

Βιβλιοκριτικό αφιέρωμα

ΠΛΙΝΙΟΣ Ο ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΣ,
ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Εκδόσεις Άγρα, 1994, 554σ.

ΤΑ «MARGINALIA» ΩΣ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ
ΘΕΩΡΗΣΗ ΚΑΙ ΦΡΟΝΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΞΗΣ.

Σκέψεις με αφορμή την έκδοση στα
ελληνικά του 35ου βιβλίου της *Φυσικής
Ιστορίας του Πλίνιου*

«Περί της Ζωγραφικής»¹

Βασίλης Γκνιιάτσας

Η ΕΚΔΟΣΗ στην ελληνική γλώσσα του 35ου βιβλίου της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου του πρεσβύτερου, «Περί της (Αρχαίας Ελληνικής) Ζωγραφικής», σε μετάφραση από τα λατινικά του Τάσου Ρούσου και του Αλέκου Λεβίδη και με πρόλογο, σημειώσεις και επιμέλεια ύλης από τον Αλέκο Λεβίδη, αποτελεί ένα σπάνιο είδος συγγραφής.

Μέχρι τώρα έχουμε συνθίσει σε μεταφράσεις, φιλολογικές εκδόσεις και θεωρητικές εργασίες πάνω σε κλασικά κείμενα από ειδικούς φιλόλογους, θεωρητικούς, ερευνητές. Οι καλλιτέχνες, ως «ερασιτέχνες» της κλασικής γραμματείας, στην καλύτερη περίπτωση κατώρθωναν να αρθρώσουν ένα αποσπασματικό θεωρητικό λόγο με ιδιότυπα δάνεια από τα κλασικά κείμενα, τις «θετικές» επιστήμες και τη φιλοσοφία. Σε αυτές τις περιπτώσεις η ερμηνεία των πηγών γίνεται με «ποιητική άδεια» ιδιοσυγκρατική και τα κλασικά κείμενα λειτουργούν συμπληρωματικά και επικοινωνικά με το καλλιτεχνικό έργο, δηλαδή ως πηγή έμπνευσης και προβληματισμού για τη δημιουργία και την ερμηνεία του.

Έτσι, με περισσή έκπληξη διαπιστώνουμε ότι ο Αλέκος Λεβίδης, ένας ενεργός ζωγράφος - εικονογράφος - σκηνογράφος, καταπιάνεται με ένα κλασικό κείμενο που αφορά την τέχνη του όχι μόνο για έμπνευση και αποσπασματική αναφορά αλλά για μια εκ βαθέων ανασκόπηση, προσωπική μαθητεία και αυτογνωσία, που είχε ως έμμεσο αποτέλεσμα μια τεκμηριωμένη και πλήρη παρουσίαση ενός έργου της λατινικής γραμματείας στο ευρύ κοινό.

Αυτό το εγχείρημα δίνει αφορμή για κάποιες σκέψεις που αφορούν όχι μόνο τα υλικά και τις τεχνικές στη ζωγραφική, που αποτελούν το κύριο αντικείμενο του Πλίνιου, αλλά και το γνωσιολογικό υπόβαθρο και τις θεωρητικές διαστάσεις της ζωγραφικής πράξης σε σχέση με το δημιουργό της.

1. Για το 35ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου

Ο Γάιος Πλίνιος Σεκούνδος, ο επονομαζόμενος «πρεσβύτερος» από μεταγενέστερους συγγραφείς, υπήρξε Ρωμαίος αξιωματικός του στρατού ξηράς και του ναυτικού στη Γερμανία και την Ισπανία κατά τον 1ο αιώνα μ.Χ. Ταυτόχρονα υπήρξε και πολυγραφότατος συγγραφέας και αυτό που πολύ αργότερα ονομάστηκε «εγκυκλοπαιδιστής».

Ήδη από το πρώτο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* ο Πλίνιος δεν κρύβει ότι το έργο του στηρίζεται τόσο στις αυθεντικές πηγές όσο και στην προσωπική του ερμηνεία τόσο των πηγών όσο και της πρακτικής σημασίας των όσων γράφει.

Ο Πλίνιος αντλεί από την ιστορία αλλά με στόχο την εποχή του, αναφέρεται σε θεωρήσεις άλλων εποχών αλλά με στόχο την καθημερινή πράξη στις μέρες του, συλλέγει τη γνώση του παρελθόντος για να

εμπλουτίσει το παρόν. Επιχειρεί έλεγχο, ταξινόμηση και αποτίμηση γνώσεων, δοξασίων και θρύλων που είχαν φτάσει ως τις μέρες του με στόχο τη συγκρότηση ενός σώματος γενικότερων θεωρήσεων αλλά κυρίως εξειδικευμένων γνώσεων και πρακτικών οδηγιών που θα ήταν χρήσιμες στην πράξη.

Μέχρι το 79 μ.Χ., που χάθηκε στην έκρηξη του Βεζούβιου στην Πομπηία, κατώρθωσε παράλληλα με τα επαγγελματικά καθήκοντά του να συγγράψει έναν απίστευτο



αριθμό έργων που αφορούν τον ιππικό ακοντισμό, βιογραφίες, ιστορία γερμανικών πολέμων και εγχειρίδια ρητορικής. Το τελευταίο του έργο, η *Φυσική Ιστορία*, αποτελείται από 37 βιβλία που αφορούν σε όλο το επιστητό μέχρι τις μέρες του, από πρακτικές οδηγίες για την καθημερινή ζωή μέχρι πραγματείες για θέματα ειδικά και γενικότερα.²

Αναφέρουμε συνοπτικά τα περιεχόμενα των 37 βιβλίων της *Φυσικής Ιστορίας* για να φανεί το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται το 35ο βιβλίο, του οποίου το περιεχόμενο και η απόδοση, σχολιασμός και παρουσίαση στην ελληνική γλώσσα θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στο σημείωμα αυτό.

Στο πρώτο βιβλίο ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος περιγράφει το σκοπό του συνολικού έργου της *Φυσικής Ιστορίας*, όπου γίνεται σαφές ότι με τον όρο «Φυσική Ιστορία» ορίζει τη φύση γενικότερα αλλά και τις πράξεις του ανθρώπου, τη ζωή στο σύνολό της. Στο ίδιο βιβλίο επιχειρείται η περιγραφή των περιεχομένων με εκτενείς αναφορές σε γεγονότα, απόψεις, γραπτές πηγές και συγγραφείς της αρχαιότητας, στις οποίες στηρίζεται το έργο του.

Το δεύτερο βιβλίο αφορά μια οργανωμένη παράθεση γνώσεων και δοξασίων για την κοσμολογία, την αστρονομία, τη μετεωρολογία, τη γεωγραφία και τη γεωλογία.

Τα επόμενα τρία βιβλία αφορούν στις τοποθεσίες, φυλές, θάλασσες, πόλεις, λιμάνια, ποτάμια...

Στο έβδομο βιβλίο καταπιάνεται με την ανθρώπινη φυλή από την άποψη της βιολογίας, της φυσιολογίας και της ψυχολογίας. Το όγδοο βιβλίο αφορά διάφορα θηλαστικά ζώα άγρια και κατοικίδια.

Το ένατο βιβλίο αφορά στα πλάσματα του

νερού αλλά και Νηρηίδες, Τρίτωνες. Στο δέκατο βιβλίο, το κύριο αντικείμενο είναι η ορνιθολογία και στο ενδέκατο η φυσιολογία και η ηθογραφία των εντόμων. Στο 12ο βιβλίο ο Πλίνιος καταγράφει και σχολιάζει τα δέντρα και τις ιδιότητές τους, στο 13ο τα δέντρα της αλλοδαπής και τις χρήσεις τους (αρώματα, φρούτα, χαρτί, Ξυλεία...), στο 14ο πραγματεύεται ζητήματα αμπελοουργίας και σχολιάζει τις ποικιλίες του κρασιού, στο 15ο τα ελαιόδεντρα, το ελαιόλαδο και τα εσπεριδοειδή, στο 16ο τα δάση και τα είδη της φύσης, στο 17ο τα καλλιεργήσιμα δέντρα ενώ στο 18ο αναφέρεται γενικά στις καλλιέργειες. Το θέμα του 19ου βιβλίου είναι τα υφάσματα, του 20ού οι φαρμακευτικές ουσίες από φυτά κήπου, του 21ου τα λουλούδια, του 22ου τα βότανα και η χρήση τους. Στο 23ο μιλά για φάρμακα από καλλιεργήσιμα δέντρα και στο 24ο για φάρμακα από δέντρα του δάσους.

Τα επόμενα οκτώ βιβλία του, από το 25ο μέχρι το 32ο, αφορούν στα φάρμακα σε σχέση με φυτά αλλά και ζώα της ξηράς και της θάλασσας, γεγονός που αποδεικνύει το χρηστικό προσανατολισμό της εγκυκλοπαιδείας του.

Από το 33ο βιβλίο και μέχρι το τελευταίο ο Πλίνιος ασχολείται διεξοδικά με ορυκτά, μέταλλα και λίθους.

Η *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου αφορά στη φύση με την ευρύτερη δυνατή έννοια και περιλαμβάνει από μικρές και φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες της άμεσης εμπειρίας του μέχρι γενικότερες θεωρήσεις, που του κληροδότησε η ελληνική γραμματεία αλλά και προσωπικές θεωρήσεις-ερμηνείες ειδικών και γενικότερων ζητημάτων. Όλα τα βιβλία του χαρακτηρίζονται από παράθεση γεγονότων, αποσπάσματα γνώσης από αρχαίες πηγές αλλά και ερμηνευτικά σχόλια του ίδιου, όπου θεωρεί ότι μπορεί να επέμβει προσθέτοντας την προσωπική του μαρτυρία. Το συγγραφικό έργο του Πλίνιου αποτελεί μια συνολική, ενδελεχή και ακούραστη αναζήτηση της πληροφόρησης και της γνώσης μέσα από μια έντονα προσωπική θεώρηση, εκτίμηση και τελικά καταγραφή.

Ιστορικά, ο Πλίνιος θα μπορούσε να θεωρηθεί ίσως ο πρώτος εγκυκλοπαιδιστής όχι μόνο με την τρέχουσα έννοια, γιατί επιχειρεί να συλλέξει αθροιστικά την υπάρχουσα στην εποχή του πληροφόρηση και γνώση, αλλά και σε συσχέτισμό με τους εγκυκλοπαιδιστές του γαλλικού διαφωτισμού αφού σε ζητήματα δοξασιών και θρύλων επιχειρεί να διαλευκάνει ζητήματα τυφλής πίστης.

Ως επιστήμονας ο Πλίνιος αποτέλεσε αυτό που ο Levi-Strauss αποκαλούσε *bricoleur*, συλλέκτη φαινομενικά άσχετων και διάσπαρτων στοιχείων της γνώσης και της εμπειρίας χωρίς αυτά να υπηρετούν κάποια κυρίαρχη θεωρία, πίστη ή ιδεολογία. Τα 37 βιβλία της *Φυσικής Ιστορίας* δεν επι-

βεβαιώνουν κάποια αξιωματική συνολική υπόθεση ή θεώρηση, απλά συνυπάρχουν ως μια συγκροτημένη καταγραφή.

Το κείμενο του Πλίνιου αποτελείται από ένα σύνολο παρατηρήσεων και προσωπικών σημειώσεων, που παραπέμπει στα ερμηνευτικά σχόλια των μοναχών του Μεσαίωνα πάνω στα κλασικά κείμενα. Η *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου αποτελείται από *marginalia* στην εικόνα του κόσμου κατά την εποχή του, σε μια εικόνα, που στοιχειοθετείται από θραύσματα πληροφοριών, γνώσεων ειδικών, γενικότερων θεωρήσεων και εικασιών...

Ο Πλίνιος με κάθε πρότασή του προσπαθεί να περιγράψει σημείο προς σημείο την εικόνα της γνωσιολογικής πραγματικότητας της εποχής του. Κυριολεκτικά συλλέγει διάσπαρτα κομμάτια μιας πραγματικότητας που αποτελείται από διαχρονικά στοιχεία γνώσης και επιχειρεί να στοιχειοθετήσει ένα ψηφιδωτό, αντιπροσωπευτικό της εποχής του.

Η άνιση ανάπτυξη θεμάτων εξηγείται ίσως από τις διαθέσιμες πηγές αλλά αναπόφευκτα και από τις προτεραιότητες του συγγραφέα. Ο Πλίνιος μας προσφέρει πολύτιμο υλικό όχι μόνο για τα στοιχεία που περιέχει αλλά και γιατί αποτελεί έργο ζωής, έργο με έντονη την προσωπική του, υποκειμενική, σφραγίδα. Άλλωστε αυτό είναι το μέγιστο που μπορεί να προσφέρει κάθε συγγραφέας όσο και αν προφασίζεται αντικειμενικότητα.

Αυτή η διαπίστωση δεν στοχεύει βέβαια να ακυρώσει την προσπάθεια για αντικειμενικότητα-δυσποκειμενικότητα στην αναζήτηση της γνώσης. Απλά, επισημαίνει το αναπόφευκτο της προσωπικής θεώρησης των πραγμάτων και συνηγορεί για τις θετικές του διαστάσεις.

Έτσι, το 35ο βιβλίο, «Περί Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής», εντάσσεται σε μια ενότητα που αφορά τα ορυκτά, τα μέταλλα και τις γαίες γενικότερα, που αποτελούν και την «πρώτη ύλη» της ζωγραφικής τέχνης.³ Στο βιβλίο αυτό ο Πλίνιος παραθέτει πολύτιμες γνώσεις και πληροφορίες για την αρχαία ελληνική ζωγραφική αφού τα ζωγραφικά έργα που έχει φέρει στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη είναι λιγοστά και ακόμα λιγότερη είναι η γνώση για τη ζωγραφική τέχνη της αρχαιότητας. Για ορισμένα δε ζητήματα της αρχαίας ζωγραφικής ο Πλίνιος αποτελεί τη μοναδική πηγή.⁴

Παράλληλα όμως με τα στοιχεία αυτά, ο Πλίνιος ερμηνεύει τη ζωγραφική τέχνη, παραθέτει ιστορικές μαρτυρίες, κρίνει τις παρατηρήσεις για τους στόχους, τα προβλήματα, τη μεθοδολογία και το νόημα της ζωγραφικής πράξης μέσα από τις φυσικές ιδιότητες των χρωμάτων και τις τεχνικές χρήσεις του, την εργογραφία και βιογραφία αρχαίων ζωγράφων, που αποτελούν και το κύριο αντικείμενο της περιγραφής του.

2. Για το σχολιασμό του 35ου βιβλίου από τον Αλέκο Λεβίδη

Δεκαεννιά αιώνες μετά τον Πλίνιο, ένας ζωγράφος στην Αθήνα ανασύρει το 35ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου και το κατακτά μέσα από την μετάφραση του λατινικού κειμένου, την ετυμολογική εμβάθυνση στους όρους και τον εκτενή σχολιασμό του κειμένου με όποιες γνώσεις έχει προσθέσει η παγκόσμια γραμματεία που έφτασε στα χέρια του.

Όλη αυτή η προσωπική σχέση με το κείμε-



νο του Πλίνιου αποτυπώνεται σε μια έκδοση που αποτελεί τα *marginalia* ενός ζωγράφου-διανοητή πάνω στα *marginalia* ενός «εγκυκλοπαιδιστή» του 1ου αιώνα μ.Χ.

Ο πρόλογος, ο χαρακτήρας και η έκταση των σημειώσεων, η παράθεση κειμένων, εν είδει επιμέτρου, τόσο του Πλίνιου του νεότερου, ανιψιού και βιογράφου του Πλίνιου του πρεσβύτερου, για τη σταδιοδρομία και το θάνατο του θεού του, όσο και ένα του Γιάννη Τσαρούχη για την ελληνική ζωγραφική και του Vincent J. Bruno για τα υποστηρίγματα για τα συνδετικά υλικά στην κλασική ζωγραφική, η κατάταξη και το περιεχόμενο της βιβλιογραφίας καθώς και το εικονογραφημένο ένθετο με σπάνια ανθολογία από ζωγραφικά έργα, αποτελούν την αποτύπωση της «αντίδρασης» του Αλέκου Λεβίδη στο κείμενο του Πλίνιου, ή μάλλον της μακροχρόνιας δράσης του Πλίνιου πάνω του.

Η έκδοση, πέρα από τις όποιες άλλες αξίες της (μεταφραστική, φιλολογική, πρώτη έκδοση του 35ου βιβλίου στα ελληνικά,...), αποτελεί ένα προσωπικό φάκελο-αρχείο του ζωγράφου και μας παραδίδεται ως τέτοιος. Ένας ζωγράφος με τις ιδιαίτερες ανησυχίες του πάνω στην τέχνη του και ένα εντελώς προσωπικό τρόπο έρευνας, θεώρησης και πράξης στη ζωγραφική σχολιάζει το 35ο βιβλίο του Πλίνιου, αλλά και άλλα που περιέχουν συναφή θέματα όπως το 33ο, 34ο, 36ο, 37ο, με ένα εξίσου με τον Πλίνιο προσωπικό και για το λόγο αυτό πολύτιμο τρόπο θεώρησης.

Χωρίς να προδίδει το πρωτότυπο, ο Αλέκος Λεβίδης παραθέτει τις απόψεις του υπό μορφή σημειώσεων στα κατάλληλα σημεία της μετάφρασης του κειμένου, συμπληρώνει τις πληροφορίες και τις γνώσεις με τη

συνδρομή διανοητών διάφορων εποχών και αντιλήψων και τέλος, αρθρώνει ένα δικό του ψηφιδωτό για τη ζωγραφική τέχνη και τεχνική πλήρες, γενναιόδωρο και ερεθιστικό για περισσότερες σκέψεις και σχολιασμό.

Ο Αλέκος Λεβίδης μέσα από το σχολιασμό του και τη γενικότερη επιμέλεια της έκδοσης δίνει έμφαση στην ελληνική ζωγραφική, για την οποία ξέρουμε ελάχιστα σε σχέση με όσα ξέρουμε για την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική, αλλά και στα ζητήματα τεχνικής της ζωγραφικής τέχνης, που στα μάτια του ζωγράφου-δημιουργού αποτελούν την υλική βάση και την προϋπόθεση για σπουδή, έκφραση-δημιουργία και συμβολή στην τέχνη της ζωγραφικής.

Στην εποχή μας, που τα μέσα περισσεύουν και η προσωπικότητα του δημιουργού χάνεται μέσα σ' αυτά, ο Αλέκος Λεβίδης φαίνεται να έχει επιλέξει «επιστροφή» και εμπάθυνση στη συστηματική όσο και επίπονη γνώση του μέσου, των χρωμάτων (χρωματικών γαιών ή και τεχνητών) και των φυσικών, συμβολικών και μεταφυσικών ιδιοτήτων τους.

Το κείμενο του Πλίνιου, *marginalia* στο άγραφο «σώμα» της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, όσο και οι σημειώσεις του Λεβίδη, *marginalia* πάνω στο «σώμα» του 35ου βιβλίου της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου, συναποτελούν κάτω από το ίδιο εξώφυλλο της ελληνικής έκδοσης μια γλαφυρή «βιογραφία» της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, έναν πληρέστατο οδηγό για ζωγράφους και εικαστικούς καλλιτέχνες, ένα πολύτιμο βιβλίο αναφοράς και το πιο αναγκαίο ίσως εγχειρίδιο για σπουδαστές της ζωγραφικής τέχνης.

3. Τα *marginalia* ως κριτική-ερμηνευτική θεώρηση

Αυτό που κάνει πολύτιμο το συγκεκριμένο έργο του Πλίνιου – όπως αυτό έχει σχολιαστεί, ερμηνευτεί και εμπλουτιστεί με τη συμβολή του Λεβίδη – είναι κυρίως οι πολύτιμες πληροφορίες για τις πρώτες ύλες, τα υλικά και τις τεχνικές της ζωγραφικής τέχνης. Τα τεχνικά ζητήματα απασχολούν το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου και εξάλλου, κύριος στόχος του Πλίνιου είναι ο «φυσικός» χαρακτήρας των χρωστικών ουσιών από την προέλευσή τους μέχρι τη χρήση τους στο ζωγραφικό έργο.

Όσον αφορά σε θεωρητικά ζητήματα της ζωγραφικής τέχνης και της ζωγραφικής σύνθεσης ειδικότερα, ο Λεβίδης σημειώνει:

«Πουθενά στο κείμενό του (του Πλίνιου) δεν θίγονται άμεσα θέματα που έχουν σχέση με τη φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης που μελετάει. Ο ίδιος δεν φαίνεται να έχει βαθιά κατανόηση του φαινομένου τέχνης και εντυπωσιάζεται από στοιχεία αρκετά εξωτερικά, όπως η τεχνική δεξιότητα, η δυνατότητα της τέχνης ν' αναπαράγει πιστά

τη φύση, η χρηματική αξία των έργων κ.λπ. Είναι ένας Ρωμαίος αριστοκράτης διανοούμενος εθισμένος στην τέχνη, και δη στην ελληνική, που έχει εισβάλει στα ήθη του καιρού του σχετικά πρόσφατα και έχει γίνει σύμβολο κοινωνικής καταξίωσης.

Αποστρέφεται τη μικρότητα, την ιδιοτέλεια και την επιδειξιμανία των συγχρόνων του και γι' αυτούς τους λόγους δείχνει την προτίμησή του στην κλασική ή κλασικίζουσα τέχνη. Άλλωστε από την εποχή του Αυγούστου υπάρχει ένας τέτοιος συρμός που εκφράζει τα γούστα των καλλιιεργημένων τάξεων. Ας μην ξεχνάμε ότι η πληθώρα των ρωμαϊκών αντιγράφων, γλυπτών κυρίως, που κατακλύζουν τα αρχαιολογικά μουσεία, ξένα αλλά και δικά μας, ανάγονται σ' αυτήν την εποχή» (σελ. 12).

Πέρα όμως από τον τεχνικό χαρακτήρα μιας «εγκυκλοπαιδείας» υλικών και τεχνικών της ζωγραφικής τέχνης, βρίσκουμε διάσπαρτα στο κείμενο και εν μέσω ανεκδοτολογικών στοιχείων για τη ζωή και το έργο των μεγάλων ζωγράφων της αρχαιότητας, μερικές σκέψεις προσωπικές τόσο του Πλίνιου όσο και του Λεβίδη, που θίγουν κάποια γενικότερα ζητήματα αισθητικής και θεωρίας της ζωγραφικής τέχνης.

Ο Πλίνιος αν και έχει πρόθεση αντικειμενικής παράθεσης γεγονότων και πληροφοριών δεν αποφεύγει/εκφέρει αξιολογικές κρίσεις, προσωπικές θεωρήσεις και κοινωνικοπολιτισμικές αξίες της εποχής του, οι οποίες δεν είναι ούτε «ουδέτερες», ούτε «αντικειμενικές».

Ο Λεβίδης με τη σειρά του, στην προσπάθειά του για κατανόηση, ερμηνεία και μαθητεία του κειμένου του Πλίνιου, δεν μπορεί παρά να εστιάζει σε ζητήματα που τον απασχολούν και να εκφέρει αξιολογικές κρίσεις προσωπικές με αφορμή το αρχικό κείμενο. Ο Λεβίδης διαβάσει, ως όφειλε, δημιουργικά ένα κείμενο της κλασικής γραμματείας και η ερμηνεία του κλιμακώνεται από την πιστή μετάφραση του πρωτότυπου κειμένου μέχρι του σημείου να προτείνει χρωματολόγιο της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής.

Τα σημεία αυτά αποτελούν και το κύριο αντικείμενο του σημειώματος αυτού που στοχεύει να αποδείξει κυρίως ότι η θεωρία-θεώρηση της ζωγραφικής πράξης, όπως και κάθε άλλης πράξης, είναι αναπόφευκτη, συνειδητά ή ασυνειδητά υπαρκτή, και η κυρίαρχη πρώτη ύλη πριν ακόμα από τις χρωστικές ουσίες και τις τεχνικές.

Πιο κάτω καταγράφουμε ορισμένα από τα σημεία αυτά σε αντιστοιχία μεταξύ του Πλίνιου, ενός ευρυμαθούς γνώστη της ιστορίας της ζωγραφικής και του Λεβίδη, ενός θεράποντα της ζωγραφικής πράξης.

– Ζωγραφική τέχνη / ζωγραφική σύνθεση
Για τη ζωγραφική τέχνη και τη ζωγραφική σύνθεση σταχυολογούμε τις πιο κάτω παρατηρήσεις του Πλίνιου²:

«Τελικά η ίδια η [ζωγραφική] τέχνη από μό-

νη της διαφοροποιήθηκε και ανακάλυψε το φως και τις σκιές και την αντίθεση των χρωμάτων μεταξύ τους που εντείνεται με την εναλλαγή τους. Αργότερα προστέθηκε η λάμψη που είναι άλλο πράγμα από το φως. Το διάστημα ανάμεσα στο φως και τη σκιά ονομάζεται «τόνος», το σμίξιμο των χρωμάτων και το πέρασμα από το ένα στο άλλο λέγεται «αρμολογία»» (§ 29).

«...ο Θάσιος Πολύγνωτος που πρώτος ζωγράφισε γυναίκες με διάφανα μάτια και με μήτρες ποικιλόχρωμες στο κεφάλι και



εφάρμοσε πολλές καινοτομίες στη ζωγραφική, αφού πρώτος καθιέρωσε να παριστάνεται το στόμα ανοιχτό, να φαίνονται τα δόντια και, εγκαταλείποντας την αρχαία ακαμψία, ποίκιλε τις εκφράσεις του προσώπου» (§ 58).

(Ο Ζεύξης ζωγράφισε σταφύλια με τόση επιτυχία ώστε τα πουλιά φτερουγούσαν γύρω τους...) (§ 65).

«Ο Παρράσιος γεννήθηκε στην Έφεσο και πρόσφερε πολλά κι αυτός στην πρόοδο της ζωγραφικής. Πρώτος αυτός της έδωσε ένα σύστημα αναλογιών και πρώτος απέδωσε τις λεπτομέρειες στην έκφραση του προσώπου, την κομψότητα των μαλλιών και τη χάρη του στόματος, κι οι τεχνίτες ομολογούν ότι στα περιγράμματα ήταν άφθαστος. Αυτή είναι η άκρα λεπτότητα στη ζωγραφική. Γιατί το να ζωγραφίζεις σώματα και τις επιφάνειες ανάμεσα στα περιγράμματα είναι βέβαια έργο δύσκολο, αλλά σ' αυτό δοξάστηκαν πολλοί. Αντίθετα, το να μπορείς να σχεδιάσεις τα όρια των σωμάτων με το περίγραμμα να περικλείεις τη στρογγυλότητά τους εκεί που απολήγουν, σπάνια συμβαίνει με επιτυχία στην τέχνη» (§ 67).

«[Ο Παισίας] πρώτος επινόησε μια μέθοδο ζωγραφικής που μετά τη μίμηθκαν πολλοί αλλά κανείς δεν τον έφτασε. Το πιο εντυπωσιακό είναι ότι θέλοντας να δείξει το μήκος του σώματος ενός βοδιού, το ζωγράφισε μετωπικά και όχι πλάγια και παρ' όλα αυτά μπορεί κανείς ξεκάθαρα να αντιληφθεί τις διαστάσεις του. Έπειτα, ενώ όλοι, τα μέρη που θέλουν να προεξέχουν τα ζωγραφίζουν με φωτεινά χρώματα και κείνα που θέλουν να κρύβουν με μαύρο, αυτός ζωγράφισε ολόκληρο το βόδι με σκούρο χρώμα και απέδωσε την πλαστικό-

τητα του σκιερού σώματος με τη σκιά την ίδια, αναδεικνύοντας με έξοχη τέχνη τους όγκους πάνω στην επίπεδη επιφάνεια και δίνοντας ολοκληρωμένη την εντύπωση της στερεότητας του σώματος μέσα από τη συνίζηση» (§§ 126-127).

Ο Λεβίδης για τα ζητήματα αυτά σημειώνει: «Στην προηγούμενη φάση τον πρωταγωνιστικό ρόλο τον είχε η γραμμή του περιγράμματος που περιέκλειε επιφάνειες ενιαίου αδιαβάθμητου χρώματος δίνοντας στο χρώμα μια δευτερεύουσα διακοσμητική λειτουργία στο παιχνίδι αυτό των δύο διαστάσεων.

Τώρα ο σχεδιασμός και η σύνθεση της εικόνας μπορεί να καθορίζεται κατά κύριο λόγο από τη σχέση των χρωμάτων, τις κλιμακούμενες δυνάμεις τους (τόνοι) και τις αντιθέσεις τους (φως-σκιά, θερμό-ψυχρό κ.λπ.), καθιστώντας το ρόλο της γραμμής απλώς βοηθητικό.

Για να περάσουμε ομαλά από ένα τόνο σ' έναν άλλο είτε του ίδιου χρώματος είτε δύο διαφορετικών χρωμάτων παρεμβάλλουμε ανάμεσά τους έναν μέσο τόνο, ένα μίγμα δηλαδή των δύο τόνων. Αυτό ο Πλίνιος το ονομάζει αρμογή. Η αρμογή κάνει το πέρασμα της από το φως στη σκιά απαλό και όχι βίαιο, μ' αυτό τον τρόπο γράφεται η στρωγυλότητα των σωμάτων» (σελ. 190-191).

«...σε συνδυασμό με αγγεία της εποχής που μορφολογικά απηχούν τις περιγραφές και φαίνονται έντονα επηρεασμένα από τη μεγάλη ζωγραφική, μπορούμε να καταλήξουμε σε αρκετά ασφαλή συμπεράσματα για την τέχνη της σύνθεσης του Πολύγνωτου.

Εγκαταλείπει λοιπόν ο Πολύγνωτος την παρατακτική διάταξη, όπως σε μια ζωφόρο, και τοποθετεί τις μορφές στην επιφάνεια του πίνακα άλλοτε ψηλότερα και άλλοτε χαμηλότερα, υποδηλώνοντας έτσι τα διάφορα επίπεδα όπου στέκει η μορφή, δηλαδή τη διάσταση του βάθους (χαμηλά-εμπρός, ψηλότερα-πιο πίσω)» (σελ. 259).

«...το νέο στοιχείο που έφερε ο Πολύγνωτος είναι ότι πήγε πιο πέρα από την απεικόνιση ενός απλού μορφασμού και χρησιμοποίησε αυτά τα εκφραστικά σχήματα για να περιγράψει τα αισθήματα και το χαρακτήρα των ηρώων που ιστορούσε» (σελ. 262).

«Στην πράξη τα χρώματα ανακατεύονται και μεταξύ τους για να παραγάγουν ενδιάμεσους τόνους ή νέες αποχρώσεις. Αυτή η διαδικασία της μίξης των χρωμάτων στην παλέτα, που σήμερα μας φαίνεται αυτονόητη, επιχειρήθηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της ζωγραφικής στην Αθήνα μάλλον, στα τέλη του 5ου π.Χ. αιώνα. Τέλος, οι μορφές που αποκτούν όγκο και χώρο για να κινηθούν με αληθοφάνεια. Ο επίπεδος λοιπόν κάμπος του πίνακα ανοίγει, και με τη βοήθεια της προοπτικής και των χρωματικών τόνων δημιουργείται η ψευδαίσθηση του βάθους» (σελ. 299).

– Η έννοια της μίμησης

Ο Πλίνιος, ήδη στο 34ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας*, αναφέρεται στο θεωρητικό ζήτημα της μίμησης:

«Ο Λύσιππος ήταν ο πρώτος γλύπτης, που διέσχισε τη διαχωριστική γραμμή. Δήλωσε ότι οι προηγούμενοι από αυτόν είχαν φτιάξει το ανθρώπινο σώμα όπως είναι, ενώ αυτός το φτιάχνει όπως φαίνεται να είναι»⁶.

Το 35ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου αρχίζει με ένα πικρόλογο κριτικό σχολιασμό της υφιστάμενης κατάστασης στις μέρες του για να αντιδιαστείλει τη σπουδαιότητα της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής:

«...η ζωγραφική των προσωπογραφιών που μετέφερε μέσα στους αιώνες το αληθινό ομοίωμα των μορφών, έχει αφανιστεί εντελώς. Τώρα αφιερώνουν χάλκινες ασπίδες, ασημένιες προτομές, όπου ελάχιστα διαφοροποιούνται τα χαρακτηριστικά. Αλλάζουν τα κεφάλια των αγαλμάτων μεταξύ τους, πράγμα για το οποίο κυκλοφορούν από καιρό σκώμματα και σατιρικοί στίχοι. Όλοι προτιμούν να φαίνεται το υλικό που χρησιμοποιήθηκε παρά να είναι αναγνωρίσιμη η μορφή τους. Εν τω μεταξύ γεμίζουν τους τοίχους των πινακοθηκών με αρχαίους πίνακες και λατρεύουν ομοιώματα ξένων ενώ για τους εαυτούς τους εκτιμούν μόνο την υλική αξία, έτσι που σίγουρα θα καταλήξει κάποιος κληρονόμος να τειμαχίσει τα έργα και κάποιος κλέφτης να τ' αρπάξει. Επομένως, μιας και ποτέ δεν αναπαραστάθηκαν τα ζωντανά χαρακτηριστικά τους, κληροδοτούν όχι τη δική τους εικόνα αλλά αυτή των χρημάτων τους.

...η νωθρότητα κατέστρεψε τις τέχνες και μιας και δεν υπάρχουν εικόνες της ψυχής, παραμελήθηκαν και οι εικόνες των σωμάτων» (§ 4,6).

Σταχυολογούμε από τις κριτικές παρατηρήσεις του Λεβίδη σε αντιστοιχία με τις παρατηρήσεις του Πλίνιου:

«Η τέχνη της προσωπογραφίας καλλιεργήθηκε στην Αίγυπτο συνδεδεμένη με τη λατρεία των νεκρών. Στην ελληνική τέχνη νατουραλιστικά στοιχεία σε απεικονίσεις προσώπων συναντώνται στην αρχαϊκή και κλασική ζωγραφική και γλυπτική αλλά η άνθηση της προσωπογραφίας αρχίζει στα μέσα του 4ου π.Χ. αιώνα και συνεχίζεται σ' όλη την ελληνιστική εποχή» (σελ. 162).

Γράφει ο Πλίνιος:

«Ο δεύτερος πίνακας [του Νικία] έχει το εξής αξιοθαύμαστο, ότι δείχνει την ομοιότητα ενός εφήβου γιου με τον ήδη γέροντα πατέρα του, παρά τη διαφορά ηλικίας» (§ 28).

«Θεωρείται πως από το χέρια του [Απελλή] είναι και στο ναό της Αρτέμιδας ένας Ηρακλής με γυρισμένη την πλάτη, που'ναι ζωγραφισμένος με τέτοιο τρόπο ώστε – πράγμα δυσκολότατο – η ζωγραφική να φανερώνει το πρόσωπό του πιο αληθινό απ' όσο μπορεί να το συλλάβει η φαντασία» (§ 94). «Αυτός [ο Λυσίστρατος, αδελφός του Λύ-

σιππου] καθιέρωσε ακόμα ν' αποδίδεται η ομοιότητα, ενώ πριν απ' αυτόν προσπαθούσαν να κάνουν τις μορφές ωραιότερες» (§ 15) και ο Αλέκος Λεβίδης σημειώνει: «Πράγματι στην εποχή του Λύσιππου η ρεαλιστική προσωπογραφία, αν δεν την έχει παραμερίσει, τουλάχιστον διεκδικεί ισότιμη θέση με την ιδεαλιστική απεικόνιση των μορφών» (σελ. 467).

– Ζητήματα μεθόδου της ζωγραφικής πράξης



Στο 35ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου και στα σχόλια του Λεβίδη εντοπίζονται διάσπαρτες παρατηρήσεις για ζητήματα μεθοδολογικής θεώρησης της ζωγραφικής πράξης στην αρχαιότητα (συστήματα αναλογιών, κανόνες συμμετρίας, κ.ά.).

Έχουν ήδη αναφερθεί στην ενότητα «ζωγραφική τέχνη/ζωγραφική σύνθεση» το ζήτημα της καινοτομίας σε σχέση με τους κανόνες (§ 58), το ζήτημα της συστηματικής θεώρησης της μορφής (§ 67 και §§ 126-127).

Στο 34ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας*, ο Πλίνιος αναφέρεται και στη συγγραφή θεωρητικού έργου-πραγματείας παράλληλα με την άσκηση της ζωγραφικής πράξης:

«Ο Ξενοκράτης ήταν μαθητής του Τεισικράτη, ή κατ' άλλους του Ευθυκράτη έγραψε και βιβλία για την τέχνη του».

Και ο Λεβίδης σημειώνει:

«Κρίνοντας από τα αποδιδόμενα στον Ξενοκράτη χωρία του Πλίνιου, κύριο μέλημα του πρώιμου αυτού ιστορικού της τέχνης είναι τα μορφολογικά προβλήματα των τεχνών: συμμετρία (αναλογίες), σύνθεση, σχέδιο, χρώμα...»⁷.

Οι παρατηρήσεις του Πλίνιου, όσο και του Λεβίδη, εντοπίζουν τους πιο σημαντικούς ίσως προβληματισμούς πάνω στη ζωγραφική τέχνη και είναι επίκαιροι όσο ποτέ στο να αρθρώσουν το πλαίσιο της ζωγραφικής πράξης σήμερα.

Η καταγραφή που έγινε στις ενότητες: ζωγραφική τέχνη/ζωγραφική σύνθεση, μίμηση, μεθοδολογία της ζωγραφικής πράξης είναι μόνο ενδεικτική αλλά αρκετή για να επιβεβαιώσει ότι τα θεμελιώδη θεωρητικά ζητήματα δεν «επιλύονται» αλλά επαναδια-

τυπώνονται σε κάθε εποχή μέσα από διαφορετικά κάθε φορά ερμηνευτικά φίλτρα, που αντανακλούν τη γενικότερη πολιτιστική πραγματικότητα της εποχής τους.

Η άρθρωση μιας συστηματικής θεωρίας της ζωγραφικής τέχνης ίσως εντάσσεται σε εκείνη την κατηγορία έργων τέχνης που χαρακτηρίζονται από το *non finito*, ως αισθητική αλλά και ηθική κατηγορία. Όπως διατυπώνει ο Πλίνιος το ζήτημα αυτό, που θεωρούσαμε ότι ανήκει στην σύγχρονη σκέψη:

«αυτό όμως που είναι σπάνιο και αξιοσημείωτο είναι ότι οι τελευταίοι και ημιτελείς πίνακες των τεχνιτών, όπως η Ίρις του Αριστέδη, οι Τυνδαρίδες του Νικόμαχου, η Μήδεια του Τιμόμαχου και η Αφροδίτη του Απελλή, που αναφέραμε πιο πάνω, θαυμάζονται περισσότερο από τα τελειωμένα έργα. Ίσως γιατί σ' αυτά διαφαίνονται τα ίχνη των προσχεδίων που απόμειναν, οι ίδιες οι σκέψεις, οι προθέσεις του τεχνίτη, και ακόμα γιατί η θλίψη για το χέρι που σταμάτησε να δουλεύει σ' εκείνο το σημείο γοητεύει και επιτείνει το θαυμασμό.» (§ 145).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής - 35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»*, Μετάφραση Τάσου Ρούσσου-Αλέκου Λεβίδη, Πρόλογος-Σημειώσεις-Επιμέλεια ύλης από τον Αλ. Λεβίδη, Εκδόσεις Άγρα, 1994.
2. Pliny the Elder, *Natural History* (10 τόμοι), Loeb Classical Library, Heinemann & Harvard University Press, 1950-1952.
3. Μία ανάλογη θεώρηση αποτελεί και η μελέτη: Ανδρέα Κορδέλλα, *Χρωματολογία, ήτοι περί φύσεως, ονομασίας και της χημικής συστάσεως των χρωμάτων παρά τε τοις Αρχαίοις και τοις Νεωτέροις...*, Τυπογραφείο Αφοί Περρή, 1886.
4. Βλ. για παράδειγμα: Pierre Devambez, *Greek Painting*, Contact books, 1962 και το πρόσφατο αφιέρωμα του περιοδικού *Αρχαιολογία* στην αρχαία ελληνική ζωγραφική, τεύχος 55, Ιούνιος 1995.
5. Οι αριθμοί παραγράφων και σελίδων αναφέρονται στην σχολιαζόμενη έκδοση (βλ. σημείωση 1).
6. Ο Tatariewicz αναφέρει το ίδιο απόσπασμα ενώ πραγματεύεται τις έννοιες «συμμετρία» και «ευρυθμία» στο έργο του Πλάτωνα (Σοφιστής 236a). Γράφει ο Tatariewicz ότι η έννοια της συμμετρίας αφορά στο απόλυτα ωραίο, όπως γίνεται αντιληπτό από τη νόηση αδιάφορο αν γίνεται αντιληπτό από τις αισθήσεις, ενώ η έννοια της ευρυθμίας αφορά στο ωραίο για τις αισθήσεις χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι δεν υπάρχουν κανόνες υπολογισμού των δυνατοτήτων τους. Βλ. Wladyslaw Tatariewicz, *A History of Six Ideas: An essay in Aesthetics*, Martinus Nijhoff, Warszawa 1980, σελ. 91-92.
7. Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *ό.π.*, σελ. 171-172 και σελ. 420-421.
8. Βλ. για παράδειγμα τη μελέτη: Guy Robert, *Art et non finito - Esthétique et Dynamogenie du non finito*, Editions France-Amerique, 1984.

ΠΛΙΝΙΟΣ Ο ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΣ,

ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ.

35ο ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ «ΦΥΣΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ».

Θεόδωρος Δ. Παπαγγελής

ΣΤΟΥΣ νεότερους χρόνους ο εγκυκλοπαιδικός πυρετός («fièvre encyclopédique», σύμφωνα με τη φράση του αββά Bremond) έγινε αισθητός κατά το 17ο αιώνα και εντάθηκε μέσα στο 18ο. Στη διάρκεια του περασμένου αιώνα η σύνταξη εγκυκλοπαιδιών βελτιώθηκε από την άποψη της μεθοδολογίας και της συστηματικής καταγραφής του επιστητού· από την άποψη της παραγωγής έγινε πραγματική βιομηχανία. Λίγοι αναγνώστες, υποθέτω, αναρωτιούνται ποια είναι η ιστορία και η προϊστορία



αυτής της βιομηχανίας όταν ανοίγουν ή αποθέτουν τους τόμους μιας σύγχρονης εγκυκλοπαίδειας. Αλλά και όσοι ρέπουν σε τέτοιες απορίες θα θεωρούν δεδομένο ότι ένα τέτοιο έργο είναι αδιανόητο χωρίς τη σύμπραξη μερικών δεκάδων ή εκατοντάδων ανθρώπων, καθένας από τους οποίους αναλαμβάνει να αναπτύξει ένα λήμμα στην περιοχή της ειδικότητάς του. Ουδείς ψόγος... Η διαρκώς διευρυνόμενη γνώση και η παντοδαπή εξειδίκευση δεν επιτρέπουν, και ασφαλώς δεν συγχωρούν, ατομικούς ηρωϊσμούς. Η ταχύτητα στην παραγωγή, τον έλεγχο, την αναθεώρηση της γνώσης είναι σήμερα ανεξέλεγκτη, και το άνυσμα του ατομικού βίου μηδαμινό σε σχέση με την τέχνη. Ο μέσος όρος ζωής μιας σύγχρονης εγκυκλοπαίδειας μειώνεται ανάλογα· και ο εγρήγορος αναγνώστης μπορεί να μελαγχολεί εν σοφία: ποτέ τόσο πολλοί δεν γνώριζαν τόσο λίγο ή τόσο προσωρινά. Δεν ήταν πάντοτε έτσι. Επιστημονική σκέψη, τηρουμένων των αναλογιών, υπήρξε πάντα· αυτό που δεν υπήρξε είναι ο σύγχρονος συνδυασμός θεωρητικής πληρότητας, προωθημένης τεχνολογικής υποστήριξης, ερευνητικού πειραματισμού, εξειδίκευσης και πληροφορικής ταχύτητας. Η ευλογία, ή η κατάρα, της ιδιοφυίας ήταν τόσο σπάνια στην αρχαιότητα όσο και σήμερα· αλλά αν ήσουν ιδιοφυής τότε, οι θεωρίες και τα συγγράμματά σου είχαν πολλές πιθανότητες να ανατυπώνονται τακτικά, χωρίς βελτιώσεις και επαυξήσεις, για τους επόμενους δέκα, ή και περισσότερους, αιώνες. Βροντόσαυροι της γνώσης σαν τον Σταγειρίτη δεν υπήρχαν πολλοί, αλλά και ελάσσονες νέες έζησαν ζωήν ατελείτητον μέχρι τους νεότερους χρόνους. Οι δυο κρίσιμοι όροι αυτής της ιστορίας εί-

ναι: αυθεντία και παράδοση. Η αυθεντία, μαζί με τη σοφία, εμπνέει και ανέκδοτα· η παράδοση τα παραλαμβάνει και τα εμπλουτίζει. Δίπλα στην παρατήρηση, η παθητική επανάληψη· κοντά στη γνήσια περιέργεια, ο χαλνός θαυμασμός για το απλό περιέργο. Οι εγκυκλοπαιδείες δεν ήταν ποτέ εύκολη υπόθεση, αλλά τότε – την εποχή που τόσο λίγοι γνώριζαν τόσο πολλά – με καλή διάθεση, περισσότερη θέληση και ακόμη περισσότερη συλλεκτική μανία μπορούσαν, ως φαίνεται, να γραφτούν από ένα μόνον άνθρωπο.

Τέτοιος άνθρωπος ήταν ο Ρωμαίος Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (Gaius Plinius Secundus), που γεννήθηκε στο Κόμο το 23 μ.Χ., έκανε μακρά στρατιωτική θητεία στο γερμανικό μέτωπο, υπηρέτησε από ποικίλες θέσεις τον αυτοκράτορα Βεσπασιανό, και μέσα στην τύρβη των υποχρεώσεών του βρήκε χρόνο να κρατήσει 34.000 σημειώσεις, να διαβάσει 2.000 τόμους εκατό διαφορετικών συγγραφέων και να δημιουργήσει ένα αρχείο 170 φακέλων. Το τελικό αποτέλεσμα αυτής της ηράκλειας αποδελτίωσης ήταν μια εγκυκλοπαίδεια 37 τόμων, που ολοκληρώθηκε το 77-78 και αφιερώθηκε στον Τίτο, το μεγαλύτερο γιο και διάδοχο του Βεσπασιανού από το 79. Ο πρώτος τόμος του έργου περιλαμβάνει πίνακα περιεχομένων και γενική βιβλιογραφία. Ακολουθούν πέντε τόμοι περί κοσμολογίας και γεωγραφίας, ένας περί ανθρωπολογίας, τέσσερις περί ζωολογίας, οχτώ περί βοτανολογίας, δεκατρείς περί ιατρικής και πέντε περί μεταλλουργίας και ορυκτολογίας, που περιλαμβάνουν μια μακρά παρέκβαση για την ιστορία της τέχνης. Ο τίτλος του έργου είναι *Naturalis Historia*, και αν η νεομισμένη ελληνική απόδοση *Φυσική Ιστορία* δεν διαφωτίζει πλήρως τον νεοέλληνα αναγνώστη, τότε θα μπορούσε κανείς να διευκρινίσει ότι πρόκειται για συλλογή και έκθεση πληροφοριών που αφορούν το φυσικό κόσμο.

Ο Πλίνιος ζει σε μια εποχή αύξουσας εγκυκλοπαιδικής πολυπραγμοσύνης και περιέργειας. Το έργο του ορίζεται και περιορίζεται από δυο κυρίως παράγοντες. Ο ένας είναι οι σημαντικές επιδόσεις της επιστημονικής θεωρίας και πράξης στον ελληνιστικό κόσμο, δηλαδή στους τρεις τελευταίους προχριστιανικούς αιώνες· ο άλλος είναι ένα είδος γνωστικού καταναλωτισμού, που δεν κάνει εύκολα διακρίσεις ανάμεσα στην υπεύθυνη ενημέρωση και την ανέμελη περιήγηση στα παράδοξα και τα θαυματικά αυτού του κόσμου. Η ιστορική μήτρα αυτής της προσληπτικής διάθεσης είναι οι κατακτήσεις του Αλεξάνδρου και το πελώριο άνοιγμα της ελληνιστικής οικουμένης. Το πολιτισμικά αλλότριο και εξωτικό, το γεωγραφικά εκπληκτικό, το θρησκευολογικά δυσδιάγνωστο ερεθίζουν. Ο ελληνιστικός κόσμος, ριζικά αντιφατικός, διαθέτει πολύν ορθολογισμό αλλά και περίσσειμα μυστικισμού: «ετάζει» και «ι-

στορει» με όση ακρίβεια του επιτρέπει η σχετικά προχωρημένη μεθοδολογία και τεχνολογία του, αλλά και εντρυφεί σε «παράδοξα» και *mirabilia*. «Παράδοξα», *mirabilia*, ιλαρό κονυσομπολιό, δροσερά φληναφήματα συνυπάρχουν αγαστά με τη πάρεξη γνώση, την πρακτική σοφία, τη εύστοχη παρατήρηση και την υπεύθυνη ενημέρωση και στη *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου.

Η σταδιοδρομία αυτής της ρωμαϊκής εγκυκλοπαιδείας υπήρξε θεαματική. Ελάχιστοι θα διέτρεξαν το σύνολο των τόμων της – ίσως κανένας. Πολλοί έδρεψαν από τα επιμέρους κεφάλαια, ανθολόγησαν ό,τι τους ενδιέφερε και έκαναν επιτομές. Έτσι, π.χ., οι περί ιατρικής τόμοι αποτέλεσαν τη βάση για έναν ιατρικό οδηγό τον 4ο αιώνα, και η *Medicina Plinii* διαβάστηκε πολύ κατά τον Μεσαίωνα. Το κύρος του Πλίνιου διατηρήθηκε αλώβητο και μέσα στην Αναγέννηση. Οι ουμανιστές κάθε άλλο παρά τον αγνόησαν, και η τρανή μαρτυρία είναι οι πενήντα περίπου εκδόσεις που γνώρισε η *Φυσική Ιστορία* μέχρι το 1550. Η πρώτη ιταλική μετάφραση εμφανίστηκε το 1501, ενώ το 1601 το έργο έκανε το αγγλόφωνο ντεμπούτο του. Η κατοπινή φιλολογική και εξηγητική παράδοση της Εσπερίας τίμησε πολλαπλά το χαλκότερο Ρωμαίο. Η ελληνική κλασική φιλολογία, που αποφεύγει γενικά στενές επαφές και δοσοληψίες με τους Λατίνους, τον γνωρίζει συνήθως εξ αποστάσεως και εξ ακοής· και, όσο γνωρίζω, ο πρώτος τόμος αυτής της εγκυκλοπαιδείας που αποκτά ελληνική φωνή είναι ο 35ος.

Ο τόμος αυτός ανήκει στα συναφή κεφάλαια της μεταλλουργίας και ορυκτολογίας (βιβλία 33-37). Στη ρύμη πληροφοριών γεωλογικού χαρακτήρα, και δυνάμει ενός εύλογου συνειρμού (παραγωγή των χρωστικών υλών από τις γαίες), παρεκβαίνει για να εκθέσει μια ιστορία της ζωγραφικής, από την πρώτη εμφάνιση αυτής της τέχνης μέχρι την εποχή του συγγραφέα. Ο ιδεώδης διερμηνεάς του 35ου βιβλίου πρέπει να είναι ζωγράφος άμα και κλασικός φιλόλογος – δύσκολη και δυσεύρετη, και μάλλον ανύπαρκτη, σύνθεση. Το αμέσως καλύτερο είναι να έχεις ένα ζωγράφο που μπορεί να διαβάξει υπεύθυνα και σωστά τη φιλολογική έκδοση και τον ερμηνευτικό υπομνηματισμό του πρωτοτύπου. Από την άποψη αυτή ο νεοελληνικός και εικαστικός Πλίνιος δεν υπήρξε καθόλου άτυχος. Ο Αλέκος Λεβίδης, που είχε τη γενική επιμέλεια του προκειμένου τόμου, συνέταξε έναν περιεκτικό πρόλογο και προίκισε τη μετάφραση, στην οποία συνεργάστηκε με τον Τάσο Ρούσσο, με σχόλια που απλώνονται σε περισσότερες από τριακόσιες σελίδες. Από την άποψη της κατάρτισης του λατινικού κειμένου η έκδοση δεν διεκδικεί πρωτότυπες συμβολές, και ο επιμελητής της είναι επ' αυτού σαφής: υιοθετεί το σχετικά πρόσφατο (1985) κείμενο του J. M. Croisille από την έγκυρη σειρά *Belles Lettres*. Μόνο

ο σχολαστικά ενδιαφερόμενος φιλόλογος θα μπορούσε (και θα είχε δικαίωμα) να επισημάνει ότι χωρίς εκείνο το μικρό ηρωϊκό χρονικό των εικασιών, των διορθώσεων, της απόγνωσης και των αντεγκλήσεων, το οποίο οφείλεται στις κατά τόπους διαφορές των χειρογράφων που παραδίδουν ένα κλασικό κείμενο το οποίο, εμφανιζόμενο στη βάση του κειμένου, οι ρέκτες λατρεύουν ως «κριτικό υπόμνημα» – χωρίς αυτό το χρονικό ο μη υποψιασμένος αναγνώστης μπορεί να θεωρήσει ότι το λατινι-



κό κείμενο που διαβάσει είναι απαρέγκλιτα αυτό που έγραψε ο Πλίνιος. Αλλά η ανατύπωση και του κριτικού υπομνήματος δεν ήταν, υποθέτω, εφικτή από δεοντολογική άποψη, και όποιος επιμένει να το συμβουλευτεί ασφαλώς γνωρίζει σε ποιο ράφι της βιβλιοθήκης (του) απόκειται ο ίδιος ο *Croisille*.

Η γαλλική αυτή έκδοση προσφέρει και πλούσια σχόλια, τα οποία αποτέλεσαν βασικό οδηγό στη σύνταξη των σημειώσεων. Όμως οι εκτεταμένες αυτές σημειώσεις είναι προϊόν μελέτης ενός ευρύτατου φάσματος της σχετικής βιβλιογραφίας, και όταν ο συντάκτης τους μετριοφρονεί δηλώνοντας στον πρόλογο του «αρμοδιότητα για φιλολογικά θέματα», οι επαγγελματίες του φιλολογικού επιστητού δεν θα έπρεπε να νιώσουν συγκатаβατικοί, γιατί εδώ υπάρχει ευστοχία επιλογής, συνθετική ικανότητα, μεθοδικός συνδυασμός και διακριτικός μόχθος που αποτελούν ακριβώς τις προϋποθέσεις της «φιλολογικής αρμοδιότητας» και, αρκετά συχνά, τα επίματiα ζητούμενα στα πανεπιστημιακά «κονκλάβια» που εκλέγουν ή εξελίσσουν τους επίσημους θεράποντες της κλασικής φιλολογίας. Για να στηρίξω την επίφθονη αυτή δήλωση επιμαρτύρομαι το βιβλιογραφικό επίμετρο της έκδοσης (σσ. 519-538), και μετρώ, ανάμεσα σε πολλά άλλα, εννέα εκδόσεις του κειμένου του Πλίνιου (σχολιασμένες ή μη) που οφείλονται σε έγκριτους ξένους μελετητές, είκοσι τρεις μελέτες (έκταση βιβλίου ή άρθρου) που αναφέρονται στα περί τέχνης κεφάλαια του Πλίνιου, κάπου εκατό βιβλία και πενήντα τόσα άρθρα που καταγράφουν το χρονικό, ή αποτιμούν αισθητικά, τις επιδόσεις της αρχαίας ζωγραφικής και τέχνης. Τρία

ευρετήρια (κύριων ονομάτων και τοπωνυμίων – τεχνιτών – χρωμάτων, υλικών και τεχνικών όρων) εξασφαλίζουν το εύρηστο της έκδοσης, ενώ το επίμετρο περιλαμβάνει και ένα κείμενο του Τσαρούχη για την ελληνική ζωγραφική. Ο συνδυασμός ευρέος βιβλιογραφικού πέλματος και άρτιας εκδοτικής επιμέλειας είναι τεκμήριο μακράς εντύφησης· αλλά, όπως συνήθως συμβαίνει στις περιπτώσεις αυτές, το μεράκι των συντελεστών της έκδοσης συνιστά ταυτόχρονα και χειρονομία σεβασμού προς τον αναγνώστη.

Με δεδομένη την πενηρότητα των πληροφοριών για την αρχαία ελληνική ζωγραφική, η αξία του 35ου βιβλίου της *Φυσικής Ιστορίας* είναι αυτονόητη. Ο Πλίνιος είναι συστηματικός, πρακτικός και φιλόπνοος, αλλά δεν αναπτύσσει θεωρητικό προβληματισμό γύρω από την τέχνη της ζωγραφικής, και συχνά δίνει την εντύπωση ότι επιπολάζει σε εξωτερικά και ελάσσονος σημασίας γνωρίσματα. Ωστόσο, οι ευδιάκριτες ενότιές του επιτρέπουν στον αναγνώστη να ανασυνθέσει σε ικανή έκταση ένα χρονικό που περιλαμβάνει, εκτός από τα θρυλικά ονόματα, και τους «στάρλετς» της ζωγραφικής, πληροφορίες για τις ποικίλες τεχνικές, τα χρωστικά υλικά και τα χρώματα, για τον πρώτο αγώνα ζωγραφικής, αλλά και ανεκδοτολογικό καρύκειμα. Ο γενναίος αμητός των σημειώσεων, που αντιιστοχούν στις παραγράφους του πρωτοτύπου και της μετάφρασης, φωτίζει τα σημαντικότερα ζητήματα που ανακύπτουν· και ο προσεκτικός αναγνώστης είναι ιδιαίτερα ευγνώμων στις περιπτώσεις εκείνες όπου οι σημειώσεις παραθέτουν εν εκτάσει σημαντικά κείμενα-μαρτυρίες, τα οποία άλλες εκδόσεις παραλείπουν ή απλώς επισημαίνουν. Οι παραπομπές σε ελληνικές μελέτες αποτίουν οφειλόμενο φόρο τιμής σε συμβολές που, όπως άλλωστε παρατηρεί και ο συγγραφέας, είναι κατά κανόνα άγνωστες στη διεθνή βιβλιογραφία.

Ο Πλίνιος, που κάποτε δήλωσε ότι δεν άφησε αθησαύριστο τίποτε από αυτά που υπέπεσαν στην αντίληψή του, καταγράφει προσωπικές εικαστικές εμπειρίες, αλλά πολύ συχνότερα ερανίζεται, παραθέτει, και ανασυνθέτει πληροφορίες, καταγράφει, καταλόγους από προγενέστερους, Έλληνες και Ρωμαίους (το *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής* στον τίτλο της έκδοσης προαναγγέλλει ολιγότερα από όσα προσφέρει ο Πλίνιος στο 35ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας*, δεδομένου ότι εδώ περιλαμβάνονται πληροφορίες και για τη ρωμαϊκή ζωγραφική). Η ιχνηλάτηση αυτών των πηγών στο 35ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* υπήρξε μια από τις πρωταρχικές μέριμνες των μελετητών του. Η σχετική βιβλιογραφία είναι αρκετά εκτεταμένη και ασφαλώς όχι και τόσο προσιτή στον μη ειδικό, και είναι ακριβώς γι' αυτόν το λόγο που ο αναγνώστης των σημειώσεων οφείλει χάριτες στον Α.Λ. που μελέτησε και πα-

ρέθεσε συλλογισμούς και πορίσματα από αυτό το ερευνητικό corpus. Ένα από τα ευρήματα αυτής της επίμοχθης αναζήτησης πηγών είναι η σημαντική παρουσία του Ξενοκράτη του Αθηναίου πίσω από τα περί τέχνης κεφάλαια του Πλίνιου. Ο Ξενοκράτης έζησε προς το τέλος του 4ου π.Χ. αιώνα, έγραψε, ως φαίνεται, για την ελληνική ζωγραφική, και ένας μελετητής τον θεωρεί πατέρα της ιστορίας της τέχνης. Είναι άξιο και δίκαιο να γνωρίζεις τους πατέρες της τέχνης που διακονείς, και ο Πλίνιος, που διαθέτει παιδεία και καλλιεργημένο γούστο αλλά όχι και οξύ κριτικό πνεύμα, προσφέρει αυτήν ακριβώς την υπηρεσία: αντιγράφει ή απηχεί έναν επαίοντα, και έτσι μας επιτρέπει να συλλέξουμε ήχους από τη φωνή του.

Πόσο εύκολο είναι να ανασυνθέσουμε την αισθητική και τη θεωρία της τέχνης του Ξενοκράτη ακούγοντας αυτή τη διαθλασμένη φωνή; Όχι πολύ εύκολο, υποθέτω, αλλά αν κανείς μπορεί με λογική πεποίθηση να του αποδώσει μια «εξελικτική αντίληψη για την πρόοδο της γλυπτικής και της ζωγραφικής από ένα πρώτο ακατέργαστο αρχαίο στάδιο», αυτό είναι κιόλας ένα σημαντικό κέρδος. Είναι ίσως ευχερέστερο, κρίνοντας τις προσωπικές παρεμβάσεις του ίδιου του Πλίνιου, να συναγάγουμε τις δικές τους αρέσκειες και απαρέσκειες, και ο Α.Λ. σημειώνει την προτίμηση του Ρωμαίου συγγραφέα για την κλασική ή κλασικίζουσα τέχνη. Ωστόσο, ο μη ειδικός αλλά ενδιαφερόμενος αναγνώστης, κυρίως όμως νομίζω, ο έχων εξειδικευμένο ενδιαφέρον για τα ζητήματα της ιστορίας της τέχνης, ίσως θα ήθελε και θα προσδοκούσε να αναπτυχθούν ακόμη περισσότερο ορισμένα από τα πολύ ενδιαφέροντα πράγματα που λέγονται στις σσ. 10-14 της εισαγωγής: ποιες, σύμφωνα με τις άμεσες και έμμεσες μαρτυρίες μας, ήταν οι κυρίαρχες στην κλασική και ελληνιστική-ρωμαϊκή εποχή αισθητικές αντιλήψεις που ρύθμιζαν την παραγωγή και την πρόσληψη της ζωγραφικής τέχνης; Ήταν, για παράδειγμα, η ρεαλιστική «μίμησης» τόσο σημαντική στον εικαστικό χώρο όσο φαίνεται, θεωρητικά τουλάχιστο, να ήταν στο χώρο της λογοτεχνίας; Τι είδους ορίζοντα προσδοκίας είχε ο μέσος φιλότεχνος ή και απλός θεατής ενός εικαστικού έργου; Ίσχυε ίσως και για το χώρο της ζωγραφικής αυτό που σαφώς συνέβαινε στο χώρο του έντεχνου λόγου, δηλαδή οι κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης να σηματοποιούν και, κάποτε, να απλοστεύουν τα ζητήματα, μένοντας κατά ένα περίεργο, αν όχι δυσεξηγήτο, τρόπο πίσω από τη δημιουργική πρωτοπορία των καλλιτεχνών; Ποιες είναι μερικές από τις σημαντικότερες συνεχείς ή διακεκομμένες γραμμές που συνεχούν την αρχαία ζωγραφική με τη νεότερη; Και ποιες είναι εκείνες οι κρίσιμες τομές – οφειλόμενες σε ευρύτερες πολιτισμικές, ιδεολογικές, αισθητικές ή και επιστημολογικές μετατοπίσεις – που κάνουν

τη νεότερη εικαστική εμπειρία, όσο και εφόσον την κάνουν, διαφορετική από εκείνη της αρχαιότητας; Τα ερωτήματα είναι ασφαλώς θεωρητικά και οι μαρτυρίες, γραπτές και εμποτικές, είναι πολύ αραιές για να επιτρέπουν ερμηνευτική πεποίθηση. Ωστόσο, ορισμένα από τα θέματα αυτά θα ήταν άκρως ερεθιστικά να θιγούν εν είδει εισαγωγής και διαμέσου πειραματικών ανασυνθέσεων στην εισαγωγή αυτού του σημαντικού έργου.

Η νεοελληνική απόδοση του κειμένου, αλ-



λά και η ποιότητα του λόγου στις σημειώσεις, πρέπει να λογαριαστούν ανάμεσα στις μεζόνες αρετές της έκδοσης, αν και το νεοελληνικό κείμενο βγάζει κάποτε «ασπροπρόσωπο» ένα Ρωμαίο συγγραφέα, ο οποίος κατηγορήθηκε συχνά, και όχι χωρίς λόγο, για την κατά τόπους ατημελησία του ύφους και της δομής του λόγου του. Αν η επισήμανση αυτή προδίδει μίαν επαγγελματική προκατάληψη του υπογραφομένου, ο υπογραφόμενος δεν διατάζει να δηλώσει την ακόμη πιο σχολαστική του ευαρέσκεια για την ευπρεπή στίξη των περιόδων και των προτάσεων. Μια από τις σημαντικότερες υπηρεσίες που προσφέρει η μετάφραση του κειμένου, αλλά και ο σχολιασμός, είναι η απόδοση τεχνικών όρων που αφορούν τα χρώματα, τα υλικά και τους τεχνικούς όρους. Τίποτε δεν είναι αυτονόητο εδώ, όπως θα γνωρίζουν πολύ καλύτερα οι περί τα εικαστικά ειδημόνιστοι· και μόνο αυτοί ίσως θα είναι σε θέση να εκτιμήσουν με πληρότητα την ενδελεχή αναδίφηση και την ακριβή γνώση που προϋποθέτει η απόδοση στα ελληνικά και ο ιστορικός-τεχνικός υπομνηματισμός τέτοιων όρων. Διαλέγω στην τύχη ένα, και όχι το εντυπωσιακότερο, παράδειγμα – την απόρρητη, για τους αμήνητους, ιστορία της φυσικής και τεχνητής sandaraca, και παραθέτω τη σχετική σημείωση κατά το ήμισυ: *Σανδράκη: έντονο κόκκινο προς το πορτοκαλί. Είναι φυσικό χρώμα (ορυκτό), το θειούχο αρσενικό (As2 S2). Σαν χρωστική ουσία είναι γνωστό από τους αρχαιότερους χρόνους. Με το όνομα Realgar χρησιμοποιήθηκε στη ζωγραφική μέχρι τον περασμένο αιώνα. Τώρα έχει αντικατασταθεί από τα κόκκινα του καδμίου (σ. 215). Οικονομία και τεχνική ακρίβεια σε ένα περιεκτι-*

κό χρονικό για τους ενδιαφερόμενους. *Expertus dicit, experto credite!* Εδώ έχουν τον πρώτο λόγο οι «κληρικοί» της τέχνης· αλλά και ο «λαϊκός» που θέλει να μάθει, μαθαίνει με πληρότητα και υπευθυνότητα.

Τελειώνω με δυο συλλογισμούς, από τους οποίους ο πρώτος είναι και ιδιοτελής. Η νεοελληνική βιβλιογραφία, στενότερα φιλολογική ή μη, παραμένει γενικά αφιλόξενη σε έργα της λατινικής γραμματείας. Υπάρχουν λόγοι γι' αυτό, αλλά αν τους αναπτύξω και θα μακρηγορήσω ανεπίκαιρα και θα επισύρω έχθρητα χώρων όπου η αλληλεγγύη των αναρμόδιων είναι (ακόμη σχεδόν) αρραγής. Αλλά αυτό που ήδη ξεστόμισα ορίζει και την ειδική αξία και την ειδική προσφορά αυτής της έκδοσης. Το άλλο που συλλογίζομαι, με αφορμή αυτό το εξαιρετικά ευπρόσδεκτο και ευπρόσωπο βιβλίο, είναι ότι η ιστορική συνείδηση αποτελεί, ή πρέπει να αποτελεί, μέρος της σκευής του καλλιτέχνη. Όποιος γνωρίζει καλύτερα την ιστορία της τέχνης του, στοχάζεται καλύτερα τις θεωρητικές αρχές της, την «ποιητική» της· και όποιος το κατορθώνει αυτό κερδίζει το βάθος της αυτοσυνειδησίας που είναι κρίσιμη προϋπόθεση για τη σοβαρότητα της τέχνης του. Αισθάνομαι ότι ο γενικός επιμελητής αυτής της έκδοσης, ελλόγιμος άμα και εικαστικός άνδρας, προσφέρει από την άποψη αυτή υπηρεσία ανάλογη με το ευγενικό πάθος που ελαύνει, και την ακριβή γνώση που κοσμεί, το έργο του.

Η ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Δημήτρης Ι. Κυρτάτας

Σπάνια έχει κανείς τη χαρά να πιάνει στα χέρια του ένα βιβλίο τόσο πολλών επιπέδων και χρήσεων. Περιλαμβάνει στο πρωτότυπο και σε μετάφραση το 35ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου του Πρεσβύτερου που αναφέρεται στην αρχαία ελληνική ζωγραφική, με πρόλογο του επιμελητή· δύο επιστολές του Πλίνιου του Νεότερου σχετικές με τη σταδιοδρομία και το θάνατο του θείου του σε μετάφραση· μία παλαιότερη μελέτη του Γιάννη Τσαρούχη για την ελληνική ζωγραφική· ένα από-



σπασμα από το βιβλίο του V. J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting*, για τα υποστηρίγματα και τα συνδετικά υλικά στην κλασική ζωγραφική· εκτενή βιβλιογραφία ταξινομημένη κατά θέματα· χρηστικά ευρετήρια ονομάτων και όρων· σχέδια και εικόνες με αντιπροσωπευτικά δείγματα αρχαίας ζωγραφικής και ψηφιδωτών· και κυρίως, περισσότερες από 300 σελίδες με σημειώσεις του επιμελητή στο κείμενο του Πλίνιου. Με δυο λόγια, ο χρήστης του τόμου έχει στη διάθεσή του, συγκεντρωμένο, το υλικό μιας ειδικής βιβλιοθήκης.

Παρά τον όγκο της και το σύνθετο χαρακτήρα της, η έκδοση αυτή δεν χάνει τη συνοχή και θελκτικότητα ενός μικρού βιβλίου. Τα κείμενα έχουν επιλεγεί με προσοχή και έχουν αποδοθεί με γλωσσική ευαισθησία. Τα ευρετήρια ενοποιούν τις διάσπαρτες πληροφορίες και μετατρέπουν τον τόμο, μετά την πρώτη ανάγνωση, σε εύχρηστη εγκυκλοπαίδεια. Ο τόμος κερδίζει όμως πολλά και από την καλαισθητή εμφάνισή του.

Στο αποτέλεσμα αυτό συνέβαλαν όλοι οι συνεργάτες της έκδοσης, ο διορθωτής και ο εκδότης. Ψυχή του έργου όμως είναι ο επιμελητής του. Έψαξε κάθε όνομα, κάθε όρο και κάθε πληροφορία ως φιλοπερίεργος αναγνώστης και απέδωσε τα πορίσματα των ερευνών του ως ακούραστος αρχαιολόγος. Ο Πλίνιος δεν είναι ούτε δυσανάγνωστος ούτε σκοτεινός. Οι σημειώσεις του επιμελητή ωστόσο, κάνουν το κείμενο του λατίνου συγγραφέα να διαβάζεται σαν παλίμψηστο. Πίσω από το πρώτο του επίπεδο αποκαλύπτουν υποστρώματα και κρυφές πτυχώσεις.

Ο τόμος θα διαβαστεί κυρίως για τις πληροφορίες του Πλίνιου περί της αρχαίας

ελληνικής ζωγραφικής. Η ελληνική παιδεία δεν έδειξε ποτέ έφεση προς τα λατινικά γράμματα· ακόμα και όταν οι λατίνοι συγγραφείς αποτελούν μοναδική πηγή πληροφοριών για θέματα ελληνικής ιστορίας και ελληνικού πολιτισμού. Είναι όμως παράλογο που ένα έργο σαν του Πλίνιου είχε αφεθεί, ως τώρα, στο περιθώριο των νεοελληνικών αναγνώσμάτων. Η ζωγραφική θα παραμείνει πάντα ο μεγάλος άγνωστος της ελληνικής τέχνης – ο άλλος μεγάλος άγνωστος είναι βέβαια η μουσική. Εκτός από τα ψηφιδωτά, τις τοιχογραφίες και τα εικονογραφημένα αγγεία, όλα τα άλλα ζωγραφικά έργα έχουν χαθεί οριστικά. Τα υλικά τους ήταν φθαρτά, και αργά ή γρήγορα υπέκυψαν στο χρόνο και την ανθρώπινη βαρβαρότητα. Το καλύτερο στο οποίο μπορούμε να ελπίζουμε είναι περιγραφές έργων ζωγραφικής από αρχαίους συγγραφείς.

Ο Πλίνιος ήταν πολυταξιδεμένος και πολυδιαβασμένος. Παράλληλα με τα πολιτικά και στρατιωτικά του καθήκοντα έβρισκε το χρόνο για μελέτη και συγγραφή εκτενών έργων. Στο 35ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* του μνημονεύει και περιγράφει έργα ζωγραφικής που είδε ο ίδιος σε διάφορα μέρη της αυτοκρατορίας. Ως άνθρωπος των βιβλίων όμως, συγκέντρωσε και διάβασε ό,τι μπόρεσε για το θέμα του. Οι πληροφοριοδότες του είναι κυρίως Έλληνες συγγραφείς, τα έργα των οποίων δεν έχουν σωθεί. Για όλους αυτούς τους λόγους, το βιβλίο του για την αρχαία ελληνική ζωγραφική είναι αναντικατάστατο.

Παρά την ευρυμάθειά του, ο Πλίνιος δεν θεωρείται άνθρωπος με ιδιαίτερα κριτική σκέψη. Το μεγάλο του προσόν ήταν ότι διέθετε ψυχολογία συλλέκτη και ακόρεστη περιέργεια. Κατά την έκρηξη του Βεζούβιου, όπως μαθαίνουμε από τον ανιψιό του, βρισκόταν στη Μεσσήνη, ως διοικητής του αυτοκρατορικού στόλου. Στην αρχή κανείς δεν μπορούσε να καταλάβει τι ακριβώς γινόταν, αλλά ο Πλίνιος «θεώρησε το φαινόμενο σημαντικό και άξιο να μελετηθεί από κοντά». (Λειπομέρειες για την έκρηξη δίνει ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος σε άλλη επιστολή του). Καθώς ετοιμαζόταν να πλησιάσει, πληροφορήθηκε ότι κάποια γνωστή του ήταν εγκλωβισμένη και ζητούσε βοήθεια. Σπεύδει λοιπόν «να φθάσει γρήγορα στο μέρος από το οποίο οι άλλοι φεύγουν, πλέει κατευθείαν προς τον κίνδυνο, τόσο απαλλαγμένος από το φόβο, ώστε να καταγράψει υπαγορεύοντας ή σημειώνοντας ο ίδιος όλες τις φάσεις της μάστιγας εκείνης. όλες τις όψεις, όπως τις συνελάμβανε το βλέμμα του». Τελικά εγκλωβίζεται και ο ίδιος, και υποκύπτει στα αναπνευστικά προβλήματα που του προκάλεσε η πνιγηρή οσμή του θειαιού (σ. 490-4).

Στο τέλος του 35ου βιβλίου, ο Πλίνιος εγκαταλείπει τη ζωγραφική και περιγράφει διάφορα είδη γης με τις ιδιότητές τους. Μνημονεύει, μεταξύ άλλων, το θειάφι, που

προέρχεται από ηφαιστειογενείς περιοχές. Για μας που γνωρίζουμε ότι πέθανε από δύσπνοια αποτελεί ειρωνεία η σημείωση του ότι το θειάφι θεραπεύει το άσθμα (§ 177). Το τελευταίο είδος γης με το οποίο ασχολείται είναι η κρητίς, μια ποικιλία της οποίας είναι η κιμωλία. Η στροφή από τη ζωγραφική στις περιγραφές αυτές δεν είναι παράλογη. Το σύγγραμμα ασχολείται γενικά με τη φυσική ιστορία, και περιλαμβάνει την ιστορία της τέχνης ως παρέκβαση. Ολοκληρώνοντας την παρέκβαση, ο Πλίνιος επιστρέφει στο κυρίως θέμα του.

Η τελευταία χρήση της κιμωλίας για την οποία κάνει λόγο ωστόσο έχει κάποια σχέση με τη ζωγραφική ή μάλλον με τη βαφή. Οι πρόγονοι του συγγραφέα τη μεταχειρίζονταν για «ν' ασπρίζον τα πόδια των δούλων που έφερναν για πούλημα πέρα από τη θάλασσα» (§ 199). Η παρατήρηση αυτή θυμίζει στον Πλίνιο επιφανείς και πανίσχυρους απελεύθερους που πρωτόφθασαν στη Ρώμη για να πουληθούν στα πατάκια των δουλεμπόρων. Ανάμεσά τους διακρίθηκαν και ορισμένα πρόσωπα που διακρίθηκαν στα γράμματα. Στο σημείο αυτό, ο συγγραφέας μας δεν κρύβει τη δυσφορία του. Είδαμε τους ανθρώπους αυτούς, ισχυρίζεται, «να γίνονται τόσο κυρίαρχοι των πραγμάτων ώστε... να τους απονέμονται τα δίσσημα της εξουσίας του πραίτορα, ενώ χωρίς δαφνοστεφανωμένες ράβδους έπρεπε να τους στείλουν από 'κει που ήρθαν με τα πόδια ασπρισμένα» (§ 202).

Τα αισθήματα αυτά του Πλίνιου δεν παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Το ρωμαϊκό δουλοκτητικό σύστημα, μέσα στη βαναυσότητά του, ήταν γενναϊόδωρο με έναν τρόπο ανήκουστο στον ελληνικό κόσμο. Ο απελεύθερος ενός Ρωμαίου πολίτη γινόταν κι αυτός Ρωμαίος πολίτης, με δικαιώματα κοινωνικής ανόδου και ανάληψης δημόσιων αξιωματίων. Η πρακτική αυτή ανταποκρινόταν στις ανάγκες της ρωμαϊκής κοινωνίας, αλλά έβρισκε αντίθετους πολλούς ανθρώπους της σειράς του Πλίνιου. Οι ριζικές κοινωνικές ανακατατάξεις φόβιζαν την παραδοσιακή αριστοκρατία.

Το ενδιαφέρον βρίσκεται στην επιλογή του συγγραφέα να κλείσει το βιβλίο του για την ελληνική ζωγραφική με μια εκδήλωση αποστροφής προς τους πρώην δούλους που είχαν κερδίσει δόξα, εξουσία και χρήματα. Η λογική του παλιμψηστου μας ωθεί να αναρωτηθούμε αν οι καταληκτικές αυτές παράγραφοι υποκρύπτουν ένα βαθύτερο νόημα. Υπάρχει άραγε κάποιος υπαινιγμός εδώ για τους καλλιτέχνες που παρελαύνουν στις προηγούμενες σελίδες;

Για τη θέση του καλλιτέχνη στους ρωμαϊκούς χρόνους διαθέτουμε κάποιες χρήσιμες πληροφορίες. Επιλέγω δύο περιπτώσεις επειδή προέρχονται από τη γραφίδα ανθρώπων που δεν είχαν λόγους να συμμερίζονται τις απόψεις ενός Ρωμαίου συγκλητικού. Η πρώτη προέρχεται από τον Πλού-

ταρχο που έζησε μια γενιά περίπου μετά τον Πλίνιο. Ο Πλούταρχος διατυπώνει τις κυρίαρχες απόψεις του κύκλου του για τους καλλιτέχνες χωρίς περιστροφές. «Από το θαυμασμό κάποιου έργου», ισχυρίζεται, «δεν επακολουθεί αμέσως η επιθυμία να το κατασκευάσουμε κι εμείς. Πολλές φορές μάλιστα συμβαίνει το αντίθετο. Ενώ δηλαδή χαίρομαστε το έργο, περιφρονούμε το δημιουργό του, όπως στην περίπτωση των μύρων και των βαφών: ευχαριστούμαστε απ' αυτά, αλλά θεωρούμε τους βα-



φείς και τους μυροποιοίς ανελεύθερους και βάνουσους... Κανείς ευφυής νέος δεν επιθύμησε να γίνει Φειδίας βλέποντας στην Γίτσα το άγαλμα του Δία, ή Πολύκλειτος βλέποντας το άγαλμα της Ήρας στο Άργος· ούτε Ανακρέων ή Φιλιππός ή Αρχίλοχος, επειδή ευφράνθηκε με τα ποιήματά τους» (*Περικλής* 1-2).

Η δεύτερη περικοπή είναι από τον Λουκιανό, που έζησε έναν αιώνα περίπου μετά τον Πλίνιο. Μιλάει η «παιδεία» και κατηγορεί τη «γλυπτική τέχνη», προσπαθώντας να κερδίσει το νεαρό Λουκιανό. Με όλα τα καλά της τέχνης, του λέει, «θα είσαι εργάτης, θα κοπιάζεις σωματικά και από τους κόπους τούτους θα εξαρτώνται όλοι σου οι ελπίδες. Θα είσαι αφανής, θα κερδίζεις ολίγα και ευτελή, θα είσαι ταπεινός το φρόνημα, η προκοπή σου θα είναι μικρά και ούτε διά τους φίλους θα είσαι περιζήτητος, ούτε εις τους εχθρούς επίφοβος, ούτε εις τους πολλούς ζηλευτός. Θα είσαι απλούς εργάτης και εις εκ του όχλου, πάντοτε δειλός προς τους εξέχοντες και περιποιητικός προς τους έχοντες την τέχνην του λέγειν. Εν γένει θα ζεις λαγού ζώην και θα είσαι εις την διάκρισιν των ισχυρών. Και αν ακόμη γίνεις Φειδίας ή Πολύκλειτος και κατασκευάσεις πολλά και θαυμαστά έργα, την μεν τέχνην σου θα επαινούν όλοι, αλλά κανείς εξ όσων θα σε ιδούν, αν έχει νουν, δεν θα ευχηθεί να γίνει όμοιός σου· διότι, όπως θα είσαι, θα φαίνεσαι βάνουσος εργάτης, ζων από τον κόπον των χειρών του» (*Το όνειρον*, μτφρ. Ι. Κονδυλάκη).

Οι πληροφορίες αυτές δείχνουν ότι η θέση του καλλιτέχνη την εποχή εκείνη ήταν, τουλάχιστον, αμφιλεγόμενη. Όπως σημειώνει και ο επιμελητής του τόμου, υπήρχε πρόβλημα με τον χειρωνακτικό χαρακτήρα της

εργασίας τους (σ. 165). Η ενδεχόμενη αξία του έργου τους δεν οδηγούσε σε αναγκαστική βελτίωση της κοινωνικής τους θέσης. Η παραδοσιακή αριστοκρατία συναγωνιζόταν για να αποκτήσει τα καλλιτεχνήματά τους. Δεν ανεχόταν όμως εύκολα στους κύκλους της επήλυδες, ιδιαίτερα όταν αυτοί στηρίζονταν στο προσωπικό τους ταλέντο και όχι την καταγωγή τους.

Ο Πλίνιος είχε και έναν πρόσθετο λόγο να μην αισθάνεται άνετα με τους Έλληνες ζωγράφους. Την εποχή του, οι Έλληνες ήταν στο σύνολό τους ένας κατακτημένος πληθυσμός, και πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες υπηρετούσαν στα σπίτια των Ρωμαίων. Κλείνοντας το βιβλίο του, ο συγγραφέας μας ίσως δείχνει ότι αισθανόταν την ανάγκη να εκφράσει τη δυσарέσκειά του - ενδεχομένως τη μισαλλοδοξία ή το φθόνο του - προς τους ζωγράφους, το έργο των οποίων αποτιμά και εκθειάζει. Λόγοι ύψους ή ευπρέπειας δεν του επέτρεπαν να διατυπώσει τα αισθήματά του καθαρά, αλλά ο υπαινιγμός του θα ήταν αρκετά σαφής στους αναγνώστες του.

Για έναν Ρωμαίο αριστοκράτη, η ελληνική ζωγραφική ήταν άξια μελέτης και θαυμασμού. Ωστόσο, η αθρόα διείσδυση Ελλήνων καλλιτεχνών στη Ρώμη, πολλοί από τους οποίους είχαν εισαχθεί ως δούλοι, ενείχε κινδύνους για τα ρωμαϊκά ήθη. Ο αναγνώστης θα θυμηθεί ότι ο Πλίνιος είχε επισημάνει ορισμένους από τους κινδύνους αυτούς στην αρχή κιάλας του 35ου βι-

βλίου του. Την «παλιά καλή εποχή», οι μεγάλες οικογένειες έφτιαχναν κέρνα εκμαγεία των προγόνων τους για να θυμούνται τη μορφή τους. Τώρα όλοι διέθεταν αγάλματα που κατασκευάζονταν μαζικά από ξένους τεχνίτες (§ 6). Η αναζήτηση των αρχών της ζωγραφικής που ακολουθεί δεν είναι απαλλαγμένη από νοσταλγία για το παρελθόν και από διάθεση κριτικής προς το παρόν.

Σε τελευταία ανάλυση, το πρόβλημα του Πλίνιου δεν ήταν οι αρχαίοι Έλληνες αλλά οι σύγχρονοί του Ρωμαίοι. Στόχος του δεν ήταν τόσο πολύ να ξεχωρίσει τον καλλιτέχνη από το καλλιτέχνημα, αλλά την ελληνική από τη ρωμαϊκή τέχνη. Οι Ρωμαίοι αριστοκράτες ήθελαν να πιστεύουν ότι σε όλα ήταν (ή έπρεπε να γίνουν) καλύτεροι από τους Έλληνες, και τους ενοχλούσε ο άκριτος θαυμασμός και η δουλική απομίμηση. Για να γίνουν όμως καλύτεροι όφειλαν να μελετούν προσεκτικά τα έργα των Ελλήνων. Οι αντιφάσεις αυτής της λογικής είναι αποτυπωμένες στη *Φυσική Ιστορία*.

Οι παρατηρήσεις αυτές μας έχουν ήδη οδηγήσει σε ένα από τα πολλά επίπεδα ανάγνωσης του τόμου. Γιατί το κείμενο με τις σημειώσεις περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, στοιχεία και για μια κοινωνική ιστορία της αρχαίας ζωγραφικής. Αυτό δεν είναι χωρίς σημασία για τον σημερινό αναγνώστη, που έχει αυθόρμητα την τάση να παραβλέπει το ιστορικό πλαίσιο και να βλέπει τους αρχαίους καλλιτέχνες ως προδρό-

μους των σημερινών. Ανάλογα με τα ενδιαφέροντά τους, άλλοι θα εντοπίσουν διαφορετικά επίπεδα και, με τη βοήθεια των σχολίων, θα αρχίσουν να τα ξεδιπλώνουν.

Ο επιμελητής του τόμου έχει τα δικά του ενδιαφέροντα, όπως θα είχε ασφαλώς κάθε άλλος μελετητής. Το βλέμμα του ζωγράφου ωστόσο, δεν του επιτρέπει να προσπεράσει σχεδόν τίποτα ασχολίαστο. Κοιτά σ' αυτόν, ο αναγνώστης κρατάει διαρκώς τα μάτια του ανοιχτά, έτοιμος να ανοιχτεί σε νέες περιπέτειες αναζητήσεων. Με



τον τρόπο αυτό, η υπόθεση της αρχαιολογίας μπορεί να ξεφύγει από τον κύκλο των ειδικών και να γίνει επίκαιρη, ευχάριστη και ωφέλιμη.

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

δεκαπενθήμερος

ΤΟ ΕΥΛΟΓΟ ερώτημα που τίθεται σε όποιον διαβάσει τον τίτλο του βιβλίου του Πλίνιου του Πρεσβύτερου *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*. 35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας» είναι: Τι γυρεύει ένα κείμενο περί ζωγραφικής στο πλαίσιο της Φυσικής Ιστορίας; Η απάντηση, ότι ο συνδυαστικός κρίκος μεταξύ των δύο έγκειται στο χρώμα, θα παραξενέψει ακόμη περισσότερο το σύγχρονο αναγνώστη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η σύγχρονη θεωρία του χρώματος χαρακτηρίζεται από δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες: από τη μία πλευρά, η επιστήμη, κυρίως η μετανευτώνεια φυσική, μελετά το χρώμα ως φυσικό φαινόμενο· από την άλλη, το χρώμα ως οπτικό, υποκειμενικό φαινόμενο έχει «αποκολληθεί» από τη φύση ως πεδίο των φυσικών επιστημών και το έχει ιδιοποιηθεί είτε η ψυχολογία είτε η τέχνη. Έτσι σήμερα, θα περίμενε κανείς να διαβάσει σχετικά με το χρώμα είτε σε ένα βιβλίο φυσικής είτε σε ένα εγχειρίδιο ψυχολογίας της αντίληψης είτε σε ένα κείμενο περί ζωγραφικής, αλλά όχι σε ένα έργο που να εποπτεύει και τη φύση και την τέχνη¹.

Ο ίδιος ο Πλίνιος σπεύδει, από την πρώτη κιόλας παράγραφο, να απαντήσει στην αρχική απορία. Όπως επισημαίνει και ο επιμελητής της έκδοσης Α. Βλ. Λεβίδης στην πρώτη του σημείωση: «Ο Πλίνιος συνδέει το βιβλίο τούτο με τα προηγούμενα για να καταδείξει ότι η ενασχόλησή του με τις τέχνες, και εδώ ειδικά με τη ζωγραφική, δεν βγαίνει από το πλαίσιο της *Φυσικής Ιστορίας*, δεν είναι δηλαδή παρά μια ανάπτυξη θεμάτων που έχουν σχέση με τις γαίες και τους λίθους» (σ. 161). Άρα, η σύνδεση ζωγραφικής και φυσικής ιστορίας έγκειται στην παραγωγή της πρώτης ύλης της ζωγραφικής, δηλαδή του χρώματος, από διάφορα είδη γης ή πέτρας. Από τη στιγμή που ο Πλίνιος ασχολείται με την υλική προέλευση των χρωμάτων, δεν περιορίζεται σε γαίες και λίθους, αλλά επεκτείνεται και σε άλλα υλικά παραγωγής, όπως τα φυτά (ινδικό, ίσατι) και τα όστρακα (πορφυρό). Οι σημειώσεις του επιμελητή είναι εδώ ιδιαίτερα κατατοπιστικές. Όμως στο σύνολο του κειμένου (δίγλωσση έκδοση, §§ 1-202, σ. 22-159), το μέρος που αφορά στη φυσική παραγωγή των χρωμάτων δεν καλύπτει περισσότερο από το ένα δέκατο (§§ 30-48, σ. 43-57).

Στο πλαίσιο της φυσικής ιστορίας μπορεί να ενταχθούν και μία σειρά άλλων παρατηρήσεων. Όπως υποδηλώνει ο αρχαίος ελληνικός όρος *φάρμακον* (ουσία θεραπευτική, δηλητηριώδης ή χρωστική), οι χρωστικές ουσίες ήταν στενά συνδεδεμένες με τη χρήση τους στην ιατρική². Ο Πλίνιος ασχολήθηκε εκτενώς με την ιατρική φαρμακολογία σε προηγούμενα βιβλία της *Φυσικής Ιστορίας* (20ό έως 32ο), όπου αναφέρεται στα φάρμακα που προέρχονται από φυτά και ζωικούς ιστούς. Στο 35ο βιβλίο επικεντρώνεται στις ουσίες που παράγονται από γαίες και λίθους και στη χρήση τους στη

ζωγραφική· δεν παραλείπει όμως να αναφέρει παρεπιπτόντως και την ιατρική τους χρήση. Στο τελευταίο τμήμα του βιβλίου (§§ 151-201, σ. 125-159), ο Πλίνιος επανέρχεται στο θέμα της υλικής προέλευσης, όχι όμως των χρωμάτων και της χρήσης τους στην τέχνη, αλλά άλλων τεχνών οι οποίες βασίζονται σε γήινη ή λίθινη πρώτη ύλη, όπως η αγγειοπλαστική και το κτίσιμο με πλίνθους και άμμο. Η έλλειψη ξεκάθαρης, ορθολογικής κατάταξης των παραπάνω στοιχείων και η ανάμιξή τους, όπως θα



φανεί παρακάτω, με θέματα από άλλους κλάδους, αφενός αναδεικνύει τη δυσκολία του Πλίνιου να οργανώσει ένα πολύπλευρο υλικό με συχνά ασαφείς και επικαλυπτόμενες κατηγορίες, αφετέρου υπονομεύει τον ειρμό του κειμένου και το καθιστά δύσκολο στην παρακολούθηση.

Το μεγαλύτερο μέρος του 35ου βιβλίου είναι αφιερωμένο σε αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε ιστορία της τέχνης και πραγματεύεται τη χρήση του χρώματος στη ζωγραφική. Η ιστορική ενασχόληση με την τέχνη ξεκινά με μια περιγραφή και αναζήτηση των λόγων της παρακμής στην οποία βρίσκεται η ζωγραφική την εποχή του Πλίνιου, δηλαδή τον 1ο μ.Χ. αιώνα (§§ 2-14, σ. 22-33): συνεχίζει με μια *γενεαλογία*, όπως θα ονομάζαμε σήμερα την «αναζήτηση των αρχών της ζωγραφικής» (§§ 15-28, σ. 33-43) και επανέρχεται με μια εκτενή αναφορά «σ' αυτούς που δοξάστηκαν απ' αυτή την τέχνη» και στις διάφορες τεχνικές που χρησιμοποίησαν (§§ 30-149, σ. 59-124). Και στις δύο περιπτώσεις ο Πλίνιος εκφράζει επιφυλάξεις: «η αναζήτηση των αρχών της ζωγραφικής... δεν ανήκει στο πλαίσιο αυτού του έργου» (σ. 33). «Τώρα θ' αναφερθώ με τη μεγαλύτερη συντομία σ' αυτούς που δοξάστηκαν απ' αυτή την τέχνη, γιατί δεν ταιριάζει στο χαρακτήρα αυτού του έργου να μπω σε λεπτομέρειες» (σ. 59). Άρα η ιστορία της τέχνης δεν ανήκει στη φυσική ιστορία. Ο Πλίνιος το γνωρίζει, αλλά εντάσσει την πρώτη στη δεύτερη, εφόσον η τέχνη είναι μια πρακτική εφαρμογή υλικών που προέρχονται από τη φύση.

Είναι γεγονός ότι ο Πλίνιος δεν κάνει καμία προσπάθεια θεωρητικής προσέγγισης των δύο χώρων, αν και η δομή του 35ου βιβλίου υπαινίσσεται ένα παρόμοιο προβληματι-

σμό. Συγκεκριμένα, η παρεμβολή του μέρους περί «φυσικής ιστορίας» των χρωμάτων ανάμεσα, από τη μια πλευρά, στην ιστορία των αρχών και της παρακμής της ζωγραφικής και, από την άλλη, στην εξέλιξη και την ακμή της τέχνης που χρησιμοποιήσε τα συγκεκριμένα υλικά και εκμεταλλεύτηκε τις δυνατότητές τους, δηλώνει την επίγνωση ότι τα υλικά επηρεάζουν την τέχνη. Επίσης υπάρχουν ορισμένα αξιολογικά χωρία, τα οποία συνδέουν τα υλικά μέσα με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, όπως: «Τώρα που το πορφυρό μεταφέρθηκε στους τοίχους και η Ινδία προμηθεύει το βούρκο των ποταμών και το αίμα των φιδιών και των ελεφάντων της, η ζωγραφική έχει πια χάσει τη δόξα της. Τότε λοιπόν που τα μέσα ήταν πιο περιορισμένα όλα ήταν καλύτερα» (§ 50, σ. 59). Άρα η πρόταση του Α. Λεβίδη στον πρόλογο της έκδοσης, ότι «Πουθενά στο κείμενό του δεν θίγονται άμεσα θέματα που έχουν σχέση με τη φιλοσοφική θεωρία της τέχνης που μελετάει» (σ. 11), φαίνεται υπερβολικά αυστηρή. Τα παραπάνω χωρία δείχνουν ότι, συνυφασμένος με τους άλλους τομείς, υπάρχει κι ένας αισθητικός προβληματισμός: λ.χ., ότι η εμφάνιση νέων υλικών ή τεχνικών χρήσης τους είναι παράγοντας υφολογικής εξέλιξης³: ή ότι, σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, η τιμή των υλικών είναι εκείνη που καθορίζει την αισθητική αξία του έργου. Παραταύτα, είναι αληθές ότι αυτός ο προβληματισμός είναι συγγενικός και όχι συνειδητά φιλοσοφικός. Επίσης, όπως επισημαίνεται στις σημειώσεις (σημ. 11, §50, σ. 246-7), ο Πλίνιος δεν ασχολείται με την πιθανή θρησκευτική ή φιλοσοφική θεμελίωση συγκεκριμένων πρακτικών, όπως η τετραχρωμία⁴. Τέλος, οι αναφορές σε αρχαίους φιλοσόφους είναι ελάχιστες και ανεκδοτολογικές (λ.χ. στον Αριστοτέλη στις §§ 106, 162). Δεν θίγονται φιλοσοφικά ζητήματα, όπως το πρόβλημα της ρεαλιστικής αναπαράστασης που οδήγησε τον Πλάτωνα να αμφισβητήσει την αξία της τέχνης⁵ ή ο θεωρητικός προβληματισμός για τα κριτήρια αξιολόγησης ενός έργου τέχνης.

Ο τρίτος βασικός θεματικός άξονας του έργου, ο οποίος απασχολεί το μικρότερο μέρος του κειμένου – κυρίως την § 29 –, αφορά τις αντιληπτικές ιδιότητες και σχέσεις των χρωμάτων. Η § 29 (σ. 43) είναι σημαντική από πολλές απόψεις: Πρώτον, συνιστά συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στην πρώτη ενότητα ιστορίας της τέχνης και στο καθαυτό μέρος της φυσικής παραγωγής των χρωμάτων. Δεύτερον, επαναλαμβάνει ρητά την προτεραιότητα του έργου, το οποίο «απαιτεί πρώτα ν' αναφερθούμε στη φύση των χρωμάτων», δηλαδή στα υλικά παραγωγής τους, και μετά στο «ποιοι ήταν οι πρωτοπόροι [στη ζωγραφική] και τι ανακάλυψαν». Τρίτον, όπως αναφέρεται στη σημείωση 3 (σ. 189), «το απόσπασμα αυτό έχει πολύ συ-

ζητηθεί γιατί θεωρείται κείμενο για την κατανόηση των βαθιών αλλαγών που συντελούνται στη ζωγραφική στα μέσα του 5ου π.Χ. αι.». Τέταρτον, ο βασικός λόγος αυτής της αλλαγής είναι η έμφαση στις φαινομενικές ιδιότητες και σχέσεις των χρωμάτων, οι οποίες φαίνεται να είναι ανεξάρτητες από τη φυσική/υλική τους προέλευση: η τέχνη «ανακάλυψε το φως και τις σκιάς και την αντίθεση των χρωμάτων μεταξύ τους που εντείνεται με την εναλλαγή τους. Αργότερα προστέθηκε η λάμψη που είναι άλλο πράγμα από το φως. Το διάστημα ανάμεσα στο φως και τη σκιά ονομάζεται "τόνος"⁶: το σμίξιμο των χρωμάτων και το πέρασμα από το ένα στο άλλο λέγεται "αρμολογία"». Στη σημείωση 3 (σ. 189-94), ο Α. Λεβίδης αναλύει τα οπτικά φαινόμενα των χρωμάτων, δηλαδή ιδιότητες και σχέσεις οι οποίες αφορούν μόνον το φαινομενικό επίπεδο και απασχολούν την ψυχολογία ερευνητικά και τη ζωγραφική πρακτικά. Ένα κείμενο περί χρωμάτων και ζωγραφικής σήμερα θα αφιερωνόταν περίπου εξ ολοκλήρου σε αυτά τα θέματα, τα οποία εδώ αναφέρονται αλλά δεν αναπτύσσονται από τον Πλίνιο. Στην § 29 συμβαίνει κάτι σημαντικό το οποίο δεν επισημαίνεται από τον σχολιαστή: ο όρος *φύση* του χρώματος γίνεται αμφισβητός διότι δεν είναι πια σαφές αν αυτή η φύση έγκειται στην ύλη που το παράγει (και που θα απασχολήσει τον Πλίνιο από την επόμενη παράγραφο, ως μέρος της φυσικής ιστορίας) ή στην οπτική εντύπωση που αυτή δημιουργεί.

Αυτήν ακριβώς την αμφισημία, η σύγχρονη άποψη περί χρώματος την έχει αναγάγει σε ρήξη. Σήμερα οι χρωματικοί όροι αναφέρονται πρωτίστως στην οπτική εντύπωση του χρώματος. Αυτό οφείλεται στο ότι σήμερα, διαχωρίζονται σαφώς, από τη μια πλευρά το *ορατό* χρώμα, οι ιδιότητες και σχέσεις που το διέπουν και, από την άλλη, η σύνθετη, *φυσική και φυσιολογική*, διεργασία που το παράγει. Η διεργασία αυτή, η οποία ονομάστηκε «νευτώνειο μοντέλο», της χρωματικής αντίληψης⁵, χαρακτηρίζεται από τα εξής στάδια: το φως από μια φωτεινή πηγή προσπίπτει πάνω σε ένα αντικείμενο, το οποίο απορροφά ένα μέρος του φωτός και ανακλά το υπόλοιπο⁶ το ανακλώμενο φως προσπίπτει στο μάτι όπου ερεθίζει τον αμφιβληστροειδή, ο οποίος μεταδίδει την πληροφορία στον εγκεφαλικό φλοιό μέσω του οπτικού νεύρου. Το χρωματικό αίσθημα που παράγεται δεν έγκειται σε κανένα από τα παραπάνω στάδια: είναι κάτι υπεράνω και ξεχωριστό, καθαρά υποκειμενικό. Αυτό το μοντέλο ευνοεί μία *ρήξη* ανάμεσα στο φυσικό και το φαινομενικό επίπεδο: από τη μια πλευρά, η φυσική και η φυσιολογία μελετούν τα στάδια της διαδικασίας που βρίσκονται *στη φύση*⁷ από την άλλη, η ψυχολογία και η τέχνη καταγράφουν και αναλύουν τις σύνθετες ιδιότητες και σχέσεις που διέπουν το χρώμα στο *φαινομενικό επίπεδο*.

Είναι ενδιαφέρον ότι, στη σύγχρονη θεωρία του χρώματος, απουσιάζει παντελώς η ενασχόληση με την υλική παραγωγή των χρωστικών ουσιών, η οποία σήμερα θα ανήκε στη *χημεία*. Αυτό το γεγονός, καθώς και η παραπάνω ρήξη μεταξύ φύσης και τέχνης η οποία δεν υπάρχει στον Πλίνιο, οφείλεται στη διάσταση ανάμεσα σε δύο διαφορετικές κοσμοθεωρίες, τις οποίες θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αριστοτελική⁶ και νευτώνεια. Στις σημειώσεις επισημαίνεται η διαφορά ανάμεσα στις δύο αντίστοιχες θεωρητικές απόψεις περί χρωμάτων: εκείνης των αρχαίων, η οποία φαίνεται να είναι παρεμφερής με τη «χρωματική αίσθηση του μεσαιωνικού ανθρώπου» και χαρακτηρίζεται από τη βασική διάκριση σκοτεινών και φωτεινών χρωμάτων, με έμφαση στο λευκό και το μαύρο⁷ και της σύγχρονης, η οποία απορρέει από την ανάλυση του φάσματος του Νεύτωνα, για το οποίο το λευκό και το μαύρο δεν θεωρούνται καν χρώματα (σημ. 3, § 18, σ. 177-8 και σημ. 1, § 50, σ. 247). Η έλλειψη αναγνώρισης αυτής της διαφοράς και η επιβολή της σύγχρονης θεωρήσης σε παλιότερες, οδήγησαν συχνά σε παρερμηνείες: «σήμερα η διαφορά και η σχετικότητα της χρωματικής αίσθησης που καθορίζεται από γεωγραφικούς, πολιτιστικούς και ιστορικούς παράγοντες είναι αποδεκτή, ενώ τον περασμένο αιώνα η μελέτη του Ομήρου οδήγησε σοβαρούς φιλόλογους να διατυπώσουν τη θεωρία ότι την εποχή του Ομήρου οι άνθρωποι έπασχαν περίπου από *αχρωματοψία*» (σημ. 3, § 18, σ. 178).

Η παρούσα έκδοση χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη ευαισθησία σε προβλήματα ορολογίας, η οποία διαφαίνεται τόσο στην ιδιαίτερα προσεγμένη και προσιτή του σύγχρονο αναγνώστη μετάφραση των Τ. Ρούσου-Α. Λεβίδη, όσο και στη συνεχή υπόμνηση αυτών των προβλημάτων στις σημειώσεις του Α. Λεβίδη. Όμως παρά την προσεκτική εργασία, δεν είναι η ίδια άμοιρη ορισμένων παρερμηνειών. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι δεν υπάρχει μόνον διάσταση στη θεωρητική αντίληψη του χρώματος από τη μια εποχή στην άλλη, αλλά και ανάμεσα σε διαφορετικές θεωρήσεις του χρώματος μέσα στην ίδια μας την εποχή. Ενδεικτικά θα αναφερθώ μόνο στο πρόβλημα της έννοιας των *βασικών* χρωμάτων, παραθέτοντας δύο αποσπάσματα, το πρώτο από τις σημειώσεις του Α. Λεβίδη, το δεύτερο από το κείμενο του Γιάννη Τσαρούχη «Η ελληνική ζωγραφική» που περιλαμβάνεται ως επίμετρο στην έκδοση. «Σύμφωνα με τη θεωρία του Νεύτωνα, που καθορίζει άλλωστε γενικότερα τη σύγχρονη αντίληψη των χρωμάτων, τα βασικά ή "πρώτα" χρώματα του φάσματος είναι το κόκκινο, το κίτρινο και το κυανό που αναμειγνυόμενα παράγουν τα τρία δευτερεύοντα ή σύνθετα χρώματα, το πορτοκαλί (κόκκινο + κίτρινο), το πράσινο (κυανό + κίτρινο), το ιώδες (κυανό + κόκκινο). Από τα χρώματα της αρχαίας τετραχρωμίας λείπει

το κυανό και κατά συνέπεια το πράσινο και το ιώδες. Για κάποιον λοιπόν με διαμορφωμένη τη χρωματική του αντίληψη βάσει της θεωρίας των χρωμάτων του φάσματος είναι αδύνατο να πιστέψει ότι μπορεί να ζωγραφίσει κανείς, σε συνθήκες μάλιστα που μιμούνται το ατμοσφαιρικό φως, χωρίς το κυανό και το πράσινο» (σημ. 3, § 50, σ. 247). Ο Τσαρούχης, προσπαθώντας να δώσει μια ορθολογική εξήγηση για την τετραχρωμία (χοχτροκόκκινο, ώχρα, μαύρο, άσπρο) που χαρακτήριζε την αρχαία ελληνική ζωγραφική, καταλήγει στην ακόλουθη ιδιαίτερα συγκεκριμένη πρόταση: «το περίεργο είναι πως το γαλάζιο του [Πολύγνωτου] είναι μαύρο, που αποτελείται θεωρητικώς από την ανάμιξη των τριών καθαρών χρωμάτων: γαλάζιο, κίτρινο, κόκκινο. Το κίτρινο του είναι η ώχρα που αποτελείται από τα τρία καθαρά χρώματα του πρίσματος. Το κόκκινο του είναι το χοντροκόκκινο που αποτελείται κι αυτό από τα τρία καθαρά χρώματα του πρίσματος, το ίδιο μπορούμε να πούμε και για το άσπρο που γίνεται με τη συστροφή τριών καθαρών χρωμάτων» (σ. 503-4).

Τα δύο παραπάνω αποσπάσματα είναι σαφώς γραμμένα από ζωγράφους οι οποίοι, από τη δική τους σκοπιά, έχουν δίκιο να διατείνονται ότι τα βασικά, «πρώτα» ή καθαρά χρώματα είναι τρία – το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε – αλλά σφαλλουν όταν υποστηρίζουν ότι πρόκειται για τα βασικά χρώματα του φάσματος του Νεύτωνα. Ο όρος «βασικό χρώμα» έχει δύο διαφορετικές έννοιες⁶. Η πρώτη είναι αυτή που του έδωσε ο Νεύτων όταν όρισε ως βασικά χρώματα εκείνα που είναι απλά και ομοιογενή φώτα – δηλαδή τα επτά χρώματα που διέκρινε στο φάσμα. Ο Νεύτων πίστευε ότι είναι επτά επειδή ήθελε να συνδέσει τη δομή του φάσματος με τη δομή της μουσικής κλίμακας· ενώ η σύγχρονη τεχνολογία μπορεί να διαιρέσει το φάσμα σε 300 ή και 3000 «νευτώνεια» βασικά χρώματα, όλα τους απλές και ομοιογενείς φωτεινές ακτίνες. Η δεύτερη έννοια των βασικών χρωμάτων, στην οποία και αναφέρονται τα παραπάνω αποσπάσματα, αφορά εκείνα τα χρώματα με τη μίξη των οποίων μπορούν να παραχθούν όλα τα υπόλοιπα. Εδώ έγκειται η μεγαλύτερη πηγή σύγχυσης. Στο φυσικό επίπεδο έχουμε δύο διαφορετικές έννοιες βασικών χρωμάτων: α) το κόκκινο, το μπλε και το πράσινο στην ανάμιξη φωτός β) το κόκκινο, το μπλε και το κίτρινο στην ανάμιξη χρωστικών ουσιών. Σε αυτή την τελευταία έννοια είναι φυσικό να αναφέρονται οι δύο ζωγράφοι, συγχέοντάς την όμως με τα βασικά χρώματα του φωτός. Υπάρχει φυσική εξήγηση, υπερβολικά εξειδικευμένη για το παρόν κείμενο, για το γεγονός ότι τα βασικά χρώματα είναι διαφορετικά στην ανάμιξη φωτός και στη μίξη χρωστικών. Ενώ τέλος, στο επίπεδο του φαίνεσθαι που μελετά η ψυχολογία, τα βασικά χρώματα, δηλαδή εκείνα που φαίνονται αμιγή, είναι τέσσερα: το κόκκινο, το κίτρινο, το πράσινο και το

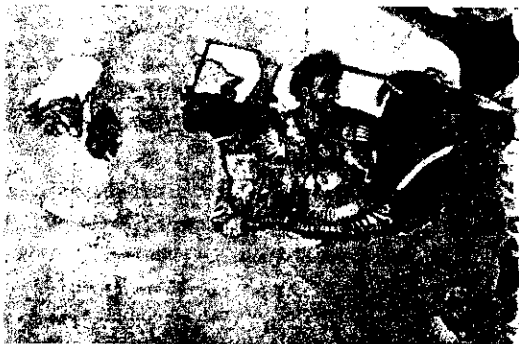
μπλε. Είναι σαφές ότι οποιοσδήποτε χρησιμοποιεί την έννοια του βασικού χρώματος χωρίς να παίρνει υπόψη τις παραπάνω διακρίσεις, έχει πολλές πιθανότητες να οδηγηθεί σε παρανόηση. Επίσης το γεγονός ότι διαφορετικοί κλάδοι χαρακτηρίζονται από διαφορετικές έννοιες του βασικού χρώματος αναδεικνύει τη δυσκολία μετάβασης από τον ένα στον άλλον – λ.χ. από το φυσικό στο φαινομενικό επίπεδο, από τη φύση στην τέχνη – χωρίς εννοιολογικές συγχύσεις.

Το πρόβλημα της αναντιστοιχίας ανάμεσα στη σύγχρονη και την αρχαία θεώρηση των χρωμάτων και της τέχνης, οδηγεί τον Γιάννη Τσαρούχη να γράψει: «Δεν χάσαμε μόνο τα αριστουργήματα της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. Ο νεότερος άνθρωπος έχασε την ικανότητα να την καταλαβαίνει και αυτό είναι πολύ μεγαλύτερη απώλεια» (σ. 504). Η παρούσα έκδοση του 35ου βιβλίου της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, τείνει να επανορθώσει αυτή την κατάσταση, ειδικά με το εύρος των σημειώσεων που συνοδεύουν το πρωτότυπο. Από την άλλη μεριά, δεδομένου ότι το ίδιο το έργο δεν χαρακτηρίζεται από ισχυρή οργανική δομή, ο όγκος των σημειώσεων, ο οποίος δεν συνοδεύεται από μια αναλυτική εισαγωγή, ενέχει τον κίνδυνο του να περιπλανηθεί ο αναγνώστης, αν όχι άσκοπα, τουλάχιστον έχοντας χάσει το κείμενο. Παρά την παραπάνω αισιοδοξία του, ο Τσαρούχης συνεχίζει μ' ένα αισιόδοξο μήνυμα: «Το μήνυμα που η ποίηση, η φιλοσοφία και, ό,τι διεσώθη απ' τη ζωγραφική μας προσφέρει, δεν έχει κατανοηθεί τόσο πολύ, όσο θά 'πρεπε» (σ. 505). Απομένει επομένως ένας όγκος δουλειάς να γίνει σε επίπεδο συνεργασίας, από καλλιτέχνες, φιλόλογους, φιλόσοφους κι επιστήμονες. Ελπίζω η παρούσα έκδοση του 35ου βιβλίου του Πλίνιου να σηματοδοτεί μια καλή αρχή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν κείμενα τα οποία να καλύπτουν και τους δυο τομείς, γραμμένα είτε από ζωγράφους είτε από επιστήμονες. Χαρακτηριστικό αυτών των κειμένων είναι ότι είτε εξετάζουν τους δύο τομείς (φύση και τέχνη) χωριστά είτε δεν κατορθώνουν να δώσουν μια σαφή θεωρητική ενοποίηση των διαφόρων κλάδων που ασχολούνται με το χρώμα. Ενδεικτικά αναφέρω, από την πλευρά των ζωγράφων, το κείμενο του W. Sargent: *Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη. Η απόλαυση και η χρήση του χρώματος* (ελλ. μετάφρ., Κάλβος, 1987) και J. Albers: *Interaction of Color* (Yale University Press, 1963). Από την πλευρά των επιστημόνων, Σ. Διαμαντίδης (ιατρός): *Χρωματική. Η μέθοδος της ορθής χρησιμοποίησης των χρωμάτων* (Διάπτρα, 1984), το οποίο καλύπτει στοιχεία από την ιατρική, την ψυχολογία, την παράδοση, την ψυχαγωγία, τις καλλιέργειες, τη διαφήμιση, τη διακόσμηση, τις επιχειρήσεις, την αισθητική και την τέχνη· και H. Rossotti (χημικός): *Colour, Why the World isn't Grey* (Penguin Books, 1983). Στη φιλοσοφία το χρώμα κατείχε κατ' εσχόληθ θέση υποκει-

μενικού φαινομένου, γεγονός που εντείνεται στη μετα-νευτώνεια περίοδο· ενώ το ενδιαφέρον της σύγχρονης φιλοσοφίας στρέφεται προς τη δυνατότητα σύνδεσης διαφόρων κλάδων – βλ. την εισαγωγή και το Σημείωμα Α του Π. Χριστοδουλίδη στην ελληνική μετάφραση του L. Wittgenstein: *Παρατηρήσεις πάνω στα χρώματα* (Γ. Α. Γραμματικός, 1981)· Φ. Ζήκα: *Οντολογία και σημασιολογία του χρώματος στη σύγχρονη αναλυτική φιλοσοφία* (Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1991) και «Το χρώμα: Μία συνεχιζόμενη φιλοσοφική διαμάχη», *Λόγου Χάριν*, τεύχος 2, άνοιξη 1991.



2. M. Brusatin: *Histoire des couleurs*, Flammarion, 1986, κεφ. 2.

3. Στο άρθρο του V.J. Bruno «Υποστηρίγματα και συνδετικά υλικά στην κλασική ζωγραφική», το οποίο περιλαμβάνεται στα επίμετρα, «επισημαίνεται η αλληλεξάρτηση της υφολογικής και τεχνικής εξέλιξης» (σ. 507). Αυτή η σχέση έχει εκφραστεί ως αισθητική θεωρητική άποψη από τον B. Berenson: *Aesthetics and History in the Visual Arts*, Pantheon Books, 1948.

4. Βλ. Κατερίνα Ιεροδιακόνη: «Τέσσερα χρώματα: λαμπρόν, λευκόν, ερυθρόν, μέλαν. *Τίμαιος* 87c-88d», ανακοίνωση στο συνέδριο για τον *Τίμαιο*, Τμήμα Φιλοσοφίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Δεκέμβριος 1994.

5. J. Westphal: *Colour: Some Philosophical Problems from Wittgenstein*, B. Blackwell, Oxford 1987, σ. 108.

6. Παρά το γεγονός ότι δεν είναι σαφής η παρότητα του *Περί χρωμάτων*, αποδίδεται στον Αριστοτέλη η άποψη ότι το χρώμα παράγεται από ένα «σκοτεινάσμα» του φωτός, το οποίο συντελείται από την επαφή του με τα αντικείμενα. Σε παρεμφερή άποψη θεωρείται ότι επανέρχεται ο Goethe στην κριτική του κατά του Νεύτωνα – βλ. D.B. Judd: «Introduction» στο J. W. v. Goethe: *Theory of Colours*, MIT Press, 1970.

7. Σε αυτή τη διαφορετική θεώρηση και κατηγοριοποίηση των χρωμάτων οφείλεται το γεγονός ότι οι αρχαίοι χρησιμοποιούσαν τον όρο «μέλος» για να αναφερθούν σε μία μεγάλη γκάμα χρωμάτων, περιλαμβανομένου και του χρώματος της θάλασσας (σημ. 1, § 43, σ. 219 και σημ. 1, § 50, σ. 247-8). Επίσης η διάκριση «αυστηρών-ανθηρών» χρωμάτων (§ 30), των οποίων «η ακριβής σημασία είναι ακόμα υπό συζήτηση» (σημ. 1, § 30, σ. 194), φαίνεται να αντικατοπτρίζει τη διάκριση σκοτεινού-φωτεινού.

8. G.S. Wasserman: *Color Vision: An Historical Introduction*, John Wiley & Sons, New York 1978, κεφ. 2.

