Αισθητική καταγωγή των Φαγιούμ

Αν και δεμένα με την ταφική παράδοση των Αιγυπτίων είναι έργα της ελληνιστικής ζωγραφικής

Του **Αλέκου Βλ. Λεβίδη**

Ζωγράφου

Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ και παρουσίαση στο κοινό στα τέλη του περασμένου αιώνα ενός μεγάλου αριθμού νεκρικών πορτρέτων που βρέθηκαν στο Φαγιούμ, δημιούργησε μεγάλη αίσθηση. Ηταν η πρώτη φορά που κινητά έργα αρχαίας ζωγραφικής, πίνακες από ξύλο, σαν αυτούς που αναφέρει ο Πλίνιος και άλλοι αρχαίοι συγγραφείς, έβλεπαν το φως. Μόλις δέκα χρόνια μετά την πρώτη ανακάλυψή τους, ο Κ. Χατζόπουλος, παρουσιάζοντας ίσως για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό τα Φαγιούμ από τις στήλες του περιοδικού ΤΕΧΝΗ (τεύχος 12, Οκτώβριος 1899), μεταφέρει απόψεις διασήμων ζωγράφων της εποχής: «Ο Menjel θαυμάζοντας... είπε: "Σαν αυτό κάνουμε βέβαια και μεις, μα και καλύτερα όχι!". Και ο Puvis de Chavannes είπε: "Είναι όνειρο; Είναι αλήθεια;". Ο Knaus αντίγραψε διάφορες από τες καλύτερες εικόνες για να στολίσει το σπουδαστήριό του. Ο Boecklin, που είχε ταξιδέψει επίτηδες από την Ελβετία στο Μόναχο για να τες θεωρήσει, εύρηκε ότι οι καλύτερες είναι στο ύψος της σημερινής τέχνης. Αλλοι ζωγράφοι, καθώς ο Lembach, ο Kaulbach, ο Gabriel Max, ο Deffereger, δεν έκρυψαν το θαυμασμό τους: "Ποιος επαινεί τους μεγάλους οφθαλμούς, ποιος το χρωματισμό, ποιος την έκφραση..."».

Αυτό που εξ αρχής εντυπωσίασε ειδικούς και φιλότεχνους, ήταν το οικείο, προς τα τότε σύγχρονα ζωγραφικά δεδομένα, στιλ και η τεχνική τους, ο ρεαλισμός με τον οποίο αποδίδουν τα χαρακτηριστικά των εικονιζομένων, η ευχέρεια στην απόδοση του τρισδιάστατου των μορφών μέσα από τη χρήση της φωτοσκίασης και το πλάσιμο του χρώματος που χάρη στην τεχνική της εγκαυστικής θυμίζει τη σύγχρονη τεχνική του λαδιού.

Παρ' όλο που αμέσως τα έργα αναγνωρίστηκαν ως προϊόντα της μεγάλης ελληνιστικής ζωγραφικής παράδοσης, ο ακριβής χαρακτηρισμός τους δημιούργησε αμηχανία στους ειδικούς. Βέβαια δεν ήταν αμιγώς αιγυπτιακά έργα παρ' ό,τι φαίνονται αναπόσπαστα δεμένα με την παράδοση της αιγυπτιακής ταφικής τέχνης.

Αλλά και κάποια «ανατολίζοντα» χαρακτηριστικά τους δημιουργούν πρόβλημα στην κατάταξή τους ως έργα ελληνικά· εξάλλου ήταν πολύ «ελληνικά» για να χαρακτηρισθούν ρωμαϊκά. Αιγυπτιακά, ελληνοαιγυπτιακά, ελληνορωμαϊκά ή ρωμαιοαιγυπτιακά, προσδιορισμοί όλοι, λίγο ώς πολύ αποδεκτοί, πλην μάταιοι στο πλαίσιο της Ελληνο-ρωμαϊκής Ανατολής του τελευταίου προ –και των πρώτων μετά– χριστιανικών αιώνων.

Πορτρέτο των δύο αδελφών από την Αντινούπολη (σήμερα Σεΐχ Ιμπάντα) μετά το 130 μ.Χ. Βρέθηκε από τον Γκαγέτ το 1898-99. (Αιγυπτιακό Μουσείο του Καΐρου)

Συγχρωτισμός

Από την εποχή του Αλεξάνδρου και των διαδόχων του, αρχίζοντας δηλαδή ήδη από τα τέλη του 4ου αι. π.Χ. ο ελληνικός πολιτισμός διεισδύει στα αμετακίνητα σχήματα των πολιτισμών της Ανατολής. Η ελληνική τέχνη, με πρωτοπόρο τη ζωγραφική, φέρνει μαζί της μια νέα κοσμοϊστορική επανάσταση στον τρόπο αναπαράστασης του κόσμου: τη μίμηση της φυσικής πραγματικότητας. Κώδικες εννοιοκρατικής ή συμβολικής αναπαράστασης με ιστορία χιλιετιών βρίσκονται αντιμέτωποι με τη ζωτικότητα του νέου ρεύματος, και ενδίδουν στη γοητεία του, μπολιάζονται απ' αυτό. Στον συγχρωτισμό του εντόπιου, του παραδοσιακού με το νέο, το ελληνικό στοιχείο, βοηθάει και η πολιτικοκοινωνική κατάσταση που διαμορφώνεται μετά την ελληνική κατάκτηση. Πληθώρα νέων πόλεων ιδρύονται στην ελληνιστική πια Ανατολή που κατοικούνται από Ελληνες εποίκους αλλά και ντόπιους κατ' ανάγκην ή εξ επιλογής, ελληνίζοντες.

Δημιουργείται μια νέα πολυφυλετική μεσαία τάξη που ασχολείται με τη δημόσια διοίκηση, το εμπόριο, τη βιοτεχνία, αλλά και τα γράμματα· μιλάει ελληνικά –την κοινή πλέον γλώσσα στην ευρύτερη Ανατολή– και συμπεριφέρεται «ελληνικά» διατηρώντας συνήθως την πατροπαράδοτη θρησκεία. Πρόκειται για τους ίδιους αυτούς ανθρώπους που με τόση ενεργεία εικονίζονται στα Φαγιούμ. Αν στον σκληρό πυρήνα τους οι αυτόχθονες πολιτισμοί δεν άλλαξαν, όμως υιοθέτησαν πληθώρα στοιχείων από το μορφολογικό λεξιλόγιο της ελληνικής τέχνης για να δώσουν μορφή στο δικό τους περιεχόμενο.

Ετσι, πέρα από τις κατά τόπους και εποχές ιδιαιτερότητες διαμορφώθηκε μια **κοινή** καλλιτεχνικών μορφών που επεκτάθηκε και στους αιώνες της Ρωμαϊκής κυριαρχίας. Αυτή η «κοινή» δεν θα πρέπει να νοείται σαν ένας παγιωμένος και «παγωμένος» ακαδημαϊσμός, αλλά σαν μία, σε διαρκώς επισφαλή ισορροπία ευρισκόμενη, συνισταμένη αλληλοεπηρεαζόμενων και συγχρωτιζόμενων ρευμάτων, αντιλήψεων και δογμάτων. Ο δεδομένος χώρος επιβάλλει γενικεύσεις επικίνδυνες, όμως όσα προαναφέρθηκαν, δεν νομίζω ότι γενικά αμφισβητούνται και δίνουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί κανείς να καταλάβει και να εντάξει τα Φαγιούμ.

Αν θελήσει κανείς πιο συγκεκρι-

μένα να ψάξει τις συνιστώσες που διαμορφώνουν τα συγκεκριμένα ταφικά πορτρέτα θα πρέπει να ανατρέξει στην εξέλιξη της προσωπογραφίας στους τρεις χώρους που σχετίζονται με το αντικείμενό μας. Αίγυπτο, Ελλάδα, Ρώμη.

Ταφική τέχνη

Ηδη από το 3000 π.Χ. υφίστανται απεικονίσεις προσώπων με διακριτικά χαρακτηριστικά, που για την περίπτωση θα μπορούσαμε να ονομάσουμε πορτρέτα, στην αιγυπτιακή τέχνη. Το αιγυπτιακό πορτρέτο φαίνεται πως ξεκινάει ως μορφή ταφικής τέχνης. Η εικόνα του νεκρού, υποκαθιστώντας το σώμα του, πρέπει να χρησίμευε σαν κατοικία της ψυχής του, εξασφαλίζοντάς της έτσι την αιώνια ζωή.

Ως την εποχή του Μέσου Βασιλείου (2260-1570 π.Χ. περίπου) οι Αιγύπτιοι είχαν επεκτείνει τη χρήση του πορτρέτου και άρχισαν να στήνουν αγάλματα - πορτρέτα στους ναούς σαν αφιερώματα ευλάβειας.

Αργότερα ακόμα αγάλματα - πορτρέτα στήθηκαν σαν δημόσια μνημεία. Μέσα σ' όλη αυτήν τη μακρότατη εξέλιξή του το αιγυπτιακό πορτρέτο πέρασε από φάσεις έντονου ρεαλισμού, αλλά η άποψη που επεκράτησε ήταν αυτή ενός εξιδανικευμένου τυποποιημένου χαρακτήρα. Εδώ η επιρροή του ταφικού πορτρέτου είναι προφανής. Δεν ενδιαφέρει η διαιώνιση κάποιων προσωπικών εφήμερων χαρακτηριστικών όσο η εμφύσηση στην ανθρώπινη μορφή της πνοής της αιωνιότητος.

Πορτρέτο του Paquio Proculo και της γυναίκας του, από την Πομπηία. (Εθνικό Μουσείο της Νεάπολης)

Πρώιμες ενδείξεις

Ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος στην εκτενή ιστορία της ελληνικής ζωγραφικής που παραθέτει στο 35ο βιβλίο της φυσικής του ιστορίας, μας δίνει μια πρώιμη ένδειξη για την εμφάνιση του πορτρέτου στην ελληνική τέχνη. Ο Πάναινος, μας λέει, ο αδελφός του Φειδία ζωγράφισε (μάλλον στα μέσα του 5ου π.Χ. αιώνα) στην Ποικίλη Στοά τη μάχη του Μαραθώνα όπου απεικονίζονται και οι αρχηγοί αυτής της μάχης, ο Μιλτιάδης, ο Καλλίμαχος, ο Κυναίγειρος από τους Ελληνες, και ο Δάτης και ο Αρταφέρνης από τους Πέρσες. Βέβαια, δεν πρέπει κανείς να φανταστεί ότι επρόκειτο για ρεαλιστικά πορτρέτα μιας και η ζωγραφιά έγινε τουλάχιστον 40 χρόνια μετά τη μάχη και το ύφος της ζωγραφικής που γνωρίζουμε από τα ερυθρόμορφα αγγεία της εποχής δεν δίνει βάση για τέτοιου είδους υποθέσεις. Κυρίως όμως γιατί για τους Ελληνες της κλασικής περιόδου δεν ετίθετο θέμα διαιώνισης των χαρακτηριστικών κάποιας ατομικής προσωπικότητας όσο της απεικόνισης μιας ιδανικής ενσάρκωσης ενός ανθρώπινου τύπου –του ήρωα, του πολιτικού, του ποιητή– τον οποίο ώφειλε να σέβεται και να τιμά η κοινωνία. Μάλλον λοιπόν απλώς θα ανεγράφετο το όνομα του κάθε πολέμαρχου πλάι στη μορφή του, όπως άλλωστε συμβαίνει συχνά στην αγγειογραφία της εποχής. Ωστόσο τον τέταρτο αιώνα π.Χ. μια κάποια τάση εσωστρέφειας που αντικατοπτρίζεται και σε φιλοσοφικά ρεύματα της εποχής (Κυνικοί, Επικούριοι) ευνοεί την καλλιέργεια της τέχνης του πορτρέτου. Στην Αθήνα λοιπόν, κοιτίδα των περισσότερων νέων ρευμάτων σκέψης και καλλιτεχνικής έκφρασης που χαρακτηρίζουν την ελληνιστική περίοδο, εμφανίζονται τα πρώτα γλυπτά πορτρέτα φιλοσόφων ρητόρων και ποιητών που τονίζουν τα προσωπικά χαρακτηριστικά και εμβαθύνουν περισσότερο στην εσωτερική φύση παρά στο δημόσιο ρόλο των εικονιζομένων.

Προσωπογραφία γυναικός. Ψηφιδωτό από την Πομπηία. (Εθνικό Μουσείο της Νεάπολης)

Η φθαρτότητα

Η άνθηση, λοιπόν της προσωπογραφίας που αρχίζει στα μέσα του 4ου π.Χ. αι., συνεχίζεται σε όλη την Ελληνιστική Εποχή. Ελάχιστα πρωτότυπα δείγματα ελληνιστικών πορτρέτων έχουν διασωθεί. Τα μεν ζωγραφικά έργα κατεστράφησαν λόγω της φθαρτότητας των υλικών τους τα δε γλυπτά χάλκινα στην πλειονότητά τους ακολούθησαν την τύχη της συντηρητικής πλειοψηφίας των πρωτότυπων χάλκινων αριστουργημάτων της κλασικής και ελληνιστικής αρχαιότητας: στη διάρκεια των αιώνων που αποκαλούμε σκοτεινούς κατέληξαν στο... χυτήριο. Τα νομίσματα των διαδόχων του Αλεξάνδρου δίνουν μια αντανάκλαση αυτής της παράδοσης της ελληνιστικής προσωπογραφίας που κινεί-

Συνέχεια στην 8η σελίδα

Συνέχεια από την 7η σελίδα

ται από τον εξιδανικευμένο ρεαλισμό ώς τον έντονο νατουραλισμό. Την άνθηση του ζωγραφικού πορτρέτου μαρτυρούν γραπτές πηγές. Ο Πλίνιος, πάλι, λέει, για τον Απέλλη, τον μεγάλο πρωτομάστορα της αρχαίας ζωγραφικής, ότι τόσο πιστά ήταν τα πορτρέτα που ζωγράφιζε ώστε: «ο Αππίων ο γραμματικός άφησε ένα γραπτό όπου βεβαιώνει ότι ένας απ' αυτούς που μαντεύουν το μέλλον από το πρόσωπο των ανθρώπων και που τους ονομάζουν «μετωποσκόπους» από τις προσωπογραφίες αυτές μπορούσε να μαντέψει πόσα χρόνια ακόμα μένουν στον εικονιζόμενο μέχρι το θάνατό του ή πόσα χρόνια έχει κιόλας ζήσει» (Πλ., Φ.Ι., 35, 188). Ακόμα ο Πλίνιος αλλού αναφέρει τη γυναίκα ζωγράφο Ιαία (Α' μισό του 1ου π.Χ. αι.) φημισμένη για τα πορτρέτα γυναικών που ζωγράφιζε με την τεχνοτροπία της εγκαυστικής, μισόν αιώνα περίπου πριν από τα αρχαιότερα των Φογιούμ.

Στη Ρώμη

Στη Ρώμη η τέχνη του πορτρέτου είναι συνδεδεμένη με την λατρεία των προγόνων. Εδώ όμως ο χαρακτήρας του δεν είναι μεταφυσικός όπως στην Αίγυπτο αλλά πρωταρχικά κοινωνικός και πολιτικός. Οι εικόνες των προγόνων διαιωνίζουν τα δικαιώματα μιας κοινωνικής τάξης, αυτής των πατρικίων και τις αξίες που αυτοί εκπροσωπούν. Αργότερα, από τον 1ο μ.Χ. αιώνα, το δικαίωμα να διατηρούν εικόνες των προγόνων εκχωρείται και σε άλλες τάξεις (εύπορους πληβείους, απελεύθερους) και το πορτρέτο ιδιωτικό και δημόσιο διαδίδεται πλατιά στη ρωμαϊκή κοινωνία των πρώτων χριστιανικών αιώνων. Κάποιοι μελετητές θεώρησαν το νατουραλιστικό πορτρέτο αμιγές δημιούργημα του ρωμαϊκού πνεύματος με μόνο πιθανό πρόδρομο την ετρουσκική τέχνη. Όμως, όπως παρατηρεί ένας βαθύς γνώστης της Αρχαίας Τέχνης, ο R. Bianchi Bandinelli, πριν από τα μέσα του 4ου αι. π.Χ., εποχής που συμπίπτει με την άνθηση του ελληνιστικού πορτρέτου, καμιά προσωπογραφία που να αναπαριστά μια συγκεκριμένη φυσιογνωμία και όχι ένα γενικό τύπο, δεν υπάρχει στην ετρουσκική τέχνη. Επισημαίνει δε ότι από την αποτύπωση σε κέρινο εκμαγείο των χαρακτηριστικών του νεκρού –που είναι η πρώτη μορφή του προγονικού πορτρέτου– μέχρι την έντεχνη γλυπτή ή ζωγραφική προσωπογραφία η απόσταση είναι τεράστια και είναι σίγουρο πως μόνο μέσα από την επαφή με μια υψηλή αισθητική παράδοση, όπως αυτή της ελληνιστικής προσωπογραφίας, μπόρεσε ο ρωμαϊκός πολιτισμός να διαμορφώσει τη δική του εκδοχή για το πορτρέτο. Αλλωστε στη ρωμαϊκή τέχνη συχνά επιτυγχάνεται η ισορροπία ανάμεσα στο περιεχόμενο που έχει αμιγή ρωμαϊκή ταυτότητα και στη μορφή που έχει ελληνιστική προέλευση.

Τα πορτρέτα του Φαγιούμ, πέρα από την ιδιαίτερη τελετουργική τους χρήση, δεν αποτελούν ένα καλλιτεχνικό είδος που εμφανίζεται αποκλειστικά στην ελληνορωμαϊκή Αίγυπτο. Τέτοια πορτρέτα ιδιωτικού χαρακτήρα πρέπει να υπήρχαν σ' όλες τις εύπορες ρωμαϊκές επαρχίες. Αρκεί να συγκρίνει κανείς τη διπλή προσωπογραφία του Paquio Proculo και της γυναίκας του που βρέθηκε στην Πομπηία με το πορτρέτο των δύο αδελφών που προέρχεται από το Φαγιούμ για να διαπιστώσει τη συγγένεια του ζωγραφικού ύφους. Ακόμα χαρακτηριστικό απ' αυτήν την άποψη είναι ένα πορτρέτο γυναικός καμωμένο με πολύ λεπτές ψηφίδες (τεχνική του opus verniculatum) που προέρχεται και αυτό από την Πομπηία. Και οι δύο εικόνες της Πομπηίας πρέπει να είναι αρκετά χρόνια παλαιότερες από τα αρχαιότερα Φαγιούμ.

Χάλκινη ελληνιστική προτομή. Πορτρέτο από τη Δήλο. (Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών)

Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τη Βίλα των Μυστηρίων στην Πομπηία. Θεωρείται ως ένα από τα τελευταία πρωτότυπα έργα της ελληνιστικής ζωγραφικής.

Καταγωγή

Η μεγάλη παράδοση μήτρα από την οποία κατάγεται αυτή η ζωγραφική των πορτρέτων είναι η ελληνική ζωγραφική των ύστερων κλασικών και ελληνιστικών χρόνων. Εκεί, για πρώτη φορά, επιχειρήθηκε η απόδοση της τρίτης διάστασης, του όγκου, με τη χρήση της φωτοσκίασης και της προοπτικής. Ακόμα στην ελληνική ζωγραφική πρώτη φορά δοκιμάστηκε η μίξη των χρωμάτων για την παραγωγή ενδιάμεσων τόνων, φωτεινών και σκούρων, θερμών και ψυχρών, που επιτρέπουν το πλάσιμο της φόρμας και τη ζωντάνια και αληθοφάνεια της αναπαράστασης. Οι Έλληνες δάσκαλοι εγκαινίασαν την πρακτική της ζωγραφικής πάνω σε κινητούς πίνακες και ήδη από τον 4ο αι. π.Χ. τελειοποίησαν τη μέθοδο της εγκαυστικής. Δεν υπάρχει ζωγραφική με εγκαυστική στην Αίγυπτο πριν από την εποχή των Πτολεμαίων. Οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ, έργα ανώνυμων τεχνιτών των Αυτοκρατορικών Ρωμαϊκών χρόνων μπορούν σαν ανταύγεια αυτής της μεγάλης ζωγραφικής να υποδηλώσουν το μέτρο της. Ανάμεσα στα Φαγιούμ υπάρχουν πολλά υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας, φτιαγμένα με περισσή τέχνη και γνώση και άλλα λιγότερο έντεχνα πιο «αφελή». Πολλά όπου η σχέση τους με την ελληνιστική παράδοση είναι φανερή και κοντινή και άλλα όπου υπερισχύουν επιρροές από ανατολικές πηγές (τονισμένη μετωπικότητα, αφαιρετικές τάσεις στο σχέδιο, σχεδόν αδιαβάθμητη χρήση του χρώματος, αδιαφορία για την απόδοση του όγκου στη μορφή). Αυτό όμως που τα ενώνει και τα ξεχωρίζει από ανάλογα έργα του καιρού τους είναι η βαθιά πνευματικότητα που αναδίδουν, το απαύγασμα της αιωνιότητας που φέγγει στα μάτια τους, που προκύπτει βέβαια από τη χρήση τους σαν ταφικά πορτρέτα, ύστατες κατοικίες της ψυχής. Πρόκειται για έργα όπου η προαιώνια μεταφυσική αγωνία της αιγυπτιακής παράδοσης ενσαρκώνεται στον ελληνικό ανθρωποκεντρισμό.

Σημείωση: *Ο Αλέκος Βλ. Λεβίδης έχει επιμεληθεί, σχολιάσει και μεταφράσει -από κοινού με τον Τ. Ρούσσο- το βιβλίο του Πλίνιου του πρεσβύτερου «Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής», εκδόσεις ΑΓΡΑ.*