

ΓΡΗΓΟΡΗΣ Μ. ΣΗΦΑΚΗΣ

Oliver Taplin, *Pots & Plays. Interaction between tragedy and Greek vase-painting of the fourth Century B.C.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007. ISBN 978-0-89236-807-5 (με σκληρό εξώφυλλο). Σσ. x+310, 26x21 εκ.

Μετάφραση: Διονυσία Μακρή*

ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ για ακαδημαϊκή δημοσίευση (με πολλές υποσημειώσεις και άφθονη βιβλιογραφία) με τη μορφή λευκώματος, που περιέχει πλήθος ωραίων εικόνων, γλωσσάρι κι επιχειρηματολογία σε ύφος προσιτό στον μέσο αναγνώστη. Εξετάζοντας ένα μεγάλο αριθμό αγγειογραφιών με μυθολογικά θέματα που μπορούν να συσχετισθούν με την τραγωδία, το πρόσφατο έργο του καθηγητή Ο. Taplin ανακαλεί εκείνο των A.D. Trendall & T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971), καθώς ο συγγραφέας ακολουθεί την ίδια ταξινομική αρχή (τη χρονολογική σειρά των δραματουργών και των έργων τους μάλλον παρά τον χρόνο ή τον τόπο καταγωγής των αγγείων). Το βιβλίο τούτο, όμως, (εφεξής *P&P*) προσφέρει πολύ περισσότερα από το προγενέστερό του — και όχι μόνο επειδή περιλαμβάνει πολύ περισσότερα αγγεία.

* Θερμές ευχαριστίες προς τον καθ. Γ. Μ. Σηφάκη για την παραχώρηση της βιβλιοκρισίας και την επιμέλεια της τελικής μορφής της μετάφρασης. [Σημ. τ. Μετ.]

Αν και αυτό όντως το κάνει: τις τελευταίες τρεις δεκαετίες περίπου νέες ανακαλύψεις στην Κάτω Ιταλία αύξησαν σημαντικά τον αριθμό των σχετικών αγγείων. Περισσότερα από 400 κομμάτια συμπεριλήφθηκαν στο L. Todisco (επιμ.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Ρώμη, 2003), από τα οποία ο Tarlin επέλεξε να συζητήσει 104 (μαζί με πέντε αττικά) σε σύγκριση με τα 41 αγγεία του στο *Ill.Gr.Dr.* Ένα άλλο εξίσου σημαντικό στοιχείο: ορισμένοι ιστορικοί της τέχνης σχετικά πρόσφατα αρνήθηκαν τη σχέση των υπό εξέταση αγγειογραφιών με θεατρικές παραστάσεις τραγωδιών στην Κάτω Ιταλία ή με την τραγωδία γενικότερα ως μυθολογική πηγή τους. Σε αντίθεση με παλαιότερους μελετητές που θεωρούσαν δεδομένη τη σχέση ανάμεσα σε αγγεία και δράματα, ο Tarlin έπρεπε να αντικρούσει τους σκεπτικούς «εικονοκεντριστές» προκειμένου να στηρίξει τη θέση του και, για να αποφύγει τον κυκλικό συλλογισμό, να προσπαθήσει: (α) να αποδείξει τη διεξαγωγή θεατρικών παραστάσεων στην Κάτω Ιταλία —από περιφερόμενους θιάσους, κυρίως αθηναϊκούς— επί τη βάσει ανεξάρτητων στοιχείων ή ενδείξεων, άσχετων προς τα αγγεία· και (β) να ερευνήσει την κοινωνική/ τελετουργική λειτουργία των συχνά πολύ μεγάλων (και ενίοτε ανοικτών στον πυθμένα) απουλικών και άλλων ιταλικών αγγείων, τα οποία χρησιμοποιούνταν ως ταφικές προσφορές και βρέθηκαν χωρίς εξαίρεση σε τάφους, προκειμένου να προσδιορίσει τη σημασία της εικονογραφίας τους. Όλα αυτά περιλαμβάνονται στο πρώτο μέρος του βιβλίου.

Στο δεύτερο και μεγαλύτερο μέρος ('The Pots', σελ. 47-267), ο Tarlin προσφέρει οξυδερκείς αναλύσεις των σύνθετων εικόνων που παριστάνονται στα αγγεία σε σχέση με τα αντίστοιχα δράματα (όταν αυτά έχουν διασωθεί ή είναι εν μέρει γνωστά από αποσπάσματα) και μύθους. Ανάμεσά τους οι μεγαλύτερες συνθέσεις υποδιαιρούνται σε ζώνες ή 'πίνακες' που επικαλύπτονται, αν και ποτέ κατά χρονική αλληλουχία. Το βασικό επεισόδιο κατέχει κεντρική θέση, μικρές ομάδες ή μεμονωμένοι χαρακτήρες τοποθετούνται στις άκρες και οι θεότητες σε ένα υψηλότερο επίπεδο. Ο Tarlin συγκρίνει αυτά τα συστατικά μέρη των εικόνων με τους τρόπους που οι ποιητές μετέ-

τρεπαν τους μύθους σε πλοκές και βρίσκει ότι οι παραστάσεις των αγγείων «διαμορφώνονται υπό την επήρεια των τραγικών δραμάτων» (25), ακόμα κι αν μερικές φορές περιλαμβάνουν χαρακτήρες (συνήθως θεούς) που δεν εμφανίζονται καθόλου στα θεατρικά έργα. Οι λεπτομερείς περιγραφές του, που συνοδεύονται από πολύ καλή εικονογράφηση, καθιστούν το κύριο αυτό μέρος του βιβλίου εξαιρετικά χρήσιμο και ευανάγνωστο.

Είναι, ωστόσο, το πρώτο μέρος ('Setting the Scenes', σελ. 2-46) αυτό που συνιστά ένα σημαντικό και πρωτότυπο δοκίμιο λόγω της πολυπλοκότητας των θεμάτων που πραγματεύεται, της συλλογιστικής σαφήνειας και του απροσδόκητου συμπεράσματος: δηλαδή, ότι από τη στιγμή που εκείνα τα «μεγάλα και περιφανή» αγγεία «φιλοτεχνήθηκαν για την επίδειξή τους πρωτίστως σε κηδείες και τάφους» (44), η λειτουργία τους μπορεί να θεωρηθεί ανάλογη προς εκείνη της ίδιας της τραγωδίας. Συγκεκριμένα, επειδή η εικονογραφία τους ήταν επηρεασμένη από τα δράματα και γι' αυτό μπορούσαν να ανακαλούν τις τραγωδίες που είχαν εμπνεύσει τη δημιουργία τους, ο προορισμός τους ήταν «να ευχαριστήσουν τον νεκρό» (ο οποίος, «όταν ζούσε, απολάμβανε τις τραγικές παραστάσεις»), αν και οι σκηνές που απεικόνιζαν «ήταν κατά πάσαν πιθανότητα εκεί, κυρίως για να ανακουφίσουν τους ζωντανούς» (44) μέσα από τις αναφορές τους σε μυθολογικά προηγούμενα. «Η αίσθηση που αποκόμιζαν [οι θεατές] από τις σχετιζόμενες προς την τραγωδία σκηνές ήταν η εξής: αν αυτοί οι μεγάλοι ήρωες και ηρωΐδες του παρελθόντος, παρ' όλον τον πλούτο, τη δύναμη και την εγγύτητά τους προς τους θεούς, έπρεπε να υποφέρουν, τότε το ίδιο πρέπει κι εμείς» (45). Επιπλέον, επειδή αυτό το ηθικό δίδαγμα μεταδιδόταν μέσα από έργα τέχνης, ένα τελευταίο επίπεδο παραμυθίας, «ένα είδος "αισθητικής" ανακούφισης» (45) προέκυπτε τελικά από εκείνα «τα μεγαλόπρεπα και εύσχημα κεραμικά», τα οποία μέσα από το άμορφο της ανθρώπινης ζωής κατάφερναν να διακρίνουν ένα είδος μορφής (46).

Όπως και να 'χει το πράγμα, το ερώτημα παραμένει: Κατόρθωσε ο συγγραφέας να διεκδικήσει και να επανεντάξει το μεγάλο και σημαντικό αυτό σώμα εικονογραφικού υλικού στην τροχιά του

θεάτρου του 4^{ου} αιώνα; Η απάντησή μου σε αυτήν την ερώτηση είναι ένα επιφυλακτικό Ναι. Πρέπει, όμως, να προσθέσω ότι αυτό είναι περισσότερο ζήτημα πίστης παρά αυστηρής συλλογιστικής, ακριβώς διότι αντικειμενικά στοιχεία, όπως επιγραφικοί κατάλογοι δραματικών εορτών και σκηνικών αγώνων ή γραπτές μαρτυρίες για συγκεκριμένα γεγονότα και δραστηριότητες σχετικές με το θέατρο, ουσιαστικά απουσιάζουν.

Οι προηγούμενοι ιστορικοί του αρχαίου δράματος και της από σκηνής διδασκαλίας του, περιέγραψαν τα υπό συζήτηση αγγεία ως «εικονογραφήσεις» των έργων, πράγμα το οποίο αντικειμενικά δεν μπορεί να λεχθεί παρά μόνο για ελάχιστα παραδείγματα που ανακαλύφθηκαν στη Σικελία και απεικονίζουν ηθοποιούς πάνω σε σκηνή μάλλον παρά πρόσωπα του μύθου. Η περιγραφή αυτή τώρα αποκηρύσσεται σαν άσχετη με την αγγειογραφία της Κάτω Ιταλίας από ορισμένους ιστορικούς της τέχνης (J.-M. Moret, C. Aellen, J.P. Small), που απορρίπτουν τον συσχετισμό ανάμεσα στις παραστάσεις των αγγείων και το δράμα. Όπως γράφει ένας από αυτούς, «πέρα από το να είναι τετριμμένες απεικονίσεις της τραγωδίας, [οι αγγειογραφίες] αντικατοπτρίζουν μια νέα, δική τους σύλληψη του μύθου» (Aellen, παρατίθεται από τον Tarlin, σελ. 23) — η οποία, πρέπει να υποθέσουμε, παύει να είναι «τετριμμένη», από τη στιγμή που προσλαμβάνεται σαν «νέα» και αυθύπαρκτη. Ο Tarlin δεν έχει αντίρρηση να αποδεχθεί αυτή την άποψη, αλλά στρέφει την εικονοκεντρική θέση προς το μέρος του, αποδίδοντας ορισμένες ασυνέπειες ανάμεσα στα δράματα και τα αγγεία (π.χ. φτερωτές Ερινύες ή γυμνοί νέοι άνδρες) στη «γλώσσα» των τυπικών σχεδίων, μοτίβων και τεχνικών που οφείλουν την ανάπτυξη και τη χρήση τους στους ζωγράφους. Θα μπορούσε να είχε προσθέσει ότι επρόκειτο για ένα συμβατικό ιδίωμα (εξού και οι επαναλήψεις των εικαστικών μοτίβων) που αναπτύχθηκε με τον καιρό από ένα σημαντικό αριθμό σχεδόν πλήρως ανώνυμων λαϊκών καλλιτεχνών κι εργαστηρίων (χωρίς με αυτό να υποβαθμίζουμε —μ' όλο το σεβασμό προς τον Beazley— την αισθητική τους αξία), οι οποίοι είχαν ενσωματώσει στο δικό τους εικαστικό λεξιλόγιο τους θεατρικούς δείκτες που

ο Taplin αποκαλεί δραματικά «σήματα» (37-41). Τέτοιοι δείκτες, όπως πεποικιλμένα κοστούμια, μακριά μανίκια, μπότες με κορδόνια, ναϊσκοί (ή πρόναοι, όπως προτιμά ο Taplin), σκηνές ικεσίας και πάνω απ' όλα η επανερχόμενη μορφή του παιδαγωγού-αγγέλου, μπορεί να μην ισοδυναμούν με αποδεικτικά τεκμήρια, αλλά συνιστούν ολοφάνερες ενδείξεις ότι οι εικονογραφικές παραστάσεις που τις περιλαμβάνουν σχετίζονται με την τραγωδία.

Ο Taplin ακόμα απορρίπτει τη θεωρία του L. Giuliani ότι οι παραστάσεις των αγγείων επεξηγούνταν σε όσους τις έβλεπαν σε επικήδειες συναθροίσεις (ως επί το πλείστον μη Έλληνες και βασικά χωρικούς) από μορφωμένους ειδικούς που είχαν πρόσβαση στα κείμενα. Αυτό μπορεί να αποτελεί υπερβολική υπόθεση, αλλά δεν είναι εντελώς ασύμβατη με την ιδέα του Taplin αναφορικά με την τελετουργική λειτουργία των αγγείων. Από την άλλη πλευρά, η δική του υπόθεση ότι «οι άνθρωποι έβλεπαν οι ίδιοι αυτοπροσώπως τα δράματα και δεν χρειάζονταν ειδικούς, ώστε να κατατοπιστούν σχετικά με τις (μυθικές) αφηγήσεις από δεύτερο χέρι» (22) συγχέει τα όρια ανάμεσα στις ελληνικές και τις κατωϊταλικές εθνικές ομάδες (Μεσσάπιοι, Πευκέτιοι, Δαύνιοι στην Απουλία, Λευκανοί κ.ο.κ.), όσον αφορά στο ενδιαφέρον τους για την τραγωδία και την ικανότητά τους να αντιλαμβάνονται τη σημασία της σχετικής μ' αυτήν εικονογραφίας (ήταν άραγε «βαθιά εξελληνισμένοι», όπως προτείνει ο Taplin αναφερόμενους στους κατοίκους της Απουλίας;).

Δεν έχω άλλο χώρο παρά για μία-δύο επιπρόσθετες επισημάνσεις. Η βασική θέση του Taplin μου φαίνεται αδιαμφισβήτητη. Το βρίσκω δύσκολο, ωστόσο, να φανταστώ μια θεατρική παράσταση πίσω από κάθε αγγειογραφία. Σε μια οιονεί λαϊκή συμβατική τέχνη οι μεμονωμένοι καλλιτέχνες δεν είναι πρωτότυποι εικαστικοί δημιουργοί· είναι διασκευαστές, «συρραφείς» εικόνων, ικανοί στο να παραλλάσσουν δημιουργικά προϋπάρχουσες μορφές (αν και υπάρχουν εξαιρέσεις σε αυτόν τον κανόνα, όπως και σε κάθε άλλον). Και αυτό που τους ωθεί στο να παράγουν δεν είναι τόσο η έκφραση των προσωπικών τους συναισθημάτων, όσο η ζήτηση της αγοράς. Εξού και ο πολλαπλασιασμός των παραλλαγών και η επανάληψη συγκεκριμένων θεμάτων,

όπως η συνάντηση και αναγνώριση του Ορέστη και της Ηλέκτρας στον τάφο του Αγαμέμνονα (που απεικονίζεται σε τέσσερα αγγεία στο *P^εP* τα οποία επιλέχθηκαν από τα 35 σωζόμενα) ή ο Ορέστης στους Δελφούς με την παρουσία των Ερινύων (πέντε αγγεία στο *P^εP* από δύο περίπου δωδεκάδες)· ή το γεγονός ότι τα μισά από τα σωζόμενα αγγεία με τραγικά θέματα από το Paestum (Ποσειδωνία) αντιστοιχούν στα δύο τελευταία δράματα της *Όρέστειας*· ή ακόμα ότι ο Αισχύλος αντιπροσωπεύεται από πολύ περισσότερα αγγεία απ' ό,τι ο Σοφοκλής (21 έναντι 8 στο *P^εP*). Φαίνεται πολύ πιο εύκολο να καταλάβουμε τέτοιες ομαδοποιήσεις με όρους προσφοράς και ζήτησης συγκεκριμένων θεμάτων (τους οποίους ο Taplin βέβαια αναγνωρίζει) παρά με όρους καλλιτεχνών που εμπνέονται άμεσα από παραστάσεις και δημιουργούν αντίστοιχες εικόνες. Αυτό θα εξηγούσε, ακόμα, τις «αντενδείξεις» (εικονικά στοιχεία που δε μπορούν να σχετιστούν με τα δράματα). Έτσι, όσο κι αν ενστερνίζομαι την πεποίθηση του Taplin ότι τα αγγεία τελικά αντικατοπτρίζουν και αναφέρονται σε θεατρικές παραστάσεις, δεν είμαι πεπεισμένος ότι μπορεί να υφίσταται μία σχέση ενός προς ένα μεταξύ τους.

Αυτό έχει να κάνει ιδιαίτερα με τις αγγειογραφίες από το Paestum του Αστέα και του Πύθωνα (που είναι οι μόνοι ζωγράφοι που γνωρίζουμε με το όνομά τους, επειδή υπέγραφαν τα έργα τους) με δεδομένη τη μαρτυρία του Αριστόξενου (περ. 330 π.Χ.), ότι δηλαδή οι Ποσειδώνιοι «έγιναν βάρβαροι και άλλαξαν τη γλώσσα και τα έθιμά τους» (απ. 124 Schwabe [= Αθην. xiv 632a]) εβδομήντα περίπου χρόνια αφότου η Ποσειδωνία κατακτήθηκε από τους Λευκανούς. Ο Taplin μοιάζει να ολισθαίνει εδώ στη λήψη του ζητούμενου, όταν ισχυρίζεται ότι «τα [α]ρχαιολογικά δεδομένα αντικρούουν σε μεγάλο βαθμό τον [Αριστόξενο]» (19). Δε θεωρώ ότι η αρχαιολογία μπορεί να αντικρούσει έναν μείζονα συγγραφέα, αλλ' ούτε και θέλω να ισχυριστώ ότι δεν γινόντουσαν καθόλου παραστάσεις στην Ποσειδωνία. Περιφερόμενοι ηθοποιοί μπορεί να επισκέπτονταν την Ποσειδωνία, όπως και κάθε άλλη πόλη, και ίσως η οργάνωση και χρηματοδότηση των παραστάσεών τους να γινόταν εμπορικά.¹

1 Χρωστώ αυτήν την επισήμανση στον Dr Alan Hughes (προσωπική επικοινωνία).

Επιπροσθέτως, ο κρατήρας του Ασστέα που απεικονίζει τη μανία του Ηρακλή (αρ. 45, σελ. 143-45) δείχνει μια θύρα που μοιάζει πραγματική και είναι όμοια με τις θύρες που βλέπουμε στα αγγεία των φλυάκων ως μέρη μιας προφανώς ξύλινης σκηνικής κατασκευής. Από όλες τις θύρες που ο Taplin ορθώς θεωρεί ως θεατρικούς δείκτες αυτή είναι το πιο καθαρό παράδειγμα (βλ. ακόμα αρ. 49) και υποστηρίζει την πρότασή του ότι οι περιφερόμενοι θίασοι «πιθανόν έστηναν πρόχειρα σκηνικά και καθίσματα εκεί όπου οι τοπικές αρχές το επέτρεπαν» (σελ. 10, με αναφορά στους *Νόμους* του Πλάτωνα, 817c2).

Ασφαλώς δεν θα έπρεπε να περιμένουμε να υπάρχουν λίθινα θέατρα (τα οποία είναι κατά κύριο λόγο ελληνιστικά) στην Κάτω Ιταλία του 4^{ου} αιώνα, όπως σημειώνει ο Taplin. Ωστόσο, νομιμοποιούμαστε να ρωτήσουμε γιατί αργότερα κατασκευάστηκαν τόσο λίγα μόνιμα θέατρα (πέρα από κάποιες παλαιές ελληνικές αποικίες) σε περιοχές όπου φιλοτεχνήθηκαν ή ανακαλύφθηκαν τόσο πολλά —χωρίς προηγούμενο— αγγεία σχετικά με το δράμα. Δεδομένης της απουσίας άλλων ενδείξεων θεατρικής δραστηριότητας (πέρα από τον Τάραντα βέβαια), διερωτάται κανείς αν αυτές οι περιοχές είχαν παρακαμφθεί από την πρωτοφανή εξάπλωση του θεάτρου σε άλλα μέρη του ελληνιστικού κόσμου — συμπεριλαμβανομένης και της Σικελίας με τα πολλά της θέατρα και τον μοναδικό θησαυρό από τερακότες (με εξαιρετικές «εικονογραφήσεις» αυτή τη φορά τόσο τραγικών όσο και κωμικών θεμάτων) που ανακαλύφθηκε στο Λίπαρι.



Γ.Μ. Σηφάκης
Ομότιμος καθηγητής
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
g.m.sifakis@gmail.com