο μανδύα που φέρει στο λαιμό του, τον οποίο είχε λάβει ως δώρο στη Ρόδο. Όλα τα επιμέρους στοιχεία στην απεικόνιση του βασιλιά των Μακεδόνων [η στάση του, οι κινήσεις του, ο τρόπος που κρατά το δόρυ και η κίνηση του θώρακα] καταδεικνύουν την απaráμιλλη μεγαλοπρέπεια και δύναμη του. Η αποφασιστικότητα του είναι εμφανής στον τρόπο με τον οποίο κοιτάζει τον Δαρείο. Ο Αλέξανδρος καταφέρνει να έρθει σχεδόν πρόσωπο με πρόσωπο με τον ίδιο τον Δαρείο και επιχειρεί αν τον χτυπήσει με το δόρυ, αλλά ένας Πέρσης στρατιώτης επεμβαίνει την κατάλληλη στιγμή και θυσιάζει τη ζωή του για να σώσει τον βασιλιά του. (Εικ. 76).



Εικόνα 76. Λεπτομέρεια από το ψηφιδωτό με τη μάχη της Ισού, στην οποία απεικονίζεται ο Μέγας Αλέξανδρος.

Απέναντι στον Αλέξανδρο ο Δαρείος μοιάζει τρομαγμένος και θλιμμένος, καθώς μπροστά στα μάτια του εκτυλίσσεται η θυσία του έμπιστου στρατιώτη

του χωρίς ο ίδιος να μπορεί να αντιδράσει. Ο Δαρείος, αν και ηττημένος, δεν επιδεικνύει δειλία: δεν είναι αυτός, αλλά ο ηνίοχος του που σπεύδει να στρέψει απότομα το άρμα προς την αντίθετη κατεύθυνση και να τραπή σε φυγή, προκαλώντας σύγχυση στο περσικό στράτευμα. Η κίνηση του βασιλικού μανδύα του Δαρείου είναι δηλωτική της ταχύτητας με την οποία το άρμα κινείται προς τα πίσω. Η ομάδα των Μακεδόνων επιτίθεται από τ'αριστερά, ενώ οι ηττημένοι Πέρσες τρέπονται σε φυγή προς τα δεξιά: αρχικά ακολουθούσαν το βασιλικό άρμα, ενώ στη συνέχεια το βλέπουν να τρέχει καταπάνω τους. Στις τελευταίες γραμμές παράταξης των Περσών διακρίνονται τρία δόρατα στραμμένα με κατεύθυνση αντίθετη των άλλων: πρόκειται για μερικούς Πέρσες στρατιώτες που, βλέποντας το άρμα του Δαρείου, στρέφονται κι εκείνοι προς τα πίσω για να σωθούν. Αν, εκτός από τις εικονιζόμενες μορφές, συνυπολογίσουμε και τους στρατιώτες που υποτίθεται ότι κρατούν τα δόρατα, στη συμπλοκή πρέπει να συμμετέχουν πάνω από 50 άτομα, καθώς και είκοσι περίπου άλογα. Μεταξύ των Περσών, ωστόσο, διακρίνονται και μερικοί στρατιώτες με ένδυση και οπλισμό ελληνικού τύπου. (Εικ. 77).



Εικόνα 77. Η απεικόνιση της μάχης στην Ισσό. Ψηφιδωτό από την Οικία του Φαύνου στην Πομπηία.

Τοιχογραφίες επίσης από την Πομπηία και την Ηράκλεια πρέπει, σύμφωνα με ενδείξεις που αντλούνται από αρχαίες περιγραφές ζωγραφικών

έργων του 4^{ου} αιώνα π.Χ. , να αντέγραφαν τέτοια έργα και συμπληρώνουν τη γνώση μας για την αρχαία ελληνική ζωγραφική. ¹⁰⁴

¹⁰⁴ [http:// evikapa.blogspot.com](http://evikapa.blogspot.com)

2.5 ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

α. Χρονολογικό πλαίσιο και γενικά χαρακτηριστικά αρχιτεκτονικής

Με αφετηρία την αρχιτεκτονική παράδοση του 4^{ου} π.Χ. αιώνα διαμορφώνονται οι αρχιτεκτονικές αντιλήψεις των ελληνοιστικών χρόνων.

Γενικά, η ελληνοιστική εποχή υποδιαιρείται σε τρεις χρονολογικές περιόδους:

- Πρώιμη ελληνοιστική περίοδος 323-230 π.Χ.
- Ωριμη ελληνοιστική περίοδος 230-150 π.Χ.
- Ύστερη ελληνοιστική περίοδος 150-31 π.Χ.

Η καλλιτεχνική πρωτοτυπία της ελληνοιστικής εποχής δε βρήκε τον πιο αποτελεσματικό εκφραστή της στην αρχιτεκτονική. Οι ελληνοιστικοί αρχιτέκτονες κατά κύριο λόγο διαιώνισαν, εκλέπτυναν, συνδύασαν και κάποτε παράλλαξαν τις μορφές της κλασικής ελληνικής αρχιτεκτονικής, έτσι ώστε, ακόμη και οι μικρές εκείνες εξελίξεις, που θα μπορούσαν να ονομαστούν μορφικοί νεωτερισμοί, συχνά πηγάζουν από την προηγούμενη περίοδο.

Υπάρχουν βέβαια, μέσα στην ελληνοιστική αρχιτεκτονική παράδοση διάφορες ξεχωριστές και τυπικές τάσεις, οι οποίες παρέχουν επιπλέον πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο η ελληνοιστική τέχνη εκφράζει την εμπειρία και τη νοοτροπία του καιρού της. Οι τάσεις αυτές είναι κυρίως οι εξής:

- § μια κάποια θεατρικότητα στη μελέτη και το σχεδιασμό, που αντανακλά κατ' αρχήν τη θεατρική νοοτροπία της εποχής και σε ορισμένες περιπτώσεις αποτελεί έκφραση της τάσης προς το μυστικισμό, κυρίως όταν παρατηρείται αυξημένο ενδιαφέρον για το χειρισμό του εσωτερικού χώρου με σκοπό τη συναισθηματική απήχηση.
- § μια διδακτική ροπή στο σχεδιασμό και στις αναλογίες των κτιρίων, που αποτελεί έκφραση της «ακαδημαϊκής νοοτροπίας» της εποχής
- § μια ολοένα αυξανόμενη χρήση του κορινθιακού ρυθμού για την έκφραση ποικίλων θρησκευτικών και πολιτικών ιδεών. ¹⁰⁵

¹⁰⁵ J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην Ελληνοιστική εποχή*, σελ. 288

β. Σημαντικά μνημεία και αρχιτεκτονικά γλυπτά της Ελληνιστικής εποχής

Την εποχή αυτή συνηθίζονται και οι τρεις γνωστοί ρυθμοί της ελληνικής αρχιτεκτονικής, ο δωρικός, ο ιωνικός και ο κορινθιακός, όχι όμως αμιγείς όπως παλιότερα, αλλά σε ποικίλους συνδυασμούς και συνθέσεις με στόχο το καλύτερο διακοσμητικό αποτέλεσμα.

Οι ναοί

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ναού αποτελεί **ο ναός της Λευκοφρυήνης Αρτέμιδος**, που κατασκευάστηκε από το 170/160 έως το 130 π.Χ. στη Μαγνησία. (Εικ. 78) Υπήρχε ζωφόρος που απεικόνιζε Αμαζονομαχία, ενώ ένα πόδιο με επτά βαθμίδες ύψωνε και πρόβαλλε στο χώρο το οικοδόμημα. Η σαφής προτίμηση του ιωνικού ρυθμού από τον δημιουργό, ανταποκρίνεται στην κλίση της ελληνιστικής αρχιτεκτονικής σε έργα «ζωγραφικού» και διακοσμητικού χαρακτήρα, καθώς και στην υιοθέτηση του ιλλουζιονιστικού σκιοφωτισμού ως συστατικού της στοιχείου.¹⁰⁶ (Εικ. 79)



Εικόνα 78. Ο ναός της Λευκοφρυήνης Αρτέμιδος, στη Μαγνησία.

¹⁰⁶ Γ. Κοκκορού-Αλευρά, *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ. 269

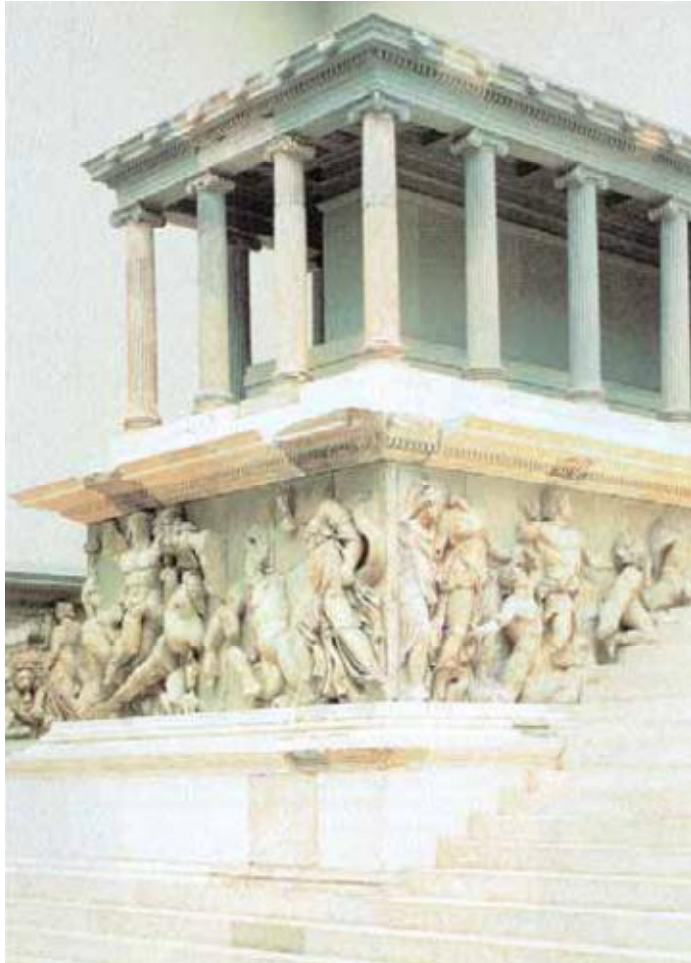


Εικόνα 79. Ο θριγκός του ναού της Λευκοφρυήνης Αρτέμιδος στη Μαγνησία.

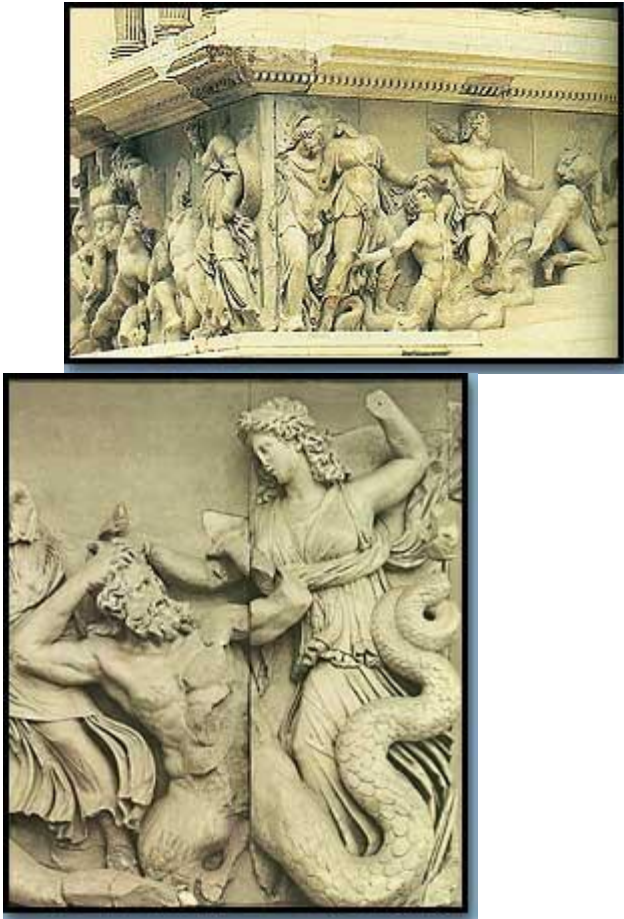
Το αποκορύφωμα όμως του γεμάτου πάθους πνεύματος που διέπει την γλυπτική των αρχιτεκτονικών μελών κατά την ελληνιστική εποχή αποτελεί η ζωφόρος της *Γιγαντομαχίας*, που διακοσμούσε το **βάθρο του βωμού του Διός στην Πέργαμο**, ανάθημα του Ευμένους του Β΄. (Εικ. 80) Η ζωφόρος αυτή που έγινε για να διαιωνίσει τη δόξα των νικών του Ευμένους στους αγώνες εναντίον των Γαλατών, είχε μήκος 120μ., ύψος 2,30μ. και το ανάγλυφό της ήταν πολύ έξεργο. (Εικ. 81) Εικονιζόταν η Γιγαντομαχία, κατά την οποία οι Ολύμπιοι, θεοί της τάξης και του λόγου, νίκησαν τους Γίγαντες, δυνάμεις του σκότους και του χάους. Ο παραλληλισμός των ηγεμόνων της Περγάμου με τους Ολύμπιους και των Γιγάντων με τους Γαλάτες και συνεπώς ο προπαγανδιστικός χαρακτήρας του θέματος της ζωφόρου είναι προφανής. Ολόκληρο το ελληνικό Πάνθεο, παριστάνεται να αγωνίζεται με πάθος και ορμή εναντίον των γιγάντων με τα φιδίσια σκέλη, τον ανθρώπινο πάνω κορμό και τα πρόσωπα συσπασμένα έντονα από την προσπάθεια και την αγωνία για την έκβαση της σκληρής μάχης. (Εικ. 82)



Εικόνα 80. Ο βωμός του Διός στην Πέργαμο. Μουσείο Βερολίνου.



Εικόνα 81. Η ζωφόρος της Γιγαντομαχίας, που κοσμούσε το βάθρο του βωμού του Διός στην Πέργαμο.



Εικόνα 82. Λεπτομέρειες από τη ζωφόρο της Γιγαντομαχίας.

Στη λίγο νεότερη και μικρότερη ζωφόρο από την εσωτερική στοά του ίδιου βωμού, που είναι γνωστή ως ζωφόρος του Τηλέφου, από το θέμα της, αυτή η δυνατή και γεμάτη ένταση πλαστική γλώσσα έχει ηρεμήσει. Τα πρώτα δείγματα του κλασικισμού εμφανίζονται στα λεία και ήρεμα πρόσωπα και στη συγκρατημένη απόδοση των μυών των μορφών. Συγχρόνως διαπιστώνεται για πρώτη φορά σε ελληνική ζωφόρο προσπάθεια προοπτικής απόδοσης του χώρου, που συνοδεύεται από τη δήλωση του τοπίου. Νεωτεριστική είναι επίσης η διαδοχή με χρονολογική σειρά των μυθικών επεισοδίων, στα οποία επαναλαμβάνεται η απεικόνιση των πρωταγωνιστών του μύθου.¹⁰⁷

Στοές και Δημόσια κτίρια συνελεύσεων

¹⁰⁷ Γ. Κοκκορού-Αλευρά, *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ. 275

Εκτός όμως από τους επιβλητικούς ναούς, εξελισσόταν παράλληλα και μια σειρά οικοδομικών τύπων που διέφεραν μεταξύ τους σε ότι αφορά τη λειτουργία τους. Η δημιουργία τους οφειλόταν κατά το ένα μέρος στην παλαιότερη λατρευτική πρακτική (θέατρα, ηρώα) και κατά το άλλο στις αυξημένες απαιτήσεις πλουσίων πολιτών για κοινωνική προβολή (αγορά, βουλευτήριο). Συχνά στα κτίρια αυτά, λόγω της σχετικά όμοιας λειτουργικής τους αφετηρίας, εξελίχθηκαν παρόμοιες κατόψεις (θέατρο, βουλευτήριο, ωδείο). Παράλληλα με τη βοήθεια οικοδομημάτων ποικίλων αναγκών, σε πρώτο βαθμό η στοά και το περιστύλιο και σε δεύτερο βαθμό η υπόστυλη αίθουσα και οι απλοί διαδοχικοί θάλαμοι, αναπτύχθηκαν πολυάριθμα οικοδομήματα με ποικίλες κατόψεις και για εντελώς διαφορετικές ανάγκες του δημόσιου και ιδιωτικού τομέα. Εδώ η στοά ως «κινητό τμήμα» έπαιζε κυρίαρχο ρόλο.¹⁰⁸

Το γνωστότερο παράδειγμα στοάς, αποτελεί η **Στοά του Αττάλου Β΄** της Αθηναϊκής αγοράς (150 π.Χ. περίπου). Η στοά έχει μήκος 116,38 μέτρα και είναι διώροφη. (Εικ. 83) Σύμφωνα με μια διάταξη που καθιερώθηκε ως κανονική κατά την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή εποχή, η κάτω κιονοστοιχία είναι δωρική, ενώ η επάνω έχει διπλούς ιωνικούς κίονες. Το κατώτερο τρίτο των δωρικών κιόνων έμεινε αράβδωτο, έτσι ώστε να αποφεύγονται ζημιές τους από την εμπορική κίνηση. Μεταξύ των κιόνων υπήρχαν θωράκια. (Εικ. 84) Στον θριγκό της πάνω κιονοστοιχίας, υπήρχε γείσο με προμόχθους. Την σίμη διακοσμούσαν λεοντοκεφαλές, ανάμεσα στις οποίες προέβαλαν μαρμάρινοι ανθεμωτοί ηγεμόνες. Στο επιστύλιο υπήρχε μεγάλη επιγραφή με το όνομα του Αττάλου και των γονέων του. Στην πίσω πλευρά του κτιρίου υπήρχαν σε κάθε όροφο μακριές σειρές μαγαζιών και γραφείων. Αυτά έβλεπαν σε μακριούς, φωτεινούς διαδρόμους που προορίζονταν για ανάπαυση, δουλειές, ευκαιριακές ή φιλοσοφικές συζητήσεις, καθώς και για την άνετη παρακολούθηση δραστηριοτήτων στην αγορά, όπως της γιορτής των Παναθηναίων. Το ευρύχωρο εσωτερικό αυτών των διαδρόμων χώριζε μόνο μια κομψή σειρά κιόνων υποστήριξης. Στον κάτω όροφο υπήρχαν ιωνικοί κίονες, ενώ στον επάνω όροφο υπήρχαν κίονες με μάλλον εξωτικά, αιγυπτιακά φοινικόμορφα κιονόκρανα. Στις δύο άκρες της στοάς υπήρχαν κλιμακοστάσια προσιτά από τοξωτές εισόδους, που φωτίζονταν με τοξωτά

¹⁰⁸ Wolfgang Muller-Wiener, *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα*, σελ.170-171

παράθυρα. Οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες αυτού του κτιρίου διατηρούνταν τόσο καλά, έτσι που μπόρεσαν οι Αμερικανοί ανασκαφείς της Αγοράς να το αναστηλώσουν στο σύνολό του στα 1953-56.¹⁰⁹ (Εικ. 85)



Εικόνα 83. Η στοά του Αττάλου Β΄ στην Αθηναϊκή αγορά.

¹⁰⁹ J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, σελ. 350-351
Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 299



Εικόνα 84. Στοά Αττάλου Β΄. Θωράκια ανάμεσα στα διαστήματα των κίονων.



Εικόνα 85. Έναρξη εργασιών αναστήλωσης 1952. Στοά Αττάλου Β΄.

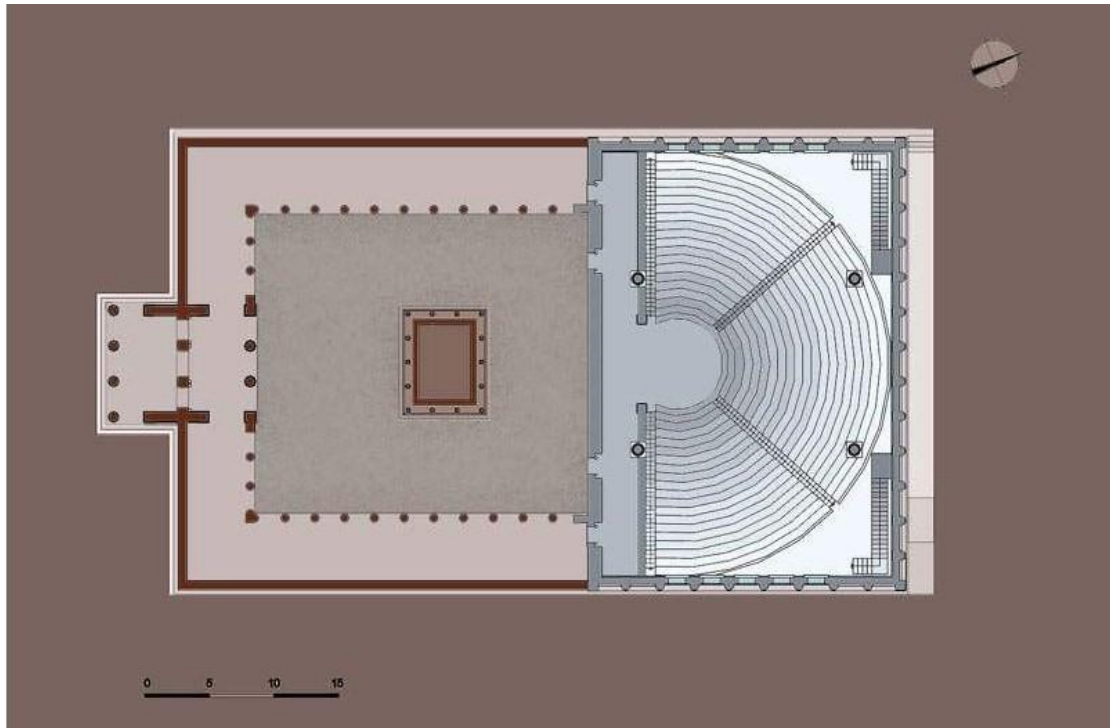
Επίσης σημαντικές στοές θεωρούνται η Στοά του Ευμένους, κτισμένη στους νότιους πρόποδες της Ακρόπολης σε συσχετισμό με το θέατρο του Διονύσου, η οποία είχε περγαμηνά κιονόκρανα και ιωνικό θριγκό με δωρικά στοιχεία, η Νότια στοά της Κορίνθου, η Βασίλειος στοά στην αθηναϊκή αγορά και πολλές άλλες.

Ταυτόχρονα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα δημόσια κτίρια, που αποτελούσαν κυρίως χώρους συγκεντρώσεως των πολιτών, όπως τα εκκλησιαστήρια, αλλά και τα βουλευτήρια, τα πρυτανεία και τα δικαστήρια.¹¹⁰

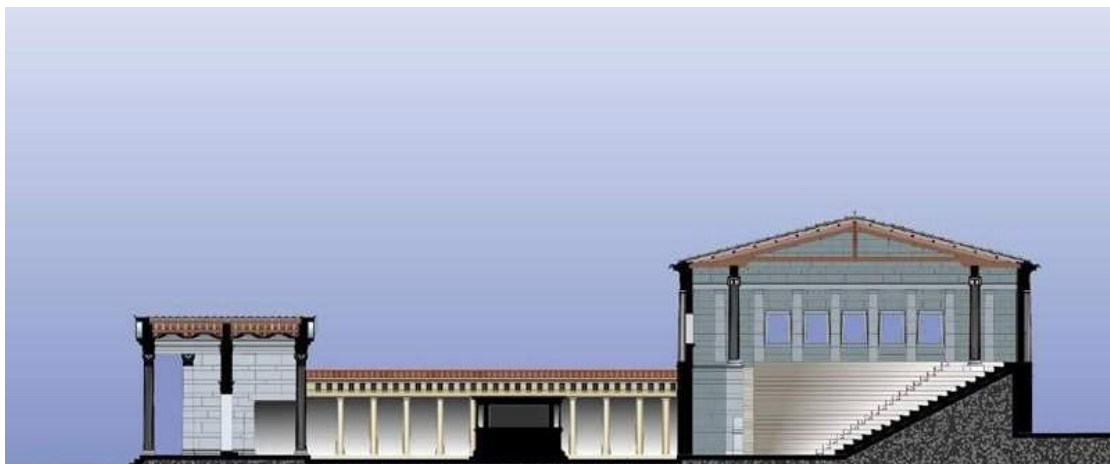
Το Βουλευτήριο της Μιλήτου είναι μια ενδιαφέρουσα κατασκευή, γιατί αντλεί από μορφές, που είχαν επί αιώνες αναπτυχθεί με ελεύθερο τρόπο στην ελληνική αρχιτεκτονική. Άλλοτε τις ανταγωνίζεται, άλλοτε τις αναμιγνύει με νέους τρόπους και άλλοτε τις περιφρονεί. Η κάτοψη του κτιρίου αποτελείται από ένα πρόπυλο, μια ανοιχτή αυλή, στην οποία βρισκόταν επίσης ένα ηρώο, και από το κυρίως βουλευτήριο, που είχε τη μορφή ενός ημικυκλικού θεάτρου ενταγμένου σε μια τετράγωνη αίθουσα. (Εικ. 86) Στο κτίριο χρησιμοποιούνταν και οι τρεις αρχιτεκτονικοί ρυθμοί. Το πρόπυλο και το ιερό στην αυλή χρησιμοποιούσαν τον πλούσιο κορινθιακό ρυθμό. Η κιονοστοιχία της περίστυλης αυλής ήταν δωρική και οι τέσσερις κίονες, που χρησίμευαν ως εσωτερικά στηρίγματα για την οροφή του βουλευτηρίου, ήταν ιωνικοί. Γύρω από το επάνω μισό του εξωτερικού του βουλευτηρίου υπήρχαν ενσωματωμένοι δωρικοί κίονες, που χωρίζονταν με παράθυρα. (Εικ. 87) Το πιο ασυνήθιστο όμως χαρακτηριστικό του κτιρίου ήταν ότι η αίθουσα συνεδριάσεων είχε αετώματα στις στενές πλευρές της, έτσι που απ' έξω ο άξονάς της έμοιαζε να είναι αντίθετος μ' αυτό που ήταν στο εσωτερικό της. Αυτού του είδους η «αρχιτεκτονική προσόψεων», όπου το εξωτερικό του κτιρίου δεν είχε λογική σχέση με το εσωτερικό του, ήταν κάτι νέο στην ελληνική αρχιτεκτονική και μάλλον απηχεί το μπαρόκ γούστο, που διαπτόισε την ελληνιστική τέχνη στο πρώτο μισό του 2^{ου} αιώνα π.Χ.¹¹¹

¹¹⁰ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, (Αθήνα 1999), σελ. 308-309

¹¹¹ J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, σελ. 353



Εικόνα 86. Κάτοψη. Το βουλευτήριο της Μιλήτου.
Επεξεργασμένο, επιχρωματισμένο αρχιτεκτονικό σχέδιο.



Εικόνα 87. Κατά μήκος τομή. Το βουλευτήριο της Μιλήτου.
Επεξεργασμένο, επιχρωματισμένο αρχιτεκτονικό σχέδιο.

Γνωστά παραδείγματα δημόσιων κτιρίων είναι ακόμη το *Θεράσιον της Μεγαλοπόλεως*, το *Εκκλησιαστήριο της Πριήνης*, το *Βουλευτήριο της Ολυμπίας* και άλλα.

Μακεδονικοί τάφοι

Εκτός από τις επιβλητικές χωροθετήσεις κτιρίων και τα εντυπωσιακά εσωτερικά τους, το θεατρικό γούστο της ελληνιστικής εποχής εκφράστηκε και μ' ένα τρίτο τρόπο, δηλαδή με τη δημιουργία ενός είδους αρχιτεκτονικής προσόψεων. Η μαρτυρία για το είδος αυτό της αρχιτεκτονικής προέρχεται από τους καλοδιατηρημένους *μακεδονικούς τάφους*, από τους οποίους προέρχονται και πολλές πληροφορίες για τη μεγάλη ζωγραφική των ελληνιστικών χρόνων.

Ο πιο αξιόλογος από αυτούς είναι **ο τάφος στα Λευκάδια**. Η πρόσοψή του έφερε ζωγραφισμένο επίχρισμα ασβεστοκονιάματος, που είχε προσαρμοστεί επάνω σε ισοδομική τοιχοποιία και διαιρούνταν σε πέντε ζώνες διαμορφωμένες σε διάφορους αρχιτεκτονικούς και πλαστικούς τύπους. Η κατώτερη ζώνη αποτελούνταν από τέσσερις δωρικούς ημικίονες, που πλαισίωναν την είσοδο του τάφου και από παραστάδες στις γωνίες. Ανάμεσα στους κίονες βρισκόταν ένα φανταστικό παραπέτο, ενώ τους χώρους επάνω από αυτό καταλάμβαναν οι ζωγραφιστές μορφές με το νεκρό και τον Ερμή αριστερά και τους δύο κριτές των νεκρών, Αιακό και Ραδάμανθυ, δεξιά της εισόδου καθώς και άλλα θέματα. Επάνω απ' αυτό το τμήμα βρισκόταν ένας δωρικός θριγκός με μετόπες, που ήταν ζωγραφισμένες με φαιό χρώμα και παρίσταναν τη μάχη Λαπιθών και Κενταύρων. Το δωρικό θριγκό επέστεφε ιωνική ζωφόρος με ζωγραφιστά ανάγλυφα, που παρίσταναν Αμαζονομαχία. Ακολουθούσε στηθαίο με επτά φανταστικές πόρτες τοποθετημένες ανάμεσα σε γωνιακές παραστάδες και ιωνικούς ημικίονες και τέλος στην κορυφή ζωγραφισμένο αέτωμα. (Εικ. 88) Καμιά απ' αυτές τις διακοσμήσεις δε συσχετιζόταν σαφώς με το κτίσμα του τάφου, το οποίο αποτελούνταν απλώς από προθάλαμο και νεκρικό θάλαμο στεγασμένους με θολωτές καμάρες.¹¹²

¹¹² J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, σελ. 301



Εικόνα 88. Ο τάφος της Ευριδίκης στα Λευκάδια.

Το ίδιο ισχύει και για την κάπως απλούστερη διαμόρφωση του **τάφου Β΄ της Βεργίνας**, όπου τα δωρικά στοιχεία επιστέφονται με στηθαίο διακοσμημένο με μια μεγάλη ζωγραφισμένη σκηνή κυνηγιού. (Εικ. 89) Στο εσωτερικό του τάφου, το κάτω μέρος των τοίχων είναι κόκκινο, στη μέση υπάρχει γαλάζια ταινία με γρύπες και λουλούδια και επάνω βρίσκονται οι μεγάλες τοιχογραφίες.



Εικόνα 89. Ο τάφος του Φιλίππου.

Οι τρεις καθιστές γυναίκες που εικονίζονται στη μακριά πλευρά, στον νότιο τοίχο, είναι οι Μοίρες, Κλωθώ, Λάχεσις και Άτροπος. Στον στενό ανατολικό τοίχο εικονίζεται μια γυναίκα καθισμένη σε βράχο και τυλιγμένη με το ιμάτιό της. Η γυναίκα είναι η Δήμητρα και ο βράχος, η «αγέλαστη πέτρα» πάνω στην οποία κάθισε η θεά όταν έφθασε κατάκοπη και απελπισμένη στην Ελευσίνα μετά την *αρπαγή της Περσεφόνης* από τον Πλούτωνα. Στα αριστερά της, στον βόρειο μακρύ τοίχο, εικονίζεται η στιγμή της αρπαγής. Ο Ερμής με το κηρύκειό του τρέχει μπροστά από το άρμα του Πλούτωνα, που το σέρνουν τέσσερα άσπρα άλογα. (Εικ. 90) Ο Πλούτωνα, που μόλις έχει πηδήσει πάνω στο άρμα, βαστάει με το δεξί του χέρι τα γκέμια και το μακρύ του σκήπτρο, ενώ με το αριστερό κρατάει σφιχτά την Περσεφόνη, που προσπαθεί να του ξεφύγει υψώνοντας τα χέρια προς τον ουρανό. Πίσω από το άρμα που φεύγει, μια φίλη της Περσεφόνης, που μέχρι πριν λίγο μάζευε μαζί της λουλούδια στο λιβάδι, κάνει μια χειρονομία που φανερώνει το φόβο και την απελπισία της. (Εικ. 91)



Εικόνα 90. Η αρπαγή της Περσεφόνης. Τοιχογραφία από το εσωτερικό του τάφου.



Εικόνα 91. Η Περσεφόνη. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας.

Η θαυμάσια αυτή τοιχογραφία αποδίδεται σύμφωνα με τον Πλίνιο, στον Νικόμαχο τον γιο του Αριστεΐδη. Ο Νικόμαχος ήταν από τους σπουδαιότερους

ζωγράφους της εποχής του και θεωρείται πραγματικός πρωτοπόρος του ιμπρεσιονισμού.¹¹³

Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε άφθονα τη χάραξη με λεπτές παράλληλες γραμμές και απέδωσε την υφή των πτυχώσεων χρησιμοποιώντας διαφορετικές σκιές του ίδιου χρώματος. Από την άλλη, αποφεύγει τη χρήση του περιγράμματος και ο ελεύθερος «ιμπρεσιονιστικός-ζωγραφικός» χαρακτήρας της πινελιάς χρησιμοποιείται με θαυμαστή δεξιοτεχνία.

Και στις δύο περιπτώσεις το εξωτερικό των τάφων είναι «γνήσια πρόσοψη», που δημιουργεί εν μέρει την ψευδαίσθηση μιας ναόσχημης κατασκευής, αλλά της τοποθετεί στοιχεία, όπως το στηθαίο στα Λευκάδια, που μοιάζουν με αρχιτεκτονικές φαντασιώσεις.¹¹⁴

γ. Ζωγραφική και ψηφιδωτά της ελληνοιστικής εποχής

Μεγάλη ανάπτυξη παρουσίασε, όπως ήταν φυσικό, η μεγάλη ζωγραφική κατά τους ελληνοιστικούς χρόνους. Το σημαντικότερο επίτευγμά της ήταν η καλύτερη προοπτική απόδοση των παραστάσεων, ενώ ολοένα και περισσότερο θα αρχίσει να δηλώνεται και το τοπίο, αν και τον πρώτο ρόλο κρατούν οι απεικονίσεις ανθρώπινων μορφών.

Η τέχνη του ψηφιδωτού εξελίσσεται επίσης κατά τους ελληνοιστικούς χρόνους με σημαντικό επίτευγμα την τεχνική του *opus tessellatum*, κατά την οποία οι παραστάσεις σχηματίζονται όχι από χαλίκια στη φυσική τους μορφή, όπως γινόταν παλιότερα, αλλά από κυβικές ψήφους από λίθο, γυαλί και ψημένο πηλό, που επέτρεπαν μεγαλύτερη χρωματική ποικιλία και σκίαση. Επίσης, με το *opus vermiculatum*, τεχνική κατά την οποία ψήφοι πολύ μικρών διαστάσεων χρησιμοποιούνται για την απόδοση καμπύλων περιγραμμάτων και άλλων λεπτομερειών, η τέχνη του ψηφιδωτού μπορεί να συναγωνισθεί εκείνη της μεγάλης ζωγραφικής.

Σπουδαίες τοιχογραφίες, καθώς και θαυμάσια ψηφιδωτά συναντάμε κυρίως στα ανάκτορα και τις κατοικίες. Μωσαϊκά δάπεδα, με πλήθος θεμάτων, τοιχογραφίες με θέματα εικονιστικά, ή αφηρημένα γεωμετρικά σχήματα και

¹¹³ <http://www.akalanthi.gr>

¹¹⁴ J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην Ελληνοιστική εποχή*, σελ. 248,301-302

μίμηση τοιχοποιίας, καθώς και έξοχες ψηφιδωτές παραστάσεις με μυθολογικά θέματα, κάνουν τις κατοικίες εξαιρετικά ενδιαφέρουσες.¹¹⁵

Ιδιαίτερα γνωστές είναι **οι τοιχογραφίες από την Βίλλα των Μυστηρίων, στην Πομπηία**. Το φόντο που επικρατεί σχεδόν σε όλες τις τοιχογραφίες είναι βαθύ κόκκινο χρώμα. Σε έναν από τους τοίχους, παριστάνεται η έναρξη ενός διονυσιακού τελετουργικού. Μια γυναίκα γονατιστή αποκαλύπτει ένα φαλλό, το σύμβολο της γενετικής δύναμης της φύσης. (Εικ. 92) Ένας δαίμονας παρουσιάζεται κατόπιν, με όψη φτερωτής γυναίκας που κρατά ένα μαστίγιο και ετοιμάζεται να χτυπήσει τη νέα κοπέλα. Λίγο πιο δίπλα, η κοπέλα εξαντλημένη, κατάκοπη, γέρνει το κεφάλι στα γόνατα μιας άλλης. Ύστερα η γυναίκα γυμνή, χορεύει. Είναι από 'δω και στο εξής μυημένη, εξαγνισμένη ιέρεια του θεού Διόνυσου. Ο κύκλος τελειώνει με τη νυφική τουαλέτα, ενώ πιο 'κει, μια επιβλητική μορφή, ίσως η Ήρα, η θεά του γάμου, καθισμένη στο κρεβάτι, περιμένει τους νεόνυμφους.¹¹⁶ (Εικ. 93)



Εικόνα 92. Τοιχογραφία από την Βίλλα των Μυστηρίων.
Έναρξη διονυσιακού τελετουργικού.

¹¹⁵ Γ. Κοκκορού-Αλευρά, *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας*, (Αθήνα 1995), σελ. 279-280

¹¹⁶ [http:// www.inout.gr](http://www.inout.gr)

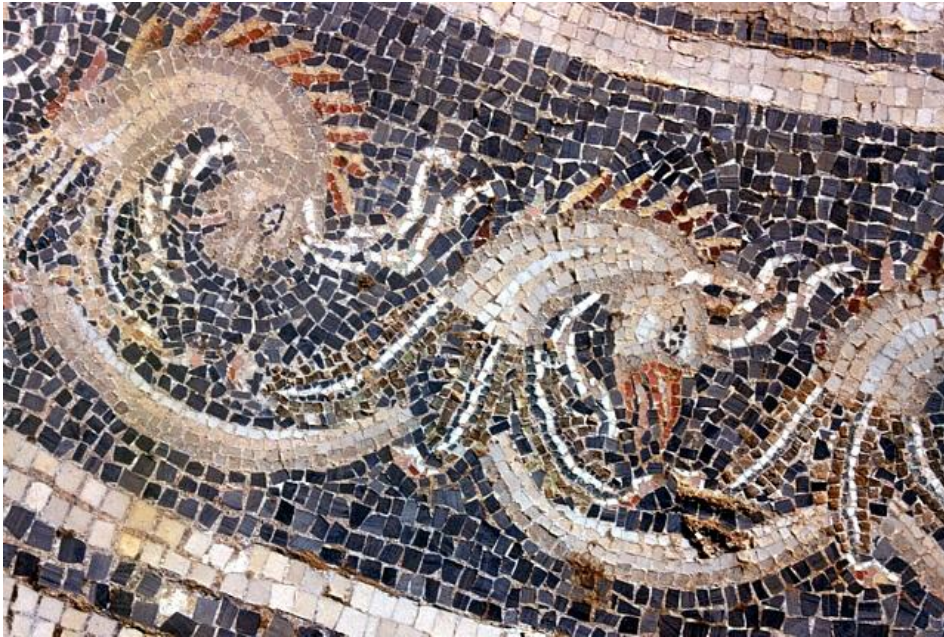


Εικόνα 93. Τοιχογραφία από την Βίλλα των Μυστηρίων. Πομπηία.

Στη Δήλο, τα περισσότερα από τα σπίτια που σώθηκαν, είναι του 2^{ου} π.Χ. αιώνα και της ρωμαϊκής εποχής και χαρακτηρίζονται από πολυτέλεια, που οδηγεί ορισμένες φορές σε μνημειώδεις διατάξεις. Το μεγάλο ενδιαφέρον των σπιτιών της Δήλου όμως, δεν βρίσκεται στο θέμα της τυπολογικής εξελίξεως, όσο στις μορφές, την διακόσμηση και τις κατασκευές, έτσι ώστε να θεωρούνται πρόδρομοι των Πομπηϊανών.

Γνωστή είναι **η Οικία των Δελφινιών**, η οποία πλαισιωνόταν από δύο βωμούς για τους θεούς που προστάτευαν τους ενοίκους του σπιτιού. Ο ένας ήταν τετράγωνος, κτιστός και δεν σώζεται, και ο άλλος κυλινδρικός, μαρμάρινος με μικρή κόγχη από πάνω, στην οποία υπήρχε τοιχογραφία του Ηρακλή. Στο ψηφιδωτό δάπεδο του διαδρόμου παριστάνεται το σύμβολο της φοινικικής θεότητας Τανίτ, το οποίο είχε αποτροπαϊκό χαρακτήρα, ήταν δηλαδή τοποθετημένο εκεί για να απομακρύνει το κακό από το σπίτι. Το δάπεδο του αίθριου καλύπτεται με ένα εντυπωσιακό ψηφιδωτό: στο κέντρο ένας ρόδακας που περιβάλλεται από δεκαέξι ομόκεντρους κύκλους διακοσμημένους με πλοχμό, εναλλασσόμενες κεφαλές λεόντων και γρυπών, κυμάτια και τρισδιάστατο μαϊάνδρο. (Εικ. 94) Στα τέσσερα τρίγωνα που σχηματίζονται μεταξύ των κύκλων και του τετράγωνου πλαισίου παριστάνονται Έρωτες που οδηγούν από ένα ζευγάρι δελφίνια. (Εικ. 95) Η παιχνιδιάρικη φύση του δελφινιού, η τρυφερότητά του για τη σύντροφό του και η παροιμιώδης αγάπη του για τη μουσική το συνέδεσαν πολύ νωρίς με τον

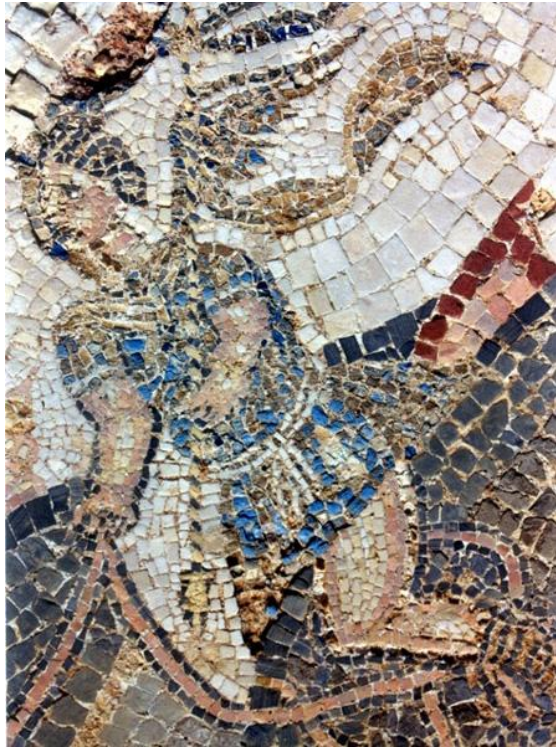
ενάλιο, φιλοπαίγμονα και μουσικό Έρωτα. Ερωτιδείς παριστάνονται συχνά να κολυμπούν πιασμένοι από δελφίνια, να ιππεύουν δελφίνια ή να παίζουν λύρα καθισμένοι στη ράχη τους. (Εικ. 96)



Εικόνα 94. Εσωτερικός διακοσμητικός κύκλος με γρύπες.
Οικία των Δελφινιών. Δήλος.



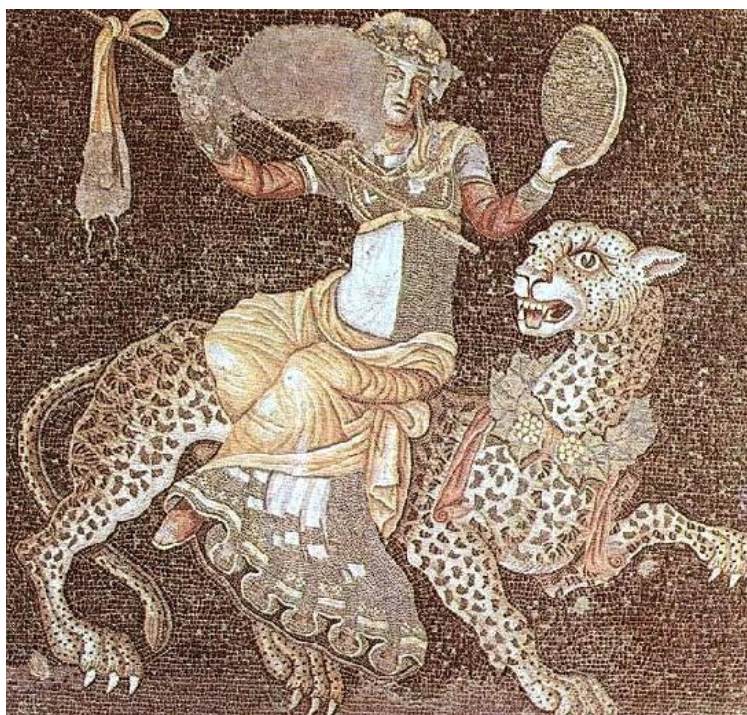
Εικόνα 95. Ζευγάρι δελφινιών.
Οικία των Δελφινιών. Δήλος



Εικόνα 96. Λεπτομέρεια. Ερωτιδείς πάνω στα δελφίνια.
Οικία των Δελφινιών. Δήλος.

Το Συγκρότημα της Οικίας των Προσωπείων αποτελείται από τέσσερις κατοικίες. Το αίθριο της κεντρικής κατοικίας έχει περιστύλιο ροδιακού τύπου. Σ' αυτόν τον τύπο περιστυλίου η κιονοστοιχία μπροστά στα κύρια δωμάτια είναι ψηλότερη, ώστε να μπορούν τα δωμάτια αυτά να γίνουν ψηλότερα και να δέχονται περισσότερο φως. Στα τέσσερα δωμάτια που βλέπουν στο αίθριο διατηρούνται θαυμάσια τα ψηφιδωτά δάπεδα καθώς και μεγάλα τμήματα των κονιαμάτων, που μιμούνται πλάκες μαρμάρου. Στο κέντρο τουωματίου της ΒΑ γωνίας του περιστυλίου παριστάνεται ο Διόνυσος, καθισμένος πάνω σε λεοπάρδαλη ή πάνθηρα, ανάμεσα σε δύο Κένταυρους. Ο θεός φορά μακρύ χειριδωτό χιτώνα και έναν δεύτερο χιτώνα με κοντά μανίκια από πάνω. Το ιμάτιό του είναι τυλιγμένο γύρω στους μηρούς, είναι στεφανωμένος με κισσό και κρατά στο ένα χέρι τον θύρσο και στο άλλο τύμπανο. (Εικ. 97) Στο δάπεδο της διπλανής, κεντρικής αίθουσας ρόμβοι και σπαστές ταινίες δημιουργούν την αίσθηση τρισδιάστατων κύβων. Στις δύο ταινίες που πλαισιώνουν το κεντρικό τμήμα παριστάνονται, ανάμεσα σε κλαδί κισσού, δέκα θεατρικά προσώπεια χαρακτηριστικών ρόλων της Νέας Κωμωδίας. Στην επόμενη αίθουσα ένας Σειληνός, ανασηκωμένος στις μύτες των ποδιών του, χορεύει με τη συνοδεία διαύλου (διπλού αυλού), που παίζει γυμνός νέος, καθισμένος σε βράχο. Στην τελευταία αίθουσα, ανάμεσα σε δύο θαυμάσιους ρόδακες,

παριστάνεται ένας αμφορέας με κλαδί φοίνικα και κάτω από αυτόν ένα πουλί που τσιμπά καρπούς. Μπροστά στο κατώφλι του δωματίου παριστάνονται αντιμέτωπα δελφίνια.



Εικόνα 97. Ψηφιδωτό από το δάπεδο στο *σπίτι των προσωπειών* στη Δήλο, με τον θεό Διόνυσο να ιππεύει μια λεοπάρδαλη.

Η Οικία της Τρίαινας είναι μια πλούσια κατοικία με ροδιακό περιστύλιο. Τα υποστηρίγματα των γωνιαίων κίωνων έχουν μορφή διπλών προτομών λιονταριών και ταύρων. Επειδή οι προτομές αυτές θεωρούνται σύμβολα της Ατάργατης και του Άδαδου, δύο συριακών θεοτήτων, υποστηρίχθηκε ότι το σπίτι ανήκε ίσως σε κάποιον έμπορο από τη Συρία, πράγμα καθόλου βέβαιο. Στο αίθριο υπάρχει ψηφιδωτό με πολύχρωμο, τρισδιάστατο μαϊάνδρο και στο περιστύλιο μια τρίαινα στολισμένη με ταινία και ένα δελφίνι που περιστρέφεται σε άγκυρα. Στο ψηφιδωτό της εξέδρας απεικονίζεται παναθηναϊκός αμφορέας με παράσταση άρματος, ένα στεφάνι κι ένα κλαδί φοίνικα. Οι αμφορείς αυτοί δίνονταν ως βραβεία στους Παναθηναϊκούς αγώνες και πιθανόν αυτή η παράσταση υποδηλώνει κάποια νίκη σε αρματοδρομίες.

Ένα από τα μεγαλύτερα σπίτια της συνοικίας είναι **η Οικία του Διονύσου**. Στο κέντρο της μεγάλης περίστυλης αυλής υπάρχει ένα εξαιρετικό ψηφιδωτό έμβλημα με παράσταση Διονύσου, από την οποία ονομάστηκε και το κτίριο. Ο θεός παριστάνεται φτερωτός, στεφανωμένος με κισσό, καθισμένος στη ράχη μιας τίγρης που έχει στον λαιμό της στεφάνι με

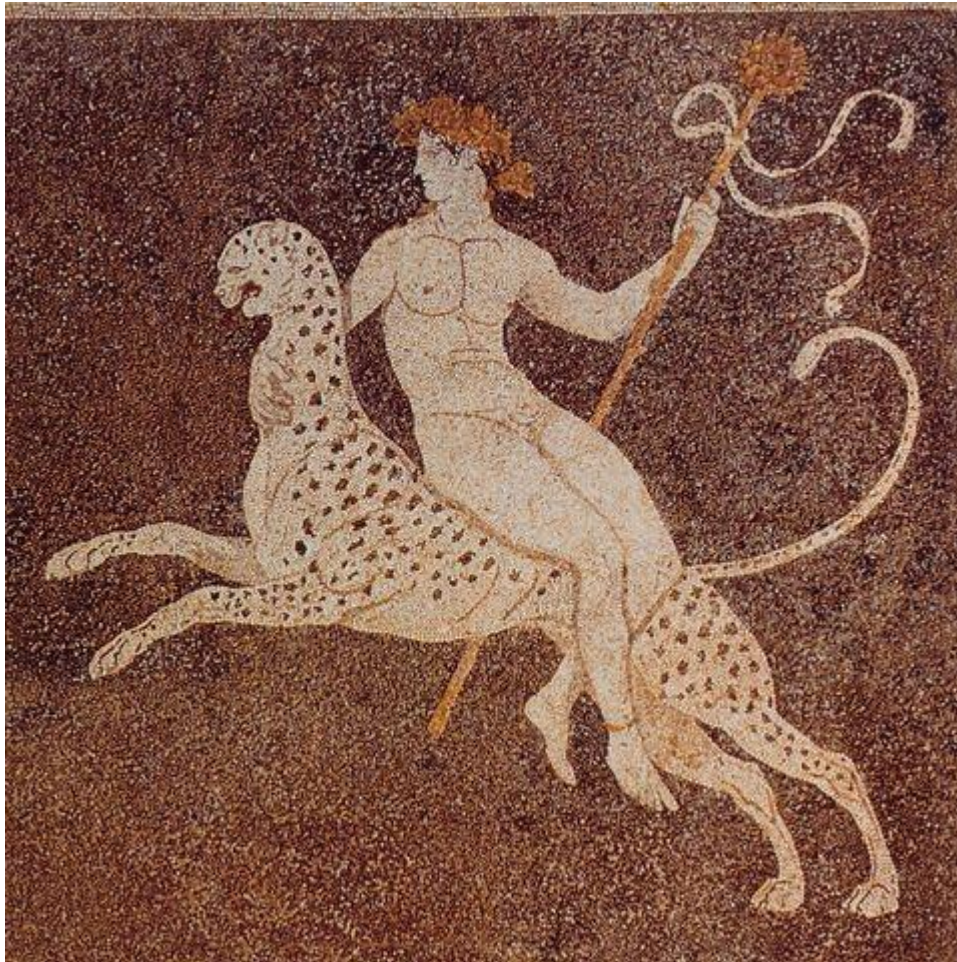
κληματίδες και σταφύλια. Στο υψωμένο δεξί του χέρι κρατεί σαν δόρυ έναν θύρσο στολισμένο με ταινία. (Εικ. 98) Στο δάπεδο, ανάμεσα σε φυτά παριστάνεται πεσμένος ένας ασημένιος κάνθαρος, αγγείο του κρασιού και σύμβολο του θεού. Πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα ψηφιδωτά των ελληνιστικών χρόνων, κατασκευασμένο με εκατοντάδες μικροσκοπικές ψηφίδες από υαλόμαζα και ημιπολύτιμους λίθους. Το ίδιο θέμα παριστάνεται στην Οικία των Προσωπείων και σε σπήτια άλλων αρχαίων πόλεων (Πέλλα, Ερέτρια, Πομπηία), πράγμα που δείχνει πως υπήρχε ένα κοινό πρότυπο. Πιθανόν παριστάνεται η επιστροφή του θεού από την Ινδία, εμπνευσμένη από την αναπαράσταση που γινόταν στην πομπή των Πτολεμαίων στην Αλεξάνδρεια, ή από πίνακες με το ίδιο θέμα που ήταν τοποθετημένοι στα μετακίονια διαστήματα της σκηνής του Πτολεμαίου.



Εικόνα 98. Ψηφιδωτό από την Οικία του Διονύσου.

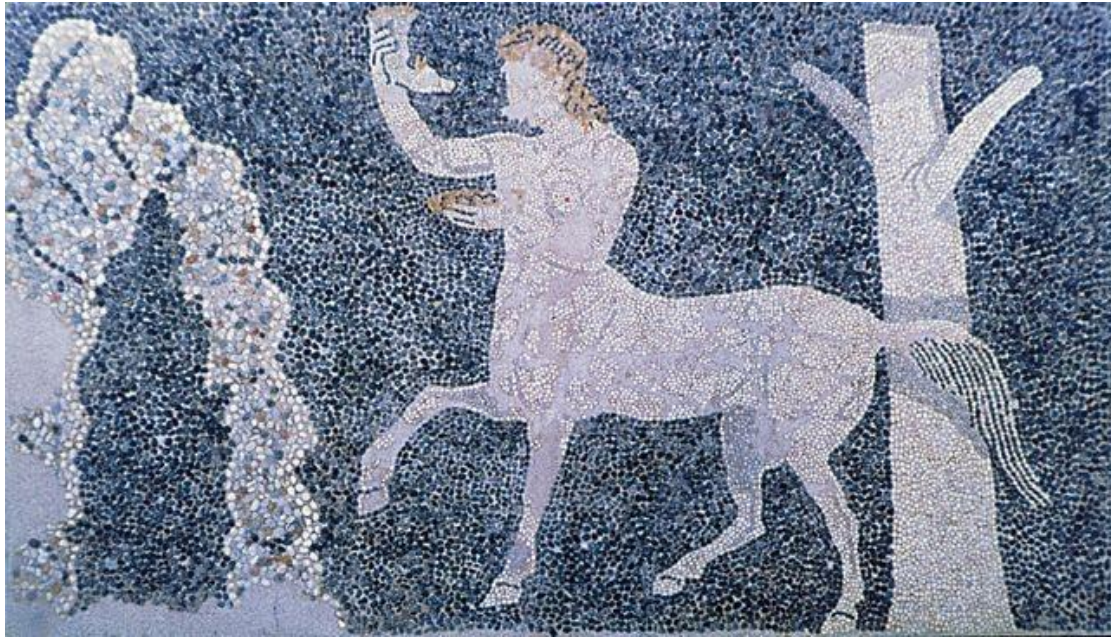
Επίσης, **στην Πέλλα**, έχουν βρεθεί αξιοθαύμαστα ψηφιδωτά, όπως το βοτσαλωτό ψηφιδωτό δάπεδο ανδρώνα που εικονίζει τον θεό Δίονυσο καθισμένο πάνω σε έναν πάνθηρα (Εικ. 99), καθώς και ψηφιδωτά με παραστάσεις Κενταύρων. Το ενδιαφέρον με τις παραστάσεις των Κενταύρων στην Πέλλα στα δύο κατώφλια ανδρώνα είναι η σπανιότατη απεικόνιση θηλυκού Κενταύρου, η οποία αποδόθηκε στην τάση της εποχής για απεικόνιση θεμάτων με ρεαλιστικό χαρακτήρα και με ρεαλιστικά θέματα. Επομένως, το ψηφιδωτό του Καναλιού, όπου η Κενταυρίνα ετοιμάζεται να προσφέρει σπονδή μπροστά στη σπηλιά των Νυμφών και του Διονύσου, είναι πιθανό να αναπαριστά τελετή που θα γινόταν συχνά στον χώρο που διακοσμούσε το ψηφιδωτό. Στην περίπτωση αυτή, του ρεαλισμού, δεν θα

πρέπει να αποκλείσουμε τη μεταμφίεση πιστών ή ιερέων σε χορό Κενταύρων.
(Εικ. 100) ¹¹⁷



Εικόνα 99. Οικία στην Πέλλα, Τοιχογραφία με τον θεό Διόνυσο.

¹¹⁷ J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, σελ. 267-270
[http:// www.komvos.edu.gr/mythology/](http://www.komvos.edu.gr/mythology/)



Εικόνα 100. Θηλυκός κένταυρος. Ψηφιδωτό δάπεδο Πέλλα, τέλος 4ου-αρχές 3ου αι. π.Χ

Αυτό που γίνεται αντιληπτό, είναι ότι ο μεγάλος νεωτερισμός στην τέχνη της κατασκευής ψηφιδωτών κατά την ελληνιστική περίοδο ήταν τεχνικής φύσεως. Οι ελληνιστικοί καλλιτέχνες, ήταν αυτοί που ουσιαστικά ανακάλυψαν τα ψηφιδωτά. Από τη στιγμή που ολοκληρώθηκε αυτή η εφεύρεση, φαίνεται ότι τα ψηφιδωτά ακολούθησαν σε γενικές γραμμές τα βασικά καλλιτεχνικά ρεύματα του καιρού τους. Αν υπάρχει κάποιο στοιχείο που διακρίνει την εξέλιξή τους από εκείνη άλλων τεχνών, αυτό είναι η δημοτικότητα των θεμάτων με χαρακτηριστικά ροκοκό και αυτό, βέβαια, θα πρέπει να αποδοθεί στο γεγονός ότι τα περισσότερα ψηφιδωτά είχαν καθαρά διακοσμητική λειτουργία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

α. Γενικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής και της τέχνης

Η Βυζαντινή αρχιτεκτονική και τέχνη, εκφράστηκε κυρίως μέσα από τους χριστιανικούς ναούς. Η ανάγκη όμως που εξυπηρετούσε ο χριστιανικός ναός, δεν ήταν η ίδια με εκείνη του ναού των προηγούμενων εποχών. Ο ναός της κλασικής εποχής στέγαζε το άγαλμα του θεού και αργότερα, είχε στην προστασία του και τον θησαυρό της πόλης. Στο εσωτερικό του ναού έμπαιναν μόνον οι ιερείς και οι εντεταλμένοι να προσφέρουν δώρα στο άγαλμά του. Το πλήθος των προσκυνητών έμενε απ' έξω, όπου ήταν και ο βωμός για τις αιματηρές θυσίες.

Ο ναός των χριστιανών αντιθέτως είναι εκκλησία, δηλαδή το πλήθος των πιστών προσέρχεται όχι για να παραμείνει απ' έξω σαν θεατής, αλλά για να λειτουργηθεί μέσα στον ναό, που τώρα όφειλε να είναι ευρύχωρος. Στην παλαιοχριστιανική βασιλική προηγείται μια αυλή με περιστύλιο, το αίθριο, ικανό και αυτό να στεγάσει τους πιστούς σε ώρα ανάγκης, έχοντας την πύλη εισόδου για όλο το συγκρότημα απέναντι από την πρόσοψη του ναού. Στην είσοδο του ναού υπάρχει ένα είδος προθαλάμου, ο νάρθηκας, όπου περιμένουν οι κατηχούμενοι ώσπου να κληθούν και αυτοί για να λειτουργηθούν μέσα στον ναό που έχει το ιερό κατά την ανατολή. Η εκκλησία λοιπόν αποτελεί μια στεγασμένη επέκταση του αίθριου. Η διάταξη αυτή θυμίζει και κατοικία ελληνιστικού τύπου, όπου η ζωή ξετυλίγεται γύρω από την εσωτερική αυλή και απαρνιέται κάθε εξωτερική επίδειξη. Πάντως, μόνο η θερμή ατμόσφαιρα μιας εσωτερικής ζωής, κλεισμένης στον εαυτό της και που αδιαφορεί για τον έξω κόσμο, ήταν φυσικό να κατευθύνει τη διάταξη του συγκροτήματος της παλαιοχριστιανικής βασιλικής.

Βαθύτερα λοιπόν από την πρακτική ανάγκη, που εξυπηρετούσε ο παλαιοχριστιανικός ναός, βρισκόταν μια ψυχική ροπή, η οποία ήταν επόμενο να επηρεάσει όχι μόνο την κτιριολογική διάταξη αλλά και την καλλιτεχνική έκφραση και του ναού και του όλου συγκροτήματος. Αν ο ελληνικός ναός για να προσελκύσει και να επιβληθεί στο απ' έξω στεκόμενο πλήθος, έπρεπε να δώσει σημασία στην εξωτερική του εμφάνιση, αντίθετα ο χριστιανικός ναός απέβλεπε στο να κρατήσει τους πιστούς με την καλλιτεχνική διαμόρφωση του εσωτερικού του χώρου. Η Αγία- Σοφία είναι μάρτυρας της διαφοράς αυτής.

Λιτή και απέρριπτη στο εξωτερικό της, έχει στο εσωτερικό της μίαν ανέλπιστα σε πλούτο έγχρωμη διακόσμηση. Έτσι, μέσα στον χριστιανικό ναό, η διαμόρφωση και η διάπλαση του χώρου και ο ζωγραφικός διάκοσμος μας αποκαλύπτουν έναν κόσμο, που δεν τον προμαντεύουμε απ' έξω. Ο λόγος λοιπόν της «προς τα έσω» στροφής του χριστιανικού ναού, αντικατοπτρίζει και την έκφραση της ψυχικής διάθεσης του χριστιανού να ζήσει περισσότερο με τον εσωτερικό του κόσμο παρά με τον εξωτερικό και να τονίσει με την εξωτερική του λιτότητα τη σημασία του περιεχομένου του.¹¹⁸

Οι τύποι των ναών

Η χριστιανική αρχιτεκτονική, όφειλε να αναδείξει τον χώρο, να τον φανερώσει, δηλαδή να θέσει τον χώρο στο κέντρο του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος. Η ανάδειξη αυτή του χώρου για να επιτευχθεί, απαιτούσε συνθετικά μέσα, όσον αφορά τον χειρισμό της αλληλοδιαδοχής των επί μέρους χώρων και τη χάραξη του κυρίως ναού. Οι βασικοί τύποι ναών είναι δύο: η βασιλική και ο περίκεντρος τρουλλοσκεπής ναός (βασιλική με τρούλο).

Εξετάζοντας τον τύπο της παλαιοχριστιανικής βασιλικής, παρατηρείται αρχικά ότι η διάταξή του είναι απλώς δανεισμένη από τα ρωμαϊκά κτίρια και προέκυψε από την ανάγκη να φωτιστεί το κεντρικό τμήμα μιας μεγάλης αίθουσας, η οποία χωρίζεται σε τρία ή περισσότερα κλίτη και το μεσαίο υπερυψώνεται πάνω από τα πλάγια. Αν όμως προσέξουμε καλύτερα, θα δούμε ότι στην παλαιοχριστιανική βασιλική δεν πρόκειται μόνο για τον έξυπνο αυτό συνδυασμό τεχνικής και εξυπηρετικής διάταξης. Οι μεταβολές που έγιναν στη σύνθεσή της κρύβουν και μια καλλιτεχνική πρόθεση για την ανάδειξη του χώρου. Εκτός από τις αρμονικές αναλογικές σχέσεις μεταξύ των επί μέρους χώρων : αίθριου, νάρθηκα, ναού, κλιτών, υπάρχει αρμονία και ανάμεσα στις σχέσεις των μελών και του όλου. Αυτό αποκαλύπτεται περισσότερο μέσα από τις εναλλαγές των κατευθύνσεων που διαδέχεται ο ένας χώρος τον άλλον. Τρεις είναι οι βασικές αρχές της σύνθεσης: η έξαρση του βάθους, η ανάδειξη του ύψους και το συνεχές και ενιαίο του άπειρου χώρου.

¹¹⁸ Π. Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης*, σελ. 41-43

Αντίστοιχα στον τύπο του περίκεντρου ναού των βυζαντινών (βασιλική με τρούλο), παρατηρείται ότι η αύξηση του χώρου δημιουργείται ευχερέστερα προς όλες τις κατευθύνσεις γύρω από το κέντρο και το ενιαίο του χώρου τονίζεται με τον τρούλο. Η διακλάδωση του κεντρικού χώρου προς τα πλάγια αρχίζει από τον τρούλο και γίνεται δυναμικά και όχι στατικά. Ο τονισμός του ύψους δημιουργείται φυσικά και από μόνος του, γιατί η βαθμιαία ανάταση των θόλων, που στηρίζουν τον τρούλο, ανυψώνει ταυτόχρονα και το βλέμμα και το πνεύμα του θεατή στο φως. Από καλλιτεχνική άποψη, στην περίπτωση της βασιλικής με τρούλο, επιτυγχάνεται με την έξαρση του κατακόρυφου άξονα του τρούλου, η φαινομενική ανεξαρτησία του έργου από τις ανάγκες που εξυπηρετούσε. Ουσιαστικά, το έργο απομονώνεται αισθητικά σαν ολοκληρωμένος και αυθύπαρκτος κόσμος, σαν ουρανός που στεγάζει τη γη.

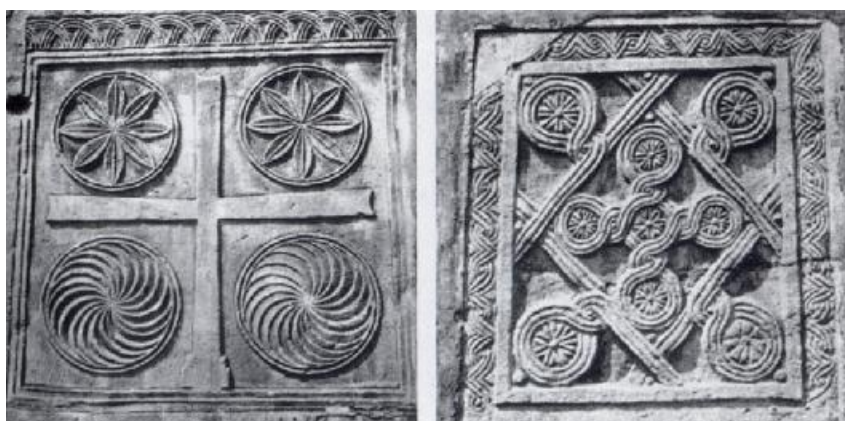
Λίγο αργότερα, η εξέλιξη του συνδυασμού βασιλικής και περίκεντρου ναού, οδήγησε στους εγγεγραμμένους σταυροειδείς ναούς με τρούλο, του 11^{ου} αιώνα, όπου ο τρούλος με διάμετρο σχετικά μικρή, κατέληξε ως ένα δείγμα συμβόλου. Κι επειδή έτσι ο τρούλος δεν ήταν ορατός από τον εισερχόμενο, παρά μόνο όταν αυτός πλησίαζε στο κέντρο, τονίζεται με ένα υψιτενές τύμπανο ο κατακόρυφος άξονας του κέντρου τόσο έντονα, ώστε να ισοφαρίζει την κυριαρχία της οριζοντιότητας.¹¹⁹

β. Ο γλυπτικός και ζωγραφικός διάκοσμος

Η τεχνική που ακολούθησε η βυζαντινή αρχιτεκτονική στις κατασκευές της, επέβαλε ένα σύστημα επενδύσεως του ευτελούς υλικού. Προκειμένου δηλαδή να υποβάλει την εντύπωση ότι η μάζα εξαυλώθηκε, δημιουργούσε λείες ή διάτρητες επιφάνειες, τις οποίες διακόπτανε μόνο διακοσμητικές ζώνες ή λοξότμητα γείσα. Κατά συνέπεια και η επένδυσή τους, δεν δημιουργήθηκε από προσαρτημένους πλαστικούς όγκους, αλλά από επίπεδες πλάκες μαρμάρου και στρώσεις κονιάματος, πάνω στις οποίες φιλοτεχνούνταν τα μωσαϊκά και οι νωπογραφίες. Σ' αυτές κυρίως τις περιπτώσεις, οι επιφάνειες αρχίζουν να γίνονται καμπύλες. Δημιουργήθηκε έτσι, ένα νέο είδος διακοσμητικής αντίληψης, μια αισθητική έκφραση της επιφάνειας, της οποίας το πιο απλό δείγμα είναι η βυζαντινή ορθομαρμάρωση.

¹¹⁹ Π. Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης*, σελ. 48-53

Οι πολύχρωμες μαρμάρινες πλάκες συνδυάζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε τα νερά τους να μας υποβάλουν εντυπώσεις από φανταστικά χειροποίητα κοσμήματα. Έτσι όταν πάνω από το γυαλιστερό στίλβωμα της επιφάνειάς τους γλιστράει το φως, μας προκαλεί την ψευδαίσθηση μιας φαντασμαγορίας, που υποβοηθά στην δημιουργία της αίσθησης ότι η μάζα έχει χάσει το βάρος της. Για να εναρμονιστεί και ο γλυπτικός διάκοσμος προς την αισθητική αυτή έκφραση της επιφάνειας, όφειλε να ξεδιπλωθεί κατά έκταση και όχι κατά βάθος και γι' αυτό η τεχνοτροπία του είναι είτε επιπεδόγλυφη, είτε διατρητική. (Εικ. 101)



Εικόνα 101. Μαρμάρινες παλαιοχριστιανικές διακοσμήσεις.

Οι ιδιαίζουσες αυτές τεχνοτροπίες δεν κατεργάζονται τον όγκο για να δημιουργήσουν ολόγλυφες παραστάσεις, αλλά επεξεργάζονται την επίπεδη επιφάνεια για να ιχνογραφήσουν κατά ένα τρόπο τα κοσμήματα επάνω της. Η επιπεδόγλυφη τα ανασηκώνει ελάχιστα από το φόντο, ενώ η διατρητική τα ξεχωρίζει από το φόντο με το να τρυπά, να υποσκάπτει το φόντο, δημιουργώντας έτσι ένα είδος δαντέλλας. Κι επειδή αυτό δεν είναι δυνατό στο επιπεδόγλυφο κόσμημα, βάζουν το φόντο με μαύρο μαστίχι.

Με ένα τέτοιο δικτύωμα, όπου εναλλάσσεται το άσπρο και το μαύρο χωρίς βαθμιαίες μεταβάσεις από το φως στη σκιά, ο αρχιτέκτων επενδύει όχι μόνο τις επιφάνειες των τοίχων αλλά και τα βυζαντινά κιονόκρανα. Στην βυζαντινή αρχιτεκτονική, όπου το φορτίο υπερέχει και κατασκευαστικά και αισθητικά από τους στύλους, το βυζαντινό κιονόκρανο αναγκαστικά εξογκώνεται. Πλουτίζεται με το επίθημα και τελικά παίρνει τη χαρακτηριστική μορφή της ανεστραμμένης κολουρης πυραμίδας, ή του λεβητοειδούς κιονόκρανου. (Εικ. 102)



Εικόνα 102. Κιονόκρανο από την Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη.

Η διάθεση για την αισθητική έκφραση της επιφάνειας διατηρείται όταν ο κάλαθος του βυζαντινού κιονόκρανου παρουσιάζεται περιτριγυρισμένος από φύλλα ακάνθου ή καλαμιού, κατά τα κλασικά πρότυπα. Τα φύλλα, αν και ξεφυτρώνουν ολόγλυφα σχεδόν μέσα από τη μάζα του κιονόκρανου, είναι συνήθως κατεργασμένα με το τρυπάνι. Κατά τη μέθοδο αυτή, σειρές από τρύπες ιχνογραφούν τις πτυχές και τις νευρώσεις των φύλλων, δημιουργώντας και εδώ μια εναλλαγή άσπρου και μαύρου κυρίως, και όχι τις διαβαθμίσεις του φωτός και της σκιάς που παρουσιάζονται στο κανονικά λαξευμένο οργανικό φύλλο. Ο βυζαντινός κίονας δεν έχει ποτέ ραβδώσεις, γιατί δεν είχε ποτέ την πρόθεση να δείξει ότι στηρίζει ενεργά τα βάρη, εφ' όσον μάλιστα τα βάρη υπερτερούνε φαινομενικά την αντοχή του. Αντίστοιχα και το κιονόκρανο, διακοσμημένο με την αραχνοϋφαντη δαντέλα, φαίνεται ανίκανο να στηρίζει βάρη και ικανό μόνο να μεταφέρει τα βάρη προς στιγμή από το ένα τόξο στο άλλο. Υπέρτατο δείγμα για τη μη στατική αντίληψη του κιονόκρανου αποτελεί το βυζαντινό κιονόκρανο με ανεμιζόμενα φύλλα. Η αόρατη πνοή που φυσάει τα φύλλα του στο σημείο εκείνο της καμπής των τόξων, δεν αφήνει το βλέμμα να σταματήσει εκεί και να αναλογιστεί τα βάρη. (Εικ. 103)



Εικόνα 103. Κιονόκρανο με ανεμιζόμενα φύλλα.

Τέλος, όλος ο γλυπτικός αυτός διάκοσμος, θα παρέμενε ατελής αν δεν υπήρχε η πολυχρωμία. Η πολυχρωμία θερμαίνει το φως, βοηθάει στην δημιουργία ατμόσφαιρας στον χώρο και προσθέτει φαντασμαγορικούς τόνους στο ψυχρό μεγαλείο του ναού. Όταν μάλιστα χαρίζει τα χρώματά της στη ζωγραφική για τα μωσαϊκά και τη νωπογραφία, υπενθυμίζει με τις παραστάσεις τη ζωή στον χώρο.¹²⁰

Τοιχογραφίες

Ο διάκοσμος του ναού κορυφώνεται με τις αγιογραφίες, γιατί αυτές δημιουργούν μια κλίμακα ανθρώπινη αλλά και υπεράνθρωπη ταυτόχρονα στο έργο.¹²¹

Η βυζαντινή ζωγραφική θεωρήθηκε για πολύ καιρό μονότονη, άκαμπτη και αμφίβολου γούστου εξαιτίας των ζυγών χρωμάτων της. Ίσως για να διακρίνει κανείς τις λεπτότητές της πρέπει να την μελετήσει από πιο κοντά. Η μελέτη ξεκινά πάντα από την Κωνσταντινούπολη, την εξέλιξη της τέχνης στην πρωτεύουσα και συνεχίζεται με την επιρροή που άσκησε αυτή η εξέλιξη, στην τέχνη κάθε επαρχίας. Μ' αυτόν τον τρόπο γίνεται συνειδητή η ενότητα αλλά και η διαφοροποίησή της.

¹²⁰ Π. Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης*, σελ. 139-145

¹²¹ Π. Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης*, σελ. 145

Η χριστιανική τέχνη άρχισε τους πρώτους της πειραματισμούς όταν η αυτοκρατορία, με την ίδρυση της νέας πρωτεύουσας στο Βόσπορο, συνειδητοποίησε τη βασική σημασία των ανατολικών της επαρχιών. Αλλά οι επαρχίες αυτές είχαν δεχθεί εκείνη την εποχή επιδράσεις που έρχονταν από περιοχές ακόμη ανατολικότερες, από τη Μεσοποταμία και το Σασσανικό Ιράν. Αυτή η επίδραση, η οποία μάλιστα βαθμιαία έγινε εντονότερη, είναι φανερή σε μερικά ψηφιδωτά δαπέδου του τέλους του 4^{ου} αιώνα, που ανακαλύφθηκαν στην Αντιόχεια. Η αυτοκρατορική τέχνη της Κωνσταντινούπολης ήταν ευαίσθητη σε τέτοιου είδους καινοτομίες. Με τη σειρά της έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της χριστιανικής τέχνης, η οποία δέχτηκε έτσι, σχεδόν από την αρχή της, ανατολική επίδραση ανάμεικτη με τις ελληνιστικές παραδόσεις.

Ανάμεσα στα θέματα που μετέδωσε η χριστιανική παράδοση υπάρχουν μερικά τα οποία στην αρχή είχαν δουλευτεί με ελληνιστική τεχνοτροπία και άλλα με τεχνοτροπία ανατολική. Παρόλ' αυτά, έχουν γίνει συχνά προσπάθειες να μεταγραφεί ένα ορισμένο μοτίβο από τη μια τεχνοτροπία στην άλλη.

Η ελληνιστική τεχνοτροπία έχει πλάτος, ελαφρότητα, λεπτότητα και χάρη. Αγαπά τις ανάλαφρες μορφές, που κινούνται σε ένα τρισδιάστατο κόσμο, ο οποίος επιτυγχάνεται με τη φωτοσκίαση. Το σχέδιο δημιουργεί ζωντανές μορφές, οι οποίες αποκτούν βάθος και πλαστικότητα με τις ποικίλες αποχρώσεις. Τα φορέματα επηρεάζονται από τον άνεμο και τον ήλιο, τα πρόσωπα εκφράζουν συναισθήματα και στο βάθος τα οικοδομήματα σα να βεβαιώνουν τη στερεότητά τους, ενώ τα δέντρα δέρνονται από τον άνεμο.

Η ανατολική τεχνοτροπία από το άλλο μέρος τείνει να παρουσιάσει τον κόσμο σε δύο διαστάσεις. Το πλάτος του χώρου καταργείται και αντικαθίσταται με φόντο από ένα μοναδικό, δυνατό χρώμα – βαθύ γαλάζιο ή ζωηρό χρυσαφί. Όταν το φόντο, σε κτίρια ή τοπία, δεν παραλείπεται, περιορίζεται στην απλή ένδειξη μιας σκηνής, δηλαδή δεν γίνεται προσπάθεια για προοπτική ή ψευδαίσθηση. Τα πρόσωπα χάνουν τα σώματά τους και γίνονται σειρές από μετωπικά περιγράμματα. Η επεξεργασία της χρυσοποικιλτής περιβολής είναι επίπεδη και μηχανική και οι πτυχώσεις είναι σειρές από γεωμετρικές γραμμές χωρίς πλαστικότητα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου ζωγραφίζονται δυνατά και συμμετρικά σε μια επίπεδη επιφάνεια, όπου τα πελώρια μάτια, χαμένα στην θεώρηση του Υπερπέραν, λάμπουν με υπερφυσικό φως. Βρισκόμαστε σε έναν θαυμαστό κόσμο ιερατικού μεγαλείου.

Οι σκηνές που εικονίζονται έχουν μεταφερθεί από το πραγματικό στο λειτουργικό.

Φυσικά αυτές οι δύο τάσεις αναμειγνύονται, ιδιαίτερα στο Βυζάντιο, όπου χρησιμοποιούνται τέσσερις τουλάχιστον τεχνικές ζωγραφικής. Υπάρχει ζωγραφική σε κερί για τα εικονίσματα, συνήθως προσωπογραφίες πάνω σε μικρά κομμάτια ξύλο. Υπάρχει η μικρογραφία για την εικονογράφηση περγαμηνών, όπου οι ολοσέλιδες εικόνες κάποτε θυμίζουν εικονίσματα και οι πολυπρόσωπες σκηνές παρουσιάζουν ομοιότητες με αυτές που συναντούμε στις τοιχογραφίες, αλλά φυσικά έχουν δουλευτεί σε πολύ μικρή κλίμακα. Έπειτα, υπάρχουν τα ψηφιδωτά του τοίχου που είναι μνημειακή διακόσμηση και ταυτόχρονα απεικόνιση χαρακτήρων και στατικών ή δραματικών σκηνών, καθώς και η νωπογραφία που χρησιμοποιεί τα ίδια θέματα, αλλά με πολύ μεγαλύτερη ελευθερία.

Αυτή η σύγκρουση και η εναλλαγή, αυτή η ανάμειξη τεχνοτροπιών είναι κάτι γενικό. Σ' αυτόν τον τομέα, η κριτική για την αξία κάθε έργου είναι επικίνδυνα υποκειμενική. Ένας κριτικός που αγαπά τη διακοσμητική τέχνη και προσπαθεί να εξετάσει ένα έργο μέσα στο περιβάλλον για το οποίο το προόριζε ο καλλιτέχνης, βλέποντάς το από τη σωστή απόσταση και από τη σωστή γωνία, θα έχει μια φυσική προτίμηση για μια ρωμαλέα, απλοποιημένη αλλά λεπτή τεχνοτροπία που συγχωνεύεται με το αρχιτεκτονικό σύνολο. Ενώ ένας κριτικός που τον προσελκύει η ατμόσφαιρα, θα γοητεύεται από τα ελληνιστικά έργα.¹²²

Σημείο «σταθμό» της βυζαντινής τοιχογραφίας, όπου σώζονται εξαιρετικά δείγματα βυζαντινής ζωγραφικής είναι ο **Μυστράς**, η πολιτεία στον πρόβουνο του Ταύγετου, που αποτέλεσε έδρα βυζαντινής «κεφαλής» και από το 1348 πρωτεύουσα του δεσποτάτου του Μορέως. Ο Μυστράς στάθηκε για δύο αιώνες ισχυρό προπύργιο του Βυζαντίου και σημαντικό πνευματικό κέντρο (1262-1460). Πολλές είναι οι τοιχογραφικές διακοσμήσεις στις εκκλησίες, που λαμπρύνουν τη μνήμη του, με το κάλλος ζωγραφικής που μαρτυρεί στις στενές και άμεσες επαφές με τη Βασιλεύουσα και την ευδόκιμη στον τόπο πορεία της τέχνης. Την ακτινοβολία της χαίρονται τοιχογραφίες στην ευρύτερη περιοχή.

¹²² I. LASSUS, *Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος*, σελ. 83-85

Από τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 13^{ου} αιώνα στη Μητρόπολη (Άγιος Δημήτριος) και στους Αγίους Θεοδώρους, μέχρι τον 15^ο αιώνα στο ναό της Παντάνασσας, γόνιμη σε τρόπους και τάσεις, επαρκής σε προγράμματα και μεστή στις εικονογραφικές αναλύσεις, η ζωγραφική του Μυστρά διαγράφει επιβλητική τροχιά. Στο Μυστρά, οι τοιχογραφίες προσφέρουν απόψεις πολύτιμες της ζωγραφικής της Κωνσταντινούπολης, με την πνοή μιας μικρής και ολοζώντανης κοινωνίας που εξιστορεί υπερήφανη την καλαισθησία της, στις σεπτές μορφές των αγίων.

Η ζωγραφική, με διάφορες κατευθύνσεις και τάσεις, διακρίνεται για την έντονη αντίληψη της πλαστικής λειτουργίας του χρώματος στις απαλές και αρμονικές διακυμάνσεις και αλλού στις δυναμικές αντιθέσεις του. Οι συνθέσεις είναι πυκνές, ρυθμικές και γαλήνιες ή με κίνηση ορμητική, κοσμημένες με φανταστικά αρχιτεκτονήματα, γιορταστικά απλωμένα υφάσματα, προσωπεία και άλλα στοιχεία της ύστερης αρχαιότητας που αγαπά η παλαιολόγεια τέχνη. Οι μορφές είναι αρχοντικά πλασμένες, με ήρεμη χάρη και άλλοτε με ελεύθερες στάσεις και δυνατό χαρακτηρισμό της φυσιογνωμίας.

Οι τοιχογραφίες γοητεύουν με το κατανυκτικό χρωματικό κλίμα, το ευγενικό και μελαγχολικό αίσθημα και το μυστικιστικό πνεύμα που διακρίνει την τέχνη το δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα, όταν οι κίνδυνοι και η ανασφάλεια εντείνονται. Η αίσθηση ανησυχίας προσλαμβάνει δραματικό τόνο στα φορτωμένα τοπία με ρηγματωμένους και απότομους ορεινούς όγκους, στα ψηλά οικοδομήματα με τα προτεταμένα δώματα, τους τρούλους και τις όρθιες σκάλες, στην πολυκοσμία και στη χυτή κίνηση των μορφών με την έντονη κάμψη του σώματος και τον πλατύ διασκελισμό, που στην προοπτική απόσταση του τοπίου διασπείρονται και μικραίνουν, υποταγμένες στα ύψη του. Το χρώμα γενικότερα, «θαμπώνει» στην αρμονική διάχυσή του και απαλύνει το εφήμερο. Και η κλασικίζουσα χάρη ιδανικών μορφών με πλαστικές και ανάλαφρες στάσεις, συμφωνεί με τη λυρική πνοή και την αδιατίμητη ευαισθησία του αριστοκρατικού έργου.¹²³

Από την **Εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων**, σώζονται μόνο λίγα κομμάτια, είναι όμως αρκετά για να φαντασθούμε περίπου την εικονογραφική διάταξη. Κάτω, σε ύψος ενός μέτρου, ο τοίχος είχε ζωγραφιστεί απομίμηση από ορθομαρμάρωση και πάνω από αυτήν ήταν σειρά ολόσωμων

¹²³ Δρ. ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Ελληνική Τέχνη-Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, σελ. 18-19

στρατιωτικών αγίων, σε ανάστημα μεγαλύτερο από το φυσικό. Διατηρούνται υπολείμματα από μερικούς: είναι όρθιοι, κατενώπιοι, με μορφές τραχιές, χωρίς πνευματικότητα, αλλά μ' έναν αέρα λεβεντιάς. Η εκτέλεση είναι κάπως συνοπτική και βιαστική, χωρίς λεπτομέρειες. Τα χρώματα της στολής είναι προς το θερμό καστανό και προς το κόκκινο, με φώτα λεπτά, που δηλώνουν τις πτυχές. Στο πρόσωπο οι σκιές είναι πράσινες ή πρασινωπές.

Μια δεύτερη σειρά με μικρές σκηνές ακολουθούσε, πάνω από τους αγίους, που έπιανε τους πεσσούς του ιερού και τις κάτω ζώνες των κεραιών. Στη νότια πλευρά μένουν ίχνη από τον Βίο της Παναγίας. (Εικ. 104) Στην τρίτη και ψηλότερη σειρά σώζονται ίχνη από τις σκηνές του Πάθους και της Αναστάσεως.¹²⁴ (Εικ. 105)



Εικόνα 104. Η Παναγία, Εκκλησία Αγίων Θεοδώρων, Μυστράς.

¹²⁴ Μανόλης Χατζηδάκης, *Μυστράς: η Μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, σελ. 51



Εικόνα 105. Οι Άγιοι Θεόδωροι, ΝΑ πλευρά.

Η Εκκλησία της Οδηγήτριας έχει διαφορετικό χαρακτήρα από τους Αγίους Θεοδώρους. Εδώ είναι ολοφάνερη η πρόθεση να γίνει κάτι μεγάλο, επιβλητικό και πλούσιο, που να θυμίζει την πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας. Με την ποικιλία των χώρων ήταν εύκολο να σχηματισθούν διάφορες χωριστές εικονογραφικές ενότητες, που ακολουθούν την οριζόντια διάκριση σε δύο ορόφους.

Στο ισόγειο, στους πλάγιους τοίχους, παριστάνονται μέσα στη χαμένη τώρα ορθομαρμάρωση, από ένας ολόσωμος άγιος σε κάθε διαμέρισμα. Στα τύμπανα, κάτω από τα τόξα που χωρίζουν τα φουρνικά, παριστάνεται από ένα ζεύγος μαρτύρων στηθαίων. Στο ιερό συνεχίζεται η σειρά κατά τον ίδιο τρόπο, με τη διαφορά ότι στην αψίδα της προθέσεως και του διακονικού, σε συνεχόμενα τοξωτά πλαίσια, παριστάνονται ιεράρχες.

Στο βήμα οι ιεράρχες είναι σε διπλή σειρά, δέκα επάνω και έξι κάτω, γυρισμένοι προς το κέντρο της αψίδας. (Εικ. 106) Επάνω από τους ιεράρχες βρίσκονται τα θέματα του λειτουργικού κύκλου, τα σχετικά με την ευχαριστία, η Κοινωνία των Αποστόλων. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας υπάρχει η Πλατυτέρα ανάμεσα σε δύο αγγέλους, ενώ στην καμάρα που σκεπάζει το ιερό απλώνεται η Ανάληψη. Κάτω από την Ανάληψη, στο βορεινό τοίχο,

απεικονίζεται η Απιστία του Θωμά και στο νότιο η Εμφάνιση του Ιησού στους ένδεκα αποστόλους.



Εικόνα 106. Μάρτυρες, Η Οδηγήτρια.

Στο υπερώο αναπτύσσεται ο Ευαγγελικός κύκλος στις κυρτές επιφάνειες των καμαρών, που φαίνονται από τους εκκλησιαζομένους κάτω. Αρχίζει με τη Γέννηση μέσα στο ιερό (νότιος τοίχος) και συνεχίζεται με την Υπαπαντή (απέναντι), τη Βάπτιση και τη Μεταμόρφωση στη νότια καμάρα. Στη δυτική και τη βόρεια θα παριστάνονταν οι άλλες εορτές, η Ανάσταση του Λαζάρου, η Βαΐοφόρος και τα θέματα των παθών και της Ανάστασης, από τα οποία σώζονται μόνο, στο βόρειο τύμπανο, οι Γυναίκες στον Τάφο. Στους επίπεδους όμως τοίχους του υπερώου, σχηματίζονται και εδώ τοξωτά διάχωρα που τα γεμίζουν ζεύγη όρθιων ολόσωμων αγίων. Είναι οι Εβδομήκοντα απόστολοι. Στους τέσσερις τρουλίσκους και στα φουρνικά, παριστάνονται βιβλικοί πατριάρχες και προφήτες, τριγυρισμένοι από χερουβείμ και σεραφείμ.

Το χρώμα, χρησιμοποιημένο σε πλατιές κηλίδες, χαρακτηρίζει περισσότερο από τα άλλα, τις τοιχογραφίες αυτές. Στη Βάπτιση, το έδαφος είναι ανοιχτόχρωμο πράσινο, με σκιές ωχροκάστανες και με ορισμένους τόνους από γλυκό καστανό χρώμα προς το μενεξελί. Αυτά τα τρία απλά χρώματα συνθέτουν ολόκληρη τη φωτεινή σύνθεση. Και στις Γυναίκες στον

Τάφο, τα χρώματα είναι λίγα και φωτεινά. Στο πράσινο βουνό ξεχωρίζει το βαθυκόκκινο σπήλαιο, ο άγγελος φορά πράσινο χιτώνα και καστανοκόκκινο ιμάτιο, με πολύ πλατιά άσπρα φώτα, ενώ στις γυναίκες βρίσκουμε τους συνδυασμούς: βαθυκάστανο, γαλάζιο, ανοιχτό και ωχροκίτρινο-πράσινο. Ο τρόπος αυτός της «ιμπρεσιονιστικής» παράθεσης των χρωματικών παραπληρωματικών τόνων, δημιουργούν ένα παλλόμενο πλάσιμο.¹²⁵

Ο ναός της Παντάνασσας είναι το τελευταίο μεγαλεπήβολο έργο στο Μυστρά, που πραγματοποίησε ο πρωτοστάτης και καθολικός μεσάζων Ιωάννης Φραγγόπουλος και εγκαινίασε το 1428. Ο προικισμένος ζωγράφος της Παντάνασσας ξεπερνά τη δέσμευση των προτύπων. Στις συνθέσεις παρατηρείται μια χάρη αυθεντικής ερμηνείας, με ορθολογιστική σύλληψη, που κατανοείται στο πνευματικό κλίμα του τόπου. Κυριαρχούν φως, δροσιά και ζωντάνια του χρώματος. Η αντίληψη της ενότητας και του βάθους του χώρου, η δυναμική οργάνωση του τοπιογραφικού και αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος και η απόδοση πόλεων και κτιρίων με οργανική διάρθρωση, κάνουν το έργο μοναδικό. Επίσης ιδιαίτερα στοιχεία του έργου αποτελούν η πλαστική κίνηση των μορφών, η δραματική ποιότητα στην αφήγηση και ο πλούτος των γραφικών λεπτομερειών. Στην εικονιζόμενη Έγερση του Λαζάρου, το μέγεθος του τοπίου και η αργή κίνηση των μορφών στις χωριστές ομάδες δημιουργούν με υποβλητικότητα την ατμόσφαιρα του θαύματος. (Εικ. 107) Στη Βαΐοφόρο, παριστάνονται ο χλοϊσμένος τόπος, τα σκορπισμένα παιδιά που παίζουν και πίνουν στην κρήνη, η τειχισμένη πόλη της Ιερουσαλήμ που κιτρινίζει στο φως και ο Χριστός που προχωρεί προς το πλήθος που τον υποδέχεται θριαμβευτικά, αλλά του ετοιμάζει το Πάθος. (Εικ. 108)

¹²⁵ Μανόλης Χατζηδάκης, *Μυστράς: η Μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, σελ. 59-61



Εικόνα 107. Η Ανάσταση του Λαζάρου, νωπογραφία στην Παντάνασσα.



Εικόνα 108. Η Βαΐοφόρος, Παντάνασσα.

Όλα αυτά τα αριστουργήματα της μεγάλης ζωγραφικής του Βυζαντίου, δείχνουν κατευθύνσεις που χάραξε η τέχνη των χρόνων. ¹²⁶

¹²⁶ Δρ. ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Ελληνική Τέχνη-Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, σελ. 20

Βυζαντινά ψηφιδωτά

Ήδη από τον 9^ο αιώνα είχε προετοιμαστεί μια μεγάλη άνθιση στο ψηφιδωτό με σημαντικά δείγματα, αυτά της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, στην εκκλησία της Αγίας Σοφίας στην Θεσσαλονίκη και αλλού. Στα ψηφιδωτά αυτά, μπορεί κανείς να αντιληφθεί το μεγαλείο και το αποκορύφωμα της αρμονίας και της πλαστικής ισορροπίας.

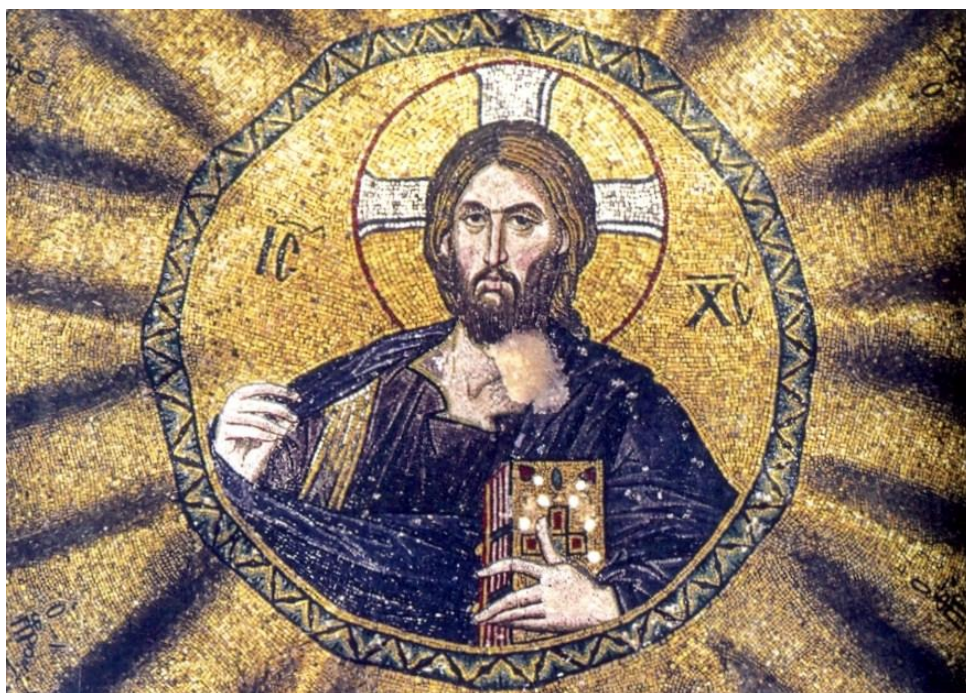
Η παράδοση των διακοσμήσεων με ψηφιδωτά στους τοίχους, καλλιεργήθηκε και εμπλουτίστηκε, φθάνοντας σε ύψιστο βαθμό τελειότητας, στους βυζαντινούς χρόνους. Στους χριστιανικούς ναούς, με ψηφιδωτά διακοσμούνται οι ψηλότερες επιφάνειες των τοίχων και οι θόλοι, ενώ συχνά οι χαμηλότερες επιφάνειες επενδύονται με μαρμάρινες πλάκες.

Μεγάλος αριθμός παλαιοχριστιανικών εκκλησιών και κοσμικών κτιρίων κοσμεύεται με ψηφιδωτά δάπεδα. Υιοθετείται η τεχνική και συχνά η θεματολογία της ύστερης ρωμαϊκής τέχνης και έτσι διατηρούνται αρκετά μυθολογικά θέματα ή διακοσμητικά στοιχεία από τον κόσμο της στεριάς και της θάλασσας, που αποκτούν όμως τώρα νέο, χριστιανικό συμβολισμό.

Το ψηφιδωτό, υλικό πολυτελείας σε σύγκριση με την τοιχογραφία, παρείχε σημαντικά πλεονεκτήματα, καθώς είχε μεγαλύτερη αντοχή στο χρόνο, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούσε την εντύπωση μεγάλης λαμπρότητας. Οι ψηφίδες ήταν ακριβές, γιατί κατασκευάζονταν με ιδιαίτερη τεχνική, από ποικίλα και συχνά ακριβά και δυσεύρετα υλικά. Τέτοια ήταν το μάρμαρο, οι φυσικοί λίθοι, το χρωματιστό γυαλί ή το κεραμίδι. Οι χρυσές και ασημένιες ψηφίδες απαιτούσαν προσεκτική επεξεργασία του γυαλιού, το οποίο επιστρωνόταν με λεπτό φύλλο χρυσού ή αργύρου και προστατευόταν με εφυάλωση. Όλα αυτά τα πολύχρωμα πετραδάκια τοποθετούνταν με ανόμοια κλίση επάνω στο φρέσκο σοβά, έτσι ώστε να έχει το καθένα διαφορετική συμπεριφορά στο φως, με αποτέλεσμα να πολλαπλασιάζεται η λάμψη της πολύχρωμης επιφάνειας.

Οι πολύτιμες χρυσές και ασημένιες ψηφίδες επενδύουν τον κάμπο των παραστάσεων, στολίζουν τα υφάσματα και τους θρόνους με χρυσοκοντυλιές και φωτίζουν τις διακοσμητικές ταινίες. Οι ανταύγειες του φωτός επάνω στην ψηφιδωτή επιφάνεια δημιουργούν μια εντύπωση εξωπραγματικής διάστασης στον πραγματικό χώρο της εκκλησίας, συμβάλλοντας έτσι ακόμη περισσότερο

στην έξαρση του υπερβατικού κόσμου που απεικονίζεται στις εσωτερικές της επιφάνειες.¹²⁷ (Εικ. 109)



Εικόνα 109. Ο Παντοκράτορας στον τρούλο της Μονής Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη.

Όλες οι σκηνές προσαρμόζονται αριστοτεχνικά με τις αρχιτεκτονικές φόρμες και συμβάλλουν ώστε να υπογραμμίζονται οι όγκοι. Οι μορφές απεικονίζονται με κομψότητα, αλλά συγχρόνως είναι δυναμικές και στέρεες με αρμονικές αναλογίες. Τα πρόσωπα είναι επιμήκη και τέλεια οβάλ, με μεγάλα μέτωπα και καλογραμμένα μεγάλα μάτια που αποπνέουν μεγάλη πνευματικότητα. Η μύτη είναι μικρή και το στόμα μικρό, που αποδεικνύουν για άλλη μια φορά την κομψότητα και την ευγένεια των μορφών.

Οι πτυχώσεις ακολουθούν την κίνηση των σωμάτων των μορφών, χωρίς όμως να τους προσδίδει και μια ρεαλιστική απεικόνιση. Κυριαρχεί ο ρυθμός και ένα παιχνίδι γραμμώσεων. Το σκίτσο είναι μαλακό, τα χρώματα αρμονικά, ενώ το μπλε και το πράσινο κυριαρχούν στον χρυσό κάμπο. Οι μορφές αρμονικές, λουσμένες στο υπερκόσμιο φως, ακίνητες και ειρηνικές, μεταφέρουν το εικονογραφικό μήνυμά τους στους πιστούς που τις αντικρίζουν από χαμηλά.¹²⁸

Τρεις ελληνικές εκκλησίες μαρτυρούν τη λαμπρότητα των βυζαντινών ψηφιδωτών. Και οι τρεις είναι εκκλησίες μοναστηριών: ο Όσιος Λουκάς στη

¹²⁷ ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ελληνική Τέχνη-Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, σελ. 16

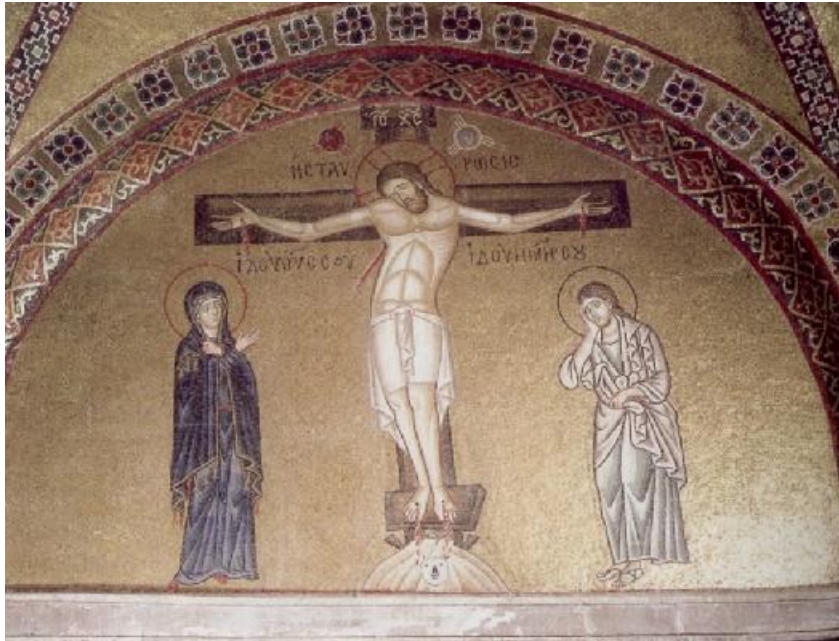
¹²⁸ Ι. LASSUS, *Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος*, σελ. 130

Φωκίδα (αρχές 11^{ου} αι.) , η νέα μονή της Χίου (γύρω στα 1050) και το μοναστήρι του Δαφνίου.

Η εκκλησία της μονής του Οσίου Λουκά έχει ένα κεντρικό τρούλο, στον οποίο δεσπόζει ο Χριστός Παντοκράτωρ, πλαισιωμένος από αρχαγγέλους και προφήτες. (Εικ. 110) Στο «κοίλον» της αψίδας εικονίζεται η πλατυτέρα. Πάνω από την Παναγία, σ' ένα θόλο, οι Απόστολοι, καθισμένοι σε κύκλο, δέχονται την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος. Στις κόγχες που βρίσκονται κάτω από τον τρούλο, παριστάνονται ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Υπαπαντή και η Βάπτιση. Στον νάρθηκα, απέναντι από την είσοδο είναι η Σταύρωση- ο Χριστός στο Σταυρό, με την Παναγία και τον Άγιο Ιωάννη-, η Ανάσταση, που παριστάνεται με την «Εις Άδου Κάθοδον» και στις άκρες του υπερώου, η Νίψη των ποδών των Αποστόλων και η Ψηλάφηση του Θωμά. Αυτή η σειρά των ιστορικών σκηνών συμπληρώνεται με μια ολόκληρη στρατιά αγίων και επισκόπων, στις καμάρες, στις αψίδες και στο πάνω μέρος των τοίχων. (Εικ. 111)



Εικόνα 110. Μονή Οσίου Λουκά, τρούλος.



Εικόνα 111. Η Σταύρωση, ψηφιδωτό στη Μονή Οσίου Λουκά.

Οι ευαγγελικές σκηνές χαρακτηρίζονται από περισσότερο μεγαλείο. Αυτό φαίνεται στη στάση του Χριστού στον Άδη. Παρουσιάζεται κατά πρόσωπο και όμως, παρά την προσπάθεια που κάνει να τραβήξει τον Αδάμ από τον τάφο του, δε χάνει την ισορροπία του. Η χειρονομία του είναι χειρονομία κατακτητή αυτοκράτορα, μόνο που το σπαθί έχει αντικατασταθεί από τον Σταυρό, που στέκεται πάνω από τον νικημένο εχθρό του. Από το άλλο μέρος, η Γέννηση είναι αφηγηματική και γραφική. (Εικ. 112)



Εικόνα 112. Ο Όσιος Λουκάς, εσωτερικό.

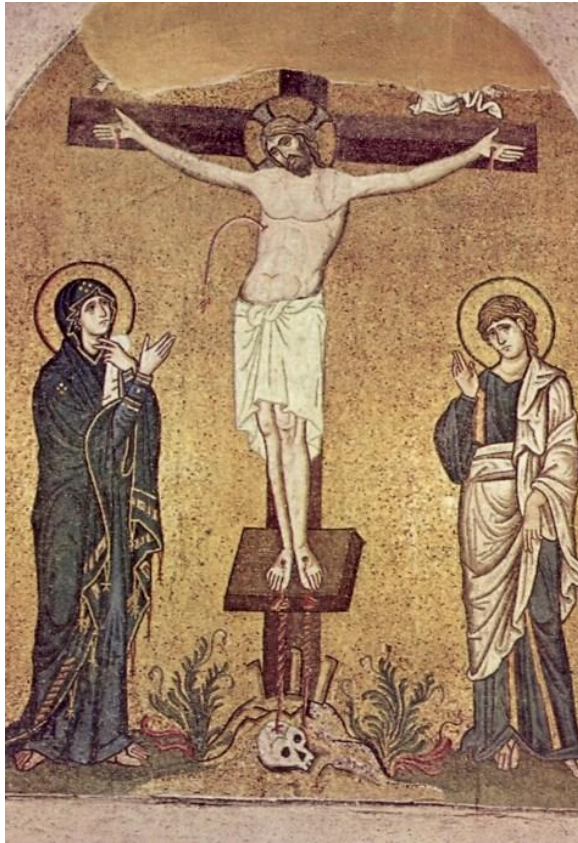
Οι παραστάσεις της **Νέας Μονής της Χίου** είναι ίσως πλησιέστερες στα πρότυπα της Κωνσταντινουπόλεως. Εντυπωσιάζουν τα κόκκινα βλέφαρα και οι πράσινες σκιές στο πρόσωπο της Παναγίας, που ακουμπά το μάγουλό της στο χέρι του Χριστού την ώρα της Αποκαθλώσεως. Επιπλέον το πρόσωπο αυτό έχει μίαν έντεχνη και γεμάτη θλίψη ασυμμετρία. Τα χαρακτηριστικά του Χριστού, του Αγίου Ιωάννου και των αγγέλων είναι περισσότερο απαθή.

Το μοναστήρι του Δαφνίου, μοιάζει με όαση. Ο τρούλος υψώνεται πάνω από χρυσούς και άσπρους τοίχους, ανάμεσα σε ψηλά πεύκα και κυπαρίσσια και τα ψηφιδωτά χαιρετίζουν τον επισκέπτη με μια φωτοβολή, αν και τα ίδια είναι σοβαρά, κάπως ψυχρά, θα μπορούσε να πει κανείς, σχεδόν κλασικά. (Εικ. 113) Η Σταύρωση, είναι εκπληκτικά λιτή. Όπως και στον Όσιο Λουκά, ο Εσταυρωμένος, η Παναγία και ο Άγιος Ιωάννης εικονίζονται σαν μορφές απομονωμένες. Ο Άγιος Ιωάννης παριστάνεται σαν άγαλμα, πράγμα που υποβάλλει την εντύπωση ότι χρησιμοποιήθηκαν πρότυπα προχριστιανικά από την αρχαία ελληνική γλυπτική. Η στάση της Παρθένου είναι παραδοσιακή, αλλά το πρόσωπό της που φαίνεται σε ημικατατομή υψωμένο

προς τον Σταυρό, είναι βαρύ από συγκρατημένη οδύνη. Συγκρατημένη είναι και η έκφραση του Χριστού. Μόνο το σώμα καμπυλώνεται ελαφρά προς τη μία πλευρά, οι μυώνες μόλις διακρίνονται και τα μάτια είναι κλειστά σε μια σχεδόν γαλήνια έκφραση. Η ωραία αυτή εικόνα είναι διαποτισμένη από ευλαβική λατρεία. (Εικ. 114)



Εικόνα 113. Ο Παντοκράτορας στον τρούλο της Μονής Δαφνίου.



Εικόνα 114. Η Σταύρωση, ψηφιδωτό στη Μονή Δαφνίου.

Είναι μάλλον εκπληκτικό, ότι συναντούμε την ίδια διακριτικότητα σε σκηνές όπως η Ψηλάφηση του Θωμά, στην οποία ο Αναστημένος Χριστός, τόσο ψηλότερος από τους αποστόλους του, προσφέρεται με απάθεια για την επαλήθευση, ενώ οι απόστολοι ολόγυρα παρακολουθούν σε μια διακριτική απόσταση. Η Ανάσταση, που το σχέδιό της είναι πιο δραματικό, κατορθώνει να δημιουργεί συγκίνηση μόνο στο πρόσωπο της Εύας. Στην «Είσοδο στην Ιερουσαλήμ» το ωραίο πρόσωπο του Χριστού έχει ένα απόμακρο βλέμμα και υπάρχει κάτι το ψυχρό στις ενθουσιαστικές χειρονομίες και στα ευγενικά πρόσωπα των θεατών. Εδώ δεν υπάρχει ακαμψία. Η τεχνική είναι αλάθευτη, αλλά τα αισθήματα είναι πάντοτε συγκρατημένα. Στο Δαφνί, η βυζαντινή τέχνη αποκαλύπτεται σαν η έκφραση ενός ολοκληρωμένου πολιτισμού.¹²⁹

Και τα τρία παραδείγματα ψηφιδωτών του 11^{ου} αιώνα που αναφέρθηκαν παραπάνω χαρακτηρίζονται από πολύ πλούσια χρωματική κλίμακα, που φαίνεται πλουσιότερη, ακόμα και εκτυφλωτική, καθώς προβάλλεται στο χρυσό βάθος. Τα πλούσια και συχνά έντονα χρώματα είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό της βυζαντινής τέχνης γενικότερα και φυσικά και της

¹²⁹ I. LASSUS, *Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος*, σελ. 130-131

βυζαντινής ζωγραφικής από την παλαιοχριστιανική εποχή έως και τα χρόνια μετά την άλωση.¹³⁰ (Εικ. 115,116)



Εικόνα 115. Η Γέννηση της Θεοτόκου, ψηφιδωτό στη Μονή Δαφνίου.



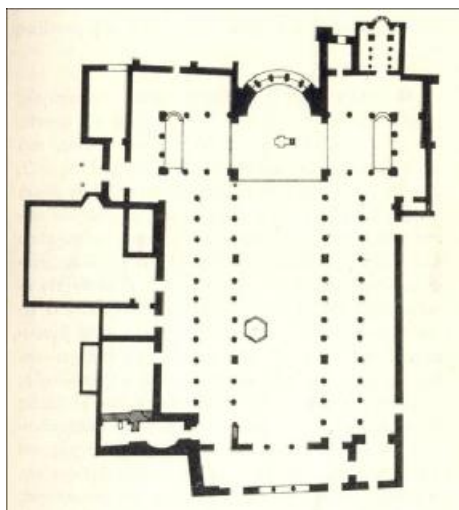
Εικόνα 116. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, ψηφιδωτό στη Μονή Δαφνίου.

Αξιοθαύμαστα όμως δείγματα της βυζαντινής τέχνης συναντάμε και στη Θεσσαλονίκη. Πολυάριθμες παλαιοχριστιανικές εκκλησίες, έχουν να

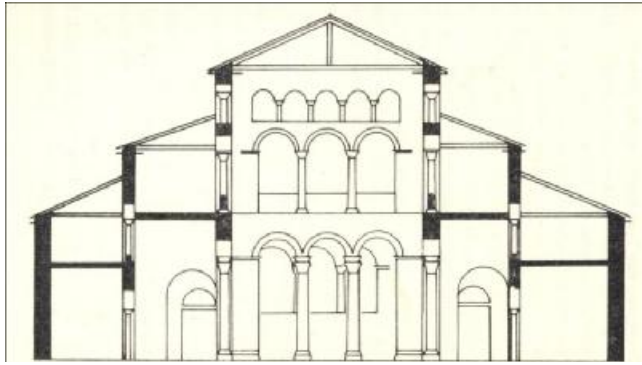
¹³⁰ Τίτος Μαστοράκης, *Η Βυζαντινή Ζωγραφική*, σελ. 11

επιδείξουν έναν ανεκτίμητο πλούτο τοιχογραφιών και ψηφιδωτών, που μαρτυρούν το μεγαλείο των βυζαντινών έργων.

Ένα μικρό «μουσείο» βυζαντινής ζωγραφικής είναι η **Βασιλική του Αγίου Δημητρίου**, πολιούχου της Θεσσαλονίκης. Η εκκλησία ιδρύθηκε από τον έπαρχο Ιλλυρικού Λεόντιο στα μέσα του 5^{ου} αιώνα, στον τόπο όπου μαρτύρησε ο άγιος και ανοικοδομήθηκε ύστερα από την πυρκαγιά του 629-634 με την επιστάσια του επισκόπου Θεσσαλονίκης Ιωάννη. Το 1917, μια άλλη πυρκαγιά, κατέστρεψε μεγάλο μέρος του ναού και της διακόσμησης του, που μας είναι ωστόσο γνωστή από τα θαυμάσια σχέδια του W. S. George. Η διακόσμηση που έχει διασωθεί ανήκει σε διαφορετικές περιόδους από τον 6^ο έως τον 9^ο αιώνα, είναι αποσπασματική και έχει χαρακτήρα αναθηματικών πινάκων που τιμούν τον πολιούχο άγιο, ο οποίος παριστάνεται είτε δεχόμενος προσφορές παιδιών, είτε ανάμεσα στους ιδρυτές- κτήτορες του ναού, τον έπαρχο Λεόντιο και τον επίσκοπο Ιωάννη. Κατά τον 9^ο αιώνα επίσης, αφιερώνεται στον Άγιο Δημήτριο, ψηφιδωτή παράσταση της Παναγίας με τον Άγιο Θεόδωρο σε δέηση, συνεχίζοντας την παράδοση των αναθηματικών ψηφιδωτών του 6^{ου} και 7^{ου} αιώνα. ¹³¹ (Εικ. 117)



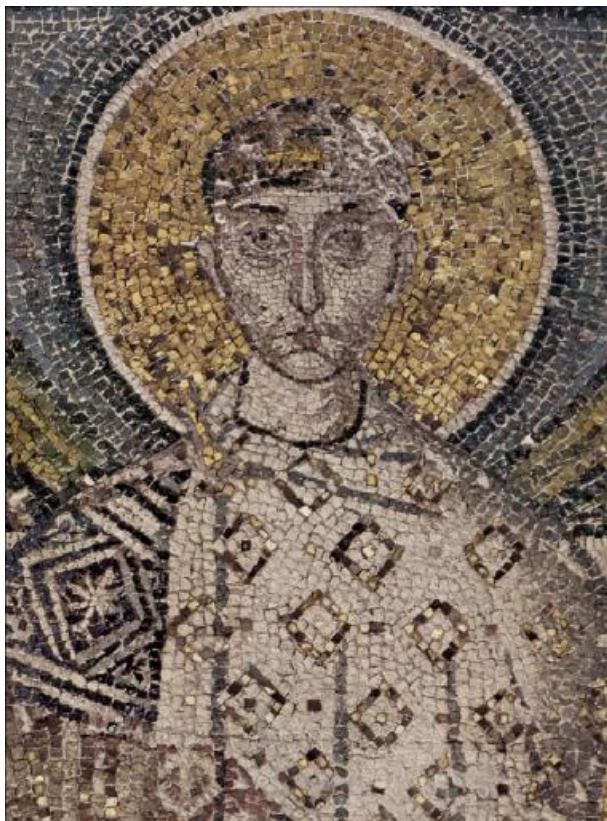
¹³¹ ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ελληνική Τέχνη-Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, σελ. 11



Εικόνα 117. Κάτοψη και Τομή κατά πλάτος της Βασιλικής του Αγίου Δημητρίου.

Τα ψηφιδωτά είναι συγκεντρωμένα στον τοίχο που χωρίζει τον νάρθηκα από τον κυρίως ναό και στους δύο μεγάλους πεσσούς του ιερού βήματος. Η τοποθέτησή τους δεν ακολούθησε κανένα εικονογραφικό πρόγραμμα.

(Εικ. 118,119)



Εικόνα 118. Προσωπογραφία επισκόπου από το ψηφιδωτό των κτητόρων.



Εικόνα 119. Προσωπογραφία έπαρχου από το ψηφιδωτό των κτητόρων.

Ένα πανέμορφο ψηφιδωτό με την *Προσφορά παιδιών στον Άγιο Δημήτριο*, βρίσκεται επάνω από τη νότια τοξωτή είσοδο του νάρθηκα προς τα νότια κλίτη. Στο κέντρο του ψηφιδωτού, εικονίζεται ο Άγιος Δημήτριος, επάνω σε χαμηλό βάθρο, στην τυπική μετωπική στάση του δεομένου. Φορά χιτώνα, που πιάνεται στη μέση με λεπτή ζώνη και χλαμύδα με το ύφασμα διαφορετικού χρώματος ραμμένο πάνω της, σήμα ανώτερου στρατιωτικού αξιώματος. Η χλαμύδα στερεώνεται με πόρπη στον δεξιό ώμο και αφήνει ανοιχτή την πλευρά αυτή. Μ' αυτή την τυπική στολή υπάτου εικονίζεται ο Άγιος, σε όλα σχεδόν τα ψηφιδωτά του ναού. Το στρόγγυλο πρόσωπό του στρέφεται προς τα δεξιά και με το πόδι που προβάλλεται ελαφρά, παίρνει μια κίνηση ολόκληρο το σώμα. Τα μισοσφιγμένα χείλη χαρίζουν στο πρόσωπο ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα και τα μαύρα μάτια δίνουν μια λάμψη ζωντάνιας, που απαλύνει την αυστηρή μορφή του μάρτυρα. (Εικ. 120)



Εικόνα 120. Άγιος Δημήτριος, ψηφιδωτό από τον ομώνυμο ναό της Θεσσαλονίκης

Είναι πολύ πιθανό ο ψηφωτής να αντέγραψε εδώ τη φορητή εικόνα του αγίου, που θα υπήρχε τότε στην εκκλησία. Έτσι δικαιολογείται η

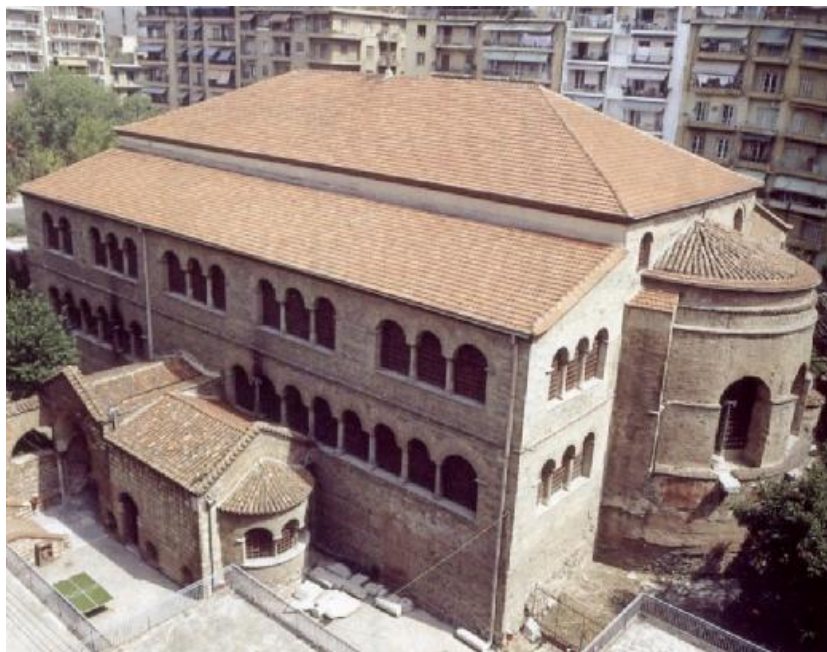
απομονωμένη από το περιβάλλον μορφή και η μετωπική στάση. Οι χρυσές ψηφίδες που σκεπάζουν τις ανοιχτές παλάμες του αγίου, αποδίδουν, κατά κάποιο τρόπο, τα χρυσά επικαλύμματα, που όπως και σήμερα ακόμη συνηθίζεται, σκέπαζαν τα χέρια του αγίου στη λατρευτική εικόνα. Σ' αυτή την οικεία, φιλική θα έλεγε κανείς μορφή, αναγνώριζαν οι Θεσσαλονικείς τον πολιούχο και προστάτη αγιό τους.¹³²

Δεν θα έπρεπε όμως να παραληφθεί η *Ιστορική Τοιχογραφία*, που βρίσκεται στο νότιο τοίχο και είναι η σημαντικότερη και η παλαιότερη, από τις λίγες τοιχογραφίες που σώθηκαν. Το τοξωτό άνοιγμα, που χωρίζει την τοιχογραφία σε δύο μέρη, είναι μεταγενέστερο και κατέστρεψε το κεντρικό της τμήμα. Στα αριστερά εικονίζεται θριαμβευτής ένας αυτοκράτορας με την στρατιωτική ακολουθία του. Ιππεύει ένα ζωηρό, άσπρο άλογο. Φορά λευκό χιτώνα και βαθύχρωμη χλαμύδα ριγμένη στην αριστερή μεριά, έτσι που να φαίνεται ολόκληρο το δεξί του πόδι. Σηκώνει το χέρι σε χειρονομία λόγου. Κοντά μαύρα γένια και πυκνά μαλλιά πλαισιώνουν το σοβαρό πρόσωπό του. Στο βάθος γεωμετρικά σχήματα, ανάγλυφες μορφές ή σκηνές από θηριομαχία και μια επιγραφή χωρίς νόημα αποτελούν το διάζωμα κάποιου μεγάλου κτιρίου, πιθανώς του σταδίου της Θεσσαλονίκης. Πάνω από την κεραμωτή στέγη διακρίνονται φλόγες και καπνοί. Το δεξί τμήμα της τοιχογραφίας είναι περισσότερο κατεστραμμένο. Εικονίζεται η εσωτερική διώροφη στοά, σαν σε τομή, ενός κτιρίου. Στο ισόγειο μόλις διακρίνεται μια μορφή που κρατεί δόρυ και βαδίζει ορμητικά προς τα εμπρός. Απέναντι ένας άγγελος με αναδιπλωμένα τα φτερά γέρνει προς τα κάτω. Στην επάνω στοά, διακρίνονται πολλές τρομοκρατημένες γυναίκες και πίσω τους ασπίδοφόροι πολεμιστές. Επάνω από τη στέγη, γλώσσες φωτιάς και καπνοί. Ο ταυτισμός του κτιρίου στο αριστερό τμήμα αυτής της τοιχογραφίας με το στάδιο της πόλης, βοηθά στον ταυτισμό της εκκλησίας, γιατί κοντά στο στάδιο βρίσκεται η Βασιλική του Αγίου Δημητρίου. Τι απεικονίζει όμως ακριβώς η παράσταση, είναι δύσκολο να καθοριστεί, γιατί είναι πολύ κατεστραμμένη, κυρίως το κάτω τμήμα του αριστερού μέρους, που ήταν και το πιο ενδιαφέρον από άποψη εικονογραφική. Από τις πηγές βγαίνει το συμπέρασμα, ότι ο εικονιζόμενος αυτοκράτορας είναι ο Ιουστινιανός Β', που μπαίνει θριαμβευτής στην πόλη,

¹³² Χ. Ν. Μπακιρτζή, *Η Βασιλική του Αγίου Δημητρίου*, σελ. 44-46

μετά από μια νικηφόρα εκστρατεία εναντίον των Σλάβων. Η τοιχογραφία χρονολογείται στις αρχές του 8^{ου} αιώνα.¹³³

Μια άλλη σημαντική εκκλησία της περιόδου αυτής στη Θεσσαλονίκη, είναι η **Αχειροποίητος**, που αποτελεί ένα τυπικό δείγμα της τρίκλιτης, ξυλόστεγης, ελληνικής βασιλικής με υπερώα και σώζεται σε αρκετό ύψος. (Εικ. 121)



Εικόνα 121. Η Αχειροποίητος στη Θεσσαλονίκη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν εδώ οι γλυπτικές μορφές του κτιρίου. Στα κιονόκρανα, τον κάλαθο καλύπτουν δύο σειρές κατακόρυφων φύλλων πριονωτής άκανθας, των οποίων οι άκρες λυγίζουν έντονα προς τα κάτω. Τη βάση του περιτρέχει κυρτή ταινία με μικρά λοξά φύλλα ενώ το πάνω τμήμα, ανάμεσα στις γωνιακές έλικες, διακοσμούν λυγερά κατακόρυφα ανθέμια. Ο άβακας πάνω από τις έλικες έχει ακόσμητες πλευρές, για να τονισθεί περισσότερο η διακοσμημένη όψη του επιθήματος, που καλύπτεται από φύλλα μαλακής άκανθας που περιβάλλουν στεφάνι με το χριστόγραμμα. Λιτά είναι και τα σύνθετα ιωνίζοντα κιονόκρανα των υπερώων, με ανάγλυφο σταυρό στην όψη, οι βάσεις τους, καθώς και τα αυλακωτά κιονόκρανα και αμφικίονια στα παράθυρα.

Διακοσμητικά εντοίχια ψηφιδωτά στα εσωρράχια των κιονοστοιχιών του ισογείου και του νότιου υπερώου, στα τόξα του τριβήλου και του νάρθηκα, δημιουργούν με την πολυχρωμία τους αρμονική αντίθεση προς τη

¹³³ Χ. Ν. Μπακιρτζή, *Η Βασιλική του Αγίου Δημητρίου*, σελ. 61-62

λεπταίσθητη κομψότητα των ολόλευκων κιονόκρανων και των ραδινών κίωνων. Στα μάτια του θεατή ξετυλίγεται θαυμαστή εναλλαγή από φυτικά και γεωμετρικά κοσμήματα, που συμπλέκονται πάνω στο χρυσό βάθος με σύμβολα της χριστιανικής θρησκείας – σταυρούς και ευαγγέλια -, ανάμεσα στα πλούσια φυλλώματα όπου φωλιάζουν πουλιά. Παρά τον έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα των ψηφιδωτών αυτών, υπακούουν ωστόσο σε μια αυστηρά καθορισμένη οργάνωση των θεμάτων με στόχο την ανάδειξη και προβολή του θρησκευτικού συμβολισμού. (Εικ. 122)



Εικόνα 122. Η Αχειροποίητος στη Θεσσαλονίκη, εσωτερικό.

Η τοποθέτηση των ψηφιδωτών της Αχειροποίητου μέσα στην τεχνοτροπική εξέλιξη του εντοίχιου ψηφιδωτού, δεν είναι επακριβής, επειδή είναι ακόμη αδημοσίευτα. Ωστόσο, μερικά στοιχεία τους είναι χαρακτηριστικά για το ψηφιδωτό αυτής της εποχής. Παράλληλα με τη φυσιοκρατική και πλαστική απόδοση των πυκνών φυλλωμάτων και καρπών, μια τάση για σχηματοποίηση σε βάρος της πλαστικότητας, αρχίζει να διακρίνεται κυρίως στην απόδοση των πουλιών. Το τονισμένο περίγραμμα και η γραμμική σχεδίαση των όγκων, σε συνδυασμό με την κλιμάκωση των χρωμάτων, αποτελούν βήμα προς μια ηθελημένη σχηματοποίηση που δεν είναι ακόμη έντονα αισθητή, εξ αιτίας του επιδέξιου σχεδίου, της άψογης ποιότητας στην εκτέλεση και της λάμψης των χρωμάτων.

Αντίστοιχα, από τις τοιχογραφίες του ναού έχουν σωθεί λίγες μόνο στο νότιο κλίτος, στον τοίχο πάνω από τη νότια κιονοστοιχία. Βρίσκονται σε κακή κατάσταση, γιατί όλη η ζωγραφική επιφάνεια παρουσιάζει κτυπήματα που προέρχονται από την επικάλυψή της με νέο επίχρισμα την εποχή της

Τουρκοκρατίας. Οι τοιχογραφίες αυτές εικονίζουν δεκαοκτώ από τους Σαράντα Μάρτυρες που αγίασαν με το μαρτυρικό θάνατό τους στη Σεβάστεια, στα χρόνια του αυτοκράτορα Λικινίου. Τοιχογραφίες με τους υπόλοιπους μάρτυρες θα υπήρχαν ασφαλώς και στα υπόλοιπα κενά τμήματα του ίδιου τοίχου αλλά και στους υπόλοιπους τοίχους του νότιου κλίτους. Η επιφάνεια του τοίχου πάνω από την τοξοστοιχία, οδήγησε στη διάταξη των αγίων της τοιχογραφίας σε μια ρυθμική εναλλαγή προτομών και ολόσωμων μορφών. Εικονιζόταν μια ολόσωμη μορφή αγίου επάνω από κάθε κίονα, στο χώρο ανάμεσα σε δύο τόξα και μια προτομή επάνω από την κορυφή κάθε τόξου. Το βάθος του τοίχου πάνω στον οποίο προβάλλονται, είναι βαθύ κυανό και το έδαφος όπου πατούν πράσινο.

Τα δύο άκρα της τοιχογραφίας έκλειναν από ένα ψηλό κηροπήγιο με λευκή λαμπάδα αναμμένη, συμβολική παράσταση που συνοδεύει κυρίως έργα νεκρικού χαρακτήρα και στο πάνω μέρος, υπήρχε διακοσμητική ταινία με κομβόσχημο κόσμημα κύκλων.

Έτσι, οι τοιχογραφίες της Αχειροποιήτου, αντιπροσωπεύουν την καλλιτεχνική παραγωγή της Θεσσαλονίκης σε μια περίοδο που προηγείται της λαμπρής άνθησης της ζωγραφικής στα χρόνια των Παλαιολόγων.¹³⁴

Κλείνοντας, ίσως μπορεί κανείς να αναλογιστεί, πως όλα αυτά αποτελούν τα αποκυήματα ενός ασίγαστου δράματος ανθρώπων, που τόλμησαν να δώσουν σε έννοιες, σε ουράνιες υπάρξεις ή σε θεία γεγονότα, που δεν έχουν καμία σχέση με τον πραγματικό κόσμο, ένδυμα και ανθρώπινη μορφή, εκφράζοντας όχι μόνο τη θεότητα αλλά τον ίδιο τον εαυτό τους και ετοιμάζοντας την ψυχή τους για ένα ταξίδι εξίσου μακρινό, αλλά αππραγματοποίητο, της τέχνης, της πίστης και του ονείρου.

¹³⁴ Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Αχειροποίητος: Ο Μεγάλος ναός της Θεοτόκου*, σελ.17, 28-29, 31, 37, 39,40

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Με το τέλος της Βυζαντινής αυτοκρατορίας η Ευρώπη περνά σε μια νέα εποχή που μετά τον σκοτεινό μεσαίωνα θα οδηγηθεί στην αναγέννηση και σε ένα σύνολο κοινωνικοπολιτικών ανακατατάξεων, που θα έχουν άμεσο αντίκτυπο και στην αρχιτεκτονική. Την εποχή που η Ευρώπη περνάει από το σκοταδιστικά θεοκρατικά καθεστώτα στον διαφωτισμό, η ηπειρωτική Ελλάδα βρίσκεται υπό την οθωμανική κατοχή και στα νησιά κυριαρχούν κατά περιόδους Φράγκοι, Βενετοί και Άγγλοι.

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα και ήδη από τον 17^ο το εμπόριο ακμάζει στον Ελλαδικό χώρο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την εισαγωγή ευρωπαϊκών προτύπων στην τοπική αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική της περιόδου αυτής χαρακτηρίζεται από την συνύπαρξη στοιχείων της δύσης αλλά και της ανατολής που έρχονται να ενσωματωθούν στην τοπική παραδοσιακή τέχνη και να την εμπλουτίσουν, δημιουργώντας μοναδικά παραδείγματα αρχιτεκτονικής.

α. Παραδοσιακή αρχιτεκτονική- Μακεδονία

Καστοριά

Τα παλιά αρχοντικά της Καστοριάς είναι εξαιρετικά δείγματα της μακεδονικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής και παρουσιάζουν ομοιότητες τόσο με αυτά της Σιάτιστας όσο και με τα κτίσματα λαϊκής αρχιτεκτονικής της Βεροίας και της Κοζάνης. Τα πρώτα αρχοντικά είναι του 17^{ου} αιώνα, ελάχιστα όμως που σώζονται σήμερα και είναι κυρίως παραδείγματα του 18^{ου}, πρόκειται για κατοικίες ευπόρων καστοριανών.

Τα σπίτια συνήθως τοποθετούνται εν σειρά με τις όψεις τους να διαμορφώνουν τις παρειές των δρόμων. Είναι διώροφα ή και κάποτε τριώροφα ανάλογα με την κλίση του εδάφους. Τυπολογικά ως προς την διάρθρωση της κάτοψης υπάρχουν τρεις τύποι κατόψεων σε σχέση με την χρονολογική εξέλιξη τους. Στον πρώτο τύπο έχουμε ορθογώνια, επιμήκη κτίσματα με κυρία όψη αυτή της μακριάς πλευράς που στρέφεται στο εσωτερικό της αυλής. Στο δεύτερο τύπο έχουμε κατόψεις σχήματος Π και

στον τρίτο έχουμε εξέλιξη των προηγούμενων δύο σε μορφή σταυρού ο οποίος εγγράφεται σε ένα τετράγωνο.

Μορφολογικά παρουσιάζουν συγγενή χαρακτηριστικά, με χρήση πέτρας για την διαμόρφωση του ισογείου με ελάχιστα ανοίγματα και ελαφρότερα υλικά σε ψηλότερους ορόφους, οι οποίοι έχουν περισσότερα ανοίγματα σε σειρά κυρίως προς το εσωτερικό της αυλής. Τα ανοίγματα του τελευταίου ορόφου καταλήγουν σε έντονο γείσωμα πάνω στο οποίο πατάει η στέγη. Την γραμμικότητα των όψεων διακόπτουν τα σαχνισιά με την μορφή προεξοχών με εκατέρωθεν κολωνάκια και αντιστήριξη με ξυλά ή φουρούσια(Εικ.123). Σπάνια πάνω από τα κολωνάκια υπάρχει επιστύλιο ή μικρό τριγωνικό αέτωμα.



Εικόνα 123. Τυπικό καστοριανό σπίτι με σαχνισί

Η λειτουργία των αρχοντικών από την στιγμή που εμφανίστηκαν μέχρι τον 19^ο αιώνα παραμένει η ίδια, στους κάτω χώρους έχουμε τις αποθήκες και τους βοηθητικούς χώρους ενώ στον ημιώροφο υπήρχαν οι χειμερινοί χώροι

διαμονής της οικογένειας και στον δεύτερο συναντάμε τους καλοκαιρινούς χώρους διαμονής με τους καλούς οντάδες και το δοξάτο που είναι ο κυρίως χώρος υποδοχής¹³⁵. Ο δοξάτος πήρέ το όνομα του από την εσωτερική ξύλινη κιονοστοιχία που βρίσκεται σε μικρή απόσταση από την εσωτερική πλευρά και φέρει επιστύλιο με κοιλόκυρτα κυμάτια τυπικής μορφής που συναντάμε σε όλες τις μεταβυζαντινές τρίκλιτες ξυλόστεγες βασιλικές. Στο δοξάτο υπάρχει σχεδόν πάντοτε η μουσάνδρα πρόκειται για μια εντοιχισμένη ξύλινη ντουλάπα με υποχώρηση στο κέντρο και τοιχογραφίες στην ζωφόρο(Εικ.124). Πολύ συχνά συναντάμε στο κέντρο απεικονίσεις της Κωνσταντινούπολης και του Βοσπόρου, θέμα προσφιλές στους λαϊκούς ζωγράφους εξαιτίας της οθωμανικής επιρροής στην τέχνη τους. Ο χώρος της εισόδου οδηγεί στους καλούς οντάδες , ο κυρίως οντάς είναι συνήθως υπερυψωμένος κατά ένα σκαλοπάτι και διαχωρίζεται από τον υπόλοιπο χώρο με ένα τρίβηλο , πρόκειται για δυο κολωνάκια τα οποία φέρανε κιονόκρανα με πολύχρωμες διακοσμήσεις (Εικ.125).



Εικόνα 124. Λεπτομέρεια καστοριανής μουσάντρας

¹³⁵ Νίκος Μ. Μουτσόπουλος, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ124

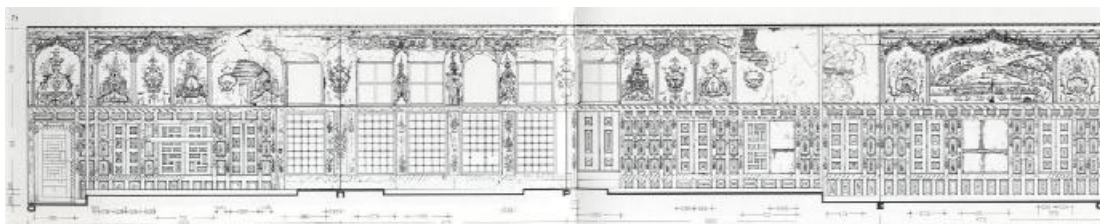


Εικόνα 125. Αναπαράσταση καστοριανού οντά από το αρχοντικό Νεραντζή Αιβατζή

Ο δεύτερος όροφος στον οποίο βρίσκεται και ο καλός οντάς είναι πλούσια διακοσμημένος σχεδόν καμιά επιφάνεια δεν μένει κενή(Εικ.126). Πολύ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι οροφές των χώρων που συνήθως είναι ξύλινες και σπανιότερα ασβεστόχριστες με γύψινα σκαλίσματα στο κέντρο. Οι ξύλινες οροφές φέρουν ξυλόγλυπτες διακοσμήσεις ροβδοειδείς ή μπακλαβαδωτές με χρώματα κόκκινα και πράσινα (Εικ.127). Στο κέντρο υπάρχει ο ταβλάς ή ψευτοκομπές που ορισμένες φορές είναι απλά ζωγραφισμένος στο ταβάνι. Οι διακοσμήσεις συνεχίζουν στους τοίχους των δωματίων με μια ισούψη διάταξη. Αυτό φαίνεται καλύτερα σε μια κατά μήκος τομή των κτιρίων όπου φαίνεται αυτή η λογική διαστρωμάτωσης των τοίχων με αλληπάλληλες ξυλόγλυπτες επιστρώσεις¹³⁶. Το γείσο που δημιουργείται στο ανώτερο τμήμα του τοίχου ονομάζεται γκλιβί, το οποίο καθορίζει ταυτόχρονα το υπέρθυρο τόσο των

¹³⁶ Νίκος Μ. Μουτσόπουλος, *Τα αρχοντικά της Μακεδονίας*, (Θεσσαλονίκη 1993), σελ.58

παραθύρων όσο και των εσωτερικών θυρών. Πρόκειται για αλληπάλληλα γείσα έτσι παρατηρείται μια διαίρεση καθ' ύψος.



Εικόνα 126. Περιμετρικό ανάπτυσμα οντά



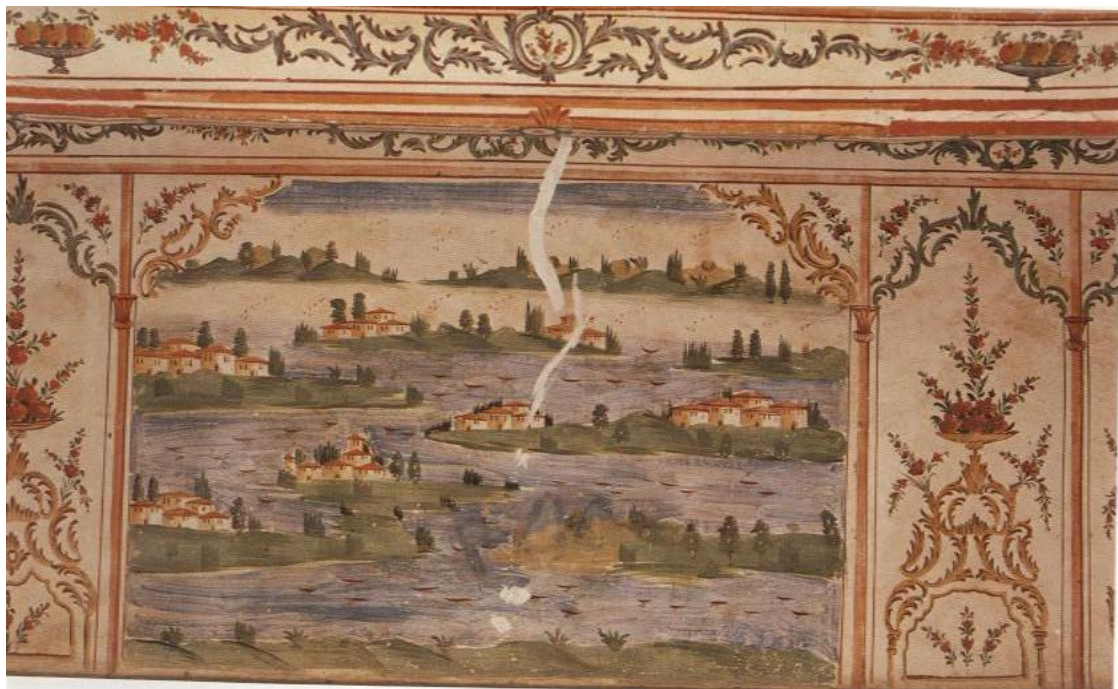
Εικόνα 127. Ξυλόγλυπτη διακόσμηση οροφών

Διακοσμήσεις φέρουν και τα ελάχιστα εντοιχισμένα έπιπλα με φυτόμορφες διακοσμήσεις επάνω στα νταμπλαδωτά φύλλα τους. Επάνω από τις μεσάντρες έχουμε συνήθως επένδυση με φαρσώματα που ζωγραφίζονταν με ανθέμια. Το ανώτερο τμήμα των τοίχων δημιουργεί ένα είδος ζωοφόρου που περιλαμβάνει τους φεγγίτες και είναι κατάκοσμο από ζωγραφικές διακοσμήσεις σε κάθετα αψιδόμορφα τυπικά χωρίσματα, που περικλείουν ένα πλήθος μπαρόκ ανθέμια με βασικά χρώματα το ροζ, το κόκκινο και ελάχιστο μπλε και μοβ¹³⁷. Τα θέματα που επιλέγουν για στην διακόσμηση των τοίχων είναι συνήθως παραστάσεις φανταστικών τοπίων, πτηνών και ζώων, πόλεις, λιμάνια καθώς και απόψεις της Κωνσταντινούπολης από τον κεράτιο κόλπο (Εικ.128,129).

¹³⁷ Νίκος Μ. Μουτσόπουλος, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ143



Εικόνα 128. Τοιχογραφία Κωνσταντινούπολης



Εικόνα 129. Ζωγραφική επένδυση τοίχου με τοιχογραφία της Κωνσταντινούπολης

Οι φεγγίτες βρίσκονται ψηλότερα από τα χαμηλά άνοιγμα και συμπληρώνουν την ατμόσφαιρα των χώρων αφήνοντας να εισέλθει το φως μέσα από τα πολύχρωμα τζάμια. Τα παράθυρα δεν είχαν τζαμιλίκια αλλά έκλειναν με ξύλινα κανάτια έτσι, όταν τα παράθυρα ήταν κλειστά το ελάχιστο φως που έμπαινε ήταν από τους φεγγίτες. Αυτοί κοσμούσαν όχι μόνο τις όψεις των ανώτερων ορόφων αλλά πολλές φορές τοποθετούνταν και στα εσωτερικά χωρίσματα των χώρων¹³⁸. Ο σκελετός των φεγγιτών ήταν γύψινος και στα διάκενα που δημιουργούνταν τοποθετούσαν τα πολύχρωμα τζαμάκια και σε ορισμένες περιπτώσεις επάνω τους σχεδίαζαν χαρακτά σχέδια και επιγραφές. Παρόμοια λογική έχουν και τα βιτρώ της εποχής που υπάρχουν σε ευρωπαϊκά παραδείγματα, έτσι μπορούμε να φανταστούμε ότι οι τεχνίτες από ταξίδια που έκαναν χρησιμοποιούσαν της τεχνικές της δύσης από μπαρόκ και ροκοκό παραδείγματα και με την εμπειρία τους τα μετέφεραν με επιδεξιότητα στα ελληνικά αρχοντικά.

Η αρχιτεκτονική της Καστοριάς όπως θα δούμε και παρακάτω θυμίζει πολύ αυτή της Σιάτιστας αλλά και των αρχοντικών της Θεσσαλίας. Πρόκειται για ένα είδος τουρκομπαρόκ το οποίο έχει ενσωματώσει το οθωμανικό στοιχείο στην ελληνική παράδοση. Έτσι οι μαστοροί της εποχής κατάφεραν να συγκεράσουν με δεξιοτεχνία την ανατολή και την δύση. Σ' αυτό καθοριστικό ρολό έπαιξε τόσο η κατοχή των ελληνικών πόλεων από τους Οθωμανούς όσο και η ανάγκη των καστοριανών, και γενικότερα των Μακεδόνων, να δημιουργήσουν αρχοντικά τα οποία θα έδειχναν τον πλούτο και την ευημερία της εκάστοτε οικογένειας. Δεν είναι τυχαίο ότι την περίοδο εκείνη το εμπόριο και πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση της Καστοριάς το εμπόριο γουναρικών επέφερε πολλά πλούτη στους κατοίκους.

Σιάτιστα

Η Σιάτιστα από 16^ο αιώνα αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα βιομηχανικά κέντρα της Ελλάδας. Οι δραστηριότητες βιομηχανών της εποχής επεκτείνονται σταδιακά σε αγορές της κεντρικής Ευρώπης, της Βενετίας και της Ρωσίας. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα οι πλούσιοι κάτοικοι της περιοχής να

¹³⁸ Νίκος Μ. Μουτσόπουλος, *Τα αρχοντικά της Μακεδονίας*, (Θεσσαλονίκη 1993), σελ66

χτίζουν αρχοντικά τα οποία θα ακτινοβολούσαν τα πλούτη της οικογένειας. Η διάδοση όμως του εμπορίου στην δύση έπαιξε καθοριστικό ρολό όχι μόνο στην ευημερία των Σιατιστινών αλλά και στην λαϊκή τέχνη των ντόπιων καλλιτεχνών που δανείστηκαν πολλά στοιχεία από την δύση και εμπλούτισαν τις τεχνικές και την θεματολογία τους.

Τα αρχοντικά που σώζονται σήμερα στην Σιάτιστα τα περισσότερα είναι σε πολύ κακή κατάσταση παρόλα αυτά μας δίνουν επαρκείς πληροφορίες για την οργάνωση και τη διάταξη των χώρων. Οι κατόψεις των αρχοντικών αυτών είναι ορθογώνιες με μορφή Γ ή Π ¹³⁹. Χαρακτηριστικό της οργάνωσης των χώρων είναι η διάταξη τους γύρω από ένα κεντρικό πυρήνα , παρά το γεγονός ότι υπάρχει ένας κατακόρυφος διαχωρισμός των χώρων. Ο κεντρικός αυτός πυρήνας είναι η εσωτερική αυλή η μεσσία ή εμπατή από την οποία ξεκινούν δυο σκάλες που οδηγούν στο πρώτο όροφο και το ανώι. Στο ισόγειο υπάρχουν οι βοηθητικοί χώροι και οι αποθήκες και εδώ όπως στην περίπτωση της καστοριανής αρχιτεκτονικής στον όροφο έχουμε τους χώρους διημέρευσης της οικογένειας κατά τους χειμερινούς μήνες.

Στην βορινή πλευρά του ορόφου υπάρχει ένας ελεύθερος χώρος που φωτίζεται από μια σειρά παραθύρων , ο ηλιακός ή νηλιακός. Ο χώρος αυτός είναι συνήθως υπερυψωμένος κατά ένα σκαλοπάτι και διαχωρίζεται με κολωνάκια και κάγκελα από τον διάδρομο. Οι κολόνες δημιουργούν ελαφριά τόξα στο πάνω μέρος και διακοσμούνται με ξυλόγλυπτα ή ζωγραφικά σχέδια ανθεμίων (Εικ.130). Ο χώρος αυτός χρησιμοποιούνταν σαν χώρος υποδοχής στις γιορτές και γι' αυτό η διακόσμηση του ήταν πολύ βαριά και εντυπωσιακή. Οι οροφές ήταν ξυλόγλυπτες και οι τοίχοι του είναι υπενδεδυμένοι με σανιδώματα με ζωγραφική επικάλυψη(Εικ.131).

¹³⁹ Νίκος Μ. Μουτσόπουλος, *Τα αρχοντικά της Μακεδονίας*, (Θεσσαλονίκη 1993), σελ52



Εικόνα 130. α. Τρόπος σύνδεσης τόξων του υλικού β. Ξυλόγλυπτη διακόσμηση της μεσιάς



Εικόνα 131. Μουσάντρες και τοιχογραφίες του Μπάς-Οντά

Στον δεύτερο όροφο και στη σάλα οδηγεί η αριστερή σκάλα. Οι αρχιτεκτονικές προεξοχές τα σαχνισιά είναι και εδώ πολύ συχνές. Τα σαχνισιά φέρουν δυο σειρές παραθύρων, με τον τρόπο αυτό ο φωτισμός των οντάδων είναι άπλετος. Τα ανοίγματα της πάνω σειράς είναι φεγγίτες με χρωματιστά τζαμιά που θυμίζουν τις φωτιστικές θυρίδες των βυζαντινών αρχοντικών. Οι φεγγίτες έχουν συνήθως ορθογώνιο σχήμα και απόληξη στο πάνω μέρος σε μουσουλμανικό τόξο. Τα θέματα των σχεδίων τους είναι συνήθως ανθέμια και φυτικά σχήματα ¹⁴⁰ (Εικ.132).

¹⁴⁰ Δέσποινα Βείκου- Δανάη Νομικού Ρίζου, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ266



Εικόνα 132. Φεγγίτης με διακόσμηση φυτικών μοτίβων

Η διακόσμηση στους τοίχους γίνεται με φαρσώματα που έφεραν ζωγραφικές επενδύσεις με ζωηρά χρώματα. Ο εσωτερικός διάκοσμος είναι εμπνευσμένος από την ζωή των Σιατιστινών εμπόρων στην Ευρώπη, στις τοιχογραφίες απεικονίζονται πόλεις και λιμάνια της Αδριατικής και της Μαύρης Θάλασσας, που αποδίδονται με την ελεύθερη φαντασία των ζωγράφων. Συνηθισμένα είναι και τα θέματα από την ελληνική μυθολογία με χαρακτήρα περιγραφικό και διδακτικό. Ακόμα θέματα από την φύση, ζώα, φυτά, με τον άνθρωπο κληγόν να συμμετέχει στην σύνθεση, που δεν διέπεται από κανένα κανόνα ή περιορισμό προοπτικής. Πολλές φορές η ζωγραφική αποκτά μια συμβολική έκφραση και ιδεολογικό περιεχόμενο όπως στην περίπτωση του δικοκέφαλου αετού που δεσπόζει πάνω από την Αγία Λαύρα στο Αρχοντικό του Νεραντζόπουλου¹⁴¹.

Εκτός όμως από τα ζωγραφικά μέρη των τοίχων υπάρχουν κατακόρυφες ζώνες που διαχωρίζονται με ξυλόγλυπτα κυμάτια στις οποίες ο ζωγραφικός διάκοσμος εναλλάσσεται με ξυλόγλυπτη διακόσμηση. Τμήμα αυτών των ζωνών αποτελούν και οι μεσάντρες, οι οποίες είναι εντοιχισμένες ξύλινες ντουλάπες που φέρουν διακόσμηση με γιρλάντες και στεφάνια από ανθέμια.

¹⁴¹ Δέσποινα Βείκου- Δανάη Νομικού Ρίζου, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ256

Πρόκειται ουσιαστικά για ένα είδος τέχνης που μιμείται τα Βυζαντινά ξυλόγλυπτα τέμπλα των εκκλησιών χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα στοιχεία μπαρόκ και ροκοκό.

Στους χώρους του μεσαίου πατώματος υπάρχουν συνήθως τζάκια τα οποία θυμίζουν μορφολογικά τουρκικούς μιναρέδες. Πατάνε επάνω σε ορθογωνική μαρμάρινη βάση και καλύπτονται με γύψινες ζωγραφικές επενδύσεις. Η κατασκευή φέρει διακοσμητικά ανθέμια, φρούτα και κυμάτια (Εικ.133). Έτσι η διακόσμηση των τοίχων συνεχίζεται όπως και στην περίπτωση με τις μεσάνδρες επάνω στα τζάκια τα οποία όμως αποτελούν μια ξεχωριστή ζώνη.



Εικόνα 133. Τζάκι με απόληξη ισλαμικού τόξου

Η διακόσμηση των αρχοντικών ολοκληρώνεται στην εξωτερική επιφάνεια του ορόφου, η οποία είναι σοβατισμένη ή φέρει διακοσμήσεις ζωγραφιστές με ποικιλία θεμάτων ή απλές γεωμετρικές, όταν δημιουργούνται από στρώσεις των δομικών υλικών. Όλη αυτή η επεξεργασία γίνεται μέσα σε ένα κάναβο που ορίζουν η ζώνη των ανοιγμάτων και τα εμφανή στην όψη κατασκευαστικά δοκάρια. Σχηματίζονται δηλαδή πλαίσια, μέσα στα οποία δημιουργεί ο λαϊκός καλλιτέχνης. Η προς τα πάνω έντονη αυτή κλιμάκωση της ελευθερίας της

καλλιτεχνικής έκφρασης και το ξαλάφρωμα από το βάρος της αυστηρότητας των γυμνών προστατευτικών τοίχων του κάτω μέρους του σπιτιού, σταματάει με την στέγη που ξετυλίγεται σαν δαντέλα γύρω από το οικοδόμημα, προεξέχοντας, με εμφανή τα πολλά δοκάρια που την στηρίζουν¹⁴².

β. Παραδοσιακή αρχιτεκτονική-Θεσσαλία

Ζαγόρι

Η αρχιτεκτονική των χωριών του Ζαγοριού χρονολογικά χωρίζεται σε τρεις περιόδους. Η Α' περίοδος είναι από 1100-1650μ.Χ. η Β' περίοδος από το 1650-1750μ.Χ και η Γ' από 1750μ.Χ. και μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Σ' αυτό το κεφάλαιο θα μελετηθεί κυρίως η δεύτερη και η τρίτη περίοδος από την κυριαρχία δηλαδή των Οθωμανών και έπειτα.

Το βασικό χαρακτηριστικό της Β' περιόδου είναι η έντονη ανοικοδόμηση, σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο, με παράλληλη ποιοτική βελτίωση της κατοικίας. Αυτή η ανοικοδόμηση φανερώνει μια σημαντική βελτίωση των οικονομικών συνθηκών που οφείλεται αποκλειστικά στο εμπόριο και τα ταξίδια¹⁴³. Έτσι αυξάνονται οι ανέσεις, το σπίτι στρέφεται προς τον έξω κόσμο μέσω της ανοιχτής κρεβάτας και αποκτά επαφή με τον δρόμο έτσι σταδιακά χάνει την εσωστρέφεια του.

Στα Ζαγοροχώρια όλα τα σπίτια χαρακτηρίζονται ως αρχοντικά με μεγάλους άνετους χώρους και υποδειγματική λειτουργικότητα, με μεγάλες απαιτήσεις στην κατασκευή. Συνήθως είναι διώροφα ή τριώροφα, ανάλογα με την κλίση του εδάφους με μορφή καθαρά αμυντική (Εικ.134). Χωρίς διακόσμηση στις εξωτερικές επιφάνειες με ανοίγματα μόνο στον όροφο και πολεμίστρες στο ισόγειο, επιβάλλεται με τον βαρύ συμπαγή όγκο και τις απλές γραμμές του¹⁴⁴. Διακρίνεται για την μοναδική του επεξεργασία της πέτρας στην τοιχοποιία που είναι πάντα ανεπίχριστη. Σπάνια είναι η χρήση του ξύλου στην οικοδόμηση των αρχοντικών κυρίως περιορίζεται στο εσωτερικό των σπιτιών και αυτό γιατί η πέτρα είναι άφθονη στην περιοχή σε σχέση με την ξυλεία, ακόμα και στην στέγη χρησιμοποιούν μαύρες σχιστολιθικές πλάκες.

¹⁴² Δέσποινα Βείκου- Δανάη Νομικού Ρίζου, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ266

¹⁴³ Βύρων Δ. Χρηστίσσης, *Η αρχιτεκτονική του Κεντρικού Ζαγοριού*, σελ101

¹⁴⁴ Χαρούλα Σταματοπούλου, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ243



Εικόνα 134. Άποψη Ζαγορίσιου σπιτιού από το δρόμο

Η κάτοψη των σπιτιών είναι απλή ορθογωνική τετράγωνη, παραλληλόγραμμη ή μορφής Γ ή Π. η τυπολογία τους έχει άμεση σχέση με την χρονολογική τους εξέλιξη και έτσι κατατάσσονται σε τέσσερις κατηγορίες¹⁴⁵.

Ο τύπος Α η «γιαγιά» διαμορφώθηκε γύρω στα 1660. Είναι τύπος απλός και εύκολα αναγνωρίσιμος, πρόκειται για ισόγεια σπίτια μικρά σε μέγεθος με ένα ή δυο δωμάτια. Ο φωτισμός και η θέρμανση των χώρων στον τύπο αυτό δεν γίνεται με τζάκια αλλά σε ένα χώρο την γωνιά ανάβανε φωτιά και για να μην σκορπάνε τα καρβουνά στερέωναν πέτρες και σχημάτιζαν έναν τετράγωνο προστατευμένο χώρο. Η Κρεβάτα δεν υπήρχε και η οικογένεια κοιμόταν σε στρώματα στο πάτωμα ενώ στους τοίχους υπήρχαν οι στρουάχες που ήταν απλές εσοχές και τις χρησιμοποιούσαν σαν ντουλάπια.

Ο τύπος Β η «μάνα» διαμορφώθηκε γύρω στο 1700. Το σπίτι αποτελείται από τέσσερις χώρους ψηλούς και ευρύχωρους. Υπάρχει το μαγειρείο και οι βοηθητικοί χώροι στο ισόγειο ενώ στον όροφο διαμορφώνεται ένας χώρος χειμερινής διαμονής. Το παλιό δωμάτιο διαμονής και ύπνου συμπληρώνεται με ένα αλλά χώρο για τους επισκέπτες, τον οντά.

¹⁴⁵ Χαρούλα Σταματοπούλου, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ251,252

Ο τύπος Γ η «θυγατέρα» διαμορφώθηκε από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι τα μέσα του 19^{ου}. Την περίοδο αυτή τα σπίτια δηλώνουν τον πλούτο των ιδιοκτητών και συναγωνίζονται στην δημιουργία εντυπωσιασμού. Η διαφορά με τον προηγούμενο τύπο είναι ότι η κρεβάτα αποκτά περιμετρικά παράθυρα και κλείνεται με ξυλοκατασκευή από τις δυο πλευρές. Ο χώρος του υπερυψώνεται και αποκτά τζάκι με εντυπωσιακές γύψινες διακοσμήσεις.

Τα περισσότερα σπίτια που σώζονται σήμερα είναι χτισμένα περί 1870. Τα σπίτια αυτά στο ισόγειο έχουν βοηθητικούς χώρους και κελάρια, ακόμα υπάρχει το χαγιάτι που χρησιμοποιείται σαν χώρος καθιστικού τους καλοκαιρινούς μήνες. Σε ορισμένα σπίτια στο ισόγειο υπάρχει το μαντζάτο και η μπίμσα η οποία είναι ένας χώρος στον οποίο τοποθετούσαν τα πολύτιμα αντικείμενα σε περίοδο επιδρομών μέσα από μια οπή την οποία έκλειναν μετά. Μια σκάλα οδηγούσε στον όροφο και την κρεβάτα πρόκειται για έναν διάδρομο ο οποίος σε ορισμένες περιπτώσεις παίρνει πολύ μεγάλες διαστάσεις και διαμορφώνεται σε σάλα. Η κρεβάτα οδηγεί στους χώρους του ορόφου και σε μεγάλα αρχοντικά μπορεί και να είναι χωρισμένη σε δυο επίπεδα με ξύλινες κολόνες και αψίδες καλά δουλεμένες και ξύλινη διακοσμημένη οροφή.

Στον όροφο συναντάμε και το μαντζάτο που είναι ο κύριος χώρος διαμονής της οικογένειας πολλές φορές μπορεί να έχουμε παραπάνω από ένα. Εκτός από το μαγειρείο του ισογείου υπάρχει ένα και στον όροφο το οποίο βρίσκεται στο πίσω μέρος του σπιτιού και έχει όλα τα απαραίτητα, φούρνο και γάστρα, νεροχύτη και ντουλάπια για τις απαραίτητες διαδικασίες του μαγειρέματος. Το δάπεδο είναι χωμάτινο ή πλακόστρωτο.

Ο χώρος του οντά ή νοντά βρίσκεται και αυτός στον όροφο είναι ο κύριος χώρος υποδοχής. Η διακόσμηση του παραπάνω χώρου αποτελεί κριτήριο της οικονομικής κατάστασης του ιδιοκτήτη. Ο χώρος του οντά έχει περιμετρική μπασιά και τζάκι (Εικ.135). Στον τοίχο υπάρχουν ζωγραφικές επενδύσεις, με κυρίαρχο χρώμα το μπλε και στις οροφές ξυλόγλυπτες διακοσμήσεις με πηχάκια που σχηματίζουν διάφορα σχέδια ,ζωγραφισμένα με τρόπο που να αναδεικνύεται το βασικό σχήμα. Στο κέντρο υπάρχει σκαλιστή ροζέτα με ανάλογη διακόσμηση¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Χαρούλα Σταματοπούλου, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ.254



Εικόνα 135. Οντάς ζαγορίσιου σπιτιού με τζάκι

Από το 1850 και μετά, σταδιακά στις διακοσμήσεις των σπιτιών εισέρχονται στοιχεία κλασικιστικού ή εκλεκτικιστικού ύφους. Έτσι οι χώροι μεγαλώνουν σε ύψος και αποκτούν μεγαλύτερα ανοίγματα με καμπύλα σχεδόν ημικυκλικά πρέκια στα παράθυρα. Γενικά στις ξυλοκατασκευές οι καμπύλες των κυματίων είναι πολύ εντονότερες. Στους χώρους υπάρχουν ταμπλαδωτές πόρτες με θύρωμα ξύλινο όπου τονίζεται σε ύψος και στέφεται με κυμάτιο. Οι οροφές σοβατίζονται και τα ξύλινα μέρη ελαιοχρωματίζονται και φέρουν ζωγραφικό διάκοσμο σε τόνους του ανοιχτού γαλάζιου.

Από την άλλη η διακόσμηση των τοίχων χωρίζεται σε δυο κατηγορίες με βάση την πρόθεση του καλλιτέχνη. Με βάση την λογική της σύνθεσης τους έχουμε τοιχογραφίες που στοχεύουν να γεμίσουν τους τοίχους με ζεστά και έντονα χρώματα και παραστάσεις και σε εκείνες που στοχεύουν να δημιουργήσουν αρχιτεκτονικό χώρο και να αυξήσουν το φως, αφήνοντας τις περισσότερες επιφάνειες των τοίχων αζωγράφιστες ¹⁴⁷.

Στη πρώτη κατηγορία ο τοίχος χωρίζεται σε τρεις ζώνες καθ' ύψος, οι οποίες βρίσκονται συνήθως σε περασιά από τα πρέκια των παραθύρων ή των

¹⁴⁷ Βύρων Δ. Χρηστίδης, *Η αρχιτεκτονική του Κεντρικού Ζαγορίου*, σελ.235

ποδιών. Η μεσαία ζώνη χωρίζεται σε ορθογωνικές λωρίδες, σε φόντο ώχρα, κεραμιδί ή λουλακί και από πάνω ζωγραφίζουν φυτικά μοτίβα και ανθέμια. Στην πάνω ζώνη υπάρχει διακόσμηση ζωγραφική με κυματοειδείς γραμμές από συλιζαρισμένα φυτικά μοτίβα ή και τμήματα κύκλου που περιέχουν στο εσωτερικό τους σχηματοποιημένα τοπία με λόφους και δέντρα. Η κάτω ζώνη απομιμείται με πολύ σχηματικό τρόπο ορθομαρμάρωση. Τίποτα εκτός από τα δάπεδα δεν μένει αχρωμάτιστο ακόμα και τα θυρόφυλλα και οι ντουλάπες διακοσμούνται με απομιμήσεις ταμπλάδων με ρομβοειδή σχήματα ή ακόμα και κύκλους.

Στην δεύτερη κατηγορία οι επιφάνειες των τοίχων είναι σχεδόν κενές ενώ οι τοιχογραφίες περιορίζονται στις γωνίες των δωματίων ή σε κάποια χαρακτηριστικά από δομική άποψη σημεία. Στις γωνιές ζωγραφίζουν πεσσούς σε προβολή υπό γωνιά μιας πλαϊνής πλευράς. Αλλά στην κυρία ζώνη τοποθετούνε άλλοτε αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως οδοντωτές τριγωνικές προεξοχές, κυμάτια και γεισώματα. Οι έντονες ζωγραφισμένες σκιές και η ελαφριά προοπτική των διακοσμήσεων δίνουν την αίσθηση της συνεχείας του χώρου και την αίσθηση του βάθους¹⁴⁸.

Παρά την δεξιοτεχνία των λαϊκών καλλιτεχνών στην απόδοση των σχημάτων και τον χρωμάτων υπάρχει ακόμα ο φόβος του κενού, έτσι όλες οι επιφάνειες είναι σχεδόν κατάκοσμες ακόμα και σε αρχοντικά της δεύτερης κατηγορίας όπου οι διακοσμήσεις είναι πιο λιτές. Σταδιακά όμως από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα το τουρκομπάροκ ύφος των διακοσμήσεων έρχεται να αντικατασταθεί από κλασικιστικού ύφους διακοσμήσεις που χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη λιτότητα, σε σχέση με την φλυαρία των μπαρόκ σχεδίων.

Πήλιο

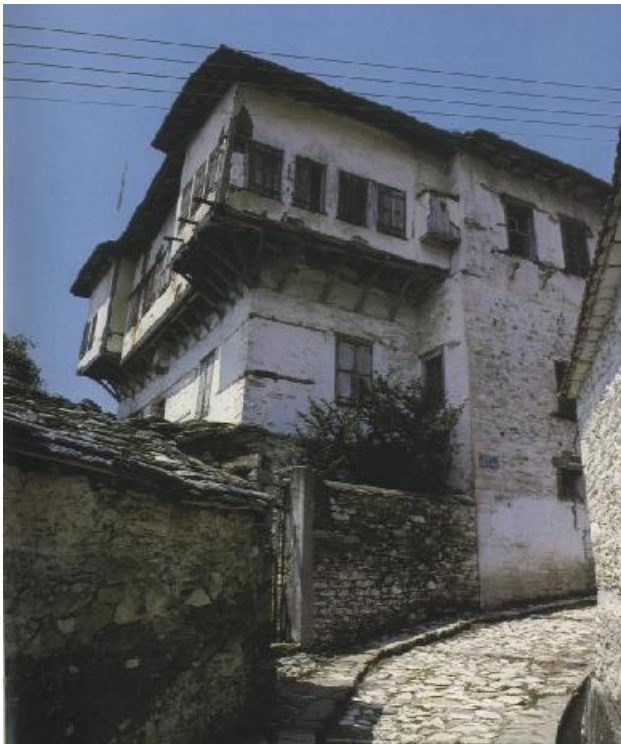
Τα πηλιορείτικα σπίτια ανήκουν στον τύπο του βορειοελλαδίτικου αρχοντικού. Τα περισσότερα που σώζονται σήμερα είναι των μέσων του 18^{ου} αιώνα και των αρχών του 19^{ου}. Πρόκειται για πυργοειδή κατασκευή κτισμάτων με αμυντικό χαρακτήρα και πολεμίστρες στο ισόγειο, χτισμένα με ανοιχτόχρωμη πέτρα στρέφουν την «πλάτη» στον περιβάλλοντα χώρο και

¹⁴⁸ Βύρων Δ. Χρηστίδης, *Η αρχιτεκτονική του Κεντρικού Ζαγορίου*, σελ237

χαρακτηρίζονται από έντονη εσωστρέφεια. Ο πυρήνας του πηλιορείτικου σπιτιού είναι η αυλή γύρω από την οποία γίνεται η διάταξη των χώρων.

Τα σπίτια είναι πολύρωφα με δυο ή τρεις ορόφους με ορθογωνική κάτοψη σε σχήμα Γ ή Π. Οι δυο πρώτοι είναι λιθόχτιστοι με χοντρούς τοίχους και ελάχιστα ανοίγματα. Καθ' ύψος τοποθετούνται σε ορισμένα σημεία εμφανείς ξυλοδεσιές που ενισχύουν την συνοχή των τοίχων¹⁴⁹. Ο τελευταίος όροφος είναι κατασκευασμένος από ελαφριά υλικά, τσατμά ή μπαγδατί και προεξέχει ελάχιστα από τους κατώτερους ορόφους δημιουργώντας τα γνωστά σαχνισιά. Έτσι, δημιουργείται ένα πλήθος παραλλαγών στο σχήμα και στην τυπολογία των κατόψεων.

Οι όψεις των σπιτιών δεν έχουν ιδιαίτερη διακόσμηση (Εικ.136) τις περισσότερες φορές έχουμε απλά απομιμήσεις φεγγιτών στον τελευταίο όροφο και σε ελάχιστες περιπτώσεις διακοσμήσεις με φυτικά μοτίβα σε περιορισμένες ζώνες και φυλακτικά ή αποτρόπαικά σύμβολα. Ο εξωτερικός διάκοσμος εμπλουτίζεται την εποχή εκείνη με έργα λιθογλυπτικά, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το μαρμάρινο υπέρθυρο της εισόδου, με σκαλισμένα φυλακτά σύμβολα, σταυρούς, πεντάλφες, έξακτινα αστέρια, ρόδακες, απλοποιημένα κεφάλια, φυτά, πουλιά και άλλοτε τα ονόματα των ιδιοκτητών και την χρονολογία κατασκευής του σπιτιού¹⁵⁰.



¹⁴⁹ Κ.Μακρή, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, σελ.73

¹⁵⁰ Ρέα Λεωνιδοπούλου Στυλιανού, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ68

Εικόνα 136. Πηλιορείτικο σπίτι με σαχινσί στον όροφο

Η είσοδος και η πλακοστρωμένη αυλή οδηγεί στο κατώι το οποίο είναι ισόγειο αλλά λόγω κλίσης του εδάφους οδηγεί σε υπόγειο. Στο ισόγειο ένας τοίχος διαιρεί το κατώι σε δυο ζώνες πρόκειται για ένα είδος μοντέλου του «διπλού σπιτιού» το οποίο συναντάται σε αλλά παραδείγματα βαλκανικής και τουρκικής αρχιτεκτονικής. Στο ισόγειο πολλές φορές συναντάμε την κουζίνα ή αλλιώς το ζυμωτικό, οι βοηθητικοί χώροι βρίσκονται στο πίσω μέρος του σπιτιού, εκεί αποθήκευαν άλλοτε καρπούς, τρόφιμα και φρούτα.

Από το κατώι μια ξύλινη σκάλα οδηγεί στο μεσοπάτωμα τον ταμπανά, εκεί βρίσκονται οι χώροι διημερεύσεις της οικογένειας κατά τους χειμερινούς μήνες. Στον χώρο αυτό υπάρχουν περιμετρικά μιντέρια και τζάκι με ημικυλινδρική ή τετράγωνη φούσκα. Ο όροφος αυτός έχει ελάχιστα παράθυρα τα οποία κλίνουν με τζαμιλίκια για να προστατεύουν το χώρο τους κρύους μήνες. Ο μεσοπαράλληλος τοίχος συνεχίζεται και σε αυτόν τον όροφο, δημιουργώντας ένα όριο στην εσωτερική ζώνη των οντάδων και του χειμωνιάτικου μεγάλου χώρου υποδοχής¹⁵¹.

Στο τρίτο και τελευταίο πάτωμα βρίσκεται το δοξάτο όπως και στα βορειοελλαδίτικα αντίστοιχα παραδείγματα. Το δοξάτο είναι ο κύριος χώρος υποδοχής που βρίσκεται πριν τα δωμάτια που χρησιμοποιούνται για τη θερινή διαμονή της οικογένειας. Οι οντάδες είναι τα πιο διακοσμημένα δωμάτια του πηλιορείτικου σπιτιού και παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον από διακοσμητική άποψη. Ορισμένα τμήματα των οντάδων υπερυψώνονται και διαχωρίζονται από τον υπόλοιπο χώρο με λεπτά ξύλινα κολωνάκια και χαμηλά ξύλινα κάγκελα. Τα κενά μεταξύ των κίωνων γεφυρώνονται με τσατμά ή ξύλο που παίρνει την μορφή κοιλόκυρτων κυματίων.

Τα ταβάνια των οντάδων είναι κομψοτεχνήματα της λαϊκής ξυλογλυπτικής τέχνης (Εικ.137). Η διακόσμηση επιτυγχάνεται με ξύλινα πηχάκια που καρφώνονται στις οροφές και χωρίζουν την οροφή σε ζώνες δημιουργώντας μια μπακλαβαδωτή διάταξη. Τα κενά που δημιουργούνται συνήθως ζωγραφίζονται με πολύπλοκα φυτικά μοτίβα. Σε άλλες περιπτώσεις η διακόσμηση των οροφών γίνεται κλιμακωτά με αλληπάλληλα πλαίσια και στο κέντρο υπάρχει οκταγωνικό ξυλόγλυπτο κόσμημα, ο ταβλάς ή η καρδιά. Ο

¹⁵¹ Ρέα Λεωνιδοπούλου Στυλιανού, *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, σελ47

ταβλάς αποτελείται από δυο ομόκεντρα οκτάγωνα και στο εσωτερικό του μικρού εγγράφεται κύκλος ο οποίος γεμίζει με φυτικά κοσμήματα σε ακτινωτή διάταξη¹⁵².



Εικόνα 137. Ταβλάς με γεωμετρικές διακοσμήσεις

Άρτια παραδείγματα της τέχνης της ξυλογλυπτικής είναι και οι πόρτες που τοποθετούνται στο εσωτερικό των οροφών. Αποτελούνται από μικρά σκαλιστά ταμπλαδάκια που συνδέονται, σε ρυθμική σύνθεση, με φαρδιές σκαλιστές συνδετικές ζώνες (Εικ.138). Τα ταμπλαδάκια έχουν φυτικά θέματα σε χαμηλό ανάγλυφο και στο επάνω μέρος του πλαισίου της πόρτας στην κάσα, υπάρχουν ξύλινα σκαλιστά υπέρθυρα με κοιλόκυρτο περίγραμμα, αντίστοιχα με τα λίθινα υπέρθυρα στις εισόδους σπιτιών και εκκλησιών. Αντίστοιχα τα παράθυρα δεν έχουν τζαμιλίκια και είναι ταμπλαδωτά αργότερα αντικαταστάθηκαν από τα απλά δίφυλλα καρφωτά. Σε πολλά παραδείγματα πάνω από κάθε παράθυρο υπάρχει φεγγίτης με πολύχρωμα τζαμάκια άλλοτε παλι υπάρχει στην θέση των ανοιγμάτων στην όψη ζωγραφική απομίμηση παραθύρων, τα λεγόμενα ψευτοπαράθυρα.

¹⁵² Κ.Μακρή, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, σελ.111



Εικόνα 137. Ξυλόγλυπτες πόρτες με ταμπλαδάκια

Πέραν από τις ξυλόγλυπτες διακοσμήσεις υπάρχουν και ζωγραφικές που εκτείνονται στους τοίχους. Η ζωγραφική διακόσμηση στηρίζεται κυρίως σε ζωγραφική φρίζα ανάμεσα στο ταβάνι και στην σειρά των παραθύρων, χαμηλότερα υπάρχει απομίμηση ορθομαρμάρωσης, δέντρα και πιο σπάνια ανθρώπινες μορφές¹⁵³. Δεν λείπουν και στα πηλιορείτικα παραδείγματα ζωγραφικές απεικονίσεις της Κωνσταντινούπολης όπως και στην Καστόρια και τη Σιάτιστα. Πολλές φορές υπάρχει επιρροή στην θεματολογία από την εκκλησιαστική ζωγραφική αλλά δεν λείπουν και τα αντίστροφα παραδείγματα. Οι κοσμική ζωγραφική συνήθως ασκείται από λαϊκούς καλλιτέχνες που τα ονόματά τους σήμερα δεν είναι γνωστά. Το σίγουρο είναι ότι η επιρροές από την θεματολογία και τις τεχνικές εφαρμογής πηγάζουν από αντίστοιχα παραδείγματα της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής μπαρόκ αλλά και της οθωμανικής αντίστοιχα. Πολλές φορές, κυρίως όμως στην ξυλογλυπτική, υπάρχουν στοιχεία ισλαμικής προέλευσης.

¹⁵³ Κ.Μακρή, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, σελ.163

Υ.ΟΠΤΙΚΕΣ ΑΠΑΤΕΣ

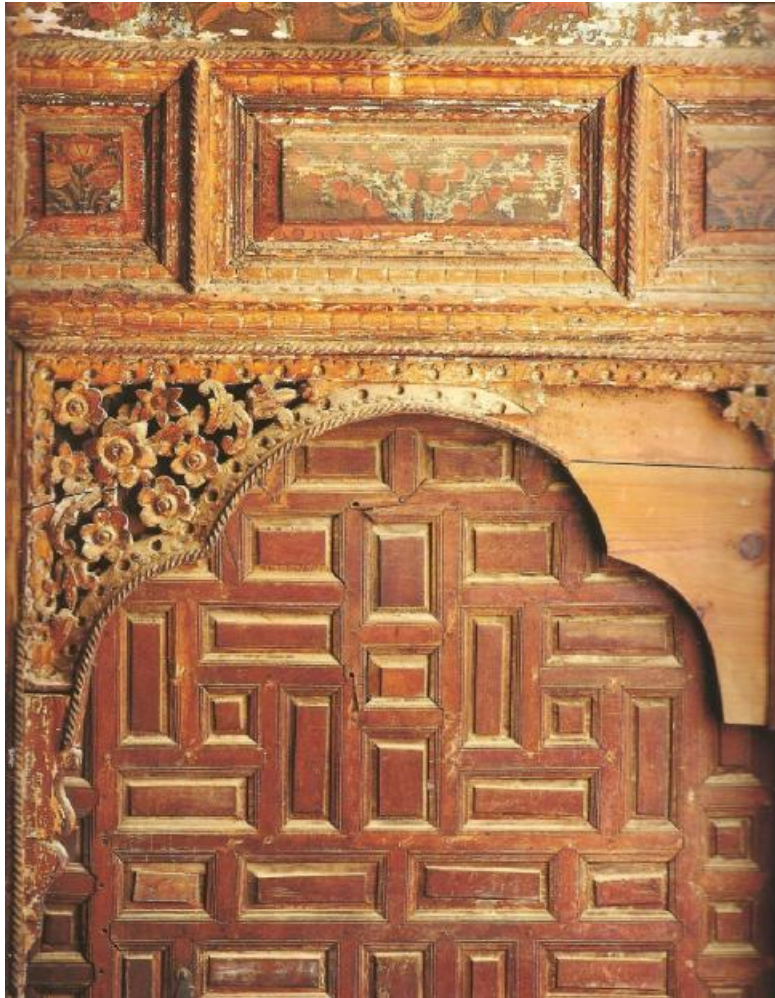
Ο πραγματικός χώρος στο οποίο εφαρμόζεται η αρχιτεκτονική έρχεται να συμπληρωθεί από την τέχνη της διακόσμησης. Η διακόσμηση των αρχοντικών του 18^{ου} αιώνα στη Μακεδονία και τη Θεσσαλία εκ πρώτης όψεως έχει νόημα μονό ως μέσω επίτευξης χώρων, που προκαλούν στον θεατή συναισθήματα εντυπωσιασμού. Στην πραγματικότητα όμως η λαϊκή έκφραση της τέχνης αυτής έχει διπλό νόημα, αυτό της ολοκληρώσεως του όλου αλλά πολλές φορές και την ανατροπή της αίσθησης που δίνει αυτό. Έτσι σκόπιμα δημιουργούνται αλλοιώσεις, στην αντίληψη των μετρήσιμων επιφανειών, που αποκτούν μια ρεαλιστική διάσταση μέσα από τον ίδιο τον χώρο. Η αλλοίωση αυτή των σταθερών πραγματικών μεγεθών μέσω της διακόσμησης θα μπορούσε να ερμηνεύσει τον όρο οπτικές απάτες¹⁵⁴.

Πρόκειται για τεχνικές οι οποίες δεν εμφανίζονται για πρώτη φορά στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική αλλά είναι ήδη γνωστές από την αρχαιότητα, με τις οπτικές διορθώσεις και τις αντίστοιχες προοπτικές συμβάσεις του Βυζαντίου. Στον ευρωπαϊκό χώρο παρόμοιες τεχνικές είναι διαδεδομένες από την εποχή της Αναγέννησης. Αυτού του είδους οι επεμβάσεις σε χώρους και κτίρια έχουν σχέση με την αντιληπτική δυνατότητα του παρατηρητή και σκοπό έχουν να δημιουργήσουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για το σύνολο, μέσω μιας φανταστικής πραγματικότητας.

Υπάρχουν δυο τρόποι με τους οποίους οι οπτικές απάτες συναντιούνται στη διακόσμηση των χώρων είτε μέσα από παραστάσεις δυο διαστάσεων είτε με την αλλοίωση των αποστάσεων ανάμεσα σε επιμέρους στοιχεία. Η τεχνικές αυτές γίνονται περισσότερο αντιληπτές σε χώρους όπου η διακόσμηση έχει μεγάλη έκταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εναλλαγή υλικών, που έχει ως σκοπό την δημιουργία πολλών «οπτικών» επιπέδων και κατ' επέκταση την δημιουργία της αίσθησης του βάθους. Στο αρχοντικό του Μανούση στη Σιάτιστα η πόρτα διαμορφώνεται σε τρία επίπεδα τα ταμπλαδάκια στο σώμα της, το ξυλόγλυπτο τοξωτό υπέρθυρο και τρεις ζωγραφιστούς ταμπλάδες ψηλότερα (Εικ.139). Έτσι δημιουργείται μια επιτηδευμένη πολυπλοκότητα, η οποία είναι ζητούμενο στην έκφραση της διακόσμησης της εποχής¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Δημήτρης Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές Τέχνες*, (Αθήνα 1998), σελ.147

¹⁵⁵ Δημήτρης Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές Τέχνες*, (Αθήνα 1998), σελ.148

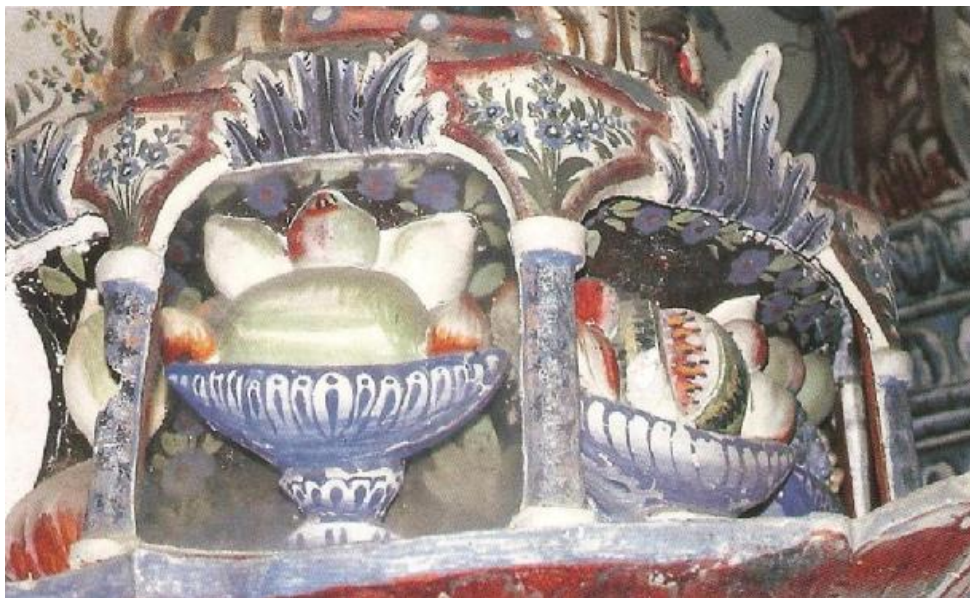


Εικόνα 139. Λεπτομέρεια διακοσμητικού υπέρθυρου- Αρχοντικό Μανούση

Στο αρχοντικό Σβάρτς στο τζάκι του οντά ο καλλιτέχνης χρησιμοποιώντας δυο διαφορετικές κλίμακες, παραθέτει ένα χωριό πλαισιωμένο με φυτικό διακοσμητικό μοτίβο. Με την χρήση τεχνασμάτων προοπτικής δίνει την εντύπωση ότι το κύριο στοιχείο «χωνευτές» μέσα στο πλαίσιο και τοποθετείται νοητά σε ένα δεύτερο επίπεδο(Εικ.140). Το ίδιο συμβαίνει και με τις φρουτιέρες που βρίσκονται ζωγραφισμένες επάνω στο τζάκι του «Αετού» με τέτοιο τρόπο ετσι ώστε μέσω της προοπτικής και της σκίασης επιτυγχάνεται η αίσθηση του τρισδιάστατου (Εικ.141). Η χρήση ετεροκλήτων θεμάτων σε διαφορετικές κλίμακες με μια δόση υπερβολής δεν είναι σπάνιες. Πρόκειται για ένα είδος σύμβασης των καλλιτεχνών που ίσως έχει να κάνει και με την αμηχανία του κενού.



Εικόνα 140. Τζάκι «Αετού»- Αρχοντικό Σβάρτς



Εικόνα 141. Λεπτομέρεια διακόσμησης με φρουτιέρες στο τζάκι του «αετού»

Στο αρχοντικό του Μανούς ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί μια άλλη τεχνική απόδοσης των τριών διαστάσεων, με την εκμετάλλευση της γωνιάς που δημιουργείται στο επιστύλιο, και την αίσθηση της συνεχείας σε δυο

διατάσεις¹⁵⁶. Τα κιονόκρανα της τοξοστοιχίας στην τραπεζαρία του αρχοντικού του Νατζή στην Καστορια είναι ένα επιδέξιο παράδειγμα της πολυπλοκότητας που πολλές φορές επιδιώκεται. Το κιονόκρανο είναι ξύλινο μέσα όμως από αυτό ξεπηδά ένα δεύτερο το οποίο με ένθετο ζωγραφικό διάκοσμο υποβαστάζει το επιστύλιο. Ένα τρίτο κιονόκρανο είναι ζωγραφισμένο στην μέση του προηγούμενου (Εικ.142). Το τελευταίο παράδειγμα δείχνει αυτήν την αίσθηση της υπερβολής η οποία είναι κυρίαρχο στοιχείο της διακόσμησης της εποχής.



Εικόνα 142. Ζωγραφική επίκρανο- Αρχοντικό Νάτζη

Η χρήση διαφορετικών υλικών και κλιμάκων, οπτικών επιπέδων και σκίασης σε συνδυασμό με την χρήση προοπτικών τεχνασμάτων δημιουργούν ένα είδος θεατρικού σκηνικού με έντονη την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας .

¹⁵⁶ Δημήτρης Φιλίπιδης, *Διακοσμητικές Τέχνες*, (Αθήνα 1998), σελ.158

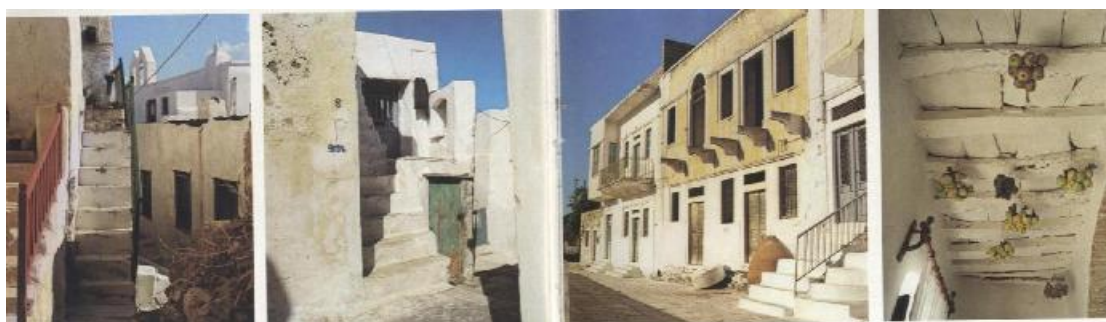
Πρόκειται ουσιαστικά για μια τέχνη που μιμείται τη πραγματικότητα αλλά μας εξαπατά για την αλήθεια εκείνου που παριστάνει ¹⁵⁷.

δ. Νησιωτική αρχιτεκτονική

Αιγαιοπελαγίτικη (Κυκλάδες- Δωδεκάνησα)

Η αρχιτεκτονική των νησιών του Αιγαίου παρουσιάζει μεγάλη ποικιλομορφία και έτσι είναι δύσκολο να προκύψουν συνολικά συμπεράσματα. Ακόμα και τα νησιωτικά συμπλέγματα παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές παρά την εγγύτητα των νήσων. Ένα άλλο πρόβλημα στην σύγκριση των παραπάνω αποτελεί η χρονολογική εξέλιξη των εκάστοτε τύπων που πολλές φορές δεν συμπίπτει καθώς και οι διαφορετικές επιρροές που δέχεται η ντόπια παράδοση από τους κατακτητές, Ενετούς, Φράγκους, Οθωμανούς.

Καθοριστικό ρόλο στην αρχιτεκτονική του Αιγαίου παίζει το κλίμα, οι άνεμοι, ο ήλιος αλλά και το έδαφος, από το πώς διαμορφώνεται το φυσικό ανάγλυφο μέχρι την ευφορία και τις οικοδομικές δυνατότητες που αυτό προσφέρει. Έτσι υπάρχουν διαφορά παραδείγματα (Εικ.143-146) στα οποία έχουμε άλλοτε χρήση πετράς επίχριστης όπως στην Λέσβο και την Νάξο¹⁵⁸, σε συνδυασμό με την χρήση ξυλείας, όταν αυτή υπάρχει σε αφθονία ενώ σε άλλες περιπτώσεις, όπως και στα περισσότερα κυκλαδονήσια, χρησιμοποιείται πέτρα η οποία ασβεστώνεται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα κυκλαδικής αρχιτεκτονικής με λευκούς λιτούς οικοδομικούς όγκους αποτελεί η Μύκονος και η Σαντορίνη¹⁵⁹.



Εικόνα 143. Χαρακτηριστικές απόψεις ναξιώτικου σπιτιού

¹⁵⁷ Δημήτρης Φιλίππιδης, *Διακοσμητικές Τέχνες*, (Αθήνα 1998), σελ.170

¹⁵⁸ Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, *Αιγαιο-Σποράδες-Επτάνησα*, σελ.73,96

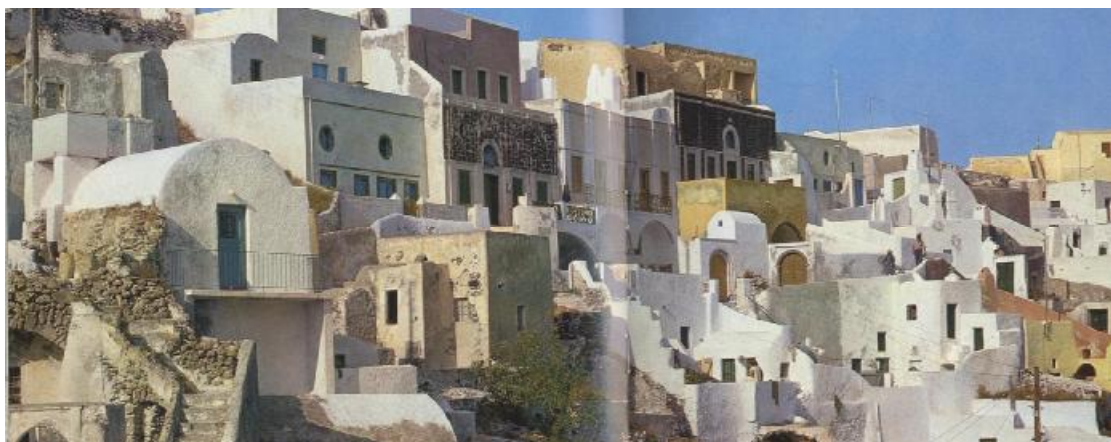
¹⁵⁹ Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, *Κυκλάδες* σελ 61,158



Εικόνα 144. Απόψεις μυκονιάτικων σπιτιών από το δρόμο



Εικόνα 145. Απόψεις μυκονιάτικων σπιτιών από το δρόμο



Εικόνα 146. Άποψη σπιτιών της Σαντορίνης

Παρά το γεγονός ότι κατασκευαστικά υπάρχουν μεγάλες αποκλίσεις στα διάφορα παραδείγματα εντούτοις υπάρχει μεγάλη ομοιότητα στο τρόπο με τον οποίο διαρθρώνονται οι κατοικίες και στον τρόπο που αυτές οργανώνονται. Τα περισσότερα σπίτια είναι στενομέτωπα ή ευρυμέτωπα, μονόπατα ή δίπατα και πολλές φορές μονόχωρα. Συνήθως οργανώνονται γύρω από εσωτερικές αυλές ενώ σε παραδείγματα με έντονες κλίσεις του εδάφους έχουμε υπόσκαφες κατασκευές, όπως στην Σαντορίνη. Ενώ σε άλλες περιπτώσεις οι κατοικίες είναι περισσότερο εξωστρεφείς όπως στην Πάρο και την Νάξο με χρήση των δημοσιών χωρών σαν χωρών εκτόνωσης και απουσία εσωτερικών αυλών. Όταν το σπίτι οργανώνεται γύρω από ένα τέτοιο πυρήνα παίρνει συχνά μορφή Γ ή Π. Σε γενικές γραμμές οι κατόψεις είναι ορθογωνικές απλές αλλά δεν λείπουν και τα παραδείγματα με σαχνισιά στον όροφο.

Εξωτερικά η νησιωτική αρχιτεκτονική δίνει μια αίσθηση έντονης λιτότητας με ελάχιστα ανοίγματα συνήθως ένα ή δυο εκατέρωθεν της κεντρικής εισόδου. Πολύ συχνή είναι η χρήση φεγγιτών πάνω από τις εισόδους, πρόκειται για ένα είδος φωτιστικής θυρίδας που παίρνει πολλούς σχηματισμούς και ενδιαφέροντα μοτίβα, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα κεφάλαιο από μόνη τους. Η όψεις δεν παρουσιάζουν κανένα ενδιαφέρον από διακοσμητικής άποψης παρά μόνο στα υπέρθυρα των εισόδων που περνούν γλυπτική διακόσμηση. Εξαιρετικά είναι τα παραδείγματα της Πάρου όπου λόγω αφθονίας του τοπικού μαρμάρου, υπάρχει ευρεία χρήση του στην αρχιτεκτονική. Ανοίγματα με μαρμάρινα πλαίσια, γεισώματα και φουρούσια κάτω από το πρέκι αλλά και ανάγλυφες διακοσμήσεις στα επίκρανα των παραστάδων κάποτε όμως και στις βάσεις τους¹⁶⁰.

Συνήθως υπάρχουν οικόσημα πάνω από τα υπέρθυρα (Εικ.147), τα οποία έχουν διπλή προέλευση, δυτική και ανατολική. Δυτικής προέλευσης είναι τα οικόσημα των Βενετών σε κάστρα και σε πύργους, με σύμβολα εξουσίας όπως ο κρίνος ή η παπική τιάρα. Συχνά έχουμε ρόδακες λουλούδια και φυτικά κοσμήματα καθώς και γραπτή διακόσμηση με το όνομα του ιδιοκτήτη και την χρονολογία κατασκευής της κατοικίας¹⁶¹.

¹⁶⁰ Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, *Κυκλάδες*,σελ136

¹⁶¹ Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, *Αιγαίο-Σποράδες-Επτάνησα*,σελ104



Εικόνα 147. Διακοσμήσεις υπέρθυρων με παραστάδες και οικόσημα

Στο εσωτερικό τα σπίτια που είναι μονόχωρα χωρίζονται σε δυο χώρους με βόλτο το οποίο σχηματίζει έναν κάθετο τοίχο με καμάρα. Ο χώρος της εισόδου είναι η σάλα την οποία χρησιμοποιεί η οικογένεια καθ' όλη την διάρκεια της μέρας ενώ στο πίσω μέρος βρίσκεται ο χώρος ύπνου. Σε μεγαλύτερα παραδείγματα όπου υπάρχουν δυο όροφοι στον κάτω συναντάμε τους βοηθητικούς χώρους όπως το μαγειρείο με φούρνο και τον απαραίτητο εξοπλισμό ενώ με εξωτερική συνήθως πέτρινη σκάλα οδηγούμαστε στον όροφο όπου υπάρχει ο κύριος χώρος υποδοχής ο οντάς και τα υπνοδωμάτια.

Στην εσωτερική διακόσμηση περνάει αυτή η λογική της λιτότητας που παρατηρείται και στο εξωτερικό. Δεν υπάρχουν πολλά έπιπλα και οι χώροι είναι ελεύθεροι από διακοσμήσεις και τοιχογραφίες και δεν θυμίζουν σε τίποτα

τις κατάκοσμες επιφάνειες των αρχοντικών της ηπειρωτικής Ελλάδας. Βέβαια, και εδώ υπάρχουν εξαιρέσεις όπως ορισμένα αρχοντικά τις Λέσβου των τελών του 18^{ου} με αρχές 19^{ου} όπου έχουν βρεθεί παραδείγματα με διακοσμήσεις σε τοίχους και πολλές φορές και στις οροφές. Αυτό όμως δεν αποτελεί τον κανόνα.

Τελειώνοντας αυτό το κεφάλαιο θα πρέπει να τονίσουμε ότι πρόκειται για μια σύντομη, συμπερασματική μελέτη της αιγαιοπελαγίτικης αρχιτεκτονικής που σε καμιά περίπτωση δεν καλύπτει το μεγάλο φάσμα ποικιλομορφίας που υπάρχει.

Κρήτη

Η Κρήτη όπως και η Κέρκυρα που θα μελετηθεί παρακάτω, παρουσιάζουν μια ιδιαιτερότητα στην αρχιτεκτονική τους εξαιτίας της επιρροής που δεχτήκαν από τη βενετογοτθική αρχιτεκτονική, την οποία ενσωμάτωσαν στην τοπική παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Για το λόγο αυτό θα μελετηθούν σε χωριστό κεφάλαιο.

Τα δοκίμια του Serlio και του Palladio βρίσκουν μια απίστευτη διάδοση στην Κρήτη, αποτελώντας για τους Κρητικούς μάστορες σημαντική πηγή έμπνευσης. Τα αναγεννησιακά αυτά στοιχεία εμφανίζονται κυρίως στη όψη και στην διαχείριση των ανοιγμάτων με διακοσμήσεις στις παραστάδες των υπερθύρων. Αλλά σίγουρα το μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα δώματα των κατοικιών τα οποία μπορεί να περπατήσει κανείς όπως και τους δρόμους. Οι περισσότερες κατοικίες αυτού του είδους βρίσκονται στο Ρέθυμνο και τα Χάνια.

Παρακάτω θα μελετηθεί η αστική κατοικία ως δείγμα της λαϊκής αρχιτεκτονικής του νησιού. Τα κύρια μέρη του σπιτιού είναι το ισόγειο, το κατώι, ο μεσώροφος το μένω και ο όροφος το ανώι. Χαρακτηριστικό στοιχείο του Κρητικού σπιτιού είναι η αυλή γύρω από την οποία διαμορφώνονται οι χώροι σε σχήμα Γ ή Π. Στις αυλές πολλές φορές αντί για πλακόστρωση υπάρχουν βοτσαλωτά δάπεδα, κοχλάδια με σχηματικές παραστάσεις φυτά, ζώα, πτηνά. Στο κατώι υπήρχαν οι βοηθητικοί χώροι και το μαγαντζίνο, ένα είδος εργαστηρίου ή μαγαζιού. Ο χώρος αυτός είναι συνήθως στενόμακρος μοιρασμένος από μια σειρά εγκάρσια διατεταγμένα οξυκόρυφα τόξα. Στο

κατώι υπάρχει είσοδος με μεγάλο πλάτος και χαμηλωμένο τόξο¹⁶². Στο ανώι υπάρχει το πόρτεγο, που είναι ο κύριος χώρος υποδοχής και τα υπνοδωμάτια. Στο πίσω μέρος του σπιτιού στον όροφο υπάρχει και το μαγειρείο.

Τα μορφολογικά στοιχεία είναι κυρίως η διαμόρφωση των θυρωμάτων και των παραθύρων με παραστάδες ή κολόνες και με τοξωτό η ευθύγραμμο ανώφλι. Οι παραστάδες έχουν βάση, κορμό και κιονόκρανο ή επίκρανο. Τα κλειδιά των τόξων πολλές φορές περνούν διακόσμηση με φυτικά μοτίβα. Με γλυπτό διάκοσμο τονίζονται και τα πλευρικά τρίγωνα του τόξου. Συνηθισμένα είναι και τα οικόσημα αλλά και οι επιγραφές που βρίσκονται πάνω από τα υπέρθυρα. Αυτή του τύπου η διαμόρφωση των όψεων, με την χρήση των τοξωτών ανοιγμάτων και την συμμετρική τοποθέτηση παραθύρων είναι σίγουρα επηρεασμένα από τα αναγεννησιακά δείγματα βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής.

Κέρκυρα

Τα αστικά σπίτια της Κερκύρας είναι χτισμένα σε δυο περιόδους, της Βενετοκρατίας και Αγγλοκρατίας. Παρακάτω θα μελετηθούν τα δείγματα της βενετσιάνικης περιόδου στα αστικά και λαϊκά σπίτια της πόλης (Εικ.148).

¹⁶² Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, Δωδεκάνησα -Κρητη,σελ244



Εικόνα 148. Κερκυραϊκό αστικό σπίτι

Η οικοδόμηση των κατοικιών γίνεται κατά κανόνα με το συνεχές σύστημα με την μορφή πολυκατοικίας τριών ή τεσσάρων ορόφων. Στην περίπτωση της Κέρκυρας, σε αντίθεση με την Κρήτη, οι επιρροές της βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής είναι περισσότερο έντονες και αυτό γιατί το νησί παρουσιάζει τελείως διαφορετικά χαρακτηριστικά σε σχέση με την Κρήτη όπου τα στοιχεία αυτά αφομοιώθηκαν στην ντόπια παράδοση. Έτσι οι όψεις των κτιρίων θυμίζουν κατά πολύ τα αντίστοιχα αναγεννησιακά παραδείγματα στην Βενετία, στις κατοικίες της Κρήτης αυτή η ομοιότητα είναι λιγότερο ευανάγνωστη.

Η διαμόρφωση των κατόψεων των πολυκατοικιών είναι απλή, έχουν αυστηρό σχήμα ορθογώνιο και η εξυπηρέτηση της κυκλοφορίας γίνεται με ένα διάδρομο ή ένα χολ που καταλήγει σε κλιμακοστάσιο. Τα κτίρια είναι στενομέτωπα με απλές, συμμετρικές προσόψεις. Το ισόγειο αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον με συνεχείς τοξοστοιχίες ενώ βασικά στοιχεία

μορφολογικής οργάνωσης αποτελούν τα ρυθμικά τοποθετημένα παράθυρα, οι ταινίες που χωρίζουν τους ορόφους, οι πέτρινοι εξώστες, τα φούρια και τα κορνιζώματα.

Τα τόξα των βενετσιάνικων σπιτιών είναι ημικυκλικά ή μορφής χαμηλωμένου τόξου, με τονισμένο το κλειδί ενώ οι λίθινοι πεσσοί έχουν λοξή απότμηση στις τέσσερις γωνιές τους, επίκρανο και βάση. Τα παράθυρα είναι ορθογώνια με λίθινα πλαίσια και στέφονται συνήθως με γείσο που αποτελείται από κοιλόκυρτο κυμάτιο με δυο ταινίες. Σε πλουσιότερα παραδείγματα τα πλαίσια των παραθύρων περνούν διακοσμήσεις με κυμάτια και η ποδιά στηρίζεται με όμορφα φούρια ¹⁶³. Τα πορτόνια είναι ορθογωνικά συχνότερα τοξωτά και πλαισιώνονται με παραστάδες με βάση, κορμό και επίκρανα. Βασικό στοιχείο στην διαμόρφωση των όψεων παίζει και το χρώμα, το κόκκινο και η ώχρα στις επιφάνειες των τοίχων σε αντίθεση με τα ανοιχτόχρωμα πλαίσια και τα πράσινα κουφώματα δίνουν ένα ενιαίο ύφος στα κτίρια.

Στην Κέρκυρα εκτός από τα αστικά λαϊκά σπίτια υπάρχουν και τα αγροτικά τα οποία όμως δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι συνήθως πετρόχιστα με ένα οι δυο ορόφους (Εικ.149). Η μορφολογία των όψεων είναι πολύ απλή και από διακοσμητικής άποψης δεν παρουσιάζει στοιχεία όπως αυτά των αστικών σπιτιών ¹⁶⁴.



Εικόνα 149. Κερκυραϊκό αγροτικό σπίτι

¹⁶³ Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, *Αιγαιο-Σποράδες-Επτάνησα*,σελ239

¹⁶⁴ Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική, *Αιγαιο-Σποράδες-Επτάνησα*,σελ242

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από αυτή τη μελέτη, που στόχος της ήταν να κατανοήσουμε πως λειτούργησαν η τέχνη και η γλυπτική στην αρχιτεκτονική των κτιρίων από την αρχαιότητα μέχρι την μεταβυζαντινή περίοδο στην Ελλάδα, μπορούμε να πούμε πως και η τέχνη και η γλυπτική σε όλη τη διάρκεια των χρόνων επηρεάζουν την αρχιτεκτονική του κτιρίου, κάποιες φορές διακοσμώντας το απλά και κάποιες φορές με το να είναι αναγκαία μέρη για την ύπαρξή του.

Από την προϊστορική εποχή στην Κρήτη, στο Αιγαίο και στην Πελοπόννησο βλέπουμε πλούσια σπίτια και παλάτια. Υπάρχει έντονη διακόσμηση στους εσωτερικούς χώρους με τη ζωγραφική να κυριαρχεί με πλούσια και έντονα χρώματα. Λιγότερο βλέπουμε τη γλυπτική με εξαίρεση <<Πύλη των λεόντων>> (1250 π.Χ), ένα πραγματικά μοναδικό έργο με συμβολικό χαρακτήρα καθώς σηματοδοτεί την είσοδο σε ένα κράτος και δηλώνει εξουσία και δύναμη, που όμως ιστορικά εμφανίζεται αργά όταν κοντεύει πια το τέλος του Μυκηναϊκού πολιτισμού. Η θεματολογία των τοιχογραφιών που κοσμούσαν το κτίριο είναι βγαλμένη από την καθημερινή ζωή του ανθρώπου, τη φύση, τα ζώα και τη θρησκεία. Ο τρόπος απόδοσης θα λέγαμε πως έχει ελευθερία πράγμα που το συναντάμε ξανά μετά από πολλά χρόνια στη μεταβυζαντινή περίοδο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ελευθερίας είναι η τοιχογραφία των κυανοπιθήκων, από τις τοιχογραφίες της Θήρας, στην οποία ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το χρώμα ανατρεπτικά βάζοντας τους πιθήκους μπλε.

Με την εξέλιξη των χρόνων και φτάνοντας από την προϊστορία στην αρχαία Ελλάδα το ενδιαφέρον στρέφεται στο ναό. Η οικονομική ευημερία που χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή σε συνδυασμό με την πολιτική πλέον ταυτότητα του ατόμου οδηγεί στην ανάγκη για κατασκευή μεγάλων δημοσίων κτιρίων. Την περίοδο αυτή ο αρχαίος ναός είναι κτισμένος <<προς τα έξω >>, πρυτανεύει η αρμονία του όλου, υπάρχει σχετική αδιαφορία του αρχιτέκτονα για τα ανθρώπινα μέτρα και στη σύνθεσή του υπάρχει μια διάθεση τεκτονική και διάπλαση πλαστική. Μπορούμε να πούμε πως κυριαρχούν τα μέλη από τα οποία συντίθεται το σύνολο. Η απλότητα, η σαφήνεια και η ιδανικότητα του τύπου χαρακτηρίζουν την κλασική τέχνη. Η τέχνη στο κτίριο την περίοδο αυτή δεν είναι πλέον συμβολική, η ζωγραφική υπάρχει αλλά δεν τη βλέπουμε συχνά. Το χρώμα έρχεται απλά για να ολοκληρώσει την γλυπτική όψη του ναού και να ενισχύσει με τους έντονους τόνους του την επιβλητικότητά του, έτσι το βλέπουμε σε όλα τα γλυπτά μέρη του ναού, όπως στις μετόπες, το γείσο, τα τρίγλυφα, τα εναέτια γλυπτά κλπ. Η γλυπτική είναι που κυριαρχεί και θα λέγαμε πως είναι αλληλένδετη με την αρχιτεκτονική, γίνεται απαραίτητο μέρος του κτιρίου, σε πολλά της σημεία αποτελεί <<μάρτυρα>> της αρχαίγωνης ξύλινης κατασκευής του ναού. Χαρακτηριστικά στη ζωφόρο του δωρικού ρυθμού, όπου υπάρχει μια συνεχής εναλλαγή από τρίγλυφα και μετόπες, έχουμε το <<πέτρωμα>> των αρχαιότερων ξύλινων δοκαριών (τρίγλυφα) της στέγης και των ενδιάμεσων οπών (μετόπες), για αυτό το λόγο κάτω ακριβώς από το κάθε ένα, βρίσκονται απομιμήσεις των καρφιών που συγκροτούσαν κάποτε τις ξύλινες δοκούς, που ονομάζονται σταγόνες. Όσο περνάμε από τον 6^οπΧ αιώνα στον 5^οπΧ αιώνα η γλυπτική εξελίσσεται και οι μορφές γίνονται πολύ έξεργες και ολόγλυφες και σιγά-σιγά από τη αυστηρόρυθμη γλυπτική περνάμε στην περίοδο της ώριμης κλασικής

εποχής και στα αριστουργήματα του Φειδία. Αυτή την περίοδο κτίστηκε ο Παρθενώνας. Ο Ικτίνος και ο Καλλικράτης κάνουν κάτι ανατρεπτικό για την εποχή τους, χρησιμοποιούν και τους δυο ρυθμούς μαζί. Τα μορφολογικά στοιχεία του ναού ουσιαστικά αποτελούν μια συγχώνευση όλων των γνωστών στοιχείων της ελληνικής αρχιτεκτονικής, δωρικής και ιωνικής, σε μια νέα μορφή που θα την χαρακτήριζε κανείς αττική.

Το πάντρεμα αυτό των ρυθμών το βλέπουμε και αργότερα κατά την περίοδο της μετάβασης στους ελληνοιστικούς χρόνους. Χαρακτηριστικά της εποχής είναι η αυξημένη ελευθερία των αρχιτεκτόνων στη σύνθεση, η χρησιμοποίηση στοιχείων από δυο διαφορετικούς ρυθμούς σε ένα κτίριο, η αγάπη για το περίτεχνο και τη διακόσμηση, η πρόθεση πλουτισμού των εντυπώσεων με την εφαρμογή διακοσμητικών θεμάτων και τέλος οι τάσεις για την ανάδειξη του εσωτερικού χώρου του ναού. Την περίοδο αυτή κάνει την εμφάνιση του και ο κορινθιακός ρυθμός, του οποίου τα στοιχεία, εκτός από το κιονόκρανο, είναι όμοια με τα ιωνικά και για αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί παραλλαγή του ιωνικού ρυθμού. Ο κορινθιακός ρυθμός έχει υιοθετηθεί ευρέως στη θρησκευτική αρχιτεκτονική και χρησιμοποιούνταν πάντα σε εσωτερικούς χώρους. Θα λέγαμε λοιπόν πως φτάνοντας στην ελληνοιστική εποχή έχουμε πια μια εξέλιξη του δωρικού, του ιωνικού και του κορινθιακού ρυθμού σε ποικίλους συνδυασμούς και συνθέσεις με στόχο το καλύτερο διακοσμητικό αποτέλεσμα. Κατά την ελληνοιστική εποχή όμως υπάρχει ξανά μεγάλη ανάπτυξη της ζωγραφικής, όπως και στην προϊστορική εποχή. Την περίοδο αυτή υπάρχει καλύτερη προοπτική απόδοση των παραστάσεων και αρχίζει να δηλώνεται το τοπίο, αν και πάλι πρώτο ρόλο κρατούν οι απεικονίσεις ανθρώπινων μορφών. Η τέχνη του ψηφιδωτού ανθίζει ουσιαστικά την περίοδο αυτή και τα ψηφιδωτά έχουν καθαρά διακοσμητική λειτουργία. Αυτή η περίοδος θα λέγαμε ότι μας προετοιμάζει για την μετάβαση στους βυζαντινούς χρόνους.

Η βυζαντινή αρχιτεκτονική εκφράστηκε κυρίως μέσα από τους χριστιανικούς ναούς. Η ανάγκη που εξυπηρετούσε ο χριστιανικός ναός δεν ήταν ίδια με εκείνη του ναού της αρχαιότητας, ο ναός των χριστιανών είναι εκκλησία και το πλήθος των πιστών προσέρχεται όχι για να παραμείνει έξω σαν θεατής αλλά για να λειτουργηθεί μέσα στο ναό, για αυτό όφειλε να είναι ευρύχωρος. Έτσι την εποχή αυτή θα λέγαμε πως έχουμε στροφή προς τα έσω. Στη χριστιανική εκκλησία η κλίμακα των κτιρίων έχει άμεση σχέση με την ανθρώπινη κλίμακα. Στον κλασικό ναό οι αρμονικές σχέσεις και αναλογίες ήταν ανεξάρτητες προς το μέγεθός του, ενώ στο χριστιανικό τα επιμέρους στοιχεία αναδεικνύουν το μέγεθος του, έτσι με τον τρόπο αυτό οι αρχιτέκτονες πέτυχαν να δώσουν χαρακτήρα πνευματικού ύψους στο κτίριο. Στην κατασκευή ακολουθούν την λογική που έχουμε συναντήσει και παλαιότερα κατά την προϊστορική εποχή, της επενδύσεως του ευτελούς υλικού, με την διαφορά ότι πλέον δεν έχουμε προσαρτημένους πλαστικούς όγκους, όπως τα ανάγλυφα, αλλά επίπεδες πλάκες μαρμάρου και στρώσεις κονιάματος, πάνω στις οποίες φιλοτεχνούνταν τα μωσαϊκά και οι νωπογραφίες, λογική που την έχουμε ξανά δει στην κατασκευή των σπιτιών στην Μινωική Κρήτη στις οριζόντιες ζωφόρους με δισκάρια και σπειρομαϊάνδρους. Σημαντικό είναι πως στη χριστιανική εκκλησία πέρα από την ανθρώπινη κλίμακα υπάρχουν και αυτοτελείς σχέσεις αναλογιών των στοιχείων μεταξύ τους (εσωτερική κλίμακα), όπως επίσης και κλίμακα διάκοσμου και υλικών πράγμα που βοηθάει στην ανάδειξη του πραγματικού μεγέθους του ναού και δείχνει το

μεγαλείο του. Στο χριστιανικό ναό πρυτανεύει η ιδέα του συνόλου και η ποικιλότητα και η ασάφεια χαρακτηρίζουν την σύνθεσή του. Σε γενικές γραμμές θα λέγαμε πως τις χριστιανικές εκκλησίες τις διακρίνει ο δυναμισμός της συνθέσεώς τους. Ο αρχιτέκτονας ενδιαφέρεται για την εντύπωση του όλου, έτσι η επιτυχία του συνόλου βασίζεται στο συναίσθημα και στη δεξιοτεχνία του τεχνίτη να διατηρεί πάντοτε το μέτρο. Με απόλυτη σιγουριά μπορούμε να πούμε πως στους χριστιανικούς ναούς κυριαρχεί η ζωγραφική, πράγμα που είχαμε να το δούμε από την προϊστορική εποχή, με τη διαφορά ότι πλέον έχει συμβολικό χαρακτήρα και θέλει να διδάξει στον άνθρωπο. Επίσης τα ψηφιδωτά την περίοδο αυτή φτάνουν στον ύψιστο βαθμό τελειότητας. Ο διάκοσμος του ναού κορυφώνεται με τις αγιογραφίες, οι οποίες δημιουργούν μια κλίμακα ανθρώπινη και υπεράνθρωπη ταυτόχρονα στο ναό και τις βλέπουμε να τοποθετούνται με τρόπο που να έχουν άμεση σχέση με τον κόσμο. Ο χαρακτήρας τους είναι καθαρά συμβολικός, έχουν πολλά θρησκευτικά νοήματα και παρατηρώντας τις βλέπουμε την τάξη και τη μελέτη στο που τοποθετείτε η κάθε μια εικόνα. Επίσης θα λέγαμε πως υπάρχει άμεση σχέση με τον πραγματικό κόσμο, για παράδειγμα κάτω βρίσκεται η γη και επάνω ο τρούλος συμβολίζει τον ουρανό.

Τέλος, φτάνοντας στη μεταβυζαντινή περίοδο βλέπουμε πως η τέχνη αποκτά και πάλι την ελευθερία της. Το ενδιαφέρον στρέφεται πάλι προς το σπίτι όπως και στην προϊστορική εποχή. Την περίοδο αυτή το εμπόριο ακμάζει στον Ελλαδικό χώρο και αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την εισαγωγή των ευρωπαϊκών προτύπων στην τοπική αρχιτεκτονική. Στοιχεία από την δύση και την ανατολή έρχονται να ενωθούν με τα ελληνικά και να δημιουργήσουν μοναδικά παραδείγματα αρχιτεκτονικής. Καθοριστικό ρόλο στο αποτέλεσμα των αρχοντικών της Μακεδονίας έπαιξε και η ανάγκη των ανθρώπων να δείξουν τα πλούτη και την ευημερία της εκάστοτε οικογένειας. Γενικά την περίοδο αυτή υπάρχει στο εσωτερικό των σπιτιών μια υπερβολή στη διακόσμηση με πολλά μπαρόκ στοιχεία. Σε αντίθεση με την βυζαντινή τέχνη όπου η θεματολογία της έχει καθαρά συμβολικό και θρησκευτικό χαρακτήρα την περίοδο αυτή οι τοιχογραφίες θυμίζουν λίγο τη λογική της μινωικής και μυκηναϊκής εποχής. Οι τοιχογραφίες διακοσμούν το χώρο και τα θέματα τους είναι ανάλαφρα. Στα αρχοντικά πολύ συχνά συναντάμε στο κέντρο απεικονίσεις της Κωνσταντινούπολης και του Βοσπόρου, θέμα προσφιλές στους λαϊκούς ζωγράφους εξαιτίας της οθωμανικής επιρροής στην τέχνη τους, επίσης σε πολλές τοιχογραφίες απεικονίζονται πόλεις και λιμάνια της Αδριατικής και της Μαύρης Θάλασσας, αλλά και θέματα όπως η φύση, τα ζώα και τον άνθρωπο κυνηγό να συμμετέχει στη σύνθεση που δεν διέπεται από κανένα κανόνα ή περιορισμό προοπτικής. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι στη διακόσμηση χρησιμοποιούνται οι οπτικές απάτες, που στόχος τους είναι η επίτευξη ενός ορθού οπτικού αποτελέσματος, πρόκειται για τεχνικές οι οποίες δεν εμφανίζονται για πρώτη φορά στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική αλλά είναι ήδη γνωστές από την αρχαιότητα με τις οπτικές διορθώσεις, με πολύ γνωστό παράδειγμα τον Παρθενώνα και τις αντίστοιχες προοπτικές συμβάσεις του Βυζαντίου. Εξαιρέση έχουν η Κρήτη και η Κέρκυρα που παρουσιάζουν μια ιδιαιτερότητα στην αρχιτεκτονική τους εξαιτίας της επιρροής που δέχτηκαν από την βενετογοτθική αρχιτεκτονική, την οποία ενσωμάτωσαν στην τοπική παραδοσιακή αρχιτεκτονική.

Στην Κέρκυρα οι όψεις των κτιρίων θυμίζουν κατά πολύ τα αναγεννησιακά παραδείγματα στη Βενετία, το ίδιο ισχύει και στις κατοικίες της Κρήτης μόνο που εκεί η ομοιότητα αυτή είναι λιγότερο ευανάγνωστη. Γενικά θα λέγαμε πως

στη νησιώτικη αρχιτεκτονική της μεταβυζαντινής περιόδου οι τοίχοι όπως και οι χώροι είναι ελεύθεροι από διακοσμήσεις και τοιχογραφίες και δε θυμίζουν σε τίποτα τις κατάκοσμες επιφάνειες των αρχοντικών της ηπειρωτικής Ελλάδας.

Μελετώντας λοιπόν την αρχιτεκτονική από την αρχαιότητα ως τη μεταβυζαντινή περίοδο, σημαντικό είναι ότι ο εξωτερικός διάκοσμος έχει άμεση σχέση με την κατασκευή του κτιρίου, μπορούμε να πούμε πως είναι μάρτυρας του εσωτερικού του κτιρίου. Για παράδειγμα στην μινωική εποχή όταν κτίζανε με πέτρα ισόδομα, αφήνανε συνήθως γυμνό τον τοίχο, όταν κτίζανε σύνθετα και με ξύλα και πέτρες τον σοβάτιζαν και τον διακοσμούσαν με τέτοιο τρόπο, που η εσωτερική αφανής δομή του να εκφράζεται στον εξωτερικό διάκοσμο για παράδειγμα στα ξύλα της ξυλοδεσιάς σχεδίαζαν μια ταινία με σπειρομαϊάνδρους. Στην αρχαία Ελλάδα τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της κατόπιν λίθινης ναοδομίας υποστηρίζεται ότι δημιουργήθηκαν αρχικά ως αναγκαία δομικά στοιχεία της αρχέγονης ξύλινης κατασκευής των ναών, δηλαδή οι αρχαϊκές ξύλινες μορφές μεταφράστηκαν αργότερα στην πέτρα.

Στόχος της πτυχιακής εργασίας ήταν να δούμε πως λειτούργησαν και εξελίχτηκαν η τέχνη και η γλυπτική στη αρχιτεκτονική στο πέρασμα του χρόνου στη Ελλάδα. Αν και έχουμε πλέον άποψη για αυτό, σίγουρα η μελέτη τους μέχρι και σήμερα θα μας έδινε μια πιο σφαιρική άποψη.

Βιβλιογραφία

Στυλιανός Αλεξίου, Μινωικός Πολιτισμός, Υιοί Σπ. Αλεξίου, Ηράκλειο 1964.

Μανόλης Ανδρόνικος, Ακρόπολη, Εκδοτική Αθηνών (Τ.Α.Π.), Αθήνα 1992.

Δρ. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιανού, Ελληνική τέχνη- Βυζαντινές τοιχογραφίες, περιοδικό "Αρχαιολογία", Αθήνα 1997.

Κοκκορού- Αλευρά, Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας, Εκδόσεις Καρδαμίτσα Αθήνα 1995.

Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Αχειροποίητος-Ο Μεγάλος ναός της Θεοτόκου, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1989.

Ντόρα Βασιλικού, Ο Μυκηναϊκός πολιτισμός, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας, Αθήνα 1995.

Κ.Μακρή, Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1976.

Σπύρος Μαρινάτος, Θησαυροί της Θήρας, Εκδόσεις της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα 1972.

Σπύρος Μαρινάτος, Excavations at Thera IV, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας, Αθήνα 1971.

Τίτος Μαστοράκης, Η Βυζαντινή ζωγραφική, περιοδικό "Αρχαιολογία", Αθήνα 1995.

Π. Α. Μιχελής, Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης, Εκδόσεις Πυρσός, Αθήνα 1946.

Νίκος Μ. Μουτσόπουλος, Τα αρχοντικά της Μακεδονίας, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1993.

Χ. Ν. Μπακιρτζή, Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1989.

Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα 1999.

Γιώργος Α. Παπαθανασόπουλος, Νεολιθικός πολιτισμός στην Ελλάδα, Ίδρυμα Γουλανδρή, Αθήνα 1996.

Αργύρης Πετρονώτης, Αρχιτεκτονική της Απώτερης και Κλασσικής αρχαιότητας, Εκδόσεις Γορταγάνη, Θεσσαλονίκη 1991.

Παλυβού Κλαίρη, Ακρωτήρι της Θήρας: η οικοδομική τεχνική, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας, Αθήνα 1999.

Δημήτρης Φιλιππίδης, Διακοσμητικές Τέχνες, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1998.

Μανόλης Χατζηδάκης, Μυστράς-Η Μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο, Εκδοτική Αθηνών, 1996.

Νανώ Χατζηδάκη, Ελληνική τέχνη-Βυζαντινά ψηφιδωτά, περιοδικό "Αρχαιολογία", Αθήνα 1996.

Βύρων Δ. Χρηστίσδης, Η αρχιτεκτονική του Κεντρικού Ζαγορίου, Ριζάρειον Ίδρυμα, Αθήνα 2004.

Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική-Μακεδονία, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1998.

Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική-Θεσσαλία, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1995.

Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική-Κυκλάδες, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1988.

Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική-Αιγαίο, Σποράδες, Επτάνησα Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1983.

Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική-Δωδεκάνησα –Κρήτη, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1990.

John Boardman, αρχαία Ελληνική Τέχνη, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1980.

John Boardman, Ελληνική Πλαστική- Αρχαϊκή περίοδος Τέχνη, Εκδόσεις Καρδαμίτσα Αθήνα 2001.

John Boardman, Ελληνική Πλαστική- Κλασική περίοδος Τέχνη, Εκδόσεις Καρδαμίτσα Αθήνα 2002.

Sinclair Hood, Η τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.

I. Lassus, Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος, Χρυσός Τύπος, 1967.

Wolfgang Muller- Wiener, Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα, Univercity Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995.

Emily y. Neirveule, Ελλάς εποχή του χαλκού, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1983.

J. J. Pollitt, Η τέχνη στην ελληνιστική εποχή, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1994.

Rene Treuil, Pascal Parque, J. Poursat, Gilles Touchais, Οι πολιτισμοί του Αιγαίου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.

Ηλεκτρονική βιβλιογραφία

<http://www.athens24.gr>
<http://www.evikapa.blogspot.com>
<http://www.akalanthis.gr>
<http://www.inout.gr>
<http://www.komvos.edu.gr/mythology/>
<http://www.koutouzis.gr/vraxografies.htm>
<http://www.wikipedia.org>