

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ ΜΕΛΟΥΣ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ.— Παραστάσεις «ἀκτίων Χ» εἰς τὴν Μυκηναϊκὴν τέχνην,
ὑπὸ Σπυρ. Μαρινάτου*.

Ἡ διαφορὰ μεταξύ τῆς οὐσίας τῶν ὄντων καὶ τῆς ἐκάστοτε αἰσθητῆς αὐτῶν μορφῆς εἶναι συγχρόνως καὶ ἐν φιλοσοφικὸν θεώρημα καὶ μία στοιχειώδης ἀντίληψις τῆς πρωτογόνου τέχνης τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ Πλάτων ἐπανειλημμένως συζητεῖ τὸ πρόβλημα τοῦτο. Τὸ σπουδαιότερον χωρίον εἶναι τὸ τῆς Πολιτείας¹, ἐνθα ὁ φιλόσοφος ποιεῖται τὴν παρατήρησιν, ὅτι τὸ αὐτὸ μέγεθος δὲν μᾶς φαίνεται ἴσον ἐγγύθεν καὶ μακρόθεν. Ἀντικείμενα εὐθύγραμμα, ὅταν βυθίζωνται εἰς τὸ ὕδωρ, μᾶς φαίνονται καμπύλα. Ἡ διὰ τῶν χρωμάτων πλάνη εἶναι αἰτία νὰ βλέπωμεν τὰ ἀντικείμενα ἢ κοῖλα ἢ ἐξέχοντα.

Διὰ τοῦ τελευταίου τούτου νοεῖ ὁ Πλάτων τὴν αἴσθησιν τοῦ βάθους, ἐπιτυχανομένην διὰ τῆς φθορᾶς τοῦ χρώματος, ἥτοι τῆς φωτοσκιάσεως, ὡς τὴν ὀνομάζομεν σήμερον. Αὕτη ἦτο ἐφεύρεσις τῶν Ἑλλήνων καὶ μόνων, ἐπιτευχθεῖσα τὸ πρῶτον ὀλίγον πρὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Πλάτωνος (μετὰ τὰ μέσα τοῦ Ε' π.Χ. αἰῶνος). Οἱ Ἀρχαῖοι ὠνόμασαν τὸ πρᾶγμα σκιαγραφίαν, περιώνυμος δ' ὑπῆρξεν ὁ ζωγράφος Ἀπολλόδωρος ὁ λαβὼν τὸ χαρακτηριστικὸν ἐπώνυμον Σκιαγράφος. Ὁ Πλάτων ἐπανειλημμένως σχολιάζει τὴν τοιαύτην φενάκην. Ἐνταῦθα ὀνομάζει τὴν σκιαγραφίαν πάθημα τῆς φύσεως καὶ ὑπαίτιον γοητείας, συγγενῆ πρὸς τὴν θαυματοποιίαν καὶ ἄλλας ἀναλόγους μηχανάς.

Οἱ ἀσχολούμενοι περὶ τὴν Τέχνην καὶ μάλιστα οἱ ὑπέρμαχοι τῆς Νέας ἢ «μοντέρνας» Τέχνης πολλαχῶς ἐπραγματεύθησαν τὰ κατὰ τὸ ἀνωτέρω θέμα. Ἐτονίσθη, ὅτι καὶ ὁ Πλάτων καὶ ὁ Ἀριστοτέλης χρησιμοποιοῦν τὴν λέξιν σκιαγραφία πρὸς δῆλωσιν τῆς ἐννοίας «ἀπάτη» ἢ «παραπλάνησις». Ὑπεστηρίχθη, ὅτι ὁ Πλάτων τρέφει πραγματικὴν ἀποστροφὴν πρὸς τὴν προοπτικὴν ζωγραφικὴν, ἣν θεωρεῖ ἀπατηλὸν μέσον, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν ἀληθῆ εἰκόνα τῶν ὄντων. Ἐτονίσθη, ὅτι ἡ σπουδὴ τῆς τέχνης τῶν παιδῶν καὶ τῶν ἀμορφῶτων ἀνθρώπων τὰ αὐτὰ ἀποδεικνύει. Οὗτοι δηλαδὴ ἐπιζητοῦν νὰ παριστάνουν τὰ πράγματα ὅπως τὰ γνωρίζουν, οὐχὶ ὅπως τὰ βλέπουν.

Τὰ παραδείγματα, τὰ ὅποια παρέχουν σκιαρφήματα παιδῶν ἢ σχέδια ἀμορφῶτων ἢ ζωγραφίαι πρωτογόνων λαῶν ἢ τέλος καὶ παρατηρήσεις καλλιτεχνῶν καὶ ἐπιστη-

* SPYR. MARINATOS, Röntgenbilder in der mykenischen Kunst.

1. Πλάτ. Πολιτ. 10,5 (602 C-D).

μόνων (λ.χ. τοῦ πολλοῦ Helmholtz), εἶναι ἀπὸ ἄλλων ἀπόψεων ἄξια πολλῆς προσο-
χῆς. "Οτι ὁ ἀπλοῦς ἄνθρωπος ἀντιδρᾷ, ὅταν τὸ εἰκαστικὸν δημιούργημα ἀντιστρα-
τεύεται εἰς ὅ,τι αὐτὸς ἔχει ἀποκομίσει ἀπὸ τὴν ἐμπειρίαν τῆς φύσεως, εἶναι γνω-
στόν. Οἱ ἀσχοληθέντες περὶ τὰ ζητήματα ταῦτα ἀναφέρουν πολλάκις παραδείγματα
χαρακτηριστικά. Ἴδου ἓν ἐξ αὐτῶν: Αἰγύπτιος ἀνωτέρας κοινωνικῆς τάξεως, ὅστις
μάλιστα ὑπηρετεῖ εἰς τὴν αὐλὴν τοῦ Χεδίβου, ἐζήτησε νὰ ἰχνογραφηθῆ ὑπὸ τοῦ Εὐ-
ρωπαϊοῦ R. Herold. Ἀπέριψεν ὅμως ἐν τέλει τὴν εἰκόνα του, διότι ἀνεκάλυψεν, ὅτι
ὁ μύσταξ εἰκονίζετο μικρότερος ἀπὸ τὸ ἐν μέρος, ἐνῶ αὐτὸς καλῶς ἐγνώριζεν, ὅτι
εἶχε μύστακα ἀπολύτως συμμετρικόν. Ὁ Αἰγυπτιολόγος Wilkinson ἀναφέρει πε-
ριεργότατα πράγματα καὶ βεβαιοῖ, ὅτι οἱ φελλάχοι, ἐνῶ κατανοοῦν καὶ θαυμάζουν
κάθε ζωγραφίαν ἐντὸς τῆς νεκροπόλεως τῶν Θηβῶν, οὐδὲν ἐννοοῦν ἀπὸ Εὐρωπαϊκὴν
τέχνην. Ἰσχυρίζεται (ὑπερβολικῶς προφανῶς), ὅτι σπανίως δύνανται νὰ διακρίνουν
τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τὰ ζῶα. Προοπτικὴ βράχυνσις καὶ φωτοσιαισις εἶναι δι' αὐτοὺς
πράγματα ἀνυπόφορα, ἀκατάληπτος δὲ ἡ παράλειψις τῶν προοπτικῶς ἀοράτων με-
ρῶν ἐνὸς σώματος².

Θὰ ἀφήσω κατὰ μέρος τὸ ζήτημα, κατὰ πόσον πράγματι οἱ δύο μεγάλοι Ἑλλη-
νες φιλόσοφοι ἐθεώρουν τὴν προοπτικὴν ὡς καταστροφὴν καὶ κιβδηλίαν τῆς πρα-
γματικῆς τέχνης. Ἡ προσαγωγὴ παραδειγμάτων πρὸς ἀπόδειξιν ἐνὸς φιλοσοφικοῦ
στοχασμοῦ δὲν σημαίνει καταδίκην τῆς προόδου. Πρόοδος δὲ ἦτο τότε ἡ ἀνακάλυ-
ψις καὶ ἡ ἐφαρμογὴ τῆς προοπτικῆς εἰς τὴν τέχνην, ἥτις οὕτως ἠλευθερώθη ἀπὸ δις-
χιλιετῆ καὶ πλέον δεσμὰ συμβατικῆς ἀπεικονίσεως. Δὲν εἶμαι ἐπίσης ἐνδεδειγμένος
ἀλλ' οὐδὲ καὶ εἶναι ἐδῶ ὁ τόπος, ἵνα συζητήσω, ἂν «πρόοδος» εἶναι ἡ ὀρθὴ ἔκφρα-
σις διὰ τὸ σύγχρονον φαινόμενον τῆς ἐπανόδου τῆς τέχνης εἰς τὰ ἴχνη τῶν πρωτογό-
νων. Τὸ ἐνδιαφέρον ἡμᾶς θέμα εἶναι μία περιωρισμένη κατηγορία πρωτογόνων ἢ καὶ
τεχνικῶς προωδευμένων ἔργων, εἰς τὰ ὅποια εἰκονίζονται περισσότερα ἀπὸ ὅσα εἶ-
ναι ὁρατά.

Εἰς τὰς πρωτογόνους τέχνας ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν Αἰγυπτιακὴν, ἥτις ἤδη πολὺ ἀπέ-
χει τοῦ πρωτογόνου, τέλος δὲ καὶ εἰς τὴν σημερινὴν τέχνην τῶν παιδῶν, ὑπάρχουν
δύο βασικοὶ παράγοντες. Πρῶτον, ὁ ἀρχαῖος τεχνίτης σχεδὸν κατὰ κανόνα εἰργά-
ζετο ἄνευ προτύπου (μοντέλλου). Αἱ εἰκόνες του εἶναι μνημονικαὶ (Erinnerungs-
bilder). Συνέπεια τοῦ βασικοῦ τούτου παράγοντος εἶναι ὁ δεύτερος: ὅτι ὁ τεχνίτης
ἢ ὁ παῖς προτιμᾷ (ἢ καὶ ἐξαναγκάζεται λόγω ἀπειρίας) νὰ ἰχνογραφῇ τὰ πράγματα
ὅπως τὰ γνωρίζει. Ὁ παῖς ἀποσυνθέτει πολλάκις τὴν εἰκόνα του καὶ ζωγραφεῖ λ.χ.

2. "Ορα περὶ πάντων τούτων τὴν β' ἐκδοσιν τοῦ βιβλίου τοῦ HEINRICH SCHÄFER, *Von ägypti-
scher Kunst* (1922) 70 ἐξ., 90 ἐξ., 285 σημ. 30 κ. ἀ.

χωριστά τὴν κεφαλὴν ἀπὸ τοῦ σώματος καὶ χωριστά ἀπὸ τῆς κεφαλῆς τοὺς ὀφθαλμούς. Ὁ ἀπλοῖκός τεχνίτης ἐκλέγει μίαν χαρακτηριστικὴν ὄψιν τοῦ ἐμφύχου ἢ ἀψύχου ὑποκειμένου του. Προσθέτει ὅμως εἰς αὐτὴν καὶ ἄλλα χαρακτηριστικὰ εἴτε διότι τὰ εὐρίσκει οὐσιωδέστερα, εἴτε διότι γνωρίζει ὅτι ἐνυπάρχουν εἰς τὸ ὑποκείμενον τῆς τέχνης του. Ἐν κἀθίσιμα ἢ μία τράπεζα φαίνεται μὲ δύο πόδας, ὅταν τὴν βλέπωμεν κατ' εὐθεῖαν ἔμπροσθεν ἢ ἀκριβῶς ἐκ τοῦ πλαγίου. Ὁ τεχνίτης ὅμως προσθέτει καὶ τοὺς δύο ἄλλους, διότι γνωρίζει ὅτι ὑπάρχουν. Ὁ κατὰ κρόταφον εἰκονιζόμενος ἄνθρωπος δεικνύει ὀφθαλμὸν καὶ ὤμους κατ' ἐνώπιον κλπ. διότι ταῦτα εἶναι χαρακτηριστικώτερα διὰ τὴν βασικὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου.

Πολλάκις εὐρισκόμεθα εἰς δυσκολίαν ὡς πρὸς τὸν ὀρθὸν χαρακτηρισμὸν τοιούτων φαινομένων τῆς τέχνης, διότι οἱ αὐτοὶ τεχνῖται, οἱ παράγοντες τὰ ἀνωτέρω ἔργα, κατασκευάζουν καὶ ἔργα ὀλογλύφου πλαστικῆς, ἅτινα εἶναι ἀριστουργήματα φυσικῆς τέχνης, λ.χ. οἱ ἀνδριάντες τοῦ Ἀρχαίου Βασιλείου τῆς Αἰγύπτου. Τούτους χαρακτηρίζομεν ὡς τέχνην φυσικῆς ἀληθείας (νατουραλιστικὴν), τὰ ἀνάγλυφα ὅμως τῶν αὐτῶν τεχνιτῶν οὐχί, διότι στεροῦνται προοπτικῆς³.

Προετάθη ὁ ὅρος «διανοητικὴ τέχνη» (intellectual) διὰ τὰ τελευταῖα ταῦτα ἔργα, ἵνα ἀποφευχθῇ ὁ ὅρος «πρωτόγονος», ἐνέχων ταπεινωτικὴν πῶς παρασημασίαν. Ἡ «διανοητικὴ» τέχνη ἀντιτίθεται εἰς τὴν ὀπτικὴν (=προοπτικὴν). Σημαίνει δέ, ὅτι ὁ τεχνίτης παριστᾷ ὅχι ὅ,τι βλέπει, ἀλλ' ὅ,τι γνωρίζει ὡς ὑπάρχον εἰς τὸ ὑποκείμενόν του. Τὸ κορυφωμα τῆς τέχνης ταύτης θεωρεῖται μία περιορισμένη κατηγορία παραστάσεων, αἱ ὁποῖαι ὅμως ἀπαντοῦν εἰς πολλοὺς πολιτισμοὺς καὶ ὠνομάσθησαν «εἰκόνες ἀκτίνων X». Αὗται θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐνταῦθα⁴. Ὁ τεχνίτης δηλαδή, ἐφόσον γνωρίζει, ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἢ τὸ ζῶον ἔχει σπονδυλικὴν στήλην, πλευράς, καρδίαν, ἔντερα, ὀμφαλόν, αἰδοῖα κλπ., μοχθεῖ νὰ παραστήσῃ ὅσα ἤμπορεῖ περισσότερα ἐξ αὐτῶν ἐπὶ τῆς εἰκόνας του. Εἰς τὴν διάνοιάν του πρυτανεύει ἢ σκέψις αὐτῆ ὡς ἀνάγκη, τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι ἀπαραίτητα, «διότι θεωρεῖ ταῦτα ὅχι ὀλιγώτερον ἐνδιαφέροντα ἀπὸ τὰς χαρακτηριστικὰς μορφὰς τῆς ἐξωτερικῆς ἐμφανίσεως τοῦ ἀνθρώπου»⁵.

Τοιαῦται παραστάσεις «κατὰ διαφάνειαν» ἢ ἴσως καλῶτερον «κατ' ἐνόρασιν» (τοῦ

3. Ὅρα περὶ τῶν ζητημάτων τούτων L. ADAM, *Primitive Art* 37-8, ἐνθα καὶ περαιτέρω βιβλιογραφία.

4. Οἱ Ἄγγλοι μεταχειρίζονται τὸν ὅρον *X-ray drawings*, οἱ δὲ Γερμανοὶ ὀμιλοῦν περὶ *Röntgenbilder*.

5. ADAM, *Primitive Art* 38, οὗ ἢ ἐκθεσις εἶναι ἐξαιρετικῶς εὐγλωττος καὶ ἐμφυχωμένη. Πρβλ. ὡσαύτως σ. 178.

δρου χρησιμοποιουμένου ήδη περί τῶν ψυχικῶν φαινομένων) ἀπαντοῦν κυρίως μεταξὺ πολλῶν πρωτογόνων (Αὐστραλίας, Μελανησίας, Νοτίου Ἀλάσκας, Βρετανικῆς Κολομβίας). Ἡ «καταπληκτική» αὕτη μέθοδος κατὰ Adams συχνάκις πηγάζει καί ἐξ ὕλικῶν διαφερόντων τοῦ τεχνίτου πρὸς ὠρισμένας λεπτομερείας, λ.χ. τὰ φαγώσιμα μέρη ἐνὸς ἰχθύος, ὅποτε τὸ αἰσθητικὸν μέρος ὑποχωρεῖ. Ἐπὶ τοῦ Πίνακος 1, 1 παριστάνονται τρεῖς τοιαῦται εἰκόνες ἐκ τῆς Ἀμερικανικῆς ἡπείρου⁶. Ἡ πρώτη δεικνύει ἰχθύν, οὗ δηλοῦνται ἡ κεφαλή καὶ τὰ πτερύγια, ἀλλὰ καὶ ἡ σπονδυλικὴ στήλη καὶ τὰ ἐντόσθια καὶ τὸ βρώσιμον κρέας. Ἡ δευτέρα δεικνύει φάλαιναν, ἧς ὅμως εἶναι ὄραται καὶ αἱ πλευραὶ. Ἡ τρίτη ἀποτελεῖ τμῆμα μνημειώδους συνθέσεως τοιχογραφικῆς (Ἰνδιᾶνοι τῆς παραλίου Βρετανικῆς Κολομβίας). Τὸ θέμα εἶναι μυθολογικόν. Τὸ εἰκονιζόμενον τμῆμα παριστᾷ ἄνθρωπον καταπινόμενον ὑπὸ λύκου. Ἀμφοτέρων εἶναι ὄραται αἱ πλευραὶ, τοῦ δὲ λύκου καὶ οἱ ρωμαλέοι σπόνδυλοι.

Ἡ εἰκὼν 2 τοῦ αὐτοῦ πίνακος εἶναι ζωγραφικὴ ἐπὶ φλοιοῦ δένδρου καὶ προέρχεται ἐκ τῆς φυλῆς τῶν Kakadu τῆς Βορείου Αὐστραλίας. Εἰκονίζονται ἰχθὺς καὶ χῆν μετὰ δηλώσεως τῆς σπονδυλικῆς στήλης, τοῦ πεπτικοῦ σωλῆνος καὶ ἄλλων λεπτομερειῶν⁷.

Ἐκ τῆς αὐτῆς περιοχῆς προέρχεται καὶ τὸ ἰχνογράφημα Πίν. 1, 3, ὡσαύτως ἐπὶ φλοιοῦ. Παριστάνεται ἡ ἀπρόοπτος συνάντησις ἐνὸς ἰθαγενοῦς μετὰ πελωρίου καγκουρώ. Τούτου εἰκονίζεται καὶ ἡ σπονδυλικὴ στήλη καὶ αἱ πλευραὶ καὶ τὰ ἔντερα.

Ἡ Αἰγυπτιακὴ τέχνη παρέχει ὀλίγας τινὰς παραστάσεις τῆς ἰδίας τεχνικῆς, τὰς ὁποίας ἐπραγματεύθη κατὰ τρόπον κλασσικὸν ὁ Schäfer. Ἀποχωρίζει ἐξ αὐτῶν ἐκείνας, αἱ ὁποῖαι ἀποτελοῦν συνειδητὴν προσπάθειαν τοῦ τεχνίτου, ἄλλης ὅμως μορφῆς. Οὕτω στενωῶς περὶ τὸ σῶμα ἐπικείμενον φόρεμα ἀφήνει νὰ διαγραφῇ καὶ ὁ σχηματισμὸς τοῦ σώματος. Ἐνίοτε παριστάνονται ἀραχνοῦφαντοι πέπλοι, ὑπὸ τοὺς ὁποίους διακρίνεται τὸ σῶμα⁸. Ἀπομένουν οὕτως ὀλίγαι, ἀλλὰ χαρακτηριστικαὶ «ἐνορατικαὶ» παραστάσεις. Ἡ εἰκὼν Πίν. 1, 4 παριστᾷ ἱερέα περιβεβλημένον τὸ ὀγκῶδες προσωπεῖον τοῦ Ἀνούβιδος. Κατὰ τὰς τελετάς, ἰδιαιτάτα τὰς νεκρικὰς, παριστάνονται συχνότατα τοιοῦτοι λυκοκέφαλοι ἱερεῖς. Ἐδῶ ὅμως ὁ τεχνίτης θὰ εἶχεν εἰδικὸν λόγον, ὅστις μᾶς διαφεύγει, νὰ δείξῃ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἱερέως ὑπὸ τὸ προσωπεῖον τοῦ λυκοκέφαλου θεοῦ. Ἐνορατικὴ εἰκὼν εἶναι καὶ τὸ ἄνω τμῆμα τῆς αὐτῆς εἰκόνος κατὰ Schäfer, καὶ δὴ ἐκ λειτουργικῆς ἀνάγκης. Ὁ τεχνίτης δηλαδὴ

6. ADAM 39 εἰκ. 3.

7. ADAM 56 καὶ εἰκ. 8.

8. H. SCHÄFER, *Von ägypt. Kunst*² 109 ἐξ., εἰκόνες 57-67.

θέλει νὰ παραστήσῃ τὸ γένος τοῦ μικροῦ αἰχμαλώτου πρίγκιπος ἐκ Συρίας, δι' ὃ καὶ φαίνεται τὸ αἰδοῖον ὑπὸ τὸ φόρεμα. Χαρακτηριστικαὶ εἰκόνες ἐνοράσεως εἶναι αἱ τοῦ Πίνακος 2, 1. Ἡ πρώτη δεικνύει νεαρὸν Αἰγύπτιον κοιμώμενον γυμνὸν ἐπὶ τῆς κλίνης του καὶ φαινόμενον ὑπὸ τὸ κλινοσκέπασμα. Ἡ δευτέρα εἰκὼν παριστᾷ τὴν θεότητα τοῦ οὐρανοῦ, ἐντὸς τῆς κοιλίας τῆς ὁποίας ὁ νέος ἥλιος φαίνεται καθαρῶς.

Ἄψυχα πράγματα εἰκονίζονται ἐνίοτε κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον. Ἐπὶ τοῦ Πίν. 2 ἡ εἰκὼν 2 δεικνύει θυσίαν ἐντὸς θεμελίου λίθου, ἔνθα εἶναι ὀραταὶ αἱ κεφαλαὶ μόσχου καὶ χηνός. Ἐντὸς κανίστρου διακρίνεται ὠσαύτως τὸ περιεχόμενον (ἄρτος, σῦκα καὶ ἴσως κηρήθρα μέλιτος). Ἡ εἰκ. 3 τοῦ αὐτοῦ πίνακος δεικνύει (ἀριστερὰ) πῶς ὁ Αἰγύπιος τεχνίτης λύει τὸ πρόβλημα ἀπεικονίσεως τετραμεροῦς λοπάδος πεπληρωμένης καρπῶν. Τοῦτο δὲν εἶναι τελεία ἐνορατικὴ εἰκὼν, δεικνύει ὅμως πῶς ὁ τεχνίτης ἀπεικονίζει ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον δὲν φαίνεται μὲν, ἀλλ' αὐτὸς γνωρίζει ὅτι ἐνυπάρχει εἰς τὴν εἰκόνα του.

Χαρακτηριστικαὶ εἰκόνες ἐνοράσεως εἶναι καὶ αἱ ὑπ' ἀρ. 2 καὶ 3 τοῦ Πίν. 3. Ἡ μία δεικνύει ἀγγεῖα τὸ ἐν ἐντὸς τοῦ ἄλλου, ἀλλὰ φαινόμενα κατὰ διαφάνειαν εἰς τὰς δύο ἐπὶ τῶν τεσσάρων περιπτώσεων. Παραπλευρῶς εἰκονίζονται ἐργάται ἐντὸς τοῦ ληνοῦ, ἀλλ' οἱ πόδες των φαίνονται ἐν μέσῳ τῶν συνθλιβομένων σταφυλῶν. Ἡ ἄλλη εἰκὼν δεικνύει αἰγυπτιακὸν σιτοβολῶνα μετὰ πέντε σιρῶν. Οἱ τρεῖς πρῶτοι εἶναι ἤδη πλήρεις καί, ἵνα δείξῃ τοῦτο, ὁ τεχνίτης παριστᾷ καὶ τὸν ἐντὸς αὐτῶν εὐρισκόμενον σῖτον.

Ἡ ὑπ' ἀρ. 1 εἰκὼν τοῦ πίνακος δεικνύει μίαν ἀπὸ τὰς παραστάσεις ἐκεῖνας, αἱ ὁποῖαι καλοῦνται συνήθως «τομαλὶ» κατὰ μίμησιν τῶν γνωστῶν βοθηθικῶν σχεδίων, ἅτινα χρησιμοποιοῖ ἡ σύγχρονος ἐπιστήμη. Τοῦτο εἶναι ἄστοχον, διότι, ὡς παρατηρεῖ ὁ Schäfer, πρόκειται περὶ ἐνορατικῶν εἰκόνων. Τὸ παρὸν παράδειγμα δεικνύει φρεατοειδῆ τάφον, εἰς τὸν πυθμένα τοῦ ὁποίου ἀνοίγονται ὀριζοντιῶς τὰ νεκρικὰ διαμερίσματα.

*

Ἡ Κρητομυκηναϊκὴ τέχνη, εἰς τὴν ὁποίαν ἐρχόμεθα τώρα, δὲν παρουσιάζει τοιαύτας παραστάσεις, ἂν ἐξαίρεσωμεν τὰς ὀλίγας, αἱ ὁποῖαι θὰ καταλεχθῶσιν ἐνταῦθα. Διὰ τοῦτο καὶ οὐδεὶς εἶχεν ἀσχοληθῆ περὶ αὐτῶν. Βεβαίως ἡ τέχνη αὕτη ἀπέχει τοῦλάχιστον ὅσον καὶ ἡ Αἰγυπτιακὴ τοῦ πρωτογόνου σταδίου, ἀλλὰ καὶ ἐνταῦθα πρέπει νὰ ἡσθάνθησαν μερικοὶ τεχνῖται τὴν ἀνάγκην, ὅπως καταστήσουν τὴν πρόθεσίν των φανεράν διὰ τῆς ἐνορατικῆς εἰκόνας. Αἱ εἰκόνες, αἱ ὁποῖαι μέχρι τῆς στιγμῆς κατωρθώθη νὰ συγκεντρωθοῦν, ἀνήκουν πᾶσαι εἰς τὴν τελευταίαν περίο-

δον τῆς Μυκηναϊκῆς τέχνης. Κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην αἱ πολύχρυσοι δυναστεῖαι βαίνουν πρὸς τὴν παρακμὴν, ἐπομένως καὶ ἡ αὐλικὴ τέχνη. Ἐκ παραλλήλου εὐημεροῦν περισσότερο αἱ λαϊκαὶ τάξεις καὶ πληθύνονται, ὡς ἀποδεικνύει ὁ μέγας ἀριθμὸς τῶν τάφων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς κτερισμάτων. Ἀντιστοίχως γίνεται καὶ ἡ τέχνη λαϊκωτέρα, ἐφ' ᾧ καὶ τὸ «πρωτόγονον» στοιχεῖον γίνεται αἰσθητότερον. Πιθανῶς ὁ λεγόμενος ζωγραφικὸς ρυθμὸς (*Pictorial Style*), ὅστις εἶναι χαρακτηριστικὸς τῆς παρουσίας ὀψίμου περιόδου, τοιαύτην ἔχει τὴν προέλευσιν, ἥτοι προέρχεται ἐκ τοῦ λαοῦ καὶ ἀποτείνεται πρὸς τὸν λαόν, ἀσμενίζοντα οὕτω εἰς τὰς παραστάσεις (ἄρματα, κνήγιοι κλπ.) αἵτινες τέως ἦσαν προνόμιον τῶν Μεγάλων.

Ἄλλοτερον χαρακτηριστικὸν τῶν ἐνορατικῶν εἰκόνων εἶναι ὅτι ἀφθονώτερον ἀπαντοῦν ἐν Κύπρῳ, ἥτις διατηρεῖ μεγάλην ἐπαφὴν πρὸς τὴν Αἴγυπτον. Θὰ ἀρχίσωμεν διὰ τοῦτο τὴν ἔρευνάν μας ἀπὸ τῶν Κυπρομυκηναϊκῶν ἀγγείων.

Ἐπὶ κωδωνοειδοῦς κρατῆρος τῆς III B ἐποχῆς (13ος αἰὼν) εἰκονίζονται ἐπ' ἀμφοτέρων τῶν ὄψεων ἀνὰ δύο μεγάλοι ἰχθύες καὶ ἕτεροι μικρότεροι. Οἱ μεγάλοι ὅμως ἰχθύες φέρουν ἐντὸς αὐτῶν ἀνὰ δύο μικροτέρους (Πίν. 4, 1). Ὁρθῶς διερωτᾶται ὁ δημοσιεύσας: «Μήπως οἱ μεγάλοι ἰχθύες κατεβρόχθισαν τοὺς μικρούς;» Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὅτι οἱ μικρότεροι ἰχθύες (σάλπαι, ἂν τις ἤθελε κρίνει ἐκ τῶν ἐπὶ τοῦ σώματος ταινιῶν) ἔχουν καταποθῆ ὑπὸ τῶν μεγαλυτέρων (δελφίνας πιθανώτατα εἶχε κατὰ νοῦν ὁ τεχνίτης), ὧν ἡ σαρκοβόρος φύσις ὑποδηλοῦται καὶ διὰ τῶν ὀξέων ὀδόντων (Τὸ φαινόμενον τοῦτο ἀπαντᾷ καὶ εἰς ἄλλας παραστάσεις καὶ εἶναι ὡσαύτως ἐξηγητέον ὡς ἐνόρασις)⁹.

Εἰς τὴν περιγραφεῖσαν εἰκόνα πρόκειται προφανῶς περὶ ὀργανικῆς ἀνάγκης, διότι ὁ τεχνίτης ἤθελε νὰ δηλώσῃ τὸ συγκεκριμένον γεγονός, ἴσως ὑπὸ τύπον παροιμίας ἀναλόγου πρὸς τὴν σημερινὴν «Τὸ μεγάλο ψάρι τρώει τὸ μικρό». Τοῦναντίον, καθαρῶς ἐνορατικαὶ εἶναι αἱ ἐπόμεναι Κυπριακαὶ ἀπεικονίσεις ἰχθύων, θέλουσαι δηλαδὴ νὰ δείξουν περισσότερο ἀπὸ ὅσα εἶναι ὁρατὰ ἐπὶ τοῦ θέματος. Εἰς πάντα ἀνθρωπον τρώγοντα ἰχθῦς προσπίπτει ὡς τὸ χαρακτηριστικώτατον γνώρισμα ἡ σπονδυλικὴ στήλη τοῦ ἰχθύος. Εἶναι τὸ μόνον ἀρκούντως ἰσχυρὸν ὀστεῶδες συγκρότημα τῶν μικρῶν ἰχθύων, ὥστε εὐκόλως νὰ διατηρῆται ἀκέραιον. Τὸ σχῆμα του εἶναι τόσον χαρακτηριστικόν, ὥστε ἡ μιμεῖται τοῦτο ἡ τέχνη ἢ τοῦλάχιστον δίδει τὸ ὄνομά του (ἰχθυάκανθα, κοινῶς ψαροκόκκαλο) εἰς τὸ προσφιλὲς θέμα ἀπὸ τῶν προϊστορικῶν χρόνων μέχρι σήμερον. Ὁ Μυκηναϊκὸς ἀγγειογράφος καλῶς γνωρίζει τὸ χα-

9. Τὸ ἀγγεῖον δημοσιεύεται ὑπὸ ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΗ, *CVA Cyprus* 1, 1963, πίν. 12, 1. Θεομᾶς εὐχαριστίας ὀφείλω εἰς τὸν κ. Καραγεώργην καὶ εἰς τὴν κ. E. Vermeule διὰ πολλαπλῆν βοήθειαν παρασχεθεῖσαν ὡς πρὸς τὸ Κυπριακὸν ὕλικόν τῆς παρουσίας μελέτης.

ρακτηριστικὸν τοῦτο καὶ ἐνίοτε τὸ προσθέτει εἰς τὰς ἀπεικονίσεις του, προσθέτων ὁμοῦ καὶ εἰς τὴν («οὐσίαν») τῆς παραστάσεώς του. Κατὰ πόσον τὸ πρᾶγμα δηλοῖ καὶ ὀρισμένον ἰχθύν, δὲν δυνάμεθα, σήμερον τοῦλάχιστον νὰ κρίνωμεν ("Ὁρα καὶ κατωτέρω).

Δύο ἰχθύες κατ' ἐνόρασιν εἰκονίζονται ἐπὶ τοῦ ὤμου ἀμφοροειδοῦς Κυπριακοῦ κρατῆρος, οὗ τμήμα μόνον διετηρήθη (Πίν. 4, 2). Τὸ ἀγγεῖον ἀνήκει εἰς τὴν III B περίοδον¹⁰. Ἡ σπονδυλικὴ στήλη εἰκονίζεται μετὰ πάσης σαφηνείας, ἐπὶ πλεόν δὲ μία ἐξηρημένη γραμμὴ κατὰ μῆκος μὲν τῆς κοιλίας εἰς ἀμφοτέρους τοὺς ἰχθύς, κατὰ μῆκος δὲ καὶ τῆς ράχεως εἰς τὸν ἕτερον τούτων. Ἴσως πρόκειται περὶ συγχυμένης γνώσεως τοῦ πεπτικοῦ σωλῆνος ("Ὁρα καὶ κατωτέρω).

Ἐλάχιστον μεταγενέστερος πρέπει νὰ εἶναι ὁ δίωτος κύαθος ἐκ Κιτίου (Πίν. 4, 3). Φέρει ζώνην τεσσάρων ἰχθύων, ὧν μόνος ὁ εἰς εἰκονίζεται ἐνορατικῶς. Πάντως ὁ τεχνίτης δὲν ἦτο μέγας ἰχθυογνώστης, ἀνατομικῶς δὲ εἶναι ἐσφαλμένον τὸ σχέδιον τῆς σπονδυλικῆς στήλης τοῦ ἰχθύος. Πιθανῶς αἱ τοιαῦται παραστάσεις ἐν Κύπρῳ ἦσαν συχνότεραι, διετηρήθησαν δὲ κατὰ παράδοσιν μέχρι τῆς Ἑλληνικῆς ἐποχῆς. Τοῦτο δεικνύει κύλιξ χρονολογουμένη ἴσως ὀλίγον μετὰ τὸ 600 π.Χ. καὶ φέρουσα μίαν μόνον μικρὰν εἰκόνα ἐπὶ τῆς ζώνης τῶν χειλέων (εἶναι τὸ Κυπριακὸν πάρισον τῶν λεγομένων Kleinmeisterschalen). Ἡ εἰκὼν (Πίν. 5, 1) εἶναι ἰχθύς μετὰ πλατείας καὶ πυκνῆς τῆς σπονδυλικῆς στήλης, θὰ ἔλεγέ τις ὅτι ὁ τεχνίτης ἤθελε νὰ παραστήσῃ ψῆτταν (ἢ βούγλωσσον ἢ ρόμβον, τὴν κοινῶς λεγομένην γλωσσαν, *solea vulgaris*), ἥτις θεωρεῖται ἐκλεκτὸς ἐδῶδιμος ἰχθύς¹¹.

Ἐὰν χωρήσωμεν ἐκ τῶν βεβαίων πρὸς τὰ ἀβεβαιοτέρα, δυνάμεθα νὰ ἀνιχνεύσωμεν καὶ ἄλλας ἐνορατικὰς εἰκόνας μετὰ μείζονος ἢ ἐλάσσονος βεβαιότητος. Τὸ γιγάντιον πτηνὸν τὸ διῶκον δύο μορφὰς φευγούσας ἐπὶ ἄρματος (Πίν. 5, 2) προφανῶς δεικνύει πλευρὰς καὶ σπονδυλικὴν στήλην, ἂν καὶ ἀπλοῖκῶς τοποθετηθεῖσαν εἰς τὸ μέσον, ὡς ἐὰν ἡ φαντασία βλέπῃ τὸ πτηνὸν ἐκ τῶν ἄνω ἢ ἐκ τῶν κάτω κατ' ἐνόρασιν¹². Εἰς τὰς ἀφθόλους παραστάσεις βοσειδῶν ἴσως τινὲς εἶναι ἐνορατικά, ὅπως λ.χ. ἐπὶ ἀγγείου ἐξ Ἀγίας Παρασκευῆς, ἔνθα πιθανῶς δηλοῦται ἡ μεγάλη στομα-

10. Μουσεῖον Λευκωσίας, ἀρ. εὔρετ. 1958/1-10/5. Ἀκριβεστέρα προέλευσις ἄγνωστος. Τὴν κ. E. Vermeule εὐχαριστῶ διὰ τὴν πληροφορίαν περὶ ὑπάρξεως τοῦ τεμαχίου τούτου, τὸν δὲ κ. B. Καραγεώργην, διευθυντὴν τοῦ Μουσείου Λευκωσίας, διὰ τὰς φωτογραφίας καὶ τὴν ἄδειαν δημοσιεύσεως καὶ τούτου καὶ τοῦ ἐπομένου ἀγγείου.

11. KARAGEORGHIS, *Chronique . . . Chypre* [BCH 1963] 321 εἰκ. 45, ὅποθεν ἡ ἡμετέρα εἰκὼν.

12. Πιθανῶς πρόκειται περὶ μυθολογικῆς σκηνῆς. "Ὁρα ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΗΝ AJA 62 1958 Πίν. 98 εἰκ. 1 καὶ AE 1964, 8 εἰκ. 6.

χική κοιλότητος τοῦ βοός¹³. Εἷς αἴγαγρος ἐκ Minet-el-Beida σχεδὸν ἀσφαλῶς δηλοῦται μετὰ τῶν πλευρῶν του¹⁴. Ἀσφαλεῖς δύνανται ἐπίσης νὰ θεωρηθῶσιν ἀπεικονίσεις ἰχθύων με ἐνορατικῶς δηλουμένους τοὺς ὀδόντας, ἀλλὰ καὶ ἄλλα ὄργανα τοῦ σώματος¹⁵.

Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν Κύπρον, ἡ Ἑλλάς, ὡς ἤδη ἐλέχθη, δὲν παρουσιάζει παραστάσεις κατ' ἐνόρασιν. Ἰσως τοῦτο εἶναι προσωρινὴ κατάστασις, διότι δὲν ἔχομεν ἀκόμη πλουσίαν συλλογὴν κεραμεικῆς τοῦ εἰκονιστικοῦ ρυθμοῦ. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι διὰ τοῦτα μικρὰ συλλογὴ ἀγγείων τοῦ εἰκονιστικοῦ ρυθμοῦ, προερχομένη ἐκ τῶν τελευταίων ἀνασκαφῶν τῆς Πύλου. Τὰ ἀγγεῖα ταῦτα χρονολογοῦνται ἐκ τῆς III A περιόδου· τοῦτο δὲ καὶ πάλιν εἶναι ἐνδιαφέρον, διότι πιθανὸν νὰ ἀποδειχθῇ, ὅτι ἡ πηγὴ τοῦ Κυπριακοῦ εἰκονιστικοῦ ρυθμοῦ εἶναι ἡ Δυτικὴ Πελοπόννησος. Ἡδὴ δὲ πρὸ ἐτῶν, ἐν ἀνακοινώσει μου πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν Ἀθηνῶν, εἶχον ὑποστηρίξει τὸν ὑπὸ Ἀρκαδοτριφυλιακῶν Ἀχαιῶν ἀποικισμὸν τῆς Κύπρου περὶ τὸ 1400 π.Χ.¹⁶. Σημειωτέον δὲ ὅτι καὶ ὁ Lord W. Taylour εἶχε προηγουμένως ἐπισημάνει τὴν πρὸς ἀνατολικά πρότυπα συγγένειαν τῶν πρώτων Μυκηναϊκῶν ἀγγείων τῆς περιοχῆς τῆς Ὀλυμπίας¹⁷.

Μέχρι τῆς στιγμῆς εἷς κωδονοειδῆς κρατῆρ ἐκ Κουκουνάρας (Πυλίας) παρουσιάζει τὸ μοναδικὸν παράδειγμα βεβαίας ἐνορατικῆς εἰκόνος ἰχθύος (Πίν. 5, 3). Ἡ σπονδυλικὴ στήλη φαίνεται σαφῶς. Σπουδαῖον εἶναι ὅτι ὑπάρχει ἡ ταινία (ὁ πιθανῶς πεπτικὸς σωλὴν), ἥτις ἐτονίσθη ἤδη εἰς τὸ ἐκ Κύπρου παράδειγμα Πίν. 4, 2. Ἐδῶ ὅμως εἶναι σαφεστέρα. Ὑπάρχει δὲ καὶ εἰς τὸ κάτω μέρος (κοιλίαν) ἀμφοτέρων τῶν ἰχθύων λεπτὴ ἐξηρημένη ζώνη, πράγματα τὰ ὅποια μαρτυροῦν ἀξιόλογον ἐπαφὴν ρυθμοῦ καὶ τεχνικῆς μεταξὺ τῶν δύο περιοχῶν. Τὸ παράδειγμα τῆς Κουκουνάρας εἶναι παλαιότερον, ἐπομένως πρέπει νὰ θεωρηθῇ τὸ πρότυπον. Πρὸς τὸ παρὸν εἶναι ἐν μόνον, ἀλλὰ δὲν ἀποκλείεται νὰ εὑρεθῶσι καὶ ἄλλα.

Τοῦλάχιστον ὡς πιθανὴ δύναται νὰ χαρακτηρισθῇ ἡ ἐνορατικὴ φύσις μιᾶς ἄλλης

13. FURUMARK MP 245 εἰκ. 27, 10.

14. *E. ἀ. 248 εἰκ. 28 6, 4.

15. *E. ἀ. 302 εἰκ. 48, 20 ἀρ. 3-5 καὶ 11 (ὀδόντες). Ἡ εἰκ. 7 δεικνύει βράγχια, ἡ δὲ εἰκ. 5 ἐκτὸς τῶν ὀδόντων δεικνύει καὶ μεγάλην κοιλότητα, «κοιλίαν» πλήρη ὁμοίων ὀδόντων. Ἰσως πρόκειται περὶ λαϊκῆς ἢ μυθολογικῆς δοξασίας περὶ θαλασσοῦ ἐπιφύβου τέρατος.

16. Ἀλασία-Ἀλασσηρ, Πρακτ. Ἀκαδ. Ἀθηνῶν 36 1961, 5-15.

17. LORD W. TAYLOUR, *Mycenaean Pottery in Italy* 178-180. Ὅμιλεῖ περὶ συγγενείας τοῦ τύπου τῶν τριῶν ὕδριων (Jars, ὡς τὰς ὀνομάζει) Μακρυσίων πρὸς ὅμοια ἀγγεῖα τῆς Ρόδου. Θεωρεῖ Ροδιακὰ τὰ Πελοποννησιακὰ ἀγγεῖα, ἀλλ' εἶναι κάλλιστα δυνατὸν καὶ τὸ ἀντίστροφον. Τοῦτο τοῦλάχιστον νομίζω ὅτι εὐνοεῖ ἡ συνέχεια τῶν ἀρχαιολογικῶν ἀνακαλύψεων ἔκτοτε.

ἀγγειογραφίας ἐκ Κουκουνάρας, μεθ' ὅσα ἐξετέθησαν ἀνωτέρω. Πρόκειται περὶ πρόχου τῆς αὐτῆς III A περιόδου, ἐπὶ τοῦ λαιμοῦ τῆς ὁποίας ὑπάρχουν τρία πτηνὰ δι' ἐρυθροῦ. Τὰ δύο πτηνὰ εἶναι πανομοιότυπα καὶ παρουσιάζουν μόνον πτέρωσιν. Τὸ προπορευόμενον ὅμως τούτων φέρει ἐπὶ τῆς κοιλίας τρία ὠσειδῆ ἀντικείμενα διὰ συμπαγοῦς χρώματος καὶ τέταρτον ἐν μέρει κενὸν χρώματος. Στιγμαὶ καὶ γραμμίδια ὑπάρχουν περίξ τῶν περιγραφέντων ἀντικειμένων, τὰ ὅποια δὲν φέρουν τὸν χαρακτῆρα τῶν ἀπλῶν διακοσμητικῶν θεμάτων (Πίν. 5, 4). Εἶναι λίαν πιθανόν, ὅτι παριστάνουν ὡὰ ὠριμα μετ' ἀνωρίμων. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἔχομεν ἐνορατικὴν δῆλωσιν ὑπὸ τοῦ τεχνίτου τῆς σκέψεως «θῆλεος διωκομένου ὑπὸ τῶν ἀρρέων». Ἡ εἰκὼν, ὡς ἐλέχθη, εἶναι πρόμιμος. Βραδύτερον τὸ θέμα ὑφίσταται τὸν ραγδαῖον ἐκφυλισμὸν τῆς ἐποχῆς καὶ εὐρίσκομεν πτηνὰ, ὅπου τὰ ὡὰ ἔχουν γίνει γνωστά διακοσμητικὰ θέματα: στιγμαί, κύκλοι ἢ καὶ ρόδακες¹⁸.

Τὸ περίεργον ἐκ Μυκηνῶν ἀγγεῖον τὸ γνωστὸν ὡς *Circus Pot* (Πίν. 6, 1) ἴσως παρέχει εἰκόνα ἢ εἰκόνας ἐνοράσεως. Μόνον δύο ἀπὸ τὰς εἰκονιζόμενας μορφάς, μία ἀνθρωπίνη καὶ τὸ ἕτερον τῶν δύο πτηνῶν, εἶναι συμπαγεῖς διὰ μέλανος. Ὁ τρόπος καθ' ὃν ἀντιλαμβάνομαι ἐγὼ τὴν παράστασιν (ἐν εἶδος πρωτοτύπου τοῦ κατόπιν μύθου Πυγμαίων καὶ Γεράνων, οὗ ἄλλην παραλλαγὴν γνωρίζομεν ἐκ Κύπρου) ἐξετέθη ἤδη ἀλλαχοῦ¹⁹. Εἰδικώτερον παρατηροῦμεν ἐνταῦθα τὰ ἐξῆς: Ἡ μορφή, καθ' ἣς ἐπιτίθεται κρῶζον τὸ μέλαν πτηνόν, δυνατὸν εἶναι γυμνὴ μετὰ δηλώσεως τῶν πλευρῶν, ἀλλὰ δυνατὸν καὶ νὰ φέρῃ φόρεμα. Πάντως αἱ πρὸς τὰ κάτω συγκλίνουσαι γωνίαι εἶναι μὲν πολὺ συνήθεις, ἀλλὰ μόνον εἰς φουστάνια κυριῶν, ἐνῶ ἐδῶ ἄρχονται ἀπὸ τοῦ λαιμοῦ. Εἰς τὴν Μυκ. Ἑλλάδα τὸ φόρεμα τῶν γυναικῶν μετὰ τῶν πρὸς τὰ κάτω γωνιῶν διατηρεῖται μέχρι τῆς τελευταίας Μυκ. ἐποχῆς. Ἀπαξ μάλιστα βλέπομεν καὶ ἐπὶ ἀνδρικοῦ χιτῶνος τὰς γωνίας, ἀλλὰ πρὸς τὰ ἄνω συγκλινούσας²⁰. Ἐὰν πρόκειται περὶ δηλώσεως τῶν πλευρῶν, δὲν εἶναι ἐνταῦθα ἀναγκαῖα ἡ παραδοχὴ ἐνορατικῆς εἰκόνας, διότι αἱ πλευραὶ καὶ ἄνευ ταύτης εἶναι εὐδιάκριτοι ἐπὶ λιποσάρκων ἀνδρῶν καὶ ζῦων. Διὰ τὸν αὐτὸν λόγον δὲν περιελήφθη ἐνταῦθα

18. Ὅρα τοὺς πίνακας παρὰ FURUMARK, MP 249 ἐξ., εἰκόνας 29-31. Τὰ ἐκ Κουκουνάρας ἀγγεῖα (ὄμοῦ μετ' ἄλλων εἰκονιστικοῦ ρυθμοῦ) ἐδημοσιεύθησαν ἤδη προκαταρκτικῶς: *Εργον* 1963 86 ἐξ. καὶ *Chronique* 1963 [BCH] 749-50.

19. *Some Hints about Eastern Mediterranean Mythology*, AE 1964 σ. 8-10. Ἐκεῖ ὑπέδειξα τὸ πρῶτον καὶ τὴν ἐρμηνείαν τῆς παραστάσεως ἐπὶ τῆς πρόχου Κουκουνάρας, ἣν εὐρύτερον ἀνέπτυξα ἐνταῦθα.

20. Ὅρα τὰς ἐσχάτως ἀναφανείσας γραπτὰς πηλίνας σαρκοφάγους, αἱ ὅποια δυστυχῶς ἐξήχθησαν ὑπὸ ὠργανωμένης ἀρχαιοκαπηλίας: JHS 85 1965 πίν. 26-27 (γυναῖκες) καὶ 28 (νεανίας).

πήλινον ειδώλιον βοός εκ Πρασιῶν (Περατῆς) μετὰ δηλώσεως τῶν πλευρῶν²¹.

Ἡ μία ἀνθρωπίνη μορφή ἐπὶ τοῦ «ἀγγείου τῶν ἀκροβατῶν» εἶναι, ὡς ἤδη ἐλέχθη, συμπαγῆς μέλαινα. Πιθανῶς τοῦτο ἔχει λόγον, ὅπως καὶ εἰς τὸ ἕτερον τῶν πτηνῶν. Ἀλλὰ σήμερον δὲν δυνάμεθα νὰ εἰπώμεν τι περισσότερον. Ἡ τρίτη ἀπομένουσα μορφή (ἄκρα δεξ. ἐπὶ τῆς εἰκόνος) ἐχαρκτηρίσθη ὡς γυνή, τῆς ὁποίας τὸ φόρεμα ἀφέρει σχέδιον κυματιστῶν γραμμῶν²². Εὕρισκόμεθα ὁμως καὶ πάλιν πρὸ ἀμφιβολιῶν, ἂν πρόκειται περὶ φορέματος ἢ περὶ γυμνῆς τρεχούσης μορφῆς, ἧς ἡ ὀγκώδης κοιλία δεικνύει ἐν μέρει καὶ τὸ περιεχόμενον. Τὸ ἀπὸ τῆς κοιλίας κρεμάμενον ἐξάρτημα εἶναι ἀνερμήνευτον προκειμένου περὶ γυναικός. Τοῦναντίον γνωρίζομεν τοιαύτας ἰλαράς (grotesque) μορφὰς ἐκ μεταγενεστέρων παραστάσεων τοῦ μύθου τῶν Πυγμαλίων. Μοῦ φαίνεται δέ, ὅτι τὸ κωμικὸν στοιχεῖον ἐδήλωσεν ὁ Μυκηναῖος τεχνίτης ὅσον τοῦ ἦτο δυνατόν ἐπὶ τῆς εἰκόνος του.

Ὁ μέγας αἰγαγρος (κάτω ἀρ.), εἰκονιζόμενος πλησίον θάμνων, ἀφ' ὧν καὶ τρέφεται, πρέπει νὰ θεωρηθῆ στοιχεῖον τοῦ τοπίου. Ἐὰν παραβάλη τις τὸν αἰγαγρον πρὸς τὸ καγκουρῶ τοῦ Πίν. 1, 3 θὰ εὕρῃ τοῦλάχιστον πιθανὸν ὅτι εἰκονίζεται ἐνορατικῶς μετὰ δηλώσεως κοιλίας καὶ ἐντέρων. Δυστυχῶς καὶ τὸ μέγα χηνοειδὲς πτηνὸν τῆς εἰκόνος εἶναι πεπληρωμένον ἀναλόγων γραμμῶν, αἱ ὁποῖαι ὁμως ἐκφεύγουσαν παντὸς ἐλέγχου, τοῦτο δὲ ἐπιδρᾷ μοιραίως καὶ ἐπὶ τοῦ αἰγαγρου. Ἴσως εἰδικώτεροι μελετηταὶ δυνηθῶσι νὰ εἰπωσι περισσότερα.

Αἱ προϊστορικαὶ παραστάσεις «ἀκτίνων Χ» ἢ ἐνορατικά, ὡς τὰς ὀνομάσαμεν, ἐπανῆλθον σήμερον ὁμοῦ μὲ τὴν ἀκούραστον προσπάθειαν τῆς συγχρόνου τέχνης ὅπως ἀναβιώσῃ τὰς καλλιτεχνικὰς ἀποδόσεις τῶν πρωτογόνων. Σήμερον βεβαίως ἐλλεῖπει τὸ στοιχεῖον τῆς ἀπλοϊκότητος, τὸ ὁποῖον ἀποπνέουν τὰ προϊστορικὰ ἔργα ἐντὸς τοῦ φυσικοῦ των περιβάλλοντος. Ταῦτα χρησιμεύουν ἀπλῶς, ὅπως δώσουν τὴν ἐρμηνείαν εἰς τὸ σεσοφιστευμένον τῆς συγχρόνου τέχνης, ἔστω καὶ ἂν προσέρχεται ἀπὸ ὀνομαστοῦς καλλιτέχνας. Δύο παραδείγματα ἀναφέρομεν ἐδῶ: Τὸν «ζωέμπορον» τοῦ Chagall (Πίν. 6, 2) καὶ τὴν αἶγα τοῦ Max Ernst (Πίν. 6, 3), ἐνὸς ἐνθουσιώδους ἀποστόλου τῆς πρωτογόνου τέχνης. Εἰς τὸ πρῶτον ἔργον βλέπομεν ἐντὸς τῆς κοιλίας τῆς φορβάδος τὸ κυοφορούμενον ἔμβρυον. Εἶδομεν ἤδη τὸ πρωτότυπον ἐπὶ Αἰγυπτιακοῦ ὀστράκου (Πίν. 2, 1) τῆς ὑστερωτέρας δευτέρας χιλιετηρίδος π.Χ. Εἰς τὴν αἶγα τοῦ Max Ernst βλέπομεν ἐνορατικῶς καὶ τοὺς κακοποιούς ὀδόντας τοῦ τετραπόδου καὶ τὴν χωρητικότητα τῆς ἐγκεφαλικῆς κοιλότητος καὶ τὸν πνευμονικὸν χῶρον πλήρη ἀέρος καὶ ἄλλα εἰσέτι συνθήματα, ὅπως ἐβίωσε ταῦτα ὁ καλλιτέχνης. Φαίνονται

21. Ὅρα τὸ ειδώλιον τοῦτο *Chronique* 1963 [BCH] 700 εἰκ. 11, 1112. Αἱ πλευραὶ τοῦ ἀρχιμουσικοῦ ἐπὶ τοῦ ρυτοῦ Ἀγίας Τριάδος «δυνάμεναι νὰ μετρηθοῦν»: ΜΑΡΙΝΑΤΟΣ-ΧΙΡΜΕΡ, Κρήτη καὶ Μυκ. Ἑλλάς 104 κάτω καὶ σελ. 103.

22. WACE, *Chamber Tombs at Mycenae* 177 καὶ πίν. 18.

ἀκόμη καὶ αἱ ρίζαι τῶν βοτάνων, αἱ ὅποια εἶναι ἀθέατοι εἰς τὸ χῶμα. Ἐν σχέσει πρὸς τὰ ὅμοια ἔργα, τὰ ὅποια ἀνωτέρω παρεθέσαμεν, ὑπάρχει πιθανῶς ἡ ἴδια διανοητικὴ προσπάθεια καὶ εἰς τὸν πρωτόγονον καὶ εἰς τὸν ὀψίγονον καλλιτέχνην, ἵνα βοηθήσουν τὸν θεατὴν νὰ ἴδῃ ὅσα ἐκεῖνοι ἐπιθυμοῦν. Ὁ θεατὴς ὅμως τότε καὶ σήμερον δὲν εἶναι ὁ αὐτός, ἐπομένως ἡ «λειτουργικὴ ἀνάγκη» τῶν τοιούτων εἰκόνων δὲν εἶναι ἡ αὐτή. Τότε καὶ σήμερον παρήγοντο καὶ παράγονται ἐντελῶς διάφορα συναισθήματα, τοῦ σημερινοῦ καλλιτέχνου ὀφείλοντος νὰ βασισθῇ εἰς μόνα τὰ αἰσθητικὰ συμπεράσματα τῆς τέχνης του.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Unterschied zwischen dem inneren Wesen und der äusseren Gestalt der Dinge ist bekanntlich ein philosophisches Problem, welches Plato neben anderen wiederholt behandelt hat. Plato soll deshalb die Kunst der Perspektive, (die kurz vorher von den Griechen des 5. Jahrhunderts erfunden worden war) für eine Täuschung oder sogar für einen Schwindel gehalten haben. Auch auf dem Gebiet der primitiven Kunst (die moderne Kunst hat dies ebenfalls nachgeahmt) besteht der Gegensatz zwischen dem «wie ich es weiss» und dem «wie es aussieht», hinsichtlich der Art in der der Künstler seine Gegenstände darstellt. Ein Tisch oder ein Stuhl hat—streng frontal oder in Profil gesehen—nur zwei Füsse. Der ägyptische Maler weiss jedoch sicher, dass die genannten Gegenstände vier Füsse haben; deshalb malt er sie mit allen vier Füßen. Hinzu kommt, dass der alte Künstler das Modell fast immer ignoriert. Er arbeitet mit seiner Phantasie und mit seinem Gedächtnis; aus diesem Grunde sind seine Werke «Erinnerungsbilder» wie man sie treffend genannt hat. Man hat auch den Ausdruck «Intellektuelle Kunst», als Ersatz für die Bezeichnung «primitive Kunst» vorgeschlagen, da der Ausdruck «primitive Kunst» etwas herabwürdigend wirkt.

Den Höhepunkt dieser Kunst bildet eine beschränkte Zahl von Bildern der primitiven, wie auch der fortgeschrittenen Künste, die den Namen «Röntgenbilder» oder «X rays» tragen. Diese Bezeichnung entspricht dem griechischen Wort «enorasis» = «hineinschauen». Die Besonderheit dieser Bilder besteht darin, dass der Künstler, sei es aus dem Grundprinzip «ich weiss es», sei es aus einem praktischen Bedürfnis (z. B. um die geniessbaren Teile eines Fisches zum Vorschein zu bringen), auch die unsichtbaren, die inneren Teile eines Gegenstandes darstellt. Solche Bilder sind uns aus australischer, poly-

nesischer und amerikanischer Kunst der primitiven Menschen, aber auch aus ägyptischer Kunst bekannt.

Unter den Bildern, die zu diesem Aufsatz gehören, zeigt Tafel 1,1 einige Röntgenbilder der Indianer, nämlich: einen Fisch (neben den sichtbaren Teilen seines Körpers kann man auch den Wirbel und die Eingeweide wie auch die geniessbaren Teile des Fleisches unterscheiden); einen Walfisch mit sichtbaren Rippen; einen Wolf, dessen Rippen und kräftiger Wirbel geradezu als Hauptmerkmale dargestellt sind. Die Bilder 2–3 sind auf Baumrinde gemalt und stammen aus den Kakadu und aus anderen Stämmen Australiens. Bild 2 zeigt einen Fisch und einen Vogel, deren Wirbeln und Eingeweide sichtbar sind. Bild 3 stellt einen primitiven Menschen dar, der seinen Wurfspeer gegen ein riesiges Kanguru richtet. Wirbel, Eingeweide und weitere innere Organe des Tieres sind sorgfältig abgebildet.

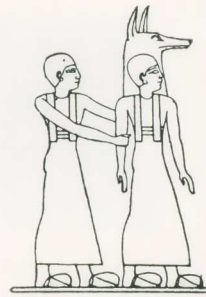
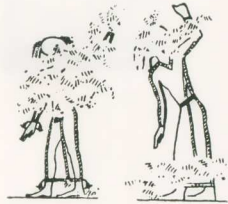
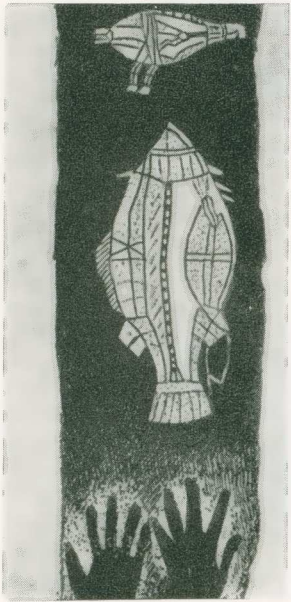
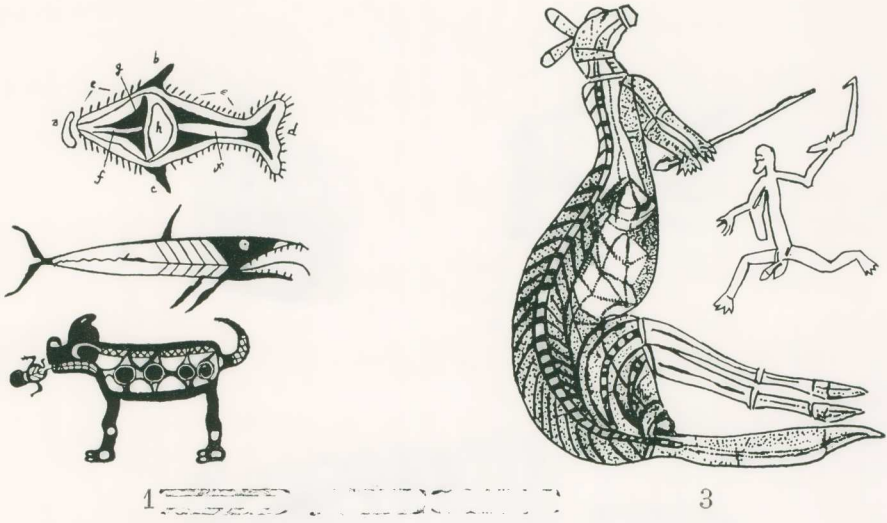
Die folgenden Bilder stammen aus Ägypten. Tafel 1,4 zeigt oben einen bekleideten jungen Prinzen, dessen Geschlecht jedoch bekannt gegeben werden musste, daher hat der Künstler das Röntgenstrahlenprinzip appliziert; unten sieht man einen Priester, dessen Gesicht unter der dicken Anubismaske ist und dennoch ganz genau gezeichnet in Erscheinung tritt.

Tafel 2 Bild 1 zeigt einen schlafenden Ägypter, der unter der Schlafdecke liegt und dessen Körper dennoch zu unterscheiden ist, und die «Neue Sonne», die vollkommen sichtbar ist, obwohl sie sich im Magen der Himmelsgöttin befindet; Bild 2 zeigt die Köpfe der geschlachteten Tiere, die in der Grube des Fundamentsteines liegen, und einen Korb, dessen Inhalt (Brot, Feigen, und anscheinend eine Honigwabe) sichtbar ist. Bild 3 zeigt eine «Fächer-schale», die mit vier Arten von Früchten gefüllt ist.

Tafel 3 (2–3) zeigt Waschgeschirr, Kelterer und Kornspeicher mit entsprechenden Röntgenbildern (im Speicher sind die gefüllten und die ungefüllten Abteilungen zu unterscheiden). Bild 1 zeigt einen Brunnen (oder Schachtgrube) in Röntgentechnik, die oft untreffend als «Schnitt» beschrieben wird.

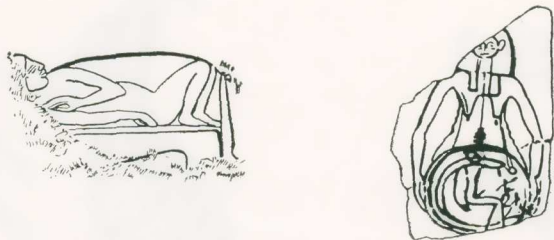
Auf dem Gebiet der kretisch-mykenischer Kultur sind die Röntgenbilder äusserst selten. In Kreta scheinen sie sogar unbekannt zu sein. Charakteristisch ist: erstens, dass die vorhandenen mykenischen Bilder, fast alle, aus späterer Zeit stammen, und zweitens, dass solche Bilder häufiger in Kypros (Zypern) sind, wo die Berührungen mit Ägypten stärker zum Vorschein kommen. Auf Tafel 4,1 sind, auf einem Glockenkrater schwimmend, kleinere und

ΣΠ. ΜΑΡΙΝΑΤΟΥ — ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ «ΑΚΤΙΝΩΝ Χ» ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΥΚΗΝΑΪΚΗΝ ΤΕΧΝΗΝ



2

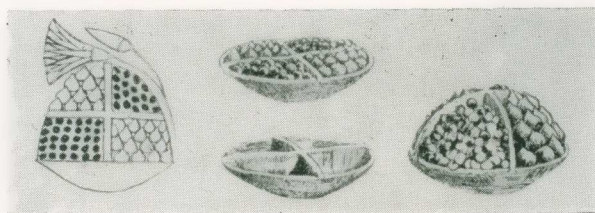
4



1

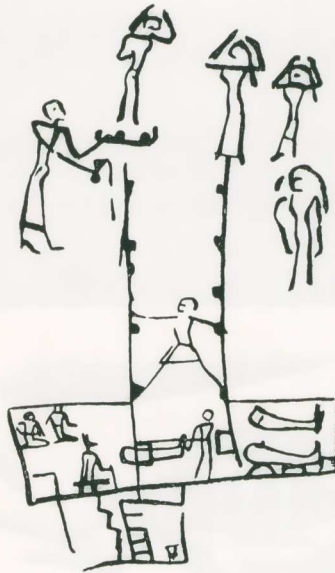


2

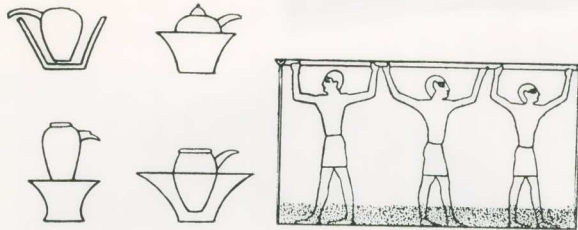


3

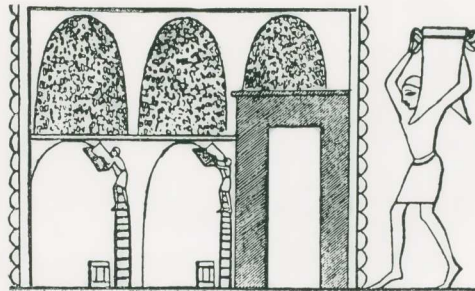
ΣΠ. ΜΑΡΙΝΑΤΟΥ — ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ «ΑΚΤΙΝΩΝ Χ» ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΥΚΗΝΑΪΚΗΝ ΤΕΧΝΗΝ



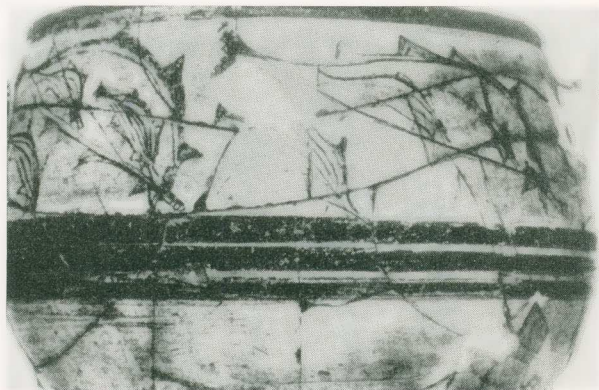
1



2



3



1

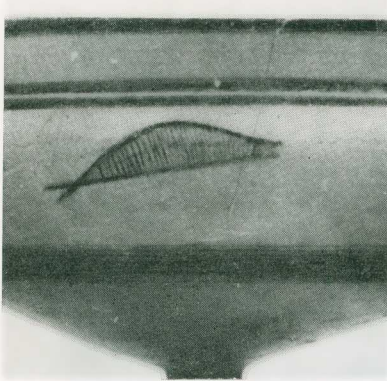


2



3

ΣΠ. ΜΑΡΙΝΑΤΟΥ — ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ «ΑΚΤΙΝΩΝ Χ» ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΥΚΗΝΑΪΚΗΝ ΤΕΧΝΗΝ



1



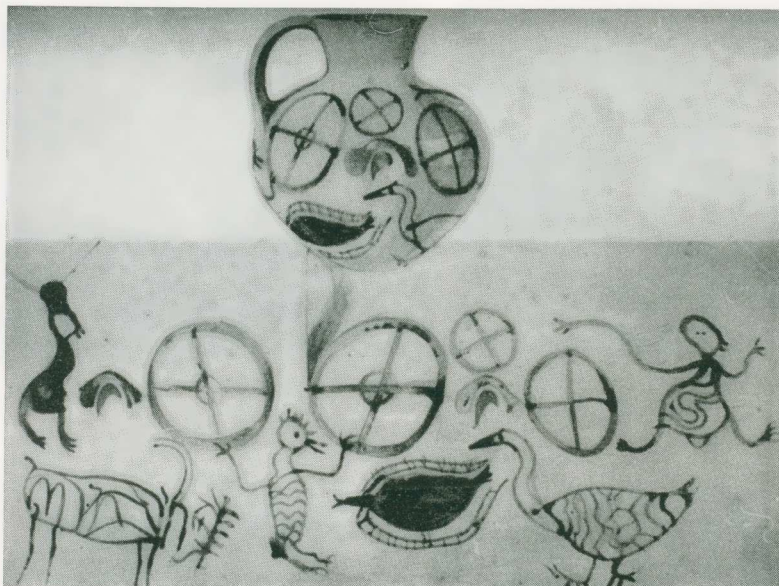
2



3



4



1



2



3

grössere Fische gemalt; die grösseren tragen jeweils zwei kleinere im Bauch. Zweifellos handelt es sich um ein Röntgenbild, um eine scherzhafte Versinnbildlichung des allgemein bekannten Spruches: «die grössen Fische verschlucken die kleineren», der damals schon üblich war. Das nächste Bild (2) zeigt zwei schwimmende Fische, deren Wirbel—das bezeichnendste Merkmal des Fisches—sichtbar sind. Bild 3 zeigt eine ganz späte kyprisch-mykenische Schale mit vier Fischen, von denen der eine in Röntgentechnik gemalt ist. Solche Fische sind bis in die griechische Zeit (um 600 v. Chr.) auf der Insel zu finden, wie die Schale von Taf. 5,1 zeigt. Die oberen Darlegungen führen zu der Erkenntnis, dass Bilder wie die von Taf. 5,2 nach der Röntgentechnik angefertigt sind (der grosse Vogel ist mit Rippen und Wirbel dargestellt).

Das erste sichere Röntgenbild aus der festländischen mykenischen Welt, ist ein Glockenkrater, der vor kurzem in Kukurara (bei Pylos) gefunden wurde. Es ist ein mit Wirbel gemalter Fisch (Taf. 5,3). Weitere Einzelheiten der Bemalung weisen darauf hin, dass wir hier möglicherweise die Vorbilder des kyprischen figürlichen Stils zu suchen haben, zumal aus anderen Gründen zu schliessen ist, dass die achaische Kolonisation Zyperns (Kypros) von Westpeloponnes ausging. Wahrscheinlich ist die Röntgentechnik auf manchen figürlichen Darstellungen zu erkennen. So kann das Bild (Taf. 5,4) zwei männliche Vögel darstellen, die das weibliche (mit den Eiern im Magen) verfolgen. Die seltsame tönernerne Kanne aus Mykene, die als «Circus Pot» bekannt ist, kann einen Steinbock und vielleicht weitere Gestalten als Röntgenbilder darstellen (Taf. 6,1).

Was unsere «moderne» Kunst betrifft, so zeigen beispielsweise (Taf. 6,2-3) zwei Bilder (der Viehhändler von Chagall und die Ziege von Max Ernst), wie die Röntgentechnik in unseren Tagen wieder ins Leben gerufen worden ist.