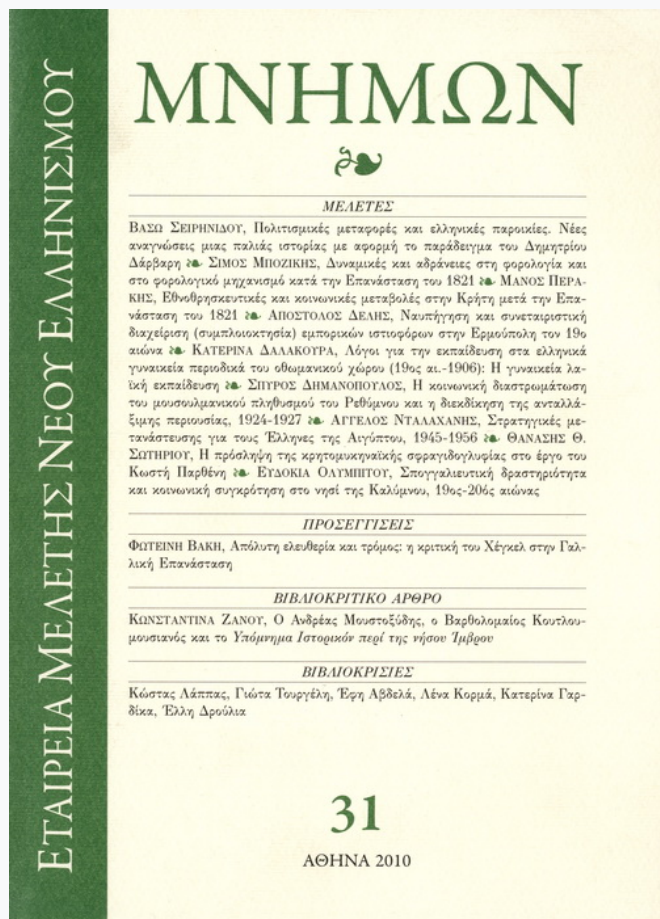


Μνήμων

Τόμ. 31 (2010)



«Εις τας δροσεράς πηγάς της πρωτογενούς τέχνης». Η πρόσληψη της κρητομυκηναϊκής σφραγιδογλυφίας στο έργο του Κωστή Παρθένη

ΘΑΝΑΣΗΣ Θ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/mnimon.29](https://doi.org/10.12681/mnimon.29)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Θ. Θ. (2012). «Εις τας δροσεράς πηγάς της πρωτογενούς τέχνης». Η πρόσληψη της κρητομυκηναϊκής σφραγιδογλυφίας στο έργο του Κωστή Παρθένη: <html />. *Μνήμων*, 31, 215–246. <https://doi.org/10.12681/mnimon.29>

ΘΑΝΑΣΗΣ Θ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

«ΕΙΣ ΤΑΣ ΔΡΟΣΕΡΑΣ ΠΗΓΑΣ
ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΓΕΝΟΥΣ ΤΕΧΝΗΣ»

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΚΡΗΤΟΜΥΚΗΝΑΪΚΗΣ ΣΦΡΑΓΙΔΟΓΛΥΦΙΑΣ
ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΣΤΗ ΠΑΡΘΕΝΗ

Σε πίνακες του Κ. Παρθένη, που χρονολογούνται περίπου από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1910 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1920, διαπιστώνεται η αφομοίωση μορφολογικών και εικονογραφικών στοιχείων από κρητομυκηναϊκά δακτυλίδια. Στο άρθρο γίνεται προσπάθεια να καταγραφεί και ερμηνευθεί η συγκεκριμένη εικαστική παραπομπή στα συμφοραζόμενα του έργου του Παρθένη και στο ευρύτερο πλαίσιο της ανακάλυψης, φαντασιακής ανασύνθεσης και ιδεολογικής προσέγγισης του μινωικού πολιτισμού στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Η ανακάλυψη του μινωικού από το μοντέρνο

Την άνοιξη του 1900 ο Sir Arthur John Evans άρχισε στην Κρήτη την εκτεταμένη ανασκαφή του στον λόφο της Κεφάλας¹ που έφερε στο φως το ανάκτορο

«Εις τας δροσεράς πηγάς της πρωτογενούς τέχνης»: από αναφορά του Ζ. Παπαντωνίου στον Παρθένη (βλ. «Αι καλαί τέχνηαι: Κ. Παρθένης», Ι. Χρ. Χατζηιωάννου (εκδ.-επιμ.), *Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος 1821-1921*, τ. Δ': *Καλαί Τέχνηαι*, Αθήνα 1927, αναδμ. στο Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis, Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*, Αθήνα 2008, σ. 396).

Ευχαριστώ τον Ε. Δ. Ματθιόπουλο για την παρότρυνσή του να αναπτύξω σε άρθρο την αρχική μου παρατήρηση για την ύπαρξη κοινών στοιχείων ανάμεσα σε έργα του Παρθένη και κρητομυκηναϊκά δακτυλίδια και τις πάντοτε χρήσιμες επισημάνσεις του. Το άρθρο αφιερώνω στην αρχαιολόγο Βασιλική Πλιάτσικα, χωρίς τη διαρκή βοήθεια της οποίας δεν θα είχε γραφτεί. Αυτονόητα, τα λάθη είναι δικά μου.

1. J. K. Papadopoulos, «Inventing the Minoans: Archaeology, Modernity and the Quest for European Identity», *Journal of Mediterranean Archaeology* 18.1 (2005) 95.

της Κνωσού.² Το γεγονός αυτό πυροδότησε το ενδιαφέρον κοινού³ και ειδικών, ως ένα βαθμό εξαιτίας του «οικείου» χαρακτήρα της μινωικής τέχνης⁴, που επισήμανε και ο ίδιος ο Evans.⁵

Από την ανακάλυψή του αυτός ο πρώιμος πολιτισμός θεωρήθηκε κομψός, σύνθετος και προηγμένος, ενώ χαρακτηρίστηκε και αξιοσημείωτα μοντέρνος.⁶ Η αισθητική του ποιότητα εντυπωσίασε τους ιστορικούς της τέχνης,⁷ ενώ πολλοί συγγραφείς συνέκριναν μινωικά τεχνουργήματα με τη σύγχρονη τέχνη και μόδα, παραλληλισμούς στους οποίους προέβαινε και ο Evans.⁸

Η αίσθηση της «οικειότητας» της μινωικής τέχνης συντέλεσε στο συσχετισμό της με την *art nouveau*⁹ (ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα),¹⁰ όπως και ο έντονα διακοσμητικός της χαρακτήρας, η χρήση διαφορετικών υλικών, έντονων χρωμάτων, ελικοειδών μοτίβων και φυσιοκρατικών θεμάτων, ενώ η αισθητική θεωρία της *art nouveau*, όπως διαμορφώθηκε από τον W. Ruskin και τον W. Morris, επηρέασε την κατανόηση του μινωικού πολιτισμού.¹¹

Για τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα έχει αναφερθεί ένα είδος «κρητο-

2. Η θέση είχε ανασκαφεί πρώτη φορά από τον Μίνωα Καλοκαιρινό το 1878-1879, βλ. Κ. Κόπακα, «Οι πρώτες ανασκαφές», εφημ. *Η Καθημερινή*, *Επτά Ημέρες*, 20.4.1997, σ. 7· Γ. Σακελλαράκης, *Αρχαιολογικές αγωνίες στην Κρήτη του 19ου αιώνα, 51 έγγραφα για τις κρητικές αρχαιότητες (1883-1898)*, Ηράκλειο 1998, σ. 157, 171-172.

3. T. Ziolkowski, *Minos and the moderns, Cretan Myth in the Twentieth-Century Literature and Art*, Νέα Υόρκη 2008, σ. 12.

4. Βλ. A. Farnoux, «Art minoen et Art Nouveau, Le miroir de Minos», P. Hoffmann, P.-L. Rinuy (εκδ.), *Antiquités Imaginaires, La reference antique dans l'art modern, de la Renaissance à nos jours, Études de Littérature Ancienne*, τ. 7, Παρίσι 1996, σ. 115.

5. A. Farnoux, *Knossos, Unearthing a Legend*, Νέα Υόρκη 1996, σ. 104.

6. K. Lapatin, *Mysteries of the Snake Goddess, Art, Desire, and the Forging of History*, Βοστώνη 2002, σ. 28, 51· J. Papadopoulos, «Inventing», ό.π., σ. 109, 122.

7. A. Farnoux, *Knossos*, ό.π., σ. 73.

8. K. Lapatin, *Mysteries*, ό.π., σ. 54. Ο Evans το 1903 παραλλήλισε ένα τοιχογραφικό σπάραγμα από την Κνωσό με ταπετσαρία του W. Morris, βλ. A. Farnoux, *Knossos*, ό.π., σ. 104.

9. Στο ίδιο, σ. 106.

10. F. Blakolmer, «The arts of Bronze Age Crete and the European Modern Style: reflecting and shaping different identities», Y. Hamilakis and N. Momigliano (εκδ.), *Archaeology and European Modernity, Producing and Consuming the «Minoans», Creta Antica* 7 (2006) 220, 223. Τη δεκαετία του 1920 ο Evans φέρεται να είχε σημειώσει την ομοιότητα της μινωικής διακόσμησης με την *art nouveau* σε μια συνάντησή με τον Kenneth Clark, βλ. K. Lapatin, *Mysteries*, ό.π., σ. 100.

11. A. Farnoux, *Knossos*, ό.π., σ. 107-108.

μανίας» στη ζωγραφική,¹² την κεραμική, την αρχιτεκτονική,¹³ την παραγωγή υφασμάτων, το έπιπλο και ιδίως στη σκηνογραφία.¹⁴

Ο F. Blakolmer ερμηνεύει αυτό το ενδιαφέρον για τη μινωική τέχνη μέσω της πρόσληψής της ως «πριμιτίφ», «αυθόρμητης» και «εξωτικής», στον αντίποδα του ιστορισμού και του κλασικισμού.¹⁵ Επιπλέον, καθώς ήταν «ριζωμένη στο ίδιο έδαφος με την κλασική αρχαιότητα της Ελλάδας», μπορούσε να προσληφθεί ως «η άλλη τέχνη της Ελλάδας» ή «μιας άλλης Ελλάδας»,¹⁶ στο πλαίσιο εκείνων των τάσεων του μοντερνισμού που αντιμάχονταν τον υλισμό και τον ρασιοναλισμό¹⁷ και έλκονταν από τον αντι-ρεαλισμό, που «προσέφερε τόσο νέα πεδία στο χώρο της φαντασίας όσο και ένα μέσο κοινωνικής κριτικής».¹⁸

Το μινωικό όραμα του Evans

Σύμφωνα με τον Evans, τον κύριο διερμηνευτή του μινωικού πολιτισμού, η

12. Δημοφιλές υπήρξε το μοτίβο του μινωικού κίονα, που απαντά σε έργα των F. Kupka, L. N. Bakst (βλ. F. Blakolmer, «The arts», ό.π., σ. 220) και Picasso (βλ. A. Farnoux, «Ο Picasso, η γη, η Ελλάδα», *Ο Picasso και η Ελλάδα*, Άνδρος 2004, σ. 67). Επιπλέον, και η ενασχόληση του Picasso με το θέμα του Μινώταυρου στο Μεσοπόλεμο έχει συνδεθεί με τις ανακαλύψεις του Evans (βλ. P. Triboux, «Ο Picasso και ο Μινώταυρος», *Ο Picasso και η Ελλάδα*, ό.π., σ. 50· C. Gere, *Knossos and the Prophets of Modernism*, Σικάγο 2009, σ. 151).

13. Μινωικές επιδράσεις έχουν επισημανθεί στο έργο του J. Plečnik και του F. L. Wright, βλ. A. Farnoux, «Μινωίτες και Μυκηναίοι στον 20ό αιώνα», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 86 (Μάρτιος 2003) 38.

14. F. Blakolmer, «The arts», ό.π., σ. 220· A. Farnoux, «Art minoen», ό.π., σ. 109· A. Farnoux, «Μινωίτες», ό.π., σ. 37-39. Για παράδειγμα, στα σκηνικά και κοστούμια του D. Chaineux (ο οποίος είχε επισκεφθεί την Κρήτη) για το έργο *La furie* (1909) του J. Bois, καθώς και του Bakst για τη *Φαίδρα* (1923) του G. D'Annunzio. Ο Bakst ταξίδεψε με τον Ρώσο ζωγράφο V. A. Serov στην Ελλάδα το 1907 και διέμεινε στην Κνωσό, κρατώντας σημειώσεις και κάνοντας σχέδια, κυρίως από κτήρια, αλλά και από τοιχογραφίες και γλυπτά, βλ. C. Spencer, *Ο Μπακστ στην Ελλάδα*, Αθήνα 2009, σ. 46.

15. F. Blakolmer, «The arts», ό.π., σ. 230. Και ο M. Τόμπρος το 1935 επισήμανε τον αντιακαδημαϊκό χαρακτήρα της μινωικής και μυκηναϊκής τέχνης, βλ. E. Hamalidi, «Greek Antiquity and inter-war classicism in Greek Art: Modernism and tradition in the works and writings of Michalis Tombros and Nikos Hadjikyriakos-Ghika in the thirties», D. Damaskos and D. Plantzos (εκδ.), *A singular antiquity, Archaeology and Hellenic Identity in twentieth-century Greece*, Μουσείο Benaki, 3rd Supplement, Αθήνα 2008, σ. 341.

16. Και μεσοπολεμικά, «στο μινωικό πολιτισμικό πεδίο η πρωτοπορία της γαλλικής σκέψης έβλεπε όχι ακριβώς κάτι μη ελληνικό ή προ-ελληνικό, όπως πραγματικά είναι, αλλά κάτι ταυτόχρονα ελληνικό και αντι-ελληνικό, αντιτιθέμενο δηλαδή στην ευρωπαϊκή πρόσληψη του 'ελληνικού'», Ο. Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός, Εκδοχές υπερεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα 2009, σ. 350.

17. F. Blakolmer, «The arts», ό.π., σ. 232-3.

18. Ο. Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός*, ό.π., σ. 28.

μινωική κοινωνία ανέπτυξε μέσα σε ένα ειδυλλιακό φυσικό περιβάλλον έναν προηγμένο πολιτισμό,¹⁹ παθιασμένο με την τέχνη και την πολυτέλεια, τη χάρη και τη χαρά της ζωής: «μια Χρυσή Εποχή, εγγεγραμμένη σε ένα παραδεισένιο πλαίσιο».²⁰

Ο Evans, φυσιολάτρης και νοσταλγός της «φυσικής» ζωής του προβιομηχανικού παρελθόντος, εξιδανίκευσε τη μινωική Κρήτη,²¹ γεγονός που σχετιζόταν με το γενικότερο κοινωνικο-πολιτικό κλίμα της Ευρώπης της εποχής του²² και αποτελούσε ένα είδος φυγής από τη σύγχρονη του πραγματικότητα.²³

Ακόμη, εξαρχής ο μινωικός πολιτισμός χαρακτηρίστηκε από τοπικούς και ξένους λόγιους ως ευρωπαϊκός,²⁴ και για πολιτικούς λόγους, λόγω της οθωμανικής κυριαρχίας στο νησί. Ο Evans έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη αυτής της ιδέας²⁵ και ο G. Childe την προπαγάνδισε ευρέως.²⁶ Το μινωικό πνεύμα λοιπόν θεωρήθηκε ευρωπαϊκό²⁷ και η Κρήτη αντικατέστησε την Ανατολή

19. Για τον Evans οι Μινωίτες ήταν εκείνοι που πέρασαν από το στάδιο του πρωτογόνου στη δημιουργία της πρώτης αναπτυγμένης και διαφοροποιημένης κοινωνίας, βλ. A. Farnoux, «La fondation de la royauté minoenne: XXème siècle avant ou après Jésus-Christ?», R. Laf-fineur and W.-D. Niemeier (εκδ.), *Politeia: Society and State in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 5th International Aegean Conference*, τ. II, *Aegaeum* 12 (1995) 328.

20. R. Treuil, «Μινωική Κρήτη, Ένας χαμένος παράδεισος;», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, ό.π., σ. 31.

21. Στο ίδιο, σ. 32-33· Lesley Fitton, *The Discovery of the Greek Bronze Age*, Cambridge 1996, σ. 116, 137.

22. J. Papadopoulos, «Inventing», ό.π., σ. 90.

23. Στο ίδιο, σ. 133· J. L. Bintliff, «Structuralism and myth in Minoan studies», *Antiquity* 70, 267 (1996) 35.

24. Y. Hamilakis and N. Momigliano, «Archaeology and European modernity: stories from the borders», Y. Hamilakis and N. Momigliano (εκδ.), *Archaeology*, ό.π., σ. 25· A. Farnoux, «Art minoen», ό.π., σ. 122 σημ. 4· Γ. Χαμηλάκης, «Προς ποια αιγαιακή προϊστορία;», Κ. Κόπακας (επιμ.), *Η αιγαιακή προϊστορική έρευνα στις αρχές του 21ου αιώνα*, Ηράκλειο 2009, σ. 144.

25. N. Momigliano, «Sir Arthur Evans, Greek myths and the Minoans», *BCH Suppl.* 46 (2006) 78. Ο ανασκαφέας της Κνωσού στην πρώτη κιόλας σελίδα του *Palace of Minos* (1921) ονομάζει τον μινωικό πολιτισμό «πριμιτίφ ευρωπαϊκό» και λίγο παρακάτω χαρακτηρίζει την Κρήτη αφετηρία και πρωιμότερο στάδιο του ευρωπαϊκού πολιτισμού, A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, τ. I, Λονδίνο 1921, σ. 1, 24.

26. Y. Hamilakis and N. Momigliano, «Archaeology», ό.π., σ. 27· A. Sherratt, «Crete, Greece and the Orient in the thought of Gordon Childe (with an appendix on Toynbee and Spengler: the afterlife of the Minoans in European intellectual history)», Y. Hamilakis and N. Momigliano (εκδ.), *Archaeology*, ό.π., σ. 113. Και ο Μαρινάτος χαρακτήριζε τον μινωικό πολιτισμό ως «τον γηραιότατον πολιτισμόν της Ευρώπης», Σ. Ν. Μαρινάτος, *Ο Αρχαίος Κρητικός Πολιτισμός*, Αθήνα 1927, σ. 170.

27. A. Sherratt, «Crete», ό.π., σ. 114 και C. E. Morris, «From ideologies of motherhood to 'collecting mother goddesses'», Y. Hamilakis & N. Momigliano (εκδ.), *Archaeology*, ό.π., σ. 75.

ως λίκνο του ευρωπαϊκού πολιτισμού,²⁸ στο πλαίσιο ενός σχήματος πολιτισμικής συνέχειας με σαφές ιδεολογικό πρόσημο.²⁹

Επιπλέον, ο Evans θεωρούσε τον μινωικό πολιτισμό ως πηγή του μεταγενέστερου ελληνικού πολιτισμού,³⁰ έναν πρώιμο «χρυσό αιώνα»,³¹ και πίστευε ότι η τέχνη του θα μπορούσε να συνεισφέρει στην ερμηνεία της μυκηναϊκής και της κλασικής.³²

Τόσο οι ανακαλύψεις όσο και οι απόψεις του Evans γνώρισαν εκτενέστατη διάδοση μέσω ενός μεγάλου φάσματος εφημερίδων και περιοδικών,³³ ευρείας κυκλοφορίας αλλά και εξειδικευμένων,³⁴ ενώ επέδρασαν και στη συγγραφική παραγωγή της εποχής,³⁵ για παράδειγμα στο *The Oldest Civilization of Greece* του H. R. Hall³⁶ και στην πολύ δημοφιλή³⁷ τον Μεσοπόλεμο *Παρακμή της Δύσης* του O. Spengler.³⁸

Ενσωμάτωση και «αξιοποίηση»

Η εγχόλπωση του μινωικού χρόνου στην ελληνική εθνική αφήγηση, η ενσωμάτωση της μινωικής αρχαιότητας στον «καταστατικό μύθο του έθνους» μπορούμε να πούμε ότι άρχισε αμέσως μετά την ανακάλυψή της, λόγω των πρόσφορων

28. K. Lapatin, *Mysteries*, ό.π., σ. 59.

29. Βλ. και S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton 1992, σ. 183.

30. J. Bintliff, «Structuralism», ό.π., σ. 36· J. Lesley Fitton, *The Discovery*, ό.π., σ. 117, 134, 139. Παρόμοια, ο κρητικός Ι. Δαμβέργης υποστήριζε ότι ο μινωικός πολιτισμός υπήρξε πρόδρομος του κλασικού (βλ. D. F. Markatou, «Archaeology and Greekness on the centenary celebrations of the Greek state», D. Damaskos and D. Plantzos (εκδ.), *A singular*, ό.π., σ. 313) και ο Μαρινάτος τόνιζε τη συμβολή του πρώτου στη διαμόρφωση του δεύτερου (βλ. Σ. Μαρινάτος, *Ο Αρχαίος Κρητικός Πολιτισμός*, ό.π., σ. 180-181).

31. K. Lapatin, *Mysteries*, ό.π., σ. 55. Ο Evans πίστευε και στην ανωτερότητα του μινωικού σε σχέση με τον κλασικό πολιτισμό, βλ. N. Momigliano, «Sir Arthur Evans», ό.π., σ. 77.

32. K. Lapatin, *Mysteries*, ό.π., σ. 59. Και μεσοπολεμικά, οι Γάλλοι συγγραφείς R. Vitrac, C. Mauclair, A. Chastel προσέγγιζαν τον ελληνικό πολιτισμό μέσα από ένα «μινωικό» πρίσμα, βλ. Ο. Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός*, ό.π., 86-87.

33. A. Farnoux, «Art minoen», ό.π., σ. 114 και σημ. 1. Βλ. και A. Farnoux, *Knossos*, ό.π., σ. 100-101· J. Papadopoulos, «Inventing», ό.π., σ. 93-94.

34. A. Farnoux, *Knossos*, ό.π., σ. 98· T. Ziolkowski, *Minos*, ό.π., σ. 11.

35. A. Farnoux, «Art minoen», σ. 114 και σημ. 3.

36. T. A. Μαγκιλιβράιη, *Μινώταυρος*, Αθήνα 2002, σ. 389.

37. Έως το 1926 είχε μεταφραστεί σχεδόν σε κάθε κύρια ευρωπαϊκή γλώσσα και είχε πουλήσει πάνω από 100.000 αντίτυπα, βλ. C. Gere, *Knossos*, ό.π., σ. 148.

38. O. Spengler, *Η παρακμή της Δύσης, Περιγράμματα μιας μορφολογίας της παγκόσμιας ιστορίας*, τ. Β', *Κοσμοϊστορικές προοπτικές*, Αθήνα 2003, σ. 111, 109, 116.

ιστορικών συνθηκών (επιθυμία Ένωσης και ενσωμάτωσης της Κρήτης στο ελληνικό κράτος,³⁹ διεύρυνσης των ορίων του) αλλά και της δύναμης του λόγου και του οράματος του Evans και της διασποράς τους, που διαμόρφωσαν το μινωικό παρελθόν και το μετέτρεψαν σε εθνικό χρόνο.⁴⁰ Ήδη από το 1910, δέκα μόλις χρόνια μετά την αποκάλυψη της Κνωσού από τον Evans, ανώνυμος κριτικός στο *Edinburgh Review* συνέδεσε σε μια αφήγηση Κνωσό – Μυκήνες – Αθήνα – Αλεξάνδρεια – Ρώμη – Βυζάντιο – Μεσαιώνα – Αναγέννηση – σύγχρονη εποχή, τοποθετώντας τη μινωική Κρήτη στην αφετηρία του συνεχούς του ελληνικού και ευρωπαϊκού πολιτισμού.⁴¹ Το σχήμα επαναδιατυπώθηκε από τον Μαρινάτο, που ισχυρίστηκε ότι ο μινωικός «συνδέεται απ' ευθείας μετά του Ελληνικού πολιτισμού»⁴² και μέσω αυτού, «αδιάπτωτα», με τον σύγχρονο «παγκόσμιο της Λευκής φυλής πολιτισμό».⁴³

Η ένταξη της προϊστορικής τέχνης στην «ελληνική διαχρονία» είχε αρχίσει από τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις του H. Schliemann στα τέλη του 19ου αιώνα.⁴⁴ Οι A. Milchhoefer⁴⁵ και G. Perrot θα συνδέσουν τον μυκηναϊκό πολιτισμό με την κλασική αρχαιότητα σε μια ιστορική συνέχεια, ο Perrot μάλιστα θα ανιχνεύσει τις ρίζες του κυρίως στην Κρήτη.⁴⁶ Ωστόσο, ο Χρήστος Τσουντας υπήρξε ο πιο δυναμικός υποστηρικτής της ελληνικότητας του μυκηναϊκού πολιτισμού και εκείνος που ενέταξε σε μία αφήγηση τον νεολιθικό, τον μυκηναϊκό και τον κλασικό πολιτισμό. Ακόμη, διέκρινε πνευματική συνέχεια ανάμεσα στους Μυκηναίους, τους αρχαίους Έλληνες, τους Βυζαντινούς και τους νεοέλληνες,⁴⁷ και θεωρούσε το προϊστορικό Αιγαίο ως λίκνο του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Ο Τσουντας επεξέτεινε στο μυθικό παρελθόν το σχήμα συνέχειας του ελληνικού έθνους που είχε διατυπωθεί από τον Κ. Παπαρρηγόπουλο και το συνέδεσε με την Ευρώπη στο πλαίσιο της επιθυμίας της εθνικής ιδεολογίας για

39. Γ. Χαμηλάκης, «Προς ποια αιγαιακή προϊστορία;», ό.π., σ. 144.

40. Δανείζομαι την ορολογία από τον Α. Λιάκο, «Προς επισκευήν ολομέλειας και ενότητας: η δόμηση του εθνικού χρόνου», Τ. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Επιστημονική Συνάντηση στη μνήμη του Κ. Θ. Δημαρά*, Αθήνα 1994, σ. 175.

41. Τ. Μαγκιλιβραΐη, *Μινώταυρος*, ό.π., σ. 454.

42. Σ. Μαρινάτος, *Ο Αρχαίος Κρητικός Πολιτισμός*, ό.π., σ. 6.

43. Στο ίδιο, σ. 181-2.

44. S. Voutsaki, «The «greekness» of greek prehistory: an investigation of the debate 1876-1900», *Pharos* 10 (2002) 107.

45. Στο ίδιο, σ. 110.

46. Στο ίδιο, σ. 113-115.

47. Στο ίδιο, σ. 118. Ο ρόλος του Τσουντα στην πρόσληψη της μυκηναϊκής περιόδου έχει παραλληλιστεί με εκείνον του Σ. Ζαμπέλιου για τη βυζαντινή, βλ. Κ. Τουλούμης, «Επιστροφή στις Μυκήνες», *Προ-ιστορήματα* (Δεκέμβριος 2009), σ. 12, <http://proistoria.wordpress.com>.

ένα ευρωπαϊκό κράτος.⁴⁸ Στην *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης* ενέταξε και τη μινωική τέχνη, αν και ανέφερε ότι δημιουργοί της υπήρξαν οι προ-ελληνικοί κάτοικοι της Κρήτης.⁴⁹

Στοιχεία της μινωικής εικονογραφίας θα «αξιοποιηθούν» σε γραμματόσημα του Κρητικού Ταχυδρομείου (1905), μετά από απόφαση της Κρητικής Συνέλευσης (1904),⁵⁰ και αργότερα σε δημόσιες τελετές, για παράδειγμα στα tableaux vivants των «Μεγάλων Εθνικών Εορτών» που διοργάνωνε το Λύκειο Ελληνίδων στο Παναθηναϊκό Στάδιο⁵¹ το 1930 σε τελετή γιορτής της σημαίας,⁵² το 1936 στην 40ή επέτειο της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων, οπότε παρέλασαν στο Παναθηναϊκό Στάδιο ο μινωικός, κλασικός, βυζαντινός και σύγχρονος ελληνισμός.⁵³

Επιπλέον, σύμβολο της μεταξικής νεολαίας ΕΟΝ θα γίνει ο «μινωικός» διπλός πέλεκυς⁵⁴ (επιλογή που πιθανόν σχετίζεται με την επαφή του Μεταξά με τον Μαρινάτο, με τον οποίο αλληλογραφούσε από το 1933),⁵⁵ σύμβολο δύναμης,⁵⁶ «της αιωνιότητας της ελληνικής φυλής και έμβλημα τόσο της βασιλικής (επίγειας) όσο και της θρησκευτικής (θείας) εξουσίας».⁵⁷

Επίσης, στοιχεία μινωικής αρχιτεκτονικής χρησιμοποιήθηκαν στο Ηρώο της Ανεξαρτησίας στο Ηράκλειο (αρχιτ. Δ. Κυριακός, 1930), κατόπιν παρέμβασης του Μαρινάτου, διευθυντή τότε του Μουσείου Ηρακλείου, ο οποίος υποστήριζε και σε διαλέξεις του τη χρήση μοτίβων της μινωικής τέχνης στη σύγχρονη αρχιτεκτονική και διακόσμηση, καθώς θεωρούσε ότι γειτνιάζε περισσότερο από κάθε άλλη μορφή τέχνης «με την ψυχή της σύγχρονης τέχνης».⁵⁸

48. S. Voutsaki, «The «greekness»», *ό.π.*, σ. 120-121.

49. Χ. Τσουντας, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης*, Αθήνα 1928, σ. 63.

50. Τ. Μαγκιλιβράϊη, *Μινώταυρος*, *ό.π.*, σ. 406-407.

51. <http://www.lykeionellinidon.gr>.

52. D. Markatou, «Archaeology», *ό.π.*, σ. 312-313.

53. E. Yalouri, *The Acropolis, global fame, local claim*, Λονδίνο 2001, σ. 40. (Για την παρουσίαση του μινωικού πολιτισμού κατά την τελετή εγκαίνιων των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 στην Αθήνα βλ. Α. Simandiraki, «Minoan Archaeology in the Athens 2004 Olympic Games», *European Journal of Archaeology* 8.2 (2005) 157-181).

54. Υ. Hamilakis, *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece*, Οξφόρδη 2007, σ. 179. Ο Παρθένης θα αποδώσει διπλούς πελέκεις σε σχέδια (βλ. Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στη νεοελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 125· Α. Καφέτση, *Σχέδια του Κωνσταντίνου Παρθένη στην Εθνική Πινακοθήκη*, Αθήνα 1989, σ. 60) και πίνακες (βλ. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, *ό.π.*, σ. 344, 427).

55. Για την αλληλογραφία με πληροφόρησε η καθ. Ναννώ Μαρινάτου, την οποία ευχαριστώ.

56. Υ. Hamilakis, *The Nation*, *ό.π.*, σ. 185 σημ. 22.

57. Ε. Μαχάιρα, *Η Νεολαία της 4ης Αυγούστου, Φωτογραφίες*, Αθήνα 1987, σ. 84.

58. D. Markatou, «Archaeology», *ό.π.*, σ. 317. Για τη μινωική αρχαιότητα αθρο-

«Είναι πολύ ενδιαφέρον να εμπνέεσαι ... από τα αρχαία κοσμήματα»⁵⁹

Ο Παρθένης συσχέτιζε τη στροφή στο παρελθόν με την αυτοσυνειδησία των λαών⁶⁰ και ανέφερε: «εμείς εμπνεόμαστε από τον αρχαίο πολιτισμό». ⁶¹ Ο ίδιος διέκρινε στην ιστορία της τέχνης «μια βαθειά ενότητα, μια πρωτεύουσα αρμονία» και θεωρούσε ότι «ο Καλλιτέχνης σχηματισμένος από το παρελθόν και το παρόν εξασφαλίζει την συνέχειαν της παραδόσεως», ⁶² καθώς «η νέα ζωή στην τέχνη βγαίνει πάντα από την παλιά».

Ακόμη σημείωνε ότι «αξιίζει παραπάνω να είνε κανείς λιγώτερο σοφός και να παθαίνεται με την αθώα εκείνη αφέλεια που μας κάνει τόσο λατρευτά συμπαθητικούς τους καλλιτέχνες της πρώτης παιδίατικής ηλικίας της τέχνης. Της απροσποίητης εκείνης και ολότελα αυθόρμητης τέχνης που τόσο μοιάζει με την τέχνη της παιδίατικής ηλικίας του ανθρώπου και που μας δίνει τις πιο ανέλπιστες εκπλήξεις». ⁶³

Στο έργο του Παρθένη, τόσο κατά το διάστημα που έζησε στη Βιέννη (1897-1903), όπου ο Klimt χρησιμοποίησε μινωικά μοτίβα στη *Ζωφόρο του Beethoven*, στην *Ιατρική* και στη *Νομική*, ⁶⁴ όσο και όταν αργότερα διέμενε στο Παρίσι (1909-1911, περίοδο επαναξιολόγησης του «πρωτόγονου» από το μοντέρνο), ⁶⁵ δεν διακρίνεται κάποιος διάλογος με τις αναφορές της σύγχρονης ευρωπαϊκής

γραφούσε και έδινε διαλέξεις, από τα τέλη της δεκαετίας του 1910, και ο δημοσιογράφος και ποιητής Λάμπρος Αστέρης (ψευδώνυμο του Δημήτρη Καραχάλιου), ο οποίος πιθανόν γνώριζε προσωπικά τον Παρθένη από τη Βιέννη (βλ. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 33). Το όνομα του ζωγράφου αναγράφεται σε σημειωματάριο (σ. 9) του Αστέρη που φυλάσσεται στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ, *Αστέρης Λάμπρος*, φάκελος 4.2), και συγκεκριμένα περιλαμβάνεται σε μια λίστα ονομάτων (ορισμένα με διευθύνσεις) από το 1926.

59. Από το χειρόγραφο του Παρθένη στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου (ΕΠΜΑΣ), πιθανόν της περιόδου 1917-1925, βλ. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 55. Ακόμη, σε σημειώσεις του καλλιτέχνη που δημοσιεύτηκαν στην *Ελληνική Επιθεώρηση* τον Δεκέμβριο του 1924 (τχ. 200, σ. 6), ο ίδιος αναφέρει: «Αγαπώ [...] τα Μυκηναϊκά κομψοτεχνήματα» (ευχαριστώ τον Ε. Ματθιόπουλο για την πηγή).

60. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 54. Από τα τέλη του 19ου αιώνα απαντά η αντίληψη ότι η τέχνη ενσωματώνει και εκφράζει συγκεκριμένα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, τον «εθνικό χαρακτήρα» των λαών, βλ. S. Voutsaki, «The «greekness»», ό.π., σ. 111.

61. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 54.

62. Κ. Παρθένης, «Η Ζωγραφική», περ. *Ανθρωπότης* 7 (1920), αναδημ. στο ίδιο, σ. 370.

63. Κ. Παρθένης, «*Ζωή και Τέχνη, Αθάνατη Ομορφιά*», εφημ. *Δημοκρατία*, 21.10.1923, αναδημ. στο ίδιο, σ. 372.

64. A. Bammer, «Wien und Kreta: Jugendstil und minoische Kunst», *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 60 (1990) 132.

65. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 46-47.

τέχνης στον πολιτισμό του προϊστορικού Αιγαίου, πιθανόν λόγω και του κατεξοχήν μορφοκρατικού χαρακτήρα τους. Επιπλέον, αν και ο καλλιτέχνης θα γνώριζε (λόγω της εξαιρετικά ευρείας διάχυσής τους) ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα τις ανακαλύψεις του Evans,⁶⁶ η χρήση στοιχείων από την κρητομυκηναϊκή σφραγιδογλυφία διακρίνεται κυρίως σε έργα του μετά τη μετεγκατάστασή του στην Αθήνα από την Κέρκυρα το 1917, και κατά κύριο λόγο τη δεκαετία του 1920.

Δεν θα απέκλεια μια συνάντηση του Παρθένη με τον Evans στην Κέρκυρα το καλοκαίρι του 1917,⁶⁷ όταν ο τελευταίος είχε επισκεφθεί το νησί ως ανεπίσημος εκπρόσωπος των Σέρβων, Κροατών και Σλοβένων στις διπλωματικές διαπραγματεύσεις που ακολούθησαν την υπογραφή της Διακήρυξης της Κέρκυρας, στο πλαίσιο της προσπάθειας δημιουργίας ανεξάρτητου γιουγκοσλαβικού κράτους.⁶⁸

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 αρχίζει και η μνημειώδης δημοσίευση του Evans για την Κνωσό, *The Palace of Minos*, η οποία ολοκληρώθηκε σε τέσσερις τόμους το 1935. Την περίοδο αυτή, που η τέχνη του Παρθένη έχει ήδη αποκτήσει εθνικά χαρακτηριστικά, η μινωική και μυκηναϊκή τέχνη έχουν ενσωματωθεί σε μεγάλο βαθμό στη διαχρονία του ελληνικού πολιτισμού.⁶⁹

Ο Παρθένης –νομίζω ο πρώτος νεοέλληνας καλλιτέχνης που συνδιαλέχτηκε με την προϊστορική τέχνη– υιοθέτησε στη ζωγραφική του στοιχεία από τη σφραγιδογλυφία⁷⁰ και όχι από το αντίστοιχο εικαστικό μέσο, τη ζωγραφική,

66. Επιπρόσθετα, την άνοιξη του 1905, περίοδο που ο Παρθένης βρισκόταν στην Ελλάδα, διεξήχθη στην Αθήνα, με μεγάλη προβολή, το Α' Διεθνές Συνέδριο Αρχαιολογίας (M. Allsebrook, *Born to rebel, The Life of Harriet Boyd Hawes*, Οξφόρδη 2002, σ. 125), στο οποίο ο Evans προήδρευσε της Προελληνικής Συνεδρίας (A. Evans, *The Palace*, τ. Ι, ό.π., σ. vi). Για το συνέδριο βλ. και Α. Αλεξανδρή, «Το πρώτο Διεθνές Αρχαιολογικό Συνέδριο στην Ελλάδα», Μ. Τσιμπούλου (επιμ.), «...ανέφερα εγγράφως...», *Θησαυροί του Ιστορικού Αρχείου της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας*, Αθήνα 2008, σ. 46-49.

67. Στο αρχείο του Evans στο Ashmolean Museum δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο σχετικό με την επίσκεψή του στην Κέρκυρα, ούτε και αλληλογραφία με τον Παρθένη ή κάποιον άλλον Έλληνα καλλιτέχνη, όπως ευγενικά με πληροφόρησε ο επιμελητής του κ. Ιωάννης Γαλανάκης, τον οποίο και ευχαριστώ.

68. C. Gere, *Knossos*, ό.π., σ. 97. Για τη Διακήρυξη της Κέρκυρας βλ. ενδεικτικά F. Singleton, *A Short History of the Yugoslav Peoples*, Cambridge 1999, σ. 126-127.

69. Βλ. και Ε. Δ. Ματθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», Ε. Δ. Ματθιόπουλος, Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο 2003, σ. 440-441.

70. Εικονογραφικές επιρροές από τη μινωική σφραγιδογλυφία έχουν επισημανθεί στη *Σαλώμη* του J. Klinger (1909) και την *Κουλούρα* (1909) του O. Wagner (βλ. Α. Bammer, «Wien», ό.π., σ. 137). Ακόμη, από τον Ν. Ζία, στην εικονογράφηση του Φ. Κόντογλου για την εκλογή παραμυθιών του Γ. Α. Μέγα (ευχαριστώ τον βυζαντινολόγο Θ. Μαίλη για την επισήμανση), βλ. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, Ζωγράφος*, Αθήνα 1991, σ. 42 και Γ. Α. Μέγα (Εκλογή), *Παραμύθια*, εικόνες Φ. Κόντογλου, Αθήνα 1927, «Ο λύκος και η αλεπού» στο εξώφυλλο, το εσώφυλλο και σ. 12.

παρά την εντύπωση που η τελευταία είχε προκαλέσει στους συγχρόνους του.⁷¹

Η μεταγραφή στοιχείων από άλλα εικαστικά μέσα (από τη γλυπτική αλλά και από την αγγειογραφία)⁷² στη ζωγραφική του Παρθένη είναι κάτι που έχει αναφερθεί και από τον μαθητή του Γ. Τσαρούχη.⁷³ Εν προκειμένω, η μεταγραφή θα μπορούσε να ερμηνευθεί, εν μέρει, μέσω των ιδίων των εικαστικών χαρακτηριστικών των παραστάσεων των δακτυλιδιών, όπως είναι η γραμμικότητα,⁷⁴ ο δυσδιάστατος χαρακτήρας, η γενικευτική και συνοπτική απόδοση των μορφών (που επιβάλλεται από το ίδιο το περιορισμένο μέγεθος του μέσου), η διακοσμητικότητα.⁷⁵ Επιπρόσθετα, συνθετικά, η κυριαρχία των ανθρώπινων μορφών μέσα στο χώρο, η ελεύθερη διάταξη —σε διάφορα ύψη— των στοιχείων μέσα στο εικονιστικό πεδίο,⁷⁶ και εικονογραφικά, η αίσθηση της σύλληψης του «καίριου» σχήματος για κάθε στάση και κίνηση,⁷⁷ θα αποτελούσαν ενδιαφέροντα στοιχεία για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη.

Στα δακτυλίδια μπορεί ο Παρθένης να διέκρινε την υποστασιοποίηση «της ισοροπίας των αντικειμένων, της συμφωνίας των, των ανταποκρίσεων των», που όπως ανέφερε αναζητούσαν οι «εκλεκτοί καλλιτέχνες» της εποχής του, όπως και «την επιβλητική ομορφιά των σχημάτων και των κινήσεων», τη διερμηνεία, το πλάσιμο, το «συμμάζεμα» της μορφής «εις επίπεδα και μάζες ουσιώδεις και χαρακτηριστικές».⁷⁸

Ο ζωγράφος θα μπορούσε να έχει υπόψη του φωτογραφίες και σχέδια των δακτυλιδιών από ένα πλήθος σχετικών δημοσιεύσεων, ενώ κάποια θα μπορούσε

71. Για παράδειγμα, ο E. Pottier είχε χαρακτηρίσει την «Παριζιάνα» της Κνωσού «μείγμα ναΐφ αρχαϊσμού και πικάντικου μοντερνισμού», που «μας δίνει την εντύπωση ενός Daumier ή ενός Degas», βλ. A. Farnoux, *Knossos*, ό.π., σ. 105.

72. Βλ. και σχέδια του Παρθένη από μελανόμορφα αγγεία στο A. Καφέτση, *Σχέδια*, ό.π., σ. 72-73.

73. Γ. Τσαρούχης, «Ο Παρθένης», περ. *Εικόνες*, 537 (4.2.1966), αναδημ. στο Γ. Τσαρούχης, *Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, Αθήνα 1990, σ. 30.

74. Ο Παρθένης σημείωνε: «το παν εις την τέχνην είνε η γραμμή», E. Μαθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 59.

75. Ο ίδιος δήλωνε: «Η ζωγραφική λοιπόν ζητεί να ξαναγυρίσει στην πρώτη της αποστολή, τη διακοσμητική» (Κ. Παρθένης, «Η Ζωγραφική», ό.π., σ. 371). Συμβολιστές όπως ο G. A. Aurier και ο M. Denis συνέδεαν το «διακοσμητικό» με το «πριμιτίφ» και το «μοντέρνο». Ειδικότερα, ο Denis θεωρούσε ότι οι διακοσμητικές παραμορφώσεις μπορούσαν να υποβάλλουν θεμελιώδεις αλήθειες (C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction*, Yale 1993, σ. 61) και ο H. Matisse είχε δηλώσει το 1913: «Για μένα, ένας πίνακας θα έπρεπε να είναι πάντα διακοσμητικός» (H. Matisse, *Γραπτά και ρήσεις για την τέχνη*, Αθήνα 1999, σ. 313 σημ. 31).

76. Διάταξη που ερμηνεύσαν ως διακοσμητική από τον V. Müller το 1925, βλ. A. Σακελλαρίου, *Μυκηναϊκή Σφραγιδογλυφία*, Αθήνα 1966, σ. 78.

77. Στο ίδιο, σ. 82.

78. Κ. Παρθένης, «Η Ζωγραφική», ό.π., σ. 370.

να τα έχει δει και από κοντά στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (ΕΑΜ),⁷⁹ όπου μελετούσε και δίδασκε.⁸⁰ Επιπλέον, ο Ε. Gilliéron πουλούσε στο εργαστήριό του στην Αθήνα αντίγραφα και από κρητομυκηναϊκά δακτυλίδια⁸¹ και είχε εκδόσει έναν τρίγλωσσο εικονογραφημένο κατάλογο με τα προϊόντα του εργαστηρίου του. Σε ένα δισέλιδο του καταλόγου⁸² περιλαμβάνονται αντίγραφα από όλα τα δακτυλίδια στα οποία θα αναφερθώ (πλην του δακτυλιδιού του Μίνωα που εμφανίστηκε αργότερα) και δεν αποκλείω την πιθανότητα ο Παρθένης να είχε προμηθευτεί τον κατάλογο (ίσως και αντίγραφα).

Ο Παρθένης δεν θα αντιγράψει αλλά θα αφομοιώσει δημιουργικά και θα μεταπλάσει στοιχεία μορφολογικά και εικονογραφικά της κρητομυκηναϊκής σφραγιστογραφίας, συμπεριλαμβάνοντάς την⁸³ στις εικαστικές πηγές του. Άλλωστε, ήταν ενάντιος στη μίμηση της αρχαίας τέχνης, η οποία «μόνον παραδείγματα ημπορεί να μας δώσει».⁸⁴

Κρητομυκηναϊκά («παραδείγματα») αναγνωρίζονται κυρίως στα ακόλουθα έργα του:⁸⁵

Στην ελαιογραφία «Άρτεμις» (1915-1920)⁸⁶ (Εικ. 9) η μορφή της θεότητας παρουσιάζει ομοιότητες με την κεντρική μορφή στο χρυσό μινωικό δακτυλίδι από τον Τάφο Ι στα Ισόπατα⁸⁷ (Εικ. 1): στη διαμόρφωση των χεριών, τη

79. Για παράδειγμα, τα πολύτιμα ευρήματα του Schliemann από τις Μυκήνες, που από την εποχή της πρώτης έκθεσής τους στο ΕΑΜ, στα τέλη του 19ου αιώνα, φυλάσσονταν εκεί (βλ. Κ. Δημακοπούλου, «Μυκήνες», *Τροία, Μυκήνες, Τίρυνς, Ορχομενός, Έκατό χρόνια από το θάνατο του Ερρίκου Σλήμαν*, Αθήνα 1990, σ. 101).

80. Βλ. Α. Cotidis, «The influence of Hellenic art on the work of C. Parthenis», *L'Art Contemporain et le Monde Grec, Actes du XVIIIe Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)*, 1984, σ. 153, καθώς και σχετική αναφορά της Ρ. Λεονταρίτου στο Α. Κωτίδης, *Για τον Παρθένη, Εννιά συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρώτη μελέτη για το δάσκαλο*, Θεσσαλονίκη 1984, σ. 80, 82.

81. Ευχαριστώ την καθ. Ν. Μαρινάτου για την πληροφορία.

82. Ε. Gilliéron & fils, *Galvanoplastische Nachbildungen Mykenischer und Kretischer (Minoischer) Altertümer*, Αθήνα [1911:], σ. 24-25.

83. Για τη συμπερίληψη στη δυτική πολιτισμική παράδοση βλ. και S. Settis, *Το μέλλον του «κλασικού»*, Αθήνα 2006, σ. 160-62.

84. Ν. Γιοκαρίνης, «Αι Εξομολογήσεις των: με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην διά την παλαιάν και την νέαν τέχνην», εφημ. *Η Πρωΐα*, 27.1.1930, αναδημ. στο Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 374.

85. Η σειρά παρουσίασης των έργων είναι κατά το δυνατόν χρονολογική. Αυτονόητα, συσχετίζω έργα του Παρθένη με αρχαιολογικά ευρήματα που είχαν έρθει στο φως την περίοδο δημιουργίας των έργων.

86. Ελαιογραφία σε καμβά, 159x56 εκ., ιδ. συλλογή, Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 211, 419.

87. Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel (CMS)* II 3, 51· Α. Evans, «Tomb of the Double Axes and Associated Group», *Archaeologia* 65 (1914) 10· Α. Evans, *The Palace*, τ. III, ό.π., σ. 68.

σχεδόν ενιαία απόδοση του λαιμού με το ελλειψοειδές κεφάλι, το οποίο κλίνει έντονα προς το λυγισμένο χέρι, στον τρόπο που η μορφή κυριαρχεί στο μέσον της σύνθεσης. Και στις δύο συνθέσεις, γυναίκες με ανασηκωμένα τα χέρια τείνουν προς την κεντρική γυναικεία μορφή.

Στον «Θερισμό» (1916-1920)⁸⁸ (Εικ. 12) οι μορφές στα αριστερά της σύνθεσης, που αποδίδονται και στο προσχέδιο «Οι θεριστές» (1916-1920)⁸⁹ (Εικ. 13), παρουσιάζουν μορφολογικές ομοιότητες με την κεντρική γυναικεία μορφή του δακτυλιδιού από τα Ισόπατα (Εικ. 1). Και οι τρεις μορφές παρουσιάζουν έντονη κλίση της κεφαλής και το αριστερό τους χέρι είναι λυγισμένο προς τα πάνω, όπως και στην κεντρική μορφή του δακτυλιδιού.

Εικονογραφικά, υπάρχουν εμφανείς παραλληλίες με το χρυσό σφραγιστικό δακτυλίδι από τον θαλαμωτό τάφο 55 των Μυκηνών⁹⁰ (Εικ. 2): αποδίδεται μία τριάδα μορφών με κοινά χαρακτηριστικά και πολύ κοντά η μία στην άλλη, σε σειρά, με το ένα χέρι λυγισμένο προς τα πάνω και με το άλλο να κρατούν στάχυα στο δακτυλίδι, δρεπάνια στον πίνακα.

Ακόμη, η ανδρική μορφή στο δεξιό άκρο της σύνθεσης του «Θερισμού» σχετίζεται εικονογραφικά με την κεντρική μορφή δακτυλιδιού από τον θαλαμωτό τάφο 91 των Μυκηνών⁹¹ (Εικ. 3). Και στις δύο μορφές τα χέρια εκτείνονται πλευρικά, έντονα λυγισμένα, και καταλήγουν στη μέση, χωρίς να την αγρίζουν.

Στις παραλλαγές «Ορφέας και Ευριδίκη» (1917-1919)⁹² (Εικ. 10), «Ορφέας και Ευριδίκη» (1917-1919),⁹³ «Ορφέας και Καλυψώ» (1920-1925)⁹⁴ μπορούν να ανιχνευθούν κοινά στοιχεία ανάμεσα στην απόδοση του Ορφέα και στην απόδοση τριών μορφών (στα αριστερά και στο μέσον) στο μινωικό δακτυλίδι από τα Ισόπατα (Εικ. 1). Όλες φορούν ποδήρες ένδυμα, αποδίδονται με έντονο διασκελισμό, τα χέρια τείνουν σε καμπύλη προς τα επάνω. Επιπλέον, η κεφαλή του Ορφέα καθώς και της κεντρικής γυναικείας του δακτυλιδιού κλίνουν στο πλάι, σχεδόν οριζόντια.

Η παράσταση του δακτυλιδιού από τα Ισόπατα θα μπορούσε να συμπεριληφ-

88. Ελαιογραφία σε καμβά, 158x166 εκ., συλλ. ΕΠΜΑΣ, στο *ίδιο*, σ. 218-219, 420.

89. Κάρβουνο σε χαρτί, 91x65 εκ., *ιδ.* συλλ., στο *ίδιο*, σ. 218, 420.

90. EAM 2853, *CMS* I, 86· C. Tsountas and J. I. Manatt, *The Mycenaean Age*, Λονδίνο 1897, σ. 171.

91. EAM 3179, *CMS* I, 126· A. J. Evans, «Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations», *Journal of Hellenic Studies* 21 (1901) 177-178.

92. Ελαιογραφία σε καμβά, 92x161 εκ., *ιδ.* συλλογή, Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 234-235, 421.

93. Ελαιογραφία σε καμβά, 92x161,5 εκ., συλλογή Υπ. Εξωτερικών, στο *ίδιο*, σ. 236-237, 421.

94. Ελαιογραφία σε καμβά, 66x44 εκ., *ιδ.* συλλογή, στο *ίδιο*, σ. 246, 421.

φθεί και στις εικαστικές πηγές της «Μουσικής» (1918-1919)⁹⁵ (Εικ. 11), με τις γυναικείες μορφές εκατέρωθεν μιας κυρίαρχης κεντρικής, η οποία έχει παρόμοια στάση σώματος και χεριών με την αντίστοιχη μορφή του δακτυλιδιού.

Στις τρεις παραλλαγές «Τα αγαθά της Συγκοινωνίας» (1920-1925),⁹⁶ «Τα αγαθά της Συγκοινωνίας» (1921-1925)⁹⁷ (Εικ. 14) και «Εμπόριο και συγκοινωνία (Τα αγαθά της συγκοινωνίας)» (1921-1925)⁹⁸ παρατηρούνται παραλληλίες με την κρητομυκηναϊκή σφραγιστογραφία στο πλάσιμο ανθρώπινων μορφών (για παράδειγμα ανάμεσα στην καθιστή γυναικεία μορφή στο δεξιό τμήμα των παραπάνω πινάκων του Παρθένη και στην κεντρική γυναικεία μορφή στο δακτυλίδι που προέρχεται από το Βαφείο⁹⁹ (Εικ. 4)), και στην απόδοση στοιχείων του τοπίου (για παράδειγμα ανάμεσα στο δέντρο στο δεξιό τμήμα του πρώτου πίνακα και στο δέντρο στα δεξιά του δακτυλιδιού, καθώς και ανάμεσα στο μεγάλο δέντρο —με το κυκλικό φύλλωμα— στα αριστερά του δεύτερου και τρίτου πίνακα και το δέντρο στα αριστερά του χρυσού δακτυλιδιού από την Ακρόπολη των Μυκηνών¹⁰⁰ (Εικ. 5)).

Από το συγκεκριμένο δακτυλίδι των Μυκηνών πιθανότατα επηρεάστηκε και εικονογραφικά ο Παρθένης σε αυτή τη σειρά πινάκων, με την καθιστή γυναικεία μορφή επάνω σε βράχια (στον πρώτο πίνακα η καθιστή μορφή εικονίζεται και κάτω από ένα δέντρο, όπως και η καθιστή μορφή του δακτυλιδιού) και εκατέρωθεν δύο μορφές μικρότερων διαστάσεων. Ακόμη, προς την καθισμένη γυναίκα, τόσο στους πίνακες όσο και στο δακτυλίδι, κατευθύνονται δύο γυναίκες που κρατούν προσφορές.

Στη «Μάχη του Ηρακλή με τις Αμαζόνες» (1921-1927)¹⁰¹ (Εικ. 16) η απόδοση του Ηρακλή παρουσιάζει ομοιότητες με ανδρικές μορφές από δακτυλίδια, όπως σε αυτό από το Βαφείο (Εικ. 4), καθώς και από σφράγισμα από την Αγία Τριάδα¹⁰² (Εικ. 6). Οι ομοιότητες επεκτείνονται και στην απόδοση των δέντρων, που όμως στον πίνακα του Παρθένη εικονίζονται σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα σε σχέση με τις ανθρώπινες μορφές. Επιπλέον το σύμπλεγμα του Ηρακλή με

95. Ελαιογραφία σε καμβά, 20x24 εκ., συλλ. ΕΠΜΑΣ, στο *ίδιο*, σ. 199, 419.

96. Ελαιογραφία σε καμβά, 35x69 εκ., συλλ. ΕΠΜΑΣ, στο *ίδιο*, σ. 243, 421.

97. Ελαιογραφία σε καμβά, 79x174 εκ., συλλ. ΕΠΜΑΣ, στο *ίδιο*, σ. 243, 421.

98. Ελαιογραφία σε καμβά, 165x359 εκ., συλλ. Μαριάννας Λάτση, στο *ίδιο*, σ. 244-245, 421.

99. EAM 1801, *CMS* I, 219· C. Tsountas and J. Manatt, *The Mycenaean*, ό.π., σ. 225· A. Evans, *The Palace of Minos*, τ. III, Λονδίνο 1930, σ. 140.

100. EAM 992, *CMS* I, 17· H. Schliemann, *Mykenae*, Λειψία 1878, σ. 402· C. Tsountas and J. Manatt, *The Mycenaean*, ό.π., σ. 170· A. Evans, *The Palace of Minos*, τ. II, μέρος I, Λονδίνο 1928, σ. 341.

101. Ελαιογραφία σε καμβά, 115x131 εκ., συλλ. ΕΠΜΑΣ, E. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 74-75, 253, 422.

102. A. Evans, *The Palace of Minos*, τ. I, ό.π., σ. 691.

τις Αμαζόνες παραπέμπει στην παράσταση των πολεμιστών που συγκρούονται στο χρυσό δακτυλίδι από τον τάφο IV του Ταφικού Κύκλου Α των Μυκηνών¹⁰³ (Εικ. 7), με το οποίο επίσης παρατηρείται ομοιότητα στον τρόπο υποδήλωσης του βραχώδους εδάφους, με μικρές καμπύλες φόρμες.

Στην «Αυγή» (1925-1927)¹⁰⁴ (Εικ. 15) διαπιστώνονται σημαντικές εικονογραφικές ομοιότητες με το χρυσό μινωικό δακτυλίδι από τον Μόχλο¹⁰⁵ (Εικ. 8) τόσο στη γυναικεία μορφή που εικονίζεται κάτω από δέντρο, με κοντό κορμό, το οποίο εδράζεται σε ορθογωνική βάση, όσο και στα κυκλικά στοιχεία στην απόδοση του φυλλώματος. Ακόμη και η βραχώδης επιφάνεια όπου είναι ξαπλωμένη η Αυγή θα μπορούσε να επαναλαμβάνει την καμπύλη φόρμα του σκάφους στο δακτυλίδι. Κοινά στοιχεία διακρίνονται και ανάμεσα στο κτίσμα στο δεξιό τμήμα του δακτυλιδιού και το βραχώδες έξαρμα στο δεξιό τμήμα του πίνακα του Παρθένη, που φέρει επίσης οριζόντια γραμμικά στοιχεία.

Επιπρόσθετα, και συνθετικά, ο σχεδιασμός και η κατανομή των μορφών μέσα στο πεδίο (ελλειψοειδείς στο κάτω και αριστερό μέρος του πίνακα, κατὰ κόρυφες γεωμετρικές στα δεξιά) παραπέμπουν στο δακτυλίδι.

Στην «Προσευχή του Χριστού στο Όρος των Ελαιών» (περ. 1930)¹⁰⁶ (Εικ. 17) παρουσιάζονται ομοιότητες με το δακτυλίδι από το Βαφείο (Εικ. 4) στην απόδοση του λυγισμένου δέντρου και της ανδρικής μορφής που τείνει προς τα επάνω, γονατίζοντας στο βραχώδες έδαφος.

Μια ιδιαίτερα σημαντική εικονογραφική συνάφεια, η οποία αξίζει να παρουσιαστεί αναλυτικότερα, διαπιστώνεται ανάμεσα στο χρυσό δακτυλίδι του Μίνωα¹⁰⁷ (Εικ. 18) και τον πίνακα του Παρθένη «Άγγελος της Κρίσης [Συκοφαντία]» (1925-1930)¹⁰⁸ (Εικ. 19). Η γυναικεία μορφή του αγγέλου («Συκοφαντία») στον πίνακα του Παρθένη και η κεντρική μορφή του δακτυλιδιού του Μίνωα αποδίδονται με πολύ παρόμοιο τρόπο: επιμήκεις, λοξά προς τα πάνω, ιδιαιτέρως όμοιες στο επάνω μέρος του κορμού. Το κεφάλι είναι στραμμένο στο πλάι, ο κορμός λυγίζει προς τα πίσω, τα δύο χέρια είναι ανοικτά και λυγισμένα στους αγκώνες με τον ίδιο τρόπο. Το ένα χέρι, χαμηλά κοντά στη μέση, κρατά

103. EAM 241, *CMS* I, 16· H. Schliemann, *Mykenae*, ό.π., σ. 259· A. Evans, *The Palace*, τ. I, ό.π., σ. 691. Βλ. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 75.

104. Ελαιογραφία σε καμβά, 77x99 εκ., ιδ. συλλογή, Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 250, 422.

105. Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, *CMS* II 3, 252· R. B. Seager, *Explorations in the Island of Mochlos*, Βοστώνη, Ν.Υ. 1912, σ. 89-92.

106. Ελαιογραφία σε καμβά, 93x80 εκ., ιδ. συλλ., Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 261, 423.

107. A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, τ. IV, μέρος II, Λονδίνο 1935, σ. 947-956.

108. Ελαιογραφία σε καμβά, 70x60 εκ., ιδ. συλλογή, στο Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 255, 422.

και στις δύο περιπτώσεις κρεμασμένο ένα μικρό αντικείμενο. Το άλλο χέρι υψώνεται λοξά επάνω από το κεφάλι: η «Συκοφαντία» κρατά ένα φραγγέλιο με τις γλώσσες του να εκτείνονται επάνω από το κεφάλι της, η μορφή του δακτυλιδιού κρεμιέται από ένα μεγάλο κλαδί που εκτείνεται φουντωτό επάνω από αυτήν. Και οι δύο μορφές έχουν βοστρύχους που εικονίζονται εκατέρωθεν του κορμού. Στα πόδια της «Συκοφαντίας», στο βάθος του ορίζοντα, αποδίδονται τρεις καμπύλοι όγκοι (σύννεφα καπνού ή επερχόμενης καταιγίδας), ενώ και στο δακτυλίδι στα πόδια της μορφής εικονίζονται τρεις μεγάλοι καμπύλοι ογκόλιθοι. Κάτω από τη μορφή της «Συκοφαντίας», μέσα στη θάλασσα εικονίζεται ένα καράβι (το οποίο κατευθύνεται από τη φουρτουνιασμένη πλευρά της θάλασσας προς την ήρεμη) και παρομοίως στο δακτυλίδι του Μίνωα, κάτω από την κεντρική μορφή αποδίδεται ένα μεγάλο σκάφος.

Οι ομοιότητες επεκτείνονται και στα όρια των δύο συνθέσεων: ο πίνακας του Παρθένη ορίζεται πλευρικά από δύο βραχώδη τοπία που κορυφώνονται με κτίσματα και δέντρα, κατακόρυφα υψωμένα από τη θάλασσα. Ομοίως, η σύνθεση του δακτυλιδιού ορίζεται πλευρικά από οικοδομήματα ιδρυμένα σε μεγάλους ογκόλιθους που υψώνονται από το επίπεδο της θάλασσας, η οποία καλύπτει το κέντρο της παράστασης.

Συνεχίζοντας την παρατήρηση του πίνακα (όχι πλέον σε σύγκριση με το δακτυλίδι), κάποια κτήρια στα δεξιά της σύνθεσης κατακρημνίζονται στη θάλασσα, ενώ στην αριστερή ήρεμη πλευρά αποδίδεται μικρογραφικά το σπίτι του ίδιου του Παρθένη επάνω στον βράχο.¹⁰⁹

Η γυναικεία μορφή στον πίνακα του Παρθένη, παρόμοια με τον άγγελο στο σχέδιό του «La nuit me regarde [Η νύχτα με κοιτάζει] (1930-1932)»,¹¹⁰ αντλεί εικονογραφικά στοιχεία από αλληγορικές μορφές της κλασικής εικονογραφίας, όπως είναι η *Ανάγκη* και οι *Ερινύες*. Στα εικονογραφικά της παράλληλα θα περιλάμβαναν τον άγγελο του Alfred Jean Gérard-Séguin από την εικονογράφηση του *Les Aventures de Jean-Paul Choppart par Louis Desnoyers: L'Episode de Panouille* (1843) (Εικ. 20), τη γυναικεία μορφή από σκηνή καρναβαλιού του Ferdinand Götz στο εξώφυλλο του περιοδικού *Jugend* (αρ. 7, 15.2.1896), το σχέδιο του Josef Maria Auchentaller για το *Ver Sacrum* (Φεβρ. 1901), τη λιθογραφία του Dagobert Peché για το παράρτημα μόδας του Wiener Werkstate (περ. 1918),¹¹¹

109. Το σπίτι (έτος κατασκευής 1924) στην οδό Ροβέρτου Γκάλι, κοντά στο Ηρώδειο, που είχε σχεδιάσει ο ίδιος ο Παρθένης (βλ. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 70-71), αποδίδεται επίσης στα ex libris που σχεδίασε για τη σύζυγό του Ιουλία («Έρωτ και τέχνη», βλ. Α. Καφέτης, *Σχέδια*, ό.π., σ. 102, 106), ενώ τμήμα της ανωδομής του εικονίζεται στον πίνακά του «Αλήθεια» (βλ. Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός*, ό.π., σ. 236).

110. Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 254, 422.

111. G. Fahr-Becker, *Wiener Werksätze*, Κολωνία 2008, σ. 194.

την ελαιογραφία «Eclipse» (περ. 1930)¹¹² του Francis Picabia (Εικ. 21).

Άγγελος που ίπταται παιανίζων και καράβι που αρμενίζει συνυπάρχουν και σε σχέδιο του Παρθένη για την ποιητική συλλογή του Γ. Δελή, *Σύννεφα στο γέγραμμα*, που παραπέμπει στο ποίημα της συλλογής «Το παλιό καράβι».¹¹³

Η μεγάλη εικονογραφική ομοιότητα του πίνακα «Άγγελος της Κρίσης [Συκοφαντία]» με το δακτυλίδι του Μίνωα θα μπορούσε να έχει ιδιαίτερα μεγάλη βαρύτητα για την αρχαιολογική ιστορία του δακτυλιδιού. Εάν είναι ακριβής η χρονολόγηση του πίνακα στο διάστημα 1925-1930 (που προτείνεται έως τώρα από τους μελετητές),¹¹⁴ τότε ο πίνακας προηγήθηκε της δημοσίευσης του δακτυλιδιού το 1931 από τον Evans.¹¹⁵ Σε αυτή την περίπτωση, που η δημοσιοποίηση της εύρεσης του δακτυλιδιού έπεται της δημιουργίας του πίνακα, νομίζω ότι ενισχύεται η άποψη περί της πλαστότητας του δακτυλιδιού¹¹⁶ και θα πρέπει να είναι ο παραχαράκτης αυτός που χρησιμοποίησε εικονογραφικά στοιχεία από τον πίνακα.¹¹⁷ Διαφορετικά, ο πίνακας θα πρέπει να χρονολογηθεί μετά το 1931.

Με βάση τα έως τώρα γνωστά στοιχεία νομίζω ότι δεν μπορεί κανείς να αποφανθεί οριστικά για τη μεταξύ τους χρονική σχέση, καθώς —εξ όσων γνωρίζω— η χρονολόγηση του πίνακα δεν βασίζεται σε απόλυτα τεκμήρια, γεγονόσ που προς το παρόν καθιστά πιο πιθανό το ενδεχόμενο να είναι το έργο του Παρθένη μεταγενέστερο του δακτυλιδιού.

Αποδελτιώνοντας τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στα προαναφερθέντα έργα του Παρθένη και στην κρητομυκηναϊκή σφραγιδογλυφία (ιδίως τα μινωικά παραδείγματα), θα σημειώνα τον τρόπο απόδοσης δέντρων καθώς και ανθρώπων

112. J. de Geest and J. — M. Duvosquel (εκδ.), *The Museum of Modern Art Brussels*, Βρυξέλλες 1996, σ. 64.

113. Γ. Δελής, *Σύννεφα στο γέγραμμα*, Αθήνα 1927, σ. 71-72.

114. Βλ. Α. Γ. Ξύδης, *Κωνσταντίνος Παρθένης*, Αθήνα 2006, σ. 118· Ε. Μαθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 422.

115. Το δακτυλίδι προσκομίστηκε στο Μουσείο Ηρακλείου από τον ιερέα Ν. Πολάκη, φερόμενο αγοραστή του δακτυλιδιού από την οικογένεια του ευρέτη, και εξετάστηκε από τον Σ. Μαρινάτο και τον Ν. Πλάτωνα το 1930 (βλ. Ν. Dimopoulou and Y. Rethemiotakis, *The ring of Minos and gold Minoan rings*, Αθήνα 2004, σ. 8). Το δακτυλίδι δημοσιεύθηκε πρώτη φορά από τον Α. Evans στο «The magic clue of a royal signet ring», *The Illustrated London News*, 26.9.1931, βλ. P. Warren, «The Ring of Minos», *Ειλαπίνη*, Τόμος Τιμητικός για τον Καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα, Ηράκλειο 1987, σ. 485.

116. Για τις απόψεις σχετικά με το δακτυλίδι βλ. ενδεικτικά P. Warren, «The Ring», ό.π., σ. 485-500· I. Pini, «Zum "Ring des Minos"», *Ειλαπίνη*, ό.π., σ. 441-455· Ν. Dimopoulou and Y. Rethemiotakis, *The ring*, ό.π., σ. 25-28.

117. Σε αυτήν την περίπτωση, θα μπορούσε κανείς να επισημάνει και την ομοιότητα ανάμεσα στη γυναικεία μορφή στο δεξιό μέρος των τριών πινάκων του Παρθένη για τη *Συγκοινωνία* και την καθιστή μορφή στο δακτυλίδι του Μίνωα, οι οποίες εικονίζονται σε ένα είδος εδράνου, επάνω από θάλασσα με πλεούμενα.

μορφών σε ένα ενοποιημένο εικαστικό πεδίο με σχηματοποιημένα στοιχεία τοπίου και αρχιτεκτονημάτων, με έντονες διαφορές κλίμακας. Θα συμπεριλάμβανα επίσης σε αυτά την ελλειπτική απόδοση των χαρακτηριστικών των προσώπων, τη ρέουσα γενικευτική απόδοση των γραμμών του σώματος, την κινησιολογία, τον τρόπο απόδοσης των μαστών και γενικότερα του άνω γυναικείου κορμού (γεροί ώμοι, σπονδυλωτή άρθρωση των χεριών, μεγάλη κλίση του κεφαλιού προς το σώμα).

Λαμβάνοντας υπόψη τη σαφή ιδεολογική διάσταση της ζωγραφικής του Παρθένη, που επισημάνθηκε ήδη από τους σύγχρονους του κριτικούς¹¹⁸ αλλά και υποδηλώθηκε από τον ίδιο,¹¹⁹ οι επιδράσεις δεν θα μπορούσαν, ούτως ή άλλως, να ερμηνευθούν με καθαρά εικαστικούς όρους.

Εξάλλου το αρχαιολογικό εύρημα, «ασύγχρονο θραύσμα», «αν και χρονικά αποκομμένο από το παραδοσιακό όλο του οποίου άλλοτε αποτελούσε μέρος», «συνεχίζει να αναφέρεται σε αυτή τη χαμένη ολότητα. Άρα δεν είναι ποτέ ένα νεκρό αντικείμενο από το παρελθόν. Φέρει μαζί του μέρος από το πνεύμα του παρελθόντος»,¹²⁰ διατηρεί κάτι από την «αίγλη» του.¹²¹ Ειδικότερα για τα προϊστορικά ευρήματα θα μπορούσε να ειπωθεί ότι «πριν και έξω από την Ιστορία, τόσο απομακρυσμένα χρονικά ώστε να αποφεύγουν το μίasma του ιστορικισμού», υπήρξαν «ώριμα για εκμετάλλευση από τον μοντερνισμό»,¹²² καθώς «η απουσία μιας προσβάσιμης εικονογραφίας ή ιστορίας σε αυτά τα αντικείμενα επέτρεπε να ενσωματώνονται σε μια μοντέρνα καλλιτεχνική κουλτούρα».¹²³

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Παρθένης –με μια πιθανή εξαίρεση¹²⁴– δεν θα

118. Εύστοχα ο Ζ. Παπαντωνίου είχε επισημάνει ότι «είναι ζωγράφος, ο οποίος βλέπει ιδέας, όπως ημείς βλέπομεν μορφάς» (βλ. «Η Τέχνη του Παρθένη», εφημ. *Πατρίς*, 12.1.1920, αναδημ. στο Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 384), καθώς και ότι «είδε τη ζωγραφική ως *cosa mentale*» (βλ. «Η εισήγησις του κ. Ζ. Παπαντωνίου», εφημ. *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 11.5.1920, αναδημ. στο ίδιο, σ. 396).

119. «Η ζωγραφική είναι μέσον και όχι σκοπός. Μ' αυτήν εκφράζουμε τις ιδέες μας, τις συγκινήσεις μας, αυτό που έχουμε να πούμε στους άλλους», Δ. Α. Κόκκινος, «Καλλιτεχνικοί περίπατοι, Κ. Παρθένης», *Νέα Εστία*, 166 (15.11.1933), αναδημ. στο ίδιο, σ. 398.

120. D. Gross, *Τα ερείπια του παρελθόντος, Παράδοση και Κριτική της Νεοτερικότητας*, Αθήνα 2003, σ. 174.

121. Στο ίδιο, σ. 178.

122. J. Schnapp, M. Shanks, M. Tiews, «Archaeology, Modernism, Modernity», *Modernism/modernity* 11.1 (2004) 7.

123. C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism*, ό.π., σ. 56.

124. «Η αρπαγή της Ευρώπης», π. 1920, Υαλογραφία, 202x401 εκ., Πάτρα, ιδ. συλλογή. Φέρεται ως δημιουργία του Κ. Παρθένη (το σχέδιο:) στο Μ. Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον, Επτά αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, τ. Δ', Αθήνα 2009, σ. 24. Για το έργο αποτελεί πρότυπο η πολύ γνωστή μετόπη από τη ζωφόρο των ταυροκαθάψιων του ανακτόρου της Κνωσού (ή και η αντίστοιχη τοιχογραφία της Τίρυνθας).

επηρεαστεί από την κρητική μυθολογία, η οποία υπήρξε πολύ δημοφιλής από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα – ιδιαίτερα οι μύθοι της Ευρώπης και του Μινώταυρου.¹²⁵ Επιπλέον, δεν θα υιοθετήσει την, κυρίως, διακοσμητική προσέγγιση των καλλιτεχνών της *art nouveau* στα μοτίβα της μινωικής τέχνης. Θα επηρεαστεί από την κρητομυκηναϊκή σφραγιδογλυφία όταν είχε πλήρως διαμορφωθεί ένα ιδεολογικό πλαίσιο πρόσληψης και ερμηνείας του μινωικού πολιτισμού και είχε ενσωματωθεί η μινωική περίοδος στο ευρωπαϊκό και ελληνικό συνεχές.¹²⁶

Άλλωστε, ο συμβολικός, ερμητικός και άχρονος¹²⁷ χαρακτήρας των παραστάσεων των δακτυλιδιών σχετιζόταν και με σημαντικές παραμέτρους του δικού του έργου. Ακόμη και το πριμιτιβιστικό-ουτοπικό πλαίσιο προσέγγισης του μινωικού πολιτισμού δεν ήταν άσχετο με το κλίμα της φυσιολατρικής καλλιτεχνικής κοινότητας¹²⁸ εντός της οποίας έζησε μια κρίσιμη για τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του περίοδο ο Παρθένης. Πιο συγκεκριμένα, υπήρξε για ένα διάστημα (1896-1898) μέλος¹²⁹ της κοινότητας που ο θεοσοφιστής καλλιτέχνης K. W. Diefenbach, πρωτοπόρος του νεορομαντικού κινήματος επιστροφής στη φύση (*Lebensreform*), είχε προσπαθήσει να οργανώσει, επηρεασμένος από τον Ruskin και επιθυμώντας την επιστροφή σε έναν κοινοτικό τρόπο ζωής συντονισμένο με την «παγχόσμια αγάπη-αρμονία».¹³⁰

Επιπρόσθετα, ο θρησκευτικός και πολιτισμικός συγκρητισμός που χαρακτήριζε τον θεοσοφισμό διέκρινε και την –κυρίαρχη– προσέγγιση της μινωικής τέχνης από τον Evans,¹³¹ ο οποίος (όπως και άλλοι ειδικοί έως τη δεκαετία

125. Βλ. ενδεικτικά T. Ziolkowski, *Minos*, ό.π., σ. 27-115· P. Triboux, «Ο Picasso», ό.π., σ. 54· N. Λοιζίδη, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 1988. Για τον Μινώταυρο στο εικαστικό έργο του N. Εγγονόπουλου βλ. O. Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός*, ό.π., σ. 323-325.

126. Η αντίληψη για τη διαχρονικότητα της ελληνικής σκέψης και τη συμβατότητά της με την ευρωπαϊκή υπηρετήθηκε και από τη θεματική του Παρθένη από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, βλ. A. Κωτίδης, *Μοντερνισμός*, ό.π., σ. 238.

127. «... ο πυρήνας του συμβολικού: ένα είναι ή μια διαδικασία που παρουσιάζεται ως αιώνια», M. Χορκχάμερ – T. B. Αντόρνο, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Αθήνα 1996, σ. 49.

128. Για τη σχέση πριμιτιβισμού και καλλιτεχνικών κοινοτήτων στο τέλος του 19ου αιώνα βλ. C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism*, ό.π., σ. 8-43 *passim*.

129. E. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 24-26.

130. E. Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφνεί εν οδύνη, Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα 2005, σ. 574.

131. Προέγγιση που στη συγκεκριμένη περίπτωση πιθανόν συνδέεται με τη σκέψη του J. G. Frazer, συγγραφέα του πολύ γνωστού *The Golden Bough* (1890), με τον οποίο ο Evans μοιραζόταν την πίστη στις κοινές, παγχόσμιες ρίζες του πολιτισμού, βλ. K. Lapatin, *Mysteries*, ό.π., σ. 71-2· C. Morris, «From ideologies», ό.π., σ. 71. (Στην Ελλάδα, εισηγητής της συγκριτικής μεθόδου υπήρξε ο N. Γ. Πολίτης, βλ. A. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία*

του 1930) τη συσχέτιζε με έργα διαφορετικών λαών και περιόδων (από την Αίγυπτο, τη Συρία, την Ιαπωνία, την Ινδία, αλλά και τους Ετρούσκους, τους Ρωμαίους, το Μεσαίωνα, την Αναγέννηση, τον ευρωπαϊκό 18ο αιώνα).¹³²

Οι επιρροές του Παρθένη από την κρητομυκηναϊκή σφραγιστογραφία, αν και κατά την άποψή μου σημαντικές στη διαμόρφωση της μορφολογίας και της εικονογραφίας κάποιων έργων του, δεν είναι εξόφθαλμα αναγνωρίσιμες, κάτι που συμβαίνει με τις αντίστοιχες επιρροές στο έργο του από την κλασική ή βυζαντινή τέχνη. Ως εκ τούτου, νομίζω ότι θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια πιο γόνιμη αφομοίωση, δίχως «αξιοποίηση» του συμβολικού κεφαλαίου της αρχαιότητας ή χρήση της ως μέσο επικύρωσης, όπως συχνά συμβαίνει στο ελληνικό εικαστικό και ευρύτερο κοινωνικό πεδίο.¹³³ ο καλλιτέχνης δεν απευθύνθηκε στην «εθνική νεύρωση».¹³⁴

Θεωρώ ότι στο πλαίσιο του μοντερνιστικού πρωτογονισμού¹³⁵ των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, ο ουτοπικός, ιδεαλιστικός, φυσιολατρικός¹³⁶ και μυστικιστικός κόσμος του Παρθένη «συνάντησε» στην κρητομυκηναϊκή σφραγιστογραφία μια τέχνη κρυπτική, εκλεπτυσμένη, ουσιώδη και αποτελεσματική στα εικαστικά της μέσα, συμπυκνωμένη¹³⁷ και υψηλή έκφραση ενός πολιτισμού¹³⁸

της ελληνικής λαογραφίας, *Κριτική ανάλυση*, Αθήνα 1978, σ. 99-110). Για τον θρησκευτικό συγκρητισμό του Evans βλ. Τ. Μακγκιλιβράιη, *Μινώταυρος*, ό.π., σ. 269-270, 417.

132. Α. Farnoux, *Knossos*, ό.π., σ. 73-74· Α. Farnoux, «La fondation», ό.π., σ. 332 σημ. 58· F. Blakolmer, «The arts», ό.π., σ. 232-233. Αντίστοιχοι συσχετισμοί απαντούν και στα *Cahiers d'art*, από το πρώτο έτος κυκλοφορίας τους, βλ. G. H. Rivière, «Archéologismes», *Cahiers d'art* 1 7 (1926) 177. Επιπλέον, «η αναζήτηση [...] της μίας και ενιαίας εσωτερικής δομής της τέχνης όλων των πολιτισμών και όλων των θρησκειών» υπήρξε και «αισθητικό πρόταγμα» των νεοπαρθενιστικών-Nabis, βλ. Ε. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη*, ό.π., σ. 127. Για την επαφή του Παρθένη με την τέχνη των Nabis βλ. και Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 43-46.

133. Y. Hamilakis and E. Yalouri, «Antiquities as symbolic capital in modern Greek society», *Antiquity*, ό.π., σ. 119.

134. Σε αντίθεση με τον ισχυρισμό του Τσαρούχη, βλ. Γ. Τσαρούχης, «Το έργο του Παρθένη», *Νέα Εστία* 927 (15.2.1966), αναδημ. στο Γ. Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν οι οικοδομούντες*, Αθήνα 1989, σ. 53.

135. Βλ. σχετικά και Ο. Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός*, ό.π., σ. 25-57. «Θα μπορούσαν [...] να διακριθούν δυο γενικές κατηγορίες του πρωτόγονου στην τέχνη, το δυτικό πρωτόγονο, που μπορεί να χαρακτηρίσει τη ναϊφ ή τη λαϊκή τέχνη ή την τέχνη μιας ιστορικά μακρινής περιόδου, και το μη δυτικό πρωτόγονο, που συνδέεται με την τέχνη των αφρικάνικων ή άλλων μη δυτικών πολιτισμών», στο ίδιο, σ. 16.

136. Για τη φυσιολατρεία του Παρθένη βλ. και Γ. Τσαρούχης, «Ο Παρθένης», ό.π., σ. 24· Ε. Ματθιόπουλος, *C. Parthénis*, ό.π., σ. 49.

137. Αναφορά στο αφηρημένο περιεχόμενο και τον έντονο συμβολισμό της εικονογραφίας της μινωικής σφραγιστογραφίας στο Ν. Dimopoulou and Y. Rethemiotakis, *The ring*, ό.π., σ. 18.

138. Θεωρώ ότι και τα ευρήματα από προϊστορικές θέσεις της ηπειρωτικής Ελλάδας

που προσλήφθηκε επίσης ως ουτοπικός και φυσιοκρατικός και τοποθετήθηκε στην αφετηρία του ελληνικού και του ευρωπαϊκού.

(π.χ. Μυκήνες, Βαφειό) προσλήφθηκαν κατά κύριο λόγο μέσω του κυρίαρχου, «ακροκεντρικού» βλέμματος του Evans, που θεωρούσε τα σημαντικότερα εξ αυτών μινωικής προέλευσης (και τα λιγότερο σημαντικά τοπικές αναπαραγωγές μινωικών προτύπων), όπως και μινωικό ολόκληρο το πλαίσιο του μυκηναϊκού πολιτισμού, βλ. Α. Evans, *The Palace*, τ. Ι, ό.π., σ. 24, καθώς και I. Pini, «On Early Late Bronze Age signet rings and seals of gold from the Greek mainland», Δ. Δανιηλίδου (επιμ.), *Δώρον, Τιμητικός Τόμος για τον καθηγητή Σπύρο Ιακωβίδη*, Αθήνα 2009, σ. 599· J. Lesley Fitton, *The Discovery*, ό.π., σ. 134, 139, 154· Ν. Πλάτων, «Η γένεση της μυκηναϊκής δυνάμεως», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Α', Αθήνα 1970, σ. 242-245. Και ο Μαρινάτος, απηχώντας τις απόψεις του Άγγλου ανασκαφέα, είχε παρατηρήσει: «ο Μυκηναϊκός πολιτισμός απεδείχθη τέκνον του Κρητικού», βλ. Σ. Μαρινάτος, *Ο Αρχαίος Κρητικός Πολιτισμός*, ό.π., σ. 8.



Εικ. 1. Ισόπατα, Δακτυλίδι, *CMS* II 3, 51.



Εικ. 2. Μυκήνες, Δακτυλίδι, *CMS* I, 86.



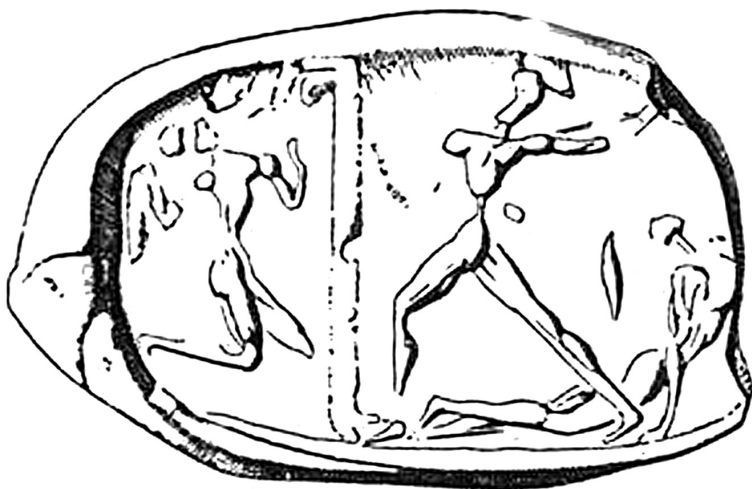
Εικ. 3. Μυκήνες, Δακτυλίδι, *CMS* I, 126.



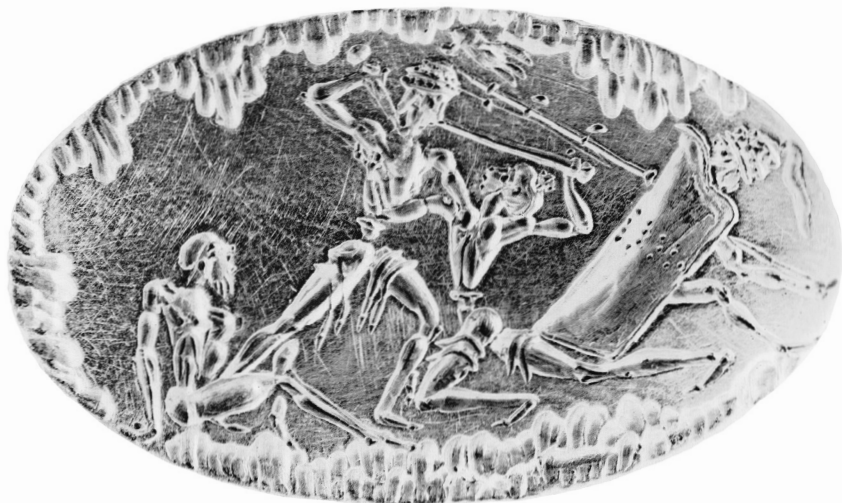
Εικ. 4. Βαφειό, Δακτυλίδι, *CMS* I, 219.



Εικ. 5. Μυκήνες, Δακτυλίδι, *CMS* I, 17.



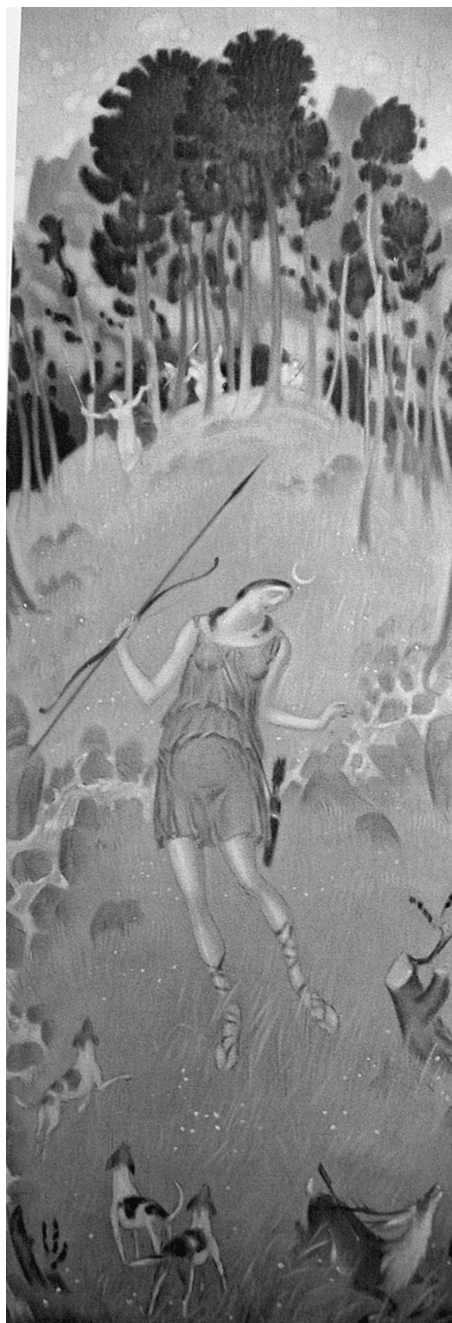
Εικ. 6. Αγία Τριάδα, Σφράγισμα, *PM* I, fig. 512.



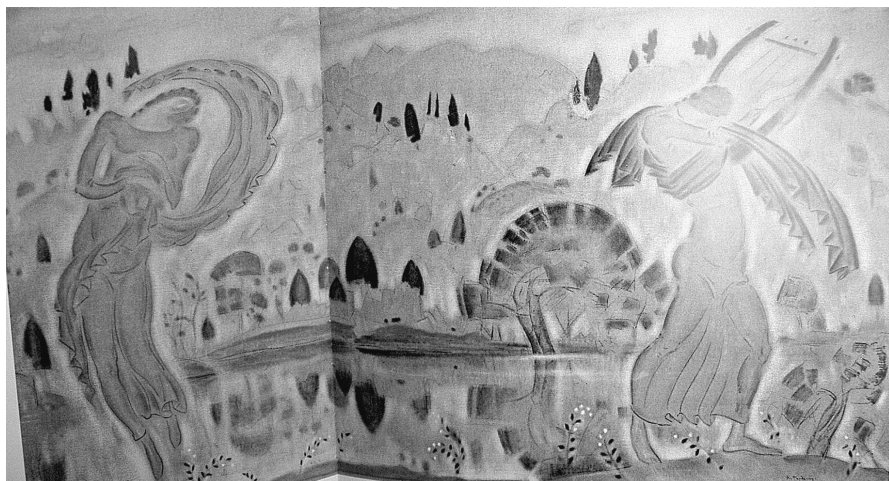
Εικ. 7. Μυκῆνες, Δακτυλίδι, *CMS* I, 16.



Εικ. 8. Μόγλος, Δακτυλίδι, *CMS* II 3, 252.



Εικ. 9. Κωστής Παθόνης, «Άρτεμις» (1915-1920).



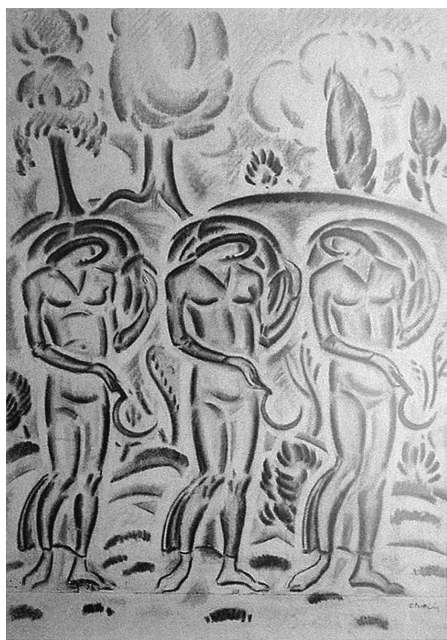
Εικ. 10. Κωστής Παρθένης, «Ορφέας και Ευριδίκη» (1917-1919).



Εικ. 11. Κωστής Παρθένης, «Μουσική» (1918-1919).



Εικ. 12. Κωστής Παρθένης, «Θερισμός» (1916-1920).



Εικ. 13. Κωστής Παρθένης,
«Οι θεριστές» (1916-1920).



Εικ. 14. Κωστής Παρθένης, «Τα αγαθά της Συγκοινωνίας» (1921-1925).



Εικ. 15. Κωστής Παρθένης, «Αυγή» (1925-1927).



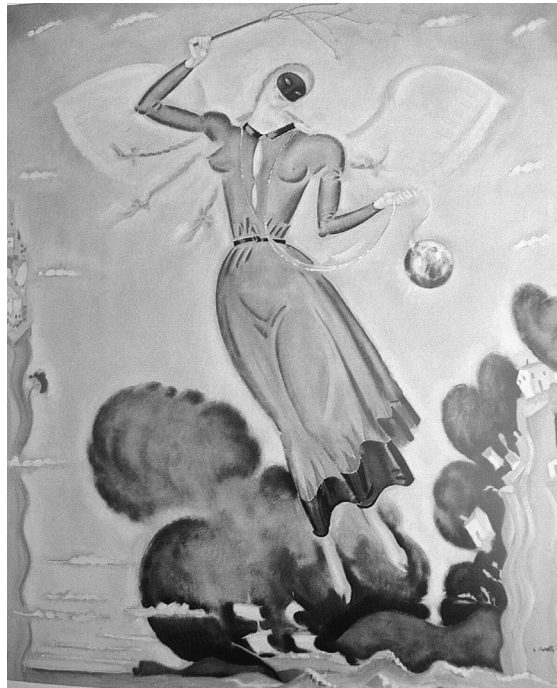
Εικ. 16. Κωστής Παρθένης, «Μάχη του Ηρακλή με τις Αμαζόνες» (1921-1927).



Εικ. 17. Κωστής Παρθένης, «Η Προσευχή του Χριστού στο Όρος των Ελαιών» (περ. 1930).



Εικ. 18. Δακτυλίδι του Μίνωα.



Εικ. 19. Κωστής Παρθένης,
«Άγγελος της Κρίσης
[Συκοφαντία]» (1925-1930) [:]



Εικ. 20. Alfred Jean Gérard-Séguin, Εικονογράφηση για το *Les Aventures de Jean-Paul Choppart par Louis Desnoyers: L'Episode de Panouille* (1843).



Εικ. 21. Francis Picabia, «Eclipse» (περ. 1930).

S U M M A R Y

Thanassis Th. Sotiriou, «*In the cool springs of primordial art*». *The perception of Creto-Mycenaean glyptic art in Kostis Parthenis' oeuvre*

In the first decades of the 20th century, within the framework of Modernist Primitivism and following the sensational discoveries of Sir Arthur J. Evans in Knossos, Kostis Parthenis was probably the first modern Greek artist to assimilate elements of prehistoric Aegean art in his work.

A study of Parthenis' *oeuvre* led to the significant observation that the artist incorporated several iconographical and morphological features derived specifically from Creto-Mycenaean glyptic art in paintings dating approximately from the first half of the 1910s to the end of the 1920s.

This essay aims to identify references and pinpoint specific prototypes of prehistoric Aegean art in Parthenis' work. More importantly, an attempt is made at an interpretation of this particular choice through the study of the painter's views, his artistic course and fundamental characteristics of his work.

This choice is also examined under the broader framework of the discovery, ideological approach and reconstruction of the Minoan civilization in the first decades of the 20th century.